*Çağdaş Yaklaşımlar Odağında*

# TOPLUM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI

## VII

EDİTÖR

Mehmet Ali Yolcu



UMAY YAYINEVİ

**Çağdaş Yaklaşımlar Odağında**
**TOPLUM ve KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI VII**
**DOI:** https://doi.org/10.5281/zenodo.24354572

**Editör**

**Mehmet Ali Yolcu** https://orcid.org/0000-0001-7688-287X

**Yazarlar**

**Abdullah Ertuna** https://orcid.org/0009-0003-3452-3790
**Aslı Büyükokutan Töret** https://orcid.org/0000-0001-8732-6043
**Asuman Tavlan** https://orcid.org/0000-0002-0964-7703
**Beste Gök** https://orcid.org/0009-0001-1219-9390
**Fatma Ateş** https://orcid.org/0000-0002-8885-0119
**Gökhan Akınbingöl** https://orcid.org/0000-0003-4174-7509
**Gözde Aydemir** https://orcid.org/0009-0009-1206-5219
**Mehmet Ali Yolcu** https://orcid.org/0000-0001-7688-287X
**Muammer Kartal** https://orcid.org/0000-0001-6446-5016
**Muhammed Toprak** https://orcid.org/0000-0003-4136-5762
**Murat Turna** https://orcid.org/0000-0002-1413-6246
**Mustafa Aça** https://orcid.org/0000-0002-0784-9846
**Nagihan Çetin** https://orcid.org/0000-0001-5098-2573
**Oğuzhan Pamukçu** https://orcid.org/0000-0002-4889-2744
**Seval Kocaer** https://orcid.org/0009-0005-9871-5315
**Suat Ayhan** https://orcid.org/0000-0003-0678-200X
**Tuğçe Coşkun** https://orcid.org/0000-0002-3735-9784
**Tuğçe Özdemir Yüksel** https://orcid.org/0000-0001-9112-2641
**Tuğçe Yaşa Toprak** https://orcid.org/0000-0003-1967-9386
**Ülkü Kübra Cihanker** https://orcid.org/0000-0003-4144-1761
**Yusuf Can Tıraş** https://orcid.org/0000-0001-7800-3007
**Zülal Söğüt** https://orcid.org/0000-0001-5998-6909

UMAY YAYINEVİ

**T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI**
**Sertifika Nu. /*Certificate Number*:** 82658

**ISBN:** 978-625-5036-29-2

**DOI:**
10.5281/zenodo.24354572

**Editör/*Editor***
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU

**Kapak-Dizgi**
***Cover-Design***
Umay Yayınevi

**Lisans/*License*:**
CC BY NC ND

**Yayın Türü/*Format*:**
E-kitap (PDF)
E-book (PDF)

**Web Sitesi/*Web Page*:**
https://umayyayinevi.com

**E-posta/*Contact*:**
umayyayinevi@gmail.com
iletisim@umayyayinevi.com

**Adres/*Address*:**
55270, Atakum,
Samsun/Türkiye

Çağdaş Yaklaşımlar Odağında

# Toplum ve Kültür Araştırmaları VII

EDİTÖR

**Mehmet Ali Yolcu**

**Kütüphane Kartı/Catalog in Publication**
1. basım (e-kitap), Umay Yayınevi, viii+487 sf., kaynakça var, görseller var, Samsun, 2026; 1st Edition (e-book), Umay Publishing House, viii+487 pages, bibliography included, images included, Samsun, 2026

**Anahtar Kelimeler/Keywords**
1. Halk Bilimi / Folklore, 2. Ritüel ve İnanç / Ritual and Belief, 3. Anlatı / Narrative, 4. Kültürel Bellek / Cultural Memory, 5. Kimlik / Identity

**THEMA ve BISAC Kodları/THEMA & BISAC Codes**
***Thema Main and Secondary:*** 1. JBGB – Folklore studies / Study of myth, 2. JHMC – Social & cultural anthropology / Ethnography, 3. DSB – Literary studies: general
***BISAC Main and Secondary:*** 1. SOC011000 – SOCIAL SCIENCE / Folklore & Mythology, 2. SOC002010 – SOCIAL SCIENCE / Anthropology / Cultural & Social, 3. LIT000000 – LITERARY CRITICISM / General

*Kitabın bütün yayın hakları Umay Yayınevine aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği akademik çalışmalar ve tanıtım faaliyetleri haricinde, kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz; hiçbir matbu ve dijital ortamda kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz. Kitabın bütünü benzerlik ve yapay zekâ tespit yazılımıyla taranmıştır. Kitaptaki bölümlerin bütün hukukî ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına aittir. All publication rights to this book belong to Umay Publishing House. Without written permission from the publisher, except for academic studies and promotional activities where the source is clearly indicated, the book may not be quoted in part or in whole; it may not be copied, reproduced, or published in any printed or digital medium. The entire book has been scanned using similarity and AI detection software. The authors bear full legal and scholarly responsibility for their chapters.*

***Atıf/Cite*:** Yolcu, M. A. (Ed.). (2026). *Çağdaş Yaklaşımlar Odağında Toplum ve Kültür Araştırmaları VII*. Umay Yayınevi. https://doi.org/10.5281/zenodo.24354572

# SUNUŞ

Değerli okurlar,

Toplum ve kültür araştırmaları, insanın gündelik hayatını, inanç dünyasını, sözlü ve yazılı anlatılarını, maddi kültür ürünlerini ve kolektif belleğini birlikte düşünmeyi gerektiren geniş bir alandır. Hızlı kentleşme, göç, dijitalleşme ve küresel ölçekteki dönüşümler, geleneğin aktarım ve yeniden üretim biçimlerini değiştirirken bu alanda sorulan soruları da çeşitlendirmektedir. *Çağdaş Yaklaşımlar Odağında Toplum ve Kültür Araştırmaları* serisinin yedinci kitabı, bu soruları halkbilimi, edebiyat, tiyatro, sinema, kültürel antropoloji ve siyaset çalışmaları gibi farklı disiplinlerin bakışıyla ele alan 23 bölümü bir araya getirmektedir.

Her biri kendi araştırma sorusu, yöntemi ve kaynakçasıyla bağımsız bir bilimsel çalışma niteliği taşıyan bu bölümler, okura bütünlüklü bir okuma imkânı sunmak amacıyla beş ana tema etrafında gruplandırılmıştır. "Halk İnançları, Ritüel ve Halk Hekimliği" teması altında Hızır erkânının Eskişehir'de kent ortamında yeniden üretimi, Kaz Dağı Tahtacı Türkmenlerinde kazayağı damgasının maddeden manaya uzanan anlam tabakaları, Kütahya'da helvanın ritüellerdeki işlevi, Adana halk hekimliğinde göçürme uygulamaları ve Dağ Adamı anlatısının sembolik yapısı incelenmektedir. Bu çalışmalar, inanç ve ritüelin kırsaldan kente, nesneden anlatıya uzanan farklı görünümlerini büyük ölçüde saha verilerine dayanarak ortaya koymaktadır.

"Gündelik Hayat, Maddi Kültür ve Geleneksel Pratikler" teması altındaki çalışmalar, kültürün üretim ve paylaşım alanlarına odaklanmaktadır. Feke yöresinde tarım ve hayvancılık kültürü içinde doğan mizah, Karaçay-Malkar kültüründe "toy bayrak" ve "koz börk" geleneği, Kars'ta atlı ciridin geleneksel spordan festival eğlencesine dönüşümü ve güvercin yetiştiriciliğinde "kuşu okuma" pratiği üzerinden kurulan soy ve kimlik ilişkileri bu temanın konuları arasındadır. Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgisine yönelik araştırmaları değerlendiren ve gelecek için bir araştırma zemini öneren çalışma da bu başlık altında yer almaktadır.

"Sözlü Kültür ve Halk Edebiyatı" teması altında atasözlerinde "Türk" kelimesinin yorumlanışı, Hakasların Kara Kuzgun destanında zıtlıklardan bütünlüğe uzanan sembolik yapı ve Hüseyin Avni Ozan'ın *Âşık Sazı* adlı eseri üzerinden halk şiiri geleneğinin 20. yüzyıl başlarındaki sürekliliği tartışılmaktadır.

"Edebiyat, Tiyatro ve Sinemada Anlatı" teması altında toplanan çalışmalar, kültürel malzemenin sanatsal metinlerde nasıl dönüştürüldüğünü göstermektedir. *Kitab-ül Hiyel*'de postmodern kurmaca ile mühendislik söyleminin ilişkisi, A. Cemil'in *Eskici Kasım* oyununda geleneksel tiyatrodan Batılı komedyaya geçiş, Ece Ayhan şiirinde Çanakkaleli Melahat figürünün anti otoriter anlamı, Arif Nihat Asya'nın *Âyetler*'indeki deniz temalı mensur şiirler, savaşı konu edinen Türk filmlerinde nesnelerin işlevleri ve klasik Türk şiirinde hummâ bu tema altında ele alınmaktadır.

"Kültürel Bellek, Kimlik ve Siyaset" teması altında ise Cezayir geleneksel giyiminde Osmanlı/Türk etkileri ve kültürel bellek, TÜRKSOY anma yıllarında Türkiye adına öne çıkarılan şahsiyetler üzerinden işleyen kanonlaşma süreci, Hizbullah'ın ideolojik dönüşümü ve kentleşme sürecinde cemevleri ile Alevi sivil toplum kuruluşlarının kentli Alevi kimliğinin inşasındaki rolü incelenmektedir. Bu çalışmalar, kültürün kimlik inşası ve kurumsal temsil süreçleriyle ilişkisini farklı coğrafyalardan örneklerle tartışmaya açmaktadır.

Saha araştırmalarına dayanan çalışmalarla metin ve kuram merkezli incelemeleri aynı kitapta buluşturan bu eser, alan uzmanlarının yanı sıra lisansüstü öğrencilere, araştırmacılara ve kültür çalışmalarına ilgi duyan tüm okurlara çok yönlü bir okuma imkânı sunmaktadır.

Kitabın hazırlanmasında emeği geçen bütün yazarlarımıza özgün katkılarından dolayı teşekkür ediyor, eserin okurla buluşmasını sağlayan Umay Yayınevine şükranlarımı sunuyorum. *Çağdaş Yaklaşımlar Odağında Toplum ve Kültür Araştırmaları VII*'nin alandaki tartışmalara katkı sağlamasını ve yeni çalışmalara ilham vermesini diliyorum. Saygıyla...

Kasım 2026
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU
Editör

# İÇİNDEKİLER

*Tema 1. Halk İnançları, Ritüel ve Halk Hekimliği*

**Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET** ..... 1
Hızır Erkânının Kentte Yeniden Üretimi: Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezi Örneği
*The Reproduction of the Hızır Rite in the City: The Case of the Eskişehir Hacı Bektaş Veli Foundation Cultural Center*

**Beste GÖK** ..... 33
Maddeden Manaya: Kaz Dağı Tahtacı Türkmen Kültüründe Kazayağı Damgası
*From Matter to Meaning: The Goose-Foot (Kazayağı) Motif in the Culture of the Tahtacı Turkmens of Mount Ida (Kaz Dağı)*

**Fatma ATEŞ** ..... 49
Ritüellerde Yer Alan Yiyeceklerin Kültürel İşlevi: Kütahya'da Helva Geleneği
*The Cultural Function of Food in Rituals: The Halva Tradition in Kütahya*

**Fatma ATEŞ** ..... 59
Adana Halk Hekimliği Uygulamalarında "Göçürme"
*"Göçürme" in Folk Medicine Practices in Adana*

**Gözde AYDEMİR** ..... 75
Yabandan Ocağa, Ocaktan Yabana: Dağ Adamı Anlatısının Sembolik ve Kuramsal İncelemesi
*From the Wild to the Hearth, from the Hearth to the Wild: A Symbolic and Theoretical Analysis of the Mountain Man Narrative*

*Tema 2. Gündelik Hayat, Maddi Kültür ve Geleneksel Pratikler*

**Abdullah ERTUNA** ..... 107
Feke Yöresi Tarım ve Hayvancılık Kültüründe Mizahın Görünümleri
*Manifestations of Humor in the Agricultural and Animal Husbandry Culture of the Feke Region*

**Asuman TAVLAN**.....121
Karaçay-Malkar Kültüründe "Toy Bayrak" ve "Koz Börk" Geleneği
*"Toy Bayrak" and "Koz Börk" Traditions in Karachay-Balkar Culture*

**Tuğçe COŞKUN**.....137
Geleneksel Spordan Festival Eğlencesine: Kars'ta Atlı Cirit Kültürü
*From Traditional Sport to Festival Entertainment: Mounted Jereed Culture in Kars*

**Tuğçe ÖZDEMİR YÜKSEL**.....171
Kanatlı Soylar: Güvercin Yetiştiriciliğinde Soy, Miras ve Kimliğin "Kuşu Okuma" Pratiği Üzerinden İnşası
*Winged Lineages: The Construction of Lineage, Heritage, and Identity in Pigeon Breeding through the Practice of "Reading the Pigeon"*

**Mustafa AÇA**.....207
Türk Halklarının Geleneksel Ekolojik Bilgisine Yönelik Araştırmaların Değerlendirmesi ve Gelecek Perspektifi
*Evaluation of Research on the Traditional Ecological Knowledge of Turkic Peoples and Future Perspectives*

*Tema 3. Sözlü Kültür ve Halk Edebiyatı*

**Murat TURNA**.....221
Atasözleri Işığında "Türk" Kelimesinin Yorumlanışı
*Interpretation of the Word "Turk" in Light of Proverbs*

**Oğuzhan PAMUKÇU**.....231
Zıtlıktan Bütünlüğe: Kara Kuzgun Destanı
*From Contrast to Unity: The Kara Kuzgun Epic*

**Yusuf Can TIRAŞ**.....253
Hüseyin Avni Ozan'ın "Âşık Sazı" Eseri
*Hüseyin Avni Ozan's Work "Âşık Sazı"*

*Tema 4. Edebiyat, Tiyatro ve Sinemada Anlatı*

**Gökhan AKINBİNGÖL** ..... 279
Kitab-ül Hiyel'de Postmodern Kurmaca ve Mühendislik Söylemi
*Postmodern Fiction and Engineering Discourse in Kitab-ül Hiyel*

**Muammer KARTAL** ..... 299
Geleneksel Tiyatrodan Batılı Komedyaya Geçişte Bir Örnek: A. Cemil'in "Eskici Kasım" Oyunu ve Dramaturjik İncelemesi
*An Example of the Transition from Traditional Theatre to Western Comedy: A. Cemil's Play "Eskici Kasım" and a Dramaturgical Analysis*

**Muhammed TOPRAK** ..... 325
İktidarın Dışında Bir Kahraman: Çanakkaleli Melahat ve Anti Otorite
*A Hero Outside Power: Çanakkaleli Melahat and Anti Authority*

**Ülkü Kübra CİHANKER** ..... 339
Arif Nihat Asya'nın Âyetler'indeki Deniz Temalı Mensur Şiirlere Ekoeleştirel ve Bachelardyen Yaklaşım
*An Ecocritical and Bachelardian Approach to Sea-Themed Prose Poems in Arif Nihat Asya's Âyetler*

**Nagihan ÇETİN** ..... 367
Türkiye'de Savaşı Konu Edinen Yapımlarda Nesnelerin İşlevleri Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme
*A Semiotic Analysis of the Functions of Objects in Turkish Films Dealing with War*

**Tuğçe YAŞA TOPRAK** ..... 379
Osmanlı Tıp Metinleri Bağlamında Klasik Türk Şiirinde Hummâ
*Fever in Classical Turkish Poetry in the Context of Ottoman Medical Texts*

*Tema 5. Kültürel Bellek, Kimlik ve Siyaset*

**Seval KOCAER** ..... 407
Giyimde Kültürel Karşılaşma: Cezayir Geleneksel Giyiminde Osmanlı/Türk Etkileri, Yerelleşme ve Kültürel Bellek
*Cultural Encounter in Clothing: Ottoman/Turkish Influences, Localization and Cultural Memory in Algerian Traditional Dress*

**Zülal SÖĞÜT** ..... 437
TÜRKSOY Anma Yıllarında Türkiye: Anılan Şahsiyetler Üzerine Bir Kanonlaşma Çözümlemesi (2010-2026)
*Türkiye in the TÜRKSOY Commemorative Years: An Analysis of Canon Formation through the Commemorated Figures (2010-2026)*

**Suat AYHAN** ..... 463
İslami Devlet Söyleminden Direnişe: Hizbullah'ın Dönüşen İdeolojisi
*From the Rhetoric of the Islamic State to Resistance: Hezbollah's Evolving Ideology*

**Mehmet Ali YOLCU** ..... 473
Kentli Alevi Kimliği Üzerinde Cemevleri ve Alevi STK'larının Rolü
*The Role of Cemevis and Alevi NGOs in Urban Alevi Identity*

# HIZIR ERKÂNININ KENTTE YENİDEN ÜRETİMİ: ESKİŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ VAKFI KÜLTÜR MERKEZİ ÖRNEĞİ

The Reproduction of the Hızır Rite in the City: The Case of the Eskişehir Hacı Bektaş Veli Foundation Cultural Center

***Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET****

## Giriş

Hızır inancı, Anadolu'da darda kalana yetişme, bereket, tabiatın canlanması ve umudun yenilenmesi gibi kavramlar etrafında çok katmanlı bir anlam alanı oluşturur. Bu anlam alanı, Alevi-Bektaşi inanç çevrelerinde yalnızca anlatılar aracılığıyla yaşatılmaz; oruç, lokma, dua, cem, deyiş ve semah gibi pratikler yoluyla topluluk hayatına dâhil edilir. Bununla birlikte Alevilikteki diğer ritüellerde olduğu gibi Hızır erkânı da tek biçimli bir görünüm arz etmez. Bu nedenle Hızır erkânını sabit bir merasim şeması olarak değil, ortak inanç ilkeleri etrafında farklı biçimlerde icra edilen bir ritüel alanı olarak ele almak gerekmektedir.

Bu yazı, Hızır erkânının Eskişehir kent merkezindeki güncel durumunu konu edinmektedir. Meselenin önemi, Eskişehir'in farklı yörelerden gelen Alevi toplulukların bir arada yaşadığı bir kent olmasından kaynaklanmaktadır. Kentte bir araya gelen talipler, geldikleri yerlerin ocak bağlarını, ibadet alışkanlıklarını ve Hızır tasavvurlarını bütünüyle geride bırakmamaktadır. Bununla birlikte kent hayatının beraberinde getirdiği değişim, ritüelin zamanını ve katılım biçimini yeniden düzenlemektedir. Dolayısıyla Eskişehir kent merkezi örneği, Alevi ritüellerinin kentte yalnızca korunup korunmadığını değil, hangi ilişkiler aracılığıyla yeniden kurulduğunu anlamak için elverişli bir araştırma sahası sunmaktadır.

Araştırmanın çıkış noktasını, Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezinin Hızır orucu, lokması ve cemi icralarında farklı yörelerden gelen katılımcıları ortak bir erkânda buluşturması oluşturmaktadır. Söz konusu merkez, farklı

* Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir/Türkiye. E-posta: abuyukokutan@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-8732-6043. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24325777

sürek ve ocaklara mensup talipler için kapsayıcı bir toplanma noktası işlevi görmektedir. Yapılan tespit ve değerlendirmeler, bu ortaklığın kendiliğinden oluşmadığını; ritüel otoritenin gelenekler arası saygıyla birlikte işletilmesine dayandığını göstermektedir. Yazıda, Hızır erkânının Eskişehir kent merkezindeki icrası inanç, zaman, mekân ve toplumsal ilişki ağları bakımından incelenmektedir. Çalışmanın temel savı, Eskişehir merkezindeki Hızır erkânının kırsal çevredeki yerel uygulamaların kısaltılmış ya da kent mekânına aktarılmış bir biçimi olarak açıklanamayacağıdır. Oruç, rızalık, lokma, dua, hizmet ve deyiş gibi ilkeler bu ortak formun taşıyıcı unsurlarını oluştururken cemin saati, süresi ve ritüel akışının yoğunluğu kent hayatının gereklerine göre esneklik kazanmaktadır.

Çalışma nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülmüştür. Bu çerçevede, Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezinde gerçekleştirilen Hızır erkânına ilişkin gözlem verileri, Eskişehir'de güçlü bir merkez rolü üstlenen Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı postnişini Dede Mehmet Demirtaş ve diğer dedelerle yapılan derinlemesine görüşmelerden elde edilen veriler ve ilgili literatür birlikte değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, ritüelin biçimsel unsurlarında değişim yaşanmasına karşın orucun nefse hâkimiyet olarak yorumlanmasının, rızalık arayışının, lokmanın paylaşılmasının, dede ve hizmet sahiplerinin sorumluluğunun ve dua ile deyişler aracılığıyla kurulan inanç dilinin sürekliliğini koruduğunu göstermektedir. Eskişehir'de Hızır cemi, tek bir ocağa ait kapalı bir iç uygulama olarak değil, ortak bir kültür merkezi etrafında farklı gelenekleri bir araya getiren, katılımı genişleten ve kentte dayanışmayı örgütleyen bir icra alanı olarak belirginleşmektedir.

## 1. Türkiye Aleviliğinde Hızır

Hızır, Türkiye Aleviliğinde darda kalana yetişen kutsal bir şahsiyet olmasının yanı sıra yol gösterme, misafirperverlik, paylaşma, bereket ve toplumsal rızalık gibi değerler etrafında anlam kazanan çok katmanlı bir inanç odağıdır. Bu anlam alanı tek bir anlatıya, tek bir teolojik yoruma ya da sabit bir ritüel takvime indirgenemez. Bu nedenle Hızır inancının yalnızca sözlü anlatılar üzerinden değil; oruç, cem, lokma, niyet, rızalık ve paylaşma gibi pratiklerle birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir.

İslamî anlatı geleneğinde Hızır, özellikle Kehf suresinde Hz. Musa'nın kendisine ilâhî bir bilgi verilmiş bir kul ile yaptığı yolculuk etrafında açıklanır. Ancak Kur'an'da söz konusu kişinin adı açıkça Hızır olarak zikredilmez (Kehf 18/60-82); bu özdeşlik sonraki dönem tefsir ve tasavvuf geleneklerinde şekillenmiştir

(Çelebi, 1998: 406-407; Şahin, 2016: 33; Çınar, 2020: 65). Alevi-Bektaşi inanç sisteminde, Hızır'a atfedilen yardım, dışarıdan gelecek olağanüstü bir müdahale beklentisiyle sınırlı değildir. Hızır'ın yoksul, yolcu ya da ihtiyaç sahibi bir kişi suretinde karşılaşılabilecek bir varlık olarak tasavvur edilmesi, başkasının ihtiyacına karşı duyarlılığı ahlaki bir sorumluluğa dönüştürmektedir (Maden, 2016: 122; Geçim, 2024: 52; Tepecik, 2018: 76). Bozatlı Hızır'ı görmek isteyen kişiye yöneltilen "Ya ben Hızır'sam?" sorusu da Hızır'ın insanın kendi içinde keşfedilebilecek iyilik, yardım ve hakikat imkânıyla ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Hızır inancının ritüel takvimdeki yeri, Alevi toplulukları arasında farklılık göstermektedir. Literatürde, Hızır orucunun ocak ayının ortalarından şubat ayının ortalarına kadar uzanan farklı dönemlerde tutulabildiği belirtilmektedir (Türkdoğan, 2004: 19-20; Geçim, 2024: 53-54). Örneğin, Adıyaman ve Tokat'taki pek çok ocakta oruç 13-15 Şubat günlerinde üç gün tutulurken (Tanrıverdi, 2017: 318, 324; Avşar, 2023: 658), Hubyar Ocağı'nda şubatın ikinci perşembesi başlayan oruç yedi gün sürmekte ve bu süre boyunca her akşam cem yapılmaktadır (Sarıyar, 2008: 70). Bu durum, belirli günlerin bütün Aleviler için bağlayıcı bir takvim olarak sunulamayacağını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla ritüel takvimdeki farklılık, geleneğin zayıflığından ziyade ocak ve yöre temelli örgütlenmenin sürekliliğine işaret etmektedir.

Hızır orucunun anlamı, bedensel perhizle sınırlı değildir. Saha araştırmasında oruç, kişinin nefsine hâkim olmasını, dargınlık ve öfkeden uzak durmasını ve başkalarıyla ilişkisini gözden geçirmesini gerektiren ahlaki bir hazırlık süreci olarak açıklanmaktadır. Bu yönüyle oruç, ceme katılımdan önce gelen bireysel ve toplumsal bir arınma pratiği niteliği kazanmaktadır. Literatürde, Hz. Ali ile Hz. Fatıma'ya atfedilen ve İnsan Suresi'nin yoksula, yetime ve esire yemek yedirilmesini öven ayetleriyle birlikte yorumlanan anlatı (Maden, 2016: 122; Geçim, 2024: 52) ise orucun tarihsel kökenini kanıtlama iddiasından çok, paylaşma erdemine dinî bir anlam kazandıran bir yorum geleneği olarak değerlendirilmelidir. Orucun kökenine ilişkin anlatılar da yöreden yöreye değişmekte; kimi yerde Hz. Musa ile Hızır'ın buluşması, kimi yerde Nuh'un gemisinin Hızır tarafından kurtarılması, kimi yerde ise Hasan ile Hüseyin'in hastalığı orucun gerekçesi olarak anlatılmaktadır (Çınar, 2020: 69).

Oruç dönemini izleyen cem ve lokma pratikleri, Hızır inancının topluluk içinde somutlaştığı başlıca alanlardır. Hızır cemi yalnızca dua edilen bir ibadet toplantısı değildir; rızalık alma, dargınlıkların giderilmesi, dâra durma, lokmanın paylaşılması ile deyiş ve semah yoluyla inanç bilgisinin aktarılması gibi pek çok

unsuru bir araya getirmektedir. Bazı yörelerde kavutun hazırlanması ve Hızır'ın iz bırakacağına dair inançların varlığı ise yerel uygulamaların çeşitliliğini ortaya koymaktadır (Çınar, 2020: 72; Geçim, 2024: 62-63).

Bu yönüyle cem, hem ahlaki denetimin hem de topluluk içi dayanışmanın üretildiği bir ritüel alanıdır. Farklı ocakların cemlerinde hizmetlerin, duaların, müzik repertuvarının ve yerel kutsalların değişebilmesi, Alevi ritüel hayatının tek biçimli olmadığını göstermektedir (Sarıyar, 2008: 70-74). Bu bağlamda, Eskişehir'de gerçekleştirilen ortak Hızır ceminin de "tek tip bir ritüel" olarak değerlendirilmemesi gerekir. Kentte farklı yörelerden ve ocaklardan gelen taliplerin aynı cem mekânında buluşması, ocak hafızalarının ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir; aksine bu hafızalar ortak icra içinde farklı yoğunluklarda varlığını sürdürmektedir.

Hıdırellez ile Hızır orucu ve Hızır cemi arasındaki ilişkinin de ayrıca ele alınması gerekmektedir. Hıdırellez, 5 Mayıs gecesi ile 6 Mayıs günü çevresinde baharın gelişi ve Hızır ile İlyas'ın buluşması etrafında şekillenen kutlamalarla ilişkilendirilirken (Boratav, 1973; Ocak, 1998; Yücel, 2002; Döğüş, 2015), Hızır orucu ve cemi çoğunlukla kış sonundaki ocak takvimlerinde yer almaktadır. Bununla birlikte iki pratik arasındaki sınır her ocakta aynı biçimde çizilmemektedir: Örneğin, Hubyar Ocağı'nda şubat ayında tutulan oruç ve ardından gelen cemler "Hıdır Ellez Cemi" adıyla anılırken (Sarıyar, 2008: 70), Kütahya yöresine ilişkin verilerde şubattaki Hızır orucu ile mayıstaki Hızır-İlyas orucu ayrı ayrı kaydedilmiştir (Aday, 2018: 62). Bu nedenle iki pratiği kesin çizgilerle birbirinden ayırmak yerine, ocak temelli yorum geleneklerinin hangi bağlamlarda ayrıştırıcı, hangi bağlamlarda bütünleştirici okumalar ürettiğini incelemek daha yerinde olacaktır.

Hızır erkânı; bedensel katılım, zamanlama, mekân kullanımı, hizmet üstlenme, lokma paylaşımı ve ortak hafızayı harekete geçiren anlatılar aracılığıyla topluluğun kendisini yeniden kurmasına imkân tanımaktadır. Jan Assmann'ın (2018: 44) kültürel bellek yaklaşımı, belleğin yalnızca metinlerde değil, kuşaktan kuşağa aktarılan törenlerde, sembollerde ve tekrarlanan pratiklerde de yaşadığını vurgular. Bu açıdan Hızır orucu, lokması ve cemi, geçmişten devralınan inanç bilgisini güncel toplumsal ilişkiler içinde yeniden işlevsel kılan bellek pratikleri olarak değerlendirilebilir. Eskişehir örneği, bu yeniden üretimin kent koşullarındaki görünümünü açık biçimde ortaya koymaktadır. Köyden kente göç eden

topluluklar, geldikleri yörelerin ocak bağlarını ve ritüel hafızalarını bütünüyle geride bırakmamaktadır; ancak ibadet artık aynı akrabalık ve komşuluk çevresinde ve aynı zaman düzeni içinde gerçekleşmemektedir.

**2. Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezinde Hızır Erkânı**

Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezinde icra edilen Hızır erkânı, oruç, lokma ve cem hizmetlerinin ardışık biçimde birbirine bağlandığı bütünlüklü bir ibadet yapısı arz etmektedir. Erkânın ilk halkasını oluşturan Hızır orucu, şubat ayının 13, 14 ve 15. günlerine denk gelecek şekilde üç gün (bazı yörelerde yedi gün) tutulmaktadır (KK-3). Alevi-Bektaşi inancında esas olan, Hızır ayı olarak da kabul edilen şubat ayının tamamının ibadet hâli içinde geçirilmesidir; ancak günümüz koşullarında bu süre pratik kaygılarla üç güne indirilmiştir (KK-1, KK-3, KK-9).

Orucun sona erdiği üçüncü gün, şubat ayının ikinci perşembesine denk getirilmektedir. Bu gün oruç açıldıktan sonra sıra Hızır lokmasına, yani kurban kesimine gelmektedir. Eskişehir'e bağlı kırsal mahallelerde Hızır erkânı bu aşamada son bulmakta; kesilen kurban "Cenab-ı Hak tarafından İsmail Peygamber'e inen koç-kuzulu kurban kabul oldu" duasıyla kabul edilerek lokma olarak dağıtılmaktadır. Kırsal kesimde ayrıca bir cem düzenlenmemektedir.

Bu bölümde söz konusu erkân, 12.02.2026 tarihli cemin gözlem notlarına ve ses kaydı deşifresine dayanılarak ele alınmaktadır. İnceleme, cemi yürüten dedenin (KK-1) sohbet ve duaları ile zâkirin okuduğu nefes ve deyişleri birlikte değerlendirerek hizmetlerin akışını takip etmektedir.

**2.1. Kurban Hizmeti ve Lokması**

Hızır cemi gününde Kültür Merkezinde gerçekleştirilen ilk uygulama kurban hizmetidir. Hizmeti yürüten dede, kurbanın tığlanmasından önce topluluğa yönelik konuşmasında rıza ilkesinin yalnızca insanlar arası ilişkilerle sınırlı olmadığını, canlı-cansız bütün varlıklarla kurulan ilişkinin de bu ilke çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (KK-1):

> "Alevi toplumunda her şey razılıkla olur. Dışarıya baktığımızda bir ağaçtan dahi razılık alırız; yeri gelir dilsiz bir kediden, köpekten bile rızasını almaya çalışırız. Kurban tığlayacağımız koç-kuzudan da helallik isteriz. Cemde de erenlerin razılığı aynı şekilde alınır. Cem erenleri birbirinden razı olmadan cem başlayamaz. Herhangi bir küskün-dargın varsa o sorun çözülmeden, gönüller barışmadan ceme devam edilmez. Cenab-ı Hak, 'Razı edilmiş ve razı olarak gir kullarımın arasına, gir cennetime.' buyurur. Kişi önce yanındakinden, sonra

> toplumdan, en sonunda da kendi özünden razı olacaktır; kendi özünden razı olmayan kişi, Alevi toplumunda gerçek bir can olarak meydana çıkamaz."

Dedenin anlatımında rıza, birbirini izleyen ve giderek içselleşen katmanlar hâlinde kurgulanmaktadır. Söz konusu süreç, doğa ve hayvanlarla kurulan ilişkiden başlayarak cem erenleri arasındaki karşılıklı rızaya, oradan da bireyin kendi özüyle hesaplaşmasına uzanmaktadır. Bu çerçevede rıza, cemin başlayabilmesi için yerine getirilmesi zorunlu ritüel bir ön koşul olmanın yanı sıra bireyin toplulukta "can" olarak kabul görmesini belirleyen ahlaki bir ölçüt işlevine de sahiptir. Küskünlük ve dargınlıklar giderilmeden ceme devam edilmemesi ise rızanın, topluluk içi uyuşmazlıkları çözen bir toplumsal denetim mekanizması olarak işlediğini göstermektedir. "Can" olarak kabul görmesini belirleyen ahlaki bir ölçüt işlevi de üstlenmektedir. Konuşmanın ardından hizmet sahipleri (KK-5, KK-8), kurban ve lokma için topluluktan usulüne uygun biçimde razılık alarak hayvanları dedenin karşısına getirir ve tığlamaya hazırlar (Fotoğraf-1).



*Fotoğraf-1:* Kurban hayvanlarının Dede'nin huzuruna getirilmesi

Kesimden önce zâkir (KK-2), İsmail Peygamber'e inen kurbanı ve On İki İmam'ı anan nefesler okur.[1]

*Nefes 1*

İndim Koç Baba'yı devah eyledim
Bugün yaylımdadır, geliyor koçlar

[1] Kurbanların tığlanması esnasında okunan düvaz ve nefes örneği için bk. Karekod-1 ve 2.

Gördüm cemalini salavat verdim
Bugün yaylımdadır, geliyor koçlar

*Nefes 2*

Muhammed Ali'yi candan sevenler
Kurbanınız kabul olsun erenler
El bağlayıp bir ikrarda duranlar
Kurbanınız kabul olsun erenler

Nefeslerde kurbanlık koç imgesi; Hızır'ın çobanlığı, Zülfikâr'a benzetilen boynuz ve Kırklar Cemi ile kurulan bağ üzerinden anlam kazanmaktadır. Ayrıca Hz. Ali'nin ve Hıdır Abdal'ın kurbana hizmet ettiği, kurbanın ihlasla meydana getirilmesi gerektiği dile getirilmekte; nefes On İki İmam'ın adlarının sayılmasıyla tamamlanmaktadır. Böylece kurban hizmetinin başından itibaren Hızır'ın, Hz. Ali'nin ve Kırklar'ın birlikte anıldığı görülmektedir. Nefeslerin ardından dede (KK-1), kurban sahiplerinden ve cem erenlerinden razılık ister ve hizmet için izin (destur) alır:

> "Bu saatten sonra kurbanlara dokunacağız. Kurban sahipleri razılık verecek, ondan sonra tığlama hizmetine geçeceğiz. Öncesinde, sevgili canlar, burada bulunan erenler, bu hizmetleri yapacağımız için bizlere razı veriyor musunuz? - Veriyoruz. - Razı veriyor musunuz? - Allah eyvallah. - Peki, sizler de bu lokmalarımız, kurbanlarımız için razı veriyor musunuz? - Eyvallah, Hak razı olsun. - Destur, izin mürşidin. Bismişah."

Hayvanlara tuz, su ve niyaz için lokma verilir (Fotoğraf-2). Hayvan kesime hazırlandıktan sonra kesim, tekbir ve gülbank eşliğinde gerçekleştirilir.



*Fotoğraf-2:* Kurban hayvanlarına tuz verilmesi

Okunan dua, kurbanı doğrudan İsmail Peygamber kıssasına ve Cebrail'e bağlayarak bu edimin sıradan bir hayvan kesimi değil, kadim bir teslimiyet edimi olduğunu vurgulamaktadır (KK-3):

> "Bismişah, Allah Allah. Ferman-ı Celîl, kurban-ı Halîl, can-ı İsmail, tığ-ı Cebrail. Lâ ilâhe illallah, Muhammedün Resûlullah, Aliyyün Veliyyullah. Allahu ekber, Allahu ekber. Lâ ilâhe illallahu vallahu ekber. Allahu ekber ve lillâhi'l-hamd. Allahu ekber, Allahu ekber, Allahu ekber. Lâ ilâhe illallahu vallahu ekber. Allahu ekber ve lillâhi'l-hamd. Allahu ekber, Allahu ekber, Allahu ekber. Lâ ilâhe illallahu vallahu ekber. Allahu ekber ve lillâhi'l-hamd. Eyvallah."

Kurban kesimi tamamlandıktan sonra kabul duası okunur. Bu dua, cemin adını taşıdığı Hızır'a doğrudan seslenmesiyle diğer dualardan ayrılmakta ve birlik ile dirliğin "Bozatlı Hızır" aşkına daim kılınması dileğini içermektedir:

> "İzn-i mürşit, bismişah, Allah Allah. Yedi kat yerde, yedi kat gökte, arşta, kürsîde, on sekiz bin âlemde her nesne kendi özünde kendi öz nurunu Âdem'e bahşeden Hak aşkına; açık kapılarımız kapanmaya, yeşil yapraklarımız, akan pınarlarımız kurumaya. Hak Muhammed Ali, bu Hızır Cemi'nde cümlemizin yardımcısı, bekçisi ve gözcüsü ola. Hak, gökten rahmetler, bereketler versin; dertlerimize deva, borçlarımıza eda, kalplerimize iman versin. Cenab-ı Hak tarafından İsmail Peygamber'e inen koç-kuzulu kurban kabul oldu. Allah eyvallah."

Dede (KK-1), kabul duasının hemen ardından kurbanın taksimine geçileceğini belirtir ve kesilen kurbanın Alevilikteki anlamını şu sözlerle açıklar:

> "Alevilikte kurban geniş bir temadır. On İki Hizmet açısından bakıldığında kurban yalnızca kanlı olarak değil, kansız olarak da meydana çıkar. Adaklardaki ya da ziyaretlerdeki kurbanlarda kişi kan akıtır, hayvanın canını alır. Ancak cemlerdeki erkânda kişinin kendisi kurban olur. Zahirde İsmail Peygamber gösterilir; kurban tığlanırken dedelerimiz "İsmail Peygamber'e inen koç-kuzu kurban kabul ve makbul olsun." derler. Kişi gerçekten kurban olursa irfan ehli, hâl ehli olabilir ve gerçek bir yol ehli olarak dönüş yapabilir. İşte o zaman gerçek kurban meydana çıkmış olur."

Bu nasihatte kurban, zâhir ve bâtın olmak üzere iki düzlemde ele alınmaktadır. Zâhirde İsmail Peygamber'e inen koç-kuzu kurbanı anılmakta; bâtında ise erkân sırasında Şah Hüseyin'in kurban olarak çıktığı ve kişinin kendi kurbanlığını sorguladığı belirtilmektedir. Dede, adak ve ziyaretlerdeki kanlı kurban ile cem erkânında kişinin bizzat kendisini kurban etmesi arasında bir ayrım yapmakta ve asıl kurbanın kişinin kendisi olduğunu vurgulamaktadır. Bu yorum, Hızır erkânında kurban hizmetinin maddi bir paylaşımın ötesine geçerek nefsin

teslimiyetine yönelik ahlaki bir anlam kazandığını göstermektedir. Nasihatin ardından tığlanan kurbandan elde edilen etler lokma olarak hazırlanır ve lokma hizmeti aracılığıyla inanç mensuplarına ikram edilir (Fotoğraf-3). Lokma hizmetinin tamamlanmasıyla birlikte talipler, Hızır ceminin yapılacağı alana geçer.





*Fotoğraf-3 ve 4:* Lokma hizmetinin merkez binasında dağıtılarak tamamlanması

**2.2. Hızır Cemi**

Hızır ceminden önce cemevi, cem erkânına uygun biçimde baştan sona temizlenir. Bu süreçte başta kadınlar ve gençler olmak üzere topluluğun farklı üyeleri hazırlıklara katkı sağlar. Cem salonunda dede ve rehber postlarının bulunduğu alanlar özenle düzenlenir ve postun önü açılır. Akşamüstü talipler abdestli olarak, cemin gereklerine uygun sade bir kıyafetle ve kurallara riayet ederek cemevine girer. Sonrasında da Dedeler (KK-1, KK-3, KK-6, KK-7) cem alanına giriş yapar[2].

Diğer Alevi-Bektaşi erkânlarında olduğu gibi Hızır cemi de katılımcıların birbirinden ve hizmet görecek dedelerden helallik almasıyla başlar (Fotoğraf-5).

[2] Hızır ceminde Dedelerin cem alanına girişi ve rızalık alma hizmetinin kayıtları için bk. Karekod-3 ve 4.



*Fotoğraf-5:* Cemi yürütecek olan Dede'den dâra durarak helallik alan talipler

Bu ilk aşama sözlü bir formaliteden ibaret değildir; kişinin cem meydanına bedenen olduğu kadar gönlünde taşıdığı her türlü kırgınlıktan da arınmış olarak girmesini amaçlayan manevi bir eşik niteliği taşır (Van Gennep, 2022: 19-22; Turner, 2018: 95-97). Zira inanca göre içinde küskünlük taşıyan bir canın duası ve niyazı Hak katında kabul görmez. Dede (KK-1), cem erenlerini dâra durmaya davet eder ve topluluğa sırasıyla birbirlerinden, hizmet yapacak dedelerden ve kendi özlerinden razı olup olmadıklarını sorar:

> "Eyvallah, sevgili canlar. Öncelikle birbirimizden razı olacağız, sonrasında dâr hizmetimizi yapacağız. Dârdaki cümle canlar, birbirimizden razı mıyız? - Allah eyvallah. Razı mıyız? - Allah eyvallah. Peki, burada hizmet yapacak dedelerden ve cümle canlardan razı mıyız? - Allah eyvallah. Peki, cem erenleri, kendi özünüzden razı mısınız? - Allah eyvallah."

Bu razılık sorgusu, erenler arasında bir dargınlık varsa bunun herkesin gözü önünde çözülmesini, çözülemediği durumlarda ise en azından niyet düzeyinde bir arınmanın sağlanmasını mümkün kılan işlevsel bir mekanizmadır. Kişi önce yanındakinden, sonra topluluktan ve en sonunda kendi özünden razı olmadıkça dâra durma tamamlanmış sayılmaz. Helalleşmenin ardından dede (KK-1) dâr duasını okur:

> "Bismişah, Allah Allah Allah. Durduğunuz, çağırdığınız pirden hayır hasenat göresiniz; dârlarınız, divanlarınız Hak Muhammed Ali katında kabul ve makbul olmuş olur. Dârına durduk, ya Allah, ya Allah, ya Allah. Divanına durduk, ya Muhammed, ya Muhammed, ya Muhammed. Keremine sığındık, ya Ali, ya Ali, ya Ali; inayet göstere, günahlarımızı Allah bağışlaya; yüzünüz suyu hür-

metine, ya Pir-i Mugan Hacı Bektaş; cümle erenlerin, âşıkların, sadıkların, yanıkların, uyanıkların yüzü suyu hürmetine dârlarımız kabul olsun. Mansur'un dârına, Nesimî'nin dârına, Fazlullah'ın dârına, Şah Hüseyin'in dârına kaydolsun. Nefes hidayet Hünkâr'dan olsun, gerçeğe hû. Dâr çeken didar görsün, cümle cem erenleri sefaya varsın."

Helalleşmenin ardından zâkir (KK-2) deyiş okumaya başlar (Fotoğraf-6). Gözlem yapılan cemde ilk okunan deyiş, cemin hizmetlilerinin tek tek meydana gelerek niyaz ettiği ve dâra durduğu bir selamlama niteliği taşımaktadır.



*Fotoğraf-6:* Zâkir KK-2'nin deyiş okumak için hazırlanması

İkinci deyiş ise On İki Hizmet sahiplerinin sırasıyla anılarak her birine "haber" verilmesi biçiminde kurgulanmıştır. Her kıta "Allah Allah Allah Hü Hü Hü / Ya Ali Hü" nakaratıyla sona ermektedir.

*Deyiş 1*

Seyyahtan gelen erenler, hû
Fahir hallar hoş geldiniz
Canı dilden kelam ballar
Urufu diller hoş geldiniz

*Deyiş 2*

Hak'tan bize name geldi
Pirim, sana haber olsun
Şah'tan bize name geldi
Rehber, sana haber olsun

Ardından süpürge hizmetine (KK-8) geçilir (Fotoğraf-7).[3] Süpürge hizmetinin gülbangı, Kırklar Cemi menkıbesindeki üç bacı ve süpürgeci Selman anlatısına dayanmaktadır:

> "Ya Muhammed, ya Ali; Şah Hasan, Şah Hüseyin, Deşt-i Kerbela. Allah, destur, pirim, İsm-i Şah, Allah Allah Allah. Biz üç bacıydık, büyük ruhluyduk; Kırklar Meydanı'nda süpürgeciydik. Süpürgeci Selman, kör olsun Mervan, zuhur edecek Mehdi-i Zaman. Allah eyvallah."



*Fotoğraf-7:* Süpürge hizmetini gerçekleştiren genç talipler

Hizmetin ardından şu dua okunur (KK-7):

> "Bismişah, Allah Allah. Hizmetiniz kabul, muradınız hâsıl olsun; istediklerinizi, dileklerinizi Hak yaratan versin. Şehid-i Kerbela efendimizin hayrı, himmeti üzerinize hazır olsun. Gerçeğe hû."

Meydan temizliğinden sonra post (seccade) hizmetine geçilir.[4] Bu hizmeti yerine getirenlerin, cemin en küçük yaştaki katılımcıları olması dikkat çekicidir

[3] Süpürge hizmetinin ve gülbangın kaydı için bk. Karekod-5

[4] Post (seccade) hizmetinin kaydı için bk. Karekod-6. (Kayıt, cemi yürüten dedenin, katılımcıların ve hizmeti yürüten çocukların velilerinin izniyle alınmış ve yayımlanmıştır.)

(Fotoğraf-8). Seccade ve temizlik hizmetlerinin çocuklara gördürülmesi, geleneğin bizzat yaparak öğrenme ilkesinin somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Meydancılar postu (seccadeyi) alarak meydana çıkar; her adımda "Hû erenler, Hak Muhammed Ali hizmeti geliyor" diyerek üç adım atar ve postu serer. Ardından önce erkek, sonra kız talip postun dört kenarını ve ortasını niyaz ederek öper ve hizmeti tamamlar. Hizmetin sonunda dede şu duayı okur (KK-1):

> "Destur, bismişah, Allah Allah. Erenler meydanında secde kıldı, mümin müslümanlar olup secde kıldı; secdemiz cehenneme perde oldu. Allah eyvallah. Bismişah, Allah Allah. Seccadeniz temiz olsun, yüzünüz ak olsun, gönlünüz pak olsun."



*Fotoğraf-8:* Seccade hizmetini gerçekleştiren çocuk talipler

Duanın ardından cem ritüelinde simgesel arınmayı temsil eden ibriktar hizmetine geçilir.[5] Biri kadın, diğeri erkek iki talip gülbank okuyarak meydana gelir (Fotoğraf-9):

> "Sırr-ı hakikat geldi, hizmeti Muhammed'dir; sükût eyle, ey cemaat, ya Allah, ya Muhammed, ya Ali. Mana-yı marifet, sırr-ı hakikat geldi, hizmeti Muhammed'dir; sükût eyle, ey cemaat, ya Allah, ya Muhammed, ya Ali. Pirim, İsm-i Şah, Allah Allah Allah... Kırkların ceminde pirimiz, üstadımız Selman-ı Pak; cemali Muhammed, kemali İmam Hasan, İmam Hüseyin, İmam Ali'dir. Pir

[5] İbriktar (leğen-ibrik) hizmetinin kaydı için bk. Karekod-7 ve Karekod-8.

olsun; Muhammed Mustafa ve Ehl-i Beyt'ine salavat. Allahümme salli alâ seyyidinâ Muhammed ve âl-i seyyidinâ Muhammed ve Ehl-i Beyt. Ya Allah, ya Muhammed, ya Ali."



*Fotoğraf-9:* Leğen İbrik hizmetini gerçekleştiren genç talipler

Daha sonra "Hû" nidasıyla karşılıklı olarak diz çökülür. Talipler önce birbirlerinin ellerine üç kez "Allah, Muhammed, ya Ali" diyerek su döker; ardından bu sembolik arınma ritüeli dededen başlayarak ilk halkada oturan bütün canlara uygulanır. Hizmet, dedenin okuduğu duayla tamamlanır (KK-1).

Cemin bir sonraki hizmeti çerağ uyandırmadır. Çerağ, Hakk'ın nurunun cem meydanına ve dolayısıyla topluluğun kalbine intikal etmesini simgeler. Bu nedenle uyandırma sırasında okunan gülbank, Nur Suresi'ne yapılan doğrudan bir göndermeyle başlar, ardından On İki İmam'ı ve ocak pirlerini sırasıyla anan uzun bir gülbankla devam eder:

> "Bir ateş dokunmasa bile hemen ışık verir; bu ışık nur üstüne nurdur. Allah dilediğini nuruna kavuşturur; Allah insanlara misaller verir, Allah her şeyi bilir (Nur Suresi, 36. ayet). Bu ışık, Allah'ın yüceltilmesine ve içlerinde anılmasına izin verilen evlerde yakılır; onlar orada sabah akşam O'nu tesbih ederler. Allah Allah. Bismişah, Allah Allah Allah. Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr."

Ardından zâkir (KK-2) çerağ düvazını okur:

*Çerağ Düvazı*

Hata ettim Huda yaktı da delili
Muhammed Mustafa yaktı delili
Ol Âl-i Aba'dan Hayder-i Kerrar
Aliyyü'l-Murtaza yaktı delili

Allah Allah.

Çerağ düvazından sonra Dede, sohbete başlar (Fotoğraf-10). Sohbetin merkezinde Anadolu Aleviliğinde anlatılan bir Hızır menkıbesi yer almaktadır (KK-1):

> "Anadolu Aleviliğinde geleneksel olan bir anlatı vardır. Bir gün Hızır hamama gider. Baktığında orada yaşlı bir ihtiyar görür; kesesini zor tutmaktadır, kendini keseleyemez hâldedir. Hızır hemen yanına gidip 'Ey ihtiyar, izin ver seni bir keseleyeyim, arındırayım' der. İhtiyar 'eyvallah' der. O anda Hızır şaşırır, görevi bırakıp hemen Hakk'ın katına gider ve sorar: 'Ya Hak, benim elimde seni sevenlerin bütün kullarının listesi var; ama bugün bir fakiri gördüm ve fakir beni tanıdı. Bu nasıl oldu?' Cenab-ı Hakk'ın cevabı şudur: 'Hızır, biz size bizi sevenlerin ismini verdik, ama bizi sevenlerin kim olduğunu vermedik.' Bu açıdan bakıldığında, Cenab-ı Hakk'ın sevdiği kullardan olmak herkese nasip olmaz."



*Fotoğraf-10:* Sohbet sırasında talipler Dedeye niyaz için dâra durmaktadır

Menkıbe, yetimi sevindirmek, yoksulu doyurmak ve garibin elinden tutmak gibi davranışları Hakk'ın sevgisini kazanmanın ölçütü olarak öne çıkarmaktadır. Hızır'ın elindeki listede "Hakk'ı sevenlerin" isimleri bulunmasına karşın bu kişilerin kim olduğunun kendisine bildirilmemesi, Hakk'ın sevdiği kullar arasında yer almanın herkese nasip olmadığı düşüncesini pekiştirmektedir. Hızır'ın bu anlatıda hamamda yaşlı bir ihtiyara hizmet etmesi ve bir fakir tarafından tanınması ise "darda kalana yetişen" Hızır imgesini iyiliğin ve hizmetin karşılıklılığı üzerinden yeniden kuran bir anlatı olarak okunabilir (Uludağ, 1998: 409-410).

Sohbetin ardından zâkir (KK-2) miraçlama okur (Fotoğraf-11). Miraçlama; Hz. Muhammed'in Cebrail tarafından Hak katına davet edilişini, dergâh kapısındaki aslanı hatem ile yatıştırmasını, Kırklar makamına uğrayışını, Selman'ın gecikmeli gelişini, üzüm şerbetinin içilmesiyle Kırkların semaha girişini ve Hz. Muhammed'in Hz. Ali ile buluşmasını anlatır (Mélikoff, 1998: 200).



*Fotoğraf-11:* Miraçlama esnasında dâra duruş



*Fotoğraf-12:* Çocuk talipler Turna semahını gerçekleştirmektedir

Miraçlamanın tamamlanınca semah bölümüne geçilir[6]. Hızır cemi söz konusu olduğundan erkânın temelinde arınma ve yenilenme düşüncesi yer almak-

[6] Cemde dönülen semahlardan örnekler için bk. Karekod-9 ve Karekod-10.

tadır. Bu doğrultuda meydana demin gelmesiyle birlikte cemdeki manevi atmosfer yoğunlaşır ve semaha kalkılır. Hızır cemlerinin ruhuna uygun olarak inançsal yenilenmeyi ve bereketi yansıtan Turna Semahı dönülür (Büyükşahin, 2026: 638-639) (Fotoğraf-12).

Böylece talipler, Hızır'a atfedilen arınma inancını semah icrası aracılığıyla cem meydanında pratiğe dönüştürür. Okunan nefeslerde Hızır, dünyanın bekçisi ve kendisini çağıranı mahrum bırakmayan bir yardımcı olarak anılmaktadır.

*Nefes 1*

Hak seni kullara yardımcı kıldı
Yetiş imdadıma Hızır El-amân
Seni çağıranlar muradın aldı
Yetiş imdadıma Hızır El-amân

Nefeslerin ve semahların ardından dedenin (KK-6) duası ve izniyle lokma hizmetine geçilir. Lokma, kurban hayvanlarının ciğerinden hazırlanır. İnançsal bağlamda ciğer, kurbanın en hayati ve içsel bölümlerinden biri olarak kabul edilir; bu nedenle Hakk'a ve taliplere sunulan lokmanın saflığını, rızalığını ve içtenliğini temsil eder. Lokma hizmetini ağırlıklı olarak küçük yaştaki çocuklar yerine getirmektedir. Lokma duası şöyledir:

Elimizde yoktur tartı ile terazi
Herkes oldu mu hakkına razı?
Allah eyvallah.

Dede ise şu duayı okur (KK-1):

"Destur, bismişah, Allah. Her dem Allah diyelim, kadim Allah diyelim, her dem Allah diyelim; geldi Şah Ali sofrası, ya Hak diyelim, Hak versin biz diyelim; gerçeklerin demine hû diyelim. Eyvallah, bismişah, Allah Allah Allah. Lokmalarımız kabul ola, muratlar hâsıl ola. Hak saklaya, Hızır bekleye; Hak sofrayı kucaktan, bereketi bucaktan, evladı ocaktan eksik eylemeye; artı eksilmeye, taşı dökülmeye. Bu zat-ı Hızır aşkına gelen lokmalarımız, Hakk'ın katına, halkın gönlüne kabul ve makbul olmuş ola; Hızır dergâhına, divanına yazılmış ola. Dil bizden, nefes hidayet, Hünkâr Hacı Bektaş'tan olan, gerçeğe hû. Eyvallah."

Cem, hizmet sahiplerine ve topluluğa yönelik dualarla sona erer.

Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezinde icra edilen Hızır erkânı, kurban ile cemin tek bir erkân içinde birleşmesi bakımından kırsaldaki uygulamadan ayrılmaktadır. Kırsal çevrede kurban lokması erkânın son halkasını oluştururken, kentte kurban hizmeti cemin hemen öncesine yerleşmekte ve lokma dağıtımının ardından talipler cem alanına geçmektedir. Bu durum, kentte cemin yalnızca bir toplanma biçimi olarak değil, kurbanı ve lokmayı da kapsayan daha geniş bir ibadet çerçevesi olarak kurulduğunu göstermektedir.

Hızır adı ve Hızır anlatıları ise erkân boyunca kurban nefesinde, kabul duasında, sohbet menkıbesinde, semah nefesinde ve lokma duasında öne çıkarılmaktadır. Dolayısıyla Hızır cemi, Hızır'a özgü bağımsız bir kurgudan çok, on iki hizmetli genel cem düzeni içinde Hızır'a odaklanan unsurlarla belirginleşen bir icra olarak değerlendirilebilir. Seccade ve lokma hizmetlerinin küçük yaştaki çocuklar tarafından yürütülmesi de ritüel bilginin bizzat hizmet edilerek aktarıldığını ve genç kuşağın erkâna erken yaşlardan itibaren dâhil edildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

### 3. Kentte Hızır Erkânının Yeniden Üretimi ve Dönüşümü

Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezinde gerçekleştirilen Hızır erkânının kentteki durumu, "köyde tam olan, kentte eksilen" bir uygulama şeklinde değil, kent hayatına özgü doğal bir sürecin parçası olarak ele alınacaktır. Bu süreç şu şekilde değerlendirilebilir: benimseme (köyde bulunmayan bir biçimin kentte ortak ibadet olarak kabul edilmesi), sıkıştırma (uzun bir ibadet süresinin kısa bir zaman dilimine indirgenmesi), yeniden zamanlama (gün ve saatlerin çalışma düzenine göre kaydırılması), işlev devri (ritüelin taşıdığı toplumsal işlevlerin dernek, mutfak ve kurum gibi yeni araçlara aktarılması) ve bırakma ya da askıya alma (bazı unsurların kentte artık görünür olmaması). Bunların yanı sıra dargınlık yasağı, rızalık, niyet, dua ve lokma paylaşımı gibi unsurlar, biçimsel değişimlere rağmen varlığını sürdürmektedir.

#### 3.1. Cemin Hızır Erkânına Dâhil Edilmesi

Eskişehir'in Seyitgazi ilçesine bağlı Arslanbeyli Mahallesi'ndeki Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı'nda Hızır, inanç ve ibadet pratiğinin merkezinde yer alır. Ancak bu pratik, on iki hizmetli bir cem biçiminde örgütlenmemiştir. Ocağın dedelerinden Mehmet Demirtaş bu durumu şöyle açıklar: "1978 öncesinde, Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı özelinde, böyle bir cem yoktur. Ancak ocakta Hızır

bilinir ve Hızır orucu tutulur." Demirtaş, Hızır cemlerinin sonradan yaygınlaşmasını da olumlu karşılar. Bu gelişmeyi "Başkalarının önem verdiği şeyi biz de önemseriz" sözleriyle açıklar ve diğer toplulukların Hızır'a verdiği değerin zamanla ritüel bir biçim kazanması olarak yorumlar.

Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı'nın Hızır anlayışı, belirli bir yıllık törene bağlı değildir. Bu durum, "Bizim her perşembemiz Hızır perşembesi, her görgümüz Hızır görgüsüdür" sözleriyle ifade edilmektedir (KK-3). Eskişehir'de bulunan ocakların bu noktada Anadolu Aleviliğine tabii olduklarını ve bu sebeple Hızır'a özel bir cemlerinin bulunmamalarını ifade etmeleri önemlidir (KK-3, KK-9). Hızır burada belirli bir gün ya da cem olmaktan çok, ibadetin genel niteliğine işaret etmektedir. Dolayısıyla kentte Hızır cemine kazandırılan takvimsel ve mekânsal odak, yayılmış bir kutsallığın ortak bir ibadet biçiminde yoğunlaşması olarak değerlendirilebilir. Batı Anadolu geleneğinde Hızır'ın müstakil bir ritüelden çok menkıbeler içinde yaşadığına, Velâyetnâme'de Sarı İsmail'in Hızır'ın üzengisini tuttuğu anlatı da örnek gösterilebilir (Kılıç vd., 2008: 72). Bozatlı Hızır anlatısında, kurtarıcı atlının sonunda Hz. Ali olduğunun anlaşılması bu durumun bir örneğidir. Hz. Ali'ye yönelmiş bir ibadet düzeninde Hızır zaten içkin olarak bulunduğundan ona ayrı bir takvim oluşturma ihtiyacı sınırlı kalmaktadır. Anadolu'nun çeşitli yörelerinde görülen "Hızır Ali'nin don değiştirmiş hâlidir. Ali eşittir Hızır" ifadeleri de benzer bir özdeşliğe işaret etmektedir (Çınar, 2020: 63; Geçim, 2024: 45).

Bu bağlamda, Eskişehir kent merkezindeki dönüşüm iki yönlüdür: Hızır cemi, ocak geleneği açısından sonradan uygulanmaya başlanan, benimsenen ve süreklilik kazanan bir biçimdir; ancak ocağın kendi Hızır anlayışını ortadan kaldırmamakta, onun yanına ortak bir icra alanı eklemektedir. Kültür Merkezindeki cem, farklı ocakların birbirlerinin uygulamalarını tanıdığı ortak bir zemin olarak değerlendirilebilir. Nitekim kaynak kişinin, cemi yürütme önerisini "Benim cemim değil ki" sözleriyle karşılaması, bu karşılıklı tanıma ve saygı ilişkisinin açık bir göstergesidir.

Hızır ceminin Eskişehir'de 1970'lerin sonundan itibaren yaygınlaşması, Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı dedelerinin gözünde uygulamayı değersizleştirmemektedir. Bu durum, geleneğin donmuş bir geçmişi değil, toplulukların inanç ilkelerine uygun buldukları uygulamaları zaman içinde benimseme sürecini ifade ettiğini düşündürmektedir (Glassie, 1995: 396). Cengiz'in (2014: 90-92) ocak cemleri arasında tespit ettiği repertuvar ve kutsal farklılıkları da benimseme süre-

cinin ocaktan ocağa aynı hızda ilerlemediğine işaret etmektedir. Bu noktada Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı açısından Hızır cemi hâlâ "sonradan girmiş" bir uygulama niteliğini korumaktadır.

### 3.2. Ritüel Zamanın Yeniden Düzenlenmesi

Ritüel zamanın kentteki müzakeresi, Hızır cemi ile Hıdırellez arasındaki ayrımın nasıl korunduğuyla da yakından ilişkilidir. Hıdırellez daha çok bahar, dilek ve eğlenceyle, Hızır cemi ise şubat orucunun ardından gelen ibadetle ilişkilendirilmektedir. Bu ayrım, kent merkezinde farklı etkinliklerin aynı Hızır adı altında birbirine karışmasını önleyen açıklayıcı bir işlev görmektedir. Bu sayede Kültür Merkezinde yapılan Hızır cemi, mevsimlik bir eğlenceden ayrı olarak oruç ve niyetle başlayan bir inanç sürecinin tamamlayıcısı şeklinde algılanmaktadır. Böylece kentteki takvim çoğulluğu yalnızca Hızır cemine ilişkin günler arasında değil, Hızır'la ilişkilendirilen farklı tören türleri arasında da bir sınır çizmektedir.

Kent hayatının ritüel üzerindeki en dikkat çekici etkisi zaman düzeninde görülmektedir. KK-3 ocağın ideal anlayışında Hızır ayı olarak kabul edilen şubatın tamamının ibadet hâlinde geçirilmesi gerektiğini belirtmekte; ancak halkın "güne sabitlemeyi, üç gün tutmayı" daha kolay bulduğunu da eklemektedir. Bu ifade, ritüel süresinin ilkesel bir tercihten değil, uygulanabilirlik kaygısından ötürü kısaldığını göstermektedir. Kentte de bu çeşitlilik ortadan kalkmamaktadır.

Dede Mehmet Demirtaş, oruç için ağırlıklı olarak 13, 14 ve 15. günlerin tercih edilmesini dolunayla kurulan simgesel ilişkiye bağlamaktadır. Buna göre Dolunay konumundaki Ay Hz. Ali'yi temsil eder; günü aydınlatan Muhammed, geceyi aydınlatan ise Ali'dir. Bu açıklama, ibadet gününün seçiminde takvimsel bir hesaptan çok kozmolojik ve teolojik bir gerekçenin belirleyici olduğunu göstermektedir. Literatürde aynı günler için tarihsel-takvimsel bir açıklama da önerilmektedir: Rumi takvimde 31 Ocak, 1 ve 2 Şubat günlerine denk gelen Hızır orucunun, Miladi takvime geçişle birlikte 13-15 Şubat'a kaydığı ileri sürülmektedir (Korkmaz, 2005: 323, akt. Uğur, 2023: 2). Dedenin kozmolojik yorumu ile bu takvimsel açıklama birbirini dışlamamakta; aynı tarihin farklı anlam katmanlarında gerekçelendirilebildiğini göstermektedir. Kent hayatı bu gerekçeyi ortadan kaldırmamakta; ancak onunla çalışma haftasının ritmi arasında sürekli bir müzakereyi zorunlu kılmaktadır. Demirtaş, günümüzde köyde Hızır ceminin orucun 15. gününün sonunda yapıldığını, kentte ise durumun farklı olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır: "şehirde herkes çalışıyor, ertesi günü düşünüyor; o zaman ibadete kendini tam veremiyor."

Bu ifade, kent hayatının ritüel üzerindeki etkisinin yalnızca "zaman bulamama" olarak değil, katılımcının zihinsel hazır bulunuşluğuyla ilgili bir sorun olarak da algılandığını göstermektedir. İbadet için gerekli görülen "kendini tam verme" hâli, ertesi günün yükü altında zayıflamaktadır. Dolayısıyla cemin gününü kaydırmak salt lojistik bir düzenleme değil, ibadetin niteliğini koruma çabası olarak görülmektedir. Bu nedenle cemin mümkün olduğunca hafta sonuna yaklaştırılmasına ya da hafta sonunda yapılmasına özen gösterilmektedir.

Kentte ritüelin süresi ve saati de aynı mantıkla yeniden düzenlenmiştir. Demirtaş, kurbanın cem içinde başlaması durumunda, cemin gece yarısı sona erdiğini; görgü, müsahiplik ve düşkünlük cemlerinin ise sabaha kadar sürebildiğini ifade etmektedir. Buna karşılık kentte insanların ertesi gün çalışması, yorgunluğa tahammül edememesi ve ulaşım mesafelerinin uzunluğu nedeniyle "kolayını kolaylaştırmak" zorunda kalındığını belirtmektedir. Kentte çalışma düzeni nedeniyle ibadet zamanının kaydırılması, dinî bir gevşeme olarak değil, ibadet ile çalışma hayatı arasındaki dengenin yeniden kurulması olarak değerlendirilebilir.

### 3.3. Orucun Niyet ve Dayanışma Yönünün Öne Çıkarılması

Hızır orucu, kentte ritüelin içsel boyutunun en belirgin biçimde öne çıktığı unsurdur. Oruç, yeme içme kurallarından çok "nefse hâkimiyet" olarak tanımlanmaktadır: "Oruç nefstir, yani kendine hâkim olabilmektir" (KK-3). İftarda ya da sahurda niyetlenme gibi biçimsel kuralların bulunmadığı, dargın olmamanın da perhizin bir parçası sayıldığı belirtilmektedir. Bu yaklaşım, orucu bedensel bir yasaklar sisteminden ahlaki ve ilişkisel bir disipline taşımaktadır. Kent koşullarında bu dönüşüm ayrı bir önem kazanmaktadır; zira çalışma temposu, sağlık sorunları ve yaşam biçimleri orucun katı biçimlerde tutulmasını çoğu zaman güçleştirmektedir. Bu durum, orucu bedensel bir yasak sisteminden, ahlaki ve ilişkisel bir disipline taşır. Kent koşullarında bu taşıma özellikle önemlidir; çünkü çalışma tempoları, sağlık sorunları ve yaşam biçimleri orucun katı biçimlerde tutulmasını çoğu zaman güçleştirir.

Sağlıkla ilgili istisnalar da bu ilkesel çerçevede ele alınmaktadır. Şeker hastalığı, kalp hastalığı ve diyaliz tedavisi gibi su içmenin zorunlu olduğu durumlarda saf su tüketilebileceği ifade edilmektedir. Burada esas olan, orucun niyetle sürdürülmesidir: "Ama ben orucuma niyetlenirim; o ritüeli yapmadan devam ederim. Niyetlidir, o benim niyetimdir" (KK-3). Dolayısıyla ibadetin değeri bedeni tehli-

keye atmakta değil, niyeti korumakta aranmaktadır. Ayrıca bireylerin hiçbir zaman oruca zorlanmadığı, bozulan orucun yenilenebileceği ve bunun herhangi bir yaptırımının bulunmadığı da vurgulanmaktadır.

Bu esneklikler yalnızca kentleşmenin değil, sağlık koşullarının da bir gereğidir. Kentte değişen husus, bu istisnaların görünürlüğü ve ölçeğidir. Farklı yaş, meslek ve sağlık durumundan çok sayıda kişinin bir arada bulunduğu ortak bir cemde orucun tek biçimde tutulamayacağı daha açık hâle gelmektedir. Bu durum, orucu ölçütleri kesin olarak belirlenmiş bir kurallar bütünü olmaktan çok, herkesin kendi imkânları ölçüsünde niyetle yerine getirdiği bir ibadet olarak tanımlayan yaklaşımı yansıtmaktadır.

Oruç tutamayanlar için kent koşullarında önerilen çözüm ise aç bir insanı doyurmaktır. Bunun için üç günlük yemek bedeli güncel bir yemek listesi üzerinden hesaplanmakta ve bu tutarın bir yoksula, yetime ya da öğrenciye verilmesi önerilmektedir. Bazı katılımcılar ise para vermek yerine evde yemek hazırlatıp dernekte dağıtmayı tercih etmektedir (KK-3).

Burada üç kentsel unsur öne çıkmaktadır. Birincisi, yardım miktarının güncel yemek fiyatları üzerinden hesaplanmasıdır; bu durum kent ekonomisinin ölçü birimlerinin ibadet diline girdiğini göstermektedir. İkincisi, yardımın dernek gibi kurumsal bir mekânda yapılmasıdır; böylece ritüelin dayanışma işlevi kentte örgütlü bir yapıya bağlanmaktadır. Üçüncüsü, hane emeğinin kurumsal dağıtımla birleşmesidir. Bu yardımlaşma biçiminin Ramazan ve Muharrem oruçlarında da uygulandığının belirtilmesi, söz konusu olanın Hızır orucuna özgü bir yenilik değil, Alevi oruç etiğine ait genel bir ilkenin kentte kazandığı biçim olduğunu göstermektedir.

Oruç, kentte terk edilen değil, biçim değiştiren bir unsurdur. Bedensel perhiz büyük ölçüde yerini niyete ve dargınlık yasağına, bireysel sınav ise toplumsal dayanışmaya bırakmış; böylece orucun ahlaki öz olarak tanımlanan boyutu öne çıkmıştır. "Nefse hâkimiyet" kavramı, kent koşullarına uyumu kolaylaştıran bir esneklik sağladığı kadar ritüelin ölçülebilirliğini azaltan bir belirsizlik de üretmektedir. Orucun cemle ilişkisi de buna bağlı olarak gevşemektedir: Oruç günleri kişiden kişiye değiştiği için cem, orucun doğrudan tamamlayıcısı olmaktan çok, farklı biçimlerde oruç tutmuş kişilerin bir araya geldiği ortak bir zemine dönüşmektedir.

### 3.4. Kentte Örgütlü Yapıların Oluşturulması

Kentleşmenin Aleviliğin geleneksel etno-dinsel niteliklerini zorladığı, buna karşılık 1990'lardan itibaren cemevlerinin ve örgütlenmelerin Alevi kimliğinin kamusal görünürlüğünde önemli bir rol oynadığı bilinmektedir (Erman & Göker, 2000: 99-100). Bu noktada cemevleri gibi mekânlar yalnızca hizmetlerin yerine getirildiği yerler değil, Alevi kimliğinin kamusal alanda inşa edilmesinde etkili olan alanlardır. Söz konusu mekânları hukuki statü, kamusal tanınma ve inanç özgürlüğü tartışmalarından bağımsız düşünmek mümkün değildir (Orhan, 2019: 211). Kent cemevlerindeki ritüel icrasına ilişkin saha çalışmaları da hizmetlerin, katılım biçimlerinin ve ritüel dilin kentsel mekânda yeniden düzenlendiğini göstermektedir (Massicard, 2013: 54, 130; Şen & Soner, 2016: 696-698; Yolcu, 2018: 778-779).

Hızır cemi, ocak postnişininin ifadesine göre köyde yapılmayan, merkezde ise usulüne uygun biçimde icra edilen bir ibadet olarak tanımlanmaktadır. Cemin "ikrarlı ya da ikrarsız herkese açık" olması da dikkat çekicidir. Zira geleneksel uygulamada ikrar, ritüellere katılımın ve hizmet üstlenmenin ön koşulu olarak tarif edilmektedir (Kılıç vd., 2008: 93, 102). Mersin'deki kent cemlerinde de musahibi olmayan, evli ya da ikrarlı olmayan gençlerin, hatta çocukların on iki hizmeti üstlendiği gözlemlenmiştir (Eker, 2023: 51). Bu durum, Hızır cemini ocak bağlılığı ve ikrar ilişkileriyle sınırlı bir topluluk ibadeti olmaktan çıkararak farklı geçmişlerden gelen kişilerin katılabildiği bir buluşma zeminine dönüştürmektedir. Bu açıklık kentte ritüelin toplumsal tabanını genişletmekte; aynı zamanda ritüel bilgisini aktarma sorumluluğunu ortak bir mekâna ve o mekânda hizmet veren kişilere yüklemektedir.

Cem hazırlıklarına kadınların ve gençlerin katılması, cemevinin temizlenmesi, lokmanın pişirilmesi ve kurbanın hazırlanması, ritüelin kentte örgütlü bir emek ve koordinasyon ağına dayandığını göstermektedir. Köyde hane ve akrabalık ilişkileri içinde işlediği düşünülebilecek bu iş bölümü, kentte kurumsal bir mekânın sağladığı imkânlarla yeniden kurulmaktadır. Ancak Kültür Merkezi bu düzenin edilgen bir taşıyıcısı değildir. Merkez, farklı yörelerden gelen katılımcıları aynı takvime ve aynı hizmet düzenine çağıran, hazırlık ve lokma emeğinin eşgüdümünü sağlayan örgütleyici bir zemin olarak işlev görmektedir.

Ortak mekân, otorite meselesini de gündeme getirmektedir. Farklı ocaklara mensup talipler ve dedeler aynı çatı altında bulunduğunda hangi ocağın erkânının esas alınacağı sorusu ortaya çıkar. Hızır cemini kendi ocağının geleneği olarak

görmeyen postnişin, cemin yürütülmesini o erkânın kökenini bilen birine bırakmayı tercih etmekte ve kendi rolünü yardım etmek, anlatmak ve birlikte olmak şeklinde tanımlamaktadır. Böylece otorite dedelik makamından çok, belirli bir erkânı bilmeye, o erkânın dilini ve inceliklerini taşımaya dayandırılmaktadır. Kentte ortak bir ritüelin sürdürülebilmesi için gerekli olan bu "bilene bırakma" ilkesi, ocakların birbirini tanıdığı ve birbirlerinin uygulamalarına saygı gösterdiği bir düzene işaret etmektedir.

### 3.5. Hızır Erkânının Genç Kuşağa Aktarılması

Kentteki dönüşümün en kırılgan alanını aktarım oluşturmaktadır. Gençlere öncelikle nefse hâkim olabilmeyi öğretmek ve açlığın da bir nefis meselesi olduğunu hissettirmek gerektiği ifade edilmektedir:

"Önce gençlere eğilmemiz, gençlerle toplantı yapmamız, gençlerle beraber olmamız, kendimizi onlara sevdirmemiz lazım. Ardından Aleviliği de, namazı niyazı da sevdirmemiz gerekir" (KK-1).

"Önce sevdirmek, sonra öğretmek" yaklaşımı, kentte ritüel bilgisinin aktarımının köyde olduğu gibi gündelik ilişkiler içinde kendiliğinden gerçekleşmediğini, aksine bilinçli olarak kurulması gereken bir ilişki emeğine dayandığını göstermektedir. Köyde aynı bilginin hane, akrabalık ve komşuluk ilişkileri içinde edinilebildiği düşünüldüğünde, kentte bu yapıların yerini toplantı, ortak yemek ve birlikte olma gibi bilinçli biçimde örgütlenen etkinliklerin aldığı görülmektedir.

Bu aktarım ödül ya da baskı yoluyla değil, örnek olma ve gönüllülük esasına dayanarak gerçekleştirilmektedir. "Dinde zorlama yoktur" ilkesinden hareketle kentteki aktarım, zorlayıcı bir eğitimden çok gönüllü katılımı özendiren bir ilişki biçimi olarak tanımlanmaktadır. Kent kurumları bu süreçte çift yönlü bir rol üstlenmektedir: Kültür merkezi bir yandan gençlere ulaşmak için daha düzenli ve erişilebilir bir alan sağlarken, öte yandan gündelik aile ve köy çevresinde kendiliğinden edinilen bilginin yerini doldurmaktadır. Gençlerin katılımı arttıkça Hızır erkânı yalnızca geçmişten taşınan bir uygulama olmaktan çıkmakta, kentte yeniden öğrenilen bir inanç pratiğine dönüşmektedir.

### 3.6. Anlatılarla Sürekliliğin Sağlanması

Hızır cemi sırasında anlatılan menkıbeler, ritüelin kentteki sürekliliğinin sağlanması bakımından önem taşımaktadır. Bu bağlamda Hızır orucunun kökeni olarak Hz. Fatıma'nın, çocukları Hasan ile Hüseyin'in hastalığı üzerine üç gün Hızır orucuna niyet etmesi anlatılmaktadır (krş. Çınar, 2020: 69; Geçim, 2024: 52; Avşar, 2023: 658). İkinci temel anlatı Nuh Tufanı'dır: Nuh'un "Ey

Allah'ım, Hızır'ı mı göndereceksin, yardım et" diye niyaz etmesi üzerine gemi kurtulur (Çınar, 2020: 65, 69). Hızır, gaipten yetişen yardımcı olarak bilinir (Ocak, 1985: 97-98). Bozatlı Hızır anlatısında ise Selman-ı Farisî'yi aslandan kurtaran zülfikarlı atlının Hz. Ali olduğu ortaya çıkar. Kadı da hikâyenin sonunda gerçeği öğrenir; ancak "söylediğim zaman deli derler" düşüncesiyle bunu kimseye anlatamaz.

Bu anlatıların kentteki süreklilik açısından üç işlevi bulunmaktadır. Birincisi, menkıbeler taşınabilir niteliktedir. Bir cem mekân, kurban ve örgütlü emek gerektirirken, bir anlatı herhangi bir altyapıya ihtiyaç duymaksızın bir kuşaktan diğerine, bir kentten başka bir kente aktarılabilir (Bauman & Briggs, 1990: 73-75). Bu bakımdan menkıbe, cemin gerçekleşmediği ya da farklı biçimlerde gerçekleştiği koşullarda dahi Hızır tasavvurunu ortak kılan bir bağ işlevi görür. Kentte farklı yörelerden gelen ve farklı ocaklara mensup kişilerin ortak bir Hızır tasavvuru oluşturabilmesi, bu anlatıların ortak bir sembolik dil üretmesine bağlıdır.

İkincisi, menkıbeler yardımlaşma etiğini meşrulaştırmaktadır. İlyas anlatısındaki "darda kalmış Ehlibeyit dostlarına yardım" ifadesi, Hızır'ı zorda kalanın yardımcısı olarak konumlandırır. Bu yardım düşüncesi, kentte orucu tutamayanın aç doyurması, dernekte yemek verilmesi ve lokmaya katkı sunulması gibi uygulamaların ahlaki dayanağı olarak değerlendirilebilir. Hasan ile Hüseyin anlatısı orucu hastalık ve darlık karşısında bir dayanışma ve niyet meselesi olarak konumlandırırken, Nuh Tufanı anlatısı Hızır'ı çaresiz kalanın umudu olarak yerleştirir. Böylece kentte para, emek ve yemek üzerinden kurulan yeni dayanışma biçimleri, kökeni menkıbeye dayanan bir anlam çerçevesine yerleştirilmiş olur.

Üçüncüsü, menkıbeler sır ve içsel deneyim ilkesini taşımaktadır. Bozatlı Hızır'ı görme isteğine karşılık verilen "Ya ben Hızırsam?" (KK-3) cevabı, Hızır'ı yalnızca dışarıdan gelecek bir kurtarıcı olarak değil, insanın kendi içinde keşfedeceği bir hakikat imkânı olarak sunmaktadır. Kadı ve merkep hikâyesinde gerçeği öğrenen kişinin bunu kimseye anlatamaması da sır ilkesinin bir başka ifadesidir. Ritüelin kentte daha açık ve kurumsal bir nitelik kazandığı bir dönemde bu anlatılar, Hızır deneyiminin mahrem ve kişisel bir alan olarak korunmasına aracılık etmektedir.

Menkıbelerin aktarım biçimi de sürekliliğin bir göstergesidir. Hızır ve İlyas anlatısının köye gelen araştırmacılara aktarılırken öğrenilmesi ve İmam Cafer Buyruğu gibi yazılı kaynaklarla desteklenerek kitaplara konu edilmesi (KK-1,

KK-3), bu ritüel bilgisinin yalnızca sözlü çevrede değil, yazılı ve dijital kültür ortamlarında da sürekliliğini koruduğunu göstermektedir (Ong, 1995: 23-24, 137; Blank, 2009: 12). Nitekim yeni iletişim teknolojileri, önceki aktarım biçimlerinin yerini almaktan çok onlarla yeni ilişkiler kurmaktadır (Blank, 2009: 7-8). Kentte ritüel bilgisi hem cem meydanında hem de kitaplar, dernek etkinlikleri ve akademik çalışmalar aracılığıyla dolaşıma girmektedir. Nitekim dedelerin kendi kaleme aldığı eserler, Alevi inanç ve erkânının yazılı kültür içinde yeniden tanımlandığı başlıca alanlardan biridir (Bozkurt, 2009: 90); Hızırnâmeler de bu bağlamda buyruklarla birlikte anılan yazılı metinler arasında yer alır (Şahin, 2016: 31). Cem Dergisi gibi kurumsal yayınlar da ibadetin tanımlanmasında etkili bir mecra oluşturmaktadır (Demir ve Şanlı, 2018: 30-31).

**Sonuç**

Bu çalışma, Eskişehir Hacı Bektaş Veli Vakfı Kültür Merkezinde icra edilen Hızır erkânını saha gözlemi, cem deşifresi ve inanç önderleriyle gerçekleştirilen görüşmeler üzerinden inceleyerek ritüelin kent ortamında nasıl sürdürüldüğünü ve yeniden biçimlendirildiğini ortaya koymuştur. Bulgular, kentteki Hızır erkânının kırsal uygulamanın değişmeden aktarılmış bir örneği ya da yalnızca kısaltılmış bir biçimi olarak açıklanamayacağını göstermektedir. Bununla birlikte rızalık, nefse hâkimiyet, paylaşma, hizmet ve Hızır'ın darda kalana yetişmesi gibi inançsal dayanaklar erkânın anlam merkezinde yer almayı sürdürmektedir.

Araştırmanın dikkat çekici sonuçlarından biri, Hızır inancının sürekliliği ile Hızır ceminin belirli bir icra biçimi olarak benimsenmesinin birbirinden ayrı ele alınması gerektiğidir. Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı postnişini Dede Mehmet Demirtaş'ın anlatımına göre bu ocakta Hızır orucu ve Hızır'a bağlı ibadet anlayışı eskiden beri mevcut olmakla birlikte, on iki hizmetli Hızır cemi eski yerel erkânın bir parçası değildir. Cemi yürütme görevinin o erkânı bilen dedeye bırakılması da ritüel otoritenin yalnızca makama değil, uygulamaya ilişkin yetkinliğe ve ocaklar arası karşılıklı saygıya dayandığını göstermektedir. Kırsal ve kentsel uygulamalar arasındaki belirgin ayrım, kurban ve cem hizmetlerinin birbirine bağlanma biçiminde görülmektedir. Hızır'ın adı ve ona atfedilen anlamlar ise kurban nefeslerinde, dualarda, menkıbede ve semah nefesinde öne çıkarak genel cem düzenini Hızır inancı etrafında yeniden anlamlandırmaktadır.

Kentleşmenin bir diğer etkisi, ritüel zamanında ve katılım koşullarında belirginleşmektedir. Hızır orucunun farklı ocaklarda değişen gün ve sürelerle tutulabilmesi, tek ve değişmez bir takvimin bulunmadığını göstermektedir. Çalışma

hayatı, ulaşım ve gündelik sorumluluklar, geniş bir ibadet zamanının belirli günlerde yoğunlaştırılmasına ve cem saatlerinin katılımı mümkün kılacak biçimde düzenlenmesine yol açmaktadır. Orucu çeşitli nedenlerle tutamayanların yemek ya da maddi yardım yoluyla dayanışmaya katılabilmesine ilişkin saha anlatıları ise ibadetin paylaşma işlevinin kentte yeni araçlarla sürdürülebildiğine işaret etmektedir. Kültür Merkezi bu süreçte ibadetin gerçekleştirildiği bir mekândan fazlasını ifade etmektedir. Merkez, farklı ocaklara mensup talipleri bir araya getiren, hazırlık ve hizmetleri koordine eden, lokma paylaşımını örgütleyen ve katılımı genişleten kurumsal bir toplumsallaşma alanı işlevi üstlenmektedir. Kadınların ve gençlerin hazırlıklardaki emeği ile çocukların post ve lokma gibi hizmetlerde sorumluluk alması, ritüel bilgisinin yalnızca sözlü öğütlerle değil, gözlem ve katılıma dayalı öğrenme yoluyla da aktarıldığını ortaya koymaktadır.

Hızır menkıbeleri, nefesler, gülbanklar ve semah, ritüelin kültürel bellek boyutunu görünür kılmaktadır. Hızır'ın yoksula, yolcuya ve darda kalana yardım eden bir şahsiyet olarak anlatılması, rızalık, merhamet ve karşılıksız hizmet ilkelerini somut örneklerle pekiştirmektedir. Böylece anlatılar, icra edilen hizmetlere anlam kazandırırken farklı ocak hafızaları arasında ortak bir değer dili de kurmaktadır. Bu bağlamda Hızır erkânı; anlatı, müzik, beden hareketi, sembolik nesneler, toplu yemek ve inançsal otoritenin aynı icra bağlamında birbirini tamamladığı bütüncül bir kültürel performans olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak Eskişehir örneği, gelenekte süreklilik ile dönüşümün birbirini dışlayan süreçler olmadığını ortaya koymaktadır. Hızır erkânının kentte yeniden üretimi; bazı yerel uygulamaların ortaklaşması, ritüel zamanının yeniden düzenlenmesi, dayanışma işlevinin kurumsal yapılara taşınması ve farklı ocak bilgilerinin karşılaşması üzerinden gerçekleşmektedir. Bu bakımdan mevcut araştırma, Hızır erkânının kentte yalnızca muhafaza edilen bir miras değil, toplumsal ilişkiler içinde her icrada yeniden kurulan yaşayan bir gelenek olduğunu göstermektedir.

**Kaynakça**

Aday, Erdal (2018). *Kütahya Yöresi Seyyid Ali Sultan, Işık (Şeyh) Çakır Sultan ve Sarı İsmail Sultan Ocakları Bağlamında Cem Törenleri*. Palet Yayınları.

Assmann, Jan (2018). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. Ayrıntı Yayınları.

Avşar, Muhammed (2023). "Tokat'ta Hızır Kültüne Bağlı İnançlar, Hıdırellez Gelenekleri ve Hıdırlık Mekânları". *5. Tokat Sempozyumu* (Tokat, 14-16 Ekim 2022). *Bildiriler,* C. III. İstanbul, 650-677.

Bauman, Richard & Briggs, Charles L. (1990). "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88.

Blank, Trevor J. (ed.) (2009). *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*. Utah State University Press.

Boratav, Pertev Naili (1973). *100 Soruda Türk Folkloru*. Gerçek Yayınevi.

Bozkurt, İbrahim (2009). *Günümüz Alevî Dedelerinin Eserlerine Göre Alevîlik*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.

Büyükşahin, Cengiz (2026). "Orta Anadolu Türkmen-Abdal Geleneğinde Turna Motifi". *Journal of Humanities and Tourism Research*, 16(3): 631-648.

Cengiz, Daimi (2014). "Kureyşan (Khuresu) Ocağı'nın Cem Ritüeli ve Ritüel Musikisi". *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(5): 55-94.

Çelebi, İlyas (1998). "Hızır". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 17. TDV Yayınları, 406-409.

Çınar, Ali Abbas (2020). "Alevilerde Hızır Kültü ve Ritüelleri". *Millî Folklor*, 126: 63-74.

Demir, Ahmet İshak ve Şanlı, Yaşar (2018). "Cem Dergisi'nin Sunumuyla Alevi Gelenekte İbadetler". *e-Makâlât Mezhep Araştırmaları Dergisi*, 11(1): 13-35.

Döğüş, Selahattin (2015). "Anadolu'da Hızır-İlyas Kültü ve Hıdrellez Geleneği". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 74: 77-100.

Eker, Pınar (2023). "Kent Kültüründe Cem Ritüeli: Mersin Örneği". *Alevilerin Dönüşümü: İnanç, Ritüel ve Topluluk(lar) Üzerine Saha Araştırmaları*. Ed. Volkan Ertit. Karahan Kitabevi, 13-54.

Erman, Tahire & Göker, Emrah (2000). "Alevi Politics in Contemporary Turkey". *Middle Eastern Studies*, 36(4): 99-118.

Geçim, Ahmet (2024). *Alevilikte Hızır İnancı (Tunceli Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi.

Glassie, Henry (1995). "Tradition". *Journal of American Folklore*, 108(430): 395-412.

Kılıç, Filiz, Kökel, Coşkun ve Bülbül, Tuncay (2008). *Ana Hatlarıyla Horasan'dan Anadolu'ya Alevîlik ve Bektaşîlik (Erenler, Evliyalar, Ocaklar, Ritüeller ve Tarihî Süreç)*. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.

Maden, Fahri (2016). "Alevilik-Bektaşilik'te Hızır İnancı ve Hızır (Hıdır) İsmiyle Anılan Alevi-Bektaşi Tekke, Türbe ve Ocakları". *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 14: 119-162.

Massicard, Élise (2013). *The Alevis in Turkey and Europe: Identity and Managing Territorial Diversity*. Routledge.

Mélikoff, Irène (1998). *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*. Çev. Turan Alptekin. Cumhuriyet Kitapları.

Ocak, Ahmet Yaşar (1985). *İslâm-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Ocak, Ahmet Yaşar (1998). "Hıdrellez". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 17. TDV Yayınları, 313-315.

Ong, Walter J. (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. Metis Yayınları.

Orhan, Gözde (2019). "Religious Freedom Governance or Institutionalization of a Heterodox Religion? Turkey's Urban Policies with Respect to Alevi Population". *Peace Human Rights Governance*, 3(2): 193-214.

Sarıyar, Mehmet (Der.) (2008). *Hubyar Sultan Ocağı Uygulamaları ile Alevi Yolu Erkânı*. Hubyâr Sultan Alevi Kültür Derneği.

Şahin, Hanifi (2016). "Seyyid Alizâde'nin Hızırnâme'si Bağlamında Alevi Düşüncesinde Hızır İnancı". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 80: 31-50.

Şen, Seher & Soner, Bayram Ali (2016). "Understanding Urban Alevism through Its Socio-Spatial Manifestations: Cemevis in İzmir". *Middle Eastern Studies*, 52(4): 694-710.

Tanrıverdi, Ali (2017). "Alevi Ocaklarında Dedelerin Anlatımıyla Hızır İnancı: Adıyaman Örneği". *6. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi* (Muş, 10-13 Mayıs 2017) *Bildiriler Kitabı II*. İlmi Etüdler Derneği, 307-327.

Tepecik, Melike (2018). "Tokat Aleviliğinde Hızır İnancı". *Uluslararası Geçmişten Günümüze Tokat'ta İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu* (Tokat, 18-20 Ekim 2018) *Bildiriler,* C.1. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Yayınları, 63-84.

Turner, Victor (2018). *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*. Çev. Nur Küçük. İthaki Yayınları.

Türkdoğan, Doğan (2004). "Alevi İslam İnancı İçerisinde Hz. Hızır". *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 29: 19-26.

Uğur, Çiğdem (2023). "Alevi-Bektaşi İnancında Hızır Orucu ve Ritüelleri". *İlahiyat Alanında Akademik Çalışmalar*. Ed. Fevzi Rençber ve Mehmet Sait Uzundağ. Gece Kitaplığı, 1-15.

Uludağ, Süleyman (1998). "Hızır". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 17. TDV Yayınları, 409-411.

Van Gennep, Arnold (2022). *Geçiş Ritleri*. Çev. Oylum Bülbül. Nora Kitap.

Yolcu, Mehmet Ali (2018). "The Role of Cemevis in Rebuilding Alawism on Urban Environment: The Case of Altınoluk Cemevi". *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu* (Ankara, 18-20 Ekim 2018) *Bildiriler Kitabı*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, 773-790.

Yücel, Ayşe (2002). "Türk Dünyasında Hıdırellez Kutlamaları ve İşlevleri". *Millî Folklor*, 7(54): 35-38.

**Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Mahmut Doğan, 1987 doğumlu, üniversite mezunu, dede, Gaziantep. (Görüşme: 12.02.2026).

KK-2: Yusuf Can Şahin, 2003 doğumlu, üniversite mezunu, zâkir, İstanbul. (Görüşme: 12.02.2026).

KK-3: Mehmet Demirtaş, 1958 doğumlu, üniversite mezunu, dede (Seyyid Sultan Şücaaddin Veli Ocağı postnişini), Eskişehir. (Görüşme: 17.09.2026).

KK-4: Kazım Yılmaz, 1939 doğumlu, lise mezunu, baba, emekli, Eskişehir. (Görüşme: 12.02.2026).

KK-5: Battal Bingöl, 1961 doğumlu, lise mezunu, rehber ve sakkacı, emekli, Kütahya. (Görüşme: 12.02.2026).

KK-6: Muharrem Şahin, 1973 doğumlu, lise mezunu, dede, Tokat. (Görüşme: 12.02.2026).

KK-7: Tuncay Uslu, 1972 doğumlu, üniversite mezunu, dede, Eskişehir. (Görüşme: 12.02.2026).

KK-8: Ali Ok, 1981 doğumlu, lise mezunu, gözcü, Afyonkarahisar. (Görüşme: 12.02.2026).

KK-9: Samet Koç, 1989 doğumlu, üniversite mezunu, Ali Koç Baba Ocağı, Eskişehir. (Görüşme: 13.10.2026).

# MADDEDEN MANAYA: KAZ DAĞI TAHTACI TÜRKMEN KÜLTÜRÜNDE KAZAYAĞI DAMGASI

From Matter to Meaning: The Goose-Foot (*Kazayağı*) Motif in the Culture of the Tahtacı Turkmens of Mount Ida (*Kaz Dağı*)

***Beste GÖK****

## Giriş

İnsanlık tarihi boyunca soyut düşünce, inanç ve kozmolojik kabuller, somut nesneler ve semboller aracılığıyla görünürlük kazanmıştır. Belli bir coğrafyayı yurt edinen topluluklar, varoluşu anlamlandırma çabalarını ve toplumsal hafızalarını çoğunlukla yazılı metinlerin ötesinde, maddi kültürün sessiz fakat dinamik diliyle kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Din sosyolojisi ve kültürel antropoloji çalışmalarında bu durum, gündelik yaşamın sıradan pratikleri içinde kullanılan dünyevi (profan) araçların, inanç sisteminin süzgecinden geçerek aşkın (kutsal) sembollere dönüşmesi süreci olarak tanımlanmaktadır. Emile Durkheim'ın (2005) din sosyolojisi literatürüne kazandırdığı kutsal (sacred) ve dünyevi (profane) arasındaki aşılmaz ikilik perspektifinden bakıldığında, nesnelerin kendiliğinden kutsal olmadığı, kolektif bilincin onlara atfettiği aşkın anlamlar ölçüsünde kutsallık kazandığı görülmektedir. Bu dönüşümün en karakteristik örneklerinden biri, yüzyıllar boyunca konargöçer yaşam tarzını sürdüren ve orman işçiliğini hayatın merkezine koyan Tahtacı Türkmenlerinin zihin dünyasında gözlemlenmektedir. Marmara, Ege ve Akdeniz şeridi boyunca uzanan dağlık ve ormanlık alanlarda yaşayan Tahtacılar, dışa kapalı toplumsal yapıları ve coğrafi izolasyonun sağladığı korunaklı alanlar sayesinde inanç kodlarını, mitolojilerini ve geleneklerini egemen kültürlerin asimilasyon baskısından koruyarak günümüze kadar muhafaza etmeyi başarmışlardır.

Bu kapalı cemaat yapısında doğayla kurulan pratik ilişki, zengin bir batıni inanç dünyasıyla harmanlanmış ve maddi kültür arasında köprü vazifesi gören

* Bilim Uzmanı, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale/Türkiye. E-posta: bestegok02@gmail.com. ORCID: 0009-0001-1219-9390. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326207

"kazayağı" damgasıyla somutlaştırılmıştır. Mircea Eliade'nin (2023) vurguladığı üzere kutsal, kendini her zaman profan dünyadaki nesneler aracılığıyla açığa çıkarmaktadır (hiyerofani); Tahtacı evreninde de ağaç ve kuş sembolizmi, bu hiyerofanik tezahürün maddi taşıyıcılarıdır. Kaz Dağı coğrafyası, barındırdığı mitolojik katmanlarla Tahtacı Türkmenleri için kutsal bir uzamı ifade etmektedir. Sosyoloji ve din bilimleri nosyonlarını harmanlayarak yaklaştığımız bu toplumsal gerçeklikte Tahtacı Türkmenlerinin ekonomik yapısı tarihsel süreçte topluluğun ismine de kaynaklık eden orman işçiliği (ağaç kesimi, tahta biçimi ve odunculuk) üzerine inşa edilmiştir. İlk aşamada ormandan kesilen tomrukların hangi aileye veya obaya ait olduğunu ayırt etmek için ağaçların üzerine vurulan kazayağı damgası, başlangıçta tamamen seküler bir mülkiyet aracıydı; yani saf bir "maddeydi". Ancak modernleşme süreçleri, eğitim imkânlarının artması ve şehir hayatına yönelik yaşanan göç hareketleri, köylerin sosyo-ekonomik çehresini değiştirerek farklı mesleki uzmanlıkların ve uğraşların ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve geleneksel orman işçiliği neredeyse tamamen biterek geçim kaynağı tarım ve hayvancılığa kaymıştır.

Din sosyolojisi açısından çalışmamızın kuramsal problemini de tam olarak bu iktisadi kırılma oluşturmaktadır: Ekonomik tabanını ve dünyevi işlevini bütünüyle yitiren bir damga, nasıl olmuştur da topluluğun içe dönük ve gelenekçi yapısı sayesinde cemaat hafızasında silinmeyip, aksine aşkın, kutsal ve koruyucu bir kimlik imzasına, yani "manaya" dönüşerek canlı kalmayı başarmıştır? Kültürel semiyotik açısından, gösterge değerini iktisadi düzlemde kaybeden bir formun, dinsel-mistik düzlemde aşırı anlamlandırılması (hyper-signification) söz konusudur (Baudrillard, 2021). Cemaatin korunaklı karakteri, ekonomik araç olan bu "maddeyi", inanç sisteminin süzgecinden geçirerek koruyucu bir manaya dönüştürmüştür. Tomrukların üzerinden taşarak evlerin eşiklerine, tekstil ürünlerine ve mezar taşlarına nakşedilen damga, yaşayanlar ile atalar arasındaki bağı koruyan birer kimlik unsuruna dönüşmüştür. İşte dünyevi bir araç olan maddeden, inançsal bir derinlik olan manaya uzanan bu dikey sembolik geçişi yerinde çözümlemek amacıyla bu araştırma gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmanın temel amacı; Kaz Dağı eteklerinde yerleşik Tahtacı Türkmen kültüründe merkezi bir yer tutan kazayağı damgasının sosyo-dinsel sembolizmini ve toplumsal hafızadaki işlevini sosyoloji ve din sosyolojisi merceğinden çözümlemektir. Araştırma sürecinde nitel araştırma deseni benimsenmiştir. Çalışma, araştırmacının topluluğun doğal bir üyesi (içeriden araştırmacı) olmasının sun-

duğu sosyolojik avantajları, analitik otoetnografik ve refleksif bir yaklaşımla harmanlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın metodolojisi; literatür taramasının yanı sıra Kaz Dağı bölgesindeki belirli Tahtacı yerleşimlerine, mezarlıklara ve Sarıkız yatır alanına yönelik gerçekleştirilen yerinde etnografik gözlemlerle birlikte kaynak kişi mülakatlarına ve derlenen fotoğrafik (görsel-materyal) verilerin analizine dayanmaktadır. Çalışmanın saha bacağını netleştirmek amacıyla Çanakkale Merkez'e bağlı Denizgöründü ve Bayramiç'e bağlı Koşuburnu köylerinde arazi çalışmaları yürütülmüş, bölgenin maddi kültür unsurları yerinde incelenmiştir. Ayrıca inancın ritüel merkezi olan Kaz Dağı'nın zirvesindeki Sarıkız Tepesi ve Cılbak Baba (Babadağı) Tepesi kutsal makamlarında yerinde gözlemler ve fotoğrafik belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

**1. Damganın Tarihsel Kökeni ve Kazayağı Motifi**

Türk kültür coğrafyasında damgalar (tamga); temelde bir iz bırakma, mühürleme ve kolektif kimliği imzalama aracı olarak varlık göstermiştir (Toparlı vd., 2007: 260). Nitekim Asya Türk topluluklarının dil ve sözlük hafızası incelendiğinde, kavramın doğrudan mühür, işaret ve arma anlamlarına geldiği; "tamgalama" eyleminin ise iz bırakmak ve imzalamak süreçlerini ihtiva ettiği görülmektedir (Öner, 2009: 263). Bu dilsel arka plan ışığında damgalar, konargöçer toplulukların mülklerini diğer boylardan ayırt etme ihtiyacından doğmuş; soy kütüğü, mülkiyet ve egemenlik hukukunun en dinamik taşıyıcıları olmuştur. Kaz Dağı Tahtacı Türkmenlerinin tarihsel aidiyetlerini belgeleyen en somut görsel unsur olan kazayağı damgası da kökeni itibarıyla İslamiyet öncesi Avrasya bozkır kültürünün kadim "Üç-Ok" federasyonuna ve Oğuz boy şeceresine dayanmaktadır. Kolektif bellekte titizlikle korunan bu form, boyun askeri nizamını, hiyerarşisini ve bozkırdaki egemenlik hakkını simgeleyen köklü bir siyasi mirasın görsel tezahürüdür. Göstergebilimsel ve sosyolojik düzlemde bu tür semboller, sadece mülkiyet sınırlarını belirlemekle kalmayıp aynı zamanda toplumsal bütünleşmeyi, boy hiyerarşisini ve hukuki nizamı kuran çok boyutlu işlevlere sahiptir (Karatayev ve Janıbekova, 2016: 169-172).

Nitekim bozkır askeri nizamında ve egemenlik hukukunda yay ile üç okun simgesel ve giyimsel birer otorite kodu olarak taşınması, erken dönem Oğuz devlet seçkinlerinin de temel ayırt edici vasfıdır. Faruk Sümer (1958), Oğuzların maddi kültür kodlarındaki, askeri nizamlarındaki bu simgesel donanımı tarihsel tasvirler üzerinden şu şekilde aktarmaktadır: "Oğuzlar'ın kıyafetlerine gelince, bu konuda hemen hiçbir şey bilmiyoruz. 1038 yılında Nişabur'a giren Tuğrul Bey'in kıyafetine dair yapılan tasvir bu hususta belki bize faydalı olabilir: Onun

başında bir nevi ketenden bir sarık (asâbe-i tûzî), üzerinde bir cins kumaşdan yapılmış uzun kollu, uzun etekli ve önden ilikli bir elbise (kabâ-yi mulham), ayağında keçe çizmeler, kolunda gerilmiş bir yay, kemerinde de üç ok vardı. Ermeni müverrihi Aristagues de Ermeni ülkesine giren Oğuzlardan şairane bir şekilde bahsederken, bellerinde sağlam kemerleri, ayaklarında bağları kopmaz ayakkabıları olduğunu söylüyor" (Sümer, 1958: 143-144). Tuğrul Bey'in şahsında görülen bu yay ve üç ok sembolizmi, bozkırın egemenlik hukukunun dinsel, siyasi meşruiyet zeminini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Kaz Dağı Tahtacı kültüründeki kazayağı formunun Üç-Ok nizamına uzanan morfolojik kökleri, cemaat hafızasındaki bu kadim askeri-siyasi egemenlik nişanının yüzyıllar boyunca korunarak taşınmış maddi birer kalıntısı niteliğindedir.

Kaşgarlı Mahmud'un (2013) Dîvânu Lugâti't-Türk eserinde ve Reşidüddin'in şecerelerinde kayıt altına alınan Oğuzların Salur boyu damgası, Tahtacıların kullandığı kazayağı damgası ile birebir morfolojik benzerlik göstermektedir. Her iki sembol de tek bir merkezden çıkan ve dışarıya doğru açılan üç ışınsal çizgiden, yani üç çatallı bir yapıdan oluşmaktadır. Salur damgasındaki bu üçlü hat, bozkır askeri nizamında Üç-Ok kolunu temsil eden oklardan esinlenerek oluşturulmuş siyasi bir mühürdür. Tarihsel süreçte Oğuzların lider ve hâkim boylarından biri olan Salur kavmi, bozkırdan yerleşik hayata geçiş ve göç dalgalarıyla birlikte Horasan, Suriye ve Anadolu sahasına yayılmıştır. Bu coğrafi hareketlilik boyunca Salur boyunun siyasi mührü, toplumsal hafızada varlığını koruyarak orman işçiliğiyle hemhal olan Tahtacı cemaatinin temel simgesine dönüşmüştür.

Nitekim topluluğun orman ekosistemiyle kurduğu bu köklü mekânsal ve iktisadi bağın tarihsel kökenleri, Oğuzların erken dönem göç hareketlerindeki orman hayatı pratiklerine kadar uzanmaktadır. Bahaeddin Ögel, Oğuz şecerelerindeki bu tarihsel sürekliliği ve topluluğun adına kaynaklık eden orman işçiliği tabanını şu sözlerle aktarmaktadır: "Bu kabile adı, eski zamanlarda yoktu. Oğuzlar bu memlekete geldiklerinde, onlardan bir kısım halk topluluğu, ormanları kendilerine yurt edinmiş ve oralarda yerleşmişlerdi. İşte bu sebepten dolayı bu halklara 'Ağaç-eri', yani 'ormanda yaşayan insanlar' adı verilmiştir. Moğol boylarından bazılarının yurtları da orman içlerinde veya orman kenarındadır. Bunun için onlara da 'Hoyin-irgen', yani, 'orman halkı' adı verilmiştir" (Ögel, 2010: 202). Bu tarihsel zemin, Kaz Dağı havzasındaki Tahtacı Türkmenlerinin dağlık alanlarda geliştirdikleri dışa kapalı sosyo-ekonomik yapının ve orman işçiliğine dayalı kültürel kimliklerinin tesadüfi olmadığını; aksine kadim bir konargöçer yerleşim stratejisinin uzantısı olduğunu göstermektedir.

Anadolu'nun Türkleşme sürecinde Salur boyu mensuplarının yoğun olarak inşa faaliyetlerinde bulunduğu Selçuklu kervansaraylarının -özellikle Antalya Evdirhan ve Kırkgöz Han yapılarının- taş duvarlarına taşçı markası olarak kazınan mühürler, Kaz Dağı mezarlıklarındaki en eski mezar taşlarında karşımıza çıkan kazayağı damgalarıyla tipolojik açıdan büyük bir benzerlik göstermektedir. Nitekim Salur boyuna ait bu morfolojik kodun mezarlıklar üzerindeki izleri coğrafi olarak Kaz Dağı ile sınırlı değildir. Kılavuz ve Adak'ın (2022) Aydın Nazilli bölgesindeki (özellikle Bozyurt Horasan Mezarlığı) erken dönem Türk yerleşimlerinde tespit ettiği Salur damgalı mezar taşları, Kaz Dağı mezarlık mimarisindeki kazayağı motifleriyle hem tipolojik hem de anlamsal açıdan tam bir paralellik sergilemektedir. Dolayısıyla bir Tahtacı simgesi olarak kabul edilen bu damga, sadece pratik bir süsleme öğesi değil; topluluğun şeceresini ve kadim Türkmen boylarıyla olan bağını gösteren etno-kültürel bir kimlik mührüdür.

Bozkırda mülkiyet, askeri nizam ve mimari taş işçiliğini simgeleyen bu Salur/Üç-Ok damgasının Kaz Dağı'nda kutsal bir mana kazanması, topluluğun kaz hayvanına ve kuşlara yüklediği dikey kozmolojik anlamlarla doğrudan ilişkilidir. Nitekim klasik Oğuz şecerelerinde Salur boyunun ongunu (kutsal totem kuşu) "bürküt" (kartal/avcı kuş türü) olarak kayda geçmiştir (Ögel, 2010: 365). Gök Tanrı inancında ve şamanistik evren tasavvurunda kuşlar; yer ile gök, insan ile aşkın dünya arasında dikey iletişim sağlayan kutsal ruh taşıyıcılarıdır. Tahtacı Türkmenlerinin zihin dünyasında orman ve ağaç nasıl kutsal birer yaşam kaynağı ise, bu ekosistemin göksel parçası olan kuş kültü de aynı ölçüde aşkın bir anlama sahiptir. Erken dönemde Salur boyunun ongunu olan yırtıcı kuşların pençe formu, zamanla konargöçer yaşamın ve su kenarlarındaki habitatın etkisiyle evrilerek kolektif bellekte "kazayağı" olarak adlandırılmıştır. Bu yönüyle kazayağı damgası, bozkırdaki dünyevi bir askeri, hukuki ve mimari mühür olmanın ötesine geçerek şamanistik kuş kültünün ve dikey kozmolojinin maddi kültür nesneleri üzerinden günümüze aktarılan bir sembol haline gelmiştir.

Tarihsel süreçteki bu morfolojik devamlılık, sosyo-ekonomik dönüşüm süreçleri ve mekânsal hareketlilik neticesinde geleneksel iş kollarının tasfiye olmasıyla yeni bir işlevsellik kazanmıştır. Geleneksel üretim ilişkileri düzlemindeki pratik karşılığını kaybeden bu mühür, topluluğun yalıtılmış cemaat yapısının koruyucu hafızası sayesinde silinip gitmemiş; aksine inançsal bir zırh ve metafizik bir sembol olarak yeniden üretilmiştir. Kuşaktan kuşağa devredilen bu biçimsel miras, Tahtacı evren tasavvurunun batıni dinamikleriyle bütünleşerek soyut doktrini somutlaştıran simgesel bir otoriteye dönüşmüştür. Böylece başlangıçta

tamamen seküler mülkiyet sınırlarını işaretleyen dünyevi bir anlamı olan işaret, cemaat kimliğini ve ontolojik inanç kodlarını zamana karşı koruyan aşkın bir mana zeminine taşınmıştır.

## 2. Bulgular

### 2.1. Kaz Hayvanına Yüklenen Anlamlar

Türk mitolojisinde ve kozmolojisinde kaz, alelade bir doğa unsuru olmanın ötesinde, kutsallık atfedilen çok katmanlı anlamlar barındırır. Bu kutsiyetin ilk katmanı evrenin yaratılış mitlerine uzanmaktadır. Eski Türk kozmogonilerinde, evrende henüz hiçbir madde ve yeryüzü yaratılmamışken sonsuz suyun üzerinde uçan ve Tanrı'ya dünyayı yaratma ilhamını fısıldayan yegâne rehber varlık bir kazdır. Göç yollarındaki kolektif sadakati, eşine olan bağlılığı ve kılavuzluk yeteneği nedeniyle Sibirya Şamanizminden bu yana kaz, kozmik bilgeliği simgeleyen "Yaratılışın Anası" olarak kabul edilmiş, bu yüzden cemaat içinde avlanması ve zarar görmesi kesinlikle yasaklanmıştır.

Mitolojik bilgeliğin yanı sıra kaz, fiziki sınırları aşan dikey kozmolojik bir güce sahiptir. Kaz, yaklaşık yirmi dokuz bin fit (8500-9000 metre) gibi stratosfer seviyesine ulaşan olağanüstü uçabilme yeteneğiyle yeryüzü ile gökyüzü (ilahi makam) arasındaki dikey bağı kuran en güçlü göksel elçi olarak görülmüştür. Bu aşkın nitelik, Türklerin kök inanç sistemindeki Gök Tanrı tasavvuruyla ve kanatlı varlıklara atfedilen ilahi aracılık rolüyle doğrudan ilişkilidir. Gökyüzünün enginliklerinde süzülebilen kaz, yeryüzü ile göksel alem arasında mekik dokuyan kozmik bir elçi ve ilahi iradenin taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır. Kuşun fiziksel dünyayı aşarak gökyüzünün yükseklerine yönelmesi, toplumsal bellekte aşkın bir yakınlık ve kutsiyet simgesi olarak kodlanmıştır. Bu inanç mirası, cemaat nezdinde derin bir "biz" bilinci ve güçlü bir kolektif aidiyet duygusu üretmiş; kazın ayak izinden türetilen geometrik form ise söz konusu kutsal bağın yeryüzündeki görsel nişanesine dönüştürülmüştür.

İşte bu yüksek uçuş gücü ve göksel temsil kabiliyeti, şamanın esrime (vecd) esnasında gökyüzüne yaptığı manevi yolculukta bir kuş donuna (biçimine) bürünmesi inanışının temelini oluşturmaktadır. Anadolu sahasında velilerin ve erenlerin "kuş donuna girerek" coğrafyaları kutsaması bu kadim inancın İslami dönemdeki tezahürüdür. Mitolojik evrensel kabullerle şekillenen bu ruhsal devinim ve don değiştirme inanışı, sadece tarihsel metinlerde kalmamış; Kaz Dağı Tahtacı cemaatinin ölüm ritüellerinde ve defin sonrası pratiklerinde canlı bir halk dindarlığı unsuru olarak varlığını korumuştur. Nitekim bölgedeki kaynak

kişi görüşmelerinde ve kolektif sözlü hafızada, ölüm döşeğindeki kişiye söylenilen telkinler ve vefat sonrasında ruhun bir kuş formunda dünyayı ziyaret edişine dair inanç yerel ağız özellikleriyle şu şekilde aktarılmaktadır: "Ölümden sona guş ol da gel dirik. Öte dünnenin aslı vasa guş ol da gel dirik. Ölmeden önce bunu sölerik kişiye. Serçe, turna, gaz, güvercin ey guşlardan bilinir. Ölümden sona mezer başında veyahut evin yanlanda bu guşlardan görürsek sen mi geldin diye ölen kişiye seslenirik. Yakınlamıza, tanıdıklamıza selam götür dirik" (KK-1).

Topluluğun sözlü geleneğinde yaşayan bu ifadeler, ruhun bedenden ayrıldıktan sonra aşkın aleme dikey geçişini ve kutsal kabul edilen serçe, turna, güvercin ve bilhassa kaz gibi kuşların formunda profan dünyaya geri dönerek geride kalanlarla iletişim kurduğunu açıkça göstermektedir. Mezarlıkların veya hanelerin yakınında beliren bu kuşlara "sen mi geldin?" şeklinde seslenilmesi ve onlara öte dünyaya iletilmek üzere selam emanet edilmesi, yaşayanlar ile atalar (ruhlar) arasındaki ontolojik bağın maddi kültür ve doğa unsurları üzerinden nasıl süreklileştirildiğinin en somut sosyolojik tezahürüdür. Kuş kültünün getirdiği bu metafizik derinlik, Tahtacı-Türkmen felsefesinde tasavvufi bir ahlak çerçevesiyle birleştirilmiştir. Kazın fiziksel yapısındaki üç parmaklı ayak formu, Alevi-Türkmen öğretisinin en temel pratik ahlak yasası olan "Eline-Beline-Diline sahip olma" felsefesinin yeryüzündeki fiziki mührü olarak kabul edilir. Kaz hayvanına yüklenen bu zengin teolojik ve ahlaki anlamlar, dağın "Kaz Dağı" ismini almasında ve bölgenin en kurucu efsanesi olan Sarıkız kültünün oluşmasında doğrudan zemin hazırlamıştır.

Kaz Dağı Tahtacı havzasında kaz figürü, alelade bir doğa unsuru olmanın çok ötesinde, topluluğun ortak bilincini ve inanç dünyasını şekillendiren kurucu bir semboldür. Bölgedeki köklü halk dindarlığı pratiklerinde bu motif, gündelik yaşamın her alanına sirayet eden derin teolojik ve manevi anlamlarla donatılmıştır. Bu durumun en somut göstergelerinden biri, geleneksel giysilerin yaka, omuz ve göğüs bölümlerindeki geometrik şemaların, çember veya üçgen formlarının içine nakşedilen kazayağı damgalarıdır. Kıyafetlerin üzerine işlenen bu morfolojik kodlar, sadece görsel birer süsleme enstrümanı değil; havzadaki evren tasavvurunda bireyi kötülüklerden muhafaza eden ve ona esenlik, baht açıklığı ile bereket aktarmayı amaçlayan koruyucu birer kalkan işlevi görmektedir. Kolektif kimliğin, toplumsal rollerin ve dünya görüşünün maddi kültür nesneleri üzerinden dışsallaştırıldığı bu cemaat yapısında giyim-kuşam kültürü, soyut inançların somut bir dökümü niteliğindedir. Tahtacı kadınlarının ritüelistik veya gündelik ya-

şamda giydikleri üçeteklerin ve gömleklerin yüzeyine kazayağı damgasının sıklıkla işlenmesi, bu simgesel sürekliliğin doğrudan bir uzantısıdır. Özellikle bu geleneksel kıyafetlerde söz konusu damgaya yer verilmesi, dünyevi uğraşların kazasız, belasız ve hayırlı bir şekilde neticelenmesini umut eden dinsel-psikolojik bir güvence mekanizması olarak yorumlanmaktadır.

### 2.2. Kaz Dağı Adının Kökeni ve Sarıkız Efsanesi

Antik Çağ'da Homeros'un *İlyada* destanında "Bin Pınarlı İda" olarak anılan bu görkemli dağ sırasının İslamiyet ve Türkleşme sürecinden sonra "Kaz Dağı" ismini alması, doğrudan Sarıkız Efsanesi ve kazın batını kutsallığı ile ilişkilidir. Fatih Sultan Mehmet döneminde İstanbul'un fethi için gemi kerestesi biçmek üzere dağda konaklayan Tahtacı Türkmenleri, Orta Asya Şamanizminden tevarüs ettikleri kaz kutsallığını bu dağın doruklarındaki yerel anlatılarla birleştirince, İda Dağı'nı kolektif hafızalarında "Kaz Dağı" olarak adlandırmışlardır.

Bu adlandırmanın temelinde yatarak toplumsal hafızayı şekillendiren kurucu anlatı, Sarıkız'ın dramatik ve mistik öyküsüdür. Efsaneye göre, uğradığı namus iftiraları karşısında babası Cılbak Baba tarafından cezalandırılmak üzere Kaz Dağı'nın vahşi zirvelerine yanına sadece birkaç kaz verilerek terk edilen Sarıkız, burada mutlak bir yalnızlığa mahkûm edilmiştir. Ancak o, fiziki dünyanın bu gaddar dışlamasını, manevi dünyanın en yüksek ermişlik makamına dönüştürmüştür. Zirvede tek başına yaşarken, vahşi doğayı ve güttüğü kazları inancıyla ehlileştirmiştir. Kazlarının çevre köylülerin tarlalarına zarar vermemesi adına, eteklerinden topladığı taşları üst üste yığarak bugün dağın zirvesinde halen fiziki kalıntıları ve taş örgülerden ibaret olan "Kaz Avlusu"nu inşa etmiştir. Sarıkız'ın dağdaki dinsel otoritesi ve ermişliği, babasının onu ziyareti sırasında gerçekleşen deniz suyunu tatlıya tahvil etme mucizesiyle kanıtlanmıştır. Babasının abdest almak için su istemesi üzerine Sarıkız, elindeki testiyi Edremit Körfezi'ne uzatarak denizden su çekmiş ve babasına sunmuştur. Kızın "Acele ettin baba, tuzunu süzemedim" diyerek testiyi saniyeler içinde tatlı suya dönüştürmesi onun batını velayetini açığa çıkarmıştır. Sırrının ifşa olmasıyla bir kara bulutun içinde kaybolarak sır (gaip) olan Sarıkız, Kaz Dağı'nı kutsal bir ziyaret uzamına dönüştürmüştür.

Sarıkız Efsanesi, yalnızca belirli birkaç yerleşimle sınırlı kalmayıp; Edremit körfezi başta olmak üzere Balıkesir ve Çanakkale yöresindeki pek çok Tahtacı köyünün ortaklaşa katıldığı yıllık ziyaret döngüleriyle canlılığını korumaktadır. An-

cak son yıllarda artan orman yangınları ve buna bağlı olarak yaz döneminde (özellikle ağustos ayında) dağda konaklamaya getirilen yasal kısıtlamalar, geleneksel ziyaret pratiklerinin mekânsal sürekliliğini kısıtlasa da bu mitolojik miras cemaatin kolektif belleğinde ve maddi kültür nesnelerinde yaşamaya devam etmektedir. Sarıkız'ın geride bıraktığı bu mistik miras ve onun sadık kazları, topluluğun maddi kültür nesnelerine kazayağı geometrisini işlemesinin temel dayanağını oluşturmuştur. Sosyolojik açıdan bakıldığında bu mitolojik anlatı, Tahtacı topluluğunun orman ekosistemiyle kurduğu hayatî bağı metafizik bir koruma kalkanına dönüştürmektedir. Sarıkız'ın kazlarıyla birlikte doğayı ehlileştirmesi ve çevreye zarar vermeme hassasiyeti, cemaatin doğa ile kurduğu sürdürülebilir ilişkinin mitolojik meşruiyet zeminidir. Bu bağlamda kazayağı damgası, yalnızca geçmişten taşınan bir estetik motif değil; bu ekolojik ve tinsel mirasın nesneleşmiş hâlidir.

### 2.3. Maddeden Manaya: Kazayağı Damgasının Sosyo-Dinsel Sembolizmi

Kazayağı damgasının mülkiyet işaretinden dinsel bir sembole dönüşüm süreci, din sosyolojisi açısından profan olanın kutsala tahvil edilmesi sürecidir. Başlangıçta orman işçiliği sırasında tomrukları ayırt etmek amacıyla vurulan bu damga, Tahtacı Alevi kozmolojisinin süzgecinden geçerek batını bir felsefeyle yeniden üretilmiştir. Bu sembolik dönüşümün en güçlü teolojik ifadesi, kazayağının geometrik formunda gizlidir. Üç çatallı ve tek merkezden çıkan bu yapı, Alevi-Bektaşi inanç sisteminin temel direği olan "Allah-Muhammed-Ali" üçlemesinin görsel bir kelamı olarak yorumlamaktadır. Yazılı kültürün sınırlı, sözlü geleneğin egemen olduğu topluluk yapısında bu geometrik form, inancın en soyut dogmasının madde üzerinde somutlaşmış halidir.

Sembolün bu dinsel kutsallığı ve koruyucu zırh niteliği, cemaat hafızasında yaşayan çok özgün bir Hz. Ali mitosuyla pekiştirilmiştir. Halk inanışına göre, Hz. Ali bir sabah camiye gitmek üzere evinden çıktığında, onun o gün şehit edileceğini hisseden mukaddes kazlar feryat ederek Ali'nin elbiselerinden tutmuş, önüne geçerek onun camiye gitmesini engellemeye çalışmışlardır. Kazların gösterdiği bu sıra dışı sadakat, ölümün önüne geçme ve Velayeti koruma çabası, kaz hayvanına ve onun ayak izine aşkın bir koruyuculuk atfetmiştir. Bu doğrultuda kazayağı damgası, kötülüğü ve kem gözleri formundaki üçlü çatal yapısıyla bozup nötralize eden apotropaik (koruyucu) bir güce kavuşmuştur. Hz. Ali'nin sadakat nişanı ve "Allah-Muhammed-Ali" birliğinin görsel kodu olan bu kutsal değer, topluluğun modern yaşamın getirdiği değişimlere rağmen inanç özünde kalıcı izler bırakmıştır.

İnançtaki bu üçlü sembolizm, sadece soyut bir öğreti olarak kalmamıştır. Bu motif, toplumsal yapının temel direği olan aile kurumu üzerinden gündelik hayatta da karşılık bulmuştur. Nitekim topluluğun gündelik yaşamındaki sözlü aktarımlarda kazayağı damgasının üç çatallı şekli, mutfakta kullanılan sacayağı ile eşleştirilmekte ve bu geometrik form sosyal roller üzerinden şu sözlerle ifade edilmektedir: "Kazayağı sacayağı gibidir aynı, sac bilin mi gazanlan altına goyulur üç ayaklı olur gene o da. Bir bacağı benim adam, bir bacağı ben, ortası da benim gız" (KK-2). Bu yerel benzetme, din sosyolojisi açısından iki önemli boyutu birleştirmektedir. Sembolün dinsel yönü "Allah-Muhammed-Ali" inancının kutsal birliğine işaret ederken; sosyal yönü toplumsal hayatın temeli olan çekirdek aileyi temsil etmektedir. Sacayağının ateşi göğüsleme ve yuvayı ayakta tutma işlevi, Türkmen kültüründeki "ocak" kutsallığıyla birleşmektedir. Damganın üç koluna yüklenen sosyal roller (baba, anne ve çocuk), dinsel düzeydeki kutsal bağın aile ilişkilerine yansıyan toplumsal birer göstergesidir. Böylece kazayağı motifi, dinsel inanç ile sosyal yapıyı bir arada tutan güçlü bir toplumsal sembol işlevi görmektedir.

### 2.4. Kazayağı Damgasının Maddi Kültürdeki Somut Tezahürleri

Niteliksel gözlemler ve mekânsal dokümantasyonlar, kazayağı damgasının Tahtacı Türkmenlerinin gündelik ve kutsal yaşam alanlarında canlılığını koruduğunu göstermektedir. Bu maddi tezahürlerin en sarsıcı alanı ölüm kültü ve mezar taşlarıdır. Kaz Dağı eteklerindeki mezarlıklarda taşların üzerine özenle kazınan kazayağı damgası, mevtanın cemaat kimliğini ve ruhani yolculuğunu gösteren ebedi bir imzadır. Özellikle Denizgöründü ve Koşuburnu gibi Tahtacı köy mezarlıklarındaki tarihi mezar taşlarında görülen kazayağı damgaları; baş taşlarının en üst noktasına ya da merkezine tekil bir mühür gibi kazınmıştır. Buna karşılık Cılbak Baba ve Sarıkız gibi geleneksel defin alanı (mezar) barındırmayan makam ve ziyaret alanlarında ise bu kutsallık doğrudan taş örgüler, adak uzamları ve ziyaret mimarisiyle simgelenmektedir. Mezar taşlarındaki kazayağı damgası, yeryüzündeki fiziksel yaşamı ve bereketi simgelerken, ruhun bu dünyadan Hakka dikey yürüyüşünü de temsil etmektedir.

Ölüm alanının dışına çıkıldığında sembol, yaşamın merkezinde dokuma ve tekstil ürünlerinde karşımıza çıkmaktadır. Kadınların ürettiği geleneksel giysiler, kuşaklar ve dokumalar üzerinde yer alan kazayağı motifleri, bu formun sadece mezar taşlarıyla sınırlı kalmadığını göstermektedir. Geleneksel kadın giysisi olan Değrenin ön ve arka yüzeyine, içine giyilen beyaz köyneğe, önlüklere ve bel bağ-

larına işlenen motifler, yaka ve omuz kesimlerinde bedeni çepeçevre sararak koruyucu bir kalkan işlevi görmektedir. Çamaşır yıkamada kullanılan ahşap tokaçlara veya ağaç kesiminde kullanılan nacaklara bu damganın kazınması, emek ile kutsalın temas ettiği her noktaya apotropaik bir zırh giydirme çabasıdır. Benzer şekilde evlerin kapı eşiklerinde ve kirişlerinde de bu damgaya rastlanmaktadır. Geçmişte baltaların saplarına ve kestikleri tomruklara kazınan bu işaret, Alevi inancındaki "eşik kutsallığı" kültüyle birleşerek hanenin dirlik düzenini dış dünyanın olumsuz etkilerinden koruyan batını bir kalkan vazifesi görmektedir.

**Sonuç**

Bu çalışmada, Kaz Dağı eteklerinde yaşayan Tahtacı Türkmen kültürünün en karakteristik simgelerinden biri olan kazayağı damgası; din sosyolojisi ve etnografya perspektifinden, "maddeden manaya" uzanan dönüşüm çizgisi üzerinden çözümlenmiştir. Elde edilen ampirik ve dokümantal bulgular, kazayağı motifinin basit bir mülkiyet işaretinden ya da sıradan bir estetik/süsleme öğesinden ibaret olmadığını göstermiştir. Aksine bu geometrik form; topluluğun Oğuzların Salur boyundan devraldığı Üç-Ok mirasını, kaz kuşunun stratosfer seviyesine ulaşan dikey ve aşkın elçiliğini, Hz. Ali sadakat mitosunu ve tasavvufi "Eline-Beline-Diline" felsefesini bünyesinde eriten çok katmanlı ve sentetik bir semboller bütünüdür.

Teorik açıdan bakıldığında, sembolün tarihsel süreçteki dönüşümü Mircea Eliade'ın *kutsal ve profan* diyalektiği ile Jean Baudrillard'ın *aşırı anlam yükleme (hiper-signification)* yaklaşımlarını doğrular niteliktedir. Geçmişte ekonomisi ağır ormancılık faaliyetlerine dayalı olan Kaz Dağı Tahtacı yerleşimlerinde kesilen tomrukları ve ahşap üretim araçlarını ayırt etmeye yarayan dünyevi (profan) bir mülkiyet nişanesi olarak başlayan süreç; topluluğun ekonomik yapısının tarım, hayvancılık ve yeni mesleki uzmanlıklara dönüşmesiyle birlikte biçim değiştirmiştir. Dünyevi mülkiyet işlevi geriledikçe, sembolün batını (esoterik) ve apotropaik (koruyucu) niteliği ön plana çıkmış; işaret doğrudan inançsal zemin üzerine yeniden inşa edilmiştir.

Ölüm kültü bağlamında Denizgöründü ve Koşuburnu köy mezarlıklarındaki şahidelerin tepe ve gövde noktalarına birer imza/mühür gibi kazınan damgalar, mevtanın aşkın aleme (Hak'ka) dikey yürüyüşünü temsil eden görsel bir unsur haline dönüşmüştür. Buna karşılık Cılbak Baba ve Sarıkız gibi defin alanı barındırmayan makam sahalarında ise bu kutsallık doğrudan adak uzamları ve

ziyaret mimarisiyle sürdürülmektedir. Gündelik yaşamda ise değre, kuşak ve önlük gibi kıyafetlerin yanı sıra kapı eşiklerine ve ahşap eşyalara nakşedilen sembol, haneyi ve bedeni çepeçevre saran koruyucu batıni bir kalkan vazifesi görmektedir.

Sonuç olarak kazayağı damgası; orman içi üretimdeki pratik bir araç olan "maddeden", inançsal, kozmolojik ve varoluşsal bir derinlik içeren "manaya" doğru dikey bir geçişi simgelemektedir. Sözlü geleneğin egemen olduğu bu cemaat yapısında sembol, toplumsal hafızanın, kolektif "biz" bilincinin ve tarihsel aidiyetin kuşaktan kuşağa aktarılmasında anahtar bir sosyo-dinsel enstrüman olma rolünü canlı bir şekilde sürdürmektedir.

**Kaynakça**

Baudrillard, Jean (2021). Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri. Çev. Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları.

Durkheim, Emile (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. Çev. Fuat Aydın. Ataç Yayınları.

Eliade, Mircea (2023). *Kutsal ve Kutsal-Dışı: Dinin Doğası*. Çev. Ali Berktay. Alfa Yayınları.

Karatayev, Olcabey ve Janıbekova, Kayrıkan (2016). "Damgalar ve Onların İşlevleri (Fonksiyonları)". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 4(8): 163-179.

Kâşgarlı Mahmud (2013). *Divanü Lugat-it-Türk*. Çev. Besim Atalay. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kılavuz, Bülent Nuri ve Adak, Mutlu (2022). "Aydın Nazilli'de Bulunan Salur Damgalı Mezar Taşları". *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi,* 131(258): 53-72.

Ögel, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi*. C. 1. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Öner, Mustafa (2009). *Kazan Tatar Türkçesi Sözlüğü.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sümer, Faruk (1958). "X. Yüzyılda Oğuzlar". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 16(3-4): 131-163.

Toparlı, Recep, Vural, Hanifi ve Karaatlı, Recep (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

**Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Kadın, 1955 doğumlu, ilkokul mezunu, emekli, Çanakkale/Bayramiç/Koşuburnu Köyü.

KK-2: Kadın, 1975 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi, Çanakkale/Bayramiç/Koşuburnu Köyü.

**Ekler**



*Görsel-1:* Eski mezar taşlarındaki kazayağı damgaları.



*Görsel-2:* Eski mezar taşlarındaki kazayağı damgaları.




*Görsel-3:* Günümüz Mezar taşlarına işlenmiş kazayağı damgaları.




*Görsel-4:* Sarıkız tepesi.



*Görsel-5:* Sarıkız'ın kazları için ördüğü avlu.




*Görsel-6:* Sarıkız'ın babasının hayatını kaybettiğine inanılan yer.



*Görsel-7:* Sarıkız tepesinde bulunan kazayağı damgaları.



*Görsel-8:* Tahtacı Türkmen kadın giysisi olan *değre*nin ön yüzü ve arka yüzündeki kazayağı motifleri.



*Görsel-9:* Tahtacı Türkmen kadını giysisi *değre*nin içine giyilen kazayağı motifli beyaz köynek ve önüne bağlanan kazayağı motifli önlük.



*Görsel-10:* Kadınlarda kemer, erkeklerde kuşak olarak bağlanan kazayağı motifli bel bağları. Aynı zamanda çocukları sırtta taşımak için de ip olarak kullanımı mevcuttur.

# RİTÜELLERDE YER ALAN YİYECEKLERİN KÜLTÜREL İŞLEVİ: KÜTAHYA'DA HELVA GELENEĞİ

The Cultural Function of Food in Rituals: The Halva Tradition in Kütahya

***Fatma ATEŞ****

## Giriş

İnsanların fizyolojik olarak beslenme eylemi, yaşamsal anlamda en önemli faaliyetler arasındadır. İlkel insandan günümüze kadar beslenme, yiyecek arama, yiyeceği işleme, pişirme gibi eylemler küçük farklılıklar gösterse de benzer şekilde devam etmektedir. Coğrafi koşullar da beslenme üzerinde etkilidir. Coğrafya, insanların yemek kültürlerinin oluşmasında etkili bir faktör olurken günümüzde beslenmenin tamamlanmasından sonra lezzet arayışı olarak değerlendirilmektedir. Bölgeden bölgeye değişen yemek kültürü o bölgenin gelenek ve göreneklerini hatta yaşam biçimlerine kadar birçok unsurunu da etkilemektedir. Bu şekilde yüzyıllardır nesiller arasında devreden yemek kültürü, kültürel bellekle beraber yaşatılması umut edilen önemli bir hazinedir.

Kültür "insanların yaşam süresi boyunca düşünceleri ve yaşayış biçimleri sonucunda var ettikleri mimari yapılar, el sanatları, geleneklerden oluşmaktadır" (Aliağaoğlu, 2004: 51) Bir başka bakış açısına göre kültür "insan eliyle oluşturulmuş her şey" olarak tanımlanabilir. Köklü bir kültüre sahip olan milletler zamanla gelecek nesillere de bu miraslarını devretmişlerdir. Bu miras kültürel bellek adı verilen kodlarla ve reçetelerle insan zihinlerine aktarılmıştır. Kültürel miras, Türk Dil Kurumu'nun yaptığı tanıma göre "Bir neslin kendinden sonra gelen nesle bıraktığı şey" olarak tanımlanmaktadır (Yılmaz ve Akman, 2019: 463). Bir başka tanımda ise "yaşayan kültür kadar, somut ve somut olmayan ögeleriyle, geçmişte biriktirilenlerle ve onlara atıfla ortak belleği oluşturur" (Gültekin ve Uysal, 2018: 2040). Görüldüğü üzere ister somut (anıtlar, tarihî binalar, mimari ka-

* Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kütahya/Türkiye. E-posta: fdegirmenci01@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-8885-0119. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326247

lıntı ve ören yerleri) isterse soyut (gelenek, görenek, törenler, müzik, dans...) olsun kültür bunların hepsinin üzerine inşa edilen bir kültür armonisidir. Kültür armonisi içerisinde yer alan yemekler de kültürel mirasın gelecek yüzyıllara aktarımında ve diğer milletlerle olan etkileşimde önemli rol oynamaktadır. Maddi kültür unsurları başlığı altında değerlendirdiğimiz yemekler "...toplumların etkileşimleri sonucunda yeniden oluşturulan, yeni kimlik kazanan yemek pişirme tarzı, geleneksel üretim ve tüketim alışkanlıkları, pişirme yöntemleri somut olmayan kültürel miras kapsamına girmektedir" (Çapar ve Yenipınar, 2016: 104). Zengin bir yemek kültürüne sahip kadim Anadolu kültüründe helva bu yemek kültürü içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kökleri Orta Asya'ya uzanan bu kültür Selçuklulardan Osmanlı'ya oradan günümüze kadar ulaşmış bir tatlıdır.

**1. Tarihte Helva**

Türkiye sahip olduğu verimli tarımsal alanları, jeopolitik konumu, iklimi ve bitkisel çeşitliliği ile önemli bir yere sahiptir. Çok farklı kültürlere ev sahipliği yapmasına ek olarak farklı kültürlerle olan etkileşimi de bu çeşitliliği zenginleştirmiştir. Ancak bu konudaki en önemli faktörlerden biri olarak Türk kültür dairesinin içindeki zengin mutfak kültürüdür. "Belli bir yöreye özgü mutfak kültürünün oluşması, tarihi derinlik, bilgi, beslenme alışkanlığı ve gelenekler için de önem arz etmektedir" (Şengül ve Genç, 2016: 82).

13 ve 14. yüzyıllara ait Arapça kaynaklarda helva ile ilgili tanımlar ve bazı bilgiler yer almaktadır. Bu bilgiler ışığında helvanın tarihini 13. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Bu bağlamda tarihte sıkça yapılan Gaziler helvası ile ilgili bilgiye Kaygusuz Abdal'a ait bir şiirde "Gaziler helvasından cihan dopdolu olsa, Zilbiye halkasiyle simidi hem coğ olsa" (İvgin, 1981: 236) ifadeleri ile ulaşılmaktadır. Helvanın genel olarak Orta Doğu ve Balkan ülkelerinde ilk olarak pişirilmeye başlayıp diğer kültürlere buralardan yayıldığı bilinmektedir. Hatta bilinen ilk helvanın Arap toplumunda kutsal kabul edilen hurmanın ezilip süt ile karıştırılması ile yapıldığı bilinmektedir. "Daha sonraki dönemlerde yağ, un, safran gibi malzemelerin helva yapımında kullanıldığı bilgisi yer almaktadır" (Yılmaz ve Akman, 2019: 464).

Kimi kaynaklarda helvanın Orta Asya kaynaklı olduğu bilgisi verilmektedir. Eski dönemlerde öğütülmüş tahılın yağda kavrulması ile elde edilerek adına kavut denilen bu yiyeceğin üzerine bal ya da pekmez konulup tatlandırıldığı bilinmektedir. Hatta bazı kaynaklarda "Orta Asya'da kavutun kavrulmuş darıyla yapıl-

dığı, Anadolu'da yerleşik hayata geçildikten sonra gelişen buğday kültürüyle birlikte darının yerini unun aldığı" (Ögel, 1991: 403) ifade edilmektedir. Bununla birlikte günümüzde halen doğu Anadolu'da kavut adı verilen kavrulmuş unun tatlandırılarak kahvaltıda tüketildiği bilinmektedir.

Türklerin İslamiyet'i kabulü ve Anadolu'yu yurt tutmalarından sonraki evrede Türklerin yerleşik hayata geçmeleri gibi birçok nedenden ötürü Selçuklular döneminde de kültürel gelişim devam etmiştir. Türklerin şeker kamışını tanımalarından sonraki evrede artık tatlılarda bal ve pekmez dışında da tatlandırıcıları kullandıkları bilinmektedir. Örneğin Selçuklularda "Zerde, paluze, kadayıf, aşure gibi tatlıların yanı sıra un helvası ve badem helvası tüketildiği bilinmektedir" (Akın vd., 2015: 43).

Osmanlı mutfağı, Türk mutfak kültürü açısından Selçuklu mutfağının bir devamı niteliğindedir. Bu dönemde helva daha da fazla çeşitlenmiş, halk arasında çokça tüketilen tatlılardan birine dönüşmüştür. Hatta bu dönemde Osmanlı saray mutfağı olarak isimlendirilen 'Matbah-ı Amire'nin sınıflandırılmış bölümlerinden birinin adı da "helvahane" olarak belirlenmiştir. "Mutfağın bu bölümünde çok sayıda şeker, şekerleme, hoşaf, reçel, tatlı, macun ve ilaç üretimi yapılmıştır" (Bilgin, 2003: 116). "XV ve XIX. yüzyıllar arasında toplamda 36 farklı helva çeşidinin yapıldığı bilinmektedir" (Bozagcı, 2023: 194). Kaynaklarda isimleri var olan helvalardan bazıları şu şekildedir: "helva-yı ter, sabuni helva, şekerli memnuniye, helvâ-yı hâkânî, Reşidiye helvası, Asude helvası, pirinç unu helvası, irmik helvası, badem helvası, helva-yı beyaz ve umaç helvası"dır (Yerasimos, 2014: 200-220). Helva Osmanlı Devleti'nde padişahlar tarafında tüketilen ve çokça sevilen tatlılardan olmuştur. "Fatih Sultan Mehmed için hazırlanan 'bozalı helva' ve II. Selim döneminde bayramlarda hazırlanan 'delâliye helvası'" (Işın, 2009: 87) padişahların çokça sevdikleri helvalara örnek gösterilebilir.

Arap kültürünün etkisi ile Osmanlı'da da günümüzde un helvası olarak bildiğimiz helvanın yapıldığı bilinmektedir. "Osmanlı döneminde un helvası 'efruşe' ya da 'afruşe' olarak bilinmekte olup bu helvanın tane tane dökülen çeşidine ise Gaziler helvası denildiği kayıtlarda yer almaktadır. Hatta Gaziler Helvasının savaş döneminde şehit olanların ruhu için hazırlandığı bilinmektedir" (Işın, 2009: 177). Helva kaynaklarda ve sözlüklerde "şeker, yağ, un veya irmikle yapılan tatlı olarak tanımlanmaktadır" (TDK, 2018). Helvanın, Arapça'da "tatlı" anlamını taşıyan hulv (hulviyyat) kelimesinden türediği bilinmektedir. Arap kültüründe helva tek bir yiyecekten ziyade tatlıların genel adı olarak bilinmektedir.

Anadolu'da 19. yüzyıl sonuna kadar hem kaynaklarda hem de halk arasında halva olarak bilinen kelime daha sonra helva şeklinde telaffuz edilmeye başlanmıştır.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi ve Osmanlı mutfak kültürünü aktaran kaynaklara bakıldığında "her çeşit unlu/nişastalı, yağlı, ballı ya da şekerli tatlı" için "helva" kelimesinin kullanıldığı görülmektedir" (Yerasimos, 2014: 539). Priscilla Mary Işın, helvaları 4 farklı alt başlıkta incelenmiştir. Bu başlıklar: 1. Unsuz helvalar, 2. Un, nişasta veya irmik içeren helvalar, 3. Malzeme ve yapılışı belirsiz olan veya hakkında çok az bilgi bulunan helvalar, 4. Doğadan toplanan bazı tatlı maddeler veya görünüş olarak helvaya benzetilen fakat kimisi yenmeyen maddeler (Işın, 2010) şeklindedir.

**2. Türk Kültüründe Helva**

Halk arasında helva pişirmek, helva kavurmak ya da helva basmak olarak da geçen tabirlerdeki helva Türk mutfağının en bilinen geleneklerinden biridir. Türkler için Orta Asya'da başlayan daha sonra Anadolu'ya taşınan bu gelenek bir ritüel ekseninde devam etmektedir. Türkler tarihin her döneminde atalar kültüne dikkat etmiş ve atalarının arkasından mutlaka bir şeyler pişirmişlerdir. Hatta Göktürkler'de ölümden sonra ikinci bir hayatın olduğu ve ölen insanların oraya gittiğine dair inançlar mevcuttu. "O nedenle ruhları diğer dünyaya göç eden atalarının orada iyi yaşamaları ve mutlu olmaları gerektiği düşüncesi hâkimdi" (Kafesoğlu, 1980: 31). Diğer dünyaya geçen atalarının memnuniyeti ve onlara duydukları minneti gösterebilmek için kurban veren Göktürkler bunu kan akıtarak ya da kansız kurban anlamına gelen 'saçı' ile yapmışlardır" (Tufantoz, 2008: 71). Günümüzde halen devam eden bu gelenekler içerisinde saçı geleneği gelin arabalarının üzerine atılan buğday, para, şeker ve kuru yemiş içeren karışımla devam ederken kanlı kurban da ev, araba veya herhangi bir niyetle kesilen hayvan için kullanılmaktadır. Saçı geleneğine bir diğer örnek ise aş/yog merasimlerine ek olarak yağ kokutma olarak bilinen gelenektir. Helva pişirmek de yağ kokutma olarak adlandırılan bu saçı geleneğine dâhil olmaktadır. "Yağ kokutmak dinî anlamını yitirdikten sonra dahi topluluklar tarafından görenek olarak yapılmaya devam etmektedir" (Eröz, 1992: 42). Bu gelenek o dönemdeki dinî anlamı yitmesine rağmen kuşaklar arasında ritüel boyutunda aktarılarak günümüze helva geleneği olarak gelmiştir. Önemli zamanlarda yapılan bu gelenekte genellikle ölen kişinin, evine gelerek ziyaret ettiği inancı vardır. Bu ziyaret esnasında ise bacalardan koku çıkmaması durumunda ruhun üzüleceğinden hareketle 'yağ kokutma' geleneği-

nin yapılması genel kabul arasındadır. "Yağın kokusuyla ruhların, helvanın kendisiyle ise bu dünyada kalan insanların doyacağı düşünülmektedir" (Tufantoz, 2008: 73).

Günümüzde devam eden, ölünün 3'ü, 7'si, 40'ı ve 52'si gibi sayılar Eski Türk kültürünün izlerini yansıtmaktadır. Atalar kültü olarak isimlendirilen bu gelenekte Türkler ölen kişilerin ardından ancak bahsi geçen sürelerde bir takım ritüeller gerçekleştirmişlerdir. "Orta Asya Türklerinde hane halkının ölen kişi için ölüm gününden itibaren üçüncü, yedinci, yirminci, kırkıncı günlerde anma törenleri yapıldığı bilinmektedir" (Roux, 1994: 234). Anadolu'da halen devam ettirilen bu geleneklerde ana ikram olarak helva karşımıza çıkmaktadır. Ölü helvası olarak da isimlendirilen bu helvanın yapılması elzem olarak kabul edilir. İslamiyet öncesi dönemdeki inançların uzantısı olan bu gelenek İslamiyet'in kabulünden sonra da yapılmaya devam etmiştir.

Balkan Türkleri ve Makedonya Türklerinde de ölen kişinin defnedilmesinden sonra helva ikram edilmesi, ölümünden sonraki yedinci ve kırkıncı günde helva yapılması ve kandillerde helva yapılması geleneği uygulanmaktadır" (Kalafat, 1994: 44).

**3. Kütahya Mutfağında Helva**

Kütahya hem bir şehzade şehri olması hem de ahilik açısından önemli bir merkez olması yönüyle zengin bir tarihî kültüre sahip şehirlerimizden biridir. Bu köklü geleneğin bakiyesine büyük ölçüde sahip çıkan bu ilde hem somut hem de somut olmayan kültürel mirasın izlerini görmek mümkündür. Mirasın maddi unsurlarından biri olmasına rağmen etrafında oluşturduğu somut olmayan kültürel unsurlarıyla da önemli örneklerinden biri helvadır. Helva çeşitliliği yönünden de büyük bir zenginliğe sahip olan Kütahya'da dövme helva, bitli helva, köpük helva, paşa helvası gibi örnek bulunmaktadır. Bu çeşitliliğin arkasında Kütahya'nın birçok Osmanlı şehzadesinin eğitiminde önemli rol oynaması ve ahi kültüründe önemli bir merkez olması vardır.

Helva yapımı hakkında birçok tarihî kaynakta çeşitli bilgiler verilmektedir. Örneğin Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri isimli kitapta "Ramazan Bayram'ında helva yapmanın bir gelenek olduğunu belirtilmiştir. Bu geleneğe göre ise Ramazan Bayram'ında Osmanlı konaklarında helva pişirildiği ve pişirilen helvanın hareme de gönderilerek bahşiş alındığı bilinmektedir" (Bozagcı, 2023: 196).

Helva sadece kitabi kaynaklarda hakkında bilgi verilen bir yiyecek değildir. Helvanın etrafında pek çok gelenek oluşturulmuştur. Yâren, kürsübaşı, barana, sıra gezmesi gibi birçok sohbete benzer şekilde helva etrafında da sohbetler oluşturulmuştur. Bu sohbetlerde helva sadece ikramlık bir unsur olmanın ötesinde sohbete isim olarak verilen bir kavram haline gelmiştir. Osmanlı Devleti'nde helva kültürünün hâkim olduğu bir diğer gelenek 17. yüzyıl itibariyle "helva sohbetleri" adını taşıyan kış sohbetleridir. "Kış aylarında yapılan bu sohbetlerin temel özellikleri insanların toplanıp helva yemesi, sohbet etmesi, şiirler okuması ve eğlencelerdir. Helva sohbetlerinin bazılarında yörelere göre farklılık gösteren oyunlar da oynanmaktaydı. Bu helva sohbetlerinin bazılarında yemek ikram edilirken bazılarında sadece helva ile birlikte çay veya kahve ikram edilmiştir" (Bozagcı, 2023: 196). Günümüzde Kütahya'da devam eden "gezek" adı verilen sohbetlerde yemeklerin ardından helva verme geleneği çoğunlukla devam etmektedir. Kanaatimizce bu gelenek, 17. yüzyılda yapılmış olan sohbetlerin de devamı niteliğindedir.

Bitli helva geleneği Kütahya merkez ve ilçelerinde her yıl düzenli olarak uygulanan bir ritüeli canlandıran önemli bir törendir. Hemen hemen her mahalle ve evde uygulanan bu ritüelle hem kültürel zenginlik hem de halk arasındaki birlik ve beraberlik duygusu perçinlenmektedir. Kültürel belleğin aktarımının da yapıldığı bu gelenekte toplumun ortak değer ve yargıları da bu şekilde gelecek kuşaklara uygulamalı olarak aktarılmaktadır. Bu aktarım yılın tüm aylarından ziyade sadece Ramazan ayına özel olarak yaşatılmaktadır.

Bitli helva, 2021 yılında Türk Patent ve Marka Kurumu tarafından Coğrafi işaret verilerek tescil edilmiş bir lezzettir. Yöresel ürün olarak kabul edilen bu helvanın içeriği şeker, çöven suyu, limon tuzu, su ve üzerine bolca atılan susamdan oluşmaktadır. Çöven adı verilen maddenin bu karışıma eklenmesi ile helvanın beyazlaması ve özel bir kıvam alması sağlanır. Beyazlayan helva karışımının susama bulanıp karıştırılmasının ardından karışım, helva ustaları tarafından el işçiliğiyle açılarak ince bir şekil alması sağlanır ve muska şeklinde katlanır. Bekledikçe sertleşen bu helva çıtır bir doku oluşturur. Bu dokunun oluşması sebebiyle bitli helva halk tarafından çıtır helva adını da almaktadır. Genelde çay ya da kahve yanında tüketilen bu helva kış gecelerinde misafir ikramlarının başında gelmektedir.



*Fotoğraf-1, 2, 3 ve 4:* Bitli Helvanın yapılış aşamaları.

Özellikle Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde yaşatılan bitli helva geleneği Ramazan ayının 15. günü tüm yöre halkı tarafından ilgiyle karşılanmaktadır. Bitli helva, çıtır helva ya da susamlı helva olarak isimlendirilen bu helvanın bitli helva olarak isimlendirilmesinde üzerine atılan susamlar etkili olmuştur. Helvanın isimlendirilmesinde "bitli" ifadesinin kullanılması normal şartlarda olumsuz bir çağrışım uyandırsa da burada kasıt bir böcek türü olan bitin gerçek anlamı değil, helvanın espritüel bir şekilde isimlendirilmesidir. Bu yönüyle Kütahya halkı, helvaya bu isimlendirme ile kendi içerisinde hem sembolik hem de eğlenceli bir anlam kazandırmıştır. Asırlardır yöre halkı tarafından yaşatılan bu gelenek sosyal boyutu da olan gastronomik bir geleneğe dönüşmüştür.

Bitli helva, Kütahya halk kültürü içerisinde sadece yenilebilen bir tatlı olmanın yanında çeşitli sembolik anlamlar da taşıyan bir üründür. Kütahya'da (özellikle Tavşanlı ilçesinde) yeni sözlenmiş, nişanlanmış ya da evlenmiş damat adaylarının Ramazan'ın 15 ya da 16. gününde asla ihmal etmemeleri gereken bir gelenekle bütünleşmiş bir tatlıdır. Bu helvanın damat tarafından kayınvalideye götürülmesi başlı başına bir seremonidir. Damat ya da damat adayı isteğe göre ya hasır bir sepeti ya da 50-60 cm çapındaki bir tepsiyi bitli helva, çeşitli tatlı yiyecekler, şekerler, çikolatalar ve çerezler ile doldurup özel bir sunumla süsletir. Ancak bu malzemeler içerisinde asıl unsur ve miktar olarak çoğunlukta olanı bitli helvadır.

Damat, özenle süslettiği tepsiyi ya da sepeti iftar yapmak için gittiği kayınvalidesine hediye eder. Şayet bu gelenek yapılmazsa damat ile kayınvalide arasında küslüğe kadar varan sonuçlar olabilmektedir. Damat ve kayınvalide arasındaki bağların güçlendirilmesi, ilerde kurulacak aile bağlarının daha güçlü olması için yapılan hatır sayma olarak kabul edilen bu gelenek yöre halkı açısından önemsenmektedir.





*Fotoğraf-5 ve 6:* Hediyelik olarak hazırlanmış bitli helvalar.

Kayınvalideler, damatları tarafından getirilen bitli helvayı hem ailelerine hem de komşularına ve yakın akrabalarına ikram etmektedirler. Bu dağıtım sadece bir yiyecek paylaşımı anlamı taşımamakta, aynı zamanda "Kızımızı evlendiriyoruz, sizlere de bu haberi duyurmak isteriz" anlamı taşımaktadır. Bu durumda hem komşu ve akrabalar bitli helva götürülen ailenin gelinlik kızlarının evlendirileceği haberini almakta hem de bu ailenin sevincine ortak olmaktadır.

**Sonuç**

Anadolu bulunduğu coğrafi konum, iklim, farklı kültürlerle olan iletişimi sayesinde çok zengin bir mutfak kültürüne sahiptir. Birçok yöresel lezzete ev sahipliği yapan bu topraklarda helva ayrı bir öneme sahiptir. Hemen hemen her bölgede farklı şekillerde hazırlanan helva, Kütahya'da da özel ritüel gerektiren bir niteliğe sahiptir. Ülkemizin birçok yerinde helva her ne kadar yas, üzüntü ve ölüm gibi olumsuz konularla ilişkilendirilse de Kütahya'da geçiş dönemlerinden

evlilik, bayramlar ve güzel günlerin yiyeceği olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı döneminin yoğun etkisinin görüldüğü şehirde şehzadelere yapılan sünnet merasimlerinin etkileri yoğun bir şekilde devam ettirilmektedir. Bu törenlerde helva çeşitlerinin ikram edildiği bilgisi Surname adı verilen eserlerde ifade edilmektedir.

Kandil gecelerinde hem ağızların tatlandırılması amacıyla hem de hayır yapmak amacıyla sunulan helva ile ilgili birçok gelenek halen halk arasında yaşatılmaktadır. Bu çalışmanın temel çatısını oluşturan bitli helva ise düğün öncesi dönemde damat adayları tarafından özel sepetler ve tepsilerle kayınvalidelere götürülen ağız tatlılığıdır. Ramazan'ın 15 ya da 16. günü götürülmesi gereken bu özel tatlı, ilerde kurulacak ailenin temelinin de tatlı ve güzel atılmasını sağlayan önemli bir aracı olarak görülmektedir. Her yıl yoğun bir şekilde aktarımı devam ettirilen bu geleneğin daha uzun yıllar devam edeceği düşünülmektedir.

**Kaynakça**

Akın, Galip, Özkoçak, Vahdet ve Gültekin, Timur (2015). "Geçmişten Günümüze Geleneksel Anadolu Mutfak Kültürünün Gelişimi". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, 30: 22-52.

Aliağaoğlu, Alpaslan (2004). "Sosyo-kültürel Miras Turizmi ve Türkiye'den Örnekler". *Ankara Üniversitesi Coğrafi Bilimler Dergisi*, 2(2): 50-64.

Bilgin, Arif (2003). "Seçkin Mekanda Seçkin Damaklar: Osmanlı Sarayında Beslenme Alışkanlıkları (15.-17. Yüzyıl)". *Yemek Kitabı: Tarih, Halkbilimi, Edebiyat*. Haz. M. Sabri Koz. Kitabevi Yayınları, 78-118.

Bozagcı, Elif Cemre (2023). "Türk Mutfak Kültüründe Helva ve Helva Gelenekleri". *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, 8(2): 191-200.

Çapar, Gizem ve Yenipınar, Uysal (2016). "Somut Olmayan Kültürel Miras Kaynağı Olarak Yöresel Yiyeceklerin Turizm Endüstrisinde Kullanılması". *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 4(ÖS 1): 100-115.

Eröz, Mehmet (1992). *Eski Türk Dini (Göktürk İnancı) ve Alevilik-Bektaşilik*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Gültekin, Nevin Turgut ve Uysal, Mehmet (2018). "Kültürel Miras Bilinci, Farkındalık ve Katılım: Taşkale Köyü Örneği". *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(15): 2030-2065.

Işın, Priscilla M. (2009). *Gülbeşeker Türk Tatlıları Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

İvgin, Hayrettin (1981). "Bazı Halk Şairlerinin Şiirlerinde Yemeklerimiz". *Türk Mutfağı Sempozyumu Bildirileri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Kafesoğlu, İbrahim (1980). *Eski Türk Dini*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kalafat, Yaşar (1994). *Makedonya Türkleri Arasında Yaşayan Halk İnançları*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1991). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Roux, Jean-Paul (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. Çev. Aykut Kazancı. İşaret Yayınları.

Şengül, Serkan ve Genç, Koray (2016). "Festival Turizmi Kapsamında Yöresel Mutfak Kültürünün Destekleyici Ürün Olarak Kullanılması: Mudurnu İpekyolu Kültür Sanat ve Turizm Festivali Örneği". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23: 79-89.

Tufantoz, Abdurrahim (2008). "Orta Asya'dan Balkanlara Türklerde Pişi ve Helva Pişirme Geleneği". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 45: 69-82.

Yerasimos, Marianna (2014). *500 Yıllık Osmanlı Mutfağı*. Boyut Yayınları.

Yılmaz, Gül ve Akman, Sinem (2019). "Osmanlı'dan Günümüze Helvalar ve Helva-i Gazi'nin Gastronomik Değeri". *Gastroia: Journal of Gastronomy and Travel Research*, 3(3): 462-469.

# ADANA HALK HEKİMLİĞİ UYGULAMALARINDA "GÖÇÜRME"

"Göçürme" in Folk Medicine Practices in Adana

***Fatma ATEŞ****

## Giriş

Doğa içerisinde var olduğu andan itibaren türlü mücadele veren insan en çok da sağlıklı kalmak ve ölümü geciktirmek adına mücadele vermiştir. Bu bağlamda sağlıkla ilgili her türlü deva ve ilaçları da yine kâinat içerisinde aramaya koyulmuştur. "Korunma, teşhis ve tedavi şeklinde karşımıza çıkan bu arayış ve mücadele, geçmişten günümüze belli birtakım bilgi, birikim ve deneyimin oluşmasını sağlamıştır" (Tek, 2018: 5). Deneyimlerle ortaya çıkan bilgi birikimi halk hekimliği adı verilen sahayı oluşturmuştur. Boratav "Halkın, olanakları bulunmadığı için ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince hastalıklarını tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemlerin tümüne" (2013: 139) halk hekimliği, halk tıbbı, halk tababeti adının verildiğini bu tanım ile söylemektedir. Bu alanda yapılan tedavilerde doğadaki her unsur bir tedavi aracı olabilmektedir. Bu tedavi araçları maddi olabildiği gibi inanç, dua, teslimiyet gibi kavramların dâhil olduğu manevi araçlar da tedavi aracı olabilmektedir. Manevi kavramların ön plana çıkmasında inanç sistemlerinin farklılık arz etmesi etkisi vardır. Bu çeşitlilik insanlarda hastalığın sadece maddi etkenlerden dolayı değil manevi kabul edilecek kötü varlıkları da akıllara getirmiştir. İnsanları hasta eden bu varlıklar zamanın ilerleyen sürecinde ölümle bile ilişkilendirilmiştir.

Türk inanış sistemine ve sözlü kültür ürünlerine bakıldığında insanlara uğrayan bela, musibet, hastalık ve ölüm gibi olayların temelinde bir tabuya karşı gelme, kültlere yapılan saygısızlık, tanrının gazabını çekme, yer altı ruhları, erlik ve askerleri, ateş, rüzgâr, hastalık taşıyan kötücül ruhlar, yapılmaması gereken suç ya da günah gibi birçok başlığın yer aldığı görülmektedir. Bu durum sadece Türk

* Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kütahya/Türkiye. E-posta: fdegirmenci01@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-8885-0119. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326270

halklarında değil en ilkel dönemlerden günümüz dünyasına kadar pek çok halk arasında yaygın şekilde tespit edilmektedir.

Hastalıkların tespit edildiği zamanlarda müdahale herhangi bir kişi tarafından değil ehil bir kişi tarafından yapılmıştır. Bu ehil kişi Türk halk hekimliği uygulamalarında şaman, kam, oyun, baksı adı verilen kişilerdir. Ahmet Yaşar Ocak bu konu ile ilgili olarak "Türk şamanlarının en önemli vazifelerinden biri de ayinler yaparak hastaların vücuduna giren cinleri ve kötü ruhları kovmaktır. Bunun için birtakım usuller uygulanır. Şaman inancına göre insanın vücudundaki ruh, kötü ruhların etkisiyle vücudu terk ettiği zaman hastalık meydana gelir. Ruh uçar gider ve yeryüzünde serseri bir şekilde dolaşır; çoğu defa da kötü ruhların esiri olur" (Ocak, 2012: 148-149) şeklinde dile getirilen olayın neticesinde insanlar hastalanmaktadır. Burada dikkat çeken şey ise şamanın hastalanmış olan ruhun kötü ruhlardan arındırılması gereğidir. Bunu da şaman dışında bir başkası yapamamaktadır. Şaman adı verilen bu kişilerin yaptığı uygulamaları zamanla görev dağılımı neticesinde toplumda emci, otacı, bakıcı, bakımcı, üfürükçü, ocakçı adı verilen kişiler üstenmiştir. Bu kişiler birbirinden farklı sayısız tedavi metodunun uygulandığı sağaltma tekniklerini kullanmışlardır.

Hastalıklardan ölüme kadar götüren kötücül varlıkların verdiği zararlardan kurtulmak amacıyla insanlar kimi zaman doğada var olan renkleri, suları, taşları taklit ederek kimi zaman da doğanın bizzat kendisinden faydalanarak çok farklı sağaltım teknikleri oluşturmuşlardır. Bu tekniklerle ilgili en kapsamlı başlıklar Orhan Acıpayamlı tarafından şu şekilde sıralamıştır: 1. Irvasa yoluyla yapılan sağaltmalar, 2. Parpılama yoluyla yapılan sağaltmalar, 3. Dinsel yolla yapılan sağaltmalar, 4. Bitki kökenli emlerle yapılan sağaltmalar, 5. Hayvan kökenli emlerle yapılan sağaltmalar, 6. Maden kökenli emlerle yapılan sağaltmalar (Acıpayamlı, 1989: 3). Bu başlıklara alternatif başka bir başlıklandırma Sevgi Şar tarafından şu şekilde yapılmıştır: 1. Telkin (ırvasa) tedavileri: a) Sihirsel b) Dinsel, 2. Mekanik (Parpılama) tedaviler (dağlama, çizme, kırık-çıkık, kesme, vurma): a) Sihirsel, b) Dinsel, 3) İlaçla Tedaviler: a) Bitkisel ilaçlar, b) Hayvansal ilaçlar, c) Madensel ilaçlar, d) Şifalı sular, e) Kombine ilaçlar (1992: 241-248).

Eski zamanlarda ciddi bir hastalığa yakalanmış ya da kötücül varlıkların gazabına uğramış insanlar şamanlara gitmiş ve kendilerini bu sıkıntıdan kurması için şamanlardan talepte bulunmuşlardır. Bu talepler için çözüm üreten şamanların çoğunlukla başvurduğu metot olarak karşımıza göçürme tekniği çıkmaktadır. Göçürme tekniği sadece Anadolu sahasında değil Moğollarda da görülmek-

tedir. Adına *dzolik gargahu* adı verilen göçürme, Moğol halk hekimliği uygulamalarında yer almaktadır. İnan'a göre (2015) bu yöntem Türklerin de halk hekimliğinde yer alan aynalma ya da aylanma olarak tabir edilen bir nesnenin, başın etrafında döndürülmesi/ bir nesnenin etrafında dönmek olarak ifade edilir. Dönmek, dolanmak, birisi için kendini feda/kurban etme anlamlarını da içeren bu inanç sistemi İnan'a göre Türklerdeki sistemin varyantıdır. Kırgız Türkçesinde *köçöt* tabiri ile yer alan bu teknik "...şamanın marifetiyle bir hayvanı hastanın etrafında dolaştırıp hastaya musallat olan bu ruhu hayvana nakletmektir" (İnan, 1998: 478).

Yapılan çalışmalar ve tanımlardan yola çıkılarak göçürme ile ilgili şu şekilde bir tanımlama yapılabilir: İnsanda var olan hastalık ya da ruhsal olumsuz etkinin doğada var olan nesneler (ağaç dalı, yaprağı...), yenen yiyecek unsurları (soğan, elma, baklagiller, arpa, yumurta...) madeni nesneler, kül, ateşe dair malzemeler ya da insana ait parçalar (tırnak, saç...), hayvanlar ya da hayvanlara ait unsurlar (hayvan kafatası, iskeleti, tırnağı, tüyü...) gibi birçok nesne aracılığıyla hastalığın bu nesnelere daha sonra ise bu nesnelerin kurutulup yakılması ya da gömülmesi ile hastalığında bu şekilde yok edilmesinin amaçlandığı sisteme göçürme adı verilmektedir. Hastalık göçürmede birçok nesne tercih edilse de Türkistan şamanları tarafından "... Şamanın hastalığı geçirdiği hayvanlar arasında güvercin, horoz, koyun, tavuk yumurtası, köpek başı iskeleti, at başı kemiği... yer almaktadır. Bunlara ilave olarak şamanlar bazen de baş ağrılarını insan kafatasına da geçirirler" (Bayat, 2015: 256-257).



*Fotoğraf-1:* Nazar için evlerin giriş kısımlarına asılan büyükbaş hayvanın kafatası

İlkellerde ve ilkellerden sonraki birçok toplumda gördüğümüz bu teknik aslında "Fiziki olanla zihinsel olanı, maddi olanla manevi olanı birbirine karıştırmanın bir sonucudur" (Frazer, 2019: 9). Kısacası insanın kendi içinde ve ruhunda var olan hastalığın, sıkıntının, içsel problemlerinin bir yardımcı aracılığı ile bir başka nesneye aktarılmasıdır.

**1. Göçürme Tekniğinin Uygulandığı Hastalıklar**

Şamanların genel bakiyesi olan ocaklı adı verilen bakımcılar tarafından hastalığın bir kişiden bir nesneye aktarma işlemiyle birçok hastalık tedavi edilmektedir. Bunlar içerisinde cilt hastalıkları başlığında yer alan siğil, temre, tavukgötü ve egzama gelmektedir. Bunun dışında karaciğerle bağlantılı olarak cildin sararmasının belirginleştiği sarılık; kas ağrılarının ön plana çıktığı kulunç ağrıları; kabakulak, bademcik ağrısı, baş ağrısı, çengi, dalak kesme gibi rahatsızlıklar da göçürme ile tedavi edilmektedir. Ayrıca manevi hastalıklar kategorisinde yer alan nazar ve aydaş hastalıkları da göçürme ile tedavi edilmektedir.

**2. Göçürme İşleminde Kullanılan Nesneler**

Anadolu halk hekimliği uygulamalarında içerisinde büyüsel gücün olduğuna inanılan birçok nesne kullanılmaktadır. Bu durumun temelinde şamanın ya da görevli kişinin direkt elle tedavi edemeyişi yatmaktadır. O nedenle birçok hastalık taklit büyüsü ile tedavi edilmektedir. Bir araca ihtiyaç duyulması neticesinde geliştirilen analoji büyüsünün temelinde " benzerlikten hareketle taklitsel eylemi gerçekleştirerek arzu edilen tesiri oluşturmak" şeklinde temellendirildiğinden "hastalıkla şekil yönünden benzerlik taşıyan ya da onun biçim yönünden ilişki içerisinde olduğu düşünülen varlık ve nesnelerden yararlanıldığı görülmektedir" (Tek, 2021: 21-22). "Benzer benzeri doğurur" ilkesince belirlenen nesne üzerinden hastalık tedavi edilir. Siğil, tavukgötü, temre ve egzama gibi cilt hastalıklarında genel olarak hastalığın, bir nesnenin o bölgeye temasından sonra yok olması amaçlandığı için sebze ya da doğada çabuk çözülen ve yok olan baklagil ve buğday arpa gibi nesneler tercih edilir. Frazer tarafından "günah keçisi" (2012: 191) kavramı olarak açıklanan bu nesneler hastalıkla ilgili olsa da olmasa da hastalık yükünün aktarıldığı şey olarak tabir edilir. Kimi zaman günah keçisi kavramında ağaçlar yer alırken kimi zaman da bu ağaçlardan imal edilen oklava, süpürge gibi nesneler de yer almaktadır. Madeni unsurların da çok aktif kullanıldığı görülen göçürme eyleminde arılık/el ağırlığı kabul edilen metal paralar kullanılan nesneler arasındadır. Ayrıca ocaklıların parpılama esnasında kullandıkları bıçak

ve makas da madeni unsurlar kategorisinde değerlendirilmektedir. Dışarıdan birçok nesnenin günah keçisi olarak kabul edilmesine ek olarak ocaklı adı verilen sağaltıcıların da kendi evlerinde ocaktan elde ettikleri küller de göçürme aracı olarak kullanılmaktadır. Kimi zaman canlı hayvanlar da göçürme işleminde kullanılmaktadır. Kimi bölgelerde kedi, horoz, kertenkele ve kurbağa da tercih edilen hayvanlar arasında iken Adana'da çoğunlukla köpek göçürme işleminde kullanılan hayvan olarak tercih edilmektedir.

**3. Göçürme Esnasında Kullanılan Teknikler**

İnsanda var olduğuna inanılan, görülen ya da görülmeyen maddi manevi tüm rahatsızlıklar tedavi edilirken canlı ya da cansız bir nesneye aktarımı esnasında çok farklı metotlar kullanılmaktadır. Bu metotlarla kimi zaman hastalığı kişinin üzerinden alma amacı güdülürken kimi metotlarda hastalığı aktarıldığı nesne ile yok etmek de amaçlanmaktadır. Yapılan saha çalışmalarında göçürme tekniği içerisinde çizme, dağlama, temas, ırvasa, parpılama, kesme, dokunma, gömme, eritme ve patlatma gibi teknikler kullanılmaktadır. Bu teknikleri kullanan şifacı, hastalığı kişinin vücudundan başka bir şeye aktarmaya çalışırken bazen de hastalığın başka bir canlının vücuduna geçmesine engel olma amacını gütmektedir.

**3.1. Temas/Vurma/Çekme**

Ocaklı tarafından geçekleştirilen bakım sırasında birçok hastalık bir nesne aracılığı ile tedavi edilir. Bu nesnelerin kullanılmasındaki amaç hastalığın o nesneye aktarılmasının yanı sıra bir taraftan da o nesnenin hastanın vücuduna sağlayacağı yararın gözetilmesidir. Bu metot genellikle dalak kesme, bademcik ve kulunç ağrıları için gidilen ocaklarda görülmektedir. Bu ocaklarda tedavi geleneğinin adeta bir tiyatro gösterisi gibi gerçekleştiği müşahede edilmiştir. Adana'da kulunç ya da bir diğer ifade ile çöçen adı verilen hastalığa bakılan ocakta tedavi şu şekilde gerçekleştirilir: Hastaların omuz ve boyun bölgesinde olan kasılmalara bakan Hatice Uçan isimli ocaklı ilk olarak hastayı dik bir şekilde sandalyeye oturtur. Anneannesinden el aldığını söyleyen ocaklı bu yöntemi büyüklerinden öğrendiği şekliyle eline aldığı bir oklava ile tedaviyi gerçekleştirmektedir. Ocaklı, hastanın omuzları üzerinde oklava gezdirirken bir taraftan da şu dörtlüğü okur:

Karlı dağlar karsız dağlar
Karı erir suyu çağlar
Duyun ağalar beyler
Bu kadın çöçen olmuş (Ateş, 2015: 110).

Dörtlüğü bitirdikten sonra ise oklavayı sol tarafına doğru hızlıca bırakmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken ilk şey kötücül varlıklara "bu kişiyi hasta ettiniz, biliyorum" iletisini duyurduktan sonra işleme başlanmasıdır. Daha sonra tedavinin ikinci aşama olarak hastalığın oklavaya aktarılması/göçürülmesi olayı gerçekleştirilir. Son olarak ise oklava dinen de şerir varlıkların yönü kabul edilen sol tarafa atılır. Bu atma olayında şerir varlıklara da bir nevi gözdağı verilir. Tiyatral bir kurgu ile gerçekleşen tedavi bu şekilde son bulur.



*Fotoğraf-2:* Omuzlardaki tutulma ve kasılmayı tedavi eden ocaklı

Halk arasında yel, sızı olarak da nitelendirilen ocağa Adana yöresinde çengi/kengi adı verilmektedir. Genellikle yılanların kış uykusundan uyandığı bahar mevsiminde hareketlenen bu ağrı için çengi/kengi ocaklarına gidilmektedir. Burada ocaklı kimi zaman dirseği ile hastanın kalça üzerinde yoğunlaşan ağrısına baskı uygularken kimi çengi/kengi ocaklarında oklava ya da keser sapına benzer bir odun parçası ile o bölgeye baskı uygulamaktadır.

Adana'nın Kaşobası köyünde yaşayan ve çengi ocağı olan Mustafa Akçay, bu hastalığın üşütme kaynaklı olduğunu söylemektedir. Annesinden el alan ocaklı herhangi bir baskıya gerek olmadığını belirterek sadece besmele ile ağrılı bölgeye dokunarak hastalığı iyileştirdiğini söylemektedir(Ateş, 2015: 117). Yine çengi ocağı bakan Fatma Erol isimli ocaklı, gelen hastaları ağzı aşağı yatırdıktan sonra bir eli ile ağrılı bölgeye çökerken bir taraftan da ailesinden öğrendiği şekliyle şu tekerlemeyi söylemektedir:

Ak yel isen geç
Kara yel isen geç
Burası senin yerin değil göç
Tu tu tu tu (Ateş, 2015: 117).



*Fotoğraf-3:* Ocaklı, seccadeyi kaldırdıktan sonra ağrının toplandığı kısmı dirseği ile çökmek suretiyle dağıtmaya çalışır.



*Fotoğraf-4:* Gelen hastanın düşen boğazını başındaki yazma ile çeken ocaklı



*Fotoğraf-5:* Düşen boğaz (ağrılı kısım) çekildikten sonra hastanın başı yazma ile çaprazlama parpılanır.

Göçürme eylemi ile tedavi esnasında kullanılan bir diğer metot çekme eylemidir. Fatma Güleç isimli ocaklı yörede köstebek ocağı olarak bilinmektedir. Bir köstebeğin öldürülmesi ile ocaklı olan bu kişi gelen kişilerin boğaz kısmındaki

yumrulu ağrıları tedavi edebilmektedir. Gelen hastaların boğaz kısmına zeytinyağı ile masaj yaptıktan sonra o an başındaki başörtüsü ile hastanın boğaz kısmından çekmektedir. Bu eylemi 3 defa peş peşe yaptıktan sonra hastanın başı üzerine yazma ile çarpı işareti yaparak işlemi bitirmektedir (Ateş, 2015: 120). Burada dikkat çeken unsur ocaklının köstebeğe benzer yumruluktaki alanı yumuşattıktan sonra başka bir yazma ile değil de kendine ait yazma ile çekmesidir. Hastalık ocak gücünü üzerinde bulunduran yazmaya göçürülmektedir. İkinci ve son hamle ise yazma ile hastanın başı üzerinde çarpı işareti konulmasıdır. Burada kötü ruhlara "Bu yol kapalı artık giremezsiniz ve bu hastaya zarar veremezsiniz." iletisidir.

### 3.2. Çizme/Kesme

Ocaklı/şifacı, insanı hastalıklardan kurtarmak için genellikle belirlenen nesne ile kişi üzerinde temsili çizme ya da kesme hareketi yapmaktadır. Vücut üzerinde istenmeyen cilt hastalıklarında öncelikle metal bir iğne, jilet, arpa, kalem ya da bıçak yardımı ile çerçeve içerisine alınan bölge afsunlandıktan sonra temsili kesme ya da çizme işlemi gerçekleştirilir. Bu yöntemle beraber sembolik kesme işleminin yanında duaların da tedavi gücünden faydalanılır. Arpacık, temre ve siğil gibi hastalıklarda yaygın olarak kullanılan bu yöntemle hastalık, nesne üzerine aktarılmaktadır. Belirli bir sayı adedi ile çizilen çizgiler genellikle tekli sayılarda tekrarlanmaktadır.

Adana'da egzama ile ilgili şikâyetlere bakan Muzaffer Şimşek isimli ocaklı vücuttaki egzamalardan ziyade özellikle el içinde oluşan egzamaları şu şekilde tedavi etmektedir: "Sadece bu hastalık için kullandığı 'egzama bıçağını' hastanın avuç içinde çizer gibi yapmaktadır. Bıçağın sadece uç kısmı ile yaptığı tedavi esnasında her bıçak darbesinde dua okumaktadır. Bu dua genelde Felak, Nas, üç İhlas bir Fatiha sureleri şeklinde olmaktadır" (Ateş, 2015: 114).

Adana'nın Yüreğir ilçesinde yaşayan Emine Serbes isimli ocaklı, gelen hastanın temreli bölgesini bir iğne yardımıyla tedavi etmektedir (Ateş, 2015: 134). Temre için gidilen başka bir ocaklı Turhan Yahşi, babasının öğrettiği şekliyle temre rahatsızlığına bakmaktadır. Uygulama şu şekildedir: Çarşamba günü ocaklının yanına gelen hastanın temreli uzvu neresi ise o kısım ocaklı tarafından mürekkepli kalemle çizilir. Çizme esnasında üç İhlas bir Fatiha suresi okunur. Okuma ve çizme işi bittikten sonra mürekkeplenen kısma ocaklı tarafından tükürülür (Ateş, 2015: 133).



*Fotoğraf-6:* Egzama hastalığına çakısı ile bakan ocaklı

### 3.3. Göçürülen Nesneyi Bir Hayvana Verme

Aydaş, kelime anlamı itibariyle çok zayıf, yaşına göre diğer akranlarından gelişimsel olarak geride olan çocuklar için kullanılmaktadır. Aydaş olmuş çocuklar aydaş ocaklarına götürülmektedir. Bu ocaklarda ocaklı tarafından "aydaş aşı" adı verilen sembolik bir yemek pişirilir. Adana'nın Kaşobası köyünde yaşayan Fadime Açık isimli ocaklı tarafından aydaş ocağı devam ettirilmektedir. 3 adet taşın 7 adet ağaç dalının üzerine konan kazanla beraber çocuk boş kazana yerleştirilir. Tiyatral gösteri şu şekildedir: "Ocaklı çocuğu kazana oturttuktan sonra bir oklava yardımıyla çocuğu pişiriyormuş gibi bir temsil yapar. O esnada ocaklı kişi ile anlaşmış başka bir kişi gelerek ocaklıya üç defa ardı ardına selam verir. Her bir selamı ayrı ayrı alan ocaklı, çocuğu temsili olarak pişirmeye devam eder. Gelen kişi ile ocaklı arasında şöyle bir konuşma geçer:

Ocaklı: Nereden geldin, nereye gidiyon?
Kişi: Şurdan geldim, şuraya gidiyom. Zanaatın ne?
Ocaklı: Aydaş aşı pişirmek.
Kişi: Pişirebilir misin?
Ocaklı: Pişiririm.
Kişi: Pişirebilir misin?
Ocaklı: Pişiririm.
Kişi: Pişirebilir misin?

Ocaklı: Pişiririm, şeklinde üç defa tekrarladıktan sonra kazan içerisindeki çocuk alınır ve ortası kesilerek alınmış yufka bir ekmek içerisinden üç kez geçirilir. Çocuk, annesinin kucağına verilir. Ekmek ocaklı tarafından yedi farklı köpeğe yedirilir (Ateş, 2015: 106-107).



*Fotoğraf-7:* Aydaş aşının pişirilmesi sürecinde aydaş hastalığına yakalanan çocuk ocaklı tarafından kazana konulur ve pişiriliyormuş gibi yapılır.



*Fotoğraf-8:* Kazandan çıkarılan çocuk, ocaklı tarafından ortası alınmış yufka ekmek içerisinden geçirilir.

Görüldüğü üzere ortası alınmış tam bir yufka ekmek bu işlemde çocuğun içerisinden geçirildiği ve hastalığın aktarıldığı nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Kötü varlıklara tiyatral bir şekilde gösterilen "Sizin musallat olduğunuz çocuğu pişirdik ve yemek yaptık, artık ondan size hayır gelmez. Bu çocuktan vaz geçin!" uyarısı yapılır. Ekmek ise ocaklı tarafından süt veren, eti yenilebilen bir hayvana değil de köpeğe verilir. Buradaki amaç hastalık göçürülen hayvanın et, süt vermemesidir. Çünkü yufka ekmekte bulunan hastalık, verilen hayvana aktarılmaktadır. Buradaki bir başka dikkat edilmesi gereken nokta çocuğun neden yufka ekmek içinden geçirildiğidir. Ekmek; bereket, gürbüzlük kaynağı olması yönü ile çocuğa temas etmektedir. Parça bütün ilişkisi ile "parçaya değen bütüne sahip olabilir" ilkesince yufka ekmeğe değen aydaş çocuk bu ritüelden sonra kilo alıp normale dönecektir.

Göçürmenin bir hayvana aktarıldığı bir başka örnek ise kurşun dökme olayında karşımıza çıkmaktadır. "Adana'nın Akçatekir yaylasında yaşayan Cennet Tuturga isimli ocaklı kurşun dökme olayını ve içerisindeki göçürme olayını şu şekilde yapmaktadır: Ocaklı, bir tepsi içerisine bir miktar su, su içerisine de bir tane iğne ve küçük bir ekmek parçası koyduktan sonra hastanın üzerine bir bez örter. Kurşunu erittikten sonra dökme esnasında bildiği sureleri okuyup 'Hezene mezene söyleyenlerin başı gitsin mezara' cümlesini de ekledikten sonra kurşunu suya boşaltır. Su içindeki ekmek bir köpeğe yedirilir ve su köpeğin üzerine dökülür" (Ateş, 2015: 121-122). Uygulamada dikkat çeken durum ekmeğin köpeğe yedirilmesi hatta nazarın çıkması için hazırlanan ve hastanın başında çevrilen suyun da köpek üzerine dökülmesidir. Burada nazarı çeken ve hastadaki nazarın göçürüldüğü su, köpek üzerine aktarılır.

### 3.4. Bir Yere Bırakma/Atma

Göçürme işlemi yapılırken kimi zaman hastalığın göçürüldüğü nesnenin bir yere bırakılması da söz konusudur. Genellikle ayak basılmayacak yerler ve su en çok tercih edilen yerler arasındadır. Bu bağlamda Adana'da Senem Pehlivan isimli ocaklı bu yöntemi kullanmaktadır. Ayak altında, parmak aralarında çıkan siğile benzeyen deri rahatsızlığındaki kabarcıklar "Tavukgötü" adı olarak isimlendirilmektedir. Siğilden farklı olmasındaki sebep bu hastalıkta kabarcıkların hem sert hem de üzerinde küçük küçük noktaların ve deliklerin olmasıdır. Benzetim unsuru ile bu adı alan hastalıkta ocaklı gelen hastaları tuz ile tedavi etmektedir. Kalan tuzu ise peçete içerisinde hastaya vererek bir su kenarına gidip oraya attıktan sonra geriye bakmadan eve gelmesini tembihler (Ateş, 2015: 132-133). Tedavi bu şekilde sona erer. Burada dikkat edilmesi gereken tuza göçürülen hastalığın suda çözünüp erimesi ile hastada bulunan kabarcıklarında eriyip yok olmasının temenni edilmesidir. Arkaya bakmama eyleminde ise kötü ruhlarla yüklü tuz atılırken kötü varlıkları da geride bırakma eylemidir. Arkaya bakıldığı takdirde o varlıkları beraberinde tekrar getirme ihtimali bulunmaktadır.

### 3.5. Eritme

Göçürme işleminde eritme yönteminin kullanıldığı hastalıklar genellikle nazar üzerinde yoğunluk kazanmaktadır. Kurşun dökme ocaklarında görülen nazarın kişi üzerinde var olup olmadığının tespiti ve yok edilmesinde kullanılan nesneler kurşun ve bal mumudur. Eritilen kurşun ve bal mumu ile şekillenen sembolik gözlerin kişi üzerinde nazar olup olmadığını anlamak için gözlemlendiği bilinmektedir. "Adana'da; Yazıtepe köyünde yaşayan Kerime Cengiz isimli ocaklı

kurşun dökme esnasında suyu hazırlar ama içerisine başka hiçbir (ekmek, iğne gibi) unsur koymaz. Hastayı sırt üstü yatırır. Tavada erittiği kurşunu bir örtünün üzerinden başka bir kaba üç defa hastanın baş kısmına, üç defa karın kısmına, üç defa da ayaklarına denk gelecek şekilde döker. İşlem tamamlandığında kurşunun oluşan şekline bakarak kişinin nazar olup olmadığı hakkında yorum yapar. Kurşun insan şekline, insan diline benzerse ya da delik delik yani göz göz olmuşsa kişinin nazara uğradığına inanılır" (Ateş, 2015: 122-123).

Farklı bir malzeme ile hastalığın göçürüldüğü başka bir kurşun dökme ocağında asıl unsur balmumudur. Aslında kurşun ile aynı fonksiyonu sağlayan balmumunu Zümrüt Biçer isimli ocaklı şu şekilde kullanır: "Bu yöntem, kurşun eritmeden bal mumu ile yapılan farklı bir yöntemdir. Ocaklı, bir tabak içerisine ekmek, su, yüzük, iğne, para koyar. Hasta ağzı yukarı gelecek şekilde yatırılır. Üzerine bir bez örtülür. Tabak içerisine konan unsurları bir kişi hastanın başı üzerinde tutar. Ocaklının erittiği bal mumu bu tabağın içerisine dökülür. Birinci döküş hastanın baş kısmına, ikinci döküş hastanın karın kısmına, üçüncü döküş ayak kısmına denk gelmek suretiyle işlem tamamlanır. Tabak içerisindeki ekmek bir köpeğe atılır" (Ateş, 2015: 123). Bu işlemin ardından kabaran balmumunun göz göz olan kısımları ateşe atılarak yok edilir. Kabaran bu kısımlar nazar eden kişinin gözleri olarak düşünüldüğünden ateşte yakılarak nazarın büsbütün ortadan kaldırıldığına inanılır.

### 3.6. Okuma/Yakma/Patlatma/Tuz Çevirme ve Tuz Patlatma Ocağı

Halk hekimliğinde nazar değmesi karşısında birçok uygulama yapılmaktadır. Bu uygulamalar arasında nazarı uzaklaştıran ayet ve duaların okunmasına ek olarak üst okuma, üzerlik tütsüsü uygulması ve "tuz patlatma" olarak nitelendirilen uygulama yer almaktadır. Bu yöntemde okunan tuz, hasta olan/nazara uğramış kişiyi niyet eden ocaklı kişi tarafından ateşe atılmaktadır. Bu tedavide dikkati çeken şey "göçürme" işlemi esnasında benzetim yapılmasıdır. Tuz, nazarı değdiğine inanılan kişilerin gözlerine benzetilmektedir. Bu işlem, kötü niyetli ya da olumsuz bakış açısı ile bakan kişilerin gözlerinin tuzda olduğu gibi patlamasının ve artık başkalarına da zarar verememesinin temennisidir. Kişide var olduğuna inanılan nazar; ilk olarak tuza, tuzdan da ateşe aktarılarak yok edilmektedir. Burada dikkat çeken unsur hem tuz hem de ateşin bir arada görülmesidir. "Günümüzde hâlâ inançlarda yaşayan tuz, Türklerin edebiyatına, tarihine ve folkloruna 'tuz ekmek hakkı' deyimi ile girmiş ve bu önemini günümüzde halen devam ettirmektedir. Tuzun nazarın tedavisinde ateş unsuruyla birleşip 'kurtarıcılık'

fonksiyonunu; ateşin ise yine 'kurtarıcılık' unsurunun yanında 'temizleyicilik' fonksiyonunu tespit ediyoruz" (Araz, 1995: 176-177).



*Fotoğraf-9:* Kaya tuzunun ezilerek patlatılması.

Bir başka uygulamada "ocaklı, yedi topak/parça kaya tuzunu bir tava içine koyarak ateş üzerine tutar ve tuzlar tava içinde iyice kızdırılır. Hasta kişi, yüksekçe bir yere oturtularak üstüne beyaz bir örtü örtülür. Başının üstünde bir kalbur veya elek içine bir tas su koyulur. Ocaklı, ocakta iyice ısıttığı tuzu, hastanın başı üzerinde üç kere çevirdikten sonra bu suyun içine boşaltır. Isıtılmış tuzlar, suya dökülünce patlar. Orada bulunanlardan biri, ocaklıya, 'Ne ediyorsun, ne yapıyorsun?' der. O da hastayı işaret ederek 'Göz edenlerin gözlerini patlatıyorum' der. Oradakiler 'Patlasın inşallah!' diyerek işleme katılırlar. Bu işlem üç kere tekrar edilir" (Ateş, 2015: 137). "Tuzların patlamasının şiddetine göre hastaya değen nazarın etkisinin arttığına inanılır. Tuz; ateşte eridiği, yandığı zaman nazarı değen kişinin de çatladığına (Sever, 2001: 195-196) inanılır.

### 3.7. Gömme/Kurutma

Hastalıkların göçürülmesi amacıyla gömme/kurutma sık kullanılan metotlardandır. Bu metotla hastalığın tamamen yok olmasını amaçlayan kişinin de o hızla hastalıktan kurtulacağına inanılır. Bu nedenle ocağa gelen hastalar için ocaklılar, göçürülen nesnelerden bir an önce kurtulmanın yollarını ararlar. Bu metotların kullanıldığı hastalıkların başında cilt hastalıkları gelmektedir. Halk arasında tedavide kullanmak için soğan, elma gibi hızlı çürüyen nesnelerin seçildiği genel kabul arasındadır. Ancak bu yiyeceklere ek olarak arpa, çam pürçeği, pirinç, buğday gibi nesneler de bulunmaktadır. Gömme metodunda hastalıkla temas ettirilen nesnenin çürümesi beklenir. Böylelikle hastalığın da çürüyüp yok olacağı düşünülür. Toprak altında çürüyen nesne ile hastalık da hızla kişiden uzaklaşacaktır. Bu konu ile ilgili Adana'nın Yumurtalık ilçesinde yaşayan Kadriye Adlı isimli

ocaklı siğil tedavisini şu şekilde yapmaktadır: "Gülden alınan bir diken önce siğile sonra yumuşak bir elmaya ocaklı tarafından batırılır. Siğil sayısına göre işlem tekrarlanır. Bu işlem yapılırken ocaklı tarafından belirli sureler okunur. Okuma işlemi bittikten sonra elma çamurlu ya da bataklık bir alana gömülür. Burada çürüyen elma ile beraber ciltteki siğillerinde kuruyacağına inanılmaktadır" (Ateş, 2015: 132). Gömme işlemi dışında kurutma işlemini yapan ocaklılar da bulunmaktadır. Adana'nın Kaşobası köyünde yaşayan Fadime Açık isimli ocaklı temre tedavisini soğan ile yapmaktadır. Soğanı üç parçaya böldükten sonra her bir parçaya tu tu tu şeklinde tükürür. Hastanın temreli bölgesine sürülen soğanlar daha sonra el ayak değmeyecek bir yere bırakılarak kuruması beklenir. Kuruyan soğanla birlikte hastalığında kuruyup yok olacağına inanılır.

**Sonuç**

İlkellerden günümüze kadar her topluluk sağlıklı olmak, sağlıklı bir şekilde hayatını idame ettirmek ve ölümü geciktirmek adına büyük bir mücadele göstermiştir. Bu mücadele insanlara hastalıklara karşı doğayı kullanmayı öğretmiştir. Ölüm karşısında çaresiz kalan insan, hayatta kalmak adına yaptığı mücadele esnasında halk hekimliği adı verilen sistemin doğmasını sağlamıştır. Bu sistemi ise şaman, otacı gibi isimler verilen kişiler yönetmişlerdir. Yüzyıllardır nesilden nesile devredilerek yaşatılan halk hekimliği halen geçerliliğini devam ettirmektedir. Adana halk hekimliği uygulaması içerisinde tespit edilen 42 hastalık ocaklı adı verilen kişilerce farklı metotlarla tedavi edilmektedir. Hastalık isimleriyle kodlanan bu ocaklarda ocaklılar her hastalığı el aldıkları kişilerin yöntemleri ile tedavi etmektedirler. Bölge genelinde yapılan çalışmalarda toplamda on iki farklı yöntem tespit edilmiştir. "Bunlar; parpılama yoluyla yapılan sağaltmalar, ırvasa yoluyla yapılan sağaltmalar, dinsel yolla yapılan sağaltmalar, hayvan kökenli em'lerle yapılan sağaltmalar, bitki kökenli em'lerle yapılan sağaltmalar, maden kökenli em'lerle yapılan sağaltmalar, tütsü ile yapılan sağaltmalar, canlı ateş yakarak yapılan sağaltmalar, kül kullanarak yapılan sağaltmalar, tuz yakma yolu ile yapılan sağaltmalar, büyüsel/sihirsel olarak yapılan sağaltmalar ve göçürme işlemi yapılarak tamamlanan sağaltmalardır" (Ateş, 2015: 246-247). Bu sağaltmalar içerisinde yaygın olarak tercih edileni ise göçürme tekniği olmuştur. Bu metotta genellikle ağaç dalı, arpa, pirinç, buğday, ekmek, elma, soğan... gibi birçok nesne hastanın hastalıklı bölgesi ile temas ettirilmektedir. Bu temas ile hastalığın göçürüldüğü nesne hastadaki rahatsızlığı kendisine alarak, hastanın bu hastalıklardan kurtulmasını sağlamaktadır. Siğil, temre, egzama, tavukgötü, arpacık, kulunç, çengi gibi daha birçok hastalık yaygın olarak göçürülme tekniğinin kullanıldığı

hastalıklar arasındadır. Sadece Adana'da değil Anadolu'nun daha birçok bölgesinde benzer tedavi tekniği ve metotları insanlar tarafından kullanılmakta olup bu tedavi yöntemleri daha uzun yıllar da kullanılmaya devam edecektir.

**Kaynakça**

Acıpayamlı, Orhan (1989). "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliğinin Morfolojik ve Fonksiyonel Yönden İncelenmesi". *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri*. Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi, 1-8.

Araz, Rıfat (1995). *Harput'ta Eski Halk İnançları ve Halk Hekimliği*. Atatürk Kültür Merkezi.

Ateş, Fatma (2015). *Adana Halk Hekimliğinde Ocak Kültü*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi.

Bayat, Fuzuli (2015). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. Ötüken Neşriyat.

Boratav, Pertev Naili (2013). *100 Soruda Türk Folkloru: İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar*. Bilgesu Yayınları.

Frazer, James G. (2012). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri II*. Çev. M. H. Doğan. Payel Yayınevi.

Frazer, James G. (2019). *Günah Keçisi.* Çev. İ. H. Yılmaz. Pinhan Yayınları.

İnan, Abdülkadir (1998). "Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları". *Makaleler ve İncelemeler*. C. 1. Türk Tarih Kurumu, 462-479.

İnan, Abdülkadir (2015). *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu.

Ocak, Ahmet Yaşar (2012). *Alevi ve Bektaşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İletişim Yayınları.

Sever, Mustafa (2001). Mersin ve Yakın Çevresi Halk İnançları ve Halk Hekimliği. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi.

Şar, Sevgi (1992). "Afyon Yöresi Halk Hekimliğinde Görülen Uygulamalar". *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*. C. IV: Gelenek, Görenek ve İnançlar. Kültür Bakanlığı, 241-248.

Tek, Recep (2018). *Kayseri Yöresi Sağaltma Ocakları*. Kömen Yayınları.

Tek, Recep (2021). "Anadolu Türk Halk Hekimliği Uygulamalarında Analojik Düşünce". *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 18: 15-26.

# YABANDAN OCAĞA, OCAKTAN YABANA: DAĞ ADAMI ANLATISININ SEMBOLİK VE KURAMSAL İNCELEMESİ

From the Wild to the Hearth, from the Hearth to the Wild: A Symbolic and Theoretical Analysis of the Mountain Man Narrative

***Gözde AYDEMİR****

## Giriş

Dünya üzerindeki toplumlar incelendiğinde her bir toplumun kendine özgü kültür yapısına, inanç sistemine sahip olduğu görülmektedir. Kültürel yapıdaki ve inanç sistemlerindeki bu farklılıklar, halkların sözlü ve yazılı anlatılarına da yansımaktadır. Halk anlatıları, toplumların geçmişten günümüze dek sürdürdüğü yaşam biçimini, sahip olduğu değerleri, inanışları, pratikleri ve buna benzer pek çok olguyu görmemize olanak sağlayan önemli kültür taşıyıcılarıdır. İnsanoğlu, yaşadıklarını ve deneyimlerini anlatma ve aktarma ihtiyacı duyarak sözlü kültür ürünlerini oluşturmuş ve oluşturulan ürünlerin gelecek nesillere aktarılmasıyla bu kültürün devamlılığı sağlanmıştır. Bu aşamada mitler, insanın hayatı ve varoluşunu anlamlandırma, doğa ve çevre ile kurulan ilişkiye dair merakını giderme noktasında aracı olmuş ve sözlü kültür ürünlerinin ilk aşaması olarak karşımıza çıkmıştır.

İnsanoğlunun anlam arayışının önemli bir sonucu olan mitler, kutsal kabul edildikleri gibi bazı kavramların da kutsal olarak kabul edilmesini sağlamışlardır. Bu bağlamda doğa ile ilişkili görülen unsurlardan biri olan dağların, farklı kültürlerde ve mitolojilerde kutsal bir mekân ve varlık olarak kabul edildiği görülmektedir. Türk mitolojisinde ve dünyanın farklı mitolojik sistemlerinde dağ kültünün önemli bir yeri bulunmaktadır. Dağ, yalnızca coğrafi bir unsur olarak görülmemekte aynı zamanda yeri ve göğü birbirine bağlayan, içerisinde doğaüstü varlıkların barındığı kutsal bir mekân olarak anlatılarda yer almaktadır. Bu durum dağ kültü çevresinde çeşitli inanış ve pratikler gelişmesini sağlamıştır. Dağda yaşayan, dağdan gelen, dağ ile ilişkilendirilen varlıklar; insanoğlunda korku hissini

* Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, MEB, İstanbul/Türkiye. E-posta: gozdeaydemir06@outlook.com. ORCID: 0009-0009-1206-5219. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326475

tetiklerken aynı zamanda doğaya ve kutsaldan gelene saygı duyma zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu durum, doğaya karşı bir sorumluluk bilinci oluşmasını sağladığı gibi kutsal kabul edilen alanlara karşı da temkinli yaklaşılmasını sağlamıştır. Türk halk kültürü anlatıları incelendiği zaman bu anlatılarda kişilerin doğaya karşı yaptıkları saygısızlıkların cezasız kalmadığı görülmektedir. Cezalandırma işlevini üstlenen doğaüstü varlıkların içerisinde dağ kültüyle ilişkili varlıklar da yer almaktadır (Polat, 2020: 153-154).

Dağ kültü ve bu kült ile ilişkili olan doğaüstü güçlerin varlığı, dünyadaki farklı toplulukların inanışlarında da kendisini göstermektedir. Çeşitli toplulukların anlatılarında dağın kutsal olduğu ve dağdan gelen varlıkların hikayelerine rastlanmaktadır. Bu varlıkların hem Türk mitolojisinde hem de dünya mitolojilerinde benzer özellikler göstermesi dağ ile ilgili inanışların ve dağ kültü ile ilişkili olan varlıkların karşılaştırmalı olarak incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda dağ kültü ve çevresinde gelişmiş olan varlıklara dair inanışlar, hem karşılaştırmalı bir folklor çalışması olarak hem de insanoğlunun doğayla kurduğu ilişkinin bir boyutu olması sebebiyle halk kültürü açısından önem taşımaktadır.

Dağlar, yaratılışa dair anlatılarda da varlık göstermektedir. Dağların insanoğlunun yaratılışı ile eşzamanlı olarak ya da insanoğlunun yaratılışından hemen sonra var olduğu düşünülmektedir. Pek çok kültürde yaratılış mitlerinin yanı sıra dağların kutsal olarak görülmesi inancının bir başka sebebi ise dünyanın ayakta durmasını sağlayan temel unsurun dağlar olduğu fikridir. Bu durumdan hareketle tapınaklar, saraylar, kutsal kentler, kraliyet merkezleri bir kutsal dağ ile bağlantılı olarak kurulmuştur (Eliade, 2017: 26).

Dağların kutsallığı sadece mekânsal boyut ile sınırlı kalmayarak dağ ile ilişkili olan varlıklar aracılığı ile de anlatılarda kendisini göstermiştir. Bu varlıklar tamamen doğaüstü özelliklere sahip "dağ ruhu/orman ruhu" gibi ruhsal varlıklar olabildikleri gibi sınırda kalan varlıklar da olabilmektedir. Bu çalışma, dağ kültüne bağlı olan ve sınırda kalan varlıkları kapsayıcı bir terim olan "Wild Man" (Vahşi Adam/ Yaban İnsanı) figürü ve bu figürün arketipsel özellikleri üzerinden ilerleyecektir.

Dünya mitolojilerinde popüler bir figür olan Wild Man, insanın doğa ile kurduğu ilişkinin önemli örneklerinden birisidir. Carl Jung, arketip kavramını insanlığın ortak geçmişinden gelen evrensel kalıplar olarak tanımlar. Arketipler, Jung'un yaklaşımında kolektif bilinçdışıyla ilişkili, farklı kültürlerde çeşitli imgeler ve anlatı kalıpları aracılığıyla ortaya çıkabilen yapılardır. Örneğin dünyanın

hemen her yerinde *Hero* (kahraman) arketipi ortak bir şekilde anlatılarda yer almaktadır. Mitolojik kahramanlar, destan kahramanları, modern dünyada ise sinema kahramanları zorluklarla savaşan figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka arketip örneği olarak bu kahramana yol gösteren ve akıl hocası olan *Wise Old Man* (bilge yaşlı) örneği verilebilir. Birbirine uzak coğrafyalarda, birbirinden farklı çağlarda yaşamış topluluklarda dahi bu ve benzer ortak motiflerin görülmesi kolektif bilinçdışı kavramını destekler niteliktedir (Jung, 2003). Bu durum evrensel kalıpların yansıması olarak görülebilir. Bu çalışmada ise *Wild Man* (vahşi adam) figürünün arketipsel özellikleri üzerinden ilerlenecektir. Wild Man; toplumsal düzenin dışında konumlanan, doğa ile daha yakın ilişki içerisinde bulunan ve toplumdan izole bir şekilde dağ, orman gibi medeniyete uzak yerlerde yaşayan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu figür, halk anlatılarında tek boyutlu bir canavar olarak yer almamaktadır. Genellikle yıkıcı, saldırgan yönü ön plana çıkmış olan bu figürün aynı zamanda doğanın bilgisine erişimi de bulunabilmektedir. Bazı halk anlatılarında Wild Man, şifa ve bilgelik gibi bilgileri de olan bir varlık olarak görülmektedir (URL-1).

Wild Man figürünün farklı kültürlerdeki versiyonlarında ortak olabileceği düşünülen üç özellik bulunmaktadır. Bu özellikler eşiksellik, bastırılmış içgüdüler ve kültürel bellekte süreklilik olarak sıralanabilir. Bu varlıklar eşikte-arada kalmışlığın önemli örnekleridir. Wild Man figürü ne tam olarak insan kategorisinde ne de hayvan kategorisinde yer almaktadır; insan ile doğa ve kültür ile yaban arasındaki sınırların sorgulanmasına olanak sağlamaktadır (Yamamoto, 2000: 144-168). Bunun yanında medeniyet tarafından bastırılmış olan ilkellik, içgüdüsellik, vahşilik ve saldırganlık, fiziksel dayanıklılık ve doğanın içerisinde izole bir yaşam gibi kavramlar Wild Man figüründe görülmektedir (Murray, 2019: 60-73). Bir diğer durum ise bu varlıkların kolektif bilinçdışı ile bağlantılı olarak hafızamızda ve anlatılarda yaşamaya devam etmesi durumudur. Bu bağlamda medenileşen insanın hafızasında dağ ve orman gibi ıssız yerlerde yaşayan kıllı bir insansı varlık imgesinin canlı kaldığı söylenebilmektedir (Simon, 2017: 117-120). Bu varlıkların dünya mitolojilerindeki örnekleri arasında Gılgamış Destanı'ndaki Enkidu'nun yanı sıra Kuzey Amerika anlatılarında yer alan Koca Ayak ve Himalaya bölgesiyle ilişkilendirilen Yeti gibi figürler de bulunmaktadır (George, 2003; Buhs, 2009: 10). Türk mitolojisi ve Anadolu halk anlatılarında da dağda yaşayan, dağdan gelen kıllı ve insana benzer Vahşi Adam imgesi yer almaktadır. Çeşitli Türk topluluklarında bu varlıkların dağ iyeleri olduğu düşünülmekte ve bu ruh-

lar insanların korktuğu ve saygısızlık yapmaktan kaçındığı varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu benzerliklerden hareketle, Wild Man figürünün farklı kültürlerin anlatılarındaki konumu ve araştırma sahasında derlenen Dağ Adamı anlatısıyla ortak ve farklı yönleri incelenmeye değer bir konu olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın temel sorusu "Dağ Adamı, Wild Man figürü içerisinde nasıl konumlandırılabilir ve bu figürden hangi yönleriyle ayrılmaktadır?" sorusudur. Bu soru, çalışmada üç başlık altında incelenerek cevaplanmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde Türk mitolojisinde dağ kültü ve dağ iyelerinden bahsedilerek çalışmanın diğer bölümleri için bir temel oluşturulmuştur. Bu bölümde Türk kültüründe dağlarla ilgili inanışlar, dağların neden kutsal sayıldığı ve dağ ile ilişkili görülen varlıklara, ruhlara dair çeşitli bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde dünya mitolojisinde dağlara atfedilen kutsallıktan ve farklı kültürlerde dağ ile ilişkili olarak görülen varlıklardan bahsedilerek Wild Man figürüne giriş yapılmıştır. Dünya mitolojilerinde Wild Man figürüne uygun örnekler olarak değerlendirilebilecek olan Enkidu, Woodwose, Basajaun, Yamabito, Yeti, Sasquatch, Almas gibi varlıklardan bahsedilerek bu varlıkların özellikleri incelenmiştir. Bu bölümün amacı dünyanın farklı kültürlerinde yer alan Wild Man kategorisinde değerlendirilebilecek varlıkların benzer ve farklı yönlerini ortaya koyarak çalışmanın ana iskeleti olan derlemedeki Dağ Adamı figürünü karşılaştırmalı olarak inceleyebilmektir. Dağ Adamı, görünüşü ve yaşadığı mekân ile Wild Man figürüne uyum sağlamaktadır fakat diğer varlıklardan ayrılan özgün yönleri de bulunmaktadır. Bu yönüyle Dağ Adamı'nın dünya mitolojisindeki Wild Man figürünün Anadolu'daki yerel ve özgün bir varyantı olması durumu değerlendirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde evrensel Wild Man figürü ile derlenen halk anlatısındaki Dağ Adamı figürünün çeşitli kuramlarla disiplinlerarası incelemesi gerçekleştirilmiştir. Bu aşamada Kars ilinin Selim ilçesine bağlı olan Büyük Oluklu köyünde derlenmiş olan bir Dağ Adamı anlatısından yola çıkılmıştır. Çalışmanın ana malzemesi olan bu anlatıda Dağ Adamı'nın köyde bir eve gelmesi ve sonrasında gelişen olaylar konu edinilmiştir. Anlatı metni, metin merkezli bir çalışma ile incelenerek sembolik ve kuramsal bir okuma gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmanın amacı araştırma sahası olan Büyük Oluklu köyünde derlenen bir Dağ Adamı anlatısından yola çıkarak dünya mitolojilerinde yer alan Wild

Man figürünün Anadolu'da hangi yönleriyle farklı özellikler kazandığını açıklamaktır. Wild Man figürü ile karşılaştırılan Dağ Adamı'nın, ortak özelliklerinin yanı sıra insanlarla kurduğu ilişkiler ve anlatı içerisindeki işlevi bakımından kendine özgü nitelikler taşıdığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Anlatı, Lévi-Strauss, Turner, Eliade ve Mauss'un kuramları ile eko-feminizm yaklaşımı çerçevesinde çözümlenerek disiplinlerarası bir incelemeye tabi tutulmuştur.

**1. Türk Mitolojisinde Dağ Kültü ve Dağ İyeleri**

Türk mitolojisinde yer, yeraltı ve gök bir eksen üzerinde birleşmiştir (Balaban, 2015: 53). Dağların da bu üç alemi birbirine bağlayan ve dünyayı ayakta tutan direkler olduğu inancı dağlara birer canlı ve kutsal varlık gözüyle bakılmasını sağlamıştır (Beydili, 2005: 167). Bu dikey algının Köktürk Kitabeleri'nde şu şekilde ifade edildiği görülmektedir: "Üze kök tengri asra yağız yir kılındukta ikin ara kişi oglı kılınmış." (Ergin, 2019: 40-41). Dağların dünyanın ayakta kalmasını sağlayan temel unsur olduğuna dair duyulan inanç dağ kültünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu noktada kült kavramına da değinmek gerekmektedir. Fransızca kökenli olan kült kavramı "tapma, tapınım, din" gibi anlamlara gelmektedir (URL-2). Ancak Türk inanç sisteminde dağ, su ve atalar gibi varlıklara yönelik kült uygulamaları, bu varlıklara doğrudan tapınma olarak değerlendirilmemelidir. Dağ kültü, su kültü, atalar kültü gibi kavramlar bu varlıklara tapınma anlamına gelmemektedir. Eski Türkler bu varlıkların Tanrı kutu taşıdığına inandıkları için onları kutsal olarak kabul etmişler ve Tanrı'ya ulaşmak için bir araç olarak görmüşlerdir. Bu nesnelere bağlı ve bu nesneler çevresinde gerçekleştirdikleri tören, ayin ve uygulamaları ise Tanrı'ya ulaşmak için yapmışlardır. Özetle, Türk inanç sistemi içerisinde kült olarak bilinen nesneler kutsal ve tanrısal kabul edilmiştir fakat tapınılacak nesnelere dönüşmemişlerdir, Tanrı ile irtibat kurma noktasında aracı olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Ergun, 2004: 15-16). Dağlar da bu noktada tanrısal ve kutsal varlıklar olarak görülmelidir. Yalnızca Türk inanç sisteminde değil dünya üzerindeki pek çok topluluğun inanç sistemlerinde dağların önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Türk inanç sisteminde ise dağların kutsal olarak görülmesindeki en önemli etken "gök" ve "tanrı" kavramları ile doğrudan ya da dolaylı şekilde ilişkilendirilmiş olmasıdır (Bayat, 2006: 48). Bu bağlamda Ulan- Bator Yazıtları'nda bir dağ adı olan "Kögmen"in Tanrı adı olarak kullanılmış olduğu bilgisi de dikkat çekici olmaktadır (Orkun, 2011: 353). Gökyüzüne yakın olması sebebiyle kutsal sayılan ve Tanrı'ya en yakın yer olarak görülen dağlar; Türklerin ziyaret edip adaklar adadığı, dualar ettiği, kurbanlar sunduğu kut-

sal mekanlardır (Balaban, 2015: 54). Aynı zamanda kurbanlar yüksek dağ tepelerinde kesilmiş; toplumda önemli olan din adamı, komutan gibi kişilerin mezarları da dağların yüksek yerlerine yapılmıştır (Ögel, 1971: 290).

Türk kültüründe dağ; büyüklük, heybet, azamet, ihtişam, bereket, kudret gibi açılardan Tanrının birtakım sıfatlarını sembolize etmektedir. Kutsal olan dağların bitkilerinin, yemişlerinin de kutsal olduğuna inanılmıştır. Örneğin Dede Korkut Hikayelerinde Boğaç Han annesinin sütü ile karıştırılmış olan kutlu dağın çiçeği sayesinde hayata dönmüştür (Ergun, 2003: 75-78).

Orta Asya'da yaşayan halklar dünyanın göbek deliğinden yukarı doğru yükselen bir dağ olduğuna inanmaktadır. Bu dağ, hem dünyanın merkezi hem de dayanak noktası olarak görülmektedir (Polat, 2020: 158). Türk kültüründeki önemli dağlardan olan Ötüken ve Kögmen Dağlarına hac yolculukları yapıldığı ve kurbanlar sunulduğu bilinmektedir (Roux, 2011: 62). Anohin tarafından kaydedilmiş olan bir ritüele göre Şaman, Küler Dağı ve Altın Dağı'na kurban sunarak onlardan çocuk kutu ister (Anohin, 2006: 91-92). Bazı Sibirya topluluklarında da topluluğun yaşlı üyeleri ya da Şaman tarafından dağlara "araka" (süt votkası) saçılarak dualar edilip bolluk bereket ve daha iyi bir yaşam için dileklerde bulunulduğu bilinmektedir (Bapaeva, 2013: 55). Hunlardan başlayarak her devirde Türkler için önemli olan dağlar mitolojik anlatılarda, atasözlerinde ve sözlü kültürün çeşitli ürünlerinde yer almışlardır (Ögel, 1971: 284). Manas Destanı'nda dağlar büyük bahadırlara büyük bahadırlar da dağlara benzetilmiştir. Altay Dağları'nda Katun, Bey gibi adların olması yalnızca coğrafi bir isimlendirme değil dağların çocukları olan ruhlar gibi düşünülmesinden ortaya çıkmıştır (Ögel, 1971: 295).

Dağlara gösterilen tüm bu saygının yanında dağların hem koruyucu hem de cezalandırıcı bir güç olduğuna da inanılmaktadır. Dağ, destan ve efsanelerde kahramanlara güç vermekte, yol göstermekte, sığınılacak bir yer olmaktadır. Cengiz Han'ın gençlik zamanlarında düşmanlarından kaçarak Burhan Haldun Dağı'na sığındığı ve dağın onu düşmanlarından koruduğu kaynaklarda belirtilmiştir (İnan, 2000: 52). Bazı durumlarda ise dağlar cezalandırıcı bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Köktürk Kitabeleri'nde Türk milletinin Ötüken'i terk ederse yok olacağı söylenmiştir. Yazıtlarda kutsal mekâna sırt çevirmenin, orayı terk etmenin bir milletin yok olmasına sebep olabileceği açıkça belirtilmiştir. Oğuzlarda boyların ve oymakların kendilerine özgü kutsal dağı olduğu bilinmektedir. Bazı devletler bu dağları devletin merkezi ve başkenti yaparak saygılarını göstermişlerdir.

Köktürk İmparatorluğu'nun kutsal dağı olan Ötüken Dağı ve Ormanı, devletin başkenti de olmuştur (İnan, 1998: 252).

Radloff, Altın Dağ tarafından geçecek olan kayıkçıların havaya su serptiklerinden ve güvenli bir şekilde geçebilmek için dua ettiklerinden bahsetmiştir. Kayıkçılar Altın Dağ'ı ata olarak görmektedir ve izin almadan geçerlerse dağın bir rüzgâr göndererek kendilerini yok edeceğine inanmaktadırlar (Radloff, 1954: 96-97). Altaylara göre Tanrı Ülgen Altın Dağ'ın zirvesinde oturmaktadır. Bu nedenle Altın Dağ'ın ayrı bir öneme sahip olduğunu düşünmektedirler (Polat, 2020: 158). Dağların cezalandırıcı bir unsur olarak görülmesinin ya da dağların kutsallığına karşı yapılan saygısızlıkların cezasız kalmayacağına dair olan inanış, Uygurların Göç Destanı'nda da görülmektedir. Ülkeyi koruduğuna inanılan ve kutsal olduğu düşünülen Kutluk Tag, çeyiz olarak Çinlilere verilmiştir. Çinliler bu dağın etrafında ateş yakıp asit dökerek parçalayıp götürmüşlerdir. O günden sonra ülkede kuraklık baş gösterir, tüm hayvanlar "Göç! Göç!" diye bağırmaya başlarlar. On beş gün içerisinde Yulun Tigin de ölür ve böylece Uygurlar Turfan'a göç etmek zorunda kalırlar (Gömeç, 2015: 213-214).

Dağ kültünün Türk mitolojisindeki öneminden bahsedilirken dağ iyelerini de çalışmaya dahil etmek gerekmektedir. Dağ iyeleri, dağların koruyucu ruhlarıdır ve Türk mitolojisindeki ruh anlayışının önemli bir parçasını oluşturmaktadırlar.[1] Türk mitolojisinde doğadaki her varlığın bir ruhu olduğuna inanılmaktadır. Bu bağlamda doğanın önemli bir parçası olan dağların da ruhu yani iyesi bulunmaktadır. İye, "koruyucu ruh" anlamına gelmektedir (Beydili, 2005: 165; Bayat, 2006: 47). Her dağın koruyucu bir ruhu olduğuna inanan Eski Türkler, dağ ruhundan dilek dileyecekleri ve yardım isteyecekleri zaman dağ tepelerine çıkmışlar, orada kurbanlarını sunup ayinlerini yapmışlardır. Bu ruhların az şeye kanaat ettiklerini ve kızdırılmadıkça kanlı kurban istemediklerini düşünmüşlerdir (İnan, 1998: 472). Dağ ruhları toprağın ve yurdun koruyucusu olarak da görülmüştür

[1] Dağ iyelerinin Şamanlıkta da oldukça önemli bir rolü olduğu bilinmektedir. Özellikle Şamanın kostümünde ve davulunda dağ iyelerinin etkisi bulunmaktadır. Şamanların özel giysileri olmadan kötü ruhlarla savaşamayacağına inanılmaktadır (İnan, 2000: 56). Bu durumun sebebi yardımcı ruhların tamamının ya da bir kısmının bu giyside yaşadığına inanılmasıdır. Bu yardımcı ruhların içerisinde dağ ruhları da bulunmaktadır (İnan, 1998: 253). Şaman davulunda da yine ruhların etkisi görülmektedir. Ruhlar, Şamana ömrünün sonuna dek kaç davul kullanacağını bildirirler. Çelkan Şamanlarının inanışına göre "Üç Sürü Dağı" hem Şamana ilk davulu yapması için izin verir hem de ömrünün sonuna kadar kaç davul kullanacağını ve her davulla kaç sene kamlık yapacağını bildirir (İnan, 2000: 57).

(Beydili, 2005: 147). Doğaüstü güçleri olan bu iyeler, bağlı oldukları varlığı korumalarının yanı sıra bu varlığa saygısızlık edenleri ya da zarar vermeye çalışanları da cezalandırmaktadırlar. Dağ iyelerinin görünüş olarak neye benzediği tam olarak belli olmamakla birlikte anlatılarda insanların varlıklarını hissettiklerinden bahsettikleri görülmektedir. Dağ iyeleri, bazı durumlarda insan ve hayvan kılığına girerek insanların karşısına çıkabilmektedir (İnan, 1998: 416). Dağ iyesi olarak adlandırılan bazı ruhlar bulunmaktadır ve bunlardan en popüler olanı Almastı'dır. Sibirya sahasında Almastı olarak bilinen bu varlığın dünya kültüründe "Koca Ayak" veya "Yeti" olarak bilinen varlığın karşılığı olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Almastı ile albastının benzer özellikleri bulunmakla birlikte ortak kökene sahip olan farklı varlıklar oldukları düşünülmektedir. Albastı, yeni doğum yapan lohusa kadınları rahatsız eden bir varlık iken almastı daha çok orman ve dağlarla ilişkili olan bir varlıktır. Bazı kaynaklarda ise albastı ile almastının aynı varlıklar olduğunu, ses değişiminden dolayı farklı Türk boylarında farklı şekillerde adlandırıldıkları söylenmektedir. Almastı, Moğol kültüründe hayvanları öldüren vahşi bir varlık olarak tasvir edilmiştir (Bane, 2016: 17). Sagay boylarından bazıları atalarının dağ iyeleri olduğuna ve onlardan geldiklerine inanmaktadırlar. Hakaslarda ise her sene dağ iyesi için sembolik törenler düzenlenmekte ve sembolik olarak dağ iyesine kız verilmektedir (Lvova vd., 2013, akt. Polat, 2020: 162). Buryatlar da dağ iyesinin koruyucu bir ruh olduğuna inanırlar. Buryatlara göre her köy, kabile ya da bölgenin koruyucu bir ruhu bulunur ve bu ruha "dağ ihtiyarı" adı verilir. Dağ ihtiyarları yalnızca kendi bölgeleriyle ilgilenirler, bu nedenle orada yaşayan insanlar onlara kurban verirler (Harva, 2014: 305). Dağ iyelerinin bazı topluluklarda iyi bazı topluluklarda da kötücül bir ruh olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Örneğin Buryatlara ait Buha Noyon efsanesine göre Tanrıların üçüncü oğlu olan Buha Noyon insanlara yardım etmek için yeryüzüne inmiş, düşmanlarla mücadele etmiş ve göğe dönmeden önce Tünhen Dağlarından birinin doruğunda dinlenmek istemiştir. Buryatlar bu inanç nedeniyle bu dağa Buha Noyon adını vererek dağı kutsal görmüşlerdir. Bazı topluluklarda ise bu örneğin aksine dağ iyeleri kötü ruhlar olarak varlık gösterir. Tatarlarda Kara Kura olarak bilinen dağ iyeleri insanları korkutup kaçıran demonik varlıklardır (Kalafat, 2010: 78). Yine Altay Türklerinde insanların uyudukları zaman burunlarından çıkan "ikiz" dağ iyesi tarafından yakalanabilir, bu durumda bir Şaman'a başvurmak gerekmektedir. Şor ve Kumandı anlatılarında insanları çağırıp akıllarını kaybetmelerine sebep olan dağ iyelerinden bahsedilmektedir. Türkiye sahasındaki anlatılara bakıldığı zaman ise dağ ile ilişkilendirilen varlıklardan en bilineninin

Dağ Adamı olduğu görülmektedir. Dağ Adamı, Yabani Adam gibi varlıklar anlatılarda yarı insan yarı hayvan özellikler göstermesiyle dikkat çekmektedir. Bunun dışında Dağlar Anası ve Rom-Rom Ana adı verilen dişil iyeler ise tamamen doğaüstü varlıklar olarak nitelendirilmiştir (Polat, 2020: 166).

Türk mitolojisinde dağ ile ilişkilendirilen varlıklar arasında yarı insan yarı hayvan özelliği ile ön plana çıkan Dağ Adamı figürü, hem dağ kültü ile ilişkili olması hem de yabani insan geleneğinin bir türü olması nedeniyle dikkat çekmektedir. Bu nedenle çalışmanın sonraki bölümünde Dağ Adamı figürü dünya mitolojilerindeki Wild Man figürleri ile karşılaştırılarak detaylı bir şekilde incelenecektir.

## 2. Dünya Kültürlerinde Wild Man Arketipi ve Anadolu Kültüründe Dağ Adamı

Dağ kültü, yalnızca Türk kültüründe yer alan bir inanış değildir. Dünyanın pek çok farklı yerinde dağlara kutsallık atfedilmiş; dağlar korkulan, saygı duyulan, Tanrı ile ilişkili mekanlar olarak görülmüştür. Tarihin her kesitinde dini hayatın, inanışların merkezinde bulunan dağlar arkaik toplumlardan modern toplumlara ulaşan bir çizgide yüceliğini ve önemini sürdürerek kutsallığını korumaya devam etmiştir. Sümerler, Mısırlar, Hindular, Yunanlar ve Çinliler gibi eski milletlerde dağlarla ilgili yaygın inançların olduğu görülmektedir. Orta Doğu'da kendilerinden daha sonra kurulan toplulukları büyük ölçüde etkilediği bilinen Sümerlere bakıldığı zaman dağ ile ilgili inançları benzer şekilde görebilmek mümkündür. Sümerlerde ilksel deniz adı verilen Nammu, her şeyin başlangıcıdır. Bu denizin nasıl var olduğu ya da nereden yükseldiği ile ilgili mitlerde kesin bir bilgi yer almamaktadır fakat bu ilksel denizin gök ile yerin birleşiminden oluşan Hursag isimli kozmik dağı meydana getirdiğine inanılmaktadır (Tanyu, 1973: 49). Mısır toplumunda Tanrı bir dağa oturtulmuş şekilde tasvir edilmiş ve bu tasvir tapınaklarda yer edinmiştir (Tanyu, 1973: 5). Babilliler Ziggurat'ın bizzat dünyanın kendisi olduğuna inanırlar, onlara göre bu tapınak kozmik bir dağı sembolize etmektedir. Keldani tabletlerinde de Tanrı iki dağın arasından bir güneş gibi çıkarak gelmektedir (Eliade, 2001: 26). Eski Yunan'da tanrıların mekânı Olympos Dağı olarak görülmüş ve bu kutsal dağın tepesinde Zeus, Apollon, Hermes gibi tanrıların oturduğuna inanılmıştır (Tanyu, 1973: 6). Hindu geleneğinde Himalayalar'daki Kailasa Dağı'nda Şiva'nın yaşadığına inanılmakta ve bu dağ da kutsal kabul edilmektedir. Japon geleneğinde ölülerin ruhlarının dağlara gittiğine inanılmıştır (Eck, 2005: 6212-6214).

Yalnızca eski inanç sistemlerinde, kültürlerde ve mitik anlatılarda değil semavi dinlerde de dağların kutsal sayıldığı görülmektedir. Yahudiler Hz. Musa'ya vahiy gelen Sina Dağı'nı kutsal kabul etmişlerdir. [2]Hristiyanlar, Hz. İsa'nın "Dağ Vaazı" olarak adlandırılan konuşmasını yaptığı dağı kutsal kabul etmişlerdir. İslamiyet'te ise Hz. Muhammed'e ilk vahyin geldiği Hira Dağı Müslümanlar tarafından kutsal kabul edilmekte ve ziyaret edilmektedir (Baş, 2013: 168).

Bu örneklere bakıldığı zaman çeşitli toplumlarda dağların benzer özellikler ihtiva ettiği görülmektedir: Dağlar dünyanın kozmik merkezi olarak kabul edilmişler, dini emirlerin ve vahiylerin geliş noktası olarak görülmüşler, kutsal olanın mekânı ve yaşadığı yer olarak düşünülmüşler, ilahi bir kuvvete ev sahipliği yapan yerler olarak anlatılarda yer almışlar, hayat ve ölümün kaynağı olarak kabul edilmişlerdir (Baş, 2013: 166-169).

Dağların kutsal mekanlar olarak görülmelerinin yanında dağ ile ilişkili olan ve buradan gelen, buraya bağlı olan çeşitli ruhlardan ve varlıklardan bahsetmek gerekmektedir. Dağların yalnızca coğrafi bir unsur olarak görülmemesi, aynı zamanda mitolojik bir mekân olarak varlık gösteriyor olması dağlarla ilişkilendirilen çeşitli doğaüstü varlıklara dair inançlar oluşmasını sağlamış ve bu varlıklara yönelik olan inanışlarla ilgili anlatıların oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Bu varlıklardan biri olan Wild Man, zamanla bir varlık adı olmak yerine bir arketipe dönüşerek çeşitli milletlerin kültürlerinde yer almıştır.

### 2.1. Dünya Kültürlerinde Wild Man Arketipi

Wild Man arketipi, dünyanın farklı kültürlerinde karşımıza çıkan vahşi bir insan profilidir. Bu arketipi halk anlatılarında görmek mümkündür ve dünya üzerinde bilinen ilk uzun edebi metin olan Gılgamış Destanı, vahşi adam arketipini barındırması nedeniyle önem taşımaktadır. Bu durumun sebebi Gılgamış Destanı'nın dünyanın en eski medeniyetleri tarafından benimsenmesi ve anlatının farklı şekillerde yorumlanarak zamanla zenginleştirilmiş olmasıdır. Bu destanda yer alan vahşi adam arketipi sözlü kültürde önemli bir yer edinmiş ve asırlar boyunca halk anlatıları ile nesilden nesile aktarılmıştır. Modern çağda ise hikayelere, romanlara ve filmlere konu olarak yaşamaya devam eden bu arketipin incelenmesi çalışma açısından önemlidir (Özdemir Riganelis, 2020: 134).

[2] "Rabb'in görkemi Sina Dağı`nın üzerine indi. Bulut dağı altı gün örttü. Yedinci gün Rab bulutun içinden Musa`ya seslendi. Rabb'in görkemi İsraillilere dağın doruğunda yakıcı bir ateş gibi görünüyordu. Musa bulutun içinden dağa çıktı. Kırk gün kırk gece dağda kaldı." (Çıkış, 24/16-18).

Vahşi adam arketipinin kökenine inildiği zaman Carl Gustav Jung tarafından üzerinde çalışılan arketipleri incelemek gerekmektedir. Arketip "archetyp" sözcüğü Antik Yunancada başlangıç anlamına gelen (archí /αρχή) ve tip anlamına gelen (týpos/τύπος) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur (URL-3).

Jung, modern psikolojinin önemli isimlerinden biri ve analitik psikolojinin kurucusu olarak bilinmektedir. Jung'a göre psişe, yani ruhsal bütünlük; bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olmak üzere üç düzeyde ele alınmaktadır. Arketipler, kolektif bilinçdışıyla bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır. Evrensel nitelik taşıyan arketipler, bireysel deneyimlerden bağımsız olarak insan psişesinde bulunan temel biçimlerdir. Bu bağlamda arketiplerin, belirli imgelerin ve davranış eğilimlerinin oluşumuna zemin hazırlayan, kalıtımsal nitelikteki psişik yapılar olduğu söylenebilir (Jung, 2003: 51). Jung'a göre arketiplerin doğrudan gözlemlenmesi mümkün değildir fakat insanlığın ortak mirası olan ve her toplumun kendine özgü sözlü kültüründe, masallarda, destan ve efsanelerde, mitlerde arketipler görülebilir. Bu durumun en önemli sebebi insanlığın sürekli tekrarlanan deneyimlerinin ilkel kodlar olarak kolektif bilinçdışında yer almasıdır. Kolektif bilinçdışına işlenmiş olan arketipler kendilerini en belirgin şekilde mitlerde gösterirler (Jung, 2003). Mitlerde ve halk anlatılarında yer alan arketiplerden birisi de Wild Man arketipidir.

Vahşi Adam arketipi insan ve doğa arasındaki sınırda bulunmaktadır ve farklı kültürlerde farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. İnsan ve hayvan arasında kalmış olan bir görünüme ve yapıya sahip olan vahşi adamlar, isimlerinden de anlaşılacağı üzere vahşidirler. Bu arketip eski zamanlardan beri vücudunun kıllarla kaplı olması durumu ile ilişkilendirilmiştir ve medeniyetin, uygarlığın antitezi olarak görülmüşlerdir. Genellikle vücutları kıllarla kaplı olan ve ormanlarda, dağlarda yaşayan bu varlıklar büyük, irice bir insan ırkı olarak da kabul edilmektedir. Alplerde yaşayan vahşi adamların insanlara zarar verebildiği, insan öldürebildiği ve kötü niyetli davranışlarda bulunabildikleri gibi orman ruhlarına benzer şekilde insanlara ödül veya ceza verebildiği de bilinmektedir. Orta Çağ'dan beri kalıplaşmış bir terim olarak kullanılan Wild Man, hayvana benzeyen bazı özellikler sergilemektedir ve kıllı, insana benzer bir yaratık olarak tasvir edilmektedir (Bernheimer, 1952: 20).

Wild Man arketipinin en belirgin özelliği medeniyete uzak ve dışarıda yaşıyor olmasıdır. Onun mekânı dağlar, ormanlar ve medeniyetten uzak ıssız alanlardır. Wild Man; farklı kültürlerin anlatılarında kıllı, dev gibi kocaman, oldukça güçlü bir varlık olarak tasvir edilir. Bunun dışında insanın ilkel yönünü temsil

etmesi, doğaya ait olması ve medeniyetin karşısında yer alması gibi özellikler de ortak özelliklerdir. Tüm bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda Wild Man arketipinin kolektif bilinçdışına ait evrensel bir arketip olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Eski metinlerde yer alan vahşi adamlar çıplaktır, bazı anlatılarda her yerleri saçla kaplıdır ve önemli metinler bu adamları uzak bir toprakta lokalize etmektedir. Bu varlıkları tanımlayan ilk tarihçi olan Herodotus, onları gözleri göğsünde olan başsız adamlar ve köpek suratlı yaratıklar olarak tanımlamış, bu varlıkların kaynağını ise Batı Libya olarak göstermiştir (Bernheimer, 1952: 85-86).

Wild Man arketipinin dünya kültüründeki örneklerine bakıldığı zaman bu arketipin bilinen en eski örneğinin Gılgamış Destanı'ndaki Enkidu olduğu görülmektedir. Gılgamış Destanı, Uruk kralı Gılgamış'ın yaşadıklarını anlatan bir metindir ve on iki tabletten oluşan insanlığın ilk uzun edebi metinlerinden biri olarak bilinmektedir. Bu edebi metin, insanlığın kolektif bilinçdışında var olan arketipleri görünür kılması yönüyle oldukça önemlidir. Bu destanda Gılgamış'ın yardımcısı olan Enkidu, vahşi adam arketipinin ilk örneği olarak karşımıza çıkmaktadır (Özdemir Riganelis, 2020: 136-137). Enkidu, dağlarda ve bozkırlarda hayvanlarla birlikte yaşayan, vücudu kıllarla kaplı olan ve medeniyetten uzak olan bir figür olması yönüyle Wild Man'in önemli bir örneğidir. Vahşi adam figürünün en eski edebi temsili olan Enkidu, Mezopotamya ve Antik Doğu kültürü için önemli bir semboldür. Bernheimer'e göre "Orta Çağ Avrupa'sında oldukça belirgin bir motif olan vahşi adama benzer figürler çok erken zamanlardan itibaren dünya çapında görülür ve bu türün en erken kaydedilen örneği, Antik Mezopotamya'da ortaya çıkan Gılgamış Destanı'nın Enkidu karakteridir" (Bernheimer, 1952: 3).

Dünyadaki diğer kültürlerde Wild Man kategorisi içerisinde değerlendirilebilecek pek çok örnek bulunmaktadır fakat bu örneklerin bir kısmı dağlar yerine ormanlarla ilişkili olması nedeniyle ya da görünen bir varlık olarak tasvir edilmeyip ruh sınıfına dahil olması nedeniyle çalışma içerisine dahil edilmemiştir. Enkidu'dan sonra Anadolu Dağ Adamı motifi ile karşılaştırma yapılacak diğer varlıklar Woodwose, Basajaun, Almastı/ Almas, Yeri, Kocaayak/Sasquatch, Yamabito ve Domovoi'dir.

Woodwose, Orta Çağ Avrupa kültürüne ait bir vahşi adam örneğidir. İngiliz halk kültüründe Wild Man figürü Woodwose adıyla anılmaktadır. Woodwose, tıpkı Wild Man tipinin özellikleri gibi medeniyetten uzaktır, vücudu kıllarla kaplıdır, ormanda yaşar (URL-4).

Basajaun, Bask mitolojisinde görülen Wild Man örneklerinden biridir. Pirene Dağları'nda yaşadığına inanılan bu varlık, uzun boylu ve vücudu kıllarla kaplı bir figür olarak tasvir edilmektedir. İnsan biçiminde olan Basajaun, dik yürümesiyle de dikkat çekmektedir (Martín de Retana, 1974: 381). En özgün özelliği ise çobanların koruyucusu olması ve insanlara yardım etmesidir. Hayvan sürülerini korumuş, tarım ve demir işçiliği gibi bilgileri insanlara öğretmiştir (Lurker, 1987: 30).

Japon halk kültürüne ait olan Yamabito dağ insanı anlamına gelen ve dağlarda yaşadığına inanılan insan benzeri varlıklar için kullanılan bir terimdir. Yamabitolar Wild Man geleneğinin önemli bir örneği olarak değerlendirilebilirler. Tıpkı Wild Man arketipine uygun şekilde dağda yaşarlar, medeniyetten uzaktırlar, ruh olarak değil insan formunda varlıklar olarak anlatılarda yer almaktadırlar. Yamabitoların en özgün yanı ise dağ yaşamı, doğa ve gizemli durumlara ilişkin bazı bilgilere sahip olduklarının düşünülmesidir. (Konagaya, 2003: 47-59).

Wild Man arketipinin bir başka alt kategorisi olan Yeti, Batı kültüründe popüler olan bir varlıktır. Himalayalarda yaşar ve kahverengi, gri ya da beyaz kıllarla kaplıdır. "Abominable Snowman" (Korkunç Kardan Adam) olarak da bilinen Yeti, karda büyük izler bırakması ile ünlüdür. Bu yönü ile Bigfoot (Koca Ayak) ile karıştırılmaktadır çünkü ikisinin benzer özellikleri bulunmaktadır. Yeti'nin iki ayaklı, maymuna benzer ve iri yapılı bir varlık olduğu bilinmektedir (URL-5). Siiger'e göre ise Yeti inanışı Himalayalarda yaşayan halkların Budizm öncesi inanışlarından kalan bir inanıştır (Siiger, 1978: 423). Rus halk kültüründe "Chuchuna" olarak da adlandırılan Yeti, bazı araştırmacıların Sibirya'da da yaşadığını söylemesiyle araştırmalara konu olmuştur. Yakut ve Tunguz kabileleri tarafından iri yapılı ve neandertal benzeri bir varlık olarak tanımlanmıştır. N.A. Tombazi isimli bir fotoğrafçının 1925 senesinde Yeti ile ilgili yazdıkları da dikkat çekicidir. Tombazi, Zemu Buzullarının civarında bir yaratık gördüğünü ve bu yaratığı 180-270 metre mesafeden bir dakika boyunca gözlemlediğini söylemiştir. "Şüphesiz, siluetindeki figür tam olarak bir insan gibiydi, dik yürüyor ve ara sıra cüce rhododendron çalılarını çekmek için duruyordu. Karın üzerinde karanlık görünüyordu ve anladığım kadarıyla hiç kıyafet giymiyordu" (Abell & Singer, 1981: 32).

Yeti ile sık sık karıştırılan ve fiziksel özellikler bakımından benzer bir Wild Man örneği olan Bigfoot/ Sasquatch ise hem Amerika hem de Kanada halk kültüründe yer almaktadır. Bigfoot/ Sasquatch vücudu kıllarla kaplı ve insana ben-

zer bir varlıktır (Bartholomew & Regal, 2009). Bigfoot figürünün popüler kültürde de önemli bir etkisinin olduğu görülmektedir. Amerika'da 2002 senesinde yapılan anket her 10 Amerikan yetişkininden birinin Bigfoot'un gerçek ve canlı bir varlık olduğuna inandığını göstermektedir. İnternet sitelerinin arama motorlarında Bigfoot ve Sasquatch kelimelerinin yılda 200.000 küsür sayıda arandığı görülmüştür (URL-6). 2026 senesinde Kanadalı bir astronot olan Jeremy Hansen, uzay giysisinin yamasında Bigfoot'u kullanmıştır (URL-7). Washington eyaletinde Bigfoot'a zarar vermek ve onu öldürmek ile ilgili yasalar bulunmaktadır. Pasifik'in Kuzeybatı bölümünde iki basketbol takımı Bigfoot'u maskot olarak kullanmışlardır (URL-8). Tüm bu örneklere bakıldığı zaman Wild Man arketiplerinin popüler kültürde de yer aldığı ve inanışın devamlılığını sürdürdüğü görülmektedir.

Kuzey Kafkas ve Türk halk kültüründe de Almas/ Almastı adı verilen varlığın Kafkasya, Pamir Dağları, Tian Shan ve Altay Dağlarında yaşadığı söylenmektedir. (Wenzel, 2009: 9-11). Przhevalski, almastıların insan gibi düz bir yüze sahip olduğunu, vücudunun kalın siyah bir kürkle kaplı ve iki ayaklı bir varlık olup devasa pençeleri olduğunu belirtmiştir (Przhevalskii, 1876: 249).

Bu örneklerin dışında Wild Man arketipi ile ilişkili olarak İskoç Dağlarında yaşadığı söylenen uzun boylu ve kıllarla kaplı bir varlık olan Fear Liath Mòr, Afganistan- Pakistan sahasında Hindukuş Dağlarında yaşadığı söylenen iki ayaklı insana benzer kıllı bir varlık olan Barmanou, Endonezya kültüründe yer alan kıllı ve ilkel bir yaşam süren Ebu Gogo, Japon kültüründe Bigfoot ve Yeti olarak görülen Hibagon, Hindistan kültüründe büyük, iki ayaklı ve insana benzer bir görünüşte olan Mande Barung, Sri Lanka kültüründe mağaralarda yaşayan kıllı ve kısa boylu olan ilkel bir insan topluluğu olan Nittaewolar, Malezya kültüründe diğer varlıklarla benzer özelliklere sahip Orang Mawas, Orta Maerika kültüründe iri yapılı ve kıllı vahşi bir adam olan Sisimito, ABD'nin güneydoğu tarafında keskin ve rahatsız edici kokusuyla tanınan Kokar Maymunu, Alaska ve Kanada kültürlerindeki yerel bir vahşi adam arketipi olan Urayuli, Çin kültüründe dağlı bölgelerde yaşadığı düşünülen kıllı ve insana benzer bir varlık olan Yeren de bu varlıklara örnek verilebilir (Coleman & Huyghe, 1999).

Farklı kültürlerde farklı adlarla karşımıza çıkan Wild Man figürleri her ne kadar birbirine benzer olsa da tamamıyla aynı özellikleri taşımamaktadır. Bu benzerlikler ve farklılıklar, Anadolu'da derlenen Dağ Adamı anlatısını daha iyi anlamak açısından önemlidir. Bu doğrultuda bir sonraki başlıkta Dağ Adamı'nın Wild Man figürüyle benzer ve farklı yönleri ele alınacaktır.

### 2.2. Anadolu Kültüründe Dağ Adamı ve Wild Man Arketipi

Araştırma sahasında derlenmiş olan Dağ Adamı anlatısı, dünyanın farklı kültürlerindeki Wild Man örnekleri ile karşılaştırmalı bir incelemeyi mümkün hale getirmektedir. Dünyadaki örneklerde genellikle dağdan gelen varlığın saldırgan ve vahşi bir varlık olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda araştırma sahası olan Büyük Oluklu köyünde derlenmiş olan Dağ Adamı anlatısını incelemek gerekmektedir. Eskiden evlerde ocakların olduğu zamanlarda yüzü gözü kıl dolu, korkunç, yarı insan yarı hayvana benzer bir adamın bir eve gelip tüm kışı orada geçirmesi ile ilgili bir olay anlatılmıştır:

> "Sonbaharda Bazo isimli bir kadının evine bir dağ adamı gelmiş. Elleri kolları her yeri kıllı bir adammış bu. Ocak başında oturuyormuş, kadınlarla sohbet ediyormuş. Kadınlar da onun yanında yemek yapıyormuş alışmışlar artık korkmuyorlarmış. Fakat Bazo bu adama yemek verirken aynı ite yemek verir gibi veriyormuş, kötü davranıyormuş. Dağ adamı tam dokuz ay o ocak başında oturmuş. Bahar geldiği zaman çocuklardan kar çiçeği istemiş, sonra almış yüzüne sürmüş "Oh bahar geldi." demiş kalkmış gitmiş. Kalktığı yerde ocak başında ot bitmiş. Giderken de "Bazo'nun milletini bilmem ne yapayım dokuz ay burada oturdum bana ölümün ilacı nedir sormadılar. Zibilinize bereket." demiş. Arkasından koşmuşlar, sormuşlar ama gözden kaybolup gitmiş hemen. Zibil pislik demek. O günden beri o sülalenin evinden pislik eksik olmuyor" (KK-1).

Derlenen anlatı incelendiği zaman Dağ Adamının Wild Man ile tamamen aynı varlık olduğunun iddia edilemeyeceği görülmektedir. Dağ Adamı, Wild Man arketipinin Anadolu halk kültüründe yerel özelliklerle harmanlanmış özgün bir versiyonu olarak değerlendirilebilir. Bu anlatı, bir önceki başlıkta ele alınan Wild Man arketipi bağlamında değerlendirildiği zaman Dağ Adamı'nın görünüş olarak Anadolu anlatılarına uyum sağladığı, tıpkı diğer bölgelerdeki gibi vücudu kıllarla kaplı olarak tasvir edildiği görülmektedir. Fakat buradaki asıl ayrım Dağ Adamı'nın davranışları ile ilgilidir. Büyük Oluklu köyünde derlenen anlatıdaki Dağ Adamının dünya kültürlerindeki benzerlerine bakıldığı zaman Dağ Adamı'nın diğer varlıklarla benzer ve farklı yönlerinin olduğu görülmektedir. Bu bağlamda anlatı Dağ Adamı'nın görünüşü, yaşam alanı, insanlarla kurduğu ilişki, sahip olduğu bilgelik ve insanları cezalandırması gibi durumlar açısından beş başlık altında incelenecektir.

### 2.2.1. Görünüş

Derlenmiş olan anlatıda Dağ Adamı; yüzü ve vücudu kıllarla kaplı, görünüş olarak yarı insan yarı hayvan şeklinde tasvir edilmiştir. Bu özellikleri ile dünyanın farklı kültürlerinde yer alan diğer Wild Man figürleri ile ortak fiziksel özelliklere sahip olduğu söylenebilmektedir. İnsan ile hayvan arasında bir görünüme sahip olma ve kıllı bir beden, Wild Man figürünün belirgin fiziksel özellikleri olarak görülmektedir. Anlatıda Dağ Adamı'nın görünüşüne dair daha fazla detay sunulmamıştır. Bununla birlikte, belirtilen özellikler üzerinden Dağ Adamı'nın diğer Wild Man örnekleriyle benzer bir fiziksel görünüme sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Dağ Adamı'nın görünüş bakımından dünya kültürlerinde yer alan diğer Wild Man figürleriyle ortak özellikler taşıdığı görülmektedir.

### 2.2.2. Yaşam Alanı

Dağ Adamı, adından da anlaşılacağı üzere dağlarda yaşayan bir varlıktır ve onun insan dünyasına gelerek burada dokuz ay yaşaması bu anlatının önemli noktalarından birisidir. Dağ Adamı'nın kendi yaşam alanından ayrılarak insanların yaşam alanına gelmiş olması onun doğa ile kültür arasında kurduğu ilişki açısından önem taşımaktadır. Bunun dışında Wild Man ile ilgili örneklerde bu varlıkların insanla olan temaslarının korkutucu olduğu görülmektedir. Ancak bu anlatıda varlığın eve gelmesi ve ocak başında dokuz ay kadar uzun bir süre kalması bu temasın olağanüstü değil sıradan bir hal aldığını göstermektedir. Dağ Adamı, sonbahar zamanı eve gelmiş; ilkbaharın başladığını öğrenince çekip gitmiştir. Bu yönü ile de Hakkâri Berçelan Yaylası'nda anlatılan bir halk anlatısına benzerlik göstermektedir. Bu anlatıya göre yaz ve baharda yaylaya çıkıp sonbaharda dönen köylüler bir sene sonbaharda da orada kalmaya karar vermişlerdir. Fakat bir gece şiddetli bir soğuk olur ve kar yağmaya başlar, ardından da bir ses hepsinin soğuktan öleceğini söyler. Çadırlarından çıkan insanlar ak sakallı bir adamın yayladan aşağı indiğini görürler ve adam kaybolduktan sonra iki dağ kişnemeyle şahlanır. Uzun süre yayladakilerden haber alamayan halk, oraya döndüklerinde yayladakilerin kömürleşmiş olduğunu görmüşlerdir. Bu olay yaşandıktan sonra yaylaya çıkan kişiler sonbahar başlar başlamaz geri dönmüşlerdir (Polat, 2020: 167). Derleme sahasındaki anlatıda da Dağ Adamı'nın sonbaharla birlikte geldiği görülmektedir. Her ne kadar Hakkari anlatısındaki varlığın Dağ Adamı olduğu söylenmemiş olsa da dağ ile ilişkili olan iki varlığın mevsimsel geçişle olan bağı bakımından bu nokta önem taşımaktadır. Dağ Adamı anlatısında mekân, yalnızca olayların geçtiği yer olması bakımından değil, varlığın doğa ile insan dünyası arasındaki konumunu göstermesi açısından da önemlidir. Dağla ilişkilendirilen Dağ

Adamı'nın bir eve gelerek dokuz ay boyunca ocak başında yaşaması, yaban ile ev yaşamı arasındaki sınırın geçici olarak ortadan kalktığını göstermektedir. Sonbaharda başlayan bu birliktelik, baharın gelişiyle sona erer. Böylece mevsimlerin değişimi, Dağ Adamı'nın insanlarla bir arada bulunduğu sürenin sınırını belirler.

### 2.2.3. İnsanlarla Kurduğu İlişki

Anlatıda Dağ Adamı'nın insan dünyasına gelmesi ve onlarla kurduğu iletişim, olağanüstü bir karşılaşmanın gündelik bir birlikteliğe dönüşmesi açısından önem taşımaktadır. Dünya kültürlerinde yer alan bazı Wild Man figürlerinde insanlarla karşılaşmalar korku, saldırı ve tehdit gibi unsurlar üzerinden ilerlerken Dağ Adamı anlatısında insanlarla uzun bir süre bir arada yaşama durumu görülmektedir. Ocak başında aylarca oturan ve kadınlarla birlikte yaşayan bu varlık, başlangıçta korkutucu ve yabancı görünse de zamanla ev halkının alıştığı bir varlık hâline gelmiştir. Ev yaşamının dokuz aylık bir parçası olan Dağ Adamı, insanlarla kurduğu ilişkiyi sıradan bir karşılaşmanın ötesine taşımıştır. Kadınlarla iletişim kurması, kadınların ona alışması, yanında yemek yapmaları ve gündelik yaşamlarını sürdürmeleri, Dağ Adamı'nın insan dünyasına bütünüyle yabancı olmadığını göstermektedir. Ancak tüm bu olaylar gelişirken ev sahibi Bazo'nun Dağ Adamı'na kötü davranması, olayların akışını değiştirmiştir. Bu durum, Dağ Adamı ile kurulan ilişkinin herkes açısından aynı şekilde gelişmediğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak Dağ Adamı, insanlarla kurduğu ilişki bakımından diğer Wild Man örneklerinden ayrılmaktadır. Derlenen anlatıda insanlarla dokuz ay boyunca bir arada yaşayabilen, onlarla gündelik hayatı paylaşan ve kendisine yönelik davranışlara karşılık veren bir varlık karşımıza çıkmaktadır.

### 2.2.4. Bilgi Aktarımı

Anlatıda Dağ Adamı'nın, Anadolu'nun farklı bölgelerindeki ve diğer kültürlerdeki bazı Wild Man örneklerinden farklı olarak yalnızca vahşi, yabani ve yıkıcı bir figür şeklinde karşımıza çıkmadığı görülmektedir. Dağ Adamı, sonbaharda bir eve gelerek insanların arasına katılmış ve onların yaşam alanında dokuz ay boyunca kalmıştır. Bu yönüyle Basajaun'un insanlara zarar vermeyen ve koruyucu özellikler taşıyan yönüyle benzerlik göstermekte, insanlara karşı saldırgan davranışlarıyla öne çıkan bazı Wild Man örneklerinden ayrılmaktadır.

Dağ Adamı'nın anlatıda bilge bir varlık olarak değerlendirilmesini sağlayan en önemli unsur ise ölümün ilacını bilmesidir. Giderken söylediği "Bana ölümün ilacı nedir sormadılar." sözü, onun insanların sahip olmadığı bir bilgiye sahip olduğunu göstermektedir. Ölümün ilacı ifadesi, ölümden kurtulmanın ya da

ölümsüzlüğe ulaşmanın yoluna ilişkin bir bilgi olarak yorumlanabilir. Ancak anlatıda bu bilginin içeriği açıklanmamaktadır. Dağ Adamı'nın bu bilgiyi insanlarla paylaşmamış olması, onun yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, sahip olduğu gizli bilgiyle de insanlardan ayrıldığını göstermektedir.

Bu bağlamda Dağ Adamı, Wild Man arketipinin yalnızca doğayla ilişkili, insanlardan uzak ve yabani bir varlık olarak değerlendirilmesinin ötesine geçmektedir. İnsanların bilmediği bir bilgiye sahip olması, onun bilgelik ve gizemle ilişkilendirilmesini mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla Dağ Adamı, görünüş ve yaşam alanı bakımından diğer Wild Man örnekleriyle benzerlik gösterirken sahip olduğu bilgi açısından anlatıya özgü bir özellik taşımaktadır.

**2.2.5. Ceza- Ödül**

Bazo'nun Dağ Adamı'na kötü ve kaba davranması, varlığın giderken onu lanetlemesiyle sonuçlanmaktadır. Bu durum, anlatıda ceza ve ödül ilişkisi açısından önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Dağ Adamı, kendisine kötü davranan Bazo'yu fiziksel olarak cezalandırmamakta, bunun yerine etkisi uzun süre devam edecek manevi bir ceza vermektedir. Nitekim anlatıda Bazo'nun soyunun evinden pisliğin eksik olmayacağı belirtilmektedir. Bu durum, Dağ Adamı'nın kendisine yönelik davranışlara karşılık verdiğini ve kötü davranışı cezasız bırakmadığını göstermektedir. Dağ Adamı'nın cezalandırma biçimi, fiziksel değil manevi ve ahlaki bir nitelik taşımaktadır. Bu özelliğiyle Dağ Adamı, cezalandırma biçimi fiziksel saldırganlıkla öne çıkan bazı Wild Man örneklerinden ayrılmakta ve kendisine saygı duyulmasını bekleyen diğer doğaüstü varlıklarla benzerlik göstermektedir.

Bu bağlamda, Wild Man arketipiyle tam olarak örtüşmeyen ancak Dağ Adamı ile ortak özellikler taşıyan Domovoi'den de söz etmek gerekmektedir. Slav halk kültürüne ait bir varlık olan Domovoi, Wild Man arketipi kategorisinde değerlendirilebilecek bir varlık değildir; ancak Dağ Adamı ile benzer özellikler göstermektedir. Bir ev ruhu olan Domovoi, ocak ve eşik gibi yerlerde bulunur. Görünüş olarak yaşlı ve sakallı küçük bir adam şeklinde tasvir edilen Domovoi'nin en özgün özelliklerinden biri, kendisine saygı gösterildiğinde insanlara yardım etmesi, kötü davranılması ve saygısızlık edilmesi durumunda ise onları lanetlemesidir. Böylece Domovoi anlatılarında hem ödül hem de ceza ilkesi görülmektedir: Olumlu davranışlar yardımla, olumsuz davranışlar ise cezalandırmayla karşılık bulmaktadır.

Araştırma sahasında derlenen anlatıda Dağ Adamı'nın da tıpkı Domovoi gibi ocak başında oturduğu ve kendisine kötü davranıldığı için ev halkını lanetleyerek gittiği görülmektedir. Bununla birlikte iki anlatı arasında bir fark bulunmaktadır. Domovoi, kendisine saygı gösterilmesi durumunda insanlara yardım edebilirken Dağ Adamı anlatısında olumlu davranışın karşılığında verilen bir ödül açıkça belirtilmemektedir. Buna karşılık, kötü davranışın lanetle cezalandırılması bakımından iki varlık arasında belirgin bir benzerlik bulunmaktadır. Farklı kültürlere ait bu iki anlatıdaki motif benzerliği, Dağ Adamı'nın ceza ve ödül ilişkisi bakımından diğer doğaüstü varlıklarla karşılaştırılmasına imkân vermektedir (Máchal, 1918: 242).

Büyük Oluklu'da derlenen anlatıya çok benzer bir Alman halk anlatısı da bulunmaktadır. Bu anlatıya göre Wilhelmsdorf bölgesinde bir Waldweibchen (orman ruhu), bir kadının evine gider ve onunla yaşamaya başlar. Kadına ev işlerinde yardımcı olmakta, ateş yakıp ekmek pişirmektedir fakat çok fazla yemek yemektedir. Kendi pişirdiği ekmekleri yemesinin yanı sıra köylü kadının pişirdiği ve Knösse/Knödel adı verilen mantı ya da hamur topu benzeri yemeğin de yarısını daha tenceredeyken yemektedir. Kadın bu duruma daha fazla dayanamaz ve Waldweibchen'i uzaklaştırmak ister. İnanışa göre Waldweibchen, üzerine delikler açılmış ekmeklerden nefret etmektedir. Kadın da ekmek pişirirken üzerlerine delikler açar ve bir yandan da onun bu ekmekleri sevmediğiyle ilgili şarkılar mırıldanır. Kadının yaptığı işe yarar ve Waldweibchen ekmeklerden tiksinerek evi terk eder. Fakat giderken "Bu ev yoksullaşacak." diyerek kadını lanetler. Anlatıya göre Waldweibchen gittikten sonra ev bereketsiz bir hâle gelir ve kadın yoksulluk çeker (Börner, 1838: 188; Witzschel, 1866: 213-215).

Bu anlatıya bakıldığında Waldweibchen'in bir eve gelip yerleşmesi, kadınla birlikte yaşamaya başlaması ve kendisine yönelik davranışlar sonucunda evi terk ederek kadını lanetlemesi, Büyük Oluklu'da derlenen Dağ Adamı anlatısıyla benzer özellikler taşımaktadır. Bir orman ruhu olan Waldweibchen, Dağ Adamı ile ortak motifler içermektedir. Her iki anlatıda da doğayla ilişkili olağanüstü bir varlık insan yaşamının bir parçası hâline gelmekte, ancak kendisine yönelik olumsuz davranışlar sonucunda insanlarla ilişkisi sona ermektedir. Her iki varlık da ayrılırken geride kalan insanları lanetlemekte ve bu lanetin etkisi evin bereketi üzerinden ortaya çıkmaktadır.

Bu benzerlik, ceza ve ödül motifi açısından da önemlidir. Dağ Adamı, kendisine kötü davranan Bazo'nun soyunu lanetlerken Waldweibchen, kendisini ev-

den uzaklaştıran kadının yoksullaşmasına neden olan bir lanetle karşılık vermektedir. Her iki anlatıda da ceza fiziksel bir saldırı biçiminde değil, insanların yaşamını ve geçimini etkileyen manevi bir yaptırım şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, Waldweibchen anlatısında kadının orman ruhunu evden uzaklaştırmak için onun hoşlanmadığı bir yönteme başvurması, Dağ Adamı anlatısında ise Bazo'nun varlığa doğrudan kötü davranması, iki anlatı arasındaki farklılığı da göstermektedir. Buna rağmen her iki anlatıda da olağanüstü varlığa yönelik olumsuz davranışların bereketin kaybolması ve lanetlenme gibi sonuçlarla ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Bu durum, farklı kültürlere ait halk anlatılarının insan ile doğaüstü varlık arasındaki ilişkinin sınırlarını benzer ahlaki ilkeler üzerinden kurabildiğini göstermektedir.

Waldweibchen, Alman halk kültüründe orman kadını olarak da bilinir ve Wild Man geleneğiyle ilişkili *wild folk/wild people* geleneği içerisinde değerlendirilir. Dağ Adamı ve Wild Man arketipinin diğer örnekleri gibi medeniyetten uzak, doğayla ilişkili bir varlık olarak karşımıza çıkar. İnsanlarla temas kurabilmesi ve delikli ekmekten hoşlanmaması gibi kendine özgü özellikleri de onu sıradan insanlardan ayırmaktadır. Bu yönleriyle Waldweibchen, Dağ Adamı ile yalnızca olay örgüsü ve ceza motifi bakımından değil, doğayla ilişkili olağanüstü bir varlık olması bakımından da karşılaştırılabilir. Dolayısıyla bu iki anlatı arasındaki benzerlikler, Dağ Adamı'nın hem Wild Man arketipi hem de farklı kültürlerdeki doğaüstü varlık anlatıları bağlamında incelenmesinin önemini ortaya koymaktadır.

## 3. Dağ Adamı Anlatısının Sembolik Okuması ve Kuramsal İnceleme

Büyük Oluklu köyünde derlenmiş olan Dağ Adamı anlatısının motif bakımından zengin bir anlatı olduğu görülmektedir. Bu nedenle anlatıda yer alan olaylar sırasıyla incelenerek bu anlatının sembolik okuması yapılacak ve anlatıdaki olaylar çeşitli kuramlarla incelenecektir.

### 3.1. Doğa ve Kültür Arasında Bir Varlık: Dağ Adamının Ontolojisi

Dağ Adamı'nın doğa ile kültür arasında bulunduğu konum, anlatının Turner ve Lévi-Strauss'un kuramları bağlamında değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Dağ Adamı, görünüş itibarıyla insana benzemektedir fakat tam olarak insan ya da hayvan olarak sınıflandırılamayan bir varlıktır. Bu durum, Turner'ın liminalite kavramı çerçevesinde açıklanabilir. Liminal varlıklar, herhangi bir sınıf içerisinde kesin olarak yer alamayan, yani arada kalmış varlıklardır. Dağ Adamı'nın ne tam olarak insan ne de hayvan olması ne tamamen doğaya ne de

tamamen medeniyete ait olması, onun eşik bir varlık olduğunu göstermektedir (Turner, 1969). Doğaya ait olarak görülmesine rağmen medeniyetle ilişki kurup bir süre yerleşik hayatta bulunması, Dağ Adamı'nın liminal bir varlık olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Bahar mevsimi geldiğinde evden ayrılması ise bu arada kalmışlığı mevsimsel bir dönüşümle desteklemektedir.

Dağ Adamı, anlatıda doğanın bir parçası ve temsilcisi olarak yer almaktadır. Ancak köyde bir kadının evine gelerek medeni sınırlar içerisine girmiş ve insanlarla temas kurmuştur. Bu bağlamda doğa (Dağ Adamı) ile kültür (insanların yaşadığı ev) karşı karşıya gelmektedir. Claude Lévi-Strauss'a göre mitler, insan zihninin dünyayı anlamlandırma biçimlerini yansıtan yapılardır. Lévi-Strauss, yapısalcılık kuramında insan zihninin ikili karşıtlıklar (binary oppositions) aracılığıyla dünyayı anlamlandırdığını belirtmektedir. Bu karşıtlıklar erkek-kadın, doğa-kültür, yaşam-ölüm ve güven-tehdit gibi unsurlar üzerinden kurulabilmektedir (Nar, 2014: 38-43). Anlatıya bakıldığında Dağ Adamı (doğa) ile ev ve insanlar (kültür) arasındaki karşıtlık açıkça görülmektedir. Dağ Adamı'nın evde bulunması ve gündelik yaşama dâhil olması, kadınlarla kurduğu iletişim sayesinde mümkün olmaktadır. Kadınlar onunla sohbet ederek ve yanında yemek yapmak gibi gündelik işlerini gerçekleştirerek varlığına alışmışlardır. Bu bağlamda kadınların Dağ Adamı (doğa) ile ev içi yaşam (kültür) arasında aracı bir unsur olarak yer aldığı söylenebilir. Bu durum, anlatının Lévi-Strauss'un yapısalcılık kuramı çerçevesinde değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

### 3.2. Dağ Adamı'nın Ev/ Ocak Mekanına Gelişi ve Kadınlarla Olan İletişimi

Anlatının önemli mekânlarından biri olan dağ, yalnızca anlatının şekillenmesine yardımcı olan bir mekân olarak değil, sembolik bir mekân olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kendi yaşam alanı olan dağdan insanların yaşam alanı olan ev ve ocak mekânına gelen Dağ Adamı, bu iki mekânın sembolik açıdan değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu noktada Mircea Eliade'nin *axis mundi* kavramından bahsedilebilir. *Axis mundi*, Latince kökenli bir terim olup dünya ekseni anlamına gelmektedir. Evrenin merkezini ve farklı âlemleri birbirine bağlayan kutsal ekseni ifade eden bu kavrama kutsal dağ ve ağaç gibi motifler örnek verilebilir. Farklı kültürlerde çeşitli sembollerle karşımıza çıkan *axis mundi* kavramında dağ, önemli örneklerden biridir. Dağın yeryüzünden başlayarak göğe yükselmesi ve yer ile gök arasında bağlantı kurması, çeşitli inanışlardaki sembolik anlamını açıklamaktadır (Korom, 1992: 103-125; Wright, 2014: 80-81).

Anlatıda Dağ Adamı'nın kutsal bir dağdan geldiği açıkça belirtilmemektedir. Bununla birlikte dağdan evin içine gelerek ocak başında oturması, iki farklı mekân arasında sembolik bir geçiş olarak yorumlanabilir. Dağ, Türk kültüründe kutsal kabul edilen mekânlardan biri olduğu gibi ocak da kutsallık ve aile birliğiyle ilişkilendirilmektedir. Ateşin kutsal kabul edilmesi, ocağın da kültürel açıdan önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Ocakta yakılan ateş yiyeceklerin pişmesini sağlar, insanları ısıtır ve aile üyelerini bir araya getirir. Bu yönüyle ocak, ailenin devamlılığını ve birliğini temsil etmektedir (Sipahi vd., 2021: 1785). Bu bağlamda Dağ Adamı'nın dağdan evin ocağına gelişi, doğayla ilişkilendirilen bir varlığın aile yaşamının merkezine dâhil olması şeklinde yorumlanabilir.

Bu anlatıda dikkat çekici olan bir başka unsur ise Dağ Adamı'nın eve geldikten sonra kadınlarla kurduğu iletişimdir. Bu durum, anlatının ekofeminist açıdan okunmasına olanak sağlamaktadır. Ekofeminist yaklaşım, kadın ve doğa arasındaki ilişkinin tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl kurulduğunu ele almaktadır (Topgül, 2012: 71). Anlatıya bakıldığında doğayla ilişkili bir unsur olan Dağ Adamı'nın erkeklerle değil kadınlarla iletişim kurduğu ve dokuz ay boyunca kadınların gündelik yaşamlarını sürdürdükleri ocak başında oturduğu görülmektedir. Bu durum, doğa ile kadınlar arasında sembolik bir yakınlık kurularak yorumlanabilir.

Kadın ve doğa, dünyanın farklı kültürlerinde birbiriyle ilişkili görülmüştür. Türk kültüründe de Toprak Ana kavramı bu açıdan önemlidir. Hem doğa hem de kadın üretkenlik ve doğurganlıkla ilişkilendirilmektedir. Bu anlatıda da doğanın bir parçası olarak karşımıza çıkan Dağ Adamı, kadınlarla bağ kurarak sohbet etmektedir. Dağ Adamı'nın kadınlarla ocak başında oturması da önemli bir semboldür. Türk kültüründe ocak, yalnızca yemek pişirmek için kullanılan bir alan değil, aynı zamanda evin merkezi olarak görülen ve Od Ana/Ateş Anası inancıyla ilişkilendirilen bir mekândır. Ocak, kadının üretim alanı olarak da değerlendirilebilir. Dağ Adamı'nın kadınlarla burada sohbet etmesi, doğayla ilişkilendirilen bu varlığın ev içi yaşama katılmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda Dağ Adamı'nın soğuk mevsimde evin ve yaşamın merkezi olan ocağa gelmesi, vahşi alanla medeni yaşam arasındaki geçişin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Dağ Adamı'nın eve gelişi ve kadınlarla olan iletişimi, vahşi alandan medeni alana geçiş olarak değerlendirilebildiği gibi Gılgamış Destanı'ndaki Enkidu anlatısıyla da karşılaştırılabilir. Enkidu, doğada hayvanlarla birlikte yaşarken Şamhat

ile tanışır ve bu karşılaşmanın ardından toplumsal yaşama katılır. Şamhat'la kurduğu ilişki, Enkidu'nun insan topluluğuna dâhil olma sürecinde önemli bir aşamadır (George, 2007: 61-62).

Bu iki anlatı arasındaki benzerlik üç aşamada ele alınabilir. İlk aşamada, her iki figürün de doğayla ve vahşi yaşamla ilişkilendirilmesi dikkat çekmektedir. Dağ Adamı'nın vücudunun kıllarla kaplı olması ve dağda yaşaması, onun doğayla ilişkisini ortaya koyarken Enkidu da başlangıçta hayvanlarla birlikte yaşayan bir figür olarak anlatılmaktadır. İkinci aşama, kadınlarla kurulan iletişimdir. Enkidu'nun Şamhat'la tanışması onun toplumsal yaşama katılmasında etkili olurken Dağ Adamı da kadınlarla sohbet ederek ev içindeki gündelik yaşama dâhil olmaktadır. Konuşma ve iletişim, her iki anlatıda da doğayla ilişkilendirilen figürlerin insanlarla ilişki kurmasını sağlayan unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Üçüncü aşama ise toplumsal yaşama katılımdır. Enkidu, Şamhat'la karşılaşmasının ardından insan topluluğuna katılırken Dağ Adamı da kadınların yanında oturarak ev ortamında belirli bir süre yaşamını sürdürmektedir. Bu benzerlik, iki figürün de doğayla ilişkilendirilen yaşam alanlarından insanlarla kurulan ilişkilere doğru bir geçiş yaşadığını göstermektedir (Özdemir Riganelis, 2020: 141-142).

### 3.3. Dağ Adamının Mevsimsel Geçişi

Dağ Adamı'nın dokuz ay boyunca ocak başında oturması, anlatının sembolik açıdan değerlendirilmesi bakımından önemlidir. Anlatıda Dağ Adamı'nın dokuz ayın sonunda, baharın gelişiyle birlikte yerinden kalktığı ve oturduğu yerde otların bittiği belirtilmektedir. Dokuz aylık sürenin insan gebeliğiyle örtüşmesi, bu dönemin sembolik bir gebelik ve dönüşüm süreci olarak yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Dağ Adamı'nın yerinden kalkmasının ardından otların bitmesi ise doğanın yeniden canlanması ve yeniden doğuş motifiyle ilişkilendirilebilir.

### 3.4. Kötü Davranış ve Sonucu

Dağ Adamı'nın "Dokuz ay burada kaldım, bana ölümün ilacını sormadınız." diyerek gitmesi, anlatının önemli sembolik unsurlarından biridir. Halk ve mitoloji anlatılarında doğaüstü özelliklere sahip varlıklar çeşitli bilgilere sahip olabilmektedir. Bu anlatıda da Dağ Adamı'nın "ölümün ilacı" olarak adlandırdığı bir şifa bilgisine ya da sırra sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilgiyi yaşamın temsilcisi olarak değerlendirilebilecek kadınlarla paylaşma ihtimali de anlatının dikkat çekici unsurlarından biridir. Ancak Bazo'nun Dağ Adamı'na kötü davranması ve onun evde bulunmasını istememesi, bu bilginin paylaşılmamasına neden

olmuştur. İnsan ile doğa arasındaki ilişki açısından değerlendirildiğinde Bazo'nun davranışları, doğayla ilişkilendirilen bir varlığa yönelik saygısızlığı temsil etmektedir. Kadınlarla sohbet eden ve ev içi yaşama katılan Dağ Adamı, Bazo'nun kendisine yaptığı kötü muamele nedeniyle ölümün ilacına ilişkin bilgiyi paylaşmadan evden ayrılmış ve arkasında uzun yıllar sürecek bir lanet bırakmıştır. Bu durum, Marcel Mauss'un armağan ve karşılıklılık kuramı çerçevesinde incelenebilir.

Mauss, eski topluluklarda toplumsal ilişkilerin armağan alışverişi yoluyla da şekillendiğini belirtmektedir. Armağan döngüsü üç aşamadan oluşmaktadır: armağan vermek, verilen armağanı kabul etmek ve karşılığında başka bir armağan vermek (Mauss, 2018: 31-32). Bu döngü, taraflar arasında karşılıklı yükümlülükler oluşturur. Taraflardan birinin bu yükümlülükleri yerine getirmemesi, aralarındaki ilişkinin bozulmasına ve çatışmanın ortaya çıkmasına neden olabilir (Mauss, 1966: 13).

Dağ Adamı anlatısı bu kuram çerçevesinde incelendiğinde, Dağ Adamı'nın kışın bir eve gelerek dokuz ay boyunca burada kalması dikkat çekmektedir. Dağ Adamı'nın ev halkıyla aynı ortamı paylaşması ve kadınlarla iletişim kurması, bu süreyi bir armağan ilişkisi çerçevesinde yorumlamaya olanak sağlamaktadır. Kadınlar Dağ Adamı'yla sohbet ederek onun varlığına alışırken ev sahibi Bazo bu durumdan memnun değildir. Bazo'nun Dağ Adamı'na kötü davranmaya ve ona ite yemek verir gibi yemek vermeye başlaması, anlatıdaki karşılıklılık ilişkisinin bozulduğu nokta olarak değerlendirilebilir. Bu kötü muamelenin ardından Dağ Adamı, ayrılma zamanı geldiğinde "Bana ölümün ilacını sormadılar." diyerek evden ayrılır. Bu ifade, Dağ Adamı'nın insanlarla paylaşabileceği bir bilgiye sahip olduğu hâlde bu bilgiyi paylaşmadığı şeklinde yorumlanabilir. Doğayla ilişkilendirilen bir varlığın sunabileceği armağanlardan biri olarak düşünülebilecek "ölümün ilacı", anlatı bağlamında şifa ya da ölüme karşı bir çareyi temsil ediyor olabilir. Ancak Bazo'nun kötü davranışı nedeniyle ev halkı bu olası bilgiden mahrum kalır.

Dağ Adamı'nın evden ayrılırken bıraktığı lanet de karşılıklılık ilişkisinin bozulmasına verilen olumsuz bir karşılık olarak değerlendirilebilir. Dağ Adamı, kendisinde bulunduğu düşünülen bilgiyi paylaşmak yerine evin bereketinin ortadan kalkmasına ve mekânın pislikle dolmasına yol açan bir lanet bırakır. Böylece kötü muameleye karşılık, hanenin yaşam düzenini ve bereketini olumsuz etkileyen bir sonuç ortaya çıkar. Bu bağlamda anlatıda armağan ve karşılıklılık ilişkisinin olumlu bir alışverişle sonuçlanmadığı, aksine kötü muamele ve lanetle sona erdiği

görülmektedir. Dağ Adamı'nın evde geçirdiği süre bir armağan olarak yorumlandığında, Bazo'nun davranışları bu ilişkinin bozulmasına; ölümün ilacına ilişkin bilginin paylaşılmaması ve lanet ise bozulan ilişkinin olumsuz sonucuna karşılık gelmektedir.

**Sonuç**

Türk mitolojisinde dağ kültü ve bu kültle ilişkili varlıklar üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Dağlarla ilgili inanışların yalnızca Türk kültürüne özgü olmayıp farklı kültürlerde de benzer figürlerle karşımıza çıkması, bu çalışmanın temel hareket noktalarından birini oluşturmuştur. Karşılaştırmalı folklor yaklaşımıyla yürütülen araştırmada, Kars'ın Selim ilçesine bağlı Büyük Oluklu köyünde derlenen Dağ Adamı anlatısı, dünyanın farklı kültürlerinde görülen Wild Man arketipiyle ilişkisi bakımından ele alınmıştır. İnsan yerleşimlerinden uzak dağlık alanlarda yaşayan, insanlarla temas kuran ve bir süre onların evinde kalan bir varlığın anlatıldığı bu metin, Dağ Adamı figürünün farklı kültürlerdeki benzer örneklerle karşılaştırılmasına imkân sağlamıştır. Üç bölümden oluşan çalışmada, Dağ Adamı figürü mitolojik, kültürel ve kuramsal açılardan incelenerek anlatının farklı yönleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Dağ Adamı figürünün kültürel arka planını ortaya koymak amacıyla Türk mitolojisindeki dağ kültü ve dağ iyeleri ele alınmıştır. Bu kapsamda dağların Türk kültüründeki yeri, kutsallığı ve dağlarla ilişkilendirilen koruyucu varlıklar incelenmiştir. Böylece Dağ Adamı'nın dağlarla olan ilişkisi açıklanmış ve figürün kültürel bağlamı ortaya konulmuştur. Ayrıca Wild Man kavramının kapsamı açıklanarak Dağ Adamı'nın bu arketip çerçevesinde değerlendirilmesine yönelik kuramsal bir temel oluşturulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, dünyanın farklı kültürlerinde karşılaşılan Wild Man figürleri tanıtılmış ve bu figürler, araştırma sahasında derlenen Dağ Adamı anlatısıyla karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma; görünüş, yaşam alanı, insanlarla kurulan iletişim, bilgi aktarımı ve ceza-ödül olmak üzere beş başlık altında gerçekleştirilmiştir. İnceleme sonucunda Dağ Adamı'nın fiziksel özellikleri bakımından Wild Man figürleriyle benzerlik gösterdiği, ancak yaşam alanı ve insanlarla kurduğu ilişki bakımından onlardan ayrıldığı görülmüştür. İnsanlarda bulunmayan bir bilgiye sahip olması ve bu bilgiyi aktarabilme potansiyeli bakımından Basajaun ile benzerlik gösteren Dağ Adamı, kendisine kötü davranılmasına karşılık vermesi yönüyle de Alman halk anlatısındaki Waldweibchen ve Slav mi-

tolojisindeki ev ruhu Domovoi ile ortak özellikler taşımaktadır. Ancak bu iki varlık doğrudan Wild Man kategorisinde değerlendirilmediğinden, çalışmada karşılaştırmayı destekleyen örnekler olarak ele alınmıştır.

Dünya kültürlerindeki örnekler, dağ kültünün ve bu kültle ilişkili varlıklara dair inanışların yalnızca Türk mitolojisi ve Türk halk kültürüyle sınırlı olmadığını göstermektedir. Farklı kültürlerdeki anlatılarda, medeniyetten uzak alanlarda yaşayan, insan biçiminde tasvir edilen ve kimi özellikleriyle insanla ilişkilendirilen varlıklarla karşılaşılmaktadır. Bu varlıkların bir bölümü Wild Man arketipi kapsamında değerlendirilmektedir. Çalışmada bu arketipin farklı örnekleri ile Büyük Oluklu köyünde derlenen Dağ Adamı anlatısı karşılaştırıldığında, özellikle insanlarla kurulan ilişki bakımından belirgin bir farklılık ortaya çıkmıştır. Diğer kültürlerdeki Wild Man figürleri çoğunlukla insanlardan uzak duran, onlarla iletişim kurmayan, saldırgan ve tehlikeli varlıklar olarak tasvir edilirken araştırma sahasındaki Dağ Adamı bir eve misafir olarak gelmekte, ocak başında oturmakta ve evin kadınlarıyla sohbet etmektedir. Kışı ev halkıyla birlikte geçiren Dağ Adamı'nın insanlara fiziksel zarar vermemesi, doğa ile kültür arasındaki sınırın aşılabildiğini ve yabancı olarak görülen bir varlığın yerleşik yaşamın parçası hâline gelebildiğini göstermektedir.

Anlatıda öne çıkan bir diğer husus, Dağ Adamı ile insanlar arasındaki çatışmanın fiziksel şiddet üzerinden gelişmemesidir. Wild Man anlatılarında karşılıklı saldırı, öldürme ve kaçırma gibi fiziksel şiddet unsurlarına rastlanabilirken Büyük Oluklu anlatısında Dağ Adamı, iri yapılı ve vücudu kıllarla kaplı güçlü bir varlık olarak tasvir edilmesine rağmen Bazo'nun kötü davranışlarına fiziksel şiddetle karşılık vermemektedir. Bunun yerine Bazo'yu lanetleyerek onun geleceğini olumsuz etkileyen manevi bir yaptırım uygular. Bazo'nun bu şekilde cezalandırılması, anlatı içerisinde misafirperverlik ve doğaya saygı değerlerinin ihlaliyle ilişkilendirilebilir. Böylece anlatıda iyiliğin ödüllendirilmesi, kötülüğün ise cezalandırılması biçiminde işleyen ahlaki düzen ortaya çıkmaktadır. Dağ Adamı'nın laneti, yalnızca bireysel bir karşılık değil, aynı zamanda kültürel değerleri koruyan bir anlatı unsuru olarak değerlendirilebilir.

Karşılaştırmada belirginleşen bir başka özellik, Dağ Adamı'nın bilgeliğin taşıyıcısı olarak sunulmasıdır. Wild Man figürleri çoğunlukla ilkel, saldırgan ve medeniyetin dışında kalan varlıklar olarak tasvir edilirken Dağ Adamı'nın ölümün ilacını bilmesi, onun insanlarda bulunmayan bir bilgiye sahip olduğunu göstermektedir. Dağ Adamı'nın bu bilgiyi ev halkıyla geçirdiği dokuz ay boyunca paylaşmaması ve Bazo'nun kendisine kötü davranmasının ardından bu bilgiye erişim

imkânının ortadan kalkması, anlatıdaki ceza unsurunu daha anlamlı hâle getirmektedir. Bu bakımdan Dağ Adamı yalnızca doğayla ilişkili, insan dışı bir varlık değil, aynı zamanda bilgiye sahip olma ve bu bilgiyi paylaşma konusunda belirleyici bir konumda bulunan bir figürdür.

Son olarak Dağ Adamı'nın mevsimsel dönüşümle ilişkisi, onu diğer Wild Man örneklerinden ayıran özelliklerden biridir. Anlatıda Dağ Adamı'nın baharın gelişini kar çiçeği aracılığıyla fark etmesi, yüzüne çiçeği sürerek baharın geldiğini ifade etmesi ve ayrıldığı yerde otların yeşermesi, onun doğadaki mevsimsel değişimle bağlantısını ortaya koymaktadır. İncelenen diğer Wild Man anlatılarında bu tür bir mevsimsel geçişin ve ayrıldığı yerde bitkilerin yeşermesi gibi unsurların aynı biçimde öne çıkmaması, Büyük Oluklu anlatısının kendine özgü yönünü belirginleştirmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, derlenen Dağ Adamı anlatısı Turner, Lévi-Strauss, Eliade ve Mauss'un kuramları ile ekofeminizm çerçevesinde disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmiştir. Dağ Adamı'nın doğa ile kültür, yaban ile evcil arasındaki eşikte konumlanması Turner'ın liminalite kuramı; anlatıdaki doğa-kültür karşıtlığı Lévi-Strauss'un yapısalcı yaklaşımı; Dağ Adamı'nın dağdan ev ve ocak mekânına geçişi Eliade'nin *axis mundi* kavramı; kendisine kötü davranan Bazo'yu lanetlemesi ise Mauss'un armağan ve karşılıklılık kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ayrıca Dağ Adamı'nın evin kadınlarıyla kurduğu iletişim ve anlatıdaki olay örgüsünün kadınlar üzerinden ilerlemesi, anlatının ekofeminist bir bakış açısıyla yorumlanmasına imkân sağlamıştır. Böylece Dağ Adamı anlatısı, sembolik anlamları ve kültürel işlevleri bakımından farklı kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmıştır.

Sonuç olarak, Büyük Oluklu köyünde derlenen Dağ Adamı anlatısı, fiziksel görünüşü ve doğayla ilişkisi bakımından Wild Man arketipiyle benzerlik gösterirken insanlarla kurduğu iletişim, bilgelik niteliği, fiziksel şiddet yerine manevi yaptırıma başvurması ve mevsimsel dönüşümle ilişkisi bakımından farklılaşmaktadır. Bu bulgular, Dağ Adamı'nın yalnızca Wild Man arketipinin Anadolu'daki bir örneği olarak değerlendirilmesinin yeterli olmadığını göstermektedir. Dağ Adamı, Wild Man figürleri ile ortak özellikler taşımakla birlikte Anadolu kültürünün anlatı dünyası içerisinde kendine özgü nitelikler kazanmış bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Dağ Adamı, yalnızca Wild Man arketipinin bir örneği olarak değil Wild Man arketipinin Anadolu'daki özgün bir versiyonu olarak yer almaktadır.

**Kaynakça**

Abell, George Ogden & Singer, Barry (1981). *Science and the Paranormal: Probing the Existence of the Supernatural*. Scribner.

Anohin, Andrey Viktoroviç (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. Çev. Zekeriya Karadavut ve Jannet Meyermanova. Kömen Yayınları.

Balaban, Tuğrul (2015). "Türk Mitolojisinde Yer-Su İyesinin Halk Kültürüne Yansıması: Amasya İli Örneği". *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*, (3): 52-72.

Bane, Theresa (2016). *Encyclopedia of Giants and Humanoids in Myth, Legend and Folklore*. McFarland & Company, Inc.

Bapaeva, Janyl Myrza (2013). *Tuva Şamanizmi*. Kömen Yayınları.

Bartholomew, Robert E. & Regal, Brian (2009). "From Wild Man to Monster: The Historical Evolution of Bigfoot in New York State". *Voices: The Journal of New York Folklore*, 35(3).

Baş, Mehmet (2013). "Dinlerde ve Geleneksel Türk İnanışlarında Dağ Kültü". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(1): 165-179.

Bayat, Fuzuli (2006). "Türk Mitolojisinde Dağ Kültü". *folklor/edebiyat*, 12: 47-59.

Bernheimer, Richard (1952). *Wild Men in the Middle Ages*. Harvard University Press.

Beydili, Celal (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Yurt Kitap Yayınları.

Börner, Wilhelm (1838). "Das Waldweibchen im Bauernhause zu Wilhelmsdorf". *Volkssagen aus dem Orlagau nebst Belehrungen aus dem Sagenreiche*. Verlag bei Julius Helbig, 188.

Buhs, Josh Blu (2009). *Bigfoot: The Life and Times of a Legend*. The University of Chicago Press.

Coleman, Loren & Huyghe, Patrick (1999). *The Field Guide to Bigfoot, Yeti, and Other Mystery Primates Worldwide*. Anomalist Books.

Eck, Diana L. (2005). "Mountains". *Encyclopedia of Religion*. Ed. Lindsay Jones. 2. Baskı. C. 9. Macmillan Reference USA, 6212-6214.

Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat. Om Yayınları.

Eliade, Mircea (2017). *Kutsal ve Kutsal Dışı: Dinin Doğası*. Çev. Ali Berktay. Alfa Basım Yayım.

Ergin, Muharrem (2019). *Orhun Abideleri*. Boğaziçi Yayınları.

Ergun, Pervin (2003). "Dede Korkut Hikâyeleri'nde Dağ Kültü". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, II: 75-88.

Ergun, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

George, Andrew (2003). *The Epic of Gilgamesh*. Penguin Books.

George, Andrew (2007). "The Civilizing of Ea-Enkidu: An Unusual Tablet of the Babylonian Gilgameš Epic". *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 101: 59-80.

Gömeç, Saadettin Yağmur (2015). *Türk Destanlarına Giriş*. 2. Baskı. Berikan Yayınevi.

Harva, Uno (2014). *Altay Panteonu: Mitler, Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar*. Çev. Ömer Suveren. Doğu Kütüphanesi.

İnan, Abdülkadir (1998). *Makaleler ve İncelemeler*. C. I. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İnan, Abdülkadir (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2003*). Dört Arketip*. Çev. Z. A. Yılmazer. Metis Yayınları.

Kalafat, Yaşar (2010). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Berikan Yayınevi.

Konagaya, Hideyo (2003). "The Yamabito: From Ethnology to Japanese Folklore Studies". *The Folklore Historian*, 20: 47-59.

Korom, Frank J. (1992). "Of Navels and Mountains: A Further Inquiry into the History of an Idea". *Asian Folklore Studies*, 51(1): 103-125.

Lurker, Manfred (1987). "Basajaun". *A Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*. Routledge, 30.

Máchal, Jan (1918). "Slavic Mythology". *The Mythology of All Races*. C. III. Ed. Louis Herbert Gray. Marshall Jones Company, 217-389.

Martín de Retana, José María (Ed.) (1974). "Basajaun". *La Gran Enciclopedia Vasca*. C. VII. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca.

Mauss, Marcel (1966). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Çev. Ian Cunnison. Cohen & West Ltd.

Mauss, Marcel (2018). *Armağan Üzerine Deneme*. Çev. N. Özyıldırım. Alfa Yayınları.

Murray, Cailín E. (2019). "Locating the Wild Man: Rain Forest Enchantments and Settler Colonial Fantasies Amid the Ruins of the Anthropocene". *Journal of Historical Sociology*, 32(1): 60-73.

Nar, Mehmet Şükrü (2014). "Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık". *Anthropology*, 27: 29-46.

Orkun, Hüseyin Namık (2011). *Eski Türk Yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1971). *Türk Mitolojisi*. C. II. Millî Eğitim Basımevi.

Özdemir Riganelis, Gülseren (2020). "Doğa Karşısında Gılgamış Destanı ve Kuyucaklı Yusuf: Vahşi Adam/Doğa Adamı Arketipi Olarak Enkidu ve Yusuf". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29): 134-154.

Polat, İrfan (2020). "Türk Kültüründe Dağ Kültü ve Dağ Kültüne Bağlı Varlıklar". *Journal of Turkish Research Institute*, 68: 153-174.

Przhevalskii, Nikolai Mikhailovich (1876). *Mongolia, the Tangut Country, and the Solitudes of Northern Tibet: Being a Narrative of Three Years' Travel in Eastern High Asia*. C. II. Çev. E. D. Morgan. Ed. H. Yule. Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington.

Radloff, Wilhelm (1954). *Sibirya'dan*. C. I. Çev. Ahmet Temir. Maarif Basımevi.

Roux, Jean-Paul (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. Çev. Musa Yaşar Sağlam. Bilgesu Yayıncılık.

Siiger, Halfdan (1978). "The Abominable Snowman". *Himalayan Anthropology: The Indo-Tibetan Interface*. Ed. James F. Fisher. Walter de Gruyter, 423.

Simon, Edward (2017). "Why Sasquatch and Other Crypto-Beasts Haunt Our Imaginations". *Anthropology of Consciousness*, 28(2): 117-120.

Sipahi, Serkan, Yalçın, İrem Cansu ve Tavşan, Cengiz (2021). "Türk Barınma Mekânlarında Ocak Kavramının Kültürel Sürdürülebilirliği". *idil*, 10(88): 1781-1794.

Şahbaz, Mehibe (2018). "İslam Öncesi Türklerde Dağ Kültü ve İnancı". *Social Sciences Studies Journal (SSSJournal)*, 4(19): 2250-2261.

Tanyu, Hikmet (1973). *Dinler Tarihi Araştırmaları*. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Topgül, Seda (2012). "Kadın ve Doğa İlişkisi: Ekofeminizm". *Sosyoloji Dergisi*, (27): 71-83.

Turner, Victor (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Company.

Wenzel, Nathan (2009). "The Legend of the Almas: A Comparative and Critical Analysis". *Independent Study Project (ISP) Collection*. School for International Training (SIT) Digital Collections, 9-11.

Witzschel, August (1866). "Das Waldweibchen im Bauernhause zu Wilhelmsdorf". *Kleine Beiträge zur deutschen Mythologie, Sitten- und Heimathskunde*. Wilhelm Braumüller, 213-215.

Wright, Mark Alan (2014). "Axes Mundi: Ritual Complexes in Mesoamerica and the Book of Mormon". *Interpreter: A Journal of Mormon Scripture*, 12: 79-96.

Yamamoto, Dorothy (2000). *The Boundaries of the Human in Medieval English Literature*. Oxford University Press.

**Elektronik Kaynaklar**

URL-1: "All Abristle: An Exploration of the Wildman Archetype". http://www.symbol-and-aesthetics.org/all-abristle-an-exploration-of-the-wildman-archetype.html (Erişim: 25.09.2026).

URL-2: "TDK Sözlük". https://sozluk.gov.tr/kelime/k%C3%BClt (Erişim: 20.09.2026).

URL-3: "Modern Yunanca Sözlük". https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AE (Erişim: 10.08.2026).

URL-4: "Wild Man". https://www.medievalanimals.org/2024/03/04/chapter-one-woodwose-wild-figures-and-the-semi-human/ (Erişim: 26.08.2026).

URL-5: "Bigfoot ve Yeti". https://www.newsweek.com/bigfoot-sasquatch-yeti-legend-myth-403932 (Erişim: 17.09.2026).

URL-6: "Bigfoot". https://web.archive.org/web/20210410121821/https://civicscience.com/bigfoot-is-real-for-11-of-u-s-adults/ (Erişim: 15.09.2026).

URL-7: "Arma". https://www.asc-csa.gc.ca/eng/missions/artemis-ii/jeremy-hansen-patch.asp (Erişim: 10.10.2026).

URL-8: "Maskot". https://web.archive.org/web/20230315172845/https://www.opb.org/article/2023/03/15/portland-trail-blazers-new-mascot-bigfoot-douglas fur/#:~:text=Portland%20Trail%20Blazers%20new%20mascot,Tuesday%2C%20March%2014%2C%202023. (Erişim: 12.09.2026).

**Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Meryem Aydemir, 1976 doğumlu, lise mezunu, ev hanımı, Ankara. (Görüşme: 01.08.2026).

# FEKE YÖRESİ TARIM VE HAYVANCILIK KÜLTÜRÜNDE MİZAHIN GÖRÜNÜMLERİ

Manifestations of Humor in the Agricultural and Animal Husbandry Culture of the Feke Region

***Abdullah ERTUNA****

## Giriş

Mizah, gündelik yaşam içerisinde çoğu zaman gülme ve eğlenme ile ilişkilendirilse de insanın toplumsal ve kültürel dünyasını anlamada üzerinde ciddiyetle durulması gereken bir olgudur. Türkçede gülme, fıkra, latife, kıssa ve teselleme gibi çeşitli kavramlarla ilişkilendirilen mizahın eski Türkçede "külüt" sözcüğüyle karşılandığı belirtilmektedir (Türkmen, 2019: 419). Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlük'ünde ise mizah, "gülmece" sözcüğüyle karşılanmakta; gülmece kavramı eğlendirme, güldürme ve gerçeğin güldürücü yönlerini ortaya koyan bir edebiyat türü olarak açıklanmaktadır (TDK, 2011). Bununla birlikte mizah ile gülme arasında kavramsal bir ayrım bulunmaktadır. Gülme, mizahın ortaya çıkarabileceği bir sonuçken mizah, gülmeyi sağlayabilen sanatsal bir ifade biçimidir (Usta, 2005: 26-29).

Mizahın farklı biçimlerde ortaya çıkması ve çeşitli toplumsal bağlamlarda değişen anlamlar kazanması, kavramın tek bir tanımla sınırlandırılmasını güçleştirmektedir. Terry Eagleton, mizahın çeşitliliğine dikkat çekerek "Bunların hepsini tek bir formüle sokmak isteyen ise pervasız bir teorisyen olurdu." ifadesiyle kapsayıcı bir tanım oluşturmanın güçlüğünü vurgulamaktadır (Eagleton, 2022: 11). Dolayısıyla mizahın anlaşılmasında farklı ifade biçimlerinin, kültürel koşulların ve ortaya çıktığı sosyal ortamın birlikte değerlendirilmesi önem taşımaktadır.

İnsanların birbirleriyle kurdukları ilişkiler, yaşadıkları olayları değerlendirme biçimleri ve içinde bulundukları sosyal çevre mizahın ortaya çıkışında et-

* Bilim Uzmanı, Adana/Türkiye. E-posta: abdullahertuna.7@gmail.com. ORCID: 0009-0003-3452-3790. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326521

kili olabilmektedir. Söz, davranış, taklit ve çeşitli anlatım biçimleri aracılığıyla ortaya çıkan mizah, insanların dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimlerine ilişkin ipuçları taşımaktadır. Bu bakımdan mizah, toplumsal yaşam içerisinde şekillenen kültürel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir.

Gülme ile mizah arasında yakın bir ilişki bulunmasına karşın iki kavram, ortaya çıkış biçimleri bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Gıdıklanma, fiziksel şakalar veya çeşitli uyaranlar sonucunda gülme gerçekleşebilirken mizah, folklorik boyutuyla artistik bir iletişim biçimi olarak değerlendirilmektedir. Gülme, farklı nedenlerle ortaya çıkabilen bir tepki niteliği taşırken mizah, belirli bir anlamın söz, davranış veya anlatım yoluyla ifade edilmesine dayanmaktadır. Bu ayrım, mizahın kendine özgü ifade biçimlerinin değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Nükte, hiciv, tahkir, şaka, ironi, istihza, alay, espri ve kara mizah, mizahın farklı anlatım ve ifade biçimleri arasında yer almaktadır. Söz konusu biçimlerde kimi zaman zekâya dayalı bir söyleyiş, kimi zaman eleştirel veya küçümseyici bir yaklaşım, kimi zaman da beklenmedik durumların oluşturduğu karşıtlık öne çıkmaktadır. Mizahın bu çeşitliliği, toplumsal yaşam içerisinde farklı amaçlarla kullanılmasına ve çeşitli anlamlar kazanmasına imkân sağlamaktadır.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle mizahın ortaya çıkışını, oluşum süreçlerini ve insanlar üzerindeki etkilerini açıklamaya yönelik çeşitli kuramların geliştirildiği görülmektedir. Mizah kuramları arasında üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları öne çıkmaktadır. Üstünlük kuramı, gülmenin kişinin kendisini başkalarından üstün görmesiyle ilişkisini ele alırken uyumsuzluk kuramı, beklenen ile gerçekleşen arasındaki aykırılık ve karşıtlıklar üzerinde durmaktadır. Rahatlama kuramı ise gülmeyi biriken ruhsal gerilimin azalması ve kişinin rahatlamasıyla ilişkilendirmektedir. Söz konusu kuramlar, mizahın ortaya çıkışını farklı açılardan açıklayarak insan davranışları ve toplumsal ilişkiler içerisindeki yerinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

**1. Araştırmanın Problematiği (Amaç, Yöntem, Kuramsal Çerçeve)**

Feke yöresinin tarım ve hayvancılık kültüründe ortaya çıkan mizahın hangi koşullarda şekillendiğini ve ne tür ifade biçimleriyle kendini gösterdiğini belirlemek, araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda geleneksel üretim faaliyetleri sırasında mizahın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan sosyal ortamları tespit etmek, sözlü etkileşimler içerisinde gelişen mizah örneklerini incelemek ve söz konusu örneklerin toplumsal işlevlerini belirlemek amaçlanmaktadır. Ayrıca mizahın kişiler arası ilişkilerdeki yerini anlamak, gündelik çalışma düzeniyle

bağlantısını açıklamak ve yöre insanının ortak deneyimlerinin mizahın oluşumundaki etkisini ortaya koymak hedeflenmektedir.

Adana'nın kuzeyinde, Toros Dağları'nın eteklerinde yer alan Feke ilçesi, dağlık ve engebeli arazi yapısıyla kendine özgü kırsal yaşam koşullarına sahiptir. Yöre halkının başlıca geçim kaynakları arasında tarım ve hayvancılık önemli bir yer tutmaktadır. Coğrafi koşulların etkisiyle geleneksel üretim yöntemleri varlığını sürdürmekte, özellikle araştırmanın gerçekleştirildiği kırsal yerleşimlerde tarımsal faaliyetler büyük ölçüde insan emeğine dayanmaktadır. Makine kullanımının sınırlı kaldığı alanlarda üretim geleneksel araç ve tekniklerle yürütülürken hayvancılık faaliyetleri dağlık arazilerde gerçekleştirilen otlatma uygulamaları etrafında şekillenmektedir. İnsanların üretim sürecinde doğrudan bir araya gelmelerini gerektiren çalışma koşulları, kişiler arası iletişimin ve mizahın gelişmesine elverişli sosyal ortamlar oluşturmaktadır. Dolayısıyla Feke yöresi, tarım ve hayvancılık kültüründe ortaya çıkan mizahın halkbilimsel açıdan incelenmesi için uygun bir araştırma sahası özelliği taşıdığı düşünülmektedir.

Halkbilimi araştırmaları, folklor ürünlerinin derlenmesinin ötesinde kültürel süreçlerin ve toplumsal yaşam içerisinde meydana gelen değişimlerin incelenmesini de kapsamaktadır. Kültürlenme, kültürleşme ve kültür değişimi gibi olguların bilimsel yöntemlerle ele alınması, halkbilimcinin araştırma alanını genişletmektedir. Edebiyat, tarih, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi disiplinlerle ilişkili olan halkbilimi, kültürel unsurların farklı yönleriyle anlaşılmasına katkı sağlayan disiplinler arası bir çalışma alanı niteliği taşımaktadır (Çobanoğlu, 2015: 20). İnsan davranışlarını meydana geldikleri sosyal ve kültürel ortam içerisinde anlamayı amaçlayan nitel araştırma yöntemleri, halkbilimi başta olmak üzere çeşitli sosyal bilim disiplinlerinde kullanılmaktadır (Aça, 2021: 200). Feke yöresinin tarım ve hayvancılık kültüründe karşılaşılan mizah örneklerinin incelenmesinde de nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Adana'nın Feke ilçesinde gerçekleştirilen saha araştırmasında katılımlı ve katılımsız gözlem tekniklerinden yararlanılmış, yönlendirilmiş ve yarı yapılandırılmış mülakatlar aracılığıyla kaynak kişilerin deneyimlerine başvurulmuştur. Görüşmelerde aktarılan anlatılar, çalışma ortamlarında gerçekleşen sözlü etkileşimler ve gözlem sırasında elde edilen bilgiler araştırmanın veri kaynaklarını oluşturmuştur. Ekin biçme, harman, bahçe işleri, hayvan otlatma ve yufka ekmek yapımı gibi faaliyetlerle bağlantılı mizah örnekleri, ortaya çıktıkları sosyal ortamlar ve kişiler arasındaki ilişkiler göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Elde edilen verilerin çözümlenmesinde

mizahın anlatım özellikleri ile toplumsal yaşamda üstlendiği işlevler esas alınmıştır.

Halkbilimi araştırmalarında folklor ürünlerinin ortaya çıktıkları sosyal ve kültürel ortam içerisinde değerlendirilmesi, bu ürünlerin toplumsal yaşamda üstlendikleri işlevlerin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır. Bronislaw Malinowski ve A. R. Radcliffe-Brown'ın işlevselci yaklaşımlarıyla kuramsal temelleri şekillenen İşlevsel Halkbilimi Kuramı, William R. Bascom'un folklorun dört temel işlevine ilişkin görüşleri ve İlhan Başgöz'ün protesto işlevine yönelik katkılarıyla halkbilimi araştırmalarında önemli bir inceleme yaklaşımı hâline gelmiştir. Günümüz halkbilimi çalışmalarında da güncelliğini koruyan ve çağdaş araştırma yaklaşımları arasında değerlendirilen İşlevsel Halkbilimi Kuramı, Feke yöresinin tarım ve hayvancılık kültüründe ortaya çıkan mizah örneklerinin incelenmesinde esas alınmıştır. Mizahın eğlendirme, eleştirme ve toplumsal ilişkileri düzenleme gibi işlevleri, kuramın sunduğu bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

**2. Kültür ve Mizah İlişkisi**

Kültür, insanın toplumsal yaşam içerisinde edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ve alışkanlıkların oluşturduğu karmaşık bir bütün olarak tanımlanmaktadır (Tylor, 1958: 1). Bir başka yaklaşıma göre kültür, insanın doğaya müdahalesi ve üretici faaliyetleri sonucunda meydana getirdiği her şeyi kapsayan geniş bir kavram olarak değerlendirilmektedir (Kaplan, 2015: 29). Tanımlardan hareketle kültürün, insanın düşünce dünyasından gündelik yaşam pratiklerine kadar uzanan kapsamlı bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Mizah da toplumsal deneyimler, ortak değerler ve kişiler arasındaki etkileşimler aracılığıyla şekillenen kültürel ifade biçimleri arasında yer almaktadır. Bir toplumda gülünç karşılanan söz veya davranışın başka bir kültürel ortamda aynı etkiyi oluşturmaması, mizahın kültürel bağlamla ilişkisini göstermektedir. İnsanların karşılıklı takılmaları, nükteli söyleyişleri, taklitleri ve gündelik olaylara yönelik yorumları, içinde bulundukları toplumun düşünce biçimlerinden ve iletişim alışkanlıklarından izler taşımaktadır.

Mizahın anlaşılabilmesi, bireylerin paylaştıkları kültürel bilgi ve deneyimlerle yakından ilişkilidir. Gündelik konuşmalarda kullanılan nükteli ifadeler, karşılıklı takılmalar ve çeşitli söz oyunları, içinde bulunulan sosyal ortamın özelliklerine göre anlam kazanmaktadır. Aynı sözün farklı kişiler tarafından farklı biçimlerde karşılanması, mizahın kişiler arasındaki yakınlık, yaş, toplumsal konum ve ortak yaşantılarla bağlantılı olduğunu göstermektedir. Toplumsal bellekte yer

edinen olayların yeniden anlatılması veya belirli kişilerin davranışlarının taklit edilmesi, kültürel birikimin mizah aracılığıyla sözlü iletişime taşınmasına imkân sağlamaktadır. Dolayısıyla mizah, toplumun düşünce yapısını ve gündelik ilişkilerini anlamaya yardımcı olan folklorik unsurlar arasında değerlendirilmektedir.

**3. Tarım ve Hayvancılıkta Mizahın Yeri**

MÖ 10. binyıl dolaylarında buğdayın yetiştirilmeye başlanması, insanoğlunun tarımsal üretime geçişinde önemli bir aşamayı oluşturmaktadır (Harari, 2020: 91). Neolitik Çağ'da gelişen tarım ve hayvancılık faaliyetleri, avcılık ve toplayıcılığa dayalı geçim biçimlerinin yanında yeni üretim olanaklarının ortaya çıkmasını sağlamış, yerleşik yaşamın yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Toprağın işlenmesi, bitkilerin yetiştirilmesi ve hayvanların evcilleştirilmesiyle edinilen bilgi ve deneyimler, kuşaklar boyunca aktarılarak kendine özgü bir kültürel birikim meydana getirmiştir. İnsanların doğayla kurdukları ilişkilerde yaşanan değişimler, üretim yöntemlerinin yanı sıra çalışma alışkanlıklarının ve toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde de belirleyici olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde tarım ve hayvancılık etrafında gelişen gelenekler, uygulamalar ve ortak yaşam deneyimleri, söz konusu faaliyetlerin ekonomik geçim kaynağı olmanın ötesinde kültürel bir nitelik kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Tarım ve hayvancılığın insan yaşamındaki yeri, beslenme gereksiniminin karşılanmasıyla sınırlı kalmamıştır. Özellikle hayvanların evcilleştirilmesi, yük taşımacılığı ve ulaşım gibi alanlarda önemli kolaylıklar sağlamıştır. Tarımsal üretimle elde edilen bitkisel kaynaklar ise insanların gündelik yaşamlarında kullandıkları çeşitli araç ve gereçlerin yapımında değerlendirilmiştir. Zamanla gelişen üretim yöntemleri ve hayvan gücünden yararlanma biçimleri, insanların hareket kabiliyetini artırarak yaşam koşullarının değişmesinde etkili olmuştur. Ziraat biliminin inceleme alanında yer alan tarım ve hayvancılık, toplumsal yaşam açısından değerlendirildiğinde kültürlenme süreçlerinin ve kültürel üretimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Üretim faaliyetleri etrafında gelişen gelenekler, çalışma alışkanlıkları ve kuşaklar arasında aktarılan bilgi birikimi, tarım ve hayvancılığın kendine özgü bir kültür üretme mekanizmasına dönüşmesini sağlamaktadır.

Geleneksel tarım ve hayvancılık faaliyetlerinin gerektirdiği yoğun bedensel emek, uzun çalışma saatleri ve tekrarlanan hareketler, bel ve boyun ağrıları başta olmak üzere çeşitli fiziksel rahatsızlıklara yol açabilmektedir. Meşakkatli üretim süreçlerinin beraberinde getirdiği yorgunluk ve monotonluk, insanların çalışma

sırasında eğlence ve rahatlama arayışlarını da artırmaktadır. Mizah, ortaya çıkan fırsattan yararlanarak eğlendirme işleviyle insanların düşünce dünyasına sızmakta ve gündelik uğraşların bir parçası hâline gelmektedir. Nükteli söyleyişler, şakalar ve karşılıklı takılmalar aracılığıyla çalışma ortamında yeniden üretilen mizah, değişen koşullara uyum sağlayarak güncelliğini korumaktadır. Mizahın eğlendirme ve rahatlatma işlevi, yoğun çalışma temposunun oluşturduğu yorgunluğun kısa süreliğine geri planda kalmasına yardımcı olabilmektedir.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle tarım ve hayvancılık kültüründe mizahın yeri, ortak çalışma ortamlarında gelişen sosyal ilişkiler ve gündelik etkileşimlerde belirginleşmektedir. Eğlendirme ve rahatlatma işlevleriyle üretim süreçlerine eşlik eden mizah, halkbilimi açısından incelenmeye değer kültürel bir unsur niteliği taşımaktadır.

## 4. Bulgular: Feke Yöresi Tarım ve Hayvancılık Kültüründe Mizah

Öncelikle geçmişte yaşanan olayların ortak çalışma ortamlarında yeniden anlatılması, Feke yöresinde karşılaşılan mizah örneklerine kaynaklık teşkil etmektedir. Saha mülakatlarında aktarılan verilere gör bir kaynak kişinin başından geçen olayda, kendisi ve bir arkadaşı geçmişte komşularına ait üzüm asmasını kırmıştır. Daha sonraki bir tarihte keçi otlattıkları sırada çelik çomak oynayan arkadaşlarından biri, üzüm asmasının sahibi tarafından dövülmüştür. Kaynak kişi, yaşananları ekin biçme sırasında çevresindekilere anlatarak dinleyenlerin gülmesine neden olmuştur (KK-4). Geçmişte gerçekleşen bir olayın yıllar sonra mizah amacıyla yeniden aktarılması, kişisel deneyimlerin ortak çalışma ortamlarında sözlü anlatıya dönüşebildiğini göstermektedir. Anlatının dinleyicilerde oluşturduğu gülme tepkisi, mizahın eğlendirme işlevini öne çıkarırken gündelik üretim faaliyetleri sırasında geçmişe ilişkin hatıraların yeniden canlandırılmasına da imkân sağlamaktadır.

Geçmişte yaşanan olayların yeniden anlatılmasının yanı sıra gündelik konuşmalar sırasında gelişen nükteli söyleyişler de Feke yöresinin tarım kültüründe mizahın farklı görünümlerini oluşturmaktadır. Sonbahar mevsiminin yaklaşmasıyla birlikte yörede sedir mantarına yönelik ilgi artmakta, mantarın yetişme zamanı ve toplanmasına ilişkin konuşmalar gündelik yaşamda yer edinmektedir. Yufka ekmek yapımı sırasında gerçekleşen bir konuşmada, katılımcılardan birinin dört adet sedir mantarı bulduğunu belirtmesi üzerine başka bir kişi, “Bunu burada söylemeyecektin, şimdi herkes yarın sabah erkenden ormana gider.” diye-

rek nükteli bir karşılık vermiştir (KK-9, KK-18). Mantar bulma haberinin katılımcıların tamamını harekete geçireceği düşüncesi, abartılı bir söyleyişle mizaha dönüştürülmüştür. İfadenin güldürücü niteliği, yöre insanının sedir mantarına duyduğu ilgi ve mantar toplama alışkanlığıyla yakından ilişkilidir. Ortak kültürel deneyimlerden beslenen sözlü etkileşim, sıradan bir haberin çalışma ortamında mizah aracılığıyla yeniden yorumlanmasına örnek oluşturmaktadır.

Ortaklaşa yürütülen yufka ekmek yapımında işlerin belirli bir düzen ve uyum içerisinde ilerlemesi beklenmektedir. Çalışmaya katılan kişilerin zamanında gelmeleri ve üstlendikleri işleri uygun bir tempoda sürdürmeleri, zaman zaman nükteli ifadeler aracılığıyla hatırlatılmaktadır. Nitekim ekmek yapımına geç gelen bir kişiye söylenen "Ne kadar erken geldin, çamı nerede söndürdün?" sözü, gerçekte yaşanan gecikmeyle karşıtlık kurarak ironi bir anlam kazanmaktadır. Hareketlerinde ağır davranan kişilere yöneltilen "Ayağının altında yumurta mı var?" sorusu ise kişinin yavaşlığını, kırılmasından çekinilen bir yumurtanın üzerinde yürüdüğü varsayımıyla gülünçleştirmektedir (KK-1, KK-16, KK-18). Söyleyişlerin ilkinde beklenen davranış ile gerçekleşen durum arasındaki uyumsuzluk, ikincisinde hayalî bir tasvirin yarattığı gülünçlük ön plana çıkmaktadır. Açık bir azarlama veya doğrudan eleştiri yerine mizaha başvurulması, çalışma ortamındaki aksaklıkların kişiler arası ilişkileri gözeten bir anlatım biçimiyle dile getirildiğine işaret etmektedir.

Çalışma sırasında yöneltilen nükteli eleştiriler her zaman karşılıksız kalmamakta, kimi zaman taraflar arasında gelişen sözlü atışmalar mizahın yönünü değiştirmektedir. Kaynak kişilerden birinin geçmişte tanık olduğu ve görüşme sırasında hatırlayarak aktardığı olay, karşılıklı takılmaların yufka ekmek yapımındaki görünümünü ortaya koymaktadır. Anlatıya göre namaz kılmak amacıyla çalışmaya ara veren bir kadın, beklenenden geç dönmesi üzerine diğer katılımcıların "Bütün namazlarını kıldın herhâlde." şeklindeki nükteli eleştirisiyle karşılaşmıştır. Kadının "Bir sinek mi vızıldıyor?" cevabı ise kendisine yöneltilen sözleri önemsemediğini ima eden alaycı bir karşılık niteliğindedir (KK-9, KK-18). İlk söyleyişte ibadete ayrılan sürenin abartılması yoluyla gecikmeye dikkat çekilirken ikinci söyleyişte eleştiride bulunan kişilerin sözleri sinek vızıltısına benzetilerek değersizleştirilmektedir. Anlatıda mizahın karşılıklı bir nitelik kazanması, eleştirilen kişinin edilgen bir konumda kalmayarak sözlü etkileşime kendi nüktesiyle katıldığını göstermektedir. İşlevsel açıdan bakıldığında örnek, ortak çalışma düzenine ilişkin beklentilerin dolaylı biçimde ifade edilmesi ve yöneltilen eleştiriye karşı sözlü bir savunma geliştirilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Ortak çalışma ortamlarında mizahın biçimlenmesinde kişiler arasındaki yakınlık ve geçmişten gelen ilişkiler belirleyici olabilmektedir. Ekin biçme ve harman faaliyetleri sırasında eşler arasında geçen bir konuşma, evlilik ilişkisine yönelik nükteli söyleyişlerin dikkat çekici örneklerinden biridir. Eşlerden birinin diğerine söylediği "Seni bir sıkışkınlıkla almıştım, başıma kaldın, öyle kurtulamıyorum senden." ifadesinde evlilik, geçmişte karşılaşılan bir zorunluluğun istenmeyen sonucuymuş gibi tasvir edilmektedir (KK-1, KK-3, KK-4, KK-9). Söyleyişteki gülünçlük, evlilik kararının bir mecburiyete bağlanması ve yıllardır sürdürülen birlikteliğin kurtulunamayan bir yük olarak sunulmasından kaynaklanmaktadır. Eşe yönelik yakınma görünümündeki sözlerin şaka niteliği taşıması, anlatımın gerçek bir hoşnutsuzluk beyanından ziyade evlilik ilişkisini alaya alan bir söyleyiş olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Burada mizahın ayırt edici yönü, gündelik yaşamın alışılmış bir parçası olan evliliğin beklenmedik bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmasında belirginleşmektedir.

Evlilik ilişkisine yönelik nükteli söyleyişlerin bir başka örneği, kaynak kişilerden birinin geçmişte tanık olduğu ve görüşme sırasında hatırlayarak aktardığı bir konuşmada karşımıza çıkmaktadır. Kaynak kişinin anlatımına göre eşler arasında yaşanan küçük bir kazanın ardından taraflardan biri, diğerine "Bir şey olmaz, çok çok eşinin adı değişir." diyerek takılmıştır. İlk bakışta teselli amacıyla söylenmiş izlenimi veren ifade, gerçekte ölüm ve yeniden evlenme ihtimaline yönelik örtük bir gönderme taşımaktadır (KK-1, KK-2, KK-9, KK-16). Kazanın doğurabileceği ciddi sonuçlar önemsizleştirilirken eşlerden birinin hayatını kaybetmesi durumunda diğerinin yeni bir evlilik yapabileceği düşüncesi nükteli bir anlatımla dile getirilmektedir. Beklenen teselli sözü ile verilen karşılığın anlamı arasındaki uyumsuzluk, söyleyişin mizah niteliğini belirginleştirmektedir. Ölüm gibi ciddi bir konunun kayıtsız bir üslupla ele alınması ise anlatıya kara mizahı çağrıştıran bir özellik kazandırmaktadır.

Evlilik etrafında şekillenen mizah, eşler arasındaki takılmalarla sınırlı değildir. İmece usulüyle bahçe ekimi ve yufka ekmek yapımı sırasında kadınların bekâr kızlara yönelttikleri nükteli sözler, evlilik öncesi ve sonrasına ilişkin toplumsal beklentileri yansıtır. "Şimdi babanızın evinde osura osura yatıyorsunuz, yarın elin adamı sizi gündüz iş başında, gece de oynaş başında tutar." sözünde, baba evindeki rahat yaşam ile evlilikte üstlenileceği varsayılan sorumluluklar karşılaştırılır (KK-6, KK-9). Bekârlık dönemi, kaba ve abartılı bir bedensel göndermeyle rahatlık içinde geçirilen bir yaşam olarak tasvir edilirken evlilik, gündüz çalışma

ve gece cinsel birliktelikle ilişkilendirilir. "İş başında" ve "oynaş başında" ifadelerindeki ses benzerliği anlatımın ritmini güçlendirir; cinsel çağrışım da mizahın oluşumunda belirleyici olur. Söyleyişin ardında, evlilikle birlikte kadının gündelik yaşamında meydana geleceği varsayılan değişimlere ilişkin kültürel kabuller ve toplumsal cinsiyet rollerinin mizah yoluyla yeniden üretilmesi yatmaktadır.

Cinsel çağrışımlara dayanan mizah, kadınların evlilik yaşamına ilişkin takılmalarının yanı sıra erkeklerin ortak çalışma sırasında gerçekleştirdikleri sözlü etkileşimlerde de ortaya çıkmaktadır. Meyve toplama esnasında yaşanan bir olayda, ağacın üzerinde bulunan kişi, yerdeki arkadaşından boş kovaların bulunduğu yerden bir boş kova getirmesini isteyerek "Boş al gel." diye seslenmiştir. Arkadaşı ise bu isteğe "Tamam, ben bir boşalıp geliyorum." şeklinde karşılık vermiştir (KK-4, KK15). Çalışma sırasında boş kovanın getirilmesini ifade eden "boş al" sözü, verilen cevapta cinsel boşalma anlamını çağrıştıracak biçimde yeniden yorumlanmaktadır. Arkadaşının iş talimatını bilinçli olarak farklı bir anlamda değerlendirmesi, gündelik konuşmayı söz oyununa dayalı mizahi bir etkileşime dönüştürmektedir. Sözcüklerin ses ve anlam bakımından oluşturduğu çağrışım üzerinden gelişen bu karşılık, çalışma ortamındaki sıradan bir konuşmaya cinsel gönderme içeren bir nükte kazandırmaktadır. Mizahın ortaya çıkışında, ilk söyleyişin taşıdığı işleve uygun anlam ile ikinci kişinin yüklediği farklı anlam arasındaki uyumsuzluk belirleyici olmaktadır.

Sözcüklerin farklı anlamlarından yararlanılarak oluşturulan mizahın ardından, sesin ve konuşma biçiminin taklit edilmesiyle gelişen örnekler dikkat çekmektedir. Feke yöresinde kendine özgü ses tonu, söyleyiş özellikleri veya konuşma tarzıyla tanınan kişilerin taklit edilmesi, tarım ve hayvancılıkla uğraşan insanların eğlence pratikleri arasında yer almaktadır. Mizah yaratma yöntemleri arasında değerlendirilen taklit, kişilerin konuşma biçimlerinin, ses tonlarının ve belirgin ifade özelliklerinin yeniden canlandırılmasıyla gülünçlük kazanabilmektedir (Dinç, 2019: 383). Ekin biçme, bahçe işleri ve hayvan otlatma sırasında gerçekleştirilen taklitlerde, tanınan bir kişinin konuşma tarzı yeniden canlandırılmakta; ses tonu, vurgu ve söyleyiş özelliklerinin öne çıkarılmasıyla gülünçlük yaratılmaktadır. Sözlü anlatımın seslendirme yoluyla canlandırmaya dönüşmesi, mizahın icraya dayalı niteliğini belirginleştirmektedir. Taklidin anlaşılması ise dinleyicilerin canlandırılan kişiyi tanımalarına ve onun konuşma özelliklerine aşina olmalarına bağlıdır. Dolayısıyla gülünçlüğün kaynağı, taklit edilen sesin

kendisinden çok dinleyicilerin zihninde canlanan kişiyle kurdukları benzerlik ilişkisinde aranmalıdır. Ortak tanışıklık ve hatırlama üzerine kurulu ses taklitleri, yöredeki gündelik ilişkilerin mizahın oluşumundaki yerini görünür kılmaktadır.

Yukarıda kaleme alınan mizah örneklerinin gülünçlük kazanmasında Feke yöresine özgü söyleyiş biçimleri, dilsel incelikler ve retorik sanatının önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Abartı, ironi, benzetme, ima ve söz oyunları gibi anlatım teknikleri, gündelik konuşmaların mizah unsuruna dönüşmesinde belirleyici olurken sözlerin kültürel bağlam içerisindeki anlamını ve etkisini güçlendirmektedir. Mizahın ortaya çıkışında retorik sanatının üstlendiği rol göz ardı edilmemeli; gülünçlüğün söylenen sözün içeriği kadar ifade ediliş biçiminden de beslendiği unutulmamalıdır.

**Sonuç**

Çalışmada, Feke yöresinin tarım ve hayvancılık kültürü içerisinde icra edilen mizah örnekleri halkbilimsel bir yaklaşımla ele alınarak incelenmiştir. Geleneksel üretim faaliyetleri sırasında ortaya çıkan nükteli söyleyişler, karşılıklı takılmalar, söz oyunları ve taklitler üzerinden mizahın kırsal yaşam içerisindeki görünümleri değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, mizahın oluşumunda ortak kültürel birikimin, gündelik yaşam deneyimlerinin ve kişiler arası ilişkilerin belirleyici bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Feke yöresinin tarım ve hayvancılık kültüründe tespit edilen mizah örnekleri, yöre insanının düşünce biçimi, toplumsal ilişkileri ve gündelik yaşam alışkanlıklarına ilişkin çeşitli kültürel olguları ortaya koymaktadır. İncelenen anlatılar ve nükteli söyleyişler, Feke'nin kendine özgü bir mizah kültürüne sahip olduğunu; söz konusu kültürün ortak yaşam deneyimleri, geleneksel üretim pratikleri ve kuşaklar boyunca aktarılan davranış kalıpları etrafında şekillendiğini göstermektedir. Mizahın ifade ediliş biçimleri ve gündelik ilişkilerde üstlendiği rollerden hareketle, yöreye özgü geleneksel bir insan tipinin izlerini sürmek mümkün görünmektedir. Nükteli konuşmayı seven, karşılıklı takılmalar aracılığıyla iletişim kuran, yaşadığı olayları gülünç yönleriyle hatırlayan ve çalışma hayatının güçlüklerini mizah yoluyla yorumlayan insan profili, derlenen örneklerde belirginleşmektedir. Öte yandan mizahın ortaya çıkışında kişiler arasındaki yakınlık derecesinin, ortak kültürel belleğin ve çalışma ortamının niteliğinin önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Evlilik ilişkilerine yönelik şakalar, cinsel çağrışımlı söyleyişler ve çalışma düzenine ilişkin nükteli uyarılar, toplumsal değerlerin ve davranış beklentilerinin gündelik konuşmalara yansıdığını

göstermektedir. Abartı, ironi, benzetme ve söz oyunlarından yararlanılması ise yöre insanının dilsel yaratıcılığını ve retorik becerisini görünür kılmaktadır. Özellikle ağır bedensel emek gerektiren üretim faaliyetleri sırasında mizaha başvurulması, çalışma hayatının güçlükleri karşısında eğlenme ve rahatlama arayışının sözlü kültür içerisindeki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bütün örnekler birlikte ele alındığında mizahın, Feke yöresinde insan ilişkilerini anlamlandıran, kültürel kabulleri yansıtan ve gündelik yaşamın çeşitli yönlerini nükteli bir anlatımla görünür kılan önemli bir folklorik ifade biçimi olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Yapılan bu araştırmada elde edilen bulgular, Türkiye'de mizah kültürünün geçirdiği değişim ve dönüşüm süreçleri açısından değerlendirildiğinde, geleneksel mizah birikiminin günümüz iletişim araçları aracılığıyla yeniden görünür kılınabileceğine işaret etmektedir. Özellikle dijital medya ortamlarında yaygınlaşan, zaman zaman ticari kaygılar doğrultusunda tekdüzeleşen ve kültürel bağlamından uzaklaştırılarak tüketim nesnesine dönüştürülen mizah anlayışına karşı halk kültüründen beslenen alternatif üretimlerin geliştirilmesi önerilmektedir. Feke yöresinde tespit edilen nükteli söyleyişlerin, söz oyunlarının, taklitlerin ve karşılıklı atışmaların görsel ve işitsel medya aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaştırılması, geleneksel mizahın ifade olanaklarını artırabilir. Kültürel özgünlüğün korunması ve anlatıların ortaya çıktıkları toplumsal koşulların gözetilmesi şartıyla gerçekleştirilecek çalışmalar, mizahın ticarileşme sürecinde uğrayabileceği anlam kayıplarını sınırlandırmaya katkı sunabilir. Ayrıca farklı yörelerin mizah birikimlerinin medya içeriklerine dâhil edilmesi, Türkiye'deki mizah çeşitliliğinin genişlemesi bakımından önemli bir potansiyel taşımaktadır.

Sinema ve televizyon alanında gerçekleştirilecek sanatsal üretimler, geleneksel mizahın çağdaş anlatım biçimleriyle buluşturulabileceği önemli mecralar arasında değerlendirilebilir. Türk sinemasında Kemal Sunal'ın canlandırdığı karakterler başta olmak üzere köy yaşamını, kırsal ilişkileri ve gündelik geçim mücadelelerini konu edinen komedi filmleri, halk kültüründen beslenen mizahın geniş izleyici kitlelerine ulaşabildiğini gösteren örneklerdir. Feke yöresinde derlenen mizah unsurlarından hareketle hazırlanacak senaryolar, kırsal yaşamın güncel koşullarını ve geleneksel üretim ilişkilerini merkeze alan yeni komedi filmlerinin ortaya çıkmasına katkı sağlayabilir. Ekin biçme, harman, hayvan otlatma ve imece usulüyle gerçekleştirilen çalışmalar sırasında gelişen nükteli konuşmalar, karakterlerin oluşturulmasında ve olay örgülerinin geliştirilmesinde yararlanılabilecek kültürel malzemeler sunmaktadır. Geçmişte Türk sinemasında önemli bir yer edinmiş kırsal yaşam temalı komedi anlayışının günümüz koşullarında yeniden

yorumlanması, geleneksel Türk komedisinin anlatı çeşitliliğini zenginleştirebilir. Benzer biçimde tiyatro oyunları, kısa filmler, animasyonlar ve dijital içerikler aracılığıyla yöresel mizahın farklı sanat dallarında yeniden üretilmesi mümkün görünmektedir.

Görsel sanatlar açısından değerlendirildiğinde ise araştırmada tespit edilen mizah örneklerinin resim, karikatür ve illüstrasyon çalışmalarına konu olabilecek nitelikte olduğu düşünülmektedir. Özellikle cinsel çağrışımlara dayanan ve halk arasında bel altı mizah olarak nitelendirilen söyleyişler, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve gündelik yaşamın örtük anlamları üzerinden sanatsal yorumlamalara elverişli bir içerik sunmaktadır. Ressamların ve karikatüristlerin yöresel anlatılardan hareketle geliştirecekleri eserler, sözlü kültürde varlığını sürdüren mizahın görsel anlatım olanaklarıyla yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunabilir. Bunun yanında mizah örneklerinin kaynak kişilerin seslendirmeleriyle kayıt altına alınması, anlatım sırasında kullanılan vurgu, tonlama ve taklit özelliklerinin korunması bakımından önem taşımaktadır. Üniversiteler, yerel yönetimler ve kültür kurumları tarafından hazırlanabilecek sözlü tarih arşivleri, belgeseller ve dijital koleksiyonlar aracılığıyla sözlü mizah mirasının gelecek kuşaklara aktarılması desteklenebilir. Son olarak farklı yörelerin tarım ve hayvancılık kültürlerinde karşılaşılan mizah örneklerinin karşılaştırmalı halkbilimi araştırmalarıyla incelenmesi, Türkiye'nin geleneksel mizah birikimindeki ortaklıkların ve bölgesel farklılıkların belirlenmesine katkı sağlayacaktır.

Diğer yandan geleneksel mizahın çeşitli sanat dalları ve medya araçları aracılığıyla yeniden üretilmesi, halk kültürünün diğer unsurlarının yaşatılması bakımından da önemli olanaklar sunmaktadır. Atasözleri, deyimler, âşıklık geleneği, halk hikâyeleri ve çeşitli geleneksel uygulamalar, mizahın beslendiği kültürel kaynaklar arasında yer almakta; mizah içerikli sanatsal üretimlerde söz konusu unsurlara yer verilmesi, kültürel aktarımın sürekliliğine katkı sağlayabilmektedir. Özellikle genç kuşakların geleneksel sözlü kültür ürünleriyle karşılaşabilecekleri yeni anlatım ortamlarının oluşturulması, unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalan folklorik değerlerin korunmasını destekleyebilir. Dolayısıyla mizahın kültürel mirasın aktarımında bir araç olarak değerlendirilmesi, geleneksel Türk halk kültürünün farklı ifade biçimleriyle varlığını sürdürmesi açısından önem taşımaktadır.

**Kaynakça**

Açа, Mehmet (2021). "Halk Bilimi Veri Toplama ve İnceleme Teknikleri". *Halk Bilimi El Kitabı*. Ed. Mustafa Açа. Nobel Akademik Yayıncılık, 199-211.

Çobanoğlu, Özkul (2015). *Halkbilim Kuramları ve Araştırma Yöntemlerine Giriş*. Akçağ Yayınları.

Dinç, Mustafa (2019). *Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah*. Hiper Yayın.

Eagleton, Terry (2022). *Mizah*. Çev. Melih Pekdemir. Ayrıntı Yayınları.

Harari, Yuval Noah (2020). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. Çev. Ertuğrul Genç. Kolektif Kitap.

Kaplan, Mehmet (2015). *Kültür ve Dil*. Dergâh Yayınları.

TDK (2011). *Türkçe Sözlük*. 11. Baskı. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, Fikret (2019). "Mizah-Fıkra ve Katmerli Fıkralar". *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri: Türk Halk Edebiyatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 419-426.

Tylor, Edward Burnett (1958). *Primitive Culture*. Harper and Row.

Usta, Çiğdem (2005). *Mizah Dilinin Gizemi*. Akçağ Yayınları.

**Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Ali Ertuna, 1959 doğumlu, ilkokul mezunu, emekli, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 30.07.2025).

KK-2: Ali Karkur, 1972 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi, Feke/Ortaköy. (Görüşme: 20.07.2025).

KK-3: Ayşe Nogay, 1947 doğumlu, eğitimi yok, ev hanımı, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 11.12.2024).

KK-4: Cumali Karaduman, 1947 doğumlu, eğitimi yok, taş duvar ustası, Feke/Musalar. (Görüşme: 25.01.2025).

KK-5: Cumali Karaduman, 1998 doğumlu, ön lisans mezunu, elektrikçi, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 20.04.2025).

KK-6: Elif Ertuna, 1985 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 18.08.2025).

KK-7: Eyüp Karadeniz, 1989 doğumlu, lise mezunu, madenci, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 03.08.2025).

KK-8: Fadime Ersin, 1959 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Gaffaruşağı. (Görüşme: 02.01.2025).

KK-9: Fatma Bilek, 1982 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 08.08.2025).

KK-10: Fikret Ertuna, 1980 doğumlu, ilkokul mezunu, madenci, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 18.08.2025).

KK-11: Güllü Yeğen, 1984 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 01.04.2025).

KK-12: Gülazi İlhan, 1979 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Bahçecik. (Görüşme: 26.07.2025).

KK-13: Güngör Baydemir, 1955 doğumlu, eğitimi yok, çiftçi, Feke/Çandırlar. (Görüşme: 21.12.2024).

KK-14: Nihal Karkur, 1972 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Ortaköy. (Görüşme: 20.07.2025).

KK-15: Ozan Altıner, 2007 doğumlu, lise mezunu, elektrikçi, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 13.06.2025).

KK-16: Selvi Karaduman, 1964 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 24.09.2024).

KK-17: Şerife Ketboğa, 1961 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Ormancık. (Görüşme: 02.01.2025).

KK-18: Teslime Ertuna, 1962 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Feke/Kaleyüzü. (Görüşme: 15.02.2025).

# KARAÇAY-MALKAR KÜLTÜRÜNDE "TOY BAYRAK" VE "KOZ BÖRK" GELENEĞİ

"Toy Bayrak" and "Koz Börk" Traditions in Karachay-Balkar Culture

***Asuman TAVLAN****

## Giriş

Uno Harva, eski zamanlarda Avrupa'da var olan "dünya sütunu" ya da "dünya direği" tasavvuruna göre *"irminsul"* adı verilen ucu demirden olan yüksek ağaç kazıkların göğün dünyanın üzerine yıkılmasını engellediğine inandıklarını belirtir. Laponlar kazığın demirden olan ucunun Kutup Yıldızına denk geldiğini ve gökyüzünün bu demir ucun etrafında döndüğünü düşünmüşlerdir. Dünya sütununu/direği Buryat ve Yakut efsanelerinde bağlama kazığı olarak adlandırılır. Sibirya'da yaşayan Tatar boylarından bazıları, Tanrıların yaşadıkları gökyüzündeki çadırın önünde bir bağlama kazığı olduğuna inanırlar (2015: 30-31).

Ögel Türklerin Kutup Yıldızını göğün direği olarak kabul ettiklerini ve büyük devletler kurabilmiş Türklerin Kutup Yıldızını "Demir Kazık", "Demir Direk" ya da "Altun Kazık" olarak adlandırdıklarını, diğer Türk kültür çevrelerinin ise Kutup Yıldızını "Demir ağaç" ya da "Demir direk" olarak adlandırdıklarını belirtmektedir. Yakut Türkleri "yer ve gök yaratılırken" atılan bir tohumdan yetişen ağacın dünyanın ortasından kutup yıldızına kadar uzandığını ve bu ağaç sayesinde yeryüzü ile gökyüzünü birleştirdiğine inanmışlardır (Ögel, 2014: 214-216). Türkler, ağaçların bulunmadığı yerlerde büyüyen yalnız, tek ağaçlara saygı duyarlar bu ağaçları kutsal kabul ederlerdi. Yine farklı Türk boylarına mensup kabilelerin kutsal kabul ettikleri ağaçları ve kuşları bulunmaktaydı. Ağaçlara kıl, tüy ya da paçavra bağlamakla ilgili eski inanışlar bu köklere dayanmaktadır ve izlerini günümüzde Anadolu'da görmek mümkündür Özellikle ardıç, elma, kayın

* Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Öğrencisi, Konya/Türkiye. E-posta: asutavlan@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0964-7703.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326563

ve kavak ağacı Türkler tarafından kutsal kabul edilir di (İnan, 1998: 258; Ögel, 2014: 600).

Karaçay-Malkar Nart Destanlarında Ay ve Güneş'in kızı olan Satanay, Tengiz Teyri (Deniz Tanrıçası) tarafından çalınır ve bir adada saklanır. Adanın üzeri sislerle kaplıdır ve Tengiz Teyri oynaması için denizden elmas, yakut ve mercan (*sata*) gibi taşlar çıkarıp verir ve içlerinde en çok kırmızı mercan taşlarını beğendiğinden ve annesi Ay olduğundan ona "Satanay" adını verir. Satanay büyüdüğünde adadan kayın ağacından olan bir tahtaya binerek kaçar (Tavkul, 2011: 75).

Karaçay-Malkar Türkçesine ağaç "terek" olarak adlandırılır. Pek çok Türk lehçesinde kavak ağacına tirek ya da terek denir. Derlemelerden oluşan Karaçay-Malkar Mifleri adlı eserde Jangız/Cangız Terek (Yalnız Ağaç) olarak adlandırılan ve eski zamanlarda kutsal kabul edilen bir çam ağacından söz edilir. Yine Şavurdat adlı köyün yakınlarında bulunan Ravbazı adıyla anılan ve kutsal sayılan bir armut ağacı da bulunmaktaydı. Kutsal sayılan bu ağaçlar yakın köylerde yaşayanla tarafından ziyaret edilir, ağaçlara dilekler dilenir, dallarına ya da altlarına yiyecekler bırakılırdı. Köy sakinleri hastalanan hayvanlarına ağaçların yapraklarını kaynatıp suyunu içirir, çiçek hastalığı geçiren çocuklarını Ravbazının yanındaki sudan alıp yıkarlardı. Ravbazı ve Cangız Terek için kurbanlar kesilir, dallarına ak ya da kızıl çaputlar ve süsler ya da yiyecekler asılarak hastalıktan kurtulmak, çocuk sahibi olmak, evlenmek, iyilik, bereket, sağlık dilenirdi. (Djurtubaylanı, 2007: 45-46). Cangız/Jangız Terek için söylenen şarkının sözleri ise şu şekildedir:

*Karaçay-Malkar Türkçesi:*
Oy Jangız Terek, Jan Terek
Oy Jangız Terek, Teyrini teregi,
Oy Jangız terek, bereketni teregi
Köpdü amalıng seni

Adamlara boluşhan terek
Kesini kimge da süydürgen terek
Altın çapırakla kımıldayla töpbengde
Çoppa etedile seni tögeregingde (Djurtubaylanı, 2007: 49).

*Türkiye Türkçesi:*
Oy yalnız Ağaç, can ağaç
Oy Yalnız Ağaç, Teyrinin ağacı
Oy Yalnız Ağaç bereketin ağacı
Senin çaren çoktur

İnsanlara yardım eden ağaç
Kendini herkese sevdiren ağaç
Altın yapraklar kıpırdıyor tepende
Çoppa (dansı) yapıyorlar senin çevrende

Yine aynı eserde Jangız Terek'in eski inanışlardaki kutsiyeti ile ilgili olarak; Bayramuk sülalesinden bir çocuğun Jangız Terk'in bir dalını kestiğini ve sonrasında da dilsiz kaldığı anlatılmaktadır. (Djurtubaylanı, 2007: 45).

Türkiye'de Karaçaylıların yaşadığı Ağasar (Akhisar) köyünün yakınında bulunan ve adına Cangoşa denilen bir ağaç köyün kutsal mekânlarından birisi sayılırdı. Köyün genç kızları ve delikanlıları bu ağacın yanına gider dilekler diler ağaca (çaput) bağlarlardı. Yine düğün sırasında gelinler bu ağacın yanına götürülür bahtı açık olsun, doğurgan olsun biçiminde dilekler dilenir çaput bağlanırdı. Günümüzde böyle bir gelenek mevcut değildir (Koçkar, 2017: 133).

Kurbanın kime sunulacağı ve nerede kesileceği büyük önem arz eder. Felaket sebebiyle kesilen kurbanlar Erlik'e sunulur ve kurban felaketin yaşandığı yerde kesilir. Kurban Bay Ülgön'e sunulacaksa kayın ormanı tercih edilir. Ormanda şamanın seçtiği tenha bir köşeye kapısı doğuya bakacak şekilde bir çadır kurulur ve çadırın ortasına taze bir kayın ağacı yerleştirilir. Ağacın dallarına bayrak benzeri nesneler asılır. Çadırın ön tarafına uç tarafında at kılından yapılmış bir ilmeğin bulunduğu yine kayın ağacının bir değnek dikilir. (Radloff, II. Cil, 21-240)

Eski Türk dini içerisinde yer alan uygulamalarda renklerin çeşitli fonksiyonları vardır. Buna bir örnek olarak şamanların ayin töreninde ağaçlara çeşitli renklerde bez bağlamaları gösterilebilir. "Şamanlar merasim yaparlarken ağacın başına beyaz, gök renkli parçalarla birlikte Güneş'in remzi olarak kırmızımsı veya sarı renkli parçalar da asarlardı." (Bayat, 2007: 301).

Orta Asya'nın bazı bölgelerinde dağların üzerinde bulunduğuna inanılan evliya mezarları için kurban kesildiği ve ağaçlara paçavralar bağlandığı, yanlarında paçavra olmaması halinde at kılı kullanıldığı bilinmektedir. Mezarlara tuğ ya da bayrak dikme geleneğinin de bununla bağlantılı olduğu bilinmektedir (Ögel, 2014: 472).

**1. Karaçay-Malkar Türklerinde Bayrak**

Bayrak, Hayat Ağacı imgesiyle yakından ilişkilidir; rengarenk kumaş parçaları, evcil hayvan postları, yiyecekler ve diğer nesnelerin üzerine takıldığı törensel bir direğin, sırığın ya da sopanın evrimiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. "Bay-

rak" sözcüğü ilk olarak Divânü Lugâti't Türk'te "*batraq"* şeklinde karşımıza çıkmaktadır: "Ucuna bir ipek parçası takılan mızrak; savaş günü atlı süvarilerin yerini belli etmeye yarar" (Kaşgarlı Mahmud, 2005: 177). Ögel, 11. yüzyılda "bayrak ve "*batrak"* sözcüklerinin her ikisinin de kullanıldığını yalnızca sözcüğün kullanımının bölgesel farklılıktan kaynaklandığını belirtmektedir (2000: 237). Ögel, "Türkler bayraklarını, bir sırık ile bir bez veya at kıllarından oluşmuş bir madde olarak kabul etmiyorlardı. Onlar kendi hayallerinde bayraklarının yerin derinliklerinden, göğün sonsuzluklarına kadar uzanıp, yüceliğinin ay ile güneşe kadar ulaştığını, bayraklarının şimşek yıldırım ve rüzgarlarla ilişki kurduklarını düşünmüşlerdi" demektedir (2000: 1). Manas destanında savaştan önce söylenen o ünlü haykırış şöyledir: "Ala-bayrak, kızıl tuğun dibini yere sançınız veya çakınız; başını göklere yayınız, dalgalattırınız" (İnan, 1998: 158).

Tarihte Türklere ait bayraklarda farklı hayvan sembolleri kullanıldığı bilinmektedir. Hun İmparatoru Attila'nın bayrağında tuğrul kuşu bulunmaktayken, Selçuklu İmparatorluğu'nun biri doğuya biri batıya bakan çift başlı kartal, İlhanlılara ait bayraklarda ise şahin sembolü yer almaktaydı. Oğuz boylarına ait bayraklarda kuş sembolü bulunmasa da her bir boyun avcı kuş ongunu bulunmaktaydı (Ögel, 2000: 17). Karaçay-Malkar kültüründeki tarihi bayraklar totem olarak kabul edilen hayvanların derilerine benzeyecek şekilde hazırlanmış ve rüzgar ile birlikte bayrağın hareket etmesiyle hayvanın hareket ettiği izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Bazı bayrakların üzerinde dini semboller, motifler bulunurdu (Akbaev, 2010: 67). Radloff *Sibirya'dan* adlı eserinde Çin yıllıklarına dayanarak Tukiu'lar hakkında verdiği bilgilerde "silah olarak boynuzdan yapılmış yay, ıslık çalan ok, zırh, mızrak, kılıç ve pala kullanırlar, bayraklarında altın bir kurt kafası bulunur" demektedir (1954: 128).

Göktürkler zamanında yeni kağan tahta geçtiğinde Çin imparatoruna elçi gönderilir ve Göktürk kağan olduğu bildirilirdi. Çin imparatoru ise yeni kağana bir davul, boru ve bayrak yollayarak yeni kağanın kağanlığını tanıdığını bildirirdi. Tarihte Türklere sığınan Çinli bir generale ise Türkler tarafından kurt başlı bayrak ve unvan verilerek onu tanıdıkları bilinmektedir (Ögel, 2000: 15). Türklerin kökenine dair anlatılan destanlarda ve efsanelerde soyun kurt atadan, kurt anadan geldiği ya da Türklerin bulundukları yerden daha iyi bir yere gidebilmeleri için yol gösteren, rehberlik eden kutsal "bozkurt" ya da "börü"den söz edilir (Ögel, 2000: 11-13; Taşağıl, 2014: 13).

Karaçay-Malkar Türklerinin Umay Biyçe hakkındaki söylenen şarkılardan birinde şöyle denilmektedir:

*Karaçay-Malkar Türkçesi:*
Nart ululari Teyri kulları
Nart ululari cigit balaları
Nart ululari bürüdü anaları
Bek süygenleri Umay Biyçedi (Djurtubaylanı, 2007: 210).

*Türkiye Türkçesi:*
Nart oğulları Teyri'nin (Tengri) kulları
Nart oğulları yiğit çocukları
Nart oğulları börü'dür anaları
Çok sevdikleri Umay Biyçe'dir

Djurtubaylanı Mahdi'nin derlemelerinin yer aldığı Karaçay-Malkar Mifle adlı kitabında "börü"nün eski adının "but" olduğu, bu adı gizleyip onun yerine börü dediklerini, hasta çocukları iyileştirmek için kurt kafatasının ya da kurt derisinin altından geçirdiklerini, cinler zarar vermesin diye bebeklerin beşiklerine kurt derisinden bir parça ya da kurt dişi, aşık kemiği ya da yada kurdun herhangi bir kemiğini ya da tırnağını astıklarını yolda karşılarına köpek ya da kurt çıktığında bunu hayra yorduklarını belirtmektedir (2007: 17). Karaçay-Malkarlılar Teyri tarafından kendilerine yollandığına inandıkları kurt için bir bayrak hazırlandıklarını ve onun adını yücelttiklerinden şöyle bahsediyorlar:

*Karaçay-Malkar Türkçesi:*
Teyri bergen şat börü
Teyri aytıp, oyra, oy, iydik
Sanga bayrak salğanbız
Atıngı sınlağanbız (Djurtubaylanı, 2007: 19)

*Türkiye Türkçesi:*
Teyrinin verdiği neşeli kurt
Teyri söyledi, oyra, oy, bıraktık
Sana bayrak hazırladık
Adını yücelttik

Latince "Cornucopia" Yunan ve Roma Mitolojisindeki bildiğimiz adıyla Bereket Boynuzu Zeus'u çocukken besleyen Amalthea adlı keçi ile ilişkilendirilir. Karaçay-Malkar eski inanç sisteminde keçi bereket sembolüdür ve kurban olarak daima keçi tercih edilir. Keçi sürülerin lideridir. Mitolojide keçilerin "*Makkuruş*" adında bir iyesi vardı. Avcılık ile uğraştıklarından dağ keçilerine değer verirlerdi; derilerini evde kullanırken, boynuzlarına süslemeler yaparak içine boza koyarlar

ve *"algış"* dedikleri iyi dileklerde bulunarak içerlerdi. Dağ keçisi sadece bereketin değil aynı zamanda özgürlüğün de sembolüydü (Sarakkulanı, 2014: 13).

Karaçay-Malkarlılarda Gutan adı verilen bir gelenek vardı. Bahar aylarında ekin ekmek için öküze, kara sabana, öküzleri bağlamak için kayışa sahip olan bir grup insan bir araya gelerek güçlerini birleştirip saban yoldaşlığı yapardı. Ekin ekmeden önce hayvan kesip etini kuruturlardı. Ekin zamanı içecek olarak sıra ve boza hazırlayıp etleri pişirirler tarlaya gitmeden önce bir evde toplanıp yiyip içerlerdi. Bu toplantıya Gutan denirdi. Tarlaya giderken ellerinde yeşil bayraklar olurdu. Bunun anlamı "ekilen tarlalarımız dağlar ve ormanlar gibi yeşersinler" demekti. Bayrakların üzerinde dağ keçisinin kafası resmi bulunurdu. Bayrak ile birlikte arpa unundan yapılan yuvarlak halka şeklinde büyük bir çörek de olurdu. O çöreği en iyi çeken, en gösterişli öküzün boynuzuna takarlardı. Yine bayrak aynı öküzün boyunduruğuna takılırdı (Djurtubaylanı, 2007: 134-135; Hadjieva, 1988: 195).

Şüphesiz Gutan bayrağının yeşil olarak hazırlanmasındaki temel sebep yeşil yani "yaşil" (Karaçay-Malkar Türkçesinde "caşil") "yaş" (Karçay-Malkar Türkçesinde "caş" genç anlamına gelir) kökünden geliyor olmasıdır. Tarlanın da Gutan Bayrağı gibi yeşermesi umut edilirdi.

Karaçay-Malkar koçların koyun sürüsüne katılması yani çiftleşme dönemi ilgili ritüellerinde üzerlerinde kıvrık boynuzlu koç resimleri bulunduğu gök (Karaçay- Malkar Türkçesinde kök:1 Mavi. 2. Grimsi mavi. 3. Kül rengi, boz. 4. Yeşil.) bayrakların kullanıldığını aktarmaktadır. Yine Karaçay-Malkar Türkçesinde de köger+mek sözcüğü Türkiye Türkçesinde olduğu gibi göğermek, bitkilerin yeşermesi anlamını taşımaktadır (Hatuev, 2012: 11; Tavkul, 2020: 215). Her iki tören yapılan kutlama yemeği, bayrakların renklerinin yanı sıra her iki bayrak için boynuzlu bir hayvanın seçilmiş olması, öküzün boynuzuna halka şeklinde bir çöreğin takılması da aslında boynuzun Karaçay-Malkar Türklerinde de bereket sembolü olarak kabul edildiğini gösterir.

Yine kurban edilmiş koyunun tüylü derisinden yapılmış bayraklar kullanırlardı, bu da dikilen fidanların derideki yün gibi kalın olması dileğiyle ekilen tarlanın/bahçenin yanlarına dikilirdi. Halk bilimci Muhtar Kudayev, Bu bayrağa "Teyri Bayrak" adı verildiğini belirtir. (Kudaev, 2009: 19).

Karaçay-Malkarlılar arasında dört parça tabaklamış keçi derisinden dikilen "kipke bayrağı", kan kardeşliği törenlerinde kullanılır, kişiler tutunarak yemin ederler, Çoppa-Toy bayramı şenliklerindeki ritüel haline gelen at yarışlarında da

aynı bayrak kullanılır (Hatuev, 2012: 12). Askeri alanda Karaçaylılar ve Balkarlar, üzerinde iki çapraz kama ve bir ok resmi bulunan siyah renkli "alarm/tehlike bayrağı" (*kuvğun bayrak*) kullanırlardı. Bu bayrak askeri toplanmalar için "savaşın başlama sinyali" olarak asılırdı (Hatuev, 2012: 11).

Dışarıdan bir saldırı olması durumunda askeri toplamak amacıyla, Yukarı Kuban havzasındaki Golalada - Aman - Nıhıt zirvesine üç adet *"kuruk"* adı verilen sırıklardan asılırdı. Bu sırıklar üç farklı renkteydi (beyaz, siyah, kırmızı) ve her biri, söz konusu zirvenin net bir şekilde görülebildiği havzadaki üç köyden birini (Hurzuk, Uçkulan, Kart-Curt) simgeliyordu. Tek bir sırığın kaldırılması, halkın sırığı kaldırılan o köye doğru akın etmesi gerektiği anlamına geliyordu; eğer üç sırık birden kaldırılırsa bu, genel alarm durumunu ifade edilmekteydi. Savaşta kullanılan küçük bayraklar ve işaretler arasında, Karaçay mezar taşları üzerindeki tasvirleri günümüze ulaşmış üç uçlu flamalar da bulunmaktadır. (Hatuev, 2012: 12).

**2. Toy Bayrak**

Ağaç süsleme geleneğinin, Türk inanç sisteminde köklerinin ne kadar eskiye dayandığını biliyoruz. Kutlamalar için hazırlanan nahıllar, düğün ya da damat bayrakları, Karaçay-Malkar Türklerinin yaşadığı coğrafyada "toy bayrak", "*küyov bayrak"* ya da "koz börk" farklı adlarla karşımıza çıksa da temelleri Kozmik Ağaç, Dünya Ağacı inanışının geleneklerde yaşayan izleridir.

İlkbaharın gelişi ile ağaçların her yıl yeniden yeşermesi, meyve vermesi, yapraklarını döküp kuruması sebebiyle ölüp dirilme sembolü olarak görülen ağaç dinsel törenlerde kült kabul edilmesine sebep olmuştur (Örnek, 1971: 102). Tıpkı Azerbaycan, Kazak, Kırgız, Özbek, Uygur, Kumuk, Nogay ve Gagavuz Türkçesinde olduğu gibi Karaçay-Malkar Türkçesinde "toy" sözcüğü; düğün, şölen, eğlence anlamını taşır. Tatarlar ve Başkurtlar aynı sözcüğü "tuy" olarak kullanılırlar.

Ögel, mızrak uçlarındaki tuğ ve bayraklar için "askerlerin mızraklarının uçlarına taktıkları kırmızı bayraklar bir savaş bayrağı ve bir uğur alâmeti olarak kabul edilmiştir" demektedir (2000: 251). Karaçay-Malkarlıların tarihte kullandıkları ilk "toy bayrağının" (düğün bayrağın Alavgan'ın düğünü için hazırlandığı anlatılır. Alavgan Demirci Debet'in en büyük oğludur. Kendisinden küçük on sekiz kardeşi evlenir Alavgan iri cüsseli, dev gibi bir adam olduğundan kendisine uygun bir eş bulamaz. Kimi metinlerde adı Zinzuvar olan bir (kadın) emegen (tepegöz) ile evlenmeye karar verir. Alavgan (atı) Gemuda'ya binip, sağdıçlarının

önünde çıkar. Elinde yüz kulaç uzunluğunda olan ağaçtan bir sırık vardı. Sırığa bayrak yerine emegenlerin kafalarına benzeyen tulumlar bulunmaktadır. urada amaç; emegenleri korkutmak, 'doğru durmazsanız, başlarınızı kesip yapacağımız budur' anlamındaydı. (Akbaev, 2010: 67).

Altaylıların eski düğün geleneklerinde dokuz akağacı toprağa gömerek tepelerini dumanın çıkması için delik bırakarak koni şeklinde birleştirilerdi. Yeni evli çiftin ilk gecelerini geçirdikleri canlı ağaçlardan yapılma bu ilk ev kozmik ağaç ile ev arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktadır (Ergun, 2010: 287-288). Düğün törenlerinde kutsal ağaç ve ev arasındaki derin anlam Türk geleneklerinde hâla var olmaya devam etmektedir. Damadın evinin çatısına, bacasına yerleştirlen ağaç ve ağacın dalları, dallarına takılan süslemeler, meyveler geçmiş inanışlardaki kutsal ağaç ve Tanrı kutu ile bağlantılıdır.

Gelin konvoyu için toy bayrak" hazırlanması günümüz Karaçay-Malkar gelenekleri arasında yerini korumaktadır. Bayrakların malzemeleri düğüne gelen genç kızların "bayraklık" adı altında düğün evine götürdükleri eşarp, havlu, flar, gömlek gibi malzemelerden seçilerek yalnızca o düğün için hazırlanır. Dolayısıla her düğün bayrağı eşsizdir.

Genellikle biri gelin diğeri de damat evinde olmak en az iki adet toy bayrağı hazırlanır. Bazen damat evinde iki toy bayrağı hazırlandığı da olur. Uzun bir sopanın üzerine astar görevi görecek bir kumaş sabitlenir ve bayrağı oluşturan malzemeler astarın üzerine ayrı ayrı dikilir. Bu sayede toy bayrağının bir parçası koptuğunda diğer malzemelerin yerinde kalması sağlanır. Bu dikim işlemi aileye yakın yaşlı hanımlar gerçekleştirilir. Bayrak hazırlanırken en temel kural bayrağın üzerine dikilecek olan malzemelerin açık ve parlak renklerde olmalarıdır. Renklerin seçimi evlenecek çiftin talihi, evin bereketi ve iyi şans için önemlidir.

Hazırlanan toy bayrağı/bayrakları düğün konvoyunun yola çıkmasından önce ailenin yakını olan bir ya da bir kaç delikanlıya teslim edilir. Artık bu kişi ya da kişlerden "bayrakçı" olarak söz edeceğiz. Bayrakçı düğün konvoyunun damadın evinden çıkıp köyün sokaklarını dolaşmaya başladığında yolda konvoyu izleyen insanlar bu bayraktan bir parça koparmaya çalışırlar. Bayrak bayrakçının onurudur, onun sorumluluğu bayrağı damadın evine sağlam şekilde teslim etmektedir.

Konvoy araçları köyü bir tur dolaşıp gelin evine gelindiğinde bayrakçı bayrağı ile birlikte eve girer isterse elindeki bayrağı gelin evinde hazırlanmış olan bayrak ile değiştirir. Gelin evden çıkarken şarkı söyleyen gençlere ve akordeoncuya eşlik eder, onların önünde gelinin arkasında yürür.

Toy bayrağının yanı sıra evlenen çiftin sülalelerinin sembolleri olan *"tukum tamgaların"* işlenmiş olduğu bayrakları da düğünlerde görmek mümkündür. Bu da eskiden kalma bir düğün geleneğidir; gelin damat evine girerken gelinin soy damgasının altında damadın soy damgasının yer aldığı bayrakların kullanıldığı bilinmektedir (İ.M. Şamanov).

Gelin evinden alınıp araçlar ile konvoy halinde köyün sokakları dolaşılır ve damadın evine varıncaya kadar bayrakçının bayrağı koruma görevi devam eder. Bayrakçı için en tehlikeli zamanlar yolda gelin arabasının durdurulduğu anlardır. Böyle zamanlarda dalgınlıkla bayrağı tümden kaptıranlar dahi olmuştur. Bayrak geleneğinin aynı zamanda bir eğlence olması sebebiyle yol boyunca bayrakçı bayrağı insanlara yaklaştırıp onları bayraktan bir parça koparmaya çalışmaları için de teşvik eder. Bayraktan koparmak isteyen kişi ile bayrakçı arasında eğlenceli bir mücadele olur. Eğer yolda bayraktan kaptırılmış bir parça varsa onun için fidye ödenerek geri alınmaya çalışılır.

Bayrakçının bayrağı damadın evine varınca bayrakçının boynuna bir şal ya da bir havlu bağlanarak teşekkür edilir. Gelin, bayrak, akordeon ve şarkı söyleyen gençler eşiliğinde evin kapısına kadar götürülür. Akabinde bayrakçı bayrağı teslim eder. Düğünden sonra bayağın üzerlerindeki tüm malzemeler dikkatlice çıkarılarak damadın sağdıcına ve ailesine hediye edilmek üzere güzelce katlanır ve paketlenir.

Günümüzde yok olmuş olan bir başka bayrak ile ilgili gelenek ise "bayrak cıygan" (bayrak toplama) geleneği idi. Karaçay-Malkar gençleri bayramın ilk günü atlarına binerek ev ev dolaşıp "bayrak" adı altında eşarp, başörtüsü vb. toplardı. Sevdikleri kızların evlerine gitmezler, o evden arkadaşlarının ne aldığına dikkat ederlerdi. Topladıkları eşyaları paylaşırken sevdikleri kıza ait olduğunu bildikleri şeyi alırlar ve "sevdiğimin başörtüsü/eşarbı" deyip boyunlarına bağlarlardı (K-1).

**3. Koz Börk**

Nahıl, Arapça "hurma ağacı" demek olan "*nahl*" kelimesinden gelir. Frigler döneminde yılın belli dönemlerinde yapılan dinî törenlerde phallus simgesi ola-

rak kullanılmıştır. Kimi zaman çelenk kimi zaman ise çam dalı şeklindeydi. O dönemki *nahıl* simgeleri Hitit kabartmalarında yer almaktadır. Evliya Çelebi, XVII. yüzyılda İstanbul'da sünnet veya gelin alaylarında yer alan *nahıl*lardan söz eder. Servi ağacına benzer şekilde tasarlanan, alayın önünde ya da yanında giden bu *nahıl*ların büyük olanları 9 ile 12 m., küçüklerin ise 2 ile 4 m. boyundadır. Bazen boyları 25 m.'yi bulabilmektedir. Büyük *nahıl*ların alt kısımlarının çapı ise 4-6 m. kadardı (Nutku, 2006: 299-300).

"Koz börk", koz (ceviz) ve börk (şapka) kelimelerinin bir araya gelmesi ile oluşmuş bir sözcüktür. Genel olarak oynanan oyunların, yarışmaların sonunda kazanana verilen hediyenin adı olmakla birlikte kimi zaman da yapılan yarışmanın adıdır. Koz börk şapka şekili verilmiş kalın bir kumaşın üzerine ceviz, fındık, fıstık, çeşitli şekerlemeler, çikolata ve meyveler sabitlenerek hazırlanır ve bir sopanın ucuna takılır. Yapılan yarışmanın sonunda kazanan kişiye verilir, düğün alayları için hazırlandığı da olur. Nahıllar kadar büyük ebatlarda yapılmıyor olsa da benzerlik gösterir (URL-1).

Oyun olarak koz börk eskiden düğünlerde, dini bayramlarda, kutlamalarda oynanırdı. Son yıllarda Türkiye'deki Karaçay-Malkar Dernekleri'nin düzenlediği "Nartlanı Toy Künü" ve benzeri etkinliklerde bir oyun ya da yarışma olarak tekrar canlandırılmaya çalışılmaktadır. Koz börk, yaklaşık 4 – 5 metre yüksekliğinde ağaç ya da metal kullanılarak hazırlanan üç ayak şeklindeki yüksekliğin tepesine asılır ve yarışmacılar sırayla yağlı kayışa tırmanarak koz börke ulaşmaya çalışırlar (Koçkar, 2017: 127).

Afyon ili İscehisar İlçesine bağlı Doğlat Köyünde geçmişte oldukça popüler olan 20-30 atın katılımıyla yapılan at yarışlarında birinciye koz börk hediye edilmekteydi. 4-5 km'lik bir mesafenin koşulduğu yarışlar için sepet şeklinde bir iskeletin üzerine kumaş geçirildiği ve kumaşın üzerine ambalajlı şekerlemeler ve kabuklu yemişlerin de dikilerek sabitlenmekteydi. Koz börkün üst kısmına "kalaç şeker" dedikleri halka şeklinde bir şekerin yerleştirilerek tamamlanmaktaydı. Yarışlarda ikinci gelen ikişi için şekerlemecilere özel olarak sipariş edilen adına "bal kılıç" denilen kılıç şeklindeki şeker, üçüncüye ise "bal kamçi" adı verilen yine kamçı şeklinde hazırlanmış bir şeker verilmekteydi. Kazanan yarışmacılar aldıkları ödülleri evlerine götürmek yerine köyde yaşayan en yeni geline verirlerdi. Gelin ödüllere karşılık yarışmacılara (gömlek, mendil, çorap vb.) birer hediye vererek gelen koz börkü, bal kılıcı ve bal kamçiyi küçük parçalara bölerek tabaklara koyar ve herkese ikram eder, ikram sırasında da şekerlemelerin ya da kabuklu yemişlerin kimin tarafından kazanılan ödül olduğu bilgisini de verirdi (URL-2).

Günümüzde Kafkasya'da yaşayan Karaçay-Malkar Türklerinin düğünlerinde organizasyon şirketleri tarafından koz börklerin nasıl hazırlanma aşaması (URL-3) ve düğün alayında yer aldıkları bilinmektedir (URL-4).

**Sonuç**

Türklerin yaşadığı büyük coğrafyada kökleri toprağın derinliklerine, dalları gökyüzünde yıldızlara uzanan kozmik ağaçtan evrilen bayrak, Türk devlet geleneğinin başladığı Gök-Türklerden bu yana yaşayan tüm Türk toplulukları için kutsal bir anlam ve değer taşır. Bayrağın kutsiyeti yalnızca devlet geleneği ile sınırlı kalmamış Türk inanç sisteminde ve tüm geleneklerin içinde yer bulmuştur. Gök-Türklerde kullanılan kurt başlı bayrakların Karaçay-Malkar Türklerinde de kurdun bir totem hayvan olması ve Teyri (Tengri) için hazırlanan bayrakta da yerini aldığı görülüyor. Türk kültüründeki ağaçların adlarının ve anlamlarının Karaçay-Malkar kültüründe de aynı ad ve anlamlarıyla mevcut olduğu açıkça görülmektedir. Karaçay-Malkar Türklerinin düğün eğlenceleri için hazırladıkları "toy bayrak", Ege'de, orta Anadolu'da ya da Doğu Anadolu'da düğün bayrağı, damat bayrağı gibi adlar altında kimi zaman evlerin çatılarını süslemekte, kimi zaman düğün alaylarına eşlik etmektedir. Yeni evlenen çifte bereket, bolluk iyi şans getirmesi dileğiyle canlı renklerden, meyvelerden ve objelerden oluşan bayraklar, nahıllar ve koz börk aynı zamanda eğlence kültürünün de bir parçasıdır.

**Kaynakça**

Akbaev, H. M. (2010). *Tolkovıy Slovar Nekotorıh İmen i Terminov Nartskogo Eposa*. KNİİ.

Bayat, Fuzuli (2007). *Türk Mitolojik Sistemi 1: Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*. Ötüken Neşriyat.

Djurtubaylanı, M. (2007). *Karaçay-Malkar Mifle*. Elbrus.

Ergun, Pervin (2010). "Türk Gelininin Mitolojik Göçü". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(24): 275-290.

Hadjieva, T. M. (1988). *Malkarlılanı bla Karaçaylılanı Halk Poeziya Çıgarmaçılıkları*. Elbrus.

Harva, Uno (2015). *Altay Panteonu: Mitler, Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar*. Doğu Kütüphanesi.

Hatuev, R. T. (2012). *Karaçaevo-Balkarskaya Simvolika*. İKO Alanskiy Ermitaj.

İnan, Abdülkadir (1998). "Manas Üzerine Notlar". *Makaleler ve İncelemeler*. C.I. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kaşgarlı Mahmûd (2005). *Divânü Lugâti't-Türk*. Kabalcı Yayınevi.

Kudaev, M. (2009). *Nart Epos i Karaçaevo-Balkarskaya Khoreografiya*. M. i V. Kotlyarov İzdatelstvo.

Nutku, Özdemir (2006). "Nahıl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.32. TDV Yayınları, 299-300.

Ögel, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C.VI. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi*. C.II. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Radloff, Wilhelm (1954). *Sibirya'dan*. C.I. Çev. Ahmet Temir. Maarif Basımevi.

Sarakkulanı, A. (2014). "Teke, Keppay, Gyapçi". *Zaman*, 31 Aralık 2014, 13.

Taşağıl, Ahmet (2014). *Gök-Türkler I-II-III*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tavkul, Ufuk (2011). *Nartlar: Karaçay-Malkar Mitolojisinin Destan Kahramanları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tavkul, Ufuk (2020). *Karaçay-Malkar Türkçesi Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

**Elektronik Kaynaklar**

URL-1: https://www.youtube.com/watch?v=L8DySDFi4P0

URL-2: https://youtube.com/watch?v=ShKR_K75m4M

URL-3: https://www.instagram.com/reel/CywMh--L50U/

URL-4: https://www.instagram.com/p/Cs1vafmp-Pw/

URL-5: https://www.kitaptansanattan.com/sakip-sabanci-muzesinde-bahar-nahil-sanati-ile-karsilandi/

URL-6: https://www.instagram.com/reels/DcfmamkA8dQ/

**Ekler**



*Görsel-1:* Kuvgun bayrak (Hatuev, 2012: 11).



*Görsel-2:* Üç uçlu flama (Hatuev, 2012: 12).



*Görsel-3:* Sabancı Müzesi'nde 2017 yılında düzenlenen Nahıl Süsleme Etkinliği (URL-5).



*Görsel-4:* Anadolu'da bayrak dikme geleneği (URL-6).



*Görsel-5:* Karaçay-Malkar Türklerinin yaşadığı Başhüyük Mahallesi'ndeki farklı düğünlere ait toy bayrakları.



*Görsel-6:* Koz börk oyunu (URL-1).



*Görsel-7:* Solda Karaçay-Çerkesya Devlet Tarih, Kültür ve Doğa Müzesi'nde sergilenen kozbörk; ortada Elbrus Bölge Tarih Müzesi'nde bulunan kozbörk; sağda Kafkasya'da bir düğün organizasyon şirketinin hazırladığı kozbörk.

# GELENEKSEL SPORDAN FESTİVAL EĞLENCESİNE: KARS'TA ATLI CİRİT KÜLTÜRÜ

From Traditional Sport to Festival Entertainment: Mounted Jereed Culture in Kars

***Tuğçe COŞKUN****

## Giriş

Eğlence, insanlık tarihi boyunca varlığını koruyan, toplumsal yaşamın köklü gereksinimlerinden biridir. Yaşam tarzları, inanç sistemleri ve üretim ilişkileri çağlar içinde değişimlere uğramış olsa da eğlenme gereksinimi ortadan kalkmamış, her dönemde yeni kültürel kalıplar altında sürmüştür. Törenler ve festivaller, müzik ve oyunlar, ritüeller ve kamusal şenlikler bu sürekliliğin başlıca görünümleridir.

Türkçede "eğlence" kavramının kökeni incelendiğinde, sözcüğün toplumsal birliktelik ve törensel pratiklerle ilişkili bir anlam alanına sahip olduğu görülmektedir. Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü'nde "eğle-n-ce" sözcüğünün Anadolu Türkçesine özgü bir türetme olduğu ve başlangıçta "bir yerde durarak toplanıp düzenlenen tören" anlamında kullanıldığı belirtilmektedir. Zaman içerisinde "eğlenmek" fiilinin anlam alanı genişlemiş; konuşmak, yemek yemek, içmek, oyun oynamak, gülmek ve hoş vakit geçirmek gibi farklı sosyal eylemleri kapsayan bir yapıya dönüşmüştür. Ayrıca "eğlendirmek", "eğlenti", "eğleşmek" ve "eğletmek" gibi sözcüklerin de aynı kavramsal çerçeve içerisinde değerlendirildiği ifade edilmektedir (Atalay, 1967: 53-54).

Kültür; öğrenilen, paylaşılan ve sembollere dayanan canlı bir olgudur. Toplumu oluşturan bireyleri uyum içinde yaşatan ve bütünleştiren işlevsel yapısı (Aça ve Yolcu, 2019: 346) değişime de imkân tanır. Eğlence kültürü; geleneklerin ve uygulamaların sürdürüldüğü, kültürel unsurların üretildiği, aktarıldığı ve de-

* Öğr. Gör., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi. Doktora Öğrencisi, Eskişehir/Türkiye. E-posta: tgccsknnn@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3735-9784. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326604

ğişen toplumsal koşullara göre yeniden biçimlendirildiği bir sosyal ortam oluşturur. Bu ortamların ortaya çıkışı, amaçları, organizasyonu, mekânı, zamanı ve katılımcıları eğlencenin kültürel boyutunu belirler. Toplumların tarihsel deneyimleri, yaşam biçimleri ve değer sistemleri de eğlence biçimlerini şekillendirdiğinden eğlence toplumdan topluma ve dönemden döneme değişir. Kültürün sözlü ortamdan yazılı, ardından elektronik ve dijital ortamlara geçişi eğlenceye de yeni biçimler kazandırmıştır (Ong, 2018: 17-28). Teknolojik gelişmeler ve küreselleşme bu değişimi hızlandırmış, toplumsal yapının sürekli yeniden biçimlenmesine yol açmıştır (Büyükokutan Töret, 2022: 100). Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla eğlence, belirli bir coğrafi çevreye bağlı olmaktan çıkarak farklı toplumsal ve kültürel grupların ortak deneyim alanı hâline gelmiş; sanayileşme ve kentleşmeyle ortaya çıkan yeni yaşam koşulları da eğlence pratiklerinin çeşitlenmesine ve farklı toplumsal kesimlere ulaşmasına zemin hazırlamıştır. Yörelere göre farklılaşan eğlence ortamları ise bireyin kendi kimliğini, toplumunu, tarihsel geçmişini ve kültürel değerlerini tanıyıp anlamlandırmasına katkı sağlamaktadır (Özdemir, 2005: 25-33).

Türk halk kültüründe eğlence, farklı toplumsal ve kültürel olaylara bağlı olarak çeşitli biçimlerde ortaya çıkmaktadır. "... bayramı", "... şenliği", "...şölen", "...festivali", "... günü" ve "... gecesi" çevresinde gerçekleştirilen uygulamalar aracılığıyla toplumsal yaşamın önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Özdemir, 2019: 9). Bu tür etkinlikler, belirli bir olayın veya durumun topluluk tarafından ortak biçimde deneyimlenmesine imkân sağlarken müzik, oyun, dans, ritüel, gösteri, yarışma ve çeşitli eğlence uygulamalarının bir araya geldiği kültürel ortamlar meydana getirmektedir.

Eğlencelerin zaman içerisinde farklı kültürel bağlamlarda yeni biçimler kazanması, festival kavramını ortaya çıkarmıştır. Festival kavramı, Latince "festum" sözcüğünden türemiş olup çeşitli kutlama ve eğlence etkinliklerini ifade etmektedir (Özdemir, 2019: 38-39). Festival, Türkçe sözlükte; dönemi, yapıldığı çevre ve katılımcı niteliği programla belirlenen sanatsal gösteri, belirli bir sanat dalında sunulan yapımlara ödül verilen ulusal veya uluslararası gösteri dizisi ve bir bölgenin ünlü ürünü için düzenlenen şenlik olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2011: 864). Bu tanımlardan hareketle festival, belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşen, önceden planlanmış ve çeşitli kültürel etkinlikleri bir araya getiren toplu eğlence organizasyonu olarak değerlendirilebilir.

Festivaller, katılımcıların niteliği ve sayısı bakımından farklı kapsam ve özelliklere sahip olabilmektedir. Bu doğrultuda yerel veya ulusal nitelikteki festivaller

ile uluslararası katılıma açık festivaller birbirinden ayrılmaktadır. Yerel ve ulusal festivaller, belirli bir yörede gerçekleştirilen ve çoğunlukla o yörenin kültürel, ekonomik veya sosyal özellikleriyle bağlantılı etkinliklerdir. Bal Festivali, Kiraz Festivali, Yağlı Güreş Festivali, Ot Festivali gibi etkinlikler bu kapsamda değerlendirilebilmektedir. Uluslararası NYSY Kültür ve Sanat Festivali, Uluslararası Halk Dansları Festivali gibi uluslararası festivaller ise daha geniş bir katılımcı çevresine ulaşan ve farklı ülke veya bölgelerden sanatçıların, toplulukların ve ziyaretçilerin bir araya geldiği eğlence organizasyonlarıdır (Özdemir, 2005: 78-79; Özdemir, 2019: 50). Geleneksel şenliklerin zaman içerisinde turistik amaçlarla yeniden düzenlenmesi ve adlandırılması da festival olgusunun değişen işlevlerine işaret etmektedir.

Festivaller, belirli zaman aralıklarında düzenlenmeleri ve topluluk yaşamında kökleşmiş amaçlara hizmet etmeleriyle öne çıkmaktadır. Atalara tapınma, kutlama, kutsama, çeşitli hüner ve yeteneklerin sergilenmesi ile grup mirasının ifade edilmesi gibi farklı işlevler taşıyabilen bu etkinlikler (Stoeltje, 2009: 334), tek bir etkinlik türüne indirgenemeyecek kadar geniş bir kültürel yapı sunmaktadır. Festivaller, "sembolik etkileşime dayalı paylaşılan duygusal bir yaşanmışlık dizisi" olarak değerlendirilmektedir (Smith, 2009: 348). Bireysel deneyimlerin toplu katılım yoluyla ortak bir kültürel deneyime dönüşmesi, etkinliğin eğlence boyutuyla birlikte toplumsal ve kültürel işlevlerini de belirginleştirir. Farklı kültürel çevrelerde karşılaşılan çok yönlü bir toplumsal olay olan festivaller, dinamik ve estetik özelliklerinin yanı sıra renkli ve dramatik yapılarıyla tarihsel kökleri bulunan kültürel uygulamaların topluluk tarafından yeniden deneyimlendiği ortamlardır. Geçmişe ait kültürel unsurların korunmasını desteklerken bu unsurların yeni biçimler kazanmasına ve güncel yaşamda yeniden anlamlandırılmasına da zemin hazırlarlar. Bu çerçevede geleneksel sporlar, festival ve eğlence kültürü içinde değerlendirilebilecek önemli kültürel unsurlar arasında yer almaktadır.

Geleneksel sporların ortaya çıkışında savaş, savunma, avcılık, askerî hazırlık ile güç ve beceri gösterisi gibi işlevler etkili olmuş, zamanla bu uygulamaların bir bölümü gündelik ve askerî işlevlerinin yanı sıra seyirlik, gösteri ve eğlence nitelikleri kazanmıştır. Belirli günlerde, şenliklerde ve festivallerde sergilenmeleri bu sporları topluluğun izlediği ve katıldığı kültürel gösterilere dönüştürmekte, sportif beceri de eğlence ve seyir deneyiminin bir parçası hâline gelmektedir. Festival ortamı, geleneksel sporların kültürel anlamının daha geniş kitlelerce deneyimlenmesine imkân tanımaktadır. Karşılaşmaya eşlik eden müzik, dans, yiyecek ve içe-

cek, sohbet, tezahürat ve çeşitli gösteriler sporun eğlence bağlamını genişletmektedir. Bu çerçevede Kars'ta atlı cirit, geleneksel sporun eğlence kültürü içindeki görünümünü ve festival ortamında kazandığı gösteri niteliğini yansıtan önemli örneklerden biridir.

Cirit, bazı yörelerde "değnek oyunu" adıyla da anılan, Orta Asya kökenli geleneksel bir atlı oyun olarak değerlendirilmektedir. Türkler arasında özellikle bahar aylarında oynanan bu oyun, barış dönemlerinde binicinin ve atın savaş koşullarına hazırlanmasını, askerlerin saldırı ve savunma becerilerinin geliştirilmesini amaçlayan uygulamalar arasında yer almıştır (Tez, 2009: 90). At ve binicilik kültürüyle ilişkili bu geleneksel spor, son yıllarda müsabaka ve festivaller aracılığıyla toplu seyir ve eğlence ortamının bir parçası hâline gelmektedir. Cirit alanlarında sporcuların performansı izlenirken atların kullanımı, binicilerin becerileri, geleneksel kıyafetler, cirit sopaları, müsabaka düzeni, alkış ve tezahürat da etkinliğin yapısını oluşturmaktadır. Atlı cirit; izleyicilerin bir araya geldiği, sosyal ilişkilerin kurulduğu, kültürel unsurların sergilendiği ve ortak bir eğlenme deneyiminin yaşandığı festival ortamında yeniden biçimlenmektedir. Bu çalışma, Kars'ta atlı cirit kültürünü geleneksel spor niteliği ve eğlence kültürü içinde festival ile gösteri bağlamında kazandığı özellikler yönünden ele almaktadır. Ciridin tarihsel ve kültürel arka planı, Kars'taki icra biçimleri ve festival ortamında yeniden şekillenen unsurları değerlendirilerek spor, eğlence, gösteri ve toplumsal katılım arasındaki ilişkiler üzerinde durulmaktadır. Çalışmada festival; geleneksel değerlerin sergilendiği, kültürel unsurların görünürlük kazandığı, izleyici ve katılımcıların ortak bir eğlence deneyimi etrafında buluştuğu kültürel bir performans alanı olarak incelenmektedir.

**1. Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışmada Kars'ta sürdürülen atlı cirit kültürü, geleneksel spor niteliğinin yanı sıra sosyal ve kültürel bir eğlence pratiği olarak ele alınmaktadır. Araştırma, ciridin Kars'taki uygulama biçimlerini ve etkinlikler çevresinde oluşan sosyal ve kültürel ortamı ortaya koymayı amaçlamaktadır. Festival ortamı, müsabaka öncesi ve sonrasındaki sosyal etkileşimler, izleyicilerin etkinlikteki konumu, atın ve biniciliğin kültürel anlamı ile cirit çevresinde yaşatılan geleneksel unsurlar ve eğlence kültürü çalışmanın temel inceleme alanlarını oluşturmaktadır.

Araştırmada nitel yöntem esas alınmış ve halk bilimi alan araştırması yaklaşımından yararlanılmıştır. Veriler, kaynak kişilerle yapılan derinlemesine görüşmeler, katılımlı gözlem ve uzaktan gözlem yoluyla elde edilmiştir. Görüşmeler

2025 ve 2026 yıllarında yüz yüze ve çevrim içi gerçekleştirilmiş; yarı yapılandırılmış ve açık uçlu sorularla kaynak kişilerin ciridin geçmişine, yöredeki gelişimine, spor kulüplerine, müsabaka biçimlerine, festivallerdeki yerine, geleneksel uygulamalara ve toplumsal işlevlere ilişkin bilgi ve deneyimlerine ulaşılması hedeflenmiştir. Katılımlı gözlem 2025 ve 2026 yıllarında alanda bulunularak yapılmış, festival sonrasında diğer gözlemler video ve fotoğraf kayıtları ile kaynak kişi anlatıları üzerinden uzaktan yürütülmüştür. Saha çalışması Kars ili ve çevresinde sürdürülmüş; ciritle geçmişte veya günümüzde doğrudan ilişkili kişiler, sporcular, organizasyonda görev alanlar ve yerel aktörler kaynak kişi olarak belirlenmiştir. Gözlemler müsabaka mekânlarının kullanımına, sporcu davranışlarına, atların kullanımına, oyun kurallarına, izleyici tepkilerine ve müzik, sohbet, ikram gibi sosyal pratiklere odaklanmıştır. Sözlü kültür malzemesi mümkün olduğunca kendi bağlamında tespit edilmiş; anlatılar, gözlem notları, fotoğraf ve video kayıtları halk bilimi araştırmalarındaki bağlam merkezli yaklaşım doğrultusunda birlikte değerlendirilmiştir. Böylece atlı cirit festival ortamında, geleneksel kültürün yaşatıldığı, toplumsal katılımın sağlandığı ve eğlence pratiklerinin bir araya geldiği bir kültürel icra alanı olarak incelenmiş, Kars'taki cirit kültürünün yöresel özellikleri ortaya konmuştur.

## 2. Atlı Cirit ve Geleneğinin Tarihsel Kökeni

Göçebe yaşam süren toplulukların sosyal, ekonomik ve siyasî yapısında en etkili hayvanlardan biri attır. At, sağladığı ulaşımın yanı sıra bilgi, deneyim ve becerilerin geniş coğrafyalara taşınmasına, maddi ve kültürel değerlerin değiş tokuş edilmesine aracılık etmiştir (Ögel, 1979: 495; Sümer, 1995: 120; Turan, 1941: 1). İnsan ile at arasındaki ilişki zamanla kültürel bir nitelik kazanmış ve Türklerin yaşam biçimini şekillendiren "atlı kültür" safhasının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Gömeç, 2014: 166; Kafesoğlu, 1995: 273). Atın hızı, gücü ve çevikliği ona bozkır toplumlarında özel bir konum kazandırmıştır. At, askerî faaliyetlerde önemli bir araç olmuş; at sayesinde yapılan avlar konar-göçer toplulukların beslenme ve giyim ihtiyacını karşılamıştır (Çoruhlu, 1997: 15). Bu işlevler nedeniyle çok sayıda at yetiştirilmiş, sürüler yazın yaylak ve otlaklarda, kışın kışlaklarda barındırılmıştır (Ögel, 1979: 23-27). Atın toplumsal ve inanç dünyasındaki yeri ona kutsal bir nitelik de kazandırmıştır. Atın kurban edilmesi, ölen kişinin atının kuyruğunun kesilmesi ve bazı durumlarda atın sahibiyle birlikte gömülmesi (Ögel, 1979: 55-71, 199) bu özel konumu göstermektedir.

Sefer ve mücadele koşullarının belirleyici olduğu bozkır toplumlarında savaş hazırlığı, toplumsal yaşamın önemli bir unsuruydu. Bu hazırlığın parçası olan

sportif faaliyetler binicilik, atış ve mücadele becerilerinin gelişmesine katkı sağlamıştır. At binme ve ok atma gündelik yaşamın temel becerileri (Tarhan, 1976: 355), at yarışları, cirit, gülle atma ve güreş gibi mücadele yeteneğini geliştiren uygulamalar olarak öne çıkmıştır (Kafesoğlu, 1995: 275).

Türklerde savaş aracı olarak kullanılan süngü veya mızrağın farklı bir biçimi sayılan cirit, kabuğu ve yaprakları soyulmuş ağaç dallarından, uçları küt olacak biçimde hazırlanan bir sopadır (Atalay, 2005: 40). Geleneksel spor adını oyuncunun elindeki bu sopadan almıştır. Atlı ciridin menşeine ilişkin görüşler birbirinden farklıdır. Bir görüş, geleneğin Selçuklular döneminde ortaya çıktığını, Memlükler ve Osmanlılar döneminde yaygınlaşarak en belirgin biçimlerinden birine ulaştığını belirtmektedir (Kahraman, 1995: 11; Caferoğlu, 1972: 170). Bir diğeri, ciridin 8. ve 10. yüzyıllar arasında Balkanlar'da kurulan Türk devletleri tarafından, bugün Bulgaristan ve Yunanistan sınırları içinde kalan bölgelerde oynandığını ileri sürmektedir (Akın Zorba, 2014: 727). Üçüncü yaklaşım ise ciridin geçmişini Ergenekon dönemine kadar götürmektedir (Güleç, 1998: 16; Bayraktar, 2012: 237). Bu görüşler, ciridin kökeninin tek bir döneme indirgenemeyeceğini, Türklerin atlı yaşam kültürü içinde uzun bir süreçte biçimlenerek günümüze ulaştığını göstermektedir.

Türklerin İslamiyet öncesinde gündelik yaşamının önemli parçası olan sportif faaliyetler, İslamiyet'in kabulünden sonra da sürmüştür. Yerleşim alanlarındaki düz, çimenlik veya kumsal alanlar güreş ve cirit gibi sporlar için kullanılmaya devam etmiş; Erzurum, Edirne, Amasya, Bursa, Sivas, Gelibolu ve Manisa gibi Anadolu şehirlerinde, Kahire, Şam, Bağdat, Selanik, Konya, Kayseri, Belgrat ve Sofya gibi merkezlerde bu açık alanlar güreş, atlı sporlar, ok atışları ve törenlere ev sahipliği yapmıştır (Kahraman, 1989: 27). İslamiyet'in kabulünden sonraki dönemde atlı sporlardaki beceri, hükümdardan beklenen niteliklerden biri olarak görülmüştür. 1069 yılında Karahanlı hükümdarına sunulan Kutadgu Bilig'de başarılı bir hükümdarın cirit oyununda usta olması, ok atmayı iyi bilmesi, kuşçuluk ve avcılıkta da başkalarından üstün olması gerektiği ifade edilmektedir: "çögenke ked erse atar erse ok/yime kuşçı avçı ajunda ozuk" (Yusuf Has Hacib, 2018: 498-499; Meriç, 2026: 59).

Selçuklular döneminde çeviklik, hız ve beceriye dayalı faaliyetler yapılmış; at üzerinde avcılık, çavgan, cirit ve kılıç kullanımı bunların başında gelmiştir (Göksu, 2008: 112). Bu uygulamalar bedensel beceri ve askerî hazırlığın yanı sıra eğlenme ve toplu katılım işlevi taşımış, gösteri biçiminde yapılmaları seyirlik niteliklerini güçlendirmiştir. Sultan ve hanedan mensupları da bu gösterilere zaman

zaman katılmış, yönetim işlerinden arta kalan zamanlarını atlı sporlara yönelik çalışma ve antrenmanlarla değerlendirmiştir (Ögel, 1985: 5; Yıldız, 2002: 31).

Osmanlı sarayında atlı cirit, iyi binicilik ve at üzerinde beceri gerektiren bir gösteri ve sportif faaliyet olarak sürdürülmüştür. Cündiler "Lahanacı" ve "Bamyacı" adlı iki takıma ayrılmış; Harem ağaları koyu tenli oldukları için genellikle Lahanacı, Ak Ağalar ise Bamyacı takımında yer almıştır. Genellikle öğle namazından sonra yemekle başlayan etkinlikte önce her iki takımdan birer atlı "Mısır Ciriti" adlı karşılaşmayı yapmış, ardından "Harhari" denilen ciritçiler padişahın huzurunda dizilip atlarından inerek yeri öpmüş, yeniden binip cirit alanında yerlerini almıştır. Padişah daha çekişmeli bir oyun istediğinde karşılaşmalar sertleşmiş, oyuncular attan düşmüş, zaman zaman yaralanmalar yaşanmış; oyunun bitişi padişahın işaretine bağlı olmuştur. Müsabakanın sonunda isabetli atış yapan, havada atılan ciridi yakalayan, at üzerinde ustalık gerektiren hareketler sergileyen veya eğilerek yerden ciridi alan oyunculara altın ya da karşılığı akçe verilmiştir (Kahraman, 1995: 502; Evliya Çelebi, 1999a; 1999b; 2001).

Divan şairi Naşid İbrahim, III. Selim'in ciride çıkışını şöyle anlatır:

Cenâb-ı Hazret-i Sultan Selîm Hân-ı melekhaslet
Ciride bindi cem' idüb mukarreblerden erkânı.
Biri birine gerçi hamleler çok ittiler ammâ,
Cenâb-ı Pâdişâh-ı kahramânî itdi cevlânı.
Cündî her atışta birinin darb itdi duşundan,
Kemâl-i zor-ı darbından havâya aldı perrânı.
Sürünce esb-i düldül-fâm-ı Mısrîsin şecâatle,
Feleklerde melekler cümle cümle tahsîn ittiler anı. (Kahraman, 1995: 502).



*Görsel-1:* Two Men Playing the Game of Cirid "Victoria and Albert Museum" (URL-1)

Cirit oyununun temel ilkelerinden biri rakibe kin ve düşmanlık beslememektir. Oyunda zaman zaman yaralanmalar yaşanmasına karşın atlı cirit, Türk geleneğindeki yeri ve toplumdaki güçlü karşılığı sayesinde II. Mahmud dönemine kadar Osmanlı Devleti'nin en görkemli ve ilgi gören sportif faaliyetlerinden biri olarak sürmüştür. Ancak hicrî 1231 (1815-1816) yılındaki bayram ciridinde Seferli Koğuşu'ndan Çapur Hasan, gizli bir kin nedeniyle Harem ağalarından ünlü cündi Şuayib Ağa'yı habersizce attan düşürmüş ve dizinden yaralamıştır. Şuayib Ağa bu yaradan kurtulamamış, yaklaşık altı ay sonra hayatını kaybetmiştir. Çok sevilen cündilerden birinin ölümüne üzülen II. Mahmud cirit oyununu yasaklamış, böylece Osmanlı sarayında uzun süre önemli bir sportif ve eğlence faaliyeti olan atlı cirit eski yaygınlığını yitirmiştir (Hafız Hızır İlyas Ağa, 1987: 36).

Saraydaki yasağın ardından eski yaygınlığını yitiren cirit, Cumhuriyet döneminde farklı mekânlarda oynanmayı sürdürmüştür. Özellikle Ankara'da Cebeci Meydanı'nda (günümüzde Cebeci Stadı), At Pazarı Meydanı'nda (günümüzde Abdi İpekçi Parkı), kentin çeşitli bölgelerinde ve köylerinde yaygın biçimde oynanmıştır (Atalay, 2005: 43). Halk arasındaki cirit oyunları farklı zaman ve sosyal ortamlara göre adlandırılmıştır: düğünlerde oynanan "düğün ciridi", pazar yerleri ve panayırlarda oynanan "der ciridi", nisan ve mayıs aylarında oynanan "bahar ciridi" (Öztelli, 1976: 53-54). Atlı cirit, günümüz müsabakalarında yedişer atlıdan oluşan iki takımın karşılaştığı, 35-40 dakikalık iki devreden oluşan geleneksel bir atlı spordur. Oyunun temel aracı olan cirit, yaklaşık 100 cm uzunluğunda, düz ve ucu küt bir değnektir; bir ucunda yaklaşık 3 cm olan çapı diğer uca doğru 2 cm'ye kadar incelmekte, yapımında genellikle kurutulmuş meşe veya soyulmuş hurma ağacı kullanılmaktadır (Koçan, 2007: 34).

Cesaret, soğukkanlılık, merhamet, bağışlama, yiğitlik, mertlik, çeviklik ve kin tutmama gibi değerleri öne çıkaran bir maharet oyunu olan atlı ciritte (Güleç, 1998: 21) oyun alanı da belirleyici bir unsurdur. Atların hareket kabiliyeti, koşu hızı ve oyuncuların karşılaşma mesafeleri, sahanın yeterli uzunlukta ve genişlikte, düz ve pürüzsüz bir zemine sahip olmasını gerektirmektedir. Kış mevsiminin uzun ve sert geçtiği Kars'ta karşılaşmalar çoğunlukla kar üzerinde, karsız dönemlerde ise atların güvenle hareket edebildiği düz ve engebesiz alanlarda yapılmakta; geniş ve düz arazisiyle Selim ilçesi bu bakımdan elverişli alanlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel cirit sahası genellikle 140 × 40 metre ölçülerindedir, icra ortamına göre 120 × 70 metre gibi farklı boyutlarda da düzenlenebilmektedir. Sahanın her iki ucunda yaklaşık beşer metrelik bölümler hâlinde yer alan "Alay

Durağı", "Atış Sahası" ve "Yasak Alan" oyuncuların hareketlerini düzenlemekte, oyunun kurallar çerçevesinde yürütülmesini sağlamaktadır. Köylerde oynanan karşılaşmalarda ise saha düzeni ve ölçüleri standart olmayıp coğrafi koşullara ve kullanılabilir alana göre değişmektedir (Altunsabak, 2016: 76).

| Oyun İçi Durum / Hareket | Puan / Ceza |
|---|---|
| Kurallara uygun kullanılan ciridin rakip sporcunun vücudunun herhangi bir yerine doğrudan isabet etmesi | +4 puan |
| Kurallara uygun kullanılan ciridin rakip sporcunun elinde bulunan cirit veya kamçıya temas etmesi | +4 puan |
| Kurallara uygun kullanılan ciridin rakip sporcunun atış alanında tutulması | +4 puan |
| Rakip sporcunun kurallara uygun atılan ciridi havada tutması | +3 puan |
| Rakibi yakalayıp bağışlama | +5 puan |
| Yakalayıp bağışlama sırasında rakibin attan düşmesi | +5 puan |
| Yakalayıp bağışlama sonucunda rakibin belirlenen yatay hat mesafesini ihal etmesi | +5 puan |
| Atış alanına girmeden atış yapmak | Pozitif puan verilmez |
| Kurallara uygun olmayan cirit atışının isabet sağlaması | İsabet puanı verilmez |
| Atış alanında, atın dört ayağının alan içerisinde bulunmaması | -3 puan |
| Hamle sırasında karşı alay durağına girmek | -3 puan |
| Oyun alanı, atış alanı veya alay durağında yan çizgi ihlali yapmak | -3 puan |
| Her devrede hamleye en az bir kez çıkmayan sporcu | Takımına -6 puan |
| 1. çıkan sporcunun 35 saniye içinde ciridini kullanmaması | -1 puan |
| 1. çıkan sporcunun 20 saniye içinde ciridini kullanmaması | -3 puan |
| 2. çıkan sporcunun 35 saniye içinde ciridini kullanmaması | -2 puan |
| 2. çıkan sporcunun 20 saniye içinde ciridini kullanmaması | -6 puan |
| 3. çıkan sporcunun 35 saniye içinde ciridini kullanmaması | -3 puan |
| 3. çıkan sporcunun 20 saniye içinde ciridini kullanmaması | -9 puan |
| 4. çıkan sporcunun 35 saniye içinde ciridini kullanmaması | -4 puan |
| 4. çıkan sporcunun 20 saniye içinde ciridini kullanmaması | -12 puan ve takım hükmen yenik sayılır |
| Erken çıkış yapmak | -1 puan |
| Hamle hakkı doğan sporcunun alayından çıkmak yerine yan çizgiden oyuna başlaması | -1 puan |
| Hamleye çıkan sporcunun ciridini elinden düşürmesi | -1 puan |
| Çift çıkış yapmak | Takımına -1 puan |
| Atış alanında kullanılan ciridin atış alanına veya alay durağı çizgisine düşmesi | -1 puan |
| Kurallara uygun olmayan şekilde cirit atmak | -1 puan |
| Saha dışından alınan ciridi kullanmak | -1 puan |
| Alay durağının arka çizgisinin dışına dört ayağıyla çıkan ve hamle karşılamayı bekleyen sporcu | -1 puan |

| İhlal / Davranış | Mevzuattaki Yaptırım |
|---|---|
| Rakip atlıya kendi atının göğsü veya omzuyla kasten çarpmak | Sarı kart |
| Rakip atlıya yaralayacak şekilde kasten çarpmak | Kırmızı kart |
| Hakemin izni olmadan attan inmek | Sarı kart |
| Kasten rakip atlıya cirit kullanmak | Kırmızı kart / ihraç |
| Yakalayıp bağışlama sırasında uyarıya rağmen ciridini kullanmamak | Durumun ciddiyetine göre 5 dakika attan indirme, sarı veya kırmızı kart |

*Tablo-1:* Türkiye Geleneksel Atlı Spor Dalları Federasyonu Atlı Cirit Müsabaka Talimatı (Türkiye Geleneksel Atlı Spor Dalları Federasyonu, 2024) esas alınarak oluşturulmuştur.

Geleneksel uygulamalarda oyuncular sahanın karşılıklı uçlarında sıralanmakta, her oyuncu sağ elinde ilk ciridi, diğer elinde yedek ciritleri taşımaktadır.

Karşılaşma, ilk takımdan bir binicinin rakip alana ilerleyip bir rakibinin adını seslenerek ciridi ona savurması ve atını kendi takımının bulunduğu alana yöneltmesiyle başlamaktadır. Çağrılan oyuncu onu takip ederek attığı ciritle karşılık vermeye çalışmakta, bu sırada ilk takımdan başka bir binici sahaya çıkmakta ve kendi sırasına dönmeye çalışan rakip oyuncu bu kez diğer takımın oyuncusu tarafından kovalanıp atışa tutulmaktadır. Kovalama, kaçma, karşılıklı cirit atma ve sıraya dönme üzerine kurulu bu düzen karşılaşma boyunca sürmektedir. Müsabaka sonunda takımların puanları hesaplanmakta, daha yüksek puana ulaşan takım galip ilan edilmekte; kazananlara müsabakanın niteliğine göre madalya veya kupa ile önceden belirlenen ödüller verilebilmektedir (Altunsabak, 2016: 45).

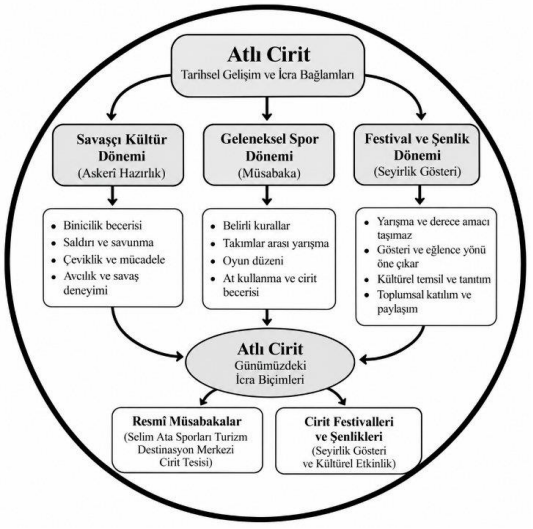
Tarihsel süreçte askerî eğitim ve savaş hazırlıklarıyla ilişkilendirilen atlı cirit, zamanla rekabete dayalı geleneksel bir spor ve toplumsal eğlence biçimi olarak varlığını sürdürmüştür. Bu süreç, ciridin icra edildiği mekânlarda ve üstlendiği toplumsal işlevlerde de görülmektedir. Nitekim Kars'ta atlı cirit, kurallı müsabakaların yanı sıra bahar ve yaz şenliklerinde ve yayla festivallerinde de yer almaktadır.

### 3. Kars'ta Atlı Ciridin Geleneksel İcradan Festival Ortamına Geçişi

Kars, tarih boyunca farklı toplulukların, siyasi yapıların ve kültürel çevrelerin karşılaştığı bir coğrafyadır. Bölgenin tarihî ve toplumsal yapısındaki değişimler gündelik hayatın yanında eğlence ve spor kültürünü de biçimlendirmiştir. XI. yüzyıldan itibaren Selçuklu hâkimiyetinin güçlenmesiyle Kars ve çevresi Türk kültürünün yerleştiği önemli sahalardan biri olmuş (Ural vd., 2011: 217-268), sonraki dönemlerde yaşanan siyasi, demografik ve toplumsal değişimler bölgenin kültürel yapısını sürekli yeniden biçimlendirmiştir. Bu tarihsel zeminde atlı kültürün çeşitli biçimlerde sürmesi, ciridin Kars'ta uzun süre yaşayan geleneksel uygulamalardan biri olmasını sağlamıştır. Bugün Kars'ta atlı cirit, farklı zamanlarda düzenlenen resmî müsabakalarda sportif niteliğini korurken festival ve şenlik programlarında da yer alarak daha geniş bir toplumsal ve kültürel bağlamda varlığını sürdürmektedir.

Kars'ta atlı ciridin geçmişteki icra biçimi, bölgenin kırsal yaşam düzeni ve mevsimsel koşullarıyla yakından ilişkilidir. Cirit özellikle kış aylarında oynanmış, pazar günleri köyler arası karşılaşmalar düzenlenmiştir. Bu karşılaşmalar için özel olarak hazırlanmış saha bulunmadığından oyun, şahıslara ait geniş tarlalarda ve açık alanlarda gerçekleşmiştir (KK-1, KK-2). Cirit bazı dönemlerde düğünlerde ve sünnet düğünlerinde de icra edilmiş; bu uygulama günümüzde de sürmekte,

köy muhtarlarının ve cirit oyuncularının özel günlerinde uygun alanlarda müsabakalar düzenlenmektedir (KK-1, KK-2). Takımlar arasındaki rekabete dayalı karşılaşmalar ise bugün Selim ilçesindeki Selim Ata Sporları Turizm Destinasyon Merkezi'nde (Cirit Tesisi) yapılmaktadır. Tesis, 23 bin metrekarelik toplam alan içinde 7 bin 500 metrekarelik cirit sahasına, 12 atlık barınağa, yemlik deposuna, kafeteryaya, sosyal alanlara ve yüz kişilik iki tribüne sahiptir (URL-2). Sporcu, at, seyirci ve sosyal kullanım alanlarının birbirinden ayrıldığı bu yapı, doğrudan cirit müsabakalarının ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş kurumsal bir spor mekânı niteliği taşımakta; açılışının ardından farklı köy takımlarının katıldığı müsabakalara da ev sahipliği yapmaktadır (URL-3).




*Şema-1:* Atlı ciridin tarihsel gelişimini ve icra bağlamlarını gösteren şema.






*Tablo-2:* Selim Ata Sporları Turizm Destinasyon Merkezi (Cirit Tesisi) Planı;
*Görsel-2:* Selim Ata Sporları Turizm Destinasyon Merkezi (Kars Valiliği arşivi)

Daha önce köylerdeki atlı oyuncuların bir araya gelmesiyle biçimlenen ve yerel kurallar çerçevesinde icra edilen oyun, federasyon sistemiyle birlikte belirli kurallara, kulüplere, oyuncu sayılarına ve puanlama esaslarına bağlanmıştır. Geçmişte her köyün kendi sporcularından oluşan cirit toplulukları bulunurken son yıllarda oyuncu sayısındaki azalma nedeniyle birkaç köyün gençleri bir araya gelerek kulüpler kurmuştur (KK-2). Böylece ciridin geleneksel icra çevresi olan köy topluluğu, yerini giderek kulüp yapılanmasına bırakmıştır.

Kars'ta atlı cirit geleneği ağırlıklı olarak Selim ilçesi ve çevresinde faaliyet gösteren kulüpler aracılığıyla sürdürülmektedir. Başköy Allahuekber Dağı Atlı Spor Kulübü, Darboğaz Atlı Spor Kulübü, Kafkas Atlı Spor Kulübü, Hasbey Köyü Atlı Cirit Spor Kulübü ve Akçakale Spor Kulübü 2026 yılındaki aktif kulüplerdir (KK-2). Ancak farklı kulüp adları ve sayıları değişkenlik göstermektedir. Bu durum, bazı kulüplerin dönemsel olarak faaliyete ara vermesi, birleşmesi ya da müsabakalara düzenli katılmamasıyla ilişkilendirilebilir. Kars'taki cirit kulüplerinin; sporcu sayısı, ekonomik imkânlar ve yerel destek düzeyine bağlı olarak sürekliliği değişebilen bir örgütlenme biçimi gösterdiği anlaşılmaktadır.







*Görsel-3 ve 4:* Kars atlı cirit kulüplerinden örnekler

Ciridin yer aldığı festivallerin adlandırılması, etkinliğin hangi unsurunun öne çıkarıldığına göre değişmektedir. Cirit kimi zaman festival adını belirleyen temel unsur olurken kimi zaman daha geniş kapsamlı bir yayla, kültür veya dayanışma etkinliğinin programında yer almaktadır. Beyköy'de adlandırma yıllara göre farklılaşmıştır. Etkinlikler "Allahuekber Dağı Beyköy Köyü Kültür ve Dayanışma Festivali / Ziyaret Şenlikleri / Yayla ve Cirit Festivali/ Geleneksel Yaz Festivali" adıyla anılmış; programda atlı cirit, at yarışları, halk oyunları, müzik ve yemek birlikte yer almıştır. 2026 duyurularında ise "Beyköy Geleneksel Yaz Festivali", "Allah'u Ekber Dağı Beyköy Köyü Ziyaret Şenlikleri" ve "Yayla Kültür ve

Dayanışma Festivali" gibi farklı adlar kullanılmıştır. Bu çeşitlilik, etkinliğin henüz tek ve değişmez bir ad etrafında kalıplaşmadığını; yayla kültürü, dayanışma, ziyaret, eğlence ve cirit gibi unsurların dönemsel olarak öne çıkarılabildiğini göstermektedir.







*Görsel-5 ve 6:* Festival afişlerinden örnekler

Beyköy'de düzenlenen festivalin ortaya çıkışı, köy ölçeğinde farklı bir kültürel etkinlik gerçekleştirme düşüncesine dayanmaktadır. Festival fikri, Beyköy muhtarının seçim sürecinin ardından köyde dikkat çekici ve kapsayıcı bir etkinlik düzenleme isteğiyle şekillenmiştir. Bu düşünce doğrultusunda festivalin gerçekleştirileceği yer olarak Beyköy'ün Allahuekber Dağları üzerindeki yaylası tercih edilmiştir. Yaylanın doğal güzelliğinin yanı sıra bölgenin tarihsel hafızadaki yeri de bu tercihte belirleyici olmuştur. Allahuekber Dağları'nın savaş yıllarında yaşanan kayıplarla özdeşleşmiş olması ve bölgenin üst kesimlerinde bu tarihsel hafızayı yaşatan bir anıtın bulunması, festival alanına eğlence işlevinin ötesinde simgesel bir anlam kazandırmıştır. Festivalin aynı zamanda geçmişte yaşanan fedakârlıkları hatırlatan ve tarihsel belleği güncel bir toplumsal buluşmayla ilişkilendiren bir ortam oluşturması amaçlanmıştır (KK-3). Festivalin ortaya çıkışında öne çıkan bir diğer düşünce, farklı toplumsal kesimleri aynı ortamda buluşturma arzusudur. Nitekim etkinlik Beyköy halkının ya da Selim ilçesinde yaşayanların katılımıyla sınırlı kalmamış, Kars'ın farklı bölgelerinden ve şehir dışından gelen çok sayıda kişi festival alanında bir araya gelmiştir (KK-4).




*Görsel-7:* Beyköy Köyü muhtarlığı tarafından hazırlanan afiş

Festivalin zamanı, sabit bir takvim gününe bağlanmış değildir. Festival tarihi, Kars'ın iklim koşulları ve yayla ortamının elverişliliği dikkate alınarak belirlenmektedir. Festivalin özellikle yaz aylarında gerçekleştirilmesi, açık alanda yapılacak cirit, at yarışları, halay ve diğer etkinliklerin daha sağlıklı biçimde yürütülebilmesi, katılımcıların soğuk havadan etkilenmemesi açısından önem taşımaktadır (KK-3). Bu nedenle haziran ve temmuz ayları festival için uygun dönemler olarak öne çıkmaktadır.

Festival, Allahuekber Dağları üzerindeki geniş yayla düzlüğünde açık havada yapılmaktadır. Çayırın orta kesimi cirit ve at yarışları için oyun sahası işlevi görür. Çevresi ise seyircilerin toplandığı, çadırların kurulduğu, yemeklerin hazırlanıp ikram edildiği, müzik ve halaya ayrılan bölümleri de içeren bir buluşma alanına dönüşür. Selim'deki cirit tesisinden farklı olarak burada sabit tribün, sınırları çizilmiş spor bölümleri ya da kapalı yapılar bulunmamaktadır. Bu nedenle mekânın kullanımı etkinliğin akışına göre biçimlenmekte, atlıların kullandığı saha ile seyircilerin bulunduğu alan arasındaki sınır geçirgen kalmaktadır. Toplumsal grupların belirli mekânlarla kurdukları ilişki, bu mekânları zamanla ortak belleğin taşıyıcılarına dönüştürür (Assmann, 2001: 42-43). Seyir, yeme-içme, konuk ağırlama ve toplu eğlencenin aynı düzlükte bir araya gelmesiyle yayla, festival süresince geçici ama yoğun bir toplumsal mekân niteliği kazanır. Savaş yıllarının hatırasını taşıyan coğrafyası da buna eklendiğinde yayla, ortak deneyimlerin üretildiği, hatırlandığı ve sonraki kuşaklara aktarıldığı bir bellek mekânı hâline gelir.

Festivalin yapısal özellikleri büyük ölçüde hazırlık aşamasında belirlenmektedir. Bu aşama; alanın seçilmesi, tarihin kararlaştırılması, cirit sahasının düzenlenmesi, ulaşım ve güvenlik önlemlerinin alınması, program akışının oluşturul-

ması ve duyurunun yapılmasından oluşan planlama ve organizasyon faaliyetlerini kapsar (Özdemir, 2005: 115). Beyköy muhtarının festival fikri, çeşitli kişi ve kuruluşların desteğiyle somut bir organizasyona dönüşmüştür (KK-4). Hazırlıkların en zorlu kısmını ulaşım oluşturmuştur. Bozuk yayla yolu alana erişimi güçleştirmiş, yol ancak kamu yöneticileri ile yerel destekçilerin katkısıyla açılabilmiştir (KK-3). Böyle bir programın hazırlanması, görevlerin farklı yerel aktörler arasında paylaşıldığı ortak bir süreci gerektirmiştir.






*Tablo-3:* Beyköy festival alanı planı. *Fotoğraf-1:* Festival alanının bir kısmı.





*Fotoğraf-2 ve 3:* Cirit oyuncuları meydandayken

Program içeriği, festivalin hangi kültürel imgeler üzerinden tanınacağını da belirler. Kültür turizmi açısından bir yöreyi diğerlerinden ayıran temel unsurlar, o yere özgü müzik, oyun, yemek, giyim, gelenek ve eğlence biçimleridir. Ziyaretçilerin yöreyi tanıma ve deneyimleme biçimi de bu unsurlar üzerinden şekillenir (Özdemir, 2019: 114). Beyköy'de atlı ciridin festivallerin merkezine yerleştirilmesi, Kars'ın geleneksel spor kültürünü görünür kılan bir tercihtir. Ciridin halay,

âşık icraları ve yöresel yemeklerle aynı programda sunulması ise festivale Kars'a ait kültürel imgeleri bir araya getiren bütünlüklü bir yapı kazandırmaktadır.





*Fotoğraf-4 ve 5:* Cirit oynanırken

Festivalin toplumsal görünürlüğünü artıran etkenlerden biri protokol katılımıdır. Kars Milletvekili Adem Çalkın ve Selim Belediye Başkanı Barış Koç festivale katılmıştır. Bu katılım, köy ölçeğinde doğan bir etkinliğin il düzeyinde sahiplenildiğini ve kurumsal destek kazandığını göstermektedir. Festivallerin asıl katılımcı kitlesini ise halk oluşturmaktadır. Beyköy sakinlerine ek olarak Selim'in diğer yerleşimlerinden, Kars'ın farklı bölgelerinden ve il dışından gelenler de aynı alanda buluşur. Kadınların ve erkeklerin birlikte halaya katılması, birbirini tanımayan insanların aynı eğlenceyi paylaşması, çocukların ve farklı yaş gruplarının aynı ortamda bulunması dikkat çekicidir. Bu tablo, festivalin doğrudan katılıma dayanan ve kuşakları bir araya getiren bir toplumsal buluşma olduğunu ortaya koymaktadır.

Şenlik ve festivaller, onları düzenleyen topluluğun kendini tanımlama ve temsil etme biçimlerinden biridir. Bu etkinlikler grup kimliği ile yerel kimliği aynı kutlama ortamında buluşturur (Kladou, 2011: 41). Beyköy festivali de atlı cirit, halk oyunları, âşık icraları, yöresel yemekler ve toplu eğlenceler aracılığıyla bir yerel kimlik alanı oluşturmaktadır. Bu alanda Selim ve Kars çevresindeki toplulukların ortak kültürel unsurları görünür hâle gelir. Katılımcıların farklı yerlerden gelmesi ise bu kimlik alanını köy sınırlarının dışına taşıyarak bölgesel bir aidiyete doğru genişletmektedir.

Festivalin duyurulmasında afiş, sözlü iletişim ve sosyal medyadan yararlanılmaktadır. Kaynak kişiler tanıtımda aksaklıklar yaşandığını belirtmektedir. Sonraki yıllar için hedefleri, duyurunun daha geniş ölçekte yapılması ve sivil toplum kuruluşlarına, iş insanlarına, yerel sanatçılara ve kurum temsilcilerine ulaşılmasıdır (KK-3, KK-4).

Festivaller belirli bir akışı izlemektedir. Etkinlik sabah saatlerinde katılımcıların alana ulaşmasıyla başlar ve ilk bölüm yemek ile ikramlara ayrılır. İlerleyen saatlerde müzik öne çıkar, halaylarla birlikte toplu eğlence yoğunlaşır. Cirit gösterileri seyircilerin yoğun ilgisiyle izlenir. Müzik, anonslar, izleyici tepkileri ve binicilerin becerileri karşılaşmanın seyirlik niteliğini güçlendirir. Rekabet ve mücadeleye dayanan geleneksel spor, izleyicinin katılımıyla daha geniş bir eğlence deneyimine dönüşür. Ciridin ardından ya da onunla iç içe süren toplu eğlenceler de aynı alanda devam eder.




*Görsel-8:* Festival akış planı afiş örneği

Programda sözlü kültür ve müzik önemli bir yer tutmaktadır. Geleneksel festivallerde müzik eğlence ortamını kurar. Kültürel belleğin aktarılmasına, toplumsal birlikteliğin güçlenmesine ve yerel değerlerin yaşatılmasına da katkı sağlar (Ertürk ve Şanlı, 2019: 78). Halk müziği, âşıklık geleneği ve toplu eğlence pratikleri, katılımcıları ortak kültürel değerler etrafında buluşturur. Üç festival boyunca Âşık Mustafa Aydın ve çırağı Âşık Alperen Uzun, halk ozanı Rahim Sağlam ve halk sanatçısı Gurbet Tepe sahne almış, yerel orkestranın icraları da programlara eklenmiştir. Âşıklık geleneğinin sahnede usta-çırak ilişkisi içinde temsil edilmesi dikkat çekicidir. Bu durum geleneğin kuşaklar arası aktarımını görünür kılmaktadır. Âşıkların programa alınması, festivalin bugün sözlü kültüre icra ortamı sağlayan mekânlardan biri olduğunu göstermektedir.





*Fotoğraf-6:* Âşık Alperen Uzun ve Âşık Mustafa Aydın atışma yaparken. *Fotoğraf-7:* Halk sanatçısı Gurbet Tepe sahne alırken.

Müzik, toplumsal belleğin sürekliliğinde ve kültürün kuşaklar arasında aktarılmasında temel bir işlev üstlenmektedir (Ferris, 1997: 87). Lomax'ın görüşlerine göre halk müziği, bireylerin ait oldukları toplumun duygu dünyasıyla bağ kurmasına ve kültürel aidiyetini pekiştirmesine katkıda bulunmaktadır. Müzik, bireyleri toplumsal etkinliklere de hazırlamakta ve böylece çalışma, tören ve eğlence biçimlerinin sürmesinde rol oynamaktadır (Ferris, 1997: 90). Kars ve çevresinin müzik kültüründe köklü bir yeri olan âşıklık geleneği, şiir, müzik ve sözlü anlatımın birleştiği bir kültürel birikime dayanmaktadır. Saz eşliğindeki icralar bireysel duygu ve düşünceleri dile getirmekte, toplumsal olayların, tarihsel hatıraların ve kültürel değerlerin aktarılmasına da aracılık etmektedir. Koçaklama, güzelleme, destan ve türkü gibi türler, âşığın ait olduğu toplumun yaşam biçimini ve değerler dünyasını yansıtmaktadır. Yiğitlik, kahramanlık, mücadele ve at sevgisini işleyen eserler ise atlı ciridin tarihsel geçmişiyle örtüşen bir kültürel arka plan sunmaktadır. Festivaldeki icralar, geleneksel repertuvarın gereklerini katılımcıların beklentileriyle uzlaştırarak biçimlenmektedir. Festivalde sahne alan Âşık Alperen Uzun bu süreci şöyle anlatmaktadır:

"Festivaldeki repertuvarımız ağırlıklı olarak yöreye ve coğrafyaya özgü türkülerden oluşuyordu. Programımıza geleneksel âşıklık usulüne uygun biçimde hoşlamayla başladık. Mustafa ustam köylülerin isimlerini tek tek anarak hoşlama yaptı. Ardından ustamın 'Bizim Köyün Dağları' ve 'Ceylan Gözlüm' türkülerini birlikte seslendirdik. Bunların yanında gurbet ve hasret temalı türküler de söyledik. Festivalde Kars dışında yaşayan, ancak aslen bu yöreden olan çok sayıda insan bulunuyordu. Bu nedenle gurbet ve ana türküleri katılımcılar tarafından özellikle isteniyordu. Repertuvarımızı da bu talepleri dikkate alarak şekillendirdik." (KK-5). Anlatı, repertuvarın sabit olmadığını ve dinleyici kitlesinin bileşimine göre yeniden düzenlendiğini göstermektedir. Gurbet ve ana türkülerine yönelik

talep, il dışında yaşayan yöre insanının festivali doğduğu coğrafyayla bağını yeniden kurduğu bir buluşma olarak deneyimlediğine işaret etmektedir. Aynı kaynak kişi, festivalin toplumsal anlamını şu sözlerle değerlendirmektedir:

> "Bu tür festivallerin en önemli özelliklerinden biri insanları bir araya getirmesidir. Festival alanına gelen misafirler ağırlanıyor, ikramlarda bulunuluyor ve insanlar arasında bir sohbet ortamı oluşuyor. Aynı zamanda cirit ve at yarışı gibi geleneksel etkinlikler aracılığıyla kültürel değerler yaşatılıyor. O gün gözlemlediğim kültürel unsurların birçoğu festival ortamına yansımıştı. Bu tür organizasyonlar geleneklerin sürdürülmesi, birlik ve beraberliğin güçlenmesi açısından önemlidir. Hatta yörede yayla şenliklerine katılmak için 'ziyarete gitmek' veya 'ziyarete çıkmak' gibi ifadelerin kullanıldığını da öğrendim. Bu durum, festivallerin yöre insanı açısından taşıdığı toplumsal ve kültürel önemi göstermektedir." (KK-5).

Kars kültüründe bar havaları, halay ezgileri ve davul-zurna eşliğinde çalınan oyun havaları, bölgenin tarihsel ve toplumsal birikimini yansıtan başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Hareketli ritmik yapısıyla oyun havaları, katılımcıların müziğe bedenleriyle eşlik etmesini sağlamakta ve bireysel dinleme deneyimini ortak bir pratiğe dönüştürmektedir. Beyköy'de sanatçı performansları sırasında ve sonrasında çekilen halaylar, sahnedeki icrayı katılımcıların dâhil olduğu ortak bir eğlence ortamına taşımaktadır. Halayda bireyler belirli bir ritim etrafında toplanmakta, aynı hareketleri eş zamanlı yapmakta ve ortak bir müzikal düzene uymaktadır. Bu uyum, festivaldeki toplumsal birlikteliğin en görünür biçimlerinden birini oluşturmaktadır. Halay, sosyal ilişkileri güçlendirmekte ve ortak aidiyet duygusunu pekiştirmektedir.





*Fotoğraf-8 ve 9:* Festival katılımcıları halay çekerken

Geleneksel atlı sporların icra edildiği pek çok organizasyonda davul ve zurna, sportif etkinliğin seyirlik niteliğini güçlendiren başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Köroğlu havaları kahramanlık, yiğitlik ve mücadele kavramlarıyla ilişkilendirilmekte ve atlı gösterilere eşlik etmektedir. Davul ve zurnanın güçlü sesi

ile hareketli ezgilerin ritmik düzeni, açık alanda yapılan etkinliklerin coşkulu atmosferini desteklemektedir. Bu yapı beraberinde atlı cirit geleneğine yeni bağlam ve yeni işlevler kazandırmaktadır.

**4. Festivalin İşlevleri**

Geleneksel toplum yapılarında şölen, festival ve şenlik gibi toplu kutlamalar; toplumsal ilişkilerin düzenlendiği, ortak değerlerin yeniden üretildiği ve kültürel belleğin kuşaktan kuşağa aktarıldığı temel sosyokültürel pratiklerdir. Farklı kültürel uygulamaların aynı anda icra edildiği bu organizasyonlar, toplumsal yaşamın çeşitli boyutlarını görünür kılan çok katmanlı yapılardır. Toplumsal şartlar değiştikçe bu organizasyonlarda yer alan kültürel unsurlar da değişebilmekte, ancak değişim her unsurda aynı hızda ve aynı biçimde gerçekleşmemektedir: bazı unsurlar önceki işlevlerini büyük ölçüde korurken bazıları yeni şartlara uyum sağlayarak farklı anlam ve işlevler kazanmakta, kültürün bir bölümü değişirken bir bölümü varlığını sürdürmektedir (Turhan, 1969: 26). Geleneksel sporlar da bu değişimi yansıtan uygulamalardır; atlı ciridin Kars'ta düzenlenen festivalde yayla kültürüyle aynı organizasyon içinde buluşturulması, geçmişten aktarılan iki kültürel unsurun güncel festival anlayışı doğrultusunda yeniden bir araya getirilmesini sağlamaktadır.

Kars'ta atlı cirit geleneği, festival ortamında birbirinden bağımsız olmayan çok yönlü işlevler üstlenmektedir. Festivalin insanları buluşturması, eğlendirmesi ve aidiyeti pekiştirmesi toplumsal ve sosyopsikolojik işlevlerle; geleneğin kültürel belleği canlı tutması, kuşaklar arasında aktarılması ve yerel kimliği temsil etmesi kültürel işlevlerle; ciridin atlı yaşam kültüründen festival gösterisine uzanan süreci ve geçmişin festivalde hatırlanması tarihsel işlevlerle ilgilidir. Atların yetiştirilmesi ve bakımı, organizasyonun maddi yapısı ve kültür turizmiyle ilişkisi ekonomik işlevleri; yerel yönetimlerin rolü, halk ile yöneticiler arasındaki iletişim ve kamusal temsil ise siyasal işlevleri oluşturmaktadır. Etkinliğin amaçlarında açıkça yer almayan statü, saygınlık ve yerel rekabet gibi örtük işlevler de bu çerçeveyi tamamlamaktadır.

Beyköy'de düzenlenen festival, ortak bir eğlence ortamının oluşturulduğu, toplumsal ilişkilerin güçlendirildiği ve geleneksel kültür unsurlarının yeniden icra edildiği bir organizasyondur. Folklorun icra edildiği bağlamda hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, toplumsal baskılardan uzaklaşma, rahatlama ve duygusal boşalım gibi sosyopsikolojik işlevler ortaya çıkmaktadır (Günay, 1996: 3). Bu işlevler festivalde en çok ortak eğlence biçimlerine katılım yoluyla görünür

hâle gelmektedir: âşıkların ve halk sanatçılarının icralarına katılımcıların eşlik etmesi, performanslar sırasında ve sonrasında halay çekilmesi bireyleri ortak bir ritim ve hareket düzeninde buluşturmaktadır. Halayda birbirlerini tanımayan insanlar el ele tutuşmuş, birliktelik mesajı vermiştir (KK-3). Halk oyunları, toplumsal yaşamda toplumsal, iletişim, eğitim ve eğlence olmak üzere dört temel işlev üstlenmektedir. Toplumsal işlev, törenlerde ait olma gereksiniminin karşılanmasını, dayanışmanın pekişmesini ve bastırılmış duyguların dışa vurulmasını (sağaltım) kapsamakta, oyun sırasında etnik köken, ekonomik durum ve statü farkları geri planda kalmaktadır. İletişim işlevi oyunun simgeler, hareketler ve türkü sözleri aracılığıyla topluluğa ileti aktaran bir ifade biçimi olmasına, eğitim işlevi bedensel ve kültürel öğrenmeye ve değerlerin yeni kuşaklara aktarılmasına, eğlence işlevi ise ezgi ve ritimle güçlenen estetik bir deneyime dayanmaktadır. Bu işlevler ayrı zamanlarda değil, aynı oyun içinde bir arada gerçekleştiğinden birbirinden ayrıştırılmaları çoğu zaman güçtür (Sümbül, 1997). Cirit gösterilerinin seyirlik niteliği ile müzik ve halayın katılıma dayalı yapısının aynı programda bulunması eğlencenin farklı biçimlerinin birbirini tamamlamasını sağlamakta, festival bu sayede bireylerin eğlenme, sosyalleşme, takdir edilme ve bir topluluğa ait olma beklentilerinin karşılık bulabildiği bir ortam sunmaktadır.

Festivalin bir diğer sosyopsikolojik işlevi, birliktelik duygusunu güçlendirmesidir. İnsanların ortak bir etkinlik etrafında toplanması karşılıklı iletişimi, duygu ve deneyim paylaşımını kolaylaştırmakta; bu tür organizasyonlardaki etkileşimin güven ve mutluluk duygularına, kısa süreli de olsa arkadaşlık ilişkilerinin kurulmasına katkıda bulunduğu belirtilmektedir (Smith, 2009: 346-347). İletişim olanaklarının geliştiği günümüzde de yüz yüze buluşmalar doğrudan etkileşim sağladığı için önemini korumakta, köy ve kırsal yerleşimlerdeki festivaller farklı toplumsal çevrelerden bireylerin aynı mekânda karşılaşmasına imkân vermektedir. Eğitim, çalışma veya başka nedenlerle Kars dışında yaşayanların festival dönemlerinde memleketlerine dönmesi, uzun süredir görüşemeyen akraba, arkadaş ve köylülerin yeniden karşılaşmasına olanak tanımakta; sohbetler, karşılıklı ziyaretler, ikramlar ve ortak eğlenceler mevcut ilişkilerin sürmesine, yeni ilişkilerin kurulmasına ve ortak geçmişe ilişkin bağların hatırlanmasına zemin hazırlamaktadır. Âşık Alperen Uzun'un (KK-5), katılımcıların gurbet ve hasret temalı türküleri özellikle istediğini aktarması da festivalin Kars dışında yaşayanlar için memleketle bağın yenilendiği bir buluşma olarak deneyimlendiğini göstermektedir.

Yılın büyük bölümünü çalışma hayatı ve ekonomik sorumluluklar altında geçiren bireyler için şenlikler, gündelik yaşamın fiziksel ve zihinsel yorgunluğundan uzaklaşma ve farklı bir toplumsal ortama katılma fırsatıdır; sevinç, coşku, rekabet ve duygusal rahatlama gibi yaşantılar bu ortamlarda dışa vurulmaktadır (Örnek, 2000: 47). Kars'ın kırsal yaşam biçimi ve uzun, sert kışları düşünüldüğünde açık havada yapılan toplu etkinlikler, insanların bir araya gelmesi ve sosyal ilişkilerini sürdürmesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. Ciridin kış aylarında da oynanması, bu işlevlerin yaz etkinlikleriyle sınırlı olmadığını, belirleyici olanın geleneksel sporun farklı zamanlardaki buluşmalara aracılık edebilmesi olduğunu göstermektedir.

Festivalin sosyopsikolojik işlevleri arasında kültürel öğrenme ve toplumsallaşma da bulunmaktadır. Folklor, geleneksel bilgilerin, davranış biçimlerinin ve toplumsal değerlerin aktarılmasında önemli bir rol üstlenir; yazılı kültürün sınırlı olduğu dönemlerde bireyler topluluğun bilgi ve uygulamalarını büyük ölçüde gözlem, taklit ve katılım yoluyla öğrenmiştir. Şenlikler bu aktarım biçiminin belirli ölçüde sürdürülebildiği ortamlardır; bireylere toplumsal davranış kalıplarını, geleneksel uygulamaları ve değerleri gözlemleyerek öğrenme imkânı sunarak eğitici bir işlev üstlenmektedir (Özdemir, 2005: 329). Bireyler topluluğun davranış geleneklerini önce gözlemleyerek, sonra deneyimleyerek öğrenir; bu davranışlar yazılı kurallarla değil, uygulamaların gerçekleştiği ortamların deneyimlenmesiyle kazanılır (Connerton, 2014: 55). Festivalde farklı kuşaklar bir araya gelmekte, çocuklar ve gençler atların kullanımını, binicilerin hareketlerini ve oyunun icra biçimini izleyerek geleneksel sporla tanışmaktadır. Eren Alp, ciridi genç kuşaklara da yansıttıklarını ve bunu onların eğlence ortamlarında sağladıklarını belirtmekte, festivalde ata sporlarından biri olan ciridi hem gördüklerini hem de gösterdiklerini ifade etmektedir (KK-3). "Görme" ve "gösterme" ikiliği, aktarımın izleyen ile icra eden arasında karşılıklı kurulduğunu düşündürmektedir. Ancak izleme yoluyla gerçekleşen bu aktarım, geleneğin sürdürülebilirliği için tek başına yeterli değildir; binicilik becerilerinin ve geleneksel bilgilerin deneyimli icracılardan yeni kuşaklara uygulamalı biçimde aktarılması, festivalde uyanan ilginin kalıcı bir kültürel sürekliliğe ulaşmasının koşuludur.

Geleneksel sporların festival ve şenliklerde yer alması, bu uygulamaların tarihsel ve kültürel birikiminin korunması, yeniden üretilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması bakımından önemlidir. Folklorun temel işlevleri arasında kültürel değerlerin kuşaklar arasında aktarılması ile toplumsal kabullerin, kurumların ve geleneksel davranış biçimlerinin desteklenmesi yer almaktadır (Günay, 1996: 3).

Festivaller de farklı kültürel uygulamaların bir araya geldiği, yeniden yorumlandığı ve toplumsal yaşamda süreklilik kazandığı icra ortamlarıdır. Bu ilişkinin niteliği gelenek kavramının dinamik yapısıyla açıklanabilir: gelenek, geçmişten devralınan unsurların değişmeden sürdürülmesinden ibaret olmayıp bunların farklı dönemlerde ve koşullarda yeniden anlamlandırılmasını da içerir (Bauman, 2000: 45). Savaşçılık kültürü ve atlı mücadele becerileriyle ilişkili bir geçmişten geleneksel spor kimliğine, günümüzde ise festivalin seyirlik gösterisine uzanan cirit, farklı toplumsal koşullarda yeni işlevler üstlenebildiğini göstermektedir. Festivaldeki varlığı geçmiş biçiminin terk edilmesi olarak değil, tarihsel birikiminin yeni bir icra bağlamında sürdürülmesi olarak yorumlanabilir. Bu süreç, birinin sona ermesiyle diğerinin başladığı kesin aşamalar biçiminde de düşünülmemelidir; ciridin resmî müsabakalardaki sportif niteliği ile festivaldeki kültürel gösteri işlevi bugün eş zamanlı olarak sürmektedir.

Kültürel geleneklerin etkisi bireylerin düşünce ve davranış biçimlerinin oluşumunda da görülür; âdet, örf, görenek ve gelenekler insanların duygu, düşünce ve davranışlarını doğrudan etkileyen kültür unsurlarıdır (Nirun ve Özönder, 1990: 252). Atlı cirit, belirli kurallara dayanan bir spor etkinliği olmanın yanında binicilik, cesaret, çeviklik, mücadele ve rakibe saygı gibi değerlerle ilişkilendirilen kültürel bir uygulamadır. Ciritçilerin oyun içindeki davranışları, atlarla kurdukları ilişki ve oyunun icra biçimi bu değerleri görünür kılmakta, festival gösterisi de değerlerin topluluk önünde yeniden temsil edilmesini sağlamaktadır.

Festivalin kültürel işlevleri kültürel bellek kavramıyla da açıklanabilir. Kültürel bellek, bir topluluğun geçmişe ilişkin bilgi, deneyim ve değerlerinin anlatılar, semboller, ritüeller ve geleneksel uygulamalar aracılığıyla hatırlanması ve aktarılmasıyla ilgilidir; geçmişe ilişkin imgeler ve törensel nitelikli bilgiler performanslar yoluyla kuşaklar arasında aktarılır (Connerton, 2014: 12). Cirit gösterileri, atlı mücadele kültürünün ve geleneksel binicilik becerilerinin günümüzde hatırlanmasına aracılık eden kültürel performanslardır; atların, ciritçilerin ve seyircilerin bir araya geldiği icra ortamı, tarihsel bir spor geleneğinin toplumsal bellekteki yerini yeniden görünür kılar. Geçmiş, hatırlama süreçleriyle güncel yaşamda yeniden anlam kazanmaktadır (Assmann, 2001: 21). Anılar mekânlarla ilişkilendirildiğinde daha güçlü ve somut bir nitelik kazanmakta, mekânlar anıların ve tarihsel olayların fiziksel bağlamını oluşturarak birey ve toplulukların kimliklerini inşa etmelerine ve sürdürmelerine zemin hazırlamaktadır (Dinç ve Yolcu, 2024: 1036). Festival vesilesiyle yöreye dönen bireylerin geçmişte yaşadıkları veya ailelerinden öğrendikleri uygulamalarla yeniden karşılaşması, bu bellek

ve mekân ilişkisini somutlaştırmaktadır. Belleğin sürekliliği ise uygulamaların belirli aralıklarla yeniden gerçekleştirilmesine bağlıdır; kültürel belleği oluşturan unsurlar biyolojik yollarla devredilemez, toplumsal aktarım süreçleriyle süreklilik kazanır (Assmann, 2001: 1).

Beyköy festivali yerel kimliğin temsili açısından da önem taşır. Kültürel kimlik, bireylerin ait oldukları topluluğun ortak geçmişi, değerleri ve geleneksel uygulamalarıyla kurdukları ilişkiler çerçevesinde şekillenir; insanları bir arada tutan bağlar ortak kültürel değerler ve paylaşılan ölçütlerle ilişkilidir (Benedict, 2011: 46). Ciridin Kars'ta yaşatılan geleneksel sporlar arasında bulunması ve festival programına girmesi, bu uygulamanın yerel kimliğin temsilinde kullanılan unsurlardan biri olduğunu göstermektedir. Cirit gösterileriyle birlikte âşıklık geleneğinin, halk müziğinin ve halayın sunulması yöreye ait kültürel unsurları aynı organizasyonda buluşturmakta, festival Kars'ın kültürel birikiminin görünürlük kazandığı bir temsil ortamı olmaktadır.

Türk kültüründe eğlence, gündelik yaşamın yanı sıra geçiş dönemi uygulamalarında, şölenlerde, şenliklerde ve festivallerde de belirgin bir yer tutmaktadır. Bu etkinliklerin vazgeçilmez unsurlarından biri müzikli eğlencedir. Âşıklık geleneğinin çeşitli uygulamalarının sergilendiği toplumsal şenlik ve festivallerde âşıklar, eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevlerini yerine getirmektedirler (Ergun, 2014: 123). Festival programındaki sözlü kültür ve müzik unsurları, kültürel aktarım işlevini cirit dışındaki alanlara da taşımaktadır. Festivalde Âşık Mustafa Aydın ve çırağı Âşık Alperen Uzun'un yanı sıra halk ozanı Rahim Sağlam ve halk sanatçısı Gurbet Tepe'nin yer alması sözlü ve müzikal kültürün temsil edildiğini göstermektedir. Âşıklık geleneğinin temel unsurlarından usta-çırak ilişkisinin programa yansıması, geleneksel bilginin ve icra becerilerinin kuşaklar arasında aktarılması bakımından dikkat çekicidir. Programın hoşlama ile başlaması ve katılımcılara yönelik hitapların icraya katılması âşıklık kültürüne ait uygulamaların festivalde devam ettiğini; eserlerin yöresel türkülerle sınırlı kalmayıp katılımcı talepleri doğrultusunda gurbet ve hasret temalı parçalarla şekillenmesi ise geleneksel icranın sabit bir repertuvara bağlı olmadığını, ortamın toplumsal ve kültürel bağlamına göre yeniden düzenlenebildiğini ortaya koymaktadır.

Ciridin kendisi de oyun ve seyirlik nitelik bakımından kültürel aktarıma kaynaklık etmekte, bu yönüyle tarihsel işlev de üstlenmektedir. Geleneksel oyunlar ve sporlar, görünürde eğlenme, yarışma ve beceri sergileme amacı taşısa da toplumsal değerlerin aktarılmasında çeşitli işlevler yerine getirir. Cirit oyununda kul-

lanılan araçlar, kurallar, atın hazırlanması, binicilerin hareketleri ve mücadele biçimleri tarihsel süreçte biçimlenmiş kültürel unsurlardır ve zamanla oluşmuş geleneksel bilgi ve deneyimlerin izlerini taşır; festivalde sergilenmeleri, çocukların ve gençlerin geçmişteki atlı yaşam kültürünün günümüze ulaşan özellikleriyle karşılaşmasını sağlar. Atların hareketleri, binicilerin becerileri ve karşılıklı mücadeleye dayanan yapı ciridi diğer festival etkinliklerinden ayırmaktadır. Bu karşılaşmanın tarihsel bilgiye ulaşması ise oyunun geçmişine ilişkin açıklamaların yapılmasına ve bilgilerin uygulayıcılarca aktarılmasına bağlıdır. Geçmişe ilişkin bilgiler görsel uygulamaların yanı sıra sözlü anlatılarla da aktarılabilir: önceki dönemlerdeki karşılaşmalara, ciritçilerin becerilerine ve yörede tanınan oyunculara dair hatıralar toplumsal belleğin sözlü unsurlarıdır ve gösteriyi izleyen bireyler için mevcut icrayla geçmiş arasında bağ kurar. Festival programının süresi, organizasyonun amacı ve seyircilerin beklentileri ise ciridin icra biçiminde bazı düzenlemelere yol açabilir; bu nedenle festivaldeki gösteri, geçmiş uygulamaların eksiksiz tekrarı olarak değil, geleneğin yeni icra koşullarına uyum sağlayarak farklı biçimlerde temsil edilmesi olarak anlaşılmalıdır.

Geleneksel sporlar ve onlarla ilişkili festival organizasyonları, kültürel ve toplumsal boyutlarının yanı sıra ekonomik faaliyetlerle de bağlantılıdır. Toplu kutlamalar tarihsel süreçte üretim, tüketim, ticaret ve hizmet faaliyetlerinin gerçekleştiği ortamlar olarak da işlev görmüştür. Kültür ve ekonomi geçmişte çoğu zaman birbirinden bağımsız alanlar sayılmışsa da günümüzde karşılıklı etkileşim içinde olduğu kabul edilmektedir; kültürün ekonomik, ekonominin ise kültürel bir boyutu bulunmakta, kültürel unsurlar ekonomik yaşamdan bağımsız düşünülememektedir (Özdemir, 2019: 29). Bu yaklaşımla festivaller, geleneksel kültürün temsil edildiği ortamlar olmanın yanında çeşitli mal ve hizmetlerin üretildiği, sunulduğu ve tüketildiği organizasyonlar olarak ele alınabilir. Festivalin hazırlanması, alanın düzenlenmesi, katılımcıların ulaşımı, sanatçıların davet edilmesi ve ses sistemlerinin kurulması belirli kaynaklar gerektirir; yiyecek-içecek hizmetleri, yöresel ürünlerin tanıtımı ve çeşitli ticari faaliyetler organizasyonun ekonomik boyutunu oluşturur. Bu etki etkinlik alanıyla sınırlı kalmaz; eğlence ortamları üretim, tüketim, dolaşım ve ticari faaliyetlerle ilişkilidir (Özdemir, 2019: 28-35). Farklı yerleşimlerden gelen katılımcıların ulaşım, beslenme ve diğer ihtiyaçları festivalin yapıldığı yerleşimde ekonomik hareketlilik doğurma potansiyeli taşımakta, kırsal alanlardaki organizasyonlar belirli dönemlerde nüfus hareketliliğini artırarak yerel esnafı ve hizmet sağlayıcıları etkileyebilmektedir.

Ciridin ekonomik boyutunu diğer festival etkinliklerinden ayıran temel özellik, sporun canlı bir hayvanla icra edilmesidir. Cirit, insan gücüne ve bireysel beceriye dayanan bir spor olmanın yanında atın yetiştirilmesi, bakımı ve oyuna hazırlanması gibi süreçleri de kapsar. Atların beslenmesi, barındırılması, antrenmanı, sağlık kontrolleri, bakım malzemelerinin temini ve gösteri alanlarına taşınması harcama gerektirir; bunlar festival dönemiyle sınırlı olmayıp yıl boyu süren sorumluluklardır (KK-3). Festivaldeki bir cirit gösterisi, arka planında sürekli bakım ve hazırlık bulunan geleneksel bir sporun belirli bir zaman diliminde seyirciye sunulması anlamına gelir. Nalbantlık, veterinerlik hizmetleri, binicilik ekipmanlarının hazırlanması ve atların taşınması gibi faaliyetler ise ciridin çevresinde farklı meslek gruplarını da içeren ekonomik ilişkiler oluşturur.

Ciridin festivalde seyirlik bir etkinlik olarak sunulması, kültürel birikimin ekonomik değer kazanmasıyla da ilişkilidir. Geleneksel spor izleyiciye yönelik bir kültürel deneyim olarak sunulmakta, yerel kültürün tanıtılmasında kullanılan bir unsur hâline gelmektedir. Cirit gösterilerinin festivalin diğer etkinlikleriyle birlikte sunulması organizasyonun kültürel içeriğini çeşitlendirmekte ve ziyaretçilere farklı deneyimler sağlamaktadır. Bu nedenle ekonomik işlev, doğrudan gelirin yanı sıra festivalin tanıtım değeri ve ziyaretçi çekme potansiyeliyle de ilişkilidir.

Beyköy festivalinin ekonomik yapısı, cirit gösterilerinin yanında âşıklık geleneğine bağlı icraları, halk müziği etkinliklerini ve toplu eğlenceleri de kapsar. Âşık Alperen Uzun'un aktardığına göre âşıklar festivale muhtarlık aracılığıyla davet edilmekte, sahneyle ilgili giderler muhtarlıkça karşılanmakta ve yörede sürdürülen bahşiş geleneği festivalde de devam etmektedir (KK-5). Geleneksel müzik icrası böylece hem kurumsal destek hem de katılımcıların gönüllü katkılarıyla ekonomik bir karşılık bulmaktadır. Âşıklık geleneğinde bahşiş, maddi bir karşılık olmanın yanında icracının topluluk tarafından beğenilmesi ve takdir edilmesiyle de ilişkilidir; katılımcıların âşıklara sunduğu katkılar kültürel ve ekonomik ilişkilerin aynı uygulama içinde buluştuğunu gösterir. Organizasyonun mali yapısında muhtarlıkların, yerel yönetimlerin ve diğer destekleyici kurumların rolü de belirleyicidir.

Kültürel mirasın ekonomik amaçlarla değerlendirilmesi, geleneğin tarihsel ve toplumsal anlamlarının geri planda kalması riskini de taşır; bu nedenle ekonomik beklentilerle geleneksel sporun korunması arasında denge gözetilmelidir. Festival mutlaka ticarileşme anlamına gelmez: festivalin ücretsiz düzenlenmesi, yerel topluluğun gönüllü katkılarıyla sürdürülmesi veya kültürel mirası yaşatma

amacı taşıması organizasyonun ekonomik işlevi bulunmadığı anlamına gelmediği gibi doğrudan ticari kazanç amacı güttüğü sonucunu da doğurmamaktadır. Cirit gösterileri festivale kültürel içerik kazandırırken organizasyon için sağlanan maddi kaynaklar bu geleneğin daha geniş kitlelere sunulmasına imkân vermektedir. Bu karşılıklı ilişkinin sürdürülebilir olması, ekonomik beklentilerin geleneğin temel özelliklerini ve kültürel aktarım süreçlerini belirleyici hâle getirmemesine bağlıdır.

Siyasal işlevler, organizasyonun planlanması, desteklenmesi ve gerçekleştirilmesi süreçlerinde belirginleşir. Geleneksel kültür unsurlarının programa alınması yerel toplulukların kültürel beklentileriyle yönetsel kararların buluştuğu bir süreç gerektirir; festival alanının belirlenmesi, altyapının hazırlanması ve katılımcıların davet edilmesi organizasyonun kapsamına göre muhtarlıkların, belediyelerin ve diğer kamu kurumlarının katkısına ihtiyaç duyabilir. Köylerde yapılan festivallerde muhtarlıkların sürece katılması yerel idari yapıların kültürel etkinliklerin düzenlenmesindeki rolünü göstermekte, Beyköy festivalinde muhtarlığın âşıkların ve sanatçıların davet edilmesi ve sahne giderlerinin karşılanmasındaki payı bu rolün somut bir örneğini oluşturmaktadır. Festival ortamı, yöneticiler ile yerel halk arasında doğrudan iletişim kurulmasına da imkân verir: gündelik yaşamda farklı konumlarda bulunan bireyler aynı etkinlikte buluşmakta, yerel yöneticilerin programa katılması halkla yüz yüze iletişim kurmalarına, yöreye ilişkin talepleri dinlemelerine ve faaliyetleri yerinde görmelerine uygun bir ortam oluşturmaktadır. Açılış konuşmaları, protokol programları ve desteklerin duyurulması festivalin kamusal temsil boyutunu oluşturan unsurlardır.

Atlı ciridin festival ortamında üstlendiği işlevler arasında, etkinliğin düzenlenme amaçlarında doğrudan ifade edilmeyen, icra sürecinde ortaya çıkan örtük işlevler de yer almaktadır. Açık işlevler toplumsal yapıların öngörülebilen amaç ve görevlerini, örtük işlevler ise bu yapıların etkinliklerinden doğan beklenmedik ek sonuçları ifade eder; örtük işlevler niyet edilmeden ortaya çıkabilmekte, sonuçları bazen zararsız ya da önemsiz kalabilmektedir (Aça ve Yolcu, 2017: 52). Beyköy festivalinin eğlence ve kültürel tanıtım amacıyla düzenlenmesi açık işlevlerine, icra sürecinde ortaya çıkan statü, saygınlık ve yerel rekabet ise örtük işlevlerine örnek gösterilebilir. Binicilerin cesaret, çeviklik, ustalık ve at hâkimiyetini topluluk önünde sergilemesi, sportif performansın ötesinde bireysel saygınlık ve toplumsal itibar kazanmalarına zemin hazırlar. Geçmişte köyler arasında yapılan karşılaşmalara özgü rekabet anlayışı, festival ortamında farklı yerleşimlerin ve

sporcu topluluklarının kendilerini temsil ettiği sembolik bir mücadele alanı oluşturabilir. İzleyicilerin ilgisi, alkışları ve değerlendirmeleri topluluk içinde hangi beceri ve davranışların takdir edildiğini görünür kılar. Cirit böylece toplumsal statünün pekiştirilmesi, yerel rekabet ilişkilerinin sürdürülmesi ve geleneksel değer yargılarının yeniden üretilmesi gibi örtük işlevler de üstlenebilmektedir.

**Sonuç**

Bu çalışmada Kars'ta atlı cirit geleneği, Beyköy'de Allahuekber Dağı yayla bölgesinde 2024, 2025 ve 2026 yıllarında farklı adlarla düzenlenen festival örneğinde eğlence kültürü bağlamında incelenmiştir. Geçmişte askerî hazırlık ve atlı mücadele kültürüyle ilişkili olan cirit; köylerde tarlalarda, düğünlerde ve köyler arası karşılaşmalarda oynanmış, bugün ise federasyon kuralları, kulüpler ve Selim'deki cirit tesisi çerçevesinde sürdürülmektedir. Festival ortamında bu geleneksel niteliklerine yeni işlevler eklenmiştir. Bu süreç birbirini izleyen ve birinin sona ermesiyle diğerinin başladığı aşamalar olarak görülmemelidir. Ciridin resmî müsabakalardaki sportif niteliği ile festivaldeki seyirlik gösteri işlevi bugün eş zamanlı olarak sürmektedir. Festivaldeki cirit, tarihsel birikimin yeni bir icra bağlamında yeniden anlamlandırılmasıdır. Bu durum geleneğin değişmeden aktarılan bir miras olmadığını, değişen toplumsal koşullara uyum sağlayarak sürdüğünü göstermektedir.

Beyköy festivali; cirit, at yarışı, âşık icraları, halay, yemek ve ikramın aynı yayla düzlüğünde bir araya geldiği, icracı ile seyirci arasındaki sınırların geçirgen kaldığı bir kültürel icra ortamı sunmaktadır. Sabit tribünlerin ve çizilmiş sınırların bulunmadığı bu alanda mekân, etkinliğin akışına göre biçimlenmektedir. Rekabete dayalı geleneksel spor, müzik, anonslar ve izleyici tepkileriyle birlikte daha geniş bir eğlence deneyimine dönüşmektedir. Savaş yıllarının hatırasını taşıyan yayla da festival süresince geçici ama yoğun bir toplumsal ve bellek mekânı hâline gelmektedir.

Festival ortamında cirit; toplumsal ve sosyopsikolojik düzeyde eğlenmeyi, birlikte vakit geçirmeyi ve aidiyeti pekiştirmekte, Kars dışında yaşayanların memleketle bağını yenilemesine imkân vermektedir. Gurbet ve ana türkülerine yönelik talep, il dışında yaşayan yöre insanının festivali doğduğu coğrafyayla yeniden buluştuğu bir an olarak yaşadığını göstermektedir. Kadınların ve erkeklerin birlikte halaya katılması, farklı yaş gruplarının ve birbirini tanımayan insanların aynı

ortamı paylaşması festivali kuşakları ve yerleşimleri bir araya getiren bir toplumsal buluşmaya dönüştürmektedir. Katılımcıların köy sınırlarının dışından gelmesiyle yerel kimlik bölgesel bir aidiyete doğru genişlemektedir.

Cirit kültürel ve tarihsel düzeyde kuşaklar arası aktarıma, geçmişin hatırlanmasına ve yerel kimliğin temsiline aracılık etmektedir. Âşıklık geleneğindeki ustaçırak ilişkisi gibi diğer geleneksel unsurlarla birlikte bu işlevi güçlendirmektedir. Programın hoşlama ile başlaması ve repertuvarın dinleyicinin taleplerine göre yeniden düzenlenmesi, geleneksel icranın sabit bir kalıba bağlı olmadığını, ortamın toplumsal bağlamına göre biçimlendiğini göstermektedir. Ciridin atla, araçlarla, kurallarla ve mücadele biçimleriyle taşıdığı tarihsel bilgi ise ancak oyunun geçmişine ilişkin anlatılar ve uygulayıcıların aktarımıyla izleyiciye ulaşabilmektedir.

Atın yetiştirilmesi ve bakımı, organizasyonun yerel destekle yürütülmesi ve yörenin kültürel imgelerle tanıtılması ekonomik işlevlerle ilgilidir. Festivalde birkaç dakikalık bir gösteri olarak izlenen cirit, arka planında yıl boyu süren bakım, antrenman ve harcama gerektiren bir emek sürecine dayanmaktadır. Âşıklara sunulan bahşiş ise maddi karşılığın yanında topluluğun icracıya duyduğu takdiri de ifade etmekte, kültürel ve ekonomik ilişkilerin aynı uygulamada buluştuğunu göstermektedir. Muhtarlığın örgütleyici rolü, protokol katılımı ve yöneticiler ile halk arasındaki iletişim siyasal işlevlerle ilgilidir. Köy ölçeğinde doğan bir etkinliğin il düzeyinde sahiplenilmesi bu işlevin en belirgin göstergesidir. Binicilerin topluluk önünde kazandığı saygınlık ve köyler arası rekabetin sembolik biçimde sürmesi ise icra sürecinde ortaya çıkan örtük işlevler arasındadır.

Festival geleneği görünür kılsa da onu tek başına yaşatmamaktadır. Sporcu sayısındaki azalma, köy topluluklarının yerini kulüp yapılanmasına bırakması, kulüplerin sürekliliğinin ekonomik imkânlara ve yerel desteğe bağlı olması, organizasyonun yerel ve kurumsal desteğe bağlı sürmesi ve festival adının yıllara göre değişmesi bu yapının kırılgan olduğunu göstermektedir. Festivalin henüz sabit bir ada ve takvime kavuşmamış olması da etkinliğin kurumsallaşma sürecinin devam ettiğine işaret etmektedir. Kültürel mirasın ekonomik değer kazanması, ekonomik beklentilerin geleneğin temel özelliklerini ve aktarım süreçlerini belirleyici hâle getirmesi riskini de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle tanıtım ile korumanın dengede tutulması gerekmektedir.

İzleyerek gerçekleşen aktarım binicilik becerilerini ve geleneksel bilgiyi kalıcı biçimde devretmeye yetmemektedir. Bu yüzden deneyimli icracılardan yeni kuşaklara uygulamalı aktarımı sağlayacak eğitim ve antrenman faaliyetlerinin yıl

boyu sürmesi gerekmektedir. Bunun yanında eski karşılaşmalara, tanınmış cirit-çilere ve köyler arası müsabakalara ilişkin sözlü hatıraların derlenip kayıt altına alınması, festivalin daha geniş kitlelere duyurulması ve organizasyonun düzenli bir takvime bağlanması geleneğin sürekliliğine katkı sağlayacaktır. Festivalde uyanan ilgi ancak bu tür süreklilik sağlayan uygulamalarla kalıcı bir kültürel aktarıma dönüşebilir. Kars'taki diğer cirit ve yayla şenlikleriyle karşılaştırmalı olarak yapılacak çalışmalar ise geleneksel sporların festival bağlamında kazandığı işlevlerin daha geniş bir çerçevede değerlendirilmesine imkân verecektir.

**Kaynakça**


Açа, Mehmet ve Yolcu, Mehmet Ali (2017). "Folklorda Örtük ve Bozuk İşlev". *folklor/edebiyat*, 23(90): 49-60.

Açа, Mehmet ve Yolcu, Mehmet Ali (2019). "Halk Bilgisinin İnanış Temelli Temsilleri". *Halk Bilimi El Kitabı*. Ed. Mustafa Açа. Nobel Akademik Yayınları, 345-440.

Akın Zorba, Hatice (2014). "Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ne Göre Osmanlı İmparatorluğu'nda Spor". *International Journal of Science Culture and Sport*, 2(Special Issue 1): 721-732.

Altunsabak, Ergin (2016). *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Kuşaktan Kuşağa Aktarımı ve Gençlik: Kars İli Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.

Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. Ayrıntı Yayınları.

Atalay, Besim (1967). *Türk Dilinde Ana Kelimeler veya Türkçede Türetme Sözlüğü*. Ayyıldız Matbaası.

Atalay, Korkmaz (2005). *Geçmişten Günümüze Geleneksel Türk Sporları*. Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü Yayınları.

Bauman, Richard (2000). "Folklor". Çev. Özkul Çobanoğlu. *folklor/edebiyat*, 6(24): 43-51.

Bayraktar, Gökhan (2012). "Türk Kültüründe Atlı Sporlar". *2nd International Congress of Sports for All and Sport Tourism*. UESBK.

Benedict, Ruth (2011). *Kültür Örüntüleri*. Çev. Mustafa Topal. İletişim Yayınları.

Büyükokutan Töret, Aslı (2022). "Kent Kökenli Eğlenceler Bağlamında Gelin Hamamlarına Taşınan Kadın Günleri: Lidya Park Termal Otel Örneği". *Türk Kültürü*, 15(2): 99-115.

Caferoğlu, Ahmet (1972). "Türklerde Av Kültürü ve Müessesesi". *VII. Türk Tarih Kongresi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, 170-175.

Connerton, Paul (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar? Çev*. Alâeddin Şenel. Ayrıntı Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (1997). "Türk Sanatında Av Sembolizmi". *Arkeoloji ve Sanat*, 76: 13-25.

Dinç, Mustafa ve Yolcu, Mehmet Ali (2024). "Kentsel Mekânların Folklorik İşlevleri: Çanakkale Örneği". *Folklor Akademi Dergisi*, 7(3): 1032-1048.

Ergun, Pervin (2014). "Toplumsal Uygulamalarda Âşıkların İşlevi". *Karadeniz*, 6(22): 122-126.

Ertürk, Devrim ve Şanlı, Süleyman (Ed.) (2019). *Kültür, Gelenek ve Eğlence: Deve Güreşleri*. Çizgi Kitabevi.

Evliya Çelebi (1999a). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. C. 2. Çev. R. Dankoff ve S. A. Kahraman. Yapı Kredi Yayınları.

Evliya Çelebi (1999b). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. C. 3. Çev. R. Dankoff ve S. A. Kahraman. Yapı Kredi Yayınları.

Evliya Çelebi (2001). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. C. 4. Çev. R. Dankoff ve S. A. Kahraman. Yapı Kredi Yayınları.

Ferris, William Reynolds (1997). "Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax". Çev. Fadime Gülay Mirzaoğlu. *Millî Folklor*, 5(34): 87-93.

Göksu, Erkan (2008). *Türk Kültüründe Silah*. Ötüken Neşriyat.

Gömeç, Saadettin (2014). "Türk Kültürünün Ana Hatları". *Geçmişten Günümüze Bozkır Uluslararası Sempozyumu*. Selçuk Üniversitesi Yayınları.

Günay, Umay (1996). "Folklor, Reklâm ve Tarhana". *Millî Folklor*, (31-32): 3-12.

Güleç, Erdoğan (1998). *Türk Cirit Atı*. Anadolu At Irklarını Yaşatma ve Geliştirme Derneği.

Hafız Hızır İlyas Ağa (1987). *Tarih-i Enderûn: Letâif-i Enderûn*. Çev. Cahit Kayra. Güneş Yayınları.

Kafesoğlu, İbrahim (1995). *Türk Millî Kültürü*. Boğaziçi Yayınları.

Kahraman, Atıf (1989). *Cumhuriyete Kadar Türk Güreşi 1-2*. T.C. Kültür Bakanlığı.

Kahraman, Atıf (1995). *Osmanlı Devletinde Spor*. T.C. Kültür Bakanlığı.

Kladou, Stella (2011). "Kültür Festivalleri: Genel Bir Bakış". Çev. Murat Gültekin. *İstanbul'un Festivalleri*. Der. Serhan Ada. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 27-52.

Koçan, Nurhan (2007). "Geleneksel Sporlarımızdan Ciritin Rekreasyon Amacı ile Günümüze Uyarlanması". *Spor Yönetimi ve Bilgi Teknolojileri Dergisi*, 2(1): 31-39.

Meriç, Cem (2026). *Türk Folklorunda Kara ve Deniz Avcılığı (Çanakkale Örneği)*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Nirun, Nihat ve Özönder, Mustafa Cihat (1990). "Türk Sosyo-Kültürel Yapısı İçinde Âdetler, Örfler, Görenekler ve Gelenekler". *Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 251-264.

Ong, Walter Jackson (2018). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. Metis Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1979). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C. I-VII. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1985). *Türk Kültür Tarihine Giriş I*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Örnek, Sedat Veyis (2000). *Türk Halkbilimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özdemir, Mehmet (2019). *Türk Eğlence Kültüründe Giresun Yayla Şenliklerinin Yeri: Yapısal ve İşlevsel Bir Çözümleme*. Hiperyayın.

Özdemir, Nebi (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Akçağ Yayınları.

Öztelli, Cahit (1976). "Cirit ve Cirit Oyunu Üzerine". *Geleneksel Türk Sporları Semineri*. Konya Turizm Derneği Yayınları.

Smith, Robert Jerome (2009). "Festival ve Kutlamalar". Çev. Sibel Keskin. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. Haz. M. Ö. Oğuz vd. Geleneksel Yayıncılık, 341-350.

Stoeltje, Beverly J. (2009). "Festival". Çev. Petek Ersoy. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. Haz. M. Ö. Oğuz vd. Geleneksel Yayıncılık, 334-340.

Sümbül, Muzaffer (1997). "Halk Oyunlarının İşlevleri". *Folklor ve Edebiyat Etnoloji Halkbilim Antropoloji Üç Aylık Kültür Dergisi*, 11: 123-134.

Sümer, Faruk (1995). "Eski Türk Atçılığı Hakkında Notlar". *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, 107.

Tarhan, Taner (1976). "Eskiçağda Kimmerler Problemi". *VIII. Türk Tarih Kongresi*. C. I. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tez, Zeki (2009). *Gündelik Yaşam ve Eğlencenin Kültürel Tarihi*. Doruk Yayınları.

Turan, Osman (1941). *On İki Hayvanlı Türk Takvimi*. Ötüken Neşriyat.

Turhan, Mümtaz (1969). *Kültür Değişmeleri*. Millî Eğitim Basımevi.

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. 11. Baskı. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkiye Geleneksel Atlı Spor Dalları Federasyonu (2024). *Atlı Cirit Müsabaka Talimatı*.

Ural, Selçuk vd. (2011). *Kars Tarihi: Geçmişten Cumhuriyete*. Eser Ofset ve Matbaacılık.

Yıldız, Doğan (2002). *Çağlar Boyu Türklerde Spor*. Telebasım.

Yusuf Has Hacib (2018). *Kutadgu Bilig*. Çev. Reşid Rahmeti Arat. Kabalcı Yayınları.

**Elektronik Kaynaklar**

URL-1: "Two Men Playing the Game". Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O916907/two-men-playing-the-game-watercolour-anonymous-greek-artist/ (Erişim: 21.09.2026).

URL-2: "Selim Ata Sporları Turizm Destinasyon Merkezi Cirit Tesisinin Açılışı Yapıldı". https://kars.gov.tr/selim-ata-sporlari-turizm-destinasyon-merkezi-cirit-tesisinin-acilisi-yapildi (Erişim: 21.09.2026).

URL-3: "Kars'ta Ata Sporu 'Cirit' Köylüler Tarafından Yaşatılıyor". https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/karsta-ata-sporu-cirit-koyluler-tarafindan-yasatiliyor/2426645 (Erişim: 21.09.2026).

**Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Selçuk Başkaya, 1998 doğumlu, cirit oyuncusu, Kars/Selim. (Görüşme: 16.09.2026).

KK-2: Levent Yalçınkaya, 1979 doğumlu, çiftçi, Kars/Aşağı Sallıpınar köyü. (Görüşme: 12.09.2026).

KK-3: Eren Alp, 1982 doğumlu, Damızlık Sığır Yetiştiricileri Birliği Başkanı, Kars/Gelirli. (Görüşme: 10.07.2026).

KK-4: Pirsefa Boz, Beyköy Köyü Muhtarı, Kars/Selim. (Görüşme: 15.09.2026).

KK-5: Alperen Uzun, 2000 doğumlu, öğrenci- Âşık çırağı, Erzurum. (Görüşme: 10.07.2026).

**Açıklamalar**

***Yazarın Notu:*** *Bu çalışma, Prof. Dr. Aslı Büyükokutan Töret danışmanlığında hazırlanan Kars Eğlence Kültürü başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Çalışmanın veri toplama süreci, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler İnsan Araştırmaları Etik Kurulunun 07.01.2026 ve 2026-1 sayılı etik kurul kararı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Çalışma, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen SDK-2026-3747 kodlu proje verilerinden üretilmiştir.*

***Teşekkür:*** *Çalışmayı destekleyen Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimine teşekkür ederiz.*

# KANATLI SOYLAR: GÜVERCİN YETİŞTİRİCİLİĞİNDE SOY, MİRAS VE KİMLİĞİN "KUŞU OKUMA" PRATİĞİ ÜZERİNDEN İNŞASI

Winged Lineages: The Construction of Lineage, Heritage, and Identity in Pigeon Breeding through the Practice of "Reading the Pigeon"

***Tuğçe ÖZDEMİR YÜKSEL****

## Giriş

Kültür, insan topluluklarının dünyayı anlamlandırma, çevreleriyle etkileşim kurma ve toplumsal yaşamlarını düzenleme biçimleri doğrultusunda şekillenen çok katmanlı bir yapıdır. Bu yapı, yalnızca insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler ve ortak pratiklerle değil, aynı zamanda doğal çevre ve bu çevrede yaşayan diğer canlılarla kurulan etkileşimlerle de biçimlenmektedir. Bu bağlamda hayvanlarla kurulan ilişkiler, insan topluluklarının kültürel dünyasının önemli bileşenlerinden birini oluşturmaktadır. Hayvanların yetiştirilmesi, beslenmesi, eğitilmesi ve belirli amaçlar doğrultusunda kullanılması, yalnızca ekonomik ve işlevsel gereksinimlere dayanan uygulamalar olarak değil; bilgi, deneyim, gelenek, hafıza ve kimlik gibi kültürel unsurların oluştuğu, aktarıldığı ve yeniden üretildiği toplumsal pratikler olarak da değerlendirilmelidir.

Kültür, paylaşılan görüşler, değerler ve davranışların ölçütüdür; bireyin eylemlerini gruplar için anlaşılır kılan ortak belirleyicidir. İnsanlar ortak bir kültürü paylaştığı için belirli koşullarda diğerlerinin nasıl davranacaklarını ve davranışlara nasıl karşılık verebileceklerini kestirebilirler (Haviland vd., 2008: 104). Bu bağlamda kültür, yalnızca bireylerin ortak bir yaşam alanında benimsedikleri değer ve kabullerden ibaret değildir; aynı zamanda toplumsal ilişkilerin düzenlenmesini, deneyimlerin anlamlandırılmasını ve ortak belleğin sürekliliğini sağlayan di-

* Öğr. Gör., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Rektörlük/TÖMER Birimi; Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, Eskişehir/Türkiye. E-posta: tugceozdemir26@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9112-2641.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326643

namik bir yapıdır. Birey, içinde bulunduğu kültürel çevre aracılığıyla dünyayı algılama ve yorumlama biçimini geliştirirken çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkileri de bu ortak anlam dünyası üzerinden şekillendirir. Böylece gündelik yaşamın sıradan bir parçası gibi görünen nesneler, canlılar, ritüeller ve davranışlar, toplumsal deneyim içerisinde farklı anlam katmanları kazanarak kültürel belleğin taşıyıcılarına dönüşür. Kültürün sürekliliği de bu unsurların yalnızca korunmasıyla değil, her kuşağın onları kendi yaşam koşulları ve deneyimleri doğrultusunda yeniden yorumlamasıyla mümkün olur.

Kültür aile, klan, yerel topluluk, kabile ve ekonomik iş birliği, siyaset, hukuk ve eğitimsel faaliyetlerle örgütlenen gruplar gibi, önemli ve yaşamsal görevlere bağlı kurumlar etrafında örgütlenen nesne ve davranışları içerir (Malinowski, 2016: 141). Bu doğrultuda kültürün kapsamı, insanın yalnızca diğer insanlarla kurduğu ilişkilerle sınırlı olmayıp doğayla ve diğer canlılarla geliştirdiği etkileşimleri de içine almaktadır. İnsan ve hayvan arasındaki karşılıklı ilişki, zaman içerisinde gözlem, deneyim ve öğrenmeye dayalı davranış biçimlerinin oluşmasını sağlayarak toplumsal yaşamın ve kültürel birikimin farklı boyutlarını ortaya çıkarmaktadır.

Dini inanca sahip bir kişinin ibadetlerini yerine getirmesi dinsel tapınma olarak tanımlanmaktadır. İlk dönemlerde kültür, dinsel tapınma ile ilişkilendirilmiş; insanların inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri ibadet ve uygulamalar kültürel yaşamın şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu durum, dinî inançların kültürün oluşumundaki erken dönem etkisini ortaya koymaktadır. İngilizcedeki ilk kullanımları hayvanların ve bitkilerin yetiştirilmesi ve dinsel tapınma anlamlarıyla sınırlandırılan kültür kavramı, zamanla bireyden topluma doğru bir gelişim göstermiş, "uygarlık" ile eş anlamlı bir şekilde bir bütün olarak toplumun gelişmesini de ifade etmeye başlamıştır (Aça, 2019: 2). Bu doğrultuda hayvan yetiştiriciliği, kendine özgü bilgi, deneyim ve uygulamalarıyla başlı başına bir kültürel alan meydana getirmektedir. Bu alan içerisinde yetiştiricilerin ihtiyaçları ve ortak deneyimleri doğrultusunda çeşitli araçlar, yöntemler ve davranış kalıpları gelişmektedir. Güvercin yetiştiriciliği ise tarihsel geçmişi, kendine özgü uygulamaları ve toplumsal etkileşim biçimleriyle bu kültürel alanın köklü ve dikkat çekici örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Türk kültüründe hayvanlar ve hayvancılık, tarihsel süreçte yalnızca ekonomik ihtiyaçların karşılanmasına yönelik faaliyetler olarak kalmamış; göçebe yaşam biçiminden yerleşik hayata uzanan süreçte gündelik yaşamı ve kültürel pratikleri şekillendiren önemli unsurlar arasında yer almıştır (Büyükokutan Töret ve

Söğüt, 2022: 301). İnsanlarla hayvanlar arasında kurulan ilişki, karşılıklı etkileşim ve deneyim yoluyla şekillenerek farklı kültürel anlamlar ve uygulamalar kazanmıştır.

Hayvanlarla kurulan ilişkiler, bireysel ilgi ve uğraş alanlarının ötesine geçerek toplumsal aidiyetin ve kültürel kimliğin oluşumunda da etkili olabilmektedir. Jerolmack (2007), Berlin'de yaşayan Türk güvercin yetiştiricileri üzerine gerçekleştirdiği araştırmasında, güvercin bakımının bireyler için geçmişle ve geldikleri kültürel çevreyle bağ kurmanın bir yolu olduğunu ortaya koymaktadır. Araştırmada, çocukluk döneminden itibaren güvercinlerle kurulan ilişkinin göç sonrasında da sürdürüldüğü, kuş yetiştiriciliğinin ortak deneyimler ve buluşmalar aracılığıyla topluluk bağlarını güçlendirdiği görülmektedir. Özellikle güvercinlere yüklenen kültürel anlamlar ve yetiştiricilerin bu uğraş etrafında geliştirdikleri sosyal ilişkiler, Türk kimliğinin gündelik yaşam içerisinde yeniden ifade edilmesine katkı sağlamaktadır. Bu bakımdan güvercin yetiştiriciliği, yalnızca hayvanlarla kurulan bir ilişki değil, aynı zamanda bireyin geçmişiyle, kültürel aidiyetiyle ve içinde bulunduğu toplulukla bağını sürdürmesini sağlayan bir pratik olarak değerlendirilebilir.

Güvercin yetiştiriciliği, farklı yetiştirme amaçları, kuşların performans özellikleri, yarışma uygulamaları ve yetiştiriciler arasında gelişen örgütlenme biçimleriyle kendine özgü bir kültürel çevre meydana getirmektedir. Bu çevrede oluşan bilgi ve deneyim, kuşların yetiştirilmesine ilişkin uygulamaların yanı sıra yetiştiriciler arasındaki etkileşim, dayanışma ve bilgi paylaşımı aracılığıyla da şekillenmektedir. Nitekim önceki bir çalışmada güvercin yetiştiriciliğinin farklı yetiştirici gruplarını bir araya getiren, kendine özgü uygulama ve ilişki biçimleri geliştiren bir kültür ortamı oluşturduğu ortaya konulmuştur (Özdemir, 2021a: 116-117).

Güvercin yetiştiriciliği toplumsal ilişkiler ve aidiyet üretir; bunun yanında yetiştiriciler arasında kuşların geçmişine, özelliklerine ve soylarına ilişkin özel bir bilgi alanı da oluşur. Bu bilgi alanı, yetiştiricilerin kuşları değerlendirme biçimlerini ve kendi yetiştiricilik kimliklerini etkiler.

Kümeste beslemek için yetiştirilen güvercinlerin genel adı performans güvercinleridir. Kendi içerisinde farklı ırklara ve gruplara ayrılır. Her birinin kendine ait bir yeteneği veya güzelliği vardır. Güvercin yetiştirenlere ise seyis adı verilmektedir (Özdemir, 2021b: 185). Bu çeşitlilik içerisinde güvercinlerin fiziksel ve davranışsal özelliklerinin yanı sıra soylarının bilinmesi ve korunması da yetiş-

tiricilik kültürünün önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Yetiştiriciler açısından bir güvercinin değeri, yalnızca görünüşü ya da sergilediği performansla değil, geldiği soy, taşıdığı özellikler ve bu özelliklerin sonraki kuşaklara aktarılma potansiyeliyle de ilişkilidir. Böylece güvercin, biyolojik özelliklerinin ötesinde yetiştiricisinin emeğini, birikimini ve geçmişten devraldığı yetiştiricilik anlayışını temsil eden bir anlam kazanır. Soy bilgisi etrafında şekillenen bu yaklaşım, güvercinin özelliklerini tanıma ve yorumlama biçimiyle birleşerek yetiştiriciler arasında bir tür deneyim ve uzmanlık alanı meydana getirir. Bu noktada güvercini anlamak, güvercinin yalnızca mevcut özelliklerini gözlemlemekten ibaret olmayıp onun geçmişine, soyuna ve gelecekte aktarabileceği niteliklere ilişkin anlam üretme sürecine de karşılık gelmektedir.

Evcil kanatlı hayvanlar arasında kabul edilen güvercin gerek ekonomik gerekse hobi amaçlı olarak beslendiğinden insan hayatında önemli bir yer almıştır (Işık ve Er, 2017: 55). Güvercinin farklı yetiştirme amaçlarına konu olması, onun insan yaşamındaki yerinin yalnızca fiziksel varlığıyla değil, üstlendiği işlevler ve kazandığı anlamlarla da şekillendiğini göstermektedir.

Güvercin yetiştiriciliği, insan ile hayvan arasındaki ilişkinin gündelik yaşam içerisinde biçimlenen özgün örneklerinden biridir. Bu ilişkinin temelinde kuşların beslenmesi, barındırılması, çoğaltılması ve uçurulması gibi uygulamalar yer almakla birlikte yetiştiricilik deneyimi, söz konusu faaliyetlerin ötesinde bir bilgi ve gözlem alanını da beraberinde getirmektedir. Yetiştiriciler, kuşların fiziksel özelliklerini, davranışlarını, uçuş biçimlerini, eşleşmelerini, yavrularını ve geçmişlerini uzun süreli gözlemler aracılığıyla takip ederek bireysel deneyimlerine dayanan bir bilgi birikimi oluşturmaktadır. Bu birikim, zaman içerisinde ortak kavramlar, değerlendirme ölçütleri ve yetiştiriciler arasında paylaşılan deneyimlerle genişleyen kültürel bir niteliğe kavuşmaktadır.

Bu bilgi birikiminin önemli unsurlarından biri soy bilgisidir. Bir güvercinin hangi kuştan geldiği, anne ve babasının hangi özelliklere sahip olduğu, önceki kuşaklarda hangi niteliklerin görüldüğü ve bu niteliklerin sonraki kuşaklara ne ölçüde aktarıldığı, yetiştiricinin kuşu değerlendirme biçimini doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle yetiştirici açısından kuş, yalnızca mevcut fiziksel görünümü veya sergilediği performans üzerinden ele alınmamakta; geçmiş kuşaklarla kurduğu biyolojik bağ da değerlendirmeye dâhil edilmektedir. Soy, bu yönüyle kuşun kökenini belirlemenin yanı sıra geçmişten bugüne taşınan özelliklerin izlenmesini sağlayan bir süreklilik alanı oluşturmaktadır.

Soy kavramı, yalnızca biyolojik akrabalık ilişkisini ifade eden bir sınıflandırma olarak değerlendirilmemelidir. Bir kuşun soyunu bilmek, onun annesi, babası ve önceki kuşakları hakkında bilgi sahibi olmanın yanı sıra bu kuşların kimler tarafından yetiştirildiğini, hangi özellikleriyle tanındığını ve yetiştiricilik çevresinde nasıl hatırlandığını da kapsamaktadır. Bu noktada soy bilgisi, sözlü anlatılar, kişisel deneyimler ve yetiştiriciler arasında paylaşılan bilgiler aracılığıyla kültürel bir boyut kazanmaktadır. Geçmiş kuşlara ilişkin hatırlanan özellikler ve bu kuşlar etrafında geliştirilen anlatılar, yetiştiricilik faaliyetinin kolektif hafızasını oluşturmaktadır.

Soy bilgisinin kuşaklar boyunca korunması ve aktarılması ise güvercin yetiştiriciliğinde miras kavramını gündeme getirmektedir. Bu miras, yalnızca önceki kuşaklardan devralınan güvercinleri değil, aynı zamanda bu kuşlara ilişkin bilgi ve deneyimleri, yetiştirme yöntemlerini ve geçmişe dair anlatıları da içermektedir. Belirli bir soyun devam ettirilmesi, kuşların ayırt edici özelliklerinin korunması ve yetiştiricilik deneyiminin sonraki kuşaklara aktarılması, geçmiş ile bugün arasında bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Böylece miras, biyolojik devamlılığın ötesine geçerek yetiştiricinin emeği ve birikimiyle yeniden üretilen kültürel bir aktarım biçimine dönüşmektedir.

Güvercin yetiştiriciliğinde bu aktarım süreci, yetiştiricinin kimliğinin oluşumuyla da yakından ilişkilidir. Yetiştiricinin sahip olduğu kuşlar, devam ettirdiği soylar, yetiştirme tercihleri ve bilgi birikimi, onun yetiştiricilik çevresi içerisindeki konumunu belirleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Özellikle belirli soylarla özdeşleşmek, bu soyların özelliklerini korumak ve geliştirmek, yetiştiricinin zaman içerisinde kendine özgü bir yetiştiricilik anlayışı oluşturmasına imkân tanımaktadır. Bu bağlamda güvercin, yetiştiricisinin yalnızca sahip olduğu bir canlı değil; emeğini, bilgisini, geçmişini ve topluluk içerisindeki tanınırlığını temsil eden bir değer hâline gelmektedir. Dolayısıyla yetiştirici kimliği, kuşlarla kurulan ilişkinin yanı sıra soyun devamlılığı ve bu devamlılığa yüklenen anlamlar üzerinden de inşa edilmektedir.

Soy, miras ve kimlik arasındaki bu ilişkiyi bir arada değerlendirmeyi mümkün kılan temel pratiklerden biri ise "kuşu okuma"dır. Kuşu okuma, yetiştiricinin güvercinin fiziksel özelliklerini, davranışlarını, uçuş biçimini ve soy geçmişini bir arada değerlendirerek onun hakkında anlam üretmesini ifade etmektedir. Bu pratikte yetiştirici, yalnızca gözle görülebilen özellikleri tespit etmekle kalmamakta, geçmiş deneyimlerinden ve önceki kuşaklara ilişkin bilgilerinden hare-

ketle mevcut kuşun niteliklerini yorumlamaktadır. Böylece kuşun bedeni ve davranışları, yetiştiricinin deneyimiyle anlamlandırılan birer bilgi kaynağına dönüşmektedir. Kuşu okumak, bu yönüyle biyolojik özelliklerin gözlemlenmesinin ötesinde, geçmişten devralınan bilginin bugünkü kuşlar üzerinden yeniden yorumlanmasını sağlayan kültürel bir bilgi üretim pratiği olarak değerlendirilebilir.

Güvercin yetiştiriciliğinde kuşu tanımak, yalnızca onun fiziksel özelliklerini ayırt etmekle sınırlı değildir; yetiştiricinin zaman içerisinde geliştirdiği gözlem becerisi ve deneyimsel bilgi aracılığıyla kuşun davranışlarını, ihtiyaçlarını ve kendine özgü niteliklerini anlamlandırmasını da kapsamaktadır. Walkowiak (2025), süs güvercini yetiştiricileri üzerine gerçekleştirdiği araştırmada, yetiştiricilerin bakım ve yetiştirme süreçlerinde genel uygulamaların yanı sıra gözlem ve deneyime dayalı uzmanlaşmış pratikler geliştirdiklerini belirtmektedir. Araştırmacıya göre yetiştiricilerin deneyimsel bilgisi, güvercinlerin ihtiyaçlarını değerlendirmelerinde ve bakım, sağlık, beslenme ve yetiştirme süreçlerini buna göre düzenlemelerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu yaklaşım, yetiştiricinin kuşla kurduğu ilişkinin zaman içerisinde nasıl bir uzmanlık alanına dönüştüğünü göstermesi bakımından önemlidir. Çalışma kapsamında deneyimsel bilgi, "kuşu okuma" kavramı çerçevesinde ele alınmaktadır. Kuşu okuma; yetiştiricinin güvercinin fiziksel özelliklerini, davranışlarını, uçuş biçimini ve soy geçmişine ilişkin işaretleri bir arada değerlendirerek onun nitelikleri hakkında çıkarımda bulunması ve gelecekteki gelişimine yönelik öngörüler oluşturması şeklinde tanımlanabilir. Kuşu okuma, yalnızca bireysel gözleme dayanan bir beceri değil; kuşaklar boyunca aktarılan yetiştiricilik bilgisiyle kişisel deneyimin birleştiği, saha verileri üzerinden anlamlandırılan özgün bir kültürel pratik olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada "inşa" kavramı, güvercin yetiştiriciliğinde soy, miras ve yetiştirici kimliğinin sabit ve kendiliğinden var olan unsurlar olarak değil, bilgi, deneyim ve toplumsal etkileşimler aracılığıyla biçimlenen ve süreklilik kazanan yapılar olarak ele alınmasını ifade etmektedir. Bu sürecin anlaşılmasında çalışmanın temel kavramlarından biri olan "kuşu okuma" önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Güvercin yetiştiricileri (seyisler) arasında yaygın ve yerleşik bir terim olarak kullanılmayan bu ifade, yetiştiricilerin kuşların fiziksel özelliklerini, davranışlarını ve performanslarını gözlemleyerek tanıma ve yorumlama biçimlerini açıklamak amacıyla araştırmacı tarafından analitik bir kavram olarak önerilmektedir. Saha görüşmelerinden elde edilen veriler, yetiştiricilerin güvercinin beden yapısı, uçuş özellikleri, eş seçimi, yavru verme kapasitesi ve gündelik davranışla-

rını dikkate alarak kuşun niteliği ve soyu hakkında değerlendirmelerde bulunduklarını göstermektedir. Bu değerlendirmeler, damızlık seçiminden belirli özelliklerin korunmasına ve soyların devamlılığının sağlanmasına kadar uzanan yetiştiricilik kararlarında belirleyici olmaktadır. Bu bakımdan "kuşu okuma", bireysel gözlem ve tanıma becerisinin ötesinde, soy bilgisinin değerlendirilmesine, yetiştiricilik deneyiminin uygulamaya aktarılmasına ve bu alandaki bilgi birikiminin kuşaklar boyunca sürdürülmesine katkıda bulunan kültürel bir pratik olarak ele alınmaktadır. Soyun devamlılığına ilişkin tercihler, bilgi ve deneyimin aktarımı ve yetiştiricinin bu süreçte üstlendiği rol, aynı zamanda yetiştirici kimliğinin biçimlenmesine de zemin hazırlamaktadır.

Güvercin yetiştiriciliği, kendine özgü bilgi birikimi, toplumsal ilişkileri ve kültürel aktarım biçimleriyle şekillenen çok yönlü bir kültürel alan olarak incelenmektedir. Araştırmanın kavramsal çerçevesi; seyislik, yetiştirici kimliği, soy bilgisi, kültürel hafıza, miras ve deneyimsel bilgi ekseninde oluşturulmuştur. Bu kapsamda seyislik, yetiştiricilik bilgi ve uygulamalarını sürdüren kişilerin deneyimlerini ve toplumsal konumlarını; soy bilgisi, kuşların geçmişini, akrabalık ilişkilerini ve belirli niteliklerin kuşaklar arasındaki devamlılığını ifade etmektedir. Kuşların geçmişine, yetiştiricilere ve yetiştirme deneyimlerine ilişkin bilgilerin hatırlanması ve paylaşılması kültürel hafızayı oluştururken, bu birikimin kuşlar ve yetiştiricilik uygulamalarıyla birlikte sonraki kuşaklara aktarılması miras boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Yetiştirici kimliği ise söz konusu bilgi ve deneyimlerin yanı sıra aidiyet, emek ve yetiştiricilik çevresindeki toplumsal ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Araştırmanın verileri, saha çalışması kapsamında gerçekleştirilen görüşme ve gözlemler, derleme faaliyetleri ve konuyla ilgili yazılı kaynakların incelenmesi yoluyla elde edilmiştir. Görüşmelerde yetiştiricilerin güvercinlerle kurdukları ilişki, seyislik deneyimleri, soy bilgisine yaklaşımları ve yetiştiricilik bilgisinin aktarımına ilişkin anlatıları üzerinde durulmuştur. Sözlü veriler, saha gözlemleri ve derleme materyalleriyle birlikte değerlendirilmiş, yazılı kaynaklardan yararlanılarak araştırmanın kuramsal çerçevesi desteklenmiştir. Çalışma, güvercin yetiştiriciliğinde deneyimsel bilginin soyun devamlılığı, kültürel mirasın aktarımı ve yetiştirici kimliğinin biçimlenmesiyle ilişkisini halk bilimi perspektifinden incelemektedir. Bu doğrultuda araştırmanın temel meseleleri, seyislik ve yetiştirici kimliği, soy bilgisi ve kültürel hafıza ile deneyimsel bilgi ve "kuşu okuma" pratiği başlıkları altında ele alınmaktadır.

### 1. Yetiştirici Kimliği, Aidiyet ve İnsan-Hayvan İlişkisi

İnsan ile güvercin arasındaki ilişkinin tarihsel geçmişi, bu kuşların yalnızca gündelik ihtiyaçlar doğrultusunda beslenen hayvanlar olmadığını, farklı dönemlerde çeşitli anlamlar ve değerler kazandığını göstermektedir. Güvercinler, insan topluluklarının yaşamında beslenme, haberleşme ve yetiştiricilik gibi işlevlerinin yanı sıra estetik beğeni, duygusal yakınlık ve sembolik anlamlar bakımından da yer edinmiştir. Zaman içerisinde güvercinlere duyulan ilgi, onları besleyen ve yetiştiren kişilerin sosyal yaşamına yansımış; kuşların sayısı, nitelikleri ve onlarla kurulan ilişkinin biçimi toplumsal değerlendirmelerde karşılık bulmuştur. Bu tarihsel ve kültürel yakınlığın izleri, güvercinlere atfedilen değer ve anlamlarda da görülmektedir.

Erken dönem insanlarının güvercine karşı büyük sevgisi vardır. Bir kimsenin zenginliği de beslediği güvercinlerin çokluğu ile ölçülmektedir (URL-1[1]). Güvercinler aynı zamanda barışın ve özgürlüğün simgesi kabul edilmiş ve insanoğlunun vefalı bir dostu olmuştur (Işık ve Er, 2017: 55).

Yetiştirici kimliği, bireyin güvercin yetiştiriciliğine duyduğu ilginin ötesinde, bu uğraş etrafında edindiği bilgi, deneyim, değer ve toplumsal ilişkiler aracılığıyla şekillenen çok katmanlı bir aidiyet biçimidir. Güvercin yetiştiriciliği, insan ile hayvan arasında kurulan ilişkinin süreklilik kazandığı; gözlem, bakım, emek ve karşılıklı alışkanlıklar yoluyla derinleştiği bir etkileşim alanı meydana getirmektedir. Bu ilişkide güvercin, yalnızca beslenen ya da belirli özellikleri nedeniyle tercih edilen bir hayvan olarak kalmamakta; yetiştiricinin gündelik yaşamına, sosyal çevresine ve kişisel anlatılarına dâhil olan bir varlığa dönüşmektedir. Yetiştiricinin kuşlarına ilişkin tercihleri, onlara ayırdığı zaman, geliştirdiği bakım yöntemleri ve diğer yetiştiricilerle paylaştığı deneyimler, kendisini bu kültürel çevrenin bir parçası olarak tanımlamasında etkili olmaktadır. Dolayısıyla yetiştirici kimliği, yalnızca bireyin yaptığı işle değil, güvercinlerle kurduğu ilişkinin niteliği ve bu ilişki etrafında oluşan toplulukla geliştirdiği bağlarla da anlam kazanmaktadır.

Yetiştiricinin güvercinlere ilişkin bilgi birikimi, zaman içerisinde geliştirdiği gözlem ve değerlendirme becerileriyle toplumsal çevresinde edindiği konumun da belirleyicisi hâline gelmektedir. Özellikle farklı soyları tanıyabilmek, kuşların

[1] Çalışmada yararlanılan internet kaynakları, metin içerisinde URL-1, URL-2... vb. biçiminde numaralandırılarak belirtilmiştir. İlgili internet kaynaklarının erişim adresleri ve erişim tarihleri kaynakçada sunulmuştur.

ayırt edici niteliklerini doğru biçimde değerlendirmek ve geçmiş yetiştirme deneyimlerinden hareketle öngörülerde bulunmak, yetiştiricinin uzmanlığını ortaya koyan ölçütler arasında yer almaktadır. Bu bilgiye sahip olmak, yetiştiriciler arasındaki etkileşimlerde deneyimin paylaşılmasına, karşılıklı değerlendirmelerin yapılmasına ve kişilerin yetiştiricilik alanındaki birikimlerinin tanınmasına zemin hazırlamaktadır. Böylece güvercin yetiştiriciliği, bakım ve üretim süreçlerinin yanı sıra bilgi ve deneyimin kişiye topluluk içerisinde belirli bir konum kazandırdığı sosyal bir uğraş niteliği taşımaktadır.

Güvercin seyisinin yetiştiricilik alanındaki yetkinliği ise kuşların özelliklerini tanıma, farklı niteliklerini ayırt etme ve bu özellikleri yetiştirme amaçları doğrultusunda değerlendirme becerisiyle ortaya çıkmaktadır. Seyisin güvercinin fiziksel yapısını, davranışlarını, soy geçmişini ve uçuş performansını dikkate alarak yaptığı değerlendirmeler, sahip olduğu deneyimin uygulamadaki karşılığını göstermektedir. Bu bakımdan seyislikte başarı, yalnızca yetiştirilen kuşların sayısı veya bu uğraşa ayrılan zamanla ölçülemez. Kuşların ihtiyaçlarını tanıma, uygun bakım ve yetiştirme koşullarını oluşturma, soy özelliklerini takip etme ve elde edilen sonuçları değerlendirme becerileri de seyisin performansını belirleyen unsurlardır. Dolayısıyla seyisin yetiştiricilik alanındaki konumu, sahip olduğu kuşlar kadar bu kuşlar üzerinde geliştirdiği bilgi, deneyim ve uygulama becerisinin diğer yetiştiriciler tarafından nasıl değerlendirildiğiyle de ilişkilidir.

Kültürün ana unsuru, insanların kalıcı gruplar halinde örgütlemesidir. Bu tür gruplar adetler veya teamüllere uyum sağlamaktadır (Malinowski, 2016: 47). Güvercin yetiştiriciliği, bireysel bir ilgi alanı olarak başlamakla birlikte zaman içerisinde ortak deneyimlerin, paylaşılan bilgilerin ve benzer alışkanlıkların etrafında şekillenen toplumsal bir ilişki ağına dönüşmektedir. Saha araştırmasında elde edilen veriler, yetiştiricilerin önemli bir bölümünün güvercinlerle kurdukları ilişkinin temellerini çocukluk döneminde attıklarını ve bu ilgiyi çoğunlukla ailelerinden, yakın çevrelerinden veya yaşadıkları sosyal ortamdan gözlemleyerek geliştirdiklerini göstermektedir. Küçük yaşlarda başlayan bu etkileşim, güvercinlerin bakımına ve yetiştirilmesine yönelik bilgi ve becerilerin zaman içerisinde edinilmesini sağlarken, bireyin kendisini yetiştiricilik çevresinin bir parçası olarak görmesine de zemin hazırlamaktadır. Ortak ilgi ve deneyimler doğrultusunda bir araya gelen yetiştiriciler arasında bilgi alışverişi ve dayanışma gelişmiş; bu birliktelikler zamanla dernekler ve daha geniş örgütlenmeler aracılığıyla kurumsal bir

nitelik kazanmıştır. Böylece güvercin yetiştiriciliği, insan ile hayvan arasındaki sürekli etkileşimin yanı sıra bu etkileşim çevresinde oluşan topluluk ilişkileri, ortak değerler ve aidiyet duygusuyla da biçimlenen bir kültürel uğraş hâline gelmiştir.

Güvercinler, fiziksel özellikleri, beden yapıları, renkleri ve uçuş nitelikleri bakımından birbirinden ayrılan farklı ırk ve türlerle yetiştiricilik kültüründe yer almaktadır. Bu çeşitlilik, her ırka özgü bakım, beslenme ve eğitim uygulamalarının gelişmesini beraberinde getirmiş; söz konusu bilgi ve deneyimler usta-çırak ilişkisi ve yetiştirici toplulukları aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılmıştır (Büyükokutan Töret ve Özdemir, 2026: 1085).

Saha görüşmelerinden elde edilen veriler, güvercin yetiştiriciliğine yönelme sürecinde çocukluk döneminde edinilen alışkanlıkların, aileden devralınan ilginin ve yakın sosyal çevrenin etkili olduğunu göstermektedir. Yetiştiricilerin bir bölümünün güvercinlerle kurdukları ilişkiye küçük yaşlarda, özellikle baba veya aile büyüklerinin yetiştiricilik faaliyetlerini gözlemleyerek başladıkları (KK-3[2], KK-6, KK-7, KK-8, KK-10, KK-13, KK-16, KK-18); bazılarının ise arkadaş çevresindeki yetiştiricilerden etkilenerek bu uğraşa yöneldikleri belirlenmiştir (KK-1, KK-2, KK-4, KK-5, KK-9, KK-11, KK-12, KK-14, KK-15, KK-17). Aile içerisinde başlayan ilginin zamanla kişisel bir uğraşa dönüşmesi, güvercin yetiştiriciliğinin kuşaklar arasında aktarılan bir alışkanlık ve deneyim alanı niteliği kazanmasını sağlamaktadır.

Görüşmelerde öne çıkan bir diğer önemli detay, güvercin yetiştiriciliğine duyulan bağlılığın zaman zaman gündelik yaşamın diğer alanlarını etkileyebilecek ölçüde yoğunlaşmasıdır. Bu ilginin yetiştiriciler tarafından sıklıkla tutku, vazgeçilemeyen bir alışkanlık ve hatta mecazi anlamda bir hastalık olarak nitelendirildiği görülmektedir (KK-1, KK-2, KK-11, KK-18). Bazı anlatılarda güvercinlere ayrılan zamanın aile yaşamı ve mesleki sorumlulukların önüne geçebildiği; eşinin doğum anı vb. önemli ailevi gelişmeler sırasında dahi kuşlarla ilgilenmenin sürdürüldüğü örneklere rastlanmıştır (KK-11). Benzer biçimde, yurt dışında yaşama veya çalışma imkânlarının güvercinlerden ayrılmak istememe nedeniyle değerlendirilmediğine ilişkin anlatılar da bu bağlılığın boyutunu ortaya koymaktadır (KK-11, KK-18). Söz konusu örnekler, yetiştiriciliğin yalnızca boş zamanlarda gerçekleştirilen bir hobi olarak görülmediğini, bazı yetiştiriciler açısından yaşam

[2] Çalışma kapsamında gerçekleştirilen saha görüşmelerinden elde edilen veriler, metin içerisinde atıf bütünlüğünü sağlamak amacıyla KK-1, KK-2, KK-3... şeklinde kodlarla belirtilmiştir. Kaynak kişilere ilişkin kimlik ve görüşme bilgileri ise kaynakçada ayrıntılı olarak sunulmuştur.

tercihlerini ve gündelik önceliklerini belirleyen güçlü bir aidiyet unsuruna dönüştüğünü göstermektedir.

Güvercin yetiştiriciliğinde insan-hayvan ilişkisi, besleme ve barındırma faaliyetlerinin yanı sıra kuşların gelişim dönemlerine uygun biçimde eğitilmesini ve uçuşa hazırlanmasını da kapsamaktadır. Özellikle yavru güvercinlerin uçuşa alıştırılması, aşamalı bir eğitim süreci ve dikkatli gözlem gerektirmektedir. Yavrunun yeme düşmesinin ardından öncelikle kümesini ve yemlendiği alanı tanıması sağlanmakta; bu amaçla belirli bir süre boyunca kümes çevresinde gerçekleştirilen düzenli yemleme uygulamalarından yararlanılmaktadır. Kuşun bulunduğu çevreye alıştığı gözlemlendikten sonra, daha önce uçuş deneyimi kazanmış bir güvercinin eşliğinde ilk uçuş denemeleri gerçekleştirilmektedir. Bu aşamada uçuş süresinin ve kuşun gösterdiği tepkilerin takip edilmesi, yavrunun kendi kümesini tanıyarak güvenli biçimde geri dönmesinin sağlanması bakımından önem taşımaktadır. Temel uçuş alışkanlığının kazanılmasından sonra eğitim süreci, kuşun gelişimine ve performansına göre devam ettirilmektedir (Özdemir, 2021a: 126). Bu uygulamalar, yetiştiricinin güvercinin gelişimini yakından takip etmesini ve bakım ile eğitim yöntemlerini kuşun ihtiyaçlarına göre düzenlemesini gerektirmektedir. İnsan ile güvercin arasında zaman içerisinde kurulan bu etkileşim, yetiştiricilikte emeğin, sorumluluğun ve karşılıklı alışkanlıkların belirleyici olduğu bir ilişki biçimini ortaya koymaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinde üretim sürecinin başarılı biçimde yürütülmesinin, eşleştirme öncesinde belirlenen amaçlar ve üretim sonrasında gerçekleştirilen takip çalışmalarıyla yakından ilişkili olduğu saha araştırmasında elde edilen veriler doğrultusunda anlaşılmaktadır. Eşleştirme sürecine geçilmeden önce hangi özelliklerin korunacağının, hangilerinin geliştirilmesinin hedeflendiğinin belirlenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Yalnızca iki kuşun eşleştirilmesi üretim bilgisi için yeterli değildir; yavruların gelişimi takip edilmeli ve elde edilen sonuçlar değerlendirilmelidir. Bu yöntem, yetiştiricilikte üretim bilgisinin kapsamını ortaya koymaktadır. Eşleştirilen kuşlardan elde edilen yavruların gelişimlerinin izlenmesi, beklenen özelliklerin ortaya çıkıp çıkmadığının gözlemlenmesi ve sonuçların önceki tercihlerle ilişkilendirilerek değerlendirilmesi, üretim sürecinin birbirini tamamlayan aşamaları olarak ele alınmaktadır. Beklentilerin karşılanmadığı durumlarda eşleştirme tercihlerinin yeniden gözden geçirilmesi ve sonraki üretimlerde farklı yöntemlerin denenmesi de bu sürecin bir parçasını oluşturmaktadır (KK-1, KK-4, KK-8, KK-11). Böylece yetiştiricilikte uzmanlığın, yalnızca uygun kuşların seçilmesiyle değil, alınan kararların sonuçlarının izlenmesi

ve edinilen deneyimin yeni üretim süreçlerine aktarılmasıyla geliştiği görülmektedir.

Güvercin yetiştiriciliğinde eş seçimi ve melezleme uygulamaları, yetiştiricinin deneyimi, gözlem becerisi ve üretim hedefleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu süreçte belirli fiziksel veya davranışsal özelliklerin bir araya getirilmesi amaçlansa da yapılan eşleştirmelerin sonuçlarının önceden kesin olarak öngörülmesi mümkün değildir. Görünüş bakımından benzer özellikler taşıyan güvercinlerin yavrularında farklı nitelikler ortaya çıkabilmekte, aynı eşleştirmeden elde edilen yavrular da gelişim ve performans bakımından birbirinden ayrılabilmektedir. Bu nedenle üretim sürecinin değerlendirilmesinde yalnızca eş seçimine değil, yavruların gelişimlerinin, sağlık durumlarının ve uçuş özelliklerinin takip edilmesine de önem verilmektedir (KK-1, KK-5, KK-11, KK-18). Yetiştiricinin deneyim yoluyla edindiği bilgiler, bu aşamalarda gözlem ve değerlendirme yapmasını sağlarken genetik bilgi de kalıtsal özelliklerin ve bireysel farklılıkların anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla yetiştiricilikte deneyime dayalı uygulamalar ile biyolojik süreçlere ilişkin bilginin birlikte değerlendirilmesi, üretim tercihlerinin daha bilinçli biçimde şekillendirilmesine katkı sağlamaktadır. Ancak yetiştiriciler veteriner desteğinin azlığı doğrultusunda geleneksel olarak sürdürdükleri sadece deneme ve gözlem yöntemini kullanmayı tercih etmektedirler. Süreci uzatsa da kesin sonuçlar verdiğini dile getirmektedirler, hatta başka türlü kesin anlaşılması mümkün değildir diye vurgulamaktadırlar (KK-1, KK-10, KK-11).

Güvercin yetiştiriciliğinde deneyim ve bilgi paylaşımı, bireysel uygulamaların ötesinde ortak bir yetiştiricilik anlayışının gelişmesini de sağlamaktadır. Saha araştırmasında elde edilen veriler, yetiştiriciler arasındaki dayanışmanın yalnızca kuş seçimi ve üretim süreçleriyle sınırlı kalmadığını; beslenme, bakım, hastalıkların tanınması ve tedavi yöntemleri gibi gündelik yetiştiricilik uygulamalarını da kapsadığını göstermektedir. Güvercinlerin beslenmesinde kullanılacak yemlerin belirlenmesinden hastalık belirtilerinin değerlendirilmesine, bakım koşullarından karşılaşılan sorunlara yönelik çözüm yollarına kadar pek çok konuda bilgi ve deneyim paylaşımında bulunulmaktadır (KK-1, KK-5, KK-12, KK-13, KK-14, KK-15, KK-16, KK-17, KK-18, KK-19). Bu paylaşımlar, yetiştiricilerin karşılaştıkları güçlükleri birlikte aşmalarına ve birbirlerinin deneyimlerinden yararlanmalarına imkân vermektedir. Böylece yetiştiricilik, bireysel bilgi ve becerilerin topluluk içerisinde paylaşıldığı, dayanışma ve karşılıklı yardımlaşmayla sürdürülen bir uğraş hâline gelmektedir.




*Görsel*[3]*-1 ve 2:* Deneyim ve bilgi paylaşımı yaparak güvercinleri izleyen seyisler

Hayvanların evcilleştirilmesiyle birlikte insanların hayvanların sağlık sorunlarıyla da ilgilenmeye başladıkları ve bu süreçte halk veterinerliği uygulamalarının ortaya çıktığı düşünülmektedir (Dinçer, 1967: 5). İnsan ve hayvan hekimliğinin tarihsel süreçte uzun süre bir arada yürütüldüğü, insanların kendi tedavilerinde başvurdukları bazı yöntemleri hayvanların tedavisinde de kullandıkları belirtilmektedir (Dinçer, 1967, akt. Yüksel, 2012: 13). Bu tarihsel birikim, hayvan sağlığına ilişkin bilgi ve uygulamaların insan-hayvan ilişkisi içerisinde gelişen deneyimlere dayalı yönünü ortaya koymaktadır.

Saha görüşmelerinde dikkat çeken bir diğer önemli unsur, güvercinlere yüklenen duygusal anlam ve yetiştiricilerin kuşlarıyla kurdukları güçlü bağlılıktır. Güvercinlerin yalnızca bakımı ve üretimi gerçekleştirilen hayvanlar olarak görülmediği; onlarla uzun süre birlikte yaşanması, gündelik zamanın önemli bir bölümünün kuşlara ayrılması ve her birinin özelliklerinin yakından takip edilmesi sonucunda aileden bir birey gibi değerlendirilebildiği anlaşılmaktadır (KK-1, KK-2, KK-9, KK-10, KK-18). Bazı yetiştiricilerin kuşlarına yönelik bağlılıklarını anlatırken onları çocukları gibi gördüklerini belirtmeleri, insan-hayvan ilişkisinin duygusal boyutunu ortaya koymaktadır (KK-7, KK-11, KK-14, KK-19). Güvercinlerle ilgilenmenin zaman içerisinde gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçasına dönüşmesi, bu uğraşın bırakılmasının güç olduğu yönündeki anlatılarda da kendisini göstermektedir (KK-3, KK-4, KK-18). Nitekim yetiştiricilik için kullanılan "Güvercin beslemek bir hastalıktır, bir kez başladıktan sonra kopamazsın (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5, KK-6, KK-7, KK-8, KK-9, KK-10, KK-11, KK-12, KK-13, KK-14, KK-15, KK-16, KK-17, KK-18, KK-19)." ifadesi, bu bağlılığın yetiştiriciler tarafından nasıl anlamlandırıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Burada hastalık sözcüğü tıbbi bir durumu değil, güvercinlere

[3] Görsel 1, Görsel 2, Görsel 3... şeklinde numaralandırılan fotoğraflar, araştırmacının saha çalışmaları sırasında çektiği ve kişisel arşivinde yer alan fotoğraflardan oluşmaktadır.

duyulan yoğun ilgiyi, süreklilik kazanan tutkuyu ve bu uğraştan vazgeçememe hâlini anlatan mecazi bir kullanımı ifade etmektedir.

Bu duygusal bağlılık, yetiştiricilerin birbirleriyle kurdukları ilişkilerle birleşerek güçlü bir aidiyet ortamının oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Ortak bilginin paylaşılması, karşılıklı yardımlaşma, deneyim aktarımı ve güvercinler etrafında gelişen sohbetler, yetiştiricilik çevresindeki sosyal bağları canlı tutmaktadır. Dolayısıyla yetiştirici kimliği, yalnızca sahip olunan bilgi ve becerilerle değil, güvercinlere duyulan bağlılık ve bu bağlılığı paylaşan kişilerle kurulan ilişkilerle de biçimlenmektedir. Güvercin yetiştiriciliği, bu yönüyle insan ile hayvan arasındaki duygusal ilişkinin toplumsal dayanışmayla birleştiği ve bireyin kendisini ait hissettiği bir çevre oluşturduğu kültürel bir uğraş olarak değerlendirilebilir.

İnsan-hayvan ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, güvercin yetiştiriciliğinin temelinde zaman içerisinde gelişen karşılıklı alışkanlıklar, gözlem ve duygusal bağın bulunduğu görülmektedir. Yetiştirici ile güvercin arasındaki etkileşim, hayvanın beslenmesi ve barındırılmasıyla sınırlı kalmamakta; kuşun gündelik davranışlarının, çevresel koşullara verdiği tepkilerin ve kendine özgü alışkanlıklarının tanınmasını da içermektedir. Uçuş biçimi, kümese dönüş davranışı, eş seçimi ve yavru bakımı gibi özellikler, yetiştiricinin uzun süreli gözlemleri sonucunda aşina olduğu davranış örüntülerine dönüşmektedir (KK-1, KK-18, KK-19). Bu süreçte güvercin, yalnızca yetiştiricilik faaliyetinin nesnesi olarak değil, bireyin gündelik yaşamına ve duygusal dünyasına dâhil olan canlı bir varlık olarak konumlanmaktadır. Yetiştiricinin kuşlarla kurduğu ilişkinin emek, dikkat, sorumluluk ve bağlılık üzerinden gelişmesi, güvercin yetiştiriciliğinin insan-hayvan etkileşimine dayalı özgün niteliğini ortaya koymaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinin bireysel bir uğraşın sınırlarını aşarak bilgi paylaşımı, karşılıklı dayanışma, duygusal bağlılık ve toplumsal aidiyet etrafında gelişen çok yönlü bir ilişki alanı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Yetiştiricinin kuşlarıyla kurduğu bağ, diğer yetiştiricilerle geliştirdiği ilişkiler ve bu çevre içerisinde edindiği deneyim, kendisini tanımlama biçimini de etkilemektedir. Güvercinlerin aileden biri gibi görülmesi ve yetiştiricilikten vazgeçmenin güçlüğünün sıklıkla dile getirilmesi, bu uğraşın yalnızca teknik bir bakım ve üretim faaliyeti olmadığını göstermektedir. Bu nedenle yetiştirici kimliği; insan ile hayvan arasındaki süreklilik taşıyan ilişki, ortak deneyimlerin oluşturduğu topluluk bağları ve bu bağlar içerisinde gelişen aidiyet duygusu birlikte değerlendirilerek açıklanmalıdır. Böylece güvercin yetiştiriciliği hem bireysel yaşamda hem de toplumsal çevrede karşılık bulan bir kimlik ve ilişki biçimi olarak anlam kazanmaktadır.




*Görsel-3 ve 4:* Kuşun Uçuşunun İzlenmesi

**2. Soy Bilgisi, Kültürel Hafıza ve Miras**

Güvercin yetiştiriciliğinde soy bilgisi, kuşların yalnızca hangi anne babadan dünyaya geldiğini gösteren bir kayıt niteliği taşımamakta; geçmişte edinilmiş yetiştirme deneyimlerinin, fiziksel ve davranışsal özelliklere ilişkin gözlemlerin ve yetiştiriciler arasında aktarılan bilgilerin bir araya geldiği kapsamlı bir birikimi ifade etmektedir. Bir güvercinin hangi hattan geldiğinin bilinmesi, onun mevcut özelliklerinin değerlendirilmesinin yanı sıra gelecekteki üretim tercihlerinin belirlenmesinde de yol gösterici olmaktadır. Bu yönüyle soy, geçmiş ile gelecek arasında kurulan biyolojik bir bağ olmanın ötesinde, yetiştiricinin emeğini, tercihlerini ve yetiştirme anlayışını da bünyesinde barındırmaktadır. Önceki kuşaklardan devralınan bilgiler, belirli hatların korunmasına yönelik çabalar ve yetiştiricilerin kendi deneyimleriyle bu birikime yaptıkları katkılar, güvercin yetiştiriciliğinde kültürel hafızanın oluşmasını sağlamaktadır. Böylece bazı kuşların ve soyların geçmişi, yalnızca yetiştiricinin kişisel belleğinde değil, anlatılar, yetiştirme uygulamaları ve kuşlar arasındaki akrabalık ilişkileri aracılığıyla topluluk içerisinde de varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda miras, devralınan kuşların yanı sıra onlara ilişkin bilgi, deneyim ve yetiştirme anlayışının da sonraki kuşaklara aktarılmasıyla anlam kazanmaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinde soy takibi, kuşların anne ve babalarını belirlemeye yönelik bir sınıflandırma işleminden ibaret değildir. Yetiştiricilik sürecinde oluşan geçmiş deneyimlerin ve tercihlerin izini sürmeye de imkân tanımaktadır. Geçmişte yetiştirilmiş kuşların ayırt edici nitelikleri, yetiştiriciler arasındaki el değiştirme süreçleri, gerçekleştirilen eşleştirmeler ve bu eşleştirmelerden elde edilen yavruların özellikleri, sonraki yetiştirme kararlarına kaynaklık eden bir bilgi birikimi oluşturmaktadır. Böylece her yeni kuş, yalnızca kendi özellikleri üzerinden değil, kendisinden önce gelen kuşlarla kurduğu bağlantılar ve bu bağlantılara ilişkin anlatılar aracılığıyla da değerlendirilmektedir.

Evcil güvercinlerde gözlemlenen fiziksel çeşitlilik, yetiştiricilerin uzun yıllar boyunca belirli özellikleri ön plana çıkaran eşleştirme ve seçilim uygulamalarıyla yakından ilişkilidir. Domyan & Shapiro (2017), evcil güvercinlerdeki morfolojik çeşitliliğin genetik ve gelişimsel temellerini ele aldıkları çalışmalarında, yapay seçilimin tüy rengi, tüy yapısı ve uzuv özellikleri gibi farklı fiziksel niteliklerin ortaya çıkmasındaki rolünü incelemektedir. Araştırmacıların bulguları, güvercinlerde bugün görülen farklı özelliklerin rastlantısal çeşitlilikten ibaret olmadığını, nesiller boyunca devam eden seçilim süreçleriyle de biçimlendiğini göstermektedir. Bu durum, yetiştiricilerin soy takibi sırasında geçmiş kuşların özelliklerini dikkate almalarının ve belirli nitelikleri sonraki nesillere aktarmaya yönelik eşleştirme tercihleri geliştirmelerinin biyolojik açıdan da anlamlı bir temele sahip olduğunu düşündürmektedir.

Soy, geçmiş ile bugün arasında süreklilik sağlayan bir hafıza alanı olarak düşünülebilir. Yetiştirici yeni bir kuşla karşılaştığında yalnızca mevcut kuşa bakmamakta; kuşun geçmişini de zihinsel olarak değerlendirme sürecine dâhil etmektedir. Böylece geçmişte yaşamış kuşlar, bugün yaşayan kuşlar üzerinden yeniden hatırlanmakta ve kültürel olarak varlıklarını sürdürmektedir.

Soy bilgisinin kuşaklar arasında aktarılmasında sözlü anlatılar önemli bir işleve sahiptir. Yetiştiriciler arasında dolaşıma giren kuş hikâyeleri; bir güvercinin hangi hattan geldiğini, geçmişte kimler tarafından yetiştirildiğini, hangi özellikleriyle tanındığını ve belirli eşleştirmeler sonucunda nasıl yavrular verdiğini içeren bir bilgi alanı oluşturmaktadır. Bu anlatılar, geçmişteki kuşlara ilişkin bilgilerin korunmasını sağlarken yetiştiricilerin kendi deneyimlerini başkalarıyla paylaşmalarına ve ortak bir yetiştiricilik belleği geliştirmelerine de zemin hazırlamaktadır.

Jerolmack (2007), Berlin'de yaşayan Türk güvercin yetiştiricileri üzerine gerçekleştirdiği araştırmasında, güvercinlerle kurulan ilişkinin bireysel bir uğraş olmanın ötesine geçerek ortak deneyimler ve toplumsal etkileşimler aracılığıyla kültürel aidiyeti pekiştirdiğini ortaya koymaktadır. Araştırmada yetiştiricilerin güvercin bakımını geçmişleri, kültürel çevreleri ve topluluk ilişkileriyle bağlantılı biçimde anlamlandırdıkları görülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, güvercinlerin geçmişine ilişkin anlatılar yalnızca kuşların biyolojik kökenini açıklayan bilgiler olarak kalmamakta; yetiştiricilerin ortak geçmişlerini, deneyimlerini ve yetiştiricilik geleneğine ilişkin değerlerini de görünür kılmaktadır. Böylelikle soy bilgisi, sözlü aktarım yoluyla topluluk belleğinde korunan ve her yeni yetiştirme deneyimiyle yeniden yorumlanan kültürel bir miras niteliği kazanmaktadır.

Saha görüşmelerinde elde edilen veriler, güvercin yetiştiriciliğinde soy bilgisinin yalnızca kuşların biyolojik kökenleriyle sınırlı olmadığını; damızlık seçimi, belirli özelliklerin kuşaklar boyunca korunması, yetiştiricilik deneyimlerinin aktarılması ve geçmişte yetiştirilen kuşlara ilişkin belleğin sürdürülmesi gibi farklı boyutları kapsadığını ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda soy hem biyolojik devamlılığı hem de yetiştiricilerin bilgi, deneyim ve emekleriyle şekillenen kültürel bir birikimi ifade etmektedir.

Güvercin yetiştiriciliğinde soy bilgisi, kuşların yalnızca anne ve babalarının belirlenmesine dayanan bir akrabalık kaydından ibaret değildir. Bir güvercinin hangi kuşlardan elde edildiği, önceki kuşaklarda kimlerin elinde yetiştirildiği, hangi eşleştirmeler sonucunda ortaya çıktığı ve belirli özelliklerin sonraki nesillerde ne ölçüde devam ettiği, soy bilgisinin kapsamını oluşturan temel unsurlardır. Bu nedenle bir kuşun geçmişinin değerlendirilmesinde anne baba bilgilerinin yanı sıra yetiştirilme süreci, geçmişte gerçekleştirilen eşleştirmeler ve yetiştiricilik deneyimleri de dikkate alınmaktadır. Soy bilgisi, biyolojik kökenin belirlenmesinin ötesinde, kuşların geçmişine ilişkin deneyimlerin ve bilgilerin korunmasını sağlayan bir hafıza alanı niteliği taşımaktadır (KK-1, KK-4, KK-7, KK-8, KK-9, KK-11, KK-18, KK-19).

Bir güvercinin soy geçmişinin açıklanmasında yalnızca anne ve baba kuşun kimliklerinin bilinmesi yeterli görülmemektedir. Kuşların kimler tarafından yetiştirildiği, hangi eşleştirmelerden elde edildiği ve önceki kuşaklarda hangi özelliklerin gözlemlendiği de bu geçmişin önemli bileşenleri arasında yer almaktadır. Özellikle belirli soyların isimleri, ayırt edici nitelikleri ve geçmişteki yetiştiricileriyle birlikte anılması, yetiştiricilik belleğinin kişiler ve kuşlar arasındaki ilişkiler üzerinden biçimlendiğini göstermektedir. Bir kuşun kökenine ilişkin bilgi, biyolojik geçmişini açıklamakla kalmamakta; onun yetiştirilmesine katkıda bulunan kişilerin, uygulanan üretim yöntemlerinin ve geçmişte alınan kararların da hatırlanmasını sağlamaktadır (KK-1, KK-2, KK-11). Belirli kuşların başarıları, uçuş özellikleri veya yavrularına aktardıkları nitelikler hakkındaki bilgilerin yetiştiriciler arasında paylaşılması, bu belleğin sözlü aktarım yoluyla korunmasına katkıda bulunmaktadır.

Soy takibinde baba hattına ilişkin bilgi önemli bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Bununla birlikte aynı baba kuştan elde edilen yavruların birbirinin aynı özellikleri taşıdığı varsayılmamaktadır. Her yavrunun gelişim süreci, uçuş sırasındaki davranışları, takla hareketlerinin niteliği ve performans özellikleri ayrı

ayrı değerlendirilmektedir. Baba hattına ilişkin geçmiş bilgiler, yavruların taşıyabileceği özellikler konusunda bir ön değerlendirme imkânı sunarken her bir kuşun gerçek nitelikleri kendi gelişimi ve performansı üzerinden belirlenmektedir. Bu nedenle aynı baba hattından gelen yavrular arasında benzerlikler bulunsa da bireysel farklılıklar göz ardı edilmemektedir. Kalıtımın yanı sıra eşleştirilen dişi kuşun özellikleri ve yetiştirme koşulları da yavruların niteliklerinin ortaya çıkmasında etkili unsurlar olarak değerlendirilmektedir (KK-1, KK-3, KK-4, KK-8, KK-11, KK-18, KK-19). Böylece soy takibi, geçmiş kuşların özelliklerini kaydetmenin yanında yeni eşleştirmelerin hangi ölçütler doğrultusunda gerçekleştirileceğine ilişkin kararları da etkilemektedir.

Damızlık seçiminde güvercinin fiziksel görünümünün yanı sıra ait olduğu ırkın özellikleri, soy geçmişi ve kalıtsal nitelikleri dikkate alınmaktadır. Yetiştiricilik anlayışında asalet, ırk özellikleri ve gen ya da kan uyumu olarak ifade edilen ölçütler, damızlık kuşların belirlenmesinde önem taşımaktadır. Asalet kavramı, kuşun kökenine, geçmişine ve ait olduğu hattın taşıdığı değerlere ilişkin değerlendirmeleri kapsamaktadır. Damızlık olarak seçilecek kuşların belirlenmesinde uçuş biçimi, takla hareketleri ve hız gibi performans göstergeleri de dikkate alınmaktadır. Bu özellikler gözlemlenerek hangilerinin üretimde kullanılacağına karar verilmekte, kuşların mevcut performansları geçmiş soy bilgileriyle birlikte ele alınmaktadır (KK-1, KK-4, KK-11, KK-18, KK-19). Damızlık seçimi, yalnızca başarılı uçuş sergileyen kuşların belirlenmesine dayanmamakta; sonraki kuşaklarda hangi özelliklerin devam ettirilmek istendiğiyle de ilişkilendirilmektedir.

Yavruluk dönemi, damızlık olarak değerlendirilebilecek kuşların belirlenmesinde gözlemlerin yoğunlaştığı aşamalardan biridir. Bu dönemde yavruların uçuş süreleri, takla hareketlerinin gelişimi ve uçuş sırasındaki davranışları takip edilmektedir. Yavru kuşların iki ila üç saatlik uçuş performansına ulaşmaları ve uçuş sırasında takla davranışı sergilemeleri, aranan özellikler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte belirli bir uçuş süresine ulaşılması tek başına yeterli görülmemekte; uçuş biçimi, hareketlerin niteliği ve gelişimin zaman içerisindeki seyri de değerlendirilmektedir (KK-1, KK-2, KK-11). Yavruluk döneminde gerçekleştirilen bu gözlemler, hangi kuşların damızlık olarak ayrılacağı ve hangi özelliklerin sonraki kuşaklarda korunacağı konusunda belirleyici olmaktadır.

Belirli özellikleri kuşaklar boyunca koruyarak kendine özgü bir hat oluşturma çabası, yetiştiriciler arasında damar oluşturma şeklinde adlandırılmaktadır. Uzun zaman ve yoğun emek gerektiren bu süreçte elde edilen yavrular ve son-

raki kuşaklar dikkatle takip edilmekte, hedeflenen özellikleri taşıdığı değerlendirilen bireyler seçilerek üretim sürdürülmektedir. Bu doğrultuda her yavrunun üretimde tutulması yerine, uçuş ve takla performansı bakımından istenen nitelikleri gösteren kuşlara öncelik verilmektedir. Bir kuşakta ortaya çıkan özellikler sonraki nesillerde yeniden gözlemlenmekte ve hattın devamlılığını sağlayacağı düşünülen bireyler belirlenmektedir. Kardeş kuşlar ile farklı kuşaklar arasında gerçekleştirilen eşleştirmeler de bu uygulamalar arasında yer almaktadır. İlk yavrular ile daha sonra gelen yavrular arasında eşlemeler en çok tercih edilen yöntemlerdendir. Güvercin eşlemesi yapılırken kardeş eşlemelerin herhangi bir sorun teşkil etmediği belirtilmektedir. Hatta çok daha başarılı damarların oluşturulabildiği söylenmektedir. Bu tür eşleştirmelerde soy yakınlığı ve kalıtsal özelliklerin devamlılığı dikkate alınırken genetik çeşitlilik ve kuşların sağlık durumlarının da değerlendirilmesi önem taşımaktadır (KK-1, KK-4, KK-8, KK-9, KK-10, KK-11, KK-18, KK-19).

Damızlık seçiminde erkek ve dişi kuşların performanslarına ilişkin farklı ölçütler kullanılmaktadır. Erkek kuşlarda beş-altı, dişi kuşlarda ise sekiz-on takla hareketi tercih edilen performans göstergeleri arasında sayılmaktadır. Dişi kuşların takla sırasında daha baskılı bir dönüş sergilemeleri beklenmektedir. Bunun yanı sıra iyi niteliklere sahip bir erkek damızlığın yavruların uçuş ve takla özellikleri üzerinde etkili olduğu, dişinin ise erkeğin eksik görülen özelliklerini tamamladığı düşünülmektedir (KK-1, KK-8, KK-10, KK-11, KK-12). Bu değerlendirme, damızlık seçiminde anne ve babanın bireysel performanslarının yanı sıra birbirleriyle olan uyumlarının da dikkate alındığını göstermektedir. Erkek ve dişi kuşların özellikleri karşılaştırılarak gerçekleştirilen eşleştirmelerde, yavrularda ortaya çıkması beklenen nitelikler de göz önünde bulundurulmaktadır. Böylece üretim kararları, tek bir kuşun performansından ziyade anne ve babanın özelliklerinin birlikte değerlendirilmesine dayandırılmaktadır.




*Görsel-5 ve 6:* Yavru Güvercin Görünümü

Soyun korunması ve belirli niteliklerin sonraki kuşaklara aktarılması, yetiştiricinin zaman içerisinde oluşturduğu bilgi birikimiyle yakından ilişkilidir, bir ya da iki yılda damızlık kuş elde edildiği anlaşılamaz, en az dört beş yıl ya da daha fazla zaman ister (KK-1, KK-4, KK-8, KK-10, KK-11, KK-18). Bir hattın devam ettirilmesinde hangi kuşların eşleştirileceği, hangi yavruların üretimde tutulacağı ve hangi özelliklerin korunacağı konusunda alınan kararlar, yetiştiriciye özgü bir üretim anlayışının oluşmasını sağlamaktadır. Geçmiş kuşaklardan edinilen bilgiler, yetiştiricinin kendi gözlem ve deneyimleriyle yeniden değerlendirilmekte; her yeni kuşak, önceki nesillerden devralınan özelliklerin sınandığı ve yeniden seçildiği bir aşamaya dönüşmektedir. Bu açıdan damar olarak adlandırılan hat, yalnızca kuşlar arasındaki biyolojik akrabalık ilişkileriyle sınırlı kalmamakta; hattın oluşturulması ve sürdürülmesi sırasında gerçekleştirilen seçimlerin, eşleştirmelerin ve yetiştiricilik uygulamalarının izlerini de taşımaktadır.

Soy bilgisinin kuşaklar arasındaki aktarımında aile büyükleri ve deneyimli yetiştiriciler tarafından paylaşılan bilgiler önemli bir yer tutmaktadır. Kuş seçimi, eşleştirme ve soy takibine ilişkin bilgilerin kimlerden öğrenildiği, yetiştiricilik geleneğinin kişiler ve kuşaklar arasındaki aktarım ilişkisini ortaya koymaktadır. Özellikle geçmişte yetiştirilmiş kuşlara ilişkin bilgilerin deneyimli yetiştiriciler tarafından aktarılması, belirli hatların özelliklerinin ve yetiştirme yöntemlerinin sonraki kuşaklar tarafından tanınmasına katkı sağlamaktadır. Bu aktarım yalnızca sözlü anlatılarla sınırlı değildir. Kuşların seçilmesi, eşleştirilmesi, yavruların takip edilmesi ve belirli özelliklerin korunmasına yönelik uygulamalar da öğrenme sürecinin bir parçasını oluşturmaktadır. Böylece yetiştiricilik bilgisi, anlatılar ve uygulamalar aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılmaktadır.

Belirli kuşların veya soyların özel bir değer atfedilerek korunması, miras düşüncesinin yetiştiricilik uygulamalarındaki görünümlerinden biridir. Bu kuşların değeri yalnızca fiziksel nitelikleri ya da uçuş performansları üzerinden belirlenmemekte; geçmişleri, yetiştirildikleri çevre, önceki sahipleri ve taşıdıkları soy bilgisi de değerlendirmeye katılmaktadır (KK-1, KK-10, KK-11, KK-18, KK-19). Bir kuşun geçmişte tanınmış bir yetiştiricinin elinde bulunması veya belirli özellikleriyle hatırlanan bir hattan gelmesi, ona ilişkin anlatıların ve yetiştiricilik belleğinin sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle bazı kuşların korunması, yalnızca üretimde kullanılacak damızlıkların muhafaza edilmesi anlamına gelmemektedir. Söz konusu uygulamalar, yetiştiricinin geçmişte oluşmuş birikime verdiği değeri ve bu birikimi geleceğe taşıma isteğini de yansıtmaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinde miras, yalnızca belirli kuşların bir yetiştiriciden diğerine devredilmesiyle açıklanabilecek bir aktarım biçimi değildir. Kuşlarla birlikte onların soy geçmişine ilişkin bilgiler, yetiştirme yöntemleri, eşleştirme tercihleri, gözlem deneyimleri ve geçmiş yetiştiricilere dair anlatılar da bu aktarımın kapsamına girmektedir. Bir soyun devam ettirilmesi, geçmişte oluşturulmuş özelliklerin korunmasının yanı sıra bu özellikleri tanımayı ve değerlendirmeyi sağlayan bilginin de sürdürülmesini gerektirmektedir (KK-1, KK-4). Böylece biyolojik devamlılık ile kültürel aktarım iç içe geçmektedir. Soy bilgisi, yetiştiricilerin geçmiş kuşaklarla kurdukları bağı korurken kendi deneyimlerini de sonraki kuşaklara aktarmalarına imkân tanımakta; yetiştiricilik mirası kuşlar, insanlar, anlatılar ve uygulamalar arasındaki süreklilik içerisinde yeniden üretilmektedir.

Geleneksel bilgi birikiminin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması, bu bilgiyi taşıyan kişilerin deneyimlerini kendilerinden sonra gelenlere ulaştırmalarıyla mümkün olmaktadır. Halk hekimliğinde bilgi ve uygulamaların herkese açık biçimde paylaşılmadığı, belirli kişilere ocak geleneği veya el verme yoluyla aktarıldığı belirtilmektedir (Karakaş, 2020: 132). Güvercin yetiştiriciliğinde de benzer biçimde, soy bilgisi, kuşların özelliklerini tanıma, hastalıklardan korunma ve iyileştirme, eşleştirme ve bakım süreçlerine ilişkin deneyimler, çoğunlukla deneyimli yetiştiricilerden öğrenilerek sonraki kuşaklara aktarılmaktadır. Bu aktarım, yalnızca bilginin sözlü olarak paylaşılmasıyla sınırlı kalmamakta; yetiştiricinin uygulamalarını izleme, sürece katılma ve zaman içerisinde kendi deneyimini geliştirme yoluyla da gerçekleşmektedir.

Kültürel bilginin kuşaklar arasındaki dolaşımı, sözlü anlatıların yanı sıra gündelik yetiştiricilik faaliyetleri içerisinde gerçekleştirilen uygulamalar aracılığıyla da sürdürülmektedir. Güvercinlerin seçilmesi ve eşleştirilmesinden yavruların gelişimlerinin izlenmesine, uçuş özelliklerinin değerlendirilmesinden farklı kuşların karşılaştırılmasına kadar uzanan süreç, bilgi ve deneyimin uygulama içerisinde edinilmesini ve aktarılmasını sağlamaktadır. Yetiştiriciler, belirli özellikleri tanıma ve değerlendirme konusunda zamanla geliştirdikleri yöntemleri yalnızca sözel olarak ifade etmemekte, kendi uygulamaları üzerinden göstererek sonraki yetiştiricilere de aktarmaktadır. Yetiştiricilik geleneğinin devamlılığında anlatılar kadar gözlem, uygulama ve deneyim yoluyla gerçekleşen öğrenme süreçleri de etkili olmaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinde miras, belirli bir kuşun ya da soy hattının muhafaza edilmesiyle sınırlı değildir. Kuşların niteliklerini değerlendirmeye yönelik ölçütler, eşleştirme tercihleri, bakım ve yetiştirme yöntemleri, uçuş özelliklerine

ilişkin deneyimler ve geçmişteki kuşlar hakkında biriktirilen bilgiler de mirasın bileşenleri arasında yer almaktadır. Güvercinler, kümesler ve yetiştiricilikte kullanılan araç gereçler bu birikimin fiziksel unsurlarını oluştururken soy kayıtları, kuşların geçmişine ilişkin anlatılar ve yetiştirme deneyimleri kültürel boyutunu meydana getirmektedir. Yetiştiricilerin geçmiş kuşaklardan devraldıkları bilgileri gündelik uygulamalarında kullanmaları ve kendi deneyimleri doğrultusunda geliştirmeleri, mirasın farklı unsurlarıyla birlikte korunmasını ve aktarılmasını mümkün kılmaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinde geçmişten gelen birikimin önemli bir bölümü, biyolojik soyun izlenmesi ve önceki nesillerin özelliklerinin değerlendirilmesi aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Güvercin, kendisinden önceki nesillerden aktarılan fiziksel ve davranışsal özellikleri taşımasının yanı sıra yetiştiricinin geçmiş kuşlara ilişkin bilgisini değerlendirmesine de imkân vermektedir. Bir kuşun soyunun takip edilmesi, önceki nesillerde görülen özelliklerin günümüzdeki karşılıklarının araştırılması ve bu özelliklerin sonraki yavrularda gözlemlenmesi, yetiştiricinin geçmiş kuşaklarla güncel yetiştiricilik uygulamaları arasında ilişki kurmasını sağlamaktadır. Geçmiş kuşlara ilişkin anlatılar ve soy bilgisi, canlı kuşlar üzerinde yapılan gözlemlerle birlikte değerlendirilerek kültürel hafızanın sürekliliğine katkıda bulunmaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinde mirasın devamlılığı, geçmişte edinilmiş bilgilerin olduğu gibi tekrarlanmasına dayanmamaktadır. Yetiştiriciler, her yeni kuşun özelliklerini önceki kuşlarla karşılaştırmakta, elde ettikleri sonuçları geçmiş deneyimleriyle ilişkilendirerek yeni tercihler geliştirmektedir. Özellikle eşleştirme, soy takibi ve belirli ırk özelliklerinin korunması sırasında karşılaşılan farklılıklar, mevcut bilgilerin yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Yetiştiricilik geleneği, geçmişten devralınan bilgi ve uygulamaların yeni deneyimler doğrultusunda sınandığı ve geliştirildiği bir süreç olarak şekillenmektedir. Miras kavramı, güvercin yetiştiriciliğinde geçmişten bugüne aktarılan birikimin yanı sıra bu birikimin yetiştiricilerin deneyimleriyle değişerek gelecek kuşaklara taşınmasını da kapsamaktadır.

### 3. Deneyimsel Bilgi ve "Kuşu Okuma" Pratiği

Güvercin yetiştiriciliğinde deneyimsel bilgi, zaman içerisinde tekrarlanan bakım ve yetiştirme uygulamalarının, dikkatli gözlemlerin ve kuşlarla kurulan sürekli ilişkinin sonucunda oluşan bir uzmanlık birikimidir. Bu birikim, yalnızca yetiştiricinin teorik olarak bildikleriyle değil, karşılaştığı durumları tanıma, farklı

özellikleri birbirinden ayırt etme ve edindiği bilgiyi yeni koşullara uyarlama becerisiyle gelişmektedir. Her güvercinin kendine özgü fiziksel özellikleri, davranış biçimleri ve performans nitelikleri bulunması, yetiştiricinin kuşları birbirinden bağımsız biçimde değerlendirmesini ve her birine ilişkin özel bir gözlem geliştirmesini gerektirmektedir. Bu noktada deneyim, yalnızca geçmişte yaşananların birikimi olmaktan çıkarak mevcut durumu yorumlamayı ve geleceğe yönelik kararlar almayı sağlayan bir bilgi kaynağına dönüşmektedir. "Kuşu okuma" olarak adlandırılan pratik de yetiştiricinin bu birikimden yararlanarak güvercinin bedenini, davranışlarını, uçuş özelliklerini ve soyuna ilişkin işaretleri anlamlandırmasını ifade etmektedir. Dolayısıyla kuşu okuma, yetiştiricinin güvercinle kurduğu ilişkinin gözlem ve yorumlama yoluyla uzmanlaşmaya dönüştüğü; bireysel deneyimin geleneksel bilgi ve toplumsal aktarım ile birleştiği özgün bir uygulama alanı olarak değerlendirilebilir.

Güvercin yetiştiriciliğinde deneyimsel bilgi, bakım ve beslenme uygulamalarının yanı sıra kuşların sağlık durumlarının gözlemlenmesi, hastalık belirtilerinin ayırt edilmesi ve koruyucu yöntemlerin geliştirilmesi süreçlerinde de kendini göstermektedir. Yetiştiricilerin kuşların fiziksel görünüm ve davranışlarındaki değişimleri takip ederek sağlık durumlarına ilişkin değerlendirmelerde bulunmaları, güvercin yetiştiriciliğinde gözleme dayalı bilginin önemini ortaya koymaktadır (Büyükokutan Töret ve Özdemir, 2024: 5-6).

Saha görüşmelerinde elde edilen veriler, güvercin yetiştiriciliğinde deneyimsel bilginin uzun süreli gözlem, karşılaştırma ve gündelik bakım uygulamaları aracılığıyla oluştuğunu göstermektedir. Yetiştiricinin kuşları tanıması, yalnızca onların fiziksel özelliklerini veya uçuş performanslarını bilmesiyle sınırlı değildir. Her bir güvercinin kendine özgü davranışlarını, alışkanlıklarını ve zaman içerisindeki değişimlerini takip edebilmek de bu bilgi birikiminin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Yetiştiricilikte kuşu okuma olarak nitelendirilebilecek bu pratik, güvercinin davranışlarını, fiziksel durumunu ve performansını birlikte değerlendirmeye; olağan davranışlarından farklılaşan durumları önceki gözlemlerle karşılaştırarak anlamlandırmaya dayanmaktadır.

Bir güvercinin tanınmasında uçuş sırasındaki özelliklerinin yanı sıra kümese iniş biçimi, eşiyle kurduğu ilişki, yemliğe geliş zamanı ve kümes içerisindeki davranışları da dikkate alınmaktadır. Kuşun uçuş sonrasında kümese nasıl döndüğü, hangi koşullarda uçuşa katıldığı ve diğer güvercinlerle nasıl etkileşim kurduğu, bireysel özelliklerinin belirlenmesinde başvurulan gözlem unsurlarıdır. Bu davra-

nışların zaman içerisinde takip edilmesi ve önceki dönemlerdeki hâliyle karşılaştırılması, her kuşun kendine özgü alışkanlıklarının tanınmasını sağlamaktadır. Bir güvercinin değerlendirilmesi, yalnızca aynı kümes içerisindeki diğer kuşlarla karşılaştırılmasına dayanmamakta; kendi geçmiş davranışlarının ve gelişim sürecinin de dikkate alınmasını gerektirmektedir (KK-1, KK-2, KK-4, KK-5). Uzun süreli birliktelik ve düzenli gözlem sonucunda yetiştirici, kuşların gündelik hareketlerindeki küçük farklılıkları ayırt edebilecek bir deneyim kazanmaktadır.

Kuşu okuma pratiğinin önemli boyutlarından biri, güvercinlerin sağlık durumlarının gündelik davranışlar üzerinden takip edilmesidir. Yem tüketiminde azalma, tüylerin kabarması, hareketliliğin düşmesi, solunum biçimindeki değişiklikler ve tünek üzerindeki duruşun farklılaşması, kuşun alışılmış durumundan uzaklaştığını düşündüren belirtiler arasında değerlendirilmektedir. Örneğin normal koşullarda yemliğe belirli bir zamanda gelen bir kuşun yem tüketimini azaltması veya diğer kuşlardan farklı davranmaya başlaması, yetiştiricinin dikkatini çeken değişikliklerdendir. Benzer biçimde tüylerin görünümündeki farklılaşma, kanat hareketlerinin zayıflaması ve uçuş performansında görülen düşüş de kuşun genel durumunun yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir (KK-1, KK-10, KK-11). Bu belirtilerin anlamlandırılmasında yetiştiricinin her bir güvercinin alışılmış davranışlarını önceden tanıması belirleyici olmaktadır.



*Görsel-7 ve 8:* Güvercinin kanatlarına bakılarak sağlık durumlarına bakılması ve damızlık seçimi

Güvercinlerin sağlık durumuna ilişkin değerlendirmelerde tek bir belirti üzerinden kesin bir sonuca ulaşılmasından ziyade farklı göstergelerin birlikte ele alındığı görülmektedir. Yem tüketimi, hareketlilik, tüylerin görünümü, solunum, dışkının rengi ve kıvamı ile uçuşa katılım durumu, kuşun genel hâlinin değerlendirilmesinde dikkate alınan unsurlardır. Özellikle dışkıdaki renk ve kıvam değişiklikleri, yetiştiriciler tarafından sindirim sistemiyle ilişkili sorunların veya

başka sağlık problemlerinin işareti olabilecek belirtiler arasında değerlendirilmektedir. Bununla birlikte söz konusu değişikliklerin farklı nedenlerden kaynaklanabileceği bilinmekte; kuşun genel durumu, önceki davranışları ve diğer belirtilerle birlikte değerlendirme yapılmaktadır (KK-1, KK-2, KK-4, KK-5, KK-7, KK-8, KK-10, KK-11, KK-18, KK-19). Böylece gözlem, tekil bir işaretten hareketle hüküm vermekten çok, kuşun olağan durumunu tanımaya ve bu durumdan sapmaları fark etmeye dayanmaktadır.

Yetiştiricilerin deneyime dayalı gözlemleri, bazı fiziksel ve davranışsal değişikliklerin hastalık belirtileri belirginleşmeden önce fark edilmesine imkân sağlayabilmektedir. Kuşun yem tüketimindeki azalma, hareketlerindeki yavaşlama veya uçuşa katılımındaki farklılaşma, sağlık durumunda bir değişiklik yaşandığına ilişkin erken işaretler olarak ele alınmaktadır. Ancak belirtilerin fark edilmesi ile hastalığın teşhis edilmesi birbirinden farklı süreçlerdir. Bu nedenle olağan dışı davranışlar sergileyen kuşların yakından takip edilmesi, gerekli görüldüğünde diğer kuşlardan ayrılması ve veteriner hekim kontrolüne götürülmesi önem taşımaktadır (KK-1, KK-11). Yetiştiricinin gözlem ve deneyimi, bu noktada teşhis koyan bir uygulama olarak değil, değişiklikleri erken fark etmeye ve gerekli müdahalenin zamanında gerçekleştirilmesine yardımcı olan bir bilgi biçimi olarak değerlendirilmektedir.

Kuşu okuma pratiği yalnızca güvercinin bireysel davranışları ve sağlık durumuyla sınırlı kalmamakta, yaşadığı çevrenin koşullarının değerlendirilmesini de kapsamaktadır. Kümesin havalandırılması, nem ve rutubet durumu, temizlik koşulları, yem ve su kaplarının hijyeni, kuşların genel durumunu etkileyebilen unsurlar arasında görülmektedir. Kümes içerisinde biriken tozun, özellikle kuşların kanat çırpmasıyla havaya karışarak solunum yollarını etkileyebileceği düşünülmektedir. Bu nedenle kümesin temizliği, zeminde biriken atıkların uzaklaştırılması ve su kaplarının düzenli olarak temizlenmesi bakım uygulamalarının önemli aşamalarını oluşturmaktadır. Kümesin büyüklüğü ve kullanım yoğunluğuna göre temizlik ihtiyacının değişmesi de çevresel koşulların sürekli gözlemlenmesini gerekli kılmaktadır (KK-1, KK-4, KK-9). Böylece kuşun davranışlarında veya fiziksel görünümünde meydana gelen değişiklikler, yalnızca bireysel özellikleri üzerinden değil, bulunduğu ortamla ilişkisi içerisinde de anlamlandırılmaktadır.

Deneyimsel bilginin oluşumunda yetiştiriciler arasındaki bilgi paylaşımı önemli bir yere sahiptir. Güvercinlerde gözlemlenen belirtilerin değerlendirilmesi, daha önce karşılaşılan sağlık sorunlarının aktarılması ve bakım uygulamalarına ilişkin deneyimlerin paylaşılması, ortak bir bilgi birikiminin oluşmasına

katkı sağlamaktadır. Özellikle dışkıdaki değişiklikler, tüy yapısı, hareketlilik ve uçuş performansında görülen farklılıklar üzerine yapılan değerlendirmeler, kuşların sağlık ve gelişim durumlarının tanınmasına yönelik deneyimlerin aktarılmasını mümkün kılmaktadır. Deneyimli yetiştiricilerin geçmişte karşılaştıkları durumları ve uyguladıkları bakım yöntemlerini paylaşmaları, diğer yetiştiricilerin benzer belirtileri ayırt etmelerine yardımcı olmaktadır.

Kuşu okuma pratiğinin temelinde, yetiştiricinin her bir güvercini kendi özellikleri içerisinde tanıması ve edindiği bilgileri yeni gözlemleriyle karşılaştırması bulunmaktadır. Uçuş biçimi, kümese dönüş, eşle kurulan ilişki, yem tüketimi, hareketlilik ve fiziksel görünüm gibi unsurların birlikte değerlendirilmesi, kuşun mevcut durumuna ilişkin kapsamlı bir yorum geliştirilmesini sağlamaktadır. Yetiştirici, kuşun önceki davranışlarını ve gelişim sürecini dikkate alarak gözlemlediği değişiklikleri kendi deneyimleri ve diğer yetiştiricilerden edindiği bilgilerle ilişkilendirmektedir. Her yeni gözlem, mevcut değerlendirmelerin yeniden ele alınmasına imkân tanıyarak kuşu tanıma ve yorumlama becerisinin gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

Güvercin yetiştiriciliğinde deneyimsel bilgi, uzun süreli gözlem, tekrarlanan uygulamalar ve bireysel deneyimlerle oluşan, yeni karşılaşmalar doğrultusunda gelişen bir uzmanlık alanıdır. Bu bilgi, genel yetiştiricilik bilgilerinin her kuşağa aynı biçimde uygulanmasından ziyade, her güvercinin özelliklerinin ve karşılaşılan koşulların kendi içerisinde değerlendirilmesine dayanmaktadır. Yetiştirici, zamanla edindiği birikimi kuşların davranışlarındaki değişimleri ayırt etmek, performanslarını değerlendirmek ve bakım uygulamalarını ihtiyaçlarına göre düzenlemek amacıyla kullanmaktadır. Gözlem, yalnızca kuşa ilişkin bilgi edinme aracı değil, geçmiş deneyimlerin yeni durumlar karşısında sınandığı bir öğrenme sürecidir.

Kuşu okuma pratiği, deneyimsel bilginin gündelik yetiştiricilik uygulamalarına ve kararlarına yansıdığı alanlardan biridir. Güvercinin fiziksel özellikleri, uçuş biçimi, davranışları ve soy geçmişi birlikte değerlendirildiğinde yetiştirici, kuşun mevcut niteliklerini geçmiş kuşlara ilişkin bilgileriyle karşılaştırabilmektedir. Gözlemlenen özellikler arasındaki benzerlik ve farklılıkların yorumlanması; eşleştirme, damızlık seçimi, soy takibi ve belirli niteliklerin korunmasına yönelik tercihlerde etkili olmaktadır. Kuşu okuma, bu yönüyle yalnızca mevcut özellikleri tanımayı değil, gözlemlerden hareketle yetiştiricilik sürecine ilişkin değerlendirme ve kararlar geliştirmeyi de kapsamaktadır.

Deneyimsel bilginin gelişiminde bireysel gözlemlerin yanı sıra yetiştiriciler arasında oluşan kolektif bilgi birikimi de belirleyicidir. Yetiştiricilerin birbirlerinin uygulamalarını takip etmeleri, karşılaştıkları sorunları paylaşmaları ve belirli kuşların özellikleri ile soy geçmişlerine ilişkin bilgi aktarmaları, kişisel deneyimlerin topluluk içerisinde dolaşıma girmesini sağlamaktadır. Önceki kuşaklardan devralınan yetiştirme yöntemleri ve geçmişte elde edilen sonuçlara ilişkin anlatılar, yeni gözlemler ve farklı yetiştirme koşulları doğrultusunda yeniden yorumlanmaktadır. Yetiştiricinin kuşla kurduğu uzun süreli ilişki, bakım sorumluluğu ve davranışlarını tanımaya yönelik dikkati de bu bilgi birikiminin oluşumunda etkili olmaktadır. "Kuşu okuma", bireysel gözlem ve uygulamalarla gelişen deneyimin, toplumsal bilgi aktarımı ve geçmişe ilişkin hafızayla birleşerek yetiştiricilik kararlarına yansıdığı bir bilgi ve anlamlandırma pratiği olarak değerlendirilebilir.

**Sonuç**

Güvercin yetiştiriciliği, hayvanların beslenmesi, bakımı, çoğaltılması ve uçurulması gibi uygulamaların ötesinde, insan ile hayvan arasındaki ilişkinin bilgi, deneyim, hafıza ve aidiyet üzerinden biçimlendiği çok yönlü bir kültürel alanı temsil etmektedir. Bu çalışma kapsamında değerlendirilen yetiştiricilik pratikleri, güvercinlerin yalnızca belirli fiziksel ve performansa dayalı özellikleri nedeniyle önemsenmediğini; geçmişleri, soy bağlantıları, davranışları ve yetiştiricilerle kurdukları uzun süreli ilişki içerisinde anlam kazandıklarını ortaya koymaktadır. Bu bakımdan güvercin yetiştiriciliği, canlıların belirli özellikler doğrultusunda yetiştirilmesine dayanan bir uğraş olmanın yanı sıra, geçmiş deneyimlerin korunduğu, gündelik uygulamalar aracılığıyla yeniden değerlendirildiği ve topluluk içerisinde aktarıldığı bir kültürel bilgi alanı olarak ele alınmalıdır.

Çalışmanın temel kavramsal eksenini oluşturan "kuşu okuma" pratiği, yetiştiricilerin güvercinleri tanıma ve değerlendirme süreçlerinde geliştirdikleri deneyimsel uzmanlığın belirgin bir görünümüdür. Kuşun kanat ve gövde yapısı, gözleri, duruşu, tüyleri, uçuş biçimi, kümese dönüş davranışı, eş seçimi ve yavru verme özellikleri, yetiştiricinin değerlendirme sürecinde başvurduğu farklı göstergeler arasında yer almaktadır. Ancak bu göstergelerin anlamı, tek başlarına taşıdıkları özelliklerden çok, yetiştiricinin geçmiş gözlemleri ve edindiği deneyimlerle kurduğu ilişki içerisinde belirginleşmektedir. Bir kuşun uçuş performansının, kümese iniş biçiminin veya eşine yönelik davranışlarının değerlendirilmesi, uzun süreli gözlem sonucunda oluşan karşılaştırma ve yorumlama becerisine dayanmaktadır. Dolayısıyla kuşu okuma, görünen özellikleri tanımlamaktan ibaret

olmayıp bunları kuşun geçmişi, bireysel gelişimi ve yetiştiricilik sürecindeki yeriyle ilişkilendiren bir bilgi pratiği niteliği taşımaktadır.

Bu bilgi pratiğinin oluşumunda deneyimin sürekliliği belirleyicidir. Güvercinlerin günlük hareketlerinin takip edilmesi, beslenme alışkanlıklarının tanınması, uçuş ve kümese dönüş davranışlarının izlenmesi, eşleriyle ve diğer kuşlarla kurdukları ilişkilerin değerlendirilmesi, yetiştiricinin her bir kuşa ilişkin ayrıntılı bir bilgi geliştirmesine imkân vermektedir. Aynı kümes içerisinde bulunan kuşların birbirinden farklı özellikler göstermesi, genel kabullerden hareketle bütün kuşları aynı biçimde değerlendirmek yerine her birinin bireysel gelişimini dikkate almayı gerektirmektedir. Özellikle sağlık durumuna ilişkin değişimlerin fark edilmesinde kuşun olağan davranışlarının bilinmesi önem kazanmaktadır. Yem tüketimindeki azalma, tüylerin kabarması, hareketlilikteki değişiklikler, solunum biçimi, dışkının görünümü ve uçuşa katılım gibi göstergeler, yetiştiricinin dikkatle takip ettiği unsurlardır. Bu gözlemler, sağlık sorunlarının kesin olarak teşhis edilmesini sağlamasa da olağan durumdan farklılaşan belirtilerin fark edilmesine ve gerektiğinde veteriner hekim desteğine başvurulmasına yardımcı olan deneyimsel bir birikim meydana getirmektedir. Böylece yetiştiricilik bilgisi, kuşun performansını değerlendirmek kadar onun ihtiyaçlarını ve yaşam koşullarını tanımayı da içermektedir.

Kuşu tanımaya yönelik bu yaklaşım, güvercinin yaşadığı çevrenin değerlendirilmesini de kapsamaktadır. Kümesin havalandırılması, nem ve rutubet durumu, temizlik, toz birikimi, yem ve su düzeni gibi koşulların kuşların gelişimi ve genel durumu üzerindeki etkilerinin dikkate alınması, yetiştiricilerin gözlemlerini çevresel unsurlarla birlikte ele aldıklarını göstermektedir. Bu durum, güvercinin fiziksel ve davranışsal özelliklerinin yalnızca soyuna bağlanamayacağını; kalıtsal özelliklerin bakım, beslenme, barınma ve yetiştirme koşullarıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yetiştiricinin uzmanlığı, kuşun bedeninde veya uçuşunda görülen özellikleri tanımanın yanı sıra bu özelliklerin ortaya çıktığı koşulları da yorumlayabilme becerisiyle gelişmektedir.

Güvercin yetiştiriciliğinde soy bilgisi biyolojik akrabalık ilişkilerinden daha geniş bir anlam taşımaktadır. Bir kuşun soy geçmişini bilmek, yalnızca anne ve baba kuşun kimliklerini belirlemekle sınırlı değildir. Önceki kuşların kimler tarafından yetiştirildiği, hangi eşleştirmeler sonucunda elde edildiği, hangi özellikleriyle tanındığı ve bu özelliklerin sonraki kuşaklarda nasıl karşılık bulduğu da soy bilgisinin kapsamına girmektedir. Aynı baba hattından gelen yavruların birbirin-

den bağımsız biçimde takip edilmesi, her kuşun gelişim ve performans özelliklerinin ayrı ayrı değerlendirilmesi, soyun değişmez bir nitelik garantisi olarak görülmediğini göstermektedir. Yetiştiriciler açısından anne baba bilgisi, gelecekteki üretim tercihlerini yönlendiren önemli bir başlangıç noktası olmakla birlikte, eşleştirmeden elde edilen yavruların özellikleri ve gelişim süreçleri de bu bilginin yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu yaklaşım, soy bilgisinin geçmişe ilişkin kayıtların korunmasının yanı sıra yeni kuşaklar üzerinden sürekli sınanan ve güncellenen bir bilgi alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Damızlık seçimi ve belirli ırk özelliklerinin devam ettirilmesine yönelik uygulamalar da bu bilgi alanının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Yetiştiricilerin kuşların uçuş sürelerini, takla özelliklerini, hızlarını, fiziksel niteliklerini ve yavrularında görülen performans farklılıklarını dikkate almaları, üretim kararlarının belirli ölçütler doğrultusunda verildiğini göstermektedir. Belirli özellikleri taşıyan kuşların seçilmesi, bunların uygun eşlerle eşleştirilmesi ve sonraki kuşakların gelişiminin izlenmesi, yetiştiricilikte uzun vadeli bir hedef doğrultusunda hareket edildiğine işaret etmektedir. Bir hattın veya damarın oluşturulması ve sürdürülmesi, tek bir eşleştirmeyle tamamlanan bir işlemden ziyade, farklı kuşaklarda elde edilen sonuçların karşılaştırılmasını gerektiren uzun soluklu bir süreçtir. Bununla birlikte yetiştiricilerin soyun devamlılığına ilişkin geleneksel değerlendirmeleri ile genetik çeşitlilik ve hayvan sağlığına ilişkin bilimsel ölçütlerin birbirinden ayrılması önemlidir. Belirli özellikleri koruma amacı, yakın akraba eşleştirmelerinin sürekli uygulanmasını zorunlu kılmadığı gibi, üretim sonuçlarının da yalnızca anne ve babanın özellikleri üzerinden kesin biçimde öngörülmesi mümkün değildir. Bu çerçevede yetiştiricilik deneyiminin, kuşların gelişim ve sağlık durumlarının izlenmesiyle birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir.

Soy bilgisinin kültürel niteliği, geçmişte yetiştirilmiş kuşlara ilişkin anlatıların ve hatıraların günümüzdeki yetiştiricilik uygulamalarında varlığını sürdürmesiyle daha belirgin hâle gelmektedir. Belirli bir kuşun adı, yetiştirildiği kişi, fiziksel veya davranışsal özellikleri ve yetiştiricilik geçmişi, o kuş artık yaşamıyor olsa da sonraki kuşakların değerlendirmelerinde başvurulan bir bilgi kaynağı olabilmektedir. Böylece geçmişteki kuşlar, yalnızca biyolojik devamlılık yoluyla değil, onlar hakkında korunan bilgiler ve anlatılar aracılığıyla da yetiştiricilik dünyasındaki yerlerini sürdürmektedir. Bu durum, kültürel hafızanın yalnızca sözlü anlatılardan meydana gelmediğini; kuşların adlandırılması, soylarının takip edilmesi, eşleştirme tercihlerinin hatırlanması ve geçmiş deneyimlerin yeni uygulamalara ak-

tarılması gibi gündelik pratikler içerisinde de oluştuğunu göstermektedir. Güvercin yetiştiriciliğinde hafıza, geçmişe ait bilgilerin saklandığı edilgen bir alan değil, bugünkü kuşların tanınmasını ve geleceğe yönelik kararların oluşturulmasını sağlayan etkin bir başvuru kaynağıdır.

Kültürel miras, yalnızca belirli bir güvercin ırkının veya soy hattının korunması üzerinden açıklanamayacak kadar geniş bir içeriğe sahiptir. Kuşların tanınmasına ilişkin ölçütler, damızlık seçimi, eşleştirme yöntemleri, yavruların gelişimini takip etme biçimleri, uçuşa ilişkin değerlendirmeler, bakım uygulamaları ve geçmiş kuşlara dair anlatılar bu mirasın farklı bileşenlerini oluşturmaktadır. Kümesin düzenlenmesi, beslenme ve bakım alışkanlıkları gibi gündelik uygulamalar da yetiştiricilik bilgisinin uygulama yoluyla aktarılmasını sağlamaktadır. Bu nedenle mirasın taşıyıcısı yalnızca yaşayan güvercinler değil, onların yetiştirilmesini mümkün kılan bilgi, beceri, deneyim ve toplumsal ilişki ağlarıdır. Söz konusu unsurların bir bölümü aile içerisinde, özellikle çocukluk döneminde başlayan tanışıklık ve önceki kuşakların etkisiyle öğrenilirken bir bölümü de yetiştiriciler arasındaki karşılaşmalar, ortak uygulamalar, dernek ve federasyon çevreleri ile deneyim paylaşımı aracılığıyla edinilmektedir. Böylece yetiştiricilik bilgisi farklı toplumsal çevreler arasında dolaşıma girerek bireysel deneyimin ötesinde ortak bir birikim meydana getirmektedir.

Güvercin yetiştiriciliğinin toplumsal boyutu, yetiştiricilerin birbirleriyle kurdukları dayanışma ve aidiyet ilişkilerinde de görülmektedir. Kuşların bakımı, beslenmesi, hastalık şüphesi taşıyan durumlar ve yetiştirme yöntemleri hakkında bilgi paylaşılması, yetiştiricilik çevresinde karşılıklı yardımlaşmaya dayalı ilişkilerin gelişmesini sağlamaktadır. Ortak ilgi alanı etrafında kurulan bu ilişkiler, belirli kuşların ve soyların tanınmasının yanı sıra yetiştiricilerin birbirlerinin deneyimlerinden yararlanmasına da imkân vermektedir. Güvercin yetiştiriciliğinin çocukluk döneminde başlayan bir ilgi olarak yaşamın farklı evrelerinde sürdürülmesi, bu uğraşın bireysel bir tercihin ötesinde süreklilik kazanan bir bağlılık biçimine dönüşebildiğini göstermektedir. Kuşlara yönelik sorumluluk ve duygusal yakınlık, kimi yetiştiricilerin onları aile üyeleri veya çocuklarıyla ilişkilendiren bir yaklaşımla değerlendirmelerinde de kendisini göstermektedir. Yetiştiriciliğin vazgeçilmesi güç bir tutku olarak tanımlanması, insan-hayvan ilişkisinin yalnızca fayda, üretim veya sahiplik üzerinden kurulmadığını; emek, sorumluluk, bağlılık ve duygusal deneyimlerle de biçimlendiğini ortaya koymaktadır.

Bu ilişkiler bütünü içerisinde yetiştirici kimliği, yalnızca güvercin sahibi olmakla veya belirli sayıda kuş yetiştirmekle açıklanamamaktadır. Kuşların özelliklerini tanıyabilmek, soy geçmişlerini takip edebilmek, damızlık seçiminde gerekçeli tercihlerde bulunmak, yetiştirme sonuçlarını değerlendirmek ve edinilen bilgiyi başkalarıyla paylaşabilmek, yetiştiricinin deneyim ve uzmanlığını görünür kılan unsurlardır. Bunun yanında belirli bir soyu sürdürmek, geçmişteki yetiştiricilerin emeğini ve kuşlarını hatırlamak, yetiştiricilik çevresinin ortak değerlerini benimsemek ve bu birikime katkıda bulunmak da kimliğin oluşumunda etkili olmaktadır. Dolayısıyla yetiştirici kimliği, bireysel bilgi ve becerilerin yanı sıra topluluk içerisinde tanınma, deneyim paylaşımı ve ortak bir kültürel çevreye aidiyet üzerinden şekillenmektedir. Güvercin yetiştiriciliği bu yönüyle bireyin kendisini tanımladığı, toplumsal ilişkiler kurduğu ve bilgi birikimini ortaya koyduğu bir yaşam pratiği niteliği kazanmaktadır.

Çalışmada ele alınan soy, miras, kimlik ve deneyimsel bilgi kavramları, güvercin yetiştiriciliğinin birbirinden ayrıştırılamayacak boyutlarını oluşturmaktadır. Soy, geçmiş kuşaklardan gelen biyolojik özelliklerin yanı sıra bu kuşlara ilişkin bilgi ve anlatıları taşımakta; kültürel miras, yetiştirme uygulamalarının, gözlem becerilerinin ve hafızanın aktarılmasıyla süreklilik kazanmaktadır. Yetiştirici kimliği ise söz konusu bilgi ve uygulamaların bireysel deneyim içerisinde benimsenmesi, geliştirilmesi ve toplulukla paylaşılarak sürdürülmesi sonucunda biçimlenmektedir. "Kuşu okuma" pratiği, bu boyutlar arasında bağlantı kuran temel unsurlardan biridir. Çünkü yetiştirici, kuşun bedenini ve davranışlarını gözlemleyerek geçmişe ilişkin bilgileri bugünkü deneyimiyle ilişkilendirmekte; elde ettiği değerlendirmeleri bakım, seçim ve yetiştirme kararlarına yansıtarak geleceğe yönelik bir bilgi birikimi oluşturmaktadır.

Bu çalışma, güvercin yetiştiriciliğinin halk bilimsel açıdan incelenmesinin, yalnızca bir hayvan yetiştirme geleneğinin uygulamalarını belgelemekle sınırlı kalmaması gerektiğini göstermektedir. Bu alanın anlaşılabilmesi için kuşların biyolojik özellikleri kadar yetiştiricilerin geliştirdiği sınıflandırma ve değerlendirme ölçütlerinin, sözlü anlatılarının, gündelik bakım pratiklerinin, toplumsal ilişkilerinin ve hayvanlarla kurdukları duygusal bağların da dikkate alınması gerekmektedir. Güvercin, bu ilişkiler içerisinde yalnızca yetiştirilen veya belirli özellikleri korunmaya çalışılan bir canlı değil; yetiştiricinin deneyim kazanmasına, geçmişi hatırlamasına, yeni bilgiler üretmesine ve kültürel aidiyet geliştirmesine eşlik eden etkin bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuşun bedeni ve davranışları üzerinden geçmişin yorumlanması, soy özelliklerinin yeni kuşaklarda takip edilmesi

ve deneyimlerin başka yetiştiricilere aktarılması, biyolojik devamlılık ile kültürel sürekliliğin aynı gündelik pratik içerisinde nasıl kesiştiğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan güvercin yetiştiriciliği, yaşayan kuşlar aracılığıyla geçmişin hatırlandığı, deneyimin bilgiye dönüştüğü ve kültürel birikimin yeni koşullar içerisinde yeniden biçimlendiği özgün bir halk kültürü alanı olarak değerlendirilebilir.

Gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalarda, farklı bölgelerdeki güvercin yetiştiricilerinin deneyimlerinin karşılaştırmalı olarak ele alınması; soy bilgisi, kuşların değerlendirilmesinde kullanılan ölçütler ve yetiştiricilik uygulamalarının yerel özellikler doğrultusunda incelenmesine katkı sağlayabilir. Bunun yanı sıra yetiştiricilik bilgisinin aile ve yetiştirici çevresi içerisinde kuşaklar arasında aktarılma biçimleri, geçmişte yetiştirilen kuşlara ilişkin anlatıların günümüzdeki soy ve damızlık değerlendirmelerine etkisi ile "kuşu okuma" becerisinin deneyim yoluyla nasıl geliştiği üzerinde durulabilir. Ayrıca yetiştiricilerin kuşların sağlık durumlarına ve davranışlarındaki değişimlere ilişkin gözlemlerinin veteriner hekimlik ve hayvan davranışları alanlarındaki bilimsel değerlendirmelerle birlikte incelenmesi, deneyime dayalı yetiştiricilik bilgisi ile bilimsel bilgi arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulmasına imkân tanıyabilir. Bu doğrultuda yürütülecek çalışmalar, güvercin yetiştiriciliğinde soyun biyolojik devamlılığının yanı sıra deneyim, hafıza ve bilgi aktarımı aracılığıyla şekillenen kültürel sürekliliğin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

**Kaynakça**

Açа, Mehmet (2019). "Toplumlaşma ve Toplumsallaşma Eşiğinde Kültür". *Halk Bilimi El Kitabı*. Ed. Mustafa Açа. Nobel Akademik Yayıncılık, 1-12.

Büyükokutan Töret, Aslı ve Söğüt, Zülal (2022). "Çobanlık ve Hayvancılıkta İnsansız Hava Aracı Kullanımı ile Dijital Dönüşüm: Eskişehir Örneği". *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 15: 300-320.

Büyükokutan Töret, Aslı ve Özdemir, Tuğçe (2024). "Güvercin Hastalıklarında Geleneksel Tedavi Yöntemleri: Eskişehir Örneği". *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 4(1): 1-24.

Büyükokutan Töret, Aslı ve Özdemir, Tuğçe (2026). "Güvercin Kültürünün Dijital Dönüşümü ve Bilginin Yeniden Üretimi". *13. Uluslararası Avrupa Disiplinlerarası Konferansı Bilimsel Araştırma Tutanaklar Kitabı* (Tiran, 25-26 Mayıs 2026), 1083-1099.

Dinçer, Ferruh (1967). *Türk Folklorunda Veteriner Hekimliği Üzerine Araştırmalar*. Ankara Üniversitesi Veteriner ve Ziraat Fakülteleri Basımevi.

Domyan, Eric T. & Shapiro, Michael D. (2017). "Pigeonetics Takes Flight: Evolution, Development, and Genetics of Intraspecific Variation". *Developmental Biology*, 427(2): 241-250.

Haviland, William A. vd. (2008). *Kültürel Antropoloji*. Çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu. Kaknüs Yayınları.

Işık, Nermin ve Er, Ayşe (Ed.) (2017). *Güvercin El Kitabı*. Güneş Tıp Kitabevleri.

Jerolmack, Colin (2007). "Animal Practices, Ethnicity, and Community: The Turkish Pigeon Handlers of Berlin". *American Sociological Review*, 72(6): 874-894.

Karakaş, Rezan (2020). *Güneydoğu Anadolu Halk İnanışları: Dicle Bölümü*. Gazi Kitabevi.

Malinowski, Bronislaw (2016). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. Çev. Deniz Uludağ. Doğu Batı Yayınları.

Özdemir, Tuğçe (2021a). "Eskişehir'de Güvercin Yetiştirme Kültürü". *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu-II Tam Metin Bildirileri (16-18 Nisan 2021)*. Ed. Mehmet Ali Yolcu ve Mustafa Aça. Motif Vakfı Yayınları, 113-133.

Özdemir, Tuğçe (2021b). "Eskişehir'de Güvercin Yarışlarının Halk Bilimsel İncelenmesi". *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 1(2): 181-207.

URL-1: Altınbilek, Cemil. "Güvercinleri Tanıyalım". Türkiye Güvercin Federasyonu. http://gufed.com/MakaleGoster.aspx?ID=2 (Erişim: 12.05.2020)

Walkowiak, Piotr (2025). "Caring and Emotions: Universal and Specialized Practices of Breeders in Keeping Fancy Pigeons". *Anthrozoös*, 39(1): 83-98.

Yüksel, Erhan (2012). *Aşağı Fırat Havzasında Veteriner Hekimliği Folkloru Üzerine Araştırmalar*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi.

**Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Rahmi Özdemir, 1964 doğumlu, ortaokul mezunu, emekli/terzi, Eskişehir/Çifteler. (Görüşme: 02.10.2026).

KK-2: Kemal Dayıoğlu, 1961 doğumlu, ön lisans mezunu, memur emeklisi, Eskişehir. (Görüşme: 02.10.2026).

KK-3: Mustafa Ünver, 1960 doğumlu, ortaokul mezunu, mobilyacı, Eskişehir. (Görüşme: 03.10.2026).

KK-4: Mehmet Yılmaz, 1979 doğumlu, lise mezunu, işçi, Isparta. (Görüşme: 03.10.2026).

KK-5: Muzaffer Biçer, 1974 doğumlu, lise mezunu, işçi, Bolu. (Görüşme: 04.10.2026).

KK-6: İbrahim Uslu, 1956 doğumlu, lise mezunu, gardiyan (Gardiyan İbo), Eskişehir. (Görüşme: 04.10.2026).

KK-7: İrfan Okay, 1968 doğumlu, lise mezunu, muhtar, Eskişehir. (Görüşme: 04.04.2024).

KK-8: Hüseyin Daşdelen, 1965 doğumlu, yüksekokul mezunu, Gençlik ve Spor Merkezi personeli, Kars. (Görüşme: 01.04.2024).

KK-9: Münip Kaya, 1966 doğumlu, lise mezunu, emekli, Eskişehir. (Görüşme: 03.10.2026).

KK-10: Mustafa Daşdelen, 1962 doğumlu, beyaz eşya tamircisi, Kars. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-11: Namık Özen, 1976 doğumlu, DSİ personeli, Kars. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-12: Mustafa Kurdaş, 1979 doğumlu, Gençlik ve Spor Merkezi personeli. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-13: İzzet Bulutlar, 1987 doğumlu, TEDAŞ personeli, Ardahan. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-14: İbrahim Kurban, 1975 doğumlu, internet kafe işletmecisi, Kars. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-15: Şahin Yıldız, 1972 doğumlu, Millî Eğitim personeli/emekli, Kars. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-16: Serkan Sural, 1986 doğumlu, belediye personeli, Ardahan. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-17: Orhan Çelik, 1981 doğumlu, belediye personeli, Ardahan. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-18: Çağrı İrenci, 1989 doğumlu, lisans mezunu, müzik öğretmeni/Kafkas Türk Halk Oyunları antrenörü/Kars Güvercin Derneği başkanı, Kars. (Görüşme: 30.10.2026).

KK-19: Mehmet Karbölen, 1968 doğumlu, ortaokul mezunu, beyaz eşya tamircisi, Eskişehir. (Görüşme: 03.10.2026).

**Açıklamalar**

***Yazarın Notu:*** *Bu çalışma, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinatörlüğü tarafından desteklenen SDK-2026-3996 kodlu proje kapsamında, Prof. Dr. Aslı Büyükokutan Töret danışmanlığında Öğr. Gör. Tuğçe Özdemir Yüksel tarafından yürütülen "Türk Kültüründe Güvercin (İnanış, Uygulama ve Anlatılar)" başlıklı doktora tezinin yazım süreci devam eden çalışmalarından üretilmiştir. Proje kapsamında çalışma için ESOGÜ Sosyal ve Beşeri Bilimler İnsan Araştırmaları Etik Kurulundan 17.07.2025 tarih ve 2025-13 sayılı etik kurul onayı da alınmıştır.*

# TÜRK HALKLARININ GELENEKSEL EKOLOJİK BİLGİSİNE YÖNELİK ARAŞTIRMALARIN DEĞERLENDİRMESİ VE GELECEK PERSPEKTİFİ

Evaluation of Research on the Traditional Ecological Knowledge of Turkic Peoples and Future Perspectives

***Mustafa AÇA****

## Giriş

İnsanoğlunun doğayla kurduğu ilişki, biyolojik bir hayatta kalma zorunluluğunun ötesinde, kültürlerin, inanç dünyalarının, kimlik yapılarının ve dünya görüşlerinin biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. Özellikle son iki yüzyılda hız kazanan sanayileşme, kentleşme, doğal kaynakların yoğun biçimde sömürülmesi ve küreselleşme dinamikleri, insan-doğa etkileşimini köklü biçimde dönüştürmüş; bu dönüşümün doğurduğu iklim değişikliği, biyolojik çeşitlilik kaybı, çölleşme, su kıtlığı ve ekosistem tahribatı gibi sorunlar, artık yalnızca yerel değil küresel ölçekte insanlığın geleceğini tehdit eder boyutlara ulaşmıştır (IPCC[1], 2022). Bu tabloya karşı geliştirilen bilimsel ve politik yanıtlar arasında, modern bilimin ürettiği bilgiye ek olarak, yerel toplulukların yüzyıllar boyunca biriktirdiği çevresel bilgi sistemlerinin yeniden değerlendirilmesi giderek daha fazla önem kazanmaktadır (Berkes, 2012). Geleneksel ekolojik bilgi, yerli bilgi, yerel bilgi, etnoekoloji, etnobiyoloji, biyokültürel çeşitlilik ve kutsal ekoloji gibi kavramlar etrafında şekillenen araştırma alanları, çevresel krizlerin çözümünde kültürel bilgi birikiminin taşıdığı potansiyeli daha görünür kılmaktadır (Mazzocchi, 2006). Birleşmiş Milletler bünyesindeki UNESCO (2003), WIPO[2] (2024) ile IPBES[3]

* Prof. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İzmir/Türkiye. E-posta: mustafa.aca@idu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-0784-9846.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326834

[1] Intergovernmental Panel on Climate Change (Hükümetlerarası İklim Değişikliği Paneli)

[2] World Intellectual Property Organization (Dünya Fikri Mülkiyet Organizasyonu)

[3] Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (Biyoçeşitlilik ve Ekosistem Hizmetleri Hükümetlerarası Bilim-Politika Platformu)

(2019) gibi uluslararası kuruluşlar da bu bilgi sistemlerinin korunmasının, yalnızca kültürel mirasın sürekliliği açısından değil; sürdürülebilir kalkınma, iklim değişikliğine uyum ve biyolojik çeşitliliğin muhafazası açısından da stratejik bir öneme sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Bu bildiri, Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgi sistemlerine yönelik araştırmaların bugüne kadar aldığı biçimi, kavramsal çerçevelerini, güçlü ve zayıf yönlerini değerlendirmeyi; bu değerlendirme üzerinden geleceğe dönük bir araştırma perspektifi sunmayı amaçlamaktadır. Bildiri, geleneksel ekolojik bilginin yalnızca günümüz küresel iklim krizine sunulmuş pragmatik bir reçete veya teknik bir uyum aygıtı olmadığına, kökleri mitik çağlara ve kozmolojik tasavvurlara uzanan; mekânı yurt edinme, doğayı anlamlandırma ve toplumsal normları normatif ahlak (eko-etik) düzeyinde kurma biçimi olduğuna dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Bu hedefle uyumlu biçimde ayrıca, Türk halklarının geleneksel ekolojisini tek bir bölge, topluluk veya disiplin sınırına hapsetmeden; Türk dünyasının bütününü kapsayan karşılaştırmalı ve disiplinler arası bir bakış açısıyla ele alma gerekliliğinin anlaşılmasına katkı sağlamak hedeflenmiştir.

Türk halkları; Altay-Sayan dağlık havzasından Anadolu'ya, İdil-Ural bölgesinden Orta Asya bozkırlarına, Kafkasya'dan Yakutistan'a kadar uzanan geniş bir coğrafyada, binlerce yıllık bir tarihsel süreç boyunca farklı ekosistemlerle etkileşim içinde varlıklarını sürdürmüştür. Bu uzun soluklu deneyim; çevrenin gözlemlenmesi, doğal kaynakların yönetimi, iklimsel değişimlere uyum sağlanması ve insan-doğa ilişkilerinin kültürel normlar aracılığıyla düzenlenmesi temelinde zengin bir geleneksel ekolojik bilgi birikiminin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. GEB, geçmişten günümüze değişmeden aktarılan statik bir bilgi bütünü olarak değil, kuşaklar arasında yeniden üretilen, çevresel ve toplumsal koşullara göre değişen dinamik bir kültürel süreç olsa da bu birikimin önemli bir kısmı; modernleşme süreçleri, ekonomik dönüşümler, kentleşme, iklim değişikliği ve kültürel süreksizlikler gibi sebeplerle giderek erimekte, bazı unsurlar ise tümüyle kaybolma tehlikesiyle yüz yüze bulunmaktadır (Maffi, 2001).

Geleneksel bilgi sistemleri; iklim değişikliğine uyum, sürdürülebilir doğal kaynak yönetimi, biyokültürel çeşitliliğin korunması ve kültürel kimliğin sürekliliği bakımından günümüzde de işlevsel olabilecek önemli bir bilgi kaynağı niteliği taşımaktadır (Maffi, 2005). Türk dünyasında yaylacılık, göçebe hayvancılık, geleneksel su yönetimi, halk meteorolojisi, kutsal mekân anlayışı ve çevreye dönük etik normlar gibi pek çok uygulama, sadece kültürel miras unsuru olmanın

ötesinde, tarihsel olarak sınanmış çevresel uyum stratejileri olarak da okunmalıdır. Çalışmamız, bu bilgi sistemlerinin korunması, belgelenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması gerektiği yönündeki görüşü desteklemektedir. Bu çerçevede geleneksel bilgi unsurlarının sistematik biçimde envanterlenmesi, dijital ortamlarda kayıt altına alınması, biyokültürel miras yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmesi ve fikrî mülkiyet hakları bağlamında korunmasına yönelik yaklaşımları önemli ve gerekli görüyor; özellikle WIPO'nun geliştirdiği geleneksel bilgi ve genetik kaynak politikalarının Türk dünyası özelinde ivedilikle hayata geçirilmesine dikkat çekiyoruz.

**1. Türk Halklarının Geleneksel Ekolojik Bilgisi Neden Önemlidir?**

Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgi birikimi, yalnızca bir folklorik miras olmakla sınırlı değildir. Zira GEB, günümüz çevresel sorunlarına potansiyel çözüm önerileri barındıran yaşayan bir bilgi sistemidir. Bu bağlamda iklim değişikliğine uyum, sürdürülebilir doğal kaynak yönetimi, biyokültürel çeşitliliğin korunması, kültürel kimliğin ve mirasın sürekliliği konularında hayati bir öneme sahiptir. Daha somut biçimde ifade etmek gerekirse Türk halklarının halk meteorolojisi uygulamaları, mevsimsel geçişlere, hava durumu göstergelerine ve iklimsel döngülere ilişkin gözleme dayalı bilgi birikimini içermektedir. Bu bilgi, günümüzde iklim değişikliğine yerel ölçekte uyum stratejileri geliştirilmesi açısından yeniden değerlendirilmeye değer bir kaynak niteliği taşımaktadır (Riedlinger & Berkes, 2001). Yaylacılık, göçebe hayvancılık ve geleneksel su yönetimi uygulamaları, doğal kaynakların aşırı kullanımını önleyen, ekosistemin taşıma kapasitesini gözeten uzun soluklu deneyimlere dayanmaktadır. Bu uygulamalar, kültürel miras unsurları olmanın yanı sıra tarihsel olarak sınanmış sürdürülebilirlik stratejileri olarak da okunmalıdır (Kerven vd., 2012). Türk halklarının kutsal mekân anlayışı, kutsal ağaç, kutsal su ve kutsal dağ kültleri, doğal alanların korunmasına dolaylı olarak katkı sağlayan kültürel-dini mekanizmalar oluşturmuştur. Bu inanışlar ve uygulamalar aynı zamanda topluluğun kozmolojisi, ahlak sistemi, kimlik inşası, mekân algısı ve toplumsal düzeniyle ilişkili anlam dünyalarının parçalarıdır. Bu itibarla GEB, aynı zamanda Türk halklarının kültürel kimliğinin ve kolektif belleğinin devamlılığını sağlayan bir unsurdur. Bu bilginin kaybı, sadece çevresel bir kayıp değil, aynı zamanda kültürel bir kayıp anlamına gelmektedir (Yolcu ve Açа, 2019; Yolcu vd., 2023).

Türk halklarının GEB sistemleri; korunması, kayıt altına alınması, envanterlenmesi ve hukuki güvence altına alınması gereken stratejik bir bilgi kaynağı olarak da ele alınmalıdır. Günümüzde çok uluslu şirketlerin biyolojik kaynaklar ve

geleneksel bilgi sistemleri üzerindeki artan ilgisi dikkate alındığında, Türk halklarına ait geleneksel ekolojik bilgi unsurlarının fikrî mülkiyet hakları bağlamında değerlendirilmesi giderek kaçınılmaz bir gereklilik hâline gelmektedir. Bu noktada, WIPO'nun geleneksel bilgi, genetik kaynaklar ve ilişkili kültürel miras alanlarında geliştirdiği politikalar ve düzenlemeler, Türk dünyası açısından dikkatle takip edilmesi gereken bir çerçeve sunmaktadır. Bu düzenlemeler; geleneksel bilgi sahiplerinin haklarının tanınması, bu bilgiye erişimin adil koşullarda düzenlenmesi ve bu bilgiden elde edilecek faydaların adil biçimde paylaşılması gibi konuları içermektedir (Özdemir, 2009). Bu çerçevede, Türk dünyasında GEB unsurlarının sistematik biçimde envanterlenmesi, dijital ortamlarda kayıt altına alınması ve biyokültürel miras yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmesi öncelikli bir ihtiyaç olarak öne çıkmaktadır. Bu tür bir çalışma, bilginin kaybolmasının önüne geçilmesinin yanı sıra bu bilginin hukuki güvence altına alınmasına katkı sağlayabilecektir.

**2. Araştırmalar, Sorunlar ve Gelecek Perspektifi**

Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgisine yönelik araştırmaların gelişimi, coğrafi ve dilsel bağlama göre farklılaşan bir seyir izlemiştir. Konuya dair en geniş külliyata sahip olan Rusça çalışmaların temelleri Çarlık ve Sovyet dönemindeki etnografya gezileri ile atılmıştır. Araştırmaların *этноэкология* (etnoekoloji) ve *этноэкологическая культура* (etnoekolojik kültür) kavramları çerçevesinde kurumsallaştığı görülmektedir (Yamskov, 1999). Tıva, Altay, Saha (Yakutistan), Tataristan ve Başkurdistan bölgelerindeki toplulukların ekolojik uyum stratejileri, tayga kuralları, doğa ruhları, kutsal ırmaklar, avcılık ve otlatma takvimleri ile kutsal alan tabuları geniş ölçüde Rusça bilimsel literatürde kayıt altına alınmıştır. Çoğunlukla kurumsal bir çerçevede gerçekleştirilen bu araştırma geleneği, alan çalışmasına dayalı, sistematik ve süreklilik arz eden bir üretim modeli ortaya koymuştur.

İngilizce literatürde üretilen çalışmalar ise, genellikle bireysel araştırmacı girişimleri şeklinde ortaya çıkmış; özellikle 1990'lardan sonra artan bir ilgiyle, Orta Asya ve Sibirya Türk topluluklarının geleneksel bilgi sistemlerini konu alan çalışmalar uluslararası dergilerde yer bulmuştur. Bu çalışmalar, genellikle etnoekoloji, etnobiyoloji ve kültürel antropoloji disiplinlerinin kesişiminde konumlanmıştır. Çalışmalar genellikle disiplinler arası nitelikli dergilerde (*Human Ecology*, *Journal of Ethnobiology* vd.) veya IPBES/UNESCO raporlarında yer almıştır. Çalışmalarda yerel Türk halklarının ekolojik birikimleri *climate change adaptation*

(iklim değişikliğine uyum), *pastoralism* (çobanlık/göçebelik) ve *biodiversity conservation* (biyoçeşitliliğin korunması) başlıkları altında teorik modellere bağlanmıştır.

Türk dilli literatürde ise, özellikle Türkiye sahasında, geleneksel ekolojik bilgiye yönelik araştırmaların halkbilimi kapsamında nispeten geç bir dönemde, ancak giderek artan bir yoğunlukla, gelişme gösterdiği görülmektedir. Halk bilgisinin takvim, mevsim, iklim, çevre, sağaltma ve hukuka dönük temsillerini konu alan çalışmalar; mitik, epik ve dinî anlatılardaki ekolojik unsurları inceleyen araştırmalar; sürdürülebilirlik, çevre yönetimi, kültür ekonomisi ve kalkınma politikalarıyla halkbilimini ilişkilendiren çalışmalar, Türkiye'de bu alanın kuramsal çerçevesinin oluşmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Göçebe/yarı-göçebe hayvancılık birikimine odaklı Kazakça çalışmalarda *экологиялық мәдениет* (ekolojik kültür) ve *халықтық болжамдар* (halk meteorolojisi/tahminleri) çerçevesinde; otlatma rotaları (*жәйлау*, *қыстау*), gök cisimlerinin hareketlerine göre hava tahmini (Ülker/Pleiades takvimi) ve *киелі жерлер* (kutsal mekânlar) detaylıca işlenmiştir. Kırgızca literatürde ise bu başlıklara ek olarak *жайлоо* (yayla) ekolojisi, yüksek dağ meratörlüğü ve geleneksel otlatma hukuku ön plandadır (Jacquesson, 2010).

Doğa ile kurulan animist ve şamanik ilişkilerin dili bakımından oldukça zengin bir literatüre sahip Güney Sibirya ve Yakutistan Türk halklarına odaklı çalışmalar ise *майга правдазы* (Tayga kuralları), tayga avcılığı etiği, ren geyiği yetiştiriciliği, *ээрен* (doğa ruhları) ve kutsal pınarlar/sular (*аржаан*) üzerindeki koruyucu tabulardan bahseden özgün saha çalışmaları içerir (Kenin-Lopsan, 1997).

Yerleşik tarım, vaha ekolojisi ve bağcılık pratiklerine yönelik Özbek ve Azeri literatüründe geleneksel sulama sistemleri (*karız*, *arık*), toprak kullanımı ve iklim krizleri (Aral Gölü felaketinin toplumsal hafızadaki izleri) geniş yer tutmaktadır (Micklin, 2007). Azeri Türkçeli literatürde Karabağ ve Nahçıvan'ın geleneksel tıp, etnobotanik bilgi ve mera kullanımına ilişkin birikimi öne çıkarken (Mehdiyeva vd., 2025); Tatar ve Başkurt literatüründe özellikle mevsimsel zaman bilgisi, halk takvimleri ve bu takvimlerin geleneksel tarımsal faaliyetleri düzenlemedeki rolü dikkat çekmektedir (Davletshin, 2015).

Sonuç olarak, Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgi sistemleri üzerine yürütülen araştırmalar; etnoekoloji, etnobiyoloji, çevre antropolojisi, halkbilimi, sürdürülebilirlik araştırmaları, biyokültürel çeşitlilik çalışmaları ve fikrî mülkiyet

hukuku gibi disiplinlerin kesişiminde gelişme gayretindedir. Ancak mevcut literatür, aynı zamanda Türk dünyasında ortak veri tabanları, koordineli araştırma ağları ve disiplinler arası araştırma merkezlerine duyulan ihtiyacın devam ettiğini de göstermektedir.

### 3. Genel Literatürün Gösterdiği Temel Sorunlar ve İhtiyaçlar

Konuya dair bilimsel literatür esasında tespit ettiğimiz temel sorunlar sırasıyla şu şekildedir:

*a. Parçalanmışlık ve Dil Bariyeri:* Farklı Türk topluluklarına ait veriler çoğunlukla kendi yerel dillerinde veya Rusça kaynaklarda hapsolmuş durumdadır. Tüm Türk dünyasını kapsayan bütüncül, disiplinler arası ve ortak terminolojiye sahip küresel bir envanter henüz tam anlamıyla kurulmamıştır.

*b. Sözlü Kültürün Kaybolma Riski:* Yaşlı kuşakların temsil ettiği geleneksel çevresel bilgi, hızlı kentleşme, küreselleşme ve yaşam tarzlarının değişmesiyle birlikte hızla kaybolmaktadır.

*c. Fikri Mülkiyet Tehlikesi:* Etnobotanik ve yerel genetik kaynaklar üzerindeki hakların korunamaması, küresel ölçekte haksız patentlemelere yani diğer bir ifadeyle biyokorsanlığa zemin hazırlamaktadır (WIPO, 2024)

Son yıllarda Türk Devletleri Teşkilatı, geleneksel yaşam tarzlarının iklim krizine uyumdaki rolünü stratejik belgelere ve ortak eylem planlarına dahil edilmesi yolunda bazı kararlar almıştır. Örneğin 2022 yılında Türk Devletleri Teşkilatı bünyesinde *Kuraklık Önleme Enstitüsü*'nün kurulması yolunda mutabakat metni imzalanmış; 2024 yılında 11. TDT Liderler Zirvesinde ise "*Türk Yeşil Vizyonu: Sürdürülebilir Bir Gelecek İçin Birlik*" başlıklı bildiri üye ülkeler tarafından imza altına alınmıştır. Aynı yıl Bakü'de düzenlenen Türk Devletleri Teşkilatı Çevre ve Ekolojiden Sorumlu Bakanlar 1. Toplantısı'yla teşkilat bünyesinde ekoloji, çevre ve iklim değişikliği konularında yeni bir işbirliği mekanizmasının kurulması amaçlamıştır. TDT genel sekreterliği tarafından 2026 yılında; iklim eylemi, arazi restorasyonu ve biyolojik çeşitliliğin korunmasını birbirine bağlayan entegre politikaların teşvik edilmesi suretiyle Rio Sözleşmeleri arasındaki sinerjinin güçlendirilmesini ve bölgesel gıda güvenliğinin artırılmasını sağlamak amacıyla iklim, arazi ve biyolojik çeşitlilik alanlarında bütüncül ve entegre bir yaklaşımın aciliyetine dikkat çekilmiştir (URL-1).

Türk dünyasının ortak mirasını kayıt altına alan TÜRKSOY ve üye ülkelerin UNESCO Milli Komisyonları da GEB unsurlarının tescillenmesi konusunda girişimlerde bulunmaktadır. Türk halklarının doğa-insan ilişkisini şekillendiren

geleneksel bilgi sistemlerinin uluslararası koruma altına alınması bağlamında doğa döngülerinin, mevsimsel geçişlerin ve halk meteorolojisinin ortak kutlaması niteliğinde 2016 yılında Nevruz (URL-2), 2014 ve 2025 yıllarında ekolojik mimari, iklimle uyumlu barınma ve biyolojik malzeme kullanımı birikimini temsil eder biçimde geleneksel Kırgız ve Kazak Çadırı Boz Üy ve Yurt/Boz ile 2025 yılında kobız/kopuz gibi unsurlar tescil listelerine dahil edilmiştir (URL-3, URL-4).

Türk Cumhuriyetlerinin coğrafi devamlılığı ve ortak ekosistemleri doğrultusunda atılan kısmi adımlardan biri de Kazakistan, Rusya (Altay, Tıva, Hakas), Moğolistan ve Çin sınırlarını kapsayan Altay dağlık bölgesinde, yerli ve geleneksel toplulukların doğa koruma süreçlerine katılımını sağlayan uluslararası destekli projelerdir. Altay-Sayan biyolojik çeşitlilik koruma projesi kapsamında, yerel bilgi ve ekosistem ilişkisi üzerine tespitler yapılmaktadır (URL-5).

Bir diğer örnek ise Kırgızistan, Kazakistan ve Özbekistan'ın ortak çabasıyla UNESCO Dünya Mirası listesine dahil olan Batı Tanrı Dağları koruma alanı hem yüksek biyoçeşitliliği hem de bölge halklarının geleneksel otlatma ve meyve gen kaynaklarını koruma biçimlerini içermektedir (URL-6).

Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü (FAO) ile Küresel Çevre Fonu (GEF) işbirliğinde Orta Asya ülkelerinde arazi bozulumunu önleme amaçlı CACILM (Orta Asya İklim ve Arazi Yönetimi) projesini de konumuz bağlamında zikretmemiz gereklidir. Bu ve benzeri projelerde göçebe toplulukların kadim mera dinlendirme ve otlatma takvimleri bilimsel modellerle birleştirilerek uygulanmaya çalışılmaktadır (URL-7).

Sözü edilen adımlar kıymetli olmakla birlikte, Türk dünyasının tamamını kapsama ve GEB'in bütüncül içeriğini kucaklama noktasında oldukça parçalı, dolaylı ve yüzeysel kalmaktadır. Çalışmaların arzu edilen işlevselliğe ve bütüncül bir yapıya kavuşturulmamasın sebepleri arasında ilk sırada atılan adımların neredeyse tamamının bağımsız Türk devletleri odaklı olması yer almaktadır. Oysa Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgisinin en bakir, kadim ve zengin katmanları, özerk cumhuriyetler ve akraba toplulukların yaşadığı coğrafyalardadır. Tıva, Altay, Hakas, Şor ve Yakutistan bölgelerindeki tayga ekolojisi, şamanik/animist doğa hukuku ve avcılık etiği mevcut TDT veya uluslararası eylem planlarının tamamen dışında kalmaktadır. Benzer biçimde Tataristan, Başkurdistan, Çuvaşistan veya Nogay, Kumuk coğrafyalarındaki yerleşik/orman-bozkır ekolojisi bilgi birikimi sistemli bir ortak eylem planına dahil edilmemiştir. Doğu Türkistan'ı

içine alan Tarım Havzası'ndaki kadim vaha tarımı ve çöl ekolojisi tecrübesi veya Balkanlar'daki Türk varlığının ekolojik hafızası bu çalışmalarda yer bulamamaktadır.

Diğer bir sorun ise GEB'in inançtan hukuka, teknolojiden sanata kadar uzanan oldukça kapsamlı bir sistem olduğunun göz ardı edilmiş olmasıdır (Toledo, 2002). Mevcut resmi çalışmalarda konunun çoğunlukla iki dar alana sıkıştırıldığı görülmektedir. UNESCO süreçlerinde GEB, daha çok Nevruz, çadır yapımı veya halı dokuma gibi "kültürel/görsel bir öge" olarak ele alınmakta; bilginin ampirik, pratik ve iklim uyumundaki teknik gücü göz ardı edilmektedir. Bir başka örnekte ise uluslararası fonlu projeler ise konuyu sadece göçebe hayvancılık ve mera yönetimiyle sınırlandırmaktadır.

Belirtilen kurumsal ve proje nitelikli çalışmalarda hava tahmini pratikleri, gök cisimlerinin takibi ve takvimsel bilgi sistemleri, biyokorsanlığa en açık olan bitkisel tedavi ve yerel genetik kaynak birikimi ve bunların stratejik ve hukuki bir koruma yolları, su başı tabuları, avlanma yasakları, kutsal mekân koruma pratikleri gibi "geleneksel çevre hukuku" düzenlemeleri gibi pek çok GEB unsurunun kapsam dışında kaldığı anlaşılmaktadır.

Öte yandan geleneksel bir uygulamanın tarihsel olması, kimi zaman bunun kendiliğinden ekolojik açıdan sürdürülebilir olduğu anlamına gelmemektedir. Bu uygulamaların ekolojik sonuçları, belirli nüfus yoğunlukları, ekonomik koşullar, mülkiyet ilişkileri, iklim koşulları ve toplumsal kurumlarla birlikte değerlendirilmelidir. Dolayısıyla GEB araştırmalarında geleneksel uygulamaların romantize edilmesinden olduğu kadar, modern bilgi sistemleri karşısında mutlak biçimde üstün tutulmasından da kaçınılmalıdır.

Bugüne kadar atılan adımların "yukarıdan aşağıya", siyasi veya diplomatik niyet beyanları şeklinde gelişmiş olması diğer bir sorunlu alandır. Türk halklarının tamamını kapsayan, yerel toplulukların bilgeliklerini doğrudan sahada kayda geçiren, coğrafi işaret sistemli (CBS) bütüncül bir "Türk Dünyası GEB Envanteri" henüz oluşturulabilmiş değildir. Halkbilimcilerin, antropologların, etnobotanikçilerin, deniz bilimcilerin, coğrafyacıların, iklim bilimcilerin, hukukçuların ve veri bilimcilerin ortak çalıştığı kurumsallaşmış bir enstitü veya araştırma ağı ne yazık ki henüz mevcut değildir.

Türk dilli araştırmalarda görüldüğü üzere, bireysel araştırmacı girişimlerine dayalı üretim modeli, süreklilik, veri standardizasyonu ve karşılaştırmalı analiz açısından sınırlılıklar barındırmaktadır. Kurumsal bir çatı altında yürütülmeyen

araştırmalar, çoğunlukla dağınık, birbirinden bağımsız ve karşılaştırılması güç veri setleri üretmektedir.

Netice itibariyle Türk halklarının ekolojik mirasının tam anlamıyla korunabilmesi ve günümüze taşınabilmesi için; Sibirya'dan Balkanlar'a kadar tüm coğrafyayı kapsayan, folklorik gösterinin ötesine geçip etik, ampirik, hukuki ve teknik boyutları birleştiren bütüncül bir "Türk Dünyası Biyokültürel Miras ve GEB Stratejisi"ne duyulan ihtiyaç aciliyet noktasına ulaşmıştır. Mevcut literatürün ortaya koyduğu tablo ışığında, Türk halklarının GEB'ine yönelik araştırmaların geleceğine dair önceliklere ve kurumsal eylem planına dair önerilerimiz şu şekildedir:

Birincisi, Türk dünyasında geleneksel ekolojik bilgi araştırmalarının kurumsal bir çatı altında yürütülmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda, Türk Dünyası Geleneksel Ekolojik Bilgi Enstitüsü gibi disiplinler arası araştırma merkezlerinin kurulması ve bu merkezlerin ortak veri tabanları oluşturması öncelikli adım olarak değerlendirilmelidir.

İkincisi, araştırmaların coğrafi dağılımındaki dengesizliklerin giderilmesi gerekmektedir. Özellikle nispeten az çalışılmış bölgelerdeki Türk topluluklarına yönelik alan araştırmalarının desteklenmesi, Türk dünyasının bütününe dair daha kapsamlı bir karşılaştırmalı değerlendirme yapılmasına olanak sağlayacaktır. Zira Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgisinden söz ederken, bu toplulukları homojen bir kültürel bütün olarak değerlendirmek aceleci bir genellememeye sebep olabilmektedir. Karşılaştırmalı yaklaşım, ortaklıkların yanı sıra yerel farklılıkları, tarihsel temasları, kültürel alışverişleri ve özgün toplumsal bağlamları da görünür kılacaktır.

Üçüncüsü, araştırmaların konu bazında çeşitlendirilmesi ve geleneksel ekolojik bilginin bütüncül doğasının araştırmalara daha fazla yansıtılması gerekmektedir. Etnobotanik ve etnozoolojik envanterleme çalışmalarının yanı sıra kutsal doğa anlayışı, geleneksel su yönetimi, halk meteorolojisi gibi nispeten az çalışılmış konulara da ağırlık verilmelidir.

Dördüncüsü, GEB araştırmalarında bilginin içeriği kadar bilgi taşıyıcılarının toplumsal konumu da dikkate alınmalıdır. Halkbilimsel açıdan GEB, yalnızca kimin ne bildiği ile sınırlı olmayıp bilginin kim tarafından, nasıl, ne zaman ve hangi toplumsal bağlamda kullanıldığı ile de ilgilidir. Bilginin yaşlılar, kadınlar, çobanlar, avcılar, şifacılar, zanaatkârlar, inanç temsilcileri veya yerel otoriteler

arasında farklı biçimlerde dağıldığı; dolayısıyla geleneksel ekolojik bilginin topluluk içinde eşit ve homojen biçimde paylaşılmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin bir toplulukta yabani bitkilerin genel olarak tanınması topluluk üyeleri arasında yaygın olsa da bu bitkilerin tedavi amacıyla hangi hastalıkta, hangi mevsimde ve hangi yöntemle kullanılacağına ilişkin ayrıntılı bilgi geleneksel şifacılarda veya bitkileri gündelik olarak toplayan kadınlarda yoğunlaşmaktadır. Benzer biçimde çobanlar otlakların mevsimsel değişimi ve hayvan davranışları konusunda, avcılar ise yaban hayvanlarının hareketleri ve izleri konusunda diğer topluluk üyelerinden daha uzmanlaşmış bilgiye sahiptir. Yaşlıların bilgisi ise yalnızca güncel gözlemlerden değil, geçmiş yıllara ilişkin deneyim ve karşılaştırmalardan beslenmektedir.

Beşincisi, geleneksel ekolojik bilgi ile bilimsel bilgi arasındaki ilişkinin eski ve modern bilgi karşıtlığı üzerinden kurulması yerine epistemik çoğulluk çerçevesinde ele alınması gerekmektedir. Amaç geleneksel bilgiyi bilimsel olarak doğrulanmadığı için değersizleştirmek veya bilimsel bilgiye alternatif bir otorite olarak konumlandırmak olmadığı için farklı bilgi üretim biçimleri kendi tarihsel ve kültürel bağlamları içinde anlaşılmalı ve uygun durumlarda karşılıklı olarak değerlendirilmelidir. Bu esasta; halkbilimi, antropoloji, coğrafya, tarih, etnobiyoloji, çevre bilimleri, mülkiyet hukuku, veri bilimi ve hatta siyaset bilimi gibi disiplinlerin ortak çalışmalarını teşvik eden araştırma programlarının geliştirilmesi, alanın bütüncül biçimde gelişmesine önemli katkı sağlayacaktır. Çalışmalar süresince etnografik araştırma tekniklerinden katılımcı gözlemler, sözlü tarih ve yaşam öyküsü tespitleri, mülakatlar, ortak haritalama (etnoharitalama) ve katılımcı eylem araştırması gibi yöntemlere müracaat edilmeli; bilginin sahibi ve taşıyıcısı olan toplulukların araştırma sürecindeki özne konumları ön plana çıkarılmalıdır.

Altıncısı, GEB unsurlarının sistematik biçimde envanterlenmesi ve dijital ortamlarda kayıt altına alınması bilginin korunması ve gelecekteki araştırmalara temel oluşturması açısından öncelikli bir gereklilik olarak ele alınmalıdır. Ancak bu süreçte GEB unsurlarının korunmasının yalnızca geçmişe ait unsurların arşivlenmesi demek olmadığı, bilginin üretildiği toplumsal ilişkilerin, aktarım kanallarının, uygulama alanlarının ve toplulukların kendi bilgi sistemleri üzerindeki tasarruflarının sürdürülebilmesi misyonuna sahip olduğu dikkate alınmalıdır. Öte yandan dijital envanterler, yalnızca veri toplama ve açık erişim ilkelerine dayanmamalı; bilginin hassasiyet derecesi, toplulukların önceden ve özgürce bilgilendirilmiş onayları, erişim yetkileri, veri sahipliği ve olası ticari kullanımlardan doğacak faydanın paylaşımı gibi etik ilkeleri de içermelidir.

Yedincisi, WIPO'nun geleneksel bilgi ve genetik kaynak politikalarının Türk dünyası açısından yakından takip edilmesi ve bu politikaların ulusal/bölgesel düzenlemelere yansıtılması, geleneksel bilgi sahiplerinin haklarının korunması bakımından önemli bir adım olacaktır.

**Sonuç**

Değerlendirmelerimiz göstermektedir ki, Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgi sistemleri üzerine yürütülen araştırmalar; etnoekoloji, etnobiyoloji, çevre antropolojisi, halkbilimi, sürdürülebilirliğe, biyokültürel çeşitliliğe ve fikrî mülkiyet hukukuna odaklı disiplinlerin gayretleriyle gelişme sürecindedir. Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgisine yönelik araştırmaların coğrafi dağılımı incelendiğinde, bazı bölgelerin (özellikle Güney Sibirya, Altay-Sayan havzası ve Yakutistan) araştırma yoğunluğu bakımından öne çıktığı, buna karşılık bazı bölgelerin (örneğin Güney Kafkasya ve İdil-Ural bölgesindeki bazı Türk toplulukları) nispeten daha az çalışıldığı görülmektedir. Bu coğrafi dengesizlik, Türk dünyasının bütününe dair karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmasını zorlaştıran önemli bir sınırlılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

GEB unsurları esasında bakıldığında, etnobotanik ve etnozoolojik envanterleme çalışmalarının literatürde önemli bir yer tuttuğu; buna karşılık kutsal doğa anlayışı, geleneksel su yönetimi, halk meteorolojisi gibi konuların nispeten daha az araştırıldığı görülmektedir. Bu durum, geleneksel ekolojik bilginin bütüncül doğasının araştırmalarda henüz tam anlamıyla yansıtılamadığını göstermektedir. Zira geleneksel ekolojik bilgi, sadece bitki ve hayvan bilgisinden ibaret değildir; aynı zamanda inanç, ritüel, sözlü anlatı ve toplumsal norm boyutlarını da içeren bütüncül bir sistemdir.

Geleneksel ekolojik bilgi; halkbilimi, antropoloji, tarih, etnobiyoloji, etnozooloji, etnobotanik, çevre bilimleri, ekoloji, hukuk, coğrafya, veri bilimi ve siyaset bilimi gibi farklı disiplinlerin ortak katkılarıyla ancak tam olarak anlaşılabilecek karmaşık bir bilgi sistemidir. Ancak mevcut literatür incelendiğinde, çalışmaların büyük bölümünün tek bir çalışma alanının sınırları içinde kalarak üretildiği; disiplinler arası ortak çalışmaların ise sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Bu durum, alanın gelişebilmesi için disipliner sınırları aşan araştırma programlarına duyulan ihtiyacı bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak, Türk halklarının geleneksel ekolojik bilgi birikimi, günümüzün ekolojik, kültürel ve toplumsal sorunlarına çözüm üretebilecek dinamik bir

bilgi sistemidir. Bu bilgi sisteminin belgelenmesi, korunması ve çağdaş çevre politikalarıyla ilişkilendirilmesi; biyokültürel çeşitliliğin korunmasına ve Türk dünyasının kültürel sürekliliğinin güçlendirilmesine katkı sağlayacaktır. Bu nedenle Türk halklarının geleneksel ekolojisi üzerine yürütülecek çalışmaların temel amacı, geleceğin sürdürülebilir toplumlarını inşa edebilecek bilgi kaynaklarını görünür kılmak olmalıdır. Türk halklarının binlerce yıllık çevresel deneyimi, insanlığın karşı karşıya bulunduğu küresel ekolojik krizler çağında yeniden keşfedilmeyi bekleyen önemli bir bilimsel ve kültürel miras niteliğindedir.

**Kaynakça**

Berkes, Fikret (2012). *Sacred Ecology*. 3. Baskı. Routledge.

Davletshin, G. M. (2015). "The Calendar and the Time Account of the Turko-Tatars". *Journal of Sustainable Development*, 8(5): 205-211.

FAO (2018). *Integrated Natural Resources Management in Drought-prone and Salinity-Affected Agricultural Production Landscapes in Central Asia and Turkey*. Food and Agriculture Organization of the United Nations. https://www.fao.org/platforms/water-scarcity/Knowledge/knowledge-products/detail/integrated-natural-resources-management-in-drought-prone-and-salt-affected-agricultural-production-landscapes-in-central-asia-and-turkey/en

IPBES (2019). *Global Assessment Report on Biodiversity and Ecosystem Services of the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services*. IPBES Secretariat. https://ict.ipbes.net/ipbes-ict-guide/data-and-knowledge-management/citations-of-ipbes-assessments/global-assessment

IPCC (2022). *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Cambridge University Press. https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-working-group-ii/

Jacquesson, Svetlana (2010). "Reforming Pastoral Land Use in Kyrgyzstan: From Institutional Chaos to Local Self-Governance". *Central Asian Survey*, 29(1): 103-118.

Kenin-Lopsan, Mongush B. (1997). *Shamanic Songs and Myths of Tuva*. Kipper Press.

Kerven, Carol, Steimann, Bernd, Dear, Chad & Ashley, Laurie (2012). "Researching the Future of Pastoralism in Central Asia's Mountains: Examining Development Orthodoxies". *Mountain Research and Development*, 32(3): 368-377.

Maffi, Luisa (Ed.) (2001). *On Biocultural Diversity: Linking Language, Knowledge, and the Environment*. Smithsonian Institution Press.

Maffi, Luisa (2005). "Linguistic, Cultural, and Biological Diversity". *Annual Review of Anthropology*, 34: 29-49.

Mazzocchi, Fulvio (2006). "Western Science and Traditional Knowledge". *EMBO Reports*, 7(5): 463-466.

Mehdiyeva, N. P., Alizade, V. M., Salimov, R. & Mursal, N. (2025). "The Flora and Vegetation of Azerbaijan". *Ethnobotany of the Caucasus*. Ed. R. W. Bussmann, N. Y. Paniagua-Zambrana & Z. Kikvidze. Springer, 81-129.

Micklin, Philip (2007). "The Aral Sea Disaster". *Annual Review of Earth and Planetary Sciences*, 35: 47-72.

Özdemir, Nebi (2009). "Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi". *Millî Folklor*, 21(84): 73-86.

Riedlinger, Dyanna & Berkes, Fikret (2001). "Contributions of Traditional Knowledge to Understanding Climate Change in the Canadian Arctic". *Polar Record*, 37(203): 315-328.

Toledo, Víctor M. (2002). "Ethnoecology: A Conceptual Framework for the Study of Indigenous Knowledge of Nature". *Ethnobiology and Biocultural Diversity*. Ed. J. R. Stepp, F. S. Wyndham & R. K. Zarger. International Society of Ethnobiology, 511-522.

UNESCO (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. UNESCO. https://ich.unesco.org/en/convention

WIPO (2024). *WIPO Treaty on Intellectual Property, Genetic Resources and Associated Traditional Knowledge*. World Intellectual Property Organization. https://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/textdetails/19849

Yamskov, A. N. (1999). "Applied Ethnology and Ethnoecology in Combining Aboriginal Land Rights with the Preservation of Biodiversity in Russia". *Practicing Anthropology*, 21(2): 48-52.

Yolcu, Mehmet Ali ve Açа, Mehmet (2019). "Geleneksel Ekolojik Bilgi ve Folklor". *folklor/edebiyat*, 25(100): 861-871.

Yolcu, Mehmet Ali, Açа, Mustafa ve Dinç, Mustafa (2023). *Homo Naturalis: İnsan ve Geleneksel Ekolojik Bilgi*. Paradigma Akademi.

**Elektronik Kaynaklar**

URL-1: https://turkicstates.org/tr/haber/ots-secretary-general-delivered-a-keynote-address-at-a-high-level-panel-on-climate-action-land-restoration-and-biodiversity (Erişim: 15.08.2026).

URL-2: https://www.unesco.org/en/days/nowruz (Erişim: 06.08.2026).

URL-3: https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-knowledge-and-skills-in-making-kyrgyz-kazakh-and-karakalpak-yurts-turkic-nomadic-dwellings-02284 (Erişim: 10.08.2026).

URL-4: https://ich.unesco.org/en/USL/art-of-crafting-and-playing-kobyz-02329 (Erişim: 05.08.2026).

URL-5: https://www.thegef.org/projects-operations/projects/1177 (Erişim: 12.08.2026).

URL-6: https://whc.unesco.org/en/list/1490/ (Erişim: 10.08.2026).

URL-7: https://sti-portal.fao.org/organizations/central-asian-countries-initiative-land-management (Erişim: 12.08.2025).

**Açıklamalar**

***Yazarın Notu:*** *Bu çalışma TÜBİTAK tarafından desteklenen 325K625 nolu ve "Geleneksel Ekolojik Bilgi Kavramı Ekseninde Türkiye Kıyıları ve Deniz Ekosistemlerinin Sürdürülebilirliği Yolunda Bir Araştırma Modelinin Geliştirilmesi" başlıklı bilimsel araştırma projesinin bilimsel literatür taramalarıyla ulaşılan sonuçlardan hareketle oluşturulmuştur.*

# ATASÖZLERİ IŞIĞINDA "TÜRK" KELİMESİNİN YORUMLANIŞI

Interpretation of the Word "Turk" in Light of Proverbs

***Murat TURNA****

## Giriş

Atasözleri bir millette kültürün demirbaşıdır. Sözlü ve yazılı kültürün en sahih envanteridir. Bir milletin ahlakı, eğlence anlayışı, tepkileri, arzuları, davranış kalıpları, hulâsa tüm zihniyeti atasözlerinde gizlidir. Buradan yola çıkarak, belli bir konu hakkında bilgi ya da fikir edinmek için o konuya dair olan atasözlerine müracaat etmenin, isabetli olabileceği düşünülebilir; çünkü "atasözleri herhangi bir fikri ya da hükmü tasdik etmek yahut tenkit etmek için 'muhakeme edilmeksizin' meşruiyeti sosyal ve kültürel değerlerce onaylanmış, en uygun araçtır." (Çobanoğlu, 2004: 7). Velet İzbudak (1936: 4-5), Türk atasözlerinin çok kıymetli kültürel kaynak olduğunu şöyle açıklar:

> "Atasözlerinin mahiyetine gelince... Atasözleri her evde bulunacak ve her Türk'ün okuyacağı mukaddes kitaptır... Kutsiyeti türlü türlü sebeplerledir. Pek eskiden Türk diyarlarında birçok peygamberler, hâkimler gelip geçmiştir. Ve bu elimizdeki ata sözlerinin bir kısmı onların mukaddes kitapları müfadıdır. Belki de ayni ayetlerdir. Oğuz töresi dediğimiz kanunların umdeleri de atalar sözü içindedir. Türk töresi, Türk töresi deyip durduğumuz da bunların içinde mevcuttur... Atalar sözü aynı zamanda Türklerin hüviyetini gösterdiğinden -alelhusus nüshası kadim olursa- tarihin bazı cihetlerini tashih ve bazı cihetlerini de tenvir eyler."

Gündelik hayatın tecrübeleri, insani durumlar zamanla kolektif hafızaya naklolur. Atasözleri de bir nevi kolektif hafızadır. Hemen hemen her türlü bireysel ve sosyal tecrübeyi içermesi bakımından mühimdirler. Yukarıda da kaydedildiği üzere, onlarda, en öz hâlde kişinin ve toplumun hasletleri, birikimi, töresi,

* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Konya/Türkiye. E-posta: mturna@erbakan.edu.tr. ORCID: 0000-0002-1413-6246.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326901

mazisi yatar. Dolayısıyla bir milletin genel karakteristiği de bu yolla atasözlerinden saptanabilir.

İçinde Türk kelimesinin bulunduğu atasözlerini tespit ederek, Türk'ün bizim kendi atasözlerimizde nasıl geçtiğini, Türk'ten ne şekilde bahsedildiğini, hangi özelliklerinin öne çıkarıldığını ortaya koymamız milletimizin kendine olan bakışını anlamamızı sağlayacaktır. Böyle bir çalışmanın daha önce yapılmadığı kanaatini edinmemiz de araştırmanın bir diğer sebebidir.

Sahaya yönelik verileri incelerken epey geniş bir literatürle karşılaşılmıştır. Doğrudan atasözleri içeren kitapların haricinde, çeşitli dönemlerde muhtelif derlemelerin yapıldığı görülmüştür. Bölgesel atasözleri derlemelerine, Türk dünyası atasözleri derlemelerine rastlandığı gibi tematik odaklı çalışmalara da denk gelmek mümkündür. Ayrıca atasözleri üzerine araştırma eserleri ile bahsi geçen literatürün son derece genişlediği kaydedilmelidir.

Bizim incelememizde ise içinde Türk kelimesi geçen atasözlerine aşağıdaki kaynaklarda rastlanılmıştır:

Ahmet Vefik Paşa, *Atalar Sözü- Müntehâbât-ı Durûb-ı Emsâl*
Feridun Fazıl Tülbentçi, *Atasözleri*
Ferit Birtek, *En Eski Türk Savları*
İbrahim Şinasi, *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye*
İskender Pala, *Atasözleri Sözlüğü*
Metin Yurtbaşı, *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*
Nurettin Albayrak, *Türkiye Türkçesinde Atasözleri*
Ömer Asım Aksoy, *Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler I / II*
Türker Acaroğlu, *Türk Atasözleri*
Velet İzbudak, *Atalar Sözü*

Bunların dışında taranan kaynaklar da vardır ancak araştırma esnasında karşılaşıldığı üzere söz konusu atasözleri değişik kaynaklarda da ya aynı hâliyle geçmiş ya da ufak değişikliklerle de olsa yine aynı anlamı verir biçimde tekrarlanmıştır.[1] Varyant denilebilecek bu küçük farklılıkların sözün özgün anlamına ve alışılagelen söyleyişine esaslı bir müdahale demek olmadığının altı çizilmelidir. Dolayısıyla araştırma konusuyla alakalı bir döküm yapıldığında ortaya çıkacak tablo burada sunulan veri havuzunun ötesine pek geçmeyecektir fikrindeyiz. Elbette sunulanların, konu dâhilinde olan dildeki tüm kayıtları kapsadığı iddiasında bulunamayız. Bu araştırmada yalnızca bizim tespit edilebildiğimiz veriler üzerinden

[1] Araştırma kapsamında taranan kaynakların tamamı kaynakçada verilmiştir.

gidilmiştir. Yine de burada sunulanlar büyük ölçüde konunun özünü ve çerçevesini verebilecek niteliktedir. Elde edilen bulgulara göre Türk hakkında olumlu görüş bildiren ve olumsuz yanları olduğunu belirten iki farklı kümeden müteşekkil bir atasözleri rezervi ortaya çıkar.

**1. Türk(ler) Hakkında Olumlu Hükümler Bildiren Atasözleri**

Türk kelimesi sözlüklerde ekseriyetle şecere bilgisi ile açıklanır. En eski kayıtlara yöneldiğimiz vakit, onların en önemlilerinden olan *Divan-ı Lügâti't Türk*'te (2020: 151), Türk için "Nuh'un oğlunun adı. Nuh'un oğlu Türk'ün oğullarına yüce Allah tarafından verilmiş bir isimdir." açıklaması yer alır. Kaşgarlı Mahmut'un (2020: 151), Türk adının, Türk milletine doğrudan Allah tarafından verildiğinin altını çizdiği şu satırlar ilgi çekicidir:

> "Ne var ki biz daha önce Türk'ün Allah tarafından verilmiş bir isim olduğunu söylemiştik. Bize şeyh, imam ve zahid Hüseyin bin Xalef el Kâşgarî haber verdi ve kendisine de İbnu'l- Garqî'nin haber verdiğini söyledi. Ona da ahir zaman hakkında yazdığı kitabında İbnî Ebi'd Dünyâ diye tanınan şeyh Ebu Bekr el Mugîd el Cercerânî, Allah'ın elçisine isnad ederek anlatmış. (Peygamber) dedi ki: Allah (c.a.) diyor ki 'benim bir ordum vardır, onları Türk diye adlandırdım ve doğuya yerleştirdim. Bir kavme kızdığım zaman onları (Türkleri) onlara musallat ederim.' Bu, diğer bütün insanlara karşı, onlar için bir üstünlüktür. Çünkü onların adını bizzat O (c.a.) vermiş, onları en yüce ve yeryüzünde havası en güzel yere yerleştirmiş; onları kendi ordusu olarak adlandırmıştır."

19. asır sözlüklerinde yine aynı türden izahlar yer alır. *Lügât-i Naci*'de (2021: 757), Türk için "1. 'Türk bin Yafes bin Nuh' sülalesinden münşaib maruf sınf-ı insan. 2. Bu sınıfın efradından her biri. Türkmen içinse Türk taifesinden kavm-i mâ'rûf, Türkmen." yazar. Şemseddin Sami ise *Kamus'u Türkî*'de (2019: 1266), kelimenin izahı için şecere bilgisinin yanına az da olsa Türklerin özelliklerini ekler ve nispeten tafsilat vermiş olur:

> "*Ar. etrâk*. Esasen Asya kıt'asının şimâl-i gârbî cihetinde münteşir bir büyük ümmet ki oradan tevârîh-i muhtelifede cihangirlikle ve kişver-küşâlıkla cenub ve garba doğru yayılarak Avrupa'nın dahi şark-ı cenubî cihetlerine sokulmuşlardır. Şu'ubât-ı muhtelifeye münkasım olup, kable'l islâm (Uygur) ve el-yevm (Çağatay) ve (Osmanlı) şubeleri lisan-ı edebîye nail olmuşlardır."

Aynı asrın sözlüklerinden olan James W. Redhouse'ın *Müntahabât-ı Lügât-i Osmaniye*'sinde Türk kelimesi geçmez.

Lügatlerde ekseriyetle şecere tarafına odaklanılarak izah edilen Türk'ün, atasözlerinde ne şekilde geçtiğine gelince, Türkler hakkında olumlu görüş bildiren

atasözlerinde yiğitlik, cesaret, cengâverlik, dayanışma, güç, zekâ, asalet ve sebatkarlığın Türk'ün vasıfları hâlinde zikredildiği görülür.

Araştırmada, Türkler hakkında olumlu hüküm içeren yirmi dört atasözü tespit edilmiştir. Bunları vurguladıkları temel vasıflara göre tasnif edersek, Türk'ün mert, gözü pek, kararlı ve dilaver yanını ifade eden atasözlerinin sayıca en fazla olan grubu teşkil ettiği saptanır. Bunları kaynaklarını da sunmak suretiyle şöylece sıralayabiliriz:

"Don kürktür, er Türktür."

"Palasız Türk, kanatsız kuş."

"Türk'e şehadet en büyük mertebedir."

"Türk'ün ağzı nereye ise sefer oraya."

"Türk'ün ilk hücumundan korkulur."

"Türkmene hısım olan develiği gen yaptırsın." (Albayrak, 2009: 364, 755, 840, 841).

"Türkün ayranı kabardı mı önüne geçilmez."

"Türk karır, kılıcı karımaz."

"Gaza Türkün şanıdır." (Yurtbaşı, 2012: 318, 1034, 1036).

"Türk yılmaz." (Tülbentçi, 1977: 524).

Atasözlerinin bazılarında ise Türk karakter sağlamlığı ile tebarüz eder. Bu ifadelerde kendisine güvenilen, ayrısı gayrısı olmayan, dayanışmaya açık, asil ve itibar edilen yapısı ile Türk, emniyet telkin eden bir insandır:

"Tatsız Türk bolmas, başsız bürk bolmas." (Acemsiz Türk olmaz, başsız börk olmaz.) (Birtek, 1944: 29).

"Türkmen işler Tat yer, eşek işler at yer."(Aksoy, 2009: 196).

"Türk'e bir selam ver, yiyeceğini düşünme."

"Çerkez'in kızı, Türk'ün gelini olsam."

"Türk'ün kalbi hazinedir."

"Türk osurunca Kürt'ün abdesti bozulur." (Albayrak, 2009: 300, 839, 840, 842).

"Türk milletlerin en asilidir."

"Türkün ekmeğini yiyip moskofa dua olmaz." (Yurtbaşı, 2012: 249).

Türk milletinin geçmişten gelen özellikleri ile hayatı yaşama biçimi arasında bağ kuran atasözleri kayda değerdir. Bunlarda Türk'ün serazat tabiatı ile mazideki göçebeliğine atıf yapanlara rastladığımız gibi zekâ ve tecrübesine değinenlere de denk geliriz:

"Türk olana şehir içi zindan olur."

"Türk'ün bildiğini, tilki bilmez." (Albayrak, 2009: 839, 841).

"Türkün terekesi terkisindedir." (Yurtbaşı, 2012: 236).

"Türkmen oğlu göç eyledi, seyran bunun sonundadır." (Acaroğlu, 1993: 112).

"Türk'ün aklı, gözünde saklı." (Eğridir-Isparta) (Aksoy, 2009: 196).

"İncili Çavuşu mat eden Türklerdendir." (İbrahim Şinasi, 2003: 22).

**2. Türk(ler) Hakkında Olumsuz Hükümler Bildiren Atasözleri**

Olumlu hüküm bildiren yirmi dört atasözüne mukabil Türk'ün birtakım vasıflarını dile getirerek, gündelik hayat tecrübelerini yansıtan ancak olumsuz mahiyette olan daha fazla atasözü olduğu dikkati çeker. Bu atasözlerinde Türk; eğitimsiz, kaba tavırları olan kişinin bir örneği gibi yer alır. Kârı zararı bilemeyen, ne zaman nasıl davranacağını düşünemeyen, incelikten mahrum hâlleri bu atasözlerindeki Türk tipi oldukça düşündürücüdür. Kendilik bilgisi olmayan, tekinsiz, bayağı tavırlar sergileyen insanın belli bir coğrafyada yaşayanların genellemesiyle Türk olarak nitelendiği düşünülebilir. Bilhassa cahil ve irfandan nasipsiz köylü imajının Türk kelimesi ile verildiği gözden kaçmaz.

Bu doğrultuda bazı atasözlerinin bilerek ya da bilmeyerek değiştirildiği öne sürülebilir. Konuya hâkim biri olan Velet İzbudak (1936: 6), böylesi atasözlerinin hakikati yansıtmadığını ve kasten ortaya atılmış olduklarını, sonradan yapılan tahrif ve tebdil ile Türk varlığının karalandığını ifade eder:

> "Çünkü sonradan Türk'ün ekmeği ile adam olan ırklar tarafından uydurulmuştur... Bazı meseller de Osmanlılık zamanında Türk aleyhinde medarı zem olmuştur. 'Yoksul ata binse selam almaz' sözü sonradan 'Türk ata binince bey oldum sanır, kimseyi tanımaz' şekline girmiştir. Cuha yani maskara sözü Türk yapılmış 'Türk'e beylik vermişler en önce babasını asmış' şekline girmiş. Halbuki aslı 'cuhaya muhtespilik vermişler evvela atasın haklamış'tır."

Yine bu atasözlerindeki hükmü olduğu gibi nakleden ancak Türk'ün yerine bazen Kürt ya da Acem kelimesinin geldiği varyantlara rastlanır. Atasözleri sözlüklerinde, "Türk'ten evliya koyma kapıya" ifadesine de "Kürt'ten evliya koyma kapıya" ifadesine de denk gelinmektedir. Söyleyene ve niyete göre biçimlenen bu

ifadelerle bir hükmün vurgulanması için sadece öznenin değiştirilmesiyle yapılan aşağılama ve hakaret kastı güdüldüğü dikkati çeker. Atasözlerinin coğrafyaya ve maksada göre değiştirildiği ileri sürülebilir.

Kaynaklarda karşılaşılan ve olumsuz hüküm bildiren atasözlerini topluca şöyle sıralamak mümkündür:

"Dertsiz baş, Türkîde gerek."

"Taşımı ver diyen Türklerdendir." (İbrahim Şinasi, 2003: 22).

"Kapını Türk'e, yakanı kürke alıştırma."

"Türk derneği olmaz." (Ahmet Vefik Paşa, 2007: 163, 207).

"Ayranını övmeyen Türk olmaz."

"Bin Türk, bir turp."

"Çayırda attan, zemheride kurttan, çelmikte Türk'ten sakın."

"Sipahiyi sof, Türk'ü pabuç cimri eyler."

"Türk ata binince, bey oldum sanır."

"Türk aşı ödünç, düğün aşı borç."

"Türk danişment olur amma, adam olamaz."

"Türk gözünden ısınır."

"Türk iti şehirde Farisice ürür."

"Türk ne bilir bayramı, lık lık içer ayranı."

"Türk ile tosun çünkü doğdu anadan, öğüt aldı eşek ile danadan."

"Türk pöhpöhten şehirli pehpehten hoşlanır."

"Türk'e beylik vermişler iptida babasını asmış."

"Türk'e borçlu olma ya düğünde ister ya bayramda."

"Türkmen'e 'Arı alır mısın?' demişler, 'Paramla vızıltıyı nideyim?' demiş."

"Türkmen'e 'İnsaf yok mu?' demişler; 'Varak, görek de alak.' demiş."

"Türk'ün karnı doyunca, gözü kapıda olur."

"Türk'te kaporoz, gavurda aforoz."

"Vay ol kürke ki bit düşe, vay o eve ki Türk düşe." (Albayrak, 2009: 55, 169, 208, 248, 299, 790, 839, 840, 841).

"Türk'ün aklı sonradan gelir" (Pala, 2002: 269).

"Türk balta ile saat onarır."

"Türk tavşanı arabayla yakalar."

"Çek kabarır, Türk kubarır."

"Osmanlıyı at yıkar, Türkü inat."

"Türkün sözü, demirin kertiği."

"Türk işi ödünçtür."

"Türk'ün eşeğini kurt yemez."

"Ata binen Türk, atasını tanımaz."

"Kürtün kocayanına kuzu güttürürler, Türkün kocayanına çocuk avuttururlar." (Yurtbaşı, 2012: 27, 148, 333, 689, 839, 841, 1036).

Yukarıda belirtilen atasözlerinin haricinde kalıp, içinde yine Türk lafzı geçen ancak olumlu ya da olumsuz kategoriye dâhil etmekte bizleri müteredditt kılan bazı atasözleri olduğu da dile getirilmelidir. Mesela Ömer Asım Aksoy'un Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler kitabında "Türk'ün gözü alda olur." ifadesi geçer. "Türk'e sağ söz, sağ akça gerek." ifadesi de belki bu kapsamda düşünülebilir.

**Sonuç**

Araştırma sonucuna göre Türk hakkında olumlu görüş bildiren yirmi dört, olumsuz görüş bildiren otuz üç atasözü tespit edilmiştir. İçinde Türk kelimesi geçen atasözlerinin sayısı bu incelemedekinden sayıca daha fazladır fakat buraya kaydedilen atasözleri aynı manayı veren fakat küçük değişiklikler içeren tekrarlardan mümkün mertebe arındırıldığı için genel itibarıyla burada zikredilenlerin araştırma evrenini yansıttığı iddiasında bulunmak mümkündür.

Olumlu hüküm bildiren atasözlerinde en çok Türk'ün bahadırlığına, gaza arzusuna, cesaret ve yiğitliğine vurgu yapıldığı görülür. *Divan-ı Lügati't Türk*'te, Türk için ontolojik-tarihî bağlamda dile getirilenlerin atasözleri ile de teyit edildiğine şahit olunur. Toplam on atasözünde Türk'ün silah ve cenk severliğinden ve bu yoldaki sebatkarlığından bahsedilmesi, zihinlerdeki savaşçı ya da asker Türk imgesinin beyhude olmadığını ispatlar. Türk; silahından, cüretkarlığından çekinilendir.

Sekiz atasözünde ise geçimi güzel ve kendisine emniyet duyulan insan olduğu ifade edilir. Türk'ün, Acem ve Kürt ile yakınlığını bildiren atasözleri, tarih içinde kaynaşmış olduğu kavimlere işaret ettiği gibi onlar tarafından Türk'e duyulan güveni de anlatır. Türk, samimiyetinden şüphe duyulmayan insandır ve zikredilenlerle, zaman içinde, etle tırnak gibi olmuştur.

Altı atasözünde de Türk'ün geçmiş yaşam tarzının yanında, birikiminden ve zekasından bahsedildiği gözlemlenir.

Olumsuz görüş bildiren atasözlerinde Türk kaba saba, düşüncesiz tutumlar sergileyen, hatta ne yapacağı tahmin edilemeyen biri olarak geçer. Cahil, gamsız, işinin başını ve sonunu kestiremeyen, inatçı insan tipi, Türk ile temsil edilmiştir. Bu bağlamda, atasözlerinin uzun zamanların muhassalası olduğu düşünüldüğünde, asırlardır Anadolu ve Rumeli coğrafyasındaki tüm nüfusun davranış kalıplarının Türk'e teşmil edildiğini ileri sürmek mümkün olabilir. Geniş bir coğrafyadaki diğer unsurların olumsuz vasıflarının da asli ve kurucu unsur olan Türk'e yüklendiği, zaman içinde beğenilmeyen, onaylanmayan hususların o coğrafyadaki egemen millet olduğu için Türk üstünde odaklandığı ya da toplandığı düşünülebilir. Olumsuz hüküm bildiren atasözlerinde zaten Türk'ün taşra sakini, çiftçi, sonradan görmüş veya akılsız, işe yaramaz insanı simgelediği anlaşılmaktadır. Böyle bir tipin genele yayılması ile elde edilen bir Türk imajı doğduğu söylenebilir.

Ayrıca bu atasözlerinin bir kısmının içindeki Türk kelimesinin belli yerlerde, muhtelif kaynaklarda, farklı topluluk isimleri ile yer değiştirdiğine tesadüf edilmesi de yukarıdaki tezimizi doğrular niteliktedir. "Ayranını övmeyen Kürt olmaz", "Arap / Kürt ata binmiş, bey oldum sanmış", "Kürt / Arap ne bilir bayramı lık lık içer ayranı" vb. gibi... Bu da birtakım olumsuzlukların geniş temsil kabiliyeti ile Türk'e mal edildiğini düşündüren ve Velet İzbudak'ın görüşlerine hak vermemizi gerektiren önemli bir veridir. Çalışmada Türkmen'in de Türk kapsamında ele alındığı yine bu vesileyle kaydedilmelidir.

Olumsuz hüküm bildiren atasözlerinde asıl dikkatimizi çeken, Türk'ün millî varlığına tehdit olan hususlara işaret edilmesidir. "Türk'te kaporoz, gavurda aforoz.", "Osmanlıyı at yıkar, Türkü inat.", "Türk'ün sözü, demirin kertiği" ifadelerinde Türk'ü rüşvetin, gereksiz diretmenin yıpratacağı hatta yok edebileceği dile getirilmiştir ki bunlar derin tecrübeler ve nasihatler içerir. Övülmekten hoşlanan Türk imgesinin altı – yedi atasözünün konusu olması da kenara not edilmelidir. Boş övgünün ve lüzumundan fazla özgüvenin hezimete yol açacağı akla gelmelidir. Atasözleri temelsiz kelam değildir.

"Türk balta ile saat onarır.", "Türk tavşanı arabayla / kağnıyla yakalar." şeklinde olumsuz görüş bildiren atasözlerinde ise her ne kadar Türk; külfetle iş gören, sonradan düşünen kişi olarak vasfedilmişse de nihayetinde üstlendiği vazifeyi yapabilen, işini tamamlayan biri olduğu da ortaya çıkmaktadır.

Kısacası bu çalışma, atasözlerinin Türk'ün tarihî vasıflarını tasdik ettiği gibi, olumsuz taraflarını da tenkit ettiğini ve Türk nesillerine gayet mühim tembihlerde bulunduğunu anlamamızı sağlamaktadır.

**Kaynakça**

Acaroğlu, Türker (1993). *Türk Atasözleri*. İletişim Yayınları.

Ahmet Vefik Paşa (2007). *Atalar Sözü: Müntehâbât-ı Durûb-ı Emsâl*. Haz. Recep Duymaz. Gökkubbe.

Aksoy, Ömer Asım (2009). *Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler I-II*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Albayrak, Nurettin (2009). *Türkiye Türkçesinde Atasözleri*. Kapı Yayınları.

Birtek, Ferit (1944). *En Eski Türk Savları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Çotuksöken, Yusuf (1983). *Atasözlerimiz*. Anadolu Sanat Yayınları.

İbrahim Şinasi (2003). *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye*. Haz. Süreyya Beyzadeoğlu. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

İzbudak, Velet (1936). *Atalar Sözü*. Devlet Basımevi.

Kaşgarlı Mahmut (2020). *Divan-ı Lügatit Türk*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Muallim Naci (2021). *Lügât-i Naci*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Pala, İskender (2002). *Atasözleri Sözlüğü*. L&M Yayınları.

Pala, İskender (2010). *Atasözleri*. Kapı Yayınları.

Redhouse, James W. (2016). *Müntahabât-ı Lügât-i Osmaniye*. Haz. Recep Toparlı, Betül Eyövge ve Yaşar Yılmaz. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Soykut, İ. Hilmi (1974). *Türk Atalar Sözü Hazinesi*. Ülker Yayınları.

Şemseddin Sami (2019). *Kamus-ı Türkî*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tülbentçi, Feridun Fazıl (1977). *Atasözleri*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

*Türk Atasözleri ve Deyimleri I-II* (2001). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Yurtbaşı, Metin (2012). *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*. Excellence Publishing.

# ZITLIKTAN BÜTÜNLÜĞE: KARA KUZGUN DESTANI

From Contrast to Unity: The Kara Kuzgun Epic

***Oğuzhan PAMUKÇU****

## Giriş

Hakas Cumhuriyeti, yaklaşık 62.000 km² yüz ölçümüne sahip olup kuzey ve doğusunda Rusya Federasyonu, güneyinde ise Altay ve Tuva cumhuriyetleriyle çevrili bir bölgedir. Su kaynakları ve verimlilik bakımından önem taşıyan bölgenin çevresinde çok sayıda dağ bulunmaktadır. Nüfusu 528.300 olan Hakas Cumhuriyeti'nin başkenti Abakan'dır. Bölgede resmî dil olarak Rusça ve Hakasça kullanılmaktadır. Hakas adının kökenine ilişkin ilk bilgilere Çin kaynaklarında rastlanmaktadır. Hakas edebî ürünlerinin ortaya çıkışı ise 1920'li yılların başlarına dayanmaktadır. Hakasların bu dönemde yazı diline geçmesiyle birlikte yazılı edebiyat ürünleri verilmeye başlanır ve 1926 yılından sonra Kiril alfabesi kullanılmaya başlanmıştır. İlk edebî ürünler, toplumsal olayları konu edinen halk türküleri biçimindedir. Siyasi gelişmelerin etkisi altında şekillenen Hakas edebiyatı, Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından daha özgün bir yapıya kavuşmuştur (URL-1; Arıkoğlu, 2023: 126-139; Kolcu, 2010: 970).

Hakasların sözlü edebiyatında önemli bir yere sahip olan destanlar, muhtevaları bakımından çoğunlukla kahramanlık anlatıları niteliğindeki *alıptıh nımahlar* olarak adlandırılmaktadır. Bu destanların kendilerine özgü anlatıcıları bulunmakta ve söz konusu anlatıcılar *haycı* olarak adlandırılmaktadır. Haycılar, destanları icra ederken *çathan* adı verilen bir müzik aletinden yararlanmaktadır. Hakas kahramanlık destanları, diğer Türk boylarının destanlarında olduğu gibi mitik unsurları da bünyesinde barındırmaktadır. Bu anlatılarda alp tipi ve kahramanlık teması ön plana çıkarken kadın kahramanların da önemli roller üstlen-

* Arş. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Teoman Duralı İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Zonguldak/Türkiye. E-posta: pamukcuoguzhan@outlook.com. ORCID: 0000-0002-4889-2744.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24326996

mesi destanların muhtevasını zenginleştirmektedir. Bunun yanı sıra kılık değiştirme motifi de Hakas destanlarında sıklıkla karşılaşılan unsurlar arasındadır (Arıkoğlu, 2023: 139-141). Hakas destanlarından bazıları *Altın Taycı, Kara Kuzgun, Han Orba, Altın Cus, Kün Sarığ Han, Ay Huccın, Ak Çibek Arığ* ve *Kartaga Mergan* şeklinde sıralanabilir.

Türk dünyası, sosyokültürel zenginlikleriyle öne çıkan önemli bir coğrafyadır. Türk dilinin farklı lehçe, şive ve ağızlarının konuşulduğu bu coğrafyada sözlü anlatılar, kültürel aktarımın temel unsurları arasında yer almaktadır. Masaldan destana, efsaneden fıkraya kadar uzanan çeşitli anlatı türleri, ortak motifleri ve sembolik unsurlar bulunmaktadır. Bu anlatılar içerisinde destanlar; toplumu derinden etkileyen olayların alp tipi etrafında şekillendiği, özel anlatıcılar tarafından aktarılan, epik nitelikli, uzun soluklu ve didaktik anlatılar olarak tanımlanmaktadır (Şimşek, 2020: 295-296).

Türklerin var olma mücadelelerini ve bu mücadeleler doğrultusunda gerçekleştirdikleri savaşları konu edinen destanlar, sözlü geleneğin yanı sıra ortaya çıktıkları toplumların kolektif bilinçdışını da yansıtan anlatılardır. Bilinmeyen zamanlarda ortaya çıkarak geniş kitleleri etkileyen bu metinlerin çoğunda mitolojik ve arkaik unsurlara sıklıkla rastlanmaktadır. Destanlar, bireysel deneyimlerden toplumsal değerlere uzanan biz bilinci, millî şuurun oluşumunu ve millî hafızanın sürekliliğini yansıtmaktadır. Türk halklarından biri olan Hakaslara ait destanlarda da çok sayıda motif ve sembolik unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar, destanların anlatı yapısının şekillenmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Böylelikle kaos-kozmos ve varlık-yokluk gibi karşıtlıklar aracılığıyla bireyin kendisini ve varoluşunu anlamlandırmasına ilişkin düşünceler de destan metinlerinde ifade edilmektedir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Kara Kuzgun Destanı, Pavel Vasilyeviç Todanov ve oğlu Aleksey tarafından 1949 yılında derlenmiş, 1977 yılında ise V. Maynogaşeva tarafından yayıma hazırlanmıştır (Ilgın, 2008: 16-17). Destan, Ali Ilgın tarafından Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Kara Kuzgun Destanı, zıtlıkların bir araya gelmesiyle oluşan bütünlük anlayışını yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Kara Kuzgun, Altın Saraçı ve Han Saraçı etrafında şekillenen olay örgüsünde kahramanın bilgelik yolculuğu ön plana çıkmaktadır. Öz farkındalık kazanma, tamlığa ulaşma doğrultusunda ilerleyen kahraman, sembolik yolculuğu sırasında çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. Bu süreçte hem içsel hem de somut mücadeleler veren kahraman, karşılaştığı zıtlıkları aşarak bunları bir bütü-

nün tamamlayıcı unsurlarına dönüştürmektedir. Böylece kahramanın yolculuğu, zıtlıkların ortadan kaldırılmasından ziyade bunların anlamlı bir bütünlük içerisinde bir araya getirilmesiyle sonuçlanmaktadır.

Zıtlık kavramı, Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğünde "karşıtlık" şeklinde tanımlanmaktadır (URL-2). Birbirine karşıt nitelikler taşıyan olay, durum ve nesneler arasında zıtlık ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan zıtlık, iki ayrı kutbun, yönün veya tarafın varlığına dayanan bir karşıtlık durumunu ifade etmektedir. Bununla birlikte karşıt kutuplar yalnızca birbirlerini dışlayan unsurlar olarak değerlendirilmemelidir. Bu kutuplar, birbirlerini itme ve çekme özellikleriyle ayrılık ve kavuşma durumlarını aynı anda simgeleyebilmektedir. Dolayısıyla zıtlık ve bütünlük, insanın yaşam yolculuğunun anlamlandırılmasında birbirini tamamlayan iki temel kavram olarak değerlendirilebilir.

Uzak Doğu felsefesinin önemli düşünce sistemlerinden biri olan Yin-Yang, karşıtlıkların bir bütünlük içerisinde değerlendirilmesinin temel simgelerinden biridir. Yin Yang düşüncesinde karşıt güçlerin dengede tutulması önem taşımaktadır. Bu düşünce sisteminin görsel ifadesinde, iç içe geçmiş siyah ve beyaz renkler aracılığıyla karşıtlıkların bir aradalığı temsil edilmektedir. Söz konusu tasvirin derin anlamı Çin felsefesi çerçevesinde açıklanmaktadır (Palmer, 2000: 8).

Zıtlık ve karşıtlık meselesi ele alınırken dikotomi ve dualizm kavramları arasındaki ayrımın da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Esin, bu iki kavram arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır:

> "Dikotomi ile Dualism arasındaki farka işâret etmek gerekir. Dikotomi'de iki ilke, birbiri ile imtizâc hâlinde, âhengli bir dünyâ vücuda getirmekte tasavvur ediliyordu. İranda revâcda bulunan ve dualist denen dînlerde de iki ilke mevcûddu, fakat bunların iki düşman ilah olarak, karanlık ve aydınlık timsâlleri ile birbiri ile âmânsız bir mücâdele içinde olduğuna inanılıyordu. Böylece, Doğuda, iki ilkenin birbirine imtizâcı ve dünyanın merkezinde buluşması ile merkeziyetçi bir kosmoloji doğmuştu." (Esin, 1978: 45).

Esin'in bu açıklaması, Yin Yang felsefesindeki karşıtlıkların bütünlük içerisinde değerlendirilmesi anlayışını desteklemekle birlikte, karşıtlıkların farklı düşünce sistemlerinde nasıl yorumlandığına ilişkin farklı bir boyut da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda zıtlıkların birbiriyle uyumlu biçimde bir araya gelmesi ile birbirine düşman iki ilke arasında sürekli bir mücadele bulunması arasındaki ayrım önem kazanmaktadır. İlk yaklaşımda karşıtlıklar, düzenin ve bütünlüğün oluşumuna katkıda bulunan tamamlayıcı unsurlar olarak değerlendirilirken

ikinci yaklaşımda birbirini dışlayan ve mücadele eden güçler ön plana çıkmaktadır.

Bu düşünceyi destekleyen Roux, "bazen evrenin büyük ikili düzeninin, yani hayat ağacının varlığı, ölüm-yaşam, yaz-kış, erkek-dişi gibi ikilemleri ortaya koymaktadır." (2002: 189) ifadesiyle evrenin ikili yapısına dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım, karşıtlıkların yalnızca bireysel veya toplumsal düzlemde değil, evrenin işleyişini anlamlandıran kozmolojik düşünce sistemlerinde de önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde Sever, eski Türklerin iki ilkeli inanç sistemini şu şekilde açıklamaktadır:

> "Chou Hanedanlığından başlayarak eski Türklerin iki ilkeli inanç sisteminde; üst-alt, gök-yer, erkek-kadın, sıcak-soğuk, ak-kara, aydınlık-karanlık, güneş-ay, yaşanılan dünya-ölüm sonrasındaki dünya (ahiret), vd. iki zıt, ancak biri olmadan diğerinin olmayacağına ve birbirini tamamlayan güçlerin birlikte uyumlu ve dengeli hareket etmesiyle 'kut' oluştuğuna inanılır." (Sever, 2023: 191).

Bu açıklamalar doğrultusunda, Türk anlatılarının önemli bir bölümünde Yin-Yang ve Kararıg-Yarug düşünce sistemleriyle ilişkilendirilebilecek karşıtlık ve denge anlayışının izlerini görmek mümkündür. Üst-alt, gök-yer, ak-kara ve aydınlık-karanlık gibi karşıtlıklar, yalnızca birbirinden farklı unsurları ifade etmemekte; aynı zamanda varoluşun, düzenin ve bütünlüğün anlamlandırılmasına da katkıda bulunmaktadır. Bu çerçevede Kara Kuzgun Destanı, kahramanın karşılaştığı zıtlıklar aracılığıyla bilgelik yolculuğunu tamamlamasını ve farklı unsurların bir bütünlük içerisinde anlam kazanmasını incelemek bakımından önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Hakas Türklerine ait Kara Kuzgun Destanı'nda da olay örgüsünün oluşmasında ve Kara Kuzgun'un erginleşmesinde, zıtlıkların ve zıtlıklardan oluşan bütünün önemi vardır. Olumlu-olumsuz durumlar destan içerisinde kendine yer edinmekte ve sembolik kodlarla göstergeler yaratmaktadır. Kara Kuzgun Destanı'nda da ay-güneş, açık-kapalı, yer-gök, sağ-sol, ak-kara, altın-gümüş, az-çok, yaşam-ölüm, yaz-kış, gençlik-yaşlılık gibi zıt öğeler bulunmaktadır. Destanın kahramanı olan Kara Kuzgun da sembolik bir denge unsuru olarak olay örgüsünün tam ortasında yer almaktadır. Böylelikle zıtlıkları kendi özünde birleştirmekte ve bütünleştirmektedir.

**1. Üç Dünya Tasavvuru: Yeraltı, Yeryüzü ve Gökyüzü**

Mekân, insanın yaşam serüveninde belirleyici bir yer tutar. Mekânın sadece olayların yaşandığı ve durumun gerçekleştiği bir yer olmaktan ziyade psikolojik

ve mitik kodları bulunur. "Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamamaktadır. Bu yaşanmış bir mekân tanımlamaktadır. Yalnızca ölçüleriyle biçimiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır ve yaşanmaktadır." (Bachelard, 2020: 28). Türk anlatıları, özellikle destanlar, mekân bakımından zengindir. Mekânlar sayesinde destan kahramanın dünyayı algılayışı ve yolculuklarındaki ilerleyiş şekillenmektedir. Bu üç mekân/üç dünya tasavvurunun temeli eski Türk inanış ve yaşayış sistemine dayanmaktadır.[1] Eski Türk düşüncesinde var olan yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü zıtlık oluşturan mekânlar olmasından dolayı arkaik dönemlerden bugüne kolektif bilincin bir ürünü olarak sembolik ifadelerde yer almaktadır. Aynı zamanda bu üç mekânın mitik ve ilahî yansımaları da bulunmaktadır. Türk inanç sistemleri arasında bugün dahi çeşitli coğrafyalarda yaşamaya devam eden Şamanizm'de Tanrı tasavvuru üzerinden bu üç mekân önem arz eder.

Mekânlar halk anlatılarında rastgele kullanılan unsurlar değildir. Her bir mekânın ifade ettiği bir anlamı ve özü vardır. Öyle ki mekân, "kişi-yer ilişkisinin sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerdir." (Korkmaz, 2007: 404). Buna ek olarak mekânların; algısal ve çevresel, açık/geniş ve dar/labirent/kapalı mekânlar şeklinde tasnif edildiği söylenebilir (Korkmaz, 2007: 404). Genellikle sıkıcı, karamsar ve boğucu olan dar mekân şöyle tanımlanır:

> "Birey, geldiği aşkın (transandantal) âleme giden yolu açmak üzere girdiği kapalı ve dar mekânlarda, bu mekânların sıkıcı ve kuşatıcı imgeleriyle evvela bir dağılma süreci yaşar. Bir dağılma süreci ile hiçliğini idrak eden birey, bu ruhi refleks sayesinde kendisine gelerek farkındalığının bilincine varabilir. İnsanın bu farkındalığını aşkın bir boyuta taşıyarak mistik bütünleşmeyi elde etmesinde kapalı ve dar mekânlar oldukça önemli bir özellik arz eder." (Doğan, 2006: 126).

Açık-geniş mekân ise, "içtenlik, içten dışa doğru çeviren ve açan niteliktir. Uyumun ve huzurun mekânıdır." (Korkmaz, 2007: 410). Bireyin kapalı ve dar mekândaki sıkışmışlığı açık ve geniş mekânla birlikte refaha erer. Diğer bir anlamıyla, "Sonsuzluğa açılan bu yerler, anlatı karakterlerinin fiziksel ve duygusal anlamdaki sığınıklardır." (Korkmaz, 2007: 407). Kara Kuzgun Destanı'nda da açık ve kapalı mekânlar olarak gökyüzü-yeryüzü-yeraltı değerlendirilebilir. Destanda

[1] Üç dünya tasavvurunun Türk halklarının destanlarına yansımaları hakkında daha fazla bilgiye Nilüfer Yıldırım tarafından yayımlanmış olan "Türk Halklarının Destan Yaratılarında Üç Dünya" (2011) makalesine bakılabilir.

açık-geniş mekân olarak gökyüzünü; kapalı/dar mekân olarak ise yeryüzü/yeraltını değerlendirmek mümkündür. Bu kapalı/açık mekânlar yatay/dikey sembolizmle de açıklanabilir,

> "Dünya modelinin dikey yüzeyi bir ok ekseni boyunca yukarı (gök), orta (yerüstü), aşağı (yeraltı) katlara ayrılır. Her katın özelliği ile beraber bir de katmanları vardır. Dünya modelinin dikey kavranılması Türk düşüncesinde ilave bir dizi anlayışlarla karakterize edilir. Nitekim dikey yapı diriliğin, canlılığın, yatay durum ise ölümün, hastalığın simgesine dönüşür." (Bayat, 2020, I: 44).

Ulaşılmazın ve bağımsızlığın mekânı olan gökyüzü olumlu bir yerdir. Aydınlığın ve yol göstericiliğin mekânı olan gökyüzü zihinsel tasavvurda açık bir mekândır. Aynı zamanda, "Uçsuz bucaksız bir mekân olan Gök; Güneş, Ay ve Yıldız gibi göksel öğeleri kapsayan önemli bir metafordur. Eski Türk inanışlarından biri olan Gök Tanrı inancı ismiyle ve içerdiği ritüellerle bu metaforun kutsal değerini artırmaktadır." (Pamukçu, 2020: 184). Gökyüzü ve orada bulunan unsurlar (güneş, ay, yıldız ve gezegenler) insanların gelişim ve dönüşümlerine etki ederler. Günün dönümlerini oluşturmaları açısından da insanların planlamalarına rol oynarlar. Yeraltı ise genellikle karanlığın ve sıkışmışlığın bir ceza mekânı olarak tasavvur edilse de kendini keşfetme/bulma ve erginleşme yeri olarak da telakki edilmektedir.

Türk halk anlatılarında da yeraltı, gökyüzü ve yeryüzü mekânları kahramanın yolunu tayin etmesinde ve yolculuğunun yönünü seçmesinde yardımcı olan sembolik yerlerdir. Bu üç mekân Hakas Türklerine ait Kara Kuzgun Destanı'nda da çeşitli sembolik ifadelerle kahramanın yolculuğunu şekillendirmektedir.

Kara Kuzgun Destanı'nda kahramanların tanıtımı yapılırken Altın Arığ ve Kara Kuzgun arasında geçen konuşmada Kara Kuzgun, "Yukarı baktığımda, gök yüksek görünüyor, Yere baktığımda yer geniş." (Ilgın, 2008: 23, 135, 167) ifadesini kullanır. Kara Kuzgun'un hayal dünyasını ve dünya tasavvurunu gösteren bu ifade destanlardaki yatay ve dikey sembolizmini göstermektedir. Bu ifade, Kara Kuzgun'un yolculuğunun göğün yüksekliğinden güç aldığını ve geniş yer üzerinde şekillendiğini gösterir. Yatay ve dikey sembolizminde birçok nesneden örnek verilebilir; bunlardan biri de haçtır. Nitekim haç, yatay ve dikey boyutlardan oluşur ve "haçın merkezi, tüm zıtlıkların uyum haline girdikleri ve çözümlendikleri noktadır." (Guenon, 2017: 62). Destanda da Kara Kuzgun, yeryüzü/gökyüzü ve yatay/dikey algıyı merkezde birleştirerek zıtlıkların uyumunu sağlar. Bu birleşimi destandaki şu ifadelerde de görmek mümkündür: "Han gök-

yüzü ile kara yerin, Birleştiği yeri yere rastlarsın" (Ilgın, 2008: 167). "Han gökyüzü ile kara yer, İnsan sakalıyla birleşip yükselmiş" (Ilgın, 2008: 165; 169). "Han gökyüzü ile kara yerin birleştiği yere geldiler" (Ilgın, 2008: 173).

Kara Kuzgun'un yolculuğu sırasında geniş ve dar mekânın somut ifadesini bir zaman geçişinde, "Kara yerin üstünde mi, açık göğün altında mı?" (Ilgın, 2008: 23; 27) ifadesi de yeryüzü ve gökyüzü tasavvuru açısından önemlidir. Burada yeryüzünün kara, gökyüzünün açık olarak ifade edilmesi ayrıca üstte gökyüzü altta yerin varlığı da bir diğer zıtlığı ortaya koymaktadır. Göğün geniş ve ulaşılmaz yapısı bir bağımsızlık ifadesidir ki bu durumun en somut örneğini Oğuz Kağan Destanında şu ifadelerde görmek mümkündür, "Daha deniz daha müren, güneş bayrak kök kurıkan" (Bang ve Arat, 1936: 2). Yine bu unsurlar üzerinden bağımsızlık olgusu Orhun Abidelerinde "Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında kişioğlu kılınmış." (Ergin, 2009: 33) ve "Türk Oğuz beyleri, milleti işit: Üstte gök basmasa, altta yer delinmese, Türk milleti, ilini, töreni kim bozabilecekti?" (Ergin, 2009: 41) ifadelerinde görülmektedir. Gök ve yer Türk kültürü açısından da eski dönemlerden süregelen bir öneme sahiptir. Öyle ki "Kâinatın bütün tezahürlerini gök ve yir-sub/v'un (yer-su: yeryüzü) temsil ettiği birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel 'nefes'ten oluşmuş olarak kabul eden sistem, proto-Türk ve Türklerin en eski, belki de öz kozmolojisiydi." (Esin, 2001: 19).

Destanda han gökyüzü/kara yer ve sert yerin altı şeklinde üç dünya tasavvuru arasında zıtlık bulunmaktadır. Bu zıtlık çeşitli şekillerde destanda yer almaktadır: "Kara yer sallandı, Han gökyüzü gürledi." (Ilgın, 2008: 75; 127; 153; 169; 171; 173; 185; 197; 207). "Sert yerin altında mı, kara yerin üstünde mi?" (Ilgın, 2008: 121; 193). "Kara yer götürmeyip, yedi kat yer altına pek ustaca ağlaya sızlaya vardı." (Ilgın, 2008: 137). Bu ifadelerde kara yer ifadesi yağız yer ifadesine paralel olarak toprak ve yeryüzünü simgelemektedir. Yine Han Gökyüzü bağımsızlığı simgeler bundan dolayı han sıfatını alır. İkinci kısımdaki sert yer altı ifadesi de yer altının karanlığına ve zorluğuna işaret etmektedir.

Destandaki bir diğer yeryüzü-gökyüzü zıtlığı şöyle ifade edilir, "Han göğe kaldırıp fırlattığında, Kara yerin çamuru, Han göğe sıçrayıp yayıldı." (Ilgın, 2008: 39; 43). Bu ifadede han gökyüzü (açık mekân) ve kara yer (kapalı mekân) zıtlığının yanı sıra yaratılış mitinin izlerini görmek mümkündür. Nitekim Erlik ağzında sakladığı toprağı Ülgen'in emriyle tükürür ve dağlar, tepeler yaratılır (Sakaoğlu ve Duymaz, 2018: 159-160).

Altın Saraçı'nın alplik yolunda üstlendiği görevlerden birinde yeryüzü-yeraltı karşıtlığı görülür: "Kara yerin üzerini tamamen dolaşıp, Üstün alp bulursan, Yetmiş kat yer altını tamamen gezip." (Ilgın, 2008: 131). Destanda yeraltı/yeryüzü ve gökyüzü üç dünya zıtlığı ile ilgili de bölümler bulunmaktadır:

"Han göğe kadar sıçramış.
Dokuz gün boyunca
Kalkmayacak kara duman
Çökmüş.
Önünde duran ak zirveleri
Aşa çıka geçtiklerini hissetmemişler.
Geriye duran küçük ağaçları
Tepip keserek geçtiklerini anlamamışlar,
Böyle giderek baktığında Kara Kuzgun,
Yer eşiği yere ulaştılar.
Alp doğmuş Kara Kuzgun,
İki gözünü kırparak,
Kara yer altına indiler,
Kara Kuzgun'un aklı başından gitmiş,
Gönlü kararmış." (Ilgın, 2008: 61).

Kara Kuzgun'un atının ayağından çıkan çamurun gökyüzüne ulaşması, yarattığı etkiyle çıktıkları yolda önce yeryüzüne sonra yer altına inmesi sembolik yolculuğunda önemli bir adımdır.

Kara Kuzgun Destanı'nda yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü şeklinde ifade edilen üç dünya tasavvuru görülür. Bu mekânlar, yalnızca olayların gerçekleştiği fiziksel alanlar değil kahramanın yolculuğunu anlamlandıran sembolik düzlemler olarak da değerlendirilebilir. Gökyüzünün; genişlik, yükseklik, aydınlık ve bağımsızlıkla ilişkilendirilmesi; yeryüzünün ve yeraltının ise kahramanın karşılaştığı çeşitli engeller ve sınavlarla bağlantılı biçimde ele alınması, mekânların anlatı içerisindeki işlevini belirginleştirmektedir. Kara Kuzgun, Altın Saraçı ve Han Saraçı'nın yolculuğu sırasında farklı mekânlar arasında hareket etmesi onun karşılaştığı güçlüklerin ve deneyimlerin anlatısal düzlemde görünür hâle gelmesini sağlamaktadır. Özellikle yatay ve dikey mekân algısının birlikte kullanılması, yer ile gök arasındaki karşıtlığın aynı zamanda bir ilişki ve bütünleşmeyi oluşturduğunu göstermektedir. Bu bakımdan üç dünya tasavvuru, kahramanın yolculuğunun yönünü belirleyen ve destanın mitik arka planını güçlendiren önemli bir unsur olarak öne

çıkmaktadır. Yatay ve dikey sembolizm çerçevesinde açık ve kapalı mekânlar bileşeniyle kahraman yeraltından yeryüzüne taşıdığı mücadelesini gökyüzüyle taçlandırarak bütünlüğe erer.

**2. Var Olanı Tersine Çevirme: Açık-Kapalı**

Bilinçdışının etkisiyle ve olayların doğası gereği olarak var olan durumların değiştirilmesi gerekmektedir. Bu değişim zıtlıkların var olandan başka bir zıtlığa çevrilmesiyle bütünlüğe erdirir. Mitolojik anlamda bakıldığında açık ve kapalı olma hali erginleşmeyi, farkındalığı ve geçişi simgeler. Bu bakımdan kapı motifi önemlidir. Çünkü kapıda, "hem dinamik hem de psikolojik bir değer var; çünkü iki yönlü bir hareket yapmakta, ya bir şeyin veya yerin üstüne kapanarak onu saklamakta veya herhangi bir yere açılarak orada bulunan gizleri açığa vurup göz önüne sermektedir" (Ersoy, 1990: 111). Böylelikle kapının açık veya kapalı olması bir anlam ifade eder. Bu zihin dünyasına da yansır. Hakas Destanlarından Kara Kuzgun Destanı'nda da bu durum göz ve kulak sembolleriyle yansıtılmıştır.

Destanda açık/kapalı zıtlığının görüldüğü ilk ifade şöyledir, "Kapalı gözü açıncaya kadar, Açık gözü kapayıncaya kadar." (Ilgın, 2008: 23-24; 25; 27; 193). Bu ifade bir zaman geçiş formeli olarak kahramanın yolculuğunda ilerlemesi ve erginlenme yolunu yürümesi sırasında kullanılmaktadır. Açık gözü kapatıp kapalı olanı açma insana ve dolaylı yoldan destan kahramanına farklı bir pencereden bakış açısı sunar. Gözünü kapayan kahraman benliğiyle sorguya girer, eksikliklerini giderir ve tamamlanmak için yol arar. Göz, insanlar için dünyayı ve dünyayı oluşturan unsurları göstermesi açısından önemli bir organ olduğu gibi tasavvufi açıdan da kalp gözü açık olan kişilerin Allah dostu ve veli olduğuna kanaat getiren bir oragndır. Gözün görmesi kadar görmemesi yani körlük de önemlidir. Bu durum; Dede Korkut Kitabı'nda Kam Püre'nin körlüğü ve Köroğlu'nun bir varyantında babasının gözlerinin oyulması gibi anlatılar başta olmak üzere birçok anlatıda yer almaktadır. Nitekim körlüğün en açık şekilde görülüp değerlendirilebileceği hadise Hz. Yakup kıssasıyla ilgilidir. Bu kıssada Hz. Yusuf'un kuyuya atılma bağlantısıyla bir körlük vardır:

> "Kuyuya girmek veya anlatıcı tarafından atılmak farkında olmadan körlüğün edimlerine sahip olmayı getirir. Kahramanın kuyudan çıkışı aslında yeni bir statü ile gelineceğinin ve olaylar dizgesine müdahil olunacağının habercisidir. Zira kuyu her ne kadar da körlüğü kurgulandırsa da, kuyu, boşluk değildir. Ya da tamamıyla bir karanlık da değildir. Sadece hazırlayıcıdır. Zekâ karanlıkta kalırsa içgüdü uyanır." (Balkaya, 2014: 59).

Destandaki ifadede de "açık gözün kapanıp kapalı gözün açılması" geçici körlüğe yani bilinçlenmeye işaret eder. Bu durumda kuyu insan zihnidir. Kuyu tamamıyla boşluk olmadığı ve tamamen karanlık olmadığı gibi destandaki ifadedeki zaman geçişinden ibarettir.

Destanda geçen bir diğer açık/kapalı zıtlığını içeren ifade şöyledir, "Bir kulağını açmış, Bir kulağını kapamış." (Ilgın, 2008: 63; 147). Bu ifadenin anlam dünyasına bakıldığında Türkiye Türkçesinde kullanılan "kulak açmak, kulak kabartmak, kulak tıkamak, kulak arkası veya ardı etmek" gibi deyimlerin anlamları düşünülebilir. Örneğin, kulak açmak veya vermek; değer vermek, önemsemek (URL-3) ve kulak tıkamak; bir şeyi duymamazlıktan gelmek (Tan, 2012: 108) deyimleri açık kulağın kapatılması ve kapalı kulağın açılması zıtlığının aslında destan kahramanı için yolculukta erginleşme için duymak istenileni duyup istenmeyeni duymamak için yapılması gereken bir eylemdir. Kulak da tıpkı göz gibi bilinçlenmenin bir sembolüdür. Kulak kapatmak aslında bireyin kendi benliğiyle baş başa kalıp dış dünyadan kendini soyutlamasıdır. Bunu gerçekleştiren içsel ve zihinsel erginliğini de tamamlar. Çünkü açık kulak her şeyi duyar ve bir zihin karmaşasına neden olur. Destanda da bu zıtlık sonunda kahraman nezdinde bir bütünlük sağlar ve duyup-duymamayı aynı düzlem içerisinde bir araya getirir.

Açık-kapalı karşıtlığı kahramanın bilinçlenme ve erginleşme sürecini anlamlandırmak bakımından önemlidir. Destanda gözlerin ve kulakların açılıp kapanması fiziksel eylemlerin ötesinde değerlendirmeye elverişli sembolik ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Açık olanın kapalı hâle gelmesi veya kapalı olanın açılması, algının yön değiştirmesi ve kahramanın karşılaştığı durumları farklı bir bakış açısıyla değerlendirmesi bağlamında yorumlanabilir. Bu iki organ üzerinden yansıtılan sembolik yapı, her şeyi görmek veya duymak ile seçerek görmek ve duymak arasındaki ayrımı gündeme getirmektedir. Dolayısıyla destandaki açık-kapalı karşıtlığı, kahramanın dış dünyayla ilişkisi kadar kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkinin de anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle söz konusu karşıtlık yolculuğun yalnızca fiziksel bir hareket olmadığını aynı zamanda algısal ve ruhsal bir dönüşüm sürecini içerdiğini ortaya koymaktadır.

**3. Gün Doğumundan Gün Batımına: Ay-Güneş**

Gökyüzünü süsleyen ve dünya için önemli iki unsur olan Güneş ve Ay, birbirini izleyen ortaya çıkışları, ortaya çıktıkları vakitlerin karşıtlığı ve eril-dişi olarak bir zıtlık oluşturmaktadırlar.

> "Birbirine zıt kavramlar olarak görülmese de güneş ve ay halk anlatılarında eril-dişil, aydınlık-karanlık, doğan-batan vb. zıt anlamlara gelecek biçimde kullanılmaktadır. Eski Türk inanışından günümüze kadar süregelen zamanda güneş ve ayın, halk nazarında bir kutsiyeti vardır. Bu kutsiyet, temelinde bir zıtlık barındırsa da aynı zamanda bir bütünlüğe işaret etmektedir." (Çetindağ Süme, 2021: 501).

Geçmişten bugüne hem Güneş hem Ay'ın insan tahayyülündeki yeri bakımından bu zıtlık bütünlüğe dönüşmüştür. Güneş ve Ay birbirinden ayrılmaz iki unsur olarak düşünülmektedir. Sembolik açıdan "Güneş, ateş gibi aktif ve erkek, ay ise pasif ve dişi prensipli olmuşlardır." (Ersoy, 1990: 151). Mitolojilerde ve inanışlarda önemli bir yer tutan Güneş ve Ay, halk anlatılarında da yer alan motiflerdir. Türk halk anlatılarında inanışlara bağlı olarak yansıyan bu unsurlar, Hakas destanlarından Kara Kuzgun'da da birçok yerde destan kahramanın yolculuğunu planlamasında ve erginleşmede olumlu katkılar sunan iki unsurdur.

Kara Kuzgun Destanı'nda kılık değiştirme sırasında söylenen, "Ay desen aydınlığı yok, Güneş desen ışığı yok." (Ilgın, 2008: 41; 45; 47; 87; 121). Bu iki unsurun zıt olmasına rağmen sönük olmalarından dolayı aynı düzlemde buluşmaları bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu bağlamda aynı durum başka bir kılık değiştirme sırasında, "Ay ve gün ışıl ışıl olacak." (Ilgın, 2008: 41; 45; 47) ifadesinde de görülmektedir. Sönük durumda olan Ay ve Güneş'in tekrardan ışığa kavuşması da zıt iki unsurun aynı düzlemde bir bütünlük oluşturmasını sağlamaktadır.

Destanda, Han Kız şalını Ay'a ve Güneş'e tutarak büyü yapar (Ilgın, 2008: 55). Bu durum Ay ve Güneş tutulmaları ile ilişkilendirilebilir. Nitekim bu iki zıt unsur tutulma esnasında birbirinin önüne geçerek bir bütünlük oluştururlar. Destanda geçen "Aylı güneşli alplara." (Ilgın, 2008: 75; 101) ifadesi bu iki göksel unsurun alp tipine güç ve kuvvet verdiği görülmektedir. Bu da iki zıt unsurun alp tipinde bütünlüğe erdiğini göstermektedir.

Hodır Tıras adlı olumsuz kahraman tasvir edilirken, "Aylı, güneşli yerin insanı değil. Kara yerin baş düşmanı geliyor." (Ilgın, 2008: 107) ifadeleri kullanılır. Burada aydınlık/karanlık zıtlığı da görülmektedir. Nitekim Ay ve Güneş aydınlığın bir sembolüdür. Aynı durum, "Aylı, güneşli yeryüzünde." (Ilgın, 2008: 73; 115; 159) ve "Ayda güneşte ışıldayan Altın düğmeyi çıkarıp, Ayda güneşte parlayan Hlanır Taycı'nın göğsüne dikti." (Ilgın, 2008: 73). ifadesinde görülmektedir. Yine destanda bir yolculukta dağlar tepeler aşılıp "Aylı, güneşli yere çıkmışlar." (Ilgın, 2008: 159). Bu ifadede yolculuğun kasvetli ve karanlık havasından aydınlığa çıkışın sembolik bir anlatımı söz konusudur.

Destanda kahraman tanımlamalarında da Ay ve Güneş kullanılmaktadır. Kara Kuzgun'un oğlu Kara Molat destanda şöyle tasvir edilir: "Güneşli insanların üstün alpı, Ay Kara atlı Kara Kuzgun'un çocuğu" (Ilgın, 2008: 83). Görüldüğü üzere Hakas halkı "güneşli insanlar" olarak tanımlanmıştır. Kara Kuzgun'un atı olan Ay Kara'nın da adı Ay ile bağdaştırılarak Güneş ve Ay zıtlığını Kara Molat bünyesinde birleştirmiştir. Ay ve Güneş; yol gösterici, olgunlaştırıcı ve aydınlatıcı unsurlar olmasının yanı sıra bir güzellik ifadesi olarak da kullanılırlar. Kara Kuzgun Destanı'nda Kız Güzeli Sarı Marha tasvir edilirken, "Önünden bakınca ay gibi duruyor. Arkadan bakınca güneş gibi duruyor." (Ilgın, 2008: 197). Zıt kavramlar Ay ve Güneş, Sarı Marha şahsında bütünleşmiştir.

Ay ve güneş, farklı zamanlarla ve çeşitli kültürel anlamlarla ilişkilendirilirken destanda kahramanların niteliklerini ve olayların gelişimini ifade etmek üzere de kullanılmaktadır. Bu iki göksel unsurun birlikte anılması karşıtlıkların yalnızca ayrılık üzerinden değil birbirini tamamlama ilişkisi üzerinden de anlam kazandığını göstermektedir.

**4. Birbirinin İçine Geçen Renkler: Ak-Kara**

Ak ve kara, iki zıt renk olsa da hem birbirlerini tamamlama hem de tüm renkleri birleştirme işlevi görür. Ak ve kara bilinçaltının, bilincin ve kolektif bilinçdışının iki rengi olarak,

> "Kara bilinçaltında saklanan, bastırılan duyguların sembolüdür. İnsanların yüzleşemedikleri duygu ve düşünceler, karanlık olan bilinçaltındadır. Bilinçaltındakilerin ak'lanması için akıl gereklidir. İnsan bu karanlıklardan yani bilinçaltının karanlıklarından ancak ve ancak beyaz yani akıl ile kurtulabilir. Zira, beyaz, dürüstlüğün, erdemin, aklın simgesidir. Bilinçaltındaki kin, nefret, yalan, kıskançlık gibi kara renkle ifadesini bulan kötü düşüncelerin alt edilmesi için iyilik, temizlik, saflık, doğruluk gibi beyaz ile anlatılan simgeler hayatın bütününde olan zıtlıklardır." (Çetindağ Süme, 2011: 238).

Kara Kuzgun Destanı'nda da destanın temel yapısını oluşturan ak ve kara, çeşitli unsurları bünyesinde bütünleşmiştir: "Ay kara at-ak tavşan" (Ilgın, 2008: 45) ve "Kara bağra döndü, Kardan ak yüzünü" (Ilgın, 2008: 69). "Ak zirveden kara zirveye çıktılar." (Ilgın, 2008: 101) ifadesinde ak-kara zıtlığına rastlanmaktadır. Buradaki zıtlık tamamen renkler üzerindendir. "Kardan ak yüzü kara kuruma döndü." (Ilgın, 2008: 87) ifadesinde de ak ve kara zıtlığı bulunmaktadır. Yolculuk içerisinde farklı engeller aşılır. Bu engellerden birinde "ak zirveden kara zirveye" çıkılır (Ilgın, 2008: 101). Buradaki ak-kara zıtlığı renkten öte engelin zorlaştığını belirtmektedir. Bu durumun tam tersini, "Aşa çıka geçtiğini bilmiyor/

Geride kalan kara zirveyi/Gelip geçtiğini bilmiyor." (Ilgın, 2008: 153) ifadesinde görmek mümkündür. Bu sembolik ifade de engellerin zorluktan kolaylığa yolculuğu görülmektedir.

Olumsuzluğun ve karamsarlığın rengi olarak düşünülen siyah/kara, "Bütün renklerin başlangıcı ve tohumudur, güneşin tüm ışıklarını varlığına geçirir. Renkler gamının bir ucunda renklerin en sıcağı olan beyaz diğer ucunda ise en soğuğu olan siyah bulunmaktadır." (Ersoy, 1990: 62). Diğer dünya milletlerinde olduğu gibi Türkler için de önem arz eden kara renk şu anlamlarda kullanılmıştır:

> "1. Kuzeyde olan bir yer (şehir, ırmak, göl vs.) ya da kuzeyde yaşayan bir topluluk. 2. Şiddet, güç ve yoğunluğu ve gerçeği vurgulamak için. 3. İyi ya da iyilik ilkesini karşısında olumsuz ya da kötü olan ilkeyi belirtmek için. Yas, ölüm gibi insanın hayatında meydana gelebilecek üzüntü verici hususları ifade etmek için. 4. Olumlu ya da olumsuz olarak nitelendirmeden iki farklı şeyi belirtmek için." (Çoruhlu, 2020: 332).

Bu tanımlardan hareketle hem tasavvurlarda hem de anlatılarda kara rengin yansımalarına rastlanmaktadır. Kara Kuzgun'da da destanın başkahramanı Kara Kuzgun'un adıyla özdeşleşen kara renk önemlidir. Ad verme öylesine bir eylem değildir. "Şey'lerin isimlerinin konması ilişki içindeki etkinliklerine uygun tanınma ve kullanımlarına olanak verir. Ancak ad koymak önyargısız, bir eylem değildir; isim koymak mitolojik/ideolojik bir eylemdir; ismiyle biliniyor olmanın öyküsünü de biliyor olmak demektir." (Saydam, 2013: 40). Kara Kuzgun da adıyla böyle bilinir. Bunun dışında destanda birçok yerde kara rengin nitelediği kelime gruplarına rastlamak mümkündür.

Karanlıkla ilgili olumsuz çağrışımlara sahip olan "siyahın bilinmezlik, görünmezlik, idrak edilemezlik yönü hemen herkes tarafından algılanmaktadır" (Yıldırım, 2006: 133). Aynı zamanda yer altıyla ilgili olan bu renk, "devler etrafında oluşan düşüncede önemli yeri olan Erlik, çeşitli yönlerden kara renk ile ilişkilidir. O, sonsuz karanlıkların bağrından kopar gelir ve Kuzeydeki karanlık ülkeler onun yurdudur. Şeytanların hükümdarı ve yaratıcısı odur." (Ögel, 2010, II: 429). Destanda kara geçen yerler şöyledir: Kara tilki (Ilgın, 2008: 71), kara şeytan (Ilgın, 2008: 77), kara bulut, kara taş, kara su (Ilgın, 2008: 89, 157), kara kaya (Ilgın, 2008: 91), kızıl kara at (Ilgın, 2008: 123), kara çamur (Ilgın, 2008: 127, 197, 207), kara deniz (Ilgın, 2008: 131), kara kurt (Ilgın, 2008: 151), kara kişi (Ilgın, 2008: 171), sarı boynuzlu kara boğa (Ilgın, 2008: 173), dokuz kara kadın (Ilgın, 2008: 175, 179), kara yün kumaşlı elbise (Ilgın, 2008: 191), kara kazan (Ilgın, 2008: 191).

Olumlu ve arı bir renk olan ak/beyaz, "Türklerde arılık ve yüceliğin bir sembolüdür." (Ögel, 2010, II: 431). Bunun yanı sıra ak/beyaz rengin algısal boyutuyla genişlik ve ferahlık veren bir yapısı bulunmaktadır. "Adaletin ve yüceliğin simgesi olan beyaz, Türk kültüründe devletin gücünün sembolüdür. Aynı zamanda sancak, bayrak ve âlemlerde ak renk kullanılır. Dolayısıyla hükümranlık sembolüdür" (Çoruhlu, 2020: 216-217). Destanda ak geçen kelimeler ise şöyledir: Ak ırmak (Ilgın, 2008: 35), ak zirve (Ilgın, 2008: 35), ak saray (Ilgın, 2008: 41), ak ipek (Ilgın, 2008: 43) ak tavşan (Ilgın, 2008: 45).

Ak ve kara renkleri, destanda hem somut nitelemeler hem de sembolik çağrışımlar aracılığıyla kullanılmaktadır. Ak rengin aydınlık, arılık ve yücelik; kara rengin ise bağlama göre karanlık, güç, zorluk ve olumsuzlukla ilişkilendirilmesi, renklerin çok katmanlı bir anlam alanına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte kara rengin her kullanımını olumsuzlukla, ak rengin her kullanımını da olumlu bir değerle açıklamak yeterli değildir. Renklerin anlamı, yer aldıkları ifade ve olay örgüsü içerisindeki işlevleri dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Özellikle kahramanın adında bulunan kara unsurunun anlatının bütünüyle ilişkisi, rengin yalnızca karşıtlık oluşturan bir niteleme olmadığını, kimlik ve sembolizm bakımından da önem taşıdığını düşündürmektedir.

**5. İkilemde Kalmanın Yansıması: Sağ ve Sol**

Yönler ve yön algısı tüm milletlerde olduğu gibi Türk milleti açısından da önemlidir. Yol belirlemede ve gelecek planı dâhilinde yönlerin büyük bir önemi vardır. Sağ ve sol iki zıt yön olarak düşünce ve inanışlarda yer almaktadır. Dünya milletlerinde yüzün döndüğü kısım hep doğudur. Sağ kol güney, sol kol ise kuzeyi temsil eder. Bu bağlamda sağ ve solun sembolik anlamları da bulunmaktadır. Sağ; Güney, Yukarı, Güneş, Gündüz, Yaz, Açık, Erkek, Dölleme, Gök ve Olumluluğu temsil ederken; Sol; Kuzey, Aşağı, Ay, Gece, Kış, Kapalı, Kadın, Üreme, Yer ve Olumsuzluğu temsil etmektedir (Ünal, 2022: 83-84). Aynı zamanda "Sağ, daima erkek ve aktif olmuştur. Arıca sağ tanrısaldır, gündüzdür, olumlu ve yararlı şeylere aittir ve gelecek zamandır. Sola gelince, bu yön daima pasif, şeytani, dişi, gece, olumsuzluk ve yararsızlıktır, maziyle ilgilidir." (Ersoy, 1990: 237). Bu iki yönün kolektif yansımalarını Türk halk anlatılarında da görmek mümkündür.

Kara Kuzgun Destanı'nda, Alp altın kadehteki ayranı içtikten sonra, "Sağ eteğinden yel çıkmış, Sol eteğinden boran kopmuş." (Ilgın, 2008: 29). Bu zıtlığa sembolik açıdan bakıldığında Doğu ilkbaharın, Batı ise sonbaharın rengidir.

Rüzgârların görüldüğü mevsimler bahar ayları olduğu göz önünde bulundurulduğunda Alp'ın öfkesi sonucunda yel ve boranın oluşması sembolik açıdan ve Alp'ın öfkesiyle sağ ve solu aynı düzlemde buluşturması da bütünlük açısından önemlidir. Yine Alp'ın sesi, anne ve babasının *sağ kulağından girip sol kulağından çıkar* (Ilgın, 2008: 155). Bu olay yön sembolizmi açısından önemlidir. Türkiye Türkçesinde de bu bağlamda "sağ kulağından girip sol kulağından çıkmak" şeklinde bir deyim bulunmaktadır. Bu deyimin anlamı söyleneni önemsememektir. Destanda sağ ve solun zıtlığı hem sembolik hem de algısaldır.

Kara Kuzgun Destanı'nda sağ ve solun ikili kullanımı dışında ayrı ayrı yerlerde birbirini tamamlayacak şekilde de görülmektedir. Bu kullanımlardan birisi şöyledir:

"Babamın verdiği sağ koluma dayanamayıp, Oraya buraya dolanıyorsun,
Annemin verdiği sol kolumu Bekle gör, deyip sol kolunu
Kaldırıp vurunca, Göğün dibi hemen gümbürdedi,
Yer arkası hemen koptu." (Ilgın, 2008: 91; 117).

Burada sağ ve sol kol bir zıtlık oluşturmaktadır. Sol kol kaldırır sağ kol indirilir. Yukarıdaki sağ ve solun anlamına dayalı olarak bir zıtlığın olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra kolun sembolik anlamıyla da yakın ilişkidedir. "İleri uzatılmış kollarda pasiflik, alıcılık ve isteyicilikle ilgili bir karakter bulunur; yukarı kaldırılması ise teslimiyet anlamına gelir." (Ersoy, 1990: 199). Yani destanda sadece sağ/sol zıtlığı değil aynı zamanda kolun kaldırılıp indirilme zıtlığı bulunmaktadır. Sağ ve sol kol Türk kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Oğuz Kağan Destanında Sağ Kol (Gün Han, Ay Han ve Yıldız Han); Sol Kol (Dağ Han, Gök Han, Deniz Han) oluşmaktadır. Gökalp, ikili tasnif mevzusunu açıklarken sağ ve soldan bahseder. Oğuz Kağan Destanında (Bang ve Arat, 1936) bahsedilen sağ ve sol kola değindikten sonra lahut/maneviyat aleminde Tanrıların sağ kolu; yer-suların da sol kolu oluşturduğunu söyler (Gökalp, 2025: 147). Destanın devamında,

"Alp Altın Saraçı Sağ cebinde altı çatallı
Altın püskül çıkarıp bıraktı.
...
İkinci kez sol cebinden
Altın yüzük çıkarıp bıraktı." (Ilgın, 2008: 120-121).

Görüldüğü üzere Altın Saraçı'nın sağ ve sol cebini kullanması zıtlıkların insan bedeninde bir bütünlük oluşturması açısından önemlidir.

Sağ-sol karşıtlığı; destanda beden, hareket ve yön algısı üzerinden şekillenmektedir. Kolların, ceplerin ve bedenin farklı bölümlerinin sağ ve sol üzerinden ifade edilmesi, yönlerin anlatıda somutlaştırılmasını sağlamaktadır. Bu kullanımlar, Türk kültüründe sağ ve sol yönlere yüklenen geleneksel anlamlarla birlikte değerlendirildiğinde destanın kültürel sembolizm bakımından zenginliğini ortaya koymaktadır. Sağ ve solun anlamı yalnızca olumlu ve olumsuz değerlerle sınırlandırılamaz; söz konusu yönler, destandaki olayların gelişimi ve kullanım bağlamı içerisinde birbirini tamamlayan unsurlar olarak da işlev görmektedir.

**6. Maddesel Karşıtlık: Gümüş ve Altın**

Gümüş ve altın hem yaşayış hem de inanışlarda önemli bir sembol olmalarının yanı sıra ifade ettikleri anlamlarla da anlatılarda karşımıza çıkmaktadır. Ersoy'a (1990: 290) göre gümüş, Ayla ilgili olup ay-su sembolik zincirinin bir halkasını oluşturur. Erkek ve aktif olan altının tam tersine, gümüş madenini; dişi, pasif, sulu bir nitelik taşır. Türk anlatılarında birçok şekilde karşımıza çıkan altın ve gümüş motifinin bir yansıması da Oğuz Kağan Destanında görülmektedir. İlk olarak Çürçet ili tanımlanırken "Büyük bir yurt idi: atları çok, öküzleri ve buzağıları çok, altın ve gümüşleri çok, cevahirleri çoktu." (Bang ve Arat, 1936: 27) ifadeleri kullanır. Bu anlatıdaki altın ve gümüşün yer aldığı bir diğer kısımda Uluğ Türk'ün rüyasından ve bu rüyada üç gümüş ok, bir altın yay gördüğünden bahsedilir (Bang ve Arat, 1936: 29). Özcan, hem altının ve gümüşün sembolik imgelemini hem de destandaki rolünü şöyle açıklar:

> "Üç gümüş ok anima (içteki kadın) ve animus (içteki erkek) arketiplerinin sembolleridir. Altın yaya, kuşatıcılığı ve kıymeti bakımından anaerkil düzenin kadın sembolüdür ve Türk toplum hayatında kadının yerini göstermesi bakımından önemlidir. Üç gümüş ok ise animusun ataerkil toplumdaki yayılmacı karakterini yansıtmaktadır. Bu semboller arasındaki uyum, yaşanılan olayların nihayetinde Oğuz Kağan'ın kişiliğini bulma yolunda bir hayli mesafe aldığını göstermektedir." (Özcan, 2003: 81).

Buna benzer şekilde diğer birçok anlatıda maddesel imgelemde altın ve gümüşü görmek mümkündür. Altın ve gümüşün geçtiği bir anlatı da çalışmaya konu olan Kara Kuzgun Destanı'ndır. Destanda şu ifade geçmektedir: "Gümüş içinden güneş çıkınca, Altın içinden ay çıkınca." (Ilgın, 2008: 21). Bu ifadede Ay, gümüşün; Güneş, altının sembolü olmasına rağmen Ay ve Güneş de birbiri içine geçerek zıtlıktan bütünlük oluşturmuştur.

Sembolik açıdan bir zıtlığın ifadesi olan altın ve gümüş sosyokültürel birçok alanda görülmektedir. "Gümüşün rengi beyaz altının ise sarıdır. Bu bakımdan

gümüş her türlü gümüş her türlü saflık ve temizliğin sembolü olup ayrıca samimiyet ve sadakati da gösterir." (Ersoy, 1990: 290). Kara Kuzgun Destanı'nda gümüşün renk ve altının bir nesne olarak yer aldığı şu ifade geçmektedir:

"At bağlanan altın direkte
Gümüş tüylü kahverengi at ve
Sarı boynuzlu Kâra boğa
Bağlı dururlar." (Ilgın, 2008: 168; 173).

Destandaki Altın ve gümüş karşıtlığı, maddi varlıkların sembolik anlamlar kazanmasına örnek oluşturmaktadır. Renkleri, nitelikleri ve kültürel çağrışımları farklı olan bu iki madenin aynı anlatı içerisinde kullanılması, maddi unsurların da destanın anlam dünyasına katıldığını göstermektedir.

**7. Vardan Öte Kalan: Diğer Zıtlıklar**

Kara Kuzgun Destanı'nda yukarıda başlıklar altında verilen zıtlıklar dışında da karşıtlık oluşturan ifadeler vardır. Bu ifadelerden biri uzak ve yakındır. Destanda uzak ve yakın zıtlığının şöyle yer almaktadır:

"Alp-yiğitler oturup, Baş yemekten yiyip
Uzağı yakın edip, Yakını uzak edip sohbet ettiler." (Ilgın, 2008: 161).

Bu ifadede yer alan uzağı yakın etmek bir deyim olarak Türkiye Türkçesinde yer almaktadır. Güçlükleri ortadan kaldırmak anlamına gelen bu deyim bu ifadede zıtlıkları anlam düzeyinde bütünleştirmektedir. Destanın devamında Sarı Salğın Han Saraçı'ya, "Uzağa mı, yakına mı gidiyorsun?" diye sorar (Ilgın, 2008: 177). Bu ifadede de bir mesafe zıtlığı bulunmaktadır.

Destandaki bir diğer zıtlık ise miktarsaldır. Destanda çok ve az kelimeleriyle zıtlık unsuru oluşturulmuştur. Kara Kuzgun bir yolculuğunda öfkeyle hızlıca gider. Bu ilerleyiş, "Çok mu gitti, az mı gitti bilinmez." (Ilgın, 2008: 61; 65; 67) cümlesiyle ifade edilmiştir. Destandaki bu kısım, Türk anlatılarında bulunan geçiş formellerine benzemektedir. "Az gider, uz gider. Az gitmişler uz gitmişler. Az gelirler, çok gelirler. Azını çoğunu Allah bilir. Altı ay bi güz gelirler. Geri dönüp bakarlar ki bir çuvaldız boyu yol gelmişler." (Sakaoğlu, 2015: 60). Destanın bir diğer yerinde Han Saraçı tıpkı Kara Kuzgun gibi yolculuğunu sürdürürken "Çok mu geçti az mı geçti bilinmez." (Ilgın, 2008: 171; 195) şeklinde geçiş ifadesiyle devam eder. Yine Han Saraçı'nın bir mücadelesinde onun durumunu anlatmak için "Kümüs Tik Alp'a az tutundur, Ayasıyla yere çok dayandı. Yiğide az tutundu, Küllü yere çok düştü." (Ilgın, 2008: 185; 189) ve "Alpına az tutundu, Ayasıyla çok yere dayandı." (Ilgın, 2008: 39-41) şeklinde ifade edilir.

Destanda inanç zıtlığı da görülmektedir. Alp Han Saraçı, altın kadehte ayran ve içki içer:

"Alp olan Altın Arığ
Alpların içtiği altın kadehten
İçeceğini alarak,
Alp'a verdi.
Alpların içtiği kadehi
Alıp ayranı
Tamamen içip,
Altın kadeh geri verdi." (Ilgın, 2008: 29).

Bir diğer yerde de Alp kişi geldiğinde şöyle denir: "Soyunu sopunu soymaya, ayran-içki getiriver." (Ilgın, 2008: 175). Bu içeceklere bakıldığında ayran, İslâmiyet'in millî içeceği olarak kabul edilirken içki ise çoğunlukla alkollüdür ve İslâmiyet öncesi döneme aittir. Burada altın kadeh etrafında İslâmiyet öncesi ve sonrası içecekler bir bütünlük oluşturmuştur.

Destandaki bir diğer zıtlık ise devresel zıtlıktır. Destan kahramanları başlangıçta gençlik çağlarındayken destanın sonuna doğru yaşlanırlar. Bu durum destanda, "Genç vücudumuz kırışana kadar, Genç vücudumuz yaşlanana kadar." (Ilgın, 2008: 45) şeklinde ifade edilir. Destan devamında Kara Kuzgun'un eşi Han Kız:

"Genç bedenin yaşlandı
Genç vücudun kırıştı.
Senin ulaşacağın kişiler
Değil onlar deyip,
Kara Kuzgun'u durdurdu." (Ilgın, 2008: 79) ifadesini kullanır.

Gençlikten yaşlılığa olan süreç bir hayat mücadelesidir bu mücadele içerisinde birey yaşlanmaya doğru olgunluk ve erginlik aşamalarını artırır. Destanda da bu iki devre üzerinden bir zıtlık ve insanoğlu üzerinde bu zıtlıklardan oluşan bütünlüğe yer verilmiştir.

Diğer bir zıtlık ifadesi de mevsimsel zıtlıktır. Destanda, yazdan kışa kıştan yaza geçiş, "Yazın geldiğini sırtının ısınmasından, Kışın geldiğini kırağının kaplamasından anlıyorlar." (Ilgın, 2008: 149). Deneyim ve tecrübeyle mevsimsel geçişlerin anlaşıldığı görülmektedir. Nitekim bu zıtlığın en güzel örneğini Nâbî'ye ait şu dizelerde görmek mümkündür: "Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz / Biz neşâtın da gamın da rûzgârın görmüşüz." (Karahan, 1987: 124).

Destanda da yazın ve kışın bir zaman ifadesi olarak yer alması hem destan metnin oluşmasında hem de zıtlıktan bütünlük oluşturma açısından önem arz eder.

Destanda bulunan bir diğer zıtlık ölüm-yaşamdır. Bireyin dünyaya gelmesi yaşaması çeşitli aşamalardan geçip ölmesi hayatın gerekliliklerindendir. Kara Kuzgun Destanı'nda da bu zıtlıklar şöyle geçer: İlk ölüm-yaşam zıtlığı bir ağaç üzerinden sembolize edilmiştir. Destanda bir alp tipi olan Altın Saraçı için şu ifadeler kullanılır:

"Kurumuş tepeler
Yeşillenene kadar şarkı söyledi,
Kurumuş ağaçlara
Yaprak çıkarana kadar yakındı." (Ilgın, 2008: 133).

Altın Saraçı'nın kuruyan tepeleri yeşertmesi, kuruyan ağaçları dirilttiği için kuruma-yeşerme karşıtlığı bütünlüğe erişir. Altın Saraçı, sapsarı atıyla gelip oğlunu tanıyınca ona şöyle der:

"Ölen bedenimi dirilten
Biricik oğlum senmişsin,
Ölen vücudumu çeviren
Oğlum senmişsin." (Ilgın, 2008: 159).

Bu ifadelerde Altın Saraçı'nın öldükten sonra dirilmesi bir yaşam-ölüm zıtlığını oluşturur.

Destanda yer alan uzak-yakın ve az-çok karşıtlıkları, yolculuğun mesafe ve süre bakımından algılanışına katkı sağlamaktadır. Bu ifadeler, kahramanların katettikleri yolların ve karşılaştıkları durumların kesin ölçülerden ziyade anlatısal bir belirsizlik ve olağanüstülük içerisinde sunulmasına imkân vermektedir. Özellikle yolculuk sırasında kullanılan geçiş ifadeleri, olayların zaman ve mekân bakımından genişlemesini sağlamaktadır. Gençlik-yaşlılık karşıtlığı ise insan hayatının devresel niteliğini ve zaman içerisinde meydana gelen değişimi görünür kılmaktadır. Yaşam-ölüm karşıtlığı bağlamında kurumuş ağaçların yeniden yeşermesi ve ölen bedenin dirilmesi gibi ifadeler, dönüşüm ve yeniden canlanma düşüncesini öne çıkarmaktadır. Ayran ve içki gibi farklı kültürel ve inançsal çağrışımlara sahip unsurların aynı anlatıda yer alması da destanın farklı dönem ve kültür katmanlarıyla ilişkilendirilmesine imkân vermektedir. Ancak bu tür karşıtlıkların anlamlandırılmasında, metindeki somut kullanımlar ile bunlara yüklenen kültürel yorumların birbirinden ayrılması önemlidir.

**Sonuç**

Türk halk anlatıları; toplumların tarihî tecrübelerini, dünya tasavvurlarını, inanç sistemlerini ve kültürel değerlerini bünyesinde barındıran önemli sözlü kültür ürünleridir. Bu anlatılar içerisinde destanlar hem kahramanlıkların ve olağanüstü olayların aktarıldığı hem de toplumların varlığı, evreni ve insanın yaşam içerisindeki yerini anlamlandırma biçimlerini yansıtan sembolik metinlerdir. Destanlarda sembolik düzlemde yer alan; mekânlar, renkler, yönler ve çeşitli nesneler, anlatının anlam dünyasını oluşturan temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu unsurların bir araya gelmesiyle birlikte destanın olay örgüsünün gelişimini etkilediği gibi kahramanın fiziksel ve ruhsal dönüşümünü ve erginleşmesini de etkilemektedir. Hakas Türklerine ait Kara Kuzgun Destanı'nda da zıtlıkların sembolik anlamları ve bu zıtlıklar aracılığıyla oluşturulan bütünlük düşüncesi bulunmaktadır.

Bu çalışmada, zıtlıkların anlatının olay örgüsüne yön veren, kahramanların karşılaştıkları engelleri belirleyen ve sembolik anlam katmanlarını oluşturan yapısal unsurlar olduğu değerlendirilmiştir. Açık-kapalı, yeraltı-yeryüzü-gökyüzü, ay-güneş, ak-kara, sağ-sol, altın-gümüş, az-çok, uzak-yakın, gençlik-yaşlılık ve yaşam-ölüm gibi karşıtlıklar, destanın farklı bölümlerinde çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır. Bu unsurların bir kısmı doğrudan kahramanın yolculuğunu şekillendirirken bir kısmı onun karşılaştığı güçlüklerin, deneyimlerin ve dönüşümlerin sembolik anlatımına katkı sağlamaktadır. Böylece zıtlıklar, destanın hem anlatım biçimini hem de anlam bütünlüğünü belirleyen temel bileşenler hâline gelmektedir. Karşıtlıklar kimi zaman çatışma ve engel oluşturmakta, kimi zaman kahramanın yolculuğuna yön vermekte, kimi zaman da farklı unsurların aynı anlatı içerisinde bir araya gelmesini sağlamaktadır. Bu bakımdan zıtlık ile bütünlük arasında doğrudan ve değişmez bir ilişki kurmak yerine, bütünlüğün anlatı boyunca gelişen olaylar ve sembolik ilişkiler aracılığıyla meydana geldiğini söylemek daha uygun olacaktır. Kahramanın karşılaştığı güçlükler, verdiği mücadeleler ve yolculuk boyunca yaşadığı değişimler, zıtlıkların anlatısal işlevini belirleyen başlıca unsurlardır.

**Kaynakça**

Arıkoğlu, Ekrem (2023). "Hakas Türkleri ve Edebiyatları". *Yeni Türkiye*, 134 (25): 126-141.

Bachelard, Gaston (2020). *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümer. İthaki Yayınları.

Balkaya, Adem (2014). "Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma". *Millî Folklor*, 26 (102): 53-64.

Bang, William ve Arat, Reşit Rahmeti (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. Burhaneddin Basımevi.

Bayat, Fuzuli (2020). *Türk Mitolojik Sistemi 1: Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*. Ötüken Neşriyat.

Çetindağ Süme, Gülda (2011). *Köroğlu Merkezli Hikâyelerin Sembolik Açılımı*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi.

Çetindağ Süme, Gülda (2021). "Köroğlu Destanında Zıtlıklar". *Uluslararası Türk Dünyasında Destan ve Köroğlu Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ed. Ahmet Özgür Güvenç vd. Atatürk Üniversitesi Yayınları, 494-502.

Çoruhlu, Yaşar (2020). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. Ötüken Neşriyat.

Doğan, Ahmet (2006). "Bireyleşim/Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekanlar". *Bilig*, 37: 115-130.

Ergin, Muharrem (2009). *Orhun Abideleri*. Boğaziçi Yayınları.

Ersoy, Necmettin (1990). *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene*. Zafer Ofset.

Esin, Emel (1978). *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*. Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Esin, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. Kabalcı Yayınları.

Gökalp, Ziya (2025). *Türk Medeniyeti Tarihi*. Haz. Ali Duymaz. Ötüken Neşriyat.

Guénon, René (2017). *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*. Çev. Fevzi Topaçoğlu. İnsan Yayınları.

Ilgın, Ali (2008). *Hakas Destanları 2: Kara Kuzgun*. TDK Yayınları.

Karahan, Abdulkadir (1987). *Nâbî*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan (2010). *Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı*. Salkımsöğüt Yayınları.

Korkmaz, Ramazan (2007). "Romanda Mekânın Poetiği". *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*. Ed. Ayşenur Külablıoğlu İslam ve Süer Eker. Grafiker Yayınları, 399-415.

Ögel, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi*. C. II. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özcan, Tarık (2003). "Oğuz Kağan Destanının Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlenmesi". *Millî Folklor*, 57: 76-81.

Palmer, Martin (2000). *Yin ve Yang*. Çev. Nafiz Güder. Dharma Yayınları.

Pamukçu, Oğuzhan (2020). "Oğuz Kağan Destanında Erkek Çocuklarına Verilen Adların Mitolojik Açıdan Değerlendirilmesi". *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1(1): 172-197.

Roux, Jean-Paul (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. Çev. Aykut Kazancıgil. Kabalcı Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (2015). *Masal Araştırmaları*. Akçağ Yayınları.

Sakaoğlu, Saim ve Duymaz, Ali (2018). *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. Ötüken Neşriyat.

Saydam, Mehmet Bilgin (2013). *Deli Dumrul'un Bilinci: Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. Metis Yayınları.

Sever, Mustafa (2023). "Türk Kültüründe İki İlkeli Sistem: Kararıg ve Yaruk". *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 17: 188-196. https://doi.org/10.46250/kulturder.1260998

Şimşek, Esma (2020). "Türk Halk Edebiyatı". *Türkoloji El Kitabı*. Ed. Yavuz Kartallıoğlu. Yunus Emre Enstitüsü, 286-315.

Tan, Nail (2012). "Gözden Kaçmış Bir Deyim: Ne Tas Düşsün Ne Hamam Çınlasın". *Türk Dili*, 722: 108-112.

URL-1: "Hakas Cumhuriyeti". https://www.turksoy.org/hakas-cumhuriyeti (Erişim: 21.10.2026).

URL-2: "Zıtlık". https://sozluk.gov.tr/kelime/zıtlık (Erişim: 21.10.2026).

URL-3: "Kulağını açmak". https://ozel.sozluk.gov.tr/kelime/kulağınıaçmak (Erişim: 22.10.2026).

Ünal, Sena (2022). Türk Kültüründe Yönler ve Sağ-Sol Algısı. Yüksek Lisans Tezi. Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Yıldırım, Ali (2006). "Renk Simgeciliği ve Şeyh Galib'in Üç Rengi". *Millî Folklor*, 72: 129-140.

Yıldırım, Nilüfer (2011). "Türk Halklarının Destan Yaratılarında Üç Dünya". *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic*, 6(3): 1951-1965.

# HÜSEYİN AVNİ OZAN'IN "ÂŞIK SAZI" ESERİ

Hüseyin Avni Ozan's Work "Âşık Sazı"

***Yusuf Can TIRAŞ****

## 1. Hüseyin Avni Ozan'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri[1]

Hüseyin Avni Ozan, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yaşamış, biyografi ve şiir türünde eserleri bulunan, aynı zamanda çeşitli memurluklarda görev almış bir şahsiyettir. 1881'de Yenişehir Fener'de dünyaya gelen Hüseyin Avni'nin babası Tırnovalı Saatçi Mustafa Efendi'dir. 1885'te ailesiyle beraber İzmir'e göç etmiş, ibtidaî ve rüştîyeyi tamamlamış ve üç sene idadîye devam etmiştir. Eğitim hayatından sonra 1904'te memuriyete geçmiş ve Alaşehir, Eşme, Kula orman ve Aydın muamelât memurluklarında, İzmir Orman ve Maadin Kontrol memurluğunda bulunmuştur. Yunan işgalinde görevinden çekilmiş, kurtuluştan sonra Yaprak Türün Ambarları'nda müdür olarak görev almıştır. Hüseyin Avni'nin eşi Emine Ozan da Cumhuriyet dönemimde Yeni Asır'da yazılar kaleme almış ve roman çevirileri yapmıştır.

Hüseyin Avni, memurluk hayatı boyunca daha çok İzmir ve civarında görev almıştır. 1911'de İzmir Orman Muamelât memurluğuna tayin edildikten sonra İzmir'e yerleşmiş ve hayatının geri kalan kısmını burada geçirmiştir. Hüseyin Avni, bu görevlerinin yanı sıra İzmir ve Karşıyaka halkevlerinde edebiyat komitelerini yönetmiş, dil ve edebiyat çalışmalarını hazırlamıştır. 26 Mart 1946'da İzmir'de vefat eden Hüseyin Avni, Soğukkuyu Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Hüseyin Avni, İzmir'in gazete ve dergilerinde yazılar ve şiirler yazmıştır. İlk şiiri "Naci Merhumun Bir Gazelini Tahmis" başlığını taşımaktadır ve 1909'da *Edeb Yahu*'da yayımlanmıştır. Öte taraftan *Tan, Halka Doğru, Ahenk, Şark,*

* Dr., Millî Eğitim Akademisi, Yunus Emre Eğitim ve Uygulama Merkezi. E-posta: yusufcantiras@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7800-3007.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24327406

[1] Bu bölümün hazırlanmasında başlıca Huyugüzel (2000), Kaygusuz (1955) ve İnal (1969) kullanılmıştır.

*Sada-yı Hak, Edebî Şark, Yeni İbiş* ve *Halkın Sesi* gazetelerinde de çeşitli dönemlerde eserlerini yayımlamayı sürdürmüştür.

Hüseyin Avni'nin basılı olan eserleri daha çok şiir ağırlıklıdır fakat Muallim Naci, Tokadizâde Şekîb hakkında incelemesi ve *İzmir Şairleri Antolojisi* de bulunmaktadır. İnceleme ve antoloji niteliğindeki eserleri de şairin, araştırmacı yönünü göstermektedir. Hüseyin Avni'nin şiirlerinde konular; aşk, köy, köylü güzeli, kahramanlık, milliyetçilik ve dönemin bazı durumlarını eleştirme üzerinedir. Dönemin tanıklarından Bezmi Nusret Kaygusuz, Hüseyin Avni'nin şairlik yönü hakkında "Şiirleri vezin ve kafiyece düzgün, his ve fikir itibariyle zayıftır. Alelâde sözlerin nazma çevrilmiş şeklidir. Kadirşinas ve çok yazı yazan adamdı" (1955: 45) demektedir. Halk şiiri geleneğinin sürdürülmesi adına yazmış olduğu şiirlerin yanı sıra şairin çocuklar için derlemiş olduğu masalları nazma aldığı *Manzûm ve Resimli Masallar* eseri de ayrı bir öneme sahiptir. Bu eser hakkında Cahit Öztelli, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinin Nisan 1977 sayısında şairi "İlk Masal Derleyicisi" olarak tanıtır (1977: 7956-7957). Hüseyin Avni Ozan'ın eserleri şu şekildedir:

1. *Rübâb-ı Dil*: 40 sayfadan meydana gelen bu şiir kitabı şairin "Birkaç Söz" başlığını taşıyan ön sözü ile başlar. Bu ön sözde şair, II. Abdülhamid dönemindeki eser yayımlama sıkıntısından söz eder ve duygularının bu eserde yer aldığını ifade eder (Hüseyin Avni, t.y.: s.1). Eserin kütüphanelerimizde bulunan nüshalarında maalesef kapağı yer almamaktadır. Bu sebeple eserin basım yeri ve tarihi de belli değildir. Arap harfleriyle basılmıştır. Eserde yer alan şiirler sırasıyla şu şekildedir: Münâcât, Muallim Nâcî Merhûmun Bir Gazel-i Bî-bedelini Tahmis, Mahmûd Fuâd Efendi'nin Bir Gazelini Tahmis, Terâne-i Vatan, Gazel, Geçmiş Zamanlar, Bülbül, Ferdâ-yı Hürriyet ve yâhûd Bir Subh-ı Zî-safâ, Bir Güzele, Nazm, Unutulmaz Yazılarım, Mekteb, Kitâbe-i Seng-i Mezâr, Köylü Kısmı, Baba Öğüdü, Köy Düğünlerinde Silâh Atmak Âdât-ı Müstekrehesi, Bir Söyleniş, Sevinçli Sözler, Sahâ'if-i Mefâhir-i Osmâniyye'den, Müfredât, Târîh-i Vilâdet 1324, Mezâr ve yâhûd Leyl-i Vedâ. Şairin eserine almış olduğu şiirler farklı temalardan oluşmaktadır. Bu şiirlerden özellikle *Köy Düğünlerinde Silâh Atmak Âdât-ı Müstekrehesi* şiiri, düğünlerdeki silah atma adetlerinin kötülüğünü anlatması bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca şairin sevdiği şiirlere genellikle tahmis yazdığı görülür.

2. *Hükûmetle Milletin Vezaif-i Mütekabilesi*: Bu eser, tarafımızca yapılan araştırmalara rağmen kütüphanelerimizde bulunamamıştır.

3. *Halk Edebiyatından Manzûm ve Resimli Masallar* (1337): Bu eser de Arap harfleriyle basılmıştır. 1337'de Sada-yı Hak Matbaası'nda basılan bu eser 39 sayfadan oluşmaktadır. Eserde sırasıyla manzum şekilde yer alan masallar şunlardır: Köse Musa (s. 1-7), Vakitsiz Ezan (s. 8-14), Zurnacı Vali (s. 15-18), Köse İsa (s. 19-27), Tılsımlı Peri Kızı (s. 27-35). Eserin sonunda bir hata-savab cetveli de yer almaktadır.

4. *Âşık Sazı* (1338): Şairin âşık tarzı ile yazmış olduğu şiirlerden meydana gelen 24 sayfalık eseridir. Eser Âhenk Matbaası'nda basılmıştır. Bir sonraki bölümde detaylı bilgi verilecektir.

5. *Muallim Nâcî* (1932): Bu eser öncelikle 1932'de yayımlanmış sonra Kanaat Kütüphanesi yayınları tarafından 1956'da basılarak Millî Kütüphane Edebiyat Serisi'nin 2. kitabını oluşturmuştur.[2] 35 sayfalık bu küçük eserde "Muallim Naci'nin hayatı", "XIX Uncu Asır İptidalarında Edebiyatımıza Bir Nazar", "Bir Mukayese", "Muallim Naci'nin Hodbinliği", "Bir Mülahaza", "Muallim Naci'nin Tenkitleri" ve "Netice" bölümleri yer almaktadır. Ayrıca bölümlerde Muallim Naci'nin şiirlerinden örnekler de verilmiştir (Hüseyin Avni, 1956). Eserin sonunda ise Hüseyin Avni'nin basılmış ve basılacak eserleri listelenmiştir.

6. *Kalbimin Işıkları* (1933): İzmir'de Bilgi Matbaası'nda basılmıştır. Eserin başında Hüseyin Avni'nin bir fotoğrafı da yer almaktadır. Eser, şairin şiirlerini yayıma hazırlarken nelere dikkat ettiğini ifade eden "Bir İki Söz" yazısı ile başlamaktadır. Bu yazıdan görüleceği üzere şair, şiirde biçime ve ölçüye dikkat etmektedir fakat anlamın da önemli olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple bazı şiirlerindeki kafiyelerin kulağa hitap ettiğini ve şiirin anlamına uygun olduğunu düşünerek değiştirmez. Kafiyenin göze mi, kulağa mı olduğu yönündeki tartışmalara kısaca değinir. Bu eserdeki şiirler, şairin Nakkaşzade Ali Rıza Bey adlı arkadaşı tarafından bastırılmıştır. Fakat şair, basılacak şiirleri için seçmeler yapmıştır (1933: 1-4). Eserde sırasıyla şu şiirler yer almaktadır: İstiklâl Harbi Şüunatından Ana Nasihatı!, Cenk Yerinden Selâm, Tumlu Pınar Güneşi, Yunan İşgalinde Kara Bayram!, 9 Eylûl 338[3], Baba Nasihatı, Elemli Bayram, Fare Hikâyesi, Türk Kızı, Meral'a Ninni, Gönül, Hislerim, Hayâl-i Şâirâne!, Ana Kalbi, Dimişler, Türkmen Kızı, Çoban Oğlu Köylü Kızı, İzmir Şarkısı, Karşıyaka Şarkısı, Asrî Kız, Erkekle Kadın, Halk Evleri Marşı, Acıklı Sanihalardan, Bu da Bir Fikir, Efendim,

[2] Kanaat Kütüphanesi'nden yayımlanan baskıda eserin kapağında 1956 tarihi vardır, künye sayfasında herhangi bir tarih bulunmamaktadır.

[3] Aynı başlıklı iki şiir bulunmaktadır.

Şefik Beye – Rahşan!, Ağlıyan Gönül, Piyano Çalarken, Şekip İçin, Tokadizâde Şekib'in Bir Gazelini Terbî, Muallim Naci'nin Gazelini Tahmis, Para Kasidesi, 1337 İstiklâl Harbı, Üstat Şekib'in Gazelini Terbi. Eserin sonunda bir de hata – savab cetveli yer almaktadır. Bu eserde de halk ve divan şiiri nazım biçimleri kullanılmaktadır. Özellikle İstiklâl Savaşı ile ilgili yazılan şiirler lirik içerikte ve dönemin koşullarını yansıtmaktadır. "Asrî Kız" ve "Erkekle Kadın" şiiri ise dönemin sosyal konularını içermektedir.

7. *Tokadîzâde Şekip* (1933): Hüseyin Avni Ozan'ın monografi türünde olan eseridir. İtimat Matbaası'nda basılmış olan bu eser 252 sayfadır.

8. *İzmir Şairleri Antolojisi* (1934): İzmir Halk Evi Neşriyatı (No. 3)'ndan yayımlanan ve Cumhuriyet Matbaası'nda basılan bu eser, özellikle İzmirli ya da İzmir'de yaşamış şairlerin tespiti için önemli bir kaynaktır. 282 sayfadır. Hüseyin Avni, esere aldığı şairlerin, fotoğraflarına yer vermiş, biyografisinden sonra şiirlerinden örnekler sunmuştur.

9. *Akman Duygular* (1934). İzmir'de Cumhuriyet Matbaası'nda basılmıştır. 34 sayfadır. Eserde yer alan şiirler sırasıyla şu şekildedir: Gazi'nin Portresi Önünde, Genç Kız, Gonce Gülüm, İki Şöhretli Hasis, İki Yalancı, 9 Eylül, Cumhuriyet, Bir Sorgu, Karşıyaka Orta Mektebi Marşı, İzmir Karataş Orta Mektebi İçin Yapılan Marş, Himaye-i Etfâl İçin Yapılan Marş, San'at, 6-9-933 Tarihinde İzmir'e Gelen Yavuz İçin Hoş Geldin, Şâir Gözlük, Celâl'in Boncuğu, Karşıyaka Göztepe Şarkısı, Karikatür, Yahudi Düşünüşü, Hayal, Nefes. Eserin sonunda yanlış-doğru cetveli bulunmaktadır. Eserde yer alan "İki Şöhretli Hasis" ve "İki Yalancı" manzum hikâye örneklerindendir.

10. *Arslan Kapanda* (1938): İzmir'de Marifet Basımevi tarafından yayımlanmıştır. 18 sayfadan oluşan bu eserde arslan, kedi, âdemoğlu arasında geçen konuşmalar yer alır. Manzum tiyatro şeklindedir.

Hüseyin Avni'nin basılmayan eserleri de bulunmaktadır. *Kalbimin Işıkları* ve *Akman Duygular* adlı eserlerinin sonunda "Basılacak Olanlar" bölümünde *Cumhuriyet Kızı* (manzum piyes), *Monologlar* ve *İki Sevda Arasında* (hikâye) eser isimleri yer almaktadır. Şairin bu eserinin kapağında yazan "Avni Ozan" olarak görülmektedir. Önceki eserlerinde "Hüseyin Avni" kullanılmıştır. *Muallim Naci* eserinde de "Casus" adlı bir piyesinin yayımlanacağı bildirilmiştir.

Hüseyin Avni Ozan, geleneksel nazım şekillerini şiirlerinde uygulayan, manzum hikâye oluşturmada başarılı bir şairdir. Şiirlerinde geleneğe bağlılık, Atatürk,

cumhuriyet, vatan ve memleket sevgisi, köy yaşamı, toplumsal konular işlenmektedir. Hece ölçüsünü daha çok kullanan şair, aruzla da şiirler kaleme almış hatta Muallim Naci ve Tokadizâde Şekip'ten etkilenmiştir. Millî edebiyatın temsilcilerindendir.

**Âşık Sazı Eserinin İncelenmesi**

*Âşık Sazı*, Hüseyin Avni Ozan'ın halk şiiri nazım şekilleriyle meydana getirdiği bir eserdir. Bu eser 24 sayfadır. H. 1338/M. 1920'de İzmir'de Âhenk Matbaası'nda basılmıştır. Eserde herhangi bir ön söz bulunmamaktadır. Eserin ilk şiiri "Köylü Güzeli"dir. Bu şiir, koşma nazım şekliyle 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. 11 dörtlükten meydana gelen bu şiir aynı zamanda bestelenmiştir. Doğacıl şiire has özellikler gösteren bu şiirde "köylü kızı tipi" ele alınmaktadır. Nurullah Çetin bu şiir türü hakkında "Çoban tipinde olduğu gibi örnek tutulan, kendisine iyilikler, saf güzellikler, mutluluklar izafe edilen bir başka kırsal insan tipi köylü kızıdır. Bu da genellikle şehir kadınlarına ya da sosyete yaşamına müptela ve bu yüzden mutsuz olmuş, eşlerini de madde, para, eşya, süs püs yüzünden mutsuz etmiş kent kadınlarına karşı çıkarılan saf, temiz, yalın bir köylü güzeli tipidir" açıklamasını yapmaktadır (2015: 30). Bu şiirde köylü güzeli, telli başına yemeni bağlamış, saçları çatık kaşlarını örtmüş ve on dört yaşında, gözleri sürmeli bir kızdır. O, âşığı görünce gülüp kaçmaktadır. Âşık köylü kızına olan sevgisi nedeniyle sürekli ağlamakta ve on bir heceli türküler söylemektedir. Bu köylü güzeli, edalı ve işvelidir. Her sabah da inekleri sağmaktadır. Âşığın derdi bir an evvel köylü kızına kavuşmak ve onu kaçırmaktır. Şiir, sade bir Türkçe ile yazılmıştır.

Eserde yer alan ikinci şiir "Türkmen Güzeli"dir. Bu şiir, "Köylü Güzeli"nin değiştirilmiş hâlidir. Bu şiir de 6+5=11'li hece ölçüsüyle koşma türünde yazılmış ve yedi dörtlükten oluşan bir şiirdir. Hüseyin Avni, bu şiirde de köylü güzeli tipini ele alır. Bu şiirde Türkmen güzeli, kırmızı giysiler içerisinde, rastık süren ve beyaz boynuna altınlar takan bir tiptir. Âşığın kalbine hançerler vuran, on beş yaşında, edalı ve işveli bir güzeldir. İlk dörtlüğün üçüncü mısrasında "hançerler kaktın" ifadesindeki "kak-" fiili şiir estetiğine uymasa da şair, anlamı biçime feda etmek istememiştir. Âşık, Türkmen kızlarında vefa olup olmadığını sorgulamakta, güzelin eziyet ettiğini ifade etmektedir. Acımasız olan Türkmen gelini, âşığa dönüp bakmaz. Son dörtlükte şairin "Velî" mahlasını kullandığı görülmektedir. Şiirde yer alan allar giymek, rastıklar yakmak, beyaz gerdana altınlar takmak, çeşme başında gizlice sevgiliyle görüşmek, ele kınalar yakmak, telli duvak yakmak gibi ifadeler şiirin köyde geçtiğini ve geleneği bildirmektedir.

Üçüncü şiir "Çobanoğlu"dur. Bu şiir de koşma nazım biçimiyle 4+7=11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Sekiz dörtlükten meydana gelmektedir. Söyleyici, Çobanoğlu'na âşık olan kızdır. Çoban tipi, genellikle pastoral şiirlerde yer alır. Bu şiirlerde çoban, genellikle olumlu bir tip olarak görülür (Çetin, 2015: 30). Şiir, sabah vakti ile başlar. Çobanoğlu, siyah fesine lale takmış; sevgili de onun kavalına âşık olmuştur. Çobanoğlu'na âşık olan kızın tek isteği Çobanoğlu ile beraber kaçıp evlenmektir. Bu da her dörtlüğün sonunda "Gel beni al çobanoğlu kaçalım" ifadesiyle dile getirilir. Çobanoğlu'nun kır atı vardır ve sevgilinin isteği de onunla birlikte bahçelerde gezmek, eğlenmektir. Üçüncü dörtlükte evlilik önünde para engelinin olduğu "beş bin altın alıp sana verememi" ifadesiyle dile getirilmektedir. Çobanoğlu, sevgiliye göre bu ilgisizlik sonucunda pişman olacaktır. Sevgilinin babası, evliliğe onay vermediğinden tek kavuşma çaresi kaçmaktır. Sevgili, bu sebeple Çobanoğlu'ndan çeyiz (cihaz) de istememektedir. Sonunda sevgili, yanıkçıya yani falcıya gitme çaresini dahi düşünmektedir. Anlaşılır bir dille kaleme alınan şiirde, günümüz yazım kurallarına uymayan, ikilemelerin arasına virgül konulmaz, kuralına uyulmamıştır. Örneğin yedinci dörtlükte "gece, gündüz" ve sekizinci dörtlükte "yana, yana" bunu örneklemektedir.

Dördüncü şiir "Yolunu Gözlerim"dir. Şiir, koşma nazım biçimiyle ve 6+5=11'li hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır. 6 dörtlükten meydana gelmektedir. Şiirde sevdiğine karşılık alamayan âşığın sitemleri yer almaktadır. İlk dörtlükte sevgilinin samur saçlı olması dikkat çekmektedir. İkinci dörtlükte, sevgiliye âşığın sözlerinin etki etmediği ifade edilmektedir. Bu dörtlükte âşığın sevgiliye "bön bön bakarsın" demesi ilginçtir. Üçüncü dörtlükte ise âşık, sevgiliyle maniler, türküler söyleyerek bir içki âleminde eğlenmeyi teklif etmektedir. Dördüncü ve beşinci dörtlükte sevgilinin vefasızlığından ve âşığın derdine derman olmadığından bahsedilmektedir. Son dörtlükte sevgilinin âşığı incitmesine karşılık âşığın tepkisi çok farklıdır. Âşık, "kaldırırım bir gün güzelim seni / Bulunamaz sonra benim izlerim" derken sevgilinin canını almaktan söz etmekte, ardından kaçarak izinin bulunamayacağını dile getirmektedir.

Beşinci şiir "Uykudan Uyan" başlığını taşımaktadır. Şiir, koşma nazım biçimiyle ve 6+5=11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır, 5 dörtlükten oluşmaktadır. Bu şiirde zaman sabah vaktidir. Sevgili uyanmamıştır, tasasızdır. Âşık ise sevgilinin hiçbir şey bilmez hâlinden şikâyetçidir. Sevgiliye özlem duymakta ama sevgili uyumaktadır. Sevgili iki yüzlü değildir. Dünyada onun bir eşi benzeri yoktur. Âşık, sevgilisiz bir dünyayı hayal edememekte ve sevgilisiz olunca öleceğini dile getir-

mektedir. Âşık, bir diğer dörtlükte aşkından öldüğü için şehit sayılacağını ve ulemanın şehitlerin kefensiz gömüleceğini ifade etmektedir. Bu dörtlükte, Hz. Muhammed'in "Kim âşık olur da iffetli davranıp aşkını gizler (ve bu sebepten) ölürse şehit olarak ölür" (Şakar, 2021: 731) hadisine telmihte bulunulmaktadır. Son dörtlükte ise sevgilinin duvağıyla âşığın mezarına koşması ve gözyaşı dökmesi âşık tarafından arzu edilmektedir.

Altıncı şiir "Gel Sar Benim Yaramı"dır. Şiir koşma nazım biçimiyle 4+7=11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. 8 dörtlükten meydana gelmektedir. Önceki şiirlere bakıldığında Arapça, Farsça sözcük ve tamlamalara sıklıkla yer verildiği görülmektedir. "Kudûm, sanî'a, âşık-ı gam-hâre, agyâr, râh-ı nâr, zevk-i aşk, bâg-ı dil, baht-ı kara, şem',semt-i semen-sâr" bunlardan birkaçıdır. Bu şiirde de tema aşktır. Konusu sevgiliden duyulan hasret ve aşkın âşıkta bıraktığı olumsuz duygulardır. Sevgili, âşığa yüz vermez ve yabancılara ilgi gösterir. Âşığın amacı sevgiliyle beraber olup bahçelerde vakit geçirmektir. "Semâlara yükselecek pâyemiz" ve "nûr edecek felek baht-ı karamı" ifadelerinde mübalağa görülmektedir. Halk şiirinde sevgilinin adını anmak bir gelenektir. Bu adlar da genellikle Fatma, Ayşe, Emine gibidir. Bu şiirin dörtlüğünde de âşık, sevgilisinin kara gözlü ve kara kaşlı olan Emine olduğunu söylemektedir. Bu dörtlükte âşığın sevgiliye ulaştığı okuyucuya hissettirilmektedir.

Yedinci şiir "Derman Bırakmadın" başlığını taşımaktadır. Bu şiir de koşma nazım biçimiyle 6+5=11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. 7 dörtlükten oluşmaktadır. Şiirin ilk dörtlüğünde sevgilinin âşığın kanını eziyet hançeriyle (hançer-i cevr) döktüğü, bu akan kanı durdurmak için âşığa izin vermediği ve âşığın canını aşk ateşiyle yaktığı ifade edilmektedir. İlk dörtlüğün son mısrası 12 heceden meydana gelmektedir. Bu durum, Hüseyin Avni'nin konuya daha çok önem verdiğini göstermektedir. Dolayısıyla hece ya da kafiye zorlaması olmadan şiirini kaleme almaktadır. Bu durum Nurullah Çetin tarafından şu şekilde açıklanmaktadır:

> "Şiirde kafiye zorlaması hissedilmemelidir. Şairin duygu, düşünce ve hayallerinin çıkış kaynağı kafiye olmamalıdır. Şair, kafiyeye esir değil; ona hâkim olmalıdır. Şair, şiirini ilhamlarını sınırlı mahiyette olan kafiyeye göre kurmamalıdır. Kafiyenin yönlendirici ve belirleyici olduğu şiir, zayıftır. Özellikle Türk halk şiirinde kafiyenin belirleyici rolü açık bir şekilde hissedilir" (2015: 248).

İkinci dörtlükte ise yine sevgilinin, âşığı üzdüğünden söz etmektedir. Üçüncü dörtlükte ise sevgilinin bir yabancıya gittiği belirtilmekte ve bunun so-

nucunda âşığın kalbinde bir iz bırakmadığından söz edilmektedir. Sevgili sözünde durmaz. Hatta öyle bir sevgilidir ki âşığın rüyasında bile âşığa ters yanıtlar vermektedir.

Sekizinci şiir âşık tarzı olarak yazılmış ve "İki Tertîb" başlığını taşımaktadır. Şiir, koşma nazım biçimiyle 6+5=11'li hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır. 8 dörtlükten oluşmaktadır. Şiirin teması aşktır. Bu şiirde kararsızlık ifade eden mısralar yer almaktadır: "Dalmasam bir türlü, dalsam bir türlü; çalmasam bir türlü, çalsam bir türlü". Âşığın sevgiliye ve aşka karşı düşünceleri bu tereddüt içeren mısralarla okuyucuya hissettirilmektedir. Öte yandan şiirde, hem halk hem de divan şiirinin ortak unsurları da yer almaktadır. Bunlar "sâkî, âb-ı Kevser, sevdâ deryâsı, zülf, âteş-i aşk" olarak gösterilebilir. Gönlün saza (sâz-ı dil), pişmanlığın (nedâmet) denize (bahr), sevdanın çorbaya benzetildiği görülmektedir. Burada "sevdâ çorbasına zevk lokmasını" mısrası dikkat çekmektedir. Sevdanın çorbaya benzetilmesi alışılmamış bağdaştırmalardandır. Ayrıca sevgilinin hafif baygın bakışları "bön bön bakmak" olarak nitelendirilmektedir. Bu iki durum şiirin estetik düzeyini gölgelemektedir. Hem aya hem de güle benzetilen sevgilinin bakışlarını bu şekilde açıklamak yersizdir. Eserde yer alan başka bir şiirde de aynı durum söz konusudur.

Dokuzuncu şiir "Muhtekirlerin Destanı"dır. Bu şiir, koşma nazım biçimiyle 4+7=11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir destandır. Eser içerisindeki sosyal, toplumsal içerikli iki şiirden biridir ve dönemin önemli bir gerçeğini yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Edebiyatımızdaki hiciv içerikli destan örneklerinden biri olması bakımından da önem taşımaktadır. Bu şiir 17 dörtlükten meydana gelmektedir. Muhtekir, "karaborsacı, fırsatçı" anlamlarını taşımaktadır. Burada bir muhtekirin ağzından neler yaptıkları anlatılmaktadır. Bu muhtekirler, oldukça fakir, örtünecek bir yorgan bile bulamayan serserilerdir. Dünya eziyetleri başlarından eksilmez, eğlenmeyi de bu sebeple ertelerler. Birdenbire I. Dünya Savaşı patlak verir. Söyleyiciye göre bu mutlu bir savaştır (harb-i mes'ûd). Artık hırsızlığı ilerletmişler, haram helal demeden insanların kanları dökülürken altınları toplamışlardır. İş yapmadan geçinir olmuşlardır. İnsanları, yetimleri eziyetleriyle çaresiz bırakmışlardır. Çoğu insan açlıktan ölürken kendileri lokantalarda hindi eti yemekte ve vagonlar almaktadırlar. Karaborsacılık yaparak şekeri yüksek fiyata satarlar. Herkes çaresiz bir şekildeyken bunlar çalgı çengi âleminde eğlenmekte, her tarafa para saçmakta, ekmeği otuz beş kuruşa satmaktadır. Artık bu işlerde usta hâline gelmişlerdir. Askerlikten kurtulmaları da önemlidir. Kimi zaman Bükreş'e, kimi zaman da Berlin'e giderek kazanmış oldukları paraları tangolarla

eritmişlerdir. Savaş boyunca, dört senedir süren bu bolluk dönemi, savaş sona erince bitmiş ve bu fırsatçılar tekrar eski, fakir ve acınacak hâllerine dönmüşlerdir.

Onuncu şiir "Köy Hevâları"dır. Hüseyin Avni koşma ve destandan sonra bu bölümde manilerini sunmuştur. Çoğu aşk temalı olan bu maniler yedili hece ölçüsüyle yazılmışlardır.

On birinci şiir ise "Harb-ı Umûmî'de Me'mûrlar Destanı 334" başlığını taşımaktadır. 7 dörtlükten oluşan bu şiir, koşma nazım biçimiyle 6+5=11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Bu şiir de dönemin sosyal bir eleştirisini yapmaktadır. Şiir, hâllerinin ne olacağını sormak için valinin makamına gidenler ile başlar. Valinin huzuruna gidenlerin pabucu, fesi yoktur. Dolayısıyla fakirlik hâli göze çarpmaktadır. Öte yandan sabun olmadığından yıkanamazlar ve hamama gitmeye paraları da yoktur. Savaşın bitmemesi halkı bezdirmiş, kıtlık baş göstermiştir. Çocuklara "eski" adı verilen bezden elbise yapan halk, valinin bunlardan haberi olup olmadığını sorgulamaktadır. İnsanlar eşyalarını satmış, fakir duruma düşmüşlerdir. Ocakların yanması için tahta kapılar, pencereler kırılmış ve yakılıştır. Artık kimsenin bu duruma katlanacak gücü de kalmadığından validen yardım istenilmektedir. Vali, burada devleti yönetenleri simgelemektedir.

*Âşık Sazı* eserinin nüshası Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'ndan temin edilmiştir. Eserin yer numarası EHT 1948 A 3513'tür. Eserin çeviriyazısı yapılırken uzun ünlüler (â, î, û), ayın (ʿ) ve hemze (ʾ) gösterilmiştir. Şair tarafından eserde birkaç yerde dip not verilmiştir, tarafımızdan eklenenler [ ] içinde gösterilmiş, okunamayan yerler (?) ile gösterilmiştir.

**Sonuç**

Millî edebiyatın temsilcilerinden olan Hüseyin Avni Ozan'ın 1338/1922 yılında yayımlanan *Âşık Sazı* adlı eseri, biçim ve muhteva bakımından halk şiiri geleneğinin XX. yüzyıl başlarındaki devamlılığını göstermesi bakımından dikkate değer bir metindir. Eserde yer alan şiirlerin incelenmesi, şairin özellikle koşma nazım biçimini ve 11'li hece ölçüsünü tercih ettiğini, bununla birlikte geleneksel halk şiiri unsurlarını kendi döneminin sosyal, kültürel ve bireysel meseleleriyle bir arada kullandığını ortaya koymaktadır. Şairin dil ve üslubunda sade söyleyiş ile Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaların bir arada bulunması, onun hem halk şiiri geleneğinden hem de klasik şiir birikiminden beslenen bir şiir anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

Eserdeki şiirlerin tematik dağılımı, Hüseyin Avni Ozan'ın şiir dünyasının ağırlıklı olarak aşk, sevgili, köy hayatı ve tabiat etrafında şekillendiğini ortaya koymaktadır. "Köylü Güzeli", "Türkmen Güzeli", "Çobanoğlu", "Yolunu Gözlerim", "Uykudan Uyan", "Gel Sar Benim Yaramı" ve "Derman Bırakmadın" gibi şiirlerde halk şiirinin geleneksel sevgili, âşık, köy, tabiat ve aşk motifleri belirgin biçimde kullanılmıştır. Bu şiirlerde yer alan köylü ve Türkmen güzeli, çoban, sevgili ve âşık tipleri, halk şiirinin belirgin özelliklerini sürdürürken; çeşme başı, kına, telli duvak, bağ-bahçe, hayvanlar ve köy hayatına ilişkin unsurlar da geleneksel kültürel çevrenin şiire taşındığını göstermektedir. Dolayısıyla *Âşık Sazı*, bireysel aşk duygularının yanı sıra dönemin gündelik hayatına ilişkin kültürel unsurları muhafaza eden bir eser niteliğindedir.

Eserde dikkat çeken bir diğer husus, şairin anlamı ön plana çıkarmasıdır. Bazı mısralarda hece ölçüsündeki aksamalar veya kafiye ve söyleyiş bakımından gelenekten uzaklaşan örnekler görülmektedir. Bu durum, şairin biçimsel mükemmeliyetten ziyade anlamı ve anlatılmak istenen düşünceyi öncelediğini düşündürmektedir. Nitekim şiirlerdeki bazı söyleyiş özellikleri, Hüseyin Avni Ozan'ın halk şiirinin doğal ve konuşma diline yakın anlatım imkânlarından yararlanma çabasını göstermektedir. Bununla birlikte özellikle "İki Tertîb"de görülen "sâkî", "âb-ı Kevser", "zülf", "âteş-i aşk" gibi unsurlar, şairin klasik şiir söz varlığından da yararlandığını ortaya koymaktadır. Böylece *Âşık Sazı*, halk şiiri ile divan şiiri estetiğinin aynı metin içerisinde temas ettiği bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Eserin sosyal muhtevası bakımından en dikkat çekici şiirleri ise "Muhtekirlerin Destanı" ve "Harb-i Umûmî'de Me'mûrlar Destanı"dır. Bu iki şiir, I. Dünya Savaşı yıllarında toplumun karşı karşıya kaldığı ekonomik güçlükleri, kıtlığı, yoksulluğu ve sosyal adaletsizliği doğrudan şiirin konusu hâline getirmektedir. Özellikle "Muhtekirlerin Destanı"nda savaş, toplumun geniş kesimleri için ölüm ve yoksulluk anlamına gelirken muhtekirler açısından bir kazanç ve zenginleşme fırsatı olarak sunulmaktadır. Muhtekirlerin kendi ağızlarından aktarılan anlatım, şiirin hiciv ve ironi gücünü artırmakta; "harb-i mes'ûd" gibi ifadeler aracılığıyla savaşın ahlaki ve ekonomik boyutundaki çelişki görünür hâle getirilmektedir. Bu şiirde yoksulların açlığı, yetimlerin acısı ve insanların ölümü ile muhtekirlerin zenginliği, eğlencesi ve tüketim alışkanlıkları karşı karşıya getirilmiştir. Böylece savaş ekonomisinin meydana getirdiği sınıfsal farklılıklar, bireysel bir ahlak sorunu olmaktan çıkarılarak toplumsal bir mesele şeklinde ele alınmıştır. Şai-

rin karaborsacılık, stokçuluk ve fırsatçılık gibi uygulamaları doğrudan teşhir etmesi, *Âşık Sazı*'nın döneminin ekonomik ve sosyal gerçekliğini yansıtan önemli bir edebî belge olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

"Harb-i Umûmî'de Me'mûrlar Destanı"nda ise aynı savaş ortamının bu kez halkın gündelik hayatındaki sonuçları ele alınmıştır. Ayakkabı ve giyecek eksikliği, sabun ve yiyecek kıtlığı, eşyaların satılması ve evlerde yakacak olarak kapı ve pencerelerin kullanılması gibi ayrıntılar, savaşın toplumun alt ve orta kesimleri üzerindeki ekonomik etkilerini somutlaştırmaktadır. Şiirde valinin makamına başvuran insanların temsil ettiği toplumsal kesim, savaş koşullarında devlet otoritesinden yardım bekleyen yoksul halkı sembolize etmektedir. Böylece iki destan birlikte değerlendirildiğinde, savaş yıllarındaki ekonomik düzenin iki farklı yüzü ortaya çıkmaktadır: bir tarafta krizden servet elde eden muhtekirler, diğer tarafta temel ihtiyaçlarını dahi karşılayamayan halk.

Bu yönüyle *Âşık Sazı*'nda bireysel ve toplumsal temaların birbirinden kesin sınırlarla ayrılmadığı görülmektedir. Aşk ve köy hayatını konu alan şiirlerde geleneksel halk şiirinin estetik ve tematik dünyası devam ettirilirken, destanlarda şairin yaşadığı dönemin sosyal gerçekliklerine yönelen eleştirel bir tavır öne çıkmaktadır. Bu durum, Hüseyin Avni Ozan'ın şiiri yalnızca bireysel duyguların aktarım aracı olarak görmediğini; gerektiğinde toplumsal sorunları dile getirmek, eleştirmek ve görünür kılmak için de kullandığını göstermektedir. Sonuç olarak Hüseyin Avni Ozan, bu eseriyle halk şiiri geleneğini sürdürmüştür. Şairin diğer eserlerinin de incelenmesiyle birlikte poetik yönü daha ayrıntılı şekilde ortaya çıkmış olacaktır.

**Kaynakça**

Çetin, Nurullah (2015). *Şiir Çözümleme Yöntemi.* Akçağ Yayınları.

Huyugüzel, Ö. Faruk (2000). *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950).* Kültür Bakanlığı Yayınları.

Hüseyin Avni (1337). *Manzûm ve Resimli Masallar.* Sadâ-yı Hak Matbaası.

Hüseyin Avni (1338). *Âşık Sazı*. Yavuz Kütübhânesi.

Hüseyin Avni (1933). *Kalbimin Işıkları*. Bilgi Matbaası.

Hüseyin Avni (1934). *Akman Duygular.* Cumhuriyet Matbaası.

Hüseyin Avni (1934). *İzmir Şairleri Antolojisi Birinci Kitap*. İzmir Halkevi Neşriyatı.

Hüseyin Avni (1956). *Muallim Naci.* Kanaat Kütüphanesi.

Hüseyin Avni (t.y.). *Rübâb-ı Dil*.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1969). *Son Asır Türk Şairleri*. C. 1. Millî Eğitim Basımevi.

Kaygusuz, B. Nusret (1955). *Bir Roman Gibi.* İhsan Gümüşayak Matbaası.

Ozan, Avni (1938). *Arslan Kapanda*. Marifet Basımevi.

Öztelli, Cahit (1977). "İlk Masal Derleyicisi Hüseyin Avni Bey". *Türk Folklor Araştırmaları*, 333: 7956-7957.

Şakar, Mehmet (2021). "'Kim Âşık Olur da Aşkını Gizler, İffetli Davranır ve Bu Sebepten Ölürse, Şehit Olarak Ölür' Hadisinin Sıhhati İle İlgili Görüşler ve Değerlendirilmesi". *Marifetname*, 8(2): 729-755.

## EK-1: ÂŞIK SAZI TAM METİN

**Nâzımı: Hüseyin Avni**
**Tâbi'i: Yavuz Kütübhânesi**
**İzmir**
**"Âhenk" Matba'ası**
**1338**
**[3]**

### Köylü Güzeli

**-1-**

Yemeni bağlamış telli başına,
Zülüfleri düşmüş çatık kaşına,
Yeni girmiş henûz on dört yaşına
Gözleri sürmeli köylü güzeli.

**2**

Ne zamân görsem güler de kaçar,
Yeniden gönlüme sevdâlar saçar!
Yaralar üstüne yaralar açar,
Şalvarı dügmeli[4] köylü güzeli.

**3**

Sabâh olmuş, öter bâğçede bülbül,

[4] Döğmek masdarından.

Durmayıp devşirir demet, demet gül,
Takınmış göğsüne kokulu sünbül
Saçları örmeli köylü güzeli.

**[4]**

**4**

Yakdı yüreğimi şîrîn sözlerin,
Kudretden sürmeli kara gözlerin,
Emsâlin bulunmaz ederim yemîn
Tomurcuk memeli köylü güzeli.

**5**

Durmayıp ağlarım gündüz, geceli
Türküler söylerim on bir heceli
Kapın önünden geçtim geçeli
Kalbimi, görmeli köylü güzeli.

**6**

Gel seni köylü kız alıp kaçayım,
Telli duvağından altın saçayım,
Altına ipekli çarşaf açayım,
Yeleği düğmeli köylü güzeli.

**7**

Aykıtlar alayım güzelim sana,
İnciler takayım ak gerdanına,
Acı sevgilinin kıyma cânına!
Sözleri şîveli köylü güzeli.[5]

**8**

Sarı, ineğini her sabâh sağ da
Gel, sonra gezelim bâğçede, bâgda
**[5]** Lâleler derelim tarlada, dağda,
Sevgili, ʿişveli köylü güzeli.

**9**

Atımı bağladım binek taşına,
Yaslandım şöylece yanıbaşına,
Yeni girdim ben de yirmi yaşına,
Edalı, cilveli köylü güzeli.

[5] Buradan iʿtibâren kâfiye değişiyor.

**10**

Sana derdlerimi nasıl açayım,
Geçeceğin yola altın saçayım,
Seni bu diyârdan alıp kaçayım,
Gönlümün ezeli köylü güzeli.

**11**

Ölürse yoluna eğer bu Mestân
Yapılsın hakkımda bir yanık destân
Akıyor gözümden yaş yerine kan
Gönlümün neşveli köylü güzeli.

## Türkmen Güzeli!

**1**

Yine allar giydin, rastıklar yaktın
Beyaz gerdanına altınlar taktın!
Yaralı kalbime hançerler kaktın,
Edalı, şîveli Türkmen dilberi.

**2**

Yetmez mi bu kadar ettiğin cefâ?
Türkmen kızlarında yok mudur vefâ?
Beraber gezelim, edelim safâ,
Edalı, şîveli Türkmen dilberi.

**3**

Seni çok severim Türkmenim inan;
Hîç yalanım yoktur gel sözüme kan.
Kurbân olsun sana taşıdığım cân!
Edalı, şîveli Türkmen dilberi.

**4**

Gel de görüşelim çeşmebaşında;
Sohbetler yapalım kırklar taşında,
Var mısın ʻacabâ on beş yaşında,
Edalı, şîveli Türkmen dilberi.

**[7]**

**5**

Güzel ellerine kınalar yak da
Telli duvağını başına tak da,

Kimseler olmasın etrâfa bak da
Geliyor, 'işveli Türkmen dilberi.

**6**

Neden çekinirsin korkun kimdendir?
Kalbimde tutuşan 'aşkı dinlendir,
Herkesi bu hoşça hâle imrendir,
Edalı, şîveli Türkmen dilberi.

**7**

Merhamet etmedin bir dem kuluna.
Bakmadın bir kere sağ ve soluna
Bilmez misin sen ki her dem yoluna,
Kurbândır bu, (Velî) Türkmen dilberi.

**[8]**

## Çobanoğlu

**1**

Gün yayılmış dağların tepesine,
Lâle takmış siyâh renkli fesine,
Âşık oldum kavalının sesine,
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

**2**

Kır atına beraberce binelim,
Dilediğin yere gidip inelim,
Bâgçelerde gülelim, eğlenelim,
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

**3**

Bâğçelerde lâle sünbül deremem mi?
Beş bin altın alıp sana veremem mi
Derdin ile mezarlara giremem mi?
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

**4**

Yaptığına sonra nâdim olursun,
Etdiğini Allah'ından bulursun,
Neden öyle şaşkın şaşkın durursun,
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

**5**

Gece, gündüz uyku girmez gözüme,
Hîç istemem kimse baksın yüzüme,
Vermez babam, inan artık sözüme,
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

**[9]**

**6**[6]

[O]ğlan senden cihâz falân istemem,
Ne dilersen yaparım olmaz demem;
Ocağına düştüm artık gidemem,
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

**7**

Bırakırsan telli duvak takarım,
Ellerime kınaları yakarım,
Gece, gündüz yollarına bakarım,
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

**8**

(Yanıkçı)'ya[7] vardım senden derd yandım
Yana, yana seni cânımdan andım
Ben bu cândan artık, bıktım usandım.
Gel beni al Çobanoğlu kaçalım.

## Yolunu Gözlerim

**1**

Neredesin samur saçlı fidanım,
Güzel yüzlü, kömür gözlü civânım,
Ne hazîndir sensiz geçen zamânım,
Nerde kaldın seni gözler gözlerim,

**2**

Ciğerimi aşk oduna yakarsın,
Düşmânlara güler, îşmâr çakarsın,
**[10]** Bana neden öyle bön, bön bakarsın,
Etmiyor mu sana te'sîr sözlerim.

[6] [Metinde yanlış numaralandırılmış ve "7" yazılmıştır.]
[7] Falcı.

**3**

Gel seninle mani, türkü düzelim,
Kâse, kâse rakı, şarâb süzelim,
Eğlenelim, zevk edelim güzelim,
Kaçma, seni dayanamam özlerim.

**4**

Geldi bahâr, açtı güller, sünbüller,
Ötüşür hazîn, hazîn bülbüller,
Verme bana yetişir artık keder,
Gel, seni ben cân evimde beslerim.

**5**

Hayırsızsın sözlerinde durmadın,
Nedir hâlin diye bir yol sormadın,
Açtığın bu zahma merhem urmadın,
Elem ile yaramı temizlerim.

**6**

Sevmez misin asıl seni seveni?
Yalvardıkça incitir oldun beni
Kaldırırım bir gün güzelim seni
Bulunamaz sonra benim izlerim

**[11]**

## Uykudan Uyan!

**1**

Sabâh oldu dağda duman tütüyor,
Yeşil bâğçelerde bülbül ötüyor,
Kırlarda çobanlar koyun güdüyor,
Uyanmıyor hâlâ tasasız yârim.

**2**

Uyuma güzelim gafletten uyan,
Gel ben gibi sen de aşk oduna yan,
Bak dayanır mı hîç bu hasrete cân,
Ne buldun uykudan vefâsız yârim.

**3**

Dünyâda sen gibi yâr bulunur mu?
Tatlı dilli cefâkâr bulunur mu?

Sürmeli gözlü dildâr bulunur mu?
Söyle hicâb etme, riyâsız yârim.

**4**

İnan yaşayamam dünyâda sensiz,
Hîç yaşar mı bülbül, gülsüz, gülşensiz,
Ölürsem ʻaşkınla ben kefensiz-
Emredin gömsünler, şifâsız yârim.

**5**

Şehîdler kefensiz defin olurlar
ʻUlemâmız bunu böyle diyorlar
Şehîdin kabrine inermiş nûrlar
[Sayfa bu mısrada kesilmiştir.]

**[12]**

**6**

Duvağını tak da koş mezarıma
Yan bir parça sen de benim nârıma
Dök biraz gözyaşı ağla kârıma
Hakkını helâl et sevdâsız yârim.

## Gel Sar Benim Yaramı!

Güneş doğdu yaldızladı dağları,
Gark eyledi nûra yeşil bâgları,
Tâzeledi ciğerdeki dâgları,
Gel, güzelim sar açılmış yaramı?

-

Benim, sensiz gecedir gündüzlerim,
Gece, gündüz kudûmunu gözlerim,
Gözlemekten yolunu bu gözlerim,
Yorulmuştur, kahrın aya yaramı?

-

Baygın, baygın gözlerini süzersin,
Niçin beni bu mertebe üzersin,
Aleyhime sanîʻalar düzersin,
Yoksa kasdın âşık-ı gam-hâre mi?

-

Bir vakitler iltifâtlar saçardın,

Ara, sıra sevdâdan söz açardın
Yabancılar meclisinden kaçardın,
İltifâtın şimdi de agyâra mı?

**[13]**

İster idin yastık edem dizini,
Bu sebeble araştırdım izini,
Bulamadım anla artık ʻaczini,
Üftâdenin; yolu râh-ı nâra mı?
-
Gel, güzelim bâğçelere girelim,
Lâle, sünbül, leylak, zanbak derelim,
Zevk-i aşkın tâ sonuna erelim
Bu sükûtun meylini izhâra mı?
-
Bildim: Hâsıl olacaktır gâyemiz,
Semâlara yükselecek pâyemiz,
Mevc uracak bâğ-ı dilde sâyemiz
Nûr edecek felek baht-ı karamı...
-
Sözüm vâsıl oldu şükür semʻine
Yakmaz beni artık aşkın şemʻine
Kara gözlü, kara kaşlı Emine
Şimdi yolum semt-i semen-sâra mı?

**Dermân Bırakmadın**

Hançer-i cevrinle dökdün kanımı
Yaramı sarmağa imkân bırakmadın
Âteş-i aşkınla yaktın cânımı
Cismimde iktidâr, dermân bırakmadın[8]

**[14]**

Acımadın, üzdün beni aldatdın,
Sevdâ şarâbına agular katdın,
Evvelce güldürüp sonra ağlatın.
Yapmadık zulüm ile ziyân bırakmadın.

[8] Bırakmadın üç hece yerine istiʻmâl olunmuştur.

-
Kalbimden vurarak perîşân etdin,
Gözümün yaşını hurûşân etdin,
Beni terk ederek agyâra gitdin,
Gönlümde sevdâdan nişân bırakmadın.
-
ʿAhdinde vefâlı sanmışdım seni,
Yoluna vermişdim bu cân u teni
Öyle bir âteşe yakdın ki beni,
Devâ için derde zamân bırakmadın...
-
Dün gece uykuda ru'yâma girdin.
Bana dedin şimdi murâda erdin,
Lâkin yine aksi bir cevâb verdin.
Husûl-i maksûda meydân bırakmadın.
-
Güzel, cilvelerle gönlümü aldın,
Harâb ettin beni ortaya saldın[9],
Kendin de bir başka âleme daldın,
Aşkın ile bende tüvân bırakmadın...

**[15]**

Çok vakit adını hürmetle andım,
Sözüne aldandım âteşe yandım
Gafletle ağına düştüm, aldandım,
Dâmına düşmedik kurbân bırakmadın...

**ʿÂşık Tarzı**

**İki tertîb**

Sâkînin sunduğu âb-ı Kevser'i,
Almasam bir türlü, alsam bir türlü.
Sevdâ deryâsına böyle serseri,
Dalmasam bir türlü, dalsam bir türlü...
-
Yıkdım aşk evini kendi dilimle,

[9] [Metinde "صالدق" şeklinde yazılmıştır.]

Bağlandım zülfüne hayf, emelimle,
Sâz-ı dili düzüp şimdi elimle;
Çalmasam bir türlü, çalsam bir türlü...
-
Emsâli bulunmaz nâz u işveli
Güzelsin; sevimli ve hem şîveli
Bir mehsin nezdinde bir dem neşveli
Kalmasam bir türlü, kalsam bir türlü...
-
Dinlemedin gaflet ettin sözümü
Kızartdın âleme karşı yüzümü
Nedâmet bahrine imdi özümü
Salmasam bir türlü, salsam bir türlü
-

**[16]**

Neler etdin bana ey kaşı kemân
Dedirtdin elinden artık el-âmân
Adın sohbetlerde geçdiği zamân
Anmasam bir türlü, ansam bir türlü...
-
Ay mı doğdu, n'oldu o gül yüzüne
Sürme mi çekilmiş ela gözüne
A güzel kız senin her bir sözüne
Kanmasam bir türlü, kansam bir türlü
-
Ne için cefâlar edersin söyle?
Neden bön, bön bana bakarsın öyle?
Âteş-i aşkınla güzelim şöyle
Yanmasam bir türlü, yansam bir türlü...
-
Çekdim pek çok zamân ben tasasını
Yedim haylî zamân aşk lokmasını
Sevdâ çorbasına zevk lokmasını
Banmasam bir türlü, bansam bir türlü.

**[17]**

**Muhtekirlerin Destanı**

Bir vakitler dolaşırdık serseri
Arar idik gecelemek için hân
Beraberce yatar idik ekserî
Bulursak örtünecek bir yorgan
-
Eksilmezdi baştan dehrin meşâkkı
Bulur isek para atardık rakı
Def' ederdik işret ile merâkı
Böyle geçdi günlerimiz çok zamân
-
Birdenbire geldi o harb-i mes'ûd
Hırsızlıkda yektâ idik hem ma'dûd
Kimselerden gerçi yok idi nukûd
İhtikârla benzimize geldi kan
-
Harâm, helâl topladık altınları
Dökülürken insanların kanları
Yanar iken mazlûmların cânları
Yokdu bizde sıkıntıdan bir nişân

**[18]**

İş yapmadık para aldık her yerden
Kalkmaz olduk kastîden karâmerden
Yürek olsa dayanmazdı mermerden
Çıkar iken arşa âh-ı yetîmân
-
Alır idik birkaç vagon haftada
Birkaçı da ihtiyâtdı çantada
Hindi eti yer idik lokantada
Açlığından ölür iken nice cân...
-
Pantonları sürer idik yokuşa
Hangi işi tutsak çıkmazdı boşa
Şeker alıp satdık beş yüz gurûşa

Aldatırdık yoktu bizi aldatan...
-
Yıkılırken fakîrlerin yuvası
Cân verirken yetîmlerin babası
Ezilirken ma'sûmların kafası
Eglenirdik çaldırırdık ûd, kemân
-
Sağa, sola banknotlar atardık
Geceleri kârhânede yatardık
Has ekmeği otuz beşe satardık
Bulunmazdı bizim gibi afacan

**[19]**

Harâm, helâl demez idik yer idik
Bu işlerde usta idik pîr idik
Adam sen de eğlenelim der idik
Gelir idi çünkü para hevâdan...
-
Ahmed, Mehmed asker olur ölürdü
Hep bunları gözlerimiz görürdü
Arabamız bu devirde yürürdü
Bulunmazdı bizim gibi daltaban...
-
Hepimiz de askerlikten kurtulduk
Sığınacak birçok kapılar bulduk
Bu sâyede kazandık, zengîn olduk
Nasıl memnûn olmaz idik gavgâdan...
-
Keskin dişli zahîrimiz var idi
Tâli'imiz dahi bize yâr idi
Tutduğumuz bütün işler kâr idi
Almış idik hakkımızı yagmadan...
-
Tam dört sene yedik içdik kâr ettik
Gâh Bükreş'e, gâhî Berlin'e gittik
Paraları tangolarla eritdik
Gitmez oldu şimdi bizim kârvân...

**[20]**

Nerede kaldın ey mukaddes ihtikâr!
Eyler idik biz seninle iftihâr
Edelim mi şimdi artık intihâr
Yürütmüyor bu gemiyi bâdbân...
-
Dört senedir hayli vurgunlar vurduk
Yedik içdik paraları savurduk
Meteliğe yine dîvânlar durduk
Hâdisât-ı dehre bir bak ne yaman...
-
Yetiş, yetiş yok mu derdin devâsı?
Zâlimlerin, kâtillerin babası
Issız kaldı muhtekirler yuvası
Düşdü şimdi bize feryâd u figân...

**[21]**

## Köy Hevâları

Kara taş boyanır mı?
Buna cân dayanır mı?
Derdlerimi söylersem
Bilmem yâr inanır mı?
-
Korkma bana, bağla bel,
Gel, güzelim durma gel,
Seni cândan severim
Kaçma bana uzat el.
-
Atan, baban sağ olsun
Herbir yanın bâğ olsun
Köy gençleri içinde
Seni arayan bulsun?
-
Dağ, taş demez gezerim
Hîleleri sezerim
Kim bana yan bakarsa

Kafasını ezerim
-

**[22]**

Cânım, kuzum Emine
Gel, görünme hüsnünle
Benden ne kadar kaçsan
Seni ben terk etmem yine
-
Seni çok seven benim
Gel benim gül bedenim
Nasıl sensiz yaşarım
Yanıyor cism ü tenim
-
Gözlerini süzersin
Neden beni üzersin
Her def'a görüşünde
Başka yalan düzersin
-
Lâleler toplayalım
Çiçekler koklayalım
Gel, gidelim kırlara
Gülelim, hoplayalım
-
Gidiyorum alana
Selâm söyle anana
Seni bana vermezse
Yok mu bana kaynana

**[23]**

## Harb-i 'Umûmî'de Me'mûrlar Destanı 334

**1**

Huzûrunuzda biz yüce valimiz,
Sanmayınız kulak burmağa geldik,
Nereye varacak aceb hâlimiz,
Diye anlamağa, sormağa geldik.

**2**

Yokdur pabucumuz, başda fesimiz,
Sizden başkasına ermez sesimiz,
Sabunsuz yıkanan olur mu temiz?
Bir hamam parası vurmağa geldik.

**3**

İ'âşe erzâkı bize yetmiyor
Açlık felâketi başdan gitmiyor,
Bu, kör olasıca harb de bitmiyor,
Sizinle bir palan kurmağa geldik.

**4**

(Eski)den çocuğa yapdık elbise
Mum aldık gömlekçün kaputluk beze?
Begim bunlar ma'lûm değil mi size,
Değilse hayra yormağa geldik...

**[24]**

**5**

Uyuz olduk, hayli vakit kaşındık,
Eşyâmızı satdık boş kaldı sandık,
Bu zügürtlükden biz artık usandık,
Kapınızda dîvân durmaga geldik.

**6**

Kaynasın ocakda diye tencere,
Yakıldı evdeki kapı, pencere
Kalmadı bir şeyler artık Hak vere,
Nezdinizde devâ bulmağa geldik[10].

**7**

Zinhâr ehemmiyet vermeyin bize,
Bizden bir şey yapacak bun size,
Bu hâl böyle devâm edecek ise,
Bir, bir saçımızı yolmağa geldik.

[10] Burada kâfiye değişiyor.

# KİTAB-ÜL HİYEL'DE POSTMODERN KURMACA VE MÜHENDİSLİK SÖYLEMİ

Postmodern Fiction and Engineering Discourse in *Kitab-ül Hiyel*

***Gökhan AKINBİNGÖL****

## Giriş

*Kitab-ül Hiyel* romanında Anar (1996) on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı dünyasının zanaat, mühendislik, bürokrasi ve iktidar ilişkilerini tarihsel bir anlatı izlenimi içinde yeniden kurmaktadır. Eserin merkezinde Yâfes Çelebi, Calûd ve Üzeyir Bey'in icat tutkuları yer alırken bu kişilerin tasarladığı aygıtlar olay örgüsünün sıradan yardımcıları olarak kalmamaktadır. Bu yönüyle eserin teknik evreni ile kurmaca evreni birbirinden bağımsız iki konu olarak ele almak, anlatının belirleyici gerilimini gözden kaçırma tehlikesi taşımaktadır (Şengül, 2018). Anar üzerine gerçekleştirilen araştırmaların bir bölümü metinlerarasılık, anlatıcı çoğulluğu, ironi ve tarihsel söylemin dönüştürülmesine yoğunlaşmıştır. Yazarın farklı kültürel ve tarihsel metinler arasında kurduğu ilişkiler ile nakilci ve meddah geleneğinin çağdaş romana taşınması, bu araştırmaların öne çıkan konularıdır (Karlıdağ, 2012; Gündüz, 2016). Bu kapsamda Homan (2016) Anar'ın postmodernist tarih kurgularını incelemektedir. Yeni tarihselci yönelimler üzerine yapılan araştırmalar da anlatıcının geçmişi yeniden düzenleme biçimlerini tartışmaktadır (Özgün, 2012). Ecevit (2001) çalışmasında Türk romanındaki postmodernist açılımları ele alarak bu tartışmanın edebiyat tarihi içindeki yerini belirlemeye yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte *Kitab-ül Hiyel*'in mühendislik terimleri ve hesaplama sahneleri, anlatının kendisini oluşturma yöntemleriyle birlikte incelendiğinde daha belirgin durum olan bir makine tasarlamakla bir kurmaca dünya inşa etmek arasındaki benzerlik hangi noktalarda açığa çıkıp çıkmadığı değerlendirilmektedir (Aktulum, 1999; Anar, 1996). Roman üzerine yapılan incelemelerde tarihsel unsurların kurmaca içinde yeniden düzenlenmesi ile postmodern

* Öğr. Gör. Dr., Çukurova Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, Adana/Türkiye. E-posta: gakinbingol33@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4174-7509.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24327477

yapının çok anlamlı okumaya olanak vermesi öne çıkmaktadır (Şengül, 2018; Yaşar, 2022). Yaşar (2022: 57) bu ikinci yaklaşımda okurun aktif bir okur olmaya yöneltilmesini vurgulamaktadır. Tarihsel sözcenin kuruluşu ve romanın metafor düzeni farklı yönlerden incelenmiştir (Turan, 2026; Mızrak, 2017). Eserin alternatif teknoloji tarihleriyle kurduğu ilişki steampunk çerçevesinde ele alınırken makine imgelerinin anlatısal işlevine de dikkat çekilmiştir (Peksoy, 2021). Buradaki durum, söz konusu üç işlevi aynı çözümleme ekseninde bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Tüm bunlarla beraber asıl odak, *Kitab-ül Hiyel*'de mühendislik söyleminin postmodern kurmaca stratejileriyle nasıl etkileşime girdiğidir (Ankay, 2020; Araboğlu, 2020). Bu durum bağlamında anlatıcının bilgi kaynağını belirsizleştiren rivayetler, icatların işleyişini tarif eden teknik metinler, çizimlerin görsel kanıt etkisi, doğa yasaları ile mucize arasındaki çatışma ve son sayfalarda kurmaca dünyasının yazıya dönüşmesi birlikte incelenmiştir (Hutcheon, 1988; McHale, 1987).

## 1. Kavramsal Çerçeve

### 1.1. Postmodern Kurmaca, Tarihsel Anlatı ve Üstkurmaca

Postmodern anlatı tartışmaları, edebî metni tek ve değişmez bir gerçeğin saydam aktarımı olarak görmek yerine anlamın söylem, anlatıcı ve okur aracılığıyla kurulmasına dikkat çekmektedir. Lyotard (1984) çalışmasında bilgiyi meşrulaştıran büyük anlatıların sorgulanmasını postmodern düşüncenin temel meselelerinden biri olarak ele almaktadır. Tarihsel söylem ile kurmaca arasındaki gerilim ise geçmişin izlerinden yararlanılırken bu izlerin temsil biçimlerinin de eleştiriye açılmasıyla belirginleşmektedir (Hutcheon, 1988). *Kitab-ül Hiyel*'de tarihsel ayrıntının bolluğu, okuru kesintisiz bir tarihsel gerçeklik yanılsamasına götürmemektedir. White (1973) bağlamında tarihsel bilginin anlatı biçimiyle ilişkisine dikkat çekmektedir. Ayrıca Yalçın-Çelik (2005) yeni tarihselcilik kuramını Türk edebiyatındaki postmodern tarih romanlarıyla ilişkilendirmektedir. *Kitab-ül Hiyel*'de ayrıntıların kim tarafından ve hangi güvenilirlikle aktarıldığı sürekli değişmekte, metnin kendisi, tarihsel bilgi kadar bilginin üretim koşullarını da görünür kılmaktadır (Arlı, 2021; Aydemir ve Tunçtan, 2022).

Waugh (1984), üstkurmaca kavramı aracılığıyla anlatının kendi kuruluş koşullarını ve gerçeklik iddiasını konu edinmesini açıklamaktadır. Postmodern kurguda ontolojik sorunlar, kurmaca dünyaların oluşma, kesişme ve silinme biçimleri bakımından önem kazanmaktadır (McHale, 1987). Genette (1980) anlatı dü-

zeyleri arasındaki ayrımı incelemeye imkân veren bir kuramsal yaklaşım sunmaktadır. Bu ayrım, rivayet aktarıcısı, tanık ve olay kahramanı konumlarının birbirine karışmasını çözümlemeyi mümkün kılmaktadır. Anar'ın başka bir eserinde katmanlı anlatıcılık ve anlatısal sınır ihlallerinin tartışılmış olması, bu çözümlemeye karşılaştırmalı bir dayanak sunmaktadır (Fejes, 2024). *Kitab-ül Hiyel*'in sonundaki yazarlık ve tahayyül açılımı, bu kuramsal çerçevede bir sürpriz son olmanın ötesinde önceki rivayet zincirlerini yeniden anlamlandıran anlatısal bir eşik olarak değerlendirilmiştir (Bayraktar ve Gariper, 2018; Benû Mûsâ, 1979).

### 1.2. Mühendislik Söylemi, Teknoloji ve İktidar İlişkisi

Mühendislik söyleminin kuramsal olarak ele alınabilmesi için teknolojinin sosyal ilişkilerden kopuk, kendiliğinden ilerleyen tarafsız bir süreç olmadığı kabul edilmiştir. Teknik nesnelerin tasarımı, toplumsal ve siyasal bağlamlarla birlikte ele alınmaktadır (Bijker vd., 1987). Bilimsel ve teknik bilginin üretiminde insan, kurum, araç ve kayıtların etkileşimi de belirleyici bir inceleme alanıdır (Latour, 1987). Winner (1986), teknik düzenlemelerin siyasal sonuçlarını tartışmaktadır. Tasarım tercihlerinin değer ilişkilerinden bağımsız olmaması da teknolojinin tarafsızlığına yönelik eleştirileri desteklemektedir (Feenberg, 1999). Bu yaklaşım, romandaki silah ve motor tasarımlarını teknik zekânın nesnel başarıları olarak övmek yerine bunların kime hizmet ettiği ve hangi tahakküm biçimlerini mümkün kıldığı sorularını öne çıkarmaktadır. Bununla beraber teknik bilgi ile zanaatkârlık arasındaki ayrım da önem taşımaktadır (Bijker vd., 1987; Ecevit, 2001). Sennett (2008) çalışmasında zanaatı bir işi kendi iç ölçülerine göre iyi yapma ve maddi nesneyle düşünerek ilişki kurma pratiği olarak değerlendirmektedir. Edgerton (2006), teknoloji tarihinin icatların tarihinden ibaret olmadığını, kullanım ve toplumsal dolaşımın da hesaba katılması gerektiğini göstermektedir. Romanın açılışında geleneksel kılıç yapımından beklenmedik silah tasarımına geçiş, bu ayrımı somutlaştırmaktadır. Yâfes Çelebi'nin teknik maharetinin çevresindeki ustalarda doğurduğu tepki ve sonrasında askerî kurumlarla kurduğu ilişki, teknik yeniliğin toplumsal kabul, iktidar ve gelenekle gerilim içinde ortaya çıktığını göstermektedir (Anar, 1996: 4-12).

## 2. Yöntem

Araştırma, nitel doküman incelemesine dayalı metin merkezli bir çalışma olmakla beraber kaynaklar bağlamında incelemenin birincil kaynağını İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* romanı oluşturmaktadır. Roman, anlatıcı konumları, ri-

vayet zincirleri, teknik çizimler, icat tasvirleri ve iktidar ilişkileri bakımından yakın okumaya tabi tutulmuştur. Bununla beraber değerlendirme aşamasında anlatı rivayet zincirleri ve bilgi güvenilirliği, icatların maddi ve görsel sunuluşu, mühendislik hesabı ile iktidar, olanaksız makine ve mucize, yazarlık ile tasarımın özdüşünümsel ilişkisi temaları üzerinden değerlendirilmiştir. İnceleme boyunca romandan seçilen metinsel örnekler, anlatıcı konumları ve teknik tasvirlerin anlamları gözetilerek yorumlanmış, ulaşılan tespitler postmodern kurmaca ve teknoloji kuramı literatürüyle ilişkilendirilmiştir.

## 3. Bulgular ve Tartışma

### 3.1. Tarihsel Anlatı ve Kurmaca Gerçeklik

Roman, olayları doğrudan bilen güvenilir bir gözlemciyle başlamamaktadır. İlk anlatı çerçevesinde kahvehane topluluğunun geçmişe ilişkin konuşmaları, yaşanmış bir olayın kesin tanıklığı gibi değil aktarıldıkça değişen bir hafıza olarak sunulmaktadır. Açılışta kullanılan "Râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr" (Anar, 1996: 3) formülü, geleneksel nakil dilini canlandırırken aktarma işleminin kendisini de okuyucunun dikkatine taşımaktadır. Aynı kişi ve olay hakkında başka rivayetlerin bulunması, tarihsel güvenilirliği pekiştirmek yerine olası açıklamaları çoğaltmaktadır (Edgerton, 2006; el-Cezerî, 1974). Şengül (2018) romandaki tarihsel unsurları yeni tarihselcilik bağlamında incelemektedir. Rivayetlerin çoğalması da bu değerlendirmeyle örtüşen anlatısal bir özellik taşımaktadır. Araboğlu (2020: 701) "Bu isimler aslında karakterlerin kendilerini tanımlamaktadır." tespitini yapmaktadır. Bu değerlendirme, rivayeti aktaran kişilerin meslek ve lakaplarının rastlantısal seçimler olarak görülemeyeceğini de ortaya koymaktadır. Nakle dayanan kalıplar, tarihsel söylemin kuruluşunda da belirleyici bir unsur olarak değerlendirilmiştir (Turan, 2026). Daha ilk karakter tanıtımı bile kesin bir kimlik kaydı sunmaktan kaçınmaktadır. Anlatıcı, birbirinden farklı köken ve mahlas iddialarını aynı cümlede "Yâfes nam bu çelebi Tophaneli idi, bedesten esnafları onun Saraçhaneli olduğunu, mahlasının da Seyfi olduğunu nice sonra tellallarla ilan ve defterlerde beyan etmişlerse de sonuçta taşralı değil İstanbullu idi" (Anar, 1996: 3) ifadesiyle durumu bir araya getirmektedir. Hangi rivayetin geçerli olduğu seçilmeden anlatı ilerletilmekte, karaktere ilişkin tarihsel bilgi çoklu naklin ürünü olarak kurulmaktadır. Bu tür ayrıntılar, geçmişi araştırıyormuş izlenimi veren söylemin nasıl belirsizlik ürettiğini somutlaştırmaktadır (Feenberg, 1999; Fejes, 2024).

Yâfes Çelebi'nin meslekten uzaklaştırılmasına ilişkin anlatılar, rivayet zincirinin işlevini somutlaştırmaktadır. Bir anlatımda ustalar geleneksel biçimden uzaklaşan silaha tepki gösterirken diğerinde ustasının ahlaki gerekçelerle karşı çıktığı ileri sürülmektedir. Zekeriya Usta'ya bağlanan "Zalimlerin kolları kendi erişilmez isteklerine göre çok kısadır." (Anar, 1996: 6) cümlesi, mekanik bir aracın insanın etkinlik alanını genişletirken şiddet kapasitesini de artırabileceğine ilişkin eleştiriyi yoğunlaştırmaktadır. Okurun karşı karşıya kaldığı şey, bir icadın hem meslekî rekabet hem de etik karşı çıkış üzerinden anlamlandırılabileceği çoğul bir açıklama düzenidir (Gündüz, 2016; White, 1973). Bununla beraber ustanın Yâfes'e verdiği cevabın başka bir kısmında meslekî rekabet, ahlaki itirazın yanına "Diğerleri senin yeteneğini görüp korktular. Çünkü gediğin elinden alınmasaydı onların bu ticareti yürütmeleri zor olacaktı" (Anar, 1996: 6) şeklinde belirtilmektedir. Aynı olay bir rivayette gelenek ve savaş ahlakıyla, diğerinde üretim üzerindeki ekonomik denetimle açıklanmaktadır. Bu çoğulluk, mühendislik yeniliğinin toplumsal kabulünü açıklayan anlatıcının da nesnel bir konumdan konuşmadığını hissettirmektedir (Foucault, 1977; Genette, 1980).

Geleneksel meddah ve nakilci üslubu modern kurmaca içinde yeniden kullanmak, tarihsel dünyayı geçmişten getirilen bütünlüklü bir nesne gibi sunma eğilimini tersine çevirmektedir. Olaylar çoğu kez kişiler arası aktarımın bozulabilir kanallarından geçmektedir (Gündüz, 2016; Homan, 2016). Edebî metin, bir yandan tanık isimleri ve toplumsal mekânlar yardımıyla belgeye yaklaşırken öte yandan anlatı kaynağının belirsizliğiyle belge olma iddiasını zayıflatmaktadır. Bununla beraber Gündüz (2016: 1782) Anar'ın "geleneksel anlatma formlarından beslenen bir üslup" kullandığını belirterek rivayet dilinin yapısal önemini vurgulamaktadır. Karlıdağ (2012) çalışmasında ise geniş kültürel repertuvarın metinlerarası işlevini açıklamaktadır. Bu bağlamda romanın rivayet tekniği, tarihsel romanın tekil anlatıcısına geri dönmek yerine kurmaca bilginin nasıl birleştirildiğini gösteren anlatısal bir mekanizma oluşturmaktadır.

Calûd'un yaşamına ilişkin aktarımlar da bu çoklu kayıt oyununu sürdürmektedir. Yaşının belirlenmesi sırasında iki kaynağın verdiği sayılar "O tarihteki yaşı ise, esirciler şeyhi Aynacı Zihni Dede'ye göre ondört, mahdumu Kokarca Fikri Bey'e göre ise onaltıydı" (Anar, 1996: 65) şeklinde karşı karşıya kullanılmaktadır. Sayı verme işlemi görünürde belgesel kesinlik hissi doğururken tutarsız sayıların yan yana durması bu kesinliği geri çekmektedir. Bu çerçevede romanın hesaplama ve ölçme dili daha karakter biyografisi düzeyinde sınanmaya başlamak-

tadır. Ayrıca eserin sonunda ortaya çıkan ve bütün geçmişi hayal edilmiş bir hayatlar dizgesine dönüştüren açıklama, önceki aktarıcıları geriye dönük olarak sorunlu hâle getirmektedir (Hutcheon, 1988; Karabulut ve Sarıtaş, 2018). Başlangıçtaki anlatıcıların kendi aralarında kurduğu bilgi ağı, olaylara dışarıdan bakan bir kayıt sistemi izlenimi verirken son sayfalarda bu ağın da kurgulanabilir olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle romanda rivayetlerin çokluğu yalnız anlatıcı çeşitliliğiyle sınırlı olmamakla beraber olguların hangi düzeyde var oldukları da sorgulanmaktadır. McHale (1987) çalışmasında kurmaca dünyaların ontolojik statüsünü postmodern anlatının temel sorunları arasında ele almaktadır. Özdüşünümsellik kavramı da bu çok katmanlı kuruluşu açıklamaya katkı sağlamaktadır (Waugh, 1984).

### 3.2. Mühendislik Söylemi ve Anlatısal İnandırıcılık

*Kitab-ül Hiyel*'in ayırt edici özelliklerinden biri aygıtların anlatılmasıyla yetinilmemesi, bunların kimi zaman açıklayıcı çizimler, parça adları ve işleyiş şemalarıyla sunulmasıdır. Yâfes Çelebi'nin erken dönem icatları, teknik araçların yalnız anlatılan dünyada var olduğu varsayılan nesneler olmadığını, sayfa yüzeyinde okurun değerlendirmesine açılmış birer taslak hâline de geldiğini göstermektedir (Karlıdağ, 2012; Latour, 1987). Romanın debbâbe, tahtelbahir ve yılan tasarımlarına ilişkin görsel ve sözel bileşenleri mühendislik raporunu çağrıştıran bir ayrıntı düzeyi üretmektedir (Anar, 1996: 100-117). Teknik çizimlerin kurulmuş nesnenin bütünüyle kanıtı olarak okunması mümkün olmamakla beraber çizim, her şeyden önce romanın kendi gerçeklik etkisini üretmek için kullandığı görsel bir anlatı aracıdır. Teknik nesnenin okuyucuya tanıtılması sırasında kurulan ansiklopedik ses, askerî bir aracın tarifini sıradan bir bilgi maddesi gibi sunmaktadır. "Bilindiği gibi debbâbe denilen savaş aracı, pek basit olarak, askerlerin, içine girip güçlü adımlarla sürdükleri dev bir fıçıdan ibaretti" (Anar, 1996: 13). Bu tanımın hemen ardından aracın koruma, yön tayini ve manevra sorunları ele alınmaktadır. Aygıtın çalışma koşullarının basamak basamak verilmesi, kurmaca icada mühendislik raporu görünümü kazandırmaktadır (Lyotard, 1984; McHale, 1987).

Anlatıda tasarıların idari izin ve maddi kaynak arayışına bağlanması, teknik üretimin kurumsal bir çevreyle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Yâfes Çelebi'nin projesini gerçekleştirebilmesi için "tasarıları şeyhülislâma gönderip bir fetva almak zorundaydılar." (Anar, 1996: 40) ifadesinin yer aldığı sahnede icadın kaderi salt tasarım becerisiyle belirlenmemektedir. Hiyel Kalemi, mühendishane, izin belgesi ve himaye arayışı, icadı destekleyen ya da engelleyen kurumlar olarak

işlev görmektedir (Mızrak, 2017; Özgün, 2012). Bijker vd. (1987), teknolojik sistemlerin toplumsal bağlamını tartışmaktadır. Bu yaklaşım çerçevesinde mühendislik nesnesinin kuruluşuna bürokrasi, dinî meşruiyet ve ekonomik çıkarın birlikte katıldığı görülmektedir. Yâfes'in anlatıcı tarafından "bu hiyel ve hiyle meraklısı" (Anar, 1996: 12) şeklinde anılması, teknik beceri ile kuşkulu hileyi birbirine bağlayan ses oyununu ayrıca belirginleştirmektedir. Ayrıca Zencefil Çelebi'nin icadın resmîleştirilmesi için başvurduğu bürokrasi anlatıda yalnız prosedür dizisi biçiminde yer almamaktadır. Kurumla ilk temas doğrudan yaşamın çöküşüne bağlanmaktadır: "Devlet dairesine girer girmez onun mutlu hayatı artık bitmişti çünkü içerideki kalem efendileri, cahiliye devri boyunca Kabe'de bekleyen putlar kadar kımıltısız ve kayıtsızdılar" (Anar, 1996: 19). Kayıtsız görevlilerin tarihsel ve dinî çağrışımlarla hicvedilmesi, teknik yeniliğin karşısına katı bir idari düzen koymaktadır. İcadın teknik bakımdan gerçekleşebilirliği kadar ruhsat, onay ve ücret zincirine takılması, mühendislik bilgisinin siyasal kurumlarla ilişkisini görünür kılmaktadır. Burada bürokrasi söylemi, tarihsel gerçeklik izlenimini güçlendiren terimlerle ironik bir anlatı etkisi üretmektedir (Peksoy, 2021; Sennett, 2008).

Genel olarak hiyel teriminin romandaki çağrışımı çift yönlüdür. Bir yönüyle mekanik düzenek, devinim ve ustalık bilgisine işaret ederken diğer yönüyle hile, aldatma ve beklenmedik sonuçlara açık bir sözcük alanı kurmaktadır (Şengül, 2018). el-Cezerî (1974) mekanik aygıtlara ilişkin tarihsel bir teknik metin örneği sunmaktadır. Benû Mûsâ (1979) adına yayımlanan Kitâbü'l-Hiyel ise aynı gelenekte anılan başka bir eserdir. Anar'ın aynı başlık alanına yönelmesi, romanın bu gelenekleri birebir yeniden ürettiğini kanıtlamamaktadır. Aktulum (1999) bağlamında metinlerarası ilişkileri değerlendirmeye imkân veren bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu çerçevede daha dar ve metinsel olarak desteklenebilir durum, eserin mühendislik bilgisi ile aldatıcı kurmaca arasındaki anlam yakınlığını verimli bir anlatı imkânına dönüştürmesidir (Araboğlu, 2020).

İcat taslaklarında malzeme, hareket, parça ve güç ilişkilerinin art arda açıklanması, okura denetlenebilir bir teknik sürecin önünde bulunduğu duygusunu vermektedir. Bununla birlikte bu ayrıntıların bazıları, doğa yasalarıyla çelişen araçların veya tarihsel olasılıkları zorlayan çözümlerin inandırıcı görünmesini sağlamaktadır (Turan, 2026; Waugh, 1984). Peksoy (2021), romanı steampunk ve alternatif teknoloji tarihi bakımından ele alarak teknik tasvirlerin estetik işlevine açıklık getirmektedir. Arlı (2021) çalışmasında Anar'ın romanlarındaki maddi kültür unsurlarını sanat tarihi açısından incelemektedir. Bu unsurların

dönem atmosferini kurma işlevi, anlatının inandırıcılık düzenini tamamlamaktadır. Bununla beraber anlatının üretim tekniğine ayırdığı ayrıntılar, tasarımın başarıyla tamamlandığı duygusunu hemen bozmaktadır (White, 1973; Winner, 1986). Üç namlulu topun dökümünün ardından verilen değerlendirmede malzeme kusuru açıkça belirtilmektedir. "Fakat namlulardan birinde uzun bir damar göze çarpıyordu, bu da ateşlenir ateşlenmez topun yarılacağının, dolayısıyla döküm işinin pek o kadar başarılı olmadığının alametiydi" (Anar, 1996: 17). Dökümde ortaya çıkan kusurun hem güvenlik hem maliyet sonucu vardır. Tasarımın çizimdeki mükemmelliği, maddenin işlenişinde kendiliğinden gerçekleşmemekte, teknik hata icatçının iktidar vaadini kesintiye uğratmaktadır.

### 3.3. Teknoloji, İktidar ve Toplumsal İlişkiler

Yâfes Çelebi'nin anlatı içindeki dönüşümü, becerinin amaçla ilişkisinden doğan etik bir problem olarak belirginleşmektedir. Geleneksel demircilik eğitimi içinde başlayan teknik yetenek, kısa sürede alışılmış silahların sınırlarını aşan projelere yönelmektedir. Çevresine yaptığı açıklamada amacının "padişaha yepyeni bir tebaa kazandırmaktan öteye gitmediğini söylüyordu." (Anar, 1996: 7) denilmekte, hemen ardından "bu tebaa, makinelerin tâ kendisiydi." ifadesi yer almaktadır (Anar, 1996: 7). Burada makinenin canlı yurttaşın yerini alan bir itaat nesnesi olarak tasarlanması, teknolojinin iktidar düzenini yeniden üretme potansiyelini gösteren çarpıcı bir örnektir. Yâfes'in ilk yeniliği, geleneksel kılıç biçimini savunma ve saldırı hareketlerini aynı mekanizmada birleştiren alışılmadık bir araca dönüştürmektedir. Anlatıcı bu mekanizmayı hareket sırasını takip ederek açıklamaktadır (Yalçın-Çelik, 2005; Yaşar, 2022). "İki elle kavranan bu silahın kabzası çekildiğinde namlusu tıpkı bir makas gibi ikiye ayrılıyor, hamle yapan rakip kılına bu sayede karşılamakla kalmıyor, kabza itilir itilmez kapanan namludaki kancalar sayesinde onu yakalıyordu da. Böylece zaptedilen rakip silahı kırmak ya da hasmın elinden düşürmek için, kılıncı ekseni etrafında çevirmek yetiyordu" (Anar, 1996: 5). Anlatının ağırlık merkezi, silahın dış görünüşünden çok kabza, namlu ve kancalar arasında kurulan işlevsel ilişkiye kaymaktadır. Bu tarif aracın çalışabileceği izlenimini kuvvetlendirirken ortaya çıkan ahlaki tepki, teknik becerinin değer yargılarından ayrılamadığını göstermektedir (Aktulum, 1999; Anar, 1996).

İcat, emek ve üretim değeriyle başlamasına rağmen zamanla doğayı ve insanı hesaplanabilir hareketlere dönüştürme arzusuna bağlanmaktadır. Yâfes Çelebi'nin müzik kutusuna ilişkin fark edişinde "tabiatın kuvvetleri bu müzik ku-

tusunda esir edilmişti." (Anar, 1996: 61) sözleri yer almaktadır. Aynı kısımda doğadaki güçlerin sahip olunabilir ve boyun eğdirilebilir kuvvetler olarak düşünülmesi, teknikteki hâkimiyet hedefini açıkça ortaya koymaktadır. Teknik tasarımların siyasal anlamları ve araçların değer yargılarından bağımsız görülemeyeceği yönündeki tartışmalar, bu hâkimiyet arzusunu değerlendirmek için açıklayıcıdır (Winner, 1986; Feenberg, 1999). Yâfes'in tutkusu bu çerçevede yalnız icat eden bireyin hırsı olmamakla birlikte teknolojinin düzenleme ve hükmetme kapasitesini kutsayan bir dünya görüşü olarak okunabilmektedir. Yâfes'in demir külçesi ile müzik kutusunu karşılaştırdığı sahnede makinenin işlevi, eşyanın harekete geçirilmesiyle sınırlı tutulmamaktadır (Ankay, 2020; Araboğlu, 2020). Metin teknik tanımı doğrudan itaat kavramıyla ilişkilendirmektedir. "Çünkü o bir makine, yani tabiatın esir edilmiş bir parçasıydı. Frenklerin mekanik diye adlandırdıkları hiyel ilmi de tabiata emretmenin yegane yoluydu" (Anar, 1996: 7). Makinenin tabiattan ayrılmış ve buyruğa sokulmuş bir parça olarak kavranması, mühendislik söylemindeki emir, esaret ve hâkimiyet sözcüklerini belirginleştirmektedir. Teknik yetkinlik ile siyasal iktidar arasında kurulan bu benzetme, metnin sonraki bölümlerindeki kölelik, zor ve savaş makinelerini okumak için temel bir kavramsal anahtar oluşturmaktadır (Arlı, 2021; Aydemir ve Tunçtan, 2022).

Pasajın ilerleyişinde Yâfes Çelebi'nin "Dünya'yı ve içindekileri de bir makinaya dönüştürmeye çalışmıştı." (Anar, 1996: 61) biçiminde ifade edilen yönelimi, romanın mühendislik söyleminin sınırını göstermektedir. Bir nesneyi tasarlamakla toplumsal hayatın tamamını tasarlanabilir bir düzenek saymak arasındaki mesafe kapanmaktadır. Teknik araç, malzemeyle kurulan yaratıcı etkileşimden evreni bütünüyle denetleme arzusuna kaymaktadır. Zanaatın emek ve dikkatle ilişkili boyutu, bu aşamada geri çekilmekte, araçtaki başarı arzusu bir iktidar idealine dönüşmektedir (Sennett, 2008). Taburoğlu'nun makine fantezilerine ilişkin değerlendirmesi bu tartışmaya katkı sunmaktadır. Teknik aygıtların anlatının biçimine uzanan yönü de bu dönüşümü tamamlamaktadır. Müzik kutusunun yeniden hatırlanması, icat fikrinin öz eleştiriye dönüştüğü bir anı ortaya çıkarmaktadır. Yâfes'in geç vardığı farkındalık, teknik güç ile kişisel tutku arasındaki bağı açık biçimde kurmaktadır. "Bu esir kuvvetler, aynı zamanda kendilerine sahip olan kişinin, yani Yâfes Çelebi'nin kudreti ve iktidarıydı. Böylece o, kendisini on yıllardır mutsuz eden şeyin, benliğine hükmeden bu iktidar tutkusu olduğunu anladı" (Anar, 1996: 61). Burada mühendislik başarısı bir özgürleşme de-

neyimi olarak sunulmamaktadır. Doğa kuvvetlerini kendine tabi kıldığını düşünen kişinin, aynı anda kendi iktidar arzusunun denetimine girdiği görülmektedir (Bayraktar ve Gariper, 2018; Benû Mûsâ, 1979).

Yâfes'in yanında bulunan Calûd'un fiziksel gücü, karakterin mühendislik ve iktidar ilişkisinin insan bedenlerine uzandığını göstermektedir. Bir aşamada "Kısacası Calûd'un gücü artık onun gücüydü." (Anar, 1996: 45) ifadesiyle hizmet ilişkisi, güç transferi olarak kurulmaktadır. Makinelerin insanın emirlerine bağlı yeni bir tebaa sayılması ile başka bir kişinin bedeninin mülk edinilebilir kuvvet gibi değerlendirilmesi birbirini tamamlamaktadır. Foucault (1977) çalışmasında bedenin disiplin ve iktidar mekanizmaları içinde düzenlenişine ilişkin kuramsal bir yaklaşım sunmaktadır. Bu çerçevede Yâfes'in araçları, bir teknoloji tarihinin başarı örneklerinden çok iş gücü, askerî kapasite ve yönetilebilir bedenler üzerindeki hâkimiyet arzusunun kurmaca karşılıkları olarak işlev kazanmaktadır (Bijker vd., 1987; Ecevit, 2001). Calûd'un Yâfes'in yanındaki konumu, insan bedeniyle mekanik aracın aynı iktidar diline yerleştirildiğini daha açık hâle getirmektedir. Anlatıcının kıraathane sahnesinde verdiği karşılaştırma bu ilişkiyi doğrudan kurmaktadır. "Öyle ki, Tamburlu kıraathaneye kölesiyle ilk kez geldiği gün, onun kendinden emin ve kurumlu halini görenler, ister demirden bir piştov olsun, ister etten ve kemikten dev gibi bir köle olsun, sahip olduğu bir güç kaynağının insanı nasıl değiştirebileceğini oracıkta anlamışlardı" (Anar, 1996: 44). Piştov ile kölenin aynı cümlede birer güç kaynağı olarak anılması, teknik nesne ve insan üzerinde tasarruf etme isteklerinin ortak mantığını görünür kılmaktadır (Edgerton, 2006; el-Cezerî, 1974). Bu yaklaşım, romanın mühendisliği bütün tarihsel biçimleriyle mahkûm ettiğini kanıtlamamakla beraber bunun yerine metinde belirli bir iktidar tutkusunun insanı ve maddeyi aynı araçsallaştırıcı hesaba dâhil ettiğini göstermektedir.

### 3.4. Teknik Bilgi, Akıl ve Hesaplama

Calûd'un teknik bilgiyle ilişkisi, çırağın ustayı tekrarlamasından ibaret değildir. Romanda yeni bilgiyi edinme, saklama ve kullanma süreçleri giderek rakamsal bir dile bağlanmaktadır. Calûd'un "tabiata yön veren kuvvetlere söz geçirmenin yolunun rakamlar ve onların bilimi olan riyazat olduğunu artık öğrenmişti." (Anar, 1996: 66) biçimindeki fark edişi, ölçülebilirliğin denetim gücü olarak kavranmasını göstermektedir. Yâfes'in kuvvet üzerinde kurmak istediği hâkimiyet, Calûd'da formülleştirme ve hesaplama tutkusuna dönüşmektedir. Bu aşamada bilgi, dünyayı anlama çabasının yanında dünyaya hükmetmenin dili hâline gelmektedir. Latour'un (1987) bilgi, kayıt ve teknik araçların birlikte kurulduğunu

belirten yaklaşımı, sayıların bu anlatıda nasıl bir otorite işlevi üstlendiğini açıklamak için kullanılabilmesi de mümkündür. Bununla beraber Calûd'un icatlarla kurduğu ilişkiyi çevreleyen toplumsal atmosferde silahın değeri, bireysel bir ihtiyaçtan toplumsal statü ölçüsüne dönüşmektedir (Feenberg, 1999; Fejes, 2024). Roman bu durumu "Öyle ki, piştovu olmayanlar erkek sayılmıyordu. Bu yüzden eli ayağı tutmayanlar bile baskıya dayanamayıp birer silah edindiler" (Anar, 1996: 69) ifadesiyle açıklamaktadır. Silah edinme davranışının erkeklik tanımına bağlanması, teknik aygıtın kullanımını belirleyen toplumsal baskıyı öne çıkarmaktadır. Silahın talep edilme nedeni her zaman savunma ya da işlev değildir. İtibar, korku ve aidiyet de teknik nesnenin yaygınlaşmasında etkili olmaktadır.

Calûd'un öğrenme süreci kimi zaman düzenli eğitimden çok gizlice edinilen bilgiye dayanmaktadır. Ustasının uykuda sayıklamalarından yararlanırken "hiyel, motorlar, integral, trigonometri, dinamik ve mukavemet" (Anar, 1996: 68) alanlarında bilgi elde etmesi, bilginin kurumsal bir disiplin olarak aktarılmasının grotesk biçimde tersine çevrilmesidir. Ciddi mühendislik konuları, rüya ile karabasanın içinde ve istemsiz bir aktarım yoluyla öğrenilmektedir. Bu karşıtlık, bilginin bilimsel ağırlığını bütünüyle ortadan kaldırmamakta, onun anlatıda yetki, taklit ve rastlantıyla nasıl iç içe geçirildiğini göstermektedir (Foucault, 1977; Genette, 1980). Bununla beraber Bayraktar ve Gariper'in (2018) Anar anlatılarında parodi ve pastişin işleyişine ilişkin değerlendirmeleri, teknik eğitimin bu biçimde karikatürleştirilmesini anlamak açısından açıklayıcıdır. Ayrıca devridaim makinesi, romanın teknik kesinlik ve olanaksızlık geriliminin merkezinde bulunmaktadır. Calûd'un daha sonraki aşamada "yeni bir devri daim makinası yapmaya koyulmuştu." (Anar, 1996: 94) biçimindeki eylemi, imkânsızlık bilgisinin tutkuyu engellemediğini göstermektedir. Yâfes'in bir yandan "devri daimin imkânsız olduğunu" (Anar, 1996: 74) kabul eden bilgiye sahip olması, diğer yandan olağanüstü iktidar taşıyla işleyebilecek bir düzenek düşünmesi, doğa yasasıyla anlatının mucize alanını karşı karşıya getirir. Calûd bakımından bu keşif, "bütün hiyel nazariyelerinin yıkılması demekti." (Anar, 1996: 75).

Makinenin teorik imkânsızlığı, kurmaca dünyasında mümkün kılınması gereken bir arzu nesnesine dönüşmektedir. Postmodern kurmacanın olası dünyalar arasındaki sınırları gündeme getiren yapısı düşünüldüğünde olanaksız makine teknik bilginin bilgisizlikle yer değiştirmesi olmamakla birlikte kurmaca gerçekliğin hangi kurallarla oluşturulduğunu gösteren bir deney alanıdır (McHale, 1987; Peksoy, 2021). Bu noktada sayı, hem aklın aracı hem de aklı sınırlandıran bir düzeneğe dönüşmektedir. İkiz ustaların yılan makinesinin hesaplarını yürütürken

"onlar taşları değil onların sayısını görüyorlardı." (Anar, 1996: 117) ifadesiyle karşılaşılması, nicel bakışın maddi dünyayı görünmezleştirmesini göstermektedir. Hesaplama yeteneği artık nesneleri yorumlama imkânını genişletmekten çok bütün varlığı sayılardan ibaret algılayan bir zihinsel kapanmaya dönüşmektedir (Gündüz, 2016; Homan, 2016). İkizlerle ilgili daha erken bir alaycı anlatımda "ikinin belli durumlarda bir'e eşit olabileceğine" (Anar, 1996: 89) gönderme yapılması da sayısal kesinlik iddiasını abartı yoluyla problemleştirmektedir. Feenberg (1999) çalışmasında teknik rasyonalitenin toplumsal tercih ve değerlerle ilişkisini eleştirel biçimde ele almaktadır. Bu yaklaşım, hesaplama arzusunun romandaki dönüşümünü açıklamaya katkı sunmaktadır (Winner, 1986). Tüm bunlarla beraber romandaki hesaplama sahnesi, teknik doğruluk ile insanî yargı arasındaki ayrışmayı mizahın ve aşırılığın yardımıyla açığa çıkarmaktadır (Hutcheon, 1988; Karabulut ve Sarıtaş, 2018).

### 3.5. Makine, İnsan ve Şiddet İlişkisi

Yılan tasarımında biyolojik biçimin mekanik bir aygıta nasıl dönüştürüleceği başlı başına bir teknik problem olarak işlenmektedir. Kurmaca, bu problemi icatçının zihninde beliren bir durumla açıklamaktadır. "Calûd geceler boyunca düşündü: Yüzelli adımlık dev bir yılan, buhar makinasıyla çalışmak zorundaydı. Ama makina pistonlarının döndürdüğü mil, sürünmeyi nasıl sağlayacaktı?" (Anar, 1996: 110). Bu durum, fantastik görünümlü bir araç, gerçek mühendislik problemlerini andıran soru cevap düzeni aracılığıyla anlatıya yerleştirilmektedir. Calûd'un dev yılan tasarımı, mühendisliğin askerî imgelemle kaynaştığı belirgin bir örnektir. Yüzen, yürüyen ya da uçan hedefleri yok etmesi tasarlanan makinenin teknik sorunları, beklenmedik biçimde biyolojik hareket analojileriyle tartışılmaktadır. Ustalardan birinin imkânsızlık itirazına yöneltilen "Peki yılanlar nasıl gidebiliyor öyleyse?" (Anar, 1996: 110) sorusu, doğadaki bir hareketin teknik düzeneğe aktarılabileceği varsayımını basitleştiren ironik bir cevaptır. Burada doğa gözlemi ile mühendislik tasarımı arasında yaratıcı bir bağ kurulurken gerçek bir yılanın hareketi ile ağır zırhlı bir savaş aracının hareketinin eşdeğer olmadığı da okurun fark edebileceği şekilde korunmaktadır (Karlıdağ, 2012; Latour, 1987).

Mekanik canavarın farklı parçalarının boyut, ağırlık ve yakıt gereksinimleri, sistemin her değişikliğinde başka bir sorun doğurmaktadır. Omurganın dayanıklılığını artırmak ağırlığı, ağırlık hız kaybını, hız kaybı yeni güç gereksinimini beraberinde getirmektedir (Anar, 1996: 117). Tasarımın tamamı ilişkili alt sistemlerden oluşan bir bütün olarak görünürken bu bütünün her parçasını kontrol

etme amacı daha karmaşık bir kırılganlık üretmektedir. Teknolojiye toplumsal ve sistemsel açıdan yaklaşan çerçeve, makinelerin tasarlanmış nesneler kadar çelişen beklentilerin ürünü olduğunu düşünmeyi kolaylaştırmaktadır (Bijker vd., 1987). Romanın teknik betimlemesi, icatçının tam kontrol yanılsamasının karşısına maddi direnç ve olası başarısızlık koymaktadır. Anlatıda sayısal yükün anlatılış biçimi dikkat çekicidir: "Yılanla ilgili sayılar ve veriler o kadar fazlaydı ki, bu, içinden kolayca çıkılacak bir iş değildi. Çünkü bu mesele, koskoca bir imparatorluğun bütçe defterini denkleştirip kapatmaya benziyordu" (Anar, 1996: 117). Bütçe defteri benzetmesi, makinenin parça parça çözülecek bir sorun olmaktan çıkıp birbirini etkileyen değişkenlerin toplamına dönüştüğünü göstermektedir. Bu karşılıklı bağımlılıklar, hesaplama dilinin teknik iktidar idealini nasıl kırılganlaştırdığını görünür kılmaktadır (Lyotard, 1984; McHale, 1987).

Makine ile özne arasındaki sınırın bulanıklaşması Üzeyir Bey'e geçiş sürecinde belirginleşmektedir. Canavarın tahayyülü karakterin zihnini kuşatırken "kendisinin canavara ait bir parça olduğunu bilemezdi." (Anar, 1996: 130) değerlendirmesi, teknik ürüne sahip olmak isteyen öznenin sonunda o ürünün bir bileşenine dönüşmesini ifade etmektedir. Böylelikle insanın uzantısı olarak tasarlanan nesne, insanın yaşam düzenini belirleyen merkez hâline gelmektedir. Eserdeki bu tersine dönüş, yalnız fantastik bir yaratık imgesi üretmemektedir. Teknolojik sistemlerin insan eylemlerini yeniden düzenleme gücüne yönelik eleştiriyi yoğunlaştırmaktadır (Mızrak, 2017; Özgün, 2012). Karabulut ve Sarıtaş (2018) çalışmasında Anar'ın *Galîz Kahraman* romanını postmodern özellikleri bakımından incelemektedir. Ankay (2020) ise *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde grotesk anlatımın eleştirel işlevini ele almaktadır. Ayrıca yılanın tasarımcısıyla ilişkisi anlatının sonunda ters çevrilmektedir. Romanın bu tersine dönüşü özetleyen ifadesi "Canavar onun zihninde değil, asıl o, canavarın içindeydi" (Anar, 1996: 133) biçimindedir. Teknik sistem öznenin denetimindeki edilgen bir araç olmaktan çıkarak özneyi kuşatan bir yapıya dönüşmektedir.

Yılan tasarımındaki şiddet boyutu, makinenin teknik çözümünün etik çözüm anlamına gelmediğini göstermektedir. İcat, savaş aracına dönüştüğünde amaç daha hızlı ve daha güçlü bir hareket üretmenin dışına taşmakta, öldürme kapasitesinin artırılması temel başarı ölçütüne dönüşmektedir (Peksoy, 2021; Sennett, 2008). Teknolojiye ilişkin doğrusal ilerleme anlatılarını sorgulayan tarihsel yaklaşım ile iktidarın beden üzerinde işleyişine odaklanan kuramsal çerçeve, eserde icat ve şiddet arasında kurulan bağı farklı açılardan açıklamaktadır

(Edgerton, 2006; Foucault, 1977). Teknik bilgi büyüdükçe karakterin ahlaki muhakemesinin de geliştiği yönünde herhangi bir zorunluluk bulunmamaktadır. Yılanın parçaları arasından geçen bilinç tasviri, şiddet makinesini doğrudan bir etik simgeye dönüştürmektedir. Anlatıcı, karakterin işittiği sesin anlamını şöyle aktarmaktadır: "Ses ona, bu canavarın aslında insanoğlunun kibrinin ta kendisi olduğunu ve kibirin de kendi kendisini tüketeceğini söylüyordu" (Anar, 1996: 133). Bu durum, canavarın yıkıcılığını yalnız askerî işleviyle ilişkilendirmemektedir. Tüm bunlar bağlamında romanın grotesk beden imgesi, teknik gücün sınırsızlaştırılmasıyla ortaya çıkan ahlaki paradoksu görünür kılmaktadır.

### 3.6. Gerçeklik, Tahayyül ve Üstkurmaca

Eserin içerisinde Üzeyir Bey'in anlatının sonlarına doğru ulaştığı bakış açısı, önceki bölümlerdeki teknik iktidar arzusunu farklı bir düzleme taşımaktadır. Realist anlatı ile masalcılığın karşılaştırıldığı bölümde dünyanın kopyalanmasından çok onun şaşırtıcı niteliğinin yeniden tahayyül edilmesi öne çıkmaktadır. Üzeyir, yaşadığı evin geçmişine ilişkin kanıtları eksik bulduğunda gerçeği "tahayyül etmesi gerektiğini düşündü." (Anar, 1996: 145). Burada düş gücü gerçeğin basit karşıtı olarak kurulmamaktadır. Roman, öznenin "adının kendisine ait olup olmadığından emin olmadığı için" (Anar, 1996: 147) kendi adını taşa yazmaktan vazgeçmesiyle kimlik ve mülkiyetin bile kesin kabul edilmediği bir düşünme düzeyi açmaktadır. Hutcheon'un (1988) tarihsel bilginin temsil aracılığıyla kurulmasına ilişkin değerlendirmesi, romanın bu son dönüşümünü açıklayıcıdır. Bununla beraber Üzeyir Bey'in düşüncelerinin aktarıldığı bölüm, temsil sorununu doğrudan edebî yöntemler üzerinden değerlendirmektedir. Anlatıda realist ile masalcı arasında bir karşıtlık kurulmaktadır (Şengül, 2018). "Realistler de Gerçeği ve Dünya'yı kopya ediyorlar; ama masalcılar, aslında gerçekleşmiş bir hayal olan Dünya'yı örnek alıp, onu ve üslubunu taklit ederek yeni hayaller yaratıyorlardı" (Anar, 1996: 145). Gerçekliği kopyalamakla onun işleyişini örnek alarak yeni bir dünya kurmak arasında yapılan ayrım, romanın kendi anlatı tekniğine de uygulanabilmektedir. İktidar taşının görünmesi ve kaybolması üzerinden düşünülen mekanik düzenek, romanın başından beri aranan devridaim düşüncesini yeni biçimde canlandırmaktadır. Aynı taşın ortaya çıkışına ilişkin aktarılan zaman aralıkları arasında bile uyuşmazlık bulunmaktadır (Anar, 1996: 147-148). Teknik çözüm, ölçülebilir neden sonuç zincirinin bütünüyle denetlenmesine değil anlatının kendi fiziksel kurallarını belirleyen olağanüstü bir olaya yaslanmaktadır. Bir pistonun taşın varlığına göre hareket etmesi, teknik bakımdan küçük

bir şemayla açıklanırken taşı var eden koşul teknik açıklamanın sınırında kalmaktadır (Turan, 2026; Waugh, 1984). Bu gerilim sayesinde roman, makineyi çalıştıran gücün kaynağı ile kurmacayı çalıştıran anlatı koşullarını birbirine yaklaştırmaktadır (Anar, 1996: 148; Waugh, 1984).

Devridaim tasarımının son biçiminde olağanüstü bir taşın hareketi teknik bir açıklama içinde sıradanlaştırılmaktadır. Anlatıcı düzeneğin temelini "Belli sürelerle varlığa gelen ve yokolan taş da pistonun içine konuyordu. Bu haliyle o, iki zamanlı bir motor olmaktaydı" (Anar, 1996: 148) şeklinde açıklamaktadır. Piston ve motor sözcükleri sayesinde olağanüstü olay bir hesap ve şema konusu hâline getirilmektedir. Bununla birlikte taşın belirli aralıklarla var olup kaybolmasının nedeni mekanik ilkelerden türetilmemektedir (White, 1973; Winner, 1986). Romanın son sayfasında, kişilerle evin geçmişini içeren hayalî hayatların bir deftere yazıldığı ve eserin bu nedenle adlandırıldığı belirtilmektedir. Kapanışta kullanılan "insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için" (Anar, 1996: 149) ifadesi, başlıktaki teknik ve aldatıcı çağrışımı kurmaca üretimiyle birleştirmektedir. Son durumda hayal gücüne bağlanan varoluş olasılığı ise "muhayyilenin derinliklerinde bir define olarak belki de hâlâ mevcuttur." (Anar, 1996: 149) biçiminde belirtilmektedir. Romanın son kısımlarında önceki anlatı boyunca çok sayıda ayrıntı verdiği kişinin hayatına ilişkin bilgisizliğini açıkça kabul etmektedir. "Üzeyir Bey'in, o gecenin sabahı evden ayrıldıktan sonra nereye gittiğini, neler yaptığını, nasıl yaşadığını ve ne zaman vefat ettiğini râviyân-ı ahbar bilmiyor" (Anar, 1996: 149). Bu itiraf, ayrıntılı rivayet zincirinin her olayı bilen bir tarihsel otorite oluşturmadığını göstermektedir. Bu gelişme, metnin teknik söylemini yalnız eleştirilecek bir konu olmaktan çıkararak kurmacanın kendi işleyişi için bir analojiye dönüştürmektedir. Mühendisin planında parça, kuvvet ve bağlantılar bulunurken anlatıcının planında rivayet, mekân ve olasılık ilişkileri yer almaktadır (Yalçın-Çelik, 2005; Yaşar, 2022). Farklı Anar anlatılarında incelenen katmanlı durum ve kültürel-dilsel unsurlar, eserin kendi yazılışına dönüşünü açıklamada tamamlayıcı perspektifler sunmaktadır (Fejes, 2024; Araboğlu, 2020).

### 3.7. Postmodern Anlatı ve Teknoloji Eleştirisi

*Kitab-ül Hiyel*'in postmodern niteliği yalnız fantastik olaylara veya eski kelimelerle kurulmuş mizahi bir üsluba indirgenmemelidir. Roman tarihsel durumu, verdiği anda belgeye duyulan güveni, teknik açıklamaya yaklaştığı anda açıklamanın kapsamını, icat başarısını yücelttiği anda başarının kimin çıkarına hizmet ettiğini sorgulamaktadır. Turan (2026) çalışmasında *Kitab-ül Hiyel*'i yeni

tarihselci biçembilim bakımından inceleyerek anlatının sözce yapıları ile biçimsel tercihlerini değerlendirmektedir. Özgün (2012) bağlamında Anar'ın romanlarını yeni tarihselci bir yaklaşımla ele almaktadır. Tarihsel hakikatin kurmaca içinde yeniden kuruluşuna ilişkin bu araştırma, sorgulamanın düşünsel arka planını desteklemektedir. Anar'ın romanlarına ilişkin çalışmaların bir kısmı tarih, parodi ve grotesk anlatı tekniklerini farklı eserler üzerinde ortaya koymaktadır (Aktulum, 1999; Anar, 1996). Aydemir ve Tunçtan (2022) bağlamında *Tiamat* romanındaki postmodern özellikleri ele almaktadır. *Yedinci Gün*'de parodi ve pastiş kullanımı da incelenmiştir (Bayraktar ve Gariper, 2018). Fejes (2024) çalışmasında *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki anlatı katmanlarını ve metalepsisi incelemektedir. Ne var ki bu benzerlik insan ile makineyi özdeşleştiren indirgemeci bir görüş üretmek zorunda olmamakla beraber romanın eleştirel gücü tam da benzerliğin sınırını görünür kılmasında yatmaktadır. Steampunk yaklaşımı, alternatif bir Osmanlı teknoloji evreninin kurmaca içinde nasıl tasarlandığını açıklamaya imkân vermektedir (Peksoy, 2021). Tarihsel öğelerin düzenlenmesi ve okur merkezli anlamlandırma süreçleri bu çerçevenin başka yönlerini açığa çıkarmaktadır (Şengül, 2018; Yaşar, 2022). Mızrak (2017) çalışmasında ise *Kitab-ül Hiyel*'deki metaforları incelemektedir. Bu yaklaşım, teknik tasarımın simgesel anlamlarını belirginleştirmeye katkı sağlamaktadır. Bu durumun özgün katkısı, teknik tasarımın hem anlatının konusu hem de kendi gerçeklik düzeyini kurarken başvurduğu biçimsel benzetim olarak işlediğini ortaya koymasıdır. Tüm bunlarla beraber mühendislik söylemi bütün mühendisliği tahakküm faaliyetine eşitleyen bir kavram değildir. Metindeki nesneler farklı amaçlarla kullanılabilir ve tasarım süreçleri bazen merak, öğrenme ve üretim hazzından doğmaktadır (Ankay, 2020; Araboğlu, 2020). Romanın eleştirdiği yön, teknik yeteneğin kendisi olmaktan çok hesaplama ve iktidar arzusunun herhangi bir etik sınır kabul etmeden genişlemesidir. Ustalığın kendi iç değerleriyle ilişkisi ve teknolojik tasarımın siyasal boyutları, bu ayrımın kuramsal dayanaklarını oluşturmaktadır (Sennett, 2008; Feenberg, 1999). Anar'ın makine düşlerinin anlatıdaki işlevine ilişkin değerlendirmeler ise bu tartışmanın edebî düzeyini güçlendirmektedir. *Kitab-ül Hiyel*, bu meseleleri teorik bir deneme olarak anlatmak yerine icatların başarısızlıkları, bedensel aşırılıklar, bürokratik karşılaşmalar ve kırılgan anlatıcı sesleri üzerinden tartışmaya açmaktadır.

**Sonuç**

Sonuç olarak *Kitab-ül Hiyel*'de postmodern kurmaca ile mühendislik söylemi birbirine eklenmiş iki ayrı tema olarak kalmamış, romanın gerçeklik ve iktidar anlayışını birlikte oluşturan unsurlara dönüşmüştür. Teknik araçların ayrıntılı biçimde tasarlanması ve anlatılması, tarihsel döneme ilişkin güçlü bir inandırıcılık etkisi üretmiştir. Bununla birlikte birbirini düzelten rivayetler, olanaksız makine düşünceleri ve kurmacanın kendisini konu edinen son açıklama, bu inandırıcılığın sabit bir hakikat ölçütüne dönüşmesini engellemiştir. Yâfes Çelebi'nin anlatısında ustalıkla başlayan üretim çabası, doğa güçleri üzerinde hâkimiyet kurma ve insanları araçsallaştırma arzusuna yönelmiştir. Calûd'un dünyasında teknik düşüncenin hesaplama boyutu yoğunlaşmış ve makinelerin büyüyen kapasitesi insanın etik değerlendirmesinden ayrışmıştır. Üzeyir Bey'e uzanan son bölümde ise tasarım kavramı yeniden biçimlenmiş, geçmişi ve özneyi tahayyül etme imkânı teknik iktidar arzusunun karşısında farklı bir yaratıcı faaliyet olarak belirginleşmiştir. Romanın anlatı yapısındaki rivayet aktarımı, teknik çizimler, ara başlıklar ve ayrıntılı mekanik açıklamalar, eserin kurmaca dünyasını görünür kılarken aynı zamanda kendi kuruluş araçlarını da açığa çıkarmıştır. Bu karşılaşma, okuru icadın gerçekleştirilebilirliğinden dünyanın tümü üzerinde denetim kurma arzusunun meşruiyetine uzanan daha kapsamlı bir etik tartışmaya yöneltmiştir. Genel olarak *Kitab-ül Hiyel*, teknolojiyi ilerlemeyle eşitleyen doğrusal anlatıyı kıran, mühendislik bilgisinin siyasal ve etik kullanımını tartışan ve kendi gerçekliğini bir tasarım olarak görünür kılan bir romandır. Mühendislik söylemi eserde yalnız teknik kelimeler bütünü olarak yer almamış, insanı, tarihi ve dünyayı bir makine gibi kurma isteğinin sınandığı düşünsel bir alan hâline gelmiştir. Anlatının sonunda öne çıkan tahayyül, düzenek kurma yeteneğini insanın dünyayla ilişkisinin tek modeli olmaktan çıkararak belirsizlik, çoğulluk ve yorum imkânını yeniden açmıştır.

**Kaynakça**

Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi.

Anar, İhsan Oktay (1996). *Kitab-ül Hiyel: Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri*. İletişim Yayınları.

Ankay, Nurcan (2020). "İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* Adlı Eserinde Bir Eleştiri Aracı Olarak Grotesk Anlatım". *Türkbilig*, 40: 205-216.

Araboğlu, Aslı (2020). "İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* Adlı Eserinin İngilizce Çevirisindeki (*The Book Of Devices*) Özel İsimler ve Çeviri Stratejileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme". *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 18: 699-708.

Arlı, Levent Efe (2021). "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarına Sanat Tarihi Açısından Bir Bakış". *Anasay*, 17: 73-103.

Aydemir, Mustafa ve Tunçtan, Bilcan (2022). "İhsan Oktay Anar'ın *Tiamat* Adlı Romanında Postmodern Özellikler". *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2): 153-164.

Bayraktar, Yasemin ve Gariper, Cafer (2018). "İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* Anlatısında Parodi ve Pastiş". *Söylem Filoloji Dergisi*, 3(2): 126-137.

Benû Mûsâ (1979). *The Book of Ingenious Devices / Kitáb al-Ḥiyal*. Çev. D. R. Hill. D. Reidel.

Bijker, Wiebe E., Hughes, Thomas P. ve Pinch, Trevor (Ed.) (1987). *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*. MIT Press.

Ecevit, Yıldız (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları.

Edgerton, David (2006). *The Shock of the Old: Technology and Global History Since 1900*. Profile Books.

el-Cezerî (1974). *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*. Çev. ve Açıklamalar D. R. Hill. D. Reidel.

Feenberg, Andrew (1999). *Questioning Technology*. Routledge.

Fejes, Ferenc László (2024). "İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* Adlı Eserinde Çok Katmanlılık ve Metalepsis". *Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 8(2): 11-20.

Foucault, Michel (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Çev. A. Sheridan. Pantheon Books.

Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. J. E. Lewin. Cornell University Press.

Gündüz, Osman (2016). "Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana Aktarımlar ya da İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Post-Modern Anlatıcı Profilleri". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 57: 1781-1789.

Homan, Ahmet (2016). *İhsan Oktay Anar'ın Postmodernist Tarih Kurguları*. Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge.

Karabulut, Mustafa ve Sarıtaş, Ufuk (2018). "Postmodern Bir Roman İncelemesi: *Galîz Kahraman*". *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20: 1-12.

Karlıdağ, Esra (2012). "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 17: 101-117.

Latour, Bruno (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Harvard University Press.

Lyotard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Çev. G. Bennington & B. Massumi. University of Minnesota Press.

McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Methuen.

Mızrak, Kübra (2017). *İhsan Oktay Anar'ın Kitab-ül Hiyel Adlı Eserinde Metafor*. Yüksek Lisans Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

Özgün, Ebru (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi.

Peksoy, Emrah (2021). "Steampunk Without Steam: *The Book of Devices* as Neo-Ottoman Experimentation". *Middle Eastern Literatures*, 22(2-3): 83-99.

Sennett, Richard (2008). *The Craftsman*. Yale University Press.

Şengül, Servet (2018). "Yeni Tarihselcilik Örneği Olarak *Kitab-Ül Hiyel*'de Tarihi Unsurlar". *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7(16): 90-103.

Turan, Taner (2026). "Yeni Tarihselci Biçembilim Düzleminde *Kitab-ül Hiyel*'i okumak". *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 11(1): 58-80.

URL-1: "İhsan Oktay Anar'da makine fantezileri". Özgür Taburoğlu, K24, 13.06.2024. https://www.k24kitap.org/ihsan-oktay-anarda-makine-fantezileri-4676 (Erişim: 31.10.2026).

Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen.

White, Hayden (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins University Press.

Winner, Langdon (1986). *The Whale and The Reactor: A Search for Limits in an Age of High Technology*. University of Chicago Press.

Yalçın-Çelik, S. Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Akçağ Yayınları.

Yaşar, Enes (2022). "Yapılandırmacı Yaklaşım ve Türkçe Eğitimi Açısından Postmodernist Romanların Önemi: *Kitab-ül Hiyel* Romanı Örneği". *Trakya Eğitim Dergisi*, 12(1): 57-71.

# GELENEKSEL TİYATRODAN BATILI KOMEDYAYA GEÇİŞTE BİR ÖRNEK: A. CEMİL'İN "ESKİCİ KASIM" OYUNU VE DRAMATURJİK İNCELEMESİ

An Example of the Transition from Traditional Theatre to Western Comedy: A. Cemil's Play "Eskici Kasım" and a Dramaturgical Analysis

***Muammer KARTAL****

## Giriş

Tiyatro, bir toplumun zihniyet dünyasındaki kırılmaları, kimlik arayışlarını ve estetik sancıları dolaysız biçimde sahneye taşıyan bir sosyal araç işlevini üstlenmektedir. Türk modernleşmesinde de sahne sanatları; biçim temelli bir Batılılaşma gayreti olarak kalmamış, köklü sözlü gelenekle yeni yazılı kültür arasındaki gerilimli karşılaşmanın temel çatışma sahası hâline gelmiştir. Türk seyirlik geleneği, kökleri şamanist ritüellere ve taklide dayanan sözlü bir birikimden beslenerek Karagöz, meddah ve kukla gibi türlerle zenginleşmiştir. Nihayetinde 19. yüzyılın başlarında bu gösteri uygulamaları "tarz-ı kadim orta oyunu" çatısı altında bütüncül bir hüviyet kazanmıştır. Bu köklü sözlü geleneğin karşısına Batı tiyatrosunun bir alternatif olarak çıkması ise II. Mahmut devrinde inşa edilen ilk binalar ve opera temsilleriyle filizlenmiş, asıl sıçramasını ise Tanzimat'ın ilanıyla yaşamıştır. 1839 sonrasında Beyoğlu, Pera başta olmak üzere başkentin kültürel dokusuna eklemlenen modern sahneler ve azınlık topluluklarının yürüttüğü öncü tercüme ve temsil faaliyetleri, Batı tiyatro disiplininin Osmanlı coğrafyasında kurumsallaşmasını ivmelendirmiştir (Aslan, 2024). Böylece hem fiziki binaların sağladığı mekân imkânı hem de geleneksel seyirlik kodların bu yeni sahnelerle teması, Türk tiyatrosunun doğaçlama meydan temsilinden yazılı metne dayalı komedyaya evrilmesinde tayin edici bir rol oynamıştır. Bu mekânsal temas, seyircinin alıştığı gösteri kalıplarını dönüştürürken gösterinin arkasındaki mimari ve yöntem altyapısını da bütünüyle yeniden tanımlamıştır.

* Dr., Millî Eğitim Akademisi, Yunus Emre Eğitim ve Uygulama Merkezi, Ankara/Türkiye. E-posta: muammer.kartal@meb.gov.tr. ORCID: 0000-0001-6446-5016.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24327709

Tanzimat Fermanı ile hız kazanan kurum ve düşünce düzeyindeki yenileşme hareketleri, Türk edebiyatının sahne sanatları anlayışında köklü bir kırılmaya zemin hazırlamıştır. Söz konusu kırılma; temelde sözel geleneğe, doğaçlamaya ve meydan icrasına dayanan geleneksel seyirlik formlarla belirli bir mimari sahne düzeni, suflör desteği ve hepsinden önemlisi sabit bir yazılı metin ekseninde yükselen Batı tiyatrosu arasındaki zıtlıkta somutlaşmıştır. Henüz özgün Türkçe metinlerin kaleme alınmadığı ilk evrelerde dahi, başkentte inşa edilen modern tiyatro binaları, yabancı toplulukların opera temsilleri ve geleneksel motiflerin Batılı icra ögeleriyle harmanlandığı erken denemeler, seyircinin yeni estetiğe uyumunu hızlandırmıştır. Özellikle padişahların ve saray çevresinin sanata sunduğu hamilikse yeni tiyatro anlayışının olası toplum tepkisini ve dinî çekinceleri aşarak meşru bir kamu kimliği kazanmasında belirleyici bir işlev görmüştür (And, 1972: 18-20). Dolayısıyla Osmanlı tiyatrosunun modernleşme serüveni, sarayın desteğiyle meşruiyet bulan kurumsal temsillerle halkın gündelik seyir alışkanlıkları arasında kurulan çift yönlü bir denge zemininde ilerlemiştir.

Batılı anlamda tiyatronun Türk kültüründe kurumlaşmasının ancak eylemin sabit bir yazar tarafından yazılı metne dökülmesiyle mümkün olabildiği vurgulanmaktadır (Karaca, 2006). Yazılı kültüre geçişin bu sancılı evresinde sahadaki en dikkat çeken unsur ise mekân ve idari bakımdan gerçekleşen düzenlemeler olmuştur.

Mekân temini ve idari anlayış yönlerinde yaşanan sıçrama, eş zamanlı olarak sahne uygulamasının teorik ve edebî omurgasını da inşa etme mecburiyetini beraberinde getirmiştir. Geleneksel Türk seyirlik oyunları kostüm, mimik ve kısmi dekor gibi ögeleri barındırsa da temelde açık alanlarda, yazılı bir metne bağlı kalmaksızın oyuncunun irticali nükte ve hünerine dayanan bir icra geleneğini temsil eder. Buna karşılık Batı etkisiyle kurumsallaşan yeni tiyatro düzeni; önceden kaleme alınmış metinlerin ezberlenmesini, kapalı salonları ve sabit bir sahne mimarisini merkeze alarak gelenekten ayrışır. Bu doğrultuda mezkûr süreç, birbiriyle eş güdümlü ilerleyen hem bir sahne sanatı hem de müstakil yazılı dramatik metin inşası üzerinden şekillenmiştir (Sevengil, 1961: 1-3). İki yönlü gelişen bu inşa faaliyeti ise dönemin sanatçılarını kaçınılmaz olarak Doğu ile Batı arasında biçim ve düşünce yönlerinden bir uzlaşma aramaya mecbur bırakmıştır.

Nitekim Türk sahne sanatlarının geleneksel icradan Batılı dramatik formlara evrilirken yaşadığı bu uzlaşma arayışı, dönemin zihniyet dünyasındaki genel ayrılmanın doğrudan bir yansımasıdır. Tanpınar'ın (2022: 45), Türk modernleşmesini özetlerken dile getirdiği "Bir yandan tarihî zaruretlerden kudret alan bir

irade ile Garb'a gittik, öbür yandan hakikî cevheri ile bizde konuşmaya başladığı zaman sesine kulaklarımızı kapatmak imkânsız olan bir mâzinin sahibiyiz." tespiti, sahne sanatlarının geçiş evresinde üstlendiği ikircikli kimliği de aydınlatır. Yazarlar biçim olarak Batı'nın sahne nizamına, perde düzenine ve metin merkezli dünyasına yönelirken mizahın işleyişinde, olay örgüsünün mantığında ve karakterlerin ruhunda kendi köklü seyirlik hafızalarının sesini dinlemeyi sürdürmüşlerdir. Dolayısıyla bu dönemin komedyaları bütünüyle Batılılaşmış bir yapı sunmaktan ziyade iki estetik dünyanın aynı potada kaynaştığı özgün birer "geçiş formu" veya "ara tür" hüviyeti kazanmıştır. Bu sentezci kimlik, özellikle halkın sahnede yabancılık çekmeyeceği arayışları ön plana çıkarmıştır.

Arayışın sahnedeki en güçlü ve kabul gören karşılığı ise dramların ağır havasına direnen komedya ve müzikli oyunlar olmuştur. Tanzimat ve İstibdat devrinde dramlar niceliksel açıdan öne çıksa da geleneksel seyirlik birikimin yarattığı aşinalık, bu süreçte en nitelikli ve halkta karşılık bulan eserlerin komedya ve müzikli oyun türlerinde ortaya konmasını sağlamıştır. Ağır ve kasvetli dramların ağırlıkta olduğu sahne repertuvarlarında seyircinin eğlence beklentisini karşılamak amacıyla bilhassa 19. yüzyıl Fransız tiyatrosunun perde açılışında sahnelenen kısa soluklu güldürü geleneğinden ilham alınmış ve bir gecede peş peşe sunulabilen tek perdelik yerli veya uyarlama komediler tercih edilmiştir. Klasik karakter, töre veya entrika komedyası ayrımlarını kesin çizgilerle ayrıştırmaktan ziyade bu unsurları bir potada eriten söz konusu metinler; aile yapısı, para hırsı ve toplumsal yozlaşma gibi dönemin aksayan yönlerini mizah yoluyla yermeyi hedefler. Nitekim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile temelleri atılan bu güldürü anlayışında, Recaizade Mahmut Ekrem gibi dönemin önde gelen aydınlarının da vurguladığı üzere komedya, bireyin ve toplumun kusurlarını teşhir ederek ıslah etmeyi amaçlayan ahlaki ve eğitim işlevi üstlenen bir dönüştürücü olarak konumlandırılmıştır (And, 1972: 321-322). Güldürünün üstlendiği bu ahlaki misyon, karakter inşasında ve dramatik çatışma düzeninde geleneksel tiplerin Batılı tiyatro arketipleriyle harmanlanmasını zorunlu kılmıştır.

Yerli yazarların bu doğrultuda geliştirdiği kurgu teknikleri, Batılı sahne dinamiklerini geleneksel ahlaki hiyerarşiyle buluşturmuştur. Tanzimat ile başlayan tiyatral modernleşme çabalarında yerli yazarlar; Batı tiyatrosunun perde, sahne ve kurgu tekniklerini benimserken, seyircinin estetik alışkanlıklarını gözeterek bu kalıpları yerli tipler, tanıdık tavırlar ve geleneksel değer yargılarıyla kaynaştırmıştır. Bu sentez arayışında Molière ve antik komedya geleneğinden devralınan akıllı, kurnaz hizmetkâr veya uşak arketipleri dahi doğrudan kopyalanmamış, Osmanlı-

Türk toplumunun usta-çırak ve efendi-hizmetkâr eksenindeki ahlaki hiyerarşisine uyarlanarak yeniden üretilmiştir. Böylece Batılı dramatik çatışma düzeni, geleneksel seyirlik tiplerin mizah anlayışı ve kültürel kodlarıyla harmanlanarak seyircinin yadırgamayacağı ara bir temsil formu meydana getirilmiştir (Şener, 2003: 11-12). Ancak sahneye aktarılan bu yerli tipler, modernleşme arzusuna rağmen dönemin ahlak ve zihniyet kalıplarını bütünüyle kıramamıştır.

Yaşanan durum, Tanzimat aydınının kendi kültürel kökleriyle Batılı normlar arasında kurmaya çalıştığı kırılgan dengenin dramatik şahıs kadrosuna yansımasıdır. Tanzimat aydınının öz kimliğini muhafaza ederek Batılılaşma arzusu, tiyatro metinlerinde iki farklı dünya görüşünün tam olarak kaynaşamadığı bütüncül ve ikircikli bir yapı doğurmuştur. Nitekim dönemin sahne metinlerinde kapsamlı ve özerk bireylerden ziyade toplumsal kabulleri, aileyi ya da genelgeçer değerleri temsil eden şematik tipler ön plana çıkar (Çamurdan, 2015). Kişileştirmedeki bu şematik sınırlılık, dönemin aile içi ilişkilerini ve kadının sahnedeki varlığını da doğrudan belirlemiştir.

Belirtilen duruma rağmen komedya türü, dönemin kapalı aile yapısı ve evlilik gelenekleri içinde kadın figürüne dramlara kıyasla çok daha etkin bir manevra alanı sunmuştur. Tanzimat dönemi tiyatrosunda evlilik ve gençlerin duygu dünyaları en sık işlenen tematik izlekler arasında yer almıştır. Dönemin acıklı aşk dramlarında sevgililerin kavuşamaması intihar veya hastalık gibi trajik sonlarla neticelenirken komedya türünde bu tema daha ziyade toplumsal uzlaşma, kuşak çatışmasının aşılması ve mutlu bir evlilikle kurulan denge ekseninde şekillenmiştir. Öte yandan mezkûr evrede kadın figürünün ve bilhassa genç kızların sosyal alanda daha görünür, rahat ve diyalog kurabilen bir alana kavuşması, sahne metinlerindeki kadın rollerine de doğrudan sirayet etmiştir (Enginün, 2020: 708-709). Nitekim dönemin güldürülerinde karşılaşılan genç kadın tiplemeleri, geleneksel aile ve mahalle çemberi içinde kalsalar dahi, zekâları ve oyun kurucu rolleriyle dramatik eylemi yönlendiren aktif özneler olarak öne çıkmıştır. Metin merkezli komedilerde görülen bu hareketlilik, sokaktaki seyirlik mizahın kapalı salonlara taşınmasıyla tuluat sahnesinde de en somut ve halka açık ifadesine kavuşmuştur.

Geleneksel güldürü mirasıyla Batılı sahne düzeni arasındaki bu pratik uzlaşmanın sahadaki en dinamik taşıyıcısı tuluat kumpanyaları olmuştur. Tanzimat sonrasında geleneksel orta oyunu sanatçılarının mevsimlik açık hava icralarından kışlık kapalı salonlara yönelmesi, Türk tiyatrosunda "tuluat" adıyla anılan yeni ve karmaşık bir temsil biçiminin doğuşunu hazırlamıştır. Başta Kavuklu Hamdi

ve Küçük İsmail Efendiler olmak üzere gelenekten yetişen oyuncular; İtalyan sahne mimarisi içine girerek jön, tiran gibi Batılı tiyatro rollerini geleneksel seyirlik hünerle kaynaştırmış böylece halk zevkini modern sahne mekaniğiyle buluşturmuştur (Sevengil, 2015: 401-403). Tuluat tiyatrosu yazılı bir piyes metninden ve suflörden yoksun icra edilse de meydan oyununun kapalı salona ve sahne çerçevesine uyarlanabilirliğini kanıtlaması bakımından tarihsel bir köprü işlevi görmüştür. İşte A. Cemil'in *Eskici Kasım* komedyası da doğrudan bir tuluat icrası olmayıp eksiksiz bir yazılı metne dayanmakla birlikte tuluatın sahneye taşıdığı geleneksel tipleri, usta-çırak çatışmasını ve mahalle içi entrikaları Batılı tekniklerle yazılı edebiyata aktaran bu geçiş sürecinin bir ürünüdür.

Tam da bu noktada geleneksel temaşa alışkanlıklarıyla Batılı metne dayalı tiyatro estetiği arasında köprü kuran bu tür geçiş dönemi yapıtlarının gerçek sanat ve anlam değerini kavrayabilmek, salt edebî ya da tematik bir betimlemenin ötesine geçen kapsamlı bir çözümleme modelini gerekli kılmaktadır. Bir dramatik metnin iç eylem mantığını, karakterlerinin nedensellik bağlarını, olay örgüsünün estetik mimarisini ve seyirciyle kurduğu tarihî, kültürel iletişimi eş zamanlı olarak görünür kılan bu çözümleme anahtarı ise modern tiyatro kuramının merkezinde yer alan dramaturji disiplinidir.

Tiyatro, kökleri yazılı metnin iç dinamiklerine, dönemin kültürel iklimine ve seyircinin alımlama ufkuna uzanan çok katmanlı estetik bir dizgedir. Bu dizgenin çözümlenmesinde ve sahne karşılıklarının saptanmasında temel anahtar işlevi gören dramaturji kavramı, antik köklerinden itibaren dramatik bir metnin kurgusal mantığını ve oyunun yapısını yani biçimsel ögelerle dramatik eylemin yapı bütünlüğünü ortaya koymayı ifade eder (Luckhurst, 2006: 5). Dilimizde oyun sanatbilimi olarak karşılık bulan dramaturji (Nutku, 1983: 102), bu yönüyle tiyatro sanatının salt bir sahneleme uygulaması olmaktan çıkıp yöntem içeren bir düşünme ve inşa etme disiplinine dönüşmesinin zeminini hazırlar.

Dramaturji; dramatik metnin iç yapısını, eserin taşıdığı düşünce ve estetik boyutunun sahneye aktarılma imkânlarını ve gösterimle seyirci arasındaki alımlama süreçlerini irdeleyen analitik bir çözümleme yöntemidir. Kökleri Aristoteles'in *Poetika*'sında belirlenen yapı ilkelerine dayanan bu alan (Çamurdan, 1996: 59), modern ve kurumsal hüviyetini 18. yüzyılda G. E. Lessing'in *Hamburg Dramaturgisi* (*Hamburgische Dramaturgie*) adlı eleştirel incelemeleriyle kazanmıştır (İpşiroğlu, 1995: 14). Böylece dramaturji, antik dönemden günümüze hem metnin dramatik dokusunu hem de sahne göstergelerinin anlam inşasını aydınlatan

temel bir disiplin hâline gelmiştir. Bu tarihî birikim, kuramın çağdaş tiyatro araştırmalarında geniş bir yöntem çerçevesine kavuşmasına kapı aralamıştır.

Dramaturjik analiz; metindeki verilerin ötesine geçerek eserin üretildiği dönemin ideolojik varsayımlarını, toplumsal güç ilişkilerini, sanat algısındaki dalgalanmaları ve kültürel bağlamı analitik bir gözle ele almayı gerektirir (White, 1995: 49). Dolayısıyla dramaturjik çözümleme, metinle bağlam arasında çift yönlü bir köprü kurarak eserin toplum ve estetik bakış açısındaki işlevini gözler önüne serer. Bu çift yönlü köprü ise dramatik anlatının yapı örüntülerini dönemin sosyokültürel kodlarıyla eş zamanlı olarak okumayı zorunlu kılar.

Dramaturjik analiz; oyunun felsefi, ideolojik, sosyopolitik ve estetik düzlemlerde ürettiği soruları açığa çıkararak eserin özgün dramatik dokusunu kavramayı amaçlar. Dolayısıyla bir metni dramaturjik olarak incelemek, eserin ne anlattığından ziyade dramatik malzemenin hangi biçimsel stratejilerle örüldüğünü ve dönemin kültürel bağlamıyla nasıl bir etkileşime girdiğini saptamayı gerektirir (Turner & Behrndt, 2008: 29). Böylece dramaturji, yazılı sayfalardaki durağan sözcükleri sahnedeki eylemin canlı potansiyeline dönüştüren estetik bir köprü işlevi yüklenir.

Söz konusu işlev, metnin yapı analiziyle sahnedeki icranın uygulama gerekliliklerini ayrılmaz bir bütün hâline getirir. Dramatik metnin kurgusal yapısını, tematik örüntüsünü ve edebî yaklaşımını çözümlemekle sahnedeki eylemin uygulama felsefesini kurmak, dramaturjinin birbirini tamamlayan iki temel boyutudur. Uygulamada dramaturji; yazılı metnin iç dinamiklerini analitik bir yöntemle saptama, hareketsiz sayfaları sahne üzerinde canlı bir gösterim formuna kavuşturacak verileri araştırma ve bu birikimi izleyiciyle çağdaş bir bağ kuracak biçimde somutlaştırma süreçlerini kapsar (Chemers, 2010: 3). Bu durum, kuramsal hazırlıkla sahne uygulaması arasındaki diyalektik ilişkinin yöntemli bir çerçeveye oturtulmasını sağlar.

Yöntemli bir çerçeve sunan dramaturji, tiyatro araştırmalarında kendi içindeki kuram ve uygulama sınırlarını belirginleştiren temel bir ayrıma işaret eder. Alan yazınında sahneleme ve oyuncu yönetimi ekseninde yürütülen pratikler "uygulamalı dramaturji" olarak adlandırılırken doğrudan yazılı metnin iç yapısını, dilini ve anlam katmanlarını odağa alan tahliller ise "kuramsal dramaturji" başlığı altında değerlendirilir (Nutku, 1983: 102). Öte yandan kuramsal dramaturji, "metin dramaturjisi" olarak da adlandırılabilmektedir. Bu ayrım, sahneleme kayıtlarının sınırlı veya bütünüyle eksik olduğu tarihî metinlerin doğrudan yazılı

malzeme üzerinden incelenmesine kuram ve yöntem olarak bir meşruiyet zemini sunar.

Nitekim arşiv belgelerinden yoksun tarihî eserlerde, metnin kendi kurgusu bizatihi dönemin sahne ve zihniyet estetiğini ele veren temel bir belgeye dönüşür. Yazılı tiyatro metinleri, döneme ait doğrudan dramaturjik kayıtların veya prodüksiyon belgelerinin bulunmadığı durumlarda dahi, metnin iç kurgusu ve biçim dinamikleri üzerinden dönemin dramaturjik yaklaşımını çözümleme imkânı sunar (Chemers, 2010: 15). Dolayısıyla bir eseri tahlil ederken dış dünyadaki bilgilerin metni gölgelemesine izin vermeden doğrudan metnin kendi iç yapısına odaklanmak metin dramaturjisinin gereğidir. Bu doğrultuda dramaturjinin merkezinde daima dramatik yapıtın kendisi yer almalı ve tüm kuramsal yaklaşımlar metni aydınlatma gayesine hizmet etmelidir. Bu yönüyle dramaturjik bir incelemenin merkezinde bizzat dramatik metnin kendisi yer almalı, dönem bağlamı ve kuramsal yaklaşımlar eserin sahne ve edebî yapısını somutlaştırdığı ölçüde metinle diyalog kurmalıdır (İpşiroğlu, 1995: 80-81). Metni odağa alan böylesi kuramsal ve analitik bir dramaturji modeli, Türk tiyatrosunun modernleşme evresinde kaleme alınmış ancak günümüze dek arka planda kalmış erken dönem metinlerinin dramatik yapısını gün ışığına çıkarmak için sağlam bir yöntem zemini sunmaktadır.

Bu kuram ve yöntem çerçevesinde geçiş sancılarını, geleneksel temaşa tipleriyle Batılı komedya kalıplarının sentezini ve dönemin toplumsal ahlak çatışmalarını bünyesinde barındıran A. Cemil'in *Eskici Kasım* eseri, yazılı metin düzeyinde kapsamlı bir dramaturjik analize tabi tutulmayı hak eden özgün bir tarihî kavşakta durmaktadır.

Türk tiyatrosunun doğaçlama seyirlik gelenekten metin merkezli döneme evrildiği tarihî süreçte, ara dönem eserleri hem geleneksel güldürü mirasını hem de Batılı tiyatro tekniklerini bir arada barındırması açısından ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu geçiş evresinin dikkat çeken ancak bugüne kadar üzerinde yeterince durulmamış örneklerinden biri, A. Cemil imzasıyla neşredilen *Eskici Kasım* adlı tek perdelik komedyadır. Eserin kapağında ve iç başlığında müellifin adının açık bir isim yerine yalnızca "A. Cemil" şeklinde kaydedilmesi, dönemin edebiyat ve basın dünyasında sıklıkla rastlanan müstear isim kullanma geleneğini akla getirmektedir. Nitekim biyografik ve bibliyografik kaynaklarda "A." harfinin açılımına veya yazarın kimliğine dair kesinleşmiş bir bilginin bulunmaması yazarın kimliğini dönemin sansür koşulları veya geleneksel çevrelerin tiyatroya

dönük muhafazakâr tutumları sebebiyle saklı tutmayı tercih eden bir aydın olabileceğine işaret etmektedir. Müellifin kimliğindeki bu gizeme karşın metin; kurgusu, şahıs kadrosu ve sahneleme yönleri bakımından dönemin tiyatro yazımı arayışlarını yetkin bir biçimde yansıtan somut bir dramaturjik belge niteliğindedir.

Eser; bir eskici dükkânıyla karşısındaki mahalle evinin penceresi ekseninde kurulan mekânsal karşıtlık üzerinden usta-çırak hiyerarşisini, gençlerin aşk ve evlilik arayışlarını, çocuksu oyunlarla (top, iskambil, körebe) örülen fiziki komedi unsurlarını ve nihayetinde bir çuval entrikasıyla çözülen hırsızlık vakasını konu edinir. *Eskici Kasım*, yapı açısından Batılı bir perde düzenine, sahneleme talimatlarına ve eksiksiz bir yazılı diyalog örgüsüne dayanmakla birlikte olay akışındaki durum komiği, ustayla çırak arasındaki laf ebelikleri ve sahne üstü eylemin ritmi bakımından geleneksel orta oyunuyla tuluat estetiğinin yapısını canlı tutar. Bu yönüyle metin, biçim düzleminde Batılı dramatik komedyanın ölçütlerini karşılarken ruh ve atmosfer bakımından geleneksel seyirlik kodları modern sahneye tercüme eden tipik bir geçiş dönemi yapıtı olarak öne çıkar.

Bu çalışmanın temel amacı, A. Cemil'in *Eskici Kasım* eserini kuramsal dramaturjinin ilkeleri doğrultusunda kapsamlı bir metin tahliline tabi tutmaktır. Araştırma kapsamında; eserin eylem örgüsü, doruk noktalı olay kurgusu, çatışma hatları, dramatik kişileştirme stratejileri ve sahne yönergeleri bütüncül bir yaklaşımla çözümlenecektir. Bu çözümleme yoluyla yazılı metnin geleneksel temaşa biçimleriyle kurduğu metinler arası köprüler ve Batı güldürü geleneğinden devraldığı biçimsel mekanizmalar analitik bir gözle ortaya konacaktır. Çalışmanın önemiyse Türk tiyatro belleğinde yer alan bu ara tür metnini doğrudan yazılı dokusu üzerinden incelemesinden kaynaklanmaktadır. Bu inceleme, hem tuluattan modern metne geçiş evresinin dramaturjik yönlerini aydınlatacak hem de Türk tiyatrosunun modernleşme sancılarını somutlaştıracaktır.

**1. Yöntem**

Bu araştırma, nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesi modelinde tasarlanmış betimsel ve analitik bir çalışmadır. Doküman analizi; yazılı materyallerin, kurumsal veya program kayıtlarının tam metinlerinin ya da bunlardan yapılan alıntıların, resmî yayın ve raporların, yazışmaların veya günlüklerin incelenmesini kapsamaktadır (Patton, 2018: 4). Araştırmanın temel veri kaynağını A. Cemil tarafından kaleme alınan ve Kudret'in (2007: 593-601) *Ortaoyunu* adlı

külliyatında Latin harflerine aktarılarak yayımlanan *Eskici Kasım* adlı tek perdelik komedyanın yazılı metni oluşturmaktadır. Döneme ait herhangi bir sahneleme kaydı, reji defteri veya prodüksiyon belgesinin bulunmadığı tarihî metinlerde; doğrudan dramatik metnin kurgusu, biçim ve dil yapısı dönemin dramaturjik anlayışını çözümlemek için temel veri kaynağı kabul edilmektedir.

Araştırmada toplanan verilerin çözümlenmesinde "kuramsal dramaturji" (metin dramaturjisi) (Nutku, 1983: 102) yaklaşımı benimsenmiştir. Bu doğrultuda *Eskici Kasım* eseri, metnin yapısını ve anlam katmanlarını ortaya çıkarmak amacıyla araştırmanın bulgular bölümünü de yapılandıran şu altı temel ölçüt ve basamak çerçevesinde tahlil edilmiştir:

1. Dramatik Yapı, Olay Örgüsü ve Çatışma Odakları: Metin; açılış birimi, başlatıcı hadise, doruk noktası ve çözüm basamakları üzerinden eylem-neden bağı gözetilerek yapı analizine tabi tutulmuştur. Çatışma hatlarıysa birey, toplum ve metinler arası düzeyleri kapsayan katmanlı bir modelle incelenmiştir.

2. Karakter Tiplerinin Belirlenmesi ve Geleneksel Seyirlik Tiplerle Karşılaştırma: Karakterlerin özerk birer birey mi yoksa geleneksel temaşa ve tuluat mirasını yansıtan şematik tipler mi olduğu özellikle Tevfik Usta ile Kasım arasındaki usta-çırak hiyerarşisi odağında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

3. Mizahın Üretim Biçimleri: Oyundaki güldürü yapısı; nükte, yanlış anlama, laf ebelikleri gibi sözlü mizah unsurlarının yanı sıra çuval entrikası, dayak, körebe gibi fizikî eyleme dayalı fars ögeleri ve durum komiği ekseninde çözümlenmiştir.

4. Sahne Tasarımı ve Yönergelerinin İşlevi: Eserin açılışındaki koşullar tahlil edilmiş; dükkânla mahalle evi arasındaki mekânsal zıtlık, eş zamanlı eylem imkânları ve yazarın parantez içi sahne yönergelerinin metnin sahnelenme potansiyeline katkısı incelenmiştir.

5. Dil, Üslup ve Diyalog Yapısı: Metindeki konuşma örgüsü, dönemin halk Türkçesini ve sokak deyişlerini yansıtma biçimi, replik uzunlukları, diyalogların eylemi taşıma gücü ve ritmi dilbilimsel ve dramaturjik açıdan incelenmiştir.

6. Sosyokültürel Bağlam ve Tematik Boyut: Metnin ürettiği anlam ve tema katmanları ortaya çıkarılmış; evlilik kurumu, kadın figürünün toplumsal konumu, usta-çırak ilişkisi ve dönemin zihniyet yapısı gibi sosyokültürel kodlar metinler arası bir bakış açısıyla yorumlanmıştır.

Elde edilen bulgular, metinden doğrudan alıntılarla örneklendirilerek betimsel ve eleştirel bir yaklaşımla yorumlanmıştır. Eserin gelenekten metin merkezli tiyatroya geçiş evresindeki özgün konumu dramaturjik bir sentezle ortaya konmuştur.

## 2. Bulgular ve Tartışma

### 2.1. Dramatik Yapı, Olay Örgüsü ve Çatışma Odakları

A. Cemil'in *Eskici Kasım* eseri, dış yapı bakımından altı sahneden teşekkül eden tek perdelik bir komedya formu sergiler. Klasik tiyatronun zaman, mekân ve eylem birliğine sıkı sıkıya bağlı olan metin; olayların tamamını tek bir günün ikindi vaktinde, bir eskici dükkânıyla karşısındaki mahalle evinin çevrelediği dar bir sokak ve çırağın ayartılmasıyla gelişen tek bir eylem hattı üzerinden düğümler.

Eserin olay örgüsü, çağdaş dramaturjide doruk noktalı kurgunun temel taşıyıcıları olarak tanımlanan dört sabit eylem birimi ve bu birimler arasındaki gelişme, kriz aşaması (Chemers, 2010: 82-85) üzerinden çözümlenebilir:

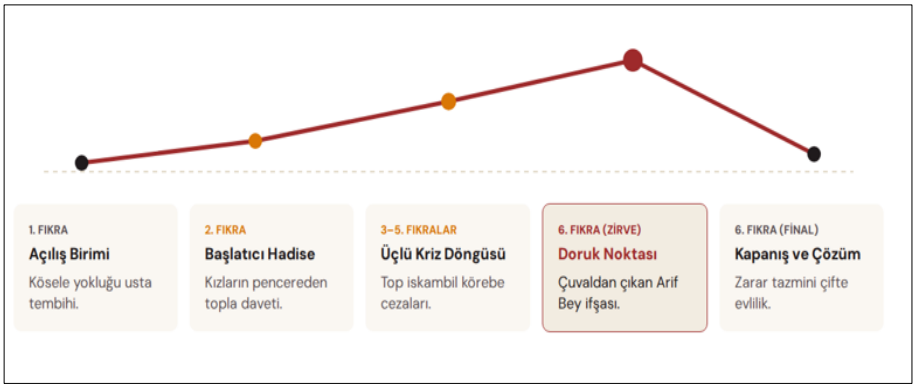
Açılış Birimi: Oyunun birinci fıkrası, eserin koşullarını ve dramatik zeminini kuran ilk eksiksiz eylemdir. Tevfik Usta ile çırağı Kasım arasındaki mesleki talimat; dükkânda malzeme (kösele, keçi derisi) bulunmadığını, ustanın otoritesini, çırağın çocuksu heveslerini ve karşı evdeki genç kızlara duyduğu gizli arzuyu açığa vurur. Kasım'ın ustası gittikten sonra doğrudan seyirciye hitap ettiği monolog, oyunun dramatik zeminini ve çırağın zihin karmaşasını eksiksiz biçimde görünür kılar.

Başlatıcı Hadise: İkinci fıkrada karşı evin penceresinin açılması ve Âkile ile Zarife'nin elinde topla görünmesiyle birlikte eylem akışı yeni bir ivme kazanır. Çırak Kasım'ın, ustanın "İşte ben gidiyorum. Yerinden kımıldamayacaksın." (Kudret, 2007: 595) tembihine rağmen işi gücü bırakıp kızların davetine icabet etmesi ve oyuna dâhil olması eylemler zincirini geri dönülemez biçimde başlatan temel seçimdir.

Gelişme ve Kriz Aşamaları: Olay örgüsü; oyun, yakalanma ve cezalandırılma döngüsünün artan bir ritimle üç kez tekrarlandığı kümülatif bir yapıyla ilerler. Üçüncü ve dördüncü fıkralarda top oyununun ardından iskambil kâğıtlarının devreye girmesi, Kasım'ın kızlar yerine ustasını öpmesi, beşinci fıkradaysa körebe oyununda gözü bağlı Kasım'ın sopayla dövülmesi eylem içeren krizi derinleştirir. Bu döngü içeren yapı, eylemi adım adım en yüksek gerilime taşır.

Doruk Noktası: Oyunun dramatik düğümünün çözüldüğü ve seyircideki merak ve gerilimin en tepe noktaya ulaştığı an, beşinci fıkranın sonunda eve gizlice sokulan Arif Bey'in altıncı fıkrada Kasım'ın sırtındaki çuvaldan dışarı çıkmasıdır. Tahir Efendi ve Tevfik Usta'nın olay yerine dönmesiyle birlikte hem yasak aşk ilişkisi ifşa olur hem de aynı esnada eskici dükkânının hırsız tarafından soyulduğu anlaşılır. Bütün çatışmalar bu tek sahnede kesişir.

Kapanış ve Çözüm Birimi: Doruk noktasının hemen ardından suçluluk, ceza ve zarar unsurları geleneksel komedya yaklaşımıyla durulma ve çözüme kavuşur. Arif Bey'in dükkânın zararını tazmin etmeyi üstlenmesi, Tevfik Usta'nın Kasım'a kalfalık sermayesi sözü vermesi ve Tahir Efendi'nin kızlarını (Âkile'yi Arif Bey ile Zarife'yiyse ıslah olması şartıyla Kasım ile) evlendirmeyi kabul etmesiyle toplumsal ve ekonomik denge yeniden tesis edilir. Oyun, Kasım'ın sevinç gösterisi olan kapanış birimiyle nihayete erer. Eserin bütün bu dramatik yapısı Şekil 1'de özetlenmiştir:




*Şekil-1:* Eserin Dramatik Yapısı

Eserde inşa edilen bu doruk noktalı dramatik yapı, yüzeydeki ince güldürünün ardında çok katmanlı çatışma hatlarını barındırır. Metinde iç içe geçmiş üç temel çatışma odağı belirgindir:

1. Bireysel Çatışma Hattı: Eserin en görünür çatışması iki ayrı düzlemde seyreder. İlki Tevfik Usta ile Kasım arasındaki hiyerarşik usta-çırak sürtüşmesidir. Ustanın temsil ettiği çalışma disiplini ve otoriteye karşı olarak Kasım; tembellik, oyunbazlık ve kurnazlıkla direnir. İkinci bireysel çatışma ise Âkile-Zarife kardeşler ile Kasım arasındadır. Kızlar Kasım'ı bir eğlence nesnesi ve sevgililerini eve sokup kaçırmak için kullandıkları bir piyon olarak konumlandırırken Kasım bu ilişkiyi duygu içeren bir yakınlaşma zanneder.

2. Toplumsal Çatışma Hattı: Metnin arka planında geleneksel mahalle ahlakı, esnaf etiği ve ataerkil aile nizamı yer alır. Tahir Efendi'nin kızları üzerindeki aile muhafazakârlığıyla birlikte gençlerin dış dünyayla temas kurma arzusu arasındaki gerilim, dönemin evlilik ve namus kurumlarını tartışmaya açar. Nitekim Arif Bey'in yakalandığı anda dile getirdiği "Irzına halel getirmedim... Dâmen-i pâkini lekedâr etmedim..." (Kudret, 2007: 601) savunması, toplum normlarının meşruiyet sınırlarını tayin eden ahlaki çatışmayı açıkça sergiler.

3. Metinler Arası Çatışma Hattı: Eser, yazılı dramatik metin formatında Batılı bir komedya mimarisine yaslansa da diyalogların dokusunda ve olay örgüsünün mantığında köklü orta oyunu dağarcığıyla mücadeleye girişir. Kudret'in (2007: 602) belirttiği üzere metin; adını klasik orta oyunu repertuvarındaki *Eskici Abdi*'den, çırağın işi bırakıp komşu kızlarla sırasıyla top, iskambil ve körebe oynayarak ustaya yakalanması ve çuvalla insan kaçırma vakasını kapsayan ana iskeletini ise *Gözlemeci* oyunundan tevarüs etmiştir. Dolayısıyla metin, Batılı yazılı tiyatro kalıplarıyla geleneksel temaşa belleği arasındaki estetik çatışmanın ve geçiş evresinin somut bir kavşağı hâline gelmektedir.

Orta oyununun yapı özellikleri, geleneksel tiyatro ile yazılı dramatik metin arasındaki ilişkinin değerlendirilmesinde karşılaştırmalı bir zemin sunmaktadır. Tolu (2021), orta oyununun kişi kadrosu, bölümleme ve sınırlı sahne araçları bakımından farklı yapı özellikleri taşıdığını bununla birlikte toplumsal temsiller ve gösterim anlayışı bakımından geleneksel niteliğini koruduğunu belirtmektedir. Bu açıdan *Eskici Kasım*'ın olay örgüsünde geleneksel oyunlarla ilişkilendirilen durumların yazılı bir komedya düzeni içinde yeniden kurulması, eserin biçim ve dramatik yapı özelliklerinin birlikte değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bununla birlikte *Eskici Kasım* ile *Eskici Abdi* ve *Gözlemeci* arasındaki olay örgüsü benzerlikleri, bu oyunlara ilişkin metin karşılaştırması temelinde değerlendirilmelidir. Benzerliklerin tek başına doğrudan etkilenmeyi kesin olarak kanıtladığı ileri sürülmemektedir.

### 2.2. Karakter Tiplerinin Belirlenmesi ve Geleneksel Seyirlik Tiplerle Karşılaştırma

Dramatik kişileştirme açısından Eskici Kasım, Batı tiyatrosunun iç çatışmalarla devinen, dönüşen ve psikolojik derinliğe sahip karakter kurgusundan ziyade geleneksel seyirlik gösterimlerin belirleyici özelliği olan kalıplaşmış tip yapısını muhafaza eder. Metindeki şahıs kadrosu; bireysel varoluş sancılarından ziyade

toplumsal hiyerarşideki yerlerini, mesleki statülerini ve geleneksel güldürü arketiplerini sahneye taşır. Bu yönüyle eser, Tanzimat sonrasında yaşanan Doğu-Batı ikileminin kişileştirme stratejilerine nasıl yansıdığını gösteren tipik bir geçiş dönemi numunesidir. Eserin merkezinde yer alan Tevfik Usta ve Çırak Kasım ikiliği, geleneksel Türk seyirlik tiyatrosunun ana omurgasını kuran zıt ikililerin modern sahneye taşınmış doğrudan bir türevidir:

Kasım (Kavuklu ve Karagöz Tipi): Başrol konumundaki Kasım; dış görünüşüyle yetişkin ve koca bıyıklı bir erkek olmasına karşın davranış düzleminde çocuksu dürtülerini bastıramayan, zevk ve oyun peşinde koşan, saf fakat sıkıştığında olağanüstü bir kurnazlık sergileyen tipik bir halk komiğidir. Tevfik Usta'nın "Koca bıyıklarından utan. Utan da, bacağın kadar çocuklarla oynama"(Kudret, 2007: 595) ihtarına rağmen mahalle çocuklarıyla aşık atmaktan ve komşu kızlarla oyun oynamaktan geri duramaz. Bu ikircikli hâl, Kavuklu'nun saflıkla arsızlık arasındaki sınırda duran mizacını bire bir yineler. Kasım; bakkala olan borcunu inkâr etmesini bir hüner gibi anlatırken, yırtık çizmeyi keçi derisi yerine bayat erik pestiliyle yamayıp müşteriyi savuştururken halk zekâsının ahlaki kaygı gütmeyen ve faydacı yansımalarını gösterir. Hareket içeren komiğin odağında yer alması, sakarlığı, sırtına yüklenen çuvalı taşıma biçimi ve dayak yemesi onu geleneksel farsın ve gölge oyununun dayak yiyen Karagöz tipine doğrudan rapteder.

Tevfik Usta (Pişekâr ve Hacivat Tipi): Tevfik Usta; toplumsal düzenin, dükkân disiplininin, esnaf ahlakının ve otoritenin simgesidir. Pişekâr ve Hacivat'ın kuralları hatırlatan, nizamı kuran ve düzenbazlıklara karşı ahlaki bir denge gözeten tutumu Tevfik Usta'da yeniden üretilir. Çırağını sürekli azarlaması, ona çalışmanın ve dürüstlüğün erdemlerini vazetmesi bu tipin temel bir göstergesidir. Ne var ki Tevfik Usta, Molière komedilerindeki despot baba veya efendi figürlerinde olduğu gibi aşılmaz bir tiran değildir. Tahir Efendi'nin araya girmesiyle hemen yumuşayan, unutkanlığı yüzünden dükkâna defalarca geri dönen ve nihayetinde Kasım'ın saflığı karşısında çaresiz kalan esnek bir otoritedir.

Âkile ve Zarife Hanımlar (Oyun Kurucu Zenne Dönüşümü): Geleneksel orta oyunundaki zenne tiplemeleri çoğunlukla pasif, entrikalara maruz kalan veya salt bir arzu nesnesi olarak konumlandırılırken *Eskici Kasım*'daki kız kardeşler, dramatik eylemi yönlendiren oyun kurucu aktif öznelere evrilmiştir. Pencereden başlattıkları diyaloglarla çırak Kasım'ı baştan çıkarıp işinden alıkoyan, her sahnede oyunu bir basamak ileri taşıyan ve en nihayetinde Arif Bey'i çuval içinde kaçırmak için Kasım'ı bir piyon olarak kullanan onlardır. Bu durum, Tanzimat

sonrası yazılı komedyalarda kadın figürünün kazandığı yeni hareketliliği ve mizah üretme yetisini (Enginün, 2020) somutlaştırır.

Arif Bey ve Tahir Efendi (Dönemin Sosyal Tipleri): Tahir Efendi mahalle namusunu ve aile meclisini temsil eden geleneksel baba figürüyken Arif Bey, Tanzimat tiyatrosunun aşina olduğu âşık jön kalıbıdır. Ancak Arif Bey'in komedya içerisindeki konumu, romantik dramlardaki trajik aşıklardan farklı olarak çuvalın içine girmeyi kabul edecek kadar gülünç duruma düşürülmüş bir "fars aşığı" tipidir.

Eserdeki karakter inşası, Şener'in (2003) Tanzimat ve Meşrutiyet güldürülerine dair saptamalarıyla tam bir örtüşme gösterir. Şener (2003), Türk yazarının Batı komedyasındaki kurnaz uşak, örneğin Molière'in Scapin'i veya entrikacı tipleri doğrudan kopyalamadığını bu arketipleri yerli usta-çırak ve esnaf hiyerarşisinin ahlaki sınırları içinde ehlileştirdiğini vurgular. *Eskici Kasım*'da da Kasım; efendisine mutlak başkaldıran veya onu dolandıran Batılı tarzdaki bir hilekâr uşak olmayıp geleneksel Türk seyirlik oyunlarının kabahat işleyen, dayak yiyen ancak en sonunda ustanın babacan şefkatiyle kalfa çıkarılan "tövbekâr çırak" tipidir.

Öte yandan Kudret'in (2007) eserin kaynağı olarak işaret ettiği *Gözlemeci* oyunundaki tiplerle karşılaştırıldığında, A. Cemil'in geleneksel tipleri kapalı salon sahnesine taşırken onların söz ve eylem içeren aşırılıklarını törpülediği görülür. Orta oyununun açık saçık nükteye ve kaba argo söyleme dayalı zenne ve külhanbeyi tavırları, burada Tanzimat ve Meşrutiyet devrinin kabul edilebilir ahlak normlarına ve aile yapısına uyarlanmıştır. Arif Bey'in yakalandığı anda sarf ettiği "Dâmen-i pâkini lekedâr etmedim..." (Kudret, 2007: 601) repliği, eserin kaba bir halk güldürüsü olmaktan çıkıp yazılı tiyatro edebiyatının ahlaki meşruiyet dairesine nasıl sığındığının en açık kanıtıdır.

*Eskici Kasım*, tip kurgusu bakımından ne bütünüyle orta oyununun meydanına aittir ne de Batı'nın karakter derinliğine ulaşmıştır. Geleneksel tiplerin modern metin zemininde yeniden üretildiği eşikte duran özgün bir ara form niteliğindedir.

### 2.3. Mizahın Üretim Biçimleri

*Eskici Kasım* eserinde güldürü kurgusu, geleneksel Türk seyirlik gösterimlerinin sözlü ve fiziki güldürü repertuvarıyla Batılı komedya ve fars geleneğinin eylem içeren uzlaşımlarının eş zamanlı işletilmesiyle inşa edilir. Metin, salt sözlü

nükteye yaslanan durağan bir güldürü üretmek yerine söz, hareket ve durum komiğinin birbirini kümülatif olarak beslediği bir dramatik akış sunar.

Söz Komiği: Eserdeki sözlü mizah; kelime oyunları, laf ebelikleri, ahlaki kaygı içermeyen itiraflar ve çarpıtılmış mantık yürütmeler üzerinden üretilir. Açılış sahnesinde Tevfik Usta ile Kasım arasında geçen diyalogda, çırağın bakkala olan borcunu ödemeyip inkâr etmesini bir namus meselesi olarak sunması ve alacaklıyı haksız çıkarması, Karagöz oyunlarındaki ters yüz edilmiş mantık komiğini sergiler. Benzer şekilde Kasım'ın dükkânda malzeme kalmadığı için yırtık bir çizmeyi keçi derisi yerine küflenmiş "erik pestili" ile yamadığını anlattığı uzun monolog, halk anlatılarındaki abartı ve nükteye dayalı geleneksel meddah üslubunu doğrudan yazılı metne taşır.

Durum Komiği: Eserde durum komiği, bilgi akışına ve kimlik yanılgılarına dayanır. Seyircinin bildiği ancak sahnedeki karakterlerin henüz farkında olmadığı durumlar üzerinden gerilim ve kahkaha eş zamanlı üretilir. Kasım'ın iskambil oynarken kızların kaçtığını fark etmeyip karşı masaya oturan ustası Tevfik'e "Yenildin, gel öpeyim!" (Kudret, 2007: 599) diyerek boynuna sarılması ve kızı öptüğünü sanırken ustasını öpmesi, klasik durum komiğinin en belirgin sahnesidir. Benzer bir durum körebe sahnesinde de yinelenir: Gözü bağlı olan Kasım, karşısındaki kişinin Tevfik Usta olduğunu bilmeksizin "Senin kel başını yıkayacağım." (Kudret, 2007: 600) repliğiyle ustasını azarlamakta ve aşağılamaktadır. Bu yanılgılar dizgesi, seyircide üstünlük hissinden kaynaklanan komik etki oluşturur.

Hareket Komiği ve Fars Unsurları: Metin, fiziki eyleme ve kaba güldürüye dayalı zengin bir hareket dağarcığına sahiptir. Kasım'ın üçüncü fıkrada attığı topun yanlışlıkla komşu Tahir Efendi'nin suratına çarpması, ardından panikle dükkâna kaçarken ustasıyla kafa kafaya çarpışıp yere yuvarlanmaları ve Tevfik Usta'nın "Vay, vay vay belim! Aman dizlerim!"(Kudret, 2007: 597) feryatlarıyla yerde debelenmesi kaba güldürünün tipik fiziki hareketleridir. Körebe sahnesinde Tevfik Usta'nın eline geçirdiği sopayla Kasım'ı dövmesi, orta oyunundaki şakşakla icra edilen geleneksel dayak sahnelerinin doğrudan sahneye taşınmış hâlidir. Nihayetinde beşinci ve altıncı fıkralarda kurgulanan ve eserin doruk noktasını teşkil eden çuval vakası, Arif Bey'in süprüntü süsü verilerek çuvala sokulması ve Kasım'ın inleye inleye bu çuvalı sırtında taşıması fiziki eylemi en tepe noktaya çıkarır.

Eskici Kasım'daki mizah üretiminin düğüm noktası olan çuval entrikası hem geleneksel temaşa belleğinde hem de Tanzimat tiyatrosunda derin kökleri bulunan metinler arası bir motif olarak karşımıza çıkar. Nitekim Âli Bey'in Molière'in *Scapin'in Dolapları* adlı eserinden adapte ettiği meşhur *Ayyar Hamza* eserinde de çuval sahnesi oyunun temel eylem ve fars omurgasını kurar. Ancak *Ayyar Hamza*'da Hamza, çuvalı efendisini içine hapsedip dövmek için bir intikam ve ceza aygıtı olarak işletirken *Eskici Kasım*'da çuval, geleneksel zenne ve genç âşık entrikasının bir parçası olarak kaçma veya kurtulma vasıtasına dönüştürülmüştür.

Bu yönüyle A. Cemil'in kurguladığı çuval sahnesi, klasik orta oyunu metinlerinden *Gözlemeci* ile çok daha doğrudan bir akrabalık gösterir. Orta oyunu repertuvarında *Eskici Abdi* dükkân dekoru ve mesleki çatışma çerçevesini sunarken *Gözlemeci* oyunu, çırağın dükkânı terk edip komşu kızlarla çocukça oyunlara dalmasını, sırtına çuval yüklenerek aldatılmasını ve çuvaldan çıkan kişinin mahalle meclisini harekete geçirmesini bütünüyle *Eskici Kasım*'ın olay örgüsüne devretmiştir.

Geleneksel Türk tiyatrosundaki güldürü, sözlü nüktelerin yanı sıra tiplerin karşı karşıya getirilmesi, tekrar eden davranışlar ve sahne üzerindeki eylemler yoluyla da oluşturulmaktadır. Karagöz repertuvarı ile Batı tiyatrosu arasındaki ilişkiyi inceleyen Ümit (2023), geleneksel oyunların farklı dönemlerde yeniden düzenlenebildiğine ve yazılı tiyatroyla karşılaşmalarının bu repertuvarın dönüşümünü anlamak bakımından dikkate alınması gerektiğine işaret etmektedir. Karavar (2022) bu bağlamda tuluat tiyatrosunun da modern ögeler taşımasına rağmen geleneksel halk tiyatrosu unsurlarından ve özellikle orta oyunu tiplerinden vazgeçmediğine işaret etmektedir. Yani tuluat; sahne, dekor ve metin kullanımıyla benzerlik kurarken geleneksel mizah motiflerini de sürdürmektedir. Bu çerçevede *Eskici Kasım*'daki yanlış anlamalar, fiziki komedi ve çuval aracılığıyla kurulan sahne düzeni, geleneksel güldürü kalıplarının yazılı komedya içindeki işlevleri bakımından değerlendirilebilir. Çuval sahnesinin *Gözlemeci* eseri ya da Batı farsıyla ilişkisiyse genel bir benzerlikten öte ilgili oyun metinlerindeki olay örgüsünün ve sahne eylemlerinin karşılaştırılmasıyla temellendirilmektedir.

Belirtilen yönleriyle eserdeki mizah, Batı farsının kapalı mekân düzeni ve eylem nedenselliği ile yoğrulmuş olsa da özünde *Eskici Abdi* ve *Gözlemeci* gibi geleneksel orta oyunlarının kaba halk güldürüsünden, dayak sahnelerinden ve *Ayyar Hamza* çizgisindeki Tanzimat uyarlama komedyalarının fiziki hareket dağarcığından beslenen sentezin ürünüdür.

### 2.4. Sahne Tasarımı ve Yönergelerinin İşlevi

Dramatik metinlerin çözümlenmesinde zaman, mekân ve sahne yönergeleri; sahneleme ve görsel tasarım unsurlarını (dekor, kostüm vb.), oyunun iç eylem mantığını ve seyirciyle kurulması amaçlanan tiyatral bağlantıyı tespit etmenin en somut verileridir (Chemers, 2010: 77-78). *Eskici Kasım* eseri, açılışından itibaren hem İtalyan çerçeve sahnesinin gerektirdiği kapalı mekân kurgusunu hem de geleneksel orta oyununun meydan mantığını bünyesinde uzlaştıran ikili bir tasarıma dayanır.

Sahne Tasarımı ve Mekân Temelli Karşıtlık: Metnin başında yer alan genel dekor tasviri, dönemin sahne mimarisini açıkça yansıtır: "Perde açıldıkta eskici dükkânı gösterilip karşısında bir hânenin kapı ve penceresi müşâhede olunur." (Kudret, 2007: 595). Bu yönlendirme, sahnede eş zamanlı olarak iki temel karşıt kutbun inşa edildiğini gösterir: Kamu ve mesleki alanı temsil eden dükkân ile özel alanı temsil eden mahalle evi. Karakterler arası eylem hatları bu iki nokta arasında dokunur. Bir tarafta Kasım'ın çalışmakla mükellef olduğu ayakkabı tezgâhı, diğer tarafta ise genç kızların dışarıyı gözetlediği ve arzu nesnesi işlevi gören pencere yer alır. Bu iki kutuplu mekân düzenlemesi orta oyunundaki "Dükkân" ile "Yeni Dünya" paravanlarının modern çerçeve sahneye aktarılmış doğrudan bir kopyası niteliğindedir.

Zaman Boyutu: Eser, klasik 24 saatlik zaman birliği kuralından dahi daha sıkı bir odaklanmaya sahiptir. Olaylar bir öğleden sonra, yaklaşık birkaç saatlik kesintisiz bir akış içinde cereyan eder. Tevfik Usta'nın *"akşamacak"* yapılacak iş tembihiyle başlayan zaman baskısı, Tahir Efendi'nin ikindi uykusundan uyanması ve akşam olmadan dükkânın soyulup düğün kararıyla meselenin bağlanmasıyla tükenir. Bu odaklanılmış zaman dilimi, eylemin sarkmasını engelleyerek farsın ihtiyaç duyduğu eylem ivmesini ayakta tutar.

Sahne Yönergelerinin İşlevi: A. Cemil'in parantez içi sahne yönlendirmeleri, salt edebî bir metin kaleme almadığını sahne üstü icrayı, oyuncu jestlerini, eylem hızını ve mizanseni titizlikle düşündüğünü gösterir. Sahne yönergeleri metinde başlıca üç temel işlev üstlenir:

1. Fiziki Eylemi ve Fars İşaretlerini Belirleme: Karakterlerin fiziki hareketleri yönlendirmelerle kesinleştirilmiştir: "(Suratına şiddetli çarparak, hiddetle)", "(Dükkâna kaçarken, arkasında bulunan ustasıyla surat surata çarparak ikisi de düşerler.)", "(Elleriyle belini ovarak)", "(Kasım, çuval arkasında, inleye inleye dı-

şarı çıkar.)" (Kudret, 2007: 595-601). Bu kayıtlar, sahne üzerindeki hareket komiğinin oyuncunun keyfî doğaçlamasına bırakılmayıp metin düzeyinde sabitlendiğini belgeler.

2. Geleneksel Tuluat ve Meydan İcrasını Yönlendirme: Birinci fıkrada Kasım'ın ustası çıktıktan sonraki hâli parantez içinde "(Meydana hitâben)"(Kudret, 2007: 596) şeklinde kaydedilmiştir. Bu yönlendirme, dördüncü duvarın yıkıldığı, oyuncunun doğrudan salondaki seyirciye döndüğü geleneksel orta oyunu ve meddah icra biçiminin açık bir uzantısıdır. Yazar, çerçeve sahneye uygun bir metin kurgularken dahi meydan temaşasının seyirciyle kurduğu organik bağı korumuştur.

3. Oyuncu Hiyerarşisini ve Sahne Giriş-Çıkışlarını Düzenleme: Kızların ustayı görüp kaçışları, Kasım'ın gözü bağlıyken sevgilisi Arif Bey'in eve sokulması ve hırsızın sahneye süzülüşü "(Meydan boş kaldıkta, Hırsız gelip dükkânda olan eşya ve âletleri alarak gider.)" (Kudret, 2007: 601) gibi yönlendirmelerle tam bir mekanik saat gibi kurulmuştur.

*Eskici Kasım* eserinin mekân ve sahne yönergeleri çözümlendiğinde dönemin tiyatrosunda görülen salon tuluatı veya metne bağlı tuluat anlayışının izleri açıkça tespit edilir. A. Cemil, bir yandan Batı tiyatrosunun perde, dekor ve mimari çerçeve sahne disiplinini benimsemiştir. Diğer yandan orta oyununun meydan kodlarını bu kapalı kutunun içine yerleştirmiştir. Sahne yönergelerinde kullanılan "Meydana hitâben" ibaresi, yazarın zihninde henüz seyirci ile oyuncuyu kesin çizgilerle ayıran katı bir dördüncü duvar algısının yerleşmediğini kanıtlar.

Geleneksel Türk tiyatrosunun gösterim anlayışı ile yazılı tiyatro metninin sahne düzeni arasındaki fark, sahne araçlarının kullanımıyla birlikte oyuncu-seyirci ilişkisinde ve eylemin düzenlenişinde de ortaya çıkmaktadır. Orta oyunu, belirli bir sahne dekoruna bağlı olmadan ve seyirciyle doğrudan ilişki kuran bir gösteri anlayışı içinde gelişmiştir. Bu özellikler, geleneksel tiyatronun sahne ve mekân kullanımını metin merkezli tiyatrodan ayıran unsurlar arasında değerlendirilmektedir (Tolu, 2021). *Eskici Kasım*'da dükkân ve ev mekânlarının belirginleştirilmesi, sahne yönergeleriyle eylemlerin ayrıntılandırılması ve seyirciye doğrudan seslenişin metinde korunması, bu iki gösterim anlayışının aynı eserde bir arada bulunup bulunmadığını tartışmaya açmaktadır. Bununla birlikte yazılı sahne yönergelerinin varlığı tek başına oyunun sahnelendiği biçimi veya dönemin uygulamasını kesin olarak göstermediğinden bu bulgular metnin dramaturjik yapısıyla sınırlandırılmaktadır.

Parantez içi yönergelerin sıklığı ve ayrıntı düzeyi, metnin tuluat kumpanyalarının yazısız ve serbest icralarından nitelik olarak ayrıldığını gösterir. Oyuncunun ne zaman düşeceği, darbeyi nereye alacağı, kaç kâğıt dağıtacağı dahi yazar tarafından metne kazınmıştır. Dolayısıyla sahne tasarımı ve yönergeleri, eserin doğaçlama bir halk oyunu taslağı, fasıl defterinden ziyade yazılı tiyatro edebiyatının kuralcı ve biçim nizamı içinde geleneksel gösterim alışkanlıklarını disipline eden özgün bir ara form olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

**2.5. Dil, Üslup ve Diyalog Yapısı**

Dramatik metinlerde dil ve diyalog yapısı, olay akışını ileten tarafsız bir araç olmayıp karakterlerin toplum aidiyetlerini, dönemin zihniyet kodlarını ve dramatik eylemin akışını belirleyen temel bir dramaturjik göstergedir (Turner & Behrndt, 2008: 29). *Eskici Kasım* eseri, dil ve üslup özellikleri bakımından Tanzimat sonrasında Türk tiyatrosunda filizlenen "sahne Türkçesi" arayışlarının ve konuşma dilini yazıya aktarma gayretinin somut bir örneğini sunar.

Geleneksel Türk tiyatrosu ile Batılı komedya arasındaki ilişkinin metin düzeyinde incelenmesi, dil ve diyalog özelliklerinin de biçim temelli dönüşümün bir parçası olarak ele alınmasını gerektirmektedir. Tanzimat dönemindeki Molière çeviri ve uyarlamalarını inceleyen Kurt Williams (2022), Osmanlı halk tiyatrosunun seyirciye tanıdık gelen özelliklerinin Batılı komedya metinlerinin Türkçeye aktarılmasında etkili olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda *Eskici Kasım*'daki günlük konuşma dili, hızlı diyaloglar ve sözlü güldürü unsurları geleneksel güldürü anlayışıyla ilişkilendirilmektedir.

Halk Türkçesi, Sokak Dili ve Argo: Metnin konuşma örgüsü, dönemin İstanbul Türkçesini, sokak argosunu ve mahalle ağzını doğrudan yansıtmaktadır. Karakterler arasındaki etkileşim; kitabi, tumturaklı veya yapay bir edebî dilden ziyade gündelik yaşamın canlılığıyla kurulmuştur. Tevfik Usta ile Kasım arasındaki tartışmalarda geçen "kalın kafalı öküz", "çapkın", "alçak çapkın", "utanmaz herif", "koca bıyıklarından utan", "nene lâzım", "neme lâzım" gibi deyişler dönemin halk dilindeki konuşma doğallığını belgeler. Benzer şekilde Kasım'ın konuşmalarında yer alan "pestil basmak", "telli pullu kavga", "yüreği oynamak" gibi kullanımlar eserin sözlü dokusunu geleneksel meddah anlatılarına yaklaştırır.

Kısa Replikler, Ritim ve Çatışma Dinamiği: Eserin diyalog yapısı, dramatik eylemi sürükleyen seri, kesik ve çatışmacı bir ritme sahiptir. Karakterlerin birbirinin sözünü kesmesi, tekrarlar, teyit soruları ve nükteye dayalı laf yetiştirmeler konuşma örgüsünün temposunu sürekli canlı tutar:

"Tevfik: Ulan, bu arkandaki yük nedir?

Kasım: (Şaşırarak.) Şey...

Tevfik: Çabuk. Nedir?

Kasım: (İnkâra mecâli kalmayarak.) Süprüntü.

Tevfik: İşini bırakıp da süprüntücülük mü ediyorsun?

Kasım: Tahir Efendinin kızları yalvardı da..." (Kudret, 2007: 601).

Sınıf ve Tür Yönünden Dilin Kullanımı: Metin genel olarak yalın ve canlı bir sokak diliyle ilerlerken eserin çözüldüğü altıncı fıkrada belirgin bir biçim ve dil yönünden kırılma yaşanır. Çuvaldan çıkan Arif Bey'in Tahir Efendi'ye hitap ederken kurduğu cümleler, oyunun geri kalanındaki mahalle Türkçesinden aniden ayrılarak Tanzimat dönemi salon dramlarının ağdalı, Osmanlı Türkçesinin tamlamalarla yüklü üslubuna kayar: "Siz, bendenize Âkile hanımı vermediniz, ben de onun sevdasına tahammül edemeyerek bu denâette bulundum... Irzına halel getirmedim... Dâmen-i pâkini lekedâr etmedim... Ancak kendisini görmek için bu kadar kabahat ettim." (Kudret, 2007: 601).

*Eskici Kasım*'daki diyalog örgüsü, geleneksel Türk tiyatrosunun "muhavere" tekniği ile Batı komedyasının metin merkezli replik disiplininin bir kavşakta buluştuğunu gösterir (And, 1972; Şener, 2003). Şener'in (2003: 11-12) Tanzimat komedyaları üzerine yaptığı tespitlerde belirttiği üzere yerli yazarlar, Molière tarzı komedyaların diyalog nizamını benimserken seyircinin yabancılık çekmemesi için dili orta oyununun hazırcevaplığı ve nükte geleneğiyle yoğurmuşlardır. Kasım ile ustası arasındaki söz düelloları, orta oyunundaki Kavuklu ile Pişekâr arasındaki "tekerleme" ve "yanlış anlama" yaklaşımının yazılı metne uyarlanmış doğrudan bir türevidir. İpşiroğlu'nun (1995: 80-81) metnin anlam ve dil dokusuna yönelik dramaturjik yaklaşımı açısından bakıldığında, Kasım'ın dili otoriteye karşı bir savunma ve kaçış kalkanı olarak işlev görür.

A. Cemil, esnaf ve halk çevrelerini kendi doğal, günlük diliyle konuşturur-ken konu "namus", "iffet" ve "aileye hesap verme" noktasına geldiğinde gayriihtiyari Tanzimat roman ve tiyatrosunun meşruiyet dili olan ağdalı edebî üsluba

sığınmıştır. Sevengil'in (1961) işaret ettiği "müstakil tiyatro edebiyatı inşası" sürecinde yazarlar, aşk ve ahlak mefhumlarını sokak diliyle ifade etmeyi henüz meşru görmemekte; ciddiyet ve ahlaki saflığı ağdalı bir dil ve kavramlarla tescilleme ihtiyacı duymaktadır. Dolayısıyla *Eskici Kasım*'ın dil yapısı; bir yandan tuluatın ve orta oyununun yaşayan halk Türkçesini sahnede diri tutarken diğer yandan dönemin ahlakçı yazılı tiyatro anlayışının ağırlaşan üslubuyla uzlaşmaya çalışan geçiş dönemine özgü ikili dil yapısını temsil eder.

**2.6. Sosyokültürel Bağlam ve Tematik Boyut**

Tiyatro metinleri, kaleme alındıkları dönemin hâkim ideolojik kabullerini, sosyokültürel normlarını ve toplumsal güç ilişkilerini görünür kılan dinamik kültürel belgelerdir (Turner & Behrndt, 2008; White, 1995). A. Cemil'in *Eskici Kasım* eseri; yüzeyde bir dükkân çırağının çocuksu oyun heveslerine dayalı hafif bir güldürü sunsa da alt metninde Tanzimat ve II. Meşrutiyet devri Türk toplumunun aile yapısını, evlilik geleneklerini, ahlak ve namus anlayışını, esnaf hiyerarşisini ve modernleşme ekseninde değişen günlük yaşamdaki uygulamalarını tartışmaya açan zengin bir sosyokültürel bağlam barındırır.

Görücü Usulü Evlilik, Kuşak Çatışması ve Gençlerin Bireysel Tercihleri: Metnin ana dramatik eylemi, sevgililerin kendi arzularıyla bir araya gelme çabası etrafında düğümlenir. Tahir Efendi'nin kızı Âkile'yi Arif Bey'e başlangıçta vermemesi, dönemin katı ataerkil aile yapısının ve gençlerin duygu dünyalarındaki iradelerini yok sayan geleneksel evlilik anlayışının bir tezahürüdür. Nitekim Arif Bey'in "Siz bendenize Âkile Hanım'ı vermediniz, ben de onun sevdasına tahammül edemeyerek bu denâette bulundum." (Kudret, 2007: 601) sözleri, kuşaklar arası irade çatışmasını ve geleneksel evlilik dayatmalarına karşı gençlerin geliştirdiği direnişi açıkça ortaya koyar.

Mahalle Ahlakı, Namus ve Meşruiyet Arayışı: Oyunda çizilen toplumsal anlayış, herkesin birbirini gözetlediği, dedikodunun ve toplumdaki denetimin yüksek olduğu tipik bir küçük mahalledir. Tevfik Usta'nın Kasım'ı azarlarken köşe başındaki bakkalın şahitliğine başvurması, Tahir Efendi'nin kızlarının pencereye çıkmasından duyduğu tedirginlik, bu mahalle baskısının somut yansımalarıdır. Çuvaldan çıkan Arif Bey'in ilk tepki olarak "Irzına halel getirmedim... Dâmen-i pâkini lekedâr etmedim" (Kudret, 2007: 601) diyerek ahlaki anlayışı teminat altına alma ihtiyacı duyması dönemin ahlak normlarının birey üzerindeki yaptırım gücünü kanıtlar.

Esnaf Kültürü, Usta-Çırak Etiği ve İktisadi Uzlaşma: Eser, Osmanlı lonca ve ahilik geleneğinden miras kalan usta-çırak ilişkisini sosyoekonomik bir gerçeklik olarak sergiler. Kasım'ın çalışmak yerine oyuna yönelmesi, esnaf disiplinine ve çalışma ahlakına bir meydan okumadır. Öte yandan dükkânda kösele bulunmaması, çırağın müşteriyi bayat erik pestiliyle savuşturması ve hırsızlık hadisesi, dönemin küçük esnafının yaşadığı ekonomik darlığı ve malzeme sıkıntısını mizahi bir dille kayda geçirir.

Toplumun Yaklaşımı: Eserin kapanış biriminde düğümün çözülüş biçimi, sınıf farklılıkların ve çatışmaların ahlaki bir uzlaşmayla giderildiği geleneksel Türk güldürü kodlarını yineler. Arif Bey'in dükkânın zararını ödemesi, ustanın bu parayla Kasım'a dükkânda kalfa çıkarma sermayesi vadetmesi ve Tahir Efendi'nin "Sen adam olursan, haydi onu da sana veririm." (Kudret, 2007: 601) diyerek küçük kızı Zarife'yi çırağa uygun görmesi toplumdaki hareketliliğin ancak "adam olma", ıslah olma, meşru düzene uyum sağlama şartıyla mümkün olabileceğini vazeder.

*Eskici Kasım*'ın sosyokültürel arka planı, Enginün'ün (2020) Tanzimat dönemi tiyatrosunda evlilik ve gençlik temalarına ilişkin saptamalarını bire bir somutlaştırır. Enginün (2020), acıklı aşk dramlarında kavuşamamanın intihar, çıldırma veya ölüm gibi trajik felaketlerle sonlandığını; buna karşılık güldürülerde gençlerin zekâ, oyun ve entrika yoluyla büyüklerin direncini kırarak evlilikle sonuçlanan mutlu bir dengeye ulaştığını belirtir. A. Cemil'in eserinde de dramatik gerilim, trajik bir kopuş yerine anlaşmaya varan bir evlilik formülüyle çözüme kavuşturulmuştur.

Eserdeki kadın figürlerinin konumu, And'ın (1972) komedyanın toplumsal işlevine dair analizleriyle birlikte düşünüldüğünde dikkate değer bir dönüşüme işaret eder. Kız kardeşler, evin ve mahallenin sınırlarını fiziken aşamasalar da pencereyi bir temas noktasına dönüştürmüş, sevgilisini eve alıp saklama cüretini göstermiş ve Kasım'ı hedefleri doğrultusunda yönlendirerek dramatik eylemin gerçek yürütücüleri olmuşlardır. Zira komedya türünün sağladığı esneklik, dönemin ataerkil kodları içinde kadına göreli bir eylem ve özne olma alanı açmıştır.

Şener'in (2003: 11-12) Tanzimat tiyatrosunun ahlaki ve eğitim verme gayesine yönelik vurgusu da eserin tematik omurgasını aydınlatır. Komedya, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nden devralınan eğitim misyonunu sürdürerek toplumsal aksaklıkları teşhir ederken düzeni yenileyen ahlaki bir olgunlaşmayı yüceltir.

Kasım'ın finalde dile getirdiği "Ben de bundan sonra adam olacağımı ve her sözünüze itâat edeceğimi, ne yolda isterseniz sizi temin ederim." (Kudret, 2007: 601) taahhüdü, Türk tiyatrosunun modernleşmesinde komedyanın eğlendirirken terbiye eden ıslah edici işlevini gözler önüne sermiştir.

Belirtilen yönleriyle Eskici Kasım; Tanzimat ve Meşrutiyet devrinin evlilik kurumunu, sokaktaki esnaf hiyerarşisini ve kuşaklar arası zihniyet farklarını geleneksel hoşgörü ile modern sahne nizamının kesiştiği yerde uzlaştıran, dönemin toplumsal dokusunu eksiksiz yansıtan yetkin bir dönem tanıklığıdır.

**Sonuç**

A. Cemil'in *Eskici Kasım* eseri üzerine yürütülen bu dramaturjik çözümleme, eserin Türk tiyatro tarihindeki yerini unutulmuş tek perdelik bir güldürü olmanın ötesine taşımaktadır. Tanzimat sonrasında doğaçlama halk temaşasından metin merkezli modern sahneye geçiş evresinin bütün gerilim ve imkânlarını bünyesinde toplayan özgün bir ara form olduğunu ortaya koymaktadır. İncelenen metin; geleneksel seyirlik hazinenin sözlü ve fiziki güldürü içeriklerini bünyesinde yaşatırken diğer yandan Batı komedyasının perde düzeni, sahne yönergeleri ve mantık bağlantısı kuran neden-sonuç ilkeleriyle yapılandırılmış bir dramatik yapı sunmaktadır.

Bu değerlendirme, geleneksel Türk tiyatrosu ile Batılı komedya arasındaki ilişkinin keskin bir karşıtlık üzerinden açıklanamayacağını ortaya koyan araştırmalarla birlikte düşünülebilir. Kurt Williams'ın (2022) Tanzimat dönemindeki Molière çeviri ve uyarlamalarına ilişkin incelemesi, Osmanlı halk tiyatrosunun unsurlarının Batılı komedya metinlerinin Türkçeye aktarılması sırasında etkili olabildiğini göstermektedir. Ümit'in (2023) Karagöz oyunları üzerine çalışması da geleneksel repertuvarın yazılı metinler ve farklı icra koşulları aracılığıyla dönüşebildiğini ortaya koymaktadır. Bu araştırmalar ışığında *Eskici Kasım*, geleneksel seyirlik tiyatronun tip, eylem ve güldürü unsurlarını yazılı komedya biçimiyle bir arada barındıran bir metin olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte eserin geçiş dönemi tiyatrosu içindeki yeri ve geleneksel oyunlarla ilişkisi, mevcut metin çözümlemesinin ortaya koyduğu benzerlikler çerçevesinde dikkate alınmalıdır.

Çalışmanın dramatik yapı ve olay örgüsüne ilişkin bulguları, eserin doruk noktalı kurgunun temel basamaklarını eksiksiz biçimde işlettiğini göstermektedir. A. Cemil, orta oyununun klasik fasıllarından *Gözlemeci*'nin iskeletini ve *Eskici Abdi*'nin mesleki çerçevesini tevarüs etmiş, bu geleneksel omurgayı Fransız fars geleneğinin kapalı mekân mekaniğiyle birleştirmiştir. Çırağın oyun hevesiyle

tetiklenen eylem; top, iskambil ve körebe oyunlarıyla ritmik bir ivme kazanmış, doruk noktasını oluşturan çuval vakasıyla hem düğümlenmiş hem de klasik komedya uzlaşımıyla çözüme kavuşturulmuştur. Bu yönüyle metin, orta oyununun serbest olan ve yapılandırılmamış olay örgüsü akışını Batı tiyatrosunun neden-sonuç zincirine bağlayan başarılı bir kurgu dönüşümüyle somutlaştırmaktadır.

Karakter ve kişileştirme stratejileri bağlamında eser, Tanzimat tiyatrosunun yaşadığı ikircikli zihniyet dünyasının doğrudan bir aynasıdır. Tevfik Usta ile Kasım arasındaki ilişki, Kavuklu-Pişekâr ve Karagöz-Hacivat zıtlığının modern ustaçırak hiyerarşisi içindeki devamı niteliğindedir. Kasım; kurnazlığı, çocuksu zaafları ve fiziki hareket içeren komiğe açık mizacıyla geleneksel halk komiğini sahnede diri tutarken Tevfik Usta esnaf ahlakının ve düzenin esnek otoritesini temsil etmektedir. Geleneksel zenne kalıbını dönüştüren Âkile ve Zarife Hanımlar ise pencereyi sosyal alanla temas zeminine dönüştürerek dramatik eylemi yönlendiren oyun kurucu konumundaki aktif öznelere evrilmiştir.

Dönemin aydınları bir yandan kadının sosyal hayatta varlık göstermesini ve sosyalleşmesini savunurken diğer yandan bu görünürlüğün geleneksel İslami ve ataerkil sınırları ihlal etmemesi için büyük bir çaba sarf etmişlerdir (Çakmak, 2013). *Eskici Kasım* oyununda Âkile ve Zarife'nin eylem kurucu cüretlerine rağmen fiziken evin dışına çıkamamaları ve dış dünyayla ancak bir pencere aralığından temas kurmaları, kadına biçilen bu sınırlı sosyal alanın dramaturjik bir tezahürüdür. Nihayetinde kızların başlattığı entrikanın ve aşk arayışının mahalle ahlakı çerçevesinde baba Tahir Efendi'nin rızasına yani ataerkil otoritenin onayladığı meşru bir evliliğe bağlanarak çözümlenmesi, dönemin tiyatrosunda kadının temsiline dair saptanan kontrollü özgürlük ve ataerkil meşruiyet sınırlarının metne doğrudan bir yansımasıdır.

Eserin sahne tasarımı, yönergeleri ve dili, tuluatın sahne üzerinde ürettiği uygulamaya yönelik icra kodlarının yazılı edebiyat anlayışına nasıl aktarıldığını açıkça belgelemektedir. Sahnede inşa edilen "dükkân" ile "hâne" karşıtlığı, orta oyunu meydanındaki paravan düzeninin İtalyan çerçeve sahnesine uyarlamasıdır. Yazarın sahne yönergelerinde kullandığı *"Meydana hitâben"* ifadesi dördüncü duvarı yıkarak geleneksel açık biçim estetiğini koruduğunu gösterirken fiziki hareketleri ayrıntılarıyla sabitleyen yönlendirmeler eserin metinleşmiş tuluat disiplinini temsil ettiğini kanıtlamaktadır. Dil düzeyinde ise sokak Türkçesi ve argoyla Tanzimat salon dramlarının ağdalı edebî üslubu arasında beliren geçiş kırılması dönemin kültürel geçiş sancılarını biçim olarak da yansıtmaktadır.

Sosyokültürel açıdan eser, Şinasi ile başlayan komedyanın eğitme ve ahlaki ıslah misyonunu sürdürmektedir. Katı görücü usulü evlilik dayatmaları gençlerin zekâsı ve aşkın meşruiyetiyle aşılmış, mahalle ahlakı ve esnaf etiği zedelenmeden barış tesis edilmiştir. Kasım'ın finalde "adam olma" taahhüdüyle kalfalık sermayesi ve evlilik müjdesi alması, bireysel arzuların toplum düzeniyle uzlaştırıldığı geleneksel ahlakçı tavrın devam ettiğini göstermektedir.

Sonuç olarak *Eskici Kasım*; ne bütünüyle sözlü halk meydanına hapsolmuş bir orta oyunu ne de bütünüyle Batılılaşmış saf bir salon komedyasıdır. Eser, iki estetik dünyanın çatışmak yerine birbirini beslediği, tuluatın canlılığıyla yazılı tiyatro eserinin yapı disiplinini kaynaştıran sentez örneğidir. Türk tiyatro tarihi yazımında uzun süre kurucu metinlerin gölgesinde kalmış bu tür ara form yapıtlarının kuramsal dramaturji yöntemleriyle incelenmesi, modern Türk tiyatrosunun doğuş serüvenindeki köprü metinlerin işlevini ve yerli sahne estetiğinin gelişim basamaklarını anlamak açısından vazgeçilmez bir değer taşımaktadır.

**Kaynakça**

And, Metin (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Aslan, Zehra (2024). *Türkiye'de Modern Tiyatronun Gelişimi ve Türk Devlet Tiyatrosu*. Selenge Yayınları.

Chemers, Michael Mark (2010). *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy*. Southern Illinois University Press.

Çakmak, Banu (2013). "Tanzimattan Cumhuriyet'e Uzanan Çizgide Osmanlıda Kadın Hareketleri, Dönemin Tiyatrosunda Kadının Temsili ve Kadın Sorunu". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 18: 44-79.

Çamurdan, Esen (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. Mitos Boyut Yayınları.

Çamurdan, Esen (2015). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*. Habitus Yayıncılık.

Enginün, İnci (2020). *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Dergâh Yayınları.

İpşiroğlu, Zehra (1995). *Tiyatroda Düşünsellik: Dramaturgi'ye Giriş*. Mitos Boyut Yayınları.

Karaca, Şahika (2006). "Tanzimattan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7: 143-173.

Karavar, Hilal (2022). "Batılılaşma Etkisindeki Halk Tiyatrosu 'Tuluat'". *Millî Folklor,* 134: 119-130.

Kudret, Cevdet (2007). *Ortaoyunu*. C. II. Yapı Kredi Yayınları.

Kurt Williams, Çiğdem (2022). "Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri". Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 35: 83-99.

Luckhurst, Mary (2006). *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge University Press.

Nutku, Özdemir (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Patton, Michael Quinn (2018). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*. Çev. Ed. Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir. Pegem Akademi.

Sevengil, Refik Ahmet (1961). *Tanzimat Tiyatrosu*. Millî Eğitim Basımevi.

Sevengil, Refik Ahmet (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Alfa Basım.

Şener, Sevda (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. Alkım Yayınevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2022). *Yaşadığım Gibi*. Dergâh Yayınları.

Tolu, Orhan Aytuğ (2021). "Orta Oyununun Sosyolojik Yapısı ve Modern Türk Sanatına Etkisi". Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 6: 314-323.

Turner, Cathy & Behrndt, Synne K. (2008). *Dramaturgy and Performance*. Palgrave Macmillan.

Ümit, Nazlı M. (2023). "Temaşanın Komedya ile İmtihanı: Ahmet Necip Efendi'nin Hayal Oyunları". Folklor Akademi Dergisi, 6(3): 1310-1327.

White, R. Kerry (1995). *An Annotated Dictionary of Technical, Historical, and Stylistic Terms Relating to Theatre and Drama: A Handbook of Dramaturgy*. Edwin Mellen Press.

# İKTİDARIN DIŞINDA BİR KAHRAMAN: ÇANAKKALELİ MELAHAT VE ANTİ OTORİTE

A Hero Outside Power: Çanakkaleli Melahat and Anti Authority

***Muhammed TOPRAK****

## Giriş

"Melâhat Geçilmez"in dört kısa parçasında bir gazete fotoğrafı, idari sınırları gösteren bir harita, vesikalık, cenaze çelenkleri ve polis bandosu yan yana gelir. Şiirde kişinin hayatına ilişkin bilgiler, başkalarının onu kaydetme ve anma biçimleri arasına dağılmıştır. Fotoğrafın arkasındaki harita ile çelenkteki yazı, Melahat'ın çevresine yerleştirilen iki farklı çerçevedir. İlki idarenin mekânını, ikincisi hatırlanmanın dilini taşır. Çanakkaleli Melahat hakkındaki hüküm, bu çerçevelerin içinden geçerek okura ulaşır (Ayhan, 2013: 181). İktidar ve otorite meselesi, şiirin bu küçük tertibinde somutlaşır: Bir insana verilen adın, onun için düzenlenen törenin ve kendisine ayrılan hatırlanma biçiminin dayanakları nelerdir?

Ayhan'ın düzyazılarında genelev işleten, polis denetiminden uzaklaşmanın yollarını arayan bir kadın olarak anlatılan Melahat, şairin sivil şiir anlayışında belirli bir yere sahiptir (Ayhan, 2008: 27; Ayhan, 2018: 19). *Şiirin Bir Altın Çağı*'ndaki söyleşide güven duyduğu kişileri sıralarken "Hal ve gidişi sıfır olanlara, Çanakkaleli Melahat'a, değişik dil kullananlara ve 'farkında olanlara'" der (Ayhan, 1993: 150). Bir okul değerlendirmesini andıran "hal ve gidiş", burada insanın değerini tayin eden dilin içinden alınmıştır. Şairin güven beyanı, bu değerlendirmenin dayandığı ölçüleri tartışmaya açar. Melahat'ın adı, değerlendiren makamın hükmü ile kişinin ahlâkî değeri arasındaki münasebeti incelemek için elverişli bir başlangıçtır.

Melahat'ın Ece Ayhan'daki yeri hakkında dikkate değer bir eleştiri birikimi bulunmaktadır. Alaattin Karaca (2007: 28-31), onun hayatına ilişkin anlatılarla şiirler arasındaki bağları göstermiş; "Geçilmez" adını Çanakkale kahramanlığıyla

* Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Muğla/Türkiye. E-posta: mail@muhammedtoprak.com. ORCID: 0000-0003-4136-5762. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24327865

ilişkilendirmiştir. Süreyyya Evren'in anarşist tersinleme hakkındaki incelemesi, yerleşmiş değer yargılarının yön değiştirmesine ve çift kapılı evlerin taşıdığı siyasal anlama dikkat çeker (Evren, 2011: 88-90). Efe Murad (2012: 14-17), Melahat'a gösterilen itibarı Ece Ayhan'ın ahlâk meselesiyle birlikte ele alır. Hulusi Geçgel'in değerlendirmesinde de şiirdeki kahramanlaştırma ile heykel isteği birbirine bağlıdır (Geçgel, 2020: 124-125).

*Ece Ayhan'da İktidar ve Otorite* başlıklı tezde Melahat'ın fakir analığı, heykeli ve polis bandosunun katıldığı tören üzerinde durulur; belediye başkanlığı tasavvurunda kadınların sermaye olarak ele alınması ayrıca kaydedilir (Toprak, 2020: 44-47, 97-99). Ümit Bademkıran, fuhşa yönelik ahlâkî mahkûmiyetin şiddetle münasebetini incelerken Melahat'ın çevresindeki dünyaya da yer verir (Bademkıran, 2018: 304-305). Cemile Odunkıran ise Meryem Ana, Priapos ve heykel motiflerini kutsallıkla kurulan ilişki bakımından yorumlar (Odunkıran, 2023: 409-410). Bu çalışmalar, Melahat'ın sivil kahramanlığına ilişkin tahlilin başlıca dayanaklarını oluşturur.

Burada ele alınan mesele, bu tespitlerin şiirdeki kayıt ve anma usulleriyle ilişkisidir. Fotoğrafın biçimi, haritanın bulunduğu yer, fiillerin zaman ve bildirme değerleri, çelenk yazısının büyüklüğü ve törene katılan kurum, kahramanlaştırmanın gerçekleştiği dilsel tertibi meydana getirir. Bildirinin özgül katkısı, bu ayrıntıları ahlâkî hüküm verme yetkisinin dağılışı bakımından birlikte okumaktır. İnceleme ayrıca Melahat'ın metinlerde korunan sertliğini ve çevresindeki kadınlarla münasebetini kahramanlık yorumuna dâhil eder. Böylece kişiye verilen itibarın gerekçeleri kadar, bu itibarı veren şiirsel sesin konumu da tartışılabilir hâle gelir.

Çalışmanın metin merkezini "Melâhat Geçilmez", "Patron! Ya da Bir Patron!" ve *Morötesi Requiem* oluşturur. Ayhan'ın söyleşi ve denemeleri, şiirdeki ayrıntıları açıklayan tamamlayıcı metinler olarak kullanılmıştır. Düzyazılardaki anlatıcı hükümleri, hatırlamalar ve tasarılar kendi söyleyiş özellikleriyle değerlendirilmiştir.[1] Melahat'ın hayatına ilişkin bağımsız bir arşiv araştırması bu incelemenin kapsamı dışındadır. Dolayısıyla şiirdeki cenaze töreni, tasarlanan heykel ve belediye başkanlığı hayali, metinsel temsil düzleminde ele alınır.

[1] Anlatımlar olayın ayrıntılarında farklılaşabilmektedir. *Şiirin Bir Altın Çağı*'nda Melahat'ın bıçaklandığı söylenir (Ayhan, 1993: 149); *Morötesi Requiem*'de ise ölüm, tabancayla iki el ateş edilmesiyle anlatılır (Ayhan, 2018: 79). Bu farklılık, her anlatımın kendi metni içindeki işlevini esas alan okumanın gerekçelerindendir.

İktidar kavramı, başkalarının eylem imkânlarına tesir eden ilişkileri; otorite ise bu incelemenin sınırları içinde, bir kişi hakkında verilen hükme geçerlilik kazandıran tanınmış yetkiyi belirtir. Foucault'nun iktidar ilişkilerine dair açıklamaları, Melahat'ın kurumlarla temasını incelemeye; Bourdieu'nün meşru adlandırma yaklaşımı da kişilere verilen ad ve sıfatların itibarla münasebetini açıklamaya yardımcı olur. Bu iki açıklama, metnin ayrıntılarına göre işletilir. Bildirinin başlığındaki "iktidarın dışında" ifadesi de sivil bir mesafenin adı olarak kullanılacaktır: Kişinin değeri hakkında hüküm veren makamlarla arasındaki mesafe, her metinsel karşılaşmada yeniden değerlendirilir.

**1. Sivil Konum ve İktidarla Temas**

Ayhan, İkinci Yeni adlandırmasına ilişkin itirazını dile getirdiği söyleşide "Sivil Şiir" adını tercih ettiğini belirtir (Ayhan, 1993: 148-149). Aynı konuşmada insan ilişkilerini, mülkiyeti ve mülkiyetin türevlerini kendi ilgisinin merkezine yerleştirir. "Benim meramım başka birşey. İnsan ilişkileri... Mülkiyet... Mülkiyetin türevleri" sözü, sivilliğin kapsamını belirleyen bir açıklamadır (Ayhan, 1993: 149). Şairin ilgisi, insanları belirli yerlere yerleştiren ve aralarındaki münasebetleri düzenleyen ilişkilere yönelmiştir. Melahat'ın metinlerdeki yeri de bu ilginin içinde teşekkül eder.

Foucault, iktidarı başkalarının mevcut yahut mümkün eylemlerine yönelen bir etki olarak açıklar. Böyle bir ilişkide karşı tarafın davranış, cevap ve direnme imkânı hesaba katılır. Kurumlar bu ilişkilerin yoğunlaştığı yerlerdir; ilişkilerin toplumsal dayanakları ise gündelik hayatın içine uzanır (Foucault, 1982: 789-791). Melahat'ın davranış alanını bu dikkatle incelemek, resmî görevlilerle temasını ve kendi çevresindeki etkisini birlikte değerlendirmeyi gerektirir. Metindeki sivil konum, somut bir hareket serbestisinin korunmasıyla ilgilidir.

Çift kapılı ev, söz konusu serbestinin maddi düzenidir. *Morötesi Requiem*, Melahat'ın bu evleri tercih etmesini polis baskısından kısa bir süre için de olsa kurtulma isteğiyle açıklar (Ayhan, 2018: 19). *Şiirin Bir Altın Çağı*'ndaki anlatımda ön kapının mühürlenmesi üzerine arka kapının kullanılması, aynı faaliyetin sürdürülmesini sağlar (Ayhan, 1993: 149). Kapıların iki ayrı sokağa açılması, denetimin tek girişe dayalı işlemini aksatır. Evin mimarisi ile idari müdahalenin zamanı arasında bir boşluk meydana gelir. Melahat bu boşluğu kullanır.

Buradaki imkânın ölçüsü, *Morötesi Requiem*'deki "birazcık olsun, bir anlık dahi olsa" sözleriyle verilmiştir (Ayhan, 2018: 19). Küçültme bildiren bu ifadeler, eylemin iddiasını ve kırılganlığını birlikte taşır. İkinci kapı sayesinde kazanılan

süre, baskının tekrarını da hatırlatır. Ev, aynı koşullar içinde yaşamayı ve çalışmayı sürdürmenin çarelerinden biridir. Evren'in çift kapılılığı siyasal bir konumla ilişkilendiren okuması, bu gündelik çarenin düşünsel değerini kavramaya imkân verir (Evren, 2011: 88-90). Kapının sağladığı geçiş, sivilliğin yaşanan bir imkân olarak incelenmesini gerektirir.

*Sivil Denemeler Kara*'daki Avcılar anlatısı, mesafenin derecesini daha açık gösterir. Ayhan, Melahat'ın beyanname vermekten kaçınarak jandarma bölgesini tercih ettiğini söyler ve bu yeri "Devlete biraz uzak" sözleriyle niteler (Ayhan, 2008: 27). Buradaki "biraz", çift kapılı evde kazanılan kısa süreyle aynı ihtiyatı taşır. Şiirsel düzyazının kurduğu coğrafyada uzaklık, baskıyla karşılaşmanın sıklığı ve biçimi bakımından anlam kazanır. Jandarma bölgesinin devletle bağı, mesafenin göreli mahiyetini belirginleştirir. Melahat, idari alanlar arasında yer değiştirerek kendisine hareket sahası aramaktadır. Bu anlatım, Ayhan'ın sivilliğe verdiği anlamın bir örneği olarak değerlendirilmelidir.

Melahat'ın polisle münasebeti "Melâhat Geçilmez"de başka bir görünüş kazanır. Komiserin odasında ağırlanması ve törenine polis bandosunun katılması, kurumsal temasın yakınlığını bildirir (Ayhan, 2013: 181). Metinler birlikte okunduğunda kaçınma, tanınma ve ağırlanma aynı kişinin çevresinde toplanır. Her temasın kendine mahsus bir işleyişi vardır. Evin ikinci kapısında korunmaya çalışılan hareket serbestisi, komiser odasında kişiye gösterilen muameleyle yan yana durur. Bu farklılık, Melahat'ın konumunu tek bir siyasal aidiyetle açıklamanın güçlüğünü metnin içinden ortaya koyar.

Ayhan'ın "Sistemin dışında olmakla karşı olmak farklıdır" cümlesi, dışarılık konusunda gösterdiği kavramsal dikkati kaydeder (Ayhan, 2008: 64). Bir kuruma muhalefet etmek, kişinin değer ölçülerini ve davranışlarını da aynı derecede değiştirmiş olduğu sonucunu kendiliğinden doğurmaz. Melahat'ın sivilliği bu nedenle her karşılaşmanın koşulları içinde okunmalıdır. Onun adı etrafında toplanan karşı koyma kudreti, etkileme gücü ve korunma ihtiyacı, dışarının ilişkisel bir konum olduğunu düşündürür. Anti otoriter anlam, bu konumun şiirde hangi hükümlere yöneltildiği incelendiğinde belirginleşecektir.

**2. Ahlâkî Hükmün Dayanakları**

"Hal ve gidiş" sözü, davranışların değerlendirildiği ve kişiye bir derece verildiği dili çağırır. Ayhan'ın güven duyduğu kişiler arasında "hal ve gidişi sıfır" olanları sayması, derecelendirmenin dayanaklarına yönelen bir itirazdır (Ayhan, 1993: 150). Sıfır, değerlendiren makamın verdiği nottur. Şair, güvenini bu notun

işaretlediği kişilere yöneltirken makamın hükmünü de incelemenin konusu hâline getirir. Çanakkaleli Melahat'ın aynı cümlede yer alması, insanın değeri ile hakkında düzenlenen toplumsal kanaat arasındaki mesafeyi açar. Bu mesafenin ahlâkî ağırlığı, *Sivil Denemeler Kara*'da anlatılan Kayseri olayında anlaşılır. Ayhan, 1969'da öğretmenlere yönelen saldırıyı anlattığı bölümde bir pavyon kadınının zorla soyundurulmak istenmesini aktarır. Kadının "Âbiler beni öldürün ama bana bunu yapmayın!" sözü, anlatının acı merkezidir (Ayhan, 2008: 28). Burada konuşan kadın Melahat'tan ayrı bir kişidir. Onun yaşadığı aşağılanma, Melahat'a yönelen ilginin ahlâkî zeminini kavramaya yardım eder. Mesleği yüzünden değersiz sayılan bir kişinin, kendi bedeni ve haysiyeti hakkında söylediği söz, hüküm verme hakkını elinde tutan kalabalığın davranışını ölçmeye başlar.

Hitabın "âbiler" şeklinde kurulması ayrıca anlamlıdır. Sözcük yakınlık ve korunma beklentisi taşırken, olayın anlatımı bu beklentinin kırıldığı ânı verir. Ayhan'ın ilgisi, o ânda söylenen sözün insanî ağırlığına yönelir. Ahlâkî değerlendirme, kadının toplumsal konumundan kendisine yapılan muameleye doğru çevrilir. Bademkıran'ın fuhuş karşısındaki yerleşmiş yargılarla şiddet arasındaki ilişkiye dikkat çekmesi, bu okumanın dayanaklarından biridir (Bademkıran, 2018: 304-305). Kadının mesleğine ilişkin mahkûmiyet, ona yönelen davranışı peşinen haklı kılan bir gerekçe olarak işlemeye başladığında, ahlâkî hükmün kendisi sorgulanması gereken bir uygulamaya dönüşür.

Melahat'ın "Fakir Anası" olarak anılması, değerin tayininde başka bir ilişkinin esas alındığını gösterir. *Morötesi Requiem*'de bu ad, ansiklopedilerde kendisine yer ayrılacağına duyulan inançla birlikte geçer (Ayhan, 2018: 18). Ana sıfatı, çevresindeki yoksullarla kurduğu himaye münasebetini öne çıkarır. Söyleyişteki aile yakınlığı, soğuk bir sınıflandırmanın içine sığmayan minneti taşır. Aynı paragrafta Melahat'ın sivil girişimci diye anılması, toplumsal değer hakkındaki hükmün söz dağarcığını genişletir. Bu hükümler, anlatıcının Melahat'a gösterdiği itibarı ve onu değerlendirmekte kullandığı ölçüleri ifade eder.

Bourdieu, toplumsal sınıflandırmada hükümlerin eşit ağırlık taşımadığını, tanınmış unvan ve yetkilerin belirli değerlendirmelere geçerlilik kazandırdığını belirtir. Resmî adlandırma, kişinin hangi sıfatla tanınacağını tayin eden işlemler arasındadır; bu işlemleri gerçekleştirme gücü de toplumsal itibarla bağlantılıdır (Bourdieu, 1989: 21-23). Melahat çevresindeki sıfatları bu dikkatle okumak mümkündür. Hakkında kötü kanaat taşıyan dil ile ona analık ve kahramanlık atfeden dil, kişinin kamusal yerini tayin etmeye yönelir. Her sıfat, onu söyleyen kişinin hüküm verme konumunu da beraberinde getirir.

Efe Murad'ın incelemesi, Ece Ayhan'daki ahlâkî tavrın şairin kendi konumuna ilişkin sonuçlarını da hesaba katar. Şairin yerleşmiş ahlâka karşı çıkarken kendi ahlâkî üstünlüğünü tesis etme ihtimali, eleştirinin dikkat çektiği sorunlar arasındadır (Murad, 2012: 17). Bu uyarı Melahat için de geçerlidir. Şairin güvenini kazanmak, okurun vereceği bütün hükümleri önceden belirleyen bir güvence sayıldığında, yeni bir değerlendirme makamı ortaya çıkar. İncelemenin ilerleyen bölümlerinde Melahat'ın otoriter tavrına ve kadınları sermaye olarak adlandıran dile dönülmesinin sebebi budur. Metindeki itibar talebinin gerekçeleri, yine metnin sunduğu davranışlarla birlikte değerlendirilmelidir.

Melahat'a atfedilen kahramanlığın ahlâkî dayanağı böylece iki soruyla belirginleşir: Hangi eylemler kişiye değer kazandırmaktadır; kişi hakkındaki hükmü hangi yetki geçerli kılmaktadır? İlki dayanışma ve himaye gibi münasebetlere, ikincisi bunları adlandıran seslere yönelir. Ece Ayhan'ın Melahat'ı hatırlatma ısrarı, meslekten hareketle verilen peşin hükmü kesintiye uğratır. Bu ısrarın şiirsel biçimi, adın ve anmanın tertibinde ortaya çıkar.

### 3. "Melâhat Geçilmez"de Adlandırma ve Kamusal İtibar

"Melâhat Geçilmez", numaralandırılmış dört parçasıyla kısa bir kayıt dizisini andırır. Parçalar arasındaki bağlar, eksiltili cümlelerin bıraktığı boşluklarda teşekkül eder. Okur, fotoğraftan yaraya, çelenkten bandoya geçerken kişinin hayatını ve ölümünü bunların arasından çıkarmak durumundadır:

> "1. Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanırmış.
>
> 2. Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.
>
> 3. Gönderilen çelenklerde 'Geçilmez' yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de 'fuhşun anısına'.
>
> 4. Çanakkaleli Melâhat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır." (Ayhan, 2013: 181)

İlk parçada zaman, fotoğrafın yaşıyla belirtilir. "Otuz yıllık" kaydı, gazetenin dolaşıma soktuğu görüntüyü daha eski bir âna bağlar. Okur Melahat'la, geçmişten kalmış ve gazetelere intikal etmiş bir resimde karşılaşır. Resmin arkasındaki "mülki taksimatlı" harita, mekânı idari bölümlere ayıran bakışı taşır. Fotoğraf kişiyi kaydederken harita da mekânı yönetilebilir bir düzen içinde gösterir. İkisinin aynı görüntüye sığması, kişinin kaydı ile idarenin tasnifini birbirine yaklaştırır. Melahat daha şiirin başında bir kurumsal iç mekânın içinden hatırlanmaktadır.

"Ağırlanırmış" fiili bu iç mekândaki muameleye özel bir ton verir. Ağırlama, misafire gösterilen özeni çağrıştırır. Fiilin öğrenilen geçmiş zaman değeri ise anlatıcının bilgiyi bir nakil hâlinde sunduğunu duyurur. Cümle, doğrudan bir tanıklığın kesinliği yerine aktarılmış bir bilginin söyleyişini taşır. Şiirin sonundaki "katılmıştır" hükmüyle birlikte düşünüldüğünde iki ayrı kayıt tonu belirir: Komiser odasındaki ağırlanma nakledilir; bandonun törendeki varlığı, bir tutanak cümlesinin kesinliğini andıran bildirmeyle sona erer. Otorite, burada kelimelerin konusu kadar, cümlenin bilgi sunma biçimine de sinmiştir.

İkinci parçanın "Ve" bağlacıyla açılması, fotoğraflar arasındaki bağı sürdürür. "İmparatoriçeliğinde" sözü, Melahat'ın çevresindeki nüfuzu bir hükümdarlık sıfatıyla anlatır. Ardından gelen "vesikalık", bu geniş sıfatı yüzün küçük ve standart görüntüsüne bağlar. Hükümranlık adıyla kimlik belgelerini çağrıştıran görüntünün yan yana gelişi, kişiye atfedilen kudretin çeşitli ölçülerini aynı cümlede toplar. Melahat, çevresinde sözü geçen biri olarak anılırken kayda geçirilen bir yüz olarak da belirir. Şiir, bu iki durumu açıklayan bir bağlaç eklemeden okurun önüne bırakır.

Karaca, bu parçayı Ceylan'ın çektiği renkli bir fotoğrafla ilişkilendirir (Karaca, 2007: 28-31). "Çekmiş" fiilinin hemen ardından gelen delikler ve balmumu ise fotoğrafın çevresinde başka bir anlam ihtimalini güçlendirir. *Morötesi Requiem*'de Ceylan'ın Melahat'ın kafasına iki el ateş ettiği, deliklerin cenaze levazımatçısı tarafından balmumuyla örtüldüğü açıkça anlatılır (Ayhan, 2018: 79). Bu anlatıyla birlikte okunduğunda "renkli çekmiş", fotoğraf diline ateş etme ve ölüm çağrışımını da taşır. Rengin, öldürülen bedenle ilişkilendirilmesi bir yorum imkânıdır; şiir renk adını ve kanı açıkça söylemez. Cümlenin kudreti, açıklama yükünü iki sonraki sözcüğe, "delikler" ile "balmumu"na bırakmasındadır.

"Örterler"de işin kimin tarafından yapıldığı belirtilmemiştir. Geniş zaman, tekil olayı alışılmış bir işlem diliyle verir. *Morötesi Requiem*'in failini açıkladığı cenaze hazırlığı, şiirde kısa ve kişisiz bir cümle hâlini alır. Balmumu, törene sunulacak bedendeki şiddet izlerini kapatır. Şiir ise kapatmanın kendisini kaydeder. Böylece anılmaya hazırlanan görünüş ile bu görünüşün hazırlanma işlemi aynı cümlede okunur. Çelenklerin yer aldığı üçüncü parça, ölünün tören için düzenlenmiş bedeninden adına geçer.

"Geçilmez" adı ile Çanakkale kahramanlığı arasındaki ilişki, Karaca ve Geçgel tarafından ortaya konmuştur (Karaca, 2007: 28-31; Geçgel, 2020: 124-

125). Burada bu aktarımın adlandırma yönü üzerinde durmak gerekir. Karaca'nın aktardığı bir mektupta Ayhan, Melahat'a bu adı "bir nüfus memuru gibi" verdiğini söyler (Ayhan, akt. Karaca, 2007: 28-31). Şair, kendi ad verme hareketini bir memurun işlemiyle karşılaştırmıştır. Bu beyan, şiirdeki adın kuruluşunu açıklarken şiirsel yetkinin kaynağını da tartışmaya açar. Melahat'ın tanınacağı adı seçen kişi şairdir; okur, bu seçimin gerekçeleriyle şiirin içinde karşılaşır.

"Geçilmez"in "soyağacı" olarak çelenklere yazılması, tek bir adı kuşaklara uzanan bir aidiyetin yerine geçirir. Bir kişi için kullanılan söz, tarihî kahramanlık dilinden aldığı çağrışımla ona bir geçmiş kazandırır. Metnin başlığındaki kesinlik, ikinci parçadaki öldürülmüş bedenle birlikte okunur. Dokunulmazlığı çağrıştıran ad ile yaraları örtülen beden aynı kişiye aittir. Bu münasebet, kahramanlık sıfatına ölümden sonra verilen bir hak iadesinin hüznünü de taşır. Adın gücü, bedendeki yarayı telafi etme arzusuyla yüklenmiştir.

Çelenklerdeki ikinci yazı "küçük harflerle" belirtilir. Şiir "Geçilmez"in harf büyüklüğünü açıkça bildirmez; anmaya eklenen "fuhşun anısına" ibaresinin küçüklüğünü özellikle kaydeder. Okuma sırası ile yazının ölçüsü böylece bir değer sırası meydana getirir. Kahramanlığa açılan adın yanına, kişinin toplumsal yerini belirleyen ve ahlâkî mahkûmiyetle karşılanan faaliyet eklenmiştir. Anmanın kime ve neye ait olduğu, bu eklemeyle genişler. Tek bir kişinin adı, onunla birlikte hatırlanan hayatların ve uğraşların yükünü taşımaya başlar. Küçük harflerin şiirde açıkça söylenmesi, bu yükün anma içindeki yerini okura gösterir.

Son parçadaki "da", polis bandosunu törendeki başka katılanlara ekler. Kimlerden meydana geldiği açıklanmayan bir topluluğa resmî kurumun sesi karışmıştır. Bandonun müziği, törenin duyulabilir işaretidir. Şiirin başındaki komiser odasıyla sonundaki polis bandosu arasında kurumsal bir devamlılık vardır: Aynı kurum, kişinin yaşarken ağırlanmasında ve öldükten sonra anılmasında hazır bulunur. Karaca ile Toprak bu katılımı devlet kahramanlığına yaklaştıran bir unsur olarak değerlendirirler (Karaca, 2007: 28-31; Toprak, 2020: 97-98). Şiirdeki ayrıntıların birlikte okunması, bu katılımın itibarla kurumsal sahiplenme arasındaki açıklığını da korumayı gerektirir. Törendeki resmî varlık, Melahat'ın hayatı ile idarenin anma usulleri arasında kurulan ve yoruma açık kalan bir münasebettir.

Dört parça boyunca kayıt biçimleri değişir: Gazete görüntüyü dolaşıma sokar; vesikalık yüzü belirli bir ölçüye yerleştirir; çelenk bir ad ile anma sebebini yan

yana yazar; bando törene ses verir. Şair, bunları art arda dizerek bir kişinin kamusal itibarının hangi araçlarla kurulabildiğini gösterir. Şiirin anti otoriter etkisi, bu araçların Melahat'ın hayatına temas ettiği yerlerde doğar. Kahramanlık sıfatı ona verilirken bu sıfatı geçerli kılan işlemler de okurun incelemesine açılmıştır. Bedenin yarası, küçük harfli ibare ve kurumsal katılım, anmanın içinde çözümlenmesi gereken meseleler olarak kalır.

**4. Heykel Tasavvuru ve Kahramanlaştırmanın Sınırları**

"Patron! Ya da Bir Patron!"da Melahat için istenen heykel, şiirin doğrudan dile getirilen taleplerindendir. Şiirin dördüncü parçasında bu istek, küçük şekerler satarak geçinmeye çalışan kör bir yaşlı kadının dileğiyle aynı söz hakkı içine yerleştirilir. Ardından şu cümleler gelir:

> Ben de şunu istiyorum:
>
> "Çanakkaleli Melâhat da bir Anafartalıdır. Çanakkale Cumhuriyet meydanında bir heykelinin dikilmesi!
>
> Lapsekili Priapos'un heykeli tam karşısında. Ve dönecek!" (Ayhan, 2013: 247).

"İstiyorum", sözün bir talep olduğunu açıkça bildirir. Heykel, şiirin tasarladığı kamusal düzenin parçasıdır. "Melâhat da" kuruluşundaki ekleme, kahramanlıkla ilişkilendirilen bir aidiyete yeni bir kişiyi dâhil eder. Anafartalı oluş, aynı coğrafyadan gelen hayatlar arasında hatırlanma hakkı bakımından bir yakınlık kurar. Cumhuriyet meydanı ise bu hakkın kamusal yerini belirler. Şair, Melahat'ın adıyla meydanın adı arasında bir münasebet tesis ederek cumhuriyetin anma düzenine onun hayatını da katmayı talep eder.

Priapos'un tam karşıya yerleştirilmesi, heykelin bakılacağı alanı karşılıklı bir tertibe dönüştürür. Melahat'ın tasvirinin anlamı, karşısında duran heykelle münasebeti içinde gelişir. Son cümledeki dönüş hareketi, tasarıya devingenlik katar. "Ve dönecek!" ifadesinin şiirdeki kısalığı, dönüşün maddi ayrıntılarını açık bırakır; hareketin belirli bir siyasal ilkeye denk düştüğünü kesinleştirmek güçtür. Metnin verdiği kadarıyla, anıtın durağan görünüşüne hareket ekleyen bir tasavvurla karşılaşılır. Priapos'un varlığı da Melahat'ın hayatının cinsellikle ilgili veçhesini meydanın anma düzenine taşır.

*Morötesi Requiem*'deki başka bir heykel tasviri, yük taşıyan kadın görüntüsünü öne çıkarır. Ayhan, Melahat için Meryemana adını kullandığını hatırlattıktan sonra heykeldeki şalvarlı kadının taşıyacağı yükten söz eder: "Geniş ağlı, şal-

varlı kadın mermi taşımayacak da başka birşey taşıyacaktır. Onun kurşun gibi çeken ağırlığı altında ezilmiş olarak. Cıva ağırlıklı" (Ayhan, 2018: 29). Yükün adı belirtilmemiştir. Metindeki mermi ve kurşun kelimeleri, savaşla ilişkilendirilen kadın kahramanlığına kapı açar; "başka birşey" bu çağrışımı Melahat'ın hayatına yöneltir. Söylenmeyen yükün ağırlığı, bedende meydana getirdiği ezilme ile anlatılmıştır. Burada kahramanlığın görünüşünü kuran husus, ağır bir şeyi taşımanın kişide bıraktığı izdir.

Odunkıran, Melahat çevresindeki Meryem Ana ve Priapos göndermelerini kutsallık ve başkaldırı ilişkisi içinde değerlendirir (Odunkıran, 2023: 409-410). Bu tespit, tasvirin dinî ve kültürel çağrışımlarını açıklamaya yardım eder. Yük taşıyan bedenin ayrıntısı ise kutsallaştırmaya eşlik eden acının ayrıca incelenmesini gerektirir. Şalvar, geniş ağ ve ezilme, soyut bir yücelik tasvirini gündelik bedenin ağırlığına bağlar. Melahat'ın anıtında kişinin taşıdığı şey belirsiz kalırken, taşımanın zahmeti belirginleşir. Hatırlanma talebinin dayanaklarından biri bu zahmettir.

Ansiklopedide yer bulma isteği de heykelle aynı anma arzusuna bağlıdır. *Morötesi Requiem*, Melahat'ın İstanbul'la ilgili ansiklopedilerde başköşeye yerleşeceğini söylerken onu minderli, şalvarlı ve bağdaş kurmuş hâliyle düşünür (Ayhan, 2018: 18). Bilginin tasnif edildiği kitaba bir oturuş biçimi taşınmıştır. Ansiklopedinin maddesi olacak kişi, kendi beden alışkanlığı ve eşyasıyla gelir. "Başköşe" sözcüğü, kitabın düzenini misafire yer ayrılan bir eve yaklaştırır. Şiirde komiser odasında ağırlanan Melahat, burada yazılı hafızanın içinde ağırlanmayı beklemektedir. Tanınma, ona ayrılacak yerin niteliğinde somutlaşır. Bu itibar talebinin Melahat'ın başka kişiler üzerindeki etkisiyle birlikte okunması gerekir. *Morötesi Requiem*, onu İstanbul'a belediye başkanı olabilecek bir kadın olarak tasarlar. Hizmetin kişilerin bulunduğu yere götürülmesi, hafta sonlarında kadınları taşıyan otobüslerle örneklenir; kadınlar "sermaye kızları", hizmetin yöneldiği kişiler ise tornacı çırakları ve bekâr soğuk demirciler olarak adlandırılır (Ayhan, 2018: 19-20). Toprak da bu parçada kadının sermaye hâline getirilmesine dikkat çekmiştir (Toprak, 2020: 46). Belediye hizmetinin parodisini taşıyan anlatım, kadınlarla erkeklere farklı eylem yerleri ayırır. Erkeklerin ihtiyaçları hizmetin gerekçesini oluşturur; kadınların taşınması ise bu ihtiyacın karşılanma biçimidir.

Melahat'a atfedilen fakir analığı, burada himayenin kimlere yöneldiği sorusuyla karşılaşır. Yoksul erkeğin ihtiyacını gözeten tasarıda çalışan kadınların tercihleri açıklanmaz. Metnin bu sessizliği, ona yüklenen ahlâkî değerin sınırını be-

lirler. Melahat'ın idare karşısında koruduğu hareket serbestisi ile kendi çevresindeki kadınların hareket alanı ayrı ayrı incelenmelidir. Bu ayrım, anti otoriter bir okumayı kişiler arasındaki eşitsizliklere karşı dikkatli tutar. Bir kişinin baskıya maruz kalması, başkalarıyla kurduğu münasebetlerdeki etkisini de araştırmayı gerekli kılar. Anlatıcı Melahat'ın davranışını tarif ederken daha açık bir ifade kullanır: "zamanın otoriter tavrıyla" (Ayhan, 2018: 77). Bu söz, Ceylan'ın silahla yaklaştığı sahnede Melahat'ın vereceği sert cevabın önünde yer alır. Sonraki sayfada buyurgan hitap aktarılır; ölüm, iki el ateş edilmesiyle anlatılır (Ayhan, 2018: 78-79). Sahne, ölümün şiddetiyle Melahat'ın otoriterliğine ilişkin anlatıcı kaydını birlikte taşır. Aynı kişide korunma ihtiyacı, direnme ve başkasına sertçe hükmetme alışkanlığı birlikte bulunur. Onun metinsel kişiliği bu özelliklerin her birini taşır.

Eserin sonundaki "Çanakkaleli Melahat Geliyor! Korkusu. Telaşı" ifadesi de gelişinin çevresinde uyandırdığı duyguyu kaydeder (Ayhan, 2018: 98). Korku ve telaşın ardından ellerini nereye koyacağını bilememe, sönmüş taç ve unutulmuş oyuncaklar gelir. Burada emir veren sesin çevresinde bıraktığı etki, kaybın ve eskimenin görüntülerine karışır. Melahat'ın kudreti kadar bu kudretin sönüşü de hatırlanır. Böyle bir son, anlatıcının kişisine duyduğu bağlılığı korurken onun etrafında doğan tedirginliği de okura bırakır.

Ayhan'ın "Ben kendi payıma şiirin iktidar olmasını istemem" sözü, bu okumada şiirin kendisine yönelen bir ölçü olarak önem kazanır (Ayhan, 2008: 63). Melahat'a ad veren, onun heykelini isteyen ve ansiklopedideki yerini belirleyen ses, değer dağıtma kudretini kullanmaktadır. Hasan Turgut'un Ece Ayhan şiirindeki temsil ve kurumsallaşma sorunlarına ilişkin değerlendirmesi, özgürleşme arayışında kazanılan konumların yeni bir yetki meselesi doğurabildiğini hatırlatır (Turgut, 2020: 125). Melahat incelemesinde bu mesele, şairin adlandırma ve kahramanlaştırma yetkisinde somutlaşır. Şiirin itibar talebi, kendi seçimini de okurun değerlendirmesine açık tuttuğu ölçüde anti otoriter bir anlam kazanır.

"Patron! Ya da Bir Patron!"un heykel isteğini izleyen son parçası, sözün yönünü tekrar hükmedenlere çevirir: "Şimdi vaktin padişahı ya da padişahları kimdir yahu patron?" (Ayhan, 2013: 247). Zamana yapılan vurgu, otoritenin değişen sahiplerini araştırmaya çağırır. Heykel tasavvurundan sonra gelen bu soru, anma talebini de değerlendirmeye açık bir istek olarak bırakır. Şiir, kahramanını meydanda düşünürken hüküm verme kudretinin sahiplerini yoklamayı sürdürür. Anti otoriter tutumun devamlılığı, bu soru sorma hakkının korunmasına bağlıdır.

**Sonuç**

Çanakkaleli Melahat'ın Ece Ayhan'daki anti otoriter anlamı, ona yöneltilen hükümlerin dayanaklarıyla birlikte incelendiğinde belirginleşir. "Hal ve gidiş"in verdiği not, fakir analığının taşıdığı minnet, "Geçilmez" adının açtığı kahramanlık alanı ve heykel isteğinin talep ettiği kamusal yer, farklı değerlendirme usullerini karşı karşıya getirir. İncelenen metinlerde Melahat'ın adı, kişinin değeri hakkında konuşan seslerin yetkisini sınayan bir odak hâline gelir.

"Melâhat Geçilmez"deki fotoğraf, harita, vesikalık, çelenk yazısı ve polis bandosu, kamusal itibarın kuruluşunda birbirini tamamlayan işlemlerdir. Şiir, bu işlemleri numaralandırılmış kısa parçalar içinde bir araya getirir. Aktarılmış bilgi tonu taşıyan "ağırlanırmış"tan kesin bildirmeli "katılmıştır"a uzanan söyleyiş, kaydın otoritesini de tahlilin parçası yapar. Balmumuyla örtülen yaralar ile küçük harfli anma ibaresi, törenin düzeni içinde kişinin acısına ve toplumsal konumuna ait izleri korur. Bu ayrıntıların birlikte okunması, Melahat'ın kahramanlaştırılmasına ilişkin mevcut tespitleri adlandırma ve anma usulleri bakımından geliştirmektedir.

Heykel ve ansiklopedi tasarıları, Melahat'a kamusal hafızada bir yer açma isteğini ifade eder. Meryemana adı, Anafartalı oluş ve yük taşıyan kadın görüntüsü, bu isteğin farklı dayanaklarıdır. *Morötesi Requiem*'deki otoriter tavır ve belediye hizmeti hayalinde kadınlara verilen yer ise itibar talebinin içindeki güçlükleri korur. Kişinin haysiyetini ve hatırlanma hakkını savunmakla bütün davranışlarına ahlâkî güvence vermek arasındaki ayrım, bu metinsel ayrıntılar sayesinde kurulabilir. Melahat'a gösterilen bağlılık, onun çevresindeki diğer kişilerin konumunu inceleme sorumluluğunu da beraberinde getirir.

Başlıktaki dışarılık, bu sebeple somut ilişkiler içinde sürdürülen bir sivil mesafe olarak anlaşılmalıdır. Çift kapılı evde kazanılan süre, Avcılar'a taşınırken aranan uzaklık ve yerleşmiş ahlâkî hükme yönelen itiraz, bu mesafenin ayrı tezahürleridir. Şairin Melahat'a verdiği ad ve onun için istediği anıt da aynı incelemenin kapsamındadır. Anti otoriter anlam, hüküm verme yetkisinin gerekçelerini açık tutan, kahramanlaştırdığı kişinin ve kendi sözünün dokunulmazlaşmasına karşı dikkatini sürdüren bir şiirsel tutumda teşekkül eder. Ece Ayhan'ın Melahat'ı, bu dikkat sayesinde, itibar talebi ile iktidar eleştirisini aynı metinsel varlıkta buluşturur.

**Kaynakça**

Ayhan, Ece (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı (Yazılar, Söyleşiler)*. Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, Ece (2008). *Sivil Denemeler Kara*. Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, Ece (2013). *Bütün Yort Savul'lar! Toplu Şiirler 1954-1997*. Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, Ece (2018). *Morötesi Requiem: Ağzıbozuk Bir Minyatür*. Yapı Kredi Yayınları.

Bademkıran, Ümit (2018). "Kötülük Kavramı ve Ece Ayhan'ın Eserlerine Kötülük Meselesi Bağlamında Bir Yaklaşım". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58(2): 281-308.

Bourdieu, Pierre (1989). "Social Space and Symbolic Power". *Sociological Theory*, 7(1): 14-25.

Evren, Süreyyya (2011). "Ece Ayhan ve Anarşist Tersinleme Taktiği". *Birikim*, 272: 86-91.

Foucault, Michel (1982). "The Subject and Power". *Critical Inquiry*, 8(4): 777-795.

Geçgel, Hulusi (2020). *İkinci Yeni Şiiri Çevresinde Ece Ayhan*. Hiperyayın.

Karaca, Alaattin (2007). "Ece Ayhan'ın 'Acının Atlası'ndan Bir Karaşın Kahraman: Çanakkaleli Melâhat". *Hürriyet Gösteri*, 289: 28-31.

Murad, Efe (2012). "Ece Ayhan: Büyük Ahlaki Gösteri". *Kitap-lık*, 160: 11-17.

Odunkıran, Cemile (2023). "Different Geographies, Similar Modernist Reflexes: Charles Baudelaire and Ece Ayhan". *Türkiyat Mecmuası*, 33(2): 383-414.

Toprak, Muhammed (2020). *Ece Ayhan'da İktidar ve Otorite*. Yüksek Lisans Tezi. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Turgut, Hasan (2020). "Ece Ayhan Şiirinde Negatif Temsil". *Metafor*, 6: 112-130.

# ARİF NİHAT ASYA'NIN ÂYETLER'İNDEKİ DENİZ TEMALI MENSUR ŞİİRLERE EKOELEŞTİREL VE BACHELARDYEN YAKLAŞIM

An Ecocritical and Bachelardian Approach to Sea-Themed Prose Poems in Arif Nihat Asya's *Âyetler*

***Ülkü Kübra CİHANKER****

## Giriş

Türk edebiyatında mensur şiir, kaynağı itibarıyla Batılı bir türdür: Fransız edebiyatında Aloysius Bertrand'ın *Gaspard de la Nuit*'siyle (1842) belirginleşen ve Baudelaire'in *Petits Poèmes en prose*'uyla yaygınlık kazanan *poème en prose* (Gariper, 2006: 361-362), Türkçede önce Recaizade Mahmut Ekrem'in "nesr-i muhayyel"i gibi adlandırmalarla karşılanmış; "mensûr şiir" adı ise ancak 1886'da Halit Ziya'nın *Hizmet* gazetesinde yazıp daha sonra *Mensûr Şiirler* başlığıyla topladığı örneklerle yerleşmiştir (Gariper, 2006: 364-365). Klasik Türk edebiyatında sanatlı inşa örnekleri bulunmakla birlikte, bu Batılı menşe dolayısıyla türün ilk örneklerini Yeni Türk Edebiyatı sınırları içinde aramak gerekir. Servet-i Fünun döneminde Halit Ziya Uşaklıgil'in kalemiyle estetik olgunluğuna ulaşan tür, Millî Edebiyat devresinde Halide Edip Adıvar, Ömer Seyfettin ve Refik Halit Karay'ın kaleminde sürer; Cumhuriyet dönemiyle birlikte revaçtan düşse de Ruşen Eşref Ünaydın, Ali Nihat Tarlan, M. Kaya Bilgegil ve Samiha Ayverdi gibi isimlerle varlığını korur (Tepebaşı, 2022: 126). Arif Nihat Asya, bu geleneğin Cumhuriyet dönemindeki en üretken temsilcilerinden, Gariper'in deyişiyle bu türde "çokça kalem tecrübesinde bulunmuş sanatkârların başında" gelen isimlerden biridir (2006: 385-386): Otuz üç eserinden on tanesi nesir ve mensur şiir alanındadır ve şair, ilk şiir kitabı *Heykeltraş*'tan (1924) sonra uzun bir süre ağırlığını nesre vermiş; *Yastığımın Rüyası* (1930), *Âyetler* (1936) ve *Kanatlar ve Gagalar* (1945) bu yönelişin ürünleri olarak okur karşısına çıkmıştır (Yıldız, 1997: 167).

* Öğr. Gör. Dr., Polis Akademisi, Samsun 19 Mayıs Polis Meslek Yüksekokulu, Samsun/Türkiye. ORCID: 0000-0003-4144-1761. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24327983

Mensur şiirin melez yapısı, türü kuramsal bakımdan da verimli bir tartışma alanı kılar. Terry Eagleton şiiri, "sözel açıdan yaratıcı, satırların nerede biteceğine yayıncı veya kelime işlemcinin değil yazarın karar verdiği, kurmaca bir ahlaki ifade" olarak tanımlar ve tanımın neyi dışarıda bıraktığını da belirtir: Uyak, ölçü, ritim, imgelem ya da sembolizm şiirin ayırt edici ölçütü olamaz; çünkü bu teknikleri kullanmayan pek çok şiir olduğu gibi, onlara başvuran pek çok düzyazı da vardır (2011: 40-41). Bu tanımın merkezine yerleştirilen dize sınırı ölçütü, mensur şiirde ortadan kalkar; tür, şiirselliği dizenin dışında, ritimde, imgede ve tekrarda arar. Türün Türkçedeki tartışması da bu güçlüğün etrafında döner: Halit Ziya ve Mehmet Rauf mensur şiiri bir bakıma şiir yazılacakken tamamlanmayan bir ilhamın ürünü sayarken Tanpınar bu görüşe karşı çıkar ve türü manzum şiirden daha zor bir sanat olarak tarif eder: "Nazımda kafiyelerin haricî ahenginden istifade eden sanatkâr, mensur şiirde bir nevi bâtınî ritm yaratmağa mecburdur." Aynı Tanpınar, Asya'nın *Yastığımın Rüyası*'nı "bizde hâlis san'at (artpur) sahasında yapılan ilk teşebbüs" olarak selamlar (2014: 388). Asya'nın "Nesrin de aruzu vardır." sözü, bu bâtınî ritmin bilinçli bir savunusu gibidir; nitekim Yıldız, şairin nesirlerindeki şiirselliğin yapay bir çabanın değil, düzyazıya sirayet eden bir şair tabiatının ürünü olduğunu belirtir (1997: 206). Gariper, şairin ilk mensur şiirlerini "az sayıda kelimenin üzerine kurulmuş, belirli kelimeler üzerinde dönmenin getirdiği ahenge bağlı, çağrışımlara açık parçalar" olarak niteler (2006: 385-386). Bu tespit, *Âyetler*'in deniz metinlerinde de geçerliliğini korur: Bu metinler, dize kırılmasından yoksun oldukları hâlde imge yoğunluğu, ses tekrarları ve alegorik kuruluşlarıyla şiirin alanında kalırlar.

*Âyetler*, Asya'nın sanat hayatındaki dönemlendirmede özel bir eşiğe denk düşer. Yıldız, şairin 1936 öncesi verimlerinde hüzün, ruhi sıkıntı, fikrî huzursuzluk ve inanç sarsıntısı gibi karamsar unsurların hâkim olduğunu; "karar devresi" adını verdiği ikinci evrenin ise bu buhranları içinde barındırmakla birlikte neşe, tasavvufi şevk, yaşama sevinci, tabiat sevgisi ile millet ve tarih şuuru gibi değerleri sentezlediğini tespit eder (1997: 56-57, 76-79). *Âyetler*'in 1936'daki ilk baskısının hemen ertesi yıl ikinci baskıyı görmesi, eserin dönemindeki karşılığını gösterir (Yıldız, 1997: 167). Kitabın adı da bu çalışma açısından anlamlıdır: Kur'an terminolojisinde âyet, yalnızca kutsal metnin birimini değil, kâinattaki varlıkların her birini de Tanrı'nın okunacak işaretleri olarak adlandırır (Yavuz ve Çetin, 1991: 242). Göklerin ve yerin yaratılışı, gece ile gündüzün ardışıklığı ve denizde yüzen gemiler Kur'an'da "akleden bir topluluk için âyetler" (*le-âyâtin li-kavmin*

*ya'kılûn*) arasında sayılır (Bakara 2/164; krş. Âl-i İmrân 3/190).[1] Son dönem tefsir literatürü bu ifadelerden hareketle, kitaptaki âyetleri (kavlî/tenzîlî âyetler) kâinattaki âyetlerden (kevnî/tekvînî âyetler) ayıran bir tasnif geliştirmiştir (Reşîd Rızâ, t.y.: C.1, 287 ve C 3, 313; Yavuz ve Çetin, 1991: 242-243; Yazır, 1935-1938: C.1, 569-570 ve C.5, 3184). Tabiat, bu tasavvurda okunmayı bekleyen ikinci bir kitaptır. Asya'nın mensur şiirlerine bu adı vermesi, metinlerini bu ikinci kitabın okumaları gibi sunan bir jest olarak yorumlanabilir; ilerde görüleceği üzere denizin bu metinlerde konuşan, isteyen bir varlık olarak belirmesinin kültürel zemini de burada aranabilir. Şairin vefatına yakın bir tarihte, "âyet" kelimesine okurun Kur'an âyetiyle sınırlı bir anlam yüklediği gerekçesiyle kitabın adını *Kanatlarını Arayanlar* olarak değiştirdiğini açıklaması (Yıldız, 1997: 117), bu sembolik dokuyu koruma kaygısının bir ifadesi sayılabilir.

Su ve onun en geniş tezahürü olan deniz, Asya'nın imge dünyasının merkezî unsurlarındandır. Yıldız'ın şairin bütün şiirleri üzerinde yaptığı taramaya göre "deniz" kelimesi 108, "dalga" 51, "sahil" 32, "engin" 24, "derya" 17, "Akdeniz" 15, "körfez" 10, "koy" 6, "Marmara" 4 ve "umman" 2 kez kullanılmıştır (1997: 413). Yıldız bu ilginin arkasında, temizliği imanın yarısı sayan bir dinin mensubu olan Müslüman-Türk hayatında suyun vazgeçilmez konumunu ve buna bağlı olarak teşekkül eden zengin su kültürünü görür (1997: 412). Ulu'ya göre coğrafyayla yakından ilgili olan bu şiirde dağlar, Asya'nın bir "dağlar şairi" olarak da anılmasına yol açacak kadar önemli bir yer tutar; ama "su, nehir, dalga, köpük, kum, çakıl, rüzgâr" gibi unsurlar da hemen göze çarpar (2018: 244) ve deniz çoğunlukla özgürlük, huzur ve ruh hâlleriyle eş anlamda tutulur (2018: 246-247). Uluçay'ın "Mavi" şiiri üzerinden yaptığı tespit ise bu çalışma açısından özellikle dikkate değerdir: Şair "denizden ne balıkları ne kandillerini ister. Sadece istediği denizin rengidir, yani sonsuzluğu, hürriyeti ister"; şiir de "Bana mavini ver deniz!" mısraıyla kapanır (2018: 35). Denizden yalnızca rengini isteyen bu sesin, *Âyetler*'de kendi taleplerini sıralayan bir denizle karşılaştığı ilerde görülecektir. Bu yoğunluğa rağmen, deniz izleğinin toplu ve derinlemesine işlendiği erken tarihli metinler olan *Âyetler*'deki beş mensur şiir, bugüne kadar müstakil bir kuramsal çözümlemenin konusu olmamıştır.

Öte yandan Türk edebiyatı araştırmalarında ekoeleştirel okumalar son yıllarda belirgin biçimde artmıştır. Kuram, Türkiye'de 2009'da Serpil Oppermann, Ufuk Özdağ ve Nevin Özkan'ın düzenlediği "The Future of Ecocriticism: New

[1] Denizdeki gemilerin âyet olarak anıldığı diğer yerler için bk. Lokmân 31/31; Şûrâ 42/32–33.

Horizons" konferansı ve ardından yayımlanan aynı adlı kitapla akademik tartışmanın odağına girmiş; Oppermann'ın editörlüğünü üstlendiği *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat* (2012) ile Özdağ'ın *Çevreci Eleştiriye Giriş*'i (2014) kuramın Türkçedeki alımlanışında belirleyici olmuştur (Ergin ve Dolcerocca, 2016: 300). Ekoşiir tartışmaları (Ergin ve Dolcerocca, 2016) ile roman merkezli çözümlemeler (Yavuz ve Ardalı Büyükarman, 2020) alanı genişletmiş; Bachelard'ın su imgelemi de modern Türk şiiri okumalarında giderek daha fazla işlerlik kazanmıştır (Tunç, 2024). Ancak bu iki kuramsal damar, Cumhuriyet dönemi mensur şiirine ve özelde Asya'nın metinlerine henüz yöneltilmemiştir. Alanda iki türlü boşluk söz konusudur. Bir yandan su, Şahingil'in belirttiği gibi "henüz üzerinde çok fazla ekoeleştirel çalışmanın yapılmadığı bir konu"dur (2012: 243); Mentz de ekoeleştirinin başlıca çalışmalarının bugüne dek ağırlıkla pastoral ve karasal temalarla ilgilendiğini tespit eder (2009: 1000). Öte yandan Türkçe ekoeleştirel çalışmaların önemli bir bölümü, yöntemin değerini olumsuz olan üzerinden, yani metinlerde çevreye nasıl kötü davranıldığının izini sürerek kurmaktadır. Asya'nın deniz metinleri ise bir tahribat anlatısından çok, insan ile deniz arasında karşılıklılığa dayanan bir ilişki tahayyülü sunduğu için ekoeleştirinin olumlayıcı imkânlarını sınamaya elverişlidir. Asya üzerine yapılan çalışmalar da ağırlıkla biyografik, tematik ve tür merkezli bir çerçevede kalmıştır (Yıldız, 1997; Tepebaşı, 2022). Bu çalışma, söz konusu boşluktan hareketle *Âyetler*'deki deniz temalı beş mensur şiiri (XII, XXVIII, XXXI, XLIII, XLIV) ekoeleştirinin ve Bachelard'ın imgelem kuramının kavramlarıyla okumayı; böylece hem Arif Nihat Asya araştırmalarına kuramsal bir açılım kazandırmayı hem de Türk edebiyatındaki ekoeleştirel incelemelerin kapsamını mensur şiir gibi görece ihmal edilmiş bir türe doğru genişletmeyi amaçlamaktadır.

## 1. Kuramsal Çerçeve ve Yöntem

### 1.1. Denizi Kim Konuşturur? Ekoeleştirinin Sorusu

Bu çalışmanın bütün çözümlemelerini yöneten tek bir soru vardır: Asya'nın metinlerinde deniz nasıl bir varlıktır: Olayların üzerinde cereyan ettiği bir fon mu, yoksa hikâyenin taraflarından biri mi? Bu, ekoeleştirinin kurucu sorusudur. Cheryll Glotfelty'nin "edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin çalışılması" olarak tanımladığı ve "edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım" getiren (1996: xviii-xix) bu yaklaşım, metindeki insan dışı dünyayı çözümlemenin kurucu unsuru hâline getirir. Lawrence Buell'in ekoeleştirel metin için önerdiği ölçütlerin ilki, yukarıdaki soruyu neredeyse aynı kelimelerle sorar: İnsandışı çevre metinde "sadece bir çerçeveleme aracı olarak değil, insan tarihinin doğa tarihine

dâhil olduğunu sezdirmeye başlayan bir mevcudiyet" göstermelidir (1995: 7-8; krş. Yavuz ve Ardalı Büyükarman, 2020: 270-271). Buell'in öteki ölçütleri de *Âyetler*'de metnin kendi kelimeleriyle karşılık bulacaktır: İnsanın çıkarının yegâne meşru çıkar sayılmaması ve insanın çevreye hesap verebilirliğinin metnin etik yöneliminin parçası olması XLIV'teki pazarlık sahnesinde, çevrenin sabit bir veri değil bir süreç olarak ele alınması ise XXVIII'in döngüsel zamanında.

Greg Garrard'ın *Ekoeleştiri*'de haritaladığı mecazlar (trope), bu soruya verilebilecek cevapların bir dökümü gibi okunabilir. Garrard bu mecazları "doğayı hayal etme, inşa etme ve sunma yöntemleri" olarak tanımlar; her biri metafor, tür, anlatı ve imge gibi yaratıcı imgelemin farklı permütasyonlarını bir araya getirir, ama hiçbiri "ne tanımlayıcı ne de bütünüyle kapsayıcı"dır; zira "harita arazi değildir" (2017: 21). Bu çekince, bu çalışmanın kurama yaklaşımını da belirler: *Âyetler*'in deniz şiirleri bu mecazların neredeyse tamamını sınar, ama hiçbirine olduğu gibi yerleşmez. İnsan denize pastoral bir yakınlıkla bakabilir: Kökleri antikçağın çoban şiirine uzanan pastoral, şehir ile kır arasındaki mekânsal ve idilik geçmiş ile düşmüş şimdi arasındaki zamansal karşıtlıklara yaslanır (Garrard, 2017: 59-61); kökeninde de doğanın, "insanın yıkıcı enerjisine ve insan toplumlarının değişimine karşı sabit ve dayanıklı bir karşıtlık" oluşturduğu fikri yatar (2017: 91). XII. şiirdeki "dalga çobanları", sabitliğe yaslanan bu geleneğin denizdeki akıbetini sınayacaktır. Aynı deniz, karşı kutupta bir "yüce" (sublime) olarak da belirebilir: Garrard'ın Burke'ten aktardığı üzere doğadaki güçlü ve yüce olan, hayranlıkla korkunun iç içe geçtiği bir hayret uyandırır ve enginliğiyle insanı kendi küçüklüğüyle yüzleştirir (2017: 100-101). Denizin yüceliğini ise en ayrıntılı biçimde Max Schasler'in estetiği çözümler: Sınırsızlığıyla "uzamsal genişliğin sonsuzluğu duygusunu" uyandıran deniz "görkemli bir yücelik" etkisi doğururken fırtınayla çalkalanan deniz "doğa kuvvetinin yüceliği"ni gösterir ve seyreden özne bu kuvvet karşısında kendini güçsüz hisseder (1886: 135-136).[2] XLIII. şiirin zincire vurulmak istenen "ağzı köpüklü" dalgası ile XLIV'te uğultuyla konuşan deniz, bu kutbun metinlerdeki yüzleridir. İki kutbun arasında ise yerleşme sorusu durur: Garrard'a göre "mesken" geçici bir durum değildir; "aksine hatıra, köken ve ölümle sınırları çizilmiş insanların, ritüelin, yaşam ve emeğin örtüştüğü bir hali ima eder" (2017: 159). XXXI. şiirde "bir gecede toprağa ısınan" deniz kızı, bu kavramı beklenmedik bir yönden test edecektir.

[2] Almanca ve İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçeleri, aksi belirtilmedikçe tarafımızdan yapılmıştır.

Bununla birlikte bu üç mecaz da denizi insanın bakışının nesnesi olarak kurar: Pastoralde sevilen, yücede korkulan, meskende yerleşilen hep "oradaki" denizdir. Asya'nın metinlerinin asıl kışkırtıcı yanı, denizin bakılan olmaktan çıkıp bakan, konuşulan olmaktan çıkıp konuşan konumuna geçmesidir ve bunun kuramsal karşılığı, Garrard'ın mesken mecazı içinde ele aldığı animizm tartışmasıdır: Çağdaş ekofeminist okumalarda "tinsel 'ekoloji' veya animizm, bilimsel ekolojiyi tamamlar ve zaman zaman daha üst bir akıl olarak ortaya konur" (2017: 190-191). Bulut Sarıkaya'nın deyişiyle ekolojik edebiyat eleştirisi de doğaya "kendini ifade etme hakkını verir, bir anlamda doğayı konuşturur" (2012: 101). Ne var ki doğayı konuşturmak, ona insanın sesini ödünç vermekle aynı şey değildir. Animizm, basit bir insanbiçimcilikten (antropomorfizm) ayrılır; söz konusu olan, insan dışı varlığa insan aklının kopyasını giydirmek değil, ona kendine özgü bir algı, bellek ve eylem tarzı tanımak, Ağın Dönmez'in Linda Vance'ten aktardığı ilkeyle "kendi hikâyelerimize değil, onlarınkine sadık" kalmaktır (2012: 317). İşte bu noktada ekoeleştiri, Bachelard'la buluşur: Bachelard'ın *Su ve Düşler*'i kapatan "suyun sözü" düşüncesi, yani suların dili ile insan sözü arasında bir süreklilik bulunduğu ve suyun konuşmayı öğrettiği fikri (2006: 206), bu öznelliğin sese kavuşmasıdır. Mavi beşerî bilimlerin maddeci ekoeleştirel kanadı bu buluşmayı açıkça kurar: Oppermann'a göre Bachelard'ın "su zihniyeti", gezegenin sularını "canlı ifade güçlerine sahip, canlı ve eyleyici varlıklar" olarak tanıyan ve suyu "yoğun biçimde hikâyelenmiş, anlam üreten bir özne ve bir anlatısallık mekânı" sayan hidrolojik bakıştan pek farklı değildir (2023: 40). "Belagati yalnızca insani terimlerle gören" insanmerkezci paradigmaya karşı önerilen bu su poetikası (Oppermann, 2023: 13-14), Asya'nın konuşan denizini okumak için elverişli bir zemin sunar. Bu kavramlar birlikte, bu çalışmanın varmak istediği yere işaret eder: Konuşan ve isteyen bir deniz, artık yalnızca imge değil, insanın karşısında hak ve söz sahibi bir muhataptır.

### 1.2. Denizin Maddesi ve Mekânı: Bachelard

Denizin nasıl bir özne olduğu sorusu, onun nasıl bir madde olarak düşlendiği sorusundan ayrılamaz; Bachelard'ın bu çalışmadaki yeri buradan gelir. *Su ve Düşler*'in girişinde Bachelard, "biçimsel nedene yaşam veren" biçimsel imgelemin karşısına "maddesel nedene yaşam veren" maddesel imgelemi koyar (2006: 7): Su, imgelemde yalnızca görülen bir yüzey değil, nitelikleri olan bir maddedir. Ateşten daha dişil ve daha kalıcı olan bu maddenin yazgısı, "varlığın tözünü durmaksızın dönüştüren temel bir yazgı"dır (2006: 12-13): "Su her zaman akar, su her zaman düşer, her zaman yatay ölümünde son bulur." (2006: 13). Bu maddeye

yüklenen niteliklerin ikisi, *Âyetler* okuması için özellikle verimlidir. İlki analıktır: Bachelard'a göre şiirsel imgelem suya "hemen hemen her zaman" dişil bir nitelik yükler ve bu yolla "suların derin analığı" görünür olur (2006: 21); kitabın beşinci bölümü bütünüyle "analık suyu ve dişil su"ya ayrılmıştır (2006: 130). Bu bölümde Bachelard, Marie Bonaparte'tan denizin insanlara "iki sesli bir şarkı" söylediğini ve bunlardan derinde olanın "anne sesi" olduğunu aktarır (2006: 131); Michelet'nin denizi "sonsuz bir dölyatağı" olarak düşleyişini de "Deniz annedir, su mucizevi bir süttür" diye özetler (2006: 134-135). XXXI. şiirin kızlarını sayan denizi, bu kavramın sınanacağı yerdir. İkincisi, tatlı su ile deniz suyu arasındaki değer farkıdır: Bachelard, imgelemin tatlı suyu (pınarı, kaynağı, ırmağı) deniz suyuna yeğlediğini ve ona arılık ile arınmanın değerlerini yüklediğini ileri sürer (2006: 150, 168); deniz suyu onun gözünde "insan doğasına aykırı bir su"dur ve "toprak suyunun deniz suyuna göre üstünlüğü" söylenbilimcilerin gözünden kaçmamıştır (2006: 169, 171). Aynı şiirdeki yıkama sahnesi, bu tezi hem doğrulayacak hem de beklenmedik bir yöne bükecektir.

Bachelard'ın denizle kurduğu mesafe ise bu çalışma açısından ayrıca önemlidir. Bachelard, Schasler'in estetiğinde sulara ayrılan sayfaların ana konusunun "denizlerin sonsuzluğu" olduğunu kaydeder ve kendisinin, "düş kuranı kendine çekmek için sonsuzluğa gereksinim duymayan" gündelik sulara yöneldiğini açıklar (2006: 22). Ona göre deniz söylenbilimi yereldir ve deneyimden çok anlatıya dayanır: "Deniz düşler vermeden önce öyküler verir"; denizlerin kahramanı "her zaman uzaktan geri gelir; bir öte dünyadan geri gelir; hiçbir zaman kıyıdan söz etmez" (2006: 169-170). Asya'nın deniz metinleri bu tespiti tersinden sınar: Gemiciler karaya çıkmıştır (XII), deniz kızı kıyıdan içerilere götürülür (XXXI), Âdemoğlu kıyıdaki son taşın üzerindedir (XLIV); bu metinlerde denizi anlatan, uzaktan dönen gezgin değil, kıyıda kalandır. Bu çalışma, Bachelard'ın bilerek bir kenara bıraktığı denizin sonsuzluğu ve yüceliği için bu yüzden Schasler'e döner; *Su ve Düşler*'in denize ayırdığı sayfalardan, özellikle denizi ölümle ilişkilendiren "Kharon kompleksi"nden (2006: 86-92) ve okyanusun öfkesini anlatan bölümden (2006: 190) ise ilgili çözümlemelerde yararlanılacaktır.

*Mekânın Poetikası* ise bu çalışmaya, denizin maddesinden çok denizle kurulan mekân ilişkilerini düşünmek için gereklidir. Bachelard'ın "yer-severlik" (topophilie) adını verdiği soruşturma, "sahip olduğumuz mekânların, rakip güçlere karşı savunduğumuz mekânların, sevdiğimiz mekânların insani değerini" belirlemeyi amaçlar; çünkü "hayalgücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz" (2014: 27-28).

Kitabın kavramlarına, şiirlerin ürettiği ayrı sorulara karşılık olmak üzere başvurulacaktır. XII. şiir, denizden çağlarca uzak düşmüş insanların denizi içlerinde taşımaya devam etmesini anlatır; bunun kavramsal karşılığı içsel uçsuz bucaksızlıktır: Bachelard'a göre "denizin ve ovanın uçsuz bucaksızlıklarından uzaktayken" büyüklüğün temaşası sırasında oluşan titreşimleri "kendi içimizde basit bir anı aracılığıyla yeniden yaşayabiliriz", çünkü "uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir" (2014: 223-224). Aynı bölümde aktarılan dalgıç Diolé'nin çöl deneyimi de hem XII'nin hem XXXI'in kara ortasında denizi taşıyan insanlarına yakın düşer: Diolé'ye göre "derin denizi tanıyan kişi, artık öteki insanlar gibi olamaz" ve bu kişi çölün dekorunu zihninde suyla doldurur (2014: 249). XXVIII. şiirde hafıza ile mekân arasındaki ilişki öne çıkar: Bachelard'a göre "anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar" (2014: 39-40). XXXI. şiir, karaya geçen deniz kızının iki deniz arasındaki uçsuz bucaksız karada sıkışmasını anlatır; bunun karşılığı dışarının ve içerinin diyalektiğidir: Bachelard'da mekân kimi zaman "korkunç bir dışarıdalık-içeridelik"ten başka bir şey değildir, "insan aralık duran bir varlıktır" ve açıp kapadığımız kapıların öyküsü bütün yaşamımızın öyküsüdür (2014: 262, 266, 268). XLIV. şiirde ise deniz, insandan incilerini, sedeflerini ve "sırlarını" geri ister; bunun karşılığı kabuk imgesidir: Bachelard'a göre "kabuk, kurulan düşe tümüyle fiziksel bir içsellik yüklüyor" (2014: 166) ve denizin en korumasız varlıklarına kendi evlerini kurma hüneri bağışlanmıştır (2014: 163).

Bachelard'ın mekân poetikasına yöneltilmesi gereken bir çekince de vardır ve bu çekince *Âyetler* okumasında belirleyicidir. Bachelard için "ruhumuz bir konuttur" (2014: 30); onun bir bakıma psikanalize tabi tuttuğu mekân, büyük ölçüde kapalı mekân, özellikle de yuva olan evdir ve evin anlamı dışarıya, açık mekâna göre kurulur. Bu poetika, fırtına ve kış gibi dış koşullara rağmen güvenli bir iç mekân kurmayı esas alır; eve, tehlikelere karşı koruyuculuğu bakımından özel bir değer yükler. Bu açıdan bakıldığında deniz, Bachelard'da ancak bir "rağmen" mekânıdır. Oysa Oğuz Kağan destanından beri dünyayı ev bilen Türk tahayyülü, güvenli mekânı dünyaya rağmen değil, dünyayla birlikte kurmaya yatkındır. Oğuz Kağan, kağanlığını ilan ettiği şölende beylerine "daha deniz, daha müren, güneş bayrak, gök kurıkan" diye seslenir (Bang ve Arat, 1936: 17). Müren ırmak, kurıkan ise çadır anlamındadır; güneşin bayrak, göğün çadır olduğu bu dünyada deniz ile ırmak da evin içindedir. Yerleşik zihniyet kabuğuna bağımlı bir hayatı güvenli görürken, konar-göçer zihniyet kabuğuna sığmaz. Bachelard da bu imkânın farkındadır; hülyalara dalan kişinin, düşünün naifliğini metafizik diline

çevirdiğinde "dünya, insanın yuvasıdır" diyebileceğini yazar (2014: 137). Barınmak ile sığınmak arasındaki fark, yani evin dünyaya karşı bir sığınak mı yoksa dünyanın kendisinin bir barınak mı olduğu sorusu, Asya'nın denizini okurken akılda tutulmalıdır. Bachelard'ın mekân poetikasında bir eksik daha göze çarpar: İnsanın kimliğini ev ile bulduğunu ileri süren Bachelard, insanın ilk evi olan ana rahmini unutur gibidir. Bu eksik, *Su ve Düşler*'de Michelet'nin "sonsuz bir döl yatağı" olarak düşlediği denizde (2006: 134) kendiliğinden tamamlanır: Deniz, ilk evin maddesel imgesidir. Asya'nın kızlarını sayan, evlat isteyen ve evladını yitiren denizi, mekân olarak bu ilk evin işlevini üstlenir.

Burada bir eşzamanlılığa işaret etmek gerekir: *Âyetler* 1936'da, *L'Eau et les Rêves* 1942'de yayımlanmıştır. Dolayısıyla bu okuma, geç bir kuramı erken bir metne dışarıdan giydirmekten çok, aynı on yılın imgelem ikliminde birbirinden habersiz üretilmiş iki su tasavvurunu karşılaştırmalı biçimde konuşturma denemesidir. Eşzamanlılığın Türkçe bir halkası daha vardır: Bugün "mavi beşerî bilimler" (blue humanities) adıyla anılan alanın adlandırması Mentz'in 2009 tarihli makalesine bağlansa da Oppermann, terimin ilk kez 1940'larda Halikarnas Balıkçısı Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın "Mavi Anadolu Hümanizmi" adlandırmasıyla kullanıldığını hatırlatır (2023: 2). Asya'nın deniz metinleri, Türk edebiyatında denizi merkeze alan bu tahayyülün erken bir komşusu olarak da okunabilir.

Yöntemsel bir kaydı da düşmek gerekir: Ekoeleştiri, 1936 tarihli bir metne uygulandığında şaire çevreci bir bilinç atfetmez. Scott Slovic'in tanımıyla ekoeleştiri, "açıkça çevresel metinlerin herhangi bir akademik yaklaşımla incelenmesi ya da tersine, herhangi bir edebî metinde, hatta ilk bakışta insan dışı dünyadan habersiz görünen metinlerde bile, ekolojik imaların ve insan-doğa ilişkilerinin mercek altına alınması"dır (1999: 1101); bu anlamda çevreci bir içeriğe sahip görünmeyen eserlerin de yeşil okuması yapılabilir. Bu okuma, metnin sunduğu doğa temsillerini yazarın niyetinden bağımsız bir okuma tarzıyla çözümler; şairin hayatına dair bilgiler de yalnızca metnin kendi kurduğu yapıları aydınlattıkları ölçüde anılacaktır. Asya'nın deniz tasavvurunun kaynağında, Yıldız'ın (1997: 412) işaret ettiği üzere Türk-İslam kültürünün su algısı ve şairin tabiat sevgisi vardır. İslamiyet öncesi Şaman inancında dağların, nehirlerin ve göllerin kutsal sayıldığı, İslamiyet'te ise çevrenin insana emanet edilmiş nimetler bütünü olarak görüldüğü bu birikim (Yıldırım, 2012: 383-384), Oppermann'ın deyişiyle Türk kültüründe "doğa ve hayvanlara karşı, insan merkezli olmayan olumlu bir tavır" bulunduğunu gösterir; Türk ekoeleştirisinin bu konulara odaklanması, dünyadaki ekoeleştiri çalışmalarına da "önemli bir katkı" sağlayacaktır (2012: 398-399).

Adamson ve Slovic'in temsil ettiği, dünya edebiyatlarını ve kültür farklılıklarını çoğulcu bir bakışla ele alan üçüncü dalga ekoeleştiri de (Yavuz ve Ardalı Büyükarman, 2020: 269) bu kaynağı yok saymayı değil, onun metinde ürettiği yapıları görünür kılmayı gerektirir. Çözümlemelerin düzeni de bu kaygıyı gözetir: Her şiir önce kuramdan bağımsız bir yakın okumayla, yani metnin ne anlattığı, nasıl kurulduğu ve kendi kelimeleriyle ne söylediği sorularıyla ele alınacak; kuramsal kavramlara ikinci adımda ve yalnızca metnin kendilerini çağırdığı ölçüde başvurulacaktır. Böylece kuramın metni açıklamasından çok, metnin kuramı nerede doğrulayıp nerede büktüğü izlenebilecektir.

## 2. Âyetler'de Deniz: Beş Mensur Şiirin Çözümlemesi

### 2.1. Dalgaların Çobanları: Bozulan Pastoral (XII)

Kitabın deniz izleğini açan XII. şiir, insanın denizle ilişkisini tek bir istiareye, çobanlığa emanet eder ve bu istiarenin taşıyabileceğinden fazlasını taşıttığı için ilgi çekicidir:

> XII
>
> Kıyıda toprak, deniz gibi kokuyordu. Kıyı çiçeklerinin kokusu yosun kokusuna çalıyordu.
>
> Karaya çıkan gemiciler akşamı beklediler. Akşam çocuklarının üzerine yelkenlerini örttüler ve kendileri açıkta yattılar. Birisi oturdu, ay ışığında dalgaları saydı..
>
> Biz bu dalgaların çobanlarıyız.
>
> Diye başlıyan bir türkü tutturdu,
>
> Çağların üzerinden çağlar geçtikten sonra deniz hafızalarda silik bir mavi renk olarak kaldı. Onlar uzak dağların kabartılarına ve uzak bulutlara bakarak yine o sesle türkülerine başlıyorlar:
>
> Biz bu dalgaların çobanlarıyız.
>
> Fakat türküleri uzaklardan
>
> - Biz bulutların çobanlarıyız.
>
> - Biz kuşların çobanlarıyız.
>
> - Biz kurdların çobanlarıyız.
>
> - Biz yıldızların çobanlarıyız.
>
> diye yankılanıyor. (Asya, 1937: 22-23)

Bir kıyıda, toprağın deniz gibi koktuğu bir yerde, karaya çıkmış gemiciler geceliyorlar: Çocuklarını yelkenle örtüyor, kendileri açıkta yatıyorlar; içlerinden

biri ay ışığında dalgaları sayıyor ve "Biz bu dalgaların çobanlarıyız." diye bir türkü tutturuyor. Sonra metin, tek cümleyle çağlar atlıyor: Deniz artık hafızalarda "silik bir mavi renk"; aynı insanların torunları, dağlara ve bulutlara bakarak aynı türküyü söylüyorlar. Ama türkü artık yankıyla dönüyor ve yankıda sürü değişiyor: bulutların, kuşların, kurtların, yıldızların çobanları. Metnin bütün hareketi bu kadar: bir türkü, bir kopuş, bir yankı. Şiirselliği de buradan gelir; dize kıramayan metin, ritmini aynı cümlenin dalga gibi geri dönmesinden alır.

Çözümlemeye çobanlıktan başlamak gerekir; çünkü pastoral çerçeveyi metne dışarıdan getiren "çoban" metnin kendi kelimesidir. Metin ise bu kelimeyi ödünç alırken içini değiştirir. Karadaki çoban sürüsüne hâkimdir: Güder, ağıla kapatır, çitle çevirir; sayarken mülkünü sayar. Dalganın çobanı ise bunların hiçbirini yapamaz: Dalga güdülmez, kapatılmaz ve sayılan her dalga daha sayı ağızdan çıkmadan çözülmüş, yenisiyle yer değiştirmiştir. Gemicinin saydığı, elinde tuttuğu bir sürü değil, elinden akıp giden bir harekettir. Pastoral geleneğin kökeninde doğanın "sabit ve dayanıklı bir karşıtlık" oluşturduğu fikri yatıyorsa (Garrard, 2017: 91), dalga bu sabitliğin tam tersidir; bu yüzden "dalgaların çobanı olmak", pastoral geleneğin huzurlu sahipliğini denize taşımaz, onu denizde bozar. Garrard'ın (2017: 56) ekoeleştiri tarihine yerleştirdiği bir başka çoban, bozulmanın yönünü de gösterir: Heidegger'e göre "İnsan varolanların efendisi değildir. İnsan Varlığın çobanıdır" (1993: 245). Asya'nın gemicileri tam da bu anlamda çobandır: Hâkim olmadıkları, olamayacakları bir şeyin gözeticisi. Burada "mavi pastoral" olarak adlandırmayı önerdiğimiz şey,[3] kır pastoralinin deniz kopyası değil, sahip olunamayanla kurulan ve hiçbir zaman mülkiyete dönüşmeyen bir refakat biçimidir. Gemicilerin çocuklarını örttüğü yelken bile bunu söyler: Denizin aracı, karada ancak bir örtü olur; deniz insanının elinde kalan, denizin kendisi değil, denizden kalanlardır.

[3] "Mavi pastoral" adlandırması bu çalışmanın önerisidir; deniz merkezli edebiyat incelemelerini *mavi beşerî bilimler* (blue humanities) başlığı altında toplayan güncel literatürle akrabalığı vardır. Terim, denizcilik çalışmalarındaki yeni gelişmelerin "mavi kültürel çalışmalar" (blue cultural studies) olarak adlandırılmasını öneren Mentz'e (2009: 997) atfedilir; alan zamanla "yeni talassoloji" (new thalassology), "hidro-eleştiri" (hydro-criticism) ve "mavi ekoeleştiri" (blue ecocriticism) gibi adlarla da anılmıştır (Oppermann, 2023: 2-3). Buradaki kullanım o alana katılma iddiası taşımaz; yalnızca pastoral mecazının denize taşındığında uğradığı dönüşümü adlandırır.

Metnin ikinci hareketi bu kırılganlığı gerçekleştirir. Denizden kopuş "çağlar" ölçeğinde yaşanır ve deniz, hafızada bir renge indirgenir: Torunlarda denizden kalan "silik bir mavi renk"tir. Uluçay'ın "Mavi" şiiri için tespit ettiği, denizden "ne balıkları ne kandillerini" değil yalnızca rengini, yani "sonsuzluğu, hürriyeti" isteyen tavır (2018: 35) burada metnin kendi ifadesiyle karşılık bulur. Ama indirgeme, aynı zamanda bir içselleşmedir: Torunlar dağlara bakarak "yine o sesle" aynı türküyü söylerler; deniz dışarıdan çekildikçe içeriye yerleşmiştir. Bachelard'ın, "denizin ve ovanın uçsuz bucaksızlıklarından uzaktayken" büyüklüğün titreşimlerini "basit bir anı aracılığıyla" kendi içimizde yeniden yaşayabileceğimiz ve "uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir" yolundaki çözümlemesi (2014: 223-224), bu sahnenin neredeyse kelimesi kelimesine karşılığıdır. Diolé'nin çölün dekorunu zihninde suyla doldurması gibi (Bachelard, 2014: 249), Asya'nın torunları da dağı ve bulutu denizin türküsüyle doldururlar.

Kapanıştaki yankı ise kaybı ve devamı aynı seste birleştirir. Yankıdaki ikame dizisi rastgele değildir: Schasler, uzamsal yücenin örnekleri olarak "bulutlara uzanan" dağı, "kıyısız deniz"i, bozkırı ve "yıldızlı gök kubbe"yi sayar; bu sonsuz genişliklerin ancak göze "belirli tutunma noktaları" sundukları ölçüde yüce etki yaptığını ve bu noktalar "ne kadar düzenli yinelenirse" yücelik izleniminin o kadar derinleştiğini belirtir: "Yıldızlı gökte, dalgalarla hareketlenen denizde, basamak basamak yükselen dağda durum budur." (1886: 34). Ay ışığında dalgaları sayan gemici, sonsuzluğun içindeki bu tutunma noktalarını saymaktadır; denizden koparılan torunların yöneldiği dağ kabartıları, bulutlar ve yıldızlar da aynı yapıyı, yani sayılabilir noktalarla bölünmüş bir sonsuzluğu karada yeniden arayışın durakları gibidir. Asıl sürü yitirilmiştir ve ikame dizisinin buluttan yıldıza tırmanması kaybın büyüklüğünü ölçer; Garrard'ın pastoralin zamansal yönelimleri arasında saydığı, "kaybolan geçmişe nostalji hissiyle dönüp bakan ağıt" (2017: 65), yankının tonudur. Ama çobanlık ilişkisinin grameri ayakta kalmış, denizle kurulan gözetme bağı sürgünde bütün tabiata taşınmıştır. Heidegger'in "dil, insanın içinde ikamet ederek ek-siste ettiği Varlığın evidir" sözü (1993: 237) hatırlanırsa, denizi yitiren insanların meskeni artık türkünün kendisidir. Türkü, bu sürgünün hem itirafı hem direnişidir.

### 2.2. Denizin Zamanı: Zan, Tekrar ve Karıştıran Hafıza (XXVIII)

XII. şiir denizi hafızada bir renge indirgeyerek kapanmıştı; XXVIII. şiir aynı ilişkiyi tersinden kurar ve hafızayı bu kez denizin kendisine verir:

XXVIII

İki yolcuydular. Birbirinden uzak çağların çocuğuydular. Türküleri mavi boşluklarda uçuştu. Bir gün türkülerinin buluştuğunu duydular ve kardeş oldular.

İki yolcuydular, Birbirinden uzak çağların yolcusuydular. Bir gün yollarda bir yelken açılmıştı. Yıllar sonra aynı kuzey rüzgârına açılan başka bir yelkeni deniz o sandı.. Onlar bu zanda buluştular.

Dalgalar söylediklerini tekrarladı ve günler geçtikten sonra karıştırdı; hikâyeleri dalgalarda birleşti. Onlar bunu duydular.

Bir çağda yetişmediklerine yazıklanmaksızın seviştiler.

Günlerin, ışıklı gecelerin ve çağların hafızasında eller buluştu; tanıştılar, kardeş oldular.

Kitaplar bunu böyle yazdı ve onlar bunu duydular. (Asya, 1937: 43)

Metnin anlattığı, imkânsız bir buluşmanın hikâyesidir. İki yolcu vardır ve aralarında yalnızca mesafe değil, çağlar durur; hiçbir takvimde yan yana gelemezler. Buluşmaları üç aracıyla gerçekleşir: Önce türküleri "mavi boşluklarda" karşılaşır; sonra deniz, yıllar arayla aynı kuzey rüzgârına açılan iki yelkeni birbirine karıştırır ve yolcular "bu zanda" buluşurlar; nihayet dalgalar, ikisinin söylediklerini tekrarlaya tekrarlaya hikâyelerini birbirine katar. Metnin en dokunaklı cümlesi, bu imkânsızlığın nasıl karşılandığını söyler: "Bir çağda yetişmediklerine yazıklanmaksızın seviştiler." Ne isyan vardır ne hüzün; ayrı çağlara doğmuş olmak, aşılmış bir engel gibi sükûnetle kabul edilir. Biçim de bu sükûneti taklit eder: Paragraflar aynı cümleyle açılır, benzer kapanışlarla biter; metin, anlattığı dalgalar gibi döner durur.

Buluşmanın ilk mekânı üzerinde durmak gerekir: "mavi boşluk", ne karadır ne deniz; türkülerin, yani iki insanın iç dünyalarından taşan seslerin karşılaştığı adressiz bir genişliktir. Bachelard'ın diliyle söylenirse burada iki uçsuz bucaksızlık birbirine değmektedir: İçsellik mekânı ile dünya mekânı, "insanın büyük yalnızlığı derinleştiğinde" birbirine "dokunur, birbiriyle kaynaşır" (2014: 245). XII. şiirde denizden koparılan gemicilerin enginliği içlerinde taşıdığını görmüştük; XXVIII bunun devamı gibidir: İçlerinde deniz taşıyan iki insanın türküleri, ancak denizin kendi genişliğinde, mavi boşlukta buluşabilir. Buluşmayı mümkün kılan, mesafenin kalkması değil, iki iç enginliğin aynı dış enginliğe açılmasıdır.

Metnin kilit kelimesi ise "zan"dır ve nasıl okunduğuna göre iki ayrı şiir ortaya çıkar. İnsan takvimiyle okunursa deniz yanılmıştır: İki yelken iki ayrı çağa aittir, ikisini bir sanmak hatadır. Ama denizin kendi varlık tarzıyla okunursa ortada hata yoktur; çünkü denizin zamanı çizgisel değil, döngüseldir: Aynı rüzgâr

yeniden eser, aynı dalga kıyıya yeniden vurur ve onun dünyasında tekrar eden şey, aynı şeydir. Şahingil'in zaman ile okyanus arasında kurduğu benzerlik bu sezgiyi destekler: İkisi de "dilinden anlamadığımız", "kalıplara soktuğumuzu sanarak kendimizi güçlü ve güvende hissettiğimiz" sınırsız kavramlardır ve okyanus "geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı bünyesinde barındırmaya devam" eder (2012: 258-259, 261). Deniz iki yelkeni karıştırırken insan gibi düşünmemekte, kendine göre düşünmektedir. Bu ayrım, animizmi insanbiçimcilikten ayıran çizgidir: Asya denize insan aklının kopyasını giydirmez; ona kendine özgü bir algı ve bellek tarzı tanır ve bu belleğin "hatasını" bile onun kendi zamansallığının tutarlı sonucu olarak kurar. Buell'in, metinde çevrenin "verili veya sabit kabul edilmeyip bir süreç olarak ele alındığına dair en azından bir ima" bulunması ölçütü (1995: 7-8) de bu şiirde, tekrar ve karışma üzerinden işleyen deniz zamanında karşılığını bulur. Üstelik zan üretkendir: Denizin kronolojiyi bozması, hiçbir tarihin kuramayacağı bir yakınlık kurar; metin bu yakınlığı aynı rahatlıkla kâh kardeşlik kâh sevişme diye anar. Yolcuları çağdaş kılan tarih değil, doğadır.

Bir incelik daha vardır: Dalgalar söyleneni yalnızca "tekrarlamaz"; günler geçtikçe "karıştırır". Denizin hafızası sadık bir arşiv değildir; hatırlarken bozan, bozarken birleştiren bir hafızadır; iki hikâye ancak birbirine karıştıkları için tek hikâye olabilmiştir. Yunan mitolojisinde suyun hafızayla ilişkisi iki nehre ayrılır: Suyundan içeni her şeyi unutturan Lethe ile geçmişi hatırlatan Mnemosyne (Şahingil, 2012: 247). Asya'nın denizi bu ikisini tek bir harekette birleştirir; hatırlar, ama karıştırarak hatırlar. Bachelard'ın suların dili ile insan sözü arasında kurduğu süreklilik (2006: 206) burada doğrulanır, ama pürüzsüz bir aktarım olarak değil: Suyun sözü, taşırken dönüştüren bir sözdür ve metnin sezdirdiği, hafızanın ancak bir parça unutmayla yaratıcı olabildiğidir. Metin, Bachelard'ın mekân ile hafıza arasında kurduğu ilişkiyi de büker: *Mekânın Poetikası*'na göre anılar, mekânsallaştırıldıkları ölçüde hareketsizleşip sağlamlaşır (2014: 39-40); Asya'nın denizinde ise anı, yerleştiği mekân akışkan olduğu için akmaya ve karışmaya devam eder. Son cümle bu tabloyu tamamlar: "Kitaplar bunu böyle yazdı ve onlar bunu duydular." Bachelard'a göre bir anıyı zaman içinde bir yere oturtmak "yalnızca biyografi yazarlarının derdidir" ve "bir tür dış tarihe" denk düşer (2014: 39-40); Asya'nın kitapları bu dış tarihin temsilcileridir. Yazı, olan biteni en son kaydeden tanıktır; dalgalar ondan çok önce anlatmıştır. Oppermann'ın "hikâyeli sular" (storied waters) kavramı, ıslak maddenin anlam üretme gücüyle donanmış bir ifade failliğine sahip olduğu kabulüne dayanır (2023: 13-14); Asya'nın dalgaları, bu failliğin insan yazısından önce işleyen bir örneğidir.

### 2.3. Kızlarını Sayan Deniz: Analık, Mesken ve Unutturan Tatlı Su (XXXI)

XXVIII. şiirde hatırlayan ve birleştiren deniz, XXXI. şiirde bir ailenin reisi olarak karşımıza çıkar; kitabın deniz metinleri içinde denizin bir anlatı kişisine en çok yaklaştığı metin budur:

> XXXI
>
> Nineler eski yelkenlerin yırtıklarını yamıyorlar. Balıkçı kızları oltalarda taliini deniyor.
>
> Deniz bir çocuğa
>
> — Oğlum ol. dedi.
>
> O gün balıkçılar bir deniz kızı yakaladılar. O gece koyunlarında yatırdılar. Balıkçı kızları bundan habersiz, kızlık uykularından birini daha uyudular.
>
> Deniz sesleniyor :
>
> — Ey orada birleşemiyenler, dalgalarda birleşiniz.
>
> Ertesi sabah onu azat edeceklerine söz vermişlerdi. Günle birlikte kapılarını açtılar. Deniz, kızlarını sayıyordu.
>
> Deniz kızı yanındakilere
>
> — Burada kalacağım. Bir gecede toprağa ısındım, dedi. Sevindiler.
>
> Deniz
>
> — Bir eksik. diye söylendi.
>
> Yosun kokulu kızı, denizlerini hatırlamasın diye pınar suyile, kuyu, ayazma ve çeşme sularile yıkadılar. Öyle iştemişti.
>
> Deniz
>
> — Bire bin alacağım. diye haykırıyordu.
>
> Onu kıyıdan günlerce içerilere götürdüler. 0 kadar uzaklaştılar ki daha gitseydiler öbür denize yaklaşmış olacaklardı
>
> — Burası iyi. deyip durdular. Deniz kızı
>
> — Deniz kokusu duyuyorum. Daha gidelim. dedi. (Asya, 1937: 46-47)

Metin, geçimini denizden sağlayan bir köyün gündelik hayatında açılır ve bu, sonradan olacakların sessiz bir ön hazırlığı gibidir: Nineler "eski yelkenlerin yırtıklarını" yamamakta, balıkçı kızları "oltalarda taliini" denemektedir. Yelken, denizden arta kalan yırtık bir mülkiyettir ve kuşaklar boyu onarılarak taşınır; talih ise oltayla, yani denizin vereceğiyle ölçülür. Köyün rızkı da kaderi de daha ilk cümlede denize bağlanmıştır. Bu sükûnetin içinde iki olağanüstü şey art arda

olur: Deniz bir çocuğa "Oğlum ol." der; aynı gün balıkçılar bir deniz kızı yakalar. Balıkçılar kıza sabah olunca onu azat edeceklerinin sözünü verirler ve sözlerini tutarlar: "Günle birlikte kapılarını açtılar." Ama kız gitmez; "Burada kalacağım. Bir gecede toprağa ısındım." der. O sabah deniz kızlarını saymaktadır; "Bir eksik." diye söylenir, sonra "Bire bin alacağım." diye haykırır. Kız, denizini hatırlamasın diye kendi isteğiyle pınar, kuyu, ayazma ve çeşme sularıyla yıkanır; denizin gazabından kaçmak için günlerce içerilere, neredeyse öbür denize kadar götürülür. Herkes "Burası iyi." dediğinde son söz onundur: "Deniz kokusu duyuyorum. Daha gidelim." Bu olaylar zincirinin ortasında bir de sesleniş vardır ve söyleyiş bakımından metnin en dikkat çekici cümlesidir: "Ey orada birleşemiyenler, dalgalarda birleşiniz." Nida ile kurulan bu davet, Asya'nın sonraki şiirlerinde imzası hâline gelecek hitabet tonunu taşır; ama burada kürsüde duran şair değil, denizdir. Şair, kendi sesini denize ödünç vermiş gibidir.

Metinde kimse sözünde durmamış değildir; kimse zorla alıkonmamıştır. Denizin öfkesi bir ihanetten değil, bir evladın gönüllü kaybından doğar ve asıl yaralayıcı olan da budur: Kız, kaçırıldığı için değil, "toprağa ısındığı" için gitmiştir. Bu "ısınma" kelimesi Garrard'ın mesken dediği şeyin metindeki karşılığıdır ve kavramı beklenmedik bir yönden zorlar: Garrard'a göre mesken "geçici bir durum değildir"; hatıranın, kökenin ve ölümün sınırladığı, ritüelin, yaşamın ve emeğin örtüştüğü bir hâldir (2017: 159). Asya'nın deniz kızı ise bir gecede yurt değiştirir. Karaya bir gecede ısınılabiliyorsa, denizden de bir gecede kopulabiliyor demektir. Metin, aidiyetin sanıldığından daha ince bir zar olduğunu sezdirir. Kız, Asya'nın şiir dünyasına yabancı bir figür de değildir: Şairin "Denizkızı" başlıklı şiirinde giyimi "yosundan ve köpükten", duvağı "ağdan" olan ve "bilinmeyen çağlardan gelen" bu fantastik varlık (Uluçay, 2018: 101), *Âyetler*'de "yosun kokulu kız" olarak karaya çıkar. Denizin cephesinden ise tablo bir annelik tablosudur: Deniz sayar, eksikliği duyar, çağırır ("dalgalarda birleşiniz") ve kaybettiğini talep eder. Bachelard'ın "suların derin analığı" (2006: 21, 130) burada karşılığını bulur; ama Asya'nın denizi, Bachelard'ın Michelet'den hareketle "Deniz annedir, su mucizevi bir süttür" (2006: 135) diye özetlediği besleyen-kucaklayan anneden öteye geçip evlat acısı çeken bir annedir. Üstelik metinde ince bir asimetri vardır: Kızlarını sayan deniz, karadan bir oğul ister. Çocuğun denize gidip gitmediğini metin söylemez; denizin arzusu dile gelir, âkıbeti gelmez. Belki de bütün evlatları kız olan deniz, eksik olanı, yani bir oğlu karadan istemektedir; kesin olan, iki âlem arasındaki alışverişin tamamlanmamış, tek yanı gerçekleşmiş bir simetri olarak

kalmasıdır. "Bire bin alacağım." haykırışı da bu belirsizliği taşır: Bu, hem bir alacaklının matematiği hem bir annenin kederden büyümüş abartısıdır ve metin ikisi arasında seçim yapmamıza izin vermez.

Yıkama sahnesi, metnin kuramla en verimli konuştuğu yerdir. Bachelard imgelemde tatlı suya arılığı ve arınmayı yükler; pınar ve kaynak, onun gözünde suyun asıl, ayrıcalıklı hâlidir (2006: 150, 168), deniz suyu ise "insan doğasına aykırı" bir sudur (2006: 169). Asya'nın metninde tatlı sular gerçekten de seferber edilir: Pınar, kuyu, ayazma ve çeşme sıralaması neredeyse bir tatlı su envanteridir. Ama iş arınma değildir; amaç metinde açıkça yazılıdır: "denizlerini hatırlamasın diye". Bu sahne bir vaftiz gibi, yeni bir hayata kabul töreni gibi de okunabilirdi; ancak metnin kendi gerekçesi arınmayı değil unutmayı gösterir ve bu yüzden buradaki tatlı su, Bachelard'ın arınma suyunun Asya'daki dönüşmüş hâlidir: Karanın suları, denizin hafızasını silmeye çalışan birer karşı-su, birer Lethe olarak iş görür. XXVIII'de hatırlayan denizin karşısına burada unutturan tatlı su çıkar; kitap, mitolojinin iki hafıza nehrini (Şahingil, 2012: 247) deniz ile kara arasında paylaştırmış gibidir. Kuram burada doğrulanmaz, bükülür; bu bükülme de çalışmanın altını çizmek istediği türden bir bulgudur. Sonuç ise iki taraf için de yenilgidir: Koku çıkmaz. Kız, iki deniz arasındaki uçsuz bucaksız karanın ortasında bile "Deniz kokusu duyuyorum." der; XII. şiirde kıyı toprağına sinen koku, burada bir bedene sinmiştir. Diolé'nin sözü bu bedenin durumunu özetler: "derin denizi tanıyan kişi, artık öteki insanlar gibi olamaz" (Bachelard, 2014: 249). "Öbür deniz" ifadesi, masalın coğrafyasını da sessizce çizer: İki denize aynı anda bu kadar yakın olunabilen kara, üç yanı denizlerle çevrili Anadolu'dan başkası olmasa gerektir. Nitekim Yıldız'ın taramasında Akdeniz ve Marmara, şairin ad vererek andığı denizlerdir (1997: 413). Bu coğrafyada denizden kaçışın bir menzili vardır: Yarımadada içerilere kaçan, eninde sonunda bir başka kıyıya yaklaşır. Kaçış güzergâhı böylece kendi tersine döner: Kara ne kadar genişse kız için o kadar kapalıdır. Bachelard'ın sorusu burada aynen geçerlidir: "Hangi barınağa sığınabiliriz ki? Mekân 'korkunç bir dışarıdalık-içeridelik'ten başka bir şey değildir." (2014: 262). Ne deniz artık onun evidir ne kara; denizden çıkmış ama denizi bedeninde taşıyan bu kız, Bachelard'ın deyişiyle "aralık duran bir varlık"tır (2014: 266). Metnin en sade cümlesi olan "Günle birlikte kapılarını açtılar." bu yüzden en ağır cümlesidir: Bachelard'a göre açıp kapadığımız bütün kapıların öyküsü, bütün yaşamımızın öyküsüdür (2014: 268). Balıkçıların açtığı kapı ise özgürlük getirmemiştir; çünkü kızın taşıdığı deniz kokusu, deniz ile kara arasındaki sınırı artık onun bedeninden geçirmektedir.

### 2.4. Zincire Vurulan Dalga: Dua ile Buyruk Arasında (XLIII)

XXXI. şiirde alacağını haykıran denizin karşısında insan sessiz kalmıştı; XLIII. şiirde konuşma sırası insana geçer. Ama insanın sesi, garip biçimde ne anlatır ne betimler; yalnızca buyurur.

XLIII

Dalga çocukları ağzı köpüklü bir dalgayı zincire vurup kıyıya çekmelidirler.

***

Renklerin bittiği yerde sesler de bitmelidir. Karanlıklar dünya durdukça dilsiz kalmalıdır.

***

Denizler dalgalarına ninni söylemelidirler.

***

Durgun karanlığı dalgalandıran güçler olmalıdır. Ve ağzı köpüklü bir dalgayı dalga çocukları kıyıya çekip ele güne göstermelidirler.

***

O zaman zaman onların hatırasına seslenir:

Dalga çocukları, dalga çocukları... (Asya, 1937: 65)

Metin, yıldızlarla ayrılmış beş kısa parçadan oluşur ve dördü aynı kiple kurulmuştur: -malı, -meli. Bir ses, dünyaya nasıl olması gerektiğini söylemektedir: Dalga çocukları azgın bir dalgayı zincirleyip kıyıya çekmeli ve herkese göstermelidir; karanlıklar dilsiz kalmalıdır; denizler dalgalarına ninni söylemelidir; durgun karanlığı dalgalandıracak güçler olmalıdır. Kimin konuştuğu belli değildir; kime seslenildiği de. Buyrukların gerçekleşip gerçekleşmediğini metin söylemez; yalnızca son parçada zaman, "onların", yani dalga çocuklarının hatırasına seslenir.

Söyleyiş, Asya poetikasının en belirgin izlerini taşıyan söyleyiştir. Tekrarlanan gereklilik kipi, yıldızlarla bölünmüş kısa parçalar ve muhatabı görünmeyen yüksek ses, metne vaaz ile dua arasında bir ton verir: Her parça bir hüküm gibi söylenir, ama hükmü uygulayacak bir merci gösterilmez; kitabın adının ima ettiği kutsal metin tınısı en çok bu şiirde duyulur. Bu, şairin sonraki dönemlerde kürsü hâkimiyetiyle ünlenecek hitabetinin erken bir örneğidir, ancak tersine çevrilmiş bir örneği: Hatip buradadır, cemaat ve kudret yoktur. Buyruk, yerine getirecek öznesi görünmeyen bir dilek olarak havada kalır; deniz karşısındaki insanın elinde, kipten başka bir araç yok gibidir.

Metnin merkezî çelişkisi, ilk cümlenin öznesindedir. Zincire vurulmak istenen dalga "ağzı köpüklü"dür. Bachelard'ın okyanusun öfkesini en bilindik izleklerden biri sayarken betimlediği deniz budur: "Sakin bir deniz birdenbire gazaba gelir"; öfkenin bütün hayvansal simgelerine bürünür ve köpükleri "bir canavarın salyasını" andırır (2006: 190). Burke'ün diliyle söylenirse hayranlıkla korkuyu birlikte uyandıran bir yüce (Garrard, 2017: 100-101), Schasler'in diliyle seyreden özneyi güçsüz bırakan bir "doğa kuvvetinin yüceliği"dir bu (1886: 41, 135-136). Onu zincirleyip "ele güne göstermek" ise bu dehşeti evcilleştirme, korkulanı seyirlik bir nesneye çevirme arzusudur: Doğanın gücü kırılmayacak, sergilenecektir. Arzunun kökü de bellidir: Yılmaz'ın deyişiyle insanları asıl korkutan, "kendilerinden başka eyleyici canlıların ya da cansızların da olduğu"dur ve "her şeyin insan kontrolü altında olmadığı gerçeği" her insanda bir parça ekofobi uyandırır (2012: 144). Zincir, bu ekofobinin imgesidir; Merchant'ın tarif ettiği dönüşümü, yani "merkezinde canlı, dişi bir dünya olan organik kozmos" fikrinin yerini "ölü ve pasif, insanlar tarafından hükmedilip kontrol edilmeye mahkum bir doğa" fikrine bırakmasını (1990: xvi) tek bir buyruğa sığdırır. Oysa bu işe çağrılanlar "dalga çocukları"dır: Denize tahakküm etmesi istenenler, denizin evlatlarıdır ve zinciri tutacak el, zincirlediği gücün soyundandır. Metnin söylediği tahakküm değil, tahakkümün imkânsızlığıdır; akrabalık, buyruğu daha söylenirken bozar. Aradaki parçalar bu bozulmayı derinleştirir: Aynı ses, bir cümle önce zincir isterken bir cümle sonra ninni ister; "Denizler dalgalarına ninni söylemelidirler." dileğiyle, XXXI'in kızlarını sayan annesi bu kez evlatlarını uyutan anne olarak geri çağrılır. Bachelard'ın Bonaparte'tan aktardığı, denizin derinden gelen "anne sesi" (2006: 131) burada bir ninniye dönüşür. "Karanlıklar dünya durdukça dilsiz kalmalıdır." dileği ise eski denizcilerin korkularına mekân seçtikleri "Karanlıklar Denizi"ni, *Mare tenebrarum*'u (Bachelard, 2006: 117) susturma isteği gibidir. Zincir ile ninni aynı metinde, aynı kiple istenmektedir; insanın denize karşı tavrı, hükmetme arzusu ile kucağına yatma özlemi arasında bölünmüştür.

Şiirler arası okuma açısından XLIII'ün en dikkat çekici yanı ise denizin suskunluğudur. XXVIII'de hatırlayan, XXXI'de söylenen ve haykıran deniz, bu metinde tek kelime etmez; konuşan yalnızca insandır ve denizden istenen tek ses, bir ninnidir. Kitabın deniz metinleri denizin sesinin adım adım yetkinleştiği bir çizgi izliyorsa, XLIII bu çizgide bir ara durak, bir soluklanma gibi durur: Deniz, XXXI'in öfkeli haykırışı ile XLIV'ün soğukkanlı davası arasında susmuş; söz, bir an için ve yalnızca kip düzeyinde insana geçmiştir. Bu suskunluk yine de teslimi-

yet değildir: Son parçada söz insandan da alınır ve zamana verilir; "Dalga çocukları, dalga çocukları..." seslenişiyle, denize hükmetmek isteyenlerin adı bile denizin diliyle anılır. Bir sonraki metinde deniz yeniden konuşacak ve bu kez pazarlık masasına oturacaktır; XLIII, o konuşmadan önceki sessizliktir.

### 2.5. Kıyıda Pazarlık: Denizin Talepleri ve Kapanmayan Hesap (XLIV)

XLIII'te havada kalan buyruklar, deniz izleğinin son metninde yerini yüz yüze bir konuşmaya bırakır; kitap boyunca sayan, söylenen, haykıran deniz, bu kez masaya oturur:

> XLIV
>
> Âdemoğlu kumları çıtırdattı. Kumlarda kalmış gövde kalıplarını, ayak izlerini çiğnedi. Son taşın üzerine çıktı. Ayakta durdu. Dört yanına bakındı. Sonra eğilerek
>
> — Artık yalnızız, konuşabiliriz. dedi. Ve deniz onu dinledi. Âdemoğlu
>
> — İstediklerim var, diye başladı, yelkenlerimi, gemilerimi, ağlarımı, kürekleri istemeğe geldim. Kardeşlerimi, babamı, dedemi istemeğe geldim. Hayatımı geri almağa geldim.
>
> Deniz uzaklarda uğultu, yakınlarda mırıltı ve köpük olup cevap verdi,
>
> — Benim de söyliyeceklerim var, dedi, konuştuğumuz iyi oldu.
>
> Ve biraz duraladıktan sonra o da istiyeceklerini istedi.
>
> - İncilerim, süngerlerim, mercanlarım, sedeflerim, balıklarım, sırlarımı isterim dedi ve cevap bekledi. (Asya, 1937: 66)

Metnin anlattığı sahne yalındır ve bir felaketin ertesine kuruludur: Kumlarda gövde izleri kalmıştır. Muhtemelen bir deniz kazasından sağ çıkan tek kişi olan Âdemoğlu, kumları çiğneyerek kara ile deniz arasındaki en uç noktaya, "son taşın" üzerine çıkar ve tanıksız bir konuşma açar: "Artık yalnızız, konuşabiliriz." Sonra taleplerini sayar: yelkenler, gemiler, ağlar, kürekler; kardeşler, baba, dede; en sonda "hayatım". Deniz dinler; "uzaklarda uğultu, yakınlarda mırıltı ve köpük olup" cevap verir: "Benim de söyliyeceklerim var... konuştuğumuz iyi oldu." Ve kendi listesini sayar: "İncilerim, süngerlerim, mercanlarım, sedeflerim, balıklarım, sırlarımı isterim." Metin, denizin beklediği ama gelmeyen bir cevapla biter. Biçim burada konuyla örtüşür: İki taraf da derdini liste hâlinde döker; şiir, karşılıklı okunmuş iki alacak defteridir.

İnsanın listesi belirli bir sırayla genişler ve sıralama, kaybın haritasını çizer: Önce geçim araçları, sonra soy, en sonda yaşamın kendisi gelir: Maldan cana, candan benliğe. En ağır kalem en sona saklanmıştır ve bu kalem, davanın umutsuzluğunu ele verir: "Hayatımı geri almağa geldim." diyebilen biri, istediğinin geri verilemeyeceğini de bilmektedir; talep, daha dile gelirken karşılıksızlığını kabul etmiş gibidir. Kardeşlerini, babasını ve dedesini denizden geri isteyen bu adam, Bachelard'ın "Kharon kompleksi" adını verdiği tasavvurun içinde konuşur: Bu tasavvurda ölüm su üzerinde bir yola çıkıştır ve belki de ölü "ilk Denizci"dir (2006: 86); "deniz kıyısındaki vedalaşma" da bu yüzden "vedalaşmaların hem en yürek parçalayıcısıdır hem de en yazınsalıdır" (2006: 89). Âdemoğlu'nun kıyıya gelişi böyle bir vedalaşmanın ertesidir; ama o vedaya razı olmaz, ölülerini geri istemeye gelmiştir. Mentz'in deyişiyle denizler, simgesel olarak "ölümlü bedenlerin güvenle giremeyeceği" yerler, insan sınır ihlalinin sınırlarıdır (2009: 1003); "son taş" bu sınırın tam üzerindedir. Denizin karşı listesi ise şiirin dönüm noktasıdır. Sayılan kalemler, yani inci, sünger, mercan, sedef ve balık, insanın denizden söküp aldığı şeylerdir; deniz emeğinin ve deniz ticaretinin bildik metaları. Ağın Dönmez'in belirttiği gibi doğaya atfedilen edilgen vasıflarda doğanın "tüketilecek ürünlerin ortaya çıkarılmasında kaynak sağlayan bir meta olarak görülmesinin büyük payı vardır" (2012: 277). Deniz ise bu kalemleri iyelik ekiyle anar: İnsanın "kaynak" diye baktığına "benim" der ve sayım dili el değiştirir: Doğayı stoklara ayıran envanter mantığı, doğanın kendi ağzında bir iade talebine dönüşür. "Mavi" şiirinde denizden "ne balıkları ne kandillerini" istemeyen şairin (Uluçay, 2018: 35) karşısında, burada balıklarını geri isteyen deniz durur. Listenin son kalemi "sırlarım", talebi malın ötesine taşır. İnci ile sedef kabuğun ürünleridir ve Bachelard'a göre "kabuk, kurulan düşe tümüyle fiziksel bir içsellik yüklüyor" (2014: 166); denizin en korumasız varlıklarına kendi evlerini kurma hüneri bağışlanmıştır (2014: 163). İnciyi çıkaran insan, bir evi, bir içselliği de zorlamıştır. Denizin geri istediği yalnızca malı değil, mahremiyetidir.

Sahnenin yeniliği, denizin konumundadır. "Artık yalnızız, konuşabiliriz." cümlesi, Bachelard'ın aktardığı bir seslenişi hatırlatır: "Denizin kıyısında kendini yalnız ve terk edilmiş hissedersen, geceleyin suların yalnızlığının ve gecenin sonsuz evrendeki yalnızlığının nasıl bir yalnızlık olabileceğini düşün!" (2014: 230). Asya'nın sahnesinde yalnız olan yalnızca insan değildir; konuşma, iki yalnızlığın karşılaşmasıdır. Uğultuyla konuşan deniz, azametiyle insanı son taşın üzerinde küçücük bırakır; ama metin bu dehşette durmaz. Denizin cevabı da "uzaklarda uğultu, yakınlarda mırıltı" biçiminde iki seslidir ve Bachelard'ın Bonaparte'tan

aktardığı, denizin insanlara söylediği "iki sesli" şarkıyı (2006: 131) hatırlatır. Deniz "konuştuğumuz iyi oldu" diyerek karşısındakini muhatap alır ve dava diliyle konuşur. Oppermann, suyun insanlığı, insanlığın da suyu biçimlendirdiği ilişkinin çoğu zaman "dost ya da düşman" ikiliğine sıkıştırıldığını belirtir (2023: 54); Asya'nın denizi ise ne dosttur ne düşman: Alacaklıdır. XXXI'de "Bire bin alacağım." diye haykıran annenin öfkesi, burada kalem kalem sayılmış bir talebe dönüşmüştür; intikam, davaya evrilmiştir. Buell'in ölçütleriyle söylenirse burada "insanın çıkarı yegane meşru çıkar olarak görülmez" ve "insanlığın çevreye hesap verebilir olması metnin etik yöneliminin parçasıdır" (1995: 7-8). Üstelik buradaki hesap, kelimenin düz anlamıyla bir hesaptır. Şiirin kapanışı ise hesabı bilerek açık bırakır: "dedi ve cevap bekledi." İnsan denizden aldıklarını geri veremez; deniz de aldıklarını iade etmeyecektir. İki tarafın da hem borçlu hem alacaklı olduğu bu süresiz açık defter, çevre adaleti yazınının "ekolojik borç" kavramıyla tartıştığı ilişkiyi (Martinez-Alier, 2002: 213 vd.) çağrıştırır: Doğadan alınanın hesabı kapanmaz; kapanmadığını bilmek, ilişkinin kendisidir. Garrard'ın uyardığı gibi ekoeleştiride "birlikte yaşama" genellikle "karşılıklı cömert bir yardımlaşma" olarak hayal edilir, oysa karşılıklı bağımlılık "gayet talepkar olabilir" (2017: 271). Asya'nın sahnesi bu talepkâr karşılıklılığın edebî bir örneğidir: İnsan, doğanın efendisi değil, doğayla aynı masaya oturmuş bir borçlu-alacaklıdır ve masada son sözü söyleyen insan değildir.

### 2.6. Şiirler Arası Doku: Özneleşen Deniz

Beş metin tek tek okunduğunda deniz her birinde farklı bir kılıkta belirir; ama bu çalışmanın asıl bulgusu, metinlerin birbirine bakan imgelerle örülmüş olması ve denizin bu örgü içinde özneleşmesidir. Şahingil, pek çok romanda deniz ya da okyanusun bir karakter olarak hikâyeye katılsa da çoğunlukla "esrarengiz öteki" olmaktan ileri gidemediğini ve insan ile doğa arasında yeni ayrımlar ürettiğini belirtir (2012: 256). Asya'nın denizi bu eşiği aşar; ama bunu tek bir metinde değil, metinler arasında yapar. İzleri sürülebilen en az beş çizgi vardır. Sayma edimi el değiştirir: XII'de ay ışığında dalgaları sayan insandır; XXXI'de kızlarını sayan denizdir. Bakış tersine dönmüş, sayan ile sayılan yer değiştirmiştir. Koku, denizin silinmez imzası olarak dolaşır: XII'de kıyı toprağına, XXXI'de bir bedene siner ve her ikisinde de denizin, coğrafi sınırlarının ötesine taşan varlığını taşır. Analık, bir metinden ötekine devreden bir damardır: XXXI'de evlat edinmek isteyen, sayan ve kaybeden anne, XLIII'te dalgalarına ninni söylemesi istenen anne olarak sürer. Denizin sesi ise düz bir çizgide değil, iniş çıkışla gelişir: XXVIII'de tekrarlayan ve karıştıran, XXXI'de söylenen ve haykıran deniz,

XLIII'te susar (söz bir an için, gereklilik kipine sıkışmış hâliyle insana geçer) ve XLIV'te talep eden, cevap bekleyen bir sesle geri döner; suskunluk, çizginin kesintisi değil, gerilimin toplandığı ara duraktır. Bu sese eşlik eden bir üslup göçü de vardır: Asya'nın imzası sayılan nida ve hitabet tonu, metinlerde en çok denizin ağzında duyulur: "Ey orada birleşemiyenler, dalgalarda birleşiniz." diye seslenen denizdir; şair, kürsüsünü denize devretmiş gibidir. Nihayet öfke bir eğri çizer: XXXI'in "Bire bin alacağım." haykırışı, XLIV'te kalem kalem sayılmış bir alacak listesine, yani bir dava diline evrilir.

Bu çizgilerin arasında, ayrıca işaretlenmesi gereken bir cinsiyet ekseni vardır. Asya'nın denizi ısrarla dişildir: Kızları vardır, analık eder, ninni söyler. Bachelard'ın "dişil su" sezgisi burada kendiliğinden doğrulanır. Bu dişillik, en eski yaratılış tasavvurlarında da karşılığı olan bir imgedir: Sümer'de adı "deniz" ideogramıyla yazılan tanrıça Nammu, "göğü ve yeri doğuran ana" olarak anılır (Kramer, 1961: 39). Ancak Asya'nın dişil denizi, Merchant'ın modern dünya görüşünde tespit ettiği "ölü ve pasif" doğa (1990: xvi) değildir: Sayar, ister, haykırır ve dava açar. Karşısındaki insan ise erildir: XLIV'ün muhatabı "Âdemoğlu"dur ve XXXI'de denizin karadan istediği de bir "oğul"dur. Kızlarını sayan denizin bir oğul istemesi ile Âdemoğlu'nun denizden hayatını istemesi, aynı alışverişin iki yönü gibi karşı karşıya durur: Dişil deniz ile eril insan, birbirinden kendinde olmayanı istemektedir. Bu eksen, karşılıklılık ilişkisinin yalnızca iktisadi değil, neredeyse akrabalık düzeyinde, dünürlük ile husumet arasında gidip gelen bir aile ilişkisi olarak kurulduğunu gösterir; XLIII'ün "dalga çocukları" da bu ailenin fertleridir.

Bu aile ilişkisinin merkezindeki annelik, şairin hayatına dair bir bilgiyi de akla getirir. Babasını bebekken kaybeden Asya'nın, annesinin başka biriyle evlenmesi üzerine çocukluğunu akrabalarının yanında geçirdiği (Birinci, 1991: 543) ve annesine ancak kırklı yaşlarında kavuşabildiği bilinmektedir. Bu çalışma yazar niyetini esas almasa da *Âyetler*'in deniz metinlerinde annelik imgesinin ısrarı, bu bilgiyle birlikte düşünüldüğünde ayrı bir derinlik kazanır. Bachelard'ın Bonaparte'tan hareketle yaptığı çözümlemede sonsuz evreni sevmek, "bir anneye duyulan aşkın sonsuzluğuna maddesel bir anlam" yüklemektir: "Herkes bizi bırakıp gittiğinde, bir yalnızlık manzarasını sevmek, acı veren bir yokluğu telafi etmektir, bizi bırakıp gitmeyen kadını hatırlamaktır." (2006: 132). Denizin ana rahmi işlevi de göz önünde bulundurulursa, Asya'nın denizinin mekân olarak işlevi daha iyi anlaşılır: Bu deniz, terk etmeyen annenin, yitirilmemiş ilk evin maddesel imgesidir. XXXI'deki sahnenin yönü bu açıdan dikkat çekicidir: Orada terk eden anne

değil evlattır; geride kalan ise kızlarını sayıp eksiğini duyan, bir çocuğa "Oğlum ol." diye seslenen annedir. Şiir, terk edilişi annenin yerinden yeniden yazar gibidir.

Örgünün üçüncü katmanı, kuram ile metin arasındaki ilişkiye dairdir. Bu çalışma boyunca kuramsal kavramlar metinleri çoğu yerde açmıştır; ama asıl dikkate değer olan, metnin kuramı büktüğü yerlerin tek tük olmayıp bir örüntü oluşturmasıdır. Pastoral, denize taşınırken sahiplikten arındırılır ve hâkimliğe değil çobanlığa dayanan imkânsız bir vazifeye dönüşür (XII). Suyun sözü, pürüzsüz bir aktarım değil, karıştırarak birleştiren bir aktarım olarak işler; Bachelard'ın mekânda hareketsizleşen anısı, akışkan bir mekânda akmaya devam eder (XXVIII). Bachelard'ın arınma yüklediği tatlı su, unutturmanın aracına çevrilir (XXXI). Mesken, kuşakların işi olmaktan çıkıp bir gecede kurulur ve bozulur (XXXI). Tahakküm, daha buyruk hâlindeyken akrabalık tarafından bozguna uğratılır (XLIII). Bachelard'ın "hiçbir zaman kıyıdan söz etmez" dediği deniz kahramanının yerine, beş metnin beşinde de denizi kıyıda kalanlar anlatır. Beş şiirin beşinde de metin, kendisine yaklaştırılan kavramı olduğu gibi kabul etmez; işine yarayan yanını alır, kalanını kendi mantığına göre yeniden döker. Asya'nın mensur şiirleri bu bakımdan kuramın örnekleri değil, muhataplarıdır.

Son olarak bu örgü, girişte anılan dönemlendirmeye beklenmedik bir açıdan bağlanır. Yıldız, *Âyetler*'i şairin "karar devresi"nin ürünü sayar (1997: 76-79); kitabın deniz metinlerinde ise kararların asıl sahibi dikkat çekici biçimde denizdir: "Oğlum ol." diyen, "Bire bin alacağım." diyen, "isterim" diyen hep odur; insan sesi ya gereklilik kipinde asılı kalır ya da cevapsız bir davada. Şairin kendi hayatında karara vardığı evrede, metinlerinin denizi de kararsız bir imge olmaktan çıkıp karar veren bir karaktere dönüşmüştür. *Âyetler*'in deniz şiirleri bu yüzden bağımsız beş tablo olarak değil, tek bir deniz karakterinin epizotları olarak okunabilir: Metinden metne belirginleşen bir sesle deniz hatırlar, evlat ister, kaybeder, öfkelenir ve sonunda hak iddia eden bir muhatap olarak insanın karşısına oturur. Denizin özneleşmesi bir metnin buluşu değil, kitabın kompozisyonudur.

**Sonuç**

Arif Nihat Asya'nın *Âyetler*'inde deniz, insan hikâyelerinin fonu değil, kitap boyunca adım adım kurulan bir öznedir ve bu özneleşme, şiirler arası bir dokunun ürünüdür: El değiştiren sayma, silinmeyen koku, devreden analık, suskunluğuyla birlikte belirginleşen ses ve davaya evrilen öfke. Bu tahayyülün kaynağına

dair de bir öneri getirilebilir: Asya'nın denizi konuşturması, kitabın adının çağrıştırdığı gibi, tabiatı Tanrı'nın okunacak işaretleri sayan tefsir geleneğinin ve Yıldız'ın (1997: 412) işaret ettiği Türk-İslam su kültürünün içinden okunabilir. Bu okumada konuşan deniz bir üslup oyunu değil, dünyanın anlamlı, yani okunabilir ve muhatap alınabilir olduğuna dair bir inancın uzantısıdır. Ekoeleştirinin kavramlarıyla görünür kılınan şey ise bu zeminde üretilmiş bir ekolojik tahayyüldür: doğaya söz, hafıza ve hak tanıyan; insan-doğa ilişkisini efendilikte değil, çobanlıkta, analıkta ve kapanmayan bir alacak-verecekte kuran bir tahayyül. Garrard, ekoeleştirinin "projesi ve taahhüdü" olarak "daha iyi ve daha az insanmerkezci olan metaforlara" duyulan ihtiyacı gösterir (2017: 271); çobanlık, analık ve alacak-verecek, Asya'nın bu arayışa erken ve kendine özgü katkıları sayılabilir.

1936 tarihli metinle, 1942 tarihli *Su ve Düşler*'in kavramlarıyla (analık suyu, suyun sözü) dikkat çekici biçimde örtüşür; bu örtüşme, Bachelard'ın maddi imgelemin evrenselliğine dair iddiasını sınama imkânı verir. Ama daha verimli olan, örtüşmenin bozulduğu yerlerdir: Tatlı suyun arınmadan unutturmaya, suyun sözünün aktarımdan karıştırmaya, pastoralin sahiplikten imkânsız refakate kayması, metnin kuramı yalnızca örneklemediğini, dönüştürdüğünü gösterir. Asya'nın mensur şiirlerinin kuramsal okumaya değer kılan yanı da budur: Kavramları taşımaları değil, kavramlara direnmeleri.

Cumhuriyet dönemi mensur şiiri, edebiyat tarihlerinde çoğu zaman sönmekte olan bir biçim olarak anılır; oysa *Âyetler* örneği, türün ritim, tekrar ve kip gibi araçlarıyla ekoeleştirel okumaya son derece elverişli poetik yapılar üretebildiğini göstermektedir. Bayrak şairi kimliğiyle kanonlaşan Arif Nihat Asya, bu metinlerin tanıklığında, doğayı özneleştiren erken Cumhuriyet şairleri arasında yeniden okunmayı hak etmektedir. Sonraki araştırmalar için iki doğal uzantı görünmektedir: Çözümlemenin *Yastığımın Rüyası*'na ve şairin nesir külliyatına genişletilmesi ile Asya'nın deniz tasavvurunun, Halikarnas Balıkçısı gibi denizi merkeze alan yazarlarla karşılaştırılması. Mavi beşerî bilimlerin adının ilk kez Halikarnas Balıkçısı'nın "Mavi Anadolu Hümanizmi"nde belirdiği hatırlanırsa (Oppermann, 2023: 2), böyle bir karşılaştırma Türk edebiyatının deniz tahayyülünü bu uluslararası tartışmaya taşımanın da yolu olabilir. Oppermann çözümün "anlattığımız yeni hikâyelerde" ve "suyla birlikte düşünmemizi sağlayan" sucul anlatı faillerinin hikâyelerinde yattığını söyler (2023: 57); Asya'nın konuşan denizi, bu hikâyelerin erken bir Türkçe örneğidir.

**Kaynakça**

Ağın Dönmez, Başak (2012). "Ekoeleştiri ve Hayvan Çalışmaları: Avatar, Madagaskar ve Madagaskar 2: Afrika'ya Kaçış Filmlerinde Doğa ve Hayvan Temsilleri". *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ed. Serpil Oppermann. Phoenix Yayınevi, 273-322.

Asya, Arif Nihat (1937). *Âyetler*. Seyhan Basımevi.

Bachelard, Gaston (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çev. Olcay Kunal. Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası*. Çev. Aykut Tümertekin. İthaki Yayınları.

Bang, Willi ve Arat, Reşit Rahmeti (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. Burhaneddin Basımevi.

Birinci, Necat (1991). "Asya, Arif Nihat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 3. TDV Yayınları, 543.

Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Belknap Press of Harvard University Press.

Bulut Sarıkaya, Dilek (2012). "Gılgamış Destanı'na Ekoeleştirel Bir Bakış". *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ed. Serpil Oppermann. Phoenix Yayınevi, 93-127.

Eagleton, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. Çev. Kaya Genç. Agora Kitaplığı.

Ergin, Meliz ve Dolcerocca, Özen Nergis (2016). "Edebiyata Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 36: 297-314.

Gariper, Cafer (2006). "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(7): 361-409.

Garrard, Greg (2017). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Çev. Ertürk Genç. Kolektif Kitap.

Glotfelty, Cheryll (1996). "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis". *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm. University of Georgia Press, xv-xxxvii.

Heidegger, Martin (1993). *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. Ed. David Farrell Krell. Harper San Francisco.

Kramer, Samuel Noah (1961). *Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B.C.* University of Pennsylvania Press.

Martinez-Alier, Joan (2002). *The Environmentalism of the Poor: A Study of Ecological Conflicts and Valuation*. Edward Elgar.

Mentz, Steve (2009). "Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature". *Literature Compass*, 6(5): 997-1013.

Merchant, Carolyn (1990). *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. HarperSanFrancisco.

Oppermann, Serpil (Ed.) (2012). *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Phoenix Yayınevi.

Oppermann, Serpil (2023). *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge University Press.

Reşîd Rızâ, Muhammed (t.y.). *Tefsîrü'l-Menâr*. Dârü'l-Ma'rife.

Schasler, Max (1886). *Ästhetik: Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Die Welt des Schönen*. Das Wissen der Gegenwart, Bd. 55. G. Freytag ve F. Tempsky.

Slovic, Scott (1999). "Forum on Literatures of the Environment" [Mektup]. *PMLA*, 114(5): 1101-1102.

Şahingil, Derya (2012). "Suya Dönmek: Benlik Kavramına Ekoeleştirel ve İçten-Etkin Yaklaşımlar". *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ed. Serpil Oppermann. Phoenix Yayınevi, 239-271.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. Dergâh Yayınları.

Tepebaşı, Ayşe (2022). "Arif Nihat Asya'nın Mensur Şiirleri". *Türkoloji Dergisi*, 26(1): 124-146.

Tunç, Gökhan (2024). "Zamana Gülen İmge: Ophelia Kompleksi ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Ayna' Şiiri". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 10(21): 205-216.

Ulu, Hacer (2018). *Arif Nihat Asya'nın "Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor" ile "Duâlar ve Âminler" Adlı Şiir Kitaplarının Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi.

Uluçay, Recep (2018). *Bir Şiir Hazinesi: Arif Nihat Asya (Yapı-Tema-Anlatım)*. Yüksek Lisans Tezi. Aksaray Üniversitesi.

Yavuz, Menekşe ve Ardalı Büyükarman, Didem (2020). "Yaşar Kemal'in Deniz Küstü İsimli Romanına Eko-Eleştirel Bir Yaklaşım". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 21: 267-279.

Yavuz, Yusuf Şevki ve Çetin, Abdurrahman (1991). "Âyet". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 4. TDV Yayınları, 242-244.

Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi (1935-1938). *Hak Dini Kur'an Dili*. Matbaa-i Ebüzziya.

Yıldırım, Elis (2012). "18. Yüzyıl ve Değişen Osmanlı Kent Manzarası". *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ed. Serpil Oppermann. Phoenix Yayınevi, 365-385.

Yıldız, Saadettin (1997). *Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Yılmaz, Zümre Gizem (2012). "Yaşar Kemal ve Orman Yangınları". *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ed. Serpil Oppermann. Phoenix Yayınevi, 129-169.

# TÜRKİYE'DE SAVAŞI KONU EDİNEN YAPIMLARDA NESNELERİN İŞLEVLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME

A Semiotic Analysis of the Functions of Objects in Turkish Films Dealing with War

***Nagihan ÇETİN****

## Giriş

Sanat; sınırları olmayan, her duygu, düşünce, gerçek ya da hayalin kendisine yer bulabildiği, sanatı icra edenin bakışına, sanat anlayışına ve bilgi birikimine göre biçimlenen aynı zamanda sanat eserinin hitap ettiği kişi ya da kişilerin algılarına göre de anlam kazanan bir alandır. Sanat, onu icra edenin algılayış ve dışavurumu olmakla birlikte çoğu zaman bireyin ve toplumun yaşadığı sorunların aktarım aracı olarak da işlev görmüştür. "Sürekli değişen bu sorunlar bazen yaşamı kontrol ettiğine inanılan insanın zihninde yarattığı ruhlar alemi, bazen ölümsüzlük çabası, bazen ideal güzellik arayışı, bazen bir propaganda veya iletişim aracı, bazen dünyayı anlama ve keşfetme merakı, bir ütopya özlemi, insanın kendisiyle yüzleşmesi, bazen bir dışavurum biçimi, bazen sanatın kendi sorunları, bazen de toplumu kasıp kavuran savaşlar olabilir" (Haykır, 2022: 2).

Resimden heykele, müzikten mimariye kadar geniş bir çeşitliliğe sahip olan sanatın dallarından biri olan sinema, kitleye hitap eden ister somut gerçeklikleri ister kurguyu kendi gerçekliği ile sunan bir sanat olarak kabul edilsin, yirminci yüzyıldan itibaren yaşamın bir parçası olmuştur. Sinemanın ulaşılabilirliği, kitle iletişimine uygunluğu ve toplumun her kesimine hitap edebilir oluşu bir sanat dalı olarak sinemanın gelişimini hızlandırmışken sinema da toplumu biçimlendirmiş; kimi görüş, ideoloji ya da tercihlerin kitleye duyurulmasının, kitlenin istendik yönde şekillendirilmesinin bazen de provake edilmesinin bir aracı haline dönüşmüştür.

* Doç. Dr., Antalya Belek Üniversitesi, İnsani Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Antalya/Türkiye. E-posta: nagihan.cetin@belek.edu.tr. ORCID: 0000-0001-5098-2573.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24328144

"Bir sanat yapıtının anlamını ve işlevini belirleyen şey onun nasıl alımlandığıyla doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda sanat yapıtı toplumsal kültürden bağımsız değildir" (Haykır, 2022: 3). Sanat olmasının yanında kendi içerisinde bir kültüre de sahip olan sinemada söylemler, çekim açıları, müzikler, oyuncu tercihleri, mekânlar, ön plana çıkarılan unsurlar, sıklıkla tercih edilen konular gibi birçok kriter vardır. Örneğin "Türk sinemasında mekânlar ve geçiş noktaları (örneğin garlar veya istasyonlar), yalnızca fiziksel birer dekor olmanın ötesinde; karakterlerin hayatında yeni bir dönemin başlangıcını, ayrılıkları, aidiyet değişimlerini ve göç olgusunu simgeleyen önemli kültürel göstergeler olarak işlev görmektedir" (Açа ve Dinç, 2021). Kimi sinema filmleri yönetmeninin adı ile özdeşleşirken kimileri çekildikleri coğrafya ile isimlendirilmekte çoğu da konusuna göre sınıflandırılmaktadır.

Televizyon ile bu sanat farklı bir boyuta taşınmış, kanalların yayın akışını doldurmak üzere sinematografik açıdan bir sinema filmine erişmeyen, çoğu zaman daha küçük bütçeli, süre olarak daha uzun süre yayınlanan yapımlar ön plana çıkmıştır. Televizyon dizileri, televizyon olan her ortamda ulaşılabilen, çoğu zaman boş vakit etkinliği olarak kabul edilen yayınlar olmakla birlikte kimi dizilerin etki gücü sinema filmlerinden çok daha fazla olabilmektedir.

Televizyon dizilerinin zamanla tek düze yapımlara dönüşmesi özellikle son 15-20 yılın izleyici kitlesinin televizyondan uzaklaşmasına sebep olmuşken bu uzaklaşma aynı kitleyi doğrudan sinemaya yaklaştırmamıştır. İkisi arasında bir orta yol olarak dijital kanallar oluşmuş; bu kanallarda ne sinema filmleri kadar büyük bütçeli ve geniş zaman isteyen üretimlere ne de televizyon dizileri kadar birbirini sıklıkla tekrar eden konuları işleyen, konunun zamanı doldurmak için uzatıldığı yapımlara yer verilmiştir. Ortalama olarak televizyon dizilerinden daha geniş bütçeli ve özenli diğer taraftan sinemaya denk olmayan yapımlar bu kanallarda abonelik ücreti ile izlenebilir olmuştur. Bu çalışmada konu olarak Türkiye'de savaş konusunu işleyen üç film/dizi nesnelerin işlevleri açısından incelenmiştir. Örneklem bir sinema filmi, bir televizyon dizisi ve bir dijital kanal dizisidir.

**1. Kavramsal Çerçeve ve Yöntem**

"Kök salma ve kökünden sökülme; nostalji bu iki kavram üzerine kuruludur. Kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse, buna maruz kalan kişi için bir sürgüne dönüşür" (Cassin, 2018: 51). İnsan da bu kökünden sökülüşten kurtulmak, ait olduğu yere ve ortama kavuşma ihtimalini

canlı tutmak için hayallerle birlikte sembolik nesnelere sığınır. Çünkü nesneler dünyasına doğan insan bu dünyada sayısız nesne ile karşılaşmakta, bu nesnelere çeşitli anlamlar yüklemekte, bu nesnelerin bir kısmını kendisine ait olarak tanımlarken bir kısmına sahip olmayı hedeflemektedir. Nesneler dünyası aynı zamanda sayısız anlamlar dünyasıdır da. Bir nesne maddi işlevlerinin yanında bir insan için birçok farklı duygunun, hatıranın ya da idealin sembolü olabilir; maddi gösterenden öte gösterge olarak anlamlar yüklenebilir.

"Birey, kendisini ifade etmek için her zaman sözel ya da işitsel dili kullanmayıp çoğunlukla ongun, simge, sembol, resim gibi görsel göstergeleri kullanmayı tercih eder. "İnsan doğduğu andan itibaren içinde yaşadığı toplumun kültürünü ve değerlerini öğrenir, içselleştirir" (Ügümü Aktaş, 2018: 89) ve bunu dolaylı anlatımlarla yansıtır. Burada bilgi ve iletileri dil kullanmadan aktararak, gösterileni temsil eden görsel araçlar olarak tanımlanabilen görsel göstergeler, temsil aracı olarak bireysel olmakla birlikte kültürel boyutta da önemli işlevler yüklenmektedirler. "Dilin sınırlı olması durumu yazı ve ses dışında görsel öğelerin de etkili bir biçimde kullanılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu durum göstergelerin kullanımına da sebep olmaktadır" (Aydıngüler, 2023: 15). Görsel göstergeler aracılığıyla birey ve toplumun düşünce yapısı, hayal dünyası, kimliği, inançları, kendisini ve dünyayı algılayış biçimi, cinsiyet rolleri gibi birçok alanda bilgiye ulaşılabilir" (Çetin, 2021: 1).

"Sinema gibi görsel ağırlıklı anlatı formlarında, göstergebilimsel analizler film çözümlemelerinde özellikle tercih edilen kuramsal yaklaşımlar arasında yer almaktadır" (Nalbant ve Ünlüer, 2025: 35). Bu çalışmada da amaçlı örnekleme uygun olarak seçilen örneklem göstergebilim ile incelenmiştir. Göstergebilimin temel araştırma nesnesi olan göstergeler, doğrudan gösterdikleri somut gerçekliğin ötesinde sembolik anlamlar taşıyan ve kendisine anlam yüklenen yapılardır. Yaşamı boyunca sınırsız sayıda göstergeyle karşılaşan birey; bir yandan bu göstergeleri algılayıp anlamlandırırken diğer yandan mevcut göstergeler üzerine yeni anlam katmanları inşa eder. "Göstergebilimin araştırma nesnesi olan 'gösterge' genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır. Dolayısıyla sözcükler, simgeler, işaretler vb. gösterge olarak kabul edilir" (Barthes, 2014: 11-47).

"Gösterge yalnızca somut bir nesnenin karşılığı değil, aynı zamanda toplumsal uzlaşılarla biçimlenen zihinsel bir tasarımdır" (Saussure, 1998: 85). "Bir gösterge, onu üreten, kullanan ve aktaran topluluk için farklı anlam katmanlarına

sahip olmakla birlikte temsil ettiği duygu, düşünce veya olguyla da doğrudan bir bağ kurar" (Çetin ve Akçam, 2021: 50). Roland Barthes'a (2014: 29-45) göre gösterge, ilk olarak somut nesneye ya da duruma karşılık gelen düzanlamı üretirken sonrasında toplumun ortak zihinsel kodlarıyla biçimlenen yananlam ve kültürel kod boyutuna taşınır.

Göstergebilim içerisinde "Görsel göstergebilim alanı sanat yapıtlarını ve pratiklerini ileti taşıyan anlamlı bütün, görsel bir metin olarak kabul eder. Bir ileti taşıyan tüm dışavurumlar sanat yapıtları ve pratikleri de dahil bir metindirler. Bir metin gibi okunup çözümlenebilirler. Kuşkusuz metinler rastgele kurulmazlar. Bulundukları dizge, kullandıkları kod ya da metnin türünün kurgusal yapıları farklılıklar içerir. Görsel göstergebilim alanı görsel söylemin, metnin çözümlenmesi sürecine odaklanan bir yöntemdir" (Batu Ertung, 2022: 577). Bu çalışmada yer alan örneklerdeki nesneler de birer gösterge olarak ele alınıp sahip oldukları düzanlamlarına ve kazandıkları yananlamlarına göre incelenmiştir. Öncelikle incelenen yapımların künyelerine ilişkin bilgiler verilip yapımın konusu özetlenerek anlatılmıştır. Sonrasında belirlenen nesne bir gösterge olarak değerlendirilip nesnenin kültürel boyutu hakkında bilgi verilip düz anlamı ile yapım içerisinde üstlendiği yan anlamları açıklanmıştır.

**2. Örneklemi Oluşturan Yapımların Nesnelerin İşlevleri Açısından Göstergebilimsel İncelemeleri**

Savaş temalı sinema ve dizi yapımlarında karakterlerin iç dünyasını, geride bıraktıkları hayatı ve aidiyetlerini temsil eden nesne kullanımı gerek Türk sinemasında gerek dünyada oldukça yaygındır. Görsel anlatının sunduğu imkânlarla birleşen bu nesneler, anlatılmak istenenin sembollerle anlatılmasının bir aracıdır.

Örneğin Christopher Nolan imzalı Oppenheimer filminde, nükleer silah projelerinin gölgesinde ve savaş psikolojisinin yarattığı yıkımda karakterlerin ellerinde bulunan kişisel eşyalar, hatıraların ve vicdani muhasebenin birer nesnesine dönüşerek anlam yüklenmektedirler. Bu tür anlatılarda nesne, sahnede yer alan fiziksel bir unsur olmaktan çıkarak karakterin travmalarıyla, korkularıyla ve içsel çatışmalarıyla doğrudan temas kuran göstergebilimsel bir aracı niteliği kazanır. Aynı zamanda söz konusu nesneler kişilerin iyi ve güzel günlerinin, anlarının hatıraları olarak da görülmektedir.

The Odyssey filmindeki bir sahnede, kadın tarafından savaşa giden kocasının yakasına takılan bir broş, yalnızca maddi bir süs eşyası olmayıp kadın için kocasına kendinden bir hatıra/iz olmaktayken erkek için karısının ve savaştan uzak

yaşamının simgesi olmaktadır. Bu nesne erkeğe savaşın zorluklarına karşı dirençli olmasını sağlayacak motivasyonu veren, onun geri dönüş umudunu simgeleyen güçlü bir göstergedir. Filmin sonunda, uzun yıllar sonra erkek savaştan evine dönerken de yine yanında bu nesne vardır.

İnsanın kendisiyle ve ötekiyle başlayan savaşının toplumların birbiriyle savaşı ile devam etmesiyle birlikte savaşlar; insanlık tarihinin her döneminde etkili olan bireyi, toplumu etkileyen, oluşturdukları yıkımlar ve travmaların izlerinin kazanan ya da kaybeden fark etmeksizin her kesimde izlerinin az ya da çok görüldüğü gerçekliklerdir. Dünyada olduğu gibi Türk sinemasında ve dönem yapımlarında da savaşın yıkıcılığını bireysel nesneler üzerinden okumak mümkündür. Çanakkale Yüzyıllık Mühür veya Kesişme: İyi ki Varsın Eren gibi yapımlarda askerlerin sırt çantasında taşıdığı Kur'an-ı Kerim, aile fotoğrafları, nişan yüzükleri ya da annelerin yadigârı tespihler; yalnızca birer aksesuar olmayıp cephedeki bireyin hayata tutunma motivasyonunu, vatan aidiyetini ve ölüm karşısındaki manevi sığınağını temsil eden güçlü birer göstergedir.

Savaş dramalarında sıkça karşılaşılan bu tür nesneler; mektuplar, mendiller, künyeler veya kolyeler karakterlerin yalnızlığını dindirir, izleyiciye ise savaşın büyük stratejilerinin ötesindeki insani ve trajedi dolu boyutu aktarır.

Bu çalışmada örneklem olarak üç tane dizi/film seçilmiştir. Bunlar sinema filmi olan Ayla, televizyon dizisi olan Vatanım Sensin ve dijital kanalda yayınlanan Kaçış isimli dizi filmdir. İncelenen yapımlar araştırmanın amacına uygun nitelikler taşıması sebebiyle amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir.

### 2.1. "Ayla" İsimli Sinema Filminin İncelemesi

2017 yapımı, yönetmenliğini Can Ulkay'ın yaptığı *Ayla*, konusunu 1950 yılında gerçekleşen Kore Savaşı'ndaki gerçek bir yaşam öyküsünden almıştır. Dram türünde uluslararası niteliğe sahip bir sinema filmidir. Filmin başrollerinde Çetin Tekindor, İsmail Hacıoğlu, Kim Seol ve Ali Atay oynamıştır. Film, savaşın ortasında kalan Koreli bir çocuğu Türk astsubay Süleyman'ın bulmasını; ikisi arasındaki dil, kültür ve coğrafya farklarının aşılarak kurulan baba-kız ilişkisini ve iyi insan olmanın niteliklerini anlatmaktadır.

Film, Kore Savaşı'nın en sert çatışmalarının yaşandığı bir gecede, anne ve babası savaşta katledilmiş beş yaşındaki Koreli bir kız çocuğunun, Ayla'nın, astsubay Süleyman tarafından bulunmasıyla başlamaktadır. Süleyman, Ayla'yı çatışmanın ortasından çıkarıp gizli bir şekilde güvenli bölgeye götürür ve onunla bir baba şefkati ile ilgilenir. İki farklı kültürden gelen ve aynı dili konuşamayan bu

ikili arasındaki iletişim beden dili, duygusal bağ ve paylaşılan nesneler sayesinde kurulur.




*Görsel-1:* "Ayla" filminin afişi (URL-1).

Süleyman, Ayla'nın travmasını hafifletmek, yalnızlığını gidermek ve ona kaybettiği yuvasını unutturmamak için ona kendi elleriyle tahtadan bir oyuncak bebek yapar. Savaş ortamı içerisinde bu oyuncak bebek, Ayla için sadece bir eğlence aracı değil; sığındığı "baba" figürünün, korunaklı çadırın ve sevginin somut bir kanıtı haline gelir. Yıllar sonra siyasi ve bürokratik engellerle ülkelerine dönmek zorunda kalan ikilinin ayrılığında da bu nesne, aralarındaki koparılamaz bağın ve hatıranın simgesi olarak kalır.

Bu sinema filminde kendisiyle özdeşlik kurulan, masumiyetin ve sığınağın simgesi olan nesne oyuncak bebektir. Oyuncak bebekler, yapımında kullanılan malzemeye göre değişmekle birlikte temel işlevi çocukların dünyasına hitap etmek olan kültürel nesnelerdir. Savaş gibi kriz ve yıkım ortamlarında ise bu nesneler, çocukların sarsılan güven duygusunu onaran psikolojik birer koruyucu sığınak işlevi görürler. İncelenen yapımda oyuncak bebek, savaşın ve ölümün ortasında kalmış küçük bir kız çocuğunun elindedir.

Filmde oyuncak bebek, Ayla'nın hayatta kalma direncini ve umudunu temsil etmiştir. Bir gösterge olarak söz konusu nesne düz anlamıyla ahşaptan yapılmış bir çocuk oyuncağı iken, yan anlamıyla savaş ortamında bir çocuğun sığınağı, güven duyduğu baba figürünün yansıması ve iki farklı kültüre sahip insan arasındaki sevginin ve iletişimin ortak sembolü olmuştur. Süleyman'ın Ayla'ya bu bebeği yapması ve sunması, savaşın yıkıcılığına karşı insanlığın ve şefkatin inatla varlığını sürdürmesinin göstergesidir. Tüm bunlar oyuncak bebeğin düz anlamından öte kazandığı yan anlamlarıyla var olduğunu göstermektedir.

| *Gösterge* | *Düz Anlam* | *Yan Anlam* |
|---|---|---|
| Oyuncak Bebek | Ahşap çocuk oyuncağı | Sığınak, şefkat, baba-kız bağı, masumiyet ve güven |

### 2.2. "Vatanım Sensin" İsimli Televizyon Dizisinin İncelemesi




*Görsel-2:* "Vatanım Sensin" dizisinin afişi (URL-2).

2016-2018 yılları arasında Kanal D'de yayınlanan, yönetmenliğini Yağmur Taylan ve Durul Taylan'ın yaptığı *Vatanım Sensin*, Millî Mücadelede İzmir'in

işgali ve Kurtuluş Savaşı süreçlerini bireylerin iç dünyası, aile bağları ve vatan sevgisi açılarından ele alan dönem dramı türünde bir televizyon dizisidir. Başrollerini Halit Ergenç ve Bergüzar Korel'in paylaştığı yapım, yalnızca savaşın cephelerdeki kısmını merkeze almamış; birey ve toplum hayatındaki psiko-sosyal ve ruhsal etkilerine de odaklanmıştır.

Dizide Balkan Savaşları'ndan itibaren vatan ve aile arasında kalmış, geçmişin yükünü omuzlarında taşıyan Komutan Cevdet ve ailesinin yaşadıkları anlatılmaktadır. Dizide savaşın, göçün, işgalin ve ayrılıkların merkezinde yer alan karakterler için geride kalan ya da yanlarında taşıdıkları bazı kişisel eşyalar sıradan birer nesne olmaktan çıkarak adeta birer hafıza mekânına ve kimlik kanıtına dönüşmüştür. Bu çalışmada söz konusu nesnelerden Cevdet'in yanından ayırmadığı, ona babasından veya geçmişteki huzurlu günlerden kalan cep saati/köstekli saat incelenmiştir.

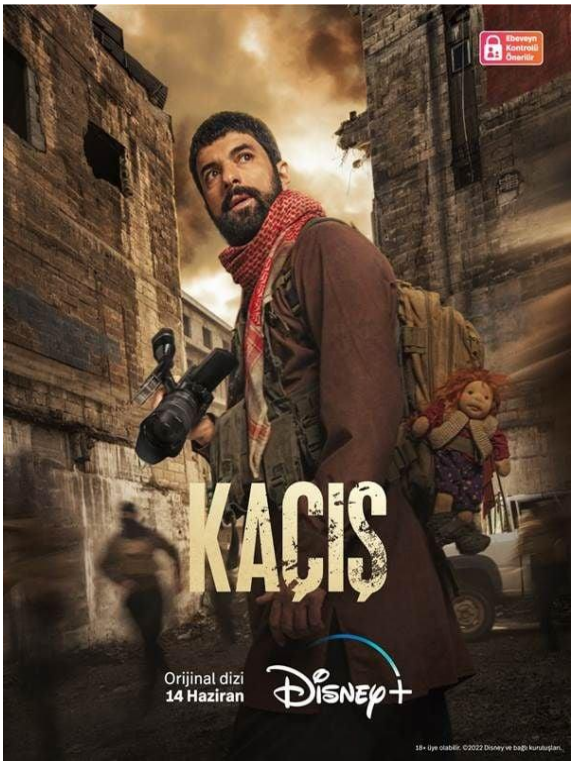
Savaşın kaotik ortamında zamanın belirsizleştiği ya da saniyelerin bile değer kazandığı anlarda Cevdet bu saate bakar; saat, onun için sadece dakikaları ölçen bir araç değil, vatan topraklarındaki kaybettiği huzurun, ailesiyle geçirdiği geçmiş zamanın ve ahdettiği misyonun somut bir kanıtıdır. Sınırların, kimliklerin ve sadakatlerin sorgulandığı bu savaş ortamında söz konusu saat Cevdet için; ev, aile, sadakat ve kaybolan zamanın nostaljisini temsil eden en güçlü gösterge haline gelir.

Bu televizyon dizisinde kendisiyle özdeşlik kurulan, hafızanın ve aidiyetin simgesi olan nesne cep saatidir. Cep saatleri, zamanı ölçmek amacıyla üretilen, insanlık tarihinin mekanik ve işlevsel nesneleri olmakla birlikte; onlara yüklenen anlamlar açısından kuşaktan kuşağa aktarılan birer kültürel miras ve kimlik taşıyıcısıdır. Bir nesne olarak cep saati, savaş ve işgal gibi kriz dönemlerinde bireyin geçmişiyle bağını koparmamasını sağlayan psikolojik bir sığınak olmuştur.

İncelenen yapımda cep saati, vatanın işgal altında olduğu, kimliklerin ve sadakatlerin sınandığı bir dönemde görev yapan vatansever bir erkeğin elindedir. Cep saati Cevdet'in geçmişe duyduğu özlemin, ailesiyle yeniden bir araya gelme hayalinin ve vatan borcunun simgesi olmuştur. Bir gösterge olarak söz konusu nesne düz anlamıyla zamanı gösteren mekanik bir araç iken, yan anlamıyla savaş ve işgal ortamında kaybedilen yuvaya, aile bağlarına ve milli aidiyete dönüşün sembolü haline gelmiştir. Cevdet'in saate her bakışında saat, onun içsel yalnızlığını dindiren ve mücadele inancını tazeleyen bir motivasyon aracı işlevi görmüştür.

| *Gösterge* | *Düz Anlam* | *Yan Anlam* |
|---|---|---|
| Cep Saati | Zamanı gösteren mekanik bir araç | Nostalji, aile bağı, aidiyet, hafıza ve vatanın kurtulacağına olan inanç |

### 2.3. "Kaçış" İsimli Dizi Filmin İncelemesi




*Görsel-3:* "Kaçış" dizisinden bir görsel (URL-3).

Kaçış, 2022 yapımı dram, aksiyon türünde dijital bir kanalda yayınlanan bir dizi filmdir. Öyküsü Engin Akyürek'e, senaryosu Ali Doğançay'a ait olan yapımın yönetmenliğini Yağız Alp Akaydın yapmıştır. Dizinin başrol oyuncuları Engin Akyürek, İrem Helvacıoğlu ve Aziz Çapkurt'tur; ilk sezonu Disney Plus'ta 14 Haziran 2022 tarihinde yayınlanmaya başlamış ve sekiz bölüm sürmüştür.

Dizide araştırma yapmak için bir Ezidi köyüne giden, savaş fotoğrafçısı Mehmet ve üç arkadaşından oluşan grubun yaşadıkları anlatılmaktadır. Grubun araştırma yapmak için gittikleri köye bir baskın olur ve Mehmet dışındaki grup üyeleri radikal bir terör örgütünün eline düşerler. Mehmet, kılık değiştirip bir teröristin yerine geçerek terör örgütü içerisinde göreceli bir özgürlük yakalar ama

aslında o da esirdir. Katledilen masum insanların fotoğraflarını çekmeye, bazı insanları öldürmeye, Türkiye'de gerçekleştirilmesi düşünülen bir terör eylemini planlamaya zorlanır. Tüm bu süreçte Mehmet'in yanında, onun konuştuğu, planlarını anlattığı, geleceğe dair umudunu paylaştığı bir oyuncak bebek vardır. Mehmet, bu oyuncak bebeği Ezidi köyündeki baskından sonra köydeki bir evde bulur ve yanına alır, oyuncak bebek Mehmet'in tüm kaçma, saldırıya uğrama, saldırma, yaralanma ve hastanede tedavi görme anlarında yanındadır. Mehmet onunla konuşur ve bir bakıma onunla yarenlik eder. Oyuncak bebek, Mehmet için oyuncak değil bir simge haline dönüşür. En sonunda oyuncak bebeği köle pazarında "Abi beni kurtar." diye kendisine yalvaran ve köle olarak "satın aldığı" bir kız çocuğuna, ağlamasını durdurmak için verir. Kız çocuğu ise bu bebeğin kendisine ait olduğunu söyler. Sonrasında Mehmet de kız çocuğu da oyuncak bebek de terör örgütünün elinden kurtulup güvenli bölgeye, Türk sınırına geçmeyi başarırlar.

Bu dizide kendisiyle özdeşlik kurulan, umudun simgesi olan nesne oyuncak bebektir. Oyuncak bebekler ilk olarak ne zaman nerede yapıldığı bilinmemekle birlikte geçmişinin insanlık tarihi kadar eski olduğu kabul edilen, insan üretimi olan, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda kimi zaman benzer kimi zaman farklı işlevler üstlenen, çoğunlukla çocukla ilgili kabul edilirken onu yapmak ya da ona anlam yüklemek için yaş sınırı olmayan, genellikle kızlarla ilgili görülen yapımında farklı malzeme ve tekniklerin kullanıldığı nesnelerdir. Bu bebeklere değişen zaman ve coğrafyalarda tapınma, büyü, çocuk için oyuncak, eğlenme, yalnızlık hissinden kurtulma, paylaşma, farklılıklara saygı duyma, davranış yansıtma, kültür aktarımı, cinsiyet rollerinin öğrenimi, kaliteli zaman geçirme, propaganda, kültürel diplomasi, nostalji, ekonomi, aidiyet, kimlik, sanat gibi birçok işlev yüklenmiştir. Bir oyuncak bebeğin tüm bu işlevleri bir arada yerine getirmesi mümkün değilken bunlardan birkaçını bir arada yerine getirdiği görülebilmektedir. İncelenen yapımda oyuncak bebek bir gösterge olarak savaş fotoğrafçılığı yapan, aslında mesleği gereği şiddet ortamlarını ve insanların acısını görmeye alışkın olduğu kabul edilen yetişkin bir erkek olan Mehmet'in elindedir. Oyuncak bebek Mehmet'in kurtuluş umudunun simgesi olmuştur. Bir gösterge olarak söz konusu nesne düz anlamıyla bir kız çocuğunun oyuncağı iken yan anlamıyla savaş ortamında yetişkin bir erkeğin kurtuluşa ve vatanına dönüş umudunun/inancının simgesidir. Mehmet, oyuncak bebekle konuşmalarında ona kurtulacaklarına dair umut ve inancını anlatmış, onunla hayallerini paylaşmış, savaş ortamının yalnızlığında bir bakıma onunla dostluk kurmuştur. Tüm bunlar oyuncak bebeğin

Mehmet için düz anlamından öte kazandığı yan anlamlarıyla var olduğunu, anlam/değer kazandığını göstermektedir.

| *Gösterge* | *Düz Anlam* | *Yan Anlam* |
|---|---|---|
| Oyuncak Bebek | Çocuk oyuncağı | Umut, hayal, dostluk ve inanç |

**Sonuç**

İnsan hayatı boyunca nesneler, yalnızca maddi ve işlevsel birer araç olarak kalmamış; bireylerin ve toplumların onlara yükledikleri anlamlar, duygular ve kültürel temsillerle de anlamlı hale gelmiştir. Özellikle savaş, işgal, göç ve esaret gibi insan psikolojisini ve toplumsal düzeni derinden etkileyen kriz dönemlerinde bazı nesneler çoğunlukla maddi işlevlerinin ötesinde bireyler için birer sığınak, kimlik kanıtı ve psikolojik koruyucu işlevi de görmektedirler. Bu çalışmada, Türkiye'de savaşı konu edinen farklı mecralardaki yapımlardan sinema filmi olarak *Ayla*, televizyon dizisi için *Vatanım Sensin* ve dijital dizi örneği olarak da *Kaçış* örnekleminde, nesnelerin göstergebilimsel ve kültürel boyutları incelenmiştir.

İncelenen yapımlarda yer alan oyuncak bebek ve cep saati gibi nesnelerin; savaş ortamının yarattığı yalnızlık, kimliksizleşme ve aidiyetsizlik korkusu gibi travmatik durumlara karşı bireylerin güç aldığı, kendilerine dayanak gördükleri simgeler olduğu görülmüştür. *Ayla* filminde ahşap bir oyuncak bebeğin, savaşta ailesini kaybetmiş bir çocuk için güvenli bir baba figürünün ve hayatta kalma direncinin sembolüne dönüşmesi; *Kaçış* dizisinde ise yetişkin bir savaş fotoğrafçısının elindeki oyuncak bebeğin esaret altındaki umut, hayal ve inancın temsili olması nesnelerin çocuk veya yetişkin fark etmeksizin sığınak olma işlevini somutlaştırmıştır. Benzer şekilde *Vatanım Sensin* dizisinde komutan Cevdet'in yanından ayırmadığı cep saati, zamanı ölçen bir araçtan ziyade savaşın ve işgalin ortasında kaybedilen yuvaya, aile bağlarına, milli aidiyete ve nostaljiye duyulan özlemin göstergesidir.

Bu örneklerden hareketle savaş temalı görsel yapımlarda nesnelerin, düz anlamlarının ötesinde kazandıkları yan anlamlarla savaşın yıkıcılığına, ölümüne ve kaosuna karşı insanlığın, sevginin, hafızanın ve umudun simgeleri olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Görsel göstergeler olarak bu nesneler, karakterlerin içsel yalnızlıklarını paylaştıkları ve izleyiciye savaşın insan boyutu üzerindeki etkilerini aktaran kültürel birer metin niteliği taşımaktadır.

**Kaynakça**

Açа, Mustafa ve Dinç, Mustafa (2021). "Türk Sinemasında Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine Değerlendirmeler". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1): 312-324.

Aydıngüler, Mustafa Hikmet (2023). "Göstergebilimsel Açıdan Film Çözümlemesi: Eşkıya Filmi Örneği". *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*, 8(16): 13-24.

Barthes, Roland (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. Yapı Kredi Yayınları.

Batu Ertung, Bengü (2022). "Görsel Göstergebilim Alanı". *Sanat Yazıları*, 47: 567-586.

Cassin, Barbara (2018). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?* Kolektif Kitap.

Çetin, Nagihan (2021). "Görsel Gösterge Olarak Bir Film Afişinin Analizi". *Kültürel Medya Okumaları: Türk Sineması*. Ed. Nagihan Çetin. Paradigma Akademi Yayınları, 1-12.

Çetin, Nagihan ve Akçam, Harun (2021). "Atasözleri ve Deyimlerde Bir Gösterge: 'Boyun'". *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 1(1): 47-56.

Haykır, Mustafa (2022). "Sanatta Savaş Karşıtlığının Toplumsal Analizi". *Sanat ve İnsan Dergisi*, 6(1): 1-15.

Nalbant, Ahmet Emin ve Ünlüer, Ahmet Oğuz (2025). "Göstergebilimsel Analizlerin Türkiye'deki Sinema Alanı Yüksek Lisans Tezlerine Yansımaları". *Journal of Communication, Sociology and History Studies*, 5(1): 34-44.

Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. Multilingual Yayınları.

URL-1: "Ayla Film Afişi". https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ayla_Film_Afi%C5%9Fi.jpg (Erişim: 22.09.2026).

URL-2: "Vatanım Sensin". https://www.themoviedb.org/tv/69459-vatanim-sensin/images/posters?language=tr (Erişim: 22.09.2026).

URL-3: "Kaçış". https://www.beyazperde.com/diziler/dizi-31738/fotolar-detay/?cmediafile=21923804 (Erişim: 22.09.2026).

Ügümü Aktaş, Pelin (2018). "Toplumsal Cinsiyete Dair Değişimlerin Reklamlara Yansıması: Kadınlara Yönelik Reklamlara Göstergebilimsel Bir Bakış". *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(3): 87-101.

# OSMANLI TIP METİNLERİ BAĞLAMINDA KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE HUMMÂ

Fever in Classical Turkish Poetry in the Context of Ottoman Medical Texts

***Tuğçe YAŞA TOPRAK****

## Giriş

Klasik Türk şiiri, teşekkül ettiği kültür çevresinin ilmî birikiminden, gündelik hayat tecrübelerinden, inançlarından ve uygulamalarından beslenen zengin bir ifade alanına sahiptir. Bu alanın önemli unsurlarından birini, insan bedenine ve sağlığına ilişkin bilgi ve telakkiler meydana getirir. Hastalıkların sebepleri, bedende meydana getirdikleri değişiklikler, teşhis usulleri, ilaçlar ve tedavi uygulamaları, çeşitli vesilelerle şiire konu olmuş; şairler söz konusu unsurlardan *teşbih, istiare, mübalağa* ve *tenasüp* gibi sanatların kuruluşunda yararlanmıştır. Bedenin mizacı, kan, safra, balgam, sevda, nabız, hararet, tabip, ilaç, fasd ve hacamat gibi kavramların şiirdeki kullanımları, dönemin tıp bilgisiyle edebî muhayyilesi arasındaki irtibatın araştırılmasına elverişli bir malzeme sunmaktadır. Özellikle hastalıkların insan bedeninde meydana getirdiği değişikliklerin aşk, hicran, gam ve hasret gibi hâllerle ilişkilendirilmesi, bedendeki tezahürlerin şiir dilindeki karşılığını dikkate değer kılmaktadır.

Bu araştırmanın konusunu teşkil eden *hummâ*, Arapça kökenli bir kelime olup tarihî tıp metinlerinde başlıca ateşli hastalıkları karşılayan geniş bir anlam sahasına sahiptir. Günümüzde sıtmayla ilişkilendirilen kelimenin tarihî kullanımı, farklı sebeplerle ortaya çıkan ateşli rahatsızlıkları da kapsamaktadır. Nitekim Sarı ve Kavak (2013: 25), Ortaçağ İslam, Selçuklu ve Osmanlı tıbbında hummânın çeşitli ateşli hastalıklar için kullanılan müşterek bir adlandırma olduğunu, hastalıkların sebeplerine ve özelliklerine göre farklı isimlerle tasnif edildiğini belirtmektedir. Osmanlı tıp metinlerinde hummâ-yı yevmî, hummâ-yı dıkk, hummâ-yı mutbıka, hummâ-yı muhrika, hummâ-yı gıbb ve hummâ-yı rub‘ gibi

* Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Muğla/Türkiye. E-posta: tugceeyasa@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1967-9386.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24328430

türlerin birbirinden ayrılması, bu hastalık sahasına ilişkin ayrıntılı bir tasnif anlayışının bulunduğunu göstermektedir. İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr* adlı eserinde hummâ-yı yevmînin yorgunluk, uygunsuz beslenme, öfke ve aşırı üzüntü gibi sebeplerle ilişkilendirilmesi; hummâ-yı dıkkın ise bedenin zayıflaması, nabız değişiklikleri ve hararet gibi belirtilerle açıklanması, dönemin tıp anlayışında bedensel ve ruhsal hâller arasında kurulan ilişkinin mahiyetini göstermesi bakımından önemlidir (İbn-i Şerîf, 2017: 289-290).

Hummânın inceleme konusu olarak tercih edilmesinde, hastalığın tarihî tıp metinlerindeki geniş anlam sahasıyla klasik Türk şiirindeki kullanımlarının çeşitliliği etkili olmuştur. Farsça *teb* kelimesiyle birlikte aşk, hicran, firak, gam ve mihnet gibi kavramlarla terkipler meydana getiren *hummâ*, âşığın maruz kaldığı ıstırabın bedensel alametlerle ifade edilmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Hastalığa eşlik eden hararet, titreme, üşüme, sararma, susuzluk, terleme, nabız değişikliği ve zayıflama gibi belirtiler, şairlerin duygularını müşahhaslaştırırken başvurdukları unsurlar arasındadır. Ayrıca hastalığın tedavisi ve korunma uygulamalarıyla ilişkili su, şerbet, ilaç, tabip, nüsha ve hırz gibi unsurların şiirdeki kullanımları, tıp bilgisinin gündelik hayat ve halk inanışlarıyla temasına işaret etmektedir. Hummânın bu çeşitliliği, müşterek bir hastalık tasavvurunun farklı şairlerde kazandığı anlam ve ifade özelliklerinin incelenmesine zemin hazırlamaktadır.

Klasik Türk şiirinde sağlık ve hastalıkları ele alan Yeniterzi'nin (1998) çalışması, kan aldırmaya ilişkin Akdağ'ın (2014) araştırması ve halk hekimliği uygulamalarını değerlendiren Yekbaş (2009), Kaya (2010) ve Keklik'in (2017) incelemeleri bu konudaki başlıca çalışmalar arasındadır. Kufacı'nın (2026) hafakân üzerine müstakil araştırması, tarihî tıp metinleriyle klasik Türk şiirinin okunabilmesine yönelik güncel bir örnektir. Bu çalışmada ise hummâya ilişkin adlandırmaların ve bedensel alametlerin edebî işlevleri, ilgili tedavi ve korunma âdetleriyle birlikte incelenmektedir.

Tarihî tıp kaynakları olarak Hacı Paşa'nın *Müntehab-ı Şifâ*'sı (1990), İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr*'ı (2017), Gelibolulu Sürûrî'nin *Şerh-i Mûcez fi't-Tıbb*'ı (2022) ve Tokadî Mustafa Efendi'nin İbn-i Sînâ'dan tercüme ettiği *Tahbîzü'l-Mathûn* adlı *el-Kânûn fi't-Tıb* (2018) esas alınmıştır. Farklı yüzyılların tıp yazıcılığını temsil eden bu eserlerdeki bilgiler, şairlerin ilgili kitapları doğrudan okuduğuna ilişkin bir iddia olarak kullanılmamış, beyitlerdeki terimlerin tarihî anlamlarını tayin eden karşılaştırma malzemesi olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın şiir örneklemi, klasik Türk edebiyatının farklı dönemlerini temsil eden şairlerin divanlarının taranması sonucunda oluşturulmuştur. Bu kapsamda XIV-XVIII. yüzyıllar arasında Ahmedî, Necâtî Bey, Mesîhî, Bâkî, Zâtî, Nâ'ilî-i Kadîm, Şeyhülislâm Yahyâ, Nedîm ve Sünbülzâde Vehbî başta olmak üzere çeşitli şairlerin eserleri taranmıştır. Taramalarda *hummâ* ve *teb* kelimeleriyle hastalığın sebeplerine, belirtilerine ve tedavi uygulamalarına ilişkin söz varlığı esas alınmış; tespit edilen beyitler ulaşılabilen divan neşirleri ve akademik araştırmalarla karşılaştırılmıştır. Örneklerin seçiminde tarihî tıp bilgisiyle ilişkisi kurulabilen ve bu bilginin edebî anlatımdaki yerini ortaya koyan kullanımlara öncelik verilmiştir. Beyitler klasik metin şerhi anlayışı çerçevesinde lafız, terkip, mazmun ve edebî sanatlar bakımından incelenmiş; ilgili Osmanlı tıp metinlerindeki açıklamalarla birlikte değerlendirilmiştir. İnceleme, hummânın duygusal sebepleri, bedensel alametleri, tedavi ve korunma uygulamaları ile medih, hiciv ve siyasî tasvirlerdeki işlevleri doğrultusunda dört bölüm hâlinde düzenlenmiştir.

**1. Hummânın Duygusal Sebepleri ve Şiirdeki Tezâhürleri**

Hacı Paşa, *Müntehab-ı Şifâ* adlı eserinde hummâ-yı yevmînin sebepleri arasında aşırı kederlenmeyi, öfkelenmeyi, korkmayı, fazla sevinmeyi, çok düşünmeyi ve uykusuzluğu zikretmektedir (Hacı Paşa, 1990: 135-136). İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr*'ında da bir günlük hummânın yorgunluk, uygun olmayan gıdaların tüketilmesi, şiddetli öfke ve aşırı üzüntü sebebiyle meydana gelebildiği belirtilmiştir (İbn-i Şerîf, 2017: 289).

Duygusal hâllerin bedendeki tesirleri konusunda tıp eserlerinde farklı açıklamalara da rastlanmaktadır. İbn Sînâ'nın Tokadî Mustafa Efendi tarafından tercüme edilen *el-Kânûn fi't-Tıb* adlı eserinde gamın soğutucu, öfkenin ise ısıtıcı tesirinden söz edilmektedir (Tokadî Mustafa Efendi, 2018: I/642). Bu sebeple şiirdeki *teb-i gam* ve benzeri terkiplerin değerlendirilmesinde hastalık sebeplerine ilişkin tıbbî açıklamalarla şairlerin edebî tasarruflarının birlikte gözetilmesi gerekmektedir.

Bu hâllerin *teb* ve *hummâ* kelimeleriyle terkip oluşturması, duygusal ıstırabın ateşli bir hastalık tasavvuru içerisinde ifade edilmesine olanak sağlamıştır. Bununla birlikte şairlerin aynı hastalık adından hareketle kurdukları hayaller, duygusal sebebin mahiyetine ve şiirin maksadına göre farklılaşmaktadır. Nitekim Mesîhî, çektiği mihneti hummâ olarak adlandırırken hastalığın yakıcılığından hareketle memduhun lutfunu serinletici bir rüzgâra benzetmektedir:

Fâzılâ hummâ-yı mihnet yakdı yandurdı beni
Vaktidür lutfuñ havâsından eserse ger nesîm

(Mesîhî, 2014: 47, K. 10/26)

Yukarıdaki beyitte Mesîhî maruz kaldığı sıkıntıyı ateşli bir hastalık olarak tasavvur eder. *Yakdı yandurdı* ifadesindeki fiil tekrarı, mihnetin bedende meydana getirdiği farz edilen hararetin şiddetini ortaya koyar. Hummânın yakıcı tesiriyle memduhun lutfundan esecek rüzgâr arasında bir bağlantı kurulur. Burada havâ ve nesîm kelimeleri, hastalığın bedensel tesirini hafifletecek serinliğin yanı sıra memduhun ihsanını da temsil etmektedir. İbn-i Şerîf'in hummâ tedavisinde hastanın bulunduğu ortamın serin tutulmasına yer vermesi (2017: 289-290), beyitteki nesîm tasavvurunu tarihî tıp bilgisi çerçevesinde düşündürür. Şair, hastalığın ortaya çıkışını mihnete bağlamış, tedaviye ilişkin beklentiyi ise memduhun lutfuna yöneltmiştir.

Hummânın gam sebebiyle meydana gelen bir rahatsızlık olarak tasavvur edilmesi, Hayretî'nin bir kasidesinde de görülmektedir:

Ey cân tabîbi yakdı teb-i tâb-ı gam beni
Ger hazretünden olmaya bana devâ-yı cev

(Hayretî, 2022: 144, K. 18/14)

Hayretî, *teb-i tâb-ı gam* terkibiyle çektiği sıkıntıyı yakıcı bir hastalık olarak tasavvur eder. *Teb* ve *tâb* kelimelerinin ses ve anlam yakınlığı, gamın sebep olduğu hararetin şiddetini kuvvetlendirmektedir. Memduha *cân tabîbi* diye seslenilmesi ve arpanın *devâ* olarak adlandırılması, hastalık ve tedaviye ilişkin bir anlam bütünlüğü meydana getirmiştir. Osmanlı tıp metinlerinde arpa aşı ve arpa suyunun ateşli hastalıkların tedavisinde kullanılan gıdalar arasında yer alması (İbn-i Şerîf, 2017: 289-290), bu söyleyişin tıbbî çağrışımını da destekler. Hacı Paşa da *Müntehab-ı Şifâ* adlı eserinde arpayı soğutucu ve susuzluğu giderici özellikleriyle tanıtmakta, ateşli hastalıklarda ve sıtmalarda faydalı görüldüğünü belirtmektedir (1990: 29-30). Bu bilgi, beyitte arpanın *devâ* olarak adlandırılmasını açıklar. Kasidenin bütününde dile getirilen arpa ihtiyacı dikkate alındığında şairin maddî sıkıntısını hummâya, memduhundan beklediği yardımı ise hastalığın tedavisine benzettiği anlaşılmaktadır.

Gamın bedendeki tesirini hummânın harareti ve titremesiyle ilişkilendiren Emrî ise hastalık tasvirini âşığın zayıflığı üzerinden kurar:

Künc-i gamda beni tâb-ı teb-i gam ditreticek
Ditrer üstümde meded öldi diyü pîrehenüm

(Emrî, t.y., G. 328/3)

Klasik Türk şiirinde âşık sevgilisinden uzakta, daima dertlidir. Emrî'nin *künc-i gam* terkibi âşığın keder içindeki hâlini belirtirken *tâb-ı teb-i gam* aynı kederi ateşli bir hastalığın sebebi olarak gösterir. Hummânın belirtilerinden olan titreme, ilk mısrada doğrudan âşığın bedenine ait bir hareket şeklinde verilmiş, ikinci mısrada gömleğe atfedilmiştir. Ditreticek ve ditrer kelimelerinin tekrarıyla bedensel hareketin ses bakımından da desteklendiği görülür. Gömleğin âşığın öldüğünü sanarak yardım istemesi, *teşhis* yoluyla gerçekleştirilmiş bir *mübalağa*dır. Şairin aynı gazelin önceki beytinde kendi bedenini bir iplikten ayırt edilemeyecek derecede zayıf göstermesi, gömleğe yüklenen bu hareketi hazırlamaktadır.

Hicranın hummâyla ilişkilendirilmesinde ise ayrılık süresinin uzaması ve kavuşma arzusunun gerçekleşmemesi önemli bir yer tutar. Vahyî'nin bir na'tında bu ilişki, ayrılığın bedende meydana getirdiği hararet üzerinden ifade edilmiştir:

İderse bir nefes memnûn-ı vuslat 'âşık-ı zârın
Teb-i hicrân ile sad sâle cismin reşk-i nâr eyler

(Vahyî, 2017: 42, Na't 6/6)

Sürûrî'nin *Şerh-i Mûcez fi't-Tıbb* adlı eserinde sevgiliden ayrı kalmanın hastalıkla, sevgiliye kavuşmanın ise iyileşmeyle ilişkili olduğu bir örneğe yer verilmiştir. Eserde, sevgilisinin ziyaretinden sonra hastalığından kurtulan bir kişinin durumu, ruhsal hâllerin beden üzerindeki tesiriyle açıklanır (Sürûrî, 2022: 148). Bu açıklama, klasik şiirde vuslatın şifa, hicranın hastalık olarak tasavvur edilmesinin dönemin tıp anlayışında da karşılık bulduğunu göstermektedir. Vahyî'nin beytinde ise bu ilişki, na'tın dinî muhtevasına uygun olarak manevî vuslat arzusu çevresinde işlenmiştir.

Beyitte ayrılığın bedensel karşılığı *teb-i hicrân* terkibiyle ifade edilir. Hicranın hummâya izafe edilmesi, ayrılık sebebiyle çekilen ıstırabı bedeni yakan bir hastalık hâline getirir. Bir nefes ile sad sâl ifadeleri arasındaki süre farkı, vuslatın kısalığı ve ayrılık acısının devamlılığı üzerinden *mübalağa*ya zemin hazırlamıştır. Âşığın bedeninin reşk-i nâr olması, hummânın hararetinin ateşi dahi kıskandıracak şiddette tasavvur edilmesine dayanır. Beytin yer aldığı manzumenin na't olması ve şiirin önceki beyitlerinde mecazî aşktan sakınma düşüncesine yer verilmesi, bu aşk tasvirinin manzumenin dinî ve ahlâkî muhtevasıyla birlikte okunmasını gerektirir. Bu bağlamda beyitte aslî vatanından uzakta olan insanın içinde bulunduğu duygu durumu teb/hummâ hastalığının bedende yarattığı tesir üzerinden ortaya konulmuştur denilebilir.

Bâkî de hicran ile hummâ arasındaki ilgiden hareketle âşığın tahammülsüzlüğünü ifade eder:

Dil teb-i hecr-i yâre katlanmaz
Kimse ihrâk-i nâre katlanmaz

(Bâkî, 2015: 223, G. 200/1)

Şair, *teb-i hecr-i yâr* terkibiyle ayrılığı ateşli bir hastalık olarak değerlendirmiş ve bu hastalığa tahammülün güçlüğünü ateşin yakıcılığı üzerinden açıklamıştır. İlk mısrada gönlün ayrılık hummâsına dayanamayacağı belirtilirken ikinci mısrada ateşin yakıcı tesirine kimsenin katlanamayacağı yönünde genel bir hüküm verilmiştir. Teb, ihrâk ve nâr kelimeleri arasındaki *tenasüp*, iki mısranın hararet tasavvuru etrafında birleşmesini sağlar.

Ravzî'nin aşağıdaki beytinde ise hicran hummâsı, âşığın bedensel görünüşünde meydana getirdiği değişiklikle birlikte değerlendirilir:

Âh kim tâb-ı teb-i hicrânı beñzüm itdi zerd
Derd-i yâri eylemek ikrâr güc inkâr güc

(Ravzî, 2017: 194, G. 154/3)

Ravzî, hicranın sebep olduğu hummâyı yüzdeki renk değişikliğiyle ilişkilendirerek âşığın içinde bulunduğu hâli dış görünüş üzerinden tasvir eder. Klasik şiirde sararmış yüz, âşıklığın ve çekilen ıstırabın yerleşik alametlerinden biridir. Beyitte hummânın zikredilmesi, söz konusu alameti hastalık tasavvuru içerisinde değerlendirmeye elverişli kılmaktadır. Âşığın sevgiliye duyduğu aşkı gizlemek istemesi, yüzündeki sararmanın bu duyguyu açığa vurması sebebiyle güçleşmiştir.

Hummânın aşk ile ilişkilendirilmesi, ölümün ardından devam eden bir yanış tasavvuruyla da ele alınmıştır. Şehrî'nin aşağıdaki beytinde hastalığın harareti, ölüm ve yeniden diriliş çevresindeki hayallerle genişletilmektedir:

Ben ölürsem bu teb-i 'aşk ile sad haşr-ı serâb
Teşnegî-çîn ola dûd-ı çemen-i hâkümden

(Şehrî, 2017: 115, G. 106/3)

Şehrî, teb-i aşk terkibini ölüm, serap, susuzluk ve dumanla ilişkilendirerek hastalığın tesirini insan ömrünün ötesine taşır. Teb kelimesinin ifade ettiği hararet, teşnegî ve serâb kelimeleriyle anlam bakımından tamamlanır. Serabın sıcaklık ve susuzlukla ilişkisi, hummâya tutulan âşığın çektiği ıstırabın derecesini belirtir. Şairin ölümden sonra mezar toprağından yükselecek dumanı tasavvur etmesi ise aşk ateşinin bedenin yok oluşuyla sona ermeyeceği düşüncesine dayanmaktadır.

Hâk, çemen ve dûd kelimeleri arasında kurulan ilgi, toprağın dahi aşkın yakıcı tesirini taşımaya devam edeceği yönünde bir *mübalağa* meydana getirir.

Neşâtî'de ise sitemin sebep olduğu hararet, aşkın can ve gönül üzerindeki tesirini ifade eder:

Ben âteşem âteş ki teb-i tâb-ı sitemle
Zeyn itdi leb-i cân u dili âbile-i 'ışk

(Neşâtî, 2019: 168, G. 67/4)

Şair, sevgilinin siteminden kaynaklanan ıstırabı hummânın yakıcı hararetiyle ilişkilendirerek kendisini bütünüyle ateşe dönüşmüş bir âşık olarak tasavvur eder. Osmanlı tıp metinlerinde hummâ-yı muhrikanın şiddetli iç hararetiyle birlikte ağız ve dilde meydana gelen değişiklikler üzerinden açıklanması (İbn-i Şerîf, 2017: 290-291), beyitteki hastalık tasvirinin tarihî tıp bilgisiyle ilişkisini gösterir. Şair, bu hararetin can ve gönülde bıraktığı tesiri dudaklarda oluşan su kabarcıkları üzerinden ifade etmiş; *âbile-i aşk* adını verdiği kabarcıkları *zeyn itdi* sözüyle birer süs olarak değerlendirmiştir. Hummânın acı verici alametleri, *hüsn-i ta'lîl* vasıtasıyla sevgilinin sitemine katlanmayı aşkının nişanesi olarak benimseyen âşığın can ve gönlünü bezeyen güzellik unsurlarına dönüşmüştür.

Yâver'in bir gazelinde ise aşkın sebep olduğu hastalık, doğrudan hummâya tutulmuş kişiyi karşılayan bir kelimeyle ifade edilmektedir:

Dil-haste olup Yâver-i zâruñ gibi cânâ
Mahmûm olalı hayli harâret var içinde

(Yâver, 2017: 145, G. 169/5)

Yâver, dil-haste ve mahmûm kelimelerini bir arada kullanarak aşkın sebep olduğu hastalığı hem gönül hem beden üzerinden ifade eder. Dil-haste terkibi âşığın gönlündeki ıstırabı belirtirken mahmûm kelimesi hummâya tutulmuş kişiyi doğrudan adlandırmaktadır. İkinci mısrada yer alan harâret, bu hastalığın bedensel alameti olarak görülür. Gazelin bir önceki beytinde sevgilinin gamzesiyle yaralanan gönlün derdine derman bulamadığının belirtilmesi, son beyitteki hastalık tasvirinin hazırlayıcısıdır. Böylece sevgilinin bakışıyla başlayan yaralanma, gönül hastalığına ve hummâ hararetine uzanan bir anlam ilişkisi meydana getirmiştir.

İncelenen beyitler, aşk, gam, hicran ve mihnet gibi duygusal hâllerin hummânın sebepleri arasında tasavvur edildiğini ve şairlerin bu hâllerin bedendeki tesirlerinden yararlanarak çeşitli mazmunlar meydana getirdiklerini göstermektedir.

**2. Hummânın Bedensel Alametleri ve Edebî Tasvirleri**

Klasik Türk şiirinde hummâ, hastalığın adlandırılmasının yanı sıra bedende meydana getirdiği değişiklikler vasıtasıyla da çeşitli tasavvurlara konu olmuştur. Hararet, üşüme, titreme, terleme, nabız hareketleri, zayıflama ve hastalığa eşlik eden diğer belirtiler, şairlerin aşk, hicran, korku ve ıstırabı ifade ederken başvurdukları unsurlar arasında yer alır. Osmanlı tıp metinlerinde bu alametlerin hastalığın türüne ve seyrine göre değerlendirilmesi, şiirdeki kullanımların tarihî karşılıklarını belirlemek bakımından önem taşır. İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr* adlı eserinde gıbb-i hâlisanın başlangıcında hastanın üşüyüp şiddetle titrediği, ardından bu hâlin yatıştığı belirtilmektedir (İbn-i Şerîf, 2017: 293). Hummâ-yı dıkkta nabzın niteliği ve bedenin çeşitli bölgelerindeki sıcaklık değişiklikleri üzerinde durulurken hummâ-yı muhrikada iç hararetinin şiddeti, ağızda acılık, dilde kuruluk ve renk değişiklikleri hastalığın alametleri arasında gösterilmiştir (İbn-i Şerîf, 2017: 289-290). Sürûrî'nin *Şerh-i Mûcez fi't-Tıbb* adlı eserindeki hummeyât tasnifi de ateşli hastalıkların bedendeki tesirlerinin sebep, mizaç ve hastalık türü bakımından değerlendirildiğini göstermektedir (Sürûrî, 2022: 58).

Şâh u dervîşe ber-â-ber yitişür cezbe-i 'aşk
Hâsılı teb tutıcak her kişi yeksân ditrer

(Bâkî, 2015: 187, G. 137/6)

Bâkî yukarıdaki beyitte aşkın cezbesini şâh ile dervîşi aynı hâlde buluşturan bir tesir olarak tasavvur eder. Şair, *ber-â-ber* ve *yeksân* kelimeleriyle aşkın makam ve mertebe gözetmeyen etkisini vurgularken hummânın bedende meydana getirdiği istemsiz titremeyi bu tasavvurun somut bir karşılığı olarak kullanır. Aşkın cezbesi karşısında şâh ile dervîş arasındaki farklılıkların ortadan kalkması, herkesin hummâya tutulduğunda aynı şekilde titremesine dayanan bir *teşbih*le ifade edilir.

Titremenin âşığın iç dünyasındaki ıstırapla ilişkilendirilmesi, Nâ'ilî-i Kadîm'in şiirinde daha farklı bir tasavvurla ortaya konulur:

Tâb-ı teb-i âzâr ile mânend-i süveydâ
Efzûn-ter idi lerzişümüz kıble-nümâdan

(Nâ'ilî-i Kadîm, 1970: 83, K. XIII/11)

Nâ'ilî, yukarıdaki beyitte maruz kaldığı eziyetin tesirini hummânın hararetiyle ilişkilendirerek iç dünyasındaki ıstırabı bedensel titreme üzerinden tasvir eder. Gönlün derinliklerinde bulunduğuna inanılan siyah nokta anlamındaki *süveydâ* ile kıbleyi gösteren pusula arasında alışılmamış bir benzerlik ilgisi kurulur. Şair, hummânın tesiriyle meydana gelen titremeyi kıble-nümanın yön tayini sırasında hareket eden ibresiyle mukayese etmiş; *efzûn-ter* ifadesiyle kendi sarsıntısını bu hareketten daha şiddetli göstermiştir. Süveydâ gibi gözle görülmeyen, insanın manevî varlığıyla ilişkilendirilen bir unsura titreme isnat edilmesi, içte duyulan ıstırabı dışarıdan gözlemlenebilen bir hareketle müşahhaslaştırmaktadır. *Tâb*, *teb* ve *lerziş* kelimelerinin meydana getirdiği anlam bütünlüğü, hummânın bedensel alametini beyitteki hayalin merkezine yerleştirir. Gönlün en mahrem noktasındaki ıstırap ile kıble-nümanın titreyen ibresi arasında kurulan uzak benzerlik, Nâ'ilî'nin Sebk-i Hindî'ye mahsus ince ve girift hayal anlayışının dikkate değer bir örneğini meydana getirmiştir.

Hummâya bağlı titreme, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin şiirinde aşk ve ıstırabın dışına çıkarak dünya malına düşkünlüğün eleştirisinde kullanılır:

Rencini genc añlamışsın beñzer ey dünyâ-perest
Niçe bir ditrer düşersin üstine hummâ gibi

(Gelibolulu Mustafa Âlî, 2018: 109, K. 15/18)

Şair, dünya malına duyulan aşırı bağlılığı hummânın titreme alameti üzerinden tenkit eder. Şair, malının üzerine titreyen kişiyi hummâ nöbetinde bedeni istemsizce sarsılan hastaya benzeterek *üzerine titremek* deyiminin mecazî ve gerçek anlamlarını bir araya getirir. Servet hırsının insanı düşürdüğü hâl, hummânın bedensel alametinden yararlanılarak nükteli bir dille eleştirilmiştir.

Dimek kim mübtelâ-yı tebdür ol şûh-ı perî-peyker
Teni pâlûde-i terdür velîkin degmeden ditrer

(Azmizâde Hâletî, 2017, Müf. 178)

Hâletî ise sevgilinin tenindeki narinliği ve hareketi hummâ alametiyle açıklar. Nişastalı bir tatlı olan pâlûdenin yumuşak ve hareketli yapısı, sevgilinin dokunulmadığı hâlde titreyen bedeniyle ilişkilendirilmiştir. Hummâya tutulan kişinin titremesi sevgilinin tasvirinde istifade edilen bir *teşbih* unsuru olarak kullanılmıştır.

Ahmedî'nin şiirinde hummâya bağlı titreme, insan bedeninden gök cisimlerine taşınarak sevgilinin güzelliğini ve tesirini ifade etmektedir:

Güneş ditrer benim bigi tebinde ‘ışkunuñ her dem
Ana dahi yüzün tâbı gör âhır ne zevâl itdi

(Ahmedî, t.y., G. 626/2)

Beyitte güneşin hareketi, aşk hummâsına tutulmuş bir bedenin titremesi şeklinde tasavvur edilir. Tâb kelimesinin parlaklık ve hararetle ilişkili anlamları, sevgilinin yüzündeki ışıkla hummânın yakıcılığını birleştirir. Beyitte sevgilinin yüzü, güneşin parlaklığını dahi etkileyen bir güzellik kaynağı olarak gösterilir. Güneşin sürekli hareketi ise hummâ nöbetindeki titremeyi hatırlatan bir alamet olarak düşünülür.

Ahmedî'nin bir başka şiirinde hummâ, korkunun meydana getirdiği bedensel değişikliklerle birlikte ele alınmıştır:

Teb-lerze saldı güneşe rumhuñ mahâfeti
Aña ‘alâmet uş yerekân-ıla irticâş

(Ahmedî, t.y., Terkib-i Bend I/5)

Ahmedî, memduhun mızrağının heybetini güneş üzerinde meydana getirdiği farz edilen bedensel değişikliklerle anlatmaktadır. Korkunun tesiriyle güneşin teb-lerzeye tutulduğu söylenmiş; ikinci mısrada yerekân ve irticâş kelimeleri hastalık alametleri olarak zikredilmiştir. Yerekân, tarihî tıp metinlerinde sarılığı karşılayan bir hastalık adıdır. İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr* adlı eserinde yerakân-ı asfer müstakil olarak ele alınmış ve bedenle gözün beyaz kısmındaki sararma hastalığın alametleri arasında gösterilmiştir (İbn-i Şerîf, 2017: 254).

Güneşin sarı rengi yerekânla, hareketi ise irticâşla açıklanmıştır. Şair, güneşin tabii özelliklerini memduhun heybetinden kaynaklanan hastalık belirtileri olarak değerlendirmiştir. Korkunun bedensel tesiriyle renk değişikliği ve titremenin aynı tasvirde yer alması, dönemin hastalık tasavvurundan yararlanan bir benzetme meydana getirmiştir.

Hummâ ile yerekân arasındaki ayrım, Osmanlı tıp metinlerinde de gözetilmiştir. Tokadî Mustafa Efendi'nin tercümesinde yerekânın hummâ bulunmaksızın da görülebildiği belirtilmekte ve bu durumda nabızda meydana gelen değişiklikler ayrıca açıklanmaktadır (Tokadî Mustafa Efendi, 2018: I/641). Ahmedî'nin aynı beyitte *teb-lerze, yerekân* ve *irticâş* kelimelerini bir araya getirmesi, farklı hastalık ve alametlere ilişkin bilgilerin güneşin görünüşü ve hareketi üzerinden müşterek bir tasvirde kullanılmasını sağlamıştır.

Hummânın teşhisinde kullanılan bedensel alametlerden biri de nabızdır. Osmanlı tıp metinlerinde nabzın sürati, kuvveti, sertliği ve düzeni, bedenin mizacı ve hastalıkların niteliği hakkında bilgi veren işaretler arasında değerlendirilmiştir. İbn-i Şerîf, *Yâdigâr*'ın nabız muayenesine ayrılan bölümünde nabzın hızlı hareket etmesini hararete, ağır hareket etmesini ise soğukluğa delil olarak göstermektedir. Nabzın kuvveti ve sertliğiyle mizacın durumu arasında da çeşitli ilişkiler kurulmuştur (İbn-i Şerîf, 2017: 359).

Giriftâr-ı teb-i germ-i mahabbet öyle bîmâram
Ki nabzum ıztırâbı mevc-i deryâyı salındurmaz

(Âgâh, 2017: 160, G. 174/2)

Âgâh, muhabbetin yakıcı tesirini hummâya benzeterek âşığın ıstırabını nabzındaki şiddetli çırpınışla somutlaştırır. Nabızla deniz dalgaları arasında kurulan ilişkinin tarihî tıp metinlerinde de karşılığı bulunmaktadır. Sürûrî, *Şerh-i Mûcez fi't-Tıbb* adlı eserinde nabzın farklı hareket özelliklerini açıklarken *nabz-ı mevcî*yi müstakil bir nabız türü olarak zikretmektedir (Sürûrî, 2022: 116). Beyitteki nabz ve mevc-i deryâ kelimeleri arasındaki ilişki, nabzın hareket özelliklerinden yararlanan bir *teşbih* meydana getirir. Şair, bu hareket benzerliğinden yararlanarak aşk hummâsının bedendeki tesirini *mübalağa*lı bir söyleyişle ifade etmiştir.

Hastalıkların bedendeki görünür alametleri arasında renk değişiklikleri de bulunmaktadır. Nâ'ilî-i Kadîm, zayıflama ve sararmayı bir araya getirdiği aşağıdaki beytinde, tıbbî söz varlığından yararlanarak muhatabının bedensel görünüşünü tasvir etmektedir:

Dönmiş bedenüñ mûya sararmış ruh-ı âlüñ
Gûyâ ki esîr-i teb ü tâb-ı yarakânsın

(Nâ'ilî-i Kadîm, 1970: 138, K. XXV/16)

Nâ'ilî, Sun'î-zâde'nin methi için kaleme aldığı kasidesinde kaleme hitap ederek onun fizikî özelliklerini çeşitli benzetmelerle tasvir etmektedir. Kasidenin başlangıcındaki *kilk-i siyeh-câme* ifadesi, muhatabın kalem olduğunu açıkça göstermektedir. Şair, kalemin ince gövdesini kıla dönüşmüş bir bedene, görünüşündeki renk değişikliğini ise hummâ ve sarılığa tutulmuş bir hastanın çehresine benzetmiştir. İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr* adlı eserinde hummâ-yı dıkkın ilerleyen safhalarıyla bedenin zayıflaması ilişkilendirilirken (2017: 290) yerekân hastalığında bedenin ve göz aklarının sararması üzerinde durulmaktadır (2017: 254). Beyitte bu iki hastalığa ilişkin alametler, kalemin inceliği ve rengi üzerinden bir araya getirilmiş-

tir. Kasidenin devamında kalemin hareketi, yazı yazma kabiliyeti ve meydana getirdiği sözün değeri üzerinde durulması, söz konusu hastalık tasvirinin kalemi kişileştiren daha geniş bir anlatımın parçası olduğunu göstermektedir. Böylece hastalık alametleri, cansız bir yazı aletine insan bedeninin özelliklerinin kazandırılmasında kullanılmıştır.

Hummânın ağız ve dudak çevresinde meydana getirdiği düşünülen değişiklikler de şiirsel tasvirlere konu olmuştur. Âhî, hastalıkla ilişkili teb-hâle unsurunu gurbet ve yalnızlık duygusunun anlatımında kullanmaktadır:

Hastelikden şöyle tenhâyam bu gurbet-hânede
Penbe ile ağzuma su damzırur teb-hâleler

(Âhî, t.y.: 12, G. 21/3)

*Teb-hâle*, ateşli hastalıkla ilişkilendirilen dudak kabarcığı anlamına gelir. Hasta bakımında suyun pamuk yardımıyla ağza damlatılması, güçsüz düşen kimsenin başkasının yardımına muhtaç oluşunu hatırlatan bir uygulamadır. İbn-i Şerîf'in hummâ-yı muhrikada hastanın su ihtiyacının karşılanmasına özellikle önem vermesi (2017: 293), suyun ateşli hastalıkların tedavisindeki yerini gösterir.

Şair, öyle yalnızdır ki bu yokluğu gidermek için hastalığın kendi alametini hastaya hizmet eden bir varlık gibi tasavvur ederek bir *mübalağa*ya yer verir. Dudaktaki kabarcıkların pamukla su damlatması, *teşhis* sanatıyla kurulmuş bir hayaldir. Hastaya ait bir rahatsızlık unsuru, hastanın bakımını üstlenen bir yardımcıya dönüştürülmüştür.

Hummânın terlemeyle ilişkisi, Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi'nin bir kasidesinde tabiat unsurları üzerinden ifade edilmektedir:

Katre katre der döker ebr-i bahâr ey mâh-rû
Tâb-ı mihründen anı tutdı meger hummâ yine

(Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, 2018, K. 10/27)

Beyitte bahar bulutundan dökülen yağmur damlaları, hummâya tutulmuş bir bedenin teri olarak tasavvur edilir. *Katre katre der dökmek* ifadesi, yağmurun damlalar hâlinde yağmasıyla bedendeki terleme arasında bir benzerlik meydana getirir. İkinci mısradaki *tâb-ı mihr* terkibi, güneşin harareti ve sevgilinin parlaklığıyla ilişkilidir.

İbn-i Şerîf *Yâdigâr*'da terlemeyi bedenin fazla maddelerden arınmasıyla ilişkili bir faaliyet olarak değerlendirerek terlemenin hastalık seyri ve tedavi bakımın-

dan taşıdığı öneme değinir (2017: 73). Sürûrî de terlemeyi bedenin fazla maddelerden arınmasıyla ilişkilendirmekte; sıcak hava ve örtünme gibi dış şartları terlemenin sebepleri arasında zikretmektedir (2022: 137). Bu açıklamalar, beyitte yağmurun terleme olarak tasavvur edilmesinde hararet ile bedenden dışarıya çıkan sıvı arasındaki ilişkinin önemini gösterir.

Şair, bulutu hummânın tesiriyle damla damla ter döken bir insan gibi tasavvur ederek ona bedensel özellikler kazandırmış; yağmurun meydana gelişini güneşin harareti ve sevgilinin güzelliğine bağlayan bir *hüsn-i ta'lîl* meydana getirmiştir. Böylece tabiatın yağmur, güneş ve bulut arasındaki ilişkisi, hummânın hararet ve terleme alametleriyle birleştirilerek sevgilinin güzelliğini yücelten bir hayale dönüştürülmüştür.

Hummânın insanın sözü ve zihnî durumu üzerindeki tesirine ilişkin tasavvurlar, hastalıkla şiir söyleme faaliyeti arasında da ilişki kurulmasına elverişli olmuştur. Azmizâde Hâletî, hummâya tutulduğu sırada söylediğini belirttiği bir şiirinde kendi nazmını hastanın hezeyanıyla ilişkilendirmektedir:

Olur erbâb-ı dile bu gazelümden ma'lûm
Nazm olunsa nic'olurmış hezeyân-ı mahmûm

(Azmizâde Hâletî, 2017: 17, Mat. 349)

Beytin yer aldığı metnin Mahmûm iken dinilmişdür başlığını taşıması, şairin kendi şiirini hastalık hâliyle ilişkilendirdiğini gösterir. Mahmûm kelimesi hummâya tutulmuş kimseyi, hezeyân ise düşünce ve sözdeki dağınıklığı ifade eder. İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr* adlı eserinde hezeyanın tarihî tıp söz varlığı içerisinde yer alması (2017: 54), kavramın dönemin hastalık tasavvurundaki yerini ortaya koyar, ancak burada şairin kullandığı *hezeyân-ı mahmûm* terkibinin esas değeri, doğrudan bir hastalık teşhisinden ziyade şiir söyleme faaliyetiyle kurulmuş ilişkisindedir.

Hâletî, şiirini değerlendirme yetkisini *erbâb-ı dil* olarak adlandırdığı okuyucu topluluğuna bırakmaktadır. Nazm ve hezeyân kelimelerinin aynı mısrada bulunması, düzenli söz söyleme faaliyetiyle hastalık hâlindeki dağınık söz arasındaki ilişkiyi dikkat çekici kılar. Bunun yanında hezeyanın dahi nazma dönüştürülebileceği düşüncesi, şairlik kudretine yönelik dolaylı bir gönderme olarak da değerlendirilebilir.

İncelenen beyitler, hummânın bedensel alametlerinin âşığın ıstırabının ve sevgilinin güzelliğinin tasvirinde, ahlâkî tenkitlerde ve tabiat hadiselerine ilişkin *hayallerde teşbih, mübalağa* ve *hüsn-i ta'lîl* gibi sanatlar vasıtasıyla işlendiğini

göstermektedir. Hummâya ilişkin bilgi ve tecrübenin klasik Türk şiirindeki bir diğer önemli karşılığını ise hastalığın tedavisi ve ondan korunmak amacıyla başvurulan uygulamalar oluşturmaktadır:

### 3. Hummâya İlişkin Tedavi ve Korunma Uygulamaları

Hummânın tedavisi ve hastalıktan korunma amacıyla başvurulan uygulamalar, Osmanlı tıp kültüründe önemli bir yer tutar. Dönemin tıp eserlerinde hastalığın türüne ve hastanın mizacına göre çeşitli tedavi usulleri tavsiye edilmiştir. İbn-i Şerîf, *Yâdigâr* adlı eserinde ateşli hastalıkların tedavisinde bedenin hararetini hafifletmeye yönelik uygulamalara, su ve şerbetlere, arpa aşı gibi gıdalara yer vermektedir (2017: 289-291). Bu uygulamalar, ateşli hastalıkların tedavisinde çeşitli bitkilerin ve bunlardan hazırlanan içeceklerin önemli bir yer tuttuğunu gösterir.

Bunun yanında halk arasında hummânın giderilmesi veya hastalıktan korunmak amacıyla okunmuş ipliklerin vücudun çeşitli yerlerine bağlanması, bademe üzerine yazı yazılması ve hazırlanan nüshaların kullanılması gibi uygulamalar da bulunmaktadır. Keklik (2017: 157-158), bu âdetlerin klasik Türk şiirindeki örneklerini ortaya koyarken Kaya (2010: 176-177), hummâya karşı koruyucu olduğuna inanılan muska ve hırzların şiirdeki kullanımlarına dikkat çeker. Şairler, söz konusu uygulamalardan yararlanarak tedavi amacıyla bağlanan ipliği sevgilinin zülfüyle, düğümleri aşkın verdiği ıstırapla, üzerine yazı yazılan bademi sevgilinin gözüyle ilişkilendirmiş; hastalığın giderilmesine yönelik şifa arayışını da aşk, hicran ve vuslat çevresindeki mazmunlarla işlemiştir. Böylece dönemin tedavi kültürüne ait unsurlar, gündelik hayattaki karşılıklarını muhafaza ederek şiirin *teşbih* ve hayal dünyasında yeni anlamlar kazanmıştır.

Hummâdan korunmak veya hastalığı gidermek amacıyla başvurulan uygulamalardan biri *rişte-i teb* adı verilen ip bağlama âdetidir. Ahmet Talât Onay'ın açıklamalarından hareketle Keklik (2017: 157), sıtma hastalığına yakalanan kimsenin boynuna, bileğine veya topuğuna okunmuş ve düğümlenmiş bir ip bağlandığını belirtmektedir. Bu uygulamaya göre ipin üzerine çeşitli dualar okunması ve düğümler atılmasıyla hastalığın giderileceğine inanılmıştır. Söz konusu âdet, klasik Türk şiirinde özellikle sevgilinin saçı, âşığın bedeni, can ipliği, düğüm ve bağlanma kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir:

Sînemde gussa-i ser-i zülfün gürûh gürûh
Boynumda rişte-i teb-i hicrân girih girih
(Necâtî Bey, 1963: 468, G. 524/2)

Necâtî Bey, sevgilinin zülfünden kaynaklanan gamın gönlünde yığınlar hâlinde biriktiğini, ayrılık hummâsından kurtulmak için boynuna bağlanan ipliğin ise düğüm düğüm olduğunu ifade eder. Hummâya karşı okunmuş ve düğümlenmiş iplik bağlanması âdetinden yararlanan şair, sevgilinin kıvrımlı saçlarıyla tedavi ipliği arasında şekil bakımından bir benzerlik kurar. *Gürûh gürûh* ve *girih girih* tekrarları arasındaki ses yakınlığı ve anlam ilişkisi, âşığın sînesinde biriken gamın çokluğunu boynundaki düğümlerin görünüşüyle birleştirmektedir. Beyitte ayrılık hummâsının sebeplerinden olan zülf ile hastalıktan kurtulmak amacıyla kullanılan iplik, aynı düğüm mazmununda buluşur. Şair halk hekimliğine ait bir uygulamayla hicranın verdiği ıstırabı somutlaştırmıştır.

Bağlamak ecliyçün anun teb-i firâkın
Oldı ten-i nizârum hicrinde rişte-i teb

(Muhyî, 2020: 142, G. 100/8)

Muhyî, sevgiliden ayrı kalması sebebiyle âşığın bedeninde meydana gelen zayıflığı, hummâ tedavisinde kullanılan iplikle ilişkilendirmektedir. Halk arasında ateşli hastalıkların giderilmesi amacıyla okunmuş ve düğümlenmiş iplik bağlanması âdetinden yararlanan şair, hicranın tesiriyle incelen bedenini ayrılık hummâsını giderecek bir *rişte-i teb* olarak tasavvur etmiştir. Beyitteki hayalin inceliği, âşığın bedeninin ipliğe benzetilmesi kadar, hastalığın tesiriyle zayıflayan bu bedenin aynı hastalığa deva olacak bir unsura dönüşmesindedir.

Hummâ ipliğinin düğümlenmesiyle can ipliği arasında kurulan ilişki, Şeyhülislâm Yahyâ'nın bir gazelinde de görülmektedir:

Girihler oldı peydâ rişte-i cânında Yahyâ'nuñ
Görince tâb-ı tebden muztarîb ol necm-i rahşânı

(Şeyhülislâm Yahyâ, 1995: 238, G. 427/5)

Beyitte âşığın sevgilinin hastalığı karşısında duyduğu üzüntü, rişte-i cân üzerinde düğümlerin meydana gelmesiyle ifade edilmiştir. Rişte-i cân, hayatı bir iplik olarak tasavvur eden geleneksel anlatımın unsurlarındandır. Bu ipliğin düğümlenmesi ise âşığın iç dünyasında meydana gelen sıkıntıyı karşılar. Oğuzhan Et (2021: 261-262), beyitteki düğüm tasvirini sıtma hastalığına karşı bağlanan iplik uygulamasıyla ilişkilendirerek söz konusu âdetin anlam üzerindeki payına dikkat çeker. Hummâya tutulan sevgilinin görülmesiyle can ipliğinin düğümlenmesi arasında kurulan sebeplilik ilişkisi, rişte-i teb uygulamasını hatırlatsa da beyitte tedavi ipliği açıkça zikredilmediğinden bu ilgi, kültürel çağrışım düzeyinde değerlendirilmelidir.

Rişte-i teb âdeti, Azmizâde Hâletî'nin bir kasidesinde sabah vaktinin tasvirine dâhil edilmiştir:

Getürseler n'ola hayt-ı sefîdi baglamaga
Teb-i gam itmiş idi 'âlemi perîşân-hâl

(Azmizâde Hâletî, 2017: 124, K. 21/5)

Beyitte geçen *hayt-ı sefîd* beyaz iplik anlamındadır ve hummâya karşı kullanılan rişteyi akıllara getirir. Kasidenin başlangıcındaki sabah tasvirinde ufukta meydana gelen aydınlanma, âlemin karanlıktan kurtuluşuyla ilişkilendirilmiştir. Bir önceki beyitte de beyaz ipliğin halka görünmesinden söz edilmektedir. Bu bağlamda hayt-ı sefîd, sabahın ilk aydınlığıyla ilişkilendirilen bir görünüş kazanır.

İkinci mısradaki *perîşân-hâl* terkibi, gamın bütün âlemi etkilediğini belirtirken tedavi amacıyla getirilen iplik, bu perişanlığın giderilmesine yönelik bir hazırlığı ifade eder. Kasidenin Hoca-zâde Mehmed Efendi'nin şeyhülislâmlığa getirilmesi münasebetiyle yazılmış olması da dikkate değerdir. Şair, sabahın aydınlanması ve âlemin gamdan kurtuluşu üzerinden memduhun göreve gelişini hayırlı bir hadise olarak tasvir etmektedir.

Hummâdan korunmak veya hastalığa şifa bulmak amacıyla başvurulan uygulamalar arasında yazılı nüsha ve muskalar da yer alır. Halk hekimliğinde sıtma için badem üzerine çeşitli ifadeler yazılarak hastaya yedirilmesi yahut kâğıda yazılan nüshaların suya bırakılıp bu suyun içirilmesiyle iyileşme sağlanacağına inanılmıştır. Badem üzerine nüsha yazılması âdetini inceleyen Çelik (2015: 54), söz konusu uygulamanın klasik Türk şiirindeki örneklerine de yer verir. Benzer uygulamaları değerlendiren Keklik (2017: 157-158), nüsha ve muskaların özellikle aşk ve ayrılık hummâsıyla ilişkilendirilerek beyitlerin mazmun düzenine dâhil edildiğini gösterir. Osmanlı tıp eserlerinde de inanışlara dayanan tedavi usullerine rastlanmakla birlikte bu uygulamaların tarihî tıp metinlerinde kayıtlı tedavilerden ayrı değerlendirilmesi gerekir. Aşağıdaki beyitte badem üzerine nüsha yazılması, ayrılık hummâsının tedavisine yönelik bir hayal meydana getirmiştir:

Nusha yazdursa 'aceb olmaya bâdâm üzre
Teb-i hicrâna 'ilâc eylemek ister hâtem

(Bâkî, 2015: 45, K. 19/12)

Beyitte nüsha, bâdâm, hâtem ve ilâc kelimeleri bir araya getirilerek yazılı koruyucu nesnelerin tedavi amacıyla kullanılması hatırlatılmıştır. Hâtem kelimesinin mühür ve yüzükle ilişkili anlamları, yazı ve işaret dünyasını çağrıştırır. Badem

üzerine yazılan nüsha ise halk hekimliğindeki sıtma uygulamasının doğrudan karşılığıdır. Keklik'in (2017: 158) aktardığı bilgilere göre badem üzerine yazılan ifadelerin hastaya yedirilmesiyle şifa elde edileceğine inanılmıştır. Bâkî, söz konusu uygulamayı ayrılık hummâsına çare arama düşüncesiyle ilişkilendirir.

Badem üzerine yazı yazılması uygulaması, Mostarlı Ziyâî'nin bir gazelinde sevgilinin gözüyle ilişkilendirilir:

Vasf-ı çeşmün tan degül yazsam marîz-i 'aşk iken
Zahmet-i tebden yazarlar çünki bâdâm üstine

(Mostarlı Ziyâî, 2017: 267, G. 414/2)

Ziyâî, sevgilinin gözüyle badem arasında klasik Türk şiirinde yerleşmiş bulunan şekil benzerliğinden yararlanır. Çeşm kelimesi sevgilinin gözünü, bâdâm ise bu gözün benzetildiği nesneyi karşılar. Beytin ilk mısraında âşık, sevgilinin gözünün vasıflarını yazmayı arzuladığını belirtir. İkinci mısrada bu davranışın gerekçesi, hummâ hastalarına uygulanan badem üzerine yazı yazma âdetiyle açıklanır. Şairin *kendisini marîz-i aşk* olarak adlandırması, gözün vasıflarını yazma arzusuna tedaviyle ilişkili bir anlam kazandırır. Söz konusu halk inanışına göre badem üzerine yazılan nüshanın hastalığı gidermesi beklenir.

Beyitte yazmak fiilinin her iki mısrada yer alması, gözün tasviriyle nüsha hazırlama uygulaması arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirir. Marîz, zahmet, teb ve bâdâm kelimeleri arasındaki *tenasüp* de bu tasavvuru tamamlar. Özellikle *tan degül* ifadesiyle gerçekleştirilen gerekçelendirme, *hüsn-i ta'lîl*in kuruluşunda belirleyicidir. Şair, sevgilinin gözüne duyduğu ilgiyi halk hekimliğindeki bir uygulamaya dayandırarak aşk tasvirine nükte ve anlam derinliği kazandırmıştır.

Hummâ-yı 'ışka nüsha yüri kâr eylemez
Ey bana nüsha yazan anuñ iç suyını ez

(Zâtî, 1970, G. 521/1)

Zâtî, hummâ-yı aşk terkibiyle aşkı ateşli bir hastalık olarak ifade ederek bu hastalığın tedavisinde nüshanın faydasız kalacağını berlirtir. Nüsha kelimesi, halk arasında şifa beklentisiyle hazırlanan yazılı muskayı karşılar. Bu muskaların suda eritilerek içilmesi uygulaması, dönemin halk hekimliği içerisinde kaydedilmiştir. Şair, nüshanın aşk hummâsına fayda sağlamayacağını belirterek onu yazan kişiye nüshayı suda ezmesini söylemekte, böylece alışılmış tedavi usullerinin âşığın derdi karşısındaki yetersizliğini nükteli bir söyleyişle ifade etmektedir. Hummâya karşı şifa sağlayacağına inanılan nüshanın aşk söz konusu olduğunda etkisiz kalması, âşığın derdinin sıradan tedavi usulleriyle giderilemeyecek derecede kuvvetli

olduğunu düşündürür. Burada tedavinin yetersizliği, aşkın şiddetini ifade eden bir *mübalağa* ortaya koyar.

Nüshanın hastalıktan korunma amacıyla kullanılması, Azmizâde Hâletî'nin bir kasidesinde memduhun vasıfları üzerinden değerlendirilir:

Nüsha-i vasf-ı cemîlüñ eyleseydi hırz-ı cân
Görmeyeydi bir dahı hummâ yüzin şîrân-ı gâb

(Azmizâde Hâletî, 2017: 154, K. 35/14)

Azmizâde Hâletî, memduhun güzel vasıflarını içeren yazıyı koruyucu bir nüsha olarak tasavvur eder. *Nüsha-i vasf-ı cemîl*, memduhun övgüsünü taşıyan yazılı metni; *hırz-ı cân* ise canı korumak amacıyla kullanılan muskayı ifade eder. Orman aslanlarının dahi bu nüshadan yararlanabileceğinin söylenmesi, memduhun vasıflarına yüklenen koruyucu kudretin derecesini gösterir.

Beyitte dikkat çeken husus, memduhun vasıflarını anlatan sözün yazılı bir korunma nesnesi olarak düşünülmesidir. Nüshanın koruyucu olduğuna ilişkin halk inanışı, memduhun sahip olduğu kabul edilen üstün vasıfları ifade etmek için kullanılmıştır. Beyitte kudret ve kuvvetin sembolü olan aslanların dahi hastalık karşısında korunmaya muhtaç olabileceği de sezdirilmiştir.

Osmanlı tıp metinlerinde hummânın tedavisinde kullanılan içecekler de klasik Türk şiirinde çeşitli mazmunların kuruluşuna destek sağlar. Bunlardan biri, özellikle hararetin teskinine yönelik uygulamalarda zikredilen nar suyudur. İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr* adlı eserinde hummâ-yı dıkk için tatlı nar suyundan, hummâ-yı mutbıka için tatlı ve ekşi nar suyundan söz edilmiştir. Hummâ-yı muhrikanın tedavisinde de uygun şartlarda nar suyunun kullanılabileceği belirtilmiştir (İbn-i Şerîf, 2017: 290-291). Narın ve nar şerbetinin tedavi kültüründeki yeri, klasik Türk şiirinde renk ve şifa çağrışımlarıyla birlikte ele alınmıştır. Fatıma Aydın (2023: 83), nar şerbetinin tarihî kaynaklarda ateşli hastalıkların tedavisiyle ilişkilendirildiğini belirterek Yahyâ Nâzım'ın aşağıdaki beytini örnek gösterir:

İlâcı şerbet-i rümmân-ı la'l-i dilberdür
Ne dem ki haste-i hicri teb-i melâl tutar

(Gümüş, 1992: 58, G. 13/4)

Yahyâ Nâzım, haste-i hicr ve teb-i melâl terkipleriyle ayrılık ve kederi hastalığın sebepleri olarak göstermektedir. Hastalığın tedavisi ise *şerbet-i rümmân-ı la'l-i dilber* terkibinde sevgilinin dudağıyla ilişkilendirilmiştir. Rümmân narı, la'l ise kırmızı rengiyle sevgilinin dudağını çağrıştıran değerli taşı ifade eder. Narın

kırmızı rengiyle sevgilinin dudağı arasında kurulan benzerlik, şerbetin tedavi edici işleviyle tamamlanmıştır.

**4. Hummâ Bilgisinin Medih, Hiciv ve Siyasî Tasvirlerdeki İşlevi**

Hummâya ilişkin kelimeler, klasik Türk şiirinde medih, hiciv, şiir tenkidi ve siyasî hadiselerin değerlendirilmesinde de kullanılmıştır. Mesîhî'nin güneş tasvirindeki yakıcı hummâ ve ip ilişkisi, Sünbülzâde Vehbî'nin hezeyan ve tedavi terimlerine dayanan şair eleştirisi ile Nedîm'in savaş ve fitneyi hastalık, siyasî tedbiri ise teşhis ve tedavi olarak tasavvur etmesi, bu kullanım çeşitliliğinin farklı örnekleridir.

Hummânın medih amacıyla kullanımında, hastalığın yakıcı hararetiyle güneşin sıcaklığı arasında kurulan benzerlik dikkate değerdir. Mesîhî, bir kasidesinde güneşin hararetini ve ışınlarını memduhun üstünlüğüne bağlayarak hastalık ve korunma uygulamasını aynı hayal içerisinde birleştirmiştir:

Reşk-i re'yüñden güni hummâ-yı muhrik dutmasa
Baglamazdı şa'şa'a boynına anuñ rîsmân

(Mesîhî, 2014: 29, K. 5/26)

Mesîhî, memduhun re'yini, yani görüş ve tedbir kudretini güneşin kıskandığı bir üstünlük olarak tasavvur eder. Reşk kelimesiyle ifade edilen kıskançlık, güneşin hummâ-yı muhrik adı verilen hastalığa tutulmasının sebebi olarak gösterilmiştir. Osmanlı tıp metinlerinde hummâ-yı muhrika, şiddetli hararetle ortaya çıkan ateşli hastalıklar arasında değerlendirilir. İbn-i Şerîf, *Yâdigâr* adlı eserinde bu hastalığı safranın bozulmasıyla ilişkilendirerek bedenin iç kısmında hissedilen yakıcı harareti, dildeki değişiklikleri ve susuzluğu hastalığın alametleri arasında sayar (İbn-i Şerîf, 2017: 290-291).

Beytin ikinci mısrasında geçen şa'şa'a, güneşin parlaklığını ve ışınlarını; rîsmân ise ipliği ifade eder. Işınların çizgisel görünüşü, güneşin boynuna bağlanan bir iplik şeklinde tasavvur edilmiştir. Bu hayal, hummâdan korunmak amacıyla hastanın boynuna veya bileğine ip bağlanması âdetini de hatırlatır.

Beyitteki *hüsn-i ta'lîl*in kuruluşunda iki ayrı husus etkili olmuştur: güneşin harareti yakıcı hummâya, ışınları ise boyuna bağlanan ipliğe *teşbih* edilir. Her iki unsur memduhun üstünlüğüne bağlandığından tabiatın görünür özellikleri, onun karşısında güneşin içine düştüğü hastalıklı hâlin delilleri hâline gelir. Reşk, hummâ-yı muhrik, şa'şa'a, boyun ve rîsmân kelimeleri arasındaki anlam ilişkileri, kasidenin medih maksadını kuvvetlendirir. Memduhun görüş ve tedbir kudreti, güneşi dahi kıskançlığa düşüren bir üstünlük olarak gösterilmiş; hummâya ilişkin

tıp bilgisiyle halk hekimliğindeki korunma uygulaması, bu üstünlüğün tasvirinde birbirini tamamlayan unsurlar hâline gelmiştir.

Hummânın şiir ve şair eleştirisinde kullanılması ise hastalığın bedensel tesirlerinin yanında söz söyleme kabiliyeti üzerindeki etkilerine ilişkin tasavvurlarla ilgilidir. Sünbülzâde Vehbî, sühan redifli kasidesinde kendi dönemindeki şiir anlayışını ve şairlik iddiasında bulunan kimseleri eleştirirken hastalık söz varlığından yararlanır. Kasidenin birbirini takip eden beyitlerinde şiirin yapısındaki bozulma, şairlerin hummâya tutulması ve tedaviye muhtaç hâle gelmeleri aynı tenkit çerçevesinde ele alınır:

Ekseri halt-ı kelâmın hezeyân-ı mahmûm
‘Acebâ tutdu mu şâ‘irleri hummâ-yı Sühan
(Sünbülzâde Vehbî, 2012, K. 51/40)

Beyitte halt-ı kelâm, sözün karışıklığını ve yanlışlığını; hezeyân-ı mahmûm ise hummâya tutulmuş hastanın düzensiz konuşmasını ifade eder. Şair, edebî bakımdan kusurlu bulduğu sözleri hastalık sebebiyle ortaya çıkan zihnî ve sözlü düzensizliklerle ilişkilendirmiştir. Hummâ-yı sühan terkibi, söz söyleme faaliyetinin hastalık tasavvuruyla değerlendirilmesi bakımından dikkate değerdir.

Hummânın insanın bedeninde meydana getirdiği değişiklikler, burada şairlik kabiliyetinin ve sözün düzeninin bozulmasını ifade eden bir benzetmeye dönüşmüştür. Tarihî tıp metinlerinde hezeyan, bazı hastalıklar sırasında ortaya çıkan zihnî karışıklık ve düzensiz söz söyleme hâliyle ilişkilendirilir. Vehbî’nin mahmûm kelimesini kullanması, hezeyanın hummâya tutulmuş hastaya ait bir durum olarak tasavvur edildiğini gösterir. Beytin soru şeklinde kurulması ise tenkide istihza niteliği kazandırır. Şair, muhataplarının şiir söyleme arzusunu bir hastalık belirtisi olarak göstererek kusurlu şiirleri de bu hastalığın ortaya çıkardığı hezeyan derecesine indirir. Tarhan’ın (2024: 481) işaret ettiği üzere Vehbî’nin söz konusu kasidesinde şairlik iddiasında bulunan kimseler, şiir anlayışları ve söyledikleri sözlerin edebî kıymeti bakımından eleştirilmektedir.

Hummâya ilişkin tıp bilgisinin siyasî hadiselerin tasvirindeki işlevi, Nedîm’in Damat İbrahim Paşa için kaleme aldığı *Der-Sitâyiş-i İbrâhîm Pâşâ* başlıklı kasidesinde daha geniş bir hayal içinde ele alınır. Kasidenin başlangıcında sulhun sağladığı huzur ve emniyet öne çıkarılmış, savaş zamanının sona ermesiyle eğlence ve refah devrinin başlaması tasvir edilmiştir. Şair, bu değişimde İbrahim Paşa’nın tedbir ve hizmetlerini belirleyici görerek onun devlet idaresindeki başa-

rısını çeşitli *mübalağa* ve *teşbih*lerle anlatır. Kasidenin otuz altıncı beytinden itibaren savaş ve fitnenin devlet bünyesinde meydana getirdiği bozulma, hummâya ilişkin tıp kavramlarıyla ifade edilir:

Ki edüp hummâ-yı harb u fitne kable'n-nazc buhrânın
Karîb olmuşdu kim kasd eyleye cân-ı cihân üzre

(Nedîm, 2012: 43, K. 6/36)

Nedîm, savaş ve fitneyi hummâ-yı harb u fitne terkibiyle adlandırarak siyasî karışıklığı bütün bir cihanı etkileyen ateşli hastalık olarak tasavvur eder. *Cân-ı cihân* ifadesi, dünyaya canlı bir varlığın özelliklerini kazandırarak savaşın yol açtığı tehlikeyi bu varlığın hayatına yönelmiş bir tehdit olarak gösterir. Beytin tıbbî anlamı bakımından *kable'n-nazc* ve *buhrân* terkipleri önem taşır. Nuzc, klasik tıp anlayışında hastalığa sebep olan maddenin olgunlaşmasını, yani bedenden uzaklaştırılabilecek uygun duruma gelmesini ifade eder. İbn-i Şerîf, *Yâdigâr*'da nuzcu hastalık maddesinin pişmesi olarak açıklayarak bu sürecin hastalığın seyri ve iyileşme bakımından taşıdığı öneme değinir (İbn-i Şerîf, 2017: 90-92).

Buhrân ise hastalığın seyrinde meydana gelen ve hastanın iyileşmesi yahut kötüleşmesiyle sonuçlanabilecek önemli değişikliği karşılar. İbn-i Şerîf, hastalık maddesiyle bedenin tabii kuvvetini birbirleriyle mücadele eden iki hasma benzetir ve buhrânı söz konusu mücadelenin neticesinde ortaya çıkan değişiklik olarak açıklar (İbn-i Şerîf, 2017: 92-93). Tıp metninde buhrânın iki hasmın çarpışması üzerinden anlatılması, Nedîm'in savaş ve fitne tasvirinde aynı kavramı tercih etmesini ayrıca anlamlı kılar. Şairin *kable'n-nazc buhrân* terkibiyle ifade ettiği husus, hastalığın olgunlaşma safhası tamamlanmadan tehlikeli bir dönüşüm meydana getirmesidir.

Cihanın canına kastetmek, siyasî karışıklığın genişliğini ve şiddetini ifade eden *mübalağa*lı bir söyleyiştir. Mübalağanın gerekçesi, hastalığın seyrine ilişkin tıbbî bir kavramla desteklenir. Nuzc ve buhrânın aynı mısrada kullanılması, siyasî tehlikenin yalnızca büyüklüğünü ifade etmekle kalmamış, tehlikenin hangi safhada bulunduğuna ilişkin bir zamanlama düşüncesi de meydana getirmiştir.

Nedîm, takip eden beyitte siyasî karışıklığın devletin bünyesinde meydana getirdiği bozulmayı ahlât ve mizaç kavramlarıyla açıklar:

Kılıp ahlâtı fasd-ı bî-mahal tahrîk olmuşdu
Halel târî mizâc-ı devlet-i İslâmiyân üzre

(Nedîm, 2012: 43, K. 6/37)

Beyitte ahlât, fasd ve mizâç kelimeleri aynı tıbbî tasavvur içinde değerlendirilebilir. Tokadî Mustafa Efendi'nin *Tahbîzü'l-Mathûn* adlı eserinde de her insanın kendine mahsus bir mizacı bulunduğu ve sıhhatin bu mizacın uygunluğuyla ilişkili olduğu belirtilmektedir (Tokadî Mustafa Efendi, 2018: I/107). Klasik tıp bilgisinde bedenin sağlığı, dört hıltın uygun nispetlerde bulunması ve mizacın dengesiyle ilişkilendirilmiştir. Ahlât kan, balgam, safra ve sevdayı kapsayan beden sıvılarını; mizâç ise bu unsurların niteliği ve karşılıklı ilişkileriyle teşekkül eden beden yapısını ifade eder. Fasd, tedavi maksadıyla damardan kan alınması uygulamasıdır. İbn-i Şerîf'in *Yâdigâr* adlı eserinde kan aldırmanın hıltların bedenden uzaklaştırılmasına yönelik bir uygulama olduğu belirtilmiş ve tedavinin hastanın kuvvetine, mizacına ve uygun zamana göre düzenlenmesi gerektiği vurgulanmıştır (2017: 65-68).

Özellikle eserin kan aldırma bahsinde, hastanın sıtma nöbeti sırasında kan alınmasının sakıncalı olduğu açıklanmakta; ağrılı hastalıklarda da uygun zamanın gözetilmesi gerektiği belirtilmektedir. İbn-i Şerîf'e göre zamansız müdahale, bedendeki maddelerin hareketini olumsuz etkileyerek hastada ıstırap ve zayıflığa sebep olabilmektedir (2017: 68). Nedîm'in *fasd-ı bî-mahal* terkibiyle ifade ettiği zamansız kan alma uygulaması, bu tarihî tıp anlayışıyla doğrudan ilişkilendirilebilir.

Şair, devletin bünyesindeki karışıklığı hıltların hareketine, siyasî düzenin bozulmasını ise mizacın değişmesine benzetmiştir. *Halel târî* ifadesi, devlet bünyesinde meydana gelen bozulmanın süreklilik kazanmaya başladığını düşündürür. *Mizâc-ı devlet-i İslâmiyân* terkibi ise devleti insan bedeniyle aynı hastalık ve sağlık anlayışı içerisinde değerlendirir. Bu tasavvurda devlet, uygun düzen ve denge sayesinde varlığını sürdüren canlı bir bünyeye benzetilir.

Beytin önceki beyitle ilişkisi özellikle önemlidir. İlk beyitte *kable'n-nazc* ifadesiyle hastalığın henüz uygun safhaya ulaşmadan tehlikeli bir değişiklik göstermesi anlatılmış, ikinci beyitte ise *fasd-ı bî-mahal* ile zamansız müdahalenin sebep olduğu bozulma belirtilmiştir. Her iki beyitte de zamanlama meselesi ön plandadır. Nedîm, savaş ve fitnenin meydana getirdiği siyasî tehlikeyi açıklarken hastalığın seyriyle tedavi müdahalesinin uygun zamanı arasındaki ilişkiyi kullanmıştır.

Siyasî hastalık tasvirinin üçüncü safhasında Nedîm, İbrahim Paşa'nın devlet idaresindeki müdahalesini hekimlik bilgisiyle ilişkilendirmektedir:

Bi-hamdillah hele sebbâbe-i Bokrat-tedbîrin
Aceb vaktinde dûş oldu o nabz-ı nâ-tüvân üzre

(Nedîm, 2012: 43, K. 6/38)

Beyitte geçen Bokrat ismi, kadim tıp geleneğinin başlıca temsilcilerinden Hipokrat'a bir *telmih*tir. Bokrat-tedbîr terkibi, İbrahim Paşa'nın tedbir ve muhakeme kudretini hekimlikteki bilgi ve maharetle ilişkilendirir. *Sebbâbe* işaret parmağını, *nabz-ı nâ-tüvân* ise zayıf nabzı karşılamaktadır. Şair, memduhun siyasî müdahalesini hastanın nabzını yoklayan bir hekimin teşhis faaliyeti şeklinde tasavvur eder.

Osmanlı tıp metinlerinde nabız, bedenin kuvvetini ve hastalıkların seyrini anlamak amacıyla kullanılan başlıca teşhis alametlerindendir. İbn-i Şerîf, kan aldırma uygulamasını anlatırken hekimin hastanın nabzını takip etmesi gerektiğini, nabızda zayıflık veya değişiklik görüldüğünde kan alma işleminin durdurulmasının uygun olduğunu belirtmektedir (2017: 67). Bu açıklama, nabız muayenesinin tedavi kararındaki yerini gösterir. Nedîm'in *sebbâbe* ve *nabz-ı nâ-tüvân* kelimelerini aynı beyitte kullanması, hekimlik uygulamasındaki söz konusu teşhis faaliyetini hatırlatır.

Beytin asıl dikkat çekici yönü, *aceb vaktinde* ifadesiyle önceki beyitte geçen *bî-mahal* arasında kurulan anlam ilişkisidir. İkinci beyitte zamansız müdahale devletin mizacında bozulmaya sebep olurken üçüncü beyitte uygun zamanda gerçekleştirilen teşhis, siyasî tehlikenin giderilmesine yönelik bir tedbir olarak sunulmaktadır. Böylece memduhun başarısı, yalnızca müdahale kudretine bağlanmamış, uygun zamanı belirleme ve doğru teşhiste bulunma maharetiyle de ilişkilendirilmiştir.

Beyitte İbrahim Paşa, devletin zayıflamış bünyesindeki bozulmayı teşhis edebilen ve müdahale zamanını belirleyebilen bir hekim konumuna yükseltilir. Siyasî tedbirin tıbbî teşhisle ilişkilendirilmesi, memduhun akıl ve muhakeme kudretine yönelik övgüyü destekler.

Nedîm, birbirini takip eden bu hastalık ve teşhis tasvirini dördüncü beyitte tedaviyle tamamlar:

Aceb kânûn-ı makbûl üzre tertîb-i ilâc etdin
Aceb merhem kodun dillerdeki zahm-ı nihân üzre

(Nedîm, 2012: 43, K. 6/39)

Beyitte *kânûn, tertîb-i ilâc, merhem* ve *zahm* kelimeleriyle tedaviye ilişkin bir söz varlığı oluşturulur. Tertîb-i ilâc ifadesi, hastalığın niteliğine göre belirlenen tedavi uygulamasını düşündürür. Nedîm'in kânûn-ı makbûl ve tertîb-i ilâc

ifadeleriyle İbrahim Paşa'nın siyasî tedbirlerini değerlendirmesi, devlet idaresindeki başarının isabetli teşhis ve uygun müdahaleyle ilişkilendirilmesini sağlar.

Beytin ikinci mısrasında geçen *merhem* ve *zahm-ı nihân* kelimeleri, tedavi tasvirine yeni bir anlam kazandırmaktadır. İlk üç beyitte cihanın ve devletin bütünüyle ilgili olarak ifade edilen hastalık, burada insanların gönüllerindeki gizli yaralara kadar uzanmıştır. *Dillerdeki zahm-ı nihân* terkibi, savaş ve fitnenin insanlarda meydana getirdiği içsel yaraları düşündürür. İbrahim Paşa'nın siyasî tedbirleri ise bu yaraları iyileştiren merhem olarak tasavvur edilmiştir.

Nedîm'in birbirini takip eden dört beyti birlikte değerlendirildiğinde, hummâya ilişkin tarihî tıp bilgisinin kasidenin anlam kuruluşunda belirleyici bir yere sahip olduğu anlaşılır. İlk beyitte savaş ve fitne hummâ olarak adlandırılmış, kable'n-nazc buhrân terkibiyle siyasî tehlikenin ağırlaşması ifade edilmiştir. İkinci beyitte fasd-ı bî-mahal ve mizâc kavramları kullanılarak zamansız müdahalenin devlet düzeninde meydana getirdiği bozulma anlatılır. Üçüncü beyitte İbrahim Paşa'nın uygun zamanda yaptığı müdahale, zayıf nabzı yoklayan maharetli bir hekimin teşhis faaliyetine benzetilir. Son beyitte İbrahim Paşa'nın siyasî tedbirlerinin uygun bir ilaç ve gönüllerdeki gizli yaraları iyileştiren merhem olarak tasavvur edilmesiyle tamamlanan bu anlatım, Osmanlı tıp bilgisinin hastalık, teşhis ve tedaviye ilişkin esaslarının kasidenin medih tertibinde ne derece belirleyici bir yer tuttuğunu göstermektedir.

**Sonuç**

Bu araştırmada hummânın klasik Türk şiirindeki kullanımları, Osmanlı tıp metinlerinde kaydedilen hastalık sebepleri, alametleri ve tedavi uygulamalarıyla birlikte değerlendirilmiştir. İncelenen beyitler, aşk, gam, hicran ve mihnet gibi duygusal hâllerin hummâ ile ilişkilendirilmesinde dönemin tıp anlayışının önemli bir yer tuttuğunu göstermiştir. Hastalığın hararet, titreme, nabız değişikliği, terleme ve zayıflama gibi alametleri, âşığın ıstırabının tasvirinde, sevgilinin güzelliğine ilişkin hayallerde, tabiat hadiselerinin açıklanmasında ve ahlâkî tenkitlerde farklı işlevler kazanmıştır. Özellikle bedensel belirtilerin cansız varlıklara ve soyut kavramlara isnat edilmesi, *teşbih, istiare, mübalağa* ve *hüsn-i ta'lîl* gibi sanatların kuruluşuna katkı sağlamıştır. Bu örnekler, müşterek hastalık bilgisinin şairlerin ferdî tasarruflarıyla çeşitlenen bir ifade sahasına sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Tedavi ve korunma uygulamalarına ilişkin beyitlerde ise Osmanlı tıp eserlerinde kayıtlı tedavilerle halk hekimliğine ait inanışların şiir dilindeki karşılıkları

belirlenmiştir. Hastalığa karşı ip bağlanması, nüsha yazılması ve çeşitli içeceklerin kullanılması, zülf, düğüm, göz ve dudak gibi geleneksel mazmunlarla ilişkilendirilmiştir. Bu kullanımlarda tedaviye ilişkin nesnelerin şekil, renk ve işlev özelliklerinden yararlanılması, gündelik hayat uygulamalarının şiirin anlam ve hayal kuruluşundaki yerini göstermektedir. Ayrıca hastalığın sebebiyle tedavi vasıtasının aynı benzetme içerisinde buluşturulması, şairlerin müşterek kültürel malzemeyi işleyişlerindeki inceliği ortaya koymaktadır.

Araştırmanın önemli bulgularından biri de hummâya ilişkin kavramların medih, edebî tenkit ve siyasî tasvirlerde kazandığı işlevlerdir. Özellikle savaş ve karışıklığın ateşli bir hastalık, devlet düzenindeki bozulmanın mizaç değişikliği, isabetsiz müdahalenin zamansız kan alma ve siyasî tedbirin uygun tedavi olarak tasavvur edilmesi, tıp bilgisinin birbirini takip eden beyitlerde tutarlı bir anlatım meydana getirdiğini göstermiştir. Hastalığın seyriyle müdahalenin zamanlaması arasındaki ilişki, siyasî hadiselerin değerlendirilmesinde belirleyici olmuş; teşhis ve tedaviye ilişkin kavramlar medih söyleyişinin kuruluşuna katılmıştır. Benzer biçimde hummâ ve hezeyan kavramlarının şiir tenkidinde kullanılması, hastalıkla ilgili söz varlığının edebî değerlendirmelere de malzeme sağladığını ortaya koymuştur.

Elde edilen bulgular, klasik Türk şiirindeki hastalık tasvirlerinin tarihî tıp metinleriyle birlikte incelenmesinin metin şerhine önemli katkılar sağladığını göstermektedir. Hastalık adlarının dönemlerindeki anlamlarının belirlenmesi, bedensel alametlerle mazmunlar arasındaki ilgilerin açıklanması ve tedavi uygulamalarının kültürel karşılıklarının tespiti, beyitlerdeki anlamın daha isabetli değerlendirilmesine yardımcı olmaktadır. Bu doğrultuda hummâ üzerine gerçekleştirilen inceleme, diğer hastalıkların da sebepleri, belirtileri ve tedavi usulleri bakımından araştırılmasına; farklı yüzyıllara ait divanların karşılaştırılmasıyla tıp terminolojisinin şiirdeki kullanım özelliklerinin belirlenmesine zemin hazırlamaktadır. Özellikle tıp metinleriyle edebî eserlerin birlikte değerlendirilmesi, klasik Türk şiirinin ilmî birikim ve gündelik hayatla irtibatını somut örnekler üzerinden ortaya koyan araştırmaların geliştirilmesi bakımından önem taşımaktadır.

**Kaynakça**

Âgâh (2017). *Âgâh Dîvânı*. Haz. Şerife Akpınar. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Âhî (t.y.). *Âhî Dîvânı*. Haz. Mustafa S. Kaçalin. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Ahmedî (t.y.). *Ahmedî Dîvânı*. Haz. Yaşar Akdoğan. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Akdağ, Ahmet (2014). "Bir Tedavi Yöntemi Olarak Kan Aldırmak ve Klâsik Türk Şiirindeki Kullanımı". *Gazi Türkiyat*, 14: 169-187.

Aydın, Fatıma (2023). "Şairin Mutfağından Şerbet Çeşitleri". *Hafıza,* 5(1): 69-91.

Azmizâde Hâletî (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*. Haz. Bayram Ali Kaya. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Bâkî (2015). *Bâkî Dîvânı.* Haz. Sabahattin Küçük. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çelik, Mehmet Furkan (2015). "Klâsik Şiirde Bâdem". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 14: 47-66.

Emrî (t.y.). *Emrî Dîvânı.* Haz. M. A. Yekta Saraç. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Et, Oğuzhan (2021). "Klasik Türk Şiirinde 'Rişte-i Cân' Kavramının Anlam Çerçevesi". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 34: 255-280.

Gelibolulu Mustafa Âlî (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*. Haz. İsmail Hakkı Aksoyak. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Gümüş, Nevin (1992). *Yahya Nazım Divanı, I: İnceleme-Metin.* Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi.

Hacı Paşa (1990). *Müntehab-ı Şifâ* I: Giriş-Metin. Haz. Zafer Önler. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hayretî (2022). *Hayretî Dîvânı (Tenkitli Metin ve Dil İçi Çeviri*). Haz. Ferhat Musluoğlu. Paradigma Akademi.

İbn-i Şerîf (2017). *Yâdigâr: 15. Yüzyıl Türkçe Tıp Kitabı.* Transkripsiyon Orhan Sakin vd. Sadeleştiren Orhan Sakin. Haz. Murat D. Çekin. Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği.

Kaya, Hasan (2010). "Azmizâde Hâletî Divanı'nda Âdet ve Gelenekler". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 5(5): 133-183.

Keklik, Murat (2017). "Osmanlı Toplum Hayatından Beyitlere Yansıyan Birkaç Örnek". *Türkiyat Mecmuası*, 27(1): 139-169.

Kufacı, Osman (2026). "Osmanlı Tıp Metinleri Işığında Divan Şiirinde Hafakân". *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 28: 252-287.

Mesîhî (2014). *Mesîhî Dîvânı.* Haz. Mine Mengi. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Mostarlı Ziyâî (2017). *Mostarlı Hasan Ziyâî Dîvânı.* Haz. Müberra Gürgendereli. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Muhyî (2020). *Muhyî Dîvânı*. Haz. Mustafa Arslan. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Nâ'ilî-i Kadîm (1970). *Nâ'ilî-i Kadîm Dîvânı*. Haz. Halûk İpekten. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Necâtî Bey (1963). *Necâtî Beg Divanı*. Haz. Ali Nihad Tarlan. Millî Eğitim Basımevi.

Nedîm (2012). *Nedîm Dîvânı*. Haz. Muhsin Macit. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Neşâtî (2019). *Neşâtî Dîvânı.* Haz. Mahmut Kaplan. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Ravzî (2017). *Ravzî Dîvânı.* Haz. Yaşar Aydemir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Sarı, Nil ve Kavak, Mehmet (2013). "Humma'nın Anlamı, Tedavisi ve Ortaçağ İslam Dünyasında Humma Sebebiyle Vefat Eden Ünlü Şahsiyetler". *Lokman Hekim Dergisi*, ek sayı: 25.

Sünbülzâde Vehbî (2012). *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı.* Haz. Ahmet Yenikale. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Sürûrî (2022). *Şerh-i Mûcez fi't-Tıbb: İbnü'n-Nefîs'in el-Mûcez fi't-Tıbb'ının Şerhi.* Haz. Mücahit Kaçar ve Ahmet Akdağ. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Şehrî (2017). *Şehrî Dîvânı*. Haz. Şener Demirel. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Şeyhülislâm Yahyâ (1995). *Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı*. Haz. Rekin Ertem. Akçağ Yayınları.

Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi (2018). *Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi Dîvânı*. Haz. İsmail E. Erünsal. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Tarhan, Ayşe (2024). "Osmanlı'da Resmi Bir Poetika Kurumu Re'isü'ş-Şu'arâ Müessesesi: Temsilcileri ve Prensipleri". *folklor/edebiyat*, 30(118): 465-486.

Tokadî Mustafa Efendi (2018). *Tahbîzü'l-Mathûn*: *el-Kânûn fi't-Tıb Tercümesi*. Haz. Mustafa Koç ve Eyyüp Tanrıverdi. 6 cilt. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Vahyî (2017). *Vahyî Dîvânı*. Haz. Hakan Taş. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Yâver (2017). *Yâver Dîvânı*. Haz. Kaplan Üstüner. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları [E-Kitap].

Yekbaş, Hakan (2009). "Zâtî Divanı'nda Halk İnanışları". *Turkish Studies*, 4: 1117-1157.

Yeniterzi, Emine (1998). "Divan Şiirinde Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Bazı Hususlar". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4: 87-103.

Zâtî (1970). *Zâtî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon), Gazeller Kısmı*. C. II. Haz. Ali Nihad Tarlan. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

# GİYİMDE KÜLTÜREL KARŞILAŞMA: CEZAYİR GELENEKSEL GİYİMİNDE OSMANLI/TÜRK ETKİLERİ, YERELLEŞME VE KÜLTÜREL BELLEK

Cultural Encounter in Clothing: Ottoman/Turkish Influences, Localization and Cultural Memory in Algerian Traditional Dress

***Seval KOCAER****

## Giriş

Giyim-kuşam, insan topluluklarının bedeni örtme ve koruma gereksinimlerini karşılayan maddi kültür unsurlarının ötesinde, toplumsal kimliklerin, aidiyet ilişkilerinin ve kültürel değerlerin görünürlük kazandığı önemli bir kültürel alandır. Giyim repertuvarı; yaş, cinsiyet, medeni durum, toplumsal statü, bölgesel aidiyet ve ekonomik koşullar gibi değişkenler doğrultusunda biçimlenmekte, bireyin toplumsal konumunu ve kültürel aidiyetini yansıtmaktadır. Bu yönüyle geleneksel kıyafetler, yalnızca biçimsel özellikleri ve üretim teknikleri bakımından değil, toplumsal yaşam içerisindeki kullanım bağlamları ve taşıdıkları sembolik anlamlar açısından da halkbiliminin temel inceleme alanları arasında yer almaktadır.

Geleneksel giyim kültürünün dinamik niteliği, tarihsel süreçte farklı topluluklarla kurulan ilişkiler sonucunda değişime ve dönüşüme açık olmasından kaynaklanmaktadır. Ticaret, göç, evlilik, askerî hareketlilik ve siyasal ilişkiler gibi süreçler, maddi kültür unsurlarının farklı coğrafyalara taşınmasına zemin hazırlamaktadır. Bununla birlikte bir kültürel unsurun başka bir toplumsal çevrede benimsenmesi, kaynaklandığı kültürdeki biçimsel ve anlamsal özelliklerini bütünüyle koruduğu anlamına gelmemektedir. Yeni kültürel bağlamlarda yerel estetik anlayışlar, kullanım alışkanlıkları ve toplumsal değerler doğrultusunda yeniden biçimlenen bu unsurlar, kültürel aktarımın aynı zamanda bir yeniden üretim süreci olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kültürlerarası etkileşim, tek yönlü bir

* Dr., Yunus Emre Enstitüsü, Alger/Cezayir. E-posta: sevalkocaer@hotmail.com. ORCID: 0009-0005-9871-5315. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24350360

aktarım modelinden ziyade karşılaşma, uyarlama ve yeniden anlamlandırma süreçleri çerçevesinde ele alınmalıdır.

Bu yaklaşım, Osmanlı Devleti ile Cezayir arasında tarihsel süreçte gelişen ilişkilerin maddi kültür üzerindeki yansımalarını incelemek bakımından önem taşımaktadır. Uzun süreli siyasal, ekonomik ve toplumsal temaslar, gündelik yaşamın farklı alanlarında kültürel karşılaşmalara imkân sağlamıştır. Dil, mutfak, müzik, mimari, zanaat ve giyim-kuşam, bu ilişkilerin izlerinin araştırılabileceği başlıca alanlardır. Bununla birlikte giyim unsurları arasındaki biçimsel benzerliklerin doğrudan kültürel aktarımın kanıtı olarak değerlendirilmesi, tarihsel ilişkilerin karmaşık niteliğini açıklamak için yeterli değildir. Benzer biçimler farklı kültürel çevrelerde bağımsız olarak ortaya çıkabileceği gibi daha geniş bir kültürel dolaşımın sonucunda da yaygınlaşmış olabilir. Bu nedenle Osmanlı/Türk ve Cezayir giyim kültürleri arasındaki ilişkilerin tarihsel temaslar, kültürel dolaşım ve yerelleşme süreçleri birlikte dikkate alınarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Cezayir geleneksel kadın giyiminde önemli bir yere sahip olan Karakou ve kaftan, söz konusu ilişkilerin incelenmesi açısından dikkat çekici örneklerdir. Özellikle düğün, kına ve diğer törensel bağlamlarda kullanılan bu kıyafetler, estetik özelliklerinin yanı sıra kadın kimliğinin, toplumsal statünün ve kültürel aidiyetin ifade edilmesine de aracılık etmektedir. Kumaş, kesim, işleme, süsleme, renk ve aksesuar gibi maddi özellikler, kıyafetlerin kültürel niteliğini belirleyen unsurlar arasında yer alırken kullanım zamanı, kullanıcıları ve törensel bağlamları da taşıdıkları anlamları şekillendirmektedir. Bu bakımdan Karakou ve kaftanın incelenmesi, söz konusu kıyafetlerin kökenini belirleme çabasının ötesinde, tarihsel süreçte geçirdikleri dönüşümlerin ve Cezayir toplumunda kazandıkları anlamların araştırılmasını gerektirmektedir.

Osmanlı/Türk giyim kültüründeki kaftan, bindallı, şalvar ve cepken ile Cezayir geleneksel giyimindeki Karakou ve kaftan arasında biçim, malzeme, kesim ve süsleme bakımından gözlemlenen benzerlikler, araştırmanın hareket noktasını oluşturmaktadır. Ancak bu benzerlikler, doğrudan ve tek yönlü bir Osmanlı/Türk etkisinin kanıtı olarak ele alınmamaktadır. Araştırmanın temel ilgisi, tarihsel karşılaşmalar içerisinde dolaşıma giren giyim unsurlarının Cezayir kültürel ortamında nasıl karşılandığı, yerel estetik ve kullanım pratikleriyle nasıl bütünleştiği ve zaman içerisinde hangi yeni anlamları kazandığı üzerinedir. Böylece kültürel etkileşim, kaynak ve hedef kültür arasında gerçekleşen doğrusal bir aktarım olarak değil, farklı kültürel unsurların karşılaşması ve yerel koşullar içerisinde yeniden biçimlenmesi olarak değerlendirilmektedir.

Geleneksel kıyafetler, aynı zamanda kültürel belleğin maddi taşıyıcıları arasında yer almaktadır. Kıyafetlerin kuşaklar arasında aktarılması, yalnızca giyim biçimlerinin devamlılığını değil, geçmişe ilişkin bilgi, değer ve deneyimlerin korunmasını da mümkün kılmaktadır. Aile içerisinde kadın akrabalar arasında gerçekleşen kıyafet aktarımı, çeyiz ve sandık kültürü ile törenlerde kullanılan geleneksel giysiler, bu bellek aktarımının başlıca görünümleridir. Bu süreçte kıyafetler, geçmiş ile bugün arasında maddi bir bağ kurarak bireylerin ailevi, bölgesel ve kültürel aidiyetlerinin yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte kültürel belleğin aktarımı, geçmişin değişmeden korunması anlamına gelmemekte; her kuşak, devraldığı kültürel unsurları kendi toplumsal koşulları ve deneyimleri doğrultusunda yeniden yorumlamaktadır.

Giyim-kuşam ile kültürel bellek arasındaki ilişki, özellikle geçiş ritüellerinde belirginleşmektedir. Doğum, evlilik ve ölüm gibi bireyin toplumsal statüsünde değişim meydana getiren geçiş dönemleri, belirli nesne ve semboller aracılığıyla topluluk tarafından anlamlandırılmaktadır. Bu bağlamda evlilik törenlerinde kullanılan gelinlikler ve geleneksel kıyafetler, bireyin bekârlıktan evliliğe geçişini görünür kılan ritüel unsurlar olarak değerlendirilebilir. Kıyafetin hazırlanması, giydirilmesi ve törenin belirli aşamalarında kullanılması, statü değişiminin bedensel ve görsel düzlemde ifade edilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla Karakou ve kaftanın düğün ve kına törenlerindeki kullanımı, geleneksel giyim ile geçiş ritüelleri arasındaki ilişkinin incelenmesine olanak tanımaktadır.

Geleneksel kıyafetlerin toplumsal işlevleri, modernleşme, kentleşme, küreselleşme, turizm ve dijital iletişim gibi süreçlerle birlikte yeniden şekillenmektedir. Gündelik yaşamda kullanımını yitiren kıyafetler, törensel bağlamlarda varlıklarını sürdürebilmekte; zaman içerisinde kültürel mirasın, ulusal kimliğin ve toplumsal temsilin unsurları hâline gelebilmektedir. Bu dönüşüm, geleneksel giyimin yalnızca geçmişten devralınan bir miras olmadığını, güncel toplumsal ihtiyaçlar ve temsil biçimleri doğrultusunda yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Karakou ve kaftanın günümüzdeki kullanım biçimlerinin incelenmesi de geleneksel kıyafetlerin süreklilik ve değişim arasındaki konumunu anlamak açısından önemlidir.

Çalışmanın amacı, Cezayir geleneksel kadın giyimindeki Karakou ve kaftanı Osmanlı/Türk giyim kültürüyle ilişkileri çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelemek ve bu ilişkiyi kültürel karşılaşma, dolaşım, yerelleşme, yeniden anlamlandırma ve kültürel bellek süreçleri üzerinden değerlendirmektir. Osmanlı/Türk giyim kültüründeki kaftan, bindallı, şalvar ve cepken karşılaştırmalı incelemenin

kapsamını oluştururken Karakou ve kaftanın tarihsel ve güncel kullanım biçimleri araştırmanın temel inceleme nesnelerini meydana getirmektedir. Böylece çalışma, iki kültür arasındaki benzerlikleri belirlemenin yanı sıra bu unsurların farklı toplumsal bağlamlarda geçirdiği dönüşümleri de ortaya koymayı hedeflemektedir.

Araştırmada karşılaştırmalı halkbilimi yaklaşımından yararlanılarak alan araştırması, derinlemesine görüşme, katılımlı gözlem ve maddi kültür incelemesi yöntemlerinin birlikte kullanılması öngörülmektedir. Bu yöntemler aracılığıyla kıyafetlerin biçimsel ve teknik özelliklerinin yanı sıra kullanım bağlamları, kullanıcıların yüklediği anlamlar ve aktarım pratikleri de incelenecektir. Düğün, kına ve diğer törensel uygulamalara yönelik gözlemler, geleneksel kıyafetlerin ritüel içerisindeki işlevlerinin ve toplumsal statünün görünür kılınmasındaki rollerinin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi kültürel bellek, geçiş ritüelleri, performans ve geleneklerin yeniden üretimi yaklaşımlarına dayanmaktadır. Bu doğrultuda geleneksel kıyafetler, bir yandan tarihsel deneyimlerin ve kültürel değerlerin aktarımını sağlayan maddi kültür unsurları, diğer yandan güncel toplumsal koşullar içerisinde yeniden anlamlandırılan kültürel pratikler olarak ele alınacaktır. Bu kuramsal yaklaşım, giyim-kuşamı geçmişten günümüze değişmeden ulaşan bir miras olarak değerlendirmek yerine, süreklilik ve dönüşümün birlikte gerçekleştiği dinamik bir kültürel alan olarak incelemeyi mümkün kılmaktadır.

## 1. Osmanlı-Cezayir Karşılaşmasının Kültürel Zemini

### 1.1. Osmanlı-Cezayir İlişkilerinin Tarihsel Arka Planı

Cezayir ile Osmanlı Devleti arasındaki ilişkiler, XVI. yüzyılın başlarında Akdeniz'in siyasal ve askerî dengelerinin yeniden şekillendiği bir ortamda gelişmiştir. Oruç Reis ve Hayreddin Barbaros'un faaliyetleriyle başlayan süreç, 1510'lu yıllarda Cezayir'in İspanyol yayılmacılığına karşı Osmanlı himayesine yönelmesiyle yeni bir siyasal boyut kazanmıştır. Hayreddin Barbaros'un Osmanlı merkezî otoritesiyle kurduğu ilişki sonucunda Cezayir, Osmanlı dünyasının Kuzey Afrika'daki önemli merkezlerinden biri hâline gelmiş ve 1830'daki Fransız işgaline kadar devam eden uzun bir tarihsel dönem ortaya çıkmıştır. Osmanlı-Cezayir ilişkilerinin başlangıcı bazı çalışmalarda 1516, bazı çalışmalarda ise 1519 yılı üzerinden tarihlendirilmekte; bu farklılık, askerî hâkimiyetin başlaması ile Osmanlı merkezî otoritesiyle kurumsal ilişkinin tesis edilmesi arasındaki ayrımdan kaynaklanmaktadır (Chouitem, 2013: 175-176).

Bu dönem, yalnızca Cezayir'in Osmanlı idarî sistemine dâhil edilmesiyle açıklanabilecek bir siyasal ilişki biçimi değildir. Üç yüzyılı aşkın süre boyunca devam eden ilişkiler, farklı toplumsal grupların bir arada yaşadığı, hareketlilik ve karşılaşmaların gerçekleştiği çok katmanlı bir sosyal ortam meydana getirmiştir. Osmanlı yönetici ve askerî unsurları ile Cezayir'in yerel nüfusu arasındaki ilişkilerin yanı sıra, Endülüs kökenli toplulukların, yerel ailelerin, şehirli zümrelerin ve farklı ekonomik grupların aynı toplumsal çevrede bulunması, kültürel alışverişin gerçekleşebileceği geniş bir zemin oluşturmuştur. Nitekim Osmanlı dönemi Cezayir toplumuna ilişkin çalışmalar, bu dönemde Türkler, yerel halk, Endülüs kökenli topluluklar ve diğer unsurlar arasındaki sosyal ve kültürel temasların gündelik hayatın çeşitli alanlarında etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu karşılaşma ortamının önemli sonuçlarından biri, kültürel unsurların yalnızca merkezden çevreye doğru aktarılmadığı, aynı zamanda farklı topluluklar arasında karşılıklı olarak yeniden üretildiği bir kültürel alanın oluşmasıdır. Osmanlı döneminde Cezayir'de yaşayan Türkler ile yerel halk arasındaki ilişkiler, evlilik ve aile bağları aracılığıyla da toplumsal bir nitelik kazanmıştır. XVI. yüzyılın sonlarından itibaren belirginleşen Kuloğulları topluluğu, Türkler ile yerel Cezayirli aileler arasındaki birlikteliklerin sonucunda ortaya çıkan ve Cezayir şehirlerinin toplumsal yapısında yer edinen gruplardan biri olmuştur. Bu durum, Osmanlı-Cezayir ilişkilerinin yalnızca idarî veya askerî kurumlarla sınırlı kalmadığını, aile, gündelik yaşam ve toplumsal ilişkiler düzeyinde de karşılaşmalar meydana getirdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

### 1.2. Osmanlı-Cezayir İlişkilerinde Kültürel Etkileşim ve Giyim Kuşamın Yerelleşmesi

Osmanlı döneminde Cezayir ile Anadolu ve Akdeniz'in diğer bölgeleri arasında gelişen ilişkiler, yalnızca siyasal ve askerî alanlarla sınırlı kalmamış; insanların, malların, üretim tekniklerinin ve gündelik yaşam pratiklerinin dolaşımına da zemin hazırlamıştır. Bu bakımdan Cezayir'in Osmanlı dünyasıyla ilişkisini, farklı toplulukların karşılaştığı ve kültürel unsurların karşılıklı etkileşim yoluyla yeniden biçimlendiği tarihsel bir süreç olarak değerlendirmek mümkündür. Osmanlı askerî ve idarî varlığının Cezayir'de kurumsallaşması, yerel topluluklarla ilişkilerin gelişmesi ve Kuloğulları gibi toplumsal grupların ortaya çıkması, bu etkileşimin toplumsal zeminini oluşturan unsurlar arasındadır. Söz konusu ilişkiler, farklı kültürel çevreler arasında alışkanlıkların, estetik tercihlerin ve maddi kültür unsurlarının dolaşımını kolaylaştırmıştır.

Bununla birlikte, Osmanlı dönemindeki Cezayir toplumunu tek bir kültürel kaynağın belirlediği homojen bir yapı olarak ele almak mümkün değildir. Yerel Cezayirli toplulukların yanı sıra Endülüs kökenli Müslümanlar ve Yahudiler ile Akdeniz'in farklı bölgeleriyle bağlantılı topluluklar da şehrin toplumsal ve kültürel yapısının oluşumunda rol oynamıştır. Özellikle önemli bir liman ve ticaret merkezi olan Cezayir şehri, farklı insanların, malların ve yaşam biçimlerinin karşılaştığı bir dolaşım alanı niteliği taşımıştır. Bu çok katmanlı yapı, giyim-kuşam kültürünün de tek yönlü bir aktarımın sonucu olarak değil, çeşitli geleneklerin karşılaşması ve birbirleriyle etkileşime girmesi sonucunda şekillendiğini düşündürmektedir.

Bu çerçevede Osmanlı/Türk giyim kültürü ile Cezayir geleneksel kıyafetleri arasındaki ilişkileri yalnızca kültürel etkinin yönünü belirlemeye dayalı bir yaklaşımla açıklamak yetersiz kalmaktadır. Bir kıyafetin biçimsel özelliklerinin başka bir kültürel çevrede görülmesi, onun bütün unsurlarıyla aynı kaynaktan geldiğini veya yeni toplumda değişmeden korunduğunu tek başına kanıtlamaz. Kültürel dolaşım sırasında giysiler, yerel estetik anlayışlar, mevcut giyim gelenekleri, üretim teknikleri, ekonomik koşullar ve toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden biçimlenebilir. Dolayısıyla kültürel aktarımı incelerken yalnızca bir unsurun kökenini değil, karşılaştığı toplumda geçirdiği dönüşümleri ve kazandığı yeni anlamları da dikkate almak gerekir.

Giyim-kuşam, bu dönüşümün izlenebileceği önemli maddi kültür alanlarından biridir. Giysi, doğrudan beden üzerinde taşınmasının yanı sıra bireyin toplumsal konumunu, aidiyetini ve kültürel kimliğini görünür kılabilen bir nesnedir. Bu nedenle bir kıyafetin biçiminde, kullanılan malzemelerde, işleme tekniklerinde veya kullanım bağlamlarında meydana gelen değişiklikler yalnızca estetik farklılaşmalar olarak değerlendirilmemelidir. Bu değişimler, giysinin yeni bir toplumsal çevrede yeniden tanımlanması ve farklı anlamlarla ilişkilendirilmesi sürecinin de göstergesi olabilir.

Karakou, Osmanlı-Cezayir giyim ilişkilerinin bu açıdan incelenmesine imkân veren örneklerden biridir. Cezayir şehir giyim tarihine ilişkin değerlendirmelerde Karakou'nun önceki kadın üstlükleriyle ilişkili bir gelişim süreci içerisinde biçimlendiği; zamanla bedene daha fazla oturan, işleme ve süsleme bakımından zenginleşen bir kıyafet hâline geldiği belirtilmektedir. Bununla birlikte, Karakou'nun tarihsel oluşumunu yalnızca Osmanlı/Türk giyim kültürüne bağlamak yerine, dönemin çok katmanlı kültürel ortamı ve Cezayir'in yerel giyim gelenekleriyle birlikte ele almak daha ihtiyatlı bir yaklaşımdır. Karakou'nun ghlila

ve kaftan gibi giysilerle biçimsel ve tarihsel ilişkileri de doğrudan köken özdeşliği varsayımıyla değil, karşılaştırmalı inceleme yoluyla değerlendirilmelidir.

Karakou'nun düğünler ve diğer törensel etkinliklerle ilişkilendirilmesi, kıyafetin Cezayir toplumunda kazandığı yerel anlamın anlaşılması bakımından ayrıca önem taşımaktadır. Bu bağlamda giysi, yalnızca bedeni örten veya süsleyen bir nesne olmaktan çıkarak toplumsal aidiyetin, estetik beğeninin ve törensel kimliğin ifade araçlarından birine dönüşmektedir. Kıyafetin belirli törenlerde tercih edilmesi, üretim ve süsleme becerilerinin kuşaklar arasında aktarılması ve kullanımının toplumsal geleneklerle ilişkilendirilmesi, maddi kültürün kültürel belleğin sürdürülmesindeki rolünü ortaya koymaktadır.

Cezayir'de geleneksel kadın kıyafetlerinin günümüzde de törensel yaşam içerisinde varlığını sürdürmesi, bu sürekliliğin farklı örneklerini göstermektedir. UNESCO'nun 2024 yılında kaydettiği Cezayir'in doğu bölgelerine ait kadın törensel kıyafetleri arasında Gandoura, Melehfa, Kaftan, Quat ve Lhef gibi giysiler yer almakta; bu kıyafetlerin düğünlerde, törenlerde ve bayramlarda kullanıldığı, bunlara ilişkin bilgi ve becerilerin aile içinde ve eğitim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı belirtilmektedir. Benzer biçimde Tlemcen'in düğün kıyafeti geleneğinin somut olmayan kültürel miras kapsamında tanınması, geleneksel giyimin Cezayir'de yalnızca geçmişe ait bir unsur olmadığını, güncel toplumsal pratikler içinde de yeniden üretildiğini göstermektedir. Bununla birlikte, bu örnekler Cezayir giyim kültürünün genel sürekliliğini ortaya koysa da Karakou'nun kökenini tek başına kanıtlayan veriler olarak değerlendirilmemelidir.

Osmanlı-Cezayir ilişkilerinde giyim-kuşamın tarihsel gelişimi, karşılaşma, dolaşım, benimseme, yerelleşme ve yeniden anlamlandırma aşamaları üzerinden incelenebilir. Bu yaklaşım, kültürel unsurların bir toplumdan diğerine değişmeden aktarıldığı varsayımını aşarak yerel toplulukların seçici ve üretici rolünü görünür kılmaktadır. Osmanlı/Türk giyim kültürüyle ilişkilendirilen biçimlerin Cezayir'deki gelişimini araştırmak, bu nedenle yalnızca benzerlikleri belirlemeyi değil, söz konusu giysilerin yerel estetik anlayışlar ve toplumsal pratikler içerisinde nasıl yeniden biçimlendiğini açıklamayı da gerektirir. Bu analitik çerçeve, Karakou ve kaftanın biçimsel, teknik ve sembolik özelliklerinin karşılaştırılmasında temel hareket noktasını oluşturmakta; tarihsel kültürel dolaşım ile yerel kültürel üretim arasındaki ilişkinin daha ayrıntılı biçimde değerlendirilmesine imkân tanımaktadır.

## 2. Giyim-Kuşamın Halkbilimsel ve Kuramsal Çerçevesi

Giyim-kuşam, maddi kültürün gündelik yaşamda somutlaşan unsurlarından biri olmasının yanı sıra toplumsal kimliklerin, kültürel aidiyetlerin ve tarihsel deneyimlerin ifade edildiği çok katmanlı bir kültürel olgudur. Giysilerin biçimi, üretim tekniği, malzemesi, kesimi ve süsleme özellikleri maddi niteliklerini ortaya koyarken kullanım bağlamları ve toplumsal işlevleri, taşıdıkları sembolik anlamların belirlenmesinde etkili olmaktadır. Bu nedenle geleneksel giyim-kuşamın halkbilimsel açıdan incelenmesi, nesnelerin fiziksel özelliklerinin ötesine geçerek bunların toplumsal ilişkiler, kültürel kimlik, ritüel ve bellek süreçleri içerisindeki konumlarının değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Maddi kültür yaklaşımı, insanların ürettikleri ve kullandıkları nesneleri toplumsal yaşamın anlamlandırılmasında etkin unsurlar olarak ele almaktadır. Bu perspektiften bakıldığında giysiler, belirli bir kültürel çevrenin estetik tercihlerini ve üretim bilgisini yansıtan nesneler olmanın yanı sıra toplumsal değerlerin ve kültürel deneyimlerin aktarımına da aracılık etmektedir. Bir kıyafetin anlamı yalnızca kumaş, kesim veya süsleme özellikleriyle açıklanamaz; kim tarafından, hangi koşullarda ve ne amaçla kullanıldığı da bu anlamın oluşumunda belirleyicidir. Nitekim gündelik yaşamda kullanılan bir giysi ile düğün veya kına gibi törensel bağlamlarda tercih edilen geleneksel bir kıyafet, benzer maddi özelliklere sahip olsa bile farklı toplumsal ve sembolik işlevler üstlenebilmektedir. Bu bakımdan Karakou ve kaftanın incelenmesi, maddi özelliklerinin kullanım pratikleri ve kültürel anlamlarıyla birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Giyim-kuşam, aynı zamanda bireysel kimlik ile toplumsal aidiyetin kesiştiği bir temsil alanıdır. Bireyin bedeni üzerinde taşınan kıyafetler, kişisel tercihleri yansıtmakla birlikte yaş, cinsiyet, medeni durum, bölgesel aidiyet ve toplumsal statü gibi kategorilerin görünür hâle gelmesine de katkıda bulunmaktadır. Özellikle geleneksel kıyafetlerin törensel bağlamlarda kullanılması, bireyin kendisini belirli bir kültürel topluluğun devamlılığı içerisinde konumlandırmasını sağlayabilmektedir. Bu çerçevede Cezayirli kadınların düğün ve kına törenlerinde giydikleri Karakou ve kaftan, estetik tercihlerin ötesinde aile geleneğinin, toplumsal aidiyetin ve kültürel kimliğin ifade edilmesinde rol oynayan unsurlar olarak değerlendirilebilir. Benzer biçimde Türkiye'de bindallı, şalvar, cepken ve yöresel kıyafetlerin belirli törenlerde kullanılması da giyimin kültürel kimliğin görünür kılınmasındaki işlevini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte bu kıyafetlerin toplumsal anlamları sabit değildir; kullanım bağlamlarına ve tarihsel koşullara bağlı olarak yeniden biçimlenebilmektedir.

Geleneksel giyim-kuşamın sürekliliğini açıklamada kültürel bellek kavramı da önemli bir kuramsal dayanak oluşturmaktadır. Jan Assmann'ın (2011: 6) kültürel bellek yaklaşımı doğrultusunda kıyafetler, geçmişe ilişkin bilgi ve deneyimlerin maddi nesneler aracılığıyla korunmasını ve yeniden üretilmesini sağlayan kültürel taşıyıcılar olarak ele alınabilir. Bir giysinin kuşaklar arasında aktarılması, yalnızca nesnenin fiziksel varlığının sürdürülmesi anlamına gelmez; onun hangi koşullarda kullanıldığına, nasıl hazırlandığına ve hangi anlamları taşıdığına ilişkin bilgilerin de aktarılmasını içerir. Özellikle aile içerisinde anne, büyükanne, kız ve torunlar arasında gerçekleşen kıyafet aktarımı, nesne ile toplumsal hafıza arasında bağ kurmaktadır. Kıyafetin geçmişteki kullanıcılarına ve kullanıldığı törenlere ilişkin anlatılar, onun kültürel değerini güçlendirirken ailevi ve toplumsal aidiyetlerin yeniden kurulmasına da katkıda bulunmaktadır.

Kültürel belleğin işleyişi, geçiş ritüelleri bağlamında daha belirgin hâle gelmektedir. Doğum, evlilik ve ölüm gibi bireyin toplumsal statüsünde değişim meydana getiren dönemler, belirli nesneler ve uygulamalar aracılığıyla topluluk tarafından anlamlandırılmaktadır. Evlilik törenlerinde kullanılan geleneksel kıyafetler, bireyin bekârlıktan evliliğe geçişini görünür kılan ritüel unsurlar arasında yer almaktadır. Kıyafetin hazırlanması, giydirilmesi ve törenin belirli aşamalarında sergilenmesi, toplumsal statü değişiminin bedensel ve görsel düzlemde ifade edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda Karakou ve kaftanın düğün ve kına törenlerindeki kullanımı, giyim-kuşamın yalnızca kültürel belleğin taşıyıcısı değil, aynı zamanda ritüel uygulamaların anlamlandırılmasına katılan bir unsur olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte kültürel belleğin kuşaklararası aktarımı, geleneğin değişmeden korunması biçiminde değerlendirilmemelidir. Geleneksel kıyafetler, her kuşağın estetik tercihleri, toplumsal beklentileri ve yaşam koşulları doğrultusunda yeniden yorumlanabilmektedir. Yeni kumaşların, farklı kesimlerin veya çağdaş aksesuarların geleneksel kıyafetlerle bir arada kullanılması, geleneğin sürekliliği ile değişiminin eş zamanlı gerçekleşebildiğini göstermektedir. Modernleşme, kentleşme, küreselleşme, turizm ve dijital iletişim süreçleri de geleneksel giysilerin kullanım alanlarını ve temsil biçimlerini dönüştürmektedir. Gündelik yaşamda daha az kullanılan bir kıyafetin düğünlerde varlığını sürdürmesi veya kültürel mirasın temsili amacıyla yeniden öne çıkarılması, geleneksel giyimin güncel toplumsal koşullar içerisinde yeni işlevler kazanabildiğini ortaya koymaktadır.

Bu kuramsal çerçeve, Cezayir geleneksel kadın giyimindeki Karakou ve kaftan ile Osmanlı/Türk giyim kültüründeki kaftan, bindallı, şalvar ve cepken arasındaki ilişkilerin değerlendirilmesinde bütüncül bir yaklaşım sunmaktadır. Farklı kültürel çevrelerde gözlemlenen biçimsel benzerlikler, tek başına doğrudan tarihsel aktarımın kanıtı olarak kabul edilemeyeceğinden, karşılaştırmanın üretim teknikleri, malzeme, kesim, süsleme, kullanım bağlamı ve toplumsal anlam gibi ölçütleri birlikte içermesi gerekmektedir. Böylece kıyafetler arasındaki ilişkiler, yalnızca benzerlik ve farklılıkların tespitine indirgenmeden tarihsel karşılaşmalar, yerel kültürel tercihler ve yeniden anlamlandırma süreçleri içerisinde incelenebilir. Sonuç olarak maddi kültür, kimlik, kültürel bellek ve ritüel yaklaşımlarını bir araya getiren bu perspektif, Karakou ve kaftanın hem tarihsel kültürel ilişkilerin incelenmesinde hem de Cezayir toplumunda geleneksel giyimin günümüzdeki anlam ve işlevlerinin anlaşılmasında temel bir analitik çerçeve oluşturmaktadır.

### 2.1. Geçiş Ritüelleri ve Geleneksel Giyimin Sembolik İşlevi

Geleneksel giyim-kuşamın toplumsal ve sembolik işlevleri, bireyin statü değişimlerinin ritüeller aracılığıyla düzenlendiği geçiş dönemlerinde belirginleşmektedir. Arnold van Gennep, *Les rites de passage* adlı çalışmasında bireyin yaşam döngüsü boyunca deneyimlediği doğum, ergenlik, evlilik ve ölüm gibi geçişleri, toplumsal statü değişimini düzenleyen ritüel süreçler çerçevesinde ele almıştır. Van Gennep'e göre bu ritüeller, ayrılma (*séparation*), eşik (*marge*) ve yeniden bütünleşme (*agrégation*) olmak üzere üç temel aşamadan oluşmaktadır (Van Gennep, 1960: 14). Bu kuramsal yaklaşım, evlilik törenlerinde kullanılan geleneksel kıyafetlerin yalnızca estetik nesneler olmadığını, bireyin toplumsal konumundaki değişimin sembolik olarak ifade edilmesine de katkıda bulunduğunu göstermektedir.

Evlilik ritüeli, bireyin mevcut toplumsal konumundan ayrılarak yeni bir statüye geçişini düzenleyen uygulamalar bütünü olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte ritüelin farklı aşamalarında gerçekleştirilen hazırlıklar, sembolik eylemler ve nesne kullanımları, statü değişiminin topluluk tarafından tanınmasını sağlar. Kıyafet değişimi de bu bağlamda bireyin gündelik yaşamı ile törensel kimliği arasında sembolik bir ayrım oluşturan maddi unsurlardan biridir. Gelinlik veya geleneksel tören kıyafetinin giyilmesi, bireyin evlilik ritüeline katılımını görünür kılarken yeni toplumsal statüsünün kültürel olarak ifade edilmesine aracılık eder.

Bununla birlikte kıyafetin bu işlevi, tek başına giysinin biçiminden kaynaklanmamakta; kullanım bağlamı, ritüel sıralaması ve topluluğun kıyafete yüklediği anlamlarla birlikte oluşmaktadır.

Van Gennep'in geçiş ritüellerine ilişkin yaklaşımını geliştiren Victor Turner, özellikle eşik aşamasının (*liminality*) toplumsal ve sembolik özellikleri üzerinde durmuştur. Turner'a göre eşik aşamasındaki birey, önceki statüsünden ayrılmış olmakla birlikte yeni statüsüne henüz bütünüyle yerleşmemiş, geçici ve belirsiz bir konumda bulunmaktadır (Turner, 1969: 94-95). Bu yaklaşım, evlilik törenlerinde bireyin gündelik yaşam düzeninden ayrılarak ritüelin kendine özgü zamanına, mekânına ve davranış kurallarına dâhil oluşunu anlamlandırmak açısından önemlidir. Törensel kıyafetler de bu geçiş sürecinde bireyin ritüel içindeki konumunu belirginleştiren ve onu gündelik yaşamın olağan görünümünden ayıran sembolik araçlar olarak değerlendirilebilir.

Cezayir geleneksel kadın giyiminde Karakou ve kaftanın düğün ve kına törenlerinde kullanılması, bu kuramsal çerçevede incelenmeye elverişli bir örnek oluşturmaktadır. Söz konusu kıyafetler, maddi ve estetik özelliklerinin yanı sıra törensel bağlamları aracılığıyla toplumsal anlam kazanmaktadır. Benzer biçimde Türkiye'de gelinlik, bindallı ve yöresel tören kıyafetlerinin evlilik ritüellerinde kullanılması da giyimin statü değişiminin sembolik olarak ifade edilmesindeki rolünü incelemeye olanak tanımaktadır. Bununla birlikte iki kültürel çevredeki kıyafetlerin benzer ritüel işlevler üstlenmesi, aralarında doğrudan tarihsel bir aktarım bulunduğunu tek başına kanıtlamaz. Bu benzerliklerin anlamlandırılabilmesi için kıyafetlerin biçimsel özelliklerinin yanı sıra hazırlanma ve giydirilme pratiklerinin, tören içerisindeki kullanım sıralarının ve kullanıcılar tarafından yüklenen anlamların da karşılaştırılması gerekmektedir.

Van Gennep'in geçiş ritüelleri modeli ile Turner'ın liminalite yaklaşımı, geleneksel kıyafetlerin bireysel statü değişimleri ile toplumsal düzen arasındaki ilişkide üstlendiği işlevleri açıklamak için tamamlayıcı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu doğrultuda Karakou ve kaftan, yalnızca geleneksel giyim repertuvarının parçaları olarak değil, evlilik ritüellerinin anlamlandırılmasına katılan ve kültürel aidiyetin görünür kılınmasına aracılık eden maddi kültür unsurları olarak ele alınmaktadır. Böyle bir yaklaşım, Cezayir ve Türkiye'deki geleneksel düğün kıyafetlerini yalnızca biçimsel benzerlikler üzerinden karşılaştırmak yerine, bu kıyafetlerin ritüel bağlamlarda nasıl işlev gördüklerini ve farklı kültürel çevrelerde hangi anlamları kazandıklarını incelemeyi mümkün kılmaktadır.

### 2.2. Performans ve Giyimin Ritüel Bağlamda Sergilenmesi

Halkbilimsel açıdan performans, kültürel unsurların yalnızca korunup aktarılmasını değil, belirli toplumsal bağlamlarda icra edilerek görünürlük ve anlam kazanmasını da ifade etmektedir. Richard Bauman'ın performans merkezli yaklaşımı, folklorik olguların bağımsız metinler veya nesneler olarak değil, icracı, izleyici ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiler içerisinde incelenmesini önermektedir (Bauman, 1975: 292-298). Bu perspektif, geleneksel giyim-kuşamın da yalnızca maddi özellikleri üzerinden değil, hangi koşullarda sergilendiği, kimler tarafından değerlendirildiği ve toplumsal etkileşim içerisinde nasıl anlamlandırıldığı üzerinden ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Bauman'ın yaklaşımı esas olarak sözlü sanat ve iletişimsel performans üzerine kurulmuş olsa da performansın bağlam, izleyici ve toplumsal değerlendirme boyutları, geleneksel kıyafetlerin törensel kullanımlarını incelemek açısından analitik bir çerçeve sunmaktadır.

Düğün ve kına törenleri, geleneksel kıyafetlerin toplumsal anlamlarının görünür hâle geldiği performatif bağlamlar arasında yer almaktadır. Bu törenlerde kıyafetin hazırlanması, giyilmesi, beden üzerinde taşınması ve topluluğa sunulması, giysinin maddi varlığını aşan bir anlam üretim sürecine dönüşebilmektedir. Kıyafetin rengi, kumaşı, kesimi, işlemeleri ve aksesuarları kadar, törenin hangi aşamasında kullanıldığı ve katılımcılar tarafından nasıl karşılandığı da bu sürecin parçasıdır. Dolayısıyla geleneksel giysinin anlamı, yalnızca nesnenin fiziksel özelliklerinden kaynaklanmamakta; nesnenin belirli bir toplumsal ortamda sergilenmesi ve yorumlanmasıyla da şekillenmektedir. Performansın bu bağlamsal niteliği, kültürel pratiklerin anlamlarının icra sırasında yeniden üretilebildiğine ilişkin yaklaşımlarla da örtüşmektedir (Bauman, 1975: 295).

Bu çerçevede Cezayir geleneksel kadın giyimindeki Karakou ve kaftan, düğün ve kına törenlerinde yalnızca estetik değer taşıyan kıyafetler olarak değil, toplumsal kimliğin ve kültürel aidiyetin görünürlük kazanmasına aracılık eden performatif unsurlar olarak değerlendirilebilir. Gelinin bu kıyafetleri belirli törensel aşamalarda giymesi, bireysel bedenin kültürel anlamların ifade edildiği bir temsil alanına dönüşmesini sağlayabilir. Ancak kıyafetin hangi anlamı taşıdığı, yalnızca giysinin biçiminden hareketle belirlenemez. Bu anlamın ortaya konulabilmesi için kıyafetin kullanım sırası, giydirilme biçimi, törene katılanların değerlendirmeleri ve kullanıcıların kendi anlatıları birlikte incelenmelidir. Böyle bir yaklaşım, Karakou ve kaftanın kültürel işlevlerini önceden varsaymak yerine, bu işlevlerin belirli toplumsal bağlamlarda nasıl kurulduğunu araştırmayı mümkün kılmaktadır.

Performansın izleyiciyle kurduğu ilişki, geleneksel kıyafetlerin günümüzdeki temsil biçimlerini değerlendirmek bakımından da önem taşımaktadır. Düğün fotoğrafları ve videoları aracılığıyla kaydedilen törensel giyim pratikleri, fiziksel tören alanının ötesine taşınarak dijital platformlarda yeniden dolaşıma girebilmektedir. Böylece kıyafet, törene doğrudan katılan topluluğun gözlemine açık bir nesne olmanın yanı sıra farklı zaman ve mekânlardaki izleyicilere sunulan bir kültürel temsile dönüşebilmektedir. Bununla birlikte dijital dolaşımın geleneksel giyimin anlamlarını nasıl değiştirdiği, yalnızca sosyal medyada görünürlük kazanmasından hareketle açıklanamaz. Paylaşımın amacı, görselin seçilme ve sunulma biçimi, izleyici tepkileri ve kullanıcıların kıyafete ilişkin açıklamaları gibi unsurların da değerlendirilmesi gerekir.

Performans yaklaşımı, geleneksel giyimi sabit anlamlar taşıyan maddi bir nesne olarak görmek yerine, toplumsal etkileşim ve temsil süreçleri içerisinde anlam kazanan bir kültürel pratik olarak incelemeye imkân sağlamaktadır. Bu doğrultuda Karakou ve kaftanın Cezayir'deki törensel kullanımları, kıyafetin maddi özellikleri ile beden, izleyici ve kültürel bağlam arasındaki ilişkinin birlikte ele alınmasını gerektirmektedir. Türkiye'deki geleneksel düğün kıyafetleriyle yapılacak karşılaştırma da benzer giysilerin yalnızca biçimsel özelliklerini değil, törenlerde nasıl sergilendiklerini ve hangi toplumsal anlamlarla ilişkilendirildiklerini ortaya koymalıdır. Böylece geleneksel giyim-kuşam, kültürel belleğin aktarılmasının yanı sıra kimliğin icra edildiği, aidiyetin görünür kılındığı ve geleneksel anlamların değişen toplumsal koşullar içerisinde yeniden üretildiği bir performans alanı olarak değerlendirilebilir.

### 2.3. İcat Edilmiş Gelenek ve Geleneklerin Yeniden Üretimi

Gelenek, geçmişten günümüze değişmeden aktarılan kültürel uygulamalar bütünü olarak değerlendirilmek yerine, tarihsel süreklilik ile toplumsal dönüşüm arasındaki ilişkiler çerçevesinde ele alınmalıdır. Eric Hobsbawm'ın geliştirdiği *icat edilmiş gelenek* (*invented tradition*) yaklaşımı, geçmişle bağlantılı olduğu kabul edilen uygulamaların belirli tarihsel koşullarda oluşturulabileceğini, yeniden düzenlenebileceğini ve toplumsal süreklilik izlenimi yaratacak biçimde kurumsallaştırılabileceğini ortaya koymaktadır. Hobsbawm'a göre icat edilmiş gelenekler, açık veya örtük kurallarla yönetilen ve tekrarlanan ritüel ya da sembolik pratikler aracılığıyla geçmişle süreklilik ilişkisi kuran uygulamalardır (Hobsbawm, 1983: 2). Bu yaklaşım, geleneklerin yalnızca geçmişten devralınan unsurlar olma-

dığını, güncel toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda seçilerek yeniden biçimlendirilebildiğini göstermesi bakımından giyim-kuşam araştırmaları için önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Hobsbawm (1983: 1-14) ortaya koyduğu bu perspektif, geleneksel olarak kabul edilen uygulamaların tarihsel kökenlerini, süreklilik iddialarını ve toplumsal işlevlerini eleştirel biçimde incelemeyi mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte her kültürel değişimi veya geleneksel bir nesnenin modern biçimlerde kullanılmasını doğrudan *icat edilmiş gelenek* olarak nitelendirmek doğru değildir. Kavramın uygulanabilmesi için söz konusu pratiğin tarihsel oluşumu, tekrarlanma biçimleri, geçmişle kurduğu temsil ilişkisi ve toplumsal olarak nasıl meşrulaştırıldığına ilişkin verilerin değerlendirilmesi gerekir. Bu nedenle geleneklerin dönüşümü ile belirli bir geleneğin bilinçli veya kurumsal biçimde yeniden oluşturulması arasında analitik bir ayrım gözetilmelidir.

Giyim-kuşam, geleneksel biçimlerin tarihsel süreç içerisinde yeniden yorumlanabildiği ve farklı toplumsal bağlamlarda yeni işlevler kazanabildiği maddi kültür alanlarından biridir. Bir kıyafetin gündelik kullanım alanından çıkarak düğün, kına, resmî tören veya kültürel etkinliklerde kullanılmaya başlanması, onun toplumsal işlevinde meydana gelen değişimi gösterebilir. Benzer şekilde geleneksel üretim tekniklerinin çağdaş tasarım anlayışlarıyla birleştirilmesi, kıyafetin hem biçimsel özelliklerini hem de temsil ettiği kültürel değerleri yeniden şekillendirebilir. Bununla birlikte bu tür değişimler, tek başına geleneğin icat edildiğini göstermez; söz konusu süreçler, mevcut geleneğin uyarlanması, yeniden yorumlanması veya yeni temsil biçimleri kazanması olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla geleneksel giyimin incelenmesinde tarihsel devamlılık kadar değişimin hangi toplumsal koşullarda ve hangi anlamlandırma süreçleri aracılığıyla gerçekleştiğinin de araştırılması gerekmektedir.

Bu çerçevede Cezayir geleneksel kadın giyiminde önemli bir yere sahip olan Karakou, tarihsel süreklilik ile çağdaş kültürel temsil arasındaki ilişkinin incelenmesine elverişli bir araştırma nesnesidir. Karakou'nun düğünlerde, kültürel etkinliklerde ve görsel temsil ortamlarında kullanılması, geleneksel giyimin güncel toplumsal yaşam içerisindeki işlevlerinin araştırılmasını mümkün kılmaktadır. Geleneksel işleme tekniklerinin çağdaş kumaş, kesim ve aksesuarlarla bir araya getirilmesi de kıyafetin değişen estetik tercihler doğrultusunda yeniden biçimlenebildiğine işaret etmektedir. Ancak bu gözlemler, Karakou'nun doğrudan icat edilmiş bir gelenek olduğu sonucuna ulaşmak için yeterli değildir. Böyle bir değerlendirme, kıyafetin tarihsel gelişimine, kullanım pratiklerindeki değişime ve

farklı dönemlerde nasıl bir kültürel miras unsuru olarak tanımlandığına ilişkin tarihsel ve saha verileriyle desteklenmelidir. Bu çalışmada Karakou, öncelikle tarihsel süreklilik ve dönüşümün birlikte incelenebileceği bir maddi kültür unsuru olarak ele alınmaktadır.

Geleneklerin toplumsal niteliğini anlamak bakımından Handler & Linnekin'in (1984) geleneği geçmişin değişmeden korunması olarak değerlendiren yaklaşımlara yönelttiği eleştiri de önem taşımaktadır. Araştırmacılara göre gelenek, yalnızca geçmişten devralınan sabit bir içerik değil, toplumsal aktörler tarafından yorumlanarak anlam kazanan bir süreçtir. Bu yaklaşım, geleneksel kıyafetlerin kültürel değerinin yalnızca tarihsel kökenleriyle açıklanamayacağını; günümüzde kimler tarafından, hangi bağlamlarda ve hangi gerekçelerle benimsendiğinin de dikkate alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Böylece bir kıyafetin geleneksel niteliği, yalnızca geçmişte kullanılmış olmasına değil, güncel toplumsal ilişkiler içerisinde nasıl tanımlandığına, temsil edildiğine ve kuşaklar arasında nasıl aktarıldığına bağlı olarak değerlendirilebilir.

Bu yaklaşım, Osmanlı/Türk giyim kültürü ile Cezayir geleneksel giyimi arasındaki ilişkilerin incelenmesi açısından da önemlidir. Karakou ve kaftan ile Osmanlı/Türk giyim repertuvarındaki kaftan, bindallı, şalvar ve cepken arasında gözlemlenen biçimsel veya teknik benzerlikler, tarihsel temasların araştırılması için bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Bununla birlikte benzerliklerin doğrudan kültürel aktarımın kanıtı sayılması ya da günümüzdeki kıyafetlerin tarihsel kökenleri üzerinden tek bir kültürel kimliğe indirgenmesi metodolojik açıdan sorunludur. Tarihsel süreçte kültürel dolaşıma katılan bir giyim unsuru, yeni toplumsal çevrede farklı üretim teknikleri, estetik tercihler ve kullanım pratikleriyle bütünleşerek özgün anlamlar kazanabilir. Bu nedenle Karakou ve kaftanın değerlendirilmesinde tarihsel ilişkilerin yanı sıra Cezayir toplumunda kazandıkları yerel anlamların ve güncel temsil biçimlerinin de dikkate alınması gerekmektedir.

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, giyim-kuşamın farklı boyutlarını açıklayan yaklaşımları birbirini tamamlayacak biçimde bir araya getirmektedir. Maddi kültür yaklaşımı kıyafetlerin nesnel ve teknik özelliklerini; kimlik ve toplumsal aidiyet perspektifi kültürel anlamlarını; Jan Assmann'ın kültürel bellek yaklaşımı geçmişle kurdukları ilişkiyi ve kuşaklararası aktarımını açıklamaktadır (Assmann, 2011). Van Gennep'in geçiş ritüelleri modeli ve Turner'ın liminalite yaklaşımı, geleneksel kıyafetlerin evlilik gibi statü değişimlerinin gerçekleştiği törensel bağlamlardaki işlevlerini anlamlandırmaya yardımcı olurken (Van Gennep, 1960;

Turner, 1969), Bauman'ın performans yaklaşımı kıyafetlerin toplumsal bağlamlarda sergilenmesi ve anlam kazanması üzerinde durmaktadır (Bauman, 1975). Hobsbawm ve Ranger'ın geleneklerin icadı yaklaşımı ise bu kültürel unsurların tarihsel süreklilik iddialarını, güncel temsil biçimlerini ve yeniden üretim süreçlerini eleştirel biçimde değerlendirmek için bir çerçeve sunmaktadır.

Karakou ve kaftan, bu araştırmada yalnızca farklı coğrafyalarda görülen benzer giyim unsurları olarak değil; maddi kültür, kimlik, kültürel bellek, ritüel ve performans süreçleri içerisinde anlam kazanan kültürel nesneler olarak ele alınmaktadır. İcat edilmiş gelenek yaklaşımı ise bu kıyafetlerin tarihsel kökenlerini peşinen belirlemek için değil, geleneksel olarak tanımlanmalarının hangi süreçler içerisinde gerçekleştiğini ve günümüzde nasıl temsil edildiklerini sorgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Böylece araştırma, Osmanlı/Türk ve Cezayir giyim kültürleri arasındaki ilişkileri tek yönlü etki veya doğrudan köken bağlantısı varsayımlarına indirgemeden, tarihsel karşılaşma, yerelleşme ve kültürel anlamların yeniden üretimi çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

### 3. Karakou ve Kaftan: Kültürel Karşılaşma, Yerelleşme ve Kimliğin Maddi Kültürde Yeniden Üretimi

Cezayir geleneksel kadın giyiminde kaftan ve Karakou, tarihsel kültürel karşılaşmaların, yerel estetik anlayışların ve toplumsal kimlik oluşumunun birlikte incelenmesine imkân veren önemli maddi kültür unsurlarıdır. Bu giysilerin gelişimi, kültürel aktarımın tek yönlü ve değişmeden ilerleyen bir süreç olmadığını; farklı tarihsel dönemlerde karşılaşma, benimseme, uyarlama ve yeniden üretim yoluyla biçimlendiğini göstermektedir. Cezayir kaftanının uzun biçimli *ghlila* ile ilişkilendirilmesi ve Osmanlı yönetiminin törenlerde üst düzey kişilere sunduğu kaftanların yerel giyim kültürünün sembolik repertuvarına katkıda bulunmuş olabileceği yönündeki değerlendirmeler, Osmanlı-Cezayir ilişkilerinin giyim kuşam üzerinden araştırılabilecek boyutlarına işaret etmektedir. Bununla birlikte bu ilişkiler, Cezayir kadın kaftanının bütünüyle İstanbul'dan aktarıldığını kanıtlamaz. Giysinin tarihsel gelişimini açıklayabilmek için biçimsel özelliklerin yanı sıra yerel üretim pratiklerinin, kullanım bağlamlarının ve toplumsal anlamların da dikkate alınması gerekir.

Kaftan ve Karakou'nun toplumsal anlamı, biçim ve süsleme özellikleriyle sınırlı değildir. Kumaşın niteliği, işlemelerin yoğunluğu, kullanılan malzemeler ve işçilik, tarihsel olarak ekonomik imkânların ve toplumsal konumun görünür hâle gelmesine aracılık edebilmiştir. Bu yönüyle geleneksel giyim, bedeni örten veya

estetik açıdan süsleyen bir nesne olmanın ötesinde, toplumsal farklılıkların temsil edildiği bir kültürel gösterge niteliği taşır. Giysilerin maddi özellikleri ile onlara yüklenen toplumsal anlamlar arasındaki ilişki, giyim kuşamın kültürel kimliğin oluşumunda ve ifade edilmesinde üstlendiği işlevi ortaya koymaktadır.

Günümüzde özellikle Cezayir şehri ve çevresinin geleneksel kadın giyim repertuvarıyla ilişkilendirilen Karakou, bedene oturan, bel hattını belirginleştiren ve yoğun işlemelerle öne çıkan bir üstlük biçimidir. Altın ve gümüş renkli ipliklerle yapılan işlemeler, giysinin ayırt edici estetik özellikleri arasında yer alırken kumaş, kesim, renk ve süsleme tercihlerindeki değişimler onun zaman içinde dönüşen bir tasarım alanı olduğunu göstermektedir. Klasik biçimlerin yanı sıra farklı yaka ve kol tasarımlarının, modern süsleme malzemelerinin ve yeni motiflerin kullanılması, geleneksel giysinin güncel estetik beklentiler doğrultusunda yeniden yorumlandığına işaret etmektedir. Dolayısıyla geleneğin devamlılığı, biçimin değişmeden korunmasına indirgenemez; kimi durumlarda temel biçimsel ve sembolik özelliklerin sürdürülmesi, tasarımın ise yeni koşullara göre değiştirilmesiyle sağlanır.

Karakou'nun özellikle düğünlerde ve diğer özel törenlerde kullanılması, giysinin kültürel anlamını belirginleştiren başlıca bağlamlardan biridir. Günlük yaşamda modern kıyafetlerin yaygınlaşmasına rağmen geleneksel giysilerin evlilik gibi toplumsal açıdan önemli geçişlerde tercih edilmesi, geçmişle bağ kurma ve kültürel aidiyeti görünür kılma işlevi taşır. Van Gennep'in (1960) geçiş ritüellerine ilişkin yaklaşımı çerçevesinde düğün, bireyin toplumsal statüsünde meydana gelen değişimin ritüeller aracılığıyla tanındığı bir süreç olarak değerlendirilebilir. Turner'ın (1969) ritüel ve eşiksellik üzerine çalışmaları da bu tür törenlerde sembollerin, nesnelerin ve bedensel uygulamaların toplumsal anlamların kurulmasına nasıl katıldığını incelemek için kuramsal bir zemin sunar. Bu çerçevede Karakou'nun giyilmesi, yalnızca kıyafet değişimi olarak değil, gelinin törensel statüsünü ve toplulukla ilişkisini görünür kılan bir uygulama olarak yorumlanabilir.

Karakou'nun törenlerdeki işlevi, Richard Bauman'ın (1975) performans yaklaşımından hareketle de ele alınabilir. Bauman'ın çalışmaları öncelikle sözlü sanat ve iletişimsel performansa odaklansa da performansın bağlam, izleyici ve toplumsal anlamla ilişkisine yönelik yaklaşımı, törensel giyimin incelenmesine analitik bir katkı sağlayabilir. Bu bakış açısından giysinin anlamı yalnızca maddi özelliklerinden kaynaklanmaz; nerede, kim tarafından, hangi vesileyle ve hangi toplumsal beklentiler içinde kullanıldığı da belirleyicidir. Düğün sırasında Kara-

kou'nun giyilmesi, gelinin görünümünü biçimlendirmenin yanı sıra törenin kültürel çerçevesinin temsil edilmesine katkıda bulunur. Bununla birlikte giysinin performatif işlevine ilişkin değerlendirmeler, farklı kullanıcıların deneyimleri ve tören uygulamalarına ilişkin saha verileriyle desteklendiğinde daha güçlü bir açıklama niteliği kazanacaktır.

Kaftan ve Karakou arasındaki ilişki, süsleme teknikleri ve estetik tercihler bakımından da incelenebilir. Altın ve gümüş iplikle yapılan işlemeler, değerli kumaşların kullanımı ve yoğun bezeme anlayışı, farklı coğrafyalardaki geleneksel giyim repertuvarlarında benzer toplumsal işlevler üstlenebilmiştir. Ancak benzer tekniklerin veya motiflerin Türkiye ve Cezayir'de görülmesi, bunların doğrudan bir kültürden diğerine aktarıldığını tek başına göstermez. Kültürel etkileşimin tarihsel boyutunu ortaya koyabilmek için üretim merkezleri, zanaatkârların hareketliliği, ticaret ağları, kullanılan malzemeler ve yerel işçilik gelenekleri gibi unsurların birlikte değerlendirilmesi gerekir. Ayrıca Cezayir şehir giyiminin oluşumunda Osmanlı/Türk etkilerinin yanı sıra Endülüs, Levant ve yerel üretim geleneklerinin de rol oynayabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle kültürel benzerlikler, doğrudan köken ilişkisini kanıtlayan sonuçlar olarak değil, tarihsel araştırmayla açıklanması gereken karşılaştırmalı veriler olarak ele alınmalıdır.

Karakou'nun günümüzde Cezayir kültürel kimliğinin görünür unsurlarından biri hâline gelmesi, tarihsel köken ile kültürel aidiyet arasındaki ayrımı da önemli kılmaktadır. Bir giysinin oluşumunda farklı kültürel çevrelerin etkili olması, onun zaman içinde belirli bir toplum tarafından benimsenerek o toplumun kültürel mirasının parçası hâline gelmesini engellemez. Kültürel unsurlar, tarihsel dolaşım süreçleri içinde yeni bağlamlara yerleşebilir ve kendilerine yeni anlamlar kazandırabilir. Bu bakımdan Karakou'yu yalnızca Osmanlı etkisinin günümüze ulaşmış bir kalıntısı olarak tanımlamak, onun Cezayir toplumundaki tarihsel dönüşümünü ve güncel anlamını açıklamakta yetersiz kalır. Daha kapsayıcı bir değerlendirme, Osmanlı dönemiyle ilişkilendirilen giyim unsurlarını, yerel Cezayir estetiğini ve farklı dönemlerde ortaya çıkan diğer kültürel etkileri, tarihsel kanıtların izin verdiği ölçüde birlikte ele almalıdır.

Bu süreç, Jan Assmann'ın (2011) kültürel bellek yaklaşımıyla da ilişkilendirilebilir. Kültürel bellek, geçmişin yalnızca korunması değil, simgeler, nesneler, anlatılar ve tekrarlanan uygulamalar aracılığıyla güncel toplumsal yaşam içinde yeniden anlamlandırılmasıyla ilgilidir. Karakou'nun düğünlerde tercih edilmesi ve kuşaklar boyunca değişen tasarımlarla kullanılmaya devam etmesi, giysinin

geçmişle kurulan ilişkinin maddi bir taşıyıcısı hâline gelebileceğini düşündürmektedir. Bu devamlılık, giysinin bütün özelliklerinin sabit kaldığı anlamına gelmez; kültürel anlamlar, değişen toplumsal koşullar içerisinde yeniden kurulabilir. Benzer biçimde Hobsbawm'ın (1983) "icat edilmiş gelenek" kavramı, geçmişle süreklilik kurduğu ileri sürülen uygulamaların hangi toplumsal ve tarihsel süreçlerde yeniden düzenlendiğini sorgulamak için kullanılabilir. Bununla birlikte geleneksel giysilerin değişime uğraması veya modern tasarımlarla yeniden üretilmesi, tek başına onların "icat edilmiş gelenek" olarak tanımlanmasını gerektirmez. Böyle bir yorum için süreklilik iddialarının nasıl kurulduğu, uygulamaların hangi koşullarda tekrarlandığı ve geleneksel kimliğin hangi aktörler tarafından temsil edildiği konusunda ayrıca kanıt sunulmalıdır.

Osmanlı/Türk giyim kültürü; dönem, bölge, toplumsal statü ve kullanım bağlamına göre farklılaşan, birbirini tamamlayan giysi parçalarından oluşan çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Gömlek, şalvar ve entari temel giyim unsurlarını oluştururken kaftan, bindallı ve cepken farklı işlevleri ve sembolik anlamlarıyla bu repertuvar içinde öne çıkmaktadır. Bu giysiler yalnızca bedeni örten nesneler değil; toplumsal konumun, bölgesel aidiyetin ve törensel statünün görünür hâle gelmesini sağlayan maddi kültür ürünleridir. Maddi kültür yaklaşımı, nesnelerin fiziksel özellikleri kadar üretildikleri, kullanıldıkları ve toplumsal anlam kazandıkları bağlamların da incelenmesini gerektirir. Bu nedenle Osmanlı/Türk giyim unsurlarının Cezayir'deki Karakou ve kaftanla karşılaştırılması, yalnızca biçimsel benzerlikler üzerinden değil, kullanım işlevleri ve kültürel anlamları dikkate alınarak yapılmalıdır.

Osmanlı giyim repertuvarında kaftan, farklı biçimlerde ve toplumsal çevrelerde kullanılan bir giysi olmakla birlikte özellikle saray çevresinde güç, itibar ve temsil kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. İpek ve kadife gibi kumaşlar, dokuma özellikleri ve bitkisel motiflerle zenginleştirilen süslemeler, kaftanın estetik değerinin yanı sıra toplumsal anlamını da belirlemiştir. Bununla birlikte kaftanı yalnızca hükümdarlık veya saray giyimiyle sınırlandırmak, farklı toplumsal gruplardaki kullanım çeşitliliğini göz ardı etmek olur. Bindallı ise özellikle düğün ve özel törenlerle ilişkili kadın giysileri arasında yer almakta; yoğun bitkisel işlemeleri ve metal ipliklerle oluşturulan süslemeleriyle törensel görünümü belirginleştirmektedir. Şalvar, gömlek ve entariyle birlikte kullanılan, bölgesel ve işlevsel farklılıklar gösteren temel giyim parçalarından biridir. Cepken ise kısa, bedene yakın üstlük biçimiyle yöresel kadın giyiminde yer almakta ve bazı örneklerde şalvar, göynek veya üçetek gibi giysilerle bir bütün oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu dört giysi

aynı işlevi üstlenmemekte; farklı biçimlerde bir araya gelerek Osmanlı/Türk giyim sisteminin çeşitliliğini yansıtmaktadır.

Kumaş, kesim ve süsleme özellikleri, geleneksel giyimin toplumsal anlamını kuran başlıca unsurlardır. Değerli kumaşlar, yoğun işlemeler, metal iplikler ve özgün motifler, giysinin estetik görünümünü belirlerken ekonomik imkânların ve toplumsal konumun ifade edilmesine de aracılık edebilmiştir. Üretim sırasında kullanılan teknikler ve motif repertuvarı ise yalnızca giysinin fiziksel özelliklerini değil, zanaatkârlık bilgisinin aktarımını da temsil eder. Bu bakımdan geleneksel kıyafet, üretim bilgisi ve estetik anlayışın kuşaklar arasında aktarılabildiği bir kültürel miras unsurudur.

Geleneksel giyimin sembolik işlevi özellikle düğün gibi geçiş ritüellerinde belirginleşir. Van Gennep'in (1960) geçiş ritüelleri yaklaşımı, bireyin eski toplumsal konumundan ayrılması, eşik durumundan geçmesi ve yeni statüsüne katılması aşamalarını açıklamak için kullanılabilir. Turner'ın (1969) liminalite kavramı da geçiş sürecindeki geçici statünün ve bu süreçte kullanılan sembollerin incelenmesine imkân verir. Bu çerçevede bindallı gibi özel tören giysileri, gelini diğer katılımcılardan ayırmanın ötesinde, evlilikle birlikte gerçekleşen toplumsal değişimin görünür işaretleri olarak değerlendirilebilir. Giysinin biçimi, rengi ve süslemesi bu törensel anlamı desteklerken kullanım bağlamı da ona yüklenen anlamın belirlenmesinde etkili olur.

Geleneksel kıyafetlerin düğün sonrasında sandıklarda veya çeyizlerde saklanması, aile içinde aktarılması ve sonraki kuşaklar tarafından yeniden kullanılması, giyim nesnelerinin kültürel bellekle ilişkisini güçlendirebilir. Assmann'ın (2011) kültürel bellek yaklaşımı açısından geçmiş, yalnızca anlatılar aracılığıyla değil, nesneler ve tekrarlanan toplumsal uygulamalar üzerinden de hatırlanır ve yeniden anlamlandırılır. Bu nedenle bir kıyafetin aile içinde korunması, belirli törenlerde yeniden giyilmesi veya kuşaklar arasında aktarılması, onun aile geçmişiyle ilişkilendirilen bir bellek nesnesine dönüşmesini sağlayabilir. Bununla birlikte bu tür aktarım pratiklerinin yaygınlığı ve anlamı, her toplum ve aile için varsayılamaz; somut örnekler ve saha verileriyle ortaya konulmalıdır.

Bu kuramsal çerçeve, Osmanlı/Türk giyim unsurları ile Cezayir'in Karakou ve kaftanı arasında karşılaştırma yapılırken de önem taşımaktadır. Karakou ile cepken arasında üst bedenin biçimlendirilmesi bakımından; Karakou ile bindallı arasında törensel kullanım ve süsleme özellikleri açısından; Osmanlı kaftanı ile Cezayir kaftanı arasında ise adlandırma, biçim ve toplumsal temsil bakımından

karşılaştırmalar yapılabilir. Ancak bu benzerlikler tek başına doğrudan tarihsel aktarımın veya ortak kökenin kanıtı sayılamaz. Böyle bir ilişkiyi açıklamak için tarihsel belgelerin, üretim tekniklerinin, tekstil dolaşımının, zanaatkâr hareketliliğinin ve giysilerin yerel kullanım bağlamlarının birlikte değerlendirilmesi gerekir.

**4. Kültürel Karşılaşma: Biçimsel Benzerlikten Yerelleşmeye**

Cezayir geleneksel kadın giyimindeki Karakou ve kaftan ile Osmanlı/Türk giyim kültüründeki kaftan, bindallı ve cepken arasında biçim, süsleme ve törensel kullanım bakımından karşılaştırılabilir özellikler bulunmaktadır. Kumaş türleri, metal iplikle yapılan işlemeler, bitkisel motifler ve üst giysi formları, iki coğrafyanın giyim kültürleri arasındaki ilişkileri araştırmak için önemli veriler sunmaktadır. Bununla birlikte bu benzerlikler, tek başına doğrudan kültürel aktarımın kanıtı olarak değerlendirilemez. Maddi kültür unsurları ticaret, siyasal ilişkiler, insan hareketliliği ve zanaatkârlık bilgisi aracılığıyla farklı coğrafyalara yayılabileceği gibi benzer toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda birbirinden bağımsız biçimde de gelişebilir. Bu nedenle karşılaştırmalı incelemede biçimsel benzerlik ile tarihsel aktarım arasında ayrım yapılmalı; olası ilişkiler tarihsel belgeler, üretim teknikleri ve kullanım bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmelidir.

Kumaş, kesim ve süsleme özellikleri, geleneksel giyimin hem maddi hem de sembolik boyutlarını ortaya koymaktadır. Osmanlı/Türk giyim kültüründe kaftan ve bindallı gibi giysilerde kullanılan nitelikli kumaşlar ve yoğun işlemeler, estetik görünümün yanı sıra toplumsal statünün temsil edilmesine de katkıda bulunmuştur. Cezayir kaftanı ve Karakou'da görülen kadife, saten ve metal iplikli işlemeler de giysilerin görsel kimliğinin oluşumunda belirleyici unsurlardır. Ancak benzer malzeme ve tekniklerin kullanılması, bunların mutlaka aynı kültürel kaynaktan geldiğini göstermez. Kültürel ilişkinin niteliğini açıklamak için malzemenin dolaşımı kadar, üretim bilgisinin nasıl edinildiği ve giysinin yerel toplumda hangi işlevleri üstlendiği de incelenmelidir.

Benzer bir değerlendirme renk ve motifler için de geçerlidir. Osmanlı/Türk sanatında lale, karanfil, gül ve yaprak gibi bitkisel motifler farklı sanat ve tekstil alanlarında kullanılmıştır. Cezayir giyiminde de bitkisel ve geometrik süslemeler görülmekle birlikte bu repertuvarın yerel Mağrip, Endülüs ve daha geniş Akdeniz sanat gelenekleriyle ilişkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Görsel açıdan benzer motiflerin bulunması, tek başına doğrudan aktarımı kanıtlamaz; motiflerin üretim tekniği, giysi üzerindeki konumu, kullanım bağlamı ve yerel anlamı birlikte

ele alınmalıdır. Dolayısıyla kültürel dolaşım yalnızca biçimlerin taşınması değil, bu biçimlerin yeni toplumsal çevrelerde farklı anlamlar kazanması sürecidir.

Karakou, kaftan ve bindallının karşılaştırılabileceği önemli alanlardan biri de törensel kullanımdır. Geleneksel düğün kıyafetleri, bireyin toplumsal statüsündeki değişimi görünür kılarken törenin kültürel anlamının kurulmasına da katkıda bulunur. Van Gennep'in (1960) geçiş ritüelleri yaklaşımı, evlilik sürecini eski statüden ayrılma, eşik aşaması ve yeni statüye katılma çerçevesinde incelemeye imkân verir. Turner'ın (1969) liminalite kavramı ise geçiş sürecindeki statü değişiminin ritüeller ve semboller aracılığıyla nasıl ifade edildiğini açıklamak için kullanılabilir. Bu açıdan Karakou ile bindallı arasındaki karşılaştırmanın önemi, yalnızca biçimsel benzerliklerinden değil, düğün bağlamında törensel kimliği görünür kılabilmelerinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte benzer ritüel işlevler, mutlaka doğrudan tarihsel aktarım bulunduğu anlamına gelmez; farklı toplumlarda benzer toplumsal ihtiyaçlar benzer giyim pratiklerini ortaya çıkarabilir.

Geleneksel kıyafetlerin toplumsal anlamı, kadınlık ve statü temsiliyle de ilişkilidir. Özellikle düğünlerde kullanılan giysiler, gelinin törensel görünümünü biçimlendirerek medeni durumdaki değişimin topluluk tarafından tanınmasına aracılık eder. Böylece kıyafet, yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkarak toplumsal rollerin ve kültürel beklentilerin ifade edildiği bir maddi kültür unsuruna dönüşür. Bununla birlikte bu işlevin her toplumda aynı biçimde gerçekleştiği varsayılmamalı; giysinin anlamı yerel kullanım pratikleri ve kullanıcıların deneyimleri üzerinden değerlendirilmelidir.

Kültürel karşılaşma sonucunda ortaya çıkan bir giysi biçiminin yeni bir toplumsal çevrede benimsenmesi, onun değişmeden korunacağı anlamına gelmez. Biçim, malzeme, süsleme ve kullanım amacı yerel estetik anlayışa ve toplumsal koşullara göre dönüşebilir. Handler & Linnekin'in (1984) geleneği sabit ve değişmez bir miras olarak değil, toplumsal süreçler içerisinde yorumlanan bir olgu olarak ele alan yaklaşımı, bu dönüşümü açıklamak bakımından önemlidir. Assmann'ın (2011) kültürel bellek kavramı da geleneksel giysilerin geçmişle bağ kuran nesneler olarak nasıl anlam kazandığını değerlendirmeye yardımcı olur. Bir kıyafetin düğünlerde kullanılması, aile içinde korunması veya kuşaklar arasında aktarılması, onun kültürel belleğin parçası hâline gelmesini sağlayabilir. Ancak bu tür aktarım biçimlerinin varlığı ve yaygınlığı, somut tarihsel ve saha verileriyle ortaya konulmalıdır.

Bu çerçevede Karakou'nun oluşumunu yalnızca Osmanlı/Türk giyim kültürünün doğrudan bir uzantısı olarak açıklamak yerine, farklı tarihsel temasların ve yerel yeniden üretim süreçlerinin şekillendirdiği bir giyim unsuru olarak ele almak daha açıklayıcıdır. Osmanlı-Cezayir ilişkileri, kültürel dolaşımı araştırmak için tarihsel bir bağlam sunmakla birlikte, belirli bir giysinin biçimsel özelliklerinin hangi kanallarla aktarıldığı ayrıca kanıtlanmalıdır. Benzer şekilde Karakou'nun günümüzde Cezayir kültürel mirasının bir parçası olarak benimsenmesi, onun tarihsel oluşum sürecinden ayrı değerlendirilmelidir. Bir kültürel unsurun oluşumunda farklı toplumların etkili olması, zaman içinde onu benimseyen topluluğun kimliğinin ve belleğinin parçası hâline gelmesine engel değildir.

Karakou, Cezayir kaftanı ve Osmanlı/Türk giyim unsurları arasındaki ilişki; biçimsel benzerlik, olası tarihsel dolaşım, yerel uyarlama ve kültürel anlamların yeniden kurulması düzlemlerinde incelenmelidir. Bu yaklaşım, kültürel etkileşimi tek yönlü bir kaynak ve alıcı ilişkisine indirgemeden, tarihsel temaslar ile yerel toplumsal pratiklerin karşılıklı etkisini dikkate alır. Karakou'nun günümüzdeki kültürel anlamı da yalnızca olası tarihsel kökenleriyle değil, Cezayir toplumunda nasıl kullanıldığı, temsil edildiği ve kültürel belleğe nasıl dâhil edildiğiyle açıklanmalıdır. Böylece kültürel karşılaşmanın sonucu, basit bir kültürel aynılık değil; tarihsel temasların yerel koşullar içinde yeniden yorumlanması ve yeni bir kültürel aidiyet kazanması olarak değerlendirilebilir.

**5. Yerelleşme ve Yeniden Anlamlandırma: Karakou'nun Cezayirleşmesi**

Kültürel karşılaşmalar sonucunda farklı toplumların repertuvarına dâhil olan maddi kültür unsurları, yeni toplumsal çevrelerde yerel estetik anlayışlar, üretim pratikleri ve kullanım bağlamları doğrultusunda dönüşerek özgün anlamlar kazanabilir. Bu süreç, kültürel aktarımın edilgen bir benimseme ilişkisi olmadığını; seçme, uyarlama ve yeniden üretme pratiklerini içerdiğini göstermektedir. Karakou, tarihsel temaslar sonucunda biçimlenen bir giyim unsurunun yerel kültürel sistem içerisinde yeniden anlamlandırılmasını incelemek bakımından bu sürecin dikkat çekici örneklerinden biridir.

Karakou'nun tarihsel oluşumunu tek bir kültürel kaynağa indirgemek, Cezayir'in farklı tarihsel ve kültürel çevrelerle kurduğu ilişkileri göz ardı etme riski taşımaktadır. Osmanlı/Levant giyim kültürüyle ilişkilendirilen biçimlerin yanı sıra yerel Cezayir, Endülüs-Mağrip ve sonraki dönemlerdeki kültürel etkileşimler

de bu çerçevede dikkate alınmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu etkilerin giysinin biçimsel özelliklerine hangi tarihsel kanallarla yansıdığını belirlemek, karşılaştırmalı gözlemlerin ötesinde somut tarihsel kanıtlar gerektirmektedir. Bu nedenle Karakou'nun Cezayirleşmesi, belirli bir kültürel kaynağın değişmeden devam etmesi olarak değil, tarihsel karşılaşmaların yerel koşullar içerisinde yeniden biçimlenmesi olarak değerlendirilmelidir.

Bu yerelleşmenin temel göstergelerinden biri, Karakou'nun Cezayir'in giyim ve süsleme gelenekleriyle bütünleşmesidir. Giysinin kesimi, kumaş tercihleri, işlemeleri ve renkleri, onun estetik kimliğinin oluşumunda belirleyici unsurlardır. Özellikle altın ve gümüş renkli ipliklerle gerçekleştirilen işlemeler, Karakou'nun görsel karakterini belirginleştirmektedir. Bununla birlikte bu özellikleri değişmez bir geleneğin unsurları olarak değerlendirmek yerine, tarihsel süreçte farklılaşabilen üretim ve tasarım pratikleri bağlamında ele almak gerekir. Geleneksel işleme tekniklerinin yeni kumaşlarla ve çağdaş tasarım anlayışlarıyla bir arada kullanılması, giysinin geçmişle bağını korurken güncel estetik tercihlere de uyarlanmasını sağlamaktadır.

Bu dönüşüm, kültürel belleğin geçmişi olduğu gibi muhafaza eden sabit bir yapıdan ziyade, geçmiş ile bugün arasında sürekli ilişki kuran dinamik bir süreç olduğu yönündeki yaklaşımla açıklanabilir (Assmann, 2011). Karakou'nun farklı kuşaklar tarafından yeniden tasarlanması ve kullanılması, kültürel sürekliliğin biçimsel değişmezlikten çok, geçmişe ilişkin anlamların güncel koşullarda yeniden üretilmesiyle sağlanabildiğini göstermektedir. Bu bakımdan giysinin çağdaş tasarımlarla yeniden yorumlanması, tek başına gelenekten uzaklaşma olarak nitelendirilemez; değişim, geleneğin güncel toplumsal yaşam içerisindeki devamlılığını sağlayan mekanizmalardan biri olarak değerlendirilebilir.

Karakou'nun kültürel anlamının oluşumunda kullanım bağlamı da belirleyicidir. Özellikle düğünler ve diğer özel törenlerde giyilen kıyafet, bireysel estetik tercihin ötesine geçerek toplumsal aidiyetin görünür hâle geldiği bir göstergeye dönüşür. Gelinin Karakou giymesi, onu belirli bir giyim geleneğiyle ilişkilendirirken aile, topluluk ve yerel kültürle kurulan bağları da törensel düzlemde ifade edebilir. Bu bağlamda giysi, kimliği yalnızca temsil eden bir nesne değil, kimliğin toplumsal olarak sergilendiği ve yeniden üretildiği bir kültürel araç niteliği taşır. Bununla birlikte Karakou'ya yüklenen anlamların bölgesel farklılıklara, aile geleneklerine ve bireysel tercihlere göre değişebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Karakou'nun özellikle Cezayir şehriyle özdeşleşmesi, giysinin ulusal aidiyetin yanı sıra mekânsal kimlik de taşıdığını ortaya koymaktadır. Cezayir'in farklı bölgelerinde gelişen giyim gelenekleri, ülkenin kültürel çeşitliliğinin bir parçasıdır. Bu nedenle Karakou'yu bütün ülkeyi tek başına temsil eden homojen bir giyim biçimi olarak değerlendirmek yerine, belirli tarihsel ve bölgesel bağlamlarda anlam kazanan bir gelenek olarak ele almak daha açıklayıcıdır. Giysinin yerel ve ulusal kimliklerle ilişkisi, farklı aidiyet düzeylerinin aynı maddi kültür unsuru üzerinde kesişebildiğini göstermektedir.

Modernleşme sürecinde geleneksel kıyafetlerin gündelik kullanımının değişmesi de Karakou'nun günümüzdeki konumunu anlamak açısından önemlidir. Gündelik yaşamda kullanım alanı daralan geleneksel giysiler, düğün ve diğer özel törenlerdeki varlıklarını sürdürerek farklı bir işlev kazanabilir. Karakou'nun törensel bağlamlarda kullanılmaya devam etmesi, geleneksel giyimin ortadan kalkmasından ziyade kullanım biçiminin ve sembolik değerinin dönüşümü olarak yorumlanabilir. Geleneksel kıyafetlerin modern giysilerle birlikte tercih edilmesi de modernlik ile geleneğin zorunlu olarak birbirini dışlayan kategoriler olmadığını; farklı kültürel ifade biçimlerinin aynı toplumsal bağlamda bir arada var olabildiğini göstermektedir.

Kültürel sürekliliğin sağlanmasında kuşaklararası aktarım ve üretim bilgisi de önemli bir yere sahiptir. Karakou'nun aktarımı, yalnızca giysinin fiziksel varlığının korunmasını değil; hazırlanmasına, tamamlanmasına ve belirli törenlerde kullanılmasına ilişkin bilgi ve becerilerin sürdürülmesini de kapsar. Aile içindeki öğrenme süreçleri, kadınlar arasındaki bilgi paylaşımı ve zanaatkârların üretim pratikleri, bu kültürel birikimin aktarılmasına katkıda bulunabilir. Böylece giysi, maddi varlığının yanı sıra kullanım kuralları, üretim teknikleri ve toplumsal anlamlarıyla da kültürel belleğin taşıyıcısı hâline gelir.

Karakou'nun turizm, sosyal medya, festivaller ve kültürel miras uygulamaları aracılığıyla görünürlük kazanması, bu aktarım ve yeniden anlamlandırma süreçlerine yeni bir boyut eklemektedir. Giysi, yerel kullanım bağlamının ötesine taşınarak Cezayir kültürünü temsil eden görsel bir simge olarak dolaşıma girebilmektedir. Ancak kültürel miraslaştırma, geçmişten devralınan unsurların yalnızca korunmasını değil, aynı zamanda seçilmesini, temsil edilmesini ve güncel değerler doğrultusunda yeniden yorumlanmasını da içerir. Hobsbawm'ın (1983) geleneklerin yeniden üretimine ilişkin yaklaşımı bu süreci anlamlandırmak açı-

sından işlevsel olmakla birlikte, her değişimi gelenek icadı olarak nitelendirmekten kaçınmak gerekir. Karakou'nun çağdaş tasarımlarla yeniden üretilmesi, tarihsel süreklilik ile güncel yaratıcılığın birlikte değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Karakou'nun Cezayirleşmesi, tarihsel köken tartışmalarının ötesinde, bir giyim unsurunun yerel estetik, toplumsal ilişkiler, ritüeller ve kültürel bellek içerisinde yeniden anlam kazanmasını ifade etmektedir. Osmanlı/Türk giyim kültürüyle tarihsel temasların bulunması ile Karakou'nun günümüzde Cezayir kültürel mirasının bir parçası olarak kabul edilmesi arasında bir çelişki yoktur. Kültürel dolaşım, bir unsurun sonraki dönemlerde kazandığı yerel aidiyeti ortadan kaldırmadığı gibi, bu aidiyetin oluşumunu mümkün kılan tarihsel süreçlerden biri de olabilir. Dolayısıyla Karakou'nun kültürel kimliğini yalnızca kökeni üzerinden açıklamak yerine, tarihsel temaslar sonucunda nasıl dönüştürüldüğü, hangi toplumsal ve törensel bağlamlarda kullanıldığı ve sonraki kuşaklara nasıl aktarıldığı üzerinden değerlendirmek gerekir. Bu yaklaşım, Karakou'yu kültürel karşılaşmaların pasif bir kalıntısı olarak değil, Cezayir toplumunun geçmiş ile bugün arasında kurduğu ilişkinin yaşayan bir maddi kültür unsuru olarak ele almayı mümkün kılmaktadır.

**Sonuç**

Bu çalışma, Osmanlı-Cezayir ilişkileri çerçevesinde ortaya çıkan tarihsel ve kültürel karşılaşmanın geleneksel giyim-kuşam alanındaki yansımalarını, Cezayir kadın giyiminde önemli bir yere sahip olan Karakou ve kaftan üzerinden incelemiştir. Çalışmanın temel hareket noktası, farklı toplumların giyim kültürlerinde görülen biçimsel benzerliklerin doğrudan ve tek yönlü bir kültürel aktarımın kanıtı olarak değerlendirilmemesi gerektiği düşüncesidir. Bu doğrultuda araştırmada, giyim unsurlarının tarihsel karşılaşmalar, kültürel dolaşım, seçici benimseme, yerelleşme ve yeniden anlamlandırma süreçleri içerisinde değerlendirilmesi gerektiği ortaya konulmuştur.

Osmanlı-Cezayir ilişkileri, yalnızca siyasal ve ekonomik bir ilişki alanı oluşturmamış; gündelik yaşam pratikleri, maddi kültür, estetik anlayışlar ve giyim-kuşam gibi kültürün görünür alanlarında da çeşitli karşılaşma ve etkileşim biçimlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Cezayir geleneksel kadın giyiminde görülen kaftan ve Karakou gibi unsurlar bu tarihsel karşılaşmanın maddi kültür açısından incelenebileceği önemli örnekler sunmaktadır. Bununla birlikte Cezayir giyim kültürünün tek bir kaynağa indirgenemeyeceği; yerel Kuzey Afrika gele-

neklerinin yanı sıra Osmanlı, Endülüs, Akdeniz ve daha sonraki Avrupa etkilerinin farklı tarihsel dönemlerde birbirleriyle kesiştiği çok katmanlı bir kültürel yapı içerisinde değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu açıdan Karakou, çalışmanın temel tartışma alanlarından birini oluşturmaktadır. Karakou'nun tarihsel oluşumunu yalnızca "Osmanlı kökenli bir kıyafetin Cezayir'de kullanılması" biçiminde açıklamak, kıyafetin geçirdiği kültürel dönüşümü ve Cezayir toplumunda kazandığı anlamları göz ardı edecektir. Karakou örneği, kültürel bir unsurun farklı bir kültürel çevreye girdiğinde olduğu gibi korunmadığını; yerel estetik beğeniler, üretim teknikleri, kumaş ve süsleme tercihleri, toplumsal statü anlayışları, bölgesel kimlikler ve törensel uygulamalar doğrultusunda yeniden biçimlenebildiğini göstermektedir. Bu nedenle çalışmada kullanılan "Karakou'nun Cezayirleşmesi" kavramı, yalnızca kıyafetin Cezayir'de üretilmesi veya kullanılması anlamına gelmemekte; onun Cezayir toplumunun sosyal, estetik, ritüel ve sembolik dünyasına dâhil edilerek yeni bir kültürel anlam kazanmasını ifade etmektedir.

Bu süreç aynı zamanda kültürel aidiyetin yalnızca "köken" üzerinden açıklanamayacağını göstermektedir. Bir kültürel unsurun hangi tarihsel çevrede ortaya çıktığı kadar, farklı bir toplum tarafından nasıl benimsendiği, hangi anlamlarla kullanıldığı, hangi ritüeller içerisinde yaşatıldığı ve kuşaklar arasında nasıl aktarıldığı da önemlidir. Dolayısıyla "Karakou Osmanlı mıdır, Cezayirli midir?" biçimindeki ikili bir sınıflandırmadan ziyade, "Karakou hangi tarihsel karşılaşmalar sonucunda biçimlenmiş ve nasıl Cezayir kültürel belleğinin bir parçası hâline gelmiştir?" sorusu daha açıklayıcı bir yaklaşım sunmaktadır. Böyle bir yaklaşım, kültürel mirasın oluşumundaki dolaşım, etkileşim ve yeniden üretim süreçlerini görünür kılmaktadır.

Araştırmanın bir diğer önemli sonucu, geleneksel giyim unsurlarının yalnızca maddi kültür nesneleri olarak değerlendirilmemesi gerektiğidir. Kıyafet; toplumsal statü, cinsiyet, yaş, medeni durum, bölgesel aidiyet ve kültürel kimlik gibi kategorilerin görünür hâle getirilmesinde işlev gören sembolik bir iletişim aracıdır. Özellikle düğün, kına ve diğer törensel uygulamalarda kıyafetin anlamı daha da belirginleşmektedir. Van Gennep'in geçiş ritüelleri yaklaşımı ve Turner'ın liminalite kavramı açısından değerlendirildiğinde, gelinin giydirilmesi ve törensel kıyafet değişimleri bireyin bir toplumsal statüden diğerine geçişini görünür kılan ritüel pratikler olarak ele alınabilir. Bu bağlamda kıyafet yalnızca bedeni örten bir nesne değil, toplumsal dönüşümün performatif olarak sergilendiği bir araçtır.

Karakou'nun özellikle düğünlerde ve diğer törensel bağlamlarda kullanılmasının yaygınlaşması da bu dönüşümün önemli bir göstergesidir. Modernleşme sonucunda gündelik kullanım alanı daralan geleneksel kıyafetlerin tamamen ortadan kalkmak yerine düğün, bayram, kültürel etkinlik ve temsil gibi özel alanlara taşınması, geleneğin yok oluşundan ziyade kullanım bağlamının değişmesi şeklinde değerlendirilebilir. Bu durum, modernleşme ile gelenek arasında mutlak bir karşıtlık kurmak yerine, geleneğin değişen toplumsal koşullar içerisinde yeniden konumlandırıldığını göstermektedir. Modern kesimler, yeni kumaşlar, farklı renkler, yeni süsleme biçimleri ve çağdaş tasarımlarla yeniden üretilen Karakou, bu anlamda "değişerek devam eden gelenek" anlayışının somut örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Kıyafetin kültürel bellek açısından taşıdığı anlam da burada önem kazanmaktadır. Jan Assmann'ın kültürel bellek yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde, geleneksel kıyafetler geçmişe ilişkin bilgilerin yalnızca sözlü anlatılar aracılığıyla değil, nesneler ve uygulamalar yoluyla da kuşaktan kuşağa aktarılmasını mümkün kılmaktadır. Çeyizlerde saklanan kıyafetler, aile büyüklerinden aktarılan giyim bilgileri, kumaş ve süsleme teknikleri, kıyafetin hangi törende ve kim tarafından giyileceğine ilişkin bilgiler ve düğün sırasında gerçekleştirilen giydirme pratikleri, maddi kültür ile belleğin birbirini tamamladığı bir aktarım alanı oluşturmaktadır. Böylece kıyafet, geçmişin hatırlanmasını sağlayan pasif bir nesne olmaktan çıkarak kültürel belleğin yeniden üretildiği aktif bir araca dönüşmektedir.

Kuşaklararası aktarım açısından bakıldığında ise geleneksel giyimin yalnızca nesnenin kendisinin aktarılmasıyla sınırlı olmadığı görülmektedir. Kumaşın seçilmesi, kıyafetin hazırlanması, süsleme tekniklerinin bilinmesi, kıyafetin hangi törende kullanılacağı, hangi statüyü ifade ettiği ve nasıl taşınacağına ilişkin bilgiler de bu aktarım sürecinin parçalarıdır. Dolayısıyla geleneksel giyim kültürünün devamlılığı, hem maddi nesnelerin hem de bu nesnelere ilişkin bilgi, beceri ve anlamların aktarılmasına bağlıdır. Bu aktarım ise değişmez bir tekrar biçiminde değil, her kuşakta yeniden yorumlanan dinamik bir süreç olarak gerçekleşmektedir.

Çalışmanın ortaya koyduğu bir diğer önemli husus, kültürel miraslaştırma süreçlerinin geleneksel giyimin anlam alanını dönüştürmesidir. Karakou'nun düğünlerde kullanılan bir kıyafet olmanın ötesinde kültürel etkinliklerde, turistik gösterilerde, sosyal medya paylaşımlarında, moda tasarımlarında ve kültürel temsil alanlarında görünürlük kazanması, kıyafetin kullanım bağlamının genişledi-

ğini göstermektedir. Böylece gündelik yaşam içerisinde kullanılan veya belirli ritüellerle sınırlı olan bir kıyafet, aynı zamanda "Cezayir kültürünü temsil eden" görsel bir sembole dönüşebilmektedir. Bu durum Hobsbawm'ın "icat edilmiş gelenek" yaklaşımıyla ilişkilendirilebilecek biçimde, geçmişe gönderme yapan kültürel unsurların güncel ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden düzenlenmesi ve yeni temsil bağlamlarında kullanılması olarak değerlendirilebilir. Ancak burada "icat" kavramının geleneğin sahte veya değersiz olduğu anlamına gelmediği; aksine geleneksel unsurların günümüzde yeniden seçilerek, düzenlenerek ve anlamlandırılarak yaşatılabildiği vurgulanmalıdır.

Türkiye ile Cezayir arasındaki karşılaştırma da bu noktada "aynılık" arayışından ziyade kültürel süreçlerin karşılaştırılması açısından önem taşımaktadır. Kaftan, bindallı, şalvar ve cepken gibi Osmanlı/Türk giyim unsurları ile Cezayir'deki Karakou ve kaftan arasında biçimsel veya işlevsel benzerlikler bulunması, iki kültür arasındaki tarihsel temasların araştırılması için önemli ipuçları sunmaktadır. Bununla birlikte bu benzerliklerin her birinin doğrudan tarihsel aktarım olarak kabul edilmesi metodolojik açıdan sakıncalıdır. Benzer biçimler farklı kültürel çevrelerde bağımsız olarak ortaya çıkabileceği gibi, ortak bir kültürel dolaşım alanının ürünü de olabilir. Bu nedenle karşılaştırmalı halkbilimi açısından asıl önemli olan, yalnızca "hangi kıyafet hangisinden alınmıştır?" sorusunu sormak değil; kıyafetlerin hangi tarihsel koşullarda karşılaştığını, nasıl dönüştüğünü, hangi toplumsal anlamlarla yeniden üretildiğini ve hangi kültürel bellek içerisinde yaşatıldığını ortaya koymaktır.

Bu çerçevede çalışma boyunca önerilen *"Karşılaşma → Dolaşım → Benimseme → Yerelleşme → Yeniden Anlamlandırma → Ritüelleşme → Kültürel Bellekte Yaşatma"* modeli, geleneksel giyim unsurlarının kültürel hareketliliğini açıklamak açısından işlevsel bir analitik çerçeve sunmaktadır. Bu model, kültürel etkileşimi tek yönlü bir aktarım süreci olmaktan çıkararak karşılaşan kültürlerin aktif biçimde rol aldığı dinamik bir süreç olarak ele almaktadır. Bir kültürel unsur başka bir topluma geçtiğinde, yalnızca biçimini koruyan pasif bir nesne olarak kalmamakta; yeni toplumsal koşullar içerisinde seçilmekte, dönüştürülmekte, yerelleştirilmekte ve yeni anlamlarla ilişkilendirilmektedir.

Sonuç olarak Cezayir geleneksel kadın giyiminde görülen Karakou ve kaftan, Osmanlı-Cezayir ilişkilerinin halkbilimsel boyutunu anlamak bakımından önemli bir maddi kültür alanı sunmaktadır. Ancak bu unsurların anlamını yalnızca tarihsel kökenlerinde aramak yeterli değildir. Onların günümüzdeki kültü-

rel değerini belirleyen temel unsurlar; Cezayir toplumunda benimsenmeleri, yerel estetik ve ritüel sistemlerle bütünleşmeleri, kadın kimliği ve toplumsal statünün görünür kılınmasında kullanılmaları, düğün ve diğer törensel pratiklerle ilişkilendirilmeleri ve kuşaklar boyunca kültürel belleğin bir parçası olarak aktarılmalarıdır. Bu nedenle Karakou, tarihsel karşılaşmanın yalnızca "izini" taşıyan bir kıyafet değil, geçmiş ile bugün arasında kültürel bir süreklilik kuran yaşayan bir kültürel bellek nesnesidir.

Bu değerlendirme, Osmanlı-Cezayir ilişkilerinin yalnızca siyasi tarih, diplomasi veya ekonomik ilişkiler üzerinden değil; gündelik hayat, maddi kültür, beden, ritüel ve kültürel bellek gibi halkbilimsel alanlar üzerinden de ele alınması gerektiğini göstermektedir. Cezayir ve Türkiye arasındaki giyim kültürü ilişkisi de bu bakımdan iki kültürün birbirine indirgenebileceği bir "ortak kıyafet repertuarı" değil, tarihsel karşılaşmalar sonucunda farklı yönlerde gelişen, yerelleşen ve yeniden anlamlandırılan kültürel süreçler bütünü olarak değerlendirilmelidir. Böyle bir yaklaşım, ortak kültürel miras kavramını tek bir kültüre aitlik iddiası üzerinden değil, karşılaşma, etkileşim, dolaşım ve yeniden üretim süreçleri üzerinden düşünmeye imkân vermektedir.

**Kaynakça**

Assmann, Jan (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.

Bauman, Richard (1975). "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist*, 77(2): 290-311.

Chouitem, Arezki (2013). "The Role of Kouloughlis in Algeria during the Ottoman Period (1519-1830)". *Afkar wa Afak*, 3(4): 175-189.

Handler, Richard & Linnekin, Jocelyn (1984). "Tradition, Genuine or Spurious". *Journal of American Folklore*, 97(385): 273-290.

Hobsbawm, Eric (1983). "Introduction: Inventing Traditions". *The Invention of Tradition*. Ed. Eric Hobsbawm & Terence Ranger. Cambridge University Press, 1-14.

Turner, Victor (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Company.

Van Gennep, Arnold (1960). *The Rites of Passage*. Çev. Monika B. Vizedom & Gabrielle L. Caffee. University of Chicago Press.

# TÜRKSOY ANMA YILLARINDA TÜRKİYE: ANILAN ŞAHSİYETLER ÜZERİNE BİR KANONLAŞMA ÇÖZÜMLEMESİ (2010-2026)

Türkiye in the TÜRKSOY Commemorative Years: An Analysis of Canon Formation through the Commemorated Figures (2010-2026)

***Zülal SÖĞÜT****

## Giriş

Toplulukların tarihi, yaşanmış olayların arasından seçilip yeniden anlatılanlarla şekillenmektedir. Olayların seçimini yapan, hangi adın tekrar tekrar anılacağına, hangisininse unutulacağına karar veren aktörler modern dönemde giderek daha fazla kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Devletler, bakanlıklar, akademiler ve uluslararası kültür örgütleri; anma günleri, yıldönümleri, ödüller, yayın programları ve sergilerle kolektif belleğin takvimini düzenlemektedir. Bu takvim, görünürde tarafsız bir hatırlama aracı gibi gözükebilir fakat kimin hatırlanacağına dair bir dizi tercihi de beraberinde taşımaktadır.

Türk dünyası ölçeğinde anma takvimi düzenleyen kurumların başında ortak kültürel mirası korumak ve tanıtmak amacıyla kurulmuş uluslararası bir teşkilat gelmektedir. Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY), 1993 yılında Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan ve Türkiye'nin imzaladığı anlaşmayla kurulmuş ve ortak dil, tarih, kültür gibi değerler üzerine temellenen bir iş birliği yapısı olarak tanımlanmıştır. Öyle ki teşkilat, ortak mirası görünür kılmayı temel işlevleri arasında sayarak "Türk dünyasının UNESCO'su" olarak nitelendirilmiştir (Akıllı, 2019: 3).

TÜRKSOY'un 2010'dan bu yana sürdürdüğü anma yılı uygulaması ise bu işlevin en düzenli ve en görünür biçimidir. Teşkilat, her yılı üye ülkelerin önerdiği bir ya da birkaç şahsiyete ithaf etmekte ve yıl boyunca bu adlar etrafında konser,

* Öğr. Gör., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye. E-posta: zulalya11@windowslive.com. ORCID: 0000-0001-5998-6909.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24350873

sergi, sempozyum, çeviri, yayın faaliyetleri gibi etkinlikler düzenlemektedir. Kurumun kendi ifadesiyle bu uygulama, Türk dünyasının seçkin şahsiyetlerinden kalan kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlamaktadır (URL-1). Teşkilatın bünyesinde yer alan çalışmalarda da anma yıllarının UNESCO uygulaması örnek alınarak 2010'da resmen başlatıldığı ve Nevruz kutlamaları, kültür başkentleri ve sanat toplulukları ile birlikte teşkilatın "geleneksel" faaliyetleri arasında sayıldığı belirtilmektedir (Keskin vd., 2022: 135, 139).

Bu çalışmanın çıkış noktası, anma yıllarıyla yürütülen aktarım faaliyetinin aynı zamanda bir seçme ve ayıklama faaliyeti olduğu gözlemidir. Zira bir mirası gelecek kuşaklara aktarmak, o mirasın hangi parçasının aktarılmaya değer bulunduğuna karar vermeyi de gerektirir. Her yıl yalnızca bir ya da birkaç adın anılabilmesi, bu kararı kaçınılmaz olarak bir seçime dönüştürmektedir. Türkiye adına seçilen adlar da bu seçimin mantığını izlemek için önemli bir örneklemdir.

2010-2026 arasında TÜRKSOY anma takviminde yer alan 34 kaydın yedisi Türkiye ile ilişkilidir: Haldun Taner (2015), Âşık Veysel (2019), Yunus Emre (2021), Süleyman Çelebi (2022), Mehmet Âkif Ersoy (2023), Münir Nurettin Selçuk (2025) ve Ziya Gökalp (2026). Bu yedi isim, tek tek bakıldığında Türk kültür tarihinin önemli figürlerindendir. Ancak birlikte bakıldığında belirli bir örüntü göstermektedir. Hangi dönemlerin temsil edildiği, hangi alanların öne çıktığı, hangi niteliklerin vurgulandığı ve hangilerinin dışarıda bırakıldığı sorularına verilen yanıtlar, örtük bir kanonun kuruluş mantığını açığa çıkarmaktadır.

Bu düşünceden yola çıkılarak çalışmada şu sorulara cevap aranacaktır: Hangi şahsiyet, hangi ölçütle ve kimin önerisiyle anma yılına alınmaktadır? Bir kurum, geçmişe müdahale etmeden onu temsil edebilir mi? Şahsiyetin mirasından hangi eser, nitelik ve düşünce görünür kılınmaktadır? Anlatma ve yorumlama yetkisi akademisyen, sanatçı, bürokrat ve topluluk arasında nasıl dağılmaktadır? Bunlar üzerinden anma faaliyetlerinin seçimi, otoritesi ve örüntüsü incelenecektir.

Burada baştan yapılması gereken bir ayrım vardır: TÜRKSOY, söz konusu şahsiyetleri ilk kez kanonlaştıran kurum değildir. Yedi ismin tamamı da Türkiye'nin ulusal edebiyat, müzik ve düşünce kanonunda zaten yer alan isimlerdir. TÜRKSOY'un yaptığı şey, ulusal düzeyde değer atfedilmiş adları seçmek, belirli nitelikleriyle yeniden yorumlamak ve ulusötesi bir anma düzenine taşımaktır. Bu durum eğitim müfredatları üzerinden de izlenebilmektedir: Çelik'in (2019: 96, 117-118) 1950-2017 arasındaki yedi dil ve edebiyat öğretim programını taradığı

çalışmasına göre Mehmet Âkif Ersoy 17 kez anılarak listenin ikinci sırasında yer almakta, Yunus Emre 11, Ziya Gökalp 7 kez anılmaktadır. Aynı programlarda Süleyman Çelebi 4, Haldun Taner 3, Âşık Veysel ise yalnızca 2 kez anılmaktadır. Bu sıralama, TÜRKSOY'a önerilen adların ulusal eğitim kanonunda farklı ağırlıklara sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışmada incelenen süreç, birincil bir kanonlaşmadan çok, ulusal kanonun uluslararası bir meşruiyet alanında yeniden üretilmesi, yani ikincil bir kanonlaşmadır.

**1. Geleneğin İcadı ve Kanonlaşma**

Kültürel bellek, toplulukların kimliklerini geçmişe ilişkin ortak bir bilgi stoğu üzerinden kurduklarını ve bu bilginin metinler, ritüeller, anıtlar ve törenler aracılığıyla kuşaklar arasında taşındığını ileri sürmektedir. Bu noktada birkaç kuşakla sınırlı olan ve yaşayan taşıyıcılara bağlı bulunan iletişimsel bellekten farklı olarak bir de kurumsallaşmış, uzmanlar tarafından korunan bir kültürel belleğin varlığı toplumlar için oldukça önem arz etmektedir. Anma yılları, tam da bu iki bellek biçiminin kurumsal aracı olarak düşünülebilir: Bir şahsiyet, yaşayan tanıkların hafızasından da beslenerek resmî takvimin, sempozyum bildirilerinin ve çeviri antolojilerinin konusu hâline gelmektedir.

İşte bu noktada geleneğin icadı kavramı akıllara gelmektedir. Eric Hobsbawm'a göre icat edilmiş gelenek (1983), açıkça ya da örtük olarak kabul görmüş kurallarla yönetilen, tekrar yoluyla belirli değer ve davranış normlarını aşılamayı amaçlayan ve bunu yaparken geçmişle süreklilik iddiasında bulunan pratikler bütünüdür. Ayrıca bu süreklilik çoğu zaman seçilmiş veya kurgulanmıştır. Anma yılları, bu tanımın neredeyse bütün unsurlarını taşır: Yıllık tekrar, kurumsal kurallar (aday gösterme, oy birliği, yıldönümü ölçütü), değer aktarımı ve geçmişle süreklilik vurgusu (Çoruk, 2016: 79). Kanon da bu noktada ortak kimliği oluşturan ve sağlamlaştıran bir ilke işlevi görmektedir.

Kanon kavramı, kilise tarafından sahih kabul edilen metinlerin ve azizler listesine eklenen adların oluşturduğu kutsal bütünden türemiştir (Anar, 2013: 64). Edebiyat çalışmalarında ise bir otoritenin ya da otoritelerin onayladığı yazarlar listesini ve bu listeye yeni adların katılmasına verilen izni karşılar hâle gelmiştir. Bu tanımın iki unsuru bu çalışma için özellikle önemlidir: Birincisi kanonun bir liste olması, ikincisi bu listenin bir otorite tarafından onaylanmasıdır. Millî edebiyat kanonunun hem millî kimliği temsil ettiği hem de halka milliyetçiliğin değerlerini aşılayarak bu kimliğin üretilmesini sağladığı vurgulanmaktadır (Sazyek,

2013: 85). Geleneğin icadı ile kanonlaşma, aynı işi farklı düzeylerde yapan iki süreç olarak düşünülebilir: Her ikisi de geçmişten seçer ve seçtiğini tekrar yoluyla kalıcı kılar. Geleneğin kutsallaştırılarak yeniden topluma sunulması sırasında toplum da bu kutsallaştırmadan payını almaktadır. Bu açıdan bakıldığında geleneğin icadı hangi pratiğin tekrarlanacağı, kanon ise hangi ad ve eserin bu tekrarın konusu olacağı sorusuna yanıt verir. Anma yılları ikisinin kesiştiği noktada durmaktadır: Her yıl tekrarlanan kurumsal bir pratik aracılığıyla bir adlar listesi üretilmektedir.

Kanonun oluşumunda iktidar, kasıt, çatışma ve siyaset her zaman işin içindedir. Kanon, estetik değerin kendiliğinden tanınmasından ziyade yayınevlerinin hangi eserleri tekrar tekrar bastığı ve devletin hangi eserleri ödüllendirerek görünürlüğünü artırdığı gibi kurumsal pratiklerin de ürünüdür (Çıkla, 2007: 50-55). Anar'ın kavram tarihine ilişkin incelemesi (2013: 48-49), "liste" anlamının kanon kavramına sonradan eklendiğini ve kutsal metinler kanonunun IV. yüzyılda ruhani meclis kararlarıyla sabit bir listeye dönüştüğünü göstermektedir. Antik filologların seçme listelerine giren yazarların eserleri okunup kopyalanarak korunurken bu listelere kaydedilmeyenlerin yok olup gittiği gözlemi, listenin hem seçen hem de unutturan bir araç olduğunu da göstermektedir. Öyleyse kanonlar, kurumsal bir yapının tercih, teklif, ret ve kabulleriyle oluşmaktadır ve bugün de eğitim kurumları, siyasi erk, basın ve üniversiteler bu rolü üstlenmiştir.

Bir eseri kanon yapabilecek üç merci vardır: edebiyat alanının kendi aktörleri, siyaset insanları ve tartışmalı olarak da halk (Çelepi, 2024: 6). Türkiye'de kanonun hangi araçlarla kurulduğu sorusuna henüz tam bir yanıt aranmış değildir. Türkiye'deki kanon tartışmaları 2000'li yıllarda başlamış; tekil bir ulusal kanonun yokluğu iddiası ile Millî Eğitim Bakanlığının "100 Temel Eser" listesi bu tartışmaların merkezine yerleşmiştir (Süzgün, 2023: 47-49). Türkçe alanyazında kanon tartışmaları ağırlıklı olarak roman, edebiyat tarihi, antolojiler ve ders kitapları üzerinden yürütülmüştür. Uluslararası kültür örgütlerinin anma takvimleri ise bu tartışmanın dışında kalmıştır. Ayrıca otorite kaynaklı kanonlaştırmanın otoritenin el değiştirmesine bağlı olarak İttihatçılar, Millî Edebiyatçılar ve Atatürk'ün yakın çevresi üzerinden ilerlediği bir gerçektir (Tüzer ve Hüküm, 2017: 258). Sanat tarihi alanında da benzer biçimde, kurumsallaşmış bir hiyerarşinin topluma sürekli sunulduğu ve bazı sanatçıları tarihe geçirirken bazılarını dışladığı vurgulanmaktadır (Langfeld, 2023: 2).

Kanonun hangi koşullarda yoğunlaştığı da önemlidir. Örneğin millî edebiyat kanonu, toplumların çözülüş zamanlarında ortaya çıkmış, tarihî olay ve kişilikleri güncele taşıyarak geçmişin gücüyle geleceği inşa etmeye çalışmıştır (Sazyek, 2013: 85). Mahtumkulu örneğinde de yine kanonlaşmanın ancak ortak deneyim, tarihsel süreklilik, kültürel bellek ve kadrolaşma özellikleriyle var olabildiği vurgulanmaktadır (Çelepi, 2024: 7). Sovyet sonrası bağımsızlık süreci ile Türk dünyasında kurumsallaşma döneminin, bu koşulların hepsini aynı anda barındırdığı söylenebilir.

Kanonun özelliklerine bakıldığında ilk sırada onun bir ölçüt olma niteliği gelmektedir. Kavramın mecazi anlamları ölçek ve ölçüt, örnek ve model, kural ve norm ile tablo ve liste olmak üzere dört grupta toplanabilir (Anar, 2013: 43). Bu anlamlar, kanonun hem neyin değerli olduğunu ölçen hem de ölçüye uyanları sıralayan bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Kanonun ikinci özelliği kalıcılık iddiasıdır: Kanon, zamandan ve mekândan bağımsız görüldüğü ölçüde kalıcı olduğunu ileri sürer ve kendi dönemlerinde birbiriyle mücadele eden eserler, kanonun görünürdeki tarafsızlığında uyum içinde bir arada var olur. Üçüncü özellik ise kanonun bir seçimin sonucu olmasıdır. Bu seçimde seçicilerin ideolojileri, metnin ya da yazarın ulus için taşıdığı önem ve edebî tür gibi etkenler belirleyicidir. Kanona giren eserlerin sürekli yeniden yorumlanması da onların yaşamaya devam etmesinin ön şartı olarak görülmektedir.

Kanonu kuran araçlar arasında antolojiler, yayınevleri, ödüller ve eğitim programları öne çıkmaktadır. Ulusal kanonun oluşumunda antolojilerin önemli bir yeri olduğu (Tutumlu, 2023: 93), devletin de ilk ve ortaöğretim için hazırlanan "100 Temel Eser" listeleri gibi uygulamalarla kanonun belirlenmesinde etkili bir güç olduğu görülmektedir. Bu çalışma, söz konusu araçlara uluslararası kültür örgütlerinin anma takvimlerini de eklemektedir. Kanonun bu kuruluş biçimi, dışarıda kalanların da hesaba katılmasını gerektirir. Kanona alınmayanların karşı kanon oluşturma çabaları (Anar, 2013: 40) ve kanon dışı edebiyatın dil içinde "söylenemeyeni" ifade etme kapasitesi (Buğdaycı, 2023: 115), kanonun bir seçmenin yanında aynı zamanda bir dışarıda bırakma işlemi olduğunu hatırlatır. Tarihin bastırdığı seslere kulak vermenin kanonu gözle görülür biçimde genişletebileceği de vurgulanmaktadır (Çelik, 2023: 14).

Bu çalışmada kanonlaşma dört işlem üzerinden çözümlenmektedir. Seçme, hangi şahsiyetin görünür kılınacağına karar verilmesidir. Ayıklama, şahsiyetin mirasından hangi eserlerin ve niteliklerin öne çıkarılacağının belirlenmesidir. Ye-

niden anlamlandırma, seçilen niteliklerin yeni bir bağlama, örneğin ulusal bağlamdan ulusötesi bağlama taşınırken kazandığı anlamdır. Dolaşım ise bu anlamın çeviri, yayın, konser ve sergi yoluyla farklı coğrafyalara yayılmasıdır. TÜRKSOY'un dört uygulama alanı, yani koruma (eserin yayınlanarak yeniden yaygınlaştırılması), aktarma (lehçeler arası çeviri), yorumlama (tiyatro, konser, uyarlama) ve yeni üretim (yarışma, beste, yeni eser) bu dört işlemle doğrudan örtüşmektedir.

## 2. TÜRKSOY Anma Yılı Uygulamasında Kurumsal Karar Mekanizması

TÜRKSOY'un anma yılları uygulaması, Türk dünyasına bilim, edebiyat ve sanat alanlarında hizmet etmiş şahsiyetlerin unutulmasını önlemek ve eserlerini yeni nesillere aktarmak amacıyla oluşturulmuştur. Daimî Konsey kararlarıyla belirlenen bu yıllarda ortak Türk dilinin ve tarihinin gelişimine katkı sunan adlar dünya kamuoyuna tanıtılmaktadır (Aydın, 2026: 216). Uygulamanın ilk yılı, Başkurt bilim insanı Zeki Velidi Togan'a ayrılmıştır. O tarihten bu yana her yıl en az bir şahsiyet anılmakta, bazı yıllarda ise farklı ülkelerin önerdiği birden fazla ad aynı yıla ithaf edilmektedir. Anma yılları, Nevruz kutlamaları ve opera günleri gibi etkinliklerle birlikte teşkilatın kültürel iş birliği faaliyetleri arasında yer almaktadır (Sultanov ve İbrahimli, 2026: 5).

İncelenen belgeler, TÜRKSOY anma yıllarının üç aşamalı bir kurumsal mekanizma ile belirlendiğini göstermektedir. İlk aşamada üye ülkelerin kültür bakanlıkları aday şahsiyet önerir. İkinci aşamada öneriler, üye ülkelerin kültür bakanlarından oluşan Daimî Konseyde görüşülerek karara bağlanır. Üçüncü aşamada ise kararlaştırılan şahsiyet etrafında yıl boyu süren bir etkinlik takvimi oluşturulur. Bu işleyiş, 2025 yılı kararında görülmektedir: Şuşa'da toplanan 40. Dönem Daimî Konsey, 2025 yılını Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Türkiye ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti bakanlıklarının önerileri doğrultusunda beş şahsiyete ithaf etmiştir (URL-9). 2026 Ziya Gökalp Yılı ise Türkiye Kültür ve Turizm Bakanlığının teklifiyle, 16 Kasım 2024'te Aşkabat'ta yapılan 41. Dönem toplantısında kararlaştırılmıştır (URL-10). Kültür ve Turizm Bakanı, açılış töreninde kararın Daimî Konseyde oy birliğiyle kabul edildiğini, etkinlik takviminin ise 2025 Türk Dünyası Kültür Başkenti Aktau'da yapılan toplantılarda belirlendiğini ifade etmiştir (URL-17).

Teşkilatın yönetim yapısı da bu mekanizmayı desteklemektedir. Merkezi Ankara'da bulunan TÜRKSOY'un en üst organı, üye ülkelerin kültür bakanlarından oluşan ve yılda bir toplanan Daimî Konseydir; faaliyetler rotasyonla belirlenen dönem koordinatörü ülke tarafından organize edilir, sekretaryanın başında ise Daimî Konseyin atadığı Genel Sekreter bulunur (Ismayilov, 2025: 1117). Anma yıllarının açılışları geleneksel olarak teşkilatın genel merkezinde, dönem koordinatörü ile ilgili ülkenin kültür bakanı ya da üst düzey yetkililerinin katılımıyla yapılır ve basın aracılığıyla geniş kamuoyuna duyurulur (Keskin vd., 2022: 139). TÜRKSOY ayrıca henüz anma yılı ilan edilmemiş şahsiyetleri tanıtmak üzere 2017'de "Türk Dünyasının Öncüleri" konferans dizisini başlatmıştır (Keskin vd., 2022: 139-140). Bu dizi, anma yılının kanonun üst katmanını, öncüler dizisinin ise ona aday adların bekleme alanını oluşturduğu iki kademeli bir yapıya işaret etmektedir.

Bu mekanizmanın kanonlaşma açısından anlamı şudur: Bir şahsiyetin ulusal düzeyde değer olarak tanımlanması ile Türk dünyasının ortak mirasının parçası olarak kurumsal biçimde kabul edilmesi aynı işlem değildir. Aday gösterme ulusal, onay ise uluslararası düzeyde gerçekleşmektedir. TÜRKSOY bu iki düzey arasında bir meşruiyet alanı açmaktadır. Ancak oy birliği esasına dayanan karar yapısı, uygulamada ulusal önerilerin büyük ölçüde kabul gördüğü bir "millî kanonlar toplamı" ortaya çıkarma eğilimindedir.

2010-2026 arasında TÜRKSOY anma takviminde 34 kayıt bulunmaktadır (Tablo 1). Bu kayıtların yedisi (%20,6) Türkiye ile, yedisi Azerbaycan ile, beşer kaydı Kazakistan ve Kırgızistan ile, dördü Rusya Federasyonu içindeki özerk cumhuriyetler (Başkurdistan, Tataristan, Hakasya) ile, ikişer kaydı Türkmenistan ve KKTC ile, biri Özbekistan ile ilişkilidir; Yusuf Has Hacib (2016) ise ortak/çok ülkeli bir kayıt olarak değerlendirilmiştir.

| *Yıl* | *Şahsiyet* | *Ülke / topluluk* | *Alan* | *Yıldönümü* |
|---|---|---|---|---|
| 2010 | Zeki Velidi Togan | Başkurdistan | Bilim | 120. doğum |
| 2011 | Abdullah Tukay | Tataristan | Edebiyat | 125. doğum |
| 2012 | Nikolay Katanov | Hakasya | Bilim | 150. doğum |
| 2012 | Mirza Fetali Ahundzade | Azerbaycan | Edebiyat | 200. doğum |
| 2013 | Mukan Tölebayev | Kazakistan | Müzik | 100. doğum |
| 2014 | Mahtumkulu Fıragî | Türkmenistan | Edebiyat | 290. doğum |
| 2014 | Toktogul Satılganov | Kırgızistan | Sözlü gelenek | 150. doğum |

| *Yıl* | *Şahsiyet* | *Ülke / topluluk* | *Alan* | *Yıldönümü* |
|---|---|---|---|---|
| 2015 | Haldun Taner | Türkiye | Edebiyat (tiyatro) | 100. doğum |
| 2015 | Simyon Kadışev | Hakasya | Edebiyat | 130. doğum |
| 2016 | Yusuf Has Hacib | Ortak / çok ülkeli | Edebiyat | 1000. doğum |
| 2017 | Molla Penah Vakıf | Azerbaycan | Edebiyat | 300. doğum |
| 2018 | Gara Garayev | Azerbaycan | Müzik | 100. doğum |
| 2018 | Mağcan Cumabayev | Kazakistan | Edebiyat | 125. doğum |
| 2018 | Cengiz Aytmatov | Kırgızistan | Edebiyat | 90. doğum |
| 2019 | İmadeddin Nesimî | Azerbaycan | Edebiyat | 650. doğum |
| 2019 | Âşık Veysel | Türkiye | Sözlü gelenek | 125. doğum |
| 2020 | Abay Kunanbayev | Kazakistan | Edebiyat | 175. doğum |
| 2021 | Yunus Emre | Türkiye | Edebiyat | 700. ölüm |
| 2021 | Nizamî Gencevî | Azerbaycan | Edebiyat | 880. doğum |
| 2022 | Toktobolot Abdumomunov | Kırgızistan | Edebiyat | 100. doğum |
| 2022 | Fikret Amirov | Azerbaycan | Müzik | 100. doğum |
| 2022 | Süleyman Çelebi | Türkiye | Edebiyat | 600. ölüm |
| 2023 | Temirbek Jürgenov | Kazakistan | Müzik | 125. doğum |
| 2023 | Baken Kıdıkeyeva | Kırgızistan | Sahne sanatı | 100. doğum |
| 2023 | Mehmet Âkif Ersoy | Türkiye | Edebiyat | 150. doğum |
| 2023 | Bîrûnî | Özbekistan | Bilim | 1050. doğum |
| 2023 | İsmet Güney | KKTC | Resim | 100. doğum |
| 2024 | Mahtumkulu Fıragî | Türkmenistan | Edebiyat | 300. doğum |
| 2025 | Bahtiyar Vahabzade | Azerbaycan | Edebiyat | 100. doğum |
| 2025 | Nurgisa Tlendiyev | Kazakistan | Müzik | 100. doğum |
| 2025 | Ataay Ogonbayev | Kırgızistan | Müzik | 125. doğum |
| 2025 | Münir Nurettin Selçuk | Türkiye | Müzik | 125. doğum |
| 2025 | Âşık Kenzî | KKTC | Sözlü gelenek | 230. doğum |
| 2026 | Ziya Gökalp | Türkiye | Düşünce | 150. doğum |
| Toplam | 34 kayıt; Türkiye 7 (%20,6), Azerbaycan 7, Kazakistan 5, Kırgızistan 5, RF özerk cumhuriyetleri 4, Türkmenistan 2, KKTC 2, Özbekistan 1, ortak 1 | | | |

*Tablo 1.* TÜRKSOY anma yılı kayıtları (2010-2026)

Tablo 1'de görüldüğü üzere dağılım üç gözlem sunmaktadır. Birincisi, uygulamanın ilk beş yılında (2010-2014) Türkiye ile ilişkili hiçbir şahsiyet yer almamaktadır. TÜRKSOY'un 2015 Haldun Taner Yılı kapanış duyurusunda, teşkilatın faaliyetlerini ilk kez Türkiyeli bir aydının anısına ithaf ettiği belirtilmiştir (URL-2). İkincisi, 2020 sonrasında kayıt sayısı belirgin biçimde artmaktadır: 2010-2019 arasında 16 kayıt varken 2020-2026 arasında 18 kayıt bulunmaktadır; 2023 ve 2025 beşer kayıtla zirve yıllardır. Üçüncüsü, Türkiye temsili zaman içinde yoğunlaşmaktadır: İlk on yılda iki kayıt (2015, 2019) bulunurken 2021-2026 arasındaki altı yılın beşinde Türkiye'den bir şahsiyet anılmaktadır. Aynı dönemde Türkmen şairi Mahtumkulu Fıragî'nin iki kez anılması, yıldönümü aritmetiğinin aynı adı farklı yıllarda yeniden kanona taşıyabildiğini göstermektedir. Türkiye'nin yedi kaydının karar bilgileri Tablo 2'de özetlenmiştir.

| *Yıl* | *Şahsiyet* | *Yıldönümü* | *Karar (Daimî Konsey)* | *Öneren* | *Kaynak* |
|---|---|---|---|---|---|
| 2015 | Haldun Taner | 100. doğum | İncelenen belgelerde belirtilmemiştir | Türkiye | URL-2 |
| 2019 | Âşık Veysel | 125. doğum | 36. Dönem, Kastamonu (Aralık 2018) | Kültür ve Turizm Bakanlığı | URL-19; URL-18 |
| 2021 | Yunus Emre | 700. ölüm | Etkinlikler ulusal ilan (Genelge 2021/1) ve UNESCO listesi çerçevesinde duyurulmuştur | Türkiye (ulusal ilan) | URL-4; URL-14 |
| 2022 | Süleyman Çelebi | 600. ölüm (TÜRKSOY listesinde "doğum") | 38. Dönem, Hive (Aralık 2021) | Türkiye | URL-12; URL-1 |
| 2023 | Mehmet Âkif Ersoy | 150. doğum | 39. Dönem, Bursa (2022); oy birliği | Kültür ve Turizm Bakanlığı | URL-8 |
| 2025 | Münir Nurettin Selçuk | 125. doğum | 40. Dönem, Şuşa (2023); beş ülkenin önerisiyle | Kültür ve Turizm Bakanlığı | URL-9 |
| 2026 | Ziya Gökalp | 150. doğum | 41. Dönem, Aşkabat (16.11.2024); oy birliği | Kültür ve Turizm Bakanlığı | URL-10; URL-17 |

*Tablo 2.* Türkiye ile ilişkilendirilen anma yıllarının kurumsal karar bilgileri

### 3. Anma Takviminde Türkiye'nin Yeri ve Seçimin Örüntüsü

Veri kaynakları dört gruptan oluşmaktadır: (1) TÜRKSOY Daimî Konsey toplantılarına ilişkin sonuç bildirileri ve duyurular; (2) TÜRKSOY'un resmî in-

ternet sitesinde yayımlanan anma yılı ilanları, açılış ve kapanış haberleri ile etkinlik duyuruları; (3) Türkiye Cumhuriyeti'nin ilgili ulusal ilanları (Cumhurbaşkanlığı genelgeleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı açıklamaları) ile UNESCO anma ve kutlama yıldönümleri; (4) söz konusu şahsiyetler üzerine yürütülmüş akademik çalışmalar. İnceleme dönemi, uygulamanın başladığı 2010 ile Ziya Gökalp Yılı'nın sürdüğü 2026 arasını kapsamaktadır. 2026 yılı sürmekte olan bir dönem olduğundan bu yıla ilişkin veriler, 2026 Ekim ayı ortasına kadar yayımlanmış belgelerle sınırlıdır. Çözümlemede her kayıt şu değişkenlere göre kodlanmıştır: ilan yılı, yıldönümü türü (doğum/ölüm) ve sayısı, şahsiyetin yaşam tarihleri, tarihsel dönem, birincil kültür alanı, cinsiyet, öneren kurum, kararın alındığı Daimî Konsey toplantısı, aynı yıl için ulusal ve uluslararası anma takvimlerindeki karşılık ve aynı yılın Türk Dünyası Kültür Başkenti.

Anma yılı seçimlerinin görünürdeki ölçütü yıldönümüdür. Yedi Türkiye kaydının beşi doğum (Taner 100., Veysel 125., Âkif 150., Selçuk 125., Gökalp 150.), ikisi ölüm (Yunus Emre 700., Süleyman Çelebi 600.) yıldönümüne dayanmaktadır. Bu iki ölüm yıldönümü UNESCO'nun anma ve kutlama yıldönümleri arasına da alınmış, Türkiye'de ise ilgili yıllar Cumhurbaşkanlığı genelgeleriyle "Yunus Emre ve Türkçe Yılı" ve "Süleyman Çelebi Yılı" olarak ilan edilmiştir (URL-14; URL-15). Buna karşılık UNESCO'nun Âşık Veysel için belirlediği anma yılı, ölümünün 50. yılı olan 2023'tür (Aycil, 2024: 34); TÜRKSOY'un Veysel Yılı ise doğumunun 125. yılı olan 2019'a bağlanmıştır. 2019 yılı, Aralık 2018'de Kastamonu'da toplanan 36. Dönem Daimî Konseyde Azerbaycanlı şair İmadeddin Nesimî ile birlikte Âşık Veysel'e ithaf edilmiştir (URL-19). Bu karara ilişkin bir basın toplantısında Kültür ve Turizm Bakanına, o yılın Şeyh Şaban-ı Veli anma yılı ilan edilip edilmeyeceğinin sorulması ve yanıtta "konsept olarak" Âşık Veysel Yılı'nın tercih edildiğinin belirtilmesi (URL-18), aynı yıl için birden fazla adayın bulunabildiğini ve seçimin bir tercih olduğunu doğrulamaktadır.

Yedi şahsiyetin tarihsel dönemlere göre dağılımı, Türkiye kanonunun yapısal özelliğini ortaya koymaktadır (Tablo 3).

| *Tarihsel dönem* | *Şahsiyetler (yaşam tarihleri)* | *Sayı* | *Oran* |
|---|---|---|---|
| Erken Anadolu Türkçesi ve tasavvuf (XIII-XV. yy.) | Yunus Emre (yak. 1240-1320/21); Süleyman Çelebi (yak. 1351-1422) | 2 | %28,6 |
| Klasik dönem (XV. yy. ilk çeyreği-XIX. yy. son çeyreği) | - | 0 | %0 |

| *Tarihsel dönem* | *Şahsiyetler (yaşam tarihleri)* | *Sayı* | *Oran* |
|---|---|---|---|
| Millî uyanış | Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936); Ziya Gökalp (1876-1924) | 2 | %28,6 |
| Cumhuriyet dönemi | Âşık Veysel (1894-1973); Münir Nurettin Selçuk (1900-1981); Haldun Taner (1915-1986) | 3 | %42,9 |
| Toplam | | 7 | %100 |

Tablo 3'e göre kanon iki kutup çevresinde kurulmuştur. Birinci kutup, erken Anadolu Türkçesi ve tasavvuf geleneğidir (Yunus Emre, Süleyman Çelebi). İkinci kutup, millî uyanış ve Cumhuriyet dönemidir (Âkif, Gökalp, Veysel, Taner, Selçuk). Bu iki kutup arasında, Süleyman Çelebi'nin yaklaşık doğum yılı (1351) ile Âkif'in doğum yılı (1873) arasında yaklaşık 520 yıllık bir boşluk bulunmaktadır. Klasik Osmanlı dönemi, yani XV. yüzyılın ilk çeyreğinden XIX. yüzyılın son çeyreğine uzanan zaman dilimi, Türkiye adına ilan edilen anma yıllarında henüz temsil edilmemiştir.

Bu boşluk iki biçimde yorumlanabilir: Birinci yorum, modern devlet sınırları ile tarihsel kültür coğrafyası arasındaki farkla ilgilidir. Klasik dönemin büyük şairleri bugünkü Türkiye'nin değil, daha geniş bir coğrafyanın mirasıdır. Bu figürlerin "Türkiye adına" önerilmesi, ortak kanon içinde aidiyet tartışmalarını gündeme getirebilmektedir. Bu durumda ulusal öneri mekanizması, sınır ile kültür coğrafyasının en çok örtüştüğü dönemlere yönelmektedir. Klasik dönemin dışarıda kalması, Türk edebiyatı kanon tartışmalarının genel yapısıyla da uyumludur. Güncel çalışmalarda Türk edebiyatındaki kanon tartışmalarının Tanzimat ile başladığı, harf inkılâbıyla birlikte Divan edebiyatının bu tartışmanın dışında bırakıldığı ve Cumhuriyet öncesi edebiyatın klasik olarak kabul edilmemesinin Türk edebiyatı kanonu adına eksik bir nokta oluşturduğu vurgulanmıştır (Türkyılmaz Kocagöz, 2025: 125).

İkinci yorum, millî kültür tarihinin kuruluş mantığıyla ilgilidir. Türkiye'de millî edebiyat ve halk bilimi anlayışı, II. Meşrutiyet sonrasında Türkçülük hareketiyle birlikte halk edebiyatını ve tasavvufî halk şiirini "öz" kültürün kaynağı olarak konumlandırmış, Yunus Emre de bu süreçte aydınların dikkatini çekmiştir (Bars, 2017: 1082). Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp'in Türk tarihini ön plana çıkaran olay ve kişileri anımsatarak başlattığı kanonik süreç 1930'ların sonuna kadar etkisini sürdürmüştür (Sazyek, 2013: 85-94). Gökalp'in halkı geleneksel kültürü yaşatan zümre olarak tanımlaması ve ortak geleneği millî birliğin

temeli sayması da yine bu yönelimin kuramsal zeminini oluşturan çalışmalardandır. Anma yılları, bu iki kutuplu millî kültür tarihi anlatısını uluslararası düzeyde yeniden üretmektedir.

Bu nedenle dönemler için yapılan seçimlerde anma yılı şahsiyetlerinin, ülkelerin millî kültür tarihlerini kurarken merkezîleştirdikleri mantığa göre yapıldığı düşünülmektedir. Ortaya çıkan temsil, tarihsel sürekliliği değil, seçilmiş iki kutbu görünür kılmaktadır. Birincil kültür alanına göre yapılan analiz, Türkiye kanonunun söz merkezli olduğunu göstermektedir (Tablo 4).

**Birincil alan**

| *Birincil alan* | *Şahsiyet* | *Sayı* | *Üretim biçimi* |
|---|---|---|---|
| Şiir / edebiyat | Yunus Emre; Süleyman Çelebi, Mehmet Âkif Ersoy | 3 | Yazılı metin |
| Düşünce / sosyoloji | Ziya Gökalp | 1 | Yazılı metin |
| Tiyatro / hikâye | Haldun Taner | 1 | Yazılı metin |
| Halk şairliği (âşıklık) | Âşık Veysel | 1 | Sözlü icra |
| Müzik | Münir Nurettin Selçuk | 1 | İcra ve beste |
| Toplam | | 7 | Yazılı 5; icra 2 |

Türkiye adına anılan yedi şahsiyetin yedisi de erkektir. Bu tespit, incelenen yedi isimle sınırlıdır ve kadın üreticilerin Türk kültür tarihinden bütünüyle dışlandığı biçiminde genellenmemelidir. Ayrıca diğer devletlerin seçimleriyle yapılan karşılaştırma sonucunda ilgili sorunun yalnızca Türkiye'ye özgü olmadığı anlaşılmaktadır: 2010-2026 arasında gerçekleştirilen 34 kaydın yalnızca biri (%2,9) bir kadına, Kırgız sahne sanatçısı Baken Kıdıkeyeva'ya aittir. Kıdıkeyeva Yılı'nın kararlaştırıldığı 2022 Bursa toplantısında Kazak tiyatro oyuncusu Biken Rimova'nın 100. doğum yıldönümünün de anılması kararlaştırılmış ancak Rimova için anma yılı ilan edilmemiş; Kazakistan adına 2023'ün anma yılı yalnızca Temirbek Jürgenov'a ithaf edilmiştir (URL-20). Bu ayrım, kadın şahsiyetlerin takvime yıldönümü düzeyinde girebildiğini ancak anma yılı düzeyine nadiren yükselebildiğini düşündürmektedir. Kıdıkeyeva'nın da Rimova'nın da sahne sanatçısı olması, anma yılları arasında henüz bir kadın şair, yazar ya da bilim insanının yer almadığına da işaret etmektedir. Bu tablo için şu hipotez ileri sürülebilir: Kanon, zaten erkek şahsiyetler çevresinde oluşmuş olduğu için anma yılları da bu kanonun yeniden üretiminin ilerisine henüz gidememiştir.

Âşıklık geleneği üzerine yapılan çalışmalarda kadın âşıklardan söz edilmemesi, erkek egemen toplum yapısında âşıklığın kadına uygun görülen roller ara-

sında yer almamasıyla açıklanabilir. Kanonun girişinde işleyen bu ayıklama, sonraki her kurumsal seçimde katlanarak yeniden üretilmektedir. Yazılı edebiyat kanonunda da tablo farklı değildir: Tanzimat'tan bugüne edebiyatçıları kapsayan bir ansiklopedide 2132 adın yüzde 87'si erkektir (Tutumlu, 2023: 96). Yine Metin Celâl'in (1998) Cumhuriyet dönemi şiir antolojisinde 133 erkek şaire karşılık 4 kadın şair, Abdullah Özkan ve Refik Durbaş'ın (1999) altı ciltlik antolojisinde ise 526 şairden yalnızca 40'ı kadındır. Bu noktada kanonu biçimlendiren koşulların estetiğin yanı sıra iktidar, söylem, ideoloji, sınıf ve cinsiyet gibi estetik dışı koşulları da barındırdığı bir kez daha desteklenmektedir (Langfeld, 2023: 3).

**4. Mehmet Âkif Ersoy ve Ortak(laştırılan) Geçmiş**

2023 yılı, Kültür ve Turizm Bakanlığının teklifi üzerine 2022'de Bursa'da toplanan 39. Dönem Daimî Konseyde Mehmet Âkif Ersoy'a ithaf edilmiştir. Söz konusu örnek, ulusal bir sembolün ortak Türk dünyası belleğine nasıl taşındığını izlemek için elverişlidişr. İstiklâl Marşı'nın şairi olarak millî belleğin merkezinde yer alan ulusal bir sembolün ulusötesi bir anma programına konu olabilmesi, onun biyografisinin ortak aidiyet anlatısına uygun biçimde yeniden okunmasını gerektirmiştir.

Âkif Yılı'nın (URL-8), 2021 Şuşa Beyannamesi'nin ardından Türk Dünyası Kültür Başkenti ilan edilen Şuşa ile aynı yıla denk gelmesi de anlamlıdır. Türkiye-Azerbaycan ittifakını kayda geçiren bu beyannamede TÜRKSOY gibi kültürel kuruluşlara da değinilmiştir (Bayrakdar ve Temür, 2024: 6). 2023 etkinliklerinin coğrafyası bu yeniden okumayı göstermektedir. Etkinlikler Buhara, Bakü, Üsküp, Kalkandelen, İpek ve Priştine'de düzenlenmiştir (URL-6). Yıl boyunca düzenlenen ilk büyük sempozyumun mekânı olarak, şairin annesinin memleketi olan Buhara seçilmiştir (URL-7). Âkif'in annesinin Buhara'dan Anadolu'ya göç etmiş bir aileye mensup olması, onu ailevî olarak Türk dünyasına bağlayan temel unsurdur. Âkif'in Orta Asya'yı "menşe" ve "asıl memleket" olarak anan ifadeleri, yönettiği Sırat-ı Müstakim'in Türk dünyasında okunması ve Yusuf Akçura, Ayaz İshaki, Abdürreşid İbrahim gibi yazarları yayımlaması, bu ortak aidiyet anlatısına akademik dayanak sağlamaktadır (Akgün, 2017: 2396-2397).

Yılın kapanışında gerçekleştirilen sembolik eylem ise etno-sembolist çözümleme kapsamında değerlendirilebilecek bir örnektir. 27 Aralık 2023'te, şairin ölüm yıldönümünde, TÜRKSOY'un düzenlediği ve İstanbul Valiliğinin ev sahipliği yaptığı törende, babasının memleketi İpek'ten (Peja) ve annesinin memleketi Buhara'dan getirilen topraklar Âkif'in mezarına serpilmiştir (URL-6;

URL-16). Bu noktada hatıra, sembol ve mekân unsurlarının fiziksel bir eyleme dönüştüğü görülmektedir. Şairin biyografik kökenleri, toprak aktarımı yoluyla somut bir ortak kültürel-coğrafya anlatısına çevrilmiştir.

Bu anlatının neyi öne çıkardığı kadar neyi geri plana ittiği de sorulmalıdır. Âkif'in düşünce dünyası, milliyetçilik ile İslamcılık arasında dönemsel tercihlerin görüldüğü ve İttihad-ı İslam düşüncesinin belirleyici olduğu bir yapıya sahiptir (Çarkçı, 2020: 3). Onun milliyetçiliği de etnik bir kavmiyetçilikten çok İslam'la bağdaştırılmış bir nitelik taşımaktadır (Çarkçı, 2020: 5). Anma programlarında ise vurgu, ümmet tasavvurundan çok Buhara'ya uzanan soy bağına ve Türk dünyasına ortak aidiyete kaymaktadır. Böylece Âkif'in düşüncesindeki gerilimler, ortak aidiyet anlatısının uyumlu bir parçası hâline gelmektedir. Âkif örneğinde görülen, ortak bir geçmişin keşfinden çok seçilerek ortaklaştırılan bir geçmişin inşasıdır.

### 5. Yunus Emre'de Yumuşak Güç ve Kanonik Uyumlaştırma

Yunus Emre, Türkiye kanonunun en eski ve en çok katmanlı figürüdür. 2021 yılında Yunus Emre'nin üç farklı düzeyde, üç farklı söylemle kurgulandığı görülmektedir (Tablo 5).

**Söylem**

| *Düzey* | *Söylem* | *Söylemin işlevi* | *Örnek belge / etkinlik* |
|---|---|---|---|
| Ulusal | Dinî-tasavvufî değerler; "Bizim Yunus"; Türkçe | Millî-dinî kimlik | Genelge 2021/1, "Dünya Dili Türkçe" kampanyası (URL-14) |
| Türk dünyası | Türkçenin Anadolu'da yazı dili oluşu | Ortak dil bilinci | TÜRKSOY sempozyumu (URL-13) |
| Uluslararası | Aşk medeniyetinin öncüsü; evrensel sevgi ve insanlık | Yumuşak güç / kültürel diplomasi | DK Kongo Ulusal Müzesi sergisi (URL-4); genel merkez sergisi (URL-5) |

Aynı şahsiyetin farklı izleyiciye farklı söylemle sunulması, bu çalışmada "kanonik uyumlaştırma" olarak adlandırılmıştır. Kanonik uyumlaştırma, bir kanon figürünün çok katmanlı mirasından, hedef bağlamın değerleriyle en uyumlu katmanın seçilip öne çıkarılmasıdır. 1913'ten bu yana kimi şairlerin Yunus'u millî edebiyatın ve millî bilincin temeli, kimilerinin sevgi, aşk, hak ve adalet gibi evrensel temaların şairi, kimilerinin ise İslam akaidine bağlı bir mutasavvıf olarak kurguladığı görülmektedir (Karakaş, 2022: 78). TÜRKSOY'un yaptığı ise bu noktada farklı Yunus imgelerinden evrensel değerler vurgusunu uluslararası kültürel diplomasinin diline taşımaktır.

Burada sorulması gereken soru, evrensel değer vurgusunun Yunus Emre'nin tarihsel ve dinî bağlamını ne ölçüde koruduğu, ne ölçüde dönüştürdüğüdür. Bu sorunun merkezinde Yunus'a nispet edilen şiirlerin çokluğu ve varyantları yer almaktadır. Onun şiirlerinin basılı divanlarda bulunanlardan fazla olduğu kuşkusuzdur; tek bir yazma mecmuada 174 şiirin "Yunus", "Miskîn Yunus", "Âşık Yunus", "Yunus Emre" ve "Dervîş Yunus" gibi farklı mahlaslarla kayıtlı olması ve bu adlandırmaların mahlas sayılıp sayılmayacağı konusunda henüz ortak bir kanaate varılamamış olması (Köksal, 2014: 161, 163), "Yunus Emre" adının tek bir yazardan çok bir şiir geleneğini karşıladığını düşündürmektedir. Anma programlarında ise bu çoğulluk, tek ve tutarlı bir şair kimliğine indirgenmektedir.

**6. Sözlü Gelenek ve Tekil Yazar Figürü**

Türkiye kanonundaki yedi şahsiyetin üçü (Âşık Veysel, Yunus Emre ve Süleyman Çelebi) sözlü gelenek ve icra ile doğrudan ilişkilidir. Âşıklık geleneğinde icra, her defasında küçük farklılıklar üretir: İcracı eserini her tekrar edişinde motif, ritim, söz, ağız ve üslup bakımından küçük değişikliklerle icra eder (Camgöz, 2023: 578). Sözlü gelenekte şiir metinleri zaman içinde değişir ve yeniden üretimde çeşitlenme her zaman mümkündür (Taşlıova, 2018: 507). Âşık Veysel de gelenek içerisinde her şeyden önce bir icracıdır. Bağlamayı ustalardan öğrenmiş, önceki âşıkların şiirlerini ezberleyip saz eşliğinde söylemiştir. Saz çalma tekniğini ustalarının müzikal malzemesini ve tekniklerini doğrudan taklit ederek edinmiştir (Kömürcü, 2025: 422). 2019 Veysel Yılı'nın açılışında üç kuşağı temsil eden ozanların Veysel'in türkülerini seslendirdiği konser (URL-3), bu icra boyutunun anma programlarında tamamen kaybolmadığını göstermektedir. Ancak programların genel yapısı, biyografi, seçilmiş şiirler ve kayıtlar üzerinden kurgulandığı için usta-çırak ilişkisi, dinleyiciyle kurulan etkileşim ve varyantlaşma arka planda kalabilmektedir.

*Vesîletü'n-Necât,* Türk edebiyatının en fazla istinsah edilmiş eserlerindendir ve birçok yazma kütüphanesinde nüshası bulunmaktadır. Bu çoğalmanın temel nedeni, eseri mevlid meclislerinde ezgiyle okuyan mevlidhanların ihtiyacıdır; nüshaların önemli bir bölümü mevlidhanlar ya da imamlar tarafından istinsah edilmiş, 150-300 beyitlik kısa nüshalar mevlid törenlerinde okunmak üzere seçkiler hâlinde düzenlenmiştir (Köksal ve Kütük, 2022: 395). Eserin asıl metni yaklaşık 800 beyit iken bazı nüshalarda eklemelerle 1300 beyte ulaşması (Köksal ve Kütük, 2022: 396) ve telif tarihi ile bilinen en eski nüsha arasında yaklaşık yüz yıllık bir zaman bulunması (Köksal ve Kütük, 2022: 393), metnin bugüne ulaşan biçiminin istinsah ve icra sürecinde şekillendiğini göstermektedir. Mevlid; kandil

geceleri, düğün, sünnet, cenaze ve uğurlama törenlerinin vazgeçilmez bir unsuru olarak (Aras ve Turabi, 2024: 5) makamlarla ve irticalî bir çerçeve içinde icra edilmiş, makam kullanımında kesin bir seyirden söz edilemeyen bölümler oluşmuştur (Aras ve Turabi, 2024: 12-13, 28). Vesîletü'n-Necât, yüzyıllar boyunca icra ile birlikte yaşayan, icra tarafından biçimlendirilen ve yeniden yazılan bir metindir. TÜRKSOY'un anma kaydında ise Süleyman Çelebi bir "Türk bilgini ve şairi" (URL-12), yani tekil bir müellif olarak yer almakta; mevlid töreni, makam ve yerel icra gelenekleri kurumsal temsilin dışında kalmaktadır.

Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde çalışmanın temel bulgularından biri ortaya çıkmaktadır: Sözlü geleneğe bağlı figürler kanona ancak icra, varyantlaşma ve anonimlik boyutları geri plana çekilerek, tekil ve özgün bir yazar figürüne dönüştürülmek suretiyle dâhil edilebilmektedir. Bu dönüşüm, kanon kavramının kendi mantığından kaynaklanmaktadır. Kanon, adlardan oluşan bir listedir ve listeye girebilmek için bir adın, bir biyografinin ve bir eserin bulunması gerekmektedir. Sözlü gelenek ise adsız, çok sesli ve sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Görüldüğü üzere TÜRKSOY'un anma yıllarında sözlü gelenek, yazılı kültürün kategorilerinin izin verdiği ölçüde sürdürülmektedir.

### 7. Seçici Vurgu Noktasında Haldun Taner, Münir Nurettin Selçuk ve Ziya Gökalp

Haldun Taner, TÜRKSOY'un anma yıllarında Türkiye adına anılan ilk şahsiyettir. Taner'in eserlerinde mizah ve ironi ön plandadır. Yazar toplumun sorunlarını eleştirel bir dille işlemiş; tiyatrolarında yozlaşma, kentleşme, eleştiri, aldatma ve çatışma temalarını öne çıkarmıştır (Adıyaman, 2012: 5). Keşanlı Ali Destanı, gecekondu mahallesinde bir "kahramanın" nasıl üretildiğini sorgulayan epik bir oyundur ve kahramanlaştırma mekanizmalarının kendisini eleştiri konusu yapmaktadır. 2015 Haldun Taner Yılı'nın programı ise eserlerin farklı Türk lehçelerinde yayımlanması, paneller, konserler, sergiler ve on ayrı lehçede eser kabul eden Haldun Taner Uluslararası Tiyatro Eseri Yarışması üzerine kurulmuştur. Anma yılı, Taner'in "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" oyununun Devlet Tiyatrolarında sahnelenmesiyle kapanmıştır (URL-2). Program, Taner'i Türk dünyasında yeni oyun yazarlığını teşvik eden bir ustanın adı olarak konumlandırmış ve program içerisinde onun eleştirel-ironik dilini vurgulamamayı tercih etmiştir. Öyleyse şahsiyetin mirasındaki rahatsız edici, sorgulayıcı katman yok edilmez ancak anma programının vurgu düzeninde görünürlüğünü yitirir. Bu da seçici vurguda gerilimlerin giderilmesini amaçlayan bir yöntem tercih edildiğini düşündürmektedir.

Münir Nurettin Selçuk örneğinde ise vurgu, modernleşme ve ekol kurucu icra üzerinedir. Münir Nurettin Selçuk, Paris'ten döndükten sonra Batı vokal icra tekniğini Türkiye'ye getirip Doğu pratiğine uyarlayarak yeni bir ses ekolünün oluşmasına katkı sağlamıştır. Makam müziğini Batı teknikleriyle harmanlayarak modernleşme sürecinin önemli figürlerinden biri olmuştur (Ersoy Çak, 2017: 230-231). Selçuk'un 2025'te Türkiye'nin önerisi olarak seçilmesi, Türkiye kanonunun müzik alanında da geleneksel icra ortamından çok, konser salonuna taşınmış ve kurumsallaşmış bir icrayı öne çıkardığını göstermektedir. Aynı yıl Kazakistan ve Kırgızistan'ın da besteci ve icracı önermesi (Tlendiyev, Ogonbayev), 2025'i müzik ağırlıklı bir yıl hâline getirmiştir.

Ziya Gökalp örneği ise kanonlaşma sürecinin kendine dönük bir halkasıdır. Gökalp, Türkiye'de halk biliminin tanımı ve kapsamıyla ilgili ilk yazılardan birini kaleme alarak Türk halk biliminin kurucuları arasında yer almış; halkı millet düzeyinde kapsayıcı bir kavram olarak tanımlamış ve ortak geleneği millî birliğin temeli saymıştır (Şahin, 2013: 99-100). Başka bir deyişle Gökalp, bu çalışmada incelenen kanonun düşünsel çerçevesini kuran adlardan biridir: Halk kültürünün millî kültürün kaynağı olarak görülmesi, Yunus Emre'nin ve âşık edebiyatının millî kanona girmesinin önünü açan düşüncedir. 2026'da Gökalp'in anılması, kanonun kendi kurucusunu da kanona eklemesi anlamına gelmektedir. Kültür ve Turizm Bakanının Gökalp'i Türk dünyasının kültürel bütünleşme idealinin fikir babası ve bu vizyonun mimarı olarak nitelemesi (URL-17), anma yılının Gökalp mirasından hangi katmanı seçtiğini göstermektedir: Türk dünyası birliği idealini.

**8. Ortak Kanon mu, Millî Kanonlar Toplamı mı?**

TÜRKSOY anma takvimi iki biçimde okunabilir: Türk dünyasının ortak kanonunu kuran bütünleşik bir yapı olarak ya da her üye ülkenin kendi millî kanonundan seçtiği adların yan yana dizildiği bir "millî kanonlar toplamı" olarak. Türkiye örneği, bu iki okumanın birbirini dışlamadığını, aksine aynı süreç içinde birbirine eklemlendiğini göstermektedir.

Aday gösterme düzeyinde süreç büyük ölçüde millîdir. Türkiye'nin önerdiği yedi adın tamamı, Türkiye'nin kendi millî kültür tarihi anlatısının merkezî figürleridir. Seçimlerin dönem ve alan dağılımı da bu anlatının iki kutuplu yapısını yansıtmaktadır. Karar düzeyinde ise süreç ulusötesidir. Oy birliği esası, kararı bütün üye ülkelerin ortak onayına dayandırmaktadır. Dolaşım düzeyine gelindi-

ğinde süreç yeniden ortaklaşmaktadır: Âkif'in Buhara, Bakü, Üsküp ve Priştine'de anılması, Yunus Emre sergisinin Kinşasa'ya taşınması, Haldun Taner adına düzenlenen yarışmaya on ayrı lehçede eser gönderilmesi, millî bir adın ortak bir coğrafyada yeniden anlamlandırıldığı anlardır. Dolayısıyla TÜRKSOY kanonu, millî kanonların toplamı olarak başlayan ve dolaşım aşamasında ortaklaştırılan bir yapı olarak tanımlanabilir.

Bu ortaklaştırma işlemi, geçmişle süreklilik kurarak icat edilen bir gelenek olarak yorumlanabilir. Ancak süreklilik burada hem zamansal hem de mekânsal kurulmaktadır: Âkif'in mezarına serpilen Buhara ve İpek toprakları, Gökalp'in "Türk dünyasının kültürel bütünleşme idealinin fikir babası" olarak anılması ya da Yunus Emre'nin Kazak ve Kırgız şairleriyle birlikte sempozyum konusu yapılması, Türkiye kanonundaki adları ortak bir kültürel coğrafyanın isimlerine dönüştürmektedir.

Türkiye temsilinin 2021 sonrasındaki yoğunlaşması da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Türkiye'nin altı yılın beşinde temsil edilmesi, son yıllarda anma etkinliklerinin Türkiye için kültürel diplomasinin düzenli bir aracı hâline geldiğini göstermektedir. Bu yoğunlaşma teşkilatın genel iletişiminde de görülmektedir: TÜRKSOY'un resmî internet sitesinde 21 Mart 2024-20 Mart 2025 arasında yayımlanan 437 haber üzerine yapılan bir çözümlemeye (Kulenbekova ve Boran, 2026: 47-48) göre Türkiye 110 haberle en çok temsil edilen ülkedir. İncelenen haberlerde ortak temalı haberler 92, Türkmenistan 44, Kırgızistan 43, Azerbaycan 41, Özbekistan ise 31 haberle temsil edilmektedir. Bu noktada Türkiye üzerindeki bu yoğunlaşmanın, belgelerde açıkça gerekçelendirilmiş bir politikadan ziyade, ardışık kararların birikimi olarak göründüğü unutulmamalıdır.

Türkmenistan'ın Mahtumkulu örneği bu noktada öğretici bir karşılaştırma sunar. Mahtumkulu, TÜRKSOY takviminde iki kez yer alan tek şahsiyettir. İki kez Mahtumkulu Yılı ilan edilmesi, şairin mirasının yaşatılması ve ortak kültürel değerlerin pekiştirilmesi açısından önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir (Sultanov ve İbrahimli, 2026: 6). Bu durum Mahtumkulu'nun Türkmen birliğinin fikir inşasını sağlayan baş mütefekkir olarak hem edebî çevreler hem siyaset hem de halk tarafından kanon kabul edildiğini göstermektedir. Dikkat çekici olan ise bu kanonlaşmanın sözlü icra ile birlikte anlatılmasıdır: Mahtumkulu'nun şiirleri ezgiyle güçlendirilerek bahşılar ve halk sanatçıları tarafından icralarda aktarılmış, şair bahşılar için örnek model olmuştur (Çelepi, 2024: 8). Türkiye kanonundaki sözlü geleneğe bağlı figürlerin kurumsal temsilinde ise icracı ve icra bu denli görünür değildir.

**Sonuç**

TÜRKSOY anma yılları, kültürel bir kalkınma faaliyetinden ziyade ulusal düzeyde değer atfedilmiş şahsiyetleri resmî kurumlar aracılığıyla seçen, belirli nitelikleriyle öne çıkaran ve uluslararası bir meşruiyet alanında dolaşıma sokan bir kanonlaşma mekanizmasıdır. Türkiye adına ilan edilen yedi anma yılının çözümlenmesi, bu mekanizmanın işleyişine ilişkin şu sonuçları ortaya koymaktadır:

Birincisi, anma yıllarında ortaya çıkan Türkiye kanonu iki kutupludur. Kanonda erken Anadolu Türkçesi ve tasavvuf geleneği ile millî uyanış ve Cumhuriyet dönemi öne çıkarılmakta; klasik Osmanlı dönemi ve modern devlet sınırı ile tarihsel kültür coğrafyası arasındaki açığın büyüdüğü dönemler görünmez kalmaktadır. Bu seçilim, II. Meşrutiyet sonrasında halk kültürünü ve tasavvufî halk şiirini millî kültürün kaynağı sayan anlayışın uluslararası düzeyde yeniden üretilmesi olarak okunabilir. Ziya Gökalp'in 2026'da anılması ise bu yeniden üretimin kendine dönük bir halkasıdır: Halk kültürünü millî kültürün kaynağı olarak gören düşüncenin kurucularından biri, bu düşüncenin biçimlendirdiği kanona bizzat eklenmektedir.

İkincisi, kanon söz merkezlidir ve yalnızca erkek şahsiyetlerden oluşmaktadır. 34 kaydın sadece birinin kadın olması, kanonun girişindeki tarihsel ayıklamanın kurumsal seçimlerle sürdüğünü göstermektedir. Kadın şahsiyetlerin takvime yıldönümü düzeyinde girebilmesi fakat anma yılı düzeyine yükselememesi, bu ayıklamanın yalnız ulusal kanonlardan devralınmayarak kurumsal kademelenme içinde de yeniden üretildiğini düşündürmektedir.

Üçüncüsü, ortak bir geçmişin aksine seçilerek ortaklaştırılan bir geçmiş söz konusudur. Âkif örneğinde soy bağı ve mezara serpilen topraklar ulusal bir sembolü ortak Türk dünyası belleğine taşımakta; Yunus Emre örneğinde ise kanonik uyumlaştırma yoluyla her bağlama en uygun katman öne çıkarılmaktadır.

Dördüncüsü ve halk bilimi açısından en önemlisi, sözlü geleneğe bağlı figürlerin kanona ancak icra, varyantlaşma ve anonimlik boyutları geri plana çekilerek, tekil bir yazar figürü olarak girebilmesidir. Âşık Veysel'in usta-çırak ilişkisi ve saz icrası, Yunus Emre'nin çoğul ve nispetli şiir geleneği ve son olarak da Süleyman Çelebi'nin mevlid törenleriyle birlikte yaşayan ve icra tarafından yeniden yazılan metinleri, kurumsal temsilde tek bir ada, tek bir biyografiye ve tek bir esere indirgenmektedir. Münir Nurettin Selçuk örneğinde müzik alanında da geleneksel icra ortamından çok konser salonuna taşınmış, kurumsallaşmış bir icranın öne

çıkarılması aynı yönelimi desteklemektedir. Buna karşılık Türkmenistan'ın Mahtumkulu örneğinde şairin bahşıların icrasıyla birlikte anlatılabilmesi, bu indirgemenin kanonlaşmanın kaçınılmaz bir sonucu olmadığını, aksine daha çok bir vurgu tercihine işaret ettiğini düşündürmektedir. Benzer biçimde Haldun Taner'in eleştirel ve ironik dili, programların vurgu düzeninde görünürlüğünü yitirmektedir. Burada önemli bir ayrımın altını çizmek gerekir: TÜRKSOY, şahsiyetlerin özelliklerini ya da varyantlarını yok etmemekte, törpülememektedir. Eserler yayımlanmakta, türküler söylenmekte, mevlid okunmaya devam etmektedir. Ancak programlarda sürekli aynı başlıklar vurgulandığında, gelecek kuşaklara aktarılan tarih tek düze ve tek elden görünebilir. Sorun, tek tek etkinliklerin içeriğinde değil, bu etkinliklerin yıllar içinde biriktirdiği vurgu düzenindedir.

Girişte sorulan anlatma ve yorumlama yetkisinin dağılımı da bu bulgularla birlikte değerlendirilebilir. Anma yılına aday gösterme yetkisi üye ülkelerin kültür bakanlıklarında, karar yetkisi ise kültür bakanlarından oluşan Daimî Konseydedir. Açılış ve kapanış törenleri teşkilat yöneticileri ve üst düzey kamu yetkililerinin katılımıyla yapılmaktadır. Akademisyenler sempozyumlar aracılığıyla şahsiyetin mirasını yorumlarken sanatçılar bu yorumu konser, sahneleme ve sergilerle görünür kılmaktadır. Mirası gündelik hayatta yaşatan âşıklar, mevlidhanlar ve dinleyici toplulukları ise karar süreçlerinde yer almamakta, daha çok programların icra bölümlerinde görünmektedir. Anlatma yetkisinin bürokrasiden topluluğa doğru giderek daraldığı bu yapı, sözlü geleneğin tekil bir yazar figürüne indirgenmesini de açıklamaya yardımcı olmaktadır.

Anma yıllarının sözlü geleneği "koruma" iddiasıyla onu yazılı kültürün kategorilerine çevirmesi de yine incelenmesi gereken önemli bir diğer hususdur. Koruma, aktarma, yorumlama ve yeni üretim biçimindeki dört uygulama alanı, sözlü geleneği bir kayda, bir çeviriye, bir sahnelemeye ya da bir yarışma ödülüne dönüştürür. Bu dönüşüm, geleneğin yaşamasına katkı sağlarken onun en temel niteliğini, yani her icrada yeniden üretilen çok sesliliğini sabitler. UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras anlayışının yaşayan uygulamayı ve topluluğu merkeze alan yaklaşımı ile ad merkezli anma yılı anlayışı arasındaki bu gerilim, Türk dünyası kültür politikaları için ayrıca tartışılmaya değer bir sorundur.

Bu sonuçlar belirli sınırlılıklar içinde değerlendirilmelidir. Çözümleme büyük ölçüde TÜRKSOY'un yayımladığı duyurulara, haberlere ve Daimî Konsey kararlarına dayanmaktadır. Sürmekte olan 2026 yılına ait veriler, Ekim ayı ortasına kadar yayımlanmış belgelerle sınırlıdır. Ayrıca ayrıntılı çözümleme Türkiye ile ilişkilendirilen yedi kayıt üzerine kurulmuş, diğer ülkelerin kayıtları yalnızca

karşılaştırma zemini olarak kullanılmıştır. Bu nedenle ulaşılan sonuçlar TÜRKSOY kanonunun bütününe değil, onun Türkiye kesitine ilişkin bulgular olarak okunmalıdır.

Kanon dışı kalan metinlerin dil içinde söylenemeyeni ifade etme kapasitesi taşıdığı düşünüldüğünde, anma programlarının icracılara, varyantlara ve kadın üreticilere açılması, ortak belleğin daha çok sesli kurulmasına katkı sağlayabilir. Bu bulgular iki yönde yeni araştırmalara kapı açmaktadır. İlki, aynı çözümlemenin Azerbaycan, Kazakistan ve Kırgızistan gibi diğer üye ülkelerin kayıtlarına uygulanması ve TÜRKSOY kanonunun bir "ortak kanon" mu yoksa "millî kanonların toplamı" mı olduğunun karşılaştırmalı olarak sınanmasıdır. İkincisi, anma programlarında üretilen çeviri, antoloji ve yeni eserlerin metin düzeyinde incelenmesi; ayıklama ve yeniden anlamlandırma işlemlerinin somut metinler üzerinden izlenmesidir. Kanonlaşma, geçmişten kimin seçildiği kadar, seçilen geçmişin kimin sesiyle ve hangi anlamlarla geleceğe taşındığı meselesidir. Yaşayan kültürün kurumsal temsil biçimleri üzerine yürütülen bu tartışma, halk bilimi açısından özgün bir inceleme alanı sunmaktadır.

**Kaynakça**

Adıyaman, Halil (2012). *Haldun Taner, Hayatı, Sanatı ve Eserleri.* Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi.

Akgün, Atıf (2017). "Mehmet Akif Ersoy'un Türk Dünyası Şairlerindeki Tesir Alanına Bir Bakış". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(4): 2389-2413.

Akıllı, Erman (2019). "Turksoy, Turkic Council and Cultural Diplomacy: Transactionalism Revisited". *Bilig*, 91: 1-25.

Anar, Turgay (2013). "Türk Edebiyatında Edebiyat Kanonu: Kanon, Kanona Girmek ve Kanona Müdahale". *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1: 40-78.

Aras, İsmail ve Turabi, Ahmet Hakkı (2024). "Süleyman Çelebi Mevlidinin Mukayeseli Müzikal Analizi". *Nisar*, 4: 1-38.

Aycil, Serkan (2024). "Pul Emisyon Programında Yer Alan UNESCO Anma ve Kutlama Yıl Dönümleri Temalı Tasarımlar". *Uluslararası Sanat Tasarım ve Eğitim Dergisi*, 5(1): 34-52.

Aydın, Ahmet (2026). "Türk Dünyasının Yumuşak Gücü: TÜRKSOY'un Halkla İlişkiler ve Diplomasi Pratiği". *Uluslararası Sosyal Siyasal ve Mali Araştırmalar Dergisi*, 6(2): 209-231.

Bars, Mehmet Emin (2017). "Yunus Emre'nin Deyişlerindeki Halk Edebiyatı Unsurları Üzerine Bir Değerlendirme". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(2): 1080-1104.

Bayrakdar, Oğuz Kağan ve Temür, Burcu (2024). "Azerbaycan Türkiye Çok Taraflı İlişkilerine Yön Veren Dinamikler: TDT-TÜRKSOY-TÜRKPA". *Anasay*, 8(30): 1-26.

Buğdaycı, Çiğdem (2023). "Gelenek ve Kanon Dışı: Safiye Erol ve Peyami Safa'da Geleneğin Kullanımı". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 28: 115-133.

Camgöz, Nafiz (2023). "Türk Halk Müziğinde Versiyon (Benzer Metin) Teriminin Neşet Ertaş'a Ait İki Eser Üzerinden İncelenmesi". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(42): 574-587.

Celâl, Metin (Haz.) (1998). *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. Papirüs Yayınları.

Çarkçı, Akif (2020). *Milliyetçilik ile Ümmetçilik Arasında Bir Aydın Portresi: Mehmed Akif*. Doktora Tezi. İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi.

Çelepi, Mehmet Surur (2024). "Mahtumkulu'nun Kanon Yolculuğu". *Folklor Akademi Dergisi*, 7 (Mahtumkulu Özel Sayısı): 1-12.

Çelik, Tuğba (2019). "Edebiyat Öğretiminde Muhafazakâr Kanon". *folklor/edebiyat*, 25(97): 95-132.

Çelik, Zeynep (2023). "Sömürgecilik, Şarkiyatçılık ve Kanon". Çev. Ali Kayaalp. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 28: 13-19.

Çıkla, Selçuk (2007). "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu". *Muhafazakâr Düşünce*, 4(13-14): 47-68.

Çoruk, Ali Şükrü (2016). "Bir Gelenek İcadı Olarak II. Meşrutiyet Döneminde Gerçekleştirilen İstanbul'un Fethi Törenleri". *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 7: 79-98.

Ersoy Çak, Şeyma (2017). "Modernleşme Sürecinde Türk Makam Müziği Solist İcracıları ve Münir Nurettin Selçuk". *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 2(2): 224-231.

Hobsbawm, Eric (1983). "Introduction: Inventing Traditions". *The Invention of Tradition*. Ed. Eric Hobsbawm & Terence Ranger. Cambridge University Press, 1-14.

Ismayilov, Shahismayil (2025). "TÜRKSOY'un Türk Dili Konuşan Ülkeler Arasında Kültürel Entegrasyon ve Ortak Kimlik İnşasındaki Stratejik Rolü". *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 12(5): 1115-1121.

Karakaş, Elmas (2022). "Yunus Emre'ye Yazılmış Şiirler ve Şairlerin Yunus Emre Algıları Üzerine Bir Değerlendirme". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(1): 78-107.

Keskin, Nihal, Aliyi, Fatih & Çakıcı, Bilal (2022). "Turkic Republics on the 30th Anniversary of Their Independence and TURKSOY". *Bölgesel Araştırmalar Dergisi*, 6(1): 123-147.

Köksal, M. Fatih (2014). "Yunus Emre Dîvânı'nın Yeni Bir Nüshası ve Yunus'un Yayımlanmamış Şiirleri". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 30: 161-192.

Köksal, M. Fatih ve Kütük, Rıfat (2022). "Vesîletü'n-Necât'ın En Eski Nüshası ve Süleyman Çelebi'nin Bilinmeyen Şiirleri". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 28: 393-430.

Kömürcü, İlker (2025). "Toplumsal Bellek İnşası ve Sürdürülmesinde Âşık Veysel'in Rolü". *folklor/edebiyat*, 31(122): 413-432.

Kulenbekova, Zhazgul ve Boran, Tuğçe (2026). "Kültürel İletişim Modelleri Perspektifinden Türksoy'un Dijital Kamu Diplomasisi Uygulamaları". *Communicata*, 31: 41-53.

Langfeld, Gregor (2023). "Sanat Tarihinde Kanon: Kavramlar ve Yaklaşımlar". Çev. Mertkan Karaca. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 28: 1-12.

Özkan, Abdullah ve Durbaş, Refik (Haz.) (1999). *Cumhuriyetten Günümüze Türk Şiiri Antolojisi: 526 Şair 1909 Şiir* (1-6). Boyut Yayınları.

Sazyek, Esra (2013). "Bir Kanon Başlatıcısı Olarak Yeni Lisan Hareketi". *Erdem*, 64: 85-102.

Sultanov, Javid ve İbrahimli, Elgün (2026). "Kültürel Diplomasi Bağlamında Azerbaycan-Türkiye İlişkileri ve TÜRKSOY'un Rolü". *Journal of Management, Economics, and Finance Research*, 3(1): 1-10.

Süzgün, İlhan (2023). "Türkiye'de Edebiyat Kanonu Tartışmasının Başlangıcı". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 28: 47-60.

Şahin, Halil İbrahim (2013). "Ziya Gökalp'in 'Halk' ve 'Halkbilimi' Terimlerine Bakış Açısında Geleneğin Yeri". *Millî Folklor*, 99: 91-100.

Taşlıova, Muammer Mete (2018). "Sözlü Gelenekte Şiirin Varyantlaşması: 'O Gelin' Şiiri". *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 8(2): 507-519.

Tutumlu, Reyhan (2023). "Kanona 'Sızan' Kadın Edebiyatçılar". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 28: 93-104.

Türkyılmaz Kocagöz, Necla (2025). "Klasik Türk Edebiyatında Kanon Arayışı". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 17(34): 125-138.

Tüzer, İbrahim ve Hüküm, Muhammed (2017). "Türk Romanının Kanonu Karşısında Kemal Tahir". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(1): 256-276.

**Elektronik Kaynaklar**

URL-1: "Süleyman Çelebi" (TÜRKSOY, 09.01.2022). https://www.turksoy.org/en-US/news/suleyman-celebi (Erişim: 31.10.2026).

URL-2: "Closing Events of 2015, the Year of Haldun Taner" (TÜRKSOY, 09.12.2015). https://www.turksoy.org/en-US/news/2015-12-09-closing-events-of-2015-the-year-of-haldun-taner (Erişim: 31.10.2026).

URL-3: "Colourful Opening Event for the Year of Aşık Veysel" (TÜRKSOY, 28.04.2019). https://www.turksoy.org/en-US/news/2019-04-28-colourful-opening-event-for-the-year-of-asik-veysel (Erişim: 31.10.2026).

URL-4: "First Event of TURKSOY on the African Continent: Exhibition of Yunus Emre, the Pioneer of the Civilization of Love" (TÜRKSOY, 05.07.2021). https://turksoy.org/en-US/news/2021-07-05-first-event-of-turksoy-on-the-african-continent-exhibition-of-yunus-emre-the-pioneer-of-t (Erişim: 31.10.2026).

URL-5: "Exhibition Dedicated to the 700th Anniversary of the Passing of Yunus Emre Held in TURKSOY Headquarters" (TÜRKSOY, 14.06.2021). https://www.turksoy.org/en-US/news/2021-06-14-exhibition-dedicated-to-the-700th-anniversary-of-the-passing-of-yunus-emre-held-in-turkso (Erişim: 31.10.2026).

URL-6: "Commemoration of Mehmet Akif Ersoy, the Poet of Independence" (TÜRKSOY, 27.12.2023). https://www.turksoy.org/en-US/news/commemoration-of-mehmet-akif-ersoy-the-poet-of-independence (Erişim: 31.10.2026).

URL-7: "Symposium Dedicated to the 150th Anniversary of the Birthday of Mehmet Akif Ersoy, the Author of the National Anthem of Türkiye"

(TÜRKSOY, 23.11.2023). https://turksoy.org/en-US/news/symposium-dedicated-to-the-150th-anniversary-of-the-birthday-of-mehmet-akif-ersoy-the-author-of-the-national-anthem-of-turkiye (Erişim: 31.10.2026).

URL-8: "Mehmet Akif Ersoy Will Be Commemorated in North Macedonia" (TÜRKSOY, 18.12.2023). https://www.turksoy.org/en-US/news/mehmet-akif-ersoy-will-be-commemorated-in-north-macedonia (Erişim: 31.10.2026).

URL-9: "Türk Bilim İnsanı Aziz Sancar, TÜRKSOY Kültür Elçisi Oldu" (Bengütürk). https://www.benguturk.com/turk-dunyasi/turk-bilim-insani-aziz-sancar-turksoy-kultur-elcisi-oldu-127291h (Erişim: 31.10.2026).

URL-10: "41st Term Meeting of the Permanent Council of TURKSOY Held in Ashgabat" (TÜRKSOY, 16.11.2024). https://www.turksoy.org/en-US/news/41st-term-meeting-of-the-permanent-council-of-turksoy-held-in-ashgabat-6xn3 (Erişim: 31.10.2026).

URL-11: "Ziya Gökalp" (TÜRKSOY, 25.12.2025). https://www.turksoy.org/en-US/news/ziya-gokalp-r7fr (Erişim: 31.10.2026).

URL-12: "TÜRKSOY Daimi Konseyinin 38. Toplantısı Hivada Yapıldı" (TÜRKPA). https://turkpa.org/xeber/turksoy-daimi-konseyinin-38inci-toplantisi-hivada-yapildi (Erişim: 31.10.2026).

URL-13: "TÜRKSOY 'Uluslararası Türkçenin Anadolu'da Yazı Dili Oluşu Sempozyumu' Düzenledi" (Mynet). https://www.mynet.com/turksoy-uluslararasi-turkcenin-anadoluda-yazi-dili-olusu-sempozyumu-duzenledi-180105457863 (Erişim: 31.10.2026).

URL-14: "Cumhurbaşkanı Erdoğan'dan Genelge: 2021, 'Yunus Emre ve Türkçe Yılı' Olarak Kutlanacak" (Haber7, 31.01.2021). https://www.haber7.com/guncel/haber/3062883-cumhurbaskani-erdogandan-genelge-2021-yunus-emre-ve-turkce-yili-olarak-kutlanacak (Erişim: 31.10.2026).

URL-15: "Cumhurbaşkanı Erdoğan Genelgeyi Yayımladı... 2022 'Süleyman Çelebi Yılı' Olarak Kutlanacak" (Haber7, 03.06.2022). https://www.haber7.com/kultur/haber/3228740-cumhurbaskani-erdogan-genelgeyi-yayimladi-2022-suleyman-celebi-yili-olarak-kutlanacak (Erişim: 31.10.2026).

URL-16: "Mehmet Akif Ersoy Mezarı Başında Anıldı" (Yeni Birlik). https://www.gazetebirlik.com/istanbul-haberleri/mehmet-akif-ersoy-mezari-basinda-anildi/156651 (Erişim: 31.10.2026).

URL-17: "Bakan Ersoy, Ziya Gökalp Anma Yılı Açılış Töreni'ne Katıldı" (İşçi Haber). https://www.iscihaber.net/gundem/bakan-ersoy-ziya-gokalp-anma-yili-acilis-torenine-katildi/215881 (Erişim: 31.10.2026).

URL-18: "2019 Türk Dünyası Kültür Başkenti Belli Oldu" (Karar). https://www.karar.com/2019-turk-dunyasi-kultur-baskenti-belli-oldu-1063678 (Erişim: 31.10.2026).

URL-19: "36th Term Meeting of the Permanent Council of TURKSOY Held in Kastamonu" (TÜRKSOY, 18.12.2018). https://www.turksoy.org/en-US/news/2018-12-18-36th-term-meeting-of-the-permanent-council-of-turksoy-held-in-kastamonu (Erişim: 31.10.2026).

URL-20: "TURKSOY Declares 2023 Year of Kazakh Composer Temirbek Zhurgenov" (Silk Way TV). https://silkwaytv.kz/en/turksoy-declares-2023-year-of-kazakh-composer-temirbek-zhurgenov (Erişim: 05.11.2026).

**Açıklamalar**

***Yazarın Notu:*** *Bu çalışma, 8. TOKÜAD Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu'nda (15-17 Ekim 2026) sunulan bildirinin genişletilmiş hâlidir.*

# İSLAMİ DEVLET SÖYLEMİNDEN DİRENİŞE: HİZBULLAH'IN DÖNÜŞEN İDEOLOJİSİ

From the Rhetoric of the Islamic State to Resistance: Hezbollah's Evolving Ideology

***Suat AYHAN****

## Giriş

1979 İran'da gerçekleşen İslam Devrimi'nin yaratmış olduğu etki, Şiilerin yoğun bir şekilde yaşadığı Lübnan'da semerelerini vermiştir. Lübnan Şiilerinin İran'la olan ilişkilerinin güçlü olması, Lübnan'daki Sünni ve Maruni topluluğun hakimiyeti altında tarihsel olarak kendilerini dışlanmış hissetmelerinden kaynaklanmıştır. Lübnan'da madun bir topluluk olan Şiiler; 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren siyasallaşmış, farklı ideolojik ajandalara sahip aktörlerle Lübnan'da tedricen görünür olmuşlardır. Bu aktörlerin başında Lübnan Hizbullah'ı gelmiştir. Gerek İran İslam Devrimi'nin uyandırmış olduğu heyecan gerekse de 1980'li yılların başında İsrail'in Lübnan'daki işgalleri Hizbullah'ın ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

İran'ın bölgedeki en önemli vekil(proxy) Şii milis güçlerinden, aynı zamanda bölgede İsrail ve ABD karşıtlığı üzerinden şekillenen Direniş Ekseni'nin önemli bileşenlerinden biri olan Hizbullah; kuruluş yıllarının ilk evresinde İran İslam Devrimi'nin ilkelerine sadık kalmış, Lübnan'da İslami bir devlet kurma ülküsünde olup Humeyni'nin *velayet-i fakih* anlayışını benimsemiştir. Hizbullah; 90'lı yıllarda bu radikal ideolojisinden uzaklaşarak Lübnan siyasetine entegre olmuş, "Lübnanlaşma" eğilimi doğrultusunda kendisini "Lübnanlı" bir aktör olarak konumlandırmıştır.

2009 yılında yayınladığı manifestosunda ise Hizbullah; kuruluş yıllarındaki radikal ideolojisinden uzaklaşmış, farklı dini toplulukların yer aldığı Lübnan iç siyasetine entegre olan bir aktör olarak ön plana çıkmıştır. Hizbullah; 2013 yılında "mezhepçi" bir retorikle, Direniş Ekseni'nin bir bileşeni olarak Suriye'deki

* Dr., Uluslararası İlişkiler/Ortadoğu Çalışmaları, Bursa/Türkiye. E-posta: suat_ayhan@outlook.com. ORCID: 0000-0003-0678-200X. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24351271

iç savaşa[1] dâhil olmuştur. İran'ın Suriye'deki ajandasını uygulayan Hizbullah'ın Şii milis bir güç olarak Sünni gruplarla savaşması Hizbullah'ın ideolojisindeki paradoksları ortaya çıkarmış, Hizbullah'ın Arap dünyasındaki imajını zedelemiştir.

Hamas'ın 7 Ekim 2023'teki İsrail saldırısı (Aksa Tufanı Operasyonu) sonrasında İsrail'in İran'a ve Hizbullah'a yönelik saldırıları ve Hizbullah'ın silahsızlandırılmasına yönelik baskılar, Hizbullah'ın İsrail karşıtlığını merkeze alan "direniş" ideolojisini tekrar ön plana çıkarmasına neden olmuştur. Bu çalışma; tarihsel süreç içerisinde Hizbullah'ın ilk dönem ideolojisinin nasıl bir dönüşüme uğradığını ve Hamas'ın 7 Ekim 2023'teki İsrail saldırısı (Aksa Tufanı Operasyonu) sonrasındaki süreçte Hizbullah'ın ideolojisinin nereye yöneldiğini analiz edecektir.

## 1. Hizbullah'ın Kuruluşundan Önce Lübnan Şiilerinin Genel Durumu

Ortadoğu coğrafyasının muhtelif bölgelerine yaşayan Şiiler, Lübnan siyasi sisteminde yer alan 18 farklı topluluktan biri olup kökenleri eski bir tarihe dayanmaktadır. Şiiler Osmanlı döneminde Lübnan'ın güneyinde yer alan Cebel-i Amil ve Suriye sınırına yakın olan Bekaa Vadisi'ne yerleşmişlerdir. 1920 yılında gerçekleşen San Remo Konferansı'nda Biladüşşam bölgesinde yer alan Lübnan'da Fransa mandası dönemi başlamıştır. Fransa bir Maruni projesi olarak da görülen "Büyük Lübnan (Grand Liban)" devletinin kuruluşunu ilan etmiştir. Dürzi, Sünni ve Şii bölgelerin de yer aldığı "Büyük Lübnan" devletinde nüfusun dağılımı farklı olmuş, Lübnan Hristiyanları nüfus olarak Şii ve Sünni topluluğa karşı avantajlı bir konumda olmuştur (Louër, 2022: 207-210).

Lübnan'daki Şii topluluk, tarihsel süreç içerisinde Lübnan siyasi sisteminin ve ekonomik yaşamının dışında kalmışlardı. 1926 yılında Lübnan'da yeni bir anayasa hazırlanmış, bu anayasada Şiilerin varlığı resmi bir şekilde kabul edilmiştir (Yetim, 2019: 365). Her ne kadar Şiilerin varlığı kabul edilmiş olsa da Sünni ve Maruni topluluğunun Lübnan'daki üstün olan konumları karşısındaki madunluk durumları değişmemişti. Lübnan'da 1932 yılında gerçekleşen ilk ve tek nüfus sayımında Şiilerin nüfusu %19.6 olarak belirlenmiş, nüfus olarak Maruniler ve Sünnilerden sonra ülkedeki üçüncü büyük nüfusu oluşturmuşlardır (Kahraman, 2019: 60). 1943 yılında Lübnan'ın kurucu belgesi olan "Ulusal Pakt"la birlikte Maruniler ve Sünniler Lübnan'daki siyasi iktidarı kendi aralarında pay-

[1] Daha fazla bilgi için bk. (Duman, 2026a: 244-248).

laşmış, pakta göre devlet başkanlığı Marunilerden, Başbakanlık makamı ise Sünnilerden seçilmiştir. Bu iki siyasi makam karşısında önem derecesi düşük olan Meclis Başkanlığı ise Şiilere verilmiştir (Arı, 2017: 92).

Lübnan'ın bağımsız bir devlet olmasından sonra Şiiler yoğun olarak Lübnan'ın güneyinde, iç göçlerle birlikte başkent Beyrut'un banliyölerinde yaşamışlardır. Şiilerin nüfusu yüksek doğum oranlarından dolayı artmış, bu duruma koşut olarak siyasi sistemdeki konumlarını güçlendirmeye yönelik talepleri artmıştı. Her ne kadar bu talepler olsa da tarihsel olarak Şiiler Lübnan'ın siyasi ve ekonomik yaşamının kıyısında yer almışlardı. Bu durum, Şiilerin siyasallaşıp radikalleşmesinin zeminini yaratacaktı (Alagha, 2007: 25-26).

Şii topluluğun liderlerinden Musa es-Sadr ve birçok Şii alimin Lübnan'a gelmesiyle birlikte Şiiler siyasi bir mobilizasyon içine girmişlerdi. 1957 yılında Lübnan'a gelen Musa es-Sadr, Şii topluluğun siyasallaşmasında oldukça önemli bir rol üstlenmişti (Alagha, 2007: 30-31). Musa es-Sadr; Lübnan'daki Şii topluluğunun sosyal ve ekonomik yaşamdaki statülerinin iyileştirilmesi yönünde adımlar atmış, Lübnan siyasi sisteminde bütün dini toplulukların eşit bir şekilde temsil edilmesine yönelik teşebbüsleri olmuştu (Louër, 2022: 213). Musa es-Sadr 1969 yılında kurulan Yüksek İslam Konseyi'nin ilk başkanı olmuş, Lübnan'daki Şii topluluğun madunluk durumunu düzeltmeyi amaçlamıştı. Bu bilinç doğrultusunda Musa es-Sadr; 70'li yılların ortalarında Şiilerin yoğun olarak yaşamış oldukları Güney Lübnan'a gelip buradaki Şii topluluğunu örgütlemiş, "Yoksunlar Hareketi"nin militer gücü olan Şiî EMEL Hareketi'ni kurmuştu. Hareketin temel amacı; Lübnan'da "ezilenleri" birleştirmek, Şii topluluğunun Lübnan bürokrasisinde önemli yerlere gelmesini sağlamak olmuştur (Cinal, 2024: 138).

**2. Hizbullah'ın Kuruluşu ve İlk Dönem İdeolojisi**

Musa Sadr liderliğinde kurulan Emel Hareketi içinde yaşanan fikir ayrılıkları ve İsrail'in Lübnan'daki işgalleri (1976-2000) Hizbullah'ın kuruluşunda etkili olan gerekçelerin başında gelmiştir. Bunun yanında 1979 yılında gerçekleşen İslam Devrimi'yle birlikte devrimi kendi ulusal sınırlarının ötesine ihraç etmeyi amaçlayan İran, Hizbullah'ın kuruluşunu desteklemiştir (Wahap, 2021: 154). Lübnan'ın kendi içinde yaşamış olduğu iç savaş (1975-1989), Lübnan Şiilerinin Maruniler ve Sünnilerin imtiyazlı konumlarının karşısındaki zayıf konumu ve mezhep temelli devlet sisteminin ürettiği problematikler, Hizbullah'ın eylemlerini ve stratejisini belirleyen faktörler olmuştur.

Hizbullah'ın ideolojik kökenleri çok eski tarihlere dayanmaktadır. 1960'lı ve 70'li yıllarda Irak'ta Şii uyanışı gerçekleşmiş, Hizbullah'ın ilk üyelerini Irak'taki Şii oluşumlar içinde yer alanlar oluşturmuştur. Şiilerin Irak sınırları içerisindeki dini eğitim havzalarından biri olan Necef'te eğitim alıp Lübnan'a dönenler, Lübnan Şiilerinin mobilizasyonunda etkili olmuşlardır. Lübnan'ın güneyinde (Cebel-i Amil), Bekaa bölgesinde ve başkent Beyrut'un batısında faaliyet gösteren Hizbullah'ın nüveleri 1985 yılında yayınlanan "Açık Mektup"tan öncesi döneme dayanmaktadır. 1982 yılında bir önceki cümlede zikredilen üç bölgeden üçer Şii din bilgini "Dokuzlar Belgesi"ni ilan etmiş, bu belge daha sonra Hizbullah'ın ilk resmi belgesi olan "Açık Mektup"u fikirsel açıdan beslemiştir (Yetim, 2019: 368). Bunun yanında 1979 yılında İran'da gerçekleşen devrim Lübnan Şiileri üzerinde etki uyandırmış, devrim bir anlamda Lübnan'da alıcılarını bulmuştur. (Erdem, 2018: 48). Nitekim Hizbullah kuruluş yıllarında ideolojik olarak İran İslam Devrimi'nin ilkelerine sadık kalmış, *velayet-i fakih* öğretisini benimsemişti (Uyar, 2000: 85).

Hizbullah'ın ideolojisini, Lübnan'daki temel umdelerini akseten ilk resmi belge 1985 yılında yayımlamış olduğu "*Lübnan'ın ve Dünyanın Ezilenlerine Açık Mektup*" adlı belgesidir. Bu tarihe kadar Hizbullah kendi ideolojisini deklare etmemişti. Hizbullah bu resmi belgesinde ezilen nüfusları ve kendisini destekleyenleri dost, düşmanlarıyla (ABD, İsrail, Falanjalistler) mücadele edenleri de düşman olarak görmüştü. Bunun yanında Hizbullah'ın ilk dönem ideolojisinde İsrail'i Lübnan topraklarından atmak, İran İslam Devrimi'nin ilkelerine sadık kalmak, dini rehbere biat edip, *velayet-i fakih* inancına bağlı olmak yer almıştır (Yetim vd., 2020: 92).

Tarihten günümüze kadar Hizbullah'ın ideolojisini şekillendiren faktörlerin başında "direniş toplumu" söylemi gelmiştir. Bu söylemi güçlü bir şekilde inşa etmek için Hizbullah Şiilerin belleğinde yer alan tarihsel anlatılara başvurmuştur. Örneğin; Hizbullah'ın liderleri Kerbela anlatısını ve şehitlik kültürünü direniş söyleminin odağına almışlardır (Yetim, 2019: 369).

### 3. Hizbullah'ın Lübnan Siyasetine Entegrasyonu ve Dönüşen İdeolojisi

Hizbullah ilk dönem ideolojisinden zamanla uzaklaşmış, kendisini Lübnanlı bir aktör olarak konumlandırmıştır. 1985 yılındaki "Açık Mektup" belgesinde Hizbullah'ın İran İslam Devrimi'nden mülhemle benimsemiş olduğu Lüb-

nan'da bir İslam devleti kurma düşüncesi zayıflamış, yerini Lübnan'ı bir yurt olarak görme ve Lübnan'ın birliğinden yana bir düşünceye bırakmıştır. Bu bağlamda Hizbullah Lübnan'da kendisini bir siyasi parti olarak ön plana çıkarmış, Lübnan'daki diğer topluluklarla diyalogu ajandasına almış, özellikle Hristiyan Maruni kesimle temas kurmuştur. Tüm bu gelişmelerin yanında Hizbullah, 90'lı yıllarda Lübnan siyasetine entegrasyon bağlamında örgütsel kimliğinde birtakım değişikliklere gitmiş, dini sembollerden uzaklaşmış, Lübnan'daki güçlü konumunu ve Şii topluluğu üzerindeki meşruiyetini kaybetmemek için politikalarında radikallikten uzaklaşmıştır. 1992 yılında Lübnan'da gerçekleşen parlamento seçimlerinde Hizbullah milis güç konumundan sıyrılıp, seçimlere bir siyasi parti olarak katılmayı tercih etmiştir. (Elhan, 2019: 8-9).

Hizbullah'ın örgütsel kimliğindeki ve ideolojisindeki dönüşüm daha sonraki yıllarda devam etmiştir. Lübnan'da İsrail karşıtlığı üzerinden örgütsel kimliğini güçlü tutan Hizbullah, ilk dönem ideolojisinde yer alan Lübnan'da tıpkı İran'daki gibi bir İslam devleti kurmak düşüncesini terk etmiştir. Hizbullah'ın ideolojisindeki bu dönüşümünün altında Lübnan siyasetine entegre olmak düşüncesi yer almıştır.

**4. Hizbullah'ın Suriye'deki İç Savaşa Dahil Olması ve İdeolojisindeki Paradokslar**

2010 yılında Tunus'ta ortaya çıkan Arap Baharı'nın yaratmış olduğu protesto dalgası diğer bölge ülkelerine yayılmış, Hizbullah kendi ülkelerindeki otoriter liderlere başkaldıran Arap halklarınının nümayişlerini olumlu karşılaşmıştı (Alagha, 2007: 45). Arap Baharı'nın Suriye'de etkisini göstermesi karşısında ise Hizbullah'ın yaklaşımı ve protestoları algılaması farklı olmuştu. Çünkü Hizbullah Suriye'de Esad rejimine karşı olan protestoları ABD ve İsrail'in bir oyunu olarak görmüştü (İşyar ve Okalan, 2023: 20).

Arap Baharı Suriye'de kanlı bir iç çatışmaya dönüşünce Hizbullah'ın olaylara yönelik tavrı değişecekti. Protestoların ilk evresinde Suriye'deki rejimden halkın reform taleplerinin tanınmasını isteyen Hizbullah, daha sonra Suriye'deki rejimin yanında yer almak için iç savaşa dahil olmuştur (Cinal, 2024: 154). Hizbullah "Direniş Ekseni"nin önemli aktörlerinden biri olan Suriye'deki rejimin düşmemesi için Suriye'deki iç savaşa 2013 yılında dahil olmuştur. Hizbullah'ın Suriye'ye müdahalesinin gerekçeleri arasında; Şiilerin varlığının tehlike altında oluşu, ABD ve İsrail'in desteklediği Suriye'deki Sünni radikal tekfirci güçlerin Suriye yönetimini ele geçirmesini önlemek ve bu güçlerin Lübnan topraklarına

sızmasını engelleyip Lübnan'ın sınır güvenliğini korumak olmuştur. Hizbullah Suriye'ye yönelik stratejik müdahalesini bu gerekçelerle meşrulaştırmıştır (Sullivan, 2014: 14).

Hizbullah, bölgeselleşen, küresel güçlerin desteklediği vekil güçlerle bir askeri mücadale sahasına dönüşen Suriye'deki iç savaşta mezhepçi bir söyleme başvurmuştur. İlk dönem ideolojisinde İsrail'e karşı direnişini ideolojisinin merkezine alan Hizbullah, Suriye İç Savaşı'nda mezhepçi bir tutum içinde olmuştur. Hizbullah her ne kadar Suriye'deki iç savaşa dahil olmasında mezhebi kaygılarını ön plana çıkarmamış olsa da bütün çabasını Suriye'ye yönlendirmiştir. Hizbullah; Sünni tekfirci güçlerin Suriye'deki savaşın rejimin aleyhine sonuçlanmasından sonra Lübnan'a sızacakları ve bu durumun Lübnan'ın güvenliği açısından majör bir sorun olacağı düşüncesi içinde olmuştu (Al-Aloosy, 2020). Bunun yanında Hizbullah'ın ABD'yi, İsrail'i ve Suriye'deki rejim karşısında savaşan Sünni örgütleri "tekfirciler, vahhabiler, teröristler" olarak görmesi ve Suriye'deki Şiiler için kutsal olan türbelerin Sünni tekfirci güçlerin tehdidi altında olduğuna dair endişesi, Hizbullah'ın mezhepçi bir tutum içinde olduğunu göstermiştir (Malmvig, 2017: 73).

Suriye'deki iç savaşa Hizbullah'ın dâhil olması Hizbullah'ın ideolojisindeki birtakım paradoksları ortaya çıkarmıştır. Kuruluşundan beri "direniş söylemi"ni merkeze alan Hizbullah; Suriye'deki iç savaşa İran'ın çıkarları doğrultusunda hareket etmiştir (Salem, 2012). "Ümmetçi" bir söylemi benimseyen Hizbullah, Suriye'de öldürülen yüzbinlerce insan karşısında Esad rejiminin yanında yer almış ve rejimin şiddet politikalarına karşı bigâne kalarak sessizliğini korumuştur. Arap Baharı'nın yaşandığı diğer ülkelerde ezilenlerden yana bir söylem benimseyen Hizbullah aynı tutumunu Suriye'deki iç savaşta yaşanan katliamlar karşısında sergilememişti (Yetim, 2019: 382-383). Bu durum, İsrail karşısında direniş gösteren Hizbullah'ın Sünni Arap dünyasındaki algısına zarar vermiş, Hizbullah'ın popülaritesini zedelemiştir.

## 5. 7 Ekim Saldırısı (Aksa Tufanı Operasyonu) ve Hizbullah'ın İdeolojisi

Kuruluşundan günümüze kadar Hizbullah, Şii-İslamcı öğretiyi benimsemiş, bu ideolojisinden hiçbir zaman vazgeçmemiştir. 2006 yılında İsrail karşısında "zafer" kazanan, İsrail'in Lübnan'ın güneyinden çekilmesini sağlayan Hizbullah bugüne kadar İsrail'e karşı caydırıcılığını korumuş, 7 Ekim saldırısı[2] sonrasında da

[2] Daha fazla bilgi için bk. (Duman, 2026b).

bu direnişini sürdürmüştür. Burada üzerinde durulması gereken en önemli husus Hizbullah'ın Lübnanlı bir aktör konumundan tekrar "Direniş Ekseni"nin bir aktörü konumuna geçişidir. "Direniş Ekseni"nin bileşinleri arasında Filistinli Sünni grupların yer aldığı göz önünde bulundurulursa Hizbullah'ın ve aynı zamanda bölgedeki en önemli destekçisi İran'ın Hamas'ı destekleyip, Gazze'yle kader birliği içinde olması daha iyi bir şekilde anlaşılacaktır.

Hizbullah'ın bugüne kadar Arap dünyasında gördüğü desteğin en önemli sebepleri arasında İsrail'e karşı olan direnişi ve Filistin meselesini sahiplenmesi yer almıştır (Bozkurt, 2014: 610). Hizbullah; mezhepçi söylemi bir kenara bırakmış, mezheplerüstü bir tutumla 7 Ekim Saldırısı sonrası süreçte Hamas ve İslami Cihad gibi Filistinli Sünni grupları desteklemiştir. Hizbullah, İsrail'in kuzeyine saldırı başlatmış, İsrail'in sivil ve askeri tesislerine yönelik sınırlı sayıda drone ve füze saldırısı düzenlemiştir. Bu saldırıların amacı Filistinli Sünni gruplarla dayanışma içinde olduğunu göstermek, İsrail'in Gazze üzerindeki baskısını hafifletmek olmuştur. Hizbullah Suriye İç Savaşı'na dahil olup, Esad rejiminin yanında yer almasıyla zedelenen imajını ve popülaritesini Sünni Arap dünyasında tekrar kazanmış, mezhepçi tutumunu bir tarafa bırakarak, "direniş" söylemine tekrar sarılmıştır.

Bir başka zaviyeden baktığımızda 7 Ekim Saldırıları sonrasında Hizbullah'ın ideolojisinin direnişi merkeze alan bir veçheye büründüğünü görürüz. Lübnan'daki Şii topluluğundan meşruiyetini alan ve Lübnanlı bir aktör olan Hizbullah kendisini bu süreçte tekrar siyonizme ve emperyalizme karşı direniş gösteren bir aktör olarak konumlandırmıştır. Bunun yanında 7 Ekim Saldırıları sonrasında Hizbullah kendi üst düzey kadrolarının öldürülmesi ve zayıflatılması sürecinde ise "direniş" ideolojisinden vazgeçmemiştir. Bu ideoloji, Hizbullah'ın salt Lübnanlı bir aktör olmasının yanında bölgede İsrail karşıtı ideolojinin önemli taşıyıcı aktörlerinden biri konumuna yeniden yükseltmiştir.

**Sonuç**

1979 yılında İran'da gerçekleşen İslam Devrimi'nin etkisi ve Lübnan'a topraklarına yönelik İsrail'in işgalleriyle ortaya çıkıp, Lübnan'da aynı zamanda siyasi bir parti kimliğine sahip olan Hizbullah'ın ideolojisi zamanla dönüşüme uğramıştır. Hizbullah 1985 yılında yayınladığı "Açık Mektup" manifestosunda İran İslam Devrimi'nin etkisiyle Lübnan topraklarında İslami bir devlet kurmayı amaçlamış, "ümmetçi" bir söylemi benimsemiş, *velayet-i fakih* doktrinine sadakatini bildirmiştir. Lübnan'ın mezhepçi siyasi yapısı ve Lübnan İç Savaşı sonrası

dinamikler Hizbullah'ın ideolojisinde bir dönüşümün yaşanmasına zemin hazırlamıştır.

Hizbullah 1992 yılında gerçekleşen Lübnan seçimlerine katılarak kendisini "Lübnanlı bir aktör" olarak konumlandırmıştır. 2009 yılında yayınladığı belgede ise Hizbullah, ilk dönem ideolojisindeki radikal söylemlerden uzaklaşarak Lübnan'ın çok mezhepli toplumsal yapısını kabullenen, Lübnan'ın ulusal birliğinden yana bir kimliğe bürünmüştür. 2013 yılında Hizbullah Suriye'deki iç savaşa katılmış, Esad rejiminin yanında Sünni muhalif örgütlerle savaşmıştır. Kendisini ideolojik olarak "ümmetçi" bir tutum içinde "ezilenlerin savunucusu" ve anti-emperyalist olarak konumlandıran Hizbullah, Suriye'deki iç savaşta ölen yüzbinlerce sivil insanın ölümü karşısında sessizliğini korumuştur. Hizbullah'ın bu tutumu beraberinde ilk dönem ideolojisindeki değerlerle paradoks içinde olduğunu ortaya çıkarmış, İsrail karşısındaki direnişiyle Sünni Arap dünyasında kazanmış olduğu popülaritesini kaybetmiştir.

Filistinli Sünni gruplardan ve aynı zamanda bölgede İsrail karşıtlığı üzerinden teşekkül eden "Direniş Ekseni"nin önemli bileşenlerinden biri olan Hamas'ın 7 Ekim 2023 tarihinde gerçekleştirmiş olduğu Aksa Tufanı Operasyonu sonrasında Hizbullah İsrail'in kuzeyine saldırılar düzenleyip İsrail'in Gazze üzerindeki baskını azaltmayı amaçlamıştır. Mezhepçi ideolojisini bir taraf bırakarak "direniş" kimliğini ön plana çıkarıp, "ümmetçi" bir tutumu ön planda tutan Hizbullah bu şekilde Suriye İç Savaşı'nda Arap dünyası nezdinde zedelenen popülaritesini yeniden toparlamıştır. 7 Ekim Saldırısı sonrası kayıplar veren, silahsızlandırılma baskısına maruz kalan ve zayıflatılan Hizbullah; Lübnan'da varlık mücadelesi sürecine girmiş, ilk dönem ideolojisindeki "devrimci" çizgisinden uzaklaşarak Lübnan'ın ulusal birliğini ve güvenliğini korumayı amaçlayan "direniş" ideolojisine tekrar sarılmıştır.

**Kaynakça**

Alagha, Joseph (2007). *Silahlı Mücadeleden İktidar Partisine Hizbullah*. Çev. Kadriye Göksel. Doğan Kitap.

Al-Aloosy, Massaab (2022). "Hezbollah in Syria: An Insurgent's Ideology, Interest, and Survival". *Middle East Policy*, 29(1): 125-138.

Arı, Tayyar (2017). *Geçmişten Günümüze Orta Doğu: Savaş, Siyaset ve Diplomasi*. C. 1. Alfa Akademi.

Bozkurt, Abdulgani (2014). "Hizbullah'ın Lübnan'da Kuruluşu ve Popülaritesinin Sebepleri". *Tarih Okulu Dergisi*, 7(17): 599-627.

Cinal, Selcan Ö. (2024). "Sessiz Bekleyişten Direnişe, Direnişten İktidara: Lübnan Şiileri". *Lübnan'da Mezhepler*. Ed. Yasin Atlıoğlu ve Tuba Yıldız. Selenge Yayınları.

Duman, Ömer (2026a). *Doğu Akdeniz'de Türkiye-Mısır İlişkileri: Jeopolitik Bir Değerlendirme*. Sayda Yayıncılık.

Duman, Ömer (2026b). "İsrail-Hamas Savaşı ile Orta Doğu'da Değişen Bölgesel Güç Dengesi (2023-2025)". *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1): 130-142.

Elhan, Nail (2019). *İran-Hizbullah İlişkileri*. İRAM Perspektif.

Erdem, Gökhan (2018). "Lübnan'da Şiî Siyasi Hareketin Evrimi: Emel'den Hizbullah'a". *The Turkish Yearbook of International Relations*, 49: 21-55.

İşyar, Ömer Göksel ve Okalan, E. (2023). "İran Destekli Şiî Milislerin Suriye İç Savaşındaki Rolü". *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi*, 8(16): 13-35.

Kahraman, Ömer (2019). *Suriye Krizi'nde Lübnan Hizbullahı'nın Rolü*. Gece Akademi Yayınları.

Louër, Laurence (2022). *Sünniler ve Şiîler: Bir İhtilafın Siyasi Tarihi*. Çev. Barış Özkul. İletişim Yayınları.

Malmvig, Helle (2017). "Wars within Wars: Regional Actors' Involvement in the Battle for Syria". *New Conflict Dynamics: Between Regional Autonomy and Intervention in the Middle East and North Africa*. Ed. Rasmus Alenius Boserup, Waleed Hazbun, Karim Makdisi & Helle Malmvig. DIIS, 72-73.

Salem, Paul (2012). *Can Hezbollah Weather the Arab Spring?* Carnegie Middle East Center. https://carnegie-mec.org/2012/06/19/can-hezbollah-weather-arab-spring-pub-48600

Sullivan, Marisa (2014). *Hezbollah in Syria*. Middle East Security Report 19. Institute for the Study of War. https://www.jstor.org/stable/resrep07896 (Erişim: 22.10.2026).

Uyar, Mazlum (2000). "Velayet-i Fakih'in Ortaya Çıkışı ve Değerlendirilmesi". *Dini Araştırmalar Dergisi*, 2(6): 77-98.

Wahap, Hadi (2021). "Syria's Sect-coded Conflict: From Hezbollah's Top-down Instrumentalization of Sectarian Identity to Its Candid Geopolitical Confrontation". *Contemporary Review of the Middle East*, 8(2): 149-167.

Yetim, Mustafa (2019). "Bir DDSA Olarak Hizbullah". *Ortadoğu'da Devlet Dışı Silahlı Aktörler*. Ed. Murat Yeşiltaş ve Burhanettin Duran. SETA Yayınları.

Yetim, Mustafa; Kalaycı, Rıdvan ve Kaşıkcı, Tamer (2020). *Ortadoğu'da Devlet Dışı Aktörler ve Arap Baharı: Müslüman Kardeşler, Hizbullah ve Hamas*. Orion Kitabevi.

# KENTLİ ALEVİ KİMLİĞİ ÜZERİNDE CEMEVLERİ VE ALEVİ STK'LARININ ROLÜ

The Role of *Cemevi*s and Alevi NGOs in Urban Alevi Identity

***Mehmet Ali YOLCU****

## Giriş

Aleviliğin toplumsal örgütlenmesi, tarihsel bağlamda 16. yüzyıldan itibaren kırsal ve yarı-göçebe yaşam biçimlerine uyumlu bir formda şekillenmiştir. Bu yapısal düzen, yaklaşık dört yüzyıl boyunca kendi içinde istikrarlı ve sürdürülebilir bir nitelik arz etmiştir. Söz konusu istikrarın temelinde, topluluğun mekânsal olarak sınırlı, ilişkisel olarak yoğun ve dışarıya karşı büyük ölçüde kapalı bir yapıda örgütlenmiş olması yatmaktadır. Köy ya da oba ölçeğinde yaşayan, birbirini tanıyan, akrabalık ve musahiplik bağlarıyla iç içe geçmiş bireylerden oluşan bu topluluklarda inanç, gündelik hayattan ayrışmış özerk bir alan değil; üretim, akrabalık, komşuluk ve hukuk gibi alanlarla iç içe geçmiş bütüncül bir yaşam biçimiydi. Ancak 1950'li yıllarda başlayıp 1960'lı yıllarda hız kazanan kentleşme süreci, Alevi toplulukların geleneksel yaşam alanlarından kent merkezlerine yönelen kitlesel bir göç hareketine zemin hazırlamıştır. Bu demografik değişim, Alevi inanç sisteminin hem ontolojik hem de epistemolojik temellerinde köklü dönüşümlere yol açmış, geleneksel yapının yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. Söz konusu kırılma, klasik Kızılbaşlık hiyerarşisinin ve örgütsel yapısının evrilmesine neden olmuş ve kırsal yaşamın koşullarına göre biçimlenen toplumsal model, kent yaşamının dinamikleri karşısında işlevsel olmaktan uzaklaşmıştır. Yıldırım'ın (2012) çalışmasında da vurgulandığı üzere, kırsal düzende merkezî bir konumda yer alan kurumsal yapılar ve ritüel pratikler, kent ortamında işlevlerini büyük ölçüde yitirmiştir. Aynı şekilde, kırsalda bireylerin zihinsel ve manevi gereksinimlerine hitap eden teolojik yapı, kentli ve eğitimli bireylerin artan entelektüel sorgulamalarına cevap vermekte zorlanmıştır. Bu yapısal dönüşüm, Aleviliği

* Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çanakkale/Türkiye. E-posta: mehmetaliyolcu@comu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-7688-287X. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24356554

yalnızca inanç düzeyinde değil, toplumsal ve kültürel açılardan da yeniden yapılanmaya zorlamıştır (Yıldırım, 2012: 138).

Alevi geleneğinde inançsal sürekliliğin teminatı konumunda bulunan en temel kurumsal unsur dedelik kurumu ve onun aracılığıyla icra edilen ritüellerdir. Dede, ritüeli yöneten kişi olmanın ötesinde topluluğun hukukunu işleten, anlaşmazlıkları çözen, kolektif belleği aktaran ve topluluğun dış dünyayla ilişkisini düzenleyen bir otorite figürüydü. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle kentleşmenin etkisiyle bu kurumsal yapıda belirgin bir çözülme gözlemlenmiştir. Ritüel pratiğin sürekliliği sekteye uğramış, dedelik kurumu otoritesini ve işlevselliğini kaybetmeye başlamıştır. Bu durum, modernleşme süreçlerinin yalnızca Alevilik değil, genel olarak kapalı cemaat yapılarında ortaya çıkardığı yapısal erozyonun tipik bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Kent ortamında Alevi kimliği, geleneksel ocak aidiyeti temelli yapıdan uzaklaşarak, daha farklı biçimlerde (örneğin dernekler ve cemevleri etrafında şekillenen) örgütlenme modellerine yönelmiştir. Bu süreçte, erkân ve yol farklılıklarının daha görünür hâle gelmesi, topluluk içi aidiyet duygusunda da parçalanmalara yol açmıştır (Yolcu, 2018: 761).

Kentleşmiş Alevilik pratiklerinin karşı karşıya kaldığı temel sorunlardan biri, dede-talip ilişkisinin zayıflaması hatta kopmasıdır. Bununla birlikte, düşkünlük ve musahiplik gibi sosyal denetim işlevi gören yapılar da bu kopuşun etkisiyle işlevsiz hâle gelmiştir. Yaman'a (2012) göre, en kritik mesele, kent ortamında dede-talip bağının yeniden tesis edilememesidir. Bu bağın eksikliği, Aleviliğin diğer kurumsal unsurlarının da bütüncül bir şekilde işlemesini engellemiştir. Ocak sisteminin merkezinde yer alan dedelik, kırsal alanlardaki güçlü meşruiyetini yitirerek, metropol bağlamında daha çok sembolik ya da danışmanlık düzeyinde bir otoriteye indirgenmiştir. Bu durum, onunla organik bağa sahip olan musahiplik ve düşkünlük gibi yapıların da çözülmesine zemin hazırlamıştır (Yaman, 2012: 21). Nitekim musahiplik, karşılıklı kefalet ve ömürlük dayanışma esasına dayanan bir kurum olarak, ancak tarafların birbirinin gündelik hayatını gözleyebildiği yüz yüze topluluklarda anlamlı biçimde işleyebilmektedir. Farklı semtlere hatta farklı kentlere dağılmış bireyler arasında bu tür bir kefalet ilişkisinin yürütülmesi pratik olarak güçleşmiş; kurum, giderek sembolik bir referansa dönüşmüştür. Benzer biçimde düşkünlük, yaptırım gücünü topluluğun ekonomik ve toplumsal kapalılığından almaktaydı. Kentte bireyin geçim kaynakları, sosyal çevresi ve statüsü topluluğun dışına taştığı ölçüde bu yaptırımın caydırıcılığı zayıflamıştır.

Yıldırım (2012) ve Yaman'ın (2012) Alevilik ile kentleşme arasındaki ilişkiye dair yaptığı çözümlemeler, bu dönüşümün çok yönlü doğasını kavrayabilmek açısından önemli katkılar sunmaktadır. Yaman daha çok ocak sistemi ekseninde meseleye yaklaşırken, Yıldırım sosyolojik bağlamı esas alan bir perspektif geliştirmektedir. Günümüzde Alevilik, geleneksel dede-talip eksenli yapıdan ziyade, dernekleşme süreçleri ve cemevi merkezli toplumsal örgütlenmeler aracılığıyla varlık kazanmaktadır. Bu da kentli Aleviliği, sosyolojik olarak yeniden tanımlanması gereken özgün bir kimlik kategorisine dönüştürmektedir. Kırsal Alevilikte inanç sistemi ağırlıklı olarak sözlü gelenek ve yazılı dinî metinlere dayalı iken, kentsel Alevilik daha seküler ve muhalif bir söylem etrafında şekillenmiş, topluluk kimliğini yeniden inşa eden bir çerçeve geliştirmiştir. Bu bağlamda, dedelik kurumu da karizmatik ve mutlak bir otorite olmaktan çıkarak, daha çok topluluğa manevi rehberlik eden bir figüre dönüşmüştür (Yolcu, 2018: 762; Yıldırım, 2012: 154).

Kent yaşamının sunduğu yeni sosyalleşme kanallarından biri olan sivil toplum kuruluşları, Alevi kimliğinin kolektif ifadesi açısından belirleyici roller üstlenmiştir. Bu bağlamda, Alevi topluluklar arasında dernekleşme eğilimi ivme kazanmış; Türkiye genelinde faaliyet gösteren birçok Alevi örgütlenmesi, federatif yapılar altında kurumsallaşmıştır. Bu federasyonlar ve onlara bağlı dernekler, özellikle büyük kent merkezlerinde cemevleri ve kültür merkezleri açarak faaliyetlerini bu yeni mekânsal formlar üzerinden sürdürmüştür (Yolcu, 2018: 762; Yıldırım, 2012: 146). Böylece Alevilik, tarihsel olarak devletle ve hâkim dinî kurumlarla arasına mesafe koyan bir topluluk geleneğinden, kamusal alanda hak talep eden, kurumsal muhatap üreten ve modern örgütlenme dilini kullanan bir toplumsal hareket görünümüne doğru evrilmiştir (Massicard, 2013; Şahin, 2005). Bu çalışmanın temel sorunsalı şu sorular etrafında biçimlenmektedir: Kentleşme sürecinde cemevleri hangi işlevleri devralmış, hangilerini üretmiştir? Alevi STK'ları, cemevlerinin kurumsallaşmasında ne tür bir aracılık rolü üstlenmektedir? Kurumsallaşmanın kimlik üzerindeki etkisi ne ölçüde bütünleştirici, ne ölçüde ayrıştırıcıdır? Bu sorulara yanıt aramak üzere çalışma, alanyazın çözümlemesine dayalı betimsel-yorumlayıcı bir yöntem izlemekte; Yıldırım (2012), Yaman (2012), Arslan (2024) ve Yılmaz'ın (2011) çalışmalarında ortaya konan bulguları kimlik ve mekân kuramları ekseninde yeniden okumaktadır.

**1. Kimlik, Mekân ve Kurumsallaşma**

Kentli Alevi kimliğinin çözümlenmesi, öncelikle kimliğin nasıl kavramsallaştırıldığına bağlıdır. Modern kimlik kuramları, kimliği verili, değişmez ve özsel

bir nitelik olarak değil; ilişkisel, süreçsel ve bağlama duyarlı bir inşa olarak ele almaktadır. Bu yaklaşıma göre kimlik, bir grubun sahip olduğu sabit bir özellikler toplamından çok sınır çizme, farklılığı işaretleme ve aidiyeti yeniden üretme pratikleri aracılığıyla sürekli olarak kurulan bir ilişkidir (Barth, 1969). Alevi kimliği açısından bakıldığında, bu inşa süreci hem topluluğun kendi içindeki tanımlama çabalarını hem de dışarıdan gelen tanımlamalara karşı geliştirilen konumlanmaları kapsamaktadır. Kırsal dönemde kimlik büyük ölçüde içe dönük, sözlü ve pratik düzeyde yeniden üretilirken; kentsel dönemde kimlik, kamusal görünürlük, yazılı üretim, medya temsili ve hukuki talep gibi kanallar üzerinden dışa dönük biçimde ifade edilir hâle gelmiştir (Çamuroğlu, 1997; Şahin, 2005). Mekân kavramı ise bu çözümlemenin ikinci temel eksenini oluşturmaktadır. Mekân, bu ilişkileri biçimlendiren ve aynı zamanda onlar tarafından biçimlendirilen bir üretim alanıdır (Lefebvre, 1991). Bir topluluğun mekân üretme kapasitesi, o topluluğun kamusal alandaki varlık iddiasının somut göstergesidir. Cemevlerinin kent merkezlerinde görünür yapılar hâline gelmesi, bu nedenle bir tanınma talebinin mekânsal diliyle ifade edilmesidir (Şen & Soner, 2016). Cemevinin bir semte kazandırdığı görünürlük, o semtte yaşayan Alevi bireyler için hem bir buluşma noktası hem de bir aidiyet işareti işlevi görmektedir. Üçüncü eksen olan kurumsallaşma, bir toplumsal pratiğin süreklilik kazanabilmesi için kural, rol ve prosedürlerle tanımlanmış yapılar hâline gelmesi sürecini ifade eder. Kurumsallaşma, bir yandan pratiğin kuşaklar arası aktarımını güvence altına alırken; öte yandan onu bürokratik mantığın, tüzük hükümlerinin ve yönetsel kararların alanına taşır. Alevilik örneğinde bu ikili karakter özellikle belirgindir. Dernek ve vakıf yapıları, kırsal düzenin çözülmesiyle boşalan işlevsel alanı doldurarak Aleviliğin kent ortamında sürdürülebilmesini sağlamış ancak aynı yapılar, geleneksel meşruiyet kaynağı olan soy ve ocak sistemini yönetsel bir karar mekanizmasının denetimine tabi kılmıştır (Dressler, 2006). Bu üç kavram (kimlik, mekân ve kurumsallaşma) birlikte ele alındığında, cemevlerinin kentli Alevilikteki merkezî konumu daha anlaşılır hâle gelmektedir. Bu bağlamda cemevi, kimliğin mekânsallaştığı ve aynı anda kurumsallaştığı kesişim noktasıdır.

### 2. Geleneksel Düzende Ritüel, Topluluk ve Mekân İlişkisi

Geleneksel Alevilikte ritüelin mekânla kurduğu ilişkiyi anlamak, kentleşmeyle ortaya çıkan dönüşümün boyutlarını kavramak açısından belirleyicidir. Kırsal düzende cem, kendisi için özel olarak inşa edilmiş bir yapıda değil; köyün en geniş odasına sahip evinde ya da topluluğun uygun gördüğü herhangi bir ka-

palı alanda icra edilirdi. Bu tercih, yalnızca ekonomik kısıtların ya da gizlilik ihtiyacının bir sonucu değildi. Kutsallığın mekânda değil, insanda ve icra edilen hizmette aranmasına dayanan teolojik bir kabulün yansımasıydı. "Cem" kavramının kendisi de bir yapıyı değil, bir toplanmayı, bir araya gelmeyi imlemektedir. Dolayısıyla geleneksel bağlamda mekân, ritüel süresince kutsallaşan geçici bir alan; ritüel bittiğinde ise gündelik işlevine dönen sıradan bir yerdi (Arslan, 2024). Bu esnek mekân anlayışı, ritüelin sürekliliğini topluluğun bir arada bulunmasına bağlamaktaydı. Cemin icra edilebilmesi için gerekli koşullar mekânsal değil, ilişkiseldi. Cemin başlangıcında yapılan görgü ve sorgu uygulaması, ritüeli aynı zamanda bir toplumsal denetim ve uzlaşma mekanizmasına dönüştürüyordu. Bu yönüyle cem, dinî bir tören olduğu kadar topluluğun iç hukukunu işleten bir kurumdu. Bu bütünlük, kırsal düzenin kendine yeterliliğiyle doğrudan bağlantılıydı. Ekonomik üretim, akrabalık ilişkileri, hukuki denetim ve inanç pratiği aynı toplumsal ölçek içinde örtüşüyordu.

Ocak sistemi ise bu düzenin dikey eksenini oluşturuyordu. Talip toplulukları belirli ocaklara bağlıydı; ocaklar arasındaki hiyerarşi, "mürşit-pir-rehber" silsilesi üzerinden kurulmuştu ve bu bağ soy esasına dayanıyordu. Dedelerin belirli aralıklarla taliplerini ziyaret etmesi, hem inançsal hizmetin ifasını hem de bilginin sözlü aktarımını sağlıyordu. Bu ziyaret düzeni, coğrafi olarak dağınık toplulukları ortak bir inanç ağı içinde tutan temel mekanizmaydı. Erkânların ve süreklerin ocaktan ocağa farklılık göstermesi, kırsal bağlamda bir sorun teşkil etmiyordu; çünkü her talip topluluğu esas olarak kendi ocağının uygulamasını bilmekte ve onu norm kabul etmekteydi. Farklılıkların görünür ve tartışmalı hâle gelmesi, ancak farklı ocaklara mensup bireylerin aynı kentsel mekânda, aynı cemevinde bir araya gelmesiyle mümkün olmuştur (Yaman, 2012: 26).

**3. Göç, Kentleşme ve Kırılma**

Türkiye'de 1950'lerden itibaren tarımda makineleşme, nüfus artışı ve sanayileşmenin yarattığı iş gücü talebi, kırsaldan kente yönelen büyük bir göç dalgasını tetiklemiştir. Alevi topluluklar bu sürecin hem ölçek hem de sonuçları bakımından en fazla etkilenen kesimlerinden biri olmuştur. Alevi nüfusun yoğun olarak yaşadığı Orta Anadolu, Doğu Anadolu ve Akdeniz'in iç kesimlerindeki dağlık ve tarımsal verimliliği sınırlı bölgeler, göç veren alanların başında gelmiştir. İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana ve Mersin gibi büyük kentlerin çeperlerinde yoğunlaşan bu yerleşim, çoğu zaman hemşehrilik ağları üzerinden gerçekleşmiş; aynı köyden ya da aynı ocağa bağlı topluluklardan gelen aileler, benzer semtlerde

kümelenmiştir. Bu kümelenme, bir yandan geleneksel ilişkilerin kısmen sürdürülmesine imkân tanımış, öte yandan bu ilişkilerin kentsel koşullarda dönüşmesini engelleyememiştir.

Göçün yarattığı kırılma birkaç düzeyde okunabilir. Birinci düzey mekânsaldır. Cemin icra edildiği geniş köy evleri, yerini apartman dairelerine bırakmış, ritüelin fiziksel olarak gerçekleştirilebileceği alan ortadan kalkmıştır. İkinci düzey ilişkiseldir. Yüz yüze topluluğun yerini, birbirini tanımayan ya da yalnızca kısmen tanıyan bireylerden oluşan bir kentsel çevre almıştır. Görgü ve sorgu gibi uygulamaların dayandığı karşılıklı bilgi ve gözlem imkânı zayıflamıştır. Üçüncü düzey zamansaldır. Tarımsal takvimin belirlediği, kış aylarında yoğunlaşan ritüel dönemselliği, ücretli çalışma düzeninin standart mesai ve hafta sonu ritmiyle uyumsuz hâle gelmiştir. Dördüncü düzey ise kuşaklararasıdır. Kentte doğup büyüyen, örgün eğitimden geçen ve seküler kamusal alana eklemlenen ikinci ve üçüncü kuşak, geleneksel aktarım kanalları zayıfladığı için Alevi bilgisine büyük ölçüde dolaylı yollarla, yazılı ve kurumsal kaynaklardan ulaşmıştır (Yıldırım, 2012: 21-25). Bu kırılmanın önemli bir sonucu, inançsal bilginin aktarım biçiminde yaşanan değişimdir. Kırsal düzende bilgi, dededen talibe, ustadan çırağa, deyiş ve nefeslerin icrası yoluyla sözlü olarak aktarılıyordu. Kentte ise bu aktarım giderek yazılı metinlere, kurslara, seminerlere, süreli yayınlara ve daha sonra dijital mecralara kaymıştır. Bu geçiş, bilgiyi daha erişilebilir kılarken aynı zamanda onu standartlaştırmış ve yerel çeşitliliği azaltmıştır. Basılı kaynaklar aracılığıyla öğrenilen bir "genel Alevilik", ocak farklılıklarını ve yerel süreklerin inceliklerini görünmez kılma eğilimindedir. Bu durum, kentli kuşaklar için bütünleştirici bir ortak dil sağlarken, geleneksel taşıyıcılar açısından bir yoksullaşma olarak da değerlendirilebilmektedir (Yıldırım, 2012: 26-30).

Göç sürecinin bir diğer sonucu, Alevi bireylerin kent ortamında karşılaştıkları görünürlük sorunudur. Kırsalda topluluk sınırları içinde doğal biçimde yaşanan kimlik, kentte hem çoğunluk kültürüyle hem de devletin dinî hizmet düzeniyle doğrudan temas hâline geçmiştir. Zorunlu din dersleri, mahalle camileri etrafında örgütlenen dinî hizmet modeli ve kamusal söylemdeki tekil dindarlık tasavvuru, Alevi bireyler için kimliği görünür kılan ve aynı zamanda sorgulanabilir hâle getiren bir çerçeve oluşturmuştur (AİHM, 2016; Hurd, 2014). Bu temas, kimliğin savunulması, açıklanması ve talep diline dönüştürülmesi ihtiyacını doğurmuştur. Nitekim kentli Alevi hareketinin 1980'lerin sonundan itibaren güçlenen kamusal söylemi, büyük ölçüde bu temasın ürünüdür (Erman & Göker, 2000; Şahin, 2005).

**4. Kentleşme ve Cemevleri**

Alevi inanç sisteminin temel ritüel mekânı olan cemevlerinin tarihsel dönüşümü, mekânsal niteliği ve günümüzdeki işlevleri dikkat çekmektedir. Geleneksel Alevilikte cem ritüelinin icrası için özel olarak inşa edilmiş yapılar yerine, işlevsel alanlar tercih edilmekteydi; bu durum, mekân ve kutsallığa dayalı teolojik bir anlayışla açıklanabilir. Ancak, 1960'lardan itibaren hız kazanan kentleşme süreciyle birlikte cemevleri, sabit yapılar hâlinde örgütlenerek kurumsal bir kimlik kazanmaya başlamıştır. 1980 sonrası küreselleşme ve kimlik siyaseti bağlamında cemevleri, yalnızca dinî ibadet alanları değil, aynı zamanda kültürel aktarım ve toplumsal dayanışma merkezleri olarak da işlev görmeye başlamıştır. Alevilik, bu süreçte salt bir inanç sistemi olmaktan çıkarak kamusal alanda sosyo-politik bir kimlik ifadesine dönüşmüştür. Cemevlerinin mimari çeşitliliği ve işlevsel farklılıkları, hem kentleşmenin getirdiği zorunluluklara hem de Alevi toplumunun yeni ihtiyaçlarına yanıt niteliğindedir (Arslan, 2024; Yılmaz, 2011).

Cemevlerinin mekânsal örgütlenmesi, bu çok işlevliliği doğrudan yansıtmaktadır. Tipik bir kent cemevi, meydan olarak adlandırılan ve cemin icra edildiği ana salonun yanı sıra; taziye ve cenaze hizmetleri için ayrılmış bölümler, aşevi ve mutfak birimleri, kütüphane, kurs ve toplantı salonları, semah ve bağlama eğitimi için kullanılan çalışma odaları, dernek yönetiminin idari büroları ve kimi örneklerde spor ya da gençlik faaliyetlerine ayrılmış alanlar içermektedir. Bu program şeması, cemevinin bir ibadethaneden çok, ibadet işlevini de kapsayan bir topluluk merkezi olarak tasarlandığını göstermektedir (Şen & Soner, 2016; Karaömerlioğlu & Kourou, 2020). Mimari üslup açısından ise belirgin bir standart bulunmamaktadır. Kimi yapılar mütevazı dernek lokali görünümündeyken, kimi büyük ölçekli örnekler on iki köşeli plan şemaları, kubbe, sembolik ögeler ve Hacı Bektaş Veli ile On İki İmam'a atıf yapan görsellerle anıtsal bir dil geliştirmiştir.

Bu mimari çeşitlilik, aynı zamanda bir temsil arayışının ifadesidir. Kendine özgü bir yapı diline sahip olmak, kamusal alanda tanınabilirlik sağlamakta; ancak bu arayış, geleneksel Alevilikte kutsal mekân anlayışının bulunmayışıyla teolojik bir gerilim de üretmektedir. Kimi Alevi çevreler, cemevlerinin cami benzeri anıtsal formlara yönelmesini, kutsallığı mekâna hapseden ve Aleviliğin özündeki insan merkezli anlayışı zayıflatan bir eğilim olarak eleştirmektedir. Diğer bir kesim ise görünürlüğün ve eşit muamele talebinin ancak somut, kalıcı ve simgesel değeri yüksek yapılarla mümkün olabileceğini savunmaktadır (Arslan, 2024; Şen & Soner, 2016).

Bugün cemevlerinin hukuki statüsü hâlâ belirsizliğini korumakta ve ibadethane olarak tanınma talepleri, din özgürlüğü ve eşit yurttaşlık bağlamında tartışılmaktadır. Devletin hâkim cami merkezli ibadet anlayışı bu taleplerin önünde engel teşkil etmektedir. Bu nedenle birçok cemevi, kültür merkezi ya da dernek statüsünde faaliyet göstermektedir. Sonuç olarak, cemevlerinin geçirdiği dönüşüm Alevi kimliğinin kamusal alandaki görünürlüğü, kurumsal yapısı ve sosyokültürel işlevleri açısından bir analizi gerektirmektedir. Özellikle modernleşme ve kentleşmenin etkileri, disiplinlerarası araştırmalarla daha kapsamlı biçimde ele alınmalıdır (Arslan, 2024: 49-54; Yılmaz, 2011: 64-68).

**5. Cemevlerinin Kurumsallaşması ve Alevilik Pratikleri**

1990'lardan itibaren cemevlerinin kurumsal hâle gelmesi, Alevilikte önemli değişikliklere yol açmıştır. Geleneksel Alevilikte kutsal bir mekân bulunmazken, modernleşme ile cemevleri hem ibadet hem de sosyal ve kültürel işlevler üstlenen yapılar hâline gelmiştir. Alevi toplumu, 1960'lardan itibaren farklı örgütlenme biçimlerine yönelmiş ve 1990'larda kimlik temelli bir model geliştirmiştir. Cemevleri, Alevi kimliğinin görünürlüğünü artırarak kamusal tanınma taleplerinin merkezine yerleşmiştir. Kurumsallaşma, geleneksel yapıların kent yaşamına uyum sağlamasını kolaylaştırmış ve Alevi kültürünün korunmasını hedefleyen tüzüklerle yönetilen yapılar oluşturulmuştur. Ayrıca cemevleri, devletten uzak duran Alevi toplumunun devletle doğrudan temas kurduğu yeni bir kanal olmuştur. Ancak ibadethane statüsünün hukuken tanınmaması, alternatif örgütlenme yollarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Cemevlerinin kurumsallaşmasıyla birlikte, bürokratik yapılar belirginleşmiş ve dedelik kurumu dönüşüm geçirmiştir. Bu süreç, Alevi kimliğinin kamusal görünürlüğünü artırmıştır. Ancak, hukuki belirsizlikler ve ibadethane statüsüne dair sorunlar, Aleviliğin kamusal alandaki tanınması ve ifade edilmesi sürecindeki temel meselelerden biri olmaya devam etmektedir (Arslan, 2024: 49-54; Yılmaz, 2011: 64-68).

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren açılan ve yaygınlık kazanan cemevlerinde, dedelerin geleneksel bazı işlevlerini kısmen de olsa yeniden üstlenmeye başladıkları gözlemlenmektedir. Bu yeni dönemde dedeliğin yapısında önemli bir dönüşüm gerçekleşmiş; "ocak dedeliği" modelinden "kurum dedeliği" anlayışına doğru bir geçiş yaşanmıştır. Geleneksel Alevilikte ruhani ve örgütsel otoritenin merkezinde yer alan dede figürü, günümüzde kent bağlamında örgütlenen açık Alevilikte yerini dernekler, vakıflar ve benzeri kurumlara bırakmış; dolayısıyla dedeler artık daha çok bağlı oldukları ocakla değil, hizmet verdikleri kurumun

adıyla anılır hâle gelmiştir. Cemevleri bünyesinde dedelerin işlevlerini sürdürebilmeleri, büyük ölçüde ilgili kurumların yönetsel tercihleriyle şekillenmektedir. Karma topluluklara hitap eden bu yapılar içinde dedelik görevlerinin icrası, doğrudan o kurumsal yapının karar alma mekanizmalarına bağlıdır. Geleneksel yapıdaki dede-talip ilişkisi soy temelli ve kalıtsal bir zemine dayanırken, günümüzde bu yeterli görülmemekte; hitabet yeteneği, eğitim düzeyi ve bilgi birikimi gibi bireysel nitelikler ön plana çıkmaktadır. Böylece, dedelik pozisyonu gönüllü temsilden ziyade, liyakat ve performansa dayalı bir yapıya dönüşmektedir (Yaman, 2012: 29, 21). Bu dönüşümün en dikkat çekici sonuçlarından biri, meşruiyetin kaynağında yaşanan kaymadır. Kırsal düzende dedenin meşruiyeti, soy zinciri, ocak bağı ve topluluğun tarihsel rızasından gelmekteydi. Yaman'ın kavramıyla "kurum dedeliği"nde ise meşruiyet, en az iki kaynaktan beslenmek durumundadır. Bir yandan soy ve icazet gibi geleneksel referanslar hâlâ önemini korumakta; öte yandan yönetim kurulunun ataması, cemaatin beğenisi ve dedenin kamusal temsil kabiliyeti belirleyici hâle gelmektedir. Bu ikili meşruiyet yapısı, kimi zaman gerilim üretmektedir. Geleneksel ölçütlere göre yetkin sayılan bir dede, kurumsal ölçütler açısından yetersiz görülebilmekte ya da tersi bir durum ortaya çıkabilmektedir (Dressler, 2006).

Kurumsallaşmanın bir diğer boyutu, cem ritüelinin kendisinde gözlenen biçimsel değişimlerdir. Kent cemlerinde, farklı ocaklara mensup katılımcılara hitap edebilmek amacıyla erkânlar sadeleştirilmiş, süre kısaltılmış ve program belirli günlere sabitlenmiştir. Görgü ve sorgu gibi uzun, topluluk içi bilgi gerektiren bölümler kimi uygulamalarda kısaltılmış ya da sembolik düzeye indirgenmiştir. Buna karşılık, semah ve deyiş icrası gibi estetik ve gösterime elverişli unsurlar öne çıkmıştır. Bu değişimin iki farklı okuması mümkündür. Birinci okumaya göre bu, geleneğin yozlaşması ve ritüelin bir gösteriye dönüşmesidir. İkinci okumaya göre ise bu, geleneğin yeni koşullara uyum sağlama kapasitesinin göstergesidir; sadeleşen erkân, aksi hâlde ritüelle hiç karşılaşmayacak kentli kuşaklar için bir giriş kapısı işlevi görmektedir (Şen & Soner, 2016). Bu iki okuma arasındaki gerilim, kentli Alevilik tartışmalarının merkezinde yer almaya devam etmektedir.

### 6. Alevi STK'ları: Örgütlenme, Temsil ve Aracılık

Kentli Aleviliğin kurumsal omurgasını, dernek ve vakıf biçiminde örgütlenen sivil toplum kuruluşları oluşturmaktadır. Bu örgütlenmenin ilk evresi, 1960'lı ve 1970'li yıllarda ağırlıklı olarak hemşehrilik dernekleri, köy kalkındırma kooperatifleri ve kültür dernekleri biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu erken dönem

yapılar, doğrudan inanç temelli bir kimlik iddiası taşımaktan çok, göçmen topluluğun kentle bütünleşme ihtiyaçlarına yanıt veren dayanışma örgütleriydi. 1980'lerin sonundan itibaren ise açık biçimde Alevi kimliğini adında ve tüzüğünde taşıyan derneklerin kurulmasıyla nitelik değişimi yaşanmıştır. 1990'lı yıllar boyunca bu dernekler federasyonlar altında toplanmış, federasyonlar da kimi zaman konfederatif üst yapılar oluşturmuştur. Böylece yerel ölçekte cemevi işleten dernekten, ulusal ölçekte politika üreten ve hükümetle müzakere yürüten üst kuruluşa uzanan bir örgütsel piramit ortaya çıkmıştır (Erman & Göker, 2000; Massicard, 2013).

Bu yapıların kimlik inşasındaki rolü birkaç başlık altında toplanabilir. Birincisi arsa temini, inşaat finansmanı, bağış toplama ve gönüllü emeğin koordinasyonu yoluyla cemevlerinin fiziksel olarak var olmasını sağlayan kaynak seferberliğidir. İkincisi bağlama ve semah kursları, deyiş ve nefes koroları, çocuk ve gençlik çalışmaları, kadın kolları etkinlikleri, panel ve konferanslar aracılığıyla kültürel aktarımın kurumsal bir takviminin oluşturulmasıdır. Üçüncüsü STK'lar, Alevi topluluğun taleplerini kamuoyuna, siyasi partilere, yerel yönetimlere ve uluslararası kuruluşlara aktaran muhataplar hâline gelmesidir. Dördüncü olarak yayınlar, dergiler, arşiv çalışmaları ve son dönemde dijital içerikler yoluyla Alevilik hakkındaki söylemin önemli bir bölümü bu kurumların çevresinde şekillenmektedir (Massicard, 2013). Ancak bu örgütsel yapının kendi iç gerilimleri de bulunmaktadır. Alevi STK'ları arasında Aleviliğin tanımına ilişkin belirgin farklılıklar mevcuttur. Bir kesim Aleviliği İslam içinde, tasavvufi bir yorum olarak konumlandırırken; diğer bir kesim onu İslam'dan bağımsız, özgün bir inanç ve kültür sistemi olarak tanımlamaktadır. Üçüncü bir yaklaşım ise Aleviliği öncelikle kültürel ve siyasal bir kimlik, bir muhalefet geleneği olarak ele almaktadır. Bu tanım farklılıkları, ortak talep geliştirmeyi güçleştirmekte; devletle yürütülen müzakerelerde tek bir muhatap çıkarılamamasına yol açmaktadır. Ayrıca örgütler arası rekabet, siyasal partilerle kurulan farklı yakınlıklar ve yönetim kademelerindeki kişisel çekişmeler, temsil kapasitesini zaman zaman zayıflatmaktadır. Bu nedenle Alevi STK'larının kimlik inşasındaki rolü, hem birleştirici hem de farklılaştırıcı bir karakter taşımaktadır (Erman & Göker, 2000; Massicard, 2013).

### 7. Cemevlerinin İşlevi ve Gündelik Hayattaki Yeri

Kent cemevlerinin gündelik hayattaki ağırlığı, ritüel takviminin ötesine geçmektedir. Bu yapıların en yaygın ve en kesintisiz işlevlerinden biri cenaze hizmetleridir. Kentte ölüm, kırsaldakinin aksine, topluluğun kendiliğinden örgütlene-

rek üstesinden gelebileceği bir durum olmaktan çıkmış ve belirli bir mekân, personel ve prosedür gerektiren bir hizmete dönüşmüştür. Cemevleri, taziye salonları, cenaze erkânının icrası ve lokma hizmetiyle bu boşluğu doldurmuş, birçok Alevi birey için kurumla ilk ve en güçlü temas noktası cenaze vesilesiyle kurulmuştur. Bu işlev, aynı zamanda kimliğin ölüm ve yas süreci gibi en kritik anlarından birinde topluluk aidiyetini görünür kılmaktadır. İkinci önemli işlev alanı eğitim ve kültürel aktarımdır. Bağlama ve semah kursları, kentli genç kuşaklar için Alevi estetik geleneğine erişimin başlıca kanalıdır. Bu kurslar, yalnızca teknik beceri kazandırmakla kalmaz; deyiş repertuvarı üzerinden inanç bilgisinin, tarihsel anlatının ve ahlaki değerlerin de aktarılmasını sağlar. Benzer biçimde cemevlerinde düzenlenen sohbet ve seminer programları, dedelerin ve araştırmacıların katılımıyla yürütülen bir tür yaygın eğitim işlevi görmektedir. Kütüphaneler, arşivler ve süreli yayınlar bu işlevin yazılı boyutunu oluşturmaktadır. Üçüncü alan sosyal dayanışmadır. Aşevi uygulamaları, ihtiyaç sahibi ailelere yönelik yardımlar, öğrenci bursları, sağlık taramaları ve hukuki danışmanlık gibi hizmetler, cemevlerini bir tür yerel refah aktörüne dönüştürmektedir. Bu hizmetler, özellikle kentin dezavantajlı semtlerinde kamu hizmetlerinin yetersiz kaldığı alanları kısmen ikame etmektedir. Dördüncü alan ise sosyalleşme ve buluşmadır. Nişan, düğün, doğum günü, anma günleri ve bayram etkinlikleri, cemevini gündelik yaşamın ritmine dâhil etmekte; kurumu yalnızca ritüel anlarında değil, sürekli olarak canlı tutmaktadır. Bu çok işlevlilik, cemevlerini kentli Alevi kimliğinin yeniden üretildiği başlıca zemin hâline getirmektedir. Ancak aynı çok işlevlilik, kurumun kimliğine dair bir belirsizlik de üretmektedir: Cemevi bir ibadethane midir, bir kültür merkezi mi, bir dayanışma kurumu mu, yoksa bir siyasal temsil odağı mı? Bu sorunun yanıtı, hem topluluk içinde hem de hukuki tartışmalarda farklı biçimlerde verilmekte; kurumun statüsüne ilişkin belirsizlik de büyük ölçüde buradan beslenmektedir (Karaömerlioğlu & Kourou, 2020; Şen & Soner, 2016).

**8. Hukuki Statü, Tanınma ve Eşit Yurttaşlık**

Cemevlerinin hukuki statüsü, kentli Alevilik tartışmalarının en somut ve en çözümsüz kalan başlığıdır. Türkiye'deki mevcut hukuki çerçeve, ibadet yerlerini büyük ölçüde cami, mescit, kilise ve havra kategorileri üzerinden tanımlamakta ve cemevleri bu kategorilerin dışında kalmaktadır. Bu nedenle cemevlerinin büyük çoğunluğu, dernek lokali, kültür merkezi ya da vakıf tesisi statüsünde faaliyet göstermektedir. Statü belirsizliğinin pratik sonuçları arasında elektrik ve su giderlerinde ibadethanelere tanınan muafiyetlerden yararlanamama, imar planlarında

ibadet alanı olarak yer bulamama, personel giderlerinin kamu bütçesinden karşılanmaması ve kurumsal süreklilik açısından kırılganlık vardır (AİHM, 2014; Hurd, 2014). Bu tabloya karşı Alevi STK'ları idari yargı ve anayasa yargısı yoluyla, ayrıca uluslararası insan hakları mekanizmaları nezdinde açılan davalar aracılığıyla eşit muamele talebi dile getirilmiştir (AİHM, 2014; AİHM, 2016). Diğer yandan kimi belediyeler, cemevlerini imar planlarında ibadet yeri olarak göstermek, gider desteği sağlamak ya da arsa tahsis etmek yoluyla merkezi düzenlemenin eksikliğini yerel olarak telafi etmeye çalışmıştır. Bu ikinci yol, hızlı sonuç vermekle birlikte, çözümü siyasi konjonktüre ve yerel yönetimin tercihine bağımlı kıldığı için kalıcılık açısından zayıf kalmaktadır.

Tanınma meselesi, hukuki ya da mali bir sorun olmasının ötesinde simgesel bir boyut taşımaktadır. Bir inanç topluluğunun ibadet mekânının devlet tarafından o adla tanınması, o topluluğun kamusal alandaki eşit varlığının kabulü anlamına gelir. Bu nedenle cemevi talebi, Alevi kamuoyunda çoğu zaman salt bir hizmet talebi olarak değil, eşit yurttaşlık talebinin somutlaşmış hâli olarak ifade edilmektedir (Şen & Soner, 2016). Öte yandan, topluluk içinde bu talebe mesafeli duran kesimler de bulunmaktadır. Bu kesimlere göre cemevlerinin devlet tarafından tanınması ve desteklenmesi, kurumun özerkliğini zayıflatabilir ve Aleviliği devletin dinî hizmet düzenine eklemleyerek tarihsel olarak sahip olduğu eleştirel mesafeyi ortadan kaldırabilir. Bu iç tartışma, tanınma talebinin topluluğun kendi içinde de müzakere edilen bir mesele olduğunu göstermektedir.

**9. Tartışma: Fırsatlar ve Zorluklar**

Buraya kadar ortaya konan tablo, kentleşme sürecinin Alevilik açısından tek yönlü bir çözülme ya da tek yönlü bir güçlenme hikâyesi olmadığını göstermektedir. Süreç, eş zamanlı olarak hem kayıplar hem de kazanımlar üretmiştir. Kayıplar tarafında, dede-talip ilişkisinin zayıflaması, musahiplik ve düşkünlük gibi kurumların işlevsizleşmesi, ocak temelli çeşitliliğin görünmez hâle gelmesi ve sözlü aktarım geleneğinin daralması yer almaktadır. Kazanımlar tarafında ise kamusal görünürlüğün artması, kültürel üretimin kurumsal bir zemine kavuşması, kimliğin yazılı ve akademik olarak belgelenmesi, kadınların ve gençlerin kurum içi katılımının artması ve topluluğun hak talep edebilen bir aktöre dönüşmesi bulunmaktadır (Karaömerlioğlu & Kourou, 2020; Şahin, 2005). Bu ikili tablo, kentli Aleviliğin geleneksel Aleviliğin bozulmuş bir kopyası olarak değil, kendi koşullarında oluşmuş özgün bir kültürel form olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir. Kültürel süreklilik, biçimlerin aynen korunmasıyla değil, işlevlerin

yeni biçimler içinde yeniden üretilmesiyle sağlanır. Bu açıdan bakıldığında cemevi, kentin koşullarında ortaya çıkmış yeni bir kurumdur ve geleneksel düzenin dağılmasıyla boşalan işlevlerin bir bölümünü devralmakla kalmayıp, daha önce hiç var olmayan işlevler de üretmiştir.

Bununla birlikte, önümüzdeki dönemde kentli Aleviliğin karşılaşacağı bazı yapısal sorunlar öngörülebilir. Bunların başında kuşak devri gelmektedir. Cemevlerini kuran, göç deneyimini yaşamış ve kırsal Alevilikle doğrudan teması olan birinci kuşak yerini, tamamen kentte doğup büyümüş kuşaklara bırakmaktadır. Bu devrin nasıl yönetileceği, kurumların gelecekteki niteliğini belirleyecektir. Diğer sorun, dedelik kurumunun yeniden üretimidir. Geleneksel icazet ve yetiştirme mekanizmaları zayıfladığı ölçüde, kurumsal eğitim modelleri geliştirilmesi zorunlu hâle gelmektedir. Ayrıca çevrim içi cem yayınları, sosyal medya üzerinden yürütülen inanç tartışmaları ve dijital arşivler, mekân merkezli kurumsallaşmanın sınırlarını zorlamakta, hem yeni bir erişim imkânı hem de yeni bir denetim sorunu üretmektedir. Dahası örgütsel çoğulluğun sürdüğü koşullarda, topluluğun ortak taleplerini tek bir sesle dile getirebilecek bir müzakere zemininin kurulması güçleşmektedir (Massicard, 2013).

**Sonuç**

Bu çalışmada, Alevi inanç topluluklarının kimlik inşası sürecinde cemevlerinin oynadığı rol, kentleşme olgusu ve Alevi sivil toplum kuruluşlarının katkıları bağlamında ele alınmıştır. Cemevleri, yalnızca ibadet mekânları olmanın ötesinde, Aleviliğin kamusal alanda görünürlük kazanmasında, kültürel belleğin aktarılmasında ve toplumsal dayanışmanın güçlenmesinde önemli işlevler üstlenmektedir. Özellikle kentleşme süreciyle birlikte, geleneksel bağlamdan kopan Alevi bireylerin aidiyet duygusunu yeniden inşa edebildikleri mekânlar olarak cemevleri öne çıkmaktadır. Bu süreçte Alevi STK'ları, hem cemevlerinin kurumsallaşmasında hem de Alevi taleplerinin dile getirilmesinde etkin aktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu gelişmelere rağmen, cemevlerinin hukuki statüsü ve ibadethane olarak tanınmaları yönündeki belirsizlikler devam etmektedir. Dolayısıyla, Alevi toplulukların taleplerinin karşılanması ve eşit yurttaşlık ilkesinin hayata geçirilmesi için cemevlerinin statüsüne yönelik yasal düzenlemelere ihtiyaç duyulmaktadır.

Öte yandan, kentleşmeyle birlikte Alevi kimliği daha bireysel, seküler ve çoğulcu bir yapıya evrilmiş; geleneksel ilişkiler zayıflarken, inanç pratikleri yeni anlamlar kazanmıştır. Bu dönüşüm, cemevlerinin kültürel ve toplumsal katılımı da

önceleyen çok işlevli mekânlar hâline gelmesini beraberinde getirmiştir. Bu yeni yapı, Aleviliğin sabit kalıplar yerine değişen toplumsal koşullara uyum sağlayabilen dinamik bir inanç sistemi olarak varlığını sürdürmesine imkân tanımaktadır. Ancak, bu çeşitlilik beraberinde örgütsel dağınıklık, temsil sorunları ve kimlik tanımında kırılmalar da getirmiştir. Bu nedenle, Aleviliğin kent bağlamındaki kurumsal geleceği, hem iç tartışmalara hem de kamusal tanınırlığa yönelik politik gelişmelere bağlı olarak şekillenmeye devam edecektir.

**Kaynakça**

Arslan, Adnan (2024). *Kentleşme Sürecinde Alevilikte Değişim Dinamikleri Bağlamında Cemevlerinde Geleneksel Aleviliğin Temsili: Aydın Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi.

Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi [AİHM] (2014). *Cumhuriyetçi Eğitim ve Kültür Merkezi Vakfı / Türkiye*. Başvuru No. 32093/10, 2 Aralık 2014.

Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi [AİHM] (2016). *İzzettin Doğan ve Diğerleri / Türkiye* (Büyük Daire). Başvuru No. 62649/10, 26 Nisan 2016.

Barth, Fredrik (1969). "Introduction". *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Ed. Fredrik Barth. Universitetsforlaget, 9-38.

Çamuroğlu, Reha (1997). "Some Notes on the Contemporary Process of Restructuring Alevilik in Turkey". *Syncretistic Religious Communities in the Near East*. Ed. Krisztina Kehl-Bodrogi vd. Brill, 25-33.

Dressler, Markus (2006). "Le dede moderne: évolution des paramètres de l'autorité religieuse de l'alévisme dans la Turquie contemporaine". *Sociologie et sociétés*, 38(1): 69-92.

Erman, Tahire & Göker, Emrah (2000). "Alevi Politics in Contemporary Turkey". *Middle Eastern Studies*, 36(4): 99-118.

Hurd, Elizabeth Shakman (2014). "Alevis under Law: The Politics of Religious Freedom in Turkey". *Journal of Law and Religion*, 29(3): 416-435.

Karaömerlioğlu, M. Asım & Kourou, Nur Sinem (2020). "Where Faith Meets Modernity: Cemevi and Local Alevi Politics". *Middle Eastern Studies*, 56(6): 839-853.

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Çev. Donald Nicholson-Smith. Blackwell.

Massicard, Élise (2013). *The Alevis in Turkey and Europe: Identity and Managing Territorial Diversity*. Routledge.

Şahin, Şehriban (2005). "The Rise of Alevism as a Public Religion". *Current Sociology*, 53(3): 465-485.

Şen, Seher & Soner, Bayram Ali (2016). "Understanding Urban Alevism Through Its Socio-Spatial Manifestations: Cemevis in İzmir". *Middle Eastern Studies*, 52(4): 694-710.

Yaman, Ali (2012). "Geçmişten Günümüze Alevi Ocaklarında Değişime Dair Sosyo-Antropolojik Gözlemler". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 63: 17-38.

Yıldırım, Rıza (2012). "Geleneksel Alevilikten Modern Aleviliğe: Tarihsel Bir Dönüşümün Ana Eksenleri". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 62: 135-162.

Yılmaz, Seval (2011). *Türkiye'de Cemevleri Kurumsallaşmasının Alevi Kimliğine Etkileri ve Karacaahmet Sultan Dergâhı Üzerine Bir Alan Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Yolcu, Mehmet Ali (2018). "Kent Ortamında Aleviliğin Yeniden İnşasında Cemevlerinin Rolü: Altınoluk Cemevi Örneği". *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu*. Ed. Orhan Kurtoğlu vd. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, 759-766.

**Açıklamalar**

***Yazarın Notu:*** *Bu çalışma, Alevi Bektaşi Kültür ve Cemevi Başkanlığı ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesinin 08-09 Nisan 2025 tarihlerinde Ankara'da ortaklaşa düzenledikleri "Cemevleri: Dünü, Bugünü, Yarını Sempozyumu"nda sözlü olarak sunulan bildirinin genişletilmiş ve düzenlenmiş halidir.*



ISBN 978-625-5036-29-2