



Zeitschrift für die Welt der Türken
Journal of World of Turks

ISSN 1868-8934 (Online) ISSN 1869-2338 (Print)

Vol. 16, No. 1 (2024)

Online Version

ZfWT

Vol. 16, No. 1 (2024)

Zeitschrift für die Welt der Türken

Journal of World of Turks [Türklerin Dünyası]

**Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks
[ZfWT]**

Deutschtürken Verband [Vr. 205808]

Institut für die Welt der Türken

Pelkovenstr. 139

80992 München Germany

editor@dieweltdertuerken.org

www.dieweltdertuerken.org - www.zfwt.org

ISSN 1869-2338 (Print) ISSN 1868-8934 (Online)

Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks [ZfWT] is a multidisciplinary, peer-reviewed journal, publishes research papers in the fields of social sciences (linguistics, literature, culture, sociology, education, philosophy, history, arts, etc.). ZfWT is published in both printed and online versions.

The views expressed in all contributions to the ZfWT are those of the individual authors and do not necessarily represent the views of the Board of Editors or the Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks [ZfWT].

All contributions are under copyright and protected by Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks [ZfWT].

Editorial Team

Editor-in-Chief: Prof. Dr. Necati DEMİR (Turkey)

Editors: Prof. Dr. Mahmut ÇELİK (North Macedonia), Doç. Dr. Elçin İBRAHİMOV (Azerbaijan), Assoc. Prof. Dr. Erhan YEŞİLYURT (Turkey), Assist. Prof. Dr. Serdar SAVAŞ (Turkey), Doç. Dr. Berker KURT

Field Editors: Prof. Dr. Ahmet BURAN, Prof. Dr. Bülent AKSOY, Prof. Dr. Cemal YILDIZ, Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK, Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK, Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ, Prof. Dr. Ghadir GOLKARIAN, Prof. Dr. Gıyasettin AYTAŞ, Prof. Dr. Güray KIRPIK, Prof. Dr. Mehmet Ali AKINCI, Prof. Dr. Mustafa TALAS, Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY, Prof. Dr. Türker EROĞLU, Assoc. Prof. Dr. Atilla JORMA, Assoc. Prof. Dr. Burul SAGINBAYEVA, Assoc. Prof. Dr. Ergin JABLE, Assoc. Prof. Dr. Güllü KARANFİL, Assoc. Prof. Dr. Jadranka POLOVIĆ.

Consultancy Board: Prof. Dr. Fadıl HOCA, Prof. Dr. Kadriye Didem ATİŞ, Prof. Dr. Mehmet Zeki İBRAHİMGİL, Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN, Prof. Dr. Özgür Kasım AYDEMİR

Yabancı Dil Editörleri: Prof. Dr. Muhammet KOÇAK, Assoc. Prof. Dr. Dilorim HAMROEVA, Assoc. Prof. Dr. Feruza DJUMANİYAZOVA, Assoc. Prof. Dr. Filiz METE, Assoc. Prof. Dr. Gatibe VAGİFKİZİ GULİYEVA, Assoc. Prof. Dr. Gül Banu DUMAN, Dr. Aray MUKAZHANOVA

Technical Affairs: Teaching Assistant Aslı UYSAL, Fatih ÖZER, Elif OĞUZHAN

**VOL 15, NO 3 (2023)
TABLE OF CONTENTS****EDITORIAL**

Sunuş Necati DEMİR.....	VIII-XII
ARTICLES	
SON DÖNEM ÇAĞATAY TÜRKÇESİNDE “AMMÂ” EDATININ FARKLI İŞLEVLERİ (MİSBÂHU’L-ENVÂR ÖRNEĞİ) <i>Ümit EKER</i>	1-10
LEXICAL UNITS REPRESENTING THE NAMES OF OBJECTS FOR COOKING IN “DEVONU LUGOTİT TURK” <i>Hamidulla DADABOYEV</i>	11-21
BİBLİOTECA APOSTOLİCA VATİCANA TURC 4 NUMARALI DUA MECMUASI ÜZERİNE <i>Ahu CAVLAZOĞLU DAVULCU</i>	23-34
BALKAN TÜRK AĞIZLARINDA KULLANILAN “ÇİNGENE” KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME <i>Gonca GÜLVODİNA</i>	35-48
YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇE ÖĞRETİMİNE LOTMAN’IN “GÖSTERGEKÜRE” KAVRAMIYLA BAKMAK <i>İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU Nilgün ÇELİK</i>	49-66

KURNAZ PETİR VE NASREDDİN HOCA FIKRALARININ KONULARI ÜZERİNE BİR İNCELEME <i>Müge ATAKAN -Levent DOĞAN.....</i>	67-84
ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZMİN COĞRAFI SINIRLARI, FARKLI COĞRAFYALARA YANSIMALARI <i>Nurdane ATEŞ-. Handan ARSLAN</i>	85-98
CORİNE SİSTEMİNE GÖRE YEŞİLYURT (MALATYA) İLÇESİNDEKİ ARAZİ KULLANIMI VE ARAZİ ÖRTÜSÜNDEKİ DEĞİŞİM (2000-2020) <i>Muhammed AKTAŞ - Zeki BOYRAZ</i>	99-114
HOKAND'DA GÜNÜMÜZE ULAŞABİLEN İKİ TÜRBE ÖRNEĞİ: DAHMA-İ ŞAHAN VE MADARİ HANİ <i>İsmail ARGUNŞAH – Sultan Murat TOPÇU</i>	115-136
GELENEKSEL KUTNU KUMAŞ DOKUMACILIĞININ TEKSTİL TASARIMINDA ESİN KAYNAĞI OLARAK KULLANILMASI <i>Hanife GÜNEŞ YARMACI -Hatice Feriha AKPINARLI</i>	137-160
“CRUELLA” FİLMİ KOSTÜMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ <i>Nazan Avcioğlu KALEBEK - Nurhan BAŞARAN</i>	161-174
ARAPGİR KALKINMA MODELİNİN GİRİŞİMCİLİK KÜLTÜRÜ EKSENİNDE ANALİZİ <i>Ebru ÇORUH - Zeynep AZİZOĞLU</i>	175- 188

ARAPGİR KALKINMA MODELİNİN GİRİŞİMCİLİK KÜLTÜRÜ EKSENİNDE ANALİZİ <i>Mustafa TALAS</i>	189-198
SARI RENK VEREN BAZI BİTKİSEL DOĞAL BOYARMADDELERLE YÜN İPLİĞİ BOYAMA UYGULAMALARI <i>Dilek TÜM CEBECİ</i>	199-217
KEMANE EĞİTİMİNDE YATAY ÖĞRENME MODELİNİN <i>Gültekin ŞENER</i>	219-232
TRT THM REPERTUVARINDA YER ALAN “AYDIN İÇİNDE KAPALI ÇARŞI” ADLI TÜRKÜNÜN HALE GÜR TARAFINDAN İCRASININ ANALİZİ <i>Betül TOPRAK - Salih AKKAŞ</i>	233-254
ORHAN GENÇEBAY ESERLERİNİN MÜZİKSEL VE EDEBİ ANALİZİ: BATSIN BU DÜNYA ALBÜMÜ ÖRNEĞİ <i>Emrah ARSLAN - Hamit ÖNAL</i>	255-282
SES EĞİTİMİ ALANINDA YAPILMIŞ YÜKSEK LİSANS, DOKTORA VE SANATTA YETERLİK TEZLERİNİN İNCELENMESİ <i>İlknur ÖZAL GÖNCÜ - Ahmet KORKMAZ Sıla ARSEL</i>	283-296
GAZİANTEP’Lİ ŞERİF AKBAĞ VE KIRŞEHİR’Lİ MUHARREM ERTAŞ’IN ÜSLUP ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA BARAK VE BOZLAK HAVALARI <i>Savaş EKİCİ</i>	297-314

ZfWT

Vol. 16, No. 1 (2024)

Zeitschrift für die Welt der Türken

Journal of World of Turks [Türklerin Dünyası]

+II / +IU VE +sIz / +sUz EKLERİNİN ZARF YAPMA İŞLEVİ VE TÜRK ATASÖZLERİNDE BU İŞLEVDE KULLANIMI İ <i>Ahmet KAYASANDIK</i>	315-324
--	---------

SUNUŞ

Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks, sosyal bilimlerin farklı alanlarına ait 18 özgün makale ile 16. cildin 1. sayısını (Yıl 16, Cilt:1, 2024) siz değerli okurları ve bilim dünyası ile paylaşmaktadır. Sosyal bilimlerin Türk dili, edebiyat, eğitim, tarih, coğrafya, din, sosyoloji, iletişim, müzik, güzel sanatlar alanlarına önemli katkılar sağlayacağına inandığımız *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*'ün bu sayısında yer alan çalışmaların içerikleri şöyledir:

“Son Dönem Çağatay Türkçesinde ‘Ammâ’ Edatının Farklı İşlevleri (Misbâhu'l-Envâr Örneği)” Ümit Eker tarafından yayıma hazırlanmıştır. Bu çalışmada Çağatay Türkçesinin son döneminde yazılan *Misbâhu'l-Envâr* adlı eserdeki “ammâ” edatının farklı iki işlevi ele alınmıştır. Bunlar “zıtlığı kuvvetlendirme” ve “ayrıca/bunun yanı sıra” işlevleridir. “ammâ” edatı *Misbâhu'l-Envâr*'da 51 kez kullanılmış olup bunun 5'i “ayrıca/bunun yanı sıra”, 1'i “olumsuz anlamı pekiştirme” işlevlerindedir. Eserde “ammâ” edatının 45 yerde zıtlık işlevinde kullanıldığı görülmüştür.

Hamidulla Dadaboyev'nin yazdığı “Lexical Units Representing The Names Of Objects For Cooking In “Devonu Lugotit Turk” adlı makalede, yemek pişirme sürecinde kullanılan ev eşyalarının adlarıyla ilgili aile kelime hazinesindeki kelimeler ele alınmaktadır. Bu kelimelerin oluşum ve gelişim aşamalarını incelemek için, Mahmud Kaşgari'nin büyük dehası tarafından oluşturulan ansiklopedik esere odaklanılmıştır.

“Biblioteca Apostolica Vaticana Turc 4 Numaralı Dua Mecmuası Üzerine” adlı makale Ahu Cavlazoğlu Davulcu tarafından yazılmıştır. Bu çalışmada Vatikan Devlet Kütüphanesi Türkçe Eserler Kataloğu, Vaticana turc 4 numarada kayıtlı dua mecmuasının tanıtımı yapılmış, ardından bu dua mecmuasında yer alan Hâzâ Şerh-i Du'â-yı Hızır İlyâs,

Şerh-i Du‘ā-yı İsm-i Āzam ve Şerh-i Mührü’l-Nübüvvet Şallallahu duaları transkribe edilerek dualar günümüz Türkçesine aktarılmıştır.

Gonca Gülvodina’nın yayıma hazırladığı “Balkan Türk Ağızlarında Kullanılan ‘Çingene’ Kavramları Üzerine Bir Değerlendirme” adlı makalede Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’nde bulunan “çingene” ile ilintili kavramlar üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda çalışmada Türkiye Türkçesi Ağızları ve Trakya Ağızları Sözlüğü de taranmıştır.

İlknur Bayrak İşçanoğlu ve Nilgün Çelik tarafından hazırlanan “Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimine Lotman’ın ‘Göstergeküre’ Kavramıyla Bakmak” adlı makalede Rus kültür göstergebilimci Youri Lotman’ın "*Göstergeküre*" kavramı ele alınmış ve bu kavramın Yabancılara Türkçe öğretimi üzerindeki rolü incelenmiştir.

“Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca Fıkralarının Konuları Üzerine Bir İnceleme” adlı makale Müge Atakan ve Levent Doğan tarafından yazılmıştır. Çalışmanın amacı, konuları bakımından birbirine benzerlik gösteren Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca fıkralarını ortak ve farklı yönleri açısından incelemektir.

Nurdane Ateş ve Hande Arslan’ın yazdığı “Oryantalizm ve Oksidentalizmin Coğrafi Sınırları, Farklı Coğrafyalara Yansımaları” adlı makalede amaç, coğrafya biliminin temel prensipleri çerçevesinde oryantalizm ve oksidentalizmin alanını, sınırlarını ve farklı coğrafyalarda yansımalarını tespit etmektir. Bu amaç doğrultusunda açıklayıcı eleştiri yöntemi tercih edilmiştir. Ayrıca Coğrafi Bilgi Sistemleri programı aracılığıyla oryantalizm ve oksidentalizmin coğrafi sınırları mekânla ilişkilendirilerek somut hale getirilmiştir.

“Corine Sistemine Göre Yeşilyurt (Malatya) İlçesindeki Arazi Kullanımı ve Arazi Örtüsündeki Değişim (2000-2020)” adlı makale Muhammed Aktaş ve Zeki Boyraz tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışmada, Yeşilyurt (Malatya) ilçesindeki 2000-2020 yılları arasındaki

arazi kullanımı ve arazi örtüsündeki değişimin açıklanması amaçlanmıştır. Elde edilen veriler Coğrafi Bilgi Sistemleri kullanılarak ilgili analizler yapılmıştır.

İsmail Argunşah ve Sultan Murat Topçu tarafından yayıma hazırlanan “Hokand’da Günümüze Ulaşabilen İki Türbe Örneği: Dahma-İ Şahan ve Madari Han” adlı çalışmada Hokand Hanlığı’nın mimari özelliklerini yansıtan Dahma-i Şahan ve Madari Han Türbeleri plan, malzeme ve süsleme özellikleri açısından detaylı bir şekilde incelenmiştir.

“Geleneksel Kutnu Kumaş Dokumacılığının Tekstil Tasarımında Esin Kaynağı Olarak Kullanılması” adlı makale Hanife Güneş Yarmacı ve Hatice Feriha Akpınarlı tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışma, geleneksel kutnu dokumacılığının tekstil tasarımındaki potansiyelini keşfetmeye yönelik bir araştırmayı temsil etmektedir.

Nazan Avcıoğlu Kelebek ve Nurhan Başaran “ ‘Cruella’ Filmi Kostümlerinin Göstergebilimsel Analizi” adlı çalışmada Cruella filminin ana karakteri olan Cruella’nın kostümleri yoluyla iletilmek istenen mesajların, gösterge bilimsel ve kültürel kodların analizleri yapılmıştır.

“Altı Şubat (6 Şubat) Depreminde Yıkılan Evleri Simgeleyen Deneysel Tasarımın Ürün ve Süreç Gelişimi” adlı çalışma Ebru Çoruh ve Zeynep Azizoğlu tarafından yapılmıştır. Bu çalışmada 6 Şubat 2023’te yaşanan ve 10 ili etkileyen depremden sonra harabe olan binaların etkisi üzerine bir giysi tasarımı oluşturulmuştur. Oluşturulan tasarım “Viran” temasıyla yorumlanmış ve alçılı sargı bezi, keten dokulu kumaş, elyaf ve boncuklar kullanılmıştır. Bu malzemelerle deneysel bir ürün ve hikayesi oluşturulmuştur.

Mustafa Talas’ın hazırladığı “Arapgir Kalkınma Modelinin Girişimcilik Kültürü Ekseninde Analizi” adlı araştırmada Arapgir Belediyesi’nin geliştirmiş olduğu “Kırsal Kalkınma Modeli”nin girişimcilik kültürü ekseninde analizi yapılmıştır. Bu proje civar beldeleri kalkınma konusunda birleştirmeyi amaçlamaktadır.

“Sarı Renk Veren Bazı Bitkisel Doğal Boyarmaddelerle Yün İpliği Boyama Uygulamaları” adlı makale Dilek Tüm Cebeci tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışmada Cehri (*Rhamnus Petiolaris*), Karamuk Kökü (*Berberis Vulgaris*), Andız/Bit Otu (*İnula Viscosa L. Aition*), Papatya (*Anthemis Chia*), Muhabbet Çiçeği (*Reseda luteola L.*), Boyacı Sumağı (*Cotinus coggygia Scop*) kullanılarak %100 yün iplerine uygulamalar yapılmıştır.

Gültekin Şener tarafından yayıma hazırlanan “Kemane Eğitiminde Yatay Öğrenme Modeli” adlı çalışmada, Kemane icrasının kendine özgü yapı farklılığından kaynaklanan ve bu farklılığa özgü geliştirilen yeni bir öğrenme modeli tanıtılmaktadır. Kemane eğitimini, temel eğitim, notasal icra eğitimi ve tavrısal icra eğitimi olarak üç basamaklı yapıya ayırarak ilk bölümünün anlatıldığı bu çalışma, özellikle usta-çırak geleneksel öğretimin hakim olduğu Türk halk müziği alanında, bu öğrenme modelinin, kazanımları kaybetmeden yeni modellerin yaratılması, geliştirilmesi ve süreç basamaklarıyla tasnifi izah edilmektedir.

“TRT THM Repertuarında Yer Alan ‘Aydın İçinde Kapalı Çarşı’ Adlı Türkünün Hale Gür Tarafından İcrasının Analizi” adlı makale Betül Toprak ve Salih Akkaş tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışmada “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” adlı türkünün Hale Gür tarafından icrası analiz edilmiştir. Analizler ışığında Gür’ün söz konusu türküde basamak süslemesi, Mordan, Tril ve Grup notalarını kullandığı tespit edilmiştir.

Emrah Arslan ve Hamit Önal’ın yayıma hazırladığı “Orhan Gencebay Eserlerinin Müziksel ve Edebi Analizi: Batsın Bu Dünya Albümü Örneği” adlı çalışmayla Orhan Gencebay eserlerinin müziksel ve edebi açıdan analiz edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında kitap, makale, tez, albümdeki eserlerin kayıtları ve notalardan oluşan kaynaklar taranmış, daha sonra ise Orhan Gencebay ile görüşme sağlanmış, 1975 yılında yayımlanan “Batsın Bu Dünya” albümünde yer alan on eserin müziksel ve edebi açıdan içerikleri

hakkında bilgi alınmıştır. Eserler dijital ortamda dinlenerek notaya alınmış olup, müziksel analiz altında makamları, usûlleri incelenmiş, edebi açıdan sözlerin şiirsel tahlilleri yapılmıştır.

“Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tezlerinin İncelenmesi” adlı makale İlknur Özal Göncü, Ahmet Korkmaz ve Sıla Arsel tarafından hazırlanmıştır. Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de Ses Eğitimi alanında yazılan tezleri belirlenen kriterlerde incelemek ve bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara veri ve kaynak oluşturmaktır.

Şerif Akbağ ve Muharrem Erbaş tarafından “Gaziantep’li Şerif Akbağ ve Kırşehir’li Muharrem Ertaş’ın Üslûp Özellikleri Bağlamında Barak ve Bozlak Havaları” adlı makale hazırlanmıştır. Gaziantep Barak bölgesi icra biçiminin bilinen en iyi temsilcilerinden birisi Gaziantep’in Oğuzeli ilçesinde doğmuş olan Şerif Akbağ’dır. Bu nedenle Gaziantep Barak müziği çalışmasının merkezine, Şerif Akbağ’ın icra ve üslûp özellikleri konulmuş, bilgi verilmiştir.

“+II / +IU ve +sIz / +sUz Eklerinin Zarf Yapma İşlevi ve Türk Atasözlerinde Bu İşlevde Kullanımı” adlı makale Ahmet Kayasandık tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışmada +II / +IU eki ve bunun olumsuzu +sIz / +sUz ekinin bütün işlevleri Türkçe dil bilgisi ve dil çalışmalarından detaylandırılarak farklı anlamlar veya nitelikler taşıyan kelimeler oluşturmada nasıl kullanıldıklarına dair örnekler sunulmuştur.

Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks’ün bir sonraki sayısı 15 Ağustos 2024 tarihinde yayımlanacaktır. Dergimizin bugünlere gelmesinde emeği geçen yazarlarımıza, hakemlerimize, okurlarımıza en derin saygı ve teşekkürlerimizle...

15 Nisan 2024
Prof. Dr. Necati DEMİR
Editor in Chief

**SON DÖNEM ÇAĞATAY TÜRKÇESİNDE “AMMÂ”
EDATININ FARKLI İŞLEVLERİ (MİSBÂHU’L-ENVÂR
ÖRNEĞİ)***

**DIFFERENT FUNCTIONS OF THE PREPOSITION
“AMMÂ” IN LATE ÇAGATAI TURKISH (EXAMPLE OF
MİSBÂHU’L-ENVÂR)**

Ümit EKER **

Özet

Bu çalışmada Çağatay Türkçesinin son döneminde yazılan *Misbâhu'l-Envâr* adlı eserdeki “ammâ” edatının farklı iki işlevi ele alınmıştır. Bunlar “zıtlığı kuvvetlendirme” ve “ayrıca/bunun yanı sıra” işlevleridir. “ammâ/ama” edatı Genel Türkçede “fakat, lakin, ancak” anlamlarında zıtlık işlevli bağlama edatı olarak kullanılmaktadır. Başka bir deyişle iki cümleyi zıtlık işleviyle birbirine bağlamaktadır. “ammâ” edatından sonraki cümlelerin anlamı, birinci cümleyle zıtlık içermektedir. Kelime esasen Arapça kökenli olup Arapçada da Türkçede olduğu gibi “fakat, diğer taraftan, bununla beraber” anlamlarında yine zıtlık işleviyle kullanılmaktadır. Edatın Çağatay Türkçesinin son döneminde yazılan *Misbâhu'l-Envâr*'da bu temel zıtlık işlevinin yanı sıra “olumsuz anlamı pekiştirme” ve “ayrıca/bunun yanı sıra” işlevlerinde de kullanıldığı görülmüştür. “ayrıca/bunun yanı sıra” işlevi özellikle edattan önceki cümlelerin anlamını tamamlayıcı veya o anlamı bütünleyici ek bir bilgi verilmek istendiğinde ortaya çıkmaktadır.

“ammâ” edatı *Misbâhu'l-Envâr*'da 51 kez kullanılmış olup bunun 5'i “ayrıca/bunun yanı sıra”, 1'i “olumsuz anlamı pekiştirme” işlevlerindedir. Eserde “ammâ” edatının 45 yerde zıtlık işlevinde kullanıldığı görülmüştür. Bu durum edatın, eserde ağırlıklı olarak zıtlık işleviyle kullanıldığını gösterir. Ancak edatın Çağatay Türkçesinin Taşkent ağzıyla yazılan *Misbâhu'l-Envâr*'da bu temel işlevin yanı sıra bununla taban tabana zıt “ayrıca/bunun yanı sıra” anlamında koşutluk ilgisi kurduğu, olumsuz anlamı pekiştirici bir görev üstlendiği de görülür.

* Araştırma Makalesi:**Geliş tarihi:** 31.01.2024; **Kabul tarihi:** 03.04.2024
Kaynak gösterilme: EKER, Ü. (2024): Son Dönem Çağatay Türkçesinde “ammâ” Edatının Farklı İşlevleri (Misbâhu'l-Envâr Örneği), *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 1-10.

** Doç. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Çanakkale / TÜRKİYE
umiteker@gmail.com <http://orcid.org/0000-0002-4380-1815>

Anahtar Kelimeler: Çağatay Türkçesi, Son Dönem Çağatay Türkçesi, ama, bağlama edatı, *Misbâhu'l-Envâr*.

Abstract

This study discusses two different functions of the coordinating conjunction “ammâ” in the work *Misbâhu'l-Envâr* written in the last period of Chagatai Turkish. These are the functions of “strengthening the contrast” and “also/as well as” The coordinating conjunction “ammâ/but” is used in General Turkish as a coordinating conjunction with the function of contrast in the meanings of “however, however” In other words, it connects two sentences with the function of contrast. The sentence’s meaning following the coordinating conjunction “but” contrasts with the first sentence. The word is essential of Arabic origin and is used in Arabic, as in Turkish, with the function of contrast in the meanings of “but, on the other hand, together with this” In *Misbâhu'l-Envâr*, written in the last period of Chagatai Turkish, the coordinating conjunction is also used in “reinforcing the negative meaning” and “also/as well as this” functions in addition to this basic contrastive function. The function of “also/as well as” occurs especially when it is desired to give additional information that complements or completes the meaning of the sentence preceding the preposition.

The preposition “ammâ” is used 51 times in *Misbâh al-Anwâr*, 5 of which are in the functions of “beside/in addition to” and one of which is in the functions of “reinforcing the negative meaning” It is observed that the preposition “ammâ” is used 45 times in the work in the function of contrast. This shows that the coordinating conjunction is predominantly used with the function of contrast in the work. However, in *Misbâhu'l-Envâr*, which is written in the Tashkent dialect of Chagatai Turkish, in addition to this basic function, it is also seen that the coordinating conjunction establishes a parallelism relation in the diametrically opposite sense of “also/as well as this” and plays a role in reinforcing the negative meaning.

Keywords: Chagatai Turkish, Late Chagatai Turkish, but, linking preposition, *Misbâhu'l-Envâr*.

Giriş

“ammâ” edatı Çağatay Türkçesinde Türkçenin tarihî modern pek çok lehçesinde olduğu gibi zıtlık işlevi oluşturma görevinde bağlama edatı olarak kullanılmaktadır. Nitekim edatın bu işlevi dönem sözlüklerine ve gramer çalışmalarına da yansımıştır. Örneğin J. Eckmann (2017: 137) edatı, çekim edatları içinde “sözleri ve yardımcı cümleleri birleştiren sıralama edatları” alt başlığında ele almış ve edata “fakat” anlamını vermiştir.

Çağatay Türkçesinde Edatlar adıyla edatlar üzerine müstakil bir çalışmaya sahip A. Atalay, edatı “cümle başı bağlaçları” altında ele alarak edatın bir bağlama edatı olduğunu, başında bulunduğu cümleyi kendisinden önceki cümle veya cümlelere zıtlık ifadesiyle bağladığını, cümleler arasında zıtlık ifadesiyle bağlantılar oluşturduğunu (2014: 83, 84) belirtir.

Çağatay Türkçesi Sözlüğü'nde edata *ama*, *fakat* (Ünlü 2013: 41) anlamı verilmiştir.

Genel Türkçede edatların sınıflandırıldığı ve işlevlerinin tanıklı olarak ortaya konulduğu bir diğer çalışmada edat, bağlama edatları içinde ele alınmış ve edata *fakat*, *lakin*, *bununla beraber*, *buna mukabil* (Hacıeminoğlu 1992: 116, 117) anlamları verilmiş, Çağatay sahasında edatın iki olumlu cümleyi veya bir olumlu bir olumsuz cümleyi birbirine bağladığı belirtilmiştir.

Osmanlı Türkçesi üzerine yapılmış sözlük çalışmalarında da edatın sadece zıtlık işlevli bağlama edatı olduğuna değinilmiştir. Örneğin F. Devellioğlu'nun eserinde edat için 1. *ama*, *fakat*, *lâkin*, *ancak*; *şu kadar ki*, *o kadar ki*, *öyle ki*. 2. *çokluk bildirir* (1997: 32) açıklaması getirilmiştir.

Bir diğer Osmanlı Türkçesi Sözlüğü olan *Kâmûs-ı Türkî*'de ise edatın Arapça kökenli olduğu belirtilerek *ama* (Sami 1989: 54) açıklaması yapılmıştır.

Edat esasen Arapça kökenli olup Arapçada zıtlık işlevli bağlama edatı olarak kullanılır. Bu işlev alıntılamayla tarihi/modern Türk lehçelerine geçmiş ve bu şekilde kullanılmaya başlamıştır. Edatın bu temel işlevine Arapçadan Türkçeye yapılmış sözlük çalışmalarında da değinilmiştir. Örneğin S. Mutçalı'nın *Arapça-Türkçe Sözlük* adlı eserinde edat için *fakat*, *bununla beraber*, *diğer taraftan* (2014: 44) anlamları verilmiştir.

Bir diğer Arapça-Türkçe sözlük çalışmasında edatın *gelince* ve *ama* anlamlarında olduğu (Kanar 2012: 290) ifade edilmiştir.

B. Topaloğlu ve H. Karaman'ın sözlüğünde edat, *şart*, *tafsil* ve *tekit edati*, *amma* (1967: 12) olarak açıklanmıştır.

Görüldüğü üzere S. Mutçalı'nın sözlüğünde edatın zıtlık işlevlerindeki kullanımlarına, M. Kanar'ın sözlüğünde Türkçede bulunmayan “gelince” ve sıklıkla kullanılan “ama” işlevine, B. Topaloğlu ve H. Karaman'ın sözlüğünde ise bu çalışmayla uyum arz eden *tafsil* ve *tekit* yani “ayrıntılıdırma” ve “pekiştirme” işlevlerine yer verilmiştir. Bu bilgiye dayanarak edatın Arapçada zıtlık işlevinin yanı sıra “ayrıntılıdırma” ve “pekiştirme” işlevlerinde de kullanıldığı söylenebilir. Esasen edatın bu işlevi *Misbâhu'l-Envâr*'da tespit edilen “pekiştirme” ve “ayrıca/bunun yanı sıra” işlevleriyle büyük uygunluk gösterir.

Çalışmada incelenen eser olan *Misbâhu'l-Envâr*, Bâsithân ibn Zâhithân Şâî (1877-1978) tarafından 1910 yılında Taşkent'te yayımlanmış Arapçadan Çağatay Türkçesine tercüme bir eserdir. Eser bugün İsveç Uppsala Üniversitesi, Carolina Redidiva Kütüphanesinde Walter Björkman'ın ailesi tarafından kütüphaneye bağışlanan Türkçe eserler arasındadır. Bu bilgiden eserin İsveçli müsteşrik Walter Björkman tarafından bulunup İsveç'e

götürüldüğü anlaşılmaktadır. *Misbâhu'l-Envâr* tarafımızdan Türkiye Türkçesine aktarılmış, üzerinde ses ve şekil bilgisi çalışması yapılmış ve dizini çıkarılmıştır (Eker 2017).

Arapça orijinal eser ise Muhammed bin Ebû Bekr er-Râzî (ö. H. 666/M. 1228?) tarafından kaleme alınan ve Türk dünyasında “Ufûrî” olarak bilinen *Erbâüne Hadîsen fi'l-Afvi ve'l-Gufrân*'dır. Eserin bütün Türk dünyasında meşhur bir eser olduğu, sadece Türkistan sahasında değil aynı zamanda Anadolu sahasında da birçok çevirisinin yapıldığı bilinmektedir.

Çalışmada *Misbâhu'l-Envâr*'daki “ammâ” edatının bilinen işlevinin dışındaki kullanımlar incelenmiş, farklı kullanımların nedenleri üzerinde durulmuştur. Alınan örneklerin künyesi eserin isminin kısaltması olan (ME) ile verilmiştir. Okuyucu tarafından kaynak metnin daha iyi anlaşılması ve böylece “ammâ” edatının işlevinin daha doğru tespit edilebilmesi için edatın öncesi ve sonrasındaki cümlelerin alınmasıyla yetinilmemiş, anlamı en iyi şekilde yansıtabilecek uzunlukta bölümün örnek kapsamına alınmasına dikkat edilmiştir.

Bu çalışma “ammâ” edatı konusunda nihai nitelikte olmayıp Çağatay Türkçesinin farklı dönem ve sahalara ait farklı eserler üzerinde yapılacak çalışmalar, “ammâ” edatının bilinen işlevlerinden farklı işlev ve kullanımlarını çeşitlendirebilir, ayrıntılandırabilir. Böylelikle bu çalışmada ele alınan işlevlerin boyutları daha açık bir şekilde ortaya konulabilir. Bu çalışma bu yönüyle öncül bir nitelik arz etmektedir.

1. Misbâhu'l-Envâr'da “Ammâ” Edatının Farklı İşlevleri

1.1. Olumsuz Anlamı Pekiştirme

Misbâhu'l-Envâr'da 1 örnekte edattan önceki cümlede ifade edilen anlamsal olumsuzluğun “ammâ” edatıyla pekiştirildiği görülür. Burada edattan önce ve sonraki cümle arasında anlamsal bir zıtlık değil olumsuzluğun pekiştirilmesi söz konusudur:

Mâlik bin Dînâr aîne qarap “Ey mihmân! tohtağıl, tâ ki señe bul âdemlerdin hediye alıp përeyin.” dediler. Bes ol kişi aytdı ki “Yâ Mâlik! Men dînimni dünyâğa satmasmen ki dîn-i İslâm'nu haqlığın Müselmân boldım. Ammâ dünyâ almağ için emes.” dep çıkıp kettiler (ME: 151). // Mâlik bin Dînâr ona dönerek “Ey misafir! Dur, sana bu insanlardan bir şeyler toplayayım.” dedi. O “Ey Mâlik! Ben dinimi dünyaya satmam. Çünkü ben İslam dininin hak din olduğundan dolayı Müslüman oldum. Dünyalık şeyler almak için değil.” dedi ve çıkıp gitti (ME: 261, 262).

Örnekte “ammâ” edatının “pekiştirme” göreviyle kullanıldığı açıkça görülmektedir. Kaynak metinde Mâlik bin Dînâr'ın bir grubu Müslüman yapması anlatılmaktadır. Mâlik bin Dînâr konuğuna dönüp, durmasını ve Müslüman olan kişilere hediye vermek istediğini söylüyor. Konuğu da dinini

dünya malı için satmayacağını, kendisinin İslam dini hak bir din olduğu için Müslüman olduğunu, dünya menfaati elde etmek için olmadığını ifade ediyor. Burada iki cümle arasında kullanılan “ammâ” edatının iki cümleyi bağlama görevinin yanı sıra ikinci cümlede ifade edilen anlamı pekiştirme, kuvvetlendirme görevi görülür. “dünya menfaati elde etmek için değil” ifadesinin başına “ammâ” edatı getirilerek “asla/katiyen/hiçbir şekilde” anlamı oluşturulmak amaçlanmıştır. “ammâ” edatının birinci cümleyi ikinci cümleye zıtlık anlamıyla bağlama görevi bulunmaktadır. Burada birinci cümledeki anlam, ikinci cümleyle pekiştirilmiştir. Dolayısıyla birinci cümleyle ikinci cümle arasında anlamsal bir zıtlıktan söz edilemez. İki cümle arasında anlamsal bir koşutluk bulunmakta, cümledeki anlam “ammâ” edatıyla pekiştirilmektedir. Başka bir deyişle “Sadece İslam dininin hak bir din olduğu düşüncesiyle Müslüman olunduğu, menfaat elde etmek için olunmadığı” anlamı ammâ” edatıyla pekiştirilmiştir.

1.2. Ayrıca/Bunun Yanı Sıra

Misbâhu'l-Envâr'da “ammâ” edatı 5 yerde “ayrıca/bunun yanı sıra” işlevinde kullanılmıştır. Bu örneklerde zıtlık değil koşutluk bulunmaktadır. Başka bir deyişle edattan önceki ve sonraki cümle anlamsal olarak birbirine zıt değil koşuttur. Bu örnekler şunlardır:

[*HİKÂYET*]-i diğer: Bir küni Peygamber -*Öaleyhi's-selâm*- Medîne-i Munevvere'ni dervâzeleride oturup êrdiler. Âdemler bir kişini tâbûtğa salıp cenâze oğumağ için alıp keldiler. Bes Peygamber -*Öaleyhi's-selâm*- sordular ki “Bul mürdeni hiç kimdin qarzı bar mu?” Bes bir kişi “Yâ Resûlu'llâh! Bir âdemdin tört teñe qarzı bar êrdi.” döp cevâb bêrdi. Andın soñra Peygamber -*Öaleyhi's-selâm*- “Ëy merdümler! Sizler cenâze oğunlar; ammâ men qarz-dâr kişige cenaze oğumasmen.” dödiler. Bes ol vağtde Cebrâôjl -*Öaleyhi's-selâm*- nâzil bolup “Yâ Resûlu'llâh! Sizge Hudâ-yı Te^oâlâ selâm yubardı. Muhammed -*Öaleyhi's-selâm*- uşol mürdege cenâze oğusuñlar, her kim cenâzesini oğusa anı men mağfiret qılurmen.” dëdi. “**Ammâ** anı qarzını Allâhu Te^oâlâ'ni emri birle men bir âdem şüretide bolup këlîp edâ qıldım ve qarzdın halâs boldı.” dödiler. Ve Peygamber -*Öaleyhi's-selâm*- sordular ki “Yâ birâder Cebrâôjl! Bul bende neme sebebdin mundağ derece taptı? Bes Cebrâôjl -*Öaleyhi's-selâm*- aydılar ki “Yâ Resûlu'llâh! Bul bende [qul huva'llâhu êhad]'ni her küni yüz mertebe oğur êrdi. Şol sebebdin mundağ derece taptı, çünkü bul sûreni içide hem Allâhu Te^oâlâ'ni şfatlarını beyânı bardur hem Hudâ-yı Te^oâlâ'ğa senâ bardur. Ve her kim Öömrini içide bir mertebe [qul huva'llâhu êhad]'ni ihlâs ve i^otiqâd birle oğusa an-dağ kişi tâ cennetdin özini baradurgen câyını körmesdin cân bêrmes (ME: 190). // Başka bir hikâye: Bir gün Peygamber (a.s.) Medine-i Munevvere'nin girişinde oturmaktayken bir adamın namazı kılınmak üzere tabut içine konmuş cenazesi getirildi. Peygamber (a.s.) “Bu kişinin herhangi birine borcu var mı?” diye sordu. Bir kişi “Ey Allah'ın elçisi! Birine dört akçe

borcu vardır.” diye cevap verdi. Bunun üzerine Peygamber (a.s.) “Ey insanlar! Siz cenaze namazını kılın. Ben borçlu kişinin namazını kılmam.” dedi. O an Cebrâîl (a.s.) indi ve “Ey Allah’ın elçisi! Size Allahu Teâlâ selam gönderdi. Muhammed (a.s.) o kişinin cenaze namazını kulsun. Kim onun cenaze namazını kılsa onu ben affederim.” dedi. Cebrâîl (a.s.) devam ederek “Onun borcunu Allahu Teâlâ’nın emriyle ben insan suretine girerek ödedim. (O) borcundan kurtuldu.” dedi. Peygamber (a.s.) “Ey kardeşim Cebrâîl! Bu kişi niçin böyle bir derece elde etti?” diye sordu. Cebrâîl (a.s.) “Ey Allah’ın elçisi! Bu kişi İhlâs suresini her gün yüz defa okurdu. Bu nedenle böyle bir derece elde etti. Çünkü bu surenin içinde hem Allahu Teâlâ’nın sıfatlarının manası vardır hem de Allahu Teâlâ’ya övgü vardır. İhlâs suresini ömründe ihlâs ve itikat ile bir kere okuyan kişi cennetteki yerini görmeden can vermez (ME: 292).

Yukarıdaki bölümde Hz. Peygamber’in borçlu ve borcunu ödemediği vefat eden bir kişinin cenaze namazını kılmak istememesi üzerine Allah’ın Cebrail aracılığıyla Peygamber’e o kişinin cenaze namazını kılmasını istediği, Cebrail’in insan şekline girerek o kişinin borcunu ödediği ve borçtan kurtulduğu, anlatılmaktadır. “ammâ” edatından önceki ve sonraki cümlede anlamca bir zıtlıktan söz etmek mümkün değildir. İki cümle de anlamca koşut olarak sıralanmıştır. Dolayısıyla burada “ammâ” edatı “ayrıca/bunun yanı sıra” görevinde kullanılmıştır.

“Şehî âdem, Allâhu Te’âlâ’ğa ve hâlâyıkğa ve cennetğa yakın bolur, ammâ düzahdın uzağ bolur. Bahîl âdem, Allâhu Te’âlâ’dın ve hâlâyıkdın ve cennetdın uzağ bolur, ammâ düzahge yakın bolur (ME: 212). // Yani Peygamber (a.s.) şöyle söylemiştir: Cömert, Allahu Teâlâ’ya, insanlara ve cennete yakındır, cehennemden uzaktır. Cimri [ise] Allahu Teâlâ’dan, insanlardan ve cennetten uzaktır, cehenneme yakındır.

Yukarıdaki cümlelerde cömertliğin değeri cimriliğinsene kötülüğü anlatılmaktadır. Cömert kişinin Allah’a, insanlara, cennete yakın, cehennemden uzak; cimri kişininse Allah’tan, insanlardan ve cennetten uzak, cehenneme yakın olması anlatılmaktadır. İlk cümlede Allah’a, insanlara ve cennete yakın olmak anlamca ve duygu değeri olarak olumlu bir durumdur. Bu cümleden sonra gelen cümlede de cömert kişilerin cehennemden uzak olacağı anlatılmaktadır. Dolayısıyla “ammâ” edatıyla bağlanan iki cümlede herhangi bir zıtlık söz konusu değildir. Burada da önceki cümlede olduğu gibi edatın “ayrıca/bunun yanı sıra” görevinde kullanıldığı görülür.

“Bendeni yamanı şunda bende bolur ki kişige zürlik ve düşmenlik kılur. Ve Hâk söziğe ve Öadâletğa gerden-keşlik kılur. Ammâ Hâzret-i Hudâ-yı Kebîru’t-Te’âlâ’nı ferâmüş kılur. Ve bendeni yamanı kişige zürlik kılur. Ammâ Hudâ-yı Cebbâr-ı A’lâ’nı ferâmüş kılur (ME: 216). Kulun kötüsü, insanlara zulüm ve düşmanlık, Allah’ın emirlerine ve adaletine de asilik yapar; yüceler yücesi olan Allahu Teâlâ’yı unuttur. Kulun kötüsü, insanlara

zulmeder; Cebbar olan yüce Allah'ı unuttur. Kulun kötüsü, haddini aşar ve kendisini her şeyden üstün görür; kendisinin gerçekte nereden geldiğini ve sonunda nereye gideceğini unuttur (ME: 312).

Kaynak metinde insanın kötüsünün diğer insanlara güçlük çıkardığı, düşmanlık yaptığı ve Allah'ın emirlerine ve adaletine asi geldiği, bunlara ek olarak da Allahu Teâlâ'yı unuttuğu ifade edilmektedir. Sonraki bölümde de yine kötü insanların özellikleri belirtilmeye devam edilmiş, bunların insanlara zulmettiği ve Yüce Allah'ı unuttuğu söylenmiştir. Açıkça görüleceği üzere "ammâ" edatından önceki ve sonraki bölümlerde anlamca bir zıtlık bulunmamaktadır. Bu nedenle "ammâ" edatı yukarıdaki örneklerde olduğu gibi burada da "ayrıca/bunun yanı sıra" görevinde kullanılmıştır.

[*HİKÂYET*]: *Hâzret-i Ca'ûfer-i Fayyâr -raziya'llâhu Óanh-nı rivâyet kılupdurlar ki ol kişi tamam Óömrlerini içide aslâ yalğan sözlemegen êrdiler. Bes vaqtı ki Allâhu Te'Óâlâ'ğa imân keltürüp Müselmân bolup êrdiler. Allâhu Te'Óâlâ keremi birlen ol kişiğa eki Óadet kök renglik kanat Óatâ kıldı ki anı hemmesiğa dürr ve yâküt têrilgendür. Ve ol kanat birlen ferîştelerga koşulup uçup yörer êrdiler. Bes bir küni Peyğamber -Óaleyhi's-selâm- ol kişiğa qarap "Êy Ca'ûfer! Bul kanatnı ve mundağ derecenı qaydın tafdıñız?" dep êrdiler. Ol kişi cevâb bêrdiler ki "Yâ Resûlu'llâh! Men bul derecenı qaydın tapqanımnı özım bilmesmen, lîkin temâm Óömrimde özımnı üç hây! nêmersedin saqlar êdim: Yalğan sözlemes êdim. Ve zinâ kılmas êdim. Ve hamr içmes êrdim." dêdiler. Bes Peyğamber -Óaleyhi's-selâm- sordılar ki "Yâ Ca'ûfer bin Ebî Fâlib! Bul üç nêmerse Müselmânlikde hârâmdur, ammâ siz kâfirlik hâliñizde nême sebebđin perhîz kılup êrdiñiz?" Bes Ca'ûfer bin Ebî Fâlib ayttular ki "Yâ Resûlu'llâh! Âdemlerni fikr kıldım ki qaysı âdemni sözide yalğan bolsa uşol âdem halâyıqnı içide müttehem ve bî-i'Ótibârdur. Bes men anıñ üçün özımnı yalğandın saqladım, ammâ zinâdın özımnı saqlagenimğa sebeb şol boldı ki özımnı fikr kıldım ki bir âdem meni hâtünimni veyâ kızımnı veyâ siñilimni zinâ kılsa elbette meñe çatığ Óaybdur. Êmdi men hem eger bir âdemni hâtünü veyâ kızı veyâ siñilisini zinâ kılsam elbette añe hem çatığ Óayb bolsa kerek, dep özımnı saqladım. Ve yene hamrdın özımnı saqlagenimğa sebeb şol boldı ki özımğa fikr kılsam Óâlemdeki bar âdemlerni hemmesi Óağılnı ziyâde kılmağ ve kündin künga Óağılnı tapmaqnı qaşđ kılurlardur. Hâkıqat Óağıl degen nihâyette kereklik ve zarûr nêmersedür. Êmdi hamr içgen âdemlerni ahvâlîğa qarasam hemmelerini Óağılları zâóil bolğandur ve âğızlarıdın çıqqan sözlerini ma'Óñisini özleri bilmesler. Ve hemme merdüim alarnı ahvâllerini körüp mashara kılup külişerler. Bes men anıñ üçün özımnı hamrdın saqladım." (ME: 230, 231). // **Hikâye**: Hayatında hiç yalan söylememiş olan Hazreti Cafer-i Tayyâr (r.a.) rivayet etmiştir. (Cafer-i Tayyâr) Allahu Teâlâ'ya iman edip Müslüman olduğu zaman Allah'ın cömertliğiyle kendisine iki tane yeşil renkli kanat verildi. (Kanatlarının) her tarafı inci ve yakutla donatılmıştı. O, bu kanatları sayesinde meleklerle birlikte uçuyordu. Bir gün Peygamber*

(a.s.) ona dönüp “Ey Cafer! Bu kanatları ve bu makamı nasıl kazandın?” diye sordu. O da “Ey Allah’ın elçisi! Ben bu makamı nasıl kazandığımı bilmiyorum, ancak hayatım boyunca kendimi üç şeyden korurdum. Yalan söylemezdim. Zina etmezdim. İçki içmezdim.” dedi. Peygamber (a.s.) “Ey Cafer bin Ebî Tâlib! Bu üç şey İslam’da haramdır. Ancak neden bunlardan kâfir olduğunuz dönemde de uzak durdunuz?” dedi. Cafer bin Ebî Tâlib “Ey Allah’ın elçisi! Yalan söyleyen insanların toplum içindeki değersiz ve haysiyetsiz durumlarını düşündüm. Bu yüzden kendimi yalandan korudum. Zinadan kendimi korumamın nedeni şudur: Kendimi düşündüm. Bir kişi benim hanımım, kızım veya kız kardeşimle zina etse elbette bu benim için çok kötüdür. Bu durumda ben birinin hanımı, kızı veya kız kardeşiyle zina etsem elbette bu da onun için çok kötüdür. İçkiden kendimi korumamın nedeni şudur: Kendi kendime düşündüm ki dünyadaki insanların hepsi günden güne bilinçlenmek ve bilgisini artırmak için çalışıyor. Gerçekten de akıl denen şey çok gerekli bir şeydir. Şimdi içki için insanların durumlarına bakıyorum, hepsinin bilinçleri gidiyor ve ağızlarından çıkan kulakları duymuyor. Bütün insanlar onların bu durumlarını görüyor ve onlara istihza ile gülüşüyor. Ben onun için kendimi içkiden korudum (ME: 321, 322).

“ammâ” edatı yukarıdaki örnekte anlamca birbirinin zıttı iki cümleyi değil, birbirini destekler nitelikteki cümleleri bağlamıştır. Yani ilk cümlede Cafer-i Tayyar’ın kendisini yalandan korumasının, ikinci cümlede zinadan uzak durmasının nedeni anlatılmaktadır. Bu iki cümle anlamca birbirine zıtlık oluşturmamaktadır. Dolayısıyla burada da bir koşutluk ilgisi bulunmaktadır. “ammâ” edatının buradaki görevi de “ayrıca/bunun yanı sıra”dır.

Ve yine Peygamber -*Ôaleyhi’s-selâm*- ayıtpdurlar ki “*Âhir zamân bolsa neçe tâóife-i âdemler peyda bolurlar ki alarnı yüzleri âdem-zâdnı yüzi bolur ve dilleri şeytânı dili bolur. Ve alar güvâ yaman peşe dek çıkıp âzâr bérürler ki hergiz hiç kimğa rahm kılmaslar. Ve nâ-hâk kıan tóküp âdem öldürerler. Ve hiç günâhdın özlerini saklamaslar. Ve eger alardın kişi sevdâ kılsa narhını ziyâde kılurlar. Ve eger alarğa mülâóimlik kılinsa alar galebe kılurlar. Ve eger alardın uzağ yörise gâóibâne hıyânet kılurlar. Ve yaşları nâ-dân ve bî-âdâb bolurlar. Mü-yı sefidleri şüh ve fâşık bolurlar ve yaşlarını yamanlıkğa saóy ve dâlâlet kılurlar. **Ammâ** emr-i maórûf ve nehy-i münker kılmaslar. Ve alarnı iózâz kılamak h’örlik bolur ve alardın bir nêmerse tilemak fakırlık bolur. Ve alarnı şerîóat dek ióñikâd kılğan hukmleri bidóat bolur. Ve bidóat alarnı ióñikâdlarında sünnet bolur. Bes uşol vaqtde Allâhu Teóâlâ alarğa özlerini hemmedin yamanraqlarını musallat kılur ki andın köp cevr ü zulmler körerler. Andın soñra Hudâ-yı Teóâlâ’ğa duóâ kılurlar, lîkin duóâları müstecâb bolmas.” depdürler (ME: 245). // Yine Peygamber (a.s.)’den şöyle rivayet edilmiştir: Kıyametin kopmasına yakın yüzleri insan yüzü, gönülleri şeytan gönlü olan birtakım insanlar ortaya çıkacaktır. Onlar kötü bir sivrisinek gibi (insanlara) zarar verirler. Hiçbir şekilde kimseye acımaslar, haksız yere kan döker adam öldürürler. Kendilerini günahtan*

hiçbir şekilde alıkoymazlar. Onlardan biriyle alış-veriş yapsan faiz isterler. Onlara yumuşak davransan tepene çıkarlar, uzak dursan gıybetini yaparlar. Onların gençleri cahil ve edepsizdir. Yaşlıları pervasız ve günahkârdır, bunlar gençleri kötülüğe yönlendirirler. Emredilen iyilikleri yapmazlar, yasaklanan kötülükleri yaparlar. Onlara hürmet etmek küçüklük; onlardan bir şey istemek fakirliktir. Onların din gibi inandıkları şeyler bidatlerdir. Bidat onların inançlarında sünnet yerindedir. Allahu Teâlâ o devirde onlara kendilerinden daha kötü insanları musallat eder ki (onlar) bu insanlardan fazlasıyla zulüm ve baskı görürler. Sonra Allahu Teâlâ'ya dua ederler, ancak duaları kabul olmaz (ME: 245).

Yukarıdaki örnekte “ammâ” edatının öncesi ve sonrasındaki cümlede, bahsedilen grubun yaşlılarının pervasız ve günahkâr oldukları, gençleri kötülüğe yönlendirdikleri, bu kötülüklerin yanı sıra Allah'ın emrettiği iyilikleri yapmadıkları, yasakladığı kötülükleri yaptıkları anlatılmaktadır. Dolayısıyla “ammâ” edatı ilk cümleyi ikinci cümleye zıtlık ilgisıyla değil “koşutluk” ilgisıyla bağlamıştır. Edatın işlevi öteki örneklerde olduğu gibi “ayrıca/bunun yanı sıra”dır.

Sonuç

Türkçeye Arapçadan geçmiş “ammâ” edatı Arapçada olduğu gibi Türkçede de zıtlık işlevli bağlama edatı olarak kullanılır. Tarihî ve modern lehçelerde edatın bugüne kadar zıtlık işlevinden başka bir işlevine değinilmemiştir. Dolayısıyla “ammâ” edatının bugüne kadar aralarında anlamsal zıtlık bulunan cümleleri birbirine bağladığı öteden beri bilinmektedir.

Üzerinde çalışılan ve tarafımızca yayımlanan *Misbâhu'l-Envâr* adlı eserde de edat çoğunlukla bu işlevde kullanılmıştır. Söz gelimi eserdeki 51 kullanımın 45'i zıtlık oluşturma işlevindedir. Ancak eserdeki bütün “ammâ” kullanımları bu işlevde değildir. “ammâ” edatı 1 yerde “olumsuzluğu pekiştirme”, 5 yerde de “ayrıca/bunun yanı sıra” işlevinde kullanılmıştır. Edatın bu işlevlerine daha önceki çalışmalarda değinilmemiştir. Dolayısıyla Çağatay Türkçesinin son döneminde yazılan *Misbâhu'l-Envâr* örneğinden hareketle en azından Çağatay Türkçesi için edatın “olumsuzluğu pekiştirme” ve “ayrıca/bunun yanı sıra” anlamlarında “koşutluk oluşturma” işlevinde kullanıldığı söylenebilir. Türkçenin farklı kolları dönemleri ve eserleri üzerinde yapılacak çalışmalarla bu edatın işlevleri konusundaki bulgular artırılabilir. Bu yönüyle bu çalışma öncül bir nitelik arz etmektedir.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Ümit EKER

Son Dönem Çağatay Türkçesinde “ammâ” Edatının Farklı İşlevleri (Misbâhu'l-Envâr Örneği) /
Different Functions Of The Preposition “ammâ” in Late Cagatai Turkish (Example of
Misbâhu'l-Envâr)

Taranan Eser

ME: Eker, Ü. (2017). *Misbâhu'l-Envâr İnceleme-Meti-Aktarım-Dizin-Tıpkıbasım*.
Ankara: Son Çağ Yayınları.

Kaynakça

- Atay, A. (2014). *Çağatay Türkçesinde Edatlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
Devellioğlu, F. (1997). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın
Kitabevi Yayınları.
Eckmann, J. (2017). *Çağatayca El Kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
Hacıeminoğlu, N. (1992). *Türk Dilinde Edatlar*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı
Yayınları.
Kanar, M. (2000). *Farsça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Deniz Kitabevi Yayınları.
Mutçalı, S. (2012). *Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları.
Sami, Ş. (1989). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Enderun Yayınları.
Ünlü, S. (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.

**LEXICAL UNITS REPRESENTING THE NAMES OF
OBJECTS FOR COOKING IN “DEVONU LUGOTIT TURK”***
**“DEVONU LUGOTİ’T TÜRK”TE YEMEK PİŞİRMEYE
YÖNELİK NESNELERİN ADLARINI TEMSİL EDEN SÖZCÜK
BİRİMLERİ**

*Hamidulla DADABOYEV***

Abstract

In *Divanu lugat-it-turk* vocabulary live colloquial speech of various Turkic tribes who lived in the Karakhanid state and family lexicon used in the first old Turkic literary language have significant place. In this article, the words of family lexicon related to household items names used in the process of cooking are discussed. In order to investigate these words’ formation and development stages we focused on the encyclopedic work created by the great genius of Mahmud Koshgari. The discovery of the technology of smelting iron ore by the Turkic peoples was considered an extraordinary event in the human society, and it had an important and positive significance in the radical change of the people's lifestyle and in the step forward. As a result, people had the opportunity to hunt wild animals, make and prepare weapons and armor, which are very necessary for fighting off raids, as well as tools and equipment for daily living. The names of the kitchen items used in cooking, recorded in *Divanu lugat-it-turk*, indicate that the national culture and household lifestyle of the ancestors was at a very high level.

Keywords: Microgroup, Synonym, Live Colloquial Language, Syntagmatic Relationship, Cognate Turkic Languages.

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 07.11.2023; **Kabul tarihi:** 15.03.2024
Kaynak gösterilme: *DADABOYEV, H. (2024): Lexical Units Representing the Names of Objects for Cooking in “Devonu Lugotit Turk”, Zeitschrift für die Welt der Türken, 16 /1, s.11-21.*

** Prof. Dr., Ali Şir Nevaî Teşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi Özbek Filolojisi Fakültesi Dil Teorisi Taşkent / ÖZBEKİSTAN h_dadaboyev@mail.ru <https://orcid.org/0000-0002-6298-2965>

Özet

Divanü Lugat-it Türk sözlüğünde, Karahanlı devletinde yaşamış çeşitli Türk kabilelerinin konuşma dilindeki ve ilk eski Türk yazı dilinde kullanılan aile kelime hazinesinin önemli bir yeri vardır. Bu makalede, yemek pişirme sürecinde kullanılan ev eşyalarının adlarıyla ilgili aile kelime hazinesindeki kelimeler ele alınmaktadır. Bu kelimelerin oluşum ve gelişim aşamalarını incelemek için, Mahmud Kaşgari'nin büyük dehası tarafından oluşturulan ansiklopedik esere odaklandık. Türk halklarının demir cevherini eritme teknolojisini keşfi, insan toplumunda olağanüstü bir olay olarak kabul edildi ve insanların yaşam tarzında ve ilerlemesinde önemli ve olumlu bir anlam taşıyordu. Sonuç olarak, insanlar vahşi hayvan avlama, silah ve zırh yapma ve hazırlama, yağma saldırılarını püskürtmek için çok gerekli olan araç ve gereçler gibi günlük yaşam için araç ve gereçler yapma fırsatına sahipti. *Divanü Lugat-it Türk'te* kaydedilen pişirme işinde kullanılan mutfak eşyalarının adları, ataların ulusal kültürünün ve ev yaşam tarzının çok yüksek bir seviyede olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Mikrogrup, Eşanlamlı, Canlı Konuşma Dili, Sözdizimsel İlişki, Akraza Türk Dilleri

Introduction. The number of words expressing the names of household items described in Mahmud Koshghari's dictionary are significantly numerous consisting of 187 units. It is appropriate to analyze the lexemes forming this lexical-semantic group into two small thematic groups: a) kitchen utensils and b) household items. From this point of view, the analysis of the words representing the names of kitchen utensils used in the process of food preparation described in *Divan* serves to determine the gradual development of the lexical wealth used in the ancestral language.

The main part. Family lexicon elements of household items used in the process of preparing a certain type of food are included in the *Divan* vocabulary. For instance, the process of preparing any dough began with sifting the flour from the mill. Mahmud Koshgari noted that lexical unit represented the meaning “sieve”, and at the same time, he reminded the *skū* lexeme also meant “grain sieve” (DLT, I, 149). In DTS, this word is shown to represent “sweep” (184). Taking into account that the meaning of “to squander, to winnow” is understood by the verb *es=* in *Divan* (DLT, I, 178), it is worth recognition that lexicographer correctly explained *eskū* represents “sieve, grain sieve”. This lexical unit does not exist in the text of inscriptions of any other old Turkic language or old Uzbek language.

From the dictionary it can be realised that pastry food was the leader in the life of the ancestors. The pastry foods include *ūgrū* “noodle soup” (DLT, I, 147), *awzuri* “food made from wheat or barley flour” (DLT, I, 162), *kömüč* “bread baked in charcoal” (DLT, I, 51).

It is not secret that rolling-pin is useful for preparation of any kind of pastry. In *Divan*, the term “a long, smooth stick used for making pastry food”

is described with the word *ćanću* (DLT, I, 394). This lexical unit, which was used in the old Turkic language during the Karakhanid period, is characterized by its acquisition from the Chinese language (DTS, 138). This appropriation is not noticeable in the language of other sources. In our opinion, as the word *elāk* (sieve) (Tarjumon, 18b7, At-tuhfa, 33b11) became active instead of *eskü* lexeme, the lexeme of *oklagu* also was actively used in the family lexicon of the ancestors. Therefore, there was no need to use the Chinese loanwords. (Tarjumon, 18b9). It should be noted that the lexeme *oklaġu* (DTS, 369), which was first mentioned in the work *Hibat ul-haqoyiq* by Ahmad Yugnaki, meaning “round” is a pure Turkic lexicon which means “rolling pin” served as the basis for the formation of the unit. As a result of the privatization of the general-integral meaning, this lexeme, which acquired a household meaning, is still in active use in Turkic languages (O'TIL, II, 528; TRSl, 685; *oklava*).

In the *Divan* the lexeme *yoġurguč*, formed from the verb *yoġur*=, meaning “to stir, to mix” with the affix *-ġuč*, is used as a synonym of the lexeme *oġlaġu* “rolling-pin” (DLT, I, 455).

It is well-known that the term “a long-handled household tool used for stirring and floating liquid food” is expressed by *cho'mich* (ladle) in the modern Uzbek language. It is a household word derived from the basis of the verb *cho'mmoq*, which means “to sink into liquid, water or soft things” (O'TIL, II, 386) represented by *ćomćü* lexeme in the period of Mahmud Koshgari (DLT,I,394). According to the author of the dictionary, this word is specific to the language of the Oghuz tribes. It is emphasized that in *Divan* the meaning of “to dive” is understood by the verb variants *ćom*= (DLT, II, 34) and *ćöm*= (DLT, II, 34). The derivative *ćomuriš*, which emerged from the causative level of the first verb variant *ćomur*= “to dip” (DLT, II, 89), was recorded for the first time in the Turfon texts in the sense of “ladle”. (DTS,153). According to Sh.Rakhmatullayev, the word *ćömćü* used in the *Divan* language is formed by adding the affix *(u)ć* to the verb *ćöm*= *ćömüć*/*ćömić* by adding the suffix *-ü*, which expresses the meaning of strengthening formed, for example, *ćömić*+ *-ü* › *ćömćü* (O'TEL,I,444). The result of the research allows us to think about its widespread use in the area that the form of *ćömćü* is recorded in the text of the 14th-century Khorezm inscriptions *Nahj ul-farodis* (SUYa, II, 522), *Tarjumon* (18b4) from Arabic treatises, and the form of *ćömći* in the text *At-tuhfa* (33b6) of the lexical unit Turkic world. The phonetic form of the word *cho'much*, which is widely used in modern Uzbek, can first be found in Sayfi Saroyi's *Guliston bit-turkiy: ćömüć sapı birlän közin ćiqarma* (SUYa, II, 521). The lexeme in this phonetic form is also used in Kyrgyz (KRSI, 871), the form of the word *ćomche* in the sense of “wooden ladle” is still used in modern Turkish (TRSl, 199). At this point, it is worth mentioning that the meaning of “ladle” in the modern Turkish language is also named by the lexical unit “*kepece*” (TRSl, 533). In modern Kazakh, the term with the meaning “a dish

with a handle for pouring liquid food and water” is understood by the lexeme **şömiş** and its cognate words **ojau** and **baqıraş** (QTSS, 606).

According to the observations of Mahmud Koshgari, in the language of Qarluq, Kipchak, and all the nomads, tools for immersing things like water, i.e., ladle, are called **susgak** (DLT, I, 437). This motivated lexical unit, formed from the verb **sus**= (DTS, 514), which means “to hit, touch” in the Old Turkic language, is not recorded in other Old Turkic language sources.

The name of a bowl-shaped household item made of willow branch or wire, intended for floating food made of noodle, dumpling, shilpildok (type of pastry food), etc., in *Divan* was represented with the word **čavli** (cullender). **Čavli** was used in the Kanjak language and this item was intended to float “tutmoch” - one of the thick food. It is stated that item was woven from loose branches in the form of a cullender. (DLT, III, 446). The word **čavli** (18b5), which is also reflected in the text of the 14th century Arabic *Tarjumon*, has retained its place in the above meaning in the modern Uzbek language (O'TIL, II, 376).

Usually, thick dishes such as shilpildoq, tutmoch, and palov are served on a plate. The meaning of “plate” is understood in *Divan* by the lexical unit motivated by **yoğri**: *Aş tatiği tuz yoğrin yemäs* (The taste of food is with salt, but it cannot be eaten on a plate). Mahmud Koshgari noted that this word also has the meaning of “dolly-tub” (DLT, III, 38).

Divan shows that the term “a flat metal dish with a curved rim used for cooking roast food” was understood in the old Turkic language using the lexeme “**saç**” during the Karakhanid period (DLT, III, 161). It can be observed that this lexeme, which was also used in one of the medical sources written in the ancient Turkic language Uighur (Turkic) language (DTS, 478), was described in the same sense in the text of *Tarjumon* (18, b13). It is characteristic that this word with a thousand-year history has been preserved in the phonetic form of **sac** in the modern Turkish language (TRSl, 741). The activation of Persian-Tajik **tova**(tāva) acquisition in the Uzbek language caused the original Turkic **saç** lexical unit to fall out of use. Taking into account that the word was used in the form of **taba** for the first time in the text *Nahj ul-farodis* (SUYa, II, 368), it can be considered that the word took a place in the vocabulary of Turkic languages in the 13th-14th centuries.

According to the owner of the dictionary, there is a lexeme **körkä** in the Kanjak language, which served to express the meaning of “bowl” (DLT,I,405). In the *Dictionary of the Old Turkic Language* this lexeme is explained as “wooden plate” (DTS, 318). This lexeme was not mentioned in other sources and not observed in the current cognate literary Turkic languages. The meaning of “large deep round dish”, i.e. “dolly-tub” was represented in *Divan* by the word **teknü** (DLT, I, 408). J. Clauson's dictionary says that this word is used in

the same meaning in the phonetic forms *tegene/tekene* in the old Uzbek language (Clouston, 484). In today's related Turkic languages, in particular, Tatar, Uyghur, Azerbaijani, Kyrgyz, Nogai, Bashkir, Gagauz, Kazakh, "bowl", "dolly-tub, jom, dough dish", plate" serves the purpose of expressing the meanings. In the Uzbek language, the word in the phonetic form of *tegena* means "a flange-like place where the flour coming out from between the millstones is collected" (O'TIL, II, 151). According to Sh.Usmonova, the lexeme *teknä* was formed as a result of the contamination of the word "round" (DTS, 548-550) used in the ancient Turkic language. In the current Kazakh language, *tegene* is a synonym of "tegesh, kersen, shara, astau" with the term "a deep large dish for pouring soup" (QTSS, 537). In the modern Turkish language, *tekne*: 1) dolly-tub, cup; barrel closed on one side; 2) ship hull; ship; 3) basin; 4) the lower layer of the earth and 5) the typewriter is included in the list of polysemantic words (TRSI, 843).

The sememe "a dish made of red rods, spikes, wire, and the like" (O'TIL, II,7) is *sögän // sügän* (DLT,I,383) and *savdič*, which in *Divan* revealed a series of semantics: *Ol savdič ördi* - He weaves a basket (DLT,I,183) is expressed by lexemes. The formation of the verb *savdičlan* = "to have a basket" from the next word (DLT, II, 271) proves that the lexical unit *savdič* denoting the object noun was active in the old Turkic language.

The term "a device closed on three sides, in which fire is lit, and a pot is placed on top of it for cooking" (O'TIL, II, 525) is expressed in the dictionary not only by the common Turkish word, but also by the common Oltoy word *oçaq*. (DLT, I, 95). This motivated lexeme (ot+çuq) was used for the first time in Turfon texts in the form of *oçuq* (DTS, 362). The *Oltin yoruq* vocabulary uses the ancient *otçuq* phonetic form of the lexeme (DTS, 373). Mahmud Koshgari *oçaqlığ* "with a burner" based on the word *oçuq* - *Oçaqlığ ev* - a house with a burner (DLT, I, 164); *oçaqlığ*: 1) "with a burner" - land with a burner (DLT, I, 166); 2) "intended for a burner": *Oçaqlıq* also provides information about the lexical units "clay for a burner" (DLT,I,166), *oçaqlan* = "to build a burner". The language of the Khorezm inscriptions of the 14th century does not contain any of its derivatives. In *At-tuhfa ochaq* (30b5) and its synonym *sachaq* (30b5) are mentioned.

In contrast to the oven that provides stationary service to people, the field ovens were also used by the ancestors in their daily life. It is represented by the word *örküč* (DLT, I, 121). Derived from this word *örküčlan* = "to put on the stove"- *Ašič örküčlāndi* - The verb "The cauldron was put on the stove" (DLT,I, 303) is taken from the dictionary, shows a wide range of concepts related to it. It can be stated that the word *örküč* was synonymous with the compound *köčürmä oçak* (DLT,I, 452), which means "portable burner that is moved from one place to another". We can only guess what the portable ovens are made of. Based on the fact that they are three-legged and easy to move

from one place to another, it can be concluded that the furnace is made of copper, iron or other metal. The lexeme *örküč* was not used in the language of the sources of the later period. It fell out of use as a result of the activation of the *tagan* lexeme, which was assimilated from Chinese to Turkic languages. Usually, a cauldron (*ašič, bukač*) or a stove is hung on three-legged portable stoves, and fire is lit under it. The height of the three legs was half a gas, that is, about 50 cm (DLT, III, 391). The lexeme *qazan* (ESTYa, V, 186-187), which expresses the meaning of “a dish intended for cooking food or heating water” (O’TIL, II, 593), which is widely used in modern Turkic languages and dialects was not used in an Old Turkic of the Karakhanid period. This word came into use from the 13th-14th centuries (SUYa, II, 583), in the *Tarjumon* the form of both *qazan* and *qazgan* was mentioned (18 v1).

Most of the baking and its process is done in the earth oven. According to Mahmud Koshgari, the earth oven was built like a blacksmith’s furnace and was represented by the word *awran* افرن (DLT, I, 133). This lexical unit is not observed in other sources. In the 14th century Turkic inscriptions, the oven used for baking bread was understood by the Persian-Tajik word *tandur*. The fact that this appropriation was used three times in the work *Guliston bi-t turkiy* (SUYa, II, 337) by Sayfi Sarai, and twelve times in the text of *Qisasi Rabguzi* in the phonetic form of *tanur* allows a reflection on the level of activity of the appropriation. There is no doubt that the word *tanur* in Rabguzi’s work *Oğlani emgäkläb tanurga tüşdi* - The son crawled into the oven (172r16) expresses the meaning of “earth oven”. In Alisher Navoi’s epic *Hayrat ul-abror* this appropriation means “oven” (ANATIL, III, 182).

In the current Uzbek language, the term “a household tool made by stringing a wooden stick with a handle or tying a bunch of poultry feathers to a wooden stick for beating bread” is expressed by the word *chakich* (O’TIL, II, 350). The given sememe is understood in *Divan* using the lexeme *tiküč* (DLT, I, 339). This lexical unit derived from the verb *tik*= with the meaning “to pierce” does not exist in any other old Turkic language sources.

Mahmud Koshgari’s dictionary also contains valuable information about lexemes used in the process of slicing, cutting, and grinding something. It is well-known that the sememe “a flat and long-edged household tool mounted on a handle” is understood by the lexeme of a knife in the modern Uzbek language (O’TIL, I, 589). In *Divan* this word is given in the phonetic form *bičäk* and interpreted as “knife” (DLT, I, 366). In this form and meaning, this word is also found in the text *Qutadg’u bilig* (DTS, 98). *Bičäk* lexeme was rarely used compared to the phonetic variant of *bičhaq*, which often appears in the old Turkic inscriptions of the 13th-14th centuries. For example, in the text of *Qisasi Rabguzi* the first form of the word is used only once (89r17), the next figure appears thirteen times. In Khorezm sources (SUYa, I, 260) and *At-tuhfa* (19a4) the lexeme is seen only the later phonetic form. There are two different

worldviews in Turkic studies regarding the etymology of the analyzed lexeme. M. Ryasyanen says that the word is formed from the verb *bič*= -(a) with the suffix *q*, while A. von Gaben and K. Brokelman say that *bičäk/bičaq* is formed from *bi* “knife” + diminutive affix *-čak*. E. Sevortyan also approved the second etymology. This lexical unit, which is used in various phonetic forms in most of the cognate Turkic languages, continues to be used in its original meaning. Only in the Yakut language it also expresses the meanings of “blade, dagger, sword” (ESTYa, II, 160). The above-mentioned sememe is also understood by the lexeme *bichgu* in the dictionary of Mahmud Koshgari. The author of the dictionary explains the occurrence of this formation as follows: *-ġu* is added to verbs, making it a weapon noun. This feature is common to all Turkic languages. An example of this is the word *bičgu*, meaning “an instrument that cuts things”, formed by adding *-ġu* to the basis of the verb *bič*= (to cut) (DLT, I, 52). In one of the ancient Turkic texts, the double word *bi bičaq* was used for the meaning of “knife”. In “Oltin yoruq” language, *bi bičgu* means “sword” (DTS, 97). From the 13th century, a change occurs in the construction of the meaning of the lexeme *bičgu*, and it performs the function of expressing the meaning of “saw”. In the following sense, the lexeme is used in the form of *bičqu* (25a5) in *Tarjumon*, both *bičqu* (48b 9) and *bičqī* (33 b3), and *bičqī* (SUY, I, 260) in Khorezm sources. This lexeme in the meaning of “saw” is used in the forms such as *bīčhqī*, *bīčxī*, *bički*, *bičkū*, mainly in the Oghuz and Kipchak groups of modern cognate Turkic languages (ESTYa, II, 160).

The derivation *bīčġuč* from the verb *bič*= “to cut” was used in *Divan* to mean “scissors” (DLT, I, 421). In *Tarjumon* this lexeme is given in the form of *bičquç*, and it is interpreted in the style of Turkmen words (24v13). This word does not exist in the current Uzbek language. In the current Turkish language, the meaning of *bīčġuč*// *bičquç* is expressed by the word *makas* (TRSl., 598). The author of the dictionary tried to reflect the lexical units used to express knife parts and types in his work. For example, the word *boyun* which was involved in the formation of the compound *bičäk baynī* meaning “knife handle”, entered into a syntagmatic relationship with the names of other cutting weapons, in particular, with the word *kilīč*, and meant “sword handle” (DLT, III, 183). In the current Uzbek language, the word *bo‘yin* (neck) is also used in the sense of “the thin part of some instruments, the throat” (O‘TIL, I, 159).

In the dictionary, we can see that the meaning of “knife handle” is expressed by the word *sap*: *Nečä yitig bičäk ersä öz sapın yanumas* - No matter how sharp a knife is, it does not cut its own shaft (DLT, I,366). Among the inscriptions of the 14th century, this word is used only twice in the text of *Qisasi Rabguziy* (222r14) in the modern Uzbek language, it means “the hand-held part of some tools; “handle, band” (O‘TIL, II, 68). Despite the fact that the semantic scope of the word “*sap*” in the modern Turkish language has

expanded and acquired six meanings, it has retained the primary meaning “handle, band” (TRSL, 751).

The term “*dudama* knife for cutting meat and dough” was understood by the making of *qñraq* in *Devan*. The author states that this type of double-edged knife was similar to a butcher's tool called a *sotur* (DLT, III, 393). This lexical unit is not recorded in the language of other old Turkic inscriptions.

It is explained in the dictionary that the knife used by the cook directly in the kitchen, that is, *salči*, to clean and cut products, *salči* is represented by the suffix of *bichäk* (DLT, III, 446). The meaning of “kitchen” in the dictionary is represented by *ašliq* (DLT, I, 137), and the term “cook” is represented by derivatives of *salči* (<*sal*= “to put, to throw”). Both lexical units are characterized by their use only in *Devan*. In the text of *Qutadg`u bilig* the word *ašči* which means “cook” is not found in the dictionary of Mahmud Koshgari. This phenomenon is evidence of the derivation of *ašči* as a criterion for the meaning of “cook” in the old Turkish literary language.

Describing for “a device with several hooks for hanging meat” is used for *etlik* (*et+lik*) in the old Turkic language to express the sememe *changak, kanora* (hook)” (O`TIL, II, 550) in *Devan*. This word, which means “meat shop” for the first time in Turfon texts (DTS, 188), is also found in the dictionary as “meaty, tall, fat” and “sheep prepared for slaughtering”. (DLT, I, 127).

Lexical units representing the names of utensils related to eating are observed in *Divan* significantly. In the Old Turkic language, one of the household items necessary for cooking food is expressed by the word *qaşuq*: *Quruq qaşuq ağızqa yaramaz* - dry spoon tears the mouth (DLT, I, 364). It can be seen from the existence of the action verb *qaşıqla* = “to eat with a spoon” (DLT, III, 350) that the lexeme was used in this period as well. We emphasize that the idea has been raised taking into account the fact that there are more opinions in Turkology about the etymology of the word in question, without paying attention to this issue again, it is about its homogeneity with the word *qalaq*, which is used in modern Turkic languages in the meanings such as “shovel”, “oar”. Derived from the word *qaşuq qaşuqla* = “to eat with a spoon” (DLT, III, 350), *qaşuqlan* = “to have a spoon” (DLT, II, 312), *qaşuqliq* “spooned”, *qaşuqluğ ayaq* “a bowl with a spoon” (DLT, I, 457) are formed specific group. The combination *qaşıqliq münüz*, which took place in the group of these words, is the basis for judging that the ancestors used animal horns to make spoons. The word first recorded in *Divan* was used in the form of *qaşuq* in the text *Tarjumon* (18b6), *At-tuhfa* (33b8), *Guliston bit-turkiy* (160a6).

The term “a table-cloth full of various foods” is expressed in the Old Turkic form *tergü* (DLT, I, 403). The *tergi* form of this word, formed from the

verb *ter*= “to collect” with the affix *-gū*, also means “table-cloth”: *Tilin terigä tegir* - People reach the table-cloth with sweet, pleasant words (DLT, I, 404). The next lexical unit also means “table-cloth” in the text of *Qutadgu bilig*: *Yer erkän aşığ tartma tergi üzä* - If you eat, don't put food (in front of you) on the table (4498). In Yusuf Khos Hajib's work, the pair of words “*tergi yak*” served to mean “table-plate”: *Kirib ötrü tergi yak bashlasa* – Come in and be leader of the table-cloth- plate (2839).

According to Mahmud Koshgari's testimony, the khans decorated the table at the height of thirty gas during a holiday or wedding, and the citizens stole the food from it. Such a table is named by the lexical unit *känčliyü* (DLT,III,433). The fact that this word does not exist in other Turkic sources allows us to think about whether it belongs to a living colloquial language or a dialect.

The sememe “wooden dish with a deep inside” is recorded in *Divan* with the lexeme *lağun*. Mahmud Koshgari stated that such a wooden plate was intended for drinking milk, yogurt and similar things (DLT, I, 389). This word is an old phonetic form of the word *lagan*, which is widely used in modern Uzbek. According to Sh. Rakhmatullayev, the word “*lağun*” came to the modern Uzbek language in a changed meaning and acquired the meaning of “a large flat dish in which thick food is placed”. The consonant in the word, which also underwent *a* certain change in sound, changed to the consonant *g*, after that the vowel *a* in the first syllable changed to the vowel *ä*, and then the vowel *u* in the second syllable also changed to the vowel *ü* interchanged: *lağun* >*lagun*>*lägün*>*lägän* (O'TEL, I, 233). It should be noted that in the language of Uzbek dialects, the lexeme *lagan* has preserved almost its original meaning, that is, it continues to be used in the form of “ceramic dish, plate, larger than a bowl” (O'TIL, I, 425). The only difference is that the plate is made of wood or clay.

In modern Turkish, the word *leğen* is used in the sense of “big dolly-tub”. This dish mainly serves as a household item for washing something. In the *Turkish-Russian dictionary* it is indicated that the lexeme *leğen* is etymologically a Persian acquisition (TRSI, 587). Mahmud Koshgari did not forget that the combinations *yegü neñ* (DLT, II, 73) and *yegüsi neñ* (DLT,II, 73) express the meaning of “something that eats food, that is, a plate”. Both periphrasis are formed from the verb *ye*= “to eat” with the additions *-gü* and *-güsi*, and they entered into a syntagmatic relationship with the lexeme *neñ* “thing”. In modern Kazakh language, *legen* “represents a metal container for washing hands and face” (QTSS, 611).

As a result of the great genius of Mahmud Koshgari, *Divanu lugat-it-turk* which has seen the world, a system of lexemes representing the names of items necessary for cooking in the old Turkish conversational and literary

language of the 11th-12th centuries was formed, allows us to emphasize that the main part of the words included in this microgroup has been preserved in the vocabulary of the current cognate Turkic languages.

Conclusion. It should be noted that the 9,000 words and terms described in the dictionary are an invaluable lexicon used not only in the old Turkish literary language of the Karakhanid period, but also in the living language of the Turkic clans who lived in a vast area from East Turkestan to Asia Minor.

It is necessary to evaluate the inclusion of household lexicons by Mahmud Kashgari, such as kitchen items, from the vocabulary of the vocabulary, as a result of his unlimited respect and reverence for not only the Turkish language, but also the Turkish clan and peoples, which are considered its real owners.

A large part of item names explained in the dictionary is characterized by the fact that they are present in the vocabulary of modern sister Turkic languages, in particular, Uzbek, and remain in active use.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Abbreviations

- ANATIL(1983-1985) – *Glossary for Alisher Navoi's works. I-IV.* Tashkent: Fan. Vol. I 656 p., Vol. II 644 p., Vol. III 624 p., Vol. IV 636 p.
- At-tuhfa (1969) – *An exquisite gift to the Turkic language. Grammar treatise of the 14th century in Arabic. Introduction, lexical and grammatical essay, translation, glossary, grammatical index by E.I. Fazylov and T. Ziyaeva.* Tashkent: Fan. 124 p.
- Clauson G. (1972) – *An Etymological Dictationary of Pre-Thirteenth-Century Turkish.* Oxford. 1034 p.
- DLT – *Mahmud Kashgari. Divanu lugat-it-turk. Translator and publisher S.M.Mutallibov. I-III.* Tashkent: Fan. Vol. I 499 p., Vol. II 427 p., Vol. III 461 p.
- DTS (1969) – *Old Turkish Dictionary.* Leningrad: Nauka. 677 p.
- ESTYa – *Sevortyan E.V. An Etimological Dictionariy of Turkish Language.* Moscow: Nauka. Vol. II 349 p.
- KRSI (1965) – *Yudakxin K.K. Kyrgyz-Russian Dictionariy.* Moscow: Sovetskaya Ensiklopediya. 973 p.
- O‘TEL (2000) – *Rakhmatullayev Sh. An Etimological Dictionariy of Uzbek Language.* Tashkent: Universitet. Vol. I 600 p.
- QATS – *Dictionary of the Kazakh literary language. I-II.* Almaty: Aris, 2006. 752 p.
- O‘TIL (1981) – *The Thesaurus of Uzbek language. I-II.* Moscow: Russkiy yazik. Vol. I 632 p, Vol. II 715 p.

- QTSS – *Dictionary of Synonyms in Kazakh language*. Almaty: Aris. 2005. 720 p.
- Qisasi Rabguziy (1948) – Gronbech K. *Rabguzi. Narrationes de Prophetis, Cod.Mus.Brit.Add.7851*. Kopenhagen. 252 p.
- QB (1972) – Yusuf Xas Hajib. *Kutadgu bilig. Transcription and description of the modern Uzbek language. Prepared for publication by Kayum Karimov*. Tashkent. 1971.
- SUYa (1966; 1971) – Fazilov E. *Old Uzbek Language. Khorezm monuments of XIV centuri. I-II*. Tashkent: Fan. Vol. I 649 p., Vol. II 777 p.
- Tarjumon – *XIV century written monument. Prepared for publication by A. Yunusov*. Tashkent: Fan, 1980. 105 p.
- TRSL – *Turkish-Russian dictionary. 48000 words*. Moscow: Russkiy yazik. 1977. 966 p.

**BİBLİOTECA APOSTOLİCA VATICANA TURC 4
NUMARALI DUA MECMUASI ÜZERİNE***

**BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA TURC ON PRAYER
JOURNAL NUMBER 4**

*Ahu CAVLAZOĞLU DAVULCU***

Özet

Yaratana yalvarma, yardım dileme, yakın olma isteğinden doğan dua, insanoğlunun eksiklerini telafi etmek, isteklerini dile dökmek için kullandığı bir araçtır. Kişi ve yaratıcı arasında bağ kurulmasında vazife gören dua, kişinin her an yaratıcı ile iletişim kurma vesilesidir. Böylece birey ruhsal, fiziksel ve zihinsel açıdan rahatlama hisseder. Yapılan her dua aynı zamanda ibadetin özüdür. İbadetin edebiyatla buluştuğu noktalardan biri de dua mecmualarıdır. Konusu dua olan bu mecmualara milletimiz çok rağbet göstermiş, Türk edebiyatının farklı dönemlerinde manzum ve mensur olarak kaleme alınmıştır. Bunlardan biri de üzerinde çalışma yaptığımız ve makalemize konu olan Vatikan Devlet Kütüphanesi Türkçe Eserler Kataloğu, Vaticana turc 4 numarada kayıtlı dua mecmuasıdır. Pek çok duayı ihtiva eden dua mecmuasının önce tanıtımı yapılacaktır. Ardından bu dua mecmuasında yer alan Hāzā Şerh-i Du‘ā-yı Hızır İlyās, Şerh-i Du‘ā-yı İsm-i Āzam ve Şerh-i Mührü’l-Nübüvvet Şallallahu duaları transkribe edilerek dualar günümüz Türkçesine aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hızır İlyas duası, İsm-i Azam duası, Nübüvvet Mührü, Vatikan Devlet Kütüphanesi, dua mecmuaları.

Abstract:

* Araştırma Makalesi: Geliş tarihi: 03.03.2024; Kabul tarihi: 12.04.2024
Kaynak gösterilme: CAVLAZOĞLU DAVULCU, A. (2024) Biblioteca Apostolica Vaticana Turc 4 Numaralı Dua Mecmuası Üzerine, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 23-34.

** Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi Bozkır Meslek Yüksek Okulu Pazarlama ve Reklamcılık Konya /TÜRKİYE ahucavlaz@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8899-4801>

Prayer, which arises from the desire to beg, ask for help, and be close to the Creator, is a tool used by human beings to compensate for their shortcomings and to express their wishes. Prayer, which serves to establish a connection between the person and the creator, is the occasion for the person to communicate with the creator at every moment. Thus, the individual feels spiritually, physically and mentally relaxed. One of the points where worship meets literature is prayer journals. One of the points where worship meets literature is prayer magazines. These magazines, the subject of which is prayer, have been very popular in our nation, and they have been written in verse and prose in different periods of Turkish literature. One of them is the Vatican State Library Turkish Works Catalog, Vaticana turc number 4, which is the subject of our article. A prayer magazine containing dozens of prayers will be introduced first. Then, the prayers of Hāzā Şerh-i Du'ā-yı Hızır İlyās, Şerh-i Du'ā-yı İsm-i Āzam ve Şerh-i Mührü'l-Nübüvvet Şallallahu in this prayer journal will be transcribed and the prayers will be translated into today's Turkish.

Key Words: Hızır İlyas Prayer, İsm-i Azam Prayer, Nubuwvet Seal, Vatican State Library, prayer journals.

Giriş

Türk Edebiyatında duanın karşılığı münacattır. Sözlükte “fısıldamak” anlamındaki necv kökünden türeyen münacat “fısıldaşmak ve bir sırrı paylaşmak” demektir; genellikle “yalvarmak, yakarmak, dua ve tazarruda bulunmak” manasında kullanılır. Edebiyat terimi olarak daha çok Allah’a yakarış maksadıyla yazılmış manzum ve mensur eserleri ifade eder (Macit, 2006: 563).

Kulluğun icabı ve duanın insana kattığı değer Kuran-ı Kerim’de Mü’min suresinin 60. ayeti (“Bana dua edin, duanıza cevap vereyim.”), Furkan suresinin 77. ayeti (“Duanız olmasa Rabbim size ne diye değer versin!”) ve Peygamberimizin “Dua ibadetin özüdür.” hadisi bu türün yaygınlaşması ve edebî hüviyet kazanmasında şüphesiz çok etkili olmuştur.

Dua içerikli eserlerin önemli bir kısmı tekke ve halk edebiyatı ürünleri içindedir. Özellikle halk arasında şifa amaçlı nesilden nesile aktararak günümüze kadar ulaşan manzum ve mensur dua metinleri olmuştur. Bu metinler Halk bilimi açısından oldukça zengin içerik oluşturan bir yapıya sahiptirler. Âmil Çelebioğlu, halk arasında dua folkloru haline gelmiş çoğunluğun bildiği çeşitli gülbanklar, yağmur duası, yemek duası, mevlit duası, aşure duası, nazar duası, hac duası, mektep duası, kitap duası, bir işe başlama duası, sefer duası, çevirgel duası, battal name duası, Hızır duası, hatim duası, kayıt duası, yeni ay duası, ezan duası, esnaf duası, kadeh duası, yatak duası vb. dualardan eserinde bahseder. Bu duaların çok azı günümüze kadar

ulaşmış çoğu unutulmuş, unutilan bazı dualar bilimsel çalışmalar ile tekrar gün yüzüne çıkmıştır (Çelebioğlu, 1983: 154).

Konusu dua olan yazma eserler dolayısıyla münacatlar yazarın manzum veya mensur olarak Yaratana bireysel yakarışından ziyade okuyanlar arasında tesiri ve yankısı daha büyük bir etkiye sahip sanat eserleridir. Bu sebeple bu eserlerin dili halkın daha kolay anlayabileceği yapıda sade, akıcı ve anlaşılır bir dille yazılmıştır. Dua metni yazan şairler ve yazarlar sanat yapmak kaygısından daha çok Yaratana karşı samimi duygularını sade bir üslupla dile getirmişlerdir. Sanatçıların üslubundaki bu samimiyet ve içtenlik bu metinleri halk arasında dua folkloru haline getirmiş adeta ibadet olarak yaygınlaştırmıştır.

Konusu dua olan bu mecmualara halk çok rağbet göstermiş, Türk edebiyatının farklı dönemlerinde manzum ve mensur olarak bu tür eserler çokça kaleme alınmıştır. Bu tür eserler sadece duaları bir araya getirmekle kalmaz, bunların faydalarını içeren metinlere de yer verirler. Bu bilgileri içeren yazmalardan biri de üzerinde çalışma yaptığımız ve makalemize konu olan Vatikan Devlet Kütüphanesi Türkçe Eserler Kataloğu, Vaticana Turc 4 numarada kayıtlı dua mecmuasıdır.

1. Nüsha Tavsifi

Makalemize konu olan Dua Mecmuası Vatikan Devlet Kütüphanesi Türkçe Eserler Kataloğu, Vaticana Turc 4 numarada kayıtlıdır. Kitabın kütüphane katalog numarası ve içte bulunan kütüphane mühründen onun turc 4 numarada kayıtlı olduğu çok net anlaşılmaktadır.



Resim 1. Eserin Giriş ve 1a sayfası, kapakta Vaticana numara 4 kaydı ve kütüphane mührü vardır.

Mecmua dua metinlerinin faydalarının anlatılması bakımından dikkat çekmektedir. Eser fiziksel olarak oldukça iyi durumdadır. Kahverengi vinlex bir cilde sahip olan mecmuanın dış kapağında Turco 4 kaydı bulunmaktadır. İç kapak mavimsi renktedir ve eser 159 varaktan oluşmaktadır. Yazı stilinden anlaşıldığı kadarıyla 159'a kadar olan varaklar aynı kişi tarafından yazılmıştır. Düzenli bir şekilde her sayfada rakame kaydı yer almaktadır. Bu kayıtlara göre

eserde 80b-81a sayfalarında eksiklik vardır. Sayfalar genellikle 9 satırdan oluşmaktadır. Metin hareketli nesihle mensur olarak yazılmıştır. Bunun şekiller ve tablolar sebebiyle nadir olarak bozulduğu da görülmüştür. Metnin başlık niteliğindeki kelime ya da ibarelerde kırmızı mürekkep dua ve şerh bölümlerinde siyah mürekkep kullanılmıştır.



Resim 2. Satır Düzenine Uyulmayan Sayfalardan Örnekler.

Yazma içinde Hazā Şerh-i Du‘ā-yı Hızır İlyās (1b-8a), Hazā Du‘ā-yı Hızır İlyās (8a- 15a) Hazā Du‘ā-yı Şalavāt (15b-22a), Şerh-i Du‘ā-yı Cebrāil (22a-23a), Du‘ā-yı Cebrāil (23b-26a) Şerh-i Du‘ā-yı İsm-i ‘Azam, (26a-27b), Hazā Du‘ā-yı İsm-i ‘Azam (27b-29b), bāb (Hazā Du‘ā-yı İsm-i ‘Azam şerh bölümü) (29b-30b), Hazā Du‘ā-yı İsm-i ‘Allāh (30b-35a), bāb (Hazā Du‘ā-yı İsm-i ‘Allāh şerh bölümü) (31a), Hazā Du‘ā-yı Seyf (35a-44a), Hazā Du‘ā-yı Mübārek (şerh bölümü) (44b), Hazā Du‘ā-yı Mübārek (44b-45a) bāb şerh-i Du‘ā (45a-46a), Du‘ā-yı Harāmī (şerh bölümü) (46b-49b) Hazā Du‘ā-yı Mübārek (dua bölümü) (49b-51a), Şerh-i Du‘ā-yı Feres (51a-52a), Rivāyet Enes Du‘ā-yı (56b-60a), Hazā Du‘ā-yı Devlet (60a-72b), Şerh-i Du‘ā-yı Nūr (72b-76a), Hazā Du‘ā-yı Nūr (76a- 82a), Şerh-i Du‘ā-yı Şerīf (82a-87b), Hazā Du‘ā-yı Şerīf (87b-93a), Havāşşü’l Kurān (93b-94a), Hazā Du‘ā-yı Evlāyī (94b-98a) Du‘ā-yı İsm-i ‘Allāh (şerh bölümü) (98a-104b), Hazā Du‘ā-yı İsm-i ‘Allāh (104b-105a), Şerh-i Du‘ā-yı Cemīl (105a- 107b), Hazā Du‘ā-yı Cemīl (107b-108b), Hazā Du‘ā-yı Mübārek (109a-110b), Hazā Du‘ā-yı Elmükerrrem (111a), Şerīfū’l-Mübārek (111b-113a), İsm-i ‘Allāh (113b-115a), Du‘ā-yı ‘Azīm (115a-116a), Du‘ā-yı ‘Azīm (116a-117a), Şerh-i Bāzubend-i Resūl (117a-118a), Du‘ā-yı Bāzubend-i Resūl (118a-118b), Şerh-i Du‘ā-yı Resūl (118b-119b), Şerh-i Du‘ā-yı Peygāmbere Şallallahu (119b-120a), Şerh-i Du‘ā-yı ‘Aqdu’l-lisān (120a-121a), Hazā Du‘ā-yı ‘Aqdu’l-lisān (121a-124a), Du‘ā-yı Süleymān (124a-124b), Hazā Du‘ā-yı Medīne (124b-131b), Şerh-i Du‘ā-yı Kadeh (131b-139b), Du‘ā-yı Kadeh (140a-148b) Şerh-i Mührü’n-Nübüvvet Şallallahu (148b-153a), Şerh-i Du‘ā-yı Bāyezīd-i Bistām (153a-157a), Şerh-i Du‘ā-yı Surhubād (157a-159b) yaprakları arasında kayıtlıdır.

Metnin içindeki başlıklarda önce “şerh” bölümü sonra Arapça “dua” bölümü yer almaktadır. Eser şerh literatürü içinde bazı dualarla faydalarının yer aldığı bu tarz dua kitaplarına misal teşkil etmektedir. Özellikle duaların faydaları üzerine kurulan bu mecmuanın içindeki dua ve duaların faydalarından aşağıda örnekler verilecektir. Vatikan Kütüphanesinde yer alan

bu dua kitabı, imla ve dil özellikleri, söz varlığı açısından Türk dili çalışmaları için oldukça önemlidir.

Eserin; müellifi veya müstensihisi, yazıldığı yer, yazıldığı dönem hakkında şimdilik herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Yazmanın sonunda temmet kaydı da yoktur. Metnin son sayfası veya sayfaları eksiktir. Bütün bu olumsuzluklara rağmen eserin dil özellikleri ve kelime hazinesi daha çok Eski Oğuz Türkçesinin özelliklerini yansıtmaktadır.

Eskicil ögeler yazma eserlerde döneminin dilini yansıtmaması bakımından oldukça önemlidir. Dilimizde zamanla Türkçe kelimeler ve ekler unutulmuş yerini yeni kelimelere veya yabancı dilden dilimize girmiş kelimelere bırakmıştır. Unutulmuş eskicil kelimelerin gün ışığına çıkarılmasının yolu tarihî metinlerin bilimsel olarak incelenmesidir (Çavdar 2018: 210).

Eski Anadolu Türkçesinin başlarında daima yuvarlak yardımcı ünlüye sahip olan -up/-üp zarf-fiil eki, dönemin sonlarında düz ünlülü olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ek, metinde yaygın olarak yuvarlak ünlüyle kullanılmıştır: yazup (2b/1-8, 3b/1); (yazdırup (6b/ 1, 8b/8); katup 6b/4); Eski Anadolu Türkçesi döneminde yardımcı ünlüsü yuvarlak olan -ur/ür eki metinde kullanılmıştır: bişürüp (5a/7); içüreler (5b/1-9); virülür (27a/5) (Ergin 2000: 214-341).

Dua mecmuasında tespit ettiğimiz bazı kelimeler Eski Anadolu Türkçesi devresinden sonra unutulmuş dil unsurları olarak karşımıza çıkar. Bu kelimeler eserin telif edildiği zamanı tespit açısından biz araştırmacılara ışık tutmakta ve yardımcı olmaktadır. Metinden çıkarıp aşağıya aldığımız kelimelerin hemen hemen tamamı dilimizde Eski Anadolu Türkçesi dönemine kadar kullanılan, daha sonra da kullanımdan düşen kelimeler olarak bilinirler (Yavuz-Gülmez, 2015: 29).

Metnimizden tespit ettiğimiz söz konusu kelimeler şunlardır: birle, daşra, dükelî, eyit-, ıssı, kaçı-, kanğı, kuru, şarbilan-, şayruluk, şeşil-, şol, tamu, uğrı, ulurağ, uşan-, viribi-, yarlıga-, yeğrek vb.

Aşağıda eserden örnekler verilecektir:

2.Hızır İlyas Duasının Faydaları

Hızır İlyas Duasını okuyanlar ve okutanlar bin kez Kur'an hatmetmiş, bin kul azat etmiş, bin kez Kâbe tavaf kılmış, bin kızıl sadaka vermiş, Allah yoluna vermiş ve şehit namazı kılmış, bin gece nafile namaz teheccüd namazı kılmış, gündüz oruç tutmuş, bin kez Peygambere salavat getirmiş gibi sevap kazanır. Duayı yanında taşıyanlar suda batmaz, ateşte yanmaz, ansızın gelen ölümden emin olur ve dünya darlığı yaşamaz. Dev ve peri kötülüğünden güvende olur. Padişahlar katında hürmetli olur. Bu duaya şek getiren kimseler neuzübillâh kâfir olur. Bu duanın yetmiş yedi türlü derde dermanı vardır. Bir kişinin ağrısı hastalığı olsa bu duayı yazıp içse Allah'ın izniyle şifa bulur. Kişi

bin kan eylemişse bile bu duayı yanında taşırırsa hepsinden kurtulur. Dua hangi evde olsa o ev ve oda yanmaz, eve iblis şeytan, hırsız girmez. Doğum yapan kadınlara duayı yazıp su ile içirseler oğlan dünyaya gelir. Duayı kişi üzerinde taşırırsa çıyan gibi sokan hayvanlardan korunmuş olur. Kişinin çok düşmanı olsa bu duayı üzerinde taşırırsa zarar görmez. Bir kişiyi kuduz dalasa duayı su ile içirseler faydası vardır. Sefere gidenler yanında taşırırsa vatanına sağ salim geri gelir. Köpek zarar etmez. Kurt derisine duayı yazıp sağ omuzunda taşısalar kendisine âşık ettirir ve davarları kurt düşse belasından kurtulur. Bu duayı kişi üstünde taşısın bu saydıklarımızdan emin ola. Halkın dili bağlı olur ne kadar kişi suçlu olsa suçunu söylemezler. Kişi hapisaneyeye düşse ve öldürmeye kast etseler duayı kurt derisine yazıp sağ omzunda taşırırsa kimse görmez zarar veremez. Kâfiristân'da bir kişi tutsak olsa duayı üzerinde taşırırsa kurtulur, gece gündüz gitsin insanların gözü bağlanır hiç görmezler. Bir kız evlenemese bu duayı sırça çanağa yazsın. Bu dua olmasa yemek yapan hanımın yemeği yemezler, rızkını Şeytan murdar eder. Duayı üzerinde taşıyan kişiden Şeytan 70 yıllık yol kaçır. Bir kişi bağlı olsa bu duayı kaz yumurtasına yazıp sıcak külde pişirse Allah'ın izniyle bağı çözülür. Hasta olan kişi bu duayı sırça çanağa yazarsa ve anne sütü içlerse kurtulur. Sancısı ağrısı olan duayı yazıp defne tohumu ile yayarsa şifa bulur. Bir hanım doğuramasa bu duayı safranla yazıp gül suyu ile sabah içerse elbette Allah'ın yardımıyla lütfuyla oğlan doğurur. Hanımı ile eşi arasında, kardeş ile kardeş arasında iyi geçinme yoksa bu duayı yazdırıp su ile yıkayıp o suyu içirseler uyum içinde bir geçim olur. Hısmıların taarruzlarından kurtulur. Baş ağrıyan kişi duayı boyunca yazdırıp üzerinde taşırırsa ağrıdan kurtulur ve boğazından yukarı ağrı görmez. Bu duayı toprağa okuyup o toprağı tuza katıp sığıra, deveye, ineğe, koyuna vermeseler sürü bereketli olur yavruları olur. Kısır hayvanların doğurması içi bu duayı toprağa okuyup üstlerine saçsalar iyi olur. Talihi olmayan kişi duayı evine koysa talihi açılır. Dua kefeneye yazdırılırsa kıyamete kadar çürümez. Kim ki bu duayı yazıp at boynuna bağlarsa hırsız çalamaz. Bu dua üzerine ant içerse nefesi dışarıdaysa içeri girmez, içerideyse dışarı çıkmaz. Kişi duayı yazdırıp üzerinde taşırırsa Allah bin huri kızı verir. Kim bu duayı işitse yazdırıp üstünde taşımaya heves eylemese o kişi cehennemliktir. Duayı üzerinde taşıyanı su batırılmaz. Bir kişinin boynuna taş bağlayıp bu duayı koynuna koysalar o kişi suya batmaz ve bu dua bereketinden Hızır ile İlyas bu duayı götürürdü. Deniz içinde o kişi karada gezer gibi gezerdi. Bu duaya Hızır İlyas Duası derler.

3.İsm-i Azam Duasının Faydaları

İsm-i Azam Duası demir üzerine okunursa demir erir. Deniz üzerine okunursa Allah kudretiyle deniz döner. Bir kimse aç ve susuz olsa bu duayı okuduğunda Hak Ta'ala o kişiyi doyurur, susuzluğunu giderir. Bir şehre ateş düşse yangın olsa bu duanın olduğu ev yanmaz. Cuma gecesi duayı okuyan kişinin tüm günahları bağışlanır. Sultan niyetine okunursa Allah Sultanı o kişiye tabi eder. Dua gece yatmadan önce okunursa İsm-i Azam Duasının okunan her harfi için sevap mükâfatını yazan yetmiş melek görevlendirilir.

Peygamberimiz rivayet eder bu duayı gece gündüz okuyanın Allah'ın izniyle günahları bağışlanır.

4.Nübüvvet Mührünün Faziletleri

Hazret-i Muhammed Mustafa sallâllâhu aleyhi ve selemin nübüvvetinin delili son peygamber oluşunun bir işareti olan nübüvvet mührü, peygamberlik mührüne bakan kişinin yüzü ve suretleri cehennem ateşinden kurtulur. Sabah vakti mührü bakılırsa akşam oluncaya kadar tüm bela ve kazadan korunur. Hırsızdan, soyguncudan yılan, çıyan tüm haşerattan korunur. Yeni ay çıktığı vakit nübüvvet mührüne bakılırsa tüm beladan, kazadan o kişi korunur ve toplum için de Padişahlar huzurunda saygınlığı, hürmeti, bahadırılığı artar. Yılın başında bakılırsa o yıl bitinceye kadar tüm hastalıklardan ve vebadan, ansızın gelen ölümden emin olur ve Hazret-i Resül sallâllâhu aleyhi ve sellemin mübarek cemalini ve cennette kendi makamını görmeden Peygamberimiz kıyamet gününde şefaatchi olayım demeden o kişi vefat etmez. Hazret-i Muhammed Mustafa sallâllâhu aleyhi ve sellem buyurur: Kim benim mührüme nazar ederse cehennemden ateşinden yüzü ve suretleri yanmaz ve kıyamette ona şefaatchi olacağım. Bu mührü bakıp itikad etmeyenlere şefaatchi olmam ve cehennem ateşine layık olurlar. Hazret-i Resül sallâllâhu aleyhi ve sellemin mührüne şüphe duyan inanmayan Allah korusun kâfir olur.



Resim 3: Mecmuanın 150 a Sayfasında Yer Alan Mührü'l-Nübüvvet.

5. Transkripsiyonlu Metin

1b ^[1] Hāzā Şerḫ-i Du‘ā-yı Hızır İlyās

^[2] Rivāyet kıılır Resūl ḫazretinden şallāllahu ^[3] ‘aleyhi ve sellem eydür her kim bu duāyı okusa ^[4] veyāhūd okutsa Ḥak ta‘ālā ol kişiye biñ ^[5] kez Qur‘ān’ı hatm kılmışça ve dahı biñ kul ^[6] āzād eylemişçe ve dahı biñ kez Ka‘beyi tavāf ^[7] eylemişçe ve dahı biñ kızıl altın şadaka ^[8] itmişçe ve Ḥak yoluna virmişçe ve dahı şehīd ^[9] namāzın kılmışça ve dahı biñ gice dün namāzın **2a** ^[1] kılmışça ve gündüzün oruç dutmuşça ve dahı ^[2] biñ kez peygāmbere şalavāt getürmişçe sevāb vire ^[3] ve her kim işbu du‘āyı götürse oda yanmaya ^[4] ve şuya ğarḫ olmaya ve müfācāt ölümünden emīn ^[5] ola ve dūnyā darlıĝın görmeye ve dīvden ve perīden ^[6] emīn ola pādīşāhlar kıtında ḫurmetlü ola ^[7] her kim bu du‘āya şekk getürse kāfir olur ^[8] neüzü-bi’llāh ve dahı işbu yetmiş yedi dürlü ^[9] derde dermānı vardur eger bir kişinüñ renci **2b** ^[1] olsa bu du‘āyı yazup içse şifā bula bi-izn-illāhi ^[2] ta‘ālā eger bir kişi biñ kan eylemiş olsa ^[3] bu du‘āyı getürse cem‘īsinden kırtula ve dahı ^[4] işbu du‘āyı kanĝı evde olsa ol ev oda ^[5] yanmaya veyā girmeye ve dahı iblīs ve şeyṭān ^[6] girmeye ve dahı ol eve girüp uğrı nesne ^[7] almaya ve dahı ‘avrat şarbilansa bu du‘āyı ^[8] yazup suyıla içürelەر oĝlan dūnyāya ^[9] gele ve dahı her kim bu du‘āyı götürse ilan **3a** ^[1] ve çıyān ve cümle ısırııcı cānverler kār kılmayalar ^[2] ve eger yer-ile gök arasında düşmān olsa ^[3] bu du‘āyı götürse hiç ziyān degirmeyeler ve eger ^[4] bir kişiyi kuduz talasa bu du‘āyı şü birle içürelەر ^[5] hem bez bağlaya kudurmaya ve dahı her kim bu du‘āyı ^[6] sefere götürse saĝ ve selāmet girü vaṭanına ^[7] gele ve dahı her kim bu du‘āyı götürse aña it ^[8] ürmeye ve cem‘īsiniñ dili anuñ üzerine bağlana ^[9] ve dahı her kim bu du‘āyı kırt derisine **3b** ^[1] yazup saĝ omuzunda götürseler her kim ^[2] anı göre cān gibi seve ‘aşıḫ ola ve dahı ^[3] şol kişinüñ davarına kırt düşse yāhūd ^[4] ilden çok duşlansa berekātin bulmaya bu du‘āyı ^[5] ol kişi götürsün bu didüklerimizden ^[6] emīn ola ve dahı her kim bu du‘āyı götürse ^[7] halkuñ dili anuñ üzerine bağlu ola ne kıadar ^[8] şuçlu olsa şuçun dimeyeler dilleri bağlana ^[9] hiç söylemeyeler ve eger bir kişi zindāna koysalar **4a** ^[1] yā öldürmege kaşd eyleseler bu du‘āyı kırd deri- ^[2] sine yaza saĝ omuzundan götüre ol ^[3] kişi kimese görmeye ziyān degürmeyeler ve eger ^[4] kāfiristānda bir kişi dutsaḫ olsa bu du‘ā ^[5] kendüde götürse halāş bula gice gündüz gitsün ^[6] cem‘ī kişinüñ gözi bağlana hiç görmeyeler ^[7] tā Müsülmānlar iline çıkmayınca ve bir kişinüñ elinde ^[8] yaĝı elinden ve ayaĝından döküle ve dahı bir kıızı ^[9] er almasa bu du‘āyı şırça çanaĝa yaza ‘avrat **4b** ^[1] südiyle kız oĝlan yüzüne dürt ve cümle halā- ^[2] yıḫ er ‘avrat müşteri olalar ‘acāyip göresin ^[3] eger bir kişi sevse ol anı sevmese ol ^[4] kişi adın anası adın bir pāre kāĝıda yaza uş bu ^[5] du‘āyı yetmiş kez okuya şöyle ola kim ^[6] sensiz şovuk şuda içmeye yazar varsa ^[7] nesne şatmaĝa cümle halāyık andan alalar ^[8] başına uşanalar ve mızıra ile bāzargānları ^[9] bu du‘ā olmayınca bāzara varmazlardı ve dahı **5a** ^[1] her kimdeki işbu du‘āyı olmasa anuñ yimeĝin ^[2] yimezlerdi ve dahı her kimde işbu duā ^[3] olmaya ol oñ rızkıñ şeyṭān murdār ^[4] eyler bu du‘āyı götüren kişiden şeyṭān ^[5] yetmiş yıllık yol

andan kaçır ve dahı bir ^[6] kişi bağı olsa bu du‘āyı bir kaz yumurdasına ^[7] yazup ıssı küde bişürüp yaya bağı şeşile ^[8] bi-izn-illāh ta‘āla eger bir kişiye sayrılık ^[9] düşse bu du‘āyı şırça çanağa yaza gine **5b** ^[1] ‘avrat süd-ile az içürelər kırtula ve dahı ^[2] sancu yād yalan ağrısı ola bu du‘āyı yaza ^[3] defne tohm-ıla yaya şifā bula ve dahı ‘avrat ^[4] doğurmasa bu du‘āyı misk ü za‘ferān-ıla yazup ^[5] gine gül şu-y-ıla şabāh içe elbetde oğlan ^[6] doğura Allāh ‘ināyet-ile ve dahı er-ile ‘avrat ara- ^[7] sında ya kardaş-ıla kardaş arasında ^[8] düzenlik olmasa bu du‘āyı yazdırup şu-y-ıla ^[9] yuya ol şuyı içürelər düzenlik ola sevi-**6a** ^[1] şeler şöyle ola kim sensüz ayru olmaya ^[2] bir kişiye beg veyā bir kaçdı kaçısa veyāhūd ^[3] öldürmek dilese ol kişi bu du‘āyı götürse ^[4] karşısına varsa hiç nesne dimeyeler ^[5] ve eger dilersen kim bu du‘ā-y-ıla düşmānuñ ^[6] erligin bağlaya şöyle kim kıvup kırtula düş-^[7] mān niyetine bu du‘āyı kıyon bağırısāğına ^[8] yedi kez okuya dege ve gine meşhed delüğine ^[9] şoka dilersen başı ağrıyan kişi bu du‘āyı **6b** ^[1] boyunca yazdırup götürē kırtula şöyle ola kim ^[2] boğazından yukaru ağrı görmeye eger ^[3] bu du‘āyı toprağa okuya ol toprağı duza ^[4] kıatup yā şığıra deveye yā [i]nege yā kıoyuna yā keçiye ^[5] virmeseler fi‘l-hāl yüklü ola eyü ola sürü bere- ^[6] ketlü ola cem‘isinden emīn ola ve eger kıyon ^[7] kıırılsa yā deve köşegin almasa yā inek buza-^[8] ğısın almasa bu du‘āyı toprağa okuya üstüne ^[9] şaça cümlesine kefaret ola ve dahı bir kişinüñ **7a** ^[1] fālī‘i olmasa bu du‘āyı evinde kıosun eyü ola ^[2] ve eger deñizler mürekkeb olsa ağaçlar kıalem ^[3] olsa bu du‘ānuñ bir harfinüñ hayrın yazamayalar ^[4] tā kıyāmete degin eger bir kişi bu du‘āyı kefenine ^[5] yazdursa kıyāmete degin çürümeye gevdesinden ^[6] bir kıılı gitmeye her kim bu du‘āyı yaza at boynına ^[7] bağlaya hergiz uğrı almaya zinhār ve zinhār ^[8] bu du‘ā-y-ıla kimseye and virmeyeler and içse nefsi ^[9] içürēden daşra çıkmaya daşrada ise **7b** ^[1] içerü girmeye ve dahı her kim bu du‘āyı yaz-^[2] dirup götürse yā okutsa Hāk ta‘āla aña ^[3] biñ hūrī kıızı vire gözler görmedük ^[4] ve kıulaqlar işitmedük ola her kim bu du‘āyı ^[5] işitse yazdırup götürmege heves eylemese ^[6] ol kişi tamulıkdur bir kişi bu du‘āyı götür- ^[7] se şuya düşürse ol şua anı batırmaya ^[8] eger bir kişinüñ boynına taş bağlasalar ^[9] bu du‘āyı kıoyuna kıosalar ol şuya batmaya **8a** ^[1] bu du‘ā berekātında Hızır‘la İlyās bu du‘āyı ^[2] götürürdi deñiz içinde kıurada gezer ^[3] gibi gezerdi atı ayağı altından toz ^[4] çıkardı bu du‘āya hızır İlyās du‘āası ^[5] dirler budur **Hāzā du‘āyı Hızır İlyās**

26 a ^[2] Şerh-i Du‘ā-yı İsm-i Āzam

^[3] Hāk Ta‘ālanuñ habīb şallallahu‘aleyhi ve sellem ^[4] eyitdi kim hiç nesne yokdur Tengri kıatında ^[5] yegrek ola Lā İlahe İllāllah kelimesin dimekden ^[6] ve dahı iş bu du‘āyı okuñ Hāk Ta‘āla rüz ^[7] kıla sen şol nesneyi kim va‘ad eyledi Peyğāمبر ^[8] ‘aleyhi ve sellem eydür şol Tañrı hākıçün ^[9] kim beni Hāk Ta‘āla Peyğāمبر viribidi eger **26 b** ^[1] kimsene bu du‘āyı demür üzerine okusa ^[2] ol demür eriyē Tañrı kıudretiyle eger deñiz üze-^[3] rine okusalar deñiz döñe eger bir kimseye açlık ^[4] ye şusuzlık irişē bu du‘āyı okusa hāk ^[5] Ta‘āla anı kıoyura ve kıandura ve eger bir şeh[r]e ^[6] od düşse bu du‘ā olduğı ev yanmaya her kim ^[7] bu du‘āyı Cum‘a gicesi okusa Tañrı Ta‘āla ^[8] ol kişinüñ

cem'î günâhın yarlıgaya eger ^[9] bir sultân niyetine okusa Tañrı Ta'âla ol **27a** ^[1] Sultânı aña muñ'eyleye eger yatacak vaqt ^[2] okusa Haq Ta'âla her bir harfi çün yetmiş ^[3] ferişte viribiye ol yatınca müzdin yaza-^[4] lar Sultân eyitdi yâ Resüllallah her bir kişi ^[5] okusa işbu müzdi virülür mi didi ^[6] Peygâmbere eyitdi belî ya Selmân dahı haber vir-^[7] eydüm bundan uluraq eger kôrkmaydum erseler ^[8] 'amelin terk idüp baña meşgûl olalardı eger çün ^[9] günâhlar itse dükeli kebâyirleri işlese şirkden **27b** ^[1] şirkden artuq bu du'âyı okusa dahı ölse ^[2] şehâdet mertebesin bula egerçi tevbesüz ^[3] dahı ölse Tañrı Ta'âla yarlıgaya ne görklü ^[4] ol kişiye kim bu du'âyı gicede ve gündüzde ^[5] okuya cümle mü'minleri yarlıgaya vallâhu'l'alem ^[6] **Hâzâ du'âyı İsm-i Âzam**

148b ^[7] Şerh-i Mührü'l-Nübüvvet Şallallahu

^[8] Şerh-i Nübüvvet-i Mührü'l-Nebî Muhammed Muştafâ 'aleyhişşalavat ^[9] Vesselâm her kim bu mühre nazar itse yüzi **149a** ^[1] ve şüretleri cehennem odundan azad ola eger sabâh ^[2] nazar itse ahşam olunca aña hiç âfât ve kazâyı ^[3] yetişmeye ve ahşam nazar itse şabâha dek cem'î belâdan ^[4] ve kazâdan emîn ola ve uğrıdan ve haramîden ^[5] ve yılandan ve çiyândan cem'î haşerât aña ziyân ^[6] degirmeyeler ve yeñi ay gördüğü vaqt nazar itse âhiri ^[7] olunca cem'î belâdan ve kazâdan ve hatırlı nesnelere ^[8] emîn ola ve halk içinde ve Pâdişâhlar huzurunda şerîf ^[9] olup ve hürmeti ve 'şeca'ati arta eger yılıñ ev **149b** ^[1] evvelinde nazar itse ol yıl tamâm olunca cem'î emrâz- ^[2] zdan ve vebâdan ve mevt ü mefâcandan emîn ola ^[3] Hazret-i Resûl Şalavât Allah-ı 'Aleyhi ve sellem mübârek cemâ-^[4] lin ve cennetde kendü maqâmın başında görmeyince ve saña ^[5] yüm-i kıyâmetde şefi' olam dimeyince dünyadan naql ^[6] itmeye alâ zinhâr ve zinhâr hâce-yi 'âlem Muhammed ^[7] Muştafâ şalavât Allah 'Aleyhi ve Sellem buyurur kim benim ^[8] mührüme nazar itse yüzi şüretleri cehennem odundan ^[9] yanmaya ve kıyâmetde aña şefi' olam alâ bu mühre nazar **150a** ^[1] idüp aña rây idüp münâfıklar ve i'tikad itmeyeler yarın ^[2] şefi' olmazam ve cehennem odına lâyık olalar ve ammâ ^[3] Hazret-i 'Alî Kerem Allah vechle kolayla Hazret-i Resûl ^[4] Şalavât Allah-ı 'Aleyhi ve sellem bu mühre şek getiren ^[5] kâfir olur ne'üzübillâh müzdlük Allâhu'l'alem.

Sonuç

1. Türk Edebiyatında duanın karşılığı münacattır. İslamiyet'in hâkim olduğu Anadolu topraklarında oldukça zengin bir dua kültürü/folkloru bulunmaktaydı. Bu zengin kültürün önemli eserleri arasında yer alan dua mecmuaları Türk edebiyatının farklı dönemlerinde manzum ve mensur olarak kaleme alınmıştır.
2. Halkın dinî folklorik yaşantısının önemli unsurları olan dualar, bilimsel çalışmalar ile tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Makalemizin konusunu oluşturan Vatikan Devlet Kütüphanesi Türkçe Eserler Kataloğu, Vaticana turc 4 numarada kayıtlı dua mecmuasında önce "şerh" bölümünün sonra Arapça "dua" bölümünün yer aldığı tespit edilmiştir. Eser şerh literatürü

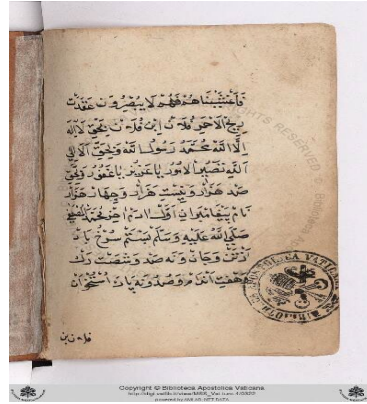
içinde bazı dualarla faydalarının yer aldığı bu tarz dua kitaplarına örnek teşkil etmektedir.

3. Eser 159 varaktan oluşmakta, yazı stilinden anlaşıldığı kadarıyla 159'a kadar olan varaklar aynı kişi tarafından yazılmıştır. Düzenli bir şekilde her sayfada rakabe kaydı yer almaktadır. Bu kayıtlara göre eserde 80b-81a sayfalarında eksiklik vardır. Sayfalar genellikle 9 satırdan oluşmaktadır. Metin harekeli nesihle mensur olarak yazılmıştır. Bunun şekiller ve tablolar sebebiyle nadir olarak bozulduğu da görülmüştür. Metnin başlık niteliğindeki kelime ya da ibarelerde kırmızı mürekkep, dua ve şerh bölümlerinde siyah mürekkep kullanılmıştır.
4. Eserin dil özellikleri ve kelime hazinesi daha çok Eski Oğuz Türkçesinin özelliklerini yansıtmaktadır. Dua mecmuasında tespit ettiğimiz bazı kelimeler Eski Anadolu Türkçesi devresinden sonra unutulmuş eskicil dil unsurları olarak tespit edilmiştir.
5. Eser halkın kolayca anlayabileceği yapıda sade, akıcı ve anlaşılır bir dille yazılmıştır.

Ekler



Resim 4: Mecmuanın İlk Sayfası.



Resim 5: Mecmuanın Son Sayfası.



Resim 6: Mecmuanın Kapak ve Cilt Bölümü.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Çakır, M. (2021). “Millî Kütüphane Yza 4466 Numarada Bulunan Bir Dua Mecmuası Üzerine”, Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5(4), 1822-1840.
- Çavdar, Y. (2018). “Beylikler Dönemine Ait Bir Tebâreke Suresi Tefsirinde Eskicil (Arkaik) Sözcükler”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 69, Nisan 2018, s. 209-224.
- Çelebioğlu, Â. (1983). “Türk Edebiyatında Manzûm Dinî Eserler”, Şükrü Elçin Armağanı, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Ankara.
- Ergin, M. (2000) . Türk Dil Bilgisi, Boğaziçi yayımları, s. 214-341 İstanbul.
- Gürbüz, M. (2019). “Konya Büyükşehir Belediyesi Koyunoğlu Müzesi ve Kütüphanesi’ndeki 13229 Numaralı İlahi ve Dua Mecmuası”, Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 3/4, 179-220.
- Macit, M. (2006). “Münâcât”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, XXXI, s. 563- 564.
- Yavuz, O.-Gülmez, M. (2015). Manzum İlk Ashâb-ı Kehf Kıssası (İnceleme-Metin-Dizin-Tıpkıbasım). Palet Yayınları, Konya.
- Yazar, S. (2011). “Anadolu sahası Klâsik Türk Edebiyatında tercüme ve şerh geleneği”. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.turc.4
<https://islamansiklopedisi.org.tr/nubuvvet-muhru>
<http://yazmalar.gov.tr/katalog-tarama>

**BALKAN TÜRK AĞIZLARINDA KULLANILAN “ÇİNGENE”
KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME***

**AN EVALUATION ON THE CONCEPTS OF “GYPSY” USED IN
BALKAN TURKISH DIALECTS**

*Gonca GÜLVODİNA***

Özet

Dil araştırmaları bakımından oldukça mühim olan ağız çalışmaları günümüzde günlük konuşma dilini ve sahip olduğu toplumun sözvarlığını ortaya çıkarmada kullanılan önemli bir kaynaktır. Bu alışmada Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’nde bulunan “ingene” ile ilintili kavramlar üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda çalışmada Türkiye Türkçesi Ağızları ve Trakya Ağızları Sözlüğü’de taranmıştır. ingeneler dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Balkanlarda da değişik adlarla anılmaktadırlar. Balkan Türk Ağızları sözlüğünde yapılan taramalarda bu adlandırmaların dilbilgisel olarak karşılıkları ve yöresel ağızlardaki kullanımları tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan incelemeler neticesinde ingene ismine karşılık gelen 23 kavram saptanmıştır. Bunun dışında sözlükte ingenelerin göçebe yaşam biçimini tanımlayan, fiziksel özelliklerini ve mesleklerini ifade etmede kullanılan 43 kavrama rastlanmıştır. Bu kavramlardan bazıları ingenelerle alakalı olumsuz anlamlar içerirken bazıları da onların fiziksel özellikleri ya da tarihleri ile ilgili olumlu yargılar barındırmaktadır. Bunun yanında tespit edilen çoğu kavramın Türkiye Türkçesi ağızlarındaki kullanımlarla benzer olduğu görölmüştür. Benzer kavramların dışında kalan diğer kullanımlar ise Balkanlara has kullanımlardır. Bu alışma tarihsel süreçte gerek yaşam biçimleri gerek dilleri gerekse fiziksel özellikleri bakımından toplumun merakını uyandıran ingenelerin Balkan Türk ağızlarında ne şekilde ifade edildiklerini göstermesi bakımından oldukça faydalı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ağızlar, Balkan Türk Ağızları, ingeneler.

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 28.02.2024; **Kabul tarihi:** 12.04.2024
Kaynak gösterilme: GÜLVODİNA, G. (2024); Balkan Türk Ağızlarında Kullanılan “ingene” Kavramları Üzerine Bir Değerlendirme, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 35-48

** Dr. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Balkan alışmaları Bölümü Edirne / TÜRKİYE segon022@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3393-7273>

Abstract

Dialect studies, which are very important in terms of language research, are today an important source used to reveal the daily spoken language and the vocabulary of its society. In this study, the concepts related to "gypsy" found in the Dictionary of Balkan Turkish Dialects are focused on. At the same time, Türkiye Turkish Dialects and Thracian Dialects Dictionary were scanned in the study. Gypsies are known by different names in the Balkans, as in many parts of the world. In the literature review made in the Balkan Turkish Dialects dictionary, the grammatical equivalents of these nouns and their usage in local dialects were tried to be determined. As a result of the investigations, 23 concepts corresponding to the name gypsy were identified. Apart from this, there are 43 concepts in the dictionary that describe the nomadic lifestyle of gypsies and are used to express their physical characteristics and professions. While some of these concepts contain negative meanings about gypsies, some of them contain positive judgments about their physical characteristics or history. In addition, it has been observed that most of the concepts identified are similar to the usages in Turkey Turkish dialects. Other usages other than similar concepts are usages specific to the Balkans. This study will be very useful in showing how the gypsies, who aroused the curiosity of the society in terms of their lifestyle, language and physical characteristics throughout history, were expressed in Balkan Turkish dialects.

Keywords: Dialects, Balkan Turkish Dialects, Gypsies.

Giriş

Ağzlar, dil araştırmaları için son derece önemli birer kaynaktırlar. Günümüz koşullarında gelişen teknolojik imkânlar ve değışen yaşam şartlarına bağılı olarak ağzların yaşatılması konusunda da birtakım güçlüklerle karşılaşmaktadır. Köy yaşamından ziyade şehir yaşamının tercih edilmesi, günlük konuşma dilinde yerel ağız özelliklerinden farklı olarak ulusal dilin kullanımını da ön plana çıkarmıştır. Ayrıca televizyon, bilgisayar gibi teknolojik aletlerin hayatın her aşamasına dâhil olması, eğitim seviyesinin yükselmesi, iletişimin daha kolay olması da ağız özelliklerinin kaybolmasına neden olmaktadır. Bunun aksine diğerk taraftan teknolojinin bu denli gelişmiş olması ağız araştırmaları açısından oldukça önemlidir. Günümüzde ağzlar üzerine derleme yapacak olan araştırmacılar verilere daha hızlı ve kolay biçimde ulaşabilmektedir. Yaşanan bu gelişmeler derleme çalışmalarında yaşanan zorlukların ortadan kalkmasına olanak sağlamıştır. (Derleme yapılacak bölgeye ulaşma, derleme aşaması, kayıtların transkripsiyonu vb.)

“Ağız” terimi Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’te “*Aynı dil içinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya sınıflara özgü olan konuşma dili*” biçiminde tanımlanmaktadır (TDK Türkçe Sözlük, 1998). Anadolu ve Rumeli ağzları olmak üzere iki ana gruba ayrılan Türkiye Türkçesi ağzları pek çok araştırmacı tarafından incelenmiştir. Türkiye Türkçesi ağzlarına yönelik ilk çalışmaların 19. yüzyılda başladığı görülmektedir. V. A. Maksimov, I. Kunos, J. Denny, T. Kowalski gibi araştırmacılar bu saha üzerine çalışmalar yapan isimlerdir. Başlangıçta yabancı

araştırmacılar tarafından yürütülen bu çalışmalar 1940'lı yıllardan sonra Türk bilim insanları tarafından da yürütülmeye başlamıştır (Korkmaz, Anadolu Ağızları Üzerindeki Araştırmaların Bugünkü Durumu ve Karşılaştığı Sorunlar, 1975-1976). 19. yüzyılda başlayan ağız araştırmaları aynı zamanda Anadolu ağızları üzerine yürütülen çalışmaların da başlangıcı sayılmaktadır. Fin Türkolog A. M. O. Räsänen ile başlayan bu çalışmalar ilerleyen yıllarda daha pek çok araştırmacı tarafından ele alınmıştır (Adıgüzel, 2013). Bu tarihten 1940'lı yıllara kadar yapılan pek çok kelime derleme çalışması mevcuttur fakat Türkiye'de ağız çalışmalarının ilmî manada başlangıcı Ahmet Caferoğlu'nun metine dayalı yapmış olduğu derleme çalışmasıdır. Oldukça geniş çaplı bir çalışma olan bu eser, Anadolu ve Rumeli ağızları ve söz varlığı bağlamında gerçekleştirilen önemli bir çalışmadır. Bu çalışmanın yanı sıra ilerleyen dönemde pek çok araştırmacı Anadolu ağızları üzerine araştırmalar yapmıştır. Anadolu ağızlarından sonra Türkiye Türkçesi ağızlarının diğer kolu olan Rumeli veya Balkan Türk ağızları ile ilgili çalışmalara bakıldığında ilk çalışmanın Macar Türkolog I. Kunos'a ait olduğu görülmektedir. Kunos, 1906 yılında Tuna kıyıları civarında derlediği atasözlerini "*Rumelisch-türkische Sprichwörter*" adıyla makale olarak yayınlamıştır. Kunos ile başlayan bu derleme çalışmalarından sonra Rumeli ağızlarını belli bir yöneme bağlı olarak inceleyen Türkolog, Tadeusz Kowalski olmuştur (Nemeth, 1980-1981). Kowalski'den sonra Rumeli ağızlarıyla ilgili araştırmalar yapan diğer bir isim Gyula Németh'tir. Bulgaristan'da pek çok yeri gezerek derlemeler yapan Németh, yapmış olduğu derlemeler sonucunda bir sınıflama çalışması da yayınlamıştır. Bu iki önemli ismin yanında Macar Türkolog G. Hazai, J. Eckmann, Mefkure Mollova gibi araştırmacıların da bölge ağızları üzerine önemli çalışmaları vardır. Aynı zamanda Türkiye'de Selahattin Olcay, Hüseyin Dalli, Gürer Gülsevin, Tuncer Gülensoy ve Ahmet Günşen gibi isimler de Balkan Türk ağızları üzerine çalışmalar yürütmüş önde gelen araştırmacılar arasındadır. Günümüzde Balkanların coğrafi konumuna bakıldığında Avrupa'nın güneydoğu kesimini kaplayan toprak parçası olarak tanımlandığı görülmektedir. Dış İşleri Bakanlığı'nın resmî sitesinde Arnavutluk, Bosna-Hersek, Kosova, Bulgaristan, Kuzey Makedonya Cumhuriyeti, Sırbistan, Karadağ, Romanya, Hırvatistan, Yunanistan ve Slovenya Balkan ülkeleri olarak yer alan ülkelerdir (Dış İşleri Bakanlığı Resmi Sitesi, 2024). Çok uluslu bir yapıya sahip olan Balkanlar, tarihsel süreçte pek çok topluluğa ev sahipliği yapmıştır. Ancak bu toplulukların hepsi bölgede kalıcı olamamıştır. Yalnızca bir kısmı geldikleri toprakları vatan edinmiş; bir kısmı çeşitli sebeplere bağlı olarak bu toprakları terk etmiş; bir kısmı ise bölgedeki yerel halkla kaynaşarak asıl kimliklerini kaybetmişlerdir. Osmanlı Devleti hâkimiyeti Balkan tarihi üzerinde bir dönüm noktası olmuştur. 14. yüzyılda bölgenin Osmanlı tarafından ele geçirilmesi ve Osmanlı'nın bölgede hızla yayılmasıyla siyasî, kültürel, dinsel ve ekonomik açıdan pek çok değişiklik yaşanmıştır (Artun, 2003). Osmanlı'nın asırlarca süren

egemenliğinin ardından Balkan yarımadasının siyasî ve coğrafi yapısı da büyük ölçüde değişmiştir. Günümüzde hala etnik kimlik bakımından oldukça çeşitli bir yapı sergileyen Balkanlarda buna bağlı olarak pek çok dil de konuşulmaktadır. Ulus olmanın belirleyici öğelerinden biri olan dil ögesi, toplumların ortak paydasını oluşturan en önemli öğelerden biridir (Gökdağ, 2012). Yukarıda bahsettiğimiz gibi ağzlar da bu ortak dilin çıktıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada Derleme Sözlüğü ve Trakya Ağzları Sözlüğü’nden hareketle Balkan Türk Ağzları Sözlüğü’nde yer verilen “Çingene” kavramları üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar üzerine yapılan değerlendirmelere geçmeden önce çingenelerle ilgi birkaç hususa değinmek yerinde olacaktır.

Tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren çeşitli çalışmalara konu olan bu kitlenin, literatürde “Lom, Dom ve Rom” olarak adlandırıldığı görülmektedir. Bunun yanında bu topluluk, Balkan coğrafyasında “Roman” olarak da adlandırılmaktadır. Yapılan çalışmalarda karşımıza çıkan en temel tartışma çingenelerin tarihsel kimliğidir. Anavatanları ve kökenleriyle ilgili ileri sürülen görüşlerden ilki ve en kabul görüleni bu topluluğun Hindistan kökenli olduğudur. Bu görüşe kanıt olarak dilsel yapılar, fiziksel ve antropolojik araştırmalar, kültürel özellikler ve genetik bilimin sonuçları gösterilmektedir (Fraser, 2005). Tarihsel olarak çingenelerin yaşadıkları bölgeyi ne zaman ve ne şekilde terk ettikleri belli olmamakla birlikte, 5. ve 10. yüzyıllarda göç hareketlerinin olduğu tahmin edilmektedir. Bununla birlikte göç hareketlerinin tek yönlü değil üç ana koldan ilerlediği de paylaşılan bilgiler arasındadır. Birinci göç dalgasında yer alan Dom’ların güneybatıdan Suriye ve Filistin üzerine, oradan da Mısır ve Kuzey Afrika’ya geçmiş oldukları söylenmektedir. İkinci göç dalgasındaki Lom’ların ise, buldukları bölgeden kuzeye yönelerek Kafkaslara, oradan da Ermenistan ve Gürcistan’a yerleştikleri görülmektedir. Üçüncü ve son göç dalgasında bulunan Rom’lar da Balkanlar ve Küçük Asya’ya ilerleyerek o bölgeden Orta ve Batı Avrupa’ya dağılmışlardır (Tırnakçı, 2006). 14. yüzyılın sonlarına dek devam eden bu göç hareketlerinin sonucunda çingeneler coğrafi olarak çok geniş bir alana yayılmış, Avrupa ve çevresinde “Rom”, Ortadoğu ve etrafında “Dom”, Ermenistan civarında ise “Lom” olarak adlandırılmışlardır (Kolukırık, 2007). Bu yüzyıldan sonra dağıldıkları bölgelerdeki toplam nüfusları beş milyon civarına erişen çingenelerin, dilleri, yaşam biçimleri ve fiziksel özellikleri daima araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Bu yönleriyle pek çok çalışmaya konu olan bu topluluğun sosyal yaşam içindeki adaptasyonlarına bakıldığında bir kısmının yerli dil ve dinle kaynaştığı görülmekle birlikte çoğunun dilini, kültürünü ve yaşam biçimlerini korumada dirençli oldukları ifade edilmektedir. Ayrıca konargöçerlerin bu bağlamda daha katı oldukları da edinilen bilgiler arasındadır (Oymak, 2021). Gerek kılık-kıyafetleri gerekse fiziksel özellikleri ve toplum içindeki rolleri bakımından sürekli dikkat çeken çingeneler, kimi zaman eğlenceli ve renkli kişilikleri sayesinde özenilen, kimi

zaman da içinde buldukları koşullar gereği sergiledikleri tavırlarla çekinilen bir grup olmuşlardır (Süleyman İlhan, 2017). Dünyanın hemen hemen her köşesine dağılan bu topluluğa verilen isimlere bakıldığında ise oldukça farklı kullanımların varlığı göze çarpar. Buradan hareketle ırksal bir anlam barındırmayan ve oldukça yaygın olan “çingene” kelimesi bu kullanımlardan sadece bir tanesidir. Türkçe Sözlük’te “*Hindistan’dan çıktıkları söylenen, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan bir topluluk, Çingen, Kıpti, Roman* (TDK Türkçe Sözlük, 1998) şeklinde tanımlanan çingeneler, Batı kaynaklarında ise “*Rom, Gypsy, Zigeuner, Gitanos, Heiden, Cigani*” gibi adlandırmalarla karşımıza çıkmaktadır (Fraser, 2005). Dağıldıkları coğrafyalarda farklı şekillerde adlandırılan bu topluluğa verilen isimlerle ilgili pek çok araştırma yapılmış ve değişik kaynaklarda farklı bilgiler verilmiştir. Yapılan bu araştırmalarda elde edilen ortak sonuç ise, çingenelerin göçebe yaşam tarzını benimseyip farklı kültürlerle etkileşim halinde olmalarının onlara değişik isimler verilmesine zemin hazırladığı görüşüdür. Türkiye Türkçesi ağızlarına bakıldığında Çingeneler için birden fazla kelime kullanıldığı görülür. Bu kelimelerden bazıları “*abdal, çıgan, esmer vatanadaş, arabacı, roman, kıpti, mutrib, cehud*” gibi kullanımlardır. Fakat bu kullanımlardan bazıları oldukça yaygınken bazıları sadece belirli bölgelerde kullanılan adlandırmalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Yıldız, Türkiye Türkçesi Ağızları Örnekleminde Çingenelerle İlgili Metonimik Anlatımlara Örnek Olarak “ÇİNGENE = CİMRİ” Algısı, 2018). Türkiye Türkçesi ağızlarının bir uzantısı olan ve çalışma konumuzu oluşturan Balkan Türk Ağızlarına bakıldığında da çingene kelimesine karşılık gelecek biçimde kullanılan kelimelerin çeşitliliği göze çarpmaktadır. Çalışmada Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’nde yer verilen çingene kavramları, Derleme Sözlüğü ve Trakya Ağızları Sözlüğü’ndeki kullanımlarıyla karşılaştırılarak incelenmiştir. Yapılan taramalar neticesinde sözlükte tespit edilen kullanımlar şu şekildedir.

1. *Abdal*

Sözlüklerde çingene ismiyle ilgili karşımıza çıkan ilk kullanım “*abdal*” kelimesidir. Köken olarak Arapça *bedel* kelimesinden gelen *abdal* kelimesi Oğuz Türkçesinin tüm dönemlerinde kullanılmıştır. “*Derviş, kalender, rind*” ya da “*müşkül âşık, gezgin derviş, derviş adam*” anlamlarında karşımıza çıkan bu kelime, Türkiye Türkçesi’nde çingene anlamı dışında “*kimseye kötülüğü dokunmayan iyi niyetli kimse, avare, davul zurna çalan, çalgıcı (çokça çingeneler için), dilenci, serseri, açgözlü, cimri, tembel*” anlamlarında da kullanılmıştır (Yıldız, Türkiye Türkçesi Ağızları Örnekleminde Çingenelerle İlgili Metonimik Anlatımlara Örnek Olarak “ÇİNGENE = CİMRİ” Algısı, 2018). Elde edilen verilere bakıldığında kelimenin semantik olarak karşılıdığı “*göçebe yaşayan, gezginlik, davul zurna çalmak*” gibi kullanımları çingenelerin yaşam biçimleriyle birebir örtüştüğünden *abdal=çingene* kullanımının yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır.

2. Başka

Türkçe Sözlük'te “*bilinene benzemeyen, her zamankinden değişik olan, değişik, öteki, özge*” (TDK Türkçe Sözlük, 1998) gibi anlamları karşılayan “*başka*”, Balkan Türk ağızlarında çingeneleri ifade etmede kullanılan diğer bir kelimedir. Türkçe *baş* kelimesine +kA sonekinin eklenmesiyle türetilen bu kelime, Codex Cumanicus döneminden bu yana kaynaklarda kullanılmıştır (Türkçe Etimoloji Sözlüğü, 2024). Anlamından da anlaşılacağı üzere, dönem dönem toplum tarafından çingenelere yöneltilen olumsuz bakış açısının bir çıktısı olarak kullanılmış bir kelimedir.

3. Beşli

Balkan Türk ağızlarında çingene kavramına karşılık gelecek biçimde yer alan diğer bir adlandırma da “*beşli*” adlandırmasıdır. Derleme Sözlüğü (Derleme Sözlüğü, 2009)'nde “*beşli*” kelimesinin eş anlamlarından bir tanesi de “*çingene*” olarak geçmektedir.

4. Buçuk

Eski Türkçe bıç- fiiline +Uk ekinin getirilmesiyle meydana gelen “*bıçuk*” kelimesi, günümüzde “*kesilmiş parça, yarım*” anlamlarına gelecek biçimde kullanılmaktadır. Sözlüklerde çingenelerle ilgili kullanılan kavramlardan biri de “*buçuk*” kelimesidir.

5. Çıfit

Sözlüklerde çingenelerle ilgili karşımıza çıkan diğer bir kullanım “*çıfit*”tır. Çingenelere yönelik olumsuz bakış açısının yansıtıldığı “*çıfit*” kelimesi, Türkçe Sözlük'te “*hile yapan ve Yahudi*” anlamlarına gelirken, Tarama Sözlüğü'nde “*kötü düşünceli*” olarak geçmektedir. Balkan Türk Ağızları Sözlüğü'nde ise “*düşkün insan*” anlamında kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamlarına bakıldığında “*çıfit*” kelimesinin Balkan Türk Ağızları'nda çingenelerle ilgili olumsuz bir adlandırma olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Özellikle Bulgaristan'da çingenelere hakaret olarak kullanıldığı sözlükte belirtilen bir durumdur. Bunun yanında “*çıfit*” kelimesinin bazı bölgelerde yöresel söyleyiş farklarından kaynaklı “*çifut*” biçiminde de kullanıldığı tespit edilmiştir.

6. Çigan, Çingan

Türkiye Türkçesinde “çingene” kullanımının Eski Türkçedeki biçimi olarak karşımıza çıkan “*çigan, çingan*” (Türkçe Etimoloji Sözlüğü, 2024) ifadeleri Balkan Türk Ağızlarında çingenelerle ilgili olarak karşımıza çıkan diğer ifadelerdir. Literatürde kelimenin kökeniyle ilgili farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüşlerden en önemlisi A. Von Gabain'in kelimeyi “*çığay, çıgan, çığany*” şeklinde ifade ettiği ve Macarcasının “*cigány*” olduğunu açıkladığı Almanca'daki *zigeuner* (“çingene”) kelimesiyle de bağlantılı

olduğunu gösterdiği görüştür (Akalin, 2000). Eski Türkçe’de “*fakir, yoksul*” anlamında kullanılan çigan, tarihî ve Çağdaş Türk lehçelerinde de “*fakir, yoksul, cimri, çingene*” anlamlarını karşılayacak biçimde ifade edilir. Bu bilgilerden hareketle kelimenin “çingene” kelimesinin kökü olabileceği de söylenmektedir (Yıldız, Türkiye Türkçesi Ağızları Örnekleminde Çingenelerle İlgili Metonimik Anlatımlara Örnek Olarak “ÇİNGENE = CİMİRİ” Algısı, 2018). Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’de bu kelime, “*dünyanın birçok yerinde göçebe olarak yaşayan bir topluluk*” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca sözlükte kelimenin “*tsigan*” biçiminde de kullanımı mevcuttur.

7. Çingene

Türkiye ve Balkanlarda “çingene” leri tanımlamakta çoğunlukla bu kelimenin tercih edildiği görülmektedir. Çingenelerin bu kelimenin dışında daha çok pek çok isimle anılmasının başlıca sebebi dünyanın her yerine dağılmış olmalarıdır. Çingene isminin kökeni hakkında pek çok görüş olmakla birlikte yukarıda da belirtildiği gibi kelimenin etimolojik olarak “*çigan, çingan*” kelimesinden türediği görüşü hemen hemen bütün araştırmacıların ortak görüşüdür (Yıldız, Türkçede Çingeneler İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri, 2007). Balkan Türk Ağızları Sözlüğü, Türkçe Sözlük ve Derleme Sözlüğünde kelimenin ilk anlamı olarak “*Hindistan'dan çıktıkları söylenen, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan bir topluluk, roman*” biçiminde tanımlandığı, devamında ise “*Garip, kimsesiz kişiler için kullanılan bir insan niteleyicisi,*” olarak geçtiği görülmektedir. Ayrıca sözlükte çingene kelimesiyle bağlantılı olarak “*Çingene burnu* (Bir bölge ismi), *Çingene büberi* (pul biber), *Çingenecik* (Kendisine acıma ve şefkat duyulan çingene), *Çingene Orozi* (Masal Kahramanı), *Çingeneyca* (Çingene Dili), *Çingeneyce* (Çingene Dili, çingene oyunu), *çingeneyka* (Çingene kadın), *Çingenka* (Kına eğlencelerindeki müzik eylemini gerçekleştirmek için köy dışından çağrılan roman kadınlara verilen isim, çingene kadın), *Çingenkan* (Çingene, dünyanın birçok yerinde göçebe olarak yaşayan bir topluluk, çingene) gibi ifadelerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

8. Dalele

Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’nde “*dalele*” biçiminde çingene kelimesinin karşılığı olarak yer verilen bu kelimenin Osmanlıca “*dâll, dâlle*” (Develioğlu, 2003) kelimesinin halk ağzındaki kullanımı olarak yer aldığı düşünülmektedir. Kelime anlamı olarak “*sapıtılmış, doğru yoldan ayrılmış, hataya düşmüş*” şeklinde tanımlanan bu kelime toplumun çingenelere yönelik kullandığı olumsuz adlandırmalardan biri olarak tespit edilmiştir. Deliorman Bölgesi ağzında “*dalele*” kelimesi “*gezgin çingene*” olarak tanımlanmıştır.

9. *Esmes Kardeş, Esmes Vatandaş*

Tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren fiziksel özellikleriyle dikkat çeken çingeneler için “*esmes*” sıfatı sıklıkla kullanılan bir sıfattır. Yanık tenleri nedeniyle bu şekilde adlandırılan bu topluluğa Balkan coğrafyasında da “*esmes kardeş, esmes vatandaş*” gibi adlandırmalar yapılmıştır. Bu ifadeler çingenelere yönelik yapılan olumsuz adlandırmaların aksine onların dış görünüşlerini yansıtan olumlu bir bakış açısının çıktısı olması bakımından oldukça mühimdir.

10. *Firon*

Deliorman bölgesi ağzının bir çıktısı olan bu kelimenin “firavun” kelimesinin halk ağzındaki karşılığı olduğu düşünülmektedir. Arapça, Süryanice, İbranice ve Mısır dilinde çeşitli anlamları olan firavun kelimesinin 1300 yıl önce kayıtlara geçtiği söylenmektedir (Türkçe Etimoloji Sözlüğü, 2024). Halk arasında “*kötülük yapan, söz dinlemeyen, dik başlı*” olan kimselere yönelik kullanılan “firon”, sözlükte çingene kelimesinin karşılığı olarak da verilmektedir. Görüldüğü üzere bu adlandırma da çingeneler için olumsuz anlam barındıran bir ifadedir.

11. *Hamaro*

Türkiye Türkçesi Ağzları Sözlüğü’nde “çingene” kelimesine karşılık gelen kelimelerden biri olan “hamaro” kelimesi, Balkan Türk ağzlarında da bu anlamı karşılayacak biçimde kullanılmıştır. Ayrıca bu kelimenin Türkçe Sözlük’teki “hamartı” kelimesinin halk ağzındaki karşılığı olduğu görüşü de ağırlıktadır.

12. *Harahoy*

Trakya Ağzları Sözlüğündeki karşılığı “*çok ve bağıra bağıra konuşan*” (Muharrem Özden, 2018) olan “harahoy” kelimesi argo bir kelime olarak yer almıştır. Balkan Türk ağzları sözlüğündeki karşılığına bakıldığında ise kelimenin bu anlamının dışında “çingene” kelimesini karşılayacak biçimde kullanıldığı görülmektedir.

13. *Kıptî*

Türkçe Sözlük’te “*Mısır halkından olan kimse*” ve “çingene” (TDK Türkçe Sözlük, 1998) anlamlarında geçen *kıptî* kelimesi, Türkiye Türkçesi ağzlarında da benzer formlarda kullanılmaktadır. Fakat kelimenin bölgesel ağız farklılıklarına bağlı olarak semantik bakımdan değişik telaffuzları da vardır. Kökeni bakımından pek çok görüş bildirilmesine rağmen bu görüşlerin ortak yönü kelimenin “*Mısırlı, Mısır ülkesinden olan*” anlamına karşılık gelmesi ve doğu dillerine *kıptî* vb., batı dillerine ise *gypsy* vb. biçiminde aktarılmış olmasıdır (Yıldız, Türkiye Türkçesi Ağzları Örneğinde Çingenelerle İlgili Metonimik Anlatımlara Örnek Olarak “ÇİNGENE =

CİMİRİ” Algısı, 2018). Mısır’dan göç ettikten sonra gittikleri bölgelerde çingenelere “mısırlı” anlamına gelen *egyptian*, *gypsy* ve *kıpti* biçiminde adlandırmalar yapıldığı da görülmektedir. Yöresel söyleyiş farklılıklarına bağlı olarak kelimenin Balkan Türk Ağzıları Sözlüğünde “*kıpti*” biçiminde kullanıldığı tespit edilmiştir.

14. Mangal

Balkan Türk Ağzılarında çingeneler ile ilgili yapılan adlandırmalarda dikkati çeken diğer bir kelime de “*mangal*” kelimesidir. Sözlükte Deliorman bölgesi ağzılarında çingeneler için bu adlandırmanın yapıldığı kaydedilmiştir.

15. Roman

Yapılan ağız taramalarında elde edilen verilere göre çingenelerle alakalı diğer bir adlandırmanın da “*roman*” olduğu saptanmıştır. Türkiye ve Balkan coğrafyasının değişik bölgelerinde yaşayan çingeneler için kamusal söylemlerde genellikle “*roman*” tanımlaması yapılmaktadır. Bazı araştırmacılara göre “*Roman*” kelimesi dışındaki adlandırmaların hemen hepsi çingeneler için olumsuz sıfatlara denk gelirken bu adlandırma onların kökeni ile ilgili yapılan olumlu bir adlandırmadır. Bu nedenle çingene grupları arasında bu kelime etrafında tanınma çabası ağır basmaktadır (Kolukırık, Türkiye’de Rom, Dom ve Lom Gruplarının Görünümü, 2008). Balkan Türk ağzılarında “*roman*, *ruman*” biçiminde geçen kelimenin kullanım sahasının oldukça yaygın olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Deliorman sahasında çingenelerin konuştuğu dili ifade etmek için “*Rumanca*” kelimesinin kullanıldığı da görülmektedir.

16. Sosti

Sözlükte çingene ismine karşılık gelen diğer bir kelime “*sosti*” olmuştur. Dil bilimsel bakımdan herhangi bir karşılığı olmayan bu kelimenin argo bir kelime olduğu görülmektedir. Belirli bir bölgenin ya da topluluğun kendine has bir biçimde geliştirdiği argo kelimelerin çingeneler arasında da yaygın olduğu görülmektedir. Balkan ağzılarında kullanılan argo yapılarla ilgili daha önce yapılan birkaç çalışmada da kelimenin bu şekilde ifade edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca sözlükte “*şanti*” kelimesinin de “*sosti*” kelimesinin hemen yanında şaka anlamını karşılayacak biçimde kullanıldığı görülmüştür.

17. Şopar

Çingene kelimesinin halk ağzındaki kullanımlarından biri olan “*şopar*” kelimesi, argo bir kelimedir. Anlam olarak “*çingene çocuğu*”na karşılık gelen bu kelime Balkan Türk Ağzılarında da yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Ayrıca Türkçe Sözlük’te kelimenin diğer bir anlamının “*şımarık, küstah, yaramaz*” olduğu saptanmıştır (TDK Türkçe Sözlük, 1998). Bu kelime de “*roman*” kelimesi gibi hem Trakya, hem de Balkan Türk ağzıları içinde

çingeneler için yapılan adlandırmalardan biridir. Ayrıca kelimenin Balkan Türk ağızları yöresel kullanım farklılıklarına bağlı olarak “şopā, şopallik” biçiminde kullanıldığı da görülmektedir. Bunun yanında Balkan Türk Ağızları sözlüğünde “şopallik” kelimesinin “çingene mahallesi” anlamında da kullanıldığı görülmektedir.

18. Şoroy, Şoşoy

Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’nde çingenelerle alakalı karşımıza çıkan diğer bir adlandırma “şoroy ve şoşoy” adlandırmalarıdır. Bölgeye has kullanımlardan olan bu iki kelimenin kökeni hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildir. Halk arasında çingeneleri ifade etmek için kullanılan argo yapılı kelimeler olduğu düşüncesi ağırlıktadır.

19. Çingenelerle İlgili Tespit Edilen Diğer Adlandırmalar

Çalışmanın bu kısmına kadar Balkan Türk ağızlarında çingene ismine karşılık gelen adlandırmalara değinilmiştir. Bu adlandırmaların dışında Balkan Türk ağızlarında çingenelerin yaşamları, kılık kıyafetleri gibi durumları ifade etmek için kullanılan kelimelerin de olduğu tespit edilmiştir. Bu kelimelere bakıldığında ilk dikkati çeken çingenelerin yerleşik yaşamdan daha çok göçebe hayatıyla ilgili yapılan adlandırmalardır. Daha önceden de belirtildiği gibi çingenelerin Hindistan’dan başlayan büyük göçleri tarihsel süreçte devam etmiş ve onların dünya üzerinde çok geniş bir coğrafyaya yayılmalarına olanak sağlamıştır. Yaşanan göçlerin ardı sıra çingenelerin büyük çoğunluğunun yerleşik hayatın aksine konar-geçerliği tercih ettikleri görülmektedir (Fırat, Geçmişten Günümüze Çingene Göçleri: Sosyo-Tarihsel Bir Bakış, 2022). Konar-göçerliğin bir sonucu olarak Balkan Türk ağızlarında da çingenelerle ilgili “çadır” kelimesine karşılık gelen “*alatçık, çingene çergisi, koliba*” gibi kelimelerin yaygın olarak kullanıldığı dikkati çekmiştir. Göçebe hayatın bir sonucu olarak sürekli yer değiştiren çingeneler gittikleri bölgelerde çadırlarda konaklamışlardır. Bu nedenle Balkan Türk Ağızları Sözlüğü, Derleme Sözlüğü ve Trakya ağızlarında ortak olarak “çadır” kelimesinin kullanıldığı görülür. Sözlükte geçen diğer kullanımlardan “*Alatçık, çergi*” kelimelerine bakıldığında ise kelimelerin çadır kelimesine karşılık gelecek biçimde kullanılan yöresel ifadeler olduğu tespit edilmiş, Türkçe Sözlükte bu iki kelimenin anlamını karşılayacak herhangi bir kullanıma rastlanmamıştır. Sözlükte çadır kelimesine karşılık gelen diğer bir kelime de “külübe” nin halk ağzındaki kullanımı olan “*koliba*” dır. Ayrıca “*şatra*” kelimesi de çadır anlamına karşılık gelen diğer kelimelerden biridir. Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’nde çingenelerin göçebe yaşamını tanımlayan diğer bir kelime de “*oba*”dır. Sözlükte “*çingene obası, beş on çadırdan ibaret göçebe topluluk*” biçiminde geçen “oba”, bu anlamı karşılayacak şekilde karşımıza çıkmıştır. Balkan Türk ağızlarında göçebelğe vurgu yapan başka bir kelime de “*kopanarcı*” kelimesidir. Sözlükte bu kelimenin karşısında “*yerleşik hayata geçmemiş çingeneler*” ifadesinin yer aldığı görülmektedir. Ayrıca yapılan

taramalarda çingenelerin mesleklerine yönelik birtakım adlandırmalar da tespit edilmiştir. Meslekler, çingenelerin kimliklerini oluşturmada etkin birer rol oynamışlardır. Yaşadıkları bölgelerde çingene gruplarının sahip oldukları mesleklere ve yaptıkları işlere göre adlandırıldıkları görülmektedir (Fırat, Çingeneliği Anlamanın İmkânı: Çingeneler Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma (Malatya Örneği), 2016). Yapılan araştırmalarda çingenelerin çoğunlukla “çalıcılık, kalaycılık, elekçilik” gibi meslekleri icra ettikleri görülmektedir. Balkan Türk Ağızları Sözlüğünde de bu mesleklere karşılık gelecek adlandırmalar yapılmıştır. Örneğin; “*metellik*” kelimesi “*Düğünlere tutulan çalgıcı Çingenenin mesleği, durumu*”, “*mēter*” kelimesi “*Düğünlere tutulan çalgıcı çingene,*” anlamlarına karşılık gelmektedir. Bunun yanında “*kaşıkçı*” “*Kaşık yapıp satmakla geçinen Rumen çingenesi*” ve “*kopanallā/kopanar*” kelimeleri de “*Küçük ağaç tekne yapıp satan, Müslüman olmayan Çingene*” anlamlarını karşılamıştır.

Çingenelerin yaşam biçimi ve mesleklerinin yanında sözlüklerde karşımıza çıkan diğer adlandırmalar “*gacı*” (Çingenecedan alıntı. *Manita, sevgili*), “*güvem*” (Çingene Ağacı), “*halaççık*” (Bayırda yapılan üstü toprakla örtülü çingene evi), ve “*kopoy*” (Çingene çocuğu) gibi kullanımlardır.

Sonuç

Bu çalışmada Türkiye Türkçesi ağızlarının bir uzantısı olan Balkan Türk Ağızlarında çingene ismine karşılık gelen isimler, Trakya Ağızları Sözlüğü, Balkan Türk Ağızları Sözlüğü, Derleme ve Tarama Sözlükleri taranarak derlenmiştir. Yapılan araştırmalarda tarihsel süreçte çingenelerle ilgili pek çok adlandırma olduğu bilinmektedir. Türkçede çingeneleri ifade etmede yirmiden fazla ad kullanılmaktadır. Bunların arasında “*roman, kipti, poşa, çingene*” kelimeleri en yaygın kullanımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kelimelerden bazıları Eski Türkçe Dönemi’ne uzanmaktayken bazılarının da bulunulan coğrafyalara göre şekillendiği görülmektedir. Balkan Türk Ağızları Sözlüğü’nde yapılan taramalarda çingene ismine karşılık gelen pek çok kelime tespit edilmiştir. Uzun yıllardır değişik coğrafyalarda varlık gösteren çingenelerin Balkanlarda da farklı adlandırmalar aldığı görülmektedir. Bu adlandırmaların bazıları metonimik kullanımlarken bazıları da yöresel birtakım unsurlara bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Balkan Türk Ağızları Sözlüğünde yapılan incelemede çingene isminin yerine kullanılan 23 kavram tespit edilmiştir. Bu kavramlar incelendiğinde çoğunun Türkiye Türkçesi ağızlarında da kullanıldığı dikkat çekerken bir kısmının da Balkan Türk ağızlarına has kullanımlar olduğu görülmüştür. Sözlükte geçen “*çigan, kipti, ruman, şopar, esmer kardeş,*” gibi adlandırmalar Türkiye Türkçesi’nde de kullanılan kelimelerdir. Bu kullanımların dışında sözlükte yer alan “*mangal, şoroy, şoşoy, sosti, dalele ve firon*” gibi kelimelerin ise Balkanlarda kullanılan yöresel adlandırmalar olduğu saptanmıştır. Ayrıca bölge ağızında çingene ismine karşılık gelen bazı argo kullanımların olduğu da görülmektedir.

Örneğin **“sosti, buçuk, beşli”** gibi kelimelerin halk ağzına yerleşen argo yapılı kelimeler olduğu belirlenmiştir. Bunun yanı sıra sözlükte çingene ismine denk olarak kullanılan diğer bir kelime de “**abdal**” kelimesidir. Çingenelere yönelik yapılan olumsuz adlandırmaların aksine **“abdal”** kelimesi **“derviş, kalender, rind”** ya da **“müşkül âşık, gezgin derviş, derviş adam”** anlamlarında karşımıza çıkmıştır. Buradan hareketle sözlükte çingene ismi yerine kullanılan kelimelerin hemen hepsi olumsuz birer anlama karşılık gelirken “**abdal**” kelimesi bu tarz bir kullanım olmaması bakımından da önem arz eder. Sözlükte çingene ismine karşılık gelen ve olumlu bir anlam barındıran diğer bir kelime de **“roman”** kelimesidir. Çingenelerin kökeni ile ilgili bir adlandırma olan bu kelime çingeneler arasında da kendilerini toplum içinde ifade etmede daha istenilen ve kabul edilen bir kullanımdır. Balkan Türk Ağzları sözlüğünde çingene ismine karşılık gelen kullanımların dışında çingenelerin meslekleri, yaşam biçimleri ile alakalı da pek çok kelimeye rastlanmıştır. Bu bağlamda karşımıza çıkan ilk kelime **“çadır”** olmuştur. Çingenelerin yerleşik yaşamın aksine göçebe yaşam tarzını benimsemiş olmaları böyle bir durumun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sözlükte **“alatçık, çergi, koliba, şatra”** gibi kelimeler **“çingene çadırı”** olarak tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra **“oba”** kelimesi “beş on çadırdan ibaret göçebe topluluk” anlamında, **“kopanarcı”** kelimesi ise “yerleşik hayata geçememiş çingeneler” anlamlarında kullanılan diğer kelimeler olarak karşımıza çıkmıştır. Sözlükte çingenelerin göçebe yaşam biçimini tanımlayan ifadelerden sonra onların icra ettiği mesleklerle ilgili de birtakım kullanımların yer aldığı görülmektedir. **“Metellik, kaşıkçı, kopanallâ/kopanar”** gibi kullanımlar bu duruma örnek olarak verilebilir.

Yapılan değerlendirmeler neticesinde uzun yıllardır dünyanın pek çok yerine yayılan çingenelerin Balkanlarda da oldukça geniş bir alanda varlık gösterdiğini söylemek mümkündür. Balkan Türk Ağzları sözlüğünde yapılan taramalarda gerek çingene ismine karşılık gelen gerekse çingenelerin sosyal yaşam şartlarını tanımlayan pek çok kullanım bu durumun kanıtıdır. Bu toplulukla alakalı yapılan adlandırmalara bakıldığında çoğunun onların dış görünüşü, fiziksel özellikleri, meslekleri, yaşam biçimleri ve toplumun gözünde çağrıştırdıkları ile alakalı kullanımlar olduğu görülmüştür. Ayrıca çalışmada çingenelerle alakalı elde edilen verilerin Türkiye Türkçesi ve Trakya ağzlarındaki kullanımlarla benzer olduğu da tespit edilmiştir.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- (2024, Şubat 02). Dış İşleri Bakanlığı Resmi Sitesi: <https://www.mfa.gov.tr> adresinden alındı
- Adıgüzel, A. (2013). Dünyada ve Türkiye Türkçesinde Ağız Çalışmaları ve Yöntemler. *Turkish Studies*(8-9), 387-401.
- Akalın, M. (2000). *Eski Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Artun, E. (2003). Osmanlının İlk Dönemlerinde Türk ve balkan Kültürlerinde Etkileşim. *Folklor Edebiyat*, 33(1), 99-105.
- Derleme Sözlüğü*. (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Develioğlu, F. (2003). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Fraser, A. (2005). *Avrupa Halkları Çingeneler*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Gökdağ, B. (2012). Balkanlar: Etnik Karmaşanın Dilsel Boyutları. *Karadeniz Araştırmaları*(32), 1-27.
- Kolukıncı, S. (2007). *Yeryüzünün Yabancıları: Çingeneler*. İstanbul: Simurg Yayıncılık.
- Korkmaz, Z. (1975-1976). Anadolu Ağızları Üzerindeki Araştırmaların Bugünkü Durumu ve Karşılaştığı Sorunlar. *Belleten*, 23, 143-144.
- Muharrem Özden, L. D. (2018). *Tarkya Ağızları Sözlüğü*. Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Nemeth, G. (1980-1981). Bulgaristan Türk Ağızlarının Sınıflandırılması Üzerine. *TDAY Belleten*, 113-167.
- Oymak, A. (2021). Türk ve Batı Edebiyatında Çingene İnançları. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 27-107.
- Süleyman İlhan, M. F. (2017). Bir İnşa Süreci Olarak Çingenelik: Kuramsal Bir Çözümleme. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 265-276.
- TDK. (1998). *Türkçe Sözlük, Cilt 1*, 38. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tırnakçı, B. (2006). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler-Balkan Tarihinde Bir Katkı*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Türkçe Etimoloji Sözlüğü*. (2024, Şubat 10). <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/ba%C5%9Fka> adresinden alındı
- Yıldız, H. (2007). Türkçede Çingeneler İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri. *Dil Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 61-68.

Gonca GÜLVODİNA

Balkan Türk Ağzlarında Kullanılan “Çingene” Kavramları Üzerine Bir Değerlendirme /
An Evaluation on the Concepts of “Gypsy” Used in Balkan Turkish Dialects

Yıldız, H. (2018). Türkiye Türkçesi Ağzları Örneğinde Çingenelerle İlgili Metonimik Anlatımlara Örnek Olarak “ÇİNGENE = CİMRİ” Algısı. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(18), 359-373.

YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇE ÖĞRETİMİNE LOTMAN'IN
“GÖSTERGEKÜRE” KAVRAMIYLA BAKMAK*
LOOKING AT TEACHING TURKISH AS A FOREIGN LANGUAGE
WITH LOTMAN'S 'SEMİOSPHERE' CONCEPT

İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU**
Nilgün ÇELİK***

Özet

Dil, insan topluluklarının iletişim kurmalarını sağlayan temel bir araçtır. Bir dili öğrenmek, sadece kelimeleri ve dil bilgisini öğrenmekten daha fazlasını gerektirmektedir. Dilin karmaşık yapısı, kültürel bağlamı, sembollerle dolu olan görsel ve işitsel ifadeleri, dil öğrenimini derinlemesine bir deneyim hâline getirmektedir. Bu nedenle, dil öğrenimi ve dilin semiyotik yönü arasındaki ilişkiyi anlamak, dil öğrenme süreçlerini zenginleştirebilir. Özellikle bir dile ait metinlerin sadece cümlelerden oluşmuş bir yapı olarak görülemeyeceği metinlerin yapı ve içerdikleri bilgi boyutunun yanı sıra metnin gönderimde bulunduğu kültürel boyutun da yabancılara Türkçe öğretiminde oluşturulmuş metinlerde dikkat edilmesi gereken özellikler arasında yer alması gerekmektedir. Bu makalede de, Rus kültür göstergebilimci Youri Lotman'ın "Göstergeküre" kavramı ele alınmış ve bu kavramın Yabancılara Türkçe öğretimi üzerindeki rolü incelenmiştir. Lotman'ın göstergebilimsel yaklaşımı, dil öğrenimi alanında yeni bir perspektif sunmakta ve dilin sözcüklerin ötesinde derin anlamlar içerdiğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lotman, Göstergeküre, Türkçe öğretimi, kültür

Abstract

Language is a fundamental tool that enables communities to communicate. Learning a language requires more than just acquiring words and grammar; it involves understanding the complex structure of language, its cultural context, and the visual and

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 26.01.2024; **Kabul tarihi:** 29.03.2024
Kaynak gösterilme: BAYRAK İŞCANOĞLU İ.- ÇELİK, Ç. (2024) Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimine Lotman'ın “Göstergeküre” Kavramıyla Bakmak, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 49-66.

** Doç. Dr. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Ankara / TÜRKİYE ilkan04@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2849-4992>

*** Doktora Öğrencisi, Başkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi ABD Ankara / TÜRKİYE celiknilgun06@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8745-327X>

auditory expressions filled with symbols, making language acquisition a profound experience. Therefore, comprehending the relationship between language learning and the semiotic aspect of language can enrich language learning processes. In particular, it is essential to recognize that texts belonging to a language are not merely structures of sentences; they also include the cultural dimension conveyed by the text, in addition to the structure and the information they contain. This dimension should be considered as a crucial aspect when creating texts for teaching Turkish to foreigners. In this article, Russian cultural semiologist Yuri Lotman's concept of "*Semiosphere*" is discussed and the role of this concept on teaching Turkish to foreigners is examined. Lotman's semiotic approach offers a new perspective in the field of language learning and emphasizes that language contains deep meanings beyond just words.

Key words: Lotman; semiosphere; teaching Turkish; culture

Giriş

1960'larda Moskova-Tartu Okulu'nun öne sürdüğü biçimci ve yapısalcı yaklaşımların ardından, filolog ve göstergebilimci Youri Lotman göstergeküre kavramını geliştirmiştir. 1966'da yayınlanan *Universe of Mind* kitabında sunulan göstergeküre kavramı, zamanın Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki çalışmalarından izole edilmiş olmasına rağmen, Charles Peirce, Mikhail Bakhtin, Martin Buber ve Umberto Eco tarafından desteklenen faydacı yaklaşımla bazı benzerlikler sunmaktadır.

Aslında, Lotman'ın çalışması daha çok, Peirce'in göstergebilimsel teorisinin pragmatik yönü ile devamlılık içinde olan kültürel göstergebilim sorunsalıdır. Saussure'nin dilbilim kuramının tersine, Peirce'in iletişim kuramı, anlamı bağlamında yorumlayan temel bir rol oynadığı, göstergelerin (gösterge-nesne-yorumlayıcı) yorumlanmasının üçlü süreci sayesinde, gösterilen etkilerin onun aracılığıyla gerçekleştiğini yorumlar. Peirce ve Lotman'ın ortak noktası, her ikisinin de iç ve dış dünyanın temel ikili karşılığını kullanarak iletişimi yapılandırmalarıdır. Peirce'e göre anlam iki dünyada yaşar: Üzerimizde hafif bir baskı uygulayan hayallerimiz ve sembollerimizden oluşan bir iç dünya ve üzerimizde güçlü bir baskı uygulayan ve ayrıca pratiğe dayalı değiştirilmeyi başarmak için ihmal edilemez bir çaba gerektiren bir dış dünya. Peirce, inancın etkisi tarafından belirlenen alışkanlıkların mantıksal yorumlayıcıları olarak adlandırdıkları, dış dünyada konumlanmış pratik bir düzenin yorumcularıyla daha özel olarak ilgilenir: "Bir yargı eylemi, bir inancın kendini tanımasıdır ve inanç, davranışın temeli olarak bir önermenin kasıtlı olarak kabul edilmesinden oluşur" (Peirce, 1978: 30). Bu nedenle alışkanlıkların değiştiği zamanlara özellikle dikkat eder. Buna karşılık Lotman, göstergeküre ile ilgili bölümünde, "farklı dillerin varlığı ve işleyişi için gerekli göstergebilimsel alan" olarak tanımladığı, alışkanlıklarımızın kaynağındaki sosyo-kültürel çevre kavramını araştırmıştır (1999:10). Lotman'ın iletişim eylemlerini tanımlamak için kullandığı göstergebilimsel kanal, bu nedenle onun için göstergeküre içinde yer alır: "Göstergeküre, kültürün gelişiminin koşulu olduğu kadar sonucudur" (1999:10). Bu nedenle kültür, her şeyi içeren bir

"evrensel sınıf" olarak değil, her zaman bir "alt sınıf", göstergebilimsel bir sürekliliğin göstergebilimsel oluşumlarla dolu bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Dahası, her göstergebilimsel varlığın göstergebilimsel sürekliliğe daldırılması, işleyişi için "kaçınılmaz koşul"u temsil etmektedir (Lotman vd.,1973). Göstergebilimsel süreklilikte yer alan süreçlerin asla "tek-yapısal" olmadığı, en az iki farklı sistemin (binarizm) katılımını gerektirdiği anlamına gelir: bu nedenle her göstergebilimsel süreç bir diyalog biçimini alır. Göstergüküre, bu nedenle, heterojen göstergebilimsel sistemlerin bir sürekliliği olarak tanımlanabilmektedir. Bu, her sistemin diyaloga yalnızca (en azından) ikili bir bütünün ortağı olarak katılmadığı, aynı zamanda kendisi (en azından) ikili bir bütün olan bir diyalog alanı olduğu anlamına gelmektedir (Lotman 2005: 225). Yani, bir göstergebilimsel sistem, kendi içindeki göstergebilimsel öğeler arasında da bir tür diyalog veya etkileşim içindedir. Bu, sistemin içindeki farklı göstergebilimsel unsurlar arasında anlamın sürekli olarak yeniden oluşturulduğu bir süreklilik anlamına gelmektedir. Bu genişletilmiş perspektif, göstergebilimsel sistemlerin karmaşıklığını ve dinamizmini vurgulamaktadır. Her bir sistem, hem dışsal diğer sistemlerle etkileşime girerken hem de kendi içindeki unsurlar arasında sürekli bir anlam üretim süreci içinde bulunmaktadır. Bu, dil, kültür, sanat ve diğer iletişim biçimlerini içeren geniş bir yelpazedeki göstergebilimsel sistemlerin anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır

1.Lotman'ın Göstergüküresi

Lotman'ın "göstergüküresi" veya "göstergebilimsel küre" olarak adlandırdığı kavram, kültürel göstergebilimin temel bir bileşenidir. Lotman'ın göstergüküre (*ing. semiosphere*) terimi Vernadsky'nin (1926) biyosfer kavramına benzemektedir. Biyosfer, "canlı maddenin bütünü ve organik bütünü ve aynı zamanda yaşamın devamının koşulunu" (Lotman, 1990: 125) içerirken, göstergüküre, dillerin varlığı ve işleyişi için gerekli göstergebilimsel alandır. "Önceden var olan ve dillerle sürekli etkileşim hâlinde olan" bir mekândır (1990: 123). Göstergüküre, bir kültürün veya toplumun göstergebilimsel sisteminin tüm bileşenlerini ve sembollerini içeren bir modeldir. Bu kavram; bir kültürün dil, edebiyat, sanat, mitoloji, ritüeller ve diğer sembolik ifade biçimleri aracılığıyla nasıl anlam ürettiğini incelemek için kullanılmaktadır. Lotman (1990)'a göre, her kültür kendi özel göstergebilimsel sistemiyle işler ve bu sistem içinde semboller, işaretler ve göstergeler aracılığıyla anlam oluşturulmaktadır. Göstergüküre, bir kültürün göstergebilimsel kodlarını ve bu kodların nasıl etkileşim içinde olduğunu anlamaya yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda, bir kültürün göstergebilimsel sistemi içindeki değişimleri ve dönüşümleri incelemek için de kullanılmaktadır.

Lotman (1990)'a göre, göstergükürenin uyumu, ikililik ve asimetri yasalarıyla sağlanmaktadır. Ona göre, her yeni dil daha sonra ikili bir ilkeye göre bölünür. Bir eğlence fuarından hızla büyük bir sanat hâline gelen bir sanata dönüşen sinemayı örnek alır. Sinema daha sonra çeşitli türlere (belgesel film,

komedi, korku filmi vb.) ayrılır, ardından sinema ve televizyon arasında bir ayrım ortaya çıkar. Sonuç olarak, dilin yalnızca dilbilgisi, söz dizimi veya imla kategorilerinde değil, edebiyat, müzik ve film kategorilerinde de yorumlanması gerekir.

Lotman (1990:123), "göstergeküre" kavramını açıklamak için müze odası örneğini kullanmaktadır. Bu oda, çeşitli dillerden veya kodlardan oluşmaktadır: farklı dönemlere ait sanat eserleri, bunları çözmek için göstergeler, ziyaret planları ve ziyaretçiler için davranış kuralları. Bu farklı dillerin, "göstergeküre" eksenleri üzerindeki farklı konumlara karşılık geldikleri için, görünüşe göre ortak hiçbir yanı yoktur, ancak müze odası, kendisini oluşturan tüm dillerin, hepsinin bir şekilde veya başka bir şekilde müze odası kavramına bağlı olduğu için üstyapılarla bağlantılı olduğu gerçeğiyle bize bir birlik izlenimi vermektedir. Burada Lotman'ın sezgisi, kültürün "gerçek işleyişinde", sınırları hariç, kesin çizgilere sahip, kendi kendine kapalı ve kendi kendine yeten sistemlerin olmadığıdır.

Lotman'ın "göstergeküre" kavramı, dil öğretimi ve dilbilim alanlarında da önemli bir rol oynamıştır. Lotman'ın göstergebilimsel teorileri, dilin ve sembollerin nasıl işlediğini anlamaya yönelik bir çerçeve sunmakta ve bu, dil öğretimi ve dilbilimdeki bazı kavramların anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Lotman'ın göstergeküre kavramı, dilin bir kültürün bir parçası olarak ele alınmasını vurgulamaktadır. Dil ve kültür arasındaki ilişkiyi anlamak, dilin öğretiminde ve dilbilimde önemlidir. Dil, bir toplumun değerleri, normları ve inançlarıyla sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Dolayısıyla, dil öğretimi sırasında kültürel bağlamı anlamak önemlidir. Lotman'ın göstergebilimsel teorileri, metin analizi ve metinlerin göstergebilimsel yapısını anlama konusunda faydalı olmaktadır. Dil öğrencileri, metinleri daha derinlemesine inceleyerek göstergebilimsel kodları ve sembollerin kullanımını anlamayı öğrenebilmektedir. Metinleri anlamlandırma sürecinde ise ana dilde anlamlandırılan metin ile öğrenilen ikinci dildeki metni anlamlandırma sürecinin farklılığı ortaya çıkmaktadır. Lotman'a göre metin ve okuyucu arasında metnin anlamlandırılması sürecinde çok yönlü bir ilişki vardır. Bu anlamlandırmada yazar ve okur arasındaki iletişim, okur ve kültürel gelenek arasındaki iletişim, okuyucunun kendisi ile olan iletişimi, metnin okuyucu ile olan iletişimi ve metin ile kültürel gelenek arasındaki iletişim yer almaktadır (Yaman, 2020: 62). İkinci dilde metin okuyan öğrencinin de okuduğu metni anlamlandırma sürecinde tüm bu etkileşimleri gerçekleştirmesi beklenmektedir. İlk olarak, yazar ve okur arasındaki iletişim, metnin yaratıcısı ile okuyucu arasındaki etkileşimi ifade etmektedir. Yazarın niyeti, dil kullanımı ve metin içinde iletmeye çalıştığı mesaj, okurun anlamlandırma sürecini etkilemektedir. İkinci olarak, okur ve kültürel gelenek arasındaki iletişim, okurun sahip olduğu kültürel bağlamın metni anlamlandırmasını nasıl etkilediğini göstermektedir. Kültürel göndergeler, normlar ve değerler, metni anlamlandırmada önemli rol oynamaktadır. Okuyucunun kendisi ile olan iletişim, bireyin deneyimleri,

değerleri ve önceki bilgileri üzerinden metni nasıl anlamlandırdığını belirlemektedir. Okuyucunun kişisel bağlamı, metni kendi yaşantısıyla ilişkilendirme sürecinde önemli bir faktördür. Metnin okuyucu ile olan iletişimi, metnin dil, yapı ve içeriği üzerinden okuyucuyla nasıl etkileşimde bulunduğunu ifade etmektedir. Okuyucunun metinle etkileşimi, metnin anlamının kişiselleştirilmesine yol açmaktadır. Son olarak, metin ile kültürel gelenek arasındaki iletişim, metnin içerdiği sembollerin, kültürel kodların ve anlam katmanlarının, geniş kültürel bağlamla nasıl etkileşime girdiğini göstermektedir.

İkinci dilde metin okuyan öğrenciler için, bu etkileşimlerin anlamlandırma sürecinde dikkate alınması önemlidir. Dil yeterliliği, kültürel farkındalık ve bireysel deneyimler, öğrencinin ikinci dildeki metni anlamlandırmasını etkileyen kilit faktörlerdir. Bu bağlamda, dil öğretiminde kültürel bağlam ve bireysel deneyimlere odaklanmak, öğrencilerin metinleri daha etkili bir şekilde anlamalarına yardımcı olabilmektedir.

2. Dilin Kültürel Bağlamı

Dil ve kültür birlikte gelişmiş ve geliştikçe birbirlerini etkilemiştir. Krober (akt. Bangzhou,2021), kültürün konuşma mümkün olduğunda başladığını ve bu başlangıçtan birinin zenginleşmesinin diğerinin daha da gelişmesine yol açtığını belirtmiştir. Kültür, insanların etkileşimlerinin bir sonucuysa, iletişim eylemleri de onların belirli bir topluluk içindeki kültürel yansımalarıdır. Dil, kültürün bir yansıması olarak görülmekte ve kültürel bağlam, dilin nasıl anlaşılacağını, kullanılacağını ve yorumlanacağını büyük ölçüde etkilemektedir. Göstergibilim ise dilin işleyişini, sembollerin nasıl anlam kazandığını ve dilin görsel, işitsel veya yazılı şekillerde nasıl kullanıldığını inceleyen bir disiplindir. Göstergibilim, dilin sembollerini ve göstergelerini, kültürel bağlam içinde nasıl anlam kazandığını anlamak için kullanılmaktadır.

Lotman'ın göstergüküre kavramı, dilin yalnızca kelime ve cümlelerden ibaret olmadığını, aynı zamanda bir kültürün ve toplumun bir yansıması olduğunu vurgulamaktadır. Bu kavram, dilin sadece anlamlarını değil, aynı zamanda sembollerini, imgelerini, ritüellerini ve diğer kültürel öğelerini de içerdiğini belirtmektedir. Göstergüküre, bir kültürün sembolik dünyasını ifade etmekte ve bu sembolik dünya, bir toplumun düşüncelerini, inançlarını, değerlerini ve ideolojilerini yansıtmaktadır. Metnin anlamlandırılmasında kültür önemlidir. Türk dilini öğrenen bir kişi, bu dilin Türk kültürü ve tarihindeki derin kökleri hakkında bir anlayış geliştirmelidir. Lotman'ın kavramı, Türk dilini sadece kelime bilgisiyle değil, aynı zamanda Türk kültürünün sembollerini ve anlamlarını anlamak için kullanılabilir. Bu anlayışlar ışığında okurun farklı dildeki bir metni anlamlandırmasında metnin yazıldığı dildeki sözcükler, dil bilgisi, cümle bilgisinin yanı sıra o metnin oluşturulduğu kültürel kodların yani göstergelerin de metnin okuru tarafından anlaşılmasında önemli görülmektedir. Metin yazarları oluşturdukları metinlere kendi kültürel kodlarını

bıraktıkları ve bu kültürel kodlar ile daha önce karşılaşmamış okur yeni kodlar ile karşılaştığında kodları kendince yorumlamakta, kendi kültürel çerçevesi ile yorumlamakta, kendi kültür kodlarına benzer ve farklı yönleri ile öğrendiği ikinci dilin metinlerini anlamlandırmaktadır. Bazen de metnin oluşturulduğu kültürel bağlama olan bilgi yoksunluğu ile okuduğu metni anlayamamaktadır. Bu durumda Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde sözcüklerin sadece sözlük anlamlarını vermek yerine kültürel kodlarla çevrili bir bağlamda vermek Türkçenin öğretimi ve öğreniminde oldukça faydalı olacaktır. Örneğin A2 düzeyinde bir Türkçe metinde yer alan *öp-* fiiliyle ilgili bir cümlede "*Bayramda dedemin elini öptüm.*" ifadesi, sadece bir sözlük tanımı değil, aynı zamanda Türk kültürüne özgü bir gelenek ve davranışı da içermektedir. Bu cümle, yazarın bayram ve el öpmek gibi Türk kültürüne ait unsurları aktardığını gösterir. Ancak, bu geleneği kendi kültüründe bilmeyen bir öğrenci için, bu tür ifadeleri anlamak başlangıçta zorlayıcı olabilir. Bu noktada, dil öğretiminde kültürel açıdan duyarlı bir yaklaşım benimsemek, öğrencilerin dil bilgisini öğrenirken aynı zamanda kültürel bağlamı da anlamalarına yardımcı olabilmektedir.

Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kültürel bağlamı vurgulamak, öğrencilerin dilin pratik kullanımını daha iyi anlamalarına yardımcı olmaktadır. Bu, öğrencilerin sadece doğru bir şekilde iletişim kurmakla kalmayıp aynı zamanda Türk toplumuna daha iyi entegre olmalarına da katkı sağlayabilir. Dilin kültürel kodları ve sembolleri, öğrencilerin daha derin bir anlayış geliştirmelerine yardımcı olmakta ve iletişimlerini zenginleştirmektedir. Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde sadece kelime ve dilbilgisi değil, aynı zamanda kültürel bağlamın da vurgulanması, öğrencilerin dilin ötesinde bir bağlamı anlamalarına yardımcı olmakta ve daha etkili bir şekilde iletişim kurmalarını sağlamaktadır. Dil ve kültür arasındaki bu bağlantı, dil öğrenimini daha zengin ve anlamlı bir deneyim hâline getirmektedir.

Lotman (1990)'a göre, dil yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda bir kültürel sembolizmin bir parçasıdır. Dil, bir toplumun dünya görüşünü, değerlerini, inançlarını ve kültürel mirasını ifade etmek için kullanılmaktadır. Dil, bir kültürün sembolik dünyasını inşa etmek ve aktarmak için kullanılan bir araçtır. Lotman, dilin sadece semantik (anlamsal) boyutunu değil, aynı zamanda pragmatik (işlevsel) boyutunu da vurgulamaktadır. Dilin nasıl kullanıldığı, toplumun kültürel normlarına ve iletişim bağlamına bağlıdır. Dilin işlevi, bir dilin kültürel bağlamı içinde anlaşılabilir. Lotman, bu bağlamı anlamak için göstergebilimsel bir yaklaşımın kullanılması gerektiğini savunmaktadır. O hâlde Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde yazarlar tarafından oluşturulan metinlerde yer alan kültürel kodlarla aslında Türk toplumunun ve kültürünün değerleri verilmekte; Türk kültür mirası da başka kültürlerle aktarılmaktadır. Türkçenin yabancı dil olarak öğretim kitaplarında geçen atasözleri, deyimler, gündelik konuşma kalıpları ve tüm metinler ile başlangıç seviyelerindeki yabancılara Türkçe öğretim kitaplarında yer alan resimler ve fotoğraflar

Lotman'ın görüşüne göre birer göstergelere rolindedir. Tüm bu göstergelere unsurlar, Türkçenin yabancı dil olarak öğretimini daha etkili ve zengin bir deneyim hâline getirmektedir. Dil öğrenimi sadece kelime bilgisi ve dilbilgisi kurallarıyla sınırlı kalmaz, aynı zamanda öğrencilere Türk kültürünün karmaşıklığını ve çeşitliliğini de sunmaktadır. Bu, öğrencilerin dilin yanı sıra kültürel bağlamı da anlamalarına ve iletişimlerini daha derinlemesine bir şekilde kurmalarına yardımcı olmaktadır.

3. Metinlerin Göstergelere Bağlamındaki Yeri

Göstergebilim, dilin kültürle nasıl etkileşimde bulunduğunu ve birbirini nasıl şekillendirdiğini anlamaya çalışmaktadır. Metinler, dilin kültürel bağlamdaki kullanımını ve kültürel sembollerin metinler üzerindeki etkilerini göstergebilimsel bir perspektifle incelemeye olanak tanımaktadır. Göstergebilim, dil ve göstergebilimsel sistemler arasındaki karmaşık ilişkileri anlamak ve dilin anlamını nasıl inşa ettiğini keşfetmek için güçlü bir analitik araçlar setine sahiptir. Lotman (2012)'a göre eserin anlamı, içsel metinsel yapı ile dışsal kültürel yapılar arasındaki yapıcı gerilimde belirlenmektedir. Lotman, metni sadece kendi içinde değil, aynı zamanda kültürel bağlam içinde bir bütün olarak değerlendirmektedir. Ona göre, metinler ve kültür arasındaki ilişki, birbirlerini şekillendiren ve etkileyen dinamik bir etkileşim içermektedir. Bu etkileşim, metinsel öğelerin kültürel bağlam içinde anlam kazanmasını ve kültürel unsurların metinler üzerindeki etkisini içermektedir. Lotman'ın vurguladığı gibi, metinlerin bağlamlarındaki açıklamaları aramak yerine, kültürel modellerin daha büyük, antropolojik bir perspektifle anlaşılmasına odaklanmak önemlidir. Kültür, dil ve sembollerin bir araya gelmesiyle oluşan bu modeller, toplumun değerlerini, normlarını ve anlam yapılarını yansıtmaktadır. Lotman (2012)'in "Metin, bütün bir kültürün yoğunlaştırılmış programı olarak anlaşılabilir" ifadesi, metnin sadece dilin kullanımıyla değil, aynı zamanda içerdiği semboller, motifler ve anlam katmanları aracılığıyla kültürel bir mirası taşıdığını vurgulamaktadır. Metin, toplumun kolektif bilincini ve kültürel değerlerini içsel olarak yoğunlaştırmakta ve iletişim kurulan kültürle derin bir etkileşim içindedir. Lotman'ın bu perspektifi, metinlerin sadece dilbilgisi kuralları ve kelime anlamlarıyla sınırlı olmadığını, aynı zamanda kültürel bağlam içinde derinlemesine anlamlandırılabilirliğini ve bu anlamın büyük kültürel modellerle bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Bu, dilbilimsel analizlerin ötesine geçerek, metinleri kültürel bağlamda daha geniş bir perspektiften anlamak için antropolojik modellerin kullanılmasını teşvik etmektedir.

Bu perspektifte kültür, birincinin göndergesinin ikincinin gösterileni hâline geldiği ve bu şekilde sonsuza dek sürüp giden bir dizi metin, göstergelere dir. Kültür sabit bir nesne değil, dil ile dünya arasındaki dinamik bir ağıdır. Lotman'a göre, anlamdan yoksun atıl bir nesne olarak dış gönderge esasen mevcut değildir. Gerçekliğin (doğal ya da toplumsal) var olmadığı

anlamında değil, onu kendine mal eden, onu her seferinde farklı yapılmış belirli bir içerik olarak içe entegre eden bir dilin dışında kendi kendine var olmaması anlamındadır (Marrone 2016: 65). Bu açıdan metinler, belgeler veya estetik veya iletişimsel işlevlerin saf bir ürünü olarak değil, etkili işlevler olarak ele alınmaktadır.

Metnin, anlamı iletmek, göstergebilimsel-kültürel dünyanın çeşitli bağlamlarını ilişkilendirmek ve iletmek, anlamı kültürle ilişkilendirmek, artzamanlı veya eşzamanlı terimlerle fikir birliği sağlamak gibi kültürel bağlamda işlevi vardır. Metinler, hem bir dilin kaynaklarını estetik olarak kullanması hem de göndermeleri biçimlendirmesi ile kültür alanında ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Lotman'ın perspektifinde metinler, dilin sürekli olarak evrilen, değişen ve gelişen dinamik bir yapıya sahip olduğunu yansıtmaktadır. Dil, kültürel ve göstergebilimsel değişimlere paralel olarak metinler aracılığıyla şekillenmektedir. Lotman (1999: 8)'a göre metinler, okuyucuları çağrışımsal olarak kültürler arasında seyahat etmeye, bilimsel bir söylemden gündelik bir söyleme geçmeye olanak sağlamaktadır. Metinlerin içinde, disiplinlerarası bir geçişin gerçekleşebileceği ve okuyucuların farklı bilgi alanlarına ve kültürlere yönlendirilebileceği fırsatlar vardır. Bu, okuyucuların çok yönlü bir şekilde düşüncelerini ve anlam kazanmalarını sağlamaktadır. Lotman'ın göstergeküresi, bu anlamda, kültürlerarasılığın göstergebilimsel bir teorisidir. Kültür anlamı veren, yeniyi, bilinmeyi filtreleyen bir dil işlevi görmektedir.

Brumfit ve Carter (1986)'a göre yabancı dil öğretimi dil becerilerini geliştirmeye yardımcı olmakta, belirli bir kültürü öğretmeyi mümkün kılar ve estetik bir deneyim sağlamaktadır. Brumfit (1986)'e göre metin bazlı dil eğitimi, okumayı özerk ve bireysel bir etkinlik olarak geliştirmekte ve aynı zamanda edebî geleneklerin bu ünlü repertuarı olan metnin gramerine erişim sağlamaktadır. Besse (1982), metin bazlı dil öğretimini üç hedefe ayırmaktadır. İlk hedef, bir kişinin edebi metni güzel cümlelerin kaynağı olarak kullanmak istemesiyle ilgilidir. Bu bakış açısı, metnin açıklanmasında geri kazanılabilen, dilbilgisine ve kelime dağarcığına odaklanan bir faydacı perspektifi içermektedir. Burada, öğrencinin metni dilbilgisel açıdan anlaması ve dil becerilerini geliştirmesi hedeflenmektedir. İkinci hedef, edebi metni belirli bir kültür hakkında bilgi edinmeye izin veren belirli bir söylemsel alan olarak görmeyi içermektedir. Bu, dil öğrenenin edebi eserler aracılığıyla bir kültürü anlama ve bu kültürle etkileşim kurma amacını yansıtmaktadır. Metin, kültürel bağlamda anlamlandırılarak dil öğrenenin kültürel farkındalığını artırabilir. Üçüncü hedef, üslup farklarına dayalı bir alıştırmayı içerir ve sözcüksel açıklamalara geniş bir yer açmaktadır. Bu, öğrencinin edebi metin içindeki üslup farklılıklarını fark etmesini ve anlamasını hedeflemektedir. Sözcük seçimi, ifade biçimi ve üslup özellikleri gibi unsurlar, öğrencinin dilin estetik yönlerine daha derinlemesine dikkat etmesine olanak tanımaktadır. Bu üç hedef, dil öğretiminde metin tabanlı yaklaşımların çeşitliliğini yansıtmaktadır. Dil öğrenenlerin farklı öğrenme ihtiyaçları ve hedefleri olduğu düşünüldüğünde,

metin bazlı dil öğretimi, dilin çeşitli yönlerini keşfetmelerini ve geliştirmelerini sağlayan bir esneklik sunmaktadır.

Dil öğretimi edebî metnin temsilleriyle, zor kabul edilen geleneksel egzersiz biçimleriyle sosyo-kültürel bağlama ve çok geniş bir çağrışımlar ağına bağlı önemli yanmetin kullanımınıdır. Dil öğretiminin bilişsel ve duyuşsal hedeflerine bağlı kalarak ilerlemek önemlidir. Edebî duygular, inşa edilmiş bir dünya algısından kaynaklanmakta, dolayısıyla bilişsel bir çekirdeğe sahiptir. Dufays (1991), herhangi bir edebî okumanın rasyonel konuları ile tutkulu meselelerinin birleşiminden bahsetmektedir. Dile, söylem türlerine ve göndergeler evrenine hakimiyet rasyonel olanın düzenindeyse, merkezsizleştirme/özdeşleşme, kendini bilme ve istikrarsızlaştırma arzusu tutku alanında yer almaktadır. Bu bağlamda Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde, özellikle başlangıç seviyeleri olan A1 ve A2'den başlayarak ilerleyen B1, B2 ve C1 seviyelerinde metinler, önemli öğretim araçları olarak değerlendirilmektedir. Her bir seviye, öğrencilerin dil becerilerini artırmak ve kültürel anlayışlarını derinleştirmek için özel bir öneme sahiptir. Başlangıç seviyeleri olan A1 ve A2'deki metinler genellikle temel dil bilgisi yapılarını içerirken, görsel destekler ve basit cümle yapılarıyla öğrencilere dilin temellerini öğretmeyi amaçlamaktadır. Bu seviyelerde, bir görsel bile tek başına bir metin özelliği taşıyabilmektedir. B1 ve B2 seviyelerine gelindiğinde ise metinler daha karmaşık hâle gelmektedir. Bu seviyelerde, öğrenciler daha gelişmiş dil bilgisi yapılarına ve geniş bir söz varlığına maruz kalmaktadır ve metinler, öğrencilere farklı dil seviyelerinde iletişim kurma becerilerini geliştirme imkânı sunmaktadır. Ayrıca bu seviyelerde atasözleri, deyimler ve mecaz ifadeler gibi Türk kültürüne özgü öğelerle de karşılaşmaktadır. C1 seviyesinde ise öğrenciler daha karmaşık metinlerle karşılaşmaktadır. Bu seviyede öğrencilerin dil becerilerini daha da geliştirmeleri ve çeşitli konularda derinlemesine anlamaları hedeflenmektedir. Metinlerde dil bilgisi yapıları, çeşitli konulardaki makaleler ve detaylı kültürel içeriklerle öğrencilere zengin bir dil deneyimi sunulmaktadır.

Başlangıç seviyelerinde yer alan Türkiye'nin çeşitli şehirlerine ait görseller, tarihî ve turistik yerler, tarihî binalar gibi unsurlar, Lotman'ın görüşüne göre birer göstergelere özelliği göstermektedir. Örneğin, Anıtkabir, Galata Kulesi, Atakule, Kız Kulesi görselleri, sadece görsel bir öge olarak değil, aynı zamanda Türk kültürünün zengin tarihini, mimarisini ve simgelerini yansıtarak Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde önemli birer göstergelere olarak yer almaktadır. Ayrıca, halk inanışlarına ve düşüncelerine ait örneklerden olan nazar boncuğu, at nalı görselleri de yine Türk kültürüne ait önemli göstergelere arasında bulunmaktadır. Bu görseller, öğrencilere Türk kültürünün derinliklerine inme fırsatı tanıyarak dil öğrenimini kültürel bağlamda zenginleştirmektedir. Görsellerin yanı sıra, metinler içerisinde yer alan temel düzeyde bireye kazandırılan Türkçedeki akrabalık isimleri, Türk algı ve düşünüşünün örneklerinden sayılabilecek kalıp ifadeler ve bu ifadelerle ilgili

metin etkinlikleri, konser, tiyatro, sinema afişleri ve bu afişler üzerindeki Türk sanatçılara ait görseller, Türkçenin öğretiminde birer göstergeküre olarak değerlendirilebilmektedir. Türk kültürünü ve düşünce yapısını da içeren bu göstergeküreler, öğrencilere sadece dil bilgisi kurallarını öğretmekle kalmamakta, öğrenmeyi daha etkili ve anlamlı kılmaktadır. Örneğin bir yazma etkinliğinde yer alan fotoğraflara uygun olarak "Geçmiş Olsun", "Başım Sağ Olsun", "Hayırlı Olsun", "Güle Güle Kullan", "Allah Analı Babalı Büyütsün" gibi kalıp ifadeler, Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde önemli birer göstergeküre olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ifadeler, öğrencilere dil bilgisi kurallarını öğrenmenin ötesinde, Türk kültürüne ait sosyal normlar, duygusal ifadeler ve geleneksel dile ait kalıp ifadeleri öğrenme imkânı sunmaktadır. Bir başka örnek olarak B1 seviyesi bir metinde yer alan "*Kağıda yazı yazabilmek için mürekkep kullanıldı. Mürekkeple yazarken bir hata olunca kitap yazarlar, bu hataları parmaklarını dille ıslatıp o yeri silerek temizlerdi. Türkçedeki mürekkep yalamak deyimi buradan gelmekte, okuyup yazan kişilere de bu nedenle 'Çok mürekkep yalamış.' denir*" (Temur vd., 2019: 32) şeklindeki anlatı, bir deyim hikâyesini ve anlamını öğrencilere sunarak Türk düşünüşünü içeren bir metin örneği olarak dikkat çekmektedir. Bu metin, öğrencilere Türk kültürünü anlamaları için zengin bir içerikle öğrenmenin daha etkili ve anlamlı olmasını sağlamaktadır.

Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde, her metin, görsel ve söz varlığı ile birer göstergeküre oluşturmakta; bu kültüre, tarihe ve düşünce yapısına bir pencere açmaktadır. Özellikle Gazi TÖMER Yabancılar İçin Türkçe kitabında B2 seviyesinde yer alan yazma etkinlikleri, Türk kültürünün Türkçenin yabancı dil olarak öğretimine olan etkisini gösteren önemli örnekler sunmaktadır. Kitapta yer alan bir etkinlikte, öğrenciden "huzur" ifadesinin kendisinde çağrıştırdıklarını üç sözcük ile yazması istenirken, kitapta aynı etkinlik için verilen örnekte "aile, yağmurda yürüyüş, Türk kahvesi" ifadeleri kullanılmıştır (Temur vd., 2019: 43). Bu sözcükler, Türk kültürüne ve düşünüşüne ait örnekler olarak da önemli görülmektedir. Örneğin; Türk kahvesi, Türk kültüründe sosyal bir etkileşim aracı olarak önemli bir yere sahiptir ve yağmurda yürüyüş, huzuru ve dinginliği simgelemektedir. Bu örnekler, metin yazarının kendi Türk algı ve düşünüşünü metne yansıtarak öğrencilere Türk kültürünü daha yakından tanıma fırsatı sunmaktadır. Türk düşünür ve âlimleri ilgili metinler de Türk kültür ve tarihinden izler taşıyan önemli metin örneklerindedir. Örneğin Türkçenin yabancı bir dil olarak öğretiminde Mimar Sinan ile ilgili bir metnin örneği (Temur vd., 2019:4), öğrencilere Türk kültürü ve tarihine dair sunulan bir başka örnektir. Söz konusu metin, dil bilgisi kurallarını öğrenme sürecini aşarak öğrencilere Türk düşünce yapısını, tarihini ve mimarisini daha derinlemesine anlama imkânı sağlamaktadır. Metin, Mimar Sinan'ın eserlerini, sanat anlayışını ve Osmanlı İmparatorluğu'nun mimari mirasına katkılarını ele almaktadır. Aynı zamanda, Mimar Sinan'ın yaşamı, yetenekleri ve etkilediği dönem hakkında bilgiler içermektedir. Bu sayede, öğrenciler sadece dil bilgisi kurallarını değil,

aynı zamanda Türk kültürünün mimari mirası hakkında da bilgi edinebilmektedir. Metinde geçen kelimeler, ifadeler ve bağlam, öğrencilere Türkçeyi gerçek hayatta kullanma pratiği sağlamaktadır. Ayrıca, Mimar Sinan'ın eserleri üzerinden öğrencilere Türk mimarisinin estetik ve kültürel unsurlarını anlatma imkânı tanımaktadır. Böylece, dil öğrenimi sadece kelime dağarcığını artırmakla kalmayıp aynı zamanda öğrencilerin Türk kültürü ve tarihini daha derinlemesine anlamalarına da yardımcı olmaktadır.

Bu bağlamda ana dilde geçerli olan metin açıklama modelini ikinci dil öğretiminde yeniden üretme ihtiyacı merak uyandırmaktadır. Bu yöntem, metnin tüm açılardan sistematik bir şekilde yorumlanmasından oluşmaktadır. Aslında, birçok öğretmen bu yöntemi ilk bileşenine, yani kelime dağarcığını ve sözdizimini anlamının düşük seviyeli becerilerine büyük önem vererek kullanmaktadır. Bunu, öğretmenin baştan bir şekilde belirlemiş olacağı ve öğrencinin başlangıçta yapabileceği sosyo-kültürel bir bağlama yerleştirilmiş metnin "mesajına" götürmesi gereken anlamsal içeriğin analizi izlemektedir. Amaç, temel olarak, öğrenenin kişisel ifade gücünü harekete geçirdiği kendi üretimlerinde edindiği dilsel ve edebi bilgiyi yeniden yatırım yapmaktır. Edebi metin kuşkusuz bu yaratıcılığın doruk noktasını oluşturmaktadır. Lotman vd. göre, (1973: 108) edebiyat; insan için kendisiyle farklı dillerde konuşma konusunda geleneksel bir olanak yaratarak, kendi 'benliğini' farklı şekilde kodlayarak, kişinin kendi varlığının belirlenmesinde, en önemlisi kişinin psikolojik bir soruyu çözmesine yardımcı olmaktadır. Bu ifade, edebiyatın sadece bir dilin kullanımı olmadığını, aynı zamanda insanların dünyayı anlama ve ifade etme şekillerini çeşitlendiren bir araç olduğunu belirtmektedir. İnsanlar, farklı edebî eserler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini ifade edebilirler. Bu, farklı dillerin ve üslupların kullanılmasıyla birlikte, kişinin kendi benliğini ifade etme ve tanımlama sürecinde zenginlik katmaktadır. Lotman'ın vurguladığı gibi, edebiyat aynı zamanda insanın kendi varlığını belirleme sürecine katkıda bulunmaktadır. Edebî eserler, karakterler aracılığıyla insan doğasını, ilişkileri, çatışmaları ve yaşamın anlamını keşfetme fırsatı sunmaktadır. Bu da kişinin kendi yaşamıyla ve çevresiyle daha derin bir bağ kurmasına yardımcı olmaktadır. Edebî eserler, okuyuculara farklı bakış açıları sunmakta ve onları duygusal, zihinsel ve psikolojik olarak zenginleştirmektedir. Bu sayede, edebiyat, insanın kendi varlığını anlama ve değerlendirme sürecinde bir rehberlik sağlamaktadır. Sonuç olarak, Lotman'ın edebiyata dair bu perspektifi, dilin ve sembollerin insanın dünyayı anlama ve kendini ifade etme sürecindeki önemini vurgulamaktadır. Edebiyat, bu süreçte bir tür dil laboratuvarı gibi işlev görerek kişinin kendi benliğini keşfetmesine, anlamlandırmasına ve geliştirmesine katkıda bulunmaktadır.

4.Yabancılara Türkçe Öğretiminde Lotman'ın Göstergeküresi'nin Rolü

Yuri Lotman'ın göstergeküresi, gösterge sisteminin iletişimde kullanılan, yalnızca dilsel göstergeleri değil aynı zamanda jestler, yüz ifadeleri ve diğer görsel ipuçları gibi sözel olmayan göstergeleri de içeren karmaşık göstergeler ve semboller sistemi olduğunu öne sürmektedir. Lotman, kültürün kendisinin "kalıtsal olmayan bilgilerin tamamı ve bu bilgilerin örgütlenme ve saklanma yolları" olduğuna inanmaktadır (Lotman,1999). Ona göre kültür; bir toplumun kolektif bilincini oluşturan ve kuşaktan kuşağa aktarılan semboller, ritüeller, mitler ve diğer göstergelerin bütünüdür. Bu bilgiler, göstergebilimsel sistemler aracılığıyla iletilmekte ve korunmaktadır. Lotman'ın göstergeküresi kavramı, iletişimi sadece dilin sınırları içinde değil, geniş bir göstergebilimsel alan içinde ele alarak kültürel göstergebilim anlamını genişletmektedir. Bu anlayış, kültürün karmaşıklığını ve çeşitliliğini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Yabancılara Türkçe öğreten bir öğretmenin "Konuyu anladınız mı?" sorusu sonrasında konuyu anlamasına rağmen kafasını geriye doğru hareket ettiren öğrenci ile öğrencisinin konuyu anlamadığını düşünerek öğretmenin konuyu tekrar tekrar anlatması durumu tam olarak da göstergeküre kavramı içerisinde yer aldığı düşünülen ve kültüre özgü jestler ve mimikler şeklinde açıklanabilir. Kültürler arası bu farklı göstergeler, dil öğretiminin sözel olmayan görsel göstergeleri de içerdiğini göstermektedir. Bu durumda, öğretmenin ve öğrencinin kültürlerine özgü jestler ve mimikler arasındaki bu anlam farklılığı, iletişimde bir kopukluğa neden olabilmektedir. Öğrenci, kendi kültürel kodlarını kullanarak anladığını ifade etmeye çalışırken, öğretmen bu ifadeyi yanlış yorumlayabilmektedir. Bu noktada, göstergeküre kavramı, iletişimin sadece dilin sözcükleriyle değil, aynı zamanda kültüre özgü jestler, mimikler ve diğer sözel olmayan göstergelerle nasıl şekillendiğini açıklamaktadır. Dil öğretimi bağlamında, öğretmenlerin sadece dilbilgisine odaklanmak yerine öğrencilerin sözel olmayan ifadelerini de dikkate almaları önemlidir. Bu, öğrencilerin gerçek anlamda konuyu anlayıp anlamadığını değerlendirmek ve kültürler arası iletişimde etkili bir şekilde iletişim kurmak için gereklidir.

Her dil gibi Türkçe de kültürün bir bilgi deposudur. Öğretmenler, yabancı öğrencilere kelime ve ifadelerin kültürel bilgi taşıdığı fikrini tanıtarak öğrencilerde Türk yaşam tarzına yönelik daha derin bir takdir geliştirmek önemlidir. Lotman'ın yaklaşımı ile amaç kültürün çeşitli göstergebilimsel sistemler aracılığıyla iletilmesini ve sürdürüldüğünü vurgulayarak, onu Türkçe gibi zengin bir kültürel mirasa derinlemesine yerleşmiş bir dilin öğretilmesi için ideal bir araç hâline getirmektedir. Türkçe, deyimler ve atasözlerinden belirli kelimelerin farklı bağlamlarda kullanımına kadar sembolizmle doludur. Kültürel Göstergebilim, öğrencilerin Türk dilinin bir iletişim aracından daha fazlası olduğunu anlamalarına yardımcı olmaktadır; Türk düşünce tarzını ve

dünyayı algılama biçimini anlamaya açılan bir kapıdır. Dil ve kültür arasındaki ilişki, her toplumun yaşamak için ürettiği maddi ve manevi değerlerin kültür ögesi içinde yer aldığını göstermektedir. Dil, bu kültürün gelişip güçlenmesini, kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamaktadır. Kültür, objektif olarak sunulması gereken ve her ülkeye özgü nitelikleri barındıran toplumun önemli temellerinden biridir. Dil, bir toplumun dili, o toplumda yaşayan bireylerin genel kültürünü yansıtmaktadır. Bu nedenle, dilin kültürün bir ürünü olduğu ve kültürün dil aracılığıyla iletilip sürdürüldüğü vurgulanmaktadır (Göçer,2013).

Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde, öğretmenin öğrenilen geçmiş zamanı (-mış, -miş, -muş, -müş) öğretimi sırasında öğrenilen geçmiş zamanı “*dedikodu zamanı*” olarak nitelendirmesi ve ders sırasında konu ile verdiği örneklerinde hem ses tonunu hem de jest ve mimiklerini “*dedikodu zamanı*” adlandırmasını destekler şekilde kullanması da Lotman’ın göstergeköresini ilgilendiren kültürle ilgili bir anlamlandırma olarak görülmektedir. Bu anlamlandırma öğrencinin kitapta sadece bir kural olarak verilen zaman ekinin gündelik hayattaki yerini ve kullanımını görmesine de olanak sağlayacaktır.

Yabancılarla Türkçe öğretiminde Lotman’ın göstergeköresinin rolü, dilin ve kültürün karmaşıklığını anlamak ve öğrencilere daha derin bir anlayış kazandırmak için büyük öneme sahiptir. Lotman (1978)'a göre her toplum, dünyayı, kültürel olarak "kendi dünyası" ve "ötekinin dünyası" olarak ikiye ayırmaktadır. Bu göstergeköre, küresel göstergeköreye tümüyle kapalı değildir, hatta onunla sürekli olarak iletişim ve etkileşim hâlinindedir. Göstergekörede yer alan kültür göstergeleri; dil, simgeler, renkler, müzikler, kahramanlar, gelenekler, inanışlar, değerler, efsaneler gibi çok geniş bir alanda görünmekte ve o toplumu başka göstergekörelerde yer alan diğer toplumlardan ayırmaktadır. Lotman’ın kavramları, öğrencilerin Türk kültürünü ve dilini daha iyi anlamalarına yardımcı olabilir. Ayrıca, öğrencilerin dil öğrenme sürecinde daha etkili bir şekilde yer almalarını sağlamaktadır.

Öğrencilerin kelimelerin bağlamsal anlamlarını anlamalarına ve dil öğrenme deneyimlerini geliştirmelerine yardımcı olmak için Türkçe öğretiminde resimler, fotoğraflar, çizimler ve videolar gibi görsel yardımcıları kullanabilirler. Görseller, öğrenme sürecini daha ilgi çekici ve daha geniş bir öğrenci kitlesi için, özellikle de görsel öğrenme stiline sahip olanlar için erişilebilir hâle getirerek Türkçe öğretiminin etkililiğini arttırmada önemli bir rol oynamaktadır. Bu yardımcıları dil eğitiminde birçok fayda sağlamaktadır. Örneğin infografikler, karmaşık dil bilgisi kurallarının ve sözcük dağarcığının anlaşılmasına yardımcı olarak bilgiyi sunmanın görsel olarak çekici bir yolunu sunmaktadır (Öztürk,2021). İnfografikler, dil öğrenenlere soyut konuları somut ve görsel bir şekilde sunma avantajı sağlamaktadır. Kültürün kullanımı, öğrencilerin dil bilgisi kurallarını sadece mekanik bir şekilde öğrenmek yerine, dilin pratik kullanımına entegre etmelerine olanak tanımaktadır. İnfografikler aracılığıyla, günlük yaşamda yaygın olarak kullanılan ifadeleri ve gelenekleri

gösteren grafikler hazırlanabilir. Örneğin, kahve kültürü, bayram gelenekleri veya özel günlerde kullanılan ifadeler gibi konularda infografikler, dil öğrenenlere Türk kültürünü öğretme fırsatı sunabilir. Türk mutfağı zengin ve çeşitlidir. Yemek tarifleri, geleneksel yemeklerin adları ve içerikleri gibi bilgiler içeren infografikler, dil öğrenenlere hem dil bilgisi hem de Türk mutfağı hakkında bilgi verebilir. Türkiye'nin tarihini ve ünlü turistik yerlerini anlatan infografikler, dil öğrenenlere Türk tarihini ve coğrafyasını öğretme imkânı sunmaktadır. Bu, dil öğrenenlere Türk kültürünü daha derinlemesine anlamalarına yardımcı olabilir. Kilim dokuma, seramik yapımı gibi geleneksel el sanatları hakkında bilgiler içeren infografikler, öğrencilere Türk el sanatlarını ve geleneksel giyim kültürünü göstererek dil öğrenmelerini zenginleştirebilir. Türk edebiyatının önemli şahsiyetleri, ünlü yazarlar ve eserleri hakkında bilgiler içeren infografikler, dil öğrenenlere Türk edebiyatını keşfetme şansı sunabilir.

Resimler ve fotoğraflar, kelimeleri ve cümleleri bağlamsallaştırmaya yardımcı olarak dili daha ilişkilendirilebilir hâle getirmektedir. Videolar gerçek hayattan durumlar sunarak öğrencilerin dili pratik kullanımda kavramasını sağlamaktadır (Çakır,2006). Örneğin, alışveriş, sokak manzaraları ve ev yaşantısı gibi konuları içeren resimler, öğrencilere Türk günlük yaşamını anlama ve dil becerilerini geliştirme şansı sunabilir. Ayrıca, videolar gerçek hayattan durumları sunarak öğrencilere dilin pratik kullanımını kavratmaktadır. Türk mutfağına dair videolar, yemek tarifleri ve yemek pişirme süreçleri hakkında görsel materyaller, dil öğrenenlere sadece dil bilgisi değil, aynı zamanda Türk kültürünün lezzetlerini de keşfetme imkanı tanımaktadır. Bu şekilde, görsel materyallerin kullanımı, dil öğrencilerine sadece dilin kurallarını değil, aynı zamanda dilin kültürel bağlamını ve günlük hayattaki kullanımını anlama konusunda önemli bir avantaj sağlamaktadır.

Podcast'ler ve filmler gibi görsel-işitsel materyaller dinleme ve konuşma becerilerine katkıda bulunmaktadır (Çakır,2006). Ayrıca Elektronik Performans Destek Sistemi (EPSS), isteğe bağlı bilgi ve rehberlik sunarak öğrenciler için paha biçilmez bir kaynak görevi görmektedir (Nadera,2021). Türk kültürüne dair konuları işleyen podcast'ler, öğrencilere dilin yanı sıra Türk gelenekleri, sanatı, müziği ve günlük yaşamı hakkında bilgi sağlayabilir. Podcast'ler, dil öğrenenlere dil kullanımını duyma fırsatı sunarak dinleme becerilerini geliştirebilir. Türk filmleri, dil öğrencilerine Türk kültürünü ve dilini daha yakından tanıma şansı sunmaktadır. Film izleme etkinlikleri, dilbilgisi kurallarını ve konuşma pratiklerini pekiştirmenin yanı sıra, öğrencilere Türk toplumunun değerleri ve normları hakkında bilgi verebilir. Türk sanatı ve müziği hakkında materyaller, öğrencilere dil öğrenmeleriyle birlikte Türk kültürünü de keşfetme imkânı tanımaktadır. Örneğin, Türk sanatçılarının şarkıları, dil öğrenenlere hem dil becerilerini geliştirmekte hem de Türk müziği ve kültürünü anlamakta yardımcı olmaktadır. Bu materyaller, dil öğrencilerinin sadece dilbilgisi kurallarını değil, aynı zamanda Türk kültürünü de anlamalarına yardımcı olarak dil öğrenme deneyimini daha zengin hâle getirmektedir.

Örneğin . Gazi TÖMER Yabancılar İçin Türkçe kitabında C1 seviyesinde Barış Manço'nun "Yaz Dostum" (Temur vd., 2013:57), şarkısının sözlerinde geçen boşlukları dolduran kelimeler, Türk kültürüne, yaşam tarzına ve tarihine özgü anlamlar taşımaktadır. "Gönül," "dostluk," "parça," "hayır," gibi kelimeler, Türkçenin duygu zenginliğini ve kültürel derinliğini ifade etmektedir. Aynı zamanda, şarkının sözleri içindeki karakterler, örneğin "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa," şarkının Türk kültürüne özgü bir atmosfer içinde geçtiğini göstermektedir. Bu şarkı, göstergelere kavramını Türkçe öğretimi bağlamında da düşündürücüdür. Mimar Sinan örneğinde olduğu gibi, Türkçe öğretiminde kültürel göstergelerin kullanılması, dilin daha derin bir anlamda öğrenilmesine katkı sağlamaktadır. Şarkı, Türk kültürünün ve dilinin birbirine nasıl entegre olduğunu ve dilin yaşayan bir yapı olduğunu öğrencilere hissettirmektedir.

Eğitmciler, bu görsel yardımcılarını Türkçe öğretimine dahil ederek, çeşitli öğrenme tercihlerine hitap eden ve öğrencilerin dil öğrenme deneyimlerini geliştiren dinamik ve kapsayıcı bir öğrenme ortamı yaratabilmektedir.

Lotman'ın göstergesüresi, öğrencilerin göstergebilimsel bilinci geliştirmeye yardımcı olmaktadır. Lotman'ın teorisi metni modellemek ve dile bilgi-kuramsal yaklaşımı analiz etmek için kullanılmıştır. Bu yaklaşım, anadili Türkçe olmayanların Türkçe dilinin biçimselliğini ve bunun kültürel bağlamla nasıl ilişkili olduğunu anlamalarına yardımcı olmaktadır (Cretu,2008). Lotman'ın göstergesüresi çevirinin kültürel etkilerini analiz etmek için kullanılmaktadır (James,2001). Bu, ana dili Türkçe olmayan konuşmacıların dil ve kültürün nasıl iç içe olduğunu ve Türkçe dilinin kültürel açıdan uygun bir şekilde nasıl tercüme edileceğini anlamalarına yardımcı olabilir. Özellikle çeviri sürecinde, dilin taşıdığı kültürel öğelerin doğru bir şekilde aktarılması büyük önem taşımaktadır.. Lotman'ın göstergesüresi kavramı, bu noktada dilin kültürel bağlamını anlamak ve doğru bir şekilde çeviri yapabilmek için önemli bir araç olabilir (Yaman,2022).

Ana dili Türkçe olmayan konuşmacıların dilin somutlaştırılması ve jestlerin nasıl kullanılabileceğini anlamalarına yardımcı olmak için Lotman'ın göstergesüresi oldukça faydalı olabilmektedir (Çakır,2011). Bu yaklaşım, eğitimcilerin Türk kültüründe jestlerin kullanımı da dahil olmak üzere sözsüz iletişimi derinlemesine incelemelerine olanak tanımaktadır. Yabancı öğrenciler için, Türk kültürünün bu göstergelerini anlamak, dilin gerçek kullanımını daha iyi anlamalarına yardımcı olabilir. Örneğin, jest ve mimiklerin nasıl kullanıldığı, bir kişinin duygu durumunu veya niyetini nasıl ifade ettiği konusundaki bilgi, yabancı öğrencilere iletişimde daha yetenekli olmalarını sağlayabilir. Öğrencilere sembolizmin farklı katmanlarını ve göstergebilimsel sistemlerin karmaşıklığını anlatmak, dilin yüzey anlamının ötesindeki sembolik ifadeleri keşfetmelerine yardımcı olmaktadır. Kültürel bağlam içinde dilin nasıl kullanılması gerektiğine dair bilgi, yabancı öğrencilere yanlış anlaşılmalrı ve

kültürel hassasiyet konularını daha iyi ele almalarına yardımcı olabilir. Ayrıca yazılı metinler, filmler, sözlü gelenekler gibi çeşitli materyaller aracılığıyla da kültürel etkileşim sağlanabilmektedir (İşcan,2017). Öğretmenler bu materyalleri öğrencileri Türk kültürüyle tanıştırmak ve kültürel bağlamda dil becerilerini geliştirmelerine yardımcı olmak için kullanabilirler. Bu nedenle, Lotman'ın göstergeküresi, Türk dilinin sadece kelime bilgisi ve dilbilgisiyle değil, aynı zamanda kültürel ifade biçimleri ve göstergelerle de ilişkilendirildiği bir bütün olarak öğretilmesi gerektiği konusunda öğretmenlere rehberlik edebilmektedir. Bu, yabancı öğrencilerin dilin kültürel nüanslarını daha iyi anlamalarına ve dilin farklı bağlamlarda uygun bir şekilde kullanmalarına yardımcı olabilir. Öğrencilere daha kapsamlı bir öğrenme deneyimi sağlamak için öğretmenlerin kültürel unsurları dil öğretimlerine dahil etmeleri önemlidir.

Sonuç

Yuri Lotman'ın göstergeküresi yabancı öğrencilere Türkçe öğretmek için güçlü bir çerçeve sunmakta ve dilin göstergebilimsel özelliklerini vurgulamaktadır. Bu, Türk kültürünün diline örülmüş sembollerden, anlam ileten sözel olmayan ipuçlarına kadar uzanan zengin bir dokunun anlaşılmasına kapı aralamaktadır. Derin kültürel kökleriyle Türkçe, Lotman'ın göstergeküre merceğinden insan deneyiminin büyüleyici bir keşfine dönüşmektedir. Bu yaklaşımla Türkçe öğretmek yalnızca dil becerilerini kazandırmakla kalmamakta, aynı zamanda öğrencileri gösterge ve sembollerin sözcükleri aşan anlattığı hikâyeleri Türk kültürünün kalbine adım atmaya davet etmektedir.

Türkçe öğrenimi açısından bu kavram, Türk dilini sadece bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda Türk kültürünün bir yansıması olarak görmemizi sağlamaktadır. Genel olarak göstergeküre yabancılarla Türkçe öğretiminde değerli bir araç olabilir; çünkü dil ve kültür arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamalarına ve dilin kendisine ilişkin daha derin bir anlayış geliştirmelerine yardımcı olabilmektedir. Bu teori, yabancı öğrencilere dilin sembolik ve göstergesel yönlerini anlama, sözel olmayan ipuçlarını analiz etme ve dilin kültürel bağlamını kavrama konusunda önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Öğretmenler, bu teoriyi Türkçe öğretiminin farklı yönlerinde kullanarak yabancı öğrencilerin öğrenme deneyimlerini zenginleştirebilirler, dil öğretimini daha anlamlı ve etkili hâle getirmek için bir araç olarak kullanabilirler. Lotman'ın göstergeküresi, öğretmenlerin ve öğrencilerin yabancı dil öğretiminde hedef kültürün göstergebilimsel göstergeleri hakkında daha yüksek bir farkındalık geliştirmelerine yardımcı olabilir. Eğitimciler, *Göstergeküreyi* Türkçe öğretimine dahil ederek, yabancı öğrencilere daha derin ve kapsayıcı bir dil öğrenme deneyimi sunabilir, bu da yalnızca dil yeterliğini değil aynı zamanda kültürel takdir ve empatiyi de geliştirebilir. Bu teori, dilin yalnızca sözcüklerin ve cümlelerin ötesinde birçok sembol ve gösterge içerdiğini vurgulayarak, yabancı öğrencilere dilin derinliklerine inme fırsatı sunmaktadır. Dilin göstergebilimsel yönlerini anlayarak öğrenciler hem dilin

anlamını daha iyi kavrarken hem de kültürel bağlama daha iyi uyum sağlama yeteneği kazanabilirler.

Sonuç olarak, Lotman'ın göstergeküresi, yabancı öğrencilerin Türkçe öğreniminde eşsiz bir teorik perspektif ve öğretmenlere öğrenme deneyimlerini daha da zenginleştirmek için çeşitli araçlar sunmaktadır. Bu, öğrencilerin dilin sembolik ve kültürel boyutlarını daha derinlemesine anlamalarına ve etkili bir şekilde iletişim kurmalarına yardımcı olabilmekte ve bu durum Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi sürecinde ders kitaplarında yer alan metinlerden başlayarak, sınıf içi etkileşim sayılabilecek öğretmen öğrenci ilişkisinde kullanılan jest ve mimiklerin anlamlandırılmasında ve Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencinin gündelik yaşantısındaki sıklıkla kullanabileceği kalıp ifadeler ile Türkçenin zenginliğinin bir göstergesi olan atasözü, deyimlerdeki mecazlı ifadelerin öğrenci tarafından anlaşılabilir şekilde çevresi ile daha kolay iletişim kurabileceğinin bir göstergesi olarak görülmektedir. Tüm bu unsurların bir araya gelmesi, dilin öğrenilmesini sadece dil bilgisi kuralları ve kelime dağarcığı üzerinden değil, aynı zamanda gerçek hayatta kullanılan bağlamlar ve kültürel ifadeler üzerinden de gerçekleştirilmesini sağlamaktadır. Bu yaklaşım, öğrencilerin dil öğrenme sürecinde daha etkili, işlevsel ve bağlam odaklı bir deneyim yaşamalarına olanak tanınmaktadır.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Baghzou, S. (2021). Language, Culture and Related Disciplines. *Al-Athar*, Special issue, 82-89. ISSN 1112-3672
- Besse, H. (1982). Des convenances du discours litteraire a la classe de langue (From literary conventions to the language class). *Francais dans le Monde*, 166, 55-63.
- Brumfit, C., & Carter, R. (Eds.). (1986). *Literature and language teaching*. Oxford University.
- Cretu, A. I. (2008). *Modelling The Text: Iurii Lotman's Information-Theoretic Approach Revisited* [Doctoral dissertation]. The Ohio State University.
- Çakır, I. (2006). The use of video as an audio-visual material in foreign language teaching classroom. *Turkish Online Journal of Educational Technology-TOJET*, 5(4), 67-72.
- Çakır, I. (2011). Yabancı dil öğrenme ortamlarında kültürün rolü. *Milli Eğitim Dergisi*, 41(190), 248-255.
- Dufays, J. L. (1991). Dictionnaires, clichés et doxa: voyage en stéréotypie. *Le français aujourd'hui*, 94, 27-36.
- Göçer, A. (2013). Türkçe öğretmeni adaylarının dil kültür ilişkisi üzerine görüşleri: Fenomenolojik bir araştırma. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(2), 25-38.

- James, K. (2001). *Choose a text, translate it into your language and consider the cultural implications for translation*. <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/cels/essays/translation-intro/james1.pdf>.
- İşcan, A. (2017). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kültür aktarım aracı olarak filmlerden yararlanma\utilising from movies as a mean of cultural transmission in Turkish language teaching as a foreign language. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (58), 437-452.
- Lotman, J. M., Ivanov, V. V., Pjatigorskij, A. M., Toporov, V. N., & Uspenskij, B. A. (1973). Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts) 12. In: Salupere S, Torop P, Kull K (eds) *Beginnings of the Semiotics of Culture*. Tartu: University of Tartu Press, pp. 51– 77.
- Lotman, M.& Boris, U. (1978). On the semiotic mechanism of culture. *Trans. George Mihaychuk. New Literary History*, 9/ 2, 211-232.
- Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the mind. a semiotic theory of culture*. London: I.B. Tauris.
- Lotman, Y. (1999). *La sémiotique*. Presses universitaires de Limoges.
- Lotman, J. (2005). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*, 33(1). 205–229.
- Lotman, Y. (2012). *Düşünen dünyaların içinde insan-metin-semiyosfer-tarih*. Bilgesu Yayınları.
- Marrone, G. (2016). *Principes de la sémiotique du texte (Vol. 43)*. Mimesis.
- Nadera, B. (2021). Language learning skills related problems in teaching Turkish as a foreign language: the case of the intensive courses of languages at Theuniversity of Tlemcen, Algeria. *Ijasos-International E-Journal Of Advances In Social Sciences*, 6(18), 1034-1037.
- Öztürk, I. Y. (2021). *Using infographics in teaching Turkish as a foreign language*. Special Issue for IETC, ITEC, ITICAM, IQC, IWSC & INTE. Available at: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED617661.pdf>
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris, Éd. Le Seuil.
- Temur,N., Kurt,M., Yüce, S., Mehmet,G., Gökalp,Ş., Uluğlar,B., Korkut, Ö., Çevik, M., Kanmaz,E., Hımmım,E. Yeşilyurt,Ş., Bulduk,H., Kaplan,H., Özden,S., Kümüştaş,N., Haykır,T., İşcanoğlu,İ., Bakan,H., Koçak,S., Güven, D., Keskin, F., Bağrıaçık, Z. (2019). *Gazi Üniversitesi TÖMER Yabancılar İçin Türkçe B1 Orta Düzey Ders Kitabı*. Ankara: Başak Matbaacılık.
- Temur,N., Kurt,M., Yüce, S., Mehmet,G., Gökalp,Ş., Uluğlar,B., Korkut, Ö., Çevik, M., Kanmaz,E., Hımmım,E. Yeşilyurt,Ş., Bulduk,H., Kaplan,H., Özden,S., Kümüştaş,N., Haykır,T., İşcanoğlu,İ., Bakan,H., Koçak,S., Güven, D., Keskin, F., Bağrıaçık, Z. (2019). *Gazi Üniversitesi TÖMER Yabancılar İçin Türkçe C1 İleri Düzey Ders Kitabı*. Ankara: Başak Matbaacılık.
- Yaman, B. (2022). *Lotman kültür göstergebilimi bakış açısından Nasreddin Hoca fıkraları ve İngilizce çevirileri*. Eğitim Yayınevi.

KURNAZ PETİR VE NASREDDİN HOCA FIKRALARININ KONULARI ÜZERİNE BİR İNCELEME*

A RESEARCH IN TERM OF THE SUBJECTS OF HITAR PETAR AND NASREDDIN HODJA'S ANECDOTES

Müge ATAKAN*
Levent DOĞAN**

Özet

Çalışmanın amacı, konuları bakımından birbirine benzerlik gösteren Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca fıkralarının ortak ve farklı yönleri açısından incelenmesidir. Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca gibi millî bir kimlik kazanmış iki önemli fikra tipine bağlı olarak anlatılan fıkralarda bulunan benzerliklerin ve farklılıkların irdelenmesi, yüzyıllar boyunca aynı coğrafyayı paylaşmış iki halkın karşılıklı olarak almış olduğu etkilerin ortaya konması bakımından önemlidir. Çalışmada metin merkezli tasnif yöntemi ve karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Aynı zamanda MAXQDA Nitel Veri Analizi Programından yararlanılmış, programdan elde edilen analizler çalışmada kullanılmıştır. Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca fıkraları konuları bakımından değerlendirildiğinde, fıkraların odak noktasının sosyal hayatın içinde kurulan ilişkiler ve bu ilişkilerden doğan çarpıklıklar olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca fıkraları arasında konuları bakımından birbirine benzerlik gösteren fıkralar karşılaştırıldığında, pek çok ortak ve farklı unsurun bulunduğu belirlenmiştir. Birbirine benzer gelişen giriş bölümlerinin ardından gelişme ve sonuç bölümlerinin farklı seyrettiği fıkralara rastlanmıştır. Aynı zamanda eleştirilen

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:**19.02.2024;**Kabul tarihi:**12.04.2024
Kaynak gösterilme: ATAKAN, M.-DOĞAN, L. (2024): Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca Fıkralarının Konuları Üzerine Bir İnceleme, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 67-84.

Bu çalışma Dr. Öğr. Üyesi Levent DOĞAN'ın danışmanlığında Müge ATAKAN tarafından 2023 yılında hazırlanan “*Bulgar Fıkra Tipleri ile Türk Fıkra Tiplerinin Karşılaştırılması Üzerine Bir İnceleme: Kurnaz Petir (Hitir Petir) ve Nasreddin Hoca Örneği*” adlı Doktora Tezinden türetilmiştir.

* Dr., Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Filoloji Bölümü Edirne / TÜRKİYE mugesamdan@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0002-5841-4703>

** Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Edirne / TÜRKİYE ldogan@trakya.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-0538-4002>

davranışın ve ana fikrin benzer özellikler göstermesine rağmen çeşitli boyutlarda farklılıkların yer aldığı fıkralar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kurnaz Petir, Nasreddin Hoca, fıkra, konu

Abstract

The aim of the study is to examine the anecdotes Hitar Petir and Nasreddin Hodja, which are similar to each other in terms of their subjects, in terms of their common and different aspects. Examining the similarities and differences in the anecdotes told based on two important anecdotes types that have gained a national identity, such as Hitar Petir and Nasreddin Hodja, is important in revealing the mutual influences of two people who have shared the same geography for centuries. Text-centered classification method and comparison method were used in the study. At the same time, MAXQDA Qualitative Data Analysis Program was used and the analyzes obtained from the program were used in the study. When Hitar Petir and Nasreddin Hodja anecdotes are researched in terms of their subjects, it is seen that the focus of the anecdotes is the relationships established in social life and the distortions arising from these relationships. In addition, when anecdotes between Hitar Petir and Nasreddin Hodja anecdotes, which are similar to each other in terms of their subjects, were compared, it was determined that there were many common and different elements. It has been observed that there are anecdotes in which the development and conclusion sections follow different introductory sections that are similar to each other. At the same time, although the criticized behavior and the main idea have similar characteristics, anecdotes with differences in different dimensions have been identified.

Keywords: Hitar Petir, Nasreddin Hodja, anecdote, subject

Giriş

Halk edebiyatının anlatma esasına bağlı türlerinden biri olan fıkralar, uzun bir geçmişe ve yayılma sahasına sahiptir. Yapısında bulundurduğu mizah, hiciv, tenkit, ders verme gibi özellikleri bakımından, karşılaşılan aksaklıkların ve çarpıklıkların eleştirilmesinde sıklıkla başvurulan bir araç olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda da fıkralar, malzemesi olduğu ve kendisini temsil etme yetkisi verilen halkın olaylar karşısında sergilediği refleksleri, yaklaşım biçimini, olumlu ve olumsuz özelliklerini üzerinde taşır (Elçin, 2004). Aynı zamanda içinde doğduğu halkın sahip olduğu milli hafıza, gelenekler, ortak hassasiyetler, ahlak ve değer yargıları gibi daha pek çok özgün niteliğin gelecek kuşaklara aktarımında önemli bir rol oynar. Kolektif edimlerin aktarımı, fıkraya konu teşkil eden olayın ve iletilmek istenen düşüncenin zaman ve mekân unsurları yardımıyla fıkra tipleri üzerinden gerçekleştirilir (Ekici, 2009).

Çalışmada Bulgar ve Türk fıkralarının en önemli fıkra tipleri olan Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca'ya bağlı olarak gösterilen fıkralar konuları bakımından incelenmiştir. Çalışmada metin merkezli tasnif yöntemi ve karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Aynı zamanda MAXQDA Nitel Veri Analizi Programından alınan analizlerden yararlanılmıştır. Kurnaz Petir fıkraları Slavi Ganev'in 2019 yılında "Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca" (*Hitar*

Petr i Nastradin Hodja) adı ile yayınladığı kitabından alınarak kullanılmıştır (Ganev, 2019). Fıkralar için çeviri desteği alınmıştır. Nasreddin Hoca fıkraları ise Saim Sakaoğlu ve Ali Berat Alptekin'in 2014 yılında yayınladığı "*Nasreddin Hoca*" adlı kitaptan alınmıştır (Sakaoğlu & Alptekin, Nasreddin Hoca, 2014). Her iki fıkra tipinden de 100 olmak üzere toplamda 200 fıkra çalışmaya dahil edilmiştir. Fıkralar, kaynak metinde mevcut olan yazım şekline ve çevirilere bağlı kalınarak kullanılmıştır. Devrik cümle yapıları değiştirilmemiş, büyük-küçük harf gösterimleri olduğu gibi verilmiştir. Çalışmada menşe ve varyant araştırmasına yer verilmemiştir. Bu sebeple de incelenen fıkralar hakkında bu bağlamda bir değerlendirme yapılmamıştır. Kullanılan fıkralar ekler başlığı altında, Kurnaz Petr fıkraları için KP, Nasreddin Hoca fıkraları için ise NH kısaltması ile bu çalışmaya özgü bir şekilde numaralandırılarak verilmiştir.

Fıkra Kavramı

Türk Halk Edebiyatında fıkra kavramına bakıldığında ilk olarak "*küg*" ve "*külüt*" kelimeleri kaşımıza çıkmaktadır. Bu kelimelerin Kaşgarlı Mahmut tarafından Türkçe'nin bilinen en eski sözlüğü olan Divânü Lügâti't-Türk'te "*halk arasında dilden dile dolaşan güldürücü şeyin adı*" ve "*insanlar arasında gülünecek kişi*" olarak tanımlandığı görülmektedir (Mahmut, 2018). Daha sonra bu kelimelerin yerine "*kıssa, masal, nükte, mizah, hikâye, latife*" gibi kelimeler kullanılmaya başlamıştır (Özkan, Nasreddin Hoca Tarihi Şahsiyeti ve Fıkraları Üzerine Bir İnceleme, 1983). 16. yüzyıl itibarıyla de "*latife*" sözü ile edebî bir terim olarak yaygınlık kazanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında fıkra türü "*halkın yarattığı güldürücü hikâyeler*" olarak nitelendirilmeye başlamıştır. Bu niteleme, Avrupalı araştırmacıların fikrayı "*anecdote*" adı altında incelemesi ile eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir (Altunel, 1990). Anekdot kelimesi Yunanca "*anekdota*"dan gelmektedir ve "*yayımlanmamış, çıkmamış*" anlamındadır. Anekdot kelimesinin günümüzdeki anlamına gelmesi ise Bizanslı tarihçi Prokopios'un yazdığı ve yabancı dillere "*yayınlanmamış anılar*" ya da "*gizli tarih*" olarak çevrilmiş kitabının orijinal adı olmasından kaynaklanmaktadır (Yıldırım, 2016).

Fıkra kavramı üzerine yapılan sözlük tanımları ise şu şekildedir: Türk Dil Kurumu tarafından dilimize Arapça'dan geçmiş bir kelime olan fıkra "*kısa ve özlü anlatımı olan, nükteli, güldürücü hikâyecik*", Fransızca'dan geçmiş bir kelime olan anekdot (anecdote) ise "*hikâyecik*" olarak tanımlanmaktadır (TDK). Ferit Devellioğlu Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'ta fıkranın tanımını "*3. kısa hikâye, masal, kıssa.*" olarak vermiştir (Devellioğlu, 2012). Ötügen Türkçe Sözlük'te anekdotun tanımı, "*(Fr. anecdote) is. İlginç ve az bilinen bir olayın kısa ve özlü anlatımı*" şeklindedir (Çağbayır, 2006). Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü ise fikrayı "*Temelinde az çok mizah, nükte, hiciv hatta tenkit unsuru taşıyan, günlük olaylardan*

hareketle hisse kapmayı hedef tutan sözlü, kısa, mensur hikâye” olarak tanımlanmaktadır (Kaya, 2007).

Fıkra, bu alanda çalışmalar yapan araştırmacılar tarafından da çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Dursun Yıldırım’ın fıkra tanımı şu şekildedir:

“Fıkra, hikâye çekirdeğini hayattan alınmış bir vak’a veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa ve yoğun anlatımlı, beşerî kusurlarla içtimai ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıddiyetleri, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin bir istihza yoluyla yansıtan; umumiyetle bir fıkra tipine bağlı olarak nesir diliyle yaratılmış, sözlü edebiyatın müstakil şekillerinden ibaret yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelerden her birine verilen isimdir.” (Yıldırım, 2016).

Şükrü Elçin *“Umumiyetle gerçek hayat hâdiselerinden hareketle 'hisse' kapmayı hedef tutan ve temelinde az çok nükte, mizah, tenkid ve hiciv unsuru bulunan sözlü, kısa, mensur hikâyelere fıkra denir”* görüşünü açıklamıştır (Elçin, 2004). Saim Sakaoğlu ise *“İnsanları bazen güldürmek ve eğlendirmek; bazen de düşündürmek ve ders vermek amacıyla anlatılan, genellikle gerçek olaylara dayanan, kısa nesir şeklindeki halk anlatmalarımızı fıkra diye tanımlayabiliriz”* şeklinde ifade etmektedir (Sakaoğlu, 1984).

Fıkralar, masal ve hikâye gibi diğer halk edebiyatı türleri ile birtakım benzer özellikler sergilemektedir. Fıkralar, Antti Aarne ve Stith Thompson tarafından müstakil bir şekilde ele alınmamış ve masal alt başlığı altında incelenmiştir. Bu durum, Bulgar Halk Edebiyatında da kendini göstermektedir. Bulgar halk bilimi araştırmacıları yaptıkları çalışmalarında fıkraya ya hiç yer vermemiş ya da masal başlığı altında ele almıştır (Vılçev, 1975). A. Teodorov Balan gibi araştırmacılar fabl ve efsane dışındaki tüm türleri masal başlığı altında incelerken (Balan, 1896), M. Arnaudov efsaneleri de bu başlık altında vermiştir (Arnaudov, 1905). Bulgar Halk Edebiyatı alanında fıkraları konu alan az sayıda ve bunlara benzer diğer çalışmalarda da fıkraların yapı ve muhteva özellikleri bir incelemeye tabi tutulmamış ve yapı unsurları bakımından değerlendirme yapılmamıştır (Dinekov, 1963; Vılçev, 1975).

Bulgar Halk Edebiyatında fıkra kavramına baktığımızda, ilk olarak türler arasında benzerliklerin ve tanımlamalarda birbirinin yerine kullanımların söz konusu olduğu görülmektedir. (Vılçev, 1975). Bu durum yapı bakımından fıkraların karakteristik özelliklerinin dışına çıkan ve diğer türlere yakın özellikler gösteren malzemenin mevcut olmasına bağlanmaktadır (Dinekov, 1963; Vılçev, 1975). Ancak Bulgar Halk Edebiyatı alanında *“anekdot” (анекдот) kelimesi “önemli bir insanın hayatından komik bir olayın çoğunlukla biraz abartılı bir şekilde anlatıldığı veya zekâsının vurgulandığı kısa mizahî hikâye.”* tanımı etrafında toplanmaktadır (Lübomir Georgiev,

1968; Reçnik na Bılgarskiya Ezik). Aynı zamanda Edebiyat Terimleri Sözlüğü “...bizim folklorumuzda çoğu anekdot Kurnaz Petır adı etrafında gruplandırılmıştır.” ifadesine de yer vermektedir. (Lübomir Georgiev, 1968; Reçnik na Bılgarskiya Ezik). Zeynep Zafer, 2018 yılında yayınladığı Türkçe-Bulgarca Sözlük’te fıkra, anekdot ve hikâyecik kelimelerini “анекдот, вич” (anekdot, vitz) olarak tanımlamaktadır (Zafer, 2018). Bulgar Dili Enstitüsü’nün hazırladığı Bulgar Dili Sözlüğü Almanca nükte/şaka anlamında olan “witz” kelimesinden alınan Bulgarca “vitz” (вич) kelimesini de “*esprili bir sonla biten eğlenceli, kısa bir sözlü hikâye; anekdot*” olarak tanımlanmaktadır (Reçnik na Bılgarskiya Ezik).

Kurnaz Petır

Kurnaz Petır Bulgar fıkralarının ana kahramanıdır ve Bulgar fıkraları yaygın olarak Kurnaz Petır fıkra tipine bağlı olarak anlatılmaktadır. Kurnaz Petır, Bulgar halkının üstün gelme yeteneklerini, zekasını, olumlu özelliklerini barındıran, millî karakter kazanmış önemli bir fıkra tipidir (Dinekov, 1963).

Bulgar fıkralarında büyük öneme sahip olan Kurnaz Petır’ın yaşamış bir kişi olup olmadığı çeşitli çalışmalarla ortaya konmaya çalışılmıştır. Kurnaz Petır’ın yaşamış bir kişi olduğu yönünde kanıt bulunmadığı bilgisi pek çok çalışmada yer almaktadır (Vılçev, 1975; Acaroğlu, 2007; Tsankova, 2022). Kurnaz Petır’ın ortaya çıkış sürecine baktığımızda da farklı görüşlerin ortaya atıldığı görülmektedir. Dinekov, Orta Çağ dönemine ait fıkra kayıtlarının mevcut olmaması sebebiyle, Kurnaz Petır’ın tam olarak ne zaman ortaya çıktığı konusunda kesin bir yargıya varmanın mümkün olmadığı görüşündedir (Dinekov, 1963). Vılçev ise konuyu geniş bir çerçevede değerlendirerek 16. ve 17. yüzyılların muhtemel tarihler olduğunu savunur (Vılçev, 1975). Bulgar bilim insanları, Bulgar halkının Osmanlı Devleti’nin hakimiyeti altında geçirdiği sürecin, bu karakterin ortaya çıkışında önemli bir rol oynadığı görüşünde birleşmektedir (Dinekov, 1963; Vılçev, 1975). Aynı zamanda Nasreddin Hoca’nın Kurnaz Petır’ın ortaya çıkmasında ve “*Nasreddin Hoca’nın Bulgar ikizi*” olarak anılmasında büyük bir rolü olduğu bu alanda çalışmalar yapan araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir (Süleymanoğlu Yeniso, 2002; Acaroğlu, 2007; Radev, 2013). Bu konuda Vılçev’in “*Kurnaz Petır siması Akşehirli filozofun simasıyla doğmuştur.*” ifadesi de dikkat çekicidir (Vılçev, 1975).

Yazılı kaynaklarda Kurnaz Petır adı ilk kez 1870 yılında “*Makedonya*” gazetesinde geçmektedir. Dergide P.R. Slaveykoy tarafından halk hikâyelerini derlemek üzere bir çağrı yayınlanmıştır. Marko K. Tsepenkov adlı muhabirden gelen mektupta yer alan “*Kurnaz Petır’ın hikâyelerini derledim ve bunların yayınlanmak üzere bir kitapta bir araya getirilebileceği kanaatindeyim, bir Bulgar Nasradin Hoca- Kurnaz Peyo*” ifadeleri yer almaktadır (Vılçev,

1975). Daha sonra Kurnaz Petir fıkraları müstakil bir kitap halinde İliya Bliskov tarafından 1873 yılında “*Kurnaz Petir*” (Hitir Petir) adı ile yayınlanmıştır. Kurnaz Petir’a ait olarak gösterilen dokuz fıkranın yer aldığı kitapta Kurnaz Petir’ın fizikî görüntüsü hakkında bilgilere de yer verilmiştir (Bliskov, 1873). İlerleyen yıllarda Bulgar Halk Edebiyatı alanında yayınlanan pek çok çalışmada Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca’nın araştırma konusu olarak seçildiği görülmektedir.

Nasreddin Hoca

Nasreddin Hoca Türk dünyasının yanı sıra uluslararası çapta varlık gösteren, üzerine sayısız çalışmanın yapıldığı oldukça önemli bir simadır. Türk Halk Edebiyatı alanında fıkra denince akla gelen ilk isim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nasreddin Hoca’nın yaşamı ve tarihî kişiliğinin ortaya konması konusunda pek çok araştırmacı çalışmalarda bulunmuştur. Bu çalışmalarda farklı görüşler ortaya atılmıştır. Rene Basset ve Fehim Bayraktareviç, Nasreddin Hoca’nın yaşamış bir kişi olmadığını yönünde görüş bildiren isimler arasındadır (Kalaycı, 2018). İlhan Başgöz ve Saim Sakaoğlu gibi pek çok araştırmacı ise Nasreddin Hoca’nın yaşamış bir kişi olduğu yönünde fikir bildiriminde bulunmuşlardır. İlhan Başgöz “*Bize göre 13. yüzyılda yaşamış Nasreddin Hoca adında bir insan vardır. Fıkra kahramanımızın bu yüzyılda yaşadığından kuşku duymak için bir neden göremiyoruz.*” (Başgöz, 1999) derken, Saim Sakaoğlu “*Yaşadığını kabul ettiğimiz 13. yüzyıldan günümüze kadar artan bir ilgi ve sevgiyle taşınan Nasreddin Hoca fıkraları günümüzde inanılmaz bir sayıya ulaştırılmıştır.*” (Sakaoğlu & Alptekin, Nasreddin Hoca, 2014) ifadesinde bulunmuştur. Nasreddin Hoca’nın doğum tarihi ve yeri hakkında da farklı görüşler ortaya atılmıştır. Ancak araştırmacılar Nasreddin Hoca’nın 1208’de Eskişehir’in Sivrihisar ilçesinin Hortu Köyü’nde doğduğu konusunda birleşmişlerdir (Sakaoğlu & Alptekin, Nasreddin Hoca, 2014; Türkmen, 1999). Nasreddin Hoca’nın ölüm tarihi konusunda ise 1284-1285 tarihleri verilmektedir (Duman, Nasreddin Hoca-Cuha İlişkisinin Kısa Tarihi, En Eski Cuha Fıkraları ve Nasreddin Hoca Fıkralarının Cuha Fıkralarından Ayırdedilmesi İçin Bazı Ölçütler, 2009; Kalaycı, 2018). Nasreddin Hoca’nın ailesi, eğitim hayatı, yaptığı iş gibi konularda bilgiler kısıtlıdır. Babası Abdullah Efendi, annesi Sıdika Hatun’dur. İki kızı ve bir oğlu vardır. Eğitim hayatı Hortu’da medresede başlamıştır. Sivrihisar’a göçtükten sonra da Konya’da dönemin alimlerinden fıkıh eğitimi almıştır (Kalaycı, 2018). Daha sonra gölge kadısı (kadı namzeti) olarak görev yapmıştır (Önder, 1996).

Nasreddin Hoca’nın sözlü olarak varlık göstermeye başlaması 13. yüzyıla dayanmaktadır. 1840 tarihli Saltukname de buna kanıt olarak gösterilmektedir (Tatarlı, 1997). Saltukname’den sonra Nasreddin Hoca fıkraları Mehmet Gazfilî, Güvahi, Lamii Çelebi ve Taşlıcalı Yahya Bey gibi isimler tarafından yazıya aktarılmaya başlamıştır. 16. yüzyıl itibarıyla de

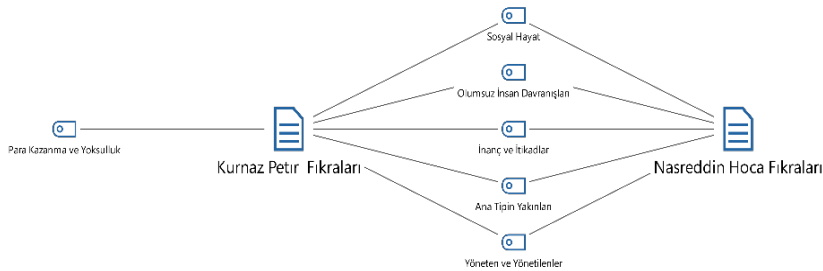
fıkralar yazma kitaplar haline getirilmiştir. Bu eserlerin en eskisi 1571 yılında yazılan “*Hikayet-i Kitab-ı Nasreddin*”dir (Duman, Nasreddin Hoca ve 1555 Fıkrası, 2008). İlk basılı kitap ise 1837’de yayınlanan ve 134 Nasreddin Hoca fıkrasının yer aldığı “*Letaif*” adlı eserdir (Duman, Nasreddin Hoca-Cuha İlişkisinin Kısa Tarihi, En Eski Cuha Fıkraları ve Nasreddin Hoca Fıkralarının Cuha Fıkralarından Ayırıldılması İçin Bazı Ölçütler, 2009).

Nasreddin Hoca fıkralarının yayılma sahasına bakıldığında sadece Türk dünyasında değil, Türklerin temas halinde bulunduğu diğer toplumların sözlü ve yazılı edebiyatlarında da önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir (Özkan, Türk Dünyasında ve Komşu Ülkelerde Nasreddin Hoca, 1997). Bu bağlamda Nasreddin Hoca fıkralarının Balkanlarda ve Bulgaristan’daki etkisi de yadsınamaz bir gerçektir. Nasreddin Hoca fıkralarının Balkanlarda yayılması hakkında araştırmacılar farklı yüzyıllara (14.-15. yüzyıllar ile 15.-16. yüzyıllar) işaret etmektedir (Yenisoy, 2008). Bulgaristan’da varlık göstermeye başlaması konusunda Vılçev, 16. ve 17. yüzyıllara işaret etmektedir (Vılçev, 1975). Nasreddin Hoca’nın Bulgaristan’da ortaya çıkmasının ardından da Kurnaz Petir’in karşıt bir karakter olarak yaratıldığı görüşü yaygındır (Duman, Nasreddin Hoca ve 1555 Fıkrası, 2008).

İnceleme

Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca fıkralarında oldukça renkli bir konu yelpazesi karşımıza çıkmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen fıkralar MAXQDA Nitel Veri Analizi Programında ele alındığında, konu ana teması altında 6 alt kod oluşturulmuş ve bu alt kodlar 248 kez kodlanmıştır. Fıkralar konularına göre tasnif edilirken, aynı fıkranın birden fazla konuya dahil edilmesi sebebiyle birden fazla konu altında kodlanan fıkralar da söz konusu olmuştur. Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca fıkralarında tespit edilen ana konular Şekil 1’de gösterilmiştir.

Şekil 1. Fıkralarda Tespit Edilen Ana Konular



Kaynak: MAXQDA Analytics Pro 2020 programında yapılan analizler kapsamında yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 1’de gösterildiği gibi, Kurnaz Petır ve Nasreddin Hoca fıkralarında konular sosyal hayat, olumsuz insan davranışları, inanç ve itikadlar, ana tipin yakınları, yöneten ve yönetilenler ile para kazanma ve yoksulluk olmak üzere altı ana başlık altında sınıflandırılabilir. Sosyal hayatı konu alan fıkralarda; komşuluk ilişkileri, alacak verecek meseleleri, misafirlik gibi, olumsuz insan davranışlarını konu alan fıkralarda; yalan söyleme, cimrilik, hırsızlık, adaletsizlik gibi, inanç ve itikadlar ile ilgili fıkralarda; namaz kılma, muska yazma ile hacı, peygamber, cennet ve cehennem gibi ifadeler, ana tipin yakınları ile ilgili fıkralarda; ana tipin hanımı/karısı, kardeşi, kızı gibi, yöneten ve yönetilenler ile ilgili fıkralarda; kadı, paşa, vali, subaşı gibi alt tiplerin yer aldığı fıkralar olarak tasnif edilebilir. Fıkralar, tespit edilen konuları bakımından karşılaştırıldığında Kurnaz Petır fıkralarında rastlanan para kazanma ve yoksulluk dışındaki konuların iki fikra tipinde de ortak olduğu tespit edilmiştir.

Kurnaz Petır ve Nasreddin Hoca fıkralarında konuların yoğunlukla sosyal hayat ve sosyal hayatın içinde kurulan ilişkiler ve bu ilişkilerin içinde ortaya çıkan çarpıklıklardan oluştuğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, incelenen iki yüz fikra arasında sekiz fıkra farklı boyutlarda benzerliklere rastlanmıştır. Bu fıkralar, ortak ve farklı yönleri bakımından örneklerle ele alınarak karşılaştırılmıştır. Örnekler, ekler bölümünde verilen metinlerden alınmıştır. Çalışmada menşe ve varyant araştırmasına yer verilmemiş olması sebebiyle de bu bağlamda bir değerlendirme yapılmamıştır.

KP1 ve NH1 numaralı fıkralarda ana tipin gittiği bir evde ev sahibinin kapıyı açmaması ve evde yokmuş gibi davranması üzerine ana tip durumu fark etmektedir:

“O zaman efendine şunu ilet...diye başlamış Kurnaz Petır. Ona ilet ki asla onun için pahalı olan bir şeyi unutmasın. Ben nasıl unutmuyorum alacak olduğum parayı, o da evden çıktığında kafasını camda unutmasın.” (KP1),

“Ev sahibine söyleyin, bir daha bir yere giderken başını pencerede unutmasın.” (NH1).

Bu fıkralarda (KP1, NH1) ana tiplerin ziyaret ettikleri evin kapısını çalması ve ev sahibinin evde değilmiş gibi davranması ortak unsur olarak tespit edilmiştir. KP1 numaralı fıkra Kurnaz Petır kâtip olarak yanında çalıştığı zengin bir adamın evine parasını istemek için gitmektedir. NH1 numaralı fıkra ise Nasreddin Hoca ev sahibi tarafından davet edilmesi sebebiyle kapıyı çalmaktadır. Fıkralar, ana tiplerin bir adamın evine gidip kapıyı çalmalarındaki sebepler bakımından farklılık göstermektedir. KP1 numaralı fıkra alt tipin maddi durumu hakkında bilgi verilirken, NH1 numaralı fıkra böyle bir ifade bulunmamaktadır. Aynı zamanda KP1 numaralı fıkra ev sahibinin yanında çalışan kişilerden biri ev sahibinin evde olmadığını ana tipe

bildirmektedir. NH2 numaralı fıkrada ise ev sahibinin sesini değiştirerek farklı biri gibi davranması ve ev sahibinin evde olmadığını söylemesi de bir diğer farklılıktır.

KP2 ve HN2 numaralı fıkralarda ana tipin evine hırsız girmektedir. Ana tip hırsızın peşinden gitmekte ve hırsıza yetişmektedir:

“– Çocuklar, demiş Petür. – Benim eşyalarımı başka eve taşıdığımızı gördüm ve beklememeye karar verdim. Bende yardım edebilirim yani! Başka defa böyle bir işe kalkıştığımızda bana da haber verin!” (KP2),

“Be adam ne kıızıyorsun? Senin sırtındakiler bizim evin eşyaları değil mi? Ben de buraya yeni taşındığımızı sanıyordum!” (NH2).

Bu fıkralarda (KP2, NH2) ana tipin evine hırsız girmesi ve sonrasında hırsız takip etmeye başlayıp yakalaması ortak unsurlardır. Aynı zamanda iki fıkrada da ana tipler eşyalarının yeni bir eve taşınması konusunda hırsızlara son sözlerini söylemektedir. Bu fıkralarda tespit edilen farklılıklar ise şu şekilde sıralanabilir: KP2 numaralı fıkrada ana tip geç bir saatte geldikten sonra eve hırsız girdiğini fark etmektedir. NH2 numaralı fıkrada ise ana tipin uyuduğu sırada eve hırsız girmektedir. KP2 numaralı fıkrada hırsızlar evde delik bir kap bırakmıştır ve ana tip bu kap ile birlikte hırsızları takip etmeye başlamıştır. NH2 numaralı fıkrada ise ana tip hırsız kapıdan çıkacakken uyanmakta ve hırsızın peşine düşmektedir. KP2 numaralı fıkrada Kurnaz Petür hırsızları yolda yakalarken, NH2 numaralı fıkrada Nasreddin Hoca hırsız ile birlikte hırsızın evine girmektedir.

KP3 ve NH3 numaralı fıkralarda eşleri ile uyumak üzere olan ana tipler dışarıdan duyulan sese bakmak için dışarı çıkmaktadır:

“– Karıcığım sana şu kadarını söyleyeyim, her şey bizim battaniye içinmiş.” (KP3),

“Sorma hatun, kavganın sebebi bizim yorganmış; yorgan gitti, kavganın bitti.” diye cevap verir.” (NH3).

KP3 ve NH3 numaralı fıkralarda olay örgüsü bakımından birbirine paralel bir yapı görülmektedir. Giriş bölümünde ana tiplerin uyumak üzere olması, eşlerinin ısrarı üzerine dışarıdan gelen sese bakmak için dışarı çıkması, havanın soğuk olması ve üşümek için üzerlerine aldıkları eşyanın hırsızlar tarafından çalınması bütünüyle benzerlik göstermektedir.

KP4 ve NH4 numaralı fıkralarda, dönemin idarî yöneticilerinden biri olan ve bireyler arasında ortaya çıkan hukukî anlaşmazlıkları çözümlmek, davaları karara bağlamak gibi görevleri bulunan kadının yanlış kararı eleştirilmektedir:

“...elini kaldırıp kurnaz adama iki tokat atmış. O kadar sert vurmüş ki, şapkası yere düşmüş.” (KP4),

(Kadı:) “– Sana kırık bir sürahi ile şarap versin, sen de kendine ikram et. Bu şekilde kayıplarını ve üzüntülerini alırsın.” (KP4),

“Kadıya öyle bir vurmüş ki, başındaki sarığı yere düşmüş.

(Kurnaz Petr :) “– Al sana bir tokat, kadı efendi! diye bağırmiş. – Git ve çorbacı oğlunun elindeki kırık şarap sürahisini al. Zaten onu bana verecektin!” (KP4),

“Tokadı atan adam Kadı Efendi'nin tanıdığı çıkınca Kadı Efendi kararını verir ve şöyle der:

“Tokat atmanın bedeli bir akçedir. Ver de kurtul.”

Adam bir akçeyi getirmeye gider ama bir türlü gelmez. Beklemekten sıkılan Hoca kalkıp Kadı Efendi'nin ensesine bir tokat atar ve ardından cevabını verir:

“Kadı Efendi, adamın parayı getireceği yok. Getirse de sana attığım tokadın cezası olarak alıverirsin.”” (NH4).

Fıkralarda, (KP4, NH4) ana tipe bir alt tip tarafından tokat atılması üzerine kadıya başvurulması; kadının tokat atan adamı tanıması sebebiyle taraflı bir ceza vermesi; bu karar üzerine ana tiplerin kadıya tokat atarak aynı cezayı vermesini istemesi ortak unsur olarak belirlenmiştir. Bu fıkralarda bulunan farklılıklara baktığımızda ise ilk olarak KP4 numaralı fıkrada dönemin varlıklı kişilerini temsil eden ve “çorbacı” olarak adlandırılan alt tipin yer aldığı görülmektedir. Aynı zamanda dönemin sosyal yapısı hakkında bilgilerin de verildiği fıkrada, zenginlerin fakirlerle dalga geçtiği ve bunun karşılığında herhangi bir ceza almadıkları da belirtilmektedir. NH4 numaralı fıkrada ise bu yönde bir ifade bulunmamaktadır. KP4 numaralı fıkrada kadı ceza olarak kırık bir sürahidan ana tipe şarap ikram edilmesine, NH4 numaralı fıkrada ise ana tipe bir akçe ödenmesine hükmetmektedir. Bu bağlamda da kadının verdiği ceza, fıkralarda bulunan bir diğer farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Fıkralar, adaletsizlik, sosyal ve siyasî çarpıklıklar, ekonomik sorunlar gibi günlük yaşamda maruz kalınan farklı boyutlardaki olumsuzlukları eleştirmede kullanılan önemli bir halk edebiyatı türüdür. Aynı zamanda fıkralar, malzemesi olduğu halkın edindiği millî hafızanın, kolektif bilgi ve tecrübenin gelecek kuşaklara aktarımında da rol oynar. Eleştiri ve aktarım, fıkraya konu olan olayın, şahıs kadrosu yani fıkra tipi ya da tipleri aracılığıyla zaman ve mekân düzlemine oturtulması ile gerçekleşir. Bu bağlamda fıkraların yapı unsurlarının irdelenmesi ve karşılaştırılması, edinilmiş bilgi ve tecrübenin ortaya konmasına kaynaklık eder. Çalışmada, fıkralar konuları bakımından bir

incelemeye tabi tutulmuş ve birbirine benzer bir içeriğe sahip olan fıkralarda tespit edilen ortak ve farklı özellikler karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilmiştir. Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca fıkraları arasından ele alınan iki yüz fıkra incelendiğinde, fıkraların yoğun olarak sosyal hayat, olumsuz insan davranışları, inanç ve itikadlar, ana tipin yakınları, yöneten ve yönetilenler ile para kazanma ve yoksulluğu konu aldığı görülmektedir. Bu fıkralar konuları bakımından karşılaştırıldığında, birbirine pek çok açıdan benzer unsurlar barındırdığı ancak aynı zamanda birtakım farklılıkları da muhteva ettiği tespit edilmiştir. İncelenen fıkralar arasında konu bakımından birbirine son derece yakın özellikler gösteren fıkraların mevcut olduğu belirlenmiştir. Bu fıkralar arasında, ilk olarak giriş bölümünün birbirine benzer bir düzlemde başladığı dört fıkroda; ana tiplerin bir evin kapısını çaldığı (KP1, NH1), eşleri ile uyumak üzere oldukları sırada dışarıdan ses duyulması sebebiyle dışarı bakmaya çıktığı (KP3, NH3) görülmektedir. İki fıkroda (KP2, NH2) giriş bölümünün farklı başlamasına rağmen, olay örgüsünün gelişme ve sonuç bölümünün benzer bir şekilde seyrettiği belirlenmiştir. Bu fıkralarda giriş bölümü, ana tipin eve geldiğinde eve hırsız girdiğini fark etmesi (KP2) ve ana tip uyurken eve hırsız girmesi (NH2) ile başlamaktadır. Daha sonra ana tipin hırsız takip etmesi ve eşyalarını yeni eve taşımaları konusunda yardım edebileceğini söylemesi ile de sonlanmaktadır (KP2, NH2). Ana fikri bakımından birbirine yakın bir özellik gösteren diğer iki fıkroda (KP4, NH4) ise ana tipe tokat atılması neticesinde kadıya başvurulması, kadının da taraflı karar vermesi fıkranın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Ancak bu fıkralarda ana tipe kırık bir sürahidenden şarap ikram edilmesi (KP4) ve bir akçe ödenmesi (NH4) gibi ana tipi memnun etmeyen bir karar verilmektedir. Bu fıkralardaki (KP4, NH4) en dikkat çekici farklılığın da kadının verdiği cezalar olduğu görülmektedir.

Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca, malzemesi olduğu halkların kendini temsil etme yetkisi verdiği ve içtimai meselelerde sözünü emanet ettiği en önemli fıkra tipleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Millî bir kimlik kazanmış bu iki önemli fıkra tipinin fıkraları arasında konuları bakımından birbirine benzer özellikler gösteren fıkraların incelenmesi ve karşılaştırılması ile pek çok ortak ve farklı unsurun mevcut olduğu belirlenmiştir. Belirlenen bu ortaklık/benzerlik ve farklılık durumu da yüzyıllar boyunca aynı coğrafyayı ve tarihi paylaşmış iki halkın sosyal, siyasal, kültürel vb. daha pek çok açıdan almış olduğu etkilerin farklı boyutlarını ortaya koymaktadır.

Ekler

Ek 1: Kurnaz Petir Fıkraları

Fıkralar Slavi Ganev tarafından “*Kurnaz Petir ve Nasreddin Hoca*” (Hitir Petir i Nastradin Hodja) adı ile yayınlanan kitaptan alınmıştır (Ganev, 2019). Fıkraların bulunduğu sayfa numaraları her bir fıkra için ayrı olacak şekilde parantez içinde

belirtilmiştir. Fıkralar “KP” kısaltması kullanılarak bu çalışmaya özgü bir şekilde numaralandırılmıştır.

KP1. Senin İçin Neyin Pahalı Olduğunu Unutma

Kurnaz Petir her zaman çorbacılarından para almak zorundaymış. Cimriymişler ya o yüzden ya iş için ödememeye bakıyorlarmış ya da olabildiğince geciktirmeye. Hatta bazıları Petir’i bir metre geçip onu kandırmanın bir yolunu bulmayı umuyormuş. Bazen onlardan acı intikamını almış, bazen de para söz konusu olmadığında onlarla alay ediyormuş.

Kurnaz bir gün kısa süreliğine katiplik yaptığı zengin bir adamı ziyarete gitmiş. Kapıyı çalmış, ama kimse cevap vermemiş. Tekrar kapıyı çalmış ve yine yapayalnızmış. Sonunda içeriden bir kargaşa duyulmuş ve çorbacının hizmetkârlarından biri dışarı çıkmış.

– Merhaba Petir, demiş fakir işçi. – Neden geldin? Burada ne arıyorsun?

– Efendini arıyorum, diye cevaplamış Petir.

– Neden lazım? diye sormuş adam.

– Ondan alacağım para var. İş için bana ödeme yapmadı ve şimdi geldim.

– Eh güzel ama yakalayamadın. Bu sabah işe gitti ve kim bilir ne zaman evde olur.

– Öyle yani.

– Öyle.

– O zaman ona benden bir şey iletebilir misin?

– İletirim Petir. Söyle sadece.

– O zaman efendine şunu ilet...diye başlamış Kurnaz Petir. Ona ilet ki asla onun için pahalı olan bir şeyi unutmasın. Ben nasıl unutmuyorum alacak olduğum parayı, o da evden çıktığında kafasını camda unutmasın. Hadi sağlıcakla! (s. 111).

KP2. Yeni Ev

Petir sık sık işten eve geç geliyormuş. Ancak bir keresinde çok geç kalmış ve eve geldiğinde kapının kırık olduğunu fark etmiş. İçeri girdiğinde eşyalarından hiçbir iz olmadığını görmüş. Hırsızlar geride sadece delik bir kap bırakmış.

– Oyy, anam! demiş kendi kendine, kırık kabı kapıldığı gibi hırsızları kovalamak için koşmaya başlamış.

Bacaklarının tuttuğu kadar hızlı koşmuş ve mucize ya, hırsızlara yetişmiş. Hırsızlar gecenin bu saatinde biriyle karşılaştıklarına çok şaşırılmış. Hatta muhafız sanıp biraz da korkmuş. Fakat delik kabı görünce gelenin bir köylü olduğunu anlamışlar.

– Hey! diye bağırılmış hırsızlardan biri. – O kabı nereye götürüyorsun?

– Çocuklar, demiş Petir. – Benim eşyalarımı başka eve taşıdığınızı gördüm ve beklememeye karar verdim. Bende yardım edebilirim yani! Başka defa böyle bir işe kalkıştığınızda bana da haber verin!

Hırsızlar öyle bir gülmüş ki, kurnazın şakasını beğenmiş ve ona eşyalarını geri vermeye karar vermişler (s. 226).

KP3. Battaniye

Evlilyken Kurnaz Petır'ın başına her türlü kötü şey gelmiş. Nedeni garip ama tam o sırada diğerlerini zekâsıyla alt etmektense zekâsıyla alt ediliyormuş. Ya da yaşamda kendi sorunlarını şans ile çözüyormuş. Bundan da ya mutlu oluyormuş ya da acı çekiyormuş.

Bir akşam, tam yattığı sırada Petır'ın evinin önünde bir gürültü duyulmuş.

– Petre, demiş zeki güzel. – Git bak bakalım dışarıda neler oluyor.

– Hanım, bırak da uyuyayım, demiş ve diğer tarafına dönmüş.

Fakat karısı onu sırtından dürtmüş ve uyandırmış.

– Petre be, git!

– Eh be hanım, demiş Petır. – Biri bağıyor. Ne var bunda? Kalkmak istemiyorum. Yeni yattım. Uyumak istiyorum.

Ancak zeki güzel o kadar ısrar etmiş ki üçüncüye onu yataktan düşürmüş. Anlayana kadar Petır kendini yerde bulmuş.

– Tamam, tamam, demiş ve dışarı çıkmaya hazırlanmış. Dışarısoğuk olduğu için, kurnaz kendini bir battaniyeye sarmış ve çıplak ayak çıkmış. Battaniyenin altında sadece insanların uyuduğu zaman giydiği uzun bir gömlek varmış. Sorun çıkaranlar yoldan geçenler ya da komşu evdeki kavgacılar değil, çaldıklarını paylaşan bir grup hırsızmış. Öyle bir kavga ediyorlarmış ki, çok gültü çıkmış. Tam dövüşeceklermiş ki evden Petır çıkınca kendini tam onların yanında bulmuş. Soyguncular irkilmiş, beklenmedik ziyaretçinin üzerine atılmışlar, onu dövmüşler, battaniyeyi kapıp kaçmışlar.

Petır, kendi de onlardan daha az korkmadığı için hemen içeri girmiş, kapıyı kilitlemiş ve tekrar yatağa bir kelime bile etmeden yatmış.

– Eee, bu gürültü neyin nesiymiş be Petre, diye fazla zaman geçmeden sabırsız karısı sormuş.

– Of, of, diyerek içini çekmiş Petır. – Karıcığım sana şu kadarını söyleyeyim, her şey bizim battaniye içinmiş (s. 222-223).

KP4. Kırık Şarap Sürahisi

Zengin insanların fakir insanlarla dalga geçtiği sık sık görülürmüş. Kader onları bu kötü davranışları için nadiren cezalandırmış ve bu yüzden yeni zalimlikleri için arzularını engellemezlermiş. Bazen bu tür insanlar öfkelerini Petır'dan çıkarırlarmış. Çoğu zaman onlardan intikam almak için bir yol düşünüyormuş ama bazen başarısız oluyormuş. Onun gibi kurnaz bir adam bile bazen birilerinin para hırsına boyun eğmek zorunda kalıyormuş. Ama koşullar böyle olsa da adaletsizliğe karşı her zaman bir intikam buluyormuş.

Bir keresinde bir çorbacının oğlu bir masada birkaç seçkin arkadaşı ile rakı içip temiz havanın ve mezelerin tadını çıkarırken, sokakta kurnaz adamı görmüş. Fakir adam, zengin adamların muhabbetlerini yaptıkları yerin çok uzağından geçmemiş.

– Ah, bu fakir adam manzaramı bozuyor! Bakıyorum tarlalar, dağlar, açık gökyüzü, serinlik ve yırtık ayakkabılı birinin geçmesi! Onu hemen bana getirin!

O böyle konuşunca, sofradan çok uzakta olmayan yardımcıları ayağa fırlamış, Petr'ı yakalamış ve efendilerinin yanına sürüklemişler. Sonucusu tek kelime etmemiş ve elini kaldırıp kurnaz adama iki tokat atmış. O kadar sert vurmuş ki, şapkası yere düşmüş.

– Ha göresin! Eğlencemi bozacaksın! Çabuk evine koş, yoksa benim yumruğum da oynamasın!

Petr'ın cevap verecek bir yolu yokmuş. Üç şımarık çorbacı oğlunun yardımcıları ve beş arkadaşı da masada toplanmış.

– Ah, fakir hayatı! demiş kendi kendine ve evine gitmiş.

Ancak hemen ertesi gün kabadayıyı mahkemeye çağırmış.

– Kadı karar verecek! demiş. Yalnız onunla kafa tutamam. Yaşlı kadı eğri oturuyor ama doğru karar veriyor! Yolu yok onun tarafında kalması için!

Ancak fakir adam nereden bilsin, kadının alçağın babasıyla eski arkadaş olduğunu. Gençken bile birlikte rakı içiyorlarmış. Ama yolu yokmuş. Sultanın kadısı onu dinlemiş ve hiç düşünmeden karar vermiş;

– Çorbacının oğlu sana vurduğuna göre Petr, yargılıyorum ki o suçlu!

– Ha, bunu hak ediyor! diye bağırılmış kurnaz adam sevinçle.

– Hadi şimdi..., diye devam etmiş kadı kararıyla, – Sana verdiği acı, aşağılanma ve hakaret yüzünden... sana versin.

– Evet, kadı efendi, bana ne versin?

– Sana kırık bir sürahi şarap versin, sen de kendine ikram et. Bu şekilde kayıplarını ve üzüntülerini alırsın.

Petr duymuş, yere bakmış, iç çekmiş ve saygıyla şapkasını çıkarmış.

– Öyle olsun kadı efendi... demiş ve kadıya yaklaşmış.

Kadıya öyle bir vurmuş ki, başındaki sarığı yere düşmüş.

– Al sana bir tokat, kadı efendi! diye bağırılmış. – Git ve çorbacı oğlunun elindeki kırık şarap sürahisini al. Zaten onu bana verecektin! (s. 144-142)

Ek 2: Nasreddin Hoca Fıkraları

Fıkralar Saim Sakaoğlu ve Ali Berat Alptekin tarafından “*Nasreddin Hoca*” adı ile yayımlanan kitaptan alınmıştır (Sakaoğlu & Alptekin, Nasreddin Hoca, 2014). Fıkraların bulunduğu sayfa numaraları her bir fıkra için ayrı olacak şekilde parantez içinde belirtilmiştir. Fıkralar “NH” kısaltması kullanılarak bu çalışmaya özgü bir şekilde numaralandırılmıştır.

NH1. Başını Pencerede Unutmasın

Hemşehrilere bazen candan, bazen de sahte olarak Hocaya saygı gösterirler. Günün birinde sahte saygı gösterenlerden biri Hocayı evine davet eder. Hoca da konumu gereği davete gider. Gider gitmesine de eve yaklaşınca ev sahibinin başını pencereden içeriye doğru çektiğini görür.

Hiçbir şey olmamış gibi evin kapısını çalan Hoca;

“Komşu, komşu ben geldim.” deyince, kapının arkasından değiştirilmiş bir ses duyulur:

“Ah Hocam, ah! Evin sahibi buradaydı, az önce gitti, ben sizin geldiğinizi söylerim, mutlaka çok üzülecektir.”

Hoca bu söz karşısında iyice sinirlenir ve;

“Ev sahibine söyleyin, bir daha bir yere giderken başını pencerede unutmayın.” der (s. 177-178).

NH2. Buraya Yeni Taşındığımızı Sanıyordum

Hoca ile hanımı bir gece yataklarında mışıl mışıl uyurlarken evlerine hırsız girer. Usta hırsızın, onlar uyurlarken evde bulunduğu değerli eşyaları bir çuvala doldurup kapıdan çıkacağı sırada Hoca Efendi uyanır. Bir bakar ki hırsız eşyalarını çuvala doldurmuş götürmektedir.

Alelacele kalkan Hoca epeyce bir süre hırsızın takip ettikten sonra ikisi birlikte bir eve girerler. Bu ev de hırsızın evidir. Karşısında Hocayı gören hırsız heyecanlı bir şekilde;

Hoca Efendi, benim evimde senin ne işin var? Burası benim evim, haydi var git işine!” der.

Hoca, hırsızın pişkinliğine aldırmandan cevabını yapıtırır:

“Be adam ne kızılıyorsun? Senin sırtındakiler bizim evin eşyaları değil mi? Ben de buraya yeni taşındığımızı sanıyordum!” (s. 196).

NH3. Yorgan Gitti Kavga Bitti

Bir gece Nasreddin Hoca ile hanımı odalarına çekilirler. Ancak bir süre sonra dışarıdan gelen gürültü patırtı sesleri ile uyanırlar. Mevsim kıştır, Hoca Efendi aceleyle üzerine yorganını alarak dışarıya çıkar. Bakar ki birkaç genç kavga etmektedir. Hemen onlara öğüt vermeye başlar:

“Yapmayın, etmeyin.” derken, olacak bu ya, Hocanın üzerindeki yorgan da bir taraflara düşer. Gürültü patırtı çıkaranların bir kısmı kavga eder gibi görünürken bir kısmı da yorganı kaptıkları gibi kaçarlar. Bir süre soma adamlar kavgayı bıraktıklarında Hoca bir de ne görsün? Yorgan gitmiş. Hanımı, üzgün bir şekilde eve dönen Hocaya sorar:

“Ne oldu Efendi? Hani yorganın nerede?”

Hoca yorganı kaybetmenin üzüntüsüyle;

“Sorma hatun, kavganın sebebi bizim yorganmış; yorgan gitti, kavga bitti.” diye cevap verir. (s. 167).

NH4. Tokadın Bedeli

Günlerden bir gün adamın biri Nasreddin Hoca'nın ensesine bir tokat atar. Hoca da adamı tuttuğu gibi Kadı Efendi'ye götürür. Hoca;

“Kadı Efendi, bu adam bana tokat attı. Şikâyetçiyim.” der.

Tokadı atan adam Kadı Efendi'nin tanıdığı çıkınca Kadı Efendi kararını verir ve şöyle der:

“Tokat atmanın bedeli bir akçedir. Ver de kurtul.”

Adam bir akçeyi getirmeye gider ama bir türlü gelmez. Beklemekten sıkılan Hoca kalkıp Kadı Efendi'nin ensesine bir tokat atar ve ardından cevabını verir:

“Kadı Efendi, adamın parayı getireceği yok. Getirirse de sana attığım tokadın cezası olarak alıverirsin.” (s. 197-198).

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- Acaroğlu, M. T. (2007). *Nasreddin Hoca ile Kurnaz Petr, Bulgaristan Türkleri Üzerine Araştırmalar II*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Altunel, İ. (1990). *Anadolu Mahallî Fıkra Tipleri Üzerine Bir Araştırma (İnceleme ve Metinler)*. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Arnaudov, M. (1905). *Bilgarskite Narodni Prikazki*. İzdatelstvo Pridrovna Peçatnitsa.
- Balan, A. T. (1896). *Bilgarska Literatura*. Plovdiv.
- Başgöz, İ. (1999). *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bliskov, İ. (1873). *Hitar Petr*. Ruse.
- Çağbayır, Y. (2006). *Ötügen Türkçe Sözlük (a-den)*. Yayın Nu: 683 Kültür Serisi: 336.
- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat (Eski ve Yeni Harflerle)* (29. b.). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dinekov, P. (1963). *Bitovi Prikazki i Anekdoti*. Sofya: Bilgarsko Narodno Tvorçestvo.
- Duman, M. (2008). *Nasreddin Hoca ve 1555 Fıkrası* (1. b.). Heyamola Yayınları.
- Duman, M. (2009). Nasreddin Hoca-Cuha İlişkisinin Kısa Tarihi, En Eski Cuha Fıkraları ve Nasreddin Hoca Fıkralarının Cuha Fıkralarından Ayırılması İçin Bazı Ölçütler. *21. Yüzyılda Nasreddin Hoca ile Anlamak Uluslararası Sempozyum Akşehir 8-9 Mayıs 2008 Bildiriler* (s. 195-222). içinde Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- Ekici, M. (2009). Gülme Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları. (271-280). 21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak Uluslararası Sempozyum Akşehir 8-9 Mayıs 2008 Bildiriler. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk Edebiyatına Giriş* (8. b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ganev, S. (2019). *Hitir Petir i Nastradin Hodja*. Sofya: Ciela.
- Kalaycı, M. (2018). *Hikâyât-ı Hoca Nasreddin (İncelemesi-Transkripsiyon-Tıpkıbasım)*. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kaya, D. (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* (1. b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lübomir Georgiev, H. C. (1968). *Reçnik Na Literaturnite Termini*. Sofya: İzdatelstvo Nauka i İzkustvo.
- Mahmut, K. (2018). *Divanu Lugati't-Türk* (Cilt 3). (Z. A. Haz. Ahmet B. Ercilasun, Dü.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Önder, M. (1996). Nasreddin Hoca Gerçeği. M. S. Koz (Dü.) içinde, *Nasreddin Hoca'ya Armağan*. Oğlak Yayınları.
- Özkan, İ. (1983). *Nasreddin Hoca Tarihi Şahsiyeti ve Fıkraları Üzerine Bir İnceleme* (Ayrıbasım b.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Özkan, İ. (1997). Türk Dünyasında ve Komşu Ülkelerde Nasreddin Hoca. *Nasreddin Hocanın Bulgar Halk Bilimine Etkisi Sempozyumu Bildirileri* (İ. Yalimov, Çev., s. 75-81). içinde Sofya.
- Radev, R. (2013). Smehit na Dumite. Malapropizmi i Yotovizmi v Bılgarslata Literatura. *Humorit: Promiti, Praktiki, Tehniki* (s. 175-203). içinde Sofya: Akademično İzdatelstvo "Prof. Marin Drinov.
- Reçnik na Bılgarskiya Ezik*. (tarih yok). 11 10, 2022 tarihinde İnstitut za Bılgarski Ezik: <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D0%B4%D0%BE%D1%82/> adresinden alındı
- Sakaoğlu, S. (1984). *Fıkra Tiplerinin Değişmesi*. (444-456). Folklor ve Etnoğrafya Araştırmaları 1984. İstanbul 1984.
- Sakaoğlu, S., & Alptekin, A. B. (2014). *Nasreddin Hoca* (2. b.). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Süleümanoğlu Yeisoğlu, H. (2002). Balkan Halkları Folklorunda Nasreddin Hoca Fıkraları. H. B. Öcalan (Dü.) içinde, *Balkanlardaki Türk Kültürünün Dünü-Bugünü-Yarını, (191-210)*, *Uluslararası Sempozyum (26-28 Ekim 2001) Bildirileri* (s. 191-210). Bursa.
- Tatarlı, İ. (1997). Bilge Nasreddin ve Fıkraları. *Nasreddin Hocanın Bulgar Halk Bilimine Etkisi Sempozyumu Bildirileri* (İ. Yalimov, Çev., s. 9-49). içinde Sofya.
- Talkoven Reçnik. 11 10, 2022 tarihinde <http://talkoven.onlinerechnik.com/duma/анекдот> adresinden alındı.
- Tsankova, T. Hitir Petir e folkloriçen geroy i ne moje da se predyavyavat pretentsii kide e roden, <http://focus-news.net/opinion/0000/00/00/6856/>. (2022, 01 07). <http://focus-news.net/opinion/0000/00/00/6856/> adresinden alındı.
- TDK. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. 10 20, 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Türkmen, F. (1999). *Nasreddin Hoca Latifelerinin Şerhi (Burhaniye Tercümesi) Transkripsiyon, İnceleme, Metin*. İzmir: Akademi Katabevi.
- Vılçev, V. (1975). *Hitir Petir i Nastradin Hodja*. Sofya.

- Yenisoy, H. S. (2008, Mart-Nisan). Balkan Halkları Folklorunda Türk İzleri. *Balkanlarda Türk Kültürü*(68.), s. 6-8.
- Yıldırım, D. (2016). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları* (3. b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Zafer, Z. (2018). Türkçe-Bulgarca Sözlük. 44. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

**ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZMİN COĞRAFI SINIRLARI,
FARKLI COĞRAFYALARA YANSIMALARI***

**GEOGRAPHICAL BOUNDARIES OF ORIENTALISM AND OXY-
CENTRALISM AND THEIR REFLECTIONS ON DIFFERENT
GEOGRAPHIES**

Nurdane ATEŞ**
Handan ARSLAN***

Özet

Batı'nın, tarih boyunca siyasi, kültürel ve ekonomik alanda hegemonya kurma çabası, Batı dışı toplumlara ötekileştirme ve kendini merkezde konumlandırma eğilimi şeklinde gerçekleşmiştir. Bu durum, Batı'nın kendini gelişmiş, ileri diğer toplumlara ise geri, ilkel olarak görmesiyle somutlaştırılmıştır. Batı'nın Batı dışı toplumlar üzerinde kurmaya çalıştığı hegemonya ve üstünlük ilişkisi Oryantalizm ile güç kazanmış ve zamanla Batı dışı toplumlarda Oksidentalizmin gelişmesine uygun ortam hazırlamıştır. Doğu'ya Batı perspektifiyle bakma anlamına gelen Oryantalizm ve Batı'ya Doğu perspektifiyle bakma anlamına gelen Oksidentalizm kavramları, Doğu-Batı ilişkilerinin yönü açısından önem arz etmektedir. Oryantalizm ve Oksidentalizm kavramları zaman içinde farklı anlamlar kazanmıştır. Bunun sonucunda Oryantalizm ve Oksidentalizmin sınırlarında değişimler olmuştur.

Bu çalışmada amaç, Coğrafya biliminin temel prensipleri çerçevesinde Oryantalizm ve Oksidentalizmin alanını, sınırlarını ve farklı coğrafyalarda yansımalarını tespit etmektir. Bu amaç doğrultusunda açıklayıcı eleştiri yöntemi tercih

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 15.03.2024; **Kabul tarihi:** 12.04.2024
Kaynak gösterilme: ATEŞ, N.-ARSLAN, H. (2024): "Oryantalizm ve Oksidentalizmin Coğrafi Sınırları, Farklı Coğrafyalara Yansımaları", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 85-98.

Katkı Belirtme ve Teşekkür: Bu çalışma, Fırat Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Biriminin İSBF.22.07 nolu projesi ile desteklenmiştir. Makale birinci yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Elazığ / TÜRKİYE nurdane-ates@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7038-9627>

*** Dr. Öğr Üyesi, Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Coğrafya Bölümü Elazığ / TÜRKİYE hcaglayan@firat.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-2148-7511>

edilmiştir. Ayrıca Coğrafi Bilgi Sistemleri programı aracılığıyla Oryantalizm ve Oksidentalizmin coğrafi sınırları mekânla ilişkilendirilerek somut hale getirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Oryantalizm, Oksidentalizm, coğrafi sınırlar ve farklı coğrafyalar

Abstract

Throughout history, the West's efforts to establish hegemony in the political, cultural and economic spheres have taken the form of marginalizing non-Western societies and positioning itself at the center. This situation is concretized by the West seeing itself as advanced and other societies as backward and primitive. The relationship of hegemony and superiority that the West seeks to establish over non-Western societies has gained strength with orientalism and has prepared a favorable environment for the development of occidentalism in non-Western societies over time. The concepts of Orientalism, which means looking at the East from a Western perspective, and Occidentalism, which means looking at the West from an Eastern perspective, are important in terms of East-West relations. The concepts of Orientalism and Occidentalism have acquired different meanings over time. As a result, the boundaries of Orientalism and Occidentalism have changed.

The aim of this study is to determine the field, boundaries and reflections of orientalism and occidentalism in different geographies within the framework of the basic principles of geography. For this purpose, explanatory criticism method was preferred. In addition, through the Geographic Information Systems program, the geographical boundaries of Orientalism and Occidentalism have been made concrete by associating them with space.

Key words: Orientalism, Occidentalism, geographical borders, and different geographies

Giriş

Soğuk Savaş sonrası dönemde dünya Kuzey-Güney ayrımına göre konumlandırılmış olsa da Doğu-Batı eksenini üzerindeki karşılaştırmalar devam ederek Oryantalizm ve Oksidentalizm söylemleri ile güncelliğini korumuştur. Batı, jeopolitik öngörülerini ve emperyal eylemleri için bir meşrulaştırma aracı olarak hayali bir coğrafya üretmiştir. Batı kendisini Batı-Doğu, biz-onlar, Oksident (Batı)- Orient (Doğu) karşılaştırmaları yoluyla tanımlamıştır (Gökmen, 2012, s. 41). Edward Said'in de vurguladığı gibi iki kutuplu dünya anlayışı ötekinin formüle edilmesinde önemli rol oynayacak ve Batı kendisini ötekinin durduğu yere göre tanımlayacaktır. Doğu'nun sorunlu betimlemesi Batı'yı daha merkeze oturatarak Batı dışındaki toplumları geliştirmekte olan toplumlar kategorisine yerleştirecektir (Anaz, 2012, s. 25). Oryantalizm hali hazırda sınırları belli olmadığı, kronolojik bağlamda ise sınırları tamamen konmamış bir konudur. Oksidentalizm ise içeriğinin tam olarak algılanmadığı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Çaycı, 2015, s. 9). Oryantalizm, Doğu'ya Batı perspektifiyle bakmadır. Oksidentalizm ise Doğu tarafından Batı'nın yazılması, kurgulanmasıdır. Bu bağlamda mekânsal sınırları net

olmayan Oryantalizm ve Oksidentalizm kavramları farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır.

Oryantalizm, Batı'nın Doğu'ya ilişkin imajları, Batı'nın Doğu'yu nasıl algıladığı, temsil ettiği ve anlamlandırıldığına dair analizler bütünüdür. Diğer bir ifadeyle Batı tarafından Doğu'nun, kültürel ve ideolojik kurumları, bu kurumların yarattığı sözcükler, hayaller ve öğretilerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılanmasıdır (Uluç, 2009, s. 141). Oryantalizm salt politik bir tema olmadığı gibi, Doğu'ya ilişkin büyük, tanımlanmamış metinlerin bir derlemesi ve Doğu dünyasını baskı altında tutmaya yarayan Batı'nın emperyalist projesinin temsilcisi değildir. Jeopolitik bilincin araştırma metinlerindeki, estetik, ekonomi, sosyolojik tarih, filoloji alanındaki metinlerdeki dağılımıdır. Bu temel bir coğrafi ayırım değil (dünya eşit olmayan iki yarından, Doğu ve Batı'dan oluşur), daha ziyade araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılanma, psikolojik çözümleme, tasvir gibi araçlarla yaratılmıştır (Said, 2013, ss. 21-22). Sibai'ye göre Oryantalizm Doğu araştırmaları anlamına gelir (Sibai, 1993, s. 25). Kontny'e göre ise Oryantalizm bir bilim dalı, bir söylem tarzı, bir siyasal ideoloji ya da bir dünya görüşü olarak görülebilir. Oryantalizm temelde “biz-onlar” düalizmine dayanmaktadır. Oryantalizm, kendisini “Batılı” olarak adlandıran siyasal kültürel bir yapıya ait hisseden bir kişinin, “Şarklı” olarak adlandırdığı unsurlar hakkında yaptığı açıklamalardır (Kontny, 2002, s. 117). Oksidentalizm, F. Coronil'in belirttiği gibi ötekinin ben tarafından farklılaştırılması ve benin öteki tarafından istikrarsızlaştırılmasıdır (Coronil, 1996, aktaran Çaycı, 2015, s. 42). Chen'e göre Oksidentalizm, kendi Batılı ötekisini oluşturan Doğu'nun kendine mal etme sürecinde aktif olan ve kendi yaratıcılığına izin veren söylemsel bir pratiktir (Chen, 1995, ss. 4-5). Venn ise, Oksidentalizmi dünyanın modern olması ve Avrupa'nın Batı olması şeklinde belirtmiştir (Venn, 2000, s. 19). Buruma ise Oksidentalizme, daha farklı bir açıdan yaklaşmış ve Oksidentalizmi Batı'ya yönelik bir düşünceye karşı açılan savaş olarak ifade etmiştir (Buruma, 2004, s. 279).

Oryantalizmin savunucuları, Doğu'ya sosyo-kültürel açıdan Batı perspektifiyle bakarken yani Doğu'yu ötekileştirirken, Oksidentalizmin savunucuları da Batı'yı ötekileştirmişlerdir. Dolayısıyla Oksidentalizm, Batı'nın Doğu'yu algılama şekline yönelik değerlendirmesine karşıt bir görüş olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Doğu kendisini İslamcılık ve moderniteyle savunmuş ve bazı yönlerden kendilerinin üstün olduğu fikrini benimsemişlerdir. Fakat Oksidentalizm tam da bu noktada ikiye ayrılmıştır. Bunlar: Doğu'yu, Batı'dan üstün görme yolunu benimseyenler ve Doğulu olmaktan kaçınıp Batı'ya, entegre olarak kendi varlıklarını devam ettirenlerdir. Fakat İkinci durumu benimseyenler bunun bir asimilasyon olduğunu göz ardı etmişlerdir.

Batı'nın Doğu'yu nasıl algıladığı kadar Doğu'nun da Batı'yı nasıl algıladığı, Doğu-Batı ilişkilerinin yönü açısından önem arz etmektedir.

Batı'nın Doğu'yu, Doğu'nun da Batı'yı anlama ve tanımlama süreci aslında bir takım temsil ve algılardan ibarettir. Bu algı elbette basit bir tanıma süreci değil güç, hegemonya ilişkisidir. Oryantalizm ve Oksidentalizm arasındaki ilişki temelde güç ilişkisi üzerine kuruludur. Bu güç ilişkisi Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu hegemonyaya dayanır. Bu bağlamda üstünlük ilişkisine göre Doğu yeniden kurgulanır. Bu kurguda Batı, Doğu'yu gizemli ve geri kalmış gibi nitelendirmelerle betimlerken yani bir öteki yaratırken kendi konumu da bu betimleme çerçevesinde netlik kazanmıştır. Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu bu güç ve hegemonya, zaman içinde değişiklik gösterse de Batı bu gücü rönesans, reform ve coğrafi keşiflerle desteklemiş ve sanayi devrimiyle farklı bir noktaya taşımayı başarmıştır.

Oryantalizmin Alanı ve Coğrafi Sınırları

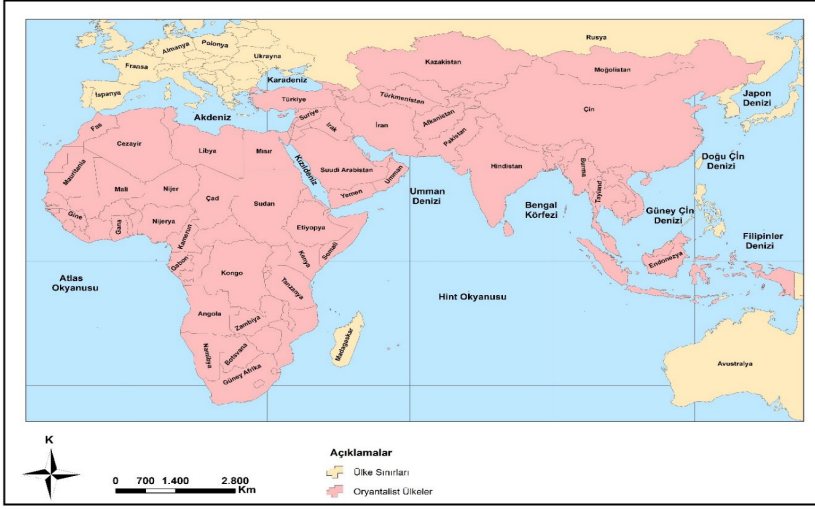
Batı, Doğu (Orient) çalışmalarına Arapça ve İslâmiyet'i araştırmakla başlamıştır. Daha sonra dini ve siyasi nedenlerle hız kazanan bu çalışmalar, Batının sömürgeci anlayışıyla yeni bir boyut kazanmış ve tüm Doğu dillerini, örf ve adetlerini, gelenek ve göreneklerini ayrıntılı olarak araştırmıştır (Sibai, 1993, s. 37).

Doğu medeniyetini inceleyen araştırmacılar Avrupa'da Şarkiyatçı olarak kabul edilmiştir. Bu isim Yunanca çalışan Helenistler, Latince, çalışan Latinistler ve eski Ahit'in dili olan İbranice çalışan Hebraistler ile kurulan bir analogiden hareketle türetilmiştir. Bunlardan Helenistler ve Latinistler klasikçiler, İbranice çalışanlar ise Şarkiyatçı olarak adlandırılmıştır. Şarkiyatçıların ilgi alanı zamanla İbranice'nin ötesine geçmiş, ilk olarak diğer Orta Doğu dil ve kültürlerine sonra ise, Asya'nın uzak medeniyetlerini de içine alacak şekilde genişletilmiştir (Lewis, 2014, s. 304).

Oryantalizm kavramının anlamı zaman içerisinde çeşitli değişimler gösterir. Bu değişimlere bağlı olarak kavramın coğrafi sınırları da değişmiştir. Bu durum beraberinde Oryantalizmin coğrafi sınırlarındaki muallaklığa yönelik tartışmaları ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda literatürden hareketle, Oryantalizmin coğrafi sınırları, Coğrafi keşifler öncesi ve Coğrafi keşifler sonrası dönem olmak üzere iki farklı dönemde değerlendirilebilir.

1. Coğrafi Keşifler Öncesi Dönem: Bu dönem Oryantalizmin birinci dönemidir. Dönem içerisinde oryantalizmin coğrafi sınırları, Asya ve Afrika kıtalarının belirli kesimlerini kapsar. Ülke bazında değerlendirilecek olunursa bugün Türkiye'nin bulunduğu topraklar başta olmak üzere, Suriye, Mısır, Lübnan, Filistin, Irak gibi ülkeleri içine alır. (Bkz. Harita 1). Yani Oryantalizmin bu dönemdeki coğrafi alanı Müslüman Akdeniz ülkelerini kapsıyordu. Bunun nedeni Avrupalıların bu ülkelere kolayca ulaşabilmesidir (Germaner ve İnankur, 1989, s. 9).

2. Coğrafi Keşifler Sonrası Dönem: Oryantalizmin coğrafi sınırları, yeni yolların bulunması ve bunun neticesinde farklı coğrafi alanların keşfi ile



Harita 2. Oryantalizmin Coğrafi Sınırları (Coğrafi Keşifler Sonrası Dönem)

Oksidentalizmin Alanı ve Coğrafi Sınırları

Oksidentalizmin asıl inceleme konusu modernliktir. Oksidentalizmin inşa gerekçesi olan Oryantalizm Avrupa'nın üretimidir. Oksidentalizmin inceleme öznesi olarak öne sürülen Üçüncü dünya ve İslam dünyasının temel sorunu modernleşmedir (Kutluer, 2006, s. 445). Oksidentalizm, Batı'nın düşmanları tarafından kendisine uygun görülen insanlıktan uzak resimdir. Oksidentalizm, İslam'a özgü bir sorun olmadığı gibi sadece Orta Doğu hastalığına indirgenemez. Aslında, 50 yıldan fazla süredir Japonya'da görülen bir rahatsızlıktır. Oksidentalizm, Kapitalizm, Marksizm ve diğer modern öğretiler gibi dünyanın Batı dışında kalan bölümlerine ulaşmadan önce Avrupa'da doğmuştur (Buruma ve Margalit, 2006, s. 315).

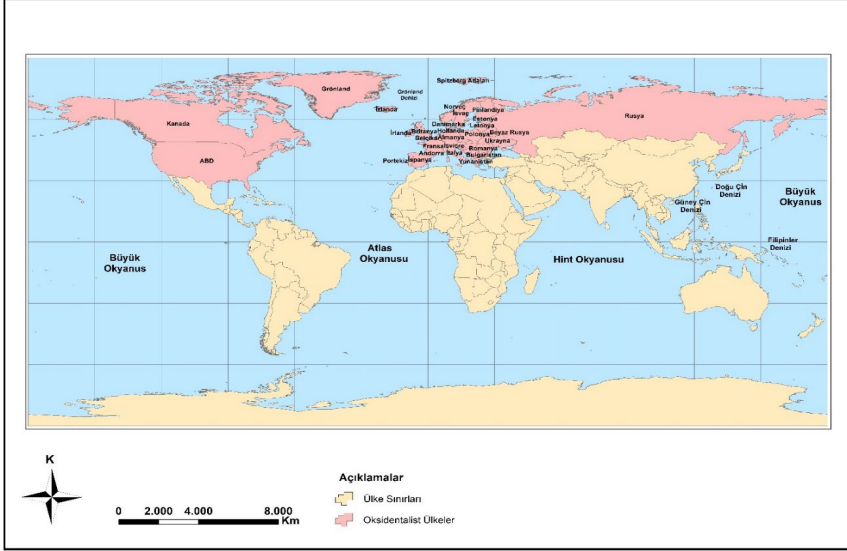
Sistematik yaklaşım tarzıyla Oryantalizm ve Oksidentalizm, bilgi temelli şekillenmek zorundadır. Oryantalizm deneyimlerini bilgi temeli üzerine inşa ettiği gözlemlenmektedir. Bu durum Oksidentalizm içinde geçerlidir. Araştırmanın mekânı ve nesnesini tespit etmeden meseleye girişmek mümkün değildir. Dolayısıyla araştırma mekânının sınırları tayin edilerek, detaylı bilgiye ulaşıldıktan sonra Oksidentalizm için kıyıdamaya süreci başlamış olacaktır (Çaycı, 2015, s. 146). Bir yönüyle Sosya-coğrafi duruma karşılık gelen Oksidant daha çok sosyo-kültürel ve ideolojik bir duruma karşılık gelir. Oksidant, Oryantalizm varlık ve bilgi piramidinin tersine çevrilmiş halini yansıtmaktadır. Yani Doğu'nun Batı hakkındaki basamaklıp düşüncelerini yansıtır. Coğrafyanın değişkenliği, Occident (Batı) ve Orient arasındaki çatışma eksenli ilişkiler oluşturmaktadır. Bu ilişki, politika, ekonomik ve sosyo-kültürel fay hattına göre üretilmektedir. Oksidentalizm,

modern zamanlarda dünya sisteminin merkezi olarak adlandırılan bir mekânı, kültürü veya medeniyeti tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Bu kavram, Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri, Avustralya ve Japonya dahil olmak üzere Batı dünyasının kültürel ve medeniyet kodlarını kapsayan kavramsal bir çerçeve sunar. Fakat “Occident/Batı/merkez” iktidar ilişkilerine göre genişleyebilir ya da daralabilir. Yani dün Doğu olarak bilinen bir merkez Batı haline gelebilir. Örneğin Rusya ve Japonya bu şekilde Doğu iken Batı haline gelmiştir (Yavuz, 2006, ss. 109-110).

Doğu ile Batı arasındaki sınır Avrupa içerisinde iz bırakmış olsa da Avrupa ile Doğu arasındaki kültürel maddi düşünsel ilişkiler birçok aşamadan geçti. Fakat genelde Batı Doğu’ya gitti, Doğu Batı’ya değil. Said, Oryantalizm terimini, Batı’nın Doğu’ya yaklaşımını betimlemek için kullanmıştır. Bu terim Doğu’yu, bir öğrenme, bir keşif, bir uygulama konusu olarak, sistemli biçimde yaklaşılmamasını sağlamış olan (ve hala sağlayan) disiplindir. Ayrıca Said, Oryantalizmi, ayırıcı hattın doğusunda kalanlar hakkında konuşmaya çalışan herkesin erişebileceği hayal, imge ve sözcük dağarcığı derlemesini adlandırmak üzere kullanmıştır. Avrupa Doğu’da, Oryantalizmin bu iki yönünü birden kullanarak ilerleyebildiğine göre, bu iki yön birbirine ters düşmez (Said, 2013, s. 83). Batı’nın bugünkü gücü “Düşünüyorum, öyleyse varım” epistemolojik projesinden gelir. Batı, Batı dışında kalan her şeyi tanıyan bir nesneye dönüştürerek bilen bir özne olmayı başarmıştır. Batı izleyen ötekiler ise izlenen nesnelerdir fakat bu roller mutlak değildir. Batı’nın tabiriyle geri kalanlar bilen özne olabilir. Batı da bilinen nesne haline getirilebilir. Oryantalizm, Batı tarafından yaratıldığına göre, Batı dışı toplumlarda “Batı” olarak bilinen bu olguyu, kökenlerini, içinden geçtiği dönemleri, yapısını ve zaman içinde büründüğü durumu incelemek için oluşturulabilir. Dolayısıyla Batı’nın da diğer kültürlerde olduğu gibi kendisini başkalarının aynasında görmesi ve nesne haline getirilip tarihe konu edilmesi Batı’ya iyi gelebilir (Hanefi, 2004, s. 276). Dolayısıyla tıpkı Batı’nın Doğu’yu algıladığı şekilde Doğu’nun, Batı’yı algılaması ve Batı’nın mevcut gücü üzerinde önemli rol oynayabilecek potansiyele sahip olduğu görülmektedir. Doğu’nun, bunu gerçekleştirebilecek bilgi ve donanımı taşıdığı söylenebilir.

Geçmişte Balkanlardan başlatılan Doğu bugün Türkiye’den itibaren başlamaktadır. Doğu ve Batı’nın sınırları İslam coğrafyasına göre belirlenmiştir fakat Doğu-Batı, Kuzey- Güney eksenli küreselleşme süreci ile belirsizleşebilir. Modernleşme, tarihsel hiyerarşilerin, coğrafi ayrımlara denkleştirilmesini sağlamıştır. Küreselleşme ise tarihsel ve coğrafi ayrımların merkezsiz ve melez bir dünyanın gelişimine imkan tanımıştır (Aktay, 2006, ss. 431-432). Küreselleşmenin tarihsel ve coğrafi ayrımları kaldırabileceği gerçeği elbette yok sayılamaz. ‘Merkezsiz bir dünya’ söylemi aslında kendi içerisinde Batı merkezci bir rol üstlenerek Batılılaşma sürecini hızlandırmıştır. Oksidentalizmin coğrafi alanı içerisinde, Kanada, Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa kıtasında yer alan ülkeler ve Rusya Oksidentalist ülkeler arasında yer

alır. (Bkz. Harita 3). Oksidentalizm kapsamında yer alan ülkeleri sosyo-ekonomik özellikleri içerisinde değerlendirdiğimizde hepsinin gelişmiş ülkeler kategorisinde yer aldığı görülmektedir. Bu noktada oksidentalizmin sınırları ülkelerin gelişmişlik durumuna göre farklılık göstereceği ön görülmektedir.



Harita 3. Oksidentalizmin Coğrafi Sınırları

Oryantalizm ve Oksidentalizmin Farklı Coğrafyalarda Yansıması

Oryantalizm ve Oksidentalizmin tarihsel süreci incelendiğinde, mekânsal anlamda farklı özelliklere sahip oldukları görülmektedir. Oryantalizm, farklı mekânlar için benzer anlamlar ifade ederken bu durumun Oksidentalizm için geçerli olmadığı söylenebilir. Oksidentalizm geliştiği coğrafyanın kültürel, sosyal ve siyasal özelliklerine göre şekillenmiştir. Bu nedenle yakın coğrafyalarda dahi Oksidentalizm farklılık göstermektedir. Bu bağlamda Oryantalizm ve Oksidentalizmin farklı mekânlardaki gelişimleri benzer ve farklı yönleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.

İngiliz oryantalizmi, 12. yüzyılda Endülüs'e öğrenim için giden İngilizlerin çabaları ile başlamıştır. Bu dönemde İslam dini ve bilimi ile ilgili ilk çalışmalar yapılmıştır. İkinci aşama ise seyyahlar sınıfı olmuştur. Macera ve servet tutkunu olan seyyahlar İslam hakkında hayali fikirlerin yayılmasına sebep olmuşlardır. 17. yüzyılın ortalarında seyyahların tekelden çıkmış bu alanda profesyonel Oryantalistler yetiştirecek kurumların temeli atılmıştır. Bu yüzyılda Arap dili ve gramerine ağırlık verilmiştir. Böylece köklü araştırmalar yapacak olan araştırmacılara imkan sağlanmıştır. 18.yy. İngiliz Oryantalistleri İslam ile tasavvufun arasını açacak kasıtlı çalışmalar yapmışlardır. 19.yy.

İngilizlerin sömürgeleştirme faaliyetleri Oryantalistleri etkiler. Bu dönemin akademisyenleri siyaset ile yakın ilişki içinde olmuşlardır. Kimi zamanda bir istihbarat görevlisi olarak İngiliz hükümetine hizmet etmişlerdir. 20. yy. ise tasavvufun İslam kökenlerini kabul edenler olduğu gibi Hristiyanlıktan Hint ve yeni Eflatunculuğa kadar çok sayıda yabancı kaynak gündeme getirilmiştir (Derin, 2017, ss. 299-303). Said'e göre Oryantalizm, İngiltere ve Fransa'nın Doğu'ya karşı ince bir duyarlılığıdır. Fransa ve İngiltere on dokuzuncu yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar Doğu'nun ve Doğuculuğun tek egemen güçleri idi. İkinci Dünya Savaşından sonra Doğu'da Amerika öne geçmiş ve konuya aynen İngiliz ve Fransızların geleneksel görüş açıları ile yaklaşmıştır (Said, 1998, s. 15). ABD'de Oryantalist çalışmaların kurumlaşmasında, Oryantalist teşkilatlanmanın gerçekleştirilmesinde Avrupalı oryantalistlerden yararlandı. Avrupalı Oryantalistler, Oryantalist geleneğin Amerika Birleşik Devletlerine taşınmasında köprü görevi görmüştür. Diğer bir ifadeyle Avrupalı Oryantalistler, öğrenci yetiştirerek ve araştırma kurumları kurarak Amerika Birleşik Devletleri'nde Oryantalizmin kurumsallaşmasında önemli bir rol oynamışlardır (Bulut, 2016, s.155).

Michael Haldrup' un, Tatbiki Oryantalizm olarak tanımladığı Amerikan Oryantalizmi ile Avrupa Oryantalizmi arasındaki fark 'Orient'i tecrübe etme kapsamlarıdır. 'Avrupa Oryantalizmi' doğrudan tecrübelerle oluşurken 'Amerikan Oryantalizmi' dolaylı tecrübe ve soyutlamalarla oluşmuştur. Tatbiki Oryantalizm, gündelik uygulama ve tecrübelerin içine gömülü kuramsallaşmış siyasi pratiklerin biçimlerini inceler ve Oryantalizmin sıradan karşılaşmalarla yeniden üretildiği kültürel/etnografik sicilleri araştırır. Bu açıdan Amerikan medyasının Orta Doğu'yu betimleme şekli oldukça sorunludur. Medyanın sadece olumsuz yönlere projeksiyon tutma temayülünün sonucu olarak bütün Orta Doğulular aynı saplantılı şekil içinde anlaşılır olmuştur. Amerika, bu durumu bölgedeki stratejik çıkarlarını uluslararası insan hakları meselesi adına uygulayarak meşrulaştırma aracı olarak kullanmıştır. Bu bakımdan medenileştirme misyonu ile insan haklarının bu bölgelerde uygulaması aynı işlevi görmektedir. 19. yüzyıl boyunca İngiliz ve Fransız seyyahlar ilkel, geri, aşağı ve mudun gibi kavram ve kelimeleri kendi kolonilerindeki insanları tasvir etmek için kullanmışlardır. Amerika'nın kullandığı dil bu yönüyle kolonyal dönemdeki Batılı seyyahların diline benzemektedir (Gökmen, 2012, ss. 121-122). Oryantalizmin Sosyalist ülkelere yansması benzer sonuçlar doğurmuştur. Sosyalist ülkelerdeki temel sorun, eski Oryantalist geleneği inceleyerek, Marksist metodolojiye ve Doğu'nun yeni siyasal eğitimine uygun bir biçime dönüştürmektir. 1955 yılında Bandung'da düzenlenen Afro-Asya halklarının dayanışma Konferansı, iki kıtanın tarih, sosyal bilimler ve edebiyat alanlarında kültürel olarak yeniden şekillenmesine ivme kazandırdı. Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin 20. Kongresi Sovyet Oryantalizmine yeni bir boyut kazandırdı. 1957'de yapılan I. Sovyet Oryantalistleri Kongresi üç ana konuyu ele almıştır: 1. Emperyalist

sistemin çöküşü, 2. 20. Kongreden sonra Sovyet Oryantalizmine düşen görevler, 3. Bandung Konferansının evrensel önemi. Bunların yanı sıra Sovyet Oryantalizmi aynı zamanda politik konularda Avrupa hegemonyasının sonunun geldiğini ve Avrupa merkeziliğin temel eleştirisi ve reddini birlikte değerlendirilmiştir. Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi, savaş sonrasında ortamında Sovyetler Birliği'ndeki Oryantalist çalışmalar gerek yöntemleri, gerekse de vardığı sonuçlar; Sovyetler Birliği'nin dış politikadaki tercihlerine bağımlılık gösterir. Kapitalist Batı'da Oryantalizm ile siyaset arasındaki ilişkinin inceliğine ve gizliliğine karşın, Sosyalist Batı'da bu ilişkinin oldukça açık ve net ifadelerle yansıtıldığı görülmektedir. Sovyetler Birliği'nde Oryantalizmin bilimsel değeri, emperyalist güçlere karşı ulusal bağımsızlık savaşı veren ülkelere destek olma yönünde gelişmiştir. Fakat sonuçta Sovyet Oryantalizmi de, "tarihin öznesi" olarak görmek istedikleri Asya, Afrika ve Latin Amerika'nın bağımsızlık mücadelesi veren halklarını, kendi ideolojilerini dayattıkları birer "nesne" haline getirmiştir (Bulut, 2016, ss.159-160). Oryantalizm doğası gereği güç ilişkisi içerisinde var olabilmiştir. Bu güç ilişkisi hayat bulduğu coğrafyalarda, bir takım siyasi amaçları gerçekleştirebilmek adına ötekileştirme ve aşağılama şeklinde gerçekleşmiştir.

Doğu'nun Batı'yı anlama ve tanımlama süreci olarak tanımlanan Oksidentalizm her uygarlık için aynı gelişimi süreci ve anlamı ifade etmez. Oksidentalizmin mekana yansımaları, geliştiği coğrafyanın kültürel, sosyal ve siyasal özelliklerine göre şekillenmiştir. Nitekim, 1942 yılında Kyoto'da bir konferansta toplanan bilim adamı grubunun amacı Pearl Harbor'a yapılan saldırıyı haklı çıkarmak olmasa da, asıl fikir Japonya'nın Asya'daki Batılı imparatorlukları etkisiz hale getirme ve onların yerini alabilme yönündeki amaca ideolojik bir dayanak bulabilmektir. Bilim adamları, Batılılaşmanın Japon ruhunu zedeleyen bir hastalık olduğunu, modernin Avrupalı olduğunu, düşmanın "Amerikanizm" olduğunu düşünmüşlerdir. Aynı zamanda yeni dünyaya karşı savunma halindeyken Avrupa ile işbirliği yapılması gerektiğini söylemişlerdir (Buruma, 2004, s. 279). Japonya, Soğuk Savaş dönemi ve sonrasında yeni küresel düzen arayışında Oksidentalizmi, geleceğe karşı bir tehdit olarak görmeyen yanı sıra emperyalist güçlerle rekabet etme adına Batı ile işbirliğini gerekli görmüştür. Bu noktada Ruparell, Oksidentalizm, Oryantalizm gibi zorunlu olarak emperyal güçle bağlantılı mıdır? Sorusu ile cevap arar. Ruparell'in bu soruya cevabı olumsuz olmasına rağmen bu soru Oksidentalizmin, Hindu bağlamında ne anlama gelebileceğini ayırt etmeye hizmet etmektedir. Dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta Şarklı/Oryantal ayrımı her iki taraf için de geçerlidir. Her kutupsal karşıtlık diğerini yansıtmaya hizmet etmiştir. Said'in, Doğu'nun Batılı insanın retorikine hizmet ettiği vurgusu Hindular içinde söylenebilir. Genel olarak sömürgeleştirilen Hinduların durumunda, Hristiyan sömürgecilere karşılık olarak bu tür bir yönetim elbette siyasi bir güç konumundan yürütülmemiştir. Hinduların Hristiyan ya da diğer yabancı geleneklere verdikleri yanıtlar hem

ötekinin yorumlanması hem de ötekinin ışığında kendi geleneklerini yeniden tanımlanması olarak anlaşılabilir. Oksidentalizm ön kabuller, bu yorumlara ve yeniden tanımlamalara dayanır. Oryantalizm gibi Hindu Oksidentalizmi de nesnesine onu kontrol etmek veya manipüle etmek amacıyla bir dizi tutum, ön kabul, sosyal ve akademik yapı uygulamıştır. Bunu yaparken hem nesnesini hem de kendisini yeniden tanımlamıştır. Hinduların ötekini tanımlarken kullandığı kategoriler, Halbfass'ın eksiklik sapma ve değer eksikliği olarak temel normların ihlali ile ilgili olarak tanımladığı ve genellikle yabancı olana atıfta bulunmak için "mleccha" terimini kullanmışlardır. İyonyalılar için yavana, Persler için purasxka ve Romanlar için raumaka gibi belirli gruplara veya halklara atıfta bulunmuşlardır. Bunlar genel olarak aşağılama terimleriydi (Ruparell, 2000, s. 2). Bu bağlamda Hint Oksidentalizmi, ötekini nesne olarak konumlandırmış ve böylece kendisini tanımlama yoluna başvurmuştur. Bu tanımlama süreci ötekini değersiz görme ve aşağılama şeklindedir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde Hint Oksidentalizminin, yöntem olarak Oryantalizm ile benzer özellikler gösterdiği söylenebilir.

Doğu için ortak bir Oksidentalizmin varlığından bahsedilemediği için her medeniyet kendi Oksidentalizmini kurmak zorundadır. Örneğin İslam Oksidentalizmi sadece İslam ülkelerini değil başka bir coğrafya üzerinde yer alan Müslümanlar tarafından da yürütülebilir (Metin, 2021, ss. 115-116). Küresel Kapitalizmin Doğu ve Batı da yarattığı olumsuz ortam tepkiye dönüşebilir. Özellikle İslam coğrafyasının temsil ettiği Oksidentalizm yaklaşım, kendisini modernite ve onun kültürel kaynaklarını tanımlayan Batı ile bir hesaplaşma olarak görmektedir (Özçelik, 2017, s. 133). Arapların Batı'ya, Amerika'ya ilişkin algıları zaman ve mekân içinde değişiklikler gösterir. Arap Oksidentalizmi, öncelikle Batı'nın dış politikalarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Arap Oksidentalizminin doğası ve temel nedenlerine ilişkin basit ve ikilemli iki görüş vardır. İlk görüş, çağdaş Arapların Amerika ve Batı algılarını esas olarak Arap tarihi ve kültürünün, özellikle de kilise öğretilerinin akılsız yansımaları olarak İslam dini, savunucuları tarafından doğası gereği gayrimüslimlere karşı düşmanca bir tutum olarak değerlendirilir. İkinci görüş, Arapların Amerika'nın dış politikalarına mekanik bir tepki olarak değerlendirilir. Bu iki yaklaşımda, sınırlı sayıda esnek olmayan politika seçenekleri mevcuttur. Bu bağlamda, ilk yaklaşım, Arap ve Müslüman dünyasına yönelik mevcut Amerikan dış politikalarının yeniden değerlendirilmesidir. İkinci yaklaşım ise, Batı'nın değişmesi gerektiği dışında çok fazla politika seçeneği sunmamaktadır (Bayoumi, 2005, s. 7). Arap Oksidentalizmi zaman ve mekân içinde farklılık göstermiş olmasına rağmen Arap milliyetçiliği temelleri üzerinde gelişerek Batı'ya karşı tepki olarak yansıdığı söylenebilir.

Çin'de ve farklı coğrafyalarda, Oryantalizme, söylemsel pratik olarak adlandırılabilir Oksidentalizm eşlik etmiştir. Batılı ötekisini yapılandırarak, Doğu'nun da bu sürece katılmasına izin vermiştir. Kendine mal etme sürecinde

aktif ve yerel yaratıcılık, Batılı diğerleri tarafından tahsis edildikten ve inşa edildikten sonra, sürekli revize ve manipüle etmenin bir sonucu olarak dayatılmıştır. Böylece Çin Orienti, belirli bir söyleme damgasını vurduğu yeni bir söylem üretmek ideolojik bir işleve hizmet etmiştir. Çin Oksidentalizmi, siyasi alanda yansıtıldığı şekliyle ve Mao sonrası dönemin edebi ifadeleri birbiriyle ilişkili ancak farklı iki söylem olarak kabul edilebilir. Diğer bir ifadeyle uygulamalar ya da aynı söylemin iki farklı tahsisi çarpıcı biçimde farklı siyasi amaçlar için kullanmıştır. Çin hükümeti Oksidentalizmi, milliyetçiliği desteklemek için bir araç olarak kullanmıştır. Bu süreçte, Batılı öteki, Çinli bir hayal gücü tarafından yorumlanmakta ve bu yorumlama sürecinin gerisinde Batı'yı disipline etmek ve Çinlilerin kendi benliklerine hükmetme amacı yer almaktadır (Chen,1995,ss. 4-5). Çin Oksidentalizmi ideolojik bir işleve hizmet etmiş ve milliyetçiliği desteklemek için kullanılmış olmasına rağmen Chen, Çin Oksidentalizmini Batı Oryantalizminin bir ürünü olduğunu belirtmiştir (Chen, 1995, s. 7). Dolayısıyla Batı'nın Oryantalist faaliyetleri Çin Oksidentalizminin oluşmasına ve gelişmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca Çin Oksidentalizminin, milliyetçiliği desteklemek için ideolojik bir araç olarak kullanıldığı sonucuna varılabilir.

Oksidentalizmin hangi coğrafyada ortaya çıktığı fark etmez. Oksidentalizm, aşağılanma ve yenilgi duygusundan beslenir. 1930'larda Japonya, Batı tarafından hakir görüldüğünü, Japonya'nın Batı'nın efendilik tasladığını hissettiği söylenebilir. Aynı şey "Asya ve Avrupa'nın uzak kıyılarına sıkışık kalmış, aşağılık sonradan görmeler" rolünü üstlenen Ruslar için de geçerlidir. Geçmişte kurdukları muhteşem uygarlığa karşın Aydınlanma sonrası Batı'nın gerisinde kalan Arap dünyası da başarısızlık ve aşağılanma duygusu yaşayan toplumlara örnek verilebilir (Buruma, 2004, s. 281). Batı'nın Oryantalizmi bir araç olarak farklı mekânlarda uygulaması Oksidentalizmi hayata geçirmiştir. Oksidentalizm mekân ve zamana göre farklı anlamlar ifade etse de aslında oluşum itibari ile Batı modernitesine ulaşma ve Batı'ya karşı tepki olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Oryantalizm, Doğuculuk veya Şarkiyatçılık, Batı'nın Doğu'yu algılama ve temsil etme biçimidir. Oksidentalizm, Batıcılık veya Garbiyatçılık, Batı'ya ait düşünce ve değerlerin savunulması olarak tanımlanabilir. Batı'nın Doğu'yu, Doğu'nun da Batı'yı anlama ve tanımlama süreci aslında bir takım temsil ve algılardan ibarettir. Bu algı elbette basit bir tanıma süreci değil güç ve hegemonya ilişkisidir.

Doğu'nun küresel etkisi, özellikle coğrafi keşifler ile birlikte son bulmuştur. Bu tarihsel süreçte, Batı, Doğu'nun kaynaklarını kullanarak yükselmeye devam etmiştir. Batı, Doğu'ya ait kaynakları kendi emelleri uğruna kullanarak bugünkü Batı toplumu ve Batı imajını inşa etmiştir. Batı tarihsel perspektifte değerlendirildiğinde, farklı kültürlerle kurduğu ilişkilerle

şekillenmiştir. Bu durum Batı'nın kendisini Batı dışı toplumlarla karşılaştırarak tanımlamasıyla sonuçlanmıştır. Bu tanımlama, Batı'nın içinde bulunduğu dönemin koşullarını değerlendirerek kendini üstün görmesi sürecini kapsar. Batı'nın sahip olduğu bu üstünlük algısı birtakım kuram ve paradigmalara dinamizmini korumuştur.

Coğrafi keşifler öncesinde dar bir alanla sınırlı olan Oryantalizmin alanı coğrafi keşifler sonrası farklı yerlerin bulunmasıyla sınırları genişlemiştir. Bu durum Oksidentalizm için değerlendirildiğinde ABD ve Kanada'nın dahil olduğu, Avrupa kıtasında yer alan ülkeler ve Rusya'yı kapsayan bir coğrafi sınıra denk gelir. Oryantalizm ve Oksidentalizmin gelişim seyri itibariye coğrafyalara benzer ve farklı şekillerde yansımaktadır. Oryantalizm, başta İngiltere olmak üzere Batı coğrafyasında, İslam dini ve Doğu toplumlarını tanıma, bilme ve aşağılama şeklinde algılanmış ve Batı'nın sömürgeci hedeflerini gerçekleştirme adına araç olarak kullanılmıştır. İkinci Dünya savaşı sonrası Avrupa süper güç konumuna gelen Amerika Birleşik Devletleri ise Oryantalizmi, İngiltere ve diğer Batılı ülkelerin algıladığı şekilde algılamıştır. Bu dönemde bir diğer süper güç olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, Oryantalizmi Batı hegemonyasını reddetme ve emperyalist güçlere karşı savaşan toplumlara destek verme şeklinde değerlendirmesine rağmen temelde Sovyet Rusya da kendini özne konumunda kendi dışındaki toplumlara da nesne konumunda görmüştür. Oksidentalizm, Japonya'da modernite ve gelenek çatışması şeklinde gelişen ideolojik bir olgu iken, Arap toplumlarında Arap milliyetçiliğini canlı tutma ve Batı'ya karşı savaş, Hindistan'da ön kabul ve aşağılama, Çin'de ise milliyetçiliği desteklemek için ideolojik bir araç olarak vücut bulmuştur.

Oryantalizm ve Oksidentalizmin tanım ve sınırlarında farklılıklar görülebildiği gibi Oryantalizm ve Oksidentalizmin mekâna yansımaları da farklılık göstermektedir. Batı Oryantalist emelleri gereği kendini özne konumunda gördüğü gibi Oksidentalizm de emellerine ulaşma adına kendini özne konumunda görme yöntemine başvurmuştur.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Fırat Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Biriminin İSBF.22.07 nolu projesi ile desteklenmiştir.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Aktay, Y. (2006). Her karşılaşmanın iki yanı vardır. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 6/3 427-436.
- Anaz, N. (2012). Siyasi coğrafyada yeni eğilimler ve popüler jeopolitik, 17-38. (Editör). Anaz, N., Özkan, M., *Batı Medyasının Ortadoğu Tasavvuru*. İlke yayıncılık

- Bayoumi, A. (2005). Occidentalism in late nineteenth century Egypt (Master's thesis, Duquesne University). Retrieved from <https://dsc.duq.edu/etd/28>
- Buruma, I. (2004). Oksidentalizmin kökenleri. (Çev. A. Kaftan), *Cogito*, s.40, 278-285.
- Buruma, I. Margalit, A. (2006). Batıya karşı savaş. (Çev. A. Çaycı) *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*. 6/3, 313-320.
- Bulut, Y. (2014). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, Küre Yayınları, İstanbul
- Chen, X. (1995). *Occidentalism: A theory of counter-discourse in Post-Mao China*. New York: Oxford University
- Çaycı, A. (2015). *Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat*, İstanbul
- Derin, S. (2017). *İngiliz Oryantalizmi ve tasavvuf*, Küre yayınları
- Germener, S. İnankur, Z.(1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları 4.
- Gökmen, M. Haas, T. (2012). Arap dünyasına dair modern Ortadoğu tasavvuru, 39-56. (Editör). Anaz, N. Özkan, M. *Batı Medyasının Ortadoğu Tasavvuru*. İlke yayıncılık.
- Gökmen, M. (2012). Uluslararası insan hakları: Ortadoğu'da beyaz adamın yeni misyonu, 114-134. (Editör). Anaz, N. Özkan, M. *Batı Medyasının Ortadoğu Tasavvuru*. İlke yayıncılık.
- Hanefi, H. (2004). İslam ve Batı: Çatışma mı diyalog mu? *Cogito*, s.40, 278-285
- Kanar, Y. (2006). *Batı'nın Doğusu, Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi*, Kitabevi
- Keyman, F. Mutman, M. Yeğenoğlu, M. 1999. *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. İletişim yayınları
- Kontny, O. (2002). Üçgenin Tabanım Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine, *Doğu Batı Düşünce dergisi*, yıl 5, sayı 20
- Kutluer, İ. (2006). Hangi oksidentalizm? *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 6/3, 437-452.
- Lewis, B. (2014). *Tarih notları*, (Çev. Ç. Sümer), Arkadaş yayınevi
- Metin, A. (2021). *Oksidentalizm, iki Doğu iki Batı*, Açılım Kitap
- Mutman, M. (1999). Oryantalizmin gölgesi altında: Batıya karşı İslâm, Derleyen, Keyman, F. Mutman, M. Yeğenoğlu, M. *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. İletişim yayınları
- Özçelik, T. G. (2017). *Oksidentalizm*. Ekin Basım yayın
- Ruparell, T. (2000). Hindu Occidentalism, *Journal of Hindu-Christian Studies*: Vol. 13, Article 9. Available at: <http://dx.doi.org/10.7825/2164-6279.1229>
- Said, Edward W. (1998). *Oryantalizm*. (Çev. N. Uzel), İrfan yayıncılık
- Said, Edward W. (2013). *Şarkiyatçılık*. (Çev. B. Ülner). Metis Yayınları
- Sibai, M. (1993). *Oryantalizm ve Oryantalistler*. (Çev. M. Uğur). Beyan Yayınları.
- Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm Postmodernizm ve Globalizm*. (Çev. İ. Kapaklıkaya). Anka yayınları
- Uluç, G. (2009). *Medya ve oryantalizm*, Anahtar kitaplar yayınevi
- Venn, C. (2000). *Occidentalism: Modernity and Subjectivity*, London, Sage Publications
- Yavuz, Ş. (2006). Takdirden tahayyüle: dinin kadastrolaşması ve varlığın ötekileştirilmesi bağlamında oksidentalizmi yeniden düşünmek. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 6/3, 107-122.

**CORİNE SİSTEMİNE GÖRE YEŞİLYURT (MALATYA)
İLÇESİNDEKİ ARAZİ KULLANIMI VE ARAZİ ÖRTÜSÜNDEKİ
DEĞİŞİM (2000-2020)***

**CHANGE IN LAND USE AND LAND COVER IN YEŞİLYURT
DISTRICT OF MALATYA PROVINCE ACCORDING TO THE
CORINE SYSTEM (2000-2020)**

*Muhammed AKTAŞ**
Zeki BOYRAZ****

Özet

Bu çalışmada, Yeşilyurt (Malatya) ilçesindeki 2000-2020 yılları arasındaki arazi kullanımı ve arazi örtüsündeki değişimin açıklanması amaçlanmıştır. Yeşilyurt İlçesinde meydana gelen bu değişim CORİNE veri setinden faydalanılmış, arazi yerinden gözlemler yapılmış, yerel kamu kurum ve kuruluşlarından gerekli veriler temin edilmiştir. Elde edilen veriler Coğrafi Bilgi Sistemleri kullanılarak ilgili analizler yapılmıştır. 2000-2020 yılları arasında Yeşilyurt (Malatya) ilçesinde genel olarak tarım ve orman alanları bakımından büyük değişimler göstermiştir. 2000 yılında 192613.22 ha olan orman alanlarında, 2010 yılında 50571,87 ha, 2020 yılında 50467,07 ha azalış gözlenmiştir. İlçe arazisi üzerinde en büyük değişim ise 2000-2020 yılları arasındaki dönemde yaşanmıştır. Bu 20 yıllık süreçte orman alanlarında 142146.15 ha, tarım alanlarında ise 115494.6 ha alan bir azalış söz konusu olup, yapay yüzeylerde ise belirgin bir artış gözlenmiştir. En az değişim 2010-2020 yıllarını içine alan dönemde yaşanmıştır. Ayrıca bu çalışma CORİNE veri setlerinin ve coğrafi bilgi sistemlerinin geniş alanlarda arazi kullanımı ve arazi örtüsü değişiminin belirlenmesinde, doğru ve hızlı veri üretilmesinde önemli rollere sahip olduğunu göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Arazi örtüsü, Arazi kullanımı, CORİNE sistemi, Yeşilyurt, Malatya

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 31.01.2024 ; **Kabul tarihi:** 11.03.2024
Kaynak gösterilme: BOYRAZ, Z-AKDAŞ, M. (2024): Corine Sistemine Göre Yeşilyurt (Malatya) İlçesindeki Arazi Kullanımı ve Arazi Örtüsündeki Değişim (2000-2020), *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 99-114.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Coğrafya Malatya / TÜRKİYE mhmdakt.23@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-0541-1370>

*** Prof. Dr., Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Coğrafya Malatya / TÜRKİYE zeki.boyraz@inonu.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-3333-2402>

Abstract

The purpose of this study is to explain the change in land use and land cover in Yeşilyurt district of Malatya province between years 2000 and 2020. The CORINE data set regarding the change in Yeşilyurt District was used, on-site observations of the lands were made, and relevant data were obtained from local public institutions and organizations. The obtained data were analyzed using Geographic Information Systems. Between 2000 and 2020, great changes have occurred in Yeşilyurt District in terms of agriculture and forest lands in general. Forest lands, which were 192613.22 ha in 2000, decreased by 50571.87 ha in 2010 and another 50467.07 ha in 2020. The biggest change on the district land has happened between years 2000-2020. In this 20-year period, while there was a 142146.15 ha decrease in forest land and 115494.6 ha in agricultural land, an increase was observed in artificial surfaces. The least amount of change was experienced in the period covering the years between 2010-2020. In addition, this study has shown that CORINE data sets and geographic information systems have important roles in determining land use and land cover change in large areas and for generating accurate data.

Keywords: Land cover, Land use, CORINE System, Yeşilyurt, Malatya

1. GİRİŞ

Arazi sözcüğü sahip olduğu özelliklere göre ‘yer ve toprak’ anlamında ifade edilmektedir. Arazi sözcüğünün İngilizcedeki karşılığı ‘Land use’ yani araziden faydalanma Arapçada ise ‘yer’ anlamında ifade edilen ‘arz’ sözcüğünün çoğul halidir. Başka bir şekilde arazi sözcüğünü ifade edecek olursak; canlı bir varlık olup hayatımızın sürdürülüp devam ettirilmesinde önemli ana kaynaklar içerisinde yer almaktadır. Bu ana kaynakların planlamalarının insanlar tarafından dikkatli ve iyi bir şekilde yapılmalı aksi takdirde bu kaynakların zamanla bozulmasına neden olacaktır. Arazinin mevcut durumunun sürekli kontrol altında tutulup en verimli şekilde nasıl faydalanılabileceği ve sürdürülebilir şekilde arazi kullanım planlaması yapılmalıdır. Yapılan bu planlamalar iyi yönetilmediği takdirde bu alanlar zamanla bozulmakta ve işlevini yitirmektedir (Tunçdilek, 1985; Özçağlar, 2015: 28-29). Doğal kaynaklar günümüzde sürekli olarak artış gösteren nüfusun ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır. Bu doğal kaynaklar içerisinde önemli bir konuma sahip olan toprak tarımdan yerleşime kadar geniş bir kullanım yelpazesine sahiptir. Bu yoğun ve geniş kullanım sonucunda toprağın doğal niteliğinin ve işlevinin değişimine sebep olmaktadır. Bu değişim çok hızlı olarak meydana geldiğinden ötürü sürdürülebilir ve planlı olmalıdır. Arazi kullanımının sürdürülebilir ve planlı olmadığı durumlarda doğal çevre büyük zarar görmektedir. Bundan ötürü başlıca kaynaklarımızın içerisinde yer alan toprağın doğal çevre potansiyeline uygun kullanımının ve planlaması yapılmalıdır.(Gülersoy, 2008).

Türkiye’deki arazi kullanımı ve arazi kullanımının değişimini gösteren birçok çalışma yapılmıştır bunlar; Uzaktan Algılama ve Coğrafi Bilgi

Sistemleri Kullanılarak Arazi Örtüsü ve Arazi Kullanımının Zamansal Değişiminin Belirlenmesi Samsun Merkez İlçesi Örneği (1984-2011) adlı çalışma Samsun İl Merkezini kapsamaktadır. Seçimi yapılan bu çalışmanın amacı uydu görüntüleri ve coğrafi bilgi sistemleri kullanılarak mevcut arazi kullanımı ve değişimi amaçlanmıştır. 1984, 2005, 2011 uydu görüntüleri kullanılarak arazi kullanımı ve arazi kabiliyet sınıfları karşılaştırılmıştır. Mevcut tarım arazilerinin uydu görüntüleri yardımıyla yapılan karşılaştırmaları sonucunda 1984'te 24313.76 hektar, olan tarım arazileri 2005'te 10120.96 hektara, 2011 yılında ise 6960.69 hektar alana kadar azalış göstermiştir. Öte yandan Samsun İl Merkezinde tarım dışında kullanılan arazilerin 1984 yılında 1893,36 hektardan 2005 yılında 6301.662 hektara, 2011 yılında ise 7917.737 hektara kadar yükselmiştir. Ayrıca coğrafi bilgi sistemleri ve uzaktan algılama yöntemleri mevcut arazi kullanımı ve arazi kullanımının değişiminin belirlenmesinde önemli bir rol üstlendiği görülmektedir (Dengiz ve Turan, 2014).

1984 ve 2010 yılları arasında Seferhisar'daki mevcut arazi kullanımı ve arazi kullanımındaki değişim izlenmiştir. Bu 27 yıllık süreç içerisinde tarla, orman ve mera alanlarında azalış meydana gelirken yerleşim alanlarında ise önemli artışlar olduğu gözlemlenmiştir. Elde edilen bulgular sonucunda Seferhisar'daki mevcut arazi kullanımının sürdürülebilirliği, yönetimi planlanması ve dönüşümü ile alakalı çözüm önerilerinde bulunulmuştur (Gülersoy, 2008).

Gebze-Kocaeli'nde 15 Yıllık Dönemde Arazi Örtüsü/Arazi Kullanımındaki Değişiklerin Uydularla İzlenmesi ve Çevre Üzerindeki Etkisi adlı çalışmada 1986-1998 yılları arasında uydu görüntüleri kullanılarak Gebze İlçesi'ndeki arazi kullanımı ve arazi örtüsündeki değişim amaçlanmıştır. Gebze İlçesi'nde hızlı olarak artış gösteren kentleşme ve sanayileşme faaliyetleri sonucunda 15 yıllık dönem içerisinde orman ve mera arazilerinde meydana gelen değişim gözlemlenmiştir(Yıldırım ve diğ.,2002).

Gökçeada'da Optimal Arazi Kullanımının Belirlenmesi adlı çalışmada coğrafi bilgi sistemleri ve Mcharg metodları temel alınarak çalışma alanı içerisinde yer alan arazilerin uygunluk analizleri yapılmıştır. Çalışma alanı içerisinde geniş yer kaplayan tarım, çayır-mera, orman arazileriyle ilgili değerlendirmeler yapıldıktan sonra mevcut günümüzde bulunan arazi kullanımı ile karşılaştırılmalar yapılmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda Gökçeada bulunan arazilerin mevcut potansiyele uygun olarak kullanılmadığı tespit edilmiştir (Cengiz, 2013).

Beykoz İlçesi'nde 1986-2011 yılları arasındaki 25 yıllık arazi kullanımındaki değişiklikleri ortaya koymaktadır. Elde edilen Landsat uydu görüntüleri yardımıyla coğrafi bilgi sistemleri ve uzaktan algılama yöntemleri kullanılarak analizler yapılmıştır. Beykoz İlçesi'nde mevcut arazi kullanımında

Muhammed AKTAŞ- Zeki BOYRAZ-
Corine Sistemine Göre Yeşilyurt (Malatya) İlçesindeki Arazi Kullanımı ve Arazi Örtüsündeki Değişim (2000-2020) / Change in Land use and Land Cover in Yeşilyurt District of Malatya Province According to the Corine System (2000-2020)

doğal ve beşeri etkenler sonucu meydana gelen değişimler, coğrafi bilgi sistemleri ve uzaktan algılama yöntemleri kullanılarak açıklanmaktadır (Kara ve Karatepe,2012).

Pazarcık (Kahramanmaraş) 1990-2018 yılları arasında artış gösteren şehirleşme faaliyetleri sonucunda verimli tarım alanlarının imara açılması olumsuz sonuçlar doğuracaktır. Pazarlık İlçesinde bulunan mevcut arazilerden istenilen düzeyde faydalanılabilmesi için arazi planlamalarının ve arazi yönetiminin yapılması gerekmektedir (Nacar ve Karademir,2022).

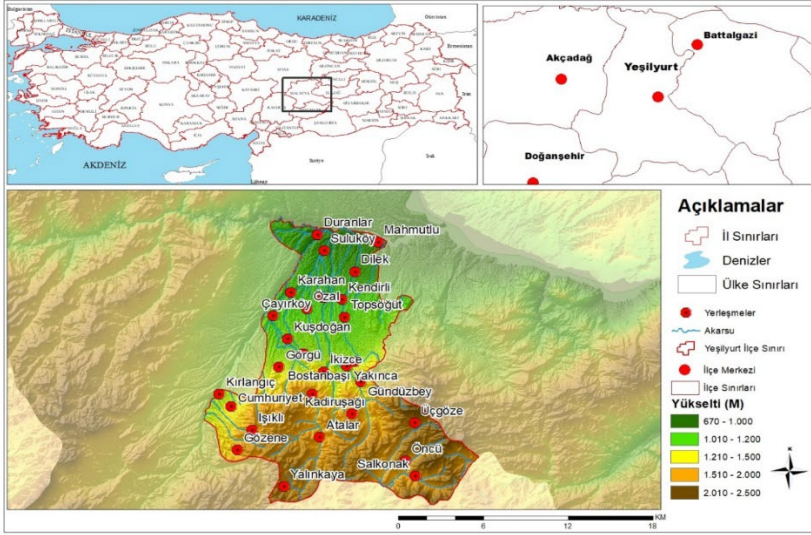
Bulanık-Malazgirt (Muş) Havzası'nda 2002-2016 yılları arasında arazi kullanımındaki değişimin açıklanması amaçlanmaktadır. Bu amaçla uzaktan algılama ve cbs sistemlerinden yararlanılmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda; Bulanık (Muş) Havzası'nda 14 yıllık süreçte en önemli değişimlerin sulu tarım alanları ve mera alanlarında meydana geldiği gözlemlenmiştir. (Kıranşan ve Şengün,2016).

1.2. Araştırma Alanının Konumu ve Genel Özellikleri

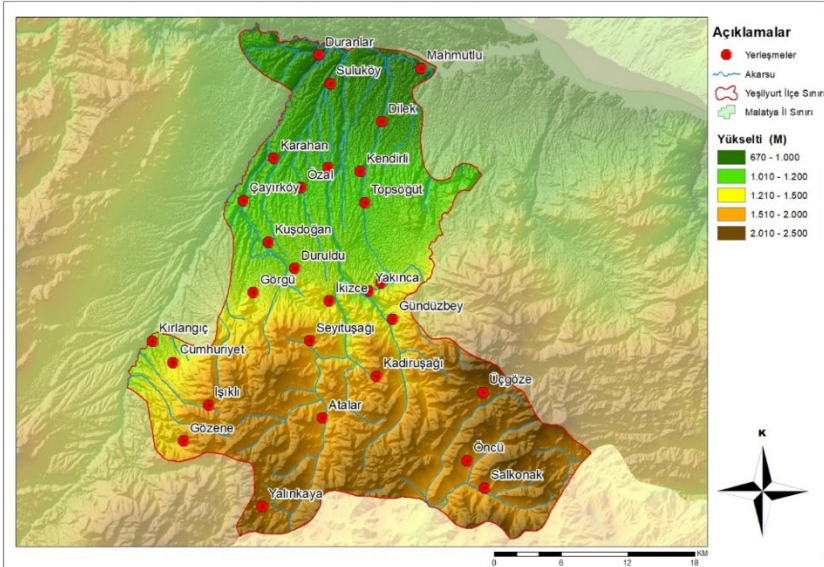
Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Bölümü'nde yer alan Malatya İlinin idari sınırları içerisinde bulunan Yeşilyurt İlçesi çalışma sahamızı oluşturmaktadır. Çalışma alanının kuzeyinde Yazıhan İlçesi, güneyinde Çelikhhan, Doğanşehir ve Gerger İlçeleri, doğusunda Battalgazi İlçesi, batısında ise Akçadağ İlçesi yer almaktadır (**Harita 1**).

Yeşilyurt İlçesinde yükseltinin en düşük olduğu alanlar ilçenin kuzeyinde yer alan; Duranlar, Mahmutlu, Suluköy ve Dilek mahallelerinin bulunduğu alanlardır. Bu yerleşmelerin bulunduğu alanlarda yükselti 670 m'dir. Ayrıca Karahan, Özal, Çayırköy, Kuşdoğan, Duruldu, Kendirli, Topsöğüt Mahallerindeki yükselti ise 1010 m ile 1200 m'dir. İlçenin orta ve güneybatısında yer alan Görgü, Bostanbaşı, İkizce, Yakınca, Gündüzbey, Kırılgaç ve Cumhuriyet Mahalleri 1210 m ile 1500 m arasında yer almaktadır. Kuzeyden, güney ve güneydoğuya doğru gidildikçe yükseltinin artış gösterdiği görülmektedir. Burada yer alan Işıklı, Gözene, Seyituşağı, Kadıruşağı, Atalar, Yalınkaya, Üçgöze, Öncü ve Salkonak Mahallerinde yükselti 2010 m ile 2500 m'dir (**Harita 2**).

Harita 1. Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin Lokasyon Haritası

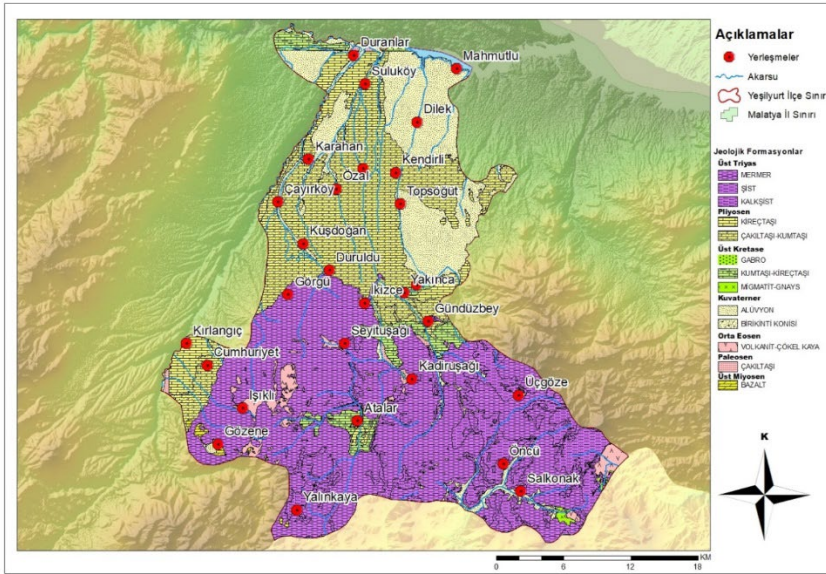


Harita 2. Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin Fiziki Haritası



Yeşilyurt (Malatya) İlçesi genel olarak 2. Jeolojik Dönem Mesozoyik ve 3. Jeolojik Dönem Senozoyik'e ait arazilerden oluşmaktadır. Mesozoyik'in Kretase dönemine ait kumtaşı-kireçtaşı, Triyas'a ait mermer, şist ve kalker gibi litolojik unsurlar gözlenmektedir. Kretase döneminde oluşan kumtaşı-kireçtaşı Gündüzbey, Atalar, Yakınca ve Duranlar'ın batısında dağılışı göstermektedir. Ayrıca Triyas döneminde oluşan mermer; Görgü, İkizce, Seyituşağı, Kadıruşağı'nda şist; Üçgöze, Öncü, Salkonak'ta kalker; Yalınkaya gibi litolojik unsurlardan oluşan araziler geniş bir alanı kaplamaktadır. Senozoyik'in Pliyosen devrine ait kireçtaşı, çakıltaşı-kumtaşı gibi litolojik unsurlar Yeşilyurt İlçe merkezinin kuzey ve orta kesimlerinde geniş bir alanı kaplamaktadır. Kireçtaşı; Duranlar ve Kırılancık'ta çakıltaşı-kumtaşı; Suluköy, Karahan, Çayırköy, Özal, Kendirli, Kuşdoğan ve Duruldu yerleşimlerinin bulunduğu bölgelerde yayılışı göstermektedir. Çalışma alanının kuzeyinde yer alan Dilek, Mahmutlu, Topsöğüt ve Dileğ'in batısında Kuvaterner dönemine ait alüvyon alanları dağılışı göstermektedir (**Harita 2**).

Harita 3. Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin Jeoloji Haritası



1.3. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada öncelikle Yeşilyurt (Malatya) İlçesi'ndeki 2000-2020 yılları arasındaki arazi kullanımının mevcut durumunun tespiti ve arazi örtüsündeki değişimin analizi yapılarak açıklanması amaçlanmıştır. Arazi kullanımı ve arazi örtüsündeki değişim ile ilgili literatür taraması yapılarak çalışmanın ana hatları oluşturulmuştur. Yeşilyurt (Malatya) İlçesi ile ilgili kitap, makale, tez, kurum ve kuruluşların faaliyet raporları incelenmiştir.

İnceleme sahası ile ilgili teorik bilgilerin somutlaştırılması açısından arazide yerinden gözlem çalışmaları yapılmıştır.

Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin arazi kullanımı ve arazi örtüsündeki değişimin analizinin yapılabilmesi için CORINE 2000, 2010 ve 2020 veri setleri kullanılmıştır. CORINE arazi örtüsü sınıfları içerisinde araştırma alanının özellikleri doğrultusunda **Tablo 1**'de görüldüğü şekliyle yeniden bir değerlendirme yapılarak 5 sınıf arazi örtüsü belirlenmiştir.

Tablo 1. CORINE Arazi Örtüsü Sınıflarının Yeniden Düzenlenmesi

Arazi Örtüsü Sınıfları	CORINE Arazi Örtüsü Sınıfları İçerisindeki Yeri
Orman Alanları	Geniş yapraklı ormanlar, İğne yapraklı ormanlar, Karışık ormanlar, Doğal çayırlar, Bitki değişim alanları, Kayalıklar, kumsallar
Tarım Alanları	Sulanmayan ekilebilir alanlar, Sulu tarım alanları, Bağlar, Meyve bahçeleri, Meralar, Karışık tarım alanları, Doğal tarım alanları
Yapay Yüzeyler	Devamlı şehir yapısı, Devamlı olmayan şehir yapısı, Endüstriyel ve ticari birimler, Karayolu ve demiryolları, Havaalanları, Maden ocakları, Boşaltım alanları, İnşaat sahaları, Yeşil yerleşim alanları (park ve bahçeler), Spor ve dinlenme alanları
Su Kütleleri	Su kütlesi
Karasal Bataklıklar	Karasal bataklıklar

Arazi Örtüsü Sınıfları dikkate alınarak Yeşilyurt İlçesi 2000, 2010 ve 2020 yılı arazi örtüsü haritaları coğrafi bilgi sistemleri yazılımlarından ArcGIS 10.5 kullanılarak yeniden oluşturulmuş ve alansal hesaplamalar yapılmıştır. Yeşilyurt İlçesi'ne ait CORINE veri setleri Microsoft Excel programı kullanılarak tablolara dönüştürüldü. Ayrıca bu veriler; ArcGIS 10.5 programına aktarılarak arazi kullanımı ve arazi örtüsünde meydana gelen değişim haritalar üzerinde gösterildi.

2. BULGULAR

Yeşilyurt İlçesi Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Bölüm'ünde yer alan Malatya İli idari sınırları içerisinde bulunur. Malatya İli, sınırları dâhilinde bulunan Yeşilyurt; kuzey 38° 17'07.92", enlemleri ile doğu 38° 15'36.83" boylamları arasında yer alır. Yeşilyurt İlçesinin toplam yüzölçümü 1013 km²'dir. Çalışma kapsamında, Yeşilyurt İlçesinin 2000, 2010, 2020 yıllarına ait arazi kullanımı ve arazi örtüsünün değişimi belirlenmeye çalışılmış olup elde edilen sonuçlar aşağıda verilmiştir.

2.1. Yeşilyurt İlçesinin 2000 Yılında Arazi Kullanımı

Bu çalışmada Yeşilyurt İlçesinin arazi kullanımı ve arazi örtüsünün değişimleri 2000 yılı baz alınarak değerlendirilmiştir. Corine 2000 verilerine göre; Yeşilyurt İlçesinin toplam alanı 363.708,56 ha'dır. Yeşilyurt İlçesinin Corine 2000 yılına ait verilere göre; orman alanları ilk sırada yer alırken, onu sırasıyla tarım, yapay yüzeyler, su kütleleri ve karasal bataklıklar takip etmiştir. 2000 yılına ait arazi kullanımına baktığımızda orman alanları % 52,97 (192613,22 ha), tarım alanlarında % 42,67 (155235,17 ha), yapay yüzeyler % 3,87 (14041.83 ha), su kütleleri 0,42 (1.556,47 ha) karasal bataklık 0,07 (261,86 ha), takip etmektedir (**Tablo 2**).

Tablo 2. Yeşilyurt İlçesinin Arazi Örtüsü Sınıflarının Yüzölçümü İçerisindeki Dağılışı (2000)

Arazi Örtüsü	Alanı (ha)	Oranı (%)
Orman Alanları	192613,22	52,97
Tarım Alanları	155235,17	42,67
Yapay Yüzeyler	14041.83	3,87
Su Kütleleri	1.556,47	0,42
Karasal Bataklıklar	261,86	0,07
Toplam	363.708,56	100

Kaynak: Corine 2000

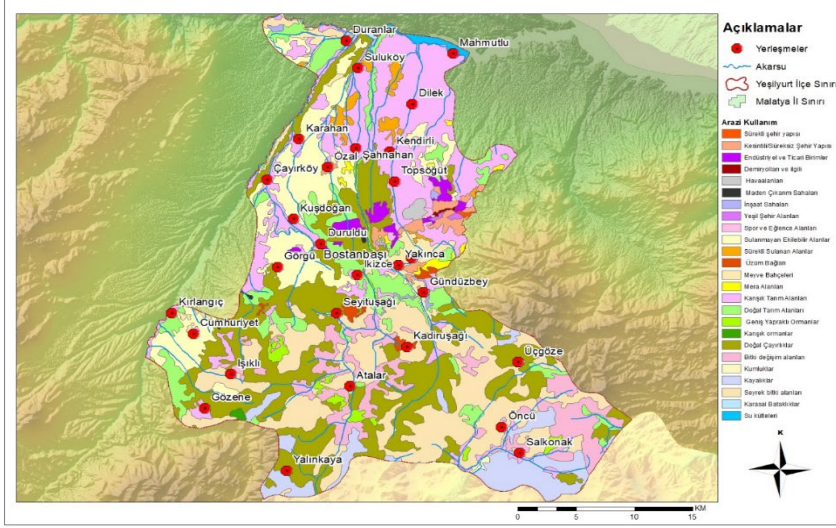
Yeşilyurt İlçesinin 2000 Yılı Arazi Kullanım Haritası'na göre; ilçe genelinde en yaygın arazi kullanım sınıfı %52,97 (192613,22 ha) ormanlık ve doğal alanlardır. Ormanlık ve doğal alanlar içerisinde; %23,74 (86.338,07 ha) ile doğal çayırliklar ilk sırada yer alırken onu sırasıyla seyrek bitki alanları %17,71 (64.403,64 ha), bitki değişim alanları %7,23 (26.282,23 ha), kayalık ve kum düzlükleri %3,08 (11208,63 ha) takip etmektedir. İkinci sırada en geniş alanı %42,67 (155235,17 ha) ile tarım alanları kaplamaktadır. Tarım alanları içerisinde; karışık tarım alanları %18,30 (66.567,44 ha), ilk sırada yer alırken onu, sulanmayan ekilebilir alanlar %11,34 (41.258,71 ha), doğal tarım alanları %8,39 (30.506,42 ha), meyve bahçeleri %2,11 (7.685,01 ha), sulu tarım alanları %1,39 (5.060,07 ha), mera alanları %0,57 (2.068,75 ha), takip etmektedir. Üçüncü sırada ise %3,87'lik (14041,83 ha) yapay yüzeyler yer almaktadır. Yapay yüzeyler içerisinde; süresiz (kesintili) şehir yapısı %1,44 (5.060,07 ha), ilk sırada yer alırken onu, endüstriyel ticari birimler %1,30 (5.245,76 ha), maden, boşaltım ve inşaat alanları %0.45 (1638.39 ha) takip etmektedir. Yeşilyurt İlçesi'nin 2000 yılı arazi kullanım sınıfları incelendiğinde su kütlelerinin %0,43'ünün (1556,47 ha) ve karasal bataklıkların %0,07'sinin (261,86 ha) küçük ölçekli olduğu görülmektedir. (**Harita 4 ve Tablo 3**).

Tablo 3. Yeşilyurt İlçesi'nin, Arazi Örtüsü Tipleri ve Alansal Oranları (2000)

CORİNE Arazi Sınıf Düzeyleri	2000 Yılı		
	Ha	%	
Yapay yüzeyler	Sürekli şehir yapısı	202,15	0,06
	Süreksiz (Kesintili) şehir yapısı	5.245,76	1,44
	Endüstriyel ve ticari birimler	4.730,29	1,30
	Karayolu ve demiryolları ve ilgili alanlar	206,37	0,06
	Havaalanları	1.150,63	0,32
	Maden, boşaltım ve inşaat alanları	1638,39	0,45
	Yeşil yerleşim alanları (park ve bahçeler)	365,23	0,10
	Spor ve dinlenme alanları	503,01	0,14
	Sulanmayan ekilebilir alanlar	41.258,71	11,34
	Sulu tarım alanları	5.060,07	1,39
Tarım alanlar	Üzüm Bağları	2.088,77	0,57
	Meyve bahçeleri	7.685,01	2,11
	Meralar	2.068,75	0,57
	Karışık tarım alanları	66.567,44	18,30
	Doğal tarım alanları	30.506,42	8,39
Ormanlık ve doğal alanlar	Geniş yapraklı ormanlar	3.946,58	1,09
	Karışık ormanlar	437,07	0,12
	Doğal çayırlar	86.338,07	23,74
	Bitki değişim alanları	26.282,23	7,23
	Kayalıklar ve Kum düzlükleri	11208,63	3,08
	Seyrek bitkili alanlar	64.403,64	17,71
Karasal bataklıklar	261,86	0,07	
Su kütlesi	1.556,47	0,43	
TOPLAM	363.708,56	100	

Kaynak: Corine 2000

Harita 4. Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin 2000 Yılı Arazi Kullanım Haritası



2.2. Yeşilyurt İlçesinin 2010 Yılında Arazi Kullanımı

Yeşilyurt İlçesinin arazi kullanımı ve arazi örtüsünün değişimleri 2010 yılı baz alınarak değerlendirilmiştir. Corine 2010 verilerine göre; Yeşilyurt İlçesinin toplam alanı 95.393,23 ha'dır. Yeşilyurt İlçesinin Corine 2010 yılına ait verilere göre; orman alanları ilk sırada yer alırken, onu sırasıyla tarım, yapay yüzeyler, su kütleleri ve karasal bataklıklar takip etmiştir. 2010 yılına ait arazi kullanımına baktığımızda orman alanları % 53,02 (50571,87 ha), tarım alanlarında % 41,65 (39722,86 ha), yapay yüzeyler % 4,87 (4647,41 ha), su kütleleri 0,41 (389,74 ha), karasal bataklıklar 0,05 (61,35 ha) takip etmektedir (Tablo 4).

Tablo 4. Yeşilyurt İlçesinin Arazi Örtüsü Sınıflarının Yüzölçümü İçerisindeki Dağılışı (2010)

Arazi Örtüsü	Alanı (ha)	Oranı (%)
Orman Alanları	50571,87	53,02
Tarım Alanları	39722,86	42,67
Yapay Yüzeyler	4647,41	3,87
Su Kütleleri	389,74	0,42
Karasal Bataklıklar	61,35	0,05
Toplam	95.393,23	100

Kaynak : Corine 2010

Yeşilyurt İlçesinin 2010 Yılı Arazi Kullanım Haritası'na göre; ilçe genelinde en yaygın arazi kullanım sınıfı %53,02 (50571,87 ha) ormanlık ve doğal alanlardır. Ormanlık ve doğal alanlar içerisinde; %24,03 (22.918,64 ha) ile doğal çayır/likler ilk sırada yer alırken onu sırasıyla seyrek bitki alanları %20,40 (19.460,34 ha), kayalık ve kum düzlükleri %4,64 (4422,02 ha) bitki değişim alanları %3,34 (3.186,97 ha), takip etmektedir. İkinci sırada en geniş alanı %41,65 (39722,86 ha) ile tarım alanları kaplamaktadır. Tarım alanları içerisinde; meyve bahçeleri %16,42 (15.661,97 ha), ilk sırada yer alırken onu, karışık tarım alanları %13,18 (12.569,31 ha), doğal tarım alanları %4,04 (3.854,54 ha), sulanmayan ekilebilir alanlar %3,97 (3.786,19 ha), mera alanları %3,48 (3.323,39 ha), takip etmektedir. Üçüncü sırada ise %4,87'lik (4647,41 ha) yapay yüzeyler yer almaktadır. Yapay yüzeyler içerisinde; süreksiz (kesintili) şehir yapısı %2,19 (2.088,58 ha), ilk sırada yer alırken onu, endüstriyel ticari birimler %1,40 (1.332,42 ha), maden, boşaltım ve inşaat alanları %0,64 (612,34 ha) takip etmektedir. Yeşilyurt İlçesi'nin 2010 yılı arazi kullanım sınıfları incelendiğinde su kütlelerinin %0,41'inin (389,74 ha) ve karasal bataklıkların %0,05'inin (61,35 ha) küçük ölçekli olduğu görülmektedir. (**Harita 5** ve **Tablo 5**).

Tablo 5. Yeşilyurt İlçesi'nin, Arazi Örtüsü Tipleri ve Alansal Oranları (2010)

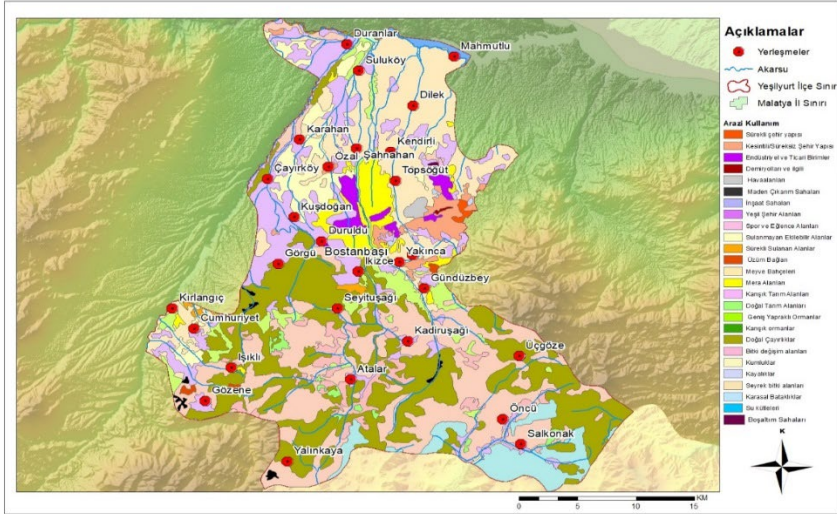
CORİNE Arazi Sınıf Düzeyleri	2010 Yılı			
	Ha	%		
Yapay yüzeyler	Sürekli şehir yapısı	173,96	0,18	
	Süreksiz (Kesintili) şehir yapısı	2.088,58	2,19	
	Endüstriyel ve ticari birimler	1.332,42	1,40	
	Karayolu ve demiryolları ve ilgili alanlar	37,66	0,04	
	Havaalanları	284,40	0,30	
	Maden, boşaltım ve inşaat alanları	612,34	0,64	
	Yeşil yerleşim alanları (park ve bahçeler)	67,08	0,07	
	Spor ve dinlenme alanları	50,97	0,05	
	Tarım alanlar	Sulanmayan ekilebilir alanlar	3.786,19	3,97
		Sulu tarım alanları	330,52	0,35
Üzüm Bağları		196,94	0,21	
Meyve bahçeleri		15.661,97	16,42	
Meralar		3.323,39	3,48	
Karışık tarım alanları		12.569,31	13,18	
Doğal tarım alanları		3.854,54	4,04	
Geniş yapraklı ormanlar		583,90	0,61	
Doğal çayır/likler	22.918,64	24,03		

Corine Sistemine Göre Yeşilyurt (Malatya) İlçesindeki Arazi Kullanımı ve Arazi Örtüsündeki Değişim (2000-2020) / Change in Land use and Land Cover in Yeşilyurt District of Malatya Province According to the Corine System (2000-2020)

Ormanlık ve doğal alanlar	Bitki değişim alanları	3.186,97	3,34
	Kayalıklar ve Kum düzlükleri	4422,02	4,64
	Seyrek bitkili alanlar	19.460,34	20,40
Karasal bataklıklar		61,35	0,05
Su kütlesi		389,74	0,41
TOPLAM		95.393,23	100

Kaynak: Corine 2010

Harita 5: Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin 2010 Yılı Arazi Kullanım Haritası



2.3. Yeşilyurt İlçesinin 2020 Yılında Arazi Kullanımı

Yeşilyurt İlçesinin arazi kullanımı ve arazi örtüsünün değişimleri 2020 yılı baz alınarak değerlendirilmiştir. Corine 2020 verilerine göre; Yeşilyurt İlçesinin toplam alanı 95.382,07 ha'dır. Yeşilyurt İlçesinin Corine 2020 yılına ait verilere göre; orman alanları ilk sırada yer alırken, onu sırasıyla tarım, yapay yüzeyler, su kütleleri ve karasal bataklıklar takip etmiştir. 2000 yılına ait arazi kullanımına baktığımızda orman alanları % 52,91 (50467,07 ha), tarım alanlarında % 41,66 (39740,57 ha), yapay yüzeyler % 4,96 (4595,18 ha), su kütleleri 0,41 (389,70 ha) karasal bataklık 0,06 (61,35 ha), takip etmektedir (Tablo 6).

Tablo 6. Yeşilyurt İlçesinin Arazi Örtüsü Sınıflarının Yüzölçümü İçerisindeki Dağılışı (2020)

Arazi Örtüsü	Alanı (ha)	Oranı (%)
--------------	------------	-----------

Orman Alanları	50467,07	52,91
Tarım Alanları	39740,57	41,66
Yapay Yüzeyler	4595,18	4,96
Su Kütleleri	389,70	0,41
Karasal Bataklıklar	61,35	0,06
Toplam	95.382,07	100

Kaynak: Corine 2020

Yeşilyurt İlçesinin 2020 Yılı Arazi Kullanım Haritası'na göre; ilçe genelinde en yaygın arazi kullanım sınıfı %52,91 (50467,07 ha) ormanlık ve doğal alanlardır. Ormanlık ve doğal alanlar içerisinde; %23,92 (22.816,87 ha) ile doğal çayırliklar ilk sırada yer alırken onu sırasıyla seyrek bitki alanları %20,40 (19.458,11 ha), kayalık ve kum düzlükleri %4,64 (4421,66 ha) bitki değişim alanları %3,34 (3.186,59 ha), takip etmektedir. İkinci sırada en geniş alanı %41,66 (39740,57 ha) ile tarım alanları kaplamaktadır. Tarım alanları içerisinde; meyve bahçeleri %16,40 (15.647,06 ha), ilk sırada yer alırken onu, karışık tarım alanları %13,14 (12.536,18 ha), doğal tarım alanları %4,20 (4.009,18 ha), sulanmayan ekilebilir alanlar %3,97 (3.785,66 ha), mera alanları %3,39 (3.235,09 ha), takip etmektedir. Üçüncü sırada ise %4,96'lık (4595,18 ha) yapay yüzeyler yer almaktadır. Yapay yüzeyler içerisinde; süreksiz (kesintili) şehir yapısı %2,20 (2.101,47 ha), ilk sırada yer alırken onu, endüstriyel ticari birimler %1,45 (1.383,88 ha), maden, boşaltım ve inşaat alanları %0,55 (533,48 ha) takip etmektedir. Yeşilyurt İlçesi'nin 2020 yılı arazi kullanım sınıfları incelendiğinde su kütlelerinin %0,41'inin (389,70 ha) ve karasal bataklıkların %0,06'inin (61,35 ha) küçük ölçekli olduğu görülmektedir. (**Harita 6 ve Tablo 7**).

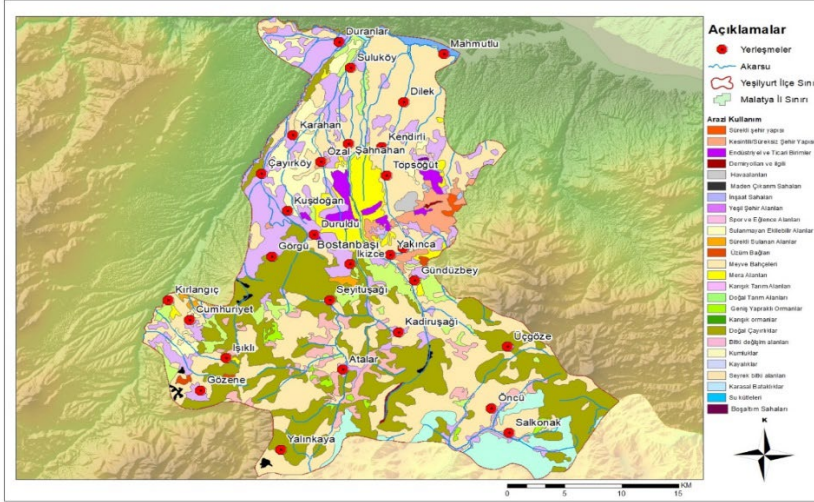
Tablo 7. *Yeşilyurt İlçesi'nin, Arazi Örtüsü Tipleri ve Alansal Oranları (2020)*

CORİNE Arazi Sınıf Düzeyleri		2020 Yılı	
		Ha	%
Yapay yüzeyler	Sürekli şehir yapısı	173,95	0,18
	Süreksiz (Kesintili) şehir yapısı	2.101,47	2,20
	Endüstriyel ve ticari birimler	1.383,88	1,45
	Havaalanları	284,37	0,30
	Maden, boşaltım ve inşaat alanları	533,48	0,55
	Yeşil yerleşim alanları (park ve bahçeler)	67,07	0,07
	Spor ve dinlenme alanları	50,96	0,05
	Tarım alanlar	Sulanmayan ekilebilir alanlar	3.785,66

	Sulu tarım alanları	330,48	0,35
	Üzüm Bağları	196,92	0,21
	Meyve bahçeleri	15.647,06	16,40
	Meralar	3.235,09	3,39
	Karışık tarım alanları	12.536,18	13,14
	Doğal tarım alanları	4.009,18	4,20
Ormanlık ve doğal alanlar	Geniş yapraklı ormanlar	583,84	0,61
	Doğal çayırlar	22.816,87	23,92
	Bitki değişim alanları	3.186,59	3,34
	Kayalıklar ve Kum düzlükleri	4421.66	4,64
	Seyrek bitkili alanlar	19.458,11	20,40
	Karasal bataklıklar	61,35	0,06
	Su kütlesi	389,70	0,41
	TOPLAM	95.382,07	100

Kaynak: Corine 2020

Harita 6. Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin 2020 Yılı Arazi Kullanım Haritası



3. SONUÇ

Bu çalışma sonucunda; Yeşilyurt (Malatya) İlçesinin 20 yıllık (2000-2020) zamanda önemli arazi kullanımı ve arazi örtüsü değişimi geçirdiği anlaşılmıştır. Yeşilyurt İlçesinin 2000, 2010, 2020 corine verilerine göre; orman alanları ilk sırada yer alırken, onu sırasıyla tarım, yapay yüzeyler, su kütleleri ve karasal bataklıklar takip etmiştir. İlçe arazisinin hemen hemen yer yerinde izlenebilen bu sahaların oranı değişmektedir. Ancak bu arazilerin

sahada inşa edilen yapay yüzeylerin artmasıyla genişlemesi sonucunda alansal olarak küçüldüğü tespit edilmiştir.

2000-2020 yılları arasında en büyük değişim, tarım ve orman alanlarında gerçekleşmiştir. 2000 yılında 155235.17 ha olan tarım arazisi, 2010 yılında 39722.86 ha, 2020 yılında ise 39722.86 ha alana kadar azalış göstermiştir. Tarım arazilerinin içerisinde yer alan; sulanmayan ekilebilir alanlar, karışık tarım alanları, doğal tarım alanlarında en büyük değişimler gerçekleşmiştir. Karışık tarım alanları, 2000 yılında 66.567,44. ha, 2010 yılında 12.569,31 ha, 2020 yılında ise 12.536,18.86 ha alana kadar azalış göstermiştir. 2000 yılında 41.258,71 ha olan sulanmayan ekilebilir alanlar, 2010 yılında 3.786,19 ha, 2020 yılında ise 3.785,66 ha alana kadar azalış göstermiştir. Doğal tarım alanları, 2000 yılında 30.506,42. ha, 2010 yılında 3.854,54 ha, 2020 yılında ise 4.009,18 ha alana kadar azalış gösterdiği belirlenmiştir. Ayrıca Meyve bahçeleri alanlarındaki artış da dikkat çekicidir. 2000 yılında 7.685,01 ha, 2010 yılında ise 15.647,06 ha, 2020 yılında ise 15.661,97 ha artış göstermiştir.

2000 yılında 192613.22 ha olan orman arazisi, 2010 yılında 50571.87 ha, 2020 yılında ise 50467.07 ha alana kadar azalış gösterdiği belirlenmiştir. Orman arazilerinin içerisinde yer alan; doğal çayırliklar, seyrek bitki alanları, bitki değişim alanlarında en büyük değişimler meydana gelmiştir. Doğal çayırliklar 2000 yılında 86.338,07. ha, 2010 yılında 22.918,64 ha, 2020 yılında ise 22.816,87 ha alana kadar azalış göstermiştir. Seyrek bitki alanları 2000 yılında 64.403,64. ha, 2010 yılında 19.460,34 ha, 2020 yılında ise 19.458,11 ha alana kadar azalış gösterdiği belirlenmiştir. Bitki değişim alanları 2000 yılında 26.282,23 ha, 2010 yılında 3.186,97 ha, 2020 yılında ise 3.186,59 ha alana kadar azalış gösterdiği belirlenmiştir.

Yeşilyurt (Malatya) İlçesinde özellikle 2000-2020 yılları arasında şehirleşmenin hızla artması tarım arazilerinin tarım dışı araziler olarak kullanılmasına yol açmıştır. Buna karşılık yapay yüzeylerde artış olmuştur. 2000 yılında çalışma alanında toplam alan içerisinde %3,87'lik alan kaplayan yapay yüzeyler, 2000 yılında %4,87, 2020 yılında ise %4,96'lık oranda artış göstermiştir.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar %50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Muhammed AKTAŞ- Zeki BOYRAZ-
Corine Sistemine Göre Yeşilyurt (Malatya) İlçesindeki Arazi Kullanımı ve Arazi Örtüsündeki Değişim (2000-2020) / Change in Land use and Land Cover in Yeşilyurt District of Malatya Province According to the Corine System (2000-2020)

Kaynakça

- Cengiz, T., (2013). Determination of Optimal Land Use in Gökçeada. *Journal of Agricultural Sciences*, 19 (2), 148 – 162.
- Dengiz, O & Turan, İ.D., (2014). Uzaktan Algılama ve Coğrafi Bilgi Sistem Teknikleri Kullanılarak Arazi Örtüsü / Arazi Kullanımı Zamansal Değişimin Belirlenmesi: Samsun Merkez İlçesi Örneği (1984-2011). *Türkiye Tarımsal Araştırmalar Dergisi*, 1, 78-90.
- Gülersoy, A.E., (2008). *Bakırçay Havzası'nda doğal ortam koşulları ile arazi kullanımı arasındaki ilişkiler*. Doktora tezi, D.E.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Gülersoy, A.E., (2008). Seferihisar'da Arazi Kullanımının Zamansal Değişimi (1984-2010) ve İdeal Arazi Kullanımı İçin Öneriler. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 155-180.
- Kara, F., Karatepe, A., (2012). Uzaktan Algılama Teknolojileri ile Beykoz İlçesi (1986-2011) Arazi Kullanımı Değişim Analizi. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 25, 378-389.
- Kıranşan, K., Şengün, M.T., (2016). Bulanık-Malazgirt (Muş) Havzası'nda Arazi Kullanımın Zamansal Değişimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 35,479-491.
- Nacar, Ş., Karademir, N.,(2022). Pazarcık (Kahramanmaraş) İlçesi Arazi Kullanımının Zamansal Değişimi (1990-2018). *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(2), 944-966.
- Özçağlar, A. (2015), *Yönelimsel Coğrafya*, Ankara: Nika Yayınevi.
- Tunçdilek, N. (1985). *Türkiye'de Relief Şekilleri ve Arazi Kullanımı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi.
- Yıldırım, H., Özel, M.E., Divan, N.J., and Akça, A., (2002). Satellite Monitoring of Land Cover. Land Use Change Over 15 Years and its Impact on the Environment in Gebze. Kocaeli – Turkey. *Turkish Journal of Agriculture and Forestry*. 26 (3), 8.

HOKAND'DA GÜNÜMÜZE ULAŞABİLEN İKİ TÜRBE ÖRNEĞİ:
DAHMA-İ ŞAHAN VE MADARİ HAN*

TWO EXAMPLES OF TOMBS THAT HAVE SURVIVED IN
HOKAND: DAHMA-I SHAHAN AND MADARI KHAN

İsmail ARGUNŞAH***
Sultan Murat TOPÇU***

Özet

Türkistan'ın en önemli havzalarından biri olan Fergana'nın iklim şartları ve coğrafi konumu bölgeyi tarih boyunca ön plana çıkarmıştır. Bölge, sadece yabancı güçlerin değil Türk boylarının da devamlı akınlar düzenlediği bir yer olmuştur. Fergana'da 1709-1876 yılları arasında hüküm süren Hokand Hanlığı, bölgede siyasi bakımdan gücünü uzun süre korumuş aynı zamanda imar faaliyetleriyle de Hokand şehrinin gelişimine katkı sağlamıştır. Kısa sürede büyük bir gelişim gösteren şehir, hanlığın başkenti olmuştur. Hokand'da cami, medrese, türbe, köprü, hamam, kale ve saray gibi farklı yapı tipleri inşa edilmiştir. Hokand şehri döneminin bilim, kültür ve sanat merkezi konumuna ulaşmıştır. Şehirde yer alan yapı grupları içerisinde türbeler, kutsal mekânlar olmaları ve devamlı ziyaret edilmeleri sebebiyle ayrı bir önem taşımaktadır. Hokand'da Hokand Hanlığı'na ait günümüze ulaşabilen eserler içerisinde Dahma-i Şahan ve Madari Han Türbeleri mimari özellikleri bakımından dikkat çekicidir. Dahma-i Şahan Türbesi'nin hanlara, Madari Han Türbesi'nin ise hanlığın kadın temsilcilerine ait olduğu bilinmektedir. Bu çalışmada Hokand Hanlığı'nın mimari

-
- * Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 15.03.2024; **Kabul tarihi:** 12.04.2024.
Kaynak gösterilme: ARGUNŞAH, İ., TOPÇU, S. M. (2024): Hokand'da Günümüze Ulaşabilen İki Türbe Örneği: Dahma-i Şahan ve Madari Han, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 115-136.
Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından SDK-2020-10294 kodlu proje ile desteklenen "Hokand Hanlığı (1709-1876) Mimarisi (Hokand Şehri)" konulu doktora tezinden üretilmiştir.
- ** Öğr. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü Kayseri / TÜRKİYE ismail.argunshah@erciyes.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-9005-4365>
- *** Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri / TÜRKİYE stopcu@erciyes.edu.tr <https://orcid.org/0000-0001-6832-6531>

özelliklerini yansıtan Dahma-i Şahan ve Madari Han Türbeleri plan, malzeme ve süsleme özellikleri açısından detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hokand Hanlığı, Hokand, Türbeler, Dahma-i Şahan, Madari Han.

Abstract

The climatic conditions and geographical location of Fergana, one of the most important basins of Turkestan, have brought the region to the forefront throughout history. The region has been a place where not only foreign powers but also Turkish tribes constantly raided. The Khanate of Kokand, which ruled in Fergana between 1709 and 1876, maintained its political power in the region for a long time and also contributed to the development of the city of Kokand with its construction activities. The city, which showed great development in a short time, became the capital of the khanate. Different building types such as mosques, madrasahs, tombs, bridges, baths, castles and palaces were built in Kokand. The city of Kokand became the center of science, culture and art of its time. Among the building groups in the city, tombs have a special importance because they are sacred places and are constantly visited. Among the surviving works of the Kokand Khanate in Kokand, Dahma-i Shahan and Madari Khan Tombs are remarkable in terms of their architectural features. It is known that Dahma-i Şahan Tomb belongs to the khans, and Madari Khan Tomb belongs to the female representatives of the khanate. In this study, Dahma-i Shahan and Madari Khan Tombs, which reflect the architectural features of the Kokand Khanate, are examined in detail in terms of plan, material and decoration features.

Keywords: Kokand Khanate, Kokand, Tomb, Dahma-i Shahan, Madari Khan.

Giriş

Özbekistan'da kurulan hanlıkların sonuncusu olan Hokand Hanlığı Fergana Vadisi'nde yer almaktadır. Bu bölgede kurulmasından dolayı Fergana Hanlığı olarak da bilinmektedir. Hokand Hanlığı'nın tarihi XV. yüzyılın ikinci yarısına kadar dayanmaktadır (Doğan ve Erdoğan, 2017: 253; Omorov, 2013: 104-119). Türkistan'da jeopolitik konumu açısından önemli bir yere sahip olan Fergana, Pamir ve Tienşan Dağları ile çevrilidir. İpek Yolu ağı içerisinde olması bakımından da önem taşımaktadır (Alpargu, 2008: 277). Özbeklerin Ming boyu, 16. yy'ın sonlarına doğru (1583-1598) İrtiş ve Tobol yörelerinden göç ederek Fergana bölgesine yerleşmişlerdir (Bulduk, 2006: 15). Fergana bölgesi 17. yy'ın sonlarında Doğu Türkistanlı hocaların yönetimi altına girmiştir (Golden, 2013: 347). Fergana bir süre boyunca din adamlarının kontrolü altında yönetilmiştir. Hocaların temsilcileri önemli devlet görevlerinde bulunmakla birlikte şehir ve bölgelerin yöneticisi olarak da idari görevlerde yer almışlardır (Doğan ve Erdoğan, 2017: 254-255). Mingler, 17. yy'ın sonları ve 18. yy'ın başlarına doğru diğer kabilelere göre bölgede oldukça güç kazanmışlardır. Kısa zamanda bölgede güç kazanan Ming boyundan Aşırkul'un oğlu Şahrüh Biy, Buhara Emirliği'nin merkezi otoritesinin zayıflamasını fırsat bilip, Buhara Emirliği'nin işbirlikçisi hocalara karşı 1709'da bağımsızlığını ilan etmiştir. Böylece Hokand Hanlığı'nın

kurucusu olmuştur (Beysembiev, 1987: 159). Hanlığı dış baskılardan kurtaran Şahruh Biy, on iki yıl han olarak devleti yönetmiştir. Şahruh Biy, başkent olabileceğini öngörerek Hokand şehrine yatırım yapmış ve nihayetinde Hokand şehri 18. yüzyılın ilk yarısında hanlığın başkenti olmuştur.

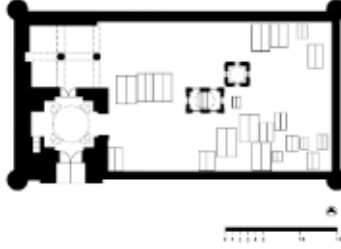
Hokand, Fergana Vadisi'nin güneybatısında yer almaktadır. Bazı kaynaklara göre Hokand şehri Çin ve Hindistan'ın ticari yollarının kesiştiği bölgede bulunmaktadır (Ozbek Sovet Ensiklopediyasi, 1972: 297). Türkiye Türkçesinde "Hokand" olarak adlandırılan şehir, Arapçada "Hûkand" veya "Hûkând", Farsçada "Hûkand", Rusçada "Kokand", Kırgız Türkçesinde "Kokon" Özbek Türkçesinde ise "Kûkon" veya "Qo'qon" olarak geçmektedir (Argunşah, 2024: 31). İslam kaynaklarında da sıkça geçen Hokand, X. yüzyıllarda küçük bir kasaba durumundadır. Öyle ki Babürname'de küçük bir yer anlamına gelen "urçin" terimiyle karşılanmıştır (Babür, 1960: 81-161). Muhtemelen Babür'ün Fergana hâkimiyeti dönemine (1494-1504) kadar küçük bir yer olan Hokand, XVIII. yy'ın yarısından itibaren büyük gelişme göstererek Özbek Ming hanedanlığının önemli şehri olmuştur (Paujol, 1998: 214). Şehir cami, medrese, türbe, hamam ve saray gibi birbirinden farklı yapı gruplarını içerisinde barındırarak zamanla bir ticaret, bilim, kültür ve sanat merkezi haline gelmiştir. Şehirde yer alan cami, medrese, saray, türbe vd. yapılar Türkistan'ın mimari özellikleri dikkate alınarak inşa edilmiştir. Bu yapılar içerisinde türbeler biçimlerinden ziyade amaçlarıyla ön plana çıkmaktadır. Türbeler kutsal mekânlar olmaları bakımından devamlı ziyaret edilmesi yönüyle diğer yapı gruplarından farklılık göstermektedir (Cezar, 1977: 453).

Bu çalışmada Hokand Hanlığı dönemi içerisinde Hokand şehrinde inşa edilen ve günümüze ulaşabilen Dahma-i Şahan ve Madari Han Türbeleri incelenmiştir. Dahma-i Şahan Türbesi hanların mezarı, Madari Han Türbesi ise hanlığın kadın temsilcilerine ait olması sebebiyle önem arz etmektedir. Çalışmanın konusunu oluşturan Dahma-i Şahan ve Madari Han Türbelerinin mimari özellikleri belirlenirken öncelikli olarak vakayinameler, seyahatnameler ve arşiv belgeleri taranmış olup, arazi çalışması yapılmıştır. Çalışmada türbeler, plan özellikleri, malzeme ve teknikleri, süsleme unsurları, onarımları vd. yönleriyle detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

1. Dahma-i Şahan Türbesi

Hokand şehir merkezinde Novvoylik Meydanı Cembul Caddesi üzerinde bulunan yapı, büyük mezarlığın içerisinde Çalpak Medresesi'nin kuzeydoğusunda yer almaktadır. Yapı ziyaretgâh, mescit ve hazire bölümlerinden oluşmaktadır. Yapı inşası Emir Ömer Han döneminde (1810-1822) başlatılmış ancak inşaatın temelleri atıldığı sırada Ömer Han (1822) vefat etmiştir. Daha sonra tahta geçen Muhammed Ali Han (1822-1842)

Mahlarayim¹ Nadira'nın isteği üzerine inşaatın devam ettirilmesini emretmiştir. Hanlığın tanınmış iki usta mimarı Muhammed Kuzi ve Muhammed İsa'nın önderliğinde yapının H. 1240 (M. 1824-1825) yılında tamamlandığı bilinmektedir (Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016: 46). Dahma-i Şahan, halk arasında “hanların mezarı” olarak bilinmektedir. Türbe, doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen formlu bir plan şemasına sahiptir (Plan-1).



Plan 1: Dahma-i Şahan Türbesi Planı. (Argunşah, 2024: 178)

Yapı, tuğla malzemeyle inşa edilmiştir. Yapının batı, kuzey ve doğu cephelerinin beden duvarları sağırdır. Ancak kuzey cephenin orta kısmında dikdörtgen pano içerisine yerleştirilmiş beş adet sağır sivri kemer nişi bulunmaktadır. Cephelerin her köşesinde dışa doğru çıkıntılı silindirik gövdeli birer adet payanda yer almaktadır. Beden duvarlarında yatay, saçak kısmında ise tek sıra dikey tuğla örgüsü olduğu görülmektedir (Fotoğraf 1-2-3).



Fotoğraf 1: Batı Cephe.



Fotoğraf 2: Kuzey Cephe Görünümü.



Fotoğraf 3: Doğu Cephe Görünümü.

Güney cephenin beden duvarında kuzey cephede olduğu gibi aynı aksta yer alan beş adet sağır sivri kemer nişi bulunmaktadır. Cephenin güneybatı köşesinde ana girişin de sağlandığı taç kapı formu yer almaktadır (Fotoğraf 4-5).

¹ Mahlarayim Nadira (1792-1842), Özbek şair ve devletin önde gelen isimlerinden biridir. Gerçek adı Nadira olup Mahlarayim'i takma ad olarak kullanmıştır. Aslen Andicanlı olan Nadira, Emir Ömer Han'ın eşi ve Muhammed Ali Han'ın annesidir. Nadira'nın Özbekçe “Komila” ve Farsça “Maknuna” mahlaslarıyla birçok eser yazdığı da bilinmektedir. (Bkz. <https://uz.wikipedia.org/wiki/Nodira> (Erişim tarihi: 30.09.2022. Saat:11:10)



Fotoğraf 4: Güney Cephe Görünümü.



Fotoğraf 5: Taç Kapı Görünümü.

Taç kapı beden duvarlarından yüksek tutulmuş olup dışa doğru çıkıntılıdır. Kaynaklara göre türbenin giriş cephesi ve alınlığında Celi-sülüs hatlarla hadislerin yazılı olduğu ifade edilmektedir (Abduholigov ve Rtvyeladzye, 2016: 53). Ancak yazı kuşakları günümüze ulaşamamıştır. Taç kapının sivri kemer alınlığı çini mozaiklerle kaplanmıştır. Çini mozaik merkezlerinde altı kollu yıldız motiflerinin oluşturduğu geometrik süslemeler görülmektedir. Taç kapı iki sıra çini mozaik bordürleri ile çevrelenmiştir. Bordürler arasında kalan kısımlarda ise geometrik süslemeler yer almaktadır. Taç kapının çini mozaiklerinde mavi, sarı, beyaz, yeşil, lacivert ve kahverengi renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Mozaiklerle kaplanmış eyvan nişinin içerisinde yer alan dikdörtgen formlu ahşap kapıdan yapıya giriş sağlanmaktadır (Fotoğraf 6). Ahşap kapı oyma tekniği ile işlenmiştir. Kapı, birbirine geçmeli bir şekilde kıvrık dalların ve dilimli yaprakların oluşturduğu bitkisel motiflerle bezenmiştir (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 6: Taç Kapı Eyvan Nişi.



Fotoğraf 7: Çift Kanatlı Ahşap Giriş Kapısı.

Bitkisel motiflerin içerisine işlenmiş yazı kuşağı dikkat çekmektedir. Yazı kuşağı üç yönden kapı pervazını kuşatmıştır. Ayrıca kapı kanatlarının gövdesi de dört yönden yazı kuşağıyla çevrelenmiştir (Fotoğraf 8-9-10).





Fotoğraf 8: Kapının Pervazını Kuşatan Yazı Kuşağı Görünümü.

Kapının doğu pervazında yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Okunuşu:

Orijinal Metin

Fenalıktan yazılıp âlem-i esmâ
Zeban-ı lale-i sevsen ber-hamd-i vey çun gûyâ
Bahar-ı lutf ile taşden çıkardı lale-i hamra
Bisât-ı kudret birle yetti günbed-i hadrâ
Ni mümkün bendeden ucigâ bitimek ilm ü
fenbirle²

فناليقدين يازيلوب عالم اسماء
زبان لاله سوسن بر حمد وي چون گویا
بهار لطف ايله تاشدين چقاردی لاله حمرا
بساتی قدرت برله يتی گنبد خضرا
نی ممکن بنده دین اوجیغه بیتماک علم و فن
برله

Anlamı:

Yokluktan yazılıp isimler dünyası
Sevsen lalesinin dili onun hamdinde dile gelmiş
Lütuf baharıyla taştan kırmızı laleler çıkardı
Gücünü göstermesiyle gök kubbe ortaya çıktı
Bendeden mümkün mü ucuna ilim ve fenle yazmak.

Üst pervazda yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Okunuşu:

Orijinal Metin:

Muhal olmuş atığa bitmek fikrile dâna
Felek hergâhige berdi kevâkib birle
ziynetler
Münevver eyledi ay şulesi birle şeb-i yeldâ
Ne âsâr-ı celaletdür ki atın bâğ tığıda

محال اولموش آتیغه بیتماک فکر یله دانا
فلک خرگاهیه بردی کواکب بیرله زینت لار
منور ایلدی ای شعله سی بیرله شب یلدا
نه آثار جلالنت دور که آتینگ باغ تیغیده

Anlamı:

İmkânsız olmuş adına yazmak bilginin düşüncesiyle
Felek sarayına yıldızlarla süsleme bahşetti
Ay ışığıyla yelda gecesini aydınlattı
Ne kadar büyüklük eseridir ki adın bağ dikeninde.

² Kitabelerin tamamının okumasında ve tercüme edilmesinde yardımlarını esirgemeyen Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Öğretim Üyelerinden Dr. Öğr. Üyesi Muhammed İbrahim Yıldırım'a müteşekkirim.

Kapının batı pervazında yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Okunuşu:

Orijinal Metin:

Hazan birle bahar evrakıdendur gül-i rânâ
Anın zeynini inşasığa bermişdür
tenevvu'luğlar
Niçekim sebze birle gül açıpdur arsa-i
embarâ
Sening emringi yarabbi emir mesele-
dândur
Erursen padişehler padişahı ey şeh-i yektâ.

خزان بیرله بهار اوراقیدین دور گل رعنا
انینک زیننی انشاسیغه برمیش دور تنوعلوغلار
نیچه کیم سیزه برله کل اچیپ دور عرصه عنبر
سنیک امرینکی یاربی امیر مسئله دان دور
ایوروسن پادشه لارپادشاهی ای شه یکتا

Anlamı:

Sonbaharla baharın sayfalarındandır çekici gül
Onun süsünü yazısına vermiştir çeşitlilikler
Anber kokan bölgede ne kadar gülle yeşillikler açıldıysa
Senin emrini ey Rab (Allah) Emir mesele bilicidir
Ey benzeri bulunmayan şah, sen padişahlar padişahısın.



Fotoğraf 9: Kapının Batı Kanadı.



Fotoğraf 10: Kapının Doğu Kanadı.

Kapının batı kanadı üzerinde yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Okunuşu:

Orijinal Metin:

Şah-ı din kâ'id-i adl-nesak
Dâd ez-în felek-i çeşm-ezrak
Reft ez-âlem peyvest be-Hak
Cüstem ez-pîr-i hîred târiheş
Ân ki der-nutk mesîhâ-dem bûd
Riht ez-ebr-i müjje hûn-ı şafak
Ne-tüvânist zeden hiç nutk
Ez-ser-i mülk be-goftâ ki güzeşt
Bâ-çunîn şâh resânîd gezend

شاه دین قاعد عدل نسق
داد از این فلک چشم ازرق
رفت از عالم پیوست بحق
جستم از پیر خرد تاریخش
آنکه در نطق مسیحا دم بود
ریخت از ابر مژه خون شفق
نتوانست زدن هیچ نطق
از سر ملک بگفتا که گذشت
با چنین شاه رسانید گزند

Ca'ale'l-cennetü misvâhu'l-Hak

جعل الجنة مثواه الحق

Anlamı:

Adaletli bir biçimde tahta oturan din padişahı
Bu mavi gözlü feleğin elinden feryat
Dünyadan gitti ve tanrıya vardı
Akıl bilgesinden onun ölüm tarihini sordum
Konuşmada İsa gibi nefesi olandan.
Kırpik bulutundan şafak kanı döktü
Konuşmaya hiç mecali yoktu
Dedi ki böylesi bir padişah ülkenin başından geçip gitti
Felek böylesi bir şaha dahi zarar verdi
Allah onun güzel kokulu kabrini cennet kıldı.

Kapının doğu kanadı üzerinde yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Okunuşu:

Orijinal Metin:

Tâcdâr-ı arsa-i fergana bûd
Rihtî câ-yı direm dürr-i semin
Şeh Ömer Sultan emirü'l-müslimîn
Behr-ı târih-i zamân-ı rihleteş
V'an şeh'i âli- nijâd-ı pâk-zâd
Düş ender hâbem ân sultân-ı din
Hayf reft ez-hatt-ı rüy-ı zemin
Mısra-ı târih-râ bî-hâl goft
Ez-sehâb-ı mekremet vakt-i atâ
Şeh Ömer Sultan emirü'l-müslimîn

تاجدار عرصهء فرغانه بود
ریختی جای درم در تمین
شه عمر سلطان امیر المسلمین
بهر تاریخ زمان رحلتش
وآن شه عالی نژاد پاک زاد
دوش اندر خوابم آن سلطان دین
حیف رفت از خط روی زمین
مصراع تاریخ را بی حال گفتم
از سحاب مکرمت وقت عطا
شه عمر سلطان امیر المسلمین

Anlamı:

Müslümanların önderi Şah Ömer Sultan
Fergana memleketinin padişahıydı
Bağış yapacağı zaman cömertlik bulutundan
Para yerine iri inci yağdırıyordu
Ve o temiz soylu yüce padişah
Ne yazık ki yeryüzünden gitti
Vefat ettiği zamanın tarihi için
O din sultanı dün gece rüyamda
Ölüm tarihinin mısrasını halsizce söyledi
Müminlerin önderi Şah Ömer Sultan.

Çift kanatlı ahşap kapı ziyaretgâha açılmaktadır. Yapı, doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen formlu bir plana sahip olup üzeri kubbe ile örtülmüştür. Kubbeye geçişler kademeli tromplarla sağlanmaktadır. Kubbe, girift kompozisyonla oluşturulmuş soyut bitkisel süslemelerle bezenmiştir. Cephe

duvarlarında dikdörtgen form içerisine alınmış sivri kemerli kartuşlar bulunmaktadır (Fotoğraf 11-12).



Fotoğraf 11: Kubbe Görünümü.



Fotoğraf 12: Kubbeye Geçiş Öğeleri ve Kartuşları Görünümü.

Giriş kapısının iç sivri kemer alınlığında bitkisel süslemeler içerisinde onarım kitabesi yer almaktadır (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13: Giriş Kapısı Üzerinde Yer Alan Onarım Kitabesi Görünümü.

Kitabe metni şu şekildedir:

Okunuşu:

-Yadigâr uşbu Dahme-i Şahan
Kaldı yıllar harâbî bilen
-Tarihi toldı ming u tokuz yüz
Yetmiş iki rakam sanağî bilen
-Yine gül-desteler cilâ tapdı
Merkad-i köhne iştiyâk bilen
-İşledi ustalar dil u cân den
-Aferin mihr u iştiyâkı bilen

Orijinal Metin:

یادگار اوشبو دخمه ء شاهان
قالدی بیل لار خرابی بیلان
تاریخی تولدی مینگ و توقوز یوز
یتیمیش ایکی رقم سناغی بیلن
ینه گلدهسته لار جلا تاپدی
مرقد کهنه اشتیاق بیلان
ایشلادی اوستالاردل و جاندین
آفرین مهرو اشتیاقی بیلان

Anlamı:

-Yadigârdır bu şahlar mezarı kaldı yıllar boyu haraplık içinde.
-Tarih olunca bin dokuz yüz yetmiş iki rakam sayısıyla.
-Yine gül demetleri cila buldu.
-Eski mezarları şevkle ustalar canı gönülden işledi.
-Sevgi ve şevkimle aferin olsun.

Güneybatı köşede yer alan merdiven ile çatıya çıkmaktadır. Ziyaretgâhın doğu cephesinde bulunan sivri kemerli açıklıktan hazire bölümüne geçiş sağlanmaktadır. Taç kapı girişi ile aynı aksta yer alan dikdörtgen formlu bitkisel bezemeli ahşap kapıdan ise mescit bölümüne geçilmektedir (Fotoğraf 14-15). Mescit girişinin doğu ve batısında simetrik bir şekilde yer alan kartuşlarda vazo içerisinde çıkan bitkinin şekillendirdiği motifler yer almaktadır. Diğer cephelerin aksine kartuşlar burada bitkisel motifli olup mavi renge boyanmıştır. Sivri kemer alınlığında sekiz kollu yıldız motiflerin oluşturduğu geometrik süslemeler görülmektedir. Ahşap kapı pervazına işlenmiş usta ismi yer almaktadır (Fotoğraf 16).

Yazı metni şu şekildedir:

Okunuşu:

Orijinal Metin:

Usta Muhammed İsa neccar Merginânî

ستا محمد عيسى نجار مرغينانى

Anlamı:

Marangoz ustası Muhammed İsa Merginânî.



Fotoğraf 14: Mescit Bölümüne Geçiş Görünümü.



Fotoğraf 15: Mescit Kapısı Detay Görünümü.



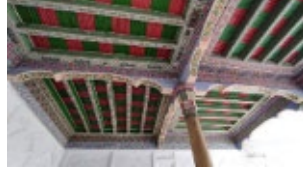
Fotoğraf 16: Mescit Kapısında Yer Alan Yazı Görünümü.

Mescit, doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen formlu bir plana sahiptir. Mescidin doğu cephesi hazire bölümüne açılmakta olup ahşap korkuluklarla kapatılmıştır. Cephe duvarları dikdörtgen form içerisine alınmış kartuşlarla hareketlendirilmiştir. Batı cephe duvarının ortasında mihrap nişi yer almaktadır. Mihrap nişi üzerini örten üç sıra mukarnas dolgulu kavsaraya sahiptir. Mukarnas dolgulu kavsara ise istiridye kabuğu motifliyle nihayetlenmektedir. Mihrap nişini çevreleyen silindirik gövdeli bordürler iki yanda bulunan kaidelere oturmaktadır (Fotoğraf 17). Mescit kirişli tavan ile örtülüdür. İki ahşap sütun üst örtüyü taşımaktadır. Sütun başlıkları ile kirişli tavanda yoğun olarak çiçek motiflerinin oluşturduğu kalem işi bitkisel

süslemeler görülmektedir. Süslemelerde yeşil, pembe, sarı, mor, mavi ve lacivert renkler hâkimdir (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 17: Mescit Görünümü.



Fotoğraf 18: Kirişli Tavan Süslemesi Görünümü.

Ziyaretgâh ve mescidin doğusunda hazire bölümü yer almaktadır. Hazire bölümü doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen formlu bir plana sahiptir (Fotoğraf 19). Hazire bölümünde yirmi iki hanın mezarı bulunmaktadır³.



Fotoğraf 19: Hazire Bölümü Genel Görünümü.

Hazire bölümünde Narbuta Biy'in oğlu Muhammed Amin Bek'in ve Abdurrahman oğlu Muhammed Narbuta Han Bahadır'ın mezarları türbe şeklinde inşa edilmiştir. Muhammed Amin Bek'in mezar taşında yer alan yazı kuşakları dikkat çekmektedir. Türbe doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen formlu plan şemasına sahip olup üzeri kubbe ile örtülmüştür. Türbeye giriş güney cephede yer alan pencere açıklığından sağlanmaktadır. Türbenin

³ Hazire bölümünde “Aşur Muhammed Atalık oğlu Muhammed Şahrüh Han (1679-1721), Şahrüh Bahadır oğlu Muhammed Abdurrahim Han (1697-1733), Şahrüh Muhammed Bahadır oğlu Abdülkerim Han Bahadır (1703-1750), Abdülkarim Han Bahadır oğlu Abdurrahman Han Bahadır (1725-1757), Abdurrahim Han oğlu Abulgazi Muhammed Irdana (Erdana) Han (1720-1762), Şahrüh Han oğlu Şadi Biy oğlu Süleyman Han Bahadır (1733-1763), Abdurrahman Han oğlu Muhammed Narbuta Han Bahadır (1749-1798), Muhammed Narbuta Han oğlu Muhammed Alim Han (1775-1810), Muhammed Narbuta Han oğlu Seyyid Muhammed Ömer Han (1785-1822), Seyyid Muhammed Ömer Han oğlu Seyyid Muhammed Ali Han (1751-1803), Seyyid Muhammed Hacı Biy oğlu Seyyid Muhammed Ali Han (1793-1845), Muhammed Alim Han oğlu Seyyid Muhammed Murad Han (1797-1845), Muhammed Ali Han oğlu Seyyid Molla Bahadır Han (1828-1862), Sarımsak Han oğlu Şah Murad Han (1846-1862), Abdurrahman Bahadır oğlu Muhammed Hacı Biy (1751-1803), Muhammed Narbuta Han oğlu Muhammed Amin Han (1774-1798), Seyyid Muhammed Ömer Han oğlu Sultan Mahmud Han (1807-1842), Seyyid Muhammed Ali Han oğlu Muhammed Amin Bek (1830-1848), Muhammed Narbuta Han oğlu Rüstam Han (1787-1804), Muhammed Narbuta Han oğlu Fazıl Bek (1789-1804), Muhammed Narbuta Han oğlu Yadgarbek (1791-1804), Muhammed Alim Han oğlu Atalık Bek'in (İbrahim Bek) (1793-1844) mezarları bulunmaktadır.

içerisi doğu ve batıda bir, kuzey ve güneyde iki adet olmak üzere toplamda altı adet sivri kemerli pencere ile aydınlatılmaktadır. Kubbenin tam altında kuzey-güney doğrultusunda konumlandırılmış bir mezar taşı yer almaktadır. Oyma tekniği kullanılarak bitkisel süslemelerle bezenmiş mezar taşı 17 cm genişliğinde, 136 cm uzunluğunda ve 39.5 cm yüksekliğindedir. Mezar taşının baş kısmında yer alan üst düzleme عمل استاد محمد صابر غذغانی "Usta Muhammed Sabir Gazgani"⁴ ismi kazınmıştır (Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016: 67). Mezar taşının doğu ve batı yüzeyinde bulunan yazı kuşakları dikkat çekici niteliktedir (Fotoğraf 20-21). Taşın batı cephesi dikdörtgen formlu dört panoya ayrılmıştır. Bu panolar içerisinde Celi-sülüs ve Nesta'lik hatla işlenmiş yazı kuşakları yer almaktadır.

Mezar taşının doğu cephesinde yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Orijinal Metin:

قال النبي عليه السلام: الدنيا دار البلاء و مقام الا

Okunuşu:

Kâle'n-Nebi Aleyhisselâm êd-dünyâ dâru'l-belâ ve makâmu ilâ.

Anlamı:

Nebi Aleyhisselam buyurdu: Dünya bir bela diyarıdır ve ondan başka yaşanacak yoktur.

Mezar taşının batı cephesinde yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Okunuşu:

Allah Muhammed, Ebi Bekr, Ömer,
Osman, Ali
Vukû'u hâzihi'l-hâdisetil'l-hâile fi tarihi
sene elf miateyn ve isnâ aşer 1212
Muhammed Amin Hân-ı cennet mekân
Zamâni ki ber-best raht ez-cehân
Hired goft tarih-i ân zû-fünûn
Zi iklim-i Fergâna şod şeh bûrûn.

Orijinal Metin:

الله، محمد، ابى بكر، عمر، عثمان،
على
وقوع هذه الحادته الهائله فى تاريخ سنه الف مائتين و
اثنى عشر 1212
محمد امين خان جنت مكان
زمانى كه بريست رخت از جهان
خرد گفت تاريخ آن نوفنون
ز اقليم فرغانه شد شه برون
(Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016:
71)

Anlamı:

Allah Muhammed, Ebi Bekr, Ömer, Osman, Ali
İşbu korkunç hadisenin vuku tarihi sene 1212
Cennet mekân Muhammed Emin Han

⁴ Gazgan (G'ozg'on), Özbekistan'da Novai bölgesinin doğusunda yer alan bir ilçenin adıdır. Buradan anlaşılacağı üzere taş ustası Gazgan ilçesinden Hokand'da gelmiştir.

Bu dünyadan çekip gittiğinde
Akıl o fen sahibinin tarihini söyledi
Fergana bölgesinden şah dışarı çıktı.



Fotoğraf 20: Mezar Taşının Doğu Cephesi.



Fotoğraf 21: Mezar Taşının Batı Cephesi.

Hazire içerisinde yatay bir şekilde yerde duran üç adet mezar taşı bulunmaktadır. Mezar taşının üzerine Nesta'lık hatlarla işlenmiş yazı kuşaklarından hareketle Emir Ömer Han'ın mezar taşları olduğu tespit edilmiştir. Mezar taşının uzunluğu 245 cm, yüzeyi 56 cm ve genişliği ise 15.5 cm'dir. Mezar taşı üzerine dönemin ünlü şairlerinden Abdunabi Hatif'in şiirinden yapılan alıntılar işlenmiştir (Fotoğraf 22). Diğer iki mezar taşının üzerinde ise Ku'ran'dan ayetler ile diğer metinler yer almaktadır (Fotoğraf 23). Bunların ilki 210 cm uzunluğa, 68.5 cm yüzeye ve 11 cm genişliğe sahiptir. Bitkisel ve geometrik desenlerle bezenmiş mezar taşının orta kısmında yer alan silindirik daire içerisindeki yazı kuşağında Muhammed Ali Han'ın emriyle tamamlandığı yönünde ifadeler bulunmaktadır. İkinci mezar taşı 196 cm uzunluğa, 68.5 cm yüzeye ve 11 cm genişliğe sahiptir. Taşın yüzeyinde birbirine simetrik bir şekilde oluşturulmuş silindirik daireler yer almaktadır. Dairelerin birine İhlas suresi, diğerine ise İsra suresinin 84. ayeti kazınmıştır.

Mezar taşı üzerinde yer alan Nesta'lık yazı kuşağı şu şekildedir:

Okunuşu:

Emîr-i cihân ân şeh-i pâk-din
Ki mî-bud ömer beg-i sahipkrân
Der-ahkâm-ı adleş be-âlem ne-did
Kesi ez-bidat-ı zulm-ı pişin nişân
Be-tahrîk-i nebzi zi-dest-i kazâ
Şod âyine eş levh-i in hâkdân
Be-ta'yin ez-zaman-ı sâli vefât
Ze-endîşe mi-hâst tab'am nişan
Dil âmed bürûn behr-i târih goft
Muhammed Ömer Şah-ı cennet mekân.

Orijinal Metin:

میر جهان آن شه پاک دین
که می بود عمر بیک صاحبقران
در احکام عدلش بعالم ندید
کس از بدعت ظلم پیشین نشان
بتحریرک نبضی ز دست قضا
شد آینه اش لوح این خاکدان
بتعیین از زمان سال وفات
ز اندیشه میخواست طبع نشان
دل آمد برون بهر تاریخ گفت
محمد عمر شاه جنت مکان

(Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016:

75)

Anlamı:

Temiz olan dinin şahı, cihan emiri
Ki sahipkırın Ömer Beg olurdu kendisi
Adaletli hükümlerinde kimse bu âlemde görmedi
Öncekilerin bidat ve zulmünden eser.
Kaza elinin bir hareketiyle
Aynası bu mezarın levhası oldu.
Vefat yılının zamanını tayin için
Tabiatım, aklımdan bir nişan isterdi.
Ölüm önem atılarak tarihi için dedi:
Muhammed Ömer Şah-ı cennet mekân.

Mezar taşının ortasında bulunan silindirik bir daire içerisinde yer alan yazı kuşağı şu şekildedir.

Orijinal Metin:

تمام یافت این بقعهء عالی بفرمان خاقان ابن خاقان سید محمد علی بهادر خان غازی

Okunuşu:

Tamam yaft İnbuk'a-i âli be-ferman-ı hakân ibn-i hakân Seyyid Muhammed Ali Bahadır Han-ı Gâzî.

Anlamı:

Bu yüce yapı Hakan oğlu Hakan Seyyid Muhammed Ali Bahadır Han'ı Gâzî'nin fermanyla tamamlandı.

Mezar taşı üzerinde birbirine simetrik daireler içerisinde yer alan yazı kuşağı şu şekildedir:

Orijinal Metin:

قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ اللهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ

قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِ فَرُبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلًا

Okunuşu:

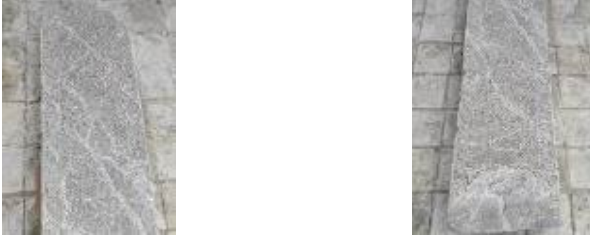
Kul hüvellâhü ehad, Allâhüssamed, Lem yelid ve lem yüled, Ve yem yekün lehü küfüven ehad.

Kul kullun ya'melu alâ şâkiletihî, fe rabbukum a'lemu bi men hüve ehdâ sebilâ (sebîlen).

Anlamı:

Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. De ki: "O, Allah'tır, bir tektir. Allah Samed'dir." (Her şey ona muhtaçtır, o hiçbir şeye muhtaç değildir). Ondan çocuk olmamıştır (kimsenin babası değildir). Kendisi de doğmamıştır (kimsenin çocuğu değildir). Hiçbir şey ona denk ve benzer değildir.

De ki: “Herkes kendi şekline (hüviyetine, karakterine) göre amel eder.” Öyleyse kimin daha çok hidayet yolunda olduğunu en iyi Rabbiniz bilir.



Fotoğraf 22: Yazı Kuşaklarıyla İşlenmiş Mezar Taşı.



Fotoğraf 23: Mezar Taşları Görünümü.

Onarımlar: Eski albümlerden ve kullanılan malzemelerden anlaşıldığı üzere yapının birçok onarım geçirerek günümüze ulaştığı görülmektedir (Fotoğraf 24). Üzerinde yer alan kitabeğe göre yapının 1972 yılında onarım gördüğü bilinmektedir.

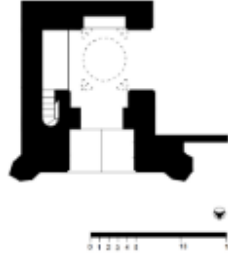


Fotoğraf 24: Yapının Onarım Öncesi Görünümü.

2. Madari Han Türbesi

Hokand şehir merkezinde Novvoylik Meydanı Cembul Caddesi üzerinde bulunan yapı, Çalpak Medresesi'nin kuzeyinde, Dahma-i Şahan Türbesi'nin kuzeybatısında büyük mezarlığın içerisinde yer almaktadır. Türbe, kuzey-güney doğrultusunda uzanan kareye yakın dikdörtgen formlu bir plan şemasına sahiptir (Plan 2). Yapının üzerinde inşa ve onarım kitabesi bulunmamaktadır. Bu nedenle banisi ve tarihi hakkında kesin bir yargıya

varılmamaktadır. Yerel efsaneye göre; Emir Ömer Han'ın (1787-1822) emri üzerine Madari Han Türbesi ile Dahma-i Şahan Türbesi'nin inşasına aynı zamanda başlanmıştır. Fakat Ömer Han'ın 1822'de vefat etmesiyle inşa yarım kalmıştır. Yarım kalan türbe inşasının Hokand Hanı Muhammed Ali Han döneminde H.1240 (1824-25) yılında tamamlandığı bilinmektedir (Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016: 93). Kaynaklara göre; giriş portal nişinin batısındaki çini süslemelerde altıgen karo tabakası içerisinde عمل ملاطن بيك 1241 اقيرىي سنه H. 1241 (M. 1825) tarihi ve usta ismi olarak Amel-i Molla Utanbek Akeriy yazılıdır (Fotoğraf 25) (Hokandiy, 2018: 447; Azimov, 1986; Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016: 30; Bobobekov, 1996: 229; Bababekov vd., 2016: 296). Buradan hareketle yapının bu usta tarafından tamamlandığı kanısına varılmaktadır. Ancak usta ismi ve tarihin yazılı olduğu kısım günümüzde bulunmamaktadır. Madari Han⁵ Türbesi'nin hanlığın kadın temsilcilerine ait olduğu düşünülmektedir. Hokandiy, türbenin aslında epeyce büyük olduğunu ve yapının bir oda, ziyaretgâh, hazire, çilehane, mutfak gibi bölümlerden oluştuğunu belirtmektedir (Hokandiy, 2018: 447; Ayrıca bkz. Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016: 93). Yapının ancak giriş portalı ve kubbe kısmı günümüze ulaşabilmiştir.



Plan 2: Madari Han Türbesi Planı. (Argunşah, 2024: 193)



Fotoğraf 25: Tarih ve Usta İsmi Görünümü. (Abduholigov ve Rtyveladzye, 2016: 101)

Türbe tuğla malzeme ile inşa edilmiş olup üzeri kubbe ile örtülüdür. Yapıya biri kuzey diğeri ise batı cephede yer alan iki açıklıktan giriş sağlanmaktadır. Türbenin doğu ve güney cephesi sağırdır. Doğü cephede

⁵ Orijinali "Mader-i Han" iken Özbekistan'da "Madari Han" şeklinde ifade edilmektedir. Farsça "hanın annesi" anlamına gelmektedir.

tahribata uğramış şerit halinde bir süsleme kuşağı yer almaktadır. Beden duvarlarında yatay tuğla örgüsü kullanılırken üst kısımda tek sıra halinde dikey tuğla örgüsü kullanılmıştır. Batı cephede bulunan sivri kemer açıklığı ile yapıya giriş sağlanmaktadır. Muhtemelen bu açıklık orijinalinde başka bir bölüme geçişin sağlandığı yerdir. Bu bölümün yıkıldığı kuzeyde yer alan duvar kalıntısından anlaşılmaktadır (Fotoğraf 26-27). Taç kapının bulunduğu asıl giriş yeri kuzey cephededir. Cephe, çini süsleme bakımından oldukça zengindir. Taç kapının dikdörtgen formlu giriş kapısı sivri kemerli derin bir niş içerisine alınmıştır. Sivri kemer nişi dokuz sıra mukarnas dolgulu kavrasaya sahip olup istiridye kabuğu ile nihayetlenmektedir. Mukarnas dolgulu kavsaralarda sarkıtlar yer almaktadır. Sivri kemer alınlığı kıvrık dalların birbirine geçerek oluşturduğu bitkisel süslemelerle bezenmiştir. Zeminde koyu mavi, üzerinde ise beyaz ve açık mavi renklerin kullanıldığı görülmektedir. Taç kapıda kitabe nişinin yeri belirgin olup içerisi çini mozaiklerle kaplanmıştır. Giriş cephesinin doğu ve batı köşelerinde yer alan birer adet beşgen kule taç kapı boyunca yükselmektedir. Panolar içerisine yerleştirilmiş çini kaplamalarda lacivert, yeşil, sarı, açık mavi, kahverengi, turkuaz ve beyaz renkler kullanılmıştır. Diğer türbe süslemelerinde kullanılan renklerden farklı olarak Madari Han'da sarı rengin belirgin bir şekilde kullanılması dikkat çekicidir. Sivri kemerli eyvan girişinin doğu ve batı duvarında dikdörtgen pano içerisine alınmış altıgen çini tabakası bulunmaktadır. Altıgen çini tabakası içerisinde iki adet altı kollu yıldız motifi yer almaktadır. Kaynaklara göre, yıldız motiflerinin içerisinde yazılı olduğu söylenen tarih ve usta isminin onarım sonrasında kaybolmuş olma ihtimali yüksektir. Süslemede sarı, lacivert, açık mavi ve yeşil renkler hâkimdir. Yapıya günümüzde kapısı olmayan dikdörtgen formlu açıklıktan giriş sağlanmaktadır (Fotoğraf 28).



Fotoğraf 26: Doğu Cephe Görünümü.



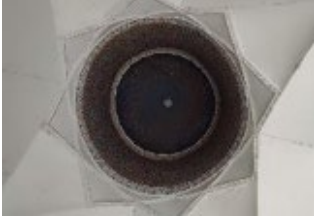
Fotoğraf 27: Batı Cephe Görünümü.



Fotoğraf 28: Taç Kapı Görünümü.

Kuzey-güney doğrultusunda uzanan türbenin cephe duvarlarında birer adet sağır sivri kemer yer almaktadır. İçerisi harç ile sıvalıdır. Türbe silindirik kasnak üzerinde yükselen çift cidarlı bir kubbe ile örtüldür (Altın, 2021: 59-60). Kubbe alçı kabartma ile süslenmiştir. Kubbeye geçiş tromplarla sağlanmakta olup trompların üzeri düzlem üçgenli kuşak ile çevrilidir. Kubbe kasnağını aralıklı olarak iki şerit halinde dairesel bir şekilde çevreleyen mavi zemin üzerine beyaz rengin kullanıldığı bitkisel süslemeler oluşturmaktadır.

Kubbe kasnağındaki bitkisel süslemeler arasında ise merkezini sekizgen yıldızların oluşturduğu ve kolların dışa doğru kıvrılarak birbirine geçtiği geometrik süslemeler bulunmaktadır. Geometrik bezemelerde firuze, yeşil, kahverengi ve altın yaldız renkleri hâkimdir. Kubbe göbeğinde dairesel bir madalyon yer almaktadır. Madalyon içerisinde on sekiz kollu gülbezek motifi bulunmaktadır. Kubbe karnında çarkıfelek bezemesi görülmektedir. Kubbe göbeğindeki madalyondan başlayarak kubbe kasnağına kadar uzanan bir dolu bir boş olmak üzere yirmi beş kollu çarkıfelek motifi yer almaktadır. Çarkıfelek kollarının arası ise bitkisel süslemeler ile bezenmiştir. Kubbe karnı zemininin firuze, bitkisel süslemelerin altın yaldız ile renklendirildiği görülmektedir (Fotoğraf 29). Türbenin kuzeydoğu köşesinde bulunan dikdörtgen formlu bir açıklıktan merdiven ile kubbe kısmına çıkış sağlanmaktadır. Kubbe dıştan iki sıra halinde mukarnas dolgulu kavsara ile çevrelenmiştir. Kubbe sarı, kahverengi, beyaz, firuze, lacivert ve yeşil renklerin kullanıldığı çiniler ile kaplanmıştır (Fotoğraf 30).



Fotoğraf 29: Kubbe İçi Görünümü.



Fotoğraf 30: Kubbe Görünümü.

1930'lu yıllarda türbenin büyük bir kısmı feodal beylerin mülkü kabul edilerek yıkılmış olup sadece taç kapı (7,5-8,7 m) kısmı bilim adamlarının mücadelesi ile ayakta kalmıştır (Hokandiy, 2018: 477). Yıkılan türbede bulunan mezarlar düzleştirilmiş ve taşları da yok edilmiştir (Eraliyev vd., 2014: 29).

Onarımlar: Eski albümlerden ve kullanılan malzemelerden hareketle yapının birçok onarım geçirerek günümüze ulaştığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf 31-32).



Fotoğraf 31: Taç Kapı Eski Görünümü.



Fotoğraf 32: Batı Cephenin Eski Görünümü.

3. Değerlendirme

Türbeler kutsal mekânlar olmaları bakımından devamlı ziyaret edilmesi yönüyle diğer yapı gruplarından farklılık göstermektedir (Golombek ve Wilber, 1988: 50). Bu yapılar biçimlerinden ziyade amaçlarıyla ön plana çıkmaktadır. Timurlularda olduğu gibi Hokand'da da hanedan ve yönetici mensuplarının türbeleri özenle seçilmiş alanlara konumlandırılmıştır. Önde gelen sivil ve dini şahsiyetlerin türbelerinin ise cami ya da bir mezar yapısına birleşik olarak inşa edildiği görülmektedir. Ancak türbe yapıları için genellikle yerleşim alanları dışındaki mezarlık bölgeleri tercih edilmiştir (Golombek ve Wilber, 1988: 98). Günümüze ulaşabilen Hokand türbelerinin de genel olarak mezarlıklar içerisinde inşa edildiği veya bu türbelerin zaman içerisinde etrafının mezarlıklarla çevrelendiği ifade edilebilir. Dahma-i Şahan ve Madari Han Türbeleri tamamen mezarlık bir alan içerisinde yer almaktadır. Bu çalışmada türbeler plan, malzeme ve süsleme özellikleri açısından detaylı bir değerlendirilmeye tabi tutulmuştur.

3.1. Plan Özellikleri ve Mekân Anlayışı

İncelenen yapılardan Madari Han Türbesi, dikdörtgen formlu bir plan şemasına sahip olup kubbe ile örtülmüştür. Çevre bölgelerde bu plan tipinde inşa edilen örnekler Semerkant'taki Şah-ı Zinde Türbelerinde ve Ruhabat Türbesi'nde (Azimov, 1999: 198), Buhara'da İsmail Samani Türbesi ile Bayankuli Han Türbesi'nde (Azimov, 1999: 185), İran'da ise Pir-i Takistan Türbesi'nde (Heiranpour, 2019: 466) rastlanılmaktadır. Dahma-i Şahan Türbesi, dikdörtgen bir plan şemasına sahip olup üç bölümden oluşmaktadır. Yapı ziyaretgâh, mescit ve hazire bölümlerinden meydana gelmektedir. Ziyaretgâh bölümü dikdörtgen planlı olup üzeri kubbe ile örtülmüştür. Mescit bölümü ise dikdörtgen planlı olup kirişli tavan ile örtülmüştür. Dikdörtgen formlu hazire kısmında yirmi iki hanın mezarı bulunmaktadır. Bu plan şemasının benzer örneklerine Hive'de Pahlavan Mahmud Türbesi (1810) (Polat, 2019: 397), Semerkant'ta Aksaray Türbesi (Azimov, 1999: 200), Buhara'da Çaşma Ayb Türbesi'nde (Azimov, 1999: 199) rastlanılmaktadır.

3.2. Malzeme ve Süsleme

İncelenen yapılarda inşa malzemesi olarak tuğlanın kullanıldığı görülmektedir. Tuğlanın yanı sıra türbelerde ahşap, alçı ve çini malzemelerle karşılaşılmaktadır. Süsleme bakımından duvarlarda sadelik görülür iken, ahşap malzemelerde zengin süslemelerin olduğu tespit edilmiştir. Bitkisel süslemeler kapı kanatları, kubbeye geçiş öğeleri ve kirişli tavanda yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Dahma-i Şahan Türbesi'nin taç kapı ve mescit kapı kanatlarında ahşap oyma tekniğiyle iç içe geçmiş dalların oluşturduğu bitkisel süslemeler hâkimdir. Dahma-i Şahan mescidinin giriş açıklığının doğu ve batısında yer

alan kartuşlardaki vazo içerisinde, kubbeye geçiş öğelerinde ve kubbe karnında girift kompozisyonların oluşturduğu bitkisel motifler yer almaktadır. Mescidin kirişli tavanında da kalem işi süslemelerin yer aldığı görülmektedir. Madari Han Türbesi'nin kubbe kasnağı iki sıra halinde bitkisel süslemelerle bezenmiştir. Geometrik süslemeler yoğun olarak taç kapı, kirişli tavan ve kubbe gibi unsurlar üzerinde madalyon, geometrik bezeme, çarkifelek ve gülbezek olarak karşımıza çıkmaktadır. Çarkifelek, madalyon ve gülbezek motifleri Madari Han Türbesi'nin kubbe karnında yer almaktadır. Geometrik bezemeler, Madari Han Türbesi'nin kubbe karnında, Dahma-i Şahan Türbesi'nin ise mescit kapısı alınlığında ve kirişli tavanında karşımıza çıkmaktadır. Mescit kapısının sivri kemer alınlığında sekiz kollu yıldız motifleri görülmektedir. Madari Han ve Dahma-i Şahan Türbelerinin taç kapıları ile kubbelerinde yer alan çini süslemeler dikkat çekmektedir. Çiniler üzerinde yıldız motifleri ve geometrik bezemeler yoğunluk kazanmaktadır (Argunşah 2024: 347). Genel itibariyle incelenen türbelerin sade bir süsleme özelliğine sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Sonuç

Hokand Hanlığı (1709-1876) döneminde başkent Hokand şehrinde inşa edilen mimari yapılar içerisinde yer alan türbeler biçimsel özelliklerinin yanı sıra daha çok amaçlarıyla ön plandadır. Dahma-i Şahan Türbesi'nin hanlara, Madari Han Türbesi'nin ise hanlığın kadın temsilcilerine ait olduğu bilinmektedir. Tarihsel süreç içerisinde hanların soyundan gelenlerin ve eşlerinin aynı türbe içerisine gömülü olduğu örnekler ile sıkça karşılaşmaktadır. Ancak hanların soylarından gelen kadınlar için özel olarak yapılan türbelere az rastlanılmaktadır. Bu sebeple Madari Han Türbesi de nadir rastlanan yapı örneklerinden biridir. Hokand'da han ve yönetim mensupları türbelerinin özenle seçilmiş yerlere bilhassa cami ya da mezar yapılarına bitişik olarak inşa edildikleri görülmektedir. Dahma-i Şahan ve Madari Han Türbeleri mezarlık bir alan içerisinde yer almaktadır.

İncelenen yapıların malzeme özellikleri dikkate alındığında tuğla malzemenin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bölgede tuğla imalat yerlerinin yeterince var olması ve maliyetlerinin taşla göre daha düşük olması tuğla malzemenin kullanımını artırmıştır. Hokand'ın yanı sıra Semerkant, Buhara ve Hive yapılarında da tuğla malzemenin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, Türkistan (Orta Asya) sanatının karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. Süsleme unsurları olarak çini ve mukarnas dolgusu göze çarpmaktadır. Mukarnas kubbelerde, tonozlarda, mihrap nişleri ve portallarda kullanılmıştır. Çiniler ise taç kapının bulunduğu ana cephede ve pencere çevresinde yoğun olarak görülmektedir. Estetik açıdan çiniler yapıları hareketlilik kazandırmıştır. Genellikle çinilerde mavi, sarı, beyaz, yeşil, lacivert, kahverengi, açık mavi ve turkuaz renkleri hâkimdir. Yapılar üzerinde usta isimlerinin yanı sıra ustaların geldikleri bölgelerin

isimleri de bulunmaktadır. Marginan ve Gazgan gibi yer adlarının geçmesi, yapı çalışmasında yerel ustalar dışında çevre bölgelerden gelen ustaların da görev aldığını göstermektedir. Özellikle Madari Han Türbesi'nde sarı rengin yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum çini ustalarının bölgesel farklılıkları eserlere yansıttığını kanıtlamaktadır. Yapılara çeşitli hatlarla işlenmiş bulunan hadis-i şerif ve Kur'an-ı Kerim'den bazı ayetlerle birlikte farklı şairlere ait Arapça ve Farsça beyitlere de yer verildiği tespit edilmiştir. Şiirlerden hareketle bazı şairlerin isimleri belirlenebilmiştir. Türbeler içerisinde tamamen orijinal haliyle günümüze ulaşabilen örnek bulunmamaktadır. Mimari yapılar üzerinde birtakım onarım çalışmaları yapılmış olmasına rağmen bu yapıların karakteristik özelliklerini koruduğu görülmektedir.

Sonuç olarak Hokand Hanlığı'nın Hokand şehrinde inşa edilen eserleri içerisinde önemli bir yer tutan türbeler her ne kadar hanlığın kendine has mimari üslubunu yansıtsalar da çevre bölgelerin mimari tesiri altında kalmışlardır. Bu yüzden Semerkant, Buhara, Hive mimari üsluplarıyla benzerlikler göstermeleri kaçınılmaz olmuştur.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- Abduholigov, F. ve Edvard Vasilyevič Rtyveladzye. (2016). *Arhitekturnaya Eligrafika Uzbekistana Fergona*. Uzbekistan Today, Toşkent.
- Alpargu, Mehmet. (2008). "Kuruluş ve Çöküş Süreçlerinde Türkistan Hanlıkları", *Kuruluş ve Çöküş Süreçlerinde Türk Devletleri Sempozyumu Bildirileri (5-6 Kasım 2007)*, Sakarya Üniversitesi Basımevi.
- Altın, Alper. (2021). Türk-İslam Kubbelerinde Çarkifelek Formları, *İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı-Journal of Art History*, 30, 59-60.
- Argunşah, İsmail. (2024). *Hokand Hanlığı (1709-1876) Mimarisi (Hokand Şehri)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Azimov, İ. (1986). *Fargona Vodiyuning Arhitektura Yadgorlıkları*. Toşkent: Uzbekiston.
- Azimov, İ. (1999). *Arhitekturme Uzbekistane XVII-XX. yy.* Taşkent.
- Bababekov, H. N. (2006). *Istoriya Kokanda*. Taşkent.
- Babür, Zahireddin Muhammed. (1960). *Baburname*. nşr. P. Şamsiev, S. Mirzaev, Taşkent: Özbekistan SSSR Fenler Akademisi Yayınları.
- Beysembiev, Timur Kasımoviç. (1987). *Tarih-i Şahrühi Kak İstoriçeskiy İstoçnik*. Alma-Ata: İzdatelstvo "Nauka" Kazakhskey SSR.
- Bobobekov, Haydarbek Nazırbekoviç. (1996). *Kokon Tarihi*. Fan: Toşkent.

- Bulduk, Üçler. (2006). *Hokand Hanlığı ve İbret'in Fergana Tarihi*. Berikan yayıncılık. Ankara.
- Doğan Orhan ve Aysel Erdoğan. (2017). *Batı Türkistan Hanlıkları (Kuruluştan Yıkılışa)*. Berikan Yayınevi. Ankara.
- Eraliyev, Bahtiyar ve İkomiddin Ostonakulov ve Nodircon Abdulahatov. (2014). *Ozbekiston Ziyaratgohlari va Kadamcolari*, Fargona Biloyati Birinçi Kitob "Turon Zamin Ziyo", Тошкент.
- Golden, Peter B. (2013). *Türk Halkları Tarihine Giriş*. Ötüken Yayıncılık.
- Golombek, Lisa ve Donald Wilber. (1988). *The Timurid Architecture of Iran and Turan*. Princeton University Press Princeton-New Jersey.
- Heiranpour, Sepideh. (2019). *İran'ın Batısındaki Büyük Selçuklu Dönemi Eserleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Hokandiy, Muhammad Yahyahon. (2018). *Hokandi Latif Manokibi (Tazkira)*. Movarounnahr, Toşkent.
- Mahlarayim "Nadira". Erişim tarihi: 30.09.2022, <https://uz.wikipedia.org/wiki/Nodira>
- Cezar, Mustafa. (1977). *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul.
- Polat, Eyüp. (2019). *Özbekistan Hiva Şehri "İçhan-Kala" Mimarî Anıtları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi SBE, Kayseri.
- Poujol, Catherine. (1998). "Hokand". *TDV İslam Ansiklopedisi*, 18: 214. İstanbul.
- Omorov, Timurlan. (2013). *Kırgızların Türkistan Hanlıkları İle İlişkileri (XV.-XIX. YY. Arası)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Ozbek Sovet Ensiklopediyasi (1972). C. XIV: 297.



**GELENEKSEL KUTNU KUMAŞ DOKUMACILIĞININ TEKSTİL
TASARIMINDA ESİN KAYNAĞI OLARAK KULLANILMASI**
**THE UTILIZATION OF TRADITIONAL KUTNU FABRIC
WEAVING AS A SOURCE OF INSPIRATION IN TEXTILE DESIGN***

*Hanife GÜNEŞ YARMACI**
Hatice Feriha AKPINARLI****

Özet

Bu çalışma, geleneksel kutnu dokumacılığının tekstil tasarımındaki potansiyelini keşfetmeye yönelik bir araştırmayı temsil etmektedir. Kutnu dokumacılığının kökeni, başlangıcı belirsiz olmasına rağmen, yapılan araştırmalar bu geleneğin özellikle Şam, Halep, Harput bölgelerinde yoğun olarak yapıldığını ve Türkiye'de ilk kez Bursa'da üretildiğini göstermektedir. Araştırmanın amacı, kutnu kumaş dokumacılığının teknik, renk, motif ve kompozisyon özelliklerini yaşatmak, geliştirmek ve tanıtmak için tekstil tasarımında esin kaynağı olarak kullanarak güncel boyuta taşınmasını sağlamaktır. Tasarım sürecinde şekil teması için kutnu kumaşlarından ve Gaziantep bölgesinde üretilen sebze kurutma yöntemlerinde görülen çizgi temasından esinlenilmiştir. Kutnu kumaşların günümüzde yoğun olarak dokunduğu Gaziantep bölgesinden içerik temasının seçilmesinin konu ile bütünlük sağlayacağı düşünülmüştür. Bu doğrultuda Gaziantep Zeugma Müzesi Mozaikleri içerik teması olarak seçilmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen içerik ve şekil teması doğrultusunda 30 adet 32 çerçeve ile armürlü tezgâhta dokunabilecek armür ve tahar planları çıkartılmıştır. 12 adet dokuma kumaş tasarımı koleksiyon için seçilmiş, dokunmuş kumaş ve ürün giydirme simülasyonları hazırlanmıştır. Oluşturulan kumaş koleksiyonu geleneksel kutnu dokumacılığının çağdaş tasarımlarda sürdürülebilirliğini temsil etmektedir. Renk, motif ve kompozisyon özellikleriyle zenginleştirilen bu koleksiyon, kutnu dokumacılığının değerini korurken, modern tasarım anlayışına uygun hale getirilmiş ve geleneksel kutnu dokumacılığının çağdaş tasarımlarda sürdürülebilirliğine katkı sağlamaktadır.

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 22.12.2023 ; **Kabul tarihi:** 20.03.2024
Kaynak gösterilme: GÜNEŞ YARMACI, H.- AKPINARLI, H. F
(2024): Geleneksel Kutnu Kumaş Dokumacılığının Tekstil Tasarımında
Esin Kaynağı Olarak Kullanılması, *Zeitschrift für die Welt der Türken*,
16 /1, s. 137-160.

** Öğr. Gör. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Teknik Bilimler
Meslek Yüksekokulu Çanakkale / TÜRKİYE
hgunesyarmaci@gmail.com , <https://orcid.org/0000-0003-3574-394X>

*** Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Emekli Öğretim
Üyesi) Ankara / TÜRKİYE ferihaak@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-9073-059X>

Anahtar Kelimeler: Textile Design, Dobby Fabric Design, Collection, Traditional Kutnu Fabric, Gaziantep, Zeugma, Belkıs.

Abstract

This study represents a research aimed at exploring the potential of traditional kutnu weaving in textile design. Although the origin of kutnu weaving is uncertain, research indicates that this tradition was particularly prevalent in the regions of Damascus, Aleppo, and Harput, and was first produced in Bursa, Turkey. The purpose of the research is to revive, develop, and promote the technical, color, motif, and compositional characteristics of kutnu fabric weaving, bringing it into contemporary context as a source of inspiration in textile design. In the design process, inspiration was drawn from kutnu fabrics for the shape theme and from the line theme observed in vegetable drying methods produced in the Gaziantep region. Selecting the content theme from the Gaziantep region, where kutnu fabrics are currently heavily woven, was considered to ensure coherence with the subject matter. Accordingly, the Gaziantep Zeugma Mosaics were chosen as the content theme. Within the scope of the research, weave and heddle drafts were developed for 30 designs on a 32 frame loom according to the identified content and shape themes. Twelve woven fabric designs were selected for the collection, and fabric and product dressing simulations were prepared. The created fabric collection represents the sustainability of traditional kutnu weaving in contemporary designs. Enriched with color, motif, and compositional features, this collection preserves the value of kutnu weaving while adapting it to modern design sensibilities, contributing to the sustainability of traditional kutnu weaving in contemporary designs.

Keywords: Textile Design, Dobby Fabric Design, Collection, Traditional Kutnu Fabric, Gaziantep, Zeugma, Belkıs.

1. GİRİŞ

Kültür, yalnız bilim, sanat ve felsefe değil; bir ulusun hayat tarzı; yaşam biçimidir (Akpınarlı, 2004; 1). Kültür içinde yer alan doğal, kültürel ve tarihi değerlerin kaynak olarak kullanılması ve belirli unsurları içermesiyle geleneksel özelliğe sahip olmaktadır (Wahsalfelah, 2005; 4). Geleneksel sanatlar, bir milletin kültürünü ifade eden en önemli belgedir. İnsanların giyinme örtünme süslenme ve korunma gibi ihtiyaçlarını gidermek için çeşitli araç gereçleri farklı tekniklerde kullanarak geleneksel tekstil ürünlerini meydana getirmişlerdir (Onuk, Akpınarlı ve Ortaç, 2003,s.78). Anadolu'daki zengin teknik ve ürün çeşitliliğine sahip olan geleneksel tekstiller, dokumacılık, örmecilik, keçecilik, işlemecilik, boyama ve baskı gibi alt sanat dallarına ayrılmaktadır (Aytaç, 1982; 2; Akpınarlı, 1996; 10; Akpınarlı ve Üner, 2019: 134). Geleneksel tekstillerin ilk örneklerini temsil eden dokumacılık, zengin konu, teknik, motif, renk ve ürün çeşitleriyle büyük önem taşımaktadır (Akpınarlı ve Başaran, 2012: 163).

Dokuma sanatındaki esas etkiler hiç kuşkusuz Anadolu Selçukluları ve Beylikleri devri dokumalarından aktarılmıştır. Anadolu Selçuklulardan günümüze intikal eden iki küçük parça ipekli kumaş bugün Lyon ve Berlin'de bulunmaktadır. Berlin Staatliche Museum'daki dokumanın üzerine Alaaddin

Keykubad'ın adı geçmekte ve madalyonlar içinde çift başlı kartal figürü bulunmak ve madalyon aralarında ise kıvrım dal ve Rumilerle kaynaşmış ejder başları yer almıştır. Kırmızı zemin üzerine altın tel dokuma ile zenginleştirilmiş kumaşın bir parçası Sieburg St. Servatius Kilisesi'nde muhafaza edilmektedir (Tezcan, 1993; 19). Osmanlı Türkleri ilk olarak doğu memleketlerinden aldıkları (Özbel, 1945; 14; Dalsar, 1960; 24) ipekli kumaşları, zaman içerisinde üretmeye başlamışlardır (Dalsar, 1960;24). Kaftanların yaygın olarak kullanılması, hükümdarlara, devlet adamlarına, sanatkâr ve elçilere hediye ediliyor olması kumaş dokumacılığına olan ilgiyi zamanla daha çok arttırmıştır (Özen, 1982; 292; Jirousek, 2000; 245).

Türk kültür ve zevkinin bütün inceliklerini, özelliklerini ve doğu kültürünün gizemli havasını yansıtan Türk kumaşları, dokuma teknikleri, malzeme, desen zenginliği bakımından Dünya kumaş dokumacılığı arasında önemli bir yere sahiptir (Yatman, 1945; 11; Öz, 1946; 1; Sezgin ve Önlü, 2008; 48). Dokuma kumaşlar dokunduğu bölge, hammadde, teknik, desen, araç ve gereç gibi pek çok faktörün etkisiyle kendine has özelliklerle çeşitlenmektedir (Begiç ve Doğan; 2023: 812). Halkın giyim tarzında kullanılan dokuma kumaşlar, saray ve mensupları için dokunan kumaşlardan farklılık göstermektedir bu nedenle saray atölyelerinde dokunan kumaşlara saray kumaşları denilmektedir. Bu kumaşlar çok zengin renk, desen ve malzemelerle yüksek tekniklerle dokunmuştur (Sezgin ve Önlü; 2008; 48). Saray kumaşları içinde kutnu kumaşları önemli bir yer teşkil etmektedir.

Kutnu; kelime anlamı olarak pamuktan yapılmış anlamına gelmektedir (Özen, 1982; 324; İmer, 2001; 12). Kutnu, çözücü ipek, atkısı pamuk (Dölen, 1992;547) veya ipek -pamuk karışımı olan, birçok rengin yan yana kompozisyonu ile uzunlamasına yol yol çizgilerden meydana gelen (Tezcan, 1993;29), parlak yüzlü kalın bir dokumadır (Dölen, 1992; 548; Atalayer, 1993; 57). Kendine has renkleri, dokunuşu ve desenlerinin çeşitliliği ile kutnu kumaşı geçmişten günümüze önemini korumaktadır (İnalçık, 2008; 105).

C2015/009 başvuru numarası ile 2015 tarihinde Gaziantep'i Geliştirme Vakfı tarafından Türk Patent Enstitüsüne tescil ettirilmiştir. Türk Patent Enstitüsü'ne göre Antep Kutnu Kumaşı, Gaziantep'te yüzyıllardır üretilen ve kullanılan genellikle çözücü sateni veya bez ayağı örgü ile dokunan, boyuna çizgili desenlerden oluşan bir tür atlas kumaştır. Çözücü ince ipek, atkısı pamuk ve ipek karışık atılmış, çoğunlukla yollu bir kumaştır. Zamanla çözücü suni ipek (floş) iplik, atkısı pamuk iplik kullanılmaya başlanmıştır. Kumaşın atkı sıklığı ve çözücüsüne göre: çözücü tel sayısı 4000-5000 arası olan, örgüsü atlas saten olan kumaşlar "kutnu kumaş", çözücü tel sayısı 3000-4000 arası olan; örgüsü bez ayağı, düz çizgili bağlama batık motifli olan kumaşlar "meydaniye kutnu kumaş", çözücü tel sayısı 2000-3000 arası olan; örgüsü bez ayağı, düz çizgili ve bağlamalı batık tekniği ile kendiliğinden oluşan desenli kumaşlar, "alaca kutnu kumaş" olarak adlandırılmaktadır URL 1. (Erişim: 15.02.2024). Günümüzde Gaziantep'te üretimi azda olsa devam eden kutnu kumaşının teknik

analizlerini ve üretim aşamalarını konu alan yerli yabancı birçok araştırma olduğu yapılan literatür taramasında tespit edilmiştir (Jirousek, 2000, İmer, 2001; Söyledir,2008; Yazıcı, 2014). Aynı zamanda birçok moda tasarımcısının ilgisini çeken kutnu kumaşı Londra Moda haftasında Türk tasarımcı Serap Pollard tarafından hazırlanmıştır. 2014/2015 sonbahar kış sezonu için “AW15 Kutnu” yeni çevreye uyum sağlamak teması ile tasarımlarda yer almıştır URL 2.(Erişim: 12.04.2020). Pollard koleksiyonunda kutnu kumaşı ile gri renkte şifon kumaşı birleştirerek moda tasarımında kullanmıştır. Geleneksel kutnu dokuma kumaşlar günümüzde mekki, kutnia, kootnu, bohemtolia markaları tarafından üretilen birçok farklı üründe kullanılmaktadır (Begiş ve Doğan, 2023; 817-819). Ancak yapılan araştırmalar kutnu kumaşların kumaş yapı özellikleri, dokuma desen tasarımı ve aşamalarında kumaş tasarımlarında konu alınmadığını göstermektedir. Bu doğrultuda geçmişten günümüze üretilmiş ve üretilmekte olan geleneksel kutnu kumaşların teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenerek, tekstil tasarımında esin kaynağı olarak kullanılacaktır. Bu çalışma geleneksel kutnu kumaş dokumalarının sürdürülebilirliği, gelecek kuşaklara tanıtılması, modern tasarımlarda yapısal özelliklerinin kullanılması açısından önem taşımaktadır.

Araştırmanın Amacı: Geleneksel kutnu kumaşların teknik, renk, motif ve kompozisyon özelliklerini yaşatmak, geliştirmek ve tanıtmak için tekstil tasarımında esin kaynağı olarak kullanmaktır.

Araştırmanın Yöntemi: Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden tarama model ve deney deseni kullanılmıştır. Araştırmada tarama modeli kullanılarak kutnu dokumacılığı ile ulusal ve uluslararası basılı ve elektronik kaynaklar taranarak kavramsal çerçeve ve bilgi formları hazırlanmıştır. Güncel kutnu kumaş tasarımları yapmak için deney deseni kullanılmıştır.

2. Kutnu Kumaş Dokumacılık Tarihi Gelişimi

13. Yüzyıldan itibaren Hindistan, İran ve Türkiye’de tüketimi çok olan ipek- pamuk karışımı bir grup kumaş çeşidi kutni ve alaca isimleri ile bilinmektedir. Osmanlı imparatorluğunun başlıca tekstil sanayi merkezlerinde, Şam, Gaziantep, Halep, Bağdat, Bursa, İstanbul’da önemli ölçüde dokunduğu ve ihraç olduğu gibi Hindistan’dan ithal olunduğu bilinmektedir. Hint kutnisi, Hindistan’dan ithal edilen bilgiler arasında gelmektedir (İnalçık, 2008;103).

Tarihi kutnu kumaşların çözüğü ve atkı ipliklerinde ipek ipliği kullanıldığı bilinmektedir. (Öz, 1952; 54). Kutnu kumaşının ilk olarak Şehri Kutnu ismiyle Bursa’da (Öz, 1946;62), XVII. Yüzyıllarda Keşan’da daha sonra Anadolu’nun Soma, Bergama (Öz, 1946; 63) gibi farklı kasaba ve şehirlerinde üretildiği bilinmektedir (Dalsar, 1960; 42). XIX. Yüzyılda kutnu kumaşlar atkı ve çözüğü ipliklerinde pamuk kullanılarak tamamen pamuktan üretilmiş türüne rastlanmaktadır (Jirousek, 2000;245).

Tezcan (1993); çalışmasında Osmanlı tekstil sanayi doğu ve batının sentezini yaparak en güzel örneklerini 16. Yüzyılda verdiğini belirtmiştir. Osmanlı dönemi kumaşlarını yünlü, ipekli ve pamuklu olarak sınıflandırmıştır. 16. Yüzyıldan itibaren bilinen ipekli dokumaları ise tafta, atlas ve kutnular, kadifeler, seraser, futalar olmak üzere beş grupta sınıflandırmıştır. Kutnu kumaşları ipekli dokumalar içerisinde çözgüsü ipek, atkısı pamuk ve ipek karışık atılmış, kalın, çoğunlukla yollu ve eni dar olarak betimlemiştir. Tezcan (2016); çalışmasında ise kutnu kumaşları pamuklu dokumalar arasında beledi dokumalarla birlikte ele almıştır. Gillow (2000; 22), kutnu kumaşı tanımlarken atlas kumaş olarak genellemiş, Dalsar (1960; 34), kutnu kumaşları atlas kumaşlar ile aynı bölümde incelemiş ve birbirine çok benzer olduğunu belirtmiştir. Özbel (1945; 20), kutnu kumaşı atlas ve kemha arasında bir kumaş olarak tanımlamaktadır. Sezgin (1994; 414), kutnu kumaşların ipekli kumaşlar arasında atlas ve kemhadan sonra en sık dokulu yapıya sahip olduğuna değinmiştir. İmer (2001; 17) kutnu dokumacılığının devam ettiği Gaziantep'te incelenen kutnular üzerine yaptığı çalışmasında kutnuların, genellikle saten bağlama ile birçok rengin yan yana kullanılması ile uzunlamasına yol ve çizgilerden oluşan parlak yüzeylerdir şeklinde açıklamıştır.

Tekstiller geçmişte büyük bir ticaret konusu olmuştur (İnalçık, 2008; 72). Asur ve Anadolu arasında ticaret konusu 25 farklı kumaş çeşidi bulunmaktadır. Bunlardan Kutanum (kutinum, kutinü) Asurlular tarafından Anadolu'ya en çok ihraç edilen tekstillerdendir. Bu kumaştan elbiseler yapıldığı bilinmektedir. Kutanum sözcüğü birçok kullanıma sahiptir. Sümerce'de ince uzun anlamında kullanılır. Osmanlı döneminde Güneydoğu- Anadolu'da pamuk (arapça kutn) ve ipek karışımı mamul yaygın bir kumaş olan kutni, kutnu terimi, menşec bakımından kutanum ile ilişkili olabileceği düşünülmüştür (İnalçık, 2008; 72).

Osmanlı Türkleri ilk olarak doğu memleketlerinden aldıkları (Özbel, 1945; 14; Dalsar, 1960; 24) ipekli kumaşları zaman içerisinde üretmeye başlamışlardır (Dalsar, 1960;24). Kaftanların yaygın olarak kullanılması kumaş dokumacılığına olan ilgiyi zamanla arttırmıştır (Jiorusek, 2000; 245). Bu dönemde kadife, brokar kumaşları yanında ikat tekniği ile desenlendirilmiş, saten tekniği ile dokunmuş, atkısı pamuk, çözgüsünde ipek kullanılmış atlas kumaşlar Suriye'nin Osmanlı Vilayetinde dokunduğunu belirtilmiştir (Gillow, 2000;22).

İpekli kumaşlar arasında 1453 tarihlerinde (İstanbul'un fethinden sonra) ele geçirilen bir miras defterinde "Süt Mavisi Hindi Kutnu" ve Beyaz Hind Kutnusu" isimleri görölmüş ve ipekli olduğu düşünülmüştür (Dalsar, 1960; 42). Kutnu kumaş kendine has renkleri, dokunuşu ve desenlerinin çeşidi ilk üretildiği yer doğu memleketleri olduğu düşünülmektedir (Dalsar, 1960;42; İnalçık, 2008; 105; Tezcan, 2016; 113-114).



Resim 1. Kutnu Kumaştan Yapılmış Çocuk Kaftanı (Atasoy ve ark.; 2001; 264)

Pahalı Hint tekstillerinin kullanımı ve ithalatı yüzünden altın ve gümüş kaçıını önlemek için 18. Yüzyılda yasaklar çıkarılmıştır (İnalçık, 2008; 105). “.....hademe, esnaf makulesinden hiçbirini ba'dema çiçekli Hint meta'ından entari giymeyenler, hangi neviden olursa olsun Hint Şalı kuşanmamaları ve ancak İstanbul ile Engürü (Ankara) şalı kuşanıp Bursa kutnusu, Şam alacası giymeleri emredildiğine” yer vermiştir (Yener, 1976; 139,akt. İnalçık, 2008; 105). Çizgi desenli kumaşlar arasında yer alan kutnu kumaşların en yoğun olarak görüldüğü ve en itinalı olarak dokunduğu dönem 18. Yüzyıl ve sonrasıdır. 1832'de kumaş dokumacılığının gerilediği dönemlerde en çok dokunan kumaşlar arasında yer almaktadır (Önlü, 1994; 334).

19. yüzyıl halk giysileri incelendiğinde düz kumaşlar, ince veya kalın çubuklu yollu kumaşlar, basit küçük çiçekli kumaşlar veya ikat tekniğinde boyanarak dokunmuş kumaşlar en çok karşılaştığımız örneklerdir. Çubuk yollu altı renkli bir kumaştan yapılan iç etek elbise zarif bir kadın elbisesi olarak 19. Yüzyılda kullanılmıştır (Salman, 2011; 148).



Resim 2. Kutnu Kumaştan Yapılmış Üç Etek Entari (İnalçık, 2008; 107)

İmer (2001; 7) çalışmasında Ayıntab'da (Gaziantep'te) 3815 pamuklu tezgâh ile 70 boyahane bulunduğundan bahsetmiştir. 20 yüzyılın başlarında Gaziantep'te 5000 tezgâh sayısı, 1923'lerde 1000'e düştüğünü belirtmiştir. Diyarbakırlıoğlu (2012; 89) çalışmasında 1900'lü yılların başında Gaziantep'te 5000'e yakın tezgâh olduğu ve bu dokumaların yanında tarakçılar, boyacılar, masuracılar, çözgücüler, apreciler, mengenciler gibi yün işlerle beraber 20 bin kişinin çalıştığına değinmiştir.

1935 yıllarında Alaca dokumacılığı dışında birçok farklı dokuma bu bölgede yapılmaktadır. Gelişen teknoloji üretimde birçok kolaylığı beraberinde getirmiş ve verim artmıştır. Bu durum el emeğinin ağırlıklı olarak yapıldığı dokumacılığı olumsuz etkilemiştir.

Gaziantep'te kutnu kumaş dokumacılığının gelişmesinde Gaziantep Ticaret Odasının katkıları büyüktür. 1957 yılında ticaret odası İngiltere sarayı için döşemelik ve perdelik olmak üzere 2000 metre kumaş siparişi verilmiştir. Fakat kumaşların farklı şahıslara dokutturulması, boyanmasında ve dokunmasında hatalar bulunması ve istenilen zamanda teslim edilmemesi sebebiyle iptal edilmiş olduğu bilinmektedir (İmer, 2001; 15-16; Aktürk, 2013; 72). Gaziantep Ticaret ve Sanayi Odası ipek sanayi kontrol bürosu kurmuştur. Bu büro ile kaçakçılığın ve memleket parasının dışarıya gitmesini önlemek amaçlanmıştır. Büro ipek işleyenlerin almış oldukları ipek miktarını tartarak kaydetmekte ve bu dönemde ham ipeklerin damgalandığı bilinmektedir. Daha sonra damgalanmış ipeklerin kumaş haline gelince kontrol edildiği ve mühürlenerek satışına izin verildiği yazılı kaynaklarda yer almaktadır (Mumcu, 1959;65; akt. Aktürk,2013; 73).

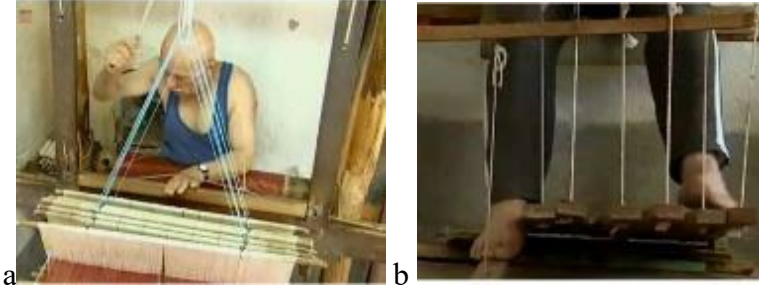
Akpınarlı'nın 2019 yılında Gaziantep ilinde yapmış olduğu izlenimlere göre; kutnu dokumacılığı ile ilgili hanın mevcut olduğu, ustaların buralarda çalışmalarını sürdürdüğünü, çoğunlukla çizgili kutnu ve ikat tekniği ile kutnu şal ve kumaş ürettiklerini, bölgede kutnia isimli firmanın kurulduğunu fabrikalarında geleneksel yöntemlerle kutnu dokumacılığının geliştirildiğini belirtmiştir.

3. Kutnu Dokumacılığında Kullanılan Araçlar

Kutnu kumaşların gelişimi incelenirken, dokumada kullanılan tezgâhlar büyük önem taşımaktadır. Tezcan (2016; 113) çalışmasında kutnu kumaşların eskiden mekik ve çekme kamçısı ile dokunduğunu ifade etmiştir. Gücülü kamçılı tezgâhların iki önemli özelliği bulunmaktadır. Çözgü ipliklerinin gergin tutulması ve aşağı yukarı hareket ettirilmesi ile açılan ağızlık oluşmaktadır. Açılan ağızlıktan geçirilen mekikle atkı ipliği çözgüler arasında taşınmış olmaktadır. Tefenin çekilmesi ile atkı ipliği kumaşa sıkıştırılmaktadır.



Resim 3. Beyazhan Kent Müzesinde Bulunan Kamçılı Tezgâh (a Alan, 2011; 48; b Yazıcı, 2014; 88).



Resim 4. a. Gaziantep İbrahimli Köyü Kamçılı Tezgâh ve Ustası b. Tezgâh Pedalları (Alan, 2011; 49).

İmer (2001;44) çalışmasında kamçılı el tezgâhlarında dokuz çerçeve yer aldığı yedi çerçeve ile saten, iki çerçeve ile kenar örgüsünün yapıldığını belirtmiştir. Yörede hareketi tamamen mekanik olan 15 çerçeve ile dokuma yapan ve jakar tertibatlı desen kartları ile çalışan kamçılı el tezgâhları da kullanılmaktadır. Çerçevelerin iki gruba ayrılarak sadece iki ayağa bağlanması suretiyle hareketlerinin sağlandığı ve mekiğin ise yine kamçı vasıtasıyla hareket ettirildiği bu el tezgâhlarında daha geniş raporlu, çiçek desenli kutnu çeşitleri dokunmaktadır.

Ayrıca yörede birçok kutnu çeşidinin üretildiği motorla çalışan armürlü tezgâhlar da mevcuttur. Bunların üretim hızı ve verimliliği düşük olmasına rağmen, ucuzluğu ve kullanım rahatlığından dolayı otomatik mekikli tezgâhlar tercih edilmiştir. Bursa yapısı olarak adlandırılan tezgâhlarda Gaziantep bölgesinde kutnu dokumacılığında kullanılmaktadır (İmer, 2001; 46-47).

4. Kutnu Dokumacılığında Kullanılan Gereçler

Kutnu; kelime anlamı olarak pamuktan yapılmış anlamına gelmektedir (Özen, 1982; 324; İmer, 2001; 12). Fakat zamanla ipekten yapılmış cinsi için de

kutnu denilmiş ve kutnu sözü uzun yıllar yalnız ipeklilere verilen bir ad şeklinde kullanılmıştır (Öz, 1952; 54, İnalçık, 2008; 105). Kutnu kumaşların eski örneklerinde çözü ve atkı ipliklerinde ipek ipliği kullanıldığı günümüze ulaşan tarihi belgelerden edinilen bilgiler arasındadır (Öz, 1952; 54). XIX. Yüzyılda kutnu kumaşlar atkı ve çözü ipliklerinde pamuk kullanılarak tamamen pamuktan üretilmiş türüne rastlanmaktadır (Jirousek, 2000;245). Atalayer'e göre (1997; 310) günümüzde üretilen kutnular genellikle 150-200 denye floş çözüye, 20/2 Ne pamuk atkıya, Sezgin'e göre (1994; 416) 1990'lı yıllarda üretilen kutnu kumaşların 4000 çözü teli kullanılmakta, çözü ipliklerinde 120-150 denye suni ipek, atkı ipliklerinde 20/2 pamuk ipliği kullanıldığını ifade etmiştir. Aynı zamanda açılan ağızlıktan iki atkı ipliği atılarak cm. deki atkı sıklığını 14-15 adet olduğunu vurgulamıştır. Kutnu kumaşlarda atkı ipliği için kullanılan pamuk ipliği "20 Ne" ön bükümlü şekilde hazır alınmakta ve dokuyucular tarafından iki kat sarılmaktadır (İmer, 2001; 23; Alan, 2011; 40).

Pamuk lifi ve tohumu, birçok insan gereksinimini karşılayan önemli bir bitkidir ve tropik ile subtropik iklimlerde yetişmektedir. Yıllık bir bitki olan pamuğun birçok türü bulunmaktadır ve üretim ile verim, türe göre değişiklik göstermektedir. Pamuğun yaklaşık 50 farklı türü bulunmaktadır, bir türü ise beyaz ve orta stapel uzunluğunda pamuk üretir. Ortalama lif uzunluğu 30-34 mm'dir. Pamuk, tekstil alanında en yaygın kullanılan lif türlerinden biridir (Dölen, 1992; 75).

İpek tüketiminin yoğun olduğu dönemlerde üretimi arttırmak, maliyeti ucuzlatmak aynı zamanda herkes tarafından beğenilen ipekli kumaşları daha fazla üretebilmek için yapay ipek üretimi arayışları başlamıştır İlk defa 1665 yılında Robert Hook tarafından yazılan bir eserde glüten maddeden yapılacak bir dokuma telinin ipek telinden farksız olacağına işaret etmiştir (Dalsar, 1960; 464).

Türkiye'de suni ipek uzun yıllar dışarıdan alınarak kullanılmıştır. İlk olarak 1937-1938 yılında Gemlik'e kurulan Suni ipek fabrikası ile üretim yapılmaya başlanmıştır. Üretime ilk başladığı yıl 134,7 ton üretim yapılmış ve Bursa'da Kurulu ipekli dokuma tezgâhlarında atkı ipeği (pod) olarak kullanılmıştır (Dalsar, 1960; 471). Gaziantep' te kutnu kumaşlarında kullanılan ilk yapay ipek ipliklerinin Gemlik'teki Suni ipek fabrikasından alındığı bilinmektedir.

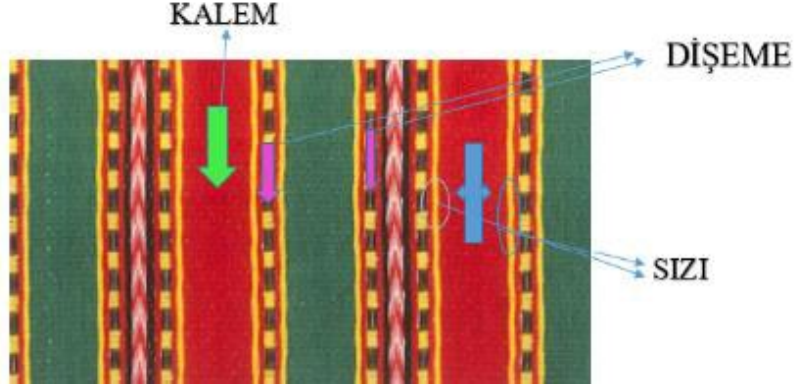
5. Kutnu Kumaşların Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Kutnu kumaşların çözü ipliklerinde ipek veya floş ipek kullanılmaktadır. Çözü yüzü örgü ile dokunan bu kumaşların yüzeyinde ipek ipliğinin parlaklığı görülmektedir. Parlak kumaşların en eski örnekleri olan kutnular, çeşitli kalınlıklarda, parlak ve mat yol yol çizgilerin yan yana gelmesiyle meydana gelmektedir. Bu renkli çizgilerin sıralanmış biçimleri ile kutnulara farklı isimler verilmiştir (Dalsar, 1960; 42-43). Kutnu kumaşların karakteristik özelliği boyuna değişik kalınlıklarda çizgilerdir. Aynı zamanda

boyuna çizgilerde renkler ustalıklarla kullanılmıştır. Sarı, kırmızı, siyah, beyaz, yeşil, turuncu ve mor kutnu kumaşlarda en çok kullanılan renktir. Ancak birçok örnekte en baskın renk sarıdır. Bu çizgilerin üzerinde çiçek, karanfil, kare, ay yıldız gibi desenler yapılmakta bu kutnular desenli olarak bilinmektedir.

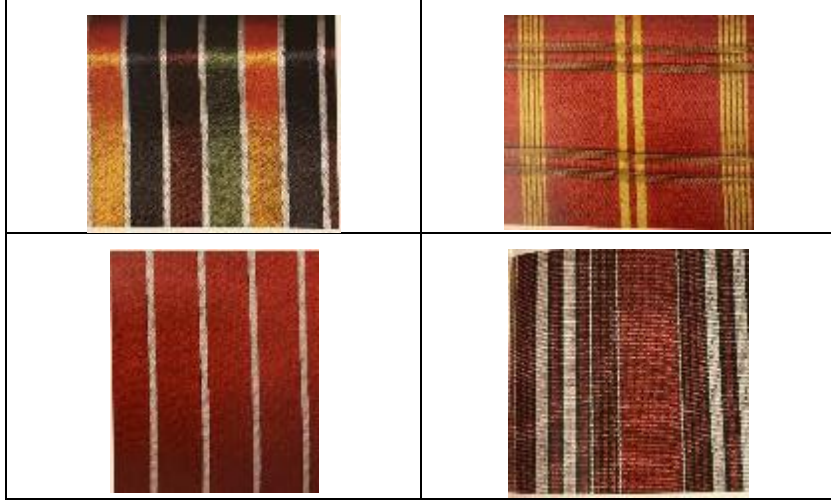
Kutnu kumaşların yüzeylerinde kumaşa has farklı renklerde çizgisel efektler görülmektedir. Yörede kalem, sızı ve dişeme olarak adlandırılan bu görüntüler renk ve dokuma örgüsü ile birlikte verilmekte, aynı zamanda kutnu kumaşların karakteristik özelliğini taşımaktadır.

Kutnu dokumaların yüzeyinde görülen, 70 -100 çözümlü telinin oluşturduğu, farklı renklerdeki uzunlamasına yollu çizgilerin yöresel adına “kalem” (İmer, 2001; 19), her kalemin sağında ve solunda yer alan bezayağı dokusuyla dokunan çizgi görüntüsü veren dokulara sızı denilmektedir. Sızılar belirgin olması için genellikle siyah ve kırmızı renklerle dokunurlar (İmer, 2001; 19). Değişen rapor büyüklüğünde, sızı çizgilerinin ortasında atkı ripisi dokuma örgü tekniği ile çözgü ve atkı ipliklerinin yer değiştirmesiyle elde edilen dış dış görüntüye yörede dişeme ismiyle bilinir.

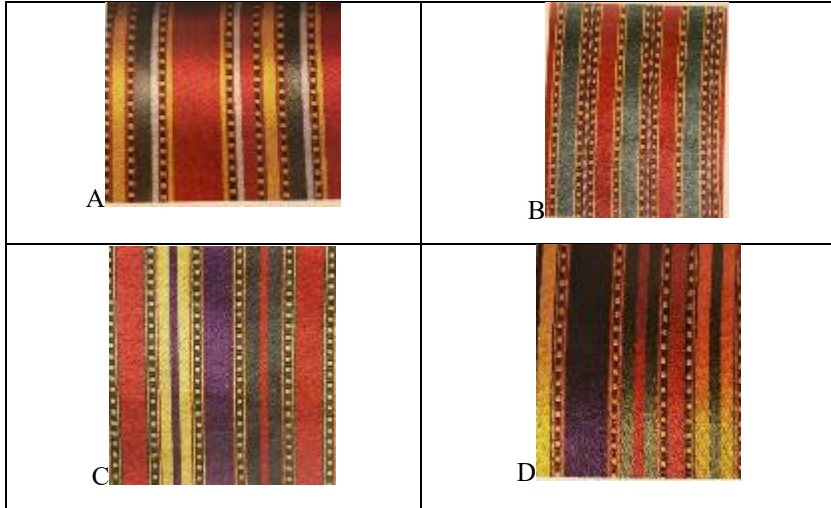


Resim 51. Kutnu Kumaş Üzerinde Kalem, Sızı ve Dişeme Efektleri

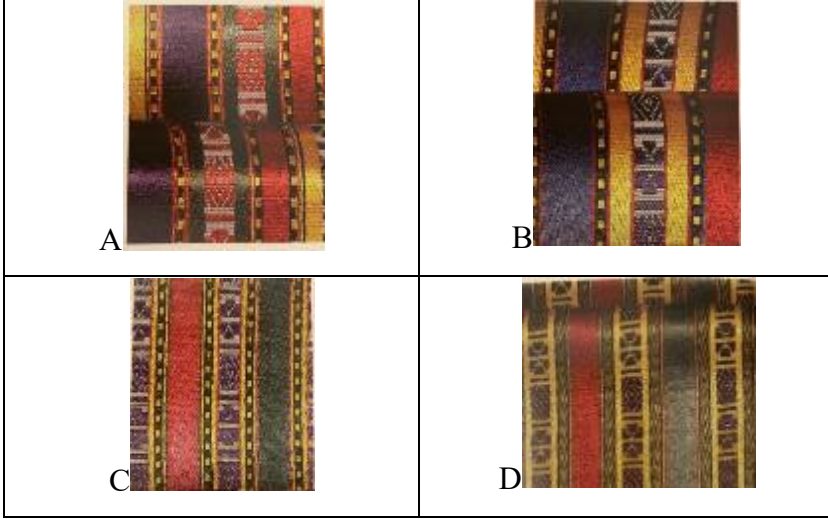
Kutnu kumaşları literatürden ulaşılan örnekleri doğrultusunda kompozisyonlarına göre düz kutnular, kalemleri desenli kutnular, desenli kutnular ve ikatlı kutnular olmak üzere dört gruba ayrılabilir.



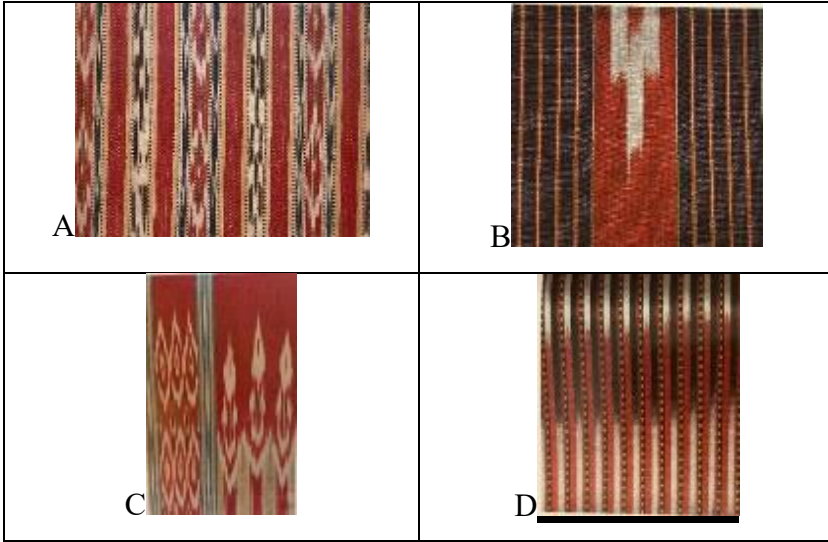
Resim 6. Çizgili Desenli Kutnular (İnalçık, 2008; 108, 109)



Resim 7. Dişeme ve Sızı Desenli Kutnular (İnalçık, 2008; 108-109)



Resim 8. Desenli Kutnular (İnalçık, 2008; 108)



Resim 9. İkat Desenli Kutnular A. Halep Kutnusu (Tezcan, 1993; 111), B. Rehvancıoğlu (İnalçık, 2008; 108), C. İkat Kutnu (Tezcan, 1993; 111), D. Sedefli Kutnu (İnalçık, 2008; 108)

6. Dokuma Kumaş Koleksiyonu Hazırlama Süreci

Araştırma kapsamında literatür taramasından elde edilen teknik bilgiler ışığında kutnu kumaşların tekstil tasarımında kullanılmasını hedefleyen kutnu kumaş tasarımları yapılmıştır. Tasarım sürecinde çözümlenmelerin yapılması için içerik teması ve şekil teması belirlenmiştir.

6.1. İçerik Teması

Kutnu kumaşların günümüzde yoğun olarak dokunduğu Gaziantep bölgesinden içerik temasının seçilmesinin konu ile bütünlük sağlayacağı düşünülmüştür. Bu doğrultuda Gaziantep Zeugma Müzesi Mozaikleri içerik teması olarak seçilmiştir. **Belkıs/Zeugma Antik Kenti**, Gaziantep ili, Nizip İlçesi, Belkıs Köyü sınırları içerisinde Fırat Nehri'nin kıyısında yer almaktadır. Tarihi boyunca askeri ve ticari açıdan önemli olan Zeugma, Selevkos Nikator tarafından M.Ö. 300 yılında kurulmuş, Roma hâkimiyetine girdiğinde adı "Zeugma" olarak değişmiştir.

Belkıs/Zeugma'nın Roma dönemine ait kazılarında ortaya çıkan mozaikler, antik villaların tabanlarını süsleyen özel süslemelerdir. Türkiye'de Ephesus (Efes) Antik kenti dışında benzeri görülmeyen bu yamaç villaları arkeolojik açıdan büyük bir öneme sahiptir. Mozaik panolarının yapımı için farklı malzemeler kullanılmış, gelişim süreci içinde süsleme malzemelerinde köklü değişiklikler yaşanmıştır. Mozaikte ilk süsleme unsuru olarak başlangıçta farklı renklerde ve genellikle siyah-beyaz çakıl taşları kullanılmıştır. Zaman içinde çakıl taşları çeşitli renklere boyanmış ve tıraşlanmış örneklerine rastlanmıştır. Ancak, taşların gerçek anlamda tıraşlanması, "Tesserae" adı verilen teknikle ortaya çıkmıştır. Bu teknikte taşlar önceden kesilip hazırlanır ve ardından mozaik panosuna işlenmektedir. Tesserae'nin keşfi, mozaikçi resimsel tarzda yapma arzusundan kaynaklanmaktadır. Bir diğer teknik olan Opusvermiculatum veya minyatür mozaikte ise taşların doğal renkleri korunur ve küçük mozaik parçaları resmin gidişine göre dizilmektedir. Gaziantep Zeugma Müzesi Mozaikleri, kutnu kumaşların dokunma geleneğiyle birleşerek, tarihi, kültürel ve sanatsal bir zenginlik sunmaktadır. Mozaiklerin özgün tasarımları, dokusu ve renk paleti, Gaziantep'in zengin tarihini ve sanatını kutnu kumaşlar üzerinde canlandırarak günümüz tasarımlarına ilham kaynağı olabilir URL 3. (Erişim Tarihi: 12.08.2023).



Resim 10. İçerik teması duygu durumu panosu (Mood Board) (Güneş Yarmacı, 2020)

6.2. Şekil Teması

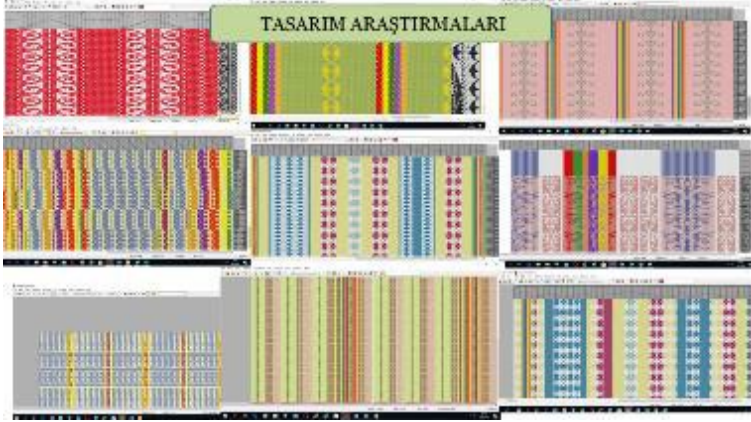
Tasarım sürecinde şekil teması için kutnu kumaşlarından ve yine Gaziantep bölgesinde üretilen sebze kurutma yöntemlerinde görülen çizgi temasından esinlenilmiştir. İncelenen kutnu kumaşların karakteristik özelliği boyuna yol yol çizgilerdir. Bu çizgiler Sebzelerin kurutmak için asılma yöntemlerinde de görülmektedir. Aynı zamanda Gaziantep kurularında görülen renkler geleneksel kutnu kumaşlarının renkleri ile paralellik göstermektedir. Tüm bu özellikler göz önünde bulundurularak şekil teması çizgi seçilmiştir.



Resim 11. Şekil teması duygu durumu panosu (Mood Board) (Güneş Yarmacı, 2020)

6.3. Tasarım Araştırmaları

Tasarım sürecinde şekil ve içerik teması belirlendikten sonra weave point demo programında 32 çerçeve ve tek atkı rengi ile 30 farklı tasarım araştırması yapılmıştır. Koleksiyona ait 30 tasarım çalışmasından bu çalışmaya 12 tasarım seçilmiştir.

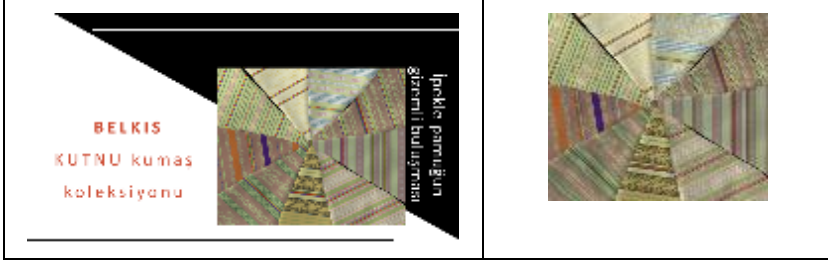


Resim 12. Tasarım Araştırmaları Örnekleri (Güneş Yarmacı, 2020)

6.4. Belkıs Kutnu Kumaş Koleksiyonu

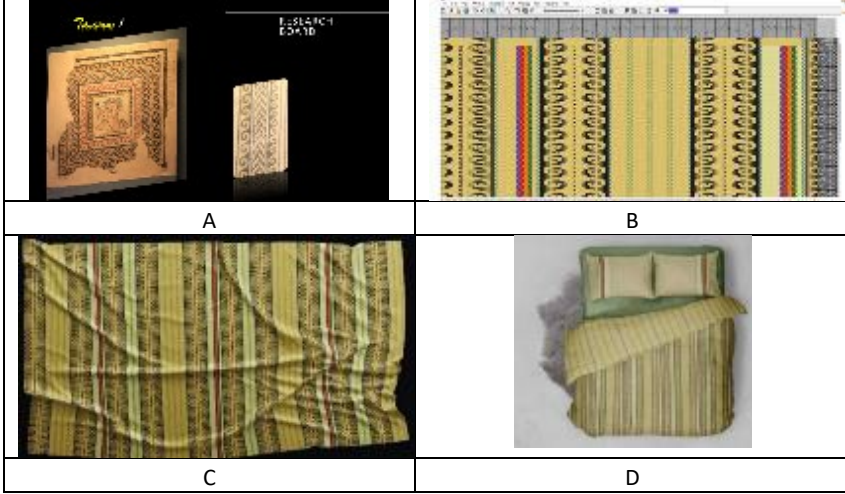
Belkıs Kutnu Kumaş Koleksiyonu, Gaziantep bölgesinde yoğun olarak dokunan kutnu kumaşların zengin dokusunu ve Gaziantep Zeugma Müzesi Mozaiklerinden ilham alarak tasarlanmıştır. Bu koleksiyon, bölgesel bir içerik temasıyla modern tasarımı birleştirerek estetik bir bütünlük sağlamayı amaçlamaktadır. Tematik içerik Gaziantep Zeugma Müzesi Mozaikleri, Belkıs Kutnu Kumaş Koleksiyonu'nun temel ilham kaynağını oluşturmaktadır. Mozaiklerin benzersiz desenleri, renk paleti ve tarihî zenginliği, kutnu kumaşlarına özgün bir karakter katmak için kullanılmıştır. Şekil temasında; kutnu kumaşların dokusundaki çizgileri vurgulamak için Gaziantep bölgesindeki sebze kurutma yöntemlerinden esinlenilmiştir. Bu çizgiler, koleksiyona modern bir dokunuş ve doğal bir estetik katmaktadır. Sebze kurutma yöntemlerindeki çizgilerin enerjisi, kutnu kumaşlarının tasarımında can bulmuştur. Belkıs kutnu kumaş koleksiyonunun renk paleti, Zeugma mozaiklerinden ilham alırken, Gaziantep'in sıcak ve zengin renklerini de yansıtmaktadır. Toprak tonları, zeytin yeşili ve sıcak kahverengiler, koleksiyonun doğal ve sıcak bir atmosfer yaratmasına katkı sağlamaktadır. Kumaşın dokusu; kutnu kumaşların dokusu, geleneksel dokuma teknikleriyle modern tasarım anlayışını bir araya getirmektedir. İnce detaylar, çizgi temaları ve mozaik desenleri, her bir kumaşta özgün bir hikâye anlatmaktadır. Kutnu kumaş geleneksel üretim tekniklerine sağdık kalarak çözgü ipliklerinde ipek, atkı ipliklerinde pamuk kullanılması, çözgü sıklığı cm.'de 40 atkı sıklığı 20

olarak 32 çerçevesiz armürlü tezgâhta dokunması için tasarlanmıştır. Tasarımlar bire bir üretilebilir niteliktedir.



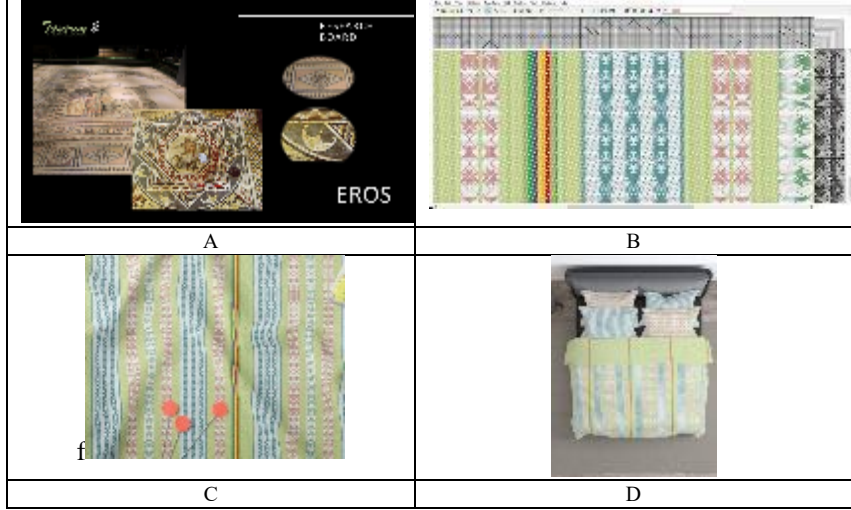
Resim 13. Belkis Kutnu Kumaş Koleksiyonu tanıtım broşürü (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.1. Tasarım 1 “Dionysos”



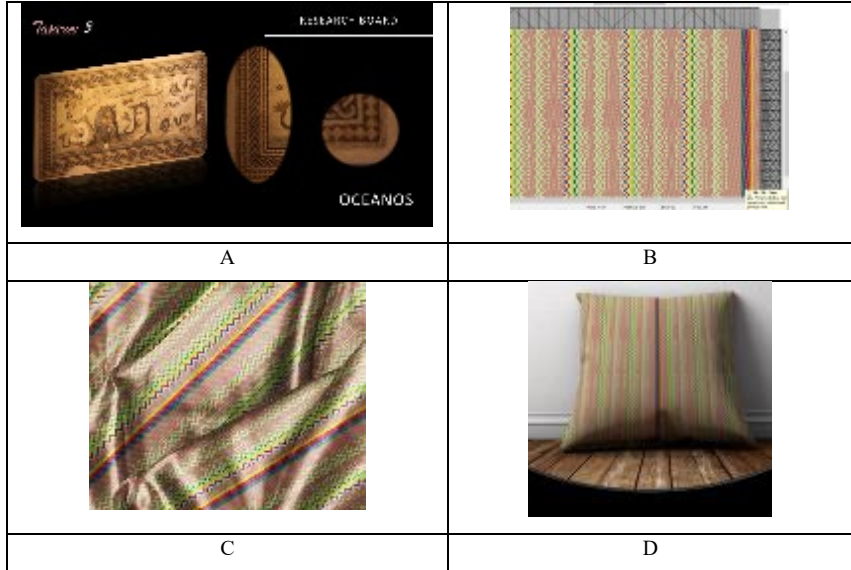
Tasarım 1. **Dionysos** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş simülasyonu, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023).

6.4.2. Tasarım 2 “Eros”



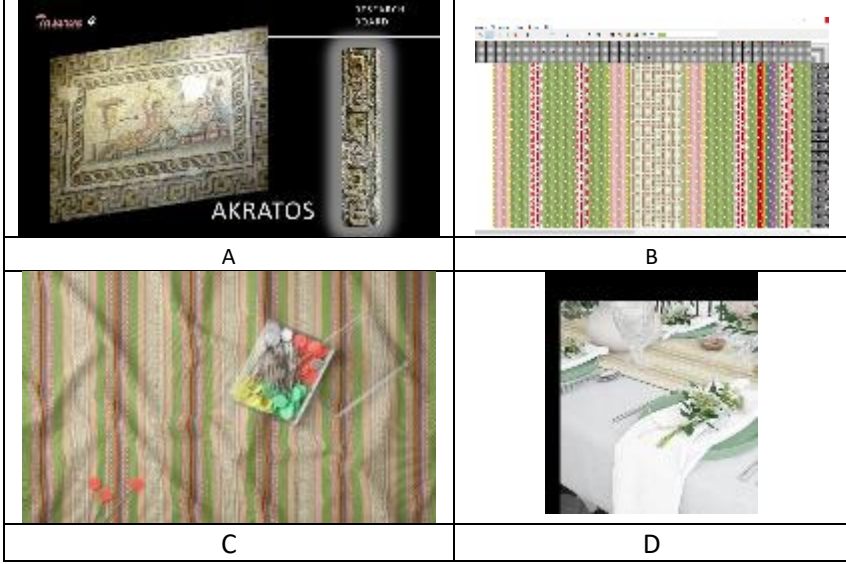
Tasarım 2. **Eros** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş simülasyonu, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.3. Tasarım 3 “Oceanos”



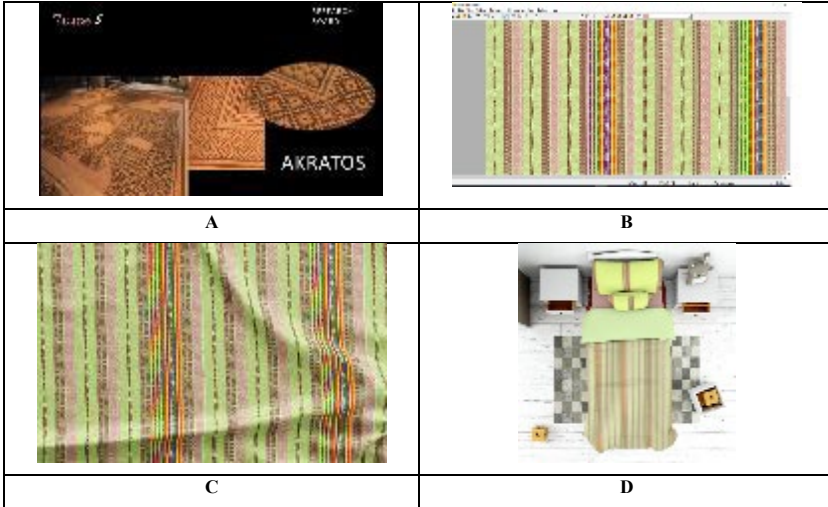
Tasarım 3. **Oceanos** kumaş tasarımı A.Çıkış noktası, B.Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş simülasyonu, D.Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.4. Tasarım 4 “Akratos”



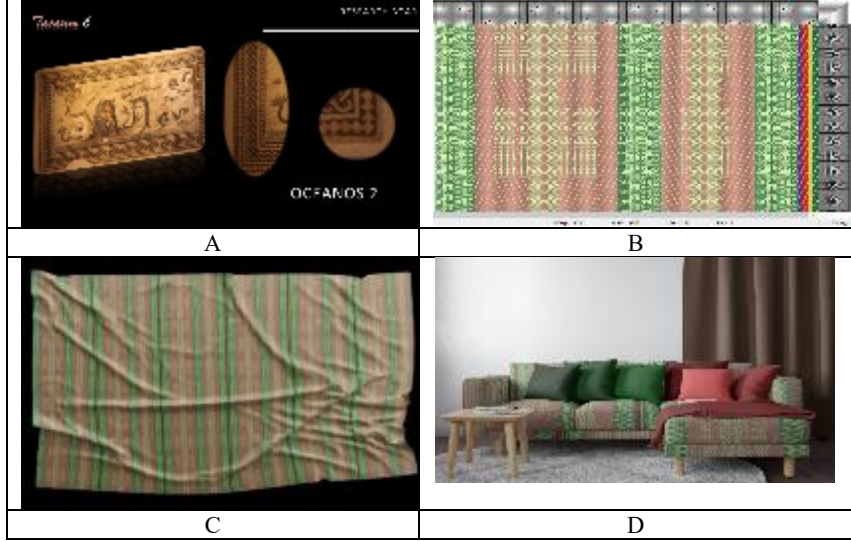
Tasarım 4. **Akratos** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş simülasyonu, D.Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.5. Tasarım 5 “Akratos”



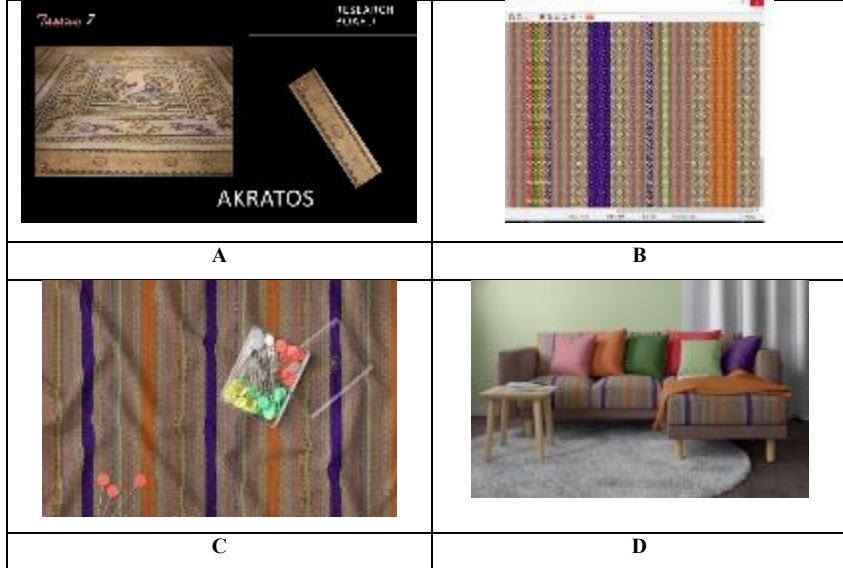
Tasarım 5. **Akratos** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C.Dokunmuş kumaş simülasyonu, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.6. Tasarım 6 “Oceanos 2”



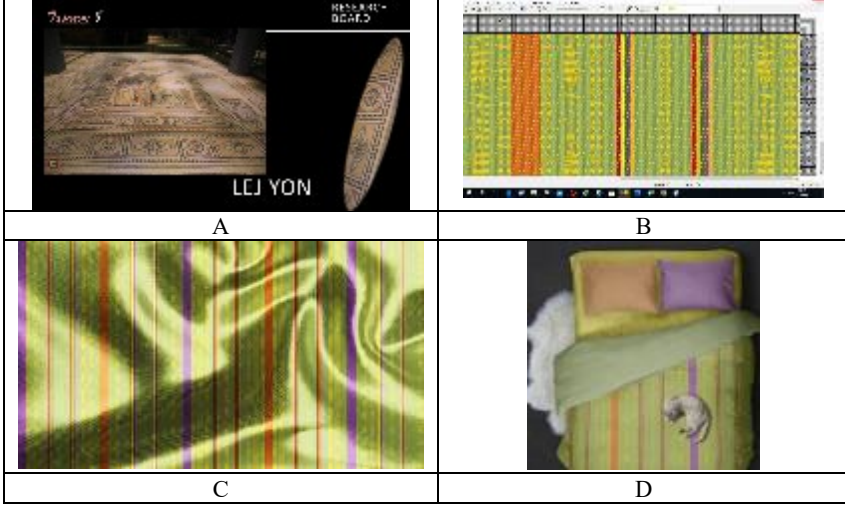
Tasarım 6. **Oceanos 2** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.7. Tasarım 7 “Akrotos 2”



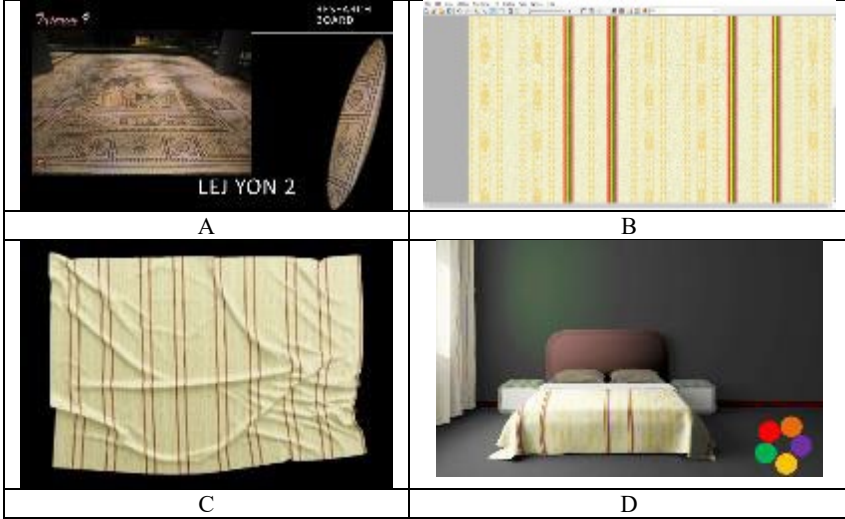
Tasarım 7. **Akrotos 2** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.8. Tasarım 8 “Lejyon”



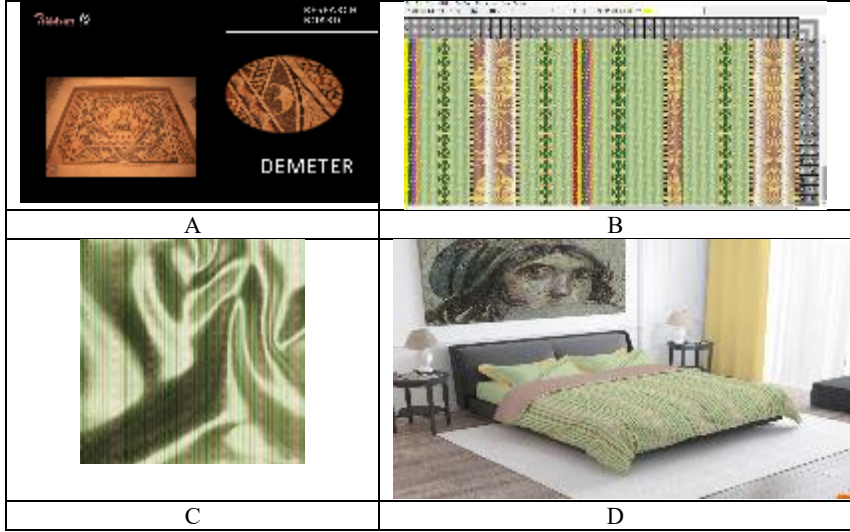
Tasarım 8. **Lejyon** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.9. Tasarım 9 “Lejyon 2”



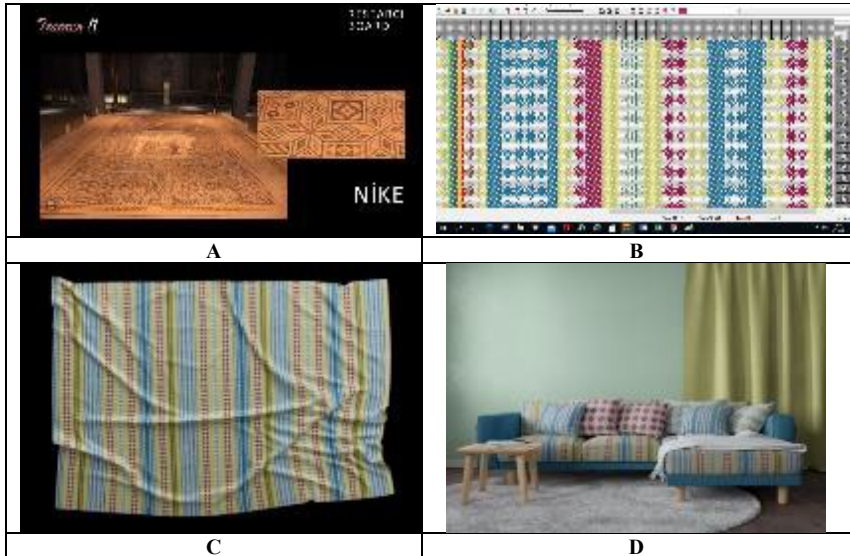
Tasarım 9. **Lejyon 2** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B. Teknik dokuma tasarımı, C. Dokunmuş kumaş, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.10. Tasarım 10 “Demeter”



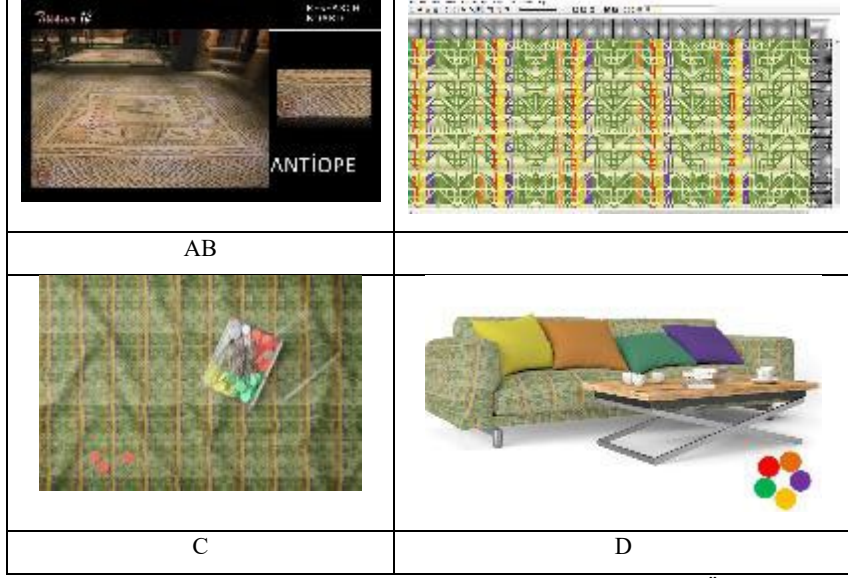
Tasarım 10. **Demeter** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B.Teknik dokuma tasarımı,C. Dokunmuş kumaş, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.11. Tasarım 11 “Nike”



Tasarım 11. **Nike** kumaş tasarımı A. Çıkış noktası, B.Teknik dokuma tasarımı,C. Dokunmuş kumaş, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

6.4.12. Tasarım 12: “Antiope”



A. Çıkış noktası, B.Teknik dokuma tasarımı,C. Dokunmuş kumaş, D. Ürün tasarım simülasyonu (Güneş Yarmacı, 2023)

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Ülkemizde Bursa, Soma, Bergama, Keşan bölgeleri gibi Anadolu'nun birçok bölgesinde dokunan geleneksel kutnu kumaşı günümüzde sadece Gaziantep bölgesinde dokunmaktadır. Gaziantep kutnu dokumacılığı üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde kutnu kumaşların dokuma desen tasarımı süreçleri ile ilgili bir bilgiye ulaşılmamıştır. İncelemeler kutnu kumaşların çeşitlerinin üretim yeri, tarihi ve üretim tekniği ile kayıt altına alınmadığını göstermektedir. Bu durum hangi desenin hangi bölgeye ait olduğunun bilinmemesine neden olmaktadır.

Dünya'nın birçok yerinde tanınan kutnu kumaşını birçok tasarımcının konu aldığı görülmüştür. Bu tasarımcıların ürünlerinde Gaziantep bölgesinde dokunmuş kutnu kumaşları kullandığı tespit edilmiştir. Geleneksel kutnu yöntemlerini kullanarak armürlü dokuma tezgâhlarında yeni tasarımlar yapılmadığı gözlemlenmiştir. Geleneksel motif ve teknikleri yaşatmak, geliştirmek aynı zamanda tanıtmak amaçlı hazırlanan tasarımlar oldukça önemlidir (Küçükerman, 1996; 63). Tasarımcıların üzerine düşen görev ise yeni ve farklı olanı aramak, malzeme, teknik yapı ile ilgili yeni yorumlar getirerek yaratıcılığı ortaya çıkarmaktır (Haleçeli, 2015; 42).

Geleneksel yapıyı bozmadan tasarımcıların her dönem güncel örnekler meydana getirmesi, geçmiş ve gelecek arasında köprü oluşturacaktır. 21. Yüzyıl kutnu kumaş örneklerine katkı sağlamak için tasarım yöntemleri ile birlikte kumaş koleksiyonu oluşturulmuştur. Bu koleksiyonda içerik temasında

Gaziantep'in kültürel değerlerine sadık kalınarak Zeugma müzesi mozaikleri konu olmuştur. Koleksiyonun şekil teması yine kutnu kumaşların günümüzde üretiminin devam ettiği Gaziantep bölgesi sebze kurutma biçimleri konu alınmıştır. Bu durum ile çok olduğu fakat bazı örneklerinin üretimi birçok araştırmaya ve tasarımcıya konu olmuş kutnu kumaşları üretimi devam etmektedir. Geleneksel kumaş üretim tekniklerinin kullanılarak, yeni güncel tasarımlar yapmak yok olmaya yüz tutmuş bir sanatın yaşatılmasına katkı sağlamaktadır. Sonuç Belkıs ismini verdiğimiz kutnu kumaş tasarımı koleksiyonu 2020 yılında yaşanan covid-19 pandemisi nedeniyle üretime geçememiştir. Yapılan tüm tasarımlar teknik olarak dokunabilir nitelikler taşımaktadır. Yapılan üretimlerin ev tekstilinde kullanılması kutnu kumaşlara farklı bir kullanım alanı açacak ve 21. Yüzyıl kutnu çeşitleri içinde yer alacaktır.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar : %50, İkinci yazar %50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Akpınarlı, F. H. (1996). *Şanlıurfa Çulha Dokumacılığı*. Urfa: Şurkav Yayınları
- Akpınarlı, H, Başaran, F.N. (2012). Kırım Kültüründe Maramalar. *Milli Folklor*, Sayı 24, s.163.
- Akpınarlı, H. F.; Üner, İ. (2019). Geleneksel Tekstillerin Özellikleri ve Çeşitleri, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (34), 133-145.
- Akpınarlı, H.F. (2004). "Kırım El Sanatlarının Dünü ve Bugünü", Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s.1.
- Akpınarlı, H.F.; Onuk, T.; Ortaç, H. S, (2003). *Kırım Tatar Türklerindeki El Dokumalarının Türk Kültüründeki Yeri ve Önemi*, Halk Kültürlerinin Uluslararası İlişkilere Katkısı Sempozyumu, Aralık, Motif Vakfı Yayınları: 4 İstanbul
- Aktürk, M.(2013). "Gaziantep İlinde Yaşayan El Sanatları", Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
- Alan, E. (2011). "Gaziantep Yöresi El Dokumalarından Kutnu Üzerine Bir İnceleme" Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Aytaç, Ç. (1982). *El Dokumacılığı*, Ankara: Devlet Kitaplığı Yayın Evi.
- Başaran, F. N. (2019). "Basit Yapılı Dokuma Teknikleri", Karınca Yayınları, Ankara,s.7.
- Bedük, S.; Harmankaya, H.B. (2010). "Konya İli Müzelerinde ve Özel Koleksiyonlarında Bulunan Erkek Entari Örnekleri", *Türkiye Araştırmaları Dergisi*, Sayı 27,s.679-708.
- Beğiç, H. N. ; Doğan, D.(2023). "Moda Tasarımda Kültürel Aktarıma Bir Örnek "Kutnu Dokuma", 100. Yılında Cumhuriyet Dönemi Gaziantep, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları 76, Gaziantep, 811-819.
- Dalsar, F. (1960). "Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik", Sermet Matbaası, İstanbul.
- Doğdu, Y.; Bulmuş, E. (2018). " Sinop Arkeoloji Müzesinde Bulunan Geleneksel Giyim Örneklerinden Üç Etek Entari Örnekleri" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, Sayı 56, s. 205-212.
- Gillow, J. (2010). "Textiles Of The Islamic World", Thames Hundson Ltd., London.

- İmer, Zahide. (2001). “Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu, Alaca ve Meydaniye Kumaşların Bazı Teknolojik Özellikleri”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Yücel Ofset Ltd. Şti. Tesisleri, Ankara.
- İnalçık, Halil. (2008). “Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul,s.105.
- Jirousek, A. C. (2005). “Carry It Close To Your Heart Exchanges At Textiles Associated With Courtship And Marriage”, The Fabric Of Cultural Tranformations İn Turkish Society, Global Academic Pablishing Binghamton, New York.
- Jirousek, Charlotte. (2000). “The Gazı The Gaziantep Cloth Trade: A Stud Th Trade: A Study Of A Put Y Of A Putting- Out Ting-Out System Of Cloth Production İn Southeastern Turkey”, Textile Society of America Symposium Proceedings, Lincoln.
- Kurtuluş, T. (2012). “Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonunda Korunan Sıcak Baskı Tekniğiyle Desenlendirilmiş Osmanlı Kumaşları” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul.
- Öz, T. (1946). “Türk Kumaş ve Kadifeleri I”, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul.
- Öz, T. (1951). “Türk Kumaş ve Kadifeleri II”, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul.
- Özbel, Kenan. (1956). “El Sanatları III, Eski Türk Kumaşları” C.H.P. Halkevleri Burosu, Ulus Basımevi, Ankara.
- Özen, M. E. (1982). “Türkçe’de Kumaş Adları” Tarih Dergisi, Sayı 33, s. 291-394.
- Sezgin, Ş; Önlü, N. (2008). “Osmanlı Klasik Dönem İpekli Saray Kumaşları”, Tekstil ve Mühendis Dergisi, S.43-44,s. 48.
- Sezgin, Şerife. (1994). “Geleneksel Dokumalarımızdan Kutnu Kumaşları Ve Günümüzde Gaziantep’te Dokunan Kutnular”, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Kasım 1992 İzmir, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara.
- Söyledir, E. (2008). “Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Kütüphanesi Bünyesinde Kenan Özbel Koleksiyonunda Bulunan Dokuma Kumaşların Yapısal ve Teknik Analizleri”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tezcan, H. (1993). “Atlaslar Atlası Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tezcan, H. (2016). “Bursa’nın İpeklisi (Tarihi, Ticareti, Pamukluları ve İpekleriyle Ünlü Bursa)”, Renkvizyon Matbaacılık Aş.,Bursa.
- Wahsalfelah, S. N. H. (2005). Traditional woven textiles: tradition and identity construction in the new state of Brunei Darussalam, Yayınlanmamış Doktora tezi, The University of Western Australia, School of Social and Cultural Studies Discipline of Anthropology and Sociology.
- Yatman, Nurettin. (1945). “Türk Kumaşları”, Maarif Matbaası, Ankara
- Yazıcı, N. (2014). “Geçmişten Günümüze Gaziantep Kutnu Dokumaları”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim Eski Kumaş Desenleri Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- URL 1. <https://ci.turkpatent.gov.tr/cografisi-isaretler/detay/38152> Erişim Tarihi: 15.02.2024
- URL 2. <http://zeugma.org.tr/geneltarihce.aspx> Erişim Tarihi: 12.08.2023
- URL 3. <https://www.milliyet.com.tr/> Erişim: 12.08.2023

“CRUELLA” FİLMİ KOSTÜMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ*

SEMIOLOGY ANALYSIS OF “CRUELLA” COSTUMES

Nazan AVCIOĞLU KALEBEK**
Nurhan BAŞARAN***

Özet

İnsanlar duygu ve düşüncelerini dışa aktarırken çeşitli iletişim araçları kullanmaktadırlar. Bu araçlardan en çok telefon, televizyon, internet ve sosyal medya uygulamaları tercih edilmektedir. Görsellik üzerine yapılmış bu sanal dünya, topluma yarar sağlamaktadır. Hızla ilerleyen teknoloji hayatın her alanına etki etmiş bilhassa sinemanın ilerlemesinde etkin rol oynamıştır. Ses, ışık, oyuncular sinemayı belirleyen unsur olsa da görüntüyü kostümler belirlemektedir. Oyuncuların karakterlerine uygun hazırlanan kostümleri senaryo ile bir bütün oluşturmaktadır. Farklı göstergeler içeren kostümler ve kostümleri tamamlayan aksesuarlar ayrı ayrı anlamlar taşımaktadırlar. Bu kostümler ve aksesuarlar bireye özgü özellikler taşıırken aynı zamanda toplumu ilgilendiren mesajlar da içermektedirler. Bu çalışmada ‘Cruella’ filmin ana karakteri olan Cruella’nın kostümleri yoluyla iletilmek istenen mesajların, gösterge bilimsel ve kültürel kodların analizleri yapılmıştır. Bu analizler yapılırken Barthes’in anlamlandırma şemasından yararlanılmıştır. Filmin farklı sahnelerinde giydiği beş kostüm ve aksesuarların açıklaması ve görselleri tablo şeklinde hazırlanmıştır. Sinema ve kostüm hakkında literatür taramasından yararlanılmıştır. İncelenen kostümlerin araştırması yapılmış, açıklanmış ve konu dahilinde değerlendirilip, yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cruella, Kostüm, Gösterge Bilimsel, Tasarım, Sinema

Abstract

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:**21.12.2023;**Kabul tarihi:** 17.03.2024
Kaynak gösterilme: AVCIOĞLU KALEBEK, N. - BAŞARAN, H. (2024). “Cruella” Filmi Kostümlerinin Göstergebilimsel Analizi*, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 161-174.

** Prof. Dr. Gaziantep Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Gaziantep / TÜRKİYE nkalebek@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1840-034X>

*** Yüksek Lisans, Gaziantep Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Gaziantep / TÜRKİYE nrhanbsrn.97@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-2413-3484>

People use various communication tools while exporting their feelings and thoughts. Among these tools, telephone, television, internet and social media applications are mostly preferred. This virtual world made on visuality brings a lot of meanings and information to the society. Rapidly advancing technology has affected every aspect of life, especially playing an active role in the progress of cinema. Although sound, light and actors are the elements that determine the cinema, the costumes determine the image. The costumes of the actors, which are prepared in accordance with their characters, form a whole with the scenario. Costumes with different indicators and accessories that complete the costumes have different meanings. While they have characteristics specific to the individual, they also contain messages that concern the society. In this study, the messages, semiotic and cultural codes that are intended to be conveyed through the costumes of Cruella, the main character of the movie 'Cruella', were analysed. While making these analyses, Barthes' signification scheme was used. The description and visuals of the five costumes and accessories she wore in different scenes of the movie were prepared in the form of a table. Literature review about cinema and costume was used. The costumes examined were researched, explained and evaluated and interpreted within the scope of the subject.

Keywords: Cruella, Costume, Semiology, Design, Cinema

Giriş

Giyim, toplumsal ve kültürel değerleri en iyi yansıtan unsurdur. Bireysel farklılıkların ortaya çıkması sonucu çeşitli değişikliklerin oluşmasını sağlamıştır. Değişikler sonucu daha geniş bir alana sahip olan giyim, moda kavramını oluşturmuştur. Moda ise belirli aralıklarla yoğun talep edilen belli parçaların zaman içerisinde etkisini kaybetmesi olarak tanımlanabilir. Moda kavramı adı altına alınan giysiler, herkes tarafından takip edilebilir hale gelmiş olması 'Medya' unsurunun belirleyici etkisinin büyük önemi vardır. Bu önem toplum yapısına ve gelişmelere yönelik içeriklerin aktarıldığı işlevsel bir yapı oluşturmuştur (Turancı, 2016). Bu bağlamda giyim, yaşamın elzem ihtiyaçlarından biri olmakla birlikte, günümüz dünyasında şov ve gösterişin sembolü haline gelmiştir. Yarış haline gelmiş üreticiler ve rakip tüketicilerin savaştığı bir alan oluşmuştur. Bu bağlamda filmlerde yansıtılan farklı senaryolara çeşitli kıyafetler oluşturulmuştur. Her karaktere özgü kıyafetler canlandırdıkları kişilerle bir bütün olmaktadır.

Görsel bir iletişim aracı olan giysiler, insanların duygu, düşünce ve farklılıklarının dışavurumudur. Bazen duyguları ya da iletmek istenen bir mesajı içerisinde barındırırlar (Biol ve Güdekli, 2017). Bu durum en çok sinema, televizyon ve diğer görsel medya unsurlarında görülmektedir. Bir olayın, karakterlerin ve içerisinde buldukları durumu en net ortaya koyan giydikleri kıyafetleridir. Canlandırılan karakter analizine göre tercih edilen kostümlerde renk, biçim, doku ve desen değişebilmektedir. Kostüm tasarımcıları, filmlerde iyi karakterlere açık ve canlı renklerden kıyafet tasarlarlarken kötü karakterlere daha koyu tonlarda tasarlamaktadırlar. Renklerin, desenlerin, aksesuarların ve daha birçok malzemenin kullanım alanına göre

anlamları vardır. Bunun doğrultusunda kıyafetler tasarlanır ya da uyumlu kombinler oluşturulur. Genel olarak aktarılabilecek mesaj dekorla bir bütün içerisinde olmaktadır.

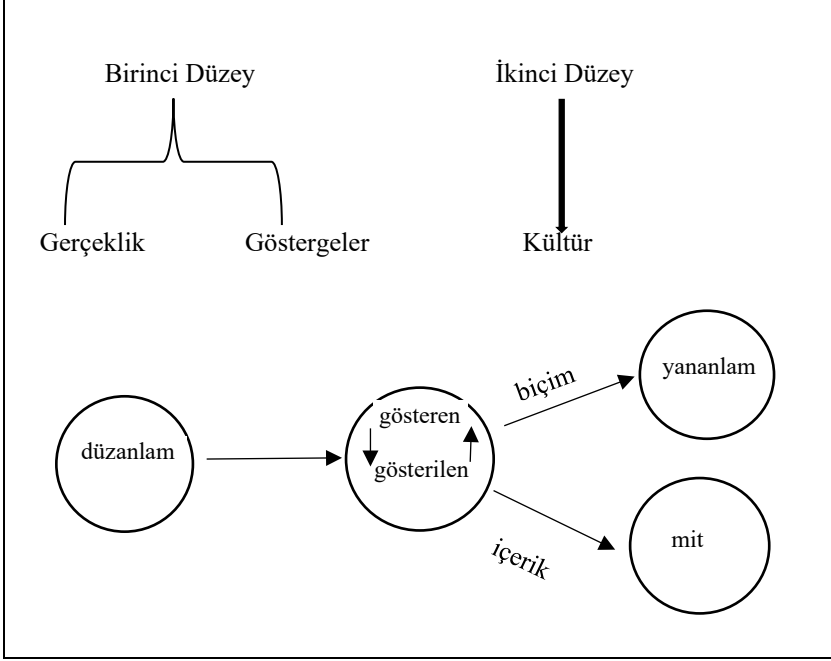
Kostümler sahne sanatlarının en önemli parçasıdır. Bir dizi, film ya da tiyatro sahnesinde hiçbir malzeme olmadan da gösteri gerçekleştirilebilir. Ancak kostümler olmadan yapılan her çalışma eksik ve yetersiz olacaktır (Güzel ve Zor, 2021). Karakterlerin giysileri ilk izlenime göre değerlendirilemezler. Filmin bütünüyle yorumlanmalıdır. Karakterlerin giysileri genellikle bir toplumun, kültürün özelliklerini taşıırken aynı zamanda kişinin cinsiyetini, mesleğini, statüsünü de belirlemektedir. Giysiler, bu açıdan filmin konusunun geçtiği dönemi ve kişilerin toplumsal yapısını yansıtmaktadır (Tugan, 2017). Kostümler senaryonun içerisinde oluşturduğu bir bölümdür. Kostüm tasarımcıları öncelikle senaryoyu inceler, sonra yönetmen, senarist ve ana karakterle bir araya gelerek fikir analizleri yaparlar. Tasarımcı yaratıcı, yenilikçi, dönemi ileriye taşıyabilen, özgün tasarımlar üretebilmelidir. Tasarım tekniklerini öğrenmeli ve tüm sürece hâkim olmalıdır (Öztürk ve Ziaei, 2016). Yaşamın her alanında var olan giyim konusu sınıflandırılabilir. Kullanım amacına, mevsimsel özelliklere, toplumsal yapıya göre ayrılabilmesinin yanı sıra; butik giyim, hazır giyim, sinema, televizyon ve tiyatro sahnesinde yer alan karakterler için üretim şekillerine göre de ayrıştırılabilir (Artaç, 2016).

Yöntem

Bu araştırmada göstergebilimsel analiz metodundan yararlanılarak kostüm incelenmesi yapılmıştır. İncelenmeye alınan kostümler; ele alınan konu, olay ya da durum içerisinde değerlendirilmiştir. Kostümler, taşıdıkları anlamlar ve vermek istenilen mesajlar açısından önem taşımaktadır. Çalışmaya konu olan sinema filmine internet ortamından erişilmiştir. Analiz edilen kostümler, filmin farklı sahnelerinden seçilen görüntülerin fotoğraflanmasıyla elde edilmiştir. Ayrıca literatürde giyim, moda ve sinema kavramlarının araştırması yapılmıştır.

Göstergebilim; tüm kültürel olguları iletişim süreci olarak inceleyen, aynı zamanda tüm dizgelerin okunabilmesine imkân sağlayarak anlamın oluşmasına olanak veren bir çalışma alanıdır. Bu alanda Barthes'in anlamlandırma şemasından yola çıkılarak göstergeler, gösteren/gösterilen dizim/dizge, düz anlam/yan anlam karşıtlıkları ile açıklanmış, söylem yani mitler ile anlamlandırılma ilişkisi üzerinde durulmuştur (Güzel ve Zor, 2021)

Görsel 1. Ronald Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Güzel ve Zor, 2021; 103)



Film boyunca kullanılan kostümler Görsel 1’de verilen Barthes’in anlamlandırma şemasındaki kavramalardan yararlanılarak incelenmiştir. Kostümlerin; gösterge, gösteren, gösterilen ve kültürel kodları açıklanmıştır.

Çalışmada Görsel 1’de afişi verilen ‘Cruella’ filminin başrol karakteri olan Cruella’nın kostümleri incelenmiştir.

Görsel 2. Cruella Film Afişi (URL-1)



Yönetmen: Craig Gillespie **Senaryo:** Dana Fox, Tony McNamara
Yapımcılar: Andrew Gunn, Marc Platt, Kristin Burr **Yapım Yılı:** 2021
Kostüm Tasarımı: Jenny Beavan **Oyuncular:** Emma Stone, Emma Thompson, Joel Fry, Paul Walter Hauser, Mark Strong, Emily Beecham, Kirby Howell-Baptiste, John McCrea.

2021 yapımı 'Cruella' filmin başrol oyuncularını olan Cruella'yı (Emma Stone) ve Baroness'i (Emma Thompson) canlandırmaktadır. 1970'lerin sonlarında Londra'da doğan bir bebeğin fiziksel farklılıklarından dolayı terkedilmesiyle başlayan bir modacının yaşamı anlatılmaktadır. Çocukluktan başlayan farklı tarzıyla tasarımcı duygularını yansıtmaya başlayan Estella adındaki modacı, diktığı kıyafetlerle adını duyurmaya çalışmaktadır. Moda tutkusuyla Londra'nın en iyi moda evlerinin birinde çalışmaya başlar. Orada yaptığı bir vitrin tasarımıyla Londra'nın gözde tasarımcısı Baroness Von Helman'nın dikkatini çekmeyi başarmaktadır. Baroness'in yanında çalışmaya başlayan Estella ondan daha iyi olduğunu göstermek için planlar yapmaya başlar. Fiziksel bir değişimle başka bir kişiye dönüşen Estella, kendini Cruella olarak gizlemektedir. Yaptığı maskeler ve sıra dışı kostümlerle tüm davetlerde herkesin ilgisini çeken Cruella, Baroness'i gölgede bırakmayı başarmaktadır. 'Cruella' filmindeki başrol karakter olan Cruella'nın 50:05'inci dakikada siyah beyaz maskeli baloda giydiği kırmızı kostümünün göstergebilimsel analizi yapılmıştır.

Görsel 3. Siyah-beyaz maske balosu, (50:05 dak.) (URL-2)



Cruella'nın siyah beyaz maskeli balo sahnesinin verildiği Görsel 3'ün göstergebilimsel olarak incelenmesi Tablo 1'de verilmektedir.

Tablo 1. Cruella Filmi Görsel Analizi (50.05 dak.)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
Cruella Filminde Siyah Beyaz Balodan Bir Sahne	1. Siyah-beyaz saç 2. Maske 3. Elbise 4. Baston 5. Eldiven	1. Siyah-beyaz saç 2. Siyah desenli maske 3. Balık kesim drapeli hazırlanmış saten kırmızı elbise 4. Sarı ve siyah baston 5. Kırmızı uzun, saten eldiven	1. Değişik saç tarzıyla dikkat çekici olmaktadır. Saçın siyah bölümü kötü yanı Cruella'yı temsil ederken beyaz kısmı ise iyi yanı Estella'yı temsil etmektedir. 2. Maske genel olarak kişiyi farklı bir kimlikte göstermek için kullanılan bir aksesuardır. Maskeli baloda kimliğini gizlemek için kullanılmıştır. 3. Elbisenin kırmızı renk olması gücü temsil etmektedir. Aynı zamanda psikolojide hırs ve liderlik anlamlarına da gelmektedir. 4. Baston yüzyıllarca sadece zenginler ve kraliyet ailesinin kullanabildiği bir parça olmuştur. Hüküm ve kudreti temsil etmektedir. Bastonu kullanması ise üstün olduğunu göstermektedir. 5. Kırmızı eldivenler, elbiseyle aynı kumaştan yapılmış bütünleyici bir aksesuar olmuştur.

Kültürel Kodlar: Genetik bir farklılık sonucu doğuştan iki renkli saç yapısına sahip olması herkes tarafından dışlanmasına sebep olsa da onu yaratıcı ruhuyla bütünleştirmektedir. Film boyunca iki farklı kişiliği canlandıran Cruella, saç renklerine göre farklı karakterlere bürünmektedir. Saçın siyah tarafı kötü kimliğini beyaz tarafı ise iyi kimliğini temsil etmektedir. Estella kimliğini saklamak için elbisesini maskeyle tamamlamıştır. Çeşitli davetlere katılarak kendini duyurmaya çalışan Cruella, katıldığı siyah-beyaz konseptli baloda giydiği kırmızı elbisesiyle tüm dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Kırmızı cesaretin ve gücün rengi olduğu kadar tasarımda da yoğun duygu oluşturur. Bu da kıyafeti daha çekici yapmaktadır. Elindeki baston ise gücünü ve kudretini göstermektedir. Kıyafetle uyum içinde olan eldiven ise dirseğe kadar uzanmaktadır. Kıyafetle aksesuar birbirini tamamlamıştır.

Görsel 4. Davet Sahnesi (1:08:35 dak.) (URL-3)



Cruella'nın davet sahnesinin verildiği Görsel 4'ün göstergebilimsel olarak incelenmesi Tablo 2'de verilmektedir.

Tablo 2. Cruella Filmi Görsel Analizi (1:08:35 dak.)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
Cruella Filminin Davet Sahnesi	1. Siyah aksesuarlı ceket 2. Kırmızı etek	1. Askeri üniforma şeklinde tasarlanan ceket 2. Uzun fırfırlı kırmızı etek	1. Siyah, uzun kollu olarak tasarlanan ceketin üzeri çeşitli madalyalar ve apoletlerle süslenmiştir. Askeri kıyafet şeklinde tasarlanan kostüm; savaşı, gücü temsil etmektedir. Madalyalar, bir askerin rütbesini belirleyen en önemli aksesuardır. Kıyafette kullanarak üstün olduğu vurgulanmıştır. 2. Kırmızı dikkat çekici ve göz alıcı bir renktir. Aynı zamanda gücü ve cesareti de temsil etmektedir. Fırfırlı uzun eteği ise derin yırtmacıyla cesur tarzını vurgulamaktadır. Eteğin uzunluğu da alanı kapatıp ilginin yoğunlaşmasına neden olmuştur. Ayrıca ceketle zıt uyum içerisinde görülse de yaratıcı bir kostüm olmuştur.

Kültürel Kodlar: Cruella Baroness’in katıldığı davetlere giderken giydiği kostümlerle herkesin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Asker üniforması şeklinde tasarladığı ceketin üzerini çeşitli bronz, madalya, apolet ve aksesuarlarla süslemiştir. Farklı anlamlara sahip olan madalyaların kullanılması Cruella’nın var olma savaşını ve gücünü temsil etmektedir. Aynı zamanda madalyaları, askeri üniforma ceketiyile kullanması kendine özgü tarzını yansıtmıştır. Davetlerde genel olarak tercih edilen kıyafetlerin yerine giydiği sıra dışı kostümleriyle de diğer insanlardan farklı bir tarza sahip olduğunu göstermektedir. Yaratıcı fikirleri ve özgün tasarımlarıyla kısa sürede büyük etkiler yaratmayı başarmıştır. Kırmızı renk etkisi ve duygusu bakımından filmde sıkça kullanılmıştır. Kırmızı eteğinin fırfırlı ve kabarık tasarlanması ise kostümü daha gösterişli hale getirmiştir. Eteğindeki derin yırtmacıyla da cesaretini göstermiştir.

Görsel 5. Defile sahnesi (1:24:40)(URL-4)



Cruella'nın defile sahnesinin verildiği Görsel 5'in göstergebilimsel olarak incelenmesi Tablo 3'te verilmektedir.

Tablo 3. Cruella Filmi Görsel Analizi (1:24:40 dak.)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
Cruella Filminin Defile Sahnesi	1.Ceket 2. Baston 3. Eldiven 4. Pantolon 5. Bot	1.Siyah benekli, uzun ceket 2.Siyah baston 3.Siyah tüllü eldiven 4.Deri pantolon 5.Kısa siyah botlar	1.Ceketin yarısı siyah yarısı beyaz kısımdan oluşmuş, belden itibaren genişlemiş ve diz altına kadar uzanmaktadır. Ceketin ön kısmı düğme ve kısa kemerlerle sabitlenmiş, üniforma şeklinde yapılmıştır. Beyaz kısımlardaki siyah benekler filmde de geçen dalmaçya köpeklerinden esinlenerek tasarlanmıştır. Vahşi ve saldırgan olan bu köpeklerin yapısından ve görünümünden yola çıkılarak bir tasarım yapılmıştır. Bu tasarım Cruella'nın kişiliğini de yansıtmaktadır. 2.Kostümlerinde sıkça kullandığı bastonu, defilede de kullanarak dik

			<p>duruşunu ve gücünü temsil etmektedir.</p> <p>3. Tüllü fırırlı eldivenleri aynı zamanda kostüme zarif bir dokunuş sağlamıştır. Cruella'nın sert duruşunu yansıtmayan bir aksesuar olmuştur.</p> <p>4. Deri pantolonu ceketin deri kısmıyla bütünleşerek sert bir duruş göstermektedir.</p> <p>5. Vahşi bir köpekten esinlenerek yapılan kostümün tamamlayıcı parçası olan botları da elbiseyi güçlü bir şekilde taşımıştır.</p>
--	--	--	---

Kültürel kodlar: Filmde sıkça rastladığımız dalmaçya köpekleri güçlü ve saldırgan bir yapıya sahiptirler. Cruella da bundan esinlenerek defilesinde giymek için tasarladığı uzun bir dalmaçya ceketiyile kendine özgü bir tasarım yapmıştır. Her kıyafetiyle gücünü ve tarzını yansıtmaya çalışan Cruella, sıra dışı kostümleriyle farklı kişiliğini de göstermektedir. Ceketin siyah beyaz renklerden oluşması doğuştan sahip olduğu saçına Cruella hırsına ve gücüne odaklandığı için gücünü temsil eden aksesuarlar kullanmıştır. Bunlardan biri de bastondur. Ceketin içine dar deri pantolon giyerek ceketle uyum sağlamıştır. Aynı zamanda botları güçlü kostümünü taşımakta önemli bir detay olmuştur. Cruella'nın giydiği kıyafetlerinde sıkça kullandığı siyah renk gücünü ve cesaretini temsil etmektedir. Desenler daha geometrik kumaşlar ise daha sert yapılara sahiptirler.

Görsel 6. Davet Sahnesi (1:11:34 dak.)(URL-5)



Cruella'nın davet sahnesinin verildiği Görsel 6'nın göstergebilimsel olarak incelenmesi Tablo 4'te verilmektedir.

Tablo 4. Cruella Filmi Görsel Analizi (1:11:34 dak.)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
Cruella Filminin Davet Sahnesi	1.Straplez kesim elbise	1.Atık malzemelerden yapılmış uzun kuyruklu elbise	1.Davetlerdeki tarzıyla ilgi çekmeyi başaran Cruella, bu davetteki kıyafetini atık malzemelerden yapmıştır. Straplez kesim, uzun kuyruklu kıyafetiyle bir çöp arabasının içinden çıkarak her davete şovlarıyla gelen Cruella, aynı etkiyi yaratmıştır. Elbisenin Straplez kısmını gazete parçalarıyla drapeler yaparak hareket kazandırmıştır. Elbisenin tamamı atık kumaş, gazete ve tüllerden oluşmaktadır. Çeşitli kumaşlar farklı görünse de renkleri bir arada uyum içerisindedir. Cruella bu elbisesiyle sadece değerli kumaşlar ve taşlarla ilgi çekici olunmadığını çöplerin bile yaratıcı bir tasarımla nasıl güzel ve dikkat çekici olabileceğine vurgu yapmıştır.

Kültürel Kodlar: Film boyunca Cruella çeşitli davet ve partilere katılmıştır. Baroness'in katıldığı davetlerde bulunarak gücünü ve tarzını göstermiştir. Tarzı, kişiliği ve yaptığı şovlarla herkesin ilginçliğini çekmiş, Baroness'in gücünü kaybetmesini sağlamıştır. Filmin 1:11:34. dakikasındaki davet sahnesinde, çöp arabasının içinden çıkarak tüm dikkatleri üzerine çekmiştir. Değerli kumaş ve mücevherlerle bir maddi gösteriş yarışına dönen kurallardan ziyade üstündeki elbiseyi atık kumaş ve gazete parçalarından tasarlamıştır. Böylece straplez uzun kuyruklu kıyafetiyle de tüm davet algılarını yıkmayı başarmıştır Göğüs bölümüne gazete parçalarıyla drapeler oluşturmuş elbiseyi hareketlendirmiştir. Uzun kuyruğunu farklı renklerdeki atık kumaşlardan yapmış ve elbiseyi daha gösterişli hale getirmiştir. Kıyafetteki her detay üstün bir yaratıcılık ve yeteneğin göstergesi haline gelmiştir.

Görsel 7. Cruella'nın Çizim Yaptığı Sahne (1:10:16 dak.) (URL-6)



Cruella'nın çizim yaptığı sahnesinin verildiği Görsel 7'nin göstergebilimsel olarak incelenmesi Tablo 5'te verilmektedir.

Tablo 5. Cruella Filmi Görsel Analizi (1:10:16 dak.)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
Cruella'nın çizim yaptığı sahne	1.Kızıl saç 2.Gözlük 3.Siyah bluz 4.Siyah etek 5.Desenli çorap 6.Çanta 7.Siyah ayakkabı	1.Kızıl saç 2.Siyah çerçevesiz gözlük 3.Siyah uzun kollu bluz 4.Siyah diz altı kalem etek 5.Zikzak desenli çorap 6.Yandan takmalı siyah çanta 7.Siyah Stiletto ayakkabı	1. Doğuştan sahip olduğu saçlarını gizlemek için kızıl saç kullanmış ve böylece dikkat çekmemeye çalışmaktadır. 2.Estella olarak farklı bir kişilikteyken gözlükleriyle yüzünü saklamıştır. 3.Cruella olarak giydiği kıyafetlerin aksine uzun kollu dekoltesiz bluzuyla çalışan bir giyim stili oluşturmuştur. Estella kişiliğinin sakın ve uysal yapısını göstermektedir. 4. Diz altı siyah kalem eteği bluzuyla uyum içerisinde. İlgi çekmeyen çalışan kadın imajı oluşturmuştur. 5.Sade bluzu ve eteğine hareketlendiren zikzak çorapları Cruella'nın

			giyimini hatırlatan tek parça olmuştur. 6. Siyah büyük çantası, çizim defterinin ve kalemlerinin sığabileceği büyüklükte seçmiştir. Üzerindeki küçük aksesuarlar çantayı sadelikten kurtarmıştır. 7.Siyah ince topuk stiletto'ları sade kıyafetini tamamlarken zarif bir görünüm sağlamıştır.
--	--	--	---

Kültürel Kodlar: Siyah-beyaz saçıyla dünyaya gelen Estella dikkat çekmemek için saçlarını kızıl renge gizlemektedir. Farklılığını gizlemeye çalışsa da seçtiği saç rengiyle cesaretini ve gücünü vurgulamaktadır. Estella yüzünü gözlükleriyle saklayarak, çalışan kadın tarzına bürünmektedir. Bir moda evinde çalışan Estella sade giyim tercih ederek, üzerindeki uzun kollu bluzu ve kalem eteğiyle bunu göstermektedir. Eşyalarını koyabileceği büyüklükte çanta tercih etmektedir. Cruella kişiliğindeki giyimini hatırlatan hareketli, desenli çorapları sade giyimini canlandırmakta ve siyah ince topuk stiletto'su zarif sade giyimini tamamlamaktadır. Cruella'nın kıyafetleri gücü ve yaratıcılığı temsil ederken Estella daha zarif, kırılgan ve sadeliği temsil etmektedir.

Sonuç

Cruella filmi modanın ve tasarımların gösterişli bir şekilde yansıtıldığı, çeşitli kostümlerin sergilendiği bir film senaryosundan oluşmaktadır. Modanın merkezi olan Londra'da çekilmesi ve başrol iki oyuncunun da tasarımcı olması kurgunun bunun üzerine kurulu olduğunun göstergesidir. Filmdeki kostümler, tasarımcı kişiliğini yansıtan oyuncularla bütünleşmiş, karakter ve kişisel özelliklerine uygun tasarlandığı gözlemlenmiştir. Bu çalışma da Barthes'in anlamlandırma şeması doğrultusunda kıyafetlerin göstergebilimsel analizi yapılmıştır. Bu incelemeler filmdeki 'Cruella' karakterinin giydiği kostümlerde oldukça fazla gösterge ve kültürel kodun olduğu tespit edilmiştir. Kostümler günümüz modasına uygun hazırlanmış ayrıca renk, kumaş ve aksesuar seçimleri de yaratıcı ve kaliteli bir görünüm sağlamaktadır.

Kırmızı rengin sıkça kullanıldığı kostümlerde 'Cruella' karakterinin cesaretine, hırsına ve üstün yaratıcılığına vurgu yapılırken, özellikle renklerin etkilerinden yararlandığı görülmektedir. Dikkat çekici renklerle tasarlanan kostümler karakterin kişiliğini yansıtmakta ve birçok mesaj içermektedir. Filmin her sahnesinde farklı kostümlere rastlanmaktadır. Sonuç olarak incelenen kostümlerin genelinde özgün ve orijinal olduğu analiz edilmiştir. Bu çalışmada incelenen kostümler de başrol oyuncunun kişisel özelliklerini içeren

mesajlar olduğunu ve bu mesajların izleyiciye neler ilettiği sonucuna varılmıştır.

Araştırmada incelenen kostümler herhangi bir toplumun yapısına, kültürüne bağlanmadan analiz edilirken tamamen karakterin kişisel özellikleri dahilinde karşılaştırma yapılmıştır.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- Turancı, E. (2016), Modanın Dijital Medya Dünyasında Sunumu: Moda Blogları Üzerine Bir İnceleme, *TRT Akademi*, 1(2), 450-471.
- Biröl, M. ve Güdekli, A. (2017), Moda ve İletişim: Erkeklik Modası Bağlamında Pinterest Uygulaması Üzerinden Göstergibilimsel Bir Analiz, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(4), 1615-1639.
- Güzel, S. ve Zor, S. D. (2000), 2000 Yılı Sonrası Türk Bilim Kurgu Filmlerindeki Kostümlerin Göstergibilimsel Analizi:“Gora”-“Arog”-“Arif V 216” Filmleri Örneği, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(2), 98-119.
- Tuğan, N. H. (2017), Sinema İkonografisinde Kostüm ve Makyaj, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 6(4), 179-190.
- Öztürk, F. ve Ziaei, M. (2016), Sinemada Kostüm Tasarım ve Uygulama Süreci, *Sanat Dergisi*, (27), 97-108.
- Artaç, B. Y. (2016), Yapısal Çözümleme Yöntemiyle Animasyon Karakter Analizi ve Kostüm Tasarımı, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 295-310.
- URL-1: Cruella Afiş <https://images.app.goo.gl/VSEzuZvDoob762Xr5> (Erişim: 01.04.2023)
- URL-2: <https://fullhdfilm.pro/cruella-fhd9/> (Erişim: 04.04.2023)
- URL-3: <https://images.app.goo.gl/opzkZ8oQcp9ZWDHG6> (Erişim: 10.04.2023)
- URL-4: https://i.pinimg.com/564x/43/94/04/439404c0915c6b943850b333c13_71b54.jpg (Erişim: 26.04.2023)
- URL-5 :https://i.pinimg.com/564x/d1/61/75/d16175a5e523dd9fa21b8680751fc_088.jpg (Erişim: 25.04.2023)
- URL-6: <https://i.pinimg.com/564x/e8/b0/f8/e8b0f8484b015fd64a76195b8ac87b63.jpg> (Erişim: 25.04.2023)

**ALTI ŞUBAT (6 ŞUBAT) DEPREMİNDE YIKILAN EVLERİ
SİMGELEYEN DENEY TASARIMININ ÜRÜN VE SÜREÇ
GELİŞİMİ***

**SYMBOLIZING THE HOUSES DESTROYED IN THE SIX
FEBRUARY (6 FEBRUARY) EARTHQUAKE PRODUCT AND
PROCESS DEVELOPMENT OF EXPERIMENTAL DESIGN**

*Ebru ÇORUH**
Zeynep AZİZOĞLU****

Özet

Günümüzde toplumun değişmesi ve tüketimin artmasıyla beraber insanlar daha konforlu ve estetik bir yaşam sürdürme yolunda ilerlemişlerdir. Modanın üst seviyelere çıkmasıyla beraber toplumda, farklı malzemeler ve deneysel kumaşlar üreterek yeni ürün tasarımı denemeleri yapılmıştır. Deneysel tasarım ile beraber moda yeni yaklaşımlar ve yorumlar gelmiştir. Tasarım, gözlem yapılarak, görsel algılama, hissetme, düşünme, eleştiri, değerlendirme ve yaratım kabiliyeti gibi birçok duygu ve düşüncenin bir araya gelmesiyle oluşan, mekân ve nesnelerin bütünlük ilişkisini görsel olarak bir forma getiren bir yaratım sürecidir. Moda ise tasarım bilimini kapsayan sanat ve teknolojiyi bir arada kullanan giyim sektörünün ilerleme ve gelişimine katkı sunan önemli bir birimdir. Bu çalışmada 6 Şubat 2023'te yaşanan ve 10 ili etkileyen depremden sonra harabe olan binaların etkisi üzerine bir giysi tasarımı oluşturulmuştur. Bu yaşanan yıkımın insan psikolojindeki etkisi araştırılmış ve kalp ağrısı ile omuzdaki yükleri temsil eden bir doku oluşturulmuştur. Oluşturulan tasarım "Viran" temasıyla yorumlanmış ve alçılı sargı bezi, keten dokulu kumaş, elyaf ve boncuklar kullanılmıştır. Bu malzemelerle deneysel bir ürün ve hikâyesi oluşturulmuştur. Hazırlanan tasarımın

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 19.02.2024; **Kabul tarihi:** 03.04.2024
Kaynak gösterilme: ÇORUH, E.-AZİZOĞLU, Z. (2024): Altı Şubat (6 Şubat) Depreminde Yıkılan Evleri Simgeleyen Deneysel Tasarımın Ürün ve Süreç Gelişimi, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s.175-188.

** Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Gaziantep / TÜRKİYE ecoruh@gantep.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-8039-828X>

*** Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Gaziantep / TÜRKİYE zeynepazizoglu63@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-0283-8892>

değerlendirme aşaması ve kullanılan malzemelerin konuya uygunluğu yorumlanmıştır. Son olarak ürünün görselleri ve üretim aşamaları anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Deneysel Tasarım, Giysi Tasarımı, Deprem

Abstract

Nowadays, with the change in society and the increase in consumption, people have progressed towards living a more comfortable and aesthetic life. With the rise of fashion to higher levels, new product design experiments have been made in society by producing different materials and experimental fabrics. With experimental design, new approaches and interpretations to fashion have come. Design is a creation process that is formed by observing, combining many emotions and thoughts such as visual perception, feeling, thinking, criticism, evaluation and creation ability, and visually brings the relationship of integrity of space and objects into a form. Fashion is an important unit that contributes to the progress and development of the clothing industry, which uses design science, art and technology together. This study was conducted as an experimental study on the effect left on a person after a natural disaster. A clothing design was created based on the effect of ruined buildings after the earthquake that occurred on February 6, 2023 and affected 10 provinces. The impact of this devastation on human psychology was investigated and a texture representing heart pain and the burdens on the shoulders was created. The created design was interpreted with the theme of "Viran" and plaster bandage, linen textured fabric, fiber and beads were used. An experimental product and its story were created with these materials. The evaluation phase of the prepared design and the suitability of the materials used were interpreted. Finally, images of the product and production stages are explained.

Keywords: Experimental Design, Clothing Design, Earthquake

Giriş

Giymek insan için bir ihtiyaçtır. Geçmişte insanlar giyinmeyi ihtiyaçları doğrultusunda değerlendirirken günümüzde giyinmek ihtiyaçların çok ötesine geçmiştir. Eski zamanlarda çevrede bulunan hayvan kemikleri, taşlar ve madenler insanlar tarafından şekillendirilip ürün haline getirilmiştir. Yapılan arkeolojik çalışmalarda bulunan kalıntılar incelendiğinde insanoğlunun doğadaki nesnelere farklı şekillerde biçim ve işlev kazandırarak yeni ürünler elde ettiği açıkça görülmüştür. Bu ürünler birer tasarımdır ve insanlığın varlığından beri

İnsanlığın gelişim süreci içinde var olan tasarım arzusuyla başlamıştır. İnsanoğlu doğaya hükmetme çabası, yarımlara kalabilme ve içindeki iz bırakma duygusuyla sürekli kendini yenilemiş ve farklı ürünler elde etmiştir. Çizerek, yontarak, dikerek, dokuyarak yüzyıllardır birikim yapmış, elden ele geliştirilmiş ve günümüze miras kalmıştır. Günümüzde geçmişte yapılan pek çok ürün tekrar yorumlanmıştır. Geçmiş bize ilham vermiştir ve tasarım kavramı sürekli yenilenip gelişmiştir.

Tasarım kavramı olarak şekil vermek, boyut kazandırmak olarak tanımlanmaktadır. Tasarlama işi insanın eline aldığı nesne ve malzemelere şekil verip bir anlam, işlev ve kimlik kazandırarak yeni bir ürün elde etme

işidir(Ergüven, 2022:9). William R. Miller, tasarlama işinin aşamalarını ilk akla gelen fikir refleksi, ürün tasarlama işi süreci, gerçek hayata uygulama ve ürün elde etme olarak sıralamaktadır(Yılmaz, 2014:4). Türk Dil Kurumuna göre tasar kelimesi; Bir iş, bir düşünce sırasını, düzeyini gösteren resim, yazı, plan, tasarı; olması veya yapılması istenen bir şeyin zihinde aldığı biçim, tasarım; bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn şeklinde açıklanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). İnsanlar yazın sıcaktan, kışın ise soğuktan korunmak için örtünmeye başlamışlardır. Zamanla inanca, kimliğe, coğrafyaya ve kültüre göre değişen bu giyim anlayışı bugün modanın da etkisiyle hızlı tüketilen ve sürekli yenilenen bir tasarım gücü haline gelmiştir. Moda tasarım alanı bugün insanların temel ihtiyaçlarını karşılamaktan çok daha fazlasını sağlamaktadır. Kişiyi statü, sosyal kimlik, var ve tek olma arzusu gibi birçok karakter özellikleri sunarak süreç içerisinde hızlı değişimler yaratmaktadır. Moda tasarımı; alanında çalışan pek çok uzman tarafından açıklanan bir kavramdır. Bu açıklamaların ortak noktasında yaratım, geçici yenilik, dönemsel yenilenme, yeni ve farklı kelimelerinin sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Sproles modayı, belli bir zaman içine tüketiciye sunulan geçici bir olgu olarak adlandırır. Özünde yaratıcılık olan modanın zamansız, hayatını tek mevsime bağlayan ve bununla yetinebilen bir olgu ve devamlı küllerinden doğan ateş kuşuna Zümrüdüanka'ya benzeterek tanımlamaktadır(Koca, Koç, 2009:36). Tasarım aşamalarından biri olan deneysel tasarım ilk defa 1920'lerde istatistik bilimi üzerine çalışan İngiliz istatistikçi Sir Ronald Fisher tarafından, tarım sektöründe bir araştırma yaparken bulunmuş ve geliştirilmiştir (Özkurt, 1999:14). Deney tasarımı ya da deneysel tasarım ise bir işin performansını arttırmak ve daha iyisine ulaşmak amacıyla, aşamalara etki eden faktörlerde değişiklik yaparak, aşamaların sırası üzerine değişkenleri gözleme ve yorumlama işidir(Demir, 2004:7).

Moda tasarımı güncel konulardan etkilenir. Toplumda yaşanan olaylar sadece modayı değil diğer alanlardaki bütün sanatçıları etkilemektedir. Savaş dönemleri yazılan şiirleri ve çizilen resimleri bunlara örnek verebiliriz. Bunun nedeni ise sanatın duygu ve düşünceyle yola çıkılarak oluşturulması ve toplumda yaşanan duygu değişimlerinin sanatı etkileyerek yön vermesidir. Bu tasarım geleneğini devam ettirmek ve bu toplumda yaşanan duygu durumunun etkisini sanatla anlatmak amacıyla 6 Şubat Depreminin insanlar üzerindeki ruh durumu tasarıma konu edilmiştir. Bütün ülkeyi etkisi altına alan duygu değişimlerinin gelecek nesillere sanat ile aktarılması amaçlanmıştır.

1.Deney Tasarımı

Deney tasarımı, bir zaman dilimini etkileyen değişkenler ile bu zaman dilimindeki ilişkiyi belirlemek için kullanılan sistemli bir istatistik yöntemlerden biridir. Deneysel tasarım yapılırken ilk başta performansı belirten kriterler ortaya konulur. Sonraki aşamada ise kriterlerin performansını

belirleyen etkileri gözlemleyerek kurulan sisteme en uygun faktörler tespit edilir. Buna bağlı olarak performans ölçütlerine dikkat edilerek en uygun ortam sağlanır. Deney tasarımı ortaya konulan ürün aşaması ve sonuç arasındaki süreçlerin incelenmesine izin veren bir yöntemdir(King vd., 1993, s.331; Montgomery, 2012, s.10-13).

Deney tasarımı uygulaması, ürüne yönelik süreçlerin geliştirilmesi ve üretilmesine imkân sağlar(Antony ve Capon, 1998, s.336; Montgomery, 2012, s.10-14). Deney, insanlar tarafından araştırılarak sistemli bir süreci tanımlamak ve anlamak için kullanılmaktadır. Deney literatürde test anlamında da kullanılmaktadır. Özetlemek gerekirse bir zaman diliminde girdiler üzerinde bir değişiklik yapılarak oluşan çıktılara etkisini gözleme ve analiz etmeye deney denilmektedir. Deney tasarımında ilk adımı İngiliz istatistikçi R.A. Fisher ve arkadaşları atmıştır(Izgız, 2001, s.11; Bernd vd., 2007, s.5). Deneysel tasarımın en önemli amaçlarından biri deneyde yapılan hataları azaltıp, en aza indirmektir. Deney planlanırken bir kontrol listesi oluşturulmaktadır ve deneyi tasarlama adımları bu listeden takip edilerek devam edilmektedir(Kim vd., 2011, s.309).

1.1.Deney Tasarımını Neler Etkiler?

Tarafsız olarak, hassasiyet göstererek ve iyi bir organizasyon sağlanarak hazırlanan deneyin tasarım ve üretim sürecinde bilimsel bir bakış açısı gereklidir(Özkan vd., 2019). Klasik deney tasarımlarında genellikle bir süre içinde bir uygulama yöntemi birçok ürünün üretilmesi ve geliştirilmesinde kullanılmıştır. Bu uygulanan yöntemde faktörlerden biri değiştirilirken, diğer bütün faktörler sabitlenerek test edilmektedir(Ghanem vd., 2009). Fakat bu yöntemde deneye etki eden bütün faktörlerin birleşim etkisi kontrol edilememektedir. Bir seferde bir faktörün etkisi araştırılması çok uzun sürmesi ve zaman kaybı yaratmasından dolayı verimli sonuç alınamamaktadır. Ayrıca bu yöntemin sonuçları da yüksek hata ihtimali olduğundan güvenilirlik açısından tavsiye edilmemektedir(Alshehria vd., 2016).

Bir deney tasarımı sürecine başlamadan önce bütün verilerin toplanması ve bütün faktörlerin tek tek analiz edilmesi gerekmektedir. Deney tasarımında kalıp ve rotalar yoktur. Deneme ve yanılma yoluyla hazırlanmaktadır. Bu sebepten dolayı bütün faktör ve sonuçlar istatistiksel olarak değerlendirilmektedir.

1.2. Moda ve Tekstil’de Deneysel Tasarım

Moda ve sanat bir bütün içindedir ve moda tasarımının sanattan farklı olmadığını söyleyebiliriz. Giyside tasarım yapılırken eski gelenek ve kültürün etkisiyle oluşan bir olgudan ziyade bireyselliğin ön plana çıktığı, kişisel kimlik ve sosyal statüye önem veren biricik giysi tasarlama duygusu içermektedir. Giyim ve sanat bütünleştiğinde yaşama anlam katan, giyene keyif veren bir tasarım ürünü ortaya çıkmaktadır. Deneysel tasarımda ise insan vücudunu

heykel formunda görüp çok çeşitli malzeme, tekstil teknikleri, doku, renk, biçim ve form kullanma konusunda özgürleştiren giyimi tablolaştırır bir tasarım sürecidir(ankara.edu.tr.)

Sanat ve deneyselliği bir arada kullanılan ‘Deneysel Sanat’ ismiyle bu konuyu ele alan kaynaklarda modernizmden sonra büyük yenilenmeler olmuştur. Deneysel tasarımı modernizm üzerinde kullanan Gombrich, kendinden sonraki dönemlerde de etkili olmuştur. İyi ya da kötü sonuçlar göze alınarak bir şeyler tasarlama ve bunları sanat yapıtı şeklinde oluşturmayı hedeflemişlerdir. Deneysel tasarım geleneklerden ve eskilerden tamamen arınıp geleceğe iz bırakma amacıyla eserler üretebilmeyi amaçlamışlardır. Gombrich’e göre önemli olan tek şey tarihte ismi geçen ünlülerin isimlerinin bu dönemde çıkması ve başarılarını deneysel tasarımla kazanılmış olmasıdır (Gombrich 2002, s. 595- 596).

Tekstil ve moda tasarımı bölümlerinde giyim sadece geleneklerin peşinde ya da ihtiyaçtan dolayı değil, sanat anlayışı ve kişisel haz amacıyla yapılmaktadır. Deneysel tasarım ürünleri yapılırken tekstil malzemeleri ve kumaşlar kullanılmıştır. Doğal ve yapay malzemelerden iplik ve kumaşlar üretilmiş yeni dokuma ve kumaş üretme teknikleri geliştirilmiştir. Ayrıca tekstil malzemeleri dışında yeryüzünde bulunan bütün malzemelerden etkilenecek deneysel giysi tasarımı üretilebilmektedir. Geri dönüştürebilen malzemeler deneysel tasarım üretimine ilham vermektedir. Toplumda yaşanan olaylar, siyaset, doğal afetler, savaşlar, ihtiyaçlar, yaşanan coğrafya, göç ve gündemdeki etkiler nasıl sanatı etkiliyorsa deneysel tasarım üretimlerine de etki etmektedir.

1.3. Deprem Nedir?

Yer kabuğunun içinde oluşan kırılmalar sonucunda hızlı bir şekilde oluşan titreşimlerin dalgalar şeklinde yayılarak bulunduğu yerleri ve yeryüzünde oluşan sarsıntıya “Deprem” denir. Deprem, insanoğlunun hareket etmediğini varsaydığı ve güven içinde ayağını bastığı toprağın hareket etmesi ve üstünde bulunan her şeyin hasar görüp, can kaybına uğrattığı biçimde yıkılan bir doğa olayıdır. Depremler oluş nedenlerine bağlı olarak farklı isimler alırlar. Dünyada olan depremlerin büyük bir bölümü yer kabuğunun hareketlenmesiyle oluşmuştur. Levhaların hareketi sonucu oluşan depremlere genelde “Tektonik” depremler denir ve bu depremler genellikle levha sınırında oluşur. Yeryüzündeki depremlerin %90’ı bu şekilde oluşur. Türkiye’de oluşan depremlerde genellikle tektonik depremlerdir. İkinci tür depremler “Volkanik” depremlerdir. Bu depremler volkanik dağların püskürmesi ile oluşurlar. Yerin altındaki erimiş olan maddenin yeryüzüne püskürmesiyle fiziksel ve kimyasal gazların yaptığı patlama sonucu bu depremler oluşur. Bu depremler yanardağlara yakın yerlerde olduğundan yereldirler ve önemli bir zarara sebep olmazlar. Bir başka tür depremler de “Çöküntü” depremlerdir. Bunlar yer altı boşluklarının çökmesi ile oluşur. Etki alanları yerel olduğundan enerjileri daha

azdır ve çok zarar vermezler. Büyük ölçekli heyelan ve gökyüzünden düşen meteorlar da küçük sarsıntılara sebep verebilmektedir. Deniz diplerinde olan depremlerin denizlerden kıyılara vuran dalgasıyla kıyıların büyük hasarlar almasına sebep olan dalgalara Tsunami denir(afad.gov.tr).

1.4. 6 Şubat 2023 Depreminin Etkileri ve Psikolojik Yaklaşım

6 Şubat 2023 tarihinde dokuz saat arayla merkez üsleri sırasıyla Kahramanmaraş'ın Pazarcık ve Ekinözü ilçesi olan, 7,8 ve 7,5 büyüklüğünde iki deprem meydana gelmiştir. Depremden sonra Türkiye'deki resmî rakamlara göre en az 50.783, Suriye'de ise en az 8.476 kişi hayatını kaybetmiş ve toplam 122 binden fazla yaralı olduğu bildirilmiştir. Depremlerin ardından büyüklüğü 6,7'e kadar varan 17 bine yakın artçı sarsıntı gerçekleşmiştir(wikipedia.org,2023).

Deprem'de 10 ili etkileyen büyük bir yıkım oluşmuştur. Yıkılan binalar ile bir sürü hayat sönmüştür. Birçok aile enkaz altında kalmıştır. Sağ olarak çıkanlar sevdiklerini enkaz altında bırakmışlardır. Canlarını ve mallarını kaybeden insanlar üstüne memleketlerinin yerle bir olduğunu görüp, psikolojik olarak bu durumdan derin hasarlar almışlardır. Evleri harabeye dönen ve sokakta kalan insanların barınma sorunu dışında giyinme ve beslenme ihtiyaçları da mevcuttur. İnsanların aniden bir yokluğa düşmeleri ve memleketlerindeki bu viran olmuş yapıların altında hayatta kalabilme çabasını, içinde yaşadığı hüznü ve ruh durumunu deneysel bir proje ile soyutlaştırılmıştır.

2.Yöntem

Araştırmada literatür taraması yapılarak deneysel tasarım ve deprem konusu hakkında bilgi verilmiştir. Deney tasarımı üzerine yazılan makaleler incelenmiştir. Konuyla ilgili internet sayfalarından yararlanılmıştır. Araştırmada nitel araştırma tekniği kullanılmıştır. Deneysel bir tasarımdan yola çıkılarak bir ürün tasarlanmış ve üretilmiştir. Araştırılan kaynaklar ışığında sonuç ve önerilere değinilmiştir. 6 Şubat 2023 Kahramanmaraş depreminin sonucunda 10 ilde yaşanan yıkımın etkisiyle deneysel bir giysi tasarlanmış ve konuyla ilgili bir bütünlük oluşturularak üretilmiştir.

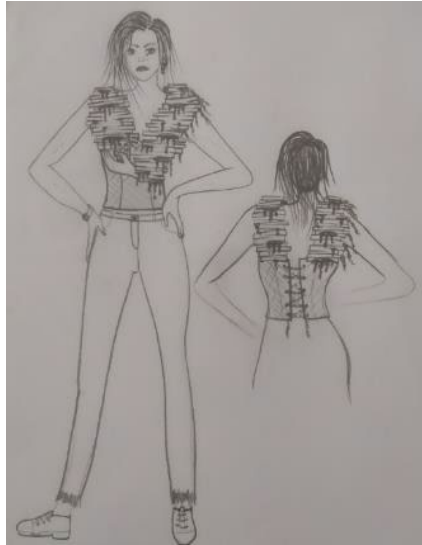
3. Tasarım Denemeleri

Kahramanmaraş depreminden sonra 10 ilde büyük bir yıkım yaşanmıştır. Binlerce ev yıkılmış ve çok fazla can kaybımız olmuştur. Yaşanan bu can ve mal kaybı insanlarda derin psikolojik yaralar açmıştır. Bu yaşanan psikolojik durumun tespiti ve depremzedelerin ruh halini yansıtmak amacıyla deneysel yöntemler kullanılarak bir yelek tasarlanmıştır. Tasarlanan yelekte alçılı sargı bezi, keten kumaş, elyaf, kırmızı boncuk çeşitleri ve plastik bir pencere kullanılmıştır. Kozmetik malzemeleri kullanılarak renklendirilmiştir. Yelek tasarlanırken depremin ruh hali düşünülmüştür.

3.1. Eskiz Çizimi

Deprem izlerini ve ruhunu anlatan bir korse yelek tasarlanmıştır. Tasarlanan yeleğin karakalem çizimi yapılmıştır. Eskiz çizimi başta bir bluz olarak düşünülmüş fakat ergonomik olmayacağına karar verilip yeleğe çevrilmiştir. Arka beden tamamen yelek formuna getirilip ön beden iki parçaya bölünmüştür. Çizimde bluzun yeleğe çevrilmesi dışında diğer bütün özellikleri birebir uygulanmıştır. Deneysel bir ürün oluşturulurken başta düşünülen tasarım üretim aşamasında, değişikliğe uğrayabilir. Bunun sebebi malzeme ve yöntemler kullanılmasından kaynaklıdır. Üretim aşamasında giyilebilirliği test edilip değişiklikler yapılabilmektedir.

Resim 1. Eskiz Çizimi



3.2. Artistik Çizim

Eskiz aşamasında yürütülen fikirlerden yola çıkarak artistik çizim ürününün orijinaline göre oluşturulmuştur. Artistik çizimde renkler ve malzemeler düşünülerek çizim tamamlanmıştır. Çizimde uygulanan özellikler üretime uygun olarak yapılmıştır. Yıkılan bina görünümü, harabe olan evler ve yara içinden akan kan kumaş ve boncuklarla çizime işlenmektedir. Yapılan bu artistik çizime yıkılıp dökülmüş anlamında kullanılan “Viran” ismi verilmiştir. Viran adlı eser bize bu ruhu aktarmak amacıyla oluşturulmuştur.

Ebru ÇORUH-Zeynep AZIZOĞLU

Altı Şubat (6 Şubat) Depreminde Yıkılan Evleri Simgeleyen Deneysel Tasarımın Ürün ve Süreç Gelişimi /Symbolizing the Houses Destroyed in the Six February (6 February) Earthquake Product and Process Development of Experimental Design

Resim 2. Artistik Çizim



3.3. Üretim Aşaması

Tasarlanan “Viran” adlı giysinin deneysel üretimini gerçekleştirmek amacıyla ilk başta alçılı sargı bezinden korse oluşturulmuş ve daha sonra dikiş işlemleri yapılmıştır. Son olarak da silikon ile yapıştırma ve boncuk işleme tekniği kullanılmıştır.

Resim 3. Alçılı sargı bezinden korse yapımı



Kalıbı çıkarılırken tek parça beli saran alçılı sargı bezinden bir korse kalıbı ve üst yelek parçaları hazırlanmıştır. Hazırlanan korse kalıbının üzerine

alçılı sargı bezleri ıslatılarak yerleştirilmiş ve korse şeklinde dondurulmuştur. Korsenin üzerine fondöten ve pudra gibi kozmetik malzemelerle ten rengi verilmiştir. Aynı işlem yelekten uzanan el içinde uygulanmıştır.

Resim 4. Elyaflı şeritlerin üretimi ve ön bedenin birleştirilmesi



Yıkılan binaları simgelemek için içi elyaf dolgulı şerit keten kumaşlar düşünülmüş ve aralarından kırmızı boncuklarla kan görünümü verilmiştir. Yelek tasarımı bu yöntem düşünülerek hazırlanmıştır. Hazırlanan deneysel yeleğin kalıbı çıkarılmıştır. Keten kumaşlar kalıba uygun olarak şeritler halinde kesilmiştir. Aynı yöntemle içine metrelik elyaflar kesilmiştir. Kumaş içine yerleştirilerek sanayi dikiş makinesinde tersten dikilip düze çevrilmiştir. Kimi kısımlarında boncuk yerleştirmek için dikiş boşlukları bırakılmış ve üzerine çima dikişi dikilmiştir. Plastik pencere üzerine kozmetik ürünlerle lekeler uygulanmış ve silikon ile yapıştırılmıştır.

Resim 5. Kullanılan boncuklar ve boncuk işleme tekniği



Ebru ÇORUH-Zeynep AZIZOĞLU

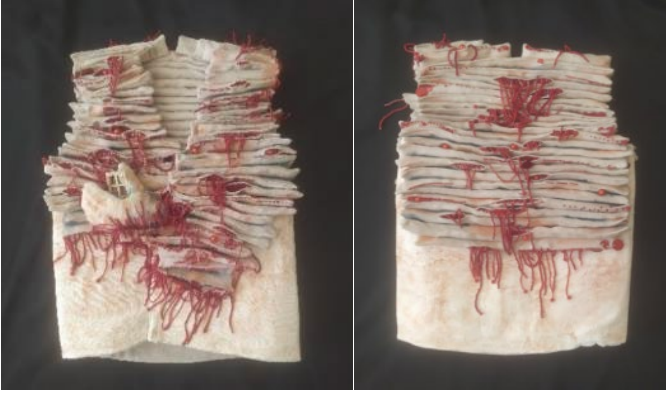
Altı Şubat (6 Şubat) Depreminde Yıkılan Evleri Simgeleyen Deneysel Tasarımın Ürün ve Süreç Gelişimi /Symbolizing the Houses Destroyed in the Six February (6 February) Earthquake Product and Process Development of Experimental Design

Resim 6. Ön üst yelek ve arka üst yelek



Dikilen keten şeritler, yıkılan binaları simgeler şeklinde üst üste silikon ile yapıştırılmıştır ve elde dikiş işlemi ile sağlamlaştırılmıştır. Yara ve yaradan akan kan görünümü verecek şekilde farklı şekillerde boncuklar işlenmiştir. Son olarak far ve pudra gibi kozmetik ürünlerle lekeler oluşturularak harabe görünümü elde edilmiştir. Yeleğin ön kısmındaki el figürü yeleğin açma kapama işlevini görmektedir.

Resim 7. Ön Görsel ve Arka görsel



3.4. Hikaye ve Renk Panosu

“Vıran” dünya üzerinde en büyük yıkım yaşanan bir depremin dışavurumudur. Binlerce can kaybı yaşayan insanlar sadece sevdiklerini kaybetmemiş, huzur buldukları yuvalarından ve memleketlerinden olmuşlardır. Bu acının bir tarifi yoktur, hiçbir kelime ve hiçbir teselli yaşanan yıkımı hafifletememektedir. Hikaye panosunda bu durum anlatılmak istenmiştir. Harabeye dönmüş bir bina ve iki yanında iki farklı mevsim yer almaktadır. Yaz ve kış mevsimleri bir yanımda yanarken, bir yanımda çok üşüdüğünü ifade etmektedir. Umutsuzluk içinde bir umudun olduğu

aktarılmak istenmektedir. Evine sarılan küçük bir çocuk için yuvanın önemine işaret edilmektedir. Türkiye haritası şeklindeki battaniyeye sarılı kızla bütün Türkiye'nin seferber olup yaraları sarmak için çabaladığı anlatılmıştır. Yara çok büyük ama yardımlaşmanın ve dayanışmanın da çok büyük ve önemli olduğunu ifade etmektedir.

Resim 8. Hikaye ve Renk Panosu



3.5. Tasarlanan Ürün

“Viran” temalı tasarımın üretimi 5 parçadan oluşmaktadır. Alçıdan korse, arka üst beden, iki adet ön yelek parçası ve alçıdan el parçaları sırayla hazırlanmıştır. Hazırlanan tüm parçalar birleştirilmiştir. Son olarak ürüne kozmetik malzemelerle renklendirme yapılmıştır. Yeleğin ön ve arka görseli aşağıdaki gibidir.

Ebru ÇORUH-Zeynep AZIZOĞLU

Altı Şubat (6 Şubat) Depreminde Yıkılan Evleri Simgeleyen Deneysel Tasarımın Ürün ve Süreç Gelişimi /Symbolizing the Houses Destroyed in the Six February (6 February) Earthquake Product and Process Development of Experimental Design

Resim 9. Ön Yelek ve Arka Yelek



Resim 10. Yan ceket görselleri



Resim 11. Yelek Kapama Sağ ve sol



Sonuç

Merkezi Kahramanmaraş'ta olan 6 Şubat 2023 yılında yaşanan ve on ilde büyük bir yıkıma sebep veren bu doğal afetin psikolojik tespiti yapılmıştır. Bu tespitle birlikte bir deneysel çalışma tasarımı hazırlanmıştır. Hazırlanan çalışma depremzedelerin ruh halini ve memleketlerindeki harabeye dönen evlerinin kendilerinde bıraktığı iz üzerinden oluşturulmuştur. Kalplerinin ağrısı ve omuzlarında taşıdıkları yükü tasarımın parçaları ile somutlaştırılmıştır. Doğal afetler her durumda büyük yıkımlar yaratır, fakat bu yaşanan deprem çok geniş bir coğrafyada olmuştur. Binlerce insanın ölümüne sebebiyet vermiştir. Bunun yanında birçok ailenin ocağı sönmüş, anneler evlatlarını, eşlerini kaybetmiş, çocuklar yetim kalmıştır. Hayatta kalanlar ise çadırlar da ve çok zor şartlar altında yaşama tutunmaya çalışmıştır.

Yelek, bu tasarımda bir can yeleşini simgelemektedir. Belinde bulunan alçılı sargı beziyle oluşturulan korse ise bu afetle birlikte büyük yaralar aldığını ve yaraları iyileştirmek amaçlı tasarlanmıştır. Can yeleşini formatıyla düşünülen yeleşinin alt kısmı korse iken üzerinde elyafların kumaş kaplanarak oluşturulmasıyla bir dolgu elde edilmiştir. Şişirilmiş bir can yeleşini görünümüne gönderme yapılmıştır. Keten kumaştan içi elyafla doldurulmuş olan şeritler üst üste bir harabe binayı temsil edecek şekilde yapılandırılmıştır. Kumaş aralarında belli yerlerde boşluklar bırakılmıştır. Bu boşluklar binaların içindeki cansız bedenleri ve kanayan yarayı ifade etmek amacıyla oluşturulmuştur. Boşlukların içine farklı boyut ve şekillerde kırmızı boncuklarla işleme yapılmıştır. Bu boncuklar kan görünümü vermek için kullanılmıştır. Yaranın içinden akan kan imgesi için boncuklar sarkıtılarak işlenmiştir. Yelekte evi temsil eden bir plastik pencere kullanılmıştır. Pencere kozmetik boyalarla kirletilmiştir. Alçılı sargı bezinden bir el üretilmiş ve bu el evi ayakta tutmak için mücadele verdiği izlenimi yaratılmıştır. Sargılı el ve pencere, kalpteki ağır yükü temsil etmek adına kalbin üzerine yerleştirilmiştir. Kozmetik boyalarla harabe izlenimi verilmek istenmiştir. Ürüne yıkılmış, dökülmüş anlamında kullanılan “Viran” ismi verilmiştir.

Sonuç olarak bir doğal afetin etkisiyle farklı malzemeler ve teknikler kullanılarak bir doku oluşturulmuştur. Bu doku “Viran” teması üzerinden bir yelek üzerine uygulanmıştır. Sanatçılar yaşadıkları toplumun içinde buldukları durumları yansıtmalıdır. Bu psikolojinin unutulmaması adına deneysel bir ürün ortaya çıkarılmıştır.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- Antony, J. ve Capon, N. (1998). Teaching Experimental Design Techniques to Industrial Engineers, *International Journal of Engineering Education*, 14(5), 335-343.
- Alshehria, A.N., Ghanem, K.M., Al-Garni, S.M. (2016). Application of a five level central composite design to optimize operating conditions for electricity generation in a microbial fuel cell, *Journal of Taibah University for Science*, 10(6), 797-804.
- Ayanoğlu, S. G., Ağaç, S. (2017). Sürdürülebilir Moda Kavramına Yönelik Tasarım Fikirleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 10 (19): 252-273.
- Demir, L. (2004). İstatistiksel Deney Tasarımı Yöntemi ve Bir Tekstil İşletmesinde Uygulanması, Pamukkale Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Denizli.
- Ergüven, B. (2022). Kübizm Sanat Akımının Moda Dünyasındaki Yeri. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı Moda Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Ghanem, K.M., Al-Garni, S.M., Al-Shehri, A.N. (2009). Statistical optimization of cultural conditions by response surface methodology for phenol degradation by a novel *Aspergillus flavus* isolate, *African Journal of Biotechnology*, 8(15).
- Gombrich, E. H. (2002). Sanatın Öyküsü (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Izgız, S. (2001). Deney Tasarımı ve Taguchi Metodu Ürün ve Proseslerin Optimizasyonu, Federal Mogul, İstanbul.
- Kim, W., Jeon, W. H., Hur, N. ve Hyun, J.J.(2011). Development of a low-noise cooling fan for an alternator using numerical and Doe methods, *International Journal of Automotive Technology*, 12 (2), 307–314.
- Koca, E. Koç, F. (2009). Giysi Tasarımında Yaratıcılık. *e-Journal of New World Sciences Academy Vocational Education*, 4 (1): 33-44
- King, DW., DeVor, RE., Chang, T. ve Sutherland, JW. (1993), *Statistical quality design and control*, *Technometrics*, 35 s. 331.
- Özkan, G., Akkuş, M.S., Özkan, G. (2019). The effects of operating conditions on hydrogen production from sodium borohydride using Box-Wilson optimization technique, *International Journal of Hydrogen Energy*, 44(20), 9811-9816. doi:<https://doi.org/10.1016/j.ijhydene.2018.12.134>
- Özkurt, Ö. (1999). Deney Tasarımları ve İstatistiksel Veri Analizleri. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Yılmaz, P. (2014). Günümüz Tekstil ve Moda Tasarımında Tasarım, Tasarımcı ve Tüketici Açısından Tasarım Kültürü. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Ana sanat Dalı Tekstil Ve Moda Tasarımı Programı Yüksek Lisans Tezi İstanbul
<https://www.afad.gov.tr/deprem-nedir> 21.03.2023 tarihinde erişilmiştir.
[Türk Dil Kurumu Sözlükleri \(sozluk.gov.tr\)](https://www.turkce-sozlukleri.com/) 21.03.2023 tarihinde erişilmiştir.
[ankara.edu.tr](https://www.ankara.edu.tr/), <https://acikders.ankara.edu.tr> > resource > view, ppt, deneysel tasarim 21.03.2023 tarihinde erişilmiştir.
https://tr.wikipedia.org/wiki/2023_Kahramanmara%C5%9F_depremleri 12.04.202 tarihinde erişilmiştir.

**ARAPGİR KALKINMA MODELİNİN GİRİŞİMCİLİK KÜLTÜRÜ
EKSENİNDE ANALİZİ***

**ANALYZE ON THE CULTURE OF ENTREPREURSHIP OF
ARAPGIR DEVELOPMENT MODEL**

*Mustafa TALAS***

Özet

Kalkınma, ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla çok yönlü bir meseledir. Bu boyutlar toplumsal, ekonomik ve kültürel özelliklidir. Sosyal yapıların insan ve çevrenin ürünü olması gerçeğinden dolayı, Arapgir insanı ve çevresel koşullarını araştırmak istedik. Arapgir çok sayıda elit insan gücüne sahiptir. Bunlar idari, sanatsal ve siyasal özellikli insanlardır. Arapgir civar beldelere göre bu bakımdan daha güçlü bir yapıya sahiptir. Bu araştırmada Arapgir Belediyesi'nin geliştirmiş olduğu "Kırsal Kalkınma Modeli"nin girişimcilik kültürü ekseninde analizi yapılmıştır. Bu kalkınma modeli Arapgire ilerleme fırsatı sunacağı için Arapgir açısından anahtar role sahiptir. Bu proje civar beldeleri kalkınma konusunda birleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma tarama modeli ile yapılmıştır. Sosyolojik analiz yöntem olarak benimsenmiştir. Materyal olarak kitaplar, makaleler ve çeşitli web tabanlı bilgiler kullanılmıştır. İlave olarak önemli şahsiyetlerle görüşmeler yapılmıştır ve notlar alınmıştır. Bunlar çalışma için çok anlamlı hususlardır. Öncelikle kavramsal çerçeve analiz edilmiştir. İkinci olarak Arapgir kentinin özellikleri anlatılmıştır. Son olarak ise Arapgir Kırsal Kalkınma Modeli açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Arapgir,, girişimcilik, girişimcilik kültürü, kalkınma, kırsal kalkınma

* Araştırma Makalesi:**Geliş tarihi:** 20.02.2024; **Kabul tarihi:** 12.04.2024
Kaynak gösterilme: TALAS, M. (2024): Analyze on the Culture of Entrepreneurship of Arapgir Development Model, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 189-198.

Bu çalışma, 16-17 Kasım 2021'de Arapgir'de organize edilen Uluslararası Tıbbi ve Aromatik Bitkiler Kongresi'nde sunulan bildirinin yeniden düzenlenmiş ve genişletilmiş halidir.

** Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi Niğde / TÜRKİYE mtalas44@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0031-489X>

Abstract:

Development is a versatile issue with its economic, social and cultural dimensions. These have social, economical and cultural character. Because of the fact that social structures are output of human and environment, we wanted to research Arapgir People and their environmental factors. Arapgir has got a lot of elite people especially politics, artistic, administrative manpower. In this context Arapgir has a big performance according to its neighbor town. In this study Evaluation of Arapgir Agrarian Development Model has analyzed on account of entrepreneurship cultural developed Arapgir Municipality. This development model is very important key role for Arapgir due to the fact that it has made difference regional progress in Arapgir city. This project has been aimed compound environs town about development. In this context, this study has been researched with scouring model. Sociological theory has been taken over methodologically. Books, manuscripts, and data on web media have drawn on as material documents. In addition to it has done interview about Arapgir with worthies and noted a lot of issues. These are very significant for research. Firstly we studied conceptual framework in this article. Secondly we have introduced Arapgir City as her futures. Finally we explained that Arapgir Agrarian Development Model.

KeyWords: Arapgir, entrepreneurship, entrepreneurship culture, development, agrarian development.

Giriş: Kapsam, Amaç, Sınırlılıklar, Materyal ve Metod

Malatya İlinin kadim geleneklere sahip özel bir ilçesi olan Arapgir, bir çok farklı yönüyle dikkat çeken bir yapıya sahiptir. Özellikle bölgesinden çok farklı doğal güzellikleri, devasa su kaynakları ve eşsiz zenginliklere sahip yaylalarının yanı sıra, girişimcilik ruhu farklı olan insan kapasitesiyle öne çıkan güçlü yapısı mevcuttur.

Bir yerde kültürü geliştiren iki faktör bulunur. Bunlar: Çevre ve insan olarak ifade edilir. Kültürün kendisi toplumda yaşayan insanların doğayı etkilemesi ve doğadan etkilenmesinin bir sonucudur (Meydan Yıldız, 2018:177). Arapgir de çevre ve insan faktörlerinin önemli ölçüde etkilerinin olduğu önemli bir diyar olarak kendisini hissettirmektedir. Bu dikkat çekici yönlerinin sosyolojik bağlamda analize tabi tutulmasının gerekli olduğu tarafımızca belirlenmiştir. Bu gereğe göre de bu araştırma analizci bir yaklaşımla hazırlanmıştır.

Bu çalışma, Arapgir merkezli kalkınma modelinin sosyolojik olarak analizi üzerine odaklanmaktadır. Ekonomik kalkınmanın kırsaldaki köklerinden hareketle dünya pazarına rekabet edebilecek yeni ürünler sunmayı amaçlayan Arapgir Modelinin Arapgir'i aşan ve çevreye yayılan sinerji yarattığını söylemek yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Arapgir, önemli insanları bağrında yetiştiren önemli bir diyardır. İnsanın seçkin, girişimci ve etkileşimci olduğu bilinen çok önemli örnekleri mevcuttur. Osmanlı Dönemindeki kırkları bulan sayıdaki pašaları, bu

paşalardan sadrazamlık, genel kurmay başkanlığı ve ordu komutanlığı düzeyinde olanları önemli bir insan kaynağı zenginliğidir. Bunun yanı sıra Cumhuriyet Dönemindeki önemli bakanlar, müsteşarlar, valiler ve belediye başkanları da Arapgir insan kaynağının önemli potansiyelinin göstergeleri olarak kayda geçmiştir.

Seçkin, sıra dışı karaktere sahip profildeki insanın en etkileyici numunelerinden birini de Arapgir Belediye Başkanı Sayın Haluk Cömertoğlu oluşturmaktadır. Başkan Haluk Cömertoğlu, kısıtlı imkanlarının arasında, şehrinin kalkındırmak için çok yoğun çaba sarf eden ve tuttuğunu koparan konumunda olmak için uğraşan bir yönetici portresi olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde kalkınma ile ilgili önemli kavramlar ele alınırken, ikinci bölümünde ise Arapgir analiz edilmiştir. Üçüncü ve son bölümünde de Arapgir Kalkınma Modeli çalışılmıştır.

1.Kavramsal Çerçeve:

Çalışmamızda kavramsal analiz olarak kalkınma, girişimcilik, kültür ve girişimcilik kültürü değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu bağlamda öncelikle kalkınma kavramı analiz edilebilir.

1.1. Kalkınma:

Kalkınma konusu sosyolojik açıdan gelişme ve değişim sosyolojisi başlığı altında ele alınması gereken hususlardandır. Toplumsal açıdan değişim, toplumsal yapının bir halden başka bir hale geçişini ifade ederken, gelişme kavramı değişim başlığı altında iktisadi, sosyal ve kültürel bakımdan olumlu yönde sürekli bir ilerlemeyi anlatmaktadır. Genel olarak gelişme kavramının içerisinde olumsuz yönde ilerleme anlamı da bulunmaktadır.

Ekonomik bakımdan kalkınma ise, ekonomik anlamda büyüme ve ilerleme anlamına gelmektedir. Bir bakıma ekonomik kalkınmanın içerisinde hem rakamsal olarak ekonomik büyüme vardır hem de toplumsal yapının ekonomik, sosyal ve kültürel olarak olumlu anlamda ilerlemesi bulunmaktadır. Özet olarak ekonominin rakamsal olarak artışı ekonomik büyüme demek iken, ekonominin çok yönlü olarak yani ekonomik, toplumsal ve kültürel bakımdan gelişme ve ilerleme kaydetmesi ise kalkınma demek olacaktır.

Bugün gelineen noktada, kalkınma kavramının kendi kendine sürdürülebilir büyüme, üretim biçiminde yapısal değişim, teknolojik yenilik, sosyal, siyasal ve kurumsal yenileşme ve insanların yaşam koşullarında yaygın iyileşme gibi temel unsurlardan oluştuğu konusunda geniş bir görüş birliği oluştuğu sonuç olarak söylenebilir(Tunalı, 2021:9).

Bu aşamada, bir diğer önemli kavram olan girişimcilik ele alınmalıdır.

1.2. Girişimcilik:

Girişimcilik kavramını analiz etmeden önce girişimin ne demek olduğunu ortaya koymak gerekecektir. Girişim, ekonomik kaynakların biriktirilmesi demek olan tasarrufun ya da dışarıdan borçlanma yoluyla elde edilen finans kaynağının yatırıma kanalize edilmesine denmektedir. Bu yatırıma kanalize etme eylemini gerçekleştiren kişi, grup ya da kurumlara ise girişimci denilebilir. Yatırım yapma eylemini belirli bir süreklilik halinde gerçekleştirme durumuna da girişimcilik dersek, yanlış bir ifade olmayacaktır.

Girişimcilik ile ilgili doğuştan ve sonradan olmak biçiminde tartışılma durumunun olduğunu söyleyebiliriz. Bir kısım doğuştan getirilen bir meziyet olarak görülürken, bir başka kısım sonradan öğrenilen davranışlardan olduğunu düşünmektedir. Sonuç olarak girişimciliğin doğuştan getirilen birtakım özelliklere ilâve olarak, ortamlarda öğrenilen karakterinin de olduğu anlamında bir uzlaşma sağlandığı söylenebilir(Güney-Çetin, 2003:193).

Girişimcilik kavramından sonra hayatın her alanına vurgu yapan kültürü tanımlayabiliriz.

1.3. Kültür

Kültür kavramını bir milletin ya da toplumun yaşama biçimi şeklinde tanımlayacak olursak, bu yaşam biçiminin çok farklı yaşam alanlarını kapsama vasfı olduğunu görebilmekteyiz(Bozkurt, 2017:90-91). Kültür, insana özgü olup, insan tarafından yaratılan maddi ve manevi her şeyi kapsayan karmaşık bir bütünlüktür.

Hayatın bütün alanlarını içinde barındıran kültürün girişimcilik konusunu da kapsamı doğaldır. Bu bağlamda kültürden sonra girişimcilik kültürünü ele almak gereklidir.

1.4. Girişimcilik Kültürü:

Girişimci bir yaşam biçimi de girişimcilik kültürünü bize takdim etmektedir. Yani içerisinde yaşayan insanların teşebbüs ruhuna sahip olması durumu, söz konusu olan yerde bir girişimci kültürün varlığını ortaya koymaktadır.

Bir anlamda girişimcilik kültürü bireysel ve toplumsal hayatın karşılıklı etkileşimiyle ortaya çıkan değerlerin öğrenilen ve sosyal olarak aktarılan toplamı olarak tanımlanabilir(Güney-Çetin, 2003:194).

Ülkemizde bazı diyar insanların girişimcilik bir kültür biçiminde yaşam biçimi halini almıştır. Bu diyarlardan biri de Malatya İlinin Arapgir İlçesi'dir. Arapgir, daha önce bir üretim üssü olarak gelişmiş olmasından

kaynaklı olarak, teşebbüs ruhu gelişmiş insanlara sahiptir. Bu özelliklerinin de etkisiyle, Arapgirlielerin buldukları yerlerde fark yaratan karakterleri olduğu düşünülmektedir.

Bu aşamada, girişimcilik üssü diye adlandırabileceğimiz Arapgir'i anlatmak gerekecektir.

2.Arapgir:

Bugün Malatya'nın kırsalda gözbebeği niteliğindeki bir ilçesi olan Arapgir'in, kadim bir kültürel birikime ve geleneğe sahip olduğunu biliyoruz. Bu birikimin yansımalarını hayatın çeşitli yönlerinde görmek ve deneyimlemek mümkündür.

Arapgir, Roma zamanından başlamak üzere Selçuklular, Türk Beylikleri, İlhanlılar, Akkoyunlular ve Osmanlı Dönemi'nden günümüze ulaşan eserlerin varlığı ile adeta açık hava müzesi görünümüne sahiptir. Elbette daha önceleri olan Paleolitik zamandan başlamak üzere Neolitik, Kalkolitik ve Tunç Çağına kadar kültür verilerini kesintisiz sürdürmüş bir diyar olarak dikkat çeken Arapgir(Şen, 2019), yaşam biçiminde eski dönemdeki insan çeşitliliğinin ayrıcalıklarını da barındıran beldeleden olmuştur.

Osmanlı Dönemi'nin önemli üretim merkezlerinden olan Arapgir'in girişimcilik kültürünü de besleyen bir üretimin kültüre dönüşmüş sosyal sistemi uhdesinde barındırdığı söylenebilir. 17. Yüzyıldan 20. Yüzyılın başlarına kadar sancak merkezi de olsa kaza da olsa bugünküne göre daha geniş bir coğrafi çevreye sahip olmuş olan Arapgir, Osmanlı'nın çöküş dönemindeki buhranlardan etkilenmesi sebebiyle kayıp yaşamaya başlamıştır. Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber, önceki irtifa kaybından dolayı, Arapgir, bu coğrafi birliğini zaman içerisinde kaybetmiş bir beldedir. Öyle ki, 17. Yüzyılda Arapgir Sancağı Arapgir ve Eğin kazalarından ibaret olarak bugünkü Ağın ve İliç İlçelerini de bünyesinde barındıran bir belde iken, daha sonra 1924 yılında Eğin Kemaliye adıyla İlçeye dönüştürülmüş ve Arapgir'den ayrılmıştır. Arapgir 1928 yılında Malatya İline bağlı bir İlçe olarak yaşamını sürdürmüştür. 1938 yılında Kemaliye Erzincan'a bağlanmış ve Arapgir'den de belde alınarak İliç Kmalıye'den ayrılıp ilçe yapılmıştır. 1954 yılında da Ağın Arapgir'den alınarak Elazığ'ın ilçesi olmuştur. 1518 Yılındaki kayıtlara göre, Arapgir, Dağ İli Sancağı adıyla Eğin, Ak, Söğüt-Abad, Ağın ve Meşkir olmak üzere 6 nahiyeden oluşan büyük bir idari taksimata sahip idi (Çakar ve Kara, 2005:388-389). Zaman içerisinde ortaya çıkan toplumsal olgulardan ötürü idari taksimatın değişimlerinden hep Arapgir olumsuz etkilenmiştir.

İnsanları, toplumları ve medeniyetleri birbirinden ayıran özellikler olduğu gibi il, ilçe, bölge ve ülkeleri de birbirinden ayıran, farklı kılan özellikleri vardır. Bu özellikler, şehre ruh ve anlam katan unsurlar, önemli

potansiyelleri, ulaşım özellikleri, kültür, sanat ve edebiyatta ortaya konan eserler olabilir. Bu bakımdan, Arapgir, doğası ve tarihsel geçmişindeki ayrıcalıklı karakteristik özellikleriyle Yukarı Fırat Havzası'nın önemli kültürel kodlarını uhdesinde barındıran bir memleket olarak insanına da özel imkanlar sunabilmek için öne çıkan bir yurt köşesi konumundadır..

Bu anlamda, Arapgir İlçesinin tanıtım unsurları olarak da adlandırabilecek bazı özelliklerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür(Gezer, 2013:25):

- 1.Güçlü bir tarihi kimliğe ve sağlam bir sosyal yapıya sahip olması,
- 2.Bağcılık ve sebzeçiliğin en fazla yapıldığı ilçelerimizden biri olması,
- 3.Tescilli bir üzüm çeşidine sahip olması (Köhnü üzümü),
- 4.İlin en fazla küçükbaş hayvan varlığına sahip ilçesi olması,
- 5.Doğal plato ve Sarıçiçek Yaylası gibi yaylaların varlığı,
- 6.Birçok doğa sporuna uygun alt yapı,
- 7.Av hayvanları ve biyolojik çeşitlilik açısından zengin olması,
- 8.Sarıçiçek Yaylası ve Göldağı Yaylası'nın bal üretim potansiyeli,
- 9.Ulu Camii, Osman Paşa, Cafer Paşa, Mirliva Ahmet Bey, Şakir Paşa, Molla Eyüp, Ömer Baba Camii gibi tarihi camilere sahip olması,
- 10.Millet Hanı, Elmas Han ve Deveci Hanı gibi tarihi hanlara sahip olması,
- 11.Cevatpaşa Konağı, Kaşkaloğlu Konağı, Atmaca Konağı, Lütfü Kulu Konağı, Celalbey Konağı, Halifegil Konağı gibi tarihi konaklara sahip olması,
- 12.Taş Köprü, Meydan Köprüsü, Kozluk Köprüsü gibi tarihi köprülere sahip olması,
- 13.Ömerbaba, Aşık Sultan, Şeyh Hasan Oner ve Ağbaba gibi tarihi türbelere sahip olması,
- 14.Onar Köyü Tarihi Cemevi'nin varlığı (800 yıllık),
- 15.Kaya mezarları, kubbeli hamamlar, su değirmenleri gibi tarihi eserlerin varlığı,
- 16.Uzun soluklu yayıncılık yapan yerel basının varlığı (Arapgir Postası, 1954),
- 17.Fethi Gemuhluoğlu, Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Yusuf Kamil Paşa, Cevat Çobanlı Paşa, Gümrükçü Osman Paşa, Zehra Bilir (Türkü Ana), Kemal

Gezeleç, Şeyh Hasan Onar, Mehmet Ali Aydınlar, Fehmi Gür gibi tarih, edebiyat, siyaset, iş dünyası vb alanlarda çok sayıda önemli şahsiyetler yetiştirmiş olması”(Gezer, 2013:25-26).

Bu isimlerden başka iş dünyasında yer bulmuş güçlü bazı Arapgirli simalar bu insan kaynağının önemli ayrıntılarını bize sunmaktadır. Mehmet Ali Aydınlar, Emin Cankurtaran, Metin Kaya Çağlayan, Turan Çevik, Naci Ekşi, Ercihan Ekşi, Yakup Karabay, Turan Tuna, Nuri Tuna gibi isimler Arapgirli iş adamları olarak Türkiye’de ün salmış insanlardır.

Siyasetçi olarak da Arapgirden Metin Emiroğlu, ABD’nin New Jersey Eyaletine bağlı Chatham Belediye Başkanı Tayfun Selen, Mehmet Sevigen, Ferit Mevlüt Aslanoğlu, Battal İlgezdi ve Arapgir’in Mevcut Belediye Başkanı Haluk Cömertoğlu isimleri öne çıkmaktadır.

Yukarıdaki yetişmiş insan gücü ile çevredeki başka ilçeler ve yerleşim yerlerinden farklı bir yapıya sahip olması Arapgir’i ayrı ve özel kılan yönler olarak yine farklı ve özel bir konuma yerleştirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Buradaki temel başlıklardan yola çıkarak ilçeyi kalkındırmak isteyen anlayışın geliştirmiş olduğu bir model bulunmaktadır. Bu modelin de ayrıntılarını çalışmanın bu aşamasında izah etmek mecburiyeti bulunmaktadır.

3. Arapgir Kalkınma Modeli ve Girişimcilik Kültürü

“Arapgir Kalkınma Modeli” ifadesini ilk yüz yüze görüşmemizde Arapgir Belediye Başkanı Sayın Haluk Cömertoğlu kullanmıştır. Bu modeli, inovatif girişimlerle katma değeri yüksek ürünleri üreticiden pazara kadar zincir halkaları şeklinde kendisinin emek verdiği bir sistemle fark yaratmayı amaçlayarak geliştirdiğini takdim etmiştir.

Mor reyhan, köhnü üzümü, keçi peyniri, Arapgir Tandır Kebabı eksenli olarak tescil çalışmalarını en ileri seviyede başaran Başkan Cömertoğlu, Arapgir için bir model geliştirmeyi başarmakla kalmamış, aynı zamanda insanları halkalar halinde buna dahil etmeyi de unutmamıştır.

Üreticiye ürününe alım garantisi veriyorum diyerek ekme-biçme faaliyetini özendirip teşvik eden sistemiyle kırsal kalkınmanın dayanak noktası olan bu modeli Başkan Cömertoğlu “Arapgir Kalkınma Modeli” adıyla tanımlamaktadır. Bu modelin anlaşılması ve algılanması için Arapgir’e gelip Başkan’ın kırsaldaki kalkınmayı işletebilmek için geliştirdiği ar-ge çalışmaları ve bu çalışmaların sonucunda ortaya çıkarılan yenilikçi (ya da moda deyimle inovatif) ürünlerini görmek, almak ve elde etmek gerekecektir. Sadece bir bitkisel üründen yirmiyi aşkın katma değeri olan yeni ürün ortaya koymak önemli bir çığır açıcı model olarak görülebilir(Talas, 2021).

Bir ilçede o ilçenin özgün ürünlerini bu ölçüde sahiplenip de dünyaya satışa sunmak, aslında, söz konusu yörenin ürünlerinin ve değerlerinin farkında olmanın ve korumanın bir geçerli yolu olarak izah edilebilir.

Kalkınma ancak ve ancak bütünüleyici yaklaşımlarla maksada ulaşabilme şansına sahip olabilir. Bir anlamda sizin sahip olduğunuz değerlerin komşularınızın değerleriyle birlikte bir anlamı olacaktır. Başkan Cömertoğlu'nun söylemlerinden benim anladığım "Arapgir Modeli" bütünüleyici yaklaşıma sahiptir. Güncel ifadesiyle "Havza Modeli" denen bu yaklaşım birleşme ve birlikte hareket etme temeli üzerine oturtulmuştur. Şöyle ki "Arapgir, Arguvan, Divriği, Kemaliye, Ağın ve Keban" ile bütünüleşik olarak düşünölmelidir. Hem insan hem de doğa koşullarına haiz değerleri dünyaya birlikte sununca kazanan bu diyarların hepsi olacaktır. Aynı anlayışla "Malatya, Elazığ, Sivas, Adıyaman, Erzincan ve Kahramanmaraş" ile birlikte strateji geliştirilmelidir. Eğer bütünüleşik olmaz ise, herkes birlikte geri kalır, bütünüleşik olursa herkes beraber kazanır. Bunun sonucunda, bu sinerji ile kazanan Türkiye olur(Başkan Cömertoğlu İle Görüşme).

İnsan olan herkesin yaşamak için doyacağı ekmeğe ihtiyacı vardır. Çünkü insanları terörden, çeşitli belalardan ve sapma davranışlardan uzaklaştırmanın en geçerli yolu ekmeğini kazandırmaktır. Siz eğer ekmeği kazanmada insana sorun yaşatmazsanız, insan da toplumuna sorun yaşatmaz. Antropolojik olarak bütün canlıların ve dolayısıya da insanın hayatta kalması beslenme ihtiyacını karşılayabilmesi olgusuna bağlıdır(Talas-Çatlı Özen, 2019:92-110).

İnsanların evlerine rahat ekmek götürebilmeleri için tarım, sanayi ve hizmetler alanında üretimi gerçekleştirmeleri gerekmektedir. Bu durumda bu model bu üç sektörde de hareketliliği temin eden inovatif ürün geliştirmekle ifadesini bulan bir husus olacaktır. Siz tarlada üretilen ürünü fabrikaya işleme götüreceksiniz. Fabrikadan satış zincirleri ile tüketiciye sunacaksınız. Sadece bir ürün ile bile en az elli sektörü canlandıracaksınız demektir.

Özellikle odak noktası turizm olan kalkınmalarda dikkat ile üzerinde durulması gereken husus Arapgir Modeli'ndeki bütünüleşik yaklaşıma dayalı planlama büyük önem taşımaktadır. Unutmayalım ki, bir turist kafilesi sadece bir yeri hedefleyerek oraya gitmek istemez. Eğer kum, deniz ve güneş mantığından ayrı bir turizm etkinliği olacaksa, bu birkaç günde bir kaç yeri olaya dahil etmekle olabilir. Bu da olayı kader birliği olan Yukarı Fırat Havzası'ndaki bütün diyarları birlikte ve bütünüleyici yaklaşıma zorlayan bir boyuta taşımaktadır.

Yukarı Fırat Havzasında toprağı bulunan bütün il ve ilçelerin farklı bir yere kaydırmadan meseleyi net olarak algılaması herkesin faydasına

olacaktır. Rakip olarak değil de tamamlayıcı komşu mantığıyla yaklaşım sergilenirse, herkesin gelir seviyesinde anlamlı artış olacaktır. Başka türlü ancak ve ancak gelişen yerleri seyretmek ve sözünü etmekten başka yapacak şeyi kalmayan insanlar olunur ve dolayısıyla geri kalmış olunur.

Sonuç:

Arapgir’de var olan girişimci insan kapasitesinin kaynağında binlerce yıllık şehirlilik kültürünün olduğu bu çalışma ile de anlaşılmıştır. Sahip olduğu doğal özellikleri (su kaynakları ve tabiat varlıkları) ile Arapgir avantaj elde etmiş oluyor. Ancak coğrafyayı vatan yapan unsurun insan olduğundan hareketle, Arapgir insanını ve onu yetiştiren kültürel vasıfları ayrı bir yere koymanın şart olduğu net olarak anlaşılmaktadır. Bu durum yapılmış olan pek çok sosyal araştırmayla sabit olduğu gibi, bizim çalışmalarımızla da kendini ortaya koyan bir olgu olarak öne çıkmıştır.

Arapgir Belediye Başkanı Sayın Haluk Cömertoğlu’nun ileri sürdüğü bir kalkınma modeli mevcuttur. Bu modele göre “birleşip birlikte kalkınalım felsefesi” esastır. Bölgede bulunan yerleşim yerlerinin tamamının kendi avantajlı yönlerini başka ortaklarla birleştirerek tamamlayıcılığı ve bütüncülüğü yakalayacağı bir anlayışı ifade eden bu yaklaşım toplumda da karşılığı var olan bir yapıya sahiptir.

Her şey birden yani kendinden başlayarak, kendi yenilikçi ürünlerini arenaya süren “Arapgir Modeli” birleşeceği beldelerle birlikte önce ulusala sonra da küreselle yayılma stratejilerini uhdesinde barındırmaktadır.

Son söz olarak şunlar söylenebilir: Biz birlikte Anadolu’yuz, birlikte güçlenebiliriz ve birlikte ekmeğimizi arttırabiliriz. Bu hususun, başkaca çıkış yolu bulunmamaktadır. Ekmek arttırmak ile ilgili politikalar bütün politikaların önünde ve onun belirleyicisi olacaktır. Siz vatandaşımızın ekmeğini kazanacağı politikalar geliştiremezseniz, vatandaş boyutuyla karşılığı olmayan konumuna erişirsiniz. Vatandaşa karşılığınızın olması ancak ve ancak onun toplumsal faydasına çıkış yolları bulmanız ile mümkün olabilecektir.

Cevat Çobanlı Paşa, Mehmet Ali Aydınlar, Metin Emiroğlu, Haluk Cömertoğlu, Naim Cömertoğlu, Naci Ekşi, Emin Cankurtaran, Metin Kaya Çağlayan gibi örnek şahsiyetlerinin toplumda öncü olduğu gerçeğinin bir de Arapgir’in çevresi ve insan kaynağıyla bezenmiş kültürünün yansıması olduğunu öne sürmek yerinde bir tespit olacaktır.

Coğrafyayı vatan yapanın insan olduğu gerçeğine göre Arapgir İnsanın yetiştirdiği havzanın her açıdan özel olduğunu söylemek çok doğru olacaktır. Doğu Anadolu Bölgesinde tarihsel ve çevresel açıdan saklı bir cennet olarak dikkat çeken Arapgir’in insanının ve çevresinin mahsulü olan

güzelliklerinin yaratılacak turizm politikalarıyla insanlığa takdim edilmesi kalkınma modelinin en önemli başarısı olarak kaydedilecektir.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça:

- Arapgir Belediye Başkanı Haluk Cömertoğlu İle Görüşme, Arapgir Millet Hanı, 04.09.2021.
- Bozkurt, V. (2017). Değişen Dünyada Sosyoloji, Ekin Kitabevi, Bursa.
- Çakar, E.- Kara, F. (2005). "17. Yüzyılın Ortalarında Arapgir Sancağında İskân ve Nüfus (1643 Tarihli Avarız-Hane Defterine Göre)", *F. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (2),
- Gezer, İ. (2013). Arapgir Gelecek Stratejileri Raporu (Arapgir Vizyon 2023), BİLSAM Yayınları, Malatya.
- Güney, S – Çetin, A. (2003). "Kültürün Girişimciliğe Etkisi ve Türkiye’de Girişimcilik Kültürü", *H. Ü. İktisadi ve İdari bilimler fakültesi Dergisi*, C:21, S.1, 189-210.
- Meydan Yıldız, S. (2018). "Kültürün Mekânsal Değişimler Üzerindeki Etkisi", *Gazi İktisat ve İşletme Dergisi*, 4(3): 173-184
- Şen, K. (2019). Arapgir İlçesinin Tarihçesi ve Kültür Varlıkları, BKM Akademisyen Yayınları.
- Talas, M. (2021). "Arapgir Modeli Arapgir ve Arapgirlilerle Etkileşim Kurularak Anlaşılabilir", *Malatya Flaş Haber*, 22.11.2021, <https://www.malatyaflashhaber.com/arapgir-modeli-arapgir-ve-arapgirliler-ile-etkileşim-kurularak-anlaşılabilir-prof-dr-mustafa-talas-yazdi/> Erişim Tarihi: 07.12.2021.
- Talas, M. (2019). "Uyarlanma", *Kültürel Antropoloji*, Editörler: Mustafa Talas-Gökçen Çatlı Özen, Lisans Yayıncılık, İstanbul, 92-110.
- Tunalı, H. (2021). *İktisadi Kalkınma*, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Yayını, http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/iktisat_ue/iktisadikalkinma.pdf , Erişim Tarihi:08.12.2021.



**SARI RENK VEREN BAZI BİTKİSEL DOĞAL
BOYARMADDELERLE YÜN İPLİĞİ BOYAMA UYGULAMALARI***

**WOOL YARN DYEING APPLICATIONS WITH
SOME PLANT NATURAL DYES THAT PROVIDE YELLOW
COLOR**

*Dilek TÜM CEBECİ***

Özet

Kültürel değerlerin yansımaları biçiminde görülen el sanatları asırlar boyu toplumların yaşam tarzlarında ve sanat anlayışlarında önemli roller oluşturmuştur. Türk kültüründe ve geleneğinde önemli bir yer teşkil eden bitkisel boyamacılık ve dokuma sanatı oldukça zengin bir miras içermektedir. Bitkisel boyama doğadan elde edilen çeşitli bitkilerin boyarmaddelerini kullanarak gerçekleştirilen boyamacılık işlemidir. Doğal boyamacılık geçmiş dönemlerden günümüze kadar geleneksel biçimde kullanılmış olan metotların ve reçetelerin uygulanması işlemidir. Bitki çeşitliliğinde dünyanın en zengin bölgelerinden biri olarak görülen Anadolu'nun birçok bölgesinde yüzyıllarca doğal boyarmadde üretilmiş ve özellikle tekstil alanında kullanılmıştır. Geleneksel Türk el sanatları içerisinde bulunan dokumacılık kültürünün de bir parçası olan bu boyarmaddelerin özellikle tarihi tekstillerde restorasyon ve konservasyon uygulamaları açısından önemi büyüktür. İlgili çalışmalarda 16. ve 19. yüzyıl Türk dokuma sanatındaki analizleri yapılmış eserlerin sarı renk veren boyarmaddelerin uygulamaları tespit edilmiştir. Özellikle son yıllarda doğaya dönüşle birlikte bitkisel doğal boyarmaddeler ve doğal boyamacılık ön plana çıkmıştır. Bu çerçevede çeşitli sarı renk veren bitkisel boyarmaddeler kullanılarak geleneksel yöntem ve reçetelerle boyama uygulamaları hedeflenmiştir. Bu çalışmada Cehri (*Rhamnus Petiolaris*), Karamuk Kökü (*Berberis Vulgaris*), Andız/Bit Otu (*İnula Viscosa L. Aitton*), Papatya (*Anthemis Chia*), Muhabbet Çiçeği (*Reseda luteola L.*), Boyacı Sumağı (*Cotinus coggygria Scop*) kullanılarak %100 yün iplerine uygulamalar yapılmıştır. Bitkisel boyarmaddelerden doğal boyama işlemleri ve süreçleri sunulmuştur.

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 10.02.2024 ; **Kabul tarihi:** 01.04.2024.
Kaynak gösterilme: TÜM CEBECİ, D. (2024): Sarı Renk Veren Bazı Bitkisel Doğal Boyarmaddelerle Yün İpliği Boyama Uygulamaları, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 199-217.

** Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu Giyim Üretim Teknolojisi Programı İstanbul / TÜRKİYE
dilektum@marmara.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-4702-0725>

Anahtar Kelimeler: Bitkisel renklendirme, doğal boyama, mordan, yün ipliği, sarı renk boyarmaddeler.

Abstract

Handicrafts, seen as a reflection of cultural values, have played important roles in the lifestyles and understanding of art of societies for centuries. The art of plant dyeing and weaving, which has an important place in Turkish culture and tradition, contains a very rich heritage. Plant dyeing is a dyeing process using dyes of various plants obtained from nature. Natural dyeing is the process of applying methods and recipes that have been used traditionally from past periods to the present. In many regions of Anatolia, which is considered one of the richest regions in the world in terms of plant diversity, natural dyestuffs have been produced for centuries and used especially in the textile field. These dyestuffs, which are a part of the weaving culture in traditional Turkish handicrafts, are of great importance in terms of restoration and conservation applications, especially in historical textiles. In relevant studies, the applications of dyestuffs that give yellow color to the analyzed works of 16th and 19th century Turkish weaving art have been determined. Especially in recent years, with the return to nature, plant natural dyes and natural dyeing have come to the fore. In this context, dyeing applications with traditional methods and recipes are aimed, using various yellow coloring plant dyes. In this study, Buckthorn (*Rhamnus Petiolaris*), Barberry Root (*Berberis Vulgaris*), Locust (*Inula Viscosa L. Aition*), Chamomile (*Anthemis Chia*), Lovewort (*Reseda luteola L.*), Painter's Sumac (*Cotinus coggygia Scop*) Applications were made to 100% wool threads using Natural dyeing processes and processes from plant dyes are presented.

Keywords: Plant coloring, natural dyeing, mordant, wool yarn, yellow dyestuffs.

Giriş

Tarihsel süreçte renk kavramı insanoğlunun çeşitli öğreti ve inaç kavramlarıyla evrilerek sürekli ilgisini çekmiştir. Renk ifadesi; ışığın öz varlığını ve objeler üzerindeki yansımaları ile ilişkili biçimde göz retinasında oluşturduğu algı biçiminde tanımlanabilir (Per, 2012). Doğada gözlemlendiği renkli maddeleri kullanarak boyarmadde elde etme serüveni ise binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. İnsanoğlunun çok eski çağlarda renkleri duvarlara çizerek kullanması durumu da bir iletişim biçimi olarak gösterilebilir. Türk kültüründe ise renklerin mitolojisi ile ilgisi incelendiğinde daha çok kozmolojik tasavvurlardan kaynaklandığı görülmüştür. Birçok renge anlamlar yüklenmekle birlikte araştırmanın konusu olan sarı renk incelendiğinde güneşe ait bir simge veya merkezin toprağın rengi biçiminde tanımlanmıştır. Bu ton ışık ve altın sarısı olarak da görülmüştür. Aynı zamanda akıl, sezgi, idrak gibi çeşitli kavramlar içinde olumlu bir biçimde kullanılmıştır. Ancak koyu sarı ton söz konusu olduğunda hırs, vefasızlık, haset gibi olumsuz anlamlar da yüklenmiştir (Çoruhlu,2020). Orta Asya Türklerinin boya sanatı hakkındaki bilgileri incelendiğinde ise kurganlardan çıkarılan tekstil ürünleri önemli eserler olarak gösterilebilir (İmer, 1999). Özellikle 1929 yılında Rudenko ve

Gryaznov tarafından yapılan arkeolojik kazılarda 5. Pazırık kurganı olarak adlandırılan kurgandan çıkartılan Türk halısı önem arz etmektedir. Yapılan incelemelerde dokuma tekniği, malzemesi ve renkleri incelenmiştir. Anadolu dahil bütün Türk bölgelerinde kullanıldığı gibi ana materyalin yün ipliği olması kayıtlara geçmiştir. Ayrıca renk özelliklerinde al, mavi ve sarı renkler Türk sanat tarihinde çok kullanılan tonlar olarak gösterilmiştir (Çoruhlu, 2015). Yapılan araştırmalarda kullanılan bitkilerdeki boyarmaddelerin keşfi ise Tunç Çağı dönemini işaret etmektedir (Dölen, 1992).

Bu boyarmaddeler genellikle bitkilerin, kök, gövde, yaprak, çiçek, dal, toprak altı sürgünleri, ek olarak tohumu, çekirdeği, gibi farklı yapılarından da elde edilmektedir. Hazırlanan ekstraktlarla ise çeşitli tekniklerle boyama işlemi uygulanmaktadır (Şanlı, 2011). Kökeninde çeşitli renkli çiçeklerden ekstraksiyon yolu ile elde edilen boyarmaddelerin elyafa nakledildiği bilinmektedir. Fakat bu tip direkt (substantif) boyarmaddelerin gün ışığına ve yıkama işlemine dayanıklı olmaması nedeniyle mordanlı boyama yönteminin tesadüf sonucunda ortaya çıktığı öngörülmektedir (Dölen,1992).

Doğal boyamacılık işlemi geçmiş dönemlerden günümüze kadar gelen belirli metodlar ve reçetelerin geleneksel yöntemler çerçevesinde tatbik edilmesidir (Tüm Cebeci, 2020). Bitki çeşitliliğinde dünyanın en zengin bölgelerinden biri olarak gösterilen Anadolu'nun birçok bölgesinde yüzyıllarca doğal boyarmadde üretilmiş ve tıbbi tedavi gibi pek çok alanda kullanılmıştır, özellikle tekstil alanında birçok uygulamalar yapılmıştır. Malzemenin toplama zamanı ve toplama işlemi önemli bir husustur nitekim boyarmaddelerin niteliği bitkilerin gelişmesi ile maksimum seviyeye çıkmaktadır. Bununla birlikte ekolojik koşullar da (nem, sıcaklık, yağış, arazi) üretilecek olan boyarmadde oranını önemli miktarda değiştirmektedir (Arlı, Kayabaşı, Ilgaz, 1993). Osmanlılar zamanında ekim alanları olarak Edirne, İstanbul, Bursa, Konya, Kayseri ve Tokat gibi şehirler boyama zanaatının oldukça gelişmiş merkezlerinin başında yer almıştır. Bununla birlikte Anadolu'nun birçok yöresinde de boyama sanatı ve özel boya bitkilerinin tarımı gerçekleştirilmiştir (Arlı,1984). Aynı zamanda dokumaların yapıldığı coğrafi alanlarda yetiştirilen bitkiler, kullanılan teknikler (mordan maddeleri ve boyama yöntemi) bölgesel özellikleri de ortaya çıkaran unsurlar biçiminde tanımlanmıştır (Başaran, Kayabaş, 2012:60). Bitkisel boyaların kökeni araştırıldığında ise ortalama olarak 150 çeşit bitki türü bulunmuştur. Ancak yapılan incelemelerde sarı renginin elde edilebildiği 20 çeşidin yaygın bir biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir (Genç, 2022; İmer, 1999). Bir başka incelemede ise çeşitli mordan teknikleri ile çeşitli sarı renk veren bitkilerin uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Renk değerleri belirlenerek ilk defa program dili ile elde edilen renk sıkalalarının renk kodları da oluşturulmuştur (Aydm, Genç, 2021)

Bu araştırmada, tarihi çok eski dönemlere dayanan ve doğal yöntemlerle uygulanan ancak sentetik boyarmaddelerin çoğalmasıyla geçmişe oranla günümüzde kullanılmayan bazı sarı renk veren bitkisel doğal boyamacılık değerlendirilmiştir. Zira son yıllarda doğaya dönüşle birlikte bitkisel doğal boyarmaddeler ve doğal boyamacılık çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda tarihi tekstillerin restorasyon ve konservasyon çalışmaları bakımından da önem arz etmektedir. Bu çerçevede sarı renk boyarmaddelerden elde edilen 6 ayrı boya bitkisi incelenerek geleneksel yöntem ve reçetelerle boyama uygulamaları hedeflenmiştir.

Materyal ve Metod

Materyal

Çalışma kapsamında %100 doğal yün ipleri, mordan malzemesi olarak şap (potasyum alüminyum sülfat $KAl(SO_4)_2 \cdot 12 H_2O$) ve sarı renk veren bitkisel boyarmaddeler kullanılmıştır. Uygulamada kullanılan boyar maddeler ise; Cehri (*Rhamnus Petiolaris*), Karamuk Kökü (*Berberis Vulgaris*), Andız/Bit Otu (*Inula Viscosa L. Aiton*), Papatya (*Anthemis Chia*), Muhabbet Çiçeği (*Reseda luteola L.*) ve Boyacı Sumağı (*Cotinus coggygia Scop*)'dır.

Metod

Bitkisel boyarmaddeler ve hazırlanan çözeltilere direkt (doğrudan) ve ön mordanlama yöntemleri uygulanmıştır. 5 uygulamada ön mordanlı boyama, 1 uygulamada ise direkt boyama yöntemi kullanılmıştır (Tablo 1). Araştırmada kullanılan %100 yün iplikleri, mordan malzemesi, bitkisel boyarmaddeler ve uygulama işlemleri Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Doğal Boyama Laboratuvar'ında gerçekleştirilmiştir. Çalışmada kullanılan boyama reçeteleri ve işlemleri tablolar biçiminde bulgular kısmında sunulmuştur.

Tablo 1. Kullanılan Boya Bitkileri ve Yöntemleri

Boya Bitkileri	Yöntem
Cehri (<i>Rhamnuspetiolaris</i>)	Ön mordanlı boyama
Karamuk Kökü (<i>Berberis Vulgaris</i>)	Direkt boyama
Andız/Bit Otu (<i>Inula Viscosa L. Aiton</i>)	Ön mordanlı boyama
Papatya (<i>Anthemis Chia</i>)	Ön mordanlı boyama
Muhabbet Çiçeği (<i>Reseda Luteola L.</i>)	Ön mordanlı boyama
Boyacı Sumağı (<i>Cotinus Coggygia Scop</i>)	Ön mordanlı boyama

Uygulanan Boyama Yöntemleri Ön Mordanlı Boyama

Doğal boyalarla geleneksel yün iplerinin boyama yöntemleri incelendiğinde ön mordanlama, birlikte mordanlama, direkt (doğrudan) mordanlama ve küp boyarmaddeler ile boyama yöntemleri biçiminde sınıflandırılmaktadır (Tüm Cebeci, 2020:659-660). Mordan maddeleri ise doğal boyarmaddelerin birçoğunda kullanılmaktadır. Bu maddeler liflerin kenetlenerek kuvvetlenmesi için bağlayıcı bir etki görevini üstlenmektedir (Enez, 1987). Tekstil lifi ile boya maddeleri arasında köprü işlemine sahip maddelere de mordan maddeleri biçiminde tanımlanır (Dölen, 1992). Mordan maddeleri incelendiğinde kimyasal ve doğal yapıda birçok çeşidinin uygulandığı araştırmalarla ortaya konulmuştur. Kimyasal mordan maddeler olarak şap ($KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$), demir sülfat ($FeSO_4 \cdot 7H_2O$), bakır sülfat ($CuSO_4 \cdot 5H_2O$) vb'dir. Doğal mordan maddeleri ise sirke, tuz, narenciye suyu, kül, ekme mayası, kil, limon, yosun gibi sıralanabilir (Başaran, Sarıkaya, 2015: 453). Mordanlama işleminin tarihsel süreci incelendiğinde yaklaşık olarak M.Ö. 2000'li yıllarda Hindistan'da ortaya çıktığı görülmüştür. M.Ö. 3000'li yıllarda ise Sümerlilerin, şap ve demir sülfat malzemesini saf biçimde çıkardıkları tespit edilmiştir. Bu çerçevede şap, saf biçimde kullanılan ilk kimyasal bileşiktir. Anadolu bölgesinde ise şap, Hititler tarafından M.Ö. 2000 dolaylarında üretilmiştir (Dölen, 1992). En fazla tercih edilen mordan maddelerinden olan şap ön mordanlama biçiminde uygulama çalışmasında da kullanılmıştır (Tablo 2).

Direkt (Doğrudan) Boyama

Bitkilerde bulunan boyarmaddelerin direkt (doğrudan) süre ve sıcaklığa bağlı biçimde elyafa aktarılması yoluyla oluşturulan bir boyama tekniğidir (Karadağ, 2007). Boyama işleminde, elyaf ile direkt olarak kimyasal bağlanma söz konusudur (Dölen, 1992). Örnek olarak yün elyafı, sulu çözeltilerde boyarmaddenin süre ve sıcaklık tesiri ile direkt boyama oluşturur. Uygulanan boyama tekniğinde boyarmaddelerin bazik grup veya asidik gruplar içermesi durumu önemlidir. Özellikle protein elyafı mevcut boyarmaddenin içeriğine göre reaksiyona girer ve bu işlemin neticesinde boyarmadde elyafa bağlanır (Tüm Cebeci, 2020). Karamuk Kökü (*Berberis Vulgaris*) bitkisi kullanımında direkt boyama yöntemi uygulanmıştır (Tablo 4).

Uygulamada Kullanılan Sarı Renk Veren Bitkisel Doğal Boyarmaddeler

Cehri (*Rhamnus Petiolaris*)

Cehri, bitkisel boyacılığın gelişmesinde etkili olan, Türkiye'de önemli ölçüde tarım ve ticareti yapılmış bir boya bitkisidir (Kayabaşı ve Arlı, 2001). Sarı renk için en fazla kullanılan ve en özgün sarı renk oluşturan boya bitkisi olarak tanımlanmaktadır. *Rhamnus petiolaris* adıyla bilinen bu bitkinin

meyveleri yeşil iken toplanıp kurutularak sarı renk elde edilmektedir (Gönül, 1957). Cehri; eğimli ve taşlı toprakta oluşan ortalama boyu 3 metreye kadar gelişen bir ağaçtır (Fotoğraf 1). Cehri bitkisi XX. yüzyıla kadar Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde özellikle, Niğe Kayseri, Konya, Nevşehir, Tokat, Maraş, Ankara, Gaziantep Afyon, Uşak gibi farklı bölgelerde arazi ortamlarında yetiştirilmiştir (Somuncu, 2004).

Genç, 2014 yılında yapmış olduğu “Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde” Cehri ile ilgili olarak 1805 yılına ait birtakım dökümanları incelemiştir. Boyarmaddenin Fransa, İngiltere ve birçok Avrupa lkelerine Tarsus ve İzmir limanlarından ihraç edilen önemli bir boyarmadde olduğunu tespit etmiştir (Genç, 2014).

Geçmiş eski dönemlere dayanan cehri bitkisi, Türkiye'den ihracat çalışmalarının gerçekteştirildiği zamanlarda “Altın ağacı” biçiminde isimlendirilmiştir (Enez, 1987, Eşberk ve Hamancıoğlu,1953). 15. ve 17. yüzyılda Cehri, Anadolu bölgesinde dokunan sayısız halı iplerinin sarı renk analizlerinde boyarmadde olarak saptanmıştır. 16. yüzyıl Osmanlı döneminde birçok saray kumaşında kullanılmıştır. Ayrıca 19. yüzyıl dönemi Hereke halı dokumalarında önemli miktarda sarı renk tonlarının Cehri ile boyandığı saptanmıştır (Fotoğraf 2). Boyama çalışmasında bitkinin kurutulma işleminden sonra meyvelerinin oğtlmesi ile mordanlı boyama işlemi yapılmaktadır (Karadağ, 2007). Yn iğinin mordanlama işlemi ve Cehri bitkisi ile boyama yöntemi ve uygulama çalışması Tablo 3'de gösterilmektedir.

Fotoğraf 1. Cehri (*Rhamnus Petiolaris*) Bitkisi (Genç,2014:206).



Fotoğraf 2. 19. Yüzyıl Sonlarına Ait Halı, Arka Yüzeyinden Detay, Yıldız Şale Kasrı Hümayun'u, İstanbul, Envanter No7/28, (Karadağ, 2007: 35).



Karamuk Kökü (Berberis Vulgaris)

Bitkinin özellikleri incelendiğinde boyu yaklaşık 2 metre civarında çok yıllık, dikenli ve salkım biçiminde, sarı renkte çiçekleri bulunan bir bitki olduğu görülmektedir (Fotoğraf 3). Karamuk bitkisinin köklerinin kullanımı ise 14. yüzyıla dayandırılmaktadır. Kolay ve çabuk boyama işlemine sahip bir bitkidir. Tarihsel süreçte 1. Dünya Savaşı döneminde Osmanlı ordularında kullanılan çadırların boyanması için bu bitkiden yararlanılmıştır. Özellikle Anadolu'nun birçok bölgesinde yün iplerinin boyanmasında da tercih edilen renklendir. Bitkinin kurutulma işleminin ardından öğütülmüş olan kökleri ile direkt boyama tekniği uygulanmaktadır (Karadağ, 2007). Yün ipinin direkt boyama işlemi çerçevesinde Karamuk kökü bitkisi ile boyama yöntemi ve uygulama çalışması Tablo 4'de sunulmuştur.

Fotoğraf 3. Karamuk (*Berberis Vulgaris*), (Karadağ, 2007: 18).



Andız/Bit Otu (*Inula Viscosa* L. Aiton)

Bitkinin özelliği incelendiğinde yaklaşık 2 metre civarında yüksekliği olan, kıyı bölgelerde yetişen, sarı renkte çiçekler açan bir bitki cinsi olduğu görülmektedir (Fotoğraf 4). Boyarmadde içeriğindeki haslık oranı son derece yüksektir. Araştırmalarda Batı Anadolu bölgesinde dokunan halı örneklerinde quercetin ile beraber iki değişik boyarmadde ek olarak tespit edilmiştir. Bu maddeler ise G1 ve G2 biçiminde adlandırılmıştır. Boyama çalışmasında bitkinin kurutulma işleminin ardından öğütülmüş çiçekleri, yaprakları ve sapları ile mordanlı boyama tekniği uygulanmaktadır (Enez, 1987). Yün ipliğinin mordanlama işlemi ve Andız Otu / Bit Otu bitkisi ile boyama yöntemi ve uygulama çalışması Tablo 5'te sunulmuştur.

Fotoğraf 4. *Andız/Bit Otu (İnula Viscosa L.)*, (Karadağ, 2007: 27).



Papatya (*Anthemis Chia*)

Papatya bitkisi beyaz renkte patellere sahip ayrıca orta kısmında sarı renkli çemberi bulunan yaklaşık olarak 30 cm. kadar büyüeyebilen bir bitki türüdür (Fotoğraf 5). Boyarmaddesi sarı apigeninin çiçeklerinde mevcuttur. (Enez, 1987). Türkiye'de yaklaşık olarak 50 çeşit papatya (*Anthemis*) yetişmektedir. Bu bitkileri birbirinden ayırabilmek ise nispeten güçtür, bitkisel boyarmaddede olarak Papatya bitkisinin 10 çeşidinin üzerinde kullanımı mevcuttur. İncelenen arkeolojik tekstillerin boyama analizlerinde yün ve ipek ipliklerine ilişkin özellikle Papatya'ya ait boyarmaddelerin kullanıldığı görülmüştür. 19. yüzyılın ilk yarısına ait halı örneği incelendiğinde sarı renkli iplerin papatya bitkisi ile boyandığı Karadağ'ın analizlerinde test edilmiştir (Karadağ 2007). (Fotoğraf 6). Boyama çalışmasında bitkinin kurutulma işleminin ardından öğütülmüş

olan çiçeklerinden ön mordanlama tekniğine göre boyama çalışması yapılır (Karadağ, 1997; Karadağ, 2007). Yün ipinin Papatya bitkisi ile ön mordanlama işlemi, boyama yöntemi ve uygulama çalışması Tablo 6'da sunulmuştur.

Fotoğraf 5. *Papatya (Anthemis Chia), Beyaz Papatya* URL:1



Fotoğraf 6. 19. Yüzyılın İlk Yarısı Halı, Sentez A.Ş. Koleksiyon Envanter No: 116/237, (Karadağ, 2007:92).



Muhabbet Çiçeği (Reseda Luteola L.)

Bitkinin boyu 1,5 metre yüksekliğine kadar büyüeyebilen Reseda ailesinin içinde yer alan çok yıllık bir bitkidir. Mayıs ve Haziran aylarında sarı çiçekler açmaya başlar, küçük boyuttaki çiçekler ard arda dizilerek salkım biçiminde yukarıya doğru incelen sivri boyutlu formlar meydana getirirler (Fotoğraf 7). Bitkinin temel boyarmaddesi ise Luteolin'dir (Enez, 1987). Bitkinin yetişme şartlarında ise nemli, kumlu, çakıllı daha çok yabani ortamlarda bulunduğu saptanmıştır. Tarihsel süreci incelendiğinde Neolitik döneme ait buluntularda İsviçre'de yapılan arkeolojik göl kazısı esnasında çiçeğin tohumlarına rastlanmıştır. M.Ö. 6. yüzyıla ait olan Nubia tekstillerinin boyarmaddesi incelendiğinde ise yine aynı bitkinin kullanıldığı görülmüştür. Muhabbet çiçeği aynı zamanda Helenistik ve Roma dönemlerinde önemli bir boya bitkisi olarak kullanılmıştır. Roma döneminde bu bitkinin ışık haslığı yüksek olarak görülmüştür ve çeşitli kıyafetlerin boyanmasında tercih edilmiştir. Bir başka araştırmada ise 3. 10. yüzyıla ait Koptik tekstillerinin boyarmadde analizlerinde Mısır'da yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Bitki tarımı ise 19. yüzyıl sonlarına kadar Türkiye ve Avrupa'da yapılmıştır. (Karadağ, 2007). Boyarmaddenin Anadolu'daki kullanımı ise 17. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Türk Halı dokuma sanatının da en ihtişamlı dönemlerinden biri olarak kabul edilen 16. yüzyılın Uşak halıları özellikle Lotto halı grubunu sarı renk analizleri incelendiğinde boyarmadde olarak Muhabbet çiçeği kullanıldığı tespit edilmiştir. Bir başka araştırmada 17. yüzyıl dönemine ait Lotto halı dokumasında Luteolin boyarmaddesinden elde edilen parlak sarı tonun 300 seneden daha fazla renk yoğunluğunu muhafaza ettiği gözlemlenmiştir (Karadağ, 2007; Enez, 1987). Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu döneminde oldukça popüler olarak yün ve ipek kumaşların sarı renk boyamalarında da tercih edilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan 16. yüzyıla ait Kemha kumaşın sarı ve yeşil rengin sarı bileşenleri incelendiğinde muhabbet çiçeği bitkisi ile boyanmış olduğu tespit edilmiştir (Karadağ, 2007: 83) (Fotoğraf 8).

(Fotoğraf 9) Topkapı Sarayı Müzesinde XVI. yüzyıla ait 122x44 cm. boyutlarında ipekli kumaşın boyama analizlerinde atkı takviyeli bölümün sarı renk içerdiği boyarmaddelerin ise Luteolin Apigenin olduğu saptanmıştır. Bu çerçevede boyarmadde kaynağı Muhabbet çiçeği (Reseda luteola) olarak tanımlanmaktadır (Karadağ, 1993). Özellikle uygulamada kullanılan son derece parlak sarı tonlar Muhabbet çiçeğindeki Luteolin boyarmaddesi içermesinden kaynaklanmaktadır. Boyama işleminde bitkinin kurutulmasının ardından öğütülmüş çiçek, gövde ve yaprakları ile ön mordanlı boyama yöntemine göre boyama işlemi yapılmıştır. Uygulama Tablo 7'de sunulmuştur.

Fotoğraf 7. *Muhabbet Çiçeği (Reseda Luteola L.), (Karadağ, 2007: 83).*



Fotoğraf 8. *16. Yüzyıl Kemha Kumaşı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Envanter No: 13/1631, (Karadağ, 2007: 83).*



Fotoğraf 9. *16. Yüzyıla ait İpekli Kumaş, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Envanter No:13/1907, (Karadağ, 1993: 137).*



Boyacı Sumağı (Cotinus Coggyria Scop)

Boyacı Sumağı boyu 5 metreye kadar büyüeyebilen bir ağaçtır. Oval, saplı, tüysüz yaprakları ile bilinmektedir (Fotoğraf 10). Çiçekleri ufak sarı ve yeşil renklindedir. Çiçekler bir araya gelerek piramit formunu oluşturur. Meyve olgunlaştığı sırada kırmızı tonlarda renkli bir küre biçimine gelir. Tohumalar da rüzgar tarafından uzaklara taşınabilmektedir (Enez, 1987). Güney Avrupa ve Çin kökenli olarak bilinen Boyacı sumağı “Duman ağacı” ve “Peruk çalısı” biçiminde de ifade edilmektedir (Karadağ, 2007). Ülkemizde Akdeniz ve Doğu Karadeniz bölgelerinde yetişmektedir. Boyarmaddenin en önemli kaynağı Fisetin’dir ve gövdenin iç kısmında bulunur. Fisetinin yanısıra Tanen içeren yapraklarda boyama da kullanılmaktadır. Anadolu’da bitkinin boyarmaddeleri üzerinde yapılan incelemelerde özellikle odun kısmında % 3,25 Fisetin ve kabuk kısmında ise %2 Myricetin bulunduğu tespit edilmiştir. Bitkinin iç bölümünün şap mordanla ekstraksiyonundan temiz sarı bir renk elde edilmektedir. Alkali ilavesi yapıldığında ise portakal rengine dönüşmektedir. Ancak bu renklerin hiçbirinin ışık haslığı yoktur. Yapraklar ve saplar kullanıldığı taktirde içerisinde bulunan tannik asit ve demir mordanla kahverengiden siyah tona yaklaşan renkler elde edilebilmektedir (Enez, 1987). Tarihsel süreçte Roma İmparatorluğu’ndan bu yana boyarmadde kaynağı olarak kullanılmıştır. Orta Çağda Avrupa’da ekonomik açıdan önemli bir yer teşkil etmiştir. 19. yüzyıl döneminde yapılan dokumaların da bu bitki sarı renk boyamalarda yaygın bir biçimde kullanılmıştır. 19. yüzyıl sonuna ait halı eserde kullanılan sarı tonlar Boyacı Sumağı ile boyanmıştır (Fotoğraf 11). Birinci Dünya savaşı döneminde Türk ordusundaki askerlerin giydikleri üniformaların da ve kullandıkları çadırların da bu bitkinin yaprakları ve ince dalları ile boyama işlemi yapılmıştır. Anadolu’da ise 19. yüzyıl halılarında sarı renkli iplerin boyanmasında tercih edilmiştir (Karadağ, 2007; Özbel, 1949). Boyama çalışmasında bitkinin kurutularak öğütülmüş olan yaprakları, kabuklar ve filizler ile mordanlanmış iplere boyama işlemi yapılmıştır (Tablo 8).

Fotoğraf 10. *Boyacı Sumağı (Cotinus Coggyria Scop)* URL:2




Fotoğraf 11. 19.Yüzyıl Sonuna Ait Halı, Sentez A.Ş. Koleksiyon Env No: 318.155, (Karadağ, 2007:30).




Bulgular **Boyama Reçeteleri ve Uygulama Yöntemleri**


Tablo 2. *Yün İpliğinin Mordanlama Uygulaması*

Mordanlama	Uygulama
	<p>İp ağırlığı üzerinden %20 şap $KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$ hassas terazide tartılır ve mordanlama banyosuna eklenir. Çözünme işleminin ardından yün ipi eklenir. Kaynama noktasına getirilir. Yaklaşık 100 °C 'de 1 saat bekletilir. İp banyo içerisinde soğumaya bırakıldıktan sonra banyodan çıkartılarak kurutma işlemi yapılır.</p>


Tablo 3. *Cehri (Rhamnus petiolaris) Bitkisi İle Boyama Uygulaması*

Örnek boyanan %100 Yün İpliği	Boya bitkisi	İçerdiği maddeler	Renk	Yöntem	Sıcaklık	Süre
	Cehri (Rhamnus petiolaris)	(Rhammetin, quercetin, emodin, rhamnazin, kaempferol)	Sarı (koyu sarı)	Ön mordanlı boyama	100 °C	30 dk.
İşlem	Mordanlanmış olan yün ipinin yaklaşık %20 oranında Cehri bitkisi ezilerek öğütülür 1/50 ölçekteki boyama banyosuna eklenir. Kaynama noktasında yün ipi ilave edilir ve 30 dk. kaynatma işlemi sonrasında ipler banyodan çıkartılır. Yıkama, durulama işleminden sonra kurutulur.					


Tablo 4. *Karamuk Kökü (Berberis Vulgaris) Bitkisi İle Boyama Uygulaması*

Örnek boyanan %100 Yün İpliği	Boya bitkisi	İçerdiği maddeler	Renk	Yöntem	Sıcaklık	Süre
	Karamuk kökü (Berberis vulgaris)	Berberin	Sarı	Direkt boyama	100 °C	30 dk.
İşlem	Bitki öğütüldükten sonra uygun oranda su içeren boyama banyosuna ilave edilerek ısıtılmaya başlatılır. Kaynama noktasına geldiğinde yün ipi eklenir. Bekleme süresi 30 dk. civarındadır. Ardından yün ipleri boyama banyosundan çıkartılır. Yıkama ve durulama işleminden sonra kurutulur.					


Tablo 5. *Andız Otu /Bit Otu (Inula viscosa L. Aiton) Bitkisi İle Boyama Uygulaması*

Örnek boyanan %100 Yün İpliği	Boya bitkisi	İçerdiği maddeler	Renk	Yöntem	Sıcaklık	Süre
	Andız / bit otu (Inula viscosa L. Aiton)	Quercetin, G1, G2	Sarı	Ön mordanlanma boyama	100 °C	30 dk.
İşlem	%20 oranında mordanlanmış olan yün ipinin ağırlık miktarının %30'u oranında Andız (Bit otu), uygun miktarda su eklenerek boyama banyosuna konulur. Kaynama noktasında yün ipleri ilave edilir. İşlem 30 dk. sürer. Ardından yıkama ve durulama işlemi yapılır gölgede ve açık havada kurutulur.					


Tablo 6. *Papatya (Anthemis chia) Bitkisi İle Boyama Uygulaması*

Örnek boyanan %100 Yün İpliği	Boya bitkisi	İçerdiği maddeler	Renk	Yöntem	Sıcaklık	Süre
	Papatya (Anthemis chia)	Apigenin, Quercetin, Luteolin	Sarı	Ön mordanlanma boyama	100 °C	30 dk.
İşlem	Mordanlanmış yün ipi ağırlığının yaklaşık %50'si oranında papatya, uygun oranda su içeren boyama banyosuna eklenir. Kaynatma çalışması 100 °C uygulanır. Daha sonra yün ipleri eklenir, boyama süresi ise 30 dk'dır. Yün ipleri boyama banyosundan alınır. Ardından yıkama ve durulama işlemine uygulanır ve kurutulur.					

Tablo 7. Muhabbet Çiçeği (*Reseda luteola L.*) Bitkisi İle Boyama Uygulaması

Örnek boyanan %100 Yün İpliği	Boya bitkisi	İçerdiği maddeler	Renk	Yöntem	Sıcaklık	Süre
	Muhabbet çiçeği (<i>Reseda luteola L.</i>)	Luteolin, apigenin	Sarı	Ön mordanlı boyama	100 °C	30 dk.
İşlem	Mordanlanmış olan yün ipinin %20'si kadar Muhabbet çiçeği 1/50 oranındaki boyama banyosuna eklenir. Kaynama noktasında yün ipler eklenir ve 30 dk. bekletilir. Ardından yün iplikleri boya banyosundan çıkartılır. Yıkama ve durulama işlemi yapılır ve kurutulur.					

Tablo 8. Boyacı Sumağı (*Cotinus Coggria Scop*) Bitkisi ile Boyama Uygulaması

Örnek boyanan %100 Yün İpliği	Boya bitkisi	İçerdiği maddeler	Renk	Yöntem	Sıcaklık	Süre
	Boyacı Sumağı (<i>Cotinus coggria scop</i>)	Fisetin, sulfurein, sulfuretin.	Sarı	Ön mordanlı boyama	100 °C	30 dk.
İşlem	%20 oranında mordanlanmış olan yün ipinin ağırlığının %30 civarında Boyacı sumağı yeterli miktarda su bulunan boyama banyosuna ilave edilir. Kaynama noktasından sonra yün ipleri eklenir ve 30 dk. kaynatılır. Ardından yıkama ve durulama işlemi yapılır ve açık havada kurutulur.					

Sonuç

Doğal boya bitkilerinden boyarmadde elde etme işlemi daha çok geleneksel sanatlarda ve geleneksel reçetelerle uygulanan boyama çalışmalarını içermektedir. Yapılan araştırmada tarihi çok eski dönemlere dayanan boyarmaddeler incelenmiştir.

Geleneksel Türk el sanatında ve kültüründe önemli bir yeri olan, dokumaların da ana malzemeleri niteliğinde yer alan %100 yün iplerine uygulamalar yapılmıştır.

Bu kapsamda özellikle sarı renk boyamada kullanılan boya bitkileri tercih edilmiştir. Sarı renk veren 6 ayrı boya bitkisi kullanılmış ve boyama uygulamaları yapılmıştır. Bu doğrultuda doğal boyamacılıkta kullanılan yöntemlerden 5 uygulamada mordanlı boyama ve 1 uygulamada ise direkt boyama yöntemi ile çalışmalar yapılmıştır. Mordanlama işlemi için yün iplerine ağırlıkları üzerinden %20 oranında şap $KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$ malzemesi tercih edilmiştir. İşlem prosesi olarak hassas terazi kullanılarak ölçümler yapılmıştır. Mordanlama banyosunun hazırlanması, çözünme işlemleri, yün iplerinin banyoda belirlenen sıcaklık ve sürelerde bekletilmesi, soğutma işlemleri ve banyodan çıkartılarak kurutma işlemleri uygulamada kullanılmıştır.

Ön mordanlama uygulanan boya bitkileri ise; Cehri (*Rhamnus Petiolaris*), Andız/Bit Otu (*Inula Viscosa L. Aitton*), Papatya (*Anthemis Chia*), Muhabbet Çiçeği (*Reseda luteola L.*) ve Boyacı Sumağı (*Cotinus coggygria Scop*)'dır.

Tüm boya bitkilerinin uygulama reçetelerinde bitkinin öğütülmesi, hasas terazide yün iplerinin ve boya bitkilerinin tartılması, boya banyosunun hazırlanması yün iplerinin belirlenen sıcaklık ve süre ile banyoda muamele edilmesi, yıkama ve kurutma işlemleri ile gerçekleştirilmiştir.

Karamuk kökü (*Berberis Vulgaris*) bitkisi ile boyama çalışması için ise direkt boyama işlemi uygulanmıştır. İşlem prosesleri diğer bitkilerde olduğu gibidir. Ancak diğer boya bitkilerinden farklı olarak ön mordanlama işlemi yapılmamıştır.

İlgili tüm boya bitkilerinin boyama işlemleri ve süreçleri reçeteler biçiminde sunulmuştur. Araştırmada kullanılan farklı bitkilerden elde edilen sarı renklerin tonları incelendiğinde de farklı sarı varyasyonları saptanmıştır.

Bu kapsamda tarihi geleneksel dokuma sanatlarındaki eserler araştırıldığında ise analizleri yapılmış beş uygulamaya ulaşılmıştır. Bu uygulamalar; Yıldız Şale Kasrı Hümayun'unda yer alan 19. yüzyıl son çeyreğine ait halı dokumasında kullanılan sarı renkli ipler cehri ile, Sentez A.Ş. koleksiyonuna ait 19. yüzyılın ilk yarısı, sarı renk ilmekler papatya bitkisi ile boyanmıştır. Ayrıca Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan 16. yüzyıla ait Kemha kumaşı sarı ve yeşil tonun sarı bileşeni muhabbet çiçeği ile boyanmıştır. Ek olarak Topkapı Sarayı Müzesi'nde arşivlenen 16. yüzyıl dönemine ait ipekli

kumaşda kullanılan sarı tonlar da muhabbet çiçeği ile boyanmıştır. Bir diğer örnekte Sentez A.Ş. koleksiyonun arşivinde 19. yüzyıl sonuna ait halıda kullanılan sarı tonları boyacı sumağı ile boyanmıştır.

Bu çerçevede özellikle tarihi tekstillerde ve dokumalarında ana malzemesi olarak kullanılan ipliklerin gerek restorasyon gerekse konservasyon işlemlerinin sürdürülebilirliği açısından doğal boyarmaddelere ve doğal boyama işlemlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Tüm bu uygulamalar sonucunda geleneksel yöntemlerin ve uygulamaların devam edebilmesi için boyarmaddelerin, boyama reçetelerinin ve metotlarının korunması ve geleceğe aktarılması kültürel varlık açısından önem arz etmektedir. Ayrıca bitkisel boyama işlemlerinin sürdürülebilirliği açısından da doğal bitkilerin üretimi ve tarım çalışmalarının yapılması, yeni iş sahalarının ve iş gücü çevrelerinin kazandırılması da bir diğer önemli husustur.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- Arlı, M. (1984). Doğal Boyalarda Boyama Yetenekleri Üzerine Düşünceler. 2. *Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları no:19. İzmir.
- Arlı, M., Kayabaşı, N., Ilgaz, F. (1993). El Dokuması Halıcılıkta Bitkisel Boya Kullanımının Önemi, *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, 7 (38), 92.
- Aydın, B., Genç, M. (2021). Sarı Renk Veren (Cehri, Muhabbet Çiçeği, Papatya ve Defne). Boyar Maddelerin Pamuklu Kumaşların Boyanmasındaki Haslıkların Tespiti, *SDÜ, Art-E, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14 (28). 831-843.
- Başaran, F.N., Kayabaşı, N. (2012). Yarn Dyeing Applications of Handwoven Carpets in Konya City Ereğli District, *E-Journal of New World Sciences Academy, NWSA-Vocational Education*, 7 (4), 60.
- Başaran, F.N., Sarıkaya, H. (2015). Investigation Of Nutgall And Some Natural Dyes With Mordants Cotton Dyeing And Fastness Level In The Context Of The Ecological Textile Production, *IJASOS- International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 1 (3), 453.
- Çoruhlu, Y. (2015). "İç Asya Kurganlarından Çıkarılan Halı ve Dokuma Materyallerinin Anadolu Türk Halı ve Dokuma Sanatları Bakımından Önemi", *Selçuk Mülayım Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*, Geleneksel Sanatlar Derneği, Lale Yayınları, İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2020). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Ötüken Neşriyat Yayınları, İstanbul.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil Tarihi*, Marmara Üniversitesi Teknik eğitim Fakültesi Yayınları, 92/1, İstanbul.

- Enez, N. (1987). *Doğal Boyamacılık Anadolu'da Yün Boyamacılığında Kullanılmış olan Bitkiler ve Doğal Boyalarla Yün Boyamacılığı*, Marmara Üniversitesi Yayın no:449, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın no:1, İstanbul.
- Eşberk, T., Harmancıoğlu, M. (1953). *Bazı Bitki Boyalarının Haslık Dereceleri*, A.Ü. Ziraat Fakültesi Yıllığı, yıl 2, fasikül 4, Ankara.
- Genç, M. (2022). Gaziantep'te Tespit edilen Bitkisel Doğal Boyarmadde Kaynakları, *Hars Akademi*, 5. Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 166.
- Genç, M. (2014). Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri ile İlgili Bazı Kayıtlar, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-e Sanat Dergisi*, 13,177.
- Gönül, M. (1957). "Türk Halı ve Kilimlerinin Teknik Hususiyetleri", *Türk Etnografya Dergisi*, 2,
- İmer, Z. (1999). Türklerin Dokuma Sanatında Boyacılık, *Erdem*, 10 (29), 341.
- Karadağ, R. (1993). *Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan XVI. yüzyıl'a İlişkin İpekli Kumaşların Boyarmadde Analiz Yoluyla İncelenmesi*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Analitik Kimya Anabilim Dalı, İstanbul.
- Karadağ, R. (1997). Türk Halı Kilim ve kumaşlarında kullanılan Doğal Boyarmaddeler, *Ariş Dergisi*, 11, 46.
- Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Döner Sermaye İşletmeleri Genel Müdürlüğü, Geleneksel El Sanatları ve Mağazaları İşletme Müdürlüğü Yayınları no:3, Ankara.
- Kayabaşı, N., Arlı, M. (2001). Cehri (*Rhamnus petiolaris*)'den Elde Edilen Renkler, *Tarım Bilimleri Dergisi*, 3,128.
- Özbel, K. (1949). *El Sanatları XII*, Klavuz Kitaplar XXIII, C.H.P. Halkevleri Bürosu, Ankara.
- Per, M. (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış, *Yedi, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 8, 17.
- Somuncu, M. (2004). Cehri Üretimi ve Ticaretinin 19. Yüzyılda Kayseri Ekonomisindeki Önemi, *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 22 (Ocak-Haziran), 102.
- Şanlı, H.S. (2011). Halı ve Kilim İpliklerinin Boyanmasında Kullanılan Renkler ve Bu Renkleri Veren Bitkiler, *E-Journal of New World Sciences Academy (Newwsa) Social Sciences*, 6 (4) 464.
- Tüm Cebeci, D. (2020). Anadolu Türk Dokumacılık Sanatında Kullanılan Bazı Doğal Boyarmaddeler ve Özellikleri, *İdil Dil Sanat Dergisi*, 9 (68), 658.
- [URL:1 https://datulab.com/tr/renk-veritabani/papatya.html](https://datulab.com/tr/renk-veritabani/papatya.html)
- [URL:2 http://www.tcfdatu.org/?lang=tr&page=product-detail&id=10](http://www.tcfdatu.org/?lang=tr&page=product-detail&id=10)

KEMANE EĞİTİMİNDE YATAY ÖĞRENME MODELİ* HORIZONTAL LEARNING MODEL IN KEMANE EDUCATION

Gültekin ŞENER**

Özet

Bu çalışmada, Kemane icrasının kendine özgü yapı farklılığından kaynaklanan ve bu farklılığa özgü geliştirilen yeni bir öğrenme modeli tanıtılmaktadır. Kemane eğitimini, temel eğitim, notasal icra eğitimi ve tavrısal icra eğitimi olarak üç basamaklı yapıya ayırarak ilk bölümünün anlatıldığı bu çalışma, özellikle usta –çırak geleneksel öğretimin hakim olduğu Türk halk müziği alanında, bu öğrenme modelinin, kazanımları kaybetmeden yeni modellerin yaratılması, geliştirilmesi ve süreç basamaklarıyla tasnifi izah edilmektedir. Eğitimin temel basamağında sadece Kemane'ye özgü 80 civarında etüd ve egzersizler yazılarak kullanılan eğitim modeli anlatılmaktadır. Bu özel etüd ve egzersizler, Yatay Öğrenme Modelini oluşturarak daha kolay ve kalıcı öğrenmeyi hedeflemektedir. Bu öğrenme modeli, Kemane'nin, diğer tüm yaylı çalgıların aksine, sol elin çalgıyı döndürmesi ve yayın sadece itiş çekiş şeklinde kullanılarak icra ediliş farkından kaynaklanmaktadır. Kemane'nin bu farklı icra durumu, sol el ve sol bilekten yapılan çevirme becerisinin, çalgının hakimiyeti için geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Yatay Öğrenme Modeli, eğitimin ilk basamağı için tasarlanmış temel öğretim yöntemi olup, kolay, kalıcı ve etkili öğrenmeyi sağlayan yapısının uygulamalardan elde edilen olumlu sonuçlarını öğrenme çıktılarında değerlendirilmesi olarak tanımlanmıştır. Çalgının Tutuş basamağından itibaren eş zamanlı Tutuş/Çevrim/Baskılar becerisini geliştirmeyi öncelikleyen Yatay Öğrenme Modelinde, açık tel etüd/ egzersizleri ile başlayan öğrenme süreci, tamamı tartım kalıpları notaları ile dört tel üzerinde yaklaşık 17 adet ezgiden oluşmaktadır. Bu ezgiler çevirme becerisini artırıcı özellik taşımaktadır. Devam eden etüd ve egzersizler dört tel üzerinde sadece birinci parmak için yazılan 20 ezgi, dört tel üzerinde ikinci parmak için dört tel üzerinde üçüncü parmak için ve dört tel üzerinde dördüncü parmak için yazılan ve toplamda 80 civarı etüd ve egzersiz ezgileri ile, Tutuş-Çevrim ve Baskı temel

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:**18.02.2024; **Kabul tarihi:** 12.04.2024.
Kaynak gösterilme: ŞENER, G. (2024): Kemane Eğitiminde Yatay Öğrenme Modeli, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 219-232.

** Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Böl./ THM Anasanat Dalı Samsun / TÜRKİYE
gultekinsener52@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-7857-802X>

eğitiminde, çalgının çevrim ve yay kullanım hakimiyetinin geliştirilmesi sağlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kemane, Kabak Kemane, Kemane Eğitimi, Türk Halk Çalgıları, Kemane’de Yatay Öğrenme Modeli

Abstract

In this study, a new learning model that arises from the unique structural difference of Kemane performance and is developed specifically for this difference is introduced. This study, the first part of which is explained by dividing violin education into a three-stage structure as basic education, notational performance training and attitudinal performance training, aims to show that this learning model is used in the creation, development and process of new models without losing the gains, especially in the field of Turkish folk music where the master-apprentice traditional teaching is dominant. Its classification is explained in steps. At the basic stage of the training, around 80 etudes and exercises specific to Kemane are written and the training model used is explained. These special studies and exercises aim to make learning easier and more permanent by creating the Horizontal Learning Model. This learning model stems from the difference that Kemane, unlike all other stringed instruments, is performed with the left hand rotating the instrument and using the bow only by pushing and pulling. This different performance situation of kemane necessitates the development of the skill of turning from the left hand and left wrist in order to master the instrument.

Horizontal Learning Model is a basic teaching method designed for the first stage of education and is defined as the evaluation of the positive results obtained from the applications in the learning outcomes of its structure that provides easy, permanent and effective learning. In the Horizontal Learning Model, which prioritizes developing the skill of simultaneous Grip/Cycle/Pressures starting from the Grip stage of the instrument, the learning process starts with open string etudes/exercises and consists of approximately 17 melodies on four strings, all with scale pattern notes. These melodies have the feature of increasing translation skills. The ongoing etudes and exercises include 20 melodies written only for the first finger on four strings, for the second finger on four strings, for the third finger on four strings, and for the fourth finger on four strings, with a total of around 80 etudes and exercise melodies, Tutus-Cycle. In the Basic Training of Press and Press, mastery of the instrument's cycle and bow usage is ensured.

Keywords: Kemane, Gourd Kemane, Kemane Training, Turkish Folk Instruments, Horizontal Learning Model in Kemane

Giriş

Günümüzde kullanılan Türk halk çalgılarının fiziksel olarak tarihsel süreçte çok farklı değişimler geçirdiğini, bu değişimlerden bazı farklı çalgılara dönüştüğünü görmekteyiz. Bu değişimi gösteren en önemli çalgılardan biri de Türk halk yaylı çalgılarından olan Kemane’dir.

Kökleri Orta Asya Türk’lerine dayanan, Kopuz’un yayla çalınan türevi olan Kıl Kopuz(oklu kopuz)(Gazimihal,s.129). veya İkliğ olarak bilinen ilk

Türk yaylı çalgısının değişerek günümüze ulaşmış çalgısıdır.(Ögel,1978, s.278).

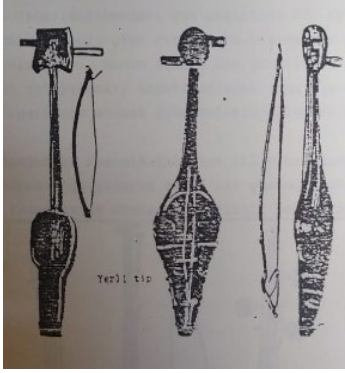


Foto:1.İki Telli Kırğız ve Özbek Yaylıları

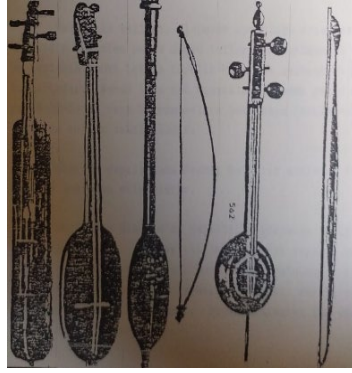


Foto:2. Günümüz Türk Yaylıları

Anadolu'da Kabak Kemane adıyla bilinen ve gelişen, yakın coğrafyalarımızdan Azerbaycan ve İran'da Kemañça / Kamañça adları ile ifade edilmektedir. Yine tarih boyunca en önemli değişim tel sayılarında olmuş, 2 telli yapı günümüzde 4 tel olarak kullanılmakta ve eğitimi sağlanmaktadır. (Gazimihal,1958, s.5).

Bu değişim ve gelişmeleri etkileyen en önemli unsurların, çalgıların eğitimi ve yeni kuşakların bu çalgılarda etkili ve verimli eğitilmesi meselesinde odaklanmaktadır.

Özellikle en yaygın halk çalgımız olan Bağlama eğitiminde kullanılan yöntem ve tekniklerin, akademik boyutlu çalışmaları, bu alanda görülen bireysel yayımların çalgının gelişimine, değişimine ve yaygınlaşarak büyümesine vesile olduğu görülmektedir. Yakın tarihimizde ve günümüzde Bağlama eğitiminde farklı birçok metod çalışmaları yapılmış ve eğitimde kullanılmaktadır.



Foto:3. Bazı Bağlama Metodu Örnekleri

Bu farklı çalışmalar, bireysel tespit ve tecrübeye dayanan, pratik olgulardan teorik tanımlamalara dönüştürülmüş, yararlılıkları test edilerek geliştirilmiş yöntem ve teknik çalışmalardır. Türk halk müziğinin ana çalgısı olan Bağlama özelinde yapılan metodolojik çalışmaların artması ve gelişmesi, diğer halk çalgılarında da görülmeye, aynı zamanda yaygınlaşmasının getirdiği öğrenme talebine bağlı, daha kolaylaştırılmış, etkisi olan modellerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Esasında çalgıları yaygınlaştıran ve talebini artıran önemli unsur metodolojik öğrenme ve öğretme imkanlarının varlığıdır. Bu imkanlar, öğrenme çıktılarını ve kazanımlarını fark ederek öğrenmenin bir sonraki adımına aktarılacak öğrenme davranışlarını ve materyallerinin fark edilmesi açısından önemli bir etkinliktir. Konunun önemi Dr.Savaş Ekici'nin 7.baskısı yapılan “Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri” adıyla çıkan kitabında şu şekilde anlatılmaktadır:

“Usta çırak ilişkisi içerisinde öğretilerek günümüze kadar gelen bağlama, gerek teknolojinin gelişmesi ve gerekse Türk Müziği eğitimi veren kurumların açılması ile birlikte;sistemli ve metoda dayalı eğitimi ve öğretim zorunlu hale getirmiştir.”(Ekici,2022, s.7)

Kemane bu kapsamda değerlendirilmesi gereken halk çalgılarından biridir. Ülkemizde kurumsal Türk müziği eğitiminin başlaması ile bir çok alanda olduğu gibi, çalgı eğitiminde de metodolojik çalışmalar yapıldı. Tarihsel derinliği ve günümüzün halk müziği icrasında önemli bir yeri olan Kemane'nin nasıl ve hangi yöntemle öğretiminin sağlandığı bu kapsamda önem kazanmaktadır.

Tarihsel boyutunu değerlendirdiğimizde bu çalgının sadece batı coğrafyalarına değil, Orta Asya'dan doğu bölgelerde bulunan Hindistan, Çin, Japonya ve güney Asya'da Pakistan gibi ülkelerde halk çalgıları olarak karşımıza çıkmış ve yine menşei olarak Orta Asya Türkleri gösterilmiştir (Ögel, 1997, s. 199)

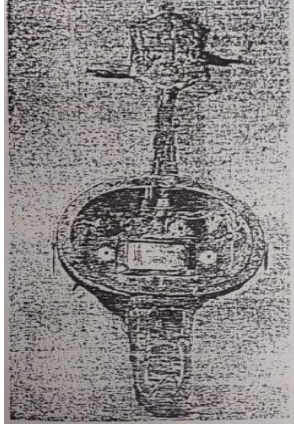


Foto:4. (8.yy'da en Eski Ortaasya Kazak ve Kırgız Yaylısı (Sarıbayev, 1978, s.279).

Orta Asya Türklerinin *ıklığ/Kıl Kopuz/Oklu Kopuz* adları koydukları bu çalgıyı Anadolu'ya taşıdıktan sonra Kafkas ve Anadolu coğrafyasında son olarak *Kemane/ Kemança* ifadesi karşımıza çıkmaktadır. Gövdesinin su kabağından yapılmış olmasından dolayı "*kabak kemane*" ifadesini de görmekteyiz. Anadolu'ya gelene kadar Türklerin göç yolları ile gittiği coğrafyalarda farklı adlar almış, bulunduğu bölgenin müzik kültürüne katkı sağlamıştır. (Ögel, 1997, s. 199)

Ancak Ulusal müzik boyutuyla en çok Azerbaycan, kuzey İran ve Türkiye'de kullanıldığını, Türkiye'de ise kurumsal eğitimine ilk Türk müziği okulu olarak 1976 yılında açılan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarında eğitimine başlanmıştır. (Durmaz, Değirmencioğlu, 2021, s.194)

Yöntem

Kemane, Akdeniz bölgesi, batı Anadolu ve Azeri halk ezgilerinde kullanılan bir mahalli çalgı konumundan Türk Halk müziğinin tüm bölge tavırlarında icra edilebilen yaygın çalgılar konumuna gelebilmiştir. Ortaasya'da iki telle çalınan *oklu kopuz*, *kız kopuz*, *ıklığ* gibi adlarla müzik tarihindeki yerini alarak, günümüzde *Kabak Kemane/Kemane* adıyla dört tel

ve 2 oktavı aşkın bir ses sahasına sahip olduğu görülmektedir.(Şener,1994, s.17).

Bu değişim ve gelişmeler eğitim konusunun planlanması zorunluluğunu göstermiş, yıllar içinde bu planlamaların metodolojik içeriğe kavuşturulması hususiyeti belirlemiştir. Kemane'nin tüm yaylı çalgılara göre eğitim ve icrasında önemli bir farklılık bulunmaktadır. Keman,Viola,Violansel,Kontrubas,Klasik kemençe gibi yaylı çalgıların icrasında yayın telle buluşmasını sağlamak için yayın yönü değişmektedir. (Uçan,Can, 2006,s.4-6) Kabak Kemane/Kemança ve Karadeniz Kemençesi eğitime icrasında ise tam tersi bir durum olup, yayın telle buluşmasını sağlamak için Kemane'nin sol elde döndürülmesi gerekmektedir. Bu eğitiminin temel basamağında özel ve farklı bir yöntemin kullanılmasını gerektirmektedir. Çünkü Kemane icrasında yayı sabit olarak sadece itiş-çekiş şeklinde 2 yönde kullanmakta olup; yay ile telin teması için çalgı çevrilmektedir. Bu durum eğitimin temel aşamasında çevrim alıştırmalarını sürekli ve kesintisiz yapmayı gerektirmektedir.Yani eğitimin *baskı* aşamasına geçmeden önce *çevrim* alıştırmalarıyla bu beceriyi kazandırmak zorunlu bir uygulamadır. Hatta çalgı ve yayın ilk tutuşu sağlanırken, eş zamanlı açık tel üzerinde *TUTUŞ-YAY-ÇEVİRİM* çalışması yapılarak, TUTUŞ'tan çalgının sol elde tutuşu, YAY'dan yayın açık tellerde temiz ses çıkarmasını ve ÇEVİRİM'den ise yayın tellere temasında çalgıyı *çevirme* etkinliği ifade edilerek ders işlenmesinin verimliliği ve mukavemeti artırdığı görülmüştür. Bu sebeple eğitimin ilk hamlesi sağılan eylem çalgıda doğru oturuş ve çalgıyı tutuş şeklidir.



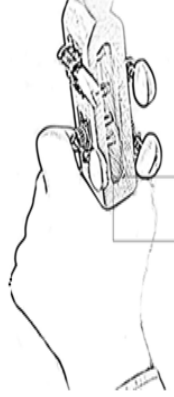
Şekil:1. Kemane ve Yay Tutuş-Oturuş

Çevrim, yayın dört tele sırasıyla değerek Kemaneden ses çıkarmasını sağlamak için sol elin, bilekten sağ ve sol yönlere çapılan döndürme işlemidir.

Bu işlemim doğru olması, dar olan teller arasındaki mesafede yayın istenilen tele değmesini sağlamasına ve bunun da döndürme(çevrim) uygulamasının ustalikle yapabilmesine bağlıdır.



Şekil:2.Sol El Kemane Tutuş Görünümü



Şekil:3.Kemane tutuş Üst Görünümü

Kemane'nin başlangıç eğitimi aşamasında kullanılan bu özel durumdan kaynaklı yöntem, beraberinde çalgıya has özel egzersiz ve etüdlerin yazılmasını gerektirmiştir. Bu özel egzersiz ve etüdlerin oluşmasında çevrim alışkanlığının kazanımını öncelikleyen açık telde melodik yapılar oluşturularak, ÇEVİRİM becerisi kazandırmak, reflekse dönüştürmek ve pekiştirici özellik kazandırmak için, açık tel etüd egzersizlerinden sonraki ikinci adımda *BASKILAR'a* geçilmektedir. Baskılar başlığı altında I.II.III.ve IV. Parmakların hangi telde hangi seslere basabileceği şematik parmak görseli üzerinde Kemane'nin klavyesi üzerinde tanımlanmaktadır.

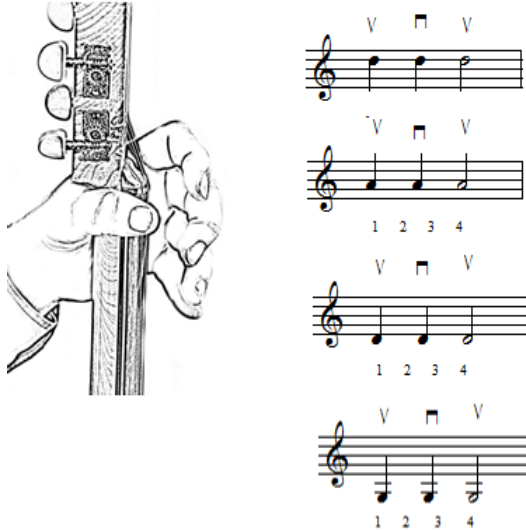
Tüm bu aşamalarda çalgının öğrenilmesinde yeni bir "*Yatay Öğrenme Etkinliği*" adıyla farklı bir öğretim yöntem geliştirilmiştir.

"*Yatay Öğrenme Etkinliği*", eğitimin ilk safhasında açık tellerde başlayan ve baskılarda devam ederek *çevrim* becerisini öncelikleyen, kalıcı bir temel eğitim yöntemidir.

Bu uygulamaya göre, dört açık telde ve devamında geçilen baskılarda tüm egzersiz ve etüdler Kemane'ye özel yazılarak artırılmış öğrenme etkinliği kurgulanmıştır.

Eğitimin ilk basamağında kullanılan bu yöntemde, **Tutuş**, **Çevrim**, **Baskılar** şeklinde sıralanan öğrenme adımlarının tamamında eş zamanlı uygulama yapılmaktadır. Birinci tutuş adımında, Kemane'nin sol ele yerleştirilişi ile yayın sağ elde tutuşu öğretilir. Yay tutuşu eş zamanlı olarak iki yönü kullanılarak, itiş (") ve çekiş (≥) şeklinde ses çıkarılması sağlanır. Aynı anda sol el bileğin döndürülmesi ile değdiği telde ses elde edilişi öğretilir ve Çevrim eğitimi açık tel üzerinden baskılara geçmeden becerisinin sağlanması istenir.

Açık Tellerde Tutuş/ Çevrim ve Yay Uygulamaları



Şekil: 4.Sol El Parmakların Duruşu Nota:1.Açık Telde

Çevrim Alıştırması

Bu çalışmada nota değeri farklı kalıplar dört tel üzerinde yoğunlaştırılmış çevrim uygulamaları ile devam ettirilir. Başlangıçta tellerde uzun kalıplar yapılırken, ilerleyen uygulamalarda aynı ölçü içinde çevrimler sıklaştırılarak çevrim alışkanlığının artırılması sağlanır.

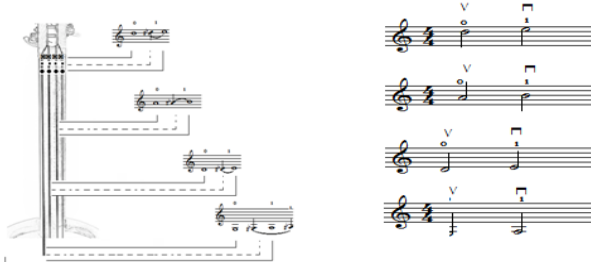
Örnek. Egzersiz



Nota:2.Açık Telde Noktalı Çevrim Alıştırması

Yatay Öğrenme Etkinliğinde parmakların eğitimi sağlanırken, ÇEVİRİM etkinliği kesintisiz devam etmektedir. Dört tel üzerinde açık sestem I. parmak ezgileri yazılmış, aynı zamanda farklı tartım kalıpları ile de solfej yetisi Kemane eğitimi üzerinden kazandırılmaya çalışılmaktadır.

Dört Tel Üzerinde I.Parmak Baskıları

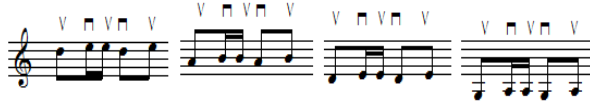


Şekil:5.Dört Telde 1.Parmak Sesleri

Nota:3. Dört Telde 1.Parmak Baskısı

Yatay Öğrenme Etkinliğinde, Birinci açık tel “RE” sesinden “Mİ” sesine I. parmak baskısı, İkinci açık tel “LA” sesinden “Sİ” sesine, Üçüncü açık tel “RE”sesinden “Mİ” sesine ve Dördüncü açık tel “SOL” sesinden “LA” sesine farklı tartım kalıpları ile I. Parmak BASKI çalışmalarını güçlendirmek için 25 civarında etüd/egzersiz yazılarak kullanılmaktadır. Bu etüd/egzersizlerin tamamı, yıllar içinde yapılan ders pratiklerinden oluşmaktadır.

Örnek. Egzersiz



Nota:4. Dört Telde Açık Tel 1. Parmak Baskısı

Dört Tel Üzerinde II. Parmak Baskıları



Şekil:6. Dört Telde 2. Parmak Sesleri
Nota:5. Dört Telde 2. Parmak Baskısı

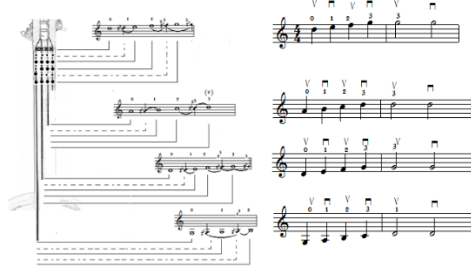
Aynı uygulama dört tel üzerinde I.ve II parmakların kullanılmasını sağlamak için yazılmış etüd/egzersizlerin, farklı tartım kalıplarında Birinci açık tel “RE” sesinden “Mİ” ve “FA”seslerine I.ve II.parmak baskılarıyla, İkinci açık tel “LA” sesinden “Sİ” ve DO”seslerine,Üçüncü açık tel “RE”sesinden “Mİ” ve”FA”seslerine ve Dördüncü tel “SOL” sesinden “LA”ve “Sİ bemol” seslerine ÇEVİRİM etkinliğini aksatmadan devam edilmektedir.

Örnek. Egzersiz



Nota:6. Dört Telde Açık Tel 2. Parmak Baskısı

Dört Tel Üzerinde III. Parmak Baskıları



Şekil:7. Dört Telde 3.Parmak Sesleri Nota:7. Dört Telde 3.Parmak Baskısı

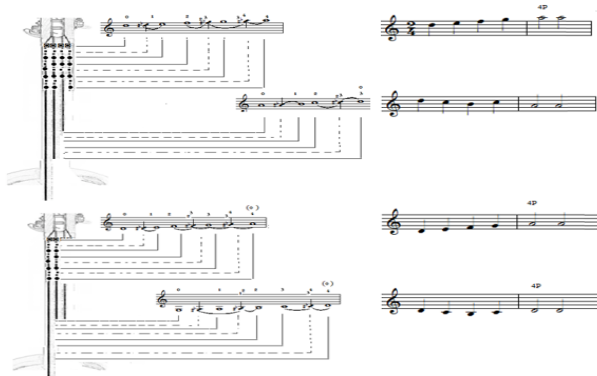
Birinci açık tel RE” sesinden “Mİ” , “FA” ve “SOL” seslerine I. II. ve III.parmak baskılarıyla, İkinci açık tel “LA” sesinden “Sİ” , DO” ve “RE”seslerine, Üçüncü açık tel “RE”sesinden “Mİ” ,”FA” ve “SOL”seslerine ve Dördüncü tel “SOL” sesinden “LA”,”Sİ bemol” ve “DO” seslerine ÇEVİRİM etkinliğini aksatmadan devam edilmektedir.

Örnek. Egzersiz



Nota:8. Dört Telde Açık Tel 3.Parmak Baskısı

Dört Tel Üzerinde IV. Parmak Baskıları



Şekil:8. Dört Telde 4.Parmak Sesleri **Nota:9.** Dört Telde 4.Parmak Baskısı

Birinci açık tel RE” sesinden “Mİ” , “FA” , “SOL” ve “LA” seslerine I. II. III. ve IV. parmak baskılarıyla, İkinci açık tel “LA” sesinden “Sİ” , “DO” , “RE” ve “Mİ” seslerine, Üçüncü açık tel “RE” sesinden “Mİ” , “FA” , “SOL” ve “LA” seslerine ve Dördüncü tel “SOL” sesinden “LA” , “Sİ” , “DO” ve “RE” seslerine ÇEVİRİM etkinliğini aksatmadan devam edilmektedir.

Örnek.Egzersiz



Nota:8. Dört Telde Açık tel 4.Parmak Baskısı

Bulgular ve Yorum

Yatay Öğrenme Etkinliğinde, diğer yaylı çalgılarda yapılan uygulama gibi sırasıyla tüm tellerde 1.2.3.4.parmakların eğitilmesiyle yapılan öğrenme yönteminin aksine, I.parmağın dört tel üzerinde baskı pozisyon eğitimi, I. ve II.parmağın dört tel üzerinde baskı pozisyon eğitimi, I.II. ve III.parmağın dört tel üzerinde baskı pozisyon eğitimi ve son olarak I.II.III. ve IV.parmain dört tel üzerinde baskı pozisyon eğitimi yaratılarak ÇEVİRİM aşılkanlığı kesintisiz yatay uygulanarak devam ettirilmektedir.

Çalgının ihtiyaç duyduğu ÇEVİRİM alışkanlığının yerleşmesi ve buna dönük mukavemet kazandırılması için BASKILAR etüd ve egzersizlerin Yatay Öğrenme Etkinliği tanımlaması ile izah edebileceğimiz melodik akışı yaratarak, yeni bir öğrenme modeli sağlanabilmiştir.

Yatay Öğrenme Etkinliğinde, TUTUŞ ile başlayan eğitimde sol el çalgıyı çevirirken açık tellerde yazılan özel tartım kalıpları ile yaratılmış ritmik melodik nüanslarla tutuş ve çevrim alışkanlığı kazandırılmakta ve reflekse dönüştürülmektedir. Eş zamanlı olarak yay tutuşu ve kullanımının da uygulandığı bu çalışma Yatay öğrenmenin ilk ana fikrini oluşturmaktadır.

Yatay Öğrenme Etkinliği ezgileri, tamperaman aralıkla yazılarak, çeyrek sesleri kapsamamaktadır. Halk ezgilerimizde bulunan çeyrek seslerin öğrenilmesi Kemane'nin temel eğitiminden sonraya bırakılarak, hakimiyet

becerisinde gelişkin durum sağlandığı ve seslerin Kemane’de daha kolay ve doğru seslendirildiği saptanmıştır.

Sonuç

Kemane eğitim temelinde zorunlu uygulama olarak görülen ÇEVİRİM konusunda kazanılan beceri, icrasal başarıyı sağlayan en önemli faktör olarak görülmektedir. Çevrim konusunun kolay ve etkili öğrenilmesi, Kemane’nin yapısal özelliğine uygun olarak oluşturulan 70-80 adet basit ve etkili etüd egzersizlerle sağlanmıştır. *Yatay Öğrenme Etkinliği* bu başarıyı elde etmekte etkili olan özel ezgisel içerik üretmeyi başarmıştır. Bu etkili temel eğitim basamağı ile tüm tel ve seslerde çalışılarak, bir sonraki adımda seçili eserlere yada halk ezgilerine geçildiğinde teknik alt yapı sağlanmış olduğu için icrasal kolaylık görülmüştür.

Yatay Öğrenme Etkinliğinin sağladığı bu imkan, eserlerin çalışılmasında tavrısal yorumlamalara daha uzun zaman ayırabilme imkanı da kazandırmaktadır.

Bu yöntemin, ilk periyotta öğrenciye elde edebildiği becerilerinin gelişmesi ile, zor eserlerin *tekrar yöntemleri* ile temiz ses elde etme ve hızlı çalabilme özelliğini kazandırması da hedeflenmiştir. Bu noktada eserlerin makamsal özellikleri, ses aralıkları, parmaklara ve çevrim refleksini artıran özellikli yapısı göz önünde bulundurularak bir önceki deneyimlerin kalıcılığı sağlanmaktadır.

Mevcut eğitimde kullanılan yöntemin anlatıldığı bu çalışmanın, yöntemin tamamının yayınlandığında kullanılan etüd ve egzersizlerle temel eğitim basamağına ve sonrasına yaptığı katkıları görmenin mümkün olduğu saptanmıştır. Bunun yanında Kemane eğitiminde Türk halk müziği repertuarında bulunan eserlerden yapılan seçkilerin de eğitimde büyük katkısı bulunmaktadır. Kemane’de yöre tavırlarının icrası bu seçkilerin özelliğinin iyi belirlenmesine bağlı bulunmaktadır.

Eğitimin ilk aşamasında verilen *Yatay Öğrenme Etkinliğinde elde edilen kazanımların* eşlik/icra aşamasında ÇEVİRİM mukavemetine katkısı, çalgı hakimiyeti ile çalgısal tavrın ifade edilmesine yansımaları *Yatay Öğrenme Etkinliğinin* olumlu sonuçları olarak değerlendirilmekte olup, eğitimin sonraki aşamaları için doğru bir altyapı olanağı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça:

- Can, Ö, (2006). Keman Eğitimi III,ISBN 975-97181-2-X2002-Ankara
- Durmaz,E,Değirmencioglu,L,(2021). *Kemane eğitimi:Perde Adlandırmalarına İlişkin Yeni Bir Yaklaşım, Sanat ve İnsan Uluslararası Dergi,Türkiye*
- Ekici,E,(2022). Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri,Yurtrenkleri Yayınları, Ankara
- Gazimihal,M.R. (1958). IKLIĞ, Ankara, Ses ve Tel Birliği Yayınları
- Gazimihal, M.R. (1975).Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız,Kültür Bakanlığı,MİFAD Yayınları:15,Ankara
- Günay, E./Uçan, A. (2006). Keman Eğitimi 1,Ankara
- Ögel, B. (1978).Türk Kültür Tarihine Giriş,Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi,C.9 Ankara,
- Sarıbayev, B. (1978).Kazakistan Muzikalık Aspaptarı,Almaata
- Sevcik Violin Studies Part-1 Metodu, Bosworth,(2000),LONDON,Great Britain-ISMN- m20164062-4
- Şener,G .(1994). Türk Halk Müziği Yaylı Sazlarından Kemane'nin Yapısı-Pozisyon Problemleri ve Eğitimi(Yüksek Lisans Tezi),İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

**TRT THM REPERTUVARINDA YER ALAN “AYDIN İÇİNDE
KAPALI ÇARŞI” ADLI TÜRKÜNÜN HALE GÜR TARAFINDAN
İCRASININ ANALİZİ***

**ANALYSIS OF THE PERFORMANCE OF THE SONG NAMED
“GRAND BAZAAR IN AYDIN” BY HALE GÜR FROM THE TRT
THM REPERTOIRE**

*Betül TOPRAK**
Salih AKKAŞ****

Özet

Cumhuriyet Dönemi’nde müzik politikaları gereği yapılan derleme çalışmalarında türküler Batı müziği ses sistemi dikkate alınarak notaya alınmıştır. Çok farklı icra pratikleri ve ses sistemleri olan bu iki müzik türü düşünüldüğünde yapılan uygulamanın bilimsel yaklaşımdan uzak olduğu görülmektedir. Kendi dinamikleri gereğince notaya alınmamış Türk halk müziği eserlerinin günümüzde de aynı materyaller üzerinden seslendirmesi yapılmakta ve eğitimi verilmektedir. Bu durum türküler zenginlik katarak onları karakterize eden yerel unsurların icraya yansımaları engellemekte ve standart, tekdüze icralar meydana getirmektedir. Bu hususta Türk halk müziğinde ekol olarak kabul edilmiş usta isimlerin seslendirmeleri dikkate alınarak notaların yazılması, eğitim ve icraların bu notalar üzerinden gerçekleştirilmesi bir çözüm olarak düşünülmektedir. Bu çözüm önerisinin bir örneği olarak nitelendirilebilecek olan bu çalışmada “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” adlı türkünün Hale Gür tarafından icrası analiz edilmiştir. Analizler ışığında Gür’ün söz konusu türküde basamak süslemesi, Mordan, Tril ve Grup notalarını kullandığı tespit edilmiştir. Vokal icranın dikkate alınarak notasyonun oluşturulması, Gür’ün örneklem türkü üzerinden icra

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 19.01.2024; **Kabul tarihi:** 29.03.2024
Kaynak gösterilme: TOPRAK, B.-AKKAŞ, S.(2024): TRT THM Repertuarında Yer Alan “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” Adlı Türkünün Hale Gür Tarafından İcrasının Analizi., *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 233-254.

** Doktora Öğrencisi, Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Amasya / TÜRKİYE
betul.toprak@amasya.edu.tr <https://orcid.org/0009-0001-8572-1303>

*** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ankara / TÜRKİYE sakkas@gazi.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-9753-5364>

özelliklerinin tespit edilmesi, ses alanındaki çalışmaların sınırlı oluşu ve benzer çalışmalara örnek teşkil etmesi gibi durumlar açısından bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir. Çalışmada farklı yöreleri temsil noktasında ekol haline gelmiş diğer ustaların vokal icraları dikkate alınarak notasyonların yeniden oluşturulması, eğitim ve seslendirme çalışmalarının oluşturulacak yeni notalar üzerinden yapılması önerilmektedir.

Anahtar kelimeler: Müzik, Türk Halk Müziği, Vokal Analiz, Nota

Abstract

In the compilation studies during the Republic period, folk songs were notated taking into account the Western music sound system. Considering these two types of music, which have different performance practices and sound systems, it can be seen that the practice is far from a scientific approach. This situation prevents the local elements that add richness to the folk songs by giving them their characteristic features from being reflected in the performance and creates standard, monotonous performances. In this regard, it is thought as a solution to write the notes taking into account the vocalizations of the masters who are accepted as schools in Turkish folk music and to carry out training and performances based on these notes. In this study, the performance of the folk song "Grand Bazaar in Aydın" by Hale Gür was analyzed. In the light of the analysis, it was determined that Gür used step decoration, Mordan, Trill and Group notes in the folk song in question. In the study, it is recommended to re-create the notations by taking into account the vocal performances of other masters who have become schools, and to carry out training and vocalization studies on the new notes to be created.

Keywords: Music, Turkish Folk Music, Vocal Analysis, Note

Giriş

Cumhuriyet Dönemi'nin Batı'yı örnek alan siyasi konjonktürü genel olarak müzik politikalarını şekillendirdiği gibi dönemin müzik insanlarının perspektifini ve yapılan müzik çalışmalarının yöntemini etkilemiştir. Bu anlamda düşünceleriyle söz konusu çalışmalara yön veren ideologların başında kuşkusuz Ziya Gökalp gelmektedir (Akkaş, 2015:88). “Gökalp'e göre millî Türk müziği, Anadolu'dan toplanan Türk halk melodilerinin Batı'nın tekniği kullanılarak çok seslendirilmesi sayesinde geliştirilmeliydi. Gökalp'in bu formülü Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik politikalarına yön veren aydınlar tarafından kabul görmüş, müzik alanında kurulan kurumlar ve çalışmalar bu yönde ilerlemiştir” (Deniz, 2019:15). Örneğin Gazimihal (2017) “Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz” adlı kitabının “Halk Türkülerini Notaya Almak” bölümünde Şark nazariyelerinin zerresini tanımayan, makam ve usûl kundaklarından azade yaşayan Anadolu ezgilerinin Gökalp'in düşüncesine paralel olarak Batı'nın gelişmiş müzik estetiği kanunlarından istifade etmek amacıyla Batı tonalitesi ile tespit edilmesi gerektiğini savunur (s.95).

Türk halk müziği eserlerinin Batı müziği kaideleri ile notaya alınmasının ve bu sistem üzerinden teorileştirmeye yönelik bir eğilimin oluşmasının ilmi perspektiften uzak ve zorlama bir tutum olmasının yanında bazı problemleri de beraberinde getirdiği görülmektedir. “Zira Batı tekniği, millî mûsikîye taban tabana zıt bir tarzın tekniğidir. Bu teknikle işlenen millî öz, karakterini, hususiyetini, benliğini kaybetmektedir” (Tura, 1988:46). Hasgül’ün “Derleme çalışmalarında notalama sistemi uygulanıyordu. Batılı on iki nota sistemine göre yapılan notalama sonucu halk müziğinde komalı sesler atıldı, bu sisteme uymayan sözler değiştirildi” (Akt. Balkılıç, 2015:174) şeklindeki bilgilendirmesine yönelik Balkılıç (2015)’ın çıkarımı önemlidir. Balkılıç, uygulanan söz konusu yöntemin türkü icralarında oluşturduğu problemi şu şekilde açıklamıştır: “Halk müziğinin özelliğini, özgüllüğünü veren icradaki doğaçlama yapısı, söyleyişteki, saz düzenindeki yerel özellikler ortadan kalktı. Sonuçta, ‘Yurttan Sesler’ korosunun da katkılarıyla standart, yöreselden uzak, donuk bir icra biçimi ortaya çıktı” (s. 174). Fonton (1987), eserlerin notaya alınma çalışmalarının mutlaka o kültüre ve geleneğe mensup mûsikîşinaslar tarafından yapılması gerektiğini ifade ederek notanın söz konusu eserleri yansıtma noktasında eksikliğini şöyle ifade etmiştir:

“Bu parçalar notaya alındıkları biçimde çalındıklarında tanınmaz hale gelirler, süs ve çeşnilerini, kendilerine mahsus lezzetlerini yitirirler. Notaya almış olduğum Arap, Türk ve Rum havalarında bu sakıncayı ortadan kaldırmış olduğumu ileri süremem. Onları büyük bir özenle kâğıda dökmüş olmama rağmen sözünü ettiğim bu özel lezzetin eksikliği icrada hissedilecektir” (s. 65).

Buradan hareketle yalnızca temel ses etrafında yoğunlaşmış Türk halk müziği inceliklerinin göz ardı edildiği mevcut notaların birincil kaynak olarak kabul edilip seslendirmelerin bu notalar üzerinden yapılması derinlik ve anlamdan uzak türkü icralarının meydana gelmesine sebep olmakta ve özgün icraların ortaya çıkmasını engellemektedir. Söz konusu seslendirmeler ile kaynak kişilerin seslendirmeleri arasında ciddi farklılıklar olduğu görülmekte ve bu husus bazı durumlarda kaynak kişilerin eserlerini tanıyamamalarına sebep olabilmektedir. Bu nedenle Türk müziği çevrelerince şüphe ile yaklaşılacak notaların türkünün iskeleti olarak görülmesi ve nota geçildikten sonra kati surette kaynak kişinin dinlenilmesi gerektiği fikri yaygındır. Ancak bu durumun da bazı hususiyetlerde problem yaratabileceği düşünülmektedir. Her bireyin algılama biçiminde bireysel farklılıkların olması söz konusu eseri kaynak kişiyi dinleyerek öğrenmeye çalışan kişi sayısı kadar farklı icra biçimlerini ortaya çıkaracak ve bu durum Türk halk müziğinde ortak bir dil oluşturma ve sistemleşme gibi hususlarda sorun meydana getirecektir. Kaldı ki söz konusu kişiler dinledikleri kaynak kişileri kendi müzikal birikimleri ile algılayacak, çıkarımda bulunacak ve son tahlilde ortaya çıkan icranın halk müziğinin dokusuna uygun olup olmayacağı konusu ayrı bir tartışma konusu olacaktır. Bir diğer husus ise mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda

Türk halk müziğine dair ses eğitimi ve repertuar gibi derslerin bulunması türkülerin yöresel dokusu ve iç dinamikleri gözetilerek oluşturulmuş nota yazılarına ihtiyaç oluşturmuştur. Çünkü Türk halk müziğinin icracı ve dinleyici olan iki boyutlu etkileşimine üçüncü bir unsur olarak eğitim de eklenmiştir. Dolayısıyla Türk halk müziği eserlerinin ilmî bir çerçevede öğretiminin nasıl yapılması gerektiği konusu cevap aranan sorulardan biridir. Müzik eğitim kurumlarının genelinde “Ses Eğitimi” ve “Çalgı Eğitimi” dersleri farklı ana sanat dallarını oluştururken öğretimin aynı nota üzerinden yapılması düşündürücüdür. Saz ve vokal icra çok ayrı teknik boyutları olan iki alan olmaları münasebetiyle öğretim materyalleri de kendilerine özgü hazırlanmalı ve uygulanmalıdır. Nasıl ki bir bağlama öğrencisi Türk halk müziğinde mevcut olan bir bağlama metoduna ulaşıyor ve enstrümanına çalışabiliyorsa bir ses eğitimi öğrencisinin veya ses icracısının da kaynak olarak kullanabileceği sesin temel alınarak oluşturulmuş materyalleri içeren kaynaklara ihtiyacı vardır. Bu amaca hizmet eden ilk adım ise Türk halk müziğinde ekol olarak kabul edilmiş usta icracıların türkü seslendirmelerinde nasıl bir teknik kullandıklarını tespit ve analiz etmektir. İlk adım olarak bu yolun önerilmesindeki sebep Türk halk müziğinin yöre ‘üslubundan’ hareketle kişisel ‘tavırla’ gelişen ve zenginleşen bir müzik türü olmasıdır.

Araştırmada vokal icra analizi yapılan Hale Gür, Türk Halk müziği çalışmaları ve özellikle Ege türkülerindeki icralarıyla kültüre katkılar sunmuş, Özay Gönülüm ve Talip Özkan gibi çok kıymetli kaynak kişilerden etkilenmiş ve onlarla beslenerek kendi müzikal kimliğini oluşturmuş bir isimdir. Bu nedenle pek çok derleme, notasyon ve prodüksiyon çalışması bulunan ve uzun yıllar TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Ses Sanatçılığı ve koro şefliği görevlerini ifa etmiş Gür’ün örneklem olarak seçilen türkü üzerinden vokal analizinin yapılması bireysel bir analiz olmasının yanında özellikle kişisel tavır noktasında ön plana çıktığı Ege türkülerinin icra biçimine dair de önemli fikirler sunacaktır.

1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın ilk amacı; özellikle Ege türkülerinde ekol olarak kabul edilmiş Hale Gür’ün “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” adlı türküde kullanmış olduğu süsleme ve icra tekniklerini ortaya koymaktır. Türk halk müziğinde vokal icranın dikkate alındığı bir notasyon yönteminin önünü açarak seslendirmelerin söz konusu materyaller üzerinden yapılmasını sağlamak ve bu alandaki icracıların sanatkar tavrını güçlendirmesine katkıda bulunmak ise genel amacımızı oluşturmaktadır. Türk halk müziğinde vokal icra konusuna dair çalışmaların yeterli olmayışı sebebiyle de araştırmanın nazari çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, Nitel araştırma yöntemi çerçevesinde şekillenen bir durum çalışmasıdır. Nitel araştırmalar “Gözlem ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 41). Durum çalışması araştırması ise “Araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır” (Creswell, 2013:97). Bu yöntem ve desen çerçevesinde araştırmada, “Aydın içinde kapalı çarşı” adlı türkü Hale Gür’ün sesinden “Finale 2014” programı kullanılarak notaya alınmıştır. Bu notanın vokal icra açısından çözümlenmesinde içerik analizi tekniği kullanılmıştır. İçerik analizi; “Belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenen bir teknik olarak tanımlanır... İçerik analizi, metin veya metinlerden oluşan bir kümenin içindeki belli kelimelerin veya kavramaların varlığını belirlemeye yönelik yapılır” (Büyüköztürk vd., 2014:240).

Ulaşılan veriler ışığında Hale Gür’ün örneklem türküde kullanmış olduğu süsleme elemanlarının tespiti ve analizi yapılmıştır. Seslendirmenin farklı ve önemli olduğu düşünülen noktalarında Hale Gür ile telefon görüşmesi yapılmıştır.

Araştırmada alana dair icracı, eğitimci ve öğrencilerin faydalanabileceği düşüncesiyle kullanılan ses kaydının saz bölümleri de notaya alınmıştır. Ancak anlatım kolaylığı sağlayacak olmasından dolayı ölçü numaraları ses bölümünden itibaren başlatılmıştır.

Bulgular bölümünde vokal analizin sunulmasından önce Gür’ün örneklem türküde kullanmış olduğu süsleme elemanlarına dair açıklamalarda bulunulmuş ve konu örnekler ile desteklenmiştir. Sunulan örnekler vokal analiz konusunu Türk halk müziği çerçevesinde değerlendirebilmek amacıyla örneklem türkü üzerinden verilmiştir. Seçim yöntemi olarak Amaçsal örnekleme yöntemi kullanılmıştır. “Amaçsal örnekleme, olasılı olmayan seçkisiz olmayan bir örnekleme yaklaşımıdır. Amaçsal örnekleme çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilir” (Büyüköztürk vd., 2014:90).

Bulgular

Süsleme, “Bir yerel müzik eserinde ezgiyi veya usulünü, çeşitli ezgi kalıplarıyla ve özel vurgularla/vuruşlarla bezemek” (Duygulu, 2014:403). “Eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen ve değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli olup, çarpma, mordan, tril, grupetto, tremolo adı verilen notalardır” (Kaçar, 2005:217). Hale Gür’ün “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” adlı türkündeki icrasında kullanmış olduğu süsleme elemanları şu şekildedir:

1. Basamak Süslemeleri

“Basamak süslemeleri bir perde düzeni içerisinde bir perdeden bir üst ya da alt perdeye yapılan ezgisel süslemelerdir. Basamak süslemelerinde ‘ana perde’ her zaman nota ile gösterilirken ‘yardımcı perde’ küçük notalarla veya zaman zaman büyük notalarla gösterilebilmektedir” (Ayyıldız, 2020:1303). Basamak süslemelerine Türk halk müziğinde çok sık rastlanılmaktadır. Aşağıda Aydın içinde kapalı çarşı adlı türkünün Hale Gür tarafından icrasından basamak süslemesi örneği verilmiştir:

TRT Notasında Olan



Hale Gür’ün İcrasında Olan



Şekil 1. Basamak Süslemesi Örneği

2. Mordan

“Müzik yazısında sık kullanılan melodi süslemelerindendir. Esas notayı vurgulamak ve onun müzikal önemini arttırmak için kendisi ile komşusu arasında kısa gidiş gelişler. Kök olarak Fransızca ‘Mordre’ (ısırmak, kapmak) fiilinden gelmektedir. Üst Mordan ve Alt Mordan olmak üzere iki çeşittir” (Özçelik, 2002:87). “Sesin kıvraklık, hafiflik, çeviklik ve güç kazanmasında gerekli ve önemli bir seslendirme tekniği ve biçimi olarak kullanılır” (Töreğin, 2021:189). Aşağıda, Hale Gür’ün icrasından Mordan örneği verilmiştir. 3. derece Çargâh perdesinin değerinden alınarak 2 ve 3. dereceler olan Çargâh ve Uşşak perdeleri ile Mordan yapılmıştır:

TRT Notasında Olan



Hale Gür'ün
İcrasında Olan



Şekil 2. Mordan Örneği

3. Tril

“Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ses üst tarafındaki perde ile sık ve muntazam çarpma yaptırın süsleme elemanıdır. Tril, insan sesi ile yapılan süsleme elemanlarının vazgeçilmez öğelerinden biridir” (İtil, 2011:51). “THM nota yazısında çoğu zaman bir işaretle gösterilmemesine karşın açık yazımları sıkça kullanılmaktadır” (Uslu, 2014:83). “Bazı yörelerdeki eserlerde uygulanan uzun triller yöresel üslup açısından karakteristik bir özellik göstermektedir. Söylenmesi hançere yetkinliği gerektiren bu yapılar yöresel ağız özelliklerinin çerçevesinde şekillenir. Özellikle Orta Anadolu bölgesi bu yapıları içeren zengin repertuvaya sahiptir” (Ayyıldız, 2020:1314). Aşağıda, Hale Gür'ün seslendirmiş olduğu örneklem türküden Tril örnekleri sunulmuştur. İcracı, Gerdaniye perdesi ve Hüseyini perdeleri üzerinde üst komşu seslerini kullanarak Tril yapmaktadır.

TRT Notasında Olan



Hale Gür'ün
İcrasında Olan



Şekil 3. Tril Örneği

4. Grup notaları (Grupetto)

“İtalyanca’da grup anlamına gelen nota grubunun adıdır. Vokal ve çalgı müziğinde yer alır. Dört notadan oluşan ve esas sesin etrafında dolaşarak onu süsleyen zarif notalardır” (Aladağ, 2019:75). “Süslemenin olduğu notanın hem üst hem alt komşu nota tarafından kuşatılmasıyla oluşur. İşareti ile gösterilir” (Pirgon, 2010:124). Aşağıda, Hale Gür'ün seslendirmiş olduğu örneklem türküden grup notaları örneği sunulmuştur:

TRT Notasında Olan



Hale Gür’ün
İcrasında Olan

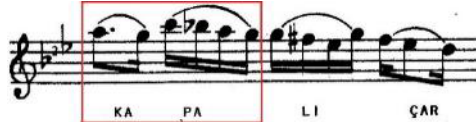


Şekil 4. Grupetto Örneği

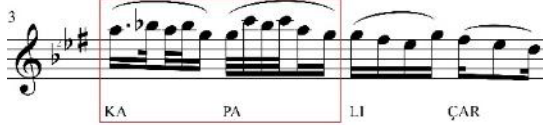
Hale Gür’ün sesinden tarafımızca yeniden notaya alınan “Aydın içinde kapalı çarşı”, yöresel dokuyu bünyesinde barındıran ve icra etmesi ustalık gerektiren bir türküdür. Gür, yaptığımız görüşmelerde bu eserlerin Zeybek havası olmadığı halde zeybek duygusu taşıyan eserler olarak adlandırıldığını belirtmiştir. (Gür, Kişisel görüşme, Eylül 2023).

1. ölçüde eserin birçok yerinde bulunan ve karakteristik özelliklerinden biri olan üçleme kalıplarının olduğu görülmektedir. “Çin” hecesi ve “de” hecesi üzerinde konumlanan bu üçlemeler farklı ölçülerde bulunmasına rağmen melodik örgü olarak birbirine bağlı ve birbirini tamamlar durumda görünmektedir. Dördüncü derece Neva perdesinde başlayan “de” hecesinde ölçü sonundaki üçlemeye varmadan önce Yukarı Mordan ile hızlı bir geçiş yapılmaktadır. İcracı, ikinci ölçünün son dördlük değerini uzatmayarak sekizlik nota değerinde seslendirmektedir. 2. satırda, eserin makam donanımından farklı olarak dokuzuncu derecenin bemolünün kullanılmakta olduğu, “ka” ve “pa” hecelerinin doldurma notalar ile işlendiği görülmektedir:

TRT notasında olan



Hale Gür’ün
İcrasında Olan



Şekil 6. Nota İcra Farklılığı

Şekil 6’da görüldüğü üzere “ka” hecesinde sekizinci derece Muhayyer perdesi ile yedinci derece Gerdaniye perdesi arasında doldurma notalar bulunmaktadır. “Pa” hecesi üzerinde ise daha farklı bir dizilim mevcuttur. Burada asıl nota olan onuncu derece Tiz Çargâh perdesi önüne ilave notalar getirilerek icra gerçekleştirilmiştir. Dördüncü ölçüde Neva perdesi üzerinde bir asma kalış yapıldığı görülmektedir. İcracı, söz konusu ölçüdeki “şı” hecesini saz ile uyumlu olarak herhangi bir süsleme kullanmadan ölçü sonuna kadar uzatmaktadır.



Şekil 7. Aydın İçinde Kapalı Çarşı, 1-4 Arası Ölçüler

Beşinci ölçüye gelindiğinde sırasıyla yedinci ve beşinci derece üzerinde olup aynı biçimde oluşmuş tril örneklerinin olduğu görülmektedir. Bu motifler yedinci dereceden başlayıp bir bütünlük içinde üçüncü dereceye kadar inmiş ve Çargâh perdesi Aşağı Mordan hareketiyle güçlendirilmiştir. Altıncı ölçüde Çargâh perdesine doğru şekillenen grup notaları dikkat çekmektedir. Eserin birçok yerinde bulunan ve Zeybek tavrının karakteristik özelliği olan noktalı sesler; eserin söz konusu motiflerine vurgu ve güç katarak Zeybek tavrı duyumunu güçlendirmektedir. Ayrıca icracı belli belirsiz Glissando hareketleri ile motifleri birbirine bağlı duyurmaktadır. Yedinci ölçüde “ma” hecesi üzerindeki grup notalarından sonra aynı tarzda oluşturulmuş noktalı sesler kullanılarak Uşşak dörtlüsü ile karara varılmıştır. Tekrar kısmının girişinde ilk seslendirmeye göre farklı bir icranın olduğu görülmektedir. İcracı, saz bölümüyle de uyumlu olacak şekilde “Yürü hey” ifadesinin olduğu motifin tekrarını sırasıyla 6, 7, 8. derece perdeler ve 9. derecenin bemolü olan perdeyi kullanarak icra etmiştir:

İlk seslendiriş



YÜ RÜ HEY

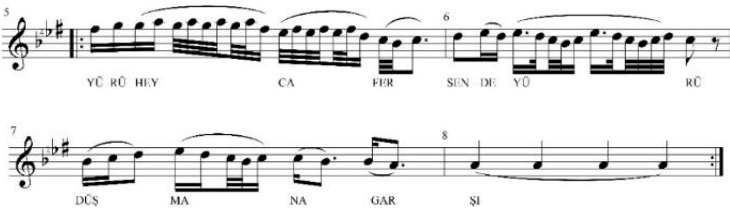
Tekrar seslendiriş



YÜ RÜ HEY

Şekil 8. İlk Seslendiriş ile Tekrar Arasındaki İcra Farklılığı

Bu icra farklılığının eseri monotonluktan uzaklaştırdığı ve esere farklı bir dinamizm kattığı söylenebilir.



Şekil 9. Aydın İçinde Kapalı Çarşı, 5-7 Arası Ölçüler

Eserde dokuzuncu ölçü ile birlikte farklı bir melodik örgü başlamaktadır. Bir dörtlük değerdeki sustan sonra altıncı derece Eviç perdesinde vokal icranın başladığı görülmektedir. Ölçü sonunda bulunan “rı” hecesi matematiksel olarak kalan tartıma yayılmamış sekizlik nota değerinde icra edilmiştir. Söz konusu hecenin sonuna “h” eklenerek “rih” şeklinde icra edildiği duyulmaktadır. Gür, bu yorumu “Zeybeklerin özüne ve anlamına uygun olacak şekilde dinleyiciye heybeti hissettirmek için yaptım” diyerek amacını açıklamıştır (Hale Gür, Kişisel görüşme, Eylül 2023). Türkünün yiğitlik, kahramanlık türküsü olması ve özellikle yorumun yapıldığı “Düşman askeri kaçıyor” cümlesine anlam olarak bakıldığında icracının yapmış olduğu yorumun eserin hissiyatıyla örtüştüğü görülmektedir. Onuncu ölçüde dokuzuncu derecenin bemolü ile üst basamak notası kullanıldığı ve Karcıgar makamına uygun şekilde Muhayyer perdesinde Kürdi sesleri ile bir genişlemenin olduğu görülmektedir. Söz konusu genişlemenin akabinde tek bir hece (rı) üzerine uzun motifler inşa edilerek onuncu dereceden dördüncü dereceye kadar dizi sesleri ile inilmektedir. Eserin genelinde olduğu gibi icracının ölçü sonunda bir dörtlük değeri uzatmayarak heceyi bir sekizlik değerde seslendirmesi dikkat çekicidir. On birinci ölçü ile başlayan satırın üçüncü ölçü ile başlayan satır ile küçük bir fark dışında aynı olduğu söylenebilir. Üçüncü ölçüde ikinci motifin icrası sırasıyla 7, 10, 9, 10, 8 ve 7. dereceler ile oluşturulmuşken on birinci ölçüde aynı motif 10, 9, 8 ve 7. dereceler ile oluşturulmuştur:

İlk düzum



PA

İkinci düzum



Mİ

Şekil 10. Aydın İçinde Kapalı Çarşı, 3 ve 11. Ölçü Arasındaki İcra Farklılığı

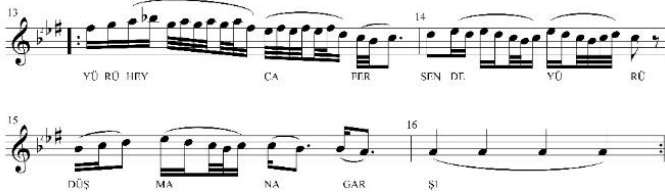
İlk motifte Tiz Çargâh perdesinin Gerdaniye perdesi ile bağlanmasının ikinci motife göre daha yumuşak bir geçiş sağladığı söylenilebilir.

9 DÜŞ MAN AS KE Rİ KA ÇI YOR

11 İZ Mİ RE GAR ŞI

Şekil 11. *Aydın İçinde Kapalı Çarşı, 9-12 Arası Ölçüler*

Bağlantı bölümü ile 5-8 arası ölçüler küçük farklılıklar dışında aynı icra edilmiştir. 5-8 arası ölçülerdeki noktalı ve baskılı okunan beşinci derece Hüseyni perdelerinin bağlantı bölümünde noktasız okunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca icracı bağlantı bölümünde, 5-8 arasındaki ölçülerde olduğu gibi ilk söyleyiş ve tekrarı arasında farklı bir seslendirme yapmamıştır.



Şekil 12. *Bağlantı Bölümü*

Eserin ikinci kıtasındaki melodik örgü ve icra şekilleri birinci kıta ile hemen hemen aynıdır. Bu nedenle araştırmada iki kıta arasında yalnızca icra açısından farklılık arz eden durumlara yer verilmiştir. Bu konuya dair tespitler şu şekildedir:

Eserin ilk kıtasındaki 5-8 arası ölçülerden 7. ölçü ile aynı melodik örgü içinde bulunan ikinci dörtlükteki 29-32 arası ölçülerden 31. ölçü arasında bir farklılık görülmektedir. İlk dörtlükte 2, 3, 4 ve 5. derecelerde seslendirilen bölüme ikinci bölümde 6. derece (Eviç) perdesi de katılmıştır. İkinci kıtada farklılık arz eden söyleyişin saz bölümünde de bulunması nedeniyle eserin dokusuna yabancı olmadığı düşünülmektedir. İcracı bu bölümü daha baskılı okuyarak sözlerdeki anlamı daha da vurgulamaktadır. İki kıta arasındaki söz konusu icra farklılığının nedeni olarak notalara karşılık gelen hece sayısının da etkili olduğu düşünülebilir. İlk kıtadaki icra yalnızca iki hece üzerinde şekillenirken ikinci dörtlükte altı hece üzerinde şekillenmektedir. Bu durum doğal olarak daha küçük değerlikteki notalara ihtiyacı doğurmuştur. Söz konusu söyleyişin aynı melodik örgüye sahip nakarat bölümünde tekrar edilmemesi ise dikkat çekicidir.

İlk dörtlükteki icra



İkinci dörtlükteki icra



Şekil 13. Kıtalar Arası İcra Farklılığı

Bir diğer husus ise ikinci kıtanın ilk kıtadan farklı olarak beş dizeden oluşmasıdır. Nakarat bölümünün sözleri ilk kıta ile aynı olmamakla beraber nakaratin tekrarıda aynı sözler söylenmemiş ve eser farklı bir cümle ile bitirilmiştir.

37

ÇU HA ŞAI VAR LA RI MA
CA FE RİM GE LE ÇEK Dİ YE A NAM

38

DÜĞ ME LER TAK MA SİN
YOL LA RA BAK MA SİN

40

Şekil 14. 2. Kıta Bağlantı Bölümü

Tartışma Sonuç ve Öneriler

Türkülerin kendi iç dinamikleri göz ardı edilerek Batı müziği kurallarıyla notaya alınmış olması, Türk müziği ve Batı müziğinin icra pratikleri ve ses sistemleri gibi konularda farklı bir yapıda olmaları nedeniyle bilimsel bir yaklaşım olmadığı gibi bazı problemleri de beraberinde getirmiştir. Mevcut notalar yöre müziğimizin inceliklerini yansıtmadığı gibi kaynak kişilerin seslendirmeleri ile çoğu zaman örtüşmemektedir. Söz konusu notalar üzerinden yapılan seslendirmeler Türk halk müziğinin zenginliğini ortaya koyan yerel özellikleri yansıtmakta yetersiz olup sanatçının özgün tavrını ortaya koyamadığı tekdüze türkü icraları meydana getirmektedir. Bu nedenle Türk halk müziğinde ekol haline gelmiş usta icracıların seslendirmeleri dikkate alınarak oluşturulmuş notalara ihtiyaç vardır.

Hale Gür özellikle Ege türkülerindeki icraları ile ekol haline gelmiş, kendinden sonraki nesillere bu anlamda örnek teşkil eden bir sanatçıdır. Hale Gür'ün kendi sesi dikkate alınarak oluşturulmuş notalar eğitim ve türkü seslendirmeleri için başvurulacak önemli bir referanstır. Bu nedenle araştırmada “Aydın içinde kapalı çarşı” adlı türkü Gür'ün sesinden notaya alınmış ve süsleme elemanlarına göre analiz edilmiştir. Bu çalışmanın sonucunda Hale Gür'ün süsleme elemanlarından “Basamak süslemesi, Mordan, Tril, Grup notaları kullandığı görülüp orijinal notadan farklı olarak ilave notalar ile icrasını şekillendirdiği tespit edilmiştir. Ayrıca yapılan

görüşme ve analizler sonucunda Gür'ün türkünün anlamıyla örtüşecek şekilde türkünün belli yerlerinde Zeybek duygusunu güçlendirecek katma harfler kullandığı görülmektedir. Ayrıca Gür'ün türkünün gerek bağlantı bölümlerinin tekrar kısımlarında gerekse aynı melodik örgüye sahip kıtalar arasındaki belli noktalarda seslendirme farklılıkları yapması dikkat çekici ve önemli tespitlerdendir. Bu durumun eserin monotonluktan uzaklaştırdığı söylenebilir. Eserin karara varan tüm ölçülerinde vibrato kullanımı gibi sesin salınımı ile oluşan yaygın seslendirme tekniğini Hale Gür'ün kullanmadığı sesi gerekli nota değeri kadar düz bir şekilde uzattığı görülmektedir.

Gür'ün icrasını, türkünün TRT notasından farklı olacak şekilde gerek ilave notalar gerekse süsleme elemanlarını kullanarak şekillendirmesi, Türk halk müziğinde problem olarak öne sürdüğümüz nota-icra farklılığının somut göstergesinin bir örneği olarak mevcut notaların yeniden düzenlenmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu durum Ayaz ve Kaplan'ın "Meral Uğurlu tarafından icra edilen Bir Elif Çekti Yine eser örneğinde kullanılan süsleme ve icra teknikleri üzerine bir analiz" başlıklı makalede de dile getirilmiştir. Söz konusu makalenin sonuç bölümünde; icracıların eser seslendirmelerinde yaptığı ancak notada yer almayan süsleme tekniklerinin diğer icracılarında örnek alıp okuması için notada gösterilmeleri gerektiği, kullanılan süsleme tekniklerinin icrasının Batı müziği notalarının aynısının yapılmasıyla mümkün olduğu ancak Türk müziği saz ve ses icrasında nota-icra arasında ortaya çıkan farklılıkları yazılı bir kaynak olmadığı için ayırt etmenin zor olduğu ifade edilmiştir (Ayaz ve Kaplan, 2020:227). Ayrıca Apaydın ve Alçı (2020), bağlamada eser yorumlama tekniklerini inceledikleri çalışmalarında TRT repertuarında yer alan eser notalarının tavrısal özellikleri de kapsayacak şekilde düzenlenmesi önerisinde bulunmuşlardır (s. 1682). Buradan hareketle Türk sanat müziği eser notalarında da aynı problemin varlığı bu problemin Türk müziği üst başlığında değerlendirilmesi gereken bir konu olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmada vokal seslendirmesi analiz edilen Hale Gür gibi yöre üslubunu bilen ve sanatkâr tavrını ortaya koymuş icracılar için bu durum önemli ölçüde problem teşkil etmeyebilir. Çünkü söz konusu sanatçılar usta-çırak geleneği ile yetişmiş, yöresel incelikleri bilen ve türkü icralarına notadan farklı olarak bu incelikleri nasıl yansıtmaları gerektiği konusunda bilinç sahibi insanlardır. Ancak bu durum herkes için geçerli olmayabilir. Mesleki kariyerinin başında olan bir ses sanatçısı veya henüz eğitim gören bir öğrenci icrasını notadan bağımsız nasıl şekillendirmesi ve zenginleştirmesi gerektiği noktasında zorluk yaşayabilir. Günümüz şartlarında usta çıraklık geleneği çerçevesinde öğrenme yöntemine geçmişe göre daha az rastlanıldığı düşünüldüğünde bu ve buna benzer usta sanatçıların vokal analizlerinin yapıldığı çalışmaların ve buradan hareketle oluşturulan notaların önem teşkil ettiği düşünülmektedir.

Betül TOPRAK- Salih AKKAŞ

TRT THM Repertuarında Yer Alan ‘‘Aydın İçinde Kapalı arşı’’ Adlı Türkünün Hale Gr Tarafından İcrasının Analizi / Analysis of the Performance of the Song Named ‘‘Grand Bazaar in Aydın’’ by Hale Gr From the TRT THM Repertoire

Bu araştırmada;

Türk halk müziğinin seslendirme inceliklerinin ortaya konması açısından bölgeleri temsil etme noktasında ekol haline gelmiş diğerk usta sanatçıların vokal icraları dikkate alınarak notaların tekrar yazılması ve düzenlenmesi,

Müzik eğitimi verilen kurumlarda oğretimin yeni oluşturulacak notalar üzerinden yapılması,

Repertuardaki tüm türkülerin usta sanatçılar üzerinden icra biçimleri tespit edilerek yöre üsluplarının belirlenmesi ve daha genelinde yreler arası belirlenen ortak özellikler ışığında Türk halk müziği vokal icra tekniklerine dair bir nazariyat oluşturulması

Vokal enstrüman üzerine önerilen bu çalışmaların diğerk enstrümanlar üzerine de yapılması önerilmektedir.

Aydın İçinde Kapalı arşı Adlı Türkünün TRT Notası 1

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 3450
İNCELEME TARİHİ : 6.5.1990.....

DERLEYEN
AHMET GÜNDAĞ

YÖRESİ
AYDIN-SÜKE-BAĞARASI
KİMDEN ALINDI
MURTAZA ERDİHAN
SÜRESİ :

AYDIN İÇİNDE KAPALI ÇARŞI

DERLEME TARİHİ
5.3.1982

NOTAYA ALAN
AHMET GÜNDAĞ

AY DİN İ ÇİN DE
KA PA LI ÇAR ŞI
YÜ RÜ HE...Y CA FER SEN DE YÜ RÜ
DÜŞ MA NA GAR ŞI
DÜŞ MAN AS KE Rİ KA ÇI YOR
İ Mİ RE KA R ŞI
YÜ RÜ HE...Y CA FER SEN DE YÜ RÜ
DÜŞ MA NA GA R ŞI

Aydın İçinde Kapalı Çarşı Adlı Türkünün TRT Notası 2

AYDIN İÇİNDE KAPALI ÇARŞI
2

GER MEN Cİ ĞİN Ö NÜN DE
TOP LAR KU RUL DU
AS LAN CA FER SOL YA NIN DA
A MA NAMA NA MAN VU RUL DU
VA RIN SÖY LEN A NA MA DA
YOL LA RA BA K MA SIN
ÇU HA ŞAL VAR LA RI MA
DÜĞ ME LER TAK MA SIN

Aydın İçinde Kapalı Çarşı Adlı Türkünün Hale Gür'un Sesinden Yeniden Yazılmış Notası 1

Yürüsü :Ayhan Söke Bağarası

Kayırak Kişi : Murtaza ERDİHAN

Seslendirilen : Hale GÜR

Yeniden

Notaya Alın:

Betül Toprak

AYDIN İÇİNDE KAPALI ÇARŞI

The musical score is written in a single system with seven staves. The first staff is labeled 'SAZ' and contains a complex, fast-paced instrumental line. The subsequent staves contain a vocal line with lyrics in Turkish. The lyrics are: 'AY DİN İ ÇİNİ DE KA PA LI ÇAR ŞI VE RC İTY Çİ FİR ŞİM İŞİ Yİ Rİ'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, and is marked with '1' and '2' to indicate first and second endings.

Aydın İçinde Kapalı Çarşı Adlı Türkünün Hale Gür'un Sesinden Yeniden Yazılmış
Notası 2

Betül TOPRAK- Salih AKKAŞ

TRT THM Repertuarında Yer Alan “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” Adlı Türkünün Hale Gür Tarafından İcrasının Analizi / Analysis of the Performance of the Song Named “Grand Bazaar in Aydın” by Hale Gür From the TRT THM Repertoire

7 DÜŞ MA NA GAR Şİ

9 DÜŞ MAN AN KI Şİ KA CI YOR

11 İZ Mİ RE GAR Şİ

13 YÜ RÜ REY CA FER ŞEN DE YÜ RÜ

15 DÜŞ MA NA GAR Şİ

17 SAZ

19

21

22

- 2 -

Aydın İçinde Kapalı Çarşı Adlı Türkünün Hale Gür’ün Sesinden Yeniden Yazılmış Notası 3

23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38

GİR MİN Cİ GİN Ö² NUR² DE
LÖP LAR V. JUL DU
AŞ LAN CA FER SOL YA N.N. DAN
A MAN A MAN A MAN YU RUL DU
VA RIN SOY UJN A NA MY DA
YOR A RA HAK² MA² SİN
ÇU HA ŞAL VAR LA RI MA
ÇA HE RİM GE LE ÇEK Dİ YE A NAM

- 3 -

Aydın İçinde Kapalı Çarşı Adlı Türkünün Hale Gür'ün Sesinden Yeniden Yazılmış
Notası 4

Betül TOPRAK- Salih AKKAŞ

TRT THM Repertuarında Yer Alan “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” Adlı Türkünün Hale Gür Tarafından İcrasının Analizi / Analysis of the Performance of the Song Named “Grand Bazaar in Aydın” by Hale Gür From the TRT THM Repertoire



AYDIN İÇİNDE KAPALI ÇARŞI
(YÜRÜ HEY) CAFER SEN DE YÜRÜ DÜŞMANA KARŞI
DÜŞMAN ASKERİ KAÇIYOR DÜŞMANA KARŞI
(YÜRÜ HEY) CAFER SEN DE YÜRÜ DÜŞMANA KARŞI

GERMENCİK'İN İÇİNDE TOPLAR KURULDU
ASLAN CAFER SOL YANINDAN VURULDU
VARIN SÖYLEN ANAMA DA YOLLARA BAKMASIN
ÇUHA ŞALVARLARIMA DÜĞMELER TAKMASIN
CAFER'İM GELECEK DİYE YOLLARA BAKMASIN

- 4 -

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet dönemi kültür ve müzik politikaları*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.
- Aladağ, Ç. (2019). *Barok dönem vokal müziğinde İtalyan ve Fransız stillerinin özellikleri ve süslemelerin analiz edilerek incelenmesi*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Apaydın, A. K. ve Alçı, S. (2020). Bağlamada eser yorumlama tekniklerinin incelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi (itobiad)*, 9(2), 1665 – 1683. <https://doi.org/10.15869/itobiad.609722>

- Ayaz, N., Kaplan D. (2020). Meral Uğurlu tarafından icra edilen Bir Elif çekti yine eser örnekleminde kullanılan süsleme ve icra teknikleri üzerine bir analiz. *Online Journal Of Music Sciences*, 5 (2), 227.
- Ayyıldız, S. (2020 Ağustos). Üslup tavrı kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. *İdil*, 72, s. 1290–1334. doi: 10.7816/ıdil-09-72-09.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim Türkiye’de Millî Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. ve Çakmak, E. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri beş yaklaşıma göre Nitel araştırma ve araştırma deseni*. Ankara: Siyasal Yayın Dağıtım.
- Deniz, Ü. (2019). *Dârü’l-Elhân Türk Halk Müziği Derleme Faaliyetleri ve Derleme Defteri*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. İstanbul:Pan Yayıncılık.
- Gazimihal, M. R. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- İtil, F. M. (2011). *Türk müziği devlet konservatuarlarında okutulan TSM ses eğitimi dersine yönelik bir öğretim modeli önerisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Kaçar, G. (2005). Geleneksel Türk sanat müziğinde süslemeler ve nota dışı icralar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 215-228.
- Kolukırık, K. (2019). *Türk Müzik Tarihinde Dârül-Elhân ve Dârül-Elhân Mecmuası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Özçelik, S. (2002). Batı müziği yazısında süslemeler. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), 77-91.
- Pirgon, Y. (2010). Süslemelerin Batı müziğindeki gelişim süreci. *Fine arts*, 5(3), 114-127.
- Töreyin, M. (2021). *Ses eğitiminde metot ve uygulama*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Repertükül, “Aydın İçinde Kapalı Çarşı Yeni Cafer Türküsü” Erişim 25 Ağustos 2023. <https://www.repertukul.com/AYDIN-ICINDE-KAPALI-CARSI-Yeni-Cafer-Turkusu-3450>
- Tura, Y. (1988). *Türk Müsıkîsinin Mes’eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, E. (2014). *Orta Anadolu abdallarının saz ve vokal icra özelliklerinin çözümlemesi: Neşet Ertaş örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin yayıncılık.

Betül TOPRAK- Salih AKKAŞ

TRT THM Repertuarında Yer Alan “Aydın İçinde Kapalı Çarşı” Adlı Türkünün Hale Gür Tarafından İcrasının Analizi / Analysis of the Performance of the Song Named “Grand Bazaar in Aydın” by Hale Gür From the TRT THM Repertoire

YouTube, “Aydın İçinde”. Erişim 10 Ekim 2023.
<https://www.youtube.com/watch?v=jwPXS3-bDy8>

ORHAN GENCEBAY ESERLERİNİN MÜZİKSEL VE EDEBİ
ANALİZİ: BATSIN BU DÜNYA ALBÜMÜ ÖRNEĞİ*

THE MUSICAL AND LITERARY ANALYSIS OF ORHAN
GENCEBAY'S MUSICAL WORKS: THE CASE OF BATSIN BU
DUNYA ALBUM

Emrah ARSLAN**
Hamit ÖNAL***

Özet

Bu çalışmayla Orhan Gencebay eserlerinin müziksel ve edebi açıdan analiz edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında kitap, makale, tez, albümdeki eserlerin kayıtları ve notalardan oluşan kaynaklar taranmış, daha sonra ise Orhan Gencebay ile görüşme sağlanmış, 1975 yılında yayımlanan “Batsın Bu Dünya” albümünde yer alan on eserin müziksel ve edebi açıdan içerikleri hakkında bilgi alınmıştır. Eserler dijital ortamda dinlenerek notaya alınmış olup, müziksel analiz altında makamları, usülleri incelenmiş, edebi açıdan sözlerin şiirsel tahlilleri yapılmış, kullanılan sanatsal ifadeler belirtilmiş ve lirik tarz ile ilişkilendirilmiştir. Çalışmanın örneklemini oluşturan “Batsın Bu Dünya” albümünde yer alan eserlerin tamamının beste ve güftesi Orhan Gencebay’a aittir. Küçük yaşlarda Batı Müziği, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği eğitimi alan Orhan Gencebay’ın bu müzik tarzlarını kendi bestelerinde harmanladığı görülmektedir. Bestecilik yönü ve özellikle bağlamanın üç telini aktif olarak çeşitli pozisyonlarda kullanması, bunun yanı sıra eserlerinde halkın duygularına tercüman olması, 60’lı yıllar itibari ile sanatçının popüler olmasında etkili olmuştur. “Batsın Bu Dünya” albümünde yer alan on eser üzerinde yapılan müziksel ve edebi analizler sonucunda; eserlerinde makamsal olarak nihavent, muhayyer, muhayyer kürdi, rast, buselik, kürdi, uşşak makamlarında olduğu, usul yapısı olarak ise düyek, nim softan ve sofyan usüllerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Güftelerinde tecahül-i Arif, nidâ, tekrar, tezat, istifham, teşbih, teşhis, telmih, istiare sanatlarının kullanıldığı, şiirlerinin dörtlük birim ve bent şeklinde yazıldığı, güftelerinde kafiye olarak; tam kafiye, zengin kafiye, uyak olarak; tam uyak, zengin uyak, rediflerin ek halinde ve kelime halinde kullanıldığı ve deyimlere yer verildiği tespit edilmiştir.

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 18.02.2024 ; **Kabul tarihi:** 12.04.2024
Kaynak gösterilme: ARSLAN E.-ÖNAL H. (2024): Orhan Gencebay Eserlerinin Müziksel ve Edebi Analizi: Batsın Bu Dünya Albümü Örneği, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 255-282.

** Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Kırıkkale / TÜRKİYE emraharslan1983@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-8962-7464>

*** Doç., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi AD. hamitonal@gazi.edu.tr <https://orcid.org/0000-0001-6990-5279>

Anahtar Kelimeler: Orhan Gencebay, Batsın Bu Dünya, Müzik, Edebi, Analiz

Abstract

This study analyzes Orhan Gencebay's works from both musical and literary perspectives. The research begins by scanning sources such as books, articles, theses, recordings of the works in the album, and sheet music. Additionally, Orhan Gencebay was interviewed to obtain information about the musical and literary content of the ten works in the album 'Batsın Bu Dünya,' which was published in 1975. The musical and poetic aspects were examined using digital media and literary terms, respectively. The lyrical style and artistic expressions were also identified. The text is now more objective, concise, and follows a logical structure. Technical terms are explained, and the language is clear, formal, and free from bias. The grammar, spelling, and punctuation are correct, and the text adheres to the required format and style guide. No new content has been added. The study analyzed the maqams and usuls of the compositions in the album 'Batsın Bu Dünya' by Orhan Gencebay. Orhan Gencebay, who studied Western Music, Turkish Folk Music, and Turkish Art Music at an early age, blended these musical styles in his own compositions. His compositional skills, particularly his active use of the three strings of the baglama in various positions, and his ability to express the feelings of the people have contributed to his popularity since the 1960s. After analyzing the ten works in the album 'Batsın Bu Dünya' musically and literarily, it was determined that the works were composed in the following makams: nihavent, muhayyer, muhayyer kürdî, rast, buselik, kürdî, uşşak. The usul structures used were düyek, nim softan, and sofyân usuls. It has been determined that the poet uses tecahül-i Arif, nidâ, tekrar, tezat, istifham, teşbih, teşhis, telmih, and istiare arts in his lyrics. His poems are written in quadruple units and bent form, with various types of rhyme such as full rhyme, rich rhyme, and assonance. The poet also employs redifs as suffixes and includes various words and idioms.

Keywords: Orhan Gencebay, Batsın Bu Dünya, Music, Literary, Analysis

Giriş

Osmanlı'da Batılılaşma ile başlayıp Tanzimat'la birlikte belli bir düzeye kadar uzanan süreç pek çok alanda etkisini göstermiştir. Yirminci yüzyılın başında bir ulus devlet olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti siyasi, sosyal ve kültürel yapıda topyekûn gelişmeyi ve kalkınmayı amaçlamıştır. Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde bütüncül bir yaklaşım ile hayata geçirilen Türk İnkılabı ile toplumun sosyal ve kültürel yaşamında yenilikler ve değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişiklikler içinde Atatürk'e göre de inkılaplar içinde en zoru olacak olan "Müzik İnkılabı", Cumhuriyet'in kültür ve müzik alanındaki resmî ideoloğu Ziya Gökalp'in fikirlerinin de kabul görmesiyle milli kültür ve milli mûsikî olarak belirlenmiştir. Bu anlayıştan hareketle Batı müziğini yaymak amacıyla başta eğitim kurumları kurmak üzere, pek çok alanda etkisini göstermiş, Cumhuriyetin kurulmasından sonra Türkiye'de inkılapları gerçekleştirecek olanlar devletin bütün kurum ve kuruluşlarının şekillenmesinde etkili olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk kadrosuyla birlikte ekonomik, siyasi ve sosyal alandaki gelişmelerin yanı sıra kültür alanında da önemli politikalar hayata geçirilmeye başlanmış, kültürün en önemli unsurlarından biri olan müzik alanına yönelik çalışmalara yoğunlaşmış ve Atatürk'ün ifadesiyle "güzel

sanatlarda başarılı olmayan/olamayan milletlerin, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatı ile tanınmaları imkânsızdır” anlayışı öne çıkmıştır.

Ziya Gökalp “Türkçülüğün Esasları” (2004) adlı eserinde müzikle ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

Memleketimizde yan yana yaşayan iki mûsikî vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk Mûsikîsi, diğeri Farabi tarafından Bizans’tan tercüme ve ictibas olunan Osmanlı Mûsikîsidir... Bugün şu üç Mûsikî ile karşı karşıyayız: Doğu Mûsikî, Batı Mûsikîsi, halk Mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu Mûsikîsinin hem hasta hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk Mûsikîsi millî kültürümüzün, Batı Mûsikîsi de yeni medeniyetimizin Mûsikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir: O hâlde, millî mûsikimiz, memleketimizdeki halk Mûsikîsiyle Batı Mûsikîsinin kaynaşmasından doğacaktır. Bunları toplar ve Batı Mûsikîsi usûlüne göre “armonize” edersek hem millî hem de Avrupalı bir Mûsikîye malik oluruz. Bu vazifeyi gerçekleştirecek olanlar arasında, Türk ocaklarının Mûsikî toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün Mûsikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup bundan ötesi millî Mûsikîşinaslarımıza aittir.

Cumhuriyet’in kurulmasıyla başlayan müzik sanatı alanındaki ilk köklü değişim, aslında Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyılda batılılaşma hareketleri içinde Mehterhâne’nin kaldırılarak yerine Batılı tarzda kurulan “Muzika-i Humayun” adlı kuruluşun adının değiştirilmesi ile başlamıştır. Kuruluş, 1 Kasım 1922’de saltanatın kaldırılıp hilafet kurumunun devam ettirilmesi üzerine “Makam-ı Hilafet Mızıkası” olarak adlandırılmış (Uçan, 2012, s. 9) ve 11 Mart 1924’te İstanbul’dan başkent Ankara’ya taşınan orkestra, bando ve fasıl topluluğu olarak üç bölümden oluşan “Riyaset-i Cumhuriyet Mûsikî Heyeti” adıyla yeni bir yapıya dönüştürülmüştür (Ürün ve Çakır, 2019). Milli Savunma Bakanlığı’na bağlı olan topluluk, Zeki Üngör’ ün de çabalarıyla, 25 Haziran 1932’de Milli Eğitim Bakanlığına bağlanmış ve adı Atatürk’ün isteği üzerine 1933 yılında Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası olarak değiştirilerek sivil bir müzik topluluğu hüviyeti kazanmıştır. Bununla beraber ordu içindeki bandolar orkestradan ayrılarak görevlerini sürdürmüş, personel ihtiyacı için çeşitli bando hazırlık okulları açılmaya devam etmiştir (Kaya, 2012: 103).

Erken Cumhuriyet dönemi olarak nitelendirilen 1923-1938 yılları arası, anayasal düzenlemeler, kültürel değişimler, ideoloji ve siyaset alanlarındaki olaylar, ekonomi ve eğitim alanındaki düzenlemeler başta olmak üzere Cumhuriyet tarihinin en tartışmalı konularını gündeme getirmiştir. Özellikle ulus devlet projesi oluşturma gayreti, Türk siyaset tarihine damgasını vurmuş, kültürel alandaki projeler devlet kadrolarındaki gelenekçilerle yenilikçileri karşı karşıya getirmiştir. 1923-1945 yılları arasındaki Mûsikî Muallim Mektebi, Devlet Konservatuarı, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Tiyatro ve Opera, Türk Beşleri gibi Cumhuriyet dönemi müzik anlayışının temsilcileri, mecliste gündem oluşturmuşlardır (Mutlu, 2014).

Türkiye’de Popüler Müziğin Doğuşunda Batı Müziğinin Etkileri

Türkiye, coğrafi konumu gereği sürekli batı ve doğuyla etkileşime girmiş ve bunun sonucunda çeşitli müzik türlerine ev sahipliği yapmıştır. Müzik türlerinin bazılarını etkilemiş bazılarından ise etkilenmiştir.

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmeye çalışılan yenilikçi siyasetin etkisi ile ülkemizde pek çok alanda olduğu gibi kültürel alanda da farklı görüşler ortaya atılmış ve bunun sonucunda Türkiye’de iki tip popüler müzik doğmuştur. İlki doğunun etkisi altında -1950’lerde serbest yorumlama, 1960’lardan sonra ise arabesk- Türk musikisi ya da Arap musikileri, ikincisi ise 1960’lara kadar batı etkisi ya da taklidi olan cazz, tango, rock’n roll, Anadolu pop, aranjman, Türk hafif müziği gibi çeşitler olarak karşımıza çıkmaktadır (Solmaz, 1996: 25)

Ülkemizde batı müziğinin oluşumunu başlatan Donizetti Paşa, yurt dışından getirdiği Batı müziği çalgıları ile birçok müzisyen yetişmesine öncülük etmiştir. 1938 yılında tango türünün ülkemize girmesinde etkili olan isimler, Orhan Avşar ve Macar asıllı Darvaş, Arjantin asıllı tangoyu ilk defa ülkemize göre uyarlayan ise Fehmi Ege Tango Orkestrası’dır. Cazz’ın 1920’li yıllarda ülkemize girmesini sağlayan ve kurduğu değişik orkestralarla yurdumuza duyuran önemli isim Ermeni asıllı Leon Avidgor ile 1940’larda caz müziği birçok orkestra ile gece kulüpleri başta olmak üzere farklı mekânlarda hızla yayılır. Bu dönemde besteleri, plakları ve batı uyarlamalarıyla bilinen Celal İnce tango, ça-ça ve mambo türünden birçok örnekler vermiştir. O dönemdeki en sevilen şarkısı “Kovboy Şarkısı” olmuştur (Meriç, 2017: 28-29)

1950’lerde kökeni Amerika olan Rock’n Roll, batıdan gelen müzik türleri içinde toplum tarafından benimsenip en çok dinlenen tür olmuştur. 1955 yılında Erkan Gürsal ve Durul Gence, Deniz Harp Okulu orkestrasını kurarak ülkemizde Rock and Roll türünü tanıtmışlar özellikle büyük şehirlerde popüler müziğin yaygınlaşmasında büyük rol oynamışlardır (Küçükkaplan, 2016: 38-39)

Erol Büyükburç Little Lucy şarkısı ile Türkiye’nin Rock’n Roll türünde 1960’larda eğlence mekânlarına pop ile giren ilk sanatçı olmuştur. Little Lucy şarkısı görsel medyada ilk olarak deneme yayını yapan İTÜ ekranlarında yayınlanmıştır. Erol Büyükburç ile başlayan aranjman alışkanlığı, Fecri Ebcioğlu, Sezen Cumhuri Önal gibi isimler ile devam ederken aynı dönemde Metin Ersoy ile Kalipso türü de popüler olmuştur (Solmaz, 1996: 27)

Yabancı sözlü bir şarkı üzerine Türkçe sözler yazarak 1960’larda Türk popunun ilk adımlarını atan Fecri Ebcioğlu’nun “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı eseri İlham Gencer tarafından yorumlanmış ve çağa damgasını vurmuştur.

Türkiye’de Popüler Müziğin Doğuşunda Türk Halk Müziğinin Etkileri

Cumhuriyetin ilanı ile kültürün önemli yapı taşlarından olan müzik alanında yapılacak batılılaşma hareketleri kapsamında “müzik inkılabı” için

Ziya Gökalp'in Türkçülüğün Esasları adlı eserinde yer verdiği "Halk müziğimize Batı müziği tekniğinin uygulanması ve bu uygulamalar üzerine çalışmalar yapılması" görüşü doğrultusunda uygulamalar devreye girmiştir.

1940'lı yıllarda Muzaffer Sarısözen ile Türk Halk Müziği derleme ve topluluk çalışmalarının yapıldığı, 1950 sonrasında türkülerin Batı müziği orkestralarına girdiği ve daha birçok amatör orkestraların da bu türkülerini orkestraya uygun şekilde uyarlayarak söylediği görülmektedir. Bu gelişmeler 1960'lı yıllar ve sonrasında da ülke genelinde yapılan yarışmaların Türk halk müziğinin popülaritesine olumlu etkisi olmuş ve birçok sanatçı halk ozanlarından etkilenmiş ve türkülerini, yaptıkları plaklarda seslendirmişlerdir. Bu bağlamda 1960'lı yılların ilk çeyreğinde Anadolu pop akımı ile popüler olan Türk halk müziğinin, 1970'li yılların ortalarına kadar olan süreçte popüler olduğu görülmektedir.

Popüler müziklerde halk müziğimizin etkilerinin görüldüğü 1960'lı yıllardan günümüze kadar sürecek Anadolu pop akımı, Balkan Melodileri Festivali'nde Burçak Tarlası türküsü ile ödül alan Tülay German ile başlamıştır. German'ın batı sazları ile yorumladığı "Burçak Tarlası" türküsünün ilgi görmesi ile İstanbul'da birçok orkestra bu tür çalışmalar ve düzenlemeler yapmaya başlamıştır. Bu tarz müzik yapan gruplara örnek olarak Üç Hürel, Moğollar ve Apaşlar gösterilebilir. 1965 yılında Hürriyet Gazetesi'nin başlattığı Altın Mikrofon yarışması da Anadolu pop akımının devamı niteliğinde olmasının yanı sıra yarışma elemesini geçen müzisyenleri yurdun dört bir yanına göndererek halk ile buluşturmayı başarmıştır. Bu sayede türküler, batı tekniği ve enstrümanları ile yorumlanarak dinleyici ile buluşmuştur. O dönemde Anadolu pop müziği yapan bu yarışma ile üne kavuşan sanatçı ve gruplara Ferdi Özbeğen Orkestrası, Cahit Oben Dörtlüsü, İlham Gencer ve arkadaşları, Mavi Işıklar, Cem Karaca ve Apaşlar, Türkiye Petrolleri Anonim Orkestrası, Erkin Koray ve Moğollar örnek olarak gösterilebilir (Solmaz, 1996: 28-29-30). Burçak Tarlası meşhur olmadan önce Erol Büyükburç plağında ve konserlerinde Anadolu popa örnek olarak "Zeynebim", "Kızılıcıklar Oldu mu", "Eminem", "Köylü Kızı" gibi türkülerini yorumlamıştır. Aynı türe örnek olmak üzere Alpay da "Gelin Ayşe", "Kara Tren" ve "Efem" türkülerini plaklarında düzenleme olarak yorumlamıştır (Meriç, 2017: 241-244).

Altmışlı yılların sonlarında Apaşlar grubu ve Cem Karaca "Emrah" adlı çalışmalarıyla dönemin hitlerinden olmayı başarmışlardır. Grubun popüler oluşunda Altın Mikrofon Yarışması etkili olmuştur. Grup aynı yıllarda ilk profesyonel plağını Pir Sultan Abdal'ın "Hudey" türküsü ile yapmıştır. Cem Karaca türkülerimizi rock ile sentez yapan ilk sanatçılarımızdan biridir. Sonraki yıllarda Kardeşler grubu ile birleşen Karaca, Dadaloğlu adlı eser ile hit olur. 1970 yılında Halit Kalkınç ve Muhtar Turan, Dönüşüm grubunu kurarak ilk plaklarında Havada Bulut Yok ve Kızıroğlu Mustafa Bey'i seslendirmişlerdir. Anadolu popa ismini veren Moğollar, Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum/Ilgaz adlı 45'lik çalışmalarının yanı sıra Altın Mikrofon yarışmasında aldığı dereceyle

de isminin duyurmuş ve Batı müziği konserlerinde ilke imza atarak Türk müziği sazlarını kullanmışlardır. Moğollar ilerleyen yıllarda birlikteliğine Cem Karaca ile devam etmiş ve “Kozan Dağı”, “Deniz Üstü Köpürür”, “Dertli Kaval” ve “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk” gibi Anadolu pop düzenlemelerini yorumlamışlardır (Alpar, 2014: 18-20).

1960’lı yılların sonlarında Modern Folk Üçlüsü birçok türküye çok sesli vokal düzenlemeleri yapmış ve 1970 yılında ilk plağı Deriko / Ali Paşa Ağıtı’nı çıkarmışlardır. Grubun kendi tarzında plağa aldığı türkülere Leblebi/Sarhoş Oğlan ve Tello/Su Gelir Ark Uyanır örnek olarak gösterilebilir (Meriç, 2017: 252).

Anadolu pop akımının gelişiminde toplulukların yanı sıra bireysel çalışmaların da son derece önemli yeri bulunmaktadır. 1969 yılında yaptığı Kara Toprak /Bana Seni Gerek isimli plakla adını duyuran Esin Afşar, söz konusu akımın önde gelen isimlerinden olurken, özellikle Ruhi Su ile tanıştıktan sonra halk ezgilerine yönelmiştir. Yoh! Yoh! İsimli 45’liği ile beğeni toplayan ve kültür elçisi olarak yurt dışında çeşitli festivallere katılan Afşar, 1970’te bir başka dikkat çeken çalışması Gurbet Yorganı isimli plağını çıkarmıştır (Canbazoglu, 2009: 190-191)

Anadolu popta popüler olan diğer isim lise yıllarında Elvis Presley’den etkilenmiş Fikret Kızılok’tur. Kızılok, Âşık Veysel’in ziyaretine gitmiş ve uzunca bir süre yanında kalmıştır. Ziyareti sonrasında Yumma Gözün Kör Gibi/ Yağmur Olsam plağını yapmış ve bu plakla yoğun bir dinleyici kitlesi kazanmıştır. Âşık Veysel sayesinde Türk halk müziğinden etkilenerek yaptığı beste çalışmalarında doğu-batı sentezine yer vermiştir. En önemli çalışmaları arasında “Söyle Sazım/Güzel Ne Güzel Olmuşsun, Leylim Ley (Kara Tren) / Gözlerinden Bellidir” gösterilebilir (Küçükkaplan, 2016: 51).

1970’lerde yaptıkları müziklerde Ney, İklığ, Kopuz, Rebap, Tar gibi müziklerinde Anadolu kokacak enstrümanlar kullanan isim Grup Dönüşüm, ilk 45’liğinde Kızıroğlu Mustafa Bey/ Havada Bulut Yok türkü düzenlemelerine yer vermişlerdir (Canbazoglu, 2009: 214-215). Aynı yıllarda Kaygısızlar grubu Türk halk müziği eserlerini yorumlayarak ön plana çıkmaktadır. Yine aynı dönemde Erol Evgin, Azeri Türkü “Unutma Sen” ile Ajlan ve üç ozan, “Klasik Folk” adı altında sundukları Tutam Yar Elinden / Gerebiç, Uyur İdik Uyardılar / Anacan çalışmaları ile Mavi ışıklar grubu türkü düzenlemeleri Anadolu popa katkı sağlamışlardır (Küçükkaplan, 2016: 53).

Altın Mikrofon Yarışması’nda 1971 yılında birinci olan Edip Akbayram 1972 yılında Kükredi Çimenler/Boşu Boşuna plağını çıkarmıştır. Edip Akbayram 1973 ve 1974 yılında Türk Halk Müziği’nden etkilenmiş ve bu doğrultuda plaklar yaparak döneme damgasını vurmuştur (Küçükkaplan, 2016: 53).

Türkiye’de Popüler Müziğin Doğuşunda Türk Sanat Müziğinin Etkileri

Ziya Gökalp’in öne sürdüğü “Milli Müsiki” görüşünden yola çıkılarak oluşturulan müzik politikalarında iktidar, zaman zaman çok katı uygulamalar sergilemiştir. Klasik Batı müziğini birinci sıraya oturtan bir anlayış siyasilere de ikiye bölmüştür. Ancak iktidarın bu uygulamaları halk üzerinde istenilen etkiyi yaratmamış hatta halk kendi çözüm yollarını kendisi bulma yoluna girmiştir. Özellikle 1934 -1936 yılları arasında radyoda Türk Müziği yayınlarının yasaklanması üzerine, halk radyo frekansını Kahire ve Tahran radyolarına çevirmiş, Arap müziği dinlemiş ve sinemalardaki Mısır filmlerine akın etmiştir. Fakat halkın göstermiş olduğu bu tepki maalesef iktidar tarafından dikkate alınmamıştır (Önal, 2021). Aynı dönemlerde Arap filmlerinde yayınlanan Arapça şarkılara yasak getirilmesinden sonra Münir Nurettin, Şükrü Tunar, Saadettin Kaynak gibi birçok besteci bu şarkılardan esinlenerek yeni besteler yapmış, Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi sanatçılar da bu eserleri seslendirmişlerdir.

1950’lerden 1960’lara kadar olan süreçte, Türk sanat müziğinin Türkiye’de popüler olduğu söylenebilir. 1950 ve 1960 yılları arasında Türk sanat müziğinin plak endüstrisi, eğlence mekânları ve film müzikleri açısından bu sektörlere hâkim olduğu görülmektedir (Ayas, 2015: 181-182). Türk sanat müziği solistleri, Türk musikisi öğelerinin kullanıldığı klasik üslubun dışına çıkan popüler eserler bestelemişlerdir ve bu türde eserler icra ederek plaklar doldurmuşlardır. Bu solistlere Nesrin Sipahi ve Zeki Müren örnek olarak gösterilebilir. Toplumun bu çalışmalara ilgisi ile yine Erol Sayan, Teoman Alpay, Yusuf Nalkesen gibi isimler bu türde besteler yapmışlardır. Yusuf Nalkesen “Veda Busesi”, “Dargın Ayrılmayalım”; Teoman Alpay “Nasıl Geçti Habersiz”, “Buruk Acı”; Erol Sayan “Kadehinde Zehir Olsa”, “Ömrümüzün Baharı Birlikte Geçsin” o dönemde popüler olmuş eserlere örnek gösterilebilir. (Küçükkaplan, 2016: 44).

Derya Bengi’nin “50’li yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük” kitabında Zeki Müren’in Türk Sanat müziği öğeleri ile çağın gereklerine uygun bir pop müziği inşa edeceğinden söz edilmektedir. Zeki Müren “Manolya” isimli şarkısını 1955 yılbaşı gecesinde radyoda seslendirmiş ve aynı şarkı “Son Beste” filmi ile tanınmıştır (Bengi, 2016: 187).

Aynı yıllarda yapılan birçok bestede Türk musikisinin makam, usûl ve formlarından yararlanılmış ve dönemin popüler müzikleri haline gelmiştir. 1960’ların sonlarında sözlerini Teoman Alpay’ın yazdığı, bestesi Metin Bükey’e ait olan, aynı adlı filmde kullanılmak üzere yapılan “Samanyolu” şarkısı döneme damgasını vurmuş ve Berkant tarafından plağa alınmıştır.

Bütün bu süreçlerin sonunda 60’lı yıllarla birlikte, Batı Müziği alt yapısı, Türk Halk ve Türk Sanat Müziği ezgisel yapılarından ve sazlarından yararlanılarak oluşturulmaya çalışılan sentez eser veya Türk Pop Müziği gibi yeni tür arayışları diyebileceğimiz çabalar göze çarpmaktadır. Bu türden

arayışların en önemli isimlerinden birisi hiç şüphesiz Orhan Gencebay'dır. Gencebay'ın eserlerinde popüler müziklerden caz ve rock başta olmak üzere, Batı Müziği alt yapısı, Türk Halk Müziği ve bağlamada kullanılan tezene tavırları, Türk Sanat Müziği'nin makam ve usûlleri ile Arap müziğinde yer alan oryantal ritim etkilerini görmek mümkündür. Gencebay, farklı zamanlarda verdiği mülakatlarda bütün bu müzik unsurlarını, yeni Türk Müziği'ni oluşturmak adına, kendince yorumlanan serbest çalışmalar olarak değerlendirmiştir. Gencebay'ı diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliklerinden birincisi hiç kuşkusuz her üç müzik türünün nazariyatı ve çalgıları ile ilgili çocuk yaşlarda eğitim almış ve kendini bu alanlarda geliştirmiş olmasıdır. İkincisi kendi bestelerinde bu üç yapıyı da özgün olarak ustaca kullanmış olması, üçüncüsü ise üst düzey bağlama icracısı olmasıdır.

Orhan Gencebay ve Eserlerinde Batı Müziği, Türk Müziği (Halk Müziği, Sanat Müziği) Etkileri

Orhan Gencebay, altı yaşında temel batı müziği eğitimi alarak müziğe ilk adımlarını keman ve mandolin ile atmıştır. Halk müziğine ve bağlamaya olan hayranlığı sebebi ile 7 yaşında bağlama ile tanışmıştır. Müziğin her türüne meraklı olan Gencebay, 12-13 yaşlarında Türk sanat müziği ve tambur, sonrasında ise dünya müzikleriyle ilgilenmiştir. Gencebay, Batı, halk ve sanat müziklerinin temel özellikleri, prensipleri ve yapılarının yanı sıra kendince yaptığı araştırmalar ile bu müzik türlerinin kültürlerini küçük yaşlarda araştırarak öğrenmeye çalışmış, eserlerinde özellikle caz, rock ve Türk müziğini harmanlamaya çalışmıştır. “Yorgun Gözler” adlı eseri bu harmanlamaya örnek olarak gösterilebilir. Gencebay bu eserinde Orta Asya ve Amerika ile bir köprü kurduğunu ifade etmektedir (Hakan, 2001: 13-14-15-68).

Meral Özbek (2013) kitabında, Orhan Gencebay'ın bazı eserlerini analiz etmiştir. Bunlardan “Batsın Bu Dünya” adlı nihavent makamında meyan üzerinde uşak bir yapı izleyen eserde Türk Müziği ve Batı Müziği sazlarının kullanıldığından bahsetmiştir. “Hatasız Kul Olmaz” adlı eserde müziksel olarak batı düzenlemesinin hâkim olduğu, orkestrada bas, bateri, obua, trompetle birlikte bağlamanın Orta Anadolu tarzında (Ankara Tezene Tavrı)¹ icrası ile tam olarak sentez eser olduğunu ifade etmektedir. Orhan Gencebay'ın “Yarabbim” adlı eserinde ise muhayyer kürdi makamının içerisinde acemaşiran geçkisi olduğu, ritim olarak serbest ve batı etkisinin ardından düyek ritim kullanıldığı ve orkestrada yaylı, klavye ve birçok Türk müziği enstrümanına solo verildiği ve önemli ölçüde Türk Sanat Müziği özelliği taşıdığını ifade etmiştir (Özbek, 2013: 276-278)

1. Yöntem

Bu çalışma nitel bir araştırma olup, betimsel araştırma yöntemi ve durum çalışması modeli kullanılmıştır. Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve

¹ “Ankara Tezene Tavrı” ifadesi, yapılan görüşmede Orhan Gencebay tarafından kullanılmıştır.

doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 39). Nitel araştırma, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntemdir. Üzerinde araştırma yapılan olgu ve olaylar kendi bağlamında ele alınarak, insanların onlara yükledikleri anlamlar açısından yorumlanır (Altunışık ve diğerleri, 2010: 302). Araştırmanın türüne uygun olarak veri toplama tekniği ile veri çözümleme tekniğini kullanılıp, sanatçıya ait albümlerden tesadüfen seçilen bir tanesinde yer alan on eserin, disiplinlerarası bütüncül bir bakış açısı esas alınarak müziksel ve edebi yönden incelenmesi yapılmıştır.

Nitel araştırmada çoğunlukla üç tür veri toplanır: 1. Çevreyle ilgili veri; araştırmanın yapıldığı çevrenin psiko-sosyal, kültürel, demografik ve fiziksel özelliklerine ilişkindir. 2. Süreçle ilgi veri; araştırma süresince neler olup bittiği ve bu olanların araştırma grubunu nasıl etkilediğine ilişkindir. 3. Algılara ilişkin veriler ise; araştırma grubuna dâhil olan bireylerin süreç hakkında düşündüklerine ilişkindir. Bu üç tür veriyi toplamak için araştırmacı en yaygın olarak üç tür yöntem kullanır; görüşme, gözlem ve yazılı materyallerin incelenmesidir. Nitel yöntemlerden en sık kullanılanı görüşmedir. Görüşme, insanların bakış açılarını, öznel deneyimlerini, duygularını, değerlerini ve algılarını ortaya koymada kullanılan oldukça güçlü bir yöntemdir. Görüşme sürecinin, gözlem ve yazılı dokümanlardan elde edilen verilerle desteklenmesi araştırmanın geçerliliğini ve güvenilirliğini arttırmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 40-41).

1.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Orhan Gencebay albümleri, örneklemini ise 14 Ocak 1975 tarihinde Orhan Gencebay'ın Kervan Plak firmasından çıkardığı “Batsın Bu Dünya” albümünde yer alan güftesi ve bestesi kendisine ait on eser oluşturmaktadır.

1.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın yöntemine uygun olarak çalışmada gözlem, görüşme ve doküman analizi yapılmıştır. Görüşmede Orhan Gencebay’a genel olarak müzisyenlik serüveni ve araştırmanın örneklemini oluşturan albümde yer alan on eserin makam, usûl ve edebi yapısı ile ilgili görüşlerini almak üzere yapılandırılmamış görüşme soruları yöneltilmiştir.

Görüşme sonrasında elde edilen veriler müziksel ve edebi olmak üzere analiz edilmiştir. Edebi analiz için edebiyat kuramı, müziksel analiz için ise Türk Sanat Müziği makam ve usûl kuramına göre betimlenmiştir.

2. Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde Orhan Gencebay'a ait "Batsın Bu Dünya" albümünde yer alan on eser; makam, usûl ve edebi bakımdan analiz edilmiştir. Eserler; Batsın Bu Dünya, Hayat Kavgası, Benim Dünyam, Ben Doğarken Ölmüşüm, Sevmiyorum Deme, Duyun Beni, Bir Araya Gelemeyiz, Dertler Benim Olsun, Gönül ve Sen Hayatsın Ben Ömür olarak belirlenmiştir.

2.1. "Batsın Bu Dünya" Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay'ın 1975 yılında bestelediği "Batsın Bu Dünya" adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 1. "Batsın Bu Dünya" Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 2. Nihavent Makam Dizisi



Şekil 3. Neva Perdesinde Kürdi Makam Dizisi (Aydemir, 2014)



Şekil 4: "Batsın Bu Dünya" Adlı Eserde Kullanılan Birinci Usûl



Şekil 5: "Batsın Bu Dünya" Adlı Eserde Kullanılan İkinci Usûl

• Eserin, Türk müziği makamlarından nihavent makamının seyir özelliği olan inici-çıkıcı yönü ve çeşnileri ile makama benzemekle birlikte makamın karar sesi olan rast perdesinde karar vermediği için nihavent makamının (Şekil 2) seyir özelliklerini tam olarak taşımadığı ve dolayısıyla nevâ perdesinde kürdi makam dizisinde (Şekil 3) olduğu,

- Eserde, nihavent makamında kullanılan nevâ perdesinde kürdi ve uşşak çeşnilerin yer aldığı,
- Eserin, tizlerdeki genişleme ile tiz nevâ perdesine, pestlerdeki genişleme ile yegâh perdesine genişlediği (Şekil 1),
- Eserde, Türk müziği usûllerinden düyek usûlünün (Şekil 4, 5) iki kalıp olarak kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Batsın Bu Dünya

Yazıklar olsun, yazıklar olsun/Kaderin böylesine, yazıklar olsun
Her şey karanlık, nerde insanlık/Kula kulluk edene yazıklar olsun
Batsın bu dünya, bitsin bu rüya/Ağlatıp da gülene, yazıklar olsun
Doğmamış çileler, yaşanmamış dertler/Hasret çeken gönül, benim mi olsun
Ben ne yaptım, kader sana / Mahkûm etti, beni bana
Her nefeste, bin sitem var / Şikâyetim Yaradan'a, şikâyetim Yaradan'a
Şaşırın sen mi yoksa ben miyim bilemedim / Öyle bir dert verdin ki, kendime
gelemedim
Çıkamaz bir sokaktayım, yolumu bulamadım / Of...of...of...

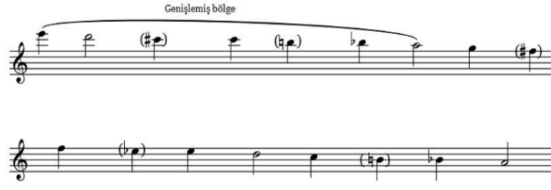
Ben mi yarattım, ben mi yarattım / Derdi ıstırabı, ben mi yarattım
Günah zevk olmuşsa, vefa yorulmuşsa / Düzen bozulmuşsa, ben mi yarattım
Batsın bu dünya, bitsin bu rüya / Aşksız geçen ömrüme, yazıklar olsun
Doğmamış çileler, yaşanmamış dertler / Hasret çeken gönül, benim mi olsun.
Ben ne yaptım, kader sana / Mahkûm etti, beni bana
Her nefeste, bin sitem var / Şikâyetim Yaradan'a, şikâyetim Yaradan'a
Şaşırın sen mi yoksa ben miyim bilemedim / Öyle bir dert verdin ki, kendime
gelemedim
Çıkamaz bir sokaktayım, yolumu bulamadım / Of...of...of...

- Güftede, yaşanan olumsuzluklara çare arayan birinin birinci ağızdan anlatıldığı,
- Serbest ölçüyle yazılan güftenin ahenk unsurlarından mâni tipi uyak düzeninde ve lirik şiire yakın olup, şiir biriminin 8 dörtlük ve 32 mısradan oluştuğu,
- Akılda yer alan soruların cevabı bilindiği halde "Ben ne yaptım kader sana? Düzen bozulmuşsa, ben mi yarattım? Derdi ıstırabı, ben mi yarattım? Şaşırın sen mi yoksa ben miyim bilemedim" ifadeleriyle bilmezlikten gelmiş, tecahül-i Ârif sanatını kullanmıştır. "Ben mi yarattım, ben mi yarattım, şikâyetim Yaradan'a, şikâyetim Yaradan'a" sözlerini iki kez tekrarlamak suretiyle ise tekrar sanatına başvurulduğu,
- Birçok kez "of" nidasına yer verilmesi ile hem bir sesleniş hem de duyguların bastırılması niteliğinde olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

2.2. “Hayat Kavgası” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1972 yılında bestelediği “Hayat Kavgası” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 6: “Hayat Kavgası” Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 8: “Hayat Kavgası” Adlı Eserde Kullanılan Usûl

- Eserde, muhayyer perdesinde yapılan uşşak ve hüseyini çeşniler ile muhayyer kürdi makamının seyir özelliklerini taşıdığı ve dolayısıyla Türk müziği makamlarından muhayyer kürdi makamında (Şekil 7) olduğu,
- Eserde, Türk müziği usûllerinden nim sofyan usûlün (Şekil 8) velveleli biçiminin kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Hayat Kavgası

Bir uçurum oldu hayat / Dokunsan düşecekmiş gibiyim
Gel de kurtar beni benden / Sanki ölecekmiş gibiyim
Sardı kollarımı dert çemberi / Kader tuzağma düşmüş gibiyim
Bir yanda hayat kavgası var / Bir yanda aşkın ıstırabı
Tek başıma nasıl yaşarım ben / Dindirecek sensin bu azabı
Gel beraber çıkalım bu yollara / Yalnız çekilmiyor dünyanın kahrı

Gülmek mi zor ağlamak mı / Yoksa ıstıraptan zevk almak mı?
Ölmek desen kolay değil / Bilmem benimkisi yaşamak mı?
Bir ömürlük gözyaşı döktüm her gün/Hayat acı çekip ağlamak mı?
Bir yanda hayat kavgası var / Bir yanda aşkın ıstırabı
Tek başıma nasıl yaşarım ben / Dindirecek sensin bu azabı
Gel beraber çıkalım bu yollara / Yalnız çekilmiyor dünyanın kahrı.

- Güfteye umut ve umutsuzluk arasında savaş veren insanların iç dünyalarının ifade edildiği,

- Sade bir üslup içerisinde etkileyici bir anlatım ile serbest hece vezninin kullanıldığı ve lirik şiire yakın olduğu, hece sayılarının mısralarda farklılıklar gösterdiği,
- Mısra sonlarında yer alan redif ve kafiyeler ile akıcılığı sağlayan ahenk unsurlarına yer verilerek ritimsel düzenin sağlandığı,
- “Bir uçurum oldu hayat” benzetme sanatına yer vermek suretiyle mecâzi ifadeler kullanıldığı,
- “Gel beraber çıkalım bu yollara” dizeleriyle seslenmelerde (nida) bulunulduğu.
- “Gülmek mi ağlamak mı yoksa ıstıraptan zevk almak mı”, “benimki yaşamak mı”, “tek başıma nasıl yaşarım ben” gibi dizelerle cevabın bilindiği ancak bilmezlikten gelinerek tecahül-i Ârif ve istifham sanatının kullanıldığı,
- “Gülmek mi zor ağlamak mı” dizesinde tezat sanatına yer verildiği bulgularına ulaşılmıştır.

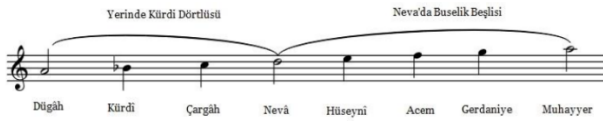
2.3. “Benim Dünyam” Adlı Eserin Makam, Usûl ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1973 yılında bestelediği “Benim Dünyam” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



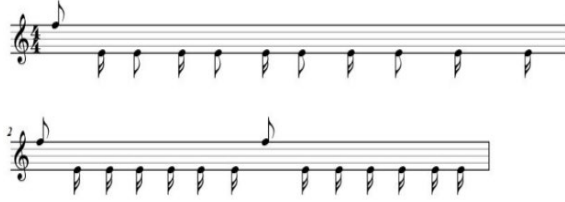
Şekil 9: “Benim Dünyam” Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 10: Kürdi Makam Dizisi (Aydemir, 2014)



Şekil 11: “Benim Dünyam” Adlı Eserde Kullanılan Birinci Usûl



Şekil 12: “Benim Dünyam” Adlı Eserde Kullanılan İkinci Usûl

- Eserin, seyir özellikleri itibariyle Türk müziği makamlarından kürdi (Şekil 10) makamında olduğu,
- Eserde, muhayyer perdesinde kürdi çeşnisi, çargâh perdesinde çargâh çeşnisi, nevâ perdesinde buselik çeşnisi, gerdaniye perdesinde ise buselik çeşnisi olduğu,
- Eserin tizlerde tiz nevâ perdesine kadar genişlediği (Şekil 9),
- Eserde, Türk müziği usûllerinden “Düyek” ve “Nim Sofyan” usûlünün velveleli biçimlerinin (Şekil 11, 12) kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Benim Dünyam

Sen benim içimde bir korkulu rüya/Her gün sevip sardığım bir hülyasın
Yokluk ateşten gömlek/Sensizlik ölüm gibi
Rüyam, hülyam, benim dünyamsın
Kanımda, canımda, alın yazımda/Bir sen varsın bir de ben şu dünyada
Nazar değmesin sana/eller değmesin sana
Sensizlik ölüm bana

Seni benim gibi seven bulamazsın/Tanrım bu rüyadan hiç uyandırmasın
Ömrün vefası yok/Korkum aşkımdan çok
Gönlüm sensiz kalmasın
Korkulu rüyam /Gülen bahtımsın
Sen benim, sen benim, sen benim dünyamsın

Hepimizin hayatı iki kelime / Bir varmış bir yokmuş şu âlemde
Bir gün sana doymadan göçüp gidersem eğer / Son nefeste adın dilimde
Her şey sende başlar / Seninle biter
Sevilmek ümidi sevmekten beter
Nazar değmesin sana/eller değmesin sana
Sensizlik ölüm bana

Seni benim gibi seven bulamazsın/Tanrım bu rüyadan hiç uyandırmasın
Ömrün vefası yok/Korkum aşkımdan çok
Gönlüm sensiz kalmasın
Korkulu rüyam / Gülen bahtımsın
Sen benim, sen benim, sen benim dünyamsın.

- Eserin güftesinin serbest nazım biçimi ile lirik şiiire yakın olduğu,
- Mısra sonlarında yer alan “sana-bana, yok-çok” ve “hülyasın, dünyamsın, bulamazsın, uyandırmasın” sözleri arasında ses benzerlikleri olduğu,
- “Rüyam/hülyam, benim dünyamsın/gülen bahtımsın” ifadeleriyle teşbih sanatının çeşitlerinden olan teşbih-i belîğ (güzel benzetme) sanatının kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

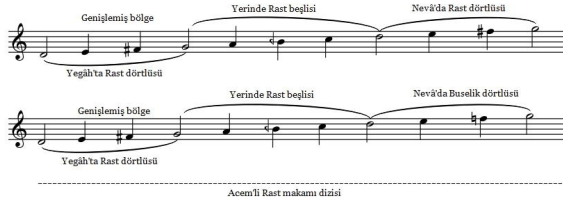
2.4. “Ben Doğarken Ölmüşüm” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1973 yılında bestelediği “Ben Doğarken Ölmüşüm” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 13: “Ben Doğarken Ölmüşüm” Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 14: Rast Makam Dizisi (Aydemir, 2014)



Şekil 15: “Ben Doğarken Ölmüşüm” Adlı Eserde Kullanılan Birinci Usûl



Şekil 16: “Ben Doğarken Ölmüşüm” Adlı Eserde Kullanılan İkinci Usûl

- Eserin, seyir özelliklerini taşıması bakımından Türk müziği makamlarından rast makamında (Şekil 14) olduğu,
- Eserin, tizlerde tiz hüseyini perdesine kadar genişlediği (Şekil 13),

- Eserde, Türk müziği usûllerinden sofyan usûlünün iki ayrı velveleli biçiminin (Şekil 15, 16) kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Ben Doğarken Ölmüşüm

Dostta vefa hayır yok / Felek dersin insafsız
Gelen vurmuş giden vurmuş / Sabır dersin faydasız

Ne sevgide ne aşta / Ne hayatta gülmüşüm
İstirabım doğuştan / Ben doğarken ölmüşüm

Bu dünyada rahat yok / Ölüm belki kurtuluş
Al canimi Ya Rabbim / Bitsin artık kahroluş

Bir duaydın dilimde / Tek ümittin ömrümde
Kader vurdu felek aldı / Aşkım kaldı gönlümde

Gönlüm ıssız bir yolda / Sürüklenip yürüyor
Almış dünya derdini / Son ümide gidiyor

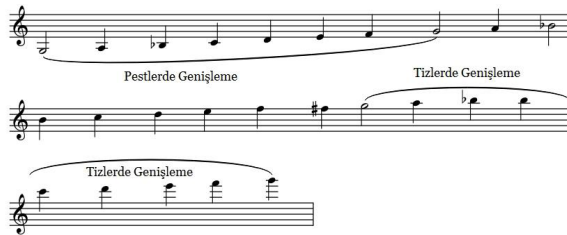
Bu dünyada rahat yok / Ölüm belki kurtuluş
Ey sevgilim nerdesin / Bitsin artık kahroluş

- Eserin güftesinde 7’li ve serbest hece vezninin kullanıldığı,
- Mısra sonlarında yer alan “insafsız/faydasız, gülmüşüm/ölmüşüm, kurtuluş/kahroluş, dilimde/ömrümde/gönlümde, yürüyor/gidiyor” kelimelerinde ses benzerlikleri ile kafiye olduğu,
- “Ey sevgilim nerdesin” ifadesi ile nida sanatı, “Kader vurdu felek aldı, Felek dersin insafsız” dizelerindeki felek ve kader kelimeleri ile teşhis sanatının kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

2.5. “Sevmiyorum Deme” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1975 yılında bestelediği “Sevmiyorum Deme” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 17: “Sevmiyorum Deme” Adlı Eserde Kullanılan Sesler

Buselik makam dizileri

Yerinde Buselik beğlisi Hüseynî'de Kürdi dörtlüsü
Dıgâh Buselik Çargâh Nevâ Hüseyni Acem Gerdaniye Muhayyer

Yerinde Buselik beğlisi Hüseynî'de Hıcaz dörtlüsü
Dıgâh Buselik Çargâh Neva Hüseyni Dik Acem Nim Şehnaz Muhayyer

Buselik makam'ın Rast perdesine göçürülmüş hâli
Rast'ta Buselik beğlisi Neva'da Kürdi dörtlüsü
Rast Dıgâh Kürdi Çargâh Neva Nim Hısar Acem Gerdaniye

Rast'ta Buselik beğlisi Neva'da Rast dörtlüsü
Rast Dıgâh Kürdi Çargâh Neva Hüseyni Evic Gerdaniye

Şekil 18: Buselik Makam Dizisi ve Rast Perdesine Göçürülmüş Hali² (Aydemir, 2014)

Şekil 19: "Sevmiyorum Deme" Adlı Eserde Kullanılan Birinci Usûl

Şekil 20: "Sevmiyorum Deme" Adlı Eserde Kullanılan İkinci Usûl

Şekil 21: "Sevmiyorum Deme" Adlı Eserde Kullanılan Üçüncü Usûl

- Eserin, Türk müziği makamlarından buselik makamında olduğu (Şekil 18),
- Eserde, neva ve gerdaniye perdesinde rast çeşnisinin kullanıldığı,

² Orhan Gencebay özellikle bağlamada orta telde "Sol" perdesini karar olarak aldığı ve bu sayede kendisinin daha geniş bir ses alanına sahip olduğunu ifade etmiştir. "Sevmiyorum Deme" adlı eserinin buselik makamında olduğunu fakat bestelerken bağlamada "Sol" perdesini yani "Rast" perdesini karar ses olarak kullandığını ifade etmiştir (Orhan Gencebay, Kişisel İletişim, Mayıs 03, 2019) Bu nedenle buselik makamının rast perdesine göçürülmüş hali ek bilgi olarak verilmiştir.

- Eserin, pestlerde kaba rast perdesine, tizlerde ise tiz gerdaniye perdesine kadar genişlediği (Şekil 17),
- Bazı bölümlerde pentatonik yapıların kullanıldığı,
- Türk müziği usûllerinden nim sofyan usûlünün üç ayrı velveleli biçiminin (Şekil 19, 20. 21) kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Sevmiyorum Deme

Off... Off.. Offf... Offf...

Bana bir şeyler söyle teselli bulayım / Beni saran bu dertten biraz kurtulayım
Ne istersen söyle sevmiyorum deme / Yeter ki feryadımı susturayım
Razıyım her şeye öl desen de / Görmek yeter bana gülmesen de
Sevgilim ol demem arkadaş gibi / Sev beni kalbini vermesen de
Öyle sevdim seni öyle sevmişim ki / Sevsen de razıyım sevmesen de

Off... Off.. Off.. Off...

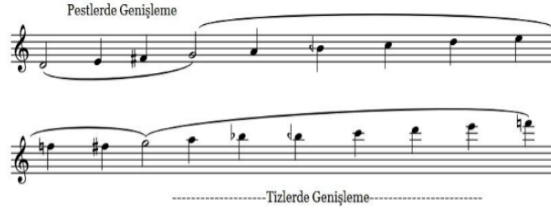
İster misin aşkımdan bir deli olayım / İster misin bir berduş serseri olayım
Dalga dalga çoşan bir dumana döndüm / İzin ver gönlüme durulayım
Razıyım her şeye öl desen de / Görmek yeter bana gülmesen de
Sevgilim ol demem arkadaş gibi / Sev beni kalbini vermesen de
Öyle sevdim seni öyle sevmişim ki / Sevsen de razıyım sevmesen de

- Eserin güftesinde düzenli bir kafiye şeması bulunmadığı,
- Dize sonlarında “bulayım/kurtulayım/susturayım, desen de/gülmesen de/vermesen de/sevmesen de, deli olayım/serseri olayım/durulayım” ifadeleriyle kendi içlerinde ses ahengi ve ritimsel uyumu sağlamak amacıyla kelimelerde ses benzerliklerinin olduğu,
- Ses uyumlarını ve ezgisel bütünlüğü sağlamak amacıyla mısra sonunda “-de/ -da” ve “ki” bağlacına, “gibi” benzetme edatına yer verildiği,
- Girişte ve nakarat bölümlerinden sonra “off...” nidaları ile kelimelerle ifade edilemeyen şiddetli duyguların ünlemlerle anlatmak suretiyle söz sanatlarından nida (seslenme sanatı) ve teşbih sanatına yer verildiği bulgularına ulaşılmıştır.

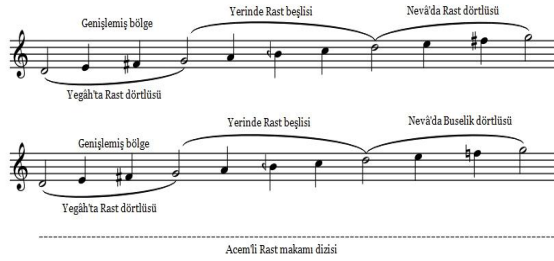
2.6. “Duyun Beni” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1974 yılında bestelediği “Duyun Beni” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 22: "Duyun Beni" Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 23: Rast Makam Dizisi (Aydemir, 2014)



Şekil 24: "Duyun Beni" Adlı Eserde Kullanılan Usûl

- Eserin, seyir özelliklerini taşıması bakımından Türk müziği makamlarından rast makamında (Şekil 23) olduğu,
- Eserde, muhayyer perdesinde uşşak çeşnisi, segâh perdesinde segâh çeşnisi, neva perdesinde rast çeşnisi ve düğâh perdesinde uşşak çeşnisi yaptığı,
- Eserin, tizlerde tiz acem perdesine kadar genişlediği (Şekil 22),
- Eserin, 9. ölçüsüne kadar serbest keman bölümünde herhangi bir usûl yapısına rastlanmadığı, 9. ölçüden itibaren Türk müziği usûllerinden düyek usûlün velveleli biçiminin (Şekil 24) kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Duyun Beni

Ağla gözlerim ağla zamanıdır / Aşkımın şimdi son baharıdır
Bu yağmur bu rüzgâr bu fırtına / Gönümün isyanı feryadıdır
Ey sevgilim ey kaderim / Ey bu dünya ümitlerim
Duyun beni duyun beni / Beni benden siz çaldınız
Şimdi yalnız bıraktınız / Verin beni verin beni

Ne baharda neşe / Ne gözümde yaş kaldı
Aşkın matemine sarın beni / Alın beni sarın beni

Bu aşkın hikâyesi böyle bitti / Yoksulluk beni benden senden etti
Gönlüme sev diyen kadere bak / Aşkımı ömrüme haram etti
Ey sevgilim ey kaderim / Ey bu dünya ümitlerim
Duyun beni duyun beni / Beni benden siz çaldınız
Şimdi yalnız bıraktınız / Verin beni verin beni

Ne baharda neşe / Ne gözümde yaş kaldı
Aşkın matemine sarın beni / Sarın beni duyun beni / Alın beni verin beni

- Eserin güftesinde sevgi temasının işlendiği ve serbest nazım biçiminde lirik şiir türünün kullanıldığı,
- Hece sayılarının 8'li, 10'lu ve serbest durumda olduğu,
- “Ey sevgilim, ey kaderim, ey dünya ümitlerim” nidalarıyla seslenme sanatının kullanıldığı,
- Yağmurların, rüzgârların gönülde kopan fırtınalara benzetilen mecazi ifadeler ile teşbih sanatına yer verildiği bulgularına ulaşılmıştır.

2.7. “Bir Araya Gelemeyiz” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay'ın 1975 yılında bestelediği, “Bir Araya Gelemeyiz” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 25: “Bir Araya Gelemeyiz” Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 26: Uşşak Makam Dizisi (Aydemir, 2014)



Şekil 27: "Bir Araya Gelemeyiz" Adlı Eserde Kullanılan Birinci Usûl



Şekil 28: "Bir Araya Gelemeyiz" Adlı Eserde Kullanılan İkinci Usûl

- Eserin, seyir özellikleri bakımından Türk müziği makamlarından uşşak makamında (Şekil 26) olduğu,
- Eserde, karcıgar geçki, nevâ perdesinde uşşak çeşnisi ve rast perdesinde rast çeşnisi olduğu,
- Eserde, pentatonik yapının kullanıldığı,
- Eserin, tizlerde tiz acem perdesine kadar genişlediği (Şekil 25),
- Eserde, bazı bağlama partilerinde Yozgat ve Ankara tezene tavırlarının kullanıldığı,
- Eserde, Türk müziği usûllerinden nim sofyan usûlünün velveleli biçiminin (Şekil 27, 28) kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Bir Araya Gelemeyiz

Yüce dağlar bizi bizden ayırmış / Arkasını göremeyiz sevdiğim
Ferhat bir zamanlar delmiş diyorlar/Dağ bir değil delemeyiz sevdiğim
Baban maaşıma harçlık diyormuş/Anan milyarlarca başlık diyormuş
Kısacası bu iş olamıyormuş / Bir araya gelemeyiz
Bir araya gelemeyiz sevdiğim

Dağ bir değil demiş idim önceden / Bilen bilir payın alır bu sözden
Dünya şahit olsun biz bu gidişle / Ahrette de gülemeyiz sevdiğim
Tanrım ahrette de varsa bu dağlar/İçim yanar bağrım yanar kan ağlar
Dört kitabın hangisine bu sığar / Bunlar sırdır bilemeyiz
Bunlar sırdır bilemeyiz sevdiğim

Kara sevda yazılmıyor kâğıda / Günler asır gibi gelir Nihat'a

Ölüm bu hayattan iyi olsa da / Elde değil ölemeyiz sevdiğim
Baban maaşıma harçlık diyormuş/Anan milyarlarca başlık diyormuş
Kıscası bu iş olamıyormuş / Bir araya gelemeyiz
Bir araya gelemeyiz sevdiğim

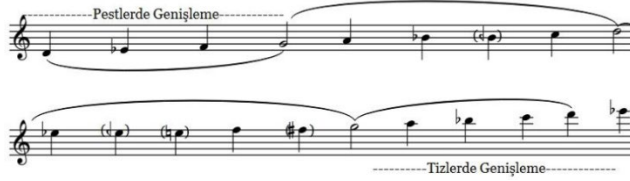
• Eserin güftesinde şiir türlerinden lirik şiirin hâkimiyetinde ve 11’li hece ölçüsünde olduğu,

• “Yüce dağlar bizi bizden ayırmış/Arkasını göremeyiz sevdiğim, Ferhat bir zamanlar delmiş diyorlar/Dağ bir değil delemeyiz sevdiğim” ifadeleri ile herkes tarafından bilinen geçmişteki ünlü bir kişiye, bir olaya onu anımsatmaya işaret ederek Ferhat ile Şirin’e gizli benzetme yapmak suretiyle “Telmih” sanatının kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

2.8. “Dertler Benim Olsun” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1975 yılında bestelediği “Dertler Benim Olsun” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 29: “Dertler Benim Olsun” Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 30: Nihavent Makam Dizisi (Aydemir, 2014)



Şekil 31: “Dertler Benim Olsun” Adlı Eserde Kullanılan Birinci Usûl



Şekil 32: “Dertler Benim Olsun” Adlı Eserde Kullanılan İkinci Usûl



Şekil 33: “Dertler Benim Olsun” Adlı Eserde Kullanılan Üçüncü Usûl

- Eserin, seyir özelliklerini taşıması bakımından Türk müziği makamlarından nihavent makamında (Şekil 30) olduğu,
- Eserde, neva perdesinde hicaz ve uşşak çeşnisi yapıldığı,
- Eserin, tizlerde tiz nim hisar perdesine kadar genişlediği (Şekil 29),
- Eserde, Türk müziği usûllerinden düyek usûlü ve sofyan usûlün velveleli biçiminin (Şekil 31, 32, 33) kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Dertler Benim Olsun

Bir zamanlar benim sevgilimdin / Yanımdayken bile hasretimdin
Şimdi başka bir aşk buldun / Mutluluk senin olsun
Dertler benim, çile benim / Hayat senin senin olsun

Ben daha ne çile, dertlere yolcuym / Ben alınca dert yazılan kader mahkûmuyum
Fark etmez yaşamam, sen mesut ol yeter / Dertler bana gönül vermiş / Ben aşk sarhoşuyum
Dilerim her arzun gerçek olsun / Hayat bu şansın hep açık olsun
Hatıralar, hasret benim / Ömrüm senin senin olsun
Dertler benim, çile benim / Hayat senin senin olsun

Bir gün daha geçti yine sensiz / Aşkım ağlıyor bak, sessiz sessiz
Çare sensiz, ben çaresiz / Ümidim senin olsun
Sana gelen dertler benim / Mutluluk senin olsun

İsterdim ömrümüz / Geçseydi beraber
İster miydim ayrılığı gülseydi şu kader / Ben çile dert dolu
Sen ümitler yolu / Şimdi sensiz bak seninle / Geçiyor mevsimler
Bir zamanlar benim sevgilimdin / Yanımdayken bile hasretimdin
Şimdi başka bir aşk buldum / Mutluluk senin olsun
Dertler benim hasret benim / Ömrüm senin senin olsun

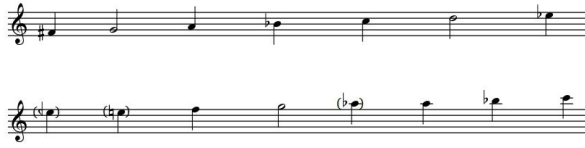
- Aşk teması işlenen güftenin serbest ölçü ve lirik tarzda olduğu,
- Mısra sonlarında “sevgilimdin/hasretimdin, yolcuym/mahkûmuyum, beraber/kader” gibi kullanılan ses benzerlikleri ile ritimsel düzen ve ahenkli vurgular akıcılığında olduğu,
- “Ben daha ne çile, dertlere yolcuym / Ben alınca dert yazılan kader mahkûmuyum” mecazi ifadeler ile sadelik içerisinde süslü bir dilin kullanıldığı,

• “Aşkım ağlıyor” ve “Dertler bana gönül vermiş” gibi benzer ifadeler ile yaşanan yoğun duyguların, ağladığı anlatılan soyut kavramlar (aşk, dertler) ile “Teşhis” sanatının kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

2.9. “Gönül” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1972 yılında bestelediği “Gönül” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 34: “Gönül” Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 35: Nihavent Makam Dizisi (Aydemir, 2014: 88)



Şekil 36: “Gönül” Adlı Eserde Kullanılan Birinci Usûl



Şekil 37: “Gönül” Adlı Eserde Kullanılan İkinci Usûl

- Eserin, seyir özelliklerini taşıması bakımından Türk müziği makamlarından nihavent makamında (Şekil 35) olduğu,
- Eserde nevâ perdesinde uşşak çeşnisi olduğu (Şekil 34),
- Eserin, Türk müziği usûllerinden düyek usûlü ve sofyan usûlünün velveleli biçiminin (Şekil 36, 37) olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Gönül

Nedir bu çektiğim senden / Gönül derdin hiç bitmiyor
Yediğin darbelere bak / Bu da mı sana yetmiyor gönül
Her çiçekten bal alırsın / Her gördüğünle kalırsın
Sen kendini ne sanırsın / Belki bir gün uslanırsın gönül

Uslan artık deli gönül / Bak gelip geçiyor ömür
Uslan artık deli divane gönül

Dünya sana kalır sanma / Geleceği dünden sorma
Her gün gördüğün rüyayı / Aldanıp ta hayra yorma gönül
Hepimiz bir misafiriz / Zaman gelince geçerez
Ecel acı can alırken / Her şeyimizden geçerez gönül

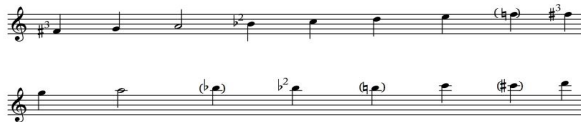
Uslan artık deli gönül / Bak gelip geçiyor ömür
Uslan artık deli divane gönül

- Mısra sonlarında bulunan “alırsın/kalırsın/sanırsın, sanma/sorma/yorma, geçerez/geçerez” gibi kelimelerde bulunan ses uyumları ile redif ve kafiye unsurlarına yer verildiği,
- Eserde, sanki karşısında bir insan varmış gibi gönül ile sohbet etmek suretiyle kişileştirme sanatının kullanıldığı,
- Her fırsatta gönüle seslenerek nida sanatının özenle kullanıldığı,
- Gönül kelimesi “yetmemek, uslanmak, sanmak, aldanmak” kavramlarıyla insan yerine konularak teşhis sanatı yapıldığı,
- “Her çiçekten bal alırsın” ifadeleri ile istiare yapıldığı,
- Gönülün uslanması için cevabını bildiği halde bilmezlikten gelerek sürekli ona sözde soru cümleleri kullanarak tecahül-i Ârif sanatının kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

2.10. “Sen Hayatsın Ben Ömür” Adlı Eserin Müziksel ve Edebi Analizi

Orhan Gencebay’ın 1973 yılında bestelediği, “Sen Hayatsın Ben Ömür” adlı esere ait önce müziksel olarak makam ve Usûl sonra ise edebi analizine ilişkin aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Müziksel Analiz



Şekil 38: “Sen Hayatsın Ben Ömür” Adlı Eserde Kullanılan Sesler



Şekil 39: Muhayyer Makam Dizisi (Aydemir, 2014)



Şekil 40: "Sen Hayatsın Ben Ömür" Adlı Eserde Kullanılan Usûl

- Eserin, seyir özelliklerini taşıması bakımından Türk müziği makamlarından muhayyer makamında (Şekil 39) olduğu,
- Eserde, nevâ perdesinde rast çeşnisi yapıldığı (Şekil 38),
- Eserin, Türk müziği usûllerinden düyek usûlünde (Şekil 40) olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Edebi Analiz

Sen Hayatsın Ben Ömür

Sanki ben yalnız seni / Sevmek için doğmuşum
Kaçma benden ben seninle / Ben aşkınla var olmuşum
Ya sen bana gel ya ben geleyim / Sevdim diyorsun nerden bileyim
Hasret zehrini içirme bana / Seninle doğdum senle güleyim
Sen hayatsın ben ömür / Sen olmazsan bu can ölür
Hasretin aşkın bir alev / Sev de sussun şu gönül
Yok deme bana sende her şey / Sende aşk var mutluluk var
Kaçma benden seni senden / Çok seven kalp bende var

Dünyaya bir daha gelsem / Seni severdim
Can bedende nasıl ise / Ben de seni öyle sevdim
Sen yaşanansın ben de yaşayan / Sen ağlatansın ben ağlayan
Evvel demiştin heves değilsin / Beni hayata sensin bağlayan
Sen hayatsın ben ömür / Sen olmazsan bu can ölür
Hasretin aşkın bir alev / Sev de sussun şu gönül
Yok deme bana sende her şey / Sende aşk var mutluluk var
Kaçma benden seni senden / Çok seven kalp bende var

- Eserin güftesinde sevgi, aşk temalarının işlendiği, lirik şiir türünde ve 7'li hece ölçüsüyle yazıldığı,
- "Sen hayatsın ben ömür/Sen olmazsan bu can ölür, Yok deme bana sende her şey/ Sende aşk var mutluluk var" dizelerinde hayat- ölüm, var - yok zıtlık kavramları ile tezat sanatının kullanıldığı,

• Mısra sonlarında yer alan “doğmuşum/var olmuşum, geleyim/bileyim/güleyim, yaşayan/ağlayan/bağlayan” kelimelerinde yer alan ses benzerlikleri ile redif ve kafiyelerin kullanıldığı,

• Sevgisini, aşkını ve bu aşkın verdiği hasreti kendini yakan bir aleve benzetildiği, sevgiliye duyulan özlemin zehir kabul edilmesiyle benzetme sanatının yapıldığı,

• Sevgiliye kavuşamayan gönlün, insana ait bir özellik olan durmaksızın konuştuğunu dile getirmek suretiyle kişileştirme sanatının kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Orhan Gencebay’ın 14 Ocak 1975 tarihinde Kervan Plak firması tarafından çıkarılan “Batsın Bu Dünya” isimli albümünde yer alan on eserinin müziksel (makam, usûl) ve edebi analizleri sonucunda;

• Türk müziği makam kuramına göre bir eserin nevâ perdesinde kürdi makam dizisinde, bir eserin muhayyer kürdi makamında, bir eserin kürdi makamında, iki eserin rast makamında, iki eserin nihavent makamında, bir eserin buselik makamında, bir eserin uşşak makamında ve bir eserin ise muhayyer makamında olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

• Türk müziği usûl kuramına göre dört eserin düyek usûlü ve velveleli, üç eserin nim sofyan ve velveleli, bir eserin sofyan usûlünün velveleli ve iki eserin ise düyek ve sofyan usûlünün velveleli yapısında olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

• Orhan Gencebay’ın güftelerin tamamını lirik türde yazdığı, Türk edebiyatının her iki kolu olan halk şiiri ve klasik şiiri bir arada ustalıklı kullandığı ve halkın dertlerine tercüman olurken sanatlı söyleyişlere yer verdiği sonucuna ulaşılmıştır. “Hayat Kavgası, Benim Dünyam, Duyun Beni ve Dertler Benim Olsun” güfteleri dışında kalanların hepsi hecenin farklı ölçüleriyle yazılmıştır. Eserlerin tamamında sadelik içerisinde süslü bir dille, benzetme, kişileştirme, tecahül-i Ârif, teşhis, tezat, istiare, teşbih-i belîğ, istifham ve özellikle nida sanatları ustalıklı kullanılmış olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bu sonuçlardan hareketle;

• Orhan Gencebay’ın diğer albümleri ile ilgili olarak benzer çalışmaların yapılması,

• Orhan Gencebay gibi özellikle beste ve icra yönüyle popüler olmuş sanatçılar ve eserleri hakkında benzer çalışmaların yapılarak gelecek nesillere aktarılması,

• Orhan Gencebay’ın üst düzey bir bağlama icracısı olarak eserlerinde kullanılan pozisyonlar ve melodilerden yararlanılarak bağlama için egzersiz, alıştırma ve etüt çalışmaları yapılması,

• Yapılan çalışmalar değerlendirilerek klasik Türk müziğinde var olan makam ve usûl terminolojisinin popüler müzikler içinde kullanım durumlarının ve etkileşimlerinin belirlenmesi önerilebilir.

Destek ve Teşekkür

Bu çalışmada destek sağlayan; Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Şefi Necmi Kıran, Orhan Gencebay'ın Asistanı, TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı Serkan Özdemir ve Prof. Dr. Gülden Filiz Önal'a teşekkür ederiz.

Yazarların katkı düzeyleri:	Birinci yazar %50, İkinci yazar % 50
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Alpar, A. (2014). Türk pop müzik kültüründe Anadolu rock müziği temsilcileri ve kullanılan halk türkülerinin analizi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Danışman: Prof. Dr. A. Metin Karkın), İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri SPSS Uygulamalı* (6. Baskı). Sakarya Yayıncılık.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi (sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar)*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydemir, M. (2010). *Türk müziği makam rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bengi, D. (2016). *50'li yıllarda Türkiye: sazlı cazlı sözlük, şimdiki zaman beledir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları- 4749.
- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop-rock*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gökalp, Z. (2004). *Türkçülüğün esasları* (Yay. Haz. Y. Akbaş). İstanbul: Eflatun Yayınları.
- Hakan, A. (2001). *Orhan Gencebay: Ne olur sev beni*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Kaya, E. E. (2012). Yeni Türk müzik inkılabına bir hazırlık evresi olarak 1826-1920 dönemi, *Turkish Studies*, Volume 7/1.
- Küçükkaplan, U. (2016). *Türkiye'nin pop müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meriç, M. (2017). *Pop dedik (Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutlu, F. A. (2014). Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de çağdaş müzik politikaları (1923-1945), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Danışman: Prof. Dr. Dursun Ali Akbulut), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Önal, G. F. (2021). (Ed. Şenol, D., Yıldız, G.). *Gündelik hayat sosyolojisi - teoriden uygulamaya* içinde gündelik hayat ve müzik (s. 53-100). Ankara: Nobel Yayınevi.
- Özbek, M. (2013). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Solmaz, M. (1996). *Türkiye'de pop müzik/ dünü ve bugünüyle bir infilak masalı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, A. (2012). Atatürk ve Türk müzik eğitimi devrimi: genel durum, sorunlar ve çözümler. *X. Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 22-52.
- Ürün, T. & Çakır, M. S. (2019). Cumhuriyet dönemi (1923-1950) müzik politikalarına asker müzisyenlerin katkıları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Yıl: 7, Sayı: 88.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

**SES EĞİTİMİ ALANINDA YAPILMIŞ YÜKSEK LİSANS, DOKTORA
VE SANATTA YETERLİK TEZLERİNİN İNCELENMESİ***

**REVIEW OF MASTER'S DEGREE, PHD AND ART PROFICIENCY
THESIS MADE IN THE FIELD OF VOICE TRAINING**

*İlknur ÖZAL GÖNCÜ***

*Ahmet KORKMAZ****

*Sıla ARSEL*****

Özet

Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de ses eğitimi alanında yazılan tezleri belirlenen kriterlerde incelemek ve bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara veri ve kaynak oluşturmaktır. YÖK Tez Merkezi veri tabanında “Ses Eğitimi” anahtar kelimesiyle yapılan arama sonucunda 1987-2023 yılları arasında yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinden toplam 295 teze ulaşılmıştır. Bu çalışmanın evrenini ulaşılabilen 295 tez oluştururken örneklemini ise 2019 ve 2023 yılları arasında ses eğitimi alanında yapılmış 95 lisansüstü tez oluşturmaktadır. Araştırmada tezler türlerine, yayımlandığı üniversitelere ve enstitülere, yapıldığı yıllara ve konularına göre ayrı ayrı incelenmiş ve 5 ayrı tabloda gösterilmiştir. Bu araştırma durum tespitine yönelik yapılan nitel bir çalışmadır. Araştırmada veriler doküman analizi tekniği

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 31.01.2024 ; **Kabul tarihi:** 12.04.2024
Kaynak gösterilme: ÖZAL GÖNCÜ, İ.- KORKMAZ, A.-ARSEL, S.
(2024): Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tezlerinin İncelenmesi, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 283-296

** Doç. Dr. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Ankara / TÜRKİYE
ilknurgoncu@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-9931-3020>

*** Arş. Gör., Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi Ankara / TÜRKİYE ahmetkork06@gmail.com <https://orcid.org/0009-0005-4224-2782>

**** Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi Ankara / TÜRKİYE silaarsel1996@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-5306-9595>

kullanılarak değerlendirilmiştir. Verilere yönelik sonuçlar frekans ve yüzde olarak hesaplandıktan sonra tablo haline getirilerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ses eğitimi, Yüksek lisans tezleri, Doktora tezleri, Sanatta yeterlik tezleri.

Abstract

The purpose of this research is to examine the theses written in the field of voice education in Turkey according to predetermined criteria, and to provide data and resources for researchers working in this field. A total of 295 theses, including master's, doctoral, and proficiency in arts theses, conducted between 1987 and 2023 were accessed through a search conducted with the keyword "Vocal Education" in the YÖK Thesis Center database. While the population of this study comprises the accessible 295 theses, its sample consists of 95 postgraduate theses in the field of vocal education conducted between 2019 and 2023. The theses were individually analyzed based on their types, the universities and institutes they were published by, the years of publication, and their topics, and were presented in 5 separate tables. This research constitutes a qualitative study aimed at situational analysis. The data were evaluated using document analysis technique. Following the calculation of results in terms of frequency and percentage, they were interpreted by being presented in tabular form.

Key words: Voice education, Master's theses, Doctoral theses, Proficiency theses in art.

Giriş

İnsan, fizyolojisi gereği beş ana duyuyu algılayacak düzeyde yaratılmış bir varlıktır. Bu beş duyuyu içinde yer edinen işitme duyusu ise sesin varlığını insana kanıtlayan duyuşsal bir yetenektir. Bu bağlamda duyuşsal yeteneğin var olma sebebi ses olarak görülmektedir. Ses incelendiğinde karmaşık bir fiziksel olaydır. Oluşması için ilk önce ses kaynağına ihtiyaç duymaktadır. Ses çıkaran her nesne de ses kaynağı olarak isimlendirilmektedir (Seyhan,2012). Bu kaynaklar yapay veya doğal olarak sınıflandırılmaktadır (Demircioğlu & Kavgacı, 2020). Rüzgârın sesi, kuşların şakıması gibi doğal ses kaynakları insandan önce de var olabilen insan vasıtası dışı yaratımlardır. Dolayısıyla ses insandan önce var olan doğal bir oluşumdur (Cemalcılar,1985).

İnsan ise sesini keşfetmeye primitif dönemlerde başlamışsa bile eğitim süreci daha sonraki dönemlerde gelen bir buluş olmuştur. Günümüzde eğitilmiş sese müziğin alt dalı olarak ulaşılsa da aslında müziği başlatan en eski araçtır. Bu nedenle, yeryüzündeki bütün insanlığın ortak dili olan müziğin en doğal ve en köklü çalgısı olarak ses olgusuyla karşılaşmaktadır. Ses eğitimi ise sesin üretilmesini sağlayan organların sağlığını koruyarak, seslendirilecek eserin müzikal yapısına uygun bir biçimde icra edilmesini sağlayabilmek amacıyla doğru nefes alma yöntemleri ile doğru ses üretmeyi hedefleyen bir müzik eğitimi niteliğindedir (Gülmez, 2023).

Katı, sıvı ve gaz ortamları atom ve molekül içerir ve bu maddeler titreştiğinde oluşan basınç değişimi sonucu da ses meydana gelir. Katı

maddelerde tanecikler arası boşluk az olduğu için ses en hızlı katı ortamlarda en yavaş da gaz ortamlarda yayılır dolayısıyla sesin yayılma hızı bulunduğu ortama göre değişiklik gösterir. Sesin aynı zamanda kendine has özelliğini belirlemeye yarayan frekans değerleri bulunmaktadır. Bu sayede ses tonlarındaki sonsuz olasılık mümkün olmaktadır. Sınırsız ihtimallere karşın insanın ise ses duyumunda sınırlı bir algısı vardır. Bu nedenle insan sadece 20 Hz ile 20 kHz arasındaki sesleri işitebilmektedir. Bu bağlamda insanın ürettiği sesin frekansı da sınırlıdır (Ölmez, 2018).

Tıpkı doğada bulunan seslerin oluşması için titreşimin gerekli olduğu gibi insan sesinin oluşması için de belli bir titreşime ihtiyaç duyulmaktadır. Bu doğrultuda insanın içine çektiği nefes soluk borusunda ilerledikten sonra larenkse (gırtlığa) ulaşır. Böylece bölgede bulunan ses telleri açılıp kapanarak harekete başlar, bunun sonucunda ise titreşim oluşur. Bu titreşim çeşitli anatomik yapılar ile şekillendikten sonra ağız boşluğundan dışarı aktarılarak algılayıcıya iletilir. Bu sayede insan sesi oluşmuş olur (Işıksan,2008).

Müziğin bünyesinde var olan fiziksel ve matematiksel prensipler onu bilim ögesi yaparken duyguların ifade biçimi olan varlığı ise onun sanat ögesi olarak anlam bulmasını sağlamıştır. Müziğin parçası olan ses eğitimi de bu bağlamda hem bilimsel hem de sanatsaldır. Günümüzde bu konuya ışık tutmak adına “ses eğitimi” ile ilgili yazılan birçok yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri bulunmaktadır. Bu çalışma da ses eğitimi alanında 2019-2023 yılları arasında yazılmış tezleri incelemektedir.

1.1. Problem Durumu

Araştırmanın problem cümlesi “Türkiye’de 2019-2023 yılları arasında “Ses Eğitimi” alanında yazılmış doktora, yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezleri hangileridir?” şeklinde oluşturulmuştur.

1.2. Alt Problemler

- Ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin türlerine göre frekans ve yüzdelik dağılımları nelerdir?
- Ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin yıllarına göre frekans ve yüzdelik dağılımları nelerdir?
- Ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin yapıldığı üniversitelere göre frekans ve yüzdelik dağılımları nelerdir?
- Ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin yapıldığı enstitülere göre frekans ve yüzdelik dağılımları nelerdir?
- Ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin konularına göre frekans ve yüzdelik dağılımları nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı 2019-2023 yılları arasında ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerini belirlenen 5 kritere göre inceleyerek alanda yapılan bu çalışmalarını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, ses eğitimi alanında yapılan tezlerin türlerine, yıllarına, yapıldığı üniversitelere, enstitülere ve konularına göre frekans ve yüzdelik dağılımları analiz edilerek alanın mevcut durumu ve eğilimlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma aynı zamanda verilerin bir arada sunulmasıyla bu alanda yapılacak yeni araştırmalara kaynak oluşturmayı da amaçlamaktadır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Araştırmanın önemi, ses eğitimi alanında yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin 2019-2023 yılları arasındaki durumunu ortaya koyması ve alandaki bilimsel çalışmaların mevcut durumunu ve eğilimlerini analiz etmesidir. Bu çalışma, ses eğitimi alanında yapılan akademik araştırmalara kaynak oluşturarak, bu alanda yapılacak yeni çalışmalara zemin hazırlamaktadır. Ayrıca, ses eğitimi alanındaki akademik çalışmaların çeşitliliği ve yoğunluğunu değerlendirmek, alandaki boşlukları belirlemek ve gelecekte yapılacak araştırmalar için yönlendirici olmak da araştırmanın önemli katkıları arasındadır. Bu nedenle, ses eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi ve analizi, alanın gelişimine ve ilerlemesine önemli bir katkı sağlayabilecektir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma:

Türkiye’de 2019-2023 yılları arasında “Ses Eğitimi” alanında yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleriyle ve konuyla ilgili ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır.

Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel bir çalışmadır. Nitel araştırmalarda genellikle nedensellik bağları kurulmaz ve olayların ölçülemeyen nedenleri daha derinlemesine incelenir. Nicel verilerin yanı sıra gözlemler, metin analizi ve söylem analizi gibi detaylar öne çıkar. Bu araştırmalarda yoğun istatistiklerin ve nice verilerin önemi azalırken, araştırmacının dikkatlice gözlemlediği detaylar vurgulanır (Baltacı,2019).

Doküman analizi, nitel araştırmacılar için önemli bir bilgi kaynağıdır, çünkü araştırma konusuyla ilgili çeşitli detayları sağlar. Bu analiz, yalnızca yazılı belgeleri değil, grafikler, haritalar, şemalar ve fotoğraflar gibi çeşitli

kaynakları da içerir. Araştırmacılar, dokümanlardan elde ettikleri verileri analiz ederek, araştırma konusuyla ilgili derinlemesine anlayış geliştirebilirler. Doküman analizi, araştırmanın kapsamını genişleterek, farklı perspektiflerden bilgi sağlar ve araştırmacılara zengin ve çeşitli veri kaynakları sunar (Sak vd., 2021).

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini 1987-2023 yılları arasında ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tamamı oluştururken, örneklemini ise 2019-2023 yılları arasında ses eğitimi alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu çalışmada YÖK Ulusal Tez merkezine kayıtlı 2019-2023 yılları arasında “Ses Eğitimi” alanında yazılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri incelenmiştir.

Ses eğitimi alanında yazılmış lisansüstü çalışmalar belirlenen 5 ayrı kriterde ele alınmış olup, bu kriterlere bulgular bölümünde yer verilmiştir. Her bir alt problem için ayrı bir tablo oluşturularak bu kriterler incelenmiştir.

Bu çalışmada içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizinde temel süreç; benzerlik gösteren verileri, belirli konu ve kavramlar çerçevesinde gruplandırarak bunları okuyucuya anlamlı bir şekilde ifade etmektir (Karataş, 2015).

Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın bu bölümünde 2019-2023 yılları arasında Ulusal Tez Merkezinin veri tabanında bulunan ve “ses eğitimi” kelime grubunu içeren yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri incelenmiş olup tezlerin frekans ve yüzdelerine analizlerine yer verilmiştir.

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 1. Tez Türlerine Göre Frekans ve Yüzdeler Dağılımı

TEZ TÜRÜ	f	%
Yüksek Lisans	78	82,21
Doktora	14	14,74
Sanatta Yeterlik	3	3,16
TOPLAM	95	100,00

Tablo 1'e göre yapılan 95 lisansüstü tez çalışmasınının 78 (%82,11)'i yüksek lisans, 14 (%14,74)'ü doktora, 3 (%3,16)'ü ise sanatta yeterlik düzeyindedir.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 2. Tezlerin Yıllara Göre Frekans ve Yüzdeler Dağılımı

YILLAR	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%
2019	30	31,58	2	2,11	1	1,05	33	34,74
2020	7	7,37	1	1,05	0	0,00	8	8,42
2021	14	14,74	6	6,32	2	2,11	22	23,16
2022	7	7,37	4	4,21	0	0,00	11	11,58
2023	20	21,05	1	1,05	0	0,00	21	22,11
TOPLAM	78	82,11	14	14,74	3	3,16	95	100,00

Tablo 2'ye göre en çok çalışma yapılan yıllar 2019, 2021 ve 2023 yıllarıdır. 2019 yılında yayımlanan tezlerin toplam sayısı 33 (%34,74), 2020 yılında yayımlanan tezlerin toplam sayısı 8 (%8,42), 2021 yılında yayımlanan tezlerin toplam sayısı 22 (%23,16), 2022 yılında yayımlanan tezlerin toplam sayısı 11 (%11,58), 2023 yılında yayımlanan tezlerin toplam sayısı ise 21'dir (%22,11).

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Ses Eğitimi” alanında yapılan 37 üniversitede toplam 95 lisansüstü tez yapılmıştır. Lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımına tablo 3'te yer verilmiştir.

Tablo 3. Tezlerin Üniversitelere Göre Frekans ve Yüzdeler Dağılımı

ÜNİVERSİTE	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Necmettin Erbakan Üniversitesi	10	10,53	2	2,11	0	0,00	12	12,63
Gazi Üniversitesi	6	6,32	3	3,16	0	0,00	9	9,47
Pamukkale Üniversitesi	5	5,26	0	0,00	0	0,00	5	5,26
Atatürk Üniversitesi	4	4,21	0	0,00	0	0,00	4	4,21

Burdur Mehmet Akif Üniversitesi	2	2,11	2	2,11	0	0,00	4	4,21
İstanbul Üniversitesi	1	1,05	1	1,05	2	2,11	4	4,21
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
Hacettepe Üniversitesi	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
Haliç Üniversitesi	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
İstanbul Okan Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	1	1,05	3	3,16
Kapadokya Üniversitesi	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
Marmara Üniversitesi	1	1,05	2	2,11	0	0,00	3	3,16
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
Afyon Kocatepe Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Anadolu Üniversitesi	1	1,05	1	1,05	0	0,00	2	2,11
Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi	1	1,05	1	1,05	0	0,00	2	2,11
Bursa Uludağ Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Erciyes Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
İstanbul Teknik Üniversitesi	1	1,05	1	1,05	0	0,00	2	2,11
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Selçuk Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Trabzon Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Üsküdar Üniversitesi	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Yıldız Teknik Üniversitesi	1	1,05	1	1,05	0	0,00	2	2,11
Adıyaman Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Ankara Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Balıkesir Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Başkent Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Dokuz Eylül Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
İstinye Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Kocaeli Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Mersin Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Ordu Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
TOPLAM	78	82,11	14	14,74	3	3,16	95	100,00

Tablo 3'e göre 2019-2023 yılları arasında ses eğitimi alanında yazılan tezlerin en çok Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde yapıldığı ve ardından bunu Gazi Üniversitesi'nin takip ettiği görülmektedir. Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde toplam 12 (%12,63) lisansüstü çalışma yapılmıştır. Bunlardan 10 (%10,53)'ü yüksek lisans, 2 (%2,11)'si doktora düzeyindedir. Gazi Üniversitesi'nde toplam 9 (%9,47) lisansüstü çalışma bulunmaktadır. Bunlardan 6 (%6,32)'sı yüksek lisans, 3 (%3,16)'ünün ise doktora düzeyinde olduğu görülmektedir. Pamukkale Üniversitesi'nde toplam 5 (%5,26) lisansüstü çalışması yapılmıştır ve yapılan tüm çalışmalar yüksek lisans düzeyindedir. Atatürk Üniversitesi, Burdur Mehmet Akif Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesi'nde dörder (%4,21) lisansüstü tez çalışması bulunmuştur.

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Haliç Üniversitesi, İstanbul Okan Üniversitesi, Kapadokya Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Sivas Cumhuriyet Üniversitesi'nde üçer (%3,16) tez çalışması yapılmıştır.

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Erciyes Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçma Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Trabzon Üniversitesi, Üsküdar Üniversitesi'nde ikişer (%2,11) tez çalışması yapılmıştır.

Yıldız Teknik Üniversitesi, Adıyaman Üniversitesi, Ankara Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Başkent Üniversitesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İstinye Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi, Mersin Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Ordu

Üniversitesi ve Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde ise birer (%1,05) tez çalışması yapılmıştır.

Sanatta yeterlik olarak ise sadece İstanbul Üniversitesi'nde 2, İstanbul Okan Üniversitesi'nde 1 tez çalışması yapıldığı görülmektedir.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 4. Tezlerin Enstitülere Göre Frekans ve Yüzdeler Dağılımı

ENSTİTÜ	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	35	36,84	8	8,42	0	0,00	43	45,26
Sosyal Bilimler Enstitüsü	18	18,95	3	3,16	2	2,11	23	24,21
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	7	7,37	2	2,11	1	1,05	10	10,53
Sağlık Bilimleri Enstitüsü	6	6,32	1	1,05	0	0,00	7	7,37
Güzel Sanatlar Enstitüsü	6	6,32	0	0,00	0	0,00	6	6,32
Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
TOPLAM	78	82,11	14	14,74	3	3,16	95	100,00

Tablo 4'e göre yapılan 78 (%82,11) yüksek lisans düzeyindeki tez çalışmasının 35 (%36,84)'inin Eğitim Bilimleri Enstitülerinde, 18 (%18,95)'inin Sosyal Bilimler Enstitülerinde, 7 (%7,37)'sinin Lisansüstü Eğitim Enstitülerinde, 6 (%6,32)'sinin Güzel Sanatlar ve Sağlık Bilimleri Enstitülerinde, 3 (%3,16)'ünün Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitülerinde ve 3 (%3,16)'ünün Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitülerinde yürütülmüş tezler olduğu görülmektedir. Yapılan 14 doktora tez çalışmasının 8 (%8,42)'inin Eğitim Bilimleri Enstitülerinde, 3 (%3,16)'ünün Sosyal Bilimler Enstitülerinde, 2 (%2,11)'sinin Lisansüstü Eğitim Enstitülerinde ve 1 (%1,05)'inin Sağlık Bilimleri Enstitülerinde yürütülmüş tezler olduğu görülmektedir. Yapılan 3 (%3,16) sanatta yeterlik düzeyindeki tez çalışmasının ise 2 (%2,11)'sinin Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından, 1 (%1,05)'inin ise Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde yapılmış olduğu görülmektedir.

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Ses Eğitimi” alanında yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri 26 konu içermektedir.

Tablo 5. Tezlerin Konulara Göre Frekans ve Yüzdeler Dağılımı

TEZ KONULARI	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik		TOPLAM	
	F	%	f	%	f	%	f	%
Ses Sağlığı	15	15,79	3	3,16	1	1,05	19	20,00
İçerik İnceleme	8	8,42	1	1,05	0	0,00	9	9,47
Yöntem, Yaklaşım, Model, Metot İnceleme	4	4,21	4	4,21	1	1,05	9	9,47
Motivasyon Durumu	6	6,32	0	0,00	0	0,00	6	6,32
Eserlere Yönelik Görüşler	5	5,26	0	0,00	0	0,00	5	5,26
Materyal Kullanımı	4	4,21	1	1,05	0	0,00	5	5,26
Öğrenci Başarısı/ Tutumu	5	5,26	0	0,00	0	0,00	5	5,26
Görüş İncelemesi	3	3,16	1	1,05	0	0,00	4	4,21
Karşılaşılan Sorunlar	4	4,21	0	0,00	0	0,00	4	4,21
Öğretmen Yeterliliği	4	4,21	0	0,00	0	0,00	4	4,21
Koroya Katkısı	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
Sanatçı İncelemesi	3	3,16	0	0,00	0	0,00	3	3,16
Ses Türü/Özelliği	1	1,05	2	2,11	0	0,00	3	3,16
Teknik, Metot, Form İnceleme	2	2,11	0	0,00	1	1,05	3	3,16
Mesleklerde Ses Kullanımı	2	2,11	0	0,00	0	0,00	2	2,11
Duyum Geliştirme	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
İmgeleme	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Makam Kullanımı	0	0,00	1	1,05	0	0,00	1	1,05
Müzikal Analiz	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Ölçek İnceleme	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Psikolojinin Yoruma Etkisi	0	0,00	1	1,05	0	0,00	1	1,05
Repertuar Çalışması	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Ses İcrası	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Tez İnceleme	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
Verilen Eğitimin Değerlendirilmesi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05

Yeterlilik Performans İlişkisi	1	1,05	0	0,00	0	0,00	1	1,05
TOPLAM	78	82,11	14	14,74	3	3,16	95	100,00

Tablo 5' e göre en çok "Ses Sağlığı" üzerine toplam 19 (%20,00) çalışma bulunmaktadır. "İçerik inceleme" 9 (%9,47) çalışma ve "Yöntem, Yaklaşım, Model, Metot İnceleme" üzerine 9 (%9,47) çalışma yapılmıştır. "Motivasyon Durumu" üzerine 6 (%6,32) çalışma bulunmaktadır ve bu konularda yapılan çalışmalar yalnızca yüksek lisans çalışmalarından oluşmaktadır. "Eserlere Yönelik Görüşler" konusuyla ilgili 5 (%5,26) çalışma, "Materyal Kullanımı" üzerine 5 (%5,26) çalışma ve "Öğrenci başarısı tutumu" üzerine 5 (%5,26) çalışma olduğu görülmektedir. "Görüş inceleme", "Karşılaşılan Sorunlar" ve "Öğretmen Yeterliliği" konularında 4 (%4,21)'er çalışma bulunmaktadır. "Koroya Katkısı", "Sanatçı İnceleme", "Ses Türü/Özelliği" ve "Teknik, Metot, Form İnceleme" konularında 3 (%3,16)'er çalışma bulunmaktadır. "Mesleklerde Ses Kullanımı" konusunda 2 (%2,11) çalışma olduğu görülmektedir. "Duyum Geliştirme", "İmgeleme", "Makam Kullanımı", "Müzikal Analiz", "Ölçek İnceleme", "Psikolojinin Yorum Etkisi", "Repertuar Çalışması", "Ses İcrası", "Tez İnceleme", "Verilen Eğitimin Değerlendirilmesi" ve "Yeterlilik Performans İlişkisi" konularında ise 1 (%1,05)'er lisansüstü çalışma bulunmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada YÖK Ulusal Tez merkezine kayıtlı 2019-2023 yılları arasında "Ses Eğitimi" alanında yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri ele alınmıştır. Ulaşılan bu tezler belirlenen 5 kritere göre incelenmiş ve buna bağlı olarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

4.1. Sonuçlar

4.1.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Araştırmada ses eğitimi alandaki lisansüstü yapılan çalışmaların 78'inin (%82,21) yüksek lisans düzeyinde yapılmış olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Doktora düzeyinde ise 14 (%14,74) tez yapıldığı tespit edilmiştir. Bu alanda yapılan çalışmaların 3 tez ile (%3,16) en az sanatta yeterlik düzeyinde olduğu görülmektedir.

4.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

2019-2023 yılları arasında, konu hakkında yapılan lisansüstü tez çalışmalarının en yoğun olduğu yılın 2019 olduğu görülmektedir. 2019 yılında yazılmış olan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin büyük çoğunluğu yüksek lisans düzeyindeyken, 2020 ve 2022 yıllarında ise bu

sayının azaldığı dikkat çekmektedir. Ancak, 2021 ve 2023 yıllarına bakıldığında bir artış söz konusudur. Bu bulgulara bakıldığında veriler, belirli yıllarda yapılmış olan lisansüstü tezlerinin dağılımındaki değişkenliği göstermektedir. Özellikle, 2019 yılında bu kategorideki çalışmaların yoğunluğunun arttığı ve bu eğilimin 2021 yılında da kendini gösterdiği gözlemlenmektedir.

4.1.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgulardan çıkarılan sonuca göre, ilgili konudaki lisansüstü tezlerin önemli çoğunluğunun Necmettin Erbakan Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi lisansüstü öğrencileri tarafından yapıldığı görülmüştür.

4.1.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Dördüncü alt probleme ilişkin sonuçlarda tablo 4'te sunulan verilere göre yüksek lisans düzeyinde yürütülmekte olan tezlerin çeşitli alanlarda ve farklı enstitülerde yoğun bir şekilde gerçekleştirildiği görülmektedir. Özellikle, Eğitim Bilimleri Enstitülerinin ve Sosyal Bilimler Enstitülerinin ses eğitimi alanındaki çalışmalarda öncü olduğu tespit edilmiştir.

4.1.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Tablo 5'te yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik çalışmaları konu bazında incelenmiş olup konularda daha çok ses sağlığı üzerine odaklanıldığı görülmüştür.

4.2. Öneriler

1. Farklı ses eğitimi yöntemlerinin etkinliğini karşılaştıran çalışmalar, ses bozukluklarının tedavi edilmesinde yeni tekniklerin araştırılması ve ses eğitiminin iletişim alanındaki etkilerini inceleyen çalışmaların yapılması önerilmektedir.

2. Araştırmacıların ses eğitimi alanında yaptıkları çalışmalarında ses teknolojisi ve diğer ileri araştırma yöntemlerini etkin bir şekilde kullanmaları önerilmektedir.

3. Farklı ses eğitimi uygulamaları ve metodolojileri üzerine kapsamlı araştırmalar yapılması önerilmektedir. Bu araştırmalar, ses eğitimi süreçlerinin etkinliğini değerlendirebilir ve daha verimli eğitim yöntemleri geliştirilmesine katkıda bulunabilir.

4. Lisansüstü tez danışmanları tarafından ses eğitimi ile ilgili daha fazla tez çalışması yapılmasının teşvik edilmesi önerilmektedir.

5. Gerçekleştirilen çalışmaların daha çok yüksek lisans düzeyinde yapıldığı görülmüş olup bu nedenle doktora düzeyinde de ses eğitimi alanında tez yapılması önerilmektedir.

Yazarların katkı düzeyleri:	1.Yazar %40, 2. Yazar %30, 3 Yazar %30
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Cemalcılar, A. (1985). *İletişim Sanatı Olarak Müziğin Öğretim ve Eğitim Ortamlarındaki Kurumsal Yapısı ile Yaygın Eğitimde Bir Model Önerisi*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Demircioğlu, G., & Kavgacı, G. (2020). Zihinsel Yetersizliğe Sahip Öğrencilerin Doğal ve Yapay Sesleri Kaynağıyla İlişkilendirme Düzeyleri. *Sakarya University Journal of Education*, 10(1), 29-52.
- Gülmez, Ç.D. (2023). *Ses Eğitimi ile İlgili Günümüze Kadar Yapılan Tez Çalışmalarının İncelenip Analiz Edilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Işıksan, C. (2008). Müzikte İnsan Sesi Üretim Modelleri ve İşleme Teknolojileri Üzerine Bir İnceleme: Tını Üretim Modellerinden Müziksel Doğrulamaya Geçiş. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 145-164.
- Karataş, N. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmetler Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Ölmez, U. (2018). *Dizel Jeneratörlerin Koherens Fonksiyonu ile Ses ve Titreşim Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Sak, R., Şahin Sak, İ.T., Öneren Şendil, Ç., Nas, E. (2021). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-256.
- Seyhan, S. (2012). *İlköğretim 8. Sınıf Öğrencilerinin Ses Hakkındaki Bilgi Düzeylerinin Belirlenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Çanakkale.

İlknur ÖZAL GÖNCÜ- Ahmet KORKMAZ- Sıla ARSEL
Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tezlerinin İncelenmesi
/ Review of Master's Degree, Phd and Art Proficiency Thesis Made in the Field of Voice Training

Yüksek Öğretim Kurumu Başkanlığı Tez Merkezi (t.y). *Ulusal Tez Merkezi.*
tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/ sayfasından erişilmiştir.

**GAZİANTEPLİ ŞERİF AKBAĞ VE KİRŞEHİRLİ MUHARREM
ERTAŞ'IN ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA BARAK VE
BOZLAK HAVALARI***

**BARAK AND BOZLAK MELODİES İN THE CONTEX OF THE
STYLISTIC CHARACTERİSTİCS OF ŞERİF AKBAĞ FROM
GAZİANTEP AND MUHARREM ERTAŞ FROM KİRŞEHİR**

*Savaş EKİCİ***

Özet

Barak havaları veya türküleri çalınışları ve söyleyişleri bakımından gerek Gaziantep müzik kültürü ve gerekse genel anlamda Türk halk müziği repertuarı içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Daha çok uzun hava formunda icra edilen bu türküler; Barak aşiretinin iskân edilmiş olduğu ve eskiden “Barak Eli” veya “Barak Ovası” denilen, Gaziantep’in Nizip, Oğuzeli, Karkamış, ilçelerinden başlayarak; Kilis, Kahramanmaraş ve Adana’ya kadar olan bölgede yaygın olarak bilinmektedir. Bölgede “Yüksek Hava” da denilen uzun havalar, oldukça tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru bir seyir izlemekte, kelimeler peş peşe süratli okunarak ağlamaklı, isyankâr ve sitem dolu bir üslûpla söylenmektedir. Bu icralarda görülen oldukça tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru koma denilen küçük seslerle kaydırılarak ve çığlık koparıncasına feryad eder gibi söyleme biçimi; Orta Anadolu’daki bozlak havalarının icrasında da görülmektedir. Fakat Barak aşiretinin ve Orta Anadolu’daki Türkmenlerin tarihi veya Anadolu’ya gelişleri incelendiğinde; bu bölgelerdeki abdal aşiretlerinin hem akraba oluşları hem de aynı sorunları yaşamaları da göz önüne alındığında melodi ve icra biçimindeki bu benzerliklerin tesadüf olmadığı görülmektedir. Gaziantep Barak bölgesi icra biçiminin bilinen en iyi temsilcilerinden birisi Gaziantep’in Oğuzeli ilçesinde doğmuş olan Şerif Akbağ’dır. Bu nedenle Gaziantep Barak müziği çalışmalarımızın merkezine, Şerif Akbağ’ın icra ve üslûp özellikleri konulmuştur. Oldukça tiz ve zaman zaman bir oktavı aşan ses genişliği olan Şerif Akbağ’ın bu güçlü icrası bize Orta Anadolu yöresinin en önemli bozlak ustası Muharrem Ertaş’ı hatırlatmaktadır. Çığlık koparıcı gibi tiz bir sestten başlayarak oldukça başarılı gırtlak nağmeleri ile pes seslere doğru inmesi, özellikle iskân havalarındaki isyami icrası ile anlatması, tavrı ve söyleyiş biçimi ile bu benzetmeyi haklı kılmaktadır. Şerif Akbağ

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 01.03.2024; **Kabul tarihi:** 12.04.2024
Kaynak gösterilme: EKİCİ, E. (2024): Gaziantepli Şerif Akbağ ve Kırşehirli Muharrem Ertaş’ın Üslûp Özellikleri Bağlamında Barak ve Bozlak Havaları, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 297- 314.

** Öğr. Gör. Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı Gaziantep / TÜRKİYE
ekici@gantep.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-2316-4011>

Gaziantep Barak üslubunun, Muharrem Ertaş ise Bozlak havalarının en önemli icracıları olması nedeni ile çalışmamızın merkezine konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halk Müziği, Barak, Bozlak, Türkü, Üslup.

Abstract

Anelysition of Barak Songs Barak folk songs play a very important role in Gaziantep and Turkish folk music with its unique musical style. Barak folk songs are traditionally played at places such as Nizip, Oğuzeli, Kargamis, Kilis, Gaziantep, Adana, and Kahramanmaraş. They are considered to be "uzun hava", or particularly lengthy songs. They start of very high pitched and switched to period of low pitched. These songs typically switched between high pitched periods called "yüksek hava", and low pitched periods called "coma". Barak folk music is known for its crying, rebellious, and sometimes even reproachful styles of storytelling in its songs. However the style of each song is subject to the performing artist's interpretation and location. They typically tells stories about Barak tribes who moved from Central Asia to Anatolia and their struggles from nomadic life to permanent settlements; and their conflicts and disagreements with other nomadic tribes. These same styles of songs and story telling can be found in other folk songs of Central Asian tribes and these is not a coincidence. One of the best representatives in region of Gaziantep Barak is Şerif Akbağ. Fort this reason, Şerif Akbağ's performance and style characteristics heve been placed at the center of our Gaziantep Barak music studies. He was born in Gaziantep,Oğuzeli. He remembered Muharrem Ertaş with his sound shrill and exceeding an octave. Starting from shrill just like screaming to continue bass sounds and reflect to rebellion in this songs to show to prove the thruth of these definitons about him. Şerif Akbağ is placed at the center of our study because they are the most important performers of the Gaziantep Barak style and Muharrem Ertaş is the most important performer of the Bozlak style.

Key Words: Folk music, Barak, Bozlak, Türkü, Style.

Giriş

Bilindiği gibi türkülerin en önemli özelliklerinden biri de yaşanmış duygular sonucu ortaya çıkmış olmasıdır. Bu nedenle icra edilirken de hissederek, anlatılan duyguyu yaşayarak, duyarak icra etmek oldukça önemlidir. Gerek farklı duygular yaşanmasından ve gerekse her yörenin yaşama biçimi farklı olduğundan dolayı her yörenin müzik kültürü ve yapısı da farklı farklıdır. Bu bağlamda gerek bu duyguların günümüze kadar taşınmasında, gerekse bu kültürün günümüze kadar aktarılmasında köprü vazifesi gören mahalli sanatçıların rolü ve önemi büyüktür. Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Ramazan Güngör, Hisarlı Ahmet, Celal Güzelses, Halit Arapoğlu, Zaralı Halil... gibi duyurmayı başarabilen şanslı mahalli sanatçılar bulunmakla birlikte; bir çoğu da "Bâkî kalan gök kubbede hoş bir seda imiş" misali bir seda bırakarak adlarını duyurmuş olsunlar veya olmasınlar büyük bir çoğunluğu yokluk ve sefalet içerisinde yaşayarak geçip gitmişlerdir. Gaziantepli Şerif Akbağ ve Kırşehirli Muharrem Ertaş'da bu

sanatçılardandır. Bu iki sanatçının birleştiği ortak nokta ise; özellikle iskân havalarındaki ifadelerinin benzerliğidir.

1.Bozlak Havaları ve Muharrem Ertaş

Bir uzun hava formu olarak bozlak; Orta Anadolu'da Kırşehir, Kırıkkale, Yozgat, Ankara, Ayaş, Beypazarı, Ürgüp, Çorum, Kayseri, Niğde, Nevşehir dolayları ile Çukurova da Yörük Türkmenlerinin yaşadığı bölgelerde yoğun olarak görülmektedir. Yalnız bu yörelere ait her uzun hava da bozlak değildir. Bozlaklar serbest ritimli (Usûlsüz) ezgiler olmasının çok ötesinde bir takım icra özellikleri taşımaktadır. Bozlağın sözlük anlamı acı acı bağırma ve feryat etmektir. Kelime olarak develerin bozulmasından çıktığı konusunda görüşler bulunmaktadır. Develer yaz gelince yaylaları, son güz ayından sonra da kışlıkları özerler. Bu zamanlarda yanık uzun sesler çıkararak bu özlemlerini dile getirirler. Develerin çığlık koparır gibi çıkardıkları bu sese Türkmenler, “Bozulamak veya Bazlamak” demektedirler. Bozlak kelimesinin de buradan çıktığı düşünülmektedir. Ayrıca “Bozuk”¹ adı verilen bir çalgı ile çalındığı için bozlak denildiği konusunda da düşünceler vardır. Bu düşüncelerle birlikte bazı yazılı kaynaklarda bozlakla ilgili şu bilgiler bulunmaktadır:

1.Türk halk müziğinde bir uzun hava çeşididir. Daha çok Orta Anadolu'da söylenmekle beraber, yurdumuzun diğer bölgelerinde de rastlanır. Kelimenin aslı, yakarış-haykırış anlamında olan bozulamaktan gelir.(Say, 1985, s. 213)

2.Türk halk müziğinde, Orta ve Güney Anadolu'ya özgü uzun hava türü.2.Türk halk müziğinde bir ayak. Klasik Türk müziğindeki kürdi makamına benzer.3. Kuzey Doğu ve Güney Anadolu'da türkülü halk hikâyelerine verilen ad. (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi,?; s.1869)

3.Türk halk müziğinde bir türkü makamı ve bu makamla söylenen uzun havalar. Bozlamak; bağırma, çığlık atma, ağlamak, sızlamak.(Örnekleleriyle Türkçe Sözlük, 1995, s. 381)

4.Hikâyeli türkü söylemeye Çukurova'da, bozlak denilmektedir. Bozlak teriminin halk müziğinde bir form olan uzun havalarla ilgisi olmayıp hikâyeli türkü anlatma, söyleme geleneğinin adıdır. Ayrıca hikâyelerde söylenen türküler de uzun hava tarzındadır. Belki de türkülerin uzun hava formunda oluşundan bozlak adı verilmiş, Türk halk müziğindeki bozlak denilen uzun havaların adı böylece ortaya çıkmıştır. Güney ve Orta Anadolu'da bilhassa Türkmen boylarının dolaştığı yerlerde bir türkü makamıdır. (Atılcan, 1998, s. 7-8)

¹ Gerek Gaziantep'te gerekse Anadolu'nun bazı şehirlerinde bağlama, bozuk adı ile de bilinmektedir.

5.Bozlak hiç şüphesiz uzun havaya bağlı bir türdür. Doğrusu bozlak belirsiz bir kavramdır. Genel olarak denebilir ki, çoğunun güftesinde on bir heceli dizeler bulunur, kesin bir yapısal biçimi vardır, konu bakımından da sevda türkülerini andırır. (Bartok, 1991, s. 222)

6.Bozlak kelimesi; Ağlamak, sızlamak anlamlarına gelen bozlamak sözcüğünden türetilmiştir. (Özkırımlı, 1984, s. 244)

7.Bozlak, Orta Anadolu'nun batısı ile Batı Anadolu'nun doğu kesimi ve Çukurova'nın bulunduğu geniş bir alanda yaygın olarak okunan bir uzun hava türüdür.(Özbek, 1998, s. 31)

8.Develer ilkbahar gelince yaylaları, son güz ayında da kışlakları(Çukurova'yı) özlerler. Bu özlemleri sırasında yanık uzun sesler çıkararak duygularını dile getirirler. Develerin çığlık koparıp gibi bağırarak çıkardıkları bu sesin adı "Bozulamak- Bazlamaktır" (Büyük Kültür Ansiklopedisi, 1987, s. 1152)

9.Dağ ve oymak havalarının karakteristik bir örneği olan bozlaklar, tarz ve üslup itibarı ile de muhtelifdir. Herhangi bir konu ifadesi olarak söylenen serbest deyişin, esas taraflarından birini belirten bozlak tarzı; yığitleme bozlak, güzelleme, harbi, yanık, ağıtlama, kerem bozlağı gibi mevzulara göre söylenir ve her mevzunun ismini alırlar.(Arsunar, 1947, s. 6)

10."Bozlak" diye bugüne kadar tespit edilen metinler incelendiğinde, bunlardan hikâyesi tespit edilenlerin büyük bir çoğunluğunun acı veren bir olay üzerine söylendiği ifade edilebilir....Bozlak ezgilerinin dinleyiciler üzerinde bıraktığı etki, neşelendirici değil, tamamen hüznü verici duygular uyandırır. (Mirzaoğlu, 2003, s. 13)

Yapılan bu tanımlardan da anlaşılacağı gibi; bozlak melodileri uzun hava formunda icra edilmektedir. Bozlaklar söylenirken oldukça tiz seslerden başlanarak pes seslere doğru bir seyir gösterir ki bu makbul sayılır. Bu icra öyle bir icradır ki içerisinde; ağlama, göç, isyan, iskân, çığlık, sitem, haykırış, yiğitlik ve kahramanlık gibi insana özgü bu duygu ve olayların hepsini bulmak mümkündür. Bunun ile birlikte bölgelere ve şehirlere göre bozlağın seyrinde değişiklikler de görülebilir. Fakat ikinci ve üçüncü sıradaki tanımlarda da görüldüğü gibi bozlağın bir makam olarak adlandırılması ki burada; kürdi makamı anlatılmak istenmektedir bu son derece yanlıştır. Çünkü bozlaklar birçok dizi ve makamda olabilir veya birçok makama benzeyebilirler. Neşet Ertaş ile ilgili yapmış olduğu çalışmanın bozlaklar bölümünde Bayram Bilge TOKEL; "Bozlaklar bir tek makamda değil, çok çeşitli makamlarda icra edilen ve kendine özgü makam seyirleri dahi gösteren estetik bir formdur. Yani bozlaklar bir makamda değil birçok makamda olabilir veya benzeyebilirler."(Tokel, 1999, s. 83) diyerek bu konu ile ilgili düşüncelerimizi

desteklemiştir. Ayrıca “Bozlak Ayağı” tabirinin makam karşılığı kullanıldığını da ayrı bir yanlış olduğunu ifade etmektedir.²

Kırşehirli Muharrem Ertaş ise bilindiği gibi, Orta Anadolu bozlak ve halay havaları ile “Çukurova Ağzı” olarak ta bilinen Dadaloğlu yığitlemelerinin en iyi temsilcilerinden birisidir. Belirli bir öğrenim görmeyen Ertaş; 5-6 yaşlarından itibaren kendisini dopdolu bir müzik ortamında bulur. Çünkü babası ve yakınlarından birçoğu müzisyendir. Bu yaşlarda iken dayısı Bulduk ustanın yardımları ile bağlama çalmaya başlamıştır. Daha sonraları kendisini daha iyi yetiştirmek için yörenin iyi bağlama ustalarından olan Yusuf ustanın yanında çıraklık yaparak hem kendisini geliştirmiş hem de repertuarını zenginleştirmiştir. Bir süre sonra Kırşehir’de ve çevre illerdeki düğünlerde aranılan mahalli sanatçı olmuştur. “Muharrem Ertaş, 70 li yılların sonlarına doğru bir TV programında okuduğu, sözleri Dadaloğlu’na ait ünlü “Avşar Bozlağı” ile yurt genelinde adını duyurmuştur. Tok ve davul gibi gümbürdeyen, ama alabildiğine duygulu bir divan sazı eşliğinde; tiz, gür, parlak ve bir o kadar da içli ve yanık bir sesin okuduğu, bir buçuk oktavı aşan ses genişliğine sahip bir Dadaloğlu gürlemesi;” (Tokel, 1999, s. 70)

*Kalktı göç eyledi Avşar elleri
Ağır ağır giden iller bizindir
Arap atlar yakın eyler ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizindir*

*Belimizde kılıcımız kirmani
Taşı deler mızrağımız temreni
Hakkımızda devlet vermiş fermanı
Ferman padişahın dağlar bizindir.*

*Dadaloğlum yarın kavga kurulu
Öter tüfek davlumbazlar vurulu
Nice koç yığitler yere serilir
Ölen ölü kalan sağlar bizindir.*

Yukarıdaki bozlakla ilgili açıklamalara dikkat edildiğinde bu açıklamaların daha çok söz yapısı veya kelimenin kökeni ile ilgili olduğu, bir türkü makamı, ağlamak, sızlamak, feryad etmek veya bağırarak çağırmak gibi ifadelerle anlatılmaya çalışıldığı görülmektedir. Oysa bu ifadelerin hiç birinin

² Bu konu ile ilgili; Mehmet Avni ÖZBEK’in; Türk Halk Müziğinde “Ayak” Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri,C.3,s.205,Ank.,1987 ve Süleyman ŞENEL,Türk Halk Müziğinde “Beste”, “Makam” ve “ Ayak” Terimleri Hakkında, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği,Oyun,Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri,Kültür Bakanlığı Yayınları:1872,Seminer Kongre Bildirileri Dizisi:55,s.372,Ank.1997. çalışmaları bulunmaktadır.

tek başına bozlağı anlatmaya veya tanımını yapmaya yetmediği düşüncesindeyiz. Bu tanımların veya açıklamaların hepsindeki ortak nokta bozlağın konusunun hüznünlü ezgilerden oluşan uzun havalar olduğudur. Fakat uzun havalar zaten hüznünlü konuları anlatan ağıtlardır; bunlardan da daha önemlisi bize göre bozlak, söz yapısından daha çok çalmayı da içine alan bir icra biçimi, üslup veya tavidir. Buradan yola çıkarak bozlak; **“Çukurova, Orta ve Güney Anadolu bölgesinde, bireyi veya toplumu ilgilendiren üzücü olaylar sonucunda, feryada ve çığlığa dönüşen duyguların, çoğunlukla bir oktavı aşan uzun hava formunda icra edildiği, kendi içerisinde yerel icra özellikleri de gösteren özel bir tavır veya üsluptur.”** Şeklinde tanımlanabilir.

Türk halk müziğinde kırık havaların olduğu gibi uzun havaların da saz ile icrasında tavrılar bulunmaktadır. Örneğin Şanlıurfa yöresi hoyratlarının çalınış biçimi ile Harput yöresindeki hoyratların çalınış biçimi veya tavrı ve ifade biçimi aynı değildir. Bir uzun hava ayağının bozlak mı?, Hoyrat mı? Barak mı? Olduğunu ilk önce uzun hava ezgisinin ayak bölümündeki çalış biçiminden veya ifadeden anlaşılmaktadır. Bozlaklarda da bu böyledir. Bozlaklar Türkmenlerin göç edip yaşadıkları geniş bir coğrafyada icra edilmektedir. Bir bozlak açışının Kırşehir yöresine mi?, Çorum mu? Nevşehir, Niğde yöresine mi? Veya Çukurova'ya mı ait olduğu sazın çalınış biçiminden veya tavrından anlaşılmaktadır. Muharrem Ertaş'ın da, Avşar Bozlağındaki söyleyiş biçiminden önce bağlaması ile yapmış olduğu açış bölümünde bastığı seslerde; iskânın isyana dönüşmesini, acıyı, çığlığı, ağlamayı, sızlamayı, kahramanlığı duymak ve görmek mümkündür. Bu anlamda Muharrem ustayı önemli bir bağlama ustası olarak da düşünmek gereklidir.

Bozlak uzun havalarındaki bu ifade benzerliğini Gaziantep yöresindeki, Barak Türkmenlerinin iskân havalarında da görmek mümkündür. Barak kaynaklarda şu şekillerde açıklanmıştır:

2.Barak Havaları ve Şerif Akbağ

1.Barak, uzun tüylü bir av köpeği, kurt başı anlamlarını taşımaktadır. Kaşgarlı Mahmut ise; efsanevi bir kuşun ihtiyarladıktan sonra iki yumurta yumurtladığını, bunlardan birisinden kendisinin son nesli olan yavrusu, diğerinden ise “Barak” denilen sahibine sadık bir köpeğin çıktığını belirtmektedir. Şamanlar ise, oturdukları mukaddes evlere bark ve barak isimlerini vermişlerdir. Türkçe sözlükte ise;1.Tüylü, uzun kıllı, çuha,kebe.,2. Bir cins tüylü av köpeği veya at.,3.Ağaçlara sarılan büyük asma. (Örnekleriyle Türkçe Sözlük, 1995, s. 244)

2.Uzun tüylü çuhalara Barak denir. Palto yerine askerlere giydirilen kaputun eski adı kebe idi. Bunların da uzun tüylüsüne Barak adı verilmiştir. Uzun tüylü atlara, av köpeklerine de Barak itlak olunmaktadır. Adını

bilmediğimiz bir şahsı göstermek için, al giyili, sarı saçlı diye göze çarpan bir vasfını göstererek tanıtmak mutlak olduğuna göre, Barakların da giyimlerinde veyahut bu iki cins hayvanlarından birinde göze çarpan bu bariz vasıf üzerine, bu adı almış olmaları pek muhtemeldir. (Yazgan, 1960, s. 11) “Reis olanlar çuha harvanı geyerlermiş. Kadınları uzun gömlek, geniş don, üç etek zubun, üstünden samur cübbe geyerlermiş. Samur cübbenin kolu alttan dikişsiz, önu yirik, düğmelere geçecek ipek kaytan varmış, uzun yeri süpürürmüş”. (Yazgan, 1960, s. 13)

3.Yazılı kaynaklarda Barak sözcüğüne ilk kez Ebülğazi Bahadır Han’ın “Türklerin Soykütüğü” adlı kitabında rastlıyoruz. Battal Gazi Destanının da ise, XII.yüzyılda yaşadığı bilinen Kirmen Beyi Barak Hacıp’ten söz edilir. Tarih kaynaklarında adı Barak olan başka kişilikler de vardır. Anadolu’da ise Barak sözcüğünü ilk kez Sarı Saltuk’un halifesinin adı olarak görülmektedir. Bu halife Türkmenler arasında itibarlı, efsanevi bir kimlik kazanan Barak Babadır. Bir derviş olan Barak Babanın XII. Veya XIII. Yüzyılda yaşadığı sanılmaktadır. Barak adını ona Sarı Saltuk’un vermiş olduğu söylenir. Barak Baba’nın ölümünden sonra yandaşlarına “Baraklar” denildiği tarih kitaplarından öğreniyoruz.(Karataş, 1998, s. 11)

4.Baraklar İskânın bayraktarları olduklarından “Bayraktar” kelimesi zamanla değişikliğe uğrayarak “Barak” şekline dönüşmüştür. (Orta Asya’dan Anadolu’ya Bir Göçün Türküsü, 2002, s. 11)

5.Barak kelimesi cesaret ve kahramanlık timsali olan kurt başı anlamını taşır. (Şahin, 1962, s. 5)

Daha da çoğaltılabilecek bu tanım ve açıklamalarda da görüldüğü gibi; daha çok barak kelimesinin kökeni ve bu aşirete barak adının nasıl verilmiş olacağı ve tarihi gelişimi üzerinde durulmuştur. Yukarıda bozlak konusu ile ilgili belirtmiş olduğumuz düşünceleri barak konusu hakkında da söylemek mümkündür. Bir ezgiyi barak veya bozlak yapan unsur acaba makamı mıdır? Konusu mudur? Söz yapısı mıdır? Yoksa müzikal ifade veya icra biçimi midir? Şüphesiz bunların hepsi tavrı belirleyen unsurlardır. Fakat bize göre bunların içerisinde en belirleyici olanı müzikal ifade, üslup veya tavrı dediğimiz söylemeyi veya çalmayı da içine alan icra özellikleridir.

Barak ağız türküler veya uzun havalar başta Nizip, Oğuzeli, Kilis, Gaziantep, Adana ve Kahramanmaraş civarında yaygın olarak bilinmekle birlikte bu yörelerin müzik kültürü içerisinde de oldukça etkin bir yeri vardır. Bunun ile birlikte Suriye’deki Türkmen yerleşim bölgelerinde de barak ağız türkülerin söylendiği edindiğimiz bilgiler arasındadır. Gaziantep’in, Oğuzeli ilçesine bağlı “Uruş”köyünde yaptığımız çalışmalar sırasında; “Türkü Düden’den³ çıkar, Amik’te makam bulur, barakta ağız olur söylenir” sözü yöre

³ Suriye’de daha çok Türkmen’lerin yaşadığı bir köy.

türkülerinin doğuşu, yayılışı ve söylenişi ile ilgili bir özetir aslında. Fakat bu söz Keskin'de; "Türkü Yozgat'da doğar, Kırşehir'de oyun havası olur, Keskin'de elim elim elenir"(Tokel, 1999, s. 100) şeklinde söylenmektedir. Fakat her ne kadar Nizip'ten Adana'ya hatta Hatay'a kadar olan geniş bir bölge içerisinde barak türküleri biliniyor ve söyleniyor olsa da barak ağzı söylenen özellikle uzun havalarda Nizip-Oğuzeli bölgesinden Adana'ya veya Çukurova'ya doğru olan çizgide önemli tavır farklılıklarını görmek de mümkündür. Aynı şekilde Kırşehir, Kırıkkale, Keskin civarından Niğde, Nevşehir ve Çukurova'ya doğru gidildikçe de, barak tavrını ve icra biçimini hissetmek mümkündür. Bu bağlamda Çukurova'yı barak müziği tavrı ile bozlak tavrının çakıştığı bir bölge gibi düşünmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Aslına bakılırsa ülke genelinde bilinen ve popüler olan barak tavrı da Gaziantep, Oğuzeli veya Nizip civarındaki icra biçimi değil, daha çok Adana'lı mahalli sanatçı Halit Arapoğlu'nun icra biçiminde şekillenen Hatay/Kırıkhan yöresi üslûbudur. Amik ovası civarında yöreye özgü bozlaklar olduğu gibi, Dadaloğlu'nun sözleri ile söylenen bozlaklara "Avşar Bozlağı", Karacaoğlan'ın sözleri ile söylenen bozlaklara ise "Türkmeni Bozlak" denilmektedir.(Asım Kuzuluk)⁴

Gaziantep yöresi barak ağzının en önemli ustalarından birisi Şerif Akbağ'dır. Bu nedenle Gaziantep Barak müziği çalışmalarımızın merkezine, Şerif Akbağ'ın icra ve üslûp özellikleri konulmuştur. Şerif Akbağ, 1927 yılında eski ismi Büyükkızılhisar olan Gaziantep'in Oğuzeli ilçesinde doğmuş ve 1989 yılında ölmüştür. Oğuzeli'nde 17 yıl mahalle bekçiliği yapması nedeni ile yörede Bekçi Şerif adı ile de bilinmektedir. Şerif Akbağ gerek kendi yöresindeki mahalli ortamlarda gerekse sesi güzel olan ve kendisi ile aynı adı taşıyan amcası Şerif'ten barak türkülerini ve hikâyelerini öğrenerek icra etmiştir. Fakat kendisi barak aşiretine mensup değildir. İcra ettiği türkülerin tamamı uzun hava formundadır. Zaten barak yöresi türkülerinin büyük bir çoğunluğu da bu formda icra edilmektedir. Türkü söylemek için gittiği düğünlerde ki icralarında sesine eşlik çalgısı olarak başta zurna ve kemane tercih etmiştir. (Ekici,2003,s.32) Şerif Akbağ'ın okuduğu yörede "Boznak" da denilen aşağıdaki iskân havası, icra ve ifade bakımından oldukça ilginçtir.

*Geçtiğin yollara da durnam arpa ekilsin
Konduğun konağın da donu sökülsün
Eğlenin durnalar avcu çekilsin
Avcu çekilsin çekilsin*

*Üce dağlar da benim gibi melül kalasın
Ataş düşe de ucundan yanasın yanasın
Benim kimi de şetil yardan eyle kalasın*

⁴ Bu bilgiler; Hatay/Kırıkhan yöresi mahalli sanatçılarından Asım KUZULUK ile, 14.03.2024 tarihinde yapılan görüşmede elde edilmiştir.

Ayrılâsın yaranından eşinden eşinden

*Durnamın kanadı da gene bir karış telden
Çekerim ayrılık da sevdiğim ne gelir elden
Garip bülbül kimi de ayrıldım gülden
Ayrılâsın yaranından eşinden eşinden*

3.Barak ve Bozlak Havaları

Şerif Akbağ'ın söylemiş olduğu iskân havası ile Kırşehirli mahalli sanatçı Muharrem Ertaş'ın Avşar Bozlağı adı ile bilinen ve yine iskânın anlatıldığı Dadaloğlu Yiğitlemelerinde ki konu, icra ve müzikal ifade benzerliği bakımından oldukça dikkat çekicidir. Fakat Şerif Akbağ, Muharrem usta gibi bağlama veya başka bir çalgı çalamamaktadır. Oğuzeli'ndeki camide cuma günü sâlat-u selam okuduğu zaman 3-4 km uzaklıktaki, günümüzde Gaziantep hava alanının bulunduğu yerde, eskiden bağ ve bahçelerde çalışanlar sesini duyarak tanıyacak kadar gür bir sese sahip olduğu ifade edilmektedir. Bu nedenle iskân havalarını barak ağzı ve Orta Anadolu abdal ağzı olarak ikiye ayırarak incelemek doğru olacaktır. İskân türkülerinde çoğunlukla, Türkmenlerin ve Türkmenlerin bir kolu olan Barakların Orta Asya'dan Anadolu'ya gelipleri ve geldikten sonra hükümet tarafından yerleşik hayata geçmeleri için yapılan baskılar, baskılara karşı çıkan isyanlar, kendilerinden önce Anadolu'da yaşayan diğer aşiretler ile aralarında çıkan sürtüşmeler ve kavgalar anlatılmaktadır. Özellikle Nizip civarındaki barak uzun havalarının sözlü icrasında sözleri anlamak oldukça zordur. Ayrıca bu icra biçiminde görülen oldukça tiz seslerden başlayarak çığlık koparır ve feryad eder gibi, tiz seslerden başlayarak koma denilen küçük seslerle pes seslere doğru kaydırarak söylenen türkülerin icra biçimi Orta Anadolu'daki bozlakların icrasında da görülmektedir. Fakat Gaziantep Şerif Akbağ ile Kırşehirli Muharrem Ertaş'ın bu icra biçimindeki ifade benzerliği acaba tesadüf müdür? Yoksa bu ifade benzerliğinin kökeninde başka sebepler mi vardır? Bu benzerliği anlamak ve izah edebilmek için mutlaka göç ve iskân hareketlerinin nereden nereye ne zaman niçin yapıldığını bilmek gereklidir.

Barak Türkmenleri XV.yüzyılda Orta Asya'dan Horasan'a gelerek bir süre burada yaşamışlardır. Fakat XVI.yüzyılın sonlarında, Horasan'da gerek kuraklık ve gerekse siyasi karışıklıklar sonucu Barak Türkmenlerinin huzuru bozulmuştur. Bunun üzerine Feriz Bey oymak beylerini toplayarak, Horasan'dan göç meselesini konuşurlar ve zor da olsa Anadolu'ya göç kararını alırlar. (Şahin, 1962, s. 23) Hayvancılıkla geçimlerini sağlayan Türkmenler için yaylak kışlak arasındaki göç bir yaşama biçimidir. Fakat asırlardır birlikte yaşanan yerlerden ayrılıp kopmak kolay değildir. 84 bin hane ki bunların 4 bin hanesi yörede abdal olarak bilinen müzisyenlerdir ve 12 beylik halinde Feriz Bey'in idaresinde, Anadolu'ya giren oymaklar; Erzurum üzerinden gruplar halinde Erzincan yolu ile Sivas, Kayseri, Çorum ve Yozgat'a geldikleri

ve Yozgat'ta da bir süre konakladıkları iskân türkülerinden anlaşılmaktadır. Bu topraklar hayvancılıkla uğraşan Türkmenler için oldukça verimli ve yaşama biçimlerine de uygundur. Fakat Osmanlı devleti 1691 yılından itibaren konar-göçer Türkmen aşiretlerini Rakka'ya⁵ iskân etmeye başlamıştı. Osmanlı Devleti, kuruluş ve gelişme dönemlerinde yeni fethedilen bölgelerin Osmanlılaşmasını amaçlayan en önemli faaliyetlerinden biri de bu bölgelere aşiretlerin iskân edilmesiydi. Bu aşiretlerin buralara iskân edilmesinin en önemli sebepleri;

1. Anadolu'ya doğru Araplarca yapılan baskılara karşı bir tampon bölge oluşturulması.

2. Fırat üzerinden yapılan ticaretin daha emniyetli bir şekilde yapılması.

3. Devletin ziraatı teşvik ve destekleme kararı.

4. Yaylak-kışlak hayatı yaşayan aşiretlerin yerleşik halka zarar vermesi.

5. Aşiretlerin yaşam tarzlarından dolayı cengaverlik özelliklerini, yerleşik halka nazaran daha iyi korumaları ve ayrıca aşiretlerin kabile asabiyeti, teşkilatı ve hiyerarşisiyle disiplinli bir kuvvet olarak devlet otoritesini tehdit edip zedeleyecek bir konumda olması gösterilebilir (Çelikdemir, 2001, s. 22-51)

Rakka'ya iskân edilen aşiretler özellikle bu bölgenin kendi yaşama biçimlerine uymaması ve başka değişik nedenlerden dolayı sık sık firar ederek Orta Anadolu'ya gelmişler ve tekrar hükümet emri ile Rakka'ya geri gönderilmişlerdir. Rakka'ya iskânı emrolunan ancak iskandan firar eden cemaatler ki bunlardan biri de barak aşiretidir; Erzurum, Karaman, Sivas, Maraş, Adana ve Şam eyaletlerine dağılarak bu bölgelere zarar vermeye başlamışlardır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen, Barak Türkmenleri hayatlarını burada sürdürmüş ve Arap aşiretlerine de kendilerini kabul ettirmişlerdir. Ancak bazı kişilerin yoldan geçen kervanları soymaya başlamaları üzerine devletin takibine uğramışlardır. Halep Valisi Abbas Paşa kuvvetleriyle birlikte gelerek karargahını Culap'ın karşısına, Fırat Nehrinin batı kenarına kurmuş ve Feriz Bey'den bazı beylerin kendisine teslimini ve devlete vermesi gereken vergileri vermelerini istemiştir. Feriz Bey'de Abbas Paşa'dan bir süre istemiş ve bütün oymak beylerini toplayarak durumu izah etmiştir. Oymak beyleri teslim olmayı kabul etmeyince, Feriz Bey; "Zaten buralarda yaşanılmaz, artık sözüm de dinlenmeyeceğine göre ben Acem'e dönüyorum, isteyen bana katılır, istemeyen de kalır." Diyerek göç emrini vermiştir. Rivayete göre seksen dört bin haneden sadece otuz yedi bini

⁵ Rakka; Gaziantep ve Urfa'nın güneyi ile Suriye'nin kuzeyinde Fırat nehrinin kolu olan Belih ırmağının ulaştığı bölgede kurulmuş bir şehir olup, dört yüz yılı aşkın bir süre Osmanlı hakimiyetinde kalmıştır.

katılmıştır. Böylece aşiret başsız kalmıştır.⁶ “Feriz Bey Acem’e gittikten sonra Barak-Türkmen aşiretine mensup bu oymakların hepsine Feriz Bey’in amcası oğlu Mehmet Bey reis seçilmiştir. Burada kalanların hükümete karşı gelmek kararında olduğunu haber alan hükümet, bunları dağıtmaya karar vermiştir. Önce öğütleyerek itaat ettirdikten sonra bunları Anadolu’nun içlerine; Konya, Sille, ve Yozgat taraflarına iskân etmiştir. Fakat bu yerli halk ile âdetleri birbirini tutmadığından geçinememişlerdir.” (Yazgan, 1960, s. 12) Osmanlı Devleti Rakka’ya iskân ettiği aşiretlerden net bir şekilde ziraatla uğraşmalarını istiyor onları alışkın oldukları hayvancılıktan vazgeçirmeye çalışıyordu. Başlangıçta iskân hususunda hiç taviz vermeyen ve iskâna tabii tutulan her cemaati muhakkak iskân etmek isteyen Osmanlı Devleti, daha sonraları bir kısım cemaatleri iskândan affetmeye başlamıştır. (Çelikdemir, 2001, s. 22-51)

Görüldüğü gibi özellikle XVII. yüzyılın başlarından itibaren XVIII. Yüzyıl boyunca Anadolu’ya gelen aşiretler Doğu Anadolu bölgesinden, Orta Anadolu’ya gelmişler ve burada bir süre yaşadıkları sonra devletin iskân politikaları sonucu Güney Doğu Anadolu bölgesinin güney kesimine iskân ettirilmişlerdir. Fakat yoğun bir şekilde süren iskân hareketleri boyunca Rakka bölgesi ile Orta Anadolu ve diğer bölgeler arasında da yoğun bir gidiş geliş ve göçlerin sürdüğü anlaşılmaktadır. Dolayısı ile bu bilgiler doğrultusunda; Orta Anadolu’da ki bazı aşiretler ile barak aşiretinin akraba olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ziya GÖKALP konu ile ilgili; “...üçüncü göçe ait Bozoklar, Yozgat sancağına bağlı Bozok ünvanını veren Oğuzlardır. Bireciğin Barakları, Musul’un Türkmenleri ile Bayat Türkmenleri, İran’ın Kaşkaytlar ile Kaçarları, Akdeniz sahilinin Varsakları da bu üçüncü göçe mensuptur. Maamafih bu üç il vakti ile tek Oğuz ilinden ayrıldıkları için aralarında hiçbir fark yoktur.” (Gökalp, 1939, s. 4) Demektedir. Bu konu ile ilgili önemli bir kaynak olan; “Güney Anadolu’da Beydili Türkmenleri ve Baraklar” adlı eserde ise; “Nüfus itibarıyla büyük bir yekün teşkil eden bu boy Barak ve Türkmenlerin bir kısmının halen Kırşehir havalisinde oturdukları tesbit edilmiştir. Mesela Kırşehir-Çiçekdağı mntikasında oturan Tabur Oğulları’nın

⁶ Feriz Bey’in Acem’e (İran’a) gidişi ile ilgili bu bilgi; “Orta Asya’dan Anadolu’ya Bir Göçün Türküsü Barak Türkmenleri”, Gaziantep Valiliği, s.37, Gaziantep Valiliği Yayınları, 2002. Adli eserden alınmıştır. Fakat Feriz Bey’in Acem’e gidişi ile ilgili yazılı kaynaklarda başka bilgiler de bulunmaktadır. Bunlardan bir diğerini Ali ŞAHİN, Güney Anadolu’da Beydili Türkmenleri ve Baraklar, s.32 eserinde şöyle aktarmaktadır; “Acem Şah’ının Feriz Beyi tekrar Acem’e davet etmesi Feriz Bey’e cazip görünür ve Feriz bey durumu oymak beylerine anlatır ve beylerin de “Biz Türküz ve Türkmeniz, Türkler hiçbir zaman ecebi hüküm ve emri altında yaşamayı kabul etmezler. Bu itibarla İran’a gitmek doğru olmaz.” Şeklindeki cevabına Feriz Bey’in bozular ve oymak beylerinin kendisine red cevabı vermelerini hoş görmez. Bunun üzerine göç kararı alır.” şeklindedir.

XVII. asırda Urfa-Culap mıntukasına iskân edilen ve oradan da Gaziantep-Nizip Barak Ovası ile Oğuzeli yazı köylerine yerleşen Barak Tiryakili oynağının bir kolu olan Tabur Oğulları ile akraba oldukları ve bu her iki ailenin de bir soydan oldukları anlaşılmıştır. Bu da gösteriyor ki Anadolu'nun birçok yerlerinde birbirleriyle akraba olan Barak ve Türkmen boyları mevcuttur.”(Şahin, 1962, s. 14) Denilmektedir. “Anadolu'nun birçok yöresinde Barak isimli köylerin bulunması bu aşiretin yaygınlığını gösterir. Baraklar daha sonraları dağıtım tabii tutularak bir kısmı Urfa havalisine, bir kısmı da İzmir civarına yerleşmiştir. Ege bölgesindeki Bayındır kazası bu göçün nerelere kadar gittiğini gösterir.”(Yöndemli, 2000, s. 327)

Gaziantep'in Oğuzeli ilçesi Kazıklı köyünde yaşayan Türkmenler, halâ söyledikleri bazı uzun havalara bozlak demektedirler. Bu bozlakları bölgede yaşayan alevi dedelerinden öğrendiklerini ifade etmektedirler.⁷ Fatma Şahin'den derlediğimiz bozlak ezgilerinde, yerel ağıza bürünmüş olmasından veya bozlakları daha çok erkeklerin söyleme geleneğinden olmalı ki bozlak tavrını çok hissedemedik. Bunun ile birlikte Oğuzeli'ne bağlı Uruş köyünde doğmuş olan Halef İşbilir adlı kaynak kişimiz; Şerif Akbağ'ın söylemiş olduğu iskân havasına ve bazı uzun hava ezgilerine yörede “Boznak” denildiğini ifade etmiştir...Bunun ile birlikte Oğuzeli'ne bağlı Uruş köyünde doğmuş ve barak yöresinin önemli kaynak kişilerinden olan Halaf İşbilir'den çeşitli zamanlarda yapmış olduğumuz derleme çalışmaları sırasında; Eskiden barak odalarında⁸ yapılan müzikli toplantılarda ilk önce Ali Paşa, İskân ve Kılınçoğlu gibi boznakların söylendiğini daha sonra ise, Haco Gelin veya Ezo Gelin türküleri gibi dertli havaların icra edildiğini belirtmiştir. Dertli havalarının ses genişliği dar olduğu için bunlara aynı zamanda kırık hava da demektedir. “Boznak” nedir? Sorusuna ise; Feriz Bey Acem'e gittikten sonra onun arkasından söylenen çok yüksek, engin ve acıklı havalardır. Yiğitçe söylenir. Dertli havalarda engin söylenmez boznaklar ise çok enginden söylenir. Bunun ile birlikte Kırşehir, Yozgat ve Azerbaycan yöresinin havaları ile barak havalarının çok benzer olduğunu ve Azerbaycan'da ki sazların da kendi danbıraları⁹ gibi el ile çalındığını anlatmıştır. Adana yöresinin barak havaları sizinkine benziyor mu? Sorusuna ise; “Adana'da ki havaların sesleri düşüktür. Havasından mı? Rutubetli oluşundan mı? Bilmem ama sesleri düşüktür oranın

⁷ Bu tespit; Gaziantep'in Oğuzeli ilçesine bağlı, Kazıklı köyü doğumlu, 80 yaşında olan Fatma Şahin'den yapılan derleme çalışmalarında tespit edilmiştir.

⁸ Bu derleme çalışması; Gaziantepli mahalli sanatçı, Hüseyin KAPLI'dan 25.04.2006 tarihinde, Gaziantep Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarında yapılmıştır.

⁹ Bağlamaya barak yöresinde “Danbıra” denilmektedir. Eskiden yörede kullanılan Danbıraların; üç telli ve 16 perdeli olduğunu derleme çalışmalarımız sırasında öğrendik.

barak havaları bizimkine benzemez. Bizim havaların sözleri anlaşılılmamaktadır, kelimeler farklıdır ve çok yüksek söylenir.” demiştir. Şido Hanifi ve onun yeğeni olan Öksüz Kadir, Könez Hamis, Çoban Hamey Ahmet ve Keçikuyulu Ögüle Hamis’in iyi boznak söylediğini de bize anlatmıştır. Gaziantep’li mahalli sanatçı Hüseyin Kaplı’dan yapmış olduğumuz derleme çalışmasında¹⁰ ise; “Barağın asıl türküleri iskân havalarıdır. Ağız değişiyor ama söylediğimiz havalar bozlaktır.” demiştir.

Gaziantep’de ve barak bölgesinde yörede aşiret veya abdal adı ile bilinen müzisyenlerle yapmış olduğumuz anket çalışmalarında ise; çalgı çalmayı babalarından veya yakın akrabalarından öğrendikleri, babalarının veya yakın akrabalarının da bir çoğunun müzikle uğraştıkları yine tespitlerimiz arasındadır. Bunun ile birlikte anket çalışması yaptığımız müzisyenlerin büyük bir çoğunluğunun çocuklarına da çalgı çalmayı öğrettiklerini öğrendik. Fakat bu tespitleri; Kültür Bakanlığı, HAGEM tarafından 1991 yılında düzenlenen Kırıkkale ili alan araştırmaları sırasında da tespit etmiştik. Kırıkkale iline bağlı Elmalı köyünde yaşayan erkeklerin hemen hemen hepsinin müzisyen olduğunu ve geçimlerini yörede yapılan düğünlere giderek sağladıklarını öğrenmiştik. Öyle anlaşılıyor ki, hem Gaziantep’te hem de Orta Anadolu’da abdal adı ile bilinen müzisyenler, müzikle uğraşma geleneğini yüzyıllardır babadan oğula aktararak günümüze kadar getirmişlerdir. Muhtemelen bunlar, Feriz Bey’in idaresinde Anadolu’ya gelen ve sayılarının dört bin hane olduğu bilinen abdalların torunlarıdır. Konu ile ilgili bu düşüncelerimizi Muharrem Ertaş’ın oğlu olan Neşet Ertaş ile paylaştığımızda; düşüncelerimizin doğru olduğunu, kendilerinin Gaziantep yöresindeki abdallarla aynı soydan geldiklerini ve akraba olduklarını kendisi de doğrulamıştır. Bunun ile birlikte Kırıkkale’de barak havaları, Gaziantep’te ise bozlak havaları ile ilgili kasetlerinin çok satıldığı ve dinlendiği de yine derleme çalışmaları sırasında yaptığımız tespitler arasındadır.

Bu benzerliklerle ilgili Mirzaoğlu “Çukurova Bozlağı” adlı çalışmasında; “Osmaniye, Gaziantep, İçel, Kahramanmaraş, Nevşehir, Kayseri, Niğde, Ankara, Çorum, Çankırı bozlak geleneğinin yaygınlıkla bulunduğu yerlerdir(Mirzaoğlu,2003:37)...Bozlakların dolaşım alanları hakkında bugüne kadar verilen bilgilerden, öyle anlaşılıyor ki, bozlak söyleme geleneğinin yayıldığı sınırlar, son yüzyıla kadar göçer hayatı yaşayan ve geç yerleşikliğe geçen Türkmen aşiretlerinin bir çoğunun yaylamak ve kışlamak amacıyla bulunduğu yerler ve dolaştığı alanların, bugün ortak bir kültürel doku özelliği taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu ortaklık, özellikle Güney ve Orta Anadolu illerimizde açıkça gözlenebilmektedir. Aynı türkülerin, ağıtların Adana,

¹⁰ Bu derleme çalışması; Gaziantep’li mahalli sanatçı, Hüseyin KAPLI’dan 25.04.2006 tarihinde, Gaziantep Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarında yapılmıştır.

Kayseri, Niğde, Kırşehir ve Nevşehir civarlarında bulunması bunun bir kanıtıdır.” (Mirzaoğlu,2003,s.40) diyerek konu ile ilgili tespit ve düşüncelerimizi desteklemektedir.

Gaziantep'te özellikle barak aşiretinin yerleşim bölgelerinde bozlakların söylendiği yazılı kaynaklarda da tespit edilmiştir. Konu ile ilgili bilgiler şunlardır;

1.Gaziantep'te söylenen türküler;...Bozlak, Urum Bozlağı, Antep Durnası'dır. (Güzelbey,1959,s.22)

2.Barak türküleri, söyleyiş özelliklerinden dolayı ülke genelinde sevilen ve bilinen uzun havalardır. Bozlaklarla söyleyiş yakınlığı yanında üretildiği topluluklarla da köken yakınlığından söz edilebilir. Bozlaklar genellikle göçebe Türkmen topluluklarının bulunduğu alanlarda söylenmektedir. Gırtlak özellikleri ile öne çıkan yüksek perdeli Barak havaları, Baraklar arasında zaman zaman “İsken” sözü ile de ifade edildiği olur. Göçebe yaşamın kısa tarihçesi diyebileceğimiz “İsken”ler tarihin izdüşümleridir türkülere. Uzun hava olmasında da aşiretlerin göçü ile ilgilidir. Göçler yola dizildi mi kervan uzar gider. Böyle uzun kervanlarda, önde gidenin arkadakinin sözünü iletmesi zordur., aynı şekilde arkadakinin de ödekine...Seslerin duyulması için yüksek perdeden seslenmek gerekir. Barak türkülerinin uzun hava olmalarının temeli buna dayanabilir.(Karataş, 1998, s. 132)

3.İskân türküleri Barak Türkmenlerinin ruhlarında yüksek kahramanlık hislerini gıcıklar. Bu oymakta iskânın uyandırdığı coşku heyecan çok mânalıdır. Bu adeta Barak Türkmenlerinin bir çeşit İlyadasıdır. İlyada, hakikatten uzak hayali bir şiiirdir. İskân ise şiirleşmiş bir hakikattır. İskân türküsünü eyi terennüm eden bir ozan hürmetle anılır. İskân türküsü çağırıldığı zaman Barak gençleri bütün benliklerinden geçerek onu derin sükût ve incizapla dinlerler.... İskân türküleri Barak'ın bir Korkutnamesi'dir. Bu türkülerde sevgililere, renk ve kokulara yer verilmemiştir. (Özbaş, 1958, s. 4)

4.Gaziantep'te türküler tonal yapı ve farklarından dolayı çeşitli ad ve deyimler alırlar. Bunlar iskân, Maya, Bozlak, Garip, Kerem, Karacaoğlan, Köroğlu, oyun türküleridir. Ancak ilimizde söyleniş ve melodinin tonal yapısı, halk zevki içinde bir değişik yorum kazanır ki bu kendine has bir özellik ifadesidir. Buna ağız ve söyleyiş diyoruz. Bunun içindir ki yukarıda sıraladığımız bir çok ezgiler Antep adıyla söylenir. Antep Bozlağı, Kerem, Garip veya Barak ağzı gibi.(Güneyligil,1969,s.104)....Ayrıca Barak ve havalisi dışındaki köylerde söylenegelmekte olan bozlak nev'ine Barak'ta “Kuğu” denilmektedir.(Güneyligil, 1969, s. 114)

5-Erol Güneyligil, Gaziantep'in Çapalı, Azez ve Tüzelli köyünden derlemiş olduğu üç bozlağın sözlerini Gaziantep Kültür Dergisi'nde

(Güneyligil, 1969, s. 133-135) yazmıştır. Fakat nota olmadığından ezgi hakkında bir bilgi bulunmamaktadır.

6-Ferruh Arsunar, Gaziantep Folkloru adlı çalışmasında; Gaziantep'ten derlediği “Urum Bozlağı”(Arşunar, 1962, s. 99) ve “İşkân Bozlağı'nın (Arşunar,1962,s.231) notası ve sözlerini vererek “Barak Ağzı” söylendiğini belirterek şu tespitlerde bulunmuştur; “...Biraz da dağlık bölgelerin terennüm tarzına bakalım: oralar sekencesi esas itibariyle çoğu gezgin aşiretlerdir; ancak bir kısmı yerleşmiştir. Yaz aylarını çoğu hâla seyyar geçiriyorlar. Dağlılara has bozlaklar ve uzun havalar ses genişliği bakımından pek engindir; öbür taraflara nispetle epey cüsseli tesir bırakır. Yiğitlerin ferah ferah iki oktav içinde dolaştıkları görülür. İki buçuk oktava yakın genişliği olanlarına rastlanır....Küçüklükten itibaren hep haykırıcasına türkü çağırmaları güneyden gelen daima tesir ve ünsiyeti bu türlerden ses itiyadını yaratıp benimsetmiştir. Neticede, gümrah ses genişliği yüzyıllardır ve belki de Asya-î bir geleneğin devamı halinde güneyde tutunup kalmıştır.(Bu terennüm tarzı kadınlara şamil değildir. İlave edelim ki erkek söyleyiş tarzının Azerbaycan'dan uzak doğuya kadar Asya'da kadın sesine taklit edercesine mahalli musikilerden tiz olduğunu bir bilginden işittik.)” (Arşunar,1962,s.5) Arşunar başka bir yazısında ise; “Bu iklimlerde yaşayan insan, tabiatın aldığı ilhamla coşarak duygusunu doğrudan doğruya yine tabiata güre ve sıhhatli sesi ile haykırır. Çünkü onun yegane yoldaşı tabiattır. Bu duygusuna karşı ondan yani tabiatın vereceği cevaba karşı olan kuvvetli inaniyle teselli bulur. Bu bakımdan bozlaklar ekseriyetle sazsız olarak söylenen Türk tarzları ise de, cura, bağlama gibi küçük olan çalgı aletleriyle çalınıp söylenmesini esasa daha uygun sayarlar. Bozlak tarz ve üslûbuna engin yerlerde, ovalarda sahillerde tesadüf etmek mümkün değildir.” (Arşunar,1947,s.20)

7-Ali Rıza Yalın, “Cenupta Türkmen Oymakları” adlı eserinde Kilis yöresinde Elbeyli Aşiretine mensup olan Yazlıbecer köyünde 8 Mayıs 1931 tarihinde Tanbura çalan Abdal Topal adlı kişiden; Urum Bozlağı, Düdem Bozlağı ve Yerli Bozlağı olmak üzere üç makam¹¹/bozlak tespit etmiştir. (Yalın, 1993,s.18)

Sonuç

Görüldüğü gibi; gerek Orta Anadolu'da ki aşiretler ile Barak aşiretlerinin aynı sorunları yaşamaları ve aynı soydan gelmeleri ve gerekse bu yoğun göç hareketleri toplumların ortak yaşama biçimlerinin sonucu oluşan müzik kültürlerinde de bir takım ortak özellikleri günümüze kadar taşımıştır. Bu ortak özellikleri, geçmişte yaşanan sıkıntıların, acıların, zorlukların,

¹¹ Makam ifadesi yörede, tavır, üslûp çalma veya söyleme biçimi anlamında kullanılmaktadır.

haykırışların, kahramanlıkların müzikle ifadesi olarak tanımlayabileceğimiz bozlak veya barak üslup/tavırlarında somut olarak görmek mümkündür.

Bu nedenlerden dolayı; ne Orta Anadolu'da ki barak adlı köylere, ne Gaziantepli Bekçi Şerif ile Muharrem ustanın icra ve tavır benzerliğine ve ne de bozlakların Orta Anadolu'da söylendiği gibi Gaziantep'te de söylenmesine şaşırılmamak gereklidir. Çünkü; "Orta Asya ve Anadolu Türk kültürünün ortak temellere, ortak birikime dayandığı gerçeği, kendini bugün çeşitli ortak geleneklerin bu coğrafyalar üzerinde yarattığı ve süreklilik kıldığı görünümde kanıtlar. Türkmen, boylarının Anadolu'ya geliş yollarında takip ettikleri güzergah ile bu topraklarda sürdürdükleri yaylak-kışlak hayatının yaşandığı dağlık ve ovalık alanları içine alan geniş bir coğrafyada bozlak söyleme geleneğinin sürdürüğünü söylemek mümkündür Türkmen, kavimlerinin asırlar süren iç göçleri sonunda, bunlar XIX.yüzyıl sonlarına doğru birbirine komşu Güney Anadolu ve Orta Anadolu illerine yerleşmiştir. Bozlak ezgileri çeşitli tipleri ile buralarda hala söylenmeye devam etmektedir. Coğrafi konumlarına göre sıralarsak bu iller; Kahramanmaraş, Gaziantep, Adana, İçel, Niğde, Kayseri, Nevşehir, Kırşehir, Yozgat, Tokat, Çorum, Çankırı, Kastamonu, Ankara ve Konya'dır." (Mirzaoğlu,2003,s.33)

Türk halk müziği icrasında çok önemli olan yöresel tavır¹² veya ağzların izahında öyle bir nokta vardır ki oradan öbür tarafını anlatmada ne nota ne de söz anlatılmak istenileni anlatmada yeterli gelmez. Fakat Türk halk müziğinin asıl sırrı veya güzelliği de zaten o sözle veya nota ile ifade edilemeyen detaylarda saklıdır. Bu bağlamda Oğuzelili Şerif Akbağ'ı ve Muharrem Ertaş'ın icrasındaki ortak ifadeyi söz ile ancak bu kadar anlatabildik. Fakat gerçek anlamda anlayabilmek veya bizim söylediklerimizin anlaşılabilmesi için bu iki önemli ustayı dinlemek gereklidir.

Kaynak Kisiler

<u>Adı Soyadı</u>	<u>Doğum Yeri</u>	<u>Mesleği</u>	<u>Doğum Tarihi</u>
Fatma ŞAHİN	Oğuzeli	Ev Hanımı	1926
Halaf İŞBİLİR	Gaziantep	Serbest	1943
Hüseyin KAPLI	Gaziantep	Müzisyen	1944
Reşit BULUT	Gaziantep	Müzisyen	1977
Ramazan KARALAR	Gaziantep	Müzisyen	1980

¹² Yöreden yöreye değişen müzikle anlatım farklılıkları.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- ARSUNAR, Ferruh(1947). *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler I*, Ankara: C.H.P. Halkevleri Yayınları, Milli Kültür Araştırmaları: IV.
- ARSUNAR, Ferruh(1962). *Gaziantep Folkloru*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ATILGAN, Halil(1998). *Çukurova Türküleri I*, Ankara:Adana Valiliği Yayınları.
- BARTOK, Bela (1991). (Çeviren:Bülent AKSOY):*Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık:16.
- Büyük Kültür Ansiklopedisi*(1987). Ankara: Başkent Yayımevi.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi(?)*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.,C.4.
- ÇELİKDEMİR, Murat (2001).“*Osmanlı Döneminde Aşiretlerin Rakka'ya İskâm*”, Elazığ: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı.
- EKİCİ, Savaş(2003). “*Gaziantep Yöresi Barak Müziği İcracılarından Şerif Akbağ*”, İstanbul:Motif Dergisi, S.34,s.32.
- GÖKALP, Ziya(1939).*Başpınar Aylık Edebiyat ve Kültür Mecmuası*, Gaziantep: Yıl:1, C.1,S.1, s.4.
- GÜNEYLİGİL, Erol(1969).*Gaziantep Halk Müziği*, Gaziantep:Gaziantep Kültür Dergisi, s.104, C.12.
- GÜZELBEY, Cemil Cahit(1959). *Gaziantep Halk Musikisi*, Gaziantep: Gaziantep Folklorundan Notlar, s.22, C.1, Gaziyurt Matbaası.
- KARATAŞ, Cuma(1998). *Son Göçebe Baraklar*, İstanbul: Kaya Matbaacılık.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2003). *Çukurova Bozlağı*, Ankara: Binboğa Yayınları.
- Orta Asya'dan Anadolu'ya bir Göçün Türküsü Barak Türkmenleri(2002), Gaziantep Valiliği Kültür Yayını, Başbakanlık Basımevi,2002.
- Örnekleriyle Türkçe Sözlük(1995). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları:2798, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi:771, Eğitim Dizisi:1.
- ÖZBAŞ, Ömer(1958).*Gaziantep Dolaylarında Türkmenler ve Baraklar*, Gaziantep: Cihan Matbaası.
- ÖZBEK, Mehmet(1998). *Türk Halk Musikisi El Kitabı-1 Terimler Sözlüğü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ÖZKIRIMLI, Atilla(1984).*Türk Edebiyat Ansiklopedisi*, İstanbul: Cem Yayımevi.

Gaziantepli Şerif Akbağ ve Kırşehirli Muharrem Ertaş'ın Üslûp Özellikleri Bağlamında Barak ve Bozlak Havaları / Barak and Bozlak Melodies in The Context of the Stylistic Characteristics of Şerif Akbağ From Gaziantep and Muharrem Ertaş from Kırşehir

- SAY, Ahmet(1985). Müzik Ansiklopedisi, C.1, Ankara: Sanem Matbaası.
- ŞAHİN, Ali(1962). *Güney Anadolu'da Beydili Türkmenleri ve Baraklar*, Ankara: Doğu Matbaası.
- TOKEL, Bayram Bilge(1999). *Neşet Ertaş Kitabı*, Ankara: Akçağ Basım Yayın Pazarlama A.Ş.
- YALGIN, Ali Rıza(1993). *Cenupta Türkmen Oymakları*, Hazırlayan, Sebahat Emir, C.I, Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları:256,Yayımlar Dairesi Başkanlığı Başvuru Kitapları Dizisi;12.
- YAZGAN, Hüseyin İlhan(1960). *Barak*, Gaziantep: Gaziantep Kültür Dergisi, s.11, S.227, C.3.
- YÖNDEMLİ, Prof.Dr.Fuat(2000). *Barak İli*, Gaziantep: Osmanlı Döneminde Gaziantep Sempozyumu,s.327.

+II / +IU VE +sIz / +sUz EKLERİNİN ZARF YAPMA İŞLEVI VE TÜRK ATASÖZLERİNDE BU İŞLEVDE KULLANIMI*

THE ADVERBIAL FUNCTION OF THE SUFFIXES +II / +IU AND +sIz / +sUz AND THEIR USE IN THIS FUNCTION IN TURKISH PROVERBS*

Ahmet KAYASANDIK

Özet

Tek başına bir varlığı veya nesneyi göstermeyen sıfatlar, nesnelere/varlıklara bağlıdır. Bu sebeple sıfatın bir başka isimden önce gelerek onu nitelmesi veya belirtmesi şarttır. Bir fiilden, fiilimsiden, sıfattan veya zarftan önce gelerek onların anlamlarını çeşitli bakımlardan sınırlayan/belirten isimler ise zarf işlevini kazanırlar. Türk dil bilgisinde isimden isim yapma ekleri arasında sıralanan, işlek bir kullanımı olan ve çoğunlukla olumlu sıfatlar yaptığı bilgisi verilen +II / +IU eki ve bunun olumsuzu +sIz / +sUz ekinin zarf yapma işlevinden pek bahsedilmemektedir. Bu çalışmada bahsi geçen eklerin bütün işlevleri Türkçe dil bilgisi ve dil çalışmalarından detaylandırılarak farklı anlamlar veya nitelikler taşıyan kelimeler oluşturmada nasıl kullanıldıklarına dair örnekler sunulmuştur. Bu eklerin özellikle pek işlenmeyen zarf yapma işlevi üzerinde durularak yeteri kadar örnek verilmiş ve bunlarla türetilen zarflardan Türk atasözlerinde geçenler tespit edilmiştir. +II / +IU eki o özelliği taşıma, bir yere ait olma, bir arada olma anlamlarını katan sıfatlar; yer adları, ikileme sıfatları, kalıplaşmış kelimeler, durum zarfları türetir. Ayrıca Arapça, Farsça kelimelerin Türkçeleştirilmesinde yararlanan bir yapım eki olmuştur. +sIz / +sUz eki ise olumsuz sıfatlar, durum zarfları, sıfat/zarf işlevinde ikilemeler türetmekten başka kalıplaşmış sıfatlar/zarflar oluşturma, yabancı kelimeleri Türkçeleştirme ve terimler türetme işlevlerinde de kullanılmıştır.

* Araştırma Makalesi: **Geliş tarihi:** 01.03.2024; **Kabul tarihi:** 12.04.2024
Kaynak gösterilme: KAYASANDIK, A. (2024): +II / +IU VE +sIz / +sUz Eklerinin Zarf Yapma İşlevi ve Türk Atasözlerinde Bu İşlevde Kullanımı, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16 /1, s. 315-324.

* Doç. Dr., Abdullah Gül Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü Kayseri / TÜRKİYE ahmet.kayasandik@agu.edu.tr <https://orcid.org/0000-0001-8633-034X>

Anahtar kelimeler: Türkçe, +II / +IU ve +sIz / +sUz eklerinin işlevleri, zarf yapma işlevi, isimden zarf yapım ekleri, atasözlerinde kullanımı

Abstract

Adjectives, which do not indicate an entity or object on their own, depend on objects/entities. For this reason, the adjective must precede another noun and qualify or indicate it. Nouns that come before a verb, verb phrase, adjective or adverb and limit/define their meanings in various respects gain the function of adverb. In Turkish grammar, the adverb-making function of the suffix +II / +IU and its negative suffix +sIz / +sUz, which are listed among the suffixes that make nouns from nouns, which are used extensively and are mostly used to make positive adjectives, are not mentioned much. In this study, all the functions of these suffixes are detailed from Turkish grammar and language studies, and examples of how they are used to form words with different meanings or qualities are presented. The adverb-forming function of these suffixes, which has not been discussed much, has been emphasized and enough examples have been given, and the adverbs derived from them have been identified in Turkish proverbs. The suffix +II / +IU derives adjectives that add the meanings of carrying that feature, belonging to a place, being together; place names, doubling adjectives, stereotyped words, adverbs of state. The suffix +sIz / +sUz, on the other hand, was used to create negative adjectives, adverbs of state, adjective/adverb functioning dilemmas, as well as creating stereotyped adjectives/adverbs, Turkishizing foreign words and deriving terms.

Key words: Turkish, Functions of +II / +IU and +sIz / +sUz suffixes, adverb-making function, adverb-making suffixes from nouns, use in proverbs

Giriş

Kelime türlerinin sınıflandırılmasıyla ilgili her ne kadar farklı değerlendirmeler bulunsa da isim soylu kelimeler, fiil soylu kelimeler ve görevli kelimeler tasnifi genellikle kabul görmektedir. Sıfatlar ve zarflar esasen isim oldukları hâlde kullanıldıkları yere/işleve göre sıfat/zarf olarak adlandırılmaktadır. Tek başına kullanıldığında yalnız birer kavram olmaktan öteye geçemeyen sıfatlar, varlıklara veya nesnelere bağlı olduğu için mutlaka bir isimden önce gelir. +II / +IU ve +sIz / +sUz yapım ekleri, diğer isimden isim yapma ekleri gibi isimlerden isimler türetmeye yarar. Türetilen bu kelimeler kullanıldıkları yere göre isim, sıfat/zarf işlevini üstlenirler. Bu sebeple, aşağıda belirteceğimiz bir kaç çalışma dışında, dil bilgisi kaynaklarında bu eklerden bahsederken sadece "isimden sıfat yapan en işlek eklerdendir" bilgisini birkaç sıfat tamlamasıyla veya adlaşmış sıfatla örneklendirip zarf işlevinden hiç bahsetmemek eksik bir değerlendirmedir.

"Güzel" kelimesi isimdir. Aynı kelime "güzel yazı" tamlamasında sıfat, "güzel yazıyor" ifadesinde ise zarftır. Konumuz olan eklerle türetilen

kelimelere sıfat diyebilmek için bu kelimelerin mutlaka bir isimden önce kullanılması şarttır. Bu husus bilindiği hâlde bazı kaynaklarda örneklerin sıfat tamlaması şeklinde verilmemesi de diğer bir eksikliklerdir.

Türkçe dil bilgisine dair kaynakların/çalışmaların çoğunda (Dizdaroğlu, 1962: 13-14), (Banguoğlu, 1974: 191-193, 201-202), (Timurtaş, 1976: 347), (Gencan, 1979: 197-189), (Ergin, 1982: 159-161), (Hatipoğlu, 1981: 100-102, 141-142), (Bilgegil, 1982:194-195, 218), (Gülsevin, 1997: 117), (Gülensoy, 2000: 369), (Eker, 2003: 279, 281), (Korkmaz, 2009: 53-55, 64-65), (Parlatır ve Şahin, 2011: 61-62), (Karaağaç, 2016: 258-261), +II / +IU ve bunun olumsuzu +sIz / +sUz yapım ekleri, isimden isim yapan ekler arasında sıralanmış ve çoğunlukla da bunların sıfat yapma işlevleri üzerinde durularak örnekler verilmiştir.

Bilgegil (1982: 218), +sIz ekini zarf türeten ekler arasında sayar ve *habersiz, ehemmiyetsiz, üzüntüsüz, ilgisiz* örneklerini verir ancak +II ekinin zarf yapma işlevine değinmez. Ediskun (1999: 279) +II ve +sIz yapıları kelimelerin durum zarfı oluşlarını üçer kelimeyle örnekler. Kayasandık (2001: 155), *kimse-siz (yaşiyor), tutar-sız (davranıyor)* örneklerini vererek bu ekin zarflar yaptığına değinir. Korkmaz (2009: 64) +sIz / +sUz ekiyle kurulan ancak anlam kayması yoluyla kalıplaşan bazı sıfat ve zarfların olduğunu belirterek *amansız, bacaksız, kalpsiz, ölümsüz, sonsuz, yüreksiz* gibi örnekler verir. Tokmakoglu da (2010: 90) +sIz ekinin isim ve sıfat türetmekten başka zarf olarak kullanılan olumsuz isimler yaptığıı belirtir ve *uyku+suz (kal-), acıma+sız (davran-)* örneklerini verir ancak +II ekinin zarf yapma işlevinden bahsetmez. Bayraktar (2016: 48-50), +sIz ekinin özelliklerini ve işlevlerini de ele aldığı makalesinde bu ekin zarf yapma işlevinden pek bahsedilmediğini vurgulayarak ekin zarf işlevine dair bilgiler ve örnekler verir. Baydar (2018:538), *çocuklu, değerli, Ankaralı, inişli çıkışlı* gibi kelimelerin +II ekini almadan vasıf ismi olamayacağını ancak bu eki aldıktan sonra sıfat/zarf olarak kullanılabileceğini vurgular.

1. +II / +IU Eki

İsimden isim yapan işlek eklerden biri olan +II / +IU eki, çoğunlukla sıfat ve zarf görevli kelime türetmede kullanılmaktadır. Ünlü uyumuna bağlı olarak Eski Türkçede +*lig*, +*lig*, +*lug*, +*lüg* şeklinde kullanılan ekin sonundaki *g / ğ* ünsüzü Eski Anadolu Türkçesi döneminde düşmüş ve ekin ünlüsü de yuvarlaklaşmıştır. Osmanlıcadan itibaren düz ve yuvarlak ünlü şekilleri kullanılmaktadır.

1.1. +II / +IU Ekinin İşlevleri

Korkmaz, bu ekin işlevlerini şöyle sıralar:

Aldardan (bazen de sıfatlardan) "sahip olma, üzerinde bulundurma, o özelliği taşıma, ilgili olma yetkili olma" anlamlarında sıfatlar türetir: alımlı,

alaylı, benekli, çocuklu, güneşli, köpüklü, özenli, sanatlı, şanlı, tatlı, uyumlu, varlıklı vb.

Aldardan "bir millete, bir kavme, bir hanedana, bir ülkeye, bir şehre, bir yere veya bir kuruluşa ait olma, bağlantılı olma" anlamı veren sıfatlar türetir: Aksaraylı, Asyalı, Karahanlı, Akkoyunlu, Osmanlı, Galatasaraylı, partili vb.

Aldardan yer adları türetir: Denizli, Erdemli, Kadırlı, Turgutlu vb.

Sayı adlarına eklenen +II / +IU eki, eklendiği sayıya "gruplanma, bir arada olma" anlamı katar: ikili, beşli, onarlı, binerli vb.

Eş veya zıt anlamlı ikilemelere getirilen +II / +IU ekleri, anlamı pekiştirilmiş ikileme sıfatları oluşturur: akıllı uslu, aklı karalı, altlı üstlü, analı babalı, belli başlı, büyüklü küçüklü, derli toplu, geceli gündüzlü, içli dışlı, kadınlı erkekli, saçlı sakallı, sazlı sözlü, senli benli, şanlı şöhretli, yollu yordamlı vb. (Korkmaz, 2009: 54-55).

Yaygın olarak kullanılmayan kök ya da gövdelerle kalıplaşır: acıklı (acıklı), danışıklı (danışıklı); gizli (gizli), elverişli (elverişli) vb. gibi ayrıca yaygın kullanılan kalıplaşmış sözcükler kurar: alımlı (alımli), yaşlı (yaşlı), pahalı (pahalı), uslu (uslu), toplu (toplu), sevgili (sevgili), yerli (yerli) sözlü (sözlü) vb. (Hatiboğlu, 1981: 101-102).

Eski devlet büyüklerinin rütbelere göre verilen san (unvan) sıfatları yapar: şevketli padişah, devletli sultanın, fehmetli vezir (Gencan, 1979: 198).

Sıfatlar kadar olmasa da isimlerden çoğunlukla durum (nasıllık-nicelik, hâl) zarfları türetir: edalı yürü-, dikkatli davran-, pahalı ol-, fiyakalı gez-, okkallı vur-, aralıklı konuş-, imalı konuş-, analı babalı büyü-, paralı gözükle-, yaralı yat-, hatalı davran-, havalı görün-, tek taraflı yorumla-, bağlı bulun-, saygılı davran-, alt yazılı seyret-, ahlaklı ol-, farklı görün-, planlı çalış-, kârlı çık-, anlayışlı davran-, şartlı al-, hızlı sür-; bilinçli ol-, mesafeli ol-, öfkeli konuş-, cilveli oyna-, terbiyeli otur-, yürekli ol-, zevkli giyin-, önemli bul-, senli benli konuş-, düzenli ol-, hevesli görün-, dikkatli ol-, suçlu bulun-, allı pullu giyin-, koşullu kabullen-, olumlu düşün-, tutumlu ol-, uyumlu davran-, kusurlu bulun-, uslu dur-, uykulu görün-, gönüllü ol-, görgülü ol-, üzüntülü dur-, iki yüzlü ol- vb. gibi.

Ediskun (1999: 279), da ekin bu işlevi için (maç) hadiseli (geç-), hızlı (yürü-), heyecanlı (konuş-) örneklerini verir.

Banguoğlu, bu ekin özellikle bazı Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçeleştirilmesinde çok işe yaradığını belirtir:

1. Arapça ön takılı kelimelerin Türkçeleştirilmesinde: *zi-kıymet* = kıymetli, değerli, *zi-hayat* = canlı, *zevil'ukül* = akıllılar, *zatül-hareke* = hareketli gibi.

2. Bir kısım Farsça *-kâr* ve *-ger* sıfatlarının Türkçeleştirilmesinde: *azimkâr* = azimli, *heveskâr* = hevesli, *vefakâr* = vefalı, *sevdager* = sevdalı gibi.

3. Farsça *-dar* sıfatını karşılamada: *manidar* = anlamlı, *namdar* = namlı, *ünlü*, *kıymetdar* = kıymetli, *ziyadar* = ışıklı gibi.

4. Arapça nispet *i'si* ile kurulan bazı sıfatları Türkçeleştirmede: *Bağdadi* = Bağdatlı, *Gencevi* = Genceli, *asabi* = sinirli, *daimi* = sürekli, *kasdi*=kasıtlı, *mahalli* = yerli, *leyli* = yatılı gibi.

5. Arapçanın birçok sıfat fiil tabanını adlara çevirerek *-li* ekiyle Türkçeleştirmede: *elim* = elemli, *muzir* = zararlı, *merhum* = rahmetli, *kavi* = güçlü gibi (Banguoğlu, 1974: 192-193).

Baydar (2018: 536) ise, *+II* ekinin tüm kullanışlarında tam bir yapım eki görevi yapmadığı görüşündedir. *Çocuklu*, *Aksaraylı*, *yağlı* gibi örneklerde yapım ekinin anlam bakımından köklü bir değişiklik yapmadığını savunur. *Yelkenli*, *analı kızlı* (*yemek adı*), *Selçuklu* gibi örneklerde ise bu ekin kalıcı isimler türettiğini vurgular.

2. +sİz / +sUz Eki

İsimden isim yapan işlek eklerden biri olan ve *+II* / *+IU* ekinin olumsuzunu yapmada kullanılan *+sİz* / *+sUz* ekiyle de sıfat ve zarf görevli kelimeler türetilir. Bu ekle türetilen sıfatlar kadar olmasa da zarf olarak kullanım örnekleri yaygındır. Eski Türkçede ve günümüzde ünlü uyumu içinde hem düz hem yuvarlak ünlüleriyle kullanılan bu ek, Eski Anadolu Türkçesi döneminde sadece yuvarlak ünlülü şekliyle tespit edilmiştir.

Ergin (1982: 161), bu ekin Eski Anadolu Türkçesinde *buyruğinsuz* örneğindeki gibi iyelik ekinden sonra da kullanıldığı örneklerle benzer şekilde günümüzde *babamsız* gibi nadir örneklerde rastlandığı bilgisini de verir.

Korkmaz (2009: 64), *akılsızlık*, *başarısızlık*, *başsızlık*, *beceriksizlik*, *dayanaksızlık*, *düzensizlik*, *eşitsizlik*, *görgüsüzlük*, *haksızlık*, *ilgisizlik*, *korkusuzluk*, *mutsuzluk*, *talihsizlik*, *yolsuzluk* örneklerindeki gibi *+IIk* / *+IUk* ekiyle birlikte soyut isimler türettiği; *acımasız*, *anlamsız*, *bakımsız*, *olumsuz*, *sevimsiz*, *verim-* *siz*, *yorumsuz*, *geçersiz*, *tutarsız* vb. gibi örneklerde ise bu ekin fiilden hareket adları türeten *-mA*, *-(l)m* / *-(U)m* ekleriyle *-Ar* sıfat-fiil eklerinden sonra gelerek de yine yokluk anlamında sıfatlar türettiği bilgisini verir. Ayrıca bu ekin *öksüz* (<ög+süz), *ıssız* (<ıdi+siz), *densiz* (<teñ+siz), *hırsız* gibi bazı eski türetmelerde de yer aldığını söyler.

Hatipoğlu (1981, 142), bu ekin *-mAk* eylemlilik ekiyle *-n* araç durumu arasında, kalıplaşmış ulaç gibi kullanıldığını *almaksızın, yapmaksızın, gitmeksizin* gibi kelimelerle örnekler.

Bayraktar (2016:48) ise bunlara ilave olarak *+sIz* ekinin *+CA* ekiyle birleşerek zarf görevinde kullanıldığını ifade eder ve şu örnekleri verir: İşlerini *sorunsuz+ca* halletti. *Terbiyesiz+ce* davranarak bir şey halledemezsiniz.

Eker (2003: 281) *+II* ve *+sIz* arasında anlam karşıtlığı oldu hâlde şu iki kelimedede farklı bir durum olduğuna dikkat çeker: tıraşlı: 1. Tıraş olmuş, sakalını tıraş etmiş. 2. Tıraşı uzamış. Tıraşsız: Saçı veya sakalı uzamış. Uykulu: Uykuya ihtiyacı olan veya sezilen. Uykusuz: Uyumamış veya uykusunu alamamış.

2.1. +sIz / +sUz Ekinin İşlevleri

İsimlerden ve isim soylu kelimelerden olumsuz sıfatlar yapar. Çoğu kaynakta/çalışmada isimden isim yapan *+II / +IU* ekinin olumsuz biçimi olarak ekin bu temel işlevi öncelikle belirtilir: Dizdaroğlu (1962: 14), Hatipoğlu (1981: 141), Ediskun (1999: 149), Korkmaz (2009: 64), Ergin (1982: 160), Gencan (1979: 199) Banguoğlu (1974: 201), Eker (2003: 281), Karaağaç (2016: 260).

Kaynaklarda pek bahsedilmese de *+sIz / +sUz* ekiyle türetilen kelimeler cümlede çoğunlukla durum (nasıllık-nicelik, hâl) zarfı işleviyle bulunurlar: *anlayışsız* (davran-), *acımasız* (ol-), *dostsuz* (kal-), *çabası* (ol-), *gıdası* (kal-), *şapkasız* (çık-), *savunmasız* (kal-), *hatasız* (yap-), *sigortasız* (çalış-), *havasız* (kal-), *parasız* (kal-), *hazırlıksız* (yakalan-), *tarafsız* (davran-), *nikâhsız* (yaşa-), *başarısız* (ol-), *yalansız* (konuş-), *idmansız* (güreş-), *hesapsız* (harca-), *duyarsız* (kal-), *sabırsız* (ol-), *sınavsız* (gir-); *besmelesiz* (başla-), *kimsesiz* (kal-), *neşesiz* (görün-), *şivesiz* (konuş-), *cilvesiz* (oyna-), *teklifsiz* (konuş-), *kimliksiz* (gir-), *kesintisiz* (öde-), *şekersiz* (iç-), *sevimsiz* (ol-), *kefensiz* (gömül-), *vitaminsiz* (kal-), *edepsiz* (davran-), *geçersiz* (ol-), *yersiz* (konuş-), *tedbirsiz* (davran-), *işsiz* (kal-), *dikkatsiz* (sür-), *ceketsiz* (çık-), *davetsiz* (gel-), *vakitsiz* (öt-), *abdestsiz* (gez-); *borçsuz* (yaşa-), *tutuksuz* (yargılan-), *yolsuz* (kal-), *uyumsuz* (ol-), *uğursuz* (ol-), *yurtsuz* (kal-), *susuz* (kal-), *huysuz* (ol-), *gönülsüz* (ver-), *gümriksüz* (getir-), *üstsüz* (gez-), *görgüsüz* (ye-), *ütüsüz* (giyin-), *yüzsüz* (ol-) vb. gibi. Ediskun (1999, 149) da ekin bu işlevine *bensiz* (*gitme-*), *onsuz* (*gezeme-*), *şapkasız* (*gitme-*) örneklerini verir.

Banguoğlu (1974, 201-202), yapı bilgisi bölümünde *-siz* ekini "*-siz* sıfatları" alt başlığında işler. Bu ekin *-li* ekinin zıt anlamlısı olarak Eski Türkçeden beri her ada geldiğini, *giderme hali*, *kimsiz hali* niteliği taşıdığını söyler ve "*Evden şemsiyesiz çıkmayın. Oraya arabasız gidilmez.*" örneklerini verir. Biz bu örneklerdeki "*şemsiyesiz*" ve "*arabasız*" kelimelerini zarf olarak değerlendiriyoruz.

Sıfat veya zarf işlevinde ikilemeler türetir: *dertsiz tatasız* (adam), *ipsiz sapsız* (biri), *tatsız tuzsuz* (yemek); *anasız babasız* (kal-), *sessiz sedasız* (ağla-), *borçsuz harçsız* (yaşa-), *kayıtsız şartsız* (kabullen-), *kazasız belasız* (git-), *sessiz sessiz* (ağla-) gibi. Aynen tekrar yapısındaki ikilemeler zarf görevinde kullanılmaya daha elverişlidir.

Bu ekle türetilen bazı kelimeler anlam kayması yoluyla kalıplaşarak sıfat/zarf işlevinde kullanılır: *amansız* (hastalık), *ölümsüz* (eser), *arsız* (kadın), *suratsız* (biri), *düşüncesiz* (hareket); *midesiz* (ol-), *dilsiz* (ol-) gibi.

Bayraktar (2016, 50-51), *bacasız endüstri* (turizm), *taçsız kral* (Galatasaraylı futbolcu Metin Oktay), *taçsız kraliçe* (Hülya Avşar), *imansız peynir* (yağsız ve tuzsuz beyaz peynir), *çöpsüz üzüm* vb. gibi örneklerde bu ekin dolaylamalar yaptığını ekler.

Banguoğlu (1995: 202) ve Korkmaz (2014: 141), *+sIz / +sUz* ekinin seyrek olarak sıfatlardan yokluk sıfatı türettiğini belirtirler ve *hoşnutsuz*, *kesiksiz*, *tekinsiz uygunsuz yetersiz*, *bellisiz* gibi kelimeleri örnek olarak sıralarlar.

Gencan (1979: 199), çok az da olsa "ile" ilgecinin olumsuzunun bu ekle olduğunu söyler ancak verdiği örneklerde bu eki alan kelimelerin zarf işlevinde olduğunu belirtmez: *Kalemle yazılır. Kalemsiz yazılmaz. Seninle gidecek. Sensiz gidecek. Arkadaşlarla yola çıkınız. Arkadaşsız yola çıkmayınız.* (Doğrusu "yola arkadaşsız çıkmayınız" olmalıdır.)

Banguoğlu, *+sIz / +sUz* ekinin Türkçenin sadeleşmesinde ve terimleşmesinde zıt anlamlısı *+II / +IU* ekine benzer şekilde ama daha dar ölçüde yararlı olduğunu söyler:

Yazı dilimize girmiş Arapça lâ-, bilâ-, gayr-, adem- gibi, Farsça bî-, nâ- gibi giderme hali öntakılarının yerini tutmuştur: lâilâç = çaresiz, lâyemut = ölümsüz, bilâücret = ücretsiz, gayrimümkün = imkânsız, ademütimat = güvensizlik, bîtaraf = tarafsız, nâçâr = çaresiz gibi.

Yukarıda belirttiğimiz, durum, ihtiyaç ve eğilimlere göre -siz ekinin sıfatlardan daha verimli ölçüde giderme sıfatları yapacağını anlatıyor. Gerçekten kullanışta ve yeni kelimelerde bunların örneklerine şimdi daha çok rastlıyoruz: eşitsiz, geçersiz, yararsız, tutarsız, tutuksuz gibi.

Terimler yapımında -siz eki yeri geldikçe yararlı olmuştur. Yukarıda gösterdiğimiz yabancı öneklerin terimler alanında yerini almıştır: gayrı mantıkî = mantıksız, ademi müsavat = eşitsizlik, lâkaydî = ilgisizlik, bilâ ihtiyar = ihtiyarsız, bişekil = şekilsiz gibi.

-li donatma ekinin kullanışı genişledikçe tabii olarak onun zıt anlatımlısı olan -siz eki de daha geniş bir kullanım kazanıyor. Özellikle Türkçesini -li ile verdiğimiz kelimenin karşıt kavramlısını Osmanlıcasındaki köke bağlı

kalmaksızın -siz ile kuruvermek kolaylığından faydalanıyoruz: positif = müspet = olumlu, negatif = menfi = olumsuz gibi (Banguoğlu, 1974: 202-203).

3. +II / +IU ve +sIz / +sUz Eklerinin Türk Atasözlerinde Zarf Görevinde Kullanımı

Bu çalışmada +II / +IU ve +sIz / +sUz eklerinin pek bahsedilmeyen zarf yapma işlevi vurgulandığından bu eklerin Türk atasözlerinde zarf olarak kullanıldığı örnekler tespit edildi. Örneklerin tespitinde atasözleri konusunda en kapsamlı eser olan *Türk Atasözleri Sözlüğü* tercih edildi. +II / +IU ve +sIz / +sUz ekiyle isimlerden türetilen ve Türk atasözlerinde zarf görevinde kullanılan kelimelerin bulunduğu aşağıdaki atasözlerinde parantez içindeki sayılar, atasözünün bahsi geçen eserdeki sırasıdır. +II / +IU ekiyle türetilen ve zarf işlevinde kullanılan kelimelerin geçtiği atasözleri:

herkes *akıllı* olsa sığıra çoban bulunmaz (2804), marangozun kapısı sırımla bağlı olur (4255), *devamlı* akan su yatağını temiz tutar (1542), ateşim olsun da *dumanlı* olsun, ekmeğim olsun da *samanlı* olsun (628), kel ölür, *sırma saçlı* olur; kör ölür, *badem gözülü* olur (3774), ağır giden yol alır, *hızlı* giden yolda kalır (188), örsen *sabırlı*, çekişsen *kuvvetli* ol (4655), *pahalı* alan aldanmaz (4666), zenginin tavuğu *iki sarılı* yumurtlar (5950), etek öpmekle *saygılı* olunmaz (2096), işlek kuyunun suyu tatlı olur (3259), ziyan olan koyunun kuyruğu *yağlı* olur (5956), haramzadenin gözü *yaşlı* olur (2565), öfkeyle hareket eden zararlı çıkar (4548); *gizli* sevişen aşikâre doğurur (2293), komşunu *iki inekli* (veya *öküzlü*) iste ki kendin *bir inekli* (veya *öküzlü*) olasan (3994), kapını *kilitli* (veya sıkı) tut, komşunu *hırsız* tutma (veya çıkarma) (3533), devletli gözü *perdeli* olur (1590); aç kalmak *borçlu* olmaktan iyidir (71), güneşin kıymeti göğün bulutlu olduğu zamanda belli olur (2437), ağası *güçlü* olanın kulu *suçlu* olur (181); ağası *güçlü* olanın kölesi asi olur (180), herkesin kazanı *örtülü* (veya tenceresi kapalı) kaynar (2844).

+sIz / +sUz ekiyle türetilen ve zarf işlevinde kullanılan kelimelerin geçtiği atasözleri: fakir *parasız* olan değil *akılsız* olandır (2149), hatasız arkadaş arayan *arkadaşsız* kalır (2603), çok söyleme *arsız* edersin, aç bırakma *hırsız* edersin (1345), güzel *ayıpsız* olmaz (2450), köpeksiz köy bulmuş da *çomaksız* (veya *değneksiz*) gezer (4043), deniz *dalgasız* olmaz, gönül *sevdasız* olmaz (1498), gül *dikensiz*, gönül *gamsız* olmaz (2387), gül *dikensiz*, güzel (veya yâr) *nasız* (veya *ağyarsız*) olmaz (2388), ateş *dumansız*, insan *isyansız* olmaz (625), dağ *dumansız*, insan *hatasız* olmaz (1381), dağ *tavşansız*, kul *düşmansız* olmaz (1387), bir yıl *nadassız* kalan iki yıl *ekmeksiz* (veya *ekinsiz*) kalır (1057), fala inanma *falsız* kalma (2159), el âşığı *arsız* sanır, âşık eli *gözsüz* sanır (1879), çok söz (veya laf) *yalansız*, çok para (veya mal) *haramsız* olmaz (1346), kul *hatasız* (veya *kusursuz*) olmaz (4105), rahat yaşayan *rahatsız* olur (4748), ucuz öküzün kıyması *tatsız* olur (5382), bağ *bakımsız*, at *yularsız* olmaz (740); *davetsiz* gelen *döşeksiz* oturur (1422), gül *dikensiz*, filiz *kökensiz* olmaz (2386), yemek *emeksiz* olmaz (5731), gül *çengelsiz*, muhabbet (veya yâr)

engelsiz olmaz (2383), paran *kıymetsiz* olursa sen *kıymetli* olursun (4697); ayıpsız yâr arayan (veya dost isteyen), *yârsiz* (veya *dostsuz*) kalır (687); kör pazara varmasın, pazar *körsüz* kalmasın (4060), er cimri olunca avrat *yüzsüz* olur (1976).

Sonuç

Bu çalışmada +II/+IU ve +siz/+sUz eklerinin işlevleri sıralanmış, dil bilgisi kaynaklarında / çalışmalarında pek bahsedilmeyen zarf türetme işlevi vurgulanmış ve bu eklerle türetilen kelimelerden zarf işlevinde kullanılanlar Türk atasözlerinden tespit edilmiştir. İsimden isim yapan bu ekler, isimlerden yeni isimler türetmede kullanılır. Türetilen bu kelimeler, kullanıldıkları yere göre isim, sıfat veya zarf işlevi görebilirler. Dil bilgisi kaynaklarında özellikle +II/+IU ekinin olumlu sıfatlar yapma ve +siz/+sUz ekinin de olumsuz sıfatlar yapma işlevi öncelikle belirtilmiş ancak bu eklerin zarf yapma işlevi üzerinde, birkaç kaynak dışında, pek durulmamış ya da bu işlevi bir iki örnekle adeta geçiştirilmiştir. Yukarıda bu eklerle türetilmiş zarf işlevindeki örneklerin sayısından ve yine bu nitelikteki kelimelerin Türk atasözlerindeki tespitinden de anlaşılacağı üzere bunca örneği varken bu yapım eklerinin işlevleri sıralanırken zarf işlevine yer vermemek eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Eski Türkçeden günümüze çok sayıda eserde bu eklerle türetilen ve zarf işlevinde kullanılan onca örnek bulunduğu için dil bilgisi kitaplarında ve gramer çalışmalarında bahsi geçen eklerin zarf işlevine de yer verilmelidir.

Ayrıca bazı kaynaklarda bu eklerin sıfat işlevleri sayılırken verilen örneklerin sıfat tamlaması şeklinde olmaması da yanlış değerlendirmelere sebep olabilir.

Yazarların katkı düzeyleri:	Tek yazar: %100.
Etik komite onayı:	Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.
Finansal Destek:	Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması:	Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Aksu, B. T., Akalın, Ş. H., Toparlı, R. (2022). Türk Atasözleri Sözlüğü, TDK Yayınları: 1500, Ankara.
- Banguoğlu, T. (1974). Türkçenin Grameri, İstanbul, 191-203.
- Baydar, T. (2018). +II Eki Üzerine, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi/Journal of Turkish World Studies 18/2 Kış-Winter, 535-541. <https://doi.org/10.32449/egetedid.411567>
- Bayraktar, N. (2016). +sIz ekinin işlevleri üzerine bir değerlendirme ve Dede Korkut hikâyelerinde +sIz eki, *STAD Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 47-53.
- Bilgegil, M. K. (1982). Türkçe Dilbilgisi, İstanbul, Dergâh Yayınları, 194-218.
- Demir, N., Yılmaz, E. (2003). Türk Dili El Kitabı, Ankara, Grafiker Yayınları, 196.
- Dizdaroğlu, H. (1962). Türkçede Sözcük Yapma Yolları, TDK Yayınları: 200, 13-14.
- Ediskun, H. (1999). Türk Dilbilgisi, İstanbul, Remzi kitabevi, 148-279.
- Eker, S. (2003). Çağdaş Türk Dili, Ankara, Grafiker Yayınları, 279-281.

- Ergin, M. (1982). Türk Dil Bilgisi, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 159-161.
- Gencan, T. N. (1979). Dilbilgisi, TDK Yayınları: 418, Ankara, 197-199.
- Gülensoy, T. (2000). Türkçe El Kitabı, Ankara, Akçağ, 369.
- Gülsevin, G. (1997). Eski Anadolu Türkçesinde Ekler, TDK Yayınları: 673, Ankara, 117.
- Hatiboğlu, V. (1981). Türkçenin Ekleri, TDK Yayınları: 407, Ankara, 100-142.
- Karaağaç, G. (2016). Türkçenin Dil Bilgisi, Ankara, Akçağ, 258-261.
- Kayasandık, A. (2001). Üniversiteler için Uygulamalı Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri, Konya, 155.
- Korkmaz, Z. (2009). Türkiye Türkçesi Grameri: (Şekil Bilgisi) TDK Yayınları: 827, Ankara, 53-65.
- Kutluk, İ., Atabay, N., Özel, S. (1983). Sözcük Türleri, TDK Yay. 421, Ankara, 1983, 115.
- Parlatır, İ., Şahin, H. (2011). Türk Dili Sözlü ve Yazılı Anlatım Türleri ile Anlatım Teknikleri, Bursa, Ekin Yayınları, 61-62.
- Timurtaş, F. K. (1976). Küçük Eski Anadolu Türkçesi Grameri, *Türkiyat Mecmuası*, C 18, İstanbul, 347.
- Tokmakoğlu, A. (2010). Üniversiteler İçin Türk Dili Yazılı ve Sözlü Anlatım (Ed. Ceyhun Vedat Uygur), İstanbul, Kriter Yayınları, 90.