

Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi

Korkut Ata Journal of Studies in Turcology



Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür,
Tarih, Sanat ve Eğitim
Araştırmaları Dergisi

*The Journal of International
Language, Literature, Culture,
History, Art and Education Research*

Sayı 25 (Haziran 2026)

ISSN: 2687-5675



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Korkut Ata Journal of Studies in Turcology

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL

ISSN: 2687-5675

Sayı 25 / HAZİRAN 2026

Issue 25 / JUNE 2026

OSMANİYE

KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Korkut Ata Journal of Studies in Turcology

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

ISSN: 2687-5675

Kuruluş Tarihi: 2019

Sayı 25/HAZİRAN 2026 Issue 25/ JUNE 2026

Editör Kurulu / Editorial Board:

Editör / Editorial:

Prof. Dr. Yunus KAPLAN (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye/Türkiye)

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Arş. Gör. Zahide EFE (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye/Türkiye)

YAYIN KURULU / Editorial Board

Prof. Dr. Ketevan Lortkipanidze (Tiflis Üniversitesi, Tiflis/Gürcistan)

Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye)

Prof. Dr. Benedek PÉRI (Budapeşte Eötvös Lorand Üniversitesi, Budapeşte/Macaristan)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Prof. Dr. Juliboy Eltazarov (Semerkant Devlet Üniversitesi, Semerkant/Özbekistan)

Prof. Dr. Oğuz KARAKARTAL (Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC)

Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi, Sakarya/Türkiye)

Prof. Dr. Osman ÜNLÜ (Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi, Balıkesir/Türkiye)

Prof. Dr. Afag MEMMEDOVA (Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü/Azərbaycan)

Prof. Dr. Yılmaz IRMAK (Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Nurdin USEEV (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek/Kırgızistan)

Dr. Gerelmaa NAMSRAI (Moğolistan Devlet Üniversitesi/Moğolistan)

DANIŞMA KURULU / Advisory Board

Prof. Dr. Ahmet İÇLİ (Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)

Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye)

Prof. Dr. Edith Gülçin Ambros (Viyana Üniversitesi, Viyana/Avusturya)

Prof. Dr. Yakup YILMAZ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Prof. Dr. Elçin İbrahim (Milli İlimler Akademisi, Bakü/Azərbaycan)

Prof. Dr. Firengiz KERİMLİ (Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü/Azərbaycan)

Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ (Celal Bayar Üniversitesi, Manisa/Türkiye)

Doç. Dr. Özkan UZ (Munzur Üniversitesi, Tunceli/Türkiye)

Dr. Maral TAGANOVA (Türkmenistan İlimler Akademisi, Aşgabat/ Türkmenistan)

Dr. Azzaya BADAM (Moğolistan Devlet Üniversitesi, Ulanbator/Moğolistan)

Dr. Nuri BRİNA (Prizren "Ukshin Hoti" Üniversitesi, Prizren/Kosova)

Alan Editörleri / Field Editors

Eski Türk Edebiyatı / Classical Turkish Literature

Prof. Dr. Bahir SELÇUK (*Fırat Üniversitesi, Elazığ/Türkiye*)

Yeni Türk Edebiyatı / New Turkish Literature

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (*Iğdır Üniversitesi, Iğdır/Türkiye*)

Halk Edebiyatı / Folk Literature

Doç. Dr. Ayhan KARAKAŞ (*Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye*)

Türk Dili / Turkish Language

Doç. Dr. Salih DEMİRBILEK (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye*)

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları / Contemporary Turkish Dialects and Literatures

Dr. Öğr. Üyesi Fatih KURTULMUŞ (*Ardahan Üniversitesi, Ardahan/Türkiye*)

Türk Dili ve Edebiyatı - Türkçe Eğitimi / Turkish Language and Literature - Turkish Education

Prof. Dr. Ömer Tuğrul KARA (*Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye*)

Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor

Prof. Dr. Bülent KIRMIZI (*Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye/Türkiye*)



25. SAYININ (HAZİRAN 2026) HAKEMLERİ / REFEREES of 25th ISSUES (JUNE, 2026)

Ahmet İçli	Batman Üniversitesi
Ahmet Serdar Arslan	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Arif Erdoğan	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Arzu Arslan	Giresun Üniversitesi
Aslıhan Sümbüllü	Atatürk Üniversitesi
Betül Keray Dinçel	Aksaray Üniversitesi
Bülent Sayak	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Çiğdem Gürel Ağır	Aksaray Üniversitesi
Emre Üstgöl	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Esra Nurten Köseyaydın Gül	Uşak Üniversitesi
Esra Tarhan	Çukurova Üniversitesi
Fatma Gökçe Çiçek Tuğer	İstanbul Üniversitesi
Fatma Yıldırım	Gümüşhane Üniversitesi
Gülsüm Kırbas	Selçuk Üniversitesi
Gülşen Dişli	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Hakan Çelikten	Kafkas Üniversitesi
Hamza Koç	Giresun Üniversitesi
Hilal Otyakmaz Aydın	Bağımsız Araştırmacı
İsmail Abalı	Iğdır Üniversitesi
İsmail Taş	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Kevser Sönmez	Pamukkale Üniversitesi
Muharrem Gencer	Milli Eğitim Bakanlığı
Mustafa Hasanveli	Bağımsız Araştırmacı
Necla Gül Ercan	Bağımsız Araştırmacı
Nuran Yıldırım	Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi
Nursel Karaca	Yalova Üniversitesi
Oya Aşan Yüksel	Kütahya Dumlupınar
Özlem Makbule Taşkıran	Dokuz Eylül Üniversitesi
Sabri Mengirkaon	Mardin Arduklu Üniversitesi
Seçil Sayar Avcıoğlu	Yıldız Teknik Üniversitesi
Selin Özdemir	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Semih Akgül	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Temel Topal	Giresun Üniversitesi
Turgut Subaşı	Sakarya Üniversitesi
Yasemin Koparan	Selçuk Üniversitesi

YÖNETİM MERKEZİ ve POSTA ADRESİ/ Management Center and Post Address

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Karacaoğlan Yerleşkesi Osmaniye/Merkez

YAYIN TÜRÜ/ Type of Publication

Uluslararası Hakemli Süreli (yılda 4 sayı) Yayındır.

İLETİŞİM BİLGİLERİ/ Correspondence Address

E-Posta: korkutataturkiyat@gmail.com

Web: <https://korkutataturkiyat.com.tr>

Telefon: 0 328 827 10 00 / 3023

Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi'nin Tarandığı İndeksler

Modern Language Association (MLA)

EBSCO

Akademia Sosyal Bilimler İndeksi (ASOS)

EuroPub Academic and Scientific Journals (EUROPUB)

Türk Eğitim İndeksi (TEİ)

Directory of Research Journals Indexing

Index Copernicus

Arastirmax (Scientific Publication Index)

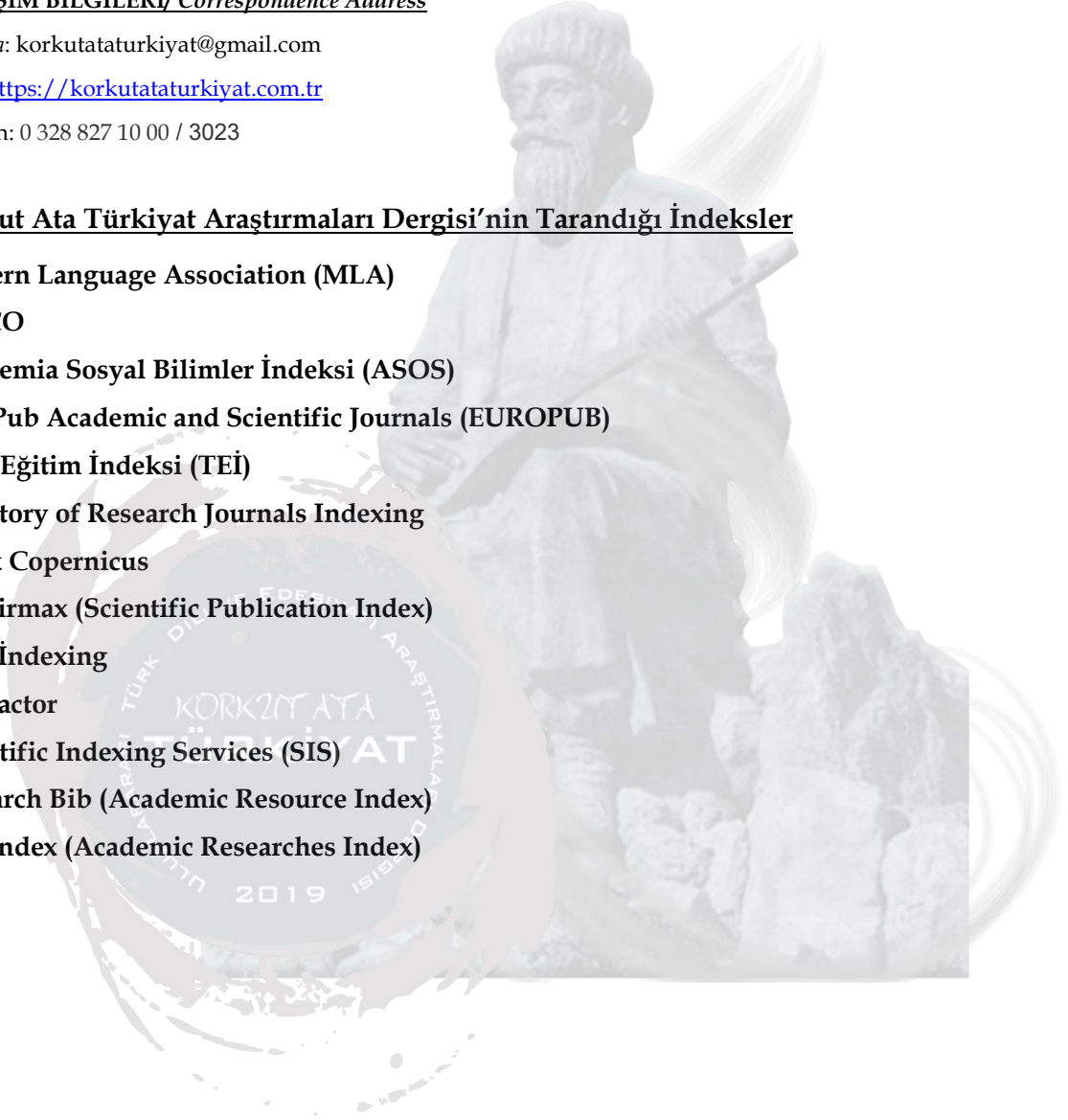
Root Indexing

CiteFactor

Scientific Indexing Services (SIS)

Research Bib (Academic Resource Index)

Acarindex (Academic Researches Index)



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Kutadgu Bilig' de İç İçe Birleşik ve Açıklayıcı Birleşik Cümle Yapıları
Embedded and Explanatory Complex Sentence Structures in Kutadgu Bilig

Gürkan KANAATLI

s. 1-23

Üsküdârî Mustafa İsâmüddin Efendi'nin Kasîde-i Bürde Şerhi: Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti's-
Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd
*Üsküdârî Mustafa İsâmüddin Efendi's Commentary on the Qasîdat al-Burda: Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti's-
Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet*

Gülşah Gaye FİDAN & Emine SÖNMEZ

s. 24-37

Bellek ve Travma Bağlamında 2000 Sonrası Türk Romanında 6-7 Eylül Olayları
The Events of September 6-7 in Post-2000 Turkish Fiction: A Study in the Context of Memory and Trauma

Meliha TATLI

s. 38-52

Bağlama-Muamma Pratiği Çerçevesinde Âşıkların Dini-Tasavvufi Düşünce Dünyaları ve Söylem
İnşaları
*The Religious-Sufi Intellectual Worlds and Discursive Constructions of Âşiks within the Framework of the
Bağlama-Muamma Practice*

Davut DEMİR

s. 53-73

Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Tasavvufun İzleri
Traces of Sufism in the Poems of Âşık Nurşah

Selma ADAY

s. 74-85

Using Nasreddin Hodja Anecdotes in Diction and Effective Speaking Education: A Text-Based
Analysis

*Nasreddin Hoca Fıkralarının Diksiyon ve Etkili Konuşma Eğitiminde Kullanımı: Metin Temelli Bir
İnceleme*

Ceyhun KAÇMAZ

s. 86-99

Okuma Güçlüğü ile İlgili Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi
A Review of Postgraduate Theses on Reading Difficulties

Kübra AĞAR & Şafak KAMAN

s. 100-114

Sivas Yöresi Türkülerinin Yapısal ve Tematik Evreni: TRT THM Repertuarı Kapsamında Bir İnceleme

The Language and Ritual of Death: Death Notices in the Ottoman Press in Light of the İkdam Newspaper (1898-1903)

Can AYDOĞDU

s. 115-133

Dijital Kültürde Festivaller: Yapı ve İşlevleri ile Sanat Festivalleri Örneği
Festivals in Digital Culture: The Case of Art Festivals in Terms of Structure and Function

Nilgün TÜRKMEN

s. 134-147

Mekânın Kültürel Bellek Oluşumundaki Rolü: Duyusal Deneyim ve Gündelik Yaşam Pratikleri Üzerine Bir İnceleme

The Role of Space in Forming Cultural Memory: Examination Through Sensory Experience and Everyday Practices

Merve GÜLER

s. 148-161

Implementation and Design Issues at the Intersection of Architectural Components in the Classical Period Ottoman Mosques

Klasik Dönem Osmanlı Camilerinde Mimari Bileşenlerin Kesişim Noktalarındaki Uygulama ve Tasarım Sorunları

Müberra ZEYREK & Can Şakir BİNAN

s. 162-181

İznik Çinilerinden (15-17. Yüzyıl) Örnek Eserlerle Üzüm Motifleri
Grape Motifs in İznik Tiles (15th-17th Centuries) with Representative Works

Mine ERDEM KÖROĞLU

s. 182-194

Türk Halk Müziği ve Geleneksel Dokumalardaki Geyik Mitinin Tematik Analizi

A Thematic Analysis of the Deer Myth in Turkish Folk Music and Traditional Weaving

Elif KUÇ & Alper ŞAKALAR

s. 196-213

1855 Yılında Yunanistan'da Görülen Kolera Salgınında Gönderilen Sağlık Personelinin Maaşları

Turkish Salaries of Medical Personnel Sent During the Cholera Epidemic in Greece in 1855

Hatice ÇELİK

s. 214-220



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 1-23
Geliş Tarihi-Received: 18.05.2026
Kabul Tarihi-Accepted: 30.06.2026
Araştırma Makalesi-Research Article
DOI: 10.5281/zenodo.20810094

Kutadgu Bilig’de İç İçe Birleşik ve Açıklayıcı Birleşik Cümle Yapıları

Embedded and Explanatory Complex Sentence Structures in Kutadgu Bilig

Gürkan KANAATLI*

Öz

11. yüzyılda Karahanlı Türkçesiyle yazılan *Kutadgu Bilig*, Türk dili ve edebiyatının zirve eserlerinden biridir. Metnin türü her ne kadar anlatmaya bağlı metinlerden *mesnevi* olsa da “gösterme” tekniğinin yoğun kullanımı esere bir tiyatro metni görünümü kazandırmıştır. Eser oynanmak için kaleme alınmamakla birlikte kişilere ait düşünceler çoğunlukla dolaysız aktarım ile verildiğinden ve yer yer alıntılar yapıldığından iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümle yapılarından sıklıkla yararlanılmıştır. Bu makalede öncelikle iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümle yapıları literatür taramasıyla elde edilen veriler ışığında karşılaştırılmış ve bu yapıların Türkçe söz dizimindeki yeri açıklanmaya çalışılmıştır. Daha sonra *Kutadgu Bilig* taranarak bu cümle yapılarının çeşitli söz dizimsel özelliklerine göre örnekleri tespit edilmiştir. Söz konusu cümle yapılarının modern Türkçede görülen her tipinin eserde yer almadığı görülmüştür. Bununla birlikte bu cümle yapılarının metnin kuruluşunda temel söz dizimsel yapılardan olduğu gözlemlenmiştir. Devlet yöneticilerinin halka karşı meşruiyet oluşturması açısından önemli bir işleve sahip olan, nasihatname türündeki eserde soyut kavramları temsil eden kişilere ait içeriklerin ve özlü sözlerin aktarımının bu formlar aracılığıyla işaretlendiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kutadgu Bilig, iç içe birleşik cümle, açıklayıcı birleşik cümle.

Abstract

Written in Karakhanid Turkic in the 11th century, *Kutadgu Bilig* (*Wisdom of Royal Glory*) stands as one of the masterpieces of Turkic language and literature. Although its genre is a *mathnawi*—a form of narrative text—the intensive use of the “showing” technique gives the work the appearance of a theatrical script. Even though the work was not written to be staged, the thoughts of the characters are predominantly conveyed through direct speech, and quotations are occasionally utilized; consequently, embedded complex and explanatory complex sentence structures are frequently employed. In this article, first, embedded complex and explanatory complex sentence structures are compared in light of the data obtained through a literature review, and an attempt is made to explain the place of these structures within Turkish syntax. Subsequently, *Kutadgu Bilig* was examined to identify examples of these sentence structures based on their various syntactic features. It has been observed that not every type of these sentence structures found in modern Turkish is present in the work. Nevertheless, these sentence structures have been noted to be among the fundamental syntactic components in the construction of the text. In this book of advice (mirror for princes), which serves a crucial function for state administrators in establishing legitimacy in the eyes of the public, it is observed that quoting speech of the characters—who represent abstract concepts—and aphorisms is marked through these syntactic forms.

Keywords: Kutadgu Bilig, embedded complex sentence, explanatory complex sentence.

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, e-posta: gurkan.kanaatli@gmail.com, ORCID: 0009-0005-6240-5198.

Giriş

Türkçe dil bilgisi araştırmacıları cümle yapısı konusunda birbirinden farklı görüşler ortaya koymuşlardır. Her ne kadar görüş ayrılıkları olsa da cümleler yapılarına göre sınıflandırılırken genel kabul gören yapılar vardır. Bu yapılardan biri iç içe birleşik cümledir. Ergin'in tam bir birleşik cümle olarak görmese de *Türk Dil Bilgisi* (2002) kitabında bu birleşik cümle yapısına yer vermesi yapının Türk dil bilgisinde yerleşmesini sağlamıştır. Yaman (2000, s. 262) bu cümle yapısının Türk dilinin en eski dönemlerinden beri kullanılmasına ve en önemli cümle yapılarından biri olmasına rağmen Türkiye'de yapılan dil bilgisi çalışmalarında pek fazla ele alınmadığını dile getirmiştir. Açıklayıcı birleşik cümle yapısı ise daha az yerleşmiş ve henüz tam olarak anlaşılmamış ve araştırılmamış bir bağımlı birleşik cümle yapısıdır.

Kutadgu Bilig (KB), diyaloglar ve alıntılarla örülen bir metin yapısına sahiptir. Olay çevresinde gelişen bir metin olan eserde dış çerçeve anlatma tekniği ile verilirken kişilerin doğrudan aktarım cümleleriyle söyleşmesi eserde gösterme tekniğini belirginleştirmiştir. Önemli kişilerin deneyimlerinin ve özdeyişlerinin doğrudan aktarılması da esere bir tiyatro havası katmıştır. Eserde modern piyeslerde gördüğümüz, repliklerin başına sahibinin adının büyük harflerle yazılması gibi bir yöntem¹ görülmemektedir. Bunun yerine eserde iç içe birleşik cümle ve açıklayıcı birleşik cümleler yardımıyla söyleşmeler ve tanıklamalar sağlanmıştır.

Bu makalede iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümle yapılarının belirli özellikleri tespit edilecektir ve bu özelliklere göre örnekleri KB üzerinde tespit edilecektir. Söz konusu cümle yapıları bitimli yüklemlelere sahip olmaları ve yan cümlelerin temel cümleye yabancı dil kökenli bağlayıcılar kullanılmadan bağlanması açısından benzeşmektedir. Ancak bu yapılarda yan cümlelerin bağlanmasında *gibi*, *için*, *diye* gibi çekim edatları bağlayıcı olarak kullanılabilir.

Söz dizimsel açıdan birbirinden farklı olan iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümle yapılarının Türk dilindeki yeri tarihî ve çağdaş metinler üzerinde daha fazla araştırılmaya muhtaçtır. Yapılacak araştırmalar sonucu bu cümle yapılarının özellikleri daha fazla belirginleşecek ve aydınlığa kavuşacaktır. Açıklayıcı birleşik cümlelerin bir bağımlı birleşik cümle yapısı olarak açıklama ilişkili bağlaçsız bağımsız birleşik cümlelerden ayrılması ve alıntı cümle içeren cümlelerin yerinin ne olması gerektiği daha fazla araştırılmayı bekleyen noktalardandır.

1.1. İç İçe Birleşik Cümle

Bağımlı birleşik cümleler grubunda yer verilen iç içe birleşik cümleler bir temel cümle içinde bir başka cümle (subordinated) olarak kullanılmasıyla oluşur. İçteki cümlelerin yüklemi yapıca ve anlamca bitimli özelliktedir ve iç cümleler çoğunlukla başka bağlamlarda kullanıldıklarında bağımsız cümle olabilecek özelliktedirler. İç cümleler yan cümle olarak temel cümleye bir ekle, bağlayıcıyla veya doğrudan bağlanabilir veya temel cümlelerin öğelerinden birinin unsuru olabilir.

Deny (2012, s. 730) bağımlı cümle bahsinde Türkçede bağımlı cümlelerin genellikle cümleciklerle (çekimsiz fiil ile biten cümle öbekleri) kurulduğunu, yüklemi bitimli fiil biçimleri olan bağımlı cümlelere şart cümlelerini ve yabancı kökenli bağlaçlarla bağlanan cümleleri göstermiş, iç içe birleşik cümle türüne değinmemiştir. Fiilimsi gruplarından oluşan bağımlı yapılar için *iç cümle* terimini kullanan Banguoğlu (2015, s. 546-586) bitimli fiillerle kurulan birleşik cümleleri *tümleme birleşik cümle* terimiyle karşılamıştır ve *şart cümlesi*, *ilinti zamiri cümlesi* ve *bağlam cümlesi* olarak üç gruba ayırmıştır. *Bağlam cümleleri*

¹ Bu alıntı işaretleme yöntemi cümlesiz işaretleme yöntemlerinden *katılımcı odaklı* (participant-oriented) işaretlemedir (Oytun-Altun, 2023, s. 900; Güldemann, 2008'den).

bağlayıcılar ile kurulan bağımlı ve bağımsız birleşik cümlelerdir ve böyle cümleler bazen bağlayıcı olmadan da kurulabilir. Yazar, birleşik cümleyi kuran cümlelerden birinin altasırallı (bağımlı) olduğu cümle türünü *altalta bağlam cümlesi* terimiyle karşılamıştır ve bu tür cümleleri anlam ilişkilerine göre *salt, yerverme, sebep, sonuç, amaç* ve *şart* olmak üzere altıya ayırmıştır. Bunlardan aslen *ki* ve *kim* bağlaçlarıyla kurulan *salt bağlam cümlesi* yapısının bağlaçsız türü iç içe birleşik cümleyi karşılayan türdür denilebilir. Banguoğlu'nun (2015, s. 558) salt bağlam cümlesine verdiği şu örnekler iç içe birleşik cümle türüne benzerlikleri açısından dikkat çekicidir: *İşte söylüyor, yarışlara katılmayacaklarmış. ° Anlaşıldı, istemeyorsun.*

Ergin (2002, s. 406) iç içe birleşik cümleyi bir cümlelerin başka bir cümlelerin içine girmesiyle oluşan birleşik cümle olarak tanımlamış ve iç cümlelerin temel cümlelerin bir unsuru veya o cümle içinde bir isim unsuru durumunda olduğunu dile getirmiştir. Bununla birlikte (2002, s. 407) iç içe birleşik cümlelerin temel ve yan cümleler ve onların ilişkisi bakımından *ki*'li ve şartlı cümlelerden oldukça farklı olduğunu dile getirmiştir. Bu yapıyı belki tam, normal bir birleşik cümle saymamak gerektiğini belirterek tereddüdünü ifade etmiştir.

Göğüş (1968, s. 89-142) "Türkçede Cümlelerin Kuruluşu ve Temel Cümleciğe Bağlanma Şekilleri" başlıklı makalesinde çekimli fiillerle kurulmuş cümleciklerin temel cümleciğe bağlanması bahsinde şu açıklamaları yapmıştır: "Türkçede çekimli fiillerle kurulmuş olan grupların, yani cümleciklerin de cümleler gibi temel cümleciğe bir öge ya da belirtici olarak girdikleri görülmektedir." Göğüş, *iç içe birleşik cümle* terimini kullanmamıştır, ancak dil bilgisi kitaplarındaki iç içe birleşik cümle tanımına uyanlar da dâhil çekimli fiillerle kurulmuş olan yan cümlelerin tamamına değinmiştir denilebilir. Bunlar arasına yazıda birbirinden iki nokta ile ayrılan ve kimi araştırmacıların *açıklayıcı birleşik cümle* olarak adlandırdığı cümleler de dâhildir. Göğüş (1968, s. 132) *cümlecik* terimini kullandığı bitimli yüklemli cümlelerin birleşik cümle içinde sıralı cümlelerdekinden farklı bir şekilde yer aldığını, cümleciklerin görev bakımından cümlelere (bitimsiz yüklemli yapılara) benzer şekilde temel cümleciğin bir parçası olduğunu belirtmiştir.

Dizdaroğlu (1972, s. 205) *kaynaşık tümce* olarak adlandırdığı bu cümle türü için "Yan yargısı içtümceye dayalı bileşik tümceye kaynaşık tümce denir. Kaynaşık tümcelerde yan yargıyı taşıyan ad ya da eylem tümceleri adlaşmıştır, tek bir sözcük sayılırlar. Bu nedenle de bağımsız yargılı tümce kurmayarak temel cümlelerin bir ögesi olurlar." tanımını yapar. Dizdaroğlu (1972, s. 192) kaynaşık tümcenin iç cümlesi için *ičtümce* terimini kullanır ve bunu "bileşik tümcede çeşitli görevlerde kullanılan ve adlaşarak yargı bildirmeyen tümce" şeklinde tanımlar. Dizdaroğlu (1972, s. 207) bir fiilimsi ile öbekleşen iç cümlelerin iç içe birleşik cümle oluşturmayacağını, *ki* bağlacı ile kurulan açıklamalı sıralı cümlelerin ise devrik iç içe birleşik cümle niteliğinde olduğunu dile getirmiştir.

Hatipoğlu (1972, s. 147-153) çekimli eylemle kurulan yan cümleler için *yantümce* terimini kullanmıştır ve bu yan cümlelerin içinde bulunduğu cümlelerin bütünü kapsayan bir terim kullanmak yerine yan cümleleri adlandırmıştır: *bağlaçlı, dilekli, koşullu, ilgeçli, olumsuzluk koşacıyla, sorulu, ikilemeli, kalıplaşmış yan tümce*. Bu yan cümle türlerinden bağlaçlı yan cümle söz dizimi çalışmalarında genellikle *ki*'li yan cümle, dilekli ve koşullu yan cümle ise *şartlı yan cümle* olarak adlandırılır. Olumsuzluk koşacıyla (değil) kurulan cümleler ise bağımsız birleşik cümle kabul edilir (Delice, 2003, s. 165). İkilemeli yan cümleler (gelir gelmez vb.) zarf-fiil yan cümlesi kabul edilirken kalıplaşmış yan cümleler gramerleşmiş biçim birimleri olarak değerlendirilir. Sorulu yan cümleler Deniz-Yılmaz'a (2009, s. 90) göre girişik birleşik cümle kurar, kimi araştırmacılara göre ise (örn. Özmen'e göre [2013, s. 193]) iç içe birleşik cümle kurar. İlgeçli yan cümlelerin ise genel olarak iç içe

birleşik cümle kurduğu kabul edilmektedir. Hatipoğlu (1972, s. 151) ilgeçli yan cümlelerin "Sanki o olayı ben bilmiyordum gibi bana soruyor." örneğindeki gibi *gibi* edatıyla oluşturulduğunu dile getirmiştir.

Kükey (1975, s. 291) *iç içe birleşik tümceyi*; başkasına ait bir cümle, *de-* eyleminin çekimlenmesiyle kurulan bir başka cümle içinde nesne görevinde kullanılmasıyla oluşturulan tümce olarak tarif etmiştir.

Korkmaz (1992, s. 155) *iç içe birleşik cümleyi* çekimli eyleme sahip bir cümle, temel cümle içinde, o cümle, bir ögesi olarak yardımcı cümle göreviyle yer aldığı birleşik cümle türü şeklinde tanımlamıştır.

Hengirmen (1998, s. 362) *girişik cümle* terimini kullandığı cümle yapısını yan cümle, temel cümle, bir ögesi veya bir ögesinin tamlayanı olduğu cümle şeklinde tarif etmiştir ve bu yapıyla ilgili olarak *cümlelerin cümle ögesi oluşu* ifadesine dikkat çekmiştir.

Karahan (1999, s. 63) *Türkçede Söz Dizimi'*nde *iç içe birleşik cümleyi* bir cümle, herhangi bir görevle başka bir cümle içinde yer aldığı cümle şeklinde tanımlamıştır. Ona göre bu cümle yapısında yardımcı cümle ana cümle, bir unsur veya unsurunun bir parçasıdır ve temel cümle, yüklemi genellikle 'de-, zannet-, san-, bil-, gör-, görün-, farzet-, düşün-' eylemlerinin çekimli biçimleridir.

Karahan (2000, s. 23) daha sonra cümle yapıları konusunda görüşünü değiştirerek cümlelerin yapılarına göre sınıflandırılmasına ihtiyaç olmadığını dile getirmiştir ve adı geçen kitabının daha sonraki baskılarında (Karahan, 2010, s. 85) cümleleri yapılarına göre değil, *bağlanma şekillerine* göre sınıflandırmıştır.

Delice (2003, s. 145) *iç içe birleşik cümleyi* "Bir cümle, bağımsız cümle yapısını koruduğu hâlde başka bir cümle içinde onun bir ögesi olarak yer alabilir. Bu şekilde oluşturulmuş birleşik cümlelere *iç içe birleşik cümle* denir." şeklinde tanımlamıştır.

Karaağaç (2021, s. 39), *iç içe birleşik cümle* hakkında "Bir cümle, herhangi bir görevle başka bir cümle içinde yer aldığı cümledir. Yardımcı cümle ana cümle, bir ögesi veya o ögenin bir parçasıdır." demiş ve *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü'*nde (2013, s. 460) *iç içe birleşik cümle*nin İngilizce karşılığına da yer vermiştir: *embedded clause*.

Aktan (2016, s. 126) *iç içe birleşik cümleyi* bir cümle ile o cümlede başka bir cümle, yer almasıyla kurulan birleşik cümle şeklinde tanımlamıştır ve *iç içe birleşik cümle*de temel cümle, *dış cümle*, yan cümle, *iç cümle* dendiğini belirtmiştir.

Özkan ve Sevinçli (2019, s. 201) *iç içe birleşik cümleyi* bir cümle, herhangi bir görevle başka bir cümle içinde bulunmasıyla oluşan cümle olarak tarif etmişlerdir.

Özmen (2013, s. 178) *iç içe birleşik cümle*nin bir cümle, diğer bir cümle, ögesi ya da bir ögesinin parçası olmasıyla oluşan cümle olduğunu dile getirmiştir.

Özkan, Toker ve Aşçı (2020, s. 135) *iç içe birleşik cümleyi* bir cümle, başka bir cümle içine girmesiyle meydana gelen cümle şeklinde tanımlamışlardır.

Özkan (1996, s. 215) *iç içe birleşik cümle* için "Tam ve bağımsız bir yargı veya iş ifadesi taşıyan bir cümle, başka bir cümle, bir unsur hâlinde kullanılmasıyla meydana gelen birleşik cümledir." demiştir.

Daşdemir (2009, s. 135-136) cümleleri basit ve birleşik olmak üzere iki ana kategoriye ayırmıştır. Birleşik cümleleri ise bileşenlerinin bağımlı ya da bağımsız yargı bildirmelerine göre ikiye ayırmıştır: *birbirine denk bağımsız yargılardan oluşan bağlı ve sıralı cümleler; biri bağmlayan, öteki bağmlanan olmak üzere bir temel/baş yargı ile en az bir yan/yardımcı yargıdan meydana gelen cümleler*. Daşdemir'e göre (2015, s. 73-87) yan yargıları

oluşturan cümleler parça-bütün ilişkisi ile yapısal bakımdan temel cümleye bağlı olmakla birlikte kendi iç yapıları itibarıyla üç farklı biçim arz eder: *yapıca bağımlı yan cümleler*, *yapıca bağımsız yan cümleler*, *yapıca bağımsız görünüşlü yan cümleler*. Daşdemir (2009, s. 135) *yapıca bağımsız yan cümleyi* şu şekilde açıklamıştır: “Bu cümleler kendi içinde değerlendirildiğinde tam bir temel/baş cümle özelliği gösterir: Çekimli bir yüklemli vardır ve tek başlarına da kullanılabilirler. Bu türün en tipik örneği alıntı iç cümleler olmakla birlikte kapsamı bunlardan ibaret değildir.”

Daşdemir, bağımlı cümleleri sınıflandırırken iç içe birleşik cümle terimini tercih etmemiş ve iç cümle olarak bilinen cümle yapıları için *yapıca bağımsız yan cümleler* terimini kullanmıştır. Daşdemir’in sınıflandırması bitimli yüklemli yan cümlesi olan birleşik cümleler için kapsayıcı görünmektedir. Benzer bir kapsayıcı başlık Kononov tarafından kullanılmıştır. Kononov (2024, s. 175) böyle cümleler için *bağlaçsız bağımlı birleşik cümle* terimini kullanmıştır. Yalnız, Kononov’un sınıflandırması içindeki kimi cümle yapıları bugün iç içe birleşik cümle kabul edilmez. Bu hususla ilgili, Kononov’un (2024, s. 177) aktardığı örneklerden bazıları şunlardır: *Buraya girdik gireli peri masallarından başka bir şey işittik mi? ° Yemeği yedi yemedi kalktı gitti.*

İç içe birleşik cümle genel kabul gören cümle yapılarından biri olmakla birlikte kimi araştırmacılar cümleleri yapılarına veya bağlantı biçimlerine göre sınıflandırırken bu cümle türüne yer vermemişlerdir. Bazı araştırmacılar (Özmen, 2013, s. 203-212; Erdal, 2004, s. 504-507) ise konuşma ve düşünme cümlesi gibi cümlelerin alıntılı olduğu yapıları aktarım başlığı altında ele almıştır.

Atabay, Çam ve Özel (1981, s. 94) iç içe birleşik cümle terimini kullanmamakla birlikte bileşik cümle konusunda yantümcelerin temel cümleye bağlantı yollarından bahsederken kimi yan cümlelerin *mi* soru eki, *ilgeçler* ve *değil* olumsuzluk koşacı ile temel cümleye bağlandığını dile getirirler. Atabay vd.nin (1981, s. 94) tespit ettiği bu birleşik cümle çeşitleri Türk dil bilgisinde iç içe birleşik cümle olarak bilinen cümle yapısına dâhildirler. Elbette temel cümleye farklı biçimlerde bağlanan iç cümleler de mevcuttur.

Ediskun (2017, s. 379) bileşik cümle bahsinde bir yan cümlecüğün yüklemine çekimli bir fiil olabileceğini dile getirmiş, örnek olarak yan cümlesinin yüklemi şart kipi ile çekimlenmiş bir cümle vermiştir, bilinen iç içe birleşik cümle türünden bahsetmediği gibi diğer başlıklar altında bunun örneklerine de yer vermemiştir. Gencan (1979) ve Bilgegil (1982) de cümle yapısı bahsinde iç içe birleşik cümleye yer vermemişlerdir.

Cemiloğlu (2001, s. 66) *Dede Korkut Hikâyeleri Üzerinde Söz Dizimi Bakımından Bir İnceleme* adlı eserinde ayrı iki cümle şeklinde olan fakat birbirinin içine girdiğinde ilk cümlelerin adeta bir kelime grubu işlevi kazanarak bir cümle unsuru şekline girdiği iç içe birleşik cümleleri basit cümle olarak değerlendirmenin yanlış olmadığını dile getirmiştir. Araştırmacı bu görüşünden yola çıkarak basit cümlelerin tanımının da bir yüklem çeşitli yönlerden tamamlayan, yapısı zaman zaman kelime, zaman zaman kelime grubu, yer yer de cümle olabilen unsurların birlikte oluşturduğu tek hüküm bildiren gramer birliği şeklinde güncellemiştir.

Aydemir (2020, s. 123) *Çağdaş Türk Dillerinde Altasıralama Stratejileri* adlı eserinde, geleneksel gramer çalışmalarında iç içe birleşik cümle olarak değerlendirilen bağımlı birleşik cümle tiplerini dil bilimsel yaklaşımla çeşitli başlıklar altında sınıflandırmıştır:

- Altasıralayıcılarla kodlanan altasıralamayla kurulan cümleler: Bu türde Türk dilinin zarf-fiillerden gramerleşme yoluyla ürettiği *diye* gibi bağlayıcılar bitimli yapıdaki bir cümleyi yan cümle durumuna getirmektedir: *Yarın sözleşmeyi feshederiz diye düşünüyorum.*

- İstek/gönüllülük ekleriyle kodlanan altasıralamayla kurulan cümleler: Bu tür cümlelerin yapısı yabancı dillerden alınan kopya yapılarıdır: *Daha iyi yerlere gelsin istiyorum.*
- Bitimli yapıların topyekûn adlaştırılmasıyla kurulan cümleler: Bu tür cümleler temel cümlelerin durum ekleriyle tümünden adlaştırılarak başka bir cümlelerin ögesi hâline getirilmesiyle oluşturulur: *Gösterilere kaç kişi katılıyor şunun için soruyorum.*

Bir bitimli yapının topyekûn adlaştırılması çağdaş Türkçede yaygınlaşmış olsa da Eski Türkçede de örneklerine rastlanan bir altasıralama türüdür. Erdal'ın (1998, s. 152) Eski Uygur Türkçesinden verdiği *Yer tarin uqıtdı* 'Yerin çok dar olduğunu açıkladı' örneği bunu göstermektedir.

Alıntı cümlelerin yan cümle oluşturup oluşturmayacağı tartışmalı bir konudur. Oytun-Altun (2023, s. 898) cümle bilgisi araştırmalarında dolaylı anlatımların tümleş yan cümlelerinin bir çeşidi olduğunun tartışmasız kabul edildiğini ama doğrudan aktarımların bazı araştırmacılar tarafından tümleş yan cümlesi sayılmadığını dile getirmiştir. Doğrudan aktarım cümlelerini söz diziminde cümle yapısı başlığı altında değil, *doğrudan aktarım* gibi başlıklar altında ayrı bir kategori olarak ele alan araştırmacılar da vardır. Örneğin, Özmen (2013, s. 203-212), alıntı cümleleri *dolaylı ve dolaysız anlatım* başlığı altında ayrıntılı bir şekilde ele almıştır, ancak iç içe birleşik cümle başlığı altında da aktarım cümlelerine yer vermiştir (2013, s. 180). Turan (2018, s. 30) ise cümleleri yapılarına göre sınıflandırırken bağlı ve birleşik cümlelerden ayrı olarak *quoted speech sentence* "alıntı cümlesi" başlığını kullanmıştır.

İç içe birleşik cümlelerde yardımcı cümle konumundaki unsur basit cümle, birleşik cümle, bağlı cümle veya karma cümle yapısında olabileceği gibi cümleden büyük birlik de olabilir. Coşar (2020, s. 1607) yardımcı unsuru cümle üstü bir birlikten oluşan yapılar için *metin-cümle* terimini önermiştir ve "Kutadgu Bilig'de Kurucu Yapı Olarak Metin-Cümleler" başlıklı bildirisinde şu açıklamayı yapmıştır: "Literatürde iç içe birleşik cümle olarak anılan ancak metin-cümle olarak değerlendirilebilecek bir yapı sergileyen cümle türü, çoğunlukla dolaylı ve dolaysız aktarım yapmakta kullanılır. İç cümlelerin tam üyeli bir cümle olması durumunda dolaysız aktarım ifade eden bu cümle, bütün halinde bir metin değeri kazanır. Söz konusu yapı, iç cümle bir metin olduğunda ise bir metin-cümle olur." Coşar, bu bildiride iç içe birleşik cümle ve açıklayıcı birleşik cümle yapılarını ayrı yapılar olarak değerlendirmemiştir.

1.1.1. Kopya Bağlayıcıların Düşmesiyle İç İçe Birleşik Cümle Görünümü Kazanan Cümleler

İç içe birleşik cümlelerde yan cümleler temel cümleye *gibi, diye* vb. Türkçe bağlayıcılar ile veya bağlayıcı olmaksızın bağlanmaktadır. Yabancı kökenli altasıralayıcılar ile kurulan bağımlı birleşik cümlelerin bağlayıcıları düşebilmektedir ve böyle durumlarda iç içe birleşik cümlelerin bağlayıcısız tipi şeklinde birleşik cümleler ortaya çıkmaktadır. Hint-Avrupa dillerinden kopyalama ile Türk diline giren *ki/kim* bağlayıcısının düşmesiyle oluşan cümleler için *ki'si düşmüş birleşik cümle* terimi kullanılmıştır (Akalın, 2004). Bu cümleler kimi çalışmalarda iç içe birleşik cümle sınıfında gösterilmiştir. Mesela *-Dir* bildirme ekiyle kurulmuş, belli "bir zamandan beri (örn. *üç aydır*)" anlamındaki sözlerin yer aldığı cümleler Dizdaroğlu'nun (1972, s. 206) *Tümcebilgisi* kitabında iç içe birleşik cümle örnekleri arasında verilmiştir. Doğan (2013, s. 265-270) bu kuruluştaki sözlerin sola dallanan, *ki'si düşmüş yan cümleler* olduğunu tespit etmiştir. Doğan bu cümlelere *ki'si düşmüş birleşik cümleler* denebileceğini veya *ki'li birleşik cümleler* başlığı altında ele alınabileceklerini dile getirmiştir. Bu konuda Tokatlı (2012) Irak Türkmen Türkçesindeki *ki'si düşmüş birleşik cümleler* üzerine bir makale yayımlamıştır.

Ceritoğlu (2022, s. 330-331) da “Tarihî Türk Dilinin Söz Diziminde Cümlemsi Öbeği” başlıklı makalesinde tarihî Türk dilinin çeşitli dönemlerinden cümlemsi zamiri düşmüş cümle örnekleri vermiştir. Ceritoğlu (2022, s. 330) bu tür cümlelerde cümlemsi zamirinin sıfır biçim birim sayıldığını dile getirmiştir.

Aydemir, (2020, s. 78-79, 119-121) altasıralamanın bir türü olarak *istek/gönüllülük ekleriyle altasıralamadan* bahsetmiştir. Hint-Avrupa dillerinden Türk dillerine kopyalanan bu sentaktik yöntemle herhangi bir bağlayıcı kullanılmaksızın iki bitimli yapının bağlanması söz konusudur. Bağmlanan cümle ad veya belirteç işlevi görür. Örneğin Türkiye Türkçesi *Daha iyi yerlere gelsin istiyorum*. Cümlesi ve Kıbrıs Türkçesi *Popaz gider çubanı dava edsin*. “Papaz çobanı dava etmeye gider.” cümlesi bu yapı ile kurulmuşlardır.

Türkçe kökenli bağlayıcıların düşmesi de söz konusudur. Bu durumda açıklayıcı birleşik cümlelere benzer bir yapı ortaya çıkar, ancak yan cümle temel cümlede önündedir. Özkan’a (1996, s. 215) göre zarf-fiillerin kullanımının fazla yaygın olmadığı Gagavuz Türkçesinde temel cümleyle yardımcı cümle arasına “diye” gibi bir bağlayıcı girmemekte ve yazı dilinde kısa çizgi (-) konularak cümlelerin anlam ve şekil bakımından birbiriyle ilgisi gösterilmeye çalışılmaktadır: *Kimsin sän - sormuş tilki. ° Siz alın - cevap etti Zlata*.

1.1.2. İç İçe Birleşik Cümlelerin Sınıflandırılması

Özmen, iç içe birleşik cümleleri yardımcı cümlelerin ana cümleye bağlanışına göre iki grupta incelemiştir: yardımcı cümlelerin ana cümleye doğrudan bağlanmasıyla oluşan iç içe birleşik cümleler (de-, addet-, anla-, bil-, bul-, farzet-, gör-, gözükm-, görül-, görün-, iste-, san-, sanıl-, say-, sayıl-, zannet-, zannolun- fiilleriyle) ve yardımcı cümlesi cümle öğelerinden birisinin içerisinde yer alan iç içe birleşik cümleler (edat grubu, isim tamlaması, iyelik grubu veya bir fiilimsi grubunun unsuru olarak). Özmen (2013, 178-195) iç içe birleşik cümleleri cümle içerisindeki görevleri bakımından ise özne, nesne, zarf tümleci, dolaylı tümleç olan ve ana cümlede yüklemde yer alanlar biçiminde sınıflandırmıştır.

1.2. Açıklayıcı Birleşik Cümle

Eraslan (2012, 530) *açıklayıcı birleşik cümleyi* “esas cümlede belirtilen hükmü açıklayan yardımcı cümle veya cümlelerden oluşan cümle” olarak tanımlamıştır ve şu örnekleri vermiştir: *İnce sakınçın bolmazun bular mini bilmez tip*. “Bunlar beni bilmez diye bir düşüncenin olmasın.” ° *çıkong şınşı açarı-i inçe tip tidi: Bo erser biş acun tın(ı)ğlar-nın umuğı maytri bodisot-nın körkdeş et’özi erür*. “Çıkong Şınşı üstad bunun üzerine şöyle dedi: Bu beş varlık şeklindeki canlıların umudu Maytri bodhisattva’nın güzellikte eş vücududur.” Eraslan, kitabında birleşik cümleleri *bağımlı birleşik* ve *bağımsız birleşik cümle* olarak ayırmıştır ama bu cümlelerin tanımında esas cümle ve yardımcı cümle gibi terimleri kullanarak zımnen bu ayrımı yapmıştır. Böylece onun açıklayıcı birleşik cümleyi bağımlı birleşik bir cümle yapısı olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

Türkçe söz dizimi ve cümle bilgisi çalışmalarında açıklayıcı birleşik cümle türüne pek yer verilmemiştir. Bu cümle yapısı bazı çalışmalarda ise bağımsız birleşik cümle grubuna dâhil edilmiştir. Dizdaroğlu (1972, s. 223) bağlanışlarına göre cümleleri *sıralı tümce* başlığı altında dört türe ayırmıştır: *bağımlı sıralı*, *bağımsız sıralı*, *açıklamalı sıralı* ve *karma sıralı tümce*. Dizdaroğlu (1972, s. 240) *açıklamalı sıralı tümceyi* “Bir giriş tümcesiyle onun açıklaması durumunda olan yargılı anlatıma, açıklamalı sıralı tümce denir.” şeklinde tanımlamıştır. Bu tür cümlelerde öndeki cümledeki düşüncenin sonraki cümlelerde açıklanıp, yorumlanıp daha da aydınlatıcı duruma getirildiğini; ilk cümleden sonra iki nokta konduğunu ve birinci tümcenin sonuna *ki* bağlacının da gelebileceğini belirtmiştir. Birinci cümlede sonuna *ki* bağlacının gelmesiyle oluşan cümlelerin devrik

kaynaşık tümce niteliğinde olduğunu söyleyerek iç içe birleşik cümleler ile *ki*'li aktarım cümleleri arasındaki benzerliğe değinmiştir. Dizdaroğlu'nun bu cümle türündeki bağlacının da kullanılabilceğini söylemesi bu cümle yapısının aslında bağımlı birleşik olabileceğini göstermektedir. Nitekim araştırmacıların çoğu *ki*'li birleşik cümlelerin bağımlı birleşik yapıda olduğunu düşünmektedir. Ancak Dizdaroğlu açıklamalı cümlelerin tümünü sıralı (bağımsız birleşik) olarak değerlendirmiştir. Verdiği örneklerden bazıları (örn. *Bir zabıt haykırıyor: "Buradan yürüyerek geçilmez, eğilin!"*) sıralı değil, bağımlı birleşik cümledir.

Banguoğlu (2015, s. 557-58) bağımsız birleşik cümleler için *yanyana bağlam cümlesi* terimini kullanmıştır ve bu yapıdaki cümlelerin semantik türlerinden biri olarak gösterdiği *açıklama cümlesini* şöyle tanımlamıştır: "Başcümleyi açıklayıcı nitelikte bir yancümleyle kurulan birleşik cümlelere *açıklama cümlesi* (proposition déclarative) diyoruz.² Bunlar başcümleyi başka kelimelerle tekrarlama veya yorumlama yoluyla aydınlatma ve berkitme işleyişindedirler: *Parayı gönderdim, yani borcum ödendi. ° Bir daha da yazmadınız, demek ki bizi unuttunuz.*

Baskakov (2017, s. 122) açıklamalı bağımsız birleşik cümleleri bağlaçlı ve bağlaçsız olmak üzere farklı başlıklar altında ele almıştır. *Açıklamalı bağlaçlı bağımsız birleşik cümlelerin* ikinci parçasının ya birincinin tamamını ya da tek bir ögesini açıklayan veya tamamlayan iki parçadan oluştuğunu belirtmiştir. İkinci parçanın birincinin tamamını açıklayan cümlelerin ikinci parçasında, semantik yönden birinci parçanın tamamıyla ilişkili bir zamirin (genellikle *bu* zamiri) bulunduğunu; ikinci parçanın birincinin bir ögesini açıklayan cümlelerin ikinci parçasında ise birinci parçada yer alan bir ögeyi açıklayarak isimlik rolünde görev yapan anlamlı bir ögenin var olduğunu dile getirmiştir. Baskakov'a (2017, s. 131) göre *açıklamalı bağlaçsız bağımsız birleşik cümleler* ise iki parçadan oluşur ve ikinci parça birinci parçanın içeriğini tamamlayan, açıklayan veriler içerir.

Baskakov (2017, s. 103-156) açıklamalı bağımlı birleşik cümleleri de *bağlaçlı* ve *bağlaçsız* olarak sınıflandırmıştır. Bağlaçlı açıklama yan cümleleri söz dizimi ve cümle bilgisi çalışmalarımızda belli bir yere oturmuştur diyebiliriz: *ki*'li birleşik cümleler. Öyle ki Türkçe gramer çalışmalarında ilgi cümleleri için *açıklama cümlesi* terimi bile kullanılmaktadır. Hunutlu (2014, s. 146) *açıklama yan cümleleri* başlığını "Şekilce bağımsız olan bu yan cümleler, anlamca temel cümleye bağlıdır. Çoğunlukla "*ki*'li yan cümle"den oluşan bu bloklar, temel cümledeki bir öge, isim veya yüklemi açıklarlar. Açıkladıkları kelime veya kelime öbeğine göre farklı görevler kazanırlar. *Ki*'li yan cümleler iki cümle arasında ilgi kurması durumunda açıklama yan cümlesi temel cümleye özne, nesne, tümleç, yüklem ismi gibi görevlerle bağlanır." şeklinde açıklamıştır. Söz dizimi ve cümle bilgisi çalışmalarımızda bağlaçsız bağımlı birleşik açıklama cümlelerinin yeri ise henüz oturmamıştır. Özmen'in (2004, s. 68) açıklama ilişkili bağlaçsız bağımlı birleşik cümlelerden dolaysız anlatım içerenler için şu açıklamayı yapması da bu cümle türünün nereye konulacağına belirsiz olduğunu göstermiştir: "Dolaysız anlatım cümlelerinin, yardımcı cümleyi içe alan dizilişlerinde, cümle birleşik sayılmış; ancak, birbirinden iki noktayla ayrılabilir nitelikteki cümleler için herhangi bir görüş belirtilmemiştir. Buna göre, bu cümleler ya birleşik cümle sayılmamış ya da tereddüt geçirildiği için, fikir belirtmekten çekinilmiştir."

Baskakov (2017, s. 154) *açıklamalı bağlaçsız bağımlı birleşik cümleleri* şöyle tanımlamıştır: "Ana cümleden sonra gelen bir veya daha çok eş görevli tamamlayıcı ya da belirtici yardımcı cümleden oluşmaktadır. Yardımcı cümle ya ana cümledeki eylemin

² Banguoğlu (1974, s. 547), bağımsız birleşik cümlelerin bileşenlerini başcümle (proposition principale) ve yancümle (coordonné) olarak adlandırmıştır ki Türk dili üzerine yapılan söz dizimi çalışmalarında bağımsız birleşik cümle bileşenleri için böyle bir ayrıma gidilmeyip birleşen her bir cümle söz dizimsel olarak eşit muamele görür. *Yan cümle* terimi bağımlı birleşik cümlede altı sıralı cümleler için kullanılan bir terimdir.

genişlemiş nesnesi olabilir ya da ana cümlelerin herhangi bir ögesini açıklayabilir, tamamlayabilir veya belirtebilir.” Baskakov, açıklamalı bağlaçsız bağımlı birleşik cümleleri üçe ayırmıştır. Bu cümlelerin özellikleri ve örnekleri şöyledir:

- Tamamlayıcı yardımcı cümleler, ana cümle öznesindeki düşünce, görüş veya algının içeriğini açmaktadır: *Ve size son defa söylüyorum, hemen geldiğiniz gibi gidiniz.*
- Belirten yardımcı cümleler ana cümlelerin öznesini açıklamaktadır: *Senin samimi bir arkadaşın vardı, geçen yaz bana bahsetmiştin.*
- Belirten yardımcı cümle, ana cümlelerin tümlecini (nesneyi veya dolaylı tümleci) açıklamaktadır: *Ben bu kanaate varıyorum: karım seyahatten pek memnun kaldı.*

Kononov (2024, s. 176) *bağlaçsız bağımlı birleşik cümlelerin* bağlanma biçimlerini dörde ayırmıştır: Birleşik cümlelerin bağmlayan kısmı yüklemının leksik manasına, birleşik cümlelerin bağmlanan kısmı yüklemının morfolojik şekline, birleşik cümlelerin bağmlanan kısmı içindeki dolaylı soruya, tonlamaya bağlıdır. Bunlardan birincisi *Onu gitti zannettim.* örneğindeki gibi duygu fiilleriyle oluşturulan cümle tipidir. İkincisi yan cümlesi *gelir gelmez, geldi geleli, geldi gelmedi, geldi mi* örneklerindeki yapılarla oluşturulan yan cümlelerle kurulan cümle tipidir ki Deniz-Yılmaz (2009, s. 90) bu yapıları bitimli zarf-fiil şekilleri olarak değerlendirirken Baskakov (2017, s. 152) bunlardan ilk üçünün zarf-fiilleştiğini ve bitimli fiil olmadıkları görüşünü paylaşır. Üçüncüsü *Geldi mi bilmiyorum.* ° *Nereye gitti bilmiyorum.* gibi bağımlı soru cümlelerinin oluşturduğu cümle tipidir. Dördüncüsü ise *Şunu iyice anladım: İnsanlar değişmez.* gibi tonlamaya bağlı (bağlaçlı vakfeye, durguya³) kurulan bağlaçsız bağımlı birleşik cümle tipidir ki bu yapı tam olarak günümüzde *açıklayıcı birleşik cümle* olarak anılan cümle tipidir.

Kononov’un soru cümleleriyle kurulan cümle tipi için verdiği örneklerden bazıları *mi/mi/mu/mü* soru edatıyla oluşturulur ki bu tür cümleler günümüzde de iç içe birleşik cümle kabul edilir: *Ömer gülüyor mu, ağlıyor mu anlayamadılar.* Ancak Özmen’in (2013, s. 193) iç içe birleşik cümle için verdiği, *mi/mi/mu/mü* edatlı *Ama bir iş verdim mi gözün arkada kalmaz.* tarzı cümleler Deniz-Yılmaz (2009, s. 90) tarafından bitimli zarf-fiil biçimi olarak ele alınır, yani bu tür cümlelerin girişik birleşik cümle olduğu kabul edilir.

Soru sözcükleriyle kurulan yan cümleleri Aydemir (2022, s. 117) çağdaş Türk dillerinin müstakil bir niteleme cümlesi türü olarak görür: “Soru kelimeleriyle kodlama: Bazı niteleme yancümleleri, belli soru kelimeleriyle (*kim, ne, her ne* gibi) oluşturulur ve bunlar “başsız niteleme yancümleleri” olarak işlev görürler, örn. *Kim kazandıysa o gelsin* (= Kazanan gelsin), *Kim dediyse yalan söylemiş* (= Diyen yalan söylemiş).” Aydemir (2020, s. 93) *Çağdaş Türk Dillerinde Altasıralama Stratejileri*’nde genelde temel cümle içinde ilgi cümlecğine referans olan bir leksikal ögenin yer aldığını (örn. *Kim birinci olursa, ödülü o alacak.* cümlesindeki “o” zamiri), aslında bu tip yapıların özerk niteleme türü yapıların bir alt türü olarak da görülebileceğini (örn. Azerbaycan Türkçesi *Kim ki yaxşı düş görür* “Yahşı düş gören”) ifade ederek bu yapının ilgi cümleleriyle ilgili kökenini dile getirmiş olmaktadır. Ayrıca soru kelimeleriyle ad işlevli altasıralama konusunda “Bu tip yapılarda, soru kelimesinin kendi leksikal anlamını yitirip bir *ögeleştiriciye* (complementizer) dönüşmesi söz konusudur.” diyerek bu yan cümlelerin Türk diline Hint-Avrupa dillerinden kopyalanan ve Türk dil bilgisinde -tam olarak doğru olmasa da- *ilgi cümlesi* ortak terimiyle anılan cümle türü olduğunu desteklemektedir (Aydemir, 2020, s. 83).

Ceritoğlu (2022, s. 370-371) ise bu tür cümlelerin tarihî Türk lehçelerinde Hint-Avrupa dillerinin etkisiyle oluştuğunu dile getirir: “Seçilmiş kopya olarak Türk dilinin söz dizimine sokulan cümlemsi öbekleri *‘Kim kitap okumak istiyorsa* kütüphaneye

³ *Durgu* kelimesi ilgili yayın çevirisinde tonlamayla ilgili olarak “durak, durma” anlamında kullanılmıştır.

gitsin; *Neyi istiyorsa* verin; *Kimin çantasında kalem varsa* arkadaşına versin' örnek cümlelerinde de görüleceği üzere doğal birer söz dizimsel birim olarak günümüz Türkçesinde de kullanılmaya devam etmektedir." Hakikaten böyle cümlelerde soru sözcükleri soru anlamından uzaklaşmıştır ve cevap istememekte olup ilgi zamiri veya ilgi zarfı olarak görev yapmaktadır.

Özkan (1996, s. 216) *açıklama birleşik cümleleri* hakkında "Yardımcı cümlesi, temel cümleyle bildirilen yargıyı veya işi açıklayan birleşik cümlelerdir. Temel cümle, yardımcı cümleden önce gelir. Bu iki cümleyi, açıklama ifadesi katan ":" işareti bağlar. Açıklama cümlelerini, cümle başı bağlaçlarıyla birbirine bağlanan ve aralarında açıklama ilgisi bulunan birleşik cümlelerden ve ara sözlerden ayrı değerlendirmek gerekir." demiştir.

Aydın (2025, s. 808) "Açıklama İlişkisiyle Bağlanan Cümleler Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makalesinde açıklama ilişkisiyle bağlanan cümlelerin, bu cümlelerin yapısının kolaylıkla ortaya konmasını sağlayan bağlayıcılar olmadığında da bağımsız birleşik ve bağımlı birleşik olabileceğini ortaya koyarak konuya açıklık getirmiştir. Açıklama ilişkisiyle kurulan bağımlı ve bağımsız birleşik cümleleri örnekendirerek sonuç bölümünde şu açıklamaları yapmıştır: "Açıklama cümlesi, cümlelerin ögesi oluyorsa ya da bir cümle ögesine yönelik açıklama yapıyorsa temel cümleden ayrı değerlendirilmemelidir. Açıklama, cümlelerin tamamıyla ilgili, doğrudan bir ögeye yönelik değilse cümleler biçimsel olarak ayrı değerlendirilebilir. Aralarında açıklama ilişkisinin bulunduğu ve tek cümle olarak değerlendirilebilecek yapılar, kuruluşları açısından 'açıklamalı cümle' olarak alınabilir."

Aydın, açıklama cümlesinin bağlandığı cümlelerin tamamıyla ilgili olması durumunda bağımsız cümle kuruyor olarak değerlendirileceğini düşünmektedir. Aydın'ın bu görüşünü Aydemir'in *devamlılık gösteren ilgi cümlelerine dair görüşü* de desteklemektedir.⁴ Devamlılık gösteren ilgi cümleleri açıklama cümlesinin, bağlandığı cümlelerin bütünüyle ilgili olduğu cümle tiplerinden biridir. *Ki* bağlacıyla bağlanan bu cümlelerin biçimsel olarak bağımlı olmalarına rağmen içeriksel olarak bağımlı olmadıkları için bağımsız birleşik cümle olarak değerlendirilebilecekleri düşünülmüştür (Aydemir, 2022, s. 115-124).

1.3. Açıklayıcı-İç İçe Birleşik Cümle

Standart Türkiye Türkçesinde anlatım bozukluğu olarak değerlendirilebilecek bir cümle yapısının tarihi Türk lehçelerinde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu cümlelerde iki bitimli fiil yer alırken her ikisine de aynı iç cümle bağımlıdır. Böyle cümlelerde bağımlı cümle âdeta iki farklı cümlelerin kesişim kümesidir. Örneğin I. Tunyukuk Yazıtı'ndaki *Türgiş kağan ança temiş: "Beniñ bodunum anta erür." temiş. "Türgiş kağanı şöyle demiş: 'Benim halkım orada olacaktır!' demiş"* (2019, s. 78-79) cümlesinde yan cümle iki farklı yükleme bağımlıdır. Kimi bağlı cümlelerin ortak yan cümlesi olabilmektedir. Örneğin "Eğitimde fırsat eşitliği yaratılmadıkça cehalet yenilemeyecek ve toplumsal refah sağlanamayacak." cümlesinde *eğitimde fırsat eşitliği yaratılmadıkça* yan cümlesi iki temel cümleye bağımlıdır. Fakat açıklayıcı yan cümlelerde durum bundan farklıdır. Bir dil birimini yinelemeden kaçınma, dilde tasarruftan ziyade, aynı anlamı yineleme şeklinde bir yapı söz konusudur.

Polat (2018, s. 377) *Eski Uygur Türkçesinde Cümle* adlı doktora çalışmasında bu yapıdaki cümleleri *açıklayıcı/iç içe birleşik cümle* olarak adlandırmıştır: "Eski Uygur Türkçesi metinlerinde çok yaygın olarak kullanılan bu cümle türü açıklayıcı birleşik cümle yapısında genel olarak kullanılan *inçe tip ayıttı, inçe tip ötünti, inçe tip sakıntı, inçe tip*

⁴ Aydemir (2020, s. 94) *Çağdaş Türk Dillerinde Altasıralama Stratejileri* adlı kitabında bu cümle türü için *ilerleyici/eşlemeli ilgi cümlecikleri* terimlerini kullanmıştır.

sözleti, inçe tip tidi, inçe tip yarlıkadı ile başlar, arkasından aktarma cümlesi verilir ve aktarma cümlesinin sonuna tıpkı iç içe birleşik cümlelerde olduğu gibi *tip ayıttı, tip ötüntü, tip sakıntı, tip sözleti, tip tidi, tip yarlıkadı* ifadeleri eklenir." *Nehcü'l-Feradis'*te iç cümlenin ikinci bir bitimli fiile değil de bitimsiz bir fiile bağlandığı, bu tarza benzeyen farklı yapılar da görülmektedir.⁵ Oytun-Altun (2023, s. 900) bu tür yapılarda iki cümlelik bir alıntı işaretlemenin söz konusu olduğunu söylemiştir. Çağdaş Türkçede bu yapıya benzer bir yapının *ki* bağlayıcısı ile kurulduğu görülmektedir: Sen ona git de ki: "Üsküdar'dan Memiş gelmiş." de! (Tietze, 1959, s. 102).

1.4. İç İçe Birleşik ve Açıklayıcı Birleşik Cümlelerin Karşılaştırılması

İç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümlelerin ortak özellikleri şunlardır:

- Bağımlı birleşik cümledirler.
- Dolaysız anlatım için kullanılabilirler.
- Bitimli yüklemli yan cümlelere sahiptirler.⁶
- Yan cümle yerine cümleden büyük birlik şeklinde bağımlı yapıları alta sıralayabilirler.

İç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümlelerin farklı özellikleri şunlardır:

- İç içe birleşik cümlelerde *-cümle devrik değilse- yan cümle sola dallanırken, açıklayıcı birleşik cümlelerde yan cümle sağa dallanır* (Polat, 2018, s. 359).
- İç içe birleşik cümlelerde yan cümle temel cümlenin yüklemine yönetindedir veya temel cümlenin yüklemine yönetimde olan bir ögenin bileşenidir, açıklayıcı birleşik cümlede ise yan cümle temel cümlenin yönetiminde değildir. İç içe birleşik cümleler temel cümleye bağlayıcı ile (*diye, gibi, için* vb. Türkçe bağlayıcılar) veya bağlayıcısız olarak bağlanabilir, açıklayıcı birleşik cümleler ise sadece bağlayıcısız olarak bağlanabilir.⁷ Açıklama yan cümleleri temel cümleye *ki, hani* vb. kopya bağlayıcılar ile bağlanırsa *ilgi cümleleri* vb. gibi farklı cümle yapısı kategorilerinde değerlendirilir.

2. Kutadgu Bilig'de İç İçe Birleşik ve Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Yusuf Has Hacıp tarafından 11. yüzyılda Karahanlı Türkçesiyle yazılan *KB*, gerek Eski Türkçenin zenginliğini ve gücünü göstermesi açısından gerek yüksek Türk kültürünü ustalıkla yansıtmaya açısından araştırmacıların dikkatini çeken, klasik bir eserdir. Aruzun kısa bir kalıbıyla mesnevi biçiminde yazılan eser üzerinde söz dizimsel çalışmalar görece az olmakla birlikte son yıllarda artış göstermiştir.

Bir metnin dil bilgisi ve anlam açısından gerçek değerini ortaya koymak için söz dizimi incelemesi çok önemli olmasına rağmen *KB*'nin henüz kapsamlı bir söz dizimi incelemesi yapılmamıştır. Yapılacak her çalışma eserin kapsamlı söz dizimi incelemesi için katkı sağlayacaktır. Bu düşünceyle bu makalede eserdeki iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümleler incelenecektir.

⁵ Detaylı bilgi için: Özkan, E. (2022). *Nehcü'l-Feradis'*te İç İçe Birleşik Cümle Yapılarının Kuruluşu ve Türkiye Türkçesine Aktarılma Sorunları. *Journal of International Management Educational And Economics Perspectives*, 10(2), 163-170.

⁶ Bitimli yüklem *diye, için, gibi* vb. edatların kendilerine bağlama işleviyle eklenmesiyle ve durum eklerini alarak bitimsiz hâle gelseler de kök şekilleri morfolojik olarak bitimli görünümü korur.

⁷ Tarihi Türk lehçelerinde bazı açıklayıcı birleşik cümlelerde yan cümlelerin sonunda da *tép* gibi bağlayıcıların bulunduğu görülür: *İnce sakançın bolmazun bular mini bilmez tip.* (Eraslan, 2012, s. 530; Gabain, 1959'dan, s. 473-474).

Bu makalede KB'deki iç içe birleşik cümleler Özmen'in iç içe birleşik cümle sınıflandırmasından yararlanılarak yapılacaktır. Özmen, iç içe birleşik cümleleri iki başlık altında sınıflandırmıştır. Bunlar yan cümlelerin temel cümleye bağlanması ve yan cümlelerin temel cümle içindeki görevi esas alınarak yapılan sınıflandırmalardır. Açıklayıcı birleşik cümleler de Özmen'in iç içe birleşik sınıflandırmasına benzer bir biçimde yapılacaktır.

İncelemede iç cümleler ve açıklama yan cümleleri eğik olarak, yan cümlelerin bağlı olduğu unsurlar veya belli bir özelliklerle ilgili dikkat çekilmek istenen unsurlar altı çizili olarak belirtilecektir. Metin, Arat'ın (2018) eserinden alınmıştır ve kimi düzeltmeler için Kaçalın'ın (Kaçalın, tarihsiz) e-yayınına başvurulmuştur. Arat'ın metnindeki transkripsiyon harflerinden üstü noktalı *v* yerine "*w*", üstü kavisli *ng* yerine "*η*" harfi kullanılmıştır. Alıntılanan metinlerin günümüz Türkçesindeki karşılıkları verilirken Arat'ın (2018) çevirisinden yararlanılmıştır.

2.1. Kutadgu Bilig'de İç İçe Birleşik Cümleler

2.1.1. Yan Cümlelerin Temel Cümleye Bağlanışına Göre İç İçe Birleşik Cümleler

Yan cümleler temel cümle yüklemine yönetiminde olduklarında temel cümleye doğrudan bağlanırlar. Bu cümleler temel cümle öğelerinden birinin tümleyeni değildirler. Bazı yan cümleler temel cümle yüklemine yönetiminde olmaksızın, farklı sentaktik veya semantik ilişkilerle de temel cümleye bağlanabilirler, ancak yine farklı bir öğenin tümleyeni değildirler.

2.1.1.1. Yan Cümlelerin Temel Cümleye Doğrudan Bağlanmasıyla Oluşan İç İçe Birleşik Cümleler

Özmen (2013, s. 179-183), Türkiye Türkçesinde *de-*, *addet-*, *anla-*, *bil-*, *bul-*, *farzet-*, *gör-*, *gözük-*, *görül-*, *görün-*, *iste-*, *san-*, *sanıl-*, *say-*, *sayıl-*, *zannet-*, *zannolun-* fiilleriyle kurulan iç içe birleşik cümleleri yan cümlelerin temel cümleye doğrudan bağlandığı grupta ele almıştır. Böyle cümlelerde bağlama işlevinin temel cümle yüklemine leksik manası tarafından gerçekleştirildiğine değinmiştik. KB'de, yukarıda zikredilen çağdaş Türkçe fiillerin işlevi genellikle *ti-*, *bil-*, *bilin-*, *büt-*, *sakın-* gibi fiiller tarafından gerçekleştirilmiştir.

- toğuşlı ölür kör kalır belgü söz / *sözün edgü sözle özüñ ölgüsüz* (180) "Doğan ölür, ondan kalan iz sözdür, sözünü iyi söylersen ölümsüz olursun."
- *basutçı kerek barça işte bilin* / bu beglik işiñe taķı köp kılın (430) "Bil ki her işte yardımcı gereklidir, beylik işindeyse daha çok yardımcı edinmeye bak."
- *neçe keğ kişi bolsa özke yakın* / *özinde bağırsak bolur mu sakın* (517) "Düşün: Başkası ne kadar yakın olursa olsun kişiye kendisinden daha candan olabilir mi?"
- *topık yastadıñ emdi oldurğuka* / *ne oldruğ yiri bu ma köñlün uka* (647) "Otururken altına bir top koyup üstüne oturdun, böyle bir şeyin üstüne oturulur mu bir düşün."
- *yayığ kutnu bulsa idi bekrü tut* / *kalı beklemese yana bardı büt* (725) "Kararsız mutluluğu bulursan çok sıkı tut, korumazsan yine gideceğine şüphe etme."

2.1.1.2. Yan Cümlesi Temel Cümle Öğelerinden Birinin İçerisinde Yer Alan İç İçe Birleşik Cümleler

Türk dilinde cümlelerin isim gibi kullanılabilme esnekliği onları her türlü cümle ögesinin içine gömme olanağı sağlamaktadır. KB'de günümüz Türkçesinde işlek olarak kullanılan *diye* edatının yerini tutan *tip* ve *tiyü* edatları önemli alıntı işaretleyici edatlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İç cümleler bu edatlarla edat grubu oluşturularak temel

cümleye belirteç işleviyle katılmakta ve fiilimsi grupları ve şart yan cümleleri içinde yer alarak birleşik yan cümleler olarak da görev yapmaktadırlar.

2.1.1.2.1. Yan Cümlesi Edat Grubu İçerisinde Yer Alan İç İçe Birleşik Cümleler

Özmen'in sınıflandırmasında iç cümlelerin *diye, için, gibi* edatlarıyla edat grubu oluşturduğu görülmektedir. KB'de ise iç cümleler *tip* ve *tiyü* edatları ile öbekleşmiştir. Kimi söz dizimi çalışmalarında bu sözcükler zarf-fiil olarak da değerlendirilmektedir. Edatların gramerleşmesi zaman alan bir olgu olduğundan araştırmacıların belli bir dönem için bu sözcükleri edat değil de zarf-fiil olarak değerlendirmesi mümkündür. Clauson (1972, s. 430) *tép* sözcüğünü *tép sakıntım* gibi ifadelerde kelime şeklinde ifade edilmiş bir tırnak işaretinin biraz fazlası olarak görmüştür. Tekin (2003, s. 214-215) *teyin/tiyin, tip* ve *üçün* gibi sözcükleri yan cümle bağlacı diye nitelendirmiştir. Aydemir (2020, s. 40) *tep* sözcüğünü Eski Türkçede yan cümle kuran alıntı edatı olarak, Hunutlu (2025, s. 249) *tép, teyin, tepen* sözcüklerini edat olarak anmıştır.

- atı edgü bolmuş atanmış ağı / *ağı olse atı tiriğ tip* okı⁸ (257) "Cömertliği ile iyi ad kazanmıştır, bil ki cömert insan ölünce adı yaşar."
- okır emdi altmış mañar *kel tiyü* / busuğ bolmasa bardım emdi naru (366) "Şimdi altmış beni 'Gel!' diye çağırıyor, ecel pususuna düşmezsem şimdi ona gideceğim."
- öküş edgü sözler tilin sözledi / *işin itge men tip* katığ kur badı (542) "Pek çok güzel söz söyledi, 'İşini yapacağım.' diye kesin söz verdi."

2.1.1.2.2. Yan Cümlesi Şart Yan Cümlesi İçerisinde Yer Alan İç İçe Birleşik Cümleler

Eserde iç cümlelerin *ti-* fiilinin şart kipi çekimiyle oluşturulan yüklemlelere bağlandığı görülmektedir. Bu cümleler karma yapıli cümleler oluşturur. İç içe birleşik yapıda olan cümleler şart yan cümleleridir. Örneğin *negülük tise sen ayayın saña* cümlesi iç içe-şartlı katmerli birleşik cümledir.

- *tüzün kılkı alçak bağırşak köñül / köreyin tise* kel munı kör amul (107) "Asil, alçak gönüllü, şefkatli ve yumuşak huylu birini görmek istersen gel, onu gör."
- *negülük tise sen ayayın saña / eşitgil sözümni ay ersig toña / bu yalñuk atı boldı yanluk üçün / bu yanluk uruldı bu yalñuk üçün* (196-197) "Neden, dersene sana söyleyeyim; ey mert yiğit, sözümü dinle: Bu *yalnguk* (insan) adı yanıldığı (*yangluk*) için verildi, yanılmak (*yangluk*) insan (yalnguk) için yaratıldı."
- *mini kim bulup berk tutayın tise / ayu birdim ol neñni tutsun usa* (721) "Beni kim bulup elinde sıkı tutmak isterse gereken şeylerin hepsini saydım, elinden gelirse tutsun."

2.1.1.2.3. Yardımcı Cümlesi Fiilimsi Grubu İçerisinde Yer Alan İç İçe Birleşik Cümleler

Eserde iç cümlelerin sıfat-fiillere bağlandığı örnekler mevcuttur.

- *urayın tigüci* özi ursuğar / *basayın tigüci* özi bassığar (679) "Vurmak isteyen kendisi vurulur, ezmek isteyen kendisi ezilir."

⁸ Bu çalışmada KB metni Arat'ın (2018) çalışmasından alınmıştır, ancak bu beyitte *ukı* kelimesi anlam ve biçim yönünden uygun olmadığı için Kaçalın'ın (tarihsiz) çalışması esas alınarak *okı* şeklinde düzeltilmiştir.

2.1.2. Cümle İçerisindeki Görevleri Bakımından İç İçe Birleşik Cümleler

İç içe birleşik cümlelerde iç cümle temel cümlenin bir ögesi veya bir ögesinin tamlayanıdır. Bir iç cümle temel cümlenin yüklem ismi, öznesi, nesnesi, zarf tümleci, dolaylı tümleci olabileceği gibi bu ögelerden birinin bir parçası da olabilir.

2.1.2.1. Yan Cümlesi Nesne Olan İç İçe Birleşik Cümleler

İç içe birleşik cümlelerin en yaygın çeşidi dolaysız aktarım cümleleridir. Bu cümlelerde yüklem daha çok *de-* fiildir. Bu cümlelerde iç cümle veya cümleler temel cümlenin nesnesi görevinde olurlar.

- *ıdı sewdi könlün anı tapladı / ilig tapğınğa bu yarağay tidi* (532) "Onu çok ve gönülden sevdi, beğendi, 'Bu, hükümdarın hizmeti için uygun.' dedi."
- *kaşu öğte hacib tilese mini / ol öğte keleyin tidi söz küni* (560) "'Hacib beni ne zaman çağırursa o zaman geleyim.' dedi."
- *yana aydı ilig söz asğı neçe / yası ma neçe ol maña ay aç* (1000) "Hükümdar yine sordu: Sözün ne kadar faydası ve ne kadar zararı vardır açıkla bana."

2.1.2.2. Yan Cümlesi Zarf Tümleci Olan İç İçe Birleşik Cümleler

Eserde emir cümlesi, isim cümlesi, fiil cümlesi gibi çeşitli cümlelerin temel cümleye zarf göreviyle bağlandığı görülmektedir.

- *aya birke bütmiş tiliñ birle ög / köñül bütti şeksiz amul tutğıl ög* (25) "Ey Tanrı'nın birliğine inanmış olan, onu dilinle öv; gönlün tereddütsüz inandıysa aklını işe karıştırma."
- *toğuglı ölür kör qalır belgü söz / sözün edğü sözle özün ölgüsüz* (180) "Doğan ölür, ondan kalan iz sözdür, sözünü iyi söylersen ölümsüz olursun."
- *bu kütka inanma usa edğü kıl / bu kün munda erse yarın anda bil* (549) "Bu ikbale inanma, elinden gelirse iyilik et, bil ki ikbal bugün sendeyse yarın başkasındadır."
- *iligke baka kördi yaşru közin / kaşı közi tüğmiş açıtmiş yüzün* (770) "Gizlice hükümdara bakarak kaşını çatmış, yüzünü ekşitmiş gördü."

2.2. Kutadgu Bilig'de Açıklayıcı Birleşik Cümleler

2.2.1. Açıklayıcı Birleşik Cümlelerde Yan Cümlelerin Temel Cümleye Bağlanma Şekilleri

Açıklayıcı birleşik cümlelerde açıklama yan cümleleri temel cümleye iki yoldan bağlanmaktadır. Bunlardan biri yan cümlenin temel cümleye doğrudan bağlanmasıdır ki yan cümle temel cümlenin bütünü ile ilgili bir içerik sunar. Diğeri ise yan cümlenin temel cümledeki bir ögeyi veya bir ögenin bileşenini açıklayarak bağlanmasıdır. Yan cümlede açıklaması yapılan öge veya öge bileşeni sıklıkla bir zamirdir.

2.2.1.1. Yan Cümlenin Temel Cümleye Doğrudan Bağlanmasıyla Oluşan Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Bu cümlelerde açıklama yan cümlesi temel cümle içindeki bir sözün veya sözü temsil eden bir zamirin açıklaması değildir. Bu tür cümlelerde yan cümle daha çok ana cümle öznesindeki düşünce, görüş veya algının içeriğini açmaktadır.

- *bağa kördüm erse yinik boldı yük / özüm aydı sözle sözün barı tük* (195) "Dikkatle bakınca yüküm hafifledi, kendi kendime dedim: Söyle, içindekileri dök."

- özi itti tüzdi kör il kün işi / takı ma tiler erdi ödrüm kişi / özine basut kılsa iş başlasa / özi tınsa ança ol iş işlese (418-419) “Halkın işini kendisi düzenleyip yoluna koydu, yine de etrafında seçkin kişiler olsun isterdi: Kendisine yardım etseler ve işlerini görseler, kendisi biraz dinlense, onlar çalışsalar.”
- sözin aydı şa’ir muḥar menzetü / tili lafzı birle anar yanḥatu / bilig kıymetini biliglig bilir / ukuşka ağırlık biligdin kelir / negü bilge tilwe bilig ḥadrini / bilig ḥayda bulsa biliglig alır (471-473) “Şairin söylemiş olduğu söz de bu anlamdadır ve aynı fikri ifade eder: Bilginin kıymetini bilgili bilir, akla hürmet bilgiden gelir. Bilginin kıymetini deli nereden bilecek, bilgiyi nerede bulursa bulsun bilgili alır.”
- karaka bilig birdi bilgi açuk / buşar ödte beglerke barma yaḡuk (778) “Bilgisi herkesçe bilinen bilge halka şunu bildirmiştir: Kızdıkları zaman beylere yaklaşma.”

2.2.1.2. Yan Cümlelerin Temel Cümlelerin Bir Ön veya Art Gönderim Unsurunun Açıklaması Olduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Açıklama cümlelerinde yan cümleler genellikle sağa dallanır. Bununla beraber yan cümlelerin sola dallandığı açıklayıcı birleşik cümleler de vardır. Temel cümlede yer alan bir sözün veya sözün yerini tutan bir zamirin yan cümlede açıklandığı açıklayıcı birleşik cümlelerde bağlantıyı ön veya art gönderim unsuru sağlar.

2.2.1.2.1. Yan Cümlelerin Temel Cümlelerin Yüklem İsmi Açıklaması Olduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Bu cümleler ki’si düşmüş birleşik cümlelerin, yardımcı cümlelerin *yüklem ismi yardımcı cümlesi* olduğu türüne benzerdir. Yan cümle, temel cümledeki yüklemden bildirme morfeminin çıkarılmasıyla kalan zamirin karşılığıdır.

- tilek bu iligke tapınsa özüm / yaraḡ körse ḥacib ötüñse sözüüm (529) “Dileğim hükümdara hizmet etmek ve hacibin fırsat bulup sözümü arz etmesidir.”
- iweklik bu erdi sini bilmedin / yakın tuttum özke tapundurmadın (634) “Acelecilik seni tanımadan, hizmetini denemeden kendime yakın tutmamdı.”
- bu ay toldı aydı maḥa berk kişen / bu bir kaç neḡ ol kör bireyin nişan / mini bulḡuçı kılkı alçaḡ kerek / könjül koḡkı til sözde yumşak kerek [...] (702-711) “Ay-Toldı dedi ki: ‘Benim için köstek olacak birkaç şey vardır; bak, onları belirteyim: Beni bulan kişi mütevazı doğalı, alçak gönüllü ve yumuşak dilli olmalıdır. [...]’”

2.2.1.2.2. Yan Cümlelerin Temel Cümlelerin Öznesinin Açıklaması Olduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Bu cümlelerde temel cümledeki gönderim unsuru daha çok bir zamirdir, açıklama unsuru ise bu öznenin yerini tuttuğu cümle veya metindir.

- körü barsa yakşı ayur uş bu söz / sınaḡ sözlegüçi iduḡ ḡutluḡ öz / erej kolsa emḡek tutaşı barır / sewinç kolsa ḡadḡu tutaşı yorır / neçe er beḡüse baş aḡrıḡ beḡür / neçe baş beḡüse beḡük börk keḡür (433-435) “Aziz ve mübarek bir kişinin tecrübeyle söylediği şu söz dikkat edilirse çok yerindedir: Huzur istersen zahmetle birlikte gelir, sevinç istersen kaygıyla birlikte bulunur. İnsan ne kadar büyürse baş ağrısı da o kadar büyür, başı ne kadar büyürse o kadar büyük börk giyer.”
- kim erse tapuḡka kireyin tise / iki neḡ kerek bil söz aydım kese / tiriḡlik kerek bir tuçı iḡsizin / tapınsa kıyıksız yarutsa yüzin / takı bir saw altun kerek ay tetiḡ / anı işletip itse özke itig (481-483) “Hizmete girmek isteyen kişi için hiç şüphesiz şu iki şey gereklidir: Biri doğrulukla hizmet edip yüzünü ağartmak için hastaliksız

geçen bir hayattır. Biri de yerinde kullanıp harcamak için elde bulunması gereken som altındır, ey zeki kişi.”

2.2.1.2.3. Yan Cümlelerin Temel Cümlelerin Nesnesinin Açıklaması Olduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Açıklayıcı birleşik cümlelerde temel cümle *demek, düşünmek, bilmek* vb. fiillerin çekimli biçimleri olduğu zaman açıklayıcı yan cümleler genellikle işaretli bir nesne rolündedir ve morfosentaktik yollarla işaretlenmez. Ancak kimi zaman açıklama unsurunu temsil eden gönderim unsurları temel cümlelerin istemine göre çekimli olarak yer alır.

- orun birdiñ aşnu men oldurmadım / *orun yok maña sen munı uķ tidim* (660) “Sen önce bana yer gösterdin, ben oraya oturmam. Benim için yer olmadığını anlamamı istedim.”
- ayur ay oğul kördüñ emdi mini / *ne halin barır men unıtma munı* (1501) “Ey oğul, şimdi beni gördün. Benim ne hâlde gittiğimi unutma.”
- negü tir eşitgil bu beyt ayğuçı / eşitgil munı sen aya bilgüçi / *yüzi körki körğlüğ kerek kılķı uz / negü tutsa andın tamar barça tüz [...] (2922-2926)* “Şu beyti söyleyenin ne dediğini dinle, ey bilen insan bunu sen dinle: Yüzü güzel, tavrı zarif olmalı; onun sunduğu her şey zevle içilir. [...]”

2.2.1.2.3.1. Yan Cümlelerin Temel Cümlelerin Nesne İlgi Cümlesinin Açıklaması Olduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Eserde *negü tir eşitgil* cümlesi sıkça kullanılan cümlelerden biridir. “*negü tir*” vb. ifadeler her ne kadar bir iç cümle formatında görünse de bu cümleler aslında başsız niteleme yan cümleleridir. Bu yan cümlelerdeki *negü* cevap bekleyen bir soru zamiri değil, bağlama göreviyle kullanılan bir ilgi zamiridir ve açıklama yan cümlelerini temsil eden ön gönderim unsurudur.

- *negü tir* eşitgil kişi edğüsi / *yorıp tın tokığlı ahır ölgüsi* (233) “İnsanların iyisinin ne dediğini dinle: Canlıların hepsi yaşayıp ölecektir.”
negü tir eşit bu sınımış kişi / *başında keçürmiş yetürmiş yaşı / basutçı kerek erke yarıçılar / ukuşluğ biliglig büğü ilçiler [...] (426-430)* “Tecrübeli, başından çok iş geçmiş ve yaşını başını almış kişinin söylediğini dinle: İnsana yardım edecek ve destek olacak akıllı, bilgili ve bilge idareciler gereklidir. [...]”
- *negü tir* eşitgil biliglig tilin / *iwe kılmuş işler ökünçi yılın / iwe kılmuş işler neçe yig bolur / iwe bışmış aşnu yise ig bolur / iweklik turur barça yanlık başı / amulluk turur barça edğü işi* (631-633) “Bilgili insanın söylediklerini dinle: Aceleyle yapılan işin pişmanlığı yıllarca sürer. Aceleyle yapılan işler iyi olmaz, aceleyle pişirilen yemeği yiyen hasta olur. Bütün yanlışlıkların başı aceleciliktir, bütün iyi işler sakinlikle yapılanlardır.”

2.2.1.2.4. Yan Cümlelerin Temel Cümlelerin Dolaylı Tümlecinin Açıklaması Olduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Açıklama yan cümleleri temel cümlede dolaylı tümleç görevindeki ön gönderim unsuru olan zamirlerin karşılığı olabilmektedir.

- orun ol törütüti orun yok añar / *anıñsız orun yok bütün bol munar* (19) “Yeri o yarattı, onun için yer söz konusu değildir; şunu bil ki onsuz da yer yoktur.”

2.2.1.2.5. Yan Cümlelerin Bir Temel Cümle Ögesinin Tamlayanının Açıklaması Olduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

Açıklama yan cümlesi temel cümledeki bir ögenin tamlayanının karşılığı olabilir. Aşağıdaki örnekte görüleceği üzere açıklama unsuru bir metin biçiminde de olabilmektedir.

- *munşar menzetü aydı alp er açuk / anın ma'nisi kör bu sözke tanuk / törümiş neñ erse yoqalğu turur / törütügli halik ne kılsa kıtur / tiriglik tidükün bu yıl teg keçer / kaçar tutsa bolmaz anı kim bulur / küwenme bu kutka kelir hem barır / inanma bu devlet birür hem alır / yayıg ermez erse bu devlet özi / ne edğü neñ erdi bu kut ay kozi / kelip barmaz erse bu devlet yana / tünermegey erdi yarumış küne (691-696) "Bir kahramanın buna benzer apaçık bir sözü vardır, onun anlamı bu söylediklerime tanıktır: Yarattılan her şey yok olacaktır, yaratan Tanrı ne isterse onu yapar. Bu hayat dediğin yel gibi geçer, kaçır, tutulmaz, ona kimse erişemez. Bu mutluluğa güvenme, geldiği gibi gider, bu devlete inanma hem verir hem alır. Bu devlet dönek olmasaydı bu ikbal ne güzel şey olurdu kuzum. Devlet gelip tekrar gitmeseydi bu aydınlanmış olan gün yine kararmazdı."*

2.2.2. Doğrudan Aktarım İşlevli Açıklayıcı Birleşik Cümleler

KB'de doğrudan aktarım yapmak için iç içe birleşik cümleden daha çok açıklayıcı birleşik cümle yapısı kullanılmıştır. Bu cümle yapısı temel cümle yüklemine, altasıralanan hacimli cümle dizilerinin önünde konumlandırarak cümle ya da metinlerin temel cümleyi bölmesini engeller ve metinlerin daha kolay anlaşılmasını sağlar. Cümle, insanın kısa süreli belleğinin şekillendirdiği bir dil birimidir. Bir cümlelerin ortasında hacimli cümlelerin veya cümle dizilerinin yer alması iç birimin başındaki ve sonundaki ögelerin birleştirilmesini zorlaştırır.

2.2.2.1. Diyalog İşlevli Açıklayıcı Birleşik Cümleler

KB, anlatma esasına dayalı bir metin olup tanrısal bakış açısıyla oluşturulmuş bir metindir. Bununla birlikte eserde gösterme tekniğinin de ağır bastığı görülmektedir. Akıl, mutluluk gibi soyut kavramlarla ilgili düşünceler bu kavramları temsil eden kişilerin sözleri olarak aktarılır. Ancak aktarım bir tiyatro eserinde yer alan kodlamalarla yapılmamaktadır. Piyeslerde repliklerin başına büyük harflerle sahibinin adı yazılarak ardına bir konuşma çizgisi konup dolaysız aktarım işaretlenir. Buna bir cümlesiz/yüklemi eksiltilmiş alıntı işaretleyici türü olarak *katılımcı odaklı* işaretleme denir (Oytun-Altun, 2023, s. 900; Güldemann, 2008'den). Özmen (2013, s. 211) bu işaretleme türünü *eksilteli dolaysız anlatım* şeklinde adlandırmıştır. Replikten önce konumlanan kişi adı yüklemi düşmüş bir cümlelerin öznesidir. KB'de ise genellikle hacimli bloklar hâlinde verilen aktarım unsurları daima anlatıcı aracılığıyla verilir ve açıklayıcı birleşik cümleler kurulur. Bu yapının temel cümlesi çoğunlukla *ay-/ayıt-* "söylemek, sormak" ve *ti-* "demek" fiiliyle kurulmaktadır.

- *ayıtı hacib emdi könlün neteg / kelip kayda tüştün ne ornuñ neteg / bilişñ ne barmu adaş ya kadaş / körügli ne barmu yigü içgü aş (523-524) "Hacib sordu: Nasılsın, gönlün hoş mu? Burada nereye indin, yerin nasıl? Akraban, dostun veya tanıdığın var mı; yiyeceğin, içeceğin ve bakanın var mı?"*
- *yanut birdi hacib kör ay toldıka / ayur emdi iwme maña tur bağa / men aşnu ayayın iligke sözüñ / ne ermiş tilekiñ kim ermiş özün / sini bilsü ötrü özün körsünü / uçuz tutmasunu ağır tutsunu / saña men kerekiñ bağa turğa men / kamuğ işleriñni sewe kılğa men (538-541) "Hacib Ay-Toldı'ya yanıt verdi ve dedi ki: Şimdi acele etme, bu işi bana bırak. Ben önce senin sözünü, dileğinin ne olduğunu, kim olduğunu*

hükümdara arz edeyim. Seni tanısın, sonra yüzünü görsün, sana layık olduğun değeri versin. Senin için gerekli olan şeyleri ben izleyeceğim ve bütün işlerini severek yapacağım.”

- bu ay toldı aydı ay ilig kutı / negüke buşar erki toldı otı [...] (637-642) “Ay Toldı dedi ki: Ey devletli hükümdar, acaba neye hiddet buyruldu da böyle ateş kesildin? [...]”
- ilig birdi alkış kör ay toldıka / ayur tünle kündüz maña tur baқа (760) “Hükümdar Ay Toldı’yı övdü ve dedi ki: Sen gece gündüz benim hizmetimde bulun.”

2.2.2.2. Tanıklama İşlevli Açıklayıcı Birleşik Cümleler

KB, yöneticilerin topluma karşı meşruiyet kazanması için oluşturulan nasihatname tarzı bir eserdir (Turan, 2011, s. 555). Eserde öne sürülen fikirler bilge, deneyimli, erdemli vb. kişilerden alıntılarla tanıklanarak kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır. Tanıklamalar için daha çok açıklayıcı birleşik cümle yapısından yararlanılmıştır. Ön gönderim unsuru olarak *negü tir* “ne der, dediğini” ilgi cümlesi kullanılmıştır.

- *negü tir eşit emdi türkçe mesel* / başında keçürmiş bu kökçin saçal / küwenme kıwı kutka kutluğ kişi / inanma özün kutka atluğ kişi / akar suw yorık til bu kut turmadı / ajun tezigürler yorıp tınmadı / inançsız turur kut vefasız yayığ / yorırda uçar terk adaki tayığ (667-670) “Şimdi dinle; Türkçe bir mesel, başından çok şeyler geçmiş bu ak sakal ne der: Ey devletli kişi, sen bu boş devlete güvenme; ey namlı kişi, sen bu devlete inanma. Akar su, güzel söz ve devlet durmadan, yorulup dinlenmeden dünyayı dolaşırlar. Mutluluğa inanılmaz, o vefasız ve dönektir, yürürken hemen uçar, ayağı kaygandır.”
- *muñar menzetü keldi emdi bu söz* / munı eştip uksu biliglig keđ öz / bu kut kayda bolsa boyun bir yaraş / kalı öznesse kutka kağgun küreş / bu kut kelse yalquq kutadur köni / tümen arzu birle talulap yir aş (680-682) “Şu söz şimdi buna uygun düştü, bilgili ve iyi kişi bunu dinleyip anlansın: Mutluluk neredeyse ona boyun eğ, kendini beğendir, mutluluğa kafa tutarsan üzüntüyle boğuşursun. Mutluluk gelirse insan gerçekten mutlu olur, bütün arzularına kavuşur, huzur içinde yaşar.
- *bu sözke tanuķı bu şa’ir sözi* / bu şa’ir sözi sözke kattı tuzı / keyik sam devlet kişike tezig / kalı kelse bekle tuşa hem tizig / tuta bilse devlet tezümez turur / kalı tezse tegmez yana terk kezig (712-714) “Şairin şu sözü buna tanıktır, şair sözü söze tuz katmıştır: Mutluluğu insan için ürkek bir geyik varsay, eğer gelirse sıkı tut, ayağına köstek vur. Mutluluk tutulabilse kaçamaz, durur. Eğer kaçarsa sıra bir daha sana çabuk gelmez.”
- *negü tir eşitgil sınamış karı* / sınamış karılar sözi söz kurı / kelir kut tuta bilmese sen barır / birür ney yiyü bilmese sen alır [...] (723-727) “Tecrübeli ihtiyarın söylediğini dinle, tecrübeli ihtiyarların sözü sözlerin mayasıdır: Mutluluk gelir, tutamazsan gider, mal verir, yiyemezsen alır. [...]”
- *negü tir eşit emdi bilge tetig* / özi bardı koğtı biziñge bitig / şükür kıl ay ni ‘met idisi unur / şükür kıl sa ni ‘met bayat arturur [...] (755-759) “Şimdi dinle; kendi gitmiş fakat bize eserini bırakmış zeki ve bilge kişi ne der: Ey nimet sahibi olan becerikli kişi, şükret; şükredersen Tanrı nimetini artırır. [...]”

2.2.2.3. Diyalog ve Tanıklamanın İç İçe Metinler Oluşturduğu Açıklayıcı Birleşik Cümleler

KB’de kişiler konuşurken yer yer tanıklamalara başvurarak düşüncelerini kuvvetlendirmeye çalışırlar. Tanıklama yapmanın genel olarak açıklayıcı birleşik cümle

kurarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Diyalog kurma yöntemi de zaten genellikle bu yolla gerçekleştirildiğinden Coşar'ın (2020) da söylediği gibi KB'de *metin içinde metin* şeklinde yapılar ortaya çıkar. Bu yapılar bir tür zincirleme açıklayıcı birleşik cümle örnekleridir.

• yana aydı:

“mundın barur men turup / ilig tapğın̄a bu özüm yüz urup / ğariblık yirinde kerek bolğa neñ / bu elgim tarusa sarığ kılğa eñ / içi keđ katığ bu ğariblık iş / ğariblıkta yañlur talu er başı / siziksiz kerek bolğa altun kümüş / özüm işleteyin tise men öküş / negü tir eşit emdi bilgi teniz / sözün yañzatur körse kızğu meñiz:

‘kim erse tapuğka kireyin tise / iki neñ kerek bil söz aydım kese / tiriglik kerek bir tuçı ıgsizin / tapınsa kıyıksız yarutsa yüzün / tağı bir saw altun kerek ay tetig / anı işletip itse özke itig / anında basala yarar bu tapuğ / muni bilse bolmaz bu beklig kapuğ’” (478-486)

“Bir de düşündü:

‘Hükümdarın hizmetine girmek üzere buradan kalkıp gidiyorum. Gurbet elde insana mal gerekir, elim daralırsa bu benim yüzümü sarartır. Bu gurbet hâli insana çok ağır gelir, gurbette çok meziyetli insanlar bile ne yapacağını şaşırır. Kendime bir çevre edinebilmem için bana şüphesiz çok altın ve gümüş gerekecek. Bilgisi derya gibi derin olanın söylediklerini dinle şimdi, dikkat edersen hayatından memnun insan bunu sözüne yansıtır:

Hizmete girmek isteyen kişi için hiç şüphesiz şu iki şey gereklidir: Biri doğrulukla hizmet edip yüzünü ağartmak için hastaliksız geçen bir hayattır. Biri de yerinde kullanıp harcamak için elde bulunması gereken som altındır, ey zeki kişi. Hizmet ancak o zaman bir işe yarar, insan bunu bilirse bu kapı ona kilitli kalmaz.’”

• ilig buştı artuğ qararttı meñiz / ayur:

“ay iweklik kişike isiz / yañıldı bu tüşte meniñ bu özüm / negü teg açayın kişike sözüüm / negü tir eşitgil biliglig tilin:

‘iwe kılmuş işler ökünçi yılın / iwe kılmuş işler neçe yig bolur / iwe bışmış aşm yise ig bolur / iweklik turur barça yañluk başı / amulluğ turur barça eğğü işi’

iweklik bu erdi sini bilmedin / yañın tuttım özke tapundurmadın / kayu erse begler tapuğçı kılın / tapındurğu ötrü açınsa yolın / bışurğu tapuğda sınağu körü / ağırlasa ötrü kötürgü örü (629-636)

“Hükümdar çok hiddetlendi ve yüzünü karartarak dedi ki:

‘Hey, acele etmek insan için kötüdür. Bu sefer kabahat bende oldu, nasıl oldu da başkasına sırrımı hemen açiverdim? Bilgili insanın söylediklerini dinle:

Aceleyle yapılan işin pişmanlığı yıllarca sürer.
Aceleyle yapılan işler iyi olmaz, aceleyle pişirilen

yemeği yiyen hasta olur. Bütün yanlışlıkların başı aceceliktir, bütün iyi işler sakinlikle yapılanlardır.

Acecelilik seni tanımadan, hizmetini denemeden kendime yakın tutmamdı. Hangi kul olursa olsun önce ona hizmet gördürmeli, ondan sonra usulü dairesinde ihsanda bulunmalı. Kulu önce hizmette pişirmeli ve sınamalı, ondan sonra kendisini yükseltip ödüllendirmeli.”

2.3. Kutadgu Bilig'de Açıklayıcı-İç İçe Birleşik Cümleler

Orhun Yazıtları, Altun Yaruk, Dede Korkut Kitabı, Şecere-i Terakime, Nehcü'l-Feradis vb. birçok eserde karşımıza çıkan bu cümle yapısının KB'de de örneklerine rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte iç metnin tamamının açıklayıcı birleşik cümlelerin temel cümlesine, kısmen de iç içe birleşik cümlelerin temel cümlelerine bağlı olduğu görülmektedir.

- *muñađıp ayur bir kün oldrup özi / beğük iş bu beglik işi hem sözi / baş ağrığ köp ol körse işi öküş / öküş işni süzgen ukuşluğ küsüş / kılumaz özüm bu kamuğ il işin / maña er gerek tir bilir iş başın / gerek tir maña emdi ödrüm kişi / ukuşluğ bilgilig kişiler başı / bağırsak bütün çın kılınçı köni / tili köñli tüz bolsa bilse munı / kılı birse erdi meniñ işlerim / körü barsa erdi içim taşlarım (420-425)* “Bir gün tek başına otururken kederli kederli şöyle der: Bu beylik işi ve emir vermek meselesi büyük iştir. Bakarsan çok zahmetlidir ve binbir türlü işi vardır, bütün bu işleri gören akıllı insan azizdir. Memleketin her işini kendim yapamam, yanımda bu işleri yapabilecek biri gereklidir. Bana şimdi seçkin, akıllı, bilgili ve yetenekli bir kişi gerekli. Bana candan bağlı, güvenilir, doğru, dürüst yaradılışlı, içi dışı bir ve işten anlar biri olmalı. Memleketin iç ve dış işlerini takip hususunda bana yardımda bulunmalı.”

Sonuç

Türkçede bağımlı birleşik cümle konusu henüz yeterince araştırılmamış ve dil bilgisi çalışmalarında tam olarak netleşmemiştir. Çalışmalarda konunun farklı yönleri ortaya konulmuş, genellikle bütünsel bir bakış açısı sunulmamıştır. Bu durum metinlerin anlaşılmasını, başka dillere aktarılmasını ve üzerinde incelemeler yapılmasını zorlaştırmaktadır. Bundan dolayı KB üzerinde iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümleleri incelerken önce bu cümle yapıları üzerinde araştırma yapılmıştır. Buna göre bu cümle yapılarının Türk dili gramerinde keşfedilmesi diğer yapılarla göre daha geç olmuştur. -sA morfemiyle çekimli yüklemlelere sahip cümleler (Eski Uygur Türkçesinden itibaren) biçimce bitimli, anlamca bitimsiz yapılar olduğu için Türk dilinin asıl bağımlı yan cümleleri olarak değerlendirilmiştir. İç cümleler ve açıklama yan cümleleri ise ya diğer cümle yapılarıyla bir görülmüş, mesela sıralı cümle addedilmiş ya da görmezden gelinmiştir. Ancak Türk dilinin söz dizimi üzerine yapılan çalışmalar çoğaldıkça bu cümle yapılarının özellikleri aydınlatılmaya başlanmıştır.

Bu makalede, yapılan araştırmalar sonucunda iç içe birleşik cümle ile açıklayıcı birleşik cümlelerin temel ortak özelliğinin yan cümle yüklemelerinin bitimli olması ve temel cümleye doğrudan, durum ekleriyle, *diye, gibi, için* vb. çekim edatlarıyla veya *dA* gibi pekiştirme edatlarıyla bağlanmaları olduğu tespit edilmiştir. Bu cümlelerde yan cümleler temel cümleye *ki/kim* vb. ilgi zamirleriyle veya *eğerci, çünkü* gibi altasıralayıcı cümle başı edatlarıyla bağlanmaz. Bu iki cümle türünün temel farkları ise iç içe birleşik cümlede yan cümlelerin temel cümle yüklemelerinin yönetiminde bir öge olması veya temel cümle yönetimindeki bir ögenin parçası olması ve sola dallanması, açıklama yan cümlesinin ise

çoğunlukla sağa dallanması ve temel cümleye yüklemine yönetiminde olmadan, tonlama ile bağlanmasıdır.

KB'de iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümle yapılarının günümüzdeki birçok türü tespit edilmiştir. İç içe birleşik cümle yapılarından yan cümlelerin temel cümleye doğrudan, edat grubu içinde (*tip* ve *tiye* edatlarıyla), şart yan cümlesi içinde ve sıfat-fiil grubu içinde bağlanan tipleri tespit edilmiştir. İsim-fiil ve zarf-fiil grubu içinde iç cümleye rastlanmamıştır. Cümlelerin topyekûn adlaştırılması ve tamlama içinde öge olması da görülmemiştir. Açıklayıcı birleşik cümlelerden ise açıklama yan cümlesinin temel cümlelerin bütününe bağlanmasına ve yüklemine, öznesine, nesnesine, dolaylı tümlecini ve kelime gruplarının tümleyen öğelerini açıklanmasına rastlanmıştır.

KB'de iç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümle yapılarının en önemli işlevi, mesnevi formunda yazılan fakat bir tür tiyatral içeriğe sahip olan bu eserde söylemeye bağlı anlatımı oluşturmaya olanak sağlamasıdır. Metindeki başlıkların esere sonradan eklendiği düşünülmektedir. Eserde repliklerin ve alıntılarının söyleyenleri ile dış cümle yüklemelerinin mesnevi metni içinde verilmiş olması bu görüşü desteklemektedir. Mesnevi eserin başlığından, asıl metne dâhil olmayan müellif ve yazılış tarihi gibi öğelere kadar esere ait her bilgiyi aynı yapı içinde barındıran bir formdur. İç içe birleşik ve açıklayıcı birleşik cümle yapıları KB örneğinde Doğu edebiyatının kalıplaşmış biçimselliğine müdahale edilmeden alıntı cümle ve metinlerle yüklü, tiyatro benzeri bir eser meydana getirilmesini sağlamıştır.

Bu incelemede belli cümle yapılarının edebî eseri oluşturmada öne çıktığı ve söz dizimsel bir üslup özelliği meydana getirdiği görülmüştür.

Kısaltmalar

KB	Kutadgu Bilig
örn.	örneğin
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri

Kaynakça

- Akalın, Ş. H. (2004). Eski Anadolu Türkçesinde ki'si düşmüş birleşik cümleler. *Zeynep Korkmaz Armağanı* içinde (s. 51-60). Ankara: TDK Yayınları.
- Aktan, B. (2016). *Türkiye Türkçesinin söz dizimi*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Arat, R. R. (2018). *Yusuf Has Hacip: Kutadgu bilig*. İstanbul: Kocabalı Yayınları.
- Atabay, N., Özel, S. & Çam, A. (1981). *Türkiye Türkçesinin sözdizimi*. Ankara: TDK Yay.
- Aydemir, İ. A. (2020). *Çağdaş Türk dillerinde altasıralama stratejileri*. Ankara: Grafiker Yay.
- Aydemir, İ. A. (2022). Türkçede devamlılık gösteren ilgi cümleleri. *Türklük Bilimi Araştırmaları Şükrü Halûk Akalın Armağanı* içinde (s. 115-124). Ankara: Akçağ Yay.
- Aydın, H. (2025). Açıklama ilişkisiyle bağlanan cümleler üzerine bir inceleme. *XVII. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı [e-kitap]* içinde (s. 799-810). Bartın: Bartın Üniversitesi.
- Banguoğlu, T. (1974). *Türkçenin grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Baskakov, N. A. (2017). *Çağdaş Türkçede cümle*. O. S. Karaca (Çev.). Ankara: TDK Yayınları.
- Bilgegil, M. K. (1982). *Türkçe dilbilgisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Cemiloğlu, İ. (2001). *Dede Korkut Hikâyeleri üzerinde söz dizimi bakımından bir inceleme*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ceritoğlu, M. (2022). Tarihi Türk dilinin söz diziminde cümlemsi öbeği. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 19(3), 323-373.
- Clauson, G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- Coşar, A. M. (2020). Kutadgu Bilig'de kurucu yapı olarak metin-cümleler. İ. I. Altun & E. Beyaz (Haz.), *Uluslararası Kutadgu Bilig Kurultayı içinde* (s. 1604-1616). Ankara: TDK Yayınları.
- Daşdemir, M. (2009). Türkçede yapıca bağımsız cümlelerden oluşmuş yan cümleler. H. Develi (Ed.), *İstanbul Kültür Üniversitesi Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi: Türkçenin Söz Dizimi ve Türk Edebiyatında Üslup Arayışları II içinde* (s. 135-144). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Daşdemir, M. (2015). *Oklama yöntemiyle Türkçenin yapısal-işlevsel söz dizimi*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Delice, H. İ. (2003). *Türkçe sözdizimi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Deniz-Yılmaz, Ö. (2009). *Türkiye Türkçesinde eylemsi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Deny, J. (2012). *Türk dil bilgisi: Osmanlı Türkçesi*. A. U. Elöve (Çev.) (1941), A. Benzer (Günümüz Türkçesine uyarlayan) (2012). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Dizdaroğlu, H. (1972). *Tümcebilgisi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Doğan, E. (2013). Zarf tümleçleri '-Dir bildirme eki almış bir kelime veya kelime grubu olan' cümlelerin yapısı üzerine. M. Arslan (Ed.), *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildiri Kitabı I içinde* (s. 265-270). Saraybosna: International Burch Univ.
- Ediskun, H. (2017). *Yeni Türk dilbilgisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eraslan, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Erdal, M. (1998). *Old Turkic*. L. Johanson & É. Á. Csató (Ed.), *The Turkic Languages içinde* (s. 138-157). Londra: Routledge.
- Erdal, M. (2004). *A grammar of Old Turkic*. Leiden: Brill.
- Ergin, M. (2002). *Türk dil bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.
- Gabain, A. von. (1959). *Türkische Turfan Texte X: Das Avadâna des Dämons Âtavaka bearbeitet von Tadeusz Kowalski*. Berlin: Verlag der Akademie der Wissenschaften.
- Gencan, T. N. (1979). *Dilbilgisi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Göğüş, B. (1968). Türkçede cümlemsilerin kuruluşu ve temel cümlecige bağlanma şekilleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Cilt 16, 89-142.
- Güldemann, T. (2008). *Quotative indexes in African languages: A synchronic and diachronic survey*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hatipoğlu, V. (1972). *Türkçenin sözdizimi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Hengirmen, M. (1998). *Türkçe dilbilgisi*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Hunutlu, Ü. (2014). *Orhun Yazıtları ile İyi ve Kötü Prens Öyküsü'nde yan cümleler*. [Doktora Tezi]. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Hunutlu, Ü. (2025). *Eski Türkçenin söz dizimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Kaçalin, M. S. (tarihsiz). *Yûsuf Hâs Hâcib: Kutadğu Bilig: Metin [e-kitap]*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü 3137, Kültür Eserleri 420.
- Karaağaç, G. (2013). *Dil bilimi terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Karaağaç, G. (2021). *Türkçenin söz dizimi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karahan, L. (1999). *Türkçede söz dizimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karahan, L. (2000). Yapı bakımından cümle sınıflandırmaları üzerine. *Türk Dili*, 583, 16-23.
- Karahan, L. (2010). *Türkçede söz dizimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kononov, A. N. (2024). Türkçede birleşik cümle problemi. VIII. *Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler [e-kitap]* içinde (s. 175-179). Ankara: TDK Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1992). *Grammer terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Kükey, M. (1975). *Uygulamalı örneklerle Türkçenin sözdizimi*. Ankara: Kardeş Matbaası.
- Oytun-Altun, H. (2023). Orhun Yazıtlarında doğrudan aktarım yapıları. Ü. Ç. Şavk, J. Garibova, D. Ergöncü, G. Yükselen Peler, M. Durmuş, E. Bozok & S. Koca (Ed.), *Cumhuriyetin Yüzyüncü Yılında Süer Eker: Çağdaş Türkolojinin İzinde* içinde (s. 897-918). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özkan, A., Toker, M., & Aşçı, U. D. (2020). *Türkiye Türkçesi söz dizimi*. Konya: Palet Yay.
- Özkan, M. & Sevinçli, V. (2019). *Türkiye Türkçesi söz dizimi*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Özkan, N. (1996). *Gagavuz Türkçesi grameri: Giriş-ses bilgisi-şekil bilgisi-cümle-sözlük-metin örnekleri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özmen, M. (2004). Divanü Lügati't-Türk'te ve Kutadgu Bilig'de 'aymak' fiiliyle kurulan dolaysız anlatım cümleleri üzerine. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 14, 67-77.
- Özmen, M. (2013). *Türkçenin sözdizimi*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Polat, Ü. (2018). *Eski Uygur Türkçesinde cümle*. [Doktora Tezi]. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi grameri*. İstanbul: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Tekin, T. (2019). *Orhun Yazıtları: Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*. Ankara: BilgeSu Yay.
- Tietze, A. (1959). Die Eingliederung der wörtlichen Rede im Türkischen. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 55, 89-121.
- Tokatlı, S. (2012). Irak Türkmen Türkçesinde ki'si düşmüş birleşik cümleler. *Zeitschrift für die Welt der Türken (ZfWT)*, 4(1), 99-105.
- Turan, F. (2011). Kutadgu Bilig'de sunulan dünya görüşünün kaynakları. *Doğumunun 990. Yılında Yusuf Has Hacib ve Eseri Kutadgu Bilig Sempozyumu* içinde (s. 553-564). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Turan, F. (2018). Methodological variations in textbooks of Turkish grammar and syntax used in Turkish universities. *Acta Via Serica*, 3(1), 27-42.
- Yaman, E. (2000). *Türkiye Türkçesi ve Özbek Türkçesinin söz dizimi bakımından karşılaştırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 24-37
Geliş Tarihi-Received: 26.04.2026
Kabul Tarihi-Accepted: 30.06.2026
Araştırma Makalesi-Research Article
DOI: 10.5281/zenodo.20810359

Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi'nin Kasîde-i Bürde Şerhi: Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti'ş-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd*

Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi's Commentary on the Qasidat al-Burda: Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti'ş-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet

Gülşah Gaye FİDAN**
Emine SÖNMEZ ***

Öz

Ka'b b. Zühayr'in *Kasîde-i Bürde*'si İslam kültüründe oldukça rağbet görmüş bir na'ttır. Şiir bu yönüyle özellikle tercüme ve şerh geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Öncelikle Arap ve Fars edebiyatlarında görülen *Kasîde-i Bürde*'yi şerh etme geleneği sonrasında Türk edebiyatında da görülmeye başlamış ve bu çerçevede çeşitli eserler ortaya konmuştur. Bu çalışma, 18. yüzyıl Osmanlı âlimlerinden Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi'nin *Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti'ş-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd* adlı eserinin incelemesidir. Klasik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği bağlamında ele alınan bu eser, Ka'b b. Zühayr'in *Kasîde-i Bürde*'sine yazılmış Türkçe bir şerh derlemesidir. Çalışmada öncelikle eserin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki iki nüshası tanıtılmış; ardından muhteva ve şerh metodu ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. İsamüddin Efendi; Celâleddin es-Suyûtî, İbn Hişâm ve Kâzerûnî'nin şerhlerini lügat, nahiv ve anlam boyutlarını tamamlayacak şekilde bir araya getirerek açıklamalı bir derleme oluşturmuştur. Çalışma sonunda şârihin meydana getirdiği eserin oldukça ayrıntılı olduğu ve daha önce kaleme aldığı şerh metnini de içinde barındırarak kapsayıcı ve zenginleştirilmiş bir metin hüviyetine sahip olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı edebiyatı, Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi, *Kasîde-i Bürde*, şerh, tercüme, *Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti'ş-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd*.

Abstract

Ka'b b. Zuhayr's *Qasidat al-Burda* is a highly acclaimed na't that has enjoyed immense popularity within Islamic culture, holding a prominent place particularly in the tradition of translation and commentary. Following the established practices in Arabic and Persian literatures, the tradition of exegesis on *Qasidat al-Burda* eventually emerged within Turkish literature, yielding a diverse corpus of works. Among these is the treatise penned by Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi, a distinguished figure in the eighteenth-century Ottoman scholarly milieu. This study examines İsamüddin Efendi's work titled *Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti'ş-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd*. Evaluated through the lens of the translation and commentary tradition in Classical Turkish literature, the work constitutes a

* Bu makale, birinci yazar danışmanlığında hazırlanan "Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi'nin Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti'ş-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd'ı (Metin-İnceleme)" adlı tezden üretilmiştir.

** Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü e-posta: gozturk@gantep.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5437-7565.

*** Doktora Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, e-posta: eminebulunsonmez@gmail.com, ORCID: 0009-0001-4593-2114.

Turkish commentary compilation on Ka'b b. Zuhayr's *Qasidat al-Burda*. The paper first introduces the two manuscript copies of the work preserved in the Istanbul University Nadir Eserler Kütüphanesi, and subsequently offers a detailed analysis of its thematic content and hermeneutical method. By synthesizing the commentaries of Jalâl al-Dîn al-Suyûtî, Ibn Hishâm, and al-Kâzerûnî, Isâmuddîn Efendi constructed an annotated compilation that harmoniously complements the lexical, syntactic, and semantic dimensions of the text. Consequently, this study demonstrates that the commentator's work is remarkably detailed, achieving a comprehensive and enriched textual identity by incorporating his own earlier commentary.

Keywords: Ottoman literature, Üsküdârî Mustafa Isâmuddîn Efendi, *Qasidat al-Burda*, commentary, translation, Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti's-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd.

Giriş

Metinler, içinden çıktığı toplumun dinî, kültürel ve estetik değerlerinin bir yansımasıdır. Bu sebeple edebî olsun veya olmasın bir metnin ortaya çıkışı, sadece kelimelerin art arda sıralanmasından ibaret değildir. Her metnin arka planında karmaşık bir anlam dünyası gizlidir. Metinlerin bu karmaşık anlam dünyasını tam anlamıyla keşfedebilmesi için okuyucunun yalnızca dilsel yeterliliğe sahip olması yetmez. Bu yeterliliğe ek olarak ciddi bir kültürel birikime de sahip olması gerekir. Söz konusu yetkinliklere sahip olan okur, metnin hem zahiri hem de batını manasına doğru bir keşif yolculuğuna çıkar. Bu yolculukta okuyucunun karşısına, metni yeniden anlamlandıran temel pratiklerden tercüme ve şerh faaliyetleri çıkar. Bu iki temel pratik edebî geleneğin sürekliliğini sağlayan ana etmenlerdendir.

Tercüme sözcüğünün kökeni ile ilgili çeşitli kaynaklarda ihtilafı görüşler mevcuttur. Eski Türkçede "aktarmak", "evirmek" kelimeleriyle ifade edilen sözcüğün kökeninin Arapça r-c-m kökünden gelmiş olabileceği düşünülürken, bazı araştırmacılar bu görüşe karşı çıkmışlardır (Mahdum, 2001, s. 2). Üstelik sözcüğün aslının Arapça olup olmadığı da belirsizdir. Feridüddin Aydın, "tercüman" sözcüğünden hareketle, sözcüğün diğer dillerdeki (Almanca "dolmetscher", Fransızca "traducteur", İngilizce "translator", İbranice "targum", Asurca "reguma" gibi) fonetik çağrışımlarına dikkat çekerek tercümenin çok eski çağlardan beri toplumların sosyal hayatına girdiğini vurgulamıştır (Aydın, 2016, s. 18). Tarihte tercüme faaliyetlerinin ilk olarak ne zaman ve nerede ortaya çıktığı ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bununla birlikte tarih boyunca gerçekleşen bazı tercüme hareketlerinin kültürler arası etkileşimi kuvvetlendirdiği, böylece özgün düşüncenin geliştiği bilinmektedir. Muhittin Macit (2011) söz konusu hareketlerin, tarihin üç önemli döneminde gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Macit'e göre M.Ö. 600'lerden 400'lü yıllara kadar süren Sümerler, Fenikeliler ve Mısırlılar gibi medeniyetlerden Grekçeye yapılan çeviriler; M.S. 7-10. yüzyıllar arasında İslâm dünyasında Pehlevice, Süryanice ve Grekçeden yapılan çeviriler ve 12. yüzyılda Avrupalıların, Arapça kitapları Batı dillerine aktarması insanlık tarihinin düşünce ve bilim mirasını şekillendiren en temel kırılma noktalarını oluşturmaktadır (Macit, 2011, s. 499).

Türklerde tercüme faaliyetlerinin tarihi İslamiyet öncesine dayanmaktadır. Orta Asya Türk topluluklarının Budizm ve Maniheizm'in kutsal metinlerini kendi dillerine aktarmaları ilk tercüme hareketleri olarak kabul edilmektedir. İslamiyet'in Türkler arasında yayılması ile birlikte tercüme faaliyetleri Arapça ekseninde devam etmiş ve özellikle Kur'an-ı Kerim'i anlamak için yoğun tercüme faaliyetleri yürütülmüştür. 13. yüzyıldan itibaren Kur'an-ı Kerim haricinde çeşitli konularda çeviriler yapılmaya başlanmıştır. Bu konuları tıp, coğrafya, tarih, edebiyat, tasavvuf, zooloji, astronomi, rüya tabirleri, hukuk ve tefsir olarak sıralamak mümkündür (Shefer-Mossensohn, 2019, s. 131). Anadolu Selçuklu Devleti döneminde Farsçanın sarayda önemli bir konuma gelmesi tercüme faaliyetlerinin eksenini Farsçaya çevirmiştir. Selçuklu ve sonrasındaki Osmanlı

Devleti dönemlerinde İran ve Arap edebiyatından yapılan çeviriler İslami dönem Türk edebiyatının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Benzer şekilde 19. yüzyıldan itibaren modern Türk edebiyatının şekillenmesi de Fransızcadan yapılan çevirilerle olmuştur. Nurgül Sucu (2006), Türk edebiyatında yapılan tercümelemler, bugün bilinen anlamını aşan bir anlam taşıdığını belirterek bu dönemde yapılan tercümelemlerin yapılaş şeklini şu şekilde sınıflandırmıştır: Aslına bozmamak için kelime kelime yapılan çeviriler, kelime kelime olmamakla birlikte aslına uygun olarak yapılan çeviriler, eserin konusu aktararak yapılan çeviriler, genişletilerek yapılan çeviriler (Sucu, 2006, s. 130).

Arapça ş-r-h kökünden türemiş olan şerh ise Türkçede "açma", "yarma", "ayırma" gibi anlamlara gelirken, edebî bir terim olarak "bir metnin ibaresini kelime kelime izah ederek müşkülâtını açma, bir kitabı izah edebilmek için yazılan kitap" anlamlarında kullanılmaktadır (Şemsettin Sami, 2015, s. 1138). Ali Nihad Tarlan, metin şerhinin *edebî bir tenkid olmadığını, metni anlamaya çalışmak ve anladığını anlatmak* (Tarlan, 1937, s. 9-10); dolayısıyla bir metni izah etmek, açıklamak olduğunu belirtmiştir. Metin Akkuş (1992), Tunca Kortantamer (1994), Mine Mengi (2000), Yekta Saraç (2006), Muhammet Nur Doğan (2002), Ömür Ceylan (2010) ve İsmail Kara (2021) gibi araştırmacılar da Tarlan'ın şerh için yaptığı tanımı benimseyerek sözcüğün sözlük anlamından daha derin, çok katmanlı bir anlam kazandığını ifade etmişlerdir.

Batı'da şerh faaliyetleri Platon (ö. 347 M.Ö.) ve Aristoteles (ö. 322 M.Ö.) gibi klasik filozofların eserlerinin yorumlanmasıyla başlamıştır (Kara, 2021, s.15). İslam dünyasında Kur'ân-ı Kerim'in nüzulüyle birlikte başta Hz. Peygamber tarafından yapılmak üzere ilk ayet tefsirleri şerhin temeli olarak kabul edilmektedir (Kaya, 2020, s. 201). Daha sonraları başta hadis olmak üzere fıkıh, kelâm, mantık, tasavvuf gibi İslami ilimler ile aruz, felsefe, belagat, tıp gibi ilimlerde yazılan eserlere şerhler yazılmıştır. Türklerde ilk şerh faaliyetleri ise tercüme faaliyetlerine paralel olarak 13. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamıştır. Mehmed b. Âşık Selmân el-Lâzkî'nin (XIV. yüzyıl), 1397'de Şâtıbî'nin (ö. 1194) bir kasidesini şerh ettiği *Keşfü'l-Me'ânî* adlı eseri, edebiyat tarihimizde tespit edilen en eski şerh örneği olarak değerlendirilmektedir (Yazar, 2011, s. 41). Konu ile ilgili ayrıntılı bir çalışma ortaya koyan Sadık Yazar (2011), Türk edebiyatında şerh geleneğinin mesnevîlerden dîvânlarla, tercî-i bend ve terkîb-i bendlerden kasîdelere, gazellerden tasavvufi şiirlere, ayet ve hadislerden esmâü'l-hüsnâya, tasavvuftan ahlak ve siyâsete, siyerden biyografiye manzum ve mensur yazılmış eserleri konu edindiğini söyleyerek, şerh faaliyetlerinin Türk edebiyatında oldukça geniş bir yelpazede ele alındığını ortaya koymuştur.

Gerek tercüme gerek şerh faaliyeti olsun bir eseri farklı bir dile aktarmak ya da onu açıklamak, eserin farklı toplumlarda tanınmasını, anlaşılmasını ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda Arap edebiyatının en önemli şairlerinden biri olan Ka'b b. Zühre'nin (ö. 645?) *Kasîde-i Bürde* ya da *Banet Su'âd* adıyla meşhur olan na't türünde eseri, üzerine çok sayıda tercüme ve şerh yapılmasından ötürü oldukça önemli bir eserdir.¹ Bu çalışmada klasik tercüme ve şerh geleneği bağlamında Üsküdüârî Mustafa İâmüddin'in (ö. 1789) *Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti's-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd* adlı eseri incelenecektir. Çalışmada doküman analiz yöntemi kullanılarak eserin

¹ Edebiyat tarihinde *Kasîde-i Bürde* adıyla meşhur olmuş iki na't bulunmaktadır. Bunlardan ilki bu çalışmanın da konusu olan Ka'b b. Zühre'nin na'tıdır. İkincisi ise Mısırlı şair Muhammed b. Sa'îd Bûsîrî'nin (ö. 1297?) asıl adı *el-Kevâkibü'd-Dürriyye fî Medhi Hayri'l-Berriyye* adlı na'tıdır. İslam kültür dairesinde oldukça etkili olan bu şiir, şairin en önemli eseri olmuş ve asırlar boyunca farklı coğrafyalarda geniş bir ilgi görmüştür. Eser üzerine Türkçe ve Farsça başta olmak üzere pek çok dilde tercüme, şerh ve tahmis kaleme alınmış; metin zamanla İslam dünyasının ortak edebî hafızasında kalıcı bir yer edinmiştir. İmâm Bûsîrî ve *Kasîde-i Bürde*'si hakkında ayrıntılı bilgi için bk.: (Sezer, 1980; Kaya, 2001). *Kasîde-i Bürde* hakkında Türk edebiyatında kaleme alınmış tercüme ve şerh eserleri için ayrıca bk.: (Şahin, 1997; Ayçiçeği, 2024; Sönmez, 2024).

yazma eser kütüphanelerinde tespit edilen nüshaları tanıtılıp, eserin muhtevası ve şârihin şerh metodu hakkında ayrıntılı bilgi verilecektir.

2. Ka'b b. Zühayr'ın Kasîde-i Bürde'si ve Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Şerhleri

Hz. Peygamber'e duyulan derin saygı ve sevgi İslam toplumunun her alanında hissedilmektedir. Bu yoğun duygunun sanat ve edebiyat sahasındaki en belirgin yansıması ise na't türü etrafında şekillenen zengin edebi gelenektir. Hz. Peygamber henüz hayatta iken bizzat onun huzurunda okunan ve şahsını öven şiirlerle temelleri atılan bu gelenek, Asr-ı Saadet döneminden itibaren şekillenmeye başlamıştır. Hassân b. Sâbit (ö. 680?) ve Ka'b b. Zühayr gibi ilk dönem şairlerinin kaleme aldığı metinler, na't türünün öncü örnekleri olarak kabul edilmektedir. Başlangıçta Arap edebiyatında doğup gelişen bu şiir tarzı, İslamiyet'in farklı coğrafyalara yayılmasıyla birlikte Fars ve Türk edebiyatlarına da intikal etmiştir. Zaman içinde hem biçimsel özellikler hem de içerik bağlamında derinleşen na't yazıcılığı, klasik edebiyatımızın ayrılmaz bir parçası hâline gelerek yüzyıllar boyunca varlığını kesintisiz bir biçimde sürdürmüştür.²

İslam toplumlarında na't denilince akla gelen ilk isimlerden biri hiç şüphesiz Ka'b b. Zühayr'dir. Mu'allaka şairlerinden Zühayr b. Ebî Sülmâ'nın (ö. 609?) oğlu olan Ka'b, Hz. Peygamber'in huzurunda söylediği kasidesi ile hem kendi hayatını kurtarmış hem de bu türün en köklü örneklerinden birini edebiyat tarihine kazandırmıştır. Hz. Peygamber'in şairin samimiyetinden ve şiirinin gücünden etkilenerek kendi hırkasını hediye etmesiyle *Kasîde-i Bürde* (Hırka Kasidesi) olarak ünlenecek şiirin hikâyesi şu şekildedir:

"Câhiliye döneminin tanınmış şairlerinden Zühayr b. Ebû Sülmâ'nın ölmeden önce oğulları Kâ'b ile Büceyr'e, gördüğü bir rüya üzerine gelmesinin yakın olduğunu anladığı Hz. Peygamber'e tâbi olmalarını tavsiye ettiği, iki kardeşin Medine'ye doğru yola çıktığı, Kâ'b'ın Medine yakınında kaldığı, Büceyr'in Medine'ye giderek Resûl-i Ekrem ile görüşüp Müslüman olduğu, bunu öğrenen Kâ'b'ın, kardeşini ve Resûlullah'ı hicveden bir şiir nazmetmesi üzerine Hz. Peygamber'in Kâ'b'ın kanunun helâl olduğunu söylediği rivayet edilir. Büceyr kardeşine mektup göndererek bazı şairler hakkında ölüm kararı verildiğini, ancak Resûl-i Ekrem'in pişman olup huzura gelenleri affettiğini bildirir ve Hz. Peygamber'e gelip af dilemesini tavsiye eder. Medine'ye gidip sabah namazında Mescid-i Nebvî'ye giren Kâ'b, Resûlullah'ın huzuruna yüzü örtülü olarak çıkar ve kendisine Kâ'b'ın tövbe edip İslâm'ı kabul etmek amacıyla geldiğini, af talebinin kabul edilip edilmeyeceğini sorar. Resûl-i Ekrem talebinin kabul edileceğini belirtince yüzündeki örtüyü açar ve kendisinin Kâ'b olduğunu söyler. Kâ'b ünlü kasidesini bu sırada okumuş, kasideyi çok beğenen Hz. Peygamber, "Bürde" adı verilen ve günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilen hırkasını onun omuzlarına koymuş, bundan dolayı kasideye "Kasîdetü'l-bürde" veya başlangıç ifadesine göre "Bânet Suâd" adı verilmiştir." (Demirayak, 2001, s. 566).

Klasik Arap şiirinin kaside tarzı ile *müstef'ilün fâ'ilün müstef'ilün fâ'ilün* vezniyle yazılmış olan şiir, bazı rivayetlerde beyit sayısı 55-60 arasında değişse de genel olarak 53 beyitten oluşmaktadır. Kasidenin nesib bölümü olan 1-14. beyitlerde şair Su'ad'ın ayrılığından, onun vasıflarından bahsetmektedir. Tasvir bölümü olan 15-35. beyitlerde klasik Arap kasidesinin bir özelliği olarak aşığın memduha ulaşmak için bindiği deve tasvir edilmektedir. Medih bölümü olan 43-53. beyitlerde ise özür beyanı ve Hz. Peygamber ile muhacirlere övgüler yapılmaktadır (Demirayak, 2001, s. 566-567).

² Na't türü hakkında ayrıntılı bilgi için bk.: (Yeniterzi, 1993; Ak, 2019).

Ka'b b. Züheyr'in *Kasîde-i Bürde'si*, Hz. Peygamber'in takdirine mazhar olması hasebiyle İslam edebiyatında derin bir hürmet görmüştür. Kasidenin okunmasının ardından Hz. Peygamber'in kendi hırkasını çıkararak Ka'b'a hediye etmesi, bu esere sadece edebi değil, aynı zamanda tarihî ve manevi bir kıymet de kazandırmıştır. Ka'b'ın bu şiirde sergilediği yüksek şairlik kudreti ve estetik seviye, eseri klasik Arap şiirinin en yetkin örneklerinden biri hâline getirmiştir. Böylece kaside, kendinden sonra *kaleme alınan eserlere konu edilerek dinî-edebî kültürün önemli bir parçası, hatta temel referans kaynaklarından biri olmuştur* (Güler, 2023, s.10).

Kasîde-i Bürde'nin kazanmış olduğu bu şöhret sadece kendisinden sonra yazılmış olan na'nlara ilham olma özelliği ile kalmamış, bu önemli eserin anlaşılması ve nesilden nesile doğru bir şekilde aktarılması için tercüme ve şerh faaliyetleri de yürütülmüştür. Bu bağlamda Arap, Fars, Türk edebiyatları yanında çeşitli kültürlerin edebiyatlarında da Hz. Peygamber'in beğenisine mazhar olmuş bu önemli eser tercüme ve şerh literatüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Arap edebiyatında İbn Hişâm en-Nahvî (ö. 1360), Ebû Bekr İbnü'l-Enbârî (ö.940), Ebû Zekeriyâ Hatîb et-Tebrîzi (ö. 1109), Celâleddin es-Süyûtî (ö 1505), İbn Hacer el-Heytemî (ö. 1567), Ali el-Kârî (1605) gibi önemli müellifler *Kasîde-i Bürde'*ye şerh yazmışlardır.³ Fars edebiyatında Muhammed Nezîr Mıstafa Âbâdî'nin *Sürûru'l-İbâd'ı*, Sultan Hasan Hân'ın *Sülvetü'd-Du'âd'ı*, Muhammed Necef Alî Hân'ın *Kâfilü'l-İs'âd'ı* önemli şerhlere sahiptir (Güler, 2023, s. 11).

Türk edebiyatında ise Arap ve Fars edebiyatlarına göre daha geç bir dönemde *Kasîde-i Bürde* şerhlerinin başladığı görülmektedir. İlk örneklerine 16. yüzyıldan itibaren rastlanan Türkçe *Kasîde-i Bürde* şerhlerinin kronolojik sıralaması şu şekildedir: Üsküdârî Ahmed Efendi (ö. 1667), Abdurrahman Abdî Paşa (ö. 1692), Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi (ö. 1789), Seyyid Mehmed Fâiz Efendi (ö. 1794), Mollacıkzâde Mehmed Râif Efendi (ö. 1824-25), Ermiyeli Eyüp Sabri Paşa (ö. 1890), Arapzâde Mehmed Emin Efendi (ö. 1888), Antakyalı Necib Bey (ö. 1902'den sonra), Burhâneddin Hüseyin Bey (ö. 1901'den sonra), Arvâsîzâde Seyyid Taha Efendi (ö. 1928). Bunlarla birlikte Arvâsîzâde Seyyid Taha Efendi ile Kayserili Çivicizâde Gâlib Bey'e (ö. 1906) ait şerh mahiyetinde manzum tercümeleri ile kütüphanelerde müellifi belli olmayan bazı şerhler de bulunmaktadır (Güler, 2023, s. 11). Ayrıca gerek Anadolu sahası içinde gerek çevre coğrafyalarda Osmanlı müelliflerinin, *Kasîde-i Bürde'*yi Arapça ve Farsça şerh ettikleri eserler ortaya koydukları da bilinmektedir (Güler, 2021, s. 11).

3. Üsküdârî Mustafa İsamüddin ve Eserleri

Ka'b b. Züheyr'in *Kasîde-i Bürde'sine* şerh yazan müelliflerden biri de 18. yüzyılın önemli âlimlerinden ve aynı zamanda güçlü bir mutasavvıf olan Üsküdârî Mustafa İsamüddin Efendi'dir. Kaynaklarda asıl adının Mustafa, künyesinin Ebü'l-İsme, lakabının ise İsamüddin olduğu geçmektedir (Günel, 2019, s. 632). Mustafa İsamüddin Efendi'nin Ömer Said Güler'in (2023), çeşitli kaynaklardan aktardığı bilgilerden hareketle babasının adının Abdullah, dedesinin adının Selim olduğu; soy silsilesinin meşreben ve neseben Hz. Peygamber'e ulaştığı; Vak'anüvis Hâkim Efendi'nin (ö. 1770) yeğeni olduğu; Süleymaniye müderrislerinden Ebü'l-Hüdâ Mehmed İsmet ve Ebü'l-Bekâ-yı Ma'sûm adlarında iki çocuğu olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca şârihin *Şerhu Kasîdeti Bânet Su'ûd* adlı eserinden Ebü's-Safâ Mehmed Kâmil adında başka bir oğlunun daha olduğu; müderrisliğin yanı

³ Arap şârihler arasında İbn Hişâm en-Nahvî, kendisinden sonra kaleme alınan *Kasîde-i Bürde* tercüme ve şerhleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Müellifin eseri, yalnızca Arapça şerh geleneğini değil, diğer dillerde üretilen şerh metinlerinin de muhteva ve yöntem bakımından şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Söz konusu şerh, beyitlere dair sunduğu kapsamlı açıklamaların yanı sıra uygulamalı bir nahiv kitabı niteliği taşıyan zengin bir dil bilimsel birikime sahiptir. Bu niteliklerinden ötürü İbn Hişâm'ın eseri, sonraki dönemlerde en çok başvurulan ve istifade edilen temel kaynaklardan biri olmuştur (Önder, 2021, s. 126).

sıra Edirne ve Üsküdar'da kadılık görevinde bulunduğu; ayrıca Nakşibendî tarikatının Kâsâniyye koluna mensup olduğu anlaşılmaktadır. Üsküdârî Mustafa İsmüddin Efendi, son görevi olan Edirne kadılığından kısa bir süre sonra 1789 yılında Üsküdar'da vefat etmiştir (Güler, 2023, s. 15-20).

Üsküdârî Mustafa İsmüddin Efendi'nin büyük çoğunluğu şerh ve tercüme eserlerden oluşan geniş bir külliyyatı bulunmaktadır. İsmüddin Efendi'nin, kaynaklarda şimdiye kadar tespit edilebilmiş Türkçe ve Arapça yazmış olduğu eserler şunlardır:

- Türkçe Eserleri: *Gülşen-i Şâhidî alâ Tuhfeti's-Şâhidî, Şerh-i Atûz-ı Endelüsî (Tercümesi), Şerhu Miftâhi'l-Verîd, Tercemetü Risâleti'l-Medhiyye, Şerhu Kasîdeti'l-Münferice, Şerhu Kasîdeti Bânet Su'âd, Tercemetü Risâleti'l-Hakkıyye li-'Abdillâh el-Kaşgarî, Şerhu Kasîdeti't-Tâ'iyye li-'Abdikâdir el-Geylânî, Terceme-i Şerh-i Nevâbiğu'l-Kelîm li Bâyezid ve li'l-Hublî, Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti's-Şerhayn ve Kühnü'l-Murâd fî Beyâni Bânet Su'âd, Şerhu Kasîdeti'l-Ensâriyye, el-Lüm'atü'l-Bedriyye 'ale'l-Kasîdeti'l-Mudariyye, Terceme-i Mefâtihu'd-Dürriyye, Mîzânü'l-'Acm, Müretteb Müfredât-ı Sipâhî, Tarikat-ı Nakşibendiyye, Şerh-i Beyt-i Hüsvrev-i Dihlevî.*
- Arapça Eserleri: *Şerhu Kasîdeti'd-Dimyâtiyye, Tansîsü'l-Muntazar fî Şerhi Ebyâti't-Telhîs ve'l-Muhtasar, Zâdü'l-'İbâd fî Şerhi Zuhru'l-Me'âd, Şerhu't-Tasrîf, Şerhu Hattî'l-... mine'n-Nikâye, Şerhu Kasîdeti't-Tantarâniyye, eş-Şa'sa'atü'l-Kameriyye fî Şerhi'l-Kasîdeti'l-Mudariyye, Hâşiye 'alâ Hâşiyeti's-Seyyid 'alâ Şerhi'l-Kutb 'ale's-Şemsiyye, et-Ta'lîka 'alâ Târîhi 'Afîf Efendi, Şerhu Kasîdeti'l-Ensâriyye (Yazar, 2017, s. 101-108; Günel, 2019, s. 633; Güler, 2023, s. 21-22).*

Yukarıda zikredilen eserler gösteriyor ki Üsküdârî İsmüddin Efendi, özellikle İslami temel metinleri Türkçeye kazandırarak, bu eserlerin Anadolu coğrafyasında daha geniş kitlelerce anlaşılmasını sağlamaya önemli katkılar sunmuştur.

3.1. Aksa'l-Müfâd fî Tercümeti's-Şerhayn ve Kühnü'l-Murâd fî Beyâni Ba'net Suâd

Üsküdârî Mustafa İsmüddin Efendi'nin çok sayıda kaleme aldığı tercüme ve şerh eserlerinden biri Ka'b b. Züheyr'in *Bânet Su'âd* olarak da bilinen *Kasîde-i Bürde* adlı na'tıdır. İsmüddin Efendi'nin eserleri göz önünde bulundurulduğunda mezkur kaside üzerine iki farklı şerh çalışması olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki *Şerhu Kasîdeti Bânet Su'âd* adlı eserdir. Eser hakkında çalışma yapan Ömer Said Güler (2023), eserin nüshalarından hareketle biri 1754, diğeri 1785 yılı olmak üzere iki farklı telif tarihi olduğunu belirtmiştir. Güler, aradaki bu 30 yılı aşkın zaman farkını şârihin ilk şerhinin yeniden tertibi olarak değerlendirmiştir. Nitekim her iki şerhin de mukaddimesinde ciddi benzerlikler ve uzunluk olarak birbirine yakınlar bulunmaktadır. Bununla birlikte 1785 tarihli şerh, çok daha standart ve istikrarlı bir eserdir (Güler, 2023, s. 25-27).

İsmüddin Efendi'nin *Kasîde-i Bürde* hakkında kaleme aldığı ikinci eseri ise bu çalışmaya da konu olan *Aksa'l-Müfâd fî Tercümeti's-Şerhayn ve Kühnü'l-Murâd fî Beyâni Ba'net Suâd* adlı eseridir. Şair hakkında daha önce yapılmış çalışmalar incelendiğinde, yukarıda bahsi geçen *Şerhu Kasîdeti Bânet Su'âd* adlı eser ile bu eserin birbirine karıştırıldığı anlaşılmaktadır (bk.: Yazar, 2011, s. 546-547; Demir, 2016, s. 28-29. Yazar, 2017, s. 101-102; Kayalık, 2025, s. 691). Bu karışıklığın sebebi muhtemelen eserin kütüphane kayıtlarından kaynaklanmaktadır. Nitekim *Aksa'l-Müfâd*'ın tespit edebildiğimiz iki nüshasının yer aldığı İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesinde Üsküdârî Mustafa İsmüddin Efendi adına kayıtlı beş adet *Aksa'l-Müfâd fî Tercümeti's-Şerhayn ve Kühnü'l-Murâd fî Beyân* başlıklı eser yer almaktadır. Bunlardan "nekty01708" ve "nekty03385" katalog numarasıyla kayıtlı nüshalar *Aksa'l-Müfâd* adlı eser iken; "nekty03823" ve "nekty03065" katalog numarasıyla kayıtlı olan eserler, daha önce bahsi

geçen Şerhu Kasîdeti Bânet Su'âd adlı eserin nüshalarıdır. Katalogda “nekty03283” numarada kayıtlı olan yazma ise çoğunluğu Arapça metinlerden oluşan bir eserdir.

Üsküdârî Mustafa İsâmüddin Efendi'nin *Aksa'l-Müfâd fî Tercümeti's-Şerhayn ve Kühnü'l-Murâd fî Beyâni Ba'net Su'âd* adlı eserinin şimdiye kadar tespit edilmiş iki nüshası bulunmaktadır. Söz konusu iki nüsha da yukarıda bahsedildiği gibi İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde yer almaktadır. Kütüphanede “nekty03385” katalog numarası ile kayıtlı yazma 130 yapraktan müteşekkildir. Eserin 1b-118a yaprakları arası *Aksa'l-Müfâd*, 118b-129a yaprakları arasında yine İsâmüddin Efendi tarafından Ka'b b. Zühayr'in “يَزَلْ فَلَا الْحَيَاةَ كَرُمُ سَرَّهُ مَنْ الْأَنْصَارِ صَالِحِي مِنْ مَقْتَبِ فِي” matlalı 33 beyitlik şiirinin Arapça şerhi bulunmaktadır. Siyah mürekkep kullanılarak nesih yazı türü ile yazılmış olan nüshada başlıklar ve kaynak metin kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Metin içinde geçen önemli ibareler, ayet ve hadisler, Arapça cümleler kırmızı mürekkeple üstü çizilerek vurgulanmıştır. 1b'de altın yaldızlı, cetveli müzeyyen bir serlevha bulunmaktadır. Ebruli mukavva bir cilde sahip nüsha, baştan sona cetvellidir ancak 1b ve 2a'da cetvel altın yaldızlı, diğer varaklarda kırmızı mürekkeptir. Nüshanın derkenarları genel olarak boştur. Ancak bazı sayfalarda cetvele sığmayan kelimeler derkenarda yazılmıştır. Nüshada herhangi bir rakabe kaydı bulunmamaktadır. Osmanlı yazma eserlerinde genel olarak kullanılan nohudi/krem renkli aharlı bir kâğıt kullanılan mihrabiyeli bir serlevha bulunmaktadır.

İkinci nüsha ise İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi 01708 numarada kayıtlıdır. 1a'da “Bânet Su'âd Şerh-i İsâm Efendi” ibaresi yer almaktadır. 126 varaktan oluşan nüsha, müklepli, ebruli bir cilde sahiptir. Cetvelsiz ve serlevhasız siyah mürekkeple yazılmış nüshada başlıklar ve kaynak metin kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Diğer nüshada olduğu gibi önemli ibareler, ayet ve hadisler, Arapça cümleler kırmızı mürekkeple üstü çizilerek vurgulanmıştır. Yer yer haşiyelerin de bulunduğu nüshada ayrıca rakabe kaydı bulunmaktadır. Nüshanın temmet kaydında 1194 yılının Zilhicce/ 1780 Kasım ayında istinsah edildiği yazmaktadır.

Üsküdârî İsâmüddin Efendi, hatime bölümünde eserin yazılış tarihi ile ilgili ayrıntılı bilgiler vermiştir. Buna göre eser, 1187 senesinin Şevval ayının dokuzuncu perşembe günü (Aralık 1773) tamamlanmıştır. Eserin yazılış süresi toplamda kırk yedi gün sürmüştür. İsâmüddin Efendi, 1187 yılının Şevval ayının ilk pazartesi gününden aynı ayın başka bir pazartesi gününe kadar eserin otuz beş beytine kadar yazdığını; Ramazan ayı boyunca ara verdiğini ve sonrasında kaldığı beyitten devam ettiğini belirtmiştir. Müellifin hayat hikâyesinden yola çıkarak mezkûr tarihte Üsküdar'da olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla eserin yazılış yılı 1773, yeri ise Üsküdar olarak belirlenmiştir.

Müellif, eseri yazma amacını mukaddime ve hatime bölümlerinde ayrı ayrı zikretmiştir. Mukaddime kısmında taliplerin bu eserden faydalanması için kaleme aldığını belirten İsâmüddin Efendi, hatime bölümünde ise daha önce yazmış olduğu 1754 tarihli *Şerhu Kasîdeti Bânet Su'âd* adlı eseri zikrederek; bunun kısa bir şerh olduğunu ve *Kasîde-i Bürde*'yi açıklamada yeterli ve doyurucu olmadığını; bu sebeple daha ayrıntılı bilgi vermek için *Aksa'l-Müfâd*'ı kaleme aldığını belirtmiştir.

Aksa'l-Müfâd fî Tercümeti's-Şerhayn ve Kühnü'l-Murâd fî Beyâni Ba'net Su'âd isminden de anlaşılacağı üzere *Kasîde-i Bürde*'ye yazılmış olan şerhlerin bir tercümesidir. Söz konusu şerhler, şârihin mukaddimedede verdiği bilgiye göre Celâleddin Abdurrahman b. Ebu Bekir es-Suyûtî (ö. 1505), İbn Hişâm ve Ebu Bekr el-Kâzerûnî'ye (ö. 1035) aittir. İsâmüddin Efendi, *Kasîde-i Bürde* hakkında Osmanlı âlimlerinin çok sayıda şerh yazıldığını, bu şerhlerin yalnızca kasidenin kelimelerini ve dil bilgisi kurallarını açıklamakla sınırlı kaldığını, kasidenin sahip olduğu derin manalara temas etmediklerini belirttikten sonra; bahsi geçen üç şerhin, Suyûtî'nin *Kühnü'l-Murâd fî Beyân-i Bânet Su'âd* adlı şerhi başta olmak üzere, bu durumdan müstesna olduklarını; böylece dil bilgisi,

mana ve edebî incelik yönünden açıklamalarını beğendiği üç şerhi Türkçeye tercüme ettiğini belirtmiştir (2b)⁴. Bu ifadelerden anlaşılıyor ki şârih bu eserini beğendiği şerh metinlerinin bir derlemesi olarak inşa etmiştir. Ancak Osmanlı kültür dairesinde tercüme ve şerh kavramlarının, özellikle tercümenin, günümüz anlamından farklı bağlamlarda kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda eser bir tercüme olarak incelendiğinde şârihin/mütercimnin söz konusu eserleri birebir tercüme etmediği, şârihlerin açıklamalarını yorumlayarak derlediği anlaşılmaktadır. Nitekim eserin muhtelif bölümlerinde açıklanan hususla ilgili İsmüddin Efendi'nin, "Kâzerûnî der ki...", "İbn Hişâm'a göre..." gibi ifadeler kullandığı görülmektedir. Söz gelimi kasidenin üçüncü beytinin şerhinde, Su'âd'ın dişlerinin anlatıldığı bölümde şârih önce kendi yorumunu yapmış, sonrasında konu ile ilgili Kâzerûnî'nin yorumunu aktarmıştır:

"Ol Su'âd tebessüm itdiği zamânda âbdâr ve berîk ve ziyâde beyâz ve raķîk dişlerini keşf iderdi. Ol dişler kemâl-i lefâfetinden güyâ merra'-ı ülâda ve merra'-ı şâniyyede şâribdür. Ya'nî tekrâr-be-tekrâr şârib ile şuarılmışdur. **Kâzerûnî** de beriküne dahı ma'nâ virmiş ki Su'âd tîbü'n-nekhe olan şağrını misvâklar ve tebessüm itdiği zamândan râ'îha-i hâmr gibi bir nekhet iķbâl ider (21a)."

Kasidenin yedinci beytinin şerhinde, beyitte geçen "sitâ" kelimesinin açıklamasında İbn Hişâm'ın açıklamaları "İbn Hişâm didi ki..." ifadesi ile aktarılmıştır:

"*Sîta* kesr-i sîn-i mühmele ve sükûn-ı yâ-yı tahtiye ve tî-yı mühmele ile şîga-ı mechûldür, hûliṭa ma'nâsına. *Sâte'l-mâ'* ve *ğayruhu* dinilür. Şuyı ğayrısına karşıdırup ikisi şey'-i vâhid olıncaya dek ikisini ḍarb itse ve kendi-yle ḍarb olınan âlete de savṭ dinildi. Zîrâ lahmı deme karşıdırur. **İbn Hişâm** didi ki mühmele bedeli şîn-i mu'ceme ile şîta kırâ'at itmek de cā'izdür. Zîrâ şâte ma'nâsına min demihâ'da olan min fî ma'nâsınadır (37a-37b)."

Bu veriler gösteriyor ki müellifin, mukaddime kısmında belirttiği üzere eserine mezkûr şerhlerin bir tercümesi vasfı verdiği hâlde, tercüme yöntemi bire bir tercümeden ziyade açıklamalı bir derleme şeklindedir. Ömer Said Güler, İsmüddin Efendi'nin bu üç şârihin eserlerini tercüme etmesinin tesadüf olmadığını, nitekim *Kasîde-i Bürde*'nin Arapça şerhleri içinde İbn Hişâm şerhinin *şurûhu'n-nahviyye*, Süyûtî şerhinin ise *şurûhu'l-edebiyye* grubu dâhilinde tasnif edildiğini, müellifin tercüme ve alıntılarında hareketle de Kâzerûnî şerhinin *şurûhu'l-lugaviyye* grubunda değerlendirilebileceğini belirtmiştir (Güler, 2021, s. 139-140). Bu bağlamda müellifin şerh inşasında İbn Hişâm'dan dil bilgisi, Süyûtî'den mana, Kâzerûnî'den ise lügat yönünden faydalandığı söylenebilir.

3.1. Eserin Muhtevası ve Şerh Metodu

Üsküdâri Mustafa İsmüddin Efendi, esere Arapça bir mukaddime ile başlamıştır. Mukaddimedede hamdele ve salvelenin ardından Hz. Peygamber'in vasıflarını zikrettikten sonra Ka'b b. Zühayr ve *Kasîde-i Bürde* hakkında kısa bir bilgi vermiştir. Ardından kaleme aldığı eserin yukarıda değinilen içeriği ve yazma sebepleri hakkında bilgi veren müellif "Temhid" başlığı ile mukaddimeye Türkçe devam etmiştir. Burada dört bölümden bahsetmektedir. Şârih, ilk bölümde Ka'b b. Zühayr'ın künyesi ve nisbesi hakkında bilgi vermektedir:

"Künyesi Ebü'l-Muṭarrâf Ka'b bin Zühayr ibn Ebü Sûlmâ'dur. Ve Sûlmâ zımm-ı sîn ile mazbuṭdur ve ismi Rebî'a bin Riyâh'dur. Ve Riyâh revâya müsennât-ı tahtiye ile mazbuṭdur. Nisbeti Müzenî'dür ki Müzeyne bin Üdd bin Tâbiḥa bin

⁴ Eserden yapılan alıntılardaki varak numaralandırmalarında, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi nekty03385'te kayıtlı nüsha esas alınmıştır.

İlyâs bin Muğar bin Me'ad bin 'Adnân'dandır. Hâfız Ebü 'Ömer ve bin 'Abdü'l-ber dimüş ki bu nisbet Ğatafan'a ğalağdur." (2b)

İkinci bölüm Ka'b b. Züheyr'in *Kasîde-i Bürde*'yi yazma sebebini anlatmaktadır. Burada Ka'b'ın kardeşi Büceyr'in Müslüman olmasıyla başlayan, Ka'b'ın Hz. Peygamber ve Büceyr için yazdığı hiciv nedeniyle katline karar verilmesi ile devam eden ve Kab'ın Hz. Peygamber'in huzuruna çıkarak bu şiirle af dilemesiyle son bulan hikâyeyi uzun uzun anlatmıştır:

"Bu kaşîdeyi sebab-i nazmındandır aşhâb-ı siyer zikir eylediler ki Ka'b'ın Büceyr nâmında bir birâderi olup anuñla Ebraqu'l-'ıraq çıkup Büceyr kendi ğanemlerin ra'y ider idi. Ve o esnâda Resül-i Ekrem şallallâhu te'âla 'aleyhi vesellemün Medîne-i Münevvere'ye hicret buyurdıkları şayi' olmuşdı. Büceyr Ka'b'a sen ğanemleri ra'y eyle ve burada şabit ol ben şu zât-ı sütüde-şifâta varayum. Kelâmıñ istimâ' idüp 'indinde olanı bileyüm didi. Pes Ka'b iķâmet ve Büceyr gidüp Resül-i Ekrem şallallâhu te'âla 'aleyhi veselleme gelüp kelâm-ı mu'ciz beyânuñ ğüş-i cân ile istimâ' idüp şeref-i imân ile müşerref oldu..." (3a)

Üçüncü bölüm kasidenin tertibi hakkında bilgi vermektedir. Burada kasidenin nesib ile başladığı, kaç beyit olduğu, beyitlerin içeriği hakkında bilgi verilmiştir:

"Bu kaşîdenün yapıldığı üzre tertîb ü siyâkı beyânındadır. Hâfî olmaya ki ekşeriyen şu'arâ-yı 'edibün 'âdeti budur ki bir kaşîde-i medhi ityân itseler nesîb ile ya'nî ğazel ile iftitâh iderler ve bu ğazel ehl-i edebden muhakkıķın katında dört nev' i müştemeldür." (5b)

Dördüncü bölüm ise kasidenin vezni ve kafiyesi hakkında bilgi vermektedir:

"Pes bu kaşîde-i şerîfe ve bu neşîde-i menîfe baħr-ı basîtdendür. Bunuñ eczâsı tev'îl gibi sekizdür lâkin bunuñ sebâ'îsi ğamâsîsi üzerine muķaddemdür. Zîrâ basît dört kerre müstef' ilün fâ' ilün müstef' ilün fâ' ilündür. Ve tev'îl dört kerre fe' ülün mefâ' ilün fe' ülün mefâ' ilündür. Ve 'arûzı maħbûnedür. Ğaben-i iştîlâhda şânî-i sâkini ğazfdur. Burada fâ' ilünden elifün ğazfı gibi ki taħrîk-i 'ayn ile fe' ilün olur. Ve bu 'arûz-ı maħbûne basîtüñ üç 'arûzından 'arûz-ı ülâdur." (7a)

Mustafa İsamüddin Efendi bu geniş mukaddimenin ardından *Kasîde-i Bürde*'nin şerhine geçmiştir. Müellifin *Kasîde-i Bürde* şerhi oldukça ayrıntılı bir şerhtir. Beyitlerin şerhinde düzenli bir yol izleyen şârih beyitleri "Lugat-ı beyt", "İrâb-ı Beyt" ve "Ma'nâ-yı Beyt" olmak üzere üç başlık altında izah etmiştir. Şerh boyunca birçok ayet ve hadis iktibasları, çeşitli eserlerden ve şiirlerden alıntılar görülmektedir. Kasidenin beyit sayıları kaynak metnin üzerine Arapça yazılmıştır. Ardından şerh edilecek beyit verilip şerhe başlanmıştır:

el-Beytü'l-Evvel

بأنت سعاد قَلْبِي الْيَوْمَ مَتَّبُولُ

مُنْتَمِيٌّ إِثْرَهَا لَمْ يُفَدَ مَكْبُولُ (7b)

Müellif, "Lugat-ı Beyt" başlığı altında kelimelerin sözlük anlamını ve beyitte hangi bağlamda kullanıldığını tek tek izah etmiştir:

"**Lugat-ı beyt:** Bânet beynun ve beynünetun'dan me'ħüz şîĝa-ı mâzîdür. Mufâraķat eyledi dimekdür. بَأنت المرأة من زوجها dinilür. Kaķan mufâraķat eylese buna 'orf-i şer' de طلاق دیرler ki طلاق رجعی nuñ ğayrıdır. Suâdu 'ilm-i mürtecel ķablinden olup maħbûbesinün ismidür ki maṭla'-ı kaşîde anuñla teşebbüb ve ğaķķında teĝazzül üzerine binâ olınmuşdur. Mecnün Leylâ ile Zü'r-reme Meyy ile Kaķs

Lübna ile Kuşeyr ‘Azze ile ve Cāhiliyye ve İslām’da bunların ğayrı müteyyümler mabûbeleriyle teşebbüb ve teğazzül itdükleri gibi. Kālb burada iki ma’naya muhtemeldür. Evvelkisi fu’ād murād olına. Burada zāhir olan da budur...” (7b)

Müellif, “İ’râb-ı Beyt” başlığı altında kelimelerin i’râbı ile sarf-nahiv açısından izahını yapmıştır:

“İ’râb-ı Beyt: Bānet fi’l-i māzīdür. Su’ādu fā’ilidür. Ma’lūm buyurıla ki ne zaman bir fi’l tām-mı ādemīden müfred mü’enneş-i ḥaḳīḳīye ma’-‘ademi’l-faṣl isnād olınsa ol fi’li te’niş irādı vācibdür. Ve zamīrini daḥı müzekker-i müşterek olmazsa te’niş irādı vācibdür. Fe-ḳalbī mübtedādur. Ve fā’sı mücerred-i sebebiyyedür ve rabṭ içündür. Fā-yı cezā’iyye gibi yāḥūd mā-ba’dı mā-ḳabline müsebbib olarak cümle-i sābiḳa üzerine ‘aṭf içündür. el-Yevm zarfiyyet üzere menşüb fā’ili metbūludür. Metbūlu fe-ḳalbī mübtedāsınun ḥaberidür. Muteyemmun fe-ḳalbīnün ḥaber b’ade ḥaberidür. Yāḥūd metbūlu kelimesinün şıfatıdır...” (9a-9b)

Son olarak “Ma’nâ-yı Beyt” başlığı altında ise beyit anlam yönünden açıklanmış ve tercüme edilmiştir. Bu bölümde beytin anlam boyutu çeşitli şiirlerden örnek verilerek açıklanmıştır:

“Ma’nâ-yı beyt: Su’ād-nām maḥbûbem benden mufāraḳat eyledi. Bu sebebden benüm ḳalbim memeri zamān ve te’ākub-ı eyyām ḥastelenmiş ve za’iflenmiş ve maraz-ı ‘aşḳun şiddetinden fānī vü helāk olmuş yāḥūd cemī’-i leza’izden ḳaṭ’ olup maḥbûbe-i mezḳûremün işrinden ba’id ü zelīl ü esīr olup eserden fekk ü ḥalāşı için fedā virür bulunmamış muḳayyedür yāḥūd mescûndur ḥāşılı ḥālet-i esr üzerine bāḳiyedür.” (9b-10a)

Örnek olarak verilen bu şerh metodu eserin başından sonuna kadar tertipli bir şekilde devam etmiştir. Şârih, şerhini zenginleştirmek ve açıkladığı durumu daha anlaşılır kılmak için yer yer Arapça şiir alıntıları, ayet ve hadis iktibasları yapmış; ayrıca gramer, tasavvuf, kelimeler, hadis gibi alanlarda birçok kaynağa başvurmuştur. Başvurduğu kaynaklar arasında İbn Arabî (846), İbn Hazm (ö. 1064), İbn Abdülber en-Nemerî (ö. 1071), Serrâc (ö. 1106), Zemahşerî (ö.1144) vd. gibi önemli âlimler yer almaktadır. Mustafa İsamüddin Efendi başvurduğu bu kaynakları kimi zaman müellif ve eser adını belirterek zikretmişken kimi zaman da sadece “bazılar dimiş ki” ifadesini kullanmayı yeterli görmüştür:

“Muteyemminden çoğı bunuñ üzerine ittifaḳ itdiler ve Ebū Ca’fer bin es-Serrâc’un *Meşâri’u’l-uşşâḳ* ve İbn Ḥazm’un *Ṭavḳu’l-ḥamāme* nām kitābları bunların iḥbârıyla meşhûrdur.” (11b)

“Ebū Hilāl ‘Askerî *Evâ’il* nām kitābında dimiş ki “Şavt u şadā emri ‘acībdür.”. Ba’zısı ḳatlı ider şavt-ı şā’iḳa gibi ve ba’zısı mesrûr ḳılıp bir rütbe-i teheyücc ider ki raḳş itdirüp muḫtarib ider ve ba’zısı bakī ider ve ba’zısı ‘aḳlı zā’il idüp ḡışâ-yı irāş ider ve anuñla şibyānı uyudurlar ve anuñla ḥayye cuḥurundan ḳıḳarılır.” (16b-17a)

“Ba’zılar dimiş ki ve hüve meşmūlü, aḫḫāda olan zamīrdan ḥāldür. Ve aḫḫā tāmmedür. Ve mevzī’-i aḫḫā cerr olup mā’nuñ şıfatıdır.” (24b)

“Muḫammed Ḥanefî Suhurānî anı Dürrü’l-māziyye fî Şerhi Kevkeni’d-dürriyye’de dir ki “Rīḥ hevâyı tarīk ider. Gāḥ şedīd ve gāḥ za’if olur.”. (28a)

Şerh metodu olarak dikkat çeken unsurlardan biri şârihin kullandığı soru-cevap yöntemidir. İncelenen eserde şârihin, üzerinde durduğu meseleleri daha kapsamlı bir biçimde izah etmek maksadıyla bu yöntemle başvurduğu tespit edilmiştir. Soru-cevap

teknîği, ağırlıklı olarak dil bilgisi kurallarının açıklığa kavuşturulmasında kullanılmış olmakla birlikte; zaman zaman spesifik bir durumun veya metinsel bir bağlamın aydınlatılması amacıyla da tercih edilmiştir. Örneğin, Hz. Peygamber'in huzurunda bir kadının güzelliğinden ve aşktan bahseden şiirlerin okunmasının caiz olup olmadığını şârih soru-cevap yöntemi ile tartışmıştır:

“Su’âl olunursa Resûl-i Ekrem sallallâhu ‘aleyhi vesellemûn iki dest-i mu‘ciz peyvesteleri miyânında inşâd olunan kaşîdede imrâ’ e ile teğazzül nice câ’iz olur? Cevâb budur ki Ka‘b rağiallâhu te‘âlâ ‘anhu bunda ‘Arab’uñ eş‘ârlarında olan ‘âdeti üzerine cereyân idüp Nebî-yi muhterem şallallâhu ‘aleyhi vesellemûn bunu semâ‘ı ve üzerine ikrârı dağı cevâzına delîldür. Zîrâ ihtimâldür ki Ka‘b rağiallâhu ‘anhu Su‘âd ile haqîkat-i hâlîlesi olan imrâ’ e ma‘nâyı kaşd ider ve kendünden mufâraat itdigidinden kaşîdede teğazzül itmiş ola.” (12b-13a)

Eser boyunca şârihin, beyit tahlillerini zenginleştirmek amacıyla oldukça geniş bir tematik yelpazeye başvurduğu görülmektedir. Söz gelimi; kadınlardaki güzellik ölçütleri, şaraba su katılma durumları, rüzgâr çeşitleri, Arap toplumunun âdetleri ve ahlât-ı erbaa gibi hususlar, şârihin temas ettiği konulardan yalnızca birkaçıdır. Tüm bu veriler gösteriyor ki; söz konusu şerh, salt edebî ve dilsel bir inceleme olmanın ötesine geçerek dönemin kültürel ve toplumsal birikimini yansıtan bir hüviyet taşımakta ve şârihin çok yönlü entelektüel donanımını ortaya koymaktadır.

Sonuç

Üsküdârî Mustafa İsâmüddin Efendi'nin *Aksa'l-Müfâd fî Tercemeti's-Şerhayn ve Kühü'l-Murâd fî Beyânî Bânet Su'âd* adlı eseri, 18. yüzyıl Osmanlı kültür ortamında üretilen şerh ve tercüme literatürünün nitelikli bir örneğini temsil etmektedir. Bu çalışma, söz konusu eseri nüsha özellikleri, telif gerekçeleri, muhteva yapısı ve şerh metodu bakımından kapsamlı biçimde ele almış; Türkçe *Kasîde-i Bürde* şerh geleneği içindeki yerini belirleme konusunda da önemli tespitler ortaya koymuştur. Makalede ulaşılan bulgular değerlendirildiğinde, öncelikle eserin kütüphane kayıtlarından kaynaklanan bir karışıklığa konu olduğu dikkat çekmektedir. *Aksa'l-Müfâd*'ın, İsâmüddin Efendi'nin daha önce kaleme aldığı *Şerhu Kasîdeti Bânet Su'âd* adlı eseriyle zaman zaman birbirine karıştırıldığı araştırma sürecinde tespit edilmiştir. Bu tespit, özellikle aynı müellife atfedilen yazmaların kataloglama süreçlerinde titiz bir değerlendirme yapılması gerektiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Önceki şerhinin *Kasîde-i Bürde*'nin derinliğini tam anlamıyla yansıtmaya yetmediği kanaatini taşıyan müellif, Celâleddin es-Suyûtî, İbn Hişâm ve Ebü Bekr el-Kâzerûnî'nin şerhlerini temel kaynak olarak seçmiştir. Müellifin bu üç şerhi bir arada kullanması, farklı ilmî gelenekleri derleme yolunu tercih ettiğine işaret etmekte ve Osmanlı âlimlerinin yalnızca bilgi aktarımıyla değil, kaynakları seçici ve eleştirel bir tutumla bir araya getirme becerileriyle de öne çıktığını ortaya koymaktadır. Eserin “tercüme” olarak nitelendirilmesi, Osmanlı ilmî kültüründeki tercüme anlayışının günümüz pratiklerinden belirgin biçimde ayrıldığını bir kez daha gün yüzüne çıkarmaktadır. *Aksa'l-Müfâd*, alıntı yapılan şerhlerin sözcüğü sözcüğüne aktarıldığı bir çeviri değil; kaynak metinlerin yorumlandığı, seçici biçimde bir araya getirildiği ve müellifin kendi şerh katkılarıyla zenginleştirildiği açıklamalı bir derleme olarak değerlendirilmelidir.

Şerh metodolojisi açısından değerlendirildiğinde, İsâmüddin Efendi'nin izlediği “Lugat-ı Beyt”, “İrâb-ı Beyt” ve “Ma'nâ-yı Beyt” şeklindeki üçlü yapı, Osmanlı şerh geleneğine sadık kalındığını göstermektedir. Bu düzenli yapı, esere sistematiklik kazandırırken beyitlerin dil bilgisi, anlam ve sözcük boyutlarının ayrı ayrı incelenmesini de mümkün kılmaktadır. Zaman zaman başvurulan soru-cevap yöntemi ile eserde, çeşitli

meseleler tartışılmıştır. Ayrıca müellifin başvurduğu kaynak yelpazesinin geniş olması, İsmâüddin Efendi'nin İslâmî ilim geleneğine ne kadar âşina olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, Türkçe *Kasîde-i Bürde* şerh geleneğini hem genel hatlarıyla hem de somut bir örnek üzerinden aydınlatmaktadır. Nüsha tavsifi ve şerh metodunun çözümlenmesini bir araya getiren makale, klasik Türk edebiyatı araştırmalarına değerli bir katkı sunmaktadır. İlerleyen çalışmalarda *Aksa'l-Müfâd*'ın tenkitli metninin hazırlanması, müellifin diğer şerhleriyle karşılaştırmalı biçimde incelenmesi, bu alandaki boşlukların doldurulması bakımından öncelikli araştırma gündemleri arasında yer almalıdır.

Kaynakça

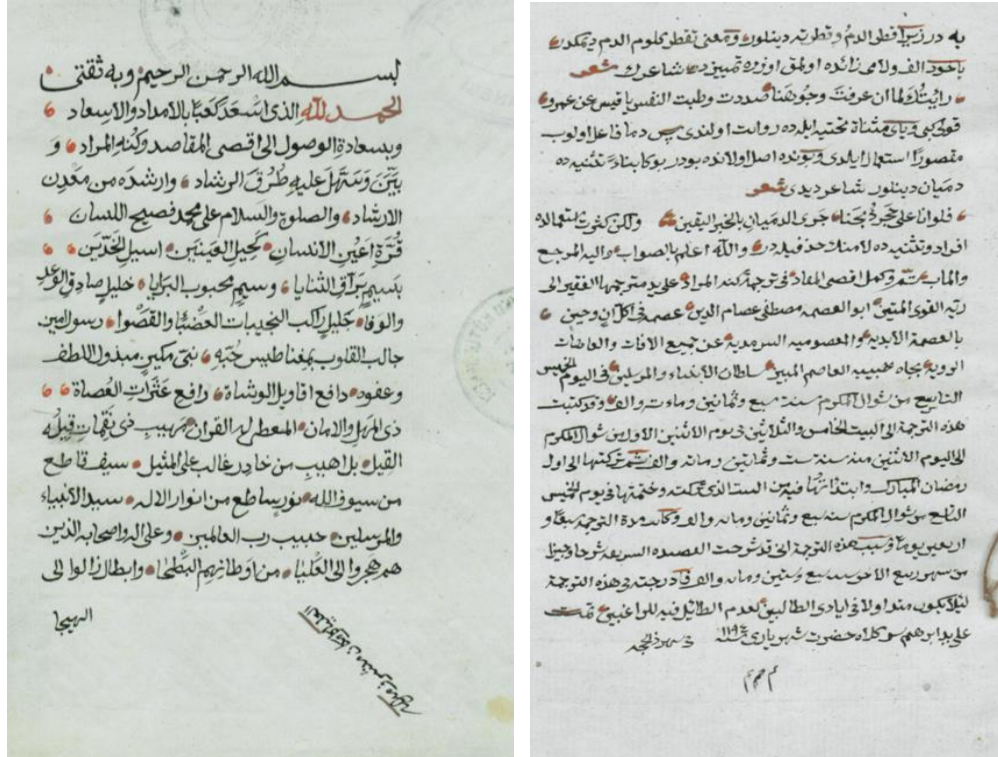
- Ak, M. (2019). *Şair ve peygamber, na't geleneği bağlamında Hz. Peygamber imgesi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Akkuş, M. (1992). Metin şerhi geleneği Tarlan mektebinden Haluk İpekten'e. *Yedi İklim* (32), 67-78.
- Ayçiçeği, B. (2024). İmâm Bûsîrî'nin hayatı, divan'ı ve *Kasîde-i Bürde'si*. B. Ayçiçeği (Ed.). *Türk edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si cilt 1: Nüshalar edebiyata, sosyal hayata ve sanata etkisi içinde* (s. 17-36). İstanbul: DBY Yayınları.
- Aydın, F. (2016). *Tercüme bilimine giriş ve tercüme teknikleri*. İstanbul: Ma'ruf Yayınları.
- Ceylan, Ö. (2010). Şerh: Türk edebiyatı. *TDV İslam ansiklopedisi* (C. 38) içinde (s. 565-568). İstanbul: TDV Yayınları.
- Demir, G. (2016). *et-Tansîsü'l-muntazar fî şerhi ebyâti't-telhîs ve'l-muhtasa transkripsiyonlu metin-inceleme* [Doktora Tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Demirayak, K. (2001). *Kasîdetü'l-Bürde*. *TDV İslâm ansiklopedisi* (C. 34, s. 566-568). İstanbul: TDV Yayınları.
- Doğan, M. N. (2002). Metin şerhi üzerine. *Eski şiirin bahçesinde* içinde (s. 11-16). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Güler, Ö. S. (2021). *Ka'b b. Zühayr'in Kasîde-i Bürde'sine Osmanlı döneminde yazılan Türkçe şerhler (karşılaştırmalı inceleme-Üsküdarî Ahmed Efendi, Abdurrahman Abdî Paşa ve İsmâüddin Efendi şerhlerinin tenkitli neşirleri)*. [Doktora Tezi]. İstanbul Medeniyet Üniv.
- Güler, Ö. S. (2023). *Bir şiir bir hırka: Kasîde-i Bürde'nin Türkçe şerhleri-II*. İstanbul: DBY Yay.
- Günel, F. (2019). Üsküdârî, İsmâüddin. *TDV İslâm ansiklopedisi* (Ek-Cild 2) içinde (s. 632-633). Ankara: TDV Yayınları.
- Kara, İ. (2021). *İlim bilmez tarih tanımaz-şerh ve haşiye meselesine dair birkaç not*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaya, M. (2001). *Kasîdetü'l-Bürde*. *TDV İslam ansiklopedisi* (C. 6) içinde (s. 568-569). İstanbul: TDV Yayınları.
- Kaya, M. (2020). Şerh ve hâşiyelerin tefsir ilmine katkıları: Teftâzânî'nin el-Keşşâf şerhi örneği. M. Kaya ve S. Engin (Ed.) *İslam ilim ve düşünce tarihinde şerh geleneği* içinde (s. 201-242). İstanbul: Endülüs Yayınları.
- Kayalık, D. (2025). Mustafa İsmâmeddîn Üsküdârî'nin şerh 'ale'l-kasîdeti't-tâ'iyye'si. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 65(3), 688-707.

- Kortantamer, T. (1994). Teori zemininde metin şerhi meselesi. *EÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (8), 1-10.
- Macit, M. (2011). Tercüme hareketleri. *TDV İslam ansiklopedisi* (C. 40) içinde (s. 498-504). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Mahdum, A. N. (2001). *Ravzatü'ş-şühedâ ile hadîkatü's sü'edâ mukayesesinin ışığında eski Türk edebiyatında tercüme anlayışı*. [Doktora Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Mengi, M. (2000). Metin şerhi, tahlili ve tenkidi üzerine. *Divan şiiri yazıları* içinde (s. 72-80). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Önder, Ş. G. (2021). Bânet Süâd üzerine yazılan şerh-hâşiye geleneğinde İbn Hişâm şerhinin kurucu rolü. *Usul İslam Araştırmaları*, 36(36), 113-132.
- Saraç, M. A. Y. (2006). Şerhler. T. Salman (Düz.) *Türk edebiyatı tarihi* içinde (s. 121 132). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sezer, İ. H. (1980). *İmam Bûsîrî ve bürdesi* [Öğretim Üyeliği Tezi]. Konya: Konya Yüksek İslam Enstitüsü.
- Shefer-Mossensohn, M. (2019). *Osmanlı'da bilim kültürel yaratı ve bilgi alışverişi*. K. Oğuz (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sönmez, H. (2024). Yahyâ b. Abdullâh'ın Kasîde-i Bürde şerhi: tercümetü'l esrâr fî medhi seyyidî'l-ibrâr. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (7)1, 169-192.
- Sucu, N. (2006). Eski Türk edebiyatında tercüme geleneği. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (19), 125-148.
- Şahin, E. S. (1997). *Kasîde-i Bürde'nin Türkçe şerh ve tercümeleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Şemseddin Sami (2015), *Kâmûs-i Türkî*. P. Yavuzarslan (Haz.). Ankara: TDK Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1937). *Metinler şerhi*. İstanbul: Sühulet Basımevi.
- Üsküdüârî Mustafa İsâmüddin Efendi. *Aksa'l-müfâd fî tercümeti'ş-şerhayn ve künhü'l-murâd fî beyân*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. neky01708.
- Üsküdüârî Mustafa İsâmüddin Efendi. *Aksa'l-müfâd fî tercümeti'ş-şerhayn ve künhü'l-murâd fî beyân*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. neky03385.
- Üsküdüârî Mustafa İsâmüddin Efendi. *Aksa'l-müfâd fî tercümeti'ş-şerhayn ve künhü'l-murâd fî beyân*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. neky03823
- Üsküdüârî Mustafa İsâmüddin Efendi. *Aksa'l-müfâd fî tercümeti'ş-şerhayn ve künhü'l-murâd fî beyân*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. neky03065.
- Üsküdüârî Mustafa İsâmüddin Efendi. *Aksa'l-müfâd fî tercümeti'ş-şerhayn ve künhü'l-murâd fî beyân*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. neky03283.
- Yazar, S. (2011). *Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği* [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Yazar, S. (2017). Mustafa İsâmeddin Efendi'nin şerhleri ve şerh usulü. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 97-126.
- Yeniterzi, E. (1993). *Divan şiirinde na't*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Ekler



Ek 1: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi nekty03385 nüshasının ilk ve son sayfaları.



Ek 2: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi nekty01708 nüshasının ilk ve son sayfaları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 38-52

Geliş Tarihi-Received: 04.04.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 28.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20815047

Bellek ve Travma Bağlamında 2000 Sonrası Türk Romanında 6-7 Eylül Olayları*

The Events of September 6-7 in Post-2000 Turkish Fiction: A Study in the Context of Memory and Trauma

Meliha TATLI**

Öz

Türkiye'nin yakın tarihinde kolektif bellek açısından önemli kırılma yaratan meselelerden biri de 1955'te Selanik'te Mustafa Kemal Atatürk'ün evinin bombalandığına dair haberlerin çıkmasıyla, Rumların yanı sıra Ermenilerin ve Yahudilerin de hedef alındığı 6-7 Eylül olaylarıdır. 1950'li yıllarda yaşanan Kıbrıs meselesi de göz önünde tutulursa, yaşananlarla ilgili haberlerin sunuluş biçimi, kamuoyunda büyük tepkilere yol açarak milliyetçi gerilimleri artırır. Bunun sonucunda da İstanbul başta olmak üzere, Türkiye'nin bazı yerlerinde gayrimüslim kesimin evleri ve işyerleri yağmalanır. Resmî tarih bu olayı farklı açılardan ele alırken son dönemlerde bellek çalışmalarının da artmasıyla kamuoyunda travma, şiddet, yas ve sessizlik gibi kavramlar görünürleşir. Türk romanı aracılığıyla olaylara mağdurun belleğinden bakılarak anlatıdaki kırılmalar ve sessizlikler üzerine düşünülmeğe başlanır. Çalışmanın amacı meseleye politik bağlamda bakmak değil, edebiyatta bu meselenin nasıl tartışıldığını ve hatırlandığını ortaya koymaktır. 6-7 Eylül olayları 2000 öncesi Türk romanında çeşitli yönleriyle ele alınmış, ancak 2000 sonrasında yeterince incelenmemiştir. Bu doğrultuda bellek ve yas psikolojisi üzerinden *İstanbullular, Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, Beyoğlu'nun En Güzel Abisi, Beyoğlu Rapsodisi, Pazarın Yalnızları-Beyoğlu ve Serenad* isimli altı Türk romanında içerik analizi yapılmaktadır. Romanlar, 6-7 Eylül olaylarını yaşamış azınlık kesimin sürgün, yas ve travma süreçlerini mekân ve zaman üzerinden tartışmaya açar. Tarihsel olayların nasıl yaşandığı anlatılmak yerine, kurgusal karakterler aracılığıyla edebiyatın geçmişle kurduğu bağa dikkat çekilir.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, 6-7 Eylül olayları, kolektif bellek, travma, yas.

Abstract

One of the issues that created a significant turning point in terms of collective memory in Turkey's recent history is the events of September 6-7, 1955, when, following news that Mustafa Kemal Atatürk's house in Thessaloniki had been bombed, Greeks, Armenians, and Jews were targeted. Considering the Cyprus issue of the 1950s, the way news about these events is presented provokes strong public reactions and fuels nationalist tensions. As a result, the homes and businesses of non-Muslims were looted in Istanbul and other parts of Turkey. While official history addresses this event from different perspectives, the recent rise of memory studies has brought concepts such as trauma, violence, grief, and silence into public discourse. Through Turkish novels, the focus shifts to reflecting on narrative ruptures and silences by viewing events from the perspective of the victim's memory. The aim of this study is not to examine the issue within a political context, but to reveal how this issue is discussed and remembered in literature. The events of September 6-7 have been addressed from various perspectives in Turkish novels prior to 2000; however, they have not been

* Bu çalışma, yazarın "Türk Romanında Bellek (2000-2023)" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr., Bağımsız Araştırmacı, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: edibemeliha@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2991-4266.

sufficiently examined in post-2000 fiction. In this context, a content analysis is conducted on six Turkish novels—*İstanbullular*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*, *Beyoğlu Rapsodisi*, *Pazarın Yalnızları: Beyoğlu*, and *Serenad*—through the lenses of memory and the psychology of mourning. The novels open up a discussion, through the lens of space and time, on the exile, mourning, and trauma processes experienced by the minority group who lived through the events of September 6-7. Instead of simply recounting how historical events unfolded, the focus is on the connection literature establishes with the past through fictional characters.

Keywords: Turkish novel, 6-7 September events, collective memory, trauma, mourning.

Giriş

Kıbrıs Adası, 1571-1878 yılları arasında Osmanlı egemenliğinde olup 1878'den sonra ise İngiltere'ye devredilir. Ada, Türkler ve başta Rumlar olmak üzere iki topluluk arasındaki dengelerin bozulmasının başlangıcı olarak tarihte bir sorun olarak bilinir. 1914'ten sonra resmen bir İngiliz sömürgesi olan Kıbrıs Adası, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gücünü kaybeden İngiltere'nin stratejik konumundan dolayı elinde tutmak için çaba sarf ettiği, Doğu Akdeniz'in en avantajlı noktalarından biridir. "İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'nin dış politikasında meydana gelen değişiklik, Türkiye ve Yunanistan'ın Kıbrıs politikalarını da değiştirmiştir. Yunanistan Kıbrıs konusunda İngiltere'ye karşı etkin bir politika izlemeye başlamış, Türkiye ise İngiltere'nin politikasını destekler bir politika yürütmüştür." (Gökçal, 2006, s. 5). Kıbrıslı Rumlar, adanın Yunanistan'a bağlanması için Enosis¹ talebini ortaya atarlar ve adadaki Türklerle aralarındaki güvensiz ilişki artmaya başlar.

"Kıbrıslı Rumların Enosis konusundaki beklentileri süreç içerisinde sadece İngiliz yönetimine değil, aynı zamanda adada yaşayan diğer Türklere karşı da bir nefretin doğmasına yol aç(ar)" (Yellice, 2012, s. 18). 1955'te Kıbrıslı Rumlar tarafından kurulan EOKA adlı Rum örgütü, İngilizleri adadan çıkararak Enosis talebini gerçekleştirmek ister. "1955 yılında ilk saldırısını gerçekleştiren EOKA terör örgütü saldırılarını, İngilizlere karşı başlatmış ama bu saldırılarının yönü kısa bir süre sonra Türklere çevrilmiştir" (Yücel, 2021, s. 53-54).

EOKA terör eylemlerinin Kıbrıs Türklerinin güvenliğini ciddi biçimde tehdit etmesi üzerine başlangıçta Kıbrıs'ın İngiltere yönetiminde kalması düşüncesine mesafeli yaklaşan Kıbrıs Türkleri, zamanla adada taraf olduklarını açıkça ortaya koyarak 'Taksim' fikrini savunmaya başlarlar. Adanın Türkiye ve Yunanistan arasında coğrafi olarak bölünmesi önerisi de bu fikri destekler niteliktedir. Böylece Rumlar Enosis'i, Türkler ise Taksim'i savunur hâle gelir. Fahir Armaoğlu'na göre; Kıbrıs'ta Türklerin çoğunlukta olduğu yerlerin Türkiye'ye, Rumların çoğunlukta olduğu kısımların da Yunanistan'a verilmesi gerekmektedir. Her iki tarafta da dağılık bulunan azınlık kesimler ise uluslararası hukuk tarafından kabul edilmiş mübadele esaslarına göre mübadele edilebileceklerdi. Böylece taksimin Kıbrıs'ta gerçekleşmesi durumunda, Türkiye hem Doğu Akdeniz'de kendi güvenliğini hem de Kıbrıs'taki Türk toplumunun güvenliğini sağlamış olacaktı (1963, s. 122-123). Kıbrıs'taki Enosis-Taksim arasındaki gerilimleri gidermek, diğer bir ifadeyle Kıbrıs sorununa çözüm bulmak amacıyla İngiltere, Türkiye ve Yunanistan 1955'te Londra Konferansı'nda bir araya gelirler. Bu konferansla birlikte Türkiye resmî olarak ilk kez Kıbrıs meselesinde taraf gözüktür. "Bu anlamda, dünya kamuoyu ilk kez Türkiye'nin Kıbrıs konusundaki tutumunu öğrenmiştir" (Babaoğlu, 2018, s. 343). Bu konferansta Yunanistan; Enosis talebinde bulunur, Türkiye; Enosis'i reddederek Taksim'i savunur ve İngiltere adadaki kontrolünden vazgeçmek istemez. Görüş ayrılıkları sebebiyle Londra Konferansı'nda ortak bir çözüm bulunamaz. Türkiye'nin Kıbrıs sorunundaki taraflardan biri olması, Kıbrıs'ın Enosis gibi tek taraflı bir

¹ Kıbrıs'ın Yunanistan'a bağlanmasını savunan siyasi idealdir.

şekilde çözüme kavuşturulmayacağını ortaya koyar. Tüm bu gelişmeler, konferansın son gününde Türkiye'nin yakın tarihinde önemli bir kırılma noktası olarak kabul edilen '6-7 Eylül Olayları'nın ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Türkiye'de, kamuoyunun Kıbrıs meselesine yönelik hassasiyeti, Türk-Rum ilişkilerini ciddi bir şekilde zedeler.

1. 6-7 Eylül Olayları Nedir?

Demokrat Parti dönemindeki barışçıl ve özgür ortamdan yararlanan azınlıklar, sonrasında Kıbrıs'ın bir sorun şeklinde ortaya atılmasıyla Türklerle olan ilişkilerinde bazı gerilimler yaşarlar. Rumların EOKA isimli terör örgütünün faaliyetleri ve Enosis talebi Türkiye'de milliyetçi bir dalganın yükselişini hazırlar ve 6 Eylül 1955'te *İstanbul Ekspres* gazetesinde "Atamızın Evi Bomba ile Hasara Uğradı" manşetiyle Atatürk'ün Selanik'teki evinin bombalanmasına dair çıkan haberler basında yayılır. Halkın gazetelerden okuduğu bomba haberi şu şekildedir:

"Selanik'te Aziz Atatürk'ün doğduğu ev ile Türk Konsoloslugu binası arasındaki bahçede saat gece yarısını dört gece bir bomba patlamış ve bu infilak neticesinde Aziz Atatürk'ün doğduğu evin pencereleriyle Konsoloshanenin camları hasara uğramıştır. İnilak esnasında insanca zayıt olmamıştır. Yunan polisi tahkikata başlamış ve daha sıkı emniyet tedbirleri alınmıştır. 5 şüpheli şahsın tevkif edildiği bildirilmektedir. Yunan hükümeti meydana gelen hasarı ödeyeceğini söylemiştir. Yunan İçişleri Bakanı basına verdiği beyanatta "Bu işi hakiki bir Yunan'ın yaptığını zannetmiyorum" (Çoker, 2005, s. 256) der.

Dönemin bazı yayın organları tarafından da geniş kitlelere yayılan bu haberin sunum biçimi, tahrik ve olayların başlamasını tetikler. Taksim Meydanı'nda başlayan sokak gösterileri ve protestoların ardından, İstanbul başta olmak üzere birçok şehirde azınlıklara ait evler ve dükkânlar yağmalanmaya başlanır. Dilek Güven, kamuoyunda bu saldırıların sadece İstanbul'daki Rumlara yönelik olmadığını, Rumların yanı sıra 1955'teki şiddet eylemlerinden önemli sayıda Ermeni ve Yahudi'nin de zarara uğradığını söyler (2005, s. 141). Ermeni ve Yahudiler, saldırıların Türk toplumunda sadece Rum karşıtı bir ayaklanma olarak bilinmesinden rahatsızlık duyduğunu dile getirmektedir. İstanbul'un birçok semtinde artış gösteren bu şiddet olaylarında, gayrimüslimlerle olan komşuluk ve dostluk ilişkileri büyük zarar görse de bazılarının dostane yardımları da dikkat çeker. Bu yardımların şiddet olaylarını engellediğine dair söylemler mevcuttur: "Rum, Yahudi ve Ermenilere yönelik saldırılar sırasında çoğu durumda Müslüman komşuları, gayrimüslimleri korumaya çalışmışlardır. Saldırganlar bedensel zarar vermemeleri için talimat aldıklarından, küçük çaplı direnmeler bile şiddet olaylarını engelleyebilmişti" (Güven, 2005, s. 23). Saldırı yapılacağına dair söylentileri duyan Türk komşular, gayrimüslimleri kendi evlerinde sakladıkları gibi onların çocuklarına da sahip çıkarlar.

Fahri Çoker Arşivi'nde Türklere ait resmî bir kaynaktan maddi zararlar ilgili şu bilgiler mevcuttur: 4.214 işyeri, 1.004 ev, 73 kilise, 1 sinagog, 2 manastır, 26 okul ile aralarında fabrika, otel vb. yerlerin olduğu toplam 5.622 tesis saldırıya uğrar (2005, s. 260). Dilek Güven, yaralılarla ilgili verilen rakamların, 300 ile 600 arasında değiştiğini ve bu rakamların yalnızca mağdurları değil, yaralanan suçluları da kapsadığını belirtir (2005, s. 39). Bütün bu maddi ve manevi hasar sonrasında Demokrat Parti hükümetinin birtakım kararlar doğrultusunda yaşanan olayların içyüzünü araştıracağına dair tutuklamalar ve mahkemeler gerçekleştirdiği söz konusudur.

"İstanbul'da oluşturulan üç askeri mahkemede 19 Eylül ile 17 Ekim 1955 arasında Selimiye Kışlası'nda 1956, Davutpaşa Kışlası'nda 1200 ve Harbiye'de 1100 kişinin sorgulaması yapılmıştır. Tutuklanan şahıslar üç grupta sınıflandırılmıştır. Birinci grup, olaylara doğrudan katılmış olan birkaç bin kişilik kitlelerdir. İkinci grup, olay gecesi

halkın arasında görülen 19 komünisttir. Üçüncü grup ise tedbir olarak tutuklanan komünistlerdir.” (Karayuluk, 2018, s. 45).

Muhalefet, yaşananların sorumlusu olarak DP hükümetini tutsa da dinî mekânlara yapılan saldırılarda komünistlerin de parmağı olduğu söylenir. “Hükümet olaylar nedeniyle duyduğu derin üzüntüyü ifade eden keskin bir açıklamada, ayaklanmaların sorumluları olarak önce “komünistleri” ve “hain provokatörleri” gösterdi” (Güven, 2005, s. 55). Bu durum, yabancı basında hükümetin söz konusu şiddet olaylarının sorumluluğunu komünistlere attığı yönünde bir algının oluşmasına yol açar.

6-7 Eylül olayları her ne kadar Türkiye’de, özellikle de İstanbul’daki azınlık nüfusa zarar verse de doğal olarak Yunanistan da tüm bu yaşananlardan etkilenir. Yunanistan, Trakya’da düzenlenen NATO tatbikatına katılmayarak olaylara karşı tepkisini ortaya koyar. Bunun dışında, Rumların maddi ve manevi gördüğü zararın telafisi olarak Türkiye’den tazminat istemesi de söz konusudur. Başbakan Adnan Menderes ve Cumhurbaşkanı Celal Bayar, olayların bir daha yaşanmayacağı hakkında yapıcı sözler söyleyerek yaşananları unutmaya istekli olduklarını dile getirirse de “6/7 Eylül olayları davası, 27 Mayıs 1960 darbesinin ardından Yassıada’da kurulan darbe mahkemesinde görülen davalardan biri” (Karayuluk, 2018, s. 47) olmasıyla Türkiye’nin kolektif hafızasında açılmış derin yaralardandır. Gayrimüslim yurttaşlara yönelik yapıldığı söylenen bu saldırılar, geçmişle hesaplaşma iradesinin ortaya çıktığı 2000’li yıllarda tartışılmaya başlanır.

2. Kolektif Bellek, Travma ve Sessizlik

Kolektif bellek, birtakım grup ve topluluklara ait politik ve sosyal deneyimlerin, bireysel hatırlamanın ötesinde arşivler, müzeler, ritüeller, semboller ve anlatılarla saklanması ve yeniden kurulması anlamına gelir. Kolektif bellek, “grubun ortak anılarını kapsar, geçmiş deneyimler ve üzerinde uzlaşılan yaşantılar bu belleği oluşturur. Geçmişin nasıl bilineceği, hatırlanıp yorumlanacağı, o geçmişi birlikte oluşturmuş ve geçirmiş insanların birlikte inşa ettiği bir gerçekliktir” (Sönmez, 2015, s. 20). Toplumsal ölçütler içerisinde şekillenen ve dönemin hatırlama ve unutmaya ihtiyaçları doğrultusunda yeni anlamlar bulan bu bellek türü, değişmez ve sabit olmamakla birlikte dinamik ve seçicidir. Belleğin, biyolojik ve nörolojik olmaktan çok sosyal koşullara bağlı şekillendiğini savunan ve kolektif belleği literatüre kazandıran isim Maurice Halbwachs’tır. Yazarın 1925’te yayımlanan *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*’nde belleğin tamamen kişisel bir süreç olmadığı, toplumsal özellikler gösterdiği söylenir. “Her bireysel belleğin kolektif bellek üzerinde bir bakış açısı olduğunu, bu bakış açısının grup içinde sahip olduğu yere göre değiştiğini ve bu yerin kendisinin de başka ortamlarla kurduğu ilişkilere bağlı olarak değiştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz” (Halbwachs, 2023, s. 60). Kişinin geçmişi tek başına hatırlaması mümkün değildir; aile, sınıf ve ulus gibi yapılar neyin ne şekilde hatırlanacağını belirleyici unsurlardır. Dolayısıyla bellek, toplum tarafından muhafaza edilen ve sonraki kuşaklara aktarılan anlatıların bütünüdür. “Bir olayda diğer insanların varlığı ve ne zaman neyin hatırlandığından daha önemli olan, başkalarıyla iletişim kurarak tarihler, gerçekler, uzam ve zamana ilişkin pek çok şeyi paylaştığımız gerçeğidir” (Kartal Güngör, 2023, s. 81). Kişi, kolektif bir düzenin parçası olduğu için göç, sürgün ve savaş gibi olayları bireysel bellekten çok toplumsal bellekle anlamaya çalışır.

Kolektif bellek perspektifinden 6-7 Eylül olaylarına bakıldığında, sadece olay anını yaşayan ve orada bulunan insanların nasıl hatırladığı değil, bu olayların kimler tarafından konuşulduğu ve nasıl aktarıldığı da önemlidir. Farklı yorumlamalar sunan bu olaylar, hangi toplumun belleğinin görünür kılındığı ya da hangisinin bastırıldığı hakkında çeşitli kolektif düzenler sunar. Gayrimüslim topluluklar bu olayı suskunluk, travma ve korku çerçevesinde hatırlarken diğer toplumsal kesimlerde ise bu olayın bastırılmış ya da eksik

biçimde hatırlandığı, hatta bu çalışmanın bulgularıyla da uyumlu olarak unutulmaya ve toplumsal bellekten silinmeye çalışıldığı görülmektedir. Aynı olay ait olunan gruba göre farklı kolektif bellekler üretir.

“Toplumsal hafıza kişinin ait olduğu grupla birlikte var olur ve bu grupla birlikte taşınır. Bu yüzden hafızanın somut yönünü zaman ve mekânın yanı sıra bir gruba aidiyet de ortaya koyar. Her grup belirli bir mekân ve ritmik olarak belirli ritüellerini gerçekleştirdiği zamana paralel olarak toplumsal hafızayı barındırır ve taşır” (Karaarslan, 2021, s. 66-67).

Şehir mekânının kolektif bellekle kurduğu ilişki, 6-7 Eylül olaylarının İstanbul, Ankara ve İzmir gibi şehirler; Beyoğlu, Kurtuluş ve Samatya gibi semtler üzerinden politikleşmesi anlamına gelir. Günümüzden geçmişe bu mekânlara bakıldığında mekânların unutulduğu, yaşanan şiddetin izlerinin silindiği görülür. Mekânların hedef alınması fiziksel yapıların yok edilmesi değil, toplumsal belleğin, kültürün ve kimliğin de yok edilmesidir. “Her mekân bireysel ve kolektif bir özne olan, zira her zaman bir grubun üyesi olan ve bu mekâna sahip olmaya çalışan failden önce gelir” (Lefebvre, 2014, s. 85). Mekân, failerin şiddet eylemlerinin öznesi olmaktan çok geçmişteki hatıraların ve yaşamın konumlandığı bir yerdir. Gayrimüslimlere ait evlerin ve dükkânların tahrip edilmesi, mekânlara ait belleksel anlamın yok oluşunu da ortaya koyar. Mekânın, toplumsal bellekteki işlevi ve temsilleri kırılğan ve parçalıdır. Bellek, mekânla anlam kazanır ve geçmiş mekânlar aracılığıyla hatırlanır ya da bastırılır.

Travma, kişilerin ya da toplumların sarsıcı, korkutucu ve tehdit edici olaylar karşısında yaşadıkları ruhsal kırılmaların yarattığı deneyime verilen isimdir. Kolektif travmalar; savaşlar, göçler, sürgünler ve katliamlar sonucu bir topluluğun ya da grubun ortak kayıp duygusunun anlam bulmasıdır. Ron Eyerman, bir yaranın ya da kişilerin şiddetli duygusal acıyla karşılaşmasını içeren psikolojik veya fiziksel travmanın tersine, kültürel travmanın, belli bir uyum içerisinde olan bir grup insanı derinden etkileyen, dramatik bir anlam kaybı ve kimlik yitimi olarak sosyal dokuda bir yarılma meydana getirdiğini söyler (2002, s. 2). Bu bağlamda travmanın topluluktaki herkes tarafından hissedilmiş ya da doğrudan tamamı tarafından yaşanmış olması gerekmez. Hatırlama, unutma ve sessizlik ekseninde travmatik geçmiş parçalı ve çelişkili biçimde aktarılır.

Travmalar, topluma büyük oranda rahatsızlık veren hatıralarla yüzleşilmesi beklenen sarsıcı olaylardır. Toplumsal bellek, travmalarla yüzleşmek yerine onları inkâr edip sorumluluğu bir başkasına yükleme arzusunda bulunur. Bu yüzden sessizlik, travmanın eksikliğini değil, onun dile getirilemeyeşini ifade eder. Kolektif bellek travmayı sadece yok sayarak, sessizlik kurarak değil, dönüştürüp şekillendirerek de varlığını sürdürür.

6-7 Eylül olaylarının travmatik oluşu Rumların, Ermenilerin ve Yahudilerin gördükleri fiziksel yıkımla sınırlı değildir. Olaylardan sonra yaşanan göçler ve gündelik hayatın bozulması kolektif bir travmadır. Kamusal alanda bu durum çoğu zaman “unutma” ve “unutulma” olarak ifade edilse de yaşananları sessizlik kavramıyla açıklamak daha doğrudur. “Kamusal alan kısmen, söylenemeyen ve gösterilemeyen tarafından oluşturulur” (Butler, 2024, s. 17). Mağdurlar açısından sessizlik yaşananların verdiği duygusal bir yıkım iken failerin sessizliği sorumluluk almaktan kaçınmaktır. Resmî tarih anlatılarında yer almayan olaylar bu sessizliğin bir sonucudur. Bu sessizliğin kırılması, öncelikle sözlü tarih çalışmalarıyla ardından bellek araştırmaları ve belgesel üretimleri aracılığıyla gerçekleşmektedir. Travmaların kamusal alana taşınmasında görülür ve konuşulur olmasında edebî metinlerin rolü büyüktür. Edebiyat, bastırılmış olanın açığa çıkmasını sağlayarak çoğu kez doğrudan çoğu kez da ima yoluyla travmanın temsiline imkân sağlar. 6-7 Eylül olaylarının arkasında bıraktığı yıkımlardan doğan duygulara yer verilerek mağdurların deneyimleri görünürleşir. Sessizliğin karşısında

duran edebî metinler bağırان bir yerden değil, “yüzleşmeci” ve “hatırlamacı” işlevlerle ortaya çıkar.

3. Türk Romanında 6-7 Eylül Olayları ve 2000 Sonrası Temsiller

2000’li yıllarda bellek çalışmalarının artış göstermesiyle tarihte yaşananlar yeniden gözden geçirilir ve mağdurlar sessizliklerini bozmaya başlar. Geçmişî hatırlama ihtiyacının doğması, uzun yıllar devam eden suskunluğun kırılmasına ve kamusal yasın tutulmaya başlamasına imkân tanır. Arşivler, belgeler ve belgesellerle ortaya konan travmatik deneyimler, edebiyat yoluyla da kültürel belleğe dâhil edilir. Edebî metinler, politik amaç gütmeyen toplumsal belleği yeniden kurarak resmî tarihin dışında kalan belleklere derinlik kazandırır. Türk romanı, 6-7 Eylül olaylarını bireysel hikâyeler üzerinden anlatarak bu sürece tanıklık etmiş insanların acılarını ve kayıplarını hatırlatır. Yasın tutulmasına ve geçmişle hesaplaşmanın mümkün olabileceğine fırsat sunan roman, bireysel ve kolektif acıların açığa çıkmasını ister. Estetik tercihlerle, etik bir hatırlatma yapan Türk romanında, özellikle geride kalan azınlık kesimlerin aidiyet duyguları ve öfkeleri merkeze alınır. Yazarlar, travmatik deneyimlerin bilgisini aktarmakla kalmaz, okuyucuya onun duygusunu da yaşatmak ister. Böylece okur, bastırılmış olan acıyı tanıyarak empati kurmaya çalışır.

Edebiyatta 6-7 Eylül olaylarının nasıl temsil edildiği, kimlerin perspektifinden merkeze alındığı, şiddet ve travmanın kişisel ve kolektif iz düşümleri ortaya konur. Türk romanı, toplumsal değişimleri ve krizleri gündelik yaşam üzerinden anlatırken karakterlerin geçmişte yaşadığı acılara, sürgünlere ve kayıplara bakış atma eğiliminden kaçınmaz. Çeşitli dinî ve etnik gruplar arasındaki ilişkilerin bozulması, kardeşçe yaşama düşüncesinin kırıldığı çok kültürlü ve çok renkli şehir yaşamının sekteye uğraması, romanların doğrudan ya da dolaylı temas ettiği mevzulardır. Sacit Ayhan, *Türk Romanında Azınlıklar (1872-190)* başlıklı doktora tezinde, Müslümanlarla azınlıklar arasında siyasi sorunların bulunmadığı ya da azınlıkların henüz Türk aydını tarafından devlet için bir sorun olarak görülmediği dönemde, onlara yönelik bakışın olumsuz olmadığını söyler (2008, s. 317). Ömer Solak ise *Romanda Öteki/Ötekinin Romanı [Osmanlı Romanında Yabancılar ve Azınlıklar (1856-1914)]* isimli çalışmasında, azınlıkların giderek ötekileştirildiğine dikkat çekerek bu durumun kolektif bellekte olumludan olumsuza doğru bir hâl aldığı sonucuna ulaşır (2008, s. 415). Gayrimüslim karakterlerin belli biçimde anlatılmaları, Türkiye’de azınlık olmanın kırılmasını gösterir. Naim Atabağsoy, *Türk Romanında Gayrimüslime Bakış (1900-1960)* isimli doktora tezinde, gayrimüslimler ekseninde egemen söylemin ve yürütülen politikaların ortaya koyduğu söylem ve pratiklere edebiyatın ne şekilde tepki verdiğini araştırır (2015, s. 12). Tezinde romanlar aracılığıyla Türk siyasi tarihine yönelik bir yaklaşımda bulunulmasının söz konusu olmadığını söyler. Yahya Aydın ise *Milliyetçilik ve Yazın Bağlamında Türk Romanında (1950-1980) Gayrimüslim Azınlıklar* başlıklı makalesinde gayrimüslimlere karşı olumsuz bakışın ağırlıkta olduğunu tespit ederek yazarların dünya görüşlerinin ve sahip oldukları ideolojilerinin bu durumu etkilediğini belirtir (2016, s. 55).

Soner Akpınar’ın 2022 yılında yayımlanan *Çağdaş Türk Romanında 6-7 Eylül Olayları: Rumlar Etnisite ve Kimlik* isimli çalışması, 1955 senesinin üzerinden yaklaşık kırk yıl geçtikten sonraki romanları ele almasıyla sadece 6-7 Eylül olaylarını değil, Türk-Rum ilişkilerine odaklanmasıyla da alanın önemli çalışmalarından biridir. Politik olayların romanlara konu olması genellikle olayların üzerinden belirli bir zaman diliminin geçmesiyle mümkündür. Bu sayede yazarlar tarafından olaylara yaklaşımın daha objektif olması söz konusudur. “Türk romancısı uzun süre konu dağarcığının içine 6-7 Eylül meselesini almamıştır. Bunun siyasi, ideolojik, sosyolojik ya da estetik pek çok nedeni olabilir. Yine de tek ve güçlü bir etken bulmak gerekirse olayların üzerinden geçen zaman

öne çıkabilir” (Akpınar, 2022, s. 108). 2000’li yıllara gelindiğinde söz konusu mesafenin belirgin biçimde açıldığı ve bu süreçte özellikle azınlıkların kolektif belleğine yönelik bir farkındalığın dikkat çekmeye başladığı görülmektedir. Türk romanı üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde 6-7 Eylül olayları ve azınlık deneyimleri bağlamında ele alınan eserlerin 2000 öncesinde yayımlananlarla sınırlı kaldığı dikkat çekmektedir. Böylelikle bu çalışma, 2000 sonrası Türk romanında yas, travma ve acının görünür kılınma biçimlerine odaklanarak tematik ve dönemsel açıdan literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

2000 sonrası Türk romanı, uzun zaman sonra kamusal alanda sınırlı bir şekilde konuşulan ya da hiç konuşulmayan meselelere dikkat çekmeye başlar. 1915 Ermeni tehciri, 1938 Dersim olayları, 12 Eylül 1980 darbesi ve buna benzer kolektif bellekte derin izler bırakan birçok olay tarihselliğiyle değil, bireysel hikâyeler, tanıklıklar ve aile içi aktarımlarla görünür olmaya başlar. Bundan dolayı bahsi geçen dönemleri doğrudan yaşamış karakterler üzerinden bir anlatım gerçekleşir. “Hatırlama” pratiğinin görünür olmasıyla “bellek”, “yas” ve “kayıp” temaları edebiyat ve bellek araştırmalarında merkezi bir önem taşır. 2000’ler dönemi itibarıyla mağdurun belleğini önemseyen ve anlatarak yüzleşmeyi sağlayan sorgulayıcı bir tarih bilinciyle hareket eder. 2000 sonrası Türk romanında 6-7 Eylül olayları, gayrimüslim karakterlerin aidiyet hislerinin zedelenmesi ve sessizliklerle örülü travmalarının gündeme gelmesiyle dikkat çeker. Uzun yıllar boyu kamusal alanda sınırlı bir şekilde tartışılan hatırlama, unutma, travma ve suskunluk gibi kavramlar kurgusal fakat sahici bir yerden anlatılmaya başlanır. “(S)uskunluk politikası toplumun olgun yasının yararlı bir sonucu değil, büyük ölçüde bilinçli bir tercihti” (Sancar, 2021, s. 183). Eksilen hayatlar ve sessizleşen sokaklar, karakterlerin hatırlamak istemedikleri bir geçmişle aktarılır. Bu bağlamda *İstanbulullar, Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, Beyoğlu’nun En Güzel Abisi, Beyoğlu Rapsodisi, Pazarın Yalnızları-Beyoğlu* ve *Serenad* isimli altı Türk romanı, 6-7 Eylül olaylarının roman kişilerinin dünyasında nasıl anlamlandırıldığını gündelik yaşam ve mekân deneyimleriyle aktarır. Bu romanların ortak özelliği resmi anlatıdan farklı olarak azınlık kesimin seslerinin duyulması ve travmalarının görünür olmasıdır. Romanların doğrudan işlediği mesele 6-7 Eylül olayları olmasa da anlatı odağının, yazarlar tarafından azınlıkların deneyimlerini görünür kılmaya yönelik bir çabaya dönüştüğü görülmektedir. Soner Akpınar’ın 2000 öncesi 6-7 Eylül’ü konu alan romanlarla ilgili tespiti onların benzer kurgulara sahip olması üzerinedir.

“Hepsinde de başlangıç düzeyinde, etnik unsurların mutluluk içinde yaşadığını görürüz. Roman mekânları da bu yüzden hiç değişmeden Beyoğlu, İzmir, Foça vb. çok kültürlü yaşamla özdeşleşmiş yerlerdir. Düzendeki kırılmayı yaratırsa toplumsal bünyeye dışarıdan dâhil kişilerin getirdiği, kimlik ve farklılıkları açığa çıkaran milliyetçilik gibi değerlerdir” (2022, s. 108).

2000 sonrası Türk romanlarında ise “birlik” fikrinden ziyade doğrudan bir kopuştan söz edilir. Gayrimüslim kesimin evlerini ve dükkânlarını bırakıp zorunlu bir şekilde göç etmeleri, çektiği acılar eşliğinde sitemkâr bir biçimde dile getirilir. Onların Türklerle paylaşılan geçmişlerine dair mutlu anıları olsa da romanların genelinde daha çok yüzleşmeci ve hesaplaşmacı söylemleri öne çıkmaktadır. Olayları anlatmak yerine hissettiklerini dile getirirler. Bellekte yer edinen kırılma, kuşaklar arası aktarımla görünür bir hâle bürünür.

Buket Uzuner’in 2007 yılında yayımlanan *İstanbulullar’ı*, Atatürk Havalimanı’nda dış hatlarda çıkan dijital bir arızayla başlar. Farklı sınıflardan, dinlerden, kimliklerden ve mesleklerden kişilerin bir araya geldiği havalimanında her karakterin bir hikâyesi vardır. Başkarakter Belgin’in eski eşi Mehmet Emin Entek’in büyük dedesi, 6-7 Eylül olaylarından sonra İstanbul’u terk etmek zorunda kalan gayrimüslim esnafın mallarına el koyarak birçok dükkân satın alır. Onun zengin ve ENTEK markasının sahibi olmasının

sebebi gayrimüslimlerden aldığı mallardır. 6-7 Eylül olaylarının yol açtığı şiddet ortamı sonrasında azınlıklara karşı bir mülksüzleştirme olarak da devam eder. Mallara bilinçli ve planlı şekilde el konulması komşuluk ilişkileri üzerinden anlatılır. Toplumun bu suça ortak olması kolektif bellekte gizlenen bu olayın başka bir yönünü açığa çıkarır. Yaşanan mağduriyetin öznelereinden biri Belgin'in hocası Profesör Seferis'in halası Eleni'dir. Eleni hala, dışlanmış olmanın yaşattığı kırgınlık durumunu kendilerine isnat edilen suçları inkâr ederek dile getirir.

“Sen unuttun galiba o kara günleri. Neler yapmıştır bize Türkler, yoksa hatırından çıkmıştır senin? Evet, o zaman daha küçüktün, on yaşında var mıydın? Ama bilirsin işte o kara 6-7 Eylül vandallığını? Güya Rumlar, Atatürk'ün Selanik'teki evini bombalamıştır diye saldırmışlardır evlerimize, kiliselerimize, dükkânlarımıza, tavernalarımıza, yıkıp yakmışlardır malımızı mülkümüzü be!” (Uzuner, 2024, s. 100-101).

Eleni hala, kendisini İstanbul'a ait hissetmediği için Profesör Seferis'i de Atina'ya çağırır. İstanbul'un kendilerine vatan olmadığını, onlardaki derin yaraları açan yer olduğunu düşünür. Yeğenin yaşı küçük olsa bile tüm yaşananları bilmesi gerektiğini söyler. Travmatik belleğin kuşaklar arası devredilmesi, bu olayları doğrudan yaşamayan kişilere de bir bellek kurma görevi yükler. İlk kez Marianne Hirsch tarafından kullanılan “postbellek”, travmaların ikinci ya da üçüncü kuşaklardan dinlenerek öğrenilmesidir. Yahudi soykırımını yaşamayan kişilerin, yakınlarının anlattıklarıyla kayıpları ve acıları içselleştirmesi bu kavramın doğmasına sebep olur. Hirsch (1992, s. 18), Art isimli bir çocuğun toplama kamplarını ve giydiği üniformaları hatırlamadığını fakat bu hatıraların ebeveynlerinin anlattıkları aracılığıyla onlara ulaştığını söyler. Bu yüzden onun yaşadığı deneyimi post-bellek olarak adlandırmak mümkündür. Profesör Seferis'in bireysel tanıklıktan çok kuşaklar arası tanıklık etmesi istenir. Geçmişle eleştirel bir şekilde bağ kurularak yeni ihlallere karşı tedbir almak, travmaları bireysel anı olmaktan çıkarıp aşılabilir bir hâle getirir.

Eleni halanın kullandığı öfkeli ve suçlayıcı dil, travma anlatılarında özellikle mağdurların kullanımıyla dikkat çeker. Onun isyanında sürgün, yağmalama ve kayıplar geçmiş zamanda değil de şimdi de yaşanıyor gibidir. Seneler geçmesine rağmen öfkenin taze kalması, kayıp hissini ve yasın henüz tamamlanmadığını gösterir. “Ama bilirsin işte” cümlesi, herkesin bilip ama kimsenin konuşmadığı sessizliğin ve belirsizliğin ifadesidir. Romanda Türklerin, doğrudan fail olarak görülmesi “biz-onlar” ayrımıyla anlatılmak istenir. Bu ayrım yıkılan mekânlar sayılırken kiliselerden bahsedilmesinden de anlaşılır. Binalarla birlikte hatıralar ve yaşam tarzları da yıkılmaktadır. Uzuner, romanında kimlik ve etnisite üzerinden birçok olaydan bahsederken mağduru bir mecburiyet hâliyle konuşturmak ister. Atatürk'ün evinin Rumlar tarafından bombalanması haberinin yalan olduğunu söyleyen ve suçlamaları kabul etmeyen Eleni hala, resmî anlatıya karşı olan suskunluğunu bozmak ister. Yazar, olaylara nötr ve tarafsız bakmak yerine, görünmezliği kırarak okuru rahatsız etmek ister ve yarayı topluma açar. Eleni halanın sesi gecikmiş ve uzun süre bastırılmış bir tonla görünürlüğü arzular. Romanın derdi 6-7 Eylül 1955'te neler yaşandığını anlatmak değil, nelerin hissedildiğini travmatik bir duygu hâliyle aktarmaktır.

Ayfer Tunç'un 2009 yılında yayımlanan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, çeşitli olay ve karakterlerin bulunduğu katmanlı bir romandır. 1876 Sultan Abdülaziz'in katledilmesinden, 1999 Marmara Depremi'ne kadar geçen süre zarfındaki politik, ekonomik ve sosyal konuların anlatıldığı bu romanda Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül olaylarına Yahudi bir aile üzerinden dikkat çekilir. Sefarad Yahudi'si Rıfat Mustaki, Varlık Vergisi'ni ödeyemeyen ve o dönemin koşullarından faydalanan yoğurtçu arkadaşı Hulki'nin ihanetine uğrayan bundan dolayı da Hayfa'ya göç eden bir karakterdir. Vergi

miktarının yüksek olması ve bu paranın kısa sürede bulunamaması gayrimüslim eşrafın özellikle zorlanmasına yol açar.

“Adına Varlık Vergisi denen bu vahim ve adaletsiz vergiden vazgeçileceğine, yanlıştan kesinlikle dönüleceğine inandığı için tedbir almamış, son ana kadar beklemişti. Ama son gün gelip çatınca acilen bir çözüm bulması gerekti. Ya Aşkale’ye demiryolu inşaatında çalışmaya gidecek ya da n’apıp yapıp borcunu ödeyecekti” (Tunç, 2024, s. 24).

Vergiyi ödemeyenler için en bilineni Aşkale (Erzurum) kampıdır. Orada hastalara ve yaşlılara ağır işler yaptırılır, çalışma koşullarından dolayı ise birçok ölüm yaşanır. Bu kampların, borçlara karşılık çözüm odaklı bir işlevi olması yerine cezai yaptırımını vardır. Bu gibi problemlerden etkilenen bir diğer aile ise Rum Totaki beydir. Totaki bey, öldükten sonra küçük çocuğu Stavro hariç, diğer dört çocuğu ülkelerini terk etmek zorunda kalır. Stavro yaşananlara doğrudan tanıklık etmediği için onunla aynı kimliği taşıyan kardeşlerinin acılarını anlayamaz. Burada postbelleğin sınırlı bir şekilde aktif olduğunu söylemek mümkündür. “6-7 Eylül Olayları’ndan sonra, beş çocuğundan bir tek Stavro Türkiye’de kalmış, diğerleri Atina’ya yerleşmişti. Çocukların orada gördükleri Türkiyeli göçmen muamelesinden kurtulmaları için bir kuşağın ölmesi gerekti” (Tunç, 2024, s. 465). Olaylar nedeniyle yaşanan travma hem mekânsal hem de düşünsel anlamda yerinden edilmişlik/sürgün psikolojisi yaratır. Bu duyguların ağırlığı aşılamadığı için de kuşaktan kuşağa aktarılır.

Ahmet Ümit’in 2003 yılında yayımlanan *Beyoğlu Rapsodisi*, anlatıcı Selim ve arkadaşları Kenan ve Nihat’ın hayatlarına odaklanan bir romandır. Romanın mekânı doğrudan Beyoğlu olduğu için yazar, 6-7 Eylül olaylarından sonra Beyoğlu’nun ayakta kalmak için verdiği mücadeleye ve değişime dikkat çeker. Eski adıyla Pera olan Beyoğlu, Osmanlı’dan Cumhuriyet’in ilk zamanlarına İstanbul’un en işlek, en canlı ve en Avrupai semtlerinden biridir. Tiyatroların, sinemaların, pastanelerin ve tarihî yapıların bolluğu bu yer modernleşmenin ilk yüzlerindedir.

“Osmanlı’nın, sahip olduğu kitlenin nitelikleri açısından Batı ile yoğun ve güçlü irtibatı olan Beyoğlu/Pera, Batılılaşan Türkiye’nin merkezi ve modeli olmuştur. Özellikle tutum ve davranışlarda, görünüm ve yaşayış tarzlarında gerçekleştirenler, topyekûn batılılaşma durumunda nasıl bir birey ve toplum olacağını erken görünümü niteliğini ortaya koymuştur” (Vatandaş ve diğerleri, 2023, s. 464).

Bu anlamda Türkiye’nin yakın dönemdeki Batılılaşma olgusuna Beyoğlu üzerinden bakmak mümkündür. Arkan’a göre; Beyoğlu kendisine Avrupalı devlet sıfatı kazandırmak isteyen Osmanlı Devleti’nin Batı’ya açılan kapısı olur. Tanzimat ile başlayan Batılılaşmanın ilk ve en önemli etkilerinin görüldüğü yer Beyoğlu’dur (1993, s. 162-164). Ali Şükrü Çoruk ise Beyoğlu’nun bir mekân olmanın ötesinde bir anlayışın temsilcisi olduğunu söyler (1993, s. 1). Kolektif ve kültürel belleğin temsilcisi olan Beyoğlu çok dilli, çok kültürlü, çok sesli yapısından dolayı Müslümanların, Rumların, Ermenilerin ve Yahudilerin uzun süre birlikte yaşadıkları bir yerdir. 6-7 Eylül olaylarından sonra Beyoğlu’nun değişimi İstanbul için bir kırılma noktasıdır. Yaşanan göçler sonucunda çok kültürlü yapının bozulmasıyla mekânların ruhunu kaybetmesi, semtin belleğinin büyük ölçüde silindiğinin göstergesidir. Beyoğlu’nun yakından tanıklık ettiği bu çürüme, Ümit’in kaleminden geride kalanlar için travmatik bir yıkım olarak anlatılır.

“Pera 6-7 Eylül olaylarından sonra ruhunu kaybetti. Bir zamanlar bu toprakların sahibi olan gayrimüslimlerin tecavüze uğramaları, mallarının alçakça yağmalanması, bu insanların bir anlamda göçe zorlanmaları, Beyoğlu’nda yaşanan bugünkü çürümenin, çirkinliğin gerçek nedenidir. Hani, bir zamanlar insanların en güzel giysilerini giyerek çıktığı özlemle, kederle, yüreğimiz burkularak bahsettiğimiz Pera, o tarihten itibaren yok olmaya başladı” (Ümit, 2024, s. 373).

Beyoğlu'nun gündelik yaşam tarzını taşıyan insanların değişmesiyle semt de değişir. Beyoğlu kaybettiği değerlerle birlikte yavaş yavaş kendi değerini de kaybeder. Yaşananlarla ilgili uzun süre sessizlik kol gezdiği için Beyoğlu'nun kaybettiklerinin yası tutulmadan geçiştirilir. Beyoğlu, geçmişin hayaletlerini taşıyan kayıp bir mekândır.

Ahmet Ümit'in 2013 yılında yayımlanan *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*, Nevzat Başkomiser'in, Beyoğlu'nun Tarlabası semtinde işlenen Engin Akça cinayetini çözmesi üzerine kuruludur. Romanın büyük bölümü Beyoğlu'nda geçtiği için oradaki kozmopolit yapıya ve 6-7 Eylül olaylarına değinilmeden geçilmez. Nevzat Başkomiser'in sevgilisi Evgenia'nın yengesi Fofu, 1955'te yaşadığı topraklardan göç ettirilmek zorunda kalan bir Rum'dur. Beyoğlu'ndaki kentsel dönüşüme ise içten içe sevinerek bu durumu kendilerinin çektiği acılara bir "ah" olarak görür. Fofu'ya göre Tarlabası'nın tarihi dokusunun kaybolması, onların sürgün edilmişlerine karşı ilahî adaletin tecelli etmesidir. Bu düşünce onun yaşadığı travmayla baş etme yönteminin bir sonucudur.

"Peki bizi sürdüler, kovdular da n'oldu? Başları göğe mi erdi? Ülke büyük bir kalkınma mı yaşadı, bu şehir mamur, müreffeh mi oldu? Aksine, ne yazık ki daha beter hale geldi. Tarlabası'nın perişanlığını görüyorsun. Her türlü yoksulluk orada, yolsuzluk orada, en katmerli rezillik orada... Şehrin ortasında bir garabet. Sanki lanetlenmiş gibi canımın içi semt... Ama böyle olur işte; suçu günahı olmayan insanları yerinden yurdundan edersen varacağın yer budur. Başkalarının mutsuzluğu üzerine mutluluk kurulur mu?" (Ümit, 2013, s. 354).

Semtin değişerek ödediği bedel, Fofu'nun etik muhasebesinin karşılığıdır. Onların sessizliğini bozan şey, Tarlabası'nın yoksulluğu, yolsuzluğu ve betonlaşmasıdır. "Biz sustuk ama şehir bunun bedelini ödedi" düşüncesi, geçmişle yapılan küçük bir hesaplaşma gibidir. "(G)eçmişle hesaplaşma, suçun kuşaklar boyu kolektif bir yük olmaktan çıkarılmasını sağlayan başlıca imkândır" (Sancar, 2021, s. 145). Bu hesaplaşma hâli intikam almak olarak düşünülmemeli, adaletsizliğin kabul görmesine bir tepki olarak algılanmalıdır. Kendisinin mağdur olduğunu düşünen Fofu, adaletin gerçekleştiğini görme hakkından yararlanmak ister. "Adalete giden yol, mağdurların acılarının ve kayıplarının tanınmasından ve failerin yargılanıp cezalandırılmasından geçer" (Sancar, 2021, s. 160). Fofu, masum insanların canının yanmasından sonra onların evleri ve dükkânları üzerinde kurulan hayatların ahlaken ve vicdanen meşru olmadığını söyler.

Ahmet Ümit, *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*'ni Fofu gibi yaşadığı topraklardan ayrılmak zorunda kalan insanlara ithaf eder; "bu toprakları terk etmek zorunda bırakılan insanların aziz hatırasına". Ümit, romanı ne amaçla yazdığını daha en başından belirterek kolektif suskunluğun bozulmasını, yok sayılan acının tanınmasını ister. "Varlık Vergisi'yle başladı, 6-7 Eylül olaylarıyla sürdü, en son da 64'teki Kıbrıs meselesiyle kopardılar bizi toprağımızdan. Evimiz barkımız, annemizin, babamızın mezarları burada, gönlümüz burada ama biz sürgüne gittik. Temelli sürgüne..." (Ümit, 2013, s. 354). Fofu'nun ailesiyle birlikte İstanbul'dan sürgün edilmişleri sadece mekânsal bir kopuş değil, duygusal ve kimliksel de bir kopuştur. Sürgün olmak bir yerden başka bir yere gitmekten çok hatıra mekânlarına, mezarlıklara gidememek ve yaslarını tutamamak anlamına gelir. İstanbul, üzerinde hatıraları olan orada gömülen herkesin aidiyet duyduğu bir yerdir. Fofu'nun kalbi İstanbul'da kalır ve atalarının mezarları üzerinden şehre olan gönülden bağlılığını devam ettirir. Geçmiş, onun belleğinde mekânsal hisle çeşitli duyguları tanımlayan bir deneyim alanı sunar.

6-7 Eylül olaylarından yaklaşık on üç yıl sonra İstanbul'a gelen Fofu, yaşadıkları şiddetin sadece fiziksel saldırıyla sınırlı kalmadığını, cinsel istismar ve tecavüze uğrama korkularına kadar uzanan vakalar olduğunu da dile getirir.

“İnsanları öldürdüler, tecavüz ettiler, mezarlardan ölüleri çıkardılar. Bize de saldırdılar tabii. Sanki karşılarında düşman varmış gibi... Kapılarımızı kırdılar, evlerimize zorla girdiler, odalarımızı darmadağın ettiler. Bütün eşyalarımızı sokaklara saçtılar, çamaşırlarımız kaldırımları süsledi günlerce... Öyle acımasız, öyle alçakça (Ümit, 2013, s. 350).

Rum Katherina, kendisi gibi kızının başına da tecavüz olayı gelmesin diye kızıyla birlikte uyku hapi içerek ölüme gitmeyi tercih eder. Şiddetin ağır ve aşağılayıcı biçimi olan tecavüzle yaşananların sanıldığı kadar basit olmadığına gönderme yapılır. İktidarın hedefindeki şeyin sadece mülk olmadığı beden üzerinde de tahakküm kurarak onarılması mümkün olmayan bir kırılmanın yaratılması söz konusudur. Cinsel şiddetin kişisel değil, toplumsal bastırılmış bir gerçek olması edebiyat yoluyla konuşulmaya başlanır. Judith Butler, bedene bir başkası tarafından müdahalenin özerklik hakkımızı zedelediğini söyler.

“Beden ölümlülük, yaralanabilirlik, faillik belirtir: Tenimiz ve etimiz bizi başkalarının bakışına olduğu gibi dokunuşuna ve şiddetine de maruz bırakır; bedenlerimiz ise bizi bütün bunların faili ve aracı olma tehlikesine sokar. Kendi bedenlerimiz üzerinde hak sahibi olmak için mücadele etsek de, uğrunda mücadele ettiğimiz bedenler hiçbir zaman tam anlamıyla sadece bize ait değildir” (2024, s. 45).

Şiddetin bir sınırının olmaması, telafisi mümkün olmayan bir travmayla okurun vicdanına bırakılır. Ümit’in kadın bedeni üzerinden namus söylemi üretme gibi bir derdi yoktur. O, tecavüzün yarattığı utanç duygusuyla failerin insanlıktan çıkmasını anlatır.

Fofo yenge, Türk, Rum ve Ermeni’nin kardeşçe yaşayıp sonrasında kanlı günler yaşamalarını hükümetin din ve ırk temeli nefret söylemlerine bağlar. Dilek Güven, meclis tartışmalarında DP’nin siyasi elitinin gayrimüslimleri hiçbir şekilde eşit haklara sahip vatandaşlar olarak görmediğini, onları azınlık ve misafir olarak kabul ettiğini ortaya koyar (2005, s. 139). DP’nin Kıbrıs meselesiyle ilgili milliyetçi duyguları taze tutması bu saldırılar esnasındaki gecikmiş tavırları bunun bilinçli tercih olduğu tartışmalarını yaratır. DP, bu olaylardan komünistleri ve provokatörleri sorumlu tutarak kendilerine yönlendirilen suçlamaları kabul etmez. Resmî anlatı “provokasyon” derken roman bunun doğrudan hükümetin bir ihmali olduğunu söyler. Fofo yenge, DP’yi suçlayarak şiddete politik bir köken atfeder. DP’nin güvenliği sağlamayan iktidar şeklinde temsil edilmesi 6-7 Eylül olaylarına karşı bellek üretir. Yaşanan politik iklim taraflı bir şekilde aktarılır.

Mario Levi’nin 2021 yılında yayımlanan *Pazarın Yalnızları-Beyoğlu* Necmiye, Diren, Mürşit, Lamia, Fevzi ve Mary Yasmin isimli altı kişinin Beyoğlu sokaklarında, hayat hikâyelerinin ortasından gülümsemelerini anlatır. Levi, Kadıköy, Şişli ve Eminönü’nü anlattığı romanlarına göre Beyoğlu’nu daha politik ve sahip olduğu kimliksel değerlerle anlatır. Orası insanlığın hafızasında kayıpların bol olduğu, yasın hiç bitmediği ve kalbinde binlerce yarası olan bir yerdir. Levi, bu yaraları gidenlerin kendileriyle götürdüklerine inanır.

“Beyoğlu’nun kalbinde birçok hançer yarası açılmıştı. Çok derin bir yarıktı bu. Giden gidecekti. Çünkü bu yara taşınmazdı. Şehrin çok eski seslerini barındıran bu adada taşınmazdı en azından. Onlar, artık gidenler, yaralarını beraberlerinde götürmeyi tercih edenlerdi. Yaklaşık on yıl sonra sürgünlere de gelecekti sıra... Sadece yirmi kilo eşyayla on iki saat içinde şehri terk etmek zorunda bırakılan sürgünlere...” (Levi, 2021, s. 14-15).

Kent belleğine kazınmış kalıcı yaralar Beyoğlu’nun geçmiş seslerini de susturur. O sesleri taşıyan, onlarla bir anlam evreni kuran topluluklar evlerinden sürülerek mekânsal travma yaşarlar. Gidenlerin aidiyet problemleri, kalanların ise sessiz tanıklığı iki koldan duygusal tahribat yaratır. 6-7 Eylül olaylarından sonra Türkiye ve Yunanistan arasında

Kıbrıs meselesi ile yaşanan gerilimler, sonrasında 1964'te devlet kararıyla Türkiye'de yaşayan Rumların sınır dışı edilmesiyle devam eder. Romanda geçen "yaklaşık on yıl sonra" ifadesi bu süreci hatırlatır. İstanbul'daki Rumların, Kıbrıslı Rumlara destek vermesi söylentisi kamuoyunda Rumların tepkiyle karşılanmasına yol açar. Sürgün edilen Rumlara bazı şartlar koşulur. Dağlıoğlu sınır dışına çıkması tebliğ edilenlere 20 kilo valiz ve 200 Türk lirasıyla ortalama 2-15 günlük bir süre tanındığını, toplamda yaklaşık 12.500 Yunanistan pasaportlu Rum sınır dışı edilirken, en az 30 bin Türkiyeli Rum'un da göç ettiğini söyler (2018, s. 51). Bu durumun ekonomik ve toplumsal birçok olumsuz etkisi olmakla birlikte İstanbul'daki Rum varlığının büyük oranda azalmasıyla şehrin çok kültürlü yapısının zayıfladığını söylemek mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Türkiye'de mal mülk üzerinden alınan, 12 Kasım 1942'de yürürlüğe giren Varlık Vergisi her ne kadar savaş yıllarındaki ekonomiyi düzene sokmak amacıyla gerekli görülse de ödeyemeyenlerin mallarına el konulması ve çalışma kamplarına gönderilmesiyle kolektif bellekte sarsıcı etkileri olan bir vergidir. Resmî olarak herkesin vermesi öngörülse de gayrimüslim vatandaşlardan çok daha ağır vergiler alınır ve çoğu göç etmek zorunda kalır. *Pazarın Yalnızları-Beyoğlu*'nda Lamia karakterinin anlatıldığı bölümde, onun çocukken İstanbul'da komşuları olan Rum kökenli Yafes amcadan söz edilir. Lamia'nın Yafes amcanın kızlarıyla kurduğu dostluk ilişkisi ve yakın bağlar onların İsrail'e göç etmeleriyle bir ayrılık hikâyesine dönüşür. Varlık Vergisi'ni ödeyemedikleri için devlet evlerine kadar her şeyi ellerinden alır. Bu yaşananlar Lamia'nın ailesinin onlara karşı mahcup ve üzgün hissetmesine sebep olur. Bu gibi dostane komşuluk ilişkilerinin olmasının yanı sıra topluma karşı ciddi bir güvensizlik hissi oluşur. Her iki ailenin çocuklarının kardeşçe aynı okullarda yan yana okuma hayalleri yok olur.

"Bu ülkenin bizi hâlâ bir yabancı gibi gördüğünü anladım. Bir yabancı gibi, anlıyor musun? Boşuna çırpınmışız. Boşuna 'Ne mutlu Türk'üm diyene' demişiz. Birileri bizi Türk gibi görmedikten sonra... Ha bak, şunu da peşinen söyleyeyim. Gittiğimiz yerde Türklüğümüzü daha çok hissedeceğiz, muhakkak hissedeceğiz biliyorum (Levi, 2021, s. 75).

Yafes amca dışlanma deneyimlerini, yaşadıkları ülkede eşit yurttaşlık fikrine sahip olmadıkları üzerinden anlatır. O, kendisini her ne kadar bu topluma ait hissetse de çoğunluğun onu kabul etmemesi, tanınma ihtiyacını gölgeler. Kendisini ait gördüğü kimlikten dışlanmanın hayal kırıklığını yaşar. Türkiye'de yaşarken Rum kimliği "normal" karşılanırsa da gittikleri başka bir ülkede "Türkiye Rumları" kimliğini daha bilinçli bir şekilde hissederler. Yafes amca, devlet ve toplum tarafından korunmadığı için üzgündür. Romanda, bir Rum'un yaşadığı duygu hâli ve kırılmalara dikkat çekilerek mağdurun belleğinden kolektif bir yüzleşme gerçekleştirilmek istenir.

Zülfü Livaneli'nin 2011 yılında yayımlanan *Serenad*'ı, Kırım Türklerinin sürgün edilmesini, Yahudi soykırımını, Mavi Alay'ı, Karadeniz'de Struma gemisinin batırılışını farklı kuşaklar üzerinden anlatan bir romandır. İstanbul Üniversitesi'nin Halkla İlişkiler bölümünde çalışan Maya Duran ve yaklaşık altmış yıl sonra İstanbul'a gelen Alman asıllı profesör Maximilian Wagner aracılığıyla toplumsal bellek yeniden inşa edilir. Maya Duran, Nazi Almanyası'nın 1933-1945 yılları arasında Yahudileri yok etmek için giriştikleri soykırıma Profesör Wagner'in komşuları Almanya'nın tepkisiz kalmasını anlayamaz. Profesör ise 6-7 Eylül olaylarını hatırlatarak Türklerin de bu kitlesel saldırılara sessiz kaldığını söyler. "Bütün Rumların mağazaları yağmalanıp, birtakım vahşi gruplar Türk ve Müslüman olmayan vatandaş avına çıkmadı mı? Bir linç günü değil miydi o da?" (Livaneli, 2020, s. 245). Yahudi soykırımında Yahudilerin, 6-7 Eylül olaylarında ise azınlıkların gördükleri zararlarla öznenin yaşadığı deneyimlerin benzerliğine dikkat çekmek isteyen profesör, Maya'nın empati kurmasını bekler. İktidarın mantığının nasıl

işlediğiyle okur yüzleştirilmeye çalışılır. “Her iktidar öldürür! Kimi daha az, kimi daha çok” (Livaneli, 2020, s. 245). Kitlesele saldırıların olduğu tüm olaylar, iktidarların toplumlari düzenleme biçimlerinin bir sonucudur. Yaşanan olaylardan sonra hâkim olan sessizlik iktidarın istediği ve toplumun da buna göre şekil aldığı bellek politikalarından biridir. Toplumun hangi olayları hatırlayacağı ve hangilerini unutacağı kolektif yüzleşmeyi ikincil plana atmasıyla ve ulusal kimliği pekiştirmesiyle iktidarların görevlerinden biridir. İktidar, baskı ve şiddet uygulamakla birlikte sonrasında oluşan sessizlik ortamının da sorumlusudur. Profesör Wagner, tüm iktidarların “öldürme” özelliği olduğunu söyleyerek Türkler ve Almanların yaşanan olaylar karşısındaki sessizlik durumunu anlatmaya çalışır.

Sonuç

Kıbrıs’taki Rumların Enosis isteği, 1950’li yıllardan itibaren Türkiye’deki milliyetçi gerilimlerin, politik ve kolektif atmosferin sertleşmesine sebep olur. Atatürk’ün Selanik’teki evinin bombalandığına dair haberlerle birlikte 6-7 Eylül olaylarının patlak vermesine kadar uzanan travmatik bir dönem başlar. Bu olaylar sadece gayrimüslimlere yönelik fiziksel şiddet, evlerinin ve dükkânlarının yağmalanması değil, aynı zamanda kent belleğinin bozulması, travmaların artması, sessizliğin başlaması ve aidiyet hissinin kaybıdır. Bu olaylar, resmî tarih ve farklı alanlardaki çeşitli bakış açılarıyla ele alınır. Türk romanında ise mağdurun belleğinden nasıl anlatıldığına dikkat çekilir. Romanlarda yerinden edilme ve yurt özlemi, Rumların, Ermenilerin ve Yahudilerin ötekileştirilmesi; azınlık olma deneyimleri, travma ve sessizlik temaları üzerinden anlatılır. Edebî metinlerin olayları ideolojik bir tartışma alanı içinde sunmak gibi bir derdi yoktur; amaç uzun yıllar devam eden suskunluğun kırılmasıdır. Romanlar, azınlık kesimin yanında duran bir bakış açısıyla, özellikle onları göç etmeye zorlayan topluma duydukları öfkeyi ön plana çıkarır. Romancı, konuşulmayı ve bastırılanı görünür kılmak için karakterlerin geçmişle yüzleşmesini ister. Bu yüzden romanlarda azınlıkların sesi duyulurken Türklerin bu olayların yaşanması ve sonraki süreçte olanlar için ne düşündüklerine yer verilmez. Mağduriyet temelli bir anlatıyla, meseleye tartışma alanı açmak kurmaca yoluyla mümkünleşir.

Geçmişle yüzleşme imkânının yaratıldığı ve çalışmaya konu olan altı Türk romanında, öteki olmanın deneyimlerine yer verilerek okurun duygusal ve ahlaki bir yerden düşünmesi istenir. Soru sorma reflekslerini çoğaltan bu metinler, nelerin yaşandığı ve kimlerin etkilendiği ile ilgili kolektif belleği yeniden üretir. Romanlarda 6-7 Eylül olaylarının, ana tema olmaktan çok yan temalar olarak anlatılması söz konusudur. Buket Uzuner’in *İstanbulullular’*nda Rum Eleni hala üzerinden öfkeli bir ruh hâliyle, İstanbul’un onların belleğinde açık bir yara gibi durulmasından, Ayfer Tunç’un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi’*nde Yahudi Rifat Mustaki ve Rum Totaki Bey’in Varlık Vergisi’ni ödeyemedikleri için çektikleri sıkıntılardan ve sonrasında gerçekleşen 6-7 Eylül olaylarıyla ailelerinin dağılmasından, Ahmet Ümit’in *Beyoğlu’nun En Güzel Abisi’*nde Fofu yengenin sürgün edilışinden ve adalet talebi çağrısından, yine Ahmet Ümit’in *Beyoğlu Rapodisi’*nde çok dilli ve çok kültürlü Beyoğlu’nun asıl kimliğini kaybetmesinden, Mario Levi’nin *Pazarın-Yalnızları Beyoğlu’*nda Rum kökenli Yafes amcanın Türklerle olan komşuluk ilişkilerinin bozulmasından ve 1964 Rum tehcirinden, Zülfü Livaneli’nin *Serenad’*nda ise tüm kitlesele şiddet olaylarından sonra yaşanan “sessizlik” ortamının iktidarların isteği olduğundan söz edilir. Konuyla ilgili içerik analizi yapılan bu romanlarda mağdurun belleğine dikkat çekilerek politik hırs, sermaye/ekonomik çıkar ve travmanın aktarımı gibi durumlar önem arz eder. Türk romanı, uzun yıllar boyu açıkça söz edilmeyen meselelere kurgusal karakterler üzerinden bakar. Edebî metinler aracılığıyla resmî tarihin dışında kalan hikâyelere travma, sessizlik ve utanç bağlamında eleştirel düşünme imkânı sunulur.

Kaynakça

- Akpınar, S. (2022). *Çağdaş Türk romanında 6-7 Eylül olayları: Rumlar etnisite ve kimlik*. İstanbul: Günce Yayınları.
- Arkan, Ö. (1993). *Beyoğlu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armaoğlu, F. (1963). *Kıbrıs Meselesi 1954-1959, Türk hükümeti ve kamuoyunun davranışları (karşılaştırmalı inceleme)*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Atabağsoy, N. (2015). *Türk romanında gayrimüslime bakış (1900-1960)*. [Doktora Tezi]. İstanbul: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
- Aydın, Y. (2016). Milliyetçilik ve yazın bağlamında Türk romanında (1950-1980) gayrimüslim azınlıklar. *Turkish Studies*, 11(10), 31-58.
- Ayhan, S. (2008). *Türk romanında azınlıklar (1872-1950)*. [Doktora Tezi]. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Babaoğlu, R. (2018). Türkiye'nin Kıbrıs politikasının evriminde bir dönüm noktası: Londra Konferansı (29 Ağustos-6 Eylül 1955). *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 18(36), 323-347.
- Butler, J. (2024). *Kırılğan hayat: yasin ve şiddetin gücü*. B. Ertür (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çoruk, A. Ş. (1993). *Cumhuriyet devri Türk romanında Beyoğlu*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Eyerman, R. (2002). *Cultural trauma*, ABD: Cambridge University Press.
- Fahri Çoker Arşivi (2005). *6/7 Eylül olayları fotoğraflar-belgeler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gökçal, O. (2006). *6/7 Eylül olayları ve Türk basını*. [Doktora Tezi]. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Güven, D. (2005). *Cumhuriyeti dönemi azınlık politikaları ve stratejileri bağlamında 6-7 Eylül olayları*. B. Şahin (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Halbwachs, M. (2023). *Kolektif hafıza*. Z. Karagöz (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Hirsch, M. (1992). *Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory*. Wayne State University Press.
- Karaarslan, F. (2021). *Toplumsal hafıza: hatırlamanın ve unutmamanın sosyolojisi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Karayuluk, H. (2018). 6/7 Eylül olaylarının neden ve sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilmesi. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 36-50.
- Kartal Güngör, T. (2023). *Çağdaş Fransız edebiyatında bellek*. İstanbul: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. I. Ergüden, (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Levi, M. (2021a). *Pazarın yalnızları-beyoğlu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Livaneli, Z. (2020). *Serenad*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Sancar, M. (2021). *Geçmişle hesaplaşma: unutma kültüründen hatırlama kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Solak, Ö. (2008). *Romanda öteki/ötekinin romanı [Osmanlı romanında yabancılar ve azınlıklar (1896-1914)]*. Konya: Tablet Yayınları.

- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak: toplumsal travmaların sinemada temsil edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tunç, A. (2024). *Bir deliler evinin yalan yanlış anlatılan kısa tarihi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uzuner, B. (2024). *İstanbullular*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ümit, A. (2013). *Beyoğlu'nun en güzel abisi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ümit, A. (2024). *Beyoğlu rapsodisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vatandaş, S. Avcı, M. G. & Vatandaş, C. (2023). Batılılaşan Türkiye'nin kadim mekânı: Beyoğlu. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(22), 447-466.
- Yellice, G. (2012). 1878'den 1931'e Kıbrıs'ta Enosis talepleri ve İngiltere'nin yaklaşımı. *Çağdaş Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 12(24), 13-26.
- Yücel, O. (2021). EOKA Terör Örgütü'nün saldırılarının Kuzey İrlanda gazetelerine yansıması 1955-1960. *Dumlupınar Üniversitesi İİBF Dergisi*, 8, 48-58.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 53-73

Geliş Tarihi-Received: 20.02.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 30.03.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.19549488

Bağlama-Muamma Pratiği Çerçevesinde Âşıkların Dinî-Tasavvufî Düşünce Dünyaları ve Söylem İnşaları

The Religious-Sufi Intellectual Worlds and Discursive Constructions of Âşıks within the Framework of the Bağlama-Muamma Practice

Davut DEMİR*

Öz

Âşıklar Anadolu'nun çeşitli yörelerinde bağlamaları eşliğinde manzumeler terennüm eden halk şairleridir. Âşıklık geleneğine mensup olup geleneğin sürekliliğini temin eden aktarım süreçleri ve usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yetişen pek çok âşık, dinî-tasavvufî bilgi bakımından belirli bir yetkinliğe ve buna paralel olarak manevî bir olgunluğa sahiptir. Bu bağlamda âşıkların irticali söz söyleyebilme kudreti ve bağlama-muamma geleneği içerisindeki diğer maharetleri yalnızca estetik bir performans unsuru olarak değil; aynı zamanda dinî-tasavvufî birikimlerinin, irfanî derinliklerinin ve tahayyül yeteneklerinin de göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Bu özellikler, âşığın toplumsal hafıza ve kültürel bilinci aktarma kapasitesini de ortaya koymaktadır. Nitekim bağlama-muamma geleneği çoğu zaman Kur'ânî referanslar, tasavvufî kavramlar ve sembolik anlatım biçimleri üzerinden şekillenmekte; âşığın hem zahiri ilimlere hem de batini anlam dünyasına vukûfiyetini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu geleneğin icrası, dinî ve tasavvufî öğretilerin halk arasında içselleştirilmesini kolaylaştıran bir işlev de görmektedir.

Nitel araştırma yöntemlerinden metin/doküman analizi deseninin kullanıldığı bu çalışmada, veriler; klasik kaynaklar, âşık edebiyatı antolojileri ve dijital mecralarda yer alan performans kayıtlarından elde edilmiştir. Elde edilen veriler, dinî-tasavvufî terminoloji ve bağlama-muamma geleneği kuralları çerçevesinde betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleriyle çözümlenmiştir. Analiz sonucunda bağlama-muamma geleneğinin, âşıkların dinî-tasavvufî yetkinliklerini görünür kılan; estetik performansın ötesinde sembolik ve epistemolojik bir derinlik taşıyan çok katmanlı bir ifade alanı sunduğu belirlenmiş ve bu pratiğin, dinî-tasavvufî bilgi birikimini toplumsal dolaşıma taşıyarak kültürel hafızanın sürekliliğini sağlayan işlevsel bir aktarım mekanizması olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşık, bağlama-muamma, irticali şiir, İslamiyet, tasavvuf.

Abstract

Minstrels (âşıks) are folk poets who perform poems accompanied by the bağlama in various regions of Anatolia. Belonging to the âşık tradition and trained through transmission processes that ensure its continuity - particularly the master-apprentice relationship - many âşıks possess a significant level of competence in religious and Sufi knowledge, accompanied by a corresponding spiritual maturity. In this context, the âşıks' ability to improvise and their other skills within the bağlama-muamma tradition should be evaluated not merely as elements of aesthetic performance, but also as indicators of their religious-Sufi erudition, gnostic depth, and imaginative capacity. These qualities further demonstrate the âşık's capacity to transmit collective memory and cultural consciousness. Indeed, the bağlama-muamma tradition is frequently shaped by Qur'anic references, sufi concepts, and symbolic modes of expression, revealing the âşık's familiarity with both exoteric (zahiri) and esoteric

* Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: davutdemir@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6381-4162.

(bâtinî) realms of meaning. Furthermore, the performance of this tradition serves to facilitate the internalization of religious and Sufi teachings among the broader public.

This study utilizes a qualitative research design based on document analysis. The data were obtained from classical sources, anthologies of âşık literature, and audiovisual performance recordings available on digital platforms. The collected data were examined through descriptive and content analysis within the framework of religious-Sufi terminology and the formal principles of the bağlama-muamma tradition. The analysis reveals that the bağlama-muamma tradition provides a multilayered expressive domain that manifests the religious-Sufi competence of the âşıks, possessing a symbolic and epistemological depth beyond aesthetic performance. It was concluded that this practice serves as a functional transmission mechanism that integrates religious-Sufi knowledge into social circulation and ensures the continuity of cultural memory.

Keywords: Minstrel (âşık), bağlama-muamma, extemporaneous poetry, Islam, sufism.

Giriş

Uygarlık tarihinde birçok millet farklı inanç ve düşünce sistemlerinin etkisine kapılmış, din değiştirmiş ve bunun neticesinde hayatlarında köklü değişimler meydana gelmiştir. Tek tanrı inancı zeminine sahip olmaları dolayısıyla Türklerin İslamiyet’i kabul süreci, inanç paradigması bakımından radikal bir kopuştan ziyade belirli bir süreklilik çerçevesinde sancısız gerçekleşmiş; bu durum, intibak sürecinin görece daha uyumlu bir zeminde ilerlemesine imkân sağlamıştır. Dolayısıyla İslamiyet’in kabulüyle birlikte tevhid inancı, Türklerin daha önceki inanç sistemlerinde mevcut bulunan tek tanrı tasavvuruyla karşılaşmış; bu durum, inanç düzleminde keskin bir kopuştan ziyade kavramsal ve teolojik bir derinleşme sürecini beraberinde getirmiştir. İslamiyet sonrasında gelişen sistemli inanç yapısı, ahlâk anlayışı ve metafizik çerçeve, mevcut kültürel kodlarla etkileşime girerek yeni bir anlam alanı oluşturmuştur. Bu etkileşim süreci, özellikle tasavvufî düşüncenin yaygınlaşmasıyla daha belirgin bir mahiyet kazanmıştır. Tasavvuf, hem tevhid inancını metafizik ve ahlâkî boyutlarıyla derinleştirmiş hem de sembolik anlatım biçimleri aracılığıyla halkın anlam dünyasında karşılık bulmuştur. Böylece dinî-tasavvufî kavramlar, sözlü kültür ortamında şiir, irfan ve hikmet diliyle yeniden üretilmiş; âşıklık geleneği bu üretimin en canlı mecralarından biri hâline gelmiştir.

Tasavvuf, İslâmiyet’in teşekkül sürecini takip eden dönemlerde ortaya çıkmış; zamanla tekke ve tarikat yapılanmaları aracılığıyla kurumsallaşarak İslâm düşünce geleneği içerisinde müstakil bir disiplin hüviyeti kazanmıştır. Genel çerçevede tasavvuf, insanın nefsinin arındırarak ahlâkî ve manevî yetkinliğe ulaşmasını hedefleyen bir irfan yolu olarak tanımlanabilir. Nitekim Doğan Kaya tasavvufu; “Allah ile kul arasında ihsan olayının gerçekleşmesi yahut kulun Allah’tan ihsan vasfını kazanmasının yollarını gösteren bir ilim” şeklinde tarif etmektedir (Kaya, 2014, s. 748). İhsan kavramı, en genel manasıyla iyilik etme ve güzel davranma bilincini ifade etmekte olup tasavvufî düşüncenin ahlâk merkezli yapısını ortaya koymaktadır.

Tasavvuf öğretisinde, özellikle vahdet-i vücûd anlayışı çerçevesinde varlık meselesi metafizik bir yorumla ele alınmış; mutlak ve hakiki varlığın yalnızca Allah’a ait olduğu, diğer tüm varlıkların ise O’nun tecellilerinden ibaret bulunduğu kabul edilmiştir. Bu perspektifte insanın amacı, mâsivâlardan arınarak fenâfillâh mertebesine ulaşmak ve akabinde bekâ billâh idrakiyle insan-ı kâmil olma idealine erişmektir. Bununla birlikte tasavvuf, dinî hayatı yalnızca zahirî kurallar bütünü olarak ele almak yerine, şeriatın belirlediği çerçeveyi içsel bir derinlikle anlamlandırmayı amaçlar. Korku merkezli bir dindarlık anlayışından ziyade sevgi, muhabbet ve ilâhî aşk eksenli bir kulluk bilincini önceleyen tasavvuf, hakiki ve kalıcı bir ubûdiyetin ancak bu içsel arınma ve ihsan şuuruyla mümkün olabileceğini savunur. Bu yönüyle tasavvuf, İslâm’ın ahlâkî ve manevî boyutunu derinleştiren bir düşünce ve yaşayış biçimi olarak temayüz etmektedir.

Türk kültür tarihinde sözlü icra geleneği, dinî, sosyal ve estetik unsurları bünyesinde birleştiren çok yönlü bir yapı arz etmektedir. İslamiyet öncesi dönemde toplumsal hafızanın taşıyıcısı konumunda bulunan kam, baksı ve ozan tipleri; şiir, musiki ve ritüel pratikleri iç içe icra eden figürler olarak ön plana çıkmıştır. Bu kişiler yalnızca edebî üretimlerde bulunmamış, aynı zamanda musikişinaslık, rakkaslık, falcılık, büyücülük, hekimlik gibi faaliyetlerde bulunmuş ve bir nevi toplumsal rehberlik işlevi üstlenmişlerdir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte söz konusu çok işlevli yapı önemli bir dönüşüm geçirmiş; eski inanç sistemine dayalı ritüel ve pratikler ya terk edilmiş ya da yeni dinî muhteva çerçevesinde yeniden yorumlanmıştır.

Bu dönüşüm sürecinde sözlü şiir geleneği varlığını korumuş; ancak içerik ve referans dünyası bakımından İslamî kavram ve değerlerle yeniden şekillenmiştir. XV. yüzyıldan itibaren "âşık" kimliği etrafında belirginleşen sanatçı tipi, önceki dönem temsilcilerinden farklı olarak dinî-ritüel fonksiyonlardan büyük ölçüde ayrılmış; esasen şiir, musiki ve irtical geleneği üzerinden tanımlanan bir icra pratiği geliştirmiştir. Böylece âşıklık hem tarihsel sürekliliği hem de dinî-kültürel dönüşümü bünyesinde barındıran özgün bir sözlü kültür kurumu hâline gelmiştir. Özkul Çobanoğlu; "16. asırdan önceki dönemde yaratılmış verimler her ne ölçüde âşık tarzına benzerse benzesin ya Tekke ya da tıpkı Dede Korkut Hikâyeleri örneğinde görüldüğü gibi İslamlaşmış bir surette devam eden ve belki bir ölçüde âşık tarzının sadece öncüsü kabul edilebilecek Ozan-baksı geleneğine ait olacaktır" ifadesiyle âşık geleneğini ozan-baksı geleneğinden ayrı bir gelenek olarak görmüştür (2000, s. 129-130). Fatma Ahsen Turan da "Türk sözlü şiir geleneği şiir sanatının 15. yüzyıldan sonraki temsilcisi ve ozanın halefi olan âşıklar ozanın tam anlamıyla karşılığı değildir. Âşıkların, saz şairlerinin, ozan olarak isimlendirilmesi, kültür ve edebiyat tarihindeki bilgileri reddederek kavram kargaşası doğurmaktadır." açıklamasında bulunmuş ve âşık şiirinin eski ve yeni bir potada eriten yeni bir terkip olduğunu ilave etmiştir (2024, s. 30-31).

Türklerin Müslüman olmasıyla beraber hayatlarının her kademesinde bir değişim ve tekâmül sürecine girilmiştir. Yaşam biçimi ve dünya görüşünde olan değişimlerden şiir ve edebiyatı varestede tutmak mümkün değildir. Umay Günay, ozanların İslamiyet'in kabulünden bir süre sonra küçümsenip eski saygıdeğer yerlerini kaybettiğini fakat gördükleri rüyalarla din büyüklerinden aldıkları ruhsat sayesinde toplum içindeki eski yerlerine kavuştuklarını belirtmektedir (2008, s. 130). Âşıkların halk nezdindeki statülerini belirleyen etmenlerden bir tanesi de rüya görüp görmedikleridir. Rüya ve bâde âşığa kutsiyet kazandırır. Onların ilhamının ilahi olarak geldiğine inanılır ve böyle âşıklara "Hakk âşığı" da denir. "Halk arasında dolaşan birçok menkabeler, bunların maddî ve cismanî aşktan mânevi, ve ruhânî aşk derecesine yükseldiklerini, saz çalıp şiir söylemeyi de ilâhi vasıtalarla -yani bir mürşidin, pîrin, yahut Hızır Peygamberin rüyada veya hakikatte tecellesi ile- öğrendiklerini anlatır (Köprülü, 2004, s. 163). Ahmet Kabaklı, bu pîri "yeşik sarıklı, yeşil esvaplı" olarak tasvir etmiş ve pîrin âşığa üç dolu aşk bâdesi sunduğunu, bunların birinin Allah için, birinin pîrler için sonuncusunun ise âşığın dünyada ve ahirette sevdasını çekeceği kız için olduğunu ilave etmiştir (2008, s. 17). Bâdeli âşıkların birçoğu gördüğü rüya sonrası uyandığında sazları eşliğinde deyişler söylemişler ve bu deyişlerinde onları söyletenin "Hakk" olduğunu dile getirmişlerdir. Nitekim Ruhsatî bir dörtlüğünde şöyle der:

*Ben değilim Hak söyletir dilimi
Bade içtim kimse bilmez halimi
Şu yalan dünyadan çektim elimi
Ummana dalan var sen n'olacaksın* (Kaya, 1999, s. 294).

Âşık Garip ile Şah Sanem hikâyesinin başkahramanlarından Âşık Garip'in gördüğü rüyanın akabinde "Maksud" mahlasıyla söylediği ilk deyişte şöyle bir dörtlük yer alır:

*Bu gece sürdüm erenlerin deminden
Bana içirdiler kırklar camundan
Kurtulmadım asla dünya gamından
İşim gücüm oldu fikrullah benim* (Günay, 2008, s. 143).

Görülen rüya ve içilen bade sonrası âşıkların manevi bir sarhoşluk içinde olduklarını görüyoruz. Yine ünlü âşıklardan, aynı zamanda bir âşıklık kolunun odak hüviyetindeki şahsiyeti Âşık Şenlik'in gördüğü rüya sonrası söylediği deyişte şöyle iki dörtlük yer almaktadır:

*Yığılın ahbablar yâren yoldaşlar
Bir sağalmaz derde tüştüüm bu gece
Hikmet-i pir ile ab-ı Zülâlden
Kevser bulağından içtim bu gece*

*Kudret mektebinden verdiler dersi
Zahirde göründü arş ile kürsi
Hıfzımda zapt oldu Arabî Farsî
Lügat-i İmranî seçtim bu gece* (Günay, 2008, s. 148).

Görüldüğü üzere Âşık Şenlik rüyasında pir elinden bade içtiğini ve bu rüyada kendisine birtakım ilimlerin öğretildiğini söylüyor. İşin manevi kısmını bir kenara bırakacak olursak, ortaya konan manzumelerden de anlaşılacağı üzere, rüya görsün veya görmesin, bâdeli veya bâdesiz, âşıkların birçoğunun dinî bilgilerinin yeterliliği ve tasavvufî düşünce tarzına yatkınlıkları hususlarında oldukça ileri düzeyde olduklarına şahitlik etmekteyiz.

Bağlama-Muamma İcralarında Dinî-Tasavvufî Muhteva ve Söylem Analizi

Muammanın kelime anlamı *anlaşılmayan, bilinmeyen, kavranılamaz iş veya durum*, edebiyat terimi olarak ise *manzum bilmedir*. Daha çok divan şairlerinin işlediği muamma, Türk edebiyatına İran edebiyatı yoluyla geçmiştir. Âşıklık geleneği içerisinde değerlendirildiğinde ise iki farklı muammadan söz etmek mümkündür. Bunlardan biri askı muamma diğeri ise bağlama muammadır.

Askı muammalar semai kahvelerinin eğlenceli ve çözülmesi heyecanla beklenen uygulamalarındandır. Usta bir âşık tarafından hazırlanan muamma bir zarf içerisine konulur ve kahvehane sahibine veya görevli bir kişiye teslim edilir. Daha sonra süslenmiş ve dikkatleri üzerine çeken bir çerçeve içerisine asılan muammanın uygun zaman geldiğinde çözülmesi istenir. Muammanın cevabı muammaya uygun gelen ayak ve ölçüyle manzum bir şekilde verilir. Faslı izlemeye gelenlerden toplanan bahşişler muammayı çözen âşığa verilir.

Âşık fasıllarının en önemli bölümlerinden bir tanesi de bağlama muamma bölümüdür. Soru ve cevaplara dayalı âşık karşılaşmalarının yapıldığı bağlama muamma bölümleri, âşıkların hünerlerini sergiledikleri fakat bir yandan da en fazla zorlandıkları fasıl bölümüdür. Sorulan sorulara, oldukça kısıtlı bir süre zarfı içerisinde, üstelik irticali bir üslupla söylenen manzumelerle cevap vermek oldukça zor bir iştir. Âşık, bir taraftan sorulan soruya vereceği cevabı bulmaya çalışırken diğerk taraftan da bulduğu cevabı uygun ölçü ve ayakla söyleyeceği manzume ile ifade edebilmesi gerekmektedir.

Âşıklar muammalı karşılaşmalarda türlü yönlerden sınanırken gerek âşıklık becerilerini gerekse bilgi ve tecrübelerini gösterme imkânı bulurlar. Bağlama

muammaların muhtevası hayatın hemen her alanına dair mevzular üzerine olabilir. Bunlar arasında dinî-tasavvufî mahiyette olanların sayısı oldukça fazladır ve özellikle bu muhtevalardaki muamma icralarında karşılaşılan âşıklar birbirlerini mağlup etmekten ziyade, ortak bir hakikati estetik bir dille yeniden inşa etmeyi ve dinleyiciyi irfanî bir derinliğe sevk etmeyi amaçlarlar. Bu yönüyle böyle bir bağlama-muamma icrası, salt bir teknik beceri ibrazı olmanın ötesinde, dinî ve ahlaki bilginin aktarıldığı, geleneğin kültürel kodlarının taze tutulduğu yüksek düzeyde öğretici bir irfan meclisi işlevi görmektedir. Nitel araştırma yöntemlerinden metin/doküman analizi deseni çerçevesinde tasarlanan bu çalışmada, elde edilen veriler dinî-tasavvufî terminoloji ile bağlama-muamma geleneğinin yapısal özellikleri ve işleyiş kuralları dikkate alınarak betimsel analiz ve içerik analizi teknikleriyle incelenmiştir. Araştırma kapsamında özellikle dinî-tasavvufî muhtevaya sahip muamma örnekleri tercih edilerek, geleneğin inanç, sembolizm ve bilgi aktarımı boyutlarının daha görünür hâle getirilmesi amaçlanmıştır. Yapılan çözümlenmeler sonucunda bağlama-muamma geleneğinin, âşıkların yalnızca estetik ve sanatsal becerilerini sergilediği bir alan olmanın ötesinde, aynı zamanda dinî-tasavvufî düşünceyi sembolik bir dille aktaran çok katmanlı bir ifade biçimi sunduğu görülmüştür. Bu yönüyle muamma pratiğinin, epistemolojik derinlik taşıyan bir kültürel kod sistemi işlevi gördüğü; dinî-tasavvufî bilgi birikimini toplumsal hafızaya taşıyarak sürekliliğini sağlayan önemli bir aktarım mekanizması niteliği taşıdığı anlaşılmıştır.

Âşıklar, dinî-tasavvufî muhtevadaki bağlama muamma icralarında soruları ve cevapları birer talim vasıtası olarak kullanarak hem birbirlerinin manevi derecelerini tasdik ederler hem de muammayı hikmetin tecelli ettiği bir söz meydanı haline getirerek toplumsal belleği beslerler. Evvela kâinatın mutlak yaratıcısı olan Allah (c.c.), son peygamber Hz. Muhammed (s.a.v.) ve son ilahi kitap Kur'ân-ı Kerim başta olmak üzere, Hz. Peygamber'in ehl-i beyti, sahabeler, dinler tarihi, peygamberler tarihi, dinî ilimler ve tasavvuf gibi mevzular muammalarda sık sık işlenmektedir. Bununla birlikte âşıkların yalnızca sahih hadis külliyyatında yer alan rivayetlere değil; isnad bakımından güvenilir kabul edilen rivayetler arasında değerlendirilmeyen, daha ziyade tefsir ve kısas literatüründe nakledilen ve sıhhat derecesi belirgin olmayan, ancak halk arasında dilden dile dolaşarak yerleşik kabul gören anlatılara da vâkıf oldukları görülmektedir. Bu durum, âşıkların geniş bir kültürel ve dinî hafızaya yaslandıklarını göstermekle birlikte, muammalarda dile getirilen her bilginin hadis usulü bakımından kesinlik ifade etmediğini de ortaya koymaktadır. Âşığın bağlama muammalarda başarılı olması ve sorulan soruları cevapsız bırakmaması için öncelikle bu konularda kapsamlı bir bilgi birikimine sahip olması zaruridir.

“Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla” anlamına gelen “Bismillahirrahmanirrahim,” “Fatıha Suresi”nin ilk ayeti ve “Neml Suresi” 30. ayetinin bir kısmıdır. Aynı zamanda besmele, Tevbe Suresi haricinde *Kur'ân-ı Kerim*'de geçen tüm surelerin başında bulunur. “Tevbe Suresi istisna edilirse, *Kur'ân*'daki sure başlarında bulunan 113 besmelenin her birinin müstakil birer ayet olup olmadığı meselesi âlimler arasında ihtilafli olup bu konudaki görüşleri dört grupta toplamak mümkündür. 1. Bu besmelelerden hiçbiri ayet değildir. İmam Mâlik ve Evzâî ile Hanefî ve Hanbelî mezheplerinin ilk dönem âlimleri bu görüştedir. 2. Her biri müstakil bir ayettir ve surelerin arasını ayırmak için nazil olmuştur. Başında bulunduğu surenin bir cüzü de değildir. Bu görüş müteahhir Hanefî âlimlerine göre Ebû Hanîfe'ye ait olup Dâvûd ez-Zâhirî ve bir rivayete göre de Ahmed bin Hanbel aynı görüşü paylaşmışlardır. 3. Her biri başında bulunduğu sureden bir ayettir. Şâfiî ve meşhur olan rivayete göre Ahmed bin Hanbel bu görüştedirler. İmâmiyye ve Zeydiyye mezheplerindeki anlayış da budur. 4. Yalnız Fatıha suresinin başındaki besmele bir ayet olup sureye dahildir: diğerleri ise ayet değildir, "teberruken" yazılmaktadır. Bu da Şâfiî'ye nisbet edilen bir başka görüştür”

(Yıldırım, 1992, s. 530). İslâmiyet inancı doğrultusunda helal dairesinde yapılan her işe besmele ile başlanması gerektiği vurgulanmıştır ve aynı zamanda bu bir peygamber sünnetidir. Âşıkların muammalarda en fazla sorduğu sorulardan biri de besmeledir:

Âşık Hacı:

*Bir sualim vardır Âşık İmamî
Kutsal kitabımın başını söyle
İnan ki sözlerim gayet samimî
Doluya dokunma boşuna söyle*

Âşık İmamî:

*Sualine cevap istersen benden
Besmele Kur'an'ın başı değil mi
Manasız mantıksız söz olmaz senden
Cahillerde sözün boşu değil mi (Artun, 2013, s.6,7).*

Âşık Hacı'nın; "Kutsal kitabımın başını söyle." sualine Âşık İmamî; "Besmele Kur'an'ın başı değil mi?" şeklinde cevap vermiş ve devamında karşısındaki âşığa olan muhabbetini ilave etmiştir. Muamma, 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsüyle bina edilmiş ve cevap da yine aynı şekilde, aynı ölçüye uygun bir şekilde verilmiştir. Söylem burada sadece salt bir bilgi aktarımı değil, bir "nezaket ve gelenek muhafazası" olarak inşa edilmiş; âşık, rakibini küçük düşürmeden onu yücelterek yanıt vermiştir. "Kutsal kitabın başı" sorusuna verilen "Besmele" cevabı, zahiri bir bilgidir. Ancak İmamî bunu "Cahillerde sözün boşu değil mi?" mısrayla birleştirerek bilginin değerine atıf yapar. Burada söylem, "bilen" ile "cahil" arasındaki keskin sınırı çizer. İmamî, Kur'an'ın başının "Besmele" olduğunu söyleyerek teknik bir doğruyu ifade ederken, "Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?" (Zümer, 39/9) ayetinin işaret ettiği hikmet ekseninde bir ayırım yaparak, hakiki bilginin ancak ehli tarafından idrak edilebileceğini vurgulayan tasavvufi bir söylem inşa etmiştir.

Yine başka bir bağlama-muamma örneğinde âşıklar Ruhanî ve Deryamî arasında "besmele" mevzuunun geçtiği şu dörtlükler dikkate değerdir:

Ruhanî:

*Kulak ver sözüme Âşık Deryamî
O nedir ki on dokuzdur hecesi
O nedir yazılmış sır defterine
O nedir ki ağlar güler nicesi*

Deryamî:

*Dinledim sözünü Âşık Ruhanî
Bismillah'ın on dokuzdur hecesi
Kaderdir yazılmış sır defterine
O dünyadır ağlar güler nicesi (Kardeş, 1962, s. 155).*

Ruhanî burada birbirinden bağımsız üç farklı sorularda bulunmuş ve her biri muhatabınca doğru yanıtlanmıştır. İlk sorularda "on dokuz hece" ile kastedilen besmelenin Arap alfabesiyle on dokuz harften meydana geldiğidir. Deryamî buradaki şifreyi hızlı bir muhakeme neticesinde çözerek "Bismillah" yanıtını vermiştir. "O nedir yazılmış sır defterine" sorusunu "kader;" "O nedir ki ağlar güler nicesi" sorusunu ise "dünya" olarak yanıtlamış ve kısıtlı bir zamanda herhangi bir hataya meyil vermeden hem muhteva hem de şekil şartlarını yerine getirerek mukabelede bulunmuştur. Bu irticali süreçte, birbirinden bağımsız üç farklı sorunun aynı dörtlük içerisinde belirlenen ölçü ve uyak

disiplinine bağlı kalarak cevaplandırılması, âşığın zihinsel çevikliğini ve dinî-kültürel hafızasının kapsamını ortaya koymaktadır. Bu örnekte söylem Ruhanî tarafından inşa edilmiş, Deryamî ilave olarak farklı bir yorumda bulunmayarak “O nedir” sorusuna hece sayısına uygun bir şekilde “Kaderdir” ve “O nedir ki” sorusuna yine hece sayısına uygun olarak “Bismillah’ın,” ve “O dünyadır” cevaplarını vermiş, kalan kısımları aynı şekilde devam ettirmiştir. Dörtlüklerin, içinde muamma bulundurmayan ilk mısralarında ise karşılıklı nidalar söz konusudur ve “Kulak ver sözüme Âşık Deryamî” ifadesine “Dinledim sözünü Âşık Ruhanî” şeklinde karşılık verilmiştir. Kaderin “yazılmış bir sır” olarak tanımlanması, âşıklık geleneğindeki müşterek metafizik algının tezahürüdür. Nitekim Âşık Veysel’in “Neler Yaptı Bana Kader” adlı şiirinde geçen;

*Bu bir sır ki açıklanmaz
Diyen bilmez, bilen demez
Öyle bir yol giden gelmez
Uzar gider ara bahtım* (Oğuzcan, 1971, s. 51).

mısraları, kaderin beşerî idrakte tam olarak çözülemeyen mahiyetine vurgu yapmaktadır. Deryamî’nin “sır defteri” ifadesine doğrudan “kader” cevabını vermesi, Veysel’in işaret ettiği bu geleneksel “sır” metaforuyla semantik bir bütünlük arz etmekte ve âşıkların aynı kavramsal derinlik etrafında birleştiğini göstermektedir.

Namaz İslam’ın beş rüknünden biridir. Namazın bugünkü şekliyle ikame edilmesi miraç hadisesiyle gerçekleşmiş ve sabah, öğle, ikindi, akşam ve yatsı vakitlerinde kılınmak üzere beş vakit namaz farz kılınmıştır. “Kur’ân-ı Kerîm’den hemen bütün ilâhî dinlerde namaz ibadetinin mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Hz. Âdem, Nûh ve İbrâhim’den sonra namazı terkeden nesillerin geleceği (Meryem, 19/59), Hz. Zekeriyâ’nın namaz kıldığı (Âl-i İmrân, 3/39), Hz. İsa’nın beşikteki mucizevî konuşmasında namaz vecibesine atıfta bulunduğu (Meryem, 19/31), Hz. İbrâhim’in yanı sıra Lût, İshak ve Ya’kûb’a namaz emrinin vahyedildiği (el-Enbiyâ, 21/73), Hz. İsmâil’in halkına/ailesine namazı emrettiği (Meryem 19/55), Hz. Lokman’ın oğluna namazı hakkıyla kılmasını öğütlediği (Lokmân, 31/17), Hz. İbrâhim’in namazı yalnız Allah rızâsı için kıldığını söylediği (el-En’âm, 6/162), kendisini ve neslini namazı dosdoğru kılan kullarından eylemesi için dua ettiği (İbrâhîm, 14/40), Hz. Mûsâ’ya Allah’ı anmak üzere namaz kılmasının emredildiği (Tâhâ, 20/14) ifade edilmekte, Allah’ın İsrâiloğulları’ndan yerine getirme sözü aldığı görevler arasında namazın da yer aldığı görülmektedir (el-Bakara, 2/83; el-Mâide, 5/12). Yine Ashâb-ı Kehf kıssası anlatılırken mescid kelimesinin zikredilmesinden (el-Kehf, 18/21) o dönemde namaz ibadetinin var olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür” (Yaşaroğlu, 2006, s. 350). Âşıklara muammalı karşılaşmalarda sorulan suallerden biri de namazdır. İsmail Hakkı Bursevî *Rûhu’l-Beyân* adlı tefsirinde rivayetlere dayanarak sabah namazını ilk kılan kişinin Hz. Âdem olduğunu aktarır. Rivayete göre Hz. Âdem, cennetten yeryüzüne indirildiğinde karanlıkla karşılaşmış ve daha önce böyle bir durum görmediği için korkmuştur. Tan yeri ağarıp karanlık dağılınca Allah’a şükür amacıyla iki rekât namaz kılmıştır. Bursevî ayrıca, Hz. Âdem’in tevbesinin fecr vaktinde kabul edilmiş olabileceğini; tevbesinin kabulü, muhalefetin sona ermesi ve ilâhî nurun doğması sebebiyle şükür olarak iki rekât namaz kıldığını ifade eder (Bursevî, 2013, s. 63-64).¹

¹ Hz. Âdem’in sabah, Hz. İbrahim’in öğle, Hz. Yunus’un ikindi, Hz. İsa’nın akşam ve Hz. Musa’nın yatsı namazını ilk defa kıldığına dair anlatılar, sahih hadis kaynaklarında yer almamakta; daha ziyade klasik tefsir ve kıyas literatüründe nakledilen, halk arasında yaygınlık kazanan ve sıhhat derecesi belirgin olmayan rivayetlere dayanmaktadır. Söz konusu rivayetler, İsmail Hakkı Bursevî’nin “Rûhu’l Beyân” adlı eserinde de yine rivayet formunda aktarılmaktadır. Daha fazla bilgi için bakınız. (Bursevî, 2013, s. 63-64).

Reyhanî:

Seninle konuşak biraz Püryanî
 Evvela dünyaya gelen kim idi
 Ne için böyle bir sevdayı çekti
 Evvel sabah namazını kılan kim idi

Püryanî:

Bunları mı sordun bize Reyhanî
 Adem'in dünyaya geldiği zaman
 Sabah namazını ol Adem kıldı
 Havva'yı Arafat'ta bulduğu zaman (Kaya, 2000, s. 221).

Reyhanî ve Püryanî arasındaki bu karşılaşmada söylem, şekil özellikleri bakımından 11'li hece ölçüsünün 6+5 duraklı yapısına sıkı sıkıya bağlı kalınarak, muhteva yönüyle ise halk inanışları ve kısas-ı enbiyâ literatüründen süzülen menkıbevî bilgi üzerine inşa edilmiştir. Her iki âşığın da mısra sonlarındaki söz dizimini (fiil çekimleri ve zaman ekleri) bozmadan irticalen devam ettirmesi, teknik bir hataya yer vermeyen disiplinli bir söylem inşasını yansıtmaktadır. Reyhanî, "dünyaya gelen ilk kişi", "çekilen sevdanın mahiyeti" ve "sabah namazının kökeni" üzerinden üç aşamalı bir sorgulama başlatmış; Püryanî ise bu soruları, Hz. Âdem'in yeryüzüne indirilişi ve Hz. Havva ile Arafat'ta buluşması ekseninde yanıtlamıştır.

İsmail Hakkı Bursevî'nin *Rûhu'l-Beyân* tefsirinde aktarılan başka bir rivayette öğle namazını ilk kılan kişinin Hz. İbrâhim olduğu belirtilir. Ona göre Hz. İbrâhim, oğlu Hz. İsmâil'i kurban etmekle imtihan edildiği sırada, öğle vaktinde koçun indirilmesiyle bu ağır sınavdan kurtulmuş; oğul acısının giderilmesi, gökten kurbanın gönderilmesi, "rüyayı gerçekleştirdin" hitabıyla ilâhî rızaya erişmesi ve bu büyük imtihana sabretmesinin şükürü olarak dört rekât namaz kılmıştır (Bursevî, 2013, s. 64).

Reyhanî ile Püryanî arasındaki bağlama-muamma icrasının devam eden dörtlükleri de öğle namazı ile ilgilidir:

Reyhanî:

Güneş yeryüzüne veriyor şule
 Püryanî doğruyu gel böyle söyle
 Sabah öğrendim oluyor öğle
 Öğle namazını kılan kim idi

Püryanî:

Bin bir ismi vardır Gaffarü'l Kayyum
 İsmi zikredek gelin her daim
 Öğleyi kıldı ol Halil İbrahim
 Ateş gül gülistan olduğu zaman (Kaya, 2000, s. 221).

Reyhanî ve Püryanî arasındaki bu ikinci safha, muammanın irticali doğasından ziyade, hazırlık aşamasının getirdiği estetik ve retorik zenginlik üzerine inşa edilmiştir. Söylem, "Öğle namazını ilk kılan kimdir?" sorusunun teknik cevabını aşarak; güneşin şule vermesi, öğle vaktinin gelişi ve Allah'ın Gaffarü'l-Kayyum gibi esmalarıyla örülü kozmik ve ilahi bir dekor içerisine yerleştirilmiştir. Bu bağlama-muamma icrasının akışında öyle bir atmosfer sezilmektedir ki; her bir dize ile beraber güneşin doğuşundan batışına kadar süren kozmik zaman akışı, beş vakit namazın tarihsel ve menkıbevî kökenleri üzerinden adım adım takip edilmektedir. Şekil özellikleri bakımından 11'li hece ölçüsü ve 6+5 durak yapısı korunmuş; bununla beraber irticali olarak söylenildiği de göz önüne alındığında "şule-söyle-öğle" ve "Kayyum-daim-İbrahim" kelimeleriyle etkili bir kafiye kullanımı

sergilenmiştir. Muhteva bazında ise Püryanî, Hz. İbrahim'in ateşe atılması mucizesine telmihte bulunarak öğle namazını bu kurtuluşun bir şükür nişanesi olarak sunmuştur. Son dizede "ateşin gül gülistan olması" gibi güçlü bir metafor kullanılarak söylemin edebi ve estetik boyutu zirveye taşınmıştır.

Hz. Yunus sürekli olarak kavmine, taptıkları putların onlara bir hayır getirmeyeceği telkininde bulunarak onları tüm kâinatın mutlak yaratıcısı olan Allah'a kulluk etmeye davet etmiş fakat karşılığında türlü cefalara maruz kalmıştır. Kavminin kendisine bir türlü itaat etmemesi ve küfürde ısrar etmeleri üzerine Allah'ın (c.c.) izni olmadan onları terk etmiştir. Oysa peygamberlerin görevi tebliğdir. Kavimlerin iman edip etmemesi Allah'ın (c.c.) takdiridir. Ancak O, insanlara bir irade vermiş ve iman edip etmemelerini kendilerine bırakmıştır. *Kur'ân-ı Kerim*'de Yunus Suresi 99. ayet şöyle der: "Eğer Rabbin dileseydi, yeryüzündekilerin hepsi elbette iman ederlerdi. O halde sen, inanmaları için insanları zorlayacak mısın? (Karaman vd., 2007, s. 219). Kavminin iman etmemesi üzerine onları terk eden Hz. Yunus bir gemiye binmiş, gemi yola çıkmış fakat bir süre sonra çok şiddetli bir fırtına çıkmıştır. Gemide bulunanlar gemide yükçe ağır ne var ne yok atmaya ve gemiyi hafifletmeye çalışmışlar lakin ne yaparlarsa yapsınlar sonuç alamamışlar. Daha sonra gemide bulunanlar bu felakete gemide yer alan birinin sebep olduğunu düşünüp bunun için aralarında kura çekmeyi önermişler. Çektikleri kuradan Hz. Yunus çıkınca ona çeşitli sualler yönelmişler. O da durumu anlattıktan sonra, "Beni denize atın. Bu olanlar benim yüzümden oldu. Dediğimi yaparsanız fırtına durur." demiş ve kendi rızasıyla denize atılmıştır. Bir balık onu yutmuş ve tüm bu olanlardan sonra Hz. Yunus, Maide Suresi 87. ayetinde de yer alan şu duayı etmiştir: "Senden başka hiçbir tanrı yoktur. Seni tenzih ederim. Gerçekten ben zalimlerden oldum!" (Karaman vd., 2007, s. 328). Sonra Allah (c.c.) duasına icabet etmiş ve Hz. Yunus'u balığın karnından kurtarmıştır. Bu olayların neticesinde Hz. Yunus bir ikinci vakti dört rekât namaz kılmıştır. İsmail Hakkı Bursevî de *Rûhu'l-Beyân* adlı eserinde aynı rivayete dayanarak ikinci namazını ilk kılanın Hz. Yunus olduğunu aktarır. Ona göre Hz. Yunus, Allah'ın kendisini zillet, karanlık, su ve balığın karnı olmak üzere dört zulmetten kurtarmasının ardından şükür maksadıyla bu namazı kılmıştır (Bursevî, 2013, s. 64).

Reyhanî:

*Sağ olsun var olsun sorumu bildi
Şad oldu şimdiyse yüzümüz güldü
Öğle tamam oldu ikinci geldi
İkinci namazın kılan kim idi*

Püryanî:

*Okudum elifi harfini dümdüz
Nurundan halk oldu geceyle gündüz
İkinci kaldı Hazreti Yunus
Balığın karnından indiği zaman (Kaya, 2000, s. 221).*

Reyhanî ve Püryanî arasındaki bu safhada, zamanın akışına paralel olarak kurgulanan söylem, ikinci vaktinin gelmesiyle birlikte odağını farklı bir peygamber kıssasına kaydırmaktadır. Reyhanî, "Sağ olsun var olsun" ve "Şad oldu şimdiyse yüzümüz güldü" ifadeleriyle, muhatabı Püryanî'nin doğru cevabı vermesinden duyduğu samimi memnuniyeti dile getirmiştir. Burada da rakip, mağlup edilmesi gereken bir hasım değil, hakikati beraberce ortaya çıkaran bir yol arkadaşı olarak konumlandırılmıştır. Şekil özellikleri açısından 11'li hece ölçüsü ve 6+5 durak yapısı kusursuz bir şekilde devam ettirilmiştir. Reyhanî'nin "bildi-güldü-geldi" şeklindeki kafiye düzeniyle oluşturduğu mısra yapısı, muhatabına hem bir takdir hem de yeni bir meydan okuma sunan akıcı bir söz

dizimine sahiptir. Püryanî ise bu teknik yapıya, “dümdüz-gündüz-Yunus” kafiyesiyle karşılık vererek söylemi tevhidi bir vurguyla (nurundan halk olması) başlatmıştır.

Maide Suresi 116. ayette şöyle buyrulur: “Allah, “Ey Meryem oğlu İsa! İnsanlara, “Beni ve anamı Allah’tan başka iki tanrı bilin” diye sen mi dedin, buyurduğu zaman o: “Hâşâ! Seni tenzih ederim. Hakkım olmayan şeyi söylemek bana yakışmaz. Hem ben söyleseydim sen onu şüphesiz bilirdin. Sen benim içimdekini bilirsin, halbuki ben senin zâtında olanı bilmem. Gizlileri eksiksiz bilen yalnız sensin.” (Karaman vd., 2007, s. 126). Hz. İsa’nın ayette yer alan bu cevabı verdikten sonra Rabbine şükür niyetiyle 3 rekât namaz kıldığına ve ilk akşam namazının da bu olduğuna inanılır. İsmail Hakkı Bursevî de, *Rûhu’l-Beyân*’da rivayete dayanarak akşam namazını ilk kılan kişinin Hz. İsa olduğunu nakleder. Hz. İsa, üç rekât olarak kıldığı bu namazın ilk rekâtını ulûhiyyet iddiasını kendi nefsinden kaldırmak, ikinci rekâtını bu nispeti annesinden uzaklaştırmak, üçüncü rekâtını ise ulûhiyyetin yalnızca Allah’a ait olduğunu ortaya koymak niyetiyle eda etmiştir. Bursevî, yatsı namazını ilk kılan kişinin de Hz. Mûsâ olduğunu aktarır. Buna göre Hz. Mûsâ, Medyen’den çıktıktan sonra yolunu kaybetmiş; eşi, kardeşi Hârûn, düşmanı Firavun ve evlatlarıyla ilgili sıkıntılar sebebiyle büyük bir üzüntü yaşamıştır. Allah Teâlâ’nın kendisini bu kaygı ve sıkıntılardan kurtarması üzerine şükür olarak dört rekât namaz kılmıştır (Bursevî, 2013, s. 64). Yatsı vaktinde kılınan bu namaz aynı zamanda yeryüzünde kılınan ilk yatsı namazı olarak nitelendirilir. Âşık Reyhanî ile âşık Püryanî’nin muammalı atışmasında bu iki namaz da sorulmuş fakat Püryanî karıştırmış olsa gerek ki Hz. Musa’nın akşam, Hz. İsa’nın ise yatsı namazını ilk olarak kıldığı yanıtını vermektedir.

Reyhanî:

*Âşıklarda olan hal başka başka
Söyledikçe burda geliyor aşka
İkindiyi bildin oluyor akşam
Akşam namazını kılan kim idi*

Püryanî:

*Söylesin bu dünya acep kiminse
Dinleyen sözümde alırsa hisse
Akşamı kıldı ol Hazret-i Musa
Firavun’u suya gark ettiği zaman*

Reyhanî:

*Püryani bu sözüm dinle bak nası
Silindi gönlümün kalmadı pası
Akşam tamam oldu geliyor yatsı
Yatsı namazını kılan kim idi*

Püryanî:

*Aşka düştüm yine geldim havasa
Devam ettim Fatiha’ya İhlas’a
Yatsıyı kıldı ol Hazret-i İsa
Çekilip göklere ağıdığı zaman*

Muammanın bu bölümünde de her iki âşığın da 11’li hece ölçüsünü ve 6+5 durak yapısını teknik açıdan kusursuzlukla sürdürdüğü görülmektedir.

Hz. Peygamber’in miraca çıktığında ikame etmiş olduğu vitr namazı Reyhanî’nin Püryanî’ye yönelttiği son muammadır:

Reyhanî:

*Reyhanî sözlerin gel burda bitir
Hakk'ın birliğine çok şükürün yetir
Yatsıyı öğrendik geliyor vitir
Vitir namazını kılan kim idi*

Püryanî:

*Püryanî bunları bilmez mi elbet
Söyleyek bunlan dinlesin millet
Vitir kıldı ol Hazret-(i) Muhammet
Mi'rac-ı Nebi'ye vardıği zaman (Kaya, 2000, s. 221).*

Miraç hadisesi Hz. Muhammed'in (s.a.v.) en büyük mucizelerinden biridir. Recep ayının 27. gecesi Allah'ın (c.c.) daveti üzerine Hz. Peygamberin Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksa'ya, oradan da semâya yükseldiği bu kutlu yolculukta kendisine Cebrail Aleyhisselâm rehberlik etmiştir. *Rûhu'l-Beyân'* da vitir namazını ilk kılanın Hz. Peygamber olduğu nakledilir. Ayrıca Bursevî, Tefsîru't-Teysîr'den aktararak Resûlullah'ın göklerde meleklerle vitir namazında imamlık yaptığını; Mescid-i Aksa'da peygamberlere, Sidretü'l-Müntehâ'da ise meleklerle imam olduğunu belirtir. Bu şekilde onun yer ve gök ehli arasındaki üstünlüğünün ortaya konulduğunu ifade eder (Bursevî, 2013, s. 64). Miraç hadisesi muammalı karşılaşmalarda en çok sorulan sorular arasındadır. Müdamî ile Ümmanî arasındaki bir bağlama muamma icrasında da miraç hadisesine değinilmiştir:

Müdamî:

*Muhammet miraca vardıği zaman
Hakk'ın huzurunda durduğu zaman
Acaip garaib gördüğü zaman
Orada yediği aştan haber ver*

Ümmanî:

*Muhammet miraca vardıği zaman
Hakk'ın huzurunda durduğu zaman
Cennet cehennemini gördüğü zaman
Süt geldi süt içti aştan al haber (Halıcı, 1992, s. 563-64).*

İslamî literatürde fitratın sembolü olarak kabul edilen süt ikramı hadisesi, Hz. Peygamber'in Mi'râc mucizesi esnasında gerçekleşen en müstesna vakalardan biridir. Rivayetlere göre Hz. Muhammed (s.a.v.) Mescid-i Aksâ'da diğer peygamberlere imamlık edip namaz kıldıktan sonra Cebrâil (a.s.) tarafından kendisine biri süt, diğeri şarap dolu iki kap sunulmuştur. Hz. Peygamber, bu seçenekler arasından sütü tercih etmiş; bunun üzerine Cebrâil (a.s.), "Fitratı seçtin; eğer şarabı seçseydin ümmetin azmıştı" diyerek bu tercihin ümmetin manevi istikameti üzerindeki değerine vurgu yapmıştır. Ümmanî'nin "Süt geldi süt içti" ifadesiyle muammada dile getirdiği bu cevap, doğrudan bu sahih referanslara dayanmaktadır.² Bu muammada da dörtlükler, halk şiirinin en köklü kalıplarından olan 11'li hece ölçüsü ve 6+5 durak yapısıyla inşa edilmiştir. Metnin söylem yapısında, ilk üç dizenin her iki âşıkta da neredeyse tamamen aynı kalıplarla kurulmuş

² Hz. Peygamber'e (s.a.v.) süt ikram edilmesi ve fitratın seçilmesi hadisesine dair en temel ve sahih rivayetler için bakınız. (Buhârî, Eşribe, 1; Müslim, İmân, 259.) Ayrıca buna ilaveten İsmail Hakkı Bursevî'nin "Rûhu'l Beyân" adlı eserinde İsra Suresinin tefsirinin yapıldığı "Miraç Mucizesi" başlığı altında bu mevzuya dair ayrıntılı bir bölüm yer almaktadır.

olması, muammanın asıl odak noktası olan “soru-cevap” kısmına (son dizeye) yönelik bir ritmik hazırlık işlevi görmüştür.

Rivayete göre Hz. Peygamber’in miraç yolculuğunda karşısına bir aslan çıkar ve ileri gitmesine müsaade etmez. Cebrail Aleyhisselam yüzüğünü aslana vermesini ister. Hz. Peygamber yüzüğünü çıkarıp aslanın ağzına atar ve yolculuğa devam ederler. Cebrail ancak Sidretü’l-Münteha denilen yere kadar Hz. Peygamber’e eşlik eder ve artık buradan sonrası için kendisine izin verilmediğini söyler. Sidretü’l-Münteha’dan önce karşılaşılan bu aslanın da Hz. Ali olduğuna inanılır ve bu nedenle Hz. Ali’ye “Allah’ın Aslanı” da denilmektedir.³ Âşıklar Cemal Divanî ve Sıtkı Eminoğlu arasında geçen muammalı karşılaşmada bu muhtevada bir muamma sorulmuş ve bu muamma doğru bir şekilde yanıtlandırılmıştır.

Cemal Divanî:

*Kul Cemal Divanî’de çeker bu âhu
Aslan suretine girdi ervahu
Miraca çıkınca Resulullah’ı
Hakk’ın kapısında biri göründü*

Sıtkı Eminoğlu:

*Âşık Eminoğlu başım çileli
Ben deli deşildim sen ettin deli
Sidretü’l Münteha’da Hazreti Ali
Arslan sıfatında biri göründü* (<https://youtu.be/6NLYBwPbyRA>) [Erişim Tarihi: 20.01.2026].

Muamma, yapısal olarak halk şiirinin geleneksel 11’li hece ölçüsü ve 6+5 durak yapısıyla örülmüştür. Cemal Divanî’nin dörtlüğünde “*âhu-ervâhu-Resulullah’ı*” kelimeleri üzerinden kurulan zengin kafiye, söylemi hem ses hem de mana bakımından güçlendirerek dinleyicide bir merak uyandırmaktadır. Sıtkı Eminoğlu’nun cevabında ise “*çileli-deli-Ali*” kelimelerindeki kafiye yapısı metnin yapısal bütünlüğünü sağlamıştır. Her iki âşık da Miraç hadisesini, Hz. Muhammed ile Hz. Ali’nin manevi birliğini ifade eden bir zemin olarak kullanmıştır. Cemal Divanî, “*Aslan suretine girdi ervahu*” ifadesiyle, ruhun (ervah) maddî bedenden bağımsız bir surete bürünebilme gücüne ve Hz. Ali’nin manevi rütbesine işaret etmektedir. “*Hakk’ın kapısında biri göründü*” dizesiyle ise, Miraç’taki o en kritik noktada (Sidretü’l-Müntehâ öncesi) karşılaşılan varlığı (aslan) bir soru olarak yönelmiş ve Sıtkı Eminoğlu da bu muammayı doğru bir şekilde yanıtlamıştır.

Miraç dışında Hz. Peygamber birçok yönüyle bağlama muammalara konu olmuştur. Onun ailevi yaşantısı, içtimai hayatı, ahlakı, erdemi, peygamberlik hususiyetleri ve mucizeleri, askeri yönü de dahil olmak üzere tüm hayatı sorulan muammalar arasındadır.

³ Alevî-Bektaşî inanç sistemi, yazılı kaynaklardan ziyade sözlü gelenekle beslenen bir yapı arz etse de bu inancın temel düsturlarını ve batınî yorumlarını muhafaza eden en önemli metinler “Buyruklar”dır. Genellikle Şeyh Safî, İmam Cafer-i Sâdık veya Şah İsmail Hatâî gibi önemli şahsiyetlere nispet edilen bu eserler; yol erkânını, ahlakî kuralları ve kutsal tarihin sembolik okumalarını içeren birer kılavuz niteliğindedir. İslam’ın zahirî anlatısını kendi tasavvufî süzgecinden geçiren bu metinlerde, “Miraç” gibi temel vakalar da tarihsel sınırlarından çıkarılarak velayet merkezli bir anlatıya dönüştürülür. Miraç yolculuğunda karşılaşılan aslan ve yüzük nişanesi gibi, resmî hadis külliyatında yer almayan fakat halk irfanında derin izler bırakan menkıbevî bilgilere de ilk elden bu Buyruk nüshalarında rastlanmaktadır. Alevî-Bektaşî geleneğinin temel metinlerinden olan Buyruklar ve Hz. Ali’ye atfedilen “Esedullah” (Allah’ın Aslanı) sıfatının arka planına dair ayrıntılı bir tahlil için bakınız: (Çam, 2005, s.8-10).

Âşık Hacı:

*Hacım insanların meyvesi ilim
Kalbin arzusunu konuşur dilim
Âlemlere rahmet gelmiş Resul'üm
Ol nebi zısanın işini söyle*

Âşık İmamî:

*İmamî der yaradandır mabudum
Ümmet deyi ağlayışın okudum
Muhammet Mustafa Makam Mahmud'un
Şefa'at eylemek işi değil mi (Artun, 2013, s. 6-7).*

Âşık Hacı ve Âşık İmamî arasındaki bu muamma örneği, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) manevi şahsiyetini ve ümmeti üzerindeki en temel fonksiyonu olan "şefa'at" kavramını merkeze alan bir söylem inşasına sahiptir. Muamma, halk şiirinin en karakteristik formlarından biri olan 11'li hece ölçüsü ve 6+5 durak yapısıyla örülmüştür. Âşık Hacı'nın dörtlüğünde "ilim-dilim-Resul'üm" kelimeleri üzerinden kurulan kafiye yapısı, söylemi teknik olarak güçlendirmekte, Âşık İmamî'nin cevabındaki "mabudum-okudum-Mahmud'un" kelimeleriyle sağlanan kafiye yapısı ise metnin yapısal bütünlüğünü pekiştirmektedir. Özellikle her iki âşığın da son dizeyi "söyle" ve "değil mi" şeklinde bitirerek muamma geleneğine uygun bir soru-cevap dengesi kurdukları görülmektedir. Âşık Hacı, "Hacım insanların meyvesi ilim" diyerek insanın kemale erişmesinin ilimle mümkün olduğunu vurgulamış, ardından "Kalbin arzusunu konuşur dilim" sözüyle söyleyişinin kaynağının gönül ve samimiyet olduğunu belirtmiştir. "Âlemlere rahmet gelmiş Resul'üm" ifadesiyle Kur'an'da zikredilen evrensel rahmet anlayışına telmihte bulunmuş ve "Ol nebi zısanın işini söyle" diyerek onun yüce vazifesinin anlatılmasını isteyen bir davetle dörtlüğü tamamlamıştır. Âşık İmamî ise, "İmamî der yaradandır mabudum" diyerek söze tevhid vurgusuyla başlamış ve kulluğun yalnızca Allah'a ait olduğunu ifade etmiştir. "Ümmet deyi ağlayışın okudum" mısrayla Hz. Peygamber'in ümmeti için gösterdiği şefkat ve merhameti dile getirmiş; "Muhammet Mustafa Makam Mahmud'un" sözüyle Kur'an'da geçen Makâm-ı Mahmûd'a (İsrâ, 17/79) telmihte bulunmuş; "Şefa'at eylemek işi değil mi" diyerek de onun ahirette ümmetine şefa'at edeceği inancını retorik bir soru üslubuyla pekiştirmiştir.

Hz. Peygamberin yanı sıra onun ehl-i beyti ve dört halife başta olmak üzere bütün ashabı da sıklıkla muammalara konu edilmektedir. Her ne kadar ince ayrıntılara girildikçe cevap verilmesi oldukça müşkül olan sorular sorulsa da ekseriyetle doğru bir şekilde cevaplandırıldığını görüyoruz ki bu da bizlere âşıkların dini-menkıbevi bilgi konusunda gayet yeterli olduğunu açıkça göstermektedir.

Âşık Garip:

*Garip Mustafa'm eylerim fikir
Hakk'ın nimetine her an bin şükür
Yapraktan giyinmiş şol Ebu Bekir
Ömer'den Osman'dan Ali'den haber ver*

Âşık Fidanî:

*Fidanî Ali'yi sevdim duyalı
Ebubekir cömert Osman hayalı
Ömer Faruk adalete dayalı
Mülkün temelinden haber verelim (Artun, 2013, s. 6-7).*

Âşık Garip ile Âşık Fidanî arasındaki bu muamma örneği, Hz. Peygamber ve Hulefâ-yi Râşidîn merkezli bir dinî-tasavvufî söylem üzerine inşa edilmiştir. 11’li hece ölçüsü ve 6+5 durak yapısıyla kurulan şiirde kafiye düzeni anlamı destekleyen bir teknik unsur olarak öne çıkmıştır. Âşık Garip’in dördlüğünde ahenk “*fikir-şükür-Bekir*” ses benzerlikleriyle sağlanmıştır. “*Hakk’ın nimetine her an bin şükür*” sözüyle hamd ve şükür bilincini ortaya koyan âşık, “*Yapraktan giyinmiş şol Ebu Bekir*” ifadesiyle zühd ve tevazuya telmihte bulunmuş; “*Ömer’den Osman’dan Ali’den haber ver*” diyerek Hulefâ-yı Râşidîn’in faziletlerini açıklamaya davet etmiştir. Âşık Fidanî ise cevabında “*Fidanî Ali’yi sevdim duyulı*” diyerek Hz. Ali’ye olan muhabbetini belirtmiş; “*Ebubekir cömert Osman hayal*” mısrayla Hz. Ebû Bekir’in cömertliğini ve Hz. Osman’ın hayâsını vurgulamış; “*Ömer Faruk adalete dayalı*” sözüyle Hz. Ömer’in adalet vasfını öne çıkarmış; “*Mülkün temelinden haber verelim*” diyerek adaletin devletin temeli olduğu anlayışını hatırlatmıştır. Böylece şiirde hem isimler üzerinden kurulan bir muamma geleneği sürdürülmüş hem de İslâm tarihinin dört önemli şahsiyetinin temel ahlâkî vasıfları özetlenmiştir. Hz. Ebubekir, malvarlığının hemen hepsini İslâm dini uğruna harcamış, cömertliğiyle tanınan bir sahabedir ve aynı zamanda Hz. Peygamber’in en yakın arkadaşı olmasıyla tanınır. Hz. Osman tam bir haya abidesidir. Hz. Aişe’nin rivayetine göre Hz. Peygamber bir gün hane-i saadetlerinde üzerine örtü örtmüş bir şekilde istirahat etmektedir. Sırasıyla Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer ayrı ayrı yanına girmek isterler. İkisiyle de mevcut durumunu bozmadan konuşur. Daha sonra Hz. Osman kendisinin yanına girmek ister ve Hz. Peygamber toparlanır öyle konuşurlar. Hz. Osman hane-i saadetten ayrıldıktan sonra Hz. Aişe merak eder ve neden Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer’de olduğu gibi davranmadığını sorar. Hz. Peygamber’den şöyle buyurur: “*Kendisinden meleklerin bile haya ettiği bir kimseden ben haya etmeyeyim mi?*”⁴

Bilindiği üzere Hz. Muhammed’e (s.a.v.) peygamberlik, Nur dağında (Cebel-i Nur) bulunan Hira mağarasında gelmiştir. Miladî 610 yılının bir Ramazan gecesi (Kadir gecesi) Alak Suresi’nin ilk beş ayeti Cebrail Aleyhisselam aracılığıyla Hz. Peygamber’e gönderilmiş ve nübüvvet hâsıl olmuştur. Alak Suresi’nin ilk ayeti; “*Yaratan Rabbinin adıyla oku.*” dur. Bu hadise âşıklar Yaşar Demiroğlu ve Selahattin Kozanoğlu’nun muammalı karşılaşmasında şöyle işlenmiştir:

Demiroğlu:

*Ortada mesele duruyor ağam
Bakanlar görmemiş kör ne söyledi
Muhammet Mustafa Hırada iken
Cebrail geldi de bir ne söyledi*

Kazanoğlu:

*Eğri bakan insan yanlış düşünür
Kara maske giyip akı dediler
Ol Resulü davet etti Hıraya
Getirdi ayeti oku dediler (Aydın, 2010, s. 307).*

Demiroğlu ile Kazanoğlu arasındaki bu muamma örneği, vahyin başlangıcı hadisesini merkeze alan bir söylem üzerine kurulmuştur. 11’li hece ölçüsü ve 6+5 durak yapısıyla örülen muammada ve “*söyledi*” ve “*dediler*” redifleri etrafında oluşan ses tekrarları ahengi güçlendirmiştir. Demiroğlu, “*Ortada mesele duruyor ağam*” diyerek dikkat çekici bir giriş yapmış; “*Bakanlar görmemiş kör ne söyledi*” mısrayla hakikati

⁴ Hz. Osman’ın üstün edep ve hayâ anlayışını yansıtan bu vakıa, temel hadis kaynaklarında geniş yer bulmaktadır. Konuya dair diğer rivayetler ve detaylı açıklamalar için bakınız: Müslim, “*Fezâilü’s-Sahâbe*”, 26 (Hadis No: 2401); (Ahmed b. Hanbel, 2003, s.350-351).

göremeyenlere yönelik eleştirel bir ifade kullanmıştır. “Muhammet Mustafa Hırada iken / Cebrail geldi de bir ne söyledi” diyerek muammayı vahyin ilk anına taşımış ve cevabı muhatabına bırakmıştır. Kazanoğlu ise “Eğri bakan insan yanlış düşünür” diyerek hakikati doğru kavrayabilmenin önemini vurgulamış; “Ol Resulü davet etti Hıraya” mısraıyla vahyin mekânına işaret etmiş; “Getirdi ayeti oku dediler” diyerek Kur’an’ın ilk emri olan “Oku” hitabına ve vahyin başlangıcına gönderme yapmış, böylece muammayı açıklığa kavuşturmuştur.

Muammalı karşılaşmalarında yine en çok sorulan sorulardan bir tanesi de peygamberlerin hayatları ve gösterdikleri mucizelerdir. Âşıklar Feymanî ve Püryanî’nin bu minvalde bir karşılaşmasında, Nuh ve Süleyman peygamberler iki farklı dörtlükte sorul edilmiştir:

Feymanî:

*Gökte rahmet Hakk emriyle yağıyor
Damlada damla düşmesinde maksat ne
Bir zaman da gemi kaptansız yüzdü
O kaptansız yüzmesinde maksat ne*

Püryanî:

*Gökten rahmet birden yağdığı zaman
“Nuh tufanı” olmadı mı maksat bu
O Nuh’un gemisi kaptansız yüzdü
O kaptansız yüzmesinde maksat bu*

Feymanî:

*Her âşık da bunu böyle çözemez
Harflerini düşünüp de yazamaz
Neden serçe uçar yerde gezemez
Serçelerin gezmesinde maksat ne*

Püryanî:

*Aşkı olan hak yoluna ağladı
Aşk ateşi ciğerini dağladı
Süleyman serçenin ayağını bağladı
Gökte uçar yerde gezmez maksat bu (Kaya, 2000, s. 219).*

Feymanî ile Püryanî arasındaki bu muamma örneği, sembolik anlatım ve kıssalara dayalı telmihlerle örülmüş didaktik bir yapı sergilemiştir. Hecenin 11’li hece ölçüsü ve 6+5 durak düzeni korunmuş; “maksat ne” ve “maksat bu” tekrarları soru-cevap dengesini belirginleştirmiştir. Feymanî ilk dörtlükte “Gökte rahmet Hakk emriyle yağıyor” diyerek ilahî iradeye bağlı rahmeti hatırlatmış; “Damlada damla düşmesinde maksat ne” ifadesiyle her oluştaki gizli bir hikmet bulunduğunu sorgulamıştır. “Bir zaman da gemi kaptansız yüzdü” mısraıyla Hz. Nuh kıssasına telmihte bulunmuş; “O kaptansız yüzmesinde maksat ne” diyerek muammayı derinleştirmiştir. Püryanî cevabında “Gökten rahmet birden yağdığı zaman / ‘Nuh tufanı’ olmadı mı maksat bu” sözleriyle tufan hadisesine açıklık getirmiş; “O Nuh’un gemisi kaptansız yüzdü / O kaptansız yüzmesinde maksat bu” diyerek geminin ilahî koruma altında olduğunu ima etmiştir. İkinci bölümde Feymanî “Her âşık da bunu böyle çözemez” diyerek muammanın zorluğunu belirtmiş; “Neden serçe uçar yerde gezemez” sorusuyla yeni bir sembol ortaya koymuştur. Püryanî ise “Aşkı olan hak yoluna ağladı / Aşk ateşi ciğerini dağladı” sözleriyle tasavvufî yorumu yönelmiş; “Süleyman serçenin ayağını bağladı” mısraıyla Süleyman kıssasına telmihte bulunmuş; “Gökte uçar yerde gezmez maksat bu”

diyerek serçe imgesini hikmetle açıklamıştır. Böylece şiirde hem kıssalar hem de semboller üzerinden ilerleyen öğretici ve tasavvufî bir muamma geleneği sürdürülmüştür.

Nuh tufanı kutsal kitaplara ve birçok yerel anlatıya göre Allah'ın, bir kavmi veya bütün insanlığı cezalandırmak maksadıyla gönderdiği felakettir. *Kur'ân-ı Kerim*'de Hûd ve Nuh surelerinde tufan hadisesiyle ilgili detaylı bir malumat yer almaktadır. Tufan, inanılışa göre kendilerine elçi olarak gönderilen Nuh peygambere inanmayan, onu bir peygamberden ziyade kendilerinden biriymiş gibi gören kavme ibret olarak gönderilmiştir ve Nuh peygamber kendisine inanan yetmiş üç kişi ve her canlıdan bir erkek bir dişi olmak üzere yanına alarak bir gemiye binmiş ve Allah'ın göndermiş olduğu felaketten yine Allah'ın izniyle onları kurtarmıştır. Bu yetmiş üç kişi bahsi yine başka bir muammalı karşılaşma da şu şekilde sorulmuştur:

Âşık Hacı:

*Dünyaya en önce gelenler kimdi
Nuh'un gemisine kaç kişi bindi
Dünyada en fazla yaşayan kimdi
Gel bunun adını yaşını söyle*

Âşık İmami:

*Nuh'un gemisinde yetmiş üç kişi
Bazısı erkekti bazısı dişi
Avecin boynuna takıldı taşı
Üç bin altı yüz yıl yaşı değil mi (Artun, 2013, s. 7).*

Âşık Hacı ile Âşık İmami arasında geçen bu muamma örneği de dinî ve tarihî anlatılar üzerine kurulmuş didaktik bir yapıda karşımıza çıkar. 11'li hece ölçüsüyle ve soru-cevap kurgusu içinde ilerleyen muammada, "kimdi-bindi-kimdi" gibi ses tekrarları hem ahengi güçlendirmiş hem de muammaya özgü merak duygusunu canlı tutmuştur. Âşık Hacı, "Dünyaya en önce gelenler kimdi" diyerek sözü açmış, "Nuh'un gemisine kaç kişi bindi" ve "Dünyada en fazla yaşayan kimdi" sorularıyla dinî-tarihî rivayetlere dayalı üç temel bilinmezi ortaya koymuştur. "Gel bunun adını yaşını söyle" mısrayla da muhatabını cevaba davet ederek muamma geleneğinin karakteristik yapısını sürdürmüştür. Âşık İmami ise "Nuh'un gemisinde yetmiş üç kişi" diyerek rivayeti bir bilgi sunmuş, "Bazısı erkekti bazısı dişi" ifadesiyle anlatıyı somutlaştırmıştır. "Avecin boynuna takıldı taşı" mısraı ile hikâyeye menkıbevî bir başka detay eklemiş, "Üç bin altı yüz yıl yaşı değil mi" diyerek de uzun yaşam temasına gönderme yaparak soruları sonuçlandırmıştır. Burada "Avec" olarak zikredilen Üc b. Unuk İslamî literatürde ve kısas-ı enbiyâ türü eserlerde Hz. Âdem döneminden Hz. Mûsâ dönemine kadar yaşadığına inanılan, yaklaşık üç bini yılı aşkın süre yaşamış devasa cüsseli bir figürdür. Nebi Bozkurt, Uc b. Unuk hakkındaki menkıbevî bilgileri doğrudan Kisâî'nin *Kasasu'l-Enbiyâ* adlı eserine dayandırarak aktarmaktadır. Bozkurt'un Kisâî'den naklettiği rivayete göre; Hz. Mûsâ'nın tebliğ için Firavun'a gönderdiği Yûşa' b. Nûn'un karşısında o esnada Firavun'un yanında bulunan dev cüsseli Üc yer almaktadır. Firavun'un kızını almak karşılığında Benî İsrâil yurdunu dev kayalarla yok etmeye teşebbüs eden Üc, Allah tarafından gönderilen bir hüdhüd kuşunun büyük bir taşı oyarak boynuna geçirmesi ve ardından beynini oymasıyla etkisiz hale getirilmiştir. Bu ilahî müdahalenin ardından, 20 zirâ boyunda olan Hz. Mûsâ'nın 20 arşın zıplayıp 20 arşınlık asâsıyla hamle yapmasına rağmen ancak dev Üc'un topuğuna erişebildiği ve onu bu şekilde öldürdüğü ifade edilmektedir (Bozkurt, 2012, s. 34-35). Bu muamma örneğinde de görüldüğü üzere âşıklar, peygamber kıssaları mevzuunda en ince ayrıntılara ve az bilinen menkıbevî detaylara dahi oldukça hâkimdirler. Geleneksel birikimi bu denli ustalıklı kullanmaları, onların sadece birer icracı değil, aynı zamanda

ortak toplumsal hafızayı kuşaktan kuşağa aktarma fonksiyonunu üstlenen dinamik birer aracı olduklarını göstermektedir.

Âşıklar Yaşar Demiroğlu ve Selahattin Kozanoğlu'nun karşılaşmasında Hz. İbrahim'in ateşe atılması hadisesine dair bir muamma sorulmuştur:

Demiroğlu:

*Ben rüyamda neler görmüşüm neler
Dünya gam kederi ciğerim deler
Yangınlara su taşıyor serçeler
İbrahim'i yakmadı nar ne söyledi*

Kazanoğlu:

*Allah diyen düşermiki darlığa
Yeter ki özünü bağla Halığa
Tüm yanan odunlar döndü balığa
Sakin yakmayasın nara dediler (Aydın, 2010, s. 307).*

Demiroğlu ile Kazanoğlu arasında geçen bu muamma örneği, tasavvufî ve dinî semboller üzerinden kurulan alegorik bir söylem yapısına sahiptir. Yine 11'li hece ölçüsünün kullanıldığı bu muammada “neler–deler–serçeler” ve “darlığa, Halığa-balığa” gibi tekrar eden ses ve anlam örgüsü, anlatının ahengini güçlendirmiştir. Demiroğlu, “Ben rüyamda neler görmüşüm neler” diyerek muammayı rüya motifi üzerinden başlatmış; “Dünya gam kederi ciğerim deler” mısraıyla insanın varoluşsal sıkıntılarına işaret etmiştir. “Yangınlara su taşıyor serçeler” ifadesi, imkânsız görünen bir çabanın sembolik anlatımı olarak dikkat çekerken, “İbrahim'i yakmadı nar ne söyledi” mısraı Hz. İbrahim kıssasına telmih yaparak ateşin yakmaması mucizesine gönderme yapmış ve muammayı ilahî kudret sorusu etrafında yoğunlaştırmıştır. Kazanoğlu ise “Allah diyen düşer mi ki darlığa” diyerek iman ve teslimiyet temasını öne çıkarmış, “Yeter ki özünü bağla Halığa” mısraıyla kulun Allah'a yönelişini vurgulamıştır. “Tüm yanan odunlar döndü balığa / Sakin yakmayasın nara dediler” mısraları Hz. İbrahim'in ateşe atılması kıssasına doğrudan göndermede bulunarak muammayı çözümleyici bir çerçeveye oturtmuştur.

Yine aynı ayak üzerine “Kelimullah” olarak da bilinen Musa peygamberin sual edildiği bir başka dörtlükte âşıklar arasında şöyle bir diyalog geçmektedir:

Demiroğlu:

*Demiroğlu bakmam ben sola sağa
Gücüm yetmez gidemedim uzağa
Musa elde asa çıkınca dağa
Hakka yönelince tur ne söyledi*

Kazanoğlu:

*Kazanoğlu ermem her türlü sırta
Kula muradını Yaradan vere
İstedi Rabbinin nurunu göre
Kekeledi dura, dura söyledi (Aydın, 2010, s. 307).*

Demiroğlu, “Demiroğlu bakmam ben sola sağa” diyerek kararlılık ve tek yönlü hakikat arayışını vurgulamış, “Gücüm yetmez gidemedim uzağa” mısraıyla beşerî acizetine vurgu yapmıştır. Bu mısralar, asıl olan muamma kısmına geçiş hüviyetinde, hazırlık cümlelerinden ibarettir. “Musa elde asa çıkınca dağa” ifadesiyle Hz. Musa'nın Tur Dağı'na çıkışı ve vahye yönelişi hatırlatılmış, “Hakka yönelince tur ne söyledi” mısraıyla da ilahî tecelli anına dair muamma sorusu ortaya konmuştur. Kazanoğlu ise “Kazanoğlu ermem her

türlü sırra" diyerek insanın sınırlı idrakine dikkat çekmiş ve bir tevazu göstermiş, "Kula muradını Yaradan vere" mısrayla ilahî irade ve kader anlayışını öne çıkarmıştır. "İstedi Rabbinin nurunu göre" ifadesi, Hz. Musa'nın ilahî nuru görme isteğine telmihte bulunurken, "Kekeledi dura, dura söyledi" mısraı da vahyin ağırlığı karşısında insan idrakinin sınırlılığını sembolik bir dille yansıtmış ve muammayı tasavvufî bir teslimiyet düşüncesi içinde çözümlenmiştir.

Âşıkların muammalı karşılaşmalarda karşısına çıkan soruların birçoğu *detay* diye nitelendirebileceğimiz kolay kolay cevaplanması mümkün görünmeyen zor sorulardır. Nitekim Kabe'de bulunan "Hacer'ül-Esved" taşının sorulduğu şu örnek de bu minvaldedir:

Âşık Hacı:

Önce parlak idi ziyası söndü
Hep müminler ona yüzünü döndü
Nerden geldi Kabetullah'a kendü
Hacer'ül esvedin taşını söyle

Âşık İmami:

İnsanlara beytü'l mamurdan kaldı
Farz ile sünnetten nasibin aldı
Hakk'ın emri ile cennetten geldi
Hacer'ül esved'in taşı değil mi (Artun, 2013, s. 7).

11'li hece ölçüsü ve ritmik tekrarlarla kurulan mısralarda "söndü-döndü-kendü" ve "kaldı-aldı-geldi" gibi ses uyumları, estetik ve ahenkli bir akış sağlamıştır. Âşık Hacı, "Önce parlak idi ziyası söndü" mısrayla Hacerü'l-Esved'in ilahî kökenine dair rivayetleri çağrıştırmıştır. En güvenilir altı hadis kitabından biri olan Sünen-i Tirmizî'de geçen bir hadis-i şerife göre bu taş cennetten yeryüzüne inmiştir. İlk olarak beyaz renkte indiği fakat günahkâr kulların günahlarıyla karardığı rivayet edilmektedir.⁵ "Hep müminler ona yüzünü döndü" ifadesiyle Kâbe merkezli yönelişi vurgulamıştır. "Nerden geldi Kabetullah'a kendü" sorusuyla taşın kökenine dair muammayı ortaya koymuş, "Hacer'ül esvedin taşını söyle" mısrayla da muhatabını cevaba davet etmiştir. Âşık İmami ise "İnsanlara beytü'l mamurdan kaldı" diyerek taşın semavî bir kaynağa dayandığı inancını dile getirmiş, "Farz ile sünnetten nasibin aldı" ifadesiyle ibadet ve kutsallık bağlamını genişletmiştir. "Hakk'ın emri ile cennetten geldi" mısrayla Hacerü'l-Esved'in cennet kökenine dair rivayete telmihte bulunmuş, "Hacer'ül esved'in taşı değil mi" diyerek muammayı açık bir şekilde çözümlenerek geleneğin cevaplayıcı yapısını tamamlamıştır.

Bir sonraki bağlama muamma örneği de âşıklık geleneğinin dinî-tasavvufî referans dünyasını açık biçimde yansıtan tipik bir örnek niteliğindedir. Ümman'ın soruları bütünüyle uhrevî tasavvurlar etrafında şekillenmekte; cehennem, melekler, Hz. Muhammed ve cehennemin tabakaları gibi İslâmî kozmolojiye dair unsurlar üzerinden bir bilgi sınaması gerçekleştirilmektedir. Soruların mahiyeti, yalnızca genel bir dinî malumatı değil; belirli ölçüde tefsir, hadis ve tasavvuf literatürüne vukûfiyeti de gerektirmektedir. Bu durum, muammalı atışmanın sıradan bir şiir oyunu olmadığını, aksine dinî bilgi birikimini görünür kılan bir entelektüel performans alanı olduğunu göstermektedir.

⁵ Hacerü'l-Esved'in cennetten indiğine ve başlangıçta süttten daha beyaz olmasına rağmen insanoğlunun günahları sebebiyle karardığına dair rivayet ve bu konudaki diğer nakiller için bakınız: Tirmizî, "Hac", 49 (Hadis No: 877); Buhârî, "Hac", 50; Nesâî, "Hac", 145.

Ümmanî:

*Cehennemın kapısında bir minber,
Söyle ayağından Baba Müdamî.
Neden yaratılmış bana haber ver,
Söyle durağından Baba Müdamî.*

Müdamî:

*Minberin altıyüz bin ayağı var,
Söyleyeyim sana canım Ümmanî.
Nardan yaratılmış durağı da nar,
Söyleyeyim sana canım Ümmanî.*

Ümmanî:

*O minber üstüne kim idi durdu?
Kaç melektir onun yanına vardı?
Kim idi geldi de onları gördü?
Söyle menbaından Baba Müdamî.*

Müdamî:

*İsmi Maliktir o minberde durdu.
On sekiz melektir yanına vardı.
Hazreti Muhammet onları gördü,
Söyleyeyim sana canım Ümmanî.*

Ümmanî:

*Ümmanî de aşka bandı cismini,
Görmek zordur muammanın resmini.
Söyle yedi cehennemın ismini,
Anlat temelinden Baba Müdamî.*

Müdamî:

*Müdamî'nin sözü olmuştur kaim,
Allahumdan yardım umarım daim.
Lezâ, hutame, saîr, sakar, cahîm,
Biri de hâviye canım Ümmanî. (Halıcı, 1992, s. 564-65).*

11'li hece ölçüsüyle ve soru-cevap düzeni içinde ilerleyen şiirde "Baba Müdamî" ile "canım Ümmanî" hitapları, âşık atışmalarına özgü samimi ve karşılıklı söyleyiş geleneğini yansıtırken, redif ve tekrar unsurları ahengi pekiştirmiştir. İlk muammada cehennemın kapısındaki "minber" ve onun mahiyeti sorulmuştur. İkinci muammada ise "Malik" ismiyle bilinen cehennem meleğine atıfta bulunmaktadır. Kur'ân-ı Kerim'de cehennem görevlisi olarak zikredilen Malik'in bilinmesi, âşığın doğrudan Kur'ânî referanslara dayandığını ortaya koyar. Bunun yanı sıra "nar" (ateş) vurgusu hem cehennemın ontolojik yapısını hem de sembolik anlatımı güçlendiren bir unsurdur. Bu tür cevaplar, âşığın dinî kavramları yalnızca isim düzeyinde değil, anlam dünyası içinde kavradığını göstermektedir. İkinci aşamada meleklerin sayısına ilişkin verilen "on sekiz" cevabı dikkat çekicidir. Burada cehennemın bekçisi olarak zikredilen Malik'in ayrıca belirtilmesi, yanına gelen on sekiz meleklerle birlikte toplam sayının on dokuzaya ulaştığını göstermektedir. Bu durum, Kur'ân-ı Kerim'in Müddessir suresinde geçen ve cehennemın görevlilerine işaret eden ayetlerle doğrudan ilişkilidir: "Onu Sekar'a (cehenneme) sokacağım. Sen bilir misin Sekar nedir? Geride bir şey bırakmaz, yakıp kavurur; derileri

kavurup karartır. Üzerinde on dokuz (görevli melek) vardır. Biz cehennemın görevlilerini ancak melekler kıldık...” (Müddessir, 74/26-31). Ayetlerin öncesi ve sonrasıyla birlikte değerlendirildiğinde, burada cehennemın düzeni ve görevlileri hakkında sembolik ve ibret verici bir tasvirin yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla âşığın “on sekiz melek” ifadesi, Malik’in ayrı bir konumda zikredilmesiyle birlikte düşünüldüğünde, Kur’ânî bilgiyle uyumlu bilinçli bir yapılandırmayı yansıtmaktadır. Bu örnek, âşığın kutsal metne dayalı referans dünyasını şiirsel form içinde doğru ve sistemli bir biçimde yeniden üretebildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Son bölümde ise cehennemın yedi isminin sayılması, muammaların en belirgin bilgi sınavı yönünü teşkil etmektedir. “Lezâ, Hutame, Saîr, Sakar, Cahîm, Hâviye” gibi isimlerin ardı ardına sıralanması, âşıkların Kur’ânî terminolojiye olan hâkimiyetini göstermektedir. Bu tür kavramların irticalen ve vezin içinde zikredilmesi hem hafıza gücünü hem de dinî literatüre aşinalığı ortaya koymaktadır. Ayrıca Ümmanî’nin “aşka bandı cismini” ifadesi, tasavvufî bir perspektifi işaret ederek bilgi sınavını salt ilmî değil, aynı zamanda irfanî bir zemine taşımaktadır. “Görmek zordur muammanın resmini” mısraıyla sorunun mahiyetini vurgulamıştır. Müdamî ise “Müdamî’nin sözü olmuştur kaim” diyerek sözünün sağlamlığına vurgu yapmış, ardından cehennemın isimlerini sıralayarak muammayı çözmüştür. Âşık, Kur’an’da geçen cehennem adlarına telmihte bulunarak şiiri öğretici bir çerçeveye oturtmuş; böylece metin, hem dinî bilgi aktaran hem de âşık tarzı karşılaşmanın estetik yapısını koruyan bir muamma örneği olarak şekillenmiştir.

Sonuç

Görüldüğü üzere âşıkların dinî-tasavvufî yeterlilik ve olgunlukları, birçok örnekte tasavvuf erbabı seviyesinde bir derinliğe işaret etmektedir. Bu durum, âşıklık geleneğinin yalnızca estetik bir icra pratiği değil; aynı zamanda dinî ve irfanî bir birikim alanı olduğunu da ortaya koymaktadır. Onlardan bazıları, yaşadıkları manevî tecrübeler veya gördükleri rüyalar neticesinde âşıklık yoluna intisap etmiş ve söz sanatıyla meşgul olmaya başlamışlardır. Söz konusu rüya motifi, geleneğin meşruiyet zemini ve manevî referans kaynağı olarak ayrıca dikkat çekmektedir.

Muammalı karşılaşmalar bağlamında değerlendirildiğinde, bu halk şairlerinin İslâmî bilgi düzeylerinin sıradan bir müminin dinî malumatının ötesine geçtiği anlaşılmaktadır. İrticalen manzume söyleme kudreti başlı başına zor bir maharet iken, bunun sınırlı bir zaman dilimi içerisinde ve yöneltilen bir soruya doğrudan cevap teşkil edecek şekilde icra edilmesi daha da müşkül bir yetkinlik gerektirmektedir. Bu durum, âşığın yalnızca hafıza gücünü değil; aynı zamanda kavramsal hâkimiyetini ve dinî referanslara olan vukûfiyetini de ortaya koymaktadır.

Sorulan muammaların önemli bir kısmı dinî-tasavvufî mahiyet taşımakta ve ekseriyetle doğru biçimde cevaplandırılmaktadır. Evvela kâinatın yaratıcısı Allah (c.c.), son peygamber Hz. Muhammed (s.a.v.) ve tebliğ ettiği İslâm dini olmak üzere; ehl-i beyt, dört büyük halife ve sahabeler, Hz. Âdem’den itibaren peygamberler silsilesi, melekler ve benzeri pek çok dinî mesele muammalı karşılaşmalarda ele alınan başlıca konular arasındadır. Bu içerik çeşitliliği, âşığın yalnızca tasavvufî kavramlara değil, temel İslâmî ilimlere de belirli bir düzeyde nüfuz ettiğini göstermektedir. Detaylı ve kimi zaman teknik sayılabilecek dinî meselelerde dahi tereddütsüz biçimde verilen cevaplar, âşıkların bu alandaki bilgi ve kavrayış düzeyine dair güçlü ipuçları sunmaktadır. Dolayısıyla bağlama-muamma pratiği, âşığın dinî-tasavvufî düşünce dünyasının görünür hâle geldiği bir sınav ve sergileme alanı olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma çerçevesinde incelenen örnekler, âşıklık geleneğinin yalnızca folklorik bir eğlence formu olmadığını; aksine dinî ve tasavvufî bilginin halk düzeyinde yeniden üretildiği ve dolaşıma sokulduğu bir irfan mecrası olduğunu göstermektedir. Sonuç

olarak bağlama-muamma icraları, âşıkların söylem inşa süreçlerini ve dinî-tasavvufî referans dünyalarını görünür kılan temel pratiklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Ahmed b. Hanbel. (2003). *el-müsned (el-fethu'r-rabbani tertibi)*. (C. 4), İstanbul: Ensar Yayıncılık.
- Artun, E. (2013). Çukurova âşıklık geleneğinde atışma. *Folklor/Edebiyat*, 75, 73-116.
- Aydın, O. (2010). *Günümüz âşıklık geleneğinde atışma ve atışma örnekleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Bozkurt, N. (2012). Üc b. Unuk. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 42, s. 34-35), İstanbul: TDV Yayınları.
- Bursevî, İ. H. (2013). *Rûhu'l beyân -Kur'an meâli ve tefsiri-*. (C. 11). İstanbul: Erkam Yayınları.
- Çam, S. (2005). Alevî geleneğin yazılı ve sözlü kaynaklarında miraç tasavvuru. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 45, 1-26.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (2008). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Halıcı, F. (1992). *Âşıklık geleneği ve günümüz halk şairleri güldeste*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kabaklı, A. (2008). *Âşık edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Karaman, H., Özek, A., Dönmez, İ. K., Çağrı, M., Gümüş, S. & Turgut, A. (2007). *Kur'ân-ı Kerîm ve açıklamalı meâli*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kardeş, M. (1962). Tortumlu Âşık Ruhânî. *Türk Folklor Araştırmaları*, 7, 155.
- Kaya, D. (1999). *Âşık Ruhsatî*. Sivas: Sivas Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kaya, D. (2000). *Âşık edebiyatı araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi.
- Kaya, D. (2014). *Türk dünyası ansiklopedik Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2004). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Oğuzcan, Ü. Y. (1971). *Âşık Veysel Şatıroğlu-dostlar beni hatırlasın (bütün şiirleri)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turan, F. A. (2024). Ozandan âşığa Türk sözlü şiir geleneğinin uzun yolculuğu. F. A. Turan & N. Gümüştepe (Ed.), *Âşık Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 21-38). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Yakuti, H. A. *Muamma Cemal Divani Sıtkı Eminoğlu*. <https://youtu.be/6NLYBwPbyRA> [Erişim tarihi: 20.01.2026]
- Yaşaroğlu, M. K. (2006). Namaz. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 32, s. 350-357), İstanbul: TDV Yayınları.
- Yıldırım, S. (1992). Besmele. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 5, s. 529-532), İstanbul: TDV Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 74-85

Geliş Tarihi-Received: 20.05.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 30.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20816439

Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Tasavvufun İzleri

Traces of Sufism in the Poems of Aşık Nurşah

Selma ADAY*

Öz

Tasavvuf kavramının binlerce tanımı ve anlamı vardır. Bu anlam yüklemesinde kişinin tasavvufi ekolü, yaşamı, çevresi ve bulunduğu ortam hiç kuşkusuz etkilidir. Yunus Emre diyarı olarak adlandırılan Eskişehir'de dünyaya gelen âşık Nurşah'ın, hayatındaki en köklü değişim, 2004 yılında gerçekleştirdiği Hac ziyaretiyle yaşanmış; bu tarihten itibaren sanatçı kendisini "halk âşığından Hak âşığına" dönüşen bir mutasavvıf-şair olarak tanımlamaya başlamıştır. Makalede, Nurşah'ın şiirleri tevhid, vahdetüvücut, insan, tevekkül, sabır, gönül, nefis, ilahi aşk ve yaratılış gibi temel tasavvufi kavramlar ışığında analiz edilmektedir.

Şairin şiir dünyasında "aşk", beşerî sınırları aşarak ruhun kaynağına dönüş yolculuğunu simgeleyen ilahi bir tutkuya dönüşmüştür. Şair, kâinatın her zerresinde Allah'ın birliğini ve tecellilerini müşahade ettiğini dile getirirken; nefis mücadelesini, sabrı ve tevekkülü manevi olgunlaşma sürecinin vazgeçilmez unsurları olarak vurgular. Özellikle "sabır gömleği" ve "sabır kuşu" gibi metaforlar, onun şiirlerinde sâlikin imtihan bilincini ve teslimiyetini temsil etmektedir. Ayrıca sanatçı, kendisini Ahmet Yesevî'den Yunus Emre'ye, Mevlânâ'dan Hacı Bektaş Veli'ye uzanan Anadolu irfan zincirinin bir takipçisi ve Yunus Emre'nin "manevi torunu" olarak konumlandırmaktadır. Gönülü ilahi nurların tecelli ettiği bir "Kâbe" ve "sır mekânı" olarak tasvir eden Nurşah; Hz. Muhammed, dört halife ve Ehli Beyt sevgisini de eserlerinin merkezine yerleştirir. Sonuç olarak bu makalede, Anadolu Âşıklık Geleneğinin yaşayan kadın temsilcisi Âşık Nurşah'ın şiirlerindeki tasavvufi derinlik ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Âşık Nurşah, tasavvuf, şiir.

Abstract

There are thousands of definitions and meanings of the concept of Sufism. A person's Sufi school, life, social circle, and environment undoubtedly influence how they interpret this concept. Born in Eskişehir – known as the land of Yunus Emre – the poet Nurşah experienced the most profound transformation in his life during his Hajj pilgrimage in 2004; from that point onward, the artist began to define himself as a Sufi poet who had transformed from a "lover of the people" into a "lover of God." In this article, Nurşah's poems are analyzed in light of fundamental Sufi concepts such as tawhid, wahdat al-wujud, humanity, tawakkul, patience, the heart, the ego, divine love, and creation.

In the poet's poetic world, "love" has transformed into a divine passion symbolizing the soul's journey back to its source, transcending human limitations. While expressing that he observes Allah's oneness and manifestations in every particle of the universe, the poet emphasizes the struggle against the ego, patience, and trust in God as indispensable elements of the spiritual maturation process. In particular, metaphors such as the "garment of patience" and the "bird of patience" represent the seeker's awareness of trials and his submission in his poems. Furthermore, the artist positions himself as a follower of the Anatolian chain of wisdom stretching from Ahmet Yesevi to Yunus Emre, and from Mevlânâ to Hacı Bektaş Veli, and as the "spiritual descendant" of Yunus Emre. Depicting the heart as a "Kaaba" and a "place of secrets" where divine lights manifest, Nurşah also places his love for the Prophet Muhammad,

* Öğr. Gör. Dr., Kültür Varlıklarını Koruma ve Anlatma Bakanlığı, Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, e-posta: selmaatay@windowslive.com, ORCID: 0000-0003-3212-5468.

the Four Caliphs, and the Ahl al-Bayt at the center of his works. In conclusion, this article has highlighted the Sufi depth in the poems of Âşık Nurşah, a living female representative of the Anatolian aşık tradition.

Keywords: Âşık Nurşah, mysticism, poem.

Giriş

Tasavvuf, kelimesinin kökeni konusunda farklı görüşler olmakla birlikte, sûf(yün) ve saf kelimelerinden geldiği yönünde yaygın bir kanaat vardır. Tasavvufun ıstılah manası ise oldukça fazladır. Nefis terbiyesi, Hakk ile sonsuzluğa erişmek, edebe riayet etmek, yönünü Allah'a çevirmek, İslam'ın emir ve nehiyelerine uyarak Yaratıcı'nın rızasını kazanmak, kalpten mâsîvayı (Gayr-ı Hak) atıp oraya yalnız Allah sevgisini yerleştirmektir. Kökeni binlerce yıl öncesine dayanan Türk halk şiiri, Türklerin İslâm dinini kabul etmesinden sonra toplumun sosyo- kültürel hayatında derin izler bırakmıştır. Kamların ve ozanların icra ettikleri bu şiir geleneği, Anadolu'da tekke muhitinde yeni bir ruh kazanmıştır. Kökleri Hoca Ahmet Yesevi Hikmet geleneğine dayanan mistik şiir geleneği, 13. Asırda Anadolu'da Yunus Emre ile ilahi türünde kendine vücut bulmuştur. Âşık Paşa'nın Abdalan-ı Rum olarak adlandırdığı, zümrelerden biri de Bacıyan-ı Rum olarak adlandırılan Anadolu Bacıları'dır. Toplumsal cinsiyet roller açısından çocuğun eğitimi, aile kurumunun temelini oluşturan bu gruplar toplumun inşası, ekonomik üretime katkı ve edebi üretimlerin ortaya konmasında da başat rol oynamışlardır. Eş adayı, anne, masal anası, mevlithan gibi unvanları haiz kadın icracılar ortaya koydukları edebi üretimlerle kültürel hayatta varlıklarını devam ettirmektedirler.

İslâm'ın ilk asırlarından itibaren kadınların toplumsal hayatta var oldukları, ilk sufi olarak bilinen Rabiâtül Adaviyye'den Osmanlı Sultanı II. Mahmud'un kızı Âdile Sultan'a kadar kadınların tasavvuf kültüründe eserler ortaya koydukları bilinmektedir. Günümüz yaşayan aşıklarından Âşık Nurşah herhangi bir tasavvufi geleneğe bağlı olmasa da yetiştiği ortam, etkilendiği şahsiyetler ve sosyo kültürel yaşamındaki değişim onun şiirlerinde tasavvufi remizleri kullanmasına yol açmıştır. Bugüne kadar Âşık Nurşah'ın hayatı, aşıklık geleneğindeki yeri üzerine kitap ve tez çalışmaları yapılmasına rağmen onun dinî içerikteki şiirleri sistematik olarak ele alınmamıştır. Bu çalışmada, birincil kaynaktan veriye ulaşmak amacıyla Âşık Nurşah'ın el yazısıyla farklı zaman ve şekillerde oluşturulmuş 417 şiiri incelenmiştir.

1. Âşık Nurşah'ın Hayatı ve Âşık Tarzı Türk Şiiri ile İlgili Görüşleri

Gerçek adı Durşen Mert olan Âşık Nurşah "1954 Mihalcıkta Doğdum" şiirinde de söylediği gibi 1954 yılında Eskişehir ili Mihalcık ilçesi Çardak köyünde dünyaya gelmiştir (Halıcı, 1992, s. 332). Âşık Nurşah 12 yaşında kendisinden 15 yaş büyük olan eşi Mehmet Mert ile 1966 yılında evlenmiştir. Bu evlilikten Aynur ve Binnur adında iki kızı, Murat adında bir erkek olmak üzere üç çocuğu dünyaya gelmiştir (Çoşkun, 2023, s. 19-21). 2025 yılında yaklaşık 60 yıl birlikte ömür sürdüğü eşini kaybetmesi, onu derinden etkilemiştir.¹

Badeli aşıklar grubunda değerlendirebileceğimiz Âşık Nurşah, doğumundan önce ve sonra yaşanan olayların onun aşıklık geleneğine yönelmesinde etkili olduğunu belirtmektedir. Âşık tarzı Türk şiiri içerisinde usta-çırak geleneğinde yetişmeyen Âşık Nurşah, şiire başlamasında ailesinin ve özellikle de babaannesinden dinlediği türkülerin etkisi olduğunu ifade eder. Bağlama çalmayı kendi kendine öğrenen Durşen Mert'in yanında yetiştiği bir ustası olmamıştır. Âşık Nurşah, nota dersi almak için Eskişehir Halk Eğitim Merkezine gitmiş orada Erkan Ertuğ'dan ders almıştır (Çile, 2008, s. 169). 1978

¹ 12 Aralık 2025 Cuma günü taziye ziyareti sonrasında "Ölüm Girdi Aramıza" adlı ağıdını bizimle paylaşmıştır.

yılında Eskişehir'de düzenlenen Âşıklar Şöleni'ne izleyici olarak giden Nurşah, burada kendisini ifade etme fırsatı bulmuş ve bu olayın sonrasında çeşitli festivaller ve şöenlerde yer almaya başlamıştır.

2004 yılında gitmiş olduğu hac ibadeti dönüşünde saz çalıp söylemeyi bırakmıştır (Çınar, 2008, s. 168). Kendi ifadesiyle "Halk âşığından Hâk âşığına" dönüşmeye başlamıştır. Bu konuda "Eskiden beri Yunus Emre âşığıyım ama döndükten sonra kendimi tasavvufta buldum" demiştir (Coşkun, 2023, s. 21).

Âşık Nurşah şiirlerinin tamamında hece ölçüsünü kullanmış, ayak düzeni olarak ise genellikle düz ayağı tercih etmiştir (Coşkun, 2023, s. 44-84).

Gençlik dönemi şiirlerinde daha çok eşine duyduğu aşkı, hasreti dile getiren şair 2004 yılı sonrasında beşeri aşktan ilahi aşka yönelmiştir. Onun şiirlerinde Mevla'ya her daim bir yakarış, İslam'ın temel hükümlerine karşı duyduğu hassasiyet ve acziyet, Yaratıcı'ya duyulan muhabbet, kalp temizliğinin önemi, âlemin yaradılışındaki mükemmeliyet, nefis mücadelesi, Hz. Muhammet'e duyulan sevgi, dört halife ve ehlibeytin özellikleri, Allah'ın emir ve yasaklarına karşı insanlığa verdiği nasihatlar önemli bir yer tutmaktadır.

2. Âşık Nurşah'ın Şiir Dünyasında Tasavvuf

Âşık Nurşah hac ziyaretinden döndükten sonra şiirlerinde tasavvufa ağırlık vermiştir. Şair, hayatına yön verirken tasavvuf ekolünü ve evliyaullahın yaşantısını rehber edindiğini açıkça belirtir. 2014 yılında yazdığı *Tasavvuf* adlı şiirinde Allah'a karşı bir yakarış içerisindedir. Tasavvufun amacının Allah'ı bulmak olduğunu, bu yolun da oldukça meşakketli olduğunu belirtir. 1987 yılında kaleme aldığı *Tasavvuf Teşbihi* adlı şiirinde ise tasavvufun yaradılana bir nazarla bakmaya eş olduğu vurgulanmaktadır. "Tasavvuf deryadır dalmak istedim/Gönüller kabından dolmak istedim" dizelerinde tasavvufu derya denize benzeterek nasıl ki su girdiği bardağın halini alıyorsa; şair de vahdet deryasında kendi varlığını yok ederek ikiliği kaldırmak, ilahi birlik içinde tek vücut olmak istemektedir. Nurşah, şiirlerini kendi iradesiyle değil, Allah'ın ilhamıyla yazdığını sıkça vurgular. "Ben kimim edna kulum/Allah verdi ben yazdım" diyerek mutasavvıfların "fenâ makamını (tasavvufta yok olma)" halini hatırlatır. Âşık Nurşah'ın tasavvuf anlayışı, Yunus Emre, Mevlânâ ve Hacı Bektaş Veli gibi Anadolu erenlerinin temsil ettiği düşünce geleneğiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Tasavvufun özü olan nefis mücadelesi, Nurşah'ın şiirlerinde merkezi bir yer tutar. Şair, Allah'tan kendisini nefsinin eline bırakmamasını diler. Nefsi, insanı kötülüğe sevk eden, doymaz bir güç olarak tanımlar.

Bu çalışma, Âşık Nurşah'ın şiirlerinde yer alan tevhid, vahdet-i vücûd, nefis terbiyesi ve ilahi aşk gibi temel tasavvufi kavramları, şairin 2004 sonrası yaşadığı manevi dönüşüm bağlamında nasıl işlendiğini ve Anadolu tasavvuf geleneğiyle olan bağlarını tespit etmeyi amaçlamaktadır.

2.1. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Tevhid

"Tek" ve "bir olmak" anlamındaki "vahd" kökünden gelen tevhid, Allah'tan başkasına tapmamak ve sığınmamak, bir görmek ve bir bilmektir (Özler, 2012, s. 22-24). Âşık Nurşah, kendi içsel yolculuğunu "Halk âşığından Hak âşığına dönüşmeye başladım" sözleriyle özetleyerek, dünyevi hislerinin yerini ilahi bir sevdaya bıraktığını vurgular. Âşık 1987 yılında kaleme aldığı *Müslümanlık Kıldan İnce* adlı şiirinde "Hatamı şimdi bilmişim/ Ummanlara başım saldım" dizeleriyle otuz beş yaşında kesret deryasından vahdet deryasına daldığını belirtir. *Can* adını taşıyan şiirinde "Her kelitem onun sözü/Aşkı lahimde feyzi" dizeleriyle ağızından dökülen lafızların Allah'ın sözü

olduğunu, O'nun feyzi ve özüyle beslendiğini ifade eder. Şair, kainatın her köşesinde Allah'ın birliğinin izlerini sürer. *Seni Görüyorum Baktığım Zaman* adlı şiirinde havada, bulutta, yerde, denizde ve hatta bir bebeğin gülüşünde Allah'ın varlığını ve birliğini müşahede eder.

2.2. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Vahdetivücut

Vahdetivücut, varlığın birliği ilkesidir. Bu anlayışa göre mutlak ve gerçek varlık yalnızca Allah'tır; kâinatta görülen tüm çeşitlilik ise O'nun farklı tecellilerinden ibarettir (Artun, 2006, s. 162). Bu anlayışa göre, kâinatta görülen bütün tek bir varlığın başka başka görünüşleridir. Bu durum dalga(kesret), deniz(vahdet), ayna, gölge teşbihi ile anlatılır. Denizin dalgaları, güneşe nispetle gölge ve yokluk denen aynaya sayısız şekilde yansıyan tek varlığın görüntüleridir. Dalgaların çıkış ve batışları denizi ne çoğaltır ne de azaltır. (Kabaklı, 2008: 16).

Mutlak varlık Allah'tır. O, bilinmekliği dilemiştir ve âlemi, tüm eşyayı halk etmiştir. Yarattığı tüm bu kâinat ve eşya onun sıfatlarının tecelli ve tezahüründen ibarettir. Tasavvuf ehli bu kesret içinde vahdeti görüp ona ulaşmak ister (Tatçı,1998, s. 110). Şairin 2021 yılında yazdığı *Seni Görüyorum Rabbim* adlı şiirde "Okudukça ayetlerin/Seni görüyorum Rabbim" dizeleriyle kelimelerin ötesine geçerek o kelimelerin kaynağı olan "Mutlak Varlık" ile buluşmaktadır. Evvel ahirimiz her an ifadeleriyle ise Allah'ın "el-Evvel" ve "el-Âhir" isimlerine atıf vardır. Vahdetivücutta zaman doğrusal değil, daireseldir ve her an "O" vardır. Başlangıç da bitiş de O'nun varlığında erir. "Baktığım her yerde varsın/Canlı cansızında yarsın" ifadesi Allah'ın varlığını bütün eşyada zuhur ettiğinin yani vahdetivücutun en net özetidir. Tasavvufî tabirle "Lâ mevcûde illâllah" (Allah'tan başka gerçek varlık yoktur) anlayışıdır. Nurşah'taki bir cihansın ifadesiyle şair kendi varlığını aradan çıkararak, kendi bedeninin ve ruhunun aslında Allah'ın tecelli ettiği bir "cihan" olduğunu söyler. Bu, alem-i asgar (insan) ile evrenin Allah'ın varlığında birleşmesidir. "Havada bulutta yerde denizde / Seni görüyorum baktığım zaman" dizeleri Vahdetivücut ilkesinin açık bir tezahürüdür. *Nurşah Dağı* adlı şiirde "Sen bende dolaşır / Ben sende gezer" dizeleriyle kulun Allah ile olan manevi bütünleşmesini anlatır. Bu, "sen" ve "ben" ikiliğinin ortadan kalktığı birlik makamını temsil eder.

2.3. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Yaratıcı

Tasavvuf düşüncesine göre varlığın aslı/özü, mutlak varlık, tek yaratıcı olan Allah'tır. Diğer bütün varlıklar onun çeşitli tecellilerinden (görüntü/yansıma) ibarettir. (Levend, 1984, s. 13-14) Tasavvufî anlayışta insan ile yaratıcısı arasında ezelde bir ahit yapılmış; kullar, mutlak yaratıcı olan Allah'a bağlılık ve kulluk sözü vermişlerdir. Bu nedenle insanın dünyadaki temel görevi, bu ezeli ahde sadık kalarak manevi olgunluğa ulaşmak ve Allah'a yönelmektir. Nurşah için Yaratıcı, hem kâinatın mutlak hâkimi hem de sanatının asıl sahibidir. Şair şiirlerinde Allah'a karşı bir yakarış içerisindedir. Her zaman her şeyin tek kaynağı ve sığınacak son durak olarak Allah'ı görür. *Can* adlı şiirde Allah verdi ben yazdım can", *Bilemedim* "Sebebi nedir Allah'ım", *Aşkın Kitabını Yazan Allah'ım* "Kazder yazgısını çizen Allah'ım", *Yarınları Bilen Ey Allah'ımın Hikmeti* "Ey Allah'ımın hikmeti", *Allah Deyu Deyu* "Allah deyü deyü", *Rahmansın Rahimsin Yüce Allah'ım* "Rahmansın Rahimsin yüce Allah'ım", *Allah Allah Allah Hu* "Allah, Allah, Allah hu", *Âmin* "Yardım bekliyoruz senden ya Allah", *Medet* " Medet Allah medet eyle", *Allah'ıma Yakarışım* "Yaşantım senin Allah'ım", *Allah'ın Dediği Olur* "Allah'ın dediği olur", *Allah'ım* "Beytullah aşkıyla yandım Allah'ım", *Kerim Allah Hu Allah* "Kerim Allah hu Allah", *Allah'ım* "Sana sığınırım yüce Allah'ım", *Âşık Oldum Beytullâh'a* "Âşık oldum ben Allah'a" *İlahî Şiirim* "Sen varsın yanımda tek bir Allah'ım", *Allah'ım Yalvarırım* "Allah'ım yalvarırım", *Hâlimi Ruhumda Yaratan Sensin Allah'ım* "İlmi ruhumda yaratan sensin

Allah'ım", *Her Şeyi Önceden Bilen Allah'ım* "Her şeyi önceden bilen Allah'ım" ayaklarıyla kurulu şiirlerin temaları Allah'ın kullarla bir olduğu, büyüklüğü karşısında duyulan acziyet, şaşkınlık ve teslimiyet, Allah'ın cemâlini görme arzusu, ona güvenip ondan yardım dilemek üzerinedir.

2.4. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Aşk

Aşk, mutasavvıflar tarafından "perdeleri ortadan kaldırmak, sırlara âşinâ olmak veya sırları keşfetmek" olarak da tarif edilir (Kuşeyri, 1999, s. 410). Tasavvuf düşüncesinin temelinde Tanrı, insan ve tabiat aşkı vardır. Tasavvufî kaynaklarda, hadis olarak da rivayet edilen "Allah güzeldir, güzelliği/güzeli sever. (İnnellâhe cemîlün yuhibbu'l-cemâl)" sözüne yer verilir. Mutasavvıflara göre âlemin yaratılış gayesi aşktır. Allah, kendi güzelliğini temaşa için mahlukatı yaratmıştır. Tasavvuf felsefesinde kâinatın "varlık/varoluş sebebi" doğrudan muhabbet (aşk) ile ilişkilidir. Âşık Nurşah'ın şiirlerinde aşk; beşerî bir duygudan ziyade, ruhun kaynağına dönüş yolculuğunu simgeleyen ilahi bir tutku, yaratılışın özü ve şairin sanatının temel ilham kaynağıdır. Şairin şiirlerinde aşk, genellikle yanma, pişme ve yok olma (fena) metaforlarıyla anlatılır. Türk şiirinde kelebek ve ateş metaforu en çok işlenen benzetmelerdendir. Aşkın son mertebesine ulaşan pervane (kelebek), ateşin çevresinde döne döne yanıp kül olur (Uludağ 1991: IV/12) Bu metafor gerek klasik Türk edebiyatında gerekse sûfilerin eserlerinde, âşığın maşuku uğruna kendisini feda edişini anlatmak için sıklıkla başvurulan bir semboldür.

1987 yılında yazılan *Ayanım Ey Süphanallah* adlı şiirde "Aşkın kazanında piştim/Derim elhamdülillah" diyerek aşkın insanı olgunlaştıran yakıcı bir güç olduğunu vurgular. Âşık Nurşah'ın şiir dünyasında Peygamber ve ehli beyt sevgisi, Kabe'ye duyulan özlem, Yunus Emre'nin insan sevgisi belirgin temalardır.

2.5. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Âlemin Yaratılışı

Allah âlemi bir örneği ve benzeri yokken var etmiştir. Ona göre Vâcibü'l-vücûd, birlik, teklik mertebesinde gizli bir hazine iken bilinmek istemiş, kendi zatını sevmiş ve böylece ruh ve cisimler âlemine varlık kazandırmıştır. Allah bununla kendi merhametinin güzelliğini, kudretinin kemalini, yüceliğini, sanatının inceliğini ve hikmetinin sırlarını göstermeyi dilemiştir. Allah, kendi varlığı ve birliğine bir delil olarak âlemi yaratmıştır (Barlak, 20026, 302-326). *Yarınları Bilen Ey Allah'ımın Hikmeti* adlı şiirin giriş mısralarında "Koca cihanı yaratan, Ey Allah'ımın hikmeti" âlemi, Allah'ın yoktan var ettiği hususu belirtilir. Şaire göre yaratılış, her şeyi vaktinde var eden ve henüz gerçekleşmemiş olanı dahi bilen ilahî hikmetin bir sonucudur.

Âşık Nurşah, insanın yaratılışına ilişkin düşüncelerini ise *Çin'de Yemen'de* adlı şiirde "Halk olunduk bir çamurdan mevcutta" dizesiyle dile getirerek insanın özünün toprak olduğunu vurgular. Ayrıca *İşte Ben de O Anayım* adlı şiirde "Her doğanın anası var / İşte ben de o anayım / Havva'dan gelir aslı yar" dizeleriyle insan neslinin kökenini Hz. Havva'ya dayandırmakta ve bu kökeni ilahî yaratılış anlayışı çerçevesinde değerlendirmektedir

2.6. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde İnsan

Kur'an-ı Kerim'de "abd, beşer ve insan" gibi isimlerle anılan ve Allah'ın yeryüzündeki halifesi kabul edilen insan; can ve ten olmak üzere iki varlıktan oluşmaktadır. Cenab-ı Hakk'ın bu âlemi yaratmaktan maksadı, kendi varlık ve kudretinin bilinmesini istemesidir. Adem-insan, mevcudatın bir özetidir. İnsan kelimesinin, "çok unutan" veya "unutkanlık" anlamına gelen "nisyan" kökünden türediği kabul edilmektedir (Kutluer, 2000, s. 320). Âşık Nurşah'ın dizelerinde insan, çoğu zaman

bozulmuş bir çağın içinde yönünü kaybetmiş bir varlık olarak tasvir edilmektedir. *Herkeste Bir Dumanlı Dağ* adlı şiirde “Ah bu duruma geldi çağ / Çözüldü insanlıktan bağ” dizelerinde, insanın iç dünyasındaki karanlık ve karmaşa “dumanlı dağ” metaforuyla ifade edilirken; toplumsal çözülme, insanî değerlerin kaybı üzerinden dile getirilmektedir. Bu bağlamda şair, modern insanın manevî köklerinden uzaklaştığını vurgular. Bu unutmama insanın “Elest Bezm” inde verdiği “Belâ” sözünü hatırlatmaktadır.

Âşık Nurşah’ın şiir dünyasında insanın zayıflığı ve çaresizliği de sıkça vurgulanır: *Yalvarıyorum adlı şiirde* “Yalnızım garibanım/Sensizlikte bu insanım” dizelerinde, insanın ilahî bağdan koptuğunda eksik ve yoksun kaldığı ifade edilir. *Bu Dünyada* adlı şiirde “Her bir anı bir imtihan / Misafiriz cümle insan” dizeleri, insanın dünyadaki varlığını geçici ve sınav odaklı bir süreç olarak tanımlar. Bu yaklaşım, tasavvufî düşüncede dünyanın bir “imtihan yeri” olduğu fikriyle örtüşmektedir. İnsan, bu dünyada kalıcı değil; hakikate ulaşmak için sınanan bir yolcudur.

Bizlerden adlı şiirde “Kul hakkıyla gireceğiz toprağa/İnsan hakkı sorulacak bizlerden” dizeleri, insanın ahlaki sorumluluğunu ön plana çıkarır. Bu, sadece bireysel değil; toplumsal bir ahlak anlayışını da içerir. İnsan, diğer insanlara karşı sorumluluk taşıyan bir varlıktır. *Gerçek Sevgi* adlı şiirde “Sevgisiz bir can kuru taşa benzer” dizesi ise insanın özünü belirleyen en temel unsurun sevgi olduğunu ortaya koyar. Sevgi olmadan insanın anlamını yitirdiği vurgulanır. Bu yönüyle insan, sevgi ile var olan ve sevgi ile kemale eren bir varlık olarak tanımlanır.

Âmin adlı şiirde “Âdem’den Havva’ya kulluğun özü / Senden gelir geçer dünyanın izi” dizeleri, insanın yaratılış amacını doğrudan kulluk kavramıyla ilişkilendirir. Âdem burada, insanın Hak ile olan bağının ilk temsilcisi olarak değerlendirilir. Yani Nurşah’a göre insan olmanın özü, Âdem ile başlayan kulluk bilincinde saklıdır.

2.7. Âşık Nurşah’ın Şiirlerinde Tevekkül

Tevhid anlamına gelen tevekkülün temeli yakındır. Cüneyd-i Bağdâdî’nin tarif ettiği gibi tevekkül kalbin tam olarak vekile itimat etmesidir (Uludağ, 2012, s. 3-4). Âşık Nurşah 2024 yılında kaleme aldığı *Allah’ıma Yakarışım* adlı şiirde, hayatının her alanında gücünü, direncini ve umudunu Allah’a bağlayarak güçlü bir tevekkül anlayışı ortaya koyar. “Direncim sensin, Kuvvetim sensin” gibi ifadeler, insanın kendi sınırlılığını kabul edip sonucu ilahi iradeye bırakmasını “Tevekkülün yeter bana” dizeleri ise teslimiyetin göstergesidir. Tevekkül eden sâlik Allah’ın vadettiklerine güvenip huzur bulur, teslim olan halinin Allah tarafından bilindiğini düşünerek rahat olur. Tevekkül başlangıç, teslim orta, rıza ise son mertebedir (Kara, 1992, s. 33).

Âşık Nurşah’ın şiirlerinde tevekkül, kulun kendi acziyetini kabul ederek tamamen Allah’ın iradesine sığınması, her türlü durum karşısında O’na güvenmesi ve kaderine rıza göstermesi şeklinde tezahür eder. Şair, *Kendime Sordum Cevap Sabır Dedi* adlı şiirde, hayatında karşılaştığı zorlukları, hastalıkları ve dertleri ilahi birer takdir olarak kabul eder. “Oldum kaderime boynumu eğer” diyerek yaşadığı her şeyi Allah’tan gelen birer ders ve imtihan olarak görür.

2.8. Âşık Nurşah’ın Şiirlerinde Sabır²

Âşık Nurşah seyrüsüluk yolunda menzile ulaşmada sabrı bir araç olarak kullanmaktadır. *Ağlayan Yürek, Kendime Sordum Cevap Sabır Diye, Sabır Neye Denir* adlı şiirlerde sabrı minnet kapısı olarak tanımlar.

² Âşık Nurşah’ın şiirlerinde “sabır” kavramı 56 kez geçmektedir. Şair şiirlerinde sabrı aşılması zor bir dağa benzetmenin yanında bir gül bahçesinde açan çiçeğe de benzetmektedir.

Âşık Nurşah'ın şiirlerinde sabır, tasavvufî düşüncenin temel kavramlarından biri olarak insanın nefis terbiyesi, imtihan bilinci ve Hakk'a yöneliş süreciyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. *Ağlayan Yürek* adlı şiirde şair "Sabır kuşu oldum hayalim/ Döndüm döndüm bakayım heyhat" dizelerinde sabır, ruhun dönüşümü ve manevi yükselişi ifade eden bir tasavvufî unsur olarak kullanılmakta; sâlikin seyrüsüluk sürecindeki bekleyiş hâlini anlatmaktadır. "Yakınlaştım sürgün oldum Ferhat'a / Bense dünyasında zehir yutarım" mısralarında ise sabır, Ferhat örneğinde olduğu gibi aşk uğruna çekilen çileyle özdeşleştirilmekte, dünyevî acının manevi olgunlaşmaya dönüşmesi vurgulanmaktadır. *Bismillahirrahmanirrahim Resullullah'ım* adlı şiirde "Hakka götüren yol kalpler ışığı/Ümmetine yaren Resullullah'ım" dizeleri sabrın, kalp nuru ve Hz. Peygamber Muhammed rehberliği ile birleşerek insanı hakikate ulaştıran bir yol olduğunu ortaya koymaktadır. *Ağlıyorum* adlı şiirde "Eşiğinde sabır var duramıyorum" ifadesi ise sabrın sadece pasif bir bekleyiş değil, aynı zamanda nefsi kontrol altında tutma mücadelesi olduğunu göstermektedir.

Kâbe Aşkı Benim Kalbim adlı şiirde "Sabır kuşlarıyla kanatlar çırtım / Hayat şamarını yüzüme çarptım" dizeleri, sabrın acı ve imtihanla birlikte gelişen aktif bir manevi süreç olduğunu göstermekte; insanın bu süreçte olgunlaştığını ifade etmektedir. *Sabır Neye Denir* adlı şiirde "Sabır minnet kapısının gülüdür/Açmasını bilen kula eyvallah" mısraları ise sabrı, ilâhî rahmete açılan bir kapı metaforu üzerinden değerlendirerek onun manevi bir kazanım olduğunu vurgulamaktadır. *Nöbet Tutan Asker Gibi* adlı şiirde "Sabır gömleğin giydiğim" dizesinde ise sabır, tasavvuf geleneğinde yer alan "sabır gömleği" metaforuyla insanın kader karşısındaki teslimiyetini temsil etmektedir. Bu bağlamda sabır, yalnızca ahlâkî bir erdem değil, aynı zamanda ilâhî imtihanın ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmaktadır.

Sonuç olarak Âşık Nurşah'ın şiirlerinde sabır; aşk, çile, teslimiyet ve nefis terbiyesi ekseninde şekillenen çok katmanlı bir tasavvufî kavram olarak işlenmiş; sâliki olgunlaştıran ve onu Hakk'a ulaştıran temel manevi ilke olarak kurgulanmıştır.

2.9. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Seyrüsüluk (Riyâzet)

Seyrüsüluk, salikin menzile ulaşmada Çalap'a erişmesinde yapılan menevi ve ruhi yolculuğun adıdır. Talip bu yolculukta önce nefisini terbiye edip kişisel arzu ve isteklerine gem vurmaya öğrenmelidir. Sâlikin bu yolculuğa başlamadan önce demirden leblebi olan yola girmede kararlı olması gerekir. Bu yolda zikri, virdi, riyazeti kendine yoldaş kılmalıdır.

Âşık Nurşah şiirlerinde zikir kavramını on kez kullanmış ve bu kullanımlarda, dünyayı zikirle dolaştığını, dilinden zikri düşürmediğini, zikrin yağmur gibi kararmış gönülleri temizlediğini zikrin dilde başlayıp zamanla kalbe yerleşen ve tüm benliği kuşatan bir dönüşüm süreci olduğuna vurgu yapmıştır. *Anayım Ey Süphanallah* adlı şiirde "Aşkın kazanında piştim/Derim elhamdülillah" dizelerinde zikir, aşk ile birleşerek sâliki olgunlaştıran bir unsur hâline gelmekte; zikir sayesinde nefis terbiyesi gerçekleşmektedir. *Gamze* adlı şiirde "Okuduğum Kur'an çektiğim zikir/Namazlarımdaki duamda fikir" ifadeleri ise zikrin ibadetlerle bütünleştiğini ve kulun zihnî ve ruhî dünyasında sürekli bir farkındalık oluşturduğunu ortaya koyar. *Aşık Oldum Beytullah'a* adlı şiirde "Duaya açılır eller/Zikir eder cümle diller" mısralarında zikir, bireysel bir eylem olmanın ötesinde toplumsal ve kuşatıcı bir ibadet olarak sunulmakta; tüm varlıkların Hakk'ı anma hâline işaret edilmektedir. Mahir İz, Tasavvuf adlı eserinde, "Allah'a ve Rasûlüne inanan bir kimsenin bir işi yaparken o işte Allah'ın olup olmadığını düşünmesi zikirdir" (2012, s. 123) der.

Bu durum, tasavvuftaki "her şeyin kendi diliyle Allah'ı zikrettiği" anlayışıyla paralellik göstermektedir. Âşık Nurşah'ın şiirlerinde zikir, seyrüsüluk sürecinde sâliki

olgunlaştıran, kalbi arındıran ve onu vahdet bilincine ulaştıran temel bir tasavvufî kavram olarak işlenmiştir.

Tarîkat ehlinin belli sayıda Sübhanallah demelerine de tesbih denir. Nurşah'ın dizelerinde altı kez geçen tesbih, seyrüsüluk sürecinin önemli bir aşaması olarak, kulun Hakk'ı sürekli anma ve O'na yönelme hâlini ifade eden temel bir manevî pratik şeklinde ele alınmaktadır. *Hak Muhammet Aşk Yoluna* adlı şiirde "Sabahlar nurunu döksün/Geceler tesbihin çeksün" mısralarında tesbih, zamanın tümüne yayılan bir zikir hâli olarak sunulmakta; sabah ve gece üzerinden kulun kesintisiz bir şekilde Allah'ı anması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu durum, tasavvufta "devamlı zikir" anlayışıyla örtüşmektedir. *Yaradanımın Elçisi Allâhümme Salli Alâ Muhammed* adlı şiirde "Allahüme salli alâ Muhammed/Kerim Allah lâ ilâhe illallah / Tesbihatımda çektiğim zikrullah" dizeleri, tesbihin hem lafzî hem de kalbî boyutunu ortaya koyar. Burada salavat ve tevhid ifadeleriyle tesbih, kulun dilinde tekrarlanan ancak kalpte derinleşen bir ibadet olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle tesbih, Hz. Muhammed sevgisiyle birleşerek manevî yakınlığı artıran bir vasıta hâline gelmektedir. *İblis'i Çek Çek Peşimden Allah'ım* adlı şiirde "Tesbihler zikrimle çağlar/İblisi çek çek peşimden" mısralarında tesbih, nefis ve şeytanla mücadelede bir araç olarak sunulmakta; kulun iç dünyasını arındıran bir işlev üstlenmektedir. Bu bağlamda tesbih, sadece anma değil aynı zamanda korunma ve arınma pratiğidir. *Seni Görüyorum Rabbim* adlı şiirde "Beş vaktin namazında/Tesbihatın niyazında/Hafızların avazında/Seni görüyorum Rabbim" dizeleri ise tesbihin ibadetle bütünleştiğini ve cemaat bilinci içinde de sürdürülen bir manevî hâl olduğunu gösterir. Tesbih burada bireysel bir eylem olmanın ötesine geçerek kolektif bir zikir hâline dönüşmekte ve kulun her durumda ilâhî varlığı idrak etmesini sağlamaktadır. Âşık Nurşah'ın şiirlerinde tesbih, seyrüsüluk sürecinde kulun dilinden kalbine, oradan da tüm varlığına yayılan; süreklilik, arınma ve ilâhî yakınlık sağlayan temel bir tasavvufî pratik olarak ele alınmıştır.

2.10. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Gönül

Tekke şiirinin merkezinde gönül vardır. Âşık Nurşah'ın şiirlerinde gönül³, tasavvufî düşüncede olduğu gibi insanın ilâhî hakikate açılan merkezi ve manevî idrak alanı olarak ele alınmaktadır. *Gönül Uçmak İster Tabiat Kuşu* başlıklı ve ayaklı şiirde şair gönlü ruh olarak tasvir etmiştir. Âşık, şiirlerinde genellikle kullanılan "Gönül almak, gönül kuşu, gönül dünyası, gönül kapısı" deyimlerine yer vermiş ve bu kullanımlarda gönlü tecelligah, beden, ruh" manalarında kullanmıştır. *Toprağında* adlı şiirde "Gönül defterinden açtım okudum / Sende gördüm her yaprağı Yunus der" mısralarında gönül; hakikat ve irfanın kayıtlı olduğu bir defter olarak tasvir edilmekte; her yaprağın Yunus Emre ile özdeşleştirilmesi ise bu gönül dünyasının Anadolu irfan geleneğinin izlerini taşıdığını ortaya koymaktadır. *Ahir Dünyam* adlı şiirin birinci dördtlüğünde "Bir ben bilir beni bir de Yaradan/ İçime gizlediğim ahir dünyam" dizeleri gönlün, sadece Allah tarafından bilinebilen mahrem bir iç âlem olduğunu ifade eder; bu durum tasavvufta gönlün "sır mekân" olarak görülmesiyle örtüşmektedir. *Sevgi* adlı şiirinde "Sevgi gönül ilacıdır/Kuşlar onda uçar Allah" mısralarında gönül, ilâhî sevginin tezahür ettiği bir şifa alanı olarak tahayyül edilmekte; varlıkların bu sevgi içinde hareket etmesi, vahdetivücut düşüncesine işaret etmektedir. Âşık Nurşah her zaman bir yakarış içerisindedir ve *Nurşah'ın Yakarışı* adlı şiirde şair kesrette vahdeti aramakta ve Yüce Yaradan'dan ikiliği kaldırmasını dilemektedir. Şiirin ikinci dördtlüğünde de "Gönül dergâhına dalar /Aşk kabınla seni dolar" dizeleriyle gönlü bir dergâh olarak tasavvur etmekte ve aşk ile dolarak olgunlaştığını dile getirmektedir. *Biri Vatan Biri Gönül Eyvallah* adlı şiirinde ise tasavvufta gönül- Kâbe ilişkisi vurgulanmıştır. "Gönül bir Kâbe'dir kalpse eşiği/Girmesini bilen kula

³ Âşık Nurşah'ın Dini nitelikli toplam 417 şiirinde gönül kelimesi 148 defa geçmektedir.

eyvallah" mısralarda gönül İlahi nurların tecelligahı, kalbi ise süveyda olarak metaforlaştırmıştır. Gönül hem kutsal bir mekân hem de ahlâkî ve ruhî arınmanın gerçekleştiği bir alan olarak düşünülmektedir. Tasavvufu bir vahdet deryası olarak gören şair, "Tasavvuf deryadır dalma ki istedim/Gönüller kabından dolmak istedim" dizeleriyle gönlü, sınırsız bir vahdet deryasına benzetmektedir. Şair bu deryanın şeklini almak, onda kendi benliğini yok etmek istemektedir.

2.11. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Nefis

Kur'ân-ı Kerîm'de nefis kavramı; zat, insanın kendisi, ruhu, kalbi, gönlü, iç dünyası, bedeni ve bedenle birlikte ruhu gibi çeşitli anlamlarda kullanılmaktadır. Ayrıca kavramın cins ve tür anlamlarını da içerdiği görülmektedir. Tasavvuf sözlüklerinde ise nefis; ruh, akıl, can, beden, ceset, kan, azamet, izzet, görüş, cevher, hamiyet, arzu, murat ve insanın aşağı yönelimleri gibi farklı anlam katmanlarıyla açıklanmaktadır. Tasavvuf düşüncesinde nefis, Allah'ın rahmetiyle insana verilmiş bir varlık unsuru olarak kabul edilmekle birlikte, insanı hakikatten uzaklaştırabilecek eğilimlerin de kaynağı olarak değerlendirilir. Bu nedenle nefsin terbiye edilmesi ve arındırılması, tasavvufî eğitimin temel hedeflerinden biri olarak görülmektedir. Tasavvufî anlayışta nefsin kalpte siyah bir nokta veya kan pıhtısı şeklinde bulunduğu tasvir edilmekte; bu tasvir, insanın manevi olgunluğa ulaşabilmesi için nefsinin tezkiye etmesi ve kalbini nefsanî kirlere arındırması gerektiğine işaret etmektedir. *Müslümanlık Kıldan İnce* adlı şiirde "Seni sana tanıtacak/Kimsin nesin anlatacak" dizeleri tasavvufun temel kaidesi olan "Nefsini bilen Rabbini bilir" hakikatine işaret eder.

Âşık Nurşah'ın şiirlerinde "nefs" kötülüğü emreden, insanı doğru yoldan ayıran his olarak kendine yer bulmuştur. *Nurşah'ında Ömür Yatar* adlı şiirinin ilk dizesi "Allah'ım beni nefsimin eline bırakma" yakarışı tasavvuftaki temel virdlerden birisidir. *Ey Kabristan* adlı şiirde "Ruhların aleminde nefsimle buluştum" dizelerinde ise nefsi varlığın özü ruh, olarak kullanmıştır. Diğer şiirlerinde nefis insanı imtihana çeken, uyarılması gereken bir binit olarak tasavvur edilmiştir. Nefsini bırakma nara seslenişiyle ise nefsi beden manasında kullanmıştır.

2.12. Âşık Nurşah'ın Şiirlerinde Din Büyükleri

Âşık Nurşah şiirlerinde âlemlere rahmet olarak gönderilen Hz. Muhammet'e olan bağlılığını her daim dile getirir. *Hak Muhammed Aşk Yolunda* adlı yedi dörtlükten oluşan şiirin teması Muhammed-i aşktr. Şiirin ayağını da oluşturan bu dizede varıp ulaşılmak istenen menzil olarak Hz. Muhammed gösterilmektedir. Âşık, Peygamberin ayak bastığı topraklara ulaşmak, baktığı her yerde onu görmek dileğindedir. Nurşah, *Muhammet'in Doğduğu Gün, Hazreti Muhammet'e Methiye, Muhammet Ümmeti* adlı şiirlerde de Hz. Peygambere olan muhabbetini dile getirmektedir. *Resulüm* adlı şiirde "Allah dostu ümmetlerin Reslülü/ Şefâ'atından men etme bizleri" dizeleri O'nun Allmlere rahmet elçisi olarak gönderildiğinin vurgulanması üzerinedir.

"Bazen Lokman oldun şifa ilacı" dizesi Hz. Lokman'ın şifa dağıtıcı rolüne, "Nûh ile yüzdü deryada" dizesi Nûh peygamberin kıssasına telmihte, "İlyas ile Hızır ile" dizesi darda kalanların yardımına koşmasıyla, "Yusuf'u zindanda düşün bir kere" dizesi Hz. Yusuf'un zindana kapatılmasına, "Musa ile Tur'da Ali" dizesi Hz. Musa kıssasına "Süleyman kuş dilin bilir dediler" dizesi Hz. Süleyman'a telmihte bulunmaktadır.

Âşık Nurşah'ın şiirlerinde din büyükleri, tasavvufî düşünce çerçevesinde ilâhî hakikate ulaştıran manevî rehberler olarak ele alınmaktadır. *Hiz. Ali'yi Sevdim Allah'ım* adlı şiirde özellikle Hz. Ali sevgisi merkezî bir konumda yer almakta; "Senin sevdiklerinden birisidir/Hazreti Ali'yi sevdim Allah'ım" dizeleriyle bu sevginin doğrudan Allah sevgisiyle irtibatlı olduğu vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, tasavvufta "Allah için sevmek"

anlayışının bir yansımasıdır. Aynı şiirde “Allah’ın aslanı dediler Ali/Kılıçlarında fetihlerin gülü” dizelerinde Hz. Ali’nin hem zahirî hem de manevî yönleri birlikte ele alınmakta; onun cesaret, adalet ve aynı zamanda gönülleri fetheden bir irfan sahibi olduğu ifade edilmektedir. Tasavvuf geleneğinde Hz. Ali’nin birçok tarikat silsilesinin başlangıç noktası kabul edilmesi, şiirdeki bu vurguyu anlamlı kılmaktadır.

Bismillâhirrahmânirrahim Resulullah’ım adlı şiirde “Ebubekir ile güldü şeydası / Severdi Osman’ı ilim deryası/Adaletin Ömer derdi dünyası” dizelerinde Hz. Ebû Bekir, Hz. Osman ve Hz. Ömer’e atıfta bulunularak bu şahsiyetlerin sırasıyla sadakat, ilim ve adalet gibi öne çıkan vasıfları vurgulanmıştır. Bu bağlamda dört halife, tasavvufî ahlâkın temel erdemlerini temsil eden örnek şahsiyetler olarak şiirlerde kendisine yer bulmuştur. “Ashabıkıramı canlar ehlesi” ifadesi ise ashabıkıram sevgisini dile getirerek tasavvuf geleneğinde önemli bir yer tutan sahabe bağlılığına göndermede bulunur. *Allah’ım* adlı şiirde “Bilal Habeşî’yi düşündüm Kur’an/Ebubekir Ömer’i Ali Osman/Ezan sesleriyle inerken cihan” dizelerinde Bilal Habeşî üzerinden İslâm’ın tebliğ ve ibadet boyutuna vurgu yapılmakta; ezan ve zikir unsurlarıyla birlikte bu isimler manevî bir bütünlük içinde sunulmaktadır. *Hikâyemsin Bölüm Bölüm Türkiye’im* adlı şiirde “Beytullah’tan selam Resul’ün yolu/Cebel-i Nur, Sevr, Uhud’dan kolu” dizelerinde kutsal mekânların adı zikredilmektedir.

2.13. Âşık Nurşah’ın Şiirlerinde Diğer Tasvuf Büyükleri

Âşık Nurşah’ın şiirlerinde, Hacı Bektaş Veli, Yunus Emre ve Mevlânâ Celaleddin Rumi etrafında kurulan anlam dünyası hoşgörü ve birlik temaları etrafında şekillenmektedir. *Var* adlı şiirde “Üç yaprağın dalı kökünü salmış/Hacı Bektaş Veli Yunus Mevlânâ” dizesinde bu üç isim, aynı hakikatin farklı tezahürleri olarak düşünülür; hitap ettiği kesimler farklı olsa da verilen mesajın ve varılan menzilin bir olduğu belirtilir.

Nurşah adlı şiirde “Hünkar Hacı Bektaş Veli/Akar ırmakları seli” *Hünkarım Hacı Bektaş Veli* adlı şiirde “Gönüllerde güller açmış hünkarım” dizelerinde din büyükleri, toplumu besleyen bir irfan kaynağı ve gönülleri diriltiren bir güç olarak tasvir edilir. Burada mürid, sadece bireyi değil, aynı zamanda toplumu dönüştüren bir merkezdir.

Âşık Nurşah, Ahmet Yesevi, Hacı Bayram Veli ve Abdulkadir Geylani gibi isimleri anarak Anadolu’nun mayasında bu önemli velilerin rolü olduğunu belirtmektedir. Bu isimler, İslam düşüncesinde hem ilmin hem de irfanın taşıyıcılarıdır.

Aşık Derim adlı şiirde “Gidem Allah diyen Yunus izinde” dizesiyle şair, din büyüklerin yolunu takip edilmesi gereken bir yol olarak sunar. Şair, *Mevlânâm* adlı şiirde Mevlânâ’yı çoğu zaman mekânla bütünleştirerek “Konya’ımızda can Mevlânâm” ifadesiyle hem somut hem de manevî bir kimlik içinde sunar. Aynı şiirde “Cihanı seslersin gel gel/ Bozduysan tövben yine gel” dizeleri Mevlânâ etkisiyle söylenmiş kapsayıcı bir çağrıdır. Şairin Mevlânâ tasavvuru, klasik tasavvuf geleneğiyle uyumlu; aşk, hoşgörü ve vahdet ekseninde şekillenmektedir.

Âşık Nurşah’ın dizelerinde Ahmet Yesevi, tasavvuf geleneğinin kurucusu ve besleyici kaynağı olarak ele alınmaktadır. Şair, Yesevî’yi yalnızca bir mutasavvıf olarak değil, Anadolu’daki irfan zincirinin başlangıç noktası ve manevî bir “öz” olarak konumlandırır. *Mevlânâm* adlı şiirde “Dergâhtan dergâha solur nefesler/Rabbe giden yolda kendini sesler/Ahmet Yesevî’den Bektaş’tan feyzler” dizelerinde Ahmet Yesevî, farklı tasavvuf yollarına hayat veren bir kaynak olarak sunulur. Burada “nefes” ve “feyz” kavramları, tasavvufî bilginin ve manevî ünsiyetin bağıny ifade eder. Yesevî’den Hacı Bektaş Veli’ye, oradan Anadolu’daki diğer mutasavvıflara uzanan bu çizgi, tasavvufun sürekliliğini ve bütünlüğünü ortaya koymaktadır. *Aşığım Var Sende* adlı şiirde “Ahmet Yesevî’den Veysel’e özü/Kalp gözüyle gören aşığın gözü” dizelerinde Yesevî’nin

etkisinin sadece klasik mutasavvıflarla sınırlı kalmayıp daha sonraki âşık geleneğine kadar uzandığı ifade edilmektedir. Bu durum, Yesevî irfanının tarihsel sürekliliğe sahip olduğunu ve gönül merkezli tasavvuf anlayışı içerisinde nesiller boyunca etkisini koruduğunu göstermektedir.

Âşık Nurşah, Ahmet Yesevî'yi tasavvufi geleneğin temel kaynağı, manevî feyzin çıkış noktası ve gönül ehline yön veren bir müşid olarak ele almakta; onu Anadolu'daki tasavvuf anlayışının şekillenmesinde belirleyici bir şahsiyet olarak yüceltmektedir.

Âşık Nurşah'ın şiirlerinde Yunus Emre, tasavvuf geleneğinin Anadolu'daki en güçlü temsilcilerinden biri olarak; yalnızca tarihsel bir şahsiyet değil, aynı zamanda yaşayan ve insanlara yön veren manevî bir merkez şeklinde ele alınmaktadır. Şair, Yunus'u dışarıdan anlatmak yerine onunla özdeşleşen, onun yoluna giren bir özne olarak konuşur. *Nasıl Aşık Oldum* adlı şiirde "Şerbetlenmem Yunus Emre'den gelir" dizesinde geçen "şerbet" ifadesi, tasavvufta ilahi aşkın içirilmesi, manevî nasip ve irfanın aktarılması anlamına gelir. Bu bağlamda Nurşah, kendi şiir kudretini ve aşkını Yunus'tan aldığı bir "feyz" olarak görmektedir. Bu yaklaşım, tasavvufta müşid-mürit ilişkisinin şiirsel bir yansımasıdır. Badeli aşıklar grubunda değerlendirilen Âşık Nurşah şiirinde "Rüyamda çeşmeden su içirdiler/Beni benden öyle bir geçirdiler" dizelerinde tasavvufun temel kavramlarından biri olan "benlikten sıyrılma" motifi açıkça görülmektedir. "Yetmiş iki millet ile yoğurdu" dizesi, doğrudan Yunus Emre'nin evrensel hoşgörü anlayışına gönderme yapmaktadır. Bu ifade, insanlar arasında ayırım gözetmeyen, birleştirici bir sevgi anlayışını temsil eder. Nurşah, Yunus'un "sevelim sevilelim" öğretisini benimseyerek onu çağlar üstü bir barış dili olarak sunmaktadır. "Tasavvufta "yol" insanın Hak'ka ulaşma sürecini ifade eder; Nurşah bu yolu Yunus ile özdeşleştirir. *Yunus Dergahında* adlı şiirde "Yunus dergâhında yıkanır yüzüm" ve Yunus Eşiğinden adlı şiirde "Yunus eşiğinden zormuş geçmek" dizelerinde Yunus, bir dergâh ve eşik metaforuyla sunulmaktadır. Bu imgeler, tasavvuf yoluna girişin zorluğunu ve disiplin gerektiren yapısını ifade eder. Şair, bu eşiği geçmeyi bir arınma ve olgunlaşma süreci olarak görür. Tasavvufta fenâ; kişinin kötü sıfatlardan arınması, beak güzel sıfatların insanda bulunmasıdır (Kılıç, 2012, s. 21).

Şair, *Sorsalar Ne Dersin Nurşah* adlı şiirde "Yunus'tan yolunu aldın/İlimden ilime daldın" ve *Öykümden Bir İlahi* adlı şiirde "Manevi bir torunum ben/Derslerimi verdim sen" dizeleri, Nurşah'ın kendisini doğrudan Yunus'un devamı olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Bu, tasavvuf geleneğinde "silsile" anlayışıyla örtüşür; yani manevî bilginin kuşaktan kuşağa aktarılması söz konusudur. Kendisini bildi bileli Allah sevgisiyle yoğrulduğunu dile getiren sanatçı, Yunus Emre'yi "bir cihan" olarak nitelendirip onun izinden giden sadık bir takipçisi olduğunu belirtir

Sonuç

Yaşayan kadın aşıklardan biri olan Âşık Nurşah, geleneksel âşıklık sanatını tasavvufi bir derinlikle harmanlayarak günümüz halk şiirinde müstesna bir yer edinmiştir. Sanatçının şiir serüvenindeki en belirgin kırılma noktası, 2004 yılında gerçekleştirdiği Hac ziyareti olmuş; bu tarihten sonra kendisini "halk âşığından Hak âşığına" dönüşen, beşerî aşkı ilahi aşkın potasında eriten bir mutasavvıf-şair olarak tanımlamıştır. Nurşah'ın şiirlerinde kâinat, Allah'ın isim ve sıfatlarının bir aynası, her zerresi ise yaratıcını tecellisinin göstergesidir. Tasavvufun özü olan nefis mücadelesi, şairin şiirlerinde merkezi bir yer tutar. Nefsi, insanı kötülüğe sevk eden ve doymaz bir güç olarak niteleyen şair, bu zorlu yolda "sabır gömleğini" giymeyi ve "sabır kuşu" olmayı bir olgunlaşma (seyrüsülük) aracı olarak sunar.

Âşık Nurşah, kendisini Ahmed Yesevî'den Yunus Emre'ye, Mevlâna'dan Hacı Bektaş Velî'ye uzanan manevi bir silsilenin takipçisi olarak konumlandırır. Şair için gönül,

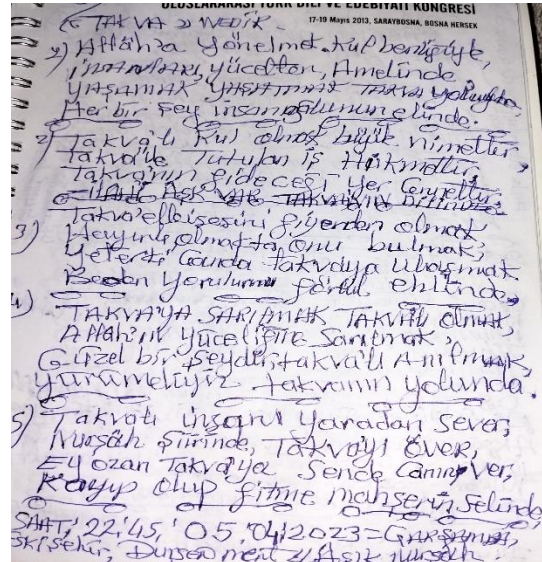
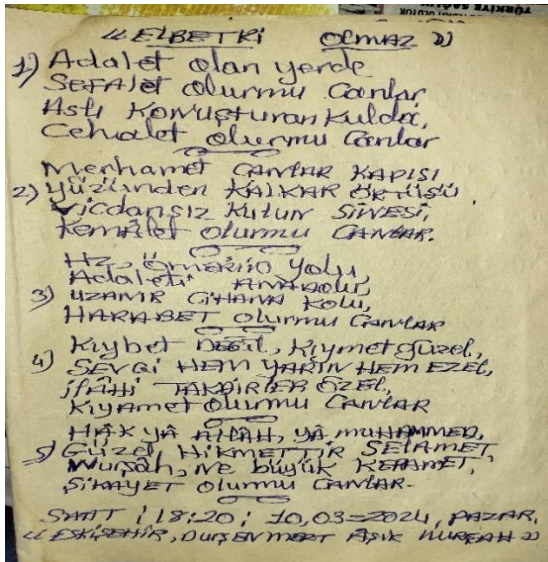
ilahi nurların tecelli ettiği bir “Kâbe” ve “sır mekânıdır. Tarihsel süreçte “Bacıyan-ı Rum” geleneğinin modern bir izdüşümü olarak değerlendirilebilecek olan Nurşah’ın şiirleri sazın ve sözün ötesinde, insanın kendi özünü bulma, nefsini terbiye etme ve her zerrede Allah’ı müşahede etme yolculuğudur. Âşık Nurşah şiirlerinde itikat, ibadet, ahlâk, cemiyet ile ilgili unsurlara yer vermiş, tasavvufun ağır ve derin kavramlarını, halkın anlayabileceği samimi ve hikmetli bir dille söylemiştir.

Kaynakça

- Çile, H. (2008). Durşen Mert (Âşık Nurşah). *Yaşayan halk şairleri sazın ve sözün sultanları I*. Ed. F. A. Turan, B. Uysal (Haz.). Ankara: Gazi Kitabevi.
- Çınar S. (2008). *Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’de dadın âşıklar*. [Doktora Tezi] İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Coşkun, T. (2023). *Eskişehirli bir âşık Âşık Nurşah (Monografi-derleme-tasnif)*. İstanbul: H Yay.
- Halıcı, F. (1992). *Âşıklık geleneği ve günümüz halk şairleri güldeste*. Ankara: AKM Yay.
- İz, M. (2012). *Tasavvuf, mâhiyeti, büyükleri ve tarikatlar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kabaklı, A. (2008). *Tasavvuf, tarikat, edebiyat*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakıf Yayınları.
- Kara, M. (1992). *Tasavvuf ve tarikatlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, M. E. (2012). *Tasavvufa giriş*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Kuşeyrî, A. (1999). *Kuşeyrî risâlesi*, S. Uludağ (Haz.), İstanbul: Dergâh Yay.
- Kutluer, İ. (2000). İnsan. *İslam ansiklopedisi* (C. 22, s. 320-323), İstanbul: TDV Yayınları.
- Levend, A. S. (1984). *Divan edebiyatı kelimeler ve remizler mazmunlar ve mefhumlar*. İstanbul: Enderun Yay.
- Özler M. (2012). Tevhid. *İslam ansiklopedisi* (C. 41, s. 22-24), İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (1991), Aşk. *İslam ansiklopedisi* (C. 4, s. 18-21), İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (2012). Tevekkül. *İslam ansiklopedisi* (C. 41, s. 3-4), İstanbul: TDV Yayınları.
- Tatçı, M. (1998). *Hayreti’nin dinî ve tasavvufî dünyası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ekler

Şiir Defterinden Örnekler





KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 86-99

Geliş Tarihi-Received: 20.04.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 29.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20835620

Using Nasreddin Hodja Anecdotes in Diction and Effective Speaking Education: A Text-Based Analysis

Nasreddin Hoca Fıkralarının Diksiyon ve Etkili Konuşma Eğitiminde Kullanımı: Metin Temelli Bir İnceleme

Ceyhun KAÇMAZ*

Abstract

This study examines, through a text-based analysis, the possibilities that Nasreddin Hodja anecdotes offer for diction and effective speaking education. Its primary aim is to determine which oral performance skills can be associated with these texts. The study was designed within a qualitative research framework, and document analysis was adopted as the method of data collection and analysis. The study adopts Pertev Naili Boratav's Nasreddin Hoca as its primary corpus, from which seven individual anecdotes and one repartee pattern were selected through purposive sampling as the units of analysis. This choice is methodological rather than exclusionary: rather than claiming to represent the whole Nasreddin Hodja tradition, the article works within a bounded and traceable corpus while acknowledging the existence of other compilations and textual witnesses. The texts were evaluated according to criteria such as dialogue density, shifts in stress and intonation, concise closure, the potential to generate formulaic expressions, suitability for oral delivery, and classroom applicability. The findings cluster around three main areas: stress and intonation practice, dialogue and repartee skills, and public speaking and oral performance. Their brevity, wit, formulaic phrasing, and compact dialogue structures make these narratives well suited to speaking education, especially for work on closure and enactment. Nasreddin Hodja anecdotes may therefore be read not only as folkloric narratives but also as performance-oriented texts that can inform material selection in speaking instruction.

Keywords: Diction, effective speaking, speaking education, Nasreddin Hodja, oral performance.

Öz

Bu çalışma, Nasreddin Hoca fıkralarının diksiyon ve etkili konuşma eğitimi bakımından hangi imkânları taşıdığını metin temelli olarak incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, söz konusu metinlerin hangi sözlü performans becerileriyle ilişkilendirilebileceğini belirlemektir. Çalışma nitel araştırma yaklaşımı içinde yapılandırılmış; veri toplama ve inceleme tekniği olarak doküman analizi benimsenmiştir. Araştırmanın temel korpusunu Pertev Naili Boratav'ın Nasreddin Hoca adlı eseri oluşturmuş; bu eserden amaçlı örnekleme yoluyla seçilen yedi tekil fıkra ile bir hazırcevaplık anlatı örüntüsü çözümleme birimi olarak belirlenmiştir. Bu tercih, Nasreddin Hoca geleneğinin bütününe tek bir derlemeye indirgeme iddiası taşıyan dışlayıcı bir yaklaşım değil; sınırları belirli ve izlenebilir bir korpus üzerinde derinlemesine çözümleme yapmayı amaçlayan yöntemsel bir tercihtir. Metinler; diyalog yoğunluğu, vurgu ve tonlama kırılmaları, kısa kapanış, kalıp söz üretme olanağı, sözlü icraya elverişlilik ve sınıf içi uygulanabilirlik gibi ölçütler dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Bulgular, Nasreddin Hoca anlatılarının üç alanda yoğunlaştığını göstermektedir: vurgu ve tonlama çalışmaları, diyalog ve hazırcevaplık becerileri ile topluluk önünde söyleyiş ve sözlü performans. Kısa, yoğun ve nükteli yapıları; kalıplaşmaya açık söyleyişleri; son söz etkisi

* Dr., Bağımsız Araştırmacı, e posta: ceyhunkacmaz@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-1819-6254.

taşıyan kapanışları ve canlandırmaya elverişli diyalog düzenleri, bu metinlerin konuşma eğitiminde yardımcı öğretim materyali olarak kullanılabilmesine işaret etmektedir. Sonuç olarak Nasreddin Hoca fıkraları, yalnızca folklorik içerik taşıyan anlatılar olarak değil, konuşma eğitimi için metin seçimi ölçütleri üreten performatif metinler olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Diksiyon, etkili konuşma, konuşma eğitimi, Nasreddin Hoca, sözlü performans.

Introduction

Products of oral culture carry not only a community's collective memory, but also patterns of language use, communicative strategies, and a shared world of values. Within the Turkish oral narrative tradition, the anecdote (fıkra) occupies a particularly important place in this respect. Nasreddin Hodja anecdotes, in addition to having spread across a wide geography, are notable for their tendency to revolve around a single event, to balance narration and dialogue, and to construct a form of humor that does not wound but still prompts reflection. The prominence of verbal humor in these texts, together with the fact that some of their utterances have solidified into set phrases, makes them worth examining for speaking education (Albayrak, 2006, s. 418-420; Görkem, 2012, s. 83-84).

Nasreddin Hodja's place in folklore requires that he be considered not simply as a historical figure or a biographical subject, but as an anecdotal type. Folklore-oriented assessments show, in fact, that it is more functional to understand Nasreddin Hodja "as an anecdotal type" within oral literature, and that debates surrounding his personality and identity should likewise be evaluated within this generic framework (Görkem, 2012, s. 83-84, 89). Viewed this way, Nasreddin Hodja anecdotes do not appear as a static and uniform corpus, but as a narrative field circulating within oral tradition, one that changes over time and acquires new meanings in different contexts. For the same reason, the tradition cannot be reduced to a single printed compilation; it survives through variants, recontextualizations, and different forms of textual transmission.

The relationship between Nasreddin Hodja anecdotes and education has already been clearly established in the literature. Content analysis studies show that these anecdotes aim not only to amuse, but to provoke thought, cultivate a critical perspective, and convey educational messages concerning human relations, self-criticism, and cultural values (Arıcı, 2018, s. 603, 615-616). More recent work addressing the relationship between oral culture and educational function likewise evaluates Nasreddin Hodja as a cultural type who uses humor as an educational instrument and is given an educational role (Koluçık, 2025, s. 457-458).

The link between this educational function and oral instruction becomes clearer once we attend to the linguistic density of the texts themselves. A study focusing on the formulaic expressions found in Nasreddin Hodja anecdotes demonstrates that these narratives contain numerous fixed utterances and that this feature offers a range of possibilities for the teaching of language, culture, and Turkish (Kara & Yıldırım, 2017, s. 487-490). This structure speaks directly to diction and effective speaking education, since the impact of speech depends not only on what is said, but on how it is said.

Speaking education extends well beyond the correct production of individual sounds. Prosodic features such as stress, tone, melody, pause, and rhythm play a decisive role in constructing meaning and in shaping how speech acts upon the listener. Studies focusing on this prosodic dimension show that the full and effective transmission of a feeling or thought is possible only when these elements are used appropriately in relation to purpose (Karatay & Tekin, 2019, s. 1, 5-7). Research concerned with the relationship among pronunciation, articulation, and diction further indicates that speaking instruction needs to be supported by planned, repeated, and mutually reinforcing activities (Şenyiğit

& Okur, 2019, s. 519, 530, 533-540). A recent study demonstrating the effect of diction training on prosodic speaking skills also supports the applied dimension of this field (Uluçay, 2024, s. 13-15, 21). In the present study, "speaking education" refers to the broader framework; "diction" refers to pronunciation and prosody within that framework, "effective speaking" to communicative impact, and "oral performance" to the way these elements come together in delivery (Karatay & Tekin, 2019, s. 1, 5-7; Şenyiğit & Okur, 2019, s. 519-523, 525-526; Uluçay, 2024, s. 15-16).

This conceptual framework can also be read alongside Ong's (1982, s. 33-48) observations on the dynamics of thought and expression in oral culture and Bauman's (1975, s. 290-295) performance approach. Ong's emphasis on formulaic utterance, participation, and situationality offers a useful theoretical basis for interpreting the oral structure of Nasreddin Hodja anecdotes, while Bauman underscores the need to consider narrative not only as text, but as a speech event within a frame of performance.

One further delimitation should be noted here. Although Nasreddin Hodja anecdotes are often grouped within children's literature, the narrative operations examined here, namely contextual irony, inferential repartee, and the pragmatic management of audience expectations, require a level of cognitive and communicative maturity more typical of adult learners. The model proposed here is therefore most directly applicable to university-level diction workshops, teacher education programs, and advanced oral communication courses (Uluçay, 2024, s. 15-16). These are settings in which participants can recognize, perform, and critically reflect on the layered tonal and intentional demands the selected texts place on the speaker.

Although the literature has addressed Nasreddin Hodja anecdotes from the perspectives of educational value, cultural meaning, oral culture, and language teaching, studies that analyze these texts directly and systematically as materials for diction and effective speaking remain scarce (Arıcı, 2018, s. 603; Koluçak, 2025, s. 457-458; Kara & Yıldırım, 2017, s. 487-490). To address this gap, the present study conceptualizes Nasreddin Hodja anecdotes not simply as folkloric texts carrying educational content, but as performance-oriented texts whose oral features can inform text selection in speaking instruction. Its specific contribution lies in reframing these narratives not in terms of their educational messages, but in terms of their potential for stress, intonation, dialogue, closure, and oral delivery. The study does not aim at a comprehensive or representative claim about the Nasreddin Hodja tradition as a whole. Rather, it adopts Boratav's compilation as a primary, bounded corpus and develops an analytical model from seven individual anecdotes and one repartee pattern selected through purposive sampling. This preference should be understood as a methodological decision made for depth, traceability, and comparability, not as an assertion that other compilations or textual witnesses are irrelevant. The limitation thus preserves the focus of the study while clarifying the scope within which its findings may be considered valid.

The main aim of this study is to determine which oral performance skills Nasreddin Hodja anecdotes can be associated with in the context of diction and effective speaking education. Toward this aim, the study seeks answers to the following questions: What narrative features stand out in Nasreddin Hodja anecdotes with respect to stress, intonation, pause, and rhythm? In which texts do dialogue and repartee become particularly prominent? How may anecdotes that generate formulaic expressions and striking closures be evaluated in effective speaking education? Drawing on seven individual anecdotes and one repartee pattern selected through purposive sampling from Boratav's compilation, the study assesses these texts against oral-performance criteria and develops its theoretical argument from the findings. The study thereby aims to contribute

both to the pedagogical function of folk narratives and to the literature on text selection in speaking instruction.

1. Materials and Method

1.1. Research Design

This study was structured within a qualitative research framework, and document analysis was adopted as the method of data collection and examination. Document analysis is a method that aims to produce meaning, develop understanding, and generate empirical knowledge through the systematic examination, evaluation, and interpretation of printed and electronic documents. It provides an appropriate methodological framework, particularly for studies in which written texts are analyzed in accordance with specific conceptual criteria (Bowen, 2009, s. 27-40; Kırıl, 2020, s. 170-189).

1.2. Study Material

The primary source for the study is Pertev Naili Boratav's *Nasreddin Hoca*. The table of contents shows that the main section titled "Nasreddin Hoca Fıkraları" begins on page 89. In the introductory note signed by Enis Batur at the beginning of the book, it is stated that Boratav, after forty-two years of work, created a "corpus" by examining manuscript microfilms obtained from various libraries around the world one by one and comparing their variants (Batur, 1996, s. 7; Boratav, 1996, s. 89). The work thus offers not merely a compilation but a clearly delimited textual universe for the present study. At the same time, this choice does not imply that the broader Nasreddin Hodja tradition is exhausted by Boratav's volume alone. Other compilations and manuscript-based textual witnesses also preserve anecdotal material that may illuminate different variants and performative emphases. Boratav was therefore selected here as the primary corpus because it offers a bounded, critically organized, and traceable body of texts suitable for a focused document-based analysis. Accordingly, the study universe was limited to the texts included under the heading "Nasreddin Hoca Fıkraları" in Boratav's work.

1.3. Sample and Selection Criteria

Rather than examining the entire corpus, the study employed purposive sampling, specifically criterion sampling. While purposive sampling depends on the selection of information-rich cases related to the phenomenon under investigation, criterion sampling is based on including cases that meet specified characteristics. In qualitative research, selecting information-rich cases is widely regarded as one of the chief factors that strengthen the explanatory power of data and the force of interpretation (Palinkas vd., 2015, s. 533-544). For that reason, the sample was formed not according to quantitative representativeness, but according to oral performance indicators that could address the research questions clearly.

The units of analysis consist of seven individual anecdotes selected from among the texts in Pertev Naili Boratav's *Nasreddin Hoca*, together with one repartee narrative pattern that shares the same oral logic. In determining the sample, the main aim was not to establish a distribution that quantitatively represented the entirety of Nasreddin Hodja anecdotes or all available textual witnesses, but to identify texts and patterns considered especially revealing for the study. This limitation both preserves the theoretical character of the study and allows the selected units of analysis to be examined in depth. It has also been shown that formulaic expressions in Nasreddin Hodja anecdotes are noteworthy in terms of language, culture, and the teaching of Turkish, and that these texts clearly display a potential for idiomatization and formulaicity (Kara & Yıldırım, 2017, s. 487-498).

This finding supports prioritizing such units in speech education with regard to formulaic phrasing, striking closure, and the production of oral impact.

For methodological transparency, all the texts under the heading “Nasreddin Hoca Fıkraları” in Boratav’s compilation were read in full by the researcher, and each text was evaluated comparatively in terms of dialogue density, suitability for oral delivery, effectiveness of closure, and classroom applicability. Texts in which dialogue, suitability for oral enactment, and closure were more limited, those that relied more heavily on plain narration, or those considered less useful for classroom vocalization were excluded from the sample. By contrast, units judged more methodologically useful according to these criteria were included. It should be noted that the application of these criteria to the corpus as a whole identified a considerably broader pool of candidate texts than the final sample. The seven individual anecdotes and one pattern included here were selected from this pool as the clearest and most formally distinct representatives of each criterion cluster, namely those in which the relevant oral performance features were most concentrated, most clearly observable, and least overlapping with one another (Palinkas vd., 2015, s. 533-544).

The following criteria were used in constructing the sample: (i) dialogue density, (ii) breaks in utterance requiring stress, intonation, and pause, (iii) concise and effective closure, (iv) the potential to generate formulaic expressions, idioms, or proverbs, (v) suitability for role distribution and oral delivery, and (vi) classroom applicability. Each of these criteria bears directly on the oral and performative potential of a given text, rather than on its thematic content or narrative complexity.

Studies on the prosodic features of speech education were particularly instructive in determining these criteria. Karatay and Tekin emphasize that effective speaking depends not only on correct pronunciation, but also on the purposeful use of pause, stress, melody, and other prosodic features; they likewise note that such elements as syllabification, stressed syllable, pause, and grouping should be taken into account in the teaching process (Karatay & Tekin, 2019, s. 1, 5-7). Şenyiğit and Okur, for their part, demonstrate the need to clarify the relationship among pronunciation, articulation, speaking skill, and diction, and underline the importance of providing pronunciation instruction through planned, repeated, and mutually reinforcing activities over time (Şenyiğit & Okur, 2019, s. 519, 530, 533-540). Thus, suitability for vocalization and oral performance, not content alone, became one of the study’s central sampling criteria. The eight units were then distributed across three clusters: (1) narratives focused on stress and intonation, (2) narratives focused on dialogue and repartee, and (3) narratives focused on public delivery and oral performance. The seven individual anecdotes are referred to here by short titles derived from their content: “Watermelon-Walnut” (Boratav, 1996, s. 166), “What Time Is It? / The End Times” (Boratav, 1996, s. 273), “God’s Share / Human Share” (Boratav, 1996, s. 114-115, anecdote no. 90), “Guest of God” (Boratav, 1996, s. 184-185, anecdote no. 336), “Abjad” (Boratav, 1996, s. 258), “Sermon” (Boratav, 1996, s. 207), and “Take My Hand” (Boratav, 1996, s. 260). In addition, “A Thousand Gold Coins” designates not a single anecdote, but a recurring repartee narrative pattern represented here by anecdote nos. 243 and 511. The expression “A Thousand Gold Coins” is not the special title of any one anecdote in Boratav’s compilation; rather, it is a narrative pattern defined by the researcher to designate repartee texts in which Hodja verbally outmaneuvers his interlocutor in contexts of court, debt, trade, or spoken dispute. Two examples may be cited as representative: the anecdote in which a creditor corners Hodja in the marketplace and Hodja silences him by recalculating the debt in his own favor (Boratav, 1996, s. 241, anecdote no. 511), and the text concerning a jar whose upper part is filled with honey and lower part with soil, taken to the kadı for legal certification

(Boratav, 1996, s. 155, anecdote no. 243). Although other texts in the compilation also fit this pattern, it is not possible to assign them all a single anecdote number. "Greetings Depend on Good Cheer" (Boratav, 1996, s. 260) was excluded from the sample and used only as a supporting example in subsection 2.3.

1.4. Data Analysis

In the analysis process, each selected anecdote was first read as an integrated text and then evaluated in terms of the oral performance elements most relevant to diction and effective speaking education. In document analysis, the main aim is not merely to describe the document, but to analyze it so that it answers the research question and can be organized under meaningful categories. Bowen notes that the analytical process includes the stages of locating, selecting, evaluating, and synthesizing the document, while Kırıl states that in the Turkish-language literature this process proceeds through reaching the document, confirming its authenticity, understanding it, analyzing it, and using the data (Bowen, 2009, s. 27-40; Kırıl, 2020, s. 170-189).

The units of analysis were therefore established as stress, intonation, pause, rhythm, dialogue structure, repartee, the use of formulaic expressions, public delivery, and performative closure. At the next stage, the texts were evaluated in three thematic clusters according to their dominant features: (i) anecdotes focused on stress and intonation, (ii) anecdotes focused on dialogue and repartee, and (iii) anecdotes focused on public delivery and oral performance.

This classification is compatible with the literature indicating the central importance of prosodic features and the dimension of oral interaction in speaking education (Karatay & Tekin, 2019, s. 1, 5-7; Şenyiğit & Okur, 2019, s. 519-523, 530). For ease of discussion within the article, the texts were referred to by short researcher-assigned titles while preserving Boratav's order of presentation. Table 1 standardizes the page references and anecdote numbers for all units of analysis; for the recurring pattern, the representative anecdote numbers are listed together. In this way, the original structure of the source text was preserved while simultaneously facilitating citation and comparison during the analysis.

Several points concerning the practical dimension of the analytical procedure should also be noted. Before the analysis began, the categories were derived from the literature through a deductive approach and determined independently of sample selection; thematic clustering, therefore, was established not during the reading process, but while the conceptual framework of the study was being formed. Each anecdote was read multiple times in light of these pre-established criteria, and throughout these readings elements such as dialogue structure, breaks in stress and intonation, use of formulaic expressions, effectiveness of closure, and suitability for oral delivery were marked and annotated directly on the text. The analysis thus rested not on general impression, but on comparative, criterion-based reading. Where a text could plausibly be placed under more than one category, its dominant feature was taken as the decisive criterion; where necessary, this choice is clarified in the discussion of the relevant texts in the Findings section.

1.5. Validity and Reliability

Three points were considered in order to limit interpretive subjectivity. First, the criteria of analysis were determined in advance and explicitly related to the literature; in this way, the study sought to ensure that interpretations would proceed not from the researcher's momentary preferences, but from a conceptual framework. Second, the evaluations of each anecdote were repeatedly checked against Boratav's original text, and

the judgments reached were justified through textual evidence. Third, the analytical categories were established prior to sample selection, and internal consistency was maintained through researcher notes and repeated readings. Even so, the fact that the analysis was conducted by a single researcher should be noted as one of the study's limitations. Taken together, this framework is in line with the principles of credibility and confirmability in qualitative research (Bowen, 2009, s. 27-40).

This process of analysis aims to read the text not only as a folkloric narrative but as instructional material open to oral performance. Rather than presenting an experimental implementation or a quantitative measurement, the study discusses the theoretical basis of a text-based instructional model. The research thus constitutes a qualitative and interpretive inquiry into the possibilities that Nasreddin Hodja anecdotes offer for diction and effective speaking education (Bowen, 2009, s. 27-40; Palinkas vd., 2015, s. 533-544).

2. Findings

2.1. Anecdotes Focused on Stress and Intonation

Nasreddin Hodja anecdotes frequently construct their oral impact through a single short sentence, a sudden shift in direction, or a striking closure, qualities that lend themselves naturally to the practice of stress, intonation, pause, and the capacity to convey meaning through vocal delivery. In speech education, prosodic features are not aesthetic ornaments but one of the principal means by which meaning is carried; poorly arranged pause, stress, and melody can significantly weaken a narrative's effect (Karatay & Tekin, 2019, s. 1-4, 14-15). Nasreddin Hodja anecdotes are particularly suggestive in this respect because they condense meaning into brief utterances. The examples below are evaluated with an eye to that relationship between oral structure and possible classroom use.

Consider first the "Watermelon-Walnut" anecdote (no. 272 in Boratav's compilation). In the text, Hodja reflects that "wisdom would require watermelons to grow on walnut trees and walnuts in fields," but after a walnut falls on his head as he passes under a walnut tree, he withdraws his earlier judgment. The closing sentence delivers the reversal: "If what had fallen on my head had been a watermelon, my head would have been split open" (Boratav, 1996, s. 166).

The effect of the anecdote lies less in an elaborate plot than in the reversal of thought at the last moment. The closing sentence carries the instant of realization that overturns the earlier claim. The text is therefore well suited to practicing the tonal difference between assertion and retraction. While the opening section calls for a calmer, more reflective manner of delivery, the closing line requires an audible shift that conveys realization and acceptance. In classroom practice, the "sentence of prior judgment" and the "sentence of conclusion" may be vocalized in contrasting tones.

A rather different mechanism is at work in anecdote no. 580, structured around a series of misunderstandings and moving along the line of "What time is it? / What is there this evening? / What time are we in now? / The end times." In the text, the questioner tries each time to learn the ordinary time of day, whereas Hodja redirects the question literally into different contexts, answering: "I have only one clock," "With its chain and ornament, it came to one hundred eighty-two akçe and two para," and "Are you coming to us for iftar?" The closing sentence provides a particularly clear example of irony constructed through intonation: "My son! What is there not to know about this? The end times!" (Boratav, 1996, s. 273).

Here the oral effect arises less from the lexical meaning of the words themselves than from the different purpose each reply carries. The question remains outwardly the

same, but each answer opens an entirely different context, and the wit emerges through this contextual displacement. This allows the speaker to distinguish, through voice alone, the different contextual meanings a question may assume and to bring out the irony of the final sentence. Students might be asked, for instance, to deliver the phrase “the end times” not as a flat statement of information, but as the final line that carries the joke. The contrast between the tone of the question and the tone of each answer then becomes an object of comparative study.

At this point, some oral formulae that Boratav notes have acquired proverbial or idiomatic value, although they remain outside the core sample, still provide supporting examples for the general discussion of prosodic structure. The phrases the author explicitly identifies, “He who pays calls the tune,” “The quilt is gone; the quarrel is over,” and especially “Perform your ablution and give me my shoe” (Boratav, 1996, s. 27), all generate a marked closing effect within a short utterance. Such formulae can be used in oral instruction to intensify stress within one-sentence oral units, to produce a last-line effect, and to establish a rhythmic phrase, since meaning here is concentrated not so much in the sentence as a whole as in the manner in which the closing sequence of words is vocalized.

Across these examples, the structures most productive for stress and intonation practice converge on three points. The first consists of sentences of realization constructed through a last-minute reversal of thought. The second involves chains of misunderstanding and misdirected answers based on polysemy and contextual displacement. The third consists of short, rhythmic closures that have become formulaic and have acquired proverbial or idiomatic value. All three serve not only the accuracy of pronunciation, but also the cultivation of a speaker’s ability to establish intention and effect through the voice itself. When selecting Nasreddin Hodja texts for stress and intonation practice, then, the decisive criteria should be linguistic density and effectiveness of closure, not narrative length.

2.2. Anecdotes Focused on Dialogue and Repartee

Some Nasreddin Hodja anecdotes derive their energy entirely from question-and-answer exchange, reciprocal speech, and improvised verbal response, a quality that makes them especially valuable for speaking education. In such texts, wit arises not merely from the event itself, but from the unexpected reply given to an interlocutor’s question, from a phrase that suddenly redirects the course of speech, and from the mental quickness revealed at the moment of response. Repartee is an important dimension of effective speaking because it requires the speaker not only to use the voice well, but to organize thought on the spot. Anecdotes built on brief dialogue structures may accordingly be linked to the student’s ability both to construct meaning and to convey it effectively through the voice. Role-play and drama-based speaking practices have been shown to support activities of precisely this kind, developing voice, body language, self-expression, and oral interaction skills in tandem (Kurudayıoğlu & Özdem, 2015, s. 26-27, 31-33).

The narrative “God’s Share / Human Share” (Boratav, 1996, s. 114-115, anecdote no. 90) stages, within dialogue, a conceptual opposition built around the act of distribution. The tension between question and answer transforms the notion of justice into ironic verbal play, and Boratav’s observation that this narrative shares common ground with the Bektaşî type opens a comparative dimension as well (Boratav, 1996, s. 114-115). What proves decisive in this short dialogue is the tension between the tone of the question and the redirecting stress of the answer. A natural classroom exercise involves asking students to pronounce the question “Shall it be God’s making, or man’s

making?" (Boratav, 1996, s. 114) in two different tones, attending to what changes in vocal intention when the same words carry different weight.

In this study, "A Thousand Gold Coins" is treated not as the title of a single anecdote, but as a recurring repartee narrative pattern. This pattern brings together texts set in the contexts of court, trade, debt, or verbal dispute, in which the interlocutor tries to corner Hodja and the narrative changes direction through an unexpected reply. What stands out here is not simply the continuation of speech, but the ability to develop a verbal maneuver that turns the exchange to one's own advantage. This feature may be associated with skills of defense, justification, objection, and the rapid production of persuasive counter-response. For classroom purposes, this unit lends itself more readily to role-based dramatization than to monologic reading: its instructive value emerges most clearly from the tension established through the other party's speech.

In the narrative "Guest of God / Father-in-Law's House," humor is produced through the mismatch between the social-religious connotation of the phrase and the everyday context in which it is placed. This text lends itself to a paired exercise: students deliver the same response first in a plain tone and then with irony, attending to precisely what shifts in the voice when context changes beneath the words. The fact that the answer is logically possible yet contextually surprising makes the redirection of meaning within the dialogue visible through voice and stress alone.

Several shared structural features stand out in anecdotes focused on dialogue and repartee. First, these texts often open not with long descriptions, but directly with speech. Second, while the interlocutor's words establish the expected line of meaning, Hodja's answer disrupts that line or redirects it elsewhere. Third, the final line becomes effective not only in terms of meaning, but in terms of the timing of response. The anecdotes in this cluster lend themselves particularly well to pair or small-group activities; one participant may take the role of questioner and the other that of respondent, allowing attention to focus on verbal reflex, tonal difference, and emphasis at the moment of answer.

The contribution of such texts to the classroom is not limited to producing the "correct answer." It also matters that the student can construct the reply with appropriate volume, well-placed pause, intention-consistent tone, and oral confidence. Although repartee is already visible in the written form of the text, its instructive aspect becomes more pronounced in oral performance. The dialogue-centered examples among Nasreddin Hodja anecdotes can be read as texts that train students not only to pronounce words correctly, but to think quickly and respond effectively within oral interaction.

2.3. Anecdotes Focused on Public Delivery and Oral Performance

Beyond dialogue and repartee, a distinct group of Nasreddin Hodja anecdotes situates speech explicitly in contexts of congregation, assembly, village gathering, pulpit, or public address. In such anecdotes, the effect of speech arises not simply from one-to-one dialogue, but from the speaker's manner of addressing a group, directing listeners, and managing the audience's expectations. In effective speaking education, public delivery cannot be explained solely in terms of volume or correctness of pronunciation; elements such as shaping the flow of speech, gathering the audience's attention, adjusting rhythm, and placing the closure effectively also belong to this field. The Nasreddin Hodja anecdotes focused on public address therefore warrant treatment as a separate cluster, one oriented toward classroom enactment and oral performance.

The "Abjad" anecdote is built directly on a pattern of public address; Hodja's complaint from the pulpit in a rhyming and rhythmic manner concentrates the effect of the narrative not so much in content as in sonic arrangement. The fact that the villagers,

affected by this address, apologize to Hodja demonstrates the power of oral performance on a collective audience. Classroom work with this text might center on rhythm, vocal projection, and performative repetition, with students attempting a mock pulpit address, for instance, or working through the rhythmic pattern of the rebuke aloud until the sonic structure becomes audible independently of meaning.

The “Sermon” anecdote, by contrast, stages one of the basic crises of public speech: the interruption of verbal flow. The tension of the narrative is built as the audience’s expectation rises and Hodja becomes increasingly stuck; the son’s final sentence then resolves this tension with a witty closure: “Father! If nothing at all comes to your mind, does stepping down from the pulpit not come to mind either?” (Boratav, 1996, s. 207).

This text invites reflection on the difference between pulpit speech and everyday conversational tone, as well as on how moments of blockage may be managed. The same sentence might be delivered in tones of surprise, irony, and courtesy, while strategies for recovery in public speaking are discussed alongside it. The text thus functions not only as an example of successful address, but also as a narrative that dramatizes the moment of blockage in public speech.

The “Take My Hand” anecdote is built on the contrast between the ineffective utterance repeatedly used by the crowd and the functional form of address Hodja chooses by taking the addressee’s psychology into account. What stands out here is not so much finding the right proposition as speaking to the right person in the right grammatical mood and tone. The persuasive force of the forms “give” and “take” can be compared through vocal exercises, making the text especially instructive for the principle of addressee-centered speech in public communication.

Although excluded from the formal sample, the anecdote “Greetings Depend on Good Cheer” also supports the logic of this cluster by making visible the ability to rescue speech in a moment of public crisis. Hodja’s witty recovery of an ill-timed “greetings” uttered in the presence of Timur may be considered a supporting example in terms of verbal agility, composure, and situational management in formal or semi-formal settings (Boratav, 1996, s. 260).

Three basic structures emerge from these examples in terms of public delivery and oral performance. The first consists of rhythmic and directive utterances constructed through pulpit and address patterns. The second includes narratives that expose moments of blockage or error in public speaking. The third comprises texts exemplifying the ability to manage crisis and direct the addressee through the selection of the right utterance in public. These three structures offer concrete examples for diction and effective speaking education in areas such as volume, form of address, rhythm, performative closure, and audience management. Anecdotes centered on public address deserve separate consideration within the broader field of oral instruction.

The seven individual anecdotes and the one repartee pattern analyzed separately in the three subsections above are presented together in Table 1 in order to make the pedagogical framework more concrete and to render the logic of text-selection decisions more systematic. The table is limited to the principal units of analysis in the sample; supporting examples are excluded.

Table 1: Oral performance features of the units of analysis and suggested classroom activities

Text / Pattern	Oral Performance Feature	Classroom Activity
Watermelon-Walnut Boratav, 1996, s. 166 (no. 272)	Moment of realization; reversal of thought; tonal shift	Comparative vocalization of assertion/retraction tone
What Time Is It? / The End Times Boratav, 1996, s. 273 (no. 580)	Contextual shift; shift in communicative purpose; irony-laden closure	Context-sensitive intonation; foregrounding the ironic final sentence
God's Share / Human Share Boratav, 1996, s. 114-115 (no. 90)	Conceptual opposition; two-sidedness of question and answer tone	Paired vocalization; comparing question-and- answer tone
A Thousand Gold Coins (repartee pattern)* Boratav, 1996, s. 155, 241 (nos. 243, 511)	Verbal maneuver; unexpected response; verbal agility	Role-based dramatization; defense and counter- argument
Guest of God Boratav, 1996, s. 184-185 (no. 336)	Contextual shift of meaning; tension between literalness and irony	Reciprocal delivery; showing difference in intention through the voice
Abjad Boratav, 1996, s. 258 (no. 546)	Rhythmic public address; performative repetition; pulpit delivery	Pulpit imitation; rhythmic vocalization; vocal projection
Sermon Boratav, 1996, s. 207 (no. 426)	Crisis in verbal flow; moment of blockage in public speech	Vocalization in different tones; recovery strategies
Take My Hand Boratav, 1996, s. 260 (no. 551)	Addressee-centered selection of utterance; persuasive public address	Comparative vocalization of the "give" / "take" distinction

Note. * Represents a recurring narrative pattern in the compilation rather than a single anecdote.

The anecdote "Greetings Depend on Good Cheer," which falls outside the sample, was discussed separately in subsection 2.3 as a supporting example reinforcing the ability to rescue speech in a moment of crisis during public delivery (Boratav, 1996, s. 260).

3. Discussion

This discussion turns on a central claim: Nasreddin Hodja anecdotes are not simply folkloric narratives; they are also performance-oriented texts whose oral features can inform text selection in speaking instruction.

The findings on stress, intonation, and prosodic features align with Karatay and Tekin's (2019, s. 1, 5-7) observations on the central importance of prosody in speaking education. The contribution made here, however, is not confined to restating the importance of prosody. Examples such as "Watermelon-Walnut" and "What Time Is It? / The End Times" illustrate more precisely which kinds of short narrative are most

productive for classroom work on pause, tonal intent, and contextual shift. The texts selected from Boratav's compilation situate the prosodic priorities Karatay and Tekin identify, namely pause, stress, and melody, in specific, traceable narratives. The study's contribution to the literature, then, is less a direct list of activities than a clearer basis for text selection: it helps identify which narrative types are best suited to prosodic practice.

In evaluating the findings on dialogue and repartee, Arıcı's (2018, s. 603, 615-616) content analysis of educational aspects provides an important point of comparison. Arıcı demonstrates that Nasreddin Hodja anecdotes convey educational messages in such areas as critical perspective, self-criticism, and human relations. The present study accepts that observation but shifts the focus to the verbal operation of the narratives. "God's Share / Human Share," "Guest of God," and the "A Thousand Gold Coins" pattern matter here less because of their educational messages than because of their question-and-answer structure, contextual shift, and demand for immediate verbal production. In other words, what is foregrounded is not what these anecdotes say, but how they say it, and how that mode of expression may be practiced in the classroom. This is precisely where the study's contribution to existing literature lies.

From the perspective of oral performance pedagogy, the activity forms proposed here, such as role-based dramatization, tonal variation in delivery, and mock pulpit address, overlap with drama- and role-based applications in Turkish language teaching (Kurudayıoğlu & Özdem, 2015, s. 26-27, 31-33, 38-39). Examples such as "Abjad," "Sermon," and "Take My Hand" show that this relationship is not merely a general resemblance: public address, role distribution, and vocal practice find concrete counterparts within the texts themselves. This convergence suggests that, within speaking education, Nasreddin Hodja narratives may serve not only as texts to be read, but as resources to be worked on through enactment and dramatic reading. Because these activities require participants to navigate irony, manage audience expectation, and control tonal intention, they are most productive at the adult and university level, where learners can engage critically with layered performative operations (Uluçay, 2024, s. 15-16).

Koluçık's (2025, s. 457-458) study of Nasreddin Hodja's educational function in Turkish cinema offers a revealing point of comparison. Both studies position Nasreddin Hodja not merely as a folkloric figure, but as a pedagogical instrument. Yet whereas Koluçık examines the context of visual culture and cinema, the present study focuses on oral delivery and prosodic skill. The distinction matters: where Koluçık examines the medium of representation, the present study attends to the qualities of utterance that make the material suitable for speaking instruction. Taken together, the two perspectives provide complementary grounds for understanding how Nasreddin Hodja anecdotes may function across different educational settings.

Finally, from the standpoint of oral culture theory, the persistence of Nasreddin Hodja anecdotes within oral tradition may be read alongside Ong's (1982, s. 33-48) observations on the dynamics of thought and expression in oral culture and Bauman's (1975, s. 290-295) approach to verbal art as performance. Ong's emphasis on formulaic utterance, participation, and situationality, together with Bauman's insistence on treating narrative as a speech event within a frame of performance, helps explain why the anecdotes analyzed here may be approached as performative texts. The theoretical framework thus shows that these narratives enter speaking education not only through their folkloric content, but through the specific properties of their oral form.

4. Conclusion and Recommendations

This study conceptualizes Nasreddin Hodja anecdotes not simply as folkloric texts carrying educational content, but as performance-oriented texts that can inform the

selection of materials in diction and effective speaking education. The text-based analysis has shown that these narratives are not simply folkloric; they also possess structures well suited to oral delivery, vocal practice, and speaking instruction.

The findings cluster around three main areas: work on stress, intonation, pause, and rhythm; dialogue, repartee, and verbal responsiveness; and public delivery, forms of address, and performative speech. Their brief and concentrated structures, striking closures, tendency toward formulaic phrasing, and dialogue arrangements suited to enactment explain why Nasreddin Hodja narratives may be regarded as suitable texts for speaking education.

At the theoretical level, the study reframes folk narratives along the axis of diction and oral performance. This makes it possible to evaluate Nasreddin Hodja anecdotes not merely as vehicles of cultural transmission, but as texts through which stress, intonation, dialogue, closure, and strategies of oral interaction may be practiced.

From an educational standpoint, the study foregrounds four criteria for text selection: linguistic density and effectiveness of closure, potential for dialogue and contextual shift, openness to formulaicity and memorization, and suitability for public delivery and shared oral performance. These criteria may serve as useful guides not only in evaluating Nasreddin Hodja anecdotes, but also in assessing other short narrative texts intended for use in speaking education.

A further contribution of the study lies in its treatment of Boratav's compilation as a bounded and traceable primary corpus. In this way, it offers a source base with clearly defined limits for a text-based instructional model without implying that the wider Nasreddin Hodja tradition can be reduced to a single compilation.

The study is, however, limited to a sample of seven individual anecdotes and one narrative pattern and does not include classroom experimentation or quantitative measurement, since it offers a theoretical reading grounded in carefully chosen examples rather than quantitative representation. For that reason, the purposive sample was constructed for analytical depth and comparability rather than breadth. The findings should therefore be read not as measures of effect, but as a conceptual proposal grounded in textual analysis within a delimited corpus. They are not intended as a comprehensive judgment on the whole Nasreddin Hodja tradition or on all of its variant-bearing sources.

Future studies should test the framework proposed here through classroom applications, particularly in university-level diction workshops, teacher education programs, and advanced oral communication courses where participants have the cognitive and pragmatic maturity to engage with the full tonal and performative demands of the selected texts. When structured practice sessions in these contexts are combined with voice-recording-based performance analyses and student self-assessments, the model advanced in this article may be discussed on a stronger empirical basis. Comparative work drawing on other compilations and manuscript-based textual witnesses may also show whether the oral-performance features identified here remain stable across variants or become more pronounced in particular textual traditions.

The place of Nasreddin Hodja anecdotes in diction and effective speaking education can thus move beyond intuitive judgment and become testable through more systematic research.

References

- Albayrak, N. (2006). Nasreddin Hoca. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 32, s. 418-420). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Arıcı, A. F. (2018). Eğitsel yönleriyle Nasreddin Hoca fıkraları: Bir içerik analizi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(3), 602-621.
- Batur, E. (1996). Boratav'ın "opus magnum"u: Bir kültür anıtı. P. N. Boratav, *Nasreddin Hoca* içinde (s. 7-8). Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.
- Bauman, R. (1975). Verbal art as performance. *American Anthropologist*, 77(2), 290-311.
- Boratav, P. N. (1996). *Nasreddin Hoca*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Görkem, İ. (2012). Nasreddin Hoca olgusunun algılanması ve anlamlandırılması üzerine. *Türkbilig*, 23, 83-106.
- Kara, M. & Yıldırım, B. (2017). Nasreddin Hoca fıkralarında kalıp sözler. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(1), 487-498.
- Karatay, H. & Tekin, G. (2019). Konuşma eğitiminin bürün özellikleri ve öğretimi. *Kesit Akademi Dergisi*, 18, 1-28.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Koluçak, İ. (2025). Sözlü kültürden görsel kültüre Türk sinemasında Nasreddin Hoca'nın eğitsel yönü. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 456-478.
- Kurudayıoğlu, M. & Özdem, A. (2015). Türkçe öğretiminde drama. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 3(4), 26-40.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. London: Methuen.
- Palinkas, L. A., Horwitz, S. M., Green, C. A., Wisdom, J. P., Duan, N. & Hoagwood, K. (2015). Purposeful sampling for qualitative data collection and analysis in mixed method implementation research. *Administration and Policy in Mental Health and Mental Health Services Research*, 42(5), 533-544.
- Şenyiğit, Y. & Okur, A. (2019). Yabancılara Türkçe öğretiminde konuşma becerisi ve telaffuz eğitimi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 52, 519-549.
- Uluçay, M. (2024). Diksiyon eğitiminin yabancı dil olarak Türkçe öğrenen Boşnak öğrencilerin prozodik konuşma becerileri üzerindeki etkisi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 40, 13-32.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 100-114

Geliş Tarihi-Received: 25.04.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 30.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20835714

Okuma Güçlüğü ile İlgili Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi*

A Review of Postgraduate Theses on Reading Difficulties

Kübra AĞAR**
Şafak KAMAN***

Öz

Bu çalışmada, 2002-2024 yılları arasında Türkiye’de okuma güçlüğü üzerine yapılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma betimsel tarama modeline göre yürütülmüştür. Bu doğrultuda Yükseköğretim Kurulu (YÖK) Tez Merkezi veri tabanında tarama yapılmış ve araştırmanın veri kaynaklarını 16 doktora ve 39 yüksek lisans tezi olmak üzere toplam 55 lisansüstü tez oluşturmuştur. Verilerin analizlerinde betimsel içerik analizi kullanılmıştır. Araştırma sonucunda okuma güçlüğü alanındaki çalışmaların özellikle 2011 yılından sonra yoğunlaştığı ve en fazla tez çalışmasının 2024 yılında yapıldığı belirlenmiştir. Tezlerin en çok Ankara Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirildiği görülmüştür. Çalışmaların çoğunlukla nicel ve nitel araştırma yöntemleriyle, 0-25 kişilik örneklem gruplarıyla ve ilkökul düzeyindeki öğrencilerle yürütüldüğü tespit edilmiştir. En sık kullanılan veri toplama aracının okuduğunu anlama envanteri olduğu belirlenmiştir. İncelenen tezlerin büyük ölçüde okuma akıcılığı ve okuduğunu anlama temaları üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Çalışmaların çoğunda, okuma güçlüğü yaşayan öğrencilerin akademik başarılarının akranlarına göre daha düşük olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca önerilerden en sık strateji temelli öğretim uygulamalarının yaygınlaştırılması gerektiği vurgulanmıştır. Anahtar kelime analizinde ise “akıcı okuma” ve “okuma güçlüğü” kavramlarının daha yüksek sıklıkta kullanıldığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Okuma güçlüğü, disleksi, özel öğrenme güçlüğü.

Abstract

The aim of this study was to examine postgraduate theses on reading difficulties in Turkey between 2002 and 2024. The study was conducted using a descriptive survey model. Accordingly, a search was carried out in the Higher Education Council (YÖK) Thesis Centre database, and the data sources for the research comprised a total of 55 postgraduate theses, consisting of 16 doctoral and 39 master’s theses. Descriptive content analysis was used to analyse the data. The findings revealed that research in the field of reading difficulties has intensified particularly since 2011, with the highest number of theses being produced in 2024. It was observed that the majority of theses were carried out at Ankara University and Gazi University. It was found that the studies were predominantly conducted using quantitative and qualitative research methods, with sample groups ranging from 0 to 25 participants, and involving primary school pupils. It was determined that the most frequently used data collection tool was the reading comprehension inventory. It was observed that the theses

* Bu çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında hazırlanan “Türkiye’de Okuma Güçlüğü Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezine dayanmaktadır ve IX. Uluslararası Bilim, Kültür ve Eğitim Kongresinde (INCES) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, e-posta: kbreker92@gmail.com, ORCID: 0009-0008-7488-7835.

*** Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, e-posta: safakkaman@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8378-6963.

examined largely focused on the themes of reading fluency and reading comprehension. In most of the studies, it was concluded that the academic achievement of pupils with reading difficulties was lower than that of their peers. Furthermore, the recommendations most frequently emphasised the need to promote strategy-based teaching practices. In the keyword analysis, it was found that the concepts of 'fluent reading' and 'reading difficulties' were used with greater frequency.

Keywords: Reading difficulties, dyslexia, specific learning difficulties.

Giriş

Her çocuk bedensel, duyuşsal ve zihinsel özellikler bakımından birbirinden farklıdır. Bu bireysel farklılıklar çocukların öğrenme süreçlerini ve öğrenme biçimlerini doğrudan etkilemektedir (Altun & Uzuner, 2024). Sürekli değişen ve gelişen dünyaya uyum sağlayabilmek için bireylerin eğitime ihtiyaç duyması kaçınılmazdır. Eğitim, bireyin yaşamının önemli bir bölümünü kapsayan ve tarihsel süreç içerisinde sürekli gelişim gösteren bir olgudur (Batu, İftar & Uzuner 2004). Öğrenme ise bireyin doğumuyla başlayan, yaşam boyu devam eden ve bireysel farklılıklara göre şekillenen dinamik bir süreçtir (Korkmazlar, 1999). Bu süreçte bazı bireyler çeşitli öğrenme güçlükleri yaşayabilmektedir. Öğrenme güçlüğü; bireyin sözlü ve yazılı dili kullanma, düşünme, konuşma ve matematiksel işlemleri gerçekleştirme gibi alanlardan en az birinde görülen sınırlılık olarak tanımlanmaktadır (Özyürek, 2003).

Okuma güçlüğü ise öğrenme güçlüğünün özel bir türü olup harf ve sembollerden anlam çıkarma, çözümlenme, heceleme, akıcı okuma ve anlama süreçlerinde yaşanan zorluklarla kendini göstermektedir (Mercer & Pullen, 1997). DSM-5'te öğrenme bozuklukları "özgül öğrenme bozukluğu" başlığı altında ele alınmış ve bireyin okuma, matematik ya da yazılı anlatım alanlarındaki akademik performansının yaş ve zekâ düzeyinden beklenenin altında olmasıyla tanımlanmıştır (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2013). Ayrıca bu bireylerde düşük benlik saygısı, sosyal becerilerde yetersizlik, okuldan kaçınma davranışı, konuşma gelişiminde gecikme ve dikkat, hafıza, görsel algı gibi bilişsel süreçlerde çeşitli sorunlar da görülebilmektedir.

Bilgiye ulaşmanın ve yaşam boyu öğrenmenin en önemli yollarından biri okumadır. Okuma yalnızca okul yılları için değil, bireyin yaşamının tüm aşamalarında gerekli olan temel bir beceridir ve bireyin toplumsal yaşama uyum sağlamasında önemli bir role sahiptir (Tatar, 2022). Okuma; çözümlenme, akıcı okuma ve okuduğunu anlama olmak üzere üç temel beceriyi içeren çok boyutlu bir süreçtir (National Reading Panel, 2000). Bu nedenle okuma güçlüğü bu alanların birinde ya da birkaçında ortaya çıkabilmektedir. İlkokulun ilk yıllarında öğrencilerin akıcı okuma becerilerini kazanmaları beklenmekte; ancak bu beceriyi yeterli düzeyde geliştiremeyen öğrencilerin ilerleyen sınıflarda okuma motivasyonlarının azaldığı ve akademik başarılarının olumsuz etkilendiği görülmektedir. Nitekim okuma motivasyonu, akıcı okuma ve okuduğunu anlama becerilerinin öğrencilerin akademik başarılarını anlamlı biçimde yordadığı çeşitli araştırmalarla ortaya konmuştur (Yıldız, 2013).

Erken yaşlarda okuma güçlüğüne yönelik gerçekleştirilen müdahalelerin, ilerleyen dönemlerde yapılan müdahalelere kıyasla daha etkili sonuçlar verdiği bilinmektedir (Shaywitz, 2020). Bununla birlikte ailelerin çocuklarında gözlemledikleri okuma problemlerini çeşitli kaygılar nedeniyle ertelemeleri sorunun büyümesine neden olabilmektedir. Bu nedenle okuma güçlüğü, yalnızca okuma ve yazma becerilerinde yaşanan bir sorun değil, aynı zamanda ilkökul düzeyindeki akademik başarısızlıkların önemli nedenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Nitekim bazı araştırmalar akademik problemlerin yaklaşık dörtte birinin okuma güçlüğü ile ilişkili olduğunu göstermektedir (Narimani & Aghajani, 2004). Kelime tanıma ve akıcı okuma becerilerinde

yaşanan yetersizlikler ise okuma güçlüğünün en belirgin göstergeleri arasında yer almaktadır (Herrmann, Matyas & Pratt, 2006).

Okuma güçlüğü yaşayan öğrencilerin duyuşsal özellikleri de okuma sürecini önemli ölçüde etkilemektedir. Araştırmalar, öğrencilerin okuma motivasyonu ve tutumlarının okuduğunu anlama ve akademik başarı ile anlamlı düzeyde ilişkili olduğunu göstermektedir. Özellikle okuma motivasyonunun artması, öğrencilerin akademik başarılarını da olumlu yönde etkilemektedir (Kızgın & Baştuğ, 2020). Bununla birlikte, olumlu okuma tutumu ve içsel motivasyonun gelişmesi, okuma becerilerinin süreklilik kazanmasında belirleyici bir rol oynamaktadır (Güzel Baydoğan & Yavuz, 2025). Okuma güçlüğü yaşayan öğrenciler, akranlarına kıyasla daha düşük motivasyon gösterebilmekte ve bu durum onların okuma sürecine katılımlarını sınırlayabilmektedir. Bu nedenle, öğrencilerin okuma motivasyonlarını artırmaya yönelik uygulamaların geliştirilmesi büyük önem taşımaktadır. Nitekim okuma motivasyonu, akıcı okuma ve okuduğunu anlama becerilerinin birlikte ele alındığı çalışmalar, bu değişkenlerin öğrencilerin akademik başarılarını önemli ölçüde açıkladığını ortaya koymaktadır (Yıldız, 2013). Bu nedenle okuma müdahalelerinin erken yaşlarda başlatılması ve öğrencilerin okuma motivasyonlarını destekleyici öğrenme ortamlarının oluşturulması büyük önem taşımaktadır (Akyol & Kodan, 2016; Yıldız, 2013). Ayrıca bu öğrencilerin akranlarıyla etkileşim içerisinde bulunabilecekleri en az kısıtlayıcı eğitim ortamlarında öğrenim görmeleri önerilmektedir (Eleweke & Rodda, 2002).

Okuma, bireyin akademik başarısını ve yaşam boyu öğrenme sürecini doğrudan etkileyen temel becerilerden biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle ilkökul yıllarında kazanılan okuma becerileri, öğrencilerin diğer derslerdeki başarılarının yanı sıra bilişsel, duyuşsal ve sosyal gelişimlerini de önemli ölçüde şekillendirmektedir. Bu nedenle, öğrencilerin erken dönemlerden itibaren etkili okuma becerileri geliştirmeleri büyük önem taşımaktadır. Türkiye’de yapılan bazı araştırmalar da öğrencilerin önemli bir bölümünün sınıf düzeylerine uygun okuma becerilerine sahip olmadığını ortaya koymaktadır (Baydık, Ergül & Kudret, 2012). Okuma becerilerindeki yetersizlikler bireylerin sosyal yaşamda etkili iletişim kurmalarını, özgüven gelişimlerini ve eleştirel düşünme becerilerini olumsuz yönde etkileyebilmektedir (Sidekli, 2010). Bu nedenle okuma güçlüğü yaşayan öğrencilerin yaşatlarını akademik olarak yakalayabilmeleri için etkili müdahale programlarına ihtiyaç duydukları belirtilmektedir (Cortiella & Horowitz, 2014).

Son yıllarda okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen araştırmaların, özellikle müdahale programları, strateji temelli öğretim uygulamaları ve teknoloji destekli öğrenme ortamları üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir (Görgün & Melekoğlu, 2022; Özbek & Ergül, 2022; Yıldız & Aydoğmuş, 2021). Bununla birlikte, Türkiye’de yürütülen çalışmaların önemli bir bölümünün belirli yöntem ve tekniklerin etkililiğine ya da öğretmen ve öğrenci görüşlerine odaklandığı dikkat çekmektedir. Okuma güçlüğünün öğretim uygulamaları, öğretmen deneyimleri ve aile desteği gibi farklı boyutlarını bütüncül bir yaklaşımla ele alan araştırmaların ise daha sınırlı olduğu görülmektedir (Yıldız & Aydoğmuş, 2021). Bu durum, okuma güçlüğünün çok boyutlu yapısının daha kapsamlı araştırmalarla incelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü tezleri betimsel içerik analizi kapsamında inceleyerek alandaki araştırma eğilimlerini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda tezler; yayın yılı, tez türü, gerçekleştirildiği üniversite, araştırma yöntemi, örneklem özellikleri, anahtar kelimeler, veri toplama araçları, çalışma temaları, bulgular ve öneriler açısından sistematik bir biçimde sınıflandırılmış, karşılaştırılmış ve değerlendirilmiştir. Böylece Türkiye’de okuma güçlüğü konusunda yürütülen lisansüstü çalışmaların genel görünümünün ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın, okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen çalışmaların eğilimlerini belirleyerek mevcut bilgi birikimini bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirmeye katkı sağlaması beklenmektedir. Ayrıca elde edilen bulguların, alandaki araştırma boşluklarının belirlenmesine yardımcı olması, gelecekte yürütülecek çalışmalara yön vermesi ve okuma güçlüğü yaşayan öğrencilerle çalışan öğretmenler, araştırmacılar ve eğitim programı geliştiriciler için yol gösterici nitelikte olması amaçlanmaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye’de okuma güçlüğü ile ilgili gerçekleştirilen lisansüstü çalışmaların genel yönelimlerini incelemektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır.

1. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar yayımlandıkları yıllara göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
2. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar türlerine göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
3. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar üniversitelere göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
4. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar araştırma yöntemine göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
5. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar örneklem büyüklüğüne göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
6. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar örneklem türüne göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
7. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların örneklemelerinin sınıf düzeyine göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
8. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar temalara göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
9. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar araştırma sonucuna göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
10. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların önerileri nasıl bir dağılım göstermektedir?
11. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların anahtar kelimelerinin yoğunluğu ve sürekliliği nasıl bir dağılım göstermektedir?
12. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalar veri toplama araçlarına göre nasıl bir dağılım göstermektedir?

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüştür. Nitel araştırmalar, bireylerin deneyimlerini, olayları ve olguları doğal bağlamları içerisinde derinlemesine incelemeyi amaçlayan araştırmalardır (Creswell, 2013). Araştırmada, okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü tezlerin çeşitli değişkenler açısından sistematik olarak incelenmesi ve mevcut durumun ortaya konulması amaçlandığından betimsel tarama modeli benimsenmiştir. Tarama modeli, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırmalar için uygun bir araştırma modelidir (Karasar, 2020). Araştırmada veri toplama tekniği olarak doküman

incelemesinden yararlanılmış ve verilerin analizinde betimsel içerik analizi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan bu yaklaşım, yazılı belgelerin içeriklerinin metodolojik bir çerçevede dikkatli ve kapsamlı biçimde çözümlenmesine olanak sağlamaktadır (Wach, 2013). Bu doğrultuda, incelenen tezler belirlenen ölçütler çerçevesinde analiz edilerek bulgular tematik ve betimsel olarak sunulmuştur.

Veri Kaynakları

Bu çalışmada, Türkiye’de okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü tezlerin içerik analizi yoluyla incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın veri kaynakları, 2002-2024 yılları arasında hazırlanmış toplam 55 lisansüstü tez oluşturmaktadır. Araştırma verilerine, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi veri tabanında yapılan taramalar sonucunda ulaşılmıştır. Tarama sürecinde “okuma güçlüğü”, “disleksi” ve “özel öğrenme güçlüğü” anahtar kelimeleri kullanılarak ilgili tezler belirlenmiştir. Elde edilen tezlerin 16’sı doktora, 39’u ise yüksek lisans düzeyindedir. Bu tezler, araştırmanın veri kaynaklarını oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, incelenen çalışmaların künyelerine ilişkin verilerin sistematik biçimde toplanabilmesi amacıyla araştırmacı tarafından geliştirilen veri kodlama formu kullanılmıştır. Bu form aracılığıyla tezler; yayımlanma yılları, türleri (yüksek lisans/doktora), gerçekleştirildikleri üniversiteler, kullanılan araştırma yöntemleri, örneklem büyüklükleri ve örneklem türleri açısından analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra çalışmalar; anahtar kelime yoğunluğu ve sürekliliği, kullanılan veri toplama araçları, ele alınan temalar, ulaşılan sonuçlar ve sunulan öneriler bakımından da değerlendirilmiştir. Bu kapsamlı analiz sayesinde, okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü tezlerin genel eğilimleri ve araştırma yönelimleri ortaya konulmuştur.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın veri toplama sürecinde, 2002-2024 yılları arasında Türkiye’de okuma güçlüğü konusunda hazırlanmış lisansüstü tezlere ulaşılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda öncelikle araştırmaya dâhil edilecek çalışmalar için seçim ölçütleri belirlenmiş ve tarama işlemi bu ölçütler doğrultusunda yürütülmüştür. Çalışmaların okuma güçlüğü konusunu doğrudan ele alması, eğitim-öğretim alanında gerçekleştirilmiş olması, Türkiye’de hazırlanmış olması ve tam metin erişimine açık bulunması temel ölçütler olarak kabul edilmiştir. Bu kriterleri karşılamayan çalışmalar araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırmanın veri kaynaklarına ulaşmak amacıyla Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi (YÖKTEZ) veri tabanından yararlanılmıştır. Tarama sürecinde “okuma güçlüğü”, “disleksi” ve “öğrenme güçlüğü” anahtar kelimeleri kullanılmıştır. Elde edilen tezler ayrıntılı olarak incelenmiş; yalnızca eğitim-öğretim alanında gerçekleştirilen çalışmalar araştırmaya dâhil edilmiş, fizyolojik ve tıbbi içerikli çalışmalar kapsam dışında tutulmuştur.

Araştırma kapsamına alınan tezler türlerine göre kodlanmış; yüksek lisans tezleri Y1-Y39, doktora tezleri ise D1-D16 şeklinde sınıflandırılmıştır. İlk incelemede 17 doktora tezi belirlenmiş, ancak bunlardan biri Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nde bulunan Yakın Doğu Üniversitesinde hazırlanmış olması nedeniyle araştırmanın “Türkiye’de gerçekleştirilmiş olma” ölçütünü karşılamadığından veri setinden çıkarılmıştır. Sonuç olarak araştırmanın veri seti, 39 yüksek lisans ve 16 doktora tezi olmak üzere toplam 55 lisansüstü tezden oluşturulmuştur.

Verilerin Analizi

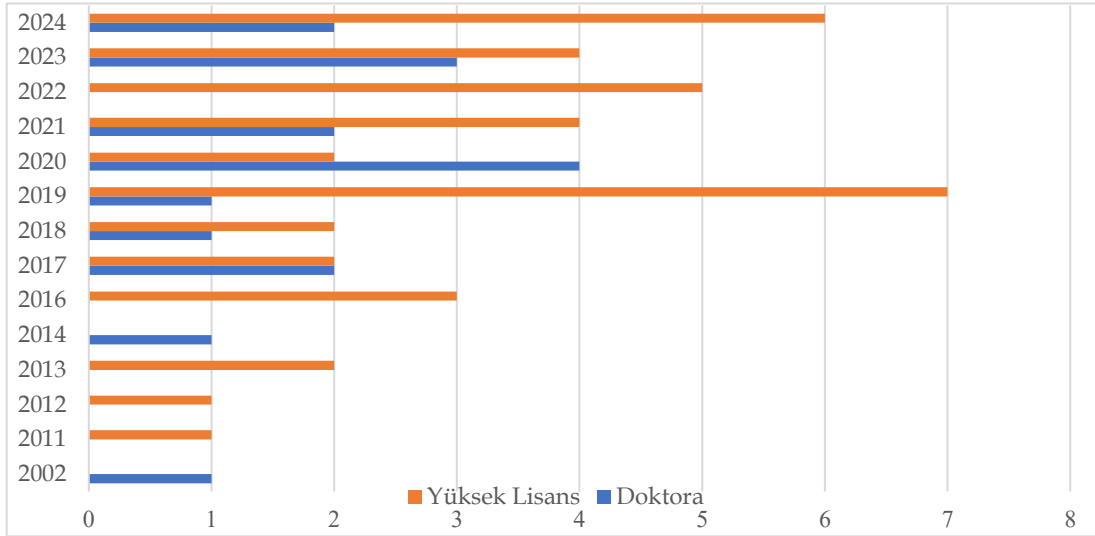
Bu araştırmada, Türkiye’de okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü tezlerin genel eğilimlerini ortaya koymak amacıyla betimsel içerik analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Betimsel içerik analizi, belirli bir konuya ilişkin gerçekleştirilen çalışmaların sistematik bir biçimde incelenerek araştırma süreçleri ve sonuçlarının betimsel açıdan değerlendirilmesini sağlayan bir yöntemdir (Çalık ve Sözbilir, 2014). Bu yöntem sayesinde ilgili alandaki araştırma eğilimleri belirlenmekte ve gelecekte çalışma yapacak araştırmacılara alanın genel görünümü hakkında bilgi sunulmaktadır (Selçuk vd., 2014).

Betimsel içerik analizi kapsamında incelenen tezler sistematik bir biçimde sınıflandırılmış, karşılaştırılmış ve bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda tezler; yayın yılı, tez türü, gerçekleştirildiği üniversite, araştırma yöntemi, örneklem özellikleri, anahtar kelimeler, veri toplama araçları, çalışma temaları, elde edilen bulgular ve sunulan öneriler açısından analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda Türkiye’de okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü çalışmaların genel eğilimlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bulgular

Bu bölümde, araştırmanın temel problemine ve bu problem doğrultusunda belirlenen alt problemlere ilişkin elde edilen bulgular ile bu bulgulara yönelik yorumlara yer verilmektedir. “Türkiye’de okuma güçlüğü üzerine hazırlanan lisansüstü tezlerin genel eğilimleri nelerdir?” şeklinde ifade edilen ana araştırma sorusunu kapsamlı bir biçimde yanıtlamak amacıyla on iki alt problem belirlenmiştir. Bu alt problemlere yönelik gerçekleştirilen analizler, her bir başlık altında bulgular ve bu bulgulara ilişkin değerlendirmeler şeklinde sistematik olarak sunulmuştur.

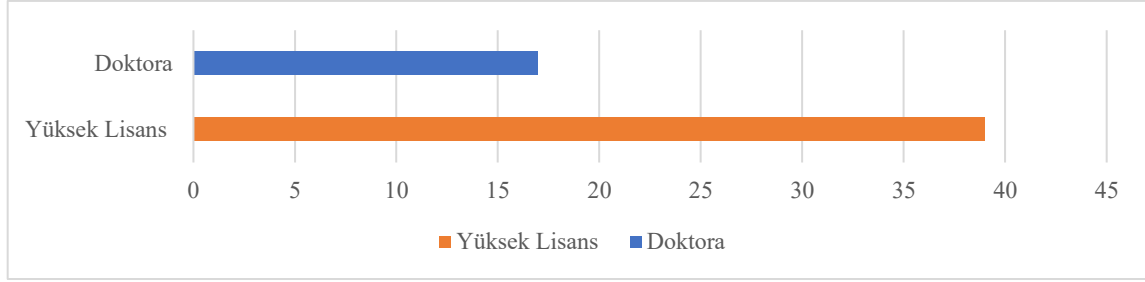
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların yıllara göre dağılımları nasıldır? alt problemine ilişkin bulgular:



Şekil 1. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların yıllara göre dağılımı

Şekil 1 incelendiğinde, okuma güçlüğü temalı lisansüstü çalışmaların yıllara göre dağılımında genel bir artış eğilimi olduğu görülmektedir. Tabloda verilmeyen yıllarda hiçbir çalışma yapılmamıştır. Veriler, 2002-2012 yılları arasında konuyla ilgili akademik üretimin oldukça sınırlı kaldığını; ancak 2016 yılından itibaren hem yüksek lisans hem de doktora düzeyinde belirgin bir ivmelenme yaşandığını ortaya koymaktadır. Araştırma alanındaki en yüksek yoğunluğa 2019 (f=8) ve 2024 (f=8) yıllarında ulaşıldığı saptanmıştır.

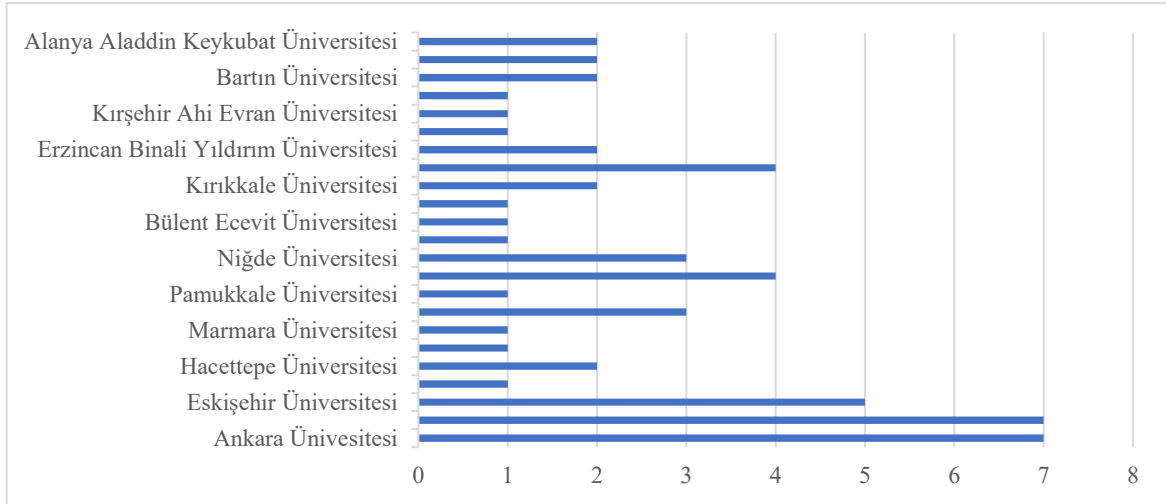
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların türlerine göre dağılımları nasıldır? alt problemine ilişkin bulgular:



Şekil 2. Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların türlerine göre dağılımı

Şekil 2 incelendiğinde, okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü çalışmaların türlerine göre dağılımı görülmektedir. Analiz sonuçlarına göre, incelenen toplam 55 lisansüstü çalışmanın büyük bir çoğunluğunu yüksek lisans tezleri oluşturmaktadır. Okuma güçlüğü üzerine hazırlanan yüksek lisans tezlerinin sayısı 39 iken, doktora tezlerinin sayısı 16 olarak saptanmıştır. Bu veriler ışığında, alandaki bilimsel üretimin yaklaşık %70'inin yüksek lisans düzeyinde, %30'unun ise doktora düzeyinde gerçekleştiği söylenebilir.

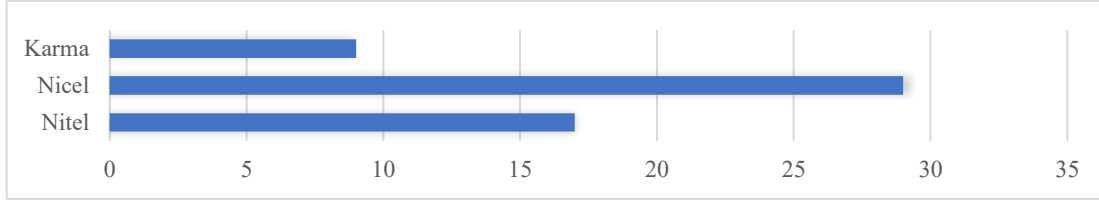
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların üniversitelere göre dağılımları nasıldır? alt problemine ilişkin bulgular:



Şekil 3. Lisansüstü çalışmaların üniversitelere göre dağılımı

Şekil 3 incelendiğinde, okuma güçlüğü alanında yapılan lisansüstü çalışmaların üniversitelere göre dağılımında belirgin bir farklılaşma olduğu görülmektedir. Bulgulara göre, bu alanda en fazla bilimsel üretim yapan kurumlar yedişer çalışma ile (f=7) Gazi Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi'dir. Bu iki köklü kurumu, 5 çalışma ile Eskişehir Osmangazi Üniversitesi izlemektedir. Biruni Üniversitesi ve Necmettin Erbakan Üniversitesi dörder (f=4) çalışma ile dikkat çekerken; Niğde Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi'nin üçer (f=3) lisansüstü çalışmaya ev sahipliği yaptığı saptanmıştır. Diğer taraftan, grafikte yer alan üniversitelerin büyük bir çoğunluğunun (Hacettepe, Kırıkkale, Trabzon vb.) birer veya ikişer çalışma düzeyinde kaldığı görülmektedir.

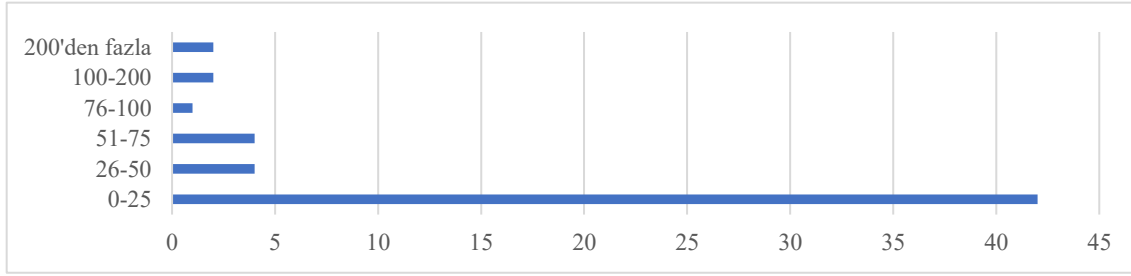
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların araştırma yöntemine göre dağılımı nasıldır? alt probleminin ilişkin bulgular:



Şekil 4. Lisansüstü çalışmaların araştırma yöntemine göre dağılımı

Şekil 4 incelendiğinde, okuma güçlüğü üzerine yapılan lisansüstü çalışmaların tercih edilen araştırma yöntemlerine göre dağılımı görülmektedir. Analiz sonuçları, alanda gerçekleştirilen çalışmaların büyük bir kısmında nicel araştırma yöntemlerinin benimsendiğini ortaya koymaktadır. Toplam çalışmalar içerisinde nicel yöntemlerin kullanıldığı araştırmalar 29 çalışma ile ilk sırada yer alırken; bunu 17 çalışma ile nitel araştırma yöntemleri izlemektedir. Hem nicel hem de nitel verilerin birlikte kullanıldığı karma yöntemli araştırmaların ise 9 çalışma ile en az tercih edilen yaklaşım olduğu saptanmıştır.

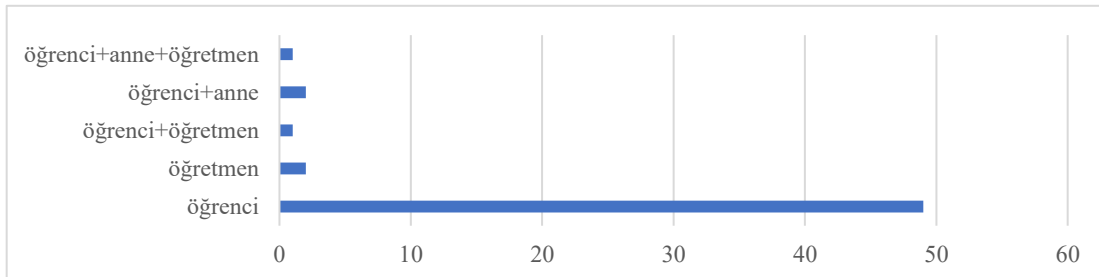
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların örneklem sayılarına göre dağılımları nasıldır? alt probleminin ilişkin bulgular:



Şekil 5. Lisansüstü çalışmaların örneklem sayılarına göre dağılımı

Şekil 5'te görüldüğü üzere okuma güçlüğü üzerine yapılan lisansüstü çalışmaların çalışma gruplarının büyüklüğü (örneklem sayıları) açısından oldukça belirgin bir yoğunlaşma sergilediği görülmektedir. Analiz sonuçlarına göre, incelenen çalışmaların ezici bir çoğunluğunun 0-25 kişilik küçük örneklem gruplarıyla yürütüldüğü saptanmıştır (f=42). Diğer örneklem aralıkları incelendiğinde; 26-50 ve 51-75 kişilik gruplarla yapılan çalışmaların dörder (f=4), 100-200 ve 200'den fazla katılımcı içeren çalışmaların ise ikişer (f=2) adet olduğu belirlenmiştir. En az tercih edilen örneklem aralığı ise 1 çalışmayla 76-100 arasındadır. Örneklem sayısının 0-25 aralığında bu denli yüksek olması, okuma güçlüğü alanındaki çalışmaların genellikle özel eğitim gerektiren bireylerle yürütülen derinlemesine vaka analizleri, klinik gözlemler veya küçük grup deneysel desenlerden oluştuğunu göstermektedir.

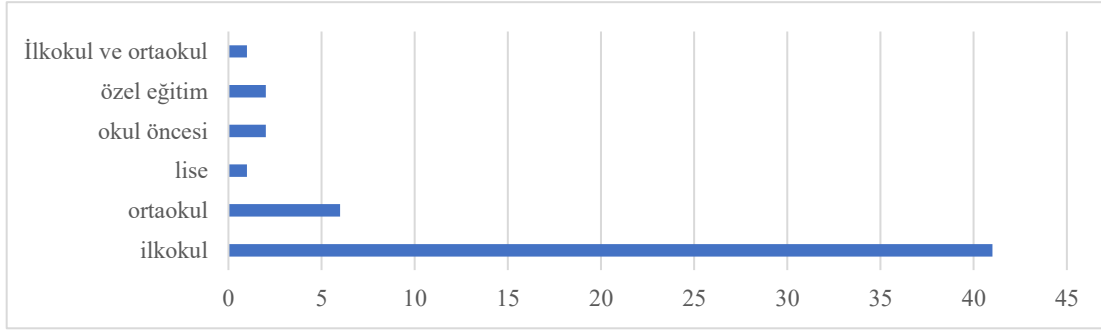
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların örneklem grubuna göre dağılımları nasıldır? alt probleminin ilişkin bulgular:



Şekil 6. Lisansüstü çalışmaların örneklem grubuna göre dağılımı

Şekil 6’da okuma güçlüğü alanında hazırlanan lisansüstü çalışmaların odaklandığı örneklem grupları arasında büyük bir dağılım farkı olduğu görülmektedir. Araştırma bulgularına göre, çalışmaların çok büyük bir kısmının doğrudan öğrencilerle ($f=49$) yürütüldüğü saptanmıştır. Öğrencileri takiben, sadece öğretmenlerin örneklem olarak seçildiği çalışma sayısı 2 iken; öğrenci+anne, öğrenci+öğretmen ve öğrenci+anne+öğretmen gibi çoklu paydaşların bir arada örnekleme dahil edildiği çalışmaların frekanslarının oldukça düşük ($f=1$ veya $f=2$) olduğu belirlenmiştir.

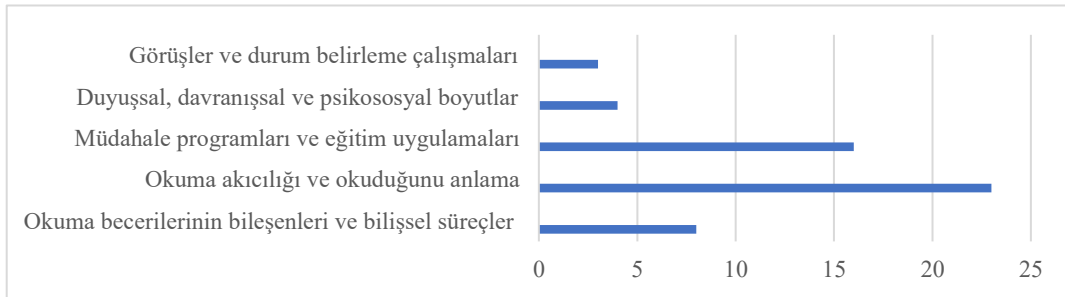
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların örneklemelerinin sınıf düzeyine göre dağılımları nasıldır? alt probleminin ilişkin bulgular:



Şekil 7. Lisansüstü çalışmaların örneklemelerinin sınıf düzeylerine göre dağılımı

Şekil 7 incelendiğinde, okuma güçlüğü üzerine yapılan lisansüstü çalışmaların örneklemelerinin sınıf düzeylerine göre dağılımında oldukça çarpıcı bir yoğunlaşma alanı göze çarpmaktadır. Araştırma bulgularına göre, çalışmaların ezici bir çoğunluğu ilkökul düzeyinde ($f=41$) gerçekleştirilmiştir. İlkokul düzeyini, 6 çalışma ile ortaokul seviyesi takip etmektedir. Okul öncesi ve özel eğitim kademelerinde ikişer ($f=2$) çalışma saptanırken; lise düzeyi ile ilkökul ve ortaokulun birlikte ele alındığı karma gruplarda ise yalnızca birer ($f=1$) çalışmaya rastlanmıştır.

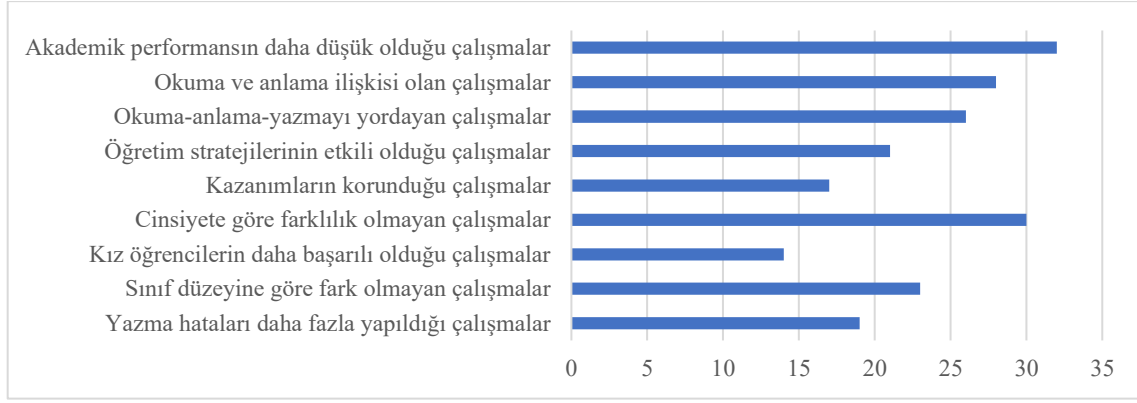
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların temalara göre dağılımı nasıldır? alt probleminin ilişkin bulgular:



Şekil 8. Lisansüstü çalışmaların temalara göre dağılımı

Şekil 8’de okuma güçlüğü alanındaki lisansüstü çalışmaların odaklandığı tematik alanlar arasında belirgin bir hiyerarşi olduğu görülmektedir. Araştırma bulgularına göre, alandaki en baskın çalışma temasını “Okuma akıcılığı ve okuduğunu anlama” ($f=23$) oluşturmaktadır. Bu temayı, doğrudan çözüm odaklı yaklaşımları içeren “Müdahale programları ve eğitim uygulamaları” ($f=16$) izlemektedir. Okuma becerilerinin bileşenleri ve bilişsel süreçlere odaklanan çalışmaların sayısı 8 iken; duyuşsal, davranışsal ve psikososyal boyutları ele alan araştırmalar ile görüşler ve durum belirleme çalışmalarının frekanslarının ($f=4$ ve $f=3$) oldukça düşük düzeyde kaldığı saptanmıştır.

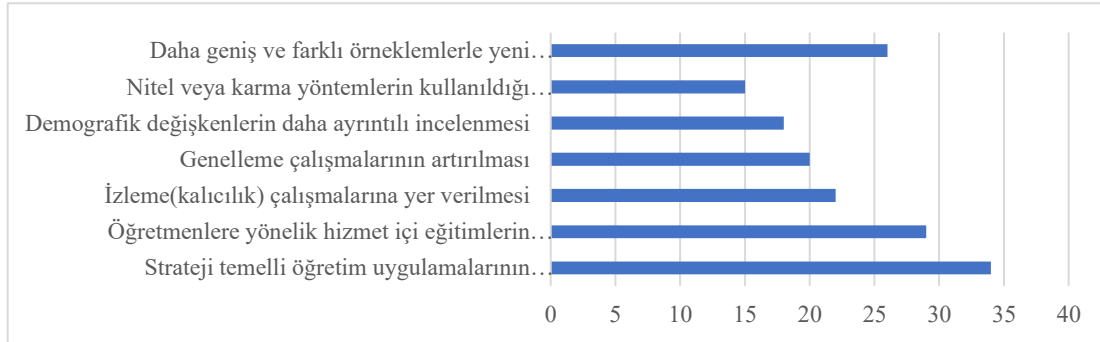
Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların araştırma sonuçlarına göre dağılımı nasıldır? alt probleminin ilişkin bulgular:



Şekil 9. Lisansüstü çalışmalarda ulaşılan sonuçların dağılımı

Lisansüstü çalışmaların araştırma sonuçlarına göre dağılımını gösteren grafik incelendiğinde, okuma gücü üzerine yapılan araştırmaların sonuçlarında bazı ortak eğilimlerin öne çıktığı görülmektedir. Bulgulara göre, en fazla ulaşılan sonuç "akademik performansın daha düşük olduğu" (f=32) saptamasıdır. Bunu, okuma gücü yaşayan bireylerde "cinsiyete göre farklılık olmadığını" gösteren çalışmalar (f=30) ile "okuma ve anlama arasındaki ilişkiyi" (f=28) ortaya koyan araştırmalar izlemektedir. Diğer taraftan, çalışmaların önemli bir bölümü "okuma-anlama-yazmayı yordayan" değişkenleri (f=26) ve "sınıf düzeyine göre fark olmadığını" (f=23) rapor etmiştir. Uygulama odaklı sonuçlar bağlamında ise "öğretim stratejilerinin etkili olduğu" (f=21) ve elde edilen "kazanımların korunduğu" (f=17) görülmektedir. Yazma becerileri açısından "yazma hatalarının daha fazla yapıldığı" (f=19) sonucuna ulaşılırken, cinsiyet değişkeninde fark bulan az sayıdaki çalışmanın ise daha çok "kız öğrencilerin daha başarılı olduğu" (f=14) yönünde bulgu sunduğu saptanmıştır.

Okuma gücü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların önerilerine göre dağılımı nasıldır? alt problemine ilişkin bulgular:



Şekil 10. Lisansüstü çalışmaların önerilerine ilişkin bulguların dağılımı

İncelenen lisansüstü çalışmaların sonuçları doğrultusunda geliştirilen öneriler incelendiğinde, araştırmacıların büyük bir çoğunluğunun uygulama ve eğitim politikalarına yönelik çözüm önerilerine odaklandığı görülmektedir. Bulgulara göre, en fazla getirilen öneri "strateji temelli öğretim uygulamalarının yaygınlaştırılması" (f=34) olmuştur. Bunu, öğretmen yeterliliklerini artırmaya yönelik bir adım olan "öğretmenlere yönelik hizmet içi eğitimlerin yaygınlaştırılması" (f=29) önerisi takip etmektedir. Araştırmacıların gelecek çalışmalar için sunduğu yöntem ve örneklem odaklı önerilerde ise; "daha geniş ve farklı örneklerle yeni araştırmalar yapılması" (f=26) ve öğrenilenlerin kalıcılığını test eden "izleme (kalıcılık) çalışmalarına yer verilmesi" (f=22) ön plana çıkmaktadır. Ayrıca, mevcut bulguların dış geçerliğini artırmak adına "genelleme çalışmalarının artırılması" (f=20) ve "demografik değişkenlerin daha ayrıntılı incelenmesi" (f=18) sıklıkla dile getirilen diğer önerilerdir. Metodolojik bir dönüşüm ihtiyacı olarak

“nitel veya karma yöntemlerin kullanıldığı çalışmaların yapılması” (f=15) önerisinin ise daha sınırlı frekansta kaldığı saptanmıştır.

Okuma Güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmalarda anahtar kelimelerin yoğunluğu ve sürekliliği nasıldır? alt probleminde ilişkin bulgular:

Tablo 1. Lisansüstü çalışmaların anahtar kelimeleri

Anahtar Kelime	f	Anahtar Kelime	
Akıcı Okuma (Genel/Aile)	19	Model Okuma	2
Okuma Güçlüğü	16	Hata Analizi (Genel/Fonetikk)	2
Okuduğunu Anlama	13	Müdahale (Genel/MTM)	2
Özel Öğrenme Güçlüğü	13	Okul Öncesi Dönem	2
Okuma (Genel)	7	SESFAR	2
Öğrenme Güçlüğü	7	Akademik Başarı	1
Disleksi	6	Akran Öğretimi	1
Tekrarlı Okuma	5	Bilişsel Destek	1
Okuma Motivasyonu	4	Bireyselleştirilmiş Eğitim (BEP)	1
Aile Eğitimi/Katılımı	4	COGENT	1
Yazma Becerileri/Farkındalığı	3	Özel Eğitim	1
Web 2.0 Araçları	1	Rehberli Okuma Yöntemi	1
Kelime Tanıma/Tekrarı	3	Doğru Okuma	1
Bilgisayar/Tablet Destekli Öğr.	2	Düzeltilici Okuma	1
Okuma Yazma Eğitimi	2	Erken Okuryazarlık	1
Öğretmen Eğitimi	2	Nörogörüntüleme	1
Okuma Hızı	2	Okuma Stratejileri	1
Türkçe Eğitimi	2	Okuma Tutumu	1
Prosodi / Prosodi Eğitimi	2	Sınıf Öğretmeni	1
Risk Grubu / Öğrenciler	2		

Okuma güçlüğü temalı lisansüstü çalışmaların anahtar kelime dağılımı incelendiğinde, alanın kavramsal çerçevesinin belirli temel kavramlar etrafında şekillendiği görülmektedir. Analiz sonuçlarına göre, araştırmalarda en yüksek frekansa sahip anahtar kelime grubu “Akıcı Okuma” (f=19) olurken, bunu yakından takip eden “Okuma Güçlüğü” (f=16), “Okuduğunu Anlama” (f=13) ve “Özel Öğrenme Güçlüğü” (f=13) terimlerinin alandaki baskın terminolojiyi oluşturduğu saptanmıştır. Müdahale yöntemlerine ilişkin anahtar kelimeler arasında “Tekrarlı Okuma” (f=5) ön plana çıkarken; duyuşsal ve sosyal boyutları temsil eden “Okuma Motivasyonu” (f=4) ile “Aile Eğitimi/Katılımı” (f=4) kavramlarının da literatürde kendine yer bulduğu belirlenmiştir. Diğer taraftan, “Nörogörüntüleme”, “Web 2.0 Araçları”, “Bilişsel Destek” ve “Bireyselleştirilmiş Eğitim (BEP)” gibi anahtar kelimelerin düşük frekansta (f=1) kalması, alandaki çalışmaların teknoloji entegrasyonu ve disiplinler arası tıbbi/teknik boyutlardan ziyade daha çok pedagojik müdahale ve okuma bileşenleri üzerinde yoğunlaştığını kanıtlamaktadır.

Okuma güçlüğü ile ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların veri toplama aracına göre dağılımı nasıldır? alt probleminde ilişkin bulgular:

Tablo 2. Lisansüstü çalışmalarda kullanılan veri toplama araçları

Veri Toplama Araçları	f	Veri Toplama Araçları	
Görüşme Formları (Yarı)	19	Erken Okuryazarlık ve Dil	6
Okuma Hataları/Yanlış Analiz Envanterleri	19	Yazma Becerisi ve Farkındalığı	6
Okuduğunu Anlama Envanteri/Testleri	18	Kelime/Harf Tanıma ve Okuma	5
Prozodik Okuma Ölçeği/Ölçümleri	18	Bilişsel/Nörolojik Testler (Stroop,	5
Okuma Hızı ve Doğruluğu Ölçüm Testleri	14	Okuma Tutumu Ölçekleri	4
Ses Kayıtları ve Video Kayıtları	11	Diğer (Fotoğraf, Metinler,	4

Değerlendirme ve Kontrol Listeleri	10	Hızlı İsimlendirme Testleri	3
SOBAT-II ve Standart Okuma Testleri	8	Öğretmen ve Öğrenci Algı/Görüş	3
Okuma Motivasyonu Ölçeği/Profili	8	Çalışma Belleği ve İşlemsel	2
Kişisel/Veli/Demografik Bilgi Formları	8	Gözlem Formları ve Alan Notları	2
Sosyal Geçerlilik Formları	7	Öğrenme Stilleri ve Stratejileri	2

Okuma güçlüğü temalı lisansüstü araştırmalarda kullanılan veri toplama araçları incelendiğinde, çalışmaların çok boyutlu bir ölçme ve değerlendirme sürecine dayandığı görülmektedir. Bulgulara göre, alanda en sık başvurulan veri toplama araçlarını “Okuma Hataları/Yanlıı Analiz Envanterleri” (f=19), “Görüşme Formları” (f=19), “Okuduğunu Anlama Envanter/Testleri” (f=18) ve “Prozodik Okuma Ölçekleri” (f=18) oluşturmaktadır. Bu durum, araştırmacıların okuma güçlüğünü sadece mekanik bir hata analizi olarak değil, aynı zamanda anlama ve prozodi gibi üst düzey beceriler ile paydaş görüşleri üzerinden de kapsamlı bir şekilde ele aldıklarını kanıtlamaktadır. Ayrıca, “Okuma Hızı ve Doğruluğu Ölçüm Testleri” (f=14) ile “Ses ve Video Kayıtları” (f=11) gibi doğrudan gözlem ve performans ölçmeye dayalı araçların yoğun kullanımı dikkat çekicidir. Buna karşın, “Çalışma Belleği Ölçekleri” (f=2) ve “Öğrenme Stratejileri Ölçekleri” (f=2) gibi bilişsel süreçlere odaklanan araçların daha sınırlı kalması, literatürdeki çalışmaların temel odağının bilişsel arka plandan ziyade doğrudan okuma performansı ve müdahale çıktılarının değerlendirilmesi yönünde olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Bu araştırmada, 2002–2024 yılları arasında Türkiye’de okuma güçlüğü alanında hazırlanmış lisansüstü tezler doküman analizi yöntemiyle incelenmiş; tezlerin yıllara göre dağılımı, türü, araştırma yöntemleri, veri toplama araçları, örneklem özellikleri, ele alınan temalar, ulaşılan sonuçlar ve geliştirilen öneriler bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, okuma güçlüğü alanındaki akademik eğilimlerin ve araştırma odaklarının zaman içerisinde belirgin bir değişim gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Araştırma sonuçları bu alanda yürütülen lisansüstü çalışmaların özellikle 2011 yılından sonra önemli ölçüde arttığını göstermektedir. İlk yıllarda sınırlı sayıda çalışmanın bulunması, okuma güçlüğünün Türkiye’de görece yeni bir araştırma alanı olduğunu düşündürürken; son yıllardaki artış, konuya yönelik akademik ilginin ve farkındalığın yükseldiğine işaret etmektedir. Bu bulgu, özel öğrenme güçlüğü alanındaki ulusal ve uluslararası araştırma eğilimleriyle de örtüşmektedir (Akgün & Akçamete, 2024; Görgün & Melekoğlu, 2019). Bu artışın, eğitim politikalarındaki değişimler, kapsayıcı eğitim anlayışının yaygınlaşması ve erken müdahalenin önemine yönelik farkındalığın artmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Ayrıca, lisansüstü programların çeşitlenmesi ve araştırma olanaklarının genişlemesi de bu eğilimi destekleyen önemli faktörler arasında yer almaktadır.

Tez türleri açısından yapılan değerlendirmede, yüksek lisans tezlerinin doktora tezlerine kıyasla daha fazla olduğu belirlenmiştir. Bu durum, alandaki çalışmaların büyük ölçüde betimleyici ve uygulamaya dönük nitelikte olduğunu; daha derinlemesine ve kuramsal katkı sunabilecek doktora düzeyindeki araştırmaların ise sınırlı kaldığını göstermektedir. Ayrıca çalışmaların belirli üniversitelerde yoğunlaşması, bu kurumların okuma güçlüğü alanında akademik birikim ve uzmanlaşma geliştirdiğini düşündürmektedir (Gülboy & Rakap, 2023).

Araştırma yöntemleri açısından incelendiğinde, çalışmaların büyük bir bölümünün nitel yöntemlerle yürütüldüğü; nicel ve karma yöntemlerin ise daha sınırlı düzeyde kullanıldığı görülmektedir. Nitel araştırmaların ağırlıkta olması, okuma güçlüğünün bireysel farklılıklar ve öğrenme süreçleri bağlamında ele alındığını göstermektedir.

Bununla birlikte, nicel ve karma yöntemlerin görece az kullanılması, bulguların genellenebilirliği açısından bir sınırlılık olarak değerlendirilebilir (Yıldız & Aydoğmuş, 2021).

Örnekleme özellikleri bakımından, çalışmaların büyük çoğunluğunun ilkökul öğrencileriyle gerçekleştirildiği; ortaokul, lise ve okul öncesi düzeylere yönelik araştırmaların sınırlı kaldığı belirlenmiştir. Bu durum, okuma güçlüğü'nün erken dönemde daha fazla fark edilmesiyle ilişkili olmakla birlikte, ilerleyen eğitim kademelerinde yaşanan sorunların yeterince ele alınmadığını da göstermektedir. Ayrıca çalışmaların çoğunlukla yalnızca öğrencilerle yürütülmesi, öğretmen ve ailelerin araştırma süreçlerine yeterince dâhil edilmediğine işaret etmektedir. Oysa okuma güçlüğü çok boyutlu bir yapı sergilemekte ve farklı paydaşların birlikte ele alınmasını gerektirmektedir (Yıldız & Aydoğmuş, 2021).

İncelenen tezlerde kullanılan anahtar kelimeler ve ele alınan temalar, çalışmaların ağırlıklı olarak okuma akıcılığı, okuduğunu anlama ve müdahale programları üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Bu durum, okuma becerilerinin geliştirilmesine yönelik uygulamaların ön planda olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, duyuşsal, davranışsal ve psikolojik boyutları ele alan çalışmaların sınırlı olması, alandaki önemli bir boşluğa işaret etmektedir (Akyol, 2020; Yıldız, 2013).

Tezlerde ulaşılan sonuçlar incelendiğinde, öğrenme güçlüğü yaşayan öğrencilerin okuma, okuduğunu anlama ve yazma becerilerinin tipik gelişim gösteren akranlarına göre daha düşük olduğu yönündeki bulguların büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir (Açıkgöz & Ergül, 2025). Ayrıca okuma akıcılığı ile okuduğunu anlama arasında anlamlı ve pozitif yönlü ilişkiler bulunduğu; bu becerilerin birlikte ele alındığında yazma becerisini de önemli ölçüde etkilediği belirlenmiştir (Akyol, 2020; Yıldız, 2013).

Araştırma bulguları, strateji temelli öğretim uygulamaları ve yapılandırılmış müdahale programlarının öğrencilerin okuduğunu anlama ve akademik başarıları üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu göstermektedir. Bu etkilerin izleme çalışmalarında da büyük ölçüde sürdürülebildiği belirlenmiştir. Bu durum, planlı ve sistematik öğretim süreçlerinin okuma güçlüğü yaşayan öğrenciler için etkili olduğunu ortaya koymaktadır (Baştuğ & Yıldız, 2013).

Demografik değişkenler açısından yapılan değerlendirmelerde ise cinsiyet ve sınıf düzeyi gibi değişkenlerin çoğu çalışmada akademik başarı üzerinde anlamlı bir farklılık oluşturmadığı görülmüştür (Baştuğ, 2012; Sidekli, 2010; Yıldız & Aydoğmuş, 2021). Bu bulgu, akademik başarının demografik özelliklerden ziyade bireysel öğrenme süreçleri ve uygulanan müdahale programlarıyla daha yakından ilişkili olabileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte bazı çalışmalarda, özellikle yazılı anlatım becerilerinde kız öğrenciler lehine farklılıklar bulunması, cinsiyet değişkeninin alt beceriler bağlamında daha ayrıntılı ele alınması gerektiğine işaret etmektedir (Arslan, 2013).

Bazı tezlerde müdahale programlarının beklenen düzeyde etkili olmaması, bireysel farklılıkların öğrenme sürecindeki belirleyici rolüyle açıklanabilir. Öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyleri, dikkat ve motivasyon özellikleri, eşlik eden güçlükler ve aile desteği gibi değişkenler müdahale sürecinin etkililiğini doğrudan etkileyebilmektedir. Nitekim alanyazında, öğrenme çıktılarının bireysel ve çevresel faktörlere bağlı olarak farklılaşabildiği vurgulanmaktadır (Akyol, 2014).

Sonuç olarak bu araştırma, Türkiye'de okuma güçlüğü alanında gerçekleştirilen lisansüstü tezlerin genel eğilimlerini, güçlü yönlerini ve sınırlılıklarını ortaya koymaktadır. Bulgular, çalışmaların büyük ölçüde beceri geliştirme ve müdahale temelli yaklaşımlara odaklandığını; buna karşın duyuşsal boyutları, öğretmen ve aile görüşlerini ve farklı eğitim kademelerini kapsayan araştırmalara ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Bu yönüyle

araştırmanın, gelecekte yapılacak çalışmalar için yol gösterici olacağı ve eğitim uygulamalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir

Kaynakça

- Açıkgöz, M. H., & Ergül, C. (2025). Öğrenme gücü olan öğrenciler ile düşük ve yüksek okuma başarıları gösteren öğrencilerin okuma ve yazma performanslarının incelenmesi. *Eğitim ve Bilim*, 50(223), 103.
- Akgün, Ö., & Akçamete, G. (2024). Okuma gücü olan öğrencilere yönelik okuma becerileri programı geliştirme çalışması. *Millî Eğitim*, 53(244), 2109-2148.
- Akyol, H. (2014). *Türkçe öğretim yöntemleri* (7. bs.). Ankara: Pegem Akademi.
- Akyol, T. (2020). *Türkçe öğretiminde okuma eğitimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Akyol, H., & Kodan, H. (2016). Okuma gücü olan bir öğrencinin okuma gücünün giderilmesine yönelik bir uygulama: Akıcı okuma stratejilerinin kullanımı. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 35(2), 7-21.
- Altun, T., & Uzuner, F. G. (2024). Sınıf öğretmenlerinin özel öğrenme gücü olan öğrencilerin eğitime yönelik görüşleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 3(44), 33-49.
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.). Author.
- Arslan, A. (2013). Okuma becerisi ile ilgili makalelerde cinsiyet değişkeni. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2(2), 251-265.
- Batu, S., İftar, G. K., & Uzuner, Y. (2004). Özel gereksinimli öğrencilerin kaynaştırıldığı bir kız meslek lisesindeki öğretmenlerin kaynaştırmaya ilişkin görüş ve önerileri. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi*, 5(02), 33-50.
- Baydık, B., Ergül, C., & Kudret, Z. B. (2012). Okuma gücü olan öğrencilerin okuma akıcılığı sorunları ve öğretmenlerinin bu sorunlara yönelik öğretim uygulamaları. *İlköğretim Online*, 11(3), 778-789.
- Cortiella, C., & Horowitz, S. H. (2014). The state of learning disabilities: Facts, trends and emerging issues. New York: *National center for learning disabilities*, 25(3), 2-45.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). Sage.
- Çalık, M., & Sözbilir, M. (2014). Parameters of content analysis. *Education and science*, 39(174), 33-38.
- Eleweke, C. J., & Rodda, M. (2002). The challenge of enhancing inclusive education in developing countries. *International Journal of Inclusive Education*, 6(2), 113-126.
- Görgün, B., & Melekoğlu, M. A. (2019). Türkiye’de özel öğrenme gücü alanında yapılan çalışmaların incelenmesi. *Sakarya University Journal of Education*, 9(1), 83-106.
- Görgün, B., & Melekoğlu, M. A. (2022). Effects of reading fluency and comprehension supplemental education program (OKA2DEP) on reading skills of students with specific learning disabilities. *Reading & Writing Quarterly*, 38(4), 297-322. <https://doi.org/10.1080/10573569.2021.1954568>
- Gülboy, E., & Rakap, S. (2023). Özel gereksinimleri olan öğrencilere okuma becerilerinin eğitimi konulu lisansüstü tezlerin sistematik derlemesi. *Yaşadıkça Eğitim*, 37(1), 88-117.

- Güzel Baydoğan, Ü. & Yavuz, S. (2025). Öğrencilerin okuma motivasyonları ve okuma tutum ve alışkanlıkları arasındaki ilişki. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 18(106), 41-58.
- Herrmann, J. A., Matyas, T., & Pratt, C. (2006). Meta-analysis of the nonword reading deficit in specific reading disorder. *Dyslexia*, 12(3), 195-221.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kızgın, A., & Baştuğ, M. (2020). Okuma motivasyonu ve okuduğunu anlama becerisinin akademik başarıyı yordama düzeyi. *Dil Eğitimi ve Araştırmaları Dergisi*, 6 (2), 601-612.
- Korkmazlar, Ü. (1999). Özel öğrenme bozukluğu (öğrenme güçlükleri). A. Ekşi, (Ed.), Ben hasta değilim: Çocuk sağlığı hastalıklarının psikososyal yönü, içinde (s. 285-309). Ankara: Nobel Tıp Kitapevi.
- Mercer, C. D., & Pullen, P. C. (1997). *Students with learning disabilities*. New Jersey: Prentice Hall.
- Narimani, M., & Aghajani, S. (2004). *Learning disorders*. Bagh-e Rezvan Publications.
- National Reading Panel. (2000). *Teaching children to read: An evidence-based assessment of the scientific research literature on reading and its implications for reading instruction*. Washington, DC: National Institute of Child Health and Human Development.
- Özbek, A. B., & Ergül, C. (2022). Effectiveness of comprehension strategies mobile app (COSMA) on reading comprehension performances of students with learning disabilities. *Journal of Special Education Technology*, 37(2), 297-309. <https://doi.org/10.1177/0162643421101354>
- Özyürek, M. (2003). Öğrenme güçlüğü gösteren çocuklar. A. Ataman (Ed.), Özel gereksinimli çocuklar ve özel eğitime giriş, içinde (s. 217-230). Ankara: Gündüz Eğitim Yay.
- Selçuk, Z., Palancı, M., Kandemir, M., & Dündar, H. (2014). Eğitim ve bilim dergisinde yayınlanan araştırmaların eğilimleri: İçerik analizi. *Eğitim ve Bilim*, 39(173).
- Shaywitz, S. E. (2020). *Disleksi ile başa çıkma rehberi*. Ö. Yılmaz, (Çev.). Ankara: Epsilon Yayınları.
- Sidekli, S. (2010). Eylem araştırması: ilköğretim dördüncü sınıf öğrencilerinin okuma ve anlama güçlüklerinin giderilmesi. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (27), 563-580.
- Tatar, D. (2022). *Sosyo-ekonomik düzeyin çocukların okuma alışkanlıkları üzerine etkisi: Ankara'daki ilköğretim sekizinci sınıf öğrencileri üzerine bir araştırma*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Wach, E. (2013). Learning about qualitative document analysis. *IDS Practice Paper In Brief*, 13, 1-10.
- Yıldız, M. (2013). Okuma motivasyonu, akıcı okuma ve okuduğunu anlamanın beşinci sınıf öğrencilerinin akademik başarılarındaki rolü. *Turkish Studies*, 8(4), 1461-1478.
- Yıldız, M., & Aydoğmuş, M. (2021). Türkiye'de okuma güçlüğü gidermeye odaklanan ilköğretim düzeyindeki araştırmaların incelenmesi: 2000-2020 dönemi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 9(4), 1188-1225.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 115-133

Geliş Tarihi-Received: 18.05.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 28.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20835791

Sivas Yöresi Türkülerinin Yapısal ve Tematik Evreni: TRT THM Repertuarı Kapsamında Bir İnceleme

The Structural and Thematic Landscape of Sivas Folk Songs: An Analysis Based on the TRT Turkish Folk Music Repertoire

Can AYDOĞDU*

Öz

Bu araştırma, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk halk müziği (TRT THM) repertuarında Sivas yöresi adıyla kayıtlı uzun hava ve kırık hava örneklerinin müziksel yapı ve tematik içerik bakımından değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüş olup 492 sözlü eser makamsal etki, kırık hava-uzun hava dağılımı, usul, kaynak kişi, derleyen ve şiirsel metinlerde öne çıkan tematik yönelimler doğrultusunda incelenmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz kapsamında frekans ve yüzde dağılımlarıyla yorumlanmıştır. Repertuvardaki incelemelerden hareketle hüseyini ve uşşak makam etkilerinin repertuvarında belirgin yoğunluk oluşturduğu, kırık havaların uzun havalara göre daha geniş bir temsil alanına sahip olduğu, kırık hava örneklerinde 2/4 ve 4/4'lük ritmik yapıların öne çıktığı bulgularına ulaşılmıştır. Kaynak kişi ve derleyen dağılımları ise Âşık Veysel Şatıroğlu ve Muzaffer Sarısözen isimleri etrafında yoğunlaşmaktadır. Tematik açıdan birden fazla anlam alanını içeren eserlerin yanı sıra aşk/sevda, dinî ve şikâyet/sitem içeriklerinin öne çıkması, Sivas yöresi repertuarının kişisel yaşantı, duygusal deneyim, inanç, sözlü kültür ve toplumsal bellekle ilişkili bir anlatı alanı sunduğuna işaret etmektedir. Bu durum, Sivas türkülerinin yalnızca müziksel yapı yönüyle değil, anlam üretimi bakımından da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyan temel sonuçlardan biridir. Çalışmanın, Sivas yöresi türkülerinin yapısal ve tematik özelliklerini birlikte ele alması yönüyle Türk halk müziği literatürüne katkı sunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, TRT repertuarı, Sivas yöresi, yapısal inceleme, tematik inceleme.

Abstract

This study aims to evaluate the uzun hava and kırık hava examples registered under the Sivas region in the Turkish Radio and Television Corporation Turkish Folk Music (TRT THM) repertoire in terms of musical structure and thematic content. Conducted through document analysis within a qualitative research approach, the study examines 492 vocal works according to maqam effect, kırık hava-uzun hava distribution, usul, source person, compiler, and thematic orientations foregrounded in poetic texts. The data were interpreted through frequency and percentage distributions within descriptive analysis. The findings indicate that hüseyini and uşşak maqam effects show a notable concentration in the repertoire, kırık hava examples have a broader representational scope than uzun hava examples, and 2/4 and 4/4 rhythmic structures are prominent among kırık hava works. Source person and compiler distributions concentrate around Âşık Veysel Şatıroğlu and Muzaffer Sarısözen. The prominence of works containing multiple semantic fields, together with love, religious, and complaint/reproach themes, suggests that the Sivas repertoire offers a narrative field associated with personal experience, emotional expression, belief, oral culture, and collective

* Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, e-posta: can.aydogdu@inonu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9386-0840.

memory. The study may contribute to Turkish folk music literature by addressing structural and thematic features together.

Keywords: Turkish folk music, TRT repertoire, Sivas region, structural analysis, thematic analysis.

Giriş

Müzik, kökenlerinin insanlık tarihinin en eski çağlarına dek ulaştığı kabul gören, toplumların duygusal eğilimlerini, düşünsel dünyalarını ve kültürel kimlik örüntülerini sözlü ya da çalgısal ses özdekleri aracılığıyla iştilir kılan bir sanat alanı olarak tanımlanabilir. Toplumların yöresel ve kültürel yönlerini doğrudan yansıtan müzik türleri içerisinde halk müziği, sözlü kültürle kurduğu güçlü bağ ve kuşaklararası aktarım niteliği bakımından önemli bir konuma sahiptir. Toplumsal yaşamın özünde oluşup değişimlere uğrayarak gelişen halk müziği; toplumun dili, düşüncesi, kolektif hafızası ve kültürel kimlik göstergeleriyle yakın bir ilişki içerisinde konumlanmaktadır. Türk halk müziği ve onun işitsel yansıması olan türküler; toplumun yurt sevgisini, kahramanlık anlatılarını ve sağlam karakterine atfedilen değerleri estetik bir duygu ve duyuşla ortaya koyan önemli bir folklor ögesidir (Göher Vural, 2011, s. 398). Bu yönüyle türküler, sadece müziksel bir ifade biçimi olmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal kimlik ve kolektif hafızayla ilişkili bir aktarım sahası olarak da tarif edilebilir. Nitekim Anadolu coğrafyasındaki Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası ve toplumsal kimliğinin yansıması olarak nitelenen türküler, toplumun kültürel belleğini yaratma ve geleceğe taşıma hususunda önemli bir rol üstlenmektedir (Köprülü, 1976, s. 246). Söz konusu bellek ve aktarım işlevi, türkülerin sözel içeriğinde belirginleşen tematik çeşitlilikle de ilişkilidir. Bu bağlamda türküler aşk, sevdâ, hüzn, hasret ve yas gibi bireysel ya da toplumsal deneyimleri müziksel bir ifade alanına dönüştüren sözlü kültür ürünleri olarak değerlendirilmektedir (Eroğlu, 2014, s. 233). Ayrıca bu alana ait elemanların büyük bir bölümü anonim bir karakter taşımakta olup halk arasında sürekli yeniden üretilerek tematik ve kültürel anlamda dönüşüm sergiler (Elçin, 2004, s. 195). Bu süreç, toplumun kolektif bir ürünü olan türkülerini yalnızca tarihsel deneyimin izlerini taşıyan bir hafıza alanı olarak konumlandırmakla kalmayıp aynı zamanda kültürel yaşam içinde etkin biçimde varlığını sürdüren sanatsal bir form hâline getirmektedir. Görüldüğü üzere türküler, bireysel duygu ve deneyimleri müziksel anlatılar ile kolektif ifadeye dönüştürerek toplumsal hafızayı estetik bir zeminde yeniden üreten ve kültürel sürekliliği görünür kılan dinamik bir alan olarak değerlendirilebilir.

Anadolu coğrafyasına hâkim olan halk müziği kültürü ve pratikleri, kadim sözlü aktarım geleneği içerisinde usta-çırak ilişkisine dayalı öğretim ve icra pratikleri aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılacak şekilde şekillenmiştir. Anadolu insanının yaşamına dair gündelik pratikleri ve yerel kültürel örüntüleri öne çıkartan bu müziksel yapı, bireylerin duygu dünyasını yalın ve ortak bir ifade diliyle görünür kılan anlatım alanı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamıyla Türk halk müziği kültürü ve pratiklerine ilişkin genel özellikler; yerel müzik dili çerçevesinde ağız, usul, ezgi, üslup, tavır ve çalgı gibi unsurlarla tanımlanmakta olup insan yaşamına dair temaların, yaşandığı an itibarıyla çoğunlukla irticalen seslendirilmesidir (Eke, 2016, s. 38; İmik, 2020, s. 15). Çalışmanın yerel bağlamını oluşturan Sivas yöresi ise alanyazında genellikle Türk halk müziği ve buna ilişkin müziksel, kültürel, inançsal olgular odağında değerlendirilerek Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi yerel niteliklerin biçimlendirdiği özgün karakteristikler ve kültürel unsurlarla belirgin bir görünüm kazanmaktadır. Tarihsel süreçte farklı medeniyetlere ev sahipliği yapan ve onlara ait kültürel çeşitlilikle beslenen Sivas yöresinin müzikal kimliğine dair en temel unsurlardan biri kuşkusuz türküleridir (Saygın, 2024, s. 35). Sivas türkülerini; iklim, tabiat ve mevsim gibi doğal çevre unsurlarının yanı sıra toplumsal olaylar, giyim-kuşam, yaşam biçimi, inançlar, el sanatları, gelenek ve görenekler gibi kültürel unsurlar; sevdâ, yâr, gurbet, fakirlik, doğal afet, ölüm, askerlik, düğün, bayram, evlilik, komşuluk ilişkileri ve vatan sevgisi gibi temalarla birlikte geniş

bir anlatım alanı oluşturmaktadır (Serttaş, 2019, s. 12). Bu anlatım alanı, yalnızca sözlü içerik düzeyinde değil, repertuarın tür, usul, ezgisel karakter ve icra pratikleri bakımından gösterdiği çeşitlilik içinde de izlenebilmektedir. Kırık hava, uzun hava ve oyun havası türleri ile önemli bir çeşitlilik arz eden yöre repertuarı, çoğunlukla 2 ve 4 zamanlı usuller etrafında şekillenmekte olup makamsal çeşitlilik arz etmektedir (Karaönçel vd., 2022, s. 491). Sivas yöresi Türk halk müziği icra pratikleri özelinde; bağlama, kaval, davul, zurna, kemençe, ney, kanun, darbuka, tambur vb. çalgıların kullanım tercihi, geçmişe uzanan müzik geleneği ve icra anlayışının günümüze yansıyan izleri olarak değerlendirilebilir (Sarıççek, 2023, s. 23). Bahsi geçen çalgısal ve türsel çeşitlilik, repertuarın yaşatıldığı toplumsal/icrasal ortamlarla birlikte düşünüldüğünde daha anlamlı bir görünüm kazanmaktadır. Bu bağlamda söz konusu müzikal birikimin icrasal pratikler aracılığıyla yaşatıldığı toplumsal alanlar ise âşık kahveleri, asker uğurlamaları, herfene geceleri ve düğünler olarak belirtilebilir (Karaönçel vd., 2021, s. 343).

Sivas türküleri; yöreye ilişkin tarihsel, toplumsal, kültürel ve inançsal dinamiklerin müziksel anlatı içinde izlenebildiği yerel repertuar örnekleri arasında değerlendirilebilir. Halk müziğine ilişkin genel tanımlarda vurgulanan sözlü aktarım, toplumsal hafıza, kültürel kimlik ve yerel ifade özellikleri, Sivas yöresi türküleri özelinde ağız ve dil unsurları, inanç ilişkileri, kültürel örüntüler ve yerel icra çevreleriyle birlikte görünürlük kazanmaktadır. Bu çerçevede Sivas yöresi repertuarı, halk müziğinin genel niteliklerini yöreye ait tarihsel ve kültürel bağlam içinde somutlaştıran bir inceleme alanı sunmaktadır. Söz konusu repertuarın TRT THM kayıtları üzerinden ele alınması ise yöreye ait türkülerin belgelenmiş, sınıflandırılabilir ve karşılaştırılabilir örnekler üzerinden değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır. Bu bağlamda Sivas yöresi türkülerine ilişkin akademik çalışmaların çoğunlukla belirli tür, yapı, tema ya da icra boyutlarını ortaya koymayı amaçladığı (Aydoğdu, 2026, s. 1208-1211), ancak ulusal ölçekte referans niteliği taşıyan TRT THM repertuarındaki örnekleri makamsal etki, usul, form, kaynak kişi, derleyen ve tematik içerik değişkenleriyle aynı veri seti içinde birlikte değerlendiren bütüncül çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, TRT THM repertuarında yer alan Sivas yöresi uzun hava ve kırık hava türküleri yapısal ve tematik özellikleri bakımından incelenmiş, tematik tespitin şiirsel metinler üzerinden yapılması gerekçesiyle sözsüz oyun havaları araştırma kapsamı dışında tutulmuştur. Bu doğrultuda eserler; makam dağılımı, kırık hava-uzun hava dağılımı, kırık havalarda kullanılan usul kalıpları, kaynak kişi, derleyen ve tematik içerik yönüyle değerlendirilmiştir. Böylece çalışma, ulusal düzeyde referans niteliği taşıyan TRT THM repertuarındaki Sivas yöresi türkülerinin müziksel karakterini, sözlü aktarım çevresini, repertuar kaynaklarını ve ifade alanlarını bütüncül bir yaklaşımla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1. Yöntem

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüştür. Nitel araştırma, çeşitli veri toplama yollarına başvurularak olgu, olay ve algıların doğal ortamı içinde bütüncül biçimde ele alınmasına olanak sağlayan bir araştırma yaklaşımı olarak değerlendirilmektedir (Sak vd., 2021, s. 229; Tekindal & Uğuz Arsu, 2020, s. 158). Doküman incelemesi ise araştırma konusu hakkında bilgi içeren yazılı, görsel ya da işitsel materyallerin sistematik biçimde incelenmesine dayanan bir veri toplama ve değerlendirme süreci sunmaktadır (Bowen, 2009, s. 27-28; Kıral, 2020, s. 173-174).

Araştırmanın inceleme kapsamını, TRT THM repertuarında Sivas yöresine kayıtlı uzun hava ile kırık hava formlu toplam 492 sözlü repertuar örneği oluşturmaktadır. Türk halk müziğinde türküler, ritimli ya da serbest ritimli sözlü ezgiler olarak kırık hava

ve uzun hava biçiminde sınıflandırılmakta olup belirli bir ölçü ve usul düzeni içinde icra edilen halk ezgileri kırık hava olarak tanımlanırken (Öz, 2021, s. 51), ölçsüz ve serbest ritimli söyleyişler uzun hava kapsamında değerlendirilmektedir (Şen & Akbaş, 2021, s. 600). Araştırma verileri, TRT THM repertuarında yöre bilgisi Sivas olarak kayıtlı sözlü eserlerin taranması yoluyla oluşturulmuştur. Bu süreçte uzun hava ve kırık hava olarak belirlenen eserler araştırma kapsamına dâhil edilmiş, tematik çözümlemenin şiirsel metinler üzerinden yürütülmesi nedeniyle sözsüz oyun havaları kapsam dışında bırakılmıştır. Eserlere ilişkin repertuar numarası, eser adı, yöre bilgisi, tür/form özelliği, usul, makamsal etki, kaynak kişi, derleyen ve söz metni bilgileri kayıt altına alınmıştır. Verilerin oluşturulmasında TRT THM repertuar kayıtları esas alınmış, nota, künye ve türkü metnine yönelik bilgiler Repertükül Nota Arşivi üzerinden karşılaştırılarak kontrol edilmiştir. Böylece araştırmaya dâhil edilen 492 eserden oluşan veri havuzu, çalışmanın yapısal ve tematik çözümleme başlıklarına uygun biçimde sınıflandırılmıştır.

İncelemeye dâhil edilen eserler; makamsal etki, kırık hava-uzun hava dağılımı, usul, kaynak kişi, derleyen ve türkü metinlerinde öne çıkan tematik içerikler kapsamında sınıflandırılmıştır. Usul dağılımı, ölçülü yapıya sahip olmaları nedeniyle yalnızca kırık hava olarak belirlenen 380 eser üzerinden değerlendirilmiş, serbest ritimli uzun hava örnekleri bu dağılıma dâhil edilmemiştir. Usul yapısında türkü boyunca tek bir kalıbın sürdürüldüğü örnekler ilgili usul başlığı altında sınıflandırılmış, birden fazla usul kalıbı içeren eserler “değişken/geçkili usul” kategorisinde değerlendirilmiştir. Makamsal etki sınıflandırmasında, eserlerin ezgisel karakteri dikkate alınmış, tek bir makam etkisiyle açıklanamayan örnekler “makamsal geçki” kapsamında değerlendirilmiştir. Makamsal etki tespitinde karar perdesi, seyir yönelimi ve karakteristik ezgisel kalıplar dikkate alınmış, sınıflama makam analizinden çok türkülerde belirginleşen ezgisel karakterin betimlenmesine dayandırılmıştır. Bu nedenle çalışmada kullanılan “makamsal etki” ifadesi, eserlerin klasik makam kuramı çerçevesinde ayrıntılı makam analizi yapıldığı anlamına gelmeyip, TRT THM notaları üzerinden belirginleşen karar sesi, ezgisel seyir, karakteristik motifler ve işitsel makam çağrışımları temelinde yapılan betimsel bir sınıflandırmayı ifade etmektedir. Bu yaklaşım, yöre türkülerinde makam adlarının, ezgisel karakteri tanımlamaya yardımcı olan göstergeler şeklinde değerlendirilmesini sağlamaktadır. Kaynak kişi ve derleyen dağılımlarında, yalnızca birer eserle temsil edilen isimler tablo okunabilirliğini sağlamak amacıyla “diğer” başlığı altında toplanmış; künye bilgisinde kaynak kişi ya da derleyen bilgisine ulaşılamayan eserler ise “belirtilmeyen” kategorisiyle gösterilmiştir. Tematik sınıflandırmada ise türkülerin şiirsel metinleri esas alınmış; temaların sözlü anlatı geleneğinin taşıyıcısı ve müzikal formun anlam kurucu unsurlarından biri olduğu kabul edilerek tema analizi, dizelerde belirginleşen anlam ilişkileri ve söz yapılarının betimsel olarak değerlendirilmesi yoluyla yürütülmüştür (Haşhaş & İmik, 2016, s. 168-169; Solmaz Aksağan, 2025, s. 25; Tohumcu, 2025, s. 45). Tematik sınıflandırmanın güvenilirliğini artırmak amacıyla tema adları, türkü metinlerinde tekrar eden anlam örüntüleri, anahtar kavramlar, duygu yönelimi, olay örgüsü ve söylem bağlamı dikkate alınarak oluşturulmuştur. Bir eserin tek bir temaya indirgenemediği durumlarda ise metinde belirgin biçimde öne çıkan birden fazla anlam alanı birlikte değerlendirilmiş ve bu tür örnekler “karma” tema kapsamında sınıflandırılmıştır. Böylece tematik çözümleme sürecinde yalnızca konu başlıkları değil, şiirsel metnin taşıdığı duygu, anlatı ve kültürel bağlam ilişkileri de dikkate alınmıştır. Bu süreçte kategori ve temaların araştırma kapsamındaki eserleri anlamlı biçimde açıklayabilmesi, kendi içinde tutarlı bir bütün oluşturması ve araştırmanın amacına hizmet etmesi gözetilmiştir (Baltacı, 2019, s. 379).

Elde edilen veriler betimsel analiz doğrultusunda çözümlenmiştir. Betimsel analiz, verilerin önceden belirlenen tema ve kategorilere göre düzenlenip yorumlanmasına olanak sağlayan bir analiz tekniği olarak değerlendirilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2016,

s. 239). Bu kapsamda ulaşılan bulgular frekans ve yüzde dağılımlarıyla tablolatırılmış, elde edilen sonuçlar Sivas yöresi repertuarının müziksel karakteri, sözlü aktarım çevresi, repertuar kaynakları ve anlam alanları bağlamında yorumlanmıştır.

2. Bulgular ve Yorum

2.1. TRT THM Sivas Yöresi Türkülerinin Yapısal Görünümü ve Repertuar Kaynakları

Sivas Yöresi Türkülerinin Makamsal Etkilerine Yönelik Dağılımı

Tablo 1. Makamsal Dağılım

Makam	Frekans	Değer %
Hüseyini	216	43,90
Uşşak	141	28,66
Hicaz	24	4,88
Gülizar	18	3,66
Çargâh	15	3,05
Gerdaniye	12	2,44
Segâh	11	2,24
Karcığâr	10	2,03
Makamsal Geçki	9	1,83
Muhayyer	9	1,83
Büselik	9	1,83
Muhayyerkürdî	6	1,22
Mahur	5	1,02
Kürdî	3	0,61
Rast	2	0,41
Nişâbur	1	0,20
Saba	1	0,20
Toplam	492	100

Tablo 1’de, çalışmanın öznesini oluşturan TRT THM repertuarı Sivas yöresi uzun hava ve kırık hava formlu türkülerin, makamsal etki yönüyle dağılımı gösterilmektedir. Elde edilen veriler doğrultusunda repertuarda en yüksek temsil oranı 216 eserle hüseyini makam karakterine ait olup uşşak makamı 141 eserle ikinci sırada yer almaktadır. Her iki makam karakterinin toplam oranının %72,56’ya (357 eser) ulaşması, Sivas yöresi türkülerinin makamsal yapılanmasında bu iki karakterin belirgin biçimde merkezi bir konumda bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bunları hicaz makam etkisi 24 eser, Gülizar makamı 18 eser, çargâh makamı 15 eser, gerdaniye makamı 12 eser, segâh makamı 11 eser, karcığâr makamı ise 10 eserle izlemektedir. Bu görünümün, repertuarda makamsal çeşitliliğin mevcut olduğunu ancak ulaşılabilen yöreye ait türkü sayısı dikkate alındığında söz konusu çeşitliliğin sınırlı bir dağılım gösterdiğini düşündürmektedir. Ayrıca tek bir makam karakteriyle açıklanamayan ve en az iki makam etkisinin bir arada bulunduğu toplam 9 eser belirlenmiş olup söz konusu veri, bazı türkülerde tek makamlı yapının ötesine geçen daha geniş bir ezgisel yapının varlığına işaret etmektedir. Tablonun genel dağılımı dikkate alındığında, Sivas yöresi repertuarında hüseyini ve uşşak makam etkilerinin öne çıkması, yöreye ait ezgisel hafızanın belirli karar sesi ilişkileri ve seyir özellikleri etrafında süreklilik kazanması bakımından da değerlendirilebilir. Bu açıdan hüseyini ve uşşak etkileri, repertuarın müziksel karakterini biçimlendiren temel ezgisel yönelimler arasında yorumlanabilir.

Sivas Yöresi Türkülerinin Usul Özelliğine Göre Kırık Hava ve Uzun Hava Dağılımı

Tablo 2. Kırık Hava ve Uzun Hava Dağılımı

Yapısal	Frekans	Değer %
Kırık Hava	380	77
Uzun Hava	112	23
Toplam	492	100

Tablo 2’de, incelenen repertuvarda yer alan Sivas yöresi türkülerinin usul özelliğine göre kırık hava ve uzun hava dağılımı gösterilmektedir. Bu kapsamda kırık havalar 380 eserle %77, uzun havalar ise 112 eserle %23 oranında temsil edilmektedir. Bu bulgu, yöre repertuarının ağırlıklı olarak usullü ve ölçüye dayalı eserler etrafında şekillendiğini göstermekte, buna karşın uzun havaların repertuvardaki varlığı, serbest ritimli söyleyiş geleneğinin de müzikal birikimin önemli unsurlarından biri olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla ilgili dağılım, incelenen repertuarın usul özellikleri bakımından kırık hava merkezli bir görünüm sergilediğini ancak uzun havaların da yöresel müzik kimliğini tamamlayıcı bir öneme sahip olduğunu göstermektedir.

Sivas Yöresi Türkülerinde Kullanılan Usul Kalıplarına Yönelik Dağılım

Tablo 3. Usul Dağılımı

Usul	Frekans	Değer %
4/4	118	31,05
2/4	71	18,68
Değişken/Geçkili Usul	44	11,58
7/8	30	7,89
12/8	26	6,84
10/8	24	6,32
5/8	16	4,21
9/8	12	3,16
6/8	11	2,89
6/4	6	1,58
18/8	4	1,05
3/4	3	0,79
8/8	3	0,79
15/4	2	0,53
15/8	2	0,53
3/8	2	0,53
19/8	1	0,26
2/2	1	0,26
20/8	1	0,26
21/8	1	0,26
26/8	1	0,26
7/4	1	0,26
Toplam	380	100

Tablo 3’te, TRT THM repertuarındaki Sivas yöresi türkeleri kapsamında kırık hava olarak belirlenen 380 eserde kullanılan usul kalıplarının dağılımı yer almaktadır. Buna göre en yüksek orana sahip usul 118 eser ile 4/4’lük usul olup bunu 71 eser ile 2/4’lük usul izlemektedir. Aynı eser içerisinde en az iki farklı usulün birlikte yer aldığı değişken/geçkili usullerin 44 eser ile üçüncü sırada bulunması, repertuvardaki ritmik yapının sabit kalıplarla sınırlı kalmayarak usul değişimleriyle çeşitlenen ritmik örüntüler

içerdiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra 5/8, 7/8, 9/8 ve 10/8 gibi aksak karakterli usullerin dağılımda yer alması, yöre müziğinin ritmik açıdan dikkate değer bir çeşitlilik içerdiğine işaret etmektedir. İlgili bulgulardan hareketle Sivas yöresi türkülerinde 2 ve 4 zamanlı usul yapılarının belirgin bir ağırlık taşıdığı, bununla birlikte değişken/geçkili usul ve aksak usullerin de ritmik çeşitliliği besleyen önemli yapılar arasında yer aldığı görülmektedir.

Sivas Yöresi Türkülerinde Kaynak Kişi Dağılımı

Tablo 4. Kaynak Kişi Dağılımı

Kaynak Kişi	Eser Sayısı	Kaynak Kişi	Eser Sayısı	Kaynak Kişi	Eser Sayısı
Veysel Şatıroğlu	59	Halil Söyler	26	Nuri Üstünses	24
Muhlis Akarsu	19	Yüksel Yıldız	17	Muzaffer Sarısözen	15
Medine Köseoğlu-Döne Arı	15	Medine Köseoğlu	14	Sırrı Sarısözen	11
Mahmut Erdal	11	Ali Sultan	9	İhsan Öztürk	8
Ali İzzet Özkan	7	Ali Kızıltuğ	7	Fezullah Çınar	7
Selahattin Erorhan	7	Remziye Akkaplan	6	Nurşen Sarıca	6
Ali Delice	6	Fikriye Meşhur	5	Müslüm Sümbül	4
Osman Şan	4	Hüseyin Aslan	4	Satı Göktaş	4
Ali Metin	4	Muzaffer Şahin	4	Ramazan Çınar-Pehlül Selam-Tekin Selam	4
Hasan Turan	4	Mehmet Ali Torun	3	Ali Rıza Bozkurt	3
Ahmet Başer	3	Aziz Pala	3	Muzaffer Erdem	3
Ali Aksoy	3	İsmail Nar	3	Bahire Ayan	3
Hasan Irmak	2	Filinta Niyazi	2	Mahir Türkistan	2
Şarkışlalı Mehmet	2	Kemal Sarısözen	2	Aşık Süleyman	2
İlyas Güldibi	2	Ali İzzet	2	Fikriye Doğuyurt	2
Zeliha Hatun	2	Sait Ateş	2	Ali Baştuğ	2
Sabahattin Alparslan	2	İsmet Macun	2	Hamza Başyurt	2
Durmuş Çetinkaya	2	Nergiz Göçer-Fatma Yılmaz	2	Nadiye Türkoğlu-Ünzile Bilim	2
Ali Coşkun	2	Sefil Selimi	2	Aniş Hark	2
Bülgüzar Gürsoy-Ayten Gürsoy	2	Yusuf Yılmaz	2	Bülgüzar Gürsoy-Ayten Gürsoy-Esme Durunesil	2
Veysel Şatıroğlu-Veysel Erkılıç	2	Diğer	96	Belirtilmeyen	11
				Toplam	492

Sözlü müzik geleneğinin kuşaklararası aktarımında temel taşıyıcılar olan kaynak kişilerin dağılımını gösteren Tablo 4'e göre, Sivas yöresi repertuarında yer alan 59 eserde Veysel Şatıroğlu kaynak kişi olarak belirlenmiştir. Bu bulgu, 20. yüzyıl Anadolu aşıklık geleneğinin önde gelen temsilcilerinden biri olan Veysel Şatıroğlu'nun, Sivas yöresi müziksel belleğinin oluşumu, korunması ve aktarımı süreçlerinde önemli bir konumda bulunduğunu göstermektedir. Şatıroğlu'nu takiben Halil Söyler'in 26, Nuri Üstünses'in 24, Muhlis Akarsu'nun 19 ve Yüksel Yıldız'ın 17 eserle yöre türkülerinde kaynak kişi olarak yer aldığı belirlenmektedir. Tabloda "diğer" başlığı altında yalnızca birer esere kaynak kişilik yapan isimler toplu biçimde sunulmuş olup bu kapsamda 96 eser tespit edilmektedir. Ayrıca repertuarda kaynak kişi bilgisine ulaşamayan 11 eser ise

“belirtilmeyen” kategorisi ile gösterilmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiği üzere türküler, sözlü kültür ortamında kuşaktan kuşağa aktarılan ve farklı icra/aktarım çevrelerinde yeniden üretilen müziksel anlatılar olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede kaynak kişi dağılımının belirli isimler etrafında yoğunlaşmakla birlikte çok sayıda farklı kişiyi de içermesi, Sivas yöresi repertuarının sözlü kültüre dayalı yaygın aktarım karakteriyle uyumlu doğal bir görünüm sunmaktadır.

Sivas Yöresi Türkülerinde Derleyen Dağılımı

Tablo 5. Derleyen Dağılımı

Derleyen	Eser Sayısı	Derleyen	Eser Sayısı	Derleyen	Eser Sayısı
Muzaffer Sarısözen	123	TRT Kurumu	116	İhsan Öztürk	57
Orhan Gazi Yılmaz	21	Nida Tüfekçi	15	Ömer Şan	14
Erkan Sürmen	11	Rıfat Kaya	9	Arif Meşhur	8
Yücel Paşmakçı	6	Ahmet Yamacı	6	Metin Eryürek	6
Stüleyman Yıldız	6	Necla Akben	5	Can Etili	5
Uğur Kaya	5	Kubilay Dökmetaş	5	Nihat Kaya	5
Veysel Şatıroğlu	5	Leyla Göktaş	4	Muzaffer Şahin	4
Mustafa Özgül	3	Osman Özdenkçi	3	Ankara Devlet Konservatuarı	3
Yıldıray Çınar	3	Mahmut Erdal	3	Dursun Ayan	3
Halil Söyler	3	Muzaffer Erdem	2	Kaya Güven	2
Ali Kızıltuğ	2	Ahmet Turan Şan	2	Diğer	23
Belirtilmeyen	4			Toplam	492

Kaynak kişilerden alınan eserlerin kayıt altına alınarak repertuvara taşınması sürecinde önemli bir işlev üstlenen derleyenlerin dağılımını gösteren Tablo 5'e göre, en yüksek eser sayısı 123 türkü ile Muzaffer Sarısözen'e aittir. Repertuar künyelerinde kişi adı yerine kurumsal derleme/kayıt bilgisiyle verilen örnekler, bu çalışmada “TRT Kurumu” başlığı altında değerlendirilmiş olup söz konusu kategori 116 eserle ikinci sırada yer almaktadır. Bu durum, Sivas yöresi türkülerinin repertuvara kazandırılmasında bireysel derleme faaliyetlerinin yanı sıra kurumsal kayıt ve repertuarlaştırma süreçlerinin de belirgin bir rol üstlendiğini göstermektedir. Orhan Gazi Yılmaz, Nida Tüfekçi, Ömer Şan, Erkan Sürmen gibi birçok ismin dağılımda yer alması, yöreye ait müzikal birikimin farklı derleyiciler aracılığıyla kayıt altına alınarak repertuvara kazandırıldığını ortaya koymaktadır. Ayrıca “diğer” başlığı altında yalnızca birer eserin derleyicisi olan isimler toplu biçimde sunulmuş olup bu grupta 23 eser yer almakta; “belirtilmeyen” kategorisinde bulunan 4 eser ise derleyen bilgisine ulaşılamayan örnekleri ifade etmektedir.

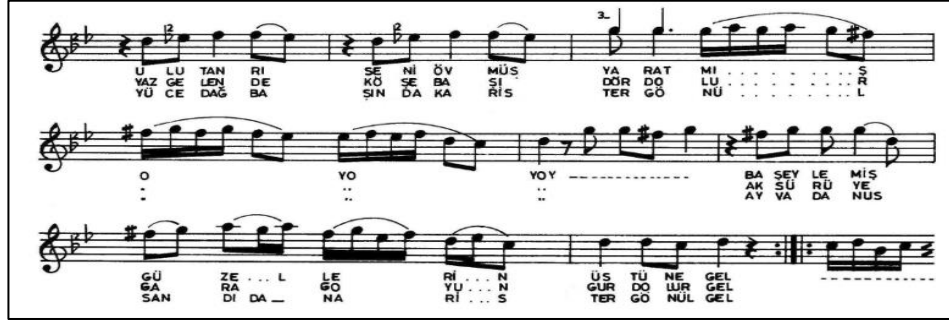
2.2. Tematik Yönüyle Sivas Yöresi Türküleri

Tablo 6. Tematik Yapı Dağılımı

Tema	Frekans	Değer %
Karma	223	45,33
Aşk/Sevda	96	19,51
Dinî	53	10,77
Şikâyet/Sitem	44	8,94
Hasret/Özlem	28	5,69

Aşk/Sevda Tematik Özellikli Türküler

Sivas türküleri bağlamında 96 eserle tespit edilen aşk/sevda, bireysel duygulanımın toplumsal bellekte karşılık bulduğu yaygın tematik alanlarından birini oluşturmaktadır. Söz konusu tema, kadın-erkek ilişkileri ekseninde biçimlenen sevgi, bağlılık ve sadakat gibi duygusal yönelimleri şiirsel bir anlatımla yansıtmakta olup bazı örneklerde ise karşılık bulmayan aşk deneyimleri, sevgilinin fiziksel ya da kişisel özelliklerine ilişkin betimlemeler ve sevmenin/sevilmenin ortaya çıkardığı duygusal yoğunluk üzerinden ifadesini bulmaktadır. Şekil 2'de verilen örnekte sevgilinin güzelliğine yönelik övgü, fiziksel tasvirler ve yâre kavuşma arzusunun öne çıkması, eserin aşk/sevda teması kapsamında değerlendirilmesinde belirleyici olmuştur.



Şekil 2. Ulu Tanrı Seni Övmüş Yaratmış, <https://www.repertukul.com/ULU-TANRI-SENI-OVMUS-YARATMIS-1677>. [Erişim tarihi: 11.03.2026].

Dinî Tematik Özellikli Türküler

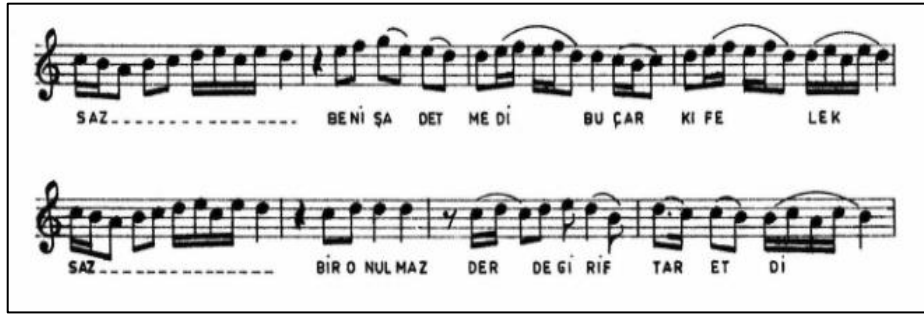
Sivas türküleri içerisinde 53 eserle temsil edilen dinî tema, yörenin inanç odaklı kültürel yapısının repertuvara yansıyan başlıca tematik alanlarından birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda özellikle Alevi-Bektaşî inanç geleneğinin etkisiyle şekillenen ve bu inanç dünyasına ait söyleyiş, kavram, terminoloji ve ifade kalıplarını taşıyan çok sayıda eserin varlığı dikkat çekmektedir. Yöre özelindeki eserlerde yer alan dinî içerik, inançsal bağlılığın dile getirilmesiyle beraber kutsal şahsiyetlere yönelik, manevi aidiyet, teslimiyet, öğretî ve yol anlayışı gibi unsurlar üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu yönüyle dinî temalı eserler, yörenin kolektif hafızasında yer etmiş inanç merkezli kültürel sürekliliğin müzikal bir taşıyıcısı niteliği arz etmektedir. Bununla birlikte bazı eserlerde dinî temanın özellikle öğüt verici anlatımlar ile diğer tematik yapılarla birleştiği ve bu nedenle karma tema içerisinde de değerlendirilebildiği belirlenmektedir. Şekil 3'te verilen örnekte kâmil insan, yol, Hakk'ın didarı, canı dosta armağan etme ve abdal, post, hırka gibi tasavvufî söylem alanına ait kavramların bir arada kullanılması, eserin dinî tematik yapı içerisinde değerlendirilmesinde belirleyici göstergeler olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 3. Kâmil Olanların Bellidir Yeri, <https://www.repertukul.com/KAMIL-OLANLARIN-BELLIDIR-YERI-2891>. [Erişim tarihi: 11.03.2026].

Şikâyet/Sitem Tematik Özellikli Türküler

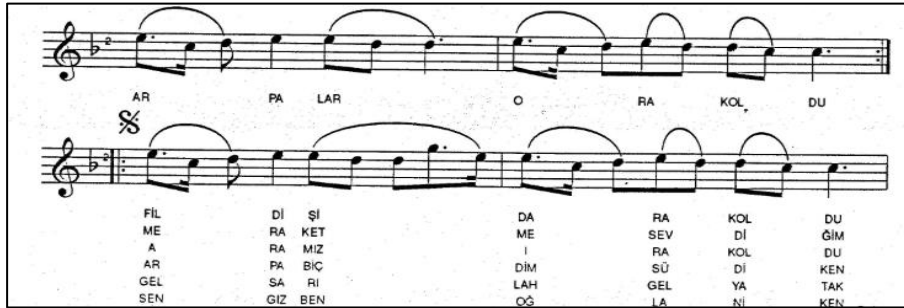
İlgili repertuvar içerisinde 44 eserle belirlenen şikâyet/sitem vurgusu, bireysel ya da toplumsal düzeyde yaşanan memnuniyetsizliklerin, serzeniş, yakınma ya da beddua söylemi üzerinden ifade edildiği tematik alanlardandır. Sevgiliye, dosta, aileye, gurbete, yoksulluğa ya da kader öznesine yönelerek ifadesini bulan şikâyet/sitem teması, özellikle doğrudan dile getirilemeyen duygu ve düşüncelerin sanatsal bir anlatım biçimiyle aktarılabilirdiği bir söylem alanı olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu tema, Sivas yöresi repertuvarında hem kişisel yaşantının hem de sosyal gerçekliğin ortaya çıkarttığı duygusal izleri yansıtan tematik bir yapı sunmaktadır. Şekil 4'te verilen eserde çark-ı felek, onulmaz dert, feryat ve ömrün tarumar olması gibi söyleyişler aracılığıyla çaresizlik ve yakınma duygusu öne çıkmakta olup bu yönüyle şikâyet/sitem temasının belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 4. Beni Şad Etmedi Bu Çarkı Felek, <https://www.repertukul.com/BENI-SAD-ETMEDI-BU-CARKI-FELEK-259>. [Erişim tarihi: 14.03.2026].

Hasret/Özlem Tematik Özellikli Türküler

Hasret/özlem başlığıyla sınıflandırılan TRT THM repertuvarındaki 28 adet Sivas yöresi türküsü, bireyin ayrı kalma deneyimleri sonucunda oluşan ve hasretlik duygusunu merkeze alan tematik yapı kapsamındadır. Yaşamsaldaki farklı etkileşimlerle ortaya çıkabilen bu tema, yöre repertuvarını zenginleştiren önemli bir ifade alanı olarak dikkat çekmekte olup kavuşulamayan yâre, uzakta bulunan eşe, evlada, kardeşe ya da aile büyüklere yönelebildiği gibi kişinin sılasına duyduğu hasret üzerinden de anlam kazanmaktadır. Şekil 5'te verilen örnekte sevgiliden ayrı kalma durumu, iki kişi arasındaki mesafenin duygusal bir uzaklığa dönüşmesi ve yeniden yakınlaşma isteği üzerinden ele alınmaktadır. Bu yönüyle eser, hasret/özlem temasının sevdiğinden ayrı kalma ve kavuşma arzusu etrafında biçimlenen örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

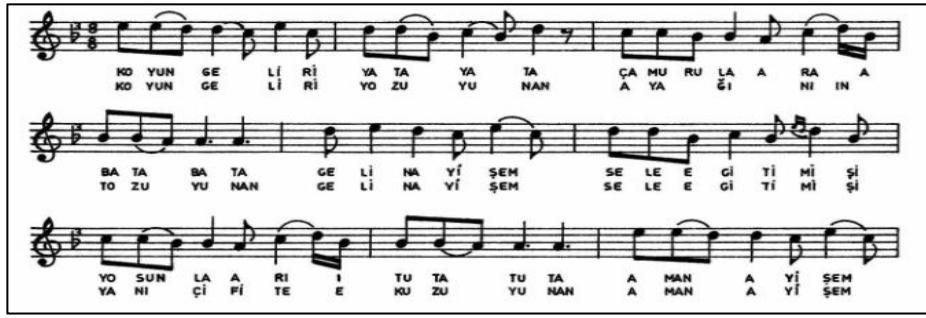


Şekil 5. Arpalar Orak Oldu, <https://www.repertukul.com/ARPALAR-ORAK-OLDU-4010>. [Erişim tarihi: 15.03.2026].

Ölüm/Yas Tematik Özellikli Türküler

İlgili repertuvarında yer alan Sivas yöresi türküleri içerisinde 14 eserle temsil edilen ölüm/yas teması, bir ölüm hadisesi sonrasında duyulan hüznün şiirsel söyleyiş

aracılığıyla dile getirildiği tematik yapılardan birini oluşturmaktadır. Üzüntü, yakarış, feryat ve kayıp duygusu odağıyla şekillenen bu tür eserlerde, Türk halk müziğinin bir formu olan ağıt belirgin biçimde öne çıkmaktadır. Özellikle doğal afet, kaza ya da hastalık gibi nedenlerle meydana gelen ani kayıpların ardından yakılan ağıtlar, ölüm olgusunun bireysel ve toplumsal boyutlarda yaşattığı sarsıntıyı görünür kılmaktadır. Yöre türkülerinde ölüm/yas söylemi kimi zaman babanın, annenin ya da evladın ağzından aktararak, kaybın duygusal etkisi daha güçlü bir anlatımla ifade edilmektedir. Diğer yandan Sivas yöre türkülerindeki ölüm/yas temasının yalnızca insan kayıpları ile sınırlı olmadığı, yörenin ekonomik yaşamında önemli bir yer tutan hayvanların kaybı için de söz konusu temaya ilişkin eserlerin üretildiği belirlenmektedir. Şekil 6'da verilen örnekte ölüm/yas teması, sele kapılma sonucu yaşanan kayıp olayı, gelin figürü etrafında kurulan ağıt dili ve kaybın ardından oluşan duygusal sarsıntı üzerinden belirginleşmektedir. Bu yönüyle eser, ani kayıp karşısında duyulan acının yöresel söyleyiş kalıplarıyla aktarıldığı ölüm/yas temalı örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 6. Koyun Gelir Yata Yata, <https://www.repertukul.com/KOYUN-GELIR-YATA-YATA-Gelin-Ayse-Ornek-2-605>. [Erişim tarihi: 16.03.2026].

Ayrılık Tematik Özellikli Türküler

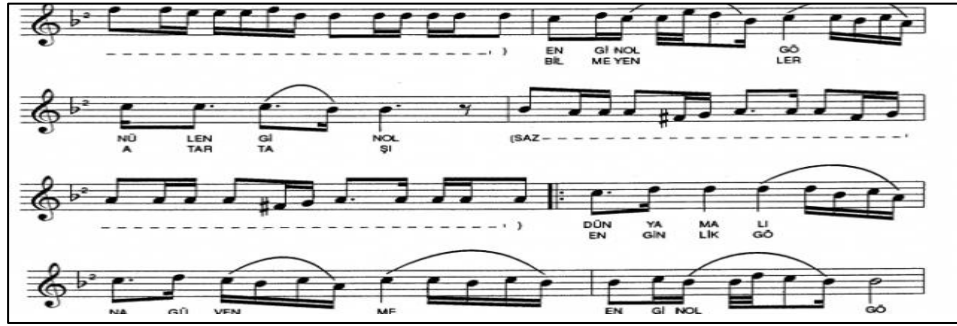
İlgili repertuvardaki Sivas yöresi türkülerinde 11 eserle temsil edilen ayrılık teması; sevgiliden uzak kalma, bir araya gelememe ya da kavuşamama hâllerinin işlendiği tematik kategorilerden birini oluşturmaktadır. Bu yapıya sahip türkülerde ayrılığın yol açtığı üzüntü, bekleyiş ve mahrumiyet duygusu öne çıkmakla birlikte sevilen kişiden ayrı kalmanın yarattığı ruhsal etki şiirsel bir anlatımla ifadelendirilmektedir. Şekil 7'de verilen örnekte sevgiliden ayrı kalma durumu, sabır dileği, dert ve yaralanmışlık duygusu üzerinden ifade edilmekte olup yalnızlık ve eşsiz kalma vurgusu ise ayrılığın duygusal etkisini belirginleştirmektedir. Bu yönüyle eser, ayrılık temasının doğrudan sevilen kişiden uzak kalma ve bunun yarattığı içsel sarsıntı etrafında biçimlenen örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 7. Yılan Aktı Gamışa, <https://www.repertukul.com/YILAN-AKTI-GAMISA-4860>. [Erişim tarihi: 16.03.2026].

Öğüt Tematik Özellikli Türküler

Sivas yöresi türkülerinde 8 eserle temsil edilen öğüt teması, yaşam tecrübesine dayalı yol gösterme, ahlaki uyarı ve değer aktarımını içeren tematik bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nitelikteki türküler dünya malına aldanmama, hayatın geçiciliğini fark etme, sabırlı olma, ölçülü davranma ve olgunlaşma gibi anlatımlar içermektedir. Bununla birlikte öğüt temasının repertuvarda sayıca sınırlı görünmesine karşın eserlerde daha yaygın bir kullanım alanına sahip olduğu belirlenmektedir. Bu duruma, bazı eserlerdeki öğüt verici anlatımın, dinî söylemlerle bütünleşerek bağımsız bir tema yerine karma tema kapsamında değerlendirilmesi sebebiyet vermektedir. Şekil 8’de verilen örnekte öğüt teması, nasihat dili ve engin olma vurgusu üzerinden somutlaşarak bireyin tutum ve davranışlarını olgunluk yönünde düzenleyen didaktik bir söylem örneği olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 8. Gel Ha Gönül Havalanma, <https://www.repertukul.com/GEL-HA-GONUL-HAVALANMA-21>. [Erişim tarihi: 17.03.2026].

Gurbet Tematik Özellikli Türküler

TRT THM repertuarı Sivas yöresi türkülerinde gurbet teması altında değerlendirilen 6 eser, bireyin doğup yetiştiği coğrafyadan ayrılarak başka bir çevrede yaşam sürdürme zorunluluğuyla oluşmuş duygusal çıktılarını yansıtmaktadır. Özellikle ekonomik güçlükler, iş arayışı ve daha elverişli yaşam koşullarına ulaşma isteğiyle gerçekleşen zorunlu göç, memleketten uzak kalmanın yarattığı yalnızlık, keder, yabancılaşma ve çaresizlik gibi duygularla girift hale gelerek yöre türkülerinde tespit edilmektedir. İncelenen örneklerde gurbet, sadece fiziksel bir uzaklaşmadan öte mevsimsel değişimlerin hatırlattığı memleket toprağı, silya dönme arzusu, yolların kapanması ve dağların aşılmağı gibi imgeler üzerinden işlenmekte olup dağ, yol, yayla, bahar, mektup vb. unsurlar ise söz konusu temanın anlatımını güçlendiren sembolik çağrışımlar olarak öne çıkmaktadır. Şekil 9’da verilen örnekte gurbet teması, yabancı çevrede savunmasız kalma, memleketten uzak düşme ve geride bırakılan aileye yönelik kaygı üzerinden ifadelendirilmektedir. Bu yönüyle eser, gurbetin yalnızca bireysel bir uzaklaşma değil, aynı zamanda ailevi sorumluluk ve yoksunluk duygusuyla iç içe geçen bir tematik yapı olarak işlendiğini göstermektedir.



Şekil 9. Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur, <https://www.repertukul.com/SU-GURBET-ELLERIN-YELI-SERT-OLUR-911>. [Erişim tarihi: 17.03.2026].

Kahramanlık/Yiğitlik Tematik Özellikli Türküler

İncelenen repertuvarda, kahramanlık/yiğitlik temasına ilişkin 3 yöre türküsü belirlenmekte olup ilgili temaya ait türkülerde savaş, cesaret, mücadele, fedakârlık ve vatan uğruna can verme düşüncesi öne çıkmaktadır. Yiğitlik, bireysellikten çok toplumsal hafızada değer kazanan bir davranış biçimi olarak sunulmakla birlikte Dumlupınar denizaltı kazası, şehitlik ve millî mücadeleye ilişkin tarihsel figürler üzerinden yapılan söylemler, söz konusu temanın kolektif hatırlamayı besleyen bir içerik arz ettiğini de göstermektedir. Sivas yöresi repertuarında sınırlı sayıda örnekle temsil edilmesine rağmen kahramanlık/yiğitlik teması hem destansı söyleyiş özellikleri hem de millî aidiyet ve tarihsel birikimi canlı tutan bir anlatım yapısıyla öne çıkmaktadır. Şekil 10'da verilen örnekte ise yiğitliğin mücadeleden kaçmama, canı uğruna savaşıma ve Köroğlu'na yapılan gönderme etrafında kurulması, eserin kahramanlık/yiğitlik temasını destansı bir söyleyişle temsil ettiğini göstermektedir.



Şekil 10. Yiğitler Silkinip Ata Binince, <https://www.repertukul.com/YIGITLER-SILKINIP-ATA-BININCE-205>. [Erişim tarihi: 18.03.2026].

Tabiat/Hayvan Tematik Özellikli Türküler

İncelenen repertuvarda tabiat/hayvan teması kapsamında değerlendirilen 3 eser, yöre doğal yaşamında karşılığı bulunan ürünler ve hayvan adları aracılığıyla kurulan yerel söyleyişleri içermektedir. Bu tematik yapı bazı eserlerde müstakil olarak belirlenirken, kimi örneklerde farklı anlatı unsurlarıyla birleşerek karma tema içerisinde de değerlendirilmektedir. Söz konusu eserlerde yer alan tabiat ve hayvan imgeleri yalnızca ilgili varlıkları nitelemekle kalmayıp üretim, gündelik pratikler ve yerel mizahın sözlü kültürdeki karşılıklarını da oluşturmaktadır. Bu bakımdan tabiat/hayvan teması, Sivas türkülerinde doğal çevreye ait unsurların betimleyici kullanımıyla birlikte yerel yaşam biçimi ve halk anlatısı içerisindeki işlevleriyle de anlam kazanmaktadır. Şekil 11'de verilen örnekte tabiat/hayvan teması, horoz figürü etrafında gelişen betimleme, taklit, seslenme ve horoza yönelik sahiplenici anlatım üzerinden belirginleşmektedir.



Şekil 11. Horozumu Kaçtırdılar, <https://www.repertukul.com/HOROZUMU-KACIRDILAR-626>. [Erişim tarihi: 18.03.2026].

Vatan Sevgisi Tematik Özellikli Türküler

Vatan sevgisi teması, TRT THM repertuarındaki Sivas yöresi türkülerinde 2 eserle tespit edilmiştir. Bu tema kapsamında değerlendirilen türkülerde millî aidiyet, yurt sevgisi, toplumsal birlik ve kamusal değerlere bağlılık düşüncesi öne çıkmaktadır. İlgili eserlerde vatan ve millet kavramları, ortak kimliği güçlendiren bir söyleyiş biçimi içerisinde ele alınmaktadır. Bu bakımdan vatan sevgisi temalı türküler, Sivas yöresi repertuarında millî duyarlılığın ve kamusal aidiyet düşüncesinin türkü metinleri aracılığıyla ifade edildiği örnekler arasında değerlendirilebilir. Şekil 12’de verilen örnekte ise vatan sevgisi teması, millete yönelen yüceltici söylem, Atatürk’e bağlılık, vatanın şerefli oluşuna yapılan vurgu ve Cumhuriyet dönemi modernleşme göstergelerine ilişkin göndermeler üzerinden belirginleşmektedir. Bu yönüyle eser, vatan sevgisinin doğrudan, coşkulu ve yüceltici bir söz yapısı içerisinde işlendiği örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

The image shows a musical score for the song 'Türk Milleti Türk Milleti'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with 'TÜRK MİL LE Tİ TÜRK MİL LE Tİ' and continues with 'TÜR Kİ YE NİN YUK SEK SA NI TÜR Kİ YE NİN TAY YA RE NI Sİ'. The second staff starts with 'SAR FE DE LİM VAR CUV VE Tİ ZAP TET MİŞ LİM TİR BU CUV VA TA NI GÖK YÜ ZÜN DEN GE LİR SE NI Sİ'. The third staff starts with 'BU GA NU NU A DA LE Tİ CA MU TA YI BAY BA YA NI ÖC RET ME Nİ MEK TEP Lİ Sİ'.

Şekil 12. Türk Milleti Türk Milleti, <https://www.repertukul.com/TURK-MILLETI-TURK-MILLETI-Cumhuriyet-Turkusu-5162>. [Erişim tarihi: 19.03.2026].

Törensel Tematik Özellikli Türküler

Törensel tema, incelenen repertuarda 1 eserle tespit edilmiştir. Bu tema kapsamında değerlendirilen eser, Sivas ili Şarkışla ilçesine bağlı Emlek köylerinde sürdürülen kına yakma geleneğiyle ilişkili törensel icra ortamını yansıtmaktadır. Geçiş ritüellerine bağlı kadın icrası bağlamında şekillenen eser, yöredeki sözlü kültür birikiminin törensel pratikler içerisindeki kullanımını ve repertuarla kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Şekil 13’te verilen örnekte törensel tema; karşılama söylemi, aileler arası ilişki ve tören ortamına özgü söz kalıpları üzerinden belirginleşerek, Sivas yöresi repertuarında geçiş ritüellerine bağlı sözlü icra örneklerinden birini oluşturmaktadır.

The image shows a musical score for the song 'Sivas'tan Aldım Eleği'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with 'Sİ VAS TAN AL DI ME LE Gİ Sİ VAS TAN AL DIM SU VA NI Sİ VAS TAN AL DIM AL TI RI Sİ VAS TAN AL DIM GA TI RI'. The second staff starts with 'Sİ VAS TAN AL DI ME LE Gİ Sİ VAS TAN AL DIM SU VA NI Sİ VAS TAN AL DIM AL TI RI Sİ VAS TAN AL DIM GA TI RI'. The third staff starts with 'GÖ LU YAR MA CA Bİ LE Gİ GE LİR Sİ VA NI Sİ VA NI GE LİR TAR TI LI TAR TI LI'.

Şekil 13. Sivas'tan Aldım Eleği, <https://www.repertukul.com/SIVAS-TAN-ALDIM-ELEGI-4858>. [Erişim tarihi: 19.03.2026].

Sonuç

Bu çalışmada, TRT THM repertuarında Sivas yöresine kayıtlı uzun hava ile kırık hava örneklerinin yapısal ve tematik görünümü değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, Sivas türkülerinin makam, usul ve form özelliklerinin yöre repertuarına dair müziksel

kimliği belirleyen önemli unsurlar olduğunu ancak bu müziksel yapının tematik içerik, sözlü kültür, aktarım çevresi ve toplumsal bellekle birlikte ele alındığında daha geniş bir anlam kazandığını göstermektedir. Bu yönüyle söz konusu repertuar, çalışmanın inceleme kapsamı çerçevesinde, Sivas yöresi türkülerinde müziksel süreklilik ile kültürel anlatı çeşitliliğinin birlikte değerlendirilebildiği bir repertuar alanı sunmaktadır.

Yapısal bulgular değerlendirildiğinde, Sivas türkülerinde belirli makamsal ve ritmik karakterlerin güçlü biçimde öne çıktığı; ancak bu durumun repertuarı tek biçimli bir yapıya indirgemediği anlaşılmaktadır. Hüseyini ve uşak makam etkilerinin repertuarda belirgin bir yoğunluk göstermesi, Sivas yöresi türkülerinin ezgisel karakterinde bu iki yapının güçlü bir temsil alanına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte hicaz, gülizar, çargâh ve diğer makam etkilerinin dağılımında yer alması, yöre repertuarının baskın ezgisel karakterlerin yanında dikkate değer bir makamsal çeşitlilik barındırdığını da göstermektedir. Yoğunluk arz eden ezgisel yönelimlerin yanı sıra farklı makam etkileri, geçkili yapılar ve değişken usul kullanımları ile uzun hava örneklerinin varlığı, yörenin müziksel belleğinde hem süreklilik gösteren hem de çeşitlenmeye açık yapıların birlikte yer aldığını ortaya koymaktadır. Kırık havaların repertuardaki ağırlığı, Sivas türkülerinde usullü ve ölçüye dayalı icra karakterinin belirgin olduğunu gösterirken; uzun havaların varlığı, serbest ritimli söyleyiş geleneğinin de yöre müzik kültürü içerisinde tamamlayıcı bir unsur olarak yer aldığını göstermektedir. Bu yönüyle Sivas repertuarı, geleneksel yapısını koruyan fakat kendi içinde farklı müziksel ifade alanları barındıran bir karakter sergilemektedir.

Repertuarın kaynak kişi ve derleyenler açısından ortaya koyduğu görünüm, Sivas yöresi türkülerinin aktarımında yöre âşıkları, yerel kaynak kişiler, derleyiciler ve kurumsal kayıt süreçlerinin birbirini tamamlayan unsurlar olarak rol oynadığını göstermektedir. Özellikle Âşık Veysel Şatıroğlu başta olmak üzere Halil Söyler, Nuri Üstünces, Muhlis Akarsu gibi yöreyle özdeşleşmiş kaynak kişilerin öne çıkması, Sivas müzik belleğinin bu eserleri taşıyan sözlü kültür temsilcileri aracılığıyla görünürlük kazandığını ortaya koymaktadır. Derleyenler içerisinde halk müziği derleme çalışmalarıyla tanınan isimlerin yanı sıra TRT Kurumu başlığı altında değerlendirilen kayıtların da belirgin bir yer tutması, repertuarın yerel icra ortamlarından ulusal repertuar alanına taşınmasında bireysel derleme faaliyetleri ile kurumsal kayıt süreçlerinin birlikte rol oynadığını göstermektedir. Bu görünüm, incelenen repertuar örneklerinin; sözlü kültür çevreleri, âşıklık geleneği, bireysel derleme faaliyetleri ve kurumsal arşivleme pratiklerinin kesişiminde biçimlendiğini göstermektedir.

Tematik açıdan değerlendirildiğinde, Sivas türkülerinin sadece bireysel duyguları öne çıkaran anlatılarla sınırlı olmadığı, aynı zamanda toplumsal hafıza, inanç, ahlaki değerler, gündelik yaşam ve ritüel pratiklerle ilişkili zengin bir anlam evreni sunduğu görülmektedir. Bir türkü birden fazla konu ve duygu alanıyla ilişkilendirilebildiğinden, çalışmada kesin sınıflandırmalar yerine kapsayıcı bir değerlendirme yaklaşımı benimsenmiştir. Bu doğrultuda türküler, şiirsel metinlerde ağırlık kazanan anlam yönelimi dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Repertuarda aşk/sevda, ayrılık, hasret/özlem, gurbet ve şikâyet/sitem gibi temalar bireyin duygusal deneyimleriyle ilişkili bir görünüm sunarken; dinî, öğüt, ölüm/yas, kahramanlık/yiğitlik, vatan sevgisi, tabiat/hayvan ve törensel içerikler ise yöre insanının inanç dünyası, değer aktarımı, tarihsel hafızası, doğal çevreyle ilişkisi ve ritüel pratikleriyle bağlantılı kültürel unsurları görünür kılmaktadır. Karma temalı eserlerin belirginliği ise Sivas türkülerinde duygu, düşünce ve yaşantı unsurlarının çoğu zaman tek bir anlatı odağıyla sınırlı kalmadığını, farklı tematik içeriklerin aynı şiirsel yapı içerisinde girift bir görünüm kazanarak anlam ürettiğini düşündürmektedir. Bu bağlamıyla Sivas türkü repertuarı, bireysel yaşantı ile

kolektif belleğin söz ve ezgi birlikteliği içerisinde bir arada temsil edildiği bir anlatı alanı olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak bu çalışma, TRT THM repertuarı kapsamında Sivas yöresi türkülerinin yapısal ve tematik evrenine ilişkin bütüncül bir değerlendirme sunmaktadır. Araştırmanın söz konusu repertuar kayıtlarıyla sınırlı olması, elde edilen sonuçların bu repertuvara dâhil edilmiş eserler çerçevesinde değerlendirilmesini gerektirmektedir. Çalışma kapsamında belirlenen bu sınırlılık, yörede sözlü kültür ortamında yaşamaya devam eden yerel varyantların, canlı icra ortamlarının, icra pratiklerinin ve ağız özelliklerinin ayrıca ele alınabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda ileride yapılacak çalışmalarda TRT THM repertuarında yer alan yöre türküleri ile repertuar dışı yerel icra örneklerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, Sivas türkülerinin hem repertuar kayıtlarındaki hem de yerel kaynaklardaki görünümünün ayrıntılı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayabilir. Böylece Sivas yöresi türkülerinin yalnızca repertuar kayıtlarındaki görünümü değil, icra ortamlarında değişen, aktarılan ve yeniden anlam kazanan yönleri de kapsamlı biçimde ortaya konulabilir.

Kaynakça

- Aydoğdu, C. (2026). Sivas yöresi müzik geleneği ve icra pratikleri üzerine lisansüstü tezlerin betimsel bibliyometrik incelemesi. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 1192-1211.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Bowen, G. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Eke, M. (2016). Türk halk müziği ezgilerindeki motifler ve işlevleri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*, 32, 37-46.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eroğlu, F. B. (2014). Türk halk müziğinde yöre, üslûp ve tavır kavramları üzerine. *Türük Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 231-238.
- Göher Vural, F. (2011). Türk kültürünün aynası: Türküler. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 6(3), 387-411.
- Haşhaş, S. & İmik, Ü. (2016). Sosyal-kültürel temaları ile Erzincan türküleri. H. Akın (Ed.), *Uluslararası Erzincan Sempozyumu: Bildiriler Cilt 2 içinde* (ss. 167-172). Erzincan: Erzincan Üniversitesi.
- İmik, Ü. (2020). *Sosyal, kültürel, tarihi ve coğrafik içerikleriyle türkülerimiz*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Karaönçel, F., Karaönçel, A. & Çiftci, E. (2021). TRT Türk halk müziği repertuarında bulunan Sivas yöresi oyun havalarının makamsal ve ritmik analizi. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 342-352.
- Karaönçel, F., Çiftci, E. & Karaönçel, A. (2022). Sivas yöresi kırık havalarında makamsal ve ritmik yapı. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 473-493.
- Köprülü, M. F. (1976). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.

- Öz, İ. (2021). Isparta türkülerinin ezgi, ritim ve şiir yapısı bakımından incelenmesi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 5, 50-62.
- Repertükül. (2026). *Aşan Bilir Karlı Dağın Ardını* <https://www.repertukul.com/ASAN-BILIR-KARLI-DAGIN-ARDINI-919>, [Erişim tarihi: 11.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Ulu Tanrı Seni Övmüş Yaratmış* <https://www.repertukul.com/ULU-TANRI-SENI-OVMUS-YARATMIS-1677>, [Erişim tarihi: 11.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Kâmil Olanların Bellidir Yeri* <https://www.repertukul.com/KAMIL-OLANLARIN-BELLIDIR-YERI-2891>, [Erişim tarihi: 11.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Beni Şad Etmedi Bu Çarkı Felek* <https://www.repertukul.com/BENI-SAD-ETMEDI-BU-CARKI-FELEK-259>, [Erişim tarihi: 14.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Arpalar Orak Oldu* <https://www.repertukul.com/ARPALAR-ORAK-OLDU-4010>, [Erişim tarihi: 15.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Koyun Gelir Yata Yata* <https://www.repertukul.com/KOYUN-GELIR-YATA-YATA-Gelin-Ayşe-Ornek-2-605>, [Erişim tarihi: 16.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Yılan Aktı Gamışa* <https://www.repertukul.com/YILAN-AKTI-GAMISA-4860>, [Erişim tarihi: 16.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Gel Ha Gönül Havalanma* <https://www.repertukul.com/GEL-HA-GONUL-HAVALANMA-21>, [Erişim tarihi: 17.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur* <https://www.repertukul.com/SU-GURBET-ELLERIN-YELI-SERT-OLUR-911>, [Erişim tarihi: 17.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Yiğitler Silkinip Ata Binince* <https://www.repertukul.com/YIGITLER-SILKINIP-ATA-BININCE-205>, [Erişim tarihi: 18.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Horozumu Kaçtırdılar* <https://www.repertukul.com/HOROZUMU-KACIRDILAR-626>, [Erişim tarihi: 18.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Türk Milleti Türk Milleti* <https://www.repertukul.com/TURK-MILLETI-TURK-MILLETI-Cumhuriyet-Turkusu-5162>, [Erişim tarihi: 19.03.2026].
- Repertükül. (2026). *Sivas'tan Aldım Eleği* <https://www.repertukul.com/SIVAS-TAN-ALDIM-ELEGI-4858>, [Erişim tarihi: 19.03.2026].
- 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.
- Sarıçiçek, A. T. (2023). *TRT repertuarında bulunan Sivas türkülerinde bir inceleme*. [Yüksek Lisans Tezi]. Karabük: Karabük Üniversitesi.
- Saygın, E. (2024). *Sivas türkülerinin değerler ve söz varlığı açısından incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Serttaş, Z. (2019). Sivas türkülerinde sevgili teması. *International Journal of Social and Economic Sciences*, 2(1), 11-14.
- Solmaz Aksağan, F. (2025). *Harput türkülerinde anlatı ve temalar: Sözlü kültürden müziğe*. [Yüksek Lisans Tezi]. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Şen, Y. & Akbaş, E. (2021). Geleneksel Türk Halk Müziği uzun hava türlerinden olan Maya'ların makamsal analizi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(2), 599-618.

- Tekindal, M. & Uğuz Arsu, Ő. (2020). Nitel araştırma yöntemi olarak fenomenolojik yaklaşımın kapsamı ve sürecine yönelik bir derleme. *Ufkun tesi Bilim Dergisi*, 20(1), 153-172.
- Tohumcu, B. (2025). *Erzurum aşıklık geleneğinin güncel veriler üzerine müzikal ve tematik bağlamda değerlendirilmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 134-147

Geliş Tarihi-Received: 24.04.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 29.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20840371

Dijital Kültürde Festivaller: Yapı ve İşlevleri ile Sanat Festivalleri Örneği*

Festivals in Digital Culture: The Case of Art Festivals in Terms of Structure and Function

Nilgün TÜRKMEN*

Öz

Kültür, toplulukları bir arada tutan dinamik bir yapı olarak çağın gerekliliklerine göre sürekli bir dönüşüm içerisinde. İnsanlık tarihinin en köklü eğlence ve ritüel biçimlerinden biri olan festivaller de bu devingen yapıdan etkilenmiştir. Ortaya çıktıkları ilk günden bugüne değişip dönüşerek varlıklarını sürdüren festivaller, günümüzde dijital kültürün bir parçası haline gelmiştir. 21. yüzyılın teknolojik imkânları, festivalleri yerel sınırlar içerisinde hapsedilmiş ritüellerden çıkararak küresel erişime açık *trans-lokal* yani yerel sınırların dijital veya fiziksel ağlar aracılığıyla aşılmasına rağmen, yerel kimlikle olan bağını tamamen koparmayan bir forma ve hibrit platformlara dönüştürmüştür. Bu çalışma, geleneksel olarak yüz yüze ve belirli bir mekânda gerçekleştirilen festivallerin, özellikle dijitalleşme ve pandemi süreciyle birlikte geçirdiği yapısal ve işlevsel evrimi incelemektedir. Çalışmada İstanbul Dijital Sanat Festivali (IDAF), Ars Electronica ve Uluslararası İşçi Filmleri Festivali gibi örnekler üzerinden, sanat festivallerinin dijital ortama adaptasyon süreçleri analiz edilmektedir. Sonuç olarak, dijitalleşmenin festivallere küresel görünürlük ve teknik çeşitlilik kazandırırken, yüz yüze etkileşimin azalması ve topluluk bilincinin zayıflaması gibi riskleri de beraberinde getirdiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dijital kültür, eğlence kültürü, festival, sanat festivalleri, hibritleşme.

Abstract

Culture, as a dynamic structure that binds communities together, is in a state of constant transformation in response to the demands of the times. Festivals, one of the most deeply rooted forms of entertainment and ritual in human history, have also been influenced by this dynamic structure. Festivals, which have persisted by evolving from their very inception to the present day, have now become an integral part of digital culture. The technological capabilities of the 21st century have liberated festivals from being confined to local rituals, transforming them into *trans-local* forms—accessible globally—that transcend local boundaries through digital or physical networks, yet do not completely sever their connection to local identity, and into hybrid platforms. This study examines the structural and functional evolution of festivals—traditionally held in person and in specific physical locations—particularly in light of digitalization and the pandemic. The study analyzes the adaptation processes of art festivals to the digital environment through examples such as the Istanbul Digital Art Festival (IDAF), Ars Electronica, and the International Workers' Film Festival. As a result, it has been determined that while digitalization grants festivals global visibility and technical diversity, it also brings risks such as a decline in face-to-face interaction and a weakening of community consciousness.

Keywords: Digital culture, culture of entertainment, festival, art festivals, hybridization.

* Bu makale, yazarın *Türkiye'de Festivaller ve Şenlikler* başlıklı doktora tezinin kapsamında yer alan verilere yenilerinin de eklenip makale formuna uygun şekilde gözden geçirilmesi suretiyle oluşturulmuştur.

* Dr. Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: ngun_turkmen@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6946-305X.

Giriş

Kitlelerin anlamlı topluluklar olmasını sağlayan kültür, onları bir araya getiren bir tutkal değerindedir. Ancak bu tutkal, yapısını güçlü ve sağlam tutabilmek için statik değil; esnek ve dinamik olmaya meyillidir. Kültürün devingen yapısı, kültürü oluşturan bütün unsurları da dinamik kılmaktadır. Böylece topluluk, aynı kültürel unsurlar etrafında çağlara meydan okuyarak varlığını sıradan bir grup gibi değil; bir halk olarak sürdürebilmektedir. Her nesil, kültürel aktarım sayesinde kendinden öncekilerden aldığı unsurları, kültürün değişip dönüşebilen yapısı sayesinde kendi dönemine, ihtiyaçlarına ya da çağının getirdiklerine/imekânlarına göre şekillendirebilmektedir. Böylece hem kültür hem de kültürün üretici/yaratıcı/aktarıcısı kısaca sahibi olan halk toplulukları, varlıklarını kesintisiz sürdürebilmektedir. Kültürün bu canlı yapısı, parçası olan tüm unsurlar için geçerlidir. Yeme içmeden giyim kuşama, inançtan gündelik yaşama hayatın her anını ve alanını şekillendiren öğelerle bezeli olan kültür, bünyesinde irili ufaklı, köklü ya da genç çok sayıda parçayı barındırır. Söz konusu parçalardan biri de eğlencedir.

İnsan doğası gereği, zaman zaman gündelik yaşamın sorumluluk ve yükümlülüklerinden uzaklaşma ihtiyacı hissetmektedir. Bu ihtiyaç, tarih boyunca farklı toplumlarda dinlenme ve eğlenme amaçlı çeşitli faaliyetlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Söz konusu faaliyetler, genel itibarıyla *eğlence etkinlikleri* olarak adlandırılmakta ve bireylerin psikolojik rahatlama, toplumsal bütünleşme ve kültürel kimliklerini pekiştirme işlevi görmektedir. Eğlence etkinlikleri, biçim ve içerik açısından farklılıklar göstermelerine rağmen, tarihsel süreçte yapısal ve işlevsel özellikler bakımından büyük benzerlikler taşımıştır. Antik Çağ festivallerinden Orta Çağ şenliklerine, modern dönemdeki kitlesel konserlerden dijital oyun kültürüne kadar uzanan geniş yelpazede bu etkinliklerin temel işlevi, bireyleri gündelik yaşamın rutinlerinden uzaklaştırmak ve topluluk kimliğini yeniden üretmektir. Bu bağlamda eğlence etkinlikleri, yalnızca bireysel bir boş zaman değerlendirme biçimi değil; aynı zamanda kültürel unsurların aktarımı ve toplumsal değerlerin görünür kılınması açısından da önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Folklor, antropoloji ve sosyoloji gibi disiplinlerde yapılan çalışmalar, eğlencelerin halkların kendilerini ifade etme ve tanıtmaya biçimleri olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla eğlence etkinlikleri hem tarihsel süreklilik hem de kültürel çeşitlilik bağlamında farklı alanların uzmanları tarafından gerek müstakil gerek multidisipliner gerekse de interdisipliner çalışmalarla incelenmesi gereken zengin bir olgudur (Türkmen, 2017, s. 13).

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren eğlence biçimleri, toplulukların kültürel yaşamında önemli bir yer edinmiştir. Bu bağlamda yazılı kaynaklar, en uzun soluklu, kapsamlı ve yaygın eğlence türlerinden birinin festival ve şenlikler olduğunu göstermektedir (İmirgi, 2005, s. 30-32; Yıldırım, 2010, s. 17-18). Festival ve şenlikler, tarih sahnesinde kesintisiz biçimde varlıklarını sürdürmüş, günümüzde ise sayılarındaki artış, içeriklerindeki çeşitlenme ve işlevlerindeki dönüşümle dikkat çekici bir görünüm kazanmıştır.

Festivallerin sürekliliğini ve yaygınlığını belirleyen önemli etkenlerden biri, halkın bu etkinliklere gösterdiği yoğun ilgidir. Bu teveccüh, festivallerin toplumsal kabulünü ve işlevselliğini pekiştirmektedir. Bununla birlikte, söz konusu ilgiyi fark eden siyasal, ekonomik ve kültürel aktörler, festivalleri kendi amaçları doğrultusunda yönlendirebilecek bir araç olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla festival ortamları, bir yandan halkın kültürel kimliğini yansıtırken diğer yandan ideolojik, sosyal ve ekonomik yönlendirmelere açık bir zemin oluşturmaktadır (Türkmen, 2017).

Festivaller -farklı kaynaklardaki adlandırmalarıyla şenlikler ve karnavallar- (Türkmen 2017; Türkmen 2021), doğaları gereği hem mevcut kültürel unsurların sergilenmesine hem de yeni değerlerin ortaya çıkmasına imekân tanımaktadır. Bu

yönleriyle, kuşaklar arası aktarımın sağlandığı, toplumsal hafızanın yeniden üretildiği ve kültürel kimliğin pekiştirildiği, bireylerin kendileri gibi olma ve toplum kurallarına bağlı kalma motivasyonunu tazelediği ritüel alanlar olarak işlev görmektedir (Bahtin 2005; Bahtin 2001). Geleneksel değerlerin korunması ile modern dönüşümlerin izlenmesi arasındaki bu çift yönlü yapı, festivalleri halk kültürü içerisinde vazgeçilmez bir unsur hâline getirmektedir.

Kültürel unsurların bilindiği gibi en eski ve geleneksel yaşam alanları sözlü kültür ortamlarıdır. İnsanlıkla yaşıt olan bu ortamlarda ilkel çağlardan itibaren görülen festivaller, yeni kültür ortamlarında da varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir. Tarih sahnesine son eklenen kültür ortamı olan elektronik kültür ortamı, diğer kültürel miras unsurlarıyla beraber festivallerin de dijital taşındığı bir süreci kapsamaktadır. Ancak literatürde internet ve kültür arasındaki ilişkiye yönelik çalışmaların tarihi oldukça yenidir. Söz konusu ilişki, mevcut kültürel gelenek ve unsurların sanal dünyaya aktarılması bağlamında ise hâlâ tartışılmaktadır (Özdemir, 2019, s. 126-128). Bu konuda bir yanda tartışma ve çalışmalar sürerken diğer yanda ise hayatın doğal akışında kültür, dijital/sanal dünyaya taşınmaktadır. Dijital ortamlar, kültür için yeni bir varlık alanı oluşturmaktadır. Bu nedenle doğrusuyla yanlıyla tartışılan veya övülen yönleriyle bu alanın halk bilimciler tarafından bir kültür arenası olarak incelenmesi göz ardı edilmemesi gereken bir konudur.

21. yüzyılda dijitalleşme, toplumsal yaşamın hemen her alanını etkileyen kapsamlı bir dönüşüm süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Dilden eğitime, edebiyattan ekonomiye, iletişimden reklamcılığa hayatın hemen her alanında bu değişimin izleri görülmektedir. Spor, sağlık, oyun, siyaset, turizm ve müzik gibi pek çok unsur, bu dönüşümün parçası hâline gelmiştir. Eğlence ve eğlence unsurları da bu parçalardandır. Bu gelişmeler, yeni düşünce biçimlerini ve yaşam tarzlarını ortaya çıkarırken, geleneksel eğlence kültürü de bu dönüşümden payını almaktadır. Eğlence kültürü artık yalnızca üretim ve tüketim boyutunda değil; bilgi aktarımı, beceri geliştirme, yaratıcılık, sunum, tanıtım ve pazarlama gibi pek çok noktada dijitalleşmenin etkisiyle yeniden şekillenmektedir. Dijitalleşme yalnızca yeni imkânlar sunmakla kalmamakta aynı zamanda kendi yapısı ve kullanım biçimlerinden kaynaklanan sorunları da beraberinde getirmektedir. Kapanan hesaplar, erişilemeyen bağlantılar, sınırlanan erişim gibi durumlar, dijital dünyanın kendi içeriklerini geçersiz kılma ve hatta yok etme eğilimini ortaya koyar. Bu hızlı akış içinde üretilen verilerin geleceği belirsizleşirken, içeriklerin farklı biçimlere dönüşmesi veya kimlik değiştirmesi de dikkat çekici bir olgudur. Bu nedenle, dijital çağın platformları ve içerikleri yeni bir alan araştırması anlayışıyla derlenmeli ve incelenmelidir. Her ne kadar bu durum halk bilimindeki *gelenekler yok olmadan derlenmeli* yaklaşımını hatırlatsa da burada amaç yalnızca internet ortamındaki verileri toplamak değildir; daha geniş bir kültürel dönüşümün izlerini anlamak ve değerlendirmektir (Alpyıldız, 2023, s. 2-3; Demren & Türkmen, 2023, s. 56). Kısaca teknolojinin geleneksel kültür için alışıl gelmiş 'gerçek' ortamların dışında *sanal dünyada* yeni bir yaşam alanı yarattığı söylenebilir.

Yukarıda verilen bilgiler ışığında dijital kültür çağında festivallerin yalnızca geleneksel kutlama ve toplumsal buluşma alanları olmaktan çıkarak, dijital teknolojilerin sunduğu imkânlarla yeniden tanımlanan çok boyutlu kültürel etkinliklere dönüştüğünü söylemek mümkündür. Dijitalleşme, festivallerin üretim, paylaşım, tanıtım ve tüketim süreçlerini dönüştürmekte bu etkinlikleri hem yerel hem de küresel ölçekte erişilebilir kılmaktadır. Artık festivaller, fiziksel mekânlarda gerçekleşen deneyimlerin ötesinde sosyal medya platformları, canlı yayınlar, dijital arşivler ve sanal etkileşim ortamları aracılığıyla geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Bu bağlamda, festivaller dijital kültürün hem bir ürünü hem de taşıyıcısı hâline gelmiştir. Katılımcıların deneyimleri dijital ortamda

yeniden üretilmekte, görsel-işitsel içerikler aracılığıyla farklı kültürlerle aktarılmakta ve festival belleği dijital arşivlerde korunmaktadır. Dolayısıyla, dijital kültür çağında festival olgusu, yalnızca geleneksel ritüellerin sürdürülmesi değil; aynı zamanda kültürel kimliğin dijital ortamda yeniden inşası anlamına gelmektedir.

Amaç, Yöntem ve Kapsam

Bu çalışmanın temel amacı, dijital kültür çağında festivallerin geçirdiği mekânsal ve fonksiyonel dönüşümü kuramsal bir çerçevede ortaya koymaktır. Geleneksel ritüelistik kökenlerinden koparak büyük oranda seküler birer eğlence ve tüketim nesnesine dönüşen festivallerin, dijital ortamlarda nasıl yeniden inşa edildiğini ve bu sürecin toplumsal/kültürel etkilerini belirlemek hedeflenmektedir. Ayrıca, dijitalleşmenin festivalin 'topluluk olma' işlevi üzerindeki yansımalarını tartışmak çalışmanın bir diğer gayesidir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda literatür taraması, folklor ve dijital kültür disiplinleri çerçevesinde konuyla ilgili mevcut akademik birikim değerlendirilecek şekilde yapılmıştır. Festivallerin dijital dünyadaki hacmini tespit etmek amacıyla Google, Bing ve Yandex gibi arama motorları üzerinden belirlenen anahtar sözcükler ile yapılan taramalarla nicel veriler toplanmış ve bu veriler geçmiş yılların istatistikleriyle karşılaştırılmıştır. Dijitalleşmeye en uygun festival kategorilerden biri olan *Sanat Festivalleri* örneklem olarak seçilmiş, IDAF, Ars Electronica ve İFF gibi organizasyonların yapıları betimsel bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu araştırma, tarihsel süreçten günümüze festivallerin gelişim evrelerini ve dijitalleşmenin bu süreçteki rolünü kapsamaktadır. Çalışma kapsamında, festivallerin türsel sınıflandırmasına değinilerek dijital kültüre geçişte öne çıkan *sanat festivalleri*, odak noktasına alınmıştır. Teknik olarak ise geleneksel ortamlar ile dijital ortamlar arasındaki farklar mekân, katılım, folklorik unsurlar ve ekonomik boyut başlıkları üzerinden ele alınıp karşılaştırılarak ulaşılan sonuçlar ortaya konulmuştur.

1. Değişim ve Dönüşüm Dinamikleri ile Festivaller

Festivaller, eğlence etkinlikleri içinde tarihi oldukça eski dönemlere uzanan ritüeller bütünüdür. Yüzyıllara meydan okuyarak günümüze kadar varlığını sürdürebilmişlerdir. Bu durum, festivallerin yapı ve işlev bakımından taşıdığı özellikleri ile değişime uygun dinamik yapıları sebebiyle gerçekleşmektedir. Çağdaş festival pratikleri, pek çok araştırmacı tarafından arkaik dönemdeki ontolojik ve kozmolojik işlevlerin modern bir izdüşümü olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda festivaller, kutsal ile profan arasındaki sınırı muğlaklaştırarak aşkın güçlerle iletişim kurmayı, doğanın döngüsel ritmini restore etmeyi ve bolluk-bereket kültü üzerinden toplumsal bekayı sağlamayı amaçlayan ritüelistik kökenlerin sekülerleşmiş birer devamı olarak değerlendirilmektedir (İmirgi, 2005, s. 32; Yıldırım, 2010, s. 17-18).

Festivallerin tarihsel gelişimi incelendiğinde 17. yüzyılda günümüzdeki formlara yakın örnekleri filizlenmeye başlayan bu etkinliklerin 20. yüzyıla kadar durağan bir seyir izlediği görülmektedir. Ancak 1960'lı yıllardan itibaren festivallerin sosyal, ekonomik ve turistik potansiyelinin keşfedilmesiyle birlikte, bu organizasyonlar hem niteliksel hem de niceliksel bir sıçrama yaşamıştır. Modern festivaller, antik dönem ritüellerinden tevarüs eden *kraliçenin taç giyme töreni* veya *kutsal danslar* gibi sembolik öğeleri barındırmaya devam etse de bu pratiklerin altındaki metafizik ve dinsel motivasyonlar zamanla aşınmıştır. Günümüzde bu ritüelistik unsurlar, asli anlamlarından kopararak neredeyse tamamen seküler bir eğlence ve tüketim nesnesine indirgenmiştir (Stoeltje, 2005, s. 161).

Festivallerin bugünkü devasa boyutlara ulaşması, tarihsel süreçteki belirli kırılma noktalarına dayanmaktadır. 1980'ler festivaller için kurumsal bir kimlik kazanarak

nitelikli ve yaygın etkinliklere dönüşme süreci iken 1990'lar, yerel ve ulusal sınırların aşılmasıyla organizasyonların uluslararası düzleme taşınma dönemini başlatmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan dünya savaşları, festivallerin gelişimini sekteye uğratan temel siyasal ve ekonomik bariyerler olmuştur. Ancak yüzyılın ikinci yarısından itibaren refah düzeyindeki artış, ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki devrim, siyasal istikrarın büyük oranda tesisi, bu etkinliklerin global ölçekte yayılımını tetiklemiştir (Türkmen, 2017, s. 20-24). 21. yüzyılda, McLuhan (2017, s. 1, 31)'in "Küresel Köy" olarak tanımladığı teknolojik eko-sistemde festivaller, dijitalleşme ve hız faktörüyle birleşerek kitlesel bir fenomene evrilmiştir. Günümüz insanı, teknolojik ve ekonomik güdümlenmelerle âdeta bir festival öznesine (homo festivus) dönüştürülmüş ve bu durum arzın kontrolsüzce arttığı bir festival enflasyonunu beraberinde getirmiştir. Tüm bunlar neticesinde denilebilir ki festivaller, tarihsel süreçte ritüelistik bağlamlarından koparak ekonomik ve turistik birer stratejik araç olarak görülmeye başlanmıştır. Savaşlar sonrası artan refah ve teknolojik imkânlar, yerel etkinlikleri küresel tüketim pratiklerine çevirirken sonuçta modern birey, hiper-iletişim çağında sürekli bir festival tüketimi döngüsüne dâhil edilmiştir.

Türkmen (2021, s. 1432), tarihsel süreç içinde festivallerin yapısal ve işlevsel niteliklerinde gözlemlenen köklü değişim ve dönüşümlerin kavramla ilgili mevcut tanımların yeniden gözden geçirilmesini ve kavramsal bir güncelleme ihtiyacını zorunlu kıldığını belirtmektedir. Söz konusu ihtiyaç neticesinde özelde festival kavramı genelde ise festivale yönelik yeni değerlendirmelerde bulunulması gerektiğini düşünen Türkmen, festival kavramını bu düşünceler ışığında açıklamaktadır. Ona göre festivaller, spesifik bir tematik odak (sanat, spor, kültürel objeler veya toplumsal vakalar) etrafında şekillenen, bünyesinde müzik, koreografi ve rekabetçi unsurlar gibi heterojen performans disiplinlerini barındıran programlı sosyo-kültürel organizasyonlardır. Katılımcı profili açısından bu etkinlikler, belirli bir demografik segmenti hedefleyebileceği gibi, heterojen bir kitleye hitap ederek kapsayıcı bir toplumsal zemin de teşkil edebilirler. Bu çok boyutlu yapı, bireye hem kolektif bir aidiyet tecrübesi hem de kişisel bir deneyim alanı sunmaktadır. Festivallerin zaman içerisinde mekânsal ve fonksiyonel dönüşüm geçirdiğini de belirten Türkmen (2021), festival tanımında bundan da bahsetmiştir. Geleneksel olarak yerel bir mekânsallığa/lokaliteye hapsolmuş olan festival pratikleri, dijital kültürün etkisiyle mekânsızlaşma sürecine girmiş, sanal platformlar aracılığıyla coğrafi sınırları aşan trans-lokal yani yerel sınırları aşan ancak yerelle olan bağını tamamen koparmayan bir karakter kazanmıştır. Böylece mekânsal ve fonksiyonel bir dönüşüme de uğramıştır. Yavaş yavaş belirli bir odak noktası etrafında, merkezî bir mekânda veya konsantre bir sanal platformda yoğunlaşan, programatik ve sınırlı süreli etkinlikler dizisi şeklinde görülen festivaller, kutlama esasını da buna göre yeniden şekillendirmiştir.

Yukarıdaki tanımın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan, festivallerle ilgili daha önceki dönemlerden ve festivalin geleneksel ortamından farklı birtakım radikal yeniliklerin görülmeye başlandığı dönem, Covid-19 salgınıdır. Bu salgın sürecinde alınan ulusal ve uluslararası tedbirler, bazı geleneksel halk festivallerinin yapısını köklü biçimde değiştirmiştir. Geleneksel formunda ve olağan şartlarda kamusal alanlarda yüz yüze gerçekleştirilen bu etkinlikler, salgın döneminde sosyal mesafe kuralları ve karantina uygulamaları nedeniyle ya tamamen iptal edilmiş ya da dijital ortamlara taşınmıştır. Özellikle yerel yönetimler ve kültürel kurumlar, halkın kültürel bağlarını koparmamak amacıyla çevrim içi platformlarda sanal festivaller düzenlemiştir (Türkmen, 2021, s. 1432-1435).

Bu dönüşüm, folklorik unsurların yeni bir bağlamda yeniden üretilmesine yol açmıştır. Örneğin, halk oyunları ve müzik gösterileri canlı yayınlarla dijital ortama aktarılmış, izleyiciler bu performanslara evlerinden katılım sağlamıştır. Böylece festivalin

temel işlevi olan *topluluk bilinci*, dijital ortamda da sürdürülmeye çalışılmıştır. Ancak bu süreçte yüz yüze etkileşimin yerini ekran aracılığıyla kurulan sınırlı bir iletişim almış, bu da festival deneyiminin doğasını değiştirmiştir.

Dijitalleşme, aynı zamanda festivallerin erişim alanını genişletmiştir. Yerel ölçekte düzenlenen bir etkinlik, çevrim içi yayın sayesinde küresel ölçekte izlenebilir hâle gelmiştir. Bu durum, folklorun yalnızca yerel kimlikleri değil; aynı zamanda küresel kültürel etkileşimi besleyen bir unsura dönüşümüne olanak sunmaktadır. Bununla birlikte, dijitalleşmenin getirdiği standartlaşma ve görsel odaklılık, bazı özgün folklorik öğelerin bağlamından kopmasına ve yüzeyselleşmesine yol açmaktadır.

İçerik ve işlevler bakımından festivaller çeşitlilik arz etmektedir. Sahip oldukları ortak özelliklerden yola çıkarak festival ve festival kavramı ile anlamsal ve bağlamsal yakınlık taşıyan sözcükleri barındıran festival türü etkinlikleri inceleyen Türkmen, festivalleri şu şekilde sınıflandırmaktadır:

1. Anma ve Tanıtmayı Öne Çıkaran Festivaller

1.1. Tek ögeli anma ve tanıtma festivalleri

1.1.1. Tarihi şahıslarla ilgili festivaller

1.1.2. Tarihi olaylarla ilgili festivaller

1.2. Çok ögeli anma ve tanıtma festivalleri

1.2.1. Yerle/Mekânla ilgili festivaller

1.2.2. Kültür-Sanat-Turizmle ilgili festivaller

2. Tarımsal ve Hayvansal Ürünleri, El Sanatlarını ve Tabiat Unsurlarını Öne Çıkaran Festivaller

2.1. Tarımsal ürünlerle ilgili festivaller

2.2. Hayvansal ürünlerle ilgili festivaller

2.3. Hayvanlarla ilgili festivaller

2.4. El sanatlarıyla ilgili festivaller

2.5. Tabiatla ilgili festivaller

2.6. Karma Unsurlarla ilgili festivaller

3. Spor Dallarını Öne Çıkaran Festivaller

3.1. İnsanın ön planda olduğu sporlarla ilgili festivaller

3.1.1. Güreşle ilgili festivaller

3.1.2. Doğa sporlarıyla ilgili festivaller

3.1.3. Olimpiyatlarla ilgili festivaller

3.1.4. Motor sporlarıyla ilgili festivaller

3.1.5. Motorsuz araçlarla ilgili festivaller

3.1.6. Atlı sporlarla ilgili festivaller

3.1.7. Briçle ilgili festivaller

3.2. Hayvanın ön planda olduğu sporlarla ilgili festivaller

3.2.1. Güreşle ilgili festivaller

- 3.2.2. Koşuyla ilgili festivaller
4. Sanat Dallarını Öne Çıkaran Festivaller
 - 4.1. Tek bir sanat dalını öne çıkaran festivaller
 - 4.1.1. Tiyatroyla ilgili festivaller
 - 4.1.2. Müzikle ilgili festivaller
 - 4.1.3. Dansla ilgili festivaller
 - 4.1.4. Sinemayla ilgili festivaller
 - 4.1.5. Edebiyatla ilgili festivaller
 - 4.1.6. Fotoğrafçılıkla ilgili festivaller
 - 4.2. Birden fazla sanat dalını öne çıkaran festivaller
5. Mevsimsel/Zamansal Döngü ve Kutlamaları Öne Çıkaran Festivaller
 - 5.1. Mevsimsel geçişi sağlamak/kutlamak için düzenlenen festivaller
 - 5.2. Bolluk ve bereketi sağlamak/kutlamak için düzenlenen festivaller
6. Katılımcıları Öne Çıkaran Festivaller
7. Birlik, Beraberlik, Dayanışma, Hoşgörü gibi Duygu ve Düşünceleri Öne Çıkaran Festivaller
8. Ticari Meta ve Amaçları Öne Çıkaran Festivaller
9. Geçiş Dönemlerini Öne Çıkaran Festivaller
 - 9.1. Sünnetle ilgili festivaller
 - 9.2. Düğünle ilgili festivaller
10. Eğitim ve Bilimi Öne Çıkaran Festivaller
11. Dinî Gün ve Gerekçeleri Öne Çıkaran Festivaller (Türkmen, 2017, s. 82-84).

Türkmen'in sınıflandırmasında yer alan tüm başlıkların altındaki festivaller için dijital kültüre aktarım ya da hibritleşme mümkündür demek doğru olmaz. Zira festivallerin yüz yüze yapılmasıyla elde edilen kazanımların tamamı çevrim içi festivallerle elde edilemez. Örneğin yerel ölçekli festivaller, insanların tanıdıklarıyla bir araya gelmesi, buluşup hasbihâl etmesi, hoşça vakit geçirmesi için bir fırsat olarak görülmektedir (Yılmaz & Esen, 2017, s. 580; Işıldar & Yıldız, 2019, s. 935). Festivallerin tamamen sanal ortama taşınması, ortak mekânda yüz yüze iletişimi ortadan kaldıracaktır. Ayrıca bunun sonucunda da festivallerin sosyalleşme, halk kimliğini oluşturan ortak değerler etrafında buluşarak sosyal ilişkileri güçlendirme işlevi azalacak ya da kaybolacaktır. Toplumsal dayanışma, gastronomi turizmi vb. bakımından da festivallerin sanala taşınması olumlu bir netice doğurmayacaktır. Festivallerin gastronomi turizmi açısından sunduğu önemli fırsatlar mevcuttur. Festivallerde yöresel mutfak, sokak lezzetleri ve geleneksel yemeklerin turistik birer ürün olarak konumlandırılması ve yörenin mutfak kültürünün bir parçası olan gastronomi unsurlarının ziyaretçi deneyimine sunulması mümkündür. Çalışmaların geneli de gastronomi turizmi açısından festivallerin önemli bir fırsat olduğunu ifade etmektedir (Bayar & Çekiç 2024; Denk vd. 2025; Kara vd. 2025, s. 177-178; Kiyak & Karaca 2025). Ancak sanalda bu imkân ortadan kalkmaktadır.

Öte yandan bazı festivaller yapı itibarıyla çevrim içi forma geçmeye ve dijital kültüre adaptasyona diğerlerinden daha uygun bir durumdadır. Zamanla hemen her kategoriden festival için dijitalleşme süreci ve dijital kültüre geçiş açısından bir formül

geliştirilmesi ihtimal dâhilindedir. Ancak bu durumu etkileyecek temel faktör gerek toplum gerekse de festival için kayda değer kazanımların varlığıdır. Kazanımların yapı ve işlev bakımından değişime ya da hibritleşmeye değer görülmesi, dönüşüm dinamiklerinin ivmesini arttıracaktır. Ancak mevcut konjonktürde yukarıdaki festival sınıflandırmasında yer alan festivallerden sanat dalları ile ilgili olanların çevrim içi ya da hibrit festival şeklinde düzenlenen örneklerine daha fazla rastlanılmaktadır. Festivallerin dijital kültüre taşınması sürecini ilk etapta bu grup etkinlikler üzerinden okumak konuyla ilgili genel bir kanaat oluşturacak niteliktedir.

2. Dijital Kültürde Sanat Festivalleri

Festivallerin, tarihsel serüveninde asırları aşarak günümüze kadar ulaşması, varlıklarını bugünden geleceğe taşıyacakları varsayımını güçlendirmektedir. Zira işlevsel halk bilimi kuramına (Çobanoğlu, 2005, s. 224-227) ve bu paradigmanın mucitlerinden Malinaowski (1992)'ye göre kültürel ürünler bir ihtiyaca göre ortaya çıkmakta ve ihtiyaç var olduğu müddetçe de varlığını sürdürmektedir. Ancak kültürün devingen yapısı, bu süreçte içinde bulunulan çağa ve çağın getirilerine göre birtakım değişim ve dönüşümleri de beraberinde getirmektedir. Sözü edilen bu minvalde festivaller, en temel işlevleri olan eğlenme, rahatlatma özellikleri sayesinde toplumun keyifli vakit geçirme ihtiyacı bulunduğu sürece var olabilir. Ayrıca değişime karşı gösterdiği esneklik sayesinde çağlara ayak uydurmakta zorluk çekmemesi de olasıdır. Bunun bir örneğini günümüzde dijital kültür ortamlarına, çevrim içine taşınan festivaller, bunlar içinde de dikkat çekici nicelikleri ile sanat festivalleri oluşturmaktadır. Günümüzde dijital kültür ortamlarına evrilen festivaller, özellikle de katılımcı sayıları ve sanatsal çeşitlilik gibi özellikleri bakımından öne çıkan sanat festivalleri, bu dönüşümün somut örneklerini temsil kabiliyeti taşımaktadır.

Genel olarak festivallerin özel olarak ise sanat festivallerinin dijital kültürdeki yerlerini görmek amacıyla arama motorlarına yazılan belirli anahtar sözcüklerle yapılan taramalarda¹ şu sonuçlar elde edilmiştir:

	Google	Bing	Yandex
Anahtar sözcük	Veri sayısı	Veri sayısı	Veri sayısı ²
Dijital kültürde festivaller	2.670.000	15.800	
Dijital festivaller	9.840.000	16.400	
Dijital sanat festivali	1.500.000	Sayısal veri görüntülenemedi	
Dijital sanat festivalleri	1.860.000	96.400	
Çevrim içi festivaller	480.000.000	3.280	
Çevrim içi sanat festivalleri	15.900.000	28.600	
Online festival	763.000.000	43.600	
Online sanat festivalleri	16.600.0000	97.700	
Festival	2.340.000.000	136.000	
Festivaller	2.360.000	8.080	
Sanat festivalleri	16.500.000	19.900	

¹ Veriler 09.04.2026 tarihinde yapılan taramalara aittir.

² Yandex arama motorundaki aramalarda bulunan verilerin sayısal yekûnu görüntülenememektedir.

Yapılan taramalardan elde edilen verilerin festivallerin dijital kültürdeki yerine dair doğrudan ve kesin bir bilgi vereceğini iddia etmek hatalı olacaktır. Zira anahtar sözcük taramaları, sadece konu ile ilgili verileri barındırmamaktadır. Konudan bağımsız anlamları ya da konunun uzak anlamlarını da içermektedir. Kısaca tarama verilerindeki sonuçların içeriğinde ilgili konuyla alakasız verilerin de bulunduğunu göz ardı etmemek gerekir. Ancak verilerin sayısal niceliği, dijital kültür arenasında festivallerin ve sanat festivallerinin kapladığı yere dair genel bir kanı, bir ön fikir oluşturacak niteliktedir. Özellikle Türkiye’de yaygın kullanılan arama motoru olan Google’da yapılan taramaların sayısal verileri, konunun dijital kültür alanında kapladığı hacmi göstermesi bakımından kayda değerdir. Daha önceki çalışmalarda konuyla ilgili ortaya konulan benzer sayısal değerler sayesinde ise festivallerin dünden bugüne dijital sahada kapladığı yere dair nasıl bir değişim olduğunu tespit etmek kolaylaşacaktır. Farklı dönemlere ait benzer taramaların sonuçları karşılaştırılmaları neticesinde ya veri de artış ya da düşüş gözlemlenebilir. Bu durumun çeşitli gerekçeleri vardır. Sayısal artış nedenlerinden biri konunun dijital kültürde aktifliğini koruduğu bilgisidir. Azalmanın sebepleri arasında ise konuya dair veri girişinin ve ilginin zayıflaması sayılabilir. Sözü edilen nedenlerle arama motorlarında ulaşılan sonuçların taşıdığı anlamın önemli olduğu değerlendirilmektedir.

Çalışma kapsamında yapılan taramalardaki en dikkat çekici sonuç, *festival* anahtar sözcüğündeki toplam veri sayısıdır. Zira bu sayı, dijital dünyada konuyla ilgili çok büyük bir veri bulunduğuna işaret etmektedir. Türkmen (2017, s. 45)’in 2013 yılında aynı anahtar sözcükle yaptığı Google taramalarında ulaştığı sonuç 4.760.000’dir. On üç yıl içerisinde veri artışı yaklaşık 491 katına çıkmıştır. Bu durum, festivallerin dijital kültür ortamlarında on üç yıl içindeki yerinin ne denli genişlediğini çarpıcı bir şekilde gösterir mahiyettedir. 2013’ten 2026’ya dijitalleşmenin toplum hayatında ve gündelik yaşamında işgal ettiği yerin ve önemin artması ile ortaya çıkan bu sonucun doğru orantılı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla gelecekte daha da artacağına dair bir öngöründe bulunmak mümkündür.

Festivallerin, dijital kültürdeki yerinden sanat festivallerinin dijital kültürdeki yerine geçilirse, Google taramalarının sunduğu sonuçlara göre sanat festivalleri, sanalda dikkate değer bir hacme sahiptir. Bu sonuçlara çevrim içi ya da hibrit yapıdaki her bir festival için yapılan ayrı ayrı taramalar da eklendiğinde sayı daha da artmaktadır.

Türkiye’de dijital kültür arenasındaki öne çıkan sanat festivalleri şunlardır:

İstanbul Dijital Sanat Festivali (IDAF): Festival kaynaklarında Türkiye’nin uluslararası ilk dijital sanat festivali olarak geçmektedir. Atatürk Kültür Merkezi (AKM) gibi mekânlarda düzenlenen festivalde yapay zekâ, bio-sanat ve AV (Audiovisual/görsel-işitsel) performanslar ön plana çıkmaktadır. Her yıl değişen çeşitli temalar üzerinde 2020’den beri düzenlendiği belirtilmektedir. Çeşitli sanatsal sergiler -kinetik sanat, biyo-sanat, algoritmik sanatlar, yapay zekâ (AI) destekli eserler ve veri sanatı örnekleri gibisunulmaktadır. İnteraktif deneyimler -ziyaretçilerin sanatla etkileşim kurabildiği VR (sanal gerçeklik), AR (artırılmış gerçeklik) ve XR teknolojileriyle oluşturulmuş enstalasyonlar (yerleştirme sanatı) gibi- kazandırılmaktadır. Görsel-işitsel (AV) şovlar, dijital tiyatro oyunları ve robot gösterileri gibi etkinliklere festival içinde yer verilmektedir. Festivalin temel oluşum paradigmasını İstanbul’u küresel dijital sanat haritasına yerleştirme, teknolojiyi sanatsal bir enstrüman olarak konumlandırma ve katılımcılarına *geleceğin sanatını* bugünden deneyimleme fırsatı sunma gibi argümanlar oluşturmaktadır. Organizasyonun sanat, bilim ve teknolojinin kesişim noktasındaki eserlere ev sahipliği yapmayı; mimari, tekstil sanatı, oyun tasarımı ve dijital müzik gibi farklı disiplinleri bir araya getirerek melez (hibrit) türlerin görünürlüğünü artırmayı amaçladığı belirtilmektedir. Festival bünyesinde düzenlenen paneller, çocuk atölyeleri ve yapay zekâ workshopları ile teknolojinin sadece tüketilmesinin değil; anlaşılmasının ve doğru kullanılmasının hedeflendiği de ifade edilmektedir (URL-1).

Ars Electronica: Avusturya'nın **Linz** kentinde bulunan sanat, teknoloji ve toplumun kesişim noktasına odaklanan dünyanın saygın medya sanatı platformlarından biri olarak görülmektedir. 1979 yılında dijital devrimin etkilerini sorgulamak amacıyla ilki düzenlenen festival, bugün küresel bir *yaratıcı ekosistem* hâline getirilmiştir. Belirtildiği gibi dünyanın saygın dijital sanat festivallerinden biri olarak kabul edilen festival, Zorlu PSM iş birliğiyle Türkiye'deki sanatseverlerle de buluşmaktadır. Etkinlikte, yapay zekâ, kinetik heykeller ve interaktif dijital evrenler gibi medya sanatının önemli örnekleri sunulmaktadır. Festival, henüz ana akım hâline gelmemiş teknolojilerin (yapay zekâ, sentetik biyoloji, robotik vb.) toplumsal ve etik sonuçlarını sanatsal projeler aracılığıyla simüle etmeyi hedeflemekte, sanatçıların estetik duyarlılığı ile bilim insanlarının teknik bilgisini birleştirerek *yeni bir dil* oluşturulmasını sağlamayı misyon olarak görmektedir. Katılımcıları sadece teknoloji tüketicisi olarak değil; teknolojinin yönünü tartışan bilinçli özneler olarak konumlandırmaya çalıştığını vurgulamaktadır (URL-2).

İKSV Alt Kat: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), özellikle çocuklar, gençler ve kültür-sanat etkinliklerine erişimi kısıtlı gruplara yönelik hazırladığı birçok atölye ve performansı *İKSV Alt Kat Çevrim İçi Etkinlikler* sayfası üzerinden ücretsiz olarak sunmaktadır. Mekân olarak Şişhane'deki Nejat Eczacıbaşı Binası'nın en alt katını kullanan festivalin, katılımcı ve kapsayıcı bir platform sunmayı amaçladığı ifade edilmektedir. İKSV Alt Kat, tek başına bir festival olmasa da 2019 yılında oluşturulmuş bu etkinlik, İKSV festivallerinin öğrenme ve gelişim platformu olarak faaliyet göstermektedir (URL-3).

Uluslararası İşçi Filmleri Festivali: Uluslararası İşçi Filmleri Festivali (İFF), genellikle her yıl **1-10 Mayıs** tarihleri arasında gerçekleştirilen, sponsorsuz, yarışmasız ve ücretsiz bir film festivali şeklinde tanımlanmaktadır. Festivalin gösterimleri genellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerin yanı sıra Türkiye genelinde birçok ilde eş zamanlı veya yıl boyunca gezici olarak yapılmaktadır. Etkinlik, film gösterimlerini dijital ortama taşıyan festivallerden biridir. Bazı gösterimlerine ve panel kayıtlarına İşçi Filmleri Festivali YouTube kanalı üzerinden erişilebilir. Festival, pandemi döneminde tamamen çevrim içi ortama taşınmış olsa da günümüzde hibrit bir model izlemeye devam etmektedir. Çevrim içi gösterimler ve yönetmen söyleşileri, festivalin resmî YouTube kanalında izleyicilerle buluşmaktadır. Tüm çevrim içi içerikler, festivalin temel prensibi gereği ücretsiz olarak sunulmaktadır (URL-4).

Sónar Festival: 1994 yılında Barselona'da kurulmuş olan elektronik müzik, dijital sanatlar ve yaratıcı teknolojiyi bir araya getiren dünyaca ünlü ve uluslararası bir etkinliktir. Festival her yıl hem Barselona'da hem de İstanbul dâhil olmak üzere dünyanın farklı şehirlerinde düzenlenmektedir. Festivalin çevrim içi ve dijital yapısı, fiziksel etkinliklerini tamamlayan veya pandemi gibi dönemlerde ana platform hâlinde faydalanılan sistemdir. Müzik yayınlarının yanı sıra *Sónar+D* platformu aracılığıyla dijital kültür ve teknoloji merkezli ve etkileşimli bir deneyim sunmayı da vadetmektedir (URL-5).

Yukarıda verilen bilgilerden yola çıkılarak denilebilir ki çevrim içi sanat festivallerinin hemen hepsi hibrit yapıdadır. Dijital kültürde festivaller, geleneksel etkinliklerin ötesine geçerek teknoloji, sanat ve etkileşimi bir araya getiren dinamik platformlara dönüşmüştür. Bu festivaller artık sadece fiziksel mekânlarla sınırlı kalmayıp karma gerçeklik deneyimleri sunmaktadır. Bu festivallerde fiziksel bir mekân kullanılmasına rağmen bazı nedenlerden dolayı online festival formatı da hayata geçirilmiştir. Festivaller, fiziksel mekân sınırlaması olmaksızın film, müzik, teknoloji ve sanat içeriklerini dijital platformlardan da katılımcılarına sunmaktadır. Bu daha çok fiziksel katılımın mümkün olmadığı veya dijital deneyimin ön plana çıktığı durumlarda görülmektedir. Film gösterimleri, konser ve atölyeler gibi etkinlikler ekranlara

taşınmaktadır. Hibrit yapıdaki festivallerde böylece fiziksel etkinliklerin yanı sıra çevrim içi platformlar üzerinden de içerik sunulmaktadır. Bunlar her yaş, meslek, eğitim seviyesi vb. gruptan sanal katılımcıların erişimine açıktır. Bu etkinlikler, geniş kitlelere ulaşmak için YouTube, Zoom veya özel web siteleri üzerinden canlı yayınlar, sanal sergiler ve interaktif panellerle gerçekleştirilmektedir. Potansiyel katılımcılara sanal turlar ve 360 derece yayınlarla festivalleri deneyimleme imkânı tanınmaktadır. Günümüzde sözü edilen bu uygulamalar sadece sanat festivalleri ile sınırlı kalmamakta eğitim, bilim, teknoloji vb. kategorideki festivaller tarafından da tercih edilmektedir.

Festivaller, kültür ekonomisi bağlamında hem ulusal tanıtım hem de ekonomik kalkınma açısından stratejik bir rol üstlenmektedir. Yapılan çalışmalar (Penpece, 2014; Türkmen, 2017) göstermektedir ki bu etkinlikler, düzenlendikleri bölgeye doğrudan ve dolaylı ekonomik katkılar sağlamakta; turizm, hizmet sektörü ve yerel üretim gibi alanlarda canlılık yaratmaktadır. Dolayısıyla festivallerin uluslararası düzeyde görünürlüğünün artırılması ve katılımcı sayısının çoğaltılması hem ülke ekonomisi hem de kültürel diplomasi açısından büyük önem taşımaktadır. Çevrim içi festivaller ya da festivallerin dijital kültür ortamlarına taşınması, etkinlikler için önemli bir vitrin olmaya namzet olması ve görünürlüğü daha geniş kitlelere ulaştırma imkânı sunması bakımından bahsedilen faydalar için bir fırsat olarak görülebilir.

Eğlence ortamlarında geleneksel unsurlara, motif ve öğelere, halkın geleneksel bakış açısına yer verilmesi eğlencelerin kimi zaman örtük kimi zaman ise açık bir kültürel işlev barındırdığını göstermektedir (Demren, 2011, s. 240). Eğlencelerin işlevleri sosyo-kültürel, psikolojik, ekonomik ve siyasi olmak üzere dörde ayrılır (Özdemir, 2005, s. 309-344). Bir eğlence türü olan tüm festivallerde de bu dört temel işlev mevcuttur (Türkmen, 2017, s. 308-361). Ancak festivalin türüne göre taşıdığı işlevsel özelliğin boyutu daha yoğun ya da azdır. Kısaca her festivalde bu dört temel işlev bulunmasına rağmen işlevlerin yoğunlukları eşit değildir. Festivallerin işlevsel boyutunu diğer eğlence türlerine göre daha da anlamlı hâle getiren hem ortak kültürel değerler etrafında buluşmuş yakın hem de birbirine kültürel anlamda uzak halk gruplarını gönüllü olarak bir araya getirmesidir. Zira festivaller, büyük ölçekli ve geniş katılımlı eğlencelerdir. Bu gönüllülük esası, katılımcıların gerek ekonomik gerek sosyo-psikolojik gerek kültürel gerekse de siyasal işlev boyutundan festivalin sunduklarını daha kolay almasına yardımcı olmaktadır. Bu bakımdan ele alındığında festivallerin dijitalleşmesi işlevsel özellikleri için bazı kısıtlar barındırmaktadır.

Sanat festivallerinin dijital kültüre taşınması, bilgi teknolojilerinin sanata entegrasyonu, tasarımın üretiminden izleyici tarafından tamamlanmasına kadar olan süreçte radikal bir değişim yaratarak geleneksel sanat anlatısını dönüştürme potansiyelini haizdir. Ancak özeldir film festivalleri genelde ise sanat festivallerinin çevrim içi ya da hibritleşme süreçlerinde kazanım ya da olası riskler "sosyal/çevresel sürdürülebilirlik, kamusal alan, erişilebilirlik, finansman sorunları, kurumsal hafıza/arşiv çalışmaları" (Erdoğan, 2023, s. 116) gibi konu başlıkları altında ele alınıp irdelenmektedir. Kod ve yazılım tabanlı bu yeni alan dijital, video ve multimedya enstalasyonları gibi melez türler aracılığıyla sanat yapıtını etkileşimli ve ağ odaklı bir deneyim nesnesi hâline getirebilir. Teknoloji ve kültür arasındaki bu etkileşimsel mekanizma, dinamik yapısını korumaya devam etme meylinindedir. Teknolojik determinizmin ötesinde bu gelişim süreci kaçınılmaz olarak yeni sanat formlarını doğuracak ve mevcut yaratımların alımlanma (resepsiyon) süreçlerinde yeni stratejik paradigmalara geliştirilmesini zorunlu kılacaktır (Aydemir, 2022, s. 319; Tokdil & Yıldırım, 2023, s. 73-74). Dijitalleşmeyi sanatın yaşamla hemhâl olduğu, sınırların silindiği ve toplumsal yapının tüm katmanlarını etkileyen sürekli bir kültürel mutasyon süreci olarak tanımlamak da mümkündür. Sanat festivallerindeki bu hibritleşme sayesinde elde edilecek kazanımlar, folklorun sosyal ve

psikolojik işlevlerine yönelik olumlu bir katkı meydana getirecektir. Bilindiği gibi sanat, insanların estetik duygularını tatmin etme araçlarının başında gelmektedir. Hibritleşen veya çevrim içine taşınan sanat festivallerinin sanat anlayışlarına katkı noktasında taşıdığı potansiyeli, toplumun ruhunu doyuracak bir vasıta olarak görmek yanlış olmasa gerektir.

Sonuç

Festivallerin dijitalleşmesi, yerel kültürün muhafazası ve aktarımı için önemli bir fırsat sunmaktadır. Yerel kültürü yansıtan, yerel kültürle bezeli dijital festivaller, kültürün yeni nesillere aktarımı için bir vasıta olduğu gibi bölge dışına çıkıp önce ulusala sonra evrensele tanıtılması için de bir fırsattır. Küreselleşme çağında yerel ve ulusal kültürlerin varlığını sürdürmesi, dikkat çekmesi için dijital festivaller her şeyden önce birer vitrin olarak kullanılabilir.

Festivallerin çevrim içine evrilmesi, her yönüyle olumlu sonuçlar doğuracaktır öngörüsünde bulunmak sübjektif bir yaklaşım olmaz. Festivallerin geleneksel formundan kısmen ya da tamamen uzaklaşması birtakım olumsuzlukları da beraberinde getirecektir. Çok katmanlı ve renkli yapıları, isteyen hemen herkesin katılımına açık büyük organizasyon olmaları gibi özellikleri ile festivaller, insanlar için rutinin dışına çıkabildikleri, günlük yaşama ara verip rahatlayabildikleri, eş, dost, tanıdık ile bir araya gelip hoşça vakit geçirebildikleri, yeni insanlarla tanışıp sosyal bağlarını genişletip güçlendirdikleri bir atmosfer sunmaktadır. Geleneksel yapıdaki festivallerin bu atmosferi, çevrim içi festival etkinliklerinde azalacak ya da kaybolacaktır. Cam bir ekranın arkasından katılım ile yüz yüze, canlı olarak festivalde bulunmanın etkisi bir olmaz. Bu durum festivallerin halk kimliğini güçlendirme işlevindeki etkisinin azalmasına yol açacaktır. Etkinliğin yüz yüze değil de online oluşu, bireyi bir yönüyle yalnızlaştıracaktır.

Yukarıda bahsedilen hususların yanı sıra festivallerin tamamen çevrim içine evrilmesinde ya da hibrit yapıdaki festivallerin çevrim içi bölümlerinde teknik birtakım aksaklıklar da olumsuz ihtimaller dâhilindedir. İnternet erişiminde yaşanan/yaşanabilecek aksaklıklar ya da kesintiler, internet çekim gücünün zayıflaması gibi durumlar, etkinlik sırasında karşılaşılma olasılığı bulunan olumsuzluklardandır. Katılımcılar için bu durumlar etkinlikten alınacak keyfi azaltma riskini barındırmaktadır. Festivallerin temel işlevinin eğlendirme, hoşça vakit geçirtme olduğu düşünüldüğünde bu durum katılımcılar nezdinde istendik ve memnuniyet içeren bir algı meydana getirmeyecektir.

Bahsedilen söz konusu hususlar çerçevesinde festivallerin sözlü kültür ortamlarındaki yapısı ve işlevleri ile elektronik yani dijital kültür ortamlarındaki yapı ve işlevleri arasındaki farkı şu şekilde tabloştırmak mümkündür:

Boyut	Geleneksel ortamlarda	Dijital kültür ortamlarında
Mekânın Kullanımı	Açık alanlarda, meydanlarda, köy/kasaba merkezlerinde toplu katılım sağlanır.	Çevrim içi platformlara taşınır ve sanal konserler, dijital sergiler düzenlenir.
Katılım Biçimi	Fiziksel olarak bir araya gelme, yüz yüze etkileşim ön plandadır.	Evlerden çevrim içi izlenir ve ekran aracılığıyla sınırlı etkileşim sağlanır.
Topluluk/Halk Olma Bilinci	Ortak mekânda bulunma, birlikte eğlenme ve ritüelleri paylaşma güçlüdür.	Dijital ortamda <i>birlikte olma</i> hissi korunmaya çalışılır, ancak bu duygu yüz yüze yakınlıktaki etkileşime göre daha sınırlı kalır.
Folklorik Unsurlar	Halk oyunları, müzik, ritüeller doğrudan sahnede ve topluluk	Canlı yayınlarla dijital ortama aktarılır ve bağlamdan kopma riski

	İçinde icra edilir.	ortaya çıkar.
Erişim Alanı	Büyük oranda yerel halkın, az bir oranda da yabancı katılımıyla sınırlıdır.	Küresel erişim mümkün hâle gelir ve farklı coğrafyalardan izleyiciler katılabilir.
Ekonomik Boyut	Yerel esnaf ve üreticiler festivalden doğrudan ekonomik fayda sağlar.	Dijitalleşme ile yerel ekonomik katkı azalır ve gelir modelleri değişir.
Deneyimsel Boyut	Fiziksel coşku, kalabalık atmosfer ve ritüel bütünlük ön plandadır.	Görsel odaklı, standartlaşmış ve bireyselleşmiş bir deneyim öne çıkar.

Festivallerin çevrim içi ortama taşınması hem kültürel hem de organizasyonel açıdan köklü bir dönüşüm sürecini beraberinde getirmektedir. Kültürel açıdan katılım biçimleri, topluluk deneyimi ve festivalin kimliği yeniden tanımlanırken organizasyonel açıdan mekân, zaman, teknik altyapı ve katılım modelleri yeniden düzenlenmektedir. Gelecekte hibrit festivallerin yaygınlaşması, bu iki boyutun kesişiminde yeni bir festival anlayışının doğmasına zemin hazırlayacaktır. Kısaca, halk festivallerinin dijitalleşmesi hem kültürel sürekliliği koruyan hem de yeni tartışmaları beraberinde getiren bir dönüşüm olarak değerlendirilebilir. Bu dönüşüm, gelecekte folklorun dijital kültürle nasıl iç içe geçeceğine dair de önemli ipuçları sunmaktadır.

Kaynakça

- Alpyıldız, E. (2023). *Sanal-dijital kültür çağında Türk yemek kültürü*. [Doktora Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Aydemir, A. P. (2022). Yeni dönem, yeni festivaller. H. Erkilic (Ed.), *Film Festivalleri E-Kitabı*, içinde (s. 315-330). chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.screenfest.org/wp-content/uploads/2020/10/Film-Festivalleri-Kitabi-1.pdf [Erişim tarihi: 30.04.2026].
- Işıldar, P. & Yıldız, Ö. (2019). Festivaller ve yerel halk üzerindeki sosyal etkileri: Urla örneği. *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 931-948.
- İmirgi, A. (2005). *Festival kavramı üzerine düşünceler*. *Milli Folklor*, 65, 29-36.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavalın romana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayar, Ç. & Çekiç, İ. (2024). Gastronomi festivallerinin turizm çekiciliği ve ekonomiye katkısı. G. Kadirhan, A. Ercan İştin & B. Çevik Ünlü (Ed.), *Turizm Araştırmaları 2024*, içinde (s. 246-265). Çanakkale: Paradigma Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2005). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demren, Ö. (2011). Gelenekselleşmiş eğlence kültürü yaratmada festival ve fuarların önemi: Macaristan-Budapeşte ulusal Tanchaz (dans evleri) festival-fuarı örneği. I. Altun & T. T. Kaya (Ed.), *Uluslararası Halk Kültüründe Eğlence Sempozyumu (11-12-13 Aralık 2009) Bildiri Kitabı* içinde (s. 240-244), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Demren, Ö. & Türkmen, N. (2023). The social media posts of Turkish expatriates in Europe in the context of netnography, N. Özdemir, K. Yıldız Altın & D. İşler Hayırlı (Ed.), *Cultural Heritage Management in Türkiye*, içinde (s. 52-67). Ankara: Akademi Kültür Yayınları.

- Denk, E. Oğan, Y. & Işık, M. F. (2025). Gastronomi turizminin gelişmesinde festivaller: Erzurum kahvaltı festivali örneği. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Researches*, 11(57), s. 25-41.
- Erdoğan, Y. (2023). Çevrim içi film festivalleri: Dijital teknolojilerin Türkiye'deki festival ekosistemini nasıl şekillendirdiğine ilişkin genel bir bakış, H. Erkök (Ed.), 3. *Film Festivalleri Sempozyumu Bildiri Özetleri Kitabı*, içinde (s. 115-120). E-Book, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.screenfest.org/wp-content/uploads/2020/10/00_syposium_book.pdf [Erişim tarihi: 30.04.2026].
- Kara, E. Yılmaz, E. Dalgın, T. & Çeken, H. (2025). Etkinlik turizmi kapsamında geleneksel festivaller: mayıs yedisi şenliği. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(39), 167-183.
- Kıyak, O. & Karaca, Ş. (2025). Türkiye'deki etnik kültürel festivallerin bölgesel ve turistik analizi. *İstanbul Esenyurt Üniversitesi İşletme ve Yönetim Bilimleri Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 219-233.
- Malinowski, B. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi*. S. Özkal (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mcluhan, M. (2017). *Gutenberg galaksisi*. G. Çağalı Güven (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Özdemir, N. (2005). *Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özdemir, N. (2019). Kuşaklararasılık ve kültürel değişim. *Çocuk ve Medeniyet*, 5(7), 125-149.
- Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants, part 1: do they really think differently?. *On the Horizon*, 9(6), 1-6.
- Penpece, D. (2014). Festivallerin pazarlanması: Türkiye'deki uluslararası festivaller üzerinde bir araştırma, *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(1), 193-210.
- Stoeltje, B. J. (2005). Festival. P. Ersoy (Çev.). *Milli Folklor*, 67, 160-164.
- Tokdil, E. & Yıldırım, D. (2023). Yeni medya sanatının uygulama alanı olarak müzik festivalleri ve dijital kültür bağlamında performansın değişen anlamı. *Mediarts*, 6, 45-77.
- Türkmen, N. (2021). Festivallerin yapısında meydana gelen değişim ve dönüşümlerin festival kavramı üzerine etkileri. S. S. Yılmaz, H. Çelikten & E. Kaan Çelikten (Ed.). *Doğan Kaya Armağanı 2* içinde (s. 1419-1439), Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Türkmen, N. (2017). *Türkiye'de festivaller ve şenlikler*. [Doktora Tezi]. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Yıldırım, F. (2010). *Festival ve karnavalların turizm açısından önemi ve Türkiye'deki festivallerin turizm içerisindeki yeri*. [Uzmanlık Tezi]. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tanıtma Genel Müdürlüğü.
- Yılmaz, E. & Ön Esen, F. (2017). Muğla'da şenlik var: geleneksel Yörük-Türkmen şenliği örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(47), 564-582.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://digitalartfestistanbul.org/> [Erişim tarihi: 09.04.2026].

URL-2: <https://ars.electronica.art/news/en/> [Erişim tarihi: 10.04.2026].

URL-3: <https://www.iksv.org/tr/iksv-alt-kat> [Erişim tarihi: 10.04.2026].

URL-4: <https://www.iff.org.tr/> [Erişim tarihi: 11.04.2026].

URL-5: <https://sonaristanbul.com/tr> [Erişim tarihi: 09.04.2026].



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 148-161

Geliş Tarihi-Received: 30.03.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 30.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20840503

Mekânın Kültürel Bellek Oluşumundaki Rolü: Duyusal Deneyim ve Gündelik Yaşam Pratikleri Üzerine Bir İnceleme

The Role of Space in Forming Cultural Memory: Examination Through Sensory Experience and Everyday Practices

Merve GÜLER*

Öz

Mekân, kültürel belleğin oluşumu, aktarımı ve sürekliliğinde yalnızca fiziksel bir çevre ya da barınma alanı değil, aynı zamanda çok katmanlı duysal deneyimlerin, toplumsal etkileşimlerin ve gündelik yaşam pratiklerinin kesiştiği üretken ve dinamik bir alan olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışma, literatür ve doküman incelemesine dayalı nitel bir araştırma yaklaşımı çerçevesinde mekân-kültürel bellek ilişkisini geleneksel konutlar üzerinden ele almaktadır. Kültürel belleğin, mekânın fiziksel örgütlenişi, yönelişi, ölçeği, kullanılan yerel yapı malzemeleri ve bu mekânlarda şekillenen yaşam biçimleri aracılığıyla nasıl üretildiği ve sürdürüldüğü kuramsal bir çerçevede incelenmiştir. Bu kapsamda Türkiye'nin farklı bölgelerindeki geleneksel konut örnekleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş; sofa, avlu ve yarı açık mekânlar gibi geçiş ve etkileşim alanlarının gündelik yaşam pratiklerini organize ederek sosyal ilişkilerin ve hafıza aktarımının sürdürülmesindeki rolü tartışılmıştır. Ayrıca ahşap, taş ve kerpiç gibi yerel yapı malzemelerinin oluşturduğu duysal deneyimlerin mekânsal algı ve bellek süreçleriyle ilişkisi değerlendirilmiştir. Literatürden elde edilen bulgular, mekânın yalnızca fiziksel bir barınma birimi değil, kültürel belleğin duysal, toplumsal ve gündelik pratikler aracılığıyla üretildiği, yeniden yorumlandığı ve kuşaklar arası aktarıldığı çok boyutlu bir yapı olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, kültürel bellek, duysal deneyim, gündelik yaşam pratikleri, geleneksel konut.

Abstract

Space is regarded not only as a physical environment or a shelter that supports the formation, transmission, and continuity of cultural memory, but also as a productive and dynamic domain where multilayered sensory experiences, social interactions, and everyday life practices intersect. This study examines the relationship between space and cultural memory through traditional dwellings within the framework of a qualitative research approach based on literature review and document analysis. The ways in which cultural memory is produced and sustained through the physical organization, orientation, scale, local building materials, and lifestyles associated with these spaces are explored from a theoretical perspective. In this context, traditional housing examples from different regions of Türkiye are comparatively evaluated, and the role of transitional and interaction spaces such as sofas, courtyards, and semi-open spaces in organizing everyday life practices and sustaining social relations and memory transmission is discussed. In addition, the relationship between the sensory experiences generated by local building materials such as wood, stone, and adobe and the processes of spatial perception and memory is examined. The findings derived from the

* Dr. Öğr. Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi, Boğazlıyan MYO, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, e-posta: merve.guler@bozok.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7271-7524.

literature indicate that space can be understood not merely as a physical shelter but as a multidimensional structure through which cultural memory is continuously produced, reinterpreted, and transmitted across generations through sensory, social, and everyday practices.

Keywords: Space, cultural memory, sensory experience, everyday life practices, traditional housing.

Giriş

Mekân, yalnızca fiziksel sınırları olan bir çevre değil; aynı zamanda bireysel ve toplumsal deneyimlerin biriktiği, anlamlandırıldığı ve kuşaklar arasında aktarıldığı çok katmanlı bir yapıdır. Bu yönüyle mekân, kültürel belleğin oluşumunda ve sürekliliğinde pasif bir arka plan değil, aksine anlam üreten aktif bir bileşen olarak değerlendirilmektedir. İnsanların yaşadıkları mekânlarla kurdukları ilişkiler, yalnızca görsel algı üzerinden değil; duyuşal deneyimler, bedensel pratikler ve gündelik yaşam alışkanlıkları aracılığıyla şekillenmektedir. Bu durum, mekânın hem bireysel hem de kolektif hafızayı yapılandıran dinamik bir alan olduğunu göstermektedir. Kültürel bellek kavramı, bireysel hatırlama süreçlerinin ötesine geçerek toplumsal bir çerçevede ele alınmakta (Kılınç vd., 2015, s. 15) ve özellikle Maurice Halbwachs tarafından geliştirilen kolektif bellek kuramı ile temellendirilmektedir. Halbwachs'a göre bellek, bireyin zihninde bağımsız olarak oluşmaz; toplumsal gruplar ve mekânsal bağlamlar aracılığıyla şekillenir (Halbwachs, 1992, s. 38). Pierre Nora ise "hafıza mekânları" kavramı ile belirli mekânsal oluşumların geçmişin taşıyıcısı ve temsilcisi olduğunu, modern toplumlarda hafızanın bu mekânsal yapılarda yoğunlaştığını ileri sürmektedir (Nora, 1989, s. 7). Jan Assmann ise kültürel belleğin yazılı kültür, ritüeller ve maddi unsurlar aracılığıyla kuşaklar arası aktarımını vurgulayarak belleğin sürekliliğini açıklamaktadır (Assmann, 2011, s. 15).

Söz konusu kuramsal yaklaşımlar çoğunlukla mekânın tarihsel ve simgesel boyutuna odaklanmakta; mekânın gündelik yaşam içindeki deneyimsel üretimi ve duyuşal boyutları görece sınırlı biçimde ele alınmaktadır. Oysa mekân, yalnızca temsil edilen bir yapı değil, aynı zamanda yaşanan, hissedilen ve tekrar eden pratiklerle sürekli yeniden üretilen bir deneyim alanıdır. Modern yaşam pratiklerinde bireyselleşmenin ve seçim özgürlüğünün artması, toplumsal ilişkilerin ve ortak mekânsal deneyimlerin zayıflamasına yol açmakta; bu durum mekânın kolektif bellek üretme kapasitesini de dönüştürmektedir. Schwartz (2000, s. 79) modern bireyin artan özgürlük alanlarının paradoksal biçimde psikolojik ve toplumsal yükler üretebildiğini vurgulayarak, özgürlüğün "denetleyici bir yapı" haline gelebileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda modern konut üretimi, bireysel tercihlerin ön plana çıktığı ancak ortak mekânsal hafızanın zayıfladığı bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilebilir.

Yerel mimarlık, yalnızca biçimsel bir yapı tipi değil, iklim, topoğrafya, malzeme ve kültürel yaşam pratiklerinin doğrudan belirlediği bütüncül bir üretim alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda yerel (vernacular) mimarlık, çevresel koşullara uyum sağlayan ve kültürel sürekliliği mekânsal düzeyde taşıyan bir yapı sistemi olarak tanımlanmaktadır (Oliver, 2007, s. 15). Bu yaklaşım, geleneksel konutların yalnızca tarihsel yapılar değil, yaşayan kültürel sistemler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle mekânın kültürel belleği yalnızca sembolik düzeyde değil, gündelik yaşamın içinde gerçekleşen etkileşimler ve bedensel deneyimler aracılığıyla da şekillenmektedir. Çalışma, mekânı geleneksel konut yapıları bağlamında ele almaktadır. Geleneksel konutlar, yalnızca barınma işlevi gören yapılar değil; aynı zamanda kültürel sürekliliğin, yaşam biçimlerinin ve toplumsal değerlerin somutlaştığı önemli bellek mekânlarıdır. Bu yapılar, plan organizasyonları, kullanım alışkanlıkları ve mekânsal ilişkileri aracılığıyla geçmiş yaşam pratiklerini günümüze taşıyan kültürel birer arşiv niteliği taşımaktadır.

Mekânın deneyimsel boyutu özellikle duysal algılar üzerinden değerlendirildiğinde daha bütüncül bir anlam kazanmaktadır. Yi-Fu Tuan (1977, s. 6), mekânın deneyim yoluyla “yer” haline geldiğini ve duysal bağların bu süreçte belirleyici olduğunu ifade etmektedir. Gaston Bachelard (1958, s. 8) ise mekânın bireysel hafıza ve hayal gücü üzerinden içselleştirildiğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşımlar, özellikle geleneksel konutların kullanıcı deneyimi üzerinden okunmasında mekânın yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda duysal ve algısal bir bellek alanı olduğunu göstermektedir. Kültürel mirasın korunması ve aktarımı yalnızca fiziksel yapıların sürdürülebilirliği ile sınırlı olmayıp, aynı zamanda toplumsal kimlik, aidiyet ve insan hakları bağlamında da ele alınmaktadır. Bu bağlamda kültürel mirasın korunmasının evrensel bir insan hakkı olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Silverman & Ruggles, 2007, s. 3). Bu yaklaşım, mekânın yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin ve kolektif belleğin taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktadır.

Kültürel mirasın korunması ve aktarımı da mekânsal bellek ile doğrudan ilişkilidir. Ahunbay (2019, s. 12), kültür mirasının korunmasını yalnızca fiziksel yapıların muhafazası olarak değil, bu yapıların taşıdığı tarihsel ve kültürel anlamların sürdürülebilirliği olarak değerlendirmektedir. Akyıldız (2023, s. 79) ise somut olmayan kültürel mirasın aktarımında mekânın sergileme ve deneyimleme alanı olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır. Tokdil ve Yıldırım (2025), kamusal alanların estetik ve mekânsal özelliklerinin kültürel belleğin oluşumunda belirleyici olduğunu ve mekânların kolektif hafızanın üretildiği önemli alanlar olduğunu ifade etmektedir (Tokdil & Yıldırım, 2025, s. 63).

Kültürel bellek, mekânlar aracılığıyla üretilen, aktarılan ve yeniden yorumlanan dinamik bir yapı olarak toplumsal kimliğin önemli bir bileşenidir. Ancak mevcut literatürde mekân ve bellek ilişkisi çoğunlukla tarihsel, simgesel ve temsili boyutlar üzerinden ele alınmakta; geleneksel konut yapılarının gündelik yaşam pratikleri ve duysal deneyimler aracılığıyla nasıl bir bellek alanına dönüştüğü yeterince kapsamlı biçimde tartışılmamaktadır. Özellikle bu yapıların iç mekân deneyimi, kullanım alışkanlıkları ve duysal atmosferinin kültürel belleğin oluşumundaki rolü sınırlı bir çerçevede ele alınmaktadır. Bu bağlamda temel problem, geleneksel konutların kültürel belleği yalnızca fiziksel ve tarihsel özellikleriyle değil, aynı zamanda deneyimsel ve duysal boyutlarıyla nasıl inşa ettiğinin yeterince açıklanamamasıdır. Bu kapsamda çalışmanın amacı, Türkiye’deki geleneksel konutlarda mekânın kültürel belleğin oluşumu, korunması ve kuşaklar arası aktarımındaki rolünü duysal deneyim ve gündelik yaşam pratikleri bağlamında incelemektir. Bu amaç doğrultusunda çalışma, geleneksel konut mekânlarının kültürel belleğin oluşumuna nasıl katkı sağladığı, duysal deneyimlerin bellek süreçleriyle nasıl ilişkilendiği ve gündelik yaşam pratiklerinin kültürel aktarımı nasıl desteklediği sorularına odaklanmaktadır.

Çalışmanın özgün katkısı, mekân ve kültürel bellek ilişkisini Türkiye’nin farklı coğrafi bölgelerinden seçilen geleneksel konut örnekleri üzerinden karşılaştırmalı olarak değerlendirmesi ve bu ilişkiyi duysal deneyim, gündelik yaşam pratikleri, mekânsal tipoloji ve bellek türleri arasındaki etkileşim çerçevesinde ele almasıdır. Bu yönüyle çalışma, geleneksel konutları yalnızca fiziksel ve tarihsel bir miras unsuru olarak değil, kültürel belleğin üretildiği, sürdürüldüğü ve yeniden yorumlandığı dinamik mekânsal yapılar olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

1. Kültürel Bellek ve Mekân

Kültürel bellek, toplumların geçmişle kurduğu ilişkinin süreklilik içinde yeniden üretildiği bir yapı olarak ele alınır. Ancak bu yapı yalnızca “ne hatırlandığı” ile değil, aynı zamanda “nasıl ve hangi araçlarla hatırlandığı” ile de ilgilidir. Bu noktada bellek, salt zihinsel bir süreç olmaktan çıkarak maddi kültür, toplumsal pratikler ve mekânsal örgütlenme ile iç içe geçen çok katmanlı bir yapıya dönüşür (İlhan, 2018, s. 23). Halbwachs’ın kolektif bellek yaklaşımı, bireysel hatırlamanın bile toplumsal çerçeveler tarafından yönlendirildiğini ortaya koyarak, belleğin toplumsal niteliğini vurgular (Halbwachs, 1992, s. 38). Bu çerçeveler çoğu zaman soyut değil, doğrudan gündelik yaşamın içinde karşılaşılan mekânsal düzenlemeler aracılığıyla somutlaşır. Bu bağlamda mekân, yalnızca bir “yerleşim yüzeyi” olarak değil, toplumsal ilişkilerin tekrar tekrar üretildiği bir organizasyon biçimi olarak değerlendirilebilir. Özellikle geleneksel yaşam biçimlerinde mekânsal organizasyonun, sosyal etkileşim biçimlerini yönlendiren bir yapı sunduğu görülmektedir. Örneğin ev içi hiyerarşinin odaların konumlanmasıyla ilişkili olması ya da kamusal-özel ayrımının fiziksel sınırlar üzerinden kurulması, mekânın sosyal yapıyla doğrudan ilişkili olduğunu gösterir. Lefebvre’nin mekânın üretimi yaklaşımı, bu durumu açıklamada önemli bir teorik zemin sunar; mekân, toplumsal ilişkilerden bağımsız değildir, aksine bu ilişkiler tarafından üretilir ve yeniden üretilir (Lefebvre, 1991, s. 26).

Pierre Nora’nın “hafıza mekânları” kavramı, modernleşme sürecinde belleğin doğal akışının zayıfladığını ve bunun yerini sembolik mekânsal temsillerin aldığını ileri sürer (Nora, 1989, s. 7). Ancak bu yaklaşım, mekânı daha çok “temsil eden bir nesne” olarak ele alma eğilimindedir. Oysa mekân, yalnızca geçmişi işaret eden bir yapı değil, aynı zamanda gündelik yaşam içinde sürekli yeniden anlam kazanan bir süreçtir. Bu nedenle mekânsal bellek, yalnızca anıtsal yapılar ya da tarihsel alanlarla sınırlı değildir; ev içi kullanım pratikleri, günlük hareket düzenleri ve tekrar eden davranışlar da bu belleğin bir parçasıdır. Bu noktada Assmann’ın kültürel bellek yaklaşımı, belleğin uzun süreli aktarımında ritüellerin ve sembolik düzenlerin rolünü öne çıkarır (Assmann, 2011, s. 15). Ancak ritüeller yalnızca törenlerle sınırlı değildir; gündelik yaşamın içinde tekrar eden davranış kalıpları da bu aktarımın önemli bir parçasıdır (Yıldırım, 2015, s. 129).

Geleneksel konutlarda belirli mekânsal davranışların kuşaktan kuşağa devam etmesi, belleğin yalnızca anlatı üzerinden değil, pratikler üzerinden de aktarıldığını gösterir (Bedir & Tabakoğlu, 2021, s. 254). Edward Casey’nin yer felsefesi, mekânın deneyimle birlikte anlam kazandığını ve “yer” kavramının ancak yaşantı yoluyla oluştuğunu belirtir (Casey, 1996, s. 13). Bu yaklaşım, mekânın soyut bir koordinat sistemi değil, insan bedeninin hareketleriyle şekillenen bir alan olduğunu ortaya koyar. Benzer şekilde Tim Ingold da mekânın statik bir “içinde bulunma durumu” değil, hareket ve etkileşim üzerinden oluşan bir “yaşama ağı” olduğunu ifade eder (Ingold, 2000, s. 5). Bu nedenle mekânsal bellek, yalnızca görsel izlenimlerle değil, bedeninin mekân içindeki hareketiyle de şekillenir.



Şekil 1. Mekân – Kültürel Bellek ve Geri Beslenme Döngüsü (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Geleneksel konut örnekleri bu açıdan değerlendirildiğinde, mekânın yalnızca fiziksel düzenlemelerden ibaret olmadığı, aynı zamanda duyuşsal ve davranışsal katmanlar içerdiği görülür. Örneğin avlunun kullanım biçimi, yalnızca açık alan-özel alan ayrımıyla açıklanamaz; aynı zamanda mevsimsel değişimler, ışık, ses ve günlük ritimler bu kullanım biçimini belirler. Bu durum, mekânın çok duyuşlu bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar.

Pallasmaa'nın mimarlık kuramı, mekân deneyiminin yalnızca görme duyuşu üzerinden değil, tüm bedenin katılımıyla gerçekleştiğini vurgular (Pallasmaa, 2005, s. 41). Bu yaklaşım, mekânın duyuşsal bütünlüğünü öne çıkarırken, deneyimin yalnızca görsel algıya indirgenemeyeceğini ortaya koyar. Ahşap malzemenin sesi, taş zeminin dokusu, kapıların açılış ritmi ya da yemek kokularının mekâna yayılması gibi unsurlar, mekânsal belleğin duyuşsal boyutunu güçlendirir. Connerton'un (1989, s. 72) bedensel hafıza yaklaşımı ise bu süreci daha da ileri taşır. Ona göre toplumsal bellek, büyük ölçüde bedenin tekrar eden hareketleri üzerinden korunur. Oturma düzeni, selamlaşma biçimi, mekâna giriş-çıkış ritüelleri gibi davranışlar, açıkça ifade edilmeyen ancak sürekli tekrar edilen kültürel kodlardır. Geleneksel konutlarda bu kodlar, mekânın kullanım biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Türkiye bağlamında yapılan çalışmalar, mekânsal belleğin yalnızca tarihsel yapılarda değil, günlük yaşamın içinde de üretildiğini göstermektedir. Özellikle Güner (2015, s. 118) ve Ahunbay (2019, s. 64), mekânın kültürel kimlik ve mirasla olan ilişkisini vurgulayarak, fiziksel yapıların ötesinde yaşam biçimlerinin de korunması gerektiğini ifade eder. Bu yaklaşım, mekânın statik değil, sürekli dönüşen bir kültürel alan olduğunu ortaya koyar. Sonuç olarak kültürel bellek ile mekân arasındaki ilişki, yalnızca temsil ve sembol düzeyinde değil; beden, duyuşlar ve gündelik pratikler üzerinden işleyen çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Mekân, bu bağlamda hem toplumsal ilişkilerin üretildiği hem de kültürel sürekliliğin yeniden kurulduğu dinamik bir alan olarak değerlendirilmektedir.

1.1. Mekânın Duyusal Deneyimi ve Gündelik Yaşam Pratikleri

Mekânın deneyimlenmesi yalnızca görsel algı üzerinden gerçekleşen bir süreç değildir; insan bedeni, duyar ve gündelik yaşam pratikleri mekânsal deneyimi birlikte üretir. Pallasmaa (2005, s. 44), modern mimarlığın görme duyusuna aşırı odaklanmasının mekânın işitsel, dokunsal ve kokusal katmanlarını geri plana ittiğini belirtir. Ona göre gerçek mekânsal deneyim, çoklu duyarın eş zamanlı etkileşimiyle oluşur. Bu yaklaşım, özellikle geleneksel konutlarda güçlü bir karşılık bulur. Ahşap malzemenin zamanla değişen dokusu, taş zeminlerin fiziksel hissi, avlularda oluşan gölge-serinlik ilişkisi ve mekâna yayılan yemek kokuları, mekânın yalnızca görsel bir form olmadığını; çok duyulu bir atmosfer olarak deneyimlendiğini gösterir. Bu nedenle geleneksel konutlar, duyaral algının mekânsal hafızayı sürekli beslediği yaşayan ortamlar olarak değerlendirilmektedir.

Tuan (1977, s. 65), mekân ile insan arasındaki ilişkinin zamanla duyaral bir bağa dönüştüğünü ve bu bağın “yer duygusu” olarak tanımlanabileceğini ifade eder. Bu yer duygusu, bireyin mekânı yalnızca bulunduğu bir nokta olarak değil, kendisine ait bir yaşam alanı olarak deneyimlemesiyle oluşur. Özellikle gündelik yaşam pratikleri bu duyarunun oluşumunda belirleyici bir rol oynar. Sabah evin açılması, yemek hazırlığı, oturma düzeninin tekrar eden biçimleri ve akşam ritüelleri, mekânın sürekli yeniden anlamlandırılmasını sağlar. Michel de Certeau'nun gündelik yaşam pratikleri yaklaşımı önemli bir açıklama sunar. De Certeau (1984, s. 98), bireylerin gündelik yaşam içinde mekânı kullanma biçimlerinin aslında “sessiz bir üretim” olduğunu belirtir. Ona göre insanlar mekânı yalnızca tüketmez; aynı zamanda onu kendi pratikleriyle yeniden üretir. Ev içinde bir odanın farklı amaçlarla kullanılması, mobilyaların sürekli yer değiştirmesi ya da mekânın mevsimsel olarak dönüşmesi, bu mikro düzeydeki üretim süreçlerine örnek olarak verilebilir. Ingold (2000, s. 165), mekânın sabit bir yapı değil, hareket ve etkileşim ağları içinde oluşan bir süreç olduğunu ifade eder. Bu yaklaşım, mekânın statik bir “içinde bulunulan şey” değil, sürekli olarak “yaşanan ve üretilen bir akış” olduğunu ortaya koyar. Geleneksel konutlarda bu durum daha görünür hale gelir; çünkü yaşam biçimi ile mekânsal organizasyon arasında doğrudan bir ilişki vardır. Connerton (1989, s. 48), toplumsal belleğin büyük ölçüde bedensel tekrarlar üzerinden aktarıldığını belirtir. Bu bağlamda gündelik hareketler –örneğin kapıdan girme biçimi, misafir karşılama düzeni veya sofraya oturma ritüeli– zamanla kültürel belleğin sessiz taşıyıcıları haline gelir. Mekân bu tekrarları hem mümkün kılar hem de bu tekrarlar aracılığıyla anlam kazanır. Low ve Lawrence-Zúñiga (2003, s. 24) ise mekânın antropolojik olarak yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda kültürel olarak üretilen ve bedenselleştirilen bir deneyim alanı olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, mekânın toplumsal ilişkilerle birlikte düşünüldüğünde anlam kazandığını ve duyaral deneyimin bu ilişkilerin merkezinde yer aldığını gösterir.

Türkiye’de mekânın duyaral ve kültürel boyutunu ele alan çalışmalar, yalnızca kuramsal mimarlık literatürüyle sınırlı kalmayıp, yerel üretim biçimlerine ve geleneksel konut dokusuna da odaklanmaktadır. Bu bağlamda Cengiz Bektaş, mekânı yalnızca bir tasarım nesnesi olarak değil, yaşam kültürünün doğrudan bir uzantısı olarak değerlendiren önemli isimlerden biridir. Bektaş’ın yaklaşımında “ev”, yalnızca barınma işlevi gören bir yapı değil; gündelik yaşamın, toplumsal ilişkilerin ve kültürel aktarımın iç içe geçtiği bir yaşam örgüsüdür. Özellikle Anadolu yerleşimlerine yönelik çalışmalarında geleneksel konut dokusunu incelerken mekânın oluşumunu iklim, malzeme, yaşam biçimi ve toplumsal alışkanlıklarla birlikte ele alır (Bektaş, 1996, s. 53; Bektaş, 2003, s. 64). Bu yaklaşım, mekânın soyut bir tasarım problemi değil, doğrudan yaşam pratiği üzerinden şekillenen bir kültürel üretim alanı olduğunu göstermektedir. Bektaş’ın özellikle “Türk Evi” ve “Yaşama Kültürü” gibi çalışmalarında vurguladığı temel nokta,

mekânın sabit bir form olmaktan ziyade, kullanıcı davranışlarıyla sürekli dönüşen bir yapı olduğudur. Geleneksel konutlarda sofa, avlu ve hayat gibi ara mekânların yalnızca işlevsel geçiş alanları değil, aynı zamanda gündelik yaşamın doğal akışını düzenleyen sosyal eşikler olduğu görülmektedir. Bu ara mekânlar, hem özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırları yumuşatmakta hem de gündelik etkileşimleri mümkün kılan esnek bir kullanım alanı oluşturmaktadır. Bu durum, mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda davranışsal bir organizasyon olduğunu ortaya koyar. Benzer şekilde Ahunbay da (2019, s. 33), kültürel mirasın korunmasını yalnızca yapısal süreklilik üzerinden değil, yaşam biçimlerinin aktarımı üzerinden değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, mekânın “yaşayan bir kültürel sistem” olduğunu ve korunması gereken unsurun yalnızca yapı değil, aynı zamanda kullanım biçimi olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda geleneksel konutlar, yalnızca mimari birer örnek değil; aynı zamanda kolektif belleğin gündelik yaşam içinde yeniden üretildiği alanlardır.

2. Yöntem

Çalışma, mekânın kültürel bellek ile ilişkisini duyuşsal deneyim ve gündelik yaşam pratikleri bağlamında ele alan nitel araştırma yaklaşımı temelinde yapılandırılmıştır. Nitel araştırma yaklaşımı, sosyal olguların yalnızca gözlemlenebilir veriler üzerinden değil, aynı zamanda anlam, bağlam ve deneyim üzerinden değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Bu doğrultuda mekân, fiziksel bir yapı olmanın ötesinde; kültürel bellek, toplumsal pratikler ve duyuşsal algılar aracılığıyla anlam kazanan çok katmanlı bir olgu olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın kuramsal çerçevesi, mekân ve bellek ilişkisini açıklayan temel teorik yaklaşımlar üzerine inşa edilmiştir. Halbwachs'ın kolektif bellek yaklaşımı, Nora'nın hafıza mekânları kavramsallaştırması, Lefebvre'nin mekânın üretimi kuramı, Pallasmaa'nın duyuşsal mimarlık yaklaşımı, de Certeau'nun gündelik yaşam pratikleri ve Connerton'un bedensel hafıza kavramı bu çerçevenin temelini oluşturmaktadır. Bu kuramsal birikim, mekânın yalnızca fiziksel bir organizasyon değil, aynı zamanda toplumsal ve deneyimsel bir üretim alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Araştırmanın inceleme materyalini Türkiye'de geleneksel konut mimarisi ve iç mekân organizasyonlarına ilişkin literatürde yer alan çalışmalar oluşturmaktadır. Bu kapsamda Safranbolu, Cumalıkızık, Rize ve Trabzon yayla evleri, Şirince ve Bergama köy evleri, Antalya Kaleiçi evleri, Kayseri ve Ankara köy evleri, Erzurum ve Kars evleri ile Mardin ve Harran geleneksel konut örneklerine ilişkin akademik yayınlar, mimarlık tarihi kaynakları ve kültürel miras çalışmaları incelenmiştir. Söz konusu örnekler, Türkiye'nin farklı coğrafi bölgelerindeki geleneksel konut tipolojilerinin iklim, topoğrafya, malzeme ve yaşam kültürü bağlamında çeşitlilik göstermesi nedeniyle seçilmiştir.

Çalışma, nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesi (document analysis) yaklaşımına dayanmaktadır. Veri toplama sürecinde ilgili literatür, kuramsal çalışmalar ve mimarlık tarihi kaynakları sistematik biçimde taranmış; geleneksel Türk konutlarına ilişkin betimlemeler ve mekânsal analizler bir araya getirilmiştir. Araştırmada birincil saha verisi (gözlem, görüşme vb.) kullanılmamış olup tüm veriler ikincil kaynaklardan elde edilmiştir.

Verilerin analizinde tematik içerik analizi yaklaşımından yararlanılmıştır. Literatür ve dokümanlardan elde edilen veriler; mekânsal tipoloji, duyuşsal deneyim, mekânsal kullanım ve gündelik davranış örüntüleri ile bellek türleri temaları altında sınıflandırılmıştır. Analiz sürecinde Türkiye'nin farklı bölgelerindeki geleneksel konut örnekleri karşılaştırmalı olarak incelenmiş; sofa, avlu, hayat, eyvan, teras ve benzeri mekânsal bileşenlerin duyuşsal algılar, gündelik yaşam pratikleri ve kültürel aktarım süreçleriyle ilişkileri değerlendirilmiştir. Ayrıca sosyal, mekânsal, bedensel, iklimsel,

mahremiyet temelli ve kolektif bellek biçimlerinin geleneksel konut mekânlarında nasıl üretildiği ve sürdürüldüğü yorumlanmıştır.

Tablo 1’de sunulan “Türkiye’de Geleneksel Konutlarda Bölgesel Karşılaştırma” çalışması, yukarıda belirtilen literatür ve ikincil kaynaklardan elde edilen nitel verilerin karşılaştırmalı olarak sentezlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu tablo, doğrudan saha gözlemi ya da birincil veri toplama sürecine değil, ilgili akademik çalışmaların tematik analizine dayanmaktadır. Elde edilen bulgular kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilerek mekânın kültürel belleğin oluşumu, korunması ve kuşaklar arası aktarımındaki rolü tartışılmıştır.

3. Analiz

Türkiye’de geleneksel konut mimarisi, farklı coğrafi bölgelerde çeşitlenen mekânsal çözümler üretmesine rağmen, belirli kültürel kodlar ve yaşam pratikleri üzerinden süreklilik gösteren bir yapı ortaya koymaktadır. Bu bağlamda mekân, yalnızca fiziksel bir barınma birimi olarak değil; toplumsal ilişkilerin, duysal deneyimlerin ve gündelik yaşam pratiklerinin iç içe geçtiği bir anlam üretim alanı olarak değerlendirilmelidir. Nitekim kolektif bellek kuramı, bireysel hatırlamanın toplumsal çerçeveler içerisinde şekillendiğini vurgularken, mekânın bu çerçevelerin somutlaştığı temel araçlardan biri olduğunu ortaya koymaktadır (Halbwachs, 1992, s. 38). Benzer şekilde, “hafıza mekânları” kavramı belirli mekânsal oluşumların geçmişin taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü ifade etmektedir (Nora, 1989, s. 7). Bu doğrultuda geleneksel konutlar, yalnızca gündelik yaşamın sürdürüldüğü alanlar değil, aynı zamanda kültürel belleğin üretildiği ve aktarıldığı mekânsal sistemler olarak ele alınmaktadır.

Tablo 1, Türkiye’de geleneksel konut mimarisinin mekân-bellek ilişkisi bağlamında bölgesel farklılıklarını karşılaştırmalı olarak analiz etmek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde hazırlanmıştır. Hazırlık sürecinde Halbwachs, Nora, Lefebvre, Pallasmaa, de Certeau ve Connerton’un kuramsal yaklaşımları ile geleneksel konut tipolojilerine ilişkin literatür sentezlenmiş; Türkiye’nin yedi coğrafi bölgesinden seçilen yerleşim örnekleri üzerinden mekânsal tipoloji, duysal deneyim, gündelik yaşam pratikleri ve bellek türü temel kıstasları belirlenmiştir. Bu seçim, farklı iklim, topoğrafya, malzeme kullanımı ve kültürel yaşam biçimlerinin mekânsal üretim üzerindeki belirleyici etkilerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte çalışma, aynı bölge içerisinde farklı bellek türleri üretebilen çok sayıda örnek bulunmasına rağmen temsil gücü yüksek yerleşimlerle sınırlandırılmış olup, tablo mekân-bellek ilişkisini genelleyici bir model olarak değil, karşılaştırmalı bir analiz aracı olarak konumlandırmaktadır.

Tablo 1. Türkiye’de Geleneksel Konutlarda Bölgesel Karşılaştırma (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Bölge ve Örnek Yerleşim	Mekânsal Tipoloji	Duysal Deneyim	Mekânsal Kullanım ve Gündelik Davranış Örüntüleri	Bellek Türü
Marmara - Safranbolu, Cumalıkızık	Osmanlı şehir evi, cumbalı, sokak dokulu	Ahşap koku, dar sokak sesi, iç-dış geçiş hissi	Sofa etrafında toplanma, misafir ağırlama, ev içi sosyal etkileşim	Sosyal + mekânsal bellek
Karadeniz - Rize, Trabzon yayla evleri	Ahşap, yüksek çatılı, eğimli araziye uyumlu	Nem, yoğun ahşap kokusu, yağmur sesi	İç mekânda yoğun yaşam, mevsime göre yayla-köy hareketliliği	İklimsel + bedensel bellek
Ege - Şirince, Bergama köy	Avlulu, taş/kerpiç,	Rüzgâr, doğal ışık, toprak kokusu	Avluda üretim, yemek hazırlığı ve	Doğayla bütünleşik

evleri	üretimle bütünleşik		günlük işlerin birlikte yürütülmesi	mekânsal bellek
Akdeniz - Antalya Kaleiçi evleri	Taş yapı, gölgeli avlu	Sert güneş, gölge-serinlik kontrastı	Günün sıcak saatlerinde gölgeli avlu kullanımı, iç mekâna çekilme	İklimsel bellek
İç Anadolu - Kayseri, Ankara köy evleri	Kerpiç, içe dönük plan, avlulu	Sessizlik, ısı dengesi, toprak hissi	Kontrollü avlu kullanımı, içe dönük aile yaşamı, mahrem alan vurgusu	Mahremiyet temelli toplumsal bellek
Doğu Anadolu - Erzurum, Kars evleri	Kalın taş duvarlı, küçük açıklıklı	Soğuk hava izolasyonu, ağır doku hissi	Kış aylarında tamamen iç mekâna yönelim, yaşamın ev içinde yoğunlaşması	Adaptif / dayanıklılık belleği
Güneydoğu Anadolu - Mardin, Harran evleri	Taş ve kubbeli yapılar, teraslı sistem	Taş serinliği, yankı, gölge yoğunluğu	Çok işlevli mekân kullanımı, gündüz-gece mekân değişimi, avlu odaklı yaşam	Kolektif + mekânsal süreklilik belleği

Tablo 1’de görülen bölgesel karşılaştırma, mekânsal tipolojilerin iklim, malzeme ve topoğrafya gibi fiziksel koşullara bağlı olarak farklılaştığını göstermektedir. Karadeniz Bölgesi’nde ahşap malzeme kullanımı ve eğimli çatılar, yoğun yağış koşullarına uyum sağlarken; Güneydoğu Anadolu’da taş malzeme ve avlu merkezli plan şemaları sıcak ve kurak iklim koşullarına karşı geliştirilmiş çözümler olarak öne çıkmaktadır. İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinde ise içe dönük yapılaşma ve kalın duvar kullanımı hem iklimsel koşullara hem de toplumsal mahremiyet anlayışına yanıt vermektedir. Bu durum, mekânın yalnızca fiziksel koşulların bir sonucu olmadığını, aynı zamanda toplumsal ilişkiler, kültürel pratikler ve gündelik yaşam deneyimleri tarafından üretildiğini ortaya koymaktadır. Literatürde Lefebvre (1991, s. 70) mekânın toplumsal üretimi yaklaşımıyla bu görüşü temellendirirken, Halbwachs (1992, s. 43) kolektif belleğin mekânsal örgütlenme ile ilişkisini vurgulamaktadır. Nora (1989, s. 18) hafızanın mekânlar üzerinden somutlaştığını ortaya koyarken de Certeau (1984, s. 99) gündelik yaşam pratiklerinin mekânı yeniden üreten bir süreç olduğunu ifade etmektedir.



Şekil 2. Safranbolu Evi İç Mekân (Bayazıt, 2014, s. 3)

Duyusal deneyim, geleneksel konutlarda mekânın yalnızca “görülerek” değil, aynı zamanda “hissedilerek” ve “beden üzerinden” kavrandığını gösteren çok katmanlı bir algı biçimidir; bu nedenle yapı malzemeleri, iklim, mekânsal kurgu ve gündelik kullanım biçimleri, kullanıcı deneyimini doğrudan belirleyen temel unsurlar haline gelmektedir. Örneğin Safranbolu ve Cumalıkızık evlerinde ahşap taşıyıcı sistem ve iç mekân kaplamaları, zamanla oluşan doğal reçine kokusu ve yüzey sıcaklığıyla birlikte mekâna özgü tanımlanabilir bir “koku hafızası” üretirken, bu durum evin zihinsel olarak hatırlanmasını kolaylaştıran güçlü bir duyusal iz bırakmaktadır.



Şekil 3. Mardin evleri (Karabulut, 2019, s. 101)

Mardin ve Midyat gibi taş yapıların yoğun olduğu yerleşimlerde kalker taşının yüksek ısı depolama kapasitesi, yaz aylarında iç mekânda belirgin bir serinlik hissi yaratmakta; aynı zamanda kalın duvar yüzeyleri nedeniyle dış dünyadan gelen seslerin zayıflaması, daha içe dönük ve sessiz bir mekânsal atmosfer oluşturmaktadır. Ege Bölgesi’nde kerpiç ve taşın birlikte kullanıldığı yapılarda ise gündüz saatlerinde duvarların ısıyı emmesi, akşam saatlerinde ise bu ısıyı yavaşça geri vermesi, mekânın yalnızca görsel değil termal bir ritme sahip olduğunu göstermektedir. Karadeniz Bölgesi’nde yoğun yağış ve nem nedeniyle ahşap yüzeylerde zamanla oluşan nem kokusu ve iç mekâna sızan dış sesler, mekânı sürekli değişen bir akustik ve kokusal çevreye dönüştürmekte; bu durum kullanıcıların mekânı sabit değil, “canlı bir ortam” olarak algılamasına neden olmaktadır. Harran evlerinde konik kubbe formunun iç mekânda oluşturduğu yankı etkisi ve hava sirkülasyonu, sesin mekân içindeki dolaşımını değiştirerek farklı bir işitsel deneyim üretmektedir. Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, duyusal deneyimin yalnızca yapı malzemesine bağlı olmadığı, aynı zamanda mekânın iklimle, coğrafyayla ve kullanım biçimiyle kurduğu ilişkiler üzerinden şekillendiği görülmektedir. Tekrar eden bu duyusal uyarımlar—örneğin ahşap kokusunun belirli bir ev tipiyle özdeşleşmesi, taş yüzeyin serinliğinin belirli bir bölgeyi çağrıştırması ya da avluya açılan mekânlarda rüzgârın sürekli hissedilmesi—zamanla bireylerin belleğinde mekâna özgü kalıcı izler üretmekte ve bu izler kültürel belleğin duyusal temellerini oluşturmaktadır. Böylece mekân, yalnızca görsel bir form değil, kokular, sesler ve dokunsal hisler aracılığıyla sürekli yeniden hatırlanan ve anlamlandırılan deneyimsel bir yapıya dönüşmektedir.

Gündelik yaşam pratikleri, geleneksel konutlarda mekânın nasıl kullanıldığını belirleyen pasif eylemler değil; doğrudan mekânın biçimlenmesine ve anlam kazanmasına etki eden somut davranış örüntüleridir. Örneğin Safranbolu ve Cumalıkızık evlerinde sofa, yalnızca bir geçiş alanı değil; günün belirli saatlerinde aile bireylerinin oturma düzenine göre yerleştiği, yaşça büyük olanın konumunun belirgin olduğu ve misafir geldiğinde hiyerarşik olarak yeniden düzenlenen bir sosyal organizasyon alanıdır.

Bu durum, mekânın fiziksel düzeninin doğrudan toplumsal ilişkilerle kurulduğunu göstermektedir. Ege köylerinde ise avlu, sabah saatlerinde zeytin ayıklama, sebze kurutma ya da hamur hazırlama gibi üretim faaliyetlerinin yürütüldüğü; öğle saatlerinde gölgelik alanlara çekilinen; akşam saatlerinde ise aile içi toplanmaların gerçekleştiği çok zamanlı bir kullanım düzenine sahiptir. Bu zaman-temelli kullanım, mekânın sabit bir işleve sahip olmadığını, gün içinde sürekli yeniden tanımlandığını ortaya koymaktadır.



Şekil 4. Harran Evleri (Güney, 2002, s. 278)

Güneydoğu Anadolu'da, özellikle Mardin ve Harran evlerinde, yaz aylarında damların gece uyku alanına dönüşmesi ya da avlunun gündüz kadınlar ve çocuklar tarafından daha yoğun kullanılması, mekânın günün saatine ve toplumsal cinsiyet temelli kullanım biçimlerine göre farklılaşabildiğini göstermektedir. Karadeniz'de ise yağışlı iklim nedeniyle dış mekân kullanımının sınırlı olması, günlük yaşamın büyük ölçüde iç mekânda yoğunlaşmasına neden olmakta; bu durum oda içindeki hareketlerin (yeme, oturma, çalışma) aynı hacim içinde çözülmesini zorunlu kılmaktadır. Bu tür pratikler tekrarlandıkça, bireyler belirli mekânlarda belirli davranışları "doğal" kabul etmeye başlamakta ve bu durum zamanla bedensel bir alışkanlığa dönüşmektedir. Örneğin belirli bir odada yere oturma, belirli bir köşede misafir ağırlama ya da belirli saatlerde avluya çıkma gibi davranışlar, yalnızca bireysel tercihler değil, kuşaklar boyunca aktarılan yerleşik pratiklerdir. Bu tekrarlar sayesinde mekân, yalnızca kullanılan bir yer olmaktan çıkarak, davranışların yönlendirildiği ve toplumsal normların yeniden üretildiği bir çerçeve haline gelmektedir. Dolayısıyla gündelik yaşam pratikleri, mekânın fiziksel sınırlarını aşarak onun nasıl yaşandığını belirleyen ve bu yaşantıyı kültürel belleğe dönüştüren temel mekanizmalardan biri olarak işlev görmektedir.

Tüm bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, geleneksel konutlarda mekânın anlamının tek bir boyut üzerinden değil; duyuşsal deneyim, gündelik yaşam pratikleri ve mekânsal organizasyonun karşılıklı etkileşimi üzerinden üretildiği görülmektedir. Bölgesel farklılıklar, yapı malzemesi, iklim ve topoğrafya gibi fiziksel koşullar aracılığıyla mekânsal çeşitliliği belirlerken; bu çeşitlilik içerisinde tekrar eden davranış örüntüleri ve duyuşsal uyarımlar ortak bir kültürel süreklilik üretmektedir. Sofa, avlu, eyvan ve iç mekân gibi alanlar, farklı coğrafyalarda değişen biçimlerde organize edilse de sosyal etkileşim, üretim, dinlenme ve misafirlik gibi pratikler aracılığıyla benzer işlevsel ve sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu durum, mekânın yalnızca fiziksel bir yapı olarak değil, aynı zamanda deneyimlenen, hatırlanan ve kuşaklar arası aktarılan bir kültürel sistem olarak işlediğini göstermektedir. Dolayısıyla geleneksel konutlar hem bölgesel farklılıkları hem de ortak kültürel kodları aynı anda barındıran çok katmanlı bir bellek alanı olarak değerlendirilmektedir.

Tartışma ve Sonuç

Çalışma kapsamında elde edilen bulgular, mekânın kültürel bellek üretiminde yalnızca geleneksel konut tipolojileri üzerinden değil, aynı zamanda modernleşme süreçleriyle birlikte dönüşen mekânsal pratikler üzerinden de değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Geleneksel konutlarda duyuşal deneyim ve gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla kurulan güçlü bellek ilişkisi, modern konut üretiminde büyük ölçüde zayıflamaktadır. Özellikle standartlaşmış plan şemaları, malzeme çeşitliliğinin azalması ve mekânsal kullanımın işlevsel alanlara indirgenmesi, mekânın deneyimsel boyutunu sınırlayarak kültürel sürekliliğın zayıflamasına neden olmaktadır. Bu durum, modernleşme sürecinin yalnızca fiziksel çevreyi değil, aynı zamanda hatırlama biçimlerini de dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır.

Modern konutlarda sofa ve avlu gibi çok işlevli mekânsal unsurların yerini, birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış yaşam alanları almıştır. Bu ayrışma, gündelik yaşam pratiklerinin mekân üretici rolünü zayıflatırken, kullanıcıların mekânla kurduğu duyuşal ve bedensel bağı da azaltmaktadır. Geleneksel konutlarda karşılaşılan kokusal, işitsel ve dokusal süreklilik modern yapılarda büyük ölçüde homojenleşmiş yüzeyler ve mekanik sistemler tarafından kesintiye uğramaktadır. Bu durum, mekânın yalnızca “yaşanılan bir yer” olmaktan çıkıp, giderek “tüketilen bir ürün” haline gelmesi riskini beraberinde getirmektedir.

İç mimarlık disiplini bu noktada kritik bir rol üstlenmektedir. Mekânın yalnızca estetik ve fonksiyonel bir problem olarak ele alınması yerine, kültürel bellek ve deneyim boyutuyla birlikte değerlendirilmesi, iç mimarlığın sorumluluk alanını genişletmektedir. Malzeme seçimi, ışık kullanımı, mekânsal kurgu ve duyuşal atmosferin tasarımı; kullanıcıların mekânla kurduğu ilişkiyi doğrudan etkileyerek kültürel sürekliliğın yeniden üretiminde belirleyici olmaktadır. Bu açıdan iç mimarlık, yalnızca mekân tasarlayan bir disiplin değil, aynı zamanda kültürel kimliğın mekânsal olarak aktarılmasına aracılık eden bir alan olarak görülmelidir.

Geleneksel konutlar, iklimsel koşullara uyum sağlayan, gündelik yaşamla bütünleşen ve çok duyulu deneyim üreten yapılar olarak kültürel belleğın taşıyıcıları konumundayken; modern konutlar daha rasyonel, standart ve işlev odaklı bir yaklaşım sergilemektedir. Bu dönüşüm, mimari kültürel kimliğın giderek zayıflamasına ve yerel karakterin evrensel tasarım dilleri içinde görünmez hale gelmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla modernleşme süreci, bir ilerleme göstergesi olmanın yanı sıra, aynı zamanda mekânsal bellek kaybı riskini de beraberinde getiren çelişkili bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma, mekânın kültürel bellek ile ilişkisini geleneksel konutlar üzerinden duyuşal deneyim ve gündelik yaşam pratikleri bağlamında inceleyerek, mekânın yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda kültürel sürekliliği taşıyan deneyimsel bir alan olduğunu ortaya koymuştur. Bu doğrultuda mekân, sabit ve değişmez bir formdan ziyade, kullanıcı deneyimleriyle sürekli anlam kazanan ve yeniden üretilen dinamik bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, mekânsal algının görsel boyutun ötesine geçerek koku, ses, dokunma ve termal his gibi çoklu duyuşlar aracılığıyla şekillendiğini ve bu duyuşal katmanın bireylerin mekânı tanıma, hatırlama ve aidiyet geliştirme süreçlerinde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Özellikle yapı malzemelerinin (ahşap, taş, kerpiç) oluşturduğu farklı atmosferler, mekânın yalnızca fiziksel özelliklerini değil, aynı zamanda zihinsel temsillerini de etkileyerek kültürel belleğın duyuşal temellerini oluşturmaktadır. Ayrıca gündelik yaşam pratiklerinin mekânı sürekli yeniden üreten yapısı, kültürel belleğın durağan bir arşiv olmaktan ziyade, tekrarlar ve alışkanlıklar aracılığıyla canlı bir süreç olarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Oturma biçimleri, mekânsal kullanım alışkanlıkları, misafir ağırlama düzenleri ve mevsimsel kullanım değişimleri gibi tekrar eden pratikler, zaman içinde bireylerin bedenine yerleşerek mekânla kurulan ilişkinin doğal ve içselleştirilmiş bir yapıya dönüşmesini sağlamaktadır. Bu durum, mekânın yalnızca içinde yaşanan bir fiziksel çevre değil, aynı zamanda davranışların şekillendiği ve anlamın sürekli yeniden üretildiği bir kültürel zemin olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kültürel bellek, geçmişe ait sabit bir içerik olmaktan ziyade, mekân ve gündelik yaşam arasındaki karşılıklı etkileşim üzerinden sürekli yeniden inşa edilen dinamik bir yapı olarak anlaşılmalıdır. Modernleşme süreciyle birlikte geleneksel mekânsal yapıların dönüşmesi, kültürel belleğin taşıyıcısı olan birçok mekânsal unsurun zayıflamasına yol açmaktadır. Bu durum, mimari kültürel kimliğin sürekliliği açısından önemli bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Ancak bu kayıp süreci kaçınılmaz bir sonuç olarak değil, tasarım disiplinleri açısından yeniden düşünülmesi gereken bir alan olarak ele alınmalıdır.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2019). *Kültür mirasını koruma ilke ve teknikleri*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Akyıldız, N. A. (2023). Somut olmayan kültürel mirasın aktarım ve gösterim mekânı olarak Necmi İçe Konağı. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 11(36), 58-81.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (1958). *The poetics of space*. Presses Universitaires de France.
- Bayazıt, N. (2016). Safranbolu evlerinin plan tipolojisi ve kullanıcı ihtiyaçları hiyerarşisi. *Tasarım + Kuram*, 10(17), 1-15.
- Bedir, A. & Tabakoğlu, A. (2021). Hatırlama ve kolektif hafıza. *Kadim Akademi SBD*, 5(2), 2549.
- Bektaş, C. (1996). *Türk evi*. İstanbul: YKY.
- Bektaş, C. (2003). *Yaşama kültürü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Casey, E. S. (1996). How to get from space to place in a fairly short stretch of time. In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 13-52). School of American Research Press.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Güner, E. (2015). *Kent kimliği ilişkisi bağlamında kent mobilyaları: Sultanahmet Meydanı örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Arel Üniversitesi.
- Güney, N. N. (2022). Geleneksel mimari yapılarda form özdeşliği ve malzeme farklılıkları üzerine bir inceleme: Harran kümbet evleri ve Alberobello Trulli evleri. *Pearson Journal*, 7(21), 271-282.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel bellek: Sözlü kültürden yazılı kültüre hatırlama*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Karabulut, İ. H. (2021). Mardin evlerinde mihrabiye formulu iki niş. *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, 6(2), 88-108.

- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. D. Nicholson-Smith (Trans.). Blackwell.
- Low, S. M., & Lawrence-Zúñiga, D. (2003). *The anthropology of space and place*. Oxford: Blackwell.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Oliver, P. (2007). *Encyclopedia of vernacular architecture of the world*. Cambridge Univ. Press.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Wiley.
- Schwartz, B. (2000). Self-determination: The tyranny of freedom. *American Psychologist*, 55(1), 79-88.
- Silverman, H. & Ruggles, D. F. (Eds.). (2007). *Cultural heritage and human rights*. Springer.
- Tokdil, E. & Yıldırım, D. (2025). Kültürel bellek ve kent estetiği: Kamusal alanın mekânsal hafızası. In Z. Özdemir (Ed.), *Unutulmuş hatırlamak: Kent kimliği, mekân ve bellek üzerine yazılar* (s. 63). DBY Yayınları.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Yıldırım, D. (2015). Kentin hafıza mekanlarına dokunmak: levanten kent ve bellek. 11. *Ulusal Sanat Sempozyumu "Sanatın Değişkenlikleri Bağlamında Kentsel Adalet"*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Kılınç, K., Yılmaz, A. & Pasin, B. (2015). Hatırlamanın ve unutmanın kentsel sahnesi olarak Kültürpark'ın belleği. In Bora T. (Eds.), *İzmir Kültürpark'ın anımsa(ma)dıkları: Temsiller, mekânlar, aktörler* (pp. 7-19). İletişim Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 162-181

Geliş Tarihi-Received: 06.05.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 29.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20735693

Implementation and Design Issues at the Intersection of Architectural Components in the Classical Period Ottoman Mosques*

Klasik Dönem Osmanlı Camilerinde Mimari Bileşenlerin Kesişim Noktalarındaki Uygulama ve Tasarım Sorunları

Müberra ZEYREK**
Can Şakir BİNAN***

Abstract

The major focus is the observable construction, design, and detailing issues of the Süleymaniye, Selimiye, and Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Mosques, as well as the Davutpaşa and Sultanahmet Mosques, which are considered the pioneers and successors of the era. Although period structures are often examined for the flawless aspects of their aesthetic compositions, contrary to expectations, they are not the product of ideal design processes; rather, inconsistencies are evident that reflect on-site implementation practices. The objective of this study is to derive insights into the unexpected outcomes regarding the design and implementation processes in the Classical period of Ottoman architecture. As a result of observational and photogrammetric analyses, morphological anomalies that do not align with deterministic design models were identified within the main mass, outer portico, minaret, and annex intersections of the five monumental structures. These traces reflected on the facades and details (break in continuity of mouldings, overlapping or clashing of architectural components) indicate that a holistic design framework or concurrent construction processes could not be maintained continuously, or that deviations from the original layout occurred during subsequent, needs-based interventions, leading to various issues. Consequently, these traces demonstrate that Classical period Ottoman architecture operated through a flexible on-site implementation practice rather than a rigid and flawless template.

Keywords: Classical Ottoman architecture, historical construction traces, implementation issues, history of construction, design issues in historical buildings.

Öz

Bu çalışmanın temel konusunu; Klasik dönem olarak adlandırılan 16. yüzyıl ürünü olan Süleymaniye, Selimiye ve Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camileri ile dönemin öncülü ve ardılı olarak kabul edilen Davutpaşa ve Sultan Ahmet Camilerinin gözlemlenebilen yapım, tasarım ve detay sorunları oluşturmaktadır. Dönem yapıları estetik kompozisyonlarının kusursuz yönleriyle ele alınmasına karşın, beklendiği gibi ideal tasarım süreçlerinin ürünü olmayıp, sahadaki uygulama pratiklerine yansıyan tutarsızlıklar mevcuttur. Çalışmanın

* Bu çalışma, YTÜ FBE Rölöve-Restorasyon Anabilim dalında Prof. Dr. Can Şakir Binan danışmanlığında, Müberra Zeyrek tarafından hazırlanmakta olan doktora tez çalışmasından üretilmiştir (This article is based on the doctoral thesis currently being prepared by Müberra Zeyrek under the supervision of prof. Can Şakir Binan at the Department of Surveying and Restoration, Institute of Natural Sciences, YTÜ).

** Yüksek Mimar, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, e-posta: zeyrek.muberra@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2836-7237.

*** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, e-posta: binanb@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5916-3352.

amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun zirve dönemi olarak kabul edilen Klasik dönem Osmanlı mimarlık ortamındaki tasarım ve uygulama süreçlerine ilişkin beklenmeyen sonuçlara dair çıkarımlar yapmaktır. Yapılan gözlensel ve fotogrametrik analizler sonucunda; incelenen beş anıtsal yapının ana kitle, son cemaat yeri, minare ve ek yapı birleşimlerinde deterministik (kurallı) tasarıma uymayan morfolojik sapmalar tespit edilmiştir. Cephe ve detaylara yansıyan bu izler (silmelerde ani kesintiler, mimari bileşenlerin üst üste binmesi veya çarpışması), bütüncül bir tasarım kurgusunun veya eşzamanlı inşa süreçlerinin sürekli işlemediğini veya sonraki dönemlerdeki ihtiyaç odaklı müdahalelerde özgün kurgudan sapılarak çeşitli sorunların meydana geldiğini göstermektedir. Bu izler, Klasik dönem Osmanlı mimarisinin katı ve kusursuz bir yapıdan ziyade, sahada esnek bir uygulama pratiğine sahip olduğuna işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Osmanlı Mimarisi, tarihi konstrüksiyon izleri, uygulama sorunları, yapı tarihi, tarihi yapılarda tasarım sorunları.

Introduction

Regarding Classical Ottoman architecture, Mimar Sinan and the monumental Selatin mosques are universally recognized as the definitive examples of the era. While this statement is true, 16th-century Ottoman architecture consists of a wide range of structures and encompasses a broader spectrum and group of buildings, including early examples predating Sinan and works that continued after him. However, considering that the most important structures in the hierarchical order were mosques -and specifically the Selatin mosques built in the names of the sultans- we may accept that these structures represented the most advanced level of the period in terms of technique, technology, and aesthetics.

When it comes to 16th-century Ottoman architecture, there is a widespread perception that it embodies a spectacular grandeur—one that is intertwined with the personality of Mimar Sinan—and represents a milestone that cannot easily be achieved. For that reason, there are very few studies that clearly and critically examine the architectural practices of that era and the state of technological capabilities and technical limitations at the time; indeed, this topic remains largely under-researched.

Notably, in spite of the prevailing architectural approach of the period, which assumed that construction processes consisted of planned and sequential stages, and despite the assumption that architectural components—such as the main prayer hall (*harim*), outer portico, courtyard (*harem*), minaret, and various annex structures—were designed and built in a single phase, it becomes clear through empirical observations that a different approach was taken in practice.

In Ottomans structures, construction processes are based on rapid implementation rather than a long-term planned schedule. One consequence of this approach is the emergence of issues that are reflected in the quality of the building's construction. It is necessary to observe the construction issues in these buildings and to uncover the underlying causes by examining them. In this way, understanding the architectural, construction, technical and analytical insight of the period will become clearer (Tanyeli, 2021).

The 16th-century architectural world, also known as the Classical Period, is a period that must be prioritised for consideration, as it represents the most significant representative of traditional monumental architecture in terms of both the quantity and quality of its works. However, the inadequacy and ambiguity of the existing written records concerning this period constitute the most significant obstacle to a proper understanding of this architectural era from a contemporary perspective. This situation, in turn, paves the way for interventions in these buildings that are carried out without accurate analysis and the development of appropriate approaches.

- Considered in terms of their scale, do the 16th-century Ottoman monumental structures (primarily mosques) exhibit any construction defects or issues arising from the building process?
- Regarding the design and construction processes of mosques, are there any unpredictable consequences in the details of integrating architectural components?
- Why are these structures specifically not discussed in terms of their anomalies, even though their presence is so obvious?

The objective of this work extends beyond creating a contradiction; it seeks to synthesize the missing link that reconciles the architectural fragments into a coherent whole. The aim is to determine whether observable structural issues can be identified in monumental buildings of the Classical Period, with the focus here being on mosques. Delving into the details of the study's objective, the focus is on two main axes: design issues and implementation issues. The observable design-related anomalies and incongruities in Classical Period Ottoman monumental structures, followed by the examination of integration problems encountered in architectural components, subsequently, to examine any issues and construction flaws in the details of architectural elements and their integration points, and it is projected to yield substantiated findings of the existing issues.

1. Historiographical Perspectives on the Interpretation of Ottoman Architecture

Has Ottoman architecture been analyzed through a monolithic perspective, or has it been subjected to critical scrutiny?

A debate that has emerged regarding the research methods that have been used in the process of studying Ottoman architecture -or a methodological redundancy that leads to repetitive outcomes- has made it necessary to approach the literature from this perspective as a complementary alternative.

With his work *A History of Ottoman Architecture*, Godfrey Goodwin is regarded both as a reliable authority and a source of debate. Indeed, the book has a broad perspective, combining technical analysis, a comparative approach and an examination of the historical process within its own context. Whilst providing explanations at the level of structural elements through a technical analysis approach, it also notes their links to other structures. It also points out the material-related inaccuracies in the restorations (Goodwin, 1971/2012).

Noting that Ottoman architecture had been approached from a singular perspective up until then, Necipoğlu criticises this traditional formalist approach and states that her aim is to exceed this restrictive viewpoint. For this reason, she presents a study that approaches Ottoman buildings not merely through the technical aspects they offer—such as floor plans and domes—but through a 'holistic' approach that also considers the political, social and cultural context in which they were built (Necipoğlu, 2005/2017).

Through an orientalist approach to the history of Western-centric architectural discourse, Sinan's buildings are perceived as variations/repetitions derived from the Hagia Sophia. A related approach in nationalist historiography involves denying the influence of Hagia Sophia, and insisting that Ottoman architecture has solely Turkish origins, whilst casting Sinan into a specific mould—such as the 'Turkish Michelangelo'—and mythologising the figure (Kuban, 1993; Necipoğlu, 2005/2017).

In its work, Ernst Egli approaches Ottoman architecture from a cultural-anthropological perspective. It discusses the misconceptions found in Western literature

and the unique position of Turkish architecture within the broader context of Islamic architecture. Whilst referencing previous studies, it adopts a distanced and critical stance towards the views of both Western and local researchers. He criticises this approach, noting that the Western perspective has underestimated the contributions of Turks to Islamic art based on misconceptions and superficial knowledge (Egli, 1976/2009).

How is Ottoman architecture perceived and conceptualized in contemporary historiography?

In terms of its architectural components, Ottoman architecture follows a 'functional *külliye* (complex) system' and, regarding its layout, a 'geometric plan typology'. A distinctive pattern emerges in Sinan's architecture, striving to achieve 'central unity' from 'spatial fragmentation' during the Classical Period (Goodwin, 1971/2012). It is contended that a tendency to move away from Early Period architectural components steered the evolution of Classical architecture in this direction.

Goodwin (1971/2012) identifies the separation of the *tabhane* from the main part of the mosque as a structural turning point. Considered as a fundamental element of early mosques, these units evolved into independent structures situated alongside the courtyard starting from the pre-Classical Period.

Likewise, in his comprehensive work, Doğan Kuban provides highly detailed accounts regarding the development of Ottoman mosques. He describes the evolution and transformation of architectural components through the transitional phases between periods (Kuban & Emden, 2007).

The primary objective of Ottoman architecture transcends the singular building, focusing instead on the system of the *külliye* (socio-spatial complex) composed of interacting functional units (Goodwin, 1971/2012). However, the approach here relies on functional distinctions when classifying building components; whereas they should be evaluated through structural elements, whose formal differences and evolution are traceable both on the plan plane and across the facades.

Ottoman architecture is not merely based on a technical structural framework built in an aesthetic style; at the same time, it serves as a system that embodies political, social and cultural representation. In Ottoman architecture, design elements are not determined solely by the architect's discretion; instead, they are governed by fundamentally structured by normative religious and legal constraints (fatwas and *waqfiyyas*). Nevertheless, this does not imply an insular tradition isolated from global trends. On the contrary, Ottoman architecture actively engaged with contemporary cultures. Indeed, a complex relationship – characterized by both competition and dialogue – existed between the centralized-plan churches of the Italian Renaissance and Hagia Sophia (Naser Eslami, 2014; Necipoğlu, 2005/2017).

Turkish architecture is characterized by two fundamental spatial principles: an inward-to-outward expansion and the absence of rigid axiality. To comprehend Sinan's architectural logic, it is essential to gain insight into the state apparatus in which he was nurtured and its intricate internal structure. Ottoman architecture embodies the interaction between the institutions constituting the state structure – such as the Divan, the army and the navy – and the agents of spiritual life, such as religious orders and poets. Sinan reinterpreted monumental precursors like the Hagia Sophia as initial points of reference and proposed truly original and universal solutions (Egli, 1976/2009).

Güngör (1988) further notes that in Sinan's buildings, the features of the interior are reflected on the exterior, and there is no apparent need to conceal the structure.

Is there a contrary argument based on construction traces and implementation issues in Classical Period Ottoman structures?

The original and primary sources offering a close examination of the Classical Period remain scarce; furthermore, these records generally lack the data necessary to analyse technical and structural complexities. Nevertheless, in Sâî Mustafa Çelebi's celebrated memoirs (*tezkires*), it is reported that during the construction of the Süleymaniye, the public disparaged Sinan by saying, 'This building will never be finished' and 'The dome will never stand'; whilst Suleiman the Magnificent, exasperated by the perceived delay, accused Sinan of neglecting the project in a fit of rage (Meriç, 1965).

Goodwin (1971/2012) offers an explicit critique of the defects and flaws in 'transitional period' buildings, along with implementations that are devoid of their original essence following the Classical Period; he further interrogates the logistical gaps among construction teams and the systemic planning failures inherent in these transitional buildings. He indicates an unfitting connection where the courtyard walls of the Bayezid II Mosque in Edirne meet the tabhane walls, noting that independent working teams were not sufficiently attentive to aesthetic considerations. The author also adopts a critical stance toward Classical Period architecture in certain respects, states that Sinan's Hüsrev Pasha Mosque in Aleppo—one of his earliest major works—presents a somewhat careless appearance due to its hasty construction. In a similar vein, he points out that the asymmetrical irregularities in the internal arch joints of the Süleymaniye Mosque were skilfully concealed by extensive ornamentation and highly refined craftsmanship.

Aslanapa (1988) notes that the construction of the Sinan Pasha Mosque in Beşiktaş was carried out 'hastily, without showing much meticulousness'.

Drawing on *tezkires* and other primary sources of the period, Necipoğlu (2005/2017) recounts a construction error made during the construction of the Fatih Mosque (Mosque of Mehmed II) while discussing the structural and material defects prevalent in Classical Ottoman architecture. She states that the columns of the building were mistakenly shortened perceived as being too long, which was criticized as a technical flaw by the peers of the time. In addition, she reports that one of the large columns brought for the Süleymaniye Mosque cracked during transport, whilst another splintered at the same time. Furthermore, through the example of the Büyükçekmece Bridge, she explains that Sinan scrutinized the failures of architects who came before him.

To quote Egli (1976/2009), Mimar Sinan did not maintain direct oversight over every project to guarantee its flawless execution. For instance, an imperial decree concerning the Sultan Murad III Mosque in Manisa—attributed to Sinan—reveals that construction was periodically halted, the dome remained uncovered for a significant duration, and expenditures exceeded expectations despite the availability of low-cost local labour and materials. He attributes these issues to Sinan's advanced age of ninety, suggesting that the master had delegated his architectural responsibilities to a younger generation of practitioners.

Ernst Egli (1976/2009), in his examination of the Ottoman Classical Period structures addressed in this study, provides a constructive analysis of the inherent tensions between technical constraints, topographical imperatives, and aesthetic sensibilities—moving beyond the reductive perception of these buildings as flawless masterpieces. He argues that the imperial pressure regarding the construction timeline of the Süleymaniye Mosque, as well as the challenges posed by the sloping terrain of the Kadirga Sokollu complex, are vividly manifested in the structural traces and occasional

aesthetic dichotomies (such as the stark contrast between the monumental arches and the delicate ornamentation at Kadirga).

Kuban also mentions certain issues he observed in the structures. He noticed the relationship between the outer portico and the courtyard porticos of the Selimiye Mosque (Kuban & Emden, 2007).

Kocainan, on the other hand, criticises Renaissance practices in Western architecture, accusing them of being irrational for adding ancient architectural elements that convey no meaning to their buildings for purely decorative purposes; he argues that, throughout its development, Ottoman architecture established a unique architectural art form based on logical and rational principles and in harmony with local materials (Kocainan, 1939).

On the importance of the dome from a structural-historical perspective and its impact on Classical Ottoman architecture, Bilgiç (2017) discusses a phenomenon in which the aim of creating a central, well-lit space took precedence, whilst structural problems occasionally arose. In particular, she notes that transitional elements, buttresses, weight towers and even minarets were integrated into the structural systems of the era.

In her study on the history of construction technology during the Ottoman period, Tanyeli (2017) describes all the technical stages of building construction, starting with measurement methods and covering material procurement, foundation construction, the integration of superstructure elements (columns, piers, walls) into the structure, and the techniques used to build vaults and domes. Whilst the focus of this study is on how structural elements are combined, the study reveals a gap in the literature regarding this context by omitting the relations between functional architectural components and the issues arising at their points of intersection.

Whilst these sources provide a comprehensive and wide-ranging examination of Ottoman architecture, on occasion they identify issues in the structures; however, they do not treat this subject as part of the historical process of construction, neither do they delve deeply into it, nor do they examine in detail the causes and consequences of these issues. Therefore, this situation highlights a gap in the literature regarding the methodological analysis of architectural issues in Ottoman architecture.

2. Material and Method

The methodology involved evidence-based observation and comparative analysis of the identified monuments, with fieldwork carried out in October 2023 and November 2024. Visual inspection and photogrammetric documentation were conducted based on the issues observed at the points of intersection of the structures. The study was further supported by examination of architectural drawings and literature reviews. This study, situated at the intersection of conservation-restoration and architectural history, is limited to the parts of the structures that can be observed from the exterior. It is acknowledged that these historical buildings, particularly exemplified by the Davutpaşa Mosque, have been subject to cumulative interventions and repairs following seismic events over centuries. Consequently, the observed architectural incongruities are analyzed as part of the structures' current material state, acknowledging the potential influence of historical interventions that remain indistinguishable from original construction practices. Structural-level flaw analyses were excluded from the scope of the study.

The criteria taken into account when determining the samples included in the scope of the study are as follows:

- The structures must serve as representative cases capable of providing sufficient data regarding construction techniques and technology (A),
- They should reflect the specific construction practices of their respective eras (e.g., the inclusion of tabhanes in the early period) (B),
- To ensure a more precise analysis, the selected structures should be confined to a narrow chronological or thematic historical context (C),
- The scope should encompass the collective understanding of Ottoman architectural expression, rather than being limited exclusively to Sinan and his oeuvre (D).

16th-century Ottoman architecture, which we refer to as the Classical Period, is not a phenomenon that emerged in isolation during that specific century; rather, it represents the culmination of a long-standing evolutionary process in which pre-existing and emergent architectural principles were codified and systematized by Mimar Sinan and the rising cadre of architectural specialists of the period, thereby establishing a stable theoretical and structural foundation, and continued to exert its influence into the following century. Therefore, it has been determined that it is appropriate to periodize the development of Classical Ottoman architecture into three distinct phases: the formative transitional period beginning with the conquest of Istanbul; the Sinan era, representing the peak of systematization; and the post-Sinan period, characterized by the enduring legacy and continued influence of his architectural principles (Figure 1).



Figure 1. Chronological division and categorization of the micro-periods (Created by the Authors).

Whilst the Süleymaniye, Selimiye and Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Mosques, built during the same period, are regarded as the most prominent structures of the Classical Period, the most significant building of the subsequent period is the Sultanahmet Mosque. In order to structure the sample scope in a manner that is more balanced and comparable, the Davutpaşa Complex—one of the first mosques built following the conquest of Istanbul yet also bearing traces of Early Period architecture—has been identified as one of the structures where fieldwork was conducted. In doing so, an evaluation would be possible that encompasses the transition between periods, without breaking the Classical Period away from its historical continuity, and which clarifies whether the origins of the defined criteria are systematic and, if so, highlights the period-specific variations more clearly. The identification data, selection criteria (Table 1), and locations of the monuments (Figure 2) are provided.

Table 1. Identification data and selection criteria of the selected mosques (Created by the authors)

Monument	Patron	Construction year(s)/Period	Selection criteria
Davutpaşa Mosque	Grand Vizier Koca Davud Pasha	1485 (The transitional period)	A, B, C, D
Süleymaniye Mosque	Sultan Suleyman I (the Magnificent)	1551-1558 (The Sinan era)	A, B, C
Selimiye Mosque	Sultan Selim II	1558-1567 (The Sinan era)	A, B, C
Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Mosque	Grand Vizier Sokollu Mehmed Pasha	1571 (The Sinan era)	A, B, C
Sultanahmet Mosque	Sultan Ahmed I	1609-1617 (The post-Sinan period)	A, B, C, D



Figure 2. Locations of the monuments examined in the study (Source: Google Earth Pro).

2.1. Assessment Criteria

In establishing the research framework, priority was given to visually identifiable elements that offer compelling evidence regarding structural anomalies. Issues and anomalies in the structures under examination were assessed across three fundamental layers of analysis: (1) the points of intersection of architectural components, (2) structural details, and (3) the design framework. This classification aims to enable deviations in the structure to be interpreted not only in structural terms but also through spatial and component-based relationships.

In identifying the findings, assessments of anomalies were conducted based on morphological deviations such as interruptions of moldings, overlapping architectural elements, and inconsistencies and discontinuities between architectural components.

Accordingly, the analytical framework for these selected structures is established upon the relational network between the main prayer hall (*harim*) and other architectural components—specifically the outer portico (*son cemaat yeri*), the courtyard (*harem*), the minaret, and various annex structures (Figure 3). In addition to this relational analysis, the details and design-related anomalies observed in these components are addressed as two distinct investigative parameters.

The study was conducted exclusively on the selected case structures and does not claim to represent the entire practice of the period. Nevertheless, it is envisioned as a replicable methodological approach. This is because the three fundamental layers of analysis and the morphological deviation criteria proposed in this study offer a framework that can be objectively applied to other Ottoman monuments of similar or different periods and construction techniques.

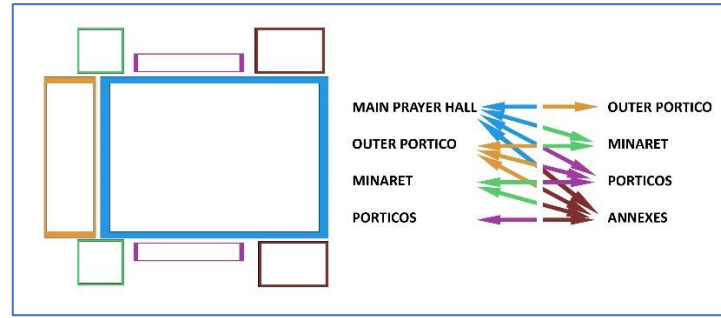


Figure 3. Schematic diagram of the relationships between architectural components (Created by the Authors).

3. Findings: Implementation Issues in Classical Ottoman Architecture

For each of the mosque complexes (*külliye*) examined during the fieldwork—namely Davutpaşa, Süleymaniye, Selimiye, Kadirga Sokollu Mehmet Paşa, and Sultanahmet—observations were conducted focusing on the intersections of architectural components, as well as structural details and design-related characteristics. Base plans (adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987) are used as spatial references to mark the exact locations of the intersections discussed in the study.

3.1. Issues in the Integration of Architectural Components

From which perspective one approaches the question of what architectural elements constitute Ottoman mosques of the Classical Period is of great importance. Whilst mosques, madrasas, and imarets can be classified as architectural volumes designed to meet specific functional requirements, the focus of this study lies in the constituent components that form a complex or a place of worship. Although these components possess distinctive formal and functional identities, they remain fundamentally interrelated within the overall structural scheme.

The primary focus is not a functional classification, but rather the interconnectivity between architectural components that, despite their divergent characteristics and distinct construction sequences, constitute the structural whole. It has been determined that the fundamental point of inquiry is the continuity or discontinuity of structural elements; to this end, the continuity of mouldings has been examined as a key diagnostic tool. A break in continuity or misalignment in the mouldings was interpreted as evidence of either structural deformation or a subsequent architectural addition. Furthermore, in certain instances, the deformation of sections presumed to be finalized—caused by the superposition of later elements—prompted a critical inquiry into whether such occurrences stem from fundamental design-related anomalies.

3.2. Integration Issues between the Main Prayer Hall (Harim), Outer Portico, and Minaret

Several inconsistencies have been observed in the workmanship and detail resolutions at the junctions between the main prayer hall (*harim*) and the outer portico (*son cemaat yeri*). In contrast, despite the denser ornamental composition of interior spaces in Ottoman monuments, craftsmanship and construction execution appear to be more consistent. As noted by Goodwin (1971/2012) regarding arch-corner junctions, occurrences such as structural superposition, the arbitrary termination of mouldings, height discrepancies between components, and subsequent drainage failures result in deterioration or morphological distortions at the junction points.

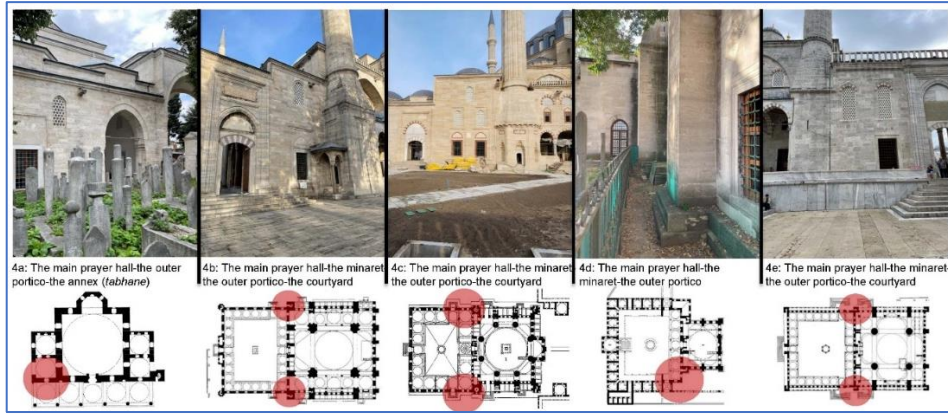


Figure 4 (a-e). Relationship of architectural components and the intersections in the selected mosques (Created by the authors; base plans adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987).

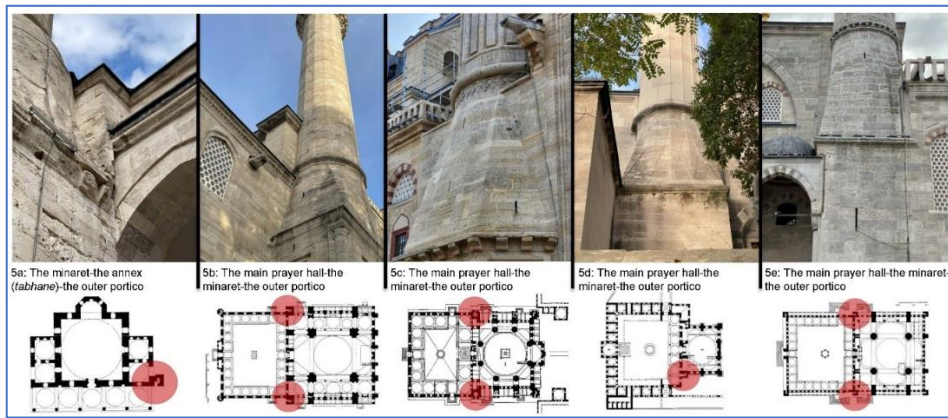


Figure 5(a-e). Integration of minarets within the architectural composition in the selected mosques (Created by the authors; base plans adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987).

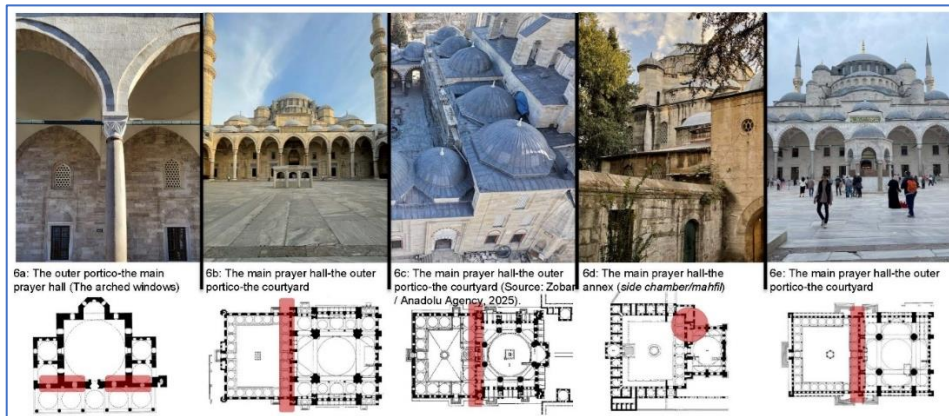


Figure 6(a-e). Relationship of the outer portico and annex with the main prayer hall in the selected mosques (Created by the authors; base plans adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987).

Davutpaşa Mosque, a transitional monument between the Early and Classical periods, stands out as a conglomeration of independent structural components: the main prayer hall (*harim*), the outer portico (*son cemaat yeri*), and the *tabhane* (annex). Indeed, the outer portico does not form a holistic relationship with either the *harim* or the *tabhane* in terms of its proportional width and height (Figure 4a). The discontinuity observed at the junction where the mouldings meet the outer portico indicates a lack of structural continuity between these components. Similarly, at the points where the minaret

intersects with the main prayer hall and the outer portico, discontinuities in the mouldings were observed, creating the impression of a later addition. Furthermore, an unrefined structural superposition (clashing) was identified where the side arch of the *tabhane* overlaps with the minaret, resulting in a disorganized appearance (Figure 5a).

An examination of the outer portico, which protrudes from the main prayer hall, reveals that the arch profile of the window facing the *tabhane* deviates from those within the main prayer hall (*harim*) (Figure 6a). While the windows on the four primary walls of the mosque—excluding the *mihrab*—maintain a uniform shape, size, and elevation, such formal variations in an otherwise relatively simple-plan building suggest that the relationships between these architectural components point toward an underlying narrative of fragmented construction.

In Süleymaniye, the minarets integrated into the main prayer hall and the outer portico are positioned not merely as integral parts of the facade, but rather as protruding external elements along the facade axis. This arrangement—reminiscent of a structural component whose function was defined at a later stage—consequently disrupts the facade's tectonic unity (Figure 4b). This fluidity/continuity is notably disrupted where the mouldings of the main prayer hall (*harim*) and the courtyard intersect with the minaret. Indeed, the mouldings of both the *harim* and the outer portico abut the minaret abruptly, resulting in an unfinished and discordant appearance rather than a resolved architectural transition (Figure 5b). An analysis of the relationship between the stepped, domed massing of the Süleymaniye Mosque's *harim* and its attached outer portico reveals a distinct spatial compartmentalization, as if two independent architectural entities were brought together. For instance, the portico domes intersect with the *harim* windows situated behind them, illustrating a lack of alignment between these two elements (Figure 6b).

In the Selimiye Mosque, the relationship between the minaret, the main prayer hall (*harim*), and the outer portico reveals a more explicitly defined positioning. Unlike the sharp-edged protrusions seen in earlier examples, the minaret here is integrated into the facade through a softened polygonal form, suggesting a more resolved architectural transition (Figure 4c). The minaret maintains its individual identity while achieving a seamless integration with the facade. It is neither abruptly attached to the *harim* nor the outer portico walls. Consequently, the mouldings do not abut the minaret abruptly; instead, they are recessed and terminated behind the facade plane without clashing with the minaret (Figure 5c). In the outer portico, although the central bay is elevated, no window is positioned on the corresponding axis of the main wall—likely to avoid a direct overlap. However, despite the lower elevation of the lateral bays, the windows behind them are still partially obstructed, further highlighting the lack of vertical alignment between the portico's vaulting and the *harim*'s fenestration (Figure 6c).

The Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Mosque, characterized by a minimalist rectangular plan, features a seven-bay outer portico where one bay on each side protrudes laterally beyond the main prayer hall. While the lower row of windows on the right side of this portico is pierced, the corresponding row on the left remains blind. The minaret is situated to the right of the main prayer hall (*harim*), adjoining both it and the outer portico (Figures 4d, 5d).

When examining the interaction between structural elements in the Sultanahmet Mosque, the intercomponent relationship reflects a morphological affinity with the architectural layout of the Süleymaniye Mosque. The minarets, positioned at the four corners of the main prayer hall (*harim*)—a mass supported by massive, salient buttresses—exhibit similar protrusions (Figure 4e). Furthermore, the outer portico, which aligns with the outer perimeter of the minaret, extends beyond the main body in a manner

consistent with the architectural schemes of the previously discussed structures. What is striking, however, is that although these three architectural components intersect, they appear as disjointed fragments brought together through a forced compromise at their points of contact, rather than a unified whole (Figure 5e). The fenestration on the facade of the *harim* is obstructed by the domes of the outer portico, resulting in inadequate natural lighting due to this spatial positioning (Figure 6e). The juncture where these lead-covered domes meet the primary mass reveals an inconsistent interface, indicating a lack of coherent integration between the portico's vaulting and the main wall's opening scheme.

3.3. Integration Issues between the Main Prayer Hall (Harim), Annexes, and Porticos

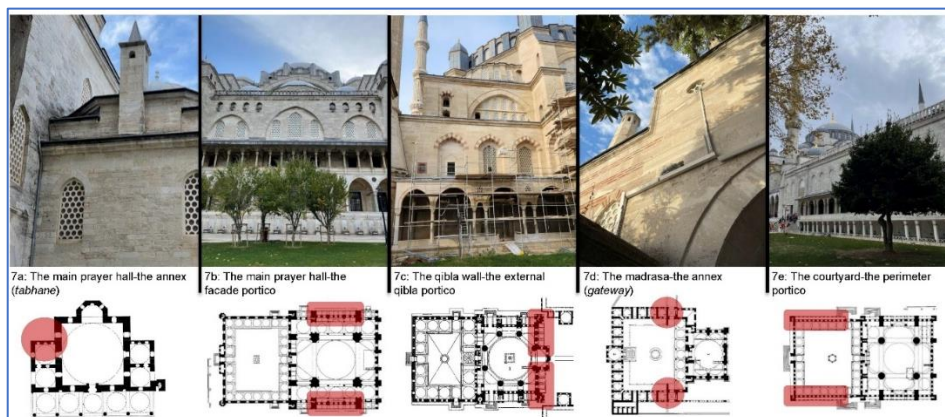


Figure 7(a-e). Relationship of the porticos and annexes with the main prayer hall in the selected mosques (Created by the authors; base plans adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987).

In the case of the Davutpaşa Mosque, the *tabhane* boundaries appear to be determined solely by the existing window placements on the main wall. Consequently, the extension does not function as an integral part of the original design but rather as an ad-hoc patch, attached out of necessity. This lack of tectonic belonging is particularly evident at the peripheral junctions, where visible moisture and discolouration mark the junction points, highlighting the structural inconsistencies at the interface (Figure 7a).

In the Süleymaniye Mosque, the protruding presence of minarets and buttresses generates a dynamic rhythm on the facade; however, the subsequent integration of facade porticos has disrupted this flow, leading to a visually fragmented and complex appearance (Figure 7b).

In the Selimiye Mosque, the facade porticos do not exhibit a protruding presence; instead, the facade presents itself as a unified whole. This is achieved by positioning enclosed spaces above the porticos—which are not covered by domes or wooden roofs—thereby establishing a vertical continuity lacking in earlier examples. However, this cohesive arrangement is challenged by the external qibla porticos, which appear for the first time in this structure. Wedged between the mihrap protrusion and the minaret walls, these porticos seem to deform the structural alignment, leading one to question the underlying rationale for their placement within such a constrained interface (Figure 7c).

The main prayer hall (*harim*) of the Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Mosque exhibits a prismatic and austere form, lacking the secondary annexes—such as *tabhanes*—characteristic of earlier examples like the Davutpaşa Mosque. However, on the left side of the main volume, a side chamber (*mahfil*) is situated symmetrically to the minaret. Given its distinct formal language, it is suggested that the *mahfil* was integrated as a discrete component, subsequently articulated onto the main volume (Figure 6d).

In the Sultanahmet Mosque, the arrangement of the facade porticos follows a similar logic to that of the Süleymaniye Mosque, particularly in the way domed units are positioned between minarets and buttresses above the entrances. Furthermore, this scheme extends along the outer boundary of the courtyard in the form of perimeter porticos, where projecting units covered with pedimented roofs house ablution fountains (*shadirvans*) beneath (Figure 7e).

3.4. Integration Issues between the Outer Portico (Son Cemaat Yeri), Annexes, and Porticos

As previously noted, the outer portico at the Davutpaşa Mosque—which protrudes beyond the main prayer hall (*harim*)—serves both to conceal the tabhane situated behind it and to define a separate zone distinct from the mosque's entrance. The fact that the windows of this outer portico differ formally from those of the *harim* underscores a tension that renders the relationship between the portico and the tabhane particularly worthy of closer analysis.

In the Süleymaniye Mosque, an examination of the outer portico in relation to the courtyard (*harem*) porticos reveals a distinct discrepancy in height. This stepping effect indicates a lack of discernible proportional correlation regarding the height difference between the main volume and the outer portico, as observed in the comparative photographic analysis.

A similar condition is observed in the Selimiye Mosque, where the outer portico functions as an independent volumetric entity, while the courtyard (*harem*) porticos maintain their own structural integrity. The outer portico is situated at a considerably higher elevation, causing the lower courtyard porticos to intersect abruptly—almost piercing—into its structure.

In the Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Complex (*Küllüye*), situated on a steep and narrow site, the entrance gateways function as the primary transitional elements between the architectural components. These symmetrical vaulted gates serve as the physical nodes connecting the madrasa (set into the slope) with the main prayer hall (*harim*) and its outer portico (situated on an elevated, leveled platform). While these gates share the same material and height as the outer portico, the madrasa itself stands apart with its distinct material, form, and elevation, thereby asserting a discrete architectural identity (Figure 7d).

In the Sultanahmet Mosque, the height difference between the outer portico and the courtyard (*harem*) porticos—a common feature in earlier periods—is eliminated, with all porticos on all four sides sharing a uniform height.

3.5. Traces and Issues Observed in Details

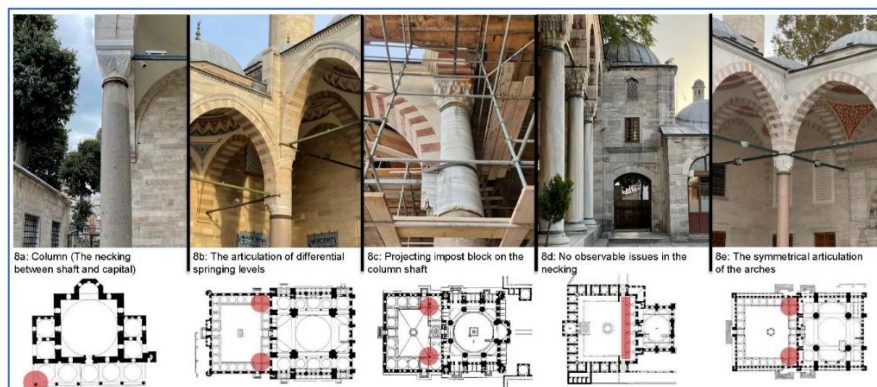


Figure 8(a-e). Column Articulations in the selected mosques (Created by the authors; base plans adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987).

Column shaft-capital transitions; An examination of the outer portico columns in the Davutpaşa Mosque reveals variations in the way the shafts are connected to the column capitals; in some instances, the trimming appears incomplete or reflects careless workmanship (Figure 8a).

The column junction problem arising from the stepping caused by the elevation difference at the intersection of the porticos; The column situated at the intersection of the outer portico and the courtyard portico in the Süleymaniye Mosque is both shorter and has a thicker section compared to the other courtyard columns (Figure 8b).

The courtyard portico arch, which intersects the outer portico of the Selimiye Mosque at a considerably low elevation, is similarly integrated by being seated on an impost block carved into the column shaft (Figure 8c).

The transitions between the column shafts and capitals in the Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Mosque are perfectly executed; the ornamental details are carefully executed, and a formal unity is achieved in both the dimensions and the materials of the columns (Figure 8d).

The stepping issue in the Süleymaniye and Selimiye mosques was resolved in the Sultanahmet Mosque by equalizing the portico heights and ensuring the symmetrical articulation of the arches. However, despite this alignment, the molding details of the outer portico and the courtyard porticos still do not coincide or exhibit continuity (Figure 8e).

3.6. Traces and Issues Observed on Facade Details

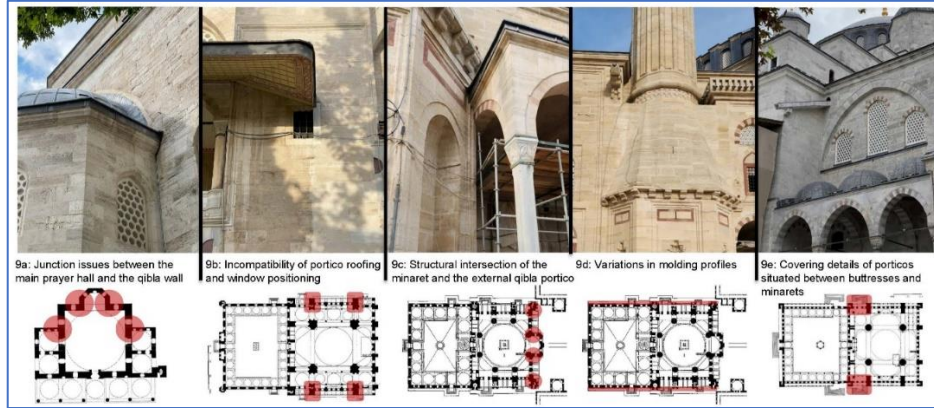


Figure 9(a-e). Various detail issues in the selected mosques (Created by the authors; base plans adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987).

The junction where the tabhane and the qibla wall meet the main prayer hall of the Davutpaşa Mosque exhibits a lack of formal dialogue. These intersections are resolved with such simplistic pragmatism that the components appear almost ‘plug-and-play,’ as if two independent entities were merely pasted together rather than architecturally integrated (Figure 9a).

Incompatibility of portico roofing and window positioning; In the facade porticos of the Süleymaniye Mosque, which serve as shading elements between facade openings, it has been identified that the finishes of the timber coverings are not uniform. In certain instances, these coverings intersect with window alignments, causing significant issues regarding the drainage of rainwater from the facade (Figure 9b).

The extensive use of facade porticos in the Sultanahmet Mosque, and even their evolution into semi-open spaces forming upper-story balconies, may indicate that these porticos have become permanent architectural elements of the facade.

Structural intersection of the minaret and the external qibla portico; Among the structures examined in this study, the necessity behind the addition of the external qibla porticos, a feature encountered only in the Selimiye Mosque, remains unclarified. Based on their placement, it is observed that these porticos were not a premeditated element; they cause a deformation by cleaving into the corner of the minaret wall, leaving the portico arch partially embedded within the structure (Figure 9c).

Molding details; When tracing the molding profiles on the facade of the Selimiye Mosque, it is observed that the molding details on the main mass, the outer portico, the courtyard walls, and the minarets exhibit variations (Figure 9d).

Detailing issues in arch and covering details of porticos situated between buttresses; Upon examining the junction details of the portico arches and coverings leaning against the projecting buttresses and minaret walls on the facade of the Süleymaniye Mosque, it is observed that there is no smooth transition between the two architectural elements. The arch curve and the lead roofing of the dome are simply abutted against the wall with an ordinary finish.

Porticos covering the entrances are extensively utilized on the facades of the Sultanahmet Mosque. However, the abutment of the portico arches against the projecting minaret and buttress walls, along with the creation of notches in these walls, has led to various detailing issues (Figure 9e). Distinctively, in the Sultanahmet Mosque, the use of timber-roofed porticos is observed not only on the main prayer hall (*harim*) facade but also on the courtyard (*harem*) wall facade. This configuration creates a perception of a cluttered and fragmented perception on the facade.

3.7. Traces and Implications of Design

The architectural junction and detailing issues observed in the examined structures also encompass underlying design issues.

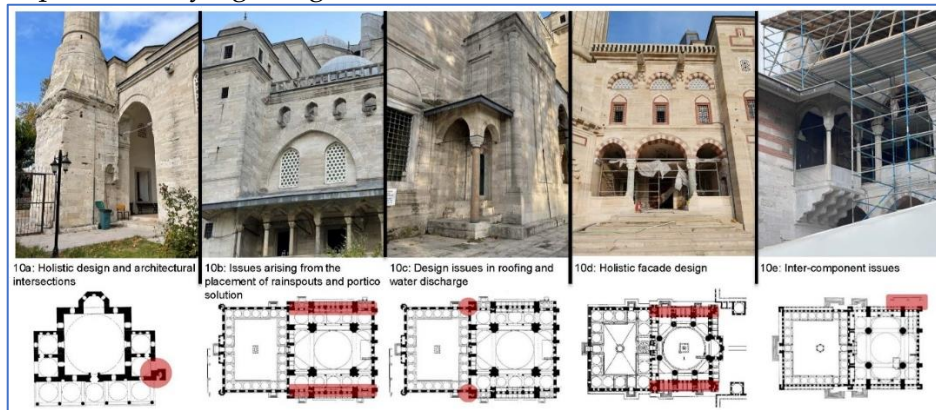


Figure 10(a-e). Design issues in the selected mosques (Created by the authors; base plans adapted from Aslanapa, 1986; Goodwin, 1971/2012; Kuran, 1987).

Holistic design and architectural intersections: buttresses, weight towers, arches, and annexes; As observed through the relationship between the main prayer hall, the minaret, and the annex (*tabhane*) in the Davutpaşa Mosque, while these individual components possess an internal structural integrity, their points of contact reveal issues such as overlapping, spatial conflicts, and the disruption of existing details that cannot be dismissed merely as inconsistent craftsmanship or detailing errors. This suggests that during the initial design stage, a clear conceptual framework regarding how these components would integrate—or even whether they would coexist—had not yet been fully established (Figure 10a).

One of the most striking aspects of the Süleymaniye Mosque is the prominence of massive structural supports—such as buttresses and weight towers, reminiscent of the later-added reinforcements of Hagia Sophia—which create expansive voids on the facade. The subsequent enclosure of these voids with porticos for shading and protection has resulted in a congested appearance within the overall facade composition.

Issues arising from the placement of rainspouts; The facade of the Süleymaniye Mosque exhibits a highly dynamic appearance, where the massive presence of minarets and buttresses creates expansive voids. These sections also serve as the entrances of the structure. To protect the congregation from rainwater discharged by the rainspouts located directly above these entrances, these areas were covered with arches, domes, and timber shading elements (Figure 10b). This approach not only facilitated the comfortable gathering of the congregation but also appears to be an ad-hoc solution to a problem that was not anticipated during the initial design stage.

In the Sultanahmet Mosque, it is observed that the rainspouts are recessed against the wall and extended forward, ensuring they do not align with the mosque entrances. This configuration prevents the water discharge from interfering with the entry points (Figure 9e).

Subsequent enclosure of facade porticos and minaret entrances; The incompatibility between the facade porticos and the overall facade of the Süleymaniye Mosque leads one to think that this is, in fact, a design issue. This raises the question: Were these porticos a pre-planned architectural choice, or were they an ad-hoc necessity shaped by practical needs during the construction process? A similar logic can be seen in the subsequent enclosure of the minaret entrances. The staining and darkening caused by dampness at the corner junctions today serve as physical evidence of these unresolved detailing conflicts (Figure 10c).

Inter-component issues; Unlike the fragmented design language encountered in the Süleymaniye Mosque, the facade of the Selimiye Mosque appears as a holistic entity from the very beginning. The main mass, minarets, porticos, and drainage systems are integrated from the outset within a unified architectural dialogue (Figure 10d).

The relationship between the Royal Pavilion (*Hünkâr Kasrı*) and the main mass of the Sultanahmet Mosque—forming a distinct appearance both in its form and its mode of connection—carries significant traces regarding the construction practices of the Classical Period (Figure 10e). Indeed, royal pavilions, which first emerged in the 17th century, began to be built in connection with mosques to serve as spaces for both rest and formal receptions, as sultans moved more frequently outside the palace and shifted toward a more withdrawn political role. By the 18th century, this became a tradition, and by the 19th century, these pavilions had become an inseparable part of the northwestern facades of mosques (Nar, 2001).

Discussion and Conclusion

The findings examined under three distinct headings essentially lead to common traces and issues. Indeed, the interrelationship between architectural components allows us to draw similar inferences regarding both detailing conflicts and the underlying design processes.

- When evaluated through the interrelationships of architectural components, the traces followed, the continuity of moldings, and the modes of junction in the early-period Davutpaşa, the classical-period Süleymaniye, Selimiye, and Kadirga Sokollu, and the late-classical Sultanahmet mosques, observations have been made suggesting that each architectural component was the product of an independent

construction activity. This implies that these components – whether built at long intervals or simultaneously – were completed as autonomous entities within themselves, resulting in overlaps, conflicts, and the disruption of prior details at the points where they finally met. While there is a notable lack of studies that address issues at the component level and link them to the autonomous attributes and construction processes of buildings; as Bilgiç (2017) also states, it is known that Mimar Sinan engaged in various structural experiments, reinterpreted existing practices, and certain structural issues emerged during this process.

- The facade portico solution, which creates a congested appearance particularly on the facade axis, seems to have been carefully reconsidered in the Selimiye Mosque, where the interrelationships of architectural components appear to have been defined from the very beginning. Indeed, in the Süleymaniye and Sultanahmet mosques, the primary facade axis remains recessed behind the minarets and buttresses. These massive structural supports were likely designed with an oversized scale from the outset – reminiscent of the reinforcement logic seen in Hagia Sophia – reflecting a dominant structural skeleton that forces functional elements like porticos to adapt to its rigid geometry. Güngör (1988), expressing a similar view, points out that the buttresses at the Şehzade Mosque, which appear to be retaining walls, are concealed by the facade porticos at the Süleymaniye Mosque. The problems observed at the junction points and points of contact occurred when these porticos were subsequently integrated to respond to functional needs within the spaces defined by these pre-existing, dominant structural elements. While these issues are repeated in the Süleymaniye and Sultanahmet mosques, in the Selimiye Mosque, such voids resulting from the positioning of buttresses and minarets were resolved by aligning them with the entire facade line from the outset, thereby achieving a refined and integrated appearance.

- Can the encountered detailing and design issues be viewed as a natural consequence of a lack of emphasis on comprehensive construction planning, as per the architectural understanding of the period? While drainage and water discharge issues are prevalent across all these monuments, similar issues have emerged at the intersection points of the annexes. It appears that the disregard for or elimination of details at the points where annexes are articulated, or the prioritization of the functional necessity of the added component alone, has led to such an outcome.

In light of the findings of the study, the issues observed in each monument and their impacts are summarised in Table 2.

Table 2. Identified issues and the impacts in the selected mosques (Created by the authors)

Monument	Point of issue	Observed anomaly	Nature of the anomaly	Technical consequence
Davutpaşa Mosque	Intersection of the main prayer hall-the tabhane-the outer portico	Elevation differences	Drainage dead-end	Water accumulation and corrosion risk
	The minaret-the tabhane-walls of the outer portico	Break in continuity of mouldings	Drainage of rainwater	Water staining, moderate soiling and visual deformation
	Intersection of the minaret-wall of the tabhane	Overlapping of details	Execution-based or workmanship error	Visual deformation/anomaly
Süleymaniye Mosque	The main prayer hall-the outer portico-the minaret-facade porticos	Discontinuity of the facade axis	Architectural inconsistency	Water staining, moderate soiling and visual anomaly

	The main prayer hall-the minaret-courtyard walls	Break in continuity of mouldings	Execution-based or workmanship error	Visual differences
	The main prayer hall-the outer portico	Visual/Functional obstruction	Design incongruity	Inadequate natural lighting
Selimiye Mosque	Intersection of the minaret-the external qibla portico	Embedding into the component	Architectural inconsistency	Visual deformation/anomaly
Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Mosque	The main prayer hall-the minaret-the side chamber (<i>mahfil</i>)	Inadequate drainage system	Design and execution-based incongruity	Localized soiling
	The main mass facade-the side chamber (<i>mahfil</i>)	Synergistic degradation	Design and execution-based incongruity	Particulate deposition via water entrapment
Sultanahmet Mosque	The main prayer hall-the outer portico-the minaret-facade porticos	Discontinuity of the facade axis	Architectural inconsistency	Moderate soiling and visual anomaly
	The main prayer hall-the outer portico	Visual/Functional obstruction	Design incongruity	Inadequate natural lighting
	The main mass-Royal Pavilion (<i>Hünkâr Kasrı</i>) relation	Visual/Functional obstruction	Architectural inconsistency	Visual deformation/anomaly

As a result of the observations, it is considered that an organic layout shaped by functional needs dictated the interrelationships of architectural components. Consequently, rather than comprehensive pre-planning, the practice focused on developing on-site applications and spontaneous detailing solutions to address emerging requirements.

One of the most striking aspects observed in these structures is that architectural development does not follow a linear trajectory. When the relationship between the architectural components of the Süleymaniye and Selimiye mosques – built in different cities and under different reigns despite their proximity in time – is examined in terms of holistic design, facade continuity, and the interrelationship of architectural components, the Selimiye Mosque clearly exhibits superior solutions. In contrast, it is thought-provoking that similar approaches and issues resurface in the Sultanahmet Mosque, which was built in the same city as Süleymaniye but after a nearly half-century interval.

Similarly, Erzen (1981) points out this periodical rupture, noting that the classical approach – which constructed buildings as stepped masses up to the Süleymaniye Mosque – turned towards new facade experiments, roof arrangements, and structural element variations with the Rüstem Pasha Mosque, but that these approaches were abandoned in the 17th century, resulting in a return to the patterns developed in 1570 and earlier.

Regarding the reasons behind this approach, Uğur Tanyeli (2021) employs the term ‘Ottoman Presentism’ (Osmanlı Şimdıciliği). According to him, this strategy – where the Ottomans disregarded the actual temporal and ethno-religious origins of all cultural data they claimed as their own, considering them all as belonging to the ‘present’ and to themselves – implies a conception of knowledge where nothing ever becomes obsolete. In this framework, cultural data remains perpetually contemporary and is constantly updated with every new production, yet its boundaries are never continuously expanded.

The precise craftsmanship evident in the interior decorations fails to manifest itself at the intersection points of architectural components, particularly in the junctions of annexes that appear to have been integrated at a later stage.

In these monuments, which are typically constructed using a fast-track, results-oriented approach, the presence of common issues at the points where architectural components intersect—such as problematic joints, overlapping, and workmanship deviations—leads to the conclusion that there was a lack of a holistic design concept.

The traces tracked at the junctions of the architectural components in these five monuments uncover how original flaws and hidden problems—often encountered during the construction process—manifested in the finer details. These observations clearly demonstrate what kind of systemic issues these traces point toward, particularly concerning the lack of pre-planning. While some annexes present in earlier practices were eventually phased out (such as *tabhanes/hospices*), others—specifically facade porticos—evolved beyond being mere temporary solutions to become a typological standard. Possessing permanent and integrated characteristics, these elements eventually became integral parts of the design schemes in subsequent monumental structures.

The technical evolution of correcting faulty implementations in these successive monuments does not follow a linear progression. Indeed, a previously resolved problem can re-emerge as a recurring issue in subsequent constructions. It is a frequent observation that even in architectural elements which have become permanent fixtures, there is a lack of consistent proficiency in execution and craftsmanship. However, whether this situation stems from a compressed construction schedule and labor insufficiency or is a consequence of the period's construction strategy—as noted by Tanyeli (2021)—necessitates a more detailed examination of the relevant construction ledgers. In this context, a systematic reassessment of primary sources, particularly the Süleymaniye construction ledgers published by Barkan (1972) along with recent thesis studies (Batır, 2022; Öten, 2017) on other monuments, is of vital importance for examining the origins of these anomalies from the perspective of construction processes.

The findings obtained from this study demonstrate that the questions raised at the outset are highly accurate. Within the examined monuments, there are tangible construction issues, deviations, and implementations that contradict the holistic design framework. Existing literature heavily underscores that Ottoman architecture, particularly in the case of Sinan, focuses on the structural characteristics of the baldachin system and the dome (Bilgiç, 2017; Erzen, 1981; Kuban, 1993), with the primary objective being to dismantle spatial fragmentation to create a unified space (Kuban, 1993). However, this historical preoccupation with the dome and interior space at the expense of other architectural components is the fundamental reason why these highly obvious anomalies have not been separately discussed in architectural historiography to date.

References

- Aslanapa, O. (1986). *Osmanlı devri mimarisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1988). *Mimar Sinan'ın hayatı ve eserleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Barkan, Ö. L. (1972). *Süleymaniye Cami ve İmareti inşaatı (1550-1557) Cilt I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Batır, E. (2022). *Arşiv belgeleri ışığında Edirne Selimiye Külliyesi'nin inşa süreci*. [Doctoral Dissertation]. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Bilgiç, E. D. (2017). Mimar Sinan camilerindeki strüktürel ve mekânsal yorumların mimarlık tarihindeki yeri. *Yapı Dergisi*, (433), 146-153.
- Egli, E. (2009). *Osmanlı altın çağının mimarı Sinan*. İ. Ataç (Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. (Original work published 1976)

- Erzen, N. J. (1981). Sinan camilerinde üslup değişmeleri. *Mimarlık Dergisi*, (168), 12-14.
- Goodwin, G. (2012). *Osmanlı mimarlığı [A history of Ottoman architecture]*. M. Günay (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi. (Original work published 1971)
- Güngör, İ. H. (1988). Mimar Koca Sinan'ın üç büyük camiinde mekan - strüktür ilişkileri. In *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu Bildirileri* (s. 135-167). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kocainan, Z. (1939). *Mimar Sinan ve XX inci asır mimarîsi: Kısa bir tetkik*. İstanbul: Kenan Basımevi.
- Kuban, D. (1993). Sinan ve sanatı. In *Türk kültüründe sanat ve mimari: Klasik dönem sanatı ve mimarlığı üzerine denemeler* (s. 89-112). İstanbul: 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı.
- Kuban, D. & Emden, C. (2007). *Osmanlı mimarîsi*. İstanbul: YEM Yayın.
- Kuran, A. (1987). *Sinan: The grand old master of Ottoman architecture*. İstanbul: ADA Press.
- Meriç, R. M. (Ed.). (1965). *Mimar Sinan: hayatı, eseri I: Mimar Sinan'ın hayatına, eserlerine dair metinler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Nar, N. (2001). *İstanbul camilerinde hütkar kasırlarının tarihsel gelişimi ve Nusretiye Cami hütkar kasrı*. [Master's Thesis]. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Naser Eslami, A. (2014). *Incontri di civiltà nel Mediterraneo: L'Impero Ottomano e l'Italia del Rinascimento: Storia, arte e architettura*. Firenze: Olschki.
- Necipoğlu, G. (2017). *Sinan çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari kültür [The age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire]*. G. Ç. Güven (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Original work published 2005)
- Öten, A. (2017). *Arşiv belgelerine göre Sultan Ahmed Külliyesi ve inşâsı*. [Doctoral Dissertation]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Tanyeli, G. (2017). *Hiçbir üstad böyle kar etmemişdir: Osmanlı inşaat teknolojisi tarihi*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U. (2021). *Mimar Sinan: Tarihsel ve muhayyel*. (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zobar, G. (2025). Selimiye Camisi'nin merkezinde yer alan müezzin mahfili restore ediliyor. *Anadolu Ajansı*. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/selimiye-camisinin-merkezinde-yer-alan-muezzin-mahfili-restore-ediliyor/3480671>, [Date accessed: 13.02.2026].



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 182-194
Geliş Tarihi-Received: 20.02.2026
Kabul Tarihi-Accepted: 29.06.2026
Araştırma Makalesi-Research Article
DOI: 10.5281/zenodo.20915584

İznik Çinilerinden (15-17. Yüzyıl) Örnek Eserlerle Üzüm Motifleri

Grape Motifs in İznik Tiles (15th-17th Centuries) with Representative Works

Mine ERDEM KÖROĞLU*

Öz

Bu çalışma Osmanlı dönemi İznik çini ve seramik sanatında üzüm motifi ile süslenmiş evani ve kaşi örneklerin belirlenerek teknik, desen, form ve uygulama yöntemlerinin araştırılması ile hazırlanmıştır. Üzüm, üzümün tarihi ve sembolik anlamlarının da incelenmesini içeren bu çalışma çini sanatında uygulanmış olan üzüm motifli örneklerin araştırılmasıyla tamamlanmıştır. Çini sanatında süsleme unsuru olarak kullanılan üzüm motiflerinin desen içerisindeki yeri ve önemi de incelenmiştir. Sanat alanlarında farklı malzemeler üzerine uygulanan üzüm motifli eserlerden örneklerinde yer aldığı bu çalışmada, üzüm motifinin kullanım alanlarından çeşitli örnekler de sunulmuştur. Konuyla ilgili elde edilen kaynak ve fotoğraflarla araştırılan bu çalışma 15-17. yüzyıl dönem çinilerine uygulanmış olan üzüm motifli örnekleri kapsamaktadır. Osmanlı dönemi İznik çinilerinde kullanılan üzüm motiflerinin uygulama alanlarının gruplandırılması ve yeni bulguların elde edilmesi ile değer kazanan bu çalışmanın bilimsel anlamda alana katkı sağlaması amaçlanmıştır. Sonuç olarak, klasik dönem İznik çinilerindeki üzüm motifinin evani ve kaşi uygulamaları arasındaki kompozisyon farklılıkları araştırmada ortaya konularak çini alanındaki tasnif boşluğuna getireceği yenilik vurgulanmıştır. Çini ve seramik sanatında süsleme ve fonksiyonel amaçlı kullanılan üzüm motiflerinin ulaşılabilirliğini arttırmak için yapılan bu inceleme çalışması ile elde edilen yeni bulgular ve veriler belgelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk çini sanatı, İznik çinisi, üzüm motifi, evani ve kâşi.

Abstract

This study was prepared by identifying examples of Ottoman-era Iznik tile and ceramic art decorated with grape motifs, and investigating their techniques, patterns, forms, and application methods. This study, which also examines the grape, its historical and symbolic meanings, is completed by researching examples of grape motifs applied in tile art. The place and importance of grape motifs within the designs, used as a decorative element in tile art, are also examined. This study, which includes examples of works with grape motifs applied to different materials in various art fields, also presents various examples of the use of the grape motif. Researched with the help of relevant sources and photographs, this study covers examples of grape motifs applied to 15th-17th century tiles. This study, which gains value by grouping the application areas of grape motifs used in Ottoman-era Iznik tiles and obtaining new findings, aims to contribute to the field scientifically. In conclusion, the compositional differences between the applications of the grape motif in classical-era Iznik tiles in the form of earthenware and ceramics are revealed in the research, emphasizing the novelty it will bring to the classification gap in the field of tile art. This study, conducted to increase the accessibility of grape motifs used for decorative and functional purposes in tile and ceramic art, documents new findings and data.

Keywords: Turkish tile art, İznik tilework, grape motif, evani and kashi.

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, e-posta: mineerdemkoroglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1835-749X.

Giriş

Anadolu topraklarında gelişen sanat ürünleri ve bu ürünlerin süslenmesinde kullanılan motifler her dönemde yenilik ve çeşitlilikle devamlılığını sürdürmüştür. Türk çini sanatında kullanılan süsleme motifleri de tarihsel süreç içerisinde yeniden şekillenerek gelişmeye devam etmiştir. Çini sanatında kullanılan motifler; bitkisel, geometrik, yazı, hayvan vb. gibi farklı alt başlıklar içerisinde sınıflandırılmıştır. Türk çini sanatında ve sanatın diğer alanlarında fonksiyonel ve süsleme amaçlı kullanılan üzüm motifleri bitkisel süsleme sınıfında yer almaktadır. Farklı sanat dallarında farklı teknikler ile uygulanan üzüm motifleri çeşitli malzeme ve ürünlerde kullanımı ile ön plana çıkmıştır. Taş, seramik, çini, maden, cam vb. gibi alanlarda kullanılan üzüm motifleri ve formu bazı temsili örneklerdir. Malzeme farklılığı üzüm motiflerinin işçilik ve görünüm değişikliğini de beraberinde getirmektedir. Örneğin taş yüzeyine uygulanmış olan üzüm motifleri taşın sahip olduğu renk ve yapısal niteliğe göre yapılabilirken, çini eser yüzeyine uygulanmış olan üzüm motifleri fırça ile tahrir uygulanması ardından çini bünyeden farklı bir renkle boyanarak renklendirilebilmektedir. Bu farklılık sahip olduğumuz her eserin değerini, özgünlüğünü ve niteliğini göstermektedir. Türk kültürü ve sanatında önemli bir yeri olan üzüm motifi ve formunun taşıdığı sembolik anlamlarıyla yüksek bir değere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Farklı sanat eserlerine uygulanmış olan üzüm motifli bazı ürünlerin araştırmada incelenmesi neticesinde örnek uygulamalarda görülen üzüm motiflerinin sahip olduğu yapısal özelliklerin (doğada olduğu gibi) korunarak stilize edildiği anlaşılmıştır. Türk çini sanatında da geçmişten günümüze yapılmış olan eserlerin genelinde üzüm motifinin sahip olduğu bu form açıkça görülmektedir. Bu nedenle desen tasarımlarında motif olarak kullanılan veya form olarak biçimlendirme ile elde edilen ürünlerde kullanılan üzümlerin belirginliği açık ve anlaşılır niteliktedir. Türk çini sanatında uygulanmış olan üzüm motifli eserler ile diğer sanat alanlarında uygulanan üzüm motifli eserlerin belirlenmesi ile araştırma detaylı olarak incelenmiştir. Çini sanatında kullanılan üzüm motifleri, desen, renk, form vb. gibi niteliklerle ele alınmıştır. Çini ürünlere uygulanan üzüm motiflerinin Osmanlı dönemi İznik çinilerinde yaygın olarak kullanıldığı belirlenen örneklerle görülmektedir. Üzüm motifleri çini eserlerde gündelik talebe yönelik üretilen tabak, kâse vb. gibi ürünlerde uygulanırken, mimari duvar yüzeylerinin süslenmesini sağlayan çini panolara da uygulanmıştır. Konuyla ilgili kaynaklarda üzüm motifli çiniler uygulanma alanlarına göre gruplandırılarak incelenmemiş olup bu çalışmada ele alınmıştır. Üzüm motifleri renklendirilirken mavi beyaz sır altı tekniği ve farklı renklerin kullanıldığı (kırmızı, yeşil, mor vb.) sır altı tekniğinin uygulanmış olduğu görülmektedir.

1. Yöntem

Osmanlı dönemi İznik çinilerinde üzüm motifleri konulu bu çalışma nitel araştırma yaklaşımlarından "betimsel analiz" ve "doküman incelemesi" ile kurgulanmıştır (Karataş, 2015, s.72-73). Araştırma konusuyla ilgili kaynaklar; belgeler, kaynak belgelerden kullanılan görseller ve yerinde çekilen fotoğraflar olup çalışılacak alanla ilgili bilgiler toplanarak araştırma yöntemi oluşturulmuştur. Makalede, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Bolu Müzesi, Miho Müzesi, British Müzesi, Victoria ve Albert Müzesi, Louvre Müzesi, Ayasofya Kütüphanesi, Çinili Köşk ve Topkapı Sarayı gibi çeşitli mimari yapılardan farklı eserler incelenmiştir. İncelenen bu eserler üzüm motifleri ile süslenmiş taş, çini, gümüş gibi farklı malzemeler yüzeyine uygulanmış örneklerdir. Çini eserler yüzeyine uygulanmış olan ve araştırmada görsellerine yer verilen eserler çoğunlukla 15.yy. ve 17. yy. arası sıraltı mavi beyaz ve sıraltı tekniği ile yapılmış kâşi ve evanilerle anlatılmıştır. Devamında XX. yy. Kütahya çini örneği verilerek çini sanatının tarihsel süreç içerisinde geçirmiş olduğu değişim ve bozulmalar gösterilmiştir.

Çalışmada kullanılan belgeler müze, arşiv taraması, görsel belgeleme, literatür taraması ile elde edilmiş olup kullanılan bilgi ve belgeler üzüm motifinin çini sanatı tarihinde farklı yıllarda yapılmış örnek eserlerden oluşturulmuştur. Örnek eserlerde üzüm motifli çinilerin kompozisyonlarındaki, denge, boşluk doluluk, vurgu, bütünlük, oran orantı gibi kavramlara bakıldığında sanatçıların ustalığı görülebilmektedir. Desen tasarımları, renklerdeki uyum ve bütünlük bunu desteklemektedir. Çini eserlerin yüzeyine uygulanan motiflerin öncelikle siyah ve mavi tahrir boyası ile fırça yardımı ile çizildiği görülmektedir. Tahrir uygulaması geç dönem örneklerinde bozularak çizgilerdeki kalınlık incelik gibi değerlerin zayıfladığı anlaşılmaktadır.

1.1. Çalışma Materyali (Evren ve Örneklem)

Araştırmanın evreni Türk İslam Eserleri bağlamında çini sanatındaki bitkisel bezemeler olarak belirlenmiş olup örnekleme, özellikle 15. ve 17. yüzyıllar arasına tarihlenen, ulaşılabilir müze koleksiyonlarında ve İstanbul'daki çinili mimari yapılardan tespit edilen üzüm motifli kâşi ve evanilerdir. Araştırmada görülen üzüm motifli çini eserler dönemin farklı kompozisyonlarına, ulama, serbest, kenarsuyu gibi, örnek olarak yansıtılabilecek eserler olmaları nedeni ile seçilmiştir.

2. Üzüm, Üzüm Motifi ve Tarihi

Üzüm, kütük ve asmalarda yetişen, tazesı gibi kurusu da yenilen bir meyvedir. Suyu sirke, pekmez, şıra, şarap, ispirto yapımında kullanılır (Rado vd., 1968, s. 1172). Üzümün Farklı coğrafyalarda çeşitli türleri yetişmektedir. Çavuş, Yapıncak, Parmak, Tombalak, Ruy-ı Nigar, Misket Üzümü, Çekirdeksiz, Rezaki bu türlerden bazılarıdır (Öksüz, 1986, s. 1426-1427). Üzüm insan yaşamının her alanında önemli bir yere sahip olmuştur. Tarih boyunca insanların hem dini yaşamındaki inançlar konusunda hem de gündelik hayatlarında kullandıkları eşyalar ve mimari eserlerde üzümle ilgili kavramların sembolleri yer almıştır (Sağlam & Sağlam, 2018, s. 1). Arkeolojik bulgulara göre üzümün vatanı Anadolu'dur. Hitit Uygarlığından günümüze üzüm her medeniyette kutsanmış ve kutsal meyve olarak tanımlanmıştır. Görsel 1'de tanrıların elinde tutmuş olduğu üzüm meyvesi görülmektedir (Görsel 1), (Şenocak, 2007, s. 166).



Görsel 1. Hititler, üzüm motifli eser (Tiryaki, 2013, s. 40).

Hitit metinlerinde asmaya sıkça rastlanmaktadır. Boğazköy metinlerinde "(Gış) Geştın" ya da "Geştın" şarap anlamının yanı sıra üzüm ve asma anlamlarında kullanılmıştır. Hititçe "tuwarsa" asma, "(gış) geştın haddua" kuru üzüm anlamına gelmektedir (Orhan vd., 2011, s. 71).

Anadolu'da, üzüm formlu kaplar ve heykeller üzüm motifleri gibi geçmişten günümüze uygulanmış olup tarihi eserlerimiz olarak belgelenmiştir. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Boğazköy, M.Ö.12 yy.- 17 yy. da yapılmış pişmiş topraktan üzüm salkımı biçimli törensel kap sergilenmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Üzüm salkımlı kap, Hitiler, Boğazköy, M.Ö.12-17.yy.
(Fotoğraf, Yazar, 2017).

Yunan medeniyetindeki Dionysos, muhtemelen İvriz (Konya/Türkiye) kabartmasında gördüğümüz elinde üzüm salkımı tutan tanrıdır. Düzce Konuralp (Türkiye; Bolu) bölgesinde bulunan ve günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde (Türkiye, İstanbul) sergilenen iyi şans ve kader tanrıçası Tykhe heykeli de bunlardan biridir. Üzüm bağlarını koruyan Zeus Ampelikos ve Zeus Ampeleitos Frigya (Anadolu) bölgesinde Roma döneminden kalan (M.S. 200-300) adak stellerinde resmedilen tanrılardır. Arkaik, klasik ve helenistik dönemden kalma birçok sikkede üzüm ve asma yaprağı motifi kullanılmıştır (Orhan vd., 2011, s. 73-74). Anadolu'da üzüm motifi birçok tarihi kalıtıda kendini göstermektedir (Görsel 3). Diyarbakır Ulu Cami süslemelerinde kullanılan asma yaprakları ve üzüm salkımları bunlardan biridir. Asma ve üzüm motifleri farklı medeniyetler zamanında çeşme başları ve mezar taşlarında (Görsel 4) sıkça kullanılmıştır (Orhan vd., 2011, s. 74-75).



Görsel 3. Bolu Müzesi, altar üzerindeki üzüm motifleri, 5-6.yy. (Keskin, 2014, s. 481).

Görsel 4. Üzüm motifli mezar taşı (Çetin, 2021, s.105).

Üzüm motifleri farklı malzemeler yüzeyinde de süsleme olarak kullanılmıştır. Yorgan yüzü üzerindeki desen, ipek ve kadife kumaşlardaki XVII. yy. Osmanlı desenlerini hatırlatmaktadır (Görsel 5). Daha önceki desenler çiçek motiflerini çevreleyen kafes tasarımları içerirken, bu panel gibi daha sonrakiler, bazıları üzüm salkımları, laleler etrafında oval çerçeveler oluşturan dalgalı paralel saplar veya sarmaşıklar gösterir (Canby, 2010, s.143). Gümüş kâse; Japonya Miho Müzesi'nde Sasani dönemine ait bir kâse içinde bulunmuştur (Görsel 6). Birbirine bağlı simetrik sarmaşıklar kâsenin merkezinden dışarıya doğru yayılırken, çam kozalakları, sarmaşıklar, üzümler, kuş benzeri çiçekler gümüşçününün hünerini sergilemektedir. Kâsenin şekli, tekniği ve dekoratif motifleri (hayvanlar, kuşlar ve asmalar) Sasani gümüş eşyalarını hatırlatmaktadır (Canby & Froom, 2007, s. 152).



Görsel 5. Yorgan yüzü, Türkiye, Osmanlı, 17. yy. sonu (Canby, 2010, s.143).

Görsel 6. Gümüş kâse İran, 7 yy.- 8. yy. (Canby & Froom, 2007, s. 152).

3. Üzümün Sembolik Anlamı

Üzüm, bağcılığın geliştiği coğrafyalarda bolluğa, berekete, verimliliğe işaret eden kutsal bir meyve olarak kabul edilmiş olup edebî eserlerde sembol olarak yer aldığı görülmektedir (Akarpınar, 2005, s. 152). Türkçe divan şiirinde üzüm, daha çok beyitlerde; âb-ı engür (üzüm suyu), asir/usâre (üzümün sıkılmışı), bintü'l-ineb (şarap, üzümün kızı), duhter-i rez (üzümün kızı) olarak geçmiş, mecâz-ı mürsel ve kelime oyunları ile şarap, içki anlamında kullanılmıştır (Şenocak, 2007, s. 164). Üzümün; bereket, bolluk, zenginlik timsali olduğu kutsal kitap Kuran-ı Kerim'in İsra Suresi 91. ayetinde şu şekilde vurgulanmıştır: "Yahut senin hurmalardan ve üzümlerden oluşan bir bahçen olmalı, aralarından ırmaklar fışkırtmalısın" buyrulmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de üzüm, cennette takva sahiplerine verilecek bir nimet olarak zikredilir (Çetin, 2021, s. 105). Üzüm salkımı motifi bolluk ve bereketin sembolüdür. Amblada Antik kentinde (Konya/Türkiye) üzümlerin tıpta kullanıldığını ve ihraç edildiğini Strabon'dan öğrenmekteyiz (Yılmaz, 2006, s. 148). Hristiyan geleneğinde şarap, İsa'nın kanını simgeler. Üzüm güz bağbozumu ve tarım tanrılarıyla da ilişkilidir. Üzümün şarapla ilişkisi şenlik, haz ve bereket gibi yan temalarla birlikte Roma tanrısı Bacchus'la bağlantılı olduğu ifade edilmiştir (Wilkinson, 2011, s. 99). İncil'de; Hz. İsa, insanların iyi veya kötü olmalarının yaptıkları fiillerle tanınacağını anlatırken; "Onları meyvelerinden tanıyacaksınız. Dikenli bitkiden üzüm, devedikeninden incir toplanabilir mi? Her iyi ağaç iyi meyve verir, kötü ağaç ise kötü meyve verir" ifadeleri yer almaktadır (Bulut, 2014, s. 457). Üzüm salkımları bazen kutsal ayinlerde şarap ve ekmeği sembolize etmek için kullanılırdı. Genel olarak üzüm, tıpkı şarap gibi İsa'nın kanının bir sembolüdür. Üzüm bağındaki emekler bazen iyi Hristiyanların efendilerinin üzüm bağındaki çalışmalarını temsil eder. Üzüm asması ya da yaprağı gerçek asmanın amblemi olarak kullanılır (Ferguson, 1966, s. 32).

4. Osmanlı Dönemi Çini Sanatında Üzüm Motifleri

Teknik ve üslup özelliği ile sanatta yeri olan çini motifleri diğer süsleme alanlarına paralel bir gelişim göstererek devam etmiştir. Tezhip sanatında görülen kompozisyonların çini sanatında büyük panolar yüzeyinde kullanıldığı görülür. Çini bünyeye uygulamanın teknik ayrıcalığı dışında ana hatlar diğer süslemelerde oluşanlarla hemen hemen aynı olup Akar ve Keskiner, 1978 yılında yapmış olduğu çalışmada bunu raporlamıştır (Akar & Keskiner, 1978, s. 25).

Osmanlı dönemine ait camii, saray vb. gibi farklı amaçlarda üretilmiş çeşitli mimari yapıların duvar yüzeyleri üzüm motifleriyle süslü çinilerden örnekler sunmaktadır. Çini eserlerde üzümler genellikle asma ağacı dallarında yapraklar ve tutucu uçlarıyla tasvir edilmiştir. Sultan Ahmed Camii mahfil duvarlarındaki çinilerde görüldüğü gibi sıralı dallar hâlinde çini panolarla mimari süslemelerde yer alırken, mavi beyaz seramik tabakların iç yüzeylerinde de kullanılmaktadır. Anadolu'da yaşayan eski

kültürler için değerli olan asma ağacı ve üzüm salkımı daha çok Osmanlı dönemi eserlerinde kullanılmıştır (Cantay, 2008, s. 36-37). Mimari süslemede meyve motiflerinin ortaya çıkışı Emeviler döneminde başlamıştır. Meyve tasvirleri öncelikli olarak mavi beyaz çini evanilerde kullanılmıştır. Bu çinilerde meyve unsuru üzümdür. Üzüm salkımları asma yaprakları arasında ağaçtan ya da dallardan sarkar vaziyette tasvir edilmiştir (Saklavcı, 2002, s. 49). Fatih Sultan Mehmed devrinin Baba Nakkaş işi seramiklerinde Çin mavi beyaz porselenlerinin etkisi görülmektedir. XVI. yy. sonlarında İznik çinileri Çin porselenleriyle rekabet ettiği gibi Çin porselenlerini taklit etmeye de başlamıştır. Taklit edilen üzüm motifli modeller çoğunlukla 14 yy.-15. yy. Yuan ve erken Ming porselenleridir. En yaygın örnekleri, asma yaprakları arasındaki üç salkımlı üzüm motifli kompozisyonlardır (Atasoy & Raby, 1989, s. 121). XVI. yy. İznik kâşilerinde iki üç çeşit meyvenin kullanılmış olduğu görülmektedir. Bunlardan en yaygını üzüm salkımlarıyla dolu asma ağacıdır (Görsel 7).



Görsel 7. Takkeci İbrahim Ağa Camii çinilerinden detay (Doğanay, 2003, s. 58).

Çini bezemelerde sonsuza kadar giden ulama kompozisyonlarda bu tasvirlerin üzüm olduğu düşünülmektedir (Doğanay, 2003, s. 45). 14. yy.-15. yy. Çin porselen motifleri içinde en çok benimsenen süslemeler, asma yapraklarıyla üzüm salkımları, hatayiler, merkezi çiçekli kıvrık dalların uçları, yine aynı çiçekle sonuçlanan kompozisyonlarla kenar bordüründeki dalga düzenlemesini bu mavi beyazlarda uygulamışlardır. Seramik ustaları Çin motiflerini, Osmanlı beğenisi doğrultusunda kendi yorumlarını da katarak yeniden düzenlemişlerdir. XV. yy. başı üzüm salkımlı, asma dallarıyla süslü Ming porselenlerine benzer motif ve kompozisyonlar bu grupta karşımıza çıkmaktadır (Fındık, 2002, s. 379). Türk çini sanatındaki üzüm motifli çinilerin erken örnekleri Çin seramiklerinde, yuan seladonları ve mavi beyaz çanak çömleklerde ortaya çıkarılmıştır (Görsel 8). XV. yüzyıla tarihlenen İslam eseri mavi beyaz tabak örneğinden bölgenin değişen kültürü gözlemlenebilmektedir. Tabak tipik Çin süsleme tarzında bir asma motifiyle süslenmiştir. Ön planda sarp bir kayalık, üst kısımlarında üzüm olmayan asma motifleri görülmektedir (Görsel 9). Bu tabak, Çin tarihi kayıtlarında mükemmel şarabıyla ünlü olan Semerkant'tan gelmektedir. Asma motifi, dolaşan dallar ve üzüm salkımları tabağın yüzeyini doldurmaktadır (Kim Han, 2018, s. 119-121).



Görsel 8. Mavi beyaz bir Çin tabağından detay, üzüm salkımları ile süslenmiş, 1403-24. D. 41cm. British Museum, London (Kim Han, 2018, s. 132).

Görsel 9. Sır altı boyalı tabak, Özbekistan, belki de Semerkant 1400-50. Victoria ve Albert Müzesi Londra (Kim Han, 2018, s. 134).

Üzüm motifli çiniler genelde; beyaz çamurlu, sır altı dekorlu ve şeffaf sırla kaplı ürünlerden oluşmaktadır. Ayrıca tabak, kâse, mimari duvar panosu gibi formlara uygulanmışlardır. Çini eserlerde kullanılan üzüm motifleri benzer form ve şekillerde kullanılmıştır. Üzüm motifleri doğadaki görünüşleri ile stilize edilmiş olup üzüm tanelerinin oval formlarda tek tek çizilmesi dikkat çekmektedir. Üzüm motifinin uygulandığı bazı çinilerin zemin rengi boyanmamış üzüm motifleri ve diğer motifler renklendirilmiştir. Çini tabak ve kâselerde üzüm motifli eserlerin bordürlerinde (kenarsuyu) zemin renginin farklı renkte boyanarak kullanıldığı örneklerde görülmektedir. Üzüm motiflerinde, kırmızı, mavi, mavinin tonları ve beyaz renkler yaygın olarak uygulanmıştır. Patlıcan moru ve yeşil renkli üzüm motifli uygulamalar da görülebilmektedir.

Üzüm tasvirleri, kompozisyonlarda dört ayrı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, serbest salkım, kenarsuyu ya da ulama kompozisyon oluşturanlar olarak veya servi ağacına tırmanan tabiattaki aslına benzer şekilde tasarlanmış asma ağaçlarından ibarettir. Rüstem Paşa Camii, Takkeci İbrahim Ağa Camii, Ayasofya Kütüphanesi ve Sultan Ahmet Camii bu gruplandırmalara örnektir (Doğanay, 2003, s. 47-48).

5. Üzüm Motifli Çinilerin Gruplandırılması

Üzüm; çini ürünlerde ana motif olarak veya yardımcı motif olarak desen tasarımlarında kullanılmıştır. Çini tabak ve kâselerde kullanılan üzüm motifleri ile mimari duvar yüzeyine pano olarak uygulanan çini ürünlerdeki üzüm motifleri farklı desen tasarımlarında farklı renklerde ve farklı formlar üzerinde uygulanmaktadır. Belirlenen bu farklılıklar neticesinde üzüm motifli çinileri kullanım alanlarına göre iki gruba ayırma öngörüsü oluşmuştur. Bunlar; "Tabak ve kâselerde kullanılan üzüm motifli çiniler" ve "Mimaride kullanılan üzüm motifli çiniler" başlıkları altında gruplanarak incelenmiştir.

5.1. Tabak ve Kâselerde Kullanılan Üzüm Motifli Çiniler

Üzüm salkımı motifli çini tabakların 16. yüzyılın başından itibaren 17. yüzyıl sonuna kadar sınırlı sayıda üretildikleri bilinmektedir (Bakır, 2007, s. 293). Tabak ve kâse gibi çini ürünlere uygulanan motiflerde; mavi, mavinin tonları, yeşil, yeşilin tonları ve kırmızı gibi renklerin kullanımı görülebilmektedir. Çini tabaklara uygulanan üzüm motifli desen tasarımlarında, üzüm motifleri genel olarak tabağın orta kısmına diğer motiflerden daha büyük ebatlarda yerleştirilmiştir. Bu şekilde desen içerisinde ana motif olarak kullanıldıkları anlaşılmaktadır (Görsel 10). Üzüm motifi, taneleri ve asma yaprakları ile dikkatleri çekmekte, diğer bitkisel motifler ise tasarımı tamamlayıcı yardımcı motif olarak kullanılmaktadır. Tabağın kenar kısımları ise genelde iki ayrı desenin uygulandığı kenarsuyu (bordür) ile çevrelenmiştir. Tabağın kenarındaki ilk bordür ikinci bordüre göre daha geniş tutulmuştur. Kalın olan ilk bordürde; kıvrımlı ve simetrik devam eden dallar üzerine belirli aralıklarla yerleştirilmiş çiçek motifi ve küçük yaprakları uygulanmıştır. Dıştaki ince bordür ise, içleri küçük noktalarla süslenmiş yarım daireler arasında oluşmuş kıvrımlı bir şeritle çevrelenmiştir.

Tabak ve kâse gibi çini ürünlerin desen tasarımında kullanılan üzüm motifleri diğer motiflerin içerisinde yardımcı motif olarak da uygulanmıştır. Bu uygulamaya örnek olarak, çini tabağın orta kısmında yer alan ağaç ve ağacın kenarlarındaki asma ve üzüm motifli eser verilebilir. Örnek eserde ağaç motifinin dallarına çiçekler uygulanmamış az sayıda yaprak çizilmiştir. Bu sayede kenarlarına uygulanan üzüm ve asma motifleri daha görünür hale getirilmiştir (Görsel 11). Tabağın kenarı iki bordürle çevrilmiştir. Kalın olan ilk bordür belirli aralıklarla yerleştirilmiş bir çiçeğin tekrarı ile süslenmiştir. En dış bordür ise iki farklı zemin rengine sahip olup, beyaz zeminli alan ince otlarla süslenmiştir.

Bunların kenarlarına mavi renkli yarım dairelerle oluşturulan taş/kaya görünümlü süsleme unsurları yapılmıştır.



Görsel 10. İznik çini, 1575-1600 (Watson, 2004, s. 443).

Görsel 11. İznik çini, 16.yy. (Atasoy & Rabby, 1989, s. 164-166).

Çini tabak ve kâselere uygulanan üzüm motifleri verilen örneklerde görüldüğü gibi, üç, dört ve altı adet üzüm salkımından oluşabilmektedir. Üzüm motiflerinin kenarları ise asma yaprakları ve kıvrımlı dallarla süslenmiştir. Kıvrımlı dallarla kompozisyonun durağanlıktan kurtarılarak hareketlilik kazandırıldığı Görsel 12,13 ve 14'te görülmektedir. (Görsel 12-13-14). Görsellerde görüldüğü gibi üzüm motifi ile yapılan çini desen tasarımları belirli motiflerle oluşturulan farklı desen tasarım çalışmalarına örnek olarak gösterilebilecek uygulamalardır. Çini eserlere genel olarak baktığımızda, tabakların merkezinde üç adet üzüm salkımı ve bunların etrafını saran asma dalları görülür. Kenarları iki bordürle çevrelenmiş olup genelde dış bordür daha incedir. Bordürler çiçek, yaprak ve sapsarla doldurulmuş, taş/kaya ve dalga motifleri de kullanılmıştır.



Görsel 12. İznik Çini, tabak görselleri (Hitzel & Jacotin, 2005, s. 61).



Görsel 13. İstanbul Çinili Köşk Müzesi, üzüm motifli çini, 16.yy. (Fotoğraf, Yazar, 2013).

Görsel 14. Louvre Müzesi, üzüm motifli çini tabak (Fotoğraf, Yazar, 2018).

Atasoy ve Raby; “Kabarık kırmızılı olanlarda dahil XVI. yy. ikinci yarısından kalan üzüm salkımlı tabakların çoğunun dış bükey kenarları ve dalga bordürleri yoktur. Kenarsız İznik üzüm salkımlı tabakların hemen hemen hepsinde kenarlı tabaklarda kullanılan çiçek sapları yerine kıvrımlı dal kullanılmış ve genelde her birinin üstünde birer yaprak olan üzüm salkımları düzenli aralıklarla yerleştirilmiştir” tanımlamasında bulunmuştur (Atasoy & Raby, 1989, s. 124).

5.2. Mimaride Kullanılan Üzüm Motifli Çiniler

Üzüm motifleri ile süslenmiş mimari duvar yüzeylerindeki çini panoların örnekleri bu grup altında ele alınmıştır. Çini panolarda kullanılan üzüm motifleri desen tasarımı içerisinde yardımcı motif olarak veya diğer motiflerle benzer ebatlarda kullanılarak süsleme unsuru olarak uygulanmıştır. Genel olarak ise üzüm motifleri kompozisyonu oluşturmak için kullanılan diğer motiflerle (asma yaprakları, hatayı vb. gibi) benzer ebatlarda kullanılmıştır. Bu şekilde kullanılan üzüm motifleri desende ana motif olarak veya yardımcı motif olarak uygulanmamış, deseni oluşturan motiflerden biri olmuştur. Çini panolardaki desen tasarımında üzüm motifi ile kullanılan diğer motifler incelendiğinde; selvi, bahar dalı, rumi, yarı stilize çiçekler, penç, yaprak vb. gibi örnekler görülebilmektedir. Çini panoların yüzeyine farklı renklerde uygulanan üzüm motiflerinde; kırmızı ve beyaz renkler yaygın kullanılmış olup yeşil ve mor renklerin kullanımları da görülmektedir.

Mimaride (duvar yüzeylerine) uygulanan çini panolarda üzüm motifleri; ulama desenli örneklerde ve kenarsularına uygulanan örneklerde görülmektedir. Bahar dalları ile birlikte kullanılan üzüm motifleri ulama kompozisyonlu olup Takkeci İbrahim Ağa Camii (1591) (Görsel 15), Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi (Görsel 16), Ayasofya Kütüphanesi’ndeki ve Çinili Köşk Müzesi’ndeki 41/502 numarada kayıtlı çiniler örnek gösterilebilir (Doğanay, 2003, s. 47-48).



Görsel 15. İznik Çini, Takkeci İbrahim Ağa Camii, üzümlü panodan detay
(Arlı & Altun, 2008, s. 264).

Görsel 16. Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi çinilerinden detay (Doğanay, 2003, s. 61).

Üzümlü kompozisyonların diğer bir örneğini kenarsuları oluşturmaktadır. Ayasofya Kütüphanesi’nde bunu görebilmekteyiz (Görsel 17). Bu çinileri üslup itibarıyla XVI. yüzyılın sonu veya XVII. yüzyılın başına tarihlemek mümkündür. Kitaplığın duvarlarını kaplayan çini panoların etrafında dolanan kenarsuyu, tek sap üzerinde yürüyen asma dalından oluşur. Zemin kobalt renkli, saplarla birlikte yaprak ve üzümler beyaz renklidir. Ancak üzüm taneciklerinin sapla birleştiği noktalar kırmızı renklidir (Doğanay, 2003, s. 48).



Görsel 17. Ayasofya Kütüphanesi çinileri ve detay görünümü (Saklavcı, 2002, s. 62).

İstanbul Topkapı Sarayındaki mimari çini örnekte (Görsel 18) selvi ağacının etrafını yaprakları ve dallarıyla saran üzüm motifleri görülmektedir. Çini örneğinde selvi ağacı yeşil renkte, merkezde büyük ebatlarda uygulanırken üzüm motifleri kırmızı renkte yardımcı motif olarak daha küçük ebatlı uygulanmıştır. Selvi ağacının etrafını saran bitkisel dallar (helezonlar) üzüm ve asma yapraklarıyla süslenmiştir. Panonun zemin ve kenar süslemelerinde karanfil, gül, zambak, rumi motifleri, penç ve yapraklar görülebilmektedir. Sır altı tekniği ile uygulanan çini eserin zemini beyaz bırakılırken kenar süslemelerinde zeminin farklı renkle boyandığı anlaşılır.



Görsel 18. İstanbul Topkapı Sarayı, üzüm motifli çini pano (Fotoğraf, Yazar, 2013).

İstanbul Takkeci Camii'ndeki bir çini panoda, birbirine paralel uzanan kıvrık dallardan dönüşümlü olarak biri asma yaprakları ve üzüm salkımları ile diğeri ise meyve baharı ile süslüdür. Burada çok farklı kültürlerin süslemesi birbiriyle ilginç bir şekilde bağdaştırılmıştır. Üzüm salkımı ve asma yaprağı ilk çağda özellikle helenistik sanat ve onun etkilerini taşıyan çevrelerin süsleme öğeleridir. Buna karşılık, bahar açmış dallar XVI. yüzyıl ortalarında işlenmeye başlayan bir naturalist öğedir. Böyle birleşimler Osmanlı çini sanatının başka öğeleri arasında da uygulanmıştır (Demiriz, 2002, s. 355). Öney; XVI. yy. ve XVII. yy. İznik sır altı çinilerinde lale, karanfil, gül, bahar dalları vb. gibi motiflerle birlikte üzüm sarmaşıkları kullanılmıştır. Dünya müzelerinde örnekleri bulunan sır altı çinilerde; domates kırmızısı, beyaz, mavi, firuze, lacivert, yeşil ve siyah gibi renklerin kullanıldığı görülmektedir, ifadelerine yer vermiştir (Öney, 1976, s. 66-67).

Konuyla ilgili kaynak eserlerden elde edilen bilgiler ve yerinde yapılan fotoğraf çekimleri ile elde edilen görsellerin belgelenmesi ile üzüm motifli çiniler kullanım alanlarına göre gruplandırılarak yukarıda incelenmiştir. Üzüm motifli çini eserlerin geç dönem örneklerine bakıldığında XVII. yy.'ın sonlarına doğru çini sanatında büyük bir gerileme görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu çini eserlerde renkler kararıp solmaya boyalar akmaya başlamıştır. Motiflerde ise bozulmalar görülmüştür. İznik'te bulunan atölyeler

kapanmış ustaların bir kısmı İstanbul Haliç deki atölyelere getirilmiştir. Tekfur Sarayı'nda bulunan bu imalathanelerde üretilen eserler eski mertebeye ulaşamamış gittikçe zayıflamış XVIII. yy. sonunda kaybolup gitmiştir. Bu dönemde İstanbul'da porselen yapımına başlandığı bilinmektedir (Keskiner, 1982, s. 44). Çini sanatındaki bu gerilemenin desene, uygulama ve boyama tekniğine yansıdığı aşağıda görülen XX. yy. Kütahya çini örneğinden anlaşılmaktadır (Görsel 19).



Görsel 19. Çini, lokumluk/meyvelik kâse (Gök, 2015, s. 208).

Krem renk çamurlu kâse; beyaz astarlı, şeffaf sır altına kırmızıyı andıran, kobalt mavisi, mavi, firuze, patlıcan moru ve yeşil renklerle boyanmıştır. Yayvan gövdeli, dalgalı kenarlı ve yüksek ayaklıdır. Bütün yüzey birbirine kıvrımlı dallarla bağlanmış üzüm salkımları ve asma yapraklarıyla süslenmiştir. Ağız kenarında yan yana sıralanmış üçgenlerin aralarına benekli hatlar yerleştirilmiştir. Dış yüzeyde, stilize çiçekler, bitki motifleri ve üçgenlerden oluşan süslemeler vardır (Gök, 2015, s. 208).

Sonuç

Tarih öncesi çağlardan itibaren yetiştirilen üzümün insan yaşamındaki önemi yapılan bu çalışma ile ortaya konulmuştur. Sadece insan sağlığı ve beslenmesi açısından değil insanların inançları ve yaşam alanlarındaki sembollerle de üzüme verdikleri önem bir kez daha gündeme getirilmiştir (Sağlam & Sağlam, 2018, s. 9). Tarihsel süreç içerisinde çeşitli sanat alanlarında farklı materyaller üzerine, farklı malzeme ve tekniklerle uygulanmış olan üzüm motiflerinin daima benzer formlarda stilize edildikleri anlaşılmıştır. Türk çini sanatında var olan örnekleri incelediğimizde de aynı uygulama görülmektedir. Üzüm salkımını oluşturan tanelerin bile benzer ebatta ve formda oldukları anlaşılmaktadır.

Türk çini sanatında tabak, kâse, vb. gibi ürünleri ve mimari duvar yüzeylerini süsleme amaçlı uygulanan üzüm motifleri araştırmada kullanım alanlarına göre gruplandırılarak motifin analiz ve incelenmesi için yeni bir veri oluşturulmuştur. Bu gruplama ile üzüm motiflerinin tekniği, renklendirilmesi, kompozisyonu ve tasarım algısı daha anlaşılır kılınmıştır. Örneğin tabaklara uygulanan üzüm motiflerinde renk kullanımı daha az iken mimari panolardaki örneklerde renk çeşitliliğinin daha çok olduğu görülmektedir. Elbette bu bulgular ve değerlendirmeler günümüze ulaşan eserler ve belgenmiş kaynak görselleri ile yapılmaktadır. Genel olarak bakıldığında ise üzüm motifleri çini ürünlere sır altı tekniği ile uygulanmış olup kırmızı, mavi, beyaz, yeşil ve mor renkleri kullanılmıştır. Sır altı tekniği ile birlikte farklı teknikle yapılmış, lüster tekniği (sırüstü) gibi, örnekler de bulunmaktadır. Teknik farklılıklarla birlikte desen tasarımlarında da farklılık olduğu anlaşılır. Beyaz bünye üzerine uygulanan desenin zeminden farklı renklerde kullanımı ile tasarımın ve motiflerin önceliği vurgulanmıştır.

Desen içerisinde yer alan üzüm motifleri, serbest, ulama ve kenarsuyu süslemesi olarak uygulanmıştır. Üzüm motifleri desende ana motif veya yardımcı motif olarak yer

alırken diğer motiflerle benzer ebatlarla kullanılarak tamamlayıcı motif olarak da yer almıştır. Üzüm motifleri yaprakları, taneleri, formu ve dallarıyla doğadaki haliyle stilize edilmiştir. Osmanlı dönemi çini eserlerinde yaygın olarak kullanılan bu motif günümüzde de kullanımını sürdürmektedir. Üzüm motifleri, geçmişten günümüze farklı sanat alanlarında uygulanmış ve günümüz sanatına örnek olmuştur. Çini sanatında ve diğer sanat alanlarında uygulanmış örneklerle incelenen üzüm motifleri sanata ve çini alanına örnek eserler ve yeni bilgilerle değer katmaktadır.

Kaynakça

- Akar, A. & Keskiner, C. (1978). *Türk süsleme sanatlarında desen ve motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Akarpınar, R. B. (2005). Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin Mesnevi ve Rubâiyyat'ında "Meyve" ve "Üzüm" Sembolleri 1. *Bilgi*, 32, 145-164.
- Arlı, B. D. & Altun, A. (2008). *Anadolu toprağının hazinesi çini, Osmanlı dönemi*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Atasoy, N. & Raby J. (1989). *İznik seramikleri*, Londra: Alexandria Press.
- Bakır, T. S., (2007). Osmanlı sanatında bir zirve, İznik çini ve seramikleri. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, s. 279. İstanbul: T.C. KTB Yayınları.
- Bulut, H. İ. (2014). Bir Kur'an meyvesi olarak incir ve Türk kültüründe incir yorumları, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(5), 453-464.
- Canby, S. & Fromm, A. (2007). *Spirit & Life, Masterpieces of Islamic Art From The Aga Khan Museum Collection*, London. https://static.the.akdn/53832/1641880118-london_spiritlife.pdf. [Erişim tarihi: 08.05.2026].
- Canby, S. (2010). Anatolia and the Ottomans. *Treasures of The Aga Khan Museum Masterpieces of Islamic Art*, Berlin. <https://static.the.akdn/53832/1641880510>. [Erişim tarihi: 08.05.2026].
- Cantay, G. (2008). Türk süsleme sanatında meyve. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3(5), 32-64.
- Çetin, O. (2021). Eski Türk inanç sistemi ile Osmanlı mezar taşlarının etkileşimi. *Türk Ekini*, 8, 86-109.
- Demiriz, Y. (2002). Osmanlı çini sanatı. *Türkler* (C. 12, s. 350-357). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Doğanay, A. (2003). XVI. yüzyıl İznik duvar çinilerinde meyve tasvirleri. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 24(1), 43-63.
- Ferguson, G. (1966). *Signs & symbols in Christian art*. New York: New York Oxford University Press.
- Fındık, N. Ö. (2002). Osmanlı devri seramik sanatı. *Türkler* (C. 12, s. 375-383). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Gök, S. (2015). Kütahya seramikçiliğinin üç yüz yılı: suna ve inan kıraç vakfı Kütahya çini ve seramikleri koleksiyonu yeni alımlar. *Kütahya Çini ve Seramikleri, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyon Kataloğu*, İstanbul. <https://www.peramuzesi.org.tr/images/pdf/dijital-kitaplar/Kutahya-Cini-ve-Seramikleri2.pdf>. [Erişim tarihi: 08.05.2026].
- Hitzel, F. & Jacotin, M. (2005). *Iznik, l'aventure d'une collection*. Paris.

- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Keskin, E. (2014). Amasya Müzesinde bulunan altar masası. *Uluslararası Katılımlı XVI. Orta çağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2, 18-20
- Keskiner, C. (1982). "Türk çini ve seramik sanatı", *Sanat ve Kültürde Kök, Aylık Fikir ve Musiki Dergisi*, 2(14), İstanbul, 44-45.
- Kim (Han), I. (2018). The journey to the east: the motif of grapes and grapevines along the silk roads. *Acta Via Serica*, 3(2), 107-134.
- Orhan, D. D., Ergun, F. & Orhan, N. (2011). Anadolu medeniyetlerinde asma (vitis vinifera l). *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 30(50), 69-80.
- Öksüz, Ş., S. (1986). Üzüm. *Temel Türkçe sözlük* (C. 3, s. 1426). İstanbul: Karakuşak Yay.
- Öney, G. (1976). *Türk çini sanatı, Turkish tile art*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rado, Ş., Solelli, S. & Tutel, E. (1968). Üzüm. *Hayat küçük ansiklopedi* (s. 1172). İstanbul: Hayat Yayınları.
- Sağlam, Ö. Ç. & Sağlam, H. (2018). İnsanlık tarihinde üzümün önemi. *Journal of Agriculture*, 1(2), 1-10.
- Saklavcı, F. (2002). Osmanlı dönemi üzüm temalı çini ve seramik sanatı örnekleri. *Farklı Yönleriyle Üzüm Çalışmaları*, içinde s. 43-72. Ankara: İksad Yayınevi.
- Şenocak, E. (2007). Türk halk kültüründe ve mitolojik bağlamda üzümün yeri, *Millî Folklor*, 19(76), 164-172.
- Tiryaki, G. (2013). Yeni Hitit sanatı üzerine ikonografik araştırmalar (1): üzüm salkımı ve/veya başak filizi taşıyanlar. *Cedrus The Journal of Mcri*, 1, 33-53.
- Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic lands*, London: Tahmes & Hudson.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve işaretler*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). Seydişehir'den bir grup heykeltıraşlık eseri. *Edebiyat Dergisi*, 15, 145-160.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve EĞitim Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2687-5675

Sayı/Issue 25 (Haziran/June 2026), s. 196-213

Geliş Tarihi-Received: 17.05.2026

Kabul Tarihi-Accepted: 30.06.2026

Araştırma Makalesi-Research Article

DOI: 10.5281/zenodo.20916152

Türk Halk Müziği ve Geleneksel Dokumalardaki Geyik Mitinin Tematik Analizi

A Thematic Analysis of the Deer Myth in Turkish Folk Music and Traditional Weaving

Elif KU*

Alper ŞAKALAR**

Öz

Bu araştırma, Türk kültür havzasında on beş bin yıllık köklü ve kesintisiz bir geçmişe sahip olan geyik mitini, disiplinlerarası bir düzlemde ele alıp incelemektedir. Sadece metinsel yapılara odaklanmaktan ziyade, sözlü gelenekte yankılanan lirik ifadelerle geleneksel dokuma tezghlarında somutlaşan görsel hafıza arasındaki girift anlamsal köprülerin gün yüzüne çıkarılması araştırmanın temel gayesidir. Çalışmanın yönteminde nitel araştırma yaklaşımları benimsenmiŐ, temel ereve olarak durum çalışması deseni tercih edilmiştir. Bu kapsamda, TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı otuz altı adet türkü güftesi nitel içerik analizi teknikleriyle, yöresel halı ve kanaviçe yüzeylerindeki görsel nakıŐlar ise gstergibilimsel çözümlleme vasıtasıyla detaylıca irdelenmiŐtir. Elde edilen zmllemeler, geyik imgesinin estetik bir tabiat bezemesi olmanın yanı sıra ulaşılamaz sevgiliyi, yalnızlığı ve kutsal doğaya sığınma arzusunun simgeleyen son derece devingen bir inanç sistemi olduğunu apaçık gözler önüne sermektedir. Ozanların mısralarında işlenen av ve avcı trajedileri ile Pazırık'tan günümüze kadar uzanan dokumalardaki sert hayvan mücadele sahneleri birbirini kusursuzca desteklemektedir. Bunlar, ekolojik sınırları zihinlere kazıyan oldukça işlevsel birer bellek aktarım aracı vazifesi görmektedir. Nihayetinde, kültürümüzün işitsel dünyasındaki sesler ile tezghlardaki dilsiz ilmeklerin ortak bir felsefi kkenden beslendiği bilimsel olarak kanıtlanmıŐtır.

Anahtar Kelimeler: Geyik, Türk halk müziği, geleneksel dokuma, kültürel hafıza, gstergibilim.

Abstract

This research examines the deer myth, which has a deep-rooted and continuous history of fifteen thousand years in the Turkish cultural basin, on an interdisciplinary level. Rather than solely focusing on textual structures, our main objective is to reveal the intricate semantic bridges between the lyric cries echoing in the oral tradition and the visual memory embodied in traditional weaving looms. As the methodology of the study, qualitative research approaches that offer an in-depth understanding of phenomena in social sciences were adopted, and the case study design was preferred as the primary framework. In this broad context, thirty-six folk song lyrics registered in the TRT Turkish Folk Music repertoire were analyzed in detail through qualitative content analysis techniques, while visual embroidery on regional carpets and cross-stitch surfaces was examined via semiotic analysis. The obtained analyses clearly demonstrate that the deer image is not only an aesthetic nature ornament but also a highly active belief system symbolizing the unreachable lover, deep loneliness, and the

* Ğr. Gr. Dr., Kahramanmaraş St İmam Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Tekstil Giyim Ayakkabı ve Deri Bölümü, e-posta: elifkuctr66@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3474-9103.

** Do. Dr., Kahramanmaraş St İmam Üniversitesi, Gzel Sanatlar Fakültesi, Mzik Bölümü, e-posta: alpersakalar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0137-9089.

desire to take refuge in the bosom of sacred nature. The hunting and hunter tragedies processed in the lines of the minstrels flawlessly support those harsh animal struggle scenes in textiles extending from Pazyryk to the present day. These serve as highly functional memory transmission tools that engrave ecological boundaries into minds. Ultimately, it has been scientifically proven that the voice of our culture in the auditory world and the mute knots on the looms feed from a common philosophical root.

Keywords: Deer, Turkish folk music, traditional weaving, cultural memory, semiotics.

Giriş

İnsanoğlu, varoluşundan bu yana dış dünyayı, doğayı ve kendi içsel deneyimlerini anlamlandırmak adına sesleri ve imgeleri güçlü birer iletişim aracına dönüştürmüştür. Toplulukların ortak bilincini, değer yargılarını ve tarihsel birikimini geleceğe taşıyan bu kültürel üretimler, işitsel belleğin sınırları içinde kalmamış, dokunsal ve görsel bir hafıza havuzunun oluşmasını da sağlamıştır (Bayburtlu, 2017, s. 77-87). Kültürel kimliğin inşasında ve kuşaklar arası aktarımında müzik ve el sanatları, toplumların iç dünyasını, inançlarını ve ritüellerini yansıtan canlı birer ayna vazifesi görmektedir (Kınık, 2011, s. 455-469). Ses varlığı ile maddi kültür unsurları arasındaki bu organik bağ, toplumsal hafızanın zamana karşı direnç göstermesine olanak tanımaktadır. Malzemesi ses ya da iplik olsun, insan eliyle biçimlendirilen her sanatsal ifade, estetik bir kaygının ötesinde toplumsal örgütlenmenin ve kültürel sürekliliğin en önemli hatırlatma araçlarından biridir (Kaplan, 2022, s. 5-15).

Türk kültür tarihinin en köklü ve sarsılmaz sembollerinden biri olan geyik figürü, yaklaşık 15.000 yıllık kesintisiz geçmişiyle bu kültürel belleğin tam merkezinde yer almaktadır (Alp, 2009, s. 31, 36 ve 37). İskit-Sibirya bozkır kültüründen itibaren kutsal hayat ağacı ile sıkı sıkıya ilişkilendirilen geyik, kadim inanışlarda sadece doğanın sıradan bir parçası değildir ve evrenin kökenini, yaşamı ve ölümü yöneten yaratıcı bir tanrıça, bir hayvan-ana olarak kabul edilmiştir (Jacobson, 1993, s. 130). Bozkır insanının animist evren tasavvurunda yere ve göğe ait kutsal gücü bünyesinde barındıran bu canlının, görkemli boynuzlarını her bahar döküp sonbaharda yeniden büyütmesi, toplumsal algıda eskimeyen bir yeniden doğuş, canlanma ve ebediyet simgesine dönüşmesine yol açmıştır (Çetin, vd., 2023, s. 149-186). Göktürk devrindeki cenaze törenlerinde kurban edilen, şamanların gökyüzü seyahatlerinde binek hayvanı ya da maske olarak suretine büründüğü bu kutsal ruh (Resim 1), İslamlaşma süreciyle birlikte tasavvufi bir anlam kazanarak dervişlerin ve erenlerin don değiştirme ritüellerine yoldaşlık etmeye devam etmiştir (Gök, 2019, s. 379-393). Geyiğin üstlendiği bu roller, sosyo-kültürel yapı zamanla evrilsen bile toplumsal hafızanın geyiğe attığı kutsallığı ve dokunulmazlığı muhafaza etmesini sağlamıştır (Gömeç, 2025, s. 1-30).



Resim 1: Şaman davulu (Gömeç, 2025, s. 14).

Bu kadim mitolojik durumun işitsel dünyadaki en canlı tezahürleri, kuşkusuz ki halkın acısını, sevincini ve felsefesini saz ve sözle buluşturan türkülerde karşımıza çıkmaktadır. Türk halk müziği repertuarında geyik, ceylan veya maral imgeleri, doğanın masumiyetini ve zarafetini simgelemenin ötesinde, ulaşılamaz sevgiliye duyulan hasretin,

gurbetin ve içsel yalnızlığın metaforik anlatım üslubunu şekillendirmektedir (Mirzaoğlu, 2005, s. 36). Türkülerde av ve avcı arasında kurulan dramatik ilişki, çoğu zaman aşık ile maşuk arasındaki aşılmaz duvarları somutlaştırmaktadır; zira peşinden koşulan geyik, avcıyı peşi sıra kendi dağının sarp kayalıklarına çekerek mistik bir imtihana ya da trajik bir sona sürüklemektedir (Aytaş, 1999, s. 161-170). “Amman Avcı Vurma Beni” veya “Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına” gibi ağıt ve bozlak formundaki eserlerde geyiğe zarar vermenin getireceği felaket, ölüm ve uğursuzluk inancı, insanoğlunun doğayla kurduğu o dengeli, saygıya dayalı ekolojik bağın sözlü hafızadaki birer vesikası niteliğindedir (Yeşildal, 2015, s. 102-112). Türküler bu yönüyle, toplumsal belleğe kazınmış mitolojik anlatıların zamansal birleşmesini sağlayarak kültürel köklerle olan temasın kopmasını engellemektedir (Mirzaoğlu, 2005, s. 36).

Seslerin dünyasında mistik ve edebi bir dille yankılanan geyik miti, türkü mısralarında kalmamıştır ve dokuma tezgâhlarında, halı ilmeklerinde ve kanaviçe nakışlarında görsel ve maddi bir gerçekliğe bürünmüştür. Orta Asya bozkırlarındaki kaya resimlerinden süzülüp gelen grafik üslup, Pazırık kurganındaki halılardan Osmanlı dönemi Kumkapı seccadelerine, Malatya'nın geleneksel dokumalarından İç Anadolu'nun evlerindeki kanaviçelere kadar çok geniş bir coğrafyada geyiği temel süsleme ve anlam taşıyıcısı kılmıştır (Ak ve Üner, 2017, s. 642-643; Begiç ve Pehlivanoglu, 2006, s. 461-471). Kadınların sabırla işlediği bu motifler, estetik bir kaygının ürünü olarak kalmayıp doğum, bereket, bolluk ve nazardan korunma arzularını dile getiren sembolik bir iletişim dili de olmuştur. Dokuma yüzeylerindeki geometrik ya da natüralist geyik tasvirleri, bir ozanın türküde çıkardığı avazın, ipliklerin renkleri ve düğümlerin formlarıyla somutlaşmış dilsiz birer versiyonudur. Kaya resimlerinde donmuş gibi duran o ilk çizgilerle dokuma tezgâhındaki yanışlar, aslında aynı inanç dünyasının görsel belgeleridir (Bağcı ve Aydın, 2024, s. 360-374).

Dolayısıyla, geyik motifi etrafında şekillenen kültürel mirasın tam anlamıyla kavranabilmesi, müziğin ve tekstilin birbirini nasıl beslediğini çözümleyen disiplinlerarası bir bakış açısını zorunlu kılmaktadır (Kaplan, 2022, s. 3-15). Söz varlığı ile görsel hafızanın ortak kökenlerden beslendiği bu evrende, türkülerdeki “maral” anlatısıyla kilimdeki “geyik” figürü, aynı toplumsal ruhun farklı duysal kanallardan dışa vurumudur. Bu iki alanın entegrasyonu, kültürel kodların çözümlenmesinde araştırmacılara çok daha bütüncül ve kanıta dayalı bir metodolojik zemin sunabilmektedir (Özdemir, 2019, s. 117-137). Nitekim kültürel oluşumları tek bir disiplinin sınırlarına hapsetmek, o sembolün taşıdığı felsefi ve toplumsal anlam dünyasını eksik bırakacaktır.

Problem Durumu

Kültürel unsurların ve mitolojik sembollerin çözümlenmesinde karşılaşılan en büyük yöntembilimsel açmazlardan biri, maddi kültür ürünleri ile sözlü gelenek ürünlerinin genellikle birbirinden yalıtılmış bölümler içinde ele alınmasıdır. Geleneksel yazında etnomüzikoloji çalışmaları ezgisel ve metinsel yapılara yoğunlaşırken, el sanatları ve tekstil araştırmaları ise form, teknik ve motiflerin görsel geometrisiyle sınırlı kalma eğilimindedir (Bayburtlu, 2017, s. 39-45; Kaplan, 2022, s. 217-220). Bu yalıtılmışlık, sembollerin toplumun ortak bilincindeki bütüncül yolculuğunun gözden kaçmasına ve kültürel kodların eksik çözümlenmesine neden olabilmektedir. Nitekim binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan geyik miti, türkü mısralarındaki soyut bir edebi figür değildir ve dokuma tezgâhlarında somutlaşan görsel bir hafıza taşıyıcısıdır (Mirzaoğlu, 2005, s. 34-53; Gök, 2019, s. 379-393). Sözlü kültürde “maral” ya da “ceylan” olarak avcının peşinden koştuğu, kutsallığı ihlal edildiğinde toplumsal felaketlere yol açan bu imge (Yeşildal, 2015, s. 102-112), halı ilmeklerinde ve kanaviçe nakışlarında bolluk, bereket ve nazardan korunma arzularını dile getiren dilsiz bir göstergeye dönüşmektedir. Dolayısıyla, geyik

sembolünün taşıdığı felsefi anlam dünyasını anlamak, mevcut tek bir disiplinin metin merkezli bakış açısıyla mümkün görünmemektedir. Alandaki çalışmalar incelendiğinde, bu iki farklı duyuşsal kanalın ortak mitolojik kökenlerini eşzamanlı ve disiplinlerarası bir yöntemle çarpıştıran bütüncül bir modellemenin eksikliği göze çarpmaktadır. Bu yalıtılmışlık, Anadolu insanının doğayı, inancı ve estetiği nasıl tek bir potada erittiğini ve bu algıyı farklı sanat dallarında nasıl ortaklaşa inşa ettiğini görmemizi zorlaştırmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı, Türk halk müziği repertuarında yer alan geyik temalı türkülerin söz varlığı ile geleneksel Türk dokuma ve nakış sanatı örneklerindeki geyik motiflerini nitel içerik analizi yöntemiyle disiplinlerarası bir düzlemde incelemektir. Araştırma, söz konusu işitsel ve görsel metinlerin arkasında yatan ortak mitolojik kodları, tematik örtüşmeleri ve anlamsal dönüşümleri göstergebilimsel bir çerçevede ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmanın önemi, kültürün bütüncül yapısını koruma arzusundan ileri gelmektedir. Sembollerin dili çözülürken disiplinlerin sınırlarını esnetmek, geçmişe ait verilerin tasnif edilmesini sağlamakla kalmayıp, bu kadim birikimin çağdaş tasarım alanlarına aktarılmasında daha sağlam ve bilimsel bir köprü kurmaktadır. Bu yönüyle araştırma, etnomüzikoloji ile maddi kültür çalışmalarını ortak bir mitolojik paydada buluşturarak literatürdeki yöntemsel boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Elde edilecek bulgular, halk bilimi ve müzikoloji çevrelerine yeni bir bakış açısı sunmanın yanı sıra, tekstil ve moda tasarımı disiplinlerinde mitolojik anlatıların giyilebilir sanata dönüştürülme süreçlerine kuramsal bir altlık oluşturması bakımından da değer taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, kültürel evrenin genişliği göz önüne alınarak yöntemsel inandırıcılığı ve kapsamı sağlamak adına şu unsurlarla sınırlandırılmıştır:

- Metinsel ve işitsel veri kaynağı olarak, yalnızca TRT Türk Halk Müziği repertuarında ve eldeki kaynak dökümlerinde yer alan, içerisinde doğrudan “geyik”, “maral”, “ceylan” ya da “ahu” kavramları geçen seçili türkülerin (örn. Amman Avcı Vurma Beni, Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına, Munzur Dağı Işıl Işıl Işıldar) söz varlığıyla,
- Görsel ve maddi kültür veri kaynağı olarak, incelenen kaynak makalelerde tasnif edilmiş olan Orta Asya kaya resimlerindeki geyik tasvirleri, Pazırık kurganı buluntuları, Osmanlı dönemi Kumkapı halıları ile Anadolu'nun Malatya ve İç Anadolu bölgelerine ait geleneksel dokuma ve kanaviçe nakışlarındaki geyik motifleriyle,
- Yöntemsel açıdan ise, toplanan dökümanların nitel içerik analizi matrisleri ve göstergebilimsel çözümleme teknikleri üzerinden kurulan anlamsal modellerle sınırlı tutulmuştur.

1. Kuramsal Çerçeve ve Literatür

Kültürel hafızanın en dirençli katmanlarını oluşturan mitolojik semboller, insan topluluklarının doğayı ve kendi varoluşlarını anlama çabalarının maddi ve manevi tezahürleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu semboller arasında kökleri Mezolitik ve Neolitik çağların Avrasya bozkırlarına kadar uzanan geyik figürü, Türk kültür havzasında kesintisiz bir süreklilik gösteren en kadim imgelerin başında gelmektedir (Gök, 2019, s. 379-393). Sibiryaya mağara duvarlarından ve Orta Asya'nın sarp

kayalıklarından süzülüp gelen kaya resimleri, geyiğin sıradan bir av nesnesi olmadığını, toplulukların inanç, ritüel ve evren tasavvurlarını şekillendiren kutsal bir kurucu unsur olduğunu ortaya koymaktadır (Bağcı ve Aydın, 2024, s. 358-374).

Bozkır göçebe ekonomisinin ve estetik anlayışının bir dışa vurumu olarak gelişen ve literatürde "Hayvan Üslubu" olarak adlandırılan sanat tarzında geyik, zarafeti ve gösterişli anatomisiyle en sık işlenen, adeta merkeze alınan figür haline gelmiştir (Jacobson, 1993, s. 131). Bu ikonografik birikim, zaman ve coğrafya sınırlarını aşarak toplumsal bilinçdışının derinliklerinde muhafaza edilmiş, sonraki dönemlerde maddi kültürün ve sözlü geleneğin can damarlarını besleyen temel bir simge işlevi görmüştür.

Geyiğin Türk kozmolojisindeki bu merkezi konumu, onun taşıdığı ruhani ve felsefi anlamlardan kaynaklanmaktadır. Kadim inanışlarda evrenin yaratılışını, yaşamı ve ölümü idare eden bir "hayvan-ana" ya da yaratıcı tanrıça olarak kabul edilen dişi geyik, doğanın döngüsel ritmini somutlaştıran mistik bir güç olarak görülmüştür (Jacobson, 1993, s. 130). Geyiğin görkemli boynuzlarını her bahar döküp sonbaharda daha güçlü bir şekilde yeniden büyütmesi, insan zihninde ebedi dönüşün, zamana karşı direnç göstermenin ve doğanın canlanmasının sembolü olarak yer edinmesine yol açmıştır (Çetin, vd., 2023, s. 149-186). Şamanik ayinlerde koruyucu ruhların rehberi, şamanın gökyüzü ya da yeraltı seyahatlerindeki bineki olan bu kutsal canlının taşıdığı kut, İslamiyet'in kabulünden sonra da biçim değiştirerek tasavvuf dünyasında varlığını sürdürmüştür (Gök, 2019, s. 379-393). Anadolu erenlerinin ve dervişlerinin menkıbelerinde sıkça rastlanan "don değiştirme" ritüellerinde velilerin geyik suretine bürünmesi veya Geyikli Baba efsanesinde olduğu gibi geyiklerin tarikat ehlinin sadık yoldaşları olarak sunulması, bu kadim mitin inanç dünyasındaki akışkan dönüşümünün en somut göstergelerindendir (Çetin, vd., 2023, s. 149-186).

Sözlü kültürün tınlayan şiirleri olan halk türküleri, bu köklü mitolojik arka planın işitsel dünyada yeniden hayat bulduğu, toplumsal hafızanın hareketli olarak üretildiği en önemli mahfillerdir (Bayburtlu, 2017, s. 77-87). Türk halk müziği repertuarında geyik, maral, ceylan ya da ahu imgeleri, estetik bir güzellik tasviri olmasının yanında ulaşılamaz sevgiliye duyulan hasretin, sıla özleminin, gurbetin ve insan ruhunun en koyu yalnızlıklarının metaforik birer anlatım aracına dönüşmesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Mirzaoğlu, 2005, s. 34-53). Ozanların sazın telleri eşliğinde dile getirdiği bu anlatılarda av ve avcı arasında kurulan ilişki, aslında aşık ile maşuk arasındaki o aşılması imkânsız mesafeleri ve duygusal gerilimleri sahnelemektedir (Aytaş, 1999, s. 161-170). Peşinden koşulan dişi geyik ya da maral, ürkek ve narin tavırlarıyla avcıyı kendi güvenli alanından çıkarıp, sarp dağların, derin derelerin ve ulaşılamaz kayalıkların mistik dehlizlerine doğru çeker (Karakaya ve Önal, 2010, s. 710-720). Bu bağlamda Ardahan, Erzurum veya Van yörelerinden derlenen "Bu Gelen Nahur mıdır", "Elinde Süt Küleği" ya da "Bizim Eller Ne Güzel Eller" gibi sevda temalı türkülerde geçen maral tasvirleri, fiziksel bir niteliğin yanında aşkın ulaşılamaz, kutsal, insanı dönüştüren doğasını da simgelemektedir. Türkülerdeki bu av kurgusu, ekolojik dengenin ve inanç sisteminin korunmasını amaçlayan ahlaki bir uyarı mekanizmasını da bünyesinde barındırmaktadır. Anadolu insanının doğayla kurduğu saygıya dayalı dengeli ilişki, geyiğin dokunulmazlığı ve avlanmasının getireceği felaket inancıyla pekiştirilmiştir (Yeşildal, 2015, s. 102-112). Malatya ve Adana yörelerine ait "Ben de Gider İdim Geyik Avına" ile "Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına" gibi ağıt ve bozlak formundaki trajik eserlerde, kutsal bir emanet olan geyiğe zarar vermenin avcının soyuna getireceği lanet, ölüm ve uğursuzluk açıkça işlenmektedir. Geyiğin vurulmasıyla avcının elbiselerinin sandıkta basılı, nişanlısının sılada küsülü kalması, doğanın düzenini bozan insanoğlunun ödemek zorunda olduğu ağır bir bedel olarak betimlenmektedir. Bu durum, ekoeleştirel bir bakış açısıyla ele alındığında, sözlü kültürün toplumsal normları muhafaza etmede ve insanı

doğanın bir hâkimi değil, onun bir parçası olarak konumlandırmada ne denli işlevsel bir konumda olduğunu göstermektedir (Özdemir, 2019, s. 117-137).

Seslerin ve mısraların evreninde mistik bir dille yankılanan geyik miti, tezgâhlara kurulan çözgü iplerinde, halı ilmeklerinde ve kanaviçe nakışlarında görsel ve maddi bir gerçekliğe kavuşmaktadır. Dokuma kültürünü bir iletişim dizgesi olarak kabul ettiğimizde, kumaşın üzerine işlenen her bir motif, toplumsal hafızanın sessiz göstergeleridir (Bağcı ve Aydın, 2024, 358-374). Orta Asya kervan yollarından süzülerek Anadolu coğrafyasına taşınan bu görsel miras, Pazırık kurganındaki erken dönem örneklerden Osmanlı dönemi Kumkapı halı seccadelerine, Malatya'nın geleneksel dokumalarından İç Anadolu'nun evlerindeki çeyizlik kanaviçelere kadar geniş bir maddi kültür sahasına yayılmıştır (Ak ve Üner, 2017, s. 640-643; Begiç ve Pehlivanoglu, 2006, s. 465-470). Kadınların sabırla, yüzeye aktardığı geyik ve ceylan figürleri, mekanları süsleyen estetik unsurlar olmakla birlikte doğum, doğurganlık, soyun devamı, bereket ve nazardan korunma dileklerini barındıran sembolik birer tılsım işlevi görmektedirler. Bu yönüyle geyik tasvirlerinin, yalnızca işitsel dünyanın sınırları içinde kalan soyut birer ezgi olmayıp dokuma tezgâhlarında somutlaşan görsel birer hafıza nesnesi olduğunu söylemek mümkündür.

Geyik motifi etrafında şekillenen bu birikim, sözlü kültür ile maddi kültürün, işitsel bellek ile görsel hafızanın aynı kuramsal kaynaktan beslendiğini açıkça ortaya koymaktadır (Kaplan, 2022, s. 3-15). Türkü mısralarındaki edebi "maral" anlatımı ile kilim yüzeyindeki dokunsal "geyik" figürü, toplumsal ruhun farklı duyusal kanallardan dışa vurulmuş ikiz kardeşleridir. Kültürel oluşumları ve sembollerin dilini tek bir disiplinin içerisinde incelemek, o simgenin taşıdığı felsefi ve toplumsal anlam evrenini kaçınılmaz olarak eksik bırakacaktır (Özdemir, 2019, s. 120-137). Bu iki alanın kesişim noktasında kurulacak disiplinlerarası bir sentez, Anadolu insanının inanç, doğa ve estetik arasında kurduğu o sarsılmaz bütünlüğü uygulamalı olarak kavranmasına olanak tanıyacaktır.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Deseni

Bu araştırma, sosyal bilimlerin alanındaki olguların kendi doğal bağlamları içinde derinlemesine incelenmesine imkân tanıyan nitel araştırma yaklaşımları çerçevesinde desenlenmiştir. Nitel araştırmalar, verilerin zenginliğini ve çeşitliliğini ön plana çıkararak kültürel kodların ardındaki anlam dünyasını keşfetmeyi amaçlar (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 217-220). Çalışmanın temel deseni olarak "durum çalışması" (case study) belirlenmiştir. Durum çalışması, sınırları açıkça çizilmiş bir sistemin veya olgunun çoklu veri kaynakları kullanılarak bütüncül bir şekilde analiz edilmesini ifade etmektedir. Bu araştırmada geyik motifi, işitsel bellekte yankılanan soyut bir figür olmanın yanında görsel ve maddi kültür dünyasında somutlaşan çok yönlü bir "durum" olarak ele alınmıştır.

2.2. Veri Kaynakları ve Çalışma Grubu

Araştırmanın verilerini, sözlü kültür ürünlerinden oluşan türkü metinleri ile geleneksel Türk dokuma sanatlarına ait motifler oluşturmaktadır. Çalışma grubunun belirlenmesinde, nitel araştırmalarda kapsamlı bilgi sağlama amacıyla sıklıkla başvurulan "amaçlı örnekleme" yönteminden yararlanılmıştır (Karasar, 2012, s. 114-115).

İşitsel ve metinsel veriler bağlamında, TRT Türk Halk Müziği repertuarında kayıtlı olan ve sözlerinde doğrudan "geyik", "maral", "ceylan" veya "ahu" imgeleri geçen eserler incelemeye dâhil edilmiştir. Derleme notaları ve arşiv kayıtları incelenerek "Amman Avcı Vurma Beni", "Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına", "Yüce Dağ Başında

Kandil Olayım” ve “Kuş Kayada Seslenir” gibi farklı yörelere ait ağıt, bozlak ve sevda konulu 36 türkü araştırmanın metinsel veri kaynağı olarak saptanmıştır.

Araştırmada yer verilen türkülerin yöre, kaynak kişi ve derleyen bilgilerini içeren tablo aşağıda yer almaktadır.

Tablo 1. Araştırmada kullanılan türküler ve künyeleri

Türkü Adı	Yöresi / İli	Kaynak Kişi	Derleyen
Ağ Deveyi Katarlamış Gediyor	Sivas (Şarkışla / Sarıkaya Köyü)	Aşık Hüseyin Gürsoy, Kemal Demir	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
Ala Geyik Gibi Boyun Sallarsın	Adana (Çukurova)	Aziz Şenses	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
Amman Avcı Vurma Beni	İğdır	Hamit Dönmez, Tefik Türkel	Muzaffer Sarısözen
Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik	Kırşehir	Muharrem Ertaş	TRT İstanbul Rad. THM. Md.
Ay Oğlan Yiğit Misin	Kütahya	Sadık Türk, Şeref Canku	Muzaffer Sarısözen
Ben De Gider İdim Geyik Avına	Malatya (Tahir Köyü)	Ali Doğan	Ankara Devlet Konservatuvarı
Ben De Gittim Bir Geyiğin Avına	Adana	Aziz Şenses	Ahmet Yamacı
Ben De Gittim Bir Geyiğin Avına	Orta Anadolu	Kamil Abalıoğlu	TRT İstanbul Rad. THM. Md.
Bilmem Bu Feleğin Nesi Var Bende	Kahramanmaraş (Andıran / Akifiye)	İbrahim Ünsalan	Nazmi Gültekin
Bir Kuzu Taş Dibinde Meliyor	Çorum (Alaca)	Aşık Haydar Bektaş, Kemal Demir	Ali Ekber Çiçek
Bizim Bağlar Buradır	Erzincan (Ilıç / Bağıştaş Köyü)	İsmet Macun	İsmet Macun
Bizim Eller Ne Güzel Eller	Van	Saadetin Kutlu	Muzaffer Sarısözen
Bolu'dan İzmir'e Yol Bulamadım	Bolu	Reşat Aker, Ahmet Doğanöz	Ankara Devlet Konservatuvarı
Bu Gelen Nahır Mıdır	Ardahan	Yöre Ekibi	Muzaffer Sarısözen
Bu Kadar Cevretme Aziz Sultanım	Tokat	Mehmet Aslan Dağdeviren	Muzaffer Sarısözen
Çögre Ağacında Biter Mi Korum	Antalya (İbradı)	Sami Demircioğlu	Erdem Çalışkanel
Dağ Başında Değirmen	Muğla (Bağyaka Köyü)	Mehmet Kartal	Durmuş Yazıcıoğlu
Elinde Süt Küleği	Erzurum (Tortum / Narman)	Muzaffer Yönden	Muzaffer Yönden
Ey Gidi Yalan Dünya	Giresun (Bulancak / Şeyh Musa)	Hüseyin Çakır	Ankara Devlet Konservatuvarı
Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı	Tokat (Reşadiye)	Mihrican Bahar	TRT Müzik Daire Bşk. THM. Md.
Harzadın'dan Aştığımı Gördüler	Konya (Taşkent)	Ayşen Başçı, Mukaddes Erkin	Nafiz Camgöz
İki Geyik Bir Dereye Yaslanır	Kastamonu	Mahir Tellal	Ank. Devlet Kons. Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken, Rıza Yetişen

İndim Çayırı Biçmeye	Artvin (Şavşat)	Vasfi Akyol, Süleyman Altinkaya	Muzaffer Sarısözen
İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar	Sivas	Aşık Ali Delice	TRT Ankara Rad. THM. Md.
Kuş Kayada Seslenir	Bayburt	Mehmet İpek	Mazlum Nusret Kılıçkiran
Maral Sen Güzelsin Alı Neylersin	Erzurum (Hınıs)	Hayriye Temizkalp	Muzaffer Sarısözen
Munzur Dağı Işıl Işıl Işıldar	Erzincan (Kemaliye / Eğin)	Osman Nizamoğlu	Mustafa Özgül
Ne Düz Olur Gelenbe'nin Ovası	Manisa (Soma / Tarhala Köyü)	Yöre Ekibi	Nihat Kaya, Sait Özdemir, Mustafa Yazıcıoğlu
Ne Haldayım Ela Gözün Süzenler	Sivas (Şarkışla / Sarıkaya Köyü)	Aşık Veysel Şatroğlu	Aşık Veysel Şatroğlu
Ormanda Alacalar	Trabzon (Maçka)	Erdinç Özten	Işık Başel
Ötme Bülbül Ötme Şen Değil Bağım	Sivas (Divriği / Mursal Köyü)	Hasan Eylen	Muzaffer Sarısözen
Sarı Kız Dediğin Bir İnce Kızdır	<i>Belirtilmemiş</i>	<i>Belirtilmemiş</i>	<i>Belirtilmemiş</i>
Üç Kardeşlik Gettik Geyik Avına	Diyarbakır	Celal Güzelses	Plaktan Yazıldı
Yahılarda Olur Geyik Tekesi	Antalya (Akseki)	Mehmet Yılan	Saffet Uysal
Yüce Dağ Başında Kandil Olayım	Sivas (Tokuş Köyü)	Yüksel Yıldız	Erkan Sürmen
Zeytin Bahçesinde Zeytin Ağacı	Yozgat (Akdağmadeni)	Elif Eser, Filiz Çeliksi, Ayşe Gökdemir	Erdem İlkaz

Tablo 1'de "Sarı Kız Dediğin Bir İnce Kızdır" isimli esere ait derleme bilgileri metinler içerisinde yer almadığı için tabloya eklenememiştir. "Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına" isimli türkü, kaynaklarda iki farklı yöreye (Adana ve Orta Anadolu) ait varyantlarıyla yer aldığı için tabloda iki ayrı eser olarak belirtilmiştir.

Görsel ve maddi veriler boyutunda ise, Asya bozkırlarındaki erken dönem kaya resimlerinden başlayıp Pazırık kurganı buluntularına, oradan Osmanlı dönemi Kumkapı seccadelerine ve günümüz İç Anadolu ile Malatya yöresi geleneksel dokumalarına uzanan geniş bir yelpazedeki geyik tasvirleri üzerine yapılmış araştırmaların verileri araştırmanın görsel veri setini oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın verileri "doküman incelemesi" (document analysis) tekniği ile toplanmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında detaylı bilgi içeren yazılı, işitsel ve görsel materyallerin sistematik bir biçimde analiz edilmesini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 217-220). Bu süreçte, seçilen türkülerin güfteleri ile doküman ve kanaviçe örneklerine dair araştırma metin ve görselleri derlenerek çalışmanın veri havuzu oluşturulmuştur.

2.4. Verilerin Analizi

Elde edilen verilerin çözümlenmesinde nitel içerik analizi tekniklerinden faydalanılmıştır. İçerik analizi, birbirine benzeyen verilerin belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilerek okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenlenmesini sağlar (Elo ve Kyngäs, 2008, s. 107-108).

Sözlü metinler üzerinde yapılan analizlerde, türkü sözleri satır satır okunarak açık kodlama yapılmış; av, avcı, ulaşılmazlık, kutsiyet, doğayla bütünleşme ve uğursuzluk gibi metaforik ifadeler tespit edilerek alt temalar oluşturulmuştur. Türkülerin müzikal kimliklerini yansıtan makam dizileri (Uşşak, Hüseyini vb.) ve usul yapıları da anlamsal kodlarla eşleştirilmiştir. Görsel dokümanların analizinde ise göstergebilimsel (semiyotik) bir yaklaşım benimsenerek, dokümalardaki geyik boynuzu, hayat ağacı ve av sahnelerinin biçimsel özellikleri çözümlenmiştir. Müzikal metinlerin ve görsel sembollerin tasnif edilip çapraz sorgularının yapılabilmesi, kod yığınlarının daha işlevsel yönetilebilmesi adına MaxQDA nitel veri analizi yazılımı sisteme dâhil edilmiştir. Böylece, türkülerdeki “ah u zar” eden anlatımla halılardaki yanışların nasıl örtüştüğü içerik analizi matrisleri üzerinden oldukça somut bir şekilde ortaya konulmuştur.

2.5. Geçerlik ve Güvenirlik

Bu çalışmada geçerlik ve güvenirliliği artırmak amacıyla “veri çeşitlemesi” (triangulation) yoluna gidilmiştir (Patton, 2014, s. 661-665). Sadece türkü metinlerine bağlı kalınmamış, işitsel verilerden elde edilen temalar görsel kültür öğeleriyle karşılaştırılarak bulguların birbirini teyit etmesi sağlanmıştır. Ayrıca, kodlama sürecinde oluşturulan kavramsal matrisler ve tematik yapılar, araştırmanın şeffaflığını korumak adına bulgular bölümünde doğrudan alıntılar ve görsel örneklerle desteklenerek okuyucuya sunulmuştur.

3. Bulgular

Nitel içerik analizi ve göstergebilimsel çözümlenmeler neticesinde elde edilen veriler, Türk halk kültüründe işitsel bellek ile maddi kültürün ne denli girift ve sarsılmaz bir bağla birbirine kenetlendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Araştırma kapsamında MaxQDA programı aracılığıyla satır satır kodlanan 36 türkü metni ile Orta Asya kaya resimlerinden Malatya ve İç Anadolu dokümalarına uzanan görsel envanter, toplumsal bilinçdışının geyik miti etrafında ortak bir sembolik dil inşa ettiğini doğrulamaktadır. Bu bağlamda, incelenen eserlerdeki sözel göstergelerin sadece edebi birer süsleme aracı olarak kalmadığı, işlenen kilim yanışlarında, bereket boynuzlarında ve kanaviçe nakışlarında görsel birer göstergeye dönüştüğü saptanmıştır. Söz varlığından maddi kültüre akan bu sembolik süreklilik, Anadolu insanının doğaya, aşka ve kutsallığa atfettiği felsefi anlam dünyasını anlamak açısından oldukça canlı ve akışkan bir zemin sunmaktadır.

Verilerin derinlemesine analizi sonucunda ortaya çıkan kodlar, anlamsal ve yapısal ortaklıklarına göre belirli tematik çerçeveler altında kümelenmiştir (Elo ve Kyngäs, 2008, s. 108). Türkü sözlerindeki av trajedileri, ulaşılamaz sevgilinin narinliği ve geyiğin mistik dokunulmazlığı gibi soyut temalar ile geleneksel dokümaların yüzeyindeki geometrik formlar, av sahneleri ve hayat ağacı kompozisyonları arasında yapısal bir örtüşme tespit edilmiştir. Ezgilerdeki her bir sesin, ipliklerin renklerinde ve düğümlerin formlarında dilsiz birer karşılık bulduğu bu bulgular, çalışmanın amacına uygun olarak sınıflandırılmış başlıklar altında çözümlenmiştir.

3.1. Geyiğin (Maral) Ulaşılmazlık ve Güzellik Metaforu Olarak Kullanımına İlişkin bulgular

İncelenen repertuar metinleri ve geleneksel el sanatları envanteri çapraz sorguya tabi tutulduğunda, geyik/maral imgesinin ortak estetik algıda kadınsı zarafeti, saflığı ve ulaşılamaz aşkı simgeleyen en baskın gösterge olduğu saptanmıştır. Sözlü kültürde sıklıkla karşımıza çıkan “maral”, “ceylan” ya da “ahu” kavramları, sıradan bir tabiat tasviri olmanın çok ötesine geçerek sevgilinin fiziksel ve ruhsal özelliklerini kodlayan

metaforik birer sığınağa dönüşmektedir. Ozanların güftelerinde şekillenen bu narinlik ve ürkeklik, dokuma tezgâhlarında ipliklerin diline aktarılırken de benzer bir koruma içgüdüsüyle sarmalanır; genç kızların çeyizleri için sabırla işledikleri kanaviçelerde geyik, sadece estetik bir motif değil aynı zamanda saflığın ve dokunulmazlığın görsel birer vesikası niteliğindedir. İşitsel ve görsel evrenin bu ortak kurgusu, maral figürünün sadece fiziksel bir güzelliği değil aynı zamanda dervişane bir ulaşılmazlığı da bünyesinde barındırdığını göstermektedir.

Söz varlığı ile maddi kültür unsurları arasındaki bu anlamsal ortaklığı daha somut bir düzlemde okuyabilmek adına, “maral” imgesinin yoğun olarak işlendiği odak türküler ve bunların geleneksel dokumalardaki biçimsel karşılıkları tasnif edilerek bir matris oluşturulmuştur. Aşağıdaki tabloda, seçilen eserlerdeki metinsel kodlar ile el sanatlarındaki görsel göstergelerin anlamsal kesişim noktaları sunulmaktadır:

Tablo 2. Seçilen eserlerdeki metinsel kodlar ile el sanatlarındaki görsel göstergelerin anlamsal kesişim noktaları

Odak Türkü / Yöre	Sözel Gösterge ve Metaforik Kod	Tekstil / Dokuma Karşılığı	Anlamsal ve Mistik Ortaklık
Bu Gelen Nahır mıdır (Ardahan) / Bizim Eller Ne Güzel Eller (Van)	“Bu dağda maral gezer, telini tarar gezer”	İnce sırma ve ipek ipliklerle işlenmiş narin geyik figürleri	Kadınları zarafet, saç/zülf estetiğinin iplikle somutlaşması
Amman Avcı Vurma Beni (İğdir)	“Men bu dağın maralıyam, avcı vurmuş yaralıyam”	Kilim zeminlerinde ve duvar halılarında tekil, sarp kayalıkta duran geyik motifleri	Kutsal sığınma, dış dünyanın tehlikelerine karşı masumiyetin korunması
Maral Sen Güzelsin (Erzurum-Hınıs)	“Maral dağa çıkar eşkin döşürür, saçları sırmadan telden”	Malatya ve İç Anadolu dokumalarında hayat ağacıyla birleşen geyik yarışları	Doğanın döngüsel bereketi ve sevgiliyle bütünleşen tabiat
Sarı Kız Dediğin (Erzurum-Hınıs)	“Hangi dağın maralısan sarı kız”	Geleneksel çeyizlik kanaviçelerde simetrik ve kapalı kompozisyonlu geyik işlemleri	Ulaşılamazlık, aidiyet sorgulaması ve seçkinlik

Tablo 2’de Anadolu insanının zihnindeki “maral” algısının coğrafi mekânla, özellikle de sarp dağlarla doğrudan ilişkilendirildiği görülmektedir. “Bu dağda maral gezer” ya da “Men bu dağın maralıyam” ifadelerinde geçen dağ motifi, masumiyetin ve güzelliğin korunduğu, dış dünyadan izole edilmiş kutsal bir sığınağı simgelemektedir. Benzer bir biçimde, geleneksel halı ve kilim dokumalarında da geyik motifinin çoğunlukla geniş bordürlerin içerisine yerleştirilmesi veya etrafının bitkisel figürlerle sarılması, bu kutsal varlığı dış dünyanın kirletici etkisinden koruma amacına hizmet etmektedir. Kadın dokuyucuların halı ilmeklerine gizlediği bu kapalı kompozisyon mantığı, türkülerdeki “Dağ bizim maral bizim, avcı burada ne gezer” haykırışının görsel birer sınır korumasına dönüşmesidir; yabancı olanın, yani avcının o mahrem alana girmesi sadece sözel metinde değil aynı zamanda tezgâhtaki ilmek düzeninde de engellenmektedir (Resim 2). Müzikal yapı ile tekstil estetiği arasındaki bir diğer çarpıcı örtüşme ise zarafetin ve süslenmenin ele alınış biçiminde saklıdır. Erzurum ve Van yöresi türkülerinde maralın saçlarının “sırmadan telden” olması ve onun “telini tarayarak” gezmesi, dokuma dünyasında en nitelikli, parlak sırma ipliklerin geyik motiflerinde kullanılmasıyla birebir örtüşmektedir. Uşşak makamının o duru ve içli yapısıyla seslendirilen “Maral Sen Güzelsin Alı Neylersin” türküsündeki yalınlık, İç Anadolu kanaviçelerindeki geyiğin sade, geometrik ama bir o kadar heybetli duruşunda vücut

bulur. Sevgiliye duyulan hasret ipliğın rengiyle koyulaşırken, maralın ürkekliğı nakışın iğne tekniklerindeki o ince, kırılğan geçişlerde kendisini göstermektedir.



Resim 2: Sivas yöresi halılarında Ceylan figürü (Ak ve Üner, 2017, s. 643)

Bu bulgular bize Anadolu'daki geyik mitinin sadece işitsel bir ezgi formunda kalmadığını ve dokuma tezgâhlarında dokunsal bir hafıza nesnesi olarak eşzamanlı üretildiğini kanıtlamaktadır. "Hangi dağın maralısın" sorusuyla sılada yönünü kaybeden aşığın çaresizliği, genç kızların sandıklarında basılı kalan, gurbete doğru düşen gelinlik çeyizlerin geyik motifli kanaviçelerinde dilsiz bir feryat olarak yaşamaya devam etmektedir (Resim 3). Sesle ipliğın bu muazzam buluşması, kültürümüzün ne denli bütüncül bir felsefi kaynaktan beslendiğinin en somut belgesidir.



Resim 4: Özhan, 2021' in kayıt altına almış olduğu koleksiyondan sırası ile kanaviçe bir kırlent, sedir örtüsü ve uzun yastık örneği (Özhan, 2021, s. 100-116).

3.2. Kutsallık, Av ve Avcı Çatışması Kavramlarına İlişkin Bulgular

Türk mitolojisi ve halk inançlarında geyik, sıradan bir tabiat canlısı olmanın ötesinde, gök ile yer arasındaki bağı kuran kutsal bir ruh olarak kodlanmıştır (Resim 4). İnsanoğlunun doğaya karşı duyduğu bu kadim saygı, geyiğın avlanmasını ve ona zarar verilmesini kesin bir dille yasaklayan inanç sistemlerinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Sadece sözlü kültürün efsanelerinde olmayıp ayrıca Tahtacı Türkmenleri gibi toplulukların günlük yaşam ritüellerinde de geyiği avlamanın günah olduğu, bu eylemi gerçekleştiren kişinin büyük felaketlerle yüzleşeceği inancı son derece güçlüdür (Yeşildal, 2015, s. 103-110). Özünde bütün canlılara karşı şefkat besleyen Anadolu insanı, geyiği incitmeyi en büyük günahlardan biri saymış; bu varlıkları öldürenlerin başına amansız belaların geldiğini ağıtlarıyla nesilden nesile aktarmıştır (Gömeç, 2020, s. 3-30). Bu kutsal dokunulmazlığın ihlali durumunda ortaya çıkan trajik son, müzikte uzun havaların, kırık havaların ve bozlakların en can alıcı konularından birini oluşturmaktadır.



Resim 4: Yer ve göğün sembolü İç Asya geyikleri (Ögel, 2010, s. 571).

Tablo 3, avcı ile geyik arasındaki bu ölümcül çatışmanın işitsel ve görsel göstergeler üzerinden nasıl ortak bir anlatıya dönüştüğünü sergilemektedir:

Tablo 3. Avcı ile geyik arasındaki çatışmanın ortak anlatıdaki konumu

Odak Türkü / Yöre	Sözel Gösterge ve Metaforik Kod	Tekstil / Dokuma Karşılığı	Anlamsal ve Mistik Ortaklık
Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına (Adana) / Ben de Gider İdim Geyik Avına (Malatya)	“Geyik çekti beni kendi dağına / Urganım kayada asılı kaldı”	Sivas yöresi halılarında görülen ceylan figürlü av sahneleri	Kutsalın ihlali, doğanın intikamı ve avcının kendi kurbanına dönüşmesi
Üç Kardeşlik Gettik Geyik Avına (Diyarbakır)	“Tövbeler tövbesi geyik avına / Arkadaşlar ben vuruldum kalbimden”	Pazırık kurganından itibaren Asya keçelerinde sıklıkla işlenen geyik-kaplan ve geyik-kartal mücadele kompozisyonları	Ölümcül yüzleşme, doğa karşısında insanın mağlubiyeti ve pişmanlık
Amman Avcı Vurma Beni (İğdır)	“Men bu dağın maralıyam / Avcı vurmuş yaralıyam”	Ortaçağ Türk sanatında ve Anadolu dokumalarında izi sürülen yırtıcı hayvan saldırısına uğramış geyik motifleri	Savunmasızlık, masumiyetin kanaması ve vahşi döngü

Tablo 3’teki veriler dikkate alındığında, türkülerdeki av kurgusunun ekolojik bir uyarı mekanizması olmakla kalmayıp insanoğlunun kibrine karşı doğanın verdiği çok sert bir yanıt olduğu anlaşılmaktadır. “Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına” ve “Üç Kardeşlik Gettik Geyik Avına” gibi eserlerde avcı, başlangıçta güçlü ve avının peşinde koşan bir eyleyen konumundadır. Ancak geyik, ürkek tavırlarıyla onu sarp dağların, derin uçurumların ve tekinsiz kayalıkların içine çekmektedir. Nihayetinde avcı, vurma istediği kutsal varlık tarafından adeta büyülenerek kendi sonunu hazırlamaktadır; urganı kayada asılı, elbiseleri sandıkta basılı, nişanlı ise silada küsülü kalmaktadır. Doğa, kendisine ait olanı korumuş ve kutsal sınırlarını ihlal eden insana bedelini canıyla ödetmiştir.



Resim 5: Arslan, 2021’ in kayıt altına almış olduğu koleksiyondan Atkı, Çözü, İlmekleri ipek halı (Arslan, 2021, s. 699-700)

Etnomüzikolojik düzlemdeki bu feryatlar, el sanatlarında ve halı tezgâhlarında son derece somut ve çarpıcı kompozisyonlara evrilmektedir (Resim 5). Özellikle Pazırık halılarında donup kalmış gibi duran geyik-kaplan mücadeleleri (Resim 6) ile Sivas yöresi dokumalarındaki ceylan figürlü av sahneleri (Resim 7), müzikteki o acı dolu ağıtların görsel birer yansıması niteliğindedir (Çelik, 2007; Ak ve Üner, 2017, s. 640-643).



Resim 6: Pazırık kurganı, İskitlere ait mezar, Altay dağları, M.O. 4-3. yüzyıl. (Rudenko, 1970, s. 235).



Resim 7: Sivas yöresi halılarında Ceylan figürlü av sahnesi (Ak ve Üner, 2017, s. 644)

Tezgâhtaki ilmekler, avın ve avcının o kaçınılmaz yüzleşmesini, tıpkı bozlaklarda gırtlığı yırtarcasına atılan çığlıklar gibi nakış nakış yüzeye taşımaktadır. Sanatçıların eserlerinde başvurdukları bu tasvirler, kültürümüzün geçmiş çağlarda yakaladığı o ağır etkiyi günümüzde dahi tüm gücüyle sürdürdüğünü gözler önüne sermektedir. Müzikteki hüseyini ve gülizar makamlarının yarattığı o karanlık ve hüznü tınlar, dokuma tezgâhlarında kullanılan koyu renkli ipliklerin ve yırtıcı hayvan formlarının keskin köşelerinde en güçlü ifadesini bulmaktadır. Böylece geyik avı etrafında örülen bu geleneksel bağ, işitsel olanla görsel olanın sınırlarını tamamen ortadan kaldırmaktadır ve Anadolu insanının doğaya karşı duyduğu o korkuyla karışık muazzam saygıyı görünür hale getirmektedir.

3.3. Yalnızlık, Sığınma ve Doğa ile Bütünleşme Kavramlarına İlişkin Bulgular

Anadolu insanının iç dünyasındaki en koyu yalnızlıklar ve çaresizlik anları, tabiata sığınma güdüsüyle birleştiğinde geyik imgesi adeta şefkatli bir limana dönüşmektedir. Türk mitolojisinden günümüze dek süzülen inanç sistemlerinde, insanın kendi türünden kaçıp yabanıl doğanın kucığına sığındığında ona yoldaşlık eden yegâne varlık olarak çoğu zaman geyik tasvir edilmektedir. Issız dağ başları ve derin ormanlar, fiziksel birer coğrafi mekân olmanın yanında bireyin toplumdan soyutlanıp kendi özüne, kutsal olana döndüğü mistik alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Mirzaoğlu, 2005, s. 34-53; Jacobson, 1993, s. 130). Bu bağlamda türkülerde yankılanan kimsesizlik hissi, tezgâhlarda dokunan halı ve kilimlerdeki “hayat ağacı ve geyik” kompozisyonlarıyla kusursuz bir anlamsal bütünlüğü sergilemektedir (Resim 8).



Resim 8: Hayat ağacı etrafında geyik motifi (Opie,1995, s. 181).

Sözlü belleğin bu melankolisinin maddi kültür üzerindeki yansımalarını daha net görebilmek adına, seçili türkü metinleri ile geleneksel dokuma motifleri arasındaki örtüşmeler aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:

Tablo 4. Yalnızlık, sığınma ve doğa ile bütünleşme kavramlarının ortak odak noktaları

Odak Türkü / Yöre	Sözel Gösterge ve Metaforik Kod	Tekstil / Dokuma Karşılığı	Anlamsal ve Mistik Ortaklık
Bir Kuzu Taş Dibinde Meliyor (Çorum)	“Dağlara saldırdın seyipler gibi / Anası ağlıyor geyikler gibi”	Çeyizlik kilimlerde yalnız bırakılmış, yavrulu geyik motifleri	Çaresizlik, aidiyet kaybı ve doğanın şefkatine sığınma
Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı (Tokat)	“Dağlarda yanarım da narına geyik... / Senin için divaneyim deliyim”	Halı zeminlerinde hayat ağacının iki yanında duran, içe dönük geyik figürleri	Ekolojik bütünleşme, dünyevi acılardan kaçış ve yoldaşlık
İki Geyik Bir Derede Yaslanır (Kastamonu)	“İki geyik bir derede su içer / Dertli geyik dertsizlere dert açar”	Anadolu halılarında su kenarı etrafında (Böl-göl) betimlenmiş simetrik geyik yanırları	Kederde ortaklık, doğayla kurulan sessiz dertleşme

Tablo 4’teki veriler ışığında, geyiğin bir estetik unsur olmakla kalmadığı ve aynı zamanda insanoğlunun en savunmasız duygularına tercüman olan sırdaş bir yoldaş olduğu açıkça görülmektedir. Çorum yöresinden derlenen “Bir Kuzu Taş Dibinde Meliyor” ağıtında evladını yitiren bir annenin feryadı, yavrusunu arayan bir geyiğin melesiyle özdeşleştirilmektedir. İnsanın çaresizliği ile doğanın çaresizliği bu noktada kelimenin tam anlamıyla iç içe geçmektedir. Bu hüznün, el sanatlarında özellikle kadınların halılarına dokuduğu yalnız ve boynu bükük geyik motifleriyle görselleştirilmiştir. Dokuyucu kadın, içine düştüğü o kimsesizlik hissini sadece ipliklerin koyu renkleriyle anlatmayıp aynı zamanda kompozisyonun tam ortasına, etrafında hiçbir canlı olmadan yerleştirdiği tekil geyik figürüyle de anlatmaktadır (Deniz, 2013, s. 90). Kastamonu yöresine ait “İki Geyik Bir Derede Yaslanır” türküsündeki dize ise, doğanın kendi içindeki hüznünün insana nasıl sirayet ettiğini kanıtlar niteliktedir. Bu türkülerde sıklıkla dile getirilen derelere ve dağlara yaslanma eylemi, aslında insanın dünyevi dertlerden arınmak için kadim “hayvan-ana” inancına, yani doğanın o kutsal kökenlerine geri dönüş arzusudur (Çetin, vd., 2023, s. 149-186).



Resim 9: Özhan, 2021' in kayıt altına almış olduğu koleksiyondan bir duvar halısı (Özhan, 2021, s. 100-116).

Nitekim el dokuması halı ve kilimlerde çokça karşılaştığımız, merkezdeki bir hayat ağacının etrafında su içen ya da sakince dinlenen geyik tasvirleri (Resim 9), işitsel bellekteki bu “yaslanma” ve “sığınma” ihtiyacının maddi dünyadaki somut karşılığından başka bir şey değildir. İncelenen eserlerde doğaya sığınma teması, geyik imgesi üzerinden muazzam bir incelikle işlenmiştir; türkülerin sözlerinde dağlara ve derelere sığınan insan ruhu, tezgâhlardaki ilmeklerin arasında da kendi yalnızlığını dindirecek o kutsal yoldaşı bulmuştur.

3.3. Yalnızlık, Sığınma ve Doğa ile Bütünleşme Kavramlarına İlişkin Bulgular

Anadolu insanının iç dünyasındaki en koyu yalnızlıklar ve çaresizlik anları, tabiata sığınma güdüsüyle birleştiğinde geyik imgesi adeta şefkatli bir limana dönüşmektedir. Türk mitolojisinden günümüze dek süzülen inanç sistemlerinde, insanın kendi türünden kaçıp yabanıl doğanın kucasına sığındığında ona yoldaşlık eden yegâne varlık olarak çoğu zaman geyik tasvir edilmektedir. Issız dağ başları ve derin ormanlar, fiziksel birer coğrafi mekân olmanın yanında bireyin toplumdan soyutlanıp kendi özüne, kutsal olana döndüğü mistik alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Mirzaoğlu, 2005, s. 34-53; Jacobson, 1993, s. 130). Bu bağlamda türkülerde yankılanan kimsesizlik hissi, tezgâhlarda dokunan halı ve kilimlerdeki “hayat ağacı ve geyik” kompozisyonlarıyla kusursuz bir anlamsal bütünlüğü sergilemektedir.

3.4. Disiplinlerarası Kesişime İlişkin Bulgular

Anadolu coğrafyasında kültürel aktarımın metinler ya da nesnelere üzerinden ilerlediğini düşünmek, bu yapının felsefi özünü gözden kaçırmak anlamına gelebilecektir. Sözlü kültürün devingen yapısı ile geleneksel el sanatlarının sabır gerektiren, kalıcı doğası, ortak bir mitolojik sembol etrafında birleştiğinde adeta tek bir bedene dönüşmektedir. Bu noktada geyik figürü, işitsel bellekte yankılanan lirik bir imge olarak kalmayıp, ayrıca tezgâh başındaki kadının ellerinde somutlaşan, ilmek ilmek işlenmiş görsel bir hafıza taşıyıcısıdır (Bağcı ve Aydın, 2024, s. 358-374). Ozanın sazının tellerinden dökülen kelimeler ile dokuyucunun kirkitinden çıkan sesler, aynı inanç dünyasının, aynı acının ve aynı umudun farklı duysal kanallardan dışa vurumudur. Müzikolojinin ve sanat tarihinin sınırlarını esneten bu disiplinlerarası okuma, bize türkülerdeki “ah” nidasının halılardaki renk ve desen seçimleriyle nasıl kusursuz bir biçimde örtüştüğünü göstermektedir (Kaplan, 2022, s. 217-220).

Elde edilen verilerin nitel içerik analizi matrislerinde bir araya getirilmesi, müzikal ifadeler ile tekstil göstergeleri arasındaki bu eşzamanlı kurguyu son derece belirgin kılmıştır. Aşağıdaki tabloda, işitsel hafıza ile dokunsal sanatın geyik miti üzerinden nasıl ortak bir dil inşa ettiğine dair çapraz kodlama bulguları sunulmaktadır:

Tablo 5. Yalnızlık, sığınma ve doğa ile bütünleşme kavramlarının ortak odak noktaları

Tematik Odak	Müzikal / Sözel Gösterge	Tekstil / Görsel Gösterge	Disiplinlerarası Ortak Anlam
Göç ve Hayatta Kalma Mücadelesi	“Kırk yıl dağda gezdim geyiklerinen” (Ötme Bülbül Ötme - Sivas)	Anadolu Yörük kilimlerinde birbiri ardına sıralanmış, bitmeyen bir yürüyüşü andıran geyik sürüsü bordürleri	İnsanın doğanın zorlu koşullarıyla bütünleşmesi, konargöçer yaşamın ve tabiatla kurulan yoldaşlığın kalıcılığı.
Bozulan Uyum ve Yarım Kalan Yaşam	“Urganım kayada asılı kaldı / Nişanım sılada küsülü kaldı” (Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına - Adana)	Pazırık kurganından bu yana görülen, aslan veya kartal saldırısına uğramış, formu bozulmuş geyik-av sahneleri	Kozmik dengenin sarsılması, kutsalın ihlali sonucunda ortaya çıkan trajik son ve evrensel adalet.
Narinlik ve Ulaşılmazlık	“Maralın saçları sırmadan telden” (Maral Sen Güzelsin - Erzurum)	Kumkapı halılarında veya çeyizlik kanaviçelerde geyik boynuzlarının parlak ipek ya da sırma iplerle işlenmesi	Sevgilinin bedensel ve ruhsal zarafeti, ona atfedilen yüksek değer ve dokunulmazlık arzusu.
İçe Dönüş ve Bekleyiş	“İki geyik bir derede su içer” (İki Geyik Bir Derede Yaslanır - Kastamonu)	Hayat ağacının veya bir su kaynağının (göl/böl motifi) iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiş durgun geyik yarıları	Dünyevi dertlerden arınma çabası, sığınma ihtiyacı ve doğanın sessiz kucağında aranan huzur.

Tablo 5'teki veriler bütüncül bir gözle incelendiğinde, ozanların sesle çizdiği tabloların, dokuma ustaları tarafından iplikle yazılmış birer şiire dönüştüğü gerçeği gün yüzüne çıkmaktadır. Müzikteki hüseyini veya garip dizilerinin yarattığı o koyu melankoli, uygulamalı sanatlar dünyasında halıların zeminini oluşturan koyu kırmızı, lacivert ya da siyah renk tercihleriyle karşılık bulmaktadır (Deniz, 2013, s. 80). “Kırk yıl dağda gezdim geyiklerinen” diyerek toplumdan soyutlanmayı ve doğaya karışmayı seçen aşığı anlatan ezgi, kilim kenarlarına sonsuzluk hissi verecek şekilde ardı ardına dizilen geyik motiflerinde görsel bir ritim kazanmaktadır. Ezgilerdeki ölçü ve tartım nasıl ki türkünün iskeletini oluşturuyorsa, tezgâhtaki düğüm sayıları ve simetri kuralları da o görsel türkünün ölçüsünü belirlemektedir (Sayın, vd., 2020, s. 215-226). Sonuç itibarıyla geyik miti etrafında şekillenen bu kültürel üretimler, birbirinden bağımsız tesadüfler dizisi değildir. Anadolu insanı, acısını ve inancını sese dökerken de kumaşa işlerken de aynı toplumsal hafızanın imgeler sözlüğünden faydalanmıştır. “Maralın sırmadan saçları” bir türküde ulaşılmağın sembolüken, bir genç kızın kanaviçesine attığı parlak sırma düğümlerde geleceğe dair kurulan umutların ve saflığın göstergesi olmuştur (Çetin, vd., 2023, s. 149-186). Türkülerdeki söz varlığı ile dokumalardaki yarıların bu muazzam örtüşmesi, kültürel mirasın ne kadar köklü bir felsefi altyapıya sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Anadolu kültür coğrafyasında geyik miti etrafında şekillenen sözlü ve maddi üretimler incelendiğinde, bu sembolün çok derin bir felsefi altyapıya sahip olduğu açıkça görülmektedir. Araştırma bulguları, Orta Asya'nın sarp kayalıklarından Anadolu'nun türkülerine ve halı tezgâhlarına kadar uzanan bu kesintisiz yolculuğun, toplumsal belleğin kendini koruma reflekslerinden biri olduğunu kanıtlar niteliktedir (Ögel, 2010, s.

570). Geyik, yalnızca doğanın bir parçası olarak betimlenmemiştir; o, insanın kendi iç dünyasıyla, inançlarıyla ve varoluşsal kaygılarıyla yüzleştiği kutsal bir aynadır.

Elde edilen veriler ışığında, türkü sözlerindeki av ve avcı çatışmasının aslında insanın doğaya tahakküm etme arzusu ile ekolojik denge arasındaki o ince çizgiyi temsil ettiği tartışılmalıdır (Yeşildal, 2015, s. 105-112). Özellikle “Amman Avcı Vurma Beni” veya “Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına” gibi ağıt formundaki eserlerde geyiğe zarar veren kişinin trajik bir sona sürüklenmesi, sıradan bir hikâye anlatımı değildir. Bu durum, ekoeştirel bir bakış açısıyla okunduğunda, halkın doğanın kutsallığına zarar veren her türlü girişimi cezalandıran ahlaki bir yaptırım gücü oluşturduğunu göstermektedir. Şamanistik kökenlerde yol gösterici bir ruh olan geyiğin, İslamlaşma süreci ve tasavvufi inanışlarla birlikte Alevi-Bektaşî cemlerindeki semah ritüellerine veya Geyikli Baba gibi figürlerin menkıbelerine nasıl uyarlandığı, bu kültürel kodun ne derece devingen ve esnek bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Çetin, vd., s. 149-186; Gök, 2019, s. 379-393).

Bununla birlikte, araştırmanın temel problemine uygun olarak işitsel bellek ile maddi kültür ürünleri arasındaki ilişki tartışıldığında, dokuma ustalarının aslında sessiz birer ozan olduğu gerçeğiyle yüzleşmekteyiz. Pazırık kurganındaki halılardan günümüz İç Anadolu kanaviçelerine kadar uzanan geyik figürleri, sadece estetik bir bezeme unsuru olmayıp, türkülerde dillendirilemeyen hüznün, saflığın ve bereket beklentisinin görselleşmiş halidir (Ak ve Üner, 2017, s. 640-643). Müzikte ulaşılamaz sevgiliyi temsil eden “sırmadan saçlı maral” imgesinin, tekstil sanatlarında parlak sırma iplerle ve simetrik kompozisyonlarla merkezî bir konuma yerleştirilmesi, her iki disiplinin de aynı duygu evreninden beslendiğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda, sanatsal üretimi tek bir disiplinin dar sınırları içerisinde okumak, kolektif bilinçdışının bu devasa zenginliğini eksik yorumlamamıza neden olacaktır (Kaplan, 2022, s. 3-15).

Bu çalışmada, TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan seçili türkü metinleri ile geleneksel Anadolu dokumalarındaki geyik motifleri, nitel içerik analizi ve göstergebilimsel yaklaşımlar çerçevesinde incelenerek disiplinlerarası bir senteze ulaşılmıştır. Yapılan analizler neticesinde şu temel sonuçlar elde edilmiştir:

İlk olarak, geyik ve maral imgelerinin Türk halk müziğinde tabiat tasviri olmanın yanında kutsallığın, kadınsı zarafetin ve ulaşılmazlığın en güçlü metaforlarından biri olduğu saptanmıştır. Ozanlar, sevgiliye duydukları hasreti ve ona attettikleri değeri doğrudan ifade etmek yerine, bu kadim mitolojik sembolün arkasına gizlemeyi tercih etmişlerdir. Ayrıca, müzikal yapılarda yankılanan av-avcı trajedileri ile geleneksel halı ve kilimlerde karşımıza çıkan hayvan mücadele sahneleri (geyik-aslan veya geyik-kaplan) arasında kusursuz bir anlamsal örtüşme bulunmuştur. Sesin ve ipliğin bu ortak dili, doğanın sınırlarını ihlal eden insanın kaçınılmaz mağlubiyetini ve çektiği vicdan azabını her iki sanat dalında da ortak bir feryada dönüştürmüştür. En önemli sonuç ise, kültürel hafızanın aktarımında sözlü metinlerin ve görsel formların birbirini tamamlayan, işlevsel birer yapı taşı olduğunun kanıtlanmasıdır. Kadın dokuyucuların çeyizlik kanaviçelerinde kullandıkları korunaklı, simetrik geyik kompozisyonları ile ezgilerin hüseyini veya uşşak makamlarındaki o kapalı, hüzünlü ve içe dönük yapısı, aynı psikolojik ihtiyacın, yani “güvende olma ve kutsala sığınma” arzusunun farklı yansımalarıdır. Dolayısıyla, etnomüzikoloji ile geleneksel Türk el sanatları, geyik miti ekseninde birbirine tamamen kenetlenmiş, ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur.

Kültürel mirasın korunması ve bu zengin altyapının modern dünyanın yaratıcı süreçlerine entegre edilebilmesi adına, elde edilen bulgular doğrultusunda şu öneriler sunulmaktadır:

Bu araştırmada ortaya konan disiplinlerarası okuma yöntemi, sadece geyik motifi ile sınırlı kalmamalı; turna, kartal, at veya dağ keçisi gibi Türk kültüründe derin izler bırakmış diğer mitolojik sembollerin işitsel ve görsel analizlerinde de uygulanmalıdır.

Etnomüzikoloji ve sanat tarihi bölümlerinde yürütülen akademik çalışmalarda, araştırmacıların kendi alanlarına hapsolmaktan kurtulup, nitel içerik analizi gibi kapsayıcı yöntemler kullanarak farklı disiplinlerle ortak veri havuzları oluşturmaları teşvik edilmelidir.

Geleneksel dokumalardaki geyik formları ile türkülerin ritmik, makamsal özelliklerinden yola çıkılarak çağdaş moda tasarımı ve tekstil koleksiyonları kurgulanmalıdır. Türkülerin anlattığı hikâyeleri ve ezgisel hüznüleri barındıran, sadece giyilebilir bir eşya değil aynı zamanda kültürel bir hafıza taşıyan yenilikçi giysi tasarımları üretilmesi, bu kadim mirasın genç kuşaklara aktarımını sağlayacaktır.

Görsel ve işitsel arşivlerin, dijital müzikoloji ve dijital beşerî bilimler (digital humanities) araçları kullanılarak birleştirilmesi, araştırmacıların belirli bir yöreye ait türkü kaydını dinlerken eşzamanlı olarak o yörenin dokuma motiflerini inceleyebilecekleri interaktif veri tabanlarının kurulması alana büyük bir katkı sunacaktır.

Kaynakça

- Alp, Kafiye, Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. Ankara: Eflatun Yay.
- Alsan, Ş. S. & Akın, S. (2020). Türk kültür ve sanatında geyik sembolizmi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 45, 215-226.
- Aytaş, G. (1999). Türk Kültür ve edebiyatında geyik motifi ve "haza destan-ı geyik". *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 12, 161-170.
- Bağcı, V. & Aydın, Ş. (2024). Geyik figürlü kaya resimlerinden esinlenen örme tekstil tasarımları ve örnek uygulama. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(45), 358-374.
- Bağcıer, Y. & İnce, K. S. (2025). Türk halk müziği repertuar eğitimi bağlamında yurttan sesler korosu örneği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 18(52), 2015-2033.
- Bayburtlu, A. S. (2017). Kültür, etnomüzikoloji ve müzikoloji ilişkisi. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 3(1), 77-87.
- Begiç, H., N. & Pehlivanoglu, D., (2025). Osmanlı dönemi Kumkapı halıları ve Türk dokuma kültüründeki yeri. *Folklor Akademi Dergisi*, 8(2), 461-471.
- Ceylan Çapar, M. & Ceylan, M. (2022). Durum çalışması ve olgubilim desenlerinin karşılaştırılması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 295-312.
- Çelik, A. (2021). Müzikle ilgili uygulamaların ideolojisi ve profesyonel Türk halk müziği sanatçısı: Yaratıcı dürtüyü güçlendirme. *AKÜ AMADER*, 7(13), 45-60.
- Çetin, Ö. H., Özkul Fındık, N. & Görür, M. (2023). Simgesel ve biçimsel özellikleri ile Türk kültür ve sanatında geyik figürü. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 109, 149-186.
- Demir, T. T., & Çalışkan, G. (2021). Türkçe eğitimi alanında nitel araştırma yöntemleri kullanılarak yapılan doktora tezlerindeki eğilimler. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 10(4), 1412-1429.
- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*. Ankara: AKM Yayınları.

- Elo, S., Kääriäinen, M., Kanste, O., Pölkki, T., Utriainen, K., & Kyngäs, H. (2014). Qualitative content analysis: A focus on trustworthiness. *SAGE Open*, 4(1), 1-10.
- Göher, F. (2021). Müzik tarihine ve kültürel müzikolojiye sunduğu katkılar açısından Bahaeddin Ögel. *Erdem*, (80), 43-66.
- Gök, Ç, E. (2019). Türk tekstil sanatında görülen geyik figürü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(26), 379-393.
- Gömeç, S. Y. (2025). Türk kültüründe geyik. Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi *Türkoloji Dergisi* (123), 1-30.
- Jacobson, E. (1993). *The deer goddess of ancient siberia*. Leiden, Brill. Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi.
- Kaplan, Y. (2015). *History of Hakkari/Hakkâri tarihi, Hakkâri valiliği, Hakkâri il yıllığı*. Vamedia Ofset Matbaacılık.
- Karakaya, O. & Önal, H. (2010). Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olarak bozlak. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 709-726
- Kınık, M. (2011). Türk halk müziği kültüründe birleştirici unsur olarak hüseyini dizisi ve hüseyini türküler. *Mustafa Kemal University Journal of Social Sciences Institute* 8 (16), 455-469.
- Mirzaoğlu-sıvac, F. G. (2005). Türkülerde mitolojik unsurlar. *Türkbilig Dergisi*, (10), 34-53.
- Opie, J. (1998). *Tribble rugs acomplete gide to nomadic and village carpets*. Bulfinch Press.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özdemir, U. (2020). Ekoeleştirel ve doğakültürel bir müzikoloji yaklaşımı olarak ekomüzikoloji. *Konservatoryum*, 6(2), 117-137.
- Özer, L., Özdek, A. & Alçı, S. (2019). Samsun yöresi halk müziği örneklerinin müzikal ve edebi yönden incelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 8(3), 1634-1653.
- Özhan, S. (2021). Kanaviçe nakışlarında görülen geyik miti. *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 100-116.
- Patton, M. (2014) *Qualitative research and evaluation methods*. 4th edition, Sage, Thousand Oaks.
- Rudenko, S. I. (1970). *Frozen tombs of Siberia: the Pazyryk burials of iron age horsemen*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.
- Sayın Alsan, Ş. & Akın, S. (2020). Türk kültür ve sanatında geyik sembolizmi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (215), 226.
- Yalınkılıç, E. (2022). Modern müzikolojinin doğuşu: Guido Adler'in "müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı" (1885) başlıklı makalesinin çevirisi ve tarihi-analitik açıklaması. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 8(15), 1-29.
- Yeşildal, Y, Ü (2007). *Anadolu folklorunda geyik*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Selçuk Üniv.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri güncelleştirilmiş geliştirilmiş* 5. baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.