

**TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE  
ÂŞIK TARZI ŞİİR GELENEĞİNDE MİTOLOJİK UNSURLAR**

**Pamukkale Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Yüksek Lisans Tezi  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Halkbilimi Bilim Dalı**

**Serkan KÖSE**

**Danışman: Doç. Dr. Mustafa ARSLAN**

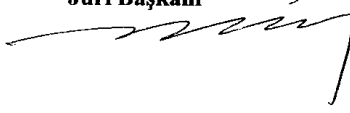
**OCAK 2012  
DENİZLİ**

## YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Halkbilimi Bilim Dalı öğrencisi Serkan KÖSE tarafından Doç. Dr. Mustafa ARSLAN yönetiminde hazırlanan “**Tanzimat’tan Günümüze Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mitolojik Unsurlar**” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından **20. 01. 2012** tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

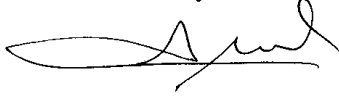
**Prof. Dr. Metin EKİCİ**

Jüri Başkanı



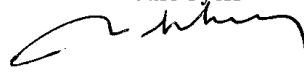
**Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ**

Jüri Üyesi



**Doç. Dr. Mustafa ARSLAN**

Jüri Üyesi




Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun **15/02/2012** tarih ve **.05/13.** sayılı kararıyla onaylanmıştır.



**Prof. Dr. Turhan KAÇAR**  
Müdür

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırılmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atfedildiğini beyan ederim.

İmza :   
Öğrenci Adı Soyadı : Serkan KÖSE

## TEŞEKKÜR

Bu tezin planlanması ve düzenlilik içerisinde kaleme alınmasında yol gösteren, tecrübesi ve birikimiyle düşünce dünyamı genişleten saygıdeğer danışman hocam Doç Dr. Mustafa ARSLAN'a, tezin kabulü noktasında önerileriyle düşüncelerimi aydınlatan değerli jüri üyelerine ve son olarak maddi-manevi yardımlarını esirgemeyen aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Serkan KÖSE  
Denizli-2012

## ÖZET

### TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK TARZI ŞİİR GELENEĞİNDE MİTOLOJİK UNSURLAR

KÖSE, Serkan

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı ABD

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Mustafa ARSLAN

Ocak 2012, vi+128 Sayfa

Tarihsel ve zihinsel varoluş, toplumların varlıklarını belirleyen iki temel unsurdur. Tarihsel varoluş “kronolojik zaman”la sınırlanmıştır. Zihinsel varoluş ise ortak-kültürel bellek ile sürekli akış halindedir. Uzmanlaşmış hafıza koruyucu ve taşıyıcı tiplerle devamedegeler. Bu bağlamda âşık adı verilen şahsiyetler, aktarıcı ve koruyucu işlevleriyle, toplumun zihinsel akış halindeki varlığını sürdüren şahsiyetlerdir. Dolayısıyla âşıkların eserleri toplumun ortak-kültürel belleğine ilişkin algı ve tasarımları yansıtan en güzel örneklerden biridir.

Bu çalışmada, Tanzimat’tan günümüze Anadolu sahasında yaşayan âşıkların şiirlerinde geçen mitolojik unsurlar incelenmiştir. Âşıkların arasından elli âşık seçilmiştir. Veriler âşıklarla ilgili basılmış kitaplardan, yüksek lisans ve doktora tezlerinden elde edilmiştir. Dolayısıyla metin merkezli bir yöntem üzerinden hareket edilmiştir. Elde edilen verilerin analizi noktasında ise sosyal ve kültürel bağlam dikkate alınmıştır. Sonuç olarak Tanzimat’tan günümüze âşık şiirinde mitik algı ve tasarımların değişim-dönüşüm geçirerek günümüze kadar geldiği tespit edilmiştir.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm’de Âşık Edebiyatıyla ilgili genel değerlendirmeler yapılmıştır. İkinci Bölümde, Tanzimat’tan günümüze mitoloji algısı ve mitolojinin toplum, kültür, sanat, dil ve edebiyatla olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Üçüncü Bölüm’de ise, Türk mitik algı ve tasarımlarının âşık şiirlerindeki yansımaları incelenmiş ve bunlar soyut algıdan somut algıya doğru bir yöntemle sıralanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mitoloji, Âşık Şiiri, Tanzimat, Kültürel Bellek, Değişim ve Dönüşümler.

**ABSTRACT****MYTHOLOGICAL ELEMENTS IN ASHIK STYLE POETRY TRADITION  
FROM THE TANZIMAT PERIOD TO OUR TIME**

KÖSE, Serkan  
M. Sc. Thesis in Literature  
Supervisor: Doç. Dr. Mustafa ARSLAN  
January 2012, vi+128 Pages

**Historical and mental existence are two basic elements determining the assets of societies. Historical existence is limited by chronological time. The mental existence is in a continuous flow with common-cultural memory. Thanks to the types specialized in the protection of memory and its transmission. In this context, the representatives called “The Ashik”, with function as transmitter and protector of this tradition are personalities who continue the presence of society in mental flow. Therefore, the works of ashiks are one of the most beautiful examples reflecting perception and design related to the culturel-common memory of society.**

**In this study, we have examined the mythological elements in the poems of the ashiks in Anatolia since The Tanzimat Period. We have chosen fifty ashiks among them. The datas have been obtained from the books, master and doctorate thesis published on their poems. We have used a method focused on the texts. As to analyse them, we have considered into their social and cultural contexts. As a result, we have observed that myhtic perceptions and designs have existed so far by changing- transforming.**

**This thesis consists of three chapters. In the chapter I, we have exposed general evaluations related to ashiks literature. In the chapter II, we have given, from the Tanzimat Period, perception of mythology and its relations with society, culture, art, language and literature. In the last chapter, we have examined reflections of Turkish mythical perception and designs on ashiks poems. They have ranged them from abstract perception to which is concrete.**

**Key Words:** The Tanzimat Period, Mythology, Ashiks poems, Cultural-Common Memory, changed and transformed.

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ .....	vi

GİRİŞ .....	1
-------------	---

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİ

1.1. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE ÖZELLİKLERİ..	9
1.2. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIKLARIN İCRA ORTAMLARI VE ÖZELLİKLERİ.....	14
1.2.1. Sözlü Kültür ortamı.....	14
1.2.2. Yazılı Kültür Ortamı .....	17
1.2.3. Elektronik Kültür Ortamı .....	18
1.3 TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK TARZI GELENEĞİN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİ.....	19
1.4. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK TARZI ŞİİRİN TEMEL ÖZELLİKLERİ.....	21
1.4.1. Şekil Özellikleri .....	22
1.4.1.1. Heceli Nazım Şekilleri .....	23
1.4.1.2. Heceli Nazım Türleri.....	24
1.4.1.3. Aruzlu Nazım Şekilleri ve Türleri.....	26
1.4.2 Konu ve Muhteva Özellikleri.....	27

### İKİNCİ BÖLÜM

#### TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE MİTOLOJİ ALGISI VE İLGİSİ

2.1. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE MİTOLOJİ ÇALIŞMALARI.....	28
2.2. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE TOPLUM-KÜLTÜR-MİTOLOJİ.....	33
2.3. SANAT,DİL-EDEBİYAT VE MİTOLOJİ.....	39

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK ŞİİRİNDE MİTOLOJİK UNSURLAR

3.1. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK ŞİİRİNDE MİTOLOJİK UNSURLAR VE DÖNÜŞÜMLERİ.....	47
3.1.1. Evrenle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri.....	48
3.1.2. Evrenin Sonuyla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri .....	61
3.1.3. Hayvanlarla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri.....	64
3.1.4. Kuşlarla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri.....	77
3.1.5. Dini ve Mitolojik Şahsiyetler .....	84
3.1.6. Renklerle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri.....	91
3.1.7. Mekânla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri .....	96
3.1.8. Zamanla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri .....	101
3.1.9. Su İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri .....	105
3.1.10. Toprakla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri.....	106
3.1.11. Ateşle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri.....	110
3.1.12. Rüya ile İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri.....	112
3.1.13. Ölümle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri .....	114
<b>SONUÇ ve DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>118</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>121</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>128</b>



**SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ**

C	Cilt
Çev	Çeviren
KTB	Kültür ve Turizm Bakanlığı
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
MFAD	Milli Folklor Araştırma Dairesi
S	Sayı
s	Sayfa
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDK	Türk Dil Kurumu
TTK	Türk Tarih Kurumu
vd	Ve diğerleri
yay	Yayınları/Yayıncılık

## GİRİŞ

“Tanzimat’tan Günümüze Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mitolojik Unsurlar” başlığını taşıyan bu çalışmanın konusunu, Anadolu sahasında tespit edilen âşıkların şiirlerinde geçen mitolojik unsurları, değişen ve dönüşen yönleriyle tespit etmek ve incelemek oluşturmaktadır. Konuyu Tanzimat döneminden itibaren ele almamızın sebepleri arasında, Batılılaşma eğilimlerinin bu dönemden itibaren başlamış olması, buna bağlı olarak birçok yeniliğin yapılması, toplumsal anlamda bir değişim-dönüşüm sürecinin ortaya çıkması sayılabilir. Ancak konuyu belirlememizdeki en önemli sebep, toplumsal yapıların “tarihsel” ve “zihinsel” olmak üzere iki yönlü bir görünüme sahip olduğu düşüncesidir. Bu düşünce çerçevesinde toplumların geçmişten günümüze uzanan varlığı bağlamında “belirli bir zaman dilimi içinde varoluş” ile “belirli bir zaman dilimini aşan bütüncül zamanda varoluş” (Arslan, 2011b) anlayışı ve buna bağlı olarak zihinsel akış halindeki ortak-kültürel kodlar dizisinin tespit edilmesi gerekliliği etkili olmuştur.

Altaylar bölgesinde başlayan Türk toplum ve kültür hayatında, Bozkırlar dönemi, Tarım-Sıra derya bölgesinde başlayan yerleşik hayat, İslamiyet’e giriş, Anadolu ve Balkanlar’da yeni iskân hareketleri, İstanbul’un fethi ve imparatorluk hayatı, yazılı kültürün hâkimiyeti, Batılılaşma yönelimi, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması, çok partili hayata geçiş, elektronik kültür ortamı, küreselleşmenin yansımaları gibi çeşitli değişim dönüşüm evreleri bulunmaktadır.

Bu değişim dönüşüm evrelerinin en önemli olanlarından biri de, Tanzimat’ın ilanıdır. Tanzimat Fermanı’nın 1839 yılında Gülhane Parkı’nda okunmasıyla toplum hayatında yeni bir devrin başladığı, Osmanlı İmparatorluğu’nun asırlardır içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele halinde bulunduğu başka bir medeniyet dairesine girdiğinin ilan edildiği (Tanpınar, 1956: 97) bilinmektedir. Bu dönemde başlayan değişim-dönüşüm faaliyetleri çeşitli ivmelerle günümüze kadar devam etmiştir. Genellikle devlet yönetimi, aydınlar ve sanatçılar arasında etkili olduğu da görülen bu değişim-dönüşüm hareketinin, toplumun ve topluma dayalı değerler üzerinden hareket eden aydın ve sanatçıların ortak-kültürel belleğini ne derece etkilediği bir tartışma konusu oluşturmaktadır.

Öte yandan toplumun belirli zaman ve çevre şartlarına bağlı olarak ortaya çıkan ihtiyaçlarını gidermek için 16. yüzyıldan itibaren şekillendirdiği Âşıklık geleneği, devlet, şehir kültürü ve sanatı ile geniş halk tabakası arasında bir köprü görevi görmüş, iki yapı arasındaki iletişimin sağlanmasında işlevler üstlenmiştir. Bu anlamda Âşıklık geleneği, kültürel üretime katkı sağlamanın yanında, geleneksel olanı aktarma yönüyle de önemlidir. Âşık adı verilen temsilciler “aktarıcı” işlevleriyle, toplumun zihinsel akış halindeki varlığını sürdüren şahsiyetlerdir. Bu sebeple kanaatimizce, onların ortaya koydukları eserlerde, Türk kültürel belleğine ilişkin temel kodların bulunup-bulunmadığı, nasıl bulunduğu gibi sorulara cevap aramak gereklidir.

Mitoloji kelimesi, myth ve logos kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Kelimenin aslı Yunanca’dır ve “myth” “söz” anlamına gelmektedir. Logos ise “mantık” “düşünce” olarak ifade edilmiştir. Mitler hakkında şimdiye kadar her araştırmacı kendi bilim penceresine göre bir tanımlamaya gitmiştir. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda mitin genellikle küçümsemeyi çağrıştırdığı ve uydurma anlatılar olduğu söylenmiştir. Bilim ve tarih açısından değerlendirmelerde gerçekdışı bir şey olarak tanımlanmıştır (Wellek-Varren, 1993: 165). Ancak 19. yüzyıldan itibaren özellikle sözlü geleneğe ilişkin yaratmalara ait bakış açısı değişmiştir. Dolayısıyla mite de farklı anlam ve tanımlama getirilmiştir. Frazer, mitolojiyi doğanın dünyasını açıklamak için ilkel arayış içindeki çaba olarak tanımlar (Turan, 2011: 49). Malinowski ise mit, ilkel bir toplulukta var olduğu haliyle yalnız anlatılan bir öykü değil yaşanan bir gerçekliktir. Mitlerin insanın yazgısını sürekli etkileyen canlı bir gerçeklik olduğuna inanılır. Yani mit bir simge değil, nesnenin doğrudan ifadesidir; bilimsel ilgiyi doyurmaya yönelik bir açıklama değil, uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatı biçiminde yeniden yaşatılmasıdır (Malinowski, 2000: 98-99). Eliade mitin yaratıldığı toplumla ilişkisini göz önünde bulundurarak genel özelliklerinden şu şekilde bahsetmiştir: “Mit doğaüstü varlıkların eylemlerinin öyküsüdür. Bu öykü kesinlikle gerçek ve kutsal kabul edilir. Mit, her zaman bir yaratılışla ilgilidir. Bir varlığın yaşama nasıl geçtiğini anlatmaktadır. Mitler ayrıca insana özgü her anlamlı eylemin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Miti bilen insan nesnelere kökenini bilip böylece nesnelere egemen olup onları yönlendirmeyi ve kullanmayı başarabilir. İnsan, miti anımsatılan ve yeniden gerçekleşme aşamasına getiren olayların, kutsal ve coşku verici gücünün etkisine girerek yaşamaktadır” (Eliade, 1993: 23). Mitoloji, en eski, geleneksel “toplumsal harita”, insan, tabiat ve hayatla ilgili nesiller boyunca işlenmiş “kültürel kodlar”dır. Mitler, bütün dünyanın adlandırılması,

sınıflandırılması, anlamlandırılması çerçevesinde oluşan ve kuşaklar boyunca aktararak günümüze ulaşan “ilkel bilgi”dir. Bu bilgilerin aktarılması düşüncelerin kalıplaşmasıyla meydana gelen ifade ve uygulamalarla mümkün olur. Hafızaya yardımcı olacak şekilde, hatırlanabilir yapılar halinde, mitler, sözlü kültürün parçasını oluştururlar. Mitler, törenlerde tekrarlanır, böylelikle hem hatırlanıp tazelenmiş, varlığını sürdürmüş hem de toplumun kültürüne yön vermiş olur (Çobanoğlu, 2001a: 35 -40). Dolayısıyla mit sosyal hayatı düzenleyen, yönlendiren bir mekanizmadır. Mitin yazılı hukuk kurallarının olmadığı bir dönemde üretilmesi onu toplum için daha anlamlı hale getirir. Çünkü toplumu yönlendiren, ona birlik ve beraberlik arzusu içinde yaşama imkânı sağlayan “mit”tir.

Çeşitli araştırmacıların da ifade ettiği gibi, toplumun ortak değerleri söz konusu olduğunda, bu değerlerin temelini mitlerin oluşturduğu söylenmektedir. Buna bağlı olarak mitlerin, zihinsel akış halindeki varoluşun temel kodlarını da oluşturduğu belirtilir (Arslan, 2011b). Aynı şekilde toplum ve kültür söz konusu olduğunda “tarih ve bellek, anılar ve anımsama tekniği gibi konular soyut ve bilimsel düzeyde tartışılmakta, tüm belirtiler hatırlama kavramının, kültür bilimlerinin çeşitli kültürel olgu ve alanlara farklı bir bütünlük içinde bakmayı sağlayacak paradigması” olmaya başladığı ifade edilmektedir (Assmann, 2001: 17).

Araştırmalar da göstermektedir ki, ülkemizde mitolojiyle ilgili yapılan çalışmalar Batı’ya nazaran eksiklik arz etmektedir. Bu eksiklik Türk mitolojisi alanında bilinenlerin sınırlı olmasına ve dolayısıyla pek çok oluşumu Batı mitolojisi çerçevesinde değerlendirmeye sebep olmaktadır. Özellikle küreselleşme adı verilen evrensel değişim ve dönüşümler içinde kültürel yapıların tespiti ve korunması için bu tür çalışmaların yapılması gerekliliği, bizi böyle bir çalışmaya sevk etmiştir. Tanzimat Ferman ile başlayan Batılılaşma süreci içinde âşık adı verilen kültür taşıyıcılarının durumu nedir? Âşıkların ürettiği edebi üretilere, geçmişte oluşan kalıplaşmış temel kodlar halindeki mitler ne derece yansımıştır? Bunlar, toplumsal alanda ve âşık edebiyatında meydana gelen değişim-dönüşümleri nasıl etkilemiştir? Mitolojik olanların seyri ile tarihsel olanların kesiştiği noktalar var mıdır? Bu noktalarda dönüşüm ve yeniden üretimler nasıl yansıtılmıştır? Çalışmamızda bu ve benzeri sorulara cevap aranacak, ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerin halk düşüncesinde meydana getirdiği tesirler ve sonuçları tespit edilmeye çalışılacaktır.

Çalışma konumuz işte bütün bu düşünceler ışığında şekillenmiştir. Çalışmamız üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölümde, Tanzimat'tan günümüze âşık tarzı edebiyatla ilgili genel bir değerlendirme yapılmış, âşık tarzı edebiyatın sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarındaki işlevsel özellikleri ve buna bağlı olarak icra ortamları değerlendirilmiştir. Bu bölümde ayrıca, âşık tarzı edebiyat ürünleri şekil, konu ve muhteva özellikleri bakımından tanıtılmıştır.

İkinci Bölümde, Tanzimat'tan günümüze yapılan mitoloji çalışmaları ve algısından söz edilmektedir. Yapılan çalışmaların genel özellikleri, aydınların mitoloji yaklaşımı ve tanımları yanında Tanzimat dönemi mitoloji algısının toplumla, kültürle, sanat-dil ve edebiyatla olan ilişkileri irdelenmeye çalışılacaktır.

Üçüncü Bölümde ise, Tanzimat'tan günümüze Anadolu sahasında yaşayan elli âşığın şiirlerinde geçen Türk mitolojisiyle ilgili unsurlar ele alınmış, bu unsurlar değişim-dönüşümleriyle birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tezde yararlanılan âşıklarla ilgili bilgiler şu şekilde verilebilir:

	ÂŞIK	YAŞADIĞI YIL	YAŞADIĞI YER
1	Âşık Abdülvahap	1930-2005	Osmaniye-Kadirli
2	Âşık Ali Balta	1917-1985	Kars-Kağızman
3	Âşık Ali İzzet Özkan	1902-1981	Sivas-Şarkışla
4	Âşık Asur Uygur	1941-	Çankırı
5	Âşık Battal Dalkılıç	1948-	Ankara-Çubuk
6	Âşık Birfanî	1950-	Malatya
7	Âşık Cemal Hoca	1883-1957	Kars-Kağızman
8	Âşık Davut Sularî	1925-1981	Erzincan
9	Âşık Dertli	1772-1845	Bolu-Gerede
10	Âşık Edna Murat	1943-	Çankırı
11	Âşık Erol Erganî	1954-	Erzurum-Şenkaya
12	Âşık Efkari	1900-1980	Artvin
13	Âşık Gafili	1934-	Sivas-Şarkışla
14	Âşık Halil Erdugan	1928-	Çorum
15	Âşık Halil Karabulut	1926-2001	Osmaniye
16	Âşık Hıfzı	1892-1917	Kars-Kağızman
17	Âşık Hicranî	1908-1970	Bayburt
18	Âşık Hüseyin Tekerek	1945-	Osmaniye

19	Âşık İmamî	1954-	Adana-Kozan
20	Âşık İsmetî	1934-	Sivas
21	Âşık Kemterî	1838-1921	Tokat-Zile
22	Âşık Kul Mustafa	1930-	Adana
23	Âşık Mevlüt İhsanî	1928-	Erzurum
24	Âşık Salih	19. yüzyıl	Kayseri
25	Âşık Murat Çobanoğlu	1940-2005	Kars-Arpaçay
26	Âşık Mücrimî	1882-1970	Malatya
27	Âşık Müdamî	1918-1968	Ardahan-Posof
28	Âşık Mürsel Sinan	1956-	Kars
29	Âşık Müslüm Dalkılıç	1931-	Ankara-Çubuk
30	Âşık Nihanî	1885-1967	Erzurum-Bardız
31	Âşık Nuri Çırağı	1948-	Erzurum
32	Âşık Reyhanî	1938-2006	Erzurum
33	Âşık Rıfat Kurtoğlu	1962-	Çorum
34	Âşık Ruhsatî	1835-1915	Sivas-Deliktaş
35	Âşık Sadık Doğanay	1933-1979	Tokat-Zile
36	Âşık Said	1825-1910	Kırşehir
37	Âşık Seyranî	1800-1866	Kayseri-Develi
38	Âşık Sıdkı	1863-1928	Mersin-Tarsus
39	Âşık Sümmanî	1862-1915	Erzurum-Narman
40	Âşık Şem'i	19. yüzyıl	Konya
41	Âşık Şenlik	1854-1913	Ardahan-Çıldır
42	Âşık Şeref Taşlıova	1938-	Ardahan-Çıldır
43	Âşık Veysel Şatıroğlu	1894-1973	Sivas-Şarkışla
44	Âşık Yoksul Derviş	1943-	Afyon-Emirdağ
45	Âşık Zakirî	1899-1971	Sivas-Kangal
46	Âşık Zülali	1873-1959	Ardahan-Posof
47	Bayburtlu Zihnî	19. yüzyıl	Bayburt
48	Dadaloğlu	19. yüzyıl	
49	Karaşarlı Veli Namlı	1935-	Ankara
50	Kul Himmet Üstadım	19. yüzyıl	Sivas

Veriler, âşıklarla ilgili olarak basılmış kitaplardan ve bunun yanında çeşitli üniversitelerde âşık şiirleriyle ilgili yapılan doktora ve yüksek lisans tezlerinden elde edilmiştir. Metin merkezli bir çalışma yönteminden hareket edilmiş, ancak elde edilen unsurların analizi noktasında sosyal ve kültürel bağlam göz önünde bulundurulmuştur. Yukarıda sıralanan âşıklara ait 5180 şiir ele alınmış ve bunlardaki mitik unsurlar tespit edilerek, içlerinden dikkat çekici örnekler incelemede kullanılmıştır.

Ana bölümlerden elde edilen veriler “Sonuç ve Değerlendirme” kısmında sunulmuştur. Çalışmaya ayrıca faydalanılan kaynaklar listesi de eklenmiştir.

Çalışma temelde iki yönlü bir amaca yönelik olarak planlanmıştır. Birincisi geçmişten günümüze kadar kesintisiz şekilde devam eden bir akışın izlerini yakalayabilmek; ikincisi ise Tanzimat’tan itibaren toplumsal alanın her boyutunda yaşanan değişim ve dönüşümlerin devam edegelen zihinsel ve kültürel akış üzerindeki tesirini tespit edebilmektir. Bu sayede farklı sosyo-kültürel şartlar içinde nelerin-nasıl değiştiği ve nelerin değişmez olarak devam ettiği, Türk toplumunun sosyal hafızasını oluşturan temel kodların neler olduğu görülebilecektir düşüncesindeyiz. Kanaatimizce bu bakış açılarından yapılacak başka çalışmalarla kültürel üretimlerin farklı bir boyutunu da ortaya koymak mümkün olacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİ

Âşık tarzı edebiyat, “âşık, saz şairi, halk şairi, çöğür şairi, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, Hak âşığı, Hak şairi, halk âşığı, badeli âşık, meydan şairi, kalem şairi” (Köprülü, 1962: 9, Boratav, 1968: 340) gibi adlandırmalarla ifade edilen temsilcilerin 16. yüzyıldan günümüze kadar ortaya koydukları edebi birikime denir. Bu edebiyat, İslamiyet’ten önceki ozan-baksı ve İslamiyet’ten sonraki tekke-tasavvuf edebiyat geleneklerinden beslenmiş, temelleri, Türklerin İslamiyet’i kabulüyle birlikte atılmaya başlamış, özellikle de Batı Türklerinin, İslamiyet ile birlikte oluşturmaya başladıkları yeni bir sosyal hayatın, yaşayış şeklinin ve düşüncesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Ekici, 2004: 56). Kendisine has icra tarzı ve kurallarıyla oluşan Âşık tarzı edebiyat geleneğinin şekillenmesinde “XVI. yüzyıldan itibaren kahvehane ve benzeri mekânların” da etkili olduğu belirtilmektedir (Çobanoğlu, 1999a: 130).

Bu edebiyatın temsilcisi konumunda olan âşık, “sazlı, sazsız, doğaçlama yoluyla, kalemlle veya bu özelliklerin bir kaçını birden taşıyan belli bir icra ortamı içinde şiirlerini ve halk hikâyelerini dile getiren sanatçı” (Artun, 2005: 1) olarak tanımlanmaktadır. Onlar, genellikle usta-çırak ilişkisine bağlı olarak yetişirler. Ustalardan öğrendikleri yanında doğaçlama yoluyla da eserler icra ederler. Çeşitli yollarla edindikleri “mahlas”larını eserlerinde kullanırlar. Bazen maddi veya manevi bir sıkıntı sonunda çoğunlukla kutsal sayılan bir yerde uyku ile uyanıklık arasında görülen rüyada pir elinden içilen bade veya yenilen bir gıda maddesi ile şiir söyleme kabiliyetini elde ederler. Bu vesileyle aynı zamanda saz çalma ve dini bilgiler öğrenmenin yanında dünya-ahret sevilecek bir sevgili ile karşılaşırırlar. Âşıklar gördükleri bu rüya ile olgun bir kişiliğe kavuşurlar ve toplumsal bir statü kazanırlar (Günay, 1992: 20). “Âşık tipi” aynı zamanda İslamiyet’ten sonraki Türk edebiyatında sosyal temele dayanan önemli tiplerden biri de olmuştur (Kaplan, 1985: 144).

Âşıklar, tarihi süreç içinde yeni üretimler yanında kültür aktarıcılığı yönüyle de önem taşımış ve bu önemini günümüze kadar sürdürmüştür. Bu süreç içinde yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümlerin tesiri, Âşık tarzı edebiyat geleneğinde de farklı



yapılanmalar ortaya çıkarmış görünmektedir. Genel anlamda 17. yüzyılda Klasik edebiyata yöneliş, 18. yüzyılda yazılı kültürün ve matbaanın tesiri, 19. yüzyılda Batılılaşma çabaları, 20. yüzyılda büyük savaşlar, Osmanlı Devleti'nin çöküşü ve yeni devletin inşası, elektronik kültür ortamının, şehirleşmenin ve sanayileşmenin farklı sonuçları, bu geleneğin değişim ve dönüşümünde etkili olmuştur. Öte yandan geleneğin bünyesinde meydana gelen değişim ve dönüşümlere rağmen, aynı zamanda kendisini tanımamıza imkân veren ve devamlılığını gösteren bazı özelliklerin bulunduğunu söylemek de mümkündür. Her şeyden önce âşıklar, hem yeni üretimleriyle bir kültür yaratıcısı hem de gelenek içinden aldığı aktaran bir kültür taşıyıcısı görevini üstlenirler. Araştırmacılara göre, geleneğin modernlikle oluşturduğu sentez, dünden bugüne uzanan çizgide zamanın ihtiyaçlarına cevap verecek yeni bir ozan-âşık modelini karşımıza çıkarmakta; sözlü kültürde kalıplaşan düşünceye ilişkin unsurlar, yazılı ve elektronik kültür ortamında yok olmayıp farklı formatlarla varlığını sürdürmektedir (Oğuz, 2005: 399). Bu sebeple geleneğin çeşitli değişim-dönüşüm evrelerine rağmen devamını sağlayan, âşıkların ve aynı zamanda toplumun ortak hafızasını oluşturan unsurların neler olduğunu tespit etmek, bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu düşünceden hareketle ele alındığında, Türk sosyal, siyasi ve kültürel hayatındaki değişim dönüşüm çizgisinin önemli noktalarından birinin de, Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayan Batılılaşma hareketi olduğu genel kabul görmektedir.

Bu hareketin toplumsal, sosyal, siyasi, ekonomik alanlarda olduğu gibi kültürel ve edebi yönden de önemli değişimlere sebep olduğu belirtilir. Özellikle 1860'tan sonra yazılı kültür ortamı temsilcileri, Batı'yı örnek alarak yeni bir edebiyat meydana getirmeye çalışmışlardır. Bu süreçte mektepler kurulmuş, gazeteler çıkarılmış, çeşitli alanlarda çeviriler yapılmış ve onlar örnek alınarak telif eserler meydana getirilmiştir. Aydınlar ve yazarlar tam anlamıyla Batı'yı tanımak ve hedefledikleri yolu anlamak için bir araştırma gayreti içine girmişlerdir.<sup>1</sup> Âşık tarzı edebiyat geleneği de, bu hareketten etkilenmiş, geleneğe ilişkin bazı değişimler ve dönüşümler ortaya çıkmıştır. Tanzimat'la başlayan ve günümüze kadar devam eden süreçte Batılılaşma yönelimli yaşanan değişim ve dönüşüm evreleri veya tepkisel hareketler geleneğe de tesir etmiştir.

<sup>1</sup> Bu konuda daha fazla bilgi için bakınız: Ahmet Hamdi Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, 1956; Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I (1860-1923), İstanbul, 1995.

Öte yandan milli ve mahalli olana yönelme, savaşlar, Cumhuriyet'in ilanı, Anadoluçuluk hareketi, tek parti dönemi, İkinci Dünya Savaşı yılları, çok partili hayata geçiş, şehirleşme ve sanayileşme, ideolojik kamplaşmalar, teknoloji ve iletişimin gelişmesi gibi pek çok faktör, âşık edebiyatı geleneğinin değişen ve gelişen sürecinde etkili olmuştur. Bu değişim ve dönüşüm süreci, özellikleri, konuyla ilgili görüşler daha ayrıntılı şekilde aşağıda ele alınmıştır.

### **1.1. Tanzimat'tan Günümüze Âşıklık Geleneği ve Özellikleri:**

1789 Fransız İhtilali'nin getirdiği ve Avrupa'nın siyasi ve toplumsal hayatını derinden etkileyen milliyetçilik, hürriyet, eşitlik, hak, adalet gibi yenilik hareketleri, Osmanlı Devleti'nde de etkisini göstermiştir. Tanpınar, bu gelişmeleri şöyle dile getirir: "II. Mahmut'un 1839'da ölümü üzerine tahta geçen Abdülmecit Han zamanında ilan edilen Gülhane Hattı ile (3 Teşrinisani-Kasım 1839) toplum hayatında yeni bir devir başlar. Onunla Osmanlı, asırlar içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele halinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilan ediyor, batının değerlerini açıkça kabul ediyordu" (Tanpınar, 1956: 97). Yazara göre bu fermanın en önemli noktaları; "... Hükümdarın kendi hak ve yetkilerini yeni esaslara göre sınırlandırması, devlet yönetiminin şahsi hükümet özelliğinden çıkıp yüksek rütbeli memurlar hükümetine dönüşmesi, bütün hükümleriyle insan hukukunu yeni bir safhaya sokması ve devlet ile fert arasındaki sorumlulukların özünün değişmesi, devletin yeni anlayışlarla yeni baştan kurulması"dır ve böylelikle batı hayatının unsurları, taklit ve moda sayesinde gündelik hayata girmiştir (Tanpınar, 1956: 98-99). Dolayısıyla sosyal, kültürel, siyasi ve hukuk alanlarında yapılan ve yaşanan yenilikler, devlet yapısı ve erkânı yanında toplumu, toplumun ortak hafızasını ve geleneksel yapısını, kültür taşıyıcılarını ve tabii olarak âşıkları da etkilemiştir.

Köprülü, Âşık tarzı edebiyatın 19. yüzyılda yaşanan mahallileşme ve Klasik edebiyatın etkisiyle halk zevkinden uzaklaşma yaklaşımları arasında önem kazandığını ifade eder. Ona göre İstanbul'dan başlayarak memleketin bütün büyük kültür merkezlerinde yetişen saz şairleri/âşıklar, şehir hayatının ve şehir kültürünün tesiri altında kaldılar ve klasik şairleri taklide özendiler. Kalem şairleriyle rekabet etmek, aruz vezniyle yazmak, yabancı kelime ve tabirler kullanmak, dini ve tasavvufi konuları işlemek eğilimindeydiler. Edebiyat ve musikide bu iki yönlü etkileşim âşık tarzı

edebiyat geleneğini bozmuş, zayıflatmış ve yozlaştırmıştır (Köprülü, 1962: 525-526). Köprülü'nün bu tespiti doğru olmakla birlikte, âşıkların Klasik edebiyattan ve şehir kültüründen etkilenmesi 17. yüzyıl başlarından itibaren görülmektedir. Âşık Ömer, Gevheri başta olmak üzere bazı âşıkların klasik şiire meyiletmesi ve aruzlu örnekler vermeleri bunun açık işaretleridir. Âşık tarzı edebiyat geleneği içinde Klasik edebiyata ve kültüre yönelik bu ilgi, tabii olarak sonraki yüzyıllarda da giderek artmıştır.

Öte yandan 18. yüzyıl başlarında (1727) ülkeye giren matbaanın Tanzimat'tan sonra Anadolu'da yaygınlaşması, sözlü kültür üretimi olan âşık tarzı edebiyatın, yazılı kültür ortamına geçmesini beraberinde getirmiş ve geleneksel icra şeklinde bir değişime sebep olmuştur. 1826'da Yeniçeri ocağının kaldırılması ve Bektaşî tarikatının dağıtılması (Lewis, 1998: 80), âşıkların kahvehane merkezli icralarını düzenli ve önemli hale getirmiş, fakat ürünleri yazarak bastırıp dolaylı yolla kurulan iletişim de artmıştır. İstanbul başta olmak üzere büyük şehirler, âşık tarzı edebiyatın gelişmesi bakımından çok uygun bir çevre olmuştur. Bunda, yöneticilerin âşıkları korumasının da payı büyüktür. Köprülü, bu dönem saz şairlerinin özelliğini daha açık bir biçimde belirtmek üzere şu bilgileri verir: “Âşıklar arasından hükümet tarafından seçilen tanınmış bir şair, resmen âşık kâhyası tayin edilir ve âşıkların teşkil ettiği loncanın işlerini idare ederdi. Bir yerde oturmuyarak mevsim mevsim bütün memleketi dolaşan, her yerde âşık fasıllarına iştirak eden bu saz şairleri, halk arasında büyük bir propaganda vasıtası olduğu cihetle hükümet bunların kontrolüne dikkat eder, hatta bazen âşıklar reisi vasıtasıyla bunları kendi propagandası için kullanırdı. Yarım asır öncesine kadar âşıklar arasında yaşayan bir ananeye göre Mahmud II, Abdülmecid, Abdülaziz zamanlarında saraydan tahsisat alan yirmi-otuz âşık mevcut imiş ve bunlar zaman zaman padişahın huzurunda fasıllar yaparlarmış. Yine ananeye göre İstanbullu Âşık Hüseyin, 1834'ten 1861'e kadar Tavukpazarı'ndaki âşıklara reislik etmiş ve on üç yıl saraydaki saz şairlerinin başında bulunmuştur. Beşiktaşlı Gedayi de Abdülaziz huzurunda icra edilen âşık fasıllarına reislik etmiştir. Memleketin büyük merkezlerinde İstanbul'daki gibi âşık teşekkülleri vardır.” (Köprülü, 1962: 527-528).

Köprülü'nün ifade ettiği Divan edebiyatının tesirine maruz kalmış olan âşıklar Divan edebiyatı nazım şekillerinin yanında heceli örneklerde bile Arapça, Farsça kelime, terkip ve tamlamalar kullanmaya başlamışlardır (Köprülü, 1962: 524).

Örnek olarak, Âşık Şem'î'nin;

“Çevrilir başıma cihan dar olur  
Bana efendimden **itab** olunca,  
Bülbül gibi işim ah u zar olur  
Gül yüzünden **ref-i nikab** olunca.

Efendim beğendim **tarz-ı edanı**  
Anınçün çekerim cevr ü cefanı  
Boşlamam dilimden **medh ü senanı**  
Sine girip tenim türab olunca.” (Alptekin, 2006:102)

Bayburtlu Zihnî'nin;

“Kalkın ara yerden dumanlı dağlar  
Dost elinin bahçe bağı görünsün  
**Gülşen-i cihanda** kızardı güller  
Andelibe feryad çağı görünsün.

Dağlar bu hususta olmuşum Ferhad  
Sizdedir o şirin **kamet-i şimşad**  
Ya verin ya olun yek cihet berbad  
Ya savulun yar otağı görünsün.” (Alptekin, 2006:108)

Dertli'nin;

“....  
**Esb-i aşka** süvar olsam yakışmaz  
**Hun-ı didem** deryalara karışmaz  
Çoktan beri küsülüdür barışmaz  
Benim ile mercimeği taşlı yar.” (Alptekin, 2006:126)

şiiirlerinde görülen kelime ve tamlamalar bu etkileşimin açık göstergeleridir.

Diğer taraftan bazı araştırmacılara göre, 19. yüzyılın sonlarında büyük yerleşim merkezleri ve özellikle İstanbul'daki kuvvetli âşık tarzı edebiyat geleneği yerini başka bir geleneğe, “semai kahveleri”ne bırakmıştır. Bu kahvelerde söz sahibi olan âşıklar, artık gezginci âşık değildirler. “Meydan şairleri” de denenen bu tarzın temsilcileri, bayramlarda veya belirli günlerde semai kahvelerinde mani, destan, koşma, divan, semai, kalenderi gibi şiiirler söylerlerdi (Artun, 2005: 298). Özkul Çobanoğlu, “Âşık

Tarzi Kültür Geleneği ve Destan Türü” adlı çalışmasında, semai kahvelerinin İstanbul dışında başka yerlerde işlerliğinin olmamasını iki nedene dayandırmaktadır. Birincisi, “Âşık edebiyatının klasik âşık kahveleri geleneği üzerine bina edilmek istenilen “Semai Kahveleri” veya “Çalgılı Kahveler” İstanbul’a has bir zümre olan “Külhanbeyi-Tulumbacı” zümresiyle özdeşleştirilecek kadar bu zümrenin kontrolünde olması ve bu zümrenin İstanbul ile sınırlı olmasıdır. İkincisi ise, İstanbul’da 1880’lerde ortaya çıkan ve II. Meşrutiyet sonrası yaygınlaşan batılı bir kurum hüviyetinde olmakla birlikte Cumhuriyet dönemine kadar gayrimüslim kadın konsomatrislerin, kantocuların hanendelerin, rakkaselerin ve diğer icracıların alaturka müzik eşliğinde icralarının yer aldığı içkili gazino ve gece kulüpleridir (Çobanoğlu, 2000: 149).

İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde yaşayan ve sanatlarını icra eden âşıkların, geçen yüzyıllardan itibaren yazılı kültürün tesirine maruz kalmış olmaları ve matbaanın kullanımının yaygınlaşması, 19. yüzyıldaki âşıklar arasında okuma yazma bilenlerin sayısını arttırmıştır. Dadaloğlu gibi bir iki âşığın dışında çoğunun aruzlu türlere yöneldiği; klasik şairlerinkine benzer biçimde divan tertibine girdiği, Dertli ve Bayburtlu Zihnî gibi bazı âşıkların da devlet hizmetlerinde görev aldıkları bilinmektedir. Erzurumlu Emrah, Silleli Sürurî, Konyalı Şem’î, Yozgatlı Fennî, Yozgatlı Zârî ve Bayburtlu Zihnî, divan tertip eden ve/veya divanları yayımlanan âşıklar arasındadır. Geleneksel yapının daha etkili olduğu çevrelerde ise, bir okullaşma sürecine girilmiş, Emrah, Ruhsatî ve Şenlik kolları bu yüzyılda şekillenmeye başlamıştır. Böylelikle âşıklar hakkında bilgi veren cönk ve mecmua sayısı artmış, bu yüzyıldan günümüze pek çok bilgi ve eser ulaşmıştır (Düzgün vd, 2004: 179).

20. yüzyılda ise, âşıkların şehirlerdeki önemini kaybettiği, geleneğin taşrada ayakta kalma mücadelesine girdiği bazı araştırmacılarca (Köprülü, 1962) ifade edilmektedir. Ancak Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte, batıda öteden beri yürütülen “folklorun milli kültürün temelini oluşturduğuna dair” görüşlerle biçimlenen yeni kültür politikaları, Türkiye’de âşık tarzı edebiyatın yeniden canlanmaya başladığını gösterir. 1927 yılında kurulan Türk Halk Bilgisi Derneği, yaptığı çalışmalar ve yayınlarla âşık tarzı edebiyatın aydınlar arasında tanınması ve onlar tarafından desteklenmesi yönünde bir katkı sağlamıştır. Halkevlerinin kuruluşu, derleme çalışmalarının başlaması, halk arasındaki âşıklığa ilişkin değerlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Düzgün vd, 2004: 182–183). Örnek olarak Âşık Veysel, bu çalışmalar sırasında keşfedilmiştir.

Türkiye, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde radyoyla tanışmış ve bundan yaklaşık 50 yıl sonra televizyonun da yaygınlaşmasıyla birlikte elektronik kültür ortamına geçmiştir. Böylece, halk müziği ve âşık tarzı ürünler geniş kitlelere ulaşmış, aynı zamanda âşıkların icra ortamlarında da değişimler meydana gelmiştir. Araştırmacılar âşık tarzı edebiyattaki bu değişim ve dönüşümü şöyle belirtirler: “XX. yüzyılın ikinci yarısı, âşık edebiyatı adına çok verimli bir dönem olmuştur. Bu dönemde âşıklar, icra zemini olarak sözlü ve yazılı ortamın yanında elektronik ortamı da geniş bir biçimde kullanmışlardır. Hatta elektronik ortam kimilerine göre âşıklık geleneğinin sonunu getiren bir gelişme olarak kabul edilmektedir. Ulaşım araçlarının hızla yayılması, elektronik aletlerin kullanımının artması ve iletişim ağının genişlemesi, esasında sözlü olma özelliğine sahip olan âşık edebiyatının ürün yaratma ve icra tarzlarını temelinden sarsmıştır. Ancak, çağın teknolojik gelişmelerinin âşık edebiyatının hizmetine sunulduğu, âşıkların daha geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu düşünüldüğünde bu gelişmelerin geleneğe katkı boyutu da ortaya çıkmaktadır” (Düzgün vd, 2004: 184).

Çobanoğlu'na göre, tek parti dönemi devrin resmi ideolojisini destekleyen âşıkların kabul görüp kollandığı, bunun dışında kalan âşıkların susmak zorunda kaldığı bir devirdir. Dolayısıyla bu dönemde âşıkları iki kategoride ele almak gerekmektedir. 1946 yılından itibaren özellikle 1950'lerden sonra çok partili hayata geçişle birlikte, Türkiye'de âşıkların serbestçe kendilerini ifade edebilme zeminine kavuştuğu görülmektedir. 12 Mart 1971 sonrası keskinleşen sağ ve sol gruplaşmalar başta televizyon ve sansasyonel olay çokluğu olmak üzere diğer nedenlerle birlikte yazılı destan geleneğinin gücünü sarsar ve onları marjinalleştirir. Ancak sağ ve sol kutuplaşma, taraftarlarına moral vermek ve yeni taraftarlar elde etmek için âşıkları ve ortaya koydukları ürünleri propaganda amaçlı olarak kullanmaya başlar (Çobanoğlu, 2000: 151–152). Bu çerçevede Âşık Mahzunî, Âşık Kemterî, Âşık Zamanî, Âşık Yener vb. sol, Âşık Reyhanî, Âşık Feymanî, Âşık İhsanî, Ozan Arif vb. sağ ideolojilerin sesi olarak kabul görürler.

Böylelikle âşık tarzı edebiyat geleneği, değişen ve değişmekte olan siyasal, toplumsal, kültürel ve teknolojik düzen içerisinde kendisini yenileyerek veya bu değişimlere ayak uydurarak var olmaya devam etmiştir. Gelenek devamlılığını sürdürürken bazı yapısal, tematik ve işlevsel özellikleri değişmiş fakat geçmişten

bugüne pek çok unsurun da taşınmasında etkili olmuştur. Denilebilir ki, âşıklar, Tanzimat'tan günümüze uzanan süreçte bir yandan toplumun ortak hafızasına ilişkin kodları gelenek içinde aktarmaya devam ederken, diğer yandan içinde buldukları çevre ve şartlara ilişkin yeni düşünce ve kodlamaların aktarımında da temel bir işlev üstlenmişlerdir. Bu çerçevede kanaatimizce, Türk mitolojik algı ve tasarımları da âşıklar vasıtasıyla icra ortamlarında topluma/dinleyicilere yeniden hatırlatılmış, aktarılmış ve geçmişle ilişki kurma noktasında bir anlam alanının oluşmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda âşıkların icra ortamlarına dair bilgilere de kısaca temas etmek yerinde olacaktır.

## **1.2. Tanzimat'tan Günümüze Âşıkların İcra Ortamları ve Özellikleri:**

Walter J. Ong, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri “Birincil Sözlü Kültür” olarak tanımlamıştır. Günümüz ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların sözlü nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için bunu da “İkincil Sözlü Kültür” olarak nitelendirmiştir (Ong, 2007: 23–24). Başta sözlü kültür ortamında meydana gelen âşık tarzı edebiyat, daha sonraları matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte yazılı kültür ortamına ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı son yarım yüzyıl içerisinde de elektronik kültür ortamında yerini almıştır. Bu kültür ortamlarındaki icralar eşzamanlı olarak devam etmiştir. Bu açıdan âşık tarzı edebiyatı değişimleriyle birlikte gözden geçirmek için bu kültür ortamlarıyla ilişkisi açısından değerlendirmek gerekmektedir.

### **1.2.1 Sözlü Kültür Ortamı:**

Walter Ong, kelimelerin sözlü kültürde sesle sınırlanmasının anlatım biçiminin yanı sıra düşünme sürecini de etkilediğini ileri sürer. Ona göre, sözlü kültürün “metin”den yoksun olması, düşünülen şeylerin hatırdan kalması için tekrarlanmasını gerekli kılmaktadır. Bu tekrarlama ve hatırdan kalma da ancak kalıplaşmış sözlerin kullanılmasıyla gerçekleşir (Ong, 2007: 48). Sözlü kültür ortamında hafızayı güçlendiren bir başka özellik ise “ritim”dir. Ritim ağırlıklı sözlü düşünce şiir şekline girdiğinde ölçü ile sabitleştirilir. Ayrıca müzik eşliğinde icra ile zenginleştirilir ve hatırlanabilirliğini artırır (Çobanoğlu, 2000: 125).

Sözlü kültüre dayalı toplumlarda “tekrarlama” yoluyla aktarılan temel inanç ve tasarımlar, toplumun ortak-kültürel belleğini oluşturur. Her tarihsel varoluşla yeniden veya yeni kodlamalarla şekillenen ortak kültürel bellek, “şiirsel biçim, ritüel sunuş, grup katılımı”nın (Assmann, 2001: 60) yapı ve kurallarıyla hayat tarzına dönüşür. Bu hayat tarzının işleyişinde ve devamlılığında, uzman hafıza koruyucu ve taşıyıcı tipler önemli bir yere ve işleve sahip olurlar. Bu tipler, yazısız toplumlarda başarılı bir aktarım için gerekli olan müziği de kullanarak, geçmişe ilişkin ve kültürel belleğe kaydedilmiş bilgiyi, belirlenen yapı ve kurallar çerçevesinde topluma iletir. Yeniden kaydetme, hatırlama ve iletme faaliyetleriyle belleğe ilişkin kodlamalar, bir yandan zihinsel akışına devam eder, diğer yandan zamansal ve mekânsal olana dönüşerek bizatihi katılımcı grup tarafından hatırlanır ve yaşanır (Assmann, 2001).

Bu düşüncelerden hareketle âşık tarzı edebiyat geleneğinin sözlü kültüre dayalı icra ortamı, tam anlamıyla kültürel belleğin işleyişindeki anlam alanına uygunluk göstermektedir. Âşıkların geleneğe bağlı şiir yaratma ve muhafaza teknikleri, sözlü kültür ortamında “şiirsel biçim, ritüel sunuş, grup katılımı” sistemine bağlı olarak yüz yüze kurulan bir iletişim şeklinde gerçekleşir. Bu icra ortamlarında âşıklar, hem ezberledikleri “usta malı” hem de irticalen/doğaçlama olarak ürettikleri eserleri, kendine has kurallarıyla şekillenen ve “fasıl” da denilen tören nitelikli icralarında dinleyicilere aktarırlar. Araştırmacılar, âşık fasıllarının belli icra kuralları olduğunu ve bu kuralların, geleneğin yaşadığı süreç içerisinde dönemlere, bölgelere ve toplumsal ihtiyaçlara göre değiştiğini ifade etmektedirler (Günay, 1992: 36). Kahvehaneler, köy odaları, düğün evleri, konaklar, meydanlar gibi çeşitli mekânlar, sözlü kültürün en yaygın icra mekânlarıdır. Köprülü’ye göre, düzenli teşkilat sahibi olmaları, İstanbul’da saray, Anadolu’da ise derebeyleri, ayan, eşraf ve zenginler tarafından korunmaları, âşıkları halk arasında büyük itibar sahibi yapmıştır. İstanbul’da Tavukpazarı’ndaki bir kahvehane, âşıkların en büyük icra merkezi olmuştur (Köprülü, 1962: 527). Bu özelliklere bağlı olarak da âşık deyişleri, Umay Günay tarafından “serbest” ve “sistemli” (Günay, 1992: 25–26) olmak üzere iki grupta toplanmıştır. Ayrıca Doğu Anadolu âşık fasıllarında hikâye anlatma geleneği de önemli bir yer tutar. Bu sadece geleneğin zayıfladığı günümüz âşık fasılları için değil, geçmişten günümüze kadar bütün Doğu Anadolu âşık fasılları için geçerli bir özelliktir (Düzgün vd, 2004: 200).



20. yüzyılın başlarından itibaren, İstanbul'da âşık kahvesi geleneğinin zayıflamasına karşılık başta Erzurum, Kars ve Kayseri olmak üzere Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bu gelenek varlığını sürdürmüştür. Cumhuriyetle birlikte halka yönelme hareketine paralel olarak âşık tarzı şiir geleneğinin canlanması, âşık kahvelerinin de yeniden aktif hale gelmesini sağlamıştır. Özellikle son çeyrek yüzyıl içinde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa gibi büyük kentlere göçün hızlanması, geleneğin bu büyük kentlere taşınmasına sebep olmuştur. Hatta İstanbul'daki Gülhane Parkı'nda ve Ankara'daki Gençlik Parkı'nda "âşıklar kahvesi" adıyla mekânlar açılmış ve uzun süre işletilmiştir. Son yıllarda Gölcük, Gebze gibi İstanbul'un yakınında bulunan yerleşim merkezlerinde genellikle yaz aylarında hizmet veren "çadır âşık kahvesi" modeli de geliştirilmiştir. Büyük kentlerde ve onların yakınındaki yerleşim merkezlerinde açılan bu kahvehanelerin nitelik ve fonksiyonları, Erzurum, Kars gibi taşra kentlerinde varlığını sürdüren kahvehanelerden farklıdır. Taşra kentlerinde bazen inişli çıkışlı bir seyir izlese de, gelenek doğal akışı içinde devam ederken, diğerlerinde göç ettikleri yeni yerleşim merkezlerinde kendilerine ait geleneksel değerleri arama ve yaşatma gayreti içindeki insanların tatmin olmasına yönelik bir fonksiyon üstlenmektedirler (Düzgün vd, 2004: 199).

Âşık kahvelerinin günümüzdeki işlerliği konusunda ise araştırmacıların görüşleri şöyle özetlenebilir: "Günümüzde varlığını sürdüren âşık kahveleri, gündüz saatlerinde diğer kahvelerden farksızdır. Kahvede âşık programı akşam saatlerinde başlar ve dört-beş saat kadar devam eder. Bu süre, dinleyicilerin ilgisi nispetinde daha kısa veya uzun olabilir. Programlar, bazı özel günlerin dışında her gün devam eder. Ramazan ayı boyunca ise teravih namazından sonra başlar ve sahura kadar sürer. Program başladıktan sonra yazılı olmayan, ama müdavimleri tarafından bilinen bir dizi kural uygulanır. Öncelikle program esnasında ikili sohbetlerde bulunmak veya yüksek sesle konuşmak hoş karşılanmaz. Böylesi durumlarda programını sürdüren âşık ikili konuşmaların yapıldığı masaya dönerek garsona seslenir "filan kişi bugün çok konuşuyor, ona yirmi tane çay cezası veriyorum" diyerek nazik bir biçimde uyarma ihtiyacı duyar." (Düzgün vd, 2004: 199)

Yukarıda verilen bilgilerden hareketle sözlü kültür ortamında âşık icralarının ve fasıllarının yoğun olduğu mekânlar kahvehaneler demek doğru olacaktır. Kahvehaneler dışında konaklar, köy odaları ve düğünler âşıkların sanatlarını yüz yüze iletişim

şeklinde icra ettikleri mekânlar olarak sıralanabilir. Bu mekânları aynı zamanda âşık tarzı edebiyat geleneğinin yaratıldığı, icra edildiği ve değiştirildiği, çoğunlukla geleneksel, sözel bilginin aktarıldığı ve yerel yaşantının canlı tutulduğu “kamusal alanlar” şeklinde tanımlamak; açık ve kapalı mekânlar şeklinde tasnif etmek de mümkündür (Özdemir, 2005: 93-94). Özellikle günümüzde düzenlenen Âşıklar Bayramı veya yöresel festivaller bünyesindeki icraların, bu mekânlarda gerçekleştirildiği görülmektedir.

### 1.2.2 Yazılı Kültür Ortamı:

Âşık tarzı edebiyat ürünlerinin yazılı ortamda ortaya çıkışına ilk örnek olarak cönkler ve mecmualar gösterilebilir. Bu el yazması eserlerde çeşitli âşıklara ait şiirleri dağınık bir biçimde görmek mümkündür. Önceki asırlarda da mevcut olmakla birlikte cönk ve mecmuaların en fazla yazıldığı dönem XIX. yüzyıl olmuştur. Çobanoğlu, yazılı kültür ortamına geçişi özetle şöyle ifade eder: “Yazılı kültüre geçiş kahvehane bağlamında olmuştur. Kahvehane ortamındaki icrada işlevsel ve yapısal yönden bunu gerekli kılan bazı özellikler vardır. Bu özelliklerin başında kahvehanelerle birlikte “meraklı grupları”nın oluşmaya başlaması gelmektedir. İkincisi kahvehanelere devam eden divan ve tekke edebiyatı mensuplarının şiirlerini yazarak muhafaza etmelerinden etkilenmeleri söz konusudur. Kahvehanelerin öncelikle büyük şehirlerde ve şehirlerin idari ve ekonomik olarak üst tabakalarına hitap edecek şekilde açılmaları kahvehanelerde daima az veya çok okuması yazması olan kişilerin bulunmasını sağlamıştır. Fakat yazılı ortama geçiş asıl olarak matbaanın 1729 yılında ülkemize girişiyle başlar. Fakat onun yaygınlaşması 19. yüzyılda olmuştur. Bu yüzyılın ilk yarısında âşık tarzı ürünlerin taşbaskıları yapılmıştır.”(Çobanoğlu, 2000: 139-142).

Âşıklar sözlü kültür ortamlarında şiirlerini veya hikâyelerini dinleyicilere bire bir olarak canlı şekilde sunarlarken, yazılı kültür ortamında bu dinleyicinin yerini okuyucu kitlesi almıştır. Böylelikle âşık tarzı deyişler daha geniş bir kitleye ulaşmıştır.

XX. yüzyılın başlarından itibaren Türkiye’de âşık edebiyatı araştırmaları da başlamıştır. Konuyu bütün boyutlarıyla inceleyen Fuat Köprülü’den sonra aydınların konuya ilgisi artarak devam etmiş, böylece âşık tarzı ürünler, basılı eserlere daha fazla girmiştir. Cumhuriyeti takip eden yıllarda folklor araştırmaları kurumlaşma yoluna

girmiş, 1927 yılında kurulan Türk Halk Bilgisi Derneği'nin kitap ve dergi çalışmalarıyla âşık tarzı ürünler geniş kitlelere tanıtılmıştır. Bu derneğin 1928'de yayımladığı tek sayıdan ibaret olan Halk Bilgisi Mecmuası ile 1929'da yayımına başlanan ve 124 sayı halinde yayımlanan Halk Bilgisi Haberleri dergisi, âşık edebiyatı araştırmaları ve metin neşri ile geleneğin yazılı ortama aktarılması ve geniş kitlelerce tanınması konusunda önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu alana hizmet eden en önemli yayın organlarından biri de Türk Folklor Araştırmaları dergisidir (Düzgün vd, 2004: 208) Bunların dışında âşıklardan bazıları özellikle manzum ürünlerini kitap halinde yayımlayarak okuyucuya ulaşma çabası içine girmiştir.

Dolayısıyla yazılı kültüre geçiş âşıkların icra şekillerinin ve mekânlarının değişmesine sebep olmuş, yüz yüze iletişimden, dolaylı ve sesin kaybolduğu bir iletişim şekline dönüşüm ortaya çıkmıştır.

### **1.2.3 Elektronik Kültür Ortamı:**

Elektronik kültür ortamına özellikle ülkemizde radyonun kullanılmasıyla birlikte XX. yüzyılın ilk çeyreğinde girilmiştir. Radyo yayınlarında halk müziği ve âşık tarzı ürünlere yer verilmesiyle gelenek yazılı kültür ortamına nazaran daha fazla dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Radyo yayınları, 1940'lı yıllardan itibaren Muzaffer Sarısözen ve arkadaşlarının gerek derlemeleri gerek âşıkları tanıtmaları açısından önemlidir. Bu sayede hem mahalli ezgilerin ulusal seviyede yaygınlaşması hem de Âşık Veysel, Âşık Daimi, Âşık Hüseyin Çırakman gibi bazı sözlü ve yazılı kültür âşıklarının ülke çapında tanınması sağlanmıştır (Çobanoğlu, 2007: 73). Radyo yayınlarından sonra elektronik kültür ortamının söz, ezgi ve müziğin kaydedilerek dondurulması bir başka ifadeyle söz ve müziğin icralarının kaydedilerek paketlenmesi (mediated performances) anlamında 1960'larda plak ve pikapların kullanılması yaygınlaşır. Pikap ve plakları, kasetçaların ve kasetlerin 1970'lerden sonra yaygınlaşması takip eder. 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı'nda, milli heyecanların öne çıkarıldığı âşık tarzı ürünlerin bu plak ve kasetlerde çoğaltılarak geniş kitlelere ulaştırıldığı bir gelişme yaşanmıştır. 1970'lerden sonra televizyonların kullanılması ve yaygınlaşmasıyla birlikte âşıkların televizyon ekranlarında şuurlu bir kültür programları icra etmelerinden ziyade tamamen serbest piyasa ticari mantığı içinde ekonomik kazanç esasına göre şekillenmeleri gözlenir (Çobanoğlu, 2000: 153). Elektronik kültür ortamındaki gelişime paralel olarak, Âşık

tarzı edebiyat geleneği son on yılı aşkın bir zamanda birkaç ulusal ve pek çok yerel radyo ve televizyon kanalında yeni bir çizgi yakalamıştır (Çobanoğlu, 2007: 73). Bunun yanında âşıkların CD'lerinin çıkmasıyla birlikte internet ortamında daha da genişleyen bir dinleyici, izleyici kitlesine ulaştığı görülmektedir.

Araştırmacıların tespitleri ve görüşleri de göstermektedir ki, elektronik kültür ortamı, dolaylı bir iletişim biçimi oluşturmanın yanında sesin ve görüntünün geri getirildiği bir icra şeklini ortaya çıkarmıştır. Televizyon ve bilgisayar gibi ses ve görüntünün birlikte kullanıldığı elektronik cihazların bu icra şeklinin mekânları olduğu söylenebilir.

### 1.3 Tanzimat'tan Günümüze Âşık Tarzı Geleneğin İşlevsel Özellikleri:

Halkbilgisi ürünlerinin ve bu ürünleri ortaya koyan temsilcilerin bazı işlevler üstlendikleri araştırmacılarca belirtilmiş, bu düşünceler sistemli hale getirilerek “İşlevselci Folklor Kuramı”nın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.<sup>2</sup> Bu yaklaşım çerçevesinde William Bascom, pek çok işlev içinden folklorun öne çıkan en temel dört işlevinden bahsetmiş, bunları şöyle sıralamıştır:

1. Hoşça vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme.
2. Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme.
3. Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılması.
4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma mekanizması. (Ekici, 2004: 119, Çobanoğlu, 1999a: 213)

İşlevselci Folklor Kuramı açısından ele alındığında, Tanzimat'tan günümüze âşıkların öncelikle “hoşça vakit geçirme, eğlendirme” işlevini yerine getirdikleri söylenebilir. Fasıllar şeklinde gerçekleşen icralar bir bütün olarak bu işlevi yerine getirmekle birlikte, “pire, sivrisinek, tahtakurusu” veya “taşlama” nitelikli mizahi bir anlatım tarzında ürünler icra edilerek de aynı işlev daha özel sunumlarla yerine getirilmektedir. Toplumun âşığı, âşık olarak kabul edebilmesi için rüyalarında pir

<sup>2</sup> İşlevselci Folklor Kuramı ile ilgili geniş bilgi için bakınız: Metin Ekici, Halkbilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri, Ankara, 2004; Özkul Çobanoğlu, Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Ankara, 1999.

elinden bade içmeleri değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevini oluşturmuştur. Kültürel değerleri gelecek kuşaklara aktararak eğitim işlevini, toplumun içinde yer alan bir “sözcü” olması dolayısıyla halkın sorunlarını icralarında yer vererek toplumsal ve kişisel baskılardan kaçıp kurtulma işlevini yerine getirmişlerdir. Öne çıkan bu temel işlevler dışında başka işlevlerden de söz etmek mümkündür. Çobanoğlu, “İşgal Edilen Vatan Topraklarında Âşık Edebiyatının İşlevleri ve Âşık Şenlik” adlı makalesinde, 93 Harbi olarak bilinen 1877–78 yılları arasında Anadolu’da âşıkların sosyo-kültürel zemininden bahsederek âşık tarzı şiirlerin milli bilincin uyanması, toplumun bilincini ayakta tutup onları motive etmesi ve hürriyet mücadelesini örgütlemesi gibi işlevlerinin olduğunu belirtmiştir (Çobanoğlu, 1999b: 89–91) Bu anlamda diğer halk edebiyatı ürünleri gibi âşık tarzı edebiyat geleneğini de “gelenek taşıyıcılığı, eğitime, sosyal motivasyon, yararlılık, bütünleştiricilik, dengeleme, bir düşünceyi destekleme, sosyal eleştiri ve denetim mekanizması, dikkat çekme, az sözle çok şey anlatma, son sözü söyleme, kıssadan hisse kapma, gerilimleri yumuşatma, rahatlatma” (Oğuz vd, 2010: 394) işlevlerini yerine getirmekte, sosyal yapının güçlü tutulmasında çok önemli görevler üstlendiği söylenebilir. Örnek olarak İstiklal Savaşı sonrasında Türkiye Cumhuriyeti bünyesinde yeni bir devletin inşası sürecini ve Atatürk’ü anlatan pek çok deyiş söylenmiştir. Bunlar arasında Âşık Rüstem Alyansoğlu’nun;

“Atatürk öğretti harfi yazıyı

Kalemim defterim elim Atatürk

Tarih yazar gelip geçen maziyi

Kutbum asrım ayım yılım Atatürk” (Alptekin, 2006: 184) şeklinde

devam eden şiiri, Âşık Veysel’in;

“Atatürk’tür Türkiye’nin ihyası

Kurtardı vatani düşmanımızdan

Canımı bu yolda eyledi feda

Biz dahi geçelim öz canımızdan” (Oğuzcan, 1998: 62) dörtlüğüyle

başlayan uzun şiiri, sosyal yapının güçlenmesi noktasında önemli işlevlere sahiptir.

Dolayısıyla Âşık tarzı edebiyat da diğer folklor ürünleri gibi icra edildiği ortama göre farklı işlevsel özelliklere sahiptir. Çünkü bağlam, sözlü gelenekleri birçok yönden etkiler ve bu etkileme onun işlevsel özelliklerinin de değişmesine sebep olur. Âşık tarzı edebiyat geleneğinin çeşitli işlevler yanında “kültürel aktarım” işlevini de üstlenmiş

olması, bu geleneğin aynı zamanda ortak hafızanın ve bu hafızaya ilişkin temel kodların yansıtılmasında ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle bu çalışmada hedeflenen mitolojik unsurların tespiti, kanaatimizce kültürel aktarım işlevinin boyutlarını bize daha ayrıntılı şekilde gösterecektir.

#### **1.4. Tanzimat'tan Günümüze Âşık Tarzı Şiirin Temel Özellikleri:**

Günümüze kadar yapılan halk şiiri araştırmaları tür ve şekil konusunda belli bir sınıflandırmanın olmadığını göstermiştir. Araştırmaların çoğu “tür” ün belirlenmesinde konunun ön plana çıktığı ve “şekil”de ise şiirin dış yapısından hareketle bir sınıflandırmaya gidildiğini göstermiştir. Ahmet Talat Onay, Hikmet Dizdaroğlu ve Hikmet İlaydın gibi araştırmacılar tür konusunda ezginin de üzerinde durmak gerektiğinden söz etmiştir. Öcal Oğuz, “Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam” (2001) adlı çalışmasında bu bakış açılarını eleştirel bir yaklaşımla değerlendirir ve “tür”ü belirlerken konuyla ezginin arasındaki ilişkinin göz ardı edildiğini ifade eder. Ona göre türler, konularına ve ezgilerine bakılarak adlandırılmalıdır. Tek başına konu türü belirleyebileceği gibi, konuyu da belirleyen ve sınırlayan bir özelliğe kavuşmuş ezgiler de tür adı olarak kabul edilebilir. Halk şiirinde şekil, hece sayısına göre belirlenmemeli, “kafiye örgüsü”nün ve “hacim”in de dikkate alınması gereklidir. Ancak “aruzlu şekiller” bu değerlendirmelerin dışında tutulmalıdır (Oğuz, 2001: 10-14).

Araştırmacı makamla ilgili görüşlerini ise şöyle açıklamıştır: “Halk şiirinde hece sayısı ve makam arasında bir ilişki vardır. Makamlardaki ses dizisi ile şiirin hece sayısı birbirleriyle bağlantılıdır. ‘Parmak hesabı’ olarak da adlandırılan hece vezninin âşıklar tarafından ‘parmak hesabı yapmadan’ kolayca ve irticalen ortaya konulması geleneğin temsilcileri, makamların nota değerlerine bağlamaktadırlar.”(Oğuz, 2001: 18)

Öte yandan başlangıcından günümüze kadar devam eden ve etmekte olan geleneksel Türk şiirinin bütün alanlarında sürekliliği ve müşterekliği sağlayan unsurlar vardır ki, bunlar şöyle sıralanabilir:

- 1- Nazım Öğeleri: Hece vezni, kafiye düzeni, nazım birimi olarak dörtlüklere dayalı türler, koşma ve mani nazım şekline dayalı birleşimler.

- 2- Müzik Eşliğinde Nazım: Geleneksel Türk şiiri her devirde müzik eşliğindedir. Özellikle Âşık şiiri her zaman ezgilidir. İcralarda farklı müzik aletleri kullanılır.
- 3- İcrada Diyalog: Bazen konuyu daha etkili duyurabilmek, bazen yarışma psikolojisi soru-cevap şeklinde karşılıklı söyleyişler esastır. Âşık şiirinde bunlara “atışma, tekellüm, karşılıklı söyleyiş” denir.
- 4- İrticalen Söyleyiş: Sözlü kültür ortamında yüz yüze kurulan iletişim bağlamında zihinde oluşturulur, saklanır ve hatırlanarak icra edilir. Ezberin dışında belli kalıp sözler zihinde kodlanarak şiir oluşturulur. Âşık şiirinin ve âşıkların asıl değeri bu tür söyleyişlerde saklıdır.
- 5- Sade Dil Kullanımı: Geleneksel Türk şiirinin en temel karakteristik özelliği sade ve yaygın olarak kullanılan dili tercih etmesidir. Âşık şiirinde özellikle şehir muhitinde ve klasik edebiyatın tesirinde kalmış temsilcilerin bazen süslü ve ağdalı dil kullandığı görülse de bunlar halk tarafından anlaşılabilir niteliktedir (Günay, 1986: 6-7).

Bu görüşler çerçevesinde Tanzimat’tan günümüze âşık tarzı şiirin temel özelliklerini aşağıdaki alt başlıklar içinde değerlendirmek doğru olacaktır.

#### 1.4.1 Şekil Özellikleri:

**Kafiye:** Âşık tarzı şiirde kafiye benzer seslerden oluşur. Genellikle yarım ses benzerliğine dayalı “yarım kafiye” kullanılmaktadır. Ayrıca “tam kafiye, zengin kafiye, cinaslı kafiye” örneklerinin yaygın olduğu söylenebilir. Koşma ve mani tarzı kafiye sistemi yaygındır. Klasik edebiyat tesirindeki âşıklarda gazel, murabba ve mesnevi tarzı kafiyelerin kullanıldığı da görülür. Âşık tarzı şiirin temel tekniğini “kafiye+redif”ten oluşan “ayak” adı verilen benzer söyleyişler oluşturmaktadır. Ayak sadece kafiye özelliğiyle değil aynı zamanda şiirin bütünlüğünü sağlamak ve karşılıklı söyleyişin rotasını belirlemek yönünden de işlev üstlenmektedir.

**Nazım Birimi:** Dörtlük adı verilen biçim yaygın olmakla birlikte beyit biçiminde oluşturulmuş örneklere de rastlanır. Az da olsa üçlük, beşlik, altılık, sekizlik gibi örneklerin bulunduğunu da söyleyebiliriz.

**Ölçü/Vezin:** Hece ölçüsü yaygın olarak kullanılır. Özellikle sekizli, onbirli ve onbeşli ölçüler duraklı olarak kullanılmıştır. Ayrıca az sayıda aruza uygun örneklerin bulunduğunu da söylemek mümkündür.

**Hacim:** Âşık tarzı şiirde “destan” türü dışındaki örnekler üç ila altı dörtlük civarında yoğunlaşmaktadır. Özellikle destan veya karşılıklı söyleyişlerde hacim genişlemektedir.

Âşık tarzı şiirin sahip olduğu şekle ilişkin bu özellikler ezgiyle de bütünleşerek belli kalıplaşmalar oluşturmuş ve nazım şekilleri meydana getirilmiştir. Bunları bağlama ilişkin bütün unsurları dikkate alarak değerlendirmek gerekmektedir. Fakat sadece yazılı örneklerden hareketle bazı sınıflandırmaların yapıldığı da görülür. Bu noktada en yaygın sınıflama ölçü dikkate alınarak yapılmış olmalıdır. Biz de heceli ve aruzlu nazım şekilleri olarak yapılan bu tasnifi esas alarak, âşık tarzı şiirde kullanılan nazım şekillerini aşağıda göstermeye çalışacağız.

#### 1.4.1.1. Heceli Nazım Şekilleri:

**A. Mani:** Genelde yedi heceli dört dizeden oluşan a, a, x, a biçiminde kafiyelenen bir nazım şeklidir. Bu tür dizelenen manilere tam mani ya da düz mani adı verilir. Bunun dışında kesik mani, artık mani ve deyiş denilen çeşitleri de vardır. Genelde yedi heceli olmakla birlikte 4, 5, 8, 10, 11 ve 14 heceli maniler de vardır. (Aça vd, 2004: 267)

#### **B. Koşma:**

**Asıl koşma:** Genellikle 8 ve 11 heceli, 4+4; 6+5 ya da 4+4+3 duraklı dizelerin oluşturduğu dörtlüklerden oluşur. Dörtlük sayısı 3 ile 5 arasında değişmektedir.

#### **Kelime oyunuyla kurulan koşmalar:**

**a) Dedim-dedi’li koşma:** Âşık ve sevgilinin karşılıklı dedim-dedi’li ifadelerle başlayan karşılıklı konuşmalarını içeren koşma metinleridir.

**b) Tecnis:** Bu koşmada cinaslı söyleyiş hâkimdir.

**c) Koşma şarkı:** Koşma hanelerinin son dizeleri aynen tekrar edilir.

**d) Musammat koşma:** Sonlarında kafiyeye bulunan koşma dizelerinin arada sonrakine uyan ikinci bir kafiyeye sahip olmalarından dolayı bu koşmalara musammat koşma denmiştir.



### **Ek getirilerek kurulan koşmalar:**

**a) Ayaklı koşma:** Koşmanın ilk drtlğnn ikinci ve dördüncü dizelerinden sonra beş heceli kısa bir dizenin eklenmesiyle oluşan koşma biçimidir. Ayaklı koşmalarda uzun dizeler 6+5=11'li; kısa dizeler 5'li olarak düzenlenirler.

**b) Yedekli koşma:** Hanelerin beyitleri arasına mani ya da değişik dize eklenmesiyle meydana getirilen koşmalara yedekli koşma adı verilmektedir. Daha çok Azerbaycan ve Doğu Anadolu aşıkları tarafından ortaya konulmuş ürünlerdir.

### **Kelime taşırması ile kurulan koşmalar:**

**a) Zincirbent koşma:** Hane sonlarındaki kafiye kelimesinin bir sonraki hanenin başında yer almasıyla meydana getirilen koşmalara denir.

**b) Zincirleme koşma:** Dize sonlarındaki kafiye kelimesinin bir sonraki dizinin başında yer almasıyla oluşturulan koşmalara denir.

### **Karışık kurulan koşmalar:**

**a) Zincirbent ayaklı koşma:** Ayaklı koşmaların kısa dizeleri ya da kısa dizelerinin son kelimelerini kendisinden sonra gelen dizelerde tekrarlamakla meydana gelen koşmalara denir.

**b) Musammat ayaklı koşma:** Hem Musammat hem ayaklı koşmanın bütün özelliklerini bünyelerinde barındıran koşmalara Musammat koşma adı verilir.

**c) Musammat Zincirbent koşma:** Hem musammat hem zincirbent koşmanın özelliklerine sahip olan koşmalara denir.

**d) Musammat zincirbent ayaklı koşma:** Hem musammat hem zincirleme hem de ayaklı koşma özelliklerine sahip koşmalara denir.

### **C. Destan:**

Heceli nazım Şekillerinin hacim bakımından geniş olanıdır. Dörtlük sayısı itibarıyla on dörtlükten yüz-yüz yirmi dörtlüğe kadar varabilen bir hacme sahip Őekillerdir.

#### **1.4.1.2. Heceli Nazım Türleri:**

Åřık tarzı Şiirde yukarıda ifade edildiği gibi türün belirlenmesinde sadece nazım Şekli ve konu yeterli değildir. Ezginin de türü belirlemede önemli olduğu

vurgulanmaktadır. Bu sebeple yapılan sınıflandırmaların daha çok konu ağırlıklı olduğunu, bu bakış açısından da aşağıdaki gibi bazı sınıflandırmaların yapıldığını belirtmek gerekmektedir.

**a) Güzelleme:** Genellikle bir güzelliğin özellikle de bir güzelin övgüsünün dillendirildiği koşmalara verilen addır. Bu tip koşmaların ana teması güzellik, aşk, sevgi ve hicrandır.

**b) Koçaklama:** Yiğitleme de denilen ve yiğitliğin, kahramanlığın işlendiği koşmalardır. Destanlara nazaran daha kısadırlar ve daha zengin deyişleri vardır.

**c) Taşlama:** Âşık Edebiyatında toplumdaki haksızlıkların, yolsuzlukların, geriliklerin ve ekonomik sorunların mizahi bir dille sergilendiği koşmalardır (Artun, 2005: 128). Taşlamalarda hiciv ve alay sanatlı bir şekilde yer almıştır.

**d) Ağıt:** Âşık tarzı edebiyat geleneğinde bir törene bağlı olsun olmasın, acıklı bir olayı konu alan koşmalardır. Yalnızca ölüm karşısında değil; savaş, yangın, felaket, çeşitli kaza ve hastalıklar, gurbet vb. durumlarda da söylenir (Aça vd, 2004: 290).

**e) Varsağı:** Öcal Oğuz tarafından “ezgi ağırlıklı tür”, Saim Sakaoglu tarafından da koşmanın özel bir ezgi ile söylenen çeşidi olarak kabul edilen varsağı, genellikle “Varsak” boyuna bağlanmıştır; fakat Oğuz “varsak”ın Azerbaycan ve Türkmenistan sahasında bir sanatkâr tipiyle bir makam adını da karşıladığını ortaya koymuştur. 8’li ve 11’li hece ölçüleriyle oluşturulan ve özel bir ezgiyle terennüm edilen varsağılar, yiğitçe bir havanın içeriğine sahiptir (Aça vd, 2004: 290).

**f) Semai:** Âşıklar tarafından özel bir ezgi ile terennüm edilen semailer genelde 8’li hece ölçüsüyle oluşturulmuş. Semailerde daha çok sevgi, doğa, güzellik gibi konular işlenmiştir. Güzellemelerden ancak özel ezgileriyle ayrılır. (Artun, 2005: 129)

**g) Destan:** Büyük bir çoğunlukla 11 ve 8 heceli koşma, çok az bir kısmı mani ve pek nadir olarak da divani şeklindeki örneklerine rastlanır. 5 veya 7 dörtlükten aşağı olmamak şartıyla 130 hatta 150 kıta hacmindeki örnekleri mevcuttur. Âşıkların ele aldığı herhangi bir konuyu anlatım tutumuna bağlı olarak geleneksel âşık havaları eşliğinde icra ettiği nazım türüne destan adı verilmektedir (Çobanoğlu, 2000: 3). Çobanoğlu destanları:

1. Koşma şeklinde destanlar
  - a. Düz koşma şeklinde destanlar
  - b. Zincirleme/Koşma şeklinde destanlar
  - c. Yedekli beşli koşma şeklinde destanlar
  - d. Koşma-şarkı şeklinde destanlar

2. Mani biçiminde destanlar

3. Divan biçiminde destanlar (Çobanoğlu, 2000: 18–25) şeklinde ayırmıştır.

Çobanoğlu, destanları konularına göre sınıflandırırken bir konu hakkında en az iki destan varsa bunu bu sınıflandırmaya dâhil ettiğini belirtmiştir. Çobanoğlu'nun destanların yaratılış bağlamlarını göz önünde bulundurarak oluşturduğu sınıflandırma şimdiye kadar yapılmış en geniş sınıflandırma olması sebebiyle önemlidir.

Âşık tarzı şiirin heceli türlerini özellikle icra edilmiş tarzları yönünden sınıflandıran araştırmacılar da vardır. Bunlar arasında Umay Günay, âşık tarzı şiiri “serbest” ve “sistemli” deyişler şeklinde ikiye ayırmış, aşığın önceden hazırladığı ve ezberlediği örnekleri birinci; hazırlıksız ve irticalen söylediği örnekleri de ikinci grupta ele almıştır (Günay, 1992: 29-30).

#### 1.4.1.3. Aruzlu Nazım Şekilleri ve Türleri:

Âşıklar özellikle 17. yüzyıl başlarından itibaren Klasik edebiyatın tesiriyle aruzlu şiirler de söylemiş, daha doğru bir deyişle muhtemelen yazmışlardır. Âşıkların aruzla yazdıkları şiirlerin nazım şekilleri genellikle “murabba” tarzında olmakla birlikte, “gazel, mesnevi” nazım şekillerinin de kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu nazım şekilleriyle ortaya konulan aruzlu türler ise araştırmacılarca şöyle sıralanmaktadır:

**a) Divan:** Âşıklar arasında divanı adı ile bilinen divan, âşık edebiyatı nazım şekillerinden olup aruzun “fâilâtün/ fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün” kalıbıyla yazılmış şiirlerdir. Divan'ın gazel, murabba, muhammes, müseddes, musammat şekilleri olduğu gibi ayaklı divan denilen şekli de vardır (Oğuz vd, 2004: 295)

**b) Selis:** Âşıkların aruzun “feilâtün (fâilâtün)/ feilâtün/ feilâtün/ feilün” kalıbına uyan şiirlerine denir. Divan gibi çoğunlukla gazel biçiminde yazılmakla birlikte aynı şekilde murabba, muhammes vb. türleri de vardır (Oğuz vd, 2004: 295).

**c) Semai:** Kendisine has bir ezgisi olan ve aruzun “mefâilün/ mefâilün/ mefâilün/ mefâilün” kalıbında yazılan şiirlerdir. Semai, musammat semai, yedekli semai çeşitleri vardır (Onay, 1996: 187).

**d) Kalenderi:** “Mef'ûlü/ mefâilü/ mefâilü/ faülün” veznine uygun düşen şiirlerdir. Ezgileri bakımından “düz kalenderi”, “Acem kalenderisi”, “Emrah kalenderisi” gibi çeşitleri vardır. Gazel, murabba, muhammes, müseddes şeklinde yazılmışlardır (Oğuz vd, 2004: 296).

e) **Satranç:** Aruzun “müfteilün/ müfteilün/ müfteilün/ müfteilün” kalıbıyla yazılmıştır. Artun, satrançların sadece bu kalıpla değil örneğin; “fâilâtün/ fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün” gibi kalıplarla da yazıldığını tespit etmiştir (Oğuz vd, 2004: 297).

f) **Vezi-âher:** Aruzun “müstefilâtün/ müstefilâtün/ müstefilâtün/ müstefilâtün” kalıbıyla “murabba” biçiminde yazılan ve kafiye biçimi murabbaya benzeyen şiirlere vezi-i âhir adı verilmiştir. Bu nazım şeklinde her dize, ilk üçü birbiriyle kafiyeli dört eşit parçaya bölünmüştür. Her parça ardından gelen dizelerin başında tekrarlandığı gibi, öteki parçalar da aynı dizede birbirini izler (Oğuz vd, 2004: 297).

#### 1.4.2 Konu ve Muhteva Özellikleri:

Âşıklar şiirlerinde genellikle aşk konusuna yer vermişlerdir. Onlar bahtsızdır, ömürleri sevgililerinin peşinde koşmakla geçer. Beşeri aşkın yanında ilahi aşkın da vücuda getirildiği şiirler söylemişlerdir. Âşıklar ilahi aşkı dini-tasavvufi şiirlerle yüceltmişlerdir. Günlük yaşamın güzelliklerini ve beğenisini övgülerle, acılarını ise dramatik dille vurgulamışlardır. Toplumsal ve kişisel çarpıklıkları taşlamalarıyla eleştirmişlerdir. Toplumun dünya görüşüyle birlikte estetik anlayışını da ortaya koymuşlardır. Bu özellikleriyle Âşıklar toplumun sözcüsü; kültür taşıyıcısı ve aynı zamanda kültürel belleğidirler. Toplumun gündeminde ne varsa âşıkların şiirlerine yansımıştır. Aşk, tabiat, özlem, ilahi, mizah, siyasi ve toplumsal çarpıklıklar, kent yaşamı, gurbet, Hz. Muhammed ve din büyüklerine övgüler, vatan ve millet sevgisi, zamandan yakınma, ölüm, toplumsal ve kişisel öğütler, dua ve beddualar, devlet yönetimine eleştiri veya övgü, doğal afetler gibi konular âşıkların şiirlerinde işlenmiş konular arasında gösterilebilir.

Âşık şiirinde işlenen konuların sunumunda ortak hafızada yer eden ve bu çalışmanın temel konusunu da teşkil eden mitolojik kalıplaşmaların olduğu da düşünüldüğünde, konu ve muhtevaya ilişkin olarak toplumun sahip olduğu bütün değerlerin, problemlerin ve arzuların dile getirildiğini söylemek mümkündür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE MİTOLOJİ ALGISI VE İLGİSİ

Tanzimat'la birlikte Türkiye'de toplumsal, siyasal ve ekonomik birtakım değişmelerin yaşanması, özellikle aydınları mitoloji konusunda düşünmeye ve araştırmaya yönlendirmiştir. Bu yöneliş çerçevesinde bir yandan Batı'da ortaya konan düşünce ve araştırmaları tanımak için çeviriler yapılmış, diğer yandan bazı tespitlerle Türk mitolojisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Konunun bütünlük içinde anlaşılabilmesi için, bu bölümde önce Tanzimat'la birlikte başlayan mitoloji çalışmalarına değinmek yerinde olacaktır. Daha sonra mitolojinin toplumla, kültürle, sanatla, dil ve edebiyatla olan ilişkileri ele alınacaktır.

#### 2.1. Tanzimat'tan Günümüze Mitoloji Çalışmaları:

Avrupa'da Fransız ihtilali'nin gerçekleşmesiyle birlikte tüm dünyayı etkisi altına alan milliyetçilik akımı, çok uluslu devletlerin imparatorluklardan ayrılmasına her milletin kendi devletini kurma ve kendi öz değerlerini koruması çabasını ortaya çıkarmıştır. Esasen Avrupa'da bu çabanın ortaya çıkmasının temelinde, 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u alarak Orta Çağ'ı kapatması, Doğu ticaret yolunun biçim değiştirerek deniz yoluna dönüşmesi ve buna bağlı olarak Avrupalıların Afrika ve Amerika yerlileri ile karşılaşmaları olduğu (Oğuz vd, 2004: 31) da düşünülmektedir. Bu gelişmelerin 19. yüzyıla uzanan sonuçlarından Osmanlı Devleti de etkilenmiştir. Tanzimat'la birlikte batılılaşma eğilimlerinin hız kazanması edebiyatçıların batı eserlerini Türkçeye çevirme hareketlerinin başlamasına sebep olmuştur. Batı'nın örnek alınması süreci mekteplerin kurulması, gazetelerin çıkarılması ve çeşitli alanlarda çeviriler ile başlayıp, zaman içerisinde bu tercüme örneklerinde meydana getirilen telif eserlerle devam ederken, ediplerimiz Batı'yı tam anlamıyla tanımak ve çizdikleri yolu doğru anlamak için bir araştırma gayreti içine girerler. Bu hususta ileri sürülen ve araştırılmaya başlanan konulardan biri de mitolojidir. İşte bunun neticesinde "mitoloji" kelimesi üzerine düşünülmüş, doğrudan mitoloji kavramıyla ilgili yayınlar hazırlanmış; mitolojik unsurlar edebî eserlerde kullanılmış ya da Batı edebiyatından, içinde mitolojik öğeler de bulunan tercüme yapılmıştır.

Araştırmacılar Tanzimat'tan önceki Türk edebiyatında mitolojik unsurların olduğunu, ancak doğrudan mitoloji konusuna yönelik çalışmaların bulunmadığını belirtirler. Tokel'e göre, Tanzimat'tan önce mitolojiden bahseden tek kişi "Tarih-i Frengi" adlı çeviri eseriyle Kâtip Çelebi'dir. Yunan tarihi ve mitolojisine dair çalışmaların ise, Encümen-i Dâniş etkisiyle başladığını (Tokel, 2000: 73) ileri sürer.

1862'de Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'dan "Telamak" adlı çevirisi bu alanda yapılan ilk çalışma kabul edilir. Eserin konusu, Homeros'un "İlyada ve Odysseia"sından alınmıştır. Mitolojiden bahseden ilk müstakil eser ise Şemsettin Sami'nin "Esatir" (1878) adlı çalışmasıdır (Çetin, 1993: 24-25).

Bu çalışma özellikle Yunan ve Roma mitolojilerine dayanmaktadır. Şemsettin Sami, eserinin önsözünde öncelikle mitoloji kavramına yönelik olarak tanım yapmaya ve alanında ilk olmanın ağırlığıyla isim vermeye gayret eder. Yazar, tanımını "ilah-ilahe" kavramlarından yola çıkarak ve avam-havas ayrımıyla ortaya koyar. İnançlar üzerinden açıklama yapan yazar, batıl inançların "*en naziği, en hünerlisi ve te'vile en müsait*" olanının Yunanlılarındaki olduğunu söyledikten sonra, onların inançlarını yorumlarken konuya "avam ve havas" olarak iki açıdan bakmıştır. Buna göre avam yani halkın geneli "*manevi cisimlerin güya tasvirleri niyetiyle yapılmış olan heykellere*" tapınmaktadır; ancak havas ve dolayısıyla şairler bunlarla neyin ifade edilmek istendiğini anlamış ve eserlerinde bunlardan faydalanmışlardır (Demirci, 2011: 105). Şemsettin Sami çalışmasında çeşitli milletlerin mitolojilerinden de bahsetmiştir. Yunan ve Roma mitolojilerinin yanında "Etrüsklerin, Kıbtilerin, Fenikelilerin, Kartacalıların, Asurîlerin, Süryanilerin, İskitlerin, İranilerin, Hintlilerin, Çinlilerin Arapların, Kelt Kavminin, Cermenlerin, İskandinavların, Peruluların, Meksikalıların, Japonların ve Vahşilerin" mitolojileriyle ilgili kısa bilgiler vermiştir (Batuk, 2009: 75, Dönmez, 2001: 6). Mitoloji kavramına verilen isimleri sıraladıktan sonra, "esatir" kelimesini kullanmayı daha doğru bulan Şemsettin Sami, "*Doğu dillerinde tarihin bir bölümü hakkında şimdiye kadar bir şey yazılmamış olduğundan, dilimizde özel bir ismi de bulunmamakla birlikte ayet-i kerimedeki esatirü'l-evvelin tabirinden mitolocya kelimesini esatir kelimesiyle tercüme ve muhtelif milletlerin esatirini özet bir şekilde toplama ve yazmayı uygun buldum*" (Demirci, 2011:105) diyerek bugünkü yaklaşımlara yakın bir tanım ortaya koymuştur. Şemsettin Sami, mukaddimesinin devamında Batı'da

bir ilim hâlini almış olan mitolojinin bilinmesi gerekliliğinden bahsetmektedir: Mitoloji sayesinde hem eski Yunan ve Romalıların eserleri anlaşılacak hem de Arapların ilmi eserleri hakkında bilinecektir (Demirci, 2011: 106).

Mitoloji konusunda ikinci ciddi eser ise, Nabızâde Nazım'ın "Esatir" (1879) adlı çalışmasıdır. 16 sayfalık bu küçük kitapta, Hint, İran, Roma ve Yunan mitolojilerinden bahsedilmektedir (Dönmez, 2001: 6). Yazar çalışmasına mitolojinin tanımıyla başlar. Ona göre mitoloji; *"Esatir demek intiba'-yı kiram hazeratının ba's buyruldukları mahallerden ma'ada dünyanın kitaât-ı kadimesinde tekessür eyleyen insanlar nezdinde sırf vehm ü hülyadan ibaret olarak peyda eyleyen akaid-i kadimenin ayn-ı hurafattan ma'dud tarihi demek olup şimdiki hâlde ise yalnız bir hikâye-i garibe"*dir (Demirci, 2011: 106). Yazar burada mitlerin düşünürlerden halka intikal ettiği görüşündedir.

Tanzimat yıllarında çeşitli eserlerinde mitolojiye değinen yazarlardan biri de Ahmet Mithat Efendi'dir. Araştırmacılara göre onun bu konuda en derli toplu görüşlerini Tercüman-ı Ahval gazetesindeki "Mitoloji ve Şiir" ile başlayan yazı dizisinde görmek mümkündür. Yazarın "Esatir-i Evvelin" adlı bir başka yazısında ise mitoloji, daha kapsamlı ve bugünkü tanımlara daha yakın bir şekilde tanımlanmıştır. *"Esatir-i evvelin' veyahut 'hurafât-ı evvelîn' diye Frenklerin mitoloji dedikleri şol hikâyelere derler ki en eski zamanların ilah ve ilahatı veyahut yine tabiat-ı insaniyenin ma-fevkında addolunan hükümdarân ve kahramanlar hakkında rivayet olunur"* (Demirci, 2011: 107).

Batı mitolojilerine merakla başlayan mitoloji çalışmaları, zamanla Türkçülük hareketiyle birlikte Türk mitolojisini ortaya koymaya doğru gitmeye başlamıştır. Osmanlı devleti içinde oluşmaya başlayan Türkçülük hareketi 1867'de Mehmet Emin Yurdakul'un sade ve halkın diline yakın bir dille yazdığı "Ben bir Türk'üm dinim cinsim uludur/Sinem özüm ateş ile doludur" mısralarıyla başlayan "Cenge Giderken" adlı şiiri, Milli edebiyatın temellerini oluşturmaktadır. Türkçülük akımı Akçuraoğlu Yusuf, Ağaoğlu Ahmet ve Hüseyinzade Ali gibi şahsiyetler tarafından Türkiye'deki Türkler arasında yayılmıştır. 1908 yılında kurulan Türk Derneği, Türkçülüğün Türkiye'deki ilk kürsüsü olmuştur. Bu kurumun kapatılmasının ardından Mehmet Emin Yurdakul, Yusuf Akçura, Ahmet Hikmet, Akil Muhtar ve sonraları da Ziya Gökalp gibi yazarlar kadrosunun oluşturduğu "Türk Yurdu" adı verilen derginin çıkmasıyla Türkçülük hareketi siyasal ve kültürel açıdan önemli bir iletişim kaynağını kazanmıştır.

1912’de Türk Ocaklarının kurulmasıyla bu kurumun iletişim organı haline gelen “Türk Yurdu” dergisi, Türkçülük çalışmalarının öncüsü durumuna gelmiştir. Bu sosyal ve siyasal ortamda toplumun kültür inşasını kurmada Türk mitolojisine yönelik çalışmalar yapılmıştır. Ziya Gökalp Türk aydınlarının dikkatini eski Türk tarihine, bilhassa İslam öncesi Türk tarihine çekmiştir. Ziya Gökalp “Edebiyatımızın kaynaklarını bir taraftan taş üzerinde yazılmış yazılarda, ceylan derilerinde, diğer taraftan da halkın koşmalarında, masallarında, destanlarında aramalıyız” diyerek “ulusal tarih öncesini bulmanın en büyük vazife” (Gökalp, 2006: 26) olduğunu ifade etmiş ve Türk mitolojisine yönelişi sağlamıştır. “Türk Medeniyet Tarihi”nde eski Türk dininin mahiyeti, ilahların ve ervahların mahiyeti, Türk dininin tekâmülü, Türk totemizmi, Yakutların ve Altay Türklerinin dini sistemi ile Şamanizm konularına yer vererek İslamiyet’ten önceki Türk dini ve Türk medeniyeti hakkında bilgiler vermiştir. Bunun yanında Gökalp’in Türk mitolojisi üzerine ortaya koyduğu Türk Töresi, Türk Kozmogonisi, İlahi Kurt ile Ayı, Türk’ün Tufanı gibi çalışmaları da vardır (Dönmez, 2001: 10). Bu ve bunun gibi Türk mitolojisi ile ilgili çalışmalar, Tanzimat dönemi yazarlarının batı mitolojilerinden etkilenerek oluşturdukları çalışmalarından gerek işlev, gerekse içerik olarak farklılık göstermektedir. Bu durum Türk mitolojisine ilk yönelişin, Türkçülük hareketiyle başladığını ve kendine has bir çalışma zemini ortaya koyduğunun açık ifadesidir.

Mitoloji çalışmaları benzer şekilde Cumhuriyet’in ilanından sonra da öncesi gibi bir seyir izlemiştir. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Derman Bayladı ve Halikarnas Balıkcısı gibi yazarların öncüsü olduğu “Mavi Anadolucular” adı verilen grubun “Anadolu Mitolojisi”ni Batı mitolojisine dayandıran çalışmaları vardır. Bu gruba göre Anadolu insanının kökleri Yunan’a ve Helen’e dayanır (Dönmez, 2001: 11). Bu düşünce Batıcılık anlayışının bir neticesi olarak karşımıza çıkmıştır. Bunun yanında, M. Fuat Köprülü, Bahaeddin Ögel, Abdülkadir İnan, Hüseyin Namık Orkun gibi araştırmacıların Türk mitolojisiyle ilgili yaptıkları çalışmalar günümüz araştırmalarına kaynak niteliğindedir. Köprülü, 1925 yılında “Eski Türklerde Dini Sihri, An’ane” adlı makalesinde Türklerin eski inançlarına değinmiştir. Aynı yıl Zeki Velidi Togan, “Türk Efsanelerinde Milli Alametler” adlı makalesini yayımlamıştır. Abdülkadir İnan 1926 yılında Türkiyat Mecmuası’nda “Altay Şamanlığı” ve yine aynı yıl Türk Yurdu Dergisinde “Türk Şamanizmine Dair” makaleler yazmıştır. Hüseyin Namık Orkun’un 1935 yılında “Boğaç” adlı eseri ve 1943 yılında da “Türk Efsaneleri” adlı çalışması



Türk mitoloji konusunda yapılan önemli çalışmalar arasında yer alır (Dönmez, 2001: 12-13). Abdülkadir İnan'ın 1954 yılında yayınlanan “Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar”(İnan, 2006) adlı kitabı eski Türk kozmogonisi, Tufan efsanesi, yer-su tanrıları, dünyanın sonu-kıyamet (kalgançı çak) gibi Türk mitolojisiyle ilgili bilgiler içermektedir.

Bunlar dışında Türk mitolojisini müstakil olarak ele alan ilk eser ise, Murat Uraz'ın “Türk Mitolojisi” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada, Türk kozmogonisi, gökyüzüyle ilgili mitolojik materyaller, Türk tanrı ve tanrıçaları, insanın yaratılışı ve tufan ile ilgili materyaller ve hayvan kültü incelendikten sonra Türklerin İslamiyet'ten önce girmiş oldukları dinler ve bu dinlerin etkisiyle oluşan mitolojik unsurlar değerlendirilmektedir (Dönmez, 2001: 13). Ancak Türk mitolojisi üzerine şimdiye kadar yapılmış en geniş çaplı çalışma Bahaeddin Ögel'in “Türk Mitolojisi I-II” adlı iki ciltlik eseridir. Eserin birinci cildi 1971 yılında yayımlanmıştır ve bu ciltte Ögel, arkaik destan ve efsanelerle ilgili metinlere yer vermiş, bu metinlerin Türk düşünce sistemi içindeki yerinden bahsetmiştir. Çalışmanın ikinci cildinde ise destan ve efsanelerdeki mitolojik motifler sıralanmıştır.

1983 yılında Metin And “Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası” adlı eserini yayınlamıştır. Metin And, giriş kısmında; mitologya, dağlar, ağaçlar, kuyular, kutsal sular, sayılar, Osmanlı minyatürleri, edebiyat ve mitologya gibi konulara değinmiştir. Eser sekiz bölüme ayrılmaktadır. Birinci bölümünde; ‘Yaratılış-Türeyiş-Tufan’, ikinci bölümünde; ‘Peygamberler ve Mucizeleri’, üçüncü bölümünde; ‘Mahşer ve Ahiret’, dördüncü bölümünde; ‘Mitologya Yaratıkları’, beşinci bölümünde; ‘Gök Cisimleri Mitologyası’, altıncı bölümünde ‘On İki İmam ve Şia Mitologyası’, yedinci bölümünde ‘Ulu Kişiler Mitologyası’ konularına ayrılmıştır. Eserin sekizinci ve son bölümünde ‘Klasik Aşk Hikâyeleri’nden bahsedilmekte olup ve söz konusu bölümler, mebzul minyatürlerle görselleştirilerek zenginleştirilmektedir (Çakmakçı, 2010: 287).

Mehmet Eröz'ün “Eski Türk Dini ve Alevilik Bektaşilik” adlı eserinde kam/Şamanların Alevi-Bektaşî inancı üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir. Eröz, çalışmada Türk mitolojine ait unsurların Alevi-Bektaşî inancı üzerindeki tesiri ile ilgili değerlendirmelerde bulunmuştur (Eröz, 1992).

Emel Esin'in "Türk Kozmolojisine Giriş"(2001), Yaşar Çoruhlu'nun "Türk Mitolojisinin Ana Hatları"(2002) adlı eserleri, mitolojinin sanat tarihi açısından önemine dikkat çeken çalışmalardır. Bilge Seyidoğlu'nun "Mitoloji Üzerine Araştırmalar" (2002) adlı çalışması, Fuzuli Bayat'ın, Türk mitolojisiyle ilgili "Türk Mitolojisine Giriş" ve "Türk Mitolojik Sistemi I-II" adlı kitapları son yıllarda yapılan çalışmalar arasında yer almıştır. Bayat, mitolojinin hayatın bir parçası niteliğinde olduğunu belirterek amacının "kendi kültürel kimliğimizle dünyaya açılmak ve bunun yolunun da mitleri öğrenmekten geçtiğini" (Bayat, 2007a: 13-14) ifade etmiştir.

Bu çalışmalara son yıllarda Gazi Üniversitesi tarafından düzenlenen "Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslar arası Sempozyumu"nda (2006) sunulan bildirilerle, M. Öcal Oğuz (2009), Özkul Çobanoğlu (2001), Mustafa Arslan (2011) gibi araştırmacıların çeşitli dergilerde yayımlanan makaleleri, konuya ilişkin tartışmalara yeni boyutlar kazandırmıştır.

Yukarıda belirtilen çalışmalar da göstermektedir ki, Tanzimat'tan günümüze yapılan mitoloji çalışmaları farklı boyutlar ve amaçlar doğrultusunda olmuştur. Tanzimat'ın getirdiği yenilik hareketleri, sonrasında sosyal, siyasal, hukuksal değişimler ve son olarak Cumhuriyetin ilanı ile yeni bir siyasi düzenin meydana gelmesi kültürel birtakım değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Mitoloji bu kültür değişimi sonucunda toplumun kültür inşasını kurmada araştırmacıların yararlandığı kaynaklar arasında yer almıştır. Kimi araştırmacılar Grek-Yunan mitolojisine eğilmiş ve Anadolu halkının kökenlerinin bu mitolojilerde olduğuna yönelik çalışmalar yapmıştır. Diğer taraftan ise Türkçülük hareketiyle birlikte araştırmacılar toplumun kültür inşasını kurmada Türklerin köken mitlerine inmişlerdir. Son dönemde Türk mitolojisi üzerine yapılan çalışmalar ise, Türk kültürünün mitolojik zenginliğinin farkına varmak, günlük hayatımızdaki uygulamalarda bu zenginliği tespit etmek ve yeni üretimlerle çeşitli alanlarda mitolojik unsurlardan faydalanmak gerektiği gibi amaçlar hedeflenmektedir.

## **2.2. Tanzimat'tan Günümüze Toplum-Kültür-Mitoloji:**

Mitoloji konusunda söylenenler dikkate alındığında denilebilir ki, mitler bir bakıma toplumların atalarından intikal eden temel düşünce sistemleridir. Bütün evreni algılama ve anlamlandırma biçiminde kalıplaşan bu düşünce sistemi ve yansımaları,

hem toplumun hem de toplumsal üretimlerin inşasında önemli işlevler üslenmektedir. Mitin toplumsal alanda üstlendiği işlevler konusunda Joseph Campbell, gelişme işlevi, sosyalleşme işlevi, kozmolojik işlevi ve dini işlev olmak üzere dört önemli nokta ileri sürmüştür. Bu temel işlevler sayesinde toplumlar, ruhani yapılanma ve uygarlıklar anlamında gelişirler ve üretimde bulunurlar, toplumsal ve sosyal ilişkilerini düzenlerler, evren ve Tanrı karşısında insanın yerini gösterme yollarını bulurlar (Campbell, 2003: 14-18). Malinowski de, mitlerin toplumlar arasında yaşanan boyutuna dikkat çekerek, “ilk gerçekliği yeniden yaşatan, derin dini ihtiyaçları ve özlemleri açıklayan, toplumsal baskı ve buyrukları hatta pratik istekleri karşılayan, insanların uyması için yarar sağlayıcı kurallar sunan” anlatılar olduğunu belirtir (Malinowski, 1999: 101–108).

Yukarıda da ifade edildiği gibi mitler toplumun bilme ihtiyacını karşılayan ilk üretimlerdir. Mitin toplum ve bilimle olan ilişkisine Fuzuli Bayat ise şu ifadelerle açıklama getirir: “Mitoloji, ilkel veya arkaik ilmi düşüncelerin ilk denemelerini, sözlü kültür dâhilinde bile olsa kuşaktan kuşağa aktarmaya çalıştığından bir bilimdir, kozmik bilgilerin sembolleşmiş kaynağıdır, denilebilir. Toplumda kutsal olarak nitelendirilen güçlerle ilişkiyi sağlayacak bir düzen oluşturduğu için aynı zamanda mitoloji ilk ideolojidir. Sosyo-kültürel açıdan insanı iyi ve kötü olarak sınıflandıran unsurlar çerçevesinde en az zarar görmesini, dahası evrenin düzeninde kendine özgü bir yer edinmesini denediği için mitoloji ilk siyaset bilimidir” (Bayat, 2005: 12). Araştırmacıya göre aynı zamanda mit, tabiatı idrak etmeye başlayan insanların tabiat üzerinde hükümler olma ve bir mevki elde etme isteğinin neticesidir (Bayat, 2005: 61).

Diğer pek çok araştırmacının da ileri sürdüğü benzer görüşler göz önüne alındığında mitoloji ve toplum ilişkisinin önemi açıkça ortaya çıkmaktadır. Arslan’a göre, her şeyden önce evren ve insanla ilişkili bilgi söz konusu olduğunda akla gelen sorulara cevabı, insanoğlunun tarihi düşlemesinden çok önce mitler vermişti. Çünkü geçmişin seçkin, evrensel öneme sahip, kalıcı ve sürekliliği olan parçaları üzerinde yoğunlaşarak onları anlaşılabilir ve anlamlı kılmak mitlerin temel işlevlerinden biriydi. Öncelikle kabul edilen ve inanılan, sonra içselleştirilerek uygulanan ve yaşanan işlevsel ve ortak deneyime ilişkin bir bilgi olarak mitler, evrenin ve tabii olarak insanın konumunu belirleyen koordinatlardı. Zihinsel olarak akış halinde olan mitler, kültürel hafıza olarak adlandırılan ortak deneyim ile “hatırlama, kimlik, kültürel süreklilik” yollarıyla, beklenti ve eylem mekânlarından bir sembolik anlam dünyası yaratarak,

birleştirici-bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağladığı insanları bütünleştirmeye devam edegelmekteydi (Arslan, 2011b: 59).

Bu bilgiler ışığında Tanzimat'tan itibaren mit ve toplum ilişkisi dikkate alındığında iki boyutlu bir durumla karşılaşıldığını söylemek mümkündür. Bunlardan birincisi, Batı'yı tanıyan ve onların eserlerinden hareketle "mitoloji" bilgisine sahip olan aydınlar; ikincisi ise geleneksel yollarla edindiği mitik kodlamaları günlük hayatında yaşayan ve yaşatan geniş halk kitlesi. Aydın kesimin mitolojiye yönelik algısı ve ilgisi dikkate alındığında da kanaatimizce, Batı mitolojisi merkezli yaklaşıma sahip olanlar ile Türk mitolojisini ortaya koymaya çalışanları iki grup halinde düşünmek doğru olacaktır.

Ancak asıl olarak mitler halkın düşünce ve inanç dizgesi içinde yaşamaktadır. Özellikle Osmanlı Devleti'nin büyük toprak kayıplarına uğradığı 19. yüzyıldan itibaren yaşanan büyük savaşlar, halkın içine düştüğü bunalımdan kurtulma yollarını geçmişin ihtişamlı günlerini hatırlayıp büyük kahraman ve kurtarıcılar beklemesini beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede yeniden varoluşun kökene ilişkin mitik düşüncelerle desteklenerek sağlandığı söylenebilir. Balkanlar, Kafkasya, Çanakkale ve İstiklal savaşı yıllarına ilişkin pek çok halk anlatısında, köken mitlerini kişilerin sergilediğine inanılan olağanüstülükleri görmek mümkündür.

Yukarıda ifade edilen aydın ve halk düşüncesini şekillendiren temel kodların farklılığını ortaya koyan en güzel örneklerden biri "Yaban" romanıdır. Yakup Kadri, bu eserinde hikâyenin kahramanı "Ahmet Celal" ile Anadolu köylüsünü, aralarındaki algı ve düşünce farklılığını dile getirir.

Araştırmacılara göre, toplum yaşadığı ilk zaman diliminde kendisini ve çevresini düzenlemesinde, anlamlandırmasında simgesel öneme sahip olan ve Türk kültürel hafızasını şekillendiren "kayın, su, ateş, mağara, ayı/kurt" nesnel unsurları veya onların "çatışma" ya da "ittifak" merkezli oluşmuş biçimleri, zihinsel yapıda ve kültürel hafızada kodlanmıştır. Hafızaya ilişkin bu kodlar veya dönüşümleri, sonraki tarihsel dilimlerde de zihinsel akış halindeki varlığını, çeşitli davranış, ifade ve uygulamalarla yansıtarak geçmişle olan ilişkinin sürdürülmesinde temel işlev üstlenmiştir. Bu bağlamda Türk kültürel hafızasının varoluşa ilişkin bu ilk temel kodları, "Ergenekon" yeniden türeyiş kalıplaşmasıyla bütünleşmiş ve her bahar başlangıcında yinelenen "yeni

gün, ulusun ulu günü, mart dokuzu, nevruz, hıdrellez” vb. kutlamalarla, kökene ilişkin olanı hatırlamanın kalıplaşan ritüelleri şeklinde yaşanagelmiştir (Arslan, 2011b: 62).

Dolayısıyla halk arasında zaten inanılan ve çeşitli uygulamalarla yaşanan mitik algı ve tasarımlar, Tanzimat sonrasında bir yandan adeta yeniden keşfedilerek ortaya konulmaya çalışılmış, diğer yandan onlar temel alınarak yeni bir toplum ve kültür inşa çabasına girilmiştir. Cumhuriyet’ten sonraki yeniden yapılanma sürecinde Dil ve Tarih kurumlarının kuruluş amaçlarından biri Türklerin kökenine ilişkin bilgilere ulaşmaktır. Aynı şekilde o dönemlerde kurulan çeşitli kurumların adı (Sümer) veya sembolü (Cumhuriyet Halk Fırkası-Ok, Petrol Ofisi-Kurt) yanında basılan paraların üzerindeki simgeler (kurt), mitolojik algılar üzerinden yeni bir toplum ve kültür inşa etme çabalarının örnekleridir. Özellikle Atatürk’ün son yıllarında ve ölümünden sonra su yüzüne çıkan bu düşüncenin en açık göstergesi, 1937 yılında “Dâhiliye Vekâleti” tarafından bazı yazar ve matbaalara gönderilen yazıdır. Şükrü Elçin’in konuyla ilgili yayınladığı “Halk Romanları İle İlgili Bir Tamim ve İki Mektup” (Elçin, 1977: 82-88) başlıklı yazıda halk anlatılarının “eski ve bayat bir zihniyetin tekrarı ve yaratılmak istenen yeni insan idealine aykırı bir ideolojinin ve ananın mahsulü” olduğu belirtilir. Ayrıca halkın benimsediği ve inandığı tipleri kullanarak onlar üzerinden “yeni Türk inkılâp ve medeniyeti gayelerine uygun telkinler yapan maceralar” oluşturulması düşünülür.

Toplumun zihinsel kodlarına yönelerek onları belli bir düşünce kanalına sevk etme düşüncesi, çok partili hayata geçiş veya 60’lı yıllardan itibaren ortaya çıkan ideolojik tartışmalar bağlamında da görülür. Kanaatimizce Kırat, Bozkurt, Güneş, Ay vb. sembollerle toplumun hafızasındaki mitik kodlamaların harekete geçirilmesi düşünülmüştür.

Erken dönemdeki örneklerine karşın, toplumumuzda yaşanan hafıza patlamasının asıl 1990’lara denk geldiğini belirtmek gerekir. Refah Partisi iktidarının “karşı-hafıza”yı ete kemiğe bürümesi ile konumlar ve saflar belirlenmiş, bu duruma aynı zamanda geçmiş kodlamaların ayrılmaz parçası olan “ritüel patlaması” eklenmiştir. Örneğin, 1989’da kitleleştirilen “Kutlu Doğum Haftası”na karşı, 2006’da Atatürk’ün 125.doğum yılını kutlayan “ Mutlu Doğum Haftası” etkinlikleri yapıldı. 1980’lerden 1990’ların sonuna kadar yine bir dizi ritüel daha resmi ya da gayri resmi düzeyde “icad”

edildi: Gaziler Günü (1983'den beri, 19 Eylül), Ankara'nın Başkent Oluşu Kutlamaları (13 Ekim), İstiklal Marşı'nın Kabulü (12 Mart), Şehitler Günü (18 Mart), Lozan'ı Anma Etkinlikleri (24 Temmuz), İsmet İnönü'nün Ölüm Yıldönümü etkinlikleri (25 Aralık), Sarıkamış Olayları (24 Aralık), Mevlana Haftası (2-9 Aralık) Ahilik Haftası (Ekim'in ikinci haftası), Nevruz Bayramı (21 Mart), Camiler Haftası (Ekim Ayının birinci haftası), Türk Büyükleri Günü (29 Mayıs) vs.

Görülüyor ki, toplumun birlik ve bütünlük içinde hareket etmesi düşüncesiyle ileri sürülen fikirlerin temelinde tema veya simge olarak mitlerle bir ilişki söz konusudur. Fuzuli Bayat'a göre "mitler düşünce sistematiği içinde milli bir içeriğe ve şekle bürünmüş, içinden çıktığı etno-kültürel fenomenle bağdaşmış, kendine özgü bir kodla yapılanmıştır. Bu bağlam çerçevesindeki bir yaklaşımla ilk insanların dünya modelinin milli-kültürel yapılanmanın temel paradigması olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür" (Bayat, 2007a: 28). Malinowski'nin deyişiyle mitolojiler gelenekten beslenir ve bu özelliğiyle kültürlerin vazgeçilmez bileşenidir (Malinowski, 2000: 150).

Mit ile kültür arasındaki ilişkiden bahsederken insanlığın gelişimine paralel olarak değişim gösteren kültür ortamlarına da değinmek gerekir. İnsanoğlunun geçirdiği üç kültür ortamından bahsetmek mümkündür. Bu ortamlar sırasıyla sözlü kültür, yazılı kültür ve elektronik kültür ortamlarıdır. İnsanoğlu, günümüz sosyo kültürel yapısına yüz binlerce yıllık bir dönemin sonucunda ulaşmıştır. Bu sürecin oldukça büyük bir kesimini kaplayan "sözlü kültür dönemi" insanoğlunun ortak hafızasının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. İnsanoğlu sözlü kültür döneminde ürettiği değerleri hatırlanabilir kılmak için kalıplaşmış söz öbeklerinden yararlanmıştır. Bunun yanında sözlü düşüncenin dengeli tekrarı ve gerekli olan ritmin de kullanılması üretilen kültür ürünlerinin hafızada kalmasını sağlayan bir başka unsurdur. "Ritm ağırlıklı sözlü düşünce şiir şekline girdiğinde ölçü ile sabitleştirilir. Ayrıca müzik eşliğinde icra ile zenginleştirilir ve hatırlanabilirliği artırılır. Bu özelliklerin tamamının 'mit' olarak tanımlanan anlatıların ve ritüelistik icra törenlerin yazılı kültür öncesi toplumlarının tamamında ortak olmasının yapısal ve işlevsel gereklilik zeminini son derece açık olarak ortaya koymaktadır" (Çobanoğlu, 2001a: 38).

Ferris'e göre; "Halk şarkıları vasıtasıyla birey hem bilinç, hem de bilinçaltı düzeyde kendi kültürünün kökleriyle teması sürdürebilmektedir. Halk şarkıları, kültürün

bütünüyle olan ilişkisinde muhafaza edici (cohesive) bir element olarak rol oynar. Halk şarkıcısı (âşık) ve halk şarkılarındaki (âşık şiiri) mevcut değerler özel bir üslupla yansıtılır ki, bu üslup icracısının çocukluğundan itibaren içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çevresinin etkisiyle kişiliğinde belirginleşen bir eğilimler ve alışkanlıklar bütününden meydana gelir” (Ferris, 1997: 87).

Mitlerin sözlü kültür döneminde bahsettiğimiz özelliklerinin yanında “inanç odaklı” olma özelliği de toplumsal bellekte kalmasını sağlamıştır. Mitolojik dönemin temel üslubunun sözün mutlak hâkimiyetine dayanması söze her şeyi içinde toplayabilen gereğinde canlandıran, şahit gösteren, cezalandıran veya hür bırakan bir güç vermiştir. Bu güç, etik seviyeden başlar ve fiziki nitelik kazanmaya kadar yükselir. Mitik dönemin yansımasını ve toplum üyelerinin kabulünü üzerinde taşıması nedeniyle güçlenen söz, bu gücüyle yaşamın kurallar çerçevesini, davranış normlarını ve hayat şartlarını şekillendirir (Abdullah, 1997: 54). “Sözlü kültür dönemi sonrasında ortaya çıkan yazı ve dolayısıyla yazılı kültür, mitle arasında temelde düşünsel anlamda olmak üzere derin bir ilişki kurmuştur. Ortaya çıkan bu ilişki sadece söz ve yazıdan ibaret olmayıp ifade, düşünce, analiz, inanç ve tecrübe gibi öğelerin bileşimini ağız ile insan beyni arasındaki ilişki aracılığıyla yaşamın hemen her alanına etkisini yansıtmıştır” (Abdullah, 1997: 15). Dolayısıyla yazılı kültürün de kaynağı sözlü kültürde olduğu gibi mitlerdir.

Kültür ve mitoloji arasındaki ilişki, mitin üretildiği toplumdan günümüze kadar olan süreçte “biz” duygusunu ortaya çıkarmasıyla açıklanabilir. Kültür, “toplumun ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından sembolik anlam dünyası yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı yönüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak, insanları birbirine bağlar (Assmann, 2001: 21). Kültürün bu bağlayıcı işlevi toplumda “ortak algı”nın oluşmasını sağlar. Mitoloji bu noktada toplumların gerek tarihsel gerek sosyal bağlamda ilk oluşum sürecinde karşımıza çıktığına göre toplumun kültür inşasında başvuru birinci kaynak olarak görülür. Bu bağlamda 19. yüzyılda Avrupa’da bir takım ekonomik ve siyasi değişimlerin yaşanması ve buna paralel olarak toplumsal yapının değişmesi, Avrupalı bilim adamlarının kendi kültürel kimliklerini belirlemede mitoloji çalışmalarını temel almalarını hızlandırmıştır. Bununla ilgili olarak Almanya’da Johann Gottfried Herder “halkın ruhu” olarak adlandırdığı bir milletin kültürünün özünü, halk şarkı, masal ve mitlerinde aramak gerektiğini savundu. Daha sonra Herder’in etkisiyle

Jacop Grimm ve Wilhelm Grimm'in Alman mitolojisi ve masallarıyla ilgili yaptıkları çalışmalar Alman milletinin kökenlerini bulmaya yöneliktir (Oğuz, 2010: 37). Dolayısıyla toplumun kültürel kimliğini bulmada ve milletin "biz" algısını ortaya koymasında mitolojilerin önemli bir yeri vardır. Çünkü mitler kültürel belleğin depolarıdır. Bu depolar aynı zamanda kültürel zenginliğin de kaynağıdır. İnsan hafızasının derinliklerini ve ulusal kimliklerin kültürel kökenlerini (Çobanoğlu, 2001a: 44) mitlerde görmek mümkündür.

Türk mitolojisi, Türk kültür ekolojisinin meydana gelişinin temel nedenidir. Bundan hareketle Türk dünyasının dini inanç ve gelenekleri başta olmak üzere, bütün sosyal ve kültürel boyutlarıyla Türk medeniyetini anlayabilmenin ve onun tabiata ve insana karşı duruşunu, tavır alışını ve kosmostan kâinata dönüşüm çizgisinde kendini idrak edişini kavrayabilmenin ana kaynağıdır (Çobanoğlu, 2001b: 75). Bu bağlamda Türk mitolojisi çağdaş kentte kimi kesimlerce batıl inanç, hurafe olarak algılanırken toplum kendi kültürel kimliklerini belirlemede yabancı kültürlerle ait mitolojilere ihtiyaç duymuştur. Bu durum günümüzde Türk mitolojisinin zenginliğinin fark edilmemiş olmasına sebep olmuştur. Böylece Türk mitolojisi ötelenmiş, yabancılaşmış hatta bilinmez hale gelmiştir. UNESCO'nun "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması ve Kültürel Çeşitliliğin Korunması Sözleşme"lerinde bu durum "insanlığın kültür fakirleşmesi" olarak yer almaktadır. Kültürlerin "tek tipleşme"si ve toplumların kendi kültürel değerlerine sahip çıkmaları evrensel anlamda kültür çeşitliliği, ulusal anlamda ise milli kültür politikası açısından önem taşımaktadır.

### **2.3. Sanat, Dil-Edebiyat ve Mitoloji:**

Her halkın sanatında ortaya çıkan motifler, onların icra tarzı, yaşamı, hayat tarzı, dünyaya bakışı, mitoloji tefekkürü ile bağlı olup önce inançlarında, dini görüşlerinde, sonra sözlü edebiyatında ortaya çıkar ve daha sonra yarattığı sanat eserlerine yansır (Paşayev, 2006: 2). Toplumun gelişim çizgisi içinde mitlerin etkisinin bazen ikinci planda kaldığı görülse de toplumun çeşitli gelenekleri, bu geleneklere bağlı olarak ortaya konan el sanatları, hatta plastik sanat ürünleri geçmişten süzülerek günümüze kadar ulaşan mitolojik değerleri yansıtır (Çoruhlu, 2006: 12).



İslamiyet'ten önceki Türk inanç sistemi içinde toplumun mitik-dini değerlerini hafızada tutan, kuşaktan kuşağa aktaran ve topluma önderlik görevini üstlenen şamanlar, belli bir icra töresi içinde çeşitli zamanlarda tören, ayin ve ritüeller sergilemişlerdir. Bu uygulamalar kendi içinde sanat olma özelliğini taşır. Şaman giysileri ve tören sırasında kullanılan eşyalar ve unsurlar doğrudan doğruya mitolojik olaylara işaret etmektedir. Bu konularla ilgili en önemli nesnelere birisi de şaman davuludur (Çoruhlu, 2006: 77). Şaman davuluna gerilmiş olan derinin üzerine bazı resimler çizilmiştir. Bunlar kırmızı renkteki kurbanlık at, kaz, kartal ve ata binmiş bir şaman resmidir (Radloff, 1955: 381). Altay Şamanlarına ait davullarda da “Daireyi ikiye ayıran düz ve kalın bir çizginin yukarısında, bir başın iki yanındaki iki daire güneş ve ayı temsil ederler. Yay şeklindeki kalın çizgiler ebekuşağıdır, her davulda görülür. Ebekuşağının altında tanrıdan yere inmiş kayın ağacının, derisi davul için kullanılan meralin (geyiğin) resimleri vardır. Davulun derisi üzerinde geçmiş bir kamın, bazı ruhların, ebekuşağı, ay, güneş, yıldızların resimlerinden başka üst dünyanın ve yeraltındaki kötü ruhların, kurbanlık hayvanın resimleri de bulunur” (İnan, 2006: 96). Bazı araştırmacılar, Hun Sanatı'nda hayvan üslubunu hayvan ana/ata inancının Şamanlık içerisinde sistemleşmesi sonucu meydana geldiğini söylemektedirler. Yine, Hun ve Göktürk Sanatı'nda balballar yani taş heykeller vardır ve bu heykeller ölen kişinin öldürdüğü düşmanlarının öteki dünyada ona hizmet edeceği anlayışıyla dikilmiştir (Dalkıran, 2008: 388–389). Şamanın ayin esnasında giydiği elbiselere baktığımızda mitik unsurlarla süslenmiş özel tasarımlar olduğunu görülmektedir. Şamanın giysisindeki bütün süs ve motiflerin işlevi şamana, yeni ve sihirli bir beden vermek içindir. Tasvir edilen üç hayvan: kuş, ren geyiği ve ayıdır. Ancak kuşun ayrı bir yeri vardır. Bunun da sebebi kuş giysisinin trans halinde öbür dünyaya yolculuk için mutlaka gerekli olmasıdır (Eliade, 1999: 186–187). Şamanın hareket sembolizmi geniş bir kültürün iyi bilinip tanınmasını gerektirmektedir. Şaman bir av töreni, bir şifa oturumu, bir fal seansı sonrasında meseleleri aydınlatmak ya da eylemlerini gerekçelendirmek üzere mitolojik unsurlardan faydalanır. Mitleri yaşar, onları eylemlerle dile getirir. Ruhun gezinmelerini ve öteki dünyayı ziyaretlerini yansıtır (Perin, 2001: 70). Bu açıdan bakıldığında şaman veya kamlar, mitik-dini uygulamaları icra eden “sanatçı” kimliğiyle karşımıza çıkmaktadırlar.

Jean Paul Roux, Bronz ve Taş Çağına ait heykellere ilişkin ikonografik araştırmalarda “ağaç” motifiyle karşılaştığını belirtmektedir. Ağacın mitik tasarım

içinde “axis mundi” ve yaşam kaynağı olmak üzere iki ayrı rolü olduğunu söyleyen Roux, bazen aynı ağaçta her iki sembolik anlamın da kullanıldığını belirtmiştir (Roux, 2011: 25).

İlk insanların mitik tasarımlarında hayvanların önemli bir yeri vardır. Çünkü insan hayvanlara özgü yeteneklerin mükemmeliyetini ve dolayısıyla hayvanın üstünlüğünü bilir. Hayvanların sahip oldukları bu üstünlükten faydalanmak isteyen insan (Roux, 2001: 74–75) yeri geldiğinde “hayvan donuna girmiş” ve kendine psikolojik bir güç yüklemiştir. Turfan metinlerinde mavi at resimlerinin görülmesi, kaya çizimleri ve boyalı mezar taşlarında hayvan figürlerine rastlanması mitik dönemden kalma bir düşüncenin göstergesidir (Roux, 2011: 35–74). Hayvanla ilgili mitik tasarımların sanat eserlerine yansımalarıyla ilgili olarak örnekleri çoğaltmak mümkündür. Örneğin; kaz, dünyanın yaratılışı ve ölümle ilgili konularda ve diğer semavi işlerde büyük öneme sahip bir hayvandır. Sibiryalı Türk toplulukları, tabutlarının altına, güneş ve ay resimlerinin yanına kaz resimlerini de çizer. Kızılbaz Türkmenler mezar tahtalarına “kaz ayağı” resmi çizerler (Eröz, 1977: 403). Dolayısıyla mitik-dini tasarım değişim dönüşüm geçirmiş İslamiyet’in kabul edilmesinden sonra da kültürel hafızada varlığını sürdürmüştür.

Toplum şamanın aktardığı mitik-dini düşünceleri sosyal hayatındaki çeşitli uygulamalara yansıtmıştır. “Eski Türklerde çadırların ortasında ocak, tepesinde ise dumanın çıkması için silindir biçiminde bir deliğin bulunduğu bilinmektedir. Ayrıca yeryüzünün merkezinden yükselen kozmik dağı sembolize eden gök sumacı da yuvarlak biçimdeydi” (Esin, 2006: 120). Tüm bunlar Türk mitik tasarımın bir yansımasıdır. Göçerevli hayat tarzının vazgeçilmezi olan çadır kozmogonik tasarımlarla şekillenmiştir. W. Eberhard, dört ana yöne göre konumlandırılmış ve kapısı doğuya, gündoğumuna açılan yuvarlak Türk çadırının, gök kubbeyle örtülü bir dünya imgesi olarak simgesel bir özellik taşıdığını kaydetmektedir (Esin, 2006: 127).

Günümüz halı, sicim, kilim dokumalarında yılan ve ejderha motiflerine rastlanmaktadır. Yılan çeşitli sanat eserlerinde kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaratılışını sembolize eden önemli bir motif olarak görülür. Anadolu dokumalarında yılan motifi zigzag, bulut ve ejder şeklinde yorumlanmıştır. Van kilimlerinde, Orta Anadolu kilimlerinde, Batı Anadolu’da Milas halılarında, Ege ve İç Anadolu Bölgesi

halılarında, Bitlis çoraplarında yılan motifi kullanılmıştır. Zili dokumalarında, özellikle Batı Anadolu Bölgesi'nde “dolaşık, yılan, yılan dolandı, evren, dolaşa evren,” diye isimlendirilen desenler, ejder ve yılanı ifade etmektedir (Ölmez, 2010: 6). Türk mitolojisinde hem iyiliği hem de kötülüğü temsil eden yılanın ikili karakteri dokumalarda yansımıştır. Yılan motifi bazı dokumalarda ölümsüzlük ağacının bekçisi iken, bazı dokumalarda ölümü temsil etmiş, bazı dokumalarda yılanın getireceği ölümden korunmak amacıyla kullanılmıştır (Ölmez, 2010: 18).

Genel olarak mitik tasarımın Türk kültürel hafızasında korunarak mezar taşlarından halı dokumalarına kadar birçok sanat eserine yansıdığını söylemek mümkündür.

Mitoloji ilk insanın toplumsal kabullerle şekillendirdiği kutsallık olduğuna göre toplum mitik tasarımı bir yandan sanat eserleriyle sembolleştirirken diğer yandan dili aktarım aracı olarak kullanmıştır. Genel anlamda mit, ferdi bir bilince karşı kolektif bir bilinci temsil eder (Oğuz vd, 2003: 317). Bu bilinç toplumun oluşturduğu ortak bir dil aracılığıyla aktarılmıştır. Bu aktarım ise hatırdaki kalması için kalıplaşmış söz öbekleriyle ifade edilmiştir. Dilin zamanla toplumsal, tarihsel sürece paralel olarak değişim göstermesi mitik bilincin ürettiği değerler sistemini tamamen yok etmemiştir. Bu durumda toplumun ürettiği mitik değerler zaman içinde sözlü edebiyat geleneğinde çeşitli motiflerle karşımıza çıkmıştır. “Halk edebiyatı türlerinin temelinde mitolojik motiflerin geniş bir biçimde yer alması zamanla mitlerin eski işlevinin yeni kültür öğelerine bırakması olarak değerlendirilmelidir” (Bayat, 2005: 81). Dolayısıyla dil her ne kadar mitik bilinci ifade etmede değişime uğramış olsa da bu değişim anlamsal açıdan değil ifade açısından görülmektedir.

Bascom “Folklorun Biçimleri; Nesir Anlatılar” adlı makalesinde, sözlü anlatılardan mit, masal ve efsaneyi değerlendirmiştir. Bascom'a göre “nesir anlatılar olan mit, efsane ve masal yer, zaman, karakterler ve en önemlisi de kendileriyle özdeşleşmiş inanç ve tavır bakımından birbirinden ayrılır. Buna ek olarak farklı sosyal ortamlarda ortaya çıkmaları, günün veya yılın farklı koşullarında anlatılmaları da söz konusudur” (Bascom, 2003: 81-82). Mitin ve efsanenin kutsal anlatılar olduğunu ancak mitin efsaneye göre daha uzak geçmişte olup bitmiş olayları konu aldığını belirten

Bascom, bunun yanında masalların “herhangi bir zamanı” içermediğini ve kutsal olmayan anlatılar olduğunu vurgulamıştır (Bascom, 2003: 80).

Dan Ben-Amos ise mit-efsane ve masal arasındaki ilişkiye şu şekilde yaklaşmıştır: “Mit, entelektüel bir cevap ya da artistik bir tanımlama değil; yaban inançlar ve ahlaki bilgeliğin pragmatik bir belgesidir. Efsaneler, anlatıcının atalarını yücelterek toplumsal hırsı giderir, masallar ise eğlendirir. Böylece, türler araçsal olarak toplumsal ve manevi ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir amaca işaret eder. Türler maksatlı eylemlerin oluşturduğu düzenli bir sistemin somut, kültürel ve tecrit edilmiş parçalarıdır; kavramsal açıdan kültürle ilişkili tutarlı bir bütün olarak düşünülürler” (Ben-Amos, 2011: 236).

Dolayısıyla toplum kültürel değişimlere paralel olarak tasarladığı mitik değerleri farklı anlatım biçimlerine yansıtmıştır. “Toplum kültürel ve edebi ürünleri vasıtasıyla hem nesnel hem öznel düzeyde kendi kültürünün kökleriyle teması sürdürür. Farklı zaman ve mekânlardaki kültürel bellek taşıyıcıların, dile ilişkin sözlü edebiyat örneklerinde veya birey/grubun davranış biçimlerinde açık ya da derin yapılarıyla yansıttığı algı ve tasarımlar, zihinsel akıştaki devamlılığın en güzel göstergeleri kabul edilir” (Arslan, 2011a: 2).

Bu bağlamda mitler belli dinleyici ve anlatıcı kitlesi çevresinde şekillenen sözlü edebiyat ürünüdür. Bu konuya Metin Ekici şu şekilde yaklaşmıştır: “İnsanoğlunun en eski veya ilk yaratmaları olarak mitleri kabul edecek olursak, mitlerin belli bir tipte anlatıcılarının var olduğunu ve muhtemelen dini hüviyeti bulunan şaman ve kam olarak adlandırılan kişilerin, belli bir müzik aleti eşliğinde bu eserleri anlattıklarını veya dini törenlerde belli ritüellere bağlı olarak bu anlatmaları icra ettiklerini söyleyebiliriz. Gerek kozmogoni, gerekse yaratılış ve türeyişle ilgili olsun bütün mitik anlatmaların yapı, şekil, içerik ve işlev özelliklerinin bu ilk anlatıcıların elinde geliştiğini düşünebiliriz.” Ekici ayrıca “mitik dönemin tamamlanması sırasında, şaman veya kamların görevlerinin üçe parçalandığını, tamamen olağanüstü özelliklerin masallara, kahramanlık ve olağanüstü özelliklerin destanlara, olağanüstü dini özelliklerin ise efsanelere geçtiğini ve bu üç türün karşılıklı ilişki içinde eş zamanlı olarak var olduğunu” ifade etmiştir. Dolayısıyla mitik bilincin ürettiği değerler zamanla farklı edebi türler içinde yerini almıştır (Ekici, 2005: 227).

Toplumların ilk edebi ürünleri olan mitler, sadece sözlü edebiyatın değil yazılı edebiyatın da birer kaynağı olarak görülmektedir. Edebiyat teorisi çerçevesinde “imaj, istiare, sembol ve mit”in şiir teorisinde önemli iki çizgiyi birleştirdiği belirtilir. Buna göre, birinci çizgi şahsi bir şekilde hissetme, hissi ve estetik sürekliliktir ki, bu çizgi şiiri resim ve müziğe yaklaştırır. Diğer çizgi ise söz sanatları yapma veya mecazlar kullanma çizgisidir. Dolayısıyla edebiyatın anlam ve işlevinin merkezi, bir şekilde istiare ve mitte bulunmaktadır. Mecazi ve mitik düşünüş, yani istiarelerle düşünme, şairane bir hikâye veya görüşle düşünme gibi faaliyetler, edebi eserde bulunmaktadır. Bunlar edebi eserde şekil ve öz’ü birbirine bağlayan noktalardır (Wellek-Varren, 1993:165-167). Zaten mit bir imge olarak ifade edilmekte, imge ise edebi alanda “gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılması” (Korkmaz, 2002: 274) olarak görülmektedir. Araştırmacılara göre, nesnelleşmenin tüm duyguları felç eden ve derin anlamı yutan tek boyutlu gelişmeciliği, insanı, dondurulmuş, durağan söylemin kısırlığından kurtulmak için daima çareler aramaya sevk etmiştir. Bu yöneliş, dış dünyaya ait durağanlığın tepkisiyle olduğu kadar, içimizdeki yaratıcı potansiyelin varoluşsal bir dizgede genişleyerek kendini gösterme arzusundan izler taşır. Dış dünyada gördüğümüz nesnelere kesin, belirli şekilleri, renkleri ve diğer fiziksel özellikleri de vardır. Öznel duygular, bu nesnel varlık âleminin zihinsel idraki ve kopyasıdır. Ancak insan zihni yeni tasarımlar için her zaman mevcut objelerden hareket etmez. Daha önceden görülmüş/ idrak edilmiş veya muhayyilede herhangi bir şekilde yer edinmiş fiziksel duyguların hatırlanışıyla da imgeler yaratılabilir. Dolayısıyla imgenin zihinsel ve algısal iki yönü bulunur ve bu iki unsur sanatçının yaşadığı bireysel bir deneyimle birleştirilerek dil aracılığıyla ifade edilir ve “edebi imge” ortaya çıkar (Korkmaz, 2002: 275).

Dolayısıyla Orhun yazıtları, Kutadgu Bilig, Atabetü'l-Hakayık gibi eserler mitolojik öğeleri barındıran ilk yazılı kaynaklardır. Tanzimat’tan sonraki süreçte de mitolojik unsurlar bazı yazarların dünya görüşlerine uygun olarak kullanılmıştır. Örneğin Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun “Gönül Hanım”, Hüseyin Nihal Atsız’ın “Bozkurtlar” ve Yaşar Kemal’in “Ağrı Dağı Efsanesi” adlı romanları (Kaya, 2001: 105) mitin yeniden üretimi noktasında karşımıza çıkan eserlerdir. Bunun en güzel örneklerinden biri ise Ahmet Turgut’un “Bozkırın Sırrı Türk Peygamber” (2010) adlı romanıdır. Romanda tamamen Türk mitolojik algısının temel unsurlarından hareketle

bir hikâye kurgulanmıştır. Bu bağlamda mitik bilinçle oluşmuş değerler sistemi anlatıcı-dinleyici boyutundan yazar-okuyucu boyutuna ulaşan bir yol izlemiştir.

Özellikle günümüzde hızla yaygınlaşan teknoloji vasıtasıyla elektronik kültür ortamı bünyesinde de yeni üretimler ve değişen aktarıcılar vasıtasıyla farklı sanat ve edebiyat alanlarındaki örneklerle karşılaşmak mümkündür. Araştırmacıların da ifade ettiği gibi, “kültürlerin korunarak değil yayılarak varlıklarını devam ettirmeleri ilkesiyle, Dede Korkut’tan Barış Manço’ya, Kök Türklerin sığır, şölen ve yoğlarından, Yaşar Kemal’in, Murathan Mungan’ın eserlerine; masalların fantastik dünyasından teknolojik devrimlere, Orhan Veli Kanık’ın şiirlerine, Pertev Naili Boratav’ın araştırmalarına, Kerem ile Aslı’dan Yılan Hikayesi’ne, Asmalı Konak’a, Meddah Sururi’den Ekmek Teknesi’ndeki Hasan Kaçan’ın, Bizim Evin Halleri’ndeki Ergun Uçucu’nun tiplerine uzanan çizgide, Türk kültürünün tarihi dönemlerinden günümüze geldiğimizde, kültürel dokudaki motif ve özelliklerin farklı bağlamlarda yaşatıldığını görmekteyiz” (Oğuz vd, 2004: 326).

Genel olarak toplumda mitik öğeler sözlü kültür içinde “uzmanlaşmış hafıza koruyucu”larla, yazılı kültür içinde ise bu hafızaya dayalı olarak “miti yeniden üreten yazarlar” aracılığıyla günümüze kadar varolagelmiştir. Bütünsel açıdan bakıldığında yazılı kültür içinde sözlü kültürün varlığını sürdürdüğü açıktır. Toplum sözlü kültürle üretmeye devam etmektedir. Bu bağlamda uzmanlaşmış gelenek taşıyıcısı olarak âşıklar da kanaatimizce şiirlerinde mitik bilinçle oluşmuş ifadelerle yer vermişlerdir. Âşıklar bu ifadeleri gerek doğrudan gerek dolaylı olarak âşık edebiyatına has bir üslupla dile getirmişler ve gelecek nesillere aktarmışlardır. Bunları aşağıdaki bölümde ele alacağız.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE ÂŞIK ŞİİRİNDE MİTOLOJİK UNSURLAR

Çalışmanın Birinci Bölümünde âşıkların, Tanzimat'tan günümüze uzanan süreçte, bir yandan toplumun ortak hafızasına ilişkin kodları gelenek içinde aktarmaya devam ederken diğer yandan içinde buldukları çevre ve şartlara ilişkin yeni düşünce ve kodlamaların aktarımında da temel bir işlev üstlenmiş olduklarını ifade etmiştik. Bu noktada kanaatimizce, ortak hafızaya ilişkin ve süreklilik gösteren temel kodların veya zamana ilişkin, sınırlı çevre ve şartlara ait unsurların neler olduğu sorusuna cevap vermek gerekmektedir.

İnsanları “biz” duygusu etrafında birleştiren ve aynı zamanda evreni ilk anlamlandıran ve şekillendiren zihinsel kodlamaların mitler olduğu belirtilmektedir. Araştırmacılara göre, insanlığın ilk zamanlarında oluşan mitler, sözlü kültürde aktarılacak günümüze kadar doğrudan veya dönüşümüyle birlikte gelmiş, ortak bir kültür ve anlam alanı oluşturmuştur (Çobanoğlu, 2001a, Arslan, 2011b). Mitik semboller; destanlarda, masallarda, halk hikâyelerinde, halk inançlarında kısacası halkın ürettiği tüm ürünlerde karşımıza çıkabilmektedir. Halkbilgisinin bir parçasını oluşturan âşık tarzı şiir geleneğinde de mitik unsurlarla karşılaşmamız mümkündür.

Yaşadığı çağın siyasi, sosyal, ekonomik durumunu şiirlerine yansıtan âşıklar bir yandan sosyal tarihe kaynaklık ederlerken diğer yandan “kültür taşıyıcısı” görevini üstlenirler. Toplumun kültür kodlarını hafızalarına kaydedip saklarlar. İletişimsel bir icra ile ortak-kültürel hafızaya ilişkin temel kodlar, “şiirsel biçim, ritüel sunuş, toplumsal kalıtım” yapı ve kurallarıyla hayat tarzına dönüşür (Assmann, 2001: 60). Bu hayat tarzının işleyişinde ve devamlılığında kam/şaman/ozan gibi adlarla bilinen uzman hafıza koruyucu ve taşıyıcı tipler önemli bir yere ve işleve sahiptir. Bu tipler, yazısız toplumlarda başarılı bir aktarım için gerekli olan müziği de kullanarak, geçmişe ilişkin ve kültürel hafızaya kaydedilmiş bilgiyi, belirlenen kurallar ve yapılar çerçevesinde topluma iletirler (Arslan, 2011a: 10). Bu uzman hafıza koruyucuların yerini zamanla farklı bağlamda ve işlevde ortaya çıkan ancak “hafıza koruyucu ve aktarıcı” olması bakımından benzerlik gösteren âşık tipi almıştır. Bu sebeple üçüncü bölümde, Türk ortak-kültürel hafızasının temel kodlarını oluşturan mitik unsurların, Tanzimat'tan

günümüze kadarki âşık şiirine yansıyor-yansımadığını, yansadıysa nasıl ve ne şekilde yansıdığını, tespit edilen verilerden hareketle ortaya koymaya çalışacağız. Bu çerçevede Türk mitolojisine ilişkin unsurlar ve onların farklı bağlamlara ilişkin dönüşümleri, tarihi zamanın etkileri de dikkate alınarak değerlendirilecektir.

### **3.1. Tanzimat'tan Günümüze Âşık Şiirinde Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:**

Bilindiği gibi Tanzimat hareketi Türk toplum hayatını derinden etkilemiş ve çeşitli alanlarda değişim-dönüşüme sebep olmuştur. 16. yüzyıldan itibaren şekillenen Âşık tarzı edebiyat geleneği de, şehir kültürünün tesiriyle Divan edebiyatına yönelik, yazılı kültür alanına geçiş gibi çeşitli değişim-dönüşüm dönemleri yaşamış; Tanzimat'tan sonraki Batılılaşma çabalarından da belli oranda etkilenmiştir. Bu yıllarda başlayan toplumsal değişmelere paralel olarak yaşanan pek çok hareket de geleneğin yapı, içerik, icra ve işlevsel yönlerden değişime uğramasını beraberinde getirmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi milli ve mahalli olana yönelme, Balkanlar, Kafkasya ve Çanakkale'deki savaşlar, İstiklal Savaşı, İkinci Dünya Savaşı yılları, Kore ve Kıbrıs savaşları, Cumhuriyetin ilanı, Anadoluçuluk hareketi, tek parti dönem şartları, çok partili hayata geçiş, şehirleşme ve sanayileşme, ideolojik kamplaşmalar, teknoloji ve iletişimin gelişmesi gibi pek çok faktör de, geleneğin değişen ve gelişen sürecinde etkili olmuştur.

Ancak yine araştırmacıların ifade ettikleri, “ortak-kültürel belleğin zihinsel akış halinde devamlılık gösterdiği, değişim-dönüşümlere rağmen belleğe kaydedilen kodların kendilerini tanımamıza imkân veren özelliklerini korudukları” (Assmann, 2001) düşüncesinden hareketle, Türk kültürel belleğinin önemli bir anlam alanı olarak şekillenen Âşıklık geleneğinin, pek çok temel zihinsel kodu, mitolojik unsuru yaşattığı elde edilen verilerden anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada Anadolu'da farklı dönemlerde yaşamış elli âşığa ait şiirler taranmıştır. Şiirlerde yer alan ve Türk mitolojisinde sembol haline gelmiş bulunan bazı kavramlar tespit edilmiş, bunların tarihsel süreçte yaşanan değişim ve dönüşüm evrelerinin tesiriyle ortaya çıkan yeni şekilleri de aynı şekilde ele alınmıştır. Elde edilen veriler 13 başlık altında toplanmış ve her unsur ayrıca Türk kültürü içindeki farklı



örneklerle de desteklenmiştir. Verilerin tasnifinde evren tasarımıdan dünyevi unsurlara doğru bir seyir dikkate alınarak sıralama yapılmıştır.

### 3.1.1. Evrenle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

İnsan varoluşundan bu yana evrenin “nasıl, hangi şartlarda, neden, ne zaman, hangi maddeden” yaratıldığı düşünmüş, bu sorulara oluşturduğu tasarımlar ve içinde yaşadığı çevre şartları bağlamında cevap aramıştır. Türkler de evrenle ilgili sorular karşısında kendi tasarımlarına bağlı olarak cevaplar bulmuş ve evreni “gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç katman olarak tasavvur etmiştir. Üç katmanlı evren tasarımı gök, “tengri, gökyüzü, mavi gök, yukarı dünya” şeklinde adlandırılan ve “yaratıcı, koruyucu ruhların ve tanrıların bulunduğu âlem” olarak algılanır. Bu katman aynı zamanda onu tasarlayan insan için, gerekli ideal donanımların elde edilebileceği birincil kaynaktır. Yer altı ise yedi veya dokuz kattan oluşmuştur ve burası da kötü ruhlar ve tanrıların olduğu mekân olarak karşımıza çıkar. Türk mitolojisinde yeraltının tanrısı Erlik’tir. Yeryüzü ise bu üçlü tasarım içinde hem iyiliğin hem de kötülüğün olduğu mekân olarak düşünülmüştür (Arslan, 2005: 2). Türklerin dünyanın oluşumuyla ilgili düşüncelerini bu üçlü yapı oluşturmaktadır. Göktürk yazıtlarında Kültigin abidesinin doğu cephesinde “Üstte mavi gök, altta yağız yer kıldıkda, ikisi arasında insanoğlu kılınmış” (Ergin, 1984: 33) sözleriyle bu dünya/evren tasarımı bir bütünlük içinde yer almıştır.

Türklerin bu tasarım çerçevesinde kalıplaşan algı ve inancı, çeşitli halk bilgisi örneklerine de yansımıştır. Oğuz Kağan Destanı’nın başında Oğuz’un yüzü, “gömgök, gök mavisini” olarak tasvir edilmiştir. Burada Oğuz Kağan’a olgunluk ve tecrübenin Tanrı tarafından doğarken verildiğini, onun daha başlangıçta yaratıcı ve koruyucu “gök dünya”nın himayesinde olduğunu gösterir (Arslan, 2005: 3). Bu, gök ile ilgili algı ve inancın Oğuz Kağan’da yansımasıdır. Oğuz Kağan Destanı’nda yeraltıyla ilgili tasarım ise, farklı boyutuyla yansımıştır. Destanda Oğuz’un gergedan ile mücadelesi söz konusudur. Burada, gergedan; halka zarar veren, ona huzur vermeyen, yani; yeraltındaki Erlik’in yeryüzündeki temsilî bir yaratığı olarak kötülüğü simgeleştirmesi bakımından karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde Oğuz Kağan’ın ikinci eşinin “gölün ortasındaki yalnız ağaç kovuğu”ndan çıkması da, “gök” katmanının yeryüzündeki simgesidir. Bu anlamda yeryüzü iyi-kötü unsurların bulunduğu bir yerdir. Dolayısıyla Oğuz Kağan

Destanı bir bütün olarak incelendiğinde, evren tasarımı üç boyutlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Üç katmanlı evren tasarımı, Maaday Kara, Manas, Köroğlu gibi Türk destanlarında ve diğer pek çok halkbilgisi içinde de görülmektedir (Arslan, 2005).

Bu üç boyutlu evren tasarımı, sözlü gelenek içinde günümüze kadar aktarılagelen Türk kültürel belleğinin temel kodlamalarından biridir. Türk kültürel belleğinin önemli bir anlam alanı olduğunu ifade ettiğimiz âşık tarzı gelenek içinde de aynı kodlamayı görmek mümkündür.

Âşık Seyranî, bir şiirinde dünya/evren tasarımı bütünlük içinde şu şekilde ifade eder:

Söyle nefsim ne olduğun bilelim

**Gökden misin ru-yi zeminli misin?**

Ağyar isen defderini dürelim

**Yeraltında gezer keminli misin?** (Yüksel, 1987: 106)

Seyranî'nin nefsinin sorguladığı şiirinde üç boyutlu dünya/evren tasarımı açık bir şekilde görülmektedir. Âşık, nefesine “gökten misin” diyerek Tanrı'nın veya iyiliğin olduğu mekândan bahsetmektedir. “Ruy-i zemin” diyerek yeryüzünü ifade eden âşık, hem iyiliğe hem de kötülüğe meyilli olan mekânı belirtmiştir. “Yeraltında gezer keminli misin” dizesiyle de, yer altı tasarımına yani kötülüğün mekânına işaret etmiştir. Âşığın yeraltına yönelik tasarımında “keminli” yani “pusuya gizlenmiş adam” (Devellioğlu, 2003: 506) ifadesi geçmektedir. Seyrani “Keminli” kelimesiyle, “Erlik”i veya onunla hareket edenleri hatırlatmaktadır. Bu anlamda Türk mitolojisindeki “yer altı” unsurlarının rolünü, “keminli”nin aldığı görülmektedir. Dolayısıyla ifade ediş bakımından bir değişme olmakla birlikte, mitolojik algı ve tasarım bakımından bir değişimin olmadığı söylenebilir.

Üç katmanlı evren tasarımı paralelinde, gökyüzünün ve yerin, ayrı ayrı katmanlardan oluştuğu araştırmacılarca ifade edilmiştir. Altay ve Yakut Türklerinin mitolojik anlatılarında göğün yedi katlı olduğuna dair bilgiler vardır (Bayat, 2007a: 53). Batı Türklerine göre ise, yerin de yedi katlı olduğu düşünülmüştür (Ögel, 1995: 264). Özellikle İslamiyet'in tesiriyle göğün sekiz veya dokuz kat, yeraltının yedi kat olarak tasavvur edildiği de görülür.

Âşık Ruhsati de, bir dörtlüğünde yerin ve göğün katlarını şu şekilde ifade etmiştir:

**Yedi kat yer gök** âlem kuruldu bismillah ile  
 Cümle eşyaya destur verildi bismillah ile  
 Bismelenin (Be) sinin noktasıyım dedi Ali  
 Putperest Lat ü Uzza kırıldı bismillah ile (Kaya, 1991: 237)

Ruhsati, dörtlüğünde göğün ve yerin yedi katlı olduğunu ifade etmiştir. Bu durum yukarıda bahsettiğimiz eski Türk düşüncesiyle benzerlik göstermektedir. Şiirde geçen ve yedi kat olarak tasavvur edilen gök ve yer mekânlarının “Allah’ın adı ve izniyle” oluştuğu söylenmektedir ki, bütün varoluşun temelinde bir “Yaratıcı” olduğuna işaret edilmiştir. Altay Türklerinden derlenen kozmogonilerde yaratılış emrini, bulutların ötesinden seslenen “Ak Ene” vermektedir (Ögel, 1995). Dolayısıyla eski Türk düşüncesi etrafında oluşmuş temel bir inanç, İslamiyet’le birlikte devam dönüşerek devam etmektedir.

Araştırmacılara göre, bazı Altay halklarına göre gök bir çadır şeklindedir. Yakutlar ise göğü üst üste gerili birçok deri tabakalarından oluşmuş olarak tasarlarlar. Onlara göre yıldızlar bu tabakalardan gök ışığını sızdıran deliklerden başka bir şey değildir. Kuzey Yarım Küre’de yaşayan halklar, göğün bir merkez etrafında döndüğüne inanırlar ve buna yer göbeğine karşılık “gök göbeği” demişlerdir. Kutup yıldızına yakın olarak düşünülen bu nokta, gök kubbenin bağlandığı bir yermiş gibi tasarlanmış ve bunun için kuzeyde yaşayan halklar kutup yıldızına “çivi, gök çivisi, çivi yıldız” gibi adlar vermişlerdir (Buluç, 1997: 61).

Âşık tarzı şiir geleneğinde, Dadaloğlu’nun Âşık Yusuf’la atışmasında “göğün çivisi” ve “yıldızı-demirkazık” unsurları hatırlatılmaktadır.

Âşık Yusuf:  
 Ağ’lar bu çocuğun nedir dâvisi,  
 Yüreğimin aşî frenk ağusu,  
**Nerde çocuk yerin göğün çivisi,**  
 Bunun da manasın ver sarı çocuk.

Dadaloğlu:

Emmi çocuk gibi söyleme sözü,

Hiçbir şey bilmez mi sandın sen bizi,

**Yeryüzünde dağı gökte yıldızı,**

Bilemez mi sandın ey Yusuf Emmi. (Sakaoğlu, 1993: 112)

Atışmada, “yerin, göğün çivisi”ne Dadaloğlu “yeryüzünde dağı gökyüzünde yıldızı” işaret etmektedir. Dolayısıyla mitik bilincin ortaya koyduğu “gök” ve “yer”le ilgili tasarımın Dadaloğlu’nun bir atışmasında aynen yer aldığını görmekteyiz. Günümüzde ise “dünyanın çivisi çıktı” deyimini de bu mitik tasavvurun bir yansıması olarak açıklanabilir. Türk evren tasarımında yeryüzünü göğe bağlayan bağın kazığı “Demirkazık”tır. Şiirde “gökte yıldızı” ifadesi kanaatimizce bu algıyı yansıtmaktadır.

Türk mitolojisinde “göğün direği” farklı unsurlar üzerinden de izah edilmiştir. Araştırmacılara göre, Türkler göğün direği olarak ağaç, dağ yanında herkesin göremediği bir “axix mundi” tasavvur etmişler ve bu direğin “Kutup Yıldızı”na bağlı olduğunu düşünmüşlerdir. Bunun için kutup yıldızına “Demir Kazık” ya da “Altın Kazık” demişlerdir. Kutup yıldızı Tanrı’nın ışıklı ülkeleri olan gök ile yeryüzünü birleştiren kutlu bir kapıdır. Bu kapı gök ile yeri, ruh âlemi ile madde dünyasını ve aynı zamanda Tanrı ile insanı birbirinden ayıran sınır olarak algılanmıştır (Ögel, 1995: 170). Yakut Türklerinin inancına göre, dünya’nın ortasından kutup yıldızına kadar uzanan bir demir ağaç vardır. Yer ve gök yaratılırken bu ağacın tohumu da atılmıştır (Ögel, 1995: 172). Göğün direği Tanrı’yla iletişim aracı olarak kullanılır. Altay Sayan Türklerinin düşüncesine göre yerin merkezinden Ak Toşon Altay Sıpı Dağı yükselir. Dünya Dağı evrenin sabit kalmasını, güvenli olmasını temin eden Temir Kazık rolünü üstlenmiştir (Bayat, 2007a: 59). Türk düşünce sistemi içinde “göğün direği” yeryüzünde gerek ağaç gerekse dağ ile bütünleşmiştir. Dünya tasarımı sosyo-kültürel bir yapılanmanın yansıması olduğu içindir ki kosmos bir bütün olarak birbirine bağlı şekilde yaratılmıştır. Göğün direği kozmik tasarımın merkezi anlayışı rolünü üstlenmiştir (Bayat, 2007a: 58).

“Göğün direği” algısı farklı âşıkların şiirlerinde de görülmektedir. Buruklulu Âşık Kul Mustafa iki şiirinde “göğün direği”ni, İslamî bir ifade biçimiyle yansıtır.

Hak ağzından o kün emri gelmeden  
 Âdem melek kimliğini bilmeden  
**Sübhanke arşa direk olmadan,**  
 Mustafa der sade biri var idi. (Kutlusoy, 2006: 137)

Kurulup **göğ kubbe** eğlendiğinde  
**Süphanke direk bağlandığında**  
 Âdem Havva ile evlendiğinde  
 İlkini hangi evlat bele gelmiştir? (Kutlusoy, 2006: 197)

Bu dörtlüklerde görüldüğü gibi geçmişten günümüze süregelen “göğün direği” algısı, “Sübhanke” kavramıyla ile karşılanmış, tasarımda bir dönüşüm meydana gelmiştir. Ancak anlamlandırma, zihindeki tasarlama eski Türk geleneğiyle aynıdır. İslamiyet’in etkisiyle oluşan bu değişim-dönüşüm Âşık Kul Mustafa’nın şiirlerinde açık bir şekilde görülmektedir. “Sübhanke” arşın direği olarak kutup yıldızının, ağaç ve dağ gibi nesnel unsurların yerini almıştır. Dolayısıyla göğün direği kavramı “Sübhanke”yle maddi olandan manevi olana doğru bir dönüşüm seyri izlemiştir.

Aynı algı, Âşık Edna Murat’ın bir dörtlüğünde “Hz. Muhammet” ile simgelenmiştir:

**Muhammed’dir şu dünya’nın direği**  
 Şefaattir cümle canlı dileği  
 Ol imam Ali’dir ilmin durağı  
 Muhammed’e dost olmayan bilir mi? (Kaderoğlu, 2007: 318)

İslamiyet inancında Hz Muhammet, Allah ile kullar arasında bir aracı, bir bağ olmuştur. Hz. Muhammet, Mîraç’ta göğe yükselerek Allah ile yüz yüze gelmiştir. Eski Türk inancında iyinin, doğrunun gökte tasavvur edilmesine benzer bir tasavvuru burada görmekteyiz. İslamiyet’te de iyinin, doğrunun, kutsalın mekânı olarak gök tasavvur edilmektedir. Göğe ulaşma anlayışı çerçevesinde eski Türk düşüncesinde bir ağaç, bir dağ, göğe doğru yükseldiği için yer ile gök arasında bir bağ, bir direk görevi görmekteydi. Çünkü ağaç kökleriyle yer altına bağlıdır, gövdesiyle yeryüzüne bağlıdır ve yükselen dallarıyla da “gök”e bağlıdır. Aynı şekilde bir dağ, yerden göğe doğru

yükselmektedir, yüksektir, uludur ve dolayısıyla yer ile gök arasında bir köprü mahiyetindedir. Dolayısıyla bu algı, İslamiyet'in ve yeni bir kültürün etkisiyle değişerek, bazen “Sübhanke” ile bazen de “Hz Muhammed” ile simgelenmiştir. Seyrani ise bir şiirinde göğün direği olarak “zalimin zulmü” ifadesini kullanmıştır:

Âlemde bir devir dönüyor amma  
Devr-i İngiliz mi Frenk mi bilmem  
Halli asan değil müşgil muamma  
Zulm-i zalim **göge direk mi** bilmem. (Yüksel, 1987: 56)

Seyranî, Abdülmecit devrinin siyasi olaylarını konu aldığı şiirinde, zalimin zulmünün gittikçe arttığını daha vurgulu bir ifadeyle belirtmek için “göğün direği” kavramını kullanmıştır. “Zalimin zulmünün göge direk” olması, kanaatimizce aslında düşmanın, kötünün âleme hâkim olması, vatanı işgal etmesi anlamında kullanılmıştır. Bu durumda üç boyutlu evreni birbirine bağlayan “direk” tasarımının zihinsel tasavvurdaki anlamı aynı kalmış, ancak bağ değişime uğramıştır. Âşık bir yandan tarihsel seyri anlatırken diğer yandan mitik bilinçle oluşmuş bir tasarımdan bahsetmiştir.

“Göğün direği” algısını diğer bazı âşıkların şiirlerinde de görmekteyiz.

Hakikatler olmaz irak,  
Düşünene yakın gerek,  
**Yeri göğü tutan direk,**  
Üç harfinen, beş noktadır. (Âşık Rifat Kurtoğlu'ndan, Yakar, 2007: 345)

Mecnun gözyaşına derya dedikçe  
Her katresi birden Mevla dedikçe  
Sevda çöllerinde Leyla dedikçe  
**Arşa direk olmuş** aşk ocakları. (Âşık Hicranî'den, San, 1987: 230)

Estikça körükler bu aşkın narı  
**Arşa direklenir** siyah buharı  
Uçurur dergâha ah ile zarı

Hakka dayandırır seher yelleri. ( Âşık Hıfzı'dan, Aslan, 1978: 9)

Dünya'nın oluşumuyla ilgili olarak Eliade, mitolojik sistemlerde suyun, evrenin tüm potansiyelini ve tohumlarını içinde barındıran bir rahim olarak düşünüldüğünü belirtmiştir (Eliade, 2003: 199). Türk yaratılış mitinde de kozmos, sudan türemiştir. Bütün canlılar sudan yaratılmıştır. Suyun kutsallığı makro-kozmosta (evrenin oluşumu) olduğu gibi mikro-kozmosun (insanın oluşumu) da su ile başlayıp su ile sona ermesine dayalıdır (Bayat, 2007b: 248). Verbitskiy'in derlediği Altay yaratılış destanın ilk dizelerinde dünya'nın oluşumu "Dünya bir deniz idi, ne gök vardı ne de bir yer, Uçsuz bucaksız sonsuz sular içreydi her yer!" (Ögel, 2003: 432) şeklinde geçmiştir. Başlangıçta suyla ilgili bu tasarımlar Ural Batır Destanı'nın giriş bölümünde de benzer ifadelerle anlatılmıştır:

“Önceler öncesinde  
Kişioğlunun olmadığı  
Gelip ayak basmadığı  
O taraflarda kuru yerin  
Varlığını hiç kimsenin bilmediği  
Dört tarafını deniz sarmış  
Varmış de bir yer” (Ergun, İbrahimov, 2000: 150)

Âşık Edna Murat'ın bir şiirinde de suyun dünyanın yaratılış evresinde varlığının olduğuna yönelik bir ifadenin aynen yer aldığını görmekteyiz:

**Yeryüzü su iken gök kubbe iken**  
Yekta var etmeye karar eyledi  
Şakkal kamerde o bir nur iken  
Habibe orada nazar eyledi.

Evvel bir noktaydı, biri üç oldu.  
On sekiz bin âlem cihana doldu.  
Arifler anlayıp rumuzun bildi.

**Dünyayı imara düzen eyledi.** (Kaderoğlu, 2007: 316)

Yukarıda verilen örnekler mitolojik bir tasavvurun destanlarda ve halk şiiri metinlerinde benzer şekilde yer aldığını göstermektedir. Burada Âşık Edna Murat'ın “dünya yaratılmadan önce yeryüzünün su ile çevrili olduğunu” söylemesi, yaratılış tasavvurlarındaki temel kodların, kültürel bellek vasıtasıyla süregelen zaman içinde korunduğunu göstermesi açısından önemlidir. Dünya'nın yaratılışı benzer şekilde mitolojide olduğu gibi sıralanmıştır. Allah'ın yaratma eylemini “Yeryüzü su iken gök kubbe iken” şeklinde gerçekleştirdiği ifade edilmiştir. Ayrıca Allah'ın “nur” olarak tasvir edilmesi eski Türk inancında Tanrı'nın “gök” olarak tasvir edilmesiyle benzerlik göstermektedir. Âşık Zülali ise yaratılış evresini şu şekilde ifade etmiştir:

Biraz tarif edem tariki rahtan  
 Hak ateşi cismi cana düşüptür  
**Dünya, zulmet, bu yer gökler yoğ iken**  
 Şölveliği hangi dane düşüptür.

Ol dane yürüdü tıfil çağ iken  
 Nura gark olmuştu resmi ağ iken  
**Melekler var iken, insan yoğ iken**  
 Bir ifrit şöhreti şana düşüptür. (Aslan, 1978: 77)

Âşık Zülâli yukarıdaki şiirinde yerin, göğün ve insanın olmadığı bir zamanda yaşanan bazı olaylardan bahsetmektedir. Bu İslami inancın bir ifadesi olmakla birlikte mitolojik algının da yansımasıdır. Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen'e karşı gelen onun emirlerini dinlemeyen ve daha sonra yerin altına gönderilen Erlik, Zülâli'nin şiirinde “ifrit” olarak karşımıza çıkmıştır. Zülâli “dünya zulmet bu yer gökler yok iken” ifadesiyle zulmün, kötülüğün “ifrit”le ortaya çıktığını belirtmiştir.

Türk mitolojisinde dünya öküz veya boğanın üzerine kurulmuş olarak tasarlanmıştır. Altay'ın kuzeyindeki Teleüt Türklerine göre “Dört gök öküz tabağa benzeyen dünyayı altına girerek değil; kenarlarına koşulmuş olarak tutuyorlardı. Öküzlerin kıpırdamalarından deprem oluyordu (Ögel, 1995: 248). Kırgız Türklerinin inancına göre ise yerin altında büyük bir okyanus vardı. Bu denizin üzerinde çok kalın bir bulut dolaşırdı. Bulutun üzerinde çok büyük bir kaya ve kayanın üzerinde de bir boz öküz vardı. Dünya bu öküzün boynuzu üzerinde dururdu (Ögel, 1995: 249). Öküz veya



boğa makro-kozmos'un zoomorfik olarak algılanmasının bir örneği olarak karşımıza çıkar. Şaman folklor metinlerinde bir kaide olarak gök öküz gölün; kara öküz ise yerin sahibidir (Bayat, 2007a: 38–39). Bu zoomorfik yer tasarımı âşık tarzı şiir geleneği içinde “kızıl öküz” veya “sarı öküz” olarak karşımıza çıkmıştır.

Âşık Ruhsati bir şiirinde zoomorfik yer tasarımından açık bir şekilde bahsetmiştir:

**Yeraltında sarı öküz**

Yüz on dört bin yaşındadır  
Mevla'm anı hoş yaratmış  
Bütün dünya başındadır.

Kendi sarı alını sakar  
Dün ü gün Hakk'a tapar  
Silkinince âlem yıkar  
Bir bügelek peşindedir.

Kuyruğunun ucu ağdır  
Yelesi Mısır'a çağdır  
Seksen bin boynuzu sağdır  
Her birisi dışındadır.

Âşık Ruhsat söyler bunu  
Dağlardan kalındır gönü  
Çifte koşa idim onu  
Hesap onun işindedir. (Kaya, 1991: 472)

Ruhsati'nin öküz'ün yeraltında olduğunu ifade etmesi tesadüf olarak tanımlanabilecek bir durum değildir. Bu durumu Türk mitolojik dünya algısı içinde yerin zoomorfik olarak tasavvur edildiğinin bir yansıması olarak görebiliriz. Ruhsati yeraltındaki öküz'ü “yüz on dört bin yaşında” olarak ifade etmiştir. Bunun asıl altında yatan düşünceyi âşığın uzak geçmişi vurgulamak istemesiyle açıklayabiliriz. Buradaki “yüz on dört bin” sayısı formalistik bir zamansal sayıyı ifade eder. Âşık öküzü sarı

olarak tasvir etmiştir. Sarı renk Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen'in oturduğu tahtın ve sarayın rengidir (Genç, 1996: 41). Bu yüzden öküzün sarı olarak tasvir edilmesinin sembolik arka planında yeraltında önemli bir rolünün olmasıyla açıklanabilir. Yerin zoomorfik tasarımı, Âşık Şenlik ve Âşık Kasım'ın bir atışmasında ise şu şekilde görülmektedir:

Şenlik:

Birinci âşıkam al suval sözü  
Hak nerede yarattı **Kızıl Öküz'ü**  
Ne üstte adı var neçe min gözü  
Hangi ayet üzre kalem çalıftı.

Kasım:

Birinci âşıkam al cevap sözü  
**Firdevs'te** yarattı **Kızıl Öküz'ü**  
Lahuse'dir ad kırk mindi gözü  
**Sureyi Bakara** kalem çalıftı.

Şenlik:

Birinci âşıkam meydan girdi,  
Suval cevap vasfi hal sordu  
O kimiydi **Kızıl Öküz'ü** burdu  
Kimiydi hakkında mümkün kılıftı

Kasım:

Birinci âşıkam meydana girdi  
Suval cevap verip vasfi hal sordu  
Mikail'dir **Kızıl Öküz'ü** burdu  
Cebrail hakkında mümkün kılıftı. (Aslan, 1992: 91)

Atışmada öküzün kızıl renkle tasvir edilmesi kanaatimizce bazı araştırmacıların “Türk kültüründe kızıl rengin dişil” (Bayat, 2007a) olarak anlamlandırılmasıyla açıklanabilir. Bu durum zoomorfik yer tasarımının “mitolojik ana” yani dişil merkezli bir oluşumla şekillendiğini söylemeye imkân vermektedir. Diğer bir ifadeyle öküz

bilindiği üzere eril bir hayvandır ve üreme yapabilmesi imkânsızdır. Bu noktada öküz kızıl renkle tasvir edilerek “mitolojik ana”nın bir uzantısı olarak yer almıştır. Ayrıca “Mikail’dir Kızıl Öküz’ü burdu” ifadesinde “burmak” fiili “iğdiş etme” yani hayvanın erkekliğini gidermek olarak kullanılmıştır. Bu durum öküzün dişillikle ilineleştirildiği anlamıyla açıklanabilir.

Yerin dişil olarak algılanması Âşık Hüseyin Tekerek’in bir dörtlüğünde daha açık bir ifadeyle görülmektedir:

**Toprak ana doğururken**

Yeryüzüne savururken

Arı balı çağırırken

Rahmetini esirgeme. (Dağı, 2007: 87)

Âşık, yukarıdaki şiirde Allah’ın yeryüzünden rahmetini esirgememesini dilerken toprağı “ana” olarak tasvir etmiştir. Bu noktadan hareketle toprak niçin “ana” olarak belirtilmiştir? Toprağın dişil olarak tasarlanması dışının doğurganlık özelliğiyle açıklanabilir. Bu açıdan mitolojik olarak yeryüzü dişil, gökyüzü eril olarak düşünülmüştür. Eskilerin “ekin kökü göktedir” sözüyle de bu düşünce korunmuştur ve yeryüzündeki her şeyin oluşması gökyüzünün diğer bir ifadeyle “Gök Tanrı”nın rahmetiyle ilişkilendirilebilir. Yukarıdaki şiirde de “rahmetini esirgeme” diyen âşık, bir bakıma “toprak ana”nın Allah’ın rahmetiyle yeryüzüne bolluk, bereket vereceğini belirtmiştir.

Kırşehirli Âşık Said’in bir şiirinde ise dünya’nın oluşumuyla ilgili eski inanç sisteminin izlerine rastlanmaktadır:

**Ne zulmet olurdu ne hükmü deniz**

**Ne şahmer olurdu ne kızıl öküz**

**Ne yer gök olurdu ne gün ay yıldız**

**Eğer ki Kefinen Nun olmasaydı. (Obruk, 1983: 158)**

Bilindiği üzere Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen yaratıcı rolünü üstlenmiştir ve “yer yaratılsın, gök yaratılsın” diyerek ilk oluşumu gerçekleştirmiştir. Yukarıdaki şiirde de “Kün” emriyle birlikte yani “kef” ve “nun” harfleriyle vücut bulan bir yaratılıştan bahsedilmiştir. Bu durum İslam dininde Allah’ın sonsuz kudretiyle açıklanabilir. Allah “Ol deyince olduran” bir kudrete sahiptir. Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen’e yüklenen yaratıcı fonksiyonunun İslam dininde “kün” ile benzer olması Türklerin eski inanç sistemlerinin “gök tanrı” etrafında şekillenmesiyle açıklanabilir.

Türk mitolojisinde Erlik bilindiği üzere yeraltında yaşayan, insanları kötülüğe teşvik eden bir kimliğe büründürülmüştür. Semavi dinlerle birlikte Erlik’in yerini Şeytan almıştır. Âşık Dertli’nin XIX. yüzyılda Beypazarı kadısının “O sazın içinde şeytan vardır, onu kırıp atsın” demesi üzerine (Kutlu, 1988: 164) aşağıdaki taşlamayı söylediği bilinmektedir:

Telli sazdır bunun adı,  
Ne ayet dinler, ne kadı,  
Bunu çalan anlar kendi,  
**Şeytan** bunun neresinde?

Abdest alsan aldın demez,  
Namaz kılsan kıldın demez,  
Kadı gibi haram yemez,  
**Şeytan** bunun neresinde?

Venedik’ten gelir teli,  
Ardıç ağacından kolu,  
Be Allah’ın şaşkın kulu,  
**Şeytan** bunun neresinde?

İçinde mi, dışında mı?  
Burgusunun başında mı?  
Göğsünün nakışında mı?  
**Şeytan** bunun neresinde?

Dut ağacından teknesi,  
 Girişten bağlı perdesi,  
 Be hey insanın teres'i,  
**Şeytan** bunun neresinde?

Dertli gibi sarıksızdır,  
 Ayağı da çarıksızdır,  
 Boynuzu yok kuyruksuzdur,  
**Şeytan** bunun neresinde? (Kutlu, 1988: 163)

Dertli, kadiya karşı yaptığı taşlamasında sazın İslam dininin emirlerini yerine getirmeye engel olmadığını “şeytan bunun neresinde” diyerek ifade etmiştir. Dünya/evren tasarımında mekânı yeraltı olan Erlik, İslam dininin etkisiyle Şeytan olarak ifade edilmiştir. Ancak mitik bilinç çerçevesinde Şeytanın kötülüğü, çirkinliği simgeleyen bir varlık olması değişimin sadece ifade ediş tarzından kaynaklandığını göstermektedir.

Türk mitolojisinde başlangıçta iyi-kötü, güzel-çirkin, yer-gök, Tanrı-Şeytan bir arada bulunmaktaydı. Tanrı Ülgen daha henüz yaratma evresine girmeden önce gökyüzünde Erlik ile birlikte uçmaktaydı. Dolayısıyla her şeyin “bütünlük” içinde olduğu bir zamanın anlatımı söz konusudur.

Âşık Dertli ve Âşık Veysel'den aldığımız aşağıdaki örnekler mitik bilincin yaratılıştan önceki “bütünlüğü”nü yansıtmaktadır.

### **Kurt ile ağnamı gezdirdi beraber dünyada**

Adl-i Seyfi şâyî etti milket-i Osmâne fes. (Kutlu, 1988: 129)

Âşık Dertli, verdiğimiz beyitinde fesin Osmanlı devletine geldiği yılları konu almıştır. Şiirinde genel olarak Osmanlı halkının ilk başlarda bu yeniliğe tepki gösterdiğinden daha sonra herkesin fesi takmaya başladığından bahsetmiştir. Yukarıda verdiğimiz beyitte ise “kurt ile ağnamı (koyunlar) gezdirdi” ifadesi yukarıda bahsettiğimiz mitik zamanın başlangıcıyla paralellik göstermektedir. Kavuk ve diğer takılan başlıkların yerine tek tip “fes” takılması insanların düzene ayak uydurduğunun

yanı sıra düzeni koruduğunu göstermektedir. Bu yüzden âşık, “Kurt ile koyun”un birlikte gezdiğini ifade etmiştir. Dolayısıyla bu durumu mitik bilinçte başlangıçtaki düzenin bir yansıması olarak açıklayabiliriz.

Aynı şekilde Âşık Veysel’in meşhur türküsünün bir dörtlüğü şu şekildedir:

Kim okurdu kim yazardı,  
 Bu düğümü kim çözerdi,  
**Koyun kurt ile gezerdi,**  
 Fikir başka başk’olmasa. (Alptekin, 2004: 151)

Koyun ile kurdun farklı fikirde olması birlikte gezmelerini, bir arada bulunmalarını dolayısıyla aynı mekânda yaşam alanı bulmalarını engellemektedir. Oysa ikisi de aynı fikre sahip olsaydı genel anlamda dünyanın düzeni daha başka olacaktı ve aynı mekânda yaşayabileceklerdi. Kısacası mitik bilinç başlangıcı “bütünlük” içinde tasarlamıştır. Bu yüzden Âşık Dertli’de gördüğümüz durumun aynısı Âşık Veysel’de de karşımıza çıkmıştır.

### 3.1.2. Evrenin Sonuyla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

Türk mitolojisinde dünya’nın sonu, “kalgançı çak” yani “kalacak olan çağ” olarak karşımıza çıkar. Abdülkadir İnan, Altay Şamanlarının dünya’nın sonuyla ilgili olan inançlarını şu şekilde vermiştir: “Kalgançı çak” inanişine göre zaman geçtikçe kişiöglü topluluğu azacak, günah işlerden çekinmeyecek, fenalık alabildiğine çoğalacaktır. İyi Tanrı Ülgen bu günahlı topluluktan uzaklaşacak, karanlık dünyadaki kötü Tanrı yeryüzüne yaklaşacaktır. Kişioğlu iyi Tanrı Ülgeni unutacak. Yeryüzünde insanları kazanmak için iyi tanrılarla kötü tanrılar savaşıacak. Karanlık dünya tanrıları Erlik, Karaş ve Kerey insanları karanlık dünyasına, iyi tanrılar Ülgen, Mangdı-şire, Meydere aydınlığa iyiliğe çekeceklerdir. En sonunda tek başına Ülgen kalacak. Sonra Ülgen “ölüler kalkınız” diye bağırarak ve bütün ölümler dirilecektir ( İnan, 2006: 24). Bu eskatolojik mit Göktürk yazıtlarında “Türk Oğuz beyleri, kavmi dinleyin, üstte gök basmasa altta yer delinmese Türk milleti senin ilini ve töreni kim bozar” şeklinde geçmektedir. Türk milletinin nizamını sadece “göğün basması ve yerin delinmesi” bozabilir ki bu da dünya’nın sonu olarak açıklanabilir. Türk mitolojik sistemi içinde

dünya'nın sonunun gelmesini bildiren alametlerin başında ahlakın bozulması gelmektedir. Toplumsal ve ahlaki değerlerin bozulması bazı tabiat olaylarının da dengesinin bozulmasına neden olur. Mitik düşüncede ahlaki değerlerin bozulması doğanın dengesini de bozmakta ve bu durum kıyamet alameti olarak yer almaktadır. Tufan, sel basmaları, depremler, yangınlar, küresel ısınma gibi doğa olaylarının olması Allah'ın insanları uyarması şeklinde yorumlanır (Bayat, 2007a: 132).

İnan'ın W. Radloff ve Verbitskiy'in derlemelerinden aktardığı “kalgançı çak” ile ilgili metinde “Kalgançı çak geldiği zaman gök demir, yer sarı bakır olur” ifadesi geçmektedir (İnan, 2006: 24). Bu kullanım Âşık tarzı şiir geleneğinde Mevlüt İhsani'nin bir dördlüğünde şöyle geçmektedir:

Bize ayet ayet geldi ol Kur'an-ı nur kelam

Evvel bismillah yazdı azametiyle kalem

**Yer gök bakır olsa rızık için çekmem âlem**

Mevkiler ayrı ayrıdır lakin ab u dane bir. (Gürsu, 2008: 17)

İhsani dördlüğünde kıyametin gelmesini “yerin ve göğün bakır” olmasıyla ifade etmektedir. Peki, bu durumda yerin göğün bakır olması neden dünya'nın sonunun geleceği zaman olarak düşünülmüştür? Diğer bir deyişle dünyanın sonu geldiği zaman yerin ve göğün normal zamandan farklılık arz etmesi ve bu farklılığın demir, bakır gibi madeni cisimlerle birlikte anılmasının sebebi nedir? Bu sorulara Türklerin yer ve gökle ilgili inançlarıyla bir cevap aranabilir. Bilindiği üzere Türkler Gök Tanrı'ya inanmaktaydılar. Ne gelirse Gök Tanrı'dan gelmekteydi ve gök bu manada kutsal mekân olarak düşünülmekteydi. Yer ise göğe muhtaçtır. İnsanoğlunun hayatını devam ettirebilmesi için göğün yeryüzüne bereket vermesi gerekmekteydi. Kısacası yeryüzünün ve insanoğlunun var olması Gök Tanrı'nın yeryüzüne bereket vermesiyle mümkündü. Tabi bu noktada asıl önemli unsur insanoğludur ve insanoğlu Tanrı sözüne itaat etmediği takdirde yer ve gök bakır olur. Yerin ve göğün bakır veya demir olması artık insanoğlu için yaşanmaz bir mekânın oluşmasına sebep olur. Gök bereketini vermez, yer ise bu yüzden verimliliğini yitirir ve dolayısıyla insanoğlu yaşama imkânı bulamaz hale gelir.

Âşık Zülâli ise dünyanın sonunu anlatırken İhsani'den farklı bir ifade kullanmıştır:

Bir zerreden bir kütleyiz bir ülkede yaşarız

Yediden yetmiş dek serhatlara koşarız

Bir ayak toprak alsalar biz iki dağ aşarız

**Dünya alt-üst olmayınca bu vatani vermeyiz.** (Zeyrek, 1988: 189)

Yukarıdaki dörtlükte geçen “Dünya’nın alt üst olması” ifadesi Göktürk yazıtlarında geçen “üstte göğün basması altta yerin delinmesi” ifadesinden pek bir farkı yoktur. Âşık “dünya alt-üst olmayınca” derken dünyanın sonunu ifade etmektedir. Nasıl ki dünya’nın oluşumunda yer ile gök vazgeçilmez bir unsur olarak yer aldıysa, dünya’nın sonunda da bu durum aynı şekilde yerin ve göğün bir olması, dünyanın altüst olması ve dolayısıyla insanlığın yok olmasıyla açıklanabilir. Aynı durumu Âşık Hicranî bir dörtlüğünde farklı şekilde ifade etmiştir:

Şüphe yok âlemi yapan yıkacak

**Yerler sökülecek gökler akacak**

Basiret gözünle zatın bakacak

Bu sırta erdiren sen değil misin? (San, 1987: 177)

Âşık Battal Dalkılıç ise dünya’nın sonunu şiirine şu şekilde yansıtmıştır:

**Zamane değişti düzen bozuldu**

Bu yolun sahibi yetiş nerdesin?

**Fitne fesat bir araya dizildi**

Bu yolun sahibi yetiş nerdesin?

**Kıyamet denilen zamane geldi**

Ehl-i beyt sevmek hep dilde kaldı

**Sahte dedeler de gayet çoğaldı**

Bu yolun sahibi yetiş nerdesin? (Gökçe, 2009: 322)



Görüldüğü gibi Âşık Battal Dalkılıç, dünyanın sonunu İslami kültürün etkisiyle, insanların din büyüklerine ve birbirlerine karşı saygısız bir şekilde davranmalarına dayandırmaktadır. Ahlakın ve toplumun bozulması, insanların tabiri caizse “Allah sözü”nden uzaklaşmasıyla açıklanabilir. Bu durum “kıyamet” alametleri olarak görülmektedir.

Mitik başlangıçta her yerin suyla kaplı olması mitik sonun da aynı bağlamda “su”yla son bulacağı inancını ortaya koymaktadır. Mircea Eliade “Tufan mitlerinin çoğu, kozmik ritmin parçaları gibidir. Yozlaşmış bir insanlığın yaşadığı eski dünya sulara gömülür ve kaostan yeni bir dünya çıkar.” (Eliade, 2003) şeklindeki görüşü Tufan’ın bir cezalandırma ve yeni düzen kurma işlevi olduğunu göstermektedir. Türk mitolojisinde Altay Şamanistleri arasında Tufan’la ilgili anlatıların var olduğu bilinmektedir. Abdülkadir İnan, “Altaylı Şamanistlerin Müslüman ve Hristiyan kaynaklarında var olan ‘Nuh Tufan’ı hikâyesinden yararlandığını” (İnan, 2006: 22) belirtmektedir. Bununla ilgili olarak âşık şiirlerinde Âşık Reyhanî ve Âşık Salih’ten aldığımız örnekler şöyledir:

Hakkın toprağında küfür tozması

Mazlumun feryadı zulmün ezmesi

Saadet getirmez kavmin azması

**Nuh gelmez ama tufan gelecek.** (Âşık Reyhanî’den, Düzgün, 1997: 58)

Tarih bin iki yüz altmış ikide

Zuhur etti kıtlık çün Kayseri’de

SALİH’ im, dediğim yâ Rabbî dilde

**Bir dahi gösterme böyle tufanı** (Âşık Salih’den, Çoruk, 2007: 299)

### 3.1.3. Hayvanlarla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

Eski Türklerin bozkırda konar-göçer bir yaşam tarzını benimsemiş olmaları, avcılıkla ve bununla birlikte hayvancılıkla uğraşmaları doğadaki birçok hayvanı iyi tanımalarını sağlamıştır. Bu yaşam tarzı Türklerin düşünce dünyasını da etkilemiş ve Türkler hayvanlara çeşitli anlamlar yüklemişlerdir. Âşık tarzı şiir geleneği içinde de çeşitli hayvanlar duygu ve düşüncelerin ifadesinde sembol olarak kullanılmıştır. Ele

aldığımız şiirlerde “kurt, at, ejderha, aslan, öküz” gibi mitolojik özelliklere de sahip hayvanların kullanıldığını tespit ettik.

**Kurt:** Türk mitolojisinde kurt yok oluştan var oluşa yani türeyişe geçişte yardımcı olan kutsal bir hayvan olarak karşımıza çıkar. Kurdu sembolik olarak kutsal yapan şey onun boz-gök-kök gibi sıfatlarla anılmasıdır. Bir şeyi gök rengine büründürmek veya gök sözü ile beraber söylemek o şeyi kutsal saymak veya aralarında Tanrı ile ilgili bir bağ kurmak isteğinden ileri gelmektedir (Ögel, 2003: 42). Kurttan türeyişle ilgili olarak Ögel’in aktardığı mit şu şekildedir: soyu yok edilen elleri ve ayakları kesilerek bataklığa atılan on yaşındaki bir çocuk, dişi bir kurt tarafından kurtarılır ve dağlara kaçar. Bir mağarada kurtla çocuk karı koca hayatı yaşamaya başlarlar ve çocuk bu şekilde büyüdüktan sonra kurt gebe kalır. Bunun sonucunda on çocukları olur. Bu çocuklar dışardan getirdikleri kızlarla evlenerek çoğalırlar. Göktürkleri kuran A-şi-na ailesi bu soydan gelir (Ögel, 2003: 20-21). Oğuz Kağan Destanı’nda ise kurt Oğuz’a yol gösteren her daim zor zamanında yardım eden “gök tüylü, gök yeleli” olarak tasvir edilmiştir. Genel itibariyle kurt mitolojik anlamda Tanrı tarafından gönderildiğine inanılan veya Tanrı’nın yeryüzünde tecellisi olarak algılanan yol gösterici, himayeci, ecdat olma gibi fonksiyonları olan kutsal bir hayvan olarak düşünülmüştür. Bunların dışında bozkurdun veya kurdun dünya’nın sonuyla ilgili anlatılan mitlerde yok etme fonksiyonunun olduğu bilinmektedir (Oğuz, 2009: 54).

Âşık Müdamî’nin bir dörtlüğünde kurt şu şekilde geçmektedir:

Tanrıya bin şükür anayurdumdan

Çok izzetli Ali şanlar yaratmış

**Ergenekon ceyranından kurdundan**

**Mete Bumin Alparslanlar yaratmış.** (Aslan, 1978: 208)

Âşık Müdamî kurdun türeyiş fonksiyonuyla ilgili ifade kullanmıştır. Dörtlükte Mete Han, Bumin Kağan ve Alparslan gibi tarihi kişilerden örnek vererek Tanrı’nın kurttan bir nesil yarattığını ifade etmiştir. Âşık bir başka şiirinde ise kurttan örnek alındığından ve bunun sonucunda düşmanın kovularak bağımsızlığın elde edildiğinden bahsetmiştir:

**Biz Türkler örneği aldık Bozkurttan**

Dönmez acimiziz üç ile dörtten

Boğos Martilozu çıkardık yurttan

Temel oldu istiklale yedi mart. (Aslan, 1978: 248)

Dörtlükte kurdun “boz” renkli oluşu Oğuz Kağan’a yol gösteren “gök tüylü gök yeleli kurt”tan pek farklı değildir. Bu durum kurdun Tanrısal bir özellik taşıdığını göstermektedir. Bozkurdun örnek alınması gücün, cesaretin bir simgesidir. Kurda bu gücü ve cesareti veren Tanrı’dır. Âşık bu sebeple düşmanın yurttan çıkarıldığını ifade etmektedir. Kurtla ilgili bir başka mitolojik unsur ise Âşık Cemal Hoca’nın bir şiirinde şu şekilde görülmektedir:

Oğlumla komşular alıp gitmişler

Dern bir derde mekân tutmuşlar

Uyku göze girmiş hepsi yatmışlar

**Bozkurtlar** yetişmiş böyle zamana.

Yeter bu sözlerle eyleme aciz

Hükümet memurun eyleme caiz

**Tahsildar görmezse kurt eyler haciz**

Kalanı da gider bir gün talana. (Aslan, 1978: 135-136)

Âşık Cemal Hoca’nın şiirinde Bozkurt, “cezalandırma” fonksiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir mal sahibinin devletten vergi kaçırması söz konusudur. Vergi vermek devletin ve milletin bekası için önemli bir vazifedir. Eski Türk devlet anlayışında, devletin başındaki kişiler “Tanrı” tarafından gönderilmiştir. Bu düşünce eski Türklerin “Gök Tanrı” inançlarının neticesiyle oluşmuştur. Buradan hareketle Âşık Cemal Hoca, bir mal sahibinin devletten vergi kaçırmak için koyunlarını sakladığını dile getirmektedir. Bu durum karşısında “bozkurdun” koyunlarından birini yediği ifade edilmiştir. Burada yine Bozkurdun kutsallıkla yani Tanrı’yla ilişkisi söz konusudur ki bozkurda yüklenen anlam paralelinde bir değişimin olmadığı söylenebilir. Çünkü bozkurt, eski Türk inanç algısı açısından bakıldığında, Tanrı’nın yeryüzündeki elçisi ya da görevlendirdiği kutsal hayvan olarak anlamlandırılmıştır. Bu açıdan “Bozkurt” veya kurt eski Türk düşüncesindeki kutsallığını korumaktadır.

**Aslan:** Aslan, mitolojik çağlardan itibaren Türk kültüründe de yer alan hayvanlardan birisidir. “Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler üzerinde aslan tasvirlerine rastlanması, bu hayvanın Türklerde daha erken devirlerden itibaren tanındığını gösterir. Aslan savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret simgesi olmuştur. Aslanın postu ve yelesi de yiğitlik simgesi olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Türklerde uzun saçın yaygın olmasıyla aslan yelesi arasında simgesel ilişki kurulmuştur. Türk sanatında kanatlı aslanların da önemli bir yer tutması, göğe ait unsur olarak dikkati çekmektedir. İslamiyet’ten sonraki Türk sanatında aslan simgeciliği, İslamiyet’ten öncekinin izinde gelişmiştir. Yeni birtakım tasavvurlar için içine girmekle beraber, eski fikirler İslam’la bağdaştırılmıştır (Çoruhlu, 2002: 136). Alevi-Bektaşilere göre, Hz. Muhammed, miraç gecesi göğe yükselirken karşısına bir aslan çıkar. Hz. Muhammed yüzüğünü çıkarır ve aslana atar. Böylece aslan yoldan çekilir ve Hz. Muhammed yoluna devam eder. Daha sonra Hz. Muhammed o yüzüğü Hz. Ali’nin parmağında görecek ve o aslanın, Hz. Ali olduğunu anlayacaktır (Mélíkoff, 2006: 46).

Aslan, aşık şiirinde de kullanılan sembollerden biridir. Âşık Şenlik bir dörtlüğünde Hz. Ali’yi, bu sembolle ifade eder:

**Resul’a arslan donunda gösterdi heybetini**

Kahkaha kezzap şaniyle yeksan etti fethini

Şenlik söyler Şah-ı Merdan Mürteza’nın methini

Cenâb-ı Mevlâm aşkına geçtin serden ibtida. (Aslan, 1992: 139)

Âşık Şenlik, Hz. Ali’nin Hz. Muhammed’e “aslan donunda” görüldüğünü ifade etmiştir. Burada mitolojide ve birçok anlatıda görülen “don (şekil) değiştirme” motifi karşımıza çıkmaktadır. Âşığın, İslami inançla ortaya çıkan bir olayı mitik bilincin oluşturduğu “don (şekil) değiştirme”yle ifade etmesi bir yandan aslanı kutsallaştırırken diğer yandan Hz. Ali’yi kutsallaştırmıştır. Âşık yukarıda bahsettiğimiz miraç gecesine göndermede bulunmaktadır. Hz. Ali’nin aslan şeklinde görülmesi, O’nun güçlü, cesur bir şahsiyet olduğuyla açıklanabilir. Güçlü bir hayvanın ulu bir kişiyle birlikte ifade edilmesi hem o kişiye yüklenen anlamın kutsallığını hem de hayvanın kutsallığını belirtmektedir. Burada aslan yerine güçlü olmayan ya da tabiri caizse leş yiyen bir

hayvan tasviri olsaydı kişiye yüklenen anlamın olumsuz olduğuna yönelik bir açıklama yapılabilirdi.

Âşık İhsani bir dörtlüğünde aslanın güçlü, heybetli bir hayvan olduğundan bahsetmektedir.

Gazi diye annen verdi bu sütü

Yurt için can vermek ata öğüdü

**Aslana ne yapar bir sokak iti**

Yurdumuza bırakmayız düşmanı.(Gürsu, 2008: 301)

Mitik bilinçte insan, acizliği karşısında aslan, kaplan, kurt vb. gibi güçlü hayvanları olağanüstü olarak görmüş, onlara olağanüstü anlamlar yüklemiştir. Çünkü insan kendisinin savunmasız olduğunu bilmektedir. Âşık İhsani de, Türk askerinin gücünü “aslan”la açıklarken düşmanı aslandan daha güçsüz olan “sokak iti”yle ifade etmiştir.

**At:** At eski Türklerin sosyal, siyasi, ekonomik hayatlarında vazgeçilmez bir hayvan olarak karşımıza çıkar. Savaşlarda devamlı at üstünde olan Türkler, ayrıca atın etinden ve sütünden de faydalanıyorlardı. Bu yüzden Türklerde at değerlidir ve “Gök Tanrı”ya kurban olarak sunulan hayvandır. Bununla birlikte Türkler at öldüğü zaman, ona cenaze töreni düzenlerler ve onu gömerlerdi. Daha sonra üzerine bir taş dikip atın şeceresini yazdırıyorlardı (Elçin, 1977: 47-62, Bingöl, 1997: 89). Dini ayinlerde ise şamanlar, yeraltında kötü ruhlara veya gökyüzünde iyi ruhlara ulaşmak için atı kullanmışlardır. Genellikle ayinde kullanılan at kanatlı olarak düşünülmüştür (Çoruhlu, 2006: 144). Türklerde sosyal ve dini hayatta önemli bir yere sahip olan at, doğal olarak Türklerin düşünce dünyasını da etkilemiştir. Destanlarda, halk hikayelerinde, masallarda at kahramana yardımcı olan olağanüstü hayvan olarak görülmektedir. Örneğin, “Şor Kahramanlık Destanları”nda at, genellikle konuşan, kahramanı zor durumlar karşısında uyaran ve kahramanı öldükten sonra yeniden hayata getiren bir özellik göstermektedir (Ergun, 2006: 123). Bunların yanında “Köroğlu”nun “kıratı” gibi uçan özelliklere sahip atlardan da söz edilebilir.

Âşık tarzı şiir geleneği içinde ise at, Dadaloğlu'nun bir şiirinde çeşitli yönleriyle şöyle tasvir edilmektedir.

**Kula at** da der ki yavuz kaçarım,  
Kepir tusbasının uğrun geçerim,  
Üstümde yiğidin kanın içerim  
Yalımlar arkamdan sündüğü zaman.

**Yağız at** da der ki bağlan koruya,  
Varırsam ileri dönmem geriye,  
Üstümdeki yiğidi Mevlam koruya,  
Kılıçlar başıma döndüğü zaman.

**Al at** der ki güzel olur donumuz,  
Cinsimizden çatal olur dilimiz,  
Kavga görünce sağalır ölümüz,  
Üzengi üzengiye değdiği zaman.

**Kır at** da der ki ben atların başıyım,  
Yiğitler elinde serdar kuşuyum,  
Der yerde de can kurtaran kişiyim,  
Üzengi böğrümü yirdiği zaman.

**Doru at** der ben donumu satarım,  
Kaçtığımdan kurtulur da yeterim,  
Sıkışırsam Azrail'i tutarım  
Çeke dizgininen vardığım zaman. (Sakaoğlu, 1993: 81)

Dadaloğlu, şiirde atı beş farklı açıdan adlandırmıştır. Şiirin birinci dördlüğünde kurak toprakları aşıp geçen, kırmızı ile beyaz arası bir renge sahip olan “kula at”tan bahsetmiştir. Dadaloğlu, “kır at”tan bahsederken, “kır at”ın atların başı olduğunu ve hem gökte hem yerde binicisini kurtaran bir özellikte olduğunu ifade etmiştir. Kır atın bu özelliklere sahip olması onun kır renkli olmasıyla açıklanabilir. Kır ya da boz renk eski Türk düşüncesinde “Gök Tanrı”yı simgelemektedir. Türk zihinsel tasarımında evrenin

dikey dizilişinde yüksek dereceli kut sahibi oluştan hiç nasibi olmayanlara kadar ortaya çıkan belirlemeler ve zihinsel kalıplaşmalar, renklerle nitelenerek aktarılır. “Kök”e yakınlık derecelerine göre “gök/mavi, ak, boz, kır, yeşil, yağız/esmer, kara” ve bunların oluşturduğu ara renkler aynı zamanda ne derece “kutsal” ile ilişkili ve kut sahibi olduğunun ifadesi olur (Arslan, 2011b: 10). Bu yüzden kutsal olana atıfta bulunan bir renkle ifade edildiği için “kır at” atların başı olarak yer almıştır. Dadaloğlu, daha birçok şiirinde “gök kır at”, “gökçe kır at” gibi ifadelerle atın hem konar-göçer hayatın bir gereği olduğuna hem de kutsallığına vurgu yapar. Dolayısıyla Dadaloğlu’nun şiirlerinde atın kutsal olduğuna yönelik ifadeler, açık bir şekilde görülmektedir.

Âşık tarzı şiir geleneğinde birçok âşık, atı “kır, boz” gibi renklerle ifade ederek atın kutsallığına yönelik kalıplaşmış algıyı yansıtmıştır.

Bir saat görmesem açılmaz aynım  
Resm-i Aşkar donu mercan **kır atım**  
Üstüne gelince cuş eder gönül  
Hem arka hem öne kalkan **kır atım**

Gerdanına gümüş rahtı düzdürdüm  
Hem de halis mecididen sızdırdım  
Mahkemede şeceresin yazdırdım  
Soyu belli Arabistan **kır atım**

Eşinir haykırır pehlivan gibi  
Diker kulakları bir ceylan gibi  
Setten aşar gider balaban gibi  
Yakışır mehdine destan **kır atım**

Mevla’m layık görmüş Abdülkadir’e  
Fiyatın sorarsan soksan beş lira  
Korkarım ki ma’lum ola hünkâra  
Çıkmaz benden korku her an **kır atım**

Dizi turnakları benzer demire

Ne kadar vasf etsen sığmaz zamire  
 Kırk saat yol gitsem almaz umura  
 Yine dizgin etsem Kirman **kıratım**

Sıkıştırırsam karakuşa kavuşur  
 Ruhsati yazmağa medhe tutuşur  
 Seni alan muradına erişir  
 Satan her gün olur pişman **kıratım**. (Kaya, 1991: 353)

Asker olan bölüh bölüh bölünür  
 Sandınız mı Kars kalesi alınır  
**Boz atlar** üstünde gılıç çalınır  
 Can sağken yurt vermeniz düşmana. (Aslan, 1992: 166)

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere at “kır, boz, doru, yağız” gibi adlandırmalarla birlikte anılmıştır. Dolayısıyla ata yüklenen anlam mitik bilincin ürettiği şekliyle yer almıştır. Tarihsel süreç içinde toplumun ihtiyaçları her ne kadar değişse de, üretilen mitik tasarımlar, bu süreçte varlığını korumuş, zihinsel akışına devam etmiştir.

**Deve:** Türk sosyo-kültürel hayatının vazgeçilmez hayvanlarından olan deve, yaşına göre çeşitli adlandırmalar alır. Erkek develer ilk dört yaşta “dorum”; dört ile altı yaş arası “daylak”; erişkinliğe ulaştığı altı yaşından sonra “tülü” adını alırlar. Türkler, deveyi ulaşım aracı olarak kullanırlardı ve devenin etinden, sütünden, yününden faydalanırlardı. Deveye yüklenen farklı algı ve anlamlara ilişkin ilk göstergeler, mitik tasarımlarda görülür (Arslan, 2010: 2–3). Asya’nın kuzeyinde yaşayan Türk boylarının halk edebiyatında, develerin koruyucu bir ruha sahip olduğu, Tanrı’nın bir ak deveye sahip olması ve onun sütünün hastaları iyileştirmesi, sekiz deve ve sekiz gelin dileği, gelinin deve yavrusu kaynananın kart deve olması gibi motifler yaygın olarak kullanılmaktadır (Ögel, 1995: 539–540).

Altay Türkleri arasındaki bir köken mitine göre, “Ülker yıldızı bir zamanlar dünyada yaşayan bir hayvandır, deveyle öküz onu toynaklarıyla ezmek ister ve üzerine ayağını basan öküz olur, ezilen hayvanın kalıntıları öküzün toynağı arasından geçer ve



göge savrulup yedi yıldız dönuşür.” (Roux, 2005: 86). Uygurlara ait “Göç Destanı”nda insanlara rehberlik eden ve onları koruyan deve, bir fal kitabı olan “İrk Bitig” adlı eserde de aynı işlevi yerine getirir. Dolayısıyla deve kutsalın yansıtıldığı bir gösterge durumundadır (Arslan, 2010: 4). Dede Korkut Hikâyelerinde Boğaç Han hikâyesinde, Bayındır Han’ın bir boğası ve bir devesi olduğu, bunları yaz ve güz aylarında savaştırdıkları anlatılır. Genç kahraman, meydana salınan boğa ile mücadele eder ve onu yenerek Boğaç adını alır (Ergin, 1964: 6). Anlatıcının zihinsel tasarımı, bir anlamda genç kahramanı buğranın yerine koyarak boğanın karşısına çıkarmış ve Boğaç Han’ı buğraya ilişkin köken mitinin sembolik bir döngüsü ve yansıması olarak sunmuştur (Arslan, 2010: 5). Araştırmacıların vermiş oldukları tespitlerden de anlaşılacağı üzere Türklerde deve hem sosyal yaşamda hem de zihinsel tasarımda oluşan algı ve anlamda önemli bir yere sahiptir.

Âşık şiirinde de, deve ile ilgili çeşitli anlamlar yer almaktadır. Dadaloğlu’nun konar-göçer hayatın merkezi yönetimle olan sıkıntı ve çatışmalarını konu alan birçok şiirinde “deve” geçmektedir.

**Devemiz gelirdi tülülü bazlı,**

**Tülünün sesi de bülbül avazlı,**

Âşığımız vardı kucağı sazlı,

Bahşişine cömert idi elimiz. (Sakaoğlu, 1993: 87)

Aşağıdan akça çığın ötünce,

**Katar başın mayaları sökünce,**

Şahtan ferman Türkmen eli göçünce

Daha da hey Osmanlı’ya aman mı. (Sakaoğlu, 1993: 91)

Yine baş kaldırdı şol Çukurova,

Kimi alkış eder kimisi dua,

**Şahın beyliğine yetmez tülü deve,**

Kalmadı muradım der Ali Oğlu. (Sakaoğlu, 1993: 100)

Verdiğimiz örneklerde Dadaloğlu deveyi “tülü” olarak ifade etmiştir. Araştırmacılar “tülü” kelimesinin, “tüy, tuğ” kelimeleriyle alakalı olduğunu, “tuğlu”

anlamında mitik ve sembolik bir anlam taşıdığını; “tülü deve, tülü maya” söyleyişlerinin de köken mitiyle ilişkilendirilebilir olduğunu ifade etmektedirler (Arslan, 2010: 9).

Âşık Mücrimî ise, deveyi “kurban” kavramıyla birlikte kullanmıştır:

Hakk deyip yoluma doğru gidersem,  
Verdiğim ikrarı her dem güdersem,  
Canımı canana kurban edersem

**Ak deve kara koç kurban istemem.** (Özdemir, 2007: 39)

Âşık Mücrimî, açık bir şekilde deveyi ak renkle birlikte ifade ederek onun kutsallığına vurgu yapmıştır. Ak rengin eski Türk inancında Tanrıyı veya Tanrısallığı simgelediği bilinmektedir. Ak devenin kurban edilmesi Tanrı’ya olan değeri göstermektedir.

Feymanî ve Kul Mustafa’nın bir atışmasında ise deve şu şekilde görülmektedir:

Feymanî:

Cennetten dünyaya kaç nesne geldi?  
Oğluyla beraber kim sünnet oldu?  
Nebimiz Muhammed terini sildi.  
Gül çiçekten ayrı kokar o sebep.

Kul Mustafa:

Cennetten dünyaya beş nesne geldi.  
İbrahim İsmail bir sünnet oldu.  
Ateş yandı külü toprakta kaldı.  
Duman göğe çıkmasında maksat ne?

Feymanî:

**Cennetten gelenin biri devedir,**  
Yılan, tavuskuşu, Âdem, Havva’dır.  
Külün aslı toprak, duman havadır,  
Duman göğe cansız çıkar o sebep. (Kutlusoy, 2006: 194)

Atışmada, yaratılışa ilişkin birtakım bilgilerin verildiğini görmekteyiz. Hz. Âdem ve Hz. Havva semavi dinlerde yaratılan ilk insanlar olarak geçmektedir. Buradan hareketle insanın yaratılışına ilişkin verilen bilgilerin yanında “deve, tavuskuşu ve yılan” gibi hayvanların verilmesi kanaatimizce tesadüf değildir. Tavuskuşu’yla ilgili anlatılan bir efsaneye göre “tavuskuşu, cennette bir kuş iken şeytanın cennete girmesine alet olmuş ve Âdem ile Havvâ’nın yasak meyveyi yemelerinden sonra cennetten çıkarılmıştır. Cennette ayakları da güzelken Allah ona ‘Her yanın süslü olsun, ancak ayakların çıplak kalsın; ayaklarını görünce cenneti ve eski hâlini hatırlayıp ah et!’ buyurmuş ve onu Bâbil’e indirip ayaklarını çıplak eylemiştir. Şimdi tavuskuşu her ah edişte cenneti hatırlarmış” (Pala, 2003: 456). Türk mitolojisinde tavuskuşunun yerini köpek almıştır. Yılan ise Türk mitolojisinde, Erlik tarafından kandırılan ve “Ece”nin yasak meyveyi yemesine sebep olan bir hayvan olarak karşımıza çıkar. Tanrı, Şeytan’a uyduğu için yılanı cezalandırır ve ona “Şeytan’ın kendisi ol” diyerek onu “kötülük timsali” yapar (Ögel, 2003: 456–457). Dolayısıyla şeytanın cennete girmesine sebep olan “tavuskuşu”; yasak meyveyi “Ece”ye verip Şeytan’a uyan ve bu yüzden “kötülükle” cezalandırılan ise “yılan”dır. Devenin ise bu hayvanlarla birlikte anılmasının birçok sebebi olabilir. Yukarıda araştırmacıların analizlerinde de bahsettiğimiz üzere, devenin insana “rehberlik” ettiği ya da “ulaşım” için vazgeçilmez olduğu düşünülebilir.

**Öküz:** Öküz eski Türklerde yük taşıma aracı olarak kullanılırdı. Türkler yerleşik hayata geçtikten sonra öküzü çift sürmede kullanmaya başlamışlardır. Dolayısıyla öküz Türklerin sosyal ve ekonomik hayatlarında önemli bir yere sahiptir. Türk mitolojisinde öküz’ün zoomorfik olarak tasarlandığıyla ilgili bilgilere “Evrenle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri” başlığı altında yer vermiştik. Öküz Türk mitolojisinde bir köken miti olarak önem taşımanın yanında güçlü ve dayanıklı bir hayvan olması sebebiyle yiğitlik tasvirlerinde de kullanılmıştır. Öküzün bu fiziki özelliği dünyayı taşıyabileceği düşüncesini oluşturmuştur. Oğuz Kağan Destanı’nda ise Oğuz’un vücut özellikleri verilirken “ayağının öküz ayağı gibi” olduğu tasvir edilmiştir. Yine burada da öküzün güçlülüğü ve dayanıklılığı göz önünde bulundurulmuştur. Bazı araştırmacılara göre öküz köken miti, boğa köken mitiyle aynıdır. Buna bağlı olarak da Oğuzların köken atalarından kabul edilmektedir. (Roux, 2005)

Âşık tarzı şiir geleneğinde “öküz”ü Kul Himmet Üstadım adlı âşık şu şekilde ifade etmiştir:

Dilim Şahı Merdan yaktı fenerim

Bir Hameylisi var Şems’ü kameri’in

**Sar’öküzün bastıcağı mermerin**

Yedi direk üzre Dur değil midir? (Yalıncaklı, 1995: 108)

Kul Himmet Üstadım’ın yukarıdaki dörtlüğünde zoomorfik yer tasarımı açık bir şekilde görülmektedir. Âşık, sarı öküz’ün bastığı mermerin yerin yedi direk üstünde durduğunu ifade etmiştir. Öküzün normal hayattan farklı şekilde algılanması, yani onun yerin altında tasavvur edilmesi mitik bilincin ortaya koyduğu bir durumdur. Bu dörtlükte aynı zamanda “sarı öküzün bastığı yerin yedi direk” olarak ifade edilmesi dünyanın oluşumunda bahsettiğimiz mitik tasavvurdur. Dolayısıyla mitik algı yukarıdaki dörtlükte hem zoomorfik yer tasarımı hem de yerin katları bağlamında ifade bulmuştur.

**Ejderha:** Ejderha, Türklerde özellikle erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiştir. Türk kozmolojisinde yer ejderi ve gök ejderinden söz edilir. Yeraltında ya da derin sularda bulunan yer ejderi bahar dönümünde yerin altından çıkar, pulları ve boynuzları oluşarak gökyüzüne yükselir. Bulutlara kadar ulaşarak yağmurun yağmasını sağlar. Böylece bereketi ve refahı sağlar. Bunun yanında gök çarkının ejderin çevirdiğine yönelik inanç da mevcuttu. Daha sonra Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildiğinde bu anlamlarının zayıflamış olduğunu ve daha çok kötülüğün simgesine dönüştüğü söylenebilir (Çoruhlu, 2002: 132–33).

Âşık Sümmanî’nin yaşadığı dönem Türk milletinin son yüzyıl içindeki en sancılı günleridir. Balkan savaşları ve Birinci Dünya Savaşı sonundaki ağır yenilgilerle Osmanlı Devleti siyasal, toplumsal ve ekonomik olarak parçalanmaya başlamıştır. Dolayısıyla Osmanlı Devleti çok uluslu yapısını kaybetmeye başlamıştır. Bu durumu Âşık Sümmanî şu sözlerle ifade etmiştir:

**Ejderha elinde vatan u ihvan**

Vakt-i saadette devrolan devran

Acaba gördü mü böyle bir tufan

Sırp ile Bulgarla Yunan göründü. (Bayoğlu, 2009: 66)

Vatan yaşanılan yer, kutsal mekândır. Sümmanî bu yüzden düşmanı ejderha olarak ifade etmiştir. Ejderha Eski Türklerde bereket getiren, refah sağlayan bir hayvan olarak görülürken zamanla değişime uğrayarak “kötülüğü” temsil etmiştir. Ayrıca tarihsel bir olayın ejderha gibi olağanüstü mitolojik hayvanla anlatılması söz konusudur.

Aşağıda verilen örnekler âşık tarzı şiir geleneğinde ejderhanın kötülüğü simgelediğini göstermektedir.

**Toprak ejder olmuş varanı yutmuş,**

Gaflet beşiğinde sağı unutmuş,

Kedi var arslanın yerini tutmuş,

Arslan var adına kedi söylenir. (Seyranî'den, Yüksel, 1987: 121)

Haçan validemi rüyada görsem,

Kan ağlar gözleri yaşlı görünür,

Bize edenlerin defterin dürsem,

**Ejder olmuş yedi başlı görünür.** (Seyranî 'den, Kocatürk, 1963: 337)

**Nefis ejderhadır mara dolanma**

Sana yâr olmayan yâra dolanma

Sağ yolu takip et nâra dolanma

Yanarsın ateşe pervane gibi. (İhsanî'den, Gürsu, 2008: 280)

Gel Mevlüt İhsanî düşme peşine

Benlik zehir katar tatlı aşına

Asılsız geçse de köşe başına

**Benlik ejderhası yutar cahili.** (İhsanî'den, Gürsu, 2008:287)

Ejderha yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi kötü olan şeyleri simgelemektedir. İlk iki şiirde Âşık İhsanî “nefsi” ve “benliği” ejderha olarak ifade

etmiştir. Seyranî'nin “yedi başlı ejder” ifadesi ise Türkçede en eski söz olan “Yeti Başlığ yil büke” olarak geçmektedir. Kaşgarlı Mahmut'un Divanında yiğitler için söylenen bir söz olan “yedi başlı ejderha” (Ögel, 1995: 567) Seyranî'de kötülük eden kimseler için ifade edilmiştir. Ayrıca eski Türk inancında ejderha gökte bulunan çarkı döndüren hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır (Ögel, 1995: 567–568). Genel olarak ejderha başlangıçta olumlu anlamda ifade edilen bir hayvan iken daha sonraları kötülüğü temsil etmiştir.

### 3.1.4. Kuşlarla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

**Turna:** Turnalar haberci kuşlardır. Bazen de Tanrı'nın elçisi gibi görülmekteydiler (Ögel, 2002: 553). İslâmiyet öncesi Türk inanışlarında Gök Tanrı dışındaki ilahlardan biri olarak kabul edilen turna, mübarek, her hareketi doğru, mukaddes bir kuştur. Bu sebeple uçuşları bir düzen ve sıra içerisinde olur (Elçin, 1997: 65). Ayrıca turnaların göçmen kuş olması, ebedi dönüşün ve dönen zamanın karşılığı anlamına gelir (Melikoff, 1994: 128). Turna; ölümsüzlüğün, uzun hayatın, zenginliğin ve refahın simgesidir (Çoruhlu, 2002: 153).

Turna, âşık tarzı şiirde en sık adı geçen kuş olarak karşımıza çıkar. Âşık Battal Dalkılıç bir şiirinde turna kuşuna şu şekilde değinmiştir:

**Turnam** pervaz vurup semâh dönerken

Necef'te Ali'ye varın **turnalar**

Kerbelâ çölünden gelip geçerken

Hasan, Hüseyin'i görün turnalar

Zeynel Âbidin'in zindânı için

Muhammed Bâkır'ın kazanı için

Câfer-i Sâdık'ın erkânı için

Kırklar meydânında dönün **turnalar**

Mûsa-i Kazım'ın gülleri biter

Şâh İmâm Rızâ da matahın satar

Tarikat ceminde bülbüller öter

Orada bir pervaz vurun **turnalar**

Muhammed Takî'ye niyâzı kılın  
Aliyyü'l Nâki'den bir himmet alın  
Ali Askerî'ye tecella dönün  
Mehdi'yi mağrada görün **turnalar**

Turnalar son turunuza varınca  
Battal ednânın hatrın sorunca  
Serçeşmenin başı piri görünce  
Hünkâr'ın dârına durun **turnalar.** (Gökçe, 2009: 273)

Âşık, şiirinde turna'yı kendisinin ulaşamadığı kutsal mekânlara göndermiştir. Turnanın kutsal mekânları görmesi aynı zamanda âşığın da o mekânları ziyaret etmiş gibi olmasıyla açıklanabilir. Bu açıdan turna Tanrı'yla insan arasındaki iletişimi sağlamıştır diyebiliriz. Çünkü eski Türklerin “Gök Tanrı” inancında ölen ataların mezarlarının ziyareti söz konusudur. Bu durum günümüzde de türbeleri ve mezarları ziyaret etme olarak karşımıza çıkar. Âşık da Hz. Ali'ye ve daha çok Alevi-Bektaşî geleneğinde kutsal sayılan kişilere karşı özlem duymuş, onları “Allah'ın sevgili kulları olan ve Allah'a sözü ve nazı geçebilen” kişiler olarak görmüştür. Dolayısıyla âşık bu durumu turna kuşunu o kutsal kişilerin mekânlarına göndererek ifade etmiştir. Böylece “ata” olarak saydığı kişileri yâd etmiştir.

Kars'tan Kağızman'dan Zıvart köyünden  
Kalkın havalanın uçun **turnalar**  
Göle Sarıkamış Oltu suyundan  
Soyunun çırpının çimin **turnalar.**

Şu namemi gül yüzlü yare sunun  
Şehitler yatağı Pasin'e inin  
Hasankalesi'nin başına konun  
Ağlayıp göz yaşın saçın **turnalar.** (Ali İzzet'den, Başgöz, 1979: 151)

Durun anlatayım perişan halim

Ezelinden bahtım kara **turnalar**  
 Ağardı saçlarım büküldü belim  
 Böyle haber verin yare **turnalar**

Gönül hasretiyle yandı tutuştu  
 Aşk aman vermiyor tebdilim şaştı  
 Dertlerim çoğaldı haddini aştı  
 Sardı vücudumu yara **turnalar**. (Âşık Gafili'den, Ayrıl, 1995: 100)

Verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi âşıklar turnayı haberci bir kuş olarak görmüşlerdir. Bunun yanında turna dertlerini anlatan bir kuş olarak da âşıkların şiirlerinde yer almıştır. Bu durum mitik bilincin turnayı tanrısal bir kuş olarak algılamasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla mitik bilinçle oluşmuş bir tasarımın âşık şiirinde devamlılığını sürdürmesi söz konusudur.

**Güvercin:** Altay Türklerine ait Verbitskiy tarafından derlenen “Tufan efsanesi”nde güvercin “haber veren, barışı simgeleyen ve sadık” bir kuş olarak karşımıza çıkar (İnan, 2006: 22). Güvercin, doğan-şahin gibi yırtıcı bir kuş değildir, uysaldır. Ahmet Yesevi tarafından Rum diyarına gönderilen Hacı Bektaş-ı Veli, Anadolu'ya güvercin donuna girerek gelmiştir. Hacı Bektaş-ı Veli Rum erenlerine: “Ben size güvercin donunda geldim. Eğer daha güçsüz bir kılık bulsaydım, ona bürünecektim” demiştir (Mélakoff, 1994: 159–160).

Âşık Yoksul Derviş ve Âşık Asur Uygur aşağıdaki dörtlüklerde Hacı Bektaş-ı Veli'nin güvercin donuna girdiğini şu şekilde ifade etmişlerdir:

**Güvercin donunda uçtu,**  
 Tüm insana kucak açtı,  
 Kırşehir üstünden geçti,  
 Hünkâr **Hacı Bektaş Veli**. (Âşık Yoksul Derviş'ten, Yıldırım, 2007: 245)

**Güvercin donunda gelen o idi,**  
 Çec üstünde namaz kılan o idi,



Yumruğuyla taşı delen o idi,  
Zikir iderim Hacı Bektaş Veli'yi. (Âşık Uygur'dan, Özbey, 2008: 247)

Kuş şekline bürünme, motif olarak beynelmilel olmakla birlikte Türklerde dini bir inancın ifadesi olarak görülmektedir. Bedeni kafes, ruhu da bu kafese hapsedilmiş bir kuş olarak gören eski din anlayışı, İslâmî bir renge büründürülerek yaşatılagelmiştir. Özellikle Tanrı'ya yakın görülüp kutsal sayılan, üstün tutulan kimselerin, bir fevkalâdeliği (kerameti) olarak yorumlanmıştır. Bu kimselerin Tanrı ile münasebetini vurgulamak içindir ki kuşlar içerisinden de “güvercin” tercih edilmiştir. Güvercin <gögerçin<kögürçün<kögürçgün kelimesinin, Türkçe “kök-gök” kelimesiyle alakası olduğu aşikârdır. Tanrı karşılığında da kullanılan “gök” kelimesinin nitelediği kavrama bir ululuk kazandırdığı bilinmektedir (Aslan, 2004: 39). Hacı Bektaş-ı Veli'nin güvercin donuna girmesi, güvercinin yırtıcı olmayan, sakin bir kuş olma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bunun dışında Âşık Yoksul Derviş, şiirde Hacı Bektaş-i Veli'nin tüm insanlara kucak açtığını ifade etmiştir. Bu durum yine Hacı Bektaş-ı Veli'nin güvercin donunda gelmesiyle açıklanabilir. Çünkü güvercine yüklenen anlam onun barışı ve sevgiyi temsil etmesidir.

**Baykuş:** Türklerde uyanıklığın simgesi olarak bilinen baykuş (Roux, 2005: 229) ayrıca şamanın en çok suretine girdiği hayvanlar arasında yer almıştır (Çoruhlu, 2006:157). Baykuş “ügi-ügü-ükü-ükkü” gibi adlarla anılan Bayat boyunun ongun kuşudur (Ögel, 2003: 357). Baykuş, günümüz halk inançlarında uğursuzluk olarak anlamlandırılmıştır.

Bu özelliğiyle âşık tarzı şiirde baykuşun mekânı “viraneler”dir. Âşık Erol Ergani bir dörtlüğünde baykuştan şu şekilde bahsetmiştir:

Kiminin gelmiyor yaren yoldaşı  
Kiminin olmamış bacı gardaşı  
Kiminin yıkılmış kaybolmuş taşı

**Her akşam bir baykuş ötüyor burada.** (Demirtaş, 2009: 152)

Âşık dörtlükte insanların birtakım sıkıntılarından bahsetmiştir. Bu kötü durumu “her akşam baykuşun ötmesiyle” açıklamıştır. Baykuş bu noktada kötülüğün habercisi

olarak karşımıza çıkar. Kötü ve uğursuzluk getiren durumların baykuşa yüklenmesi aslında toplumun baykuşa istemeden kutsal bir anlam yüklediğini göstermektedir. Çünkü baykuş gelecekte olan kötü bir olayı ötmesiyle haber veriyor, ancak bunu İslam dini gereği sadece Allah bilir. Bu durumda Allah'ın bilebileceği bir şeyin baykuşla ifade edilmesi baykuşu kutsallaştırmıştır diyebiliriz. Ancak baykuşun kötü haberleri verdiği inancı onun uğursuz bir kuş olarak görülmesine sebep olmuştur.

Âşık Erol Ergani, Marmara depremini konu alan şiirinde baykuşu şu şekilde ifade etmiştir:

Deniz gömdü nice canı derine  
Her bakışta bir selam var birine  
**Baykuş konmuş bülbüllerin yerine**  
Yıkıldı virane oldu Marmara. (Demirtaş, 2009: 162)

Âşık, deprem sonucunda Marmara'nın durumunu şiirine yansıtmıştır. Âşık, "Bülbüllerin yerine baykuşun konması"ni Marmara'nın deprem sonrası virane olmasıyla açıklamıştır. Mitik algıda baykuşun mekânının virane olması doğal olarak âşığın Marmara'yı baykuşla nitelendirmesini sağlamıştır. Dolayısıyla âşık bir yandan tarihselliği yansıtırken diğer yandan mitik algıyı da yansıtmıştır. Burada mitik algının tarihsel bir olayla birlikte ifade edilmesi mit-tarihsel seyri ortaya koymamız açısından önemlidir.

**Hüma:** Hüma veya hümay kuşunun Türk mitolojisinde "Umay ana"yla bir ilgisi olduğu araştırmacılarca tespit edilmiştir. Umay adına Türk edebiyatında ilk defa Gök Türk yazıtlarında rastlanır. Kültegin yazıtında Bilge Kağan "babam hakan öldüğü vakit küçük kardeşim Kül Tegin yedi yaşında idi. Umay gibi anam hatun sayesinde küçük kardeşim Kül Tegin er kahraman adını aldı" demiştir (İnan, 2006: 36). İran edebiyatında anlatılan Hüma kuşuyla ilgili efsanelerin Yakut Türklerindeki İmı kuşu (ruhu)na benzemektedir. Yakutların inancına göre Ogo İmıta 'çocuk İmısı' dedikleri bu ruh bir kuş şeklinde olup çocuğun başında öter ve bununla çocuğun neslinin bereketli olacağına haber vermiş olur (İnan, 2006: 36, Çoruhlu, 2000: 42). Abdülkadir İnan'ın aktardığı bir efsaneye göre "Hüma kuşu maruf bir kuştur. Kuzgun büyüklüğünde olup kanat uçları kara, başı yeşildir. Yaşadığı yer havadadır. Yumurtalarını havada yumurtlar, yavrusunu da havada

çıkartır. Hüma bazen yeryüzüne kırk arşın kadar yaklaşır ve geri döner. İşte o zaman bu kuşun gölgesi birinin üzerine düşerse dünyada padişah veya zengin olur” (İnan, 2006: 37). Bahaeddin Ögel’e göre Hüma kuşu, cennette oturan, zaman zaman uçarak yedi kat göğün üzerindeki felekler ve burçlar arasında dolaşır ve hatta Tanrı’ya kadar gidip gelen bir kuş olarak tasavvur edilmiştir (Ögel, 2003: 109).

Âşık tarzı şiir geleneği içinde Hüma kuşu şu şekilde geçmektedir:

Siyah perçemini dökmüş yüzüne

**Salınarak gelen hümaya bakın**

Kimden söz işitmiş düşmüş hüzüne

Keder yakışmayan simaya bakın. (Davut Sularî’den, Yılmaz, 2006: 284)

**Hüma kuşu** enginlere inmezmiş

İmamî yakmazsa ocak yanmazmış

Dökme su ilen değirmen dönmezmiş

İnsan fitratından huylanmayınca. (Âşık İmamî’den, Kutlusoy, 2006: 220)

Gönül sevdamin nakışı

Öldürür beni bakışı

**Yükseklerde huma kuşu**

Olsam beni alır mısın? (Âşık Hüseyin’den, Dağı, 2007: 109)

Âşıklar Hüma kuşuna efsanelerde olduğu gibi yükseklerde uçan bir kuş olarak yer vermişlerdir. Kimi zaman sevgiliye benzetilmiş kimi zaman ise âşık hümanın yüksekte uçmasını kendisiyle özdeşleştirmiştir. Hüma kuşu tamamen mitik bilincin algısıyla şekillenmiştir. Doğada böyle bir kuşun varlığından söz edilemez. Mitik tasarımda böyle bir kuşun varlığı onu kutsal koruyucu ruh olan Umay’la birlikte anılmasını sağlamıştır.

**Zümrüd-ü Anka:** Hint mitolojisindeki “Garuda” ile İran mitolojisindeki “Simurg” kuşlarına, Türk mitolojisinde “Zümrüd-ü Anka”, “Karakuş” ya da “Tuğrul” adı verilmektedir (Ögel, 1995:547). Türk mitolojisine göre yeraltında dokuz dallı büyük hayat ağacı vardır ve bu ağacın altında bekçi yılan, üzerinde ise “Alp Kara Kuş”

bulunmaktadır (Ögel, 2003: 111). Aynı şekilde Er-Töştük masalında Er-Töştük'ü yeraltından yeryüzüne, karanlıktan aydınlığa çıkartan kuş da Zümrüd-ü Anka'dır (Ögel, 2003: 541). Zümrüd-ü Anka, Türk halkbilgisinin efsane, masal gibi çeşitli örneklerinde karşımıza çıkmaktadır. Âşık tarzı şiir geleneğinde bu kuş "Anka" ya da "Zümrüd-ü Anka" gibi adlarla anılmış ve Hüma kuşu gibi yükseklerde uçtuğu ifade edilmiştir.

Süleyman değilim saray getirem.

Her isteğin zamanında yetirem.

**Zümrüt kuşu gibi alıp götürüm.**

Sana mı kalacak bu yalan dünya? (Âşık Edna Murat'tan, Kaderoğlu, 2007: 456)

Gönül bir **Anka**'dır **semadan** inmez,

Bu **aşkın şem'ası** rüzgarda sönmez,

Her sevda çekene Mecnun denilmez

Gör âşık olanda keramet mi var. (Hicranî'den, San, 1987: 153)

Gahi meyhaneden girer mektebe,

Gahi alim olur bakar kitaba,

Gahi ebabildir konar turaba

**Gahi Anka gibi semaya gider.** (Hicranî'den, San, 1987: 75)

El ulaşmaz kametine dilberâ tuba mıdır?

**Daima yüksek uçarsın meşrebin Anka mıdır?** (Şem'î'den, Halıcı, 1992: 23)

Zümrüd-ü Anka'nın zihinsel tasavvurda olağanüstü bir kuş olması, halk hikâyelerinde ve masallarda kahramanı zor durumdan kurtarması söz konusudur. Ancak âşıklar, kimi zaman yükseklerden uçan gönüllerini bu kuşla ifade ederken, kimi zaman da sevgiliyi Zümrüd-ü Anka kuşuna benzetmektedirler. Bu durum zihinsel tasavvurda Anka kuşuna yüklenen anlamın Tanzimat sonrasındaki âşıklarda da devam ettiğinin bir göstergesidir.

### 3.1.5. Dini ve Mitolojik Şahsiyetler:

Toplumların ortak belleklerinde taşıyageldikleri temel figürlerden biri de şahsiyetlerle ilgilidir. Büyük ve önemli işler başaran, toplum hafızasında inanılan kimliğiyle kodlanan bu şahsiyetler aynı zamanda insanların örnek aldıkları kahramanlardır. Halkbilgisinin çeşitli örneklerinde görülen geçmişin inanılan kahramanları Tanzimat sonrası âşık şiirine yansımıştır. Bu şahsiyetler şöyle sıralanabilir:

**Hz. Âdem-Hz. Havva:** Semavi dinlere göre Tanrı'nın yarattığı ilk insanlar Hz. Âdem ve Hz. Havva'dır. İlk önce Hz. Âdem daha sonra da Hz. Havva yaratılmıştır. Türk mitolojisinde ise, Tanrı Ülgen kemikleri kamyştan, bedenleri kilden olan yedi erkek insan yaratır. Kadının yaratılması ise insana mal edilmiştir. Ülgen sekizinci insanı yaratma görevini "Maydere"ye vermiştir (Bayat, 2007a: 109). Dolayısıyla Türk mitolojisinde Tanrı'nın başlangıçta çift insan yaratması söz konusu değildir. Ancak semavi dinlerde olduğu gibi cennetten kovulma olayında bir çift yer almaktadır. Bu çift eski Türk inanç sisteminde "Törüngey" ve "Ece"dir. Kovulma motifinde Ece, Erlik'in sözleri üzerine yasak meyvelerden birini yer, çok tatlı olan meyveyi Törüngey'e de verir. Her ikisinin de yasak meyveyi yemeleriyle aynı anda tüyleri dökülür ve ikisi de çıplak olduklarını fark ederler (Bayat, 2007a: 112).

Hz. Âdem ile Havva âşık şiirinde bazen birlikte bazen de tek kullanılmaktadırlar. Buruklulu Âşık Kul Mustafa, bir dörütlüğünde Hz. Âdem'i şu şekilde ifade etmiştir:

Eğer Kadir Mevlam komayın dese,

Şeytanı cennete salan olmazdı,

**Hazreti Âdem ki buğday yemese,**

Bu yalan dünyaya gelen olmazdı. (Kutlusoy, 2006: 129)

Şeytan, cennete girince Hz. Âdem'den Allah'ın yasakladığı meyveyi yemesini ister. Hz. Âdem de bu meyveyi yer. Bu durumu âşık, şiirde buğday olarak ifade etmiştir. Burada Hz. Âdem'in yasaklanmış buğdayı yemesi, insanoğlunun kötülükle tanışması olarak açıklanabilir. Âşık, eğer "Hz. Âdem buğdayı yemeseydi, dünyada başka

insanların yaratılmayacağını” ifade etmiştir. Dolayısıyla insanın kökeni Âdem’in yaratılışına dayandırılır.

Araştırmacılara göre antropogonik mitte, kadının Erlik veya Şeytan’a bağlanması ve erkekten sonra yaratılması söz konusudur. Altay mitinde, kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratıldığı inancı vardır (Bayat, 2007a: 117). Âşık Murat Çobanoğlu bir dörtlüğünde bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

Çobanoğlu canım olsun bedava,  
Kâinatı yarattı Cenab-ı Hüda,  
**Âdem’in kaburgasındandır Havva,**  
Koç koyun doğurdu kâr biliyorum. (Özdemir, 2009: 383)

Âşık, Hz. Havva’nın Hz. Âdem’in kaburgasından yaratıldığını ifade ederken aynı zamanda âşık şiirindeki çeşitli muammalarda karşılaştığımız kalıplaşmış bir ifadeyi de kullanır ki bu, “koçun, koyun/kuzu doğurması”dır. Bu temel zihinsel algının devamlılığına da işaret eden bir durumdur.

**Hızır:** Hızır, bütün ümit ve imkânların tükendiği, çarelerin sona erdiği durumlarda yardıma çağrılan ve çağrıldığında da mutlaka geleceğine inanılan, sonsuz güce sahip semavi bir koruyucu ve kurtarıcıdır. Türkçedeki “Kul sıkışmayınca Hızır yetişmez”, “Hızır gibi yetişti” ve benzer atasözleri bu inancın bir ifadesidir (Ocak, 2006: 107). Ahmet Yaşar Ocak’a göre: “Türklerde Hızır kültürünün yaygın oluşunun sebeplerinden biri “psikolojik”tir. Çünkü tarihin en eski devirlerinden bugüne kadar, hemen her toplumda çaresizlik karşısında bunalıma düşüldüğü ve bu zamanlarda, görünmeyen, insanüstü semavi bir varlığın, ilahi bir kuvvetin o çaresizliği bertaraf edeceğine inanma ihtiyacı her zaman kendini göstermiştir” (Ocak, 2006: 108). Bahaeddin Ögel ise Hızır’ın, İslamiyet’ten önce Türklerde “göksakallı, aksakallı kocalar” olarak ifade edildiğini, Hızır’a “yol gösterici, tecrübeli, bilgin kişi” gibi anlamlar yüklendiğini belirtir (Ögel, 1995: 89). “İrk Bitig” adlı eski Uygur yazılı metninde Hızır “Ala Atlı Yol Tanrısı” ve “Kara Atlı Yol Tanrısı” olarak anılmıştır. Bu durum Kutadgu Bilig’de “Kökçin Sakal”, “Kök-Ayuk” gibi adlarla geçer (Bayat, 2007b: 148). Bu olağanüstü şahsiyet, İslamiyet’le birlikte her ne kadar ifade

değişikliğine uğramış olsa da, eski Türk inanç sistemindeki “koruyucu ruh/ije kıl” algısının anlamsal çerçevede korunan biçimidir.

İslami bilgile açısından bakıldığında ise Hızır, Kur’anda Kehf suresinde, Hz.Musa’nın kıssasının anlatıldığı bölümde, Hz. Musa’ya rehberlik ve önderlik yaptığına inanılan bir şahsiyet olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar “Hızır” kelimesi sûre içinde geçmese de, İslam araştırmacıları tarafından Hz. Musa’ya rehberlik eden bu şahsın “Hızır” olduğu görüşü hâkimdir (Tökel, 2000: 361). İslamiyet’ten sonraki Türk kültüründe Hızır bazen “Hızır-İlyas” olarak kullanılır. Başka Müslüman toplumlara nazaran Türkler Hızır ve İlyas’a çok daha farklı anlam ve işlevler yüklemişlerdir.

Âşık tarzı şiir geleneğinde de “Hızır”, toplumun geçmişten beri yüklediği anlam ve işlevler ile kullanılmıştır. Âşık Halil Erdugan’ın bir şiirinde şu şekilde görülmektedir:

Çağırırım göremedim yüzünü,  
Yetiş imdadıma **boz atlı Hızır**.  
Nerde bulam tabanını izini,  
Yetiş imdadıma **boz atlı Hızır**.

Gece gündüz sizi yolda görürdüm,  
Aşk eli ile öldüm öldüm dirildim,  
Yel esti eteğinize sarıldım,  
Yetiş imdadıma **boz atlı Hızır**.

Bir garibim çıktım yüce dağlara,  
Şeyda bülbül gelmez oldu bağlara,  
Yunus gibi denizlerde ağlara,  
Yetiş imdadıma **boz atlı Hızır**.

Zaten yandım kürelerde kavurma,  
Nolur pirim küllerimi savurma,  
Kuru ağaç gibi dalımı ayırma,  
Yetiş imdadıma **boz atlı Hızır**.

Karada mı denizde mi arıyorum,  
 Gelenden gidenden seni soruyom,  
 Demezsınız şu saate varıyorum,  
 Yetiş imdadıma **boz atlı Hızır**.

Topal karınca gibi düştüm yoluna,  
 Arzumanım Kerbela'nın çölüne,  
 Gariban Halil'im sen bak haline,  
 Yetiş imdadıma **boz atlı Hızır**. (Çelik, 2007: 186)

Çaresizlik karşısında kalan âşık, yardım için Hızır'ı çağırılmaktadır. Hızır darda kalana yardım eden bir özellikte karşımıza çıkmıştır. Âşığın Hızır'ı “Boz atlı” olarak tasvir etmesi, İslamiyet öncesi Türk inancının bir neticesi olarak açıklanabilir. İslamiyet öncesi Türk inancında göğün rengi “boz”dur. Gök, Tanrı'nın mekânıdır. Bu durumda Hızır'ın atının “boz” renkte olması onun kutsal bir kişi olduğu inancını kuvvetlendirmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra eski Türk dininde yer alan “Boz Atlı Yol İyesi” Hızır'a dönüşmüştür. Şiirde Hızır'la ne zaman ve nerede karşılaşılacağı belli olmadığı belirtilmiştir ki, bu durum yine Hızır'a yüklenen anlamın olağanüstülikle bütünleştiğini göstermektedir.

Âşık Halil Karabulut da, Kurtuluş Savaşı yıllarını anlattığı bir şiirde Atatürk'ü Hızır olarak ifade etmiştir:

Doğu bölünüyor Ermeni Kürd'e,  
 İtalyan Fransız güney illerde,  
 İngiliz oynarken en başrollerde,  
**Bu millete Hızır erdi bilesin.** (Karabulut, 1988: 70)

Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan âşık, bir yandan tarihsel zamanda gerçekleşmiş olayları dile getirirken, diğer yandan mitik bilincin ürettiği koruyucu ve kurtarıcı tipi Atatürk'ün şahsiyetinde birleştirmiştir. Âşığın kültür kodlarında “zor zamanda çıkıp yardıma geleceğine inanılan” bir kişinin olması ve bu olağanüstü kişiyi tarihi bir şahsiyete yüklemesi “mitik bilincin” tarihsel dönüşümü olarak açıklanabilir.



Hızır, diğer âşıklar tarafından da aynı anlam ve işlevlerle kullanılmıştır. Bunlara aşağıdaki örnekler verilebilir.

Gece ayet gündüz hadis sözleri

**Hızır** gibi belli değil izleri

Güldü müydü güller açar yüzleri

Bahar desem değil yaz desem değil. (Ali İzzet'ten, Başgöz, 1979: 109)

Bülbül zar edermiş seher yelinde

İniler dururmuş gülün dalında

Selman zorda derler erzan gölünde

**Boz atlı Hızır'im** gel neredesin. (Âşık Battal'dan, Gökçe, 2009: 345)

Bütün Âdemoğlu cümle cihanda

Hakk'ın huzurunda dilektir **Hızır**

Biri karalarda biri sularda

Düşküne yardımcı melektir **Hızır**

Yolcuya yardımcı tipide karda

Dalgalı deryada coşkun sularda

Her kim kalır ise müşkülde darda

Sesler yardımına gerektir **Hızır**

Korkma dağın tipisinden karından

İnsanlar mesuldür yaptıklarından

Allah sana yakın şah damarından

İnsana en yakın yürektir **Hızır**

Kur'an İslamlar'ın anayasası

Buna inananın kalmaz tasası

Hazreti Musa'nın **Hızır** kıyası

Asla şüphe etme gerçektir **Hızır**

Cümle mahlûk sever ezel baharı  
 Dünyanın nimeti canlının varı  
 Bostanın sebzesi bağların barı  
 Yeşildir çimendir çiçektir **Hızır**

Halil'in narını etti gülistan  
 İsmail'e koçu gönderdi kurban  
 Yunus'a lütfetti Yusuf'a ihsan  
 Bu çarkın sahibi bir tektir **Hızır**

**Hızır** yardım etsin Mevlüt İhsan'a  
 Yetişt i ışığı bütün insana  
 Hazreti Muhammet Arabistan'a  
 Bütün kâinattan **gökçektir Hızır**. (Gürsu, 2009: 485)

Daim ağyar ile işim savaştır,  
 Yaralıyım, kuy-ü yarı dolaştır,  
**Hızır! Bana ab-ı hayat ulaştır,**  
 Kuşe-i vahdette teşnedilim. (Âşık Şem'i'den, Kocatürk, 1963: 290)

Verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere, Hızır, “Boz atlı”, “Yeşil renkli elbise giyen” ve “nur yüzlü” olarak tasvir edilmiştir. Bunun yanında Hızır, Ab-ı hayat yani ölümsüzlük suyuyla birlikte anılan, zor zamanda yardım eden, çaresizliğe çare bulan, yolcu olana yoldaş olan, ne zaman nerede karşımıza çıkacağı belli olmayan özellikte kutsal ve olağanüstü kişi olarak karşımıza çıkar. Yukarıda bahsettiğimiz üzere İslamiyet öncesi Türklerde “aksakallı” olarak ifade edilen bu şahsiyet, İslamiyet’le birlikte bu özelliğini yitirmemiş sadece adı değişerek “Hızır” olarak anılmıştır.

**Üçler, Yediler, Kırklar:** Erenler, Anadolu'nun manevi fatihi olan zümrelerden birisidir. Tarihte Abdalan-ı Rum olarak bilinirler. Halkın gönlünde taht kuran bu insanlar “gayb erenleri” olarak da bilinirler. Gayb erenleri; göze görünmeyen veliler olup bunlara "Ricalü'l gayb" denir. Kültürümüzde üçler, yediler, kırklar ve abdallar adıyla bilinirler. En önemli özellikleri, doksan günlük yola bir kuşluk vaktinde ulaşacak kadar hızlı hareket etmeleridir. Folklorumuzda kırklara karışmak deyimini bu konuyla

ilgilidir. Uzun süre ortalıkta görünmeyen kimselere; "Kırlara karıştı" ifadesi kullanılır (Kaya, 2000: 7). Bu anlayış Hızır inancı gibi eski Türklerdeki atalar kültürüyle ilişkilidir. Atalar kültü, kısaca, atanın öldükten sonra ailesine yardım edeceği, onu kötü ruhlardan koruyacağı inancıdır (Ocak, 2010: 63). Ataların koruyucu fonksiyonunun olması, onların Tanrı'ya yakın, ulu kişiler olmasıyla açıklanabilir. Türk mitolojisinde "Kırk yiğit, kırk kız" şeklinde yaygın bir motif de vardır (Ögel, 2003: 501). Aynı şekilde "üç" ve "yedi" sayıları da formel ifade olarak halk bilgisinde çok kullanılmaktadır.

Âşık Nuri Çırağı'nın bir dörtlüğünde "üçler, yediler, kırklar" şu şekilde geçmektedir.

Ben bu aşkın dergâhına girenlerden biriyim,  
İlaç bulup yarasını saranlardan biriyim,  
**Üçler beşler yediler var arkasında kırklarım,**  
Yol bulup da dergâhında erenlerden biriyim. (Özdemir, 2009: 378)

Âşık Çırağı, "üçler, yediler, kırklar"ın yanına "beşler"i de eklemiştir. Araştırmacılara göre "beşler; Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin"dir. Alevîlikte bunlara Ehl-i beyt mensupları denilir (Arslanoğlu, 2001: 3). "Üçler, yediler, kırklar" formel ifadesi başka âşıkların şiirlerinde de görülür. Diğer âşıklardan aldığımız örnekler şunlardır:

Nihanîyem kaldım ah u zarında  
Benim meylim çoktur Hakk didarında  
**Kırkların yanında pir pazarında**  
Ak eller kınalı badeli gördüm. (Âşık Nihanî'den, Gökalp, 1988: 31)

Korkulmaz bu işten yaradan hazır  
**Orduda mevcuttur hazreti Hızır**  
**Üçler beşler kırklar hepdi hazır**  
Kırdılar düşmanı çok ziyan oldu.(Âşık Said'den, Obruk, 1983: 283)

Canın yurd uğruna fedakâr idi  
Sağlığın ulusa tunç siper idi

### **Kırk evliya kerameti var idi**

Vahiy idi, fikrin düşün Atatürk. (Âşık Müdamî'den, Aslan, 1978: 234)

En son verdiğimiz örnekte, Âşık Müdamî Atatürk'ü “kırk evliya kerameti” olan bir kişi şeklinde ifade etmesi mitik bilincin tarihsel değişim-dönüşümü olarak da açıklanabilir.

### **3.1.6. Renklerle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:**

Renkler, simgeledikleri kavram ve anlamlar aracılığıyla Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Çoruhlu, Türk kültüründe renklerin mitolojiyle ilgisinin daha çok kozmolojik tasavvurlardan kaynaklandığını; ancak zaman içinde renklerle ilgili başka konularla ilişkili hususların da ortaya çıktığını belirtir. Türklerin kozmolojik düşüncelerinde dört ana yön tasavvuru bulunmaktaydı ve bu dört anayönün simgeleri arasında da renkler bulunmaktaydı. Kuzeyin renk simgesi kara, güneyin kızıl, doğunun gök rengi mavi, batının rengiyse ak idi. Merkezin rengi yani toprağın rengiyse sarı ya da yağız (siyah) olarak tasarlanmıştı (Gökalp, 1926: 131). Renkler sadece yön belirlemede kullanılmamıştır. Örneğin, Dede Korkut anlatılarından “Dirse Han Oğlu Boğaç Han” hikâyesinde, Hanlar Hanı Bayındır Han bir toplantı tertip eder. Bayındır Han, Oğuz beylerinden oğlu olanı “ak” otağa, kızı olanı “kızıl” otağa, oğlu-kızı olmayanı “kara” otağa oturmasını emreder (Ergin, 2004: 4). Burada renklere yüklenen anlamlar yukarıda ifade ettiğimiz evren tasarımıyla ilgili olmanın yanında Türk anlatılarındaki “çocuksuzluk motifi”yle de ilgilidir. Erkeğin “ak” renkle, kızın “kızıl” renkle anlamlandırılması ya da oğlu-kızı olmayanın “kara” otağa oturtulması iyi-kötü arasındaki ilişkiye bağlı olarak açıklanabilir. Türk kültüründeki renklere yüklenen anlamların, âşık şiirinde de aynı şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu renkler şöyle sıralanabilir:

**Kara:** Türk kültüründe “kara” genellikle olumsuzluğu ifade etmektedir. Çoruhlu, kara rengin, ezeli karanlık, boşluk, tahribat, üzüntü, büyü, kötülük ya da ölümle ilgili mitlerde yer alan Tanrılar, karmaşa ortamı, Şeytan vb. pek çok şeyi ifade ettiğini belirtmiştir. Bunun yanında “kara” kuvveti de simgelemektedir (Çoruhlu, 2006: 188). Âşık tarzı şiir geleneğinde de “kara”ya olumsuz anlam yüklenmiştir. Âşık Zakiri, bir dörtlüğünde “kara” rengi şu şekilde ifade etmiştir:

Kardeş ettim dedim seni

Kayın tanımadı beni

Utanmadın yaptın bunu

**Karalara bürünesin.** (Kaya, 1996: 45)

Âşık Zakiri, kardeşine “karalara bürünesin” diyerek beddua etmektedir. Dolayısıyla “kara” renge olumsuz bir anlam yüklenmiştir. Bu durum “kara” rengin kötülükle sembolleştiğini göstermektedir ki, mitolojik tasarımda da aynı anlamı görmekteyiz. Âşık Ruhsati ise “kara”yı, insanların sıkıntılar çektiği ve hayatın adeta durduğu “kış” mevsimiyle birlikte ifade etmiştir:

Hiç gitmiyor **karakışın dumanı**

Zemheri de hiç vermiyor amanı

Yine mart ayının vardır imanı

Gözyaşı dökerek selli yaz geldi. (Kaya, 1991: 283)

Ruhsati, kışın soğukluğunu güçlendirmek için “karakış” ifadesini kullanmıştır. Türk düşüncesinde kış doğanın ölmesi, bahar ise dirilmesidir. Kışın toprak bir şey vermez, havanın soğukluğu doğayı öldürür. Bahar ayında ise toprak bereketini insanlara sunar, yani canlanır. Bu düşünceden hareketle “kara” rengin ölümü simgelediği söylenebilir.

**Ak:** Ak ya da beyaz rengin dünya genelinde çeşitli mitoloji ve kültürlerden doğan en genel anlamları, aydınlık, ışık, güneş, saflık, masumiyet, sadeliktir (Çoruhlu, 2006: 194). Türklerde “ak” renk, temizlik, arılık, ululuktur. Devletin adalet ve gücünü simgeler ve devlet büyüklerinin ve rütbenin simgesidir. Türk mitolojisinde, Tanrı Ülgen denizden çıkan “Ak-Ene”nin tavsiyesi üzerine yeryüzünü yaratır (Ögel, 2003: 427). Dolayısıyla “ak” renk kutsal olanı, tanrısal olanı simgelemektedir.

Âşık Yaşar Reyhanî, bir dördlüğün “ak” rengi şu şekilde ifade etmiştir:

Âşıkların yüzü olur **ak** yârim

Dere isen deryalara ak yârim

Herkes giymiş **sarı yeşil ak** yârim  
Yaslı mısın başındaki **kara** ne. (Aşır, 2009: 45)

Âşık Reyhanî, âşıkların yüzünü “ak” olarak ifade ederek “ak” rengi saflık, temizlik manasında kullanmıştır. Ayrıca âşık, kara-ak zıtlığını kullanarak iki renk arasındaki kötülük-iyilik olgusuna değinmiştir.

Mitik algıda yer alan “ak, ağ, beyaz” gibi renklerin “Tanrı’yı, saflığı, temizliği, masumiyeti” simgelediği ve aynı anlamlandırmayla âşık tarzı şiirlerde yer aldığını söyleyebiliriz.

Oturmuş **ağ gelin** taşın üstüne,  
Taramış zülfünü kaşın üstüne,  
Bir selamın geldi başım üstüne,  
Alırım kız koman ellere. (Dadaloğlu’ndan, Sakaoğlu, 1993: 51)

Çalış ki her zaman **ak olsun yüzün**  
Girdiğin toplumda tutulsun sözün  
Gaflette yatmasın açılsın gözün  
Güzel yetiş iyi öğren adam ol (Şeref Taşlıova’dan, Karadeniz, 2006: 101)

**Kızıl:** Kızıl, Türk kültürü ve mitlerinde gök ve yerle ilgili tasarımlarda karşımıza çıkan, yön olarak “güney”i işaret eden renktir. Ayrıca, kızıl-kırmızı renk mitolojilerde güneşin ve savaş tanrılarının rengi olarak yer almaktadır. Kuvvet, güç, iktidar, hâkimiyet ifade eder (Çoruhlu, 2006: 191). Oğuz Kağan Destanı’nın İslam öncesi eş metninde, Oğuz Kağan’ın doğumu anlatılırken “ağzının kıpkızıl” olarak tasvir edildiği görülmektedir. Manas Destanı’nda ise Manas’ın doğumu anlatılırken gözlerinin kızıl olduğu ifade edilmiştir. Dolayısıyla Türk mitolojisindeki ağzı veya gözleri kırmızı-kızıl kahramanların varlığı gücü ve olağanüstülüğü sembolize etmiştir. Ayrıca, Türk kültür tarihinde cihan hâkimiyeti anlayışının sembolü de kızıl ile “kızıl elma” şeklinde ifade edilmiştir.

Âşık tarzı şiir geleneğinde “kızıl” renk, Âşık Hüseyin Tekerek’in milli duyguları ifade ettiği bir şiirinde “kızıl elma” sembolü ile yer almaktadır.

Oğuz Han’dan Alpaslan’a,

Üç kıtadan dört bir yana,

**Kızılelma Varna Tuna,**

Ben Türk’üm Türk’ü severim. (Dağı, 2007: 103)

“Kızılelma” ulaşılmak istenen amaçtır. Âşık, şiirinde “Kızılelma”yı kullanarak Türklerin dünyayı hâkimiyeti altına alma ülküsünü ifade etmiştir. “Kızıl” bu manada hükümranlığın bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır ki, bu ortak kodların zihinsel akış halindeki varlığını açıkça göstermektedir.

Sümmanî’yle Âşık Şenlik’in bir atışmasında ise kızıl renk farklı anlam yüklenen bir sıfatla karşımıza çıkmaktadır.

Sümmanî:

Okuyup yüz dört kitabı tahsil edip bil de gel

Yedi derya derinine gavvaz olup dal da gel

**Ley Senem’in ismi yerde yoksa gökte mi ola**

Canlı mıdır cansız mıdır o mekânı bil de gel.

Şenlik:

Dört kitaptır yüz de suhuf hamdülilah bilmişem

Yedi derya kâfi gelmez bahr ummana dalmışam

**Kızıl Öküz’ün adıdır gökte yok yerde ola**

Tahtı zemin meskanıdır o mekânda bilmişem. (Aslan, 1992: 111)

Şiirde Sümmanî’nin “Ley Senem’in ismi yerde yoksa gökte mi ola” sorusuna Âşık Şenlik’in “Kızıl öküz’ün adıdır gökte yok yerde ola” şeklinde cevap vermesi kızıl rengin “dişillikle” algılanmasını göstermektedir. Ayrıca yerin zoomorfik olarak dişillikle tasarlanması söz konusudur.

**Sarı-Kırmızı-Yeşil:** Sarı renk, Türklerde Tanrı Ülgen'in sarayının ve tahtının rengidir. Bunun için sarı aynı zamanda dünyanın merkezinin de sembolüdür. Yeşil, yine Tanrı Ülgen'in koruyucu ruh olarak kabul edilen yedi oğlundan birinin isminin “Yaşıl” olduğunu görmekteyiz. Yeşil, yaş olan yani yeşeren, biten, topraktan çıkan şeylerin adıdır (Genç, 1996: 41–42). Dolayısıyla yeşil, canlanışın, varoluşun bir simgesidir. Kırmızı ise Türk diline sonradan girmiş bir kelimedir. Kelimenin eski Türklerdeki karşılığı “kızıl”dır. Aynı zamanda “al” renk de kırmızı karşılığı olarak kullanılır.

Âşık tarzı şiir geleneğinde sarı, kırmızı ve yeşil rengin birlikte kullanıldığı şiirler vardır. Âşık Hicranî'nin bir dördlüğünde sarı, kırmızı, yeşil renkler şu şekilde geçmektedir:

Kendi kudretinden emrin duyurdun  
Kaf i nun sırrından bir bina kurdun  
Ellemel esmaya türlü renk verdin  
**Sarıda yeşilde alda** sensin sen. (San, 1987: 178)

Âşık Hicranî şiirde Allah'tan bahsetmektedir. Doğadaki renklerin Allah tarafından verildiğini ifade ederken Allah'ı sarı, yeşil ve al renklerle tasvir etmiştir. Eski Türk inancında “al” rengin ateşi; sarı rengin Tanrı Ülgen'in sarayını ve tahtını; yeşil rengin ise canlanışı, varoluşu simgelediğinden bahsetmiştik. Âşık Hicranî'nin şiirinde ise Allah'ın bu renklerle ifade edilmesini eski Türk inancının bir uzantısı olarak görebiliriz. Âşık Müdamî ise bir dördlüğünde yeşil ve al renkleri kullanmıştır:

İktisadi olan yoksula düşmez  
Hayal pilavları laf ile pişmez  
**Cicili bicili bize yaraşmaz**  
**Neylersin: yeşili, alı geysene.** (Aslan, 1978: 189)

Âşığın şiirde “yeşil” ve “al” renkleri kullanması, bu renklerin toplumsal hafızada kutsal renk olmasıyla açıklanabilir. Çünkü âşık “cicili bicili bize yaraşmaz” diyerek “yeşil” ve “al” rengi öne çıkarmış ve sevdiğinin bu renklerle donanmasını istemiştir.



**Gök (Mavi) Renk:** Türklerde “gök renk” Tanrı’nın simgesidir. Bu yüzden gök rengiyle birlikte ifade edilen bir unsurdur ve kutsal olarak görülür. Oğuz Kağan’ın “yüzünün gömgök, gök mavisi” olması Oğuz Kağan’ın kutsallığına işarettir. Yine Oğuz Kağan’a yardım eden kurdun “gök yeveli” olması “gök” rengin kutsallık içerdiğini göstermektedir. Gök renk Türk kültüründe mavinin yanı sıra yeşil rengi de karşılamaktadır.

Âşık tarzı şiir geleneğinde “gök” renk Âşık Sıdkı’nın bir dörtlüğüne şu şekilde yansımıştır:

**Gök turna gibi salınır,**  
Zülfü gerdana bölünür,  
Güneş gibi şulelenir,  
Seni gözleri mestanım. (Kocatürk, 1963: 372)

Âşık Sıdkı, sevgiliyi “gök turna”ya benzetmektedir. Gök turna yeşilbaşlı turnadır. “Gök” renkle ifade edilmiş olması eski inanç sistemiyle ilişkili olmalıdır. Dadaloğlu, bir dörtlüğünde ise “gök” rengi “at” ile birlikte ifade etmiştir:

Dadaloğlu’m da der zatından zati,  
Çekin eğerleyin **gökçe kır atı,**  
Göçmek değil bizim ilin muradı,  
Ak yâre gitmemiz güman görünür. (Kutsi, 1975: 116)

Evren tasarımı konusunda ifade edildiği gibi gök, kır gibi renkler kutsalla ilişkilidir. Dadaloğlu da şiirinde zihinsel hafızasındaki bu algıyı yansıtmış, gök ve kır renkleri atın tavsifinde kullanmıştır.

### 3.1.7. Mekânla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

Mitik mekân “bildiğimiz, görünen mekânın çevresinde” oluşmuş, ancak bu çevrenin “kutsal” olarak anlandırılmasıyla şekillenmiş mekân olarak karşımıza çıkar. Cassirer mitik mekân algısına şu şekilde yaklaşmıştır: “Mitik bilincin yerleştirdiği ve ana dünyayı mekânsal ve zihinsel olarak düzenlenmiş gösteren sınırlar, geometride

olduğu gibi, akan duyusal etkiler karşısında da değişmez bir yapılar dünyasının keşfedilmesine dayanmaz. Tam tersine insanın gerçekliği tamamlayıcı ve koruyucu olarak doğrudan konumlama içinde kendini sınırlamasına; onun, kendisi için, bu gerçekliğe karşı, kendi duygusunun ve isteğinin bağlandığı belirli sınırları kurmasına dayanır. Karmaşık yapılı mitik oluşumlarda hep tekrarlanan ve daima yüceltilen ilk mekânsal fark, varlığın iki alanıyla ilgili bu farklılıktır. Biri alışılan, genel ve kolay ulaşılır varlıktır; diğeri kutsal alan olarak onun çevresinden ortaya çıkar ama bu çevreden ayrılır ve bu çevreyi kuşatıp koruyan alan olarak kendini gösterir” (Cassirer, 2005: 135).

Dolayısıyla mitik mekân, zihinsel tasavvurdaki kutsal kodlarla sınırlandırılarak sistemli hale getirilir. Bu kutsal kodlar, insanoğlunun sosyo-kültürel ve dini bakımdan birtakım değişimler yaşamamasıyla paralellik gösterir. Ancak “mitik mekân” kavramında bir değişme olmaz. Toplum ihtiyacı gereği mekânı inandığı değerlerle kutsallaştırır. Değişim zihinsel tasavvurda değil, ifade edişte karşımıza çıkar.

Âşık tarzı şiir geleneğinde mitik mekân algısı, Âşık Cemal Hoca'nın bir dörtlüğünde şu şekilde görülmektedir:

Azrail gelende bak neler eder

Ağzın gözün eğer kırar derbeder

Ruhun uçar çıkar cesetten gider

**Ya yurdu âlâ'ya yahut Nirana.** (Aslan, 1978: 139)

Âşık Cemal Hoca, öldükten sonra insanın gideceği yeri, İslami inanç çerçevesinde, “Yurdu ala” ifadesiyle “cennet”; “Niran” ifadesiyle de “cehennem” olduğunu belirtmiştir. İslam öncesi Türklerde, ölümden sonra kişi hayatta iyi şeyler yapmışsa Gök Tanrı'nın mekânı olan “gökyüzüne”; kötü şeyler yapmışsa, Tanrı'nın sözüne uymadıysa Erlik'in mekânı olan “yeraltına” gideceği inancı vardı. Cenneti “yurdu âlâ”; cehennemi ise “niran” olarak belirten âşık, zihinsel tasavvurunda kutsal mekân kodlarını İslami inançla ifade etmiştir. Bu açıdan şiirde mitolojik mekân algısı “gök-yeraltı” zıtlığından “âlâ-niran” yani “cennet-cehennem” zıtlığına dönüşmüştür.

Göğün ve yerin katları mitik mekânı belirleyen unsurlar olarak görülebilir. Gökyüzünün ve yerin katlarıyla ilgili kalıp ifadelerin Âşık Ruhsatî'nin bir dördlüğünde şu şekilde görmekteyiz:

Var amma yetmiş bin perde,

Hızır'dır anılsa nerde

**Yedi kat gökte hem yerde,**

Bir Allah bir de Muhammed. (Kaya, 1991: 226)

Yer ve gök tasarımları bağlamında mitolojik tasavvurun Âşık Ruhsatî'nin şiirinde İslam dininin etkisiyle şekillendiği görülmektedir. İslam dinine göre Allah zamandan ve mekândan münezzehtir. Ancak Ruhsatî, eski Türk inancının tesiriyle, Allah'ı mitolojik mekân algısıyla sınırlandırmış, yedi kat gökte ve yerde olarak ifade etmiştir.

Türk mitolojisinde, mitik mekân olarak karşımıza çıkan bir başka unsur “ateş-ocak kültü”dür. Ateş, Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen'in gökten biri siyah biri kara taş getirip ikisini birbirine sürtmesi sonucu ortaya çıkmıştır (İnan, 2006: 67). Türk mitolojik sisteminde ateş veya ocak kültürünün başlıca fonksiyonu insanları, onların ailelerini beladan, hastalıktan korumak, hayvanların artısını ve evin bereketini sağlamaktır (Bayat, 2007b: 116). Dolayısıyla ateşin kutsallığı onu çevreleyen “ocak” etrafında şekillenerek mitik mekân algısını meydana getirmiştir.

Âşık tarzı şiir geleneği içinde Âşık Erol Ergani'nin bir dördlüğüne “ateş-ocak kültü” ve mitik mekân algısı şu şekilde yansımıştır:

Diyorlar ki **gurbet elde** sen garip

Bacı yoktur gardaş yoktur can garip

Yastık garip, yorgan garip, ben garip

**Yanmaz ocak, tütmez baca gurbette.** (Demirtaş, 2009: 19)

Âşık Erol Ergani, ocağın yanmamasını “gurbet”e mal etmektedir. Gurbet, asıl yaşanan mekândan yani mitik mekândan uzak olduğu için âşık, ocağın yanmadığını dolayısıyla geçim sıkıntısı yaşadığını ifade etmiştir.

Türk mitolojisinde, baykuşun kötü haber veren kuş olduğundan bahsetmiştik. Baykuşun yaşadığı mekân onun uğursuz bir hayvan olması sebebiyle “virane” olarak yer almıştır. Âşık Müdamî’nin bir dörtlüğünde baykuşun mekânının “virane” olduğu şu şekilde görülmektedir:

**Virane baykuş evine konmuş**

Zati ilk akşamdan **ocağı sönmüş**

Borç yüklü arkası hamala dönmüş

Bilmem ki ne zaman dağa batakcı. (Aslan, 1978: 227)

Baykuş, kötü haber veren ya da uğursuz olarak görülen bir kuştur. Bu yüzden baykuşun mekânı viranelerdir. Zihinsel tasavvurda baykuş belli bir mekânla sınırlandırılmıştır. Bu mekân baykuşun kötü anlamlandırılmasıyla oluşmuştur. Diğer yandan âşık, “ocağı sönmek” ifadesini kullanmıştır. Bir kişinin ocağının sönmesi, onun varolan düzeninin dağılması olarak açıklanabilir. Baykuşun uğursuzluğundan dolayı ocak da sönmüştür.

Türk mitolojik sisteminde ev-eşik koruyucusu, Altay-Sayan Türklerinde Ülgen’in oğlu olarak şekillenmiştir. Nitekim Şor Türklerinde “Ejik Eezi” Ülgen’in oğlu olup insanların yaşadığı evi korumakla yükümlüdür. “Eşik iyisi”nin eve hem bereket hem felaket getirdiği inancı vardır. Eşik, bir dünyadan diğer dünyaya giriş, dıştan içe, yabancı âlemden kendi mekânına geçiş olduğu için kutsaldır (Bayat, 2007b: 268-269). Bu inanç, İslamiyet’le birlikte hala varlığını korumuştur. Anadolu’nun birçok yerinde “eşiğe oturulmaması, eşikte durulmaması” gibi inançlar “eşik iyisinin” neticesi olarak yer alır. Eşikten geçerken “Bismillah” veya “Destur” denilmesi İslamiyet’le birlikte eski Türk inancının izlerinin devam ettiğini göstermektedir.

Toplumun kültürel hafızasında aktararak günümüze kadar gelen eşik inancı, doğal olarak toplumun kültür taşıyıcıları olan âşıkların şiirlerinde yer almıştır. Zileli Âşık Sadık bir şiirinde eşiğin kutsallığını şu şekilde ifade etmiştir:

Kutlu cuma geceleri

Bir mübarek şehre vardım

Âşık'ların sır hocası

**Haydarı kerrara vardım**

Cemalin gördü can gözüm

Haki payına niyazım

**Eşiğine kara yüzüm**

**Hata bende süre geldim.** (Özer, 2009: 56)

Eşiğin, kutsalla kutsal dışılığı birbirinden ayıran mitik mekân olduğunu söylemiştik. Âşığın da şiirde Haydar-ı Kerrar yani Hz. Ali'nin eşiğine “kara yüzünü sürdüğünü” söylemesi ve bu yüzden “hata” yaptığını belirtmesi, eşiğin kutsal olduğunu bir kez daha göstermektedir. Mitik bilincin oluşturduğu kutsal mekân algısı değişim-dönüşümüyle birlikte özel olarak âşık tarzı şiir geleneği içinde genel olarak Türk kültürel hafızasında varlığını korumuştur.

Bayburtlu Zihni'nin bestelenmiş bir şiirinde açık bir şekilde mitik mekân algısı şu şekilde görülmektedir:

Vardım ki **yurdundan** ayağ göçürmüş,

Yavru gitmiş **ıssız kalmış otağı,**

Camlar şikest olmuş meyler dökülmüş,

**Sâkiler meclisten kesmiş ayağı.** (Sakaoğlu, 1988: 81)

Zihni, bir süre ayrı kaldığı memleketinin düşman işgali sonrasındaki durumundan bahsetmektedir. Memleketine tekrar geldiğinde orada hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını ve düzenin bozulduğunu dile getirmiştir. Dolayısıyla mitik mekân sılavatan algısıyla şekillenmiştir.

Dadaloğlu'nun bir şiirinden aldığımız aşağıdaki örnekte ise mekân algısı açık geniş mekân şeklinde geçmektedir. Göçrevli toplumlar için açık geniş mekanlar evren tasarımına bağlı olarak algılanmakta ve dağlar, yaylalar, ovalar ile sembolize edilmektedir.

Kalktı göç eyledi Avşar elleri,  
 Ağır ağır giden eller bizimdir,  
**Arap atlar yakın eder ırağı,**  
**Yüce dağdan aşan yollar bizimdir.**

Belimizde kılıcımız kirmanî,  
 Taşı deler mızrağımız temreni  
 Hakkımızda devlet vermiş fermanı,  
**Ferman padişahın dağlar bizimdir.**

Dadaloğlu'm yarın kavga kurulur,  
 Öter tüfek davlumbazlar kurulur,  
**Nice koç yiğitler yere serilir,**  
 Ölen ölür kalan sağlar bizimdir. (Sakaoğlu, 1993: 97)

Yukarıdaki şiir, Osmanlı Devleti'nin Türkmenleri yerleşik hayata geçirmek için yürürlüğe koyduğu kanuna bir tepki niteliğindedir. Konar-göçer ya da göçerevli bir hayat tarzını benimseyen Türkmenler, yerleşik yaşamı kabul etmemişlerdir. Onlar için yerleşik düzen hem onların mekânlarını hem de düşüncelerini sınırlandırır. Mitik mekân algısı yaşam tarzının ortaya koyduğu düşünce yapısıyla şekillenmiştir. Tarihsel bir olay açık geniş mekân algısıyla anlatılmıştır.

### 3.1.8. Zamanla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

Mitik zaman, tarihsel zamandan “kronoloji” olarak ayrılır. Mitik algının ortaya koyduğu zaman kavramının belirli bir sıralaması yoktur. Ancak tarihsel zamanın belirli bir zaman sıralaması vardır. Cassirer, Schelling'in bakış açısından hareketle mitik zaman algısını şöyle izah etmektedir: Mitik bilinçte, henüz bir “tarih öncesi kesin zaman”, “kendi doğası gereğince parçalanmaz ve mutlak olan, bundan dolayı ona süre atfedilen, ama sadece an olarak incelenebilen bir zaman hâkimdir. Başka bir ifadeyle, mitik bilinçte henüz, zamanların bir dizisi olmayıp sadece kendi içinde zaman-olmayan-zaman; yani zamanların bir dizisi olmayıp sadece görelî olarak onu takip eden zaman karşısında zaman haline gelen (geçmiş haline gelen) bir zaman olduğu için, içinde

başlangıcın son ve sonun ise başlangıç gibi olduğu, bir sonsuzluk biçimi olarak incelenebilecek olan zaman hâkimdir”. Mitik bilincin oluşturduğu mitik zaman algısı belli sınırlandırmayla diğer “zaman” kavramlarından ayrılır. Bu sınırlandırma “zamana ve her zaman kesitine, gerçek bir mitik-dini ‘nitelik’, özel bir ‘kutsallık’ vurgusu”yla (Cassirer, 2005: 165) ortaya çıkar.

Eski Türk düşüncesinde, evrenin veya gök kubbesinin eliptik bir biçimde dönmesine “çığrı” denilmekteydi. Kaşgarlı Mahmut’ta felek, çark, değirmen, dolap gibi şeylerin çıkırığı olarak tercüme edilen “çığrı”, yıldızların bir sistem dâhilinde dönmesini sağlar. Yıldızları taşıyan bu çığrı yani felek, aynı zamanda zamanın oluşumunu da gerçekleştirmiş olur. Nitekim çığrının dönmesiyle gece gündüzü takip eder ve düz halli zaman oluşur. Mitik zaman algısının bu ilk tasavvuru, âşık tarzı şiir geleneği içinde “felek, çark-ı gerdiş, çark-ı felek, ” gibi adlandırmalarla ifade edilir. (Ögel, 2003)

Âşık Hicranî, Âşık Zülâli ve Seyranî’den aldığımız örnekler mitik zamana yönelik bahsettiğimiz tasavvuru ifade etmektedir:

**Şikâyetim vardır çark-ı felekten**

Bilmem neden bize mezak edindi

**Yazın** sebahetlik etmedi bize

**Kışın** zemheride sazak edindi. (Âşık Hicranî’den, San, 1987: 234)

Dü cihanda **yer gök çark-ı felekler**

**Arş ü ala** mümtahada melekler

Hesaba müntazır suda semekler

Ne zikirde kelam kanı biliriz. (Âşık Zülâli’den, Aslan, 1978: 88)

**Çarh-ı felek daim dönüb öğünmez**

Dönerse dahi eyliğe dönmez,

Yedi derya suyu dökülse sönmez

Bu zulmün narından Suzan olanlar. (Seyranî’den, Yüksel, 1987: 113)

Âşık Hicranî, yaz ve kış aylarında yaşadığı sıkıntıları “çark-ı feleğe” mal etmektedir. Çark-ı felek yani zaman âşığın istediği gibi dönmemektedir. Âşık bu durumdan yakınmaktadır. Başlangıçta mitik bilincin oluşturduğu mitik zaman algısı, kültürel hafızada aktarılarak “çark-ı felek” ifadesiyle yer almıştır.

Mitik zaman algısı mitik bilincin oluşturduğu kutsallıkla şekillenir. Örneğin, baharın gelmesiyle toprağın ve dolayısıyla doğanın canlanması “nevruz bayramı”yla kutlanır. Nevruz ise, “Göktürk mitlerinin anlam çözümlemesi, Mısır Kıpçaklarının açıkça kaydedilen inanmalarına göre, insanın yaratılışının” (Oğuz, 2000: 119–120) gerçekleştiği zaman olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla zamanın kutsal olarak anlamlandırılması mitik zamanın şekillenmesini sağlamıştır. Bu durum aynı zamanda tarihsel zamanla mitik zaman arasındaki farkı gösterir.

Âşık tarzı şiir geleneği içinde, Âşık Ali Balta ve Âşık Ruhsati’den seçtiğimiz aşağıdaki dörtlüklerde mitik zaman şu şekilde geçmektedir:

**Kış cehennemdir, yazınız cennet,**

Ahmet-i Muhtar’a olmuşuz ümmet,

**Makamın âlâ nasip et cennet,**

Andan başka kârı niderem. (Âşık Ali Balta’dan, Arslan, 1992: 58)

**Kışı cehenneme misal yaratmış**

**Cenneti bilmezdik yaz olmayınca.** (Âşık Ruhsati, Kaya, 1991: 190)

Âşık Ali Balta ve Âşık Ruhsati’den aldığımız dörtlüklerde, kış-yaz zıtlığı mitik zamanı belirlerken aynı zamanda mitik mekân algısını da ortaya koymuştur. Âşıklar, cenneti yaz mevsimiyle, cehennemi ise kış mevsimiyle ifade etmişlerdir. Bu durum mevsimlerin kendi içerisinde kutsal değerlerle ifade edilmesi olarak açıklanabilir. Mitik zaman ve mekân bu noktada kendisini mitik bilincin oluşturduğu kutsallıkla sınırlandırmıştır. Cennet’in iyiliğin, cehennemin ise kötülüğün mekânı olması, asıl olarak mitik zamanla yani yaz-kış zıtlığıyla verilmiştir. Dolayısıyla mevsimler öte âlemdeki mekânlarla anlamlandırılmıştır.



Türk mitolojisinde dünyanın sonu olarak “kalgançı çak”tan bahsetmiştik. “kalgançı çak”, İslamiyet’le birlikte “kıyamet” olarak yer almıştır. Dünya’nın sonu aynı zamanda zamanın sonudur, ancak yeni bir zamanın başlangıcıdır. Bu yeni zaman “öteki dünya” dediğimiz mekânın başlangıç zamanıdır. Fitne ve fesatın artması, küçüklerin büyüklere karşı saygısız davranması, dini görevlerin yerine getirilmemesi ve toplumun yozlaşması, kötüye gitmesi gibi düşünceler “kıyamet alametleri” olarak görülmüştür. Âşık Sümmanî bir dörtlüğünde “kıyamet zamanı”na şu şekilde yer vermiştir:

Cenab-ı Mevlâdan ola inâyet  
Küçük büyüğüne etmez itaat

#### **Galiba yakındır ruz-ı kıyamet**

Her taraftan zâhir oldu nişanı (Bayoğlu, 2009: 52)

Âşığın ifadesiyle “küçüklerin büyüklere itaatsizliği” ve bunun gibi birçok olayın olması, kıyametin yaklaştığının işaretidir. İnsanların kötüye doğru gitmesi, Şeytan’a uyması olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla insan “Tanrı’dan” uzaklaşır ve Tanrı artık varolan “zaman”ı sonlandırmak için “kıyamet zamanı”nı getirir. Mitik düşünce nasıl ki “gök çıkırığı, çark-ı felek” olarak bilinmeyen bir zamanı başlatmışsa, aynı şekilde bilinmeyen bir zamanı da “kalgançı çak” ya da “kıyamet” olarak sonlandırır.

Bayburtlu Zihni’nin bestelenmiş şiirinde “mitik mekân”dan bahsetmiştik. Aynı şiirde zaman algısı da yer almıştır:

Laleyi sümbülü gülü har almış,  
Zevk u şevk ehlini âh u zâr almış  
Süleyman tahtını sanki mar almış,  
Gama tebdil olmuş **ülfetin çağı**. (Sakaoglu, 1988: 81)

Bu dörtlükte ise hem mitik mekân hem de mitik zaman algısı bir arada görülmektedir. Âşık, memleketinde eski düzenin olmadığını ifade ederken eski zamanın da olmadığını “Gama tebdil olmuş ülfetin çağı” şeklinde ifade etmiştir. Diğer bir deyişle, âşık, memleketinin düşman işgalinden sonraki durumunu anlatırken hem

mekânın hem de zamanın değiştiğini ifade etmiştir. Dolayısıyla mitik mekân vatan-sıla algısıyla şekillenirken, mitik zaman algısı da buna paralel olarak şekillenmiştir.

### 3.1.9. Su İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

Su, mitolojide evrenin oluşumunda ve sonunda ilk madde rolünü üstlendiği için başlangıcın başlangıcı olarak yer alır. Eski Türk yazıtlarında “Iduk Yer-Sub” olarak geçen koruyucu ruhların başında yer ile beraber suyun da olduğu görülür (Bayat, 2007b: 248). Şamanlar, gölleri ve ırmakları hep canlı nesnelere tasavvur etmişlerdir. Bu sebeple onlara verilen isimler sadece coğrafya isimleri değildir. Eski Türk inançlarında kutsallaştırılan su, aynı zamanda duyan, evlenen ve çoluk çocuk sahibi olan ve mahiyetinde birtakım gizli güçleri barındıran koruyucu bir iyedir (İnan, 2000: 50–51).

Dünya mitolojilerinde önemli bir motif olan hayat suyu ölümlü insanların ölümsüzlüğe erişme özlemlerinin yansımasıdır. Eski Türkler de yeniden can veren bu suya “hayat suyu” demişlerdir. Bazı Altay efsanelerine göre, göğün 12. katına kadar yükselen “Dünya Dağı”nın üzerinde bir kayın ağacı vardır. Hayat suyu bu kayının altındaki kutsal bir çukurda bulunur (Ögel, 2003: 107). Ab-ı hayat Hızır etrafında şekillenen halk inançlarında da vardır. Hızır’ın, ab-ı hayatı içtiği ve bu sayede kıyamete kadar yaşayacağı inancı vardır. Eski bir metne göre, Hızır ab-ı hayatı bulup içtikten sonra hem ölümsüzlüğe kavuşmuş hem de normal insan kimliğinden sıyrılarak bütün yeryüzünü emrine âmade kılmıştır; kara, deniz ve havada Allah’ın vekili olmuştur (Ocak, 200: 118). Türk kültürel hafızasında aktararak varlığını koruyan ab-ı hayat Âşık Zakirî’nin bir dörteğünde şu şekilde görülmektedir:

Telli turnam ol makama varırsan  
 Ellerin duaya aç benim için,  
**Hasta düştüm şifasını isterim,**  
**Zemzem-i Şeriften** iç benim için. (Kaya, 1996: 57)

Âşık Zakirî, hasta olduğu için şifasını İslami inançla ifade edilen “zemzem suyu”nda aramaktadır. Ölümsüzlük suyu olarak adlandırılan ab-ı hayat, Âşık Zakirî’nin

şiiirinde “şifa verdiğine inanılan” su olarak görölmektedir. Dolayısıyla su, ölümdendirilişe veya hastalıktan-sağlığa geçişi sağlayan kutsal unsur olarak yer almıştır.

Âşıklara rüyalarında badeyi pir, derviş, Hızır kısaca ulu kişiler verir. “Bade” Farsça şarap anlamına gelir. Bade, Âşık dilinde bazen dolu adıyla anılır ve içeni yakıp tutuşturan, coşkun bir ruh haline dönüştüren kutsal mahiyette bir iksirdir (Arslan, 1992: 42). Âşık Ali Balta rüyasını şu şekilde şiire yansıtmıştır:

**O berrak suyu bana getiren,**

Pir elinden alıp bana yetiren,

Terzi libasından libas götüren,

Bir kat aluben geymek lazımdır. (Arslan, 1992: 41)

Âşık Ali Balta, rüyasında badeyi değirmende küçük bir kızın elinden “su” şeklinde içer (Arslan, 1992: 42). Dolayısıyla Âşık Ali Balta “berrak suyu” içerek âşıklığa adım atmıştır. Buradan hareketle âşıkların rüyalarında pir elinden bade, su vb. içmeleri, onların manevi olarak arınmalarının bir göstergesidir, diyebiliriz. Su, bu yönüyle manevi “arındırma, temizleme” fonksiyonunu üstlenmiştir.

### **3.1.10. Toprakla İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:**

Toprak, insanın yaratılışında başlıca unsur olarak karşımıza çıkar. Altay ve Sibiryâ Türklerinin, insanın yaratılışı ile ilgili efsanelerinde toprak, ilk ve ana motiftir. Şamanist Türklere göre Tanrı, ilk insanın şeklini topraktan yapmış ve bu ilk insan şeklini tüysüz köpeğinin muhafazasına bırakarak, kendisi de insana can bulmak amacıyla göklerde ruh aramaya gitmiştir. İlk insanın yaratılışı Orta Asya ve Sibiryâ’da da başlangıçta topraktan yapılmıştır (Ögel, 2003: 486). İslam dininin etkisiyle Anadolu’da da insanın topraktan yaratılmasıyla ilgili anlatılar vardır. Allah İnsanı yaratmak için Cebrail’e bir avuç toprak almasını emreder ve dünyaya gönderir. Allah insanın günah işleyip cehennemde yanacağını bildiğinden dünya, Cebrail’e görevinden vazgeçmesi için yalvarır. Sonra Mikail ve İsrail de bu görevi yerine getiremezler ve sonunda Azrail bu görevi üstlenir. Toprağı götürüp Allah’a sunar ve Allah insanı topraktan yaratır (Roux, 1994: 88).

Âşık tarzı şiir geleneği içinde toprak insanın yaratılışında önemli bir unsur olma özelliğini korumuştur. İslam dininin etkisiyle Hz. Âdem'in topraktan yaratıldığı inancı Âşık İhsanî'nin bir dörtlüğünde şu şekilde görülmektedir:

**Âdem'i topraktan** yaptı yaradan  
 Bir müddet zamana geçti aradan  
 Ruh cesede nakil eyledi sonradan  
 Kaldı vücudunda kanla misafir. (Gürsu, 2008: 495)

İhsani, dörtlüğünde Allah'ın Hz. Âdem'i topraktan yarattığına ve sonra ruhun bedene girdiğine değinmiştir. İhsani, mitik tasarımda insanın topraktan yaratıldığı düşüncesini İslami bir şekle büründürerek ifade etmiştir. Âşık Kemterî ise bir dörtlüğünde topraktan yaratılma olgusuna şu şekilde değinmiştir:

Kemterî'yem yeryüzünde bittikçe  
 Çok kalıp eskittim gelip gittikçe  
 Pek tutmuşum o sultanı tuttukça  
**Toprakken beni âdeme dönderdi.** (Özer, 2009: 21)

Âşık Kemterî insanın yaratılmadan önce toprak olduğunu ifade etmiştir. Bu ifadenin altında mitik bilincin insanın yaratılışıyla ilgili ürettiği düşünce açık bir şekilde görülmektedir. Âşık "toprakken beni âdeme dönderdi" diyerek Allah'ın toprağa şekil vererek insanı yarattığını söylemiştir. Bu düşünce Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen'in toprağa şekil vererek insanı yaratmasıyla benzerlik göstermektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz üzere mitik bilinç toprağı yaratılışta en önemli unsur olarak görmüştür. Bunun yanında toprak dişil olarak da tasavvur edilmiştir. Mircea Eliade, yerin mitik tasavvurda "ana" tasvirli yer aldığını şu sözlerle ifade etmiştir "Yerle Göğün kozmik evliliğinden yer tanrılarına kadar hep aynı basit âdete, aynı inanışa rastlamaktayız: Yer canlı varlıkların yaşam kaynağıdır, sürekli üreten bir rahimdir.

Yeryüzü Ana; yerin sahibi, tüm canlı varlıkların kaynağı, çocukların bekçisi ve ölülerin gömüldükten sonra dinlendikleri, yenilendikleri ve sonra Yeryüzü Ana'nın kutsallığı sayesinde yaşama yeniden döndükleri rahim olma ayrıcalıklarını her zaman korumuştur” (Eliade, 2003: 160–163). Buradan hareketle toprağın mitolojik ana olarak tasavvur edilmesi âşıklardan aldığımız örneklerde şu şekilde görülmektedir:

**Toprak vatan toprak ana**

Bakınca can verir cana

Meyil verme başka yana

Köylüm tarlaya tarlaya. (Âşık Birfanî'den, Ercil, 2008: 212)

Elvan kuşlar gel gel deyi seslendi

Kelebekler ovaları süsledi

**Toprak ana ruhumuzu besledi**

Gülümsedi yüzümüze çiçekler.(Âşık Sinan'dan, Gelekçi, 2007: 349)

Toprağın dişil olarak algılanması, eski Türk inancında ve diğer milletlerin inançlarında da var olan bir düşüncedir. Toprak dişildir, çünkü dişillik üretkenliği, doğurganlığı temsil etmektedir. Toprağın “ana” olarak algılanması bütün canlıların oradan gelmesiyle açıklanabilir. Mitik bilinç bu yüzden toprağı “ana, dişil” merkezli algılamıştır. Bu anlayışı en güzel ifade eden âşık ise Veysel olmuştur. “Kara Toprak” şiirinde toprağın, insan için maddi-manevi bütün ihtiyaçları karşılayan “mitolojik ana” konumunda olduğunu ortaya koymuştur.

Dost dost diye nicesine sarıldım

Benim sadık yârim kara topraktır.

Beyhude dolandım, boşa yoruldum

Benim sadık yârim kara topraktır.

Nice güzellere bağlandım kaldım

Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum

Her türlü istediğim topraktan aldım

Benim sadık yârim kara topraktır.

Koyun verdi, kuzu verdi, sût verdi  
Yemek verdi, ekmek verdi, et verdi  
Kazma ile dövmeyince kıt verdi  
Benim sadık yârim kara topraktır

Âdem'den bu deme neslim getirdi  
Bana türlü türlü meyve bitirdi  
Her gün beni tepesinde götürdü  
Benim sadık yârim kara topraktır.

Karnın yardım kazmayınan, belinen  
Yüzün yırttım tırnağınan, elinen  
Yine beni karşıladı gülünen  
Benim sadık yârim kara topraktır

İşkence yaptıkça bana gülerdi  
Bunda yalan yoktur herkes de gördü  
Bir çekirdek verdim, dört bostan verdi  
Benim sadık yârim kara topraktır.

Havaya bakarsam hava alırım  
Toprağa bakarsam dua alırım  
Topraktan ayrılısam nerde kalırım  
Benim sadık yârim kara topraktır.

Bir dileğin varsa iste Allah'tan  
Almak için uzak gitme topraktan  
Cömertlik toprağa verilmiş Hak'tan  
Benim sadık yârim kara topraktır.

Hakikat istersen açık bir nokta  
Allah kula yakın, kul da Allah'a

Hakkın gizli hazinesi toprakta  
Benim sadık yârim kara topraktır.

Bütün kusurumu toprak gizliyor  
Melhem çalıp yaralarım düzlüyor  
Kolun açmış yollarımı gözlüyor  
Benim sadık yârim kara topraktır.

Her kim ki olursa bu sırra mazhar  
Dünyaya bırakır ölmez bir eser  
Gün gelir Veysel'i bağrına basar  
Benim sadık yârim kara topraktır. (Alptekin, 2004: 247)

### 3.1.11. Ateşle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

Türkler ateşin ruhu olduğuna inanmışlar ve onu kutsal saymışlardır. Ateşin temizleyici, kötü ruhlardan ve hastalıklardan koruduğu kabul edilmiş ve ona kurbanlar sunulmuştur. Altaylılar ateşe karşı duayı “güneş ve aydan ayrılmışsın” şeklinde söylerlerdi. Ateşin gökten Tanrı Ülgen tarafından getirildiğine inanırlardı. Ateşe su dökmek, tükürmek, ateşle oynamak yasaktı (İnan, 2006: 67).

Âşık tarzı şiir geleneğinde ateş, Âşık Battal Dalkılıç'ın bir şiirinde şu şekilde görülmektedir:

Aşkına düşeli sevdâkar oldum  
Bu garip halimi sormadan gitme  
**Yandım ateşinle bir top nâr oldum**  
Gönlüme serinlik vermeden gitme

**Ateş yanmayınca duman tüter mi?**  
Gevheri olmayan matah satar mı?  
Viran bahçelerde bülbül öter mi?  
Bir mamur bahçeyi kurmadan gitme. (Gökçe, 2009: 297)

Âşık, şiirde Hz. Ali'ye karşı duyduğu özlemin ona acı verdiğini dile getirmiştir. Bu acı âşığı yakmakta ve onun ifadesiyle “Bir top nâra” dönüştürmektedir. Değişim ve dönüşüm açısından ateş aşk ve gönlü ifade etmek için kullanılmıştır.

Türklerde ocakla ilgili inanma ve gelenekler; birlik, bütünlük, sağlık, ebedîlik ve Tanrıyla ilgilidir. “Ocağın sönmesi, ocağın dağılması ve ocağın batması” gibi deyimler ailenin Tanrı'dan uzaklaşması anlamına gelir. Kısaca Türklerde Aile ocağı kültü ile ateş kültü birbirinden ayırt edilemez (İnan, 2006: 68).

Ateş, ocak unsuru ile ilgili âşıklardan aldığımız örnekler şu şekildedir:

**Haneler yıkıldı ocaklar söndü,**

Mahvoldu dört bir yan virana döndü,

Gölcük tersanesi suya gömüldü,

Sanırsın benzeri Nuh tufan oldu. (Âşık Nuri Çırağı, Özdemir, 2009: 105)

Birbirine çarpışınca uçaklar

Paramparça olmuş kollar bacaklar

**Felaketle söndü nice ocaklar**

Yetim yavruları gören ağlıyor. (Âşık Abdülvahap, Kayırhan, 2007: 143)

Ticarette kâr olmazsa

Dünya çarkı dönmez olur

İlim sanat var olmazsa

**Işık ocak yanmaz olur.** (Âşık Mevlüd İhsanî'den, Gürsu, 2008: 508)

Kardeş kardeşine kursun atar mı?

Şahin yuvasında baykuş öter mi?

**Evlatsız devletsiz ocak tüter mi?**

**Sönüyor ocaklar duman bulunmaz.** (Âşık Müslüm, Kızıltepe, 2006)

Ocağın sönmesi; ailenin yıkılması, düzenin bozulması anlamına gelmektedir. Ocağın yanması ise birlik ve beraberliği, huzuru, mutluluğu simgelemektedir. Mitik



bilincin ateş-ocakla ilgili ortaya koyduğu düşüncelerin Âşık tarzı şiir geleneği'nde benzer şekilde yer aldığını görmekteyiz.

### 3.1.12. Rüya ile İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

İnsanlık tarihi boyunca bütün dünyada pek çok bilinmeyenin anahtarı, insanın ve geleceğinin habercisi olarak zaman zaman korkulan, zaman zaman hayranlık duyulan rüyalar, edebi eserlerin pek çoğuna konu olmuş, bu eserlere farklı akisler meydana getirmiştir (Günay, 1992: 88). Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Kağan'ın veziri Uluğ Türk rüyasında “Altın bir yayın gün doğusundan gün batısına; üç gümüş okun ise kuzeye doğru gittiğini” görmüştür. Bu rüyayı Uluğ Türk iyi bir şekilde yorumlar. Büyük bir imparatorluk kurulurken, devletin kuruluş felsefesini böyle bir rüyaya dayandırma ve böylece manevi bir güç kazanma Türk devletlerinde bir gelenek halindedir. (Ögel, 1995: 23). Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda Osman Gazi'nin rüyasını yorumlayan Şeyh Edebali'de de böyle bir durum söz konusudur.

Prof. Dr. İlhan Başgöz'ün “Türk Halk Hikâyelerinde Rüya Motifi ve Şamanlığa Giriş” isimli incelemesi Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden önceki inançları olan Şamanizm ve Şamanlık etrafında teşekkül eden kültürlerini, ayin ve törenlerini, halk hikayelerinde tekrarlanan ve kompleks bir motif olan rüya motifinden hareketle İslami ruha ve şekle bürünüşünü açıklamaktadır (Günay, 1992: 10). Âşık edebiyatı temsilcileri de rüya motifi ile sade bir kişilikten sanatçı kişiliğe geçmektedir (Günay, 1992: 94). Âşık Efkârî rüya gördükten sonra ilk deyişi şu şekildedir:

Bilmez idim uyumuştum,  
Kasımoğlu pınarında,  
Bir dolu verdiler içtim,  
Kasımoğlu pınarında.

Bir pirin öptüm elini,  
Gösterdi aşkın yolunu,  
Oldum ben aşkın bülbülü,  
Kasımoğlu pınarında.

Bir güzel geldi Belkiya,  
Benzer onbeş günlük aya,  
Durdum baktım kıya kıya,  
Kasımoğlu pınarında.

Zannettim doğdu ay durdu,  
Bana bir narı saydırdı,  
Üç tanesini yedirdi,  
Kasımoğlu pınarında.

Bir de defter getirdiler,  
Yazdı ismim bitirdiler,  
Bir duaya oturdular,  
Kasımoğlu pınarında.

Bir ayna tuttular bana,  
Baktım seyrettim cihana,  
Bakakaldım yana yana,  
Kasımoğlu pınarında.

Efkari yazdı mahlasım,  
Cihane ulaşsın sesim,  
Yar ile yenildim pesim,  
Kasımoğlu pınarında.

Efkarî'nin bu rüyası,  
Bahse girip nar sayması,  
Kırk gün sürdü bu havası,  
Kasımoğlu pınarında. (Günay, 1992: 144)

Âşık Efkarî, bu deyişini rüyayı gördükten kırk gün sonra kendine geldiği zaman söylemiştir (Günay, 1992: 144). Şamanlığa giriş merasiminin üç sahnesi: sıkıntı, önceki şahsiyetin sembolik ölümü, yeni bir hayata farklı bir kimse gibi başlamak, kompleks

rüya motifinde de söz konusudur (Günay, 1992: 13). Dolayısıyla âşıklar rüya ile sonu yaşarlar ve bu son onların yeni bir başlangıcını oluşturur.

### 3.1.13. Ölümle İlgili Mitolojik Unsurlar ve Dönüşümleri:

Ruhun bedenden ayrılması olarak tanımlayabileceğimiz ölüm tüm milletlerde olduğu gibi Türklerde de büyük bir felaket olarak algılanır. Ölümün büyük bir felaket olarak algılanması ve derin üzüntülere yol açması, mümkün olan tüm imkânlarla ölüme çare arama Türklerin güçlü yaşama arzusunun normal sonucudur (Roux, 1999: 52–62). Yaşama arzusu ölümden korkmayı beraberinde getirmiştir. Yakutlar ve Soyotlar cesedi bırakıp kaçacak kadar ölümden korkmuşlardır. Özellikle şamanın ölüsünden korkulmaktaydı (Roux, 1999: 104). Bu yüzden Türkler, ölümü doğrudan hatırlatan kelimelerden uzak durmuşlardır ve ölüm anlamını belirtmek için “uçmak” filini törensel durumlarda ve istatistiksel olarak diğer sözcüklerden daha fazla kullanıldığını görmekteyiz. Orhun yazıtlarında “Kağan olan babam uçtuktan sonra”, “Kül Tigin koyun yılının on yedinci günü uçtu” gibi ifadeler bu durumu örnekler niteliktedir (Roux, 1999: 157). Ruhun bedenden çıkışını ifade etmek için kullanılan “uçmak” sözü bir bakıma cennete varmak olarak nitelendirilebilir. Çünkü mitik bilinç gökyüzünü Tanrı’nın, iyiliğin, cennetin mekânı olarak algılamış, buna karşın yeraltını ise Erlik’in yani kötülüğün, cehennem mekânı olarak algılamıştır. Ruhun kuş misali uçup gitmesi gökyüzüne yani cennete işarettir. Manas Destanı’nda Manas’ın ölümü “uçan ruhu çoktan çıkıp gitmiş, gerçek yuvasına yerleşmişti” (Ögel, 2003: 518) ifadeleriyle anlatılır.

Âşık tarzı şiir geleneği içinde ölümle ilgili yukarıda bahsettiğimiz ruhun kuş şekline girip uçması inancının izlerine rastlamaktayız. Ruhun bedenden çıkması kuş tasviriyle Âşık Zakirî ve Âşık Said’in aşağıda verilen dörtlüklerinde şu şekilde görülmektedir:

Zakiri yazıyor olan ahvali

Yürek yaralıdır, söylüyor dili

Soldu Halid’imin yeşili alı

**Doğan kuşu koldan uçtu ne fayda.** (Kaya, 1996: 47)

**Der Said'im arşa çıktı figanım,  
Elimden uçurdum bir çift doğanım,  
Biri yiğenimdi biri ciğerim  
Mahşerde davacın var Kızılırmak. (Obruk, 1983: 158)**

Âşıklar yukarıda verdiğimiz örneklerde ruhun “doğan kuşu” gibi uçtuğunu ifade etmişlerdir. Eski Türk inanç sisteminde “ruh” bir kuş gibi algılanmış, ölüm de “uçmak” kelimesiyle ifade edilerek aynı zamanda “cennet”e gitmek kastedilmiştir (Melikoff, 1994). Dolayısıyla âşıkların “öldü” yerine “uçtu” kelimesini kullanmaları, eski Türk inancının zihinsel kodlamasından kaynaklanmaktadır.

Aşağıda verdiğimiz örneklerde de âşıklar ruhun kuş gibi uçtuğunu dile getirmiştir:

Çar yanım kızıl kan baktıkça şaşım  
Takatim kesildi yaremi açtım  
**Vadem tamam oldu kuş gibi uçtum**  
**Ruhum uçtu ceset kaldı belada. (Âşık Nihani'den, Gökalp, 1988: 15)**

İleri geri derken ömür geçiyor  
Amelin iyiyse rahmet saçıyor  
**Bedenden ayrılıp ruhun uçuyor**  
Azrail pençesin vurduktan sonra. (Âşık Battal'dan, Gökçe, 2009: 327)

Zalim ettiğinden çok hicap duymuş,  
Fayda etmez fırsat geçenden sonra,  
En sonunda Hakkın emrine uymuş,  
**Can kuşu cesetten uçandan sonra. (Âşık İsmeti, 1994: 19)**

**Can kafeste durmaz uçar,**  
Dünya bir han konar göçer  
Ay dolanır yıllar geçer  
Dostlar beni hatırlasın. (Âşık Veysel'den, Alptekin, 2004: 177)

Dörtlüklerde, eski Türk inancındaki “ölüm” anlayışı açık bir şekilde görülmektedir. Eski Türklerde beden kafes; kuş ise bu kafeste bir ruh olarak tasarlanmıştır. Tanrı'nın katına ulaşabilmek için O'nun yanına ancak uçarak gidilebileceği ve bu yüzden de “uçmak” kelimesi kullanılmıştır. Dolayısıyla ruhun kuş şeklinde ifade edilmesinin sebebi olarak “Tanrı'ya ulaşma” ya da öldükten sonra “cennete gitme” anlayışının olduğu söylenebilir.

Eski Türkler ölümü “gökte yıldızı söndü, gökten yıldız kaydı” gibi sözlerle de ifade etmişlerdir. Bu ifadenin altında yatan düşünce insanların gökte yıldız oldukları inancıdır. Birçok anlatıda örneğin Manas Destanı'nda Manas öldüğünde eşi Kanıkey “Ey ulusum, yıldızın parlaklığı söndü, kayboldu, Kırgız ulusunun atmacası uçtu. Ey asil kahramanım canımı acı azap içine atma, bozkurdum, aslanım beni de yanına al! Senin ruhun yıldızlara ulaştı, ak kalpaklı Kırgız ulusuna baba olmuştun, ey kahraman Manas'ım beni de yanına çeksene... Aslanım uzak sefere gidip beni burada bıraktın, aklımı, zihnimi beraber götürdün... Ardında kalan altı aylık oğlunu kime bıraktın? Ayım battı, karanlık oldu, senin nurun bu ulusu aydınlatmıştı, sen göklerin yıldızı oldun, bu ulusun seni daima arayacak, unutmayacaktır...” (İnan, 1985: 155) diye ağıt yakmıştır. İnsanın gökte yıldız olduğu inancı ve ölümün “yıldız kaydı, yıldız söndü” gibi ifadelerle anlatılması Tanrı'nın gökte olduğuyla dolayısıyla cennete ulaşmayla ilgilidir. Yukarıda ruhun kuş şeklinde uçması mitik bilincin ölümü ifade etmek için tasarladığı bir durum olarak karşımıza çıkarken burada göksel bir unsur olan yıldız aynı görevi üstlenmektedir.

Âşık tarzı şiir geleneğinde Karaşarlı Veli Namlı ölüm kavramını şu şekilde yansıtmıştır:

Çünkü senle gardaştık muhabbetler ederdik  
Tekçi Haydar agamla yetim bağa giderdik  
Ora sohbet yeri ydi gençler hep oradaydı  
Niyazi Hoca hani **Gökten bir yıldız kaydı.** (Dinç, 2007: 326)

Âşık, sevdiği bir kişinin ölümünden duyduğu üzüntüyü “Gökten bir yıldız kaydı” ifadesiyle anlatmıştır. Yıldız, insanın gökyüzündeki yansıması olarak düşünülmüştür. “Yıldızın kayması” insanın bulunduğu mekândan başka mekâna, dünya

hayatından ahiret hayatına geçişini ifade etmektedir. Dolayısıyla mitik bilinçle oluşturulmuş bir düşünce­in verdiğimiz örnekte aynen yer aldığını söyleyebiliriz.

## SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Toplumların yaşadığı zamanı anlamlı hale getirmesi ve kendisine bir kimlik belirlemesi, “tarihsel” ve “zihinsel” varoluşlarına bağlıdır. Bu çift yönlü ilişki sayesinde toplum “biz” olma duygusunu ve “ortak algı”yı ortaya koyar. Toplumun bu ortak algısını “zihinsel” varoluş içinde ilk olarak mitlerde görmek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde toplumlar birtakım değişim gösterebilir de mitik bilincin ürettiği değerler bir şekilde günümüze kadar uzmanlaşmış hafıza koruyucular vasıtasıyla aktarıla gelmiştir. Bu aktarıcı rolünü İslamiyet’ten önce kültür çevresinde ozan-baksı-kam gibi şahsiyetler, İslamiyet’le birlikte veli-eren ve daha sonra da âşıklar üstlenmişlerdir.

Yaşadığı çağın siyasi, sosyal, ekonomik durumunu şiirlerine yansıtan âşıklar bir yandan sosyal tarihe kaynaklık ederlerken diğer yandan “kültür taşıyıcısı” görevini üstlenirler. Toplumun değer yargıları, inançları genel olarak dünyaya ve evrene bakışı âşıkların deyişlerinde yansıtılmıştır. Bu yansımaların tarihsel süreç içinde akıp gelen ortak bir belleğin sonucu olduğu söylenebilir. Çünkü âşıkların şiirlerinde eski Türk inançlarının, mitolojik algı ve tasarımlarının izlerini görmek mümkündür. Kültürel bellek olarak adlandırılan ortak değerlerin İslamiyet’le birlikte değişip-dönüşerek varlıklarını devam ettirdikleri görülmektedir. Tanzimat yıllarından itibaren Türk toplumunun Batılılaşma çerçevesinde yaşadığı değişim-dönüşüm içinde de, âşıklar bazı yönlerden farklılaşmaya başlamış olmakla birlikte geleneğin “aktarıcılık” özelliğini devam ettirmişlerdir. Bunu ele aldığımız elli aşkın taradığımız şiirlerinde açıkça görmek mümkündür.

Çalışmanın “Tanzimat’tan Günümüze Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği” adlı Birinci Bölümü’nde, âşıklık geleneğinin özellikleri, icra ortamları, işlevsel özellikleri ve âşık tarzı şiirin konu ve şekil özellikleri ele alınmıştır. Elde edilen bilgiler çerçevesinde Tanzimat’tan günümüze hem tematik anlamda hem de icra şekli ve vasıtaları bağlamında bazı dönüşümlerin yaşandığını söylemek mümkündür. Ancak bu değişim-dönüşümlere rağmen âşıkların geleneksel olan değerleri de devam ettirdikleri ve aktarıcılık işlevini yerine getirdikleri görülmektedir.

“Tanzimat’tan Günümüze Mitoloji Algısı ve İlgisi” adlı İkinci Bölümde, Tanzimat’tan günümüze yapılan mitoloji çalışmaları ve mitolojinin toplumla, kültürle, sanatla, dil ve edebiyatla olan ilişkileri incelenmiştir. Görülmektedir ki, Batı’daki mitoloji çalışmalarının tesiriyle başlayan algı ve ilgi, zaman içinde Türk mitolojik yapısını ortaya koyma çabasına dönüşmüş, aydınlar arasında önemli bir çalışma alanı oluşturmuştur. Diğer taraftan halk arasında geleneksel olarak sürdürülen inanmalar ve uygulamalarda mitik unsurların yaşatıldığını söylemek mümkündür.

Çalışmanın “Tanzimat’tan Günümüze Âşık Şiirinde Mitolojik Unsurlar” adlı son bölümünü ise, Türk mitolojisine ilişkin algı ve tasarımların âşık şiirlerindeki tespiti oluşturmaktadır. Âşıkların şiirleri basılan kitaplardan ve yüksek lisans-doktora tezlerinden elde edilmiştir. Dolayısıyla metin merkezli bir yöntemden hareket edilmekle birlikte şiirlerin analiz edilmesinde ve yorumlanmasında kültürel ve sosyal bağlam dikkate alınmıştır. Bu bölümde, Türk mitolojisi’nde üç boyutlu dünya/evren tasarımına ilişkin unsurların âşık şiirinde de geçtiğini, değişimin sadece ifade ediş tarzından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bunun yanında “Göğün direği” tasarımı, Türk kültüründe “kutup yıldızı, dağ ve ağaç” gibi nesnelere ifade edilirken, bazı âşıklarda İslami bir şekle bürünerek “Hz. Muhammed”le ya da bir “Sübhanek” ile ifade edilmiştir. Ya da bazı âşıklar dünyanın yaratılışını “Ne yer gök olurdu ne gün ay yıldız/ Eğer ki Kefinen Nun olmasaydı” şeklinde söyleyerek yaratılış algısını ortaya koymuştur. Bazı âşıklarda ise “Yerin-göğün çivisi, yedi kat gök, yeraltında sarı öküz” gibi söyleyişlerin fazla değişmediği de görülür. Evrenin sonuyla ilgili olarak Türk mitolojisi’nde “kalgançı çak” olarak ifade edilen, insanoğlunun Tanrı’dan uzaklaşması, yerin-göğün bir olması gibi unsurların âşık şiirinde İslami ifadeyle yer aldığı görülmüştür. Bunlar, ahlakın bozulması, toplumun yozlaşması, kötülüklerin artması, din büyüklerine saygının azalması gibi düşünceleri içerir. Bunlarla birlikte “tufan”la ilgili olarak da mitik unsurların yer aldığı şiirler vardır. Diğer yandan “Hayvanlarla, kuşlarla, dini ve mitolojik şahsiyetlerle, renklerle, mekânla, zamanla, suyla, toprakla, ateşle, rüyayla ve ölümlerle” ilgili mitik algı ve tasarımlara ilişkin kodlar diğer halkbilgisi ürünleriyle desteklenmiş, değişim ve dönüşümleriyle birlikte incelenmiştir. Türk mitolojisinde sembol haline gelmiş bu kavramların İslamiyet’in etkisiyle bazen ifade değişikliğine uğradığını bazen aynı algı ve tasarımın âşık şiirlerinde yer aldığını söyleyebiliriz. Bazı unsurların daha eski, bazılarının İslami, bazılarının da yeni olması, âşıkların buldukları çevre ve şartlardan kaynaklanmış olmalıdır. Şehirlerde yaşamış



âşıkların şiirlerinde bu unsurların, divan edebiyatındaki kalıplaşmalarla kullanılmış olması bunun açık göstergesidir.

Sonuç olarak Tanzimat'tan günümüze Anadolu sahasında tespit ettiğimiz âşıkların şiirlerinde mitolojik unsurların bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede âşık edebiyatı geleneği, kanaatimizce Türk kültürel belleğinin dış dünyaya yansıyan anlam alanlarından biridir. Bu anlam alanı, geçmişle ilişki kurma ve bir hatırlama biçimi olma yanında Türk kültürel bütünlüğünü anlama ve anlamlandırma yönünden de önem taşımaktadır. Bu sebeple özelde âşıklık geleneği, genelde halkbilgisi ve kültür konusunda yapılacak çalışmalarda, bu anlam alanının da dikkate alınması, hem bazı problemlerin çözümüne hem de küreselleşen dünyada kimlikli bir ulus olarak yer alabilmemize katkı sağlayacaktır.

**KAYNAKLAR**

- ABDULLAH, Kemal. (1997), *Gizli Dede Korkut*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- AKYÜZ, Kenan. (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I (1860-1923)*, İstanbul.
- ALPTEKİN, A. Berat. (2004), *Âşık Veysel-Türkün Türkü Çağırırız*, Akçağ yay. Ankara.
- ALPTEKİN, Ali Berat-SAKAOĞLU, Saim. (2006), *Türk Saz Şiiri Antolojisi (14.21.yüzyıllar)*, Akçağ yay. Ankara.
- ARSLAN, Mustafa. (1992), *Âşık Ali Balta Şiirleri ve Hikâyeleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, İzmir (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- ARSLAN, Mustafa. (2005) “*Türk Destanlarında Evren Tasarımı*”, Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı, s. 65-75, İzmir.
- ARSLAN, Mustafa. (2010), “*Türk Halk Kültüründe Göç Ve Göçerliğin Sembolü Olarak Deve*”, Halk Kültüründe Göç Uluslar arası Sempozyumu, Mayıs (28-30), Balıkesir (Yayımlanmamış Bildiri).
- ARSLAN, Mustafa. (2011a), “*Kültürel Bellek ve Zamansallık Bağlamında Köroğlu*”, VIII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, İzmir.
- ARSLAN, Mustafa. (2011b), “*Kültürel Hafıza ve Zamansallık Bağlamında Türk Mitolojisi*”, *Türk Yurdu*, Cilt:31, S. 292, Aralık–2011, s. 57-65.
- ARSLANOĞLU, İbrahim. (2001), “*Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler*”, *Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*, S.20, s. 33-134.
- ARTUN, Erman. (2005), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Kitabevi yay. İstanbul.
- ASLAN, Ensar. (1978), *Doğu Anadolu Saz Şairleri*, Atatürk Üniversitesi yay. Erzurum.
- ASLAN, Ensar. (1992), *Çıldırli Âşık Şenlik Hayatı-Şiirleri-Karşılaşmaları-Hikâyeleri*, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi yay.
- ASLAN, Namık. (2004), “*Şekil Değiştirme Motifinin Anlatılarımızdaki Bazı Yansımaları Üzerine*”, *Milli Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 64, s. 37-44.
- ASSMANN, Jan. (2001), *Kültürel Bellek*, Ayrıntı yay. İstanbul.
- AYRAL, Alparslan. (1995), *Âşık Gafili*, Dilek Ofset, Sivas.
- BASCOM, William R. (2003), Çev. Yeliz ÖZAY vd. “*Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar*”, *Milli Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 59, s. 76-95.

- BAŞGÖZ, İlhan. (1979), *Âşık Ali İzzet Özkan Yaşamı, Sanatı ve Şiirleri*, Türkiye İş Bankası Kültür yay. Ankara.
- BATUK, Cengiz. (2009), “Türkiye’de Dinler Tarihi Çalışmalarının Tarihsel Seyri”, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, S. 1, s. 71-97.
- BAYAT, Fuzuli. (2005), *Mitolojiye Giriş*, Ötüken yay. İstanbul.
- BAYAT, Fuzuli. (2007), *Türk Mitolojik Sistemi I-II*, Ötüken yay. İstanbul.
- BAYOĞLU, Arife. (2009), *Âşık Sümmanî’nin Şiirlerinde Dini ve Sosyolojik İçerik*, Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- BEN-AMOS, Dan. (2011), Çev. Meriç KURTULUŞ, “Halkbilimi Öğreniminde Tür Kavramının Konumu”, *Milli Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 91, s. 226-242.
- BİNGÖL, Süleyman. (1997), *Jean-Paul Roux’un Eserlerinde Türk Gelenek ve Göreneklere*, Pamukkale Üniversitesi SBE, Denizli (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- BORATAV, P. Naili. (1968), “*Âşık Edebiyatı*”, *Türk Dili Dergisi*, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı c. XIX S. 207. s. 340-356.
- BULUÇ, Saadettin. (1997), “Şamanizm”, *Alıntı Dergisi-Avrasya Etnografya Vakfı Üç Aylık Etnografya Dergisi*, S. 1, s. 44-89, Ankara.
- CAMPBELL, Joseph. (2003), *Yaratıcı Mitoloji-Tanrının Maskeleri*, Ankara.
- CASSIRER, Ernst. (2005), Çev. Milay KÖKTÜRK, *Sembolik Formlar Felsefesi II-Mitik Düşünme*, Hece yay. Ankara.
- ÇAKMAKÇI, Hayrunnisa. (2010), “Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası”, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, c. 10, S. 3, s. 287-290.
- ÇELİK, Cafiye. (2007), *Çorumlu Âşık Halil Erdugan ve Çıraqları*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- ÇETİN, Aysun. (1993), *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Aydınlarının Mitolojiye Bakış Tarzı*, Ege Üni. SBE, İzmir (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- ÇOBANOĞLU, Özkul. (1999a), *Halkbilim Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ yay. Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul. (1999b), “İşgal Edilen Vatan Topraklarında Âşık Edebiyatının İşlevleri ve Âşık Şenlik”, *Millî Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 42, s. 29-35.
- ÇOBANOĞLU, Özkul. (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ yay. Ankara.

- ÇOBANOĞLU, Özkul. (2001a), “Mitlerin Sözlü Kültür Teşekkül Sürecinde Tematik Yapılanışları ve Uygarlıklar Bakımından İşlevleri Üzerine Tespitler”, *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, S. 25, s. 33-45.
- ÇOBANOĞLU, Özkul. (2007), *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, 3F yayınevi, İstanbul.
- ÇOBANOĞLU, Özkul vd. (2001b), *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı*, c. 1 AKM yay. Ankara
- ÇORUHLU, Yaşar. (2002), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı yay. İstanbul.
- ÇORUK, Demet. (2007), *XIX. Yüzyıl Sosyal ve Siyasi Olaylarının Âşık Edebiyatına Yansımaları*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- DAĞI, Fahri. (2007), *Âşık Hüseyin Tekerek Hayatı-Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler*, Selçuk Üniversitesi SBE, Konya (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)
- DALKIRAN, Ahmet. (2008), “İslamiyet Öncesi Türk Sanatında Şamanizm Etkisi”, *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 25 s. 371-390.
- DEMİRCİ, Neşe. (2011), “Mitoloji ve Şiir’in İzinde Ahmet Mithat Efendi’nin Mitolojiye Dair Görüşleri”, *TÜBAR Dergisi*, S. XXIX Bahar s. 103-120.
- DEMİRTAŞ, Ercan. (2009), *Âşık Erol Ergani’nin Hayatı, Sanatı, Şiirleri ve Hikayeleri*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- DEVELLİOĞLU, Ferit. (2003), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- DÖNMEZ, Pınar. (2001), *Türk Mitolojisi Üzerine Türkiye’de Yapılan Yayınların Bibliyografyası ve Bu Yayınların Analizi*, Ege Üniversitesi SBE, İzmir (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- DÜZGÜN, Dilaver. (1997), *Âşık Yaşar Reyhanî*, Atatürk Üniversitesi yay. Erzurum.
- EKİCİ, Metin. (2004), *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel yay. Ankara.
- EKİCİ, Metin. (2004), *Türk Dünyasında Köroğlu*, Akçağ yay. Ankara.
- EKİCİ, Metin. (2005), “*Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyokronik) ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış*”, Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN Armağanı, İzmir.
- ELÇİN, Şükrü. (1977), *Halk Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara.
- ELÇİN, Şükrü. (1997), *Halk Edebiyatı Araştırmaları I*, Akçağ yay. Ankara.

- ELİADE, Mircea. (1993), Çev: Sema RİFAT, Simavi yay. İstanbul.
- ELİADE, Mircea. (1999), Çev: İsmail BİRKAN, Şamanizm, İstanbul.
- ELİADE, Mircea. (2003), *Dinler Tarihine Giriş*, Kabalcı yay. İstanbul.
- ERCİL, Mahmut. (2008) *Malatyalı Âşık Birfani (Hayatı-Sanatı ve Şiirleri)*, Fırat Üniversitesi SBE, Elazığ (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- ERGİN, Muharrem. (1978), *Orhun Abideleri*, İstanbul.
- ERGİN, Muharrem. (2004), *Dede Korkut Kitabı*, TDK, Ankara.
- ERGUN, Metin. (2006), *Şor Kahramanlık Destanları*, Akçağ yay. Ankara.
- ERGUN, Metin; İBRAHİMOV, Gaynislam. (2000), *Başkurt Halk Destanı Ural Batır*, Türksoy yay. Ankara.
- ERÖZ, Mehmet. (1992), *Eski Türk Dini ve Alevilik Bektaşilik*, İstanbul.
- ESİN, Emel. (2001), *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı yay. İstanbul.
- ESİN, Emel. (2006), *Türkiye’de Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı İstanbul.
- FERRİS, William R. (1997), Çev. F. Gülay Mirzaoğlu, “Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax”, *Milli Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 34, s. 87-93.
- GELEKÇİ, Seyfettin. (2007), *Âşık Mürsel Sinan (Hayatı-Sanatı-Eserleri)*, Dumlupınar Üniversitesi SBE, Kütahya (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- GENÇ, Reşat. (1996), “Türk İnanışları ve Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil” *Nevruz ve Renkler*, Yayına Hazırlayanlar: TURAL, Sadık; KILIÇ, Elmas Yapı Kredi Yay. İst. s. 41-49.
- GÖKALP, Mehmet. (1988), *Bardızlı Âşık Nihani*, KTB MFAD yay. Ankara.
- GÖKALP, Ziya. (1926), *Türk Medeniyeti Tarihi*, Türk Kültür Yayını, İstanbul.
- GÖKALP, Ziya. (2006), *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*, Akçağ yay. Ankara.
- GÖKÇE, Yasemin. (2009), *Âşık Battal Dalkılıç’ın Hayatı, Sanatı ve Edebi Kişiliği*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- GÜNAY, Umay. (1992), *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ yay. Ankara.
- GÜRSU, Yasemin. (2008), *Âşık Mevlüt İhsani’nin Yayınlanmamış Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, Kocaeli Üniversitesi SBE, Kocaeli (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- HALICI, Fevzi. (1992), *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri*, TDK yay. Ankara.
- İNAN, Abdülkadir. (1985), *Manas Destanı*, KTB yay. Ankara.
- İNAN, Abdülkadir. (2006), *Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar*, TTK yay. Ankara.

- İSMETİ, Âşık. (1994), *Gönül Pazarı*, Sivas.
- KADEROĞLU, Metin. (2007), *Âşık Edna Murat'ın Hayatı-Edebi Şahsiyeti-Eserleri*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- KAPLAN, Mehmet. (1985), *Tip Tahlilleri, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3*, Dergâh yay. İstanbul.
- KARABULUT, Halil. (1988), *Damlada Derya Gizlidir*, KTB MFAD yay. Ankara.
- KARADENİZ, Alper. (2006), *Âşık Şeref Taşlıova'nın Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Kafkas Üniversitesi SBE, Kars (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- KAYA, Doğan. (1991), *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsati*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Doktora Tezi).
- KAYA, Doğan. (1996), *Âşık Zakiri*, Dilek Ofset Matbaası, Sivas.
- KAYA, Doğan. (2000), "Karacaoğlan'ın Efsanevi Kişiliği", *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, Kitabevi yay. İstanbul.
- KAYA, Muharrem. (2001), "Gönül Hanım, Bozkurtlar ve Ağrı Dağı Efsanesi Romanlarında Köken Miti", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, c. VII, S. 26, s. 105-110.
- KOCATÜRK, V. Mahir. (1963), *Saz Şiir Antolojisi*, Ayyıldız matbaası, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan. (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuat. (1962), *Türk Saz Şairleri I-V*, Milli Kültür Yayınları, Ankara.
- KUTLU, Şemsettin. (1988), *Dertli*, KTB yay. Ankara.
- KUTLUSOY, Nazan. (2006), *Buruklu Âşık Kul Mustafa Hayatı-Şiirleri-Atışmaları-Halk Hikâyeciliği Derleme-İnceleme*, Çukurova Üniversitesi SBE, Adana(Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- KUTSİ, Tahir. (1975), *Dadaloğlu*, Toker yay. İstanbul.
- LEWIS, Bernard. (1998), *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, TTK yay. Ankara.
- MALİNOWSKİ, Bronislaw. (1999), Çev. Saadet ÖZKAL, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Kabalcı yay. İstanbul.
- MALİNOWSKİ, Bronislaw. (2000), Çev. Saadet ÖZKAL, *Büyü, Bilim ve Din*, Kabalcı yay. İstanbul.
- MELİKOFF, Irene. (1994), Çev. Turan ALPTEKİN, *Uyur İdik Uyardılar*, Cem yay. İstanbul.
- OBRUK, Cahit. (1983), *Kırşehirli Âşık Said*, Ulus matbaası, Ankara.
- OCAK, A. Yaşar. (2007), *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, Kabalcı yay. İstanbul.

- OĞUZ, M. Öcal. (2000), *Türk Dünyası Halkbiliminde Yöntem Sorunları*, Akçağ yay. Ankara.
- OĞUZ, M. Öcal. (2001), *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Akçağ yay. Ankara.
- OĞUZ, M. Öcal. (2009), “Kul Himmet ve Sözlü Gelenek Tanıklığında Kozmogonik Mitin Eskatolojik Serüveni”, *Milli Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 84, s. 51-56.
- OĞUZ, M. Öcal. (2010), “Türkiye’de Mit ve Masal Çalışmaları veya Bir Olumsuzlama ve Tektipleşme Öyküsü”, *Milli Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi* S. 85 s. 36-45.
- OĞUZ, M. Öcal vd. (2003), *Halkbilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*, Milli Folklor yay. Ankara.
- OĞUZ, M. Öcal vd. (2004), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker yay. Ankara.
- OĞUZCAN, Ü. Yaşar. (1998), *Dostlar Beni Hatırlasın*, Ankara.
- ONAY, A. Talat. (1996), *Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i*, Ankara.
- ONG, Walter J. (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*, Metis yay. İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin. (1995-2003), *Türk Mitolojisi I-II*, TTK yay. Ankara.
- ÖLMEZ, Filiz Nurhan. (2010), “Dokumalarda Yılan Motifi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, c. 1, S. 6, s. 2-21.
- ÖZBEY, Ömer. (2008), *Âşık Aşur Uygur’un Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- ÖZDEMİR, Nebi. (2005), *Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ yay. Ankara.
- ÖZDEMİR, Ulaş. (2007), *Âşık Mücrimi’nin Yaşamı ve Şiirleri*, Pan yay. İstanbul.
- ÖZER, Cem. (2009), *Zileli Âşık Sadık Doğanay’ın Hayatı, Sanatı ve Sanatçı Kişiliği*, Haliç Üniversitesi SBE, İstanbul (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- PALA, İskender. (2003), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M yay. İstanbul.
- PAŞAYEV, Nazım-PAŞAYEVA, Valide. (2006), “Ejderha Desenli Azerbaycan Halıları”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 15 s. 101-122.
- PERİN, Michel. (2001), Çev. Bülent ABRAŞ, *Şamanizm*, İletişim yay. İstanbul.
- ROUX, J. Paul (1994), Çev. Aykut KAZANCIGİL, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, Kabalcı yay. İstanbul.
- ROUX, J. Paul. (1999), Çev. Aykut KAZANCIGİL, *Altay Türklerinde Ölüm*, Kabalcı yay. İstanbul.

- ROUX, J. Paul. (2005), *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Kabalcı yay. İstanbul.
- ROUX, J. Paul. (2011), Çev. Musa Yaşar SAĞLAM, *Eski Türk Mitolojisi*, Bilgesu yay. İstanbul.
- SAKAOĞLU, Saim. (1988), *Bayburtlu Zihni*, KTB yay. Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim. (1993), *Dadaloğlu*, KTB yay. Ankara.
- SAN, Sabri Özcan. (1987), *Âşık Hicranî*, KTB yay. Ankara.
- TANPINAR, A. Hamdi. (1956), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.
- TÖKEL, D. Ali. (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*, Akçağ yay. Ankara.
- TURAN, F. Ahsen. (2011), “Orta Asya’dan Anadolu’ya Mitik Yolculukta Tabiat Olayları”, *Milli Folklor Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S.90, s. 49-59.
- TURGUT, Ahmet. (2010), *Bozkırın Sırrı Türk Peygamber*, Profil yay. İstanbul.
- WELLEK, Réne-VARREN, Austin. (1993), Çev. Ömer Faruk HUYUGÜZEL, *Edebiyat Teorisi*, İzmir.
- YAKAR, İsmail Serdar. (2007), *Çorum İli Âşıklık Geleneği ve Âşık Rifat Kurtoğlu*, Sakarya Üniversitesi SBE, Sakarya (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- YALINCAKLI, Hasan. (1995), *Kul Himmet Üstadım Hayatı, Şiirleri ve Menkıbeleri*, Ankara.
- YILDIRIM, H. Eren. (2007), *Âşık Yoksul Derviş'in Şiirlerinde Dini Tasavvufi Unsurlar*, Süleyman Demirel Üniversitesi SBE, Isparta (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- YILMAZ, Güneş. (2006), *Davut Sulari ve Ozanlık Geleneği İçindeki Yeri*, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- YÜKSEL, Hasan Avni. (1987), *Âşık Seyranî*, KTB yay. Ankara.
- ZEYREK, Yunus. (1988), *Posoflu Âşık Zülâli*, MEB yay. Ankara.



## ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Manisa'nın Salihli İlçesi'nde doğdu. İlköğretim ve Lise eğitimini Salihli'de tamamladı. Üniversite hayatına, 2005 yılında Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü'nde başladı. 2009 yılında bu bölümden mezun oldu. Aynı yıl, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Halkbilimi Bilim Dalı'nda başladığı yüksek lisans eğitimini "Tanzimat'tan Günümüze Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mitolojik Unsurlar" konulu tez çalışmasıyla tamamladı.