

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI



HAKKÂRİ KİLİMLERİNDEKİ MOTİFLERİN
SEMBOLİK DİLDE ÇÖZÜMLENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

Yrd. Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME

Yılmaz KAVAL

ELAZIĞ-2016

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**HAKKÂRİ KİLİMLERİNDEKİ MOTİFLERİN SEMBOLİK
DİLDE ÇÖZÜMLENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

Yrd. Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME

Yılmaz KAVAL

Jürimiz, 08.04.2016 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK

2. Yrd. Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME (Danışman)

3. Yrd. Doç. Dr. Canser KARDAŞ

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Hakkâri Kilimlerindeki Motiflerin Sembolik Dilde Çözümlemesi

Yılmaz KAVAL

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Türk Halk Bilimi Bilim Dalı

Elazığ–2015; Sayfa: XIV+332

Belirli bir tarihî süreç içinde meydana gelen ve içinde milletin inancını, töresini, sanatını, edebiyatını, gelenek ve göreneğini gördüğümüz kültür, bünyesinde şekillendiği milletin aynası gibidir. Bu ayna, bir milleti tüm yönleriyle yansıtmaktadır.

Toplumun tüm katmanlarını içinde gördüğümüz kültür, hayatın her alanında ve insanın olduğu her yerde vardır. Kültür denen olguyu bütün gerçekliği ile gördüğümüz bu alanlardan biri de yapımı yüzyıllardır bir gelenek olarak anneden kıza geçen ve sürekli değişip gelişen dokuma ürünü kilimlerdir. Anadolu insanını her yönüyle yansıtan kilimler Anadolu'nun her yöresinde dokunmaktadır. Kilim dokumasının gerçekleştiği bu yörelerden biri de Hakkâri ilidir. Hakkâri'de kadınlar, yüzyıllardır bir gelenek olarak kilim dokumaktadır. Hakkâri insanının doğadaki bitkilerden elde ettiği kök boyalar ile boyadığı ipliklerden oluşturduğu kilimler, Anadolu insanının kültür dünyasının gücünü vezenginliğini aynı zamanda birlik ve beraberliğindeki ortak ruhu göstermektedir.

Hakkâri yöresinde geçmişte ve günümüzde dokunan kilimlerde görülen pek çok motif ve sembol, yörenin saklı kültürünü yansıtmaktadır. Yöre kadını çevresinde olup biteni, farkında olmadan bilinçaltında sakladığı sembol ve motifler ile kilimlere işlemektedir. Kadınlar, bu sanatı icra ederken uşuruna ve dileğine denk düşen şifreler ve semboller üreterek kilimlere yansıtmaktadır. Kilimlerdeki bütün sembol ve motiflerin her birinin anlamı vardır ve bunu en iyi kilim dokuyan kadınlar bilmektedir. Kilim motiflerinde can bulan motifler, Hakkâri'nin folkloru ile birbirine karışarak yüzyıllar öncesinden hikâyeler ve sırlar ile bu güne gelmeye devam etmektedir.

Bu çalışma ile amacımız Hakkâri folkloru özelinden Anadolu folkloru geneline ulaşarak birlik ve beraberlik ruhunu ortaya çıkarıp Anadolu kültürüne hizmet etmektir.

Anahtar Kelimeler: Hakkâri, kilim, motif, sembol, renk, kültür

ABSTRACT**Masters Thesis****Analyzing of Hakkâri Carpet's Motives in a Symbolic Means****Yılmaz KAVAL****Fırat University****The Institute of Social Sciences****Main Branch of Turkish Language And Literature****Turkish Folklore Literature Science**

Caused by a specific date in the community's faith, ritual, art, literature, culture and traditions and customs we see, is like a mirror of society that shape it. This mirror reflect The society with its all aspects.

The culture of society we see all the heros is everywhere in life and is everywhere human being lives. One of the field that, we can see. The culture with all its sides and carpets whose production has lasted for centuries and go from mother to daughter as a culture is carpets. The carpets that, we see the society with its all sides is knitted every region of Anatolia. One of region that carpets are knitted is Hakkâri. The carpets have been knitted for centuries in Hakkâri. The carpets that people live in Hakkâri knitted from the dyes from plants show the richness and power of the world of our peoples culture.

Lots of motifs and symbols in the carpets of Hakkâri now and in the past reflect the hidden culture of the region. The People living in this region reflect all the incidents around them uncounciously to their motifs and symbols in carpets. When women do that they believe their fortune and good wishes and they knit them to the kilims as a code and symbol. All of the codes and symbols have their meaning and only the women knit them know these meanings. The motifs revivig from the carpets have been mixed to the folklor of Hakkâri and have been coming to today with its story and mystery.

With this study our aim is reaching the genereal Anatolian folklor in the name of Hakkaris folklor and to serve the soul of unity and solidarity.

Key Words: Hakkâri, carpet, motifs, symbols, colour, culture

İÇİNDEKİLER

ONAY.....	I
ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
RESİMLER LİSTESİ	VIII
ÖN SÖZ	X
KISALTMALAR	XIV
GİRİŞ	1
I. HAKKÂRİ İLİ HAKKINDA GENEL BİLGİ	1
I.1. Hakkâri'nin Tarihî Yapısı	2
I.2.Hakkâri'nin Adı	3
I.3. Hakkâri'de Meydana Getirilen Belli Başlı El Sanatı Ürünleri	4
I.3.1. Hakkari İşi El Yapımı Yün Çoraplar	5
I.3.2. Parzun.....	6
I.3.3. Yün Şal.....	6
I.3.4. At Heybesi.....	7
I.3.5. Kanaviçe İşlemeciliği	7
I.3.6. Takı Sanatı	8
I.3.7. Keçe Yapımı.....	8
I.3.8. Ağaç Oymacılığı	9
I.4. Hakkâri'de Bulunan Tarihî Eserler	10
I.4.1. Hakkâri Stelleri	10
I.4.2. Hakkâri Kalesi.....	11
I.4.3. Derav Kilisesi.....	12
I.4.4. Koçhanıs Kilisesi	13
I.4.5. Taş Köprü.....	13
I.4.6. Zeynel Bey Medresesi.....	14
I.4.7. Meydan Medresesi	14
I.4.8. Kızıl Kümbet Zaviyesi	15
I.5. Hakkâri'de Sosyal ve Kültürel Yaşam.....	16
I.5.1. Hakkâri'de Aile Yapısı	17
I.5.2. Hakkâri Mutfağı	18

1.5.3.Hakkâri’de Yaylacılık	19
1.5.4. Kuzu Kırpma Şenlikleri	20
1.5.5. Hakkâri Halk Müziği.....	20
1.5.6. Hakkâri Halk Oyunları	21
1.5.7. Hakkâri’de Masal Anlatma Geleneği.....	22

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KİLİM HAKKINDA GENEL BİLGİ

1.1. Anadolu Kilimleri	26
1.2. Yörelere Göre Kilim ve Özellikleri.....	28
1.2.1. Aydın Kilimleri	28
1.2.2. Balıkesir Kilimleri	29
1.2.3. Eşme Kilimleri.....	29
1.2.4. Fethiye Kilimleri	29
1.2.5. Karabağ Kilimleri.....	29
1.2.6. Karatepe Kilimleri	30
1.2.7. Kars Kilimleri.....	30
1.2.8. Kayseri Kilimleri	30
1.2.9. Malatya Kilimleri	30
1.2.10. Mardin Kilimleri.....	31
1.2.11. Mut Kilimleri.....	31
1.2.12. Sivas Kilimleri.....	31
1.2.14. Van Kilimleri.....	31

İKİNCİ BÖLÜM

2. HAKKÂRİ KİLİMLERİ

2.1. Hakkâri Kilimlerinin Dokunmasında Kullanılan Araçlar	35
2.2. Hakkâri Kilimlerinde Kullanılan İpliğin Elde Edilmesi	36
2.3. Hakkâri Kilimlerinde Kullanılan Başlıca Renkler ve Elde Ediliş Şekilleri	37
2.3.1. Siyah.....	38
2.3.2.Kırmızı ve Tonları	41
2.3.3. Sarı ve Tonları	43
2.3.4.Yeşil.....	45

2.3.5.Beyaz	47
2.3.6.Kahverengi	49
2.3.7. Mavi	51
2.4. Hakkâri Kilimlerinin İsimleri.....	51
2.4.1. Çılgül Kilimi.....	52
2.4.2. Gülçin Kilimi.....	53
2.4.3. Gülsarya Kilimi	54
2.4.4. Gülşivan Kilimi	55
2.4.6.Lüleper Kilimi	57
2.4.7. Sine Kilimi.....	58
2.4.9. Şehvani Kilimi.....	59
2.4.10. Şimkubik Kilimi	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HAKKÂRİ KİLİMLERİNİN MOTİF YAPISI VE SEMBOLİK DİLDE ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Sembol.....	62
3.2. Motif.....	66
3.3.Gerçeğin Birebir Yansıması Olarak İşlenen Motifler	67
3.3.1. Ağaç Motifi	67
3.3.3. Aslan Motifi.....	82
3.3.4. Bülbül Motifi	91
3.3.5. Dağ Keçisi Motifi	100
3.3.6. Kartal Motifi.....	109
3.3.7. Keklik Motifi	120
3.3.8. Yılan Motifi	129
3.3.9. Yıldız Motifi.....	143
3.3.10. Haç İşareti Motifi	153
3.3.11. Üçgen Motifi	157
3.3.12. Kare-Dikdörtgen Motifi.....	159
3.3.13. Altıgen Motifi.....	161
3.4. Sembolik Çağrışım Yoluyla İşlenen Motifler	163
3.4.1. Akrep Motifi.....	163

3.4.2. Koç Boynuzu Motifi	173
3.4.3. Kurtağı Motifi	186
3.4.4. Kedi Kulağı Motifi	198
3.4.5. Çeyiz Sandığı Motifi	203
3.4.6. Küpe Motifi	216
3.4.7. Tarak Motifi.....	226
3.4.8. Göz-Nazar Motifi	230
3.4.9. El Motifi	241
3.4.10. Pıtrak (Bereket) Motifi	251
3.4.11. Gülsarya (Kadın) Motifi	264
3.4.12. Aşk ve Birleşim Motifi	278
3.4.13. Bukağı (Aile) Motifi.....	286
3.4.14. Su Motifi.....	297
3.4.15. Zaman Motifi.....	302
SONUÇ	309
KAYNAKLAR	316
EKLER	333
ÖZ GEÇMİŞ	334

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Hakkâri’de kilimlerin dokunduğu araçlar	35
Resim 2. İpliklerin boyanma işlemi	36
Resim 3. İpliklerin renklendirilmesi.....	38
Resim 3. İpliklerin siyah renk ile renklendirilmesi	38
Resim 4. Kırmızı ve tonlarının elde edilişi.....	41
Resim 5. Sarı ve tonlarının elde edilişi.....	44
Resim 6. Yeşil rengin elde edilişi.....	46
Resim 7. Beyaz rengin elde edilişi	48
Resim 8. Kahverenginin elde edilişi.....	50
Resim 8. Kahverengi ve farklı tonlarının elde edilişi.....	51
Resim 9. Çılgül Kilimi	52
Resim 10. Gülçin Kilimi	53
Resim 11. Gülsarya Kilimi.....	54
Resim 12. Gülşivan Kilimi.....	55
Resim 13. Halit Bey Kilimi.....	56
Resim 14. Lüleper Kilimi.....	57
Resim 15. Sine Kilimi	58
Resim 16. Şamari Kilimi	59
Resim 17. Şehvani Kilimi	59
Resim 18. Şimkubik Kilimi.....	60
Resim 19. Kilim dokuma atölyesi	61
Resim 20. Ağaç Motifi	68
Resim 21. Yaprak Motifi.....	78
Resim 22. Aslan Motifi	82
Resim 23. Bülbül Motifi.....	91
Resim 24. Dağ Keçisi Motifi.....	100
Resim 25. Kartal Motifi.....	109
Resim 26. Keklik Motifi.....	120
Resim 27. Yılan Motifi.....	129
Resim 28. Yıldız Motifi.....	143
Resim 29. Haç İşareti Motifi	154
Resim 30. Üçgen Motifi	157

Resim 31. Kare-Dikdörtgen Motifi	159
Resim 32. Altıgen Motifi.....	161
Resim 33. Akrep Motifi.....	163
Resim 34. Koç Boynuzu Motifi	173
Resim 34. Kurtağzı Motifi.....	186
Resim 35. Kedi Kulağı Motifi.....	198
Resim 36. Çeyiz Sandığı Motifi	203
Resim 37. Küpe Motifi	216
Resim 38. Tarak Motifi	226
Resim 39. Tarak Motifi	230
Resim 40. El Motifi	242
Resim 41. Pıtrak (Bereket) Motifi	252
Resim 42. Gülsarya (Kadın) Motifi.....	264
Resim 43. Aşk ve Birleşim Motifi.....	278
Resim 44. Bukağı (Aile) Motifi	286
Resim 45. Su Motifi	297
Resim 46. Zaman Motifi	303
Resim Ek 1: Gülsarya	311
Resim Ek 2: Şimkubik	312
Resim Ek 3: Sine	313
Resim Ek 4: Şamari	314
Resim Ek 5: Halit Bey	315

ÖN SÖZ

Kültür bir milletin kimliğinin en belirgin göstergesidir. Bu kültürel kimliğin bir parçası da Anadolu insanının geçmişten günümüze dokuduğu, çeşitli amaçlara hizmet eden aynı zamanda kendisi de bir amaç olan kilimlerdir. Kilim, göçebe ve yarı göçebe yaşayan toplumlar için en gerekli ihtiyaçlardan birisi olmuştur. Yazın yaylada yaşayan kışın da köylerine dönen Hakkâri insanının yaşamında çadır, kilim, keçe, çorap vb. gibi yünlü dokuma ürünleri hayatî değer taşımaktadır. Bundan yirmi yıl öncesine kadar yarı göçebe yaşayan Hakkâri halkının üretmiş olduğu kilim gibi dokumalar, yöre insanının hem hayatını kolaylaştırmış hem de hayatına renk katmıştır. Bu dokumalar yöre için önemli bir kültür aktarıcısı olarak günümüze kadar gelmiştir.

Kilim gibi yapım aşamasında büyük emek isteyen el sanatı ürünler, milletlerin kültürel kimliği olarak kabul edilen önemli belgelerdir. Binlerce yıllık bir süreç içinde oluşan ve gelişen bu kültürel miras ürünlerine her devirde yepyeni anlamlar yüklenmiştir. Bu ürünler kendi içinde zengin bir halk kültürünü yaşatarak daima canlı kalmıştır.

Hakkâri kilimleri, bütün halk sanatları gibi Anadolu insanın kültürel kimliğinin en önemli belgeleridir. Hakkâri insanının içinde yaşadığı ortamın bilgisini, felsefesini, inancını, töresini taşıyan önemli kültürel objeler olan kilimler, Hakkâri’de yaşanan hayatın renkler ve motifler ile ifade ediliş şeklidir.

El sanatı ürünü olan kilimler, bir nevi canlı belgeler olması nedeniyle kültürümüzün en önemli parçaları arasında yer alır. Zengin bir sanat gücüne sahip olan milletimiz, kültür tarihinde duygu ve düşünce gücünü kullanarak, her türlü ham maddeyi değerlendirerek hem bireyin hem de toplumun ihtiyaçlarına cevap veren eserler ortaya çıkarmıştır. Bu eserler içinde geçmişten bu güne kadar her biri işlevsel ve sanat eseri olma özelliğini taşıyan kilimler, yüzyıllardır büyük bir çeşitlilik içinde insanımızın duygularını aktarma vasıtası olmuştur.

Hakkâri kilimlerinde kullanılan motifler yeri geldiğinde kötü güçlerden korunmak için, bazen istekleri, dile getirilemeyen duyguları sembolleştirmek için, bazen de iyi şans için dokunmuşlardır. Bu yönü ile Hakkâri kilimleri, yöre kültüründe kadının duygularını sözlü ifade edemediği yerde motiflerin dilini kullanarak sözsüz bir iletişime geçmesini sağlayan sembolik bir dil olarak kabul edilebilir.

Kilimlerin motif yapısının incelenmesi oldukça önemlidir. Motiflerin birçoğu, insanı çok eski zamanlara kadar götürür. Varlıkları, devirleri, manaları ve isimleriyle bir

sanat ve medeniyet dünyasının gizil anlamlarını ortaya çıkarır. Bu güne kadar yapılan çalışmalar, bu gizemli ve sihirli âlemin anlamını çözmekten ziyade teknik ve görsel boyutta sınırlı kalmıştır.

Hakkârikadının emeği, hayalleri ve umutları ile meydana gelen Hakkâri kilimlerinde her bir motif yüzyıllar boyunca akıp gelen bir kültür birikiminin sonucu ortaya çıkan ve halk arasında anlatılan öyküler ile yaşamaktadır. Motifler, desenler ve renkler, dokuyan insanın duygularını, düşüncelerini, sanatsal beğenilerini ve o andaki ruh halini aktarma aracı olmuştur.

Dokunan kilimlerde Hakkâri'nin kendine özgü olan ve doğada yetişen bitki köklerinden elde edilen beş temel renk kullanılmaktadır. Bu renkler; kırmızı, kahverengi, siyah, yeşil ve beyazdır. Bu renkler doğada yetişen çeşitli bitki köklerinin kurutulup kazanlarda kaynatılması sonucu elde edilir.

Hakkâri kilimlerinde yer alan sembol ve motiflerin çözümlenip değerlendirilmesi ile halk kültürüne dair yeni anlamlar belirlenecek, bu şekilde Anadolu insanının yüzyıllardır biriktirdiği tecrübe gün yüzüne çıkacaktır. Bu amaç doğrultusunda ele aldığımız **Hakkâri Kilimlerindeki Motiflerin Sembolik Dilde Çözümlemesi** adlı çalışmamız “Giriş” dışında üç bölümden oluşmaktadır. Ayrıca “Sonuç”, “Kaynakça” ve “Ekler”den meydana gelmektedir.

Çalışmamızın Giriş kısmı “Hakkâri İli Hakkında Genel Bilgi” adını taşımaktadır. Bu bölümde Hakkâri ili hakkında bilgi verilmiş, yörede üretilen önemli el sanatları ve yörenin önemli kültürel yapıları ayrıca Hakkâri'nin sosyal yapısı hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmamızın Birinci Bölüm'ü, “Kilim Hakkında Genel Bilgi” adını taşımaktadır. Bu bölümde kilimin tanımından başlanarak tarihçesi hakkında bilgi verilmiş, ayrıca Türkiye'nin önemli kilim merkezleri tanıtılmıştır.

“Hakkâri Kilimleri” adını taşıyan İkinci Bölüm'de Hakkâri kilimlerinin genel özellikleri, renklerin elde edilişi ve renklerin sembolik anlamları, yünlerin ipe dönüşümü ve kilim dokuma araçları ile kilim isimleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu bölüm ayrıca fotoğraflar ile zenginleştirilmiştir.

Çalışmamızın asıl kısmını oluşturan Üçüncü Bölüm, “Hakkâri Kilimlerindeki Motiflerin Sembolik Dilde Çözümlemesi” adını taşımaktadır. Bu bölümde Hakkâri kilimlerinde görülen belli başlı motifler, sembolik değerler bağlamında ele alınmıştır. Kilimlerde yer alan motifler; dünya mitolojisi, Türk mitolojisi, dini inanışlar, Dede

Korkut Hikâyeleri, astroloji, mimari, rüya tabirleri, Türk edebiyatı, Anadolu folkloru ve Anadolu kilimleri bağlamında incelenmiş, en son aşamada Hakkâri folkloruna göre ele alınıp sembolik çözümlemeleri verilmiştir. Hakkâri kilimlerindeki bu zengin motifler, fotoğraflar lakalı hale getirilmiştir.

Çalışmamız, “Sonuç”, “Ekler” ve “Kaynakça” ile sona ermektedir. “Sonuç” kısmında çalışmada ulaştığımız değerlendirme yer almaktadır. “Ekler” kısmı Hakkâri kilimlerinin fotoğraflarından oluşmaktadır. Hakkâri’de bilinen belli başlı kilimler, fotoğraflar ile gösterilmiştir.

“Kaynakça” kısmında yararlanılan kaynaklar; yazılı ve sözlü kaynaklar ile internet kaynakları şeklinde belirtilerek verilmiştir.

Çalışmamızda on ikikaynak kişiden yararlandık. Kaynak kişilerin sekizi bayandır. Aralarında sadece biri okuma-yazma bilmektedir. Çalışmamızdaki kilim fotoğrafları bu kaynak şahısların evlerindeki kilimlerden ve kilim satan iş yerlerinden çekilmiştir. Hakkâri kilimleri daha birçok çalışmaya konu olacak derinlikte ve zenginliktedir. Biz bu gizli hazineden bir parça sunabilmeyi amaçladık. Memleketimin, gönlümün sağ alt köşesini bir parça olsun insanlarımıza tanıtabilmek ve duyurabilmek için...

Yüksek lisans tezi çalışmamda danışmanlığımı üstlenerek çalışma konusu bulmamda yardımcı olan, çalışmalarım süresince hem görüş hem de önerileriyle beni yönlendirerek desteğini, güler yüzlülüğünü esirgemeyen değerli danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME Hanımefendi’ye teşekkür ederim.

Lisans döneminden başlayarak yüksek lisansımın sonuna kadar bilgi birikiminden faydalandığım, kaynaklarını ve desteklerini esirgemeyen halkbiliminin günümüzdeki en önemli temsilcilerinden olan değerli hocam Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK Hanımefendi’ye teşekkür ederim.

Güler yüzünü ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocalarım; Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK Hanımefendi’ye, Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR ve Arş. Gör. Serdar Deniz ÖZDEMİR Beyefendi’ye teşekkür ederim.

Ayrıca beni bu yolda sürekli cesaretlendiren ve hatta çalışmalarına bizzat katılarak benimle birlikte yorulan aileme, aynı zamanda kaynak kişilere minnettar olduğumu ifade etmek isterim.

Kilimlerin yaşatılmasına gönöl vermiş, günümüz koşullarında her türlü zorluğa rağmen sanatlarını yapan kilim ustalarımıza, çalışmam boyunca kahrımı çeken ev arkadaşlarıma ve yüksek lisans arkadaşlarıma da teşekkür ederim.

ELAZIĞ – 2016

YILMAZ KAVAL



KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
AÖF	: Açık Öğretim Fakültesi
bk.	: Bakanız
BM	: Birleşmiş Milletler
C	: Cilt
çev.	: Çeviren
DPT	: Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı
Hız.	: Hazret, Hazreti
haz.	: Hazırlayan
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
S	: Sayı
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
TTK	: Türk Tarih Kurumu
TÜİK	: Türkiye İstatistik Kurumu
vb.	: Ve başkası, ve benzeri
vd.	: Ve devamı, ve diğerleri
vs.	: Vesaire

GİRİŞ

I.HAKKÂRİ İLİ HAKKINDA GENEL BİLGİ

Hakkâri ili, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Hakkâri Bölümü'nde yer almaktadır. Türkiye'nin güneydoğu ucunu oluşturan il, merkez ilçe dâhil toplam dört ilçe (Hakkâri, Yüksekova, Çukurca, Şemdinli), sekiz belediye ve yüz üç köyden oluşmaktadır.

Hakkâri ili, doğudan Türkiye-İran devlet sınırı ve güneyden Türkiye-Irak devlet sınırı ile çevrelenmiştir. İki ayrı devletle sınırı olan ilin kuzeyinde Van ilinin Başkale ve Gürpınar ilçeleri, batısında Şırnak ilinin Beytüşşebap ve Uludere ilçeleri yer almaktadır. 42-10 ve 44-50 doğu boylamları ile 36-57 ve 37-48 kuzey enlemleri arasında yer alan Hakkâri, 7178,88 km yüzölçümüyle Türkiye topraklarının yaklaşık %0,92'sini oluşturmaktadır (Alaeddinoğlu, 2010: 17).

Hakkâri ilinin ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır. Dağlık bir alan olduğu için tarım alanları çok geniş değildir. Dağlık alanların fazlalığı neticesinde küçükbaş hayvancılık yörede oldukça gelişmiştir. Bu ekonomik faaliyete bağlı olarak yöre insanının yaşam tarzı da şekillenmiştir. Bu yaşam tarzı, yazın yaylada kışın şehir merkezinde olan yarı göçebe yaşam şeklidir.

İran ve Irak gibi iki ülkeye sınırı olan Hakkâri ili Türkiye'nin dış ticaretinde önemli bir konumda bulunmaktadır. Bu iki ülke ile yürütülen ticarî ilişkilerde geçiş noktası olan Hakkâri ili bu yönü ile ülke ekonomisine katkıda bulunmaktadır.

Hakkâri, Zap Vadisi'nin güney yamacına kurulu ve dört bir yanı dağlarla çevrili bir kenttir. Anadolu'nun serhat illerinden biridir. Türkiye haritasının güneydoğu köşesinde en uçtaki konumuyla ve İran-Irak sınırındaki konumu ile ülkemizin en stratejik illerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girmesi halinde Avrupa'nın Ortadoğu'ya açılan son kapısı olacaktır. Hakkâri bu yönü ile jeopolitik bir konumda kabul edilmektedir. Jeopolitik konumu ve coğrafi yapısıyla ön plana çıkan Hakkâri, Türkiye'nin önemli şehirleri arasında kabul edilmektedir.

Hakkâri ili, tarihî yapısı itibari ile pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış tarihî bir kenttir. Bunun sonucu olarak eski dönemlerden kalma pek çok tarihî esere ev

sahipliği yapmaktadır. Turizm potansiyeli yüksek olmasına rağmen henüz istenilen seviyeye ulaşamayan Hakkâri ili keşfedilmeyi bekleyen saklı bir turizm kentidir.

Dağlık ve engebeli yapısı ile bakir bir coğrafya olan Hakkâri ili ülkemizin en önemli doğal yaşam alanlarından biri olarak kabul edilmektedir. “*İl yaban hayvanları bakımından son derece zengindir. İlde en çok rastlanan hayvanlar; dağ keçisi, dağ koyunu, ayı, kurt, varsak, porsuk, sansar, tilki, tavşan, keklik, ördek, kaz, turaç, toy, angut, turna ve bıldırcındır. Bunların kuş türleri genellikle Yüksekova İlçesi'nde, dağ keçisi Merkez İlçe ve Çukurca İlçemsi çevresinde, dağ koyunu ve Karadağ yöresinde, ayı ise Şemdinli ve Çukurca'da görülmektedir.*” (Tuncel, 2002: 207).İlin sahip olduğu coğrafi yapının sonucu olarak yörede görülen hayvan çeşitliliği bu yönü ile Hakkâri ilini özel kılmaktadır.

Okuma-yazma oranının arttığı, sosyal ve ekonomik şartların gittikçe düzeldiği Hakkâri, kapalı toplum yapısını kırmış ve Anadolu ile sosyal ve kültürel ilişkilerini daha da sağlamlaştırmış bir konumda görülmektedir. Eğitim amacıyla il dışına çıkan ve eğitim alan gençlerin şehre dönmesi ile birlikte ilde eğitilmiş insan sayısının arttığı ve sosyal yaşamın büyük oranda değiştiği görülmektedir.

Hakkâri ili sahip olduğu coğrafi yapısı ve diğer kültürel özellikleri ile ülkemizde doğal yapısı bozulmayan illerin başında gelmektedir. Ayrıca bulunduğu coğrafi konum sayesinde ülkenin serhat ili olması itibari ile daha da önem kazanarak dikkat çeken bir il konumunda görülmektedir.

I.1. Hakkâri'nin Tarihî Yapısı

Hakkâri'de yapılan araştırmalarda ele geçen belgelerden ve çevrede bulunan kaya resimlerinden bölgenin tarih öncesi çağlarda yerleşim yeri olduğu, burada sırasıyla Sümerler, Akadlar, Urartular ve Asurluların uzun süre yaşadıkları tespit edilmiştir.

İlk çağlarda müstahkem bir kale gözüyle bakılan ve bu yüzden uzun savaşlara sahne olan Hakkâri 1514'te Çaldıran Zaferi'nden sonra Osmanlı topraklarına katılmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında 24.04.1915'te Rusların işgaline uğrayan Hakkâri 22.04.1918 tarihinde kurtarılmıştır. 1926 yılında yapılan Ankara Antlaşması ile Musul dâhil beş bölgesi ulusal hudutlar dışında kalan Hakkâri aynı yıl il

statüsü kazanmıştır. 1933 yılında Van iline bağlanmış, 1936 yılında yeniden il statüsü kazanmıştır (Tuncel, 2002: 207).

Hakkâri coğrafi yapısı nedeniyle geçmişten itibaren büyük medeniyetlerin ilgi duyduğu bir coğrafyadır. Dört dağ arasına kurulan Hakkâri ili savunması kolay, ele geçirilmesi zor bir kenttir. Bu sebepten savunma güvenliğine önem veren eski toplumlar için büyük önem arz eden il, bu sayede pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır.

Tarih boyunca önemli uygarlıklara ev sahipliği yapan Hakkâri ili, bu uygarlıkların mirası ile tarihî bir kent konumuna gelmiştir. Yapılan arkeolojik araştırmalarda bulunan tarihî malzemeler Hakkâri'nin Anadolu ve Mezopotamya coğrafyalarının tarihî seyrine benzer bir tarihî geçmişe sahip olduğunu göstermektedir.

Tarihî yapısını koruyan Hakkâri çok önemli bir kültürel mirasa sahiptir. Her geçen gün keşfedilen yeni arkeolojik malzemeler yörenin tarihî geçmişi hakkında aydınlatıcı bilgiler vermektedir.

Günümüzde büyük bir il statüsü kazanan Hakkâri, tarihî geçmişi ve kültürel birikimi ile Türkiye'nin en güzide illeri arasında kabul edilmektedir. Hakkâri ili ulaşım ve iletişim olanaklarının artması ile birlikte giderek büyüyen ve gelişen bir il konumunda görülmektedir.

I.2.Hakkâri'nin Adı

Hakkâri, Doğu Anadolu Bölgesi'nin en dağlık alanlarının olduğu coğrafyada bulunan bir ildir. Türkiye'nin serhat illerinden biri olan Hakkâri'nin tarihî geçmişi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Pek çok medeniyete ev sahipliği yapan Hakkâri bu süreçte pek çok değişik isim ile anılmıştır. Bugün Hakkâri olarak bilinen şehrin eski adı Çölemerik'tir.

Milattan önceki dönemlerden bu yana sürekli bir yerleşme yeri olan Hakkâri yöresinin adına ilişkin ilk bilgilere Arap kaynaklarında rastlanmaktadır. *“Ünlü Arap tarihçisi İbni Havsal; Yöredeki Hakkâri yani ‘Herkariyan’ (güçlü savaşçı) anlamına gelen ve o coğrafyada yaşayan boyların adıdır diye yazmaktadır. Bir başka ifadede de: Hakkâri, Eski çağlarda burada hüküm süren ‘Hakar’ adlı bir Sümer boyundan gelmiştir. Araplar bunu ‘Hakkariye’, Türkler ise ‘Hakkâri’ şeklinde söylemiştir. Eski coğrafya kitaplarındaki ifade ise ‘Hekkâri’ şeklindedir.”* (Alikılıç, 2010: 57).

Coğrafi bir bölge adı olarak Hakkâri, Van Gölü'nün güney kıyıları yakınından başlayarak günümüzde Türkiye sınırları dışında kalan dağlık kesimleri de içine alan engebeli bir yöreyi, “Çölemerik” ise buranın merkezi olarak bilinen yerdir. Süryani kaynaklarında “Çölemerik, ‘Gûlâmark (Gulmar)’ şeklinde geçmekte, Batı kaynaklı eser ve haritalarda ise ‘Culamerg’ veya ‘Julamerg’ şeklinde kaydedilmiştir.” (Alikılıç, 2010: 57). Dikkat edilirse Hakkâri, tarih boyunca pek çok isim ile anılmıştır. Bu da gösteriyor ki Anadolu ve Mezopotamya coğrafyasında yaşayan önemli uygarlıkların Hakkâri ilini daima dikkate aldığını ve yerleşim yeri olarak kullandıklarını göstermektedir. Bu durumun en bariz göstergesi de Hakkâri'nin tarih boyunca değişik medeniyetlerden aldığı isim çeşitliliğidir.

XVII. yüzyılda Çölemerik'ten bahseden yazarlardan Kâtip Çelebi, “Cülamerik” şeklinde yazdığı kasabanın Van eyaletine bağlı olduğunu ve iki vadi arasında yükselen bir tepe üzerinde kalesi bulunduğunu zikreder. Aynı yüzyılda Evliya Çelebi de adını bazen “Cülumerik” bazen de “Çelemerik” biçiminde yazdığı Çölemerik Kalesi'nin Van eyaletine dâhil bir idarî merkez olduğunu ifade eder (Tuncel, 2002: 207).

Coğrafi yapısı ve bereketli toprakları ile birçok medeniyete ev sahipliği yapan Hakkâri, bundan olacak ki tarih boyunca pek çok isim ile anılmıştır. Bu gün il ve ilçeleri kapsayan bölüm için Hakkâri adı kullanılmakta halk arasında ise Hakkâri merkez için “Çölemerik” ismi kullanılmaktadır. Hakkâri merkez için halk arasında kullanılan “Çölemerik” isminin tam karşılığı, çölün ortasındaki yeşilliktir. Issız dört dağ arasında olan Hakkâri'nin merkez bölümü için kullanılan “Çölemerik” isminin bundan dolayı verildiği de kabul edilmektedir.

Tarihte pek çok medeniyete ev sahipliği yapan Hakkâri, Anadolu ve Mezopotamya bölgeleri arasında kalan stratejik bir bölgedir. Bunun sonucu olarak pek çok medeniyet ile hasbıhal eden Hakkâri bu sayede tarih boyunca çeşitli isimler ile anılmış ve günümüze kadar gelmiştir.

I.3. Hakkâri’de Meydana Getirilen Belli Başlı El Sanatı Ürünleri

El sanatı ürünleri bakımından ülkemizin en önemli merkezlerinden olan Hakkâri yöresi zengin bir el sanatına sahiptir. Yıllarca doğa ile iç içe yaşayan yöre insanı

doğanın pek çok sırrına vakıf olmuştur. Hakkâri insanı, sahip olduğu bilgi ve birikimi özgün bir sanatçı gibi el sanatı ürünlerine yansıtmıştır.

Hakkâri’de meydana getirilen bütün el sanatı ürünleri doğadan etkilenme yolu ile oluşturulmuştur. Hiçbir ürün doğadan bağımsız meydana getirilmemiştir. Doğa ile iç içe yaşayan yöre insanı bu sayede sanatında, yaşamında, inancında tabiatı ve tabiat unsurlarını eksik etmemiştir. Bu durum doğa ile iç içe olan bütün toplumlarda görülen bir durumdur. Yörede bilinen en önemli el sanatı ürünleri şunlardır:

I.3.1. Hakkari İşi El Yapımı Yün Çoraplar

Karasal iklim özelliklerinin görüldüğü Hakkâri’de tabiat ile iç içe yaşayan yöre insanı için yün çoraplar oldukça önemlidir. Sert geçen kış aylarında yün çoraplar Hakkâri insanı tarafından en çok tercih edilen ürünler arasında görülmektedir.

Hakkâri’nin sosyo-ekonomik durumunun bir sonucu olan yün çoraplar, yörede meydana getirilen diğer el sanatları gibi doğadan alınan malzeme ile oluşturulmaktadır. Hakkâri halkı yün çorabın ham maddesini, besledikleri hayvan yününden elde etmektedir. *“Yün çorap, Hakkâri’de eskiden beri temel giyimin bir parçası olarak kabul görmektedir. Çorap örme, köy kadınları için tabir yerinde ise çeyizlik mesafesindedir. Köylü kadınlar çorap örmek için ayrı bir zaman ayırmazlar. Onları, koyun sağma yolunda, yolda yürüme halinde, bebeğini uyutma esnasında, komşu ziyaretinde çorap örerken görürsünüz. Her köylü kız ve kadının boş vakit meşgalesidir.”* (Yalçın, 2010: 160).

Hakkâri kültürünün en önemli unsurları arasında olan yün çoraplar sade bir şekilde dokunmamaktadır. Üzerinde pek çok değişik motif ve renk bulunmaktadır. Her motif ve renk önemli bir sembolik anlam taşımaktadır.

Yün çoraplarda en çok görülen motif, koçboynuzu motifidir. Hayvancılık ile geçimini sağlayan yöre insanı bu ekonomik faaliyetin sonucu olarak yün çoraplara koçboynuzu motifini işlemiştir. Bu motif, dokuyanın duygularını, hayallerini dile getirmekle birlikte bereket amacıyla da yün çoraplarda işlenmektedir.

Yörede dokunan yün çoraplarda genelde koyu renkler işlenmiştir. Kaynak şahsa göre yün çoraplar, genelde hayvancılık ile geçinen ve sürekli çalışan kişilerin giymesi

sebebiyle koyu renktedir (K4). Dolayısıyla yün çoraplar, estetik görünümünden çok günlük ihtiyaçları karşılayacak bir amaçla dokunmaktadır.

Zengin motif yapısı ve renk harmonisi ile yöre kültürünün somut örnekleri arasında kabul edilen yün çoraplar, yörede özellikle hayvancılık ile geçimini sağlayan ve köylerde yaşayan insanlar tarafından kullanılmaktadır.

I.3.2. Parzun

Parzun, uzun süre göçebe bir hayat yaşayan Hakkâri insanının ihtiyacından doğan bir çeşit çantadır. Parzun, Hakkâri'nin kırsal bölgelerinde kadınların bebek ve yiyecek taşımak için kullandığı bir çanta olarak görülmektedir.

Parzun, tıpkı Hakkâri kilimleri gibi ıstar denilen tezgâhlarda dokunmaktadır. Kilim dokuma tekniği ile dokunan bu çantalar motif yönünden zengindir. Hakkâri kilimlerinde görülen motiflerin tamamı parzunlarda da görülmektedir.

Hakkâri'de çanta işlevi gören ve uzun bir emek sonucu yapımı tamamlanan parzun, yüzyıllar boyunca kadınların en önemli aksesuarı olarak görülmüştür. Günümüzde genellikle süs amaçlı dokunan parzunlar, Hakkâri'nin kırsal kesimlerinde hâl kullanılmaktadır.

I.3.3. Yün Şal

Hakkâri yöresinde yerel elbiselerin tamamlayıcı unsuru olan şal, yörenin önemli el sanatı ürünleri arasında kabul edilmektedir. Erkek ve kadın giysilerinin ana unsurları arasında yer alan şal genelde elbise üzerine bağlanmaktadır.

“Tamamen kirman ipliği yün ve kök boyadan imal edilen şal, yer tezgâhlarında dokunur. Üzerinde çeşitli motiflerin yer aldığı şal ince bir el sanatıdır. İkiye katlanarak çepeçevre bele sarılır. Kadınlar yerel giysiler üzerine bağlarlar. Bazen erkekler tarafından da şelu-şepik denilen mahalli kıyafetlerin üzerine bağlanır. Bel ve karın kısmını soğuklara karşı muhafaza eder.” (<http://www.hakkarim.net>. 27.10.2015).

Şal, Hakkâri'de genelde düğünlerde giyilen yerel elbiselerin tamamlayıcı unsuru olarak görülmektedir. Kaynak kişiye göre eskiden yerel elbise giyen erkekler beline şal sarmadan dışarı çıkamazdı (K5). Çünkü bedeni büyük olan elbiseler ancak şal ile düzenli bir şekil almaktadır.

Kilim gibi tezgâhlarda dokunan şal, zengin motif yapısı ile dikkat çekmektedir. Dokunan şallarda özellikle “Gülsarya” ve “Koçboynuzu” motifi işlenmektedir. Düşünlerde ve günlük hayatta kullanılan bu şallarda genellikle kırmızı ve sarı renkler tercih edilmektedir.

Hakkâri’de estetik görünümü dikkate alınarak dokunan şal bir anlamda çanta işlevi de taşımaktadır. Şalın kenarlarına tarak, nüfus cüzdanı, ayna, para gibi günlük hayatta kullanılan eşyalar konulmaktadır. Bu da yörede şal gibi el sanatı ürünlerin bazen estetik bir obje olarak kullanıldığını, bazen de eşya taşıma işlevi gördüğünü göstermektedir.

I.3.4. At Heybesi

Kilim dokuma tekniği ile yapılan at heybesi Hakkâri insanının yaşam tarzının bir sonucu olarak oluşturulmuş bir çeşit çantadır. At üzerinde eşya taşımaya yarayan bir çeşit çanta olan at heybesi Hakkâri’de uzun süre kullanılmıştır.

Yaz mevsiminde köyden yaylaya giden Hakkâri insanının kullandığı bu taşıma aracı önemli bir kültürel obje olarak görülmektedir. At üzerine bırakılan bu heybe sayesinde yöre insanı taşıyacağı malzemeyi pratik bir şekilde taşımaktadır.

Hakkâri’de konar-göçer hayatın da etkisi ile uzun bir süre kullanılan at heybeleri Hakkâri kilimleri gibi motif yönünden zengindir. Kilimlerde yer alan bütün motifleri at heybelerinde de bulmak mümkündür.

I.3.5. Kanaviçe İşlemeciliği

Kanaviçe, genelde genç kızların çeyiz için hazırladıkları el sanatı ürünlerinde işlenen motiflerin adıdır. Hakkâri’de eskiden beri kanaviçe örnekleri genç kızların çeyiz sandıklarında bulundurdıkları eşyalardan biridir.

Kanaviçe; *“İğneyle çeşitli cins ve renkte ipliklerle beyaz patiska üzerine işlenen süslemelerdir. Çeşitli bitkisel yaprak ve çiçek motiflerinin yanı sıra hayvan motifleri de işlenir. Yastık uçları, karyola örtüsü, sedir örtüsü, elbise askı örtüsü, kapı arkılığı, Kur’an’ı Kerim muhafazası kanaviçeyle işlenen el sanatlarıdır.”* (Yalçın, 2010: 161).

Hakkâri’de gelin olan genç kızların çeyizlerinde kanaviçe örnekleri bulundurmaları bir gelenek olarak yerleşmiştir. Çeyizinde kanaviçe örneği bulunmayan

gelinin maharetli olmadığına inanılır (K5). Bundan dolayı yörede kanaviçe işleme, erken yaşlardan itibaren genç kızlara öğretilmektedir.

Hakkâri’de hemen hemen her evde bulunan kanaviçe örnekleri, motif yönünden çok zengindir. Sade bir kumaş üzerine genelde çiçek ve hayvan motifleri şeklinde işlenmektedir. Doğa ile iç içe olan yöre kadını bu durumun sonucu olarak kanaviçeleri doğadaki unsurlar ile zenginleştirmektedir.

Renk ve motif bakımından zengin olan kanaviçe örnekleri Hakkâri folklorunda çeyiz malzemesi olarak kabul edilmektedir. Bundan olacak ki her genç kızın çeyiz sandığında mutlaka kanaviçe örnekleri bulunmaktadır. Bu kanaviçe örnekleri genç kızın çocukluğundan itibaren sembolik bir dille ifade ettiği duyguların motiflere dönüşmesi ile oluşturulmuş önemli el sanatı ürünler arasında yer almaktadır.

I.3.6. Takı Sanatı

Hakkâri’de takı anlayışı daha çok kadınlar arasında vardır. Erkeklerde takı takma geleneği yok denecek kadar azdır. Hakkâri’de kadınlar için yapılan takılar çeşitlilik göstermektedir.

Özgün bir kültüre sahip olan Hakkâri insanı yerel elbiselerine uygun takılar yapmaktadır. Özellikle düğünlerde giyilen yerel elbiseyi tamamlayan takılar yörede yüzyıllardır yapılmaktadır.

Hakkâri’de kadınlar için yapılan takılar; hızma, küpe, halhal, beklık ve emer gibi türlerden oluşmaktadır. Bu takılar; altın ve bakırdan yapılmaktadır. Özellikle düğünlerde kadınların yerel elbiselerini tamamlayan bu ürünlerin tamamını görmek mümkündür.

I.3.7. Keçe Yapımı

Küçükbaş hayvancılığın temel geçim kaynağı olduğu Hakkâri’de hayvan kılından elde edilen keçe, önemli el sanatı ürünleri arasında görülmektedir. **Türkçe Sözlük**’te; keçe; “*Keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş*” (Türkçe Sözlük, 2005: 125) şeklinde tanımlanmaktadır.

Hakkâri’de “kıvan” denilen bir çırpıcı alet tarafından çırpılan kuzu yünleri bir bez ya da hasır üzerine serilir. Bu yünler su ve sabun ile birkaç kişi tarafından dövülerek

sıkıştırılır (K3). Çeşitli şekillerde renklendirilen ve günümüzde azda olsa kullanılan keçeler, yer döşemesi ve semer yapımında kullanılmaktadır.

Hakkârî’de konargöçer olan insanların estetik bir amaçla değil de daha çok ihtiyaçtan dolayı dokudukları keçe, motif yönünden zengin değildir. Genelde sade olarak işlenmektedir. Bundan dolayı her evde bulunmaz, daha çok köylerde kullanılmaktadır.

Motif yönünden zengin olmamasına ve yörede artık çok tercih edilmemesine rağmen keçe, insanoğlunun yaşamını kolaylaştıran en eski ürünlerden biri olarak kabul edilmektedir. Tarihî bir geçmişi olan keçe bu yönü ile insan için kültürel bir obje olarak kabul edilmektedir.

I.3.8. Ağaç Oymacılığı

Hakkârî’de geçmişten günümüze sürüp gelen medenî kültür ürünleri arasında yer alan ağaç oymacılığının yörenin geleneksel el sanatları arasında önemli bir yeri vardır. Ormanlık alanları fazla olan şehrin ağaç oymacılığı kültürel bir miras olarak günümüze kadar gelmektedir.

Hakkârî’de “*ağaç işçiliği olarak cami mihrap ve minderi, çeyiz sandığı, beşik, sofr a altlığı gibi çeşitli mobilya işleri, Kur-an’ı Kerim rahlesi, dokuma tezgâhları, tahta kaşıklar, ağızlık ve baston işçiliği en başta gelenleridir.*” (Top, 2010: 13).

Hakkârî’de ağaç işçiliği ile oluşturulan ürünler daha çok ceviz ağacından yapılmaktadır. Kaynak şahsa göre yörede gelinlerin çeyiz sandığı, beşik ve diğer mobilya ürünleri genelde ceviz ağacından yapılmaktadır (K6). Çünkü yörede en çok bulunan ağaçların başında ceviz ağacı gelmektedir. Yörede ağaç işçiliği için ceviz ağacı dışında armut ağacı da sık kullanılmaktadır.

Şehrin ağaç işçiliği sonucu oluşturulan el sanatı ürünlerinde zengin motifler bulunmaktadır. Özellikle çeyiz sandıklarında küpe motifi çok belirgin bir şekilde işlenmektedir. Sandıkta işlenen küpe motifi, yöre kültüründe genç kızın evlilik isteği anlamına gelmektedir. Genç kızın evlilik isteğinin sembolik dille işlendiği sandık bu yönü ile estetik bir obje konumundadır.

Hakkârî’nin bitki örtüsü ve coğrafi durumu ağaç işçiliği için uygun bir coğrafyadır. Hakkârî insanı da bu durumun sonucu olarak ağaç işçiliğine merak salmış

ve pek çok el sanatı ürün meydana getirmiştir. Bu el sanatı ürünler yöre insanının ihtiyaçlarını gidermekle birlikte yörede estetik objeler olarak da kabul edilmektedir.

I.4. Hakkâri’de Bulunan Tarihî Eserler

Anadolu ve Mezopotamya topraklarının kesişme noktalarından biri olan Hakkâri, tarihî bir kent olarak karşımıza çıkmaktadır. Sarp dağların arasına kurulmuş olan Hakkâri ili ele geçirilmesi zor bir kent olduğu için her zaman ilgi odağı olmuştur. Bu ilgi nedeniyle pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Hakkâri, çeşitli medeniyetlerden kalma pek çok tarihî esere sahiptir. Hakkâri’de bulunan tarihî eserler şehrin tarihî geçmişi hakkında bilgi vermektedir. Hakkâri’de bulunan tarihî eserler şunlardır:

I.4.1. Hakkâri Stelleri

Tarihî bir geçmişe sahip olan Hakkâri pek çok kadim uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Hakkâri’de bulunan arkeolojik kalıntılar ve yeni gün yüzüne çıkarılan tarihî eserler yörenin tarihî geçmişinin çok eski devirlere dayandığını göstermektedir. Şehrin tarihi hakkında somut bilgiler edinmemizi sağlayan Hakkâri Stelleri bu anlamda kaynak niteliğinde kabul edilmektedir.

“Stel veya stela, dikilmiş, yüksekliği eninden uzun yekpare bir taştan oluşan bir yapıttır. Sözcük Yunanca stela yani ‘(dikili) duran blok’tan gelir.” (<https://tr.wikipedia.org>. 27.10.2015). Literatüre “Hakkâri Stelleri” olarak geçen bu eserler Hakkâri’nin kadim tarihi hakkında önemli bilgiler vermektedir.

Hakkâri’de 13 stel bulunmaktadır. Stellerden 11 tanesinde suspansuar (codpiece) giyimli çıplak erkekler resmedilmiştir. Bellerinde enli bir kemer vardır. Bunun üzerine daima aynı türde bir hançer asılıdır. Stellerin üzerinde çok sayıda balta, hançer, bıçak ve mızrak gibi madenî silahların yanında, dağ keçisi ve geyik gibi yabanî hayvan ile insan figürlerine yer verilmiştir. Yurt tipi bozkır çadırlarının varlığı dikkat çekicidir. Stellerden ikisi farklı özelliktedir ve kadınlara ait oldukları sanılır. M.Ö. 2. binyılın ikinci yarısının ortalarına ait oldukları anlaşılan taşlardır (Sevin, 2001: 501).

Hakkâri’de bulunan bu steller hem yörenin tarihî geçmişi hem de yöre insanının yaşam tarzı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Özellikle insan figürlerinin üzerinde

bulunan balta, hançer, bıçak, mızrak gibi silahlar ve dağ keçisi, geyik gibi av hayvanlarının sembolik şekilleri o dönem insanının avcı olduğunu göstermektedir.

Steller üzerinde bulunan çadır figürleri de yöre insanının göçebe bir hayat tarzının olduğunu göstermekle birlikte madenî silahların varlığı da madencilikte ilerlemiş olduğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca stellerin hem kadınlara hem de erkeklere ait olması kadının toplumdan soyutlanmadığını, kadın ve erkeğin bir arada yaşamın içinde rol aldığını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Hakkâri tarihinin en aydınlatıcı unsurları arasında yer alan bu taşlar Hakkâri Kalesi'nin eteklerinde bulunmuştur. Günümüzde Van Müzesi'nde sergilenmektedir.

I.4.2. Hakkâri Kalesi

Hakkâri kalesi şehrin ortasında yüksek bir tepe üzerine kurulmuştur. Kale olarak adlandırılan bu yer, taş sütunların olmadığı yüksek bir tepedir. Kaleden günümüze hiçbir kalıntı kalmadığı için kalenin mimarisi hakkında fikir ileri sürmek mümkün değildir.

Yapılan araştırmalarda fazla bilgi olmasa da bazı belgeler mevcuttur. “*Tarihi kaynaklarda Hakkâri Kalesi ile ilgili herhangi bir vesikaya rastlanılmamasına karşın Evliya Çelebi, Seyahatname’de “Çölemerik Kalesi”nden bahsetmektedir.*” (Top, 2010: 198). Bu durum Hakkâri Kalesi'nin varlığının bir efsaneden ibaret olmadığını, aksine varlığının bilindiğini göstermektedir.

Van ve Cizre gibi iki tarihî yerleşim yeri arasında kalan, ayrıca bu iki yerleşim yeri ile hem kültürel hemde siyasî yönden yakın ilişkileri bulunan Hakkâri ilinin buraların aksine taş sütunlardan oluşan bir kaleye sahip olmaması üzerinde durulması gereken bir durumdur.

Hakkâri halkına göre kale olarak adlandırılan yüksek tepe her zaman yerleşim yeri olarak kullanılmıştır. Hakkâri Miri'nin konağının bu yüksek tepe üzerine kurulduğu bilinmektedir. Hakkâri Miri dışında ilin yönetici ve ileri gelen ailelerinin de evlerinin kale olarak adlandırılan bu yüksek tepe üzerinde olduğu yöre halkı tarafından kabul edilen bir gerçektir.

Hakkâri Kalesi olarak bilinen bu yerleşim yerinde ayakta kalan herhangi bir yapı bulunmamaktadır. Bunun nedeni yörenin mesken yapısı ve iklimi ile ilgilidir. Yörede

mesken tipi olarak toprak evler kullanılmıştır. Muhtemelen Hakkâri Kalesi olarak bilinen bu yerleşim yerinde de evler toprak evler şeklinde yapılmıştır. Aradan geçen uzun süreçte bu evler yağış ve rüzgâr sonucu yıkılmış ve geriye neredeyse yok denecek kadar az kalıntı kalmıştır.

Arkeolojik olarak çok az malzemesi bulunan bu yerleşim yeri her şeye rağmen yöre insanının kültür dünyasında önemli bir konumdadır. Yöre insanının ilk yerleşim yeri olarak kabul edilen bu alan kültürel bakımdan her daim önemli bir konumdadır.

I.4.3. Derav Kilisesi

Derav Kilisesi, merkeze bağlı Üzümcü Köyü'nde bulunmaktadır. Zap Suyu'nun kenarına kurulmuştur. Halkın bilinçsiz kullanımı ve hazine avcılarının tahribatı sonucu kilise yok olmak üzeredir.

Hakkâri yöresinin inançların kaynaştığı bir yer olduğuna dair önemli bir kanıt olan ve “*Nasturilere ait olduğu kabul edilen yapının üzerinde kitabe veya süsleme olmadığından yapının tarihi ve dönemi bilinmemektedir. Oldukça küçük olan yapının batı doğrultusuna uzanan dikdörtgen bir planı vardır. İki odadan oluşan kilisenin dikdörtgen planlı odasının üzeri beşik tonozla örtülüdür. Yapının tamamı moloz taşlar ve kayalardan yapılmıştır.*” (<http://www.hakkarikulturturizm.gov.tr>. 28.10.2015).

Hakkâri'de var olan kiliseler, Hakkâri ilinin pek çok medeniyete ve inanca ev sahipliği yaptığını göstermektedir. Bu da yörede zengin bir kültürün var olduğunu ve yörenin pek çok medeniyet için önemli bir yerleşim yeri olduğunu kanıtlamaktadır.

Günümüzde harap bir halde olan bu yapı, yöre insanının tarihî eserleri bilinçsiz kullandığını göstermekle birlikte özellikle hazine arayan kişilerin de verdiği zarar neticesinde yok olmak üzeredir.

Hakkâri'nin tarihî ve inanç dünyasını yansıtan bu yapılar Hakkâri için hayatî önemdedir. Bu yüzden halkın bu yapılara verdiği zararın önüne geçilmesi ve tekrar restore edilerek ilin tarihi yapısına katkıda bulunulması gerektiğini düşünüyoruz. Bu konuda ilgili makamlar ile birlikte halkın da bilinçli olması gerekmektedir.

I.4.4. Koçhanis Kilisesi

Koçhanis Kilisesi yörenin en büyük kilisesidir. Kilise merkeze bağlı Konak Köyü'nde bulunmaktadır. Berçelan Yaylası'na yakın bir yerde olan Konak Köyü, tarihî bir öneme sahiptir. Konak Köyü'nde bulunan Koçhanis Kilisesi'nin yörede uzun süre yaşayan ve yöre kültürüne büyük katkısı olan Nasturilere ait olduğu kabul edilmektedir.

Hakkâri'de geçmişte yaşayan Nasturiler tarihte önemli roller üstlenmiş bir halktır. *“Katolik mezhebini benimsemeyen Asurîler 1662'de Katoliklerden ayrılan Diyarbakır metropoliti XIII Mar Şimun Denha önderliğinde yeniden örgütlenerek Hakkâri'nin Kodşanis/Koçanis (bugün Konak) köyünü patriklik merkezi olarak benimsemişlerdir. Nasturi patrikleri 1918 yılına kadar bu köyde ikamet etmişlerdir.”* (<https://tr.wikipedia.org>, 29.10.2015). Hakkâri'de uzun süre ikamet eden Nasturiler için Koçhanis Kilisesi, Patrikliğin merkezi konumunda görülmüştür. Bu da yörenin uzun süre bir inanç merkezi olarak bilinmesini sağlamıştır. Kilisenin duvarlarında Hz. İsa resimleri ve İncil'den bölümler yer almaktadır.

Hakkâri halkına göre Nasturiler ve yöre aşiretlerinin savaşı neticesi her iki taraf da büyük kayıp vermiştir. Yapılan savaşlardan sonra yöredeki Nasturiler Irak'a göç etmiştir. Geride hâlâ ayakta duran ve Nasturiler için büyük bir öneme sahip olan Koçhanis Kilisesi kalmıştır.

Günümüzde Koçhanis Kilisesi, Nasturiler için hâlâ önemli bir değer olarak görülmektedir. Hakkâri'ye bir şekilde yolu düşen Nasturiler, kiliseyi mutlaka ziyaret etmektedirler. Bu yönü ile Koçhanis Kilisesi, Hakkâri için önemli bir kültürel değer olarak kabul edilmektedir.

I.4.5. Taş Köprü

Şemdinli ilçe merkezine 12 km, Nehri Köyü'ne 4 km mesafede Şemdinli Deresi üzerinde kurulmuştur. Yüksek dağların arasında derin bir vadide yer alan köprü, kuzey-güney istikametinde tek açıklık halinde her iki ayağı kayalıklara oturmaktadır. Köprü yüksekliği 10.80 m, uzunluğu 21.20 m, genişliği ise 2.90 m ölçülerini ihtiva etmekte olup tek gözlü, eğimli köprüler grubuna girmektedir (Top, 2010: 163).

Günümüzde hâlâ dimdik ayakta kalan Taş Köprü, yörenin taş işçiliğinin en önemli kanıtı olarak durmaktadır. Hakkâri’de pek çok tarihî eser yok olmak üzere iken Taş Köprü hâlâ ayakta kalmaktadır.

I.4.6. Zeynel Bey Medresesi

Hakkâri, tarihî geçmişi ve önemli tarihî eserlerinin yanında medreseleri ile de önemli bir kent konumundadır. Hakkâri’de uzun yıllar medrese eğitimi verilmiştir. Yörede eğitim amacıyla yapılan önemli medreselerden biri de Zeynel Bey Medresesi’dir.

Zeynel Bey Medresesi, “*Hakkâri’nin Güleruş mahallesinde bahçeler içinde bir dere kenarında yer almaktadır. Bu gün büyük ölçüde yıkılmış olan medrese Hakkâri Beylerinden aynı zamanda Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim’in takdirine nail olmuş Zeynel Bey tarafından yaptırılmıştır.*” (<http://www.hakkarikulturturizm.gov.tr>. 30.10.2015). Hakkâri’nin idarecileri tarafından yapılan medreseden anlıyoruz ki dönemin siyasî yönetimi, eğitim ve öğretim işlerine ilgisiz kalmamış aksine önemli eğitim kurumları oluşturmuşlardır. Bu yönü ile Zeynel Bey Medresesi önemli bir örnek olarak kabul edilmektedir.

Hakkâri’nin önemli tarihî eserlerinden olan Zeynel Bey medresesi günümüzde ilgisizlikten ve halkın yanlış kullanımı neticesi harap bir görüntü içindedir. Bu durum yörenin tarihî geçmişi için büyük bir olumsuzluk olarak kabul edilmektedir.

I.4.7. Meydan Medresesi

Hakkâri’nin ayakta kalan en önemli mimari yapılarının başında Meydan Medresesi gelmektedir. Yörenin sağlam kalan ender tarihî yapıları arasında olan Meydan Medresesi kentin sembolü konumundadır.

Merkeze bağlı Biçer Mahallesi’nde bulunan medresenin kapı üzerindeki iki satır halinde dört bölümden oluşan kitabenin büyük bir bölümünü Kur’an-ı Kerim’den ayetler oluşturmaktadır.

Zamanında bölgenin tamamına hitap eden medreseye “*Kuzey Irak, Batı İran ve Doğu Anadolu’dan öğrenim için öğrencilerin geldiği bilinir. Meydan medresesinde din, edebiyat, tarih ve İslam hukuku alanlarında hizmet veren önemli şahsiyetler yetişti.*

Bunlardan yönetim ailesine mensup Çölemerikli Şerefhan Bey ile Hakkârili Pertev Bey şiir ve edebiyat alanlarında ünlü kişilerdi.” (Çölemerikli, 2006: 121).

İki kat şeklinde inşa edilen medrese düzgün taş kesme işçiliğinin yöredeki en önemli örneğidir. Hakkârî'nin günümüze sağlam ve orijinal yapısını koruyarak gelen tek yapısı olarak kabul edilmektedir.

Vakıflar Müdürlüğü'nün katkıları ile restorasyonu yapılan Meydan Medresesi ilk günkü görünümüne kavuşturulmuştur. Hakkârî'nin simgesi olması itibari ile yöreye gelen önemli konukların mutlaka uğradığı ayrıca seyahat amacıyla gelen insanların ziyaret ettiği önemli bir merkezdir.

Meydan Medresesi sahip olduğu tarihî geçmişi ile Hakkârî için tarihî bir eser olarak kabul edilmektedir. Meydan Medresesi yoğun ziyaretçi akını ile birlikte yörenin ekonomisine de katkıda bulunmaktadır. Bu da gösteriyor ki tarihî eserler, ruhunu kaybeden ve geçmişte kalan yapılar değil aksine bulundukları yeri her bakımdan etkileyen, geliştiren ve zenginleştiren yapılardır. Meydan Medresesi de bu temelde Hakkârî iline büyük katkılar sağlamaktadır.

I.4.8. Kızıl Kümbet Zaviyesi

Hakkârî kültürünün en özgün örneklerinden biri olan Kızıl Kümbet Zaviyesi, Medrese Mahallesi'nde bulunmaktadır. Zaviyede bulunan mezar taşları motifler ile süslenmiştir. Mezar taşlarında en çok görülen motif, koçboynuzu motifidir. Ayrıca çiçek motifleri de yoğun bir şekilde işlenmiştir.

Kızıl kümbet, Hakkârî'de özellikle bahtı açılmamış genç kızların, çocuk sahibi olmamış kadınların ve çeşitli dilekleri olanların ziyaretgâhı konumundadır. İçindeki mezarlıkta bulunan ağaçlar rengârenk bezler ile donatılmaktadır. Eski Türk inancına kadar götürebileceğimiz bez bağlama geleneğinin en canlı örneği olarak görülen mezarlık, genelde kadınların uğrak yeri konumundadır.

Erkeklerden çok kadınların ziyaret ettiği mezarlıkta “*Hakkârî Bey'i Abdullah Han'ın annesi Rabia Sultan, gelini Şemsi Hanım'ın mezarları bulunmaktadır.*” (Top, 2010: 168). Kızıl Kümbet'te kadın mezarlarının ağırlıkta olmasından olacak ki yörede mezarlığa kadın ziyaretçiler daha fazla gelmektedir.

Bez bağlama geleneğinin icra edildiği yer olan ve mezar taşlarındaki zengin motif örnekleri ile ön plana çıkan Kızıl Kümbet, Hakkâri kültürünün en somut örnekleri arasında yer almaktadır. Bu zengin kültür örneği yöre halkı tarafından sahiplenilmekte ve ziyaretçileri her geçen gün daha da artmaktadır.

I.5.Hakkâri’de Sosyal ve Kültürel Yaşam

Hakkâri tarihin her döneminde önemli bir yerleşim yeri olmuştur. Milat’tan önceki dönemlerden itibaren sürekli yerleşim yeri olan Hakkâri; Urartular, Bizanslılar ve Osmanlıların önemli kentlerinden biri olmuştur. Doğuda İran, güneyde Irak gibi iki farklı ülkeyle de sınır komşusu olan Hakkâri, bu sayede önemli bir kültürel zenginlik kazanmıştır.

Tarihin en eski dönemlerinden itibaren yerleşim yeri olan Hakkâri, folklor bakımından ülkemizin en zengin illerinden biridir. Halk oyunları, halk musikisi, seyirlik oyunlar, halk hekimliği vb. Hakkâri’de etkilidir. Dengbejlik ve masal anlatma geleneği Hakkâri’de hâlâ canlı bir şekilde devam etmektedir.

Hakkâri’de tarım ve hayvancılığın temel geçim kaynağı olması, ilin sosyo-kültürel dokusunu da etkilemiştir. Hakkâri’nin sosyal dokusunun oluşmasında konar-göçer hayat tarzının da önemli etkisi vardır.

Uzun bir dönem boyunca ulaşım yetersizliğinden dolayı çevre iller ile çok bağlantısı olmayan Hakkâri, son yıllarda bu durumu aşmış ve gelişen ulaşım yolları ile birlikte Türkiye’nin bütün illeri ile iletişim halinde olmuştur. Bu durum ilin sosyal ve kültürel yapısına büyük katkı sağlamıştır.

Hakkâri’de 2008 yılına kadar sınırlı sayıda var olan yüksekokullar, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi’ne bağlı olarak eğitim verirken; 2008 yılında Hakkâri Üniversitesi adı ile kurulan üniversite hizmete girmiştir. Üniversitenin kurulması ile birlikte şehre pek çok bölgeden öğrenci gelmiştir. Bu durum Hakkâri’nin sosyal ve kültürel dokusunu önemli ölçüde etkilemiştir.

I.5.1. Hakkâri’de Aile Yapısı

Aile, toplumun en küçük birimi olarak bilinmektedir. Toplumun temelini oluşturan aile yapısı Hakkâri’de uzun bir süre geniş aile şeklinde görülmüştür. Akrabalık ilişkileri, güçlü, üye sayısı fazla olan bu aile tipi yörenin sosyo-ekonomik durumu ile şekillenmiştir. Töre ve geleneklerin baskın olduğu bu aile şekli, Hakkâri’nin ilçelerinde de benzer şekildedir.

Tarım ve hayvancılığa bağlı olarak Hakkâri’de şekillenen geniş aile yapısı uzun süre boyunca yörede etkili olmuştur. Toprağa bağlı bir hayat yaşayan Hakkâri insanı için ailedeki fert sayısı önemlidir. Ailenin her ferdi, tarım ve hayvancılık işlerinde çalışacağı için iş yükü hafifler. Bu yüzden Hakkâri’de özellikle kırsal bölgelerde ailelerin çocuk sayısı fazladır.

Hakkâri’de tarım ve hayvancılığın zamanla gerilemesi sonucu çekirdek aile yapısı da belirgin bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Yeni evlenen çocukların anne, baba ve kardeşlerin yaşadığı geniş aileden ayrılarak oluşturduğu bu yeni aile çekirdek aile olarak kabul edilmektedir.

Hakkâri’de çekirdek aile yapısı son zamanlarda belirgin bir şekilde görülmesine rağmen, çekirdek aile geniş aileden tamamen kopmaz. Geleneklerin aile üzerindeki belirgin etkisi kendini etkili bir şekilde gösterir. Önemli günlerde, bayramlarda, kandillerde ailenin bütün bireyleri ayrı evlerde olsa da baba evinde toplanır.

Hakkâri’de ailenin temelini evlilik oluşturur. Ailenin büyük önem taşıdığı Hakkâri’de günümüzde genelde tek eşli evlilik görülmektedir. Otuz yıl öncesine kadar birden fazla kadın ile evliliğin olduğu Hakkâri’de artık bu âdetler terk edilmiştir ve çağdaş toplumlarda görülen tek eşli evlilik sürdürülmektedir.

Aileye büyük önem veren Hakkâri insanı bu sayede kalıcı evlilikler yapmaktadır. Boşanma oranının çok az olduğu Hakkâri’de aile her şeyden önce gelmektedir. Ailenin saygınlığına, onuruna, gururuna çok önem verilmektedir.

Hakkâri insanı için kutsal olan ailenin her ferdi çok önemlidir. Boşanmanın yok denecek kadar az olduğu Hakkâri’de yaşlıların bakım evlerine bırakılma durumu da görülmez. Ülkemizde pek çok yerde görülen huzur evi Hakkâri’de bulunmamaktadır.

Hakkâri insanı ailenin en yaşlı üyesini huzur evine bırakmak yerine evinin başköşesinde bulundurmakta ve atasına büyük saygı duymaktadır.

I.5.2. Hakkâri Mutfak

Zengin bir mutfak kültürüne sahip olan Hakkâri’de yemeklerin ana malzemesini dağlarda yetişen bitkiler oluşturmaktadır. Hakkâri coğrafyasında bitki çeşitliliğinin yoğunluğu sebebiyle hemen her yemekte dağlarda yetişen bitkileri görmek mümkündür.

Hakkâri’de günün ilk saatleri ile birlikte kurulan kahvaltı sofralarında otlu peynir olmadan sofraya kurulmaz. Otlu peynirler Hakkâri dağlarında yetişen bitkilerden yapılmaktadır. Peynir ile birlikte sofrada mutlaka bulundurulması gereken diğer yiyecekler ise yoğurt ve balıdır. Hakkâri’de bu üç yiyecek kahvaltı sofrasının ana yiyecekleri olarak kabul edilmektedir. Bu üç yiyeceğin yanında yumurta ve yöreye has reçel, kaymak da kahvaltı sofrasının vazgeçilmez yiyecekleridir.

Hakkâri’de öğlen yemekleri kahvaltıya benzer şekildedir. Genelde etsiz yemekler tercih edilmektedir. Öğlen yemekleri genelde sulu ve otlu yemeklerden oluşmaktadır.

Hakkâri’de ana yemek olarak kabul edilen akşam yemekleri ise çeşitlilik göstermektedir. Akşam yemeğinde pirinç pilavı veya bulgur pilavı mutlaka bulunmaktadır. Bu pilav çeşitleri mutlaka etlidir. Hayvan besiciliğinin yoğun olduğu Hakkâri’deki yemeklerde et vazgeçilmez bir besindir.

Hakkâri iline özgü olan yemekler çeşitlilik göstermektedir. Hakkâri’nin en meşhur yemeği “Doğaba”dır. Yoğurt ve et karışımından elde edilen bu yemek düğün yemeği olarak da yenilmektedir. Doğaba dışında “Kıris”, “Keledoş”, “Gulol” da yörenin en önemli yemek çeşitleri arasında kabul edilmektedir. Hakkâri’nin zengin yemek çeşitliliğinin yanı sıra yörede tatlı olarak en çok sütlaç, cevizli baklava ve kabak tatlısı tercih edilmektedir.

Hakkâri yemeklerinin karakteristik özelliği ekşi olmalarıdır. Genelde ekşi yemeklerin tercih edildiği Hakkâri’de doğada yetişen bitkiler ağırlıktadır. Bu ekşilik hem doğadaki otlarla hem de sumak ile sağlanır. Acılı yemekler yok denecek kadar azdır.

Hakkâri’de sofrâ genelde yere serilmektedir. Masada yemek yeme geleneği yok denecek kadar azdır. Kalabalık aile fertlerinin etrafında toplandığı yer sofraları yörenin yemekleri ile donatılmaktadır. Yere serilen sofrada bütün yemekler bir arada bırakılır. Sırayla yemek yeme durumu yoktur. Sofrada kadın erkek mutlaka bir aradadır.

Sofraya ailenin en yaşlı bireyleri oturduktan sonra yemek yenilir. Sofrada misafir varsa ev sahibi karnını doyursa bile misafir yemeği bırakana kadar sofrada kalınır. Bu bir gelenek olarak eskiden beri devam etmektedir.

Hakkâri’de yemek yenildikten sonra semaver çayı içilmektedir. Kalabalık aile bireylerinden dolayı çay genellikle semaverde kaynatılmaktadır. Hakkâri’de çay geleneksel olarak kıtlama içilir. Çayı şeker ile karıştırma genelde kahvaltı sofrasında olur. Onun dışında kıtlama çay tercih edilmektedir. Çayın yanında genellikle ceviz ve bal bulundurulur.

I.5.3. Hakkâri’de Yaylacılık

Tarım ve hayvancılık ile geçimini sağlayan Hakkâri insanı için yayla, vazgeçilmez bir durum olarak görülmektedir. İlkbahar mevsiminin gelmesi ile birlikte Hakkâri insanı hayvanlarına daha iyi besin sağlamak ve yazın bunaltıcı sıcağından kurtulmak için yüzyıllardır yaylaya çıkmaktadır.

Hakkâri’de yaylaya çıkan göçerlerin ilk yaptığı iş bir çadır kurmaktır. Burada kurulan çadırlar keçi kılından elde edilmiştir. Çadırın kurulması ile birlikte yaylada yoğun bir iş süreci başlar. Bu süreçte en ağır işler kadınlara düşmektedir. Sabahın ilk ışıkları ile koyun sağmaya giden kadınlar dönüşte evi toplar, akşam yemeği hazırlar ve getirdiği sütü, yoğurt ve peynire dönüştürür. Bütün bu işlemler büyük bir emek gerektirmektedir. Bu yüzden yayla yaşantısında en çok yorulan bireyler kadınlardır.

Yüksek rakımlı yaylalarda elektrik yoktur. Burada genelde gaz lambaları kullanılmakla birlikte son yıllarda akülü araçlarda kullanılmaktadır. Yaylada doğal aydınlatıcı ay ışığıdır. Ay ışığı ve yıldızlı gecelerde toplanan yayla sakinleri gecenin ilerleyen saatlerine kadar sohbet ederken, şarkılar söylenilir, masallar anlatılır, oyunlar icra edilir. Ayrıca köyden ve şehir merkezinden getirilen yiyecekler yenilir. Bu yayla

yaşantısının en renkli anlarından biridir. Ayrıca folklorun canlı bir şekilde yaşatıldığının göstergesidir.

Yüksek rakımlı yaylalarda beslenen hayvanlardan elde edilen süttten peynir, yoğurt ve kaymak yapılmaktadır. Bütün yaz yaylada beslenen hayvanlar yaz mevsiminin bitmesi ile birlikte kırpılır. Kuzu kırpma işlemi olarak adlandırılan bu süreç festival halinde kutlanmaktadır.

I.5.4. Kuzu Kırpma Şenlikleri

Hakkâri’de ilkbaharın gelmesi ile çıkılan yaylanın final aşaması kuzu kırpma işlemidir. Bütün yaz yaylada beslenen küçükbaş hayvanın yününün kırpılma aşaması şenlik havasında geçmektedir. Bu etkinlikler Anadolu’da geçmişten günümüze yaşatılan bağ bozumu şenlikleri, bahar şenlikleri, Hıdırellez şenlikleri ile benzerlik göstermektedir.

Kuzu kırpma işlemi yıllardır Hakkâri’de şenlik havası içinde gerçekleştirilmektedir. Bu gün yaylada yaşayan sakinlerin akrabaları şehirden ve köyden gelir. Büyük bir coşku içinde geçen bu gün son zamanlarda festival halinde kutlanmaktadır.

Profesyonel ses sanatçılarının son zamanlarda sahne aldığı bu gün Hakkâri insanının sosyal yaşamında çok önemlidir. Kuzu kırpma işlemi iki gün sürmektedir. Birinci gün hayvanlar yaylanın serin sularında yıkanılır. İkinci gün kırpma işlemine geçilir. Kuzu kırpma işlemi büyük bir coşku içinde geçer. Koyunu en hızlı şekilde yaralamadan kıran kişiye ödül verilir. Ardından Hakkâri’nin meşhur sofraları kurulur. Gelen misafir ve davetliler ile birlikte yemek yenilir.

Hakkâri’de eskiden beri devam eden bu önemli gün son zamanlarda daha profesyonel bir organizasyon olarak görülmektedir. Çeşitli kuruluşların katkısı ile organize edilen bu günde son yıllarda akşam konserler de verilmektedir.

I.5.5. Hakkâri Halk Müziği

Hakkâri özgün kültür yapısı ile birlikte zengin bir halk müziğine ve buna bağlı gelişen halk oyunlarına sahiptir. Bu kültürel yapı içinde oluşan halk müziği Doğu

Anadolu Bölgesi'nin karakteristik müziği olmakla birlikte Hakkâri'ye has bir hava da taşımaktadır.

Hakkâri halk müziğinin en önemli icracıları “Dengbejler”dir. “Deng”, ses anlamına, “bej” ise söyle anlamına gelmektedir. Dengbej ise, sözü ahenk ile söyleyen kişi anlamına gelmektedir.

Dengbej, bir nevi âşık konumundadır. Köyden köye dolaşan dengbejler; kilam, ilahi ve hikâye anlatmaktadır. Müziğini doğaçlama olarak icra eden dengbejler, bunu uzun hikâyeler şeklinde belli bir ezgi ile yapmaktadır. Müziğini icra eden “Dengbej” bir elini kulağına götürürken diğer elinde ise tesbih taşımaktadır.

Dengbejlerin bazıları erbane, def, kaval gibi müzik çalgılarını kullansalarda genelde gırtlak gücüne dayanarak müziği icra ederler. Dengbejlerin söyledikleri hikâye ve türkülerde konu sınırlaması yoktur. Avcılık, baharın güzelliği, tabiat, kahramanlık, aşk, sevgi gibi pek çok konu dengbejlik sanatının ana konularıdır.

Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin genelinde icra edilen Dengbejlik sanatı özellikle Muş, Van, Şırnak, Mardin ve Hakkâri yörelerinde yaygındır.

1.5.6. Hakkâri Halk Oyunları

Zengin bir halk müziğine sahip olan Hakkâri insanı buna bağlı olarak önemli bir halk oyunu geleneğine de sahiptir. Hakkâri'de halk oyunlarında Doğu Anadolu'nun tamamında olduğu gibi halay mevcuttur.

Hakkâri halayını Türkiye'nin bütün yörelerinden ayıran temel fark, halayın sağa doğru değil de sola doğru çekilmesidir. Türkiye'de halay kültürünün olduğu her yerde halaylar sağa doğru çekilirken bu durum Hakkâri'de sola doğru icra edilmektedir. Sola doğru çekilen Hakkâri halayının sebebi Cizre Bey'i ile Hakkâri Bey'i arasında yaşanan tarihî bir hadiseye dayandırılmaktadır.

İki gün iki gece süren Hakkâri düğünlerinde kalabalık davetli topluluğunun katılımı ile çekilen halaylar, Hakkâri'nin kültürel yapısının en önemli unsurları olarak yer almaktadır. Uzun bir geçmişi olan Hakkâri halaylarının her birinin ayrı bir hikâyesi mevcuttur.

Hakkâri halaylarında icra edilen figürler doğa ile iç içe yaşamın getirdiği figürlerdir. Avcı kuşlardan olan kartal figürü ve avına saldıran yırtıcı canlıları andıran sahneler halaylarda yoğun olarak görülmektedir. Hareketli ve yavaş bir şekilde icra edilen halay figürleri çeşitlilik göstermektedir.

I.5.7. Hakkâri’de Masal Anlatma Geleneği

Doğa ile iç içe yaşayan ve zengin bir folkloru sahip olan Hakkâri insanının en önemli kültürel değerlerinden biri de masal anlatma geleneğidir. Bu gelenek yüzyıllardır Hakkâri’de icra edilmektedir.

Hakkâri’de masal anlatma dönemi genellikle kış mevsimidir. Yaz mevsiminde yayla yaşamı ve bahçe işlerinden dolayı masal anlatma geleneği yok denecek kadar azdır. Sadece yaylada bazı akşamlar masal anlatma geleneğinin olduğunu söyleyebiliriz. Ancak insanların yaz aylarını yoğun ve yorucu geçirmeleri ayrıca akşamların kısa olması geleneğin kış aylarında daha canlı olmasını sağlamıştır. Bu sebeple masal anlatma dönemi genellikle metrelerce karın yağdığı kış mevsimidir.

Hakkâri’de uzun kış gecelerinde icra edilen bu gelenek yüzyıllardır yörede devam etmektedir. Kar yağışının çok yoğun olduğu kış mevsiminde köyün ileri gelen kişisinin evinde toplanan erkekler arasında masallar anlatılmaktadır.

Hakkâri’de masal anlatanlar genelde erkeklerdir. Anadolu’da masalları genelde kadınlar anlatırken Hakkâri’de masal anlatıcısı erkektir. Masal anlatan kişi gittiği köyde bir hafta kalır ve bu esnada uzun masallar anlatır. Köyün ileri gelen kişisinin evinde toplanan kalabalığa masal anlatan kişi kar yağışından dolayı bulunduğu köyde bazen aylarca kalır. Bu süreçte bütün köy halkının sevgi ve saygısını görür.

Hakkâri’de kahvehane kültürü olmadığından dolayı masal anlatma yerleri genelde köyün ileri gelen kişisinin (bu imam ya da muhtar da olabilir) evidir. Masal anlatma aşamasında semaver çayı dinleyicilere ikram edilirken yanında da mutlaka ceviz ve bal bulunur.

Masal anlatan kişi misafir olarak bulunduğu köyden zamanı geldiğinde ayrılır. Ayrıldığı zaman da bütün köylüler kendince bir hediye vererek öbür kış için tekrar köylerine davet ederler. Bu gelenek halk kültürünün Hakkâri’de canlı bir şekilde yaşatıldığının göstergesidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KİLİM HAKKINDA GENEL BİLGİ

Kilim; genelde yere sermek amacıyla dokunan, küçükbaş hayvan kılından elde edilen ve kök boyalar ile renklendirilen ipler vasıtasıyla oluşturulan, içinde pek çok sembolik anlam barındıran motifler ile işlenmiş el sanatı ürünler olarak tanımlanabilir.

Kilim kelimesinin kökeni tartışmalıdır. Genelde aslının Farsça olduğu ve bu dilden Urduca ile Türkçe'ye, Türkçe'den de Moğolca, Rusça ve Arapça ile Kafkas ve Balkan dillerine geçtiği kabul edilmektedir. Arapça'da kilim karşılığında daha çok bisât, fırâş, namt, kısa ve marî gibi kelimeler kullanılmaktadır (Bozkurt, 2002: 3-5).

Yüzyıllardır Anadolu'da dokuması yapılan kilim isminin Farsçadan geldiği söylene de kilim, Türkçe bir kelimedir. *“Farsçada aynı anlama gelen ‘gelim’, kilim kelimesinin Türkçeden alındığını göstermektedir. Tüm Slav dilleri ile, Ukranya ve Güney Rusya dillerine de Türkçeden geçmiştir. Ukraynada ‘kylim’, Polonya dilinde, Sırpça ve Bulgarcada ‘kiim’, Romencede ‘chilim’ şeklinde söylenmektedir.”* (Deniz, 2000: 11). Kilim kelimesinin bu yönü ile dünya literatürüne Türkçeden geçtiğini söyleyebiliriz.

Kilim; kullanım gayesine göre bazen yer yaygısı bazen de çeyiz için dokunduğundan dolayı kilim ile ilgili farklı tanımlar yapılmaktadır.

Tevfik Eşberkkilimi; *“Döşeme yaygısı olarak kullanılan tezgâhta yünlü ipliklerle kumaş gibi dokunmuş bir çeşit desenli örtü olarak ya da düz yüzeyle, yer yaygısı olarak kullanılan bütün atkı yüzölçümlü dokumalara verilen isim.”* (Eşberk, 1939: 125) olarak basit bir şekilde tanımlamaktadır.

Kilim, ıstar denilen tezgâhlarda kadınlar tarafından dokunmaktadır. Bu tezgâhlar dik veya eğik olarak yerleştirilir. *“Ariş ve argaç denilen, dikey ve yatay iplik atkılarının meydana getirdiği kasnak üzerinde, motiften motife geçilerek dokunur. Yün olan bu iplikler, bitki köklerinin ve yapraklarının kaynatılmasıyla elde edilen boya ile boyanır. Arzu edilen nakışlar kilim tezgâhta iken, atkı ve çözgü iplikleriyle meydana getirilir. Meydana gelen desenler, kilimin arkasında ters olarak görülür.”* (Özbel, 1942: 93).

İnsanoğlunun binlerce yıldır yeryüzünde yaşadıkları yerin tabanlarını, duvarlarını, dokumalarla kaplayarak; soğuktan, tozdan ve rutubetten koruyup süsledikleri bilinen bir gerçektir. Kilimler de genellikle soğuktan, dışarıdaki tozdan, rutubetten korunmak için yapılan bir ihtiyaç gereği olarak ortaya çıkmıştır. Zaman içinde de toplumların kendine özgü sanat anlayışını yansıtan bir sanat eseri olma niteliğini kazanan kilimler günümüze kadar gelişimini sürdüren önemli el sanatı ürünler olarak kabul edilmektedir.

Kilimin tarihsel gelişimine bakıldığında ilk olarak hangi coğrafyada yapıldığı konusundaki arkeolojik kanıtlar bu konuda önemli bilgiler vermektedir. Arkeologlara göre tarihte dokunan ilk kilim, Mısır'dadır.

“Düz dokuma yaygılar içinde en tanınmış olan kilim ve onunla hemen hemen aynı teknikle dokunan duvar yaygılar hakkında XVIII. Krallık devrinde yaşanmış IV. Tuthmosis'in (M.Ö.1417) mezarından çıkan keten duvar dokumasıdır.” (Acar, 1975: 15). Bu kilim bu gün dünyanın en eski kilimi kabul edilmektedir.

Kilimin çıkış noktası olarak pek çok değişik görüş mevcuttur. Bu görüşlerden biride kilimin ilk olarak Orta Asya'da üretildiğidir. Bu görüş, kilimin ortaya çıkışını göçebe hayat tarzına bağlamaktadır. Bu noktada “Pazırık Halıları”önemli kanıtlar olarak ileri sürülmektedir.

Diyarbakirli'ye göre; Orta Asya'da yaşayan insanlar, büyük bir nüfus patlaması neticesinde Asya'nın batılarına göç edip kendilerine yaşamak için daha uygun alanlar aramaya başlamışlardır. Bu aşamada göçebeler şiddetli kış, olumsuz hava koşullarına maruz kalmışlardır. Bu nedenle çadırlarını kurmak için keçi yünü kullanmaya başlamışlardır. Keçi yünü, koyunyününe nazaran çok daha uzun ve sıkıdır. Düz dokuma tekniği bu anlamda ilk defa göçebe tenteleri yapmak için kullanılmıştır. Daha sonraları, bu göçebe insanlar çadırlarının toprak zeminindeki rutubetten kendilerini koruma ihtiyacı duymuşlardır. Bu yüzden düz dokuma tekniğinin aynısını kullanarak “kilim” adını verdikleri zemin kaplamalarını üretmişlerdir (Diyarbakirli, 1972: 111).

Kilimin ilk üretildiği coğrafya kesin olarak kanıtlanmamasına rağmen, göçebe yaşayan insanların kilimi keşfetmiş olabileceği kuvvetle muhtemeldir. Çünkü keşfedilen her şey gibi kilim de bir ihtiyaçtan doğmuştur. Bu bağlamda kilimin nasıl keşfedildiğinden çok onun ham maddesinin elde edilmesini sağlayan küçükbaş hayvan

ve onun ortaya çıkmasını sağlayan sosyal şartlardan söz etmek gerekmektedir. Bu bağlamda kilim ile küçükbaş hayvan besleme arasında yakın ilişki vardır. Ayrıca çadır için gereken yer yaygısının elde edilmesi ihtiyacını da dikkate almak gerekmektedir.

Göçebe yaşayan insanlar için kilimler hem taşınması kolay hem de battaniye görevi gören eşyalar kategorisinde kabul edilmektedir. Aynı zamanda yer yaygısı olarak kullanılan kilim, katlanması ve taşınması bakımından da kolaydır. Bu gibi durumlar kilimin göçebe yaşayan toplumlar tarafından keşfedildiği görüşünü kuvvetlendirmektedir.

Hayatımızın her aşamasında önemli bir yeri olan kilimin geçmişinin Milat'tan önceki dönemlere dayandığı kesinlik kazanmıştır. Bu da kilimin insanoğlunun dünyasında eskiden beri var olduğunu göstermektedir.

İnsanoğlunun yaşamında uzun zamandır var olan kilimin bu uzun süreç içinde sanatsal değeri olan ürünlere dönüştüğü görülmektedir. Sanat eseri olarak kabul edilen bu ürünlerde insanlar, tabiattan etkilenecek içine doğada karşılaştıkları ve çeşitli vesilelerle anlamlar yükledikleri canlıları ve nesneleri motif olarak işlemişlerdir. Her motif ve desen belli bir felsefenin, düşüncenin, duygunun, inancın,vb.'nin yansıması olarak kilimde yer almıştır. Bu da kilim gibi el sanatı ürünlerin içinden çıktığı toplumunkültürel belleği olduğunu göstermektedir.

Kilim, insan için ihtiyaç ürünü olmaktan çıkıp estetik objeye dönüştükten sonra kilim yapımına daha fazla özen gösterildiği anlaşılmaktadır. Özellikle renk harmonisi ve geometrik desenlerin belli bir düzen içinde işlendiği görülmektedir. Bu durum kilimin artık bir sanat eseri olma özelliği kazandığını kanıtlamaktadır.

Günümüzde gelişen sanayi ile birlikte kilim yapımı büyük gelişim göstermektedir. Kilim artışı ile birlikte kilim ipliği fabrikalarda elde edilmektedir. Fabrikalarda elde edilen iplerin ve doğal olmayan renklerin kilime girmesi ile birlikte kilimin eski önemini yitirdiği görülmektedir.

1.1. Anadolu Kilimleri

Anadolu; Asya ve Avrupa kıtaları arasında bulunan, tarihin en eski dönemlerinden beri yerleşim yeri olan verimli bir coğrafyadır. Bu coğrafyada tarihin en eski ve köklü medeniyetlerinin yaşadığı, tarihî belgeler ve arkeolojik buluntular ile kanıtlanmıştır.

Tarihin ilk devirlerinden itibaren insanların ilgi odağı olan Anadolu bu sayede pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Tarih boyunca Anadolu’da yaşayan medeniyetlerin burada büyük bir kültür hazinesi meydana getirdiği Anadolu’daki mevcut kültürel zenginlikten anlaşılmaktadır.

Yüksek bir kültüre sahip olan Anadolu coğrafyası bu kültürel zenginliğini pek çok alanda göstermektedir. Bu anlamda Anadolu mimarisi, edebiyatı, folkloru, sanatı bu zengin ve yüksek kültürün en somut örnekleridir.

Zengin Anadolu kültürünün en somut örneklerinden biri de hiç şüphesiz el sanatı ürünler olan kilimlerdir. Anadolu kilimlerinin tarihsel gelişimine bakıldığında bu topraklarda binlerce yıldır kilim dokunduğu anlaşılmaktadır. *“Anadolu’da köklü bir dokumacılık sanatının bulunduğunu, 1957’de Tokat’ın Erbaa ilçesi yakınlarında bulunan gümüş kirmanlar (M.Ö. 3000-2000) göstermektedir. Gene Gordion’da Frigya’lılara ait sumak ve cicim desenlerinin bulunduğu bilinmektedir.”* (Canay, 2011: 24). Bu durum Anadolu’da kilimin tarihinin çok eski dönemlere dayandığını bu sayede Anadolu insanının yaşamında belirleyici bir nesne olarak yer aldığını göstermektedir.

Anadolu’da kökeni Milat’tan önceki dönemlere kadar giden kilim gibi dokuma ürünleri bu anlamda Anadolu kültürünün aynası konumundadır. Bu bakımdan bu topraklarda yaşamış bütün medeniyetlerin emeği ve kültürü bulunmaktadır.

Anadolu kilimlerine Türklerin etkisi Malazgirt Savaşı’ndan sonra olmuştur. *“Orta Asya’da, ortaya çıktığı ve geliştiği kabul edilen halı ve düz dokuma geleneği, Selçuklular yoluyla Anadolu’ya gelmiş ve gelişimini burada sürdürmüştür.”* (Bekir, 2000: 49). Ancak elimizde İslâmiyet öncesi dönemden gelen kilim örneği mevcut değildir. Çünkü kilim gibi dokuma ürünleri dayanıklı değildir ve çabuk yıpranmaktadır.

Anadolu’da; *“En eski Türk kilimi diyebileceğimiz örnekler, Osmanlı Saray sanatına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Saraylarda kullanılan eşyaların değerli*

görülmesiyle birlikte kilimler de değer kazanmaya başlamıştır. Saray yaşamıyla birlikte çok daha fazla üretilmeye başlanan kilimler, motif olarak da çeşitlenmiştir. Osmanlı Dönemi düz dokuma yaygılarının, biçim ve motif açısından, Selçuklu dönemi motif anlayışını devam ettiren bir geleneği sürdürdüğü düşünülmektedir.” (Canay, 2011: 25).

Osmanlı Devleti ile birlikte yapımı daha da hızlanan kilim, özellikle hayvancılık ile geçinen Anadolu insanı için hayatî değer taşımıştır. Konargöçer kültürün etkisinde olan Anadolu insanı kilimi hiçbir zaman hayatından eksik etmemiştir. Anadolu insanının hayatının merkezine aldığı kilim, ülkemizin her bölgesinde dokunmaktadır. Birkaç küçük farklılık dışında bütün yörelerimizde birbirine benzer motif yapısı ile meydana getirilmektedir.

Tabiat ile iç içe yaşayan Anadolu insanının kilimi hayatının merkezine aldığını, dokunan kilimde hayata dair duyguların motif olarak işlenmesinden anlıyoruz. Bu sahiplenmeden dolayı Anadolu’nun hemen hemen her bölgesinde kilim dokunmaktadır. Bir anlamda millî bir sembol durumuna gelen kilim Anadolu insanının el emeği göz nuru olarak kabul edilen sanat ürünleri özelliğini taşımaktadır.

Kilim gibi el sanatı ürünlerini değerli kılan durum, bu ürünlerin yapımının büyük bir emek gerektirmesidir. Kilim dokumalarının elde yapılması oldukça zordur ve meşakkatlidir. Çünkü yapılması istenen işlevler, birçok açıdan ustalık gerektirmektedir. Büyük bir emek verilerek sabırla dokunan kilimler bir anlamda dokuyan kişi için alın teri anlamına gelmektedir. Bu zahmet ve zorluk neticesinde dokunan kilim bir sanat eseri olarak kabul edilmekte ve büyük değer görmektedir.

Kilim, Anadolu’da aynı zamanda gelin olan genç kızın çeyiz süsü anlamına gelmektedir. Genç kızlığında doğrudan dile getiremediği duygularını, hayallerini motif olarak kilime yansıtan genç kız için kilim bir anlamda gençliğindeki anıların toplamı olarak kabul edilmektedir. Genç kızlığından itibaren duygularını ve hayallerini kilime ilmek ilmek dokuyan genç kız için kilim sadece süs eşyası veya yer yaygısı değil, aynı zamanda çocukluğudur, gençliğidir. Bundan dolayı Anadolu’da genç kızların çeyizinde çoğunlukla kilim görülmektedir.

Geçmişten beri Anadolu insanının hayatından eksik etmediği kilim; ülkemizin birçok bölgesinde bir geçim kaynağı olarak görülmektedir. Ülkemizde pek çok şehirde özel atölyeler ile kilim ticareti yapılmaktadır. Bu atölyeler Anadolu insanına önemli

katkılar sağlamakla birlikte ekonomik katkı da getirmektedir. Bu da kilimin Anadolu insanı için sadece manevi bir ürün olmadığını aynı zamanda maddi değer de taşıdığını göstermektedir.

Son zamanlarda Avrupalıların kilimlerimize karşı ilgi duyması ile birlikte Türkiye’de kilim yapımında büyük bir hız görülmektedir. Hakkâri başta olmak üzere birçok merkezde kilim tezgâhları açılmıştır.

Anadolu’da dokunan kilimlerin tasarım, renk ve sembolleri oldukça zengindir. Bu kilimler günümüzde başta Fethiye, Kars, Malatya, Balıkesir, Sivas, Şarköy, Kayseri, Hakkâri, Karatepe olmak üzere pek çok merkezde dokunmaktadır.

1.2.Yörelere Göre Kilim ve Özellikleri

Ülkemizin hemen hemen her bölgesinde dokuması yapılan kilim bir ihtiyaç unsuru olmakla beraber sanatsal bir zevke de hitap etmektedir. Kilim, tarihî geçmişi ile birlikte bu gün ülkemizde birçok yerde dokunmaya devam etmektedir.

Ülkemizin her bölgesinde dokunan kilimler motif ve desen yönünden birbiri ile benzerlik göstermektedir. Anadolu’da dokunan bu kilimlerin sahip olduğu motif ve renkler benzer şekildedir. Bu motif ve renklerin taşıdıkları sembolik anlam da Anadolu’nun her yerinde birbirine yakın şekilde kabul edilmektedir. Bu da kilim gibi el sanatı ürünlerinin Anadolu’nun tamamını kapsadığını ve Anadolu insanı için ortak bir kültürel bellek olduğunu göstermektedir.

Günümüzde Anadolu’da pek çok merkezde kilim dokuması yapılmaktadır. Bu merkezlerden en önemlileri şunlardır:

1.2.1. Aydın Kilimleri

Aydın’ın el dokuması halı, kilim ve heybeleri, özellikle de Türkmen Yörük kilimleri kendine özgü nakış ve renkleri ile ünlüdür. Aydın’dan gelen bir dokumada da kilimin zeminindeki büyük baklavalarda içerisinde kurt izi motifleri vardır. Bu baklava şemasının kenarlarında da canavar ayağı denilen, yine korumaya yönelik motifler yer alır. Canavar, Anadolu’da efsanevi bir yaratıktır. Bunun vahşi bir hayvan olduğuna inanılır. Bu canavar ayağı motifleri, stilize ejder motifidir (Bayraktaroğlu, 1991: 196).

1.2.2. Balıkesir Kilimleri

Balıkesir, Yörük kiliminin günümüze kadar en iyi korunduğu yöre olarak tanınır. Genellikle tek parça hâlinde dokunur. Balıkesir kilimlerinde tarak motifi çok belirgin olarak kullanılır. Anadolu’da çok yaygın olarak kullanılan bu motif evliliğe ve doğuma bağlı bir motiftir. Evlilik ve doğum anındaki kötü gözlere, nazara karşı kullanılır (Bayraktaroğlu, 1991: 198).

1.2.3. Eşme Kilimleri

Anadolu kilimleri yapıldığı köy, kasabanın ya da dokunduğu desenlerden birinin adını alır. Uşak’ın Eşme ilçesinde dokunan kilimler de Eşme kilimleri olarak anılmaktadır. Eşme kilimleri kendine has desen ve renk bakımından Anadolu’nun diğer kilimlerinden ayrı bir özelliğe sahiptir. Eşme kilimleri, kök boya ve atkısı, çözgüsü yün olan pastel donuk renklerden oluşmaktadır (<http://www.usaktanitim.gov.tr>. 28.10.2015).

1.2.4. Fethiye Kilimleri

Fethiye kilimleri alışılmamış motifli olup göbekleri boş, çevresi motiflidir. Bir diğer kompozisyon ise tüm zemini kaplayan birbirine kanca motifleriyle bağlanmış göbek desenli bordürlerdir. Ana renkler, mavi, kırmızı, kahverengi, yeşil, turuncu, eflatundur. Geniş ve dikdörtgen boyutlardadır (El Sanatları Teknolojisi, 2012:46). Fethiye kilimlerinin yanı sıra Muğla kilimleri de meşhurdur.

1.2.5. Karabağ Kilimleri

Karabağ kilimlerinin desen renkleri sarı, turuncu, pembe ve siyahtır. Kilimin bezeme konusu bitkisel ve biçimlendirilişi antinaturalist tarzda, birimler oldukça stilizedir. Kilimin kompozisyonuna bakıldığında: bordürleri S kıvrımlı dal üzerinde çiçek ve yaprak sıralamalı, zeminde bir merkezden açılan katmerli rozet çiçeğini andıran, iki madalyon ve köşelerde ise yalın halde rozet çiçekleri yer almaktadır (Soysaldı, 2007: 1238).

1.2.6. Karatepe Kilimleri

Osmaniye'nin Kadirli ilçesine bağlı Karatepe Köyü kilim dokumada bilinen bir merkez konumundadır. Kilimler tamamen doğal yün ve doğal kök boyadan, Anadolu Türk obalarının yüzyıllardır dokuduğu özgün motif ve renkler esas alınarak dokunmaktadır. Karatepe kilimleri tamamen doğal usullerle elde edilen, yıkandığı zaman renk vermeyen kök boyayla boyanan yünden dokunmaktadır. Yurt içi ve yurt dışında birçok şehirde sergilenen kilimler büyük ilgi görmektedir (<http://www.kadirli.bel.tr>. 20.10.2015). Karatepe kilimleri bu gün Amerika ve Avrupa ülkelerine kadar ihracatı yapılan önemli el sanatı ürünlerimizdendir.

1.2.7. Kars Kilimleri

Türkiye'nin Rusya sınırında Kars kilimlerine çokça rastlanır. Ana renkleri; kahverengi, pembe, turuncu ve beyazdır. Genellikle kalın dokuma olup doğal kahverengi yün çözgölüdür. Ortasında birbirine bağlı göbek desenleri yer alırken kenarları farklı desenedir. Boyuna dokuma tekniği ile dokunur (El Sanatları Teknolojisi, 2012: 52).

1.2.8. Kayseri Kilimleri

Yurdumuzdaki dokumacılığın yapıldığı yöreler araştırıldığında, her bölgenin kendine özgü karakteristik özellikleri az veya çok taşıdığı görülür. Kayseri yöresi de Anadolu'nun önemli dokumacılık merkezlerinden birisidir. Hayvancılık, yöre halkının temel geçim kaynakları arasında yer almaktadır. Koyunlarının yünleri yöre halkı tarafından kırılıp, eğrilerek iplik elde edilmiş ve dokumalarda kullanılmıştır. Yörede yetişen, boya madde içeren bitkiler dokumada kullanılacak iplerin boyanmasında kullanılmıştır (Şahin, 2004: 195). Kayseri kilimleri Avşar kilimleri olarak da bilinmektedir.

1.2.9. Malatya Kilimleri

Malatya kilimleri; dikdörtgen yüzeyi çeviren ve kale burçlarını andıran surlarıyla ayırt edilir. Orta bölümlerinde altıgen ve sekizgen madalyonlar bulunur. Kuş ve deveboynu, akrep ayağı, koçboynuzu ve geometrik şekillere rastlanır. Al rengin yanında kara, kahverengi, bej, lacivert, ak renk sık kullanılır. Kilimlere yörede “Yedi dağ çiçeği”

denilmektedir. Dirican kilimleri “Diricangözü ak kilimi” ve “sandık kilim”olarak bilinmektedir (<http://www.malatya.gov.tr>. 29.10.2015).

1.2.10. Mardin Kilimleri

Kilim dokumacılığı, Mardin ve çevresinde basit tezgâhlarda yapılmaktadır. Mardin’in özellikle köylerinde bulunan bu tezgâhlarda yolluk, kilim, heybe, vb. şeyler dokunur. Kilimlerin iplikleri evlerde eğrilir ve kök boya ile boyanır. Bu işi Süryani kadınları yürütür (Küçük, 2008: 42).

1.2.11. Mut Kilimleri

Toros Dağları’nın güneyinde yer alır. Tipik Yörük olan Mut kiliminin çözgüleri keçi ve at kılından olup çoğunlukla doğal kahverengi yündendir. Altıgen şekilli göbekler birbirine kalın testere dişli motiflerle bağlanır. Boyuna örgü tekniği ile dokunan Mut kilimleri genellikle dar endedir (El Sanatları Teknolojisi, 2012: 50).

1.2.12. Sivas Kilimleri

Tarih boyunca pek çok kültürle iç içe olmuş Sivas, Orta Anadolu’da önemli bir yerleşim merkezidir. Yüzölçümü itibariyle Türkiye’nin ikinci büyük ili olmasından dolayı somut ve somut olmayan nice folklorik zenginliğe sahiptir. Bu zenginliklerden birisi de dokumacılıktır. Yoğunluklu olarak köylerde, kadınlar tarafından yapılan dokumalar çeşitlilik gösterirler. Halı, kilim, yastık gibi dokumalar ağaçtan yapılan özel tezgâhlarda dokunur (Kaya, 2010: 2).

1.2.13. Şarköy Kilimleri

Şarköy ya da Trakya kilimi olarak bilinen bu kilimler, İslâm-Osmanlı etkisi taşır. Bordürleri çiçek ve yaprak desenlidir. Tek parça olarak muhtelif ebatlarda dokunur. En çok görülen renkler, koyu kırmızı, mavi, yeşil, az olarak da sarı ve beyazdır (El Sanatları Teknolojisi, 2012: 46).

1.2.14. Van Kilimleri

Zengin bir kilim kültürüne sahip olan Van’da kilimler yarım asır öncesine kadar yertezgâhlarında çift kanat şeklinde büyük boyutlu dokunmaktayken, günümüzde dokunanlar dikey tezgâhlarda ve küçük ebattadır (Taş, 2005: 28).

1.2.15. Diğerleri

Türkiyede ismini sıraladığımız önemli kilim merkezleri dışında Şırnak, Batman, Muş, Adana, Isparta, Elazığ (Karakoçan), Gaziantep gibi yerlerde de kilim dokuması yapılmaktadır.

Ülkemizin hemen hemen her bölgesinde dokuması yapılan kilimin Türkiye insanının hayatında uzun süredir var olduğu görülmektedir. Üretim merkezinin çok olması ve neredeyse her yörenin kendi adını taşıyan kilimlerin oluşu kilimin Anadolu'da sadece bir bölgede meydana getirilmediğini aksine bütün Anadolu'da dikkate alınan bir dokuma türü olduğunu göstermektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. HAKKÂRİ KİLİMLERİ

Hakkâri’de uzun süre devam eden yarı göçebe hayat şekli ve gelişen toplumsal yapı Hakkâri’de güçlü bir folklorun oluşmasını sağlamıştır. Gelenek ve göreneklerle nesilden nesle aktarılan bu folklor, Hakkâri insanının yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu ayrılmaz yapı içinde kilim gibi el sanatı ürünlersözlü folklorla birlikte şehrin en önemli kültürel ürünleri arasında kabul edilmektedir.

Hakkâri’de kilimin, ilk başta fiziksel ihtiyaçtan dokunduğu bilinmektedir. Hakkâri’de uzun bir dönem boyunca kilimler; yer yaygısı, duvar örtüsü, perde, yük örtüsü, yastık, minder, battaniye vb. olarak kullanılmıştır. Çeşitli amaçlarla kullanılan kilimler daha sonra yöre insanının yaratıcılığı ve düş gücüyle zenginleşmiştir. Bu gelişmeye bağlı olarak insanlar duygularını kilimlerde dokudukları motiflerle anlatarak kilimi bir kompozisyon şeklinde meydana getirmişlerdir. Bu kompozisyon içindeki motifler anneden kıza geçerek asırlar boyu yinelendiği için Hakkâri ile özdeşleşmiştir.

Hakkâri kilimlerinin tarihçesi hakkında kaynaklarda fazla bir bilgi bulunmamaktadır. Tarihî kaynaklarda Hakkâri kilimleri ile ilgili yeterli bilgi olmamasına rağmen, kilimlerin yüzyıllardır Hakkâri insanının hayatında var olduğu bilinen bir gerçektir.

Çeşitli müzelerde bulunan ve 19. yüzyıla ait olduğu kabul edilen Hakkâri kilimleri ile günümüzde dokunan Hakkâri kilimleri karşılaştırıldığında bazı değişikliklere rağmen kilimlerde bulunan motif ve kompozisyonların korunarak bu güne ulaştığı görülmektedir.

Elimizde en eski örnek olarak Van müzesinde bulunan ve 19. yüzyıla ait olan Hakkâri kiliminin tarihî geçmişinin 19. yüzyıldan çok daha öncesine dayandığını söyleyebiliriz. Çünkü yöre insanı için kültürel bir bellek olan kilimlerin bu duruma gelmesi için çok uzun bir geçmişe sahip olması gerektiği bir gerçektir.

Hakkâri’nin Türkiye’nin herhangi bir bölgesinden göç almaması ve ildeki kilim dokuma kültürünün bir miras şeklinde anneden kıza geçmesi nedeniyle uzun bir geçmişe sahip olan Hakkâri kilimleri orijinalitesini koruyarak günümüze ulaşmıştır.

Hakkârikilimleri ve içindeki motifler, yöre kadınının kendini en rahat ifade ettiği dil olarak kabul edilir. Kilim dokuyan kadın, çeşitli motifler ile muhabbeti, sevgiyi, sohbeti, erkekliği, yiğitliği, kavgacılığı, bereketi, mutluluğu, üretkenliği ve kısmeti ifade etmiştir. Bu motifler bir anlamda Hakkâri kadınları arasında var olan sembolik dilin sözcükleri olarak kabul edilir.

Hakkâri ili, çevre illere fazla göç verdiği için Hakkâri kiliminin etkileri Anadolu'nun çeşitli illerinde görülmekte hatta Hakkâri kilimi olarak kabul edilen ve bilinen kilimler başka illerin özellikle Hakkâri'nin çevre illerinin kilimi olarak çeşitli yerlerde sergilenmektedir. Bu durum pek çok yerde sahiplenilen yöre kilimlerinin zenginliğini ve etkisini göstermektedir.

Hakkâri kilimleri genellikle çiçek, kişi ve aşiret isimleriyle anılmakta ve kilimde bu isimlerle âdetâ özdeşleşen motifler işlenmektedir. Hakkâri'de kilim dokumada çeşitli dokuma teknikleri kullanılırken genelde ilikli dokuma tekniği tercih edilmektedir.

Hakkâri'de uzun bir dönem dokumaların tümü ahşap tezgâhlarda yapılmıştır. Bu şekilde meydana getirilen eski kilimlerin ebatları günümüz kilimlerinden daha büyüktür. Günümüzde özellikle metal tezgâhların ortaya çıkmasıyla beraber kilim ebatlarında farklılaşmanın olduğu görülmektedir.

Hakkâri kilimleri, yüksek yaylalarda beslenen koyun ve kuzu yünlerinden elde edilen iplerden meydana getirilmektedir. Yörede geleneksel olarak her yıl düzenlenen “Kuzu Kırpma Şölenleri”nde kırılan yünler yıkanıp tarandıktan sonra kirman ile tek kat eğrilerek iplik haline getirilir. Bu gelenekler, İslâmiyet öncesi dönemlerde ve mitolojik çağlardaki şölenleri hatırlatmaktadır. Bahar bayramları, bağ bozumu vb. şenlikler buna örnek gösterilebilir.

Hakkâri kilimlerinde bükülmüş yün iplik kullanılmaktadır. Hakkâri kilimlerinin en önemli özelliği, elde edilen ipliğe elyaf gibi maddelerin ilave edilmemesidir. Yörede belli bir işlemle elde edilen yün iplikler daha sonra, yörede yetişen bitki kökleri, kurutulmuş meyve kabukları gibi doğal maddeler ile geleneksel bir yöntemle boyanmaktadır. Kilimlerde sadece bitkisel boyalarla boyanmış yün iplik kullanılır. Yün ipliklerin doğal, bitkisel kök boyalar ile boyanması kilimin canlı renklerini korumasını sağlamaktadır. Dokuma üzerinden uzun yıllar geçtiğinde ise pastelleşen renkler antika kilim meraklılarını kendine çekmektedir.

Hakkâri kilimleri sahip olduğu uzun geçmişi ve orijinalitesi ile yöre insanını sadece manevi yönden değil maddi yönden de etkilemektedir. Bu gün yörede çeşitli dokuma tezgâhları açılmış, yüzlerce insana iş imkânı sağlanmıştır. Bütün bu durumlar yöre kilimlerinin Hakkâri insanı için hayatî değerde olduğunu göstermektedir.

2.1. Hakkâri Kilimlerinin Dokunmasında Kullanılan Araçlar

Hakkâri’de kilimlerin üzerinde dokunduğu araçlara “İstar” denilir. İstar denilen tezgâhlar, ağaç ve metalden yapılmaktadır. Bu tezgâhlar yatay ve dikey şekilde uzanmaktadır. Hakkâri’de son dönemlere kadar ağaçtan yapılmış ahşap tezgâhlar kullanılmıştır.

Hakkâri’de ahşap tezgâhların taşınması zor olduğu için yaz mevsiminde yaylaya götürülmez. Hakkâri kadını bu yüzden olacak ki kilim dokuma işlemini daha çok kış mevsiminde gerçekleştirmektedir. Bu durum konar-göçer yaşam şeklinin bir sonucu olarak kabul edilmektedir.

Gelişen sanayi ile birlikte yöre kilimlerinin dokumasında kullanılan araçlar da gelişmiştir. Bu gün bu araçların tamamı neredeyse metal olarak üretilmiş araçlardır.



Resim 1. Hakkâri’de kilimlerin dokunduğu araçlar

2.2. Hakkâri Kilimlerinde Kullanılan İpliğin Elde Edilmesi

Hakkâri’de temel geçim kaynaklarından biri hayvancılıktır. Özellikle küçükbaş hayvancılık yörenin en önemli geçim kaynağıdır. Bu durumun sonucu olarak Hakkâri’de hayvan yününden elde edilen ipler ile dokunan kilim yapımı yaygındır.

İpliğe dönüşecek yünün kalitesi koyunun yetişme yerine ve hava şartlarına göre değişir. Soğuk ve yüksek yaylalarda yetişen koyunların yünü, nemli ve kuru yerlerde yetişen koyunların yününden daha kaliteli olur (K3). Türkiye’nin en yüksek rakımlı yaylalarının bulunduğu ilde yetişen koyunların yünü bu sayede kaliteli olarak kabul edilmektedir.

Hakkâri’de kuzu kırpma şenliklerinde koyunlardan kesilen yün yöre kadınları tarafından imece usulü ile yıkanmaktadır. Komşu ve akraba kadınlar yün yıkama işleminde birbirine destek olurlar. Kadınlar tarafında büyük bir emek ile yıkanan koyunyünü, yün taraklarda taranır. Bu işlemde sonra yumak haline getirilen yün, kirman ile inceltilerek iplik haline getirilir. Hakkâri’de kadınların büyük bir emek harcayarak elde ettiği iplik, doğadaki bitki kökleri ile elde edilen karışımlarda boyanarak güneşte kurutulmaktadır. Birkaç gün kuruyan ip kilim yapımı için uygun hale gelir.



Resim 2. İpliklerin boyanma işlemi

2.3. Hakkâri Kilimlerinde Kullanılan Başlıca Renkler ve Elde Ediliş Şekilleri

Tabiat ile iç içe bir hayat yaşayan Hakkâri insanının meydana getirdiği kilimlerde işlenen renkler, yüzyıllar boyunca doğadaki doğal maddelerden elde edilmiştir. Tabiatın derin sırlarına vâkıf olan yöre insanı bunun sonucu olarak doğanın pek çok özelliğinden yararlanmıştır. Bunların başında da doğadaki bitki köklerinden elde edilen ve kilim gibi dokumalarda kullanılan doğal renkler gelmektedir.

Doğal boyalar ile renklendirilen Hakkâri kilimlerinin en önemli özelliklerinden biri çok renkli olmalarıdır. Kilimlerdeki renk çeşitliliği, dokumacıların zevkinden, düşüncesinden ve yöredeki boya bitkilerinin zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Hakkâri kilimlerinde görülen renk çeşitliliğini, yöre insanının renk uyumunu eskiden gelen bir kültürel miras olarak benimsemiş olmasının bir sonucu olarak kabul edebiliriz.

Yöre kilimlerinde kullanılan doğal boyalar; bitkilerin kök, kabuk ve yaprak kısımlarının su içinde kaynatılması ile elde edilmektedir. *“Düz dokuma yaygılarında kullanılan ipler dokunmadan boyanmaktadır. Her bölgenin hatta her köyün kendine has boyama usulü mevcuttur. Boyama ya eski usullerle bitki ve doğal maddelerden elde edilen boyalarla evlerde ya da sentetik boyalarla fabrikalarda temin edilmektedir.”* (Taş, 2005: 26).

Dokunan kilimlerde Hakkâri'nin kendine özgü olan ve doğada yetişen bitki köklerinden elde edilen renkler kullanılmaktadır. Elde edilen doğal boyalar bitkilerin; kök, gövde, kabuk, yaprak, çiçek ve meyvelerin bir sıvı içerisinde kaynatılmasıyla elde edilmektedir. İplik boyama son zamanlara kadar kadınlar tarafından evlerde büyük kazanlarda ateş üstünde bitki kökleri kaynatılarak elde edilirken şimdilerde ise boyalarfabrikalardan da elde edilmektedir.

Renk özelliği bulunan bitkiler ilkbaharda toplanıp kurutulmaktadır. Boyama sırasında ipler bütün halinde kazana atılıp sıcak su içinde kaynatılır. Boyanan ipler, boyayı daha iyi emsin diye hayvan gübresi, çamur veya bitki külüne yatırılmaktadır.

Hakkâri zengin bir bitki örtüsüne sahiptir. Bu yönüyle kök boya elde etmek isteyen kadınlar için çok uygunbir coğrafyadır. Kilimlerde genellikle koyu renkler olan kırmızı, bordoya yakın kırmızı, kahverengi ve siyah renkler kullanılmaktadır. Bunun yanında açık renklerde tercih edilmektedir.

Kilimlerde sarı ve mavi renkler az yer almaktadır. Kaynak kişiye göre kilimlerde mavi renk varsa kilimin değeri düşer, çünkü mavi rengin elde edildiği bitki kökü bulunmamaktadır (K1). Kilimde mavi renk varsa onun doğal olmadığı anlaşılır. Bundan dolayı mavi rengi Hakkâri kilimlerinin ana renkleri arasında almadık. Kilimlerde kullanılan belli başlı renkler ve doğal olarak elde edilme işlemleri şu şekildedir:



Resim 3. İpliklerin renklendirilmesi

2.3.1. Siyah

Hakkâri kilimlerinde görülen ana renklerden biri siyahtır. Kara olarak da ifade edilen siyah renk diğer bütün renkleri emdiği için ayrı bir önemi vardır. **Türkçe Sözlük**'te "*Kara, koyu renkli olan*" (Türkçe Sözlük, 2005: 993) şeklinde tanımlanmaktadır.



Resim 3. İpliklerin siyah renk ile renklendirilmesi

Siyah renk dünyanın hâkim renklerinden biri olarak en eski devirlerden beri insanoğlu için önemi ve sembolik anlamları olan bir renktir. Mitolojilerde, efsanelerde, masallarda, çeşitli dinlerde pek çok sembolik durumu temsil etmektedir.

Çin mitolojisinde siyah renk kışı ve kuzeyi temsil eder. Eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin sembolüdür (Uçar, 2004: 49). Çeşitli durumları temsil eden siyah renk, bu yönü ile dünya üzerindeki bütün medeniyetleri derinden etkilemiştir. Bu etkinin sonucu olarak siyah renk dünya üzerinde yaşayan milletlerin kültüründe hâkim bir unsur olarak yer edinmiştir.

Türk mitolojisinde kara renk olumsuzluğu temsil etmektedir. Kara renk ve yer altı dünyasının kötü ruhları birbiri ile ilişkilendirilmektedir. “*Altaylıların akidelerinde ruhlar aru (pâk, temiz, arı) veya kara (habis) zümrelerine ayrılır. Bunlara Tös de denir. Tös denilen bu ruhlardan Karatös grubuna yer altı tanrısı Erlik de dâhildir. Altaylılar en ağır ve elemli felaketleri Erlik’in faaliyetiyle alakadar bilirler. Erlik yer altında kara çamurdan yapılmış sarayında oturur. Erlik büyük kara ruh sayılır.*” (İnan, 1987: 404). Bundan dolayı kara, Türk kültüründe genelde olumsuz durumları temsil eden bir renk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dede Korkut hikâyelerinde siyah renk iktidarsızlığı, çocuksuzluğu ve Tanrı tarafından cezalandırılmayı ifade etmektedir. Bir anlamda sosyal bir kategori unsuru olarak siyah renk görülmektedir. Boğaç Han hikâyesinde bu durum şu şekilde anlatılmaktadır. “*Gene ziyafet tertip edip attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kestirmişti. Bir yere ak otağ, bir yere kırmızı otağ, bir yere kara otağ kurdurmuştu. Kimin ki oğlu kızı yok, kara otağa kondurun, kara keçe altına döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin, yerse yesin, yemezse kalksın gitsin demiştir.*” (Ergin, 2005: 21). Dikkat edilirse çocuksuzluk ve verimsizlik kara renk ile ilişkilendirilmiş ve olumsuz durumların sembolü olarak kabul edilmiştir.

İslâm dininde da siyah renk önemlidir. İslâm dünyasında sembolik ve kutsal önemi olan pek çok durum ile ilişkilendirilen renk siyahtır. İslâmiyet’te “*Siyah renkle ilgili durumlara çok sık rastlanmaktadır. İslam’ın en büyük sembollerinden biri olan Kâbe’nin örtüsü siyahtır. Peygamber’in siyah bir sarık kullandığından, siyah renkte*

sancakla ilgili tasarruflarından söz edilmektedir. Kur'an'da siyah zeytine yemin edilmektedir. İslam'ın siyasî temsilcisi olarak görülen Abbasîler siyah renkli bayrak kullanmışlardır.” (Toker, 2009: 112). Bütün bu sembolik yakıştırmalar siyah rengin eskiden beri dikkat edilen ve çeşitli simgesel değerler taşıyan bir renk olduğunu göstermektedir.

Psikolojik bakış açısından da, gece görülen rüyalarda siyah; tüm öteki renklerin görünmez olduğu, tüm ışıkların yok olduğu karanlıklarda, kaosu, karmaşayı, kötülüğü, uğursuzluğu, korkuyu, bilinçaltını ve ölümü çağırıştırır. Çağrışımlar yüklü, en açık renk olan iyiyi, temizi, aydınlığı “Yin”i ve yaşamı temsil eden “Beyaz”ın zıddı olarak en koyu renk olarak kabul edilen “Siyah”, sınırsız karanlığın, kötülüğün, kirliliğin “Yang”ın ve ölümün rengidir. (Mennan, 2002: 77). Dünya kültüründe genelde olumsuz durumların ifadesi olan siyah renk, ışığı emer ve yansıtmaz. Bu nedenle daha çok gecenin, şeytanın, korkunun, nefretin, uğursuzluğun, mutsuzluğun, acı çekmenin, suçun, simgesi olarak kabul edilir.

Psikolojik bir etkisi olduğuna inanılan siyah rengin bu durumunu Çetindağ, insanın bilinçaltı ile ilişkilendirmektedir. *“Kara, bilinçaltının derinliklerinin de sembolüdür. Yüzleşmeye çekindiğimiz bütün duygu ve düşünceler bilinçaltında yer almaktadır. Bu nokta da kara ile simgeleştirilir.”* (Çetindağ, 2011: 276).

Hakkâri kültüründe siyah renk, yas sembolüdür. Ölen birinin ardında karalara bürünmek yörede âdet olarak görülmektedir. Hakkâri yöresinde ve özellikle Şırnak'ın Cizre ilçesinde kadınların giydikleri kara çarşaf, yas sembolü olarak kabul edilmektedir. Yörede yas günlerinde kara çarşafın ya da siyah elbisenin giyilme sebebi, “Mem u Zin” hikâyesine dayandırılmaktadır. Yörede “Mem u Zin”in ölümü üzerine duyulan derin üzüntü üzerine kara çarşafın giyildiğine ve o günden beri toplumda yas sembolü olarak kabul edildiğine inanılmaktadır. Çünkü *“Siyah renk, yas, ölüm ve ağırlığı çağırıştırır. Korku ve karanlığın rengi olduğu gibi, fenalıkların ve şeytanın rengi olarak da ele alınmıştır.”* (Pamuk: 2008, 151). Bundan dolayı yörede siyah renk olumsuz durumların simgesi olarak görülmekte bu yönü ile hayatın her aşamasına yansıtılmaktadır. Yöre kilimlerine yansıtılması da bu durumun bir sonucu olarak kabul edilebilir.

Siyah renk, Hakkâri kilimlerinde kullanılan temel renklerden biridir. Hayvan kılından elde edilen ip siyaha boyanacaksa genelde ceviz kabuğu ya da ceviz yaprağı kullanılır. Kaynak kişi bu işlemi şu şekilde açıklar: Sonbaharda toplanan ceviz, kabuğundan çıkarıldıktan sonra kabuk uzun süre güneşte kurumaya bırakılır. Kuruyan kabuklar yüksek ateşte bir kazana koyulmak suretiyle saatlerce ateş üstünde bekletilir. Siyaha boyanmak istenen ip, bu karışımın içine atılır ve sıcak suyun içinde bekletilir. Kazandan sıcak olarak çıkarılan ip, söğüt ağacı külüne batırılır ve kısa bir süre sonra soğuk su ile yıkanır (K3). Böylece doğal bitki köklerinden elde edilen siyah renk elde edilmiş olur. Doğal bir yolla elde edilen siyah, bu yönü ile kilimin ana renkleri arasında yer almaktadır.

2.3.2.Kırmızı ve Tonları



Resim 4. Kırmızı ve tonlarının elde edilişi

Hakkâri kilimlerinin ana renklerinden olan kırmızı, yörenin zengin bitki örtüsü içinde elde edilen bitki köklerinden elde edilmektedir. Yöre kilimlerinin vazgeçilmezi olan kırmızı renk, tarihin her döneminde dikkate alınan ve çeşitli inanışlara, efsanelere konu olan önemli bir renk olarak görülmektedir.

Mitolojik dönemlerden beri kırmızı renk pek çok değişik durum için kullanılmıştır. Türk mitolojisinde kırmızı renk, kötülükten koruyan olumlu güçlerin temsilcisi olarak görülür. Bu yönüyle günlük hayatta da bu düşünceye bağlı olarak kırmızının gücünden faydalanılmaktadır. Çeşitli durumların ifadesi olan kırmızı renk, insanı derinden etkileyen renklerin başında gelmektedir.

Hitit mitolojisi ve inançlarında kırmızı olumlu bir renktir. Bir Hitit duasında kırmızı ile ilgili şu ifadeler geçmektedir: “*Kırmızı yün nasıl parlaklık kazandıysa, eril sedir tanrılar, (onların) bedenleri de öyle parlaklık kazansın! Bu güzel yağ nasıl mis*

kokulu ise ve tanrılar tarafından seviliyorsa, kral, kraliçe ve Hatti ülkesi de tanrılar tarafından öyle sevilsin.” (Straub, 2006: 76). Hitit inancının bir örneği olan bu dua örneğinde kırmızı rengin Tanrısal bir renk olduğunu, Tanrı ile ilişkilendirildiğini görüyoruz. Bu da kırmızı rengin Hititler için manevi bir renk olduğunu göstermektedir.

Ateşin rengi olan kırmızı, cehennemin, şeytanlığın rengi olarak da sembolize edilmiştir. Kırmızı bayrak, başkaldırı ve devrimin rengidir. Rus, Çin ve Fransız Devrimi sırasında hep ön saflarda kırmızı bayraklar dalgalandırılmıştır (Uçar, 2004: 51). Yine Türk bayrağındaki kırmızı renk kan ile kazanılmış bağımsızlığın sembolüdür. Bu tür toplumsal olaylarda kırmızı rengin kullanılmasının sebebi kırmızının heyecan yaratan, kan ve asilliği simgeleyen özelliğinden gelmektedir denilebilir.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde kırmızı renk, niteleyici bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Banu Çiçek’in otağı kırmızıdır. “*Sultanım gördü: Yeşil çayırın üzerine bir otağ dikilmiş, Yarab bu otağ kimin ola dedi. Haberi yok ki alacağı ela gözlü kızın otağı olsa gerek.*” (Ergin, 2005: 62). Bamsı Beyrek’in düğün günü giydiği güveylik elbise kırmızıdır. “*Adaklısından gelin hediyesi olarak bir kırmızı kaftan geldi. Beyrek giydi.*” (Ergin, 2005: 69). Banu Çiçek’in Yalancıoğlu Yaltaçuk’la düğünü olurken giydiği gelinlik kaftan da kırmızıdır. “*Banu Çiçek kırmızı kaftanını giydi, ellerini yenine çekti gözükmesin diye, oyuna girdi.*” (Ergin, 2005: 85). Dikkat edilirse hikâyelerde kırmızı renk en önemli hadiselerin meydana geldiği anlarda karşımıza çıkmaktadır. Çünkü kırmızı; gücün, aynı zamanda gelinliğin ve damatlığın da sembolüdür.

Divân-ı Lugâti’t-Türk’te kırmızı renk ile ilgili önemli ifadeler geçmektedir: “*Kılnu bilse kızıl keder, yaranu bilse yaşıl keder: ‘Kendini sevdirmeyi bilse kırmızı giyer, yaranmayı bilse yeşil giyer.’ Kadın güzel görünmeyi, iyi geçinmeyi bilse kırmızı ipekli, kumaş giyer; naz etmeyi, kırıtmayı bilirse yeşil giyer.*” (Atalay, 1991: 394). Burada kırmızı rengin bir güzellik unsuru olarak ele alındığını, neşe ve sevincin simgesi olduğunu anlıyoruz. Bu yönü ile kırmızı renk, fiziksel anlamda hareketliliği, dinamizmi ve gençliği; duygusal anlamda ise mutluluğu, azmi ve kararlılığı ifade eder.

Hakkâri kilimlerinde kırmızı rengin çok kullanılması; “Çevrede kırmızı renk çok kullanılırsa kötü ve şer güçlerden o kadar uzak olursun.” şeklindeki bir inançla ilişkilidir. Bu sebepten de Hakkâri’de diğer renklerin yanı sıra kırmızı rengin elde edilmesi çok önemlidir. Hakkâri kültüründe, “*Kırmızının bir özelliği de güce ve sevgiye*

bağlı olarak gelinlerin rengi olmasıdır.” (Çetindağ, 2011: 277). Bekâret, temizlik ve saflık işaretidir. Gelin olan genç kıza babası yada erkek kardeşlerinden biri gelin gittiği gün “Bacımın ya da kızımın namusunu korudum.” anlamında kırmızı kuşak takılır. Bu kuşak gelinin beline üç defa çözüp bağlanılmak suretiyle takılır. *“Bu davranışla gelinin gideceği yere bolluk, bereket ve uğur getireceğine inanılır.”* (Artun, 2006: 8). Bu yönü ile kırmızı renk, yörede gelin rengi olarak kabul edilir.

Kırmızı renk kültürümüzde kötülüklerle karşı duran bir renk olarak da bilinmektedir. Çok geniş bir coğrafyada inanılan “Al Karısı” inancı vardır. yeni doğum yapan kadınlara, yeni doğan bebeklere, genç kızlara; hayvanlara musallat olan bu yaratık “ kırmızı rengi hiç sevmez (Şimşek, 1990: 537). Bu yüzden Anadolu insanı bu yaratığın kötülüklerinden korunmak için kırmızı renkli eşyaları her daim evde bulundurur.

Kilimlerde kullanılan kırmızı renk için Hakkâri dağlarında yetişen runas bitkisi kullanılmaktadır. Bu bitkinin köklerinden pembe, bordo, kırmızı ve tonları elde edilir. İlkbaharda toplanan bitki kökleri kurutucu güneş altında kuruyana kadar sabırla beklenilir. Bu bitki kökü özellikle taş havanlarda ezilir ve toz olana kadar bu işlem devam eder. Kırmızıya boyanacak ip ile birlikte kazana koyulan kökler saatlerce kaynatılır. Kazandan çıkarılan ipler soğuk su ile yıkanıp tekrar kuruması için güneş ışığına bırakılır. Kırmızı renk için ayrıca soğan kabuğunu kullananlarda vardır (K3).

Doğadaki bitki köklerinden elde edilen kırmızı renk kilime canlılık katmakta ve tarihsel bir birikimin getirdiği bütün sembolik anlamları bünyesinde taşıyarak kilimin ana renklerinden biri olarak kullanılmaktadır.

2.3.3. Sarı ve Tonları

Hakkâri kilimlerinde kullanılan ana renklerden biri de sarı rengidir. Doğadaki bitki köklerinden elde edilen sarı renk kilime canlılık katmakta ve insanlığın ortak hafızası olan ortak sembolik anlamları simgelemektedir.

Sarı; altının, güneşin rengi olarak bilinir. Sarı yıldız ve varak aynı zamanda bir değer ve statü sembolüdür. Eski Mısır’da sarı renk; gözden düşme, kıskançlık ve utancı simgelerken, Çin’de saltanatı ve sarayı simgeler. Çin’de sarının krallık ve saltanat rengi olmasının nedeni, Çin hükümdarlarının cennetin merkezinde oturduğuna dair olan

düşünce den gelmektedir (Uçar, 2004: 52-53). Bu durum cennetin ana renklerinden biri olarak sarı rengin kabul edildiğini göstermektedir. Bundan dolayı Çin kültüründe saltanat, hükümdarlık rengi olarak görülmektedir.



Resim 5. Sarı ve tonlarının elde edilişı

Sarı renk günümüzde de sembolik anlamlar ifade eder. “ABD’de sıcaklık, Fransa’da sadakatsizliği temsil etmektedir. Rusya’da kıskançlıkla ilişkiliyken, Çin’de keyifli, mutlu, lezzet ve hükümdarlıkla ilişkilidir. Brezilya’da mor ve sarı üzüntü ve umutsuzluk sembolü olarak algılanmaktadır.” (Özer, 2012: 275). Dolayısıyla pek çok kültür ve medeniyette sarı renk dikkat çekmiş ve ona çeşitli manalar yüklenmiştir. Bu sayede sarı renk, dünya kültürünün ana renklerden biri olmuştur.

Türk mitolojisinde sarı renk, dünya merkezinin sembolü olarak anlamlandırılmıştır. “Hayır ilahı Ülgen’in altın kapılı sarayı ve altın tahtı, Türklerde hep sarı renk ile ifade edilmiş ve Ülgen’in tahtı nasıl devletin, ülkenin ve dünyanın merkezinde olarak algılanmış ise, tıpkı onun gibi sarı renk de dünyanın merkezinde sembol rengi olmuştur.” (Genç, 1997: 31). Bu da merkez olarak kabul edilen sarı rengin Türk kültüründe Tanrısal bir renk olarak düşünüldüğünü göstermektedir.

Yaşam tecrübesinin özü niteliğindeki atasözlerinde de sarı renk belirgin bir şekilde görülmektedir. “İneğin sarısı, toprağın karası.” “Sarı saman vaktinde altın olur.” “Sarı sabır yiyen lezzetini sonradan görür.” “Sarı sakallı mavi gözlüden hayır gelmez.” (Rayman, 2014: 12) şeklinde söylenen atasözlerimizde sarı renk belirgin bir şekilde yer almaktadır. Bu da sarı rengin hayatımıza ne kadar etki ettiğini göstermektedir.

Sarı renk Hakkâri kilimlerinde tercih edilen belli başlı renklerden biridir. Tabiat ile iç içe yaşayan yöre insanının doğada tesadüf ettiği ve pek çok yerde karşılaştığı sarı

rengi bu sayede kilimlere de yansımıştır. Bu sebeple kilimlerin ana renklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Tarım ve hayvancılık ile geçinen yöre insanı için buğday başağı ile sarı renk arasında sembolik bir yakıştırma görülmektedir. Kilim dışında el sanatı ürünlerinin yoğun olduğu yörede pek çok el işi örneğinde buğday başağı doğada olduğu gibi sarı renk ile birlikte işlenmektedir. Bu durum Hakkâri’de sarı rengin bereket rengi olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Hakkâri kültüründe olumlu durumları simgeleyen sarı renk bazen de olumsuz durumların sembolü olarak kabul edilmektedir. Kaynak kişiye göre; sarı saçlı ve renkli gözlü insanlarda kem göz daha fazla bulunmaktadır (K4). Bu da sarı rengin olumlu yönlerinin yanında olumsuz yönleri de olduğunu ifade etmektedir.

Hakkâri’de sarı rengin temsil ettiği olumsuzluklardan biri de hastalık rengi olarak bilinmesidir. “*Günlük hayattaki kullanımına bağlı olarak da sarı, hastalıkların, marazın, ayrılığın rengidir.*” (Çetindağ, 2011: 279). Sarılık hastalığı bunun en önemli örneği olarak görülebilir. Ayrıca “benzi sararmak” gibi deyimlerde de sarının hastalık rengi olarak kabul edildiğini görmekteyiz.

Hakkâri kilimlerinin ana renklerinden biri olan sarı rengi elde etmek için yörede ve ülkemizde bol miktarda bulunan sütleğen bitkisi kullanılır. Güneşte bekletilen bitki kökü toz haline getirildikten sonra sarı rengi elde edilir. Kaynar suyun içinde bekletilen ipliğin üstüne elde edilen bitki tozu eklenir. Kaynar su içinde kalan ip, sarı renk ile boyanmış olur.

2.3.4.Yeşil

Hakkâri kilimlerinin ana renklerinden birisi de yeşil renktir. Özellikle koyu yeşil renk, kilimlerin en çok aranan renklerinin başında gelmektedir. Doğadaki bitki köklerinden elde edilerek meydana getirilen bu renk, tarihin her döneminde insanoğlunun dikkatini çekmiş ve çeşitli durumları simgelemiştir.



Resim 6. Yeşil rengin elde edilişi

Dünya kültüründe yeşil renk, hem olumlu hem de olumsuz durumları ifade eden bir renk olarak görülmektedir. “Malezya’da hastalık ve tehlike, Belçika’da kıskançlık, Japonya’da mutluluk, sevgi, güven ve samimiyeti temsil etmektedir.” (Özer, 2012: 275). Dolayısıyla bünyesinde zıtlıkları barındıran bir renk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeşil renk, aynı zamanda din, iman ve ebediyetin simgesel ifadesidir. “İslamiyet’le birlikte yeşil renk, Hz. Muhammed’in üç sancağından birinin rengi olarak bilinmektedir. Yeşil renk İslamiyet’te kutsal alan ve mekânların vazgeçilmez rengidir. Başta cennet yemyeşil bir ortam olarak hayal edilmiştir.” (Mazlum, 2011: 133). Bundan dolayı yeşil rengin manevi bir anlam taşıdığına inanan Müslüman toplumlar bu rengi hayatlarının her aşamasında bir sembol olarak görmektedirler.

Kültürümüzde; toplum severliliği, duyarlılığı, ruhsal ilişkiyi, çamı, halı sahayı, Bursa’yı, biber dolmasını, çevreyi, dört yapraklı yoncayı, cenneti, ördekbaşını sembolize eden (Rayman, 2014: 12) yeşil renk, hayatımızın her aşamasında kendini hissettiren yaşam ile iç içe geçen bir renktir. Bu yönü ile Türk kültürünün merkezinde olan bir renktir.

Hakkâri kilimlerinin vazgeçilmez rengi olan yeşil, genelde koyu yeşil olarak kilimlerde yer alır. Kilimdeki yeşil rengin huzur verdiği, nazara karşı koruyucu olduğuna, Peygamberin ailesi olan seyitleri temsil ettiğine inanılır.

Hakkâri kültüründe yeşil renge verilen önemin en açık göstergesi nevrüz bayramıdır. Otların yeşermesi, doğanın canlanması ve kışın ölü renginin doğadan gidip canlılığın rengi olan yeşilin doğada canlanması ile birlikte nevrüz törenleri yapılır ve çeşitli eğlenceler düzenlenir. Anadolu’nun pek çok yerinde olduğu gibi Hakkâri’de yapılan bu eğlenceler gösteriyor ki insanlar yeşil rengi hayat ve canlılık ile ilişkilendirmektedir.

Yörede özellikle mezarların başında ağaç dikmeye özen gösterilir. Bu durum sembolik bağlamda yeşil rengin anlamından kaynaklanmaktadır. “*Mezarlıklara daima yeşil kalabilen ağaçlardan dikilmesi, ölen kimsenin yeşillikler içinde rahat edeceğine inanılmasından kaynaklanmaktadır. Ölen kimsenin ruhunun rahatlatılması, günahlarının affolunması düşüncesiyle yeşilin gücünden faydalanılır. Yine yeşil kutsal bir renk olarak kabul edildiği için yeşil ağaç ve yaprak yakmanın günah olduğu inancı halk arasında yaygındır.*” (Çetindağ, 2011: 78). Dolayısıyla yeşil bir anlamda huzur diyarı olarak görülmektedir. Mezarlıklara dikilen ve daima yeşil kalabilen ağaçlar ile birlikte yöre halkının yeşil rengi atalar kültü ile de ilişkilendirdiğini göstermektedir. Bu yönü ile yeşil renk yöre halkı için olumlu olan durumların ifadesi olarak görülmektedir.

Hakkâri kilimlerinde kullanılan yeşil renk için genelde yabanî nane kullanılır. İlkbaharda bölgede bol miktarda yetişen yabanî nane güneş altında kurutulur. Diğer kök boyalarda olduğu gibi kuruyan nane toz haline getirilir. Su ile kaynatılıp yeşil renk elde edilir (K3). Doğal yollarla elde edilen yeşil renk kilimde canlılığı ifade eder, en güzel motif ve desenlerde yeşil renk mutlaka vardır. Yeşil renk bu yönü ile Hakkâri kilimlerinin ana renklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

2.3.5. Beyaz

Hakkâri kilimlerindeki en doğal renk beyaz renktir. Hakkâri’de koyun yünü yıkandıktan sonra olduğu gibi iplik haline getirilir ve hemen hemen her kilimde kullanılır. Kilimlerin ana renklerinden birini oluşturmaktadır.

Kilimlerde ana renklerden biri olarak kabul edilen beyaz renginin tarihsel ve mitolojik bir derinliği mevcuttur. Tarih boyunca insanoğlu beyaz rengi genelde olumlu durumların simgesi olarak görmüş ve pek çok önemli durumu beyaz rengi ile sembolize etmiştir.

Beyaz, İslâm geleneğinde ışığın, parlaklığın, Hristiyan sanatında inancın, Kara Afrika inançlarında ise ölümün simgesi kabul edilmektedir. Batı kültüründe bir kadının beyaz giymesi saflığı temsil ederken, Çin ve Japonya’da ölümü, hastalığı ve cenazeyi temsil eder (Topçu, 2001: 132). Dikkat edilirse beyaz renk, dünya kültüründe pek çok değişik durumu ifade etmektedir. Bu durum beyaz rengin insan yaşamında her zaman var olduğunu bunun sonucu olarak zaman içinde pek çok değişik durumu sembolize ettiğini göstermektedir.



Resim 7. Beyaz rengin elde edilişı

Beyaz rengin, Türklerin en eski inançlarında ululuk, adalet ve güçlülük anlamları ile var olduğu bilinen bir gerçektir. Şöyle ki Türk Şamanizm’inde Ülgen, hayır ilahıdır. Şaman dualarında ona Beyaz (Parlak) Hakan olarak dilekte bulunulur. (İnan, 1987: 412). Dualarda beyaz rengin geçmesi bu rengin Tanrısal bir renk olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bu yüzden olacak ki Türk kültüründe beyaz ululuk ve hükümdarlık rengi olarak bilinmektedir.

İslâm inancına göre yaşayan kültürlerde beyaz önemli sembolik anlamlar taşımaktadır. “*Hazreti Muhammed’in kullandığı üç sancaktan (beyaz, yeşil ve siyah) birinin rengi olması dolayısıyla, özellikle Osmanlı dönemi yazarları, Selçuklular ve Osmanlılardaki ünlü “Ak Sancakları” genellikle İslamiyet’e bağlamışlardır.*” (Genç, 1997: 11). Dolayısıyla beyaz rengin bir hükümdarlık sembolü olduğunu aynı zamanda Peygamberin sancaklarından birinin rengi olması itibari ile manevi bir anlam taşıdığını söyleyebiliriz.

Hakkâri kültüründe beyaz renk; savaşları, kavgaları sona erdiren bir renktir. Yörede kavga eden aşiretler veya kalabalık gruplar kavgayı bitirmedeğinde en son aşamada kadınlar devreye girer ve iki grubun arasına beyaz tülbentlerini atarlar. Bu aşamadan sonra her iki tarafda kavgaya son verir. Çünkü beyaz; “*Masumiyet, zafer, barış, neşe, yücelik, teslimiyet ve merhametin rengidir ve ölümsüzlüğü de sembolize etmektedir. Beyaz renk genel olarak saflık ve temizliğin sembolü olarak algılanmaktadır ve olumlu, kabul edici bir tavrı vardır.*” (Mazlum, 2011: 31). Bu durum kadına verilen değeri göstermektedir. Kadın eşliğinde yöre insanının en zor anlarında sığındığı ve gücüne inandığı bu renk, her daim önemli görülmüştür. Bu yönü ile kilimlere de yansımıştır.

Hakkâri’de gelin ve gelinin düğün günü giydiği gelinlik bütün Anadolu’da olduğu gibi beyaz renklidir. Bu durum yörede beyaz renge atfedilen anlamların sembolik ifadesidir. *“Beyaz aynı zamanda dişiliğin sembolüdür. Beyazın, saflık ve şeffaflık ile bütün renkleri içine alan yapısı onun dişiliğinin bir göstergesidir.”* (Çetindağ, 2011: 274). Bundan dolayı yörekültüründe gelin olma işareti beyaz olarak kabul edilmektedir. İnsanın geçiş dönemlerinde simgesel olarak kullandığı ve güzellik unsuru olarak gördüğü beyaz renk bu sayede yöre kültürünün vazgeçilmez renklerinden biri olmuştur. Beyaz rengin Hakkâri âdetlerinde ve kilimlerinde dişil bir renk olarak görülmesi de bu sebeptendir.

Hakkâri’de anne sütü çok kutsal olarak görülmektedir. İnsanın doğumuyla ilk beslendiği gıda olan anne sütünün beyaz oluşu yörede beyazın kutsal olarak görülmesini sağlamıştır. “Anne sütü gibi helâl” deyiminin de bu anlayışın ifadesi olduğu söylenebilir.

Kilimlerde kullanılan beyaz renk için özel bir işlem yapılmamaktadır. Küçükbaş hayvanlardan elde edilen yün olduğu gibi iplik haline getirilir. Fakat beyaz rengin parlak olması istenirse özel bitkiler kullanılabilir (K3).

Her renge uyum sağlaması ve içerdiği anlamlar itibariyle Hakkâri kilimlerinin tamamında bulunan beyaz renk, Hakkâri insanının bu renge ne kadar değer verdiğini göstermektedir. Her alanda olduğu gibi yörenin kilimlerinde de en güzel ve en olumlu durumları temsil eden bir renk olarak karşımıza çıkan beyaz, kilimlerin ana renklerinden birini oluşturmaktadır.

2.3.6.Kahverengi

Hakkâri kilimlerinin tamamında kahverengi görülmektedir. Kilimlerin ana renkleri arasında yer alır. İnsanoğlu tarih boyunca kahverengine pek çok anlam yüklemiş ve onu sanatın her alanında ve edebiyatta bir simgenin ifadesi olarak görmüştür. Hakkâri kilimlerinde görülen hâkim renklerden olan kahverengi yörede de çeşitli anlam ve durumları ifade etmektedir.



Resim 8. Kahverenginin elde edilişi

Koyu kırmızıya yeşil ve siyah karıştırılarak, yani kirletilerek elde edilen bu renk, biraz zoraki elde edilmiş, donuk bir renktir. Kırmızının siyahla karıştırılarak parlaltısı söndürülmüş ya da oldukça azaltılmıştır. Bu karışımdan ortaya çıkan kahverengi, duygusuz ve hareketten uzak bir renk olarak algılanır. Değişmezliği, istikrarı, dengeyi, sükûneti, sağlam bir karakteri, bağımlılığı, yerine çakılmışlığı, ev yaşamını simgeler (Mennan, 2002: 97). Kahverenginin Hakkâri kilimlerine yansması da bu durumların ifadesidir.

Kahverengi kullanım alanına göre farklı anlamlara bürünebilmektedir. Herhangi bir mekân için kullanılıyorsa mutsuz, kederli bir ortam yaratıp gelenleri bir an önce gitmek için teşvik edeceğine inanılmaktadır (İzgören, 2000: 136). Bu yönünden dolayı psikolojik bir etkisi olduğuna inanılan kahverengi önemli günlerde başvurulmuş bir renktir.

Türklerin 1400’lü yıllarda kahveyle tanışması sonrasında zaman içinde kahve bu renge adını vermiştir. Japonlar aynı renge, çay rengi anlamında “chairo” (Cha:çay, İro:renk) derlermiş, Osmanlı’da “Fındiki” diye adlandırılmıştır. İngilizce’de de adını fındıktan (hazel) almıştır. Eski Türkçe’de kahverengi anlamında kullanılan sözcük ise “konur” (kongur)dur. Bu sözcüğün anlamı kaynaklarda “yanık al, yağızimsı al” diye verilmektedir. Açık kahverengi saçlar için kullandığımız “kumral” da bu sözcükle “al”ın bileşiminden (konural) “kumral” olmuştur. Türkçe boz sözcüğünün bir anlamı da kahverengidir. Boz ayı, kahverengi ayı anlamındadır (Wikipedia. Org. tr.13.10.2015).

Hakkâri kilimlerinin tamamında siyah renk ile birlikte kahverengi görülmektedir. Çok açık renklerin tercih edilmediği kilimlerde kullanılan kahverengi için doğadaki bitkilerden yararlanılır ve doğal bir şekilde elde edilir.

Hakkâri kilimlerinde çok kullanılan kahverengi için siyah renk elde edilen ceviz kabukları kullanılmaktadır. Fakat ip siyahtan farklı olarak kahverengi olacaksa kaynayan sudan çıkarılan ip küle batırılmaz. Çıkarılan ip olduğu gibi soğuk su ile yıkanırsa kahverengi elde edilir (K3). Bu şekilde doğal yolla ip kahverengine boyanmış olur ve kilimin en önemli renklerinden biri olarak görülür.

Hakkâri kilimlerinde genelde koyu renkler tercih edilmektedir. Bu durum yörenin yaşam şekli ve aile yapısı ile ilgili bir durumdur. Hakkâri'de dokunan kilimler süs için değil de evlerde kullanılmak için dokunulduğundan kirlenmeye karşı bir önlem olarak koyu renkler tercih edilmektedir.



Resim 8. Kahverengi ve farklı tonlarının elde edilişi

2.3.7. Mavi

Hakkâri kilimlerinde mavi renk son zamanlarda girmiştir. Doğadaki bitkilerin kökünden renk elde eden Hakkâri insanı, doğada mavi rengin karşılığını bulamadığı için kilimlere yansıtmamıştır.

Hakkâri kilimlerinde özellikle son yıllarda görülen mavi renk fabrikalarda elde edilmektedir. Fabrika ürünü olan mavi renk kilimin kalitesini düşürmektedir. Bu yüzden pek tercih edilmez.

2.4. Hakkâri Kilimlerinin İsimleri

Hakkâri kilimleri zengin motif yapısı ve renk harmonisine sahiptir. Yörede meydana getirilen kilimler isimlerini bazen kilim motifinden alırken bazende kilimi ilk dokuyan gelin kızıdan ya da kilimi dokuyan kadının sahip olduğu aşiret isminden

almaktadır. Hiçbir kilim ismi gelişi güzel verilmemiştir. Her kilimin aldığı ismin tarihî bir öyküsü mutlaka mevcuttur. Yörede bilinen belli başlı kilimler şunlardır:

2.4.1. Çılgül Kilimi

Yörede dokuması yapılan bu kilim, genelde yer yaygısı olarak kullanılmaktadır. Ana motifi ise koçboynuzu motifidir. Motifler altıgen şeklinde meydana getirilen geometrik şekillerin içinde bulunmaktadır. Hakkâri’de çok sık dokunan bir kilimdir. Yeşil, lacivert ve siyah renkler kilimin ana renkleridir.



Resim 9. Çılgül Kilimi

Bu kilim Hakkâri kadınları için özel bir kilimdir. Genelde bu kilimin dokunacağı gün komşu kadınlar ve akrabalar kilimin dokunacağı evde toplanır. Eve gelen misafirlere ceviz ve bal ikram edilir. Bu aşamada misafirlere ikram edilen ceviz, kabuklu cevizdir. Cevizler kırılıp meyvesi yenildikten sonra genç kızlar cevizin kabuklarını “Destegül” oyununda kullanır. Yan yana bırakılan on ceviz kabuğundan birinin altına bir nesne bırakılır. Diğerleri boş bir şekilde kalır. Oyun esnasında herkesin bir tercih şansı olur. İçinde nesne olan ceviz kabuğunu seçen genç kıza gelin olduğunda “çılgülkilimi” hediye edilir (K3).

Çılgül kilimi hem sahip olduğu estetik yapı ile hem de dokuma aşamasında yöre kadınları arasında yapılan eğlenceden dolayı özel bir kilim olarak bilinir. Genç kızların çeyizlerinde mutlaka bulundurdıkları bir kilim olması da bu özelliğinden kaynaklanmaktadır.

2.4.2. Gülçin Kilimi

Hakkâri’de dokuması yoğun olarak yapılan Gülçin kilimi yörenin en renkli kilimlerinden biridir. Ana motifi kurtağzı motifidir. Ana renkleri yeşil, kırmızı, siyah, ve beyaz renklerdir.



Resim 10. Gülçin Kilimi

Gülçin kilimi ismini yeni gelin olan genç bir gelinden almaktadır. Gülçin kiliminin dokuması yörede anlatılan ve gelin-kaynana anlaşmazlığını anlatan bir hikâyeye dayandırılmaktadır.

Hakkâri’de anlatılan hikâyeye göre, yeni evlenen gelin bu kilimi dokurken kaynanasından durmadan azar ıstır. Dokuma sırasında kaynanasından azar ıstırmaya devam eden gelinin kafası karışır ve kilimi tamamladığında yapması gerekenin dışında karmaşık motifler ortaya çıkar (K11). Kilime de bu yüzden kaynana ve gelin arasındaki ilişkiye telmih olarak “Gülçin” ismi verilmiştir.

Gülçin kilimi yörede yapımı en zor olan kilimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Karışık motif yapısı ve desen çeşitliliği ile Hakkâri kadınının yapım aşamasında en çok zorlandığı kilimlerden biri olarak kabul edilir. Bu durum Gülçin kilimi ile söylenen hikâyenin gerçekliğini de bir anlamda yansıtmaktadır.

2.4.3. Gülsarya Kilimi

Gülsarya; Sarya'nın gülü anlamına gelmektedir. Bu kilim, Hakkâri yöresine ait olup kültürel bir damga olarak da kabul edilmektedir. Kilimin ilk kez “Sarya” adlı bir kadın tarafından dokunduğu söylenmektedir. Yörede Gülsarya ismi hem kilim ismi hem de motif ismi olarak kullanılır.



Resim 11. Gülsarya Kilimi

Gülsarya kilimi yöre halkının en sevdiği kilimdir. Bu kilimi dokuyan Hakkâri kadını büyük bir istek ve heyecanla işini yapar. Çünkü bu kilim bir anlamda Hakkâri kadını simgelemektedir. Hakkâri kadını için önemli durumları simgeleyen bu kilim dokunurken yörenin en güzel türküleri söylenir. Türküler eşliğinde dokunan bu kilim yöre kadınının gizli dilidir. Bu kilim motifi ile Hakkâri kadınının sosyal hayat içindeki yeri, yaşam şartları dile getirilmektedir. Gülsarya kilimi dokunurken yörede özellikle “Ayvana Serdim Kilim” türküsü söylenmektedir:

*“Ayvana serdim kilim
Gel otur benim gülüm
Ne dedim de darıldın
Lal olsun ağzım dilim
Ayvan evimdir benim
Ayvan meskenim benim” (K3).*

Şarkının sözlerinde geçen “ayvan” mutfak anlamında da kullanılmaktadır. Bu da yöre kadınının kilim dokurken içinde bulunduğu aile yapısını ve sosyal durumunu hem türküler eşliğinde hem de kilim motifleri eşliğinde dile getirdiğini göstermektedir.

Hakkâri kadını ile özdeşleşen ve bir anlamda yöresel bir damga olan Gülsarya kilimi bu anlamda Hakkâri insanı için çok önemli bir kilim olarak kabul edilmektedir. Bu kilim bu gün yörede hemen hemen her evde bulunmaktadır. Bu da yöre halkının bu kilimi hayatının merkezine aldığını göstermektedir.

2.4.4. Gülşivan Kilimi

Gülşivan, Hakkâri’de çoban gülü anlamına gelmektedir. Gülşivan adı ile Hakkâri’de dokuması yapılan bu kilimin ana motifi, koçboynuzu motifidir. Ana renkleri; kırmızı, beyaz ve yeşildir.



Resim 12. Gülşivan Kilimi

Hakkâri’de Gülşivan kilim dokunurken yörede dokuma esnasında bütün Anadolu’da bilinen “Yalancı Çoban” masalı anlatılır (K3). Köylüleri sürekli kandıran çobanın başına gelenlerin anlatıldığı masal ile dinleyiciler ve kilim dokuyan genç kızlar hoşça vakit geçirir. Bunun dışında çoban ile ilgili çeşitli türküler söylenerek kilimin ismine yakışır bir süreç yaşanır.

Hakkâri’de dokuması yapılan Gülşivan kilimi bir anlamda geçimini küçükbaş hayvancılık ile sağlayan yöre insanının sosyo-ekonomik durumunu da göstermektedir. Çobanın ismi ile anılan bu kilimde en çok işlenen motif, koçboynuzu motifidir. Bu

durum tabiat ile iç içe yaşayan yöre insanının sahip olduğu yaşam şeklini kilimlere işlediğini göstermektedir. Bu yüzden yöre kilimleri Hakkâri insanının hayatını yansıtan önemli folklor ürünleri olarak kabul edilmektedir.

2.4.5. Halit Bey Kilimi

Hakkâri'nin en meşhur kilimlerinden biri olan Halit Bey Kilimi, ismini bir gelinin kayınbabasından almıştır. Ana motifi akrep motifidir. En çok tercih edilen renkler; yeşil, kırmızı ve beyaz renklendir.



Resim 13. Halit Bey Kilimi

Meydana getirilen her kilim, insanların hayat felsefesini, bakış açısını, inanışlarını yansıtmaları bakımından önemlidir. Bu bağlamda yöre insanının hayatı ile yakından ilişkili olan kilimler, Hakkâri insanının aynasıdır diyebiliriz.

İnsanlar için kültürel bellek olma vasfı taşıyan kilimlerin isimleri tesadüfen verilmemiştir. Kilimlere verilen isimler yöre insanını veya dokuyan şahsı etkileyen bir olay üzerine verilmiştir. Hakkâri'de dokuması yapılan Halit Bey kilimi de ismini tarihî bir hadiseden almaktadır. Bu yönü ile tarihî bir anı niteliğinde olan Halit Bey kilimi Hakkâri'nin en sevilen kilimlerinden biri olarak görülmektedir.

Halit Bey kilimi hatıra amaçlı dokunan bir kilimdir. Kayınbabasını Birinci Dünya Savaşı'nda Ruslara karşı yapılan savaşta kaybeden bir genç kızın dokuduğu bir kilimdir (K3). Hatıra amaçlı dokunan bu kilim genelde duvara asılır. Halit Bey'e olan saygıdan dolayı bu kilim yere serilmez.

Halit Bey kilimi insanların kahramanlarına olan sahiplenme örneğidir. Bu kilim, yüreği ve gönlü ile kendini milletine adanmış insanların her zaman halk hafızasında anılacağına en önemli göstergesidir.

2.4.6. Lüleper Kilimi

Lüleper kilimi Hakkâri'nin Yüksekova ilçesine ait bir kilimdir. Günümüzde şehir merkezinde de yoğun bir şekilde dokuması yapılmaktadır. Ana renkleri kırmızı, beyaz, yeşil ve kahverengidir.



Resim 14. Lüleper Kilimi

Genelde Yüksekova ilçesinde dokunan bu kilim, genç kızın çeyiz kilimi olarak kabul edilir. Yörede bu kilimin dokuma aşaması oldukça eğlenceli geçmektedir. Bu kilim dokunurken yöreye ait maniler söylenmekte bu sayede dokuma aşaması eğlenceli hale getirilmektedir. Lüleper kiliminin dokuma aşamasında söylenen manilerden biri şu şekildedir:

*“Ceviz aldım yardan
Severim seni candan
Bir mektup yazdım
Elimden akan kandan” (K3).*

Bu mani örneği gösteriyor ki Hakkâri’de kilim dokuma aşamasında genç kızların sadece el sanatı alanında hünerli olmadığı, sözlü edebiyat ürünlerine de meraklı olduğu ve bu konuda oldukça yetenekli olduğu görülmektedir.

2.4.7. Sine Kilimi

Sine kilimi motif yönünden yörenin en zengin kilimidir. Diğer bütün kilimlerde var olan motifler ile birlikte farklı motifleri de barındırmaktadır. Sine kiliminde özellikle hayvan ve çiçek motifleri görülmektedir. Ana renkleri; mavi, beyaz ve kırmızıdır. Sine deseni fazla itina ve dikkat isteyen bir kilim türüdür.



Resim 15. Sine Kilimi

Sine kilimi Hakkâri’de çok meşhur bir kilimdir. Şehrin âdetleri ile iç içe geçen bir kilim olması itibari ile önemlidir. Hakkâri’de yapılan düğünlerde gelinin ve damadın oturduğu platformun arkasına bu kilim mutlaka asılır. Bu durum bir gelenek olarak yıllardır uygulanmaktadır. Günümüzde de uygulanmaya devam eden bu gelenekte sine kilimi olduğu sürece gelin ve damadın arkasına başka kilim bırakılmaz, fakat bu kilim bulunmazsa o zaman dokunan herhangi bir kilim bırakılabilir. Bu gelenek Hakkâri’de hiç değişmeden devam etmektedir.

2.4.8. Şamari Kilimi

Şamari kilimi yörede genellikle Hakkâri’nin güneyindeki Çığlıca Köyü’nde dokunmaktadır. El motifi ile birlikte aşk ve birleşim motifi ana motifleridir. Genelde koyu renkler tercih edilir.



Resim 16. Şamari Kilimi

Bu kilim yakın dönemlere kadar sadece Çığlıca Köyü'nde dokunmaktayken köylerden şehir merkezine olan göçlerden sonra Hakkâri ve çevre illerde de dokuması yapılmaya başlanmıştır.

Şamari kilimi genelde yere serilmek için dokunan bir kilimdir. Yörede bu kilim genelde yere serildiği için kirlenme durumuna karşılık kilimde koyu renkler tercih edilmiştir.

2.4.9. Şehvani Kilimi

Şehvani kilimi Hakkâri'de dokuması en çok yapılan kilimlerden biridir. Ana motifleri; küpe ve yıldızdır. En çok tercih edilen renkler; sarı, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerdir.



Resim 17. Şehvani Kilimi

Motif ve desen zenginliği ile dikkat çeken şehvani kilimi yörenin en bilinen kilimlerinden biridir. Bu kilim genç bir bayanın başından geçen acı tatlı bir olay üzerine dokunmuştur.

şehvani kiliminin nasıl dokunduğu ile ilgili yörede anlatılan hikâyeye göre; düğüne giderken komşusundan bir çift küpe emanet alan genç kız, küpeyi kaybeder. O zaman yaşadıklarını kilimine işler. Günü geldiğinde komşusu kpesini geri ister. Küpeyi kaybeden kadın, kpesini geri almak isteyen komşusuna, dokumuş olduğu kilimi satarak bir çift küpe satın alır (K11).

şehvani kilimi içinde işlenen küpe motifi ile anlatılan hikâyeye büyük oranda uymaktadır. Bu da Hakkâri’de dokuması yapılan her kilimin, her motifin belli bir tecrübe ve felsefe sonucu dokunduğunu, hiçbir motifin tesadüfen işlenmediğini göstermektedir. Bu kilimler yöre insanının kültürel belleği olarak kabul edilmektedir.

2.4.10. şimkubik Kilimi

şimkubik, yörede gelinin çeyizi için hazırlanan kilimlerden biridir. şimkubik sözcüğünün anlamı gelin topuğudur. Ana motifi yıldız motifidir. Bu yıldız motifleri genelde altı kenarlı yıldızlardır. Ana renkleri; mavi, beyaz, kırmızı ve yeşildir.

Bu kilim özellikle genç kızlar tarafından dokunmaktadır. Evlenme aşamasında olan ya da evlenmesine az bir süre kalan genç kıza akranları yardım eder ve çeyizin ana unsurlarından olan bu kilim dokunur. Bu süreç imece usulünü andırmaktadır. Geline yardıma gelen akranları büyük bir neşe içinde kilimi dokurken bir yandan da yöre türküleri söylenir.



Resim 18. şimkubik Kilimi

Kilim sahibi olan genç kız da o gün için özel yemekler hazırlar. Hakkâri'nin en meşhur yemeği olan ve genelde düğün günleri konuklara ikram edilen “doğaba” yemeğini hazırlar (K11). Gelin olacak genç kızın evden ayrılmadan önce hazırladığı son yemektir. Bu yönü ile özel bir önemi vardır.

Bu özel günün anısına dokunan kilimde gelin olan genç kızın ve kilim dokumasında geline yardımcı olan bekâr kızların istekleri, hayalleri motifler yolu ile dile getirilmektedir. Yıldız motifi ile baht ve şans dileyen genç kızlar; aşk ve birleşim motifi ile de huzurlu ve sağlıklı bir aile kurmayı dileyerek kilim dokumasını gerçekleştirir.

Motif ve renk zenginliği ile dikkat çeken, hakiki yün iplik ve kök boya uygulamasıyla daha da değerlenen Hakkâri kilimleri isimlerini Hakkâri insanının yaşantısındaki acı tatlı olaylardan, doğa ile iç içe yaşantısından, doğadaki varlıklardan almaktadır. Bu yönü ile Hakkâri kilimleri yöre insanının hayat şartlarını da yansıtmaktadır.

Hakkâri yöresinde yüzyıllar boyunca köylerde ve göçebe çadırlarında kadınların dokuduğu ve ismini yöre insanının hayat şartlarından ve doğadan alan Hakkâri kilimlerinin her motifi bir duygunun ifadesidir. Kilimlerde kullanılan kimi renkler şikâyeti, kimi de hasreti anlatır. Tıpkı türkülerde olduğu gibi kadınlar, sevinç, şikâyet, şaşkınlık gibi pek çok duygusunu dokuduğu kilimlere yansıtmaktadır.



Resim 19. Kilim dokuma atölyesi

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HAKKÂRİ KİLİMLERİNİN MOTİF YAPISI VE SEMBOLİK DİLDE ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Sembol

Semboller, insanoğlunun yaratıldığı ilk günden günümüze kadar geçen süreçte insanın algılamakta zorlandığı dış dünyayı açıklayan, yorumlayan ve insanın merakını gidermede yardımcı olan görsel şekillerdir.

İlkel insanın mağara duvarlarına ilk resimleri çizmesiyle başlayan semboller, günümüze kadar aralıksız bir şekilde kullanılmıştır. Bu süreç boyunca hayata dair her alanda semboller görülmüştür. Hayatın her aşamasında kendini hissettiren semboller için pek çok tanım yapılmıştır.

Sembol kavramı üzerine çalışmalarıyla bilinen Necmettin Ersoy, sembol kavramını şöyle tanımlamaktadır: “*Belirli bir insan, nesne, grup ya da düşünceyi veya bunların birleşimin temsil eden ya da bunların yerine geçen iletişim ögesidir. Bir başka deyişle, bir nesnenin imajı olan veya soyut bir şeyi göz önüne seren bir nesne veya canlıdır. Örneğin köpek sadakatin, terazi adaletin sembolüdür.*” (Ersoy, 2000: 12).

Necmettin Ersoy, sembol ile ilgili bir diğer tanımında ise sembol kavramını; “*Temsili bir karşılığa uyarak, bir başka şeyi ifade eden, hazır olmayan veya algılanması olanaksız olan bir şeyi, doğal bir ortamda zihne davet eden her kişisel işaret bir ‘sembol’ ‘simge’dir. Bunlar bir desen, bir eşya, bir resim, isim, diyalog, alegori, kişi, kuruluş olabilir. Sembol/simge, yakıştırmak, yansıtmak, benzetmek, bir araya toplamak olarak da tanımlanabilir. Bir simgenin/sembolün kendisinin ne olduğu değil, iletmek istediği mesaj önemlidir.*” (Ersoy, 2000: 12) şeklinde tanımlamaktadır.

Dünyanın her yerinde görülen ve birbirine benzer şekilde anlamlar içeren semboller bir anlamda insanoğlunun ortak kültürel mirasıdır. Bu ortak kültür sayesinde birbirini hiç tanımayan, görmeyen insanlar arasında ortak bir kültür ve dil meydana gelir. Bu ortak sembolik dil sayesinde insanlar birbirini daha iyi tanıma fırsatı bulur. Bu yüzden de sembollerin evrensel boyutta oldukları söylenebilir.

Semboller, yüklenen anlam çağrışımları ile ortak kültür dairesindekileri yakın olma, benzer olma ve aynı olmaya sevk eder. Bu yüzden bugünün gelişmiş toplumları kültür dairelerini genişletmek, başkalarını kendilerine yaklaştırmak, benzetmek ve sonunda aynılaştırmak için kültürel sembolleri kullanmaktadır (Koca, 2010: 82).

Tarihin en eski dönemlerinden başlayarak günümüze kadar gelen ve sürekli kendisini değiştiren ve geliştiren semboller, okuma yazma bilmeyen insan için duyguların ve isteklerin bir ifadesidir. Semboller bu yönü ile insanlar için iletişim dili olma vasfı da taşımaktadır.

Eliade, sembollerin asla yok olmayacakları görüşündedir. *“Bu gün, XIX. Yüzyılın hissetmiş olmasının bile mümkün olmadığı bir şey anlaşılmaya başlanmıştır. Bu da simgenin, efsanenin, imgenin manevi hayatın özüne ait oldukları, bunları gizlemenin, saklamanın, geriletmenin mümkün olduğu ancak asla yok edilemeyecekleridir.”* (Eliade, 1992: 18). Bu yönü ile semboller sahip oldukları kadim geçmişi ile insan ile birlikte hayat devam ettikçe yaşayacak olan şekiller olarak kalacaktır diyebiliriz.

Semboller, kültürün hem gözlenebilen hem de gözlenemeyen unsurlarını ifade etmek için kullanılmaktadır. Kullanıldıkları yerlerde herkesin aynı şeyi anlaması sağlanmaya çalışılmaktadır. Böylelikle kullanım yerine göre o bireylerin sahip olduğu kültürlerine ait bir veya birçok özelliğin çağrıştırılması amaçlanmaktadır (Koca, 2010: 82). Bu amaç doğrultusunda özellikle okuma-yazma bilmeyen ortamlarda semboller ortak bir anlaşma aracı olarak görülmektedir.

Okuma-yazma bilmeyen insanlar için bir anlaşma aracı olan semboller bir anlamda toplumu bir arada tutan, insanları birleştiren şekillerdir. Toplumda var olan inanç ve değerleri yansıtan semboller, toplumda var olan farklılıkları ortadan kaldırarak ortak bir hafıza ve kültür meydana getirir. Bu ortak kültür ve düşünce ile toplumda var olan farklılıklar giderilir ve millet olma bilinci daha kolay elde edilmiş olur. Bu durum sembol kavramının toplumsal bir hassasiyet taşıdığını göstermektedir.

Erich Fromm’a göre sembol; *“Gizli bir anlamı ortaya çıkaran, bir tasviri gizli tutularak, gizemleştirilenin bir tecellisi, başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil edendir.”* (Fromm, 1995: 30). Sembol dediğimiz kavram bu manada temsil eden konumunda kabul edilmektedir.

Sembol dediğimiz kavramın bir durumu temsil etmesi, tesadüfen meydana gelen bir durum değildir. Mutlaka bir alt yapısının, kullanım alanının olması gerekmektedir. Örneğin bir hükümdar asası, saltanat ve hükümdarlık sembolüdür. Ayrıca elle tutulan somut bir nesnedir, hükümdar asasının simgesel anlama ulaşması için bir hükümdar tarafından kullanılması gerekir. Hükümdar tarafından asla kullanılmadığı sürece hükümdarlık sembolü olamaz. Bu yüzden her sembolün tarihsel bir yaşanmışlığı vardır diyebiliriz.

Edebî eserlerde, resimde, halı ve kilimde tesadüf ettiğimiz semboller için *“Sembol, somutla soyutu, gerçekle hayali, olanla olması gerekeni, temel anlamları mecazı, olayla olguyu bünyesinde bütünleştirerek sunan gizli bir dünyadır. Ardında, ilk bakışta görünmeyecek bir dünya barındıran semboller, şifreli bir dilden ibarettir. Sembolleri anlamlı ve gizemli kılan da ilk bakışta anlaşılamayan, derin bir anlama sahip olmalarıdır. Bu derinlik, sembolün içerdiği anlamları zenginleştirmektedir.”* (Çetindağ, 2011: 12) tarifi yapılabilir.

İnsanoğlunun hayatının her aşamasında kullandığı semboller bir dil görevi üstlenmektedir. Bu dil ile iletilmek istenen mesajlar verilir. İstekler, hayaller, korkular sözlü ifadeye gerek duyulmadan çeşitli şekillerde herkesin anlayabileceği bir biçimde ifade edilir. Bu bağlamda sembol, gözle kavrayamadığımız âlemin kilidini açan anahtarlar olarak görülebilir.

Sürekli değişen, gelişen ve kendini yenileyen sembol, her okuyuşta birden fazla anlam yansıtabilir. Vermek istediği mesajı bazen doğrudan veren bazen de dolaylı yoldan veren sembol kavramı, her zaman görüldüğünden daha fazla anlam içermektedir.

Sembolizmin tarihi her şeyin, doğal nesnelerin (taşların, bitkilerin, hayvanların, insanların, dağların, vadilerin, güneşin, ayın, rüzgârın, suyun ve ateşin) ya da insan eliyle yapılmış olanların (ev, tekne ya da arabaların), hatta soyut biçimlerin (sayıların ya da üçgen, dörtgen ve dairelerin) simgesel anlam kazanabileceğini göstermiştir. Gerçekte bütün evren potansiyel bir simgedir (Jung, 2009: 230). Bu yönü ile evreni imge ve sembollerle anlamak mümkündür.

Semboller edebî metinlerin en önemli kaynaklarıdır. Sanatçının edebî yapıtlarda her daim başvurduğu semboller, bir anlamda saklı olan felsefenin, kültürün dışı açılan

kapısıdır. Bu saklı alan sembollerin gizli dili ile gün yüzüne çıkmaktadır. “Semboller, yaratıcının/anlatıcının/sanatçının muhayyilesinden ortaya çıkan, anlaşılması güç şifrelerdir. Bu şifreler, bir millete mâl olmuş edebî eserlerin de gizli dilidir. Sembol adı verilen bu gizli dilin anlamlandırılması vasıtasıyla edebî eserin de dili çözülür, metin anlamlandırılır ve milletin hayat felsefesi açıklığa kavuşur. Sembolü anlamak için görünenin ardındaki görünmeyen unsurlara doğru bakabilmek gerekir.” (Çetindağ, 2011: 2).

Edebî eserler ile birlikte sembollerin en çok görüldüğü alanların başında görsel sanatlar gelmektedir. Semboller; mimari, resim, halı, kilim gibi görsel sanat eserlerinin yaşama açılan aynasıdır. Bu eserlerde çeşitli şekillerde işlenen imgeler, hayata dair derin manaları temsil eden sembollerdir. Bu sembol ve simgeler gerçek hayatın gerçekliklerinden tamamen uzak değildir. Aksine yüklediği derin sırları ve anlamları hayatın gerçekliğinden alarak edebî eserlere ve sanat ürünlerine yansıtmaktadır.

Sanatın temel konusu olan sembol, bir anlamda sanatçı için sanatsal bir çabadır. Sanatın temel görevi sembol yaratmadır. Çünkü sanatın kökeninde imge ve sembol vardır. Her sanat yapıtı imge ve semboller ile oluşmuş bir bütündür. Bu durum sadece görsel sanat eserlerinde değil bütün sanat eserlerinde mevcuttur.

“Bir sanat yapıtında özel bir anlatım gücüne ulaşmış her belirleyen, bir simgedir. Simge bir anlam taşıyıcıdır: daha üst bir anlamı dışsallaştırmada öbür simgelere kavuşur. Simge her zaman ritmiktir, zamanın kumaşından biçilmiştir, her zaman özel bir dildir. Simge ritmik yapılı bir bütündür. Gerçekte hiçbir sanat ayna değildir; hiçbir sanat şeyleri doğrudan doğruya ortaya koymaz; biz ritmik simgesel yapıdan giderek gerçekliğin özüne ulaşırız. Gerçek sanat sağlıklı bir simge oluşturma gücü gerektirir: Maupassant’ın dediği gibi: “Bir sanat yapıtı aynı zamanda hem bir simge hem de bir gerçekliğin eksiz anlatımı olduğu zaman etkindir.” (Timuçin, 2003: 181). Dolayısıyla simge ve sembolü en eski uygarlıkların gerçek hayatından akıp gelen ve bizim sanatımıza, edebiyatımıza yansıyan göstergelerdir diye tanımlayabiliriz.

Sembol ve simge sözcüklerinin birbirinin yerine kullanıldığı bilinen bir gerçektir. Çetindağ’a göre; “Sembol yerine kimi zaman simge kullanılır ki, bu doğru bir kullanımdır. Çünkü sembol ve simge, eş anlamlı kelimelerdir. Sembol anlam bakımından eş olan kavramlardan birisi de remzdir. Remz, sembolün süfler arasındaki karşılığıdır.” (Çetindağ, 2011: 11). Bu da sembol kavramının birden çok anlamı olduğunu ve çeşitli alanlarda özel isimler ile anıldığını göstermektedir.

Semboller, bir dil olarak kilim ve halı gibi el sanatı ürünlerinde saklı olan duyuların dile geldiği göstergelerdir. Aile içinde veya toplumda isteklerini özgür bir

biçimde dile getiremeyen insanlar, bu göstergeler sayesinde özgür bir ortama kavuşmuştur. Her renk, her desen, her nakış kilim dokuyan kişi için sembolik değer taşımakta ve içinde derin hikâyeler, hayaller, istekler barındırmaktadır. Bu yüzden kilim üreticisi için ana dil gibi bir işlev gören semboller, aynı zamanda kilimin süsü olarak da kabul edilmektedir.

3.2. Motif

Bir eserin en küçük birim olan motif; edebiyatta, resimde, dokumalarda, mimaride ve daha pek çok alanda işlenmektedir. Anlatmaya dayalı türlerden olan masal motifi için StithThompson, “*Eskiden beri yaşama kabiliyetine sahip olan masalın en küçük unsurudur.*” (Motif Index, Sakaoğlu 2012’den) şeklinde bir tanım yapmıştır. Anlatmaya dayalı türlerde yer alan motif ile dokumalarda yer alan motifler arasında tanım farklılıkları olsa da temelde aynı çağrışımı yapmaktadır. Dokumalardaki motifler de dokumanın en küçük unsuru olarak görülmektedir.

Çalışmamıza konu olan kilimlerdeki motif kavramı ile ilgili Tanyeli şöyle bir açıklama yapmaktadır: “*Motif; bezeme ve süslemede bütünü oluşturan parçalardan her birine verilen ad olarak tanımlanmakta ve motif karşılığı olarak Türkçe ‘Örge’ sözcüğü kullanılmaktadır.*” (Tanyeli, 2012: 214). “Anadolu Türk Kilimlerinde Görülen Motifler” başlıklı makalesinde Kadir Sevim ise motif kavramını şöyle açıklar: “*Toplumların gelenek görenek, zevk, anlayış ve inançlarını sembollerle ifade biçimidir.*” (Sevim, 2013: 63). Motifler çeşitli şekillerde bir araya gelerek desenleri oluşturur. Anadolu’da motiflere, yörelere göre desen, yanış, nakış, örnek, model gibi farklı isimler verilmektedir. Kullanılan bu isimlerin hepsi debir çeşit süs anlamına gelmektedir.

Anadolu süs ve süsleme açısından çok zengin bir coğrafyadır. Bu sanat, bütün eserlere aksetmiştir. Desen, renk, şekil kısaca kompozisyon bakımından bir çeşitlilik ve zenginlik arz eden bu motifler Hakkâri kilimlerine de yansımıştır. Motif yönünden oldukça zengin olan Hakkâri kilimleri, Anadolu’nun pek çok yerinde görülen kilim örneklerine benzer motifleri bünyesinde bulundurmakla birlikte, onlardan farklı olan motifleri de barındırır. Bu motifler; insanların hayat tarzını, zevkini, neşesini, mutluluğunu aynı zamanda acısını, hüznünü, hasretini de günışığına çıkarır. Hakkâri kilimlerinde kullanılan motifler sadece estetik birgörünüm sunmanın yanında yöre

insanı için geçmişlerinin, inançlarının, çevreye bakış açılarının, yaratıcılıklarının ve kimliklerinin yansıması olarak da görülmektedir.

Bu çalışmamızda Hakkâri kilimlerinde en fazla görülen motifleri; Gerçeğin Birebir Yansıması Olarak İşlenen Motifler ve Sembolik Çağrışım Yoluyla İşlenen Motifler olmak üzere iki başlık altında ele aldık.

3.3.Gerçeğin Birebir Yansıması Olarak İşlenen Motifler

Hakkâri kilimlerinde görülen bazı motifler benzetildikleri varlığa yakın bir şekilde işlenir. İnsanlar gördükleri canlıları ve nesneleri gerçeğe yakın bir şekilde kilimlere yansıtmaya çalışmışlar. Geometrik bir şekil verilmeyip görüldüğünde hemen tanınan motifler olması sebebiyle önemlidir. Doğa ile iç içe yaşayan Hakkâri insanı doğada karşılaştığı canlı ve bitkileri bir resim gibi olduğu gibi kilimlere yansıtmıştır. Kilimlere yansıyan bu sembolik şekiller yöre insanının inancında, kültüründe, halk hekimliğinde, müziğinde, mimarisinde kısacası hayatının her aşamasında etkili olan varlıkların yansıması olarak kabul edilmektedir.

Kilimlere işlenen hiçbir motif gelişigüzel sadece süs için işlenmemiştir. İşlenen her motif yüzyılların birikimi olan sembolik manalar taşımaktadır. Kilim dokuyan kadınlar kilimde işlenen sembollerin anlamını tam olarak bilmemektedirler; fakat yörenin kültüründe bu sembolik canlıların önemi çok iyi bilinmektedir.

Kilimde işlenen ve tarihî bir geçmişi olan sembolleri bir eseri yorumlayacak şekilde ele aldık. Bunu yaparken; *“Bir vesileye bağlı olan konuşmalardan, yazılı belgelere, tarihsel kalıntılara; metinlerden şifrelere, sanat sembollerine; edebi bir dille yazılmış eserlerden, mecazi temsillere, musikiye; davranıştan yüz ifadelerine”* (Bilen, 2007: 175) kadar her şeyde görülen manaları yorumlayan “hermeneutik” bir yorum geliştirdik.

3.3.1. Ağaç Motifi

İnsan yeryüzüne ayak bastıktan itibaren hayatında hava, su, toprak kadar önemli bir rol üstlenen ağaç, insanoğlunun inanç dünyasında neredeyse Tanrısal bir varlık olarak kabul edilmiştir. Ağaç her şeyden önce hayatı, canlılığı, bereketi, varoluşu simgeler. Bütün dünya kültürlerinde ağaca çağlar içinde birbirinden farklı pek çok anlam verilmiştir. Ağaca dair inanışlar dünyada çeşitlilik gösterse de aslında bütün

dünya medeniyetlerinde ve inançlarında sahip olduğu sembolik anlam ortaktır. Ağaç dünyanın her yerinde yaşam ile özdeşleştirilmektedir.



Resim 20. Ağaç Motifi

Besleyici meyvesi, sıcaktan koruyan gölgesi, soğuktan koruyan kovuğu ile en ilkel dönemlerden itibaren insan için olağanüstü bir varlığa dönüşmüştür. “Ağaçlar, ilkelerin dinsel ve büyüsel yaşamlarında etken olmuştur. Ağaçların bir ruhu olduğu ve ruhların barınağı olduğu inancı çok eskidir. Ağaç; su ve toprak gibi, ilk insanlara ölüp dirilmenin simgesi olarak görünmüştür.” (Hançerlioğlu, 2010: 17). Kış mevsiminde yaprak döken ağaç; ölümler diyarını simgelerken, ilkbahar ile birlikte yapraklarının yeşermesi ve meyve vermesi de yaşamı simgeler. Bundan dolayı ilkel insanların inancından beri ölümsüzlük simgesi olarak bilinmektedir.

Mitolojik dönemlerde ağacın meyve vermesi kadın ile ilişkilendirilmiştir. Milattan önceki dönemlerde özellikle bitki dalları kadın figürünün içerisinde resmedilmekteydi. Anadolu, Sümer, Hint, Eski İran, Altay, Eski Çin mitolojilerinde de bitki dalları ve ağaç sembolizmi doğurganlığın bir göstergesidir. Eski Çin inancına göre; her kadının içinde bir ağaç taşıdığına ve annelerin karınlarında bulunan bu ağaçlardan çocuk doğurduklarına dair bir inanış mevcuttur (Frazer, 1949:258). Bu inanışların kökeninde ağacın ilkbaharda çiçek açması ve çiçeğin meyveye dönüşmesi yatmaktadır. Tabiatla ağaçta görülen bu döngü kadının doğum yapması gibidir. Bu yüzden kadın ve ağaç arasında simgesel bir yakıştırma yapıldığını söyleyebiliriz.

Ağaç; ahengi, büyümeyi, çoğalmayı, üretici ve yenileyici dönemleri temsil eder. Hiç bitmeyen bir hayatı temsil etmekte, dolayısıyla da Tanrısallığın sembolü olarak görülmektedir. Üstün güçleri sembolize eden ağaç, bir yerden sonra tabiat ile iç içe olan toplumlarda bir Tanrıça konumuna yükselmiştir. “Bir tanrı (ça)nın ağaçta tezahür

etmesi, bütün Yakın Doğu'nun sanatında görülen bir motiftir; bu motif, bütün Hindu-Mısır-Ege bölgesinde de bulunabilir. Çoğunlukla, verimlilik tanrısının tezahürlerini temsil eder. Evren kendini Tanrının yaratıcı güçlerinin bir tezahürü olarak gösterir.” (Eliade, 2005: 329). Meyve vermesi, değişime uğraması, topraktan gelmesi ağacın tanrı olarak görülmeğe çok dişil yakıştırmalar ile tanrıça olarak görölmesini sağlamıştır.

Ağağ; eski Türk kölütölünde, “Doğaüstü varlıklar şeklinde tasarlanan yüce ve kutsal varlıklara gösterilen saygı, ihtiram ve bazen de tapınma” (Bayat, 2007: 80) olan költ haline gelmiştir. Hareketli bir yaşama sahip olan Türklerde ağacın költ haline gelmesi tabiatla iç içe yaşamalarının bir neticesidir. Nitekim tabiat ile iç içe yaşayan insanlar, tabiat varlıklarına derin manalar yükleyerek onların bir ruh taşıdıklarına inanır. Eski Türk inançlarına göre, “Yaratılan ilk insan hayat ağacıyla beslendikten sonra insanların ilk atası olması için yeryüzüne indirilmiştir.” (Ergun, 2004: 162). Dikkat edilirse ilk insan, hayat ağacı ile beslenerek yeryüzüne gelmiş ve insanın yaratılışında önemli bir konumda gösterilmiştir. Bu da ağacın yaşam bahşeden bir bitki olarak algılanmasını sağlamıştır. Türk költölünde ağaca duyulan saygının bir nedeni de bu durumdur.

Altayların Yaradılış Destanı'nda ise “Dalsız budaksız bir ağaç bitmişti. Bu ağacı Tanrı gördü ve: dalları olmayan ağaca bakmak hoş değil; buna dokuz dal bitsin dedi. Sonra bu dokuz dalın kökünden dokuz kişi türesin ve bunlar dokuz ulus olsun dedi.” (Sakaoğlu-Duymaz, 2002:169).

Türk düşüncesinin, yaratılışlığı izah ederken bunu ağaç ile dile getirmesi çok önemlidir. Çünkü Tanrı'nın yarattığı insanla ilk iletişiminin gerçekteştiği yerin dokuz dallı ağacın altı olması, ağacın Tanrı ile insan arasında bir iletişim vasıtası olmasına ve kutsal olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu şekilde kutsal olarak algılanan ağaç bir yerden sonra tanrısal bir hale gelerek Tanrı'nın yeryüzündeki sembolü olmuştur.

Türk költölünde bütün ağaçlar kutsal değildir. Türk költölüne göre bir ağacın kutsal sayılabilmesi için sahip olması gereken belirgin özellikler vardır. Bunlar:

- a. Yalnız ağaç olmalıdır.
- b. Yapraklarını ya yaz-kış dökmeyen ya da çok az döken bir ağaç olmalıdır.

c. Etrafındaki ağaçlardan ya daha uzun ya da daha heybetli, daha gösterişli olmalıdır.

ç. Meyvesiz olmalıdır.

d. Etrafındaki ağaçlardan daha yaşlı olmalıdır.

e. Geniş ve koyu gölgeli olmalıdır (Ergun, 2000: 23-24).

Kutsal ağaçların sahip olması gereken bu özellikler dikkatlice incelendiğinde bu özelliklerin aslında Tanrı'nın vasıfları olduğu açık bir şekilde görülür. Nitekim ağaçlar *"Allah'ın varlığına bir kanıt olarak yaratılmış ibret alınacak unsurlardır."* (Ergun, 2004: 83). Bu da ağacın Türk kültüründe bir tanrı olmadığı ama tanrısal özelliklere sahip olduğunu göstermektedir

Türk kültür çerçevesinde *"Kayın, çam, kavak, ardıç, dut, elma, servi-selvi, meşe, söğüt"* (Ögel, 2002: 472) gibi ağaçlar kutsal kabul edilen ağaçlardır. Tabiat ile iç içe yaşayan Türklere göre bu ağaçlarda bazı gizli güçler bulunmaktadır. Bunun neticesinde bu ağaçlar Türk düşüncesinde ve yaşamında kutsal hale gelmiştir. İslâmiyet öncesi Türk inancında ağacın gökten geldiğine inanıldığı için *"Şamanların davullarında kayın ağacı resmi yapılmıştır."* (İnan, 2000: 94). Bu da gösteriyor ki ağaç, Türk kültüründe mitolojik özelliklerinin yanı sıra dinî kimliği ile de önemli bir yer tutmaktadır.

Ağaca yüklenen kutsal özellikler onu bir yerden sonra bir anne haline getirmiştir. Uygurların Türeyiş Destanı'nda olağanüstü bir şekilde dünyaya gelen çocukların anneleri olarak ağaçlar gösterilmiştir. *"Çocuklar artık süt çocuğu olmaktan çıkıp da konuşmaya başlayınca, Uygurlardan anne ve babalarını sordular. Onlarda o iki ağacı gösterdiler."* (Sakaoğlu-Duymaz, 2002: 211).

Bir anne olarak algılanan ağaç, özellikle kovuğu ile simgesel anlamda anne rahmi ile de ilişkilendirilmiştir. *"İnsanın doğumunu temel alan, doğurgan kadın teması, göğüslerin yanı sıra rahmi de ön plana çıkaran göstergelerle özdeşleştirilerek mitolojik simgelerle anlatılmıştır."* (Ateş, 2001: 84). Bu duruma örnek olacak şekilde, Oğuz Kağan'ın ikinci karısı bir ağaç kovuğundan çıkmıştır. Aynı şekilde Oğuz Kağan Destanı'ndaki *"Kıpçak'ı annesi, nehir ortasında bulunan bir adacık içinde ve yine bir ağaç kovuğunda doğurmuştur."* (Ögel, 2003: 141). Türk destanlarında ağaç kovuğunun bir sığınak gibi oluşu ve sembolik manada ana rahmini hatırlatması, ağacın yaşamın

başlangıcı ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Ağaç bu manada bir sığınak olarak insanlığın bilinçaltına yerleşen bir imge olarak anlatılarda karşımıza çıkmaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde ağacın kutsallığı pek çok yerde geçmektedir. Özellikle Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Destanı'nda ailesinin düşman tarafından tutsak edilmesi neticesinde onları kurtarmak için giden Salur Kazan, yolda bir ağaç ile şöyleşir:

*“Ağaç ağaç dersem sana arlanma ağaç,
Mekke ile Medine'nin kapısı ağaç,
Musa Kellimin asâsı ağaç,
Büyük büyük suların köprüsü ağaç,
Kara kara denizlerin gemisi ağaç,
Şah-ı merdan Ali'nin Düldül'ünün eyeri ağaç,
Zülfikaar'ın kınıyla kabzası ağaç
Şah Hasan'la Hüseyin'in beşiği ağaç,
Beni sana asarlarsa götürmegil ağaç,
Götürecek olursan yiğitliğim seni tutsun ağaç,
Bizim elde gerek idin ağaç,
Kara Hindû kullarıma buyuraydım,
Seni para para doğrayalardı ağaç”* (Ergin, 2005: 50).

Dikkat edilirse Salur Kazan ağacı kutsal bir şekilde görmekte ve onu kutsal vasıflar ile nitelemektedir. Bu da gösteriyor ki İslâmiyet öncesi Türk inancında ağaca yüklenen kutsal vasıflar Türklerin İslâmiyet'i kabul etmelerinden sonra da devam etmiştir.

Milletimizin ağaç hakkındaki inanışları İslâmiyet'le birlikte bazı değişikliklere uğramıştır. “Artık ağaçlar, evliya veya dede gibi gösterilmiş, belirli zamanlarda ziyaret edilmiş, etraflarında dönülmüş, diplerinde taşlardan yükselteler oluşturulmuş ve dallarına dilekleri simgeleyen bez parçaları bağlanmıştır.” (Bonnefoy, 2000: 28). Bununla birlikte bu ağaçları kesmek ve saygısızlık etmek yasaklanmıştır. Ayrıca “Yaş kesen baş keser” gibi halk söylemleri ile ağacın kesilmesinin kabul edilemez bir davranış olduğu dile getirilmektedir.

Kur'an-ı Kerim'de de bazı ağaçların kutsal olduğu bildirilmiştir. Bunlar; hurma, zeytin, incir ve nar ağaçlarıdır. Kutsal ağaçlardan bahsedildiği halde yasaklanan ağaç ve meyve bildirilmemiştir. Kur'an-ı Kerim'de Ar'af Suresi'nde bahsedilen yasak ağaç önemlidir.

“Ey Âdem! Sen ve eşin cennette yerleşip dilediğiniz yerden yiyin. Ancak şu ağaca yaklaşmayın! Sonra zalimlerden olursunuz. Derken şeytan, birbirine kapalı ayıp yerlerini kendilerine göstermek için onlara vesvese verdi ve: Rabbiniz size bu ağacı sırf melek olursunuz veya ebedi kalanlardan olursunuz diye yasakladı, dedi. Ve onlara: Ben gerçekten size öğüt verenlerdenim, diye yemin etti. Böylece onları hile ile aldattı. Ağacın meyvesini tattıklarında ayıp yerleri kendilerine göründü. Ve cennet yapraklarından üzerlerini örtmeye başladılar. Rableri onlara: Ben size o ağacı yasaklamadım mı ve şeytan size apaçık bir düşmandır, demedim mi? diye nida etti.” (A'raf suresi, 21-22). Burada yasaklanan ağacın ne olduğu belirtilmemiştir; fakat İslâm inancında yasaklı bir ağacın varlığını anlıyoruz. Bu da ağacın İslâm dininde dikkate alınan önemli bir unsur olduğunu göstermektedir.

Alevî inancında, *“Kutlu ağaçlar Hz. Ali kültüyle birleştirilmiş ve yaz kış yeşil kalmaları da Hz. Ali'nin yeşil eliyle ilişkilendirilmiştir.”* (Özdemir, 2010: 104). Tasavvufta da ağaç kavramı önemlidir. Ağaç, tasavvuf edebiyatı çerçevesinde yazılmış birçok şiire konu olmuştur. *“Tasavvuf edebiyatında ağaç, İslam dinini temsil eden bir mazmundur.”* (Tatçı, 2009: 61). Yunus Emre'nin bir şiirinden hareketle ağacın tasavvuftaki sembolik anlamını daha iyi anlamış oluruz.

“Âşık olmayan âdemi

Benzer yemişsiz ağaca

Ağaç yemiş vermeyince

Budağı eğilmez imiş” (Tatçı, 2009: 61).

Bu dörtlükte ağacın meyve vermesi ile insan-ı kâmil arasında bir yakıştırma yapıldığı görülmektedir. Bilindiği gibi tasavvufta insan-ı kâmil olan kişi, en üst mertebeye ulaşarak eşik atlar ve gelişimini tamamlar. Meyve veren ağaç da olgunluğa erişmiş ve oluşumunu tamamlamış olur. Bu yönü ile insanın gelişim süreci ve meyvenin olgunlaşması arasında sembolik bir yakıştırma yapıldığı görülmektedir.

Divan edebiyatında sevgilinin güzellik unsurlarından biri olarak aēaē görülür. *“Sevgili uzun bir boya sahiptir o kadar uzundur ki, cennetteki Tuba aēacına benzetilir. Ayrıca boyunun uzunluēu ve inceliēinden dolayı servi aēacına benzetilir. Y r y ē  ile de servi aēacının rüzgârda salınışını andırır.”*

“Beni ferdaya salup Şimdi kim nlesalınur

Haber n var mı sebaserv-i hıramanumdan” (G m ē,1995:236).

Divan edebiyatında sevgilinin çok yüce olarak g r ld ē  ve benzetme unsuru olarak en güzel objelerin kullanıldığını d ē n rsek aēacın ne kadar önemli olduēunu anlamış oluruz.

Anadolu’nun tamamında aēaē, kutsal olarak kabul edilmekle birlikte bölgelere ve yörelere göre özel anlamlar da ifade eden aēaēlar vardır. *“Van Kalesi’nin içerisinde ‘Zat lekber’ diye bilinen bir aēaē bulunmaktadır. Aēacın kökünden çıkan katranın yenilmesi üzerine,  ocuēu olmayan kadınlar, hamile kalıp  ocuk sahibi olmaktadır. Aēacın Hazreti Ali’ye baēlanması, kökünden çıkan katranın ‘Z lfik rle’ iliēkilendirilmesi, aēacın mukaddesleētirilmesi olarak deēerlendirilebilir.”* (Alptekin, 2007: 35). Mukaddesleētirilen aēacın kışın yapraklarını döküp her ilkbaharda tekrar açması yaēam ve doēum ile iliēkilendirilmesini saēlamıştır. Bu inanın bir sonucu olarak aēaē, insan ile Allah arasında iletiēim kuran, insanın dileklerinin ger ekleēmesine vesile olan bir durumda g r lm ē bu sayede Anadolu insanının saygısını kazanmıştır.

Aēacın bir ruhu olduēuna ve insan gibi duygulara sahip olduēuna inanan Anadolu insanı bunu  eēitli Şekillerde sembolik uygulamalar ile göstermektedir. Karabük’te meyve vermeyen aēaē korkutulur. Bu iēlem Ő  Şekilde ger ekleētirilmektedir. *“Meyve vermeyen aēacın meyve vermesi için keskin balta ile aēacın iki kenarına çizik çizilir. Bu sırada tesadüfen oradan ge iyorm ē gibi yapan bir yaēlı adama ‘Bu aēaē meyve vermiyor keselim mi?’ diye sorarlar, adam ‘bırak kesme bu yıl da meyve vermezse kesersin’ diye cevap verir.”* (Barlas, 1986: 29). Bu Şekilde bir uygulama ile aēacın canlı bir ruha sahip olduēunu d ē nen Anadolu insanı, aēacı tıpkı bir insanı korkutur gibi korkutmaktadır. Bu sayede mesaj alan aēacın meyve vereceēini d ē nerek aēaē ile iletiēim kurulduēuna inanılır. Bu da aēacın bir ruh taēıdığına dair inancın varlığını göstermektedir.

Anadolu’da ağaç, bazen kısırlığı ortadan kaldırmak için çeşitli uygulamalarda kullanılırken bazen de arka arkaya kız çocuk doğuran kadınların erkek çocuk doğurmak için yaptıkları uygulamalarda kullanılmaktadır. “*Hep kız olup da oğlan olmasını isteyen bir kadın gider, armut ve erik ağacını taşıyarak: Ben ağacı taşıladım, kızı bıraktım oğlana başladım’ diye söyler. Sonra da ağaçlardan yere düşeli armut ve erikleri toplayarak eve götürür ve kocasıyla beraber yerler. Daha sonraki olacak çocukları erkek olur.*” (Gökbel, 1998: 92). Bu sayede erkek çocuk sahibi olacağına inanan Anadolu kadını için ağaç, uğuruna inandıkları koruyucu bir güç olarak bilinmektedir. Bu güç onların en umutsuz anlarında dileklerini gerçekleştiren tanrısal bir öneme sahiptir.

Anadolu’da bazı ağaçların kötü ruhlar ile ilişkisi olduğuna dair bir inanç vardır. Bu ağaçların yanında bulunmanın insana felaket getireceğine inanılır. “*Eskişehir’de iğde ağacının dibinde oturulmaz. Çünkü o iyelidir. (Cinli, perilidir, tekin değildir.) Bu ağaç dibinde uzun süre oturulursa çarpılacağına inanılır. Meyve ağacının altında ikindiyle akşam arasında oturulmaz. Şeytanların cinlerin hışmına uğranılacağı inancı vardır.*” (Ergun, 2002: 761). Anadolu’da var olan bu inanışlardan hareketle ağacın sadece insan için bir cazibe merkezi olmadığı, insan dışında görmediğimiz diğer pek çok güç içinde ağacın önemli olduğunu göstermektedir.

Anadolu kilimlerinde bir motif olarak işlenen ağaç motifi, ölümsüzlüğü ve ölümden sonraki hayata duyulan umudu simgeler. Aynı zamanda yaşadığımız hayatın güzelliğini ve mutluluğunu sembolize eder. Sürekli değişim ve gelişim içinde olan evreni sembolize etmektedir. Sedir, incir, zeytin, hurma, palmiye gibi ağaçlar farklı toplumlarda hayat ağacının sembolü olmuştur. Anadolu’da bulunan mezar taşlarında ve pek çok mimari eserde hayat ağacı motifinin konu olarak islendiğini görmekteyiz (Canay, 2011: 76).

Hakkâri, halk kültürünün en yoğun yaşandığı yörelerden biridir. Coğrafi konumu nedeniyle her yere uzak olan Hakkâri, bir yerden sonra özgün bir halk kültürü havzasına dönüşmüştür. Yıllarca birlikte yaşayan yöre halkı çeşitli inanışlar ve ritüeller geliştirerek kendine has bir kültür oluşturmuştur. Özellikle ağaçlar yöre halkı için çok önemli bir konumdadır. Ağacın öneminin farkında olan yöre kadını ağacı kilimlerinde motif olarak işlemektedir.

Kilimlerde ana motiflerden biri olarak karşımıza çıkan ağaç motifi, sembolik anlamda, *“Bireyleşme sürecini simgelemektedir. Üstün vasıflar genellikle ağacın altında kazanılır. Âşıklık, güç, ölümsüzlük vb. bireyleşme sürecini tamamlama ile ilgilidir. Kökten dallara kadar uzanan bir gelişim sürecidir.”* (Çetindağ, 2011: 182). Bütün bu durumlar ağacın yöre kültüründe sağlam bir konum kazanmasını sağlamıştır.

Mitolojinin ve kutsal dinlerin süzgecinden geçen inanışlar ve tabiata yüklenen anlamlar insanların sosyal hayatına her yönüyle etki etmiştir. Bununla birlikte uzun süre kapalı bir toplum yapısı şeklinde kalan yörede oluşan halk kültürü insanların türkülerine, masallarına, hikâyelerine, efsanelerine ve el sanatı ürünlerine yansımıştır. Özellikle kilimler yöre halkı için eşsiz halk ürünü eserlerdir. Bu kilimler vasıtasıyla yöre kadını inançlarını, isteklerini, korkularını dile getirmiştir.

Hakkâri kadını için kapalı toplum yapısı içinde kilim bir iletişim vasıtasıdır. Bu iletişimi en iyi sağlayan sembolik sözcükler ise motiflerdir. Her motif derin bir felsefeyi, inancı, yaşanmışlığı ve bakış açısını taşımaktadır. Yöre kilimlerinde görülen ve sembolik anlamlar taşıyan motiflerden biride ağaç motifidir. Kilime motif olarak işlenen ağaç, yörede uzun zamandır bir arada yaşayan insanların ağaca yükledikleri anlamların bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Hakkâri’de kilim dokuyan kadınlardan öğrendiğimize göre armut ağacı kutsaldır. Yörede bu kutsallığın işlendiği bir efsaneye göre, evli bir adamın çocuğu olmazmış, bir süre sonra genç bir kadın daha alır ve bu kadın çok geçmeden hamile kalır; fakat ilk eşi bu kadını çok kıskanır. Bu kadın, bir gün armut ağacı altında oturan hamile kumasını sırtından bıçaklayarak öldürür (K7). Bu efsanenin de etkisi olacak ki yörede çocuğu olmayan kadınlar armut ağacı gölgesinde oturur, böylece çocuk sahibi olacağına inanılır. Bu inancın bir sonucu olarak yörede armut ağacı kendiliğinden kuruyana kadar kesinlikle kesilmez. Sembolik anlamda düşünürsek aslında hamile kadın ölmemiş, bir dönüşüm geçirerek armut ağacı ile yeniden yaşama kavuşmuştur. Bu da ağacın, yaşam ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Çünkü *“Birçok arkaik gelenekte dünyanın kutsallığını, doğurganlığını ve sürekliliğini ifade eden Evren Ağacı, yaradılış, verimlilik, sırra erme fikir ve kavramlarıyla ve son aşamada da mutlak gerçeklik ve ölümsüzlük fikriyle ilişki içindedir. Böylece Evren Ağacı, Hayat ve Ölümsüzlük Ağacı olur; sayısız tamamlayıcı simgelerle zenginleşmiş olarak her zaman hayatın hazinesi ve*

yazgıların hâkimi olarak karşımıza çıkar.” (Eliade, 2006: 304). Dolayısıyla hamile kadının ölümünü kabul etmeyen toplum, onu evren ağacı ile yaşatmıştır. Hakkâri kilimlerinde yaşamı simgeleyen ağaç da bu inancın sonucu olarak kilime yansımıştır.

Hakkâri’de özellikle ceviz ağacı ve elma ağacına sembolik yakıştırmalar yapılmaktadır. Kaynak kişiye göre, yörede ceviz ağacının gölgesinde çok kalınmaz, çünkü bu ağaç bazı hastalıklara neden olur. Aynı zamanda kız çocuğunun olmasına neden olur. Erkek çocuk olmasını isteyen kadın elma ağacının gölgesinde uyumludur (K4). Çocuk sahibi olmak için ağaca yüklenen bu sembolik anlamlar ağacın kutsal olarak bilinmesini sağlamıştır. Çünkü *“Ağaçlar yalnızca kendileri için kutsallık kazanmazlar, her zaman kendileri aracılığıyla ortaya konulan, anlamlandırdıkları ve simgeledikleri şey adına bir saygı görürler.”* (Eliade, 2003: 269). Hakkâri’de bu saygı sebebiyle ağaçları kesmek ve onlara zarar vermek kabul edilemez bir davranıştır.

Hakkâri kültür çevresinde varlığına olumlu anlamlar yüklenen dut ağacının, her evin önünde olması gerektiğine inanılır. Çünkü dut ağacı, önünde bulunduğu eve bereket ve mutluluk getirir (K7). Mutluluk ve bereket kaynağı olarak algılanan dut ağacı, yörede en çok yetişen ağaçlardandır. Bunun sonucu olarak yörede dut ağacına kutsallık atfedilmiştir. Bu durum sadece yörede değil bütün Anadolu kültüründe görülmektedir. Anadolu’da *“Ağaç kültü içerisinde kutsallık atfedilen ağaçlardan biri de dut ağacıdır. Evin ruhu olarak adlandırılan dut ağacı, evin huzurunun, istikbalinin ve bereketinin de sembolüdür.”* (Gürsoy, 2012: 43). Bundan dolayı evin saadeti, bekası, bereketi, ruhu olarak kabul edilen dut ağacı, Hakkâri’de evin önüne dikilen ağaçların başında gelir. Dut ağacı bu yönü ile Hakkâri’de, aile ağacı olarak bilinir.

Yörenin kültüründe yaşamsal bir öneme sahip olan ağaç, sadece olumlu özellikleri ile anılmaz; aynı zamanda olumsuz durumlarında simgesi olarak bilinir. Yöre kültüründe olumsuz özellikleri ile anılan ağaçların başında incir ağacı gelmektedir. Kilim dokuyan kadınlara göre, incir ağacı eve yakın olmamalıdır. Evden çok uzakta bir yere dikilmelidir. Çünkü incir ağacı eve mutsuzluk ve uğursuzluk getirir (K7). Bir meyve olarak incirin insan sağlığı açısından taşıdığı besin değeri tartışmasız bir şekilde herkes tarafından kabul edilmesine rağmen bu şekilde olumsuz durumlar ile ilişkilendirilmesi önemlidir. İncir ağacının bu şekilde anılmasının sebebi şöyle açıklanabilir: *“Özellikle kırsal alanlardaki terk edilmiş evlerin içinde, bahçesinde; baca*

diplerinde kendiliğinden incir ağacı yetiştiği görülmektedir. Buna sebep olarak, meyvesini yiyen kuşların taşırken düşürdükleri incir polenlerinin, buralarda birikmiş toprak üzerinde yeşermesi ve zamanla kocaman ağaç olmaları gösterilmektedir. Eski yapılarda sıva olmadığı için de taşların arasında çok kolay büyüyeabilmekte, duvarları rahatlıkla yıkabilmektedir. Bu özelliği dolayısıyla da halk arasında efsunlu olarak görüldüğü bilinmektedir.” (Özçam, 2009: 1951). Anadolu’da birisine beddua edildiğinde “Ocağında incir ağacı bitsin.” sözü ile incir ağacının bu durumuna gönderme yapılır.

Günümüzde Hakkâri halk kültüründe, gelenek ve görenekler canlı bir şekilde yaşatılmaktadır. Özellikle Eski Türk inanişına kadar uzanan ağaçlara bez bağlama geleneği bütün Anadolu’da olduğu gibi yörede de canlı bir şekilde devam etmektedir. Hayat ağacı, evren ağacı gibi sembolik anlamda kutsanan ağaçlar yöre halkı arasında önemlidir. Yörede özellikle yatırların mezarları başındaki ağaçlar bu manada dikkate alınmış ve bu ağaçlara yatır sahibinin de etkisi ile kutsallık yüklenmiştir. Bu sayede dileklerin gerçekleşeceğine inanan yöre insanı bu ağaçlara bez bağlayarak dilekte bulunmaktadır.

Hakkâri’de en göze çarpan türbe, “Gülereş Baba Türbesi”dir. Biçer Mahallesi’nde bulunmaktadır. Türbesi kendi adını taşıyan caminin bahçesindedir. Yılın her günü ziyaret edilen önemli bir ziyaretgâhtır. Bu ziyaretgâhtaki ulu ağaca bez bağlayan ve dilek tutan kadınlar hiç eksik olmaz. Campbell; “*Ağaç, arzuları gerçekleştirilen bereketli yanıyla Dünya Ekseni’dir.*” (Campbell, 2010: 241) diyerek Hakkâri insanının ağaca yönelik ritüellerinin sırrını açıklar gibidir. Ağaca bez bağlayıp dilek tutan ve dua eden insanlar, bir umudun peşinden giderek yaşama sevgilerini ve inançlarını ağaçtan aldıkları güç ile devam ettirirler.

Hakkâri’de özellikle kırsal kesimlerde her evin önünde ulu bir ağaç bulunur. Bunlar evin süsü olmakla beraber aslında aile ve soyun sembolü olarak görülmektedir. Bu ağaçlar bir felaket durumu olmadığı sürece asla kesilmez. Kırsal yerlerde ev yapan biri aynı zamanda evin bahçesine de mutlaka bir ağaç diker (K3). Çünkü ağaç, aileyi ve soyu sembolize eder. Bu inanış sadece yöreye has bir inanç değildir. Buna benzer şekilde pek çok milletin kültüründe “*Evi ve aileyi koruyan ağaç ruhu inanışlarına rastlarız.*” (Ocak, 1983: 86). İnsanın beşikten mezara kadar hayatının her aşamasında

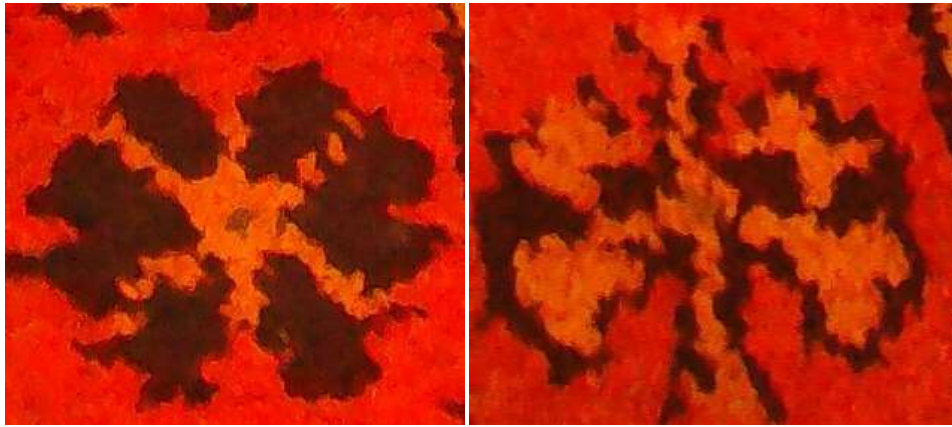
görülen ağaç, toprağa kök salmakta ve göğe doğru yükselmekte; her yıl döngüsel bir yenilenme ile yenilenen ağaç bu sayede yörede aile ve soyu temsil etmektedir. Ağacın kilimlere motif olarak yansması da bu sembolik yakıştırmanın bir sonucudur.

Hakkâri’de “*Ağacın kutsallığına bağlı olarak ağaçtan yapılmış eşyalara da bir kutsiyet atfedilir ve bu eşyaların ağaca bağlı olarak bir ruh taşıdığına inanılır. Bu inanın temelinde ağacın topraktan gelmesi, yeşille süslenmesi ve hayatın devamında gerekliliğinin olmasına bağlı olarak ağaçların yaşatılması istenmektedir.*” (Çetindağ, 2011: 181). Kilimlerde işlenen ağacın her zaman yeşil renk ile dokunması da ağacın bir ruh taşıdığını ve canlı olduğunu ifade etmek içindir.

Mitolojik bir simge olarak halk kültürünün inanışlarında yaşatılan ağaç, yöre kültürünün en önemli unsurlarından biridir. Bu inanışlar yöre insanının hayatını her aşamada etkilemiştir. El emeği göz nuru ile dokudukları kilimlerde işledikleri ağaç motifi; hayat, güzellik, ebedilik ile evrenin ölümsüzlüğünü simgelemektedir. Bu ölümsüzlük sembolü olarak da ağacın dalları yeşil gösterilmektedir. Yeşil rengin canlılık ve yaşamı simgelediği düşünülürse kilimlerdeki ağaç motifinin hayat ağacını simgelediğini de söyleyebiliriz.

3.3.2. Yaprak Motifi

İnsan yaratıldığı ilk andan itibaren yaratıcı yönünü keşfetmiş ve bunu çeşitli şekillerde ortaya koymuştur. Çevresinde olup biten her şeyi gözlemleyen insan, bu duruma kayıtsız kalmamıştır. İnsan, gördüğü her şeyi bir yerden sonra sanatına konu etmiştir.



Resim 21. Yaprak Motifi

Hakkâri kilimlerinde de insanlar çevresinde gördükleri pek çok malzemeyi motif olarak işlemiştir. Doğadan etkilenilerek oluşturulan bu motiflerden birisi de yaprak motifidir. Hakkâri kilimlerinde motif olarak görülen yaprak, **Türkçe Sözlük**'te; *“Bitkilerde fotosentez, transpirasyon ve solunumun gerçekleştiği temel organlar, Gövde ve yan dalların üzerindeki boğumlardan çıkan ve büyümesi sınırlı olan yapılar”* (Türkçe Sözlük, 2005: 1186) olarak tanımlanmaktadır.

İnsanoğlunun mağara duvarlarına ilk resimleri yapmasıyla başlayan görsel sanat, günümüze gelene kadar doğada var olan hemen hemen her canlıyı nesneyi motif olarak bünyesine almıştır. Bu motiflerin her biri insan yaşamının gerçekliğini yansıtmaktadır.

Görsel sanat yapıtlarının en önemli özelliği motif çeşitliliğidir. Sanatın bu motif çeşitliliği içinde önemli fonksiyonları ile karşımıza çıkan motiflerden biri de yaprak motifidir. Yaprak motifi yüzyıllardır sanatın temel motiflerinden biri olarak işlenmektedir. *“Bitkiler âleminde biyolojik yapısı nedeni ile mühim vazifeler yüklenmiş olan yaprak motifi, şekil bakımından da pek çok farklılıklar gösterir. Bu sebeple tarih boyunca sanatkârlara ilham kaynağı, sanat eserlerine de konu olmuştur. Bilhassa tabiata âşık olan doğulu sanatkârlar elinde âdeta dile gelmiş, renk ve şekil zarafetiyle hayatiyet kazanmıştır.”* (Megep, 2008: 3). Böylece sanatın vazgeçilmez motifi olan yaprak, sanatçıların her dönem başvurduğu bir motif olarak sanatta yer almaktadır.

Gelenek ve göreneklerin etkisi ile değişip gelişen Türk süsleme sanatının da en önemli motiflerinden biri yaprak motifidir. İslâmiyet öncesi dönemden başlayarak gelişen Türk süsleme sanatı zengin ve estetik bir yapıya sahiptir. Bu estetik yapı içinde karşımıza çıkan en önemli motiflerden biri yaprak motifidir.

Süsleme sanatlarımızın en parlak dönemi 16. yy.'dir. Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatına rastlayan bu yıllarda motiflerimizde büyük bir zenginlik görülür. Bunun başlıca nedeni, bu dönemde ortaya çıkan iki büyük bezeme üslubudur. Şah Kulu'nun İran'dan getirip Osmanlı sanatına tanıttığı büyük yaprak motifi, bolluğu ifade etmektedir. Bu tarzın biri Şah Kulu tarafından İstanbul Sarayı'na getirilen “Saz Yolu”dur. Çiçek ve yapraklar oldukça iri boyda çizilmektedir. Özellikle yapraklar, değişik bir yorumlamayla kırılarak birbirlerinin içinden geçer ve ana omurgasını kalın hatlar halinde vurgulayarak geniş yaylar çizer (Megep, 2008: 3).

Kur'an-ı Kerim'de Hz. Âdem ve Havva'nın cennette belirli bir dönem kalması ve Allah'ın yasakladığı bir ağaca yaklaşıp meyvesinden yemesi üzerine dünyaya gönderildiklerinden bahsedilmektedir. Bahsi geçen bu hadisede ağaç yaprakları önemli fonksiyonları ile karşımıza çıkmaktadır. *“Böylece onları aldatarak düşürdü. Ağacı tattıkları anda ise, ayıp yerleri kendilerine beliriverdi ve üzerlerini cennet yapraklarından örtmeye başladılar. (O zaman) Rableri kendilerine seslendi: Ben sizi bu ağaçtan menetmemiş miydim? Ve şeytanın sizin gerçekten apaçık bir düşmanınız olduğunu söylememiş miydim?”* (Araf Suresi, 22). Ağaç yaprağının geniş olması ve ağacın çıplak halini muhafaza etmesi bir anlamda insan giysisi ile özdeşleştirilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda Âdem ve Havva'nın da çıplak kalması üzerine ağacın yapraklarını örtü olarak kullanması yaprak ve elbise arasında sembolik yakıştırmaya dikkat çekmektedir.

İçi çekirdekli nar, üzüm, karpuz, kavun, incir, armut ve zeytin gibi meyveler, insanların çoğalıp üremesinde, erkeğin rolünün henüz bilinmediği çağlarda ile doğurganlığın, yaşam için gerekli her şeyin dışı tanrıça (Büyük Ana) tarafından sağlandığına dair inancı kuvvetlendirmiştir. Bu sebeple insanlar ona tapmış, onu en ulu olarak görüp, onu bu meyve ve ağaçlarıyla özleştirip, yüceltmıştır (Oğuz, 1983: 85). Tarih boyunca insan tarafından yüceltilen ve olumlu durumların simgesi olarak kabul edilen bu ağaçların yaprakları da kutsal kabul edilmiş ve yapraklar ile ilgili çeşitli inanışlar geliştirilmiştir.

Türk mitolojisinde yaprak, soy ve gelecek olan nesil ile ilişkilendirilmiştir. *“Türklerde yeni nesiller, köklü ve kaba ağacın yaprakları gibi görülmüşlerdir.”* (Ögel, 2002: 469). Ağaç dallarındaki yaprakların sayıca çok olması ve ağacın dallarına bağlı olması yaprağın aile ve soy ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Bu yüzden Türk kültüründe dalı budağı olmayan ağaç, yalnız ağaç olarak görülmüştür.

Türk kültüründe yerden gökyüzündeki cennete uzanan ağaçların varlığına inanılmıştır. Bu ağaçlar kutsal ağaç, ulu ağaç olarak kabul edilmiştir. İslâmiyet öncesi Türk kültüründe bir ağacın kutsal olarak kabul edilebilmesi için belli başlı özelliklere sahip olması gerekmektedir. Türk kültüründe bir ağacın kutsal olarak kabul edilmesinin şartlarından biri de *“Yapraklarını ya yaz-kış dökmeyen ya da çok az döken bir ağaç olmalıdır.”* (Ergun, 2000: 23). Dikkat edilirse yaprak, ululuk sembolü olarak kabul

edilmiş ve kutsallaştırılmıştır. Yaprakını dökmeyen ağaçlara olan saygının kaynağı da buradan gelmektedir.

Rüyada yaprak görmek, gönül ferahlığına; incir ağacının yaprakları, üzüntüye; kitap yaprağıymek, ilme delalet eder. Yeşil yaprakmurada ermek anlamında; sararmış ve kurumuş bir yaprak ise hayal kırıklığı yaşamak demektir. Bir ağacın ve dalın yapraklanması da istediğiniz şeylerin olacağını işaret etmektedir (<http://www.diyadinnet.com>. 10.12.2015).

Doğa ile iç içe bir hayat yaşayan Hakkâri halkı uzun bir süre içinde şekillenip gelişen tecrübeleri ışığında yapraklara özel anlamlar yüklemiştir. Hakkâri’de var olan bir inanca göre; ceviz ağacı yapraklarını erken dökerse kış mevsimi çok sert geçer ve metrelerce kar yağar (K8). *“Doğanın ilkbahar, yaz, kış ve sonra tekrar ilkbahar şeklindeki sürekli devinimi insanoğlunun daha toplayıcı ve avcı olduğu erken dönemlerden itibaren dikkatini çekmiş olmalıdır. Kurak geçen kış ve ilkbaharın ardından gelen kıtlık kültürel yaşamın henüz filizlendiği bu erken dönemlerden itibaren insanın en büyük korkusu olmuştur.”* (Çetin, 2008: 115). Kış mevsiminin çok sert geçtiği ve uzun bir süre karın hâkim olduğu Hakkâri’de insanlar tabiat olaylarını dikkate almış bu sayede hayatına daha güvenli bir şekilde devam etmiştir. Bu sebeple yapraklarını erken dökmeyen ceviz ağacının beklenmedik bir zamanda dökmesi Hakkâri insanı tarafından dikkate alınmış ve bir uyarı olarak algılanmıştır.

Hakkâri’de ceviz ağacının yaprağı insan ömrü ile ilişkilendirilmektedir. Ceviz ağacından düşen yaprak, ölen bir insanı haber vermektedir (K5). Hakkâri’de var olan bu inanış, mitolojik dönemlere kadar götürülebilir. *“Mitolojik inanışa göre, öbür dünyada her yaprağı bu yeryüzündeki bir insana ait olan bir ağaç vardır; bir insan, yaprağı sararıp yere düştüğü zaman ölür.”* (<https://wikipedia.org>. 09.12.2015). Bu durum her dönem ve devirde yaşam sembolü olarak görülen yaprağın Hakkâri kültüründe de yaşam ile ilişkilendirildiğini göstermektedir. Yaprığın yeşil olarak ağaçta kalması yaşamı ve canlılığı simgelerken, sararıp yere düşmesi de ömrün sona erdiğini temsil etmektedir.

Hakkâri’de bitki ve ağaç yaprakları sahip olduğu özellikler ile konar-göçer bir hayat yaşayan insanların sadece inançlarında yer almamış aynı zamanda halk

hekimliğinde, mutfağında da yer almıştır. Pek çok bitki ve ağaç yaprağını kurutan ve ilaç olarak kullanan Hakkâri insanı üzüm gibi bitkilerin yapraklarını da yemek yapımında kullanmaktadır. Bütün Anadolu’da meşhur olan yaprak sarması yemeği Hakkâri’nin de en meşhur yemekleri arasında yer almaktadır. Bu da gösteriyor ki bitki yaprakları Hakkâri insanının folklorunda yer almakla beraber aslında yaşamının da merkezindedir.

Hakkâri folklorunun en önemli öğelerinden olan bitki yaprakları bu yönü ile kilimlere, kanaviçelere, yazmalara motif olarak işlenmiştir. Hemen hemen hepsinde de yaprak, yeşil renk ile renklendirilerek dokunmuştur. Yeşil renk ile işlenen yaprak bu anlamda hayatı ve canlılığı temsil etmektedir. Bu yönü ile de Hakkâri’nin el sanatı ürünleri olan dokumalara motif olarak işlenmiştir.

Kilimlerde motif olarak işlenen yaprak, sadece bir bitkiye ait olmayıp aksine Hakkâri’de bulunan bütün bitkilere ait yapraklar neredeyse işlenmektedir. Zengin bir bitki örtüsüne sahip olan Hakkâri coğrafyası bu anlamda kadınlar için ilham kaynağı olmuş, bu sayede de dokuma ürünlerinde motif olarak yer almıştır.

3.3.3. Aslan Motifi

Hakkâri kilimlerinde rastladığımız aslan, tarih boyunca bütün dünya medeniyetleri için çok önemli bir simgesel güç olmuştur. **Türkçe Sözlük’te**, “*Kedigillerden yırtıcı bir hayvan*” (Türkçe Sözlük, 2005: 99) şeklinde tanımlanır. Her medeniyet ve toplumda güç ve kudreti simgeleyen aslan, halk anlatılarımızdan el yapımı dokumalarımıza kadar hemen hemen bütün sanat ve edebiyat çevrelerinde işlenen önemli bir motiftir.



Resim 22. Aslan Motifi

Edebiyatta ve sanatta motif olarak işlenen aslan ile ilgili tarih boyunca pek çok sembolik yakıştırma yapılmıştır. Yapılan bütün sembolik yakıştırmalarda olumlu bir güç olarak görülen aslan, asil ve güçlü olan ile ilişkilendirilmiştir.

Aslan, Budizm inancında güç ve kuvvet unsurları ile ön plana çıkarılmıştır. “*Korkusuzluğu ve hayvanların kralı olmasından dolayı Budizm de Buddha’yı işaret eder.*” (Soothill-Hodous 1937: 324). Buda’nın aslan ile ilişkilendirilmesi aslında Buda’nın anlatmaya çalıştığı dini bir aslan cesareti ile korkmadan, çekinmeden bütün cesaretiyle insanlara anlatacağına dair sembolik bir yakıştırma olarak düşünülebilir. Çünkü “*Aslan kükremesi bütün hayvanları titretir, filleri yener, kuşları ve balıkları yakalar. Böylece Buddha’nın vaazı da bütün dinleri yok eder, şeytanları yener, aykırı düşüncelileri kuşatır ve sefil hayatları yakalar.*” (Soothill-Hodous 1937: 324). Bu sembolik yakıştırma ile Buda’nın halka verdiği vaazları bir aslan edası ile anlattığını ve aslanın gücüne dikkat çektiğini anlıyoruz.

Mısır mitolojisinde ve sanatında aslan sembolü, mitolojik dönemlerden kalma sfenkslerde belirgin bir şekilde işlenmiştir. “*Gize piramitleri yanında Firavun Kefren’e ait olduğu bilinen; insan başlı, aslan vücutlu sfenks doğal bir kaya kütlesi yontularak yapılmıştır.*” (Ölmez, 2012: 40). Sfenkste bulunan aslan sembolü ile Firavun’un, hükümdarlık ve saltanatının gücünü dile getirmiştir. Bu durum doğada kral olarak bilinen aslanın sahip olduğu güç ve kudretin, tarihin en eski medeniyetlerinde de sembol olarak kullanıldığını ve hanedan simgesi olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Urartu mitolojisine ait yazılı belgelerin olmayışı bu köklü medeniyeti tanımamız açısından bir eksiklik olsa da Urartu sanatı bize bu konuda önemli bilgiler vermektedir. Urartulara tarihte başkentlik yapmış olan Van ilinde bulunan müzede bazı damga mühürleri Urartu mitolojisi hakkında bilgi vermektedir. Bu mühürler üzerinde başı kartal, gövdesi aslan biçimli mitolojik varlıklar motif olarak kullanılmıştır. Urartu sanatında kartal ve aslanın bir vücutta simgelenmesi yer ve gök hâkimiyetini göstermektedir. Çünkü “*Kartal, genel olarak göğün ve kozmolojik güçlerin simgesi*” (Yiğit, 2011: 54) olarak kabul edilir. Aslan ise yeryüzünün hâkimi “*Otorite, ihtişam, cesaret, asalet gibi anlamları simgeler.*” (Yiğit, 2011: 55). Urartu sanatı ürünleri olan mühürlerde bu iki gücün bir arada işlenmesi yer ve gök hâkimiyeti arasında iki yönlü bir gücün temsil edildiğini göstermektedir.

Hititler içinde aslan, koruyucu özelliği ile ön plana çıkarılır. “*Önceleri büyük köpek dedikleri aslanın, kenti kötü ruhlardan koruyacağına inanmışlar, saldırganlara korku verecek en etkin psikolojik savunma aracı olarak görmüşler ve bunların heykellerini, kapı gardiyanı olarak, sur kapılarına ve tanrı heykellerinin kaidelerine yerleştirmişlerdir.*” (Ersoy, 2007: 245). Hititlerin bu aslan anlayışının en önemli örneği, Hattuşas, Aslanlı Kapı’da bulunmaktadır. Hititlerden kalma olan aslan heykelinin kapı girişinde sembolize edilmesi aslanın Hitit kültüründe koruyucu bir güç olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Bütün dünya medeniyetlerinde güç, kuvvet ve hükümdarlık gibi sembolik yakıştırmalar yapılan aslan; bu yönü ile Asur sanatına da kaynaklık etmiştir. “*Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde sergilenen ve Khorsabad’ın bir kral köyünde bulunmuş M.Ö. 8. yüzyıl Asur dönemine ait bronz diskte kuvvetli pençeleriyle boğanın üzerindeki aslan, onu bütünüyle kavramıştır. Kuyruk dekoratif bir biçimde sırta doğru kıvrılmıştır. Boğa ise yenilen hayvanın çaresizliği ve aslanın ağırlığı karşısında ayaklarını karnına doğru çekmiş, adeta hiçbir şey hissetmemekte, sonunu beklemektedir.*” (Yıldırım, 2003: 3). Burada boğayı avlayan aslan, bir anlamda galibiyeti, kazananı sembolize etmiştir. Bu da Asur krallarının kendilerini ve iktidarlarını aslan gücü ile simgelemesini sağlamıştır.

Aslan ile ilgili anlatılan rivayetlere göre aslan ile hükümdarlar arasında güç ve iktidar bağlamında yakıştırma yapılmıştır. Roma imparatorlarından birkaç tanesi aslan anlamındaki Leo ya da Leon adlarını taşımış, sikkelerin veya paraların üzerine aslan resmi bastırmışlardır. Kimi zamanda aslan ve güneş, güç ve iktidar simgesi olarak Süleyman Peygamber ile ilişkilendirilmiş, onun iktidarın gücü ve büyüklüğüyle eşleştirilmiştir. Öyle ki Süleyman Peygamber’in tahtının ayaklarında iki tane aslan şeklinde sütun bulunduğu Taberî’nin rivayetlerinde bulunmaktadır (Yıldırım, 2008: 665). Bu durum aslanın hükümdarlık simgesi olarak çok eski devirlerden beri kabul edildiğini göstermektedir. Aslanın çeşitli medeniyetlerin sanatına yansması da bu sebeptendir.

Eski Türk kültüründe savaş, zafer, kuvvet ve kudret sembolü olarak görülen aslan; postu ve yelesiyle yiğitlik simgesi olarak kullanılmıştır. “*Türklerde uzun saçın yaygın olmasıyla aslan yelesi arasında sembol bakımından ilgi kurulmuştur.*” (Özkartal, 2012: 66). Aslanın yelesi, erkekliği ve gücü simgelediği için, insanlar güç ve kuvvetini

ifade etmek için uzun saç bırakmıştır. Bu bir anlamda kendini aslan ile özdeşleştirme anlamına gelmektedir.

Şamanizm inancında aslan, koruyucu bir güç olarak kabul edilmiştir. “*Şaman kültü inançlarına göre aslan, şamana gökyüzü ve yer altı seyahatinde yardımcı olan ruhtur.*” (Eliade, 2006: 82). Yeryüzünün hâkimi olarak bilinen aslan, Şamanizm inancında gök ile de ilişkilendirilerek tanrısal bir varlığa dönüştürülmüş. Bu durum aslanın Türk kültüründe çift yönlü bir gücün sembolü olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Hıristiyanlıkta da hayvan simgeleri yoğun bir şekilde görülmektedir. Dört İncil’den biri olan “*Markus’a aslan eşlik eder.*” (Jung, 2009: 237). Allah’ın öğretilerini yayan Markus’a eşlik eden aslan bir anlamda insanlara verilmek istenen mesajın, vaazın gücünü simgelemektedir. Bu güç aslan ile dolayısıyla aslanın kükremesi ile ilişkilendirilmiştir. Çünkü “*Aslan kükremesi gelecek olan ışığın aslan gibi atılğanlığı hakkında bir uyarıdır.*” (Campbell, 1998: 309). Bu durumda Hıristiyanlıkta Hz. İsa’nın vaazı ile aslan kükremesi arasında sembolik bir yakıştırma yapıldığı ve aslanın gücüne dikkat çekildiği anlaşılmaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde de işlenen önemli motiflerden biri aslan motifidir. Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğünü Beyan Eder isimli hikâyede, aslan tasviri üzerine şu cümleler kullanılmıştır. “*Hanım, ormandan bir aslan çıkar, at vurur, apulapul yürüyüşü adam gibi, at basıp kan sömürür. Kağan aslan koptu Tepegöz, Atamın adını sorarsan kaba ağaç! Anamın adını dersin kağan aslan*” (Ergin, 2005: 152). Bu cümlelerde aslan büyük bir güç sahibi görülmekte, kahramanlar ise aslana benzetilmekte hatta aslan tarafından beslenip büyütülmektedir. “Anamın adını dersin kağan aslan” sözü ile annenin bir aslana benzetildiği görülmektedir. Doğurduğu çocuğun bir aslan gibi olmasından dolayı annenin de bir aslan olarak kabul edildiğini anlıyoruz. Çünkü anne, bir çocuğu doğuran, bakımını üstlenen kişidir. Genlerin yarısı anneden gelir. Bu durum gücün kalıtsal bir özellik olarak kabul edildiğini ve büyük oranda anneden geldiğini göstermektedir.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde doğa ile mücadele halinde olan ve aksiyoner bir kimlik ile karşımıza çıkan annenin, kadının aslan ile ilişkilendirilmesi olağan bir durumdur. Çünkü hikâyelerde yaşanan hayat ile hikâye kahramanlarının karakter

yapıları birbirini etkilemektedir. Hikâyelerde yaşanan hayat yarı-göçebe hayattır. Bu hayat tarzında kahramanlar doğa ile iç içe ve mücadele halindedir. Bu mücadelede güçlü olan karakter de doğadaki en güçlü canlı ile ilişkilendirilir. Hikâyelerdeki anne tipinin aileye olan bağlılığı, evlatlarını koruyuculuğu ve yeri geldiğinde savaşçılığı bir aslan edasındadır. Dolayısıyla aslan, Dede Korkut Hikâyeleri'nde, hem erkek hem kadın için güç bakımından benzetilen önemli bir canlı olarak görülmüştür. Bu da aslanı doğada tesadüf eden insanın onu her bakımdan örnek aldığını göstermektedir.

İlk çağlardan beri yüzü güneşe benzetilen aslan, çoğu zaman güneş olarak nitelendirilmiştir. Aslan ve güneş arasındaki bu sembolik yakıştırma pek çok hikâyeye konu olmuştur. Bu konuda en güzel örneklerden biri Anadolu Selçuklular zamanına ait bir hikâyedir. Hikâyeye göre; *“Anadolu Selçuklu sultanlarından İzzeddîn Keykâvûs’un oğlu Keyhüsrev, Gürcistan hükümdarının kızına âşık olur. Aşkın etkisiyle bastıracağı sikkelerin üstüne güzel sevgilisinin yüzünün resmini işlemek ister. Ama bu arzusu çevresindekilerin ve Müslüman halkın şiddetli tepkisini çekince çare olarak Gürcü sevgilisinin ılık saçan ve parıltıyan yüzünü bir güneş şeklinde, bir aslan resmiyle iç içe olarak bastırır. Böylece hem sultan arzusuna kavuşmuş hem de muhalefet eden halk, sultanın bu resimle güneşten uğur beklediği inancıyla geri adım atmıştır.”* (Yıldırım, 2008: 665). Burada sembolik manada sevgili ve güneş arasında güzellik bakımından bir yakıştırma görülmekle birlikte aşkın büyüklüğünün aslan kükremesi gibi olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla aslanın güzelliği ve gücü kendinde toplayan bir canlı olarak ifade edildiği açıktır. Bu hikâyeye güneş ile birlikte aslanın yansıması da bu sebeptendir.

Selçuklu mimarisinde de rastladığımız aslan; han, kale, saray gibi birçok yerde mevcuttur. Selçuklu döneminden kalma Kayseri Kalesi'nde iki aslan heykeli bulunmaktadır. Bu aslanlar arka ayakları üzerine oturmuş bir şekilde görülmektedir. Arka ayakları üzerine oturan aslanların ön bacakları kısadır. Yine Selçuklu döneminden kalma iki aslan heykeli Konya Arkeoloji Müzesi'nde bulunmaktadır. Buradaki aslanlarda arka ayakları üzerinde oturur vaziyettedir. Bunun dışında Konya Kalesi'nde de aynı şekilde arka ayakları üzerinde oturur vaziyette iki aslan heykeli bulunmaktadır (Öney, 1969: 3).

Selçukluların hâkimiyet kurduğu yerlerde bulunan aslan figürü genelde çift aslan ile sembolize edilmiş ve aslanlar arka ayakları üzerine oturmuş bir vaziyette bulunmaktadır. Bu Selçuklu sanatında görülen çift başlı kartal sembolü gibi gücün artırılacağı düşüncesinin bir sonucu olarak kabul edilebilir. Bu düşünce sonucunda Selçuklu etkisinin olduğu yerleşim alanlarında pek çok aslan figürü meydana getirilmiştir.

Selçuklu döneminden kalma eserlerde görülen aslan sembolü İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki sanat eserlerinde de görülmektedir. Müzede *“Diyarbakır'dan gelme bir kireç taşı üzerinde kanatlı iki aslan figürü bulunmaktadır.”* (Öney, 1970: 24). Bu şekilde meydana getirilen aslan heykelleri *“Kralın yeryüzündeki ve gökyüzündeki gücünü sembolize etmektedir.”* (Ensert, 2005: 26). Müzede kanatlı aslan heykelleri dünya medeniyetlerine benzer şekilde Anadolu mimarisinde de aslanın hükümdarlık sembolü olduğunu ve güç ile ilişkilendirildiğini göstermekte ayrıca kanatlar vasıtası ile göksel bir güç ile de ilişkisini temsil etmektedir.

Cizre köprüsü üzerinde bulunan aslan figürü bize aslanın gök ile ilişkilendirildiğine dair başka bir örnek göstermektedir. Köprü üzerinde bulunan aslan figürünün üstünde güneş sembolü bulunmaktadır. Güneşin aslan üzerinde simgelenmesi tarihten beri Anadolu'da görülen bir motiftir. *“Güneş, Anadolu'da bir doğa varlığı olarak üç ayrı doğrultuda ele alınıp işlenmiştir. İlk olarak güneş bir tanrıdır, koruyucudur ve bütün evrenin yöneticisidir. Tanrı kabul edilen güneş canlılığın ve yaşamın kaynağıdır. Son olarak güneş kraldır ve Anadolu'da yeryüzünü yöneten krallar onun soyundan gelmiştir.”* (Eyüboğlu, 1981: 453). Cizre köprüsü üzerinde bulunan güneş ve aslan figürleri de işte bu kültürün bir ürünüdür. Köprüdeki aslan figürü bir anlamda aydınlığı ve gücü simgelemektedir. Bu simgesel yakıştırmada aslana eşlik eden de Anadolu'daki kralların atası olarak bilinen güneştir. Yani aslanın sahip olduğu güç ve kudretin kaynağı güneş ile dile getirilmekte bu sayede gök ile ilişkilendirilmektedir.

Tarihte tanrısal bir konumda görülen aslan, Alevi-Bektaşî inancında da önemli bir semboldür. Bilindiği üzere Bektaşî tarikatında aslan, Haydar adı ile bilinir. *“Hz. Ali İslam dünyasında yaygın biçimde Haydar. Haydar-ı Kerrar. Haydarullah, Esedullah. Şir-i Yezdan. Şir-i Huda ve Allah'ın aslanı lakaplarıyla tanınır. Bunun bir sonucu olarak Haydar adını taşıyan bütün Müslümanların göbek adı Ali'dir.”*

(<http://www.islamansiklopedisi.info>.21.06.2015).İslam)dünyasının en büyük savaşçılarından olan Hz. Ali'nin aslan lakabı ile anılması sembolik anlamda düşmanın arasına bir ceylan sürüsüne giren aslan gibi güç ve kuvvete işaret etmekte ve Hz. Ali'nin savaşçılığını temsil etmektedir.

Divan edebiyatında bir benzetme unsuru olarak görülen “*Aslan, tabîî özellikleri ile beyitlerde yer alan bir hayvandır. Hayvanlar arasında en güçlü ve çevik olanıdır. Daha çok bu yönleri ile divan edebiyatına konu olur.*” (Tarlan, 1946: 35). Aslanın gücünün konu olduğu en güzel beyitlerden biri Yavuz Sultan Selim’e aittir.

“*Şirler pençe-i kahrında olurken lertzân.*

Beni bir gözleri âhûya zebûn etti felek.” (Tarlan, 1946: 35).

Aslanlar pençemin korkusundan tir tir titrerken, beni bir gözleri ahuya esir etti felek şeklinde açıklanan bu beyitte görüldüğü gibi aslan, güç ve kuvvet unsuru olarak kullanılmıştır.

Cumhuriyet devri Türk edebiyatında aslan, pek çok şair için güç ve azim sembolü olarak görülmüştür. Mehmet Akif Ersoy’un Safahat adlı eserinde geçen şu bölümde aslanın özellikleri belirgin bir şekilde işlenmektedir:

“*Dolaş da yırtıcı aslan kesil behey miskin!*

Niçin yatıp, kötürüm tilki olmak istersin?

Elin, kolun tutuyorken çalış, kazanmaya bak,

Ki artığınla geçinsin senin de bir yatalak.” (Ersoy, 2011: 329).

Sembolik anlamda kişinin çalışmasını ve azmini aslanın doğadaki avını kovalarken sarf ettiği emek ile ilişkilendiren şair, aslanı gayret ve çalışkanlık simgesi olarak görmüştür. Şiire yansıyan aslan da bu gücün sembolüdür.

Rüyada aslan görmek, genel anlamıyla devlet başkanı ile tabir edilir. Aslan başı bulmak veya aslan eti yemek valiliğe, mertebeye, makam ve mala işaret eder. Birini aslan ısırması maldan ya da dünyalıktan görülecek zararlar tabir olunur. Aslanın birini kovalaması korkuyla, aslana binme güçlü bir düşmana galip gelmeye işaret eder. Uzaktan aslan görmek ecelin yaklaşmasına delalettir. Rüyada evde aslan görmek sağlıklı kimse için uzun ömre, hasta için vefat etmeye delalet eder. (<http://www.ruyatabirleri.gen.tr>. 12.06.2015).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu M. Kemal Atatürk'ün kabrinin bulunduğu Anıtkabir'de de aslan sembolü karşımıza çıkmaktadır. Anıtkabir'in girişinde bulunan *“Ziyaretçileri Atatürk'ün huzuruna hazırlamak için yapılmış olan 262 metre uzunluğundaki yolun iki yanında oturmuş pozisyonda 24 oğuz boyunu temsil eden 24 tane aslan heykeli bulunmaktadır.”* (<http://tr.wikipedia.org>, 06.06.2015). Her Oğuz boyunun bir aslan ile simgelenmesi aslanın güç ve kuvvet unsuru olarak kabul edildiğini ve Türkiye Cumhuriyeti devletinin gücünü temsil ettiğini göstermektedir.

Aslan, sahip olduğu güç ve kudretle Anadolu insanı için çok kutsal bir varlık olarak görülmektedir. Anadolu'da yaygın bir inanca göre; *“Aslan, ağzından akan sular ile abdest alınır, şifa niyetine içilir.”* (Aksel, 1967: 83). Anadolu'daki bu inancın nedeni; leş ile beslenmeyen, avını kendisi elde eden hayvanlar âleminin en güçlü canlısı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sayede insanlar, aslanı kutsî bir varlık olarak görmüş ve sağlık ile ilişkilendirmiştir. Bu da aslanın insan hafızasında ne kadar etkili bir konumda olduğunu açık bir biçimde kanıtlamaktadır.

Hakkâri kilimlerde rastladığımız aslan, erkek aslandır. Yelesi ve tüm heybeti ile sembolize edilen aslan, kilimlerde erkekliği simgeler durumdadır. Bütün medeniyetlerde ve edebî eserlerde güç ve kudret olan aslan, kilimlerde de bu sembolik anlamı taşımaktadır. *“Özellikle erkek aslanın yelesinin gövdeye verdiği görkemli görünüm nedeniyle etrafına korku vermiş ve bu korkuya bağlı olarak saygınlık kazanmıştır.”* (Yardımcı, 2013: 75). Bu saygınlık neticesinde yöre kadını aslanı motif olarak kilimlere dokumaktadır.

Kilimlerde geçen aslan yörede aslan ile ilgili sözlü anlatımlar ile birlikte halk inançlarının da bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Yörede özellikle kırsal bölgelerde herkes erkek çocuk sahibi olmak ister. Çünkü erkek çocuk evin işlerini yapar, geçimini sağlar. Ev işlerini iyi yapan güçlü ve kuvvetli erkeklere “aslan” yöre ağzıyla “şîr” diye seslenilir (K9). Erkek çocukların bu şekilde çağırılması toprağa bağlı bir hayat yaşayan yöre insanının iş alanında erkek gücüne olan ihtiyacı göstermektedir. Bütün ağır işlerin erkekler tarafından yapıldığı kırsal bölümlerde erkeğin *“Gücü, kuvveti temsil eden aslana”* (Yardımcı, 2013: 75) benzetilmesi aslanın yöre insanının hafızasında var olan güç ve kuvvet yönünü göstermektedir. Kilimlere güç ve kuvvet sembolü olarak yansıması da bu sebeptendir.

Hakkâri’de aslan ile ilgili anlatılan bir masaldan hareketle aslan sütünün hastalıklara iyi geldiğine dair bir inanış vardır. Hakkâri’de “Mirza Mehmet” adlı uzun bir masal anlatılmaktadır. Masalın bir bölümünde, amansız bir hastalığa yakalanan padişaha derdinin dermanı olarak aslan sütü önerilir. Padişah, aslan sütü bulmak için üç damadını görevlendirir. Büyük ve ortanca damat aslan sütünü bulmazlar; fakat küçük damat ayağına diken batmış yaralı bir aslan bulur. Korkudan yanına yaklaşamaz fakat aslan ona zarar vermeyeceğine yemin eder ve kendisine yardım ederse bütün dileklerini gerçekleştireceğini söyler. Mirza Mehmet bunun üzerine aslanın ayağındaki diken çıkarır. Aslan bütün ormanı acı ile birbirine kattıktan sonra adamın yanına gelir ve dileğini sorar. O da hasta padişah için aslan sütü aradığını söyler. Yaralı aslan, Mirza Mehmet’e sütü bir kaba doldurup verir. Evine dönen Mirza Mehmet sütü hanımına verir o da padişah olan babasına sütü ikram eder ve böylece padişah iyileşir. Padişah da küçük damadını baş vezir yaparak ödüllendirir (K10).

Olay örgüsü çok uzun olan bu masal da aslan ile ilgili bu bölümden anlaşılıyor ki Hakkâri halkı aslanı sağlık ile ilişkilendirmiştir. Bununla birlikte asil olan padişahın hastalığının dermanı yine kendisi gibi asil ve aynı zamanda kral olan aslanda bulunmuştur. Bu durum “*Her devir ve bölgede koruyucu, kuvvet ve kudret sembolü olarak kullanılan aslan*” (Öney, 1969: 37) ile hükümdar arasındaki sembolik yakıştırmaıdır.

İslâm dininin etkisi ile aslana yüklenen manalar Hakkâri halkı arasında da anlatılan efsanelerde canlı bir şekilde görülmektedir. Hz. Ali’nin Allah’ın aslanı olarak kabul edildiği yörede bu konu ile ilgili efsaneler anlatılmaktadır. Bu konu ile ilgili efsaneye göre; Hz. Muhammed, Allah’ın huzuruna çıktığı zaman yolda karşısına bir aslan çıkar. Aslan, Peygamberimizden bir hediye ister. Hediye verilmezse kendisine yol vermeyeceğini söyler. Peygamber de hediye olarak ona kendi yüzüğünü verir. Peygamberimiz Allah’ın huzurundan döndükten sonraki gün camide Hz. Ali ile namaz kılarken Ali’nin parmağında aslana hediye ettiği yüzüğü görür. Bunu gören Peygamber Hz. Ali’ye “Allah’ın aslanı”, der (K10). Hakkâri’de anlatılan bu efsane İslâm anlayışında Hz. Ali’nin lakabı olan “*Allah’ın Aslanı, Şîr-i Yezdan, Şîr-i Huda*” (Delice, 1999: 173) ile aynı anlamda olduğunu göstermektedir.

Hakkâri’de Hz. Ali ile birlikte Hz. Hamza’da aslan ile simgelenmektedir. Bu durum “*Her devir ve inançta güç ve kuvvetin, mücadele sahnelerinde zafer kazanan konumda olan aslan*” (Çoruhlu, 2006: 140) ile ilişkilendirildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Aslanın Hakkâri kilimlerine de güç ve kuvvet sembolü olarak yansması aslana dair var olan evrensel düşüncenin bir ürünü olarak kabul etmek gerekir.

Yaşam alanının olmadığı bir coğrafyanın edebiyatına, inanışlarına, kilimlerine konu olan aslan, simgesel anlamda insanlığın ortak bilincidir. Bütün dünya kültürlerinde hükümdarlık, saltanat, güç ve kuvvet ile ilişkilendirilen aslan, Hakkâri kilimlerinde de bu sembolik anlamı taşımaktadır. Yüzyıllar öncesinde kilimlere motif olarak işlenen aslanın, var olmadığı bir coğrafyanın kilimlerine yansması ise bir muamma olarak karşımızda durmaktadır.

3.3.4. Bülbül Motifi

Bülbül, Türkçede sandavaç; Arapçada andelip; Farsçada hezâr ismi ile bilinir. Yapısı itibari ile ılıman bir havalarda yaşamını sürdürür. Bünyesi sıcağa ve susuzluğa dayanıklı değildir. Halk arasında baharın habercisi olarak algılanır. Daha çok kısa boylu çalılıklarda yaşamını sürdüren bülbül, oldukça atik yapısı ile çoğu zaman daldan dala uçmak yerine zıplamayı tercih eder. Dişisi yumurtadan kalkıncaya kadar yalnız kalan erkek bülbül, gün batarken başlayıp gece yarısının sonlarına kadar öter (Kurnaz, 2009: 102).



Resim 23. Bülbül Motifi

Bölböl, güzel sesi ile yüzyıllar boyu sanatın ve edebiyatın temel konusu olmuştur. Hem doğuda hem de batıda edebiyatın vazgeçilmez kaynağı olan bölbölün geçmişı çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Doğu mitolojisinden Batı mitolojisine kadar en kadim kültür ve medeniyetlerde görölen bir canlıdır. Bütün kültürlerde bölbölün ilkbaharda coşkulu ötüşü değışik nedenlere bağlanmış bu konuda çeşitli efsaneler anlatılmıştır.

Yunan mitolojisinde bölböl ile ilgili söylenceler mevcuttur. Bunlar içinde en çok bilinen söylence “Aedon” söylencesidir. Yunan mitolojisinde bölbölün acı bir şekilde ötüşünün nedenini konu alan söylencede kahraman şekil değıştirme neticesinde bölböle dönüşmüştür. “*Aedon Pandareos’un kızı ve Thebaili Zethos’un karısıdır. Zethos’un kardeşı Amphion, Niobe ile evlenip çok çocuk sahibi olduğı halde, çocukları çok seven Aedon’la Zethos’un yalnız bir çocuğı olur: İtylos. A edon eltisini kıskanır ve bir gece en büyük oğlunu uykusunda öldürmeye kalkışır, ne var ki yanılır, karanlıkta Niobe’nin oğlunu değıl de kendi çocuğunu öldürür. Bu yanlışlıktan öylesine derin bir acıya gömölür ki tanrılar tanrısı Zeus, onu bağışlamak zorunda kalır, Aedon’a acıyıp onu bir bölböle dönüştürür. Bölböl Aedon, o günden beri hep bu yüzden, ‘İtylos! İtylos! İtylos!’ diye acı acı ağlamaktaymış.*” (Erhat, 1996: 11). Yunan mitolojisinde bölbölün acı bir şekilde ötüşüne neden olan durumun açıklandığı bu efsanede, Aedon’un şekil değıştirme sonucu bölböle dönüşmesi, bir suçluluk psikolojisi sonucu meydana gelen bir hadise olarak anlatılmaktadır.

Kazakistan’da anlatılan bir efsanede bölböl ile gül aşkı ve bölbölün ötüşünün nedeni farklı bir sebebe bağlanmaktadır. Efsaneye göre, Viliya nehri boyunda yaşayan Danyas adlı yiğıt delikanlı, şarkı söyleyen gençler arasına katılır ve orada çok güzel bir kıza âşık olur. Kızın etrafında divane olmasına rağmen, kız güzelliğıyle gururlanır ve delikanlıya yüz vermez. Delikanlı çareyi ölümde bulur ve nehrin sularına kendisini bırakır. Tanrı, bir süre sonra genci diriltir ve bir bölböle dönüştürür. Bölböl, sevdası yüreğinde saklı olan delikanlıların duygularına tercüman olurken genç kız, delikanlının ölümüyle aslında yüreğinde sevdâ ateşinin yandığını fark eder. Danyas’ın ölümüne neden olduğu ve saadetten elleriyle mahrum kaldığı için o da çareyi intihar da bulur. Tanrı, ona da acır ve kıızı yüz yapraklı bir kıvıl güle çevirir. Bölböl ve gül, bu sayede gül mevsiminde buluşup, aşklarını herkese ilan ederler (Sakaoğlu, 2003: 43). Dikkat edilirse bu efsanede gül ve bölböl aşkı ile bölbölün ötüşü Allah’ın dilemesi sonucu

gösterilmektedir. Bu da gül ve bülbül aşkının manevi bir aşka dönüştüğünü göstermektedir.

İslâm dininin etkili olduğu coğrafyada bülbülün Allah tarafından kutsandığına inanılmaktadır. İslâmî görüşe göre bülbül gerçek sevgili olan Allah'ın aşkını zikreden bir hak aşığıdır.

Bu konu da anlatılan efsaneye göre: *“Nemrut tarafından ateşe atılan Hz. İbrahim'in önünde saf bağlayan kuşlardan birisi onunla birlikte kendisini ateşe bırakır ve Tanrı'nın elçisine eşlik eder. Kendisine hoş gelen bu hareketi nedeniyle Tanrı onu ödüllendirmek ister ve Cebrail vasıtasıyla ne dilediğini sorar. O da Tanrı'nın bin isminden yalnızca yüzünü bildiğini söyleyerek kalan dokuz yüzünün de öğretilmesini ister. İşte Tanrı'nın bütün isimlerini öğrettiği o kuş, kıyamete dek gönülleri bağlayan sesiyle Tanrı'nın isimlerini haykıran bülbüldür.”* (Ceylan, 2007: 64). İslâm düşüncesi etrafında meydana gelen bu efsanede görüldüğü üzere bülbülün güle olan aşkı sadece mecazî bir aşkın dile gelmesinden ibaret değildir. İman gözü ile bakılıp, kalp kulağı ile dinlendiği zaman, bülbülün güzel sesiyle bir zikir dile getirdiğine dair inanış görülmektedir. Bu durum bülbülün kutsî bir canlı olarak algılanmasına neden olmuştur.

Bülbül ile ilgili oluşan inanışlar ve söylenceler neticesinde bülbül, en önemli motiflerinden biri haline gelmiştir. Bütün edebiyatlarda genelde âşık portresi ile karşımıza çıkan bülbülün, *“Edebiyatta bir aşk teması olarak temsiline kullanımı ilk kez İranlı şair Feridüddin Attâr'da görmekteyiz.”* (Öztekin, 2002: 12). Attâr'ın Mantıku't-Tayr (Kuşların Dili) adlı eserinde Hüdhüd'ün önderliğinde bütün kuşlar Simurg'u aramaya çıkar. Bu yolculukta bülbül yolculuğunun tek nedeni olarak güle olan aşkı olduğunu dile getirir. Bülbülün, *“Ben, gülün aşkına öylesine daldım ki kendimi bile tamamıyla kaybettim. Bir bülbülün Simurg'a gitmeye (sevmeye) gücü yetmez ki. Bülbüle bir gül sevdası yeter.”* (Keçeci, 1998: 74) şeklindeki sözleri edebiyatta işlenen sembolik gül ve bülbül aşkının ilk örneği olarak kabul edilir.

Fars edebiyatında bülbülün gül ile olan sembolik aşkı edebiyatımıza da yansımıştır. Özellikle divan edebiyatında bülbül, bütün şairlerin kullandığı bir mazmun olarak görülmektedir. Bu mazmun tıpkı Fars edebiyatında olduğu gibi bülbülü âşık, gülü ise sevgili şeklinde göstermiştir.

Divan edebiyatında âşık için bülbül sıfatı ile birlikte, “*Avâre, zâr u bîcâre, sinesi rîş, kalbi pür-teşvîş, bî-nevâ dervîş, latîf-elhân, meşrebi sâf, tab'ı latîf, harîf-i şerîf, rind-i zarîf, bir zarîf âlim, aşk ile fütâde aslâda şehzâde*” (Nizam, 2010: 466) şeklinde sıfatlarda kullanılmıştır. Divan edebiyatında bir âşık olan bülbül, bütün bu sıfatları bünyesinde taşımaktadır. Bülbül için kullanılan bu sıfatlarla birlikte bülbül, bazen rind ve çapkın bir âşık olarak nitelendirilmesine rağmen, genelde perişan ve dermansız bir âşık olarak görülmüştür.

Divan edebiyatında âşık pozisyonunda görülen bülbülün, güllerin açıldığı mevsim olan ilkbaharda daha neşeli öttüğünden dolayı gül ile arasında sembolik bir aşkın olduğuna inanılır. Bu şekilde duyguların en özeli olan aşk, kutsal bir durum olarak ele alınmış ve Allah’ın dilemesi ile bülbülün kalbine girmiştir. Bu da bülbülün kutlu bir canlı olarak görüldüğü ve gül ile olan aşkın Allah’ın dilemesi ile meydana geldiğine dair inancı göstermektedir.

Kültürümüzde bir âşık sembolü olarak görülen bülbül, dikenlere aldırmadan gülün aşkı için feryat eden dertli bir âşıktır. Çiçekler içinde en güzeli olan güle ulaşmak için feryat eden bülbül, bu uğurda her türlü tehlikeye atılır. Efsaneye göre “*Gül, ilk yaratıldığında soluk renkli bir çiçektir. Ona çılgınca âşık olan bülbül, açılışını görebilmek için dikenlerine aldırış etmeden geceler boyunca dallarına konup yalvarır. Gül bu yalvarmalara aldırış etmez. Ne zaman ki bülbül mecalsiz kalıp kendinden geçer, gül dikenlerini batırıp bağına kanatır. Böylece canından olan bülbülün kanı, gülün dikenlerine sızıp goncaya renk katar. İşte güle kırmızı rengini veren de bülbülün aşk için akıttığı kandır.*” (Pala, 1989: 174). Bir efsane şeklinde anlatılan bu sembolik aşkta gülün daha kırmızı ve güzel olması için ona kanını veren bülbülün durumu “*Aşk ve ölüm arasındaki sıkı bağı çarpıcı bir şekilde anlatmaktadır.*” (Ersoy, 2007: 289). Bu bağ bir anlamda aşktaki güçlü enerjinin ölüm ile kontrol altına alınmasıdır. Bunun bülbül kanı ile sembolize edilmesi, bülbülün aşkta daima yenilen ve ölüme mahkûm olunan bir karakter olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Gülün renginin kırmızı oluşu ve bu duruma bülbülün neden olması Doğan Kaya tarafından şu şekilde yorumlanmaktadır: “*Efsaneye göre bülbül güle âşık olur. Devamlı yanına gelerek yanık yanık öter. Gül onun vefalı ve aşkına sadık olup olmadığını anlamak için dallarına konmasına izin verir. Bülbül, gülün dalına konar ve yine yanık*

nağmeler ile öter, kendinden geçer. Öyleki gülün dikenini göğsüne batar. Kırmızı kanı gülün üzerine akar. Gül kızılığını bülbülün kanından alır.” (Kaya, 2010: 176). İşte bu yüzden bülbül her daim âşık olarak görülmektedir. Edebiyata ve sanata yansımaları da bu şekildedir.

Gülün renginin neden kırmızı olduğuna dair toplumumuzda var olan efsanelerin bir benzeri erguvan ağacı ile ilgili anlatılmaktadır. Bu konuda Hristiyanlar arasında anlatılan hikâyeye göre; “Hz. İsa’ya ihanet eden havari Yahuda, daha sonra pişman olarak kendini bir erguvan ağacına asmış. Önceleri beyaz çiçek açan erguvan bu yüzden utancından kıpkırmızı kesilmiş.” (Ayvazoğlu, 1992: 45). Dikkat edilirse kırmızı genelde kan rengi olarak görülmüş, âşık ve aşkın rengi olarak kabul edilmiştir. Bülbülün de kırmızı renk ile olan ilişkisi bu temeldedir.

Tasavvuf edebiyatı düşüncesinde tasavvuf ehli insanlar kendini bülbül ile özdeşleştirir. Tasavvufta bülbülün ötüşü ferdi bir aşk için feryat değil; aksine İlahî bir aşk için feryattır. Bülbülü bu şekilde gören tasavvuf ehli, Allah için yaptıkları zikirde kendilerini bülbül olarak görür.

*“Şol cennetin ırmakları
Akar Allah deyü deyü
Çıkmış İslam bülbülleri
Öter Allah deyü deyü”* (Tatçı, 2012: 23).

Yunus Emre’nin yazdığı bu ilahiye dikkat edilirse Mevlana’nın “*Aşk deliliktir biz delinin delisiyiz.*” (Özcan, 2007: 3) şeklinde söylediği sözlerdeki aşk felsefesini görürüz. Dolayısıyla tasavvuf düşüncesine göre; zikir halinde olan bülbül, aslında tasavvuf ehlinin Allah aşkını dile getirmektedir.

Genelde İslâmî inancın olduğu bölgelerin edebiyatına mal olan gül ve bülbül arasındaki sembolik aşk, dünya edebiyatında da görülen bir motiftir. Dünya edebiyatında bülbül, âşık portresi ile görülmektedir. Rus şair Aleksandr Sergeyeviç Puşkin Soloveyi Roza, Bülbül ve Gül şiirinde bu sembolik aşkı dile getirir.

*“Bahçelerin sessizliğinde, bahar gecesinin sisinde,
Güle söyler doğu bülbülü.
Fakat tatlı gül hissetmez, iç geçirmez.
Âşığın söyledikleri karşısında salınır ve uyuklar.*

Kendine gel, ey şair, arzuladığın nedir?

O dinlemiyor, seni hissetmiyor.

Bak nasıl da canlı, seslenmen cevapsız.” (Türkmen, 2007: 684).

Rus edebiyatının bir ürünü olan bu şiirde dikkat edilirse bizim kültür ve edebiyatımızda olduğu gibi gül kendisine ulaşılmaya çalışılan sevgili; bülbül ise âşık konumunda görülmektedir.

Bülbülün âşık portresi Oscar Wilde’nin Happy Prince and Other Tales (Mutlu Prens ve Diğer Hikâyeler) kitabında da yer almaktadır. “*Ah, aşk ne küçük şeylere bağlı! Bilge adamların yazdığı her şeyi okudum ve bütün gizli felsefeler benim, ama bir kırmızı gülün yokluğu yüzünden hayatım perişan oldu. Mutlu ol diye bağırdı Bülbül, ‘mutlu ol’; kırmızı gülüne kavuşacaksın. Onu ay ışığının müziğinden yapacak ve kalbimin kanıyla boyayacağım. Karşılığında senden istediğim tek şey, gerçek bir âşık olman, çünkü aşk felsefeden daha bilgedir.*” (Wilde, 2004: 39).

Gül ve bülbül aşkının dile getirildiği bu bölümde bülbülün, gül için yanıp yakılarak çılgınca aşk şarkıları söyleyerek aşk denen duyguyu ortaya çıkardığını anlıyoruz. Dolayısıyla bülbül sadece bizim edebiyatımızda değil dünya edebiyatında da âşık konumundadır.

Bülbülün aşk ile olan ilişkisi edebiyattan sonra mimariye de konu olmuştur. BM tarafından koruma altına alınan Divriği Ulu Camii’nde bir kitabe bulunmaktadır. “*Sağ tarafta kitabenin başladığı yerde gül motifi, kitabenin bittiği yerde de sol tarafta bülbül motifi vardır.*” (<http://www.cirbanonline.net>. 08.04.2015). Sembolik anlamda gül ve bülbül figürlerinin bir arada aşkı ifade ettiğini düşündüğümüzde kitabedeki bu figürlerin, Allah ve Resulüne karşı duyulan İlahî aşkın bir sembolü olduğunu görürüz. Bu da caminin aşk ile yapıldığını göstermektedir.

Rüya tabirlerinde bülbül görmek ile ilgili şu yorum yapılır: Bülbül her haliyle hayırlıdır. Rüyada bülbül, izzet ve kerem sahibi olmaya, çocuğu olmayan kişi için bir evlat sahibi olmaya, evladı olan için iyi yetiştirilip tatlı sözlü, konuşkan ve akıllı olmaya yorumlanır (<http://www.ruyatabirleriislami.com> 05.04.2015). Bu durum bülbülün her zaman olumlu olan durumları ifade ettiğini göstermektedir.

Güzel ötüşünden dolayı çeşitli efsanelere konu olan ve edebiyatta âşık konumunda gösterilen bülbül, Anadolu insanının atasözlerinde de geçmektedir.

Atasözlerin genelinde bülbüle güzel ötüşünden dolayı sembolik yakıştırmalar yapılmıştır. “Bülbülün çektiği dilinin belasıdır.”“Bülbülü altın kafese koymuşlar, ah vatanım demiş.” şeklinde atasözlerimiz mevcuttur. Bu durum bülbülün hayatımızın her alanında kendisine yer bulduğunu göstermektedir.

Bülbül, Anadolu inançlarında koruyucu bir ruh olarak görülmekte ve çeşitli ritüellerde ismi geçmektedir. Anadolu’da yılan ve akrep sokmalarına karşı söylenen “*Bismillahi bülbül leyli ve billahi gulgul leyli uzun kız kiş kiş, var duvara yapış.*” (Karaoğlu, 2004:1005).sözleri zehire karşı bir koruma görevi görmektedir. Anadolu insanına göre zehirlenen biri bu sözleri söylediğinde zehir etkisini göstermez ve zehire maruz kalan kişi zarar görmeden kurtulur. Bu durum bülbülü daima olumlu olan durumlar ile ifade eden Anadolu insanının bülbüle dair bakış açısını göstermektedir.

Edebiyatta işlenen bülbülün simgesel anlamı Hakkâri kilimlerine de konu olmuştur. Bülbülün kilimlere konu olması evrensel kültürün getirdiği bir etkinin sonucu olmakla birlikte yörede var olan halk kültürünün etkisinin de bir yansıması olarak kabul edilir. Tabiat ile iç içe yaşayan yöre halkı bülbül ile ilgili pek çok önemli husus dile getirmektedir. Bu hususları bazen sözlü ve yazılı edebiyat yolu ile ifade ederken bazen de yörenin kültür aktarıcısı olan kilimler ile meydana getirir.

Bütün edebiyatlarda bir aşk ozanı olarak geçen bülbül, yörenin sözlü edebiyatında da dermansız bir âşık olarak görülmektedir. Hakkâri’de anlatılan en meşhur aşk öyküsü olan Mem u Zin’de bülbül motifi görülmektedir. Hikâyeye göre; günlerden bir gün Zin, Mem’den selamını keser. Bu durum Mem’i derinden etkiler. Günlerce aç susuz dolaşır. Zin’in aşkı ile avare avare dolaşırken gül bahçesine gelir. Orda bülbülün feryadını gören Mem, buna çok şaşırır. Mem,“Ey bülbül, Zin benden selamını kesti. Dünyam yıkıldı. Dünyanın en büyük derdi bendeyken sen neden böyle dünyanın yıkılmış gibi feryat figan ediyorsun. Bu halin nedir?” der. Bülbül de“Gülün sabah yaydığı ilk kokuyu almak için şafak sökene kadar uyanık kalıyorum; fakat her gün şafak söktüğü anda uyku beni esir ediyor. Ömrüm olduğundan beri tek derdim gülün sabah kokusunu içime çekip tavaf etmek; ama bu hayalim hiçbir zaman gerçekleşmedi. Bundan büyük dert var mı? Git ve Zin ile hemen barış. Yoksa sende benim gibi bir ömür böyle yanarsın.” der (K9).

Mem u Zin öyküsünde geçen bu bölümde “*Bülbül, aşığı sembolize eder; gül ise sevgiliyi. Âşık her baharda gülün gülen yüzünün yüzü suyu hürmetine öter.*” (Gürbüz, 2014: 496). Bu durum bülbülün âşık portresinin Hakkâri sözlü edebiyatında da kabul edildiğini göstermektedir. Bülbülün kilimlere motif olarak yansması da bu düşüncenin ürünü olarak kabul edilebilir.

Hakkâri’de bülbülün neden acı bir şekilde feryat ettiğini anlatan bir efsaneye göre; zamanın birinde kıskanç bir kral, haremine aldığı kızları kimse görmesin diye sarp bir kaleye hapseder. Bir gün şiddetli bir yağmur yağar ve kale su ile dolar. Sular çekilince kalenin bir köşesinde bir delik açılır. Bunu fark eden ve kralı hiç sevmeyen bir kız buradan gizlice çıkar ve bir çoban ile tanışır. Çoban ile aşk yaşayan kız her gün delikten çıkar çobanın yanına gider, akşam tekrar kaleye döner. Bu durumu fark eden kral, çobanı yakalar fakat hangi kızla görüşüğünü anlayamaz. Ertesi gün çobanı kızlar ile yüzleştirmeye karar verir. Kral, biliyordur ki aşkı, sevdiği kızın gözlerine bakınca kendisini ele verecektir. Çobanı haremdeki bütün kızlar ile yüzleştirir, fakat çobanın gözlerinde hiçbir anlam göremez. Çünkü çoban aşkını ele vermemek için gözlerine mil çektirmiştir. Bunun üzerine kral, çobanı serbest bırakır. Çoban, kızın aşkından bülbül gibi öter durur. Bu o kadar uzun süre devam etmiştir ki çoban bir yerden sonra Allah’ın dilemesi ile bülbüle dönüşmüştür (K7).

Çobanın bülbüle dönüşmesi efsanelerde yer alan şekil değiştirme motifi örneğidir. Şekil değiştirme “*Bir efsanede yer alan canlı veya cansız unsurların, bir üstün güç tarafından cezalandırılması veya bir felâketten kurtarılması için o andaki şekillerinden daha farklı bir şekle çevrilmesidir.*” (Sakaoğlu, 1980: 29). Bu bazen ceza olurken; bazen de kurtuluş olarak görülmektedir. Çobanın bülbüle dönüşmesi de bu bağlamda bir kurtuluş olarak görülmektedir.

Hakkâri el değmemiş doğası ile özellikle mayıs ayında güllerin diyarı olur. Yörede bülbül, neşeli sesi ile bütün yaz boyunca öter; fakat haziran ayı başlarında bülbüllerin sesi kesilir. Yöre halkının kültüründe bu durum şu şekilde açıklanır: Haziran ayı başlarında dut meyvesi olgunlaşır, dut yemeyi çok seven bülbül o kadar çok yer ki şişmanlar ve halsiz kalır. Uzun bir süre ötmez (K8). Hakkâri’de ve bütün Anadolu’da halk arasında var olan “Dut yemiş bülbüle dönmek” deyimini bu inanışın bir sonucu olsa gerek diye düşünülebilir.

Hakkârî’de ilkbaharda coşkulu öten bülbülün bir süre ötmemesi, bir başka görüşe göre şu şekilde yorumlanmaktadır: Erkek bülbül mayıs ayına kadar bütün neşesi ile durmadan öter, bu süre boyunca kendisine eş arar. Ne zaman kendisine eş bulur ve çiftleşirse bir süre susar ve ötmez (K8). Bu durum insanın gelişim süreci ve kendini tamamlama aşamasına örnek bir durumdur. Kendini gerçekleştirmek için arayış halinde olan kişi “*Ruhsal bütünlüğünü sağlamak için karşı cins ile karşılaşmak böylelikle bir denge kurmak zorundadır. Bunu sağlayamazsa kendini tamamlama yolunda büyük bir eksiklik yaşayacaktır.*” (Namlı, 2007: 1229). Hakkârî’de bülbül ile ilgili anlatılan bu inanış neticesinde kendi eşini bulup gelişimini tamamlama arayışının doğada diğer canlılar arasında da olduğu görülmektedir. Doğada birbirini tamamlayan bu iki denge bir araya geldikten sonra düzen meydana gelir. Burada erkek bülbül ile dişi bülbülün eksik yanları da bir araya geldikten sonra tamamlanmanın gerçekleştiğini görüyoruz.

Bülbül motifi Hakkârî’nin türkülerine de konu olmuştur. Şehir halkı tarafından söylenen meşhur bir türküde bülbül ve gül aşkı dile getirilmektedir.

*“Yar güzel, can güzel,
Gül bahçesi sarı gül,
Yar güzel can güzel,
Her gül bir güzel bülbül*

*Yar güzel can güzel
O güzel benim yârim,
Yar güzel can güzel,
Söyle yârime gelsin”* (www.hakkârim. net. 03.05. 2015).

Bu dizelerde görüldüğü gibi yörenin kilimlerine, türkülerine, efsanelerine konu olan bülbül, her daim âşık portresi ile gösterilmiştir. Bu da yöre insanının hafızasında bülbülün âşık konumunda olduğunun en somut göstergesidir.

Hakkârî kilimlerinde görülen bülbül motifi, kırmızı renk ile dokunmuştur. Sembolik anlamda kırmızı renk, “*Âşıkla ilgili anlatımlarda genellikle aşkın, ayrılığın ve derdin bir yansıması olarak mübalağalarda kendini gösterir.*” (Eren, 2008: 36). Kilimlerde görülen bülbül motifinin kırmızı renk ile dokunması da bu durumun bir sonucudur.

Her kilimin, yaratıcısının sanat eseri olarak kabul edildiğine göre kilime yansıyan her rengin, her desenin ve her motifin bir anlamı vardır. Her kültür ve edebiyatta âşığı temsil eden bülbül, Hakkâri kilimlerinde işleniş şekli ve yöre halkının sözlü anlatmalarındaki yeri itibari ile gülün aşkı ile yanan, dertli bir âşık olarak kabul edilmektedir.

3.3.5. Dağ Keçisi Motifi

Dağ keçileri, Hakkâri'nin engin ve ulaşılmaz dağlarının en güzel sakinleridir. **Türkçe Sözlük'te**; "*Küçük sürüler halinde dağlık yerlerde yaşayan, geviş getiren, eti ve derisi için avlanan çok çevik bir hayvan.*" (Türkçe Sözlük, 2005: 273) şeklinde tanımlanır. Av hayvanlarının en ürkeği olarak bilinir. Hiçbir hayvanda olmayan seziler ve ürkeklikler onda görülmektedir. Hakkâri dağlarında kendisinden başka hiçbir canlıya güvenmez ve birlikte olmaz. Yaşayışı, telaş ve ürkekliğe dayalıdır. Öyle ki; yaban keçisi yırtıcı bir hayvan olsaydı, sezileri ve yetenekleri korkunç düzeyde olduğundan, hiçbir canlı onunla başa çıkamazdı diyebiliriz.



Resim 24. Dağ Keçisi Motifi

Dağ keçisi ülkemizde özellikle dağlık bölgelerde çok sık bulunmaktadır. Türkiye'nin batısında Datça yarımadasından başlayarak doğuya doğru Akdeniz'i çevreleyen dağlarda, Toros ve Anti-Toroslar dağlarında, Doğu, Kuzeydoğu ve Güneydoğu Anadolu'nun sarp dağlık bölgelerinde bulunduğu bildirilmiştir. Ege ve Akdeniz bölgelerinde ise Datça yarımadasındaki Karadağlar'dan itibaren doğuya doğru Marmaris, Köyceğiz, Fethiye, Kaş ve Finike'nin kuzeyinde kalan dağlık, ormanlık alanlarda, Antalya'dan doğuya doğru Toros dağlarının tamamında, Mersin Pozantı Dağları'nda, Isparta'nın güneyi ve doğusunda Beyşehir Gölü'nün batı ve güneyindeki

dağlarda görülmektedir. Diğer taraftan, Karaman ve Ereğli'nin güneyinde, Niğde'nin güneydoğusundaki Aladağ'larda, Kahramanmaraş, Malatya, Elazığ, Tunceli, Bingöl, Muş, Hakkâri, Van, Sivas, Erzincan, Erzurum, Artvin ve Gümüşhane illerinin ormanlık, dağlık, kayalık ve sarp yerlerinde yaşamaktadır (Paşalı, 2014: 2479).

Dağların en ulaşılmaz yerlerinde yaşayan ve ulaşılması çok güç olan dağ keçileri bu yönü ile insanların dikkatini tarihin ilk devirlerinden beri çekmiştir. İnsanlar için daha çok av konumunda olan keçiler zamanla insanların inanışlarına da konu olmuştur.

Mitolojik devirlerde ulaşılmazlığı ile tanrısal bir konumda görülen dağ keçileri, günümüze gelene kadar pek çok değişik sembolik yakıştırmaya konu olmuştur.

Yunan mitolojisinde yabani keçi tanrısal bir gücü ifade etmektedir. *“Tanrılar tanrısı Zeus, oğlu Dionysos'u, karısının kıskançlığından koruyabilmek için, bir dönem keçi kılığına sokar ve onu su perileri arasında büyütür.”* (Erhat, 1996: 90). Su perileri arasında bir yaşam alanı bulan keçi ile ilgili bir diğer mitolojik motif, yarı insan yarı keçi olan Pan efsanesinde vardır. *“Dağlık Arkadia'da küçükbaş hayvanların, çobanların tanrısı, keçi ayaklı Pan, Hers'in oğludur. Tanrıların, insan kılında değil de hayvan kılığında düşünüldüğü ilk zamanlarda Pan da keçi kafalıydı.”* (Erhat 1996: 229).

Keçi kafası ile aniden insanların karşısına çıkan ve onlara büyük korku yaşatan Pan'ın, panik sözcüğüne ilham olduğuna dair görüşler de vardır. Panik ve telaşa neden olan Pan'ın bu durumu tıpkı insanlardan çok uzakta yaşayan dağ keçilerinin insanlar ile karşılaştığında oluşan panik havasına benzemektedir. Bu da bu görüşün temellendirilebilir bir yanı olduğunu göstermektedir.

Babil mitolojisinde ise keçi figürüne sıkça rastlanılır. *“Bunlardan ilki, Küçük Ayı takımyıldızına ‘Danseden Keçiler’ denmesidir. Ortada duran bir satirin etrafında altı keçinin majikal amaçlı bir dans yaptıklarına inanılır. Bir diğeri ise, insanların günahlarını ve hastalıklarını yüklediğine inanılan ve ‘Günah Keçisi’ kavramının temelini oluşturan tanrı Nin-Girsu'dur.”* (<http://astroloji.mahmure.com>, 04.07.2015).

Mezopotamya mitolojisinin en mistik tanrılarından olan Nin-Girsu mitolojide *“Bir ziraat tanrısıdır. Sembolü de bir sabandır.”* (Tosun, 1960: 17). İnsanın günahlarını ve hastalıklarını yüklenen Nin-Girsu bir anlamda koruyucu bir güçtür. Bu gücün keçi ile sembolleştirilmesi ile Mezopotamya kültüründe keçinin önemi daha da artmış ve

olumlu olan durumların sembolü olarak bilinmesini sağlamıştır. Keçi, bu koruyucu güç vasfı ile Mezopotamya mitolojisinde yer almıştır.

Latin mitolojisinde yabancı keçi sembolü, Faunus'ta görülmektedir. Faunus, *“Roma dininin en eski tanrılarındandır. İyilik eden, lütuf gösteren anlamına gelir. Keçi ayaklı, sakallı, boynuzlu yaratıklar olarak dağda, ormanda, su kenarlarında nympa'ları kovalar.”* (Erhat, 1996: 107). Bu şekilde keçi gibi doğa ile iç içe gösterilen Faunus bir kır tanrısı olmanın yanında Yunan mitolojisindeki keçi başlı Pan'ın bir diğer versiyonu olarak da görülmektedir.

Mitolojik dönemlerde tanrısal roller yüklenen dağ keçiler aynı zamanda insanoğlu için besin kaynağı olarak görülmüştür. Canlarını korumak, yiyecek ve giyeceklerini sağlamak gibi ihtiyaçlar duyan insanoğlu için özellikle dağ keçisi önemli bir canlı olarak kabul edilmiştir. Tabiat ile iç içe olan insanların yaşamında *“Dağ keçileri av kültürüyle bağlantılıdır.”* (Çoruhlu 2006: 156). Bu kült neticesinde dağ keçisi hemen hemen her devirde bir av hayvanı olarak kabul edilmiş ve bu yönü ile insanoğlunun dünyasında yer almıştır.

Eski Türk kültüründe avcılığın özel bir yeri vardır. Türkler; av peşinde günlerce koşan insanlar olarak bilinir. *“Deri veya kıl çadırlarda oturan, kımız içen ve hayvan besleyen Eski Türkler; avcılığı, günlük hayatlarının bir parçası olarak görüyorlardı. Beslenme ve ekonomileri yarı yarıya avcılığa dayanıyordu.”* (Hergüner, 1999: 33). Avcılığı sosyal yaşamın bir parçası haline getiren Türklerin çadırlarının bile deri ve kıldan oluşması avcılığın Türk yaşamı için ne kadar önemli olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Avcılığı yaşamları için bir gereklilik olarak gören göçebe Türkler için av sırasında cazibe merkezinde olan av hayvanlarından biri de dağ keçileridir. *“Hun sanatçılarının geyik, antilop, keçi, dağ keçisi, koyun, inek gibi hayvanlara saldırma sahnelerini tekrarlamaları”* (Diyarbakirli, 1972: 123) Türklerin hayatında dağ keçisinin önemli olduğunu ve av sırasında peşinden gidilen bir av hayvanı olduğunu göstermektedir. Dağ keçisi gibi av hayvanları bu yönü ile Türk kültüründe her daim dikkate alınmıştır.

Dağ keçisi bir av hayvanı olmanın yanında önemli bir sembolik değer olarak da Türk kültür ve medeniyetinde kendisine yer bulmuştur. Türklerin kullandığı ilk alfabe

olan Göktürk Alfabesi ile yazılmış olan Göktürk Anıtları'nda dağ keçisi motifine rastlanmıştır. “*Kültigin yazıtı üzerinde tamamen stilize olarak resmedilen dağ keçisi*” (Şahin, 2014: 148) bir kült olarak Türk kültüründe yer almıştır. Bu kült, “*Türklerde ölüm ve sonsuzluğu temsil etmektedir.*” (Şahin, 2001: 148).

Dağ keçisinin ölüm ve sonsuzluk simgesi olarak bilinmesinin nedeni “*Totemizmdeki kutlu dağ efsanesinde bu hayvanlar sığın otundan yiyerek ölümsüz oldukları için ölümsüzlük simgesiydi.*” (Çoruhlu 2006: 148). Bu yüzden hanedanın daima yaşayacağını, ebedî bir saltanat süreceğini simgelemek için dağ keçisi “*Hanedan arması olarak da kullanılmıştır.*” (Çoruhlu, 2006: 148). Bu da dağ keçisinin aileyi ve soyu temsil etmesini ve soyun devamını simgelemesini sağlamış bu yönü ile de Türk kültüründe yer almıştır.

Dağ keçisine yüklenen anlamlar onun saygın bir canlı olarak algılanmasını sağlamıştır. Bu yüzden pek çok devlet tarihinde bir damga olarak kullanıldığı dönemler olmuştur. Dağ keçisi damgası, “*Yüceliği, erişilmez yerlere erişebilirliği, bağımsızlığı, özgürlüğü, kararlılığı, asaletin ve cesareti sembolize eden bir damgadır.*” (Alyılmaz, 2001: 14). Çünkü dağların en yüksek kesimlerinde yaşama alanı olan dağ keçileri insanlar için bir cazibe merkezidir. Bu cazibenin getirdiği merak neticesinde dağ keçisi, insanların zihninde asil ve ulaşılmaz bir güç olarak yerleşmiştir. Birçok hanedan tarafından damga olarak dağ keçisi figürünün kullanılması da bu sebeptendir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde de avcılık özellikle üzerinde durulan bir konudur. Hikâyelerde av, erkek kahramanın kendisini gösterdiği ve ad aldığı bir vasıta olmasının yanında sosyal hayat için de önemlidir. Beyler için eğlence ve spor olarak görülen avcılık, bu yönü ile sosyal bir etkinlik şeklinde görülmüştür. Begil Oğlu Emre'nin Destanını Beyan Eden hikâyede, yaban hayvanı avlama tasviri şu şekilde yapılmaktadır: “*Üç yüz altmış altı alp ava binse, kanlu geyik üzerine yürüyüş olsa, Begil ne yay kurardı, ne ok atardı, boğanın yabani geyiğin boynuna atardı, çekip durdururdu. Zayıf ise kulağını delerdi avda belli olsun diye, amma semiz olsa boğazlardı. Eğer beyler geyik avlasa, kulağı delik olsa Begil sevincidir diye Begil'e gönderirlerdi.*” (Ergin, 2005: 166). Alp tipi örneğinin sergilendiği bu öyküde kahraman en iyi avı kovalar. Zayıf bir av bulursa onu beğenmez. Dolayısıyla av ve avcılık Dede Korkut

Hikâyeleri’nde bir kültür olarak görülmektedir. Bu av kültürü içinde yabanî dağ keçileri, geyikler ve tavşanlar en önemli av hayvanları kabul edilmiştir.

Tasavvuf edebiyatında, maddi dünyayla olan bağılıklardan kurtulup, kendini Allah yolunda kurban eden erenlere “Abdal” denir. Halk inancında, abdalların istedikleri zaman istedikleri mekânda olabileceklerine inanılır. Yani zaman ve mekân sınırlarını aşabilme gücüne sahiptirler. Onlar, bazı istisnalar dışında kimseye görünmezler. Dağıstan’da yaşayan Türk topluluklarında yaygın olan inanışa göre, eğer dokuz aylık bebek, anne rahminde ölmüşse, bunu o abdal götürmüş demektir. Uzun aksakalları olan abdal, dağlarda yaşar, dağ keçileri arasında dolaşır ve onları korur. Avcılar onun adına dua edip kurban verirlerse avları uğurlu olur. Eğer bunu yapmazlarsa ne kadar usta avcı olurlarsa olsunlar o avdan eli boş dönecekleri kesindir. Bazı halk anlatılarında abdalın, ölmüş dağ keçisini dirilttiği ve yeniden hayat verdiği bile anlatılmıştır (Beydili, 2003: 18). Bu durum insanlara göre ulaşılmaz mekânlarda yaşayan dağ keçilerinin insan hafızasında kutsandığı ve doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanıldığını göstermektedir. Dağ keçisine yüklenen olağanüstü özelliklerde bu canlının insanın yaşam alanlarına göre çok uzakta yaşamasına bağlanabilir. Çünkü insandan uzak ve yüksek yerlerde yaşayan canlılar insan hafızasında Tanrı’ya yakın görülür. Bu sayede de kutsanır. Dağ keçisine bu şekilde olağanüstü güçlerin yüklenmesi de bu sebeptendir.

Toprağa bağlı bir hayat yaşayan ve tabiat ile iç içe olan insanları romanlarında anlatan Cengiz Aytmatov, özellikle av hayvanları konusunda da derin bilgiye sahiptir. “Ebedi Gelin Efsanesi” kitabında iftiraya uğramış genç bir kızın öyküsü anlatılmaktadır. Efsaneye göre kız hala dağlarda nişanlısını aramakta ve hasretiyle dolaşmaktadır. Bu efsanenin içinde geçen bazı dizelerde dağ keçisi motifine geçmektedir.

“Nerelele kayboldun avcım söyle bana

Yol vermez mi dağlar gelsem sana

Bulutlar dağılmaz mı?

Güneş vadileri aydınlatmaz mı?

Dağ keçiler yollarını aydınlatmaz mı?

Neredesin? Neredesin? Hangi dağdasın?

Koşuyorum sana hangi yamaçtasın?” (Aytmatov, 2012: 132)

Bu dizelerde dikkat edilirse dağ keçisi olumlu özellikler ile dile getirilmiştir. Aşk için bir aydınlık ve sevgiliye giden yolda yol gösterici bir unsur olarak gösterilmiştir.

Rüya tabirlerinde; dağkeçisini görmek, zarara uğramaya; onu avlamak yahut etinden yemek bir vesileyle gelecek mala delalet eder. Amansız, sonu olmayan bir aşka tutulmaya ya da sevdiklerinizden ayrılmaya işarettir. Etinden yemek, devletten haber almak anlamına gelir. Dağ keçisine rastladığını gören kimse, bir zarara uğrar. Onun etini yediğini görse, eline mal geçeceğine inanılır (www.ruyatabirleri.gen.tr. 18.07.2015) şeklinde yorumlanır. Bu durum dağ keçisinin insan hafızasında sadece bir şekilde düşünülmediği aksine birbirinden farklı pek çok durumu temsil ettiğini göstermektedir.

Anadolu kültüründe de dağ keçisinin önemli bir folklorik değeri vardır. Anadolu’da özellikle kaya üstü resimlerinde dağ keçisi motifine rastlamaktayız. “Erzincan ilimize bağlı Kemaliye ilçesinin Dilli Vadisi’nde, Van iline bağlı Çatak ilçesi Narlı Dağları’nda, Kars Kağızman Geyiklitepe’de bulunan kayaların üzerinde dağ keçisi resimleri, figürleri ve damgaları yer almaktadır. Ankara’nın Gündül ilçesi Salihler köyünde ise toplu olarak kaya üzerine kazınmış keçi figürleri” (Demir, 2010: 10) yer almaktadır. Bu da gösteriyor ki keçi motifi bütün Anadolu’da bilinen ve geniş bir alanda halk kültüründe yer alan bir motiftir. Dağ keçisi motifinin Anadolu’nun her tarafında görülmesi hiç şüphesiz bu canlının ülkemizde yaşam alanının geniş olmasından gelmektedir. Yaşam alanı geniş olan dağ keçisi bu sayede Anadolu’nun her yerinde insanların kültür dünyasında yer almıştır.

Anadolu’da geniş bir alanda yaşayan dağ keçileri ile ilgili ilginç bilimsel veriler bulunmaktadır. Bu verilere göre; “Yaban keçileri sürü halinde dolaşan hayvanlar olup sürü başında yaşlı bir dişi bulunmakta, sürüde üreme döneminden doğum dönemine kadar erkekler ve dişiler bir arada bulunmaktadır.” (Paşalı, 2014: 247). Bu durum dağ keçilerinin dünyasında dişi keçilerin konumunun erkek keçiden daha önemli olduğunu göstermektedir. Bunun en büyük kanıtı da sürüye dişi keçinin önderlik etmesi gösterilebilir.

Hakkâri kilimlerine de yansıyan dağ keçisi, av ve avcılığı simgeler konumdadır. Konar-göçer kültürün uzun yıllar hâkim olduğu yörede av, avcılık ve hayvancılık

önemli bir geçim kaynağı olarak görülmüştür. Hakkâri insanı kendi yetiştirdikleri hayvanların yanında av hayvanları ile de besin ihtiyaçlarını gidermiştir. Dağ keçisinin yoğun olduğu yörede, av neticesinde dağ keçisi toplum için önemli bir sembol haline gelmiştir. Dağ keçisi sadece besin sağlayan bir av hayvanı değil aynı zamanda yörenin folkloru içinde önemli bir motif olmuştur. Hakkâri'nin yaşam şartları neticesinde dağ keçisi yörenin efsanelerine, türkülerine, inanışlarına ve kilimlerine konu olmuştur.

Hakkâri'de iyi bir avcının özelliği dağ keçisi avlayabilmesidir. Dağların en ücra köşelerinde yaşayan ve çok zor durumda kalmadıkça yerleşim yerlerine inmeyen dağ keçilerine ulaşmak sabır ve güç ister (K1). Usta bir avcı olmanın göstergesi olan dağ keçisi avının önemi, *“Avin tehlikesi, dağların büyüü, güç olana erişmenin kişiyi soylu, ayrıcalıklı kılan çekiciliği”* (Durmuş, 2012: 122) olarak kabul edilmektedir. Bu yüzdendir ki dağ keçisi avı, avcının hünerini gösterdiği ve iyi bir avcı olduğunu kanıtladığı, sabır ve ustalığını ispat ettiği bir başarı kadamesi olarak kabul edilir.

Dağların en engin kısımlarında yaşayan dağ keçileri, bu yönü ile Hakkâri halkı arasında kutsal bir canlı olarak bilinir. Anadolu'da av hayvanlarına yönelik av faaliyetleri ile ilgili uğursuzluk inancı yörede dağ keçisi avında görülmektedir. Kaynak kişiye göre; dağ keçilerini tüfek ile öldüren avcının evinde uğursuzluklar baş gösterir. Avcının hayatında her şey kötü gider. Evinde bereket azalır (K1).

Dağ keçisi avının uğursuz olduğuna dair bu inanışın benzeri Yaşar Kemal'in Alageyik romanında da anlatılmaktadır. Romanda Halil'in nişanlısı Zeynep ve annesinin ağzından geyik avının getireceği uğursuzluk ifade edilir. Halil'in annesi geyik avına giden oğlunun ardında avın getireceği uğursuzluğu şu şekilde dile getirir: *“Gel yavru, gel gitme! Gel geyik avına gitme! Bunun sonu iyi gelmez. İflah olmazsın. Baban iflah olmadı bu yüzden, sen de iflah olmazsın. Gel etme yavru, kör koyma bir ocağı. Umutsuz koyma evimi.”* (Kemal, 198: 200). Halil'in annesinin avcılığa yönelik bu olumsuz bakışı Hakkâri yöresinde dağ keçisi avında tezahür etmektedir. Bu olumsuz bakış neticesinde yörede dağ keçisi avı tasvip edilmemektedir. Dağ keçisinin kilimlere motif olarak dokunması da bu sebeptendir.

Hakkâri'de dağ keçisi avlamanın getireceği uğursuzluğa dair bir başka inanışa göre; dağ keçisi çok nazik bir hayvandır. Onları işkence ile öldüren mutlaka bunun bedelini öder. Avcı kısa bir süre içinde ya felç olur ya da sakat kalır. Ayrıca dağ keçisi

avlayanın evinde ölümler ardı ardına olur (K1). Bu inanışın temelinde; “*Güneşi, ışığı, aydınlığı; erişilmez yerlere erişebilirliği, yüceliği, bilgeliği; bağımsızlığı, özgürlüğü; kararlılığı; çevikliği, sürati; yazı, bolluğu, hareketi, bereketi, zenginliği; asaleti, cesareti ve hâkimiyeti*” (Alyılmaz, 2005: 17) simgeleyen dağ keçisinin maneviyatından gelmektedir. Bu şekilde olumlu durumların sembolü olan canlının öldürülmesini halk vicdanı kabul etmemiş ve bunu çeşitli inanışlar ile en aza indirmeye çalışmıştır.

Hakkâri’de üstün güçlere sahip olduğuna inanılan ve kutsî canlılar olarak kabul edilen dağ keçilerinin insanlar için yaratılmadığına inanılmaktadır. Hakkâri’de var olan inanışlara göre Allah biz insanlar için koyun, keçi gibi hayvanlar yaratmış; fakat dağ keçilerini insanlar için değil cinler için yaratmıştır. Bu inanışın temelinde insanların yaşam alanlarına göre çok yüksekte yaşayan dağ keçilerinin yöre halkı tarafından mükemmel canlılar olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Tarihin en eski dönemlerinden beri “*Kendisinden üstün güçlere sahip olan hayvanlar, dünyayı tanımaya çalışan insanın zihninde farklı inançların oluşmasına sebep olmuştur. Kendisinde olmayan güçlere sahip olan hayvan, kas gücü, görüş keskinliği, güçlü koku alma duyusu ve yön bulma yeteneği ile insanın zihninde mükemmelleştirilmiştir.*” (Roux, 2005: 71). Bundan olacak ki Hakkâri insanının yaşam alanına göre çok yükseklerde yaşayan bu canlının avı, bir kutsala uzanan el gibi görülmüş ve tasvip edilmemiştir.

Hakkâri dağlarında her mevsim görülen dağ keçileri, Hakkâri insanının dikkatini her zaman çekmiştir. Daha önce dağ keçisi avında bulunmuş kaynak şahıslardan edindiğimiz bilgiye göre dağ keçilerinin yaşları boynuzlarındaki boğumların sayıları ile eşittir. Her yıl boynuzlarına bir boğum eklenir. Bu boğumlar keçinin kaç yaşında olduğunu göstermektedir (K7).

Dağ keçilerinin yaşı ile ilgili bilimsel verilere bakıldığında da yöre insanının görüşü ile paralellik gösterdiği görülmektedir. “*Yaban keçilerinin erkek ve dişilerinde geriye doğru eğik boynuz bulunmaktadır. Her yıl büyüyen boynuz kısmı bir çizgi ve kabartıyla ayrılır, bu çizgi ve kabartılardan yaş tespiti yapılabilmektedir.*” (Paşalı, 2014: 247). Bu durum doğa ile iç içe yaşayan Hakkâri halkının doğa ile ilgili çok önemli bilgilere sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Hakkâri’de koruyucu bir güç olarak kabul edilen dağ keçisi, avlandıktan sonra boynuzları nazarlık ve bereket sembolü olarak kullanılmaktadır. Hakkâri’nin kırsal bölgelerinde özellikle müstakil evlerin giriş kapısının üstüne dağ keçisi boynuzları asılmaktadır. Hakkâri halkının inancına göre; dağ keçisi boynuzları evi kötülüklerden korur, evin bereketini artırır. Ayrıca eve gelen kişinin dikkatini çekerek ev halkını nazardan korur.

Hakkâri’de dağ keçisi boynuzuna yüklenen bu koruyucu ruh sembolü “*İnsanoğlunun simgesel bir mitoloji yaratmaya yönelik bilinçdışı eğiliminin bir göstergesidir.*” (Mascetti, 1990: 15). Çünkü bu durum akılcı anlayışın ötesinde bir durumdur. Bu tamamen yöre insanının duygularının harekete geçirdiği ve psikolojik bir durumun yansımasıdır. Dağ keçisinin kilimlerde motif olarak görülmesi ve evlerde nazarlık olarak boynuzunun asılması da bu sebeptendir.

Tabiat ile iç içe yaşayan Hakkâri insanı, dağ keçilerinin üreme, çiftleşme dönemlerini de biliyor olacak ki yörede dağ keçisi avı ilkbahar döneminde yapılmaz. Dağ keçisi avı özellikle kış mevsiminde yapılmaktadır. Kaynak kişiye göre; köylerde kışın kar her yeri kaplar bazen evlerde yiyecek bir şey olmaz. Bu yüzden köyden birkaç kışı birleşir birkaç gün süren dağ keçisi avına gider. Gelirken yanlarında evi birkaç hafta idare edecek et getirirler (K1).

Hakkâri’deki çetin kış koşulları ve zorluklar bu sayede insan için dağ keçisi avını bir zorunluluk haline getirmiştir. “*Modern toplumlarda için esas olarak bir zevk ve eğlence işi olan avcılık, binlerce yıl insanlığın başlıca geçim vasıtası olmuştur.*” (Boratav, 1963: 1102). Bu da dağ keçisi avının Hakkâri’de eski zamanlardan beri halkın temel geçim kaynaklarından biri olduğunu göstermektedir. Halkın geçim kaynaklarından biri olan dağ keçisi bu sayede halk nazarında kutsal kabul edilmiştir. Hakkârikültüründe daima olumlu durumları temsil etmesi de bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Kilimlere yansıyan dağ keçisi, oturmuş bir şekilde boynuzları ile birlikte stilize edilmiştir. Küçük bir şekilde stilize edilen dağ keçisi ulaşılmaz olduğunu ve gözden çok uzakta olduğunu gösterir gibi simgelenmektedir. Ulaşılmaması zor bir av konumunda sembolize edildiği açıkça görülmektedir.

3.3.6. Kartal Motifi

Kartal, bütün medeniyetlerde gökyüzünün hâkimi ve sonsuzluğun sembolü olarak kabul edilmektedir. Kuşlar arasında en çok korkulan canlıdır. **Türkçe Sözlük**'te; “Genellikle kızıl siyah tüylü, yuvasını yüksek kayalıklarda yapan, çeşitli cinsleri olan yırtıcı bir kuş” (Türkçe Sözlük, 2005: 618) şeklinde tanımlanmaktadır. Yırtıcı ve avcı bir kuş olan kartalın fiziksel özellikleri insanda hayranlık uyandıracak biçimdedir. Bu yönünden dolayı mimari, edebiyat, resim gibi alanların yanı sıra kilim gibi dokumalarda da kartal motifini görmekteyiz.



Resim 25. Kartal Motifi

Avcı bir yırtıcı olması, göksel bir güce sahip olması ve heybetli bir görünüşünün olması kartala tanrısal bir anlam yüklenmesini sağlamıştır. “*Kartal göğün en yüksek katında bulunur ve onun kapısını kurur. Diğer geniş kanatlı kuşlar gibi tanrısal bir güce sahiptir. Yeryüzünün üstünden uçarak onu kötülüklerden korur.*” (Ersoy, 2007: 293). İşte kartalla ilgili bütün inançların temeli bu paralelde bulunmaktadır. Bu inanışlar sonucunda pek çok kültürde kartal, kutsal bir canlı olarak görülmüştür.

Kartalın gökte yaşaması, kuşların en güçlüsü olması ve ulaşılması en zor yerde yuva yapması hemen hemen bütün medeniyetlerde tanrı ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. “*Kuşlar arasında, güçleri ve uçmadaki becerileri bakımından dikkati en fazla çeken yırtıcı kuşlar ve bunlar arasında en ön planda dağların tepesinde, ağaçların en yüksek yerlerinde yaşayan Tanrı'nın bir habercisi gibi hareket eden kartalı görüyoruz.*” (Roux, 1994: 119). Tanrının habercisi olan kartal, bu sayede pek çok medeniyette bir kült haline gelmiş ve saygın bir canlı olarak kabul edilmiştir.

Hitit mitolojisiinde kartal, tanrısal bir varlık olarak algılanmıştır. Hitit mitolojisi ile ilgili anlatılarda kartal, asilliği sembolize eder. Hitit kralları tasvir edilirken kartal ile ilişkilendirilmiştir. *“Hitit yazılı belgelerinde, kartal tasvirleri kralın vücudunu tanımlamak için kullanılmıştır. Kral, gözleri bir kartalınki gibi tanımlanmıştır.”* (Ensert, 2005: 26). Sembolik anlamda kralın gözlerinin kartal gözleriyle simgelenmesi önemlidir. Çünkü yırtıcı bir avcı olan kartal, görüş açısına giren avları kolay kolay kaybetmez. Bu yönüyle gücü ve iktidarı temsil eder. Bu sembolik değerden dolayı Hitit kralları kartal ile ilişkilendirilmiştir.

Yunan mitolojisiinde en önemli kaynaklardan olan İlyada Destanı’nda geçen Troya Savaşı’nda Yunanlıların en büyük Tanrısı Zeus’un mesaj taşıyıcısı olarak kartal gösterilmiştir. *“Zeus acıdı onun gözyaşına, yok olmasın istedi ordusu, ıımar etti, gönderdi kartalı, kuşların en şaşmaz olanını, bir yavru geyik vardı kartalın pençesinde, kartal attı onu Zeus’un güzel sunağı önüne, orada Akhalar her şeyi bilen Zeus’a kurban keserlerdi. Anladılar Zeus’tan geldiğini görünce kuşu, saldırdılar Troyalıları doludizgin hepsinin savaştaydı akı, fikri.”* (Erhat, 1996: 288). Yunan mitolojisiinde tanrı ile insan arasında iletişim sağlayan kartal, bir anlamda Zeus’un insanlarla olan iletişimini sağlayan bir elçi konumunda kabul edilmiştir. Bu da Yunan medeniyetinde kartalın doğaüstü bir güç olarak bilinmesini sağlamıştır. Üstün bir güce sahip olduğuna inanılan kartal; bu sayede de hem korkulan hem de saygı duyulan bir canlı olmuştur.

Roma mitolojisiinde kartal, güç ve otoritenin bir sembolü olarak görülmüş ve “fırtına taşıyıcıları” adını almıştır. Navaho Kızılderililerinde en güçlü ve bilge bir yaratık olarak görülmüş, köylerinin koruyucusu olarak kabul edilmiştir. İskandinav mitolojisiinde tanrılar tanrısı Votan bir yerden çıkmak için kartala dönüşmüş, kuzey göğünün egemeni dev Hrasvelg, uçarken kanatlarını çırpmasıyla fırtınalar meydana getiren bir kartal olarak tasarlanmıştır (Armutak, 2004: 150). Kartalla ilgili bu inanışlar tarihin en eski çağlarından başlayıp dünyanın değişik bölgelerinde değişik zamanlarda görülmüştür. Bu durum kartalla ilgili inanışların evrensel boyutta olduğunu göstermektedir.

Türk mitolojisiinde önemli sembollerinden olan kartalın *“Kanatlarını bir çarparsa buzlar erir, iki kere çarparsa ilkbahar gelir.”* (Uraz, 1992: 154) şeklinde mevsim geçişlerini sağlayan bir gücü olduğuna inanılmıştır. Aynı zamanda hakanları

sembolize eden asil bir hayvandır. “*Şato Türklerinin başkanlarının kartal yuvasında doğduğuna dair Çin yıllıklarında belgeler bulunmaktadır.*” (Ögel, 2002: 130). Türk kültüründe milletin lideri kartal ile özdeşleştirilerek asilliğinin ön plana çıkarıldığını görmekteyiz. Bunun kartal ile sembolize edilmesi kartalın asil bir canlı olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Eski Türk inancında “*Ölen kişilerin ruhlarının, bir kuş olarak göğe uçmaları, oldukça yaygın bir düşüncedir.*” (Ögel, 2006: 129). Bu düşüncenin temelinde Şamanizm inancındaki kartala dair inanışlar gelmektedir. Şamanların ortaya çıkışları ile ilgili anlatılarda kartal motifi ön plana çıkmaktadır. “*Şamanist halklarda ilk şamanın kartaldan türediğine ve ilk eğitimin kartaldan alındığına dair inanışlar mevcuttur.*” (Yıldız, 2011: 181). Kartalın kutsiyetine inanan şamanların kartalı eğitim alınacak bir bilge, bir ata olarak gördüklerini anlıyoruz.

Şamanist toplumlarda şamanların yaratılışı ile ilgili rivayetler oldukça fazladır. Bir başka inanışa göre “*Başlangıçta sadece batıda ‘Tanrılar’ ve doğuda ‘Kötü Ruhlar’ varmış. Tanrılar, insanı yaratmışlar ve insan, kötü ruhlar yeryüzüne hastalık ve ölüm saçıncaya dek mutlu yaşamış. Tanrılar hastalık ve ölümle savaşmak üzere insanlara bir şaman armağan etmeye karar vermişler ve Kartalı göndermişler.*” (Eliade, 1999: 95). Şamanizm inancını benimseyen insanların kültür dünyasında, kartalın Gök Tanrı’nın bir elçisi olarak kabul edildiğini ve koruyucu bir güç şeklinde görüldüğünü anlıyoruz.

Kartallar doğa ile iç içe yaşayan avcı ve toplayıcı toplumlar için sadece uzaktan bakılan ve dinî vasıflar yüklenen bir sembol değildir. O, aynı zamanda avcının en büyük yardımcısıdır. Avcı insanlar, “*Kendilerine arkadaşlık eden, evinin yiyeceğini veren ve heyecanlı av sahneleri yaşatan av kartallarına büyük önem vermişler ve bu sahneleri, çok eski sanat eserleri üzerinde de canlandırmışlardı.*” (Ögel, 1972: 1130). Bu gün bile avcılığı bir meslek olarak gören avcılarının özel kartalları vardır. Bu kartallar av sırasında onların en büyük yardımcılarıdır.

Dede Korkut Kitabı’nda kartal, bütün kuşların beyi görülmüş ve asil bir biçimde tasvir edilmiştir. Kanglı Koca Oğlu Kan Turalı Destanı’nda kartal, asil bir canlı olarak geçmektedir.

*“Kapkayalar başında yuva tutan
 Kadir ulu Tanrı’ya yakın uçan
 Mancınığı ağır taştan vızıldayıp müthiş inen
 Arı gölün ördeğini şakıyıp alan
 Koca üveyik dipte yürürken çekip yüzen
 Karıncığı aç olsa kalkıp uçan
 Cümle kuşlar sultanı kartal kuşu
 Kanadıyle saksağana kendisini bağirtır mı?”* (Ergin, 2005:134).

Şeklinde geçen ifadelerde görüldüğü üzere kartal, bütün kuşların sultanı olarak görülmekte, bu sayede kartala saygı duyulmaktadır.

Hristiyan inancında da hayvan simgeleri arasında özellikle kartal motifi dikkat çeker. Dört İncil’den biri olan “Yuvan’a kartal eşlik eder.” (Jung, 2009: 237). Bu durum kartalın sadece bir inanç çerçevesinde kutsal olmadığı, aksine evrensel bir kimliğe büründüğü ve diğer inançlarda da tanrı ile ilişkilendirildiğini göstermektedir.

İslâmiyet’in kabulünden sonra Anadolu kültüründe kartala olan bakış değişmiştir. Daha önce tanrının elçisi olarak görülen ve tanrısal vasıflar yüklenen kartal, İslâmiyet’in kabulü ile dinî vasıflarından arındırılmıştır. İslâmiyet sonrası dönemde kartala “Sadakat, iyilik, cesaret, koruyucu gibi çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Anadolu da tapılacak dini öğe olarak görülmemiştir.” (Alsan, 2005: 88). Bu durum insanların inanç dünyalarında meydana gelen değişikliğin kültürel boyuta da olan etkisini göstermektedir. Nitekim “İslâm dininde Cebrâil Hz. Peygamber’e ilâhî emirleri bildiren vahiy meleğidir.” (www.islamansiklopedisi.info, 21.06.2015). Bu da gösteriyor ki İslâmiyet öncesindeki inançlarda Tanrı ile insan arasında iletişim sağlayan kartalın yerini İslâmiyet sonrasında Cebraîl almıştır. Meleklerin kanatlı varlıklar olduğuna dair yaygın kanı da bu sebepten olabilir.

Kartal, sahip olduğu güç ve avcılık yeteneği ile milletlerin bir sembolü olmuştur. Kendi avladığı hayvanları yemesi ve özellikle leş ile beslenmemesi kartalı insanların gözünde asil bir konuma getirmiştir. Bu sebeple “Kutsal hayat ağacının en tepesinde, kuşların beyi sayılan çift başlı kartal bulunur.” (Eliade, 2006: 96). Kartala yüklenen güç ve saygı neticesinde “Selçuklu devletinde ordu arması” (Ögel, 2002: 132) olarak

çift başlı kartal sembolize edilmiştir. Selçukluların ordu armasındaki kartal başlarının birisinin doğuya diğerinin batıya baktığı görülmektedir. Bu çift başlı kartal, devletin doğu ve batı hâkimiyeti anlayışına uygun bir sembol olarak kabul edilmektedir.

Çift başlı kartallar özellikle çift gagası ve başı ile gücün iki kat arttığı anlamına gelmektedir. Orduların armalarında bu özelliklerinden dolayı bulunmaktadır. Çift başlı kartalın bayraklarda ve sanat eserlerinde neden sembolize edildiği ve kartalın neden iki başlı olarak tasvir edildiğine dair Bahattin Ögel'in görüşleri şöyledir: “*Yedi başlı devler gibi, kartalın çift başı ve gagası ile gücünü artıracağı düşüncesi vardır.*” (Ögel, 1972: 1130). İşte bütün bu düşüncelerden dolayı birçok milletin ve ordunun gücünü temsil eden bir sembol olarak yaşatılmaktadır. Günümüzde Arnavutluk, Karadağ ve Sırbistan devletlerinin resmi bayrağında ve birçok ülkede hala bazı kentlerin ve kimi kuruluşların, armalarında ve amblemlerinde bulunmaktadır.

Çift başlı kartal motifi Anadolu'da mimariye de konu olmuştur. Selçuklular zamanında yapılan Döner Kümbet (Kayseri), Hüdavent Hatun Türbesi (Niğde), Çifte Minareli Medrese (Erzurum), Yedi Kardeş Burcu (Diyarbakır) gibi mimari eserlerde çift başlı kartal figürü kullanılmıştır (Özden, 2011:116). Ayrıca Selçuk ve Dicle üniversitelerinin amblemlerinde de çift başlı kartal motifi vardır. Bu durum kartalın güç göstergesi olarak pek çok alanda kabul edildiğini göstermektedir.

Divan edebiyatında kartal; “*Hükümdarlık, güç, kuvvetle ilgili simgesel anlamları taşır.*” (Eskigün, 2006: 42). Kuşların hükümdarı olarak bilinmesi dönemin makam, mevki sahibi yöneticilerine güç bakımından benzetilmiştir. Kartalın, “*ukab, tavşancıl kuşu*” (Uludağ, 1991: 497) ve “*karakuş*” (Devellioğlu, 1999: 1118) gibi isimleri de vardır.

“*O tezervem ki bîm-i şâhinden*

Meskenüm çengel-i 'ukâb itdüm” (Durkaya, 2012: 17).

Kartal, yukarıdaki dizelerde şahin ile birlikte kullanılmıştır. Kendini sülüne benzeten şair, şahine av olmamak için meskenini kartal yuvası yapmıştır. Çünkü kartallar yavrularına zarar gelmemesi için yuvalarını yüksek yerlerde bulundurlar. Divan edebiyatına güç unsuru olarak yansması da bu sebeptendir.

Kartal, hangi sanat türünde olursa olsun gücü ve hükümdarlığı simgeler. Bu bağlamda türkülerimize de konu olmuştur. Sözleri Sabahattin Ali'ye ait olan ve Volkan Konak tarafından söylenen türküde geçen kartal motifi gücü simgelemektedir:

*“Göklerde kartal gibiydim,
Kanatlarımdan vuruldum,
Mor çiçekli dal gibiydin,
Bahar vaktinde kırıldın,
Mor çiçekli dal gibiydin,
Bahar vaktinde kırıldın”* (<http://www.sarkialternatifim.com>.28. 01.2015).

Yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi kartal, güç ve kuvvet yönü ile dile getirilmektedir. Bu durum kartalın güç unsuru olarak hemen hemen her alanda kabul edildiğini göstermektedir.

Rüya tabirlerinde kartal görmek; şeref ve itibara, güzel bir adla anılmaya, övgüye ve memuriyete; eve bir kartal konması devlet kuşu ve talihli günlere, kartalı sevk ve idare etmek yahut ona binerek uçmak şeref ve yüceliğe, kartalın yere doğru süzülerek inmesi ölümün çok yaklaştığına, kartalın eti, kemiği ve tüyleri hayra, yeni derecelere ve itibar kazanmaya, kartalın başı üzerine konduğunu görmek, idam edilmeye, kartal yavrusu necip evlada delalet eder (<http://www.ruyatabirleri.gen.tr>. 13.03.2015). Buradan hareketle kartalın insan hafızasında genelde olumlu bir güç olduğu ve iyi olan unsurları temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Yırtıcı bir canlı olan kartal, bu yönüyle Yeşilçam'a da konu olmuştur. 1969 yapımı olan “Boş Beşik” filminde başrol oyuncusu Fatma Girik, filmin en çarpıcı sahnesinde çocuğunu bir kartala kaptırır ve geri almak için büyük bir mücadele verir. Filmin bu sahnesi aslında kartalın sahip olduğu özelliklerin insan hafızasındaki yansımasıdır. Halk arasında “*Kartal; savaşçı, avcı ve yırtıcı kuşların başıdır.*” (Güven, 2014: 288). Kartalın bu özelliği doğada insan dahi her şeyi avlayabileceğini göstermektedir. Yeşilçam'a yansıması da bu sebeptendir.

Yeşilçama yansıyan bu filmin temelinde Anadolu'da yıllardır söylenen “Boş Beşik” ninnisi yatmaktadır. Anadolu'nun her yerinde söylenen bu ninninin sözleri şu şekildedir:

“Kanadin kirilsin kara kartal.

Tohumun kurusun kara kartal.

Bebegim bebegim.

Bebegim bebegim sana ninniler söyleyecektim.

Kanadin kirilsin kara kartal.

Kesigim elimde kanli kartal.

Bebegim bebegim bebegim .

Bebegim sana ninniler söyleyecektim.

Of bu degil ki gün karasi, gön karasi.

Bos besigimde gam, gam karasi.

Of derdim degil gün karasi, gön karasi.

Bos besigimde gam ve kalp yarasi.

Bölük denedim, yün denedim.

Bos besige can dösedim.” (<http://gombeyaylasi.blogspot.com.tr> 12.01.2016)

Kartal, atasözlerimize de konu olmuştur. “Kartalin beğenmediğini kargalar kapıştır.” şeklinde söylenen bu atasözünde kartal asilliği ve hükümdarlığı sembolize etmektedir. Her şeyin en güzeline sahip olması, ancak beğenmediği şeylerin diğer kuşlar tarafında paylaşılabilmesi kartalın gücünü ve konumunu göstermektedir.

Gücü ve asilliği ile Anadolu halkının edebiyatından halk oyunlarına kadar pek çok safhada kartal motifine rastlamaktayız. “*Bugünkü Türk halk oyunlarının birçoğunda (halay, bar, horon vs.) olduğu gibi bilhassa da zeybek, seğmen ve semah oyunlarında çoğunlukla kartalın taklit edildiğini görmekteyiz.*” (Güven, 2014: 294). Bu tür oyunlar tıpkı bir kartal edası ile oynanmaktadır. Halay çekenler kartal gibi hareketler icra ederler. Bu durum kartalın hayatımızda ne kadar etkili olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Ülkemizde kartal ile ilgili inanışlar neticesinde pek çok alanda kartal motifi görülmektedir. Pek çok kuruluş kartalı amblem olarak kullanmaktadır. Türkiye

Cumhuriyeti Türk Hava Kuvvetleri Komutanlığı kartal amblemini kullanmaktadır. Beşiktaş Spor Kulübü'nün amblemi de kartaldır. Kulüp “Kara Kartallar” olarak anılmaktadır. Konya Spor da kartalı formasında bir amblem olarak kullanmaktadır. Hepsinde de güç ve kuvvet sembolü olarak kabul edilmektedir.

Anadolu'da kartalın uçuşu, avını gözlemesi, avına korkusuzca saldırışı, kanat çırpışı ve diğer birçok hareketi insanları derinden etkilemiştir. Bunun sonucu olarak Anadolu insanı kartalı olumlu durumlar ile ilişkilendirmiştir. Gülmez Padişah masalında kartalın olumlu özelliği şu şekilde anlatılmaktadır: *“Hoyun çoban, hendere üç gartal gelecek onun birini vurup gelersen sana bu kadar altın verecem. Neyse kartalı çoban vurup gelir. Gartalın ganını gözlerine çaliverince oğlanın gözleri açılır.”* (Alptekin, 2002: 276). Burada dikkat edilirse kartal sağlık ile ilişkilendirilmiştir. Sağlık ile ilişkilendirilen kartal bu sayede Anadolu insanının hafızasında olumlu bir güç olarak görülmektedir.

Anadolu'da meydana getirilen kilim ve halılarda motif olarak işlenen kartal; güç, kudret, hükümet egemenliği ve eski dini törelerden ortaya çıkan tılsımlar gibi öğeleri temsil eder. Halı dokumacılığında totemleri işaret eder (www.halistan.com. 25.03.2015).

Hakkâri kilimlerinde de işlenen kartal motifi, evrensel olan inançlar ile birlikte yerel inançların bir karışımıdır. Kilimde karşımıza çıkan kartal, yörede canlı bir şekilde yaşayan bir yırtıcıdır. Yırtıcı özellikleri ile yöre insanının dikkatini çeken kartal, bu yönü ile kilimlere yansımıştır. Kilimlere motif olarak yansıyan kartal ile ilgili inanışlar, uygulamalar yörede yoğun bir şekilde görülmektedir. Kartala dair düşünceler yörede pek çok alanda görülmektedir.

Hakkâri yöresi halk oyunları açısından çok zengin bir bölgedir. Bütün Anadolu'da halaylar sağa doğru giderken, Hakkâri yöresinde halaylar sola doğru oynanmaktadır. Hakkâri halkı halayların bu şekilde oynanmasını tarihî bir hadiseye dayandırmaktadır.

Hakkâri'de bu konu ile ilgili anlatılan hikâyeye göre zamanın birinde Hakkâri beyi ile Cizre beyi arasında çok sıkı ilişkiler vardır. Her iki lider de birbirlerini sever, sayar ve itimat ederler. Ancak geleneksel hastalık olan ara bozgunculuk hiç boş durmaz. Ne yapıp edip onları birbirlerine düşürmeye karar verirler. Cizre beyini kandırıp veya ikna edip Hakkâri beyine saldırtmaya yöneltirler. Ancak durum vahim olduğu kadar

tehlikelidir. Çünkü Hakkâri beyinin güçleri ile baş etmek mümkün değildir, yanlış bir saldırı Cizre beyinin sonunu getirecektir. Danışmanları hiç boş durmaz, araştırmaya başlar. Sonunda yöntem ve saldırı zamanı belirlenir. O dönemde Hakkâri Beyliği'nde "Kırmızı Çarşamba" kutlamaları yapılmaktadır. Bu bayramda askerlerin tamamı eğlenir ve nöbet yerlerini terk ederler ya da bayram kutlamaları nedeniyle işlerini gevşetirilmiş. Bu günün gecesinde yapılacak saldırı etkili olur diye düşünülmüşler. Karar alınmış ve bu bayram zamanında saldırı gerçekleştirilmiştir. Hakkâri beyi hiç beklemediği hele hele dostu olarak bildiği Cizre beyinden hiç beklemediği bu saldırı karşısında oldukça büyük kayıplar vererek geri çekilmiştir. O günden sonra da; "Bu günden sonra Cizrelilerin yaptıkları her şeyin tersini yapacağız." (K8) diye yemin etmiştir. O günden sonra Hakkâri yöresindeki halay hareketleri Cizre ve Diyarbakır'ın tersine icra edilmektedir.

Hakkâri'de bütün yörelerin aksine sola doğru oynanan halaylarda pek çok figür mevcuttur. Halay çekilirken halay başını çeken kişi oyunun en coşkulu anında halaydan ayrılır. Halayın ortasında tek başına kuşlar gibi havaya zıplar. Kollarını bir kartal edası ile açarak avına saldırır. İki kolunu kartalın kanatları gibi açıp halay içinde icra edilen sahne avına saldıran kartalın durumunu andırmaktadır. Bununla birlikte diz üstüne çökme, kartalın sesine benzeyen çığlıklar atma, aniden durma ve hızlı saldırı şeklinde görülen figürler, kartalın doğadaki sahnelerini andırmaktadır.

Hakkâri'nin halaylarında görülen bu yırtıcı kuş sahnelerinin kökeni tarih öncesi dönemlere kadar gitmektedir. *"İlk insanoğlunun taklidi av oyunları ve ayinlerle ilgilidir. Bir hayvanı taklit etmek, dilin haberleşmeye yeterli olmadığı çağlarda, avdan dönüşte arkadaşlarına anlatabilmek içindir. Bu, zamanla avın ayrılmaz bir bölümü oldu. Avcılar ya avlayacakları hayvanın kürkünü giyip onu taklit ederek yanına ürkütmeden yaklaşma fırsatı buluyorlar ya da taklitçi büyüye başvurarak bir başka hayvanın taklidini yapıyor ve böylece bu hayvanın avcılık yeteneklerinin kendilerine geçeceğine inanıyorlardı."* (Artun, 2010: 2). Hakkâri kültürünün taşıyıcısı olan halaylarda kartalın taklit edilmesi avcı olan yöre insanının onu kendilerine örnek aldığını göstermektedir. Kartal gibi bir canlının avcılar için örnek olması kartalın doğadaki en büyük avcı canlı olmasından kaynaklanmaktadır. Hakkâri kilimlerinde güç unsuru olarak işlenmesi de bu sebeptendir.

Hakkâri’de kartal, efsanelere de konu olmuştur. Yörede yaygın bir efsaneye göre leylekler ve kartallar savaşında yaralanan leyleklerin yaralarını insanlar tedavi eder (K8). Buna benzer başka bir anlatıda da efsane farklı bir şekilde dile getirilmiştir. Kaynak kişiden öğrendiğimiz bu efsaneye göre, çok eski devirlerde yılanlar ve kartallar dünyanın hâkimiyeti için büyük bir savaş yapar. Bu savaş yıllarca sürer ve yılanlar yenilir. Yılanlar, yaralılarını sırtlarına alıp, giderken bir şehre gelirler. Bu şehirdeki insanlar hayvanlarından sağdıkları bütün sütü çeşitli kaplara koyarak yılanların önüne bırakır. Sütü çok seven yılanlar bu iyilik karşısında şaşırırlar. Yılanlar kendilerine verilen bu sütü içerek iyileşirler ve tekrar güçlenirler (K5). Güç ve asalet simgesi olarak bilinen kartalın bu savaşta halk tarafından neden yalnız bırakıldığı üzerinde durulması gereken bir durumdur.

Küçükbaş hayvancılık ile geçimini sağlayan kişilerin kartala olan bakışını araştırdığımızda bu durumun cevabını şu şekilde açıklayabiliriz. Kartalları halk sevmez çünkü kartal aniden gelir ve hayvanları alıp götürür (K8). Hakkâri’de küçükbaş hayvancılığın önemli bir geçim kaynağı olduğunu düşünürsek halkın bilinçaltında kartala olumsuz bir yakıştırma yapılmış olmasını doğal karşılamak gerekir diye düşünüyoruz. Çünkü halkın tek geçim kaynağının tehdit edilmesi kartalın bir düşman olarak algılanmasını sağlamıştır.

Kartalların uzun ömürlü canlılar olduğu bilinen bir gerçektir. Hakkâri insanına göre; kartallar yüz yıldan fazla yaşarlar; fakat bir kartal esir edilir ve kafese konulursa en fazla otuz yıl yaşar (K8). Kartalın özgürlüğüne düşkün ve asil bir canlı olduğunu ve uzun bir ömür yaşadığını düşünen yöre insanının bu düşüncesi Anadolu’da var olan “Lokman Hekim” inancında da kendisini göstermektedir.

Halk, Lokman Hekim’i “*Hastalığı gidermenin ilk öncüsü, hekimlerin atası, bütün acı-sızı çeken alil insanların elinden tutan, yardıma koşan biri olarak görür.*” (İvgin, 2014: 81). Anadolu halk inancında bu şekilde kutlu görülen Lokman Hekim’in “*Yedi kartal ömrü (560 yıl) yaşadığı, beslediği yedi kartaldan sonuncusu ölünce kendisinin de öldüğü söylenir.*” (İvgin, 2014: 81). Hakkâri’de yüz yıldan fazla yaşadığına inanılan kartallar bu yüzden uzun ömür ile ilişkilendirilmiştir. Bu inancın bir sonucu olarak yöre kadını, kartalı uzun ömür sembolü olarak kilimlerine dokumaktadır.

Kartal, sahip olduğu özellikleri ve çevresinde meydana gelen söylencelerle yöre halkı için talih, baht ve zenginlik sembolü olmuştur. Hakkâri’de var olan bir inanca göre; kartal uçarken gölgesinin değdiği kişi zengin olur (K2). Bu durum kartalın efsanevî bir kuş olan Zümrüd’ü Anka kuşu ile ilişkilendirildiğini göstermektedir. Mitolojik bir kuş olan Anka’nın “*Kafdağı’nda yaşaması, bütün kuşlardan büyük olması, kanadının gölgesinin devlet bağışlaması, ele geçirilemeyişi ve renkli tüyleri gibi özellikleriyle çeşitli teşbih ve mecazlara konu olur.*” (Pala, 2003: 34). Bu yüzden Hakkâri’de kilimlere konu olan kartal, güç ve kuvvet sembolü olmanın yanı sıra zenginlik, baht ve talih sembolü olarak da görülür. Bu durum yörede kartalla ilgili inanışların mitolojik canlılar ile de ilişkilendirildiğini göstermektedir.

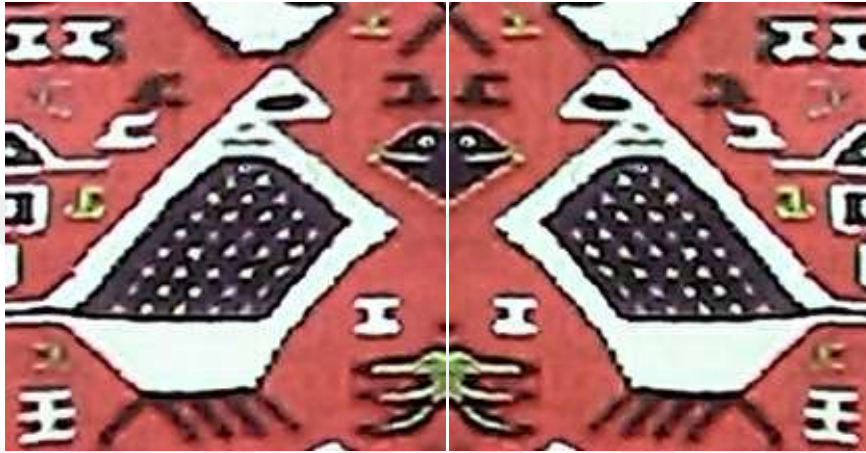
Sahip olduğu iri cüssesi ile kuşların en büyüğü ve yırtıcısı olarak bilinen kartal, bu sayede yöre halkı için efsanevî bir canlı konumundadır. Hakkâri’deki bir inanışa göre; yüz yıl yaşayan yılanlar dev yılanlar haline gelir ve Allah onların yeryüzünde kalmalarına izin vermez. Bu şekilde kalan yılanlar nerede bir insan bulsa yer. Bu yüzden Allah onları zincirler ile gökyüzüne çeker. Yılanları gökyüzüne çeken canlılar ise kartallardır (K8).

Hakkâri’deki bu inanış, mitolojide ve eski inançlarda var olan kartal inancına benzemektedir. Mitolojik dönemlerde “*Kartalın asıl değeri, onun Tanrı katına ulaşabildiğine, Tanrı ile iletişim kurabildiğine, Tanrı’dan haber getirip götürebildiğine, âdeta Tanrı’nın bir elçisi olduğuna inanılmasından kaynaklanmaktadır.*” (Ögel, 1993: 47). Bu yüzden olacak ki halk arasında kartal, Allah’ın bir elçisi şeklinde düşünülmüştür. Bu inanç yöre insanının kartala korku ile karışık bir saygı duymasını sağlamıştır.

Hakkâri sarp dağların olduğu bir coğrafyadır. Dağların efendileri kartallar bu dağlarda her zaman gözüktürler. Buna şahit olan yöre insanı, bu muazzam canlıyı bir estetik obje olmanın yanında güç ve kuvvet sembolü olarak dokudukları kilimlere yansıtmıştır. Kanatlarını açmış bir vaziyette bütün gücü ve ihtişamı ile kilim içinde dikkat çeken kartal, kültürümüzün her aşamasında olduğu gibi Hakkâri kilimlerinde de gücünü haykırır gibi durmaktadır.

3.3.7. Keklik Motifi

Anadolu folklorunda önemli bir motif olan keklik, **Türkçe Sözlük**'te; “*Güzel, çekici, canlı; eti lezzetli bir av hayvanı*” (Türkçe Sözlük, 2005: 636) şeklinde tanımlanır. Keklik; edebiyatta, resimde, el sanatlarında motif olarak görülen önemli bir kültürel objedir. Av hayvanı olması itibari ile pek çok alanda etkisini göstermektedir. Kekliğin etkisini gördüğümüz alanlardan biri de Hakkâri kilimleridir. Kilimlerde bir motif olarak görülen keklik, pek çok efsaneye, şiire, masala konu olmuştur.



Resim 26. Keklik Motifi

Anadolu’da genelde kınalı keklik bulunur. Sırtı gri, gerdanı beyaz, gagası ve ayakları kırmızıdır. Kekliğin ayaklarının ve gagasının kına renginde olması Anadolu insanının dikkatini çekmiştir. Bu özelliği ile ilgili pek çok efsane söylenmiştir. Bu anlatılarda keklik bazen uğursuzluk ve felaket sembolü olarak görülürken bazılarında ise sevgiliyi, narinliği ve masumluğu simgelemektedir.

Halk arasında kekliğin olumsuz özelliklerinin ön plana çıkarıldığı bir görüşe göre kekliğin ayaklarının kan renginde oluşunun sebebi şöyledir: “*Düşmanlarından kaçarken bir kavak ağacının arkasına saklanan Hz. Zekeriya, kekliğin ‘gak kavak gak kavak’ diye ötmesiyle yakalanır ve öldürülür. Kanı, kekliğin tüylerine bulaşır.*” (Boratav, 1984: 62). Kekliğin, ötüşü ile düşmana yol göstermesi ve Hz. Zekeriya’nın ölümüne neden olması neticesinde uğursuz bir kuş olduğuna inanılmaktadır. Bu uğursuzluğun işareti ise kekliğin vücudunda bulunan kırmızı renk gösterilmektedir. Kekliğin gagasının ve ayaklarının kırmızı olmasını Anadolu insanı, kekliğin vücuduna

bulaşan Hz. Zekariya'nın kanı olarak görmektedir. Bu sebepten keklik, Anadolu'da uğursuz bir canlı olarak kabul edilmektedir.

Kekliğin ayaklarının ve gagasının kına renginde oluşuna dair bir diğer efsanede ise keklik, masumluluğu ve kurtuluşu simgeler. Derler ki, eskiden çok güzel, akıllı ve gayretli bir kız vardır. Bu kız, öz amcasının oğluna nişanlıdır. Kızın düğün günü gelip çatar. Eline ayağına kına yakarlar. Kısa bir süre sonra oğlan evine götüreceklerdir. Herkes avluda, evde düğünle meşgul olur. Kız, evde yalnızca yengeyle oturup kalır. İşte tam o sırada uzun süredir kızı takip eden, onu kaçırmak isteyen beyin oğlu arkadaşlarıyla birlikte içeri girer. Yengenin elini, ayağını ve ağzını bağlayıp yere yıkarlar. Kızı da alıp dağlara kaçarlar.

Kız ne kadar çabalarsa da çırpınıp yalvarırsa da kulak asan olmaz. Her yerden ümidini kesen ve çaresiz kalan kız, yüzünü göğse tutup:

*“Tanrı beni kuş eyle,
Kanadını gümüş eyle,
Elde rüsva eyleme,
Bağda günüm hoş eyle,
Taşlara yoldaş eyle” der.*

Kız bunu der demez kekliğe döner ve pır pır uçup kayalığa konar. Kızın elleri, ayakları kınalı olduğu için kekliğin de ayakları kınalıdır (Ergun, 1997: 457) .

Efsanelerde şekil değiştirme motifinin görüldüğü bu anlatıda keklik motifi ile gelinin kurtuluşa erdiği ve namusunun Allah tarafından korunduğu görülmektedir. Genç kızın keklik şekline girip kurtulması da kekliğin masum ve kutsal bir canlı olarak algılanmasını sağlamıştır. Bu yüzden olacak ki keklik öldürmek Anadolu'da pek tasvip edilmeyen bir davranıştır.

Halk kültürümüzün en güzel motiflerinden olan keklik; manilerimize, türkülerimize, efsanelerimize, dokumalarımıza ve hayatımızın her aşamasına yansımış güzel bir canlıdır. Anadolu'nun birçok yerinde bilinen bir mani örneğinde keklik, şu şekilde geçmektedir:

“Kekliğim uçar gelir

Yandan kaçır gelir

Gönül o yâr ardından

Dağları aşır gelir.” (Bozyiğit, 1991: 360).

Yukarıdaki mani örneğinde kekliğin yürüyüşü, inceliği sevgiliye benzetilmektedir. Yürüyüşü sevgilinin adım atarken özenle attığı bir edadır. Bu eda ve yürüyüş, kekliğin doğada yürüdüğü gibi tek ayağı üzerinde durup sonra sanki sekercesine ayağını yere vurması şeklinde yapılmış bir benzetmedir. Bu benzetmede dikkat edilirse keklik narin ve masum bir canlı olarak görülmüştür. Dolayısıyla kekliğin kültürümüzde çift yönlü olarak düşünüldüğü bazen sevgiliyi, masumluluğu, narinliği simgelerken bazende peygamberlerin ölümüne neden olan uğursuz bir canlı olarak düşünüldüğü açıkça görülmektedir. Bu da Anadolu’da keklik ile ilgili inanışların çeşitlilik göstermesine neden olmuştur.

Halk edebiyatı şiirinde “*Âşıklar, sevgilinin yürüyüşünü kekliğin yürüyüşüne benzetirler.*” (Bozyiğit, 1991: 360).Ruhsatî’nin şu dizelerinde bunu açıkça görmekteyiz.

“Keklik gibi taştan taş sekererek

Gerdan açıp gelişini sevdiğim

Sağa sola taksim etmiş örgüsün

Onar onar bölüşünü sevdiğim.” (Ruhsatî, 2004: 14).

Yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi, güzelliği ve narin oluşuyla dişil özellikler sergileyen keklik, âşkın sevgilisini benzettiği bir güzellik unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da halk edebiyatımızda kekliğin masum olarak görüldüğü ve sevgili konumunda olduğunu göstermektedir.

Alevi inancında keklik, “Kerbela” olayı ile ilişkilendirilmekte ve olumsuz bir şekilde görülmektedir. Hz. Hüseyin şehit edildiğinde onun kanına bastığı için “*Alevîlerce keklik uğursuz hayvanlardan sayılır ve bu yüzden sevilmez.*” (Bozkurt,1990:152). Kekliğin olumsuz bir pozisyonda görüldüğü bu efsaneden dolayı “*Keklik, Alevîlerde müfsit bir hayvan sayılır.*” (Yörükan, 1998: 216). Alevi kültürü ile yetişmiş insanların keklik eti yememesinin altında yatan sebep işte bu inanışın sonucudur. Dolayısıyla Alevi inancında keklik ile ilgili kötü bir imaj vardır.

Anadolu’da her alanda kendine yer bulan keklik, halk oyunlarımızda da görülmekte ve oyun esnasında temsilî olarak canlandırılmaktadır. Keklik, pek çok yörenin halk oyunlarına kaynaklık etmiştir. Bunlardan biriside Silifke’de oynanan Keklik oyunudur. “*Keklik oyununun anlamı ile ilgili olarak, üç değişik varyant bulunmaktadır. Kekliğin sekişi, kanat çırpışı, ötüşü, gerdan kırışı, zıplayışı anlatılır. Kekliğin taklididir. Keklik, insan olur, bir çalının dibinden çıkar. Kaşıklar kanat olur, ayaklar seker. Bir av doğa oyunudur. Avcıdan kaçan kekliğin taklididir.*” (http://:anadolumoynuyor.com, 02.06.2015). Silifke yöresinde kekliğin kaşık ve çatalla canlandırıldığı Keklik oyununda söylenen sözlerde keklik ile ilgili benzetmelerdir:

“Yâr yâr, nereden gelirsin

Silifke kalesinden Negezersin

Açlık belasından

Nerede yattın

Beyin konağında

Ne vardı kupkuru yerde

Hey kekliğim hey

Kekliği düz ovada avlayalım

Kanadını çam dalına bağlayalım

Şıkıdık mıkıdık, şıkıdık mıkıdık oynayalım” (Bozyiğit, 1991: 364).

Bu sözlerle dikkat edilirse kekliğin bir av hayvanı olarak anıldığı görülmektedir. Bu özellikleri ile Anadolu insanını etkileyen keklik; edebiyatımıza, sanatımıza, folklorumuza yansiyarak bizden bir parça olduğunu göstermektedir. Kekliğin bu şekilde hayatımıza etki etmesi, Anadolu insanının kekliği ne kadar benimsediğini göstermektedir.

Anadolu insanının kültür hayatında önemli sembollerden biri haline gelen keklik, günlük hayatta sevgi ifadesi olarak da kullanılmaktadır. “Kekliğim”, “kınalı kekliğim”, “keklik sekişim” şeklinde söylenen benzetmeler ile sevgi ve güzellik dile getirilir. Bunun dışında “Keklik Pınarı”, “Keklik Tepesi”, “Keklik Dağı” gibi adların verildiği yerlerde vardır. Bu da kekliğin hayatımıza ne kadar etki ettiğini göstermektedir. Kekliğin Anadolu insanının hayatında bu kadar etkili olması hiç şüphesiz kekliğin ülkemizin her yerinde görülmesinden kaynaklanmaktadır.

Rüya da keklik görmek; güzel ama geçimsiz kadına, tatlı ve güzel sözlü erkeğe, güler yüzlü kimseye, keklik eti yemek yeni elbiselere, keklik almak güzel fakat huysuz bir kadınla evlenmeye, avlamak ise yetkili makama yakın kimselerden menfaat elde etmek. (<http://www.ruyatabirleri.gen.tr>. 06.08.2015) şeklinde yorumlanmaktadır. Dikkat edilirse keklik genelde olumlu durumları simgelemektedir. Bu durum kekliğin kültürümüzde gagasının kırmızı oluşunu Peygamber kanına bağlayan inanışlar dışında genelde olumlu göstermektedir.

Hakkâri kilimlerinde motif olarak tesadüf ettiğimiz keklik, Hakkâri ile özdeşleşen önemli kuşlardan biridir. Dağlık ve sarp kayaların çok yoğun olduğu Hakkâri coğrafyasında özellikle kınalı keklik çok sık bulunur. Keklik yörede “kev gozel” olarak bilinir ve Hakkâri’nin türkülerine, manilerine, atasözlerine, efsanelerine ve dokumalarına konu olmuştur. Hakkâri kilimlerinde motif olarak dokunan keklik ile ilgili çeşitli inanışlar mevcuttur. Bazen bir güzellik unsuru, sevgili olarak görülen keklik, bazen de güvenilmez bir kuş olarak bilinir. Bazen Peygamberin saklandığı yeri düşmana gösterengüvenilmez bir kuş olarak bilinen keklik bazen de kendi türünün yakalanması için avcılarının yardımcısı olan bir kuş olarak bilinir. Hakkâri’de kekliğin bu yönüyle ilgili pek çok efsane ve hikâye anlatılmaktadır.

Keklik, Hakkâri’de en sevilen kuşların başında gelmektedir. Güzel sesi ile ötücü bir kuş olup aynı zamanda bir av kuşu olarak bilinir. Bir inanışa göre; ava çıkıldığında, avcının önüne önce keklik çıkarsa av uğurlu ve bereketli geçer (K9). Bu inanış, genel olarak av hayvanlarında ve onları etkileyen av iyesi ile ilgili animistik inançlarda, av hayvanlarını ve onları yöneten ruhları etkileyerek avın bereketini artırma gibi uygulamalardagörülmektedir (Kaya, 2010: 1). Çünkü tabiat ile iç içe yaşayan insanlar her canlının bir ruhu olduğuna inanır. Bu ruhlar ile çeşitli şekilde iletişim kurma yoluna gider. Burada da kekliğin avcının karşısına çıkması sayesinde avın bereketli geçeceğine inanılması yörede kekliğin olumlu bir güç olarak görüldüğünü göstermektedir. Kilimlere motif olarak yansımaları da bu sebeptendir.

Keklik sesi diğer hiçbir kuş ile karıştırılmayacak kadar bellidir. Lezzetli eti için avcılarının hedefi konumunda olan kekliğin avcılar sesleri vasıtası ile ulaşır. Kaynak kişiye göre keklik kendi canının düşmanıdır. Kendi Azrail’ini çağırır. Hiç bir ses yokken öterek avcılarını kendisine çeker (K2). Gerçekten de keklik avına giden avcılarının en

büyük yardımcısı bütün neşesi ile öten keklik olur. Yöre kilimlerinde bir av kuşu olarak dokunan keklik motifi ile yöre halkının kekliği genelde av kuşu olarak kabul ettiğini ve hayatına yansımalarının da bu yönde olduğunu göstermektedir.

Kekliğin bu şekilde belirgin ötüşü en çok avcıları sevindirmektedir. “*Keklik avcıları için keklik ötüşünü dinlemek büyük bir zevktir.*” (Özbay, 2006: 28). Çünkü bu sesler avcı için bir pusula görevindedir. Bu ses sayesinde ava ulaşmak daha kolay olur. Kekliği her zaman av olarak gören yöre insanının bu bakışı, kilimlerde motif olarak somutlaşmıştır diyebiliriz. Buradan hareketle Hakkâri kilimlerini yöre insanının kültürel belleği olarak kabul edebiliriz. Bu kültürel bellek, Hakkâri insanının inanışlarını, duygularını yüzyılların öncesinden günümüze taşıyarak bir kültür aktarıcısı görevini üstlenmektedir.

Hakkâri insanını derinden etkileyen keklik yörede çok sevilmektedir. Yöre halkına göre; keklik beslemek ve keklik avına çıkmak insan için olumlu sonuçlar doğurmaktadır. Yörede “*Avcılık, bir geçim tarzı olarak görüldüğünden dolayı, avcılığın insanın sosyal hayatında hayati bir önemi vardır.*” (Kaya, 2010: 3). Halk arasında var olan bir tespate göre, keklik avcılığı insanları alkolden, kumardan korur (K9). Çünkü avcı doğa ile baş başa kalır ve kötü alışkanlıklardan uzak durur. Bu da gösteriyor ki av ve keklik avı yöre insanı için bir uğraş ve spor olarak görülmektedir. Bu sayede erkekler boş zamanlarında kötü alışkanlıklardan korunmuş olur. Bu durumda keklik avının halk nazarında olumlu bir durum olarak algılandığını ve eğlenceli bir etkinlik olduğunu göstermektedir.

Hakkâri’de insanları kötü alışkanlıklardan koruyan keklik avı önemlidir. Çünkü “*Ava gitme, yalnızca hayvan vurma gayesi gütmaz. Aynı merak ve hobiyi paylaşan insanlarla bir arada olmak, onlarla konuşup rahatlamak, keyifli zaman geçirmek, eğlenmek öncelik taşımaktadır. Böylece arkadaşlık ve dostluk ilişkileri gelişir. Ortak amaç için bir araya gelebilme, dayanışma, acı tatlı şeyleri paylaşmak gibi birçok unsuru içeren avcılık, sosyal bağları güçlendirir. Av sırasındaki beraberlikler av dönüşünde daha çok perçinleşir.*” (Kayagöz, 2001: 20). Hakkâri halkı da keklik avı ile birlikte doğa ile mücadele etmeyi öğrenir. Ayrıca birlik ve beraberlik ruhunu daha da sağlamlaştırır. Bu da avcılığın yöre insanı için pek çok olumlu anlam ifade ettiğini göstermektedir.

Hakkâri’de avcılar tarafından canlı olarak yakalanan keklikler kafeste beslenir. Keklik besleme eğlenceli bir uğraş olduğu için can sıkıntısı giderir. Keklik besleyen ile keklik arasında bir dostluk oluşur. Keklik besleyen ile keklik arasındaki dostluk bağına rağmen, kafeste beslenen keklik evcilleşmez. Kafesten çıktığında uçup gider. Keklik besleyen kaynak şahsa göre kekliklerin ömürleri altı ya da yedi senedir (K9). Bu durum hassas bir canlı olan kekliğin hastalıklara kolay yakalanmasından kaynaklanmaktadır. *“Keklik, diğer kanatlı türlerine göre hastalıklara karşı çok dayanıksız ve hassas hayvanlardır.”* (Özek,2010: 56). Bundan olacak ki Hakkâri’de kekliğin kısa ömründen dolayı kafeste beslenmesi günah kabul edilir.

Keklik sezgileri güçlü olduğundan en ufak ses karşısında ürküp kaçar. Bu yüzden vurulması zordur. Bunu bilen keklik avcıları tuzak kurma yoluna gitmiştir. Sabahın ilk ışığıyla beraber kekliklerin yoğun olarak görüldüğü kayalıklarda tuzak kurulur. Daha önceden yakalanmış keklik bir kafese konulur. Bu kafes atkuyruğu kılından yapılmış bir iple sarılır. Kafesteki keklik öttüğünde diğer keklikler etkilenir. Erkek kekliğin ötüşü diğer kekliklere bir meydan okumadır. Bu yüzden sesin geldiği yöne doğru erkek keklikler mutlaka gelir. Gelen kekliklerin ayağı at kılından yapılan iplere değdiğinde bir daha çıkmaz ve tuzak amacına ulaşır (K9). Bu durum yörede pek tasvip edilen bir durum değildir. Çünkü gerçek bir avcı, avını bu şekilde hile ile yakaladığında pek itibar görmez.

“Avcılık felsefesini bilen ve kültürünü yaşatan avcıların, av ve yaban hayatına özenle sahip çıktığı unutulmamalıdır. Avcı avına saygı duymalıdır. Ava kaçma şansı tanımak, onunla mücadele ederek ele geçirmek ilk şarttır.” (Kayagöz, 2011: 29). Avcılık felsefesini iyi bilen yöre insanı da bu yüzden tuzak ile keklik yakalamayı pek tasvip etmez. Kekliğin tuzak ile yakalayan kişiyi de avcı olarak kabul etmez.

Hakkâri’de keklik avında kurulan bir başka tuzak da dişi keklikler ile yapılır. Özellikle çiftleşme dönemi olan mart ve nisan aylarında avcılar, dişi kekliklerin kullanıldığı tuzaklarda sadece erkek keklikleri yakalar (K9). Dikkat edilirse tabiat ile iç içe yaşayan insanlar avlayacakları hayvanların her türlü özelliğini bilir ve buna göre hareket eder. Doğa ile iç içe olan yöre insanı da kekliğin çiftleşme dönemini bilir ve buna göre keklik avı faaliyetinde bulunur.

Keklik avına ve kekliğe büyük önem veren yöre avcıları, kekliği avcı hayvanlara karşı korurlar. Kekliği tehdit eden hayvanlar görüldüğü yerde vurulur. Kekliğin yaşadığı kayalıklarda tilki gibi hayvanlar kekliğin yavrularını ve yumurtalarını yediği için avcılar bu tür hayvanları gördükleri yerde vururlar (K9). Kekliği bu şekilde diğer hayvanlardan koruyan avcılar arasında keklik avının abartılı bir şekilde yapılmaması görüşü hâkimdir. Kaynak şahsa göre, insan yiyecek bir şey bulamazsa bir tane öldürürse bir şey olmaz; ama birden fazla keklik öldürenin evinde huzur olmaz (K9). Hakkâri halkı bu şekilde keklik avının aşırı yapılmaması gerektiğine inanmış ve neslinin yok olmasına karşı koruma yoluna gitmiştir.

Hakkâri yöresinde keklik avına ve avcılığa yönelik inanışlar İslâm dininde de bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de özellikle avcılık ile ilgili ayetler mevcuttur. *“Ey müminler! Eğer gerçekten Allah'a tapıyorsanız, O'nun verdiği rızıkların temiz ve helalinden yiyip O'na şükredin.”* (Bakara Suresi, Ayet: 172). *“Allah size boğazlanmamış hayvanın etini, akan kanı, domuz etini ve Allah'tan başkası -put veya şahıslar- için kesilmiş hayvanı haram etmiştir. Fakat helak olacak kadar zorda kalan, istemeyerek ve zaruret miktarını aşmayarak bunlardan yerse, günah işlemiş sayılmaz. Şüphesiz ki, Allah çok bağışlayıcı ve çok rahmet sahibidir.”* (Bakara Suresi, 173). Dikkat edilirse avcılık İslâm dinine göre aşırı olmamak şartı ile helal kılınmıştır.

Kekliğin bahtsızlığı ve av konumunda oluşu yörenin masallarına da konu olmuştur. Hakkâri'de anlatılan keklik ile kartal masalına göre; keklik, kuşlar içinde en güzel öten kuştur. Kuşlar arasında bu güzel ötüşü çok meşhurdur. Herkes kekliğin güzel ötüşünü över. Kuşlardan bunu duyan kartal, kekliği dinlemeye karar verir. Kartal sabahın ilk ışığıyla birlikte kekliğin yaşadığı kayalıklara gelir ve kekliğin ötüşünü dinler. Kekliğin ötüşünü çok beğenen kartal, onun yanına gider ve onunla dost olmak istediğini söyler. Fakat kartal her zaman bir avcıdır. Bunu bilen keklik çok korkar; *“Ama kartal ona ben kartalların şahıyım, keklikler ile anlaşma yapmak istiyorum.”* diyerek kandırır. *“Bundan böyle hiçbir kartal keklik avlamayacak.”* der. Bu durum kekliğin çok hoşuna gider ve teklifi kabul eder. Bir süre çok güzel dost olan kartal ve keklik birbirinin yuvalarını ziyaret ederler. Ama doğada bir kural vardır; kartal avcı, keklik ise avdır. Kartal bir gün iki gün derken içgüdüüne yenik düşer. Kekliğe, *“Neden sürekli sabah ötüp beni uyandırırıyorsun.”* der. Bunun üzerine keklik yaptığı yanlışı anlar; fakat iş işten geçmiştir. Gece olunca kartalın karnı acıkır ve bahane arar. Kekliğe

“Neden benim güneşimi kapatıyorsun.” diye kızar. Keklik de “Gece güneş mi olur kartal kardeş?”, der. Bu söz üzerine kartal çok kızar ve orada kekliği yer (K9).

Hakkâri’de anlatılan bu masalda kekliğin hazin sonu doğanın bir kanunudur. Bazı canlılar avcı iken keklik gibi canlılarda av konumundadır. Bu gerçek, doğada her gün kendini göstermektedir. Doğanın bu kuralı keklik sembolü ile yörenin masallarına bu şekilde girmiştir. Kekliğin kilimlerde bir av kuşu olarak yansması da bu sebeptendir.

Hakkâri’de keklik, bir güzellik ve av sembolü olmasının yanında bazende uğursuzluk işareti olarak görülmektedir. Hakkâri’de var olan bir inanışa göre insanın yoluna keklik çıkarsa o kişinin işleri yolunda gitmez. Yörede bu durumun nedeni Anadolu’daki inanışlar ile örtüşmektedir. Bu duruma neden olarak anlatılan efsaneye göre; Hz. Ali kâfirlerden kaçarken bir kavak ağacına çıkarak saklanır. Keklik, Hz. Ali’nin saklandığı ağacın üstüne giderek ötmeye başlar. Münafıklar Hz. Ali’yi bulur ve öldürür. Onun için kekliğin gagası ve ayakları kırmızıdır (K9). Hakkâri halkının büyük değer verdiği Hz. Ali’yi düşmana gösteren keklik yöre kültüründe uğursuz bir kuş olarak kabul edilir. Kekliğin yöre kilimlerinde olumsuz durumların ifadesi olarak işlenmesi de bu sebeptendir.

Hakkâri’de kekliğin uğursuzluğu ile ilgili bir başka efsane de şu şekilde anlatılmaktadır. Kâfirler, Hasan ve Hüseyin’i öldürmek için kovalar. Hasan ve Hüseyin kâfirlerden kaçarken bir kavak ağacına saklanır. Tam kurtulacakken keklik ötmeye başlar. Kâfirler bunun üzerine onları bulup öldürür. Allah da bundan dolayı kekliği av hayvanı yaparak cezalandırır (K10). Hakkâri’de anlatılan keklik ile ilgili bu efsanelerin kaynağında gagasının kırmızı oluşu ile ilgili Anadolu’da anlatılan efsaneler yatmaktadır. Anadolu’da anlatılan bu efsanelere göre; “*Kınalı keklik Hz. Hüseyin’in kanın üzerine eşinerek Yezid’e yardımcı olur. Bunun için gagası ve tırnakları kırmızıdır.*” (Kalafat, 2006: 59). İşte bu inanışın sonucu olarak din büyüklerinin ölümüne sebep olan bir kuş olarak görülen keklik, Hakkâri’de uğursuzluk sembolü olarak kabul edilir.

Hakkâri’de birçok türküye, şiire hikâyeye konu olan keklik, Hakkâri kilimlerine de yansımıştır. Kilimlerin en merkezi yerinde simgelenen kekliğin yöre insanı için ne kadar değerli olduğunu görmekteyiz. Kilimlerin orta yerinde görülebilecek en güzel yerinde işlenerek yöre halkının hayatının merkezinde olduğu simgelenir. Keklik, bütün

bu yönleri ile sadece Hakkâri için değil Anadolu'nun her yerinde insanlar için özel bir canlıdır.

3.3.8. Yılan Motifi

Semboller, tarihin ilk çağlarından yaşadığımız dönemlere kadar insanlığın dış dünyayı yorumlamasının araçları olarak kabul edilmiştir. Mircea Eliade sembollerin, tarihin en ilkel devirlerinden günümüze kadar insan bilincinde var olduğunu ve zihnimizi meşgul ettiğini ileri sürer ve bu konuda şöyle bir açıklama yapar: *“Bugün, XIX. yüzyılın hissetmiş olmasının bile mümkün olmadığı bir şey anlaşılmaya başlanmıştır. Bu da simgenin, efsanenin, imgenin manevi hayatın özüne ait oldukları; bunları gizlemenin, saklamanın, geriletmenin mümkün olduğu, ancak asla yok edilemeyecekleridir.”* (Eliade, 1992: 18). Dolayısıyla hiçbir sembolün vermek istediği mesajın engellenemeyeceği, aksine ertelense bile bir gün mutlaka açığa çıkacağı söylenebilir.



Resim 27. Yılan Motifi

Hakkâri kilimlerinde rastladığımız yılan sembolünün tarihsel derinliği oldukça önemlidir. Dünyada yılanlar kadar sembolik yakıştırmaya maruz kalan bir başka canlı bulmak güçtür. Bazı toplumlarda tapınılacak kadar kutsal görülen yılan, bazı toplumlarda ise insanın cennetten kovulmasının sorumlusu olarak görülmektedir. Bu yönü ile pek çok sanat eserine konu olan yılan, önemli bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yılana yüklenen anlamların kökeni, insanlığın ilk yaratılışına kadar gitmektedir. İlk mağara resimlerinde ve ilk yazılı kaynaklarda yılanı rastlarız. Mitolojilerde kutsal kitaplarda, efsanelerde, masallarda, halk hikâyelerinde yılan, sıkça yer alır.

Ölümsüzlüğü, kötülüğü, şekil değiştirmeyi, tekrar tekrar yaşamayı sembolize etmektedir (Seyidoğlu, 1998: 86). Bu şekilde çeşitli yakıştırmalara konu olan yılanların kimi uğurlu, kimi uğursuz sayılmış ve tarihin en eski dönemlerinden beri insanoğlunun inancında, sanatında ve yaşamında kendini hissettiren efsanevî bir canlı olarak kabul edilmiştir.

“Geçmiş dönemlerde tabiat ile iç içe yaşayan insanlar tarafından korkulan, tehlikeli sayılan ve insanlara zarar vereceğine inanılan bir takım varlıklara zamanla mistik bir güç yüklenilerek dini ve mitolojik özelliklerinin yanında sembolik anlamlar kazandırılmış, böylece kutsal ve saygın bir hale dönüştürülmüştür.” (Şimşek, 2006a: 299).

Yılan, eski Türk inancında da önemli bir yere sahiptir. *“Şamanların evleri bir tapınak gibidir. Kapının tam karşısında davul asılır; davulun üstünde ağaçtan yontulmuş muhtelif kuşların heykelcikleri, bunların yanında bir yılan resmi, güneş ve hilal resmi bulunan bir bayrak bulunur.”* (İnan, 2000: 80). Bununla birlikte Şamanizm’de yılanların yer altında yaşadığından ölen ata ruhlarıyla iletişim halinde olduğuna da inanılmıştır. Bu da Şamanist toplumların yılanı saygı duymasına neden olmuştur. Bu saygının getirdiği korku neticesinde yılan, Şaman inancı yaşayan insanların dinî ve sosyal yaşamlarında önemli bir sembol olarak yer almıştır.

Yılan, Şamanizm’de aynı zamanda kötülüğün simgesi olan yer altı tanrısı Erlik ile ilgili bir simge olarak kabul edilmiştir. *“Onun genellikle karayılan olarak anılmasının sebeplerinden biri yine erlik ile ilgilidir. Çünkü Türk mitolojisinde ak ya da gök renk, Gök Tanrı’yı; kara renk ise yer altı tanrısı Erlik’i temsil eder. Erlik bazı şaman dualarında karayılandan bir kamçıya sahip olarak tanıtılmaktadır.”* (Çoruhlu, 2006: 163). Dikkat edilirse göksel bir renk olmayan kara ile yılan birlikte yer altı tanrısı Erlik ile ilişkilendirilmiştir. Bu durum Şamanizm inancında yılanın sadece olumlu özelliklere sahip olmadığını, özellikle kara olanların kötülüğü temsil ettiğini göstermektedir.

Orta Asya inanışlarında önemli bir sembol olarak karşımıza çıkan yılan, *“Hayat ağacının altında bir bekçidir. Buryatlar bu yılanı ‘acırga’ yani ejderha derler.”* (Ögel, 2003: 541). Yılanın sembolik manada yer ile gök arasındaki irtibatı sağlayan hayat ağacının bekçisi olarak görülmesi önemlidir. Bu bir anlamda yılanın ölüm getiren

zehirleyici özelliğinin yanında yaşam da bahsettiğini, dolayısıyla ölümü ve yaşamı simgelediğini göstermektedir. Bununla birlikte Tanrı ile irtibatı sağlayan hayat ağacının bekçisi olan yılanın bu sayede göksel bir canlı olarak da görüldüğü anlaşılmaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde önemli bir motif olarak karşımıza yılan çıkmaktadır. Öykülerde genelde yılanın zehirli özelliği ön plana çıkarılır. Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı'nda babası tarafından vurulan Boğaç Han'ı gören annesinin, “*Saru, yılan sokmadan ağaca tenüm kalkup şişer.*” (Ergin, 2005: 87) şeklindeki sözleri ile yılanın kötülük eden zehirli fonksiyonu belirtilmektedir. Bu sözlerde ayrıca yılanın zehirli olup olmadığının işaretlerinden biri de yılanın sahip olduğu renk gösterilmektedir. Bu bağlamda sarı rengin zehir ile ilişkilendirildiğini görüyoruz.

Deli Dumrul Destanı'nda büyük bir aşk ile sevdiği kocasını göremeyen ve canını Deli Dumrul için feda etmeye hazır olan eşi, yılanın zehirli özelliğini ve hangi renk yılanın zehirli olduğunu dile getirmiştir. Destanda yılan ile ilgili sözler şu şekilde anlatılmaktadır:

“Senden sonra bir yiğidi

Sevüp varsam bile yatsam

Ala yılan olup meni sokun” (Ergin, 2007: 183).

Dede Korkut Hikâyeleri'nde verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere yılanın genelde zehirli olduğu ve insanlar ile olan ilişkilerinin düşmanca olduğu belirtilmiştir. Bunun yanında yılanın sahip olduğu belli renklerin de zehirleyici olup olmadığını belirlediğini görüyoruz. Bu durum tabiat ile iç içe yaşayan insanların tabiattaki canlıların özelliklerini bildiğini, doğa ile ilgili derin bir bilgiye vakıf olduklarını göstermektedir.

Yılan, dünya kültüründe de değişik inanışları sembolize etmektedir. Bazen şehvet, cinsellik, kurnazlık, ihanet, hilekârlık gibi olumsuz noktaları simgelerken; bazen de sadakat, iyilik, dostluk, ölümsüzlük, tekrar dirilme gibi hayatın olumlu yönlerini simgelemektedir. Mitolojik zamanlarda yılanın fizikî özellikleri onu diğer hayvanlardan ayrı bir yere taşımıştır. Hızlı ve hareketli olması, ağaçta, toprakta yaşayabilmesi, kabuk değiştirmesi, sağlam işitme duyularına sahip olması onu çok özel kılmıştır. Bu sayede dünya üzerinde yaşamış bütün toplumları, medeniyetleri derinden etkileyen yılan,

hemen hemen bütün kültür ve medeniyetlerde mitolojik bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Urartu mitolojisinde yılan, önemli bir semboldür. “Çivi yazılı Urartu yazısında mitolojiye ait en ufak bir belgeye rastlanılmamasına karşın Urartu sanatı bu eksikliği bir ölçüde de olsa gidermektedir.” (Belli, 1978: 70). Urartu mitolojisine ait yazılı belgelerin olmamasına rağmen özellikle Van-Hakkâri coğrafyasında Urartulardan kalan el sanatı ürünlerde yılan ve kartalların savaşını gösteren gizemli sahneler bulunmaktadır. Urartuların başkenti Van’da bulunan ve Urartulardan kalan Van Kalesi’nin surlarında yılan ve kartal savaşını gösteren semboller bulunmaktadır.

Hakkâri’de anlatılmakta olan bir efsanenin olay örgüsü; Urartuların mitolojik sembollerinin açıklaması şeklindedir. Bu efsaneye göre: Çok eski devirlerde yılanlar ve kartallar dünyanın hâkimiyeti için büyük bir savaş yapar. Bu savaş yıllarca sürer ve sonunda yılanlar yenilir. Yılanlar savaşta büyük bir kayıp yaşar. Yaralılarını sırtlarına alıp giderken bir şehre gelirler. Bu şehirdeki insanlar hayvanlarından sağdıkları bütün sütü çeşitli kaplara koyarak yılanların önüne bırakır. Sütü çok seven yılanlar bu iyilik karşısında şaşırırlar. Yılanlar kendilerine verilen bu sütü içerek iyileşirler ve tekrar güçlenirler (K5). Anadolu’da anlatılan halk anlatılarında yılan bazen dost bazen düşman olarak gözükmesine karşın bu anlatıda insanoğlunun yılan ile olan münasebetinde dost ve yardımcı olduğunu görmekteyiz. Bu durum tabiat ile iç içe yaşayan insan ile yılan arasında olumlu bir ilişkinin var olduğunu da göstermektedir.

Mısır mitolojisinde oldukça önemli bir yer tutan yılan, “Mısırlılarca mukaddes bir şehir olan Teb şehrinin kuruyuculuğunu üzerine almıştır.” (Bayat, 1983: 35). Bu şehir ayrıca “Eski Mısır’ın en önemli sağlık merkezidir ve totemi yilandır.” (Abiha, 2012: 2). Teb şehrinin Mısırın en önemli sağlık merkezi oluşu ve yılanla simgelenmesi oldukça önemlidir. Teb ve tıp sözcüklerinin benzer oluşu da “Tıp” sözcüğünün buradan geldiğini düşündürmektedir. Mısır mitolojisinde sağlık ile ilişkilendirilen yılan, Dünya Tıp Birliği’nin de simgesi olarak kullanılmaktadır. Bu da gösteriyor ki yılan mitolojik çağlardan günümüze kadar insanoğlunun hafızasında sağlık ile ilişkilendirilmiştir.

Mısır mitolojisinde yılanla ilgili karşımıza çıkan başka bir inanışa göre; “Kutsal bir yılanın sokması sonucu ölen kimselerin; aslında ölmeyip ölümsüzleştiği düşünülmektedir. Bu sebeple Mısır’ın ünlü kraliçesi Kleopatra, İmparator Oktavianus’a

esir düşmemek için göğsünü açık kahverengi bir kobra yılanına sokturarak intihar etmiştir.” (Yöndemli, 2006: 24). Buradan hareketle yılanın yok edici bir güç olmasına rağmen, deri değiştirmesi onun hayatı, canlılığı ve ölümsüzlüğü simgelediğini göstermektedir. Bu özelliklerinden dolayı yılan, saygı ve korku duyulan bir canlı olarak insan hafızasında yer edinmiştir.

Yunan mitolojisinde korkunç aynı zamanda güzel olan Medusa’nın *“Saçları yılanlar ile örülüdür.”* (Erhat,1996: 256). Görenleri taşa çeviren yılan saçlı kadın aslında yılanın cazibesini ve göreni etkisiz hale getiren bakışları ile hipnotize eden çekiciliğini sembolize etmektedir. *“İnsanları korkuya salan, görenlerin soluğunu kesen”* (Seyitoğlu, 1988: 88) Medusa, aynı zamanda cinselliği ve dişiliği de sembolize etmektedir. Medusa, korkunç olduğu gibi aynı zamanda dişi bir varlıktır. Dolayısıyla Medusa’yı yani yılanı, *“Güzelliği ve çirkinliği bünyesinde barındıran”* (Gürel, 2007: 553) bir sembol olarak nitelemek mümkündür.

İran mitolojisinde yılan, kötülüğü sembolize etmektedir. En önemli figür olarak karşımıza Dahhak çıkmaktadır. Dahhak ile ilgili anlatılan en önemli hikâye, şeytanın onu aldatması sonucu omuzlarında ortaya çıkan iki yılan ile ilgili hikâyedir. *“Şeytan ona bu yılanlara her gün iki insanın beyninin verilmesini öğütler. Ancak iki bilge kişi her gün insanlardan birini serbest bırakıp yalnızca birinin beynini yılanlara yedirir. Böylece insan soyu yok olmaktan kurtulur.”* (Erzen, 2013: 841). Görüldüğü gibi yılan, İran mitolojisinde kötülüğü ve düşmanlığı sembolize etmektedir. Bu durum yılanın bakışın toplumdan topluma değiştiğini göstermektedir.

Anadolu, İran, Hindistan ve Mezopotamya’yı kapsayan çok geniş bir coğrafyada inanılan Mithra adlı Tanrı, aslan başlı bir yılan olup ateşi simgelemektedir. Mitra dininde yılan, hayat bitkisini, hayat ağacını ve iyilik yapıp hastaları iyileştirmesini bilen İlah’ı temsil etmektedir (Armutak, 2004: 3). Mithra inancında yılanın sağlık ile ilişkilendirilmesi Mısır mitolojisindeki duruma benzemektedir. Dolayısıyla yılanın sadece bir bölgede değil, aslında çok geniş bir coğrafyada sağlık ile ilişkilendirildiğini söyleyebiliriz.

Yılan, kutsal kitaplarda da bahsi geçen önemli bir canlıdır. Tevrat, İncil ve Kur’an-ı Kerim’de yılan ile ilgili bölümler mevcuttur. Kur’an-ı Kerim’de Taha Suresi’nde: *“Musa asayı bıraktı. Bir de ne görsün! O bir yılan olmuş koşuyor. Allah:*

Onu al, korkma! Biz onu evvelki haline çevireceğiz, dedi.” (Taha Suresi, 25-26) şeklinde geçmektedir. Dikkat edilirse ayette yılan, kendisinden korkulan bir canlı olarak tasvir edilmektedir.

Anadolu kültüründe oldukça önemli bir yeri olan yılan, halk anlatılarımızdan dokumalarımıza kadar kendisine yer bulmuştur. Özellikle Anadolu’da anlatılan masallarda bir düşman olarak değil de insanlara karşı hürmetkâr ve yardımcı bir canlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönü ile birçok masala da konu olmuştur.

Anadolu’da anlatılan Avcı Ali masalında; sarmaş dolaş olan iki yılan gören Avcı Ali, çirkin yılanı öldürmek isterken yanlışlıkla güzel yılanı yaralar. Yanlışlıkla yaraladığı bu yılan, yılanlar padişahının kızı olan yilandır. Yılanlar padişahı olan Şahmeran, Avcı Ali’yi öldürmek için askerlerini gönderirken, Avcı Ali’nin bu olaydan dolayı üzüntü yaşadığını ve pişman olduğunu öğrenir. Bu olay üzerine Avcı Ali şahmeranın karşısına götürülür. Padişahın askerleri Avcı Ali’yi getirirken padişahın tükürüğünü istemesini söylerler. Bunun üzerine yılanlar padişahı Avcı Ali’nin yüzüne tükürünce, Avcı Ali bütün hayvanların dilini öğrenir (Şimşek C.II, 2001: 24-25). Dikkat edilirse bu masalda yılanın kötülük etmediği ve gerektiğinde insana yardımcı olduğu görülmektedir. Bu durum Anadolu insanının hafızasında yılanın sadece kötülük etmediği aynı zamanda konuksever, sözünde duran ve iyiliksever bir canlı olarak bilindiğini göstermektedir.

Anadolu’da yılan, hekimliğin sembolü olarak görülür. Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi’nin kapısında bulunan çift başlı yılan kabartması, bu günkü askerî hekimlerin yaka işaretlerinde bulunan yılan figürü gibi birçok örnek mevcuttur (Ersoy, 2000: 276). Bu örneklerde görüldüğü gibi tıbbî alanlarda yılan sembolizmi ona verilen hekimlik özelliğinden gelmektedir. Bu durum mitolojik devirlerden günümüze kadar gelmektedir. Buradan hareketle yılanın sağlık ile ilişkisinin evrensel bir düşünce olduğunu söyleyebiliriz.

Tasavvufî halk edebiyatında ise “*Hacı Bektaşî Veli bir aslanın üzerine binmiş ve eline kırbaç yerine bir yılan almış olarak tasvir edilmiştir.*” (Andı, 1999: 15). Burada yılan, Tasavvuf edebiyatında nefis-i emmare’yi temsil etmektedir. İnsana sürekli kötülüğü aşıl原因an nefis, yılan ile sembolize edilerek nefsin kontrol altına alındığı görülmektedir.

Divan şiirinde yılan, bir benzetme unsuru olarak görülmüştür. “*Uzunluğu, siyah oluşu, kıvrımlığı ile sevgilinin saçına benzetilir.*” (Şahin, 2011: 1862). Divan edebiyatının usta şairi Şeyhî bu durumu şöyle dile getirmektedir:

“*Bâ’is-i bünyâd-ı hüsnün kalb-i virândır senin*

Zülfün ejder gösteren bu genc-i pinhândır senin” (Şahin, 2011: 1862).

Yılan, yakın dönem Türk şiirinde de oldukça önemli bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Abdulhak Hamit, Sezai Karakoç, Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Cahit Zarifoğlu gibi önemli şairlerimiz başta olmak üzere pek çok şairimizin şiirlerinde dile getirdiği önemli bir semboldür. Bu bağlamda Sezai Karakoç’un şiirinde bahsettiği karayılan önemli bir sembolik değer olarak kabul edilmektedir.

“*Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum*

Yağmurun hafifliğini toprağın ağırlığını

Ve bütün varlığımla karayılan seni çağırıyorum

Seni çağırıyorum parmaklarından süt içmeğe” (Karakoç, 1982: 74)

Burada Hz. Peygamber’in çölde susuz kalan sahabelere parmaklarından su içirmesine bir telmih olmakla beraber aslında bütün kötülüklerin kaynağı olarak karayılan ifade edilmektedir. Zehirli yılanın kara renkte olması da yılanların renklere göre de değerlendirildiğini göstermektedir.

Yılan halk edebiyatı ürünü olan türkülerde de konu olmuştur. Halk kültürünün en özgün ürünlerinden olan türkülerde geçen yılan motifi “*Giriş bölümlerinde geçer. Konu ile doğrudan doğruya bir ilgisi yoktur.*” (Eyüpoğlu, 1988: 79). Karadeniz Bölgesi’nde söylenen türkünün sözlerinde de hemen giriş bölümünde geçmektedir

“*Yılana bak yılana*

Ağaca sarılluyi

Böyleidi yazılar

Nenen ne darılluyi” (Eyüpoğlu, 1988: 79).

Rüya tabirlerinde; “*Gizli düşman, geçim, esenlik, yöneticilik, ordu komutanlığı, baht, kadın, murat, erkek evlat.*” (<http://www.diyadinnet.com>05.03.2015) şeklinde

yorumlanan yılanın hem olumlu hem de olumsuz durumları ifade ettiği görülmektedir. Bu durum yılanın halk hafızasında çift yönlü bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Rüya tabirlerindeki açıklamada da bu düşüncenin bir yorumu olarak yer almıştır.

Tabiat ile iç içe bir hayat geçiren Anadolu insanı da yılan ile ilgili düşüncelerinde çift yönlü düşünmüştür. Yılanı bazen talih, zenginlik, bereket sembolü olarak gören Anadolu insanı bazen de düşmanlık, kötülük sembolü olarak görmüştür. Yılan ile ilgili çeşitli düşüncelere sahip olan Anadolu insanı bunu hayatının her aşamasına yansıtmıştır.

Anadolu’da çok yaygın bir inanışa göre “*Bir yılanı öldürüp ağaca asınca yağmur yağar.*” (Eyüpoğlu, 1988: 77). Bu inanış Anadolu’da çok yaygın bir inanıştır. Özellikle kurak yaz mevsimlerinde sıcağın bunalan ve ekinleri için su ihtiyacı hisseden Anadolu insanı çözümü bu şekilde bulmuştur. Bu durum tabiat ile iç içe yaşamının bir sonucu olarak da kabul edilebilir.

Yılanın öldürüldükten sonra ağaca bağlanması da önemli bir durumdur. Nitekim “*Öldürülen yılan suya atılır da yitip giderse yağmur durmaz, ortalığı seller sular almış. Bu yüzden öldürülen yılan bir ipe bağlanır ağaca asılır ve ardında toprağa gömülür.*” (Eyüpoğlu, 1988: 77). Burada aslında yılan bir kurban, adak görünümüne sahiptir. İnsanoğlu adak ve kurbanları dileklerinin gerçekleşmesi için Tanrı’ya sunar. Yılanın da yağmur yağma dileği için ipe asılması işlemi bir kurban, adak konumunda görülmesini sağlamış ve bu sayede kendisine saygı duyulan bir canlı olarak algılanmasına sebep olmuştur.

Anadolu halkı yılanı genelde sağlık sembolü olarak görmektedir. Halk, yılanın sağlık ile olan ilişkisininin bir hikâyeye dayandırmaktadır. Anadolu halkı yılanların şifa verici gücünün Eyüp peygamber ile ilgili olduğuna inanır. Halk inancına göre Eyüp Peygamberin yarasına düşen kurtlar, vücudunu yiyerek delik deşik etmişler. Eyüp Peygamber bu ıstıraba sabretmiş, sonunda ıstırabını tamamlayınca topuğu ile yere vurması vahyedilmiş. Vurduğu yerden çıkan su ile yıkanmış. Eyüp Peygamber yıkanırken vücudunu kemiren kurtlar yere düşmüş, bunların bir bölümü sülüğe bir bölümü de yılanı dönüşmüş (Hancı, 2005: 9). Anadolu halkı bu yüzden sülük ile birlikte yılanında faydalı olduğunu ve sağlığa yararlı bir canlı olduğunu düşünmektedir. Bu da yılanın olumlu bir güç olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte

Anadolu’da bazı hastalıkların tedavisinde yılan etinin kullanılması bu inanışla ilgili bir durum olarak kabul edilebilir.

Yılan, sahip olduğu fiziksel özellikleri ile Anadolu’da pek çok inanışa ve uygulamaya konu olmuştur. “*Yılanın gözleri nazar değmelerine yararlıymış.*” (Eyüpoğlu, 1988: 77). Bilindiği gibi Anadolu’da nazara karşı dikkat çekici malzemeler seçilir. Bu malzemeler bazen nazar boncuğu bazen de parlak nesnelerden oluşur. Yılanın da en etkili organı, insanı büyük bir korkuya düşüren ve hipnotize eden gözleridir. Yılan gözünü bir anlamda nazarlık olarak gören Anadolu insanı bu sayede kötü bakışlardan korunacağına inanır. Yılan gözünün özellikle nazarlık olarak görülmesi bir anlamda kötü ve haset dolu bakışlara karşı yine zehirleyici özelliği olan yılanın gözleri ile kötü olana karşı kötü olanı kullanma prensibinin uygulandığını göstermektedir.

Anadolu kültüründe dişileştirilen yılan, şahmeran şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Hemen hemen bütün Anadolu’da şahmeran ile ilgili çeşitli inanışlar ve efsaneler bulunmaktadır. Bu inanışlar Anadolu’da masallara, efsanelere, resimlere, kilimlere ve daha pek çok alana konu olmaktadır. Bütün Anadolu’da ortak inanca göre Şahmeran bir tarafı kadın bir tarafı yılan olan bir canlıdır. Yılanlar âleminin kraliçesi olarak kabul edilmektedir. Bu yönü ile bilinen Şahmeran şahsında yılan, sağlık ile ilişkilendirilmektedir.

Tarsus ve çevresine anlatılan Şahmeran ile ilgili efsanelerde yılanın sağlık ile ilgili yönleri karşımıza çıkmaktadır. “*Şahmeran, hamama götürülerek burada öldürülür ve eti kaynatılır. Vezir ilk suyu Camsab’ın içmesini ister. Camsab, şahmeranın dediklerini yaparak ilk suyu vezire verir. Vezir, bunu içer içmez ölür. İkinci suyu içen padişah iyileşir, üçüncüsünü içen Camsab ise akı ve zekâsı daha da güçlenip padişaha baş vezir olur.*” (Çıblak, 2007:188). Bu efsane bu gün bile başta Tarsus olmak üzere Anadolu’nun genelinde bilinmektedir. Şahmeran ile ilgili anlatıların olduğu her yerde Şahmeran’ın eti sağlık ile ilişkilendirilmektedir. Bu da Anadolu insanının yılanla olan olumlu bakış açısının en somut örneği olarak kabul edilebilir.

Anadolu’da yılan, kırsal kesimlerde ve büyüünün olduğu eski yerlerde bir büyü malzemesi olarak da kullanılmaktadır. “*Yılanı canlı tutup, iplik geçmiş bir iğneyi gözünün birinden sokup ötekinden çıkardıktan sonra ipliği sevdiği kimsenin giysisine*

gizlice takma yoluyla sevdiği elde edilir, o iplik giysisinde durduğu sürece yanar, tutuşur, sevgilisinin ardınca koşar, unutmazmış.” (Eyüpoğlu, 1988: 77). Yılan gözlerinin günlük hayatta insanda yarattığı etki bu anlamda büyü gibi uygulamalara konu olmuştur. Bu yılan ile karşı karşıya kalan insanın yilandan ne kadar etkilendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Elazığ yöresi kültüründe, insan nefsi, yılan ile ilişkilendirilmektedir. Kendine has bir kültüre sahip olan Elazığ, zengin mutfak kültürü ile ön plana çıkmaktadır. *“Köylerde genelde yer sofraları tercih edilir. Yemeğin kokusunun eve gelen kişiye gidip, canının çekeceği düşüncesiyle ona da pişen aştan mutlaka ikram edilmesi gerekir. Eğer ev sahibi gelen kişiye bu ikramı yapmazsa halk, ‘gece nefsi/yılan gelip seni boğar’ inancıyla söz konusu uygulamaya yaptırım gücü kazandırmaktadır.”* (Şenocak, 2014: 263).

Yılan, Hakkâri yöresinde ve Anadolu’da birçok atasözüne de konu olmuştur. *“Yılanın başı küçükken ezilmeli.”, “Yumuşak diye yılanı dokunma.”, “Acı söz yılanı deliğinden çıkarır.”, “Uyuyan yılanın kuyruğuna basma.”“Yılan bile toprağını katık eder.”“Yılan küçükken boğulur.”“Yılan deliği bin altına.”“Yılan yıldız görmeyince ölmez.”“Yılanın sevmediği ot deliğinin ağzında biter.”“Yılan sokan uyumuş, aç olan uyumamış.”*Bu da yılanın insan yaşamı içerisinde ne kadar geniş bir alana yayıldığını ve etkili olduğunu göstermektedir.

Hakkâri insanı, sosyo-ekonomik ve coğrafi durumu sebebiyle otuz yıl öncesine kadar yarı göçebe hayat tarzını benimsemiştir. Uzun süre doğa ile iç içe yaşayan yöre insanıyaşam tarzına özgü bir halk kültürü meydana getirmiştir. Bu halk kültürü içinde doğada yaşayan diğer pek çok canlı gibi yılanı karşı da çeşitli inanışlar geliştirilmiştir. Bu inanışlar arasında yılanın olumlu özellikleri ile birlikte olumsuz özellikleri de ifade edilmektedir. Hakkâri’de yılanı dair inanışlar yöre insanının sanatına, edebiyatına, folkloruna yansımıştır. Bunun en güzel örneklerinden biri de Hakkâri kilimleridir.

Hakkâri kilimleri arasında yaptığımız gözlemlere göre yılan motifi diğer hayvanlar ile birlikte çok yoğun bir şekilde işlenmektedir. Özellikle “Sine Kilimi”nde yılan motifi sıkça işlenmektedir. Kilim dokuyan kadınlardan öğrendiğimize göre yörede her evin bir yılan bekçisi olduğuna dair bir inanış vardır. Bu koruyucu yılan beyazdır. Görüldüğünde öldürmek iyi değildir (K6). Hakkâri’de; *“Evlerde bulunan yılanların, o*

eve uğur getirdiğine inanılır.” (Şimşek, 2006a: 303). Özellikle toprak evlerin olduğu kırsal kesimlerde bu inanış hala devam etmektedir. Yılan zarar veren bir canlı olarak değil de koruyucu olarak görülmektedir. Bu inanış bir anlamda zararlı canlılar ile yaşamak zorunda kalan insanın ona olumlu anlamlar yükleyerek yaşamına devam etme arayışı olarak düşünülebilir. Aksi takdirde doğa ile iç içe yaşayan insan, kendine yaşam alanı bulamaz ve korku içinde yaşamak zorunda kalır.

Yılan sadece evlerin değil bazen koca bir şehrin de koruyucusu olarak kabul edilmektedir. Hakkâri yöresine coğrafi yönden yakın ve kültürel yönden benzer olan Şırnak iline bağlı Cizre ilçesinin çift başlı bir yılan tarafından korunduğuna inanılmaktadır. Bu gün bile Cizre’nin sembolü olarak çift başlı bir yılan, şehrin girişinde sembolize edilmekle birlikte el sanatı ürünlerine de konu olmaktadır. Cizre halkı bu çift başlı yılanları ejderha olarak kabul eder ve onlara karşı büyük bir saygı besler.

Hakkâri’de evin bekçisi olarak bilinen yılan, evlerde görüldüğünde genelde korkudan öldürülür. Fakat bu duruma halk arasında dikkat edilmesi gerektiği görüşü vardır. Çünkü evde görülen yılanlar evin koruyucusu olarak bilinmektedir. Bu yılanlar, genelde çift yaşarlar. Bunlardan bir tanesi öldürülürse mutlaka diğer eşi de bulunup öldürülmeli; aksi takdirde diğer yılan, eşinin intikamını alır (K6). Yörenin halk inanışında *“Ev iyesi olarak kabul edilen yılan, yaşadığı evin bereketi demektir, öldürülemez, çünkü bereket sembolüdür.”* (Biray, 2013: 97). Bu da yörede yılanı saygı ve korku duyulmasını sağlamıştır. İşte bu korku ve saygı, yılanın kilimlerde motif olarak işlenmesine neden olmuştur.

Hakkâri’de yılan, aynı zamanda bir cezalandırma sembolü olarak da görülmektedir. Kilim dokuyan kaynak şahsa göre; dünyada günahkâr olarak ölen, Allah’ı ve Peygamberini inkâr eden ve bu şekilde ölen insanları kabirlerinde yılanlar rahat bırakmayacaktır (K4). Hakkâri inancında kabirde ölen insanlar ile karşılaşacağına inanılan yılan bir anlamda ata ruhları ile ilişkilendirilmiş ve bu sayede korkulan bir canlı olarak görülmüştür. Hakkâri’de yılan ve ölüm arasındaki bu bağlantı mitolojik hikâyelerde de benzer şekilde geçmektedir.

“Memre ağacının altında oturan İbrahim’in yanına ölüm, güzel bir koku ile gelir. Ölüm, haksever insanların karşısında bir taçla geldiğini ancak günahkârların karşısına büyük bir çirkinlikle geldiğinin belirtir. İbrahim de ölüme çirkinliğini görmek

istediğini söyler. Bunun üzerine ölüm, biri yılan yüzü taşıyan, diğeri kılıca benzeyen iki baş göstererek çirkinliğini açık eder.” (Campell, 2010: 388). Burada dikkat edilirse Hakkâri inancında ve dünya mitolojisinde yılan aynı zamanda korkunç ve çirkin bir şekilde de görülmektedir. Bu durum yöre inancının dünya kültüründen beslendiğini ve yılanın olan kötü bakışın evrensel olduğunu göstermektedir.

Tabiat ile iç içe yaşayan ve doğanın sırrına vâkıf olan yöre halkı eski zamanlarda sağlık ve ulaşım olanaklarının çok iyi olmadığı kırsal bölgelerde yılan sokmalarına nasıl müdahale edileceğini, hangi tür sokmanın zehirli, hangisinin zehirsiz olduğunu öğrenmiştir. Bu konuyu özellikle köyde yaşayan ve yaşı altmışın üzerinde olan kaynak şahıslardan öğrendiğimize göre zehirsiz olan yılanın ısırığı derin olmaz; fakat ısırılan yerde yılanın dişleri çok derine inmişse ısırık zehirlidir ve tedavi edilmelidir (K11). Bu kültürel miras ve doğa bilgisi; sağlam bir tecrübeye, bilgi birikimine ve iyi bir gözleme dayanmaktadır. Çünkü *“Hayvan, bitki, böcek gibi canlıların alışılmışın dışındaki hareketleri insanların hayatları hakkında bazı belirlemeler yapmalarına ve kendilerine çıkarımlarda bulunmalarına yardımcı olmuştur.”* (Biray, 2013: 2). Bu şekilde doğanın sırrını öğrenen yöre insanı uzun bir süre hayatlarında meydana gelen durumları kendi bilgi birikimi ile düzeltmiş ve zengin bir halk hekimliğine sahip olmuştur.

Hakkâri’de pek çok anlam yüklenen yılan, büyü uygulamalarında da kullanılmaktadır. Bir kişi birine kızarsa evinin kapısının bulunduğu tarafa bir yılan ölüsü gömer. Büyü yapılmak istenen kişi o ölü yılanın üzerinden üç defa geçerse başı beladan eksik olmaz (K3). Yılanın ölüsünü bu şekilde büyü malzemesi yapan yöre insanı diğer kişiler üzerinde etki kuracağına inanmaktadır. Bu durum yörede yılanın doğaüstü güçlere sahip olduğu inancının yerleşmesini sağlamıştır.

“Büyü; tabiatüstü gizli güçlerle ilişki kurularak veya gizli güçler içerdiğine inanılan bazı tabii nesneleri kullanarak belli birtakım amaçları gerçekleştirmek gayesiyle yapılan davranışlar olarak tanımlanmaktadır.” (Develioğlu, 1970: 644). Bu da gösteriyor ki yöre insanı yılanın gizli güçleri olduğuna inanmakta ve bu güçlerden yararlanma yoluna gitmektedir.

Hakkâri’de tespit ettiğimiz ve bütün dünya mitolojilerinde yılanın atfedilen ölümsüzlüğün farklı bir boyutuna rastladık. Kaynak şahıstan öğrendiğimiz bir efsaneye göre, yaz mevsiminde bazen aniden hortumlar olur, bu hortumlar olduğunda Allah

yeryüzünden gökyüzüne dev yılanları çıkarır. Bir yılan eğer insan tarafından öldürülmezse kimse öldüremez, ta ki Allah onu melekler tarafından zincirle gökyüzüne çıkarana kadar yaşar (K6).

Hakkâri’de anlatılan bu efsane ve yılan ile ilgili inanışlar “*Yılanın ölümsüzlük sembolü olarak kabul edilmesine, hatta ona kutsallık atfedilmesine yol açmış.*” (Armutak: 2004: 144). Bununla birlikte gökyüzüne çekilmesi yılanın göksel bir canlı olduğunu ve gök ile ilişkilendirildiğini de göstermektedir. Hakkâri kilimlerine motif olarak işlenen yılan sembolünün bu inanışların bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Ölümsüzlüğü ve uzun ömrü temsil ettiğine inanılan yılan bu sayede yörenin kültürel dünyasında yer almıştır.

“*Aslında tehlikeli ve korkunç olduğu kabul edilen yılanlar, kendilerine zarar vermeyen insanlara kolay kolay dokunmazlar. Onun içinde çeşitli inanış, efsane ve masallarda yılanların dostluğundan bahsedilir. Hatta karayılan ile kızın/delikanlının evlendiği görülür.*” (Şimşek, 2006a: 303). Görüldüğü gibi yılan Anadolu’da olumlu durumların ifadesi olarak görülmüş ve bu temelde çeşitli inanışlar geliştirilmiştir.

Dünya kültüründe tıbbın sembolü olarak görülen yılan, Hakkâri’de sağlık ile ilişkilendirilmektedir. Hakkâri iline bağlı Kaval köyünde yılan, halk hekimliğinde kullanılmaktadır. Köyde sarılık hastalığı geçiren hastaların yemeğine yılan eti onların haberi olmayacak şekilde konulur. Yılan etini yiyen hasta iyileşir (K5). Bu inanış tesadüfi bir durum değildir. Yörede yılan etinin sağlıklı olduğu ve çeşitli hastalıklara iyi geldiği inancının kökeni Şahmeran efsanesine dayanmaktadır. Bu durum ortak bir hafızanın Anadolu topraklarında var olduğunu göstermektedir. Bu ortak hafızaya göre yılan, sağlık ile ilişkilendirilen bir canlı olarak kabul edilir.

Anadolu’da anlatılan Şahmeran efsanelerinde “*Şahmeran, hastaları iyileştiren, onlara can veren bir kimliğe sahiptir.*” (Çıblak, 2007:192). Bu efsanenin insan üzerinde yarattığı etki ile birlikte doğayı gözlemleyen yöre insanı yılanı sağlık ile ilişkilendirmiş ve olumlu anlamlar yükleyerek halk hekimliğinde kullanmıştır.

Hakkâri’nin kırsal kesimlerinde yılan bereket ile ilişkilendirilmektedir. Boynuzu olan yılan, öldükten sonra boynuzları koparılır ve evde saklanır. Bu boynuzların eve bereket getirdiğine inanılmaktadır (K5). Hakkâri’de boynuzları bereket sembolü olarak kabul edilen yılanın dişleri ve kemikleri de bereket ile ilişkilendirilmektedir. Bu durum

sadece Hakkâri'ye has değil aksine doğa ile iç içe yaşayan bütün toplumlarda vardır. Bu tür toplumlarda “*Yılan ölümsüzdür. Çünkü yenilenir aynı zamanda ay gücüdür; bereket, bilgi (kehanet) ve ölümsüzlük dağıtır.*” (Abiha, 2012: 3). Yılanın kilimlere ölümsüzlük sembolü olarak yansması da bu durumun sonucu olarak kabul edilebilir.

Hakkâri'nin kültüründe yılan, çoğu zaman da doğum ile ilişkilendirilmektedir. Çocuğu olmayan kadınlar çiftleşen bir yılan gördüğünde yılanların üstüne elbiselerini atar yılanın üstüne atılan elbise daha sonra giyilir. Bu işleminden sonra kadının çocuğu olacağına inanılır (K5). Şehirde var olan bu inanış, “*Yılanın kendini yenilediği için ölümsüz kabul edildiği fikri etrafında birleşmektedir. Bu özelliklerinden dolayı yılan, doğurganlık sembolü olmuştur.*” (Abiha, 2012: 3). Yılan, bütün bu özelliklerinden dolayı Hakkâri'de tam anlamıyla bir yaşam sembolü olarak görülmektedir. Bu sayede yörenin el sanatı ürünlerinde, edebiyatında, folklorunda işlenmektedir.

Hakkâri'de yılan ile karşılaşıldığında genelde öldürülür. Bu durumun sonucu olarak yöre halkı çeşitli inanışlar geliştirmiştir. Buna göre; bir yılan öldürüldüğünde dikkat etmek gerekir. Öldürülecek yılanın başı mutlaka ezilmelidir. Eğer başı ezilmezse ay ışığında canlanır. Tekrar canlandıktan sonra da intikamını mutlaka alır (K2). Bu inanç Hakkâri'de yılan ile ilgili olumlu düşüncenin yanında yılanı yüklenen olumsuz özelliklerin getirdiği bir inançtır. Çünkü “*İnsanoğlunun korktuğu canlılardan olan yılan, bir yandan saadet, talih, sağlık ve bereket sembolü ve aracı olarak görülürken bir yandan da kötülük, ızdırap, hainlik ve hile temsilcisi olarak kabul edilmektedir.*” (Biray, 2013: 96).

Kilim dokuyan kadınlar ve yöre insanı arasındaki başka bir inanca göre; yılanın dili çatallı olduğu için “*dedikodu, fitne ve fesat*” (K6) işaretidir. Bu yüzden olacak ki Anadolu'nun genelinde ve yörede dedikodu ve arkadan konuşmayı seven kişiler için “yilandilli” deyiimi kullanılır. Hakkâri'de dedikodu edenlerin yilandilli olarak adlandırılması, halkın bu durumu benimsemediğini bu yüzden en tehlikeli canlının dili ile sembolize ettiğini göstermektedir.

Hakkâri'de anlatılan ve insan ile yılanın münasebetinde yılanı hain ve düşman olarak gören anlatılar mevcuttur. Yörede anlatılan hikâyeye göre; adamın biri bir gün yolda donmak üzere olan bir yılan görür. Yılanı acıyan adam yılanın vücut ısınısını tekrar kazanması için göğsüne bırakır. Yılan bir müddet sonra kendine gelir. Kendine

geldikten sonra da adamın boğazına sarılır ve onu ısıracağını söyler. Adam yılanı iyilik ettiğini söylese de yılanı ikna edemez. En sonunda adam, mahkemeye gitmek istediğini söyler. Kadıya giderler, kadı olayı çözemez. İmama giderler, imam, adamın boynundaki yılanı ikna edemez. Tilkiye, kurda derken kimse çözüm bulamaz. En son kedinin yanına giderler ve adam durumu kediye anlatır. Kedi, yılanı sağırdığını ve olayı yılanın duymak istediğini söyler. Bunun üzerine yılan kedinin kulağına durumu anlatmak üzere yaklaşırken kedi ani bir hareketle yılanı boğazlar ve orada adamı, yılanın elinden kurtarır (K6). Bu yüzden olacak ki kedi, yılanın en çok korktuğu canlı olarak bilinmektedir. Hakkâri'nin toprak evlerinde yılanın korunmak için kedi besleme geleneği de bu tarz anlatıların bir sonucu olarak kabul edilir.

İnsanlık tarihi boyunca yılanı yüklenen anlamlar o kadar fazladır ki bu canlı bu gün bile insanlar arasında gizemli bir canlı olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Toprağa bağlı bir yaşam süren Hakkâri insanı da yılanlara karşı olan inanışlarını dokudukları kilimler vasıtasıyla yansıtarak yılanın; bereket, sağlık, saadet, yaşama gücü, ölümsüzlük, koruyucu güç gibi olumlu özellikler ile birlikte düşmanlık, hilekârlık, ölüm, dedikodu gibi olumsuz özellikleri de sembolize ettiğini dile getirmiştir.

3.3.9. Yıldız Motifi



Resim 28. Yıldız Motifi

Hakkâri kilimlerinde bir motif olarak işlenen yıldız, **Türkçe Sözlük**'te; “*Güneş ve ay dışında, gökyüzünde görülen ışıklı cisimlerin her biri*” (Türkçe Sözlük,2005:1212) şeklinde tanımlanmaktadır. Güneş ve ayda birer yıldız olmasına rağmen yıldız adı verilen diğer gök cisimleri bunlardan ayrı bir kategoride ele alınmaktadır.

Gökyüzü ve gök cisimleri olağanüstü özellikleri ve görünüşleri ile bizim ve bütün dünya milletlerinin halk inançlarında sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu inançların kökeni, gök varlıklarının birer tanrı ya da tanrıça olarak kutsandığı dönemlere dayanmaktadır. Bu dönemlerden itibaren gök cisimleri insanın kültüründe, yaşamında, inancında önemli figürler olarak kullanılmıştır. Gök cisimleri tarihin ilk dönemlerinden günümüze gelinceye kadar pek çok efsaneye, hikâyeye, dinî inanca konu olmuştur.

İnsanlar, dünya sahnesinde çıktığı ilk günden itibaren gök cisimlerine ve yıldızlara ilgi duymuştur. Gökte olan bu esrarengiz cisimleri çözmeye, anlamaya çalışan insan, bunlara pek çok sembolik yakıştırma yapmıştır.

İnsanın gök cisimlerine olan merakı her devirde canlı bir şekilde görülmüştür. *“İnsanoğlunun bu merakının, ilk kaynağı Babil bölgesinde yaşayan Nebâtîler tarafından ortaya konan ilm-i tencimi (astroloji) doğurdu. İlm-i tencim, yıldızların konum ve hareketlerinden hüküm çıkarma ilmidir.”* (Kam, 2008; 187). Bilindiği gibi astrolojide yıldızların konumu çok önemlidir bu yüzden ilkel dönemlerde insanlar, yıldızların konumuna bağlı olarak hayatını düzenlemiştir. Bunun neticesinde yıldızlara çeşitli anlamlar yükleyen insanoğlu onları tanrısal bir konumda kabul etmiştir.

Sümer inancında yıldızlara tanrısal roller yüklenmiştir. Yıldızlar, bereket ve çoğalma sembolü olarak kabul edilmiştir. Sümer inanç sisteminde çok önemli bir tanrı olan İstar, yıldızlar âleminin tanrısı konumunda görülmüştür. Simgesi de yıldızdır. *“Sümerler’in önde gelen şehirlerinden Uruk’un baş tanrıçası olarak kabul etmişler, kadınlarda izledikleri ve görmek istedikleri bütün nitelikleri onun şahsında toplamışlardır. O, güzelliğin, şefkatin, hırsın, kavganın, kurnazlığın ve en önemlisi de bereket ve çoğalmanın sembolü olmuştur. Tanrıçanın aşkıyla insanlara, doğaya yenilenme ve çoğalma gücü verdiğine inanılmıştır.”* (Kılıç-Uncu, 2011:188). İstar’ın bayan tanrıça olması, bayanlara örnek olması dolayısıyla doğurgan olması onun bereket ve çoğalma sembolü olarak görülmesini sağlamıştır. İstar’ın yıldız ile sembolize edilmesi de yıldızın çoğalma ve bereket getirdiğine inanılmasını sağlamıştır. Yıldız bu yönü ile Sümer kültüründe yer almıştır.

Sümer inancında yıldız ile ilgili dikkat edilmesi gereken önemli bir husus da; “İstar ve star” sözcüklerinin benzerliğidir. Nitekim “star” birçok dilde yıldız anlamına

gelmektedir. Bu da yıldızlar ile ilgili inanışların kökeninin Sümerlere kadar gittiğini ve en önemli tanrı olan İstar'ın yıldızlar ile ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Yunan ve Roma mitolojisinde de tanrıçalar yıldız olarak görülmüştür. “*Aşkın tanrıçası Venüs ve güzellik tanrıçası Aphrodite*” (Dürüşken, 2003: 17) birer yıldız ile sembolize edilmektedir. Bu tanrıçaların güzellik ve aşkı simgelediğini düşünürsek Yunan toplumunun yıldızlara dışıl anlamlar yüklemekle birlikte aşk ve güzelliğin zorluğuna vurgu yaptığını görmüş oluruz. Bunu yaparken de insanlara en uzak mesafede olan yıldızları sembolize ettiklerini söyleyebiliriz.

Eski Mısır kültüründe yıldız, insanların hayatlarını şekillendirirken dikkatle izlediği bir gök cisimidir. Mısırlı astronomlar takvim yaparken yıldızlardan yardım almışlardır. Eski Mısır'da takvim, tarımı düzenlemek için yapılmıştır. Toprakların çok az bir kısmının verimli olduğu Mısır'da tarım, mevsimlerin zamanını önceden bilmeyi, yani takvim bilgisini gerekli kılmıştır. O zamanlar Nil nehrinin taşma zamanı gökyüzünün en parlak yıldızı olan Akyıldız'ın (Sirius) doğu yönünde görünme zamanına rastlıyordu (Bilim ve Teknik Dergisi, 2009: 3). Gökyüzünde en parlak yıldızın yılın belirli dönemlerinde bütün Mısır yaşamını etkileyen önemli bir olayın meydana geldiği tarihe denk gelmesi neticesinde yıldız, Mısır inancında kutsal kabul edilmiştir.

Bütün medeniyetlerde ilgi ve merakla gözlenen ve çeşitli inanışlara konu olan yıldızlar, fallara da konu olmuştur. Bu bağlamda “*Yıldız falı eski Mısırlılarda, Sümerlerde, Asurlularda, Hintlilerde, İranlılarda, Çinlilerde, Akadlarda, Hititlerde, öteki Anadolu uluslarında, Romalılarda, Greklilerde vardır.*” (Eyüpoğlu, 1987: 92). Dünyanın ilk medeniyetlerinde var olan bu inanışlar bu günde canlı bir şekilde devam etmektedir. Bu da gösteriyor ki yıldızlara yüklenen anlamlar gizemini hâlâ korumakta ve çeşitli yakıştırmalara konu olmaya devam etmektedir. Bu gizem sayesinde yıldızlar çeşitli şekillerde hayatımızda var olmaya devam etmektedir.

Eski Türklerin tabiatüstü güçlerin yanında yer, su, güneş, ay, yıldız gibi tabiat olaylarına büyük ilgi duydukları bilinen tarihî bir gerçektir. “*Oğuz Han'ın oğlu Yıldız Han, yıldızlar âleminin bir sembolüdür. Ayrıca Şamanist Türkler arasında birçok yıldız efsanesi vardır. Şaman davullarında bu efsaneleri simgeleyen yıldız resimleri bulunmaktadır.*” (Uraz, 1992: 32). Yıldızların şaman davullarında yer olması Türkler

arasında yıldızın tanrısallığını göstermektedir. Nitekim şamanın davul ve dans unsurları ile kutsal yani tanrısal ruhlarla bağ kurduğunu göz önünde bulundurursak davuldaki yıldızla yüklenen tanrısal rolü görmüş oluruz.

Divan edebiyatında yıldızlar, güzellik unsuru olarak sevgiliye benzetilmektedir. Bununla birlikte “*Aşığı ne gece, ne de gündüz uyku tutmaz ve geceleri yıldız sayar, seher vakti de âhiyla yıldızların ışığını söndürür. Âşık, aşkının ve ıstırabının büyüklüğünü bu şekilde ifade eder.*” (Kapal,2013:164). Gökte ne kadar yıldız varsa sevgili uğruna döktüğü gözyaşı da o kadar çok kabul edilmektedir. Zatî’nin aşağıdaki beyitinde bu durum açık bir şekilde dile getirilmiştir.

“Her gice yıldız sayar bu çeşm-i giryânum benüm

Her seher âhum çera-ı encümi söyündürür.

(Benim bu ağlayan gözüm her gece yıldız sayar ve âhum her seher vakti yıldız mumunu söndürür.)” (Kapal, 2013:164).

Türk edebiyatının önde gelen şairleri de yıldız şiirlerinde bir benzetme unsuru olarak kullanmıştır. Genelde çok sevilen kimsenin şiirlerde yıldız ile sembolize edildiği görülmektedir. Bu sayede sevilen kişi kutsal ve nuranî bir şekle bürünür. Bu konuda en güzel örneklerden birini Ahmet Haşim’in şiirlerinde görmekteyiz.

“Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!

Annemdi o nûrunda gezen zıll-ı mehâsin,

Bendim o çocuk, bendim o sîmâ-yı tahayyür.” (Haşim, 2000: 78).

Görüldüğü gibi şair çok sevdiği annesini yıldızların nuruna benzeterek onu ulaşılmaz ve kutsal bir hale getirmiştir. Bunu yaparken güneş ve aydan daha uzak olan yıldız ile sembolize ederek annesinin ulaşılmaz olduğunu ayrıca ona olan hasretinin büyüklüğünü dile getirmiştir.

Yıldızlar, tabiat ile iç içe yaşayan insanlara çoğu zaman yol gösterici fonksiyonu ile karşımıza çıkmaktadır. Eski dönemlerde yolunu kaybeden insan, gideceği yönü işaret olarak gördüğü yıldızla göre belirlerdi. Özellikle denizcilerin eski zamanlarda pusula henüz yokken bu yöntemi kullandıkları bilinen bir gerçektir. Bu konuda Cengiz Aytmatov’un “Deniz kıyısında Koşan Ala Köpek” kitabında yıldızın yön gösterici

özelliği şu şekilde dile getirilmektedir. “*Tam ilerde, göğün koyu mavi görüldüğü parlak bir yıldız tek başına ıslıl ıslıl yanıyordu. Kayığın burnu yıldızın parladığı yöne doğruydı.*” (Aytmatov, 2002: 354). Romanın bu bölümünde; gökteki en parlak yıldız, bir yön işareti olarak görülmekte ve ona doğru yol alınmaktadır. Böylece gece ne kadar karanlık olursa olsun karanlıkları delen ışıkları ile yıldızların insanların yol göstericisi olduğu vurgulanmaktadır.

Genel anlamda insanların gurur ve erişilmez ideallerini en yaygın biçimde ifade eden sembol olan “*Yıldız, eski dönemlerden itibaren devletlerin ve kavimlerin hayatında önemli bir yer tutuyordu.*” (<http://www.ayk.gov.tr>. 21.05.2015). Bunun en güzel örneği İstiklâl Marşı’nın birinci kıtasında geçen “O benim milletimin yıldızıdır parlayacak!” dizesidir. İstiklâl Marşı’nın bu dizesinde bayrak ile gökteki yıldız eş tutularak bayrağın ulaşılmazlığı simgelenmektedir. Bayrağın ulaşılmazlığının sembolü de bayrakta var olan yıldız motifidir.

Yıldızlara yüklenen sembolik anlamlar tarih boyunca hep var olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı’nın forsunda bulunan “*On altı yıldız tarih boyunca kurulan on altı büyük Türk devletini simgelemektedir.*” (Özbek, 1969: 57). Bununla birlikte dünyada, pek çok ülkenin bayrak veya ambleminde, değişik anlamlar verilmiş ya da yakıştırılmış çeşitli yıldız semboller bulunmaktadır. Ulusların en kutsal olan bayraklarda yıldız sembolü ulaşılmazlığın ve gururun yansıması olarak kabul edilmektedir.

Dünya kültürlerinde birbirinden farklı anlamları sembolize eden yıldızlar bazen beş, altı ve sekiz köşeli olarak tasvir edilirler. Her birinin bir anlamı olmakla birlikte en yaygın olanı beş köşeli yıldızdır.

Pisagor’a göre; “*Beş, insan rakamıydı. Beş köşeli yıldız sembolü, aklın bütünlüğünü, ruhun krallığını, insan vücudunu simgeliyordu.*” (<http://www.ahmetakyol.net>. 24.05.2015). Bu da halk arasında her insanın bir yıldız olduğuna ve gökte parladığına dair inancın tarihten beri hep var olduğunu göstermektedir.

Müslümanlar arasında yıldızla yüklenen bir inanca göre beş köşeli yıldız, İslam’ın beş şartını temsil eder. “*Yıldızların her köşesi birbirinden eşit uzaklıktadır ve her biri beş erdemin simgesidir.*” (Gökeri, 1979: 99). Bilindiği gibi İslam’ın şartı beştir

ve her biri çok önemli mahiyettedir. Bunu simgelemek için göklerden gelen emirler yine göksel bir obje ile simgelenmiştir. Çünkü İslâm inancında Müslümanlar, Allah'ı daima kendisinden yukarıda, göklerde düşünmüştür. Bunun neticesinde ondan gelen emirler yıldızlar ile ilişkilendirilmiştir.

Rüya tabirlerine göre yıldız görmek, rüya sahibinin bilgili bir kimse olduğuna ve her işinde temkinli davrandığına işarettir. İbn-i Kesir'e göre, genellikle gökyüzünde yıldız görmek, sansının açık ve parlak olacağına işarettir. Birçok yıldızın kendi malı olduğunu görmek, akraba ve sevdiklerinin kendisine saygı duyduklarına ve ona bağlı bulunduklarına delalet eder. (<http://www.diyadinnet.com>. 25.05. 2015). Nitekim Kuran'ı Kerim de geçen Yusuf suresinde “*Bir vakit Yusuf, babasına; Babacığım! Ben (rüyada) on bir yıldızla, güneşi ve ayı gördüm; bana secde ediyorlardı.*” (Yusuf Suresi, 4) dedi. Bu rüya babası Hz. Yakup tarafından yorumlanmış ve onun çok kutlu biri olacağı söylenmiştir. Bu da yıldızın baht, talih, saadet simgesi olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Yıldız, Anadolu'da dokunan kilimlere de yansımıştır. Dokuma motifleri üzerine önemli bir çalışması bulunan Mine Erbek, dokumalarda yıldız motifini şöyle açıklar: “*Yıldız motifi mutluluk ve bereketi simgeler. Altılı olanları 'Süleyman Mührü' olarak da bilinir. Ana tanrıçanın üretkenliğini simgelemek için de kullanılmaktadır.*” (Erbek, 2002: 7). Anadolu'nun kültürlerin buluştuğu bir nokta olması itibari ile bu kadar değişik inancın kilimlere yansıtılması dikkate değerdir.

Anadolu kültüründe halkın yaşamının içine giren yıldızlar ile ilgili deyimler vardır. “Yıldız barışıklığı”, “yıldız saymak”, “yıldızı barışmak”, “yıldızı düşmek”, “yıldızı sönmek” şeklinde hayatımızın her aşamasında dile getirdiğimiz deyimlerdir. Bu da yıldızların hayatımızı ne kadar etkilediğini göstermesi bakımından önemlidir.

Anadolu'da yıldızlara yüklenen anlamlar çeşitlilik göstermektedir. Özellikle yıldız kaymalarına derin manalar yüklenmiştir. Kayan her yıldız, birinin ölümüne yorumlanmaktadır. Bu inanış bütün Anadolu coğrafyasında görülmektedir. “*Anadolu inançlarına göre; yıldızlarla insanlar arasında bir yazgı (alın yazısı) bağlantısı vardır. Gökte parlayan insanların sayısınca yazgı vardır. Gökten yıldız düştüğünde (kaydığında) bir insan ölür. Kimin yıldızı düşerse o ölür.*” (Eyüboğlu 1998: 92). Çünkü gökteki her yıldızın yeryüzünde yaşayan bir insanın sembolü olduğuna inanılmaktadır.

Bu inanç sayesinde yıldız Anadolu folklorunda daima önemli bir konumda yer almaktadır.

Bütün Anadolu’da bilinen ve inanılan bir inanışa göre Leyla ve Mecnun da yıldıza dönüşmüştür. Ebru Şenocak, “Mitolojik Konulu Bir Halk Hikâyesi ‘Leylâ ile Mecnûn Hikâyesi’ Merkezinde Yıldıza Dönüşüm” başlıklı çalışmasında bu konuda görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: *“Leyla ve Mecnun hikâyesi kahramanları yıldıza dönüştüğünde tamlığa ulaşan ilk arketiplerin temsilcisi olarak dikkat çeker. Yıldız kavramıyla belirginleşen sembolik değer, aşklarını göğün sonsuzluğuna taşıyarak bu dünyanın kalıplarından, kirlenmişliğinden uzaklaşan kahramanların arınmalarını ve saflaşmalarını temsil eder.”* (Şenocak, 2010: 23) .

Leyla ile Mecnun’un kurtuluşunun göksel imgelerle belirtilmesi yeryüzünde sıkıntı halinde olan insanın gökyüzünün bağımsızlığına ve özgürlüğüne sığınma isteği olarak ifade edilebilir. Sevilen ve kutsal görülen, her türlü kötülükten uzak görülmek istenir. Bundan dolayı Leyla ve Mecnun gökte her türlü kötülükten uzak ve özgür bir şekilde birleştirilmiştir. Çünkü halk muhayyilesinde onlar kavuşturulmak istenen kişilerdir, bu sebeple isteklerini de yıldızlar vasıtasıyla gerçekleştirmişlerdir. Yıldızlar ile birleştirme nedeni de yıldızların ulaşılmaz ve insan kötülüğünden uzak mekânlar olmasından kaynaklanmaktadır.

Hakkâri kilimlerinde görülen yıldız motifi tarih boyunca insanlığın yıldızlara yüklediği inanışların bir yansıması olarak kabul edilebilir. Çünkü insanlar önce belirli zaman ve mekânlarda kültür oluşturur bu kültür daha sonra millî kültür ardından da evrensel kültüre dönüşür. Hakkâri kilimlerine de motif olarak işlenen yıldızlara yüklenen anlamların bir kısmı yerel olmakla birlikte genelde evrensel manalar taşımaktadır.

“Göğün ve gökte bulunan varlıkların kutsal kabul edilmesi, yıldızların da kutsal olarak düşünülmesini sağlamıştır. İnsanların gökcisimlerine inanmaları, yaralarının da onun altında sağlanacağını düşünmelerine sebep olmuştur. Yıldızın hareketleri ve durumu ile insanın yaşam tarzı arasında bir paralellik söz konusudur.” (Çetindağ, 2011:254).

Hakkâri’de yıldız kayması ile ilgili bir inanışa göre yıldız kaydığı zaman onu gören hemen bir dua okumalı ve bir dilek tutmalı, bu şekilde tutulan dilekler kabul olur

(K7). Şehrin kültüründe var olan bu inanış, insanoğlunun bir şeylere inanma, tutunma isteğinin bir başka tezahür şekli olarak kabul edilebilir. Çünkü “*Yeryüzünde günümüze kadar inanma ihtiyacı duymamış bir topluluk yoktur.*” (Aydın, 2009: 88). Bu durumu insanların kültür, sanat ve geleneklerinde görmekteyiz. Öyle ki, insan istediği her zaman bir dilek tutabilir, ancak bunu böyle bir doğa olayına bağlamak, âdeta bir işaretmiş gibi yapmak bir şeylere tutunma gereksiniminden doğduğunu düşündürmektedir.

Doğa ile iç içe yaşayan Hakkâri insanı, yıldız kaymalarına sürekli şahit olmuştur. Bunun neticesinde yöre insanı bu doğa olayına dair efsanelerde üretmiştir. Yıldız kaymasına bağlı olarak yörede derlediğimiz ve “Zühre Yıldızı” efsanesini anımsatan bir efsaneye göre, Zap Suyu’nun yanındaki köylerin birinde çok güzel bir kız yaşar. Bu kızın öz annesi ölünce üvey anne eline düşer. Üvey annesi kızın güzelliğini o kadar kıskanır ki onu öldürmek ister. Kızı en ağır işlerde çalıştırır, nefes bile aldırılmaz. İlkbahara doğru Zap Suyu iyice coşunca kızın üvey annesi; kız suda boğulur düşüncesiyle bütün gece su taşıtır. Bütün gece çalışmaktan yorulan kız talihsizliğine yanar. Gökteki parlak aya bakıp öz annesini düşünürken tam o sırada gökten parlak bir yıldız kayar ve küçük kız birden göğe doğru yükselir. O günden sonra kız, gökteki bir yıldıza dönüşür. Yılda bir kere bu yıldız gökyüzünde gözükür. Onu gören ne dilek tutarsa dileği gerçekleşir (K7).

Yıldıza dönüşerek şekil değiştirme motifi örnekleri Anadolu efsanelerinde çok yaygındır. “*Şekil değiştirme motifinin ana nedeni kurtulma ve cezalandırmadır. Şekil değiştirme iyiler için bir kurtuluş, kötüler içinse bir cezadır.*” (Yardımcı, 2013: 95). Hakkâri’de anlatılan bu efsanede küçük kızın yıldıza dönüşme isteği, kirlenen dünyadan bunalan insanın kendisine yer arama, kötülüklerden kurtulma isteğidir. Hayal edilen mekân bireyin huzura ereceği mekândır. Bu mekân her türlü kötülükten uzak ve ulaşılmaz olmalıdır. Dinginliğin ve huzurun simgesi olan yıldızlarda bu manada bir sığınak gibi görülmektedir. Yöre kilimlerine işlenen yıldız motifi de bu bakış açısının bir sonucudur.

Tarım ve hayvancılık ile uğraşan Hakkâriinsanı için yıldızların doğup gökyüzünde görünmeleri önemli bir doğa olayı olarak kabul edilmektedir. Yörede buğday ekimi yapıldığında gökyüzündeki yıldızlara bakılır. Gökte yıldız çoksa ekim işlemi yapılır (K8). Çünkü gökteki yıldızlar sayıca fazla olduğu için bolluk ve bereket

simgesi olarak görülmüş ve onların ışığı eşliğinde buğday ekildiğinde bereketli olacağına inanılmıştır. Yıldızların kilimlere bereket sembolü olarak dokunması da bu inanın bir sonucu olarak kabul edilebilir.

Hakkâri’de yıldız ile ilgili bu inanış, tarihin ilk dönemlerine kadar gitmektedir. *“Tarımın keşfedildiği ilk andan itibaren bitkilerin ve hayvanların bereketi ve bunun sürekliliğinin sağlanması insanoğlunun zihnini en fazla meşgul eden sorunlardan biri olmuştur.”* (Çetin, 2006: 190). Bu sorunlara çare olarak ilk devirlerdeki insanlar gibi yöre halkı da yıldızın bereketine inanmış ve hayatlarını yıldızların durumuna göre belirlemiştir. Bu durum pek çok aşamada görülmektedir.

Hayvancılık ile uğraşan kırsal kesimlerde yaz mevsiminde yaylaya çıkma geleneği Hakkâri’de devam etmektedir. Yaylaya çıkılacağı zaman yıldızların durumuna göre hareket edilir. Hakkâri’de yayla “Zoma” olarak bilinmektedir. Kaynak şahsa göre, eskiden yaylaya gitme zamanı yaklaştığında konargöçer insanlar, yıldızların ışığı ve ay ışığı altında zomaya giderdi. Çünkü yıldızlı gecelerden sonra yola çıkmak uğurlu kabul edilir. Yayladaki hayvana bolluk bereket geldiğine inanılır (K7). Dikkat edilirse Hakkâri insanı gecenin gizemi içinde merakla baktıkları aydınlık yıldızları birer uğur işareti olarak görmüş ve kutsallaştırmıştır. *“Gökyüzünün böylelikle kutsallaştırılması veya kutsallığının farkına varılması sayesinde insanoğlu hayatını garantiye almıştır.”* (Hakman, 2013: 2). Bu durumun nedeni insanın sürekli tabiat ile mücadele içinde olmasıdır. Bu mücadelede yıldız bir sığınak olmuş ve koruyucu bir güç olarak düşünülmüştür.

Hakkâri’de yaylalarda bütün gün çalışıp akşam olduğunda zoma (yayla) insanı tarafından gece sohbetleri yapılmaktadır. Özellikle genç kızlar ve kadınların toplanıp sohbet ettiği bu yayla sohbetleri ay ışığı altında yapılmaktadır (K7). Bu durumun yörede özellikle ay ışığının parlak olduğu gecelerde yapılması insan hafızasında var olan gök ve göksel unsurlara yönelik bakış açısının bir sonucudur. Çünkü *“Gök, aydınlık olandır. Orada iyilik, güzellik ve mutluluk vardır. Tam anlamıyla bir cennet demektir.”* (Artun, 2007: 3). Gök cisimleri bundan dolayı yörede neşe ve mutluluk unsurları olarak görülmektedir. Kilimlerde baht ve şans simgesi olarak yıldız motifinin yer alması da bu sebeptendir.

Hakkâri’de yıldızların insanın geleceği üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğuna inanılmaktadır. Yörede yaygın bir inanca göre yıldızlı gecelerde doğan çocuklar ilerleyen dönemlerinde ailelerine daha bağlı olurlar. Yıldızsız gecelerde doğan çocuklar ise ailesine pek bağlı kalmaz (K7).

“Eskilerin telakkilerine göre bütün ruhlar sekizinci kat gökteki yıldızlardan ayrılarak bu âleme gelmişler ve yine oraya gideceklerdir. Yani her ruh o gökteki bir yıldızdan kopmuştur. Binaenaleyh insanların üzerinde, ayrılan sabit bir yıldızla ana rahmine düştüğü dakikada doğan bir seyyar yıldızın tesirleri vardır.” (Onay, 2004: 501). Bu da gösteriyor ki tabiat ile iç içe yaşayan yöre insanı için yıldızlar sadece geceleri gökyüzünde parlayan, minik süsler veya küçük noktalar değil; aksine insanın tüm hayatını etkileyen, yaşamsal bir öneme sahip olan gök unsurlarıdır. Kilimlere mutluluk anlamını simgeleyecek şekilde işlenmesi de bu inancın bir örneği olarak kabul edilebilir.

Yıldız kayması ile ilgili Hakkâri’de tespit ettiğimiz önemli bir inanış şu şekildedir: Bazen insanların yaptıkları günahlar yeryüzünde o kadar birikir ki gökyüzüne kadar ulaşır. Allah’ın melekleri bu durumda bir ok atarak günahları dağıtır (K6). Hakkâri’de ve bütün Anadolu’da bilenen ve anlatılan bu inanışın kaynağı Kur’an-ı Kerim’e dayanır. Bu durum Kur’an’ı Kerim’de *“Andolsun ki biz, göğü yıldızlarla bezedik ve bazılarıyla şeytanların taşlanması sağladık. Onlara alevli ateş azabını hazırladık.”* (Mülk suresi, 5) şeklinde geçmektedir. Yıldızlara yüklenen bu inanışların kökeninde İslâm dininin halk üzerindeki etkisi yatmaktadır.

Hakkâri kilimlerinde görülen yıldız motifi halk inanışlarımızın dokumalara yansımalarının bir sonucu olarak kabul edilebilir. Tarihin ilk dönemlerinden itibaren yıldıza yüklenen manalar, insanlığın kültürel bir mirası olarak evrensel bir şekle bürünüp bütün dünyada görülmektedir. Bu kültürel miras sözlü ve yazılı anlatılarla birlikte sanat eserlerinde ve dokuma ürünlerinde de kendisine yer bulmuştur. Hakkâri kadını da dokuduğu kilimlerde işledikleri her motif ile insanlığın ortak mirası olan inanışları dile getirmektedir.

“Arkaik dönemlerde toplumlar tabiatla iç içe yaşamış, bu yaşantının sonucu olarak çevrelerindeki hadiseleri kendilerince anlamlandırmaya çalışmış, gökcisimlerinden yardım dilemiş, birtakım olaylara inanma ihtiyacı hissetmiştir.”

(Çetindağ, 2011: 53). Bunun sonucunda Hakkâri kilimlerinin tamamında yıldız motifi görülmektedir. Bu da yöre insanının her dönemde olduğu gibi inanma ihtiyacını göstermektedir.

Hakkâri kilimleri, gökyüzünü simgeleyen bol yıldız motifleri ile tasarlanmıştır. Bu göstergeler bereket sembolü olarak çağrışım yapmaktadır. Hakkâri’de sıcak yaz gecelerinde yaylalarda, çadırlarda yatan insanların başını yastığa koyduğunda karşısınaiik çıkan yıldızlardır. Gecenin karanlığında aşırı derecede kalabalık gözüken bu yıldızlar yöre insanının zihnini meşgul etmiştir. Yöre insanı bu kalabalık ılık şölenine çeşitli manalar yükleyerek onları hayatın bir parçası haline getirmiştir. Bundan dolayıdır ki yıldızların gökyüzünde kalabalık oluşu kilimlerde bolluk ve bereket sembolü olarak görünmesine neden olmuştur.

Yöre kadını kilim vasıtasıyla çevresinde olanları simge ve sembollerle anlaşılır kılmaktadır. Hayatın sırlarını anlamak ve anlatabilmek için okuma ve yazma bilmeyen kadınlar için kilim kendini ifade etme aracı olarak kabul edilebilir. Bu sembolik dilde kadınlar, yıldızın parlaklığını alarak uğuruna ve dileğine denk düşen semboller yüklemektedir. Dokudukları her yıldızın bir karşılığı var ve bunu en iyi onlar bilmektedir. Hakkâri kadınının hâkim olduğu bu sembolik dille bin yıllar öncesinden hikâyeler ve gizemler günümüze taşınmaktadır. Kilimlerde bazen ölüm ve felaketin habercisi olan yıldızlar bazen de kurtuluşun, bereketin, bilginin, özgürlüğün sembolü olarak kabul edilmektedir.

3.3.10. Haç İşareti Motifi

Hakkâri kilimlerinin genelinde haç motifi görülmektedir. Kilimlerde motif olarak yer alan ve Hristiyan inancının en önemli sembolü olan haç, **Türkçe Sözlük’te**; “*Hristiyanlarca kutsal kabul edilen, fetiş gibi kullanılan bir işaret*” (Türkçe Sözlük, 2005: 472) olarak tanımlanmaktadır. Haç; merkez, daire ve kareden oluşan dört sembol arasında yer alarak bunlarla ilişki içindedir (Ersoy, 2007: 2012).



Resim 29. Haç İşareti Motifi

Günümüzde pek çok yerde görülen haç motifinin tarihi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Genelde Hristiyan dünyasına ait bir sembol olarak bilinen haçın insanlar tarafından kullanımı Hristiyanlık öncesi dönemlere kadar dayanmaktadır.

Haçın ilk olarak nerede ortaya çıktığı ve ilk olarak hangi medeniyetin haçı kullandığı tartışmaya açık bir durumdur. Bu konu ile ilgili var olan kaynakların bazılarına göre; *“Kökeni Babil’e dayanan haça Mısır ve Suriye’de de eski zamanlardan beri tazirnde bulunulduğu, hatta Budistlerin haça saygı gösterdikleri ve miladi tarihin başlangıcına doğru putperestler bazı ayinlerinde alınlarına haç işareti yaptıkları belirtilerek, aslında haçın Hristiyanlıkla bir ilgisinin bulunmadığı ve bunun bir putperest âdeti olduğu ifade edilmektedir.”* (Albayrak, 2004: 109). Tarihi çok eski devirlere giden haç işareti bu sayede insan yaşamında uzun bir dönemdir yer almaktadır.

Tarihî seyir içinde birçok amaçla kullanılan haç işareti, zamanla Hristiyan dininin sembolü haline gelmiştir. Bu gün bu işaret bütün dünyada Hristiyanlara ait olarak kabul edilmektedir. Haç, *“Hristiyanlık tarihi içersinde Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi ile önemli bir simge haline gelmiştir.”* (Taş-Özcan, 2015: 249). Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi hadisesinden itibaren bu işaret bir kült olarak Hristiyan dünyasında yer almıştır. Bu gün haç işareti etrafında meydana gelen bütün inanışlar da bu temelde görülmektedir.

Hristiyan inancında bir kült olarak görülen haç işareti sembolik manalar taşımaktadır. Hristiyanlara göre haç, Hz. İsa’nın çarmıha gerilişini, insanları sonsuza dek günahlardan arındırmak için acıları ve ölümü gösteren bir sembol olarak kabul

edilmektedir. Aynı zamanda insanlığı, kurtuluşu ve zaferi sembolize etmektedir (Jobes, 1962: 386).

Hız. İsa'nın çarmıha gerilmesi ile kutsal bir sembol haline gelen haç işareti Hristiyan dünyasında sadece dini bir sembol değildir. Haç resmi dini Hristiyan olan devletlerin aynı zamanda milli sembolü olarak da kullanılmaktadır. Bu gün Birleşik Krallık, Danimarka, İsveç, Finlandiya, Malta, Yunanistan, Sırbistan, Norveç, Portekiz gibi ülkelerin bayraklarında da yer alan bir semboldür.

Rüyada haç görmek, hem olumlu hem de olumsuz şekilde tabir edilir. Rüveyı gören kişinin karşılaşacağı art niyetli, kem gözlü, kötü düşünceli, haset, kıskanç, ikiyüzlü, arsız ve uğursuz kişilere rivayet ederken bir diğer yandan da rüya sahibinin üzerinden açıklanır ve kişinin hak yolundan giden, dürüst, namuslu, onurlu ve deyim yerindeyse helal süt emmiş kimse olacağına tabir edilir (<http://www.ruyadakitabir.com>. 12.12.2015).

Zengin bir kültürel mirasa sahip olan Hakkâri kilimlerinde de yüzyıllardır haç motifi işlenmektedir. Hakkâri'de yaşayan ve neredeyse tamamen Müslüman olan halkın yarattığı kilimlerde Hristiyan dinini kutsal sembolü olan haç motifi belirgin bir şekilde işlenmektedir.

Halkının tamamı Müslüman olan şehirde meydana getirilen kilimlerde Hristiyan dinini sembolünün yer alması dikkate değer bir durumdur. Çünkü bu topraklar üzerinde yüzyıllar boyunca savaş halinde olan bu iki din mensubunun birbirine ait dini sembolleri kullanması basit bir durum değildir.

Müslüman inancının hâkim olduğu Hakkâri'de haç işaretinin kilimlerde motif olarak yer almasının nedeni uzun bir dönem boyunca burada yaşayan Ermeni ve Nasturilerin etkisi ile açıklamak mümkündür. “*Katolik mezhebini benimsemeyen Asurîler 1662’de Katoliklerden ayrılan Diyarbakır metropoliti XIII. Mar Şimun Denha önderliğinde yeniden örgütlenerek Hakkâri’nin Kodşanis/Koçanis (bugün Konak) köyünü patriklik merkezi olarak benimsemişlerdir. Nasturi patrikleri 1918 yılına kadar bu köyde ikamet etmişlerdir. 19. yüzyıl ortalarına dek Hakkâri nüfusunun yaklaşık yarısını oluşturan Nasturiler, 1843 ve 1846’da Osmanlıya isyan çıkarmış Cizre Emiri*

Bedirhan Bey ile Hakkâri Emiri Nurullah Bey'in düzenlediği isyan bastırmada önemli ölçüde zayıf vermişlerdir." (www.wikipedia.org, 11.12.2015).

On dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar Hakkâri nüfusunun yarısını oluşturan Nasturi Hristiyanlarının varlığı hiç şüphesiz Hakkâri folklorunu derinden etkilemiştir. Bu etkinin bir sonucu olarak yörede meydana getirilen ve anneden kıza geçmek suretiyle dokunan kilimlerde haç işareti motifi işlenmektedir. Bu durum birlikte yaşayan insanların zaman içinde iletişime geçtiği ve birbirinin folklorunu etkilediğini göstermektedir.

Hakkâri kilimlerinde motif olarak işlenen haç işareti sembolik dilde önemli durumları simgelemektedir. *"Kolları birbirine eşit olan haç uzayın temel yönlerine doğru bir yayılımı veya açılımı ifade eder. Bu haç, Sümerler ve Asurlularda göğü ve onun tanrısı Anu'yu sembolize etmekteydi. Çin'de ise eşit kollu haç yeryüzünü ifade eden bir kare içine çizilmektedir. Kulplu haç Mısır'da hayat anlamına gelmektedir. Bu haç motifi Eski Mısır'da tanrının, rahibin veya kralın eline tutuşturulmuş olarak tasvir edilmekte, hayatı ve yaşamayı sembolize etmektedir."* (Şakiroğlu, 2005: 523). Kilimlere işlenen haç motifi, sembolik manada bu durumları temsil etmesi ile işaretin evrensel bir motif olarak uzun süredir insan yaşamında yer aldığını göstermektedir. Ayrıca bu motif, yatay ve dikey boyutları sembolizmini çağrıştırır. Dikey boyutta yeryüzünden gökyüzüne ulaşmayı ya da bir boyuttan farklı bir boyuta sıçramayı çağrıştırırken, yatay boyutta ise yeryüzünde düz bir eksenle yayılmayı sembolize eder.

Hakkâri kilimlerinde işlenen haç işareti motifi nazara karşı korunma amaçlı dokunan motiflerden biri olarak görülmektedir. Kilimlerde *"Nazara karşı kullanılan bir başka motifte, yatay ve düşey iki çizginin kesişmesi ile oluşan haçtır. Anadolu'da haçın kötü gözün dört ayrı parçaya bölerek etkisini azaltacağına inanılır."* (El Sanatları Teknolojisi, 2011: 25). Bu inanış neticesinde haç işaretinin uğuruna inanan Hakkâri kadını bunu nazara karşı korunma amaçlı olarak kilime dokumuştur. Haç, dinî bir sembolden çok bütün kültürlerde evrensel bir sembol haline gelerek sanat ürünlerine yansması onun korunma amaçlı kullanımına bağlanılabilir.

Haç işareti motifi Hakkâri'de sadece kilimlerde motif olarak görülmez. Tarih öncesi dönemlerden itibaren yerleşim yeri olarak görülen Hakkâri'de keşfedilen

arkeolojik kalıntılar ve ilde bulunan tarihi yapılarda da haç işareti görülmektedir. Konak köyünde bulunan Koçhanıs Kilisesi'nin duvarlarında ve tavanında haç işaretleri bulunmaktadır. Merkeze bağlı Üzümcü Köyü'nde bulunan Derav Kilisesi'nde ve Berçelan Yaylası'nın bulunduğu alanda yer alan kayaların üstünde ve pek çok mezar taşında haç işareti bulunmaktadır.

Hakkâri'de pek çok alanda görülen haç işaret Hakkâri ilinin tarihte sadece Müslüman toplumlara ait bir yerleşim yeri olmadığını aksine pek çok inanca ve millete ev sahipliği yaptığını göstermektedir. Pek çok kültüre ev sahipliği yapan Hakkâri bu sayede zengin bir kültüre sahip olmuştur.

Yüzyılların süzgecinden geçerek gelen ve pek çok medeniyetin katkısı ile oluşan Hakkâri kültürü, kilimlerde motif olarak işlenmektedir. Hakkâri kilimlerinin en önemli objelerinden biri olarak haç işaretinin bulunması bu işaretin din dil ayrımı gözetmeksizin insanlar için taşıdığı önemi göstermektedir.

3.3.11. Üçgen Motifi

Hakkâri kilimlerinde kullanılan geometrik motiflerin başında üçgen şekilli motif gelmektedir. Bu motif, kilimlerin tamamında görülmekte ve pek çok motifin meydana gelmesine neden olmaktadır.

Kilimlerde yer alan üçgen motifi tek başına motif olarak kullanılmakla birlikte yıldız motifi, bukağı motifi, aşk ve birleşim motifi, kurtağzı motifi gibi motiflerin oluşturulmasında da yararlanılan bir motiftir.



Resim 30. Üçgen Motifi

Hakkâri kilimlerinde pek çok motifin meydana gelmesini sağlayan üçgen motifi sembolik anlamda önemli durumları temsil eder. *“İlk geometrik biçim, usun ilk kavramı ‘üçgen’dir. Uzayda tek nokta tanımsızdır, iki nokta çizgiyi yani ilişkiyi, üç noktanın ilişkilendirilmesi ise üçgeni yani ilk ussal belirlemeyi, kavramayı verir. Bu nedenle, usun gören (kavrayan) gözü üçgen içinden ışıldar. Her türlü nesnel gerçekliği gören göz, bu gözdür.”* (Bobaroğlu, 1996: 12). Bu sebeple göz-nazar motifi de Hakkâri kilimlerinde üçgen motifinde gösterilmektedir. Böylece üçgenin temsil ettiği sembolik anlamlar iletilmiş olur.

Kilimlerde üçgen motifinin yer almasının bir sebebi de Hakkâri halkının yaşam biçiminin sonucu olarak kabul edilmesidir. Uzun bir süre boyunca göçebe bir hayat yaşayan Hakkâri insanı, yaz mevsiminde hayvanlarını daha iyi beslemek için gittikleri yaylada çadır kurmuş ve burada uzun bir süre yaşamıştır. Bu çadırların üçgen şeklinde kurulmuş olması üçgenin halk hafızasında yer almasını sağlamış, bu sayede kilimlerde motif olarak yer almıştır.

Çadır şeklini andıran üçgenin kilimde dokunması sembolik anlamda evi, yurdu, obayı simgelemekte ve birlik, beraberlik sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum üçgenin kilimlerde aileyi, evi, birlik ve beraberliği simgelediğini göstermektedir.

Üçgen motifi ile üç sayısı arasında da önemli bir benzerlik vardır. Bu sembolik yakıştırmanın temelinde üç sayısı ile ilgili var olan inanç gelmektedir. *“Tasavvufi ruhun üç derece olarak sınıflandırılması (kötülüğü teşvik eden ruh, suçlayan ruh, huzurlu ruh). Bu sayı aynı zamanda Şiilikteki üçlemeye (Allah, Muhammed, Ali) işaret eder. Bektaşilikte de erişilmesi gereken üç merteye vardır. Mevlevilikte derviş önce çile çeker. Mutfakta post üzerinde üç gün bekler ve düşünerek devam edip etmemeye karar verir.”* (Çoruhlu, 2002: 205). Bu şekilde üç sayısı etrafında teşekkül eden düşüncelerin çeşitliliği bu sayının insan hafızasında ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Üçgen motifi Masonluk'ta da önemli bir sembol olarak görülmektedir. Bu gün bile İsrail Devleti'nin bayrağında yer alan şekil, üçgenlerden meydana gelmektedir. *“Sembol'e örnek olarak ‘üçgen’, alegori ye örnek olarak da ‘Hiram Efsanesi’ gösterilebilir. Üçgen, operatif Masonlar tarafından teslisin sembolü olarak kabul edilmiş ve böylece spekülatif Masonluğa intikal etmiştir.”* (Tarhan, 1975: 47).

Hakkâri kilimlerinde yoğun bir şekilde işlenen üçgen motiflerinin tepe noktaları değişkenlik göstermektedir. Kilimlerde yer alan üçgen motiflerinin tepe noktaları bazı kilimlerde yukarıda iken, bazı kilimlerde ise aşağıdadır.

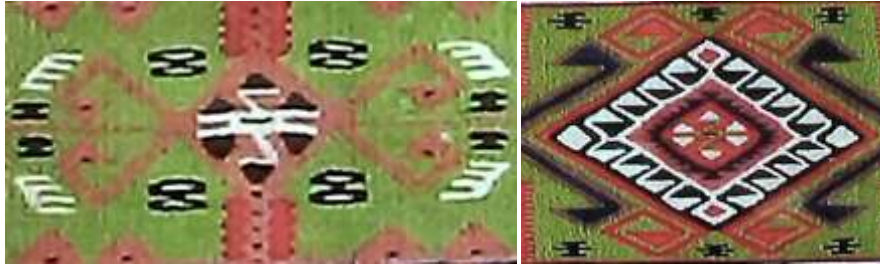
Tepe noktası yukarıya bakan üçgen, göğü; aşağıya bakan üçgen ise yerin sembolü konumundadır. Bunların iç içe geçmesi tasavvufta “vuslat” olarak ifade edilen göğün ve yerin evliliğinin yani göksel bilgilerin yeryüzünde ortaya çıkmasını ifade eder ki, bu durum varlığın şuurlaşmasıyla ortaya çıkacak bir sürece karşılık gelir (Tamer, 1998: 189). Kilimlere işlenen üçgenlerden hareketle göksel bilgiye sahip Hakkâri kadınının bilgisini kilime yansıttığını görürüz.

Hakkâri’de var olan “Allah’ın hakkı üçtür” deyimini de üç noktanın birleşmesi sonucu olan üçgenin sembolik anlamını göstermektedir. Buna benzer şekilde Hristiyanlık’ta var olan kutsal üçleme de bunun güzel bir örneğidir.

Motif çeşitliliği ile dikkat çeken Hakkâri kilimlerinde en çok işlenen motiflerden olan üçgen motifi tarihin en eski dönemlerinden itibaren sanatta kullanılmaktadır. Üç noktanın birleştirilmesi ile oluşturulan üçgen, taşıdığı sembolik anlamlar ile yüzyıllardır Hakkâri kilimlerinde motif olarak kullanılmaktadır. Hakkâri kilimlerinin tamamında görülen bu motif, her zaman olumlu durumları temsil etmektedir.

3.3.12. Kare-Dikdörtgen Motifi

Hakkâri kilimlerinde işlenen kare ve dikdörtgen motifleri kilimlerin en önemli görsel objelerindendir. Bu motifler, dört noktanın dört çizgi ile birleştirilmesi ile oluşturulmaktadır. Kilimlerin genelinde çeşitli motifleri meydana getiren bu şekiller kilimlerin en önemli görsel şekillerindendir.



Resim 31. Kare-Dikdörtgen Motifi

Hakkâri kilimlerine motif olarak yansıyan dikdörtgen ve kare şekilleri temelde dört sayısının sembolik anlamını temsil etmektedir. Pek çok kültür ve medeniyette var olan dört sayısı sembolü bu yönü ile kilimlere yansımıştır.

Dört noktanın birleştirilmesi ile meydana gelen kare sembolünün anlamı Eski Mısır ve Maya uygarlıklarında göğü temsil eden üçgene kıyasla ifade edilir. Üzerinde üçgenin yer aldığı kare sembolü aynı zamanda piramitleri de işaret eder. Piramit dört sağlam köşe üzerine inşa edilmiş üçgendir ve asli vazifesi gezegen enerjilerinin yükseltilmesidir. Piramitlerin üzerinde bulunan kristal taş, kozmik anlamda ilk aşamalar için gezegen enerjilerinin yükseltilmesinde kullanılmıştır. Şimdiki dönem taş yapılarla ve kristal taşlarla enerjileri yükseltme dönemi değildir (<http://www.astroset.com>, 16.12.2015).

İslâm inancında dört sayısı, cennetteki dört ırmak kavramına işaret eder. İslâmiyet'e göre dört ana mezhep, Allah'a ulaşmanın dört yolunu (şeriat, tarikat, hakikat ve marifet) ifade eder. Osmanlı döneminde dört kitap için ya da dört üstü dört şeklinde kullanılan tabirler, mükemmellik ve eksiksiz olma yerine kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002: 205). İslâmiyet için kutsal olan Kâbe'nin de kare şeklinde olması ve dört halife, dört mezhep anlayışı da bu bağlamda önemlidir. Bu durum gösteriyor ki dört sayısı ve dört sayısına bağlı olarak oluşan şekiller İslâm dünyasında kutsal kabul edilmektedir.

Doğa ile iç içe yaşayan Hakkâri insanının meydana getirdiği kilimlerde dört noktayı birleştiren kare ve dörtgen motifleri tesadüfen oluşturulmuş estetik şekiller değildir. Her bir motifin temelinde bir felsefe yatmaktadır. Tabiat ile iç içe olan Hakkâri insanı güneşin konumuna bağlı olarak dört yönü erken dönemlerden itibaren keşfetmiştir. *“Güneşin doğduğu ve battığı noktaların, özellikle ilkbahar ve sonbaharda gündüz ile gecenin eşit olduğu günlerde hassas bir biçimde gözlemlenmesi dört esas noktanın keşfedilmesini sağlamıştır.”* (Schimmel, 2000a: 98). Bu dört esas yönü keşfeden Hakkâri kadını bunu dört noktayı birleştirerek kare ve dikdörtgen şekilleri ile sembolize etmiştir. Kilimlerde motif olarak yer alan bu şekillerin altında yatan felsefe buradan gelmektedir.

Hakkâri kilimlerinde yer alan kare ve dikdörtgen şekilleri bir anlamda Hakkâri'nin coğrafi yapısını ve konumunu da ifade etmektedir. Dört dağ içinde kalan Hakkâri kare şeklindeki bir kutuyu andırmaktadır. Bu dört dağ yani dört sayısı; *“Maddi düzenin sayısı”* (Schimmel, 2000a: 98) olarak kabul edilir. Dört tarafı dağlar ile çevrili

olan Hakkâri'nin bu durumunu gören yöre kadını simgesel anlamda bu durumu da kilimlere yansıtmaktadır.

Hakkâri kültüründe dört sayısının etkisini gördüğümüz durumlardan biri de Hakkâri düğünleridir. Yöre insanının geçiş aşamalarından olan düğünler son zamanlara kadar dört gün dört gece olacak şekilde yapılmıştır. Perşembe günü başlayan düğünler pazar gecesine kadar devam eder. Bu şekilde düğünlerini icra eden Hakkâri insanı, sembolik manada evrende var olan dört ana unsura “*Ateş, hava, toprak, suya atıfta bulunur.*” (Çoruhlu, 2002: 205).

Hakkâri’de ve ülkemizin genelinde kullanılan “Gözünü dört açmak” ve “Dört gözle beklemek” deyimlerinde geçen dört sayısı önemlidir. Bu dört noktanın birleştirilmesi ile oluşan kare ve dikdörtgen de bu kültürün sembole dönüşmüş şekli olarak kabul edilir.

İnsanoğlunun sanatında her daim var olan kare ve dikdörtgen motifleri dört sayısına bağlı olarak yüzyıllardır çeşitli anlamlar taşımaktadır. Bu sembolik anlamları yansıtmak amacıyla Hakkâri kilimlerine yansıtılan şekiller, Hakkâri kilimlerine estetik görünüm sağlamakla birlikte Hakkâri insanının düşüncesini de simgelemektedir.

3.3.13. Altıgen Motifi

Hakkâri kilimlerinin genelinde altı noktanın birleştirilmesi ile oluşan altıgen şekiller mevcuttur. Kilimlerde yer alan altı köşeli şekiller kilimlere görsel yönden estetik oluşturmanın yanında bütün kültürlerde var olan altı sayısı ve çevresinde gelişen inançlara benzer anlamlar vermektedir.



Resim 32. Altıgen Motifi

İslâm inancında Allah'ın dünyayı altı günde yarattığına inanılır. Kur'an-ı Kerim'de Araf Suresi'nin 54. ayetiyle Yunus Suresi'nin 3. ayetinde Allah'ın gökleri ve yeri altı günde yarattığı ifade edilir (Çoruhlu, 2002: 206). İslâm inancında dünyanın altı günde yaratılması altı sayısının kutsal bir sayı olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu yüzden olacak ki haftanın yedinci günü olan Cuma, İslâm inancında tatil günü kabul edilmektedir.

Hakkâri kilimlerinde yer alan altıgen motifi Süleyman mührünü simgelemektedir. Altı köşeli yıldız olan Süleyman mührü "*Kötülükten ve nazardan korunma amaçlı simgelerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.*" (Çoruhlu, 2002: 206). Kilimlerde yer alan altıgen motifi de bu amaçla dokunmaktadır.

Hakkâri kilimlerinde motif olarak işlenen ve altı köşeli olan Süleyman mührü bir tılsım olarak kabul edilmektedir. İslâm inancına göre; Hz. Süleyman'ın ateşe, suya, rüzgâra, kuşlara ve hayvanlara hükmetmesini sağlayan yüzük şeklinde tılsımlı bir mührün sahibi olduğu, cennette Hz. Âdem'e ait iken Cebrail tarafından Hz. Süleyman'a getirilmiş olan yüzüğün üzerindeki altıgen motifte İsm-i Azam'ın resmedildiği, Hz. Süleyman'ın İsm-i Azam'a hürmeten bu yüzüğü yalnızca abdesthaneye giderken çıkarıp Asaf adlı vezirine veya hanımı Amine'ye teslim ettiği mühür parmağında olmayınca hayvanlara hükmedemediği kaydedilmektedir (Pala, 2006: 525). Altıgen motifi işte bu yüzden Hakkâri kilimlerinde kötülükten ve şer güçlerden korunmak amacıyla dokunmaktadır. Bu durum aynı zamanda Süleyman mührü inancının ne kadar geniş bir çerçevede kabul edildiğini göstermektedir.

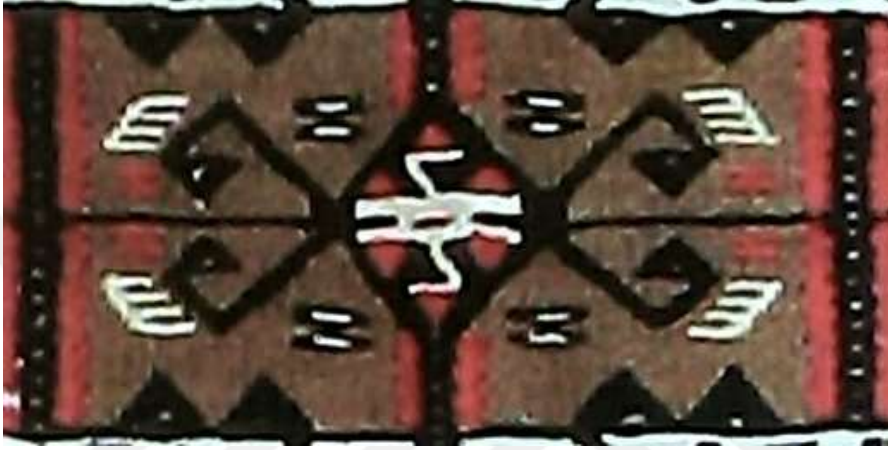
Hakkâri kilimlerinde motif olarak kullanılan altıgen motifi, sadece kilimlerde görülmez. Altıgen belkide en şaşırtıcı biçimde arıların bal peteklerinde görülmektedir. Bal peteğini oluşturan her bir göz altıgen biçimindedir. Bu yüzden altıgen motiflere yörede bal peteği motifi de denilmektedir.

Hakkâri kilimlerinde yüzyıllardır motif olarak işlenen altıgen motifi, altı sayısına bağlı olarak teşekkül eden inançların yanı sıra doğa ile iç içe yaşayan Hakkâri insanının gözlemleri ve tecrübeleri sonucu da kilimlerde dokunmaktadır. Simgesel anlamda şans, baht, talih ve emeği sembolize eden bu motifleri yörenin bütün kilimlerinde bulmak mümkündür.

3.4. Sembolik Çağrışım Yoluyla İşlenen Motifler

Hakkâri kilimlerinde görülen bazı motifler sembolik bir yoruma ve çağrışıma açık motiflerdir. Bu motifler daha çok geometrik şekiller ve parça-bütün ilişkisi ile ifade edilmektedir. Motiflerin benzerlerine Anadolu dokumalarında rastlamak mümkündür ve hemen hemen hepsi ortak bir anlama sahiptir.

3.4.1. Akrep Motifi



Resim 33. Akrep Motifi

Hakkâri kilimlerinde sembolik çağrışım yoluyla işlenen akrep motifi, bu canlının yöre insanının hayatında olan etkisinin bir sonucudur. **Türkçe Sözlük’te;** “Örümcekgillerden, zehirli bir böcek” (Türkçe Sözlük, 2005: 50) şeklinde tanımlanmaktadır. Hakkâri kilimlerinde sembolik bir şekilde işlenen akrep, tarih boyunca insanoğlunun inancında, yaşamında, sanatında etkili olmuş ve bu sayede insan için önemli bir canlı konumuna yükselerek günümüze kadar gelmiştir.

İnsanlığın en eski kültür kaynaklarından itibaren görülen akrep, mitolojilerden kutsal metinlere, destan ve efsanelere, sözlü kültüre konu olmuş; birçok halk inanışında, halı ve kilimde, kabartmalarda bir sembol olarak yer bulmuştur. Simgesel çeşitliliğiyle dikkat çeken akrep, mitolojik devirlerden günümüze kadar insan yaşamında ve sanatında yer almıştır.

Yunan mitolojisinde akrep ile ilgili anlatılar mevcuttur. Daha çok zehirli özelliği ile ön plana çıkarılan bir yaratık olarak anlatılarda yer almaktadır. Yunan mitolojisinde akrebin geçtiği anlatılardan biri Orion ile ilgili olan bölümdür. “*Orion, tanrı Poseidon’un oğlu, dev bir avcıdır. Çok yakışıklı olduğu için kadınlardan sevgi görmüş.*

Kadınların cazibelerinden hiç etkilenmeyen Orion'un, başı hiç ıslanmadan denizin dibine basarak yürüyebilecek devasa bir yapıya sahiptir. Efsaneye göre Eros'un onu geceyi birlikte geçirmek için davet ettiğinden ve onun bunu memnuniyetle kabul ettiğinden bahseder. Fakat sonra Orion, zaferleriyle övünür ve dünyadaki tüm vahşi canavarların kökünü kurutabilecek muhteşem bir avcı olduğuyla böbürlenir. Artemis Orion'un üstüne bir akrep salar, akrep delikanlıyı topuğundan sokar.” (Erhat, 1996: 233). Yunan mitolojisinde akrep ile ilgili bu anlatıya baktığımızda akrep zehirli özelliği ile birlikte ölümü simgelemektedir. Tanrının akrep vasıtası ile ölüm göndermesi akrebin sembolik bağlamda can alıcı bir düşman olarak algılandığını göstermektedir.

Yunan mitolojisinde geçen Orion anlatısı sadece ölüm ile bitmez. Akrebin ısırması neticesinde *“Artemis de akrebi bir burç, Orion'u da gökte bir yıldız haline getirir. Orion yıldızının Akrep burcundan her zaman anlaşması bundandır.”* (Erhat, 1996: 233). Terazi burcuyla komşu, Antares kırmızı yıldızını içeren burçlar kuşağının sekizinci yıldız kümesi olan Akrep, *“Astrolojide soğuk, karanlık ve fırtınayı getiren, savaşa sebep olan ve insanoğlu üzerinde kötü bir tesir bırakan uğursuz bir yıldız kümesidir.”* (Funk-Wagnalls, 1950: 978). Akrebin bir burç olarak yıldızlara benzetilmesi geliş güzel bir durum değildir. Çünkü akrep kollarını açtığında görsel olarak bir yıldız şekline gelir. Bu da akrebin simgesel anlamda yıldız ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır.

Mezopotamya’da akrep, oldukça önemli bir semboldür. Mezopotamya bölgesinde ortaya çıkan ve tarihin bilinen ilk destanlarından olan Gılgamış Destanı’nda ölümsüzlüğü arayan, ölümsüzlüğe ulaşmak isteyen bir kralın öyküsü anlatılır. Ölümsüzlük peşinde giden ve çeşitli canavarları yenen *“Gılgamış, Mâsu dağına gelince, günü gününe günesin çıkmasını ve girmesini bekleyen basları gökyüzüne kadar yükselen ve göğüslerine kadar cehenneme batmış bulunan iki akrep insanın, bu dağın kapısını beklediklerini gördü. Bunlar öylesine korku vericiydi ki, korkudan yüzlerine bakılmazdı. Bunların görünüşü ölümdür. Bunların korkunç görünümünü tüyleri ürpertiyor ve dağları deviriyor. Bunlar, güneşin dağdan çıkmasını da ve dağa girmesini de bekliyorlar. Gılgamış, bunları görünce korkudan ve dehşetten gözü karardı.”* (Çığ, 2000: 28).

Gılgamış Destanı’nda ölümsüzlük sırrına akrebin sahip olması ona yüklenen güçlerin bir yansımasıdır. Pek çok gücü elinde bulunduran akrebin ölümsüzlüğün

olduğu dağın bekçiliğini yapması destanda ölüm ve yaşam arasındaki bağı simgeler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan zehirli yönü ile ölümü getiren akrep diğer taraftan ölümsüzlük sırrının bekçiliğini yapar. Bu her durumda akrebin büyük bir güç unsuru olduğunu göstermektedir. Destana yansması da bu şekildedir.

Mısır mitolojisinde, “*İsis’le Selk’in görev ve kutsallığını*” (Jobes, 1962: 1408) gösteren akrep, “*içerdiği zehir sebebiyle sihirli gücün ve koruyuculuğun sembolü olmakla beraber aşk ve kadınlık tanrıçası İstar’ın da simgesidir.*” (Yıldıran, 2001: 8) Dikkat edilirse tarihin en kadim medeniyetlerini derinden etkileyen akrep; güç, kuvvet gibi sembolik yakıştırmaların yanında ölümcül özellikleri ile de ön plana çıkarılmıştır. Akrep bu sayede korkulan bir canlı olmanın yanında korku ile karışık bir saygıyı da kazanmıştır. Özellikle aşk ve kadınlık tanrıçası olan İstar’ın da sembolü olması itibari ile tanrısal roller de yüklenmiştir. Bütün bu sembolik yakıştırmalar akrebin tabiat ile iç içe olan insanı etkisiz hale getiren zehrinin uyandırdığı dehşet ve korkunun bir yansması olarak da görülebilir. Çeşitli milletlerin mitolojilerinde önemli bir güç unsuru olarak yer alması da bu durumun bir sonucudur.

İnsanoğlunu derinden etkileyen bir canlı olan akrep, dini çevrelerde de önemli bir unsur olarak görülmektedir. Dinlere göre zarar verici özelliklerinden dolayı genellikle olumsuzdur. “*Zerdüşt dininde kötü güçlerin ve karanlığın tanrısı Ahriman’ın casuslarından biri olarak kabul edilen akrep, Yahudilikte düşmanlık, kin ve ölümü simgeler. İncil’de ise dinden çıkmış İsrail oğullarının simgesi ve Tanrının gazabı olarak görülmektedir.*” (Yıldıran, 2001: 8). Yeryüzünde geniş bir yaşam alanı olan dinlerde akrep ile ilgili benzer inanışların olması akrebin olumsuz özelliklerinin evrensel boyutta olduğunu göstermektedir. Bahsi geçen dinlerin hemen hemen hepsinde de düşman ve zarar veren bir canlı konumunda görülmektedir. Bu da akrep ile ilgili yakıştırmaların olumsuz temelde ele alınmasına neden olmuştur.

Akrep motifi, kaynağını Tevrat’tan alan ve İslâmlaştırılmış bir mesnevi olan Câmasb-nâme’de de görülür. Hikâyede “*Câmasb, düştüğü kuyuda gördüğü akrebi öldürür ve akrebin izlediği yolu takip ederek tesadüfen bir yeraltı mağarasında yaşayan Şahmeran’ın yanına gider.*” (Karademir, 2001: 146). Şahmeran’a yani olumlu olan güce giden yolda bir engel olarak görülen akrep, yok edilmesi gereken bir canlı olarak görülmüş ve olumlu olan tarafın karşısında duran olumsuz bir güç olarak sembolize

edilmiştir. Bu olumsuz gücün akrep ile temsil edilmesi akrebin insan hafızasında var olan kötü imajının bir neticesi olarak kabul edilebilir.

Divan şiirimizde akrep, bir benzetme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşığın başına bela olan sevgili birçok yönüyle akrebe benzetilir. Divan şiirinde sevgilinin saçlarıyla ilgili pek çok benzetmeler arasında akrep de bulunmaktadır. “Kıskaçları, kuyruğu yani kıvrım kıvrım oluşu ve siyah rengi sebebiyle kâküle, saça benzetilir. Ayrıca saçlar, fitne, tuzak, avcı vs.’dir. Âşığı, sevgiliye, güzele bağlayan, çeken bir vasıta. Bu cihetle tehlikelidir, korkulması gerekir.” (Tarlan, 1985: 44).

“Göreliden zülfünü haddinde bildim

Ki akrep mah’ ı taban menzilidir

Pek sokulma ef’i-yi hançerden olma çare-cu

Akreb-i zülf-f siyehden. zahmına tiryak urur” (Tarlan, 1985: 44).

Sevgilinin, âşıkta büyük hayranlık uyandırdığı zülûflerin akrep ile ilişkilendirilmesi, akrebin zarar veren zehirleme fonksiyonundan gelmektedir. Bu benzetmenin temelinde o dönemde âşık olmanın bir tür delilik, hastalık olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla âşığı hasta eden, kendinden geçiren sevgilinin saçları da zehirli olarak kabul edilmiştir. Divan şiirinde âşığı etkileyen ve günlük hayattan koparan sevgili de bu yüzden akrep ile ilişkilendirilmiştir.

Akrep, çeşitli sembolik yakıştırmalar ile yakın dönem Türk şiirinde çok sık kullanılmıştır. Toplumsal gerçekçi şiir anlayışıyla şiir yazan Nazım Hikmet, akrep motifini Anadolu’da anlatılan “akrep gibi” deyiminden hareketle olumsuz özellikleri ile şiirlerine almıştır.

“Akrep gibisin kardeşim,

Korkak bir karanlık içindesin akrep gibi” (Baydar, 1973: 189).

Dikkat edilirse akrep, şairin düşünce dünyasında olumsuz olarak gördüğü karanlığın, sembolik bir karşılığı olarak ortaya çıkar. Bu durum, edebiyatımızda akrep motifinin her zaman olumsuz güçler ile açıklandığını göstermektedir. Akrep motifi, Nazım Hikmet dışında Abdülhak Hâmid, Ahmed Arif, Necip Fazıl ve Abdurrahim Karakoç gibi birçok şairin imge dünyasında yer almış, çeşitli çağrışımlarla ifadeye imkân bulmuştur.

Rüyada akrep görmek, kötü biri ile karşılaşılacağı veya onunla bir işe girişileceğine işaretler. Akrep öldürmek bir beladan kurtulacağını belirtir. Akrep; inançsız, zararlı, külfeti çok, bozuk ağızlı fakat zayıf bir düşmandır. Evde akrep olması, hilekâr biri tarafından aldatılmaya işaretler. Akrep sokması, bir ölüm haberi veya tehlikeye işaretler (www.diyadinnet.com, 14.08.2015) şeklinde yorumlanır. Rüya yorumunda da görüldüğü üzere akrep; genelde olumsuz güçlerin temsilcisi olarak kabul edilmiştir.

Dünya mitolojisinde ve pek çok dinde önemli bir motif olarak karşımıza çıkan akrep, Anadolu kültüründe de oldukça önemlidir. Özellikle toprak ile iç içe yaşayan Anadolu insanı için akrep, daima önemli olmuştur. Hayatının her aşamasında karşılaştığı akrebe çeşitli yakıştırmalar yapan Anadolu insanı, ona bazen koruyuculuk gibi olumlu vasıflar yüklerken bazen de düşmanlık gibi olumsuz yakıştırmalar yaparak halk inanışlarına ve uygulamalarına konu etmiştir.

Akrep motifi; Anadolu’da sanatta, mimaride, edebiyatta, dokumada vb.’de görülmektedir. Diyarbakır Kalesi’nde rastladığımız akrep motifi oldukça önemlidir. Bu motifte *“Bağdaş kurmuş bir adamın elinin birinde, kuyruğundan tuttuğu baş aşağı sarkmış bir akrep, öteki elinde hükümdarlık alameti olan asanın yer aldığı bir kabartmadır. Kalede, akrep sembolünün yer aldığı bu burca, ‘Akrep Burcu’ adı da verilmektedir.”* (Bayhan, 2004: 286).Dikkat edilirse akrep, hükümdarlık sembolü olan asa ile birlikte kullanılmıştır. Buradan hareketle akrebin güç ve kuvvet sembolü olarak kullanıldığını anlıyoruz. Kalede bir kabartma olarak yer alması da bu güce dikkat çekmek içindir.

Diyarbakır Kalesi’ndeki akrep motifi oldukça önemlidir. Anadolu’da genelde kabartmalarda akrep kullanılmaz. Bu durum Diyarbakır Kalesi’ndeki akrep kabartmasını daha da önemli bir hale getirmektedir. Akrep kabartmasının önemini bilen yakın dönem şairlerimizden aslen Diyarbakırlı olan Sezai Karakoç da bu duruma şiirlerinde dikkat çekmiştir.

“Diyarbakir’de

Kemerler kırılmıştır sıcaktan.

Gündüzde bile bir toz ve yaz yaralarında

Bir akrep kabartması surlarda Asur’dan

Güneşi taş gibi fırlatan

Dicle’nin köpüklü dudaklarından” (Karakoç, 1985: 272).

Akrep motifi, Anadolu’da genelde kendisine en uygun yaşam alanı olan sıcak bölgelerin inanışlarında yer alır. “*Adana bölgesinde yağmur yağdırma ritüellerinde yılan ve akrep yakılır.*” (Artun, 1998: 52). Özellikle sıcak bölgelerde kuraklık ile baş edemeyen insan, akrebi koruyucu bir güç olarak görmüş ve onu yakarak yağmur yağacağına inanmıştır. Akrebin yakılarak özlem duyulan suya kavuşma isteği akrebin ölüm ve yaşam sembolü olacak şekilde görülmesini sağlamıştır. Anadolu inanışlarına yansımaları da bu yüzdendir.

Anadolu, halk inanışları bakımından dünyanın en zengin bölgelerinden biridir. Özellikle kırsal kesimlerde yoğun bir halk kültürü mevcuttur. Anadolu’da birtakım halk inanışlarına göre “*Akrep, eskiçağlarda tanrısal nitelik taşıyan kralların hazinelerini korumakla görevliymiş.*” (Eyüboğlu, 1987: 143). Akrebe koruyucu bir vasıf yükleyen Anadolu insanı bu yüzden ona korku ile birlikte saygı da göstermiştir. Evlerde var olması her ne kadar korkutucu bir durum olsa da yaşama tutunmak ve korkularını aşmak isteyen insanın akrep gibi zararlı canlılara olumlu vasıflar yükleyerek hayatına güvenle devam etmesini sağlamıştır. Bu da akrep gibi zararlı canlılara yüklenen olumlu vasıfların psikolojik bir durumun sonucu olduğunu göstermektedir.

Anadolu’da akrep, yeri geldiğinde kötülükleri ve kötülükleri yansıtan özellikleri de dile getirmektedir. Bu bağlamda atalarımız akrabalar arasındaki husumetleri dile getirirken akrebi bir benzetme unsuru olarak kullanmıştır. Bu gün Anadolu’da yaygın bir şekilde kullanılan “*Akrabanın akrabaya yaptığını akrep yapmaz.*” şeklindeki deyişlerde akrebin kötülük simgesi olduğu ve çevresine zarar veren bir canlı olduğu görülmektedir. Bu deyim dikkatle incelenirse aslında insanın akrepten daha zararlı olduğu ve akrepten daha fazla kötülük ettiği anlamı da ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden

Anadolu insanı, kötülüğü sembolik anlamda akrep ile ilişkilendirmiş bu sayede de hayatına çeşitli şekillerde yansıtmıştır.

Anadolu’da özellikle yaz gecelerinde ay ışığında, sam yelinin verdiği serinlikte avlanmak için yuvalarından dışarı çıkan akreplerin en büyük düşmanı insanlardır. *“Güneydoğu’da halk arasında akrep yeli diye adlandırılan serin rüzgârların estiği bu gecelerde akreplerin yuvalarından çıktığını bilen çocuklar, onları öldürmek için toplanırlar.”* (Ertan, 1989: 144). Akreplerin hangi dönemde ortaya çıkacağını ve nasıl avlanılacağını toprak ve doğa kendisiyle yakın ilişki halinde olan insana öğretmiştir. Doğa ile birlikte yaşamak bir yerden sonra doğanın sırlarına vâkıf olmayı beraberinde getirir. Doğa hakkında bilgi sahibi olan Anadolu insanı da akrebin ne zaman ve nasıl ortaya çıkacağını bilir, bu sayede akrebin zararlarından korunma yoluna gider.

Akrebin sahip olduğu olumsuz çağrışımlardan biri de Anadolu’da çok sık kullanılan, “akrep gibi” deyimidir. Her fırsatta başkalarını inciten, kıran ve onlara kötülük edenler için bu deyim kullanılmaktadır. Anadolu insanı çevresinde gördüğü olumsuz özelliklere sahip insanları, akrep ile sembolleştirerek akrebin halkın hafızasında var olan imajını daha açık bir şekilde göstermektedir.

Anadolu’da yılan ve akrep zehirlenmeleri çok sık görülen bir durumdur. Özellikle tarlalarda çalışan ve toprak ile yakın ilişki halinde olan insanların karşılaştıkları bu zararlı canlılar en çok sıcak iklimin hâkim olduğu yörelerde görülür. Bu bakımdan özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde sıcak yaz aylarında pek çok ısıрма vakasında akrep görülmektedir. Akrebin bu zararlı özellikleri neticesinde *“Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde de akrep ve yılan sokmalarına karşı korunmak için ‘afsunlama’ yapılır.”* (Işık, 2000: 21). Anadolu’da efsunlular veya efsunlu olarak tabir edilen kişileri yılan veya akrep gibi zehirli hayvanların sokmadığına ve bu sınıfa dâhil insanlara hiçbir zararlı hayvanın zarar veremediğine inanılır. Anadolu’da yapılan bu büyü işlemi insanların akrebi, korunması gereken bir canlı olarak gördüğünün kanıtıdır. Anadolu inanışlarına, sanatına yansıyan akrep motifi işte bu inancın bir sonucudur.

Anadolu’da meydana getirilen kilimlerin en önemli motiflerinden biri akrep motifidir. Kilimlerde sembolik bir şekilde işlenen akrep motifi *“Dokumalarda kötülüklerden ve dışarıdan gelebilecek tehlikelerden korunmak amacıyla yapılmakta*

olup, genellikle zeminde ve dış bordürde kullanılmaktadır.” (Taş, 2005: 33). Bu motif Anadolu’da dokunan bütün kilimlerde aynı durumu temsil etmektedir.

Akrep motifi, Hakkâri kilimlerinde de yaygın olarak işlenen motiflerin başında gelir. Zengin bir motif yapısına sahip olan kilimlerde akrebin sembolize edilmesi oldukça önemlidir. Her an pusuda öldürmek üzere bekleyen bu canlı, yörede kötü niyetin, nedensiz kavganın simgesi olarak bilinir. Aynı zamanda kurtuluş yolu bulamadığında vücudunu ısırarak kendini öldürmesi de asilliğin ve özgürlüğün sembolü olarak yöre insanının bilinçaltında yer almasına neden olmuştur.

Necmettin Ersoy’a göre “*Akrep, intihar eden tek hayvandır. Bu bakımdan özgürlüğün sembolü olarak görülmektedir.*” (Ersoy, 20002: 48). Zor bir durumda kalıp kurtuluş yolu bulamayan akrep, kendi canını kendisi alır. Bundan dolayı Hakkâri kilimlerinde işlenen akrep motifi, özgürlük olgusunun bir sembolü olarak seçilmiştir. Yaşamı tehdit edildiğinde kendi canını alacak kadar özgürlüğüne düşkün bir canlı olan akrep, aynı zamanda baş edilmesi zor bir düşman olarak bilinir.

Kötülüklerden korunma amacıyla Hakkâri kilimlerinde işlenen akrep motifinin, şeytanın kötülüklerini temsil ettiğine inanılır. Efsaneye göre akrep şöyle der: “*Ben ne doğal bir ruhum ne de şeytan. Bana dokunan herkese ölüm getiririm. İki boynuzum, bir kuyruğum var. Boynuzlarımla acımasızlık ve nefret; kuyruğum ise hançerdir. Ben sadece bir kez doğururum. Diğer yaratıklarda bereket işareti olan doğum benim için bir ölüm işaretidir.*” (Erbek, 2002: 56). Akrep hakkında olumlu hiçbir tasvir yapılmadığı bu anlatıda, akrebin şeytanî özellikleri ile ön plana çıktığı görülmektedir. Bu da kilimlerde sembolize edilen akrep motifinin olumsuz durumların göstergesi olarak işlendiğini göstermektedir.

Sembolik olarak şeytanın ruhunu temsil etmesine rağmen kilimlerde yaşamı koruyan bir motif olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu motif, kötülüklerden ve dışarıdan gelebilecek tehlikelerden korunmak amacıyla işlenmektedir. Tabiat ile iç içe yaşayan ve doğanın birçok sırrına vâkıf olan yöre insanına göre; akrep iyice ezilip sarımsak ile karıştırıldıktan sonra enseye sürülürse baş ağrıları geçer. Yıllarca doğaya dair gözlemler yapan insanoğlunun akrebi bir sağlık unsuru olarak görmesi ve halk hekimliği uygulamalarında kullanması oldukça önemlidir. Bu durum akrebin zehirleyici fonksiyonunun yanında sağlık bahşeden özelliklerinin de olduğunu göstermektedir.

Akrep gibi zararlı bir canlının ilaç olarak kullanılmasının sebebi kırsal kesimde yaşayan “*Halkın, olanakları bulunmadığı için, ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarını tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemler*” (Boratav, 1984b:122) yapma zorunluluğundan gelmektedir. İşte bu zorunluluk tabiat ile iç içe yaşayan toplumlarda halk hekimliğinin gelişmesini sağlamıştır. Hakkâri’de belki zorunluluktan belki de değişik inançların bir gereği olarak zehirli vasıfları ile insanoğlunun bilinçaltında ölümcül özellikler taşıyan akrep, sağlık ile ilişkili bir canlı olarak halk hekimliği uygulamalarına dâhil edilmiştir.

Sahip olduğu zehrin ölümcül tehdidi ile başta insan olmak üzere hayvanları da korkutan akrep, güç ve kuvvet unsuru olarak bilinir. Güçlü olmasına rağmen aslında çok zayıf noktaları da bulunmaktadır. Toprağa bağlı bir yaşam süren Hakkâri insanı akrebin en zayıf noktaları hakkında da bilgi sahibidir. Kaynak kişiye göre koskoca bir insanı küçük bir zehir damlası ile öldüren akrebin baş düşmanı örümcektir. Akrep, örümceğin ağına düştüğü anda artık sonu gelmiş demektir (K5). Akrebin sahip olduğu güç bir yerden sonra onun zaafı olur ve zayıfın umulmadık gücü ile yok olur. Bu aslında doğayı iyi gözlemleyen insanlar için ibret verici ve ders çıkarılacak bir durumdur.

Hakkâri’de akrebe olumlu ve koruyucu anlamlarda yüklenmiştir. Kan dolaşımını hissettiği anda her canlıyı ısırma potansiyeline sahip olan akrep, yöre insanına göre bazı insanlara dokunmaz. Kilim dokuyan kadınlara göre; akrep, bazı insanları sever. Onun göğsünün üstünde dolaşır ve ona gelecek tehditlere karşı koruyucu olur (K5). Zararlı canlılar ile iç içe yaşayan kırsal bölgedeki insanların bu inanışı, geçmişin mistik inançlarından gelmektedir.

“*Eski topluluklar, hayvanlar, bitkiler, kayalar, dağlar, ırmaklar, yıldızlar gibi çevrelerinde bulunan her şeyin bir ruhu olduğuna inanmaktaydılar.*” (Artun, 2006: 3). Bu inancın bir gereği olarak kişiye zarar verecek canlıların varlığına olumlu ruhlar yakıştırarak ondan fayda sağlama yoluna gidilmiştir. Hakkâri’de var olan bu inanç da gösteriyor ki zararlı canlılar ile iç içe bir yaşam süren yöre insanı hayatını devam ettirebilmek için, bu zararlı canlıya olumlu anlamlar yüklemiş ve onu koruyucu bir güç olarak görmüştür. Kilimlerde dışarıdan gelecek tehlikelere karşı koruyucu bir güç olarak seçilmesi de bu durumun bir gereği olarak kabul edilebilir.

Sıcak ve nemli ortamları seven akrep, genellikle duvar yarıklarında, ağaç kabuklarının arasında, taşların altında ve toprağa kazdıkları dehlizlerde yaşamayı tercih eder. Hakkâri’de yirmi yıl öncesine kadar taş ve toprak evler olduğundan dolayı evlerde çok sık görülen akrep, amansız ve sinsi bir düşman olarak kabul edilmektedir. Birçok insanı ısırarak ölümlerine sebep olan bu hayvan, yöre insanına göre yılanlardan daha tehlikelidir. Kaynak kişiye göre yılan rahatsız edilmediği sürece zarar vermez; fakat akrep nedensiz yere ısırıldığı ve birçok can kaybına neden olduğu için korkunç bir düşmandır (K4). Hakkâri’de ve bütün Anadolu’da tehlikeli insanlar için “Akrep gibi” deyiminin kullanılması da bu sebeptendir.

Akrep, yörenin sözlü edebiyatının da en önemli motiflerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hakkâri’nin masalları konu bakımından çok zengindir. Özgün bir masal birikimine sahip olan yörede anlatılan “Akrep ve Kurbağa” masalında akrebin düşmanlığı ve hilekârlığı doğanın kanunu şeklinde anlatılmaktadır.

Hakkâri’de anlatılan bir masala göre, Zap suyunun kenarına gelen akrep karşıya geçmek ister; fakat yüzme bilmediği için kurbağadan yardım ister. Kurbağa bu durumu önce kabul etmez; fakat akrep ona, onu ısırmayacağını söz verince yardım eder. Akrebi sırtına alan kurbağa suya dalar; fakat akli da akrebin zehirli iğnesinde kalır. Tam suyun ortasına gelince akrep dayanamaz ve kurbağayı boynundan ısırır. Kurbağa bunun nedenini sorunca akrep “Benim tabiatımda ısırma var.” deyince kurbağa da suyun içine dalar ve ikisi ölür (K1). Bu masal aslında akrebin şahsında verilen toplumsal bir mesajdır. Ortak hedefler ve amaçlara gidildiğinde yolda birisi ihanet ederse sadece karşısındakine değil kendisine de zarar vermiş olur. Kilimlerde de akrebin, nedensiz kavganın sembolü olarak görülmesi doğada var olan bu dengenin bir sonucudur.

Hakkâri kilimlerinde akrep motifinin dikkat çekecek yoğunlukta olmasında, kilim ustalarının yetiştiği bölgenin kültür ve coğrafyasının yadsınamaz etkisi vardır. Kilim dokuyan kadınların çocukluk ve gençlik yıllarında muhtemelen çokça karşılaştığı akrebin kilimlerde sıkça işlenmesi, yaşanan mekânın el sanatı üzerindeki etkisinin görülmesi açısından da önemlidir.

Hakkâri’de yaz mevsiminin âdeta bir parçası olan akrep zehirlenmelerinin, insanların hayal dünyasında derin bir iz bıraktığını sadece sözlü anlatılarda değil, dokudukları kilimlere de akrebi yansıtmaları ile anlıyoruz. Akrebin dikkat edilmesi

gereken bir düşman olduğunu düşünen insanlar, çeşitli uygulamalar ile bunu dile getirmiş, özellikle içine bir yaşam sığdırdıkları kilim yolu ile bu kötü düşmanı sembolize etmişlerdir. Kilimlere işledikleri akrep motifi ile düşman olarak görülen akrep dışarıdan gelen bütün kötülüklere karşı koruyucu bir güç olarak kabul edilmiştir.

3.4.2. Koç Boynuzu Motifi

Tarih boyunca önemli yerleşim yerlerinden biri olan Hakkâri ve çevresi pek çok kültür ve medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Sahip olduğu jeopolitik konum nedeniyle pek çok savaşa sahne olan yöre, bu sayede büyük bir kültürel zenginlik elde etmiştir. Yöre insanı da Hakkâri’de var olan bu kültürel zenginliği çeşitli yollar ile yansıtmaktadır.



Resim 34. Koç Boynuzu Motifi

Hakkâri halkı için hem bir geçim kaynağı hem de bir kültürel obje olan Hakkâri kilimlerinde büyük bir kültürel miras vardır. Yüzyılların süzgecinden geçerek anneden kıza geçmek suretiyle meydana gelen yörenin kültürel belleği olan kilimlerde önemli semboller ve motifler bulunmaktadır. Bu motifler, uzun süre beraber yaşayan yöre halkının birlik ve beraberlik ruhunun yansımasıdır.

Hakkâri kilimlerinde yer alan ve yörenin kültürel anlayışının bir aynası olan semboller, “*Maddi öğelerin, davranışların, duygu ve düşüncelerin örgütlenmesidir.*” (White, 2003: 100.) Bu kültürel öğeler, yörede hayatın pek çok aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Yöre kültürünü tanıtıcı nitelikte olan bu görsel öğelerden biri Hakkâri kilimlerinde görülen koçboynuzu motifidir.

Hakkâri kilimlerinin zengin motifleri arasında yer alan koçboynuzu motifi yörede koç ile ilgili çeşitli uygulamaların ve inanışların bir sonucu olarak kilimlere yansımıştır. Kilimlerde sembolik bir yakıştırma yolu ile işlenen koç ve koçboynuzu motifi, tarihin en eski dönemlerinden beri insanoğlunun hayatında, inancında ve sanatında önemli bir konumda görülmektedir.

Yunan mitolojisinde zenginliği ve iktidarı sembolize eden altın post, koç ile ilişkilendirilmektedir. Yunan mitolojisinde geçen “Altın Post” efsanesinde koç, yardımcı ve koruyucu güç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Efsaneye göre “*Phrixus ve kız kardeşi Helle Boeotia kralı Athamas’ın çocuklarıdır. Karısı Nephele öldükten sonra üvey anneleri Ino çocuklara tahammül edemez ve tuzak kurarak tarlalara zararlı maddeler döktürüp ürünlerin zarar görmesini sağlar. Kral bu beladan nasıl kurtulacağını sordurmak için danışmanlarını Delphi’ye kutsal rahiplere gönderir. Kraliçe danışmanlara rüşvet vererek çocukların kurban edilmesi yanıtını krala vermelerini sağlar. Kral Athamas çocuklarını kurban etme konusunda tereddüde düşer fakat rahip danışmanlar, kurban konusunda ısrar ederler. Çocuklarını kurban etmek üzere yakınlardaki dağa götürür, bu arada olup biteni cennetten seyreden öz anneleri Nephele tanrılardan çocuklarını korumak için Altın Postlu bir Koç kurban (Aries)yollamalarını diler. Koç onları almaya gelir ve sırtına alarak Asya’ya (Anadolu) doğru uçmaya başlar. Phrixus koçu Zeus’a kurban ederek koçun altın postunu kutsal Meşe ağacına asar. Post ağacı saran ve hiç uyumayan dev yılan Serpente tarafından korunmaktadır.*” (Erhat, 1996: 61).

Mitolojik anlatılarda ve dinî efsanelerde kurban etme örnekleri yoğun bir şekilde işlenmektedir. Mitolojide bu kurbanlar, tanrı ile insan arasındaki ilişkinin belirleyicisi konumunda görülmüştür. Yunan mitolojisinde de tanrıya kurban edilen canlının koç olması dikkat çekicidir. Bu durum koçun manevi bir canlı olarak algılanmasını sağlamıştır.

İskender’e Zülkarneyn lakabının verilmesi şundandır: İskender Allah’a hitap eder, Yarab, bana boynuzlar ver ki koçlar gibi dünyaya vurayım (Ritter, 2011:123). Bu boynuzlar mecazi boynuzlar olarak gücü ve kuvveti simgelemektedir.

Anadolu’da hüküm sürmüş ve Anadolu medeniyetinin oluşmasında etkili olan Hititlerde de koç önemli bir konumdur. Hitit mitolojisinde ve özellikle Hitit

büyülerinde koç dikkat çekmektedir. “Ülke ve ordudaki veba veya salgın hastalıklara karşı yapılan Hitit büyü ritüellerinde, genellikle bir koç, farklı renklerdeki yün iplerle bezenerek düşman ülkeye doğru vekil olarak gönderilmektedir. Hastalık ordu karargâhında ortaya çıktığı takdirde generaller önce ellerini koçun üstüne koyarlar ve bu esnada öfkeli tanrıya bu hayvanları tanrının öfke tehdidine maruz kalan insanların vekili olarak tavsiye ederlerdi.” (Kılıç-Başol, 2014: 58).

Hitit kültüründe koçun insanlar tarafından bir vekil olarak görülmesi onun tanrısal bir vasıf ile bilindiğini göstermektedir. Tanrı ile insanlar arasında bir iletişim vasıtası olarak görülen koç, saygı duyulan bir canlı haline gelmiştir. Tanrı ile iletişim kurması dolayısıyla insanın sahip olmadığı güçlere sahip olduğuna inanılan koç, bu sayede koruyucu bir güç olarak kabul edilmiştir. Bu koruyucu güç Hitit inancında da yer almıştır.

Mısır mitolojisinde önemli bir tanrıça olan İsis’in tacı koçboynuzunu simgelemektedir. “İsis tasvirleri farklı olmakla beraber genellikle bir çift boynuzun arasındaki güneş diskiyle tasvir edilmektedir.” (Gürsoy, 2010: 29). Boynuzlar arasında güneşin simgelenmesi ile göksel bir varlık olarak görülen koçboynuzu, kraliçenin tacında bir simge olarak güç ve hükümdarlık sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Güç ve kuvvet aynı zamanda erkeklik simgesi olan koçboynuzu motifi, bazı mitolojilerde dişil özellikler ile karşımıza çıkarken bazılarında ise erkek tanrı ile ilişkili olarak sembolize edilmektedir. Erkek tanrı simgesi olarak, “Sümer’de anatanrıça İnanna’nın eşi Dumuzi, Akad’da İştâr’ın eşi Tammuz, Mısır’da İsis’in eşi Osiris, Hitit’te Hapt’in eşi Telepinu, Frig’de Kibele’nin eşi Attis, Helen’de Afrodite’in eşi Adonis” (Erbek, 2002: 88) karşımıza çıkar. İlk çağ toplumlarında güzellik tanrıçalarının eşlerinin koç ile sembolize edilmesi koçun ne kadar asil ve değerli bir canlı olduğunu göstermekle birlikte aynı zamanda erkekliği simgelediğini de göstermesi bakımından önemlidir.

Astrolojik bir burç olarak da karşımıza çıkan koç, astrolojide önemli durumları simgelemektedir. Koç, astrolojide, “Kendine güveni, kişiliği, fiziksel vücut şeklini ve görünümünü, ilk aile çevresini, yeni doğan çocuğun kendine güven oluşturma sürecini ve süreç içinde alınan etkileri anlatır.” (Kızılırmak, 1969: 112). Astrolojideki karşılığı daha uzun olmakla beraber önemli olan nokta güç ve erkeklik simgesi olarak sembolize

edilmesidir. Bu da koç sembolünün, efsanelerde, mitolojide ve astrolojide birbirine yakın simgesel yakıştırmaları temsil ettiğini göstermektedir.

Güç ve kuvvet simgesi olan aynı zamanda sağlıklı erkeği temsil eden koç, eski Türk inançlarında da önemli bir yere sahiptir. “*Beyaz koç, eski Türklerde Gök Tanrı’ya sunulan kurbanlar arasındadır. Eski Türkler Gök Tanrı ayini olarak adlandırdıkları törenlerde koç kurban ediyorlardı.*” (Yıldız, 2011: 122). Koçun beyaz olması saflığı ve temizliği simgelediği gibi, Tanrı’ya kurban edilmesi de asil bir canlı olarak kabul edildiğinin göstergesidir.

İslâmiyet öncesi dönemde “*Hunlarda tanrılara kurban edilen hayvanların arasında en makbul olanı koçtu. Ayrıca kurban hayvanları, özellikle de at ve koç, mezar taşı olarak da kullanılmıştır. Bunlardan atın göğ, koçun da toprağa kurban edildiği bilinmektedir.*” (Diyarbakirli, 1972: 92). Dikkat edilirse tanrıya kurban olarak koçun seçilmesi İslâmiyet öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Bu da koçun tanrıya kurban edilmesi durumunun İslâmiyet ile birlikte hayatımıza girmediği aksine İslâmiyet öncesi dönemlere dayandığını göstermektedir.

Gök Tanrı inancının hâkim olduğu Türk toplulukları arasında öte dünya inancı mezar anlayışlarından anlaşılmaktadır. “*Göktürkler umumiyetle mezarlarının üzerine bir heykel koyarlardı.*” (Ögel, 1991: 165). Bu heykeller Göktürklerde öte dünya inancı anlayışının varlığını göstermektedir. Öte dünya inancının simgelendiği bu heykeller arasında koç heykelleri dikkat çekmektedir. “*Göktürklerle ait Kültigin Mezar anıtının girişindeki iki koç heykeli*” (Berkli, 2007: 220) koçun Türk inancında öte dünyada da var olacağını göstermektedir. Ayrıca bu koç heykellerinin Kültigin’e ait mezar girişinde olması bu canlının asil olarak kabul edildiğini, saltanatı ve gücü temsil ettiğini göstermektedir.

Atalar kültürüne karşı büyük saygı duyan ve tarihte bilinen ilk Türk devletlerinden olan Göktürklerin yaşadığı çevrede heykel şeklinde olan koç, önemli bir kültürel obje olarak görülmüştür. Kültürel bir obje olmanın yanında mezar girişinde bulunması mezar sahibinin güç ve asilliğini sembolize etmekte aynı zamanda ataların ruhu ile iletişim halinde gösterilmektedir. Bu da Göktürklerde koçun, ata kültü ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Göktürklerle ait mezarlarda yer alması da bu sebeptendir.

Koç, Orta Asya kültüründe asillik ve erkeklik ile simgelenmektedir. “Kazakistan ve Kırgızistan’da mezarlarda sıkça görülen koçbaşları, önemli mevki sahibi olmayan birinin ve kadınların mezarlarında görülmemektedir.” (Aksoy, 2012: 31). Ataerkil toplum yapısının olduğu bu bölgelerde dikkat edilirse koçbaşı motifi her mezarda görülmez. Özellikle soyca asil olan kişilerin mezarlarında bulunması koçun aristokratlığı simgelediğini göstermektedir.

İslâmiyet öncesindeki dönemlerde görülen koçun kurban edilmesi anlayışı, Orta Asya toplumlarında devam etmektedir. Özellikle kurban kesim işlemi dikkat çekici bir şekilde yapılmaktadır. “Kazakistan’da kurban olarak koç kesilmişse koçun başını ancak baba parçalar ve çocuklarına dağıtır. Kurban kesildiğinde baba evde değilse, koçbaşı parçalanmadan haşlanmış olarak bekletilir. Fakat evde ata-baba (dede) varsa ve ayrı bir evde oturuyor olsa da koçbaşını parçalama hakkı dedenindir. Ancak dede izin verirse koçbaşını parçalayabilir.” (Aksoy, 2012: 18). Koçun erkekliği ve asillığı sembolize ettiğini düşünürsek kurban kesim işleminin ailenin en saygın üyesi olan baba veya büyükbaba tarafından yapılması bu duruma dikkat çekmek içindir diyebiliriz.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde erkek çocuk oldukça önemli bir konumda görülmüştür. Hikâyelerde savaşçı ve doğa ile mücadele eden bir toplum yapısından dolayı erkeğin ön plana çıkarılması olağan bir durumdur. “Babanın hayatı her an tehlikeye maruz bulunduğu için, yetişen oğlunun da babası gibi kahraman olması istenilir. Bundan dolayı çocuk, küçük yaştan itibaren alp idealine uygun yetiştirilir.” (Kaplan, 2002: 16). Alp ideali ile yetiştirilen çocuklar ve beylerin yanındaki kırk yiğit pek çok yerde ‘Koç Yiğit’ şeklinde tasvir edilmektedir. Bu durum Türk kültüründe koçun asillik ve güç göstergesi olduğunu göstermektedir. Hikâyelere güç ve kuvvet unsuru olarak yansımaları da bu sebeptendir.

Alplik özelliği kazanan erkek çocuk için ilk av çok önemlidir. “Oğul ancak belli bir yaştan sonra ve babasının müsaadesi ile ava çıkabilir.” (Kaplan, 2002: 60). İlk av aile içinde büyük bir heyecan yaratır. Çünkü ilk avını gerçekleştiren erkek çocuk kendini gerçekleştirmiş ve korunmaya ihtiyacı olmayan biri haline gelmiştir. Bu yönü ile hayata atılmayı sembolize eden av merasimi önemli görülmektedir. Bu durumun sonucu olarak “İlk av için ziyafet verilir.” (Kaplan, 2002: 60-61). Bu bir anlamda

sevinç gösterisi ve memnuniyet ifadesidir. Aynı zamanda erkek çocuk ailesinin gurur günüdür.

Alp olan kişinin av dönüşünde verilen ziyafetler, Dede Korkut Hikâyeleri'nde şu şekilde tasvir edilmektedir: “*Dirse Han'ın hatunu oğlancığının ilk avidur diye attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kestirdi.*” (Ergin, 2005: 29). Yine ‘Kazan Bey’in Oğlu Uruz’un Esir Düştüğü’ hikâyede de aynı durum söz konusudur: “*Han kızı boyı uzun Burla Hatun Kazanın geldiğini işiti, attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kestirdi. Oğlancığının ilk avidur. Oğuz beylerini davet edeyim dedi.*” (Ergin, 2005: 98). Dikkat edilirse hikâye kahramanları için önemli olan günlerde verilen ziyafette koç eti tercih edilmektedir. Bu durum toplumun gözünde koçun asil bir canlı olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Dede Korkut Hikâyeleri'nde sadece av dönüşü değil, topluluk içinde en özel günlerde de benzer şekilde ziyafetler verilmektedir. Bu ziyafetlerde koçun özellikle kesilmesi, sofrada koç etinin her daim bulunması, koçun zenginlik göstergesi olduğunu işaret etmektedir.

Koçun önemini çarpıcı bir şekilde gördüğümüz örneklerden biri de Dede Korkut'un mezarının bulunduğu bölgedeki koç heykelleridir. “*Kazakistan'da Dede Korkut'a Korkut Ata derler. Korkut Ata'nın esas mezarı Seyhun nehrinin taşması sonucu sular altında kalmıştır. Temsili mezarı ise nehirden zarar görmeyecek şekilde bir tepenin başında yapılmış olup, mezarına varmadan büyük bir koç heykeli sizi karşılar.*” (Aksoy, 2012: 18). Görüldüğü gibi koç sadece adak olarak değil, aynı zamanda toplumda saygı duyulan kişilerin de simgesi konumundadır. Saygı duyulan kişinin simgesi olması koçun da saygın bir canlı olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

Koçun kurban olarak görülmesi İslâmiyet'in kabulünden sonra Osmanlı döneminde de devam etmiştir. Özellikle tahta geçme merasimlerinde koç kesimi görülmektedir. Osmanlı döneminde “*Hükümdar tahta çıkınca 12 koç kurban edilirdi.*” (Ögel, 2002: 544). Osmanlı döneminde tahta geçme merasimlerinde yine koçun kesilmesi Dede Korkut'taki gibi bir kutlama merasimidir. Bu anlayışın yıllar boyunca sürdüğü ve en mutlu günlerde koçun kurban edilme anlayışının devam ettirildiği görülmektedir.

İslâmiyet ile birlikte koçun kurban edilmesi, toplumumuzda daha da belirginleşmiş, özellikle kurban bayramlarında ve özel günlerde Anadolu’da koç, Allah’a kurban edilen değerli bir canlı olarak hayatımızda yer almaya devam etmiştir.

İslâm dininde bugün anlaşılan kurban kavramının temelini İbrahim ile İsmail’e atfedilen, içinde adanmışlık duygularını ifade eden kıssa oluşturur. Kur’an-ı Kerim’de Hz. İbrahim’in oğlunu kurban etmesi hadisesi isim verilmeksizin nakledilir. Buna göre *“İbrahim, putperest kavmi tarafından atıldığı ateşten kurtulup onlardan ayrıldıktan sonra hiç çocuğu olmadığı için Allah’tan salih bir evlat ister ve kendisine akıllı, iyi huylu bir erkek çocuk müjdelendir. Çocuk babasıyla beraber yürüyüp gezecek çağa gelince İbrahim’den kurban edilmesi istenir.”* (www.islamansiklopedisi.info. 21.08.2015).

Hız. İbrahim’in Allah’a olan bağılılığının sınıandığı bu durum Kuran’ı Kerim’de şu şekilde geçmektedir. *“ (Oğlu) yanında koşma çağına gelince: Yavrum, ben seni rüyamda boğazladığımı görüyorum. Artık bak ne düşünürsün? dedi. Babacığım sana ne emrediliyorsa yap. Beni inşaallah sabredenlerden bulacaksın. dedi. Ne zaman ki ikisi de bu şekilde teslim oldular, (İbrahim) onu tuttu şakağı üzerine yıktı.”* (Saffat Suresi: 102,103). Dikkat edilirse Hız. İbrahim dünyada en sevdiği kişı olan oğlu ile imtihan edilmiştir.

Allah’a verdiği sözü yerine getirmekte kararlı olan Hız. İbrahim’in bu adanmışlığını gören Allah, bunun bir sınaıa olduğunu onlara belirtmiş ve ona kurban olarak başka bir yol göstermiştir: *“Ve ona şöyle seslendik: Ey İbrahim rüyaya gerçekten sadakat gösterdin, işte biz güzel davrananları böyle mükâfatlandırırız. Şüphesiz ki bu apaçık ve kesin bir imtihandı. Dedik. Ve ona büyük bir kurbanlık fidiye verdik.”* (Saffat Suresi, 104-107). İslâm çevrelerinde Allah tarafından fidiye olarak gönderilen bu hayvanın koç olduğu görüşü bilinen bir gerçektir. Allah’ın kurban olarak koçu göndermesi ve bu koçun Hız. İbrahim’in oğlunun yerine kurban edilen bir canlı olması, ayrıca Allah’ın kabul ettiğı bir kurban olması koçun kutsallığının en önemli göstergesidir. Anadolu’da ve İslâm dünyasında önemli günlerde koçun kurban edilmesi işte bu anlayışın bir devamıdır.

İslâm çevresinde rüyada koç görmek şu şekilde yorumlanmaktadır: Rüyada koç görmek, şerefli ve muteber bir adama işarettir. Koçun yününü aldığını gören kimse,

şerefli bir adam tarafından servete malik olur. Koçun kuyruğunu aldığını gören kimse, şerefli bir adamın işine ve malına malik olur, ondan hayra erişir ya da işin sonunda o adama varis olur. Yahut o adamın kızını alır. Rüyada bir koçu kesmek, şerefli ve yüce bir kimseyi veya düşmanı öldürmeye işarettir (<http://www.diyadinnet.com>.22.08.2015). Rüya tabirlerindeki yoruma bakılırsa çalışmamızda paylaştığımız dünya kültür ve medeniyetindeki bilgiler ve simgelere benzer bir yorum yapıldığı görülmektedir. Bu da koç ile ilgili inanışların evrensel boyutta olduğunu göstermektedir.

Dünya kültür ve medeniyetinde bulunan koç ve koçboynuzu motiflerinin önemi Anadolu ve Mezopotamya sahasında da önemli bir şekilde görülmektedir. Tarihin en eski yerleşim alanları olan Anadolu ve Mezopotamya bizlere insanlığın en eski ürünlerini gösteren bir açık hava müzesi konumundadır. Bu sahada yaşayan bütün uygarlıkların ve milletlerin ortaklaşa oluşturdukları bir kültür hazinesi mevcuttur. Bu kültür hazinesi içinde koç ile ilgili objeler dikkat çekici bir yoğunluktadır.

Anadolu'nun pek çok yerinde tarihin en eski dönemlerinde yapılmış sanat eserlerinde, mezar taşlarında ve daha pek çok üründe koç heykeli veya koçboynuzu motifi bulunmaktadır. Bunlar içinde özellikle ülkemizin doğu bölgesinde yapılan mezarlıklarda koçbaşı heykeller oldukça dikkat çekmektedir. Van, Tunceli, Hakkâri yörelerindeki mezarlarda bulunan koçbaşı heykelleri günümüzde Van Müzesi'nde sergilenmektedir. Bu heykellerin özellikle mezarlıklarda bulunması dikkate değerdir. Bu durum öte dünya inancının Anadolu'da da erken dönemlerden beri var olduğunu ve koçun bu inanç içinde önemli bir konumda bulunduğunu göstermektedir.

Erzurum'da bulunan mezarlarda yapılan kazı çalışmalarında koç heykelleri ile ilgili sonuçlar çıkmıştır. Yapılan araştırmalarda “*Haç motifli koyun, koç ve at heykel biçimli mezar taşları*” (Berkli, 2007: 216) bulunmuştur. Mezar başlarında bulunan haç ile birlikte sembolize edilen koç heykelleri yöre insanının o dönemki inandıkları din hakkında açıkça bilgi vermektedir. Özellikle haç motifinin koç ile birlikte verilmesi koçun Hristiyanlıkta da önemli bir canlı olduğunu göstermektedir.

Anadolu'nun zengin kültür havzasında meydana getirilen sanat eserlerinde hâkim motif, koçbaşı motifidir. Sanatsal yönü ağır basan “*mezar taşlarındaki koçbaşı damgası de özellikle Doğu Anadolu mezarlarında olup, koç heykelinin en son örneklerini de Tunceli ilindeki mezarlıklarda görmekteyiz*”. (Aksoy, 2012: 18).

Yerleşim olarak Tunceli iline yakın olan “*Erzincan çevresinde ki birçok ilçe ve köy mezarlığında koç heykelli mezar taşları bulunmaktadır.*” (Özkan, 2000: 34). Alevi inancının yoğun olduğu bu yörelerdeki mezar taşlarında bulunan koç motifinin Alevi kültür ve çevresinde de önemli olduğunu göstermektedir. Bu durum hemen hemen bütün inançlarda koçbaşı motifinin ahiret inancı ile ilişkilendirildiğini de kanıtlamaktadır. Bu yönü ile koç, insanların inanç dünyasında manevi bir canlı olarak görülmektedir. Çeşitli inançların yaşandığı coğrafyalardaki mezar taşlarında damga olarak yer alması da bu durumun neticesidir.

Anadolu’nun her yerinde halkın kültür ve inancında önemli bir konumda olan koç, efsanelerimize de konu olmuştur. Anadolu’da anlatılan bir efsaneye göre, “*Birisi ak diğeri kara olan iki koçu bulunan bir kahraman, kara koçun kılını ak koçun kılına sürünce yedi kat yerin altına inebilmektedir. Ak koçun kılını kara koçun kılına sürünce yedi kat yerin üstüne çıkabilmektedir.*” (Kalafat, 2006: 33). Anadolu’da yaygın bir şekilde anlatılan bu efsanede çarpıcı bir nokta bulunmaktadır. Efsanede anlatılan koçların renklerinden hareketle “*Birbirine karşı mücadele eden madde ve ruh gibi iki varlığın bir arada ve sonsuz kadar var olduğunu kabul eden kozmogonik sistem*” (Doğan, 2013: 341) olan “Düalizm” görülmektedir. Dolayısıyla koç vasıtası ile doğadaki, evrendeki karşıtlık, bu karşıtlıktan birbirini tamamlayıcılık ilkesi ifade edilmiştir.

Anadolu’da küçükbaş hayvancılığın olduğu yörelerde özellikle kırsal kesimlerde hayvanlar ile ilgili pek çok inanış mevcuttur. Kayseri ilinde ev iyesi ile ilgili inanışlarda koç ile ilgili önemli bir inanış vardır. Kayserinin özellikle hayvancılık ile uğraşan kırsal bölümlerinde “*Koç katımı zamanı yün tarağı komşuya verilmez.*” (Özen, 2014: 24). Bunun uğursuzluk getireceğine inanan yöre insanı koç ile ilgili faaliyetleri bundan dolayı oldukça önemsemiştir. Koçun asil bir canlı olduğuna inanan Anadolu insanının bu inancı koçun hayatımıza ne kadar etki ettiğini göstermektedir.

Sahip olduğu fiziksel özellikler ve özellikle heybetli boynuzları ile güç ve kuvvet sembolü olarak görülen koç, bu sayede Anadolu insanı arasında önemli bir konumdadır. “*Bugün Anadolu’nun özellikle Ankara-Manisa bölgelerinde koç dövüştürme gelenekleri vardır.*” (Eyüboğlu, 1998: 174). Bu dövüşlerde kazanan koçun sahibine para verilmektedir. Burada kazanan koçun sahibine para verilmesi bir anlamda

koçun, sahibini temsil ettiğini göstermektedir. Bu da koçun insan tarafından olumlu bir güç olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Anadolu’da koç dövüştürme kültürümüze pek uymayan bir durumdur bu gelenek. “Anadolu’ya İ.Ö. önce gelerek Ankara yörelerinde yerleşen, Penssinus adlı ilk çağ kentini kurdukları söylenen Galatlarca getirilmiştir. Çok savaşçı, saldırgan, kırıp dökücü olan bu topluluk belli günlerde törenler düzenler, hayvan dövüştürürlerdi.” (Eyüboğlu, 1998: 174).Buradan anlıyoruz ki bu gün Anadolu’da devam eden halk kültürü ve ürünlerinde pek çok kültürün katkısı vardır. Dünya medeniyetinin beşiği konumunda olan Anadolu kültürü bu yönüyle evrensel boyutta bir kültüre ev sahipliği yapmaktadır.

Anadolu kilimlerinde hâkim motiflerden biri olarak koçboynuzu motifi işlenmektedir. “Anadolu dokumalarında erkeklik simgesi olarak koçboynuzu motifi dokumalarda bereket, bolluk, çoğalma, kuvvet simgesi olarak ve kötü gözlerden korunmak amacıyla kullanılmıştır.” (Canay, 2011: 34). Bu durum Anadolu’da dokunan bütün kilimlerde aynı şekilde görülmektedir.

Koçboynuzu motifi, Hakkâri kilimlerinde en önemli motiflerdendir. Ülkemizde küçükbaş hayvancılığın en fazla olduğu yerlerden biri olan Hakkâri’de bu motifin kilimlere yansması tesadüfî bir durum değildir. Çünkü bir toplumun ya da yörenin sosyolojik ve ekonomik durumu oranın sanatını da etkiler. Bu bağlamda Hakkâri kilimlerinde bulunan koçboynuzu motifi için, yörenin sosyo-ekonomik hayatının bir sonucu olarak kilimlerde yer aldığını söyleyebiliriz. Çünkü göçebe yaşam şeklinin olduğu toplumlarda topraktan önce küçükbaş hayvan önemlidir. Bu tarz toplumlar belli bir yere bağlanmadan mevsimine göre yurt değiştirirler. Bunlar hayvanlarını otlatmak için mevsimine göre yaylaklara ve kışlaklara göçerler.Küçükbaş hayvancılığa bağlı olarak tabiat ile iç içe kalan Hakkâri halkı da tabiatın derin manalarına vâkıf olmuştur. Yıllarca yaylalarda hayvanlarını besleyen yöre halkı küçükbaş hayvanları hakkında derin bir bilgiye sahiptir. Hakkâri kültürüne göre; koçlarda her zaman çift boynuz bulunur. Bu çift boynuz o kadar benimsenmiş ve sembolik anlamlarabürünmüştür ki boynuzları heybetli olmayan koçlar erkenden kesilmektedir. Çünkü koç ve boynuz arasında güç yakıştırması yapılmaktadır.

“Kahramanlık, güç, erkeklik sembolü olan koçboynuzu motifi, insanlık tarihinde de her zaman güç kuvvet timsali olan erkeklerle özdeşleştirilmiştir.” (Canay, 2011: 32). Bu sembolik yakıştırmanın gereği olarak yörede bir anlamda haşmetin, gücün ve gösterişin göstergesi olan koçboynuzu önemsenmiş ve bu sembolik anlamı ile motif olarak kilimlere işlenmiştir.

Güç ve kuvvet sembolü olarak bilinen koçboynuzları, bir yerden sonra hayvanın kimliği haline gelmektedir. Nitekim koçların kaç yaşında olduğunu bilmek zordur. Hakkâri halkı bunu öğrenmek istediğinde koçboynuzlarındaki boğumlara bakar. Koçboynuzundaki her boğum bir yıl demektir (K2). Dolayısıyla koçboynuzunda boğum sayıları ile yaşı ortaya çıkarılır. Bu da gösteriyor ki tabiat kendisiyle iç içe olan insana sadece besin değil aynı zamanda derin bilgisini de uzun deneyimler ve tecrübeler sonucu vermektedir. Hakkâri halkının koç ile ilgili derin bir bilgiye sahip olması da toprak ile iç içe yaşamasından kaynaklanmaktadır.

Yıllarca göçebe yaşamın olduğu yörede küçükbaş hayvan; zenginlik, bereket, refah olarak kabul edilir. Kaynak şahıstan öğrendiğimize göre, Hakkâri’de maddi zenginlik, sahip olunan küçükbaş hayvan sayıları ile kabul edilir (K2). Bu yüzden insanlar hayvanlarına büyük değer verir. Bu gün bile bu algı Hakkâri’decanlı olarak görülmektedir.

Hakkâri’de hayvanların zenginlik ile ilişkilendirilmesi yazın yaylalarda, kışın köy merkezlerinde yaşayan yarı göçebe toplumların yaşayış şeklinin bir sonucudur. *“Bu topluluklar için hayvancılık önce bir ekonomi türüdür; ama aynı zamanda bu kültüre öz bir biçim veren bir gelenekler bütünüdür.”* (Kutlu, 1992: 64). Bu iki durumun simgesi olan küçükbaş hayvan bu yönü ile yöre insanının hayatına etki etmiştir. Bunun en önemli kanıtı da Hakkâri için bir kültürel bellek olan kilimlerde koçboynuzunun hâkim motif olarak işlenmesidir.

Hakkâri halkı ekonomik ve kültürel bir değer olarak gördükleri hayvanlarına verdikleri değeri çeşitli uygulama ve kutlamalar ile ifade etmektedir. İnsanların sahip olduğu hayvanlara verdiği değersonbahara doğru yapılan ve büyük coşku içinde geçen kuzu kırma şenliklerindeki ritüellerde görülmektedir.

Hakkâri’dedaha iyi ve bol ürün elde etmek için çıkılan yaylada temmuz ayı sonunda “Kuzu Kırma Şenliği” düzenlenir. Bu senlik yayladaki sürecin en renkli

yanını oluşturur. Kuzuların kırpıldığı bu günü yayla sakinleri bir senlik havası içinde geçirir. Bu günün anısına yayla sakinleri köy ve yakın yerleşim yerlerindeki yakınlarını şenliklere katılmak gayesiyle davet eder. Şenlikler büyük katılımlarla gerçekleştirilir ve iki gün boyunca devam eder. Birinci gün kuzular yıkanır ve kurutulur. Kuzuları yıkama işlemi dere yataklarındaki göletlerde veya krater göllerinde yüzme eşliğinde ve piknik havasında gerçekleştirilir. İkinci gün kuzuların kırpılması işlemi gerçekleştirilir. Kuzular kırpılırken davetliler bir yandan izler, bir taraftan da uzun süredir görüşemedikleri, şenlik vesilesiyle görüşme fırsatı bulabildikleri ahablarıyla konuşur.

Kuzu kırpmanın en hareketli kısmı, kuzu kırpma yarışıdır. Yarışmada esas olan; kuzuyu incitmeden, yününü en kısa sürede kırmaktır. Adaylar kendi besledikleri kuzular üzerinde yeteneklerini gösterirler ve bu yarışma sonunda başarılı olanlara ödüller verilir. Bu esnada oğlaklar kesilir, közde kebab yapılır. Yaylaya has en güzel yemekler pişirilir. Yemek ikramından sonra halaylar çekilir, oyun şarkıları eşliğinde oyunlar oynanılır.

Kuzu kırpma senlikleri Hakkâri'deki hayvan yetiştiricileri için bir anlamda malî yılbaşısıdır. Hayvan yetiştiricileri bu günde birbirlerine olan borç ve alacaklarını tahsil eder; aynı zamanda çoban ücretleri ödenir. Koyun ve kuzu piyasası açılarak satışlara başlanır. Böylece şenlikler aynı zamandayörede ekonomik bir canlanmaya vesile olur. (<http://www.hakkarim.net>. 18.09.2015).

Hakkâri'de “yaz yaylası”; köyden uzak, dorukları karla kaplı dağ eteklerine veya yine yer yer karla kaplı yüksek platolara kurulur. Yaz ortasında ilkbahar serinliği yaşanır. Buralarda güzelliği veya renkliliği itibari ile canlı ve coşkuludur. Kuzu kırpma şenliği bu yaylada gerçekleştirilir. Tereyağı üretimi ile yün yapağı ve keçi kılı yine yaz yaylasında kırılır. Yüksek kesimler soğumaya başlayınca yayladakiler tekrar göç yolunu tutar. Köye yakın mezralar da vadi yataklarına konarlar. Konan yeni yere “sonbahar yaylası” denir. Bu bir nevi köye dönüş hazırlığıdır. Sonbahar yaylasında “Teremast” denilen kışlık yoğurt yapılır. Koç katımı şenliği de bu yaylada gerçekleştirilir.

Koç katımı şenliklerinin olduğu dönem dikkat çekici bir dönemdir. Kaynak kişiye göre, yazın sonuna doğru koyunların gebe kalma mevsimidir. Bu mevsimde koyunlar çok asabileşir. Bu durumda sürüden ayrılmış olan koç, sürüye döner. Koç,

sürüye dönerken yayladaki insanlar, halaylar çeker ve kurbanlar keser. Çünkü koçun sürüye katılması, bolluk ve bereketin habercisidir (K6). Bunu bilen yöre insanı bu uygulama esnasında ziyafetler verir. Bu bereketli dönem bu sayede Hakkâri’de halaylar ve çeşitli uygulamalar ile kutlanılır.

Hakkâri’de yapılan koç katımı, uzun bir süre ayrı bırakılan erkek ve dişi hayvanların bir araya geldiği üreme dönemine başlangıç hazırlığıdır. Bu uygulama bir şenlik ve festival şeklinde yapılır. Bu sadece Hakkâri yöresine has bir durum değildir. Anadolu’nun her bölgesinde özellikle hayvancılık ile geçinen yörelerde yapılan bir uygulamadır.

“Koç katımı tarihi, bölgeden bölgeye değişmekle birlikte araştırma bilgilerine göre koç katımı tarihi 1 Ekim ile 20 Kasım arası olarak kabul edilmektedir. Katım tarihinden bir buçuk, iki ay önce koçlar sağmal sürüsünden ayrılır. Koç katımının ilk gününde çobanlar süslenmiş olurlar ve kınalanmış koçları dişi koyunlara salarlar ve bazı yerlerde düğünlerde olduğu gibi hocalar dualar okurlar.” (Boratav, 1997: 212). Yörede yapılan koç katım şenliği de bu paralelde yapılmaktadır.

Koç katımı şenliklerinde en göze çarpan nokta bütün yaz yaylada beslenen ve güçlenen koçların güzelliğidir. Fiziksel olarak oldukça güzel gözüken koçlara herkes hayranlıkla bakar. Bu yüzden koç sahipleri koçların boynuzlarına nazar boncuğu ya da dikkat çeken bir bez parçası takarak bir yerde nazara karşı koruma yoluna gider. Nazar boncuğu dışında koçların kınaya boyandığı da görülmektedir.

Hakkâri’deki *“Bu inanışlar, tabiattaki birçok varlığın kutsiyet kazanmasına, gerçek özelliklerinin yanında, sembolik birtakım anlamların da yüklenmesine sebep olmuştur.”* (Şimşek, 2008: 194). İşte bu sembolik yakıştırmalardan biri de evin koruyucusu şeklinde düşünülen koçboynuzlarıdır. Kilimlere motif olarak yansması da bu durumun bir sonucudur.

Hakkâri kilimlerinde çok sık işlenen koçboynuzu sembolü dokumaların yanı sıra heykeller ve mimaride de kullanılmıştır. Bu gün bile Hakkâri ve çevresinde birçok evin giriş kapısının üstünde koçboynuzu asılıdır. Evin giriş kapısının üzerine koçboynuzu asılarak evin tehlikelerden korunacağına inanılır. Evlerin giriş kapısına asılan koçboynuzu, aynı zamanda bir nevi muska olarak nazara karşı koruyucu bir güç olarak da kabul edilmektedir. Boynuzun asılı olduğu evde bereketin olacağına inanılır.

Hakkâri’de bereket ile ilişkilendirilen koçboynuzunun bu sembolik anlamı tarih boyunca hep var olmuştur. Koçboynuzu “*Bolluğun, zenginliğin simgesi olarak kullanılmıştır. İki Latince olan kelimeler olan ‘Cornu’ (boynuz) ve ‘Copia’ (bolluk) birleşiminden bereket boynuzu oluşur. Genellikle içinde çiçekler, meyveler olur.*” (Civelek, 2013: 103). Koçboynuzunun Hakkâri kilimlerine güç ve kuvvet unsuru olarak yansımalarının yanında bereket amacıyla işlenmesi de bu düşünceden gelmektedir.

Tarihin en eski yerleşim alanlarından olan Hakkâri’de koç ve diğer canlılar ile ilgili olan halk inanışları yörenin yazılı ve sözlü edebiyatının dışında kilimlere de yansımıştır. Koç motifi kilimlerde güç, kuvvet, erkeklik simgesi olmanın yanında nazar ve bereket sembolü olarak da işlenmiştir. Hakkâri insanının uzun süren tecrübeleri neticesinde yapılan bu sembolik yakıştırmalar kilimlerde bir estetik obje olmanın yanında motif olarak da işlenerek yöre kültürünü günümüze aktarmaktadır.

3.4.3. Kurtağzı Motifi

Hakkâri kilimlerinde tesadüf ettiğimiz kurtağzı motifi, kilimlerin en zengin unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurtağzı motifi ile kurda dair inanış ve sembollerin işlendiği kilimler, yörenin zengin kültürünün bir yansımasıdır. Son yıllara kadar özellikle hayvancılığın da etkisi ile yarı göçebe bir hayat yaşayan Hakkâri insanı bu sayede kurt ile çok karşılaşmıştır. Bu karşılaşma neticesinde kurt; bazen olumlu bir güç olarak görülürken, bazen de olumsuz yönleri ile görülmüştür. Bu sayede Hakkâri insanını derinden etkileyen kurt, yörenin halk kültürüne ve sanatına yansımıştır.



Resim 34. Kurtağzı Motifi

Hakkâri kültür ve inançlarında sembolik bir değeri olan kurt, tarihin ilk devirlerinden itibaren insan tarafından kutsal sayılmış ve çeşitli güçlerin sembolü olarak kabul edilmiştir. Mitolojik devirlerden günümüze gelinceye kadar pek çok medeniyette kültürel bir obje olarak sanatta, edebiyatta, halk inançlarında ve el sanatı ürünlerinde yer almıştır.

Antik Roma kültüründe kurt, Roma şehrinin kurucuları Romulus ve Remus'u emziren kutsal bir canlıdır. Roma mitolojisinde Lupa isimli bu kurt, yavrularını henüz kaybetmiş ve onların yerine Romulus ve Remulus'u emzirerek onların hayatta kalmasını sağlayan anne karakteri olarak karşımıza çıkmıştır.

“Rea gece uykusunda, ya da çeşmeye su almaya gittiğinde tanrı Mars'ın saldırısına uğrar, gebe kalır. Amcası Amulius onu da bir kuleye kapatıp doğurduğu ikiz çocukları bir sepetin içinde Tiber nehrine attırır. Suları kabarık olan ırmak birden alçalır ve bebekleri sığ bir yerde bırakır. Oraya bir dişi kurt gelir, yavrularını yitirmiştir, iki çocuğu emzirmekten zevk duyar. Sonra da Faustulus adlı bir çoban yetişir, çocukları alıp karısı Acca Larentia'ya götürür.” (Erhat, 1996: 256). Roma mitolojisinin ürünü olan bu anlatıda dikkat edilirse kurt, bir anne sıcaklığı ile görülmüş ve koruyucu bir güç olarak kabul edilerek insan ile samimi bir iletişim halinde gösterilmiştir. Bu da kurdun insan tarafından benimsendiğini göstermektedir. Kurdun Roma mitolojisinde anne karakterine bürünmesi de bu durumun sonucu olarak kabul edilebilir.

Kurt, Yunan mitolojisinde musikinin, güzelliğin ve vebanın tanrısı olan Apollon'a adanmış hayvanlar arasında gösterilmektedir. *“Orfe öğretisinde sezgi, ilham ve vicdanın sembolü olan Apollon'dan Yunan mitolojisinde sık sık 'Lykya'lı olarak söz edilir. (Likyalı sıfatının kökeni Luvi dilinde ışık anlamına gelen, kurt anlamındaki 'lyk' sözcüğüdür.”* (Bonney, 2000: 48). Işık ile ilişkilendirilen kurdun Yunan toplumu için çok kutsal bir canlı olduğunu Apollon'a adanması ile anlıyoruz. Çünkü bir Tanrı'ya basit canlılar adanmaz. Adanan canlının asil ve kutsî olması gerekmektedir. Burada da kurdun asil özellikleri neticesinde Apollon'a sunulması, simgesel anlamda temsil ettiği asilliği göstermektedir.

Hitit mitolojisinde kurt, tanrısal yönü ile ön plana çıkarılmıştır. *“Hititlerde kurt, tanrıların yoldaşı, ayaktaşıdır. Özellikle orman tanrıları kurdu çok sever, yanlarından*

ayırılmaz.” (Eyüboğlu, 1987: 86). Tanrılara yoldaşlık edecek kadar değerli görülen kurt bu yönü ile Hitit toplumunun hafızasında tanrısallık özellikler taşımaktadır. Bu durum kurdun leş ile beslenmemesi, çevik olması ve tek eşli olması gibi asil yönlerinden kaynaklanmaktadır. Hitit kültürüne tanrısallık özellikleri ile yansması da bu sebeptendir.

Ortaçağ anlatılarından olan “Kırmızı Başlıklı Kız” masalında önemli bir figür olarak işlenen kurt, kötülüğün sembolü olarak gösterilmektedir. “*Kırmızı Başlıklı Kız ağaçlığa girdiği anda karşısına bir kurt dikiliverdi. Kırmızı Başlıklı Kız, kurdun ne kötü yürekli bir yaratık olduğunu bilmediği için ondan hiç korkmadı.*” (Perrault, 2004: 18) şeklinde ifade edilen bölümden anlaşılacağı üzere masalda kurt, kötülük sembolü olarak görülmüştür. Bu da kurdun dünya kültüründe sadece olumlu güçleri temsil etmediğini aksine olumsuz durumları da ifade ettiğini göstermektedir. Kırmızı Başlıklı Kız masalı da bunun en somut göstergesidir.

Batı kaynaklı anlatılarda kurt ile ilgili pek çok anlatı geçmektedir. Özellikle kurda dönüşme önemli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Milat’tan önce başlayıp günümüze kadar gelen pek çok anlatıda kurda dönüşme görülmektedir. Bu konuda Abdulkadir İnan şöyle bir tespitte bulunmuştur: “*Kahramanların suret değiştirmeleri, hayvan, ağaç, vesaire şekillerine girebilmeleri, canlarını bir hayvan şekliyle saklamaları, bütün kavimlerin masallarında rastlanan ve bütün dünyaya yayılmış bir motiftir.*” (İnan, 1968: 461). Bu bağlamda Batı kaynaklı olan Kurt Adam efsanesi, şekil değiştirme motifi bakımından önemli bir efsanedir.

Ortaçağ anlatısı olarak bilinen Kurt Adam efsanesi aslında kökeni Milat’tan önceki dönemlere kadar gitmektedir. Bu efsanelerin kaynağında kurda dönüşen kişi, kötülüğün sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. “*M.Ö 5.yy’de yaşamış Eski Yunanlı tarihçi Herodot, Karadeniz kıyısında yaşayan kimi toplulukların büyücülerinin, yılın bazı günlerinde kurda dönüştüklerinden söz eder. Yunan mitolojisinde de kurda dönüşme inancı vardır. Yunan mitolojisine göre bir gün ilah Jupiter, Arkadya kralı Lycaon’a kızarak onu kurda çevirir ve Lycaon da sonsuza dek kurt kalıp çevresini dehşete düşürür.*” (<https://tr.wikipedia.org>, 03. 09. 2015). Dikkat edilirse efsanelerimizde gördüğümüz şekil değiştirme motifi, Batı kaynaklı anlatılarda da görülmektedir. Bu anlatılarda kurda dönüşen kişi kötülük ile simgelenmiştir. Halk hafızasında var olan kurda dönüşmeye dair kötü imaj işte bu efsanenin bir sonucudur.

Eski Türk inançlarında bir totem olarak görülen kurt motifi üzerine pek çok araştırma yapılmıştır. Uygur, Göktürk ve Hun destanlarından hareketle kurdun Türkler arasındaki önemi açıkça görülmektedir. Bu destanlarda anlatılan kurda çeşitli vasıflar yüklenmiştir. *“Türkler, anayurtlarının bu müthiş varlığına önce Tanrı diye tapmışlar, sonra kendilerinin bozkurt soyundan geldiklerine, böylelikle birer bozkurt olduklarına inanmışlardır.”* (Banarlı, 1971: 32). Bu inanç kurdun yıllar boyunca saygı duyulan bir canlı olmasını sağlamıştır. Bu saygı neticesinde kurt, Türk kültürüne ve sanatına motif olarak yansımış ve günümüze kadar gelen kültürel bir obje olmuştur.

Göktürklerle ait “Ergenekon Destanı”nın da kurt, yol gösterici bir şekilde tasvir edilmektedir. Yıllar boyunca dört dağ arasında yaşamak zorunda kalan ve artık bulundukları yere sığmayan Göktürkler, demir dağı eritip asıl yurtlarına dağılırken kurt, yol göstericidir. Bu durum kurdun yıllar boyunca Türk hafızasında önder olarak görülmesini sağlamıştır.

Türk kültüründe belirgin bir yeri olan kurt, bir anlamda soy ile ilişkilendirilmiştir. Bozkurt destanında Türklerin kurttan türeyişi anlatılmaktadır. *“Tamamen öldürülen Göktürkler içinde, yalnızca on yaşında bir çocuk kalmıştı. Lin memleketinin askerleri, çocuğun çok küçük olduğunu görünce acımışlar ve onu öldürmemişlerdi. Yalnızca çocuğun ayaklarını kesmişler ve bir bataklık içindeki otlar arasına bırakıp gitmişler. Bu sırada çocuğun etrafında dişi bir kurt peyda oldu ve ona et vererek onu besledi. Çocuk bu şekilde büyüdüktan sonra da karı koca hayatı yaşamaya başladı. Kurtta çocuktan bu yolla gebe kaldı.”* (Sakaoğlu-Duymaz, 2002: 205). Dikkat edilirse her şeyin sona ermek üzere olduğu anda kurt, ortaya çıkar ve Türk soyunu yok olmaktan kurtarır. Bu durum kurdun günümüze kadar aile ve soy sembolü olarak algılanmasını sağlamıştır.

“Bu gün Anadolu’da ‘Bozkurt Destanı’nın temel unsunu teşkil eden kurt ile ‘Ergenekon Destanı’nın temel unsurunu teşkil eden demir dağı eriterek Ergenekon’dan çıkış motifleriyle ilgili olarak pek çok küçük ve zayıf izlere rastlanmaktadır. Bunların bazıları, kurda izafe edilen kutsallık inancıyla ilgilidir.” (Sakaoğlu, 2002: 71). Kurda atfedilen bu kutsallığın en belirgin örneklerini Dede Korkut Hikâyeleri’nde görmekteyiz.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde İslâmiyet’i yeni kabul etmiş Türkler arasında kurdun önemine değinen bölümlere rastlanılmaktadır. Özellikle Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Destanı’nda ailesi düşman ordularına tutsak olan Salur Kazan, ailesinin peşinden giderken bir kurt ile karşılaşır. Hikâyede bu karşılaşma şöyle geçmektedir. “*Bu sefer bir kurda rastladı. Kurt yüzü mübarektir, kurt ile bir haberleşeyim dedi.*” (Ergin, 2005: 43). Dikkat edilirse kurt mübarek bir canlı olarak kabul edilmiş ve onunla iletişim kurulmuştur. Bu durum Türk kültüründe kurda yüklenen olumlu gücün bir yansımasıdır.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde kurt yüzünün mübarek olarak gösterilmesi önemli bir durumdur. Çünkü savaşçı ve yırtıcı bir canlının sofist bir düşünce ile mübarek görülmesi değişen hayat ve inanç yapısının bir sonucudur. Öykülerde bahsedilen zamanın İslâmiyet’in kabul edildiği dönem olduğunu göz önünde bulundurursak toplumun içinde bulunduğu sosyolojik durumu da görmüş oluruz. İslâmiyet’in kabul edilmesi ile birlikte kurt, artık savaşçı ve yırtıcı değil manevi bir şekilde gösterilmiştir. Dolayısıyla değişen inanç ve yaşam şekli Türk kültüründe kurdun yerini de etkilemiştir diyebiliriz.

Hayatımızın her aşamasında bir sembol olarak görülen kurt, Türk kültüründe tanrısal bir canlı olarak görülmekle birlikte hayat ve savaş gücünün de simgesi olarak kabul edilmiştir. “*Şamanizm inancını yaşayan Türkler arasında kurt, savaş ve gücün önemli bir simgesidir. Çevik, hareketli ve güçlü bir hayvan olduğu için çeşitli dönemlerde Türk boylarının bayrak ve flamalarında bir sembol olarak kullanılmıştır.*” (Yardımcı, 2013: 227). Ulusu simgeleyen bayrak ve flamalarda yer alacak kadar kutlu ve asil bir canlı olarak görülen kurt, Türk kültüründe önemini bu yönü ile hâlâ muhafaza etmektedir. Bu da Türk kültüründe kurt ile ilgili pek çok inanca tesadüf etmemizi sağlamaktadır.

İslamiyet’in kabulünden sonrada kurt, kültürümüzde kutsallığını kaybetmemiştir. “*İslamlık tesiriyle yerleşen bir inanca göre kurt, Hazreti Ali’nin köpeğidir.*” (Uraz, 1992: 144). Bu yüzden olsa gerek Anadolu’da kurt öldürmek günahıdır. Bu inancın sonucunda kurt, Anadolu insanının kültür ve inanç dünyasında saygın bir yer edinmiştir.

Anadolu insanını her yönden etkileyen bu kurt, yakın dönem Türk edebiyatında pek çok esere de konu başlığı olmuştur. Halide Edip’in “Dağa Çıkan Kurt”, Kemal

Tahir'in “Kurt Kanunu”, Atilla İlhan'ın “Kurtlar Sofrası” adlı eserlerinde kurt, önemli durumları temsil etmektedir. Bu durum kurdun hayatımızın merkezinde olduğunu göstermektedir.

Kurt ile ilgili inanışlar sadece Türk edebiyatında görülmez; kurt, aynı zamanda dünya edebiyatında da etkisini göstermektedir. Dünya edebiyatında Fransız yazar Alfred Vigny'in “Kurdun Ölümü” adlı meşhur şiirini Yahya Kemal çevirerek Türk edebiyatına kazandırmıştır. Ayrıca bütün dünya edebiyatında bilinen ve saygı duyulan Cengiz Aytmatov da eserlerinde kurt motifini çok sık kullanmıştır. Özellikle “Dişi Kurdun Rüyaları” adlı eserinde kurt motifi belirgin bir şekilde işlenmektedir.

Dünya kültürünün en önemli masallarından olan Ezop masallarında da kurt ile ilgili pek çok masal anlatılmaktadır. Masallarda kurt ile ilgili çeşitli şekillerde anlatılar vardır. Bu masalların çoğu ders verme amacı gütmektedir. Özellikle “Koyun Kılığına Giren Kurdun Sonu” masalında “*İyi insanları kandırmaya çalışanlar yaptıklarının bedelini ağır bir şekilde öder.*” (Çetindağ, 2013: 150) şeklinde bir ana fikir verilmektedir.

Kurt motifi dünya edebiyatının yanında sinemaya da yansımıştır. Pek çok filmde kurt motifi geçmekle birlikte günümüzde bütün dünyada bilinen ve takip edilen “Alaca Karanlık” serisinde efsanelerdeki gibi şekil değiştirme görülmektedir. İnsanlar kurt suretine bürünerek çeşitli maceralara girişmektedirler. Bununla birlikte son dönemin en popüler yabancı dizilerinden olan “Game of Thrones” (Taht Oyunları) adlı dizide yazlar kısa fakat kışlar bir ömür boyu sürecektir şeklinde uzun geçmektedir. Büyük taht kavgalarının yaşandığı dizide ülkenin kuzey bölgesinin sakinlerinin bayrak ve flamalarında kurt motifi bulunmaktadır. Bu durum kurdun her dönemde insanlar tarafından peşinden gidilen bir güç olarak kabul edildiğini göstermektedir. Kurdun çeşitli vesilelerle sanata konu olması da bu durumun bir göstergesidir.

Rüyada kurt görmek, İslâm âlimleri tarafından şu şekilde yorumlanmaktadır: O kimsenin etrafında bulunan suçsuz ve günahsız bir kişiyi yapmadığı bir suçtan ötürü suçlayabileceğine ve karşısındaki kişinin kalbinin kırılacağına delalettir. Aynı zamanda rüyada görülen kurt, başarıyı da temsil etmektedir. Görülen kurt rüya sahibinin işinde sağlamış olduğu başarıdan dolayı kendisinden yüksek makamda bulunan kişiler tarafından övgü ve iltifat alabileceği anlamına da gelmektedir.

(<http://www.ruyatabirleri.com>. 18.09.2015). Dikkat edilirse kurt rüya tabirlerinde de olumlu durumları temsil etmektedir. Bu da kurt ile ilgili düşüncenin geniş bir alanda etkisini gösterdiğini kanıtlamaktadır.

Anadolu, sahip olduğu kültürel miras ve kültürlerin beşiği konumunda olmasından dolayı çok zengin bir kültür birikimine sahiptir. Bu zengin kültür içinde kurt, Anadolu insanının sosyal hayatında çok önemli bir yere sahiptir. Bu yüzden de Anadolu insanını etkileyen her alanda kurt ile ilgili inanışlara tesadüf ederiz.

Anadolu folklorunun en önemli motiflerinden olan kurt motifi, halk inancında, halk hekimliğinde, el sanatı ürünlerde ve daha pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Zengin Anadolu kültürü, kurdu pek çok önemli durum ile ilişkilendirmiştir.

“Kurt motifinin koruma, uğur, bereket ve tedaviye çağırışım yaptığı bilinmektedir. Kurdun dişini cebinde taşıyan kimseye nazar değmez. Kurdun asık kemiğini para çantasında taşıyan zengin olur. Bu kemik aynı zamanında çocuklar için nazarlık olarak kullanılır. Kurdun dişi gümüş kaplanır ve gelinin saçına takılır ise gelin nazar almaz. Kurt dişi, çocuk beşiklerinde kötü göze karşı koruyucudur.” (Kalafat, 2002: 147). Bu inanışlar, Anadolu halkının kurdu, nazara karşı koruyucu bir güç görmekle beraber, sağlık ile de ilişkilendirildiğini göstermektedir. Kurdun Anadolu sanatına, edebiyatına yansısı da bu yüzdendir.

Anadolu’nun zengin efsane kültürü içinde de anlatılan efsanelerde kurt, bazen anne sembolü olarak görülür. Sivas’ta tespit edilmiş bir efsaneye göre, *“annesini ile yaşayan bir çocuk, her gece annesine ısrar eder ve dışarıya çıkarmış ve her gece yarı uyur vaziyette bir kurdun sırtında eve dönermiş. Bir gece çocuk dönerken başındaki beresi yere düşer çocuk kurda ‘anne berem düştü’ der. Bunun duyulması üzerine, kurt sırtındaki çocuk ile dağlara doğru kaçır karanlıkta kaybolur.”* (Özen, 2001:176). Bu efsane çocuğuna karşı dikkatsiz olan anne babaya karşı bir uyarıdır. Çocuklarına sahip çıkmayanların bir yerden sonra onları kaybedeceğini anlatan bu efsane; aynı zamanda kurdun sahiplenme yönüne de dikkat çekmektedir.

Anadolu’da kurt kafası nazara karşı koruyucu bir güç olarak kabul edilmektedir. *“Çukurova’da bağ bahçe gibi nazardan korunması istenilen yerlere at, sığır ve kurt başı bir sırığa geçirilerek asılır. Kem gözün bu kafatasına takılarak, bağ ve bahçenin korunmuş olacağına inanılır.”* (Atılğan, 2002: 336). Bu tarz ritüeller ile Anadolu

insanının kurdu koruyucu bir güç olarak kabul ettiğini anlıyoruz. Bu koruyucu güç nedeniyle kurt, Anadolu’da saygı duyulan bir canlı olmuştur. Anadolu sanatına, folkloruna yansımaları da bu yüzdendir.

Küçükbaş hayvancılığın yoğun olduğu Anadolu’nun kırsal bölgeleri başta olmak üzere bütün Anadolu’da kurtağzı bağlama adlı özel bir büyü yapılmaktadır. Kurdun hayvanlara saldırmasını önlemek için yapılan bu büyü, Anadolu’da oldukça yaygındır. Bu uygulama Anadolu’da şu şekilde yapılmaktadır. *“Evcil bir hayvan dağda, merada kalıp köyüne dönmemiş ise, o hayvana kurdun zarar vermemesi için merasim ve duaları yapılarak kurdun ağzı bağlanır. Beklenen hayvan çiftliğe dönünce, açlıktan ölmemesi için kurdun ağzı açılır.”* (Kalafat, 2002: 149).

Kurtağzı bağlama, Anadolu’da bölgeden bölgeye farklılık göstermekle birlikte aslında insanların neden sadece kurtağzı bağladığı şaşırtıcı bir durumdur. Nitekim kaybolan hayvanı doğada diğer yırtıcı hayvanlarda yiyebilir. Sadece kurtağzının bağlanması, küçükbaş hayvancılık ile uğraşan insanların en çok karşılaştıkları yırtıcı hayvan olmasından dolayıdır.

Anadolu’da kurtağzının bağlanması gibi kurdun içerdiği manevi kuvvetten istifade ile insanların ağzı da bağlanabilir. Bunun için kurt yağı kullanılır. Anadolu’da *“Düşmanlık yapılmak istenilen kimsenin ağzını, dilini, kapısını bağlamak için, o kişinin kapısına kurt yağı sürülür. Böyle kapılara ‘Bağlı Kapı’ denilir.”* (Kalafat, 1999: 207). Bu uygulama halkın arasında kurt yağının insanların sevimli görünmelerini önlediği ve şirin konuşmalarına mani olduğuna dair bir inanışın var olduğunu göstermektedir. Burada özellikle kurt yağının kullanılması, kurdun Anadolu insanı arasında var olan maneviyatından gelmektedir.

Kurtların uluması ile ilgili Anadolu’da; *“Kurtlar uluyunca inekleri yemesinler diye, gökten ağızlarına yiyecek düşmüş.”* (Eyüpoğlu, 1987: 87) şeklinde bir inanç mevcuttur. Bunun dışında Anadolu’da *“Ermişlerin kurtla kuzuyu barıştırdıklarına”* (Eyüpoğlu, 1987: 87) dair söylencelerde mevcuttur. Anadolu’da mevcut olan bu tür söylencelerde hayvanlarını kurdun zararlarından korumak isteyen insanın hayal dünyasının zenginliğini çarpıcı bir şekilde görmekteyiz. Bu da kurdun Anadolu insanının hayatında önemli bir yer edindiğini göstermektedir.

Kurt, kültürümüzde bireyselleşmeyi ve ayakta kalmayı sembolize eder. Nitekim Anadolu’da, “Kurda ensen neden kalın diye sormuşlar, kendi işimi kendim görürüm de ondan.” şeklinde söylenen bir atasözü vardır. Bu söz doğa ile iç içe yaşayan insanoğlunun gelişi güzel söylediği bir söz değildir. Tam tersine uzun tecrübeler ve gözlemler sonucu kurdun gücünü ve tek başına hayata tutunabilmesi durumunu dile getirmektedir. Buna benzer şekilde; “Kurt gibi” deyiimi de Anadolu’da işini bilen, girişken kimse işin kullanılmakta ve kurdun bireysel gücün sembolü olduğunu dile getirmektedir.

“Kurt dumanlı havayı sever.”, atasözü Anadolu insanının zengin doğa bilgisini dile getirmektedir. Küçükbaş hayvancılığın yapıldığı yaylalarda ortalığa sis çökünce çevre görülmez. Kurtlar kimseye görünmeden sürüye saldırır. Yakaladıkları hayvanı parçalar. Bu durumun bir sonucu olarak Anadolu halkı kurdun sevdiği havayı ve tehlikeyi dile getirmiştir. Bu da kurdun tabiat ile iç içe yaşayan insanların hayatında ne kadar belirleyici olduğunu göstermektedir.

Kurt ile ilgili Anadolu’da anlatılan diğer atasözleri de şu şekildedir: “Kurda konuk giden köpeğini de yanında götürür.”“Kurda koyun ısmarlanmaz.”“Kurdu ormandan açlık çıkarır.”“Kurdu kurt ile avlamalı.”“Kurdun yanında kuş da geçinir.”“Kurt avını bilir.”“Kurtağzından kuzu alınmaz.”“Kurt doyduğu yeri dokuz dolaşır.”“Kurt eline geçen kuzu sağ çıkmaz.”“Kurt kartaldan korkar.”“Kurt kulağından tutulmaz.”“Kurt kurdu yemez.”“Kurtsuz dağ olmaz.” (Eyüpoğlu, 1987: 91). Anadolu’da söylenen kurt ile ilgili atasözlerin sayısal çokluğundan anlıyoruz ki kurt, insan hayatında kendini belirgin bir şekilde hissettirmiştir.

Halk edebiyatının önemli âşıklarından Âşık Sümmani de birçok âşığın şiirlerinde olduğu gibi şiirlerinde kurt motifini kullanmıştır.

“Gelmez artık şu dünyanın iyisi

Vezir olmuş has ahırın seyisi,

İtin emmisidir kurdun dayısı

Sürüyü güdecek çoban kalmadı.” (www.tasavvufakademi.com,12.09.

2015).

Sümmani'nin bu şiirinde Anadolu'da "Kurt izi ile it izi karıştı" şeklinde ifade edilen ve sosyal bir eleştiriyi dile getiren söz ile paralel anlam ortaya çıktığı ve kurdun yüceltildiği, yokluğunun kötü sonuçlar doğurduğu anlatılmaktadır. Bu durum kurt ile ilgili düşüncenin Anadolu'da genelde olumlu olduğunu göstermektedir.

Kurt çeşitli inanışlar ile Anadolu kilimlerine de yansımıştır. Kurtağzı motifi sembolik bir şekilde kilimlere işlenmektedir. Kilimlere motif olarak işlenen kurtağzı motifi "*İnsanı tehlikelerden koruma amaçlı kullanılan bir motiftir. Ayrıca yiğitlik, doğru sözlülük, güvenlik, bereket, kahramanlık, güç ve erkeklik sembolü olarak da kilimlerde yer almaktadır.*" (Taş, 2005: 33). Kurtağzı motifi, Anadolu'da dokunan bütün kilimlerde bu sembolik anlamı ifade eder.

Anadolu'da dokunan kilimler ile motif yapısı bakımından benzerlik gösteren Hakkâri kilimlerinde de sembolize edilen en önemli motiflerden birisi kurtağzı motifidir. Kilimlerde kurtağzı olarak bilinen bu motif, Hakkâri kilimlerinin hemen hepsinde mevcuttur. Çünkü kurt bir enerjidir, yöre insanı da bu enerjiye bağlı olarak kurtla yaşamlarını özdeşleştirmiştir. Kurdun atılgan, lider, çevik, güçlü, özgürlüğüne düşkün, tek eşli olması vb. özellikleri insanların onu model almasına sebebiyet vermiştir. Kilimlerde bir motif olarak karşımıza çıkan kurt, yörede bu canlı ile olan inanışlarının bir sonucudur.

Hakkâri kilimlerinin tamamında bir motif olarak karşımıza çıkan kurtağzı motifi sembolik yakıştırma yolu ile işlenmiştir. "*Dokumalarda motif olarak kurt izi, kurtağzı, canavar ayağı isimler ile anılır. Dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı koruma amaçlı motiflerdir.*" (Erbek, 1988: 8). Nasıl modern psikolojide bir şeyden kaçmak değil de üzerine gitmek esassa, insanlar da bu yöntemi kullanarak "*Kurt dişi, akrep kuyruğu, yılan derisi gibi parçaları üzerinde taşıdığında kendisini koruyacağını düşünmüştür.*" (Erbek, 1988: 8). Bu algı yörede devam ettiğinden dolayı kilimlerde sembolize edilen kurtağzı; aileye, cana, mala gelebilecek tehlikelere karşı koruyucu bir güç olarak görülmektedir. Kilimlerde kurdun bütün vücudu değil, sadece ağız kısmı ya da çenesi çoğunlukla işlenir.

Kurt, sadece yörenin el sanatı ürünlerine yansımamıştır. Hakkâri'de kış mevsiminde özellikle kar yağışının en sert olduğu dönemlerde kurt ile karşılaşan yöre halkı kurdun özelliklerini ve davranışlarını tecrübe etmiştir. Tabiat ile iç içe bir hayat

yaşayan özellikle de kırsal alanlarda yaşayanlar kurtların ulumalarına çeşitli anlamlar yüklemiştir.

Hakkâri halkına göre; kar çok şiddetli yağdığında ve hava tipiye dönüştüğünde kurt arkasını tipiye verir ve uzun uzun ulur. Eğer yüzünü tipiye dönerse orada boğulur (K8). Hakkâri’de özellikle kırsal alanlarda yaşayan ve geçimini küçükbaş hayvancılık ve tarım ile şekillendiren köylülere göre; kurt, yaz mevsiminde uluduğunda hava açılır ve buna bağlı olarak gece ayaz olur; kış mevsiminde uzun uzun uluduğunda ise kar yağar (K8).

Hakkâri’de kurt uluması ile ilgili bu inanışlar, sadece klasik yakıştırmalar değildir. Çünkü doğa ile iç içe olan insan için “*Kurt uluması, çevrenin doğal uzantısını veren seslerdir ve uzamsal/mekânsal bilgiler sağlamaktadırlar.*” (Sözen, 2013: 2103). Bütün bu bilgiler tabiatın kendisi ile yakın bir ilişki halinde olan insanlara verdiği bilgilerdir. Bu bilgiler neticesinde insan çevresinde olup biten hadiseleri daha iyi anlar ve nerede ne olacağını bilerek ona göre hareket eder. Kurt ile ilgili Hakkâri’de var olan bu bilgi de yöre insanının doğadan istifade ettiğini ve kurda sık bir şekilde tesadüf ettiğini göstermektedir.

Yörede kış mevsimi çok sert geçmektedir. Kış mevsimi boyunca her yer karla kaplı olur. Metrelerce kar yağdığı dönemler vardır. Bu dönemlerde aç kalan kurtlar besin ihtiyacı için yerleşim yerlerine kadar gelmektedir. Özellikle kırsal kesimlerde küçükbaş hayvanlara saldıran kurtlar, hayvan sürülerine büyük zarar verir. Bu yüzden yörede kurt için “Canavar” adlandırılması yapılmaktadır. Kilimlerde yer alan kurtağzı motifi de bu güce dikkat çekmek anlamına gelmektedir.

Geçimini küçükbaş hayvancılık ile geçiren toplumlarda, “*Hayvan sürülerine zarar vermesi sebebiyle görüldüğü yerde öldürülmekten çekinilmeyen, özellikle sıcak tutan postu sebebiyle muhtemelen avlanan kurdun bir kutsallık taşıyamayacağı aşikârdır.*” (Aslan, 2010: 77). Bundan dolayı Hakkâri insanı kendilerine maddi ve manevi zarar veren canlılara karşı çok olumlu yakıştırmalar yapmamış, aksine küçükbaş hayvanlara verdiği zarardan dolayı kurdu olumsuz özellikleri ile ön plana çıkarmış ve canavar olarak adlandırmıştır.

Hakkâri sözlü kültür bakımından çok zengin bir bölgedir. Özellikle yörenin masalları oldukça zengindir. Kış mevsiminin aylarca sürdüğü ve kar yüzünden köyler

ile bazen aylarca ulaşımın sağlanmadığı dönemlerde köy evlerinde uzun kış gecelerinde bir masal anlatma geleneği meydana gelmiştir. Özellikle bu dönemlerde anlatılan masalarda kurt, yörenin sosyo ekonomik durumuna bağlı olarak hayvan sürüleri için bir tehdit şeklinde anlatılmıştır.

Hakkâri’de anlatılan “Kurt ve Yedi Kuzu” masalında kurt, hilebaz ve zarar veren özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Masala göre; köyün birinde bir keçi ve yedi tane yavrusu mutlu mesut yaşar. Her gün neşe içinde koşup eğlenir. Yaşadıkları köyün yakınındaki ormanda ise hilebaz ve gaddar bir kurt yaşar. Anne keçi bir gün besin aramak için evden çıkmadan önce yavrularını uyarır. “Benden başka kimseye kapı açmayın, çünkü bu ormanda kara bir kurt yaşıyor.” diye uyarıp çıkar. Annenin çıktığını gören kurt hemen yavruların kapısını çalar; fakat kurdun sesini anlayan yavrular kapıyı açmaz. Kurt gidip sesini keçiye benzeterek gelir bu seferde kapının altından ayaklarının kara olduğunu gören yavrular yine kapıyı açmaz. Kurt, tekrar bir değirmenciye gidip ayaklarını un ile beyaz bir hale getirip gelir. Kurt bu sefer kapıyı açan kuzulardan beş tane yedikten sonra iyice karnını doyurur ve ormana uyumaya gider. Gelip yavrularını göremeyen anne keçi en küçük yavrusunu saklandığı yerden bulur ve yavrularının peşinden gider. Kurdun bir ağaç altında uyuduğunu gören anne keçi kurdun karnını makas ile deler ve yavrularını çıkarır. Ardından da kurdun karnını taş ile doldurup diker ve evine döner. Uykudan uyanan kurt ne olduğunu anlamadan su içmeye gider. Tam su içmek için eğilirken taşların ağırlığından suya düşer ve orada boğulur (K4).

Masalın olay örgüsüne dikkat edilirse; Hakkâri’de anlatılan masalda kurt, olumsuz özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Çünkü küçükbaş hayvancılık ile uğraşan yörede hayvanlara zarar veren en büyük düşman kurttur. Bu yüzden düşman olarak görülen kurt halk hafızasında bir yerde keçi tarafından cezalandırılmıştır. Özellikle kurdun, masalın sonunda boğulması halkın ona olan kızgınlığının bir göstergesidir.

Hakkâri’nin sözlü edebiyatında ve inançlarında mala, cana zarar veren kurdun bu yönü ile baş etmek için çeşitli uygulamalar yapılır. “*Hakkâri’de dağda kalmış hayvanların kurtlar tarafından parçalanmasını önlemek için çakı bıçağının okunarak kapatılıp açılır.*” (Kalafat, 2007: 71). Bu uygulama sayesinde Hakkâri insanı hayvanlarının güvende olacağına inanır. Bu uygulama gösteriyor ki yörede kurt, cana ve

mala zarar veren olumsuz bir güç olarak da kabul edilmektedir. Kurtağzı motifinin kilimlerde canavar izi olarak adlandırılması da bu sebeptendir.

Dağlık bir bölge olan Hakkâri’de hayvancılıkla uğraşan insanların en çok karşılaştıkları hayvanlardan olan kurt, özellikle soğuk kış günlerinde hayvan sürülerine saldırır. Sürülerini kurdun zararlarından kurtarmak isteyen yöre insanı yine kurda karşı kurtağzı motifi ile karşı koymuştur. Kilimde koruma amaçlı işlenen kurt motifi insanların uzun süren deneyimlerinin ve tecrübelerinin bilinçli bir şekilde işlenmesi durumudur. Bu bilgiler bazen sözlü, yazılı olarak dile getirilirken bazen de kilimlerde motif olarak işlenmektedir.

3.4.4. Kedi Kulağı Motifi

Tarihin ilk devirlerinden itibaren insan ile yakın bir iletişim halinde olan canlıların başında kedi gelmektedir. Dünyanın en sosyal canlılarından olan kedi, insan yaşamının olduğu her yerde vardır. İnsanın yaşam alanı ile iç içe yaşayan bu canlı bu sayede insanın kültürel ve inanç dünyasında önemli bir öneme sahiptir.



Resim 35. Kedi Kulağı Motifi

İnsanoğlu ile uzun bir süredir birlikte yaşayan kediler, bu sayede pek çok sembolik yakıştırmaya konu olmuştur. Tarihin en eski medeniyetlerinde âdeta yüceltilen ve tanrı olarak görülen kediler, bazen de uğursuz sayılmış ve her türlü işkenceye maruz bırakılmıştır.

Mısır'da kedi öldürmek yasak bir durumdur. Kedi öldüren, ölüm cezası ile cezalandırılmıştır. Mısırdaki her hangi bir evden kedi cenazesi çıktığı zaman matem

tutulur ve matem alâmeti olmak üzere ev halkı kaşlarını tıraş edildiğine dair bilgi kaynaklarda mevcuttur. Kedi Mısırlılarda musiki aşk ve güzellik ilâhlarını temsil eder. Bir kadının güzellik derecesini anlatmak için kedi gibi güzel denilmiştir. Mısır hükümdarı (Ptholnae Batlamyus) Romalıların dostluğuna büyük bir kıymet verdiği bir zamanda bir Mısırlı dikkatsizlik yüzünden bir kediye öldüren bir Romalıyı öldürmekten çekinmemiştir (Aksoy, 1954: 42). Bu sayede kutsallaştırılan kedinin Mısır'ın hem inanç dünyasında hem de kültür dünyasında önemli bir canlı olduğu ve insan kadar değer taşıdığı görülmektedir.

Ortaçağ dönemine gelindiğinde kedi tapınılan kutsal canlı olma vasfını yitirmiştir. Bu dönem evi farelerden korusun diye kedi besleyen birçok kadın kedileri ile cadılık yapmakla suçlanıp yakıldığı karanlık bir dönemdir. Öyle ki, İngiliz Hanedanı Mary Tudor ve I. Elizabeth Dönemleri'nde kediler sapkınlığın simgesi olarak köy meydanlarında yakılarak halk kitlelerine gözdağı verilmiştir (<http://imprimatur.blogcu.com>, 14.12.2015). Ortaçağ döneminde meydana gelen bu hadiselerden sonra siyah kedi düşmanlığının Avrupa'da büyük bir hızla yayıldığı ve Avrupa dışında dünyanın dört bir tarafına dağıldığı görülmektedir. Bu gün dünyada var olan siyah kedi inancı işte bu tarihi olaylardan gelmektedir. Hristiyan kültüründe yer alan "Halloween" kutlamalarında siyah kedinin hâlâ kötü güçlerin simgesi ya da cadıların arkadaşı olarak yer alması bu inancın Avrupa'da günümüzde de var olduğunu göstermektedir.

Türk mitolojisine ve eski yaşamına bakıldığında kedi ile ilgili önemli durumların bulunmadığı görülmektedir. Kedi, Türk kültüründe çok etkili olan bir canlı konumunda değildir. Çünkü "*Kedi yerleşik kültürün ve şehir hayatının bir ev hayvanıdır. Bunun için, proto- hayvancı Türk kültüründe, kedi motifi bir önem taşıymıyordu.*" (Ögel, 2002: 543) Göçebe hayatın getirdiği şartlar neticesinde Türk yaşamında çok etkili olmayan kedi; "*Geç dönemlerde Orta ve iç Asya Türk halklarından derlenen çeşitli hikâye, masal, efsane ve destanlarda kediler daha çok alegorik simgeler olarak kullanılmakla birlikte yoğun olarak Eski Türk mitleri ve inanışlarının etkisi görülür.*" (Çoruhlu, 2002: 154). Bu durum gösteriyor ki kedi göçebe yaşayan insanların hayatında bulunmayan, aksine yerleşik hayatın olduğu yerlerde görülen bir canlıdır. Bu durum kedinin tarihin çok eski dönemlerinden itibaren evcilleştirildiğini göstermektedir.

Rüyada kedi görmek; yol üzerine atılmış bilinmeyen çocuğa işaret eder. Bazı kere de kedi, söz ve şaka yapan, manasız ve akıl dışı söz söyleyerek, köçekler gibi oynayarak halka kendisini sevdirmeye çalışan bir adama işaret eder. Bazı kere de rüyada kedi görmek, çocuğun terbiyesi hususunda çok hırslı olan kadına işaret eder (<http://www.diyadinnet.com>. 15.12.2015).

Türkiye’de kedi besleme eskiden gelen bir gelenektir. Köpek ile birlikte insanlar tarafından en çok beslenen canlı olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Eskiden İstanbul’da Ankara ya da Van kedisi edinmek için öteye beriye müracaat edenler, para sarf etmekten çekinmeyenler; pek az değildi.*” (Aksoy, 1954: 54). Van kedisi ve Ankara kedisi meşhur olan kedi türleridir. Van kedisi bir gözü mavi bir gözü kehribar renginde olan ve çok az sayıda bulunan nadide bir kedi türüdür. Ankara kedisi ise kedi türleri arasında en uzun tüylü kedi türü olarak bilinmektedir.

Zengin bir folkloru sahip olan Hakkâri’nin insanı folklorunu hayatının her aşmasında sergilemektedir. Sahip olduğu kültürü sözlü edebiyata döken Hakkâri insanı bunu aynı zamanda kilimlere de yansıtmaktadır. Kilim bu sayede Hakkâri insanının folklorunun yansıması olarak kabul edilir.

Motif çeşitliliği ile dikkat çeken Hakkâri kilimleri, yörenin kültür aktarıcıları olarak kabul edilir. Bu ürünlerde yer alan motifler yörenin kültürü ve yaşamıdır. Bu motiflerden her birinin ayrı bir hikâyesi felsefesi mevcuttur. Hakkâri kilimlerinde yer alan motifler arasında göze çarpan motiflerden biri de kedi kulağı motifidir.

Hakkâri insanının kedi ile ilgili sahip olduğu düşüncelerin yansıması olan kedi kulağı motifi, sembolik yakıştırma yolu ile işlenmektedir. Hakkâri kilimlerinde motif olarak işlenen bu motif, kedinin insan hayatında önemli bir canlı olduğunun en önemli göstergesidir.

Hakkâri’de halk arasında var olan bir inanca göre kedi kulakları ile oynarsa eve misafir gelir (K5). Halk arasında var olan bu inanış Hakkâri insanının misafirperver durumundan gelmektedir. Kedinin kulaklarıyla oynaması ve eve misafir gelmesi birbirinden tamamen ayrı olaylar olsa da evinden misafir eksik olmayan Hakkâri insanı, misafirin gelişini bu şekilde sembolize etmektedir. Kilimlere yansıyan kedi kulağı motifi de bu inanışın bir sonucu olarak işlenmektedir.

Hakkâri insanına göre kedi yedi canlıdır (K5). Kedilere yapılan bu yakıştırmanın temelinde kedilerin uzun yaşayan canlılar olmasının yanında kültürümüzde var olan yedi sayısı inancı ile de ilgili bir durumdur. “Allah, göğü yedi katlı olarak yaratmıştır. Hac’da kabe yedi kez tavaf edilir Safa ile Merve arasında yedi şart uygulanır. Yedi gidiş dönüş yapılır ve şeytan yedişer taşla taşlanır.” (Çoruhlu, 2002: 206). Bu şekilde yedi canlı olarak kabul edilen kedilerin öldürülmesi Hakkâri’de tasvip edilmeyen bir durumdur.

Hakkâri’de halk arasında var olan bir inanışa göre; kedi öldürenin evinde huzur ve bereket olmaz (K5). Bu durum kedinin evin bir sakini olarak görülmesi neticesinde oluşan bir durum olmakla birlikte evde var olan fare gibi zararlı canlıları avlama özelliğinden de gelmektedir. Özellikle toprak evlerin bulunduğu kırsal bölgelerde evdeki yiyeceğe zarar veren fare gibi canlılar çoktur. Bu zararlı canlıların en büyük düşmanı da her zaman kediler olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak Hakkâri’de kedi, bereket ve huzuru sembolize etmektedir.

Ülkemizde kedi çok sevilen ve köpek ile birlikte en çok beslenen canlı olmasına rağmen nankör olarak bilinen canlılardır. Hakkâri’de ve bütün Türkiye’de çok sevilen biri yanlış bir hareket yaptığında kişiyi yermek için “Nankör kedi” deyimini kullanılır. Bu deyim de nankörlük kedi ile sembolize edilmiş olur.

Hakkâri’de ve ülkemizin genelinde halk arasında söylenen “Nankör kedi” deyimini Deniz Kavukçuoğlu “Kedi Gülüşü” adlı kitabında sert bir şekilde eleştirmektedir. “Kedi nankör değildir, olamaz da, kedi hiçbir karşılıklı ilişkiye girmez de ondan. Hıyanet ve güven kediye yabancı kavramlardır. Yaşadığı bütün evler ona, bu bütün hayatı boyunca sürse bile bir konukevidir, hepsi o kadar.” (Kavukçuoğlu, 2008: 17).

Hakkâri’de anlatılan bir hikâyeye göre; adamın biri bir gün yolda donmak üzere olan bir yılan görür. Yılana acıyan adam yılanın vücut ısını tekrar kazanması için göğsüne bırakır. Yılan bir müddet sonra kendine gelir. Kendine geldikten sonra da adamın boğazına sarılır ve onu ısıracağını söyler. Adam yılana iyilik ettiğini söylese de yılanı ikna edemez. En sonunda adam, mahkemeye gitmek istediğini söyler. Kadıya giderler, kadı olayı çözemez. İmama giderler imam adamın boynundaki yılanı ikna edemez. Tilkiye, kurda derken kimse çözüm bulamaz. En son kedinin yanına giderler ve adam durumu kediye anlatır. Kedi, yılana sağır olduğunu ve olayı yilandan duymak

istediğini söyler. Bunun üzerine yılan kedinin kulağına durumu anlatmak üzere yaklaşırken kedi ani bir hareketle yılanı boğazlar ve orada adamı yılanın elinden kurtarır (K6). Bu hikâyede kediye kutsallaştıran Hakkâri halkı, kedinin zararlı canlıları avladığı bu sayede insanın yaşadığı yerde mutlaka bulundurulması gerektiği ifade edilmiş olur. Hikâyede yılanın kediye boğdurulması da bu durumun sembolik ifadesi olarak kabul edilir.

Hakkâri’de pek çok evde kedi besleme geleneği devam etmektedir. Kedi beslemeyi çok seven Hakkâri insanının tasvip etmediği kedi ise siyah kedidir. Siyah kedinin uğursuz olduğu ve kötü durumların habercisi olduğuna dair inanış bütün dünya da var olduğu gibi Hakkâri kültüründe de mevcuttur.

Hakkâri’de var olan siyah kedi inancı aslında bütün dünya da mevcuttur. Bu inanışın kökeni ortaçağa kadar gitmektedir. *“Dünyada tanınmış kedi düşmanlarından birincisi Papa 3.innocent’in müşaviri Saint Dominique’tir. Şeytanı siyah kediye benzetmiş ve kediye uğursuzluk ve nuhuset sembolü saymış idi. O tarihten itibaren bu yanlış itikat bütün dünyaya yayılmış ve memleketimize kadar gelmiştir.”* (Aksoy, 1954: 60). Bu yüzden olacak ki kültürümüzde siyah kedi, insanlar arasındaki dostluğu bozan bir canlı olarak görülmektedir. Dostlukları bozulan kişiler için “Aralarına siyah kedi girdi” deyişi bu sebepten söylenmektedir. Anadolu’da ve Hakkâri’de söylenen atasözlerinde de kedi önemli bir yer teşkil etmektedir. “Kedi olalı bir fare tuttu.” “Kedi ulaşamadığı ciğere pis der.” “Kedinin kanadı olsaydı serçenin kanadı olmazdı.” “Eceli gelen fare kedinin sırtını okşar.” “Davetsiz yere kediler ile köpekler gider. “şeklinde halk arasında söylenen atasözleri mevcuttur. Kedinin atasözlerimizde önemli derecede yer alması bu canlının insanımızın hayatında ne kadar yer tuttuğunu göstermektedir.

Hakkâri folklorunda önemli bir yeri olan kedi bu sayede halkın yaşamında her daim yer almıştır. Hakkâri insanının her daim evinde bulundurduğu kedi bu sayede yörenin kilimlerine motif olarak girmiştir. Kedi kulağı motifini koruma amaçlı olacak şekilde kilimlere dokuyan Hakkâri kadını bu canlının insan hayatında ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

3.4.5. Çeyiz Sandığı Motifi

Çeyiz sandığı kullanma, Hakkâri’de çok eskiden beri süre gelen bir anane, gelenek ve görenektir. Çeyiz sandığı genellikle gelinlik çağına gelen genç kızların zamanla yaptıkları el emeği, göz nuru çeyizlerini saklamak amacıyla kullandıkları bir eşyadır. **Türkçe Sözlük**’te, “*Her türlü eşya koyup saklamaya yarayan kapaklı büyük kutu.*” (Türkçe Sözlük, 2005: 948) şeklinde geçmektedir. Hakkâri için kültürel bir obje olan çeyiz sandığı yörenin sözlü ve yazılı kültürünün yanı sıra kilimlerine de motif olarak girmiştir.

Hakkâri kültüründe önemli bir yeri olan sandığın geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Yapılan araştırmalar ve kazılardan elde edilen bulgular neticesinde sandığın ilk kullanıldığı yer Eski Mısır olarak bilinmektedir. “*İlk ahşap oyma süsleme işleri M.Ö 3000 yılında Mısırlılar zamanında başlamış.*” (Aygün, 1989: 37) dolayısıyla günümüzde Hakkâri’de bir gelenek haline gelen sandık kullanımının tarihi çok eskilere dayanmaktadır.



Resim 36. Çeyiz Sandığı Motifi

Yunan mitolojisinde çok önemli bir yeri olan ve günümüzde pek çok filme ve edebi esere de konu olan Pandora’nın Kutusu önemli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Sandık ile de ilişkilendirilen bu kutunun mitolojik boyutu önemlidir. Pandora’nın Kutusu, Yunan mitolojisinde ilginç özellikler göstermektedir. Kadının merakı neticesinde erkeğin başına dert olduğu ve erkeği çeşitli felaketlere sürüklediği anlatılır. Bu mitolojik söylenceye göre; kendisine gönderilen kutuyu açmaması tembih edilen Pandora (kadın), merakına yenik düşüp açar.

“Zeus’tan armağan alma demişti ona Prometheus, alırsan, ölümlüleri derde sokarsın demişti. Armağanı aldı ve alınca anladı başına bela aldığını. Eskiden insanoğulları bu dünyada dertlerden, kaygılardan uzak yaşarlardı, bilmezlerdi ölüm getiren hastalıkları. Pandora açınca kutunun kapağını, dağıttı insanlara acıları, dertleri. Bir tek umut kaldı dışarı çıkmadık kapağı açılan dert kutusundan. Umut tam çıkacakken Pandora kapamıştı kapağı.” (Erhat, 1996: 230).

Pandora’nın merakına yenik düşerek kutuyu (sandığı) açması, kadınların merak duygusunu temsil etmektedir. Bu durum kadınlara yapılan bir haksızlık olmasına rağmen; kadınların meraklı olduğu mitolojik dönemlerden günümüze kadar gelen bir inanç olarak durmaktadır. Pandora’nın Kutusu efsanesi işte bu inanın mitolojik kökeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun sandık ile ilişkilendirilmesi gizli olan durumlara duyulan merakı simgeler. Sandığında kapalı oluşu içinin merak uyandırmasını sağlamış, bu yönü ile mitolojiye konu olmuştur.

Mısır mitolojisinde rastladığımız sandık motifi önemli bir cezalandırma unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Mısır mitolojisinde en önemli ve en güçlü Tanrılardan olan Osiris bir komplo sunucu sandığa konularak Nil sularına bırakılır. *“Osiris, İnsanların iyiliği için çalışır, onlara tarımı, bağcılığı ve çeşitli el sanatlarını öğretir. Ne var ki kardeşi Set, onu kıskanır, öldürmeye karar verir. Bir gün şölene çağırır, yakalar, bir sandığa kapatıp ırmağa atar.” (Erhat, 1996: 232).* Bu sandığın dört tarafının kapalı oluşu simgesel anlamda mezarı düşündürmektedir. Set’in kardeşini kıskanıp ölüme mahkûm etmesi sandığın mezar olarak da görüldüğünü göstermektedir. Dikkat edilmesi gereken bir nokta da sandığa koyarak suya bırakma durumunun kökeni mitolojik çağlara kadar gitmektedir. Bu da günümüzde halk anlatılarında ve diğer pek çok yerde konu olan sandığa koyup suya atma motifinin kökeninin Mısır mitolojisine kadar gittiğini göstermektedir.

Mısır mitolojisinde geçen sandığa bırakma durumu daha sonra kutsal bir olay olarak Hz. Musa’nın da başından geçmektedir. Bilindiği üzere dönemin Firavun’u, o dönem Mısır’da yaşayan İsrail oğullarının çocuklarını kendi güvenliği açısından tehlikeli görmektedir. Tam da bu ortamda Hz. Musa dünyaya gelmiştir. Bu tehlike anında çocuğunun hayatından endişe eden annesi çeşitli düşünceler içindeyken ilahi bir ses ile yönlendirildiği kutsal kitaplarda geçmektedir. Bu durum Kur’an da şöyle geçmektedir:

“Mûsâ’nın annesine, O (çocuğunu) emzir, başına bir şey gelmesinden korkuyorsan (bir sandık içinde) onu nehre (Nil’e) bırak, korkma, üzülme biz onu tekrar sana geri vereceğiz ve onu elçilerden yapacağız. Diye vahyettik.” (Kasas Suresi, 28/7.) Burada dikkatimizi çeken nokta, sandığın bir sığınak olarak görülmesidir. Çocuğun sandığa konulup denize bırakılması anne için bir yükten kurtulma anlamına gelmektedir. Musa’nın sandığın içinde her türlü kötülükten uzak kalması ve suyun içine bırakılması sembolik anlamda insanın ilk gelişim evresi olan ve en güvenli yer olan anne karnındaki dönemi temsil etmektedir. Dolayısıyla sandığın dört tarafının kapalı oluşu ve suyun içinde olması ontolojik manada anne rahmi gibi bir sığınak ve güven alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sandığın bu güven veren yönü bu şekli ile insan yaşamına yansımıştır.

Yahudiler arasında tarihsel ve dini bir kutsiyeti olan “Ahit Sandığı” da önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. *“İbranice’de sandık ‘Tebah’ ve ‘Aron’ kelimeleriyle ifade edilmektedir. Her iki kelimenin de manası, ‘kutu-sandık’tır.”* (Atasagon, 2002: 42). Ahit sandığının yapımının Tanrı tarafından emredildiği Yahudilerin büyük bir inançla kabul ettikleri bir inanıştır. *“Ahit Sandığı İsraililer arasında Tanrı’nın hazır bulunmasının sembolü idi. Sandık bir yerden bir yere taşınırken, Tanrının da onunla birlikte yürüyor ve çölde İsrail oğullarını bir bulutla takip ediyordu. Ahit sandığını savaşta taşımak Tanrı Yahweh’in krallığını ve liderliğini sembolize eder. Aynı zamanda sandık ilahi irtibatın sağlandığı yer olarak telakki edilmiştir.”* (Ana Britanica, 1994b:38). Günümüzde bile Yahudilerin ibadet ettiği yerlerde Tevrat’ın içinde bulunduğu sandık, Ahit Sandığı’nı sembolize etmektedir. Bu yönüyle sandık, Yahudi kültürü için tarihi ve dini önemi olan bir semboldür.

Mitolojik dönemlerden itibaren kullanılan sandık, zamanla yaygınlaşmış ve dünyanın pek çok yerinde çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. *“Sandık Ortaçağ Avrupa’sında sıklıkla kullanılan çok işlevli bir mobilyaydı. Baskın ve yağmaya karşı sıklıkla kaçmak zorunda kalan halkın, eşyalarını saklayıp taşımaya yararmaktaydı.”* (Usal, 2010: 158). Orta çağda Avrupa’da büyük savaşların olduğu, yağma ve talanın sık görüldüğü bilinen bir gerçektir. Bundan dolayı o dönemin insanı başlarına gelen felaketlere karşı sandık kullanımına gitmiş ve sandığı mallarını depoladıkları bir araç olarak kabul etmiştir. Sandığın zamanla taşıma görevi gören bir eşyaya dönüşmesi bu durumun bir sonucu olarak kabul edilebilir.

Avrupa’da ortaçağı bitiren Rönesans’tan sonra sandık daha farklı amaçlar için kullanılmıştır. Rönesans’ın getirdiği değişim ve dönüşüm neticesinde sandık, yağma ve talana karşı bir önlem amacıyla kullanılan bir araç olmaktan çıkıp genç kızların çeyizlerini sakladıkları bir araca dönüşmüştür. Rönesans’tan sonra Avrupa’da sandığın çeyiz için kullanılmaya başlanması Rönesans’ın Avrupa’nın sadece düşünce dünyasını değil aynı zamanda sosyal hayatını da derinden etkilediğini göstermektedir. Bu değişim neticesinde sandığında kullanım amacının değişen hayatla birlikte değiştiği görülmektedir. Rönesans bilindiği gibi Avrupa’yı baştanbaşa etkilemiştir. Özellikle İtalya Rönesans’tan sonra çok farklı bir çehreye bürünmüştür. Bu sosyal ve kültürel değişimin sonucu olarak çeyiz sandığı İtalya’da çok kullanılan bir eşya konumuna gelmiştir.

Çeyiz sandıklarının üzerinde aile armasının bulunması o dönemki çeyiz anlayışı ile yakından ilgilidir. Nitekim pek çok kültürde başlık parasını erkek öderken Roma kültüründe bu anlayışın tam tersi yapılmıştır. Roma kültüründe görülen “*Drahoma kız tarafının evlenecek erkeğe yani damada verdiği para ya da mal.*” (Özcan, 2011: 320) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı kız tarafının içine çeyiz bıraktığı sandıkların üstü ailenin simgesi olan armalar ile süslendiği kaynaklarda anlatılmaktadır. Böylece kız tarafının üzerine düşen görevi yerine getirdiği simgelenmiş olur. Bu durum sandığın aile sembolü olarak görülmesini sağlamış ve sandık ile ilgili sembolik değerlerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

İslâmiyet öncesi Türklerde de evlenme neticesi kızların çeyiz hazırladıkları bilinen bir gerçektir. Eski Türk kaynaklarında sandık isminin doğrudan geçmemesine rağmen “*Sandık kelimesinin kökeninin ‘kız’ olduğunu, bu kelimenin de kızlemek, yani gizlemek kelimesinin kökü olduğu düşünülmektedir.*” (Usal, 2010: 159). Bu durumda Eski Türk kültüründe çeyiz için hazırlanan sandıkların olduğu ve bunun kullanıldığı görülmektedir. Sandık isminin Eski Türk kaynaklarında doğrudan geçmemesi göçebe yaşamın getirdiği şartlar olabilir. Göçebe yaşamın zorluğu ve her an hareket halinde olmanın gereği olarak sandık yerine bohça kullanılmış olabilir. Bu durumun bir sonucu olarak sandık kavramının Türk diline girmesi gecikmiş olabilir.

Bohça veya sandığa konulan çeyiz İslâmiyet öncesi Türk geleneklerinde çok önemli durum olarak kabul edilmiştir. Çeyiz kültürünün yoğun olarak görüldüğü “*Eski*

Türklerde gelinin malı olan çeyizine ‘sep’ adı verilmiştir.” (Mandaloğlu, 2013: 146). Sep adı verilen çeyiz ve sandık kültürü, dünyanın her yerinde olduğu gibi Eski Türk kültür ve çevresinde de görülen bir durumdur. Türk kültüründe evlenen kızın çeyiz götürmesi kesinlikle yerine getirilmesi gereken bir görev ve kural olarak karşımıza çıkmaktadır. Divanü Lugati’t-Türk’tebu zorunluluk şu ifadeler ile dile getirilmektedir. *“Ol aning kızın septürdi. (O, onun kızını çeyizleyerek güveyinin evine göndermesini emretti).”* (Atalay, 1985: 182). Dikkat edilirse gelinin çeyiz hazırlanması kendisine emredilen bir buyruk olarak geçmektedir. Çeyiz hazırlamanın bir zorunluluk olduğu Türk kültüründe çeyizin konulduğu sandığın kullanımı da bu zorunluluğun neticesi olarak Türk yaşamına girmiştir.

Dede Korkut Hikâyeleri’nden olan Kam Püre’nin Oğlu Bamsı Beyrek Destanı’nda Banu Çiçek ile evlenen Bamsı Beyrek için *“Adaklısından gelin hediyesi olarak bir kırmızı kaftan geldi. Beyrek giydi.”* (Ergin, 2005: 68) şeklinde geçen bölümde bahsi geçen kaftan, gelinin damat tarafına götürdüğü çeyiz olarak ifade edilebilir. Bu da çeyiz kavramının Türk âdetlerinde uzun zamandan beri hep var olduğunu göstermektedir. Dede Korkut Hikâyeleri’ne yansması da bu sebeptendir.

Sandık, göçebe yaşamın hâkim olduğu dönemde görülmekle birlikte en yaygın şekilde kullanıldığı dönem Osmanlı Devleti’nin büyüyüp Avrupa ile etkileşime geçtiği dönem olarak gösterilmektedir. *“Sandığın yaygın kullanımı Osmanlı’nın Avrupa ile ilişkilerinin arttığı, Batı yaşam tarzına özenildiği 1800’lere denk gelmektedir.”* (Ana Britannica, 1994a: 38). Bu durumun Osmanlı dönemine denk gelmesi hiç şüphesiz göçebe yaşamın tamamen terk edilip yerleşik hayatın tam anlamıyla benimsenmesinin sonucudur. Çünkü göçebe yaşamda hızlı ve hareketli olmak gerekir dolayısıyla taşınması zor eşyalar pek tercih edilmez. Oysa yerleşik hayata geçen insanlar taşınmaz mallara daha ağırlık verir. Bundan dolayı yerleşik hayatın tam anlamıyla benimsendiği Osmanlı döneminde sandık kullanımı atılmıştır diyebiliriz.

Sandık, Osmanlı döneminde tam anlamıyla kültürel bir obje olarak benimsenmiştir. *“1851 Uluslararası Londra Sergisi’nde Osmanlı İmparatorluğu tarafında sergilenen ürünler arasında sandık da yer almaktadır.”* (Küçükerman, 2001: 84). Sosyal hayatta meydana gelen değişimler neticesinde sandık kavramı artık Osmanlı kültürünün en önemli nesnelerinden biri olmuş ve Osmanlı kültürünü tanıtıcı bir

özelliğe bürünmüştür. Bu da sandığın hayatımızda hep var olduğunu, hayatımızın ayrılmaz bir parçası olarak kullanıldığını göstermektedir.

Sandık, sahip olduğu özellikler ile mitolojik dönemlerden itibaren insan için önemli bir nesne olmuştur. İnsan hayatının olduğu her yerde ve devirde sandık görülmüştür. Bunun sonucunda insan, bu sandığa çeşitli anlamlar yükleyerek hayatının vazgeçilmez unsurlarından biri haline getirmiştir. Bu yönü ile sandık bütün dünyada dikkate alınan bir obje olarak sanatta, edebiyatta ve daha pek çok alanda görülmüştür.

Dünya edebiyatının en önemli eserlerinden olan ve klasikler arasında yer alan William Shakespeare'nin "Venedik Taciri" isimli eserinde sandık motifi bulunmaktadır. Eserde sandık, kahraman için bir sınama aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserde bulunan üç sandığın üzerinde şu yazılar vardır:

"Altın sandık: Beni seçen, çok kişinin istediğini kazanacak.

Gümüş sandık: Beni seçen neye layıkta onu elde edecek.

Kurşun sandık: Beni seçen, nesi varsa verip gözden çıkaracak."

(Shakespeare, 2009:63)

Dikkat edilirse eserde sandık bir sınama aracı olarak karşımıza çıkmakta ve kahramanın tercihlerine yön vermektedir. Bu durum sandığın kapalı oluşunun insanda uyandırdığı merakın her dönem dikkate alındığını göstermektedir. Venedik Taciri adlı esere yansısı da bu paralelde olmuştur.

Rüyada içi dolu sandık görmek; bolluk ve zenginliğe; dolu bir sandık satmak veya başkasına vermek, gizli işler meydana çıkaracağına; başkalarının sandığını açmak, bekârlığa; boş sandık, kıymetsizliğe; demir sandık, mevkide yükselişe; tahta sandık, evliliğe; kırık sandık, iyi bir habere; denizde yüzen sandık, büyük bir kismete; boyalı ve işlemeli sandık, çok iyi ve mutlu bir yaşantıya; kapağı açılmayan sandık, kedere ve üzüntüye işarettir. (www. ruayatabirleri.gen.tr, 06.04.2015). Görüldüğü üzere sandık, pek çok durumu temsil etmektedir. Bu da sandık ile ilgili yakıştırmaların çok olduğunu göstermekle beraber sandığın insan hayatında ne kadar yer edindiğini göstermektedir.

Esma Şimşek; “Halk Anlatmalarında Sandığa Koyarak Denize Atma Motifi Üzerine” başlıklı çalışmada sandığı: *“Kullanılış gayesine göre, bazen genç kızların çeyizinin, bazen de çeşitli eşyaların veya mutfaktaki yiyeceklerin saklandığı, bazı durumlarda da ölüme mahkûm edilen insanların kapatıldığı yer olmuştur.”* (Şimşek, 1997: 34) şeklinde tanımlamıştır. Gerçekten de her ne kadar çeyiz ve evlenme gibi mutlu durumları simgelese de sandığın aynı zamanda kutu gibi kapalı oluşu, mezarı anımsattığı gibi, tahtadan yapılmış olması da tabutu hatırlatmaktadır.

Esma Şimşek’in bu tanımına uygun şekilde sandık motifi halk edebiyatımızda da pek çok yerde geçmektedir. Bazı halk hikâyelerimizde kahraman sandığın içinde ölüme terk edilir. Tahir ile Zühre hikâyesinde sandık ile ilgili bölüm şu şekilde geçmektedir: *“Dadisının evine giden Tahir, yine gizli gizli Zühre ile buluşur. Arap köle de bunların buluştuklarını padişaha haber verir. Padişah, Tahir’in üzerine asker göndererek onu yakalatır. Tahir’i öldürmek isteyen padişah, vezirlerin ısrarı üzerine onu öldürmekten vazgeçerek, sandığın içine koyarak Şat Suyu’na bıraktırır.”* (Türkmen, 1998: 209).

Bu hikâyede sandık motifi bir cezalandırma aracı olarak görülmüştür. Dört tarafının kapalı oluşu bir mezar gibi görülüp kahramanın yaşamdan koparıldığı ve cezalandırıldığı bir vasıta olarak karşımıza çıkmaktadır. Hikâyede simgesel anlamda bir mezar gibi görülen ve kahramanın içine konulduğu sandık, göl padişahının ülkesine gider. *“Göl padişahı’nın kızları, sandığı bularak Tahir’i kurtarır ve onu saraylarına alırlar.”* (Türkmen, 1998: 210). Bu durum insanın öldükten sonra tekrar mezardan çıkıp can bulması hadisesi örtüşen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da sandığın kapalı oluşu dolayısıyla mezarı hatırlattığı gibi açılması da yeniden yaşama başlamayı hatırlatmaktadır.

Kültürümüzde pek çok simgesel anlamı taşıyan çeyiz sandığı folklorumuzun da en önemli öğelerinden biridir. Farkında olmasak ta kilimlerimizden türkülerime kadar hayatımızın her aşamasında kendisine yer bulmuştur. İlhan İrem’in besteleyip söylediği şarkının sözleri bu noktada güzel bir örnek teşkil etmektedir.

*“Hayallerimin sedef kapısını açınca
 Gül kokusu döndürür başımı
 Solgun, nazlı rüzgârda
 Saçında çiçeklerle gelirsın bana
 Gül kokulu çeyiz sandığı
 Yalnız gecelerde kıvranırken dalga dalga
 Gül kokulu çeyiz sandığını açınca.*

(<http://sarki.alternatifim.com>,12.08.2015)

Şarkıdan da anşılacağı üzere sandık, kültürel bir obje olarak yazılı ve sözlü folklorumuzun en önemli motiflerinden biri olarak kuşaktan kuşağa geçmektedir. Sandığın bu geçiş sürecinde temsil ettiği bütün değerleri hayatımıza yansıttığı görülmektedir. Bu da sandığın hayatımızın vazgeçilmez unsurlarından birisi olmasını sağlamıştır.

Sandık motifi, Anadolu sahasında meydana getirilen kilimlerde de görülen bir motiftir ve hepsinde genç kızın evlilik hayalini dile getirdiği bilinmektedir. “Karakeçili İlçesinde Dokunan Kilimlerin Geleneksel Motif Özellikleri” başlıklı çalışması olan Ebru Ateşok’a göre sandık motifi: “*Genç bir kızın çeyiz sandığını ifade etmektedir. Bu motif genellikle evlenmek ve çocuk sahibi olmak istendiğinde dokunmaktadır.*” (Ateşok, 2003: 30). Çünkü sandık, Anadolu’da gelin olan genç kızın gelin giderken yanında bulundurduğu evliliği simgeleyen bir araçtır. Bu motif işlendiğinde bunu gören herkesin aklına çeyiz geleceğinden evlilik isteği dile getirilmiş olur. Kilimlere motif olarak yansması da bu sebeptendir.

Hakkâri yöresinde de sandık denildiğinde akla ilk gelen çeyizdir. Hakkâri’de çeyiz geleneğinin uzun bir geçmişi vardır. Bu çeyiz kültürünün bir sunucu olarak yörede çeyiz sandığı hazırlama kültürü kendini göstermiş ve bir gelenek olarak kuşaktan kuşağa genç kızların emekleri ile günümüze kadar gelmiştir. Hakkari’de var olan ve köklü bir geçmişi olan çeyiz kültürünün bir sonucu olan çeyiz sandığı, taşıdığı misyon ile kilimlere de konu olmuştur.

Kilimlerde çeşitli sembolik anlamlar ifade eden sandık motifi, kilimin en önemli görsel motiflerinden biridir. Kilimlerde sadece görsel bir motif olarak görülmeyen

sandık motifi aynı zamanda yörede sandık ile ilgili inanışların bir yansıması olarak da kabul edilmektedir. Hakkâri’de sandık ile ilgili pek çok inanış mevcuttur.

Uzun yıllar kapalı bir toplum yapısı içinde kalan Hakkâri kadını, çeşitli sebeplerden ötürü duygularını doğrudan değil sembolik şekilde dile getirmiştir. Bu anlamda okuma ve yazma bilmeyen Hakkâri kadını duygularını kilimlere yansıtmıştır. Kilimlerde görülen sandık motifi, genç kızların ailelerine vermek istedikleri mesajın taşıyıcısı, tercümanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilim dokuyan kaynak şahsa göre evlilik hayali kuran genç kız, bunu çeyiz sandığı motifini kilimde sembolize ederek dile getirmektedir (K3). Her motifin, her desenin sembolik anlamlar taşıdığı kilimler bu sayede yöre kadını için ikinci bir dil olmuştur. Bu dil kadının özgürce dile getiremediği duyguların, hayallerin özgürce anlatıldığı bir dildir.

Hakkâri insanı için ortak bir dil olan kilimlerdeki “*Sandık motifi, evlenme ve çocuk sahibi olma arzusunda olan genç kızın çeyiz sandığını sembolize eder. Anadolu geleneklerine göre evlenmek isteyen her genç kızın dokuduğu, ördüğü, evlenirken yanında götürmek istediği onun için önemli olan eşyalarını koyduğu çeyiz sandığı vardır.*” (Canay, 2011: 52). Hakkâri kilimlerinde görülen sandık motifi ile Hakkâri’de var olan bu gelenek anlatılmaktadır. Bu durum kilimlerde var olan hiç bir motifin, desenin gelişi güzel işlenmediği, aksine her motifin, desenin kilimlere belli amaçlar ile dokunduğunu göstermektedir.

Hakkâri’de evlilik çok ciddiye alınan bir hadisedir. Her genç kız ve bekâr erkeğin hayali gönüllerine göre bir düğün yapıp evlenmektir. Bundan dolayı yörede özellikle kızlar arasında yetişkin hale geldikten itibaren çeyiz hazırlama geleneği vardır. Bu gelenek yörede hala devam etmektedir. Kaynak şahsa göre genç kızların hazırladıkları çeyiz, genelde bir kilim, gümüş kahve takımı, tencere, sini, bakraç, dantelli havlular ve giysi olarak kabul edilmektedir (K3). Gelinin hazırladığı bu çeyiz bir anlamda damadın kız evine verdiği başlık parasının bir karşılığıdır. Hakkâri’de başlık parası geleneğinin bitmiş olmasına rağmen genç kızların çeyiz hazırlama âdeti devam etmektedir. Durumu iyi olan kızların aileleri, çeyiz olarak bazen evin bütün eşyasını aldığı durumlarda görülmektedir.

Hakkâri yöresi adetlerinde günümüzde görülen “*Çeyiz; gelinin ev ve mutfak eşyası, işlemeli ve dantel örtüleri, havluları, takı ve giysileridir; damadın düğün*

masrafları, başlık parası karşısında sunduğu hediye/eşyalardır. Bu eşyalar evlenene kadar sandık içinde saklanır ve gelinin evine de sandıkta taşınır. Sandığın kullanım amacı, her gün kullanılamayacak kadar değerli eşyaların saklanmasıdır. Günlük kullanılan eşyalar ise dolap içlerine kolayca erişilebilecek şekilde bohçalarla yerleştirilirdi.” (Usal, 2010: 160). Dolayısıyla sandık değerli olan eşyaların saklandığı bir eşya olduğu için kendiside değerli kabul edilmiştir. Bu yönü ile Hakkâri insanının hayatında yer edinmiştir.

Hakkâri’de genç kızlar, büyük bir emek ve sabırla hazırladıkları çeyizlerini çeyiz sandığında muhafaza ederler. Hazırlanan çeyiz düğün gününe kadar sandık içinde korunmaktadır. Sandığa ilk çeyiz parçası konulduğunda “*çeyizi bol olsun*” (K3) denir. Bu sandıklar yöre düğünlerinin vazgeçilmez parçalarından biridir. Genç kızın neredeyse çocukluk döneminden itibaren evlilik hayaliye biriktirdiği çeyizin korunduğu yer olmasından dolayı gelinin özel ilgisini taşımaktadır. Genç kızın çeyizini çocukluktan itibaren hazırlayıp sandığa saklaması halk arasında “Kız beşikte çeyiz sandıkta” deyiminin yerleşmesine neden olmuştur. Bu çeyiz sandığı, içinde genç kızın hayalleri, beklentileri, umutları olan bir hazine gibidir. Kilimlerde motif olarak işlenmesi de genç kızın sandığa yüklediği anlamın bir göstergesidir.

Sandık Hakkâri’nin düğünlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Hakkâri’de düğünler iki gün sürer. Düğünler genelde hafta sonu yapılır. Kız evinde ve erkek evinde iki ayrı düğün vardır. Cumartesi günü iki ayrı kına gecesi yapılır. Pazar günü öğleden sonra gelin almaya gidilir. Gelin büyük kalabalık davetli topluluğunun katılımıyla uzun araç konvoyları ile damat evine götürülmektedir. Pek çok yörede gelin götürülürken yanında çeyiz sandığı olmasına rağmen Hakkâri âdetlerinde bu yoktur.

Hakkâri’de gelinin çeyiz sandığı düğünden üç gün sonra ailesi tarafından gönderilir. Düğünden sonraki ilk çarşamba günü “Sersini” çeyiz gösterme günüdür (K2). O gün gelinin çeyiz sandığı gelinin evinden damadın evine gönderilir. Çeyiz sandığını gelin evinden gelinin varsa kız kardeşleri yoksa akrabası olan bayanlar getirir. Bu günün anısına damadın yakın çevresinden kadınlar davet edilir. Gelen kadınlara hem yemek ikram edilir hem de gelinin çeyiz sandığında biriktirdiği çeyizi gösterilir. Kadınlar da geline çeşitli hediyeler verir. Böylece gelin, yakın akrabalara ve komşulara tanıtılmış olur. Düğün gününden bir hafta sonra kız ve oğlan evi arasında karşılıklı

davetler baslar. Önce gelin kocası ile beraber baba evine gelir. Bundan sonra ailenin ileri gelenleri karşılıklı ziyaretlerde bulunur.

Çeyiz sandığı içinde saklanan çeyizin sergilendiği gelenekler sadece Hakkâri yöresinde yoktur. Bu gelenek, genel olarak Anadolu'nun tamamında görülen bir uygulamadır. Davetlilere çeyiz sergileme Mardin'deki Süryanilerde de görülmektedir. Örneğin *“Midyat Süryanilerinde, nişanda kızın çeyizi ruhban tarafından kutsanmaktadır. Çeyizi görmeye gelenler ise çeyize para atarlar ve çeyiz düğün günü gelinin evinden çıkartılarak damadın evine götürülür.”* (Eroğlu-Sarıca, 2012: 1194). Dolayısıyla sandık içinde sakladığı çeyizi bir kültür olarak taşımakta bir anlamda kültür aktarıcısı gibi görülmektedir. Anadolu kültürüne yansısı da bu şekildedir.

Genç kızın çeyizini sakladığı sandık Hakkâri'de genelde ceviz ağacından yapılır. Kaynak şahsa göre; sandığının iyisi ceviz ağacından yapılır. Ceviz ağacının kumaşı iyi sakladığı söylenir (K3). Çeyiz sandığının ceviz ağacından yapılması yöre iklimi ve ekonomik faaliyetle de yakından ilgilidir. Nitekim ülkemizde en çok ceviz ağacının bulunduğu yörelerden biri de Hakkâri'dir. Hakkâri'de hazırlanan çeyiz sandıkları ekonomik faaliyetinde bir sonucu olarak daha çok ceviz ağacından yapılır. Ceviz ağacı dışında yörede yetişen armut ağacı ve karaağaçtan da sandık yapılmaktadır. Bu da gösteriyor ki sosyo-ekonomik faaliyetler insanların gelenek ve göreneklerinin de etkilemektedir. Hakkâri'de çeyiz sandığının da genelde cevizden yapılması bu durumun bir sonucu olarak ele almak gerekir.

Genç kızların çeyizi için hazırlanan sandıklar iki tanedir. Sandıklardan biri büyük diğeri ise küçüktür. Büyük sandığa daha çok ev eşyası, elbise vb. nesneler konulur. Bu büyük sandık çeyizin en önemli parçasıdır. Büyük sandığın üstüne konulan küçük sandık ise yörede “Kafes” diye isimlendirilir. Bu küçük sandıkta geliningünlük hayatta kullandığı eşyalar vardır. Küçük sandık çok süslüdür. İç kapağında bir ayna bulunur. Ön yüzü ise camdır. Büyük sandığa göre daha özenli ve süslü hazırlanmıştır. Eskiden zor şartlar altında yapılan bu sandıklar günümüzde modern yöntemlerle de yapılmaktadır.

Hakkâri'de çeyiz hazırlamak her genç kız için önemli bir hadisedir. Sandığın içindeki her şey o kadar değerlidir ki, bir kız gelin olurken anılarını, çocukluğunu da sandığıyla birlikte götürür. Bu yüzden yörede kızların zorla evlendirilmesine hoş

bakılmaz. Zorla evlendirilen genç kız ise canının acısını, hayallerini sandığın içine bastırır ve sandığı açmaz. Zorla evlendirilen kızlar sandıklarının üstüne yatak ve yorgan bırakır ve kapalı tutar. Çünkü hazırlanan bütün çeyiz, sevilen birisi için hazırlanır. Bundan dolayı kız istemeden evlendirilirse gelin gittiği evde çeyiz sandığını büyük bir şevk ile açmaz ve genelde kapalı bir durumda bırakır. Bu gelenek gösteriyor ki sandığın kullanımı yörede insanın duygularına bağlı olarak da çeşitli işlevler göstermektedir.

Hakkâri’de kapalı kalan sandıklar bir anlamda kadının sessiz isyandır. *“Hiçbir konuda tasarruf hakkı verilmeyen çocuğun evlendirilmesi ve bundan sonra, kendi vücudunla, psikolojinle, hayatınla ilgili tasarrufta bulunacaksın denilerek çekip gidilmesi”* (Aksoy, 2014: 291) neticesinde zorla evlendirilmiş olan genç kızlar, evlendikten sonra büyük hayaller ve umutlar ile hazırladıkları sandıkları açmazlar. Çünkü bu her seferinde kurulmuş olan hayallerin nasıl bir sandığa hapsedildiğini hatırlatmaktadır. Bundan dolayı hazırlanmış olan çeyiz sandıkları sessiz bir isyan olarak o kapalı kutularda yankılanır. Bunun sandık ile ilişkilendirilmesi de sandığın dört tarafının kapalı oluşu dolayısıyla mezarı hatırlatmasından kaynaklanmaktadır.

Hakkâri’de çeyiz sandığı, evlenecek kızın özenle yaptığı el işlerini, giysilerini, takılarını taşıyan bir araçtır. Çeyizin korunacağı eşyanın içindekiler kadar özenli hazırlanmış olması gereklidir. Çünkü sandık, gelinin ve ailesinin varlığını, sosyal statüsünü ifade eder. Yani *“Sandık, sosyal anlamda hem gelinin varlığının, hem de içindeki çeyizin değerinin simgesidir.”* (Usal, 2010: 167). Bundan dolayı damat evinde küçük düşmek istemeyen gelin ailesi de çeyiz hazırlama sürecinde kızlarına maddi vemanevi destekte bulunur. Hakkâri’de var olan bu durum gösteriyor ki çeyiz sandığı ailenin bir anlamda damgası olarak görülmektedir.

Hakkâri’de sandık sadece çeyiz için kullanılmamaktadır. Hakkâri’de çeyiz sandığı dışında özel amaçlar için de sandık kullanılmıştır. Eskiden taştan yapılan yöre evlerinde özel bir bölüm mutfak olarak kullanılmıştır. Burada günümüzdeki modern mutfak dolaplarının işlevini gören sandıklar bulundurulmuştur. Bu sandıklarda günlük kullanım dışında misafirler için özenle saklanan mutfak eşyaları yer almıştır. Dolayısıyla sandık Hakkâri’de insanı için *“Kullanılış gayesine göre, bazen genç kızların çeyizinin, bazen de çeşitli eşyaların veya mutfaktaki yiyeceklerin saklandığı”* (Şimşek, 1997: 34) çok kullanışlı bir araç işlevi görmüştür.

Sandık, Hakkâri'nin zengin sözlü anlatım ürünlerine de konu olmuştur. Sözlü edebiyat geleneğinin çok güçlü olduğu Hakkâri'de anlatılan “Yedi Kardeş” masalında sandık motifi karşımıza çıkmaktadır. Masalın gelişme bölümünde anlatılan kısımda; küçük kardeş peri padişahının kızını alıp evine dönerken karşısına sihirli bir cüce çıkar ve kızı elinden alıp dağa götürür. Cücenin peşinden giden küçük kardeş, onun evinde saklanır. Gündüz olunca cüce, ava çıkınca peri padişahının kızının karşısına çıkar ve ona akşam cüce eve gelince nasıl ölümsüz olduğunu sormasını ister. Akşam cüce eve gelince peri padişahının kızı ona tek başına sıkıldığını ve canının nerede saklı olduğunu sorar. Cüce de “Benim canım, küçük bir sandığın içinde saklı.” der. “Sandık bir kuşun karnında, kuş bir tilkinin karnında, tilki bir yaban keçisinin karnındadır. Sandığın içinde iki tane solucan var. İşte benim sihirli canım ordadır.” der. Adam gidip sırasıyla ilk önce yabanî dağ keçisini öldürünce karnından tilki fırlar. Tilkiyi öldürünce kuş fırlar. Kuşu da öldürüp karnındaki küçük sandığı çıkarıp getirir. Ve peri padişahının kızına verir. Cüce akşam eve gelince kız solucanları çıkarıp ayakları ile ezince sihirli cüce orda can verir. İkisi kurtulup mutlu mesut yaşamaya devam ederler (K3). Dikkat edilirse yörede anlatılan bu masalda sandık, olağanüstü durumları içinde barındıran bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum sandığın kapalı oluşu neticesinde insanda uyandırdığı merak olarak kabul edilebilir. Hakkâri'de anlatılan bu masala yansıması da bu şekilde görülmektedir.

Hakkâri folklorunda çok önemli bir motif olarak karşımıza çıkan sandık, Hakkâri'nin sözlü ve yazılı edebiyatının en önemli unsurlarından biridir. Sözlü ve yazılı edebiyata konu olan sandık; Hakkâri'nin adetlerinde, gelenek ve göreneklerinde yer almakta bu sayede yörenin kilimlerine de sandık motifi olarak dokunmaktadır.

Sandık motifi; Hakkâri halkının sandığa yüklediği anlamların bir yansıması olarak kilimlerde kendisine yer bulmuştur. Çünkü “*İnsan, simgeleştirici yetisiyle bilinçsiz olarak nesne ve biçimleri sembollere dönüştürür. Bu sırada onları büyük psikolojik önemle yüklemiş olur, bunları da gerek dininde gerekse görsel sanatında dışa vurur.*” (Jung, 1964: 231). Hakkâri kadını da sandık ile ilgili yörede var olan inanışları kilim vasıtası ile dışa vurmuştur.

Tarih öncesi dönemden beri insanoğlunun çeşitli amaçlarla kullandığı sandık, kilimlere konu olarak bir anlamda bu kültürel birikimin somut hale gelmesidir. Sandık

motifi; İçinde hayaller, umutlar, beklentiler barındırarak kadınların ve genç kızların elinde dokunan bir motif olarak kilimlerde yer almış ve genç kızın evlenme isteğinin sembolik dildeki karşılığı olarak kabul edilmiştir.

3.4.6. Küpe Motifi

Hakkâri kilimlerinde rastladığımız küpe motifi, insan için tarihi geçmişi var olan bir eşyadan hareketle kullanılmıştır. **Türkçe Sözlük**'te; “*Kadınların kulaklarına taktıkları süs eşyası*” (Türkçe Sözlük, 2005: 720) şeklinde tanımlanmaktadır. İnsanlar tarih boyunca, süs veya başka amaçlarla kulaklarına bir şeyler takmışlardır. Süs ve başka amaçlar için kulağa takılan bu nesnelerin tümüne küpe adı verilmektedir.



Resim 37. Küpe Motifi

Küpenin tarihi çok eski dönemlere kadar uzanmaktadır. “*Mevcut bilgilere göre küpeler eskiden beri Mısır’da, Etruria’da, Yunanistan’da süs eşyası olarak kullanılmıştır. Ortaçağda küpelere biçimlerinden ötürü daha çok kulak halkası adı verilirdi. Erkekler de küpe takardı. Daha sonraları kadınlar iki, erkekler ise bir kulaklarında, genellikle sol kulakta küpe taşımaya baladılar. Napolyon’un askerlerinin de çoğu küpe takardı.*” (Ana Britannica, 1994b: 127). İnsanlığın ilk gelişmiş toplumlarından beri küpe hep var olmuştur. Bu da gösteriyor ki küpe köklü bir geçmişe sahiptir. Bu köklü geçmişi itibari ile insan için sadece bir eşya değil aynı zamanda kültürel bir değer olarak da gelişimini sürdürmüştür.

Tarihte görülen en eski topluluklarda kulak memelerine takılan süsler, bugünkü küpelerin ilk örneklerini oluşturur. “*Japonya’daki Aynular paçavradan yapılma küpeler*

kullanırdı. Yeni Dünya’da Mayalar ince yeşim taşı, kemik, istiridye, ağaç ve metalden değişik büyüklükte küpeler yapıyorlardı.” (Ana Britannica, 1994b: 127). Birbiri ile iletişim olanaklarının yok denecek kadar az olduğu ilkçağ toplumlarında küpenin farklı bölgelerde, farklı milletlerde kullanılan bir obje olduğu dikkate alınırsa küpenin insan için evrensel bir süs aracı olduğunu görmüş oluruz. İnsanlık için evrensel bir obje olan küpe bu sayede her devirde insan için önemli bir obje haline gelmiştir.

Helen uygarlığı olarak da bilinen Yunan kültüründe mitolojik dönemlerde küpe ve takı konusunda cinsiyetçi bir ayrımın var olduğu görülmektedir. “Yunan şehir devletlerinde takıyı kadınlar takardı. Erkekler ise sadece yüzük takarlardı.” (Megep, 2006: 13). Yunan kültüründe küpenin kadın ile özdeşleşmesi toplumlarda cinsiyetçi rolleri belirleme konusunda önemli bir durumdur. Bu sayede küpe ile kadın arasında bir bağ kurularak toplumdaki cinsiyetçi roller daha net çizgiler etrafında şekillendirilmiştir. Bu da küpenin dişil bir obje olarak algılanmasını sağlamıştır. Yunan kültürüne yansımaları da bu paralelde olmuştur.

Helen medeniyetinin devamı olan Bizans medeniyetinde de küpe dişil bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır. “Romalı kadınların en düşkün oldukları takılar arasında küpeler gelmektedir. Çeşitli metallerden yapılmış halka küpelere çoğu zaman cam, metal ve yarı değerli taştan yontulmuş bir boncuk, inci ya da uzun bir sarkaç asılmaktadır.” (Megep, 2006: 13). Bu durum gösteriyor ki ilk çağ toplumlarından itibaren kadınlar estetik ihtiyaçlar göstermiş ve bu ihtiyaçları belirlerken küpeyi de en önemli unsurlardan biri olarak kabul etmiştir. Küpenin kadınlar tarafından daima aranan bir obje olması, bu objenin insan hayatında kalıcı olmasını sağlamıştır. Bunun sonucu olarak küpe insan ile birlikte gelişimini sürdürerek günümüze kadar gelmiştir.

Genelde kadınların taktıkları ve çoğunlukla süs eşyası olarak kullanılan küpenin trajik bir tarihî yönü bulunmaktadır. Eskiden pusula bulunmadan önce denizci olan toplumlarda denizcilerin kullandığı küpe önemli bir işlev görmüştür. “Denizcilerin ağaç gemilerle okyanusların bilinmezliklerine yelken açtıkları devirlerde, kimse bu uzun seferlerden sağ salim geri dönüp yuvasına, ailesine kavuşabileceğinden emin olamazmış. Olabileceklerin en kötüsüne hazırlıklı olabilmek için eğer bir kazaya kurban giderler de cesetleri karaya vurursa, bulanlar cenaze ve defin işlemlerinin masraflarında kullansınlar diye kulaklarına altın küpe takarlarmış.”

(<http://www.frmtr.com> 03.09.2015). Geçmişinden de görülüyor ki küpe sanıldığı gibi sadece kadınlara has bir takı olmamakla birlikte sadece süs ve etkileme aracı olarak da kullanılmamıştır. Küpenin pek çok amaçla kullanıldığı açıkça görülmektedir.

Anadolu’da kurulan medeniyetlerde de küpe süs eşyaları arasında en önemli objelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Madencilikte ileri düzeyde gelişen Urartuların yaşadığı coğrafyada yapılan arkeolojik kazılar neticesinde bulunan eserler üzerinde “*Betimlenen hayvan başlı ya da ortada tek taşlı boyun halkaları, küpeler bulunmuştur.*” (Megep, 2006: 8). Anadolu’da kurulan ilk uygarlıklardan biri olan Urartularda da süs eşyaları arasında küpenin bulunması küpenin Anadolu tarihinde hep var olduğunu göstermektedir.

Kültürümüzde özellikle kadına has olsa da başka kültürlerde erkeklerin de küpe taktığı var olan bir gerçektir. “*Ahiler (tüccarlar), sağ kulağa mesleklerinin zirvesinde olduklarını sembolize eden küpe takmışlar. Padişahlar, Dervişler ve Zenneler küpe takmışlar.*” (Erbek, 2002: 37). Buradan da anlıyoruz ki küpe takmak sadece kadına has bir özellik olarak görülmemiş, farklı toplumlarda değişik anlamlar yüklenerek erkekler tarafından da takılmıştır. Bu da küpenin sadece dişil bir obje olmadığını göstermektedir.

Eski Türk kültüründe de küpe önemli bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk tarihinde sadece dişil bir obje olmayıp kadınlarla birlikte erkeklerinde taktıkları bilinen bir gerçektir. Türk erkek ve kadınlarının çok eskiden beri, kulaklarına küpe taktıklarını çeşitli kaynaklardan öğrenmekteyiz. “*Gök Türk çağında, erkekler de küpe takmışlar. Bu döneme ait Kudırğa kurganlarındaki tasvirlerde Kırgız erkek savaşçıların kulaklarında sarkık vaziyette uzun küpeler görülmektedir.*” (Ögel, 1984: 142). Küpenin özellikle savaşçı erkeklerde olması dikkate değer bir durumdur. Pek çok medeniyette küpe dişil bir obje olarak görülürken, Eski Türk kültüründe bir güç unsuru olarak kullanılmıştır. Bu da küpenin taşıdığı sembolik anlamların toplumdan topluma değiştiğini göstermektedir.

Eski Türk kültürünün yoğun yaşandığı coğrafyalarda yapılan kazılarda erkeklerin küpe taktıkları konusunda başka bulgular da elde edilmiştir. “*1911 yılında Hazar kültür çevresinde yapılan kazılarda erkek iskeletlerinin yanında küpeler bulunmuş olmasından erkeklerin de küpe taktıkları sonucu çıkarılır.*” (Ögel, 1984: 142). Bu durum küpenin Türklerin yaşamında önemli bir nesne olduğunu ve sadece kadınlara

has bir takı olmadığını aynı zamanda erkeklerin de çeşitli amaçlarla küpe taktığını göstermektedir.

Türk kültürü ve folkloru konusunda yaptığı araştırmalar ile Türk tarihinin ilk folklorcusu olan Kaşgarlı Mahmut, genel anlamda küpeye “*Tolgağ, kadınların kullandıkları halkalı ya da hilal şeklindeki küpeye ise ‘Ökmek’ adını vermiştir.*” (Önder,1973: 2). Burada dikkat edilirse Kaşgarlı Mahmut küpeyi isimlendirirken önce genel anlamda bir isim vermiş. Bu durum bize o dönemde erkeklerinde küpe taktığını düşündürmektedir. Çünkü kadınların taktığı küpeyi genel isimden ayrı bir şekilde isimlendirmiş böylece küpenin sadece kadınlara has bir obje olmadığını göstermiştir.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde de küpe motifine rastlamaktayız. Kazılık Koca Oğlu Yigenek Destanı’nda, Yigenek “*Kulağı altun küpelü, kalın Oğuz biglerini bir bir atdan yıkan*” (Ergin, 2014:175) şeklinde tasvir edilmektedir. Dede Korkut Hikâyeleri’nde bahsi geçen olaylar ve öyküler Türk folklorunu aydınlatan en önemli kaynakların başında gelmektedir. Bu yönüyle küpenin Eski Türk kültüründe sadece cinsiyetçi bir yaklaşımla ele alınmadığını aksine kadın ve erkek ayrımına gidilmediği birbirinden farklı amaçlarla küpenin takıldığı anlaşılmaktadır.

Malazgirt Savaşı ile Anadolu’ya yerleşen Selçuklular, Anadolu’da takının gelişmesinde belirleyici olmuştur. Selçuklu döneminde küpe genelde kadınlara has bir süsleme aracı olarak görülmüştür. Anadolu’da uzun süren hâkimiyetleri döneminde süs olarak kullanılan küpe, Selçuklu kadınları için çok önemli bir takı olarak görülmüştür.

“*Selçuklukadınlarının kulağında uzun sarkık küpe veya Selçuklu’da moda olan yanağa doğru uzanan keçi kılından zülüfler vardır.*” (Süslü, 1989: 152). Konargöçer yaşam şeklinin kısmen terk edilip yerleşik hayata tam anlamıyla geçilmesi ile birlikte Türk kültüründe kadın artık doğa ile mücadele eden aksiyoner kimliği ile değil daha çok yerleşik toplumlara has kadın tipi ile ön plana çıkmaya başlamıştır. Benimsenen yeni yaşam şeklinde süs kavramı biraz daha kendini göstermiştir. Bu süs kavramı içinde küpe takmak bir anlamda değişen yaşam tarzının bir işareti olarak görülmüştür. Bu da küpenin insanın yaşam şeklini gösteren bir unsur olduğunu göstermektedir.

Osmanlı Devleti’ne bakıldığında ise devletin ihtişamı halkın yaşayış şekline de yansımıştır. Dinî kurallarla yönetilen bir devlet olmasına rağmen Osmanlı kadını güzellik objelerini kullanmaktan geri durmamışlar. Özellikle küpe Osmanlı kadını için

çok önemli bir aksesuar olarak kabul edilmiştir. “*Altın, inci, safir, zümrüt, yakut ve elmastan uzun sarkaçlı küpeler, Osmanlı kadınının en çok kullandığı takılardır. Açılmış yarım çiçek biçimli, yakut ve damla incilerin alternatif sıralamasından oluşan küpeler ile ortada irice bir elmas ve çevresinde sıralanan daha küçük boyutlardaki elmaslardan gül küpelerde özellikle 17-18. yüzyıllarda moda olmuştur.*” (Megep, 2006: 30).

Osmanlı kadınının küpe merakı, İslâmiyet’in kabulü ile birlikte Müslüman devletlerde görülen harem kültürünün bir sonucudur. Harem kültürünün olduğu kültürlerde kadın güzel görünmek ve cazibe merkezi olmak zorundadır. Çünkü kadın sosyal hayat içinde artık aktif değil pasif bir konuma gelmiştir. Erkeğin birden fazla eş ile evlenme yolunun da açılması münasebeti ile süslenme ihtiyacı daha da artmıştır. Bu yüzden kadın, dikkat çekmek için pek çok aksesuar kullanmıştır. Bu aksesuarlar içinde küpenin belirleyici konumda olması küpenin insan yaşamını derinden etkilediğini göstermektedir.

Osmanlı döneminde genelde kadınların kullandığı bir süs eşyası olan küpe, erkekler arasında pek kullanılmamıştır. “*Osmanlı erkekleri arasında küpe tercih edilmezdi.*” (Megep, 2006: 30). Osmanlı erkeklerinin küpe takmayı pek tercih etmemelerine rağmen Osmanlı döneminin en güçlü padişahlarından Yavuz Sultan Selim’in küpe taktığına dair rivayetler bulunmaktadır. Bir rivayete göre : “*Yavuz Sultan Selim İslamiyet’in kutsal topraklarına hâkim olunca Hâdimü’l-Haremeyn, yani Haremeyn’in hizmetkârı olduğunu göstermek için küpe takmıştır.*” (Afyoncu, 2013: 84). Rivayetlerde Yavuz Sultan Selim’in küpe taktığı belirtilmiş olmasına rağmen bu konu tarihçiler arasında tartışma konusu olmuş ve padişahın küpe takmadığı konusunda görüşler ileri sürülmüştür.

İslâm dinine göre en kutsal kadınlardan olan Peygamber Efendimiz’in kızı, Hz. Ali’nin eşi olan Hz. Fatma ile ilgili anlatılan bir anlatıda küpe önemli bir süsleme aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Konu ile ilgili anlatıya göre; “*Tanrı kâinatı yarattığında, daha siyah parçaları yokken, yer ve gök su iken, Kandilde bir nur parladı. Bu nurun içinde bir kadın gözüktü. Başında bir taç, iki kulağında iki küpe, belinde de bir kemer vardı. Cebrail nur içinde kadını görünce şaşkınlığa düştü. Hakk’a niyaz etti, kim olduğunu bilmek istedi. Hakk’tan bir nida geldi; dedi: Ey Cibril, O, Cennetin Seyyidesi Fatıma-tüz Zehra’dır. Cibril sual etti: Ey Tanrım, ne kadar güzeldir.*” (Ersoy, 2014: 9).

Konu ile ilgili dini içerikli bu anlatıda görüleceği üzere küpe, insanın daha ruhlar âlemindeyken bile insana dair bir obje olarak yaratıldığını göstermektedir. Bu da küpenin insan ile eşit bir tarihi geçmişe sahip olduğuna dair inanışları göstermektedir.

Anadolu, sahip olduğu kültürel değerleri günümüze kadar taşıyan, farklı kültürleri ve dinleri içinde yoğurmuş, pek çok eski uygarlığa ev sahipliği yapmış, zengin kültürel varlıklara sahip olan bir coğrafyadır. Kültürel yönü zengin olan Anadolu coğrafyasında insanlar küpeyi pek çok alanda çeşitli amaçlar için kullanmaktadır.

Zengin Anadolu folklorunda hemen hemen bütün bölgelerde ve illerde küpe nişan ve evlenme sürecinin vazgeçilmez unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu’da “*Nişanlanma ve evlilik sembolü sırasıyla küpe, gerdanlık ve yüzük olmuştur.*” (Aydemir, 2010: 2). Bu durum bütün Anadolu coğrafyasında bir gelenek olarak devam etmektedir. Bu gelenek sayesinde küpe kullanımı her geçen gün biraz daha artmaktadır. Bu durum küpenin insan yaşamında kalıcı olduğunu bu yüzden insanı ilgilendiren pek çok noktada işlev gördüğünü göstermektedir.

Isparta’da düğün öncesi yapılan nişan merasimlerinde dikkat çekici uygulamalar yapılmaktadır. Bu uygulamalarda küpe önemli bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Nişan töreninde kibleye dönülerek geline, kocası ölmedik ve başı bozulmadık bir kadın tarafından önce oğlan evinden getirilen küpeler önce sağ sonra sol kulağına takılır.*” (Ertem, 1937: 576). Dikkat edilirse küpe bir nişan ve kimlik vazifesi görmektedir. Bu da küpenin kişiyi tanıtıcı fonksiyonunu göstermesi bakımından önemini göstermektedir. Küpeyi takan kadının kocasının hayatta olmasına dikkat edilmesi, yeni gelin olmuş kadının kocası ile birlikte uzun ve mutlu bir evlilik geçirmesi temennisidir.

Tarihin ilk zamanlarından beri pek çok medeniyete ve dine ev sahipliği yapan Mardin’de zengin bir folklor yaşatılmaktadır. Mardin’de yaşayan Süryanilerin düğün geleneklerine baktığımızda Anadolu’da evlenme ve nişan merasimlerinin aynısının olduğu ve küpenin bir söz ve evlenme sembolü olduğunu görürüz. “*Düğünlerde kilisenin belirlemiş olduğu takılar; ucunda haç olan zincir, yüzük, küpe ve saat gelin ve damada takılır.*” (Eroğlu, 2012: 1196). Bu durum gösteriyor ki küpe, Anadolu coğrafyasında ortak bir semboldür. Anadolu’da yaşayan insanların dini ve dili farklı olsa da küpe Anadolu coğrafyasında yaşayan insanlar arasında yapılan uygulamalarda aynı işlevi görmektedir. Bu da Anadolu’nun barındırdığı farklılıkların güzelliğinden

ortak bir kültür oluşturduğunu kanıtlamaktadır. Oluşan bu zengin kültür içinde küpenin de olması küpenin Anadolu insanının yaşamında eskiden beri var olduğunu göstermektedir.

Anadolu’da meydana getirilen kilim ve diğer sanat ürünlerinde küpe motifi önemli bir sembolik dile sahiptir. Anadolu kilimlerinde, “*Küpe motifi de aynı saç bağı gibi evlilik isteğini iletmektedir. Çatalhöyük’ten başlayan heykelciklerde ve mezar buluntularında çok karşılaşılan küpenin kullanımı o günden bugüne önemini yitirmeden gelebilmiştir. Yapılan arkeolojik kazılar da mezarlardan çıkan kadın süs eşyalarının sayısı oldukça fazla ve şaşırtıcıdır (küpe, kolye, yüzük, saç tokası gibi). Küpe çağlar boyu kadının vazgeçilmez bir eşyası olmuştur.*” (Canay, 2011: 49).

Hakkâri kilimlerinde rastladığımız küpe motifi yöre halkının yüzyılların süzgecinden geçirip oluşturduğu kültürün somut örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim kültür, “*Tarihin seyri içerisinde, teşekkül etmiş, kendine has maddi ve manevi değerlerin ahenkli bir bütünüdür.*” (Çeltikçi, 2007: 512). Dolayısıyla kültür bir milleti varoluşundan itibaren ayakta tutan, insanların hayatına yön veren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Hakkâri insanı da tecrübeler, birikimler ve yaşantılar yolu ile oluşturduğu özgün kültürünü bazen söz ile bazen yazı ile dile getirirken bazen de kilim aracılığı ile dile getirir.

Hakkâri kilimlerinde karşımıza çıkan küpe motifi, önemli sembolik anlamlar ifade etmektedir. Semboller insanların her çağda, her toplumda, her koşul içinde yarattığı iletişim biçimlerinin anahtarlarıdır. Hakkâri’de insanlar da yazıyı bulmadan önce simgeyi ve sembolü bir iletişim yolu olarak kullanmıştır.

Kilimlerde var olan küpe sembolü basit bir gözlemle geçirilemeyecek bir durumdur. Çünkü “*Bir sembolün kendisinin ne olduğu değil, iletmek istediği mesaj önemlidir.*” (Ersoy, 2000: 12). Bu yönü ile özellikle köylerde ve kapalı yaşam şeklinin olduğu yerlerde insanlar isteklerini açıkça dile getirmezler. Bayan olmanın daha zor olduğu bu yerlerde iletişim yolu çok sağlıklı değildir. Aileleri ile iletişim yolu olarak kilimlerde sembollerini kullanan genç kızlar bu sayede isteklerini dile getirmeye çalışır.

Hakkâri’de genç kızların evlenme isteğinde bulunmaları hoş karşılanmayan bir durumdur. Bu durum ancak kız isteme merasiminden sonra sorgulanır. Bir kız istendiği zaman görücü giden kişilere hemen cevap verilmez biraz düşünmek için süre istenir. Bu

süre bazen aylarca sürebilir. Aile bu esna da kızın isteği dikkate alırdı. Kız evlenmek istediği zaman hemen bir kilim örmeye başlar ve içinde bol küpe motifi işleyerek kendisini isteyen kişi ile evlenmek istediğini ailesine bildirir (K2). Bundan dolayı, *“Dokumada küpe motifi işleyen kız, bununla ailesine evlenme isteğini dile getirir.”* (El Sanatları Teknolojisi, 2011: 13). Kilimlerdeki motiflerin bu sembolik anlamlarından dolayı kilim sadece bir yer yaygısı ya da örtü olarak kullanılmamış aynı zamanda insan olmanın gereği olarak iletişim simgeleri şeklinde kabul edilmiştir.

Hakkâri kilimlerinde görülen küpe motifi, toplumsal yapının oluşturduğu kültür çerçevesinde küpeye yüklediği anlamların dile gelmesidir. Kilim dokuyan bayanlara göre; gelinlik çağına gelmiş genç kızların kendileri için dokumuş oldukları çeyizlik kilimlerde küpe motifi sık görülür (K4). Nasıl ki nişan ve söz kesme aşamalarında hediye olarak küpe, damat evi tarafından getiriliyorsa genç kız da damat evine çeyiz olarak götüreceği kilime küpe motifi işleyerek bir anlamda karşılık vermiş olur. Çünkü çeyiz genç kız için çok önemlidir. Çeyizinin en güzel parçalarından biri olan kilime küpe motifi işlemesi de küpeye verilen önemi göstermektedir.

Hakkâri kilimlerinde gelinlik çağına gelmiş kızların çeyiz için hazırladıkları kilimlerde işlenen bu motif, küpe ile ilgili Anadolu’da var olan bir kültürün sonucudur. *“Anadolu kültüründe düğün törenlerinde geline takılan takılar kıza verilen değeri göstermektedir. Bu takılar içinde küpeler Anadolu’da değişmeyen bir düğün hediyesidir.”* (Canay, 2011: 49) Bu kültürel özelliklere bağlı olarak Hakkâri kadını da kilimlere küpe motifini bol bol işlemiştir.

Hakkâri’de küpe takmak kadın için sadece bir süs aracı değil aynı zamanda bir sosyal statü göstergesidir. Hakkâri’de Kadının evli mi yoksa bekâr mı olduğu taktığı küpelere bakılarak anlaşılır. Bu konuda danıştığımız kaynak şahsa göre;altın küpeleri genelde evli kadınlar takar, çünkü bunlar evlendiği esnada damat tarafından alınır. Bekâr kızlar genelde altın küpe takmazlar. Altın küpe takan genç kızlar çok azdır (K9). Dikkat edilirse küpe kullanımı bir süs aracı olmakla birlikte içinde derin manalar barındırır. Bununla birlikte küpe, sosyal durumları da ifade eden bir iletişim yoludur. Dolayısıyla küpe takmak yöre insanı için bazı noktalarda aydınlatıcı bilgi vermesi itibari ile önemli bir semboldür.

Hakkâri’de küpe takmanın verdiği sembolik anlamlar tarihin her döneminde var olmuştur. *“Süslenme, süs ve takı kullanma; ilk çağlarda bir inanca dayalı olarak veya süslenme gereksinimi nedeniyle ortaya çıkmış ve gelenekselleşerek günümüze kadar gelmiştir. Her topluluk kendi örf, adet, görenekleri doğrultusunda yaşadıkları coğrafi çevreden temin edebildikleri doğal malzemelerle tasarladıkları takılar geleneklerle de bütünleşip, sembolik anlamlar yüklenerek günümüze ulaşmışlardır.”* (Artun, 2006: 1) Kilimlere yansıyan küpe motifi bütün bu sembolik anlamların bir sonucu olarak kabul edilebilir.

Hakkâri’de düğünler iki gün sürer ve düğünü takip eden ilk çarşamba günü gelin komşulara ve akrabalara tanıtılır. Bu bir kutlama merasimi havasında geçer. Şerbetler ve yemekler ikram edilir. Bu törende gelin en güzel elbiselerini giyer. Elbiselere uyumlu olacak şekilde mutlaka altın küpeler takılır. Kilim dokuyan kaynak şahsa göre; gelinin tanıtıldığı gün gelin mutlaka altın küpeler ve bilezikler, yüzükler takmalıdır. Çünkü bütün konuklar geline bakar. Bu sayede bakanlar daha çok takılar ile ilgilenir ve gelin kem gözlerden korunmuş olur (K2). Dikkat edilirse küpe sadece bir nesne değil bir tılsım olarak da görülmüş ve kuruyucu bir özelliği olduğuna inanılmıştır. Bu yüzden küpe takmak Hakkâri’de çok önemsenen bir durum olarak görülmektedir.

Hakkâri kadınlarına göre küpe takmak basit bir durum değildir. Her kadının mutlaka küpe takması gerektiğine inanılır. Kadınlar arasındaki inanışlara göre; küpe takan kişi kem gözlerden korunur. Eğer küpe güzelse ve dikkat çekiciyse kadına dikkatle bakan kişinin dikkati küpeye geçer ve kadın nazardan korunur. Dolayısıyla yörede küpe takmak, tıpkı bir nazar boncuğu gibi korunma amaçlı bir obje olarak görülmüştür. Bu durum küpenin Hakkâri kadınları arasında daha çok kullanılmasını sağlamıştır. Kilimlerde nazara karşı bir güç olarak dokunması da bu sebeptendir.

Hakkâri’de nazara karşı bir tılsım olarak görülen küpe ile birlikte dünya kültür ve medeniyetinde de *“Halk arasında yaygın bir şekilde takıların, taşıyanı gizli güçlerden, kem göz ve kötülüklerden koruduğuna, ayrıca şans getirdiğine inanıldığına da rastlanmıştır. Güzelliğin simgesi olmanın ve kattığı enerji ile kişilerin kendilerine güvenlerini artırmanın yanında, tarihte Mezopotamya, Mısır, Helen, Etrüsk, Roma kralları ile egemen sınıfların ve rahiplerin taktıkları, kıymetli taş ve madenlerden oluşan takılar, görkemli biçimleriyle din ve devletin gücünün de simgesi olmuşlardır.”*

(Bilgin, 2006: 1). Bundan dolayı Hakkâri kültüründe küpe takmak kadınlar için koruyucu bir güç olarak kabul edilmiştir. Bu koruyucu güç olan küpe bazen süs eşyası olarak kulağa takılırken bazen de motif olarak kilimlere işlenir. Her iki durumda da küpe yöre insanı için olumlu güçleri tarif eder.

Küpe takmak bütün Anadolu coğrafyasında olduğu gibi Hakkâri’de de cinsiyetçi bir yaklaşım ile ele alınmıştır. Küpe yörede sadece kadınların tercih ettiği bir süs aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilimlerde ifade edilen evlilik isteği dışında küpe önemli bir aksesuar olarak kadınlar arasında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Özellikle Hakkâri’nin meşhur kır düğünlerinde giyilen yöresel elbiseleri tamamlayıcı bir aksesuar olarak görülür. Bunun dışında günlük hayatta da modern bir şekilde giyinen yöre kadını için küpe vazgeçilmez bir aksesuardır. Erkekler arasında küpe takmak neredeyse yok denecek kadar azdır. Dolayısıyla küpe takmak cinsiyetçi bir yaklaşımla ele alınmış ve kadına uygun bir takı olarak toplum tarafından kabul edilmiştir.

“Toplumsal cinsiyet kavramının tanımında biyolojik farklılıklar değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü ile ilgili değerler, beklentiler, yargılar ve roller bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet, yaşanan zamana, mekâna ve kültüre göre değişiklikler gösteren, farklı cinsiyetlerdeki insanlardan beklenen norm ve değer yargılarıyla bağlantılı olarak sosyal rol ve davranışların yanında fiziksel görünüşle bütünleşen bir kavramdır. Bunlara, içinde bulunduğumuz kültürde aileyle birlikte başlayan uzun bir sürecin sonunda modeller gözleyerek ve öğrenerek sahip oluruz. Yani kadın ya da erkek olmamız doğuştan ve doğaldır. Kadınlık ve erkekliği nasıl yaşayacağımız ise kültür tarafından belirlenir anlayışlı hâkimiyet kazanmıştır.” (Tunç, 2014: 612). Toplumun belirlediği hassasiyetler neticesinde Hakkâri’de erkeklerin küpe takması uygun görülmemektedir. Bundan dolayı daha çok dişil bir obje olarak kabul edilmektedir.

Hakkâri’de kızların genç kızlığa geçiş sürecinde de küpe önemli bir sembol olarak kullanılmaktadır. Kaynak şahsa göre; kulakları küpe için delinen genç kıza ailenin büyüğü bir küpe satın alır ve ona hediye verir. Bu esnada genç kız olmanın ne demek olduğu anlatılır ve öğütler verilerek hayata hazırlanılır (K2). Genç kızın kulağına taktığı küpe ona sürekli o günü hatırlatır ve bu sayede yanlış davranışlar göstermekten kendisini korumuş olur. Bu uygulama Anadolu’da çok sık kullanılan “kulağına küpe

olmak” deyiminin neden ve nasıl söylendiğini ve günümüze nasıl geldiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

Küpe motifi yörenin masallarına da konu olmuştur. Hakkâri’de sert geçen kış mevsimlerinde soba başında toplanan yöre insanı için masal en önemli eğlence unsurudur. Hakkâri’de anlatılan “Yedi Kardeş” masalında, zor durumda kalan en küçük kardeşi bir devin kurtardığı ve bu devin sağ kulağında altın bir küpenin olduğu anlatılır. Çocuk farkında olmadan küpenin devin kulağından çıkmasına sebep olunca dev aniden yere yığılır (K7). Görüldüğü üzere küpe yöre insanının hayatının her aşamasında kendisine yer bulmuş önemli bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hakkâri kilimlerinde karşımıza çıkan küpe motifi Hakkâri insanının küpeye yüklediği anlamların dile gelmesidir. Bazen genç kız için evlenme isteği bazen de yeni gelin giden gelin için nazardan kuruyucu bir güçtür. Tarihin ilk devirlerinden itibaren insanlığın oluşturduğu ve misyon olarak küpeye yüklediği manalar Hakkari kültüründe de kendine yer bulmuştur. Hakkâri’nin sözlü ve yazılı kaynaklarının yanı sıra kilimlerine de motif olan küpe kültürel bir birikim olarak nasıl ki geçmişten geldiyse geleceğe de doğru kilimler vasıtası ile akıp gidecektir.

3.4.7. Tarak Motifi

Hakkâri kilimleri zengin motif yapısıyla içinde yaşadığımız dünyanın bütün güzelliklerini gösteren sanat yapıtlarıdır. Bu sanat yapıtları içinde insanı ilgilendiren her şeyi bulmak mümkündür. Hakkâri kadını çevresinde gözlemlediği durumları motif olarak yüzyıllardır kilimlere işlemektedir.



Resim 38. Tarak Motifi

İnsan tarafından uzun bir süredir süslenme aracı olarak kullanılan tarak, yüzyıllardır Hakkâri kilimlerinde motif olarak işlenmektedir. İlk olarak hangi medeniyet tarafından icat edildiği belli olmayan tarağın geçmişinin çok eski devirlere dayandığı bilinen bir gerçektir.

Tarağın insanlar tarafından kullanımı, tarih öncesine kadar gider. Eski Mısır'dan başlayarak bütün kültürlerden çok güzel taraklar kalmıştır. Hint Avrupa dillerinde tarağın kökü dış anlamındaki “gombhos” sözcüğüne bağlanır (<http://www.ilkkimbuldu.com>, 10.12.2015).

Tarak kullanımının ilk görüldüğü yer olarak kabul edilen Mısır'da kadınlar arasında süslenme oldukça gelişmiş bir durumdur. *“Omuzlardan aşağıya kadar inen saçlar örgücükler halinde örülür ya da çok sayıda kıvrılmış zülüfler halinde omuza dökülür. Balmumu, reçine yağlar ve koku maddelerinden elde edilen bir karışım saça dayanıklılık getirir ve saç modeli kalıcı bir hal alır. Bu saç modellerinin tamamlayıcı unsuru ise süs taraklardır.”* (MEGEP, 2011: 5). Bu durum tarak kullanımının insan hayatında yeni olmadığı aksine kullanımının ilk çağ toplumlarından beri var olduğu göstermektedir. Bu da demek oluyor ki tarağın geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir.

Türklerin en eski dini olan Şamanizm de saç tarama ile ilgili hususlar geçmektedir. *“Kırgız Türklerinin Baksı yani şamanlarının dualarında ‘güneşte saç tarama’ diye bir öğüt görüyoruz.”* (Ögel, 2002: 585). Türk kültüründe tarağın Şamanizm döneminde görülmesi tarağın Türkler tarafında eski dönemlerden beri kullanıldığını göstermekle birlikte, şamanların uzun saç bırakma durumu ile de ilgili bir durum olarak kabul edilebilir.

Türk kültüründe tarak motifi halk anlatılarında da vardır. *“Devlerin tarağını isteme Anadolu masallarında sık görülen bir motiftir. Tarakla orman yapma motifi de Anadolu ile Orta ve Kuzey Türk destanlarının en yaygın olarak görülen bir motiftir. Destanlarda da ‘altın tarakla saç tarayan Han kızlarından’ sık sık söz açılmaktadır”* (Ögel, 2002: 586). Türk kültüründe pek çok aşamada görülen tarak motifi, bu nesnenin Türk yaşamında uzun bir süredir var olduğunu buna bağlı olarak da kültürel bir objeye dönüştüğünü göstermektedir.

Genelde süs eşyası olarak kabul edilen tarak, tarihî seyir içinde “tamga” olarak da kullanılmıştır. Aile simgesi olarak kabul edilen tarak bu yönü ile hanedan simgesi olmuştur. “*Tarak Tamga, Kırım Hanları’nın mensubu bulunduğu Giray Hanedanı (15-18 yüzyıl) tarafından kullanılan devlet sembolüdür. Kırım Hanlığı’nın hakim olduğu Kırım yarımadası ve Hanlığa bağlı bugün Romanya, Ukrayna ve Rusya’daki kale ve resmi yapılarda ‘Tarak Tamga’ bulunur. Ayrıca, geçmişte Kırım Hanlığı’nın bayrak ve flamalarında ve günümüzde Kırım Türkleri’nin mavi üzerine sarı renkli bayrağında yer alan ‘Tarak Tamga’ Kırım Türklerinin milli sembolüdür.*” (www. wikipedia. Org. 10.12.2015). Dikkat edilirse tarak, sadece bir süs eşyası değil aynı zamanda soy yönünden asil olan hanedanlığın da sembolü olarak görülmüştür.

Anadolu’da yaşayan medeniyetlerden geriye kalan eserlerde tarak motifi pek görülmez. Tarak motifi çok az yerde geçmektedir. Anadolu’da tarak motifinin nadir bulunduğu alanlardan biri mezar taşlarıdır. Iğdır’ın Karakoyunlu ilçesinde bulunan mezar taşlarında tarak motifi bulunmaktadır. Karakoyunlu ilçesinde tespit edilen mezar taşında “*On dişli bir tarak motifi yer almaktadır.*” (Arslan, 2009: 217). Tarağın mezar taşında bir tamga olarak kullanılması sembolik manada gençlikte gür olan saçın dökülmesi ve ölüm arasındaki sembolik yakıştırma olarak kabul edilebilir.

Divan şiirinde tarak ile âşığın bedeni arasındaki ilgi, “*Aşığın bedeninin sevgilinin cevri ü cefasıyla parça parça olduğu hayaline dayanır. Bâkî, ‘Ey sevgili yanbakış kılıcın beni tarak gibi parça parça etsin, (yeterki) sonunda saçlarına bu yolla ulaşmak bana nasip olsun.’ derken, tarağın parçalı şekli ile âşığın yüz parça olmuş bedeni arasındaki şekil benzerliğinden hareket eder.*” (Sefercioğlu, 2009: 5).

Rüyada tarak görmek, genç ve bekâr bir kız için; mesut olacağı bir erkekle izdivaca; bekâr bir erkek için; şiddet ve sıkıntıya veya sabırlı bir kadına işaretidir. Rüyada yeni bir tarak görmek yola çıkılacağının işaretidir. Eski bir tarak uzaklardan bir haber alır. Başına süslü tarakla taradığını görmek bekârlar için güzel bir evliliğe yorumlanır. Rüyaı gören bekâr ise evleneceğine, tarak metal ise despot bir erkeğin hayatınıza girmesine, bazen de münafık arkadaşlara işaret eder. Yol ile ilgili haberdır. Başa tarak takmak ise bekâr kızlar için evliliktir (<http://www.diyadinnet.com>. 10.12.2015).

Hakkâri’de İnsanlar tarafından genelde süs aracı olarak kullanılan tarak, Hakkâri kilimlerinde motif olarak işlenmektedir. Kilimlerde işlenen “*Tarak motifi daha çok doğum ve evlilik ile ilgilidir. Bunula evlenme isteği anlatılır. Ancak doğum ve evliliğin kötü gözden korunması içinde tarak motifi kullanılır.*” (El Sanatları Teknolojisi, 2011: 20). Kilim dokuyan ellerin kadın eli olması itibari ile süs aracı olan tarağın kilimlerde motif olarak işlenmesi tesadüf bir durum değildir. Hakkâri kadını bu motifi kilime işleyerek genç kız; evlenme isteğini, gelin olma hayalini dile getirir.

Hakkâri’de kırsal bölgelerde gelin olan genç kızın saçı düğün günü evli, kocası sağ olan bir kadın tarafından taranır (K6). Bu durum yeni evlenecek olan genç kızında evliliğinin mutlu ve huzurlu olması için yapılan bir ritüeldir. Bu ritüelde tarağın kullanılmasından olacak ki Hakkâri kilimlerinde işlenen tarak motifi evlilik isteğini dile getirir.

Hakkâri’nin kırsal bölgelerinde eskiden tahtta dişli taraklar kullanılmıştır. Yakın dönemlere kadar kullanılan tarak, ceviz ağacından yapılmıştır. Hakkâri’de bu tarakların hem dayanıklı hem de saça uygun şekil verdiği inandırılır.

Anadolu efsanelerinde taşa dönüşme efsanelerinin bir benzeri de Hakkâri’de anlatılmaktadır. Merkeze bağlı Kaval köyünde bulunan “Beygir Dağı” ile ilgili anlatılan efsane de tarak motifi geçmektedir. Efsaneye göre; yeni gelin olan genç bir kız evlendikten sonraki gün saçını taradığı sırada kayınbabası görür. Bu durum üzerine çok utanan genç kız Allah’tan taş olmayı diler. Bunun üzerine genç kız taşa dönüşür (K5). Bu efsanede anlatılmak istenen durum Hakkâri’nin sosyolojik durumunu özetlemektedir. “*Efsanede taşa dönüşmeye sebep olan temel motif, gelinin ahlaki açıdan sakınmasıdır.*” (Feyzioğlu, 2011: 127). Hakkâri kültüründe kayınpeder gelinin babası olarak kabul edilir. Genç kızın süslenme anına kayın pederin şahit olması tasvip edilmeyen bir durum olarak kabul edilmiş ve bu sayede genç kızın utanma duygusu dile getirilmiştir. Genç kızın saçını tarar şekilde taşa dönüşmesi de yaşanmak istenmeyen durumun somutlaştırılması olarak kabul edilebilir.

Zengin bir folkloru sahip olan Hakkâri’de kilim dokuyan kadınlar bu folkloru kilimlere motif olarak işlemiştir. Hakkâri folklorunun yansıması olan bu motifler

arasında tarak motifi de Hakkâri insanının tarak ile ilgili olan inanışlarının bir yansıması olarak yer almakta ve genç kızın evlilik isteğini dile getirmektedir.

3.4.8. Göz-Nazar Motifi

Nazar, canlı veya cansız bir varlığın başına kaza veya belâ gelmesine neden olan kötü bakış olarak tanımlanabilir. **Türkçe Sözlük**'te; “*bakış, bakma*” (Türkçe Sözlük, 2005: 818) şeklinde ifade edilmektedir. Belli özelliklere sahip kimselerde bulunduğu inanılan; özellikle insanlara, hayvanlara etki eden ve ciddi zararlar veren bir enerji olarak kabul edilir. Nazardan özellikle çocukların, hamile bayanların ya da hayvanların etkilendiğine inanılır.



Resim 39. Tarak Motifi

Hakkâri kilimlerinde rastladığımız göz-nazar motifi, kilimlerin en önemli estetik objelerinden biridir. Kilimlerdeki bu motif, Anadolu’da var olan nazar anlayışının kilimlere yansımasının bir sonucudur.

Nazar, kötü bakışlarında zararlı güç bulunan bazı insanların bu özellikleriyle “*Bir kişiye, bir hayvana ya da bir nesneye bakmakla canlı üzerinde hastalık, sakatlık, hatta ölüm; nesne üzerinde sakatlanma, kırılma gibi olumsuz bir etkinin meydana gelmesi şeklinde açıklanmaktadır.*” (Boratav, 1997: 104). Gözden çıkan bu kötü bakışlar günümüzde “nazar değmek, nazara gelmek” şeklinde dile getirilmektedir.

Nazar inancını benimseyen ve nazarın zararlarına karşı korunma yoluna giden insanoğlu birçok uygulama yapmakla beraber genellikle sanat eserlerinde göz sembolizmini meydana getirmiştir. Sanat eserlerinde, dokumalarda, mimaride

sembolize edilen göz; genelde tek gözdür. Bu gün hemen hemen hepimizin karşılaştığı ve bir şekilde evimizde bulundurduğumuz nazar boncuğu da tek göz simgesi olarak durmaktadır. Tek göz inancı ve tek göz ile ilgili inanışların kökeni mitolojik dönemlere kadar gitmektedir. Bütün kültürlerde genelde tek gözün sahip olduğu olumsuz enerji anlatılmaktadır. Bu olumsuz enerji bir anlamda “nazar” olarak kabul edilmektedir.

Yunan mitolojisine bakıldığında üstün nitelikli tanrıların yanında farklı özelliklere sahip canlılarda vardır. Bu gün bile etkisini sürdüren ve pek çok edebî esere ve sanat eserine konu olan tek gözlü canlılar Yunan mitolojisinde yer almıştır. Türkçeye tepegöz olarak geçen “*Kyklop’lar tek yuvarlak gözlü devlerdir.*” (Erhat, 1996: 181). Bu tek gözlü canlılar veya devler mitolojide olağanüstü güçlere ve yeteneklere sahiptir. “*Tek gözleri ateşin karşısında kor gibi parlar, kraterlerden fişkıran kıvılcımlar onların örsünden fırlayan ateşlerdir, yersarsıntıları ve gürültüleriyle kendilerini belli ederler.*” (Erhat, 1996: 181). Burada görüldüğü gibi göz büyük bir enerji merkezidir ve ondan çıkan her bakış doğa üzerinde büyük bir etki yaratmakta ve doğayı sarsmaktadır. Gözden çıkan bu etki sembolik anlamda kötü bakışın yarattığı olumsuz enerjinin mitolojik dilde ifadesi şeklinde açıklanabilir.

Mısır mitolojisi tek göz inancı ve gözün sahip olduğu olağanüstü güçler bakımında zengin bir kaynaktır. Mısır mitolojisine baktığımızda tek gözlü canlılar Yunan kültürünün aksine tanrısal canlılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Mısır mitolojisindeki tek göz, “*Güneş tanrısı Horus’un gözü (Wedjat) dır. Şahin başlı olan tanrıyla ilgili efsane ise şöyledir; Bir gün, karanlıkların tanrısı Seth, kardeşi, Mısır’ın baş tanrısı olan ve aydınlıkların tanrısı olarak da tasvir edilen Osiris’i kışkandığı için öldürür. Bunun üzerine Osiris’in oğlu Horus, Seth ile savaşmaya başlar ve bu uğurda tek gözünü kaybeder. Gözünü kaybeden Horus, gözünü bir efsaneye göre Akıl tanrısı Toth, bir efsaneye göre ise annesi tanrıça Isis’e göndererek iyileştirmesini ister. Tedavi edilen göz ise o kadar iyi bir duruma gelir ki eskisinden katbekat daha güçlü bir göz halini alır.*” (<http://www.gazetebilkent.com>. 13.08.2015).

Mısır mitolojisinde geçen bu efsanede dikkat edilirse kuvvete karşı kuvvet prensibi ile hareket edildiği ve kötü olana karşı iyinin galip geldiği görülmektedir. Bu iyi olan güç, kötü bakışa karşı bir etki olan tek göz ile sembolleştirilmiştir. Özellikle iki

gözün sahip olduğu enerjinin tek gözde toplanması ile daha güçlü ve kuvvetli bir duruma geldiği görülmektedir.

Anadolu ve Mezopotamya kültür ve medeniyetinin oluşmasına büyük katkıları olan Hitit ve Sümer kültüründe de göz sembolü ile nazar ve çeşitli kötülöklere karşı uygulamalar ve söylenceler mevcuttur. “Sümerler kem göze ‘ig hul’ yani ‘göz kötü’ diyorlardı. O zaman tarih İsa’dan Önce 3.000 idi. Sümerlerin inançlarına göre bazı insanlar bakarak suları kurutabilir ve bu nedenle ölüme sebep olabilirlerdi. Nazar değen çocukların ishal olup vücutlarının sıvı kaybetmesi, annelerin ve süt veren hayvanların sütlerinin kuruması, meyve ağaçlarının kuruması ve erkeklerin iktidarsız kalmaları gibi...” (Kramer, 1998: 241). Buradan hareketle Türkçede var olan; “Kanını kurutmak”, “Suyunu kurutmak”, “Kökünü kurutmak” deyimleri ile Sümer mitolojisindeki nazar anlayışı arasında anlamsal bir benzerlik olduğu açıkça görülmektedir.

Dede Korkut’ta geçen Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Destanı’nda önemli motifler mevcuttur. Yunan ve Mısır mitolojilerindeki tepegöz veya tek gözlü canlıların bir benzeri de bu hikâyede geçmektedir. Hikâyede tepegözün annesi bir peridir. Tepegöz, doğduktan sonra kendisine ölüm işlemez. Tek ölümlü yeri ise gözüdür. Uygun olmayan bir ilişki sonucunda dünyaya gelir. Doğaya aykırı olan bu ilişki bir canavar olarak tekrar doğaya gelir: “Çoban, yıl tamam olunca bende emanetin var, gel de al. Amma Oğuz’un başına felaket getirdin.” (Ergin, 2005: 153) diyerek tek gözlü canavarın gelişini ve gözün getireceği olumsuzlukları önceden haber verir.

Hikâyede tepegözün doğumu ve tasviri şu şekilde dile getirilmiştir: “Bu kütle yarıldı. İçinden bir oğlan çıktı, gövdesi adam tepesinde bir gözü vardı.” (Ergin, 2005: 153). Dikkat edilirse toplumun tasvip etmediği bir ilişki neticesinde dünyaya gelen canlıda toplumun benimsemediği bir canlıdır. Çünkü toplum ahlâkı ve düzeni bu olay neticesinde yara almış ve tepegöz vasıtasıyla olumsuz sonuçlar dile getirilmiştir.

Topluma aykırı olan tepegöz, toplumun gözünde olan olumsuz durumun sembolü olarak düşünülebilir. Nitekim tepegöz “Yol kesti, adam aldı, büyük harami oldu. Üzerine birkaç adam gönderdiler, ok atıldılar batmadı, kılıç vurdular kesmedi, mızrak sapladılar işlemedi. Çoban çoluk kalmadı hep yedi. Oğuzdan dahi adam yemeğe başladı.” (Ergin, 2005: 155). Böylece peri annesinin dediği gibi olumsuzluklar kendini

toplumda göstermeye başlar. Bu olumsuzluklar Basat'ın tepegözün tek gözünü almasıyla biter. Dolayısıyla toplum istemediği durumları ve olumsuz özellikleri tekgöz ile dile getirmiştir. Bu da gözün sahip olduğu olumsuz enerjisinin Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki örneği olarak kabul edilebilir.

Nazar inancının kökeni mitolojik çağlardan başlayıp en eski toplumlara, dinlere kadar gitmektedir. “*Antik Roma ve Helen medeniyetlerinde, Müslüman, Yahudi, Budist ve Hindu toplumlarında da görülen bu inanış özellikle yerli ve köylü toplumlarında yer etmiş, günümüze kadar hayatta kalmayı başarmıştır. Tarih boyunca yabancıların, vücut deformasyonu olan engellilerin, çocuksuz kadınların ve yaşlı kadınların nazarının daha çok değiştiğine inanılmıştır.*” (Ana Britannica, 2000: 215). Dolayısıyla nazar inancını tek bir kültür ve medeniyette toplamak yanlıştır. Çünkü dünya üzerinde var olan bütün kültür ve medeniyetlerde görülmüş bir olgudur. Bu da nazar anlayışının evrensel bir inanç olduğunu göstermektedir. Dünya üzerinde var olan medeniyetlerin kültürüne yansması da nazar inancının evrensel yönünden gelmektedir.

Kötü göz ve nazar inancı İslâmiyet öncesi Araplar arasında da oldukça yaygın bir inançtır. Cahiliye dönemi olarak bilinen İslâmiyet öncesi dönemde Arapların nazara çok fazla inandığı, bu inanışa bağlı olarak pek çok olayın yaşandığı İslâm kaynaklarında anlatılmaktadır. Bu dönemde kem gözlü olanlar şu şekilde anlatılmaktadır: “*Semiz bir deve ya da yağlı bir sığır gördükleri zaman cariyelerine ‘Ey cariyeye, evden ölçeği ve paraları al, şu hayvanın etinden bize et getir’ dermiş. O sırada hayvana nazar değdiği için cariyeye daha evden ayrılmadan hayvan yere düşer sahibi de onu boğazlarmış. Böylece cariyeye hayvanın etinden satın alır getirirmiş.*” (Çelik, 2003: 106). İslâm kaynaklarında yaşandığı kabul edilen bu olayda gözden çıkan kötü bakış ve gönderdiği olumsuz enerjinin tesiri o kadar etkilidir ki istenen sonuç, anında meydana gelmektedir. Bu da gözün sahip olduğu enerjinin göstergesi olarak kabul edilebilir.

İslâmiyet öncesi Arap toplumunda başka bir rivayet ise şöyledir: “*Araplardan biri, iki veya üç gün yemek yemez aç kalırmış. Sonra çadırın perdesini kaldırarak beklemiş. Oradan bir deve veya bir koyun geçerken görürse ‘Bugün bu deveden daha güzelini görmedim’ dermiş. Böyle söyleyince de hayvan birkaç adım atar ve hemen düşer ölmüş.*” (Çelik, 2003: 107). Dolayısıyla haset ile bakan gözden çıkan kötü

bakış, canlılar üzerinde büyük etki göstermektedir. Bu etki de genelde vurucu ve yıkıcı bir etki olarak görülmektedir.

Nazar ve nazar değmesi, özellikle kötü gözün yıkıcı etkisi bir hurafe ya da sıradan bir halk inanışı değildir. Nitekim İslâmiyet inancında da nazar ve kem göz inancı kabul edilen bir gerçektir. Kur'an-ı Kerim'de *"İnkâr edenler Kur'an-ı dinlediklerinde, neredeyse seni gözleriyle yıkıp devireceklerdi."* (Kalem Suresi, 51-52). şeklinde bir ayet geçmektedir. Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere kötü gözün yıkıcı etkisi dinimizde de kabul edilen bir durumdur. Öyle ki Kur'an'ın güzelliği karşısında bile nazar edecek kimseler olduğu bildirilmiştir. Bu ayet, İslâm bilginleri tarafından çok dikkate alınmıştır.

Nazar ile ilgili "Kelam Suresi"ndeki ayeti yorumlayan İslâm bilgini Elmalılı M. Hamdî Yazır, görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir. *"Kâfirler, Kur'an'ın yüksekliğini öyle hissetmişlerdi ki kıskançlıklarından az daha nazar değdirecekler, aç ve kem gözlerin kötülükleriyle ellerinden gelse seni yok edeceklerdi. Demek ki öfkenin bedende bir hükmü ve tesiri olduğu gibi, gözlerin de karşılardakine bakışlarına göre, iyi veya kötü bir hükmü vardır. Kimi elektrik gibi dokunur, çarpar, mknatıslar, manyetize eder; kimi tutkun olur, kimi de aldığı etkiyle kıskançlığından bir öfkeye düşer, türlü türlü suikastlara, tuzaklara kalkışır ki maddî veya manevî bunun hangisi olursa olsun hedefine ulaştığında göz isabet etmesi, göz değmesi veya nazar denilen şey olur. Nasıl ve ne şekilde olursa olsun göz değmesi vardır. Allah korusun göze batmak tehlikeli bir şeydir."* (Elmalılı, 1992: 293).

Buradan da anlaşılacağı üzere nazarın sıradan bir halk inanışı olmadığı aksine Kur'an-ı Kerim'den ve İslâm bilginlerinin görüşlerinden de anlaşılacağı üzere gerçekliği kabul edilen bir olgudur. Özellikle haset ve çekememezliğin nazara yol açtığı ayetler vasıtası ile açıkça dile getirilmiştir.

İslâm dininde nazara karşı çeşitli sure ve ayetler vasıtası ile Allah'a sığınmak tavsiye edilmiştir. Fakat günümüzde İslâm inancına rağmen çeşitli felaketlerden ve olumsuz enerjiden sakınmak için insanlar büyüye ve nazar boncuklarına sığınmaktadır. Bu da gösteriyor ki insanlar ilk çağlarda atalarından gelen büyü işlemini hayatlarından kolay bir şekilde çıkartamamıştır. Bunun en somut örneği olarak da nazar boncuğunun kullanılması gösterilebilir.

Halk arasında genelde kıskanç ve olumsuz düşünen kişilerin nazar ettiği inancı vardır. İnsanın kıskandığı bir kişiye ya da varlığa göz ile bakarak zarar vermesi ciddi bir durumdur. Nitekim hiçbir fiziksel müdahale olmadan sadece bakışlarla bir şeye zarar vermek hatta öldürmek basit tanımlar ile açıklanmayacak kadar önemli bir durumdur. Bu durum sadece halkbilimcileri değil diğer alanlar ile ilgilenen bilim adamlarının da dikkatini çekmektedir. Bazı bilim adamları bu durumu biyoenerji ile açıklamaktadırlar.

Nazarı, bilimsel olarak açıklayan bilim dünyasına göre; bedenimizde üretilen elektromanyetik akımların üç tane çıkış noktası bulunur. Bunlar ellerin içi, ayakların altı ve üçüncüsü gözler. Ellerden ve ayaklardan çıkan akımlar dozajı frenlenmiş akımlardır. Bu akımların dozajı ellere ve ayaklara ulaşınca kadar bedenimizdeki dokular tarafından hafifletilir. Gözlerden çıkan akımlar ise herhangi bir engel ile karşılaşmaz, bir kişinin beyninde biriken kin, kıskançlık gibi negatif ve zarar verici enerji beyindeki üretim noktasından direk dışa akar. Ama gözleri ölümcül bir silaha dönüştüren bu değil, gözleri farklı kılan; göz siniri, gözümüzün içindeki sıvı oyukları ve gözlerimizin lensi. Göz siniri bu zararlı akımların akışını bir hat üzerinde toplar. Göz oyuklarının içindeki sıvı ise o enerji akımların dozajını güçlendirir, bir nevi elektronik cihazlardaki sinyal güçlendiricisi gibi akımların dozajını artırır. Gözlerdeki lens de bu akımları ölümcül bir lazer ışını gibi bir noktaya odaklar. Beyin ne kadar negatif düşünürse o akımların frekans boyutu o kadar zararlı olur (<http://www.biyoenerji.net>. 13.08.2015).

Dikkat edilirse insanın sahip olduğu enerji kötü bir şekilde kullanıldığında gözler vasıtası ile kötü sonuçlar meydana gelir. Bu durum bilimsel olarak da kabul edilen bir gerçektir. Bu da nazar inancının bir hurafe olmadığını bilimsel olarak da kabul edildiğini göstermektedir.

Anadolu kültüründe nazarın genelde olumlu özellikleri ile ön plana çıkan canlı ve cansızlara değdiğine inanılır. İşinde başarılı kişilere, yeni işe girenlere, fiziksel olarak sağlıklı gözükene, başarılı öğrencilere, iyi süt veren hayvanlara, çok çocuk doğuran kadınlara, güzel eşyalara gibi göze gelen canlı ve cansız varlıklara haset dolu bakışlar neticesinde daha çok nazar değdiği inancı vardır.

Kötü bakışlar neticesinde nazar değen her ne ise bazı belirtiler gösterir. Bu belirtiler gösterildikten sonra Anadolu’da bazı uygulamalar yapılır. *“Nazar bitkilerde ve cansız varlıklarda kuruma, kırılma, yıkılma gibi belirtiler gösterir. İnsanlarda görülen*

başlıca nazar değmesi halleri ise baş ağrısı, bulantı, halsizlik, göz kararması, aşırı esneme gibi şikâyetlerdir. Bu belirtilerin başladığı günün öncesinde kişinin kimlerle görüştüğü araştırılıp kimin nazarının değdiği tespit edilmeye çalışılırken bir yandan da ‘Fatıha, Felâk ve Nâs’ sureleriyle birlikte nazar duası okunur. Bu okuma esnasında nazarı defetmeye çalışan kişi gayri ihtiyari esner. Bu esnemenin sıklığı ve derinliği nazarın büyüklüğünü ortaya koyar ve dua etki etmezse ‘üzerlik tütütme’, ‘kurşun dökme’ gibi pratikler uygulanır.” (Yardımcı, 2015: 5).

Anadolu’da nazar ve göz değmesine karşı yapılan uygulamalar arasında en yaygını hemen hemen bütün dünya kültüründe var olan nazar boncuğudur. Nazar boncuğu, renginin mavi olması itibari ile dikkat çekmektedir. İnsana gelebilecek ilk bakış bir şekilde nazar boncuğuna çekilerek nazardan korunma yoluna gidilir. Nazar boncuğunun göz şeklinde meydana getirilen bir nesne olduğunu düşünürsek, insanların göze gözle karşı koyduğunu görürüz.

Anadolu’da; halk arasında bağ ve bahçeler verimli iken herhangi bir nedenden verimsizleştiğinde, insanlar ya da hayvanlar aniden hastalandığında “nazar değdi” denilmektedir. Böyle durumlarda nazarı önlemek için halk arasında yaygın olan bazı yöntemlere başvurulmakta ve bu yöntemlerin başında da nazarlık kullanımı gelmektedir. *“Nazarlık, koruma ve korunma amaçlı objelerdir. Bu objelerin yalnızca biçimleri değil, yapıldıkları maddeler ve renkleri de önemlidir. Bu maddelerin özünde gizli bir kuvvetin varlığı olduğu düşünülmektedir.”* (Etikan, 2012: 106). Anadolu insanı da bu yüzden çeşitli durumlarda nazarlık kullanmaktadır.

Anadolu’da kötü durumlara karşı nazar boncuğu kullanmak elbette kişiyi korumaz, bu bir batıl inanç olarak kabul edilmesine rağmen bilimsel olarak mavi rengin faydaları da vardır. *“Farklı renkler arasında güneş ışınını en keskin frekansta mavi böler.”* (<http://www.biyoenenerji.net>. 18.08.2015). Dikkat edilirse bu gün bilimsel bilgiler neticesinde ulaştığımız durumlar, insanoğlunun en ilkel dönemlerinden beri halk uygulamalarında ve halk inanışlarında vardır. Bu da halk inanışlarının tesadüfi bir şekilde oluşmadığını aksine ciddi birikimler ve gözlemler sonucu oluştuğunu göstermektedir. Nitekim bu inanışlar modern dünyada bilimsel veriler ile desteklenmektedir.

Anadolu'ya genel olarak bakıldığında her bölgede nazar inancı ile karşılaşırız. Her bölge ve yörede değişik uygulamalar olmakla beraber ortak pek çok uygulamada bulunmaktadır. İnsanoğlunun ilk çağlardan beri yerleşim alanı olarak gördüğü ve üzerinde önemli uygarlıkları inşa ettiği Anadolu bütün bu medeniyetlerin bir sentezi olarak özgün bir halk kültürüne sahip olmuştur. Bu özgün halk kültürü içinde özellikle nazar ile ilgili önemli ve çok boyutlu halk inanışları ile uygulamaları görülmektedir.

Elazığ'da nazardan korunmak için çeşitli uygulamalar yapılmaktadır. *“Çocukların nazardan korunması için çocuklar sevilirken, ‘çirkin çağa, pis çağa’ gibi ifadeler kullanılmakta, çocuklara da yetişkinlere de nazar boncuğu, susuz yerde yetişen melhem ağacının küçük bir dalı, kurutulmuş köpek ya da leylek pisliği, çörek otu sarılmış bez, muska, birbirine yapışık badem çekirdeği asılmakta, nazar otu ve tuz ile tütsülenilmekte, kurşun dökülmektedir.”* (Araz, 1995: 178). Dikkat edilirse yörede nazar ile ilgili uygulamalar çeşitlilik göstermektedir. Bu da nazarın dikkat edilen bir durum olduğunu ve çeşitli uygulamalar ile korunmaya çalışıldığını göstermektedir.

Sivas yöresinde nazardan korunmak için *“Çocukların üzerine şap, sarımsak, yılan kemiği, çeşitli hayvanların pisliği, hurma çekirdeği, çeşitli hayvanların kemik ya da tırnakları, iğde ağacının el değmemiş dalları, yedi delikli mavi boncuk ile mavi bir bezin içine konulmuş 41 tane İhlas suresi okunmuş çörek otu takılmaktadır. Ayrıca nazardan korunmak için nazar boncuğu kadar akik, kehribar, üzerinde maşallah yazan takı, özellikle erkeklerde meşin bileklik takılmaktadır.”* (Üçer,1997:167). Bu uygulamalar gösteriyor ki Anadolu insanı nazara karşı ciddi bir kültürel birikime sahiptir. Çünkü yapılan uygulamalar tek boyutlu değil aksine çok boyutlu bir şekilde kendini göstermektedir. Bu da Anadolu insanının nazarı uzun süredir tanıdığını ve ona karşı önlemler aldığını göstermektedir.

Adana, Mersin, Hatay ve Mardin'de *“Yumurta kabuğu, özellikle çiçekleri ve bitkileri nazardan korur.”* (Çıblak, 2004: 10) inanışı yaygındır. Bu uygulama aslında hepimizin şahit olduğu bir durumdur. İçi boşaltılan bir yumurta çiçeklere ya da bitkilere asılır. Bu durum bütün Anadolu da görülen bir uygulamadır. Bu da Anadolu'da nazara karşı tek tip uygulamaların yapılmadığı aksine nazara karşı uygulamaların çeşitlilik gösterdiğini kanıtlamaktadır.

Nazar inancı Anadolu’da halk türkülerine de konu olmuştur. Genelde Karadeniz’de söylenen bir türküde göz değmesi ile insan davranışları arasındaki bağlantı güzel bir şekilde dile getirilmektedir.

*“Yarumun gidişinde
Kuruma bak kuruma
Nazar ederler seni
Çok çelimli yürüme”* (Eyüpoğlu, 1987: 102).

Bu türkü sözlerinden de anlaşılacağı üzere halk arasında nazarın genelde güzel olana, göze gelene değdiği açıkça dile getirilmiştir. Bu durum Anadolu insanının nazarı uzun süredir kabul ettiğini ve hayatına yansıttığını göstermektedir.

Anadolu’da dokunan kilimlerde görülen nazar motifleri önemlidir. Bazen göz sembolik bir şekilde işlenirken, bazen de muska gibi üçgen şekiller kilimlere işlenmektedir. Anadolu’da *“İyi niyetli bakışların yanında kötü niyetlilerinde olabileceği düşünülmüştür. Bu yüzden kötü niyetli bakışlardan korunmak için kilimlere göz motifi dokuyarak misafir odalarına bu kilimleri koymuşlardır.”* (Canay, 2011: 349). Göz motifinin bütün Anadolu kilimlerine yansması da bu şekildedir.

Tarihin her döneminde var olan nazar inancı, Hakkâri halk kültüründe de görülmektedir. Anadolu’da görülen nazar inancına paralel uygulamalar Hakkâri’de de kendini göstermektedir. Günlük hayatta nazar ile ilgili uygulamalar Anadolu’dan çok farklı uygulamalar değildir. Aksine bütün Anadolu kültürünün bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hakkâri kilimlerinde görülen göz, nazar, muska gibi motifler, halkın inanışının ürünleridir. Kaynak kişiye göre; insanlar, kötü bakışlardan korunmak için kilimlere bu motifi yansıtmışlardır (K2). Nazardan korunmak amacıyla da göz, çeşitli şekillerde sembolize edilerek kilimlerde yerini almıştır. Bu motif; çoğunlukla üçgen, beşgen gibi geometrik şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

Hakkâri’de kıskançlık ve haset gibi psikolojik duyguların yarattığı vurucu kuvvetin, ruhun dışı açılan iki noktasından, yani gözlerden fışkırarak kurbanına isabet ettiği inancı vardır. Bu nedenle, kilimlerde *“Rengi ve biçimi gözü andıran her nesne, ya olduğu gibi ya da bazı ek öğelerle birlikte nazarı uzaklaştırıcı muska olarak kullanılmıştır.”* (Erbek, 1988: 19). Dolayısıyla kilim dokuyan kadınlar; göze gözle karşı

koyarak, gözden çıkış yolu bulan vurucu kuvvetin zararından korunmanın çaresi olarak göz motifini düşünmüş ve bunu kilimde stilize etmiştir.

Hakkâri kilimlerinde sembolik bir biçimde işlenen göz motifi şu anlamları da beraberinde getirmiştir: “Göz değmek, nazara gelmek şeklinde adlandırılan doğaüstü inanışları ifade etmek amacıyla, dokumalarda yaygın olarak kullanılan bir motiftir. Halk inanışına göre, göz değmeye karşı korunmanın en kolay şekli ‘göz’dür. Yani, kötü gözün zararlı etkisini yine ancak göz önlemektedir. Bu nedenle nazara iyi gelmesi amacıyla, halı ve düz dokuma yaygıların başlangıç ve bitişte yer alan ve kilimlik denilen kısmına göz motifi dokunmaktadır. Böylece, dokumaya ve dokuyucuya göz değmesi önleneyeği düşünülmektedir.” (Deniz, 2000:184). Bu dokumalar, göz motifinden dolayı kilim dokuyan kadının evini, mutluluğunu nazardan ve kem gözden koruduğuna inanılan ve yere serilen bir çeşit nazarlık olarak görülür.

Günümüzde Hakkâri’de hemen hemen her evde bir kilim bulunur ve bu kilim giriş kapısının tam karşısındaki duvara ya da misafir odasına asılıdır. Bu kilimlerin içinde yoğun olarak görülen göz-nazar motifi sayesinde eve gelen birinin ilk bakışı buraya çekilerek nazara karşı bir koruma yoluna gidildiğine inanılır. Bu uygulamaların temelinde “Kötü göz evleri boşaltır, mezarları doldurur.” (Mollaibrahimoğlu, 2008: 97) düşüncesi yatmaktadır.

Hakkâri’de özellikle çocuklara nazar değdiğine dair inanışlar vardır. Bunun sonucu olarak pek çok şekilde koruma amaçlı önlemler alınır. Yeni doğan bebek kırkı çıkmadan dışarı çıkarılmaz. Serpilip gelişen çocuğun yüzüne, omzuna mavi bir bez takılır. Çocukları güzel gösterecek yeni elbiseler değil eski elbiseler giydirilir. Çocuğun kaşlarının arasına karalanır. Bazen çocuğun elbiselerinin bir tarafı yırtılır. “Özellikle bebek veya küçük çocukları nazardan korumak amacıyla olumsuzlama içeren bu uygulamanın esasında bebek veya çocuğa olumsuz özellikler yüklenerek nazardan korunması amaçlanmaktadır.” (Ekici, 2010: 43).

İçinden çıktığı toplum ile gelişen, değişen nazar inancı toplumun sosyolojik, boyutu ile çeşitli şekillerde kendini göstermektedir. Hakkâri’de görülen nazar inancında dinî boyut önemli bir şekilde kendini göstermektedir. Nitekim nazara karşı yörede hala en etkili olarak görülen yöntem muskadır. Nazar değdiğine inanılan kişi için yöre insanı muska yaptırır. Özellikle çocuklar için yapılan muskalar çok görülmektedir. Muska

yaptırılıp çocuğun sağ üst omzuna asılır. Böylece çocuk kötü bakışlardan ve nazardan korunmuş olur. Muskanın yanı sıra özellikle evlerin giriş kısmında “Maşallah” yazısı da nazar inancının dini boyutunu yansıtmaktadır.

Küçük çocukları ya da yetişkinleri nazardan korumak için hazırlanan ve dinî inanca sığınma olarak kabul edilen muska güvenilen bir din adamına hazırlatılır. *“Kur’an’ın bir veya birkaç suresi yahut çeşitli duaların bir kâğıda yazıldıktan sonra bunun üçgen şekline getirilip yedi kat muşambaya sarılmasıyla yapılan muska, bir bez kılıf içerisinde omuzda, boyunda ya da koyunda taşınır Yatarken kullanılan yastığın altına konulduğu da olur. Bazı kaynak kişiler ise, muskanın özellikle vücudun sağ tarafında taşınması gerektiğini belirtir Diğer taraftan muskayı hazırlayan hocaya emeğinin karşılığı olarak kişinin ekonomik durumuna göre bir miktar para ya da buğday, arpa, un gibi yiyecek türünden hediye vermek de âdettir.”* (Çıblak, 2004: 59).

Hakkâri’de çarpılmanın sebeplerinden biri olan nazar değmesine halk arasında “Kötü göz” denir. Hakkâri’de ve bütün Anadolu coğrafyasında söylenen “Allah kötü gözden saklasın” deyiimi bu yüzden söylenmektedir. Kötü gözden korunmak için yöre kadınının kilimde dokuduğu göz motifinin rengi de önemlidir. Hakkâri insanının geneli kara gözlü olmasına rağmen kilimlere işlenen göz motifi mavi renk ile gösterilmektedir. Hakkâri’de dokunan kilimlerde işlenen göz motifinin mavi renkte gösterilmesi tesadüfî bir durum değildir. Nitekim Hakkâri insanına göre mavi gözlü insanlarda nazar daha çok olur. Kilim dokuyan bayanlara göre; renkli gözlü özellikle mavi gözlü insanların nazarı çok keskin olur. Onlar bir şeye haset ile bakınca etkisi kendini hemen gösterir (K3). Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus bütün renkli gözlü insanların potansiyel bir nazara sahip oldukları inancının yanlış olmasıdır. Fakat halk arasında nazarın daha çok renkli gözlü insanlarda olduğuna dair inanışlarda boş inanışlar değildir.

Renkli gözlü insanların sahip olduğu enerjinin insan ve diğer canlılar üzerindeki etkisi bilimsel olarak araştırılmış ve çarpıcı sonuçlar elde edilmiştir. Bu konuda Tübitak’ın yaptırdığı bir proje araştırması bu inancı kanıtlar niteliktedir. İnancı kanıtlamak için bir deney yaptıran Tübitak proje ekibi önemli bulgulara ulaşmıştır.

“Nazar yüklenecek hassas obje bir menekşe olarak seçildi ve proje ekibi dört gruba bölündü. Mavi yeşil göz rengi olanlar, koyu renk gözlü olanlar, gözleri bağlı

olanlar ve nazar boncuğu taşıyan karma bir grup. Her grup üç seansta beşer dakika menekşeye baktılar. Seansın her dakikasında voltaj değişikliği, menekşenin damarlarına bağlanan akapuktur ile bağlanan elektrotlarla ölçüldü. Amaç bitkinin damarlarındaki organik değişikliği hesaplamaktı. Deneyin sonunda bitkinin organik geçişini durduran mavi ve yeşil gözlü grup olduğu belirlendi. Koyu renk gözlü olanlarda etki az görüldü. Nazar boncuğu taşıyan grubun ilk bakışta etkili olduğu, gözü kapalı grubun ise etkilerinin olmadığı kanıtlandı.” ([http// www. Milliyet.com.tr](http://www.Milliyet.com.tr), 28.08.2015).

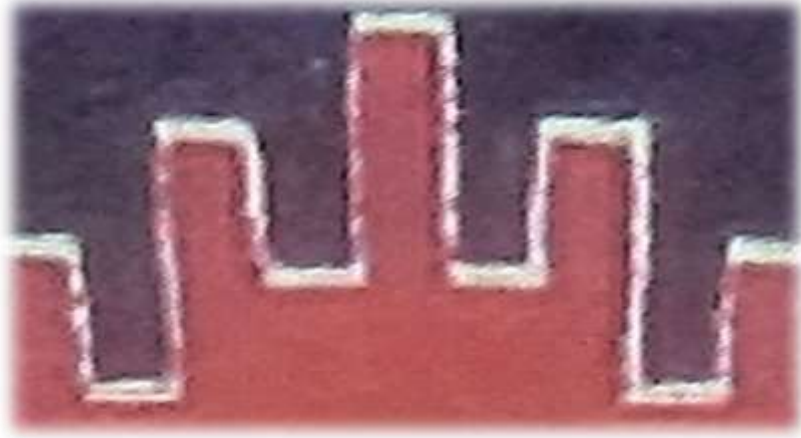
Bu durum gösteriyor ki halk inanışlarının boş inanışlar ve tesadüfî yakıştırmalar olmadığı aksine bilimsel veriler ile ispatlanan yönleri olduğunu göstermektedir. Özellikle Hakkâri’de yaygın olan renkli gözlü insanların nazar enerjisi, bilimsel olarak da kabul gören bir durum olması itibari ile önemlidir.

Kilimlerde işlenen göz motifinin sadece süs amaçlı olmadığı ve yüzyılların birikimi ile gelen halk inanışlarının bir yansıması olduğunu kabul etmek gerekir. İşlenen göz motifinin de mavi renk ile gösterilmesi toplumun kültürel birikiminin ürünüdür. Nitekim kilimler belli bir kültürel birikimin yansımasıdır. Onu dokuyan, vücuda getiren kadın, içinde yetiştiği kültürü ile büyüdüğü toplumdan ve kültürden bağımsız hareket edemez. Toplumun yıllarca ona benimsettiği kültürel inanışlar ve olguları bir ressam bir yazar gibi kilimlere işleyerek toplumun sözcülüğünü yapar.

Hakkâri’de meydana getirilen her kilimHakkâri insanının yıllarca biriktirerek meydana getirdiği kültürün bir yansıması, aynası konumundadır. Kilimler vasıtası ile yöre halkının korkuları, eğlenceleri, sevinçleri motifler aracılığıyla gün yüzüne çıkmaktadır. Her kilim sadece onu dokuyanın duygularının değil aynı zamanda Hakkâri insanının duygularının somutlaşmış bir özeti olarak kabul edilmelidir.

3.4.9. El Motifi

El sanatı ürünler başta olmak üzere pek çok esere konu olan insan eli, **Türkçe Sözlük**’te “*Kolun bilekten sonraki, parmak uçlarına kadar olan, tutmaya, kavramaya, iş görmeye yarayan kısmı*” (Türkçe Sözlük, 2005:358) şeklinde tanımlanmaktadır. Yaratıcı gücün sembolü olan el, insanı hayvandan ayıran en önemli organlardan biridir. Anadolu kültürünün yanı sıra bütün insanlığın inanç dünyasında, sosyal hayatında etkili olmuştur. İnsanlar el motifini mezar taşlarında, duvarlarda, dokumalarda ve daha birçok yerde işlemiştir.



Resim 40. El Motifi

El motifine yüklenen anlamlar, insanlığın var olmasıyla beraber ortaya çıkmıştır. Neolitik ve Paleolitik dönem mağara resimlerinde el ve parmak figürleri resmedilmiştir. El şekillerinin, mağara duvarlarında dinsel bir yaklaşımla tekrarlandığı tespit edilmiştir. Tunç devrinde büyük el ve ayak izleri resmedilmiştir (Erbek, 2002: 46). Bu da gösteriyor ki insanlığın ilkel boyutta meydana getirdiği sanat eserlerindeki ilk motiflerden biri de el motifidir. Bu durum ilk insanlardan itibaren elin sahip olduğu yaratıcılık ve gücün bilindiğini göstermektedir. El bu yönü ile insanı ilgilendiren pek çok alanda görülmüştür.

Budizm’de insan eli sembolik anlamda önemli mesajlar verir. Budizm’de ve Hinduizm’de Mudralar, ilahi güçlerin ellerle ifadesidir. Mudralar, ellerin sembolik pozisyonlarının ve hareketlerinin tam bir dilidir, genel olarak sunumlarda sağ el yukarı kalkık olduğunda cesurluğun simgesidir. Eller kalbin önünde ise bu bilgelik ve yöntemin birliğidir. Buda’nın eli korumanın sembolüdür, avuç içi yukarı dönük olduğunda sınırsız vericiliği sembolize eder. Budist ikonografisinde Buda’nın sağ eli dünyaya dokunur, onun üzerindeki tanrısallığını tasvir eder, dünyayı tanıklığa çağırır. O, aktif kutuptur. Sol eli sadaka çanağını tutmakta veya yukarı yönde dönmektedir ve alıcılığın, fedanın sembolüdür, o pasif kutuptur (Biedermann, 1994: 251). Felsefi boyutu çok önemli olan Budizm’de el çok yönlü ve çok anlamlı olacak şekilde ele alınmıştır. Budizm’de elin simgelediği çeşitlilik bu anlamda insan elinin ne kadar geniş bir alanda sembol olarak kullanıldığını göstermektedir.

Hristiyan inancında el, kutsal ve arındırıcı bir şekilde karşımıza çıkar. Özellikle papazların eli bir anlamda kutsamayı sembolize eder. Hristiyanlıkta bir arınma ve temizlenme merasimi olan vaftiz işleminde pek çok aşamadan sonra “*Piskopos elini mühtedinin başına koyarak seçkin soya ve Tanrı’nın milletine katılmış olur.*” (Erdem, 1995:154). Bu bir anlamda Tanrı’nın elidir ve kutsamayı ifade eder. Tanrı adına onun kullarını her türlü kötülükten kuruyarak temiz bir şekle büründürme anlamına gelir. Bundan dolayı Hristiyan inancında el; koruyucu, arındırıcı ve kutsayıcı bir şekilde algılanmaktadır.

Yahudi inancında da el resmi, koruyucu bir anlamda karşımıza çıkmaktadır. Yahudiler, “*El resminin kötüyü uzaklaştırıcı ya da kişiyi her türlü zararlı etkiden koruyucu bir özelliğinin olduğuna inandıkları için, bu resimleri duvarlarına asmakta ya da bunları üzerlerinde taşımaktadırlar. Onlar bunu tanrının eli gibi nitelendirmişlerdir. İbranicede de ‘el’ İsrâ-el, Rafa-el gibi tanrısal gücün bir ifadesi sayılmıştı.*” (Ersoy, 1990: 201). Yahudi inancında görülen bu durum el motifinin koruyucu yönünü ortaya koymaktadır. El resminin kötülüklerle karşı bir kalkan olarak görülmesi bir anlamda nazar sembolü olarak da kullanıldığını göstermektedir. Bu durum Anadolu kültüründe Fatma’nın eli anlayışı ile çok yakın benzerlik göstermektedir.

Mısır hiyerogliflerinde her işaret belli anlamlara gelmektedir. Bu şekiller arasında el işareti de karşımıza çıkmaktadır. Diğer bütün şekillerin sahip olduğu sembolik anlamların benzeri el sembolünde de geçmektedir. Buna göre “*El, tezahürü, hareketi, yöneticiliği ve tesir alıp vermeyi sembolize eder. Eski Mısır tradisyonundaki açık el sembolü ise manyetik güçle ve insanın vazifeleriyle ilişkilidir. Mısırlılarda el, ateş ve suyun; eril ve dişilin birliğini tasvir eder.*” (Cooper, 1994: 103). Dolayısıyla el, Mısır inancında zıtlıkların birliğini sembolize etmektedir diyebiliriz. Elin bu şekilde görülmesi tesadüfî bir durum değildir. Çünkü el, dünyada kötülüğe de iyiliğe de hizmet eden iyi ve kötü sonuçların meydana gelmesine vesile olan bir organdır. Bundan dolayı zıtlıkların birliğini göstermektedir. Mısır sanatına yansması da bu şekildedir.

İslâm inancında ise, sanat eserlerine konu olan el; İslâm kültüründe çok önemli olan, Hz. Peygamber’in Hatice’den olan kızı Hz. Fatma’nın koruyucu eli olarak görülmektedir. Bu noktada İslam inancının şekillendiği kültürlerde anlatılan bir anlatıya göre: “*Hz. Muhammed bir gün kızını ziyarete gittiğinde, kızı Fatma ile damadı Ali ve*

torunları Hasan ve Hüseyin'i mutlu bir şekilde bulmuş ve sevinerek sırtındaki hırkayı çıkararak, hepsini birden sarmıştır. Böylece aynı hırka altında beş kişi toplanmıştır." (Aldoğan, 1988: 27). Bu şekilde beş kişi bir elin beş parmağı gibi tek bir noktada toplanarak birlik ve beraberlik dile getirilmiştir. Peygamberimizin aba altında topladığı bu beş kişi çok sevdiği insanlardır. Bundan dolayı İslam çevrelerinde beş sayısı bu hadiseden dolayı kutsal görülmüş ve pek çok simgesel durumu temsil etmiştir.

Peygamber Efendimiz'in bu şekilde aba altında topladığı sevdikleri ve ailesi tasavvufta da geçmektedir. *"Tasavvufta buna, abâ altına giren beş kişi anlamına gelen Al-i Abâ, Pençe Ten-i Al-i Abâ veya Pençe-i Al-i Abâ denmektedir. Beşli anlamını veren 'Pençe' aynı zamanda el ve avuç anlamına da geldiğinden, bileğe kadar parmaklar açık ve avuç içini ifade etmektedir.*" (Aldoğan, 1988: 27). Bu duruma bağlı olarak Hz. Fatma'nın elini sembolize eden birçok eşya halk arasında inanç, uğur ve bereket anlamlarına gelecek şekilde kullanılmaktadır.

İslâm dininin yüce kitabı Kur'an da ise *"El, yed olarak tekil ve çoğul kalıplarıyla yüz yirmi yerde geçmektedir. Bu kelime yerine göre kendi anlamında, yerine göre eylem ve gücü temsilen kullanılmaktadır."* (Kara, 2004: 397). Yine Kur'an'da ellerin kişiyi tanıtıcı fonksiyonu dile getirilmiş bu bağlamda Yasin Suresi'nde *"O gün biz onların ağızlarını mühürleriz, elleri bize konuşur."* (Yasin Suresi, 65). şeklinde geçen ifadeden hareketle elin insanın karnesi olacağı yönündedir ibare bulunmaktadır. Kur'an'da geçen bu ibareden dolayı İslâm çevrelerinde el, çok önemsenmektedir. Hesap gününde dilin susturulup ellere bakılması bir anlamda dünya sınavımızda geçirdiğimiz hayatın karşılığı olan bir karne gibi görülmektedir. Bu inanç, halk arasında 'harama el sürmemek' gibi elin çeşitli kötü durumlardan uzak tutulmasını sağlayan deyimlerin oluşmasını sağlamıştır.

Bütün büyük dinlerde kuruyucu bir vasıfla karşımıza çıkan el, pek çok kültür ve dinde nazarlık sembolü olarak da kullanılmıştır. *"El şeklindeki nazarlık veya koruyucu figür ve resimler Müslüman, Hristiyan ve Yahudiler arasında yaygındır. Bu nazarlıklar Anadolu'da 'Hz. Fatma'nın eli' olarak bilinmekte, madenden yapılmış nazarlıklar ve beş parmağı açık el resimleri nazardan korumak amacıyla kullanılmaktadır."* (Boratav, 1997: 121). Dikkat edilirse kültürlerin beşiği olan ve pek çok dinin bir arada yaşandığı Anadolu coğrafyasında görülen "Fatma Eli" inancı aslında pek çok kültürün katkısıyla

oluşmuş evrensel bir inançtır. Bu inanç farklı isimler ile anılsa da temelde ele yüklenen anlam, koruyuculuk şeklinde olmuştur.

Nazarlık niyetine kullanan ve Anadolu’da Hz. Fatma’nın eli olarak adlandırılan semboller, Aleviler arasında da yaygındır. Sembole yüklenen anlamlar aynı olmasına rağmen sadece adlandırma da farklılık vardır. “*Aleviler arasında ise ‘Pençe-i âl-i âbâ’ olarak bilinmektedir. Bu nazarlıklar gümüş veya seramikten olduğu gibi aynı motifle halı ve kilimlerde de rastlanır.*” (Kayabaşı-Yanar 2013: 65). “Fatma Eli”, görüldüğü üzere Anadolu kültüründe din, dil ayrımına gidilmeden kabul edilmektedir. Bu yüzden “Fatma Eli” çok geniş bir alanda görülüp uğuruna inanılmaktadır. Kilim ve hali gibi ürünlerin yanı sıra kolye ve küpe gibi aksesuarlara da yansiyarak, Anadolu insanı için koruyucu bir şekilde görülmesi bu inancın bir sonucudur.

Diyarbakır yöresinde sözlü kültür ortamında da Fatma ana eli kullanılır. “*Diyarbakır da ‘el benim elim değil, Fatma Anamızın eli’ ifadesi; bir işe başlandığı sırada, özellikle aşure yapımına başlamadan önce ve sağaltma ile ilgili bazı uygulamalarda ocaklı kadınlar tarafından kullanılır.*” (Ekici, 2014: 101). Böylece görsel olarak kullanılan bir sembol olmanın dışında sözel bir ifade olarak da dile getirilen el, bolluk ve bereket için kullanılır. Görsel anlamda nazarlık için kullanılan bu sembol sözel ifade de bereket için söylenen kutsal bir söz olarak kabul edilir. Bu da Fatma elinin Anadolu insanı için ne kadar değerli olduğu ve ne kadar dikkate alındığını göstermektedir.

Mevlevilikte sema sırasında ellerin yönü önemli hususları sembolize etmektedir. Sema sırasında sağ ve sol el farklı şekilde simgelenir. “*Sağ elin göğse, sol elin yere çevrilmesi tan rahmetlerine, el açıp, ötesine yüz çevirmek olarak*” (Ergin, 1995: 118) açıklanır. Bu tören sırasında sembolik olarak göğse yükselen el Tanrının birliği ve yüceliğine işaret etmektedir. Yere doğru çevrilen el ise gökten, Allah’tan gelen rahmet olarak yorumlanır. Dolayısıyla yerden göğse doğru dikey bir sembolizm ile Tanrıya ulaşma fikri izleyenlere verilmiş olur. Bunun eller ile ifade edilmesi de son derece önemlidir. Çünkü eller bir yerde Tanrı’nın yaratıcılığının simgeleri olarak görülmektedir.

Tarihi çok eski olan ve günümüzde de dikkate alınan el falı elin insanı tanıtıcı fonksiyonuna dikkat çekmektedir. Tarihi kaynaklarda el falının ilk olarak nerde ortaya

çıktığı belli olmamasına rağmen kökeninin çok eski zamanlara gittiği bellidir. “*El falı kişinin geleceğini öğrenebilmede bir çeşit alın yazısı olarak görülen avuç içindeki çizgileri okuyabilme sanatı*” (Aygün, 2005: 42) olarak görülmüştür. El falında insanın geleceği ellerine bakılarak yorumlanır. Elin çizgileri, parmakların şekli, elin büyüklüğü ve avucun içindeki çizgilerden hareketle fal bakılır ve kişinin geçirmiş olduğu yaşantı ve gelecekte yaşayacağı durumlar hakkında bilgi verilir. Dolayısıyla el falına göre insanın eli bir ayna gibidir ve kişiyi tanıtıcı özellikler gösterir.

El ve elin sahip olduğu sembolik anlamlar sinemaya da konu olmuştur. Pek çok filmde el ve elin sahip olduğu vasıflar dile getirilmiştir. Bu konu da en güzel örneklerden biri ABD yapımı olan ve yönetmenliğini Alfonsu Arau’nun yaptığı “*Karımı Nasıl Parçaladım*” filmidir. Filmde Meksika’da bir kasabada tanrının bir mucizesi olarak nitelendirdikleri bir kesik el bulunur. Bu ele dokunan gözleri görmeyen bir kadın yeniden görmeye başlar. İşte o andan itibaren de bu ele “*Bakire Meryem’in Eli*” denilir. Bu filmde geçen ve Hristiyan anlayışı ile anlatılan el motifi Anadolu ve İslam medeniyetinde görülen “*Fatma Eli*” anlayışının başka bir versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da gösteriyor ki el inancı ve ona yüklenen kutsal vasıflar dünya üzerinde çok geniş bir coğrafya da farklı isimler ile görülmektedir.

Dünya edebiyatının önemli edebi yapıtlarında da “*Fatma Eli*”motifi geçmektedir. Annemarie Schimmel de, “*Tanrı’nın Yeryüzündeki İşaretleri*” adlı eserinde “*Fatma’nın Eli*” ile ilgili geçen bölüm önemlidir: “*Parlak gümüş ya da altın mücevherler üzerine kazınan ya da kırmızı boyayla çizilen, bazen de evi koruması için duvara çizilen ‘Fatma’nın Eli’, İslam dünyasında en sevilen muskallardan birine kaynak olmuştur. Bu el, genellikle Sufilerin kullandıkları asa ya da değneklerin baş tarafını oluşturur. Ayrıca Ali ya da 12 İmam’ın isimleri, bazen metal bir ‘Fatma’nın Eli’nin üzerine kazınır.*” (Schimmel, 2000b: 142). Dikkat edilirse İslam coğrafyasında görülen “*Fatma Eli*” inancı yabacılarında dikkatini çekecek şekilde görülmüş ve edebi yapıtlara konu olmuştur. Bu da elin sahip olduğu simgesel çeşitliliğin dünya medeniyetinde benzer şekilde algılandığını göstermektedir.

Türk edebiyatında da her anlamda el motifi kullanılmıştır. Pek çok şairin şiirinde yer verdiği ve çeşitli anlamlar yüklediği el, şairler için önemli bir simge olarak

görülmüştür. Türk şiirinde, içinde el geçen çok fazla şiir örneği mevcuttur. Bunlardan biri de Ümit Yaşar Oğuzcan'ın “Önce Ellerin” şiiridir.

*“Önce ellerini gördüm; nasıl aydınlıktı öyle
Yıllardan bir yıl, vakitlerden bir akşam
Kovdu çevremden bütün kötülükleri
Önce ellerin
Önce ellerini gördüm, tuttum, bırakmam”* (Oğuzcan, 2005: 65)

Anadolu kilimlerinde işlenen el motifi; Anadolu'nun her yerinde bereket ve çoğalmanın simgesidir. Kibele'den bu yana gelen ana tanrıça kültürünün günümüzdeki bir uzantısıdır. Parmakları simgeleyen beş sayısının kötü göze karşı koruyucu niteliği olan bir rakam olduğuna inanılmaktadır (Taş, 2005: 41).

Anadolu kilimlerinde ve folklorunda çeşitli simgesel yakıştırmalar ile yer alan el motifine Hakkâri kilimlerinde de rastlarız. Kilimlerde kuvvet, kudret ve hükmetme gücünü simgeleyen el motifi aynı zamanda verimlilik ve iyi şans da temsil eder. Kaynak şahsa göre, kilimlerde motif olarak işlenen el ve beş parmak kem gözlere karşı bir nazar motifidir (K4). Yaratıcı gücün simgesi olduğundan dolayı koruyucu bir güç olarak kabul edilen ve nazara karşı olumlu bir güç olarak bilinen el, bu yönü ile Hakkâri kilimlerine yansımıştır.

Hakkâri kilimlerinde motif olarak işlenen “*Beş parmağı açılmış el resminin nazara karşı bir korunma aracı olarak kullanılması, dünyanın çeşitli yerlerinde görülen yaygın bir gelenektir. Ülkemizin birçok köşesinde de köy evlerinin duvarlarında el resimlerine rastlanmaktadır. Bununla ‘elemtere fiş, kem gözlere şiş’, ‘beş parmağım gözüne’ sözleriyle de anlam kazandığı üzere, kötülük getirmesi ihtimali olan gözleri, oyma tehdidi ile korkutmak ve eli, nazara uğrayacak kişi ile zarar verecek kişinin bakışı arasına koyarak bir engel oluşturmak istenmiştir.*” (Boratav, 1997: 122).

Hakkâri kilimlerinde görülen insan eli motifi, bazen sembolik anlamda yan yana duran beş nokta şeklinde de sembolize edilmektedir. Bu durum beş sayısının halk arasındaki anlamının bir sonucudur. “*Beş sayısı, genel olarak dünyayı ve insanı simgelemektedir. Çünkü insanın elinde ve ayaklarında beşer parmak ve görme, işitme, koklama, tat alma ve dokunma olmak üzere beş duyu vardır.*” (Küçük, 2011: 101). Bu her ne kadar felsefi boyutta olan şekli ile yöre kadınları arasında bilinmese de kilim

ustalarına göre; kilimlerdeki beş noktanın her biri elin bir parmağını göstermektedir (K4). Bu yönü ile yöre kilimlerinde bazen gerçekçi bir üslupla işlenen el motifi bazen de beş nokta şeklinde simgelenir. Her iki durumda da elin sahip olduğu güç simgelenir.

Hakkâri kilimlerinde avucun açık ve beş parmağın görüldüğü el sembolünü yörenin insanları dini inanışlarını da katarak anlamlı hale getirmiştir. Yöre kültüründe kilimdeki el; Hz. Muhammet'in peygamberin suyunu; Ali, Fatma, Hasan ve Hüseyin'i temsil eder (K2). Bu durum gösteriyor ki İslam inâncı ve Peygamber sevdası yöre insanı üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu sevgi sembolik yollarla yörenin en önemli ve en çok emek verilerek oluşturulan kilimlere de konu edilmiştir.

Hakkâri kilimlerinde ki el motifine yüklenen sembolik anlam benzer şekilde Anadolu kültüründe de görülmektedir. *“Pençe-i Âl-i abâ adı verilen elin başparmağı Hz. Peygamber'i, işaret parmağı Ali'yi, orta parmağı Fâtıma'yı, yüzük parmağı Hasan'ı, serçe parmağı Hüseyin'i temsil eder. Bu bakımdan Âl-i abâ'nın zikredildiği birçok manzumede Hz. Fâtıma da söz konusu edilir.”* (<http://www.islamansiklopedisi.info>, 11.09.2015). Dolayısıyla Hakkâri kilimlerinde el motifine yüklenen sembolik anlamlar ile Anadolu'da yüklenen anlamlar büyük oranda örtüşmektedir. Bu da Hakkâri insanının kültürel boyutta Anadolu insanı ile paralel bir gelişim gösterdiğini kanıtlamaktadır.

Hakkâri'de el motifi genellikle kilimlerde görülmektedir. Bunun dışında özellikle genç kızlar arasında el şeklinde kolye kullanımı da yaygındır. “Fatma Eli” olarak da anılan bu kolyeler, yörede nazarlık niyetine kullanılmaktadır. Özel bir tılsım olduğu ve takanın her türlü kötülükten korunduğu inancı mevcuttur. *“Kolye şeklinde boyunda taşınan bu tılsımın, onu taşıyan kişiyi kem gözlerden ve nazardan koruduğuna inanılır.”* (Art+Dekor, 2003: 134). Hakkâri'de kilime motif olarak yansıyan aynı zamanda kolye şeklinde yapılan el, işte bu inancın bir sonucudur.

Hakkâri çarşısında kolyelerin temin edildiği iş yerinin sahibi, yörede insanların bu kolyeye neden ihtiyaç duyduğunu şu şekilde açıklamaktadır: Hakkâri'de özellikle kadınlar arasında nazar anlayışı yaygındır. Nazara karşı bazen nazar boncuğu bazende açık el içinde de nazar boncuğu olan kolyeler takılır. Kolye şeklindeki bu el, Peygamber Efendimiz'in kızı Fatma'nın elini simgeler. Bundan dolayı özellikle genç kızlar bu kolyeleri takar (K5). Bu da gösteriyor ki el, kilimler dışında süsleme aracı olan

aksesuarlarda da bir sembol olarak nazarlık niyetine kullanılmış ve koruyucu bir şekilde görülmüştür.

Hakkâri kadınları arasında kolye şeklinde bir tılsım olarak görülen el; “*Ev işlerinde bereketin, bolluğun sembolü olmuştur. Bu elin hastalıklarda, doğumda yardımcı olduğuna, karı-kocanın birbirine yardımcı olmasına ve iyi geçinmesine neden olduğuna inanılmaktadır.*” (Taş, 2005: 41) Bu inanış yörede her alanda görülmektedir. Bu da yöre insanının elin sahip olduğu gücün farkında olduğunu göstermektedir.

Hakkâri kilimlerinde görülen ve “Fatma Eli” olarak isimlendirilen motifle birlikte kadınların el şeklindeki kolye kullanması ve yine el şeklindeki resimlerin evin duvarlarına asılması ve nazara karşı kuruyucu bir şekilde düşünülmesi tamamen yörenin ve Anadolu inanışlarının bir yansımasıdır. Bu konu ile ilgili yöredeki din adamları “Fatma Eli” olarak bilinen bu sembolün kilimlerde ve diğer bazı uygulamalarda kullanılıp fazla beklenti içine girilmesini doğru bulmamaktadır. Hakkâri müftüsüne göre; peygamberlerimiz ve onun suyundan gelen kutsal insanlar ve dini büyüklerin semboller ile ilişkilendirilmesi dine uygun bir durum değildir. İnsanların kilimlerde ve diğer şekillerde “Fatma Eli” olarak kullandıkları sembol Hz. Fatma’ya olan sevginin bir sonucudur (K12). Gerçekten de Peygamberimiz ve onun kızına olan büyük sevgi insanlar tarafından sembollere dönüştürülmüştür. Bu sadece kilimlerde değil günlük hayatta pek çok yerde karşımıza çıkmaktadır.

Hakkâri halkı insan elini genel anlamda kutsal olarak görürken sağ ve sol ayırımına ve buna bağlı özel inanışlara da gitmiştir. Bu konuda görüştüğümüz kaynak şahsa göre sağ el dürüstlüktür. Bu yüzden insanlar birbiri ile tokalaşırken veya bir durum üzerine anlaşmaya varınca sağ elleri ile bunu onaylar (K4). Bu yüzden bütün Anadolu kültüründe olduğu gibi yörede de söz verme ve bir konuda anlaşmanın yazılı olmayan belgesi karşılıklı el sıkışmadır. Birbiri ile davalı olan insanlar barıştığında, ticarete bir mal üzerinde anlaşma olduğunda, hal hatır sorulduğunda ve daha pek çok noktada insanlar birbirinin elini sıkar. Bu gelenek bütün Anadolu kültüründe mevcuttur. Bu yönüyle yöre insanı arasında el bir anlaşma ve uzlaşma sembolü olarak görülmektedir.

Hakkâri halkı arasındaki elin sağ ve sol olmasına yönelik sembolik anlamların yanı sıra, “*İslam inancına göre de sağ kelimesi, hak olan, sevilen, hayırlı ve uğurlu*

sayılan bir taraf; sağ el de bolluk, bereket, ayrıca hayır ve bereket, kabul etme, hâkimiyet, güç, kuvvet ve cömertlik anlamına gelmektedir. Sağ el, sağ ayak, sağ taraf gibi her türlü işe sağ'dan başlanması da uğur, hayır ve bereket anlamını taşımaktadır. Ayrıca, İslami gelenekte bir ölüye sorgu melekleri sağ taraftan yaklaşırsa, onun sorgusunun kolay ve cennetlik olduğunu, eğer sorgu melekleri sol taraftan yaklaşırsa, onun sorgusunun zor ve cehennemlik olduğunu gösterir.” (Sandalcı, 2007: 2609). Bu durum sağ ele yüklenen anlamların geniş bir alanda yaşatıldığını bu yönü ile yönü ile yöre kültürüne yansıdığını göstermektedir.

Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarının tamamında görülen el öpme anlayışı yörede de yoğun olarak görülmektedir. Hakkâri’de görülen el öpme; çeşitli kültürlerde sevgi, saygı ve nezaket belirtisi olarak yerleşmiş geleneksel bir davranıştır. Batılı toplumlarda el sadece öpülürken, Doğulu toplumlarda el öpüldükten sonra öpen kişinin alnına değdirilir.

Hakkâri kültürünün bir unsuru olan el öpmenin dinî boyutu da mevcuttur. Bu bağlamda İslâmiyet’in ortaya çıktığı ilk yıllarda Müslümanlar arasında el öpme kültürünün olduğuna dair rivayetler bulunmaktadır. *“Bir rivayete göre Ali Bin Ebu Talib, ‘Babanın çocuğunun elini öpmesi şefkatten, çocuğun babasının elini öpmesi ibadetten, kocanın hanımının elini öpmesi arzudan, kişinin din kardeşinin elini öpmesi ise dindendir,’ demiştir.”* (Şekerci, 1972:175). Bu yüzden Hakkâri’de, saygı duyulan kişiye karşı olarak elin öpülmesi bir gelenektir. Bu durum ele yüklenen kutsallığın ve saygının ifadesi olarak kabul edilmektedir.

Hakkâri kültüründe el öpmek, karşıdakine saygı göstermenin yolu olmakla beraber insanın kendi egosuna dur demesi ve saygı unsurunu hayatına katması anlamına da geliyor. El öpüldükten sonra başa götürülmesi, “Başımın üstüne yerin var” anlamı içermektedir. Karşılığında ise büyüklerimiz ise “el öpenlerin çok olsun” der. Bundan dolayı el, Hakkâri kültüründe kutsanmış bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilimlere yansması da bu kutsamanın bir sonucudur.

Hakkâri yöresi tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış bir bölgedir. Bunun farkında olan meraklı yöre insanı define arama faaliyetlerinde katılmaktadır. Bu bazı insanlar arasında çok önemli bir uğraş olarak görülmektedir. Define arama işlemlerinde en çok yararlandıkları kaynaklardan biri de sembollerdir. Bu

noktada el sembolü defneciler için önemli bir kılavuzdur. Kaynak şahsa göre; taş üzerinde insan eli varsa işaret parmağından başlayıp bir metre gidildikten sonra bir taş bulunur. İşte o taşın altında daima hazine olur (K4).

Hakkâri yöresinde defnecilikte el resminin hazine işareti olarak görülmesi elin üretici ve yaratıcı özelliğinden gelmektedir. Anadolu insanı arasında “*Elde bulunan beş parmağın uğuru bu güne kadar anlamını yitirmeden gelen inanışlardan olmuştur.*” (Taş, 2005: 41). Elin bu vasıflarını bilen yöre insanı da bunu define gibi özel alanlarda açıklayıcı bir simge olarak kullanmıştır.

Hakkâri kültüründe insan eline yüklenen dini ve kültürel boyuttaki anlamlar pek çok şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bazen bir resim de bazen de genç kızların kolyelerinde el sembolü görülmektedir. Bunun dışında yöre için, yöre kadını için ikinci bir dil olan kilimlerde de el motifi çok sık görülmektedir. Kilimlerdeki bu motif bazen nazarlık, bazen de bolluk bereket sembolü olarak görülür ve kilimin en önemli görsel unsurlarından biri olarak kullanılır.

Elin kutsallığına, yaratıcı vasıflarına inanan yöre kadını bir anlamda kilimi meydana getiren ellerini de kilimlere motif olarak işlemiş ve pek çok anlam yükleyerek kültürel bir obje olarak insanlığa hediye etmiştir.

3.4.10. Pıtrak (Bereket) Motifi

Pıtrak, tarlalarda bulunan, dikenleri ile insanlara ve hayvanlara yapışan bir bitkidir. Elbiseye yapıştığında zor çıkan pıtrak bitkisi, özellikle hayvanlara yapıştığında çıkarmak mümkün olmaz. Yaz aylarında tarlalarında çalışan insanların elbiselerine yapışıp çıkmayan pıtrak bir yerden sonra yöre insanının bilinçaltına yerleşmiştir.

Tarım ve hayvancılık ile uğraşan Hakkâri insanı tarlada her gün karşılaştıkları pıtrak bitkisini dokumalarına motif olarak yansıtmıştır. Hakkâri’de dokunan kilimlerin genelinde bu motif ile karşılaşmaktayız. Pıtrak bitkisinin üzerindeki dikenlerin kötü gözü uzaklaştırdığına inanan Hakkâri insanı, onu kilimlerinde nazarlık motifi olmanın yanında özellikle bereket sembolü olarak işlemiştir.

Hakkâri kilimlerinde bereket amacıyla işlenen pıtrak motifi, tarih boyunca insanın bereket artırmaya dönük faaliyetlerinden biri olarak kabul edilir. İlkel insanın tarımı keşfetmesi neticesinde bereket kavramı insanoğlunun hayatına girmiştir. Ekilen

ürünlerin daha verimli olması, hayvanlarında bolluk ve bereket için insanoğlu çeşitli uygulamalar yapmıştır. Bu tarihin en eski uygarlıklarında başlayıp günümüze kadar gelen bir süreçtir. Bu süreçte bereket sembolü olarak pek çok uygulama yapılmıştır. Bu uygulamalar bir yerden sonra toprağa bağlı bir hayat yaşayan insanların hayatında kült haline gelmiştir.



Resim 41. Pıtrak (Bereket) Motifi

Anadolu'nun en eski uygarlıklarından olan Hititlerin bereket kültü ile ilgili bilgiler yazılı bir şekilde mevcuttur. Yazıyı kullanan Hititlerin dini merasim ve günlük hayatlarındaki bereket inancı ile ilgili inanışlar yazılı tabletler aracılığı ile günümüze kadar gelmektedir. Hititlerin bereket ile ilgili inanışlarının en önemli örneği “Telepinu Efsanesi”dir. Efsane de Telepinu'nun kaybolması neticesinde doğada meydana gelen kıtlık olayı ve bereket arayışı işlenmektedir.

“Telepinu kaybolduğunda, ocakta odunlar söner, tanrılar tapınaklarda bunılır. Koyun kuzusunu ve inek buzağısını terk eder. Tarlalardaki ürünler kurur, bereket azalır. Artık arpa ve buğday yetişmez, büyük ve küçükbaş hayvanlar, insanlar üremez. Ağaçlar ve su kaynakları kurur. Sonunda doğanın yok oluşu karşısında kayıtsız kalamayan fırtına tanrısı Teşup, bir kartalı yanına çağırır ve onu, ‘Git, yüksek dağları ara, vadileri, yamaçları, suların mavi derinliklerini ara!’ diyerek Telepinu’yu bulmakla görevlendirir. Fakat kartal tüm aramalarına rağmen Telepinu’yu bulamaz. Bunun üzerine tanrı, bereket tanrısını bulması için arıyı görevlendirir. Arıya; “Onu bulursan, ellerini ayaklarını sok, uyandır ve buraya getir! Balmumu ile onu temizle. Onu temiz,

pak yap ve bana getir!’ diye emreder. Sonunda arı Telepinu’yu bulur, onu sokarak uyandırır ve ülkesine geri getirir. Böylece doğa da uyanır ve bereket yeryüzüne geri döner.” (Hançerlioğlu, 1993: 499).

Bu efsaneden hareketle ilk insanın doğadaki her olayı bir sebebe bağladığını görmekteyiz. Meydana gelen her durumun bir sebebi ve bir sonucu mutlaka görülmektedir. Doğadaki olayları anlamaya çalışan ilkel insan, bu sayede uğruna inandıkları kişi veya nesneleri yücelterek bir anlamda doğa ile olan mücadelede kendilerini güvende hissetmek istemiştir. Bu bağlamda Telepinu’da Hitit halkı için bereketi ve bolluğu kalıcı kılan bir konumda gösterilmiştir. Bu da bereket arayışının tarihin en eski dönemlerinden itibaren görüldüğünü göstermektedir.

Frigler’de bereket sembolü olarak ana tanrıça Kybele görülmüştür. Anadolu topraklarında büyük bir imparatorluk oluşturan Frigler için *“Toprak ve bereketin kaynağı olan Kybele, doğayı bütün canlılığı, verimliliğiyle simgeleyen evrensel bir nitelik taşımaktadır.”* (Erhat, 1995:184). En büyük geçim kaynakları tarım olan Frigler bu bağlamda pek çok kanun ve yasa da çıkarmışlardır.

Frig mitolojisinde Kybela’nın bereket ile ilgili efsanesi Attis ile olan aşkı neticesi meydana gelmiştir. Efsaneye göre *“Tanrıça, Attis adlı bir delikanlıya tutkundur, onu Pessinus kralının kızıyla evlenmek üzereyken düğün yerinde birden karşısına dikilerek çıldırtır ve kendi kendini hadım etmesini sağlar. Attis kendi kestiği hayâlarından akan kanla toprağı sular, bitkilerin fışkırmasına yol açar ve bir çam ağacına dönüşür.”* (Erhat, 1995:185). Ölüp tekrar dirilmenin işlendiği efsanede dikkat edilirse erkekliğini tanrıçaya kurban veren erkek ve akan kan neticesinde bereketin bütün doğaya geçtiği anlatılmaktadır. Bu durum doğa ile iç içe yaşayan insanın gözlemleri sonucu oluşan sembolik bir yakıştırmadır. Bu yakıştırmanın kökeninde yağmurdan sonra doğada meydana devinim sonucu oluşan canlılıktır. Bu yönü ile bereket kavramı Frig mitolojisinde yer almıştır.

Yunan mitolojisinde bereket kavramı Dionysos ile ilişkilendirilmiştir. Bir doğa tanrısı olarak görülen *“Dionysos, topraktan fışkıran bitkileri; bu bitkiler arasında özellikle bol tane ve tohumuyla bereketi çağrıştıran üzümü simgelemiştir. Buğday ve tarım tanrısı olan Dionysos, aynı zamanda ağaçların da tanrısı sayılır.”* (Frazer, 1991: 317). Bu özelliklerinden dolayı ilk çağ çiftçileri Dionysos’u bereket sembolü olarak

seçmiştir. Bu sembolik yakıştırma neticesinde Dionysos kültü meydana gelmiştir. Bu inanç günümüzde özellikle Batı Anadolu ve Ege bölgesinde şekil değiştirerek pek çok uygulamaya konu olmuştur. Bu durum bereketin sürekliliği için verilen mücadelenin hala devam ettiğini göstermektedir.

Mezopotamya'nın en eski devletlerinden olan Sümerler, bereket tanrıçası olarak İstar'ı görmüştür. Sümer inancında Tanrıça İstar, *“Güzelliğin, şefkatin, hırsın, kavganın, kurnazlığın ve en önemlisi de bereket ve çoğalmanın sembolü olmuştur. Tanrıçanın aşkıyla insanlara, doğaya yenilenme ve çoğalma gücü verdiği inandırılmıştır. Tanrıçaya yapılan ibadetlerin başında bereket ve çoğalmayla ilgili olan ayinler yer almış, Mezopotamya'da halkın refahını ve bolluğunu tanrıçanın sağladığı düşünülmüştür.”* (Kılıç, 2011: 188).

Burada dikkat edilmesi gereken nokta bereket tanrısının diğer mitolojilerde olduğu gibi dişi tanrı olarak görülmesidir. Kadının doğurgan olması dolayısıyla üreme ve bereket sembolü olarak görülmesi tesadüfî bir durum değildir. Çünkü kadında toprak gibi üretken ve doğurgandır. Bu durumu gören insanoğlu toprak ve kadın arasında bir bağlantı kurarak ikisini de üreme ve bereket sembolü olarak görmüştür.

Eski Mısır inancında ise bereket ve çoğalmayı gerçekleştiren Osiris'tir. Ölüp dirildiğine inanılan Osiris *“Son baharda ölüp, ilkbaharın gelişiyle birlikte yeniden doğarak hem mevsimsel döngüyü hem de bitki ve hayvan âleminin devinimini taklit eder.”* (Çetin, 2006:195). Mısır inancında görülen bu değişim aslında mevsimsel döngünün insan hafızasında yarattığı etki ve bu etkiye olan merakın kendince cevaplanmasıdır. Doğada meydana gelen olayları merak eden ve çözüm bulmakta zorlanan ilkel insan bu şekilde doğadaki olayı sembolleştirerek üremeyi sürekli kılmak istemiştir. Bunun sonucunda da bereket kavramı ile tanışan ilkel insanın bu kavramı hayatının merkezine aldığı görülmektedir.

Türk mitolojisinde doğum ve bereketin sembolü olan tanrıça Umay'dır. Eski Türklerde anneleri ve çocukları koruyan Umay, olumlu nitelikleri bulunan koruyucu bir güç olarak görülmüştür. *“Orhon yazıtlarında da geçen Umay, Türk mitolojisinde bir bereket tanrıçası olup hamilelerin, doğmuş ve henüz doğmamış çocuklar ile hayvan yavrularının kuruyucusudur.”* (İnan, 2013: 101).

Türk kültüründe de tabiat ile iç içe yaşayan milletlerin inançlarında olduğu gibi kadın, bereket sembolü olarak görülmüştür. Türk kültüründe uzun süre etkisi olan Umay Ana'nın sadece bereket tanrısı olmadığı aynı zamanda dünyadaki bütün canlıların koruyucusu olduğu anlaşılmaktadır. İşte bu inanış neticesinde İslamiyet öncesi Türk insanı, bereketin devamı ve kalıcılığı için Umay Ana kültünü oluşturmuş ve uzun süre etkisinde kalmıştır. Bu gün Anadolu'da yapılan bereket uygulamalarının temelinde de bu inanış vardır.

Göçebe bir hayat yaşayan İslâmiyet öncesi Türklerde bereket kavramı olarak “Tört Tülük” kavramı da yaygındır. *“Tört tülük kavramı, dört tüylü demektir. Ancak, burada kastedilen, dört tane tüyü olan bir hayvan değil; hayvanlar arasında tüylü olanlardan özellikle dört tanesidir. Yani dört tülük, dört (çeşit) tüylü (hayvan) anlamındadır. Bu kavram Türklerde bereket ve zenginliğin göstergesidir.”* (Kosibayev, 2013: 1053). Bu dört tüylü hayvan eski Türk yaşamında en etkili olan, günlük hayatlarının vazgeçilmez hayvanları olan *“at, deve, sığır ve koyun-keçi.”* (Kosibayev, 2013:1054) olarak kabul edilir.

Göçebe yaşamın etkisi ile bahsedilen bu dört hayvan, eski Türklerde yaşamı yönlendiren ve etkileyen hayvanlardır. Bu dört hayvandan at Türklerin her şeyi, deve uzun yola dayanıklı binek hayvanı, sığır yiyeceği, keçi- koyun ise hem yiyecek hem de yünü dolayısıyla giyecek malzemesidir. Göçebe insanlar için hayatın merkezinde olan bu dört hayvanın sürekliliğini isteyen eski Türkler bunları bereket sembolü olarak görmüştür. Bu da bereket arayışının en eski devirlerden itibaren Türk kültüründe görüldüğünü göstermektedir.

İslâm dininde Allah, bütün bereketlerin kaynağı olarak görülmektedir. Onun izni olmadan hiçbir şeyde bereketin olmayacağı ancak onun dilemesiyle olacağı inancı vardır. Allah'ın bereket vermesi içinde insanların onun gösterdiği yolda olmaları gerekmektedir. *“Hayır ve bereketi ne muazzamdır o Zatın ki bütün ins ve cinni uyarsın diye o has kuluna doğruyu eğriden ayıran Furkan'ı indirdi.”* (Furkan Suresi, 1). Bu ayetin bildirdiği gibi Kur'an da Allah, bereketin kaynağı olarak görülmüş ve onun yolundan gidenlere bereket sağladığı ifade edilmekte; ayrıca Allah'ın Müslümanlara gönderdiği Kuran'ın da bereket getirdiği bildirilmiştir. *“Biz sana feyizli ve bereketli bir kitap indirdik ki insanlar onun âyetlerini iyice düşünsünler ve aklı yerinde olanlar ders*

ve ibret alsınlar.” (Sad Suresi, 38-29) Günümüzde bile evlerimizde Kur'an bulundurmanın eve bereket ve zenginlik getireceğine dair olan inancın temelinde bu ayetler bulunmaktadır.

İslâm inancında bereketin kaynağı olarak görülen Allah'ın verdiği bütün rızıklarda kutsal görülmüş ve bereket ile ilişkilendirilmiştir. Hz. Muhammed bir hadis-i şerifte; *“Ekmeğe hürmet ediniz. Çünkü Allah onu semanın bereketlerinden indirmiş, yeryüzünün bereketlerini ona amade kılmıştır. Kim sofradan düşen bir kırıntıyı yerse bağışlanır.”* (Celâlüddin, 2003: 485) diyerek ekmek ve bereket kavramı arasında ilişki kurmuştur. Bu ilişkinin neticesinde Müslüman toplumlarda bir ekmek kırıntısının bile değerlendirilmesi gerektiği ve israf edilmesinin günah olduğuna inanılmıştır. Bu durum Anadolu'da da canlı bir şekilde görülmektedir.

Dünya medeniyetlerinin kesişme noktası olan Anadolu, bütün medeniyetlerin inançlarından meydana gelen ortak bir hafıza meydana getirmiştir. Bu ortak hafızanın sonucu olarak bereket kavramı Anadolu'da çok önemli görülmüştür. Anadolu insanının kültüründe bereket kavramı pek çok noktada görülmektedir. Alışverişte satıcının, “Allah bereket versin” demesi, yemek üzerine varanın “bereketli olsun” temennisinde bulunması; darlık, kıtlık, kuraklık zamanlarında “bereket kesildi” şeklindeki ifadeler buna örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan mübarek geceler, mübarek yerler gibi, bereket ve manevi destek beklenen zaman ve yerler de mevcuttur.

Anadolu'da bereket kavramı ile ilgili inanışların başında mevsimlik bir bayram olan Hıdrellez bayramı gelmektedir. Hıdrellez bayramının temelinde Hızır peygamberin bereket getirdiği inancı mevcuttur. Bu bereketten yararlanmak isteyen Anadolu insanı mevsimlerin döngüsel değişiminden de etkilenerek çeşitli uygulamalar meydana getirmektedir.

Anadolu'da *“Halk, 6 Mayıs'ta kırlara, subaşlarına, ağaç altlarına giderek bu günü yani baharın canlılığını ve yazın başlangıcını kendi hayatlarıyla birleştirerek yaşarlar. Dallara yürüyen can, yapraklara anlam veren yeşil, çiçeklerin renk ve güzelliği âdeta Hıdrellezle birlikte hareketlenir ve bereketlenir.”* (Bakırcı, 2010: 857).

Doğada meydana gelen değişimi dikkatle izleyen insan, yılın belirli zamanlarında doğada meydana gelen değişimleri olumlu özellikleri dolayısıyla kutlamaktadır. Hıdrellez bayramı da yaz mevsiminin getirdiği olumlu sonuçların

kutlamasıdır. Çünkü ürünlerin olgunlaştığı, meyve sebzenin bol olduğu bir mevsimdir. Bu olumlu durumun sürekli devam etmesi için hıdrellez yaz başında kutlanmaktadır. Bu durum Anadolu insanının sürekli olarak bir bereket arayışı içinde olduğunu göstermektedir.

Anadolu'da doğumun, bolluk ve bereketin sembolü olarak görülen uygulamalardan biri de nevruz bayramıdır. Bolluk ve bereketi, doğanın yeniden dirilişini simgeleyen nevruz, ülkemizde 21 Mart tarihinde kutlanmaktadır. Kış mevsiminden sıyrılıp rengârenk olan doğa gibi insanlarda rengârenk giyinerek doğanın geçirdiği değişime bir anlamda ortak olur. Bütün dünyada özellikle doğu toplumlarında kutsal bir gün olarak kabul edilen nevruz, efsanelerle şekillenerek kutlanmaktadır. Anadolu'da *“Nevruz, Güneşin koç burcuna girdiği, Tanrının evreni ve insanı yarattığı gün olarak da yorumlanır.”* (Artun, 1999: 2). Anadolu insanı için bereketli ve kutlu olan bu gün Anadolu'da pek çok değişik uygulama ile kutlanmaktadır. Bu uygulamaların hepsinin ortak amacı bereketin sürekli olarak devam etmesi içindir.

Bereket kavramı ve doğanın canlanması neticesinde meydana gelen bolluk Anadolu'da oynanan köy seyirlik oyunlarına da konu olmuştur. Bu konuda mitolojilerdeki ölüp dirilen bereket tanrılarına bir telmih gibi oynanan oyunlar mevcuttur.

“Elazığ yöresinde oynanan dede oyununda seyirciler dedenin kızını kaçıırırlar. Dede üzüntüyle kızlarını ararken halk neşeden kırılır. Sonunda kız bulunur, bu kez de dede ölür. Dedenin ölümüyle seyirciler yasa bürünür. Oyuncuların yakarışları arasında dede, yavaş yavaş dirilerek ayağa kalkar. Dedenin dirilişi, davul ve zurna eşliğinde çekilen halayla kutlanır. Ancak bu kez ölme sırası dedenin kızındadır. Dede kızın başında ağıt yakarken, çoban da işer gibi yaparak kızın ağzına su döker, böylece kız dirilir.” (Kramer, 1990: 241). Dede oyununda kızın ölümü simgesel anlamda kış mevsimidir. Doğanın kar altında kaldığı, bitkilerin öldüğü kış mevsimi olarak kabul edilir. Bu durumda tabiatın uyanması ve yenilenmesi için yağmura ihtiyaç vardır. Doğanın bu ihtiyacını karşılayan çoban ise ilkbaharı temsil etmekte ve su ile ölen kız tekrar canlanmaktadır. Bu durum mitolojilerdeki mevsim geçişlerini sembolize eden bereket tanrılarının Anadolu insanının bilinçaltında hâlâ var olduğunu göstermektedir. Dede oyununa yansısı da bu durumun bir sonucu olarak kabul edilebilir.

Bereket kavramı ve bereketin sürekliliği için yapılan uygulamalar Anadolu’da evlilik dönemlerinde de çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Zengin bir halk kültürüne sahip Anadolu’da insanlar daima bereket getirdiğine inandıkları uygulamalar yapmıştır.

“*Akhisar’da gelin, güvey evine getirilince sıcak ekmek verilir. Bu bereket ve sıcaklığa işaret eder.*” (Çetin, 2008:118). Zengin Anadolu kültüründe bereket ile bir başka uygulama Erzurum’da gelin alma zamanında yapılır. “*Gelin babasının evinden çıkarken arkasından su serpilir ve güvey evine girerken de bir leğende el ve ayaklarını yıkar. Leğende biriken su, hem gelinin eve bağlanması hem de bereketin artması için eşiklere, mutfak ve tandır başlarına serpilir.*” (Koşay, 1944: 255). Diyarbakır’da “*gelinin güveyi evine girerken testi kırması uğur sayılır. Gelin eve girdikten sonra avluda sağ eli ve sağ ayağı yıkanır.*” (Koşay, 1944: 255). Bu da gösteriyor ki tarihin her döneminde Anadolu insanı için bereket, üzerinde önemle durulan bir durum olmuştur. Bunun için pek çok uygulama yapan Anadolu insanı bereket kavramını hayatlarının merkezine alarak bereketin sürekliliği için arayış içinde olmuştur. Bu da bereketin Anadolu’da yapılan uygulamaların çeşitliliği ile dikkate alınan bir durum olduğunu göstermektedir.

Anadolu’da bazı meyveler faydalı özellikleri nedeniyle bereket ile ilişkilendirilmektedir. Zeytin, dut, incir, nar, kavun, karpuz gibi meyveler bolluk ve bereketin sembolüdür. Zeytin ağacı da bereket sembolü olarak kabul edilmektedir. “*Zeytin ağacının bereket simgesi olarak benimsenmiş olması, onun gövdesinden başlayarak, meyvelerinden çekirdeğine kadar hemen her parçasından yararlanılabilir olmasındandır.*” (Ersoy, 2000: 378). Dut, incir, nar, kavun ve karpuzun bereket sembolü olarak görülmesinde dinî ve millî inanışlar dışında içinde pek çok çekirdeği olması nedeniyle bereket sembolü olarak kabul edilmiştir. Bu durum tabiat ile iç içe olan Anadolu insanının bereket arayışının ne kadar çeşitli alanlarda olduğunu göstermektedir.

Yaşamını tarım ve hayvancılık ile geçiren Hakkâri insanı da bereket kavramına kayıtsız kalmamıştır. Bereket ifade eden sembolleri kilimlere motif olarak işleyen yöre insanı ayrıca günlük hayatın her aşamasında bereketin sürekliliği için pek çok uygulama

yapmaktadır. Her uygulama ve inanış Hakkâri'deki insanların hafızasında yer edinmiş ve günümüze kadar gelmiştir.

Hakkâri halkı iş yerlerinde, evlerinde cam çerçeveler içinde bolluk ve bereket getirdiğine inandıkları “Bereket Duası” metinleri asar. Bu sayede dua metninin olduğu yerde bol kazancın ve bereketin olacağına inanılır. Bu durum Hakkâri’de çok yaygındır. Bereket duasının yanında karınca duaları da cam çerçeveler içinde muhafaza edilip evlere ve iş yerlerinde bulundurulmaktadır. Karınca duasının da bereket getirdiği ve evi çeşitli haşarelerden koruduğuna dair bir inanış vardır.

Hakkâri’de evlerde bulunan bu bereket dualarının bulundurulma neden; bereket ve hayrın artması, devamlı olması içindir. Kur’an’da bu durum şu ayetler ile açıklanmaktadır. *“De ki: Ey mülkün sahibi olan Allah'ım, mülkü dilediğine verir, dilediğinden çekip alırsın. Dilediğini azîz dilediğini zelîl edersin. Bütün hayırlar senin elindedir. Ve senin her şeye gücün yeter.”* (Al-i İmrân Suresi, 26). Buradan hareketle yöre insanının bereket arayışında dini inançların büyük etkisi olduğu görülmektedir.

Hakkâri’de bereket kavramına olan bağlılık kendisini Hakkâri’nin evlenme adetlerinde de göstermektedir. Anadolu’daki uygulamalara benzer şekilde yörede gelin olacak genç kız, kına gecesi ağlatılır. Kaynak şahsa göre; gelin olan genç kızın gözyaşları evliliğinde bereket getirir. Gelin, kına gecesi ne kadar çok ağlarsa evliliği o kadar bereketli olur (K8). Bu yüzden kına gecesinde gelini ağlatmak için en acıklı türküler söylenir, ailesinden ayrılacağı hatırlatılır. Bu sayede gelin ağlatılarak evliliğinin bereket içinde geçmesi için çaba harcanır. Çünkü gözyaşı yani *“su, dişi ve doğurgandır. Gizli güçlerin toplamıdır. Aynı zamanda büyüsel işleve sahiptir. Her derdin devası suyun ilk örneği hayat suyu”* (Eliade, 2003: 200) sonsuz yaşam kaynağıdır. Bundan dolayı gelin ne kadar ağlarsa evliliğinin o kadar bereketli olacağına inanılır. Bu durum dünya kültüründe olduğu gibi Hakkâri’de de bereket ve suyun ilişkilendirildiği dolayısıyla suyun bereket kaynağı olarak görüldüğünü göstermektedir. Hakkâri adetlerine suyun bereket kaynağı olarak yansması da bu sebeptendir.

Toprağa bağlı bir yaşam süren yöre insanı suyun ve yağmurun yanında toprak ile bereket kavramı arasında da ilişki kurmuştur. Özellikle kırsal bölgelerde düğün günü gelin alınıp damat evine getirildiğinde damat, damda önceden biriktirilmiş toprağı gelinin başına döker (K8). Bunun gelinin gelin geldiği eve uğur ve bereket getirdiğine

inanılır. Bu inanın temelinde ilk çağın tarım toplumlarında görülen ana tanrıça inancının şekil değiştirerek günümüze yansması görülmektedir.

İlk çağlar da “*İnsanoğlu toprağı bir kadın, kadını da bir tanrı olarak gördü ve sonuçta bu iki soyut varlık bir bütüne dönüştüğünde her şeyi doğurarak yaratan bir tanrıça olan toprak ana ortaya çıktı.*” (Çetin, 2008: 112). Böylece tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar kadının doğurma yetisi ile toprağın ürün verme yetisi arasında bağ kurulmuş ve çeşitli uygulamalara konu olmuştur. Hakkâri geleneklerinde gelinin başına bereket için dökülen toprak, işte bu inanın günümüze yansması olarak kabul edilebilir.

Hakkâri’de çok özel bir gün olan nevruz günü; bereketin, canlanmanın ve yeniden doğuşun olduğu gün olarak kabul edilir. Hakkâri’de gece ile gündüzün eşit olduğu 21 Mart’ta, kutlanan nevruz bayramı, kültürel miras yoluyla geçmişten günümüze kadar ulaşan, en önemli bayramlardan biri olarak kabul edilmektedir. Tabiatla meydana gelen mevsimsel değişim döngüsü sonucu kutlanan bir bayramdır. İnsanlar, “*Bu döngüyü olumlu yönde etkilemek için bir takım faaliyetler gerçekleştirmiştir.*” (Çetin, 2006: 110).

Kaynak kişiye göre, yörede özellikle kırsal bölgelerde nevruz da çocuklar ev ev dolaşarak ev sahiplerinin yeni yılını kutlar. Gittikleri evlerde ceviz, şeker, lokum, incir ikram edilir. Gece sabaha kadar ateş yakarak eğlenilir. Meydanlarda yakılan ateşin üstünden atlayan insanlar günahlardan arındıklarına inanır (K6). Yörede nevruz günü doğanın canlanmasını sembolize edecek şekilde genç kızlar ve kadınlar rengârenk giysiler giyerek kışın ağırlığından kurtulup baharın canlılığına girer. Bütün bu uygulamalar toprağa bağlı yaşayan yöre insanının mevsimsel değişimler sonucu bitki ve hayvanlarda meydana gelen bereketin getirdiği sevinç kutlamasıdır.

Hakkâri kültüründe bereketli bir gün olarak kabul edilen “*Nevruza çeşitli anlamlar yüklenmesi binlerce yıllık süreçte süreklilik kazanmasına neden olmuştur. Günümüzde ilk çıkışı işlevsel olan Nevruz, doğanın çözülebilmesi oranında işlev değiştirerek güncelleşmeğe başlamış ve şenlik şeklini almıştır.*” (Artun, 1999: 3). Bu da yöredeki bereket arayışının ne kadar önemsendiğini göstermektedir. Bereketin sürekliliği için yapılan bu uygulamalar yöre insanının berekete olan ihtiyacını da göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Hakkâri’de toprak ekim zamanlarında ve hasat dönemlerinde ürünün bereketini arttırmak için çeşitli dualar okunmakta ve bu duruma uygun uygulamalar yapılmaktadır. Ekim zamanı ürünün bereketi için okunan dua ile birlikte hasat zamanı geldiğinde olgunlaşan ilk ürün yolda geçen herhangi birine verilir. Ayrıca hayvanların üreme döneminin bereketli geçmesi için kesilen kurban etinin tamamı komşulara dağıtılır, ev ahalisi kurbanı dokunmaz. Bu uygulamalar doğada kendiliğinden olan değişimleri olumlu yönde etkilemek isteyen Hakkâri insanının bolluk ve bereket arayışıdır. Bu arayış tarihin en eski dönemlerinden itibaren insan yaşamında görülmektedir.

“Tarımın keşfedildiği ilk andan itibaren bitkilerin ve hayvanların bereketi ve bunun sürekliliğinin sağlanması insanoğlunun zihnini en fazla meşgul eden sorunlardan biri olmuştur. Her ilkbaharda toprağın yeşermesi, hayvanların doğurması, yazın olgunlaşması, sonbaharda yeterli ürünü alarak kışa hazırlanmak ve ilkbaharda bütün bunların yeniden başlaması insanın yaşamını ve soyunu sürdürebilmesi için en önemli şart idi. Bu nedenle insanoğlu, mevsimsel döngünün dolayısıyla yaşamın sürekliliğinin sağlanmasını kendi kendine olması beklenen bir olgu olarak görmemiş. Bu konuda çeşitli uygulamalar yapmıştır.” (Çetin, 2006: 190). Bu uygulamaları Hakkâri insanı o kadar benimsemiş ki bunu âdetlerine, edebiyatına, sanatına kısacası yaşamına yansıtmıştır.

Hakkâri’de güneş ile ilgili inanışlar da bolluk ve bereket üzerine yoğunlaşmıştır. Güneşin doğuşu ve batışı ile bereket kavramı yörede birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Yörede güneşin doğması ile uyanmak ve güne başlamanın bereket ve uğur getirdiği inancı vardır. Güneş doğuşu ile uyananın ve çalışanın evinde ve işinde bereket olacağına inanılır (K4). Bununla birlikte güneşin battığı saatlerde uyumanın evin bereketini kaçırdığına dair yaygın bir inanış vardır. Hakkâri’de *“Güneşe bu kadar çok önem verilmesinin sebeplerinden biri güneşin bereketle ilişkili görülmesidir.”* (Uncu, 2013: 355). Bu ilişki neticesinde güneş ve güneşin doğuşu bereket kavramı ile bir bütün içinde görülmüştür. Bu durum tabiatı dikkatle izleyen Hakkâri insanının bereket arayışının çeşitli şekillerde olduğunu göstermektedir. Kilimlere işlenen pıtrak yani bereket motifi de bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Hakkâri’nin sosyo-ekonomik hayatının en belirleyici unsurlarının başında küçükbaş hayvan yetiştiriciliği gelmektedir. Özellikle koyun yetiştiriciliği yörenin en

önemli ekonomik faaliyetidir. Berivanların her gün sütünü sağdığı koyun yörede bolluk ve bereket ile anılmaktadır. Etinden yününden faydalanılan bu canlı berivanlara göre melek masumiyetindedir (K5). Özellikle üreme döneminde birden fazla yavru dünyaya getiren koyun bu anlamda bereket ve çoğalma sembolü olarak görülmektedir. Hakkâri’de “*Sakinliği, huzur, barış, bolluk ve bereketi temsil eden koyun*” (Çatalbaş, 2011: 53) aynı zamanda en önemli zenginlik kaynağı olarak bilinmektedir. Bu zenginlik kaynağının sürekliliği için Hakkâri insanının küçükbaş hayvanlarını bereket ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Kilimlerde görülen bereket motifi işte bu inanışların yansıması olarak yer almıştır.

Hakkâri tarımının en önemli ürünü olan buğday da bereket ile anılmaktadır. Buğdayın bereket kavramı ile ilişkilendirilmesinin sebebi hiç şüphesiz toprağa ekilen bir buğday tanesinin bir buğday başağına dönüşmesidir. Her buğday başağında onlarca buğday tanesinin olması çiftçi insanın gözünden kaçmamış bu sayede buğday bereket ile anılmıştır. Kaynak kişiye göre buğday, bereketi en fazla olan üründür. Bir buğday tanesi en az on buğday tanesi olarak geri döner (K8) .

Buğdayın toprağa girip tekrar topraktan çıkması sembolik anlamda “*Ana rahmi ve toprağın sinesiyle özdeşleştirilmiştir.*” (Ersoy,2007: 390). Bu durum doğum ve yaşama başlama sürecinin bir benzeri olarak doğada meydana gelmektedir. Bu şekilde üreme, çoğalma ve bereket kavramları ile buğday, yörede aynı şekilde düşünülmüştür. Bunun sonucunda toprak başağı görsel olarak yörenin el sanatında yoğun bir şekilde görülmektedir.

Hakkâri insanı pıtrak bitkisi gibi elbiseye veya hayvanlara yapıştığında çıkarması zor olan bitkilere olumlu anlamlar yükleyerek onları koruyucu bir güç olarak görmüştür. Bu yüzden Hakkâri insanı temelde olumsuz gibi gözüken bitki ve canlılara olumlu anlamlar yükleyerek onların zararından korunma yoluna gitmiştir. Bunun bir sonucu olarak pıtrak bitkisi motif olarak kilimlere yansımıştır. Kilimlerdeki pıtrak motifi bereket sembolü olarak işlenmektedir.

Pıtrak bitkisinin bereket ile ilişkilendirilmesi sadece Hakkâri’de olan bir durum değildir. Bu ilişki Anadolu’da da görülmektedir. “*Anadolu’da yaygın olarak kullanılan ‘Pıtrak gibi’ deyiimi ağaçlardaki meyve bolluğunu ifade etmektedir.*” (Erbek, 2002: 50). Bu da gösteriyor ki tabiat ile iç içe yaşayan Anadolu insanı için pıtrak bitkisi bereket

sembolü olarak görülmüştür. Hakkâri kilimlerine bereket motifi olarak dokunması da bu inanın bir sonucudur.

Kilimlerde bereket motifi olacak şekilde yansıtılan pıtrak bitkisi tabiat ile iç içe olan yöre insanı için pek çok anlama gelmektedir. Doğayı dikkatle izleyen Hakkâri insanı bu bitki ile ilgili önemli bilgilere sahip olmuştur. Hakkâri insanı sahip oldukları bu bilgiyi çeşitli şekillerde ifade etmiştir.

Hakkâri’de pıtrak bitkisi halk hekimliğinde de kullanılan, faydalı özellikleri keşfedilen bir bitkidir. Bu konuda görüştüğümüz kaynak kişi pıtrağın faydalarını şu şekilde anlatmaktadır: Pıtrak bitkisinin kökü temizlenip bir şişeye konulur. Üzerine zeytinyağı dökülür ve güneşin önünde dört hafta bekletilir. Dört hafta sonra güneş altında bekletilen bu karışımdan pıtrak yağı elde edilir. Bu yağı kadınlar saç diplerine sürer ve kurumuş saçlarını canlandırır. Ayrıca yaraların tedavisinde de kullanılır (K5). Yıllarca tabiat ile iç içe yaşayan Hakkâri insanı bu sayede pıtrağın zararlı taraflarının dışında faydalı özelliklerini de keşfetmiştir. Olumlu yönü daha çok basan pıtrak bitkisi bu yüzden Hakkâri’nin kilimlerinde kuruyucu bir güç olarak görülmektedir.

Hakkâri insanının vazgeçmediği bereketi ifade eden pıtrak bitkisi günlük yaşam içinde pek çok noktaya yansımıştır. Pıtrak motifinin bereket ile ilişkilendirilmesi neticesinde yörede; un çuvallarında, tandır örtülerinde, pişmiş toprak kapların üzerinde, kilimlerde ve daha birçok yerde bu motif işlenmektedir. Pıtrak motifi bu sayede Hakkâri insanının dileğine denk düşen ve uğuruna inandığı bir motif olarak yöre kilimlerinin kuruyucu unsuru şeklinde bir gelenek gibi işlenmeye devam edilmektedir.

Hakkâri kilimlerinde pıtrak motifi dolayısıyla bereket motifi basit bir kilim motifi olmanın ötesinde tarihsel derinliği olan edebiyattan sanata pek çok alanda işlenen bir motiftir. Bu motif Hakkâri gibi tabiat ile iç içe yaşayan bir yörenin kilimlerinde süsleme aracı olmanın dışında uğurlu ve kuruyucu inançları da içinde barındırarak görkemli bir zenginlik olarak işlenmeye devam etmektedir.

3.4.11. Gülsarya (Kadın) Motifi

Hakkâri kilimlerinde baklava dilimleri şeklinde dokunan ve yörede Gülsarya olarak bilinen motif, kilimlerin hâkim motiflerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hakkâri kilimlerinde çok sık işlenen bu motif kadını simgelemektedir. Kilim dokuyan ellerin kadın elleri olması sebebiyle kadının dokumalara yansımaları oldukça önemlidir.



Resim 42. Gülsarya (Kadın) Motifi

Kadın, insanoğlunun yaratılışından bu güne kadar her toplumda ve her devirde toplumun vazgeçilmez bir bireyi olarak görülmüştür. Bununla birlikte yaratılan ilk insandan itibaren birbirine eşit olan erkek ve kadın arasında cinsiyete dayanan bir ayrım başlamış ve günümüzün modern dünyasına kadar gelmiştir. Yirmi birinci yüzyılı yaşadığımız bu dönemde bile bu ayrım ve tartışmalar hala devam etmektedir. Günümüz dünyasında bile kadın cinsiyeti nedeniyle ikinci planda görülmektedir. Oysa eski çağlarda ve anaerkil toplumlarda kadın, tanrısallaştırılacak kadar değer görmüştür.

İlk insanların kadın tanrılara taptıkları dönemlerde sadece kadınların üretken olduğu düşünülmüştür. İlk medeniyetler, bereket ve çoğalma sembolü olarak gördüğü kadın tanrıları, “*Afrodite, Hera, Kibele, Atena, Leto, İştâr, Artemis, Hepa (Havva), İsis gibi çeşitli adlarla kendi dillerinde isimlendirmiştir.*” (Erbek, 2002: 36) İsimler farklı olsa da değişik bölge ve coğrafyalardaki kadın tanrıçalar aynı şekilde görülmüştür. Doğurgan olması dolayısıyla üretici olması kadının mitolojik dönemlerde tanrısal bir anlayışla benimsenmesini sağlamıştır.

Tanrısal bir şekilde görülen kadının bu şöhreti boşuna değildir. Çünkü ilk çağlarda insanlar doğayı ve çevresini anlamlandırırken gözleme başvurmuşlar. Çevrelerinde gördükleri kadın her açıdan üretici ve aktif bir pozisyonda görülmüştür. *“Toprağı ilk işleyen analardır. Bilgiyi ortak bilince taşıyan analardır. Ateşi, insanlığın hizmetine sunan analardır. Yünü eğirip kumaş dokumayı bulan analardır. Sanatın ilk uygulayıcıları analardır. Yerleşik yaşama geçişi bulan analardır.”* (Kızılkaya, 2004: 7). Bütün bu aşamaları gerçekleştiren kadın, bu yüzden mitolojik devirlerde modern dünyanın bu günkü gibi olmadığı çağlarda çok önemli bir konumda görülmüştür.

İlk çağlardan çıkan ve medeniyet dediğimiz kavramla tanışan insan o andan itibaren kadınları değersizleştirmeye ve erkekten daha aşağı bir konumda görmeye başlamıştır. Bu konuda dünya tarihine yer vermiş toplumlarda bu durumun pek çok örneği mevcuttur.

Cinsiyetçi rollerin belirgin olmadığı ve toplumsal alanda rol yarışının başlamadığı dönemlerde Tanrısal özellikleri ile öne çıkan kadın; cinsiyetçi ayrımların ortaya çıkmasıyla erkek ile rol savaşına girmiştir. Bu haksız savaşın neticesinde her türlü kötülük ile karşı karşıya kalmıştır.

Orta Çağ’ın yobaz dünyasında kadınlar cadılar ile ilişkilendirecek kadar hor görülmüştür. *“Cadıların özellikle kadınlarla ilişkilendirildiğinin altı çizilmelidir. Kadınların, cadı dolayısıyla düşman olduklarını destekleyen görüşler arasında özellikle ‘haşeratı yok etme’ veya ‘köküne kadar kurutma’ deyimleri sıkça kullanılmıştır. Kadının, bu şekilde düşman, kötü ve yok edilmesi gereken olarak ötekileştirilmesi ve kadına yönelik, uygulanan şiddet dolu yöntemler daha sonra farklı etnik ve dini gruplara da aynı şekilde yaklaşılmaya zemin hazırlanmıştır.”* (Aksan, 2013: 356) .

Kadınlara reva görülen bu haksız yakıştırmaların sebebi cahillik ve ataerkil toplum olmakla birlikte hiç şüphesiz İncil ve Tevrat’ta geçen kadın ile ilgili bölümlerde gösterilebilir. İncil ve Tevrat’ta kadınla ilgili olan ve onların zarar görmesine neden olan bölümlere çalışmamızda yer vermeyeceğiz. Çünkü dini yanlış yorumlama ve yanlış yaşama neticesinde kadınlar yeterince acı çekmiştir. Bu inanışlar neticesinde kadın pek çok toplumda yıllarca süren sömürü düzenine kurban edilmiştir.

Tarihin en büyük imparatorluklarından olan ve bir dönem dünyanın süper gücü olan Roma medeniyeti çok büyük bir uygarlık olmasına rağmen kadına gereken değeri

vermemiş ve onu bir köle olarak görmüştür. “*Roma medeniyetinde değil köleler ve cariyeler; Romalı bir kadın bile hiçbir vakit hür değildir. Kadın evlendiğinde aynı zamanda kocasının kızı da olmaktadır.*” (Sarıcık, 1999: 13). Kadına yapılan bu haksız uygulamalar sadece Roma imparatorluğunda değil tarihte yer almış bütün büyük imparatorluk ve kültürlerde görülmüştür. Kadın ile ilgili hemen hemen bütün toplumlarda haksız uygulamalar mevcuttur.

İslâmiyet’te ve Kur’an’da kadına yönelik en ufak aşağılanma ve küçük düşürme durumu görülmez. Fakat İslâmiyet’i yanlış yaşayan İslâm âleminde de kadın hiç hak etmediği uygulamalar ile karşı karşıya kalmış ve kalmaktadır. İslâmiyet öncesi dönem zihniyetini aratmayan durumlar görülmektedir. Oysa Kur’an’da kadın ve erkek arasında herhangi bir ayırım gözetilmemiş ve aksine kadın haklarının savunulduğu açıkça emredilmektedir. Allah katında hayırlı olmak için erkek ya da kadın olmak gerekmez. Kur’an’da bu durum şu şekilde dile getirilir. “*En üstün olanınız, Allah’tan en çok sakınanınızdır.*” (Hucurat Suresi, 13). Dolayısıyla Allah katında hayırlı insan olmak için cinsiyet ayrımı gerekmemektedir.

Kadın ve erkek yaratılış itibari ile birbirinden farklı olsa da hak, adalet, toplumsal rol ve diğer bütün haklarda erkek ile aynı şekilde eşittir. Bu durumu cahiliye dönemi Arap medeniyetinin kızları için büyük bir kurtarıcı olan ve onları erkek zulmünden kurtaran Peygamber efendimiz veda hutbesinde şu şekilde belirtmiştir: “*Erkeklerin kadınlar üzerinde hakları olduğu gibi, kadınların da erkekler üzerinde hakları vardır.*” Dolayısıyla İslâm’ın ve Peygamber’in reddettiği kadın erkek ayrımı bu gün İslâm coğrafyasında görülmesine rağmen bu dinin suçu değil; aksine dinin ve Allah’ın buyruklarını bilmeyen çevrelerin suçu olarak görmek gerekir.

İslâmiyet’ten önceki Türklerde kadın önemli bir konumdadır. Bu dönemde; “*Kadının temel nitelikleri analık ve kahramanlıktır. Kadın ata binme, silah kullanma, savaşabilme gücü ile de değerlendirmeye tabidir.*” (Savcı, 1993: 107). Dolayısıyla Türklerde kadın, bir alp tipi şeklinde kabul edilmiş ve kadın-erkek eşitliği bağlamında bir hayat tarzı hüküm sürülmüştür.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde anlatılan kadın, erkek ile birlikte hikâyelerin en önemli kahramanıdır. Hikâyelerin başında kadınlar belli kalıplar ile tarif edilmiş ve ideal kadın tarifinin yapıldığını görmekteyiz. Giriş bölümünde kadınlar “*Dört türlüdür.*

Birisi solduran soptur. Birisi dolduran soptur. Birisi evin dayağıdır. Birisi ne kadar dersin bayağıdır.” (Ergin, 2005: 18) şeklinde tanımlanır ve bu tanımlamada ideal kadın tipi olan kadın şu şekilde dile getirilmektedir. “*Kırdan yabandan bir misafir eve gelse, kocası evde olmasa, o onu yedirir içirir, ağırlar azizler gönderir. O Ayişe Fatıma soyundandır hanım. Onun bebekleri yetişsin. Ocağına bunun gibi kadın gelsin.*” (Ergin, 2005: 18). Hikâyelerde özellikleri belirtilen ideal kadın, kocasının yetişemediği durumları tamamlayan, toplumda aktif olan, eve kapanmayan bir kadın tipidir. Bu da kadına verilen değerin göstergesidir.

İslâmiyet’in kabulünden sonra kadın, göçebe hayatta olduğu gibi aksiyoner bir kimlikle değil daha çok pasif bir halde karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı devletinin dünya imparatorluğu olmasıyla birlikte Arap kültürünün de tesiriyle harem hayatı belirgin bir şekilde görülmüş ve çok eşli evlilikler artmıştır. Bu durum kadının konumunun gerilediğini gösterir. “*Harem hayatının özellikle saray çevresinde akabinde halka yayılması kadının konumunu değiştirmiştir.*” (Doğramacı, 1997:6). Bunun neticesinde kadın, hayattan soyutlanmış ve aksiyoner kimliğini kaybetmiştir. Bu durum değişen Türk yaşam biçiminin kadının konumunu da değiştirdiğini kanıtlamaktadır.

Tanzimat döneminde pek çok hakka kavuşan kadın özellikle milli mücadele dönemine gelindiğinde aksiyoner kimliğine tekrar kavuşur ve yurt savunmasında erkek ile birlikte yer alarak toplumsal hayata tekrar katılır. Cumhuriyet’in ilanından sonra Atatürk’ün de desteği ile modernleşme ideali üzerinde erkek kadın eşitliği üzerinde durulur. Bu süreçte pek çok değişme ve gelişme görülmekle birlikte 29 Haziran 2011’de Türkiye Cumhuriyeti Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı kurulmuştur. Bu bakanlık kadın ve kadın sorunları üzerinde çalışmalar yürüten bir misyon ile kurulmuştur. Bütün bu gelişmeler kadının tarihten günümüze kadar geçirdiği evreler göstermekle birlikte hala hak etmediği bir konumda olduğunu göstermektedir.

Kadının hayatımızdaki konumu ile ilgili bilgi sahibi olduğumuz kaynakların başında Anadolu’nun sözlü ve yazılı edebiyatı gelmektedir. Bu kaynaklarda kadının yeri ve önemi hakkında önemli bilgiler mevcuttur.

Göçebelikten yerleşik hayata geçmekle birlikte halk hikâyeleri Anadolu kültüründe etkili olmuştur. Halk hikâyelerinin en önemli karakterlerinden biri kadınlardır. Hikâyelerde kadın da erkek gibi olağanüstü bir şekilde dünyaya gelir.

Kadın, ya ailesinin bir hayır işlemesi, ya da bir dervişin babasına verdiği elmayı ana ve babasının yemesi sonucunda dünyaya gelir. Halk hikâyelerinde “*Kadın; sevgili olarak uğruna orduların çarpıştığı, erkeklerin ardından yıllarca gurbete düştüğü, kahramanlığından ziyade güzellik unsurları ön plana çıkan bir karakter olmuştur.*” (Toman, 2002: 96) .

Kadının erkek için ne kadar değerli olduğu Ferhat ile Şirin Hikâyesi’nde görülmektedir. Hikâyede “*Şirin ile Ferhat arasındaki aşkı duyan Mahmin’e Banu Ferhat’ı zindana atar. Şah Şirin’i Ferhat’a vermemek için Ferhat’tan su akıtılması imkânsız olan bir dağı delmesini ister. Ferhat dağı delmeye başlar.*” (Bars, 2012: 1000). Görüldüğü üzere halk hikâyelerimizde erkek kahraman için kadın, çok üstün ve uğruna her türlü çabanın verildiği bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da kadının toplumumuzda önemsendiğini ve uğruna mücadele verildiğini göstermektedir.

Anadolu’da anlatılan masallarda da kadınlar çok önemlidir. Anadolu’da masalları genelde kadınlar anlatır. Bu yüzden masallarda kadınlara gereken değer verilmiştir. Masallarımızda “*Kadın ile erkeğin mukayesesi söz konusu olduğunda, kadının daha etkili ve yaptırıcı olduğu; erkeklerin başarılı veya başarısız oluşlarının temelinde kadın gücünün ve aklının yer aldığı anlatılmaktadır.*” (Şimşek, 2014: 73). Bundan dolayı kadın masallarda erkek ile birlikte eşit görülmektedir. Erkeğin başarılı ya da başarısız oluşunun kadına bağlanması da ikisinin eşit bir temelde ele alındığını göstermektedir.

Erkeği yanlış yoldan çeviren ve doğru yolu bulmasına vesile olan kadının anlatıldığı “Bin Bir Gece Masalları” bu konuda önemli bir kaynaktır. Masala göre İran Şah’ı Şehriyar, ve kardeşi eşleri tarafından aldatılmıştır. Bu olay üzerine dünyadaki bütün kadınların iffetsiz olduğunu düşünen “*Şah; vezirine her gece kendisine bekâr bir genç kız getirmesini emretmiş. Her gece bir genç kıyı koynuna alıp sabah öldürmüş. Bu durum üç yıl boyunca devam etmiş.*” (Onaran, 1992: 31).

Kadınlara yapılan bu haksızlığı durdurmak isteyen Şehrazat kendini feda eder ve Şah ile evlenir. Şah ile evlenen Şehrazat için artık bir mücadele başlar ve kadınları bu zulümden kurtarmak için Şah’a masallar anlatır. Anlattığı bütün masalları yarım bırakır ve şöyle der: “*Eğer hükümdarımız beni bağışlar ve hayatta kalırsam yarın akşam anlatacaklarımın yanında hiç kalır.*” (Onaran, 1992: 45). Bu şekilde akıllıca hareket

eden Şehriyar, masallarını bin bir gece sürdürerek şahın zihninde kadına yönelik olan kötü imajı yıkar ve kadınların zulümden kurtulmasına vesile olur. Böylece erkeğin düştüğü yanlış yoldan kurtulmasına yardımcı olan kadın, toplumdaki aksaklıkları gideren ve topluma yön veren bir konumda karşımıza çıkar.

Kadın, bütün dünya edebiyatı için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Edebî eserlerde kadın ve kadının yeri çok geniş bir şekilde bütün toplumların edebiyatında vardır. Bu noktada kadının değerini en iyi şekilde gördüğümüz eserlerin başında Cengiz Aytmatov'un romanları gelmektedir.

Cengiz Aytmatov'un eserlerinde kadın çok önemli durumlar ile ilişkilendirilerek adeta yüceltilmiştir. Kadınlar ve toplum adeta birbirinin tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Bir annenin mutluluğu bir toplumun mutluluğundan doğuyor.*” (Aytmatov, 2010: 27) şeklinde geçen ifade kadın ve toplum birlikteliğini ve birbirine tesirini göstermektedir. Bununla birlikte romanda kadın güzelliğine de değinilirken doğadan bağımsız düşünülmemiştir. “*Ey güneş! Bak bu benim karımdır. Ne kadar güzel değil mi? Yüz görümlüğü olsun diye ışınlarnı gönder. Sıcaklığını, aydınlığını ver.*” (Aytmatov, 2010: 7) şeklindeki güzelleme ile kadın, güzellikte eşsiz olan güneş ile ilişkilendirilmiş ve yüceltilmiştir. Bu durum kadının önemini fark eden insanın kadını ne kadar değerli gördüğünü açıkça göstermektedir

Divan edebiyatı döneminde yazılan eserlere bakıldığında kadın, hak etmediği bir konumda gösterilmektedir. Genel olarak erkek egemen şairlerin olduğu divan edebiyatı döneminde kadın güvenilmez, hilekâr, acımasız ve daha çok kötü vasıflar ile anılmaktadır. Divan şiiri incelendiğinde, “*Kadınların hilekârlıkları ve fettanlıkları ile pek çok kötülüğe ve belaya sebep oldukları, bundan en çok erkeklerin zarar gördüğü, bu nedenle erkeklerin kadınlardan kaçınmaları ve onlara uymamaları gerektiği vurgulanır.*” (Çetinkaya, 2008: 284). Her ne kadar güzellik unsurları ile kadınlar güzel gösterilmişse de mutlaka ardında kadın için olumsuz yakıştırmalar getirilmiştir. Lami'nin kadın üzerine düşünceleri şöyledir:

“*Zenlerün dışlarına aldanma*

İçleri dopdolu habaşetdür.” (Altun, 2004: 86)

Lami'nin bu sözlerinde içinde fenalık olan, sözüne güvenilmeye kadına, erkeğin güvenmemesi gerektiği dile getirilmiştir. Bu da kadının gittikçe değersizleşmesine

sebebe olmuştur. Bu durumun görülmesi kesinlikle toplumumuzun Arap ve Fars kültürü etkisinde kalmasının sonucu olduğu açıkça görülmektedir. Çünkü harem kültürü gibi anlayışlar toplumumuza sonradan yerleşmiş anlayışlardır.

Ülkemizde batı edebiyatın etkisine girilmekle birlikte özellikle cumhuriyetin ilanından sonra kadının sosyal ve siyasal alanda hakları savunulmuş ve erkek ile eşit düzeyde görülmeye başlanmıştır. Bu dönem edebiyatında kadın olumlu özellikleri ile anlatılır ve değeri verilir.

“Ve kadınlar

Bizim kadınlarımız:

Korkunç ve mübarek elleri

İnce, küçük çeneleri, kocaman gözleriyle

Anamız, avradımız, yârimiz” (Hikmet, 2002: 97).

Görüldüğü gibi divan edebiyatının aksine Cumhuriyet dönemi şiirinde kadın; sevgili, ana, kardeş olarak görülmüş ve mübarek oldukları dile getirilmiştir. Bu da kadına olan bakış açısının çok değiştiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Anadolu kilimlerinde kadının simgelendiği motif “Eli Belinde Motifi” olarak bilinmektedir. “Dokumalarda eli belinde motifi olarak adlandırılan bu motif, ana tanrıça heykelcikleri gibi doğurganlığın ve bereketin sembolü olarak kullanılmıştır. Çatalhöyük’ten günümüze kadar süregelen ana üstünlüğü seramiklerde görüldüğü gibi kilim ve halı dokumalarında da karşımıza çıkmıştır. Kilimlerde eli belinde motifi olarak adlandırılan motif, pek çok sanat alanında yapılan kadın heykelcikleriyle benzer özellikler göstermektedir.” (Canay, 2011: 26).

Hakkâri kilimlerinde “Gülsarya Motifi” olarak isimlendirilen motif, kilimlerde kadını simgelemektedir. Anadolu’da dokunan kilimlerde geçen “Eli Belinde Motifi” ile aynı durumları simgelemektedir. Her iki motif de kadını temsil etmektedir.

Kadın dünya tarihinde geçirdiği dönemlerin benzerini hiç şüphesiz Hakkâri bölgesinde de geçirmiştir. Büyük sarsıntılar geçiren ve pek çok acı yaşayan Hakkâri kadını toplumsal hayatta kendine yer bulma savaşı içinde erkek egemen toplum düzeninde sömürülere maruz kalmıştır. Bu durum yöre insanının yaşamında, folklorunda, sanatında belirgin bir şekilde yer almıştır.

Hakkâri yöresinde kadının tarihsel süreçte bireysel özgürlüğünü hiçe sayan, yazgısını başkalarının egolarına mahkûm eden berdel evliliği, kadın için en büyük sorunlardan biri olmuştur. Bu aynı aşiret mensuplarının aile bağlarını güçlendirmek ve mal varlıklarını korumak adına kadına söz hakkı verilmeden yerine getirilen bir evlilik türüdür. Bu evlilik türü sadece Hakkâri yöresinde değil ne yazık ki Türkiye'nin bütün yörelerinde görülmüştür. Bunun sonucu olarak kadınlar yıllarca mutsuz evlilikler yapmış ve çeşitli aile facialarının meydana gelmesine sebep olmuştur.

Hakkâri yöresinde berdel evliliği konusunu görüştüğümüz kaynak kişi, berdel evliliği için “*berdel derin bir yaradır.*” (K8) şeklinde bir tanım getirmiştir. “*Ailenin kız ve erkek çocuğunun bir diğer ailenin kız ve erkek çocuğuyla karşılıklı olarak aynı anda evlendirilmesi*” (Doğan, 2013: 157) şeklinde meydana gelen bu evlilik çeşidinde kadın, çok büyük acılar çekmiş ve insanın en güzel geçiş aşamalarından olan evliliği bir yara olarak tanımlayacak duruma gelmiştir. Bu da yöre kadınının karşılaştığı olumsuz durumların önemli bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Berdel evliliğinin yükü ve ağırlığının yanında yöre kadını için büyük sorunlardan biri de töredir. Hakkâri’de törenin etkisinin en fazla olduğu kurum da ailedir. Çünkü aile; ahlak, din ve adetlerin iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. Bu yapı içinde kadın en karmaşık rollere sahiptir. Hakkâri kadını, töre unsuru içinde yıllarca acılar çekmiş ve çeşitli haksızlıklara uğramıştır. Töre kavramının katı etkisi altında geçen dönemlerde kadınlar için karar verici kişiler erkekler olmuştur. Hakkâri kadınlarına göre bu yapı içinde kadınlar ev işlerine o kadar bağlılar ki hiçbir şekilde serbest hareket edemezler (K8). Dolayısıyla töre ve benzeri durumların getirdiği sosyolojik vakalar başta eğitim, boşanma şiddet gibi olumsuz durumların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Sosyolojik bir anlamı olan töre kavramı **Türkçe Sözlük’te** “*Bir topluluğun topyekûn kendi iradesiyle benimsediği davranış, yaşama biçimi, gelenek görenek gibi ana kuralların bütünü. Ana kanun, ana yasa.*” (Türkçe Sözlük, 2005: 1114) olarak tanımlanır. Toplumun ana yasa olarak kabul ettiği ve üstünde başka bir güç tanımadığı bu kanunlar içinde kadının erkeklerin gölgesinde kalması kadının Hakkâri’de dünya tarihindeki gibi benzer haksızlıklara uğramasına neden olmuştur.

Kadın töre unsuru ve erkek egemen anlayışın olduğu toplumlarda her zaman ikinci plandadır. Bu yüzden kadın ile ilgili araştırmalar kolay değildir. Bu bağlam da Hakkâri’de bizzat yaşayarak, gözlemleri neticesinde Hakkâri kadını ve kadının egemen toplum içindeki yerini eserlerine yansıtan Ferit Edgü önemli bir kaynaktır. “Yaralı Zaman” ve “Hakkâri’de Bir Mevsim/O” bu konu da başucu kaynaklardır. Bu eserlerde ataerkil toplumda varlığı ikinci plana atılmış, erkeğin baskıları ile sindirilmiş, toplumsal hayat ile bağları koparılmış, eve hapsedilmiş kadının durumu ve bu düzene karşı isyanı dile getirilmektedir.

Hakkâri’de bir mevsim/O, adlı romanda Hakkâri ve Hakkâri kadını, yazar için ilham kaynağı olmuştur. Eserde töre ve erkek egemen anlayışın karşısında duran ve değişim isteyen kadın, bir mücadele örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserde üzerine kuma getirilen Zazi’nin töre karşısında ki isyanı şu sözler ile ifade edilmektedir. “*Bu ne biçim töre ki, hak yok, hukuk yok; sevgi yok, saygı yok, yaşanan günler yok, yalnız yumruk var, yalnız horlanma var.*” (Edgü, 2002: 154). Bu ifadeler, o güne kadar söylenmemiş sözlerin yükünü taşımaktadır. Bu sözler erkek ile eşit bir şekilde yaşamak isteyen, adalet arayan, mutlu bir gelecek ve sevgi hayal eden, şiddetin olmadığı bir dünya isteyen kadının çığlığıdır. Bu sözler ile Hakkâri kadını; bozulmuş düzeni kabul etmeyen, sorgulayan ve bozuk zihniyeti reddeden bir kimlik ile ortaya çıkıp aydınlığı ve geleceği temsil eder.

İsyen eden ve toplumsal hayata aktif bir şekilde katılmak isteyen Hakkâri kadını Ferit Edgü’nün Hakkâri’yi anlatan bir başka eseri olan “Yaralı Zaman’da” aksiyoner bir şekilde anlatılmaktadır. “*Fotoğrafçı şaşkın, ordan oraya gidiyor, fotoğraflar çekiyor. Bir kadın yaklaşıyor yanımıza, beni de yaz diyor bana. Söyle ona benim de fotoğrafımı çeksin.*” (Edgü, 2007: 18) şeklinde geçen bölümde kadın, artık hakkını kendisi aramakta, yapmak istediği durumu bizzat kendisi ifade etmekte ve ayrımcı tutumlar karşısında dik durmaktadır. Bu da değişim isteyen ve hak arayan kadın tipinin en somut örneği olarak durmaktadır.

Hakkâri’de töre gibi unsurlardan dolayı kadın hakları konusunda büyük yanlışlıklar yapılmasına rağmen, kadının yüceltildiği ve aile simgesi olarak kabul edildiği durumlar olumsuz durumlardan daha fazla görülmektedir. Yöre insanının

hayatında kadın hak konusunda erkeğin gerisinde olmasına rağmen toplum kadına büyük değer vermekte ve olumlu olan her şey ile birlikte kadını anmaktadır.

Törenin ağır baskıları altında ezilen Hakkâri kadının en büyük erdemlerinden biri de aile ve evliliğe olan bağlılığıdır. “*Dağ başında, suyun berisinde bir ev görürsün, in gibi bir şey. Kapısını itip içeri girersin erkeğini bekleyen bir kadın karşılar seni.*” (Edgü, 2007: 14). Bu sözlerle ataerkil toplumda yalnız bırakılan ve hayatın ağır yükleri altında yalnız bırakılan Hakkâri kadının bu erdemi açıkça dile getirilmektedir. Dolayısıyla Hakkâri kadını için aile, kutsal bir kurumdur. Bu nokta da kadın her zaman evin kuruyucusu olarak durmuştur.

Hakkâri’de anlatılan atasözlerinde tasvir edilen kadın imajı çok önemlidir. Bütün yörede söylenen “Kadın hayattır.” (K8) atasözü toplumsal hayatta ve Hakkâri’de var olan kadın algısının en belirgin örneğidir. Kadını hayat ile özdeşleştiren yöre insanı, bunun dışında pek çok atasözünde kadının değeri, konumu ve toplumsal hayat içindeki yerini dile getirmektedir. Bunlardan bazıları: Aslan aslandır aslanın dişi ya da erkeği fark etmez. Kadın erkeğin kalesidir. Kadın erkeğin yıldızıdır. Kadın hem gül hem gülşendir. Kadın ile erkek kavga etti ahmaklar buna inandı. Kadın hem göz nurudur hem de gönül yarasıdır (K8). Hakkâri’nin atasözlerine konu olan kadın hayat ile özdeş gösterilmiş ve kadının olmadığı bir düzen kabul edilmemiştir.

Hakkâri’de yıllardır söylenen “*Geçmişimizin bir nevi hafıza ve değer kaydı olan atasözlerimizde erkeğin dünyasında, anne, kız kardeş eş, sevgili olarak görünen karşıt cins kadını nitелеmek için başlıca şu kelimelerin kullanıldığını görüyoruz: Kız, kadın, hanım, hatun, yâr, güzel, dişi, dilber.*” (Doğan, 1999:729). Hakkâri insanı da yöre kadınlarına töre gibi baskıcı kuralların içinde olmasına rağmen en güzel sıfatları yakıştırmış ve bir yerde sahiplenmiştir. Hakkâri’nin sanatına yansıyan kadın motifi işte bu anlayışın bir sonucudur.

Hakkâri’de sayıca kalabalık bireylerden oluşan aşiretler bulunmaktadır. Günümüzde aşiretçilik hızla bitmesine rağmen yörede etkileri hala devam etmektedir. Bu aşiretler arasında günümüzde az da olsa çatışmalar meydana gelmektedir. Toplumsal bir yara olan bu aşiret kavgaları olduğunda tarafları birbirinden ayırmak ve kavgaya son vermek imkânsız bir hale gelmektedir. Bu anlarda ortaya çıkan yöre kadını önemli roller oynamaktadır. Kan davası ya da aşiret kavgaları olduğunda bir kadın araya girip

başörtüsünü yere attığı zaman her iki taraf kavgaya son vermek zorunda kalır. Çünkü kadın Hakkâri kültüründe sözü yere düşürülmeyecek, kutsal biri olarak görülmektedir. Bu da Hakkâri’de kadına verilen önemin çarpıcı bir sonucu olarak kabul edilmektedir.

“Çatışmaların en korkunç olduğu dönemlerde, kendi ailelerini ve toplumlarını bir arada tutan yegâne cins, kadınlardır. Yaşanan kaos ve zorla göç ettirme olayları sırasında, hayati dengeyi sağlayanlar da onlardır. Bu sebeple, çatışmanın çözülmesine yönelme yöntemlerine geçildiği zaman, kadınların yaptığı bütün katkıların kabul edilmesi gerekir.” (Vine, 2012: 12) Dolayısıyla kadın yörede meydana gelen toplumsal düzensizlikler karşısında koruyucu ve düzenleyici bir rol ile karşımıza çıkar. Bu da Hakkâri’de kadının saygı duyulan, sözüne itibar edilen bir birey olarak algılandığının göstergesidir

Hakkâri’de eskiden her yörede olduğu gibi kızların zorla evlendirme geleneğinin olmasına rağmen bu durum toplumun geneline yayılmamıştır. Hakkâri halkı için eskilerin yaptığı bu yanlış uygulamalar hiçbir zaman kabul görmemektedir. Hakkâri halkı arasında kadın ve erkek aşkı çok kutsaldır. Bu kutsallığın en önemli ürünü hiç şüphesiz bütün Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da bilinen “Mem u Zin” hikâyesidir. Bu hikâye Hakkâri için efsanevî bir hikâye olmakla birlikte kutsal ve aynı zamanda aşka saygı duyulması gerektiğinin örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hakkâri halkı arasında âşık olan genç delikanlılar, sevdikleri kızlara olan aşklarını Mem’in aşkı ile kıyaslar. Aynı şekilde kızlar da sevgilerini Zin’in aşkı ile kıyaslayarak sevgilerinin büyüklüğünü dile getirmiş olur. “Mem u Zin” öyküsü konu itibari ile birbirini seven iki gencin çeşitli arabozucu etkenler başata “Bekir” karakteri ile kavuşamayan ve ölen iki gencin hazin ve romantik öyküsüdür. Hakkâri sözlü edebiyat ürünü olarak bu öykü yıllarca anlatılmış ve aşkın kutsallığı, kadının hayallerine saygı için her zaman ibretlik bir ders olarak dile getirilmiştir. Bu da zorla evlendirilen genç kızlar için bir umut ışığı olarak kabul edilmiştir.

Hakkâri’de zorla evlendirme gibi olaylarda son yıllara kadar sonu kötü biten öykülerin acıklı halleri örnek gösterilmiştir. Okuma yazma oranının artması ve hukuk kurallarının bölgede daha etkin bir biçimde uygulanmaya başlanması ile birlikte zorla evlendirilen kızların yasal koruma altına alındığını gören yöre kadını erkek egemen toplum karşısında güçlenmiştir.

Türkiye Barolar Birliği'nin çıkardığı hukuk dergisi verilerine göre; “Kız çocuğunun ana babasının onayıyla ve de sıklıkla karşılaşıldığı üzere ‘başlık parası’ gibi uygulamalar çerçevesinde bir bedel karşılığında erken veya zorla evlendirilmesi de ‘cinsel istismar’ suçu bağlamında çocuğu ‘mağdur’ olarak konumlamaktadır. Türk Ceza Kanunu’nun ‘çocukların cinsel istismarı’ başlıklı 103. Maddesinde, on beş yaşından küçük kız çocuklarının evlendirilmeleri fark edildiği takdirde, evlenen kişi ile birlikte, hem bu kişinin, hem de kız çocuğunun anne ve babaları da cinsel istismar suçuna iştirak kapsamında adli işleme dâhil edilmektedir. Dolayısıyla mağdur çocuğun eşi olduğu öngörülen kişi, annesi, babası, kayınpederi ve kayınvalidesi de bu suçtan yargılanmakta ve ceza almaktadırlar.” (Aksoy, 2014: 292). Bu durum sadece Hakkâri kadını için değil bütün Anadolu kadını için önemli bir güvence olarak görülmektedir.

Törenin baskıcı ve katı kurallarını büyük ölçüde aşan Hakkâri kadını artık toplumsal hayata her zamankinden daha fazla katılmaktadır. Zamanında eğitim olanaklarının olmadığı yörede okuyamayan Hakkâri kadını törenin de etkisinin azalması ve olanakların artmasıyla birlikte artık iş hayatında etkin, eğitim de nitelikli bir duruma gelmiştir. Bu gün Hakkâri’de üniversitede okuyan pek çok genç bayan mevcuttur. İş hayatında her kademe de etkin bir şekilde yer almaktadırlar. Bu da yıllarca ataerkil düzen ile mücadele eden yöre kadını ile birlikte Hakkâri halkının genel olarak bilinçlendiğinin göstergesidir.

Hakkâri’nin en meşhur kilimi, önce bir motif ismi olan sonra şöhreti sayesinde kilim ismine dönüşen “Gülsarya” kilimidir. Motif olmanın ötesinde kilim ismi olarak da anılmaktadır. Bununla birlikte yörenin kilim atölyeleri başta olmak üzere kırsal kesimde de en fazla dokunan kilim olması itibari ile önemlidir. İlk olarak Hakkâri yöresinde dokunan bu kilim, Hakkâri için yöresel bir damga olarak da pek çok nokta da kullanılmaktadır. Hakkâri’den çevre illere olan göçler neticesinde Van ilinde ve Şırnak’ta da dokuması yapılmasına rağmen bu motif ve kilimin kökeni Hakkâri yöresine aittir.

Gülsarya ismi, “Sarya’nın gülü” anlamına gelmektedir. Hakkâri’de yaygın inanışa göre ilk olarak “Sarya” isminde genç bir kızın çeyizi için dokuduğu kilimdir (K8). Bu isimle anılmaya başlanan Gülsarya kilimi zamanla yörenin en çok dokunan kilimi olmuştur. İsmi bir bayandan olan bu kilim zamanla kadın ile özdeşleşmiş ve

yöre kadınının kilimdeki sembolü haline gelmiştir. Kilimlerde en çok görülen motif olan “Gülsarya Motifi,” sadece analığı ve doğurganlığı değil kaynak şahsa göre; aynı zamanda uğuru, bereketi, kısmeti, mutluluğu ve neşeyi de ifade etmektedir (K8). Kilimlerde bu motif ile en güzel sıfatlar yüklenen kadının toplumumuzda ne kadar değerli olduğuna bir kez daha şahit oluruz.

Kadının Hakkâri kilimlerinde Gülsarya motifi ile yansıması önemlidir. Çünkü el sanatı ürünler geçmişten günümüze kadar içinde önemli semboller, simgeler taşır. Her sembolün bir anlamı ve bir kökeni mutlaka vardır. Hiçbir motif tesadüfen ortaya çıkarılmamıştır. Bu bağlam da Hakkâri kilimlerinde görülen Gülsarya motifini Ana Tanrıça kültü ile ilişkilendirebilir.

“İlkel insanın aklını doğa olayları arasında en çok doğum ve ölüm konusu meşgul etmiş olmalıdır. Kafasındaki bu konu ile ilgili soruları cevaplamak için çevresinde inceleyebileceği yeterince örnek vardı. Bu örneklerden en etkileyici olanı doğuran kadın idi. Kadını izleyen insanoğlu, onun doğurma yetisinde gizil bir güç olduğunu düşünmüş ve anayı tanrısallaştırmış olmalıdır.” (Çetin: 2006: 190). Tanrısallaştırılan kadın doğurgan olması itibari ile sanata bolluk ve bereket sembolü olarak yerleşmiştir. Hakkâri’nin kilimlerine yansıması da bu sebeptendir.

Hakkâri kilimlerinde görülen kadın motifinin ana tanrıça kültü ile ilgili görüşümüzü destekler mahiyette arkeolojik kalıntılar vardır. 1998 yılında Hakkâri kalesinin eteklerinde 13 stel bulunmuştur. *“Stel veya stela, dikilmiş, yüksekliği eninden uzun yekpare bir taştan oluşan bir yapıttır.”* (<https://tr.wikipedia.org>, 11.11.2015) Hakkâri Stelleri olarak bilinen bu eserlerin bazılarında kadın başları bulunmaktadır. *“Hakkâri stellerindeBaşında sol eliyle tuttuğu bir kap taşıyan kadının sağ kolu dirsekten kıvrılarak geriye bükülmüştür. Belinde bir kemer, göğüsleri şişkin ayaklarının altında uzanmış bir insan figürü vardır.”* (Sevin, 2001: 304) .

Hakkâri’de bulunan bu stellerin “M.Ö. III. Binyıl”a (Sevin, 2001: 300) ait olduğu kanıtlanmıştır. Bu durum ana tanrıça kültünün yörede uzun zaman önce var olduğu ve zamanla şekil değiştirerek yörenin kilimlerine de yansıdığını kanıtlamaktadır. Dolayısıyla kilimlerde görülen Gülsarya motifinin bolluk ve bereket sembolü olan ana tanrıça kültü ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Hakkâri kilimlerinde görülen Gülsarya motifini sadece ana tanrıça kültü ile açıklamak yeterli değildir. Nitekim Gülsarya, Sarya'nın gülü anlamına gelmektedir. Sarya ismi yöre de çok kullanılan bir bayan ismidir. Bu ismin tarihsel kökenine baktığımızda Hz. İbrahim'in ilk eşi olan "Sarê" ismi ile aynı olduğunu görürüz. Kur'an'da; Sarê'nin çocuk sahibi olmadığı ve bunun üzüntüsünü derinden yaşadığı bildirilmektedir. Sabrı ve iffetine karşı Allah'ın dilemesiyle doksan yaşında Hz. İshak'ı doğurmuştur.

Bu durum Kur'an'da şu şekilde geçmektedir: *"Elçilerimiz (melekler) İbrahim'e müjde ile gelip, 'selâm' dediler. O da 'selâm' dedi ve hemen gidip Onlara kızartılmış bir buzağı getirdi. Fakat Onların o buzağıya el sürmediklerini görünce, tuhafına gitti ve içinde onlara karşı bir korku uyandı. Onlar; 'Korkma! Biz Lût kavmine gönderildik' dediler. İbrahim'in (hizmet için) ayakta duran karısı (Sâre) güldü. Biz de O'na İshak'ı, ardından da torunu Yakub'u müjdeledik. Kadın 'Vay başıma gelene' dedi, 'Ben yaşlı bir kadın, şu kocam da yaşlı bir adam iken Ben mi çocuk doğuracak mıyım? Bu doğrusu şaşılacak bir şey' Melekler: 'Ey evin hanımı! Allah'ın rahmeti ve bereketleri üzerinize olmuşken, Allah'ın işine nasıl şaşarsın? O Allah, övülmeye lâyıktır, iyiliği boldur' dediler."* (Hûd Suresi, 73.) Bu da gösteriyor ki kilimlerde; analık, bolluk ve bereket sembolü olan "Gülsarya Motifi"nin boş bir inanç olmadığı doksan yaşından sonra çocuk sahibi olan Hz. İbrahim'in eşi Sarê'ye bir telmih olduğu da görülmektedir. Kilimlerde çoğalmayı sembolize etmesinin kökeninde de bu durum yatmaktadır.

Yöresel bir damga olarak Hakkâri kilimlerinde geçen Gülsarya Motifi, yörenin en bilinen kilim motifidir. Bu kilim, Van, Şırnak, Hakkâri üçgeninde dokunmasına rağmen çevre illere Hakkâri'den gittiğini unutmamak gerekir. Bunun en önemli kanıtı da 1993 yılına kadar olan sürede Van ve Şırnak'ta bu kilim örneğinin bulunmamasıdır. 1993 yılında boşaltılan köylerden çevre illere yerleşen kadınlar bu kilimin tanınmasını sağlamıştır.

Kilim ismi olmanın yanında kilimlerde motif olarak işlenen Gülsarya Motifi; tarihi gerçeklikler, dini inançlar ve kültürel birikimler ile zenginleşip kilimlerde analığı, doğurganlığı, bereketi dolayısıyla kadını simgeler. Bu motif taşıdığı sembolik anlamlar itibari ile Hakkâri'de kadına verilen değerin en önemli örneği olarak durmaktadır.

3.4.12. Aşk ve Birleşim Motifi

Hakkâri kilimlerinde görülen “Aşk ve Birleşim Motifi”, nitelik ve durumları itibariyle birbirine aykırı ve birbirlerinin karşısında, ters kutuplarında yer alan kavram ve olguların bir düzen içinde birlikteliğinin ifadesidir. Kâinat ve yaşam döngüsü bu zıtların birlikteliği üzerine kuruludur. Zıtlıkların uyumu ve birliğin ifadesi olan bu motif yaşamın her anında kendisini göstermektedir. Bu zıtlıkların temelinde eril ve dişil güçlerin farklılığı ve birlikte yakaladıkları uyum temelinde ele alınmaktadır.



Resim 43. Aşk ve Birleşim Motifi

“Zıtlıkların uyumu ve dengesi üzerine kurulu olan evren, her yönüyle bir bütünlük arz eder. İyi-kötü, güzel-çirkin, beyaz-siyah, aydınlık-karanlık, yer-gök, eril-dişil gibi hayatı bütünleyen zıtlıklar, kendi içerisinde de bir bütünlük taşımaktadır. Zira beyaza en çok yakışan rengin siyah olması, iyiliğin fark edilmesi için kötülüğün bilinmesi, güzeli tanımlayabilmek için öncelikle çirkinin biliniyor olması gibi.” (Çetindağ, 2011: 238).

Yaratılışın ve varoluşun iki kutbu eril ve dişil güçler varoluşun tüm düzlemlerinde karşımıza çıkar ve yaşamın var olması, yaşamın ortaya çıkması ve devamı eril ve dişil güçlerin işbirliğine, birlikteliğine bağlıdır. Bu birliktelik olmaksızın hiçbir şey ortaya çıkmaz. Bu birlikteliğin örnekleri tarih içerisinde farklı sembollerle ifade edilmiş ve gerek mitolojilerimizde, gerek masallarımızda gerekse çeşitli geleneklerde farklı semboller altında kendisini göstermiştir

Dünyanın yaratılışı ile birlikte evrende başlayan zıtlıklar sürekli birbirini tamamlayıcı bir şekilde görülmektedir. Evrende her aşamada görülen bu zıtlıklar düalizm ile açıklanmaktadır. **Türkçe Sözlük**’te düalizm, *“Birbirine karşı mücadele eden madde ve ruh gibi iki varlığın bir arada ve sonsuza kadar var olduğunu kabul*

eden kozmogonik ve felsefi sistem” (Türkçe Sözlük, 2005: 341) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu zıtlıklar evrenin bütününde ve insanın içinde kendini göstermektedir. “İnsanlar; âlemi, içinde yaşadıkları toplumu ve değerler sistemini, kısaca bütün varlık algılarını ikili karşıtlıklar üzerine kurmuşlardır. Erkek-kadın, sağ-sol, gündüz-gece, Ruh-madde, ruh-beden, iyi-kötü vb.” (Uluç, 2009: 154).

Birbirini tamamlayan zıtlıkların ilk örneği insan olarak yeryüzüne gönderilen Âdem ve Havva örneğidir. İki İnsan olarak birbirini tamamlayan Âdem ve Havva kadın ve erkek zıtlığının uyumudur. Bilindiği gibi İslâmî inanç çevresi başta olmak üzere Hristiyan ve Musevi inancında Âdem ve Havva, insanın yaratılış tarihinin ilk örnekleridir.

İlk insanın erkek ve kadın olarak yaratılışı ile birlikte zıtlıklar ve zıtlıkların uyumundan doğan birliktelik meydana gelmiştir. Bu konuda Kur'an-ı Kerim'de Nisa Suresi'nde geçen ayet bu durumu açıkça göstermektedir. “Ey insanlar sizi tek bir nefisten yaratan, ondan eşini yaratan ve her ikisinden birçok erkek ve kadın türetip-yayan Rabbinizden korkup-sakinin.” (Nisa Suresi, 1). Dolayısıyla evrende zıtlık olmadan yaşamın olmayacağı ilkesi kendini göstermektedir. Bu iki zıtlıktan uyum meydana gelmiştir. Bu uyumun bir parçası olan Habil ve Kabil ile birlikte iyilik ve kötülük de meydana gelmiştir.

Mitolojik dönemlere bakıldığında ilkel insanın hayatında ve çevresinde bu zıtlık ve uyum kendini pek çok noktada göstermektedir. Mısır mitolojinde “Seth ve Osiris iki zıt kutup olarak mücadele ederler. Mısır'da asıl ikili Çöl ve Nil arasındadır. Çünkü Çöl ölümün, hayatsızlığın, kısırlığın, üreyememenin; Nil varlığın, yaşamın, üremenin, bolluğun kaynağıdır. Bu iki zıt kutup söylenenlerde kendilerine birer temsilci bulurlar. Osiris, Nil'dir, bereketi, iyi tarafı sembolize eder. Seth ise çöldür, kuraktır, adaletsizdir, kötü taraftır.” (Balkaya, 2012: 991). Mısır mitolojisindeki bu durum gibi evrende de hayat ve ölüm, adalet ve adaletsizlik bir arada var ve bir uyum içinde devam eder.

Yunan mitolojisinde evrende var olan zıtlık ve uyum kendisini “Gaia ve Eros” ta yanı birbirine zıt olan iki güç ve enerjide göstermektedir. Gaia doğurganlığı yani “Dünyayı, yeri, evrensel bir öge olarak toprağı simgeler.” (Erhat, 1996:109). Toprağın simgesi olan Gaia, bir anlamda dişil gücü temsil eder. Dişil gücün zıddı ve tamamlayıcısı olan erkeği ise Eros temsil eder. “Eros, ilkçağın en eski metinlerinden

beri evrende birleşme ve üretmeyi sağlayan doğal bir güç olarak karşımıza çıkar.” (Erhat, 1996:100). Toprağın ve yerin karşısına üretici bir rol ile çıkan Eros, “*göğü simgeler.*” (Balkaya, 2012: 991). Bu zıtlık neticesinde, erkek rolünde Eros karanlığı, geceyi, aydınlığı ve gündüzü doğurur; Gaia ise denizleri ve dağları oluşturur. Böylece evrende var olan zıtlıkların uyumu simgelenmiş olur.

Uzak Doğu’da özellikle Çin’de evrendeki zıtlıklar “YinYang” olarak bilinir. “*Yang dışarısidir, sıcaklıktır, güneştir, yazdır. Yin içerisidir, soğukluktur, karanlıktır, kıştır.*” (Hançerlioğlu, 2013: 552). Uzak Doğu felsefesinde görülen bu zıt kutuplar ve birbirine ters olan enerjiler aslında bir bütünün tamamlayıcı unsurlarıdır. Tıpkı kadın ve erkek gibi birbirinin zıtlıkları ile birbirini tamamlayan enerjilerdir.

Altaylıların yaratılış destanlarında da erkek ve kadın uyumu neticesi yaratma motifi görülmektedir. “*Ülgen, birdenbire su yüzeyine çıkıveren bir taş yakaladı ve bunun üzerine oturdu. Sonra dünyayı yaratmak istedi. ‘ne yaratayım, nasıl yaratayım?’ diye düşündü. Birden bire suyun içinde Ak ana (ene) karşısına çıkıverdi ve: bir nesne yaratmak istersen yaptım oldu de.*” (Sakaoğlu-Duymaz: 2002: 174). Dikkat edilirse sembolik anlamda erkeğin yaratma sürecinde tek başına işlevsiz kaldığı, fakat kadın ile dengelenen güç neticesinde yaratma durumu meydana gelmektedir. Dolayısıyla evrenin uyumu için erkek ve kadın uyumu şart görülmektedir. Bu da zıtlığın uyumu olarak adlandırılmaktadır.

Erkeğe ait eril ve kadına ait dişil güçlere psikolojik açıdan baktığımızda Jung’un “anima” ve “animus” olarak adlandırdığı “eril” ve “dişil” karakterleri görürüz. “*Anima ve animus her iki cinsin bilinçdışında erkeğin kadınlığa ait yönünü ve kadının erkekliğe ait yönünü temsilen zıt eşler (syzygy) olarak faaliyet gösterir.*” (Stevens, 1999: 72). Eril ve dişil güç hem erkekte, hem de kadında bulunan ve esas olarak denge halinde olması gereken iki enerjidir. Elbette doğal olarak erkekte eril yanın baskın olması ve kadınlarda ise dişil yanın baskın olması doğaldır. Ancak bunun belli bir dengeyi sürdürebilecek düzeyde olması çok önemlidir. Bu iki zıt kutbun dengelenmesi ile uyum meydana gelir.

“*Hayatın kendisi zıtlıklar üzerine kuruludur. Her şey zıddıyla vardır. Bir şeyin bilinebilmesi için de onun zıddının var olması gereklidir. Kadın olmadan erkek, erkek olmadan da kadın yarımardır. Zıtlıkların buluşmasıyla uyuma giden bütünlük gibi kadın ve erkek de bütünü sembolize etmektedir.*” (Çetindağ, 2011: 45). Kadın ve erkekte var

olan bu zıtlık ve zıtlığın getirdiği uyum evrende hemen hemen her alanda görülmektedir.

Dişil ve eril enerjiyi sadece insanda toplamak yeterli değildir. Bu durum doğada da kendini belirgin bir şekilde göstermektedir. Dişil enerjinin doğasında Ay'ın güçlü enerjisi vardır; gecenin içindeki karanlığı ve soğukluğu temsil eder. Eril enerji ise Güneş'in sıcaklığı ve aydınlığı ile simgelenir. *“Karanlık geceyi (bilinçli olmayanı) aydınlatan gök cismi olarak ay bilincin göstergesidir; yani (başlangıçta) eril bir semboldür. Ancak güneşin (gündüz aydınlığıyla bağlantılı bilincin) egemenliğinde, gecenin aydınlatıcısı olan ay, eril'in karşı kutbunda yer alır; yani dişil'dir.”* (Saydam, 1997: 238-239). Bu durum evreninde zıtlıkların bir birini tamamladığı bir yer olarak algılandığını göstermektedir.

Evrende var olan zıtlıklar sözlü edebiyat ürünü anlatmalarda da görülmektedir. Halk hikâyeleri, masallar, efsaneler ve daha pek çok sözlü edebiyat ürününde evrende var olan zıt kutuplar yer almaktadır. Birbirine ters duran kavramlar bazen savaş halinde bazen de uyum halinde karşımıza çıkmaktadır. “Ferhat ile Şirin” hikâyesin de iki zıt kavram yer almaktadır. Bu zıtlık iyi ile kötünün savaşı şeklinde kendini göstermektedir. Bu hikâyede iyilik ve kötülük kavramının büyük savaşı görülmektedir. Ferhat ile Şirin; aşk, fedakârlık, iyilik gibi unsurlarla iyiliği temsil ederken onları ayırmaya çalışan Mehmene Banu, Hüsrev Şah, Şehzade Hürmüz gibi karakterlerde kötülüğü temsil ederler. Bu iki zıt kutup savaş halinde gösterilerek evrende var olan zıtlıklara dikkat çekilir.

Konusu çoğunlukla iyi ile kötünün savaşı şeklinde olan ve genellikle iyinin kötüye gelip geldiği masallar da evrendeki ve insanın içindeki zıtlıkların bütünü göstermektedir. Masallarda *“İç dünyamızın, yüzleşmeye korktuğumuz kıskançlık, öfke, hırs, kötülük olarak belirtebileceğimiz ‘gölge’leriyle karşılaşarak, iyiliğin, güzelliğin, doğruluğun bütün renklerini kazanmaya çalışırız.”* (Şimşek, 2006b: 1). Dolayısıyla insanın içinde olan bütün zıtlıklar ve bu zıtlıkların uyumu kendini masallarda göstermektedir. Bu noktada kişinin kendini ve toplumu tanıması için masallar önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kâinatta var olan zıtlık ve bu zıtlıkların sonucu oluşan düaliteyi atasözlerinde de yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Bu bağlamda Anadolu'da söylenen pek çok

atasözü zıt kutupların uyumunu göstermektedir. Zıtlıkların birlikteliği konusunda en açıklayıcı örneklerden biri Anadolu’da söylenen “İyiliğe nereye gidiyorsun demişler kötülüğün yanına demiş” şeklindeki atasözüdür. Bu atasözünde görüldüğü gibi iyilik ve kötülüğün varlığı birbirinin varlığına bağlıdır. İki zıt kavram birbirini tamamlayıcı bir şekilde gösterilmektedir. Bu da gösteriyor ki evrendeki zıtlık ve bu zıtlıklardan doğan uyum insan hayatının her aşamasına yerleşmiştir.

Divan edebiyatında tezat sanatı ile birlikte yoğun bir düálite, görülmektedir. Divan edebiyatında pek çok noktada zıtlıkların birlikteliğinden bir uyum meydana getirilmiştir. Divan edebiyatında; “*Zıt kavramlar arasında bir uyum olduğu bir gerçektir.*” (Güler, 2013: 55). Bu zıtlıkları dile getiren önemli örnekler vardır. Şeyh Galip aşk kavramı üzerinde zıt kavramları bir uyum içinde göstermiştir.

“Andadır râz-ı ‘âdem sırr-ı vücûd

Hîçdir yokdur bekâdır adı ‘aşk” (Güler, 2013: 62).

(Varlığın ve yokluğun sırrı ondadır; hiçtir, yoktur bakidir adı aşk)

Dikkat edilirse şair varlık ve yokluğu aşk kavramı üzerinde birleştirerek varlık ve yokluğun aynı olduğunu dile getirmekte ve bu uyuma dikkat çekmektedir.

Evrende ve insanın içinde her şeyin çift kutup olduğu görüşünü Mevlana’nın üşünce sisteminde de görmekteyiz. “*Ey yiğit, her şey zıddıyla görülebilir.*” (Küçük, 2004: 6) diyen Mevlana rubailerinde de bu durumu dile getirmektedir.

“Bizim topraktan yaratılmış olan bedenimiz göklerin nurudur.

Bizim Hak yolunda çevikliğimizi melekler (bile) kıskanır.

Bazen bizdeki temizliğe melekler haset ederler;

Bazen de, hayâsızlığımızdan, kötülüğümüzden Şeytan (dahi) kaçır” (Küçük, 2004: 6)

Elif Şafak’ın Pinhan romanında insanda var olan çift kutup ve zıtlıklar kendini belirgin şekilde göstermektedir. Romanın kahramanı pinhan çift başlı olarak yaratılmıştır. Eserde Kendini aramak için tekkeden ayrılıp İstanbul’a giden bir dervişin hikâyesi anlatılmaktadır. Önceleri tekkenin içindeki elma ağaçlarına çıkan Pinhan, daha sonraları tekkeye katılır. Orda bir müddet yaşadıktan sonra var olan çift başlılığını yenmek için kendini aramaya koyulur. Romanda bu zıtlık ve çift başlılık şu şekilde dile

getirilmektedir. “*Ne safi kötülük; ne safi iyilik... Her daim, her yerde, İki başlılık...*” (Şafak, 2000: 73). Romanda geçen bu sözler ile kötülük ve iyiliğin tek başına var olamayacağı, birlikte bir uyum oldukları dile getirilmiştir.

Anadolu kilimlerinde de bu zıtlıklar kendini “Aşk ve Birleşim” motifinde göstermektedir. Anadolu kadını dokuduğu kilimlerde bu motifi yüzyıllardır işlemektedir. “Aşk ve Birleşim” motifi, herkesin bildiği uzak doğu motifi olan “Ying-Yang” motifinin benzeridir. “Ying-Yang”, güzel-çirkin, iyi-kötü, gece-gündüz gibi zıt kavramları sembolize eder. Bu motifin Anadolu yorumunda ise; hatasız hiçbir şey olamayacağı inancını temsil etmektedir (Canay, 2011: 53).

Evrende görülen zıtlıkların uyumu kendini Hakkâri yöresi kültüründe de belirgin bir şekilde göstermektedir. Gerek sözlü ve yazılı edebiyatında gerekse de el sanatı ürünleri olan kilimlerde bu durum çeşitli şekillerde dile getirilmektedir. Yöre kilimlerinde görülen “Aşk ve Birleşim Motifi” yörede var olan kadın erkek uyumunu simgeler. Yörede erkek ve kadın zıtlığı ve bu zıtlıktan doğan uyum yöresinin folklorunda belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu motifin kilimlere yansması da bu durumun bir sonucu olarak kabul etmek gerekir.

Hakkâri ve ilçelerinde söylenen, “*Kadın ve erkek kazma kürek gibidir.*” (K6). Atasözü ile erkeğin ve kadının birbirinin tamamlayıcısı olduğu görülmektedir. Bu birliktelikte kadın ile erkek arasında parça-bütün ilişkisi ifade edilmektedir. Bu parça bütün hayatın ve varlığın anlamıdır. Kadın ve erkek arasındaki uyumu ifade eden başka bir atasözü; “*Erkek ark, kadın gölettir*” (K6). Bu söz tasarruf etme manasında da kullanılmaktadır. Erkeğin kazancını tasarruflu bir şekilde harcayan ve biriktiren kadın olarak gösterilmektedir. Biri çalışırken biri de emeği koruyan unsur olarak görülmekte ve bu sayede birbirini tamamlayıcı bir şekilde dile getirilmektedir.

Hakkâri’de kilimlere motif olarak yansıyan kadın erkek uyumu bir anlamda insan varlığın özetidir. “*İnsan, yer ile gök arasında zıt kutupların birbirini çekmesi arasında kalan bir varlıktır. Bu iki kutsal yer arasında daima insanın macerası anlatılır. İnsan bu ikilem arasında gidip gelir. İyilik ile kötülük, zulmeden ile zulüm gören, eşitlik ile haksızlık, zenginlik ile fakirlik daima karşı karşıyadır.*” (Çetindağ, 2011: 238). Bu zıt kutuplar evrenin bir yasası olarak her alanda birbirini tamamlar.

Hakkâri kilimlerine yansıyan Aşk ve Birleşim motifi işte bu durumun bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Kadın ve erkek zıtlığı, uyumu ve birbirini tamamlama ilkesi yörenin masallarında da yer almaktadır. Hakkâri’de anlatılan “Değirmencinin Karısı” (K1) masalında; kadın kendisine göz koyan ağaya karşı kocasının ne yapması gerektiğini söyler. Hiç kimsesi olmayan değirmenci olan kocasına akıl vererek ağa karşısında onu korur ve böylece ev dışından gelen tehdide direnerek ailenin güvenliğini koruma sorumluluğunu devralmış olur. Masalda erkekte eksik olan güç, kuvvet ve akıl kadın tarafından tamamlanmış böylece bir uyum meydana getirilmiştir. Bu da Hakkâri insanının kadın ve erkek arasındaki zıtlıktan doğan uyumu eskiden beri bildiğini göstermektedir.

Hakkâri sözlü kültüründe anlatılan atasözü ve masallardaki erkek ve kadının bu uyumu simgesel anlamda önemlidir. Çünkü biyolojik ve fiziksel anlamda birbirine zıt olan bu iki uç noktanın uyumu yani “*Kadın erkek birlikteliği, çoğalma ve bereketi, yaşamı ve ölümü sembolize etmektedir. Birbirini tamamlayan, biri olmadan diğerinin de olamayacağını anlatan kavramlardır.*” (Canay, 2011: 53). Bu iki zıt enerjinin birbirini tamamlayan yönünü gören yöre halkı bunu atasözü, deyim, masal gibi sözlü ürünler ile birlikte dile getirmekle kalmamış Hakkâri’nin kültür aktarıcısı olan kilimlere de benzer şekilde motif olarak işlemiştir.

Ferit Edgü’nün, Hakkâri’yi anlattığı “Yaralı Zaman” romanında yörenin folkloru, gelenek ve görenekleri, kadın ile erkek arasındaki farkı ve iş bölümünü açıkça dile getirmektedir. Eserde geçen “*Odun kesiyorlar yalnız erkekler, yufka açıyorlar yalnız kadınlar.*” (Edgü, 2007: 78) ifadesi aslında farklı iki zıt enerjinin uyumudur. Birbirine zıt olan bu iki taraf hayatta kalmak için birlikte bir iş bölümü geliştirmiş ve birbirinin eksik yanlarını tamamlamaktadır. Bu konu da Jung farklı kutuplar arasındaki uyumu şu şekilde açıklar: “*İki karşıt çift arasında gerilim ne kadar fazla olursa, enerji de o kadar güçlü olur. Karşıtlık olmadan belli bir enerji söz konusu olamaz.*” (Jung, 1977: 9). Dolayısıyla erkek ile kadın arasında toplumsal bir iş bölümü ve bu iş bölümünün sonucu meydana gelen uyum gerekmektedir. Bu uyum neticesinde kişinin güvenlik ve fizyolojik ihtiyaçlar giderilmekle birlikte duygusal gelişimi daha güvenli bir

şekilde tamamlanır. Bu da kadın ve erkeğin birbirinin tamamlayıcısı olduğunu göstermektedir.

Aşk ve birleşim olarak bildiğimiz bu motif, Hakkâri kilimlerinde “*Kadın ve erkek arasındaki uyumu simgeler.*” (Erbek, 1988: 3). Doğu felsefesine göre, dünya her zaman bir denge içindedir; dışı unsurlar ile erkek unsurlar her an bir denge ve uyum içinde olmazlarsa, hayat durur. Doğulu bilim adamları her insanın içinde bu iki gücün denge sağlamasıyla, o insanın dengeli ve sağlıklı olabileceğini öne sürer (Ersoy, 2007: 64). Çünkü kadın ve erkek görünüş ve güç itibarıyla birbirlerine tamamen zıt özellikler sergilese de bireyleşme sürecinde benliğin tamamlanması sürecinde bir bütünün iki eşit parçasıdır. Hakkâri kilimlerinde anlatılmak istenen de işte bu düşüncedir.

Kadın ve erkek arasındaki zıtlığı simgesel anlamda gösteren bu motifin baş kısımları iki şekilde örülmektedir. Bir tarafta motifin baş taraf üst kısımda içe doğru bükülmektedir. Diğer tarafta ise motifin baş tarafı alt kısımda içe doğru bükülmektedir. Şekil olarak aynı olan bu iki motifin baş kısımları farklı şekilde sembolize edilmesine rağmen her iki motif birbirine uç tarafta bağlanmıştır. “*Bir uca varıldığında karşıt uca geçilir. Yani er geç her şey karşıtına doğru koşar.*” (Jung, 1977: 9) .

Hakkâri kilimlerinde gece ve gündüz sembolü olarak da bilinen bu motif, bazı kilimlerde bir tarafı siyah bir tarafı beyaz renk ile dokunmaktadır. Kilimlerde siyah geceyi, beyaz renk ise gündüzü simgelemektedir. Bu motif, Uzakdoğu'nun “Ying-Yang” motifinin Hakkâri kilimlerindeki şeklidir. Kadın ve erkeğin aşkını, zıtlıkların uyumunu ve birlikteliğini, evrende var olan dengeyi simgeler. Dünyada ve evrende var olan hiçbir şeyin tamamen kusursuz olamayacağını her şeyin zıttı ile tamamlanacağını anlatır.

Uzak Doğu felsefesinde; “*Çoğunlukla gece ile simgelenen sınırsız, siyah iken, mutlak, beyazdır. Bir bütün olan biçimin birliğinden ayrı olarak bunların birliğine göre Yang'ın merkezindeki siyah çember, Mutlak'ın öz bir boyutu olarak sınırsız gösterir ve Yin'in merkezindeki beyaz çember, sınırsızın öz bir boyutu olarak mutlakı gösterir.*” (Lings 2003: 34). Dolayısıyla gece olmadan gündüzün, gündüz olmadan gecenin bir anlamı olmadığı Hakkâri kilimlerinde olduğu gibi sembolize edilir.

Jung tarafından ortaya atılan ve edebî eserlerde karşımıza çıkan, “*Benliğin eril ve dişil gücü animus ve anima*” (Şimşek-Şenocak,2009:118) arketipi gibi bir anlamı

simgeleyen bu motifin kilimlere yansması oldukça dikkat çekici bir durumdur. Üzerine birçok tez hazırlanan, edebî eserlerimizde sıkça başvurduğumuz hatta Uzak Doğu kültürünün bir ürünü olarak gördüğümüz bu motif yüzyıllardır Hakkâri ve Anadolu dokumalarının vazgeçilmezidir.

Hakkâri’de gün gecenin, kış baharın yerini alırken evrenin eşsiz büyüğü kendini gösterirken, ölüm ve doğumun, kadın ve erkeğin içi içe geçtiğini gören yöre insani çevresinde olanı çeşitli semboller ile anlaşılır kılmıştır. Dileğine denk düşen şifre ve sembolleri yöre kilimine yansıtan yöre insanı bu durumu ayrıca hayatlarının her anında göstermiştir. Kilim motiflerinde can bulan bu motifler töre ve inancın yansıması olarak yüzyılları aşan bir yolculuk ile sırlar ve hikâyeler eşliğinde günümüze kadar gelmiştir.

3.4.13. Bukağı (Aile) Motifi



Resmi 44. Bukağı (Aile) Motifi

Bukağı motifi, Hakkâri kilimlerinin en yoğun motiflerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilimlerde sıkça rastladığımız bu motif diğer kilimlerde de görülmektedir. Üçgen şeklinde iki ucun birbirine bağlanması şeklinde sembolize edilmiştir. Bukağı kelimesi **Türkçe Sözlük**’te, “*demir halka*” (Türkçe Sözlük, 2005: 196) olarak geçmektedir. Bukağı motifi sadece yörede değil bütün Anadolu kilimlerinde aynı isim ile bilinmektedir.

Hakkâri kilimlerinin en belirgin motiflerinden biri olan Bukağı motifi aile ve aile birlikteliğini, ailenin bir arada birlik içinde olmasını simgelemektedir. İki ayrı ucun birbirine bağlanması şeklinde ailenin dayanışması ve sürekliliği vurgulanmaktadır.

Hakkâri kilimlerine motif olarak yansıyan “*Aile; kan bağılılığı, evlilik ve diğer yasal yollardan aralarında akrabalık ilişkisi bulunan ve çoğunlukla aynı evde yaşayan fertlerden oluşan, fertlerin psikolojik, sosyal, kültürel ve ekonomik ihtiyaçlarının*

karşılandığı, fertlerin topluma uyum ve katılımlarının sağlandığı ve düzenlendiği temel bir toplumsal birim” (DPT, 1989: 3-4) şeklinde tanımlanır.

Anne, baba ve onların çocuklarından oluşan en küçük toplumsal kurum olan aile, toplumun çekirdeğidir. Toplumlar ailelerin bir araya gelmesiyle oluşur. İnsanlar tarih öncesi çağlardan beri aileler hâlinde yaşar. Ailenin oluşumunda ve şekillenmesinde çeşitli etmenlerin rol oynadığı ve ailenin bugünkü yapısına ulaşmaya kadar belli evrelerden geçtiği kabul edilmektedir. Zaman içinde aile fertleri ve görevleri değişmiş olsa bile aile kavramı önemini hiç yitirmeden çağları aşan bir serüvenle günümüze kadar gelmiştir.

Dünya da ilk ailenin meydana gelmesi konusunda bilimsel kuramlar, dini hikâyeler ve efsaneler var. Kutsal kitaplar olan Tevrat, İncil ve Kur'an'da ilk aile örneği olarak Âdem ve Havva gösterilmektedir. Her üç kutsal kitaba göre yeryüzünde meydana gelen ilk aile Âdem ve Havva'nın cennetten yeryüzüne indirilmesi ile meydana gelmiştir. Her üç kitaba göre cennette Allah'ın emirlerine çeşitli sebeplerle karşı gelen Âdem ve Havva ceza olarak yeryüzüne gönderilmiştir.

Kur'an-ı Kerim'e göre Âdem ve Havva yeryüzüne indikten sonra aile olup çocuk sahibi olmuştur. Âdem ve Havva'nın aile olma isteği Kur'an'da şu şekilde ifade edilmektedir: *“Eğer bize salih bir çocuk verirsen andolsun şükredenlerden olacağız.”* (Araf Suresi, 189). *“Allah Âdem'e birçok çocuk verdi Âdem'in zürriyeti çoğaldı.”* (Maide Suresi, 31-32). *“Şüphesiz Allah, Âdem'i, Nuh'u, İbrahim ailesini ve İmran ailesini birbirlerinin soyundan olarak âlemlerden üstün kıldı. Allah her şeyi çok iyi işten, çok iyi bilendir.”* (Ali-İmran Suresi, 33-34). Görüldüğü üzere İslâm inancına göre ilk aile Hz. Âdem'in çocuklarının olması ile başlamış ve günümüze kadar gelmektedir.

Ailenin tarihsel gelişimi ilk çağlara, ilk insan topluluklarına kadar gitmektedir. İlk aile örneğini ilkel bir hayat yaşayan insan topluluklarında görmekteyiz. *“İlkel topluluklarda kadın toplayıcı olarak erkek ise avcı olarak işlev görmekteydi. Bu yaşam biçimi ilk aile örneğini oluşturuyordu.”* (Eşsizoglu, 2012: 6). Bu insanlar hayatta kalmak ve yaşamlarını devam ettirebilmek için tek başına olmanın yetmediği, dolayısıyla aile olmanın gerekliliğini görmüş ve bu sayede ilk aile örneğini meydana getirmişlerdir.

Yunan mitolojisinde aile ocağını, ailenin birlik beraberliğini, bir arada yaşamayı, aile kurmayı temsil eden tanrıça Hestia'dır. *“Hestia aile ocağını temsil eden bir tanrıçadır. İnsanlara ev yapmalarını öğretir, aile hayatına ait huzuru, mutluluğu sağlardı. Her tapınakta ve her evde sunağı vardır.”* (Erhat, 1996: 144). Hestia'nın Yunan mitolojisini anlatan söylence ve metinlerde adı pek geçmemesine rağmen Olimpos'ta yanan kutsal ateş, Hestia ve aile ocağını simgelemektedir. Bu durum sembolik anlamda incelendiğinde *“Ocağın dışıl bir simge, ateşin ise eril bir simge olarak kabul edildiği ve kutsandığı”* (Uhri, 2003: 41) böylece aile kurumunun simgelendiğini görürüz.

Antik Roma inancında aile kurumunun simgesi olarak Hestia'nın yerini Vesta inancı almıştır. *“Evlerde ocağı koruyan çok eski bir Roma tanrıçası”* (Erhat, 1996: 290) olan Vesta aile kurumunu sembolize etmektedir. Vesta inancında da aile, ateş ile ilişkilendirilmiştir. *“Roma'da Vesta mabedinde, bakire olan Vestalinler, bu ilk sayılan kutsal ateşe hizmet ederlerdi.”* (Çağlar, 2008:101). Çünkü ocakta ateş yandığı zaman orda pişirmek, beslenmek ve toplanmak gibi eylemler meydana gelir. Bu da aile olmanın gereği olan birlik ve beraberlik için gerekli unsurlardır.

Türk mitolojisinde ailenin sembolü olarak ateş görülmektedir. Ateşin kutsal olduğuna inanan eski Türkler aile kurumunu ve birlik beraberliğin ateş etrafında meydana geldiğine inanmıştır. *“Türk Mitolojisinde ateş tanrı tarafından insanlara armağan edilmiştir. Tanrı'nın insanlara hediyesi olan ateş, ailenin ve aile ocağının sembolü olur.”* (Seyidoğlu, 1992: 572). Bunun için “aile ocağı kavramı” Türkler arasında ailenin sıcaklığını, birlik ve beraberliğini göstermektedir.

Eski Türk toplumunda aile kurma ve aile olmak çok önemsenmiştir. Toplumu meydana getiren en önemli kurum olan aile, “oguş” olarak isimlendirilmiştir. *“İlk sosyal birlik olan aile, bütün toplumsal bünyenin çekirdeği durumunda idi.”* (Kafesoğlu, 1993: 216) Türklerin yaşam biçimine bağlı olarak aile yapısı ataerkil bir aile şeklinde meydana gelmiştir. *“Kan akrabalığı esasına dayanan ailede reis erkekti. Ailenin esas çekirdeğini baba, oğul ve torunlar oluşturuyordu.”* (Ögel, 2001: 237). Aile reisinin erkek olmasına rağmen kadın, erkeğin iyi günde kötü günde yoldaşı ve çocuklarının anası olmak gibi önemli bir vazifeye görevlendirilmiştir. Eski Türk kültüründe

toplumun kadına verdiği saygıdan dolayı hanlar, hakanlar, cengâverler kadınların önünde saygı ile eğildiğine dair örnekler mevcuttur.

Eski Türklerde bir erkek evlenirken, ne karısını kendi babasının ocağına ne de kendisi karısının ocağına giderdi. İç güveylik olmadığı gibi iç gelinlik de yoktu. Erkek baba ocağının mallarından payını alır, kız da çeyiz getirirdi. Bu çeyiz, aile arasında verilen hediyelerden, armağanlardan oluşurdu. Gelin ile damat mallarını birleştirerek, ortak bir ev sahibi olurlardı (Erkul, 2002:167). Bu şekilde meydana gelen aile küçük aile tipi olarak uzun süre devam etmiştir. Çünkü göçebe yaşam geniş aile kurmak için elverişli bir yaşam şekli değildir. Bunun sonucu olarak göçebe toplumlar da daha çok çekirdek aile görülmektedir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde aile yapısı çekirdek aile şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu aile anne, baba ve çocuktan meydana gelen küçük ailedir. Genel olarak babanın reis olduğu bu aile yapısında çok zor durumda kalmadıkça tek eş ile evlilik görülmektedir. Aile ilişkileri büyük bir sevgi ve saygı temelinde ele alınmış ve birbirine her koşulda destek verilmiştir. Aile bireyleri arasında büyük bir sevgi, saygı ve sahiplenme duygusu mevcuttur.

Kazan Bey'in Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olması hikâyesinde geçen bölüm aile bireylerini koruma ve aileye bağlılık dile getirilmiştir.

“Uruz Bey;
 Vazgeç baba geri dön,
 Altın büyük evine atını sür git,
 İhtiyar anama umut ol,
 Karagözlü kız kardeşimi ağlatma,
 İhtiyar anamı sızlatma!
 Oğul için atanın ölmesi ayıp olur,
 Yaradan hakkı için baba
 Vazgeç de eve git” (Ergin, 2005: 105).

Dikkat edilirse Uruz Bey, babasının kendisi için tehlikeye atılmasını istememiş; aksine ailesi için geri dönmesini, ailesine yardımcı olmasını istemektedir. Bu da aile birlikteliğinin somut bir örneği olarak kabul edilebilir.

Türklerin yerleşik hayata geçmesi ile birlikte çekirdek aile yerini geniş aileye bırakmıştır. “*Osmanlı toplumunda geniş aile tipi bulunmaktadır. Ekonomik ve toplumsal bir birim halinde ve mekânsal yakınlık halinde yaşayan geniş aile fertleri, aynı zamanda bir üretim birimini de meydana getiriler.*” (Ortaylı, 1984: 79). Çok eşliliğin yoğun olarak görüldüğü bu dönemde aile içindeki nüfus bir hayli artmıştır. Anne baba ve çocukların yanında büyükanne ve büyükbaba da aile içinde kalmış ve geniş aile şekli yoğun olarak görülmüştür.

Cumhuriyetin ilanı ve medeni kanunun kabulü Türkiye’de aileyi büyük oranda etkilemiştir. Bu kanuna göre aile bireylerine eşit haklar tanınmıştır. Kanunda yapılan değişikliklerle ekonomik sistemdeki ve toplumsal yapıdaki yeni köklü değişimler aile kurumunu büyük oranda desteklemiştir.

Günümüze gelindiğinde ise aile yapısında hızlı bir değişme görülmektedir. “*Değişen toplumsal şartlar ile birlikte aile de değişime uğruyor. Bu değişim sırasında aile yıkılıyor, yok oluyor gibi görünüyor. Aslında ailenin geçirdiği bu bocalama devri sadece, bir yeniden düzenleme, değişen şartlara uymak için ailedeki ilişkilerin yeniden düzenlenmesidir. Aile tüm toplumlarda devam ediyor.*” (Esen, 1991: 17).

Tarihin bütün aşamalarından geçerek yaşadığımız yüzyıla kadar gelen ve dimdik duran aile kurumu, değişen dünya ile birlikte kendisini yenilemektedir. Bu yenilemeler ve değişimler eski aile yapısına uzak olsa da aile her zaman ve her mekânda toplumun en önemli unsuru olarak görülmeye devam etmektedir.

Anadolu’da anlatılan efsanelerde aile kavramına baktığımızda pek çok örneği görülmektedir. Diyarbakır’da anlatılan “Gelincik Dağı” ile ilgili efsane de aile kurumunun korunması gerektiği anlatılmaktadır.

Efsaneye göre; “*Köy ağasının güzel kızı ile köyün yakışıklı çobanı birbirlerine âşık olurlar. Ağa gençleri birbirleri ile evlendirmeye karar verir, fakat civardaki Yörük Beyi, Ağa’nın istediği her şeyi verir ve kızını alır. Çoban düğün alayı köyden ayrılırken kavalını çalarak Allah’a yalvarır ve sevdiği kızın başkasına yar olmamasını diler. Duası kabul olur, çobanla birlikte gelin alayı da taş kesilir.*” (Seyidoğlu, 1992: 572). Dikkat edilirse “Gelincik Dağı” efsanesinde aile kurmak isteyen insanlara yardım edilmesi gerektiği; sevgi ve saygı temeli üzerinde oluşturulacak evliliklere engel olmamak

gerektiği anlatılır. Anadolu sanatına yansıyan bukağı motifi işte bu durumun bir sonucu olarak yansımıştır.

Anadolu’da anlatılan masallarda aile kurumunun üzerinde çok durulduğu görülmektedir. Masallarda verilen mücadelelerin çoğu aile kurma veya çeşitli sebeplerle dağılan, parçalanan aileleri bir araya getirme mücadelesidir. *“Bütün masallarda başarı ve mutluluğu evlilik ve taht sembolize eder. Tahtın eksik olduğu örnekler vardır ancak evlilik birliğinin veya ayrılmış eşlerin ve çocukların kavuşmadığı örnekler Türk masalları içinde yoktur. Masalların başında kısaca masal kahramanı çok kere ailesi ile birlikte tanıtılır.”* (Günay, 1992: 617).

Kahramanların bu şekilde verdikleri mücadeleleri anlatan pek çok masal örneği bulunmaktadır. *“Gençlikte mi İhtiyarlıkta mı?”* (Alptekin, 2002: 262) masalında dağılan ailenin tekrar bir araya gelme mücadelesi ve bu mücadelenin sonunda gelen mutluluk ve aile birlikteliği anlatılmaktadır. Dolayısıyla masallarda aile kurumu başarı ve mutluluğun meydana gelmesinde temel unsur olarak görülmüş aile ile toplumsal huzur ilişkilendirilmiştir.

Hakkâri kültüründe de aile ve aile birlikteliği çok kutsal bir durum olarak görülmektedir. Bu durum yörenin adetlerine, inançlarına ve sanatına yansımıştır. Bunun en somut örneklerinin başında Hakkâri kilimleri gelmektedir.

Hakkâri kilimlerinde Bukağı motifi ile aile ve aile birlikteliği sembolize edilmektedir. Bu motifin kilimlere yansımaları kilimi meydana getiren ustaların aileye verdikleri önemin sonucu olmakla birlikte yöre halkının da aile ve aile birlikteliğine olan bakışının kilimde dile gelmesidir. Tabiata bağlı bir hayat yaşayan yöre halkı için aile olmak ve birlik beraberlik içinde yaşamak tabiattan yararlanmak için şarttır. Bu zorunluluk neticesinde bir araya gelen aile bireyleri arasında rol paylaşımının yanı sıra büyük bir sevgi ve saygı görülmektedir. Aileye olan bu bakış açısı yöre de her alanda kendisini göstermektedir.

Anadolu’da meydana getirilen kilimlerin üzerinde görülen sembolik motiflerin neredeyse hepsi insana özgü duyguları barındırmaktadır. Bu motiflerden etkilenecek uygulaması yapılan, bağlılığı ve sonsuza kadar birlikteliği, simgeleyen Bukağı motifine; bağlıyım, bağlısın, bağlı adı verilmiştir (Canay, 2011: 89). Bu bağlılık sembolik

anlamda ailenin bağılılığı ve birlikteliğidir. Hakkâri kilimlerine yansması da bu anlama dikkat çekmek içindir.

Hakkâri'deki aile tipi, üç kuşağın birlikte oturduğu üretim ve tüketim birliği ve ortak yapı mülkiyet taşıyan bir çeşit aile yapısıdır. Aile büyük anne ve büyük babanın otoritesi altındadır. Büyük anne, büyük baba, erkek çocukları, onların eşleri ve çocukları yani üç neslin aynı çatı altında yaşadığı geniş aile biçimidir. Tarım ve hayvancılıkla özdeşleşen bu aile tipi yerine fertlerin ekonomik bağımsızlıklarını kazanmaları istikametinde anne, baba ve çocuklarından oluşan çekirdek aile tipine devretmektedir. Bu çekirdek aile; Anne-baba evine bitişik konutuna yakın bir ev açarak yaşar.

Geniş aile tipinin görüldüğü Hakkâri yöresinde de aile kurmak, birlik beraberlik içinde yaşamak çok önemsenmiş ve kutsal olarak görülmüştür. Hakkâri'de aileler evlenme çağına gelen çocuklarının evlenmesini çok önemser ve bu konuda hiçbir fedakârlıktan kaçınmaz. Hakkâri'de erkekler genelde on sekiz yaşında kızlar ise on altı yaşında evlenme çağına görülür. Evlenmek isteyen erkek çocukta aranan en önemli nitelik askerliğini yapmış olmak ve helal bir kazanç elde edeceği bir işe sahip olmasıdır.

Hakkâri'de çok önemsenen ve aile olmanın gereği olan “evlenme, kadınla erkeğin aile kurmak için yasaca birleşmeleridir. Kızın ve erkeğin sosyalleşme sürecinin önemli bir aşamasıdır. Aileler arasında dayanışmayı, toplumsal ve ekonomik ilişkiyi belirler, düzenler. Evlenme törenleri bağlı bulunduğu kültür tipinin öngördüğü belirli kurallara ve kalıplara uydurularak gerçekleştirilir. Evlenme, tören, töre, âdet, gelenek, görenek ve inanma bakımından zengin bir tablo çizer.” (Örnek, 1995: 185).

Hakkâri'de uzun süren törenin de etkisi ile birlik ve beraberliğin teminatı olarak görülen aile, aileye mensup her birey için kutsaldır. Yörede bireylerin başıboş davranma hakları kabul edilmemektedir. Kaynak kişiye göre; her birey ailesinden, her aile de bireylerinden sorumludur (K7). Bu sorumluluğun gereği olarak toplumsal hayatta düzen sağlanır, suç ve yüz kızartıcı hadiselerin önüne geçilir.

Hakkâri'de toplumsal hayatın en önemli unsurlarından olan “Aile, bir sistem olarak düşünüldüğünde, toplum sistemleri içinde yer alan ve kendi içinde alt sistemlere ayrılan birimdir. Sistemlerin genel özelliği gereği içinde bulunan bireylerin birbirleri ile etkileşimi söz konusudur ki, aile de içinde yaşanılan her durumla ilgili olarak, diğer aile üyeleri üzerinde etkili olabilmektedir.” (Dokur-Profeta, 2006: 58). Bu da ailenin

toplumsal hayatın bir sigortası olduğu sonucunu göstermektedir. Aileyi toplum için bir teminat olarak gören yöre kadını bunu bu anlamıyla kilimlere dokumuştur.

Geniş aile tipinin yoğunlukta olduğu yörede aile içindeki birlik beraberlik çeşitli uygulamalar ile kendini göstermektedir. Yemek sofrasına ailenin bütün bireyleri oturmak zorundadır. Evde bulunan herkes sofraya başında toplanmalıdır. Sofrada bulunmamak çok ayıp karşılanır. Birlikte aynı sofrada oturan aile bireyleri arasında dargınlık olmaz, birlik ve beraberlik duygusu geliştirilir (K6). Zamanla bir gelenek haline gelen bu uygulama ailenin bir arada olma, beraber yaşama duygularının güçlenmesini sağlamıştır.

Hakkâri’de bayram günleri ve diğer önemli özel günlerde aile bireyleri mutlaka bir arada olmak zorundadır. Bayramlarda önce mezarlığa gidilir hayatta olmayan aile büyükleri ziyaret edilir. Ardında kahvaltı için ailenin en yaşlı bireyinin bulunduğu evde herkes toplanmak zorundadır. Burada bayramlaşma töreni yapılır (K6). Bu bayramlaşma törenlerinde çok geniş bir katılım olur. Geniş aile olmanın bir sonucu olarak amca ve amca çocukları, birlik beraberliğin sağlanması için bu özel günlerde bir arada olur. Böylece aidiyet hissi artar ve kişi kendini hem güvende hissederken aynı zamanda sergilediği davranışlarda kendisini ailesine karşı sorumlu hissederek toplumsal düzene katkıda bulunur. Bu düzen hem aileye hemde topluma katkı olarak kabul edilir.

Hakkâri’de geniş aile örneği olarak görülen ve bireyleri genelde bir araya toplayan bu “Aile; evlilik bağıyla başlayan, akrabalık ve sosyal bağlarla birbirlerine bağlanan, çeşitli rollere sahip, birbirlerini etkileyen, çoğunlukla aynı evde yaşayan fertlerden oluşan, üyelerinin psikolojik, sosyal, kültürel ve ekonomik ihtiyaçlarını karşılayan bir birim olarak tanımlanmaktadır.” (Özgüven, 2001: 12). Bu birim içindeki aile fertleri; iyi günde, kötü günde bir arada bulunur ve ailenin birlikteliğine katkı sunarlar. Bu durum Hakkâri’de ailenin birlik ve beraberliğine verilen önemin bir göstergesidir.

Hakkâri’de aileye katılan her fert çok değerlidir. Yeni doğan her çocuk için kız ya da erkek ayırımına gidilmeden çeşitli uygulamalar ile kutlamalar yapılır. Bu uygulamaların başında yöredeki ismi ile “Bankutk” dağıtılır. Tam kelime karşılığı “dam dövmedir.” Bu uygulama çocuğun selameti, etraftakilerin çocuğun doğumundan

haberlar edilmesi ve ağızların tatlanması için aile fertlerine, konu komşu ve akrabaya şeker, incir, üzüm, lokum, badem, ceviz gibi tatlı şeylerin dağıtılmasıdır.

Köylerde doğum olan ailenin akrabaları ve komşuları onların evinin damına çıkıp, kendilerine tatlı bir ikram ya da bir hediye verilinceye kadar damda beklerler ve dam döverler (K6) Günümüze gelindiğinde dama çıkma geleneği bitmiş; fakat hala yeni doğan çocuğun adına bu “Bankutk” dağıtma geleneği devam etmektedir. Bu da aileye yeni katılan her bireyin değerli olduğu fikrini güçlendirmekte ve ailenin devamlılığını sağlamaktadır.

Hakkâri’de bireyin geçiş aşamalarından olan “Doğum, hemen her zaman mutlu bir olay olarak kabul edilmiştir. Doğum toplumda ana ve babaya duyulan saygıyı arttırır. Çağlar boyu doğuma ve onun kendi bünyesi içindeki evrelerine bir takım geçiş töreleri ve törenleri eşlik ederler. İnançlar ve gelenekler insanları gebelik öncesinden başlayarak bir takım âdetlere uymaya ve bu âdetlerin gerektirdiği işlemleri yerine getirmeye zorlamaktadır. Doğumun çevresinin yüzlerce âdet, inanç dinsel ve büyüsel özlü işlemle örülü olduğunu görüyoruz.” (Örnek,1995:132). Doğumla gelen bütün inanış ve kutlamalar aile olmanın ve ailenin çoğalması karşısında duyulan sevinç gösterisidir. Bu durum Hakkâri’de aile kurumunun ne kadar dikkate alındığını göstermektedir.

Aile kurmak, evlenmek yöre için kutsal bir olaydır. İki kişinin aile kurmak için bir araya gelmesi düğünler ile kutlanmaktadır. Aile kurmak üzere bir araya gelen gençler için iki gün iki gece süren düğünler yapılır. Düğünler cumartesi günü başlayıp pazar gecesine kadar devam eder. Düğün sahibi aileler, düğüne bütün akrabalarını, dostlarını ve köylülerini davet ederler. Hakkâri’de düğünler oldukça kalabalık yapılır. Davetli akrabalar düğüne ailenin tüm fertleriyle katılırlar. Düğünde damada zarf içinde para verilir. Geline ise takı takılır. Böylece aile kuran kişilere maddi ve manevi katkı sağlamakla birlikte bekâr olan gençlerde evlenmek ve aile kurmak için cesaretlendirilir.

Hakkâri’de aile kurmanın ilk basamağı olan “Düğün, evlenme denilen geçiş döneminin en belirgin özelliğidir. Düğünün geleneklere en uygun bir biçimde kullanılmasına çaba sarf edilir. Medeni nikâhtan sonra yapılan düğünle, gelinle güveyin evliliği yasa, din ve bağlı bulunduğu topluluğun üyelerinin onayıyla geçerli sayılmış olur. Düğünden amaç kadın ve erkeğin evliliğini ilan etmek toplumun gözünde

geçerli kılmak kutlamak ve kutsamaktır.” (Örnek, 1995:193). Bu şekilde kutsanan evlilik yolu ile kurulan aile, sağlam bir temele oturtulur, ilerleyen dönemlerde birlik ve beraberlik içinde olacağına inanılır. Bu birlik ve beraberliğin sürmesini isteyen yöre insanı bunu sembolik anlamıyla kilim ve diğer el sanatı ürünlerine yansıtmıştır.

Hakkâri kilimlerinde işlenen “Bukağı” yani aile motifi yörenin sözlü anlatım ürünlerinde de işlenmektedir. Hakkâri iline bağlı Kaval Köyü’nde anlatılan “Sineber Efsanesi”nde aileye bağlılık, aile sevgisi ve kardeşler ile huzur içinde yaşamak saraylarda yaşamaktan daha değerli görülmüştür. Efsaneye göre; Kaval köyünde yaşayan fakir bir ailenin çok güzel bir kızı vardır. Güzelliği dillere destan olan bu kızı, zorba bir ağa konağına götürüp evlenmek ister. Ailesi kızı mecburen ağaya verince yolda kız dua eder, Allah’tan kendisini köyünden ve ailesinden uzaklaştırmamasını ister. Secdeye varıp dua eden kız büyük bir çağlayana dönüşür ve köyün hemen yanında akmaya başlar (K4). Hakkâri’de anlatılan bu efsaneden hareketle, ailenin birlik ve beraberliğine, bir arada yaşama isteğine karşı oluşan tehdidin Allah’ın hoşuna gitmediği anlaşılmaktadır. Bu inancın sonucu olarak yörede kilime yansıyan bukağı motifi ile ailenin dağılması ve parçalanmasının hoş karşılanmadığı anlatılmış olur.

Hakkâri’de anne babanın yaşadığı ev genelde küçük kardeşe kalır. Küçük kardeş bir anlamda evin kuruyucusu ve anne babanın sığınağıdır. Bu aslında bütün Anadolu kültüründe olan bir durumdur. Anadolu’da “*Evin büyük çocuğu evlenince evden ayrılır ve bir ocak kurar, asıl ocak ise küçük kardeşe kalır.*” (Günay, 1992: 572). Bundan dolayı ailenin devamı, sürekliliği için yörede küçük kardeş, anne baba için önemlidir. Hakkâri’de kardeşler evlendiğinde bir bir evden ayrılır; bunun üzerine anne baba evi küçük kardeşe bırakır. Yörede ailenin devamı, birlik ve beraberliği için önemli olan evin asıl sahibi olarak kabul edilen küçük kardeş, kültürümüzde “*od (ateş) bekçisi*” (Günay, 1992: 572) olarak anılmaktadır. Çünkü ateş, ailenin birlik beraberliğinin ve devamının sembolüdür. Küçük kardeşin ailenin teminatı olduğu bu şekilde yöre kilimlerine yansımıştır.

Aile kurumuna büyük önem veren Hakkâri halkı için aileyi dağıtmak ya da boşanmak kolay bir durum değildir. Gelenek ve göreneklerinde etkisi ile Hakkâri’de boşanma çok nadir görülmektedir. Türkiye İstatistik kurumunun 2015 verilerine göre, “*Boşanma hızının en düşük olduğu il, binde 0,11 ile Hakkâri*” (<http://www.Tuik.com>,

2015) ilidir. Bu oranın bu şekilde düşük görülmesinin pek çok sebebi olmasına rağmen, asıl faktör Hakkâri insanının aile ve evliliğe yüklediği kutsal anlamdır. Kaynak kişiye göre; evlenmek, peygamberin sünnetidir. Karı ve koca arasında evliliği zora sokan büyük sorunlar yoksa boşanma hoş karşılanmaz (K9). Bu şekilde kutsal olarak kabul edilen aile kurumu kolay bir şekilde dağılmaz. Bu da Hakkâri'degüçlü ve sağlam aile yapısının oluşmasını sağlamaktadır.

Hakkâri kilimlerinde aile ve birlik beraberliği simgeleyen bukağı motifidir. *“Bukağı kelimesi Türkçe de, atların ön iki ayağına takılan ve onların otlaktan uzaklaşmasını engelleyen iki halkadan oluşan ve onları birleştiren 60 cm'lik bir zincirin adıdır.”* (Erberk, 2002: 76). Kelimenin Türkçedeki karşılığına bakıldığında da Bukağı motifinin bağlılık simgesi olduğu görülmektedir. Doğaya bağlı bir hayat yaşayan ve göçebe yaşamında görüldüğü yörede bu motifin kilimlere yansması olağan bir durumdur. Çünkü Hakkâri insanının tabiata bağlı yaşamı hayatın her aşamasında kendisini göstermektedir.

Hakkâri kilimlerinde, *“Sonsuza kadar birlikteliği simgeleyen Bukağı motifi, aile kurumunun sürekliliğini, âşıkların birbirine olan bağlı ve her zaman bir arada olmaları gerektiğini anlatır.”* (Canay, 2013: 64). Aile kurumunun sıkı bağlar ile birbirine bağlı olduğu yörede ailenin birlikteliğine çok önem verilir. Çünkü sağlıklı toplumların temelinde aile birliğinin var olduğunu görmekteyiz. Bu bakımdan bir arada yaşama duygusunu, birlik ve beraberlik isteğini kilime yansıtan Hakkâri kadını, bunu bukağı motifi ile simgelemiştir.

Hakkâri kilimleri sadece bir yer yaygısı değildir. Hakkâri'nin yüzyılların süzgecinden geçirerek oluşturduğu, ortak bir hafıza olarak meydana getirdiği folklorunun bir yansımasıdır. Her motifin her rengin bir anlamı bir mesajı bulunmaktadır. Kilimlerdeki her motif, Hakkâri kadının sessiz bir dille oluşturduğu bir çılgıktır. Kilim dokuyan eller, Bukağı motifinin içine aile birlikteliğini, bir arada yaşama tutkusunu yerleştirerek topluma ve kendilerinden sonra gelen nesillere aile olmanın güzelliğini sembolik bir dille ifade etmektedir.

3.4.14. Su Motifi

Su, yeryüzünde canlıların hayatını devam ettirebilmesi için gerekli olan temel maddelerden biridir. Bu yönü ile Hakkâri kilimlerinde motif olarak işlenen su, **Türkçe Sözlük**'te; *“Yağmur, kar, dolu halinde bulutlardan yağan veya yerden kaynakayan, tadı rengi, kokusu olmayan saydam sıvı”* (Türkçe Sözlük, 2005: 1010) olarak tanımlanır.



Resim 45. Su Motifi

Yeryüzünde var olan bütün canlılar için hayati değerde olan su, insan yaşamı için de vazgeçilmez unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir. Suyun bu yönünü keşfeden insan, tarih boyunca suya dikkat ederek suyu kutsallaştırmıştır. Bu kutsallık suyun tanrı olarak görülmesine kadar götürülmüştür.

Sahip olduğu özellikler ile tarih boyunca insanın dikkatini çeken su, insanoğlunun hafıza dünyasında daima yer etmiştir. Bazen şifa verici özelliği ile kutsanan su, bazen de besleyici yönü ile kutsanmış ve insan hayatının merkezine alınmıştır. Bu yönü ile ilkçağlardan itibaren insan hayatının vazgeçilmez unsuru olarak kabul edilmiştir. *“Suyun ilk varlık veya varlıkların özü rolünde olması Türk kozmogonisinin başlıca özelliğidir. Sibiryâ halklarında, Ketlerde, Mansilerde suyun her şeyin özü olduğu bilinmektedir.”* (Bayat, 2007: 88).

Su, evrende var olan dört elementten biri olarak kabul edilir. Bu yönü ile dünya mitolojisinin genelinde kendisine yer bulan su, bütün mitolojilerde kutsal olarak kabul edilmiştir. *“Sümer dininde su Tanrısı olarak EA kabul edilmiştir. Babillilerde Tanrı Marduk, pınarların ve denizlerin sahibi olarak kabul edilmiştir. Roma ve Yunan mitolojisinde Posaydon denizlerin ilahı sayılmıştır. Mecusilerce Zerdüş'tün suyu Kansava Gölü'nde meleklerin gözetiminde saklanır, ahir zamanda göle yüzmeye giden seçilmiş kız, Saoşyanat'ı doğuracaktır. Mısır mitolojisinde su, ilk cevherdir; kâinatın ilk*

unsurudur. Babil ve İsrail'in yaratılış efsanelerinde varlıkların temeli sudur." (Erbaş, 2004: 245). Dikkat edilirse dünya mitolojisinin genelinde su kutsaldır. Bu kutsallık suyun pek çok medeniyette tanrısal özellikler ile anılmasını sağlamış ve insanların inanç dünyasında kendisine yer bulmuştur.

Antik Yunan döneminde filozofların en çok dikkatini çeken unsurlardan biri de sudur. Tales'e göre; *"Su, her şeyin ilk ilkesi konumundadır."* (Aydın, 1987: 109) Her şeyin ilk kaynağı olarak kabul edilen su, bu yüzden olacak ki sembolik bir benzetme ile Tanrısallaştırılmıştır. Tales'e göre *"Yeryüzü tanrılar ile doldur."* (Aydın, 1987: 109). Tales'in bu sözü Tanrı sayısından çok dünyanın dörtte üçünü oluşturan suyun varlığına işaret olarak kabul edilebilir.

İslâmiyet öncesi Türk kültüründe su, bütün dünya kültürlerinde olduğu gibi kutsal kabul edilmiştir. Kutsal olarak kabul edilen su, toprak ile birlikte düşünülmüştür. Türklerin Yaratılış mitolojisinden itibaren su hayat ile ilişkilendirilerek kutsanmıştır. İslamiyet öncesi Türklerde *"Yer ruhları; yer ve sular içinde toplanmıştır. Türklerin yer ve suları aynı zaman da Türklere yardım eder. Çaylar, ırmaklar ve göller; canlı ve yaşayan şeyler gibi kabul edilmiştir. Bunlar tanrı gibi insanların çok üzerinde bulunan mukaddes varlıklar değildir. İnsanlar onlarla ilişki kurabilmiştir."* (Ögel, 322: 2002). Su ile ilgili Türk inançları bu sayede bir kült haline gelmiş ve hayatın her aşamasında kendisini göstermiştir. Bu durum Türklerin su ile ilgili sağlam bir düşünceye sahip olduğunu göstermektedir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde su ile ilgili geçen bölümlerde su, canlı olarak kabul edildiği ve bir ruhu olduğuna inanıldığı görülmektedir. Ailesi düşmana tutsak olan Salur Kazan, ailesinin peşinden giderken su ile söyleşir.

"Çağıl çağıl çağıl kayalardan akan su

Ağaç gemileri oynatan su

Hasan ile Hüseyin'i birleştiren su

Bağ ve bostanın ziyneti su

Âyişe ile Fâtıma'nın bakışı su

Kızıl develerin gelip geçtiği su

Ak koyunların gelip çevresinde yattığı su

Yurdumun haberini biliyor musun söyle bana

Karabaşım kurban olsum suyum sana.” (Ergin, 2005: 43).

Dikkat edilirse Salur Kazan suyu canlı olarak kabul etmiş ve ailesinden haber vermesini dilemiştir. Bu durum suyun canlı olarak kabul edildiğini ve bir ruhu olduğuna dair bir inancın varlığını göstermektedir. Hikâyelerde yer alan su da canlı bir ruha sahip olacak şekilde anlatılmaktadır.

İslâm anlayışın da su, yaşam kaynağı olarak kabul edilmiştir. “Zemzem’in bulunmasıyla Mekke şehri ihya olmuş ve bu mübarek su, Allah’ın apaçık nişan ve delillerinden sayılmıştır. Zemzem’in ortaya çıkışı, kaynağı ve sürekli akması âdeti bir mucize gibi kabul edilmiştir. Cibrîl-i Emîn vasıtasıyla en mukaddes yerde Hz. İsmail’in susuzluğunun giderilmesi için çıkarılmış, İsrâ ve Miraç gecesinde Allah katında en değerli varlık olan Hz. Peygamber’in kalbi bu tertemiz su ile yıkanmıştır. Rabbânî bir ikram olan zemzemde gıda, şifa, hayır ve bereket vardır. Hz. İsmail (a.s) suya en çok ihtiyaç duyduğu bir anda ona yapılan bir bağış ve ihsandır.” (Ata, 2013: 375). Dikkat edilirse İslam inancında su, yaşamın kaynağı olarak görülürken aynı zamanda duruluğu ve saflığı da simgelemektedir. Müslümanlar arasında abdestin su ile alınması, ölen kişinin yıkanarak defnedilmesi suyun temizlik unsuru olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Dünyaya ayak bastığı anda ölüm ile karşılaşan insan, tarih boyunca ölümsüzlük sırrını aramıştır. İlk çağlardan itibaren ölümsüzlüğün sırrını araştıran insanlar bu kaynağın su da olduğuna inanmıştır. Yaşamın sırrını su da bulan insan, bu sayede suyu her daim yaşam kaynağı olarak kabul etmiştir.

Ölümsüzlük sırrı etrafında şekillenen inanışlar neticesinde halk anlatılarında da ölümsüzlük suyu motif olarak işlenmiştir. Kültürümüz de bu su abıhayat olarak bilinir. Halk anlatılarında yoğun bir şekilde işlenen abıhayat; “Her şeyden önce büyüsel ve şifa verici bir özelliğe sahiptir. İyileştirir, gençleştirir ve ebedî hayatı temin eder. Suyun ilk örneği, yaşayan su olarak adlandırılır.” (Erbaş, 2004: 249) olarak bilinmektedir. Bu inanç etrafında teşekkül eden rivayetlere göre Hızır ve İlyas peygamberlerin bu sudan içtiği ve ölümsüz olduğuna inanılmakta; ayrıca “Köroğlu erginleşme sürecini

tamamladığı için köpükten içme gücüne erişebilmiştir. Köpüğün özü sudur. Su ise hayatın özüdür. Köroğlu bu öze ve yaşam iksirine ulaşmıştır.” (Çetindağ, 2011: 206). Bu durum suyun hayat kaynağı olduğu ve yaşamı sembolize ettiğine dair düşüncenin uzun bir süredir kültürümüzde var olduğunu göstermektedir. Kültür dünyamızda su ile ilgili teşekkül eden düşüncelerin temelinde de bu durum yatmaktadır.

Suyun sahip olduğu özelliklere her zaman dikkat eden Anadolu insanı bu yüzden suyu her dönem önemsenmiştir. Suyun sahip olduğu güçleri bilen, doğa ile iç içe yaşayan Anadolu insanı bu sayede su ile ilgili kutsal efsaneler yaratmıştır. Hakkâri’de Zap Suyu, Tunceli’de Munzur Suyu, Diyarbakır’da Dicle Nehri, Van’da Van Gölü, Elazığ’da Hazar Gölü, Urfa’da Balıklı Göl gibi yerler ile ilgili efsaneler vardır. Bu yerler ile ilgili anlatılan efsanelerin tamamında su önemli bir güç olarak geçmektedir.

Su ile ilgili inanışların yoğun görüldüğü yerlerden biri de Hakkâri’dir. Tabiat ile iç içe bir hayat yaşayan Hakkâri halkı bu sayede tabiat unsurları ile ilgili çeşitli inanışlar geliştirmiştir. Bu unsurlar arasında bütün dünya kültüründe kutsal olarak kabul edilen su, Hakkâri folklorunda da kutsal yönü ile bilinmektedir. Hakkâri’nin edebiyatında, inancında, gelenek ve göreneğinde, halk hekimliğinde, el sanatında su belirgin bir şekilde görülmektedir.

Hakkâri sözlü edebiyatının en önemli ürünlerinden olan Mem u Zin öyküsünde; Mem’in ölümü üzerine Zin’in kendini Cizre sarayının burçlarından Dicle Nehri’nin sularına attığı anlatılmaktadır. Zin’i kirlenen dünyadan çekip alan “*Su, her yönüyle temiz, berrak ve saftır. Sembolik manada beyazın bütün masumiyetini içinde barındırmaktadır.*” (Çetindağ, 2011: 203). Gelin olmadan ölen Zin bu manada gelinlik olarak suyun saflığına ve temizliğine sığınarak dileğine kavuşmuştur. Bunun su ile sağlanması da suyun insan bilinçaltında saflık, temizlik, bekâret sembolü olarak yer aldığını göstermektedir.

Anadolu’nun genelinde suya kutsallık atfeden efsanelerin bir benzeri de Hakkâri’de anlatılmaktadır. Zap suyu etrafında şekillenen efsaneye göre; Zap suyunun içindeki balıkları tutmak günahdır. Bu balıklar, şehri kötülöklere ve düşmanlara karşı koruyan balıklardır (K6). “*Su, tüm biçimleri parçalama ve özümseme gücüyle kötülüğü emer.*” (Eliade, 2009: 201). Tüm kötölükleri emen ve yok eden suyun içinde yaşan

canlılarda bu sebeple olağanüstü bir şekilde kabul edilmiştir. Bu yüzden Zap suyunun kirlenmesi ve bu sudan balık tutulması Hakkâri halkı arasında tasvip edilmez.

Hakkâri’de suyun saf ve temizleyici yönüne vurgu yapıldığı etkinlikler mevcuttur. Tabiat ile iç içe yaşayan Hakkâri halkının beslediği küçükbaş hayvan, insanların hayatının merkezindedir. Bunun sonucu olarak hayvanlarına büyük değer veren Hakkâri insanı, bunu yılın belli dönemlerinde çeşitli etkinlikler ile kutlamaktadır. Bu bağlamda Hakkâri’de yaz mevsiminin sonunda “Kuzu Kırpma Festivali” düzenlenmektedir. Bu festival, Hakkâri insanının beslediği hayvana verdiği değeri göstermekle birlikte burada icra edilen ritüellerde suyun temizleyici ve arındırıcı yönü gösterilmektedir.

Kuzu kırpma işleminden bir gün önce koyun ve kuzular Berçelan Yaylası’nın sularında yıkanır. Yıkama işlemi bittikten sonra bir gün dinlendirilen hayvanların kırılma işlemi başlar. Koyunlardan kırılan yün yöre halkının hayatında pek çok aşama da kullanılmaktadır. Kırılmaya geçmeden önce kuzuların su da yıkanmasının nedeni suyun “*Hayat kaynağı olması; arındırıcılığı, bolluk ve bereketi temsil etmesi*” (Türkan, 2012: 138) yatmaktadır. Bu şekilde temizlenen hayvana bolluk bereket geleceğine inanılmakla birlikte bütün yaz mevsimi boyunca kirlenen hayvanlar kirden arındırılarak temizlenir.

Zengin bir folklorla sahip olan Hakkâri insanı, su ve suyun kutsallığını evlenme adetlerinde de göstermektedir. Gelin düğün günü damat evine getirilirken, damadın ailesinden en yaşlı kadın gelinin başına su serper. Bununla birlikte damat ve gelin odasının önüne bir tas su bırakılır. Damat odaya gireceği sırada bu suyu etrafa saçar. Hakkâri de “*Bu yönüyle su, bereketin sembolüdür.*” (Çetindağ, 2011: 202). Düğün günü su ile ilgili icra edilen uygulamalarda temel amaç bereketin devamı ve kalıcılığıdır. Dikkat edilirse bereket, su ile simgelenmiştir. Bu durum Hakkâri halkının su ile ilgili derin bir felsefeye sahip olduğunu göstermektedir.

Sahip olduğu özellikler itibari ile Hakkâri insanını derinden etkileyen su, yöre folklorunun yanı sıra kilimlere de yansımıştır. Doğa ile iç içe bir hayat yaşayan Hakkâri insanının su ile ilgili geliştirdiği düşünceler Hakkâri kilimlerinde somut bir hale

gelmektedir. Kilime yansıyan su motifi yöre halkının su ile ilgili düşünce zenginliğini göstermektedir.

Hakkâri kilimlerde işlenen su motifi “*İnsanlık tarihinde suyun önemini ve bereketini sembolize etmektedir. Suyolu akısı, hayatı temsil eder. Yeniden doğusun, yaşamın sürekliliğinin, yenilenmenin, erdemin temsidir. Anadolu kültüründe su yaşamın kendisi demektir. Antik Çağdan bugüne suyolu motifi çok kullanılmıştır.*” (Canay, 2011: 56). Bu yüzden olacak ki geleneksel el sanatımızın genelinde su motifi işlenmektedir. Hakkâri kilimlerinde motif olarak suyun işlenmesi de bu durumun bir sonucudur.

Hakkâri kilimlerinde işlenen su motifi, zikzak şeklinde simgelenmiştir. Bu bir anlamda suyun akışkan ve hareketli yönünü temsil etmektedir. Çünkü su, durağan değil aksine hareketli ve akışkandır. Sembolik çağrışım yolu ile ilenen bu motifte de su sahip olduğu akışkan özelliği nedeniyle zikzak şeklinde işlenmiştir.

Anne rahminden başlayıp doğuma oradan da ölüme kadar geçen süreçte insan su, ile ilişki halindedir. Bu yüzden tarihin ilk devirlerinden itibaren su, insanoğlunun dikkatini çekmiş ve yaşamın, canlılığın kaynağı olarak görülmüştür. Suyun bu yönünü bilen Hakkâri kadını da su etrafında şekillenen inançları Hakkâri kilimlerinde motif olarak işleyerek suyun önemine dikkat çekmiştir.

3.4.15. Zaman Motifi

Vakit olarak da adlandırılan ve Hakkâri kilimlerinde yüzyıllardır motif olarak işlenen zaman kavramı, **Türkçe Sözlük**’te; “*Bir iş veya oluşun içinde geçtiği veya geçmekte olduğu vakit, süre, mevsim, çağ*” (Türkçe Sözlük, 2005: 1238) olarak tanımlanmaktadır.



Resim 46. Zaman Motifi

Hakkâri kilimlerinde motif olarak ele alınan zaman kavramı, evrende yaşamın başlaması ile birlikte insan hayatına girmiştir. Bu bağlamda tarihin ilk devirlerinden itibaren insanoğlu, zaman denen olguyu dikkate almıştır. Bunu yaparken zaman kavramı ile ilgili çeşitli görüşler geliştiren insan, zamanı göreceli bir durum olarak görmüştür.

Antik çağlarda zaman kavramı çok dikkate alınmıştır. Özellikle felsefe ve düşünce özgürlüğünün oldukça ilerde olduğu Antik Yunan döneminde filozofların bu kavram üzerinde özellikle durmuş oldukları görülmektedir. *“Platon, zamanı sonsuzluğun bir resmi ya da gölgesi olarak anlar. Oluş, zamandan ayrı düşünülemez. Evren (Physis), varoluş ve tekrar yok oluş bağlamında zamansaldır. Platon’a göre varlık, Demiurg’un ilk olarak zamanı ve evreni yaratmasıyla ortaya çıkar. Platon’a göre zaman, idelerle değişim dünyası arasında bir aracılık görevi görür. Platon zamanı öz (asıl) gölge ilişkisine göre temellendirmektedir.”* (Toprakkaya, 2012: 219). Dikkat edilirse Yunan felsefesinde zaman her şeyin ilki olarak kabul edilmektedir. Dünyada yaratılan her şeyden önce zamanın yaratıldığına inanılmaktadır. Bu da zamanın hep var olduğunu ve var olacağını göstermektedir.

Zaman kavramı üzerine çeşitli görüşler dile getiren insan, tarihin ilk devirlerinden itibaren zamanı hayatının merkezine almıştır. Bu konu da Milat’tan önceki dönemlerden itibaren kullanılan saat örneklerini gösterebiliriz. Kum saati, mum

saati, güneş saati, mekanik saat ve günümüzde kullanılan elektronik saatler insanoğlunun zamana verdiği değerin en somut örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnsanlar on bin yıl önce yıl, ay ve günü ölçmek için ay ve güneşten yararlanmışlardır. Çubuk ve kemikler üzerine ayın evrelerini gösteren kesikler zaman kavramını göstermektedir. Saatlerdeki bölmelerin 60'lık olması M.Ö. 2000'lerde hesapların 60 tabanına göre yapılmasına dayanır. Sümerler ilk takvimi kullanan medeniyettir. Günü saatlere bölen ilk örnekler Mısır'da rastlanmıştır. Mısır' da M.Ö. 3500'lerde dikili taşlar (obelisk) güneş saati olarak da görev yapmıştır. Taşın gölgesi gün içinde hareket ederken yerdeki işaretlerden zaman bulunur. Mısırlılar gündüzü 10'a bölmüştür. Sabah ve akşamın alacakaranlığı İçin ikişer saat ekleme yapılmıştır (Akbulut, 2009: 1). Tarihin en eski medeniyetlerinden itibaren kullanılmaya başlanılan saat ve takvim, zaman olgusunun insan hayatında her daim var olduğunu göstermektedir. Bu durum insanın zaman kavramı ile çok erken devirlerden itibaren tanıştığını göstermesi bakımından da önemlidir.

Milyonlarca yıldır zaman kavramı ile tanışan insan, zaman kavramını hayatının merkezine almıştır. Hayatta kalabilmek için pek çok yöntem geliştiren insan, zaman kavramından her zaman yararlanmışdır.

İslamiyet öncesi Türk yaşamı, zaman kavramının Türkler arasında dikkate alınmasını sağlamıştır. Göçebe yaşayan Türk topluluklarının tabiat ile verdikleri mücadele, sürekli hareket halinde olmaları, savaşçı özellikleri ve avcılık yapmaları bir yerden sonra Türkleri zaman kavramına yöneltmiştir.

İslâmiyet öncesi Türk kültürüne ait ilk yazılı belgeler olan Göktürk Abideleri'nde zaman kavramı belirgin bir şekilde işlenmektedir. Kardeşi Kül Tigin'in ölümü üzerine Bilge Kağan'ın diktirdiği anıtta zaman kavramı ile ilgili önemli bilgiler mevcuttur. *“Küçük kardeşim Köl Tigin öldü. Görür gözüm görmez gibi, bilir aklım bilmez gibi oldu. Kendim düşünceye daldım. Zamanı tanrı yaşar, insanoğlu hep ölmek için türemiş.”* (Ergin, 2003: 21). Dikkat edilirse İslâmiyet öncesi Türk kültürünün ilk örneklerinden olan Göktürk Anıtları'nda zaman kavramı sağlam bir düşünce ürünü olarak işlenmiştir. Bu da zaman kavramının Türk kültüründe hep var olduğunu göstermektedir.

İslâmiyet öncesi Türklerin zaman ile olan ilişkisinin en önemli örneklerinden biri de “On İki Hayvanlı Takvimi”dir. Tabiat ile sürekli bir mücadele halinde olan göçebe Türklerin meydana getirdiği bu takvim, Türklerde var olan zaman olgusunun önemini göstermektedir.

Hareketli bir yaşam süren Türklerin meydana getirdiği “On İki Hayvanlı Takvim”in nasıl oluştuğunu dair önemli bilgileri Kaşgarlı Mahmut’tan öğrenmekteyiz. *“Biz bu tarihte nasıl yanıldıkça bizden sonra gelecek olanlar da yanılacaklardır; öyle ise, biz şimdi göğün on iki burcu ve on iki ay sayısınca her yıla birer ad koyalım; sağışlarımızı bu yılların geçmesiyle anlayalım; bu aramızda unutulmaz bir andaş olarak kalsın”* der. Ulus bu hakanın önergesini onaylar. Ilısu’ya doğru sürsünler diye emreder. Bu, büyük bir ırmaktır. Halk bu hayvanları sıkıştırarak suya doğru sürer. Bu hayvanlardan avlarlar; bir takım hayvanlar suya atılırlar; on ikisi suyu geçer; her geçen hayvanın adı bir yıla ad olarak takılır. Bu hayvanlardan birincisi ‘Sıçgan’ (sıçan) imiş. İlk önce geçen bu hayvan olduğu için ilk yıl bu adla anılmış ve ilk yıla ‘Sıçgan’ yılı denilmiştir.” (Atalay, 1985: 345). Dikkat edilirse Türklerin zaman belirleme durumu içinde bulundukları yaşam şartları sonucu oluşmakla beraber zaman düşüncesinin Türklerde çok eski dönemlerde tamamlandığını göstermektedir.

On İki Hayvanlı takvimin dışında dünyada da pek çok takvim kullanılmış ve kullanılmaya devam edilmektedir. Hicrî takvim, Rumî takvim, Miladî takvim ve Celalî takvim dünyada en çok kullanılan takvimlerdir. Ülkemizde dini günler için Hicri takvim kullanılırken, 1926 yılından beri Miladî takvim resmi olarak kullanılmaktadır.

Zaman kavramı İslamiyet’te de çok önemlidir. Bu konuda Müslüman düşünürler çeşitli görüşler savunmuştur. İslam felsefecilerinden olan Kindî’ye göre; *“Zaman maddi cisimlere bağlı olduğundan sonludur. Zira maddi cisimler sonludur. Zaman hareket değildir. O hareketi ölçen sayıdır.”* (Özer, 2005: 308). Kindî’nin savunduğu görüşe karşı olarak Gazalî ise; *“Âlemin ezeliliği konusuyla bağlantılı olarak zamanın âlemin yaratılmasıyla beraber yaratıldığı filozofların zamanı sonlu düşünürken mekânı sonlu kabul ederek çelişkiye düştüklerini savunur.”* (Özer, 2005: 308). Müslüman düşünürler arasında zamana yönelik bu farklı görüşlerden hareketle zaman kavramının göreceli olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum zaman olgusunun çeşitli durumlar ile ilişkilendirilmesine neden olmuştur.

Kur'ân-ı Kerim'de zaman kavramı ilgili önemli hususlar geçmektedir. Kur'an'da zaman bahsinin geçtiği ayetlerin tamamında dünya da var olan zamanın kısa olduğu, öte dünya da var olan zamanın ise sonsuz olduğu bildirilmektedir. “*Gerçekten, senin Rabbinin Katında bir gün, sizin saymakta olduklarınızdan bin yıl gibidir.*” (Hac Suresi, 47). Bu duruma benzer şekilde İsrâ Suresi'nde de dünyadaki zamanın kısalığına dikkat çekilmektedir “*Sizi çağıracağı gün, O'na övgüyle icabet edecek ve (dünyada) pek az bir süre kaldığınızı sanacaksınız.*” (İsrâ Suresi, 52). Bu yüzden olacak ki İslâm anlayışında öte dünyada sonsuz bir zamanın olacağına inanılır.

Zaman kavramı tasavvuf edebiyatı dönemi şairleri tarafından da dikkate alınmıştır. Mevlana zaman kavramını şu şekilde dile getirmektedir: “*Can dedi ki: Beni doyur, çünkü ben açım. Çabuk ol, çünkü vakit keskin bir kılıçtır.*” (Mesnevi, 123). Dikkat edilirse Mevlana'nın zaman düşüncesi Kur'ân'da geçen zaman düşüncesi ile paralellik göstermektedir. Bu durum İslâm felsefesinin tasavvuf dönemi edebiyatı üzerinde var olan etkisinin bir sonucu olarak kabul edilmektedir.

Divan şiirinde de zaman kavramı belirgin bir şekilde işlenmektedir. “*Divan şairleri insan ve cemiyet hayatındaki bütün değişiklikleri çerh-i felek'in dönüşü ile izah ederler. Bunun bir nevi zaman kavramı veya onunla ilgili bir tasavvur olduğunu zannediyoruz.*” (Uysal, 1964: 82). Zaman olarak düşünülen “Çerh-i felek” aynı zaman da baht, talih olarak da düşünülmektedir.

Hakkâri folklorunun en önemli ürünlerinden olan Hakkâri kilimleri zengin bir motif yapısına sahiptir. Bu motifler Hakkâri insanının felsefesini, düşüncesini, inancını yansıtan önemli sembolik değerlerdir. Kilimlerdeki her motifin içinde yöre halkının yaşamını, hayata bakış açısını görebiliriz.

Hakkâri kilimlerinde tesadüf ettiğimiz zaman motifi, insanın yaratılışından itibaren zamana yüklediği derin manaların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Zengin bir folklorla sahip olan Hakkâri insanı zaman kavramını da dikkate almış ve hayatının her anında göstermiştir.

Hakkâri kilimlerinde karşımıza çıkan zaman motifi, zaman kavramının Hakkâri halkı arasında da uzun süredir var olduğunu göstermektedir. Kilimlerde üçgen biçiminde iki motifin uç kısımları birbirine bağlanmış şekilde dokunmaktadır. Bu motif

şekil olarak kum saatini andırmaktadır. Hakkâri kilimlerinin genelinde görülen bir motiftir.

Uzun yıllar yarı göçebe bir hayat yaşayan Hakkâri halkı bu süreç içinde zaman ile tanışmış ve hayatını devam ettirebilmek için zamanı dikkate almıştır. “*Gece ile gündüz, kış ve yaz gibi etkili ve sert değişiklikler yüzünden, can ve mal güvenli idari bakımından, soğuktan, sıcaktan, açlık, susuzluk kaygısından dolayı insanlar çok eskiden beri zaman kavramının bilincine varmışlardır.*” (Çağatay, 1978: 106). Bu yüzden olacak ki sert iklim özelliklerinin olduğu Hakkâri’de insanlar, zaman ile çok eski dönemlerden itibaren tanışmış ve bunu hayatının her aşamasına yansıtmıştır. Kilimlere motif olarak yansması da bu durumun göstergesidir.

Hakkâri’nin kırsal bölgelerinde elli yıl öncesine kadar saat ve takvim çok nadir görülmüştür. Hakkâri insanı yarı göçebe yaşadığı bu dönemlerde zaman kavramını yıldız ve güneşe göre belirlemiştir. Yaylaya göç ve köye dönüş yıldızların konumuna bakılarak gerçekleştirilmiştir. Ayrıca buğday ekim zamanı ve hasat dönemleri de güneşin konumuna göre düzenlenmiştir (K1). Bütün bu durumlar doğa ile iç içe yaşayan insanın hayatını da doğaya göre düzenlemesinin bir sonucu olarak görülmektedir.

Hakkâri’de takvim ve saatin nadir olduğu dönemlerde insanlar ezan vakitlerini de güneşin konumuna göre belirlemiştir. Bu bir bakıma güneş saati olarak kabul edilmektedir. “*Bu saatlerin kullanımından önce, zamanı belirlemek için, gölgelerin hareketleri gözlemlenmiş ve yere dik olarak tutulan bir dal veya çubuğun gölgesi dikkate alınmıştır. İlk olarak yere dik olarak yerleştirilen çubuk Mezopotamya’da kullanılmıştır. Halen günümüzde de kırsal kesimde kullanılan bu yöntem sayesinde güneşin hareketi ile zaman tayini yapılabilmektedir.*” (Kaplan, 2002: 88). Bu durum Hakkâri insanının zaman kavramı ile erken dönemde tanıştığını ve çeşitli uygulamalar ile bunu kanıtladığını göstermektedir.

Hakkâri’de otuz yıl öncesine kadar insanlar başlarında geçen acı-tatlı olayları, doğum, ölüm ve evlenme dönemlerini, belleklerinde saklamak istedikleri anları genelde doğal olaylara ve göç zamanlarına göre sıralamıştır. Bu durum yörede uzun süre boyunca zamanın doğa olaylarına göre düzenlenmesine neden olmuştur.

Göçebe yaşamın bir sonucu olarak Hakkâri’de kilim yapımı daha çok yerleşik dönemin olduğu kış mevsiminde gerçekleştirilmiştir. Uzun bir süre boyunca yarı göçebe yaşayan Hakkâri kadını bu sayede hangi dönemde çalışması gerektiğini öğrenmiş ve zaman kavramını da bu duruma göre belirlemiştir.

Toplumsal hayata aktif bir şekilde katılmayan ve ev işleri ile meşgul olan yöre kadını hayvan sağma dönemlerini, kilim dokuma zamanlarını belirli sürelerle göre ayarlamıştır. Bu düzenleme sırasında doğadan yararlanan Hakkâri kadını zaman düşüncesini temellendirerek hayatını düzene sokmuştur.

Hakkâri kilimlerinde üçgen şeklinde iki motifini uç kısımlarının birleştirilmesi ile oluşturulan ve kum saatini andıran bu motif yörede zaman düşüncesinin uzun süredir var olduğunu bu sayede Hakkâri folkloru ve sanatına yansıdığını göstermektedir. Kilimlerde yer alan zaman motifinin bir ucu geçmiş zamanı gösterirken bir ucu da gelecek olan zamanı simgelemektedir. Bu bir anlamda zamanın önlenemez akışını göstermektedir. Sürekli hareket halinde olan ve akıp giden zaman bu anlamı ile kilimlerde motif olarak dokunmaktadır.

SONUÇ

Hakkâri kilimleri, Anadolu el sanatı ürünlerinin önemli unsurlarından biri olarak görülmektedir. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak el sanatı ürünlerde hızlı bir değişim sürecinin yaşanmasına rağmen, günümüzde Hakkâri’de dokunan kilimlerin bu süreçten pek etkilenmeyerek, dokunmaya devam edildiği görülmektedir.

Anadolu’nun zengin kültürünün yaşatıldığı yerlerden biri olan Hakkâri ilinin tarihi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Geçmişte birçok uygarlığa, medeniyete ev sahipliği yapan Hakkâri, bu zengin kültürel birikimi el emeği göz nuru kilimler yolu ile gün yüzüne çıkarmaktadır. Kilimlerde kullanılan her motif, dokunduğu zamanın, mekânın ve aynı zamanda dokuyan kişinin ruhsal durumunu, karakteristik özelliklerini yansıtmaları bakımından önemlidir. Hakkâri kilimlerinde kullanılan bu motiflerin aynı zamanda geçmişten geleceğe ışık tutan birer kültürel miras olma özelliği taşıdığı da bilinmektedir.

İnsanoğlunun mağara duvarlarına ilk resimleri çizmesiyle başlayan ve günümüze kadar gelen süreçte sanat yapıtlarında pek çok sembol ve şekil yer almıştır. Bu şekil ve resimler pek çok alanda görülmektedir. Bu alanların başında hiç şüphesiz kilimler gelmektedir. Hakkâri’de de meydana getirilen kilimlerdeki şekiller ve semboller yöre kültürünün eseri olmakla birlikte insanlık hafızasının da ortak inanışlarını yansıtmaktadır.

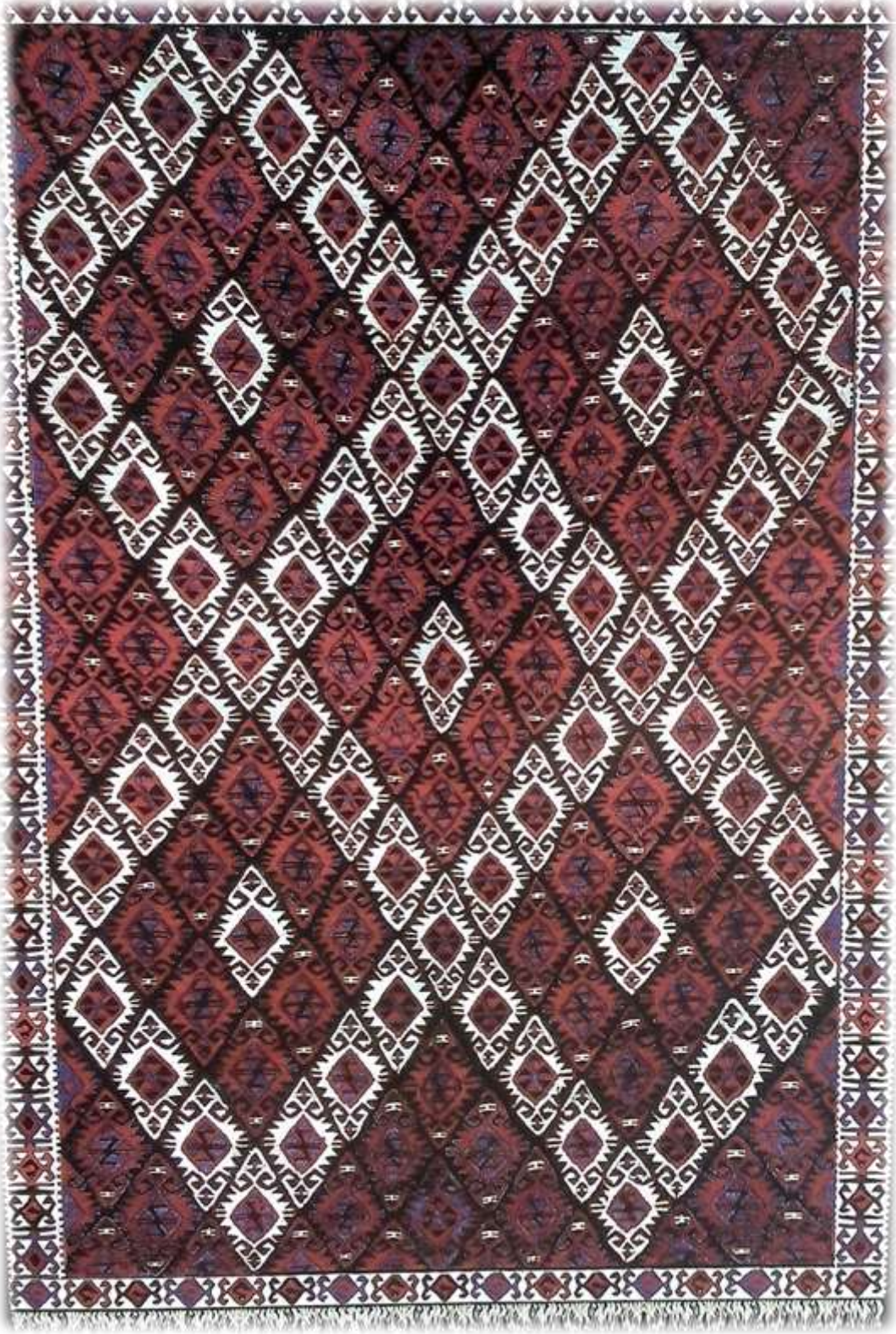
Hakkâri’de sadece bir yer yaygısı olmayan aynı zamanda genç kızların çeyiz süsü, esnafın ekmek kapısı, Hakkâri’nin zengin folklorunun aynası olan kilimler yörenin her şeyidir. Bu bakımdan hem maddi hem de manevi bir öneme sahip olan kilimler Hakkâri’de var olan ve yöre ile bütünleşen canlıları yansıtmaları bakımından önemlidir. Hakkâri’de tespit edilen kilimlerde en çok dağ keçisi, kurt, koç, yılan, akrep, keklik, kartal gibi canlılar ile ağaç, yaprak, pıtrak gibi bitkileri yansıtan motifler yer almaktadır. Ayrıca geometrik motifler de her kilimde mevcuttur. Gülsarya motifi ise Hakkâri’ye ait yöresel bir damga özelliği taşımakta ve Hakkâri şehrini simgelemektedir.

Hakkâri kilimleri sadece yöreye özgü sembolleri, inanışları taşımaz. Hakkâri kilimlerindeki her motif, Anadolu insanının birlik ve beraberliğinin, kardeşliğinin, ortak değerlerinin en somut örnekleridir. Bu yönü ile sadece yerel özellikler barındırmayan kilimler temelde bütün Anadolu folklorunu yansıtmaktadır. Bu özelliğinden dolayı bu

kilimler Hakkâri ile birlikte çağrışım değerleri aynı olacak şekilde Türkiye'nin hemen her şehrinde görülmektedir. Hakkâri kilimleri bu yönü ile bütün ülkemize ait bir kültürel değer olarak kabul edilmelidir.



EKLER



Resim Ek 1: Gölsarya



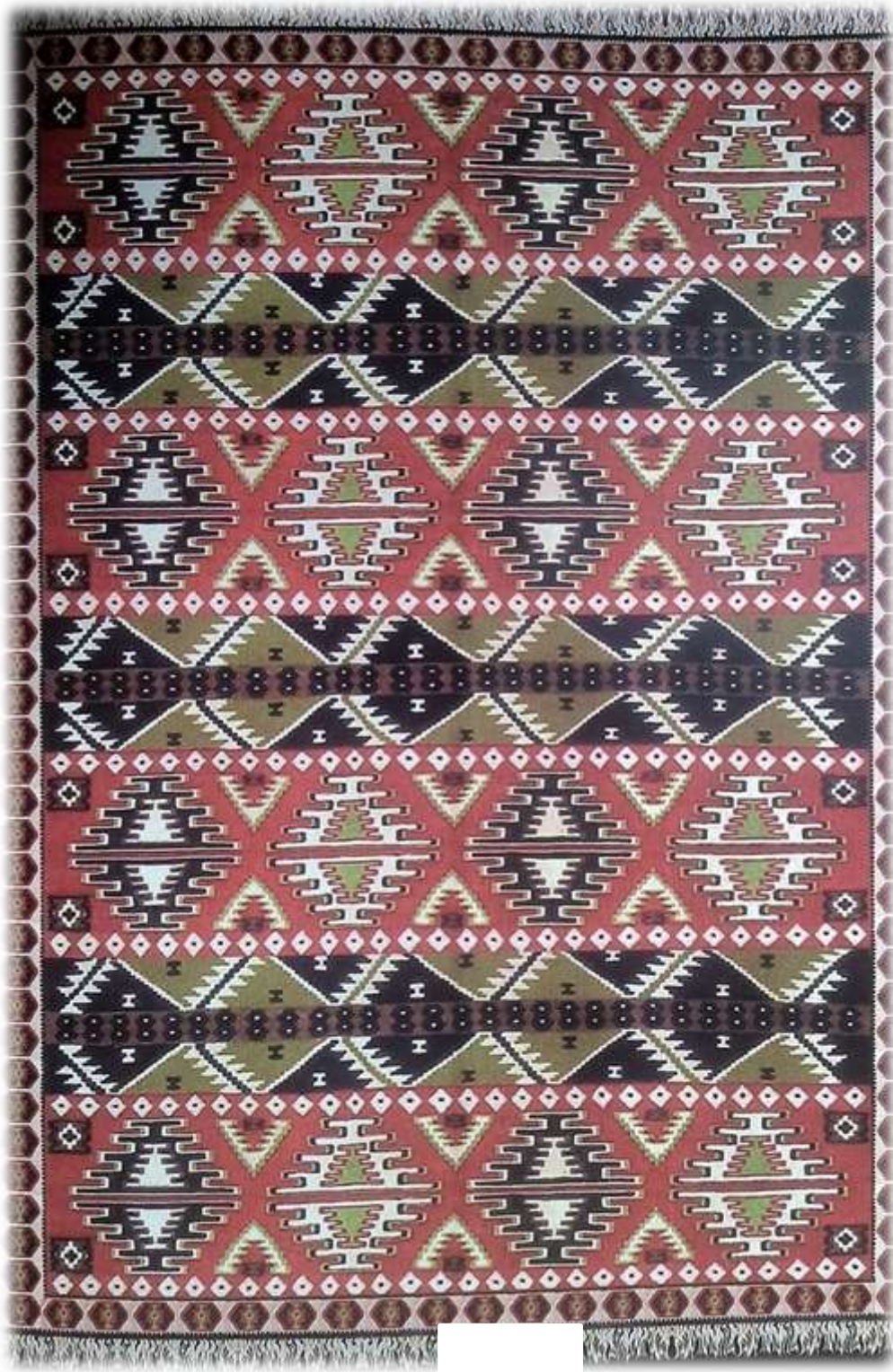
Resim Ek 2: Şimkubik



Resim Ek 3: Sine



Resim Ek 4: Şamari



Resim Ek 5: Halit Bey

KAYNAKLAR

A. Yazılı Kaynaklar

ABİHA, Birsal Çağlar (2012); “Necâti Beg Şiirinde Mitolojik Bir Sembol: Yılan”,
Çukurova Üniversitesi Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi, 12.05.2015.

ACAR, Belkıs (1975); **Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar**, Ak Yayınları, İstanbul.

AFYONCU, Erhan (2008); “Şah İsmail’i Bize Yavuz Diye Gösterdiler”, **Bugün Gazetesi**, 13.05.2008.

AFYONCU, Erhan (2013); **Yavuz’un Küpesi**, Yedi Tepe Yayınevi, İstanbul.

AKSAN, Yücel (2013); “1450-1750 Yılları Arasında Avrupa’da Cadılık”, **Tarih İncelemeleri Dergisi**, Sayı: 2, 355-356.

AKSEL, Malik (1967); **Türklerde Dinî Resimler**, Elif Yayınları, İstanbul.

AKSOY, Mustafa (2012); “Kazakistan’da Koç-Koyun Heykelli Mezar Taşları”, **Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi**, Şubat, 29-31.

AKSOY, Ömer Asım (1978); **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü**, Cilt: 1, TDK Yayınları, Ankara.

AKSOY, Sema (2014); “Gelinlik Değil Kefen Giydirilmiş Çocuklar”, **Ankara Barosu Dergisi**, Sayı:1, 1-3.

ALBAYRAK, Nurettin (2010); **Halk Edebiyatı Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul.

ALDOĞAN, Ayşen (1987); “Anadolu Kültüründe-Sanatlarında Sembolik El Motifi”,
II. Battal Gazi ve Malatya Halk Kültürü Sempozyumu, (19-21 Ekim),
Malatya, 209-231

ALPTEKİN, Ali Berat (2002); **Taşeli Masalları**, Akçağ Yayınları, Ankara.

ALPTEKİN, Ali Berat (2007); “Türk Halk Hikâyelerinde Ağaç Motifi Üzerine”, **Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 10, Yıl: 19, Sayı: 76, 33-39.

ALPTEKİN, Ali Berat (2012); **Efsane ve Motifleri Üzerine**, Akçağ Yayınları, Ankara.

- ALSAN, Şenay (2005); **Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- ALTUN, Kudret (2004); **Edirneli Nazmî: Pend-name-i Nazmî** (Tercüme-i Pend-nâme-i Attar) İnceleme-Metin-Sözlük, Kayseri.
- ALYILMAZ, Cengiz (2001); “Bir Asparagas Haber ve Kurt, Dağ Keçisi Damga ve Sembolleri Üzerine”, **Orkun**, Sayı: 37, 14-17.
- ALYILMAZ, Cengiz (2005); **Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu**, Kurmay Kitap Yayın Dağıtım, Ankara.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi** (1994a); “Kutsal Sandık” maddesi, Cilt 20, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi** (1994b); “Küpe” maddesi, Cilt 20, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- ANDI, M. Fatih (1999); “Cahit Zarifoğlu’nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembolü”, **İlmî Araştırmalar**, Sayı: 8, 12-23, İstanbul.
- ARAZ, Rıfat (1995); **Harput’ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- ARMUTAK, Altan (2004); “Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi: II. Sürüngenler, Balıklar ve Mitolojik Hayvanlar”, **İstanbul Üniversitesi, Veterinerlik Fakültesi Dergisi**, Cilt: 30, Sayı: 2, 1-15.
- ARSLAN, Muhammed (2009); “İğdır Karakoyunlu’da El Motifli Mezar Taşları”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 40, 209-221.
- Art+Dekor Dergisi** (2003); “Simgelerin Dili ve Tılsımlar”, Sayı: 18, 35-43.
- ARTUN, Erman (1988); “Adana Yağmur Yağdırma Törenlerinde Boğa Dede, Bulut Dede ve Tosun Dede Kültü”, **Uluslararası Türk Dünyası Eren ve Evliyaları Kongresi Bildirileri**, 43–52. Ankara.
- ARTUN, Erman (1999); “Türk Halk Kültüründe Nevruz”, **Uluslararası Nevruz Sempozyumu**, Karaganda, Kazakistan, 1-7.

- ARTUN, Erman (2006); “Adana ve Osmaniye Halk Kùltüründe Giyim-Kuşam Geleneği”, **Halk Kùltüründe Giyim-Kuşam ve Sùslenme Uluslararası Sempozyumu**, (15-17 Aralık), Adana,1-41.
- ARTUN, Erman, (2006); “Çukurova Konar-Göçer Türkmenlerinin Halk Kùltürlerinde Eski Türk İnançlarının İzleri”,**II. Kayseri ve Yöresi Kùltür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şoleni**, (10-12 Nisan), Kayseri, 1-22.
- ARTUN, Erman (2006); **Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- ARTUN, Erman (2010); “Çukurova Halk Kùltüründe Eğlence”,**Çukurova Üniversitesi Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi**. (21.09.2015), 1-19.
- ARTUN, Erman (2015); “Türklerde İslâmiyet Öncesi İnanç Sistemleri-Öğretiler-Dinler”,**Çukurova Üniversitesi Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi** (03.04.2015), 1-19.
- ASLAN, Namık (2010); “Kurt Motifinin Türk Menşee Efsanelerindeki Anlamı Üzerine”, **Millî Folklor**, Yıl: 22, Sayı 87, 13-18.
- ATA, Mehmet (2013); “Zemzem Suyu ve Özellikleri”, **Ekev Akademi Dergisi**, Yıl: 1, Sayı: 1, 375-390.
- ATALAY, Besim (1985); **Divan-ü Lügat-it-Türk Tercümesi**Cilt: 2, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ATEŞ, Mehmet (2001); **Mitolojiler ve Semboller**, Aksiseda Matbaası, İstanbul.
- ATEŞOK, Ebru (2003); “Karakeçili İlçesinde Dokunan Kilimlerin Geleneksel Motif Özellikleri”, **Kalemişi**, Cilt:1, Sayı: 3, 13-27.
- ATILGAN, Halil (2002); **Murtcu Folkloru**, Karaisalı Kaymakamlığı Yayınları, Ankara.
- ATTÂR, Feridüddîn (1998);**Kuşdili: Mantıku’t-tayr** (Çev. Yaşar Keçeci), Kırkambar Yayınları, İstanbul.
- AVŞAR, Timuçin (2003); **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul.
- AYAN, Tamer (1998); “Bilinen En Eski Masonik Kuruluş İskoçya Royal Order”,

Mimar Sinan Dergisi, Sayı: 110, 18-19.

AYDEMİR, Âdem (2010); “Türk Folklorunda Nişanlanma ve Evlilik Sembolü Olarak Gerdanlık, Küpe ve Yüzük” **Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi**, Sayı: 282, 20-23, Ankara.

AYDIN, Mehmet (2002);“Tanrı ve Yunan Felsefesi”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 29, Sayı: 1, 108-125.

AYDIN, Rıza (2009); “İnanma İhtiyacı ve Dinî Ritüellerin Psikolojik Değeri”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Sayı: 3, 11.

AYGÜN, Emrah (1989); “Güneş Enerjisi Nedir, Nasıl Faydalanılır?”, **Tübitak Bilim ve Teknik Dergisi**, Sayı: 257, 22.

AYTMATOV, Cengiz (2010);**Toprak Ana**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

AYTMATOV, Cengiz (2011); **Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek**, Elips Kitapları, İstanbul.

AYTMATOV, Cengiz (2012);**Ebedî Gelin-Dağlar Yankılandığında**, Elips Yayınları, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir (1992); **Güller Kitabı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

BAKIRCI, Nedim (2010); “Hıdırellez ve Niğde’de Unutulan Bir Gelenek: Niğde Cumaları”, **Turkish Studies**, Volume 5/3 Summer, 860-872.

BANARLI, NihadSami (1971); **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

BARLAS, Uğuroğlu (1986); “Ağır Sanayii Etkisinde (Karabük) Bulak Köyü Halk Bilgisi”, **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, Cilt:1, 23-38.

BARS, M. Emin (2012);“Ferhat ile Şirin Hikâyesi’nde Büyülü Gerçekçilik”,**Turkish Studies**, Volume 7/4, Fall, 995-1008.

BAŞOL, Serkan (2014); “Hitit Büyülerinde Sayı veRenk Sembolizmi”, **Turkish Studies**, Volume 9/7 Summer 2014, 51-64.

- BAYAT, FUZULİ (2007); **Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BAYDAR, Oya (1973); **Nazım Hikmet**, İzlem Yayınevi, İstanbul.
- BAYHAN, Ahmet Ali (2004);“Diyarbakır ve Çevresindeki Eyyubî Eserlerinden Örnekler”, **I.Uluslararası Oğuzlardan Osmanlı’ya Diyarbakır Sempozyumu Bildirileri**, Diyarbakır, 35-70.
- BAYRAK, Kadir (2004); “Dinsel Bir Sembol Olarak Haç’ın Tarihi”, **DinîAraştırmalar Dergisi**, Cilt:7, Sayı: 19, 105-129.
- BAYRAKTAROĞLU, Suzan (1991);**Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün Halı-Kilim Tespit ve Tescil Çalışmaları**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- BELLİ, Oktay (1978); “Urartu Sanatının Sosyo-Ekonomik Açıdan Eleştirisi Üzerine Bir Deneme”, **Anadolu Araştırmaları**, Sayı: 6, 12-15.
- BERKLİ, Yunus (2007); “Erzurum’da Yeni Bulunan Haç Motifli Koç Heykelinin Düşündürdükleri”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 34, 127-143.
- BEYDİLİ, Celal (2003); **Türk Mitoloji Sözlüğü**, Yurt Yayınları, Ankara.
- BIEDERMANN, Hans (1994); **Dictionary of Symbols-Cultural Icons&The Meanings Behind Them**, Meridian Printing; New York.
- BİLGİN, Mualla (2006);**Takı Sektör Profili**, İstanbul Ticaret Odası Dış Ticaret Şubesi Uygulama Servisi, İstanbul.
- Bilim ve Teknik Dergisi** (2009); “Yıldız Takımı” (ek), Sayı: 9, 18.
- BİRAY, Nergis (2013); “Terim Dünyamızda Yılan”, **Avrasya Terim Dergisi**, Sayı:1, 95-113.
- BİRSEL Çağlar (2008); **Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme**, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.
- BOBAROĞLU, Metin (1996); Simge Kavramı ve Simgesel Düşünme, **Anadolu Aydınlanma Vakfı Dergisi**, 1-12.

- BONNEFOY, Yves (2000); **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I-II** (Çev. Levent Yılmaz), Dost Kitabevi, Ankara.
- BORATAV, Çiğdem (1963); “İlkel Toplumlarda Besin Elde Etme Faaliyetleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi**, Sayı:1, 99-113.
- BORATAV, Pertev Naili (1984); **Türk Halkbilimi II / 100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- BOZKURT, Fuat (1990); **Alevîliğin Toplumsal Boyutları**, Tekin Yayınları, İstanbul.
- BOZKURT, Naci (2002); “Kilim”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- BOZYİĞİT, Esat (1991); “Halk Kültürümüzde Keklik Motifi ve Çukurova’dan Örnekler”, **II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu**, (20-24 Kasım), Adana, 355-368.
- CAMPBELL, Joseph (1998); **Doğu Mitolojisi, Tanrının Maskeleri** (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara.
- CAMPBELL, Joseph (2010); **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu** (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- CANAY, Ayla (2011); **Anadolu’da Üretilen Kilim Motifleri ve Seramik Sanatında Yorumlanması**, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon.
- CANAY, Ayla (2013); “Anadolu’da Üretilen Kilim Motiflerinden Bukağı Motifi ve Bu Motiften Çıkan Seramik Çalışmalar”, **İdil Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 6, 35-45.
- CENGİZ, Çetin (2006); “Anadolu’da Bereket Kültü ve Anadolu Türk Köylüsü Seyirlik Oyunlarına Yansımaları”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi** Sayı: 46, 189-210.
- CHARLES, Perrault (2004); **Kırmızı Başlıklı Kız**, Gün Yayıncılık, İstanbul.
- CHEVALIER, J. (1996); **Dictionary of Symbols**, (Aktaran: Özge Mazlum, 2001); “Renklerin Kültürel Çağrışımları”, **Dergipark**, Sayı: 31, 130.

- CİVELEK, Aynur (2013);“Antik Dönem Sanatında Bereket Boynuzu”, **Arkeoloji ve Sanat Dergisi**, Sayı:143, 103-111.
- COOPER, J.C. (2008);**An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols**; Thames&Hudson; Slovenia.
- ÇAĞATAY, Neşet (1978); “Eski Çağlardan Bu Yana zaman Ölçümü ve Takvim”,
Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 22, Sayı: 1, 106-140.
- ÇATALBAŞ, Resul (2011); “Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi”, **Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 12, 13-19.
- ÇELİK, Ali (2003); **İslâm’ın Kabul veya Reddettiği Halk İnançları**, Beyan Yayınları, İstanbul.
- ÇELTİKÇİ, Orhan (2010); “Türk Dünyası Kültüründe Doğum Üzerine Ortak Uygulamalar”, **Khazar Journal of Humanities and Social Sciences**, Cilt: 10, Sayı: 6, 13-24.
- ÇETİN, Cengiz (2006); “Anadolu’da Bereket Kültü ve Anadolu Türk Köylüsü Seyirlik Oyunlarına Yansımaları”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt: 46, Sayı:1, 189-210.
- ÇETİN, Cengiz (2008); “Türk Düğün Gelenekleri ve Kutsal Evlilik Ritüeli”,**Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Sayı:48,111-126.
- ÇETİNDAG, S. Gülda (2011); **Köroğlu Merkezli Hikâyelerin Sembolik Açılımı**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ.
- ÇETİNDAG, S. Gülda (2013); **Ezop Masalları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÇETİNKAYA, Ülkü (2008); “Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış”, **Turkish Studies**-Volume 3/4 Summer, 2015-316.
- ÇIBLAK, Nilgün (2007); “Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi”, **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 16, Sayı: 1, 185-196.

- ÇIBLAK, Nilgün (2004); “Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnancı ve Bunlara Bağlı Uygulamalar”, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Sayı:15, 103-125.
- ÇİĞ, Muazzez (2015); **Gılgameş Tarihte İlk Kral Kahraman**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- ÇORUHLU, Yaşar (2006); **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ÇÖLEMERİKLİ, İhsan (2006); **Mezopotamya Uygarlığında Hakkâri**, Lis Yayınları, İstanbul.
- DELİCE, Ali (1999); “Asr-ı Saadet, Hdlefa-i Rasidın ve Emeviler Döneminde Lakap Takma ve Halifelerin Lakapları”, **Ekev Akademi Dergisi** Cilt: 2, Sayı: 1, 14.
- DEMİR Necati (2010); “Kaya Üstü Resmi (Rock Art) Olarak Dağ Keçisi / Elik ve Tarihi Altyapı”, **Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks**. Vol. 2, S.2, 1-19.
- DENİZ, Bekir (2000); **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1999); **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi, Ankara.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat (1972); **Hun Sanatı**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- DOĞAN, Ahmet (2013); **Büyük Türkçe Sözlük**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- DOKUR, Murat (2006); **Aile ve Çift Terapisi (Psikoloji Dizisi)**, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.
- DPT (1989); “Türk Aile Yapısı, VI. Beş Yıllık Kalkınma Planı Ö.İ.K Raporu”, **T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilâtı Yayınları**, Ankara.
- DURKAYA, Hayriye (2012); “Fehim-Kadim Divanı’nda Hayvanlar Üzerine Bir İnceleme”, **Uluslararası Sosyal Aratırmalar Dergisi The Journal of International Social Research**, Volume: 3 Issue:15, 14-27.
- DURMUŞ, Gülşah (2012); Alageyik’ten Yaralı Geyik’e Metinsel-Aşknlık İlişkileri, **Millî Folklor**, Yıl 24, Sayı: 96, 116-128.

- DÜRÜŞKEN, Çiğdem (2003); **Roma Dini**, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit (2002); **Hakkâri’de Bir Mevsim/O**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit (2007); **Yaralı Zaman**, Can Yayınları, İstanbul.
- EKİCİ, Metin (2008); “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme.” **Millî Folklor**, Sayı: 80, 33-38.
- EKİCİ, Metin (2014); “Gelenek, Aktarma, Dönüşüm ve Kültür Endüstrisi Bağlamında Nazar ve Nazar Boncuğu”, **Millî Folklor**, Yıl 26, Sayı: 101, 46.
- ELIADE, Mircea (1992); **İmgeler ve Simgeler** (Terc. M. A Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea (2005); **Dinler Tarihi (İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi)** (Çev. Mustafa Ünal), Serhat Kitabevi, Konya.
- ELIADE, Mircea (2006); **Şamanizm** (Çev. İsmet Birkan), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea (2009); **Dinler Tarihine Giriş** (Çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- El Sanatları Teknolojisi** (2012); “Geleneksel Türk Dokuma Sanatları”, MEB Yayınları, Ankara.
- ELMALILI, M.Hamdi Yazır (1992); **Hak Dini Kur’an Dili**, Azim Dağıtım, İstanbul.
- ENGİN, Erkan, (1995); “Türklerde Dinî Danslar”, **TiyatroAraştırmaları Dergisi**, Sayı: 12, 111-121.
- ERBAŞ, Ali (2004); Muhtelif Dinlerde Su Motifi, **Ekev Akademi Dergisi**, Yıl: 8, Sayı: 20, 241- 263.
- ERBEK, Mine (2002); **Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ERDEM, Mustafa (1995); “Hristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı Üzerine Bir Araştırma”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi** Cilt: 34, Sayı:1, Ankara, 135-163.

- ERGİN, Muharrem (2005); **Dede Korkut Kitabı**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- ERGUN, Metin (1997); **Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi**, Cilt:2, TDK Yayınları, Ankara.
- ERGUN, Pervin (2004); **Türk Kültüründe Ağaç Kültü**, Ankara.
- ERHAT, Azra (1996); **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ERKUL, Ali (2002); “Eski Türklerde Aile”, **Türkler Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, Cilt: 3, Ankara, 1-26.
- EROĞLU, Erol-Neşe Sarıca (2012); “Midyat Süryanilerinin Düğün Gelenekleri”, **Turkish Studies**, Volume 7/3, Summer, 1189-1199.
- ERSOY, Ayla (1993); **XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği**, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Elif (2014); **Ana Tanrıça Kültü**, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Mehmet Akif (2011); **Safahat** (haz. Şenol Tanju), Karanfil Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Necmettin (2007); **Semboller ve Yorumları**, Dönence Yayınları, İstanbul.
- EROĞLU, Erol (2012); “Midyat Süryanilerinin Düğün Gelenekleri”, **Turkish Studies**, Volume 7/3, Summer, 1189-1199.
- ERTAN, Mehmet Emin (1989); **Fuzûlî Dîvânı’nda Hayvanlar**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ERTEM, Etem (1937); “Geçmiş Günlerde Isparta’da Düğün”, **Ün Dergisi**, Sayı: 39, Cilt: 4, 563-564.
- ERZEN, Mehmet Halil (2013); “Divan Şiirinde Mitolojik ve Efsanevî Şahısların Kullanımına İyi Bir Örnek: Nev’izâde Atâyî Divanı”, **Turkish Studies**, Volume 8/4 Spring, 835-854.
- ESEN, Nüket (1991); **Türk Romanında Aile Kurumu**, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- ESİN, Emel (2001); **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- ESKİGÜN, Kübra (2006); **Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar**, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş.
- EŞBERK, Tevfik (1939); **Türkiye’de Köylü El Sanatları**, Ankara Ziraat Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- EŞSİZÖĞLU, Altan (2012); **Aile Yapısı ve İlişkileri**, AÖF Yayınları, Eskişehir.
- ETİKAN, Sema (2012); “Düz Dokumalarda Nazar İnancı ve Göz Motifi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E**, (Kasım-Aralık) Sayı:10, 121-136.
- EYÜPOĞLU, İsmet Zeki (1981); **Anadolu Uygarlığı**, Der Yayınları, İstanbul.
- EYÜPOĞLU, İsmet Zeki (1998); **Anadolu İnançları**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.
- EYÜPOĞLU, Kemal (1975); **Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler**, Yayla Yayınları, İstanbul.
- FEYZİOĞLU, Nesrin (2015);“Gelin Kaya Efsaneleri ve Taş Kesilme Motifi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Gazi üniversitesi Türkiyat Dergisi**, Sayı: 9, 118-134.
- FRAZER, Jame (1991);**Altındal: Dinin ve Folklorun Kökenleri I**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi, İstanbul.
- FREUD, Sigmund (2000);**Psikanaliz Üzerine** (Çev. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul.
- FROMM, Erich (1995); **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- FUNK &WAGNALLS (1950); **Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend**, Funk&Wagnalls Corporation, New York. (Aktaran: Servet TİKEN, “Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Kültürel Bir Sembol: Akrep”**Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 37 Erzurum 2008).
- GENCE, Işıl (2013); “Dişi (Feminen) ve Eril (Maskülen) Enerjilerin Doğası”, **http: www. Işılgence. Wordpress. Com.** (13.08.2015).

- GENÇ, Reşat (1997); **Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınevi, Ankara.
- GÖKBEL, Ahmet (1998); **Anadolu Varsaklarında İnanç ve Âdetler**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- GÖKERİ, A. İ; (1979); **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması**, Ankara Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- GÜLER, Zülfü (2013); “Sebk-i Hindî Özelliği Olarak Uyumlu Zıtlıklar Açısından Şeyh Galib Divanı’na Bir Bakış”, **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 12, 135-147.
- GÜLTEKİN, Eser (2008); “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi” **Turkish Studies**, 3/5 Fall, 11-23.
- GÜMÜŞ, Nevin (1995); “Yahya Nazım Divanında Sevgiliye Ait Güzellik Unsurları ile Âşık-Maşuk-Rakip Münasebeti” **d-Dergisi**, Sayı: 6, 12-21.
- GÜNAY, Muzaffer (2002); **Hurafeler ve Batıl İnançlar**, Sevgi Yayınları, İstanbul.
- GÜNAY, Umay (1992); **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.
- GÜRBÜZ, Hulisi (2014); “Everekli Seyranî Divanı’nda Kuşlar”, **Turkish Studies**, Volume 9/6 Spring, 485-504.
- GÜREL, Emet (2007); Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması, **Sosyal Bilimler Dergisi** Cilt.1, 12.
- GÜROL, Ender (1977); **Carl Gustav Jung**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- GÜRSOY, Hasan (2010); **Roma İmparatorluğu’nda Sensktrik İnançlar**, Marmara Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- GÜRSOY, Ülkü (2012); “Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, Sayı: 61, 12.
- GÜVEN, Merdan (2014); “Türk Halk Oyunlarında Kartal Motifi”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 51, Erzurum, 285-305.

- HAKMAN, Meral (2013); “Bir Anadolu Tanrısı Olarak Zeus’un Tabiat ile İlişkisi Üzerine Bir Gözlem”, **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi Online Thematic Journal of Turkic Studies**, Yıl: 5, Sayı:1, 125-138.
- HANCI, İsmail (2005);“Yılan Hikâyesi”, **Sted Dergisi**, Cilt: 14, Sayı: 8, 9, Ankara.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2013); **Dünya İnançları Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HALL, S. Calvin (2006); **Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri** (Çev. Ender Gürol) Cem Yayınevi, İstanbul.
- HERGÜNER, Gülten (1999); “Türk Kültüründe Avcılığın Temel Dayanakları”,**PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı:5, 15.
- İNAN, Abdülkadir (1968); **Makaleler ve İncelemeler**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İNAN, Abdülkadir (1995); **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar**, IV. Baskı, TTK Yayınları, Ankara.
- İNAN, Abdulkadir (2013); “Umay İlahesi Hakkında”, **Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 6, 35-51.
- İslâm Ansiklopedisi**, “Fatıma Bölümü”, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 12, 214.
- İZGÖREN, A. Şerif (2000); **Dikkat Vücudunuz Konuşuyor**, Academyplus Yayınevi, Ankara.
- JOBES, Getrude (1962);**Dictionary of Mithology, Folklore and Seymbol**, Newyork.
- JUNG, C.G. (2009); **İnsan ve Sembolleri** (Çev: Ali Nihat Babaoğlu), Okuyanuş Yayınevi, İstanbul.
- KAFESOĞLU, İbrahim (1993); **Türk Milli Kültürü**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- KALAFAT, Yaşar (1999);**Kırım-Kuzey Kafkasya/Sosyal Antropoloji Araştırmaları**, ASAM yayınları, Ankara.
- KALAFAT, Yaşar (2002); “Gök Tanrı İnancından Günümüze Kadar Türk Halk İnançlarında Kurt”, **XIV. Türk Tarih Kongresi**, (9-13 Eylül), TTK Yay. Ankara, 212-220.

- KALAFAT, Yaşar (2006); **Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- KALAFAT, Yaşar (2007); **Türk Kültürlü Halklarda Halk İnançları-I**, Lalezar Kitapevi, Ankara.
- KAM, Ömer Ferit (2008); **Divan Şiirinin Dünyasına Giriş Âsâr-ı Edebiyye Tedkikatı**, Birleşik Yayınları, Ankara.
- KAPLAN, Mehmet (2002); **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- KARA, Necati (2004); **Kur’an’da Beden Dili**, Bilge Yayıncılık, İstanbul.
- KARADEMİR, Mahmut (2001); **Câmasb-nâme** (İnceleme-Metin), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- KARAHAN, Recai (2007); **Dünden Bugüne Hakkâri Kilimleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KARAKOÇ, Sezai (1982); **Şiirler-III Korfez-Şahdamar-Sesler**, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- KARAKOÇ, Sezai (1985); **Gün Doğmadan (Şiirler)**, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- KARAOĞLAN, Hamza (2004); “Kahramanmaraş ve Çevresinde Yaşayan Halk İnanışları”, **I.Kahramanmaraş Sempozyumu**, (6-8 Mayıs) Kahramanmaraş, 995-1013.
- KAVUKÇUOĞLU, Deniz (2008); **Kedi Gülüşü**, Can Yayınları, İstanbul.
- KAYA, Doğan (2004); “Sivas’ta Dokumacılık”, **Uluslararası Türk Halı ve Düz Dokumaları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak) Sempozyumu**, 1-4 Kasım 2010, Alanya, 1-8.
- KAYA, Doğan (2010); **Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, Ankara.

- KAYA, Muharrem (2010);“Dede Korkut Kitabı ve Manas Destanı’nda Av Kültünün İzleri”, **Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Bahar, Sayı: 1, 114-121, İstanbul.
- KAYABAŞI, Nuran-Ayşem Yanar (2013); “Türk El Sanatlarında Kullanılan Nazar Motifleri ve Alevilerde Nazar İnancı”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı: 65, 169-184.
- KAYAGÖZ, Erkan (2001);**Sürdürülebilir Avcılık İçin Temel Eğitim Kitabı**, T.C. Orman Bakanlığı Milli Parklar ve Av Yaban Hayatı Genel Müdürlüğü Eğitim Yayınları, Ankara.
- KEMAL, Yaşar (1981); **Üç Anadolu Efsanesi, “Alageyik”**, Cem Yayınları İstanbul.
- KILIÇ, Yusuf (2011); “Eski Mezopotamya İnanç Sisteminin Yunanlılara Etkisi”, **History Studies** Volume 3, 184-200.
- KILIÇ, Yusuf-Serkan Başol (2014); “Hitit Büyülerinde Sayı ve Renk Sembolizmi”, **Turkish Studies, Volume 9/7** Summer, 51-64.
- KIZIL, Hayrettin (2013); “Mitra’dan “Mithras’ın Sırları”na Mitraizm’in Kuruluş Serüveni”, **Ekev Akademi Dergisi**, Yıl: 17, Sayı: 55, 121-142.
- KIZILIRMAK, Abdullah (1969); **Gökbilim Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KIZILKAYA, Hüseyin (2004); **Ana Soyluluktan Günümüze Kadın**, İlya Yayınevi Matbaası, 7-63, İzmir.
- KOCA, Selçuk (2010);“Genel Hatları ile Kültür ve Sembol İlişkisi,”**Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi**, Sayı: 12, 12-18.
- KOSIBAYEV, Miras (2013);“Türklerde Zenginlik ve Bereket Algısı “Dört Tülük’e Teorik Yaklaşım ve Divan-ı Lugati’t Türk’ten Örnekler”, **Turkish Studies, Volume 8/4** Spring,1051-1062.
- KOŞAY, Zübeyir (1944); **Türkiye Türk Düğünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme**, Maarif Matbaası, Ankara.
- KRAMER, N. Samuel (1990); **Tarih Sümer’de Başlar** (Çev. Muazzez İlmiye Çığ), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

- KRAMER, N. Samuel (1998); **Sümer Mitolojisi** (Çev. Hamide Koyukan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- KURNAZ, Cemal (2009); **Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü-Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, H Yayınları, İstanbul.
- KUTLU, Muhtar (1992); **Yaşayan Bir Alt-Kültür Geleneği: Anadolu Göçer Kültürü**, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme GenelMüdürlüğü Yayınları, Ankara.
- KÜÇÜK, Gül Zeynep (2008); **Mardin ve Çevresinde Süryaniler**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- KÜÇÜK, Metin (2011); “Türk Destanlarında Sayı Motifinin Dinî Yansımaları”, **Gazi Türkiyat**, Güz, Sayı:13, 91-109.
- KÜÇÜK, Sabahattin (2004); **Mevlana’yı Anma Haftası**, Basılmamış Konferans Metni, Elazığ.
- KÜÇÜK, Önder (2001); “1851 Londra Sergisi ve Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Yansımaları”, **Antik Dekor Dergisi**, Sayı: 67, 74-84.
- LESLIE, White (2003); **İnsan ve Kültür** (Çev. B. Güvenç), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LINGS, Martin (2003); **Simge ve Kökenörnek** (Çev. Süleyman Sahra) Hece Yayınları, Ankara.
- MANDALOĞLU, Mehmet (2013); “İslamiyet’ten Önce Türklerde Aile Hukuku”, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Konya Selçuk Üniversitesi Basımevi, Sayı: 33, 133-159, Konya.
- MASCETTI, M. (2000); **İçimizdeki Tanrıça,Kadınlığın Mitolojisi** (Çev.Belkıs Çorakçı), Doğan Kitapçılık, İstanbul.
- MEGEP (2006); **Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi**, MEB Yayınları, Ankara.
- MEGEP (2008); **Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi**, MEB Yayınları, Ankara.

- MEGEP** (2011); **Meslekî Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi**, MEB Yayınları, Ankara.
- MENNAN, Zeynep (2002); “Günlerin Köpüğünde Renkler ve Çağrıştırdıkları”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 19 Sayı: 2, 75-99.
- MOLLAİBRAHİMOĞLU, Çiğdem (2008); **Anadolu Halk Kültüründe Hayvanlar Etrafında Oluşan İnanç ve Pratikler**, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.
- MÜJGAN, Üçer (1997); “Sivas Yöresinde Nazarlıklar ve Nazarla İlgili İnançlar”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Gelenek, Görenek, İnançlar Sektör Bildirileri**, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- OCAK, Ahmet Yaşar (1983); **Bektaşî Menakıbnamelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri**, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- OĞUZ, Burhan (1983); **Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar**, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul.
- OĞUZCAN, Ümit Yaşar (2005); **Şiir denizi 2**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- ONARAN, A. Şerif (1992); **Binbir Gece Masalları**, Afa Yayınları, İstanbul.
- ONAY, Ahmet Talat (2004); **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, MEB Yayınları, İstanbul.
- ORTAYLI, İlber (1984); **Osmanlı Toplumunda Aile**, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, İstanbul.
- OSCAR Wilde (2004); **Mutlu Prens** (Çev. Özgü Çelik), Say Yayınları, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (1972); “Türklerde Kartal ve Kartal Arması”, **Türk Kültürü**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 208-226.
- ÖGEL, Bahaeddin (1984); **İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin (2001); **Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.

- ÖGEL, Bahaeddin (2002); **Türk Mitolojisi Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar**, Türk Tarih Kurumu Yayınları C. II, Ankara.
- ÖLMEZ, Erkan (2012); **Sanat Tarihi 1**, MEB Yayınları, Ankara.
- ÖLMEZ, F. Nurhan (2010); “Dokumalarda Yılan Motifi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E**, Sayı: 6,13-24, Isparta.
- ÖMÜR, Ceylan (2007); **Kuşlar Divanı Osmanlı Şiir Kuşları**, Kapı Yayınları, İstanbul
- ÖNDER, Mehmet (1973);“Selçuklu Devri Kadın Başlıkları”, **Türk Etnoğrafya Dergisi**, MEB Basımevi, Sayı: 13, 45-58, İstanbul.
- ÖNEY, Gönül (1976); **Türk Çini Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ÖNEY, Günay (1969); “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü”, **Anadolu (Anatolia)**, Ankara.
- ÖRNEK, S. Veyis (1995); **Türk Halk Bilimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZBAY, Erhan (2006); **Elazığ Yöresi Avcılık Terimleri Sözlüğü**, T.C. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- ÖZBEK, Akib (1969); **Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsu ve Taşıdığı Anlam**, Harp Akademileri Basım Evi, İstanbul.
- ÖZBEL, Kenan (1942); **El Sanatları**,Ankara Halkevleri Yayınları, Ankara.
- ÖZCAN, Hüseyin (2007); **Mevlana’da Aşk ve İlim**, Mawlana Jalaluddin Rumi, Uluslararası Sempozyumu’nda bildiri olarak sunulmuş, Bükreş-Romanya, Yağmur Dil Kültür ve Edebiyat Dergisi’nde yayınlanmıştır.
- ÖZÇAM, Çimen (2009); “Ocağına İncir Dikmek” Deyimi Üzerine”, **Turkish Studies**, Volume 4/8 Fall, 1947-1952.
- ÖZDEMİR, Nazife (2010); “Hz. Ali ve Yaz Kış Yaprakını Dökmeyen Kutlu Ağaç”. **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı: 56, 103-108.
- ÖZDEN, Hilmi (2011); “Türklerde Kartal ve Çift Başlı Kartal Tamgası”, **Turan İlim Fikir ve Medeniyet Dergisi**, Sayı: 15, 111-116.

- ÖZEK, Kasım (2010); “Keklik Yetiştiriciliği”, **Tavukçuluk Araştırma Dergisi**, Cilt:3, Sayı: 20, 53-58.
- ÖZEN, Kutlu (2001); **Sivas Efsaneleri**, Dilek Ofset Yayıncılık, Sivas.
- ÖZEN, Rahşan (2014); “Kayseri Folklorunda Hayvanlar ile İlgili İnanışlar Üzerine Bir Değerlendirme”, **Erciyes Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi** Sayı:1, 23-28, Kayseri.
- ÖZER, Deniz (2012); “Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim”, **ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 3 Sayı: 6, 12.
- ÖZER, Salih (2005); “İslâm Düşüncesinde Kutsal Zaman Kavramı”,**İslamî Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 18, Sayı: 3, 205-322.
- ÖZGÜVEN, İbrahim (2001);**Ailede İletişim ve Yaşam**, Pdrem Yayınları, Ankara.
- ÖZKAN, Haldun (2000); “Erzincan ve Çevresinde Orta Asya Türk Geleneğini Sürdüren Bezemeli Mezar Taşları”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 15, 65-78, Erzurum.
- ÖZKARTAL, Mehmet (2012); “Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış” (Dede Korkut Kitabı’ndan Örnekler), **Millî Folklor**, 2012, Yıl 24, Sayı 94, 58-70.
- ÖZTEKİN, Nezahat (2002);**Fazlî, Gül ü Bülbül**, Akademi Kitabevi, İzmir.
- PALA, İskender (2003);**Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü**, L&M Yayınevi, İstanbul.
- PALA, İskender (2006); Mühr-i Süleyman, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 31, 525.
- PAMUK, Orhan (1998); **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAŞALI, Hasan (2014); “Türkiye’de Yaban Keçisi”, **Animal Health Prod and Hyg**, Cilt: 2, Sayı: 1, 245-247.
- RAYMAN, Hayrettin (2014); “Nevrûz ve Türk Kültüründe Renkler”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 53, 12-35.

- RİTTER, Hellmut, (2011); *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ROUX, Jean-Paul (1994); **Türklerin ve Moğolların Eski Dini** (Çev. Aykut Kazancıgil), İşaret Yayınları, İstanbul.
- ROUX, Jean-Paul (2005); **Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar** (Çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınları; İstanbul.
- SAĞLAM, Mehmet (1997); **Beynin Kimliği**, Denge Yayınları, İstanbul.
- SAKAOĞLU, Saim (1980); **Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu**, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim-Ali Duymaz (2002); **İslâmiyet Öncesi Türk Destanları**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- SAKAOĞLU, Saim (2003); **101 Türk Efsanesi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim (2012); **Masal Araştırmaları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SANDALCI, Sema (2007); “Eskiçağ’da ‘Sağ ve Sağ El’ Kavramının Taşıdığı Dinsel Anlam”, **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi** (38. ICANAS), (10-15 Eylül), Sayı: 5, 2607-2615.
- SARI, Mehmet-Vedat Balkan (2009); “Kazım Meçi’nin Karaçay Türkçesi “Yaralı Dağkeçisi” (jaralı jugutur) Manzumesi”, **Turkish Studies**, Volume 4/3 Spring, 2391-2397.
- SARICIK, Murat (1999); **Batılı Kölelik Anlayışı Karsısında Osmanlı’da Kölelik, Cariyelik ve Harem**, Tuğra Matbaası, Isparta.
- SAYDAM, M. Bilgin (1997); **Deli Dumrul’un Bilinci (Türk-İslâm Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi)**, Metis Yayınları, İstanbul.
- SCHIMMEL, Annemarie (2000a); **Sayıların Gizemi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- SCHIMMEL, Annemarie (2000b); **Tanrı’nın Yeryüzündeki İşaretleri** (Çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- SEFERCİOĞLU, Nejat (2007); “Divan Şiirinde Tarak ve Ayna”, **Çukurova Üniversitesi Türkoloji- Makale Bilgi Sistemi**, 11.12.2015.

- SEVİM, Kadir (2013); “Anadolu’da Üretilen Kilim Motiflerinden Bukağı Motifi ve Bu Motiften Çıkan Seramik Çalışmalar,” **İdil Sanat Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 6, 60-70.
- SEVİN, Veli (2001); “Hakkâri Stelleri: Doğu Anadolu’da Savaşçı Çobanlar -İlk Not”, **Belleten**, Sayı: 243, 501-530.
- SEYİDOĞLU, Bilge (1992); **Sosyo-Kültürel Değişim Sürecinde Türk Ailesi**, T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.
- SEYİDOĞLU, Bilge (1998); “Kültürel Bir Sembol: Yılan”, **Folkloristik**, Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı (hal. Metin Özarslan-Özkul Çobanoğlu), Sayı: 86, 96, Ankara.
- SOOTHILL, W. E. L. HODOUS (1937); **A Dictionary of Chinese Buddhist Terms**, London (Aktaran: Hacer Tokyürek, 2012); “Eski Uygurca Metinlere Göre Budizm’in Manihaizme Etkisi”, **Turkish Studies**, Volume 7/4, Fall, 2889-2906.
- SOYSALDI, Aysen (2007); “Eski Erzurum Evlerinde Sergilenen Yöre Ait Etnoğrafik Eserler Koleksiyonu”, **38. ICANAS, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**, 10-15 Eylül, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- SÖZEN, Mustafa (2013); Estetik Bir Öge Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi, **Turkish Studies**, Volume 8/8 Summer 2013, 2097-2109.
- STEVENS, Anthony (1999); **Jung** (Çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- SUYÛTÎ, Celâlüddin (2003); **Ed-Durru’l-Mensûr fi’t-Tefsîr bil-Me’sûr**, Kahire.
- SÜSLÜ, Özden (1989); **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı: 35, Ankara.
- ŞAKİROĞLU, Mahmut (2005); “Haç” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi**.
- ŞAFAK, Elif (2000); **Pinhan**, Metis Yayınları, İstanbul.
- ŞAHİN, Zahide (2014); “Sarız (Kayseri) Yöresi Düz Dokumaları”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 17, 195-212.
- ŞEKERCİ, Osman (1972); **Kaynaklarımıza Göre İslâm Terbiyesi**, İstanbul.

- ŞENOCAK, Ebru (2010); “Mitolojik Konulu Bir Halk Hikâyesi ‘Leylâ ile Mecnûn Hikâyesi’ Merkezinde Yıldıza Dönüşüm”, **Millî Folklor**, Cilt: 11, Sayı: 86, 20-29.
- ŞENOCAK, Ebru (2014); “Elazığ Yöresi Sofra Adabından Misafir Ağırlamaya Türk Halk Gelenekleri ve İnanışları”, **Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**, Sayı: 3 (Mayıs- Ağustos), İstanbul, 261-267.
- ŞİMŞEK, Esmâ (1990); “Çukurova’da Anlatılan ‘Al Karısı’ Efsanelerinin Türk Efsaneleri İçindeki Yeri”, **I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu**, Adana.
- ŞİMŞEK, Esmâ (1997); “Halk Anlatımlarında ‘Sandığa Koyarak Denize Atma’ Motifi Üzerine”, **Millî Folklor**, 5 (36), 34-41.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2001); **Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması C. I-II**, Ankara.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2006a); “Türk Halk Kültüründe Yılan ve Bu Bağlamda ‘Yılan Kale’ye Dair Anlatımların Değerlendirilmesi”, **Ceyhun’dan Ceyhan’a I. Ceyhan Sempozyumu** (29 Mart-1 Nisan 2006), Ceyhan,
- ŞİMŞEK, Esmâ (2006b); “Masalların Sembolik Dili Bağlamında Keloğlan Tipi Üzerine Bir Değerlendirme”, **VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi** (26-30 Haziran), Gaziantep,
- ŞİMŞEK, Esmâ, (2008); “Ölümsüzlük İlacı Olarak Elma”, **Turkish Studies**, Volume 3/5 Fall, 194-203.
- ŞİMŞEK, Esmâ-Ebru Şenocak (2009); “İbn Sina Hikâyelerinin Arketipsel Tahlili”, **Millî Folklor**, Cilt:11, Sayı:82,110-121.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2014); “Halk Anlatılarında Cinsiyet Ayrımı Ötesinde İnsan Anlayışı ve Kadının Yeri”, **Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**, Sayı: 3 (Mayıs- Ağustos), İstanbul, 67-78.
- TANYELİ, Uğur (2012); **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TARHAN, Tayfun (1975); “Sembol ve Allegori”, **Mimar Sinan Dergisi**, Sayı:17, 47.

- TARLAN, A. Nihat (1946); **Yavuz Sultan Selim Divanı**, Ahmet Halit Kitapevi, İstanbul.
- TARLAN, Ali Nihat (1985); **Fuzuli Divanı Şerhi**, Ankara.
- TAŞ, Ela (2005); **Van El Sanatları**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.
- TAŞ, Tuğba-Özcan Fikret (2015); “MS 4.-7. Yüzyıllar Arasında Haç Motiflerinin Gelişimi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl: 1, Sayı:21, 247-264.
- TATÇI, Mustafa (2009); **Dervîşler Hümâ Kuşu Yunus Emre Yorumları**, H Yayınları, İstanbul.
- TATÇI, Mustafa, (2012); **Yunus Emre Divanı**, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Tavukçuluk Araştırma Dergisi** (2010); “Keklik Yetiştiriciliği” Cilt:3 Sayı:1 Makale:10.
- TOKER, İhsan (2009); “Renk Simgeciligi ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 50, 93-112.
- TOMAN, Hatice (2000); **Anadolu Sahası Türk Halk Hikâyelerinde Kadın**, Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde.
- TOP, Mehmet (2010); **Hakkâri**, Anıt Matbaa, Ankara.
- TOPÇU, Nazmiye (2001); “Fransızca ve Türkçe Renk İsimleri İçeren Deyimlerin Karşılaştırılmalı İncelenmesi” **Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 20, 131-140.
- TOPRAKKAYA, Arslan (2012); “Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Bahar, Sayı: 13, 219-231.
- TOSUN, Mebrure (1960); “Sümer-Babil Tanrı Sembollerinin Adları Üzerinde Bir Araştırma”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi** Cilt: 18 Sayı: 3, 261-272.

- TUNCCEL, Murat (2002); “Hakkârî” Maddesi, İslâm Ansiklopedisi, **Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları**, Cilt: 15, Ankara, 205-209.
- TUNÇ, Harun (2014); “Toplumsal Cinsiyet Farklılaşması Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Erkeklerin Küpe Takması Örneği”, **The Journal of International Social Research** Cilt: 7 Sayı: 33 Volume: 7 Issue: 33, 609-618.
- TÜRKAN, Kadriye (2012);“Türk Dünyası Masallarında Su Kültü”, **Millî Folklor**, Yıl 24, Sayı:93, 135-147.
- Türkçe Sözlük** (2005); Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TÜRKMEN, Fikret (1998); **Tahir ile Zühre**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- TÜRKMEN, Fikret (2007); “Doğulu Konuların Rus Edebiyatında İşlenmesi Meselesi”, **Turkish Studies** / Türkoloji Araştırmaları, Cilt: 1, Sayı:4, 684.
- UÇAR, Tevfik (2004); **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- UHRİ, Ahmet (2003);**Ateşin Kültür Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara.
- ULUDAĞ, Süleyman (1991); **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yayınları, İstanbul.
- UNCU, Ebru (2013); “Mezopotamya, Anadolu ve Mısır Medeniyetlerinde Güneş Kültü”, **History Studies**, Volume 5 Issue 1 Ocak/January.
- URAZ, Murat (1994); **Türk Mitolojisi**, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.
- USAL, S.Yalçın (2010); “Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeleri”,**ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 1 Sayı: 1, 158-164.
- UYGUN, Azize (2005); **El Falı**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta
- UYSAL, Ahmet (1964);“Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi”,**Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi** Cilt: 22, Sayı: 1, 071-099.

- VINE, Catriona (2012); “Çatışmaların Çözümünde Kadınların Rolü”, **DPI Yuvarlak Masa Toplantısı Çırağan Palace Kempinski**, (19 Eylül) İstanbul.
- WILLIAM, Shakespeare (2009); **Venedik Taciri**, Altın Klasikler Dizisi, İstanbul.
- YARDIMCI, Mehmet (2004); “Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Nazar”, **www.mehmetyardimci.net**. 24.07.2015.
- YARDIMCI, Mehmet (2013); **Türk Halk Edebiyatında Nesir ve Nazım Nesir Karışık Türler**, Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir.
- YAT, Afife (2008); **Tıp ve Eczacılık Sembolü Yılan**, Pharmavision Kültür Yayınları, İstanbul.
- YILDIZ, Ş. Nilgün (2011); **Türk Halk Anlatılarında Hayvan Motifleri**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- YILDIRAN, Neşe (2001); “Yakın Doğu Sembolizminde Akrep, Yılan; Akrep-Adam ve Şahmeran”, **Folklor/Edebiyat**, Sayı: 27, 8.
- YILDIRIM, Nimet (2008); **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- YILDIRIM, Savaş (2003); “Aslan-Boğa Mücadelesi Kompozisyonu”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Sayı: 43, 1-18.
- YİĞİT, Ali (2011); “Bayraklarda Kullanılan Hayvan Figürleri Üzerine Bir İnceleme”, **VetHekim Der Dergisi**, 82 (2): 51-58.
- YÖNDEMLİ, Fuat (2006); **Hayat Ağacı, Ejder, Yılan**, Nüve Kültür Merkezi Yayınları, Konya.
- YÖRÜKAN, Y. Ziya (1998); **Anadolu’da Alevîler ve Tahtacılar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- YUSUF Kılıç-Ebru Uncu (2011); “Eski Mezopotamya İnanç Sisteminin Yunanlılara Etkisi (İstar- Aphrodite Örneği)”, **History Studies**, Volume 3/1, 184-200.

B. İnternet Kaynakları

- <http://astroloji.com>.Astrolojiler Bati Astrolojisi Oğlak Burcu (13.09.2015)
- <http://www.biyoenerji.net>. 18.08.2015)
- <http://4.bp.blospot.com>. (06.07.2015)
- <http://www.usaktanitim.gov.tr>. Eşme Kilimleri (28.10.2015)
- <http://gombeyaylasi.blogspot.com.tr>. Boş Beşik Ninnisi (12.01.2016)
- <http://www.tuik.gov>. Hakkâri’de Aile Boşanma Oranları (23.08.2015)
- <http://www.halistan.com>. Halı ve Kilimlerde Kullanılan Başlıca Motifler (25.03.2015)
- <http://www.islamansiklopedisi.info>. (21. 06. 2015).
- <http://www.kulturevreni.com>, Anadolu Halk Kültüründe Lokman Hekim İnancı, (25.04.2015)
- <https://tr.wikipedia.org/wiki>. Kahverengi (13.10.2015)
- <http://www.kadirli.bel.tr>. Karatepe Kilimleri (20.10.2015)
- <http://tr.wikipedia.org>. Kurt (11.05.2015)
- <http://www.frmtr.com>. Küpenin Tarihi (17.06.2015)
- <http://www.malatya.gov.tr>. Malatya Kilimleri (29.10.2015)
- <http://kisi.deu.edu.tr/mehmet.yardimci> (25.09.2015)
- <http://www.gazetebilkent.com>. Mitoloji Tek Göz Mitleri (22.05.2015)
- <http://www.milliyet.com>.Nazar ve Enerji (11.06.2015)
- [http:// www. Milliyet.com.tr](http://www.Milliyet.com.tr). (28.08.2015)
- <http://www.ayk.gov.tr>. Paraların Işığında Türk ve İran Kavimlerinde Ay Yıldız Güneş Motifi. (21.05.2015)
- <http://www.diyadinnet.com/tr>. Rüyada Akrep Görmek Tabiri (14. 04. 2015)
- <http://www.ruyatabirleriislami.com>. Rüyada Bülbül Görmek (16.08.2015)
- <http://www.ruyadakitabr.com>. Rüyada Haç İşareti Görmek. (12.12. 2015)
- <http://www.diyadinnet.com/tr>. Rüyada Koç Görmek Tabiri (25.05. 2015)
- <http://www.ruyatabirleri.com>. Rüyada Kurt Görmek Tabiri (12.05.2015)
- <http://www.diyadinnet.com>. Rüyada Kedi Görmek Tabiri. (15.12.2015)
- <http://www.diyadinnet.com>. Rüyada Sandık görmek Tabiri (21.09.2015)
- <http://www.diyadinnet.com>. Rüyada Tarak Görmek Tabiri. (11.12.2015)
- <http://www.ruyatabirleri.com>. Rüyada Yılan Görmek Tabiri (04.05.2015)
- <http://www.diyadinnet.com>. Rüyada Yıldız Görmek Tabiri (25. 05. 2015)

<http://sarki.alternatifim.com>. (28.06.2015)

<http://www.anadolumoynuyor.blogcu.com>. Silifke Yöresi Halk Oyunları (03.04. 2015)

<http://www.ilkkimbuldu.com>. Tarağı Kim Buldu? (11.12.2015)

<http://www.hakkari.gov.tr>.Tarihce ve Cografi Yapı (10.10.2015)



C.Sözlü Kaynaklar**K1.****Adı Soyadı:** Fatma DUMAN**Yaşadığı Yer:** Hakkâri/ Kaval Köyü**Yaşı:** 60**Eğitimi:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Ev Hanımı**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Kaval Köyü**Derlenme Tarihi:** 29.12.1014**K2.****Adı Soyadı:** Nariç KAVAL**Yaşadığı Yer:** Hakkâri/ Merkez**Yaşı:** 48**Eğitimi:** Okuryazar**Mesleği:** Ev Hanımı**Derlenme Yeri:** Hakkâri/ Merkez**Derlenme Tarihi:** 01.01.2015**K3.****Adı Soyadı:** Sıdika KANAT**Yaşadığı Yer:** Hakkâri/ Merkez**Yaşı:** 60**Eğitimi:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Ev hanımı**Derlenme Yeri:** Hakkâri/ Merkez**Derlenme Tarihi:** 31.12.2014**K4.****Adı Soyadı:** Zümrüt DUMAN**Yaşadığı Yer:** Hakkâri/ Kaval Köyü**Yaşı:** 45**Eğitimi:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Ev Hanımı**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Kaval Köyü**Derlenme Tarihi:** 30.12.2014**K5.****Adı Soyadı:** Sarya DUMAN**Yaşadığı Yer:** Hakkâri/Merkez**Yaşı:** 70**Eğitimi:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Ev hanımı**Derlenme Yeri:** Hakkâri/ Merkez**Derlenme Tarihi:** 09.05. 2015**K6.****Adı Soyadı:** A. Kadir KIZILKAYA**Yaşadığı Yer:** Hakkâri**Yaşı:** 60**Eğitim:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Serbest**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Merkez**Derlenme Tarihi:** 15.06.2015

K7.**Adı Soyadı:** Ayşe KAVAL**Yaşadığı Yer:** Yüksekova/Hakkâri**Yaş:** 50**Eğitim:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Ev hanımı**Derlenme Yeri:** Yüksekova**Derlenme Tarihi:** 22.07.2015**K10.****Adı Soyadı:** Hanife KANAT**Yaşadığı Yer:** Hakkâri**Yaş:** 48**Eğitim:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Ev hanımı**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Merkez**Derlenme Tarihi:** 02.06.2015**K8.****Adı Soyadı:** İbrahim DUMAN**Yaşadığı Yer:** Hakkâri**Yaş:** 61**Eğitim:** Ortaokul mezunu**Mesleği:** Tüccar**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Merkez**Derlenme Tarihi:** 13.08.2015**K 11****Adı Soyadı:** Ayda DURGUN**Yaşadığı Yer:** Hakkâri**Yaş:** 52**Eğitim:** Okuma yazma bilmiyor**Mesleği:** Ev hanımı**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Merkez**Derlenme Tarihi:** 11.10.2015**K9.****Adı Soyadı:** Ahmet KAVAL**Yaşadığı Yer:** Hakkâri**Yaş:** 52**Eğitim:** Ortaokul mezunu**Mesleği:** Esnaf**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Merkez**Derlenme Tarihi:** 22.09. 2015**K12.****Adı Soyadı:** Faysal GEYLANİ**Yaşadığı Yer:** Hakkâri**Yaş:** 55**Eğitim:** Üniversite mezunu**Mesleği:** Müftü**Derlenme Yeri:** Hakkâri/Merkez**Derlenme Tarihi:** 11.08.2015

EKLER

Ek 1: Turnitin Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLIK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Yılmaz KAVAL
Öğrenci Numarası	132213104
Enstitü Anabilim Dalı	Sosyal Bilimler Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Programı	Türk Halk Edebiyatı (Türk Halkbilimi)
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Yrd. Doç. Dr. Gülsu ÇETİNDAG SÜME
Tez Başlığı (Türkçe)	Hakkari Kılımlarındaki Motiflerin Sembolik Dille Çözümlemesi

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin, 22.12.2015 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 17,7'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Yrd. Doç. Dr. Gülsu ÇETİNDAG SÜME

Danışmanın Adı-Soyadı

(İmza)

Prof. Dr. Ahmet BURAN

Anabilim Dalı Başkanı

(İmza)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir;
- b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZ GEÇMİŞ

1986 yılında Hakkâri’de doğdum. İlk orta ve Lise öğrenimimi Hakkâri’de tamamladım. 2010 yılında F.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldum. 2014 yılında F.Ü. Sosyal BilimlerEnstitüsü, Türk Halk Edebiyatı Anrabilim dalında Yüksek lisansa Başlaım. Halen devam etmekteyim.

