

ISSN: 1308-4445

YIL: 2019 CİLT: 12 SAYI: 25

MAD

MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halk Bilimi

Antropoloji

Etnoloji

Sosyoloji

Müzikoloji

Kültür İncelemeleri

Edebiyat

Dil Bilimi

Bu sayıda:

Mehmet Emin Bars Gültekin Şener

Okan Alay Duygu Özakın

Nuray Dönmez Ercan Geçgin

Ahmet Turan Türk Çiğdem Kalegeri

Şerife Seher Erol Çalışkan Arif Aytekin

Bilgehan Ece Şakrak Hilal Yakut İpekoğlu

Fatma Ateş Hilmi Baha Oral

Bilgin Güngör Nurhan Büyükyılmaz

Berna Fildiş Assel Yerdenova

Erol Çanlı





MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308-4445

2019, Yıl/Year: 12, Cilt/Volume: 12, Sayı/Issue: 25

Sahibi/Owner

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

Editör/Editor

Prof. Dr. Mehmet AÇA
(Marmara Üniversitesi-Türkiye)

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)

Redaksiyon & Dizgi

Buse Asena KARA
Serap CENGİZ

Baskı/Print

Universal Copy Center
Karadeniz Teknik Üniversitesi
Kanuni Kampusu-Trabzon

Bu Sayının Hakemleri:

Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nazmi AVCI (Süleyman Demirel Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (Balıkesir Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Metin EKE (İstanbul Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Meral OZAN (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa ÖNER (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa USLU (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Erdal AKSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Murat CERİTOĞLU (Ankara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Reyhan ÇELİK (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Hüseyin DURGUT (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Kasım KARAMAN (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Adem KOÇ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Birgül KOÇAK (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Bülent ŞEN (Kırklareli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (Priştine Üniversitesi-Kosova)
Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Selçuk PEKER (Necmettin Erbakan Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Emel KOŞAR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Abonoz KÜÇÜK (Giresun Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Derya ÖZCAN (Uşak Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Remziye KÖSE ÖZELÇİ (İstanbul Gelişim Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Evrim ULUSAN ÖZTÜRKMEN (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Kezban SÖNMEZ (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Selin TEKELİ (Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Hale TORUN (İstanbul Aydın Üniversitesi-Türkiye)



Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan hakemli bir dergidir. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez. Dergide yer alan yazıların dijital baskı, grafik tasarım, DOI numaralarının alınması ve uluslararası indekslere tanıtılması gibi işlemler Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı tarafından ücret karşılığında yapılmaktadır.



Temsilcilikler

Yurt İçi

Ankara: Doç. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL
Bayburt: Dr. Turgay KABAK
Çanakkale: Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU
Edirne: Dr. Selma ERGİN SOL
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN
TÖRET
Gaziantep: Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Dr. Abonoz KÜÇÜK
İstanbul: Dr. Nursel UYANIKER
İzmir: Dr. Mustafa AÇA

Kırklareli: Doç. Dr. Bülent BAYRAM
Konya: Doç. Dr. Selçuk PEKER
Nevşehir: Dr. Serkan KÖSE
Trabzon: Arş.Gör. Berk YILMAZ

Yurt Dışı

Belarus: Dr. Kristina LAVYSH
Kosova: Doç. Dr. Nuran MALTA
MUHAXHERİ
Litvanya: Doç. Dr. Galina MIŞKİNIENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine
SIBGATULLİNA



**Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından
dizinlenmektedir:**

ULAKBİM Tr Dizin (*Uluslararası Akademik Aç ve Bilgi Merkezi*)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



SOBİAD (*Sosyal Bilimler Atıf Dizini*)



ERIHPLUS (*European Reference Index For The Humanities And Social Sciences*)



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



İletişim:

dergipark.gov.tr/mahder
motifakademidergisi@gmail.com

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul
0505-3785167 / 0505-5715444

İÇİNDEKİLER – CONTENTS



MEHMET EMİN BARS	1
Türk Anlatı Geleneğinde Anlatıcı Merkezli Değişim/Dönüşüm: Geleneksel Hikâyecilerden Medyatik Hikâyecilere <i>Narrator-Centric Change/Transformation In The Turkish Narrative Tradition: From Traditional Storytellers To Mediatic Storytellers</i>	
OKAN ALAY	21
Balkan ve Trakya Coğrafyasında Köklü Bir Halk Kültürü Varlığı: Guslarılık (Halk Şairliği) Ve Pesna (Halk Ezgisi) <i>A Rooted Folk Culture At The Balkans And Thrace Region: The Practice Of Guslari (Minstrels) And Pesna (Folk Tune)</i>	
DUYGU ÖZAKIN	31
Abject (İğrenç) Beden Olarak Rusalka: Slav Denizkızlarının Edebi Ve Sanatsal Temsilleri <i>Rusalka As An Abject Body: Literary And Artistic Representations Of Slavic Mermaids</i>	
ŞERİFE SEHER EROL ÇALIŞKAN – EROL ÇANLI	50
Manisa-Selendi İlçesinde Sağaltma Ocakları <i>Treatment Centers In Selendi District Of Manisa</i>	
FATMA ATEŞ	71
Adana’da Bulunan Sağaltma Ocaklarında Tedavi Yöntemleri ve Bu Ocaklarda Tedavi Sırasında Kullanılan Malzemeler <i>The Treatment Methods And The Materials Used For Cure In The Treatment Seedbeds In Adana</i>	
GÜLTEKİN ŞENER	91
Gaziantep Halk Dansı Ezgilerinde Müzikal Analiz <i>Musical Analysis In Gaziantep Folk Dance Melodies</i>	
HİLAL YAKUT İPEKOĞLU – HİLMİ BAHA ORAL	105
İnfertilitede Kullanılan Geleneksel Tedavi Yöntemleri ve Çeşitli Uygulamalar: Isparta Bölgesi <i>Traditional Treatment Methods And Various Application Used In Infertility: Isparta Region</i>	

SEMA ÖZKAN TAĞI – ASSEL YERDENOVA	120
Geleneksel Kazakistan Kolan Dokuma Motiflerinin Yeni Tasarımlarda Kullanılması <i>Use Of Traditional Kazakhstan Girth Weaving Motifs In New Designs</i>	
BİLGEHAN ECE ŞAKRAK	135
Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve <i>İki Bacaklı At</i> <i>Alternative Iranian Films, Orientalism And Two-Legged Horse</i>	
NURHAN BÖYÜKYILMAZ	152
Tekstil Tasarımına Yönelik Kurs Programlarının Değerlendirilmesi <i>Evaluation Of Course Programs On Textile Design</i>	
NURAY DÖNMEZ	169
Rus Göçmen Edebiyatının Ortaya Çıkışı Ve Bunu Hazırlayan Tarihsel Süreç <i>The Revolouation Of The Russian Miration Literature And The Historical Process</i>	
BİLGİN GÜNGÖR	188
Attilâ İlhan'ın Özgün Toplumcu-Gerçekçilik Anlayışı: "Sosyal Realizm" <i>Attilâ İlhan's Original Socialist-Realism Concept: "Social Realism"</i>	
AHMET TURAN TÜRK	203
Bâburname'de Köken Bilgisi Denemeleri <i>The Experiment Of Etymology In Bâbur-Nâma</i>	
ÇİĞDEM KALEGERİ	215
Sıdkî Baba'nın Ağıt ve Mersiyelerindeki Sözcüklerin Kaynak Dil Bakımından Sınıflandırılması <i>The Classification Of The Words In Sıdkî Baba's Dirges And Elegies In Terms Of The Source Language</i>	
ERCAN GEÇGİN	230
Kuaförde İnşa Edilen Güzellik Sözleşmesi: Ankara Örneği <i>The Structuring Beauty Contracts At The Hairdressers: Sample Of Ankara</i>	

BERNA FİLDİŞ254

Gerhard Kessler'in Türkiye'deki Kent Sosyolojisi Çalışmalarına Katkıları
*Contributions Of Gerhard Kessler To The Urban Sociology Studies In
Turkey*

ARİF AYTEKİN.....267

Sezai Karakoç Metinlerinde Millet Söylemi
Nation Discourse In The Texts Of Sezai Karakoc

EDİTÖRDEN

Merhaba saygıdeğer okur,

Motif Vakfı'nın Türk halkbilimi araştırmalarının sürdürülmesi ve geliştirilmesine katkıda bulunmak amacıyla yayımlamakta olduğu *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin 25. sayısıyla bir kez daha huzurlarınızdayız.

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin bu sayısında on yedi bilimsel makale yer almıştır. Birbirinden değerli akademisyenlerimiz tarafından kaleme alınan bilimsel makalelerde, daha önceki sayılarımızda da olduğu gibi, ağırlıklı olarak halkbiliminin halk şiiri, anlatı geleneği, halk müziği ve halk oyunları, halk hekimliği gibi çeşitli alanlarına odaklanılmıştır. Okuyucularımız bu sayıda, halkbilimi konulu yazıların yanı sıra dilbilimi, edebiyat, sosyoloji, antropoloji, sinema, geleneksel el sanatları ve tasarımıyla ilgili makaleleri de okuyabileceklerdir.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 25. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için bir kez daha teşekkür ediyoruz.

Halen çeşitli ulusal ve uluslararası indeksler tarafından taranmakta olan uluslararası hakemli dergi *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, bütün zorluklara rağmen, Türk halkbilimi araştırmalarının hak ettiği yere gelebilmesi adına yazar ve hakemlerinin desteği ile yoluna devam edecektir. *Hak yandıran ırağı yana tursun!*

15. 12. 2018 tarihli Yayın Kurulu Kararı ile dergimizin her sayısında toplam makale sayısının % 70'inin halkbilimine, % 30'unun ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edildiğini siz değerli okurlarımıza hatırlatmakta yarar görüyoruz.

Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Haziran 2019'de yayınlanacak olan 26. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Mehmet AÇA
Editör

TÜRK ANLATI GELENEĞİNDE ANLATICI MERKEZLİ DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜM: GELENEKSEL HİKÂYECİLERDEN MEDYATİK HİKÂYECİLERE



NARRATOR-CENTRIC CHANGE/TRANSFORMATION IN THE TURKISH NARRATIVE TRADITION: FROM TRADITIONAL STORYTELLERS TO MEDIATIC STORYTELLERS

Mehmet Emin BARS*

ÖZ: Görsel-işitsel medya, günümüzde kültürü şekillendiren, değiştiren, dönüştüren en önemli araçlardan biridir. Medya geleneği tüketim kültürü bağlamında ürüne dönüştürerek tekrar sahiplerine aktarmaktadır. Televizyon, sözlü kültürün diğer geleneklerinde olduğu gibi, hikâyecilik geleneği için de görsel, işitsel, yazılı bellek işlevini görmektedir. Geleneksel hikâyecilerin yok olmaya yüz tuttuğu XXI. yüzyılda televizyon, geleneksel ve modern hikâyelerin izleneceği/dinleneceği meraklı bir seyirci kitlesi yaratmıştır. Yeni bağlam, geleneğin sahibi, meraklı, oluşturuca, denetleyici kitlesini; daha geniş ve farklı sosyal tabakalardan oluşan, pasif, geleneklerden uzak, sunulanı tüketen bir izleyici kitlesine dönüştürmüştür. Modern dönemin yeni aktörlerinin ortaya çıkmasıyla etkisizleşmeye başlayan hikâyecilik geleneği, televizyon dizilerindeki farklı karakterlerle kurgulanan yeni bir dünyada sürdürülmeye çalışılmaktadır. Hikâyecilik geleneği bir nesneye dönüştürülmüş; geleneğin yaratım, aktarım, tüketim bağlamı değişmiştir. Televizyon, sözlü kültür geleneklerinden kendi amaçlarına göre yararlanmaktadır. Bu çalışmada sözlü kültür ortamının geleneksel hikâye anlatıcılarının teknolojik kültür ortamı araçlarından televizyon dizilerinde karşımıza çıkan ardıllarına dönüşümü incelenmiştir. İnceleme televizyon dizilerindeki hikâyecilerle sınırlandırılmıştır. İnceleme sonucunda Türk toplumundaki geleneksel hikâyeci tipinin televizyonun etkisiyle medyatik bir karaktere dönüştüğü görülmüştür. Televizyon kendi bağlam ve amaçlarına uygun yeni bir gelenek ve bu geleneği icra edecek ustalar yaratmıştır.

Anahtar Kelimeler: Medya, televizyon, değişim, hikâye, izleyici.

ABSTRACT: Audio-visual media is, today, one of the most important instruments that shape, change and transform the culture. The media transforms tradition into a product in the context of consumption culture and transfers it back to its owners. Television, as in other traditions of oral culture, acts as a visual, auditory and written memory for the tradition of storytelling. Traditional storytellers began to disappear in the XXI. century. During this period, television created a curious audience to watch/listen to traditional and modern stories. With the new context, the owner of the tradition, curious, constructive, supervisory audience mass has transformed into a broader and composed of different social strata, passive, far away from the traditions and a consuming audience. The storytelling tradition, which has begun to become ineffective with the emergence of new actors of the modern era, is tried to be continued in a new world constructed with different characters in television series. The

* Dr. Öğretim Üyesi - Bingöl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Bingöl - mebars@bingol.edu.tr



This article was checked by Turnitin.

tradition of storytelling has been transformed into an object; the context of creation, transfer, consumption of tradition has changed. Television uses the traditions of oral culture according to their own purposes. In this study, the transformation of traditional storytellers of oral culture into their successors in television series from technological culture tools is examined. The study is limited to storytellers in television series. As a result of the study, it is observed that the traditional storyteller type in Turkish society is getting turned into a mediatic character with the effect of television. Television has created a new tradition and its masters in accordance with its context and objectives.

Keywords: Media, television, change, story, audience.

Giriş

Medya “araya giren, aracı olan” anlamına gelen ve önce gazete ve dergi; sonra radyo ve televizyonun yaygınlaşmasıyla iletişim ile aynı anlamda kullanılan bir kavramdır. Medya, iletişimsel faaliyetlere aracılık eden formları içerir. Radyo, televizyon gibi elektronik iletişim araçlarının yanında iletişimi çeşitli şekillerde sağlayan kâğıt, beyaz tahta, CD-DVD, bir reklam panosu da medya tanımı içinde yer almaktadır. Bu anlamda yazılı, basılı, işitsel ve görsel olarak erişilebilen her türlü araç medyadır. XIX. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren medya kültürel değişimleri yaratan en önemli araçtır. Günümüzde medya tarafından şekillendirilmeyen bir kültürden söz edilemez olmuştur.

Teknoloji boş zamanları değerlendirmek/geçirmek yanında iş ve gündelik yaşamı kolaylaştırması/şekillendirmesi bakımından da önemlidir. Teknoloji kendisine uygun yeni yaşam biçimleri meydana getirmiş, ekran kuşağı olarak tanımlanan yeni nesil bir kuşak oluşturmuştur. “... ekranlarda oluşan temsiller sayesinde, kişiler gerçekte varolmadıkları yerlerde temsili olarak varlıklarını sürdürebilmekte, kişilerin varlık durumları yeni teknolojilerin sayesinde gerçeklik bağlamından koparılabilir” (Altunay, 2012: 18). Ekran düşüncenin, bilginin sergileme alanı olmasının yanı sıra bir sanat ortamıdır. Ekran sanat-insan ilişkisine yeni boyutlar katmıştır. Televizyon geniş etki alanına sahip olmasıyla sözlü kültüre oranla daha geniş insana ulaşmasını sağlamış, geleneksel iletişim şeklinden farklı zaman ve mekânlar oluşturmuştur. Toplumsal yaşamlar, eğlence anlayışları yeniden tanımlanmıştır.

Medya tarafından yeniden üretilen kültür “popüler/kitle/medya kültürü” olarak adlandırılmaktadır. Bu kültür modadan eğlenceye kadar toplumun kültürel öğelerini oluşturur ve medya tarafından yayılır. Popüler kültür “öğrenilen değil, dayatılan kültür”, “teknolojinin ürünü” olması, “çeşitli maddi gücü arkasına alarak topluma sunması” (Geçer, 2015: 32) gibi niteliklerle geleneksel kültürden ayrılır. Popüler toplum edilgen, başkalarının şekillendirdiği, geleneksel-dinsel bağlardan kopuk, kitle iletişim araçlarının yönlendirdiği toplumdur. Uluslararası pazara göre şekillenen popüler kültür, sürekli bir değişim içindedir. Popüler kültürün önemli özelliklerinden biri kâr elde etme düşüncesine dayanmasıdır.

Yatırımcı, popüler kültürü izleyicileri memnun etmek üzere kullanır. Popüler kültür, zaman zaman geleneksel kültür tarafından eleştirilmektedir. Çünkü o, geleneksel halk değerlerini değiştirmekte, insanların duygu ve düşüncelerini törpülemekte, toplumsal kültür öğelerini ve değerlerini aşındırmaktadır (Geçer, 2015: 40). Bu özellikler onu geleneksel olandan uzaklaştırmakta, moderne yaklaştırmaktadır.

Sözlü kültürün önemli geleneklerinden hikâye anlatımı, televizyon tarafından yeniden biçimlendirilen, yeni imaj ve formlarla dönüştürülen kültürel unsurlarından biridir. Bu çalışmada sözlü kültür ortamının geleneksel hikâye anlatıcılarının (şaman, ozan-baksı, âşık, meddah) teknolojik kültür ortamı araçlarından televizyonda yayımlanan dizilerde karşımıza çıkan ardıllarına (medyatik hikâyeciler) dönüşümü incelenecektir. Bu dönüşüm ele alınırken hikâyecilik bağlamında gelenek ile modern çeşitli yönleriyle karşılaştırılacak, elektronik kültürün gelenekleri değiştirici/dönüştürücü niteliği vurgulanacaktır.

1. Kitle Kültürünün Değişim/Dönüşüm Aracı: Televizyon

Televizyonun da içinde yer aldığı kitle iletişim araçları “mekân farklılıklarını ve uzaklıklarını yok ederek öğrenmeyi herkes için mümkün kılan yeni eğitim teknolojilerinin gelişmesini” (Yıldız, 2005: 113) sağlamıştır. Yeni eğitim teknolojileri kitle kültüründe değişimler meydana getirmiştir. Toplumsal hareketlilik hızlanmıştır. Yazılı kültürün düşünme, yorumlama ve sorgulamayı sağlayan özelliği yerini sadece gösterilenlerle yetinmenin bulunduğu televizyona bırakmıştır.

Televizyon sözlü gelenekteki yüz yüze insan iletişimini değiştirmiş, sanal benlikler, sanal kişilikler meydana getirmiştir. Sanal benlik “internet, televizyon ve cep telefonları gibi elektronik araçlarla dünyaya ve diğer insanlara bağlanan kişidir” (Zeybek, 2012: 281). Etkin iletişim araçlarından televizyon, yarattığı yeni yaşam şekilleri ile sanal bir kişilik elde etmekte, bu yeni benlik kişiyi gerçeklerden koparmaktadır. Bununla beraber insanlar kısa ömürlü, gelip geçici birçok şey öğrenmekte; ancak bu bilgi derinlikten uzak, yüzeysel olduğundan gerçek hayatta çok da kullanışlı olamamaktadır. Televizyonla, internetle sanal benliklere dönüşen bireyler derinlemesine düşünme yeteneğini de kaybetmektedir.

Görselliğin ön planda olduğu televizyonda söz, eski gücünü kaybetmiştir. Artık sözlü ve yazılı kültürün uzun tasvirlerine ihtiyaç duyulmamaktadır. Görüntünün egemen olduğu dünyada söz, görsele yenik düşmüştür. Teknolojinin hızlı değişimi televizyon kültürünü hızlandırmış, aksiyona dayalı bir yapı meydana getirmiştir. Televizyonda sözlü gelenek yeniden inşa edilmiştir.

Gösteri çağında görüntü düşüncenin yerini almıştır. Kitap kültüründen ekran kültürüne geçilmiştir. Kitapla yetişenlerle ekranla şekillenenler arasında dünyaya bakış farkları meydana gelmiştir.

“Endüstrileşmeyle bireylerin gittikçe azalan iş saatleri, boş vakitlerini arttırmış, bu da kitle iletişim araçlarına, televizyona yönelmeyi beraberinde getirmiştir” (Aytaç, 2005: 52). Televizyon gerçekleri ekran görüntüsü üzerinden yeniden yaratmaktadır. Kitle iletişim araçları gerçeklik tasarımlarını zaman ve mekândan koparmıştır. Bu durum günümüz toplumlarında zaman ve mekân kavramlarına bakışı da değiştirmiştir. Göze ve kulağa hitap eden televizyon, gerçeği kendine göre yeniden yaratıp aktarmaktadır. Bu gerçeklik insanların bizzat yaşadığı gerçeklerden farklı “sanal gerçeklik”tir. Televizyon temel işlevi olan eğlendirmeyi sağlarken aslında yaptığı toplumsal yönlendirmedir. Artık inanmak için okumak değil, görmek gerekmektedir.

Toplumun özellikle 1990’lı yıllardan itibaren televizyonun etkisiyle yaşama ilişkin bakış açısı değişmeye başlamıştır. Her araç, duygu ve düşünceye yeni bir yönelin kazandırır. Gerçekliğe ait fikirlerimizi yeniden düzenler. “Bir kültür sözlü iletişimden yazıya, basılı yayınlardan televizyon yayınlarına kaydıkça, hakikatle ilgili fikirleri de değişir” (Postman, 2018: 37). Kültürel öğeler bu döneme kadar daha çok geleneksel biçimde görünürken bundan sonra medyanın etkisiyle modern izler taşımaya başlamıştır. Televizyon, kültürlerde köklü ve sessiz dönüşümler gerçekleştirmiştir. Yeni iletişim şekliyle yeni toplumsal bilgi ve düşünce biçimlerini yaratmıştır. Televizyon sözlü gelenekleri bir meta haline getirmiştir. Televizyonda düşünme yerine eğlenmeye heveslendirilen seyirci, artık her geçen gün arttırılan yeni ihtiyaçlarıyla kültür endüstrisinin bir nesnesidir.

Televizyon dokunmayı, konuşmayı, gerçek birliktelikleri ortadan kaldırmış; karşılıklı iletişim yerini ekran üzerinden tek yönlü bilgilendirme ve haber vermeye bırakmıştır. Algılama yeteneklerini etkileyen televizyon, seyircisine düşünme ve yorumlama için zaman bırakmamıştır. Geçer’e göre medya, insanları “aynı davranışları göstermeye, aynı müziği dinlemeye, aynı ideolojik tutumu benimsemeye, aynı giyim tarzını kabullenmeye (moda), aynı ürünleri tüketmeye” (2015: 51) zorlamıştır. Televizyon geleneği kullanırken onu tahrif etmiş, yeniden biçimlendirmiş, yeni kültürel formlar oluşturmuştur.

Televizyonda söylem görsel imajla sunulmaktadır ve sözcüklerden daha çok görüntü önemlidir. Postman (2018: 81-84), söz merkezli kültürdeki düşünce ile görüntü merkezli elektronik ortamdaki düşünce farklılığını anlatırken Richard Nixon’ı, Jimmy Carter’ı, Albert Einstein’ı düşündüğümüzde söylemiş oldukları sözlerden çok onlarla ilgili bir görüntünün, resmin akla geldiğini belirtir. Ama sözlü geleneğe veya basılı geleneğe yetişmiş hukukçular, vaizler, bilimciler söyledikleri veya yazdıkları üzerinden değerlendirilmektedir. Postman bu örneklerle görüntü dünyasının insanı düşünceden uzaklaştırdığını anlatmak ister. Ona göre dünyayı akılla yönetmeye, mantıklı ve geçerli eleştirilerle düzeltmeye uygun tipografi çağı “yorum çağı” iken, günümüzde onun yerini “gösteri

çağı” almıştır. Gösteri çağında, elektronik tekniklerle yeni bir dünya yaratılmıştır. Bu dünya bütünlüğü olmayan, bizden bir şey istemeyen, bizim bir şey yapmamıza olanak tanımayan, kendi içine kapalı ve eğlenceye dayalı bir dünyadır (Postman, 2018: 100). Bu dünyada fikirler arka plana atılmış, gösteri değerleri ön plana çıkarılmıştır.

2. Geleneksel Hikâyecilerden Medyatik Hikâyecilere

Hikâye bir olayın anlatımıdır. Bu olayın olup olmamasının önemi yoktur. Bir konunun bir vaka etrafında hususi bir tarzda anlatılmasıyla oluşan edebi üründür. Bu ürün manzum, mensur veya ikisinin beraber kullanılmasıyla meydana gelebilir. Bu yönüyle mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi gibi türler birer hikâyedir. İlk dönemlerde çevresini anlamlandırmada çeşitli sorunlar yaşayan insanoğlu, hikâyelerini olağanüstü ve kutsal unsurlarla süslemiştir. Zamanla anlatı türlerine göre değişim göstermekle birlikte hikâyelerin içindeki olağanüstü ve kutsal unsurların azaldığı görülür.

İster tamamen hayal ürünü isterse gerçek olduğu iddia olunan olayları anlatsın, her hikâye bir kurguya dayanır. Olayların kurgulanması hikâyeyi tarih veya hatıra olmaktan ayırır. “Bir hikâyenin konusunda önemli olan, olayların gerçek olması değil, okuyucuda gerçeklik duygusu, izlenimi uyandırmasıdır” (Kavruk, 1998: 3). Anlatıcı/yazar bir olay ne kadar gerçekçi olursa olsun kendi duygu, düşünce, bakış açısını olaylara katarak onu yeniden yaratır. Anlatıcı/yazar dış âlemden aldığı unsurlara yeni şekil verir, onları değiştirir/dönüştürür. Hikâyenin dinleyicilere gerçeklik duygusu katmasını halk edebiyatı türlerinde de görmekteyiz. Bir hikâyenin olağanüstülükler taşıması, gerçekliğine, inandırıcılığına zarar vermemektedir. İçinde birçok olağanüstülük taşımasına rağmen mite, destana, efsaneye icra edildiği bağlamlarda inanılmakta; bunlar gerçek kabul edilmektedir. İnanılma unsuru bazı araştırmacılar tarafından (Sakaoğlu, 2003: 2) masal gibi tamamen hayali olarak kabul edilen türlerde dahi görülmektedir.

2.1. Geleneksel Hikâyeciler

Güzel sanatların menşe itibarıyla din ile yakın ilişkisi vardır. Şiir, dans, müziğin ilk şekilleri dinden doğmuş; din ile ilişkileri günümüze kadar devam etmiştir. Uzun müddet şiir, dans ve müzik beraber icra edilirken, belli bir müddet sonra dans bu şekillerden ayrılmış, müzik ile şiirin beraberliği uzun zaman devam etmiştir. Bu türlerde dini etki her geçen gün azalmış, dini olmayan şekillere doğru gelişme yaşanmıştır. İlk sanat ürünleri toplumun ortak malı olarak görülmüş, sosyal sınıfların belirmeye başlamasıyla ferdi sanatkarlar da belirmeye başlamıştır. İlk cemiyetlerde edebiyatın ilk şekli olarak şiir görülmektedir. Bu şiirlerde genellikle ölen kabile reisi veya savaşta kahramanlık gösteren bir savaşçının hikâyesi anlatılmaktadır. İlk şairler söyledikleri sihirli sözlerle kutsal bir kişilik

taşımaktadır. Onlar gaip bilicidir. Bu nitelikleriyle şair; din adamı, büyücü ve hikâye anlatıcısıdır.

Türk kültüründe hikâyecilik geleneği İslamiyet öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Kaşgarlı Mahmud (2005: 382), Divanü Lugati't-Türk'te "öykü anlatmak ya da taklit etmek" anlamında "ötüg" sözcüğünü kullanır. Kaşgarlı'nın açıklamasında iki unsur dikkat çekmektedir: Biri hikâye anlatma; diğeri benzetmek, taklit etmektir. Türk kültüründe geleneksel hikâye anlatıcılarına bakıldığında şamanlardan ozan-baksılara, âşıklardan meddahlara kadar tüm hikâyecilerin bir yandan hikâyelerini anlatırken diğeri yandan taklide/benzetmeye başvurdukları görülmektedir.

Türkler İslamiyeti kabul etmeden önce, özellikle göçebe Türk topluluklarında, başta şamanlar daha sonraları ozan-baksılar toplum içerisinde farklı görevleriyle birlikte hikâye anlatma görevini üstlenmişlerdir. X. yüzyıldan itibaren Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türkler, kendilerine has gelenekleriyle beraber hikâyelerini de getirmişlerdir. Zaman içerisinde sosyal, toplumsal, kültürel değişimlerle şaman, ozan-baksı, âşık, meddah isimlerini alan bu kişiler bir yandan toplumun dini ihtiyaçlarına cevap verirken; diğeri yandan şiir, hikâye, müzik, raks gibi dönemlerinin sanat dallarının temsilcisi olmuşlardır. Bu hikâyeciler taşıdıkları kutsal nitelikleriyle toplumun en saygın gruplarından birini meydana getirmişlerdir.

Köprülü ilk Türk şairleri olarak farklı Türk boylarında "şaman, oyun, kam, bakıcı, baksı, ozan" gibi farklı adlarla anılan sâhir-şairlerden söz eder. Bu kişiler halk arasında büyük itibara sahiptir. Sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik gibi birçok vasfı üzerlerinde toplayan ilk şairler, semadaki mabutlara kurban sunar, ölünün ruhunu yerin dibine gönderir, cinler tarafından getirilen fenalık, hastalık ve ölümleri önler, hastaları tedavi eder, bazı ölümlerin ruhlarını semaya yollarlardı (Köprülü, 2004: 72). Zamanla Türklerin farklı inanç dairelerine girmeleri sâhir-şairlerin toplumdaki mevkilerini değiştirmiştir. "Halk şâir musikişinasları, hatta hikâyecileri sayabileceğimiz bu baksıların bir kısmı derviştir" (Köprülü, 2004: 79). Bu dervişlerin hayatlarının üzerinden geçen her asır onların hatıralarını halk arasındaki devam ettirmiş, hayatlarını efsaneleştirmiştir. Ahmet Yesevi, Yunus Emre gibi şahsiyetler baksıların İslamleşmiş şekilleridir. Baksılar sonraki dönemlerde farklı muhitlerde "kâtiplik, şairlik, âlimlik, sâhirlik, hekimlik" gibi farklı işler yapmışlardır.

Yakutlarda "oyun, şaman", Oğuzlarda "ozan" adı verilen kişiler de baksı/kamların yaptıklarını yaparlardı. En güzel örneklerinden birini Dede Korkut'ta gördüğümüz ozan, gaipten haber veren baksıdır. Bunlar "Hakan huzurunda, ayinlerde, eline kopuzunu alarak vezinli ve ahenkli bir nesir ile tertip edilmiş esâtirî hikâyeler, kahramanlık destanları terennüm eder; yahut, halk arasında kıssa-hanlık, bakıcılık eyler" (Köprülü, 2004: 82). Ozanlara XV. yüzyıla kadar Anadolu'daki Türk beylerinin saraylarında da

rastlanmaktadır. Bu dönemden sonra halk arasında âşık ve meddahlar, tekkelerde mutasavvıflar ozanların yerini almıştır.

Birtakım kutsal niteliklere sahip olan şairler önce dini törenlerde sihirli, herkesin anlamadığı şiir ve hikâyeler anlatmış; şeylan, sığır ve yuğ törenlerinde önemli yer teşkil etmişlerdir. Ozanlar/kamlar şeylan adlı eğlencelerde, sığır adı verilen av törenlerinde ve ölen kişi için düzenlenen yuğ törenlerinde hükümdarın, eski kahramanların ve ölen kişilerin hikâyelerini okumuşlardır. Şeylanlarda kasideler, sığırlarda destanlar, yuğlarda sagular/mersiyeler dini bir neşve içerisinde anlatılmıştır. Bu törenlerde nazım şeklinde ve kopuz eşliğinde anlatılan kahramanlık ve cengâverlik konulu destanları/hikâyeleri dinleyiciler büyük bir heyecanla dinlemişlerdir.¹

Her milletin kendisine mahsus bir müzik aleti vardır. En eski Türk baksı/kamlarının hikâyelerini anlatırken kullandıkları milli musiki aleti kopuzdu. Kopuza çeşitli zamanlarda, farklı Türk topluluklarında rastlanılmıştır. İlk Türk hikâyeciler anlattıkları manzum veya mensur hikâyeleriyle beraber hem kapuz çalar hem de raks ederlerdi. Bir gösteri şeklinde devam eden bu anlatılarda hikâyeci kendinden geçer, zaman zaman etrafındakileri korkutucu hareketler yapardı. Dönemin hikâyecileri olan ozanlar anlattıkları olayları gerçekte olduğu gibi bırakmamış, onları halkın muhayyilesine göre yeniden şekillendirmiştir. Ozanlar ellerinde kopuzlarıyla göçebe hayat tarzının hikâye/destan anlatıcısıdır.

Ozan-baksılar hayatın her türlü olayını anlatmışlardır. Bu konular arasında sosyal hayatta dikkat edilmesi gereken düsturlar, ahlaki parçalar da bulunmaktaydı. Ozanların özellikle Oğuzlar arasında pek ehemmiyetli mevkileri vardı. Bunlar ellerinde kopuzlarıyla ilden ile gezer, çeşitli eğlencelere katılır, hem eski döneme ait hem de günlük hadiselerle ilgili hikâyeler anlatırlardı. Bunlar bulunduğu topluluk içinde yarı-kutsi niteliğe haizdi. Sosyal ve kültürel gelişmeler neticesinde ozanlar eski kutsallıklarını kaybederek XV. asırdan itibaren yerlerini Anadolu ve Azeri sahalarında âşıklara, Türkmen sahasında baksılara bırakmışlardır. Baksıların bir bölümü dervişti. Baksılar Türkmen kabilelerinde özellikle uzun kış gecelerinde saz eşliğinde koşuk okumuş, Köroğlu, Ahmed ile Yusuf gibi halk hikâyelerini anlatmışlardır (Köprülü, 2004: 147).

XVI. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan âşıklar (Günay, 2005: 54) bu dönemden sonra toplumun en önemli hikâyeci grubunu oluşturmaktadır. Âşıklar tarafından anlatılan hikâyeler çoğu zaman bir gecede bitmez. Âşık Müdâmi dedesi Posoflu Süleyman'ın Kerem hikâyesini 40 gecede anlattığını söyler (Boratav, 2002: 130). Âşık hikâyesini anlatırken kendisini hikâyenin bir parçası haline getirir, olaylara göre bir aktör gibi davranır. Âşıklar da kutsal olarak görülmüş, esin kaynaklarının

¹ Türk edebiyatının menşei için bk. (Köprülü, 2004: 65-128).

kutsal olduğuna inanılmıştır. Örneğin Âşık Müdâmi ruhsal bozuklukları olan hastaları iyileştirmek için çeşitli köylere çağrılmıştır (Nutku, 1997: 15). Bu durum şamanlık inancının İslam kültürü içerisindeki uzantılarından biridir. Şamanların söyledikleri büyülü sözlerle, okudukları şiirlerle, anlattıkları hikâyelerle hastaları iyileştirdikleri, dinleyicileri rahatlattıkları görülmektedir. Kadınlar arasında da çeşitli halk hikâyeleri anlatılmıştır (Boratav, 2002: 118).

Meddahlar ise XV. yüzyıldan sonra âşıkların yanında diğer önemli hikâyeci grubunu oluşturmuştur. Kahvelerden saraylara kadar her zümre ve seviyede insanlara hitap etmiş, hikâyelerini çeşitli taklit ve nüktelerle süsleyerek anlatmışlardır. Arapların “kussas”, Acemlerin “kıssa-hân” adını verdikleri meddahlar, ilk devirlerde konularını münacaat, naat gibi dini mevzulardan almışlardır. Daha sonra din dışı konularla meşgul olmuş ve günlük yerli hadiseleri hikâyeye etmişlerdir (Köprülü, 2004: 322). Kısahanlar konularını çoğunlukla eski Türk geleneğinden, İslam tarihinden ve İran ananesinden almışlardır. Meddahlar XV. asırdan itibaren her yerde görülmeye başlanmış, şehir ve kasabalarda halk hikâyeciliğini bu zümre teşkil etmiştir.

Meddah hikâyeleri Türk toplumunun sanat hayatının en canlı parçalarından birini oluşturmuştur. Türk toplumunda meddah hikâyeleri iki kaynaktan gelişmiştir. Birincisi Orta Asya kaynaklı olup şamanizmden ozanlara/baksılara uzanan din-dışı; ikincisi de İslam kültürü etrafında şekillenen dini kökendir (Nutku, 1997: 18). Meddah gerçekçi bir hikâyecidir. O, şive taklitleri, canlı konuşmalar, dramatizasyonla günlük hayatı anlatan mizah ustasıdır. Başarısı hikâyesini inandırıcı biçimde anlatmasına bağlıdır. Seyircilerle/dinleyicilerle sıkı bir etkileşim içinde olması, onların tepkilerine göre hikâyesini şekillendirmesi onunla âşık arasındaki ortak niteliktir. Her kesimden izleyiciler tarafından dinlenmeleri, seyircilerin gösteri esnasında karışık, yan yana oturmaları onları yabancı kültürlerdeki hikâyeye anlatıcılarından ayırmaktadır.

Âşıklar tarafından anlatılan hikâyeler daha çok köy çevrelerinde yayılmasına karşılık, meddah hikâyeleri şehirlerde esnaf, tüccar, memur kesimi ile sarayda ve zengin konaklarında gelişmiştir (Boratav, 1999: 68). Meddah, anlattığı hikâyeye göre seyircileri coşturur, onlarda merak, üzüntü, acıma hislerini uyandırır; hikâyeye kahramanları ile seyirciler arasında bir duygudaşlık bağı, özdeşleşme kurar (And, 2006: 4). Gerçek (2006: 19), meddahlığın şarka münhasır olmasının en büyük sebebi olarak şarklıların fitraten sahip oldukları dinleme kabiliyetleri olduğunu ifade eder. Ona göre garp dinlemeyi değil, konuşmayı sever. Garpta herkes söyler, dinleyen pek az kimse vardır. Şarklıların dinleme meziyeti meddah tipli sanatkârların çoğalmasını ve saygı duyulan kişiler olmalarını sağlamıştır. Televizyon dizilerinde ortaya çıkan medyatik hikâyecilerin halk tarafından beğenilmesinin nedenlerinden biri de şarklıların dinleme alışkanlıkları olmalıdır.

2.2. Medyatik Hikâyeciler

Medyanın etkisiyle geleneksel bağlamların değiştiği görülmektedir. Bunlardan biri “değişim dinamikleri ile gelenekteki, gelenek üreticisi/anlatım ve gösterim aktörü/âşık tipindeki, ortamındaki, ürünündeki, tüketici tipindeki değişimlerdir” (Özdemir, 2012: 327). Eskiden şaman/ozan/âşık/meddah tarafından yürütülen haber verme, bilgilendirme işlevleri artık medya tarafından yapılmaktadır. Toplumun yanı sıra günümüz âşık ve meddahları da kitle iletişim araçlarıyla insanları, çevresini, dünyayı tanımakta, yorumlamaktadır. Geleneksel hikâyeci daha etkili ve renkli, zaman ve mekâna bağlı olmayan, teknolojik gelişmeler sonucunda etkili gösteriler sunabilen rakiplerle mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Televizyon, olayların aktarımı ve sahnelenmesi yoluyla iletişimi sağlamaktadır. Georg Gebner televizyonu günümüzün egemen medyası olarak değerlendirirken, onu haber verme, anlatma ve oyun oynama işlevlerini yerine getiren “modern hikâyeye anlatıcı” olarak adlandırır (Gebner’den akt. Aytaç, 2005: 52). Geleneksel sanatların durağan dünyası televizyon gibi teknolojik araçlarla gücünü hareketlilikten almaktadır. Hareketlilik ve hızlı zaman/mekân akışları sözlü geleneğin etkin öznesi olan kişileri pasif birer nesne haline getirmektedir.

Bir taraftan gelenek ustalar tarafından yaratılırken, diğer taraftan onları yönlendirmektedir. Gelenek ustası geleneği yeni bağlamına aktarır, bu aktarım esnasında onu yeniden yaratır. Her gelenek kendisinin varlığını devam ettirecek ustalar yaratır ve bunlar tarafından yaratılır. “Türk sözlü kültürünün yakın dönemdeki temel aktörleri, şaman ve ozan-baksıların ardılları olan âşıklardır” (Özdemir, 2012: 352). İkincil sözlü kültür döneminin aktörleri ise kitle iletişim araçları tarafından şekillendirilen popüler kişilerdir. Medya genelde kültür özelde geleneksel hikâyeci tipini dönüştüren temel araçlardan biridir. Sözlü kültür ortamının gelenekleri tüketim ürününe dönüştürülmüştür. Sözlü kültürün temel anlatıcı aktörleri, teknolojik araçlar tarafından şekillendirilen medyatik hikâyecilere dönüşmüşlerdir.

Medya metinlerinin her biri birer üründür. Bu ürün başkaları tarafından üretilip bitmiş biçimde bizlere sunulmaktadır. Örneğin bir televizyon dizisi, izleyicisinin karşısına çıkmadan önce televizyon kanalları, reklam verenler, izleyici beklentilerinin uzlaşımına göre yeni bir ürün olarak ortaya çıkmaktadır. Bu ürün, kültür endüstrisini doğurmuştur. Kültür böylece bir seri üretim alanına dönüşmüş, ticari mantık içinde üretilip pazarlanmaya sunulmuştur. Televizyon programları bireysel ifade araçları veya sanatsal faaliyetten çok tüketilecek birer mal olarak görülmektedir. Kültür ürünleri birer tüketim nesnesi haline gelmiştir. “Televizyon endüstrisi ürünleri arasında denenip kabul görenlerin kısa sürede benzerleri türer; dönem dönem yükselişe geçen programlar (diziler,

yarışmalar, sohbet programları, reality şovlar vb.) ticari potansiyellerini korudukları sürece var olurlar” (Taş, 2017: 96).

Sözlü kültürün türleri televizyonda farklılaşmış, birçok türü içinde barındıran yapımlar meydana gelmiştir. Televizyon yeni kahraman ve bilge tiplerini yaratmıştır. Benzer biçimde televizyon sözlü geleneğin hikâye anlatıcıları yerine yeni hikâyeci tipini üretmiştir. Televizyonun yarattığı yeni kahraman, bilge veya hikâyeci tipi çoğulcu, her beğeniye uygun birer tipe dönüştürülmüştür. Televizyon aynı zamanda toplum içerisinde yok olmaya yüz tutmuş geleneklerin dirildiği bir alan olmuştur. Gelenekler izler kitlenin istekleri doğrultusunda, çeşitli değişiklikler yapılarak yayımlanmıştır. Televizyon geleneksel kültüre dayanmakta; ancak kendisine ait yeni ürün yaratmaktadır.

Televizyon programları arasında son dönemlerde en çok görülen türlerden biri televizyon dizileridir. Diziler, radyonun “arkası yarın” türü programlarının devamı niteliğindedir. Radyodaki yöntem biçim ve bağlam değişikliğiyle televizyonda devam etmiştir. Televizyon dizileri farklı biçimlerle meydana getirilir. Bu biçimlerden biri de “devamı var” tarzı dizilerdir. Bu tür diziler anlatılan olayın çok bölümlülüğüne ve devamına dayanır. Uzun süreli bir yayına dayanan; ancak günün birinde sona erecek olan diziler bu gruba girer. Bölümler birbirleriyle bağlantılıdır. Bir bölümün sonunda yüksek bir gerilim yaratılır, bu noktada dizi bitirilerek seyircide merak uyandırılır. Seyirci heyecanla olayın nasıl biteceğini görmek için bir sonraki bölümü bekleyecektir (Aytaç, 2005: 139). Tüm dizi şekillerinin ortak amacı seyircide bir sonraki bölümü izlemeye yönelik merak uyandırmaktır. Televizyon dizileri “içindeki karakterlerin davranışlarıyla, onların yaşama bakış açıları, eğlenceleri ve hüznleriyle yeni bir yaşam biçimini izleyicisine sunabilmekte; var olan kültürün yeniden şekillenmesine yol açabilmekte ve kullanılan dil itibarıyla yeni bir konuşma, iletişim şekli oluşturabilmektedir” (Geçer, 2015: 19).

Diziler sözlü kültür ortamının destan, masal, halk hikâyesi, efsanelerinin yeni bağlama taşınarak yeniden oluşturulmuş, içine güncel yorumların eklendiği, farklı türlerin sentezinden meydana getirilen ardıllarıdır. Özdemir (2012: 340), “Aşkına Eşkiya, Deli Yürek, Kurtlar Vadisi, Aşka Sürgün, Karaoğlan” gibi dizileri âşıkların eşkiya hikâyelerinin elektronik ortamdaki devamları olarak görülebileceğini ifade eder. Bunun yanında “Bizimkiler, Bizim Mahalle, Ekmek Teknesi, Mahallenin Muhtarları, Çiçek Taksi” gibi diziler meddah, âşık gibi sözlü kültür aktörlerinin anlatım sahnelerini çeşitli şekillerde halka sunmuşlardır. Yaşamı sözlü biçimde dile getiren geleneksel türler, yerini işitsel-görsel unsurların birlikte kullanıldığı elektronik ürünlere bırakmıştır. Her dizi yaşamın farklı bir sahnesini eskiye oranla çok daha geniş bir izleyici kitlesine yansıtmaktadır. İnsanlar izlediği dizi kahramanıyla kendilerini özdeşleştirmektedir. Dizi karakterlerini yaşamlarının bir parçası haline getirmektedir. Diziler insanlara çeşitli modeller sunmaktadır. Ekmek Teknesi’nin Nusrettin

Baba'sı, Heredot Cevdet'i; Kurtlar Vadisi'nin Polat'ı, Ömer Baba'sı, Deli Hikmet'i; Deliyürek'in Yusuf'u, Kuşçu'su; Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz'ın Hızır'ı, Şahin Ağa'sı; Yunus Emre Aşkın Yolculuğu'nun Tapduk Emre'si, Yunus'u; Diriliş Ertuğrul'un Ertuğrul'u, Deli Demir'i sunulan modellerden bir kaçıdır.

Televizyon dizilerinde modern hikâyecilere de rastlanmaktadır. Bu kişilerin ortak nitelikleri Dede Korkut misali hem bilge hem de hikâye anlatıcısı olmalarıdır. Oynadıkları diziler içerisinde kilit rolü üstlenen bu kişiler, olayların gelişimini etkileyen birer gizli kahraman, başaktörün yumuşak yüzü, bilge yanıdır. Ekmek Teknesi'nin Heredot Cevdet (Hasan Kaçan)'i, Kurtlar Vadisi'nin Ömer Baba (Emin Olcay)'sı, Deli Yürek'in Kuşçu (Emin Gürsoy)'su, Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz'ın Şahin Ağa (Turgay Tanülkü)'sı, Yunus Emre Aşkın Yolculuğu'nun Tapduk Emre (Payidar Tüfekçioğlu)'si, Diriliş Ertuğrul'un Deli Demir (Mehmet Çevik)'i ile İbni Arabi (Osman Soykut)'si geleneksel hikâye anlatıcıları ozanbaksı/âşık/meddahların ardılları olarak dizilerde karşımıza çıkan "medyatik hikâyeci" tipleridir. Medyatik hikâyeciler manevi kişilikleriyle öne çıkarken rol aldıkları dizilerin başaktörlerine yol gösteren, kahramanlık yolculuklarında en büyük destekçileridir. Görünüşleriyle sıradan, üstlendikleri rollerle dizideki tüm olayların yönünü değiştiren örnek tiplerdir. Kahraman veya yardımcıların sıkıştıklarında ilk uğradıkları kişilerdir. Dizide yer alan diğer kişileri eğitir gibi görünürken aslında televizyon ekranlarının başındaki milyonlarca izleyiciye hayatın gerçek anlamını anlatmaya çalışmaktadırlar.

Televizyon dizilerinin önemli hikâyecilerinden biri Ekmek Teknesi'nin Heredot Cevdet'idir. Özdemir (2012: 314)'e göre Heredot Cevdet "meddahın çağdaş ve başarılı bir yorumu"dur. Heredot Cevdet, Heredot (MÖ 484-420) ve Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895) gibi yazılı tarihin iki önemli kişisi ile sözlü kültürün anlatım ve gösteri sanatçıları meddah ve hikâyeci âşığın bir araya getirilmesiyle meydana getirilmiş bir karakterdir. Heredot Cevdet "Selamün aleyküm, kahve milletinin insanları!" hitabı ile kahveye girerken "kahve halkı" onu ayakta karşılamaktadır. "Taarruz keçisi" "çayları patlatırken", "kahve milletinin insanları" hikâyecinin "yamacına yaklaşır". Heredot Cevdet hikâyesini büyük bir heyecanla anlatır, yeri geldiğinde bir meddah gibi ayağa kalkar, hikâyesine uygun taklitler yapar. Anlattığı hikâyelerin hiçbiri geleneksel biçimleriyle kalmaz. O, halk tarafından çok iyi bilinen hikâyeleri güncelleyerek yeniden yaratır. Heredot Cevdet'i diğer medyatik hikâyecilerden ayıran en önemli niteliği de geleneksel hikâyeleri yeniden kurgulamadaki başarısıdır.

Kurtlar Vadisi'nin Ömer Baba'sı ise dingin, müşfik ve bilge bir insandır. Emekli bir cami imamıdır. Yaşadığı her türlü olumsuzluğu hoşgörü ve teslimiyetle kabul eder. İnsanları iyiye, güzele, doğruya davet eder. Dizinin ana karakteri Polat'ın aldığı her önemli kararın arkasında o vardır. Ömer Baba, geleneksel hayat biçimini temsil eden, mütedeyyin bir

kişidir. Ömer Baba, dizinin başaktörü Polat'ın yumuşak yüzüdür. Ebru sanatıyla ilgilendiği küçük bir antikacı dükkânı vardır. Dükkân etrafı sedirle kaplı bir köy odasını andırmaktadır. Antikalarla kaplıdır. Başı sıkışan herkes buraya gelir. Ömer Baba'nın üflediği ney, hikâyelerinde anlattığı sırrın ifadesidir.

Deliyürek dizisinin bilge ve hikâyecisi ise Kuşçu'dur. Kuşçu, bir binanın damında derme çatma bir kulübede yaşar. Bu küçük kulübe muhabbet etmek isteyenlerin aklına gelen ilk yerdir. Her zaman semaverde demlediği çayı vardır. Misafirlerine ikram ettiği tek şey de bu çaydır. Burada türkü söyler, şiir okur, hikâye anlatır. Kuşçunun küçük kulübesi bir okuldur, gelen dersini alır döner.

Şahin Ağa ise Eşkîya Dünyaya Hükümdar Olmaz dizisinin bilge hikâyecisidir. O, ömrünün neredeyse yarısını hapiste geçirmiş eski usul bir adamdır. Uzun süre yaşadığı hapisane hayatına alışmış olan Şahin Ağa, dışarıdaki düzene ayak uydurmakta zorlanmaktadır. O, şahsına münhasır kişiliğiyle asla birilerinin adamı olamayacak bir karakterdir. En yakın dostunun aleyhinde dahi olsa adaletten hiçbir zaman ayrılmaz. Eşiyle beraber aklını da kaybedip hastaneye düşen dostunu (Tipi karakteri) sağlığına kavuştururken bir şamanı, Korkut Ata'yı hatırlatır. Eski otoritesi hiç sarsılmayan, etrafı tarafından sevilip sayılan, sözü kanun olarak bilinen biridir.

Yunus Emre dizisinin Tapduk Emre'si ise ümmi bir şeyhtir. Sivrihisar'da tekkesi vardır, burada müritler yetiştirmektedir. Kendisine has bir irşad tekniği vardır. Yaşadığı buhranlı dönemin insanlarına hakikatleri anlatan tasavvuf erbabıdır. Halkın içinde yaşayan bir Hak dostudur. Tapduk Emre'nin tekkesi ahilerle, dertlilerle, düşkünlerle, yolda kalanlarla, muhtaçlarla dolup taşar. Müritlerine başında sarığı, üzerinde hırkası ile tasavvufi düşüncelerle süslü dinî-ahlaki hikâyeler anlatır.

Diriliş Ertuğrul dizisinin Deli Demir'i ise Kayı obasında herkesin saygı duyduğu bir demircidir. Deli Demir tesadüfen seçilmiş bir karakter değildir. Bilindiği üzere demir, Türklerde ulu ve kutsal sayılmış; demircilere büyük saygı duyulmuştur. Türkler demire "kök-temür" yani "gök demir" demişlerdir. Demir kutsal olduğundan kılıca yemin edilmiştir. Yakutlarda demirci aynı zamanda bir şaman ve sihirbazdır. Buryatlarda demircinin hep ateşle beraber olması, onunla çalışmasından dolayı hem ona saygı duyulmuş hem de ondan korkulmuştur. Türk, Çin ve Arap kaynaklarında Türklerin atalarının demirci olduğundan söz edilmektedir. Demircilik Türklerin şerefli sanatı sayılmıştır. Demir de mukaddes bir madendir. Kırgız-Kazaklar demirden kötü ruhların kaçtıklarına inanmışlardır (Ögel, 1998: 67-69; İnan, 1998: 229-231). Demir, Türklerin yerleşik hayat sürdüren topluluklar üzerinde hâkimiyet kurmalarını sağlayan madendir. Altaylılar çok mahir demirci olarak tanınmışlardır. Asya Hunları atın sürati ve demirin vurucu gücü sayesinde geniş sahalara hükmedebilmişlerdir.

Demircilik Türklerin savaşçılık kabiliyetini güçlendirmiştir (Kafesoğlu, 2012: 215-216). Deli Demirci, bu inancın medyada görünümüdür. O, Kayı boyuna keskin kılıçlar yapar. Açık sözlü ve korkusuzdur. Oğuz Kağan, Kürşad, Hz. Ali, Malazgirt gibi Türk-İslam tarihinin kahramanlarını / kahramanlıklarını anlatırken “atın ayağı tez, ozanın dili çevik olur” atalarsözünce lafı fazla uzatmaz, olayları âdeta yaşayarak anlatır.

Diriliş Ertuğrul’un diğer hikâye anlatan karakterlerinden İbn-i Arabi, Yunus Emre dizisinin Tapduk Emre’siyle benzer nitelikler taşır. O da Tapduk Emre gibi bir şeyhtir ve dini-tasavvufi hikâyeler anlatır. Kuruluş dönemindeki sancılar sırasında Ertuğrul Bey ve arkadaşlarına manevi yönden yol gösterir, yardım eder. Onları manevi kudreti ile destekler. Ertuğrul ve arkadaşlarının zor zamanlarında gönüllerini ferahlatır, gerçek manada onları diriltir ve kendine getirir. Bu niteliğiyle dirilişin mimarlarından biridir.

Geçmiş dönemlerde şaman/ozan-baksı/meddah/âşık gibi geleneksel anlatıcıların toplum içerisinde gördüğü saygıyı dizilerdeki hikâyeciler de görmektedir. Herodot Cevdet “âlemin kralı”dır. Ömer Baba, Tapduk Emre, İbn-i Arabi dini nitelikleriyle, Şahin “ağa”lığıyla kendisine saygı duyulan, sözü dinlenen, aksine hareket edildiğinde çeşitli problemlerle karşılaşılacak kutsal niteliklere sahip kişilerdir. Bu kişiler olgunluk yaşına gelmiş, ağarmış saçları ve sakalları, hikmetli konuşmaları, insanlara yol göstermeleriyle sözlü kültürün bilge tiplerinin elektronik kültürdeki temsilcileridir.

Gelenek mekânlarının değişimi, hikâyecilik geleneğini dönüştüren en önemli etkenlerden biridir. Mekân ve insan karşılıklı olarak birbirini değiştirir/dönüştürür. Her zaman/mekân kendisine ait kültürel bir gelenek yaratır. Teknolojik gelişmeler de yeni kültürel mekânlar yaratmıştır. Televizyon dizilerinde öncelikle hikâyecilerin icra mekânı değişmiştir. Geleneksel hikâye anlatım mekânları olan kahvehane, köy odası, köy meydanı, düğün gibi mekânlar yerini elektronik kültür mekânlarına bırakmıştır. Hikâyeci, katılımcı izleyicilerin de etkin biçimde yer aldığı saygın konumundan televizyon programları için özel olarak düzenlenmiş, programların formatına uydurulmuş, çoğu zaman yapay mekânlara taşınmıştır. Hikâyeciler kendilerini var eden mekânlardan, varlıklarını devam ettirmek için oluşturan elektronik kültür mekânlarına oturtulmuştur.

Medyatik hikâyecilerden Herodot Cevdet, sözlü kültürün meddah ve âşıklarının önemli icra mekânlarından mahalle kahvehanesinde farklı zaman ve mekânlara ait hikâyeleri, içine günlük olayları katıp daha da heyecanlı hale getirerek meraklı erkek mahalleliden oluşan izleyici kitlesine anlatır. Dizilerdeki hikâyecilerin hikâyelerini sözlü kültürün geleneksel icra mekânlarını andıran mekânlarda anlattıkları görülmektedir. Çoğunlukla, Ömer Baba hikâyesini ebru yaptığı, ney üflediği antikacı dükkânında; Kuşçu küçük kulübesinde; Tapduk Emre ve İbn-i Arabi

tekkesinde; Deli Demir otağında anlatmaktadır. Elektronik kültür ortamında kurgulanan/oluşturulan bu mekânlar, geleneksel hikâye anlatım mekânlarını hatırlatmaktadır.

Elektronik kültürün hikâyecileri kalıplaşmış sözleri kullanmalarıyla da sözlü kültürün hikâye anlatıcılarını hatırlatmaktadır. Görselliğin etkin biçimde kullanıldığı televizyon dizilerinde sözün gücünden yararlanılmasına rağmen, bu güç çoğu zaman görüntünün/fon müziğinin gölgesinde kalmıştır. Örneğin Heredot Cevdet, üzerinde apoletli uzun siyah pardösüsüyle kahvehanede tüm mahalleliyi etrafına toplayıp önündeki çayı yudumlarken çoğunlukla “Kardeşlerim!” hitabıyla hikâyesine başlamaktadır. O, güzeli “yüzüne bakmaya doyamayacağın cillop gibi manita, sapsarı buğday saçlarıyla kıpkırmızı domates yanaklarıyla kocaman zeytin gözleriyle kınalı elleri keklük ayaklarıyla nar tanesi nur tanesi babacığının bir tanesi” şeklinde kalıp ifadelerle tasvir etmektedir. O, “bulduklarında yiyip bulmadıklarında şükretmek, anasını ağlatmak, dünyaya eyvallah demek, kabrinde ense yapmak, tüyleri diken diken eylemek, zevkin sefanın dibine vurmak, birinin elinden tutmak, ekmek mushaf çarpmak, işte hendek işte deve, tohumuna para saymak, kulaklarını dört açmak, yedi düvelin diline sakız olmak, gözünün ferî sönmek...” gibi kalıp ifadelere sıkça başvururken; “manita, lavuk, gebermek, diklenmek, tırsmak, bulaşık...” benzeri argo sözcükleri de kullanmaktadır. Benzer biçimde Deli Demir, Malazgirt Savaşı’nı anlatırken hikâyesine “Bu hikâyenin azı var çoğu yok, doğrusu var yalanı yok, adı hikâye kendi gerçek, bundan yıllar yıllar önce, sıcak mı sıcak bir ağustos gününde...” şeklinde başlaması veya Kürşad hikâyesini “Allah bizi hiçbir zaman ezansız, sancaksız, devletsiz eylesin; bu millete esaret yüzü göstermesin!” duasıyla bitirmesi geleneksel hikâyecilerin anlatım biçiminin birer devamıdır.

Geleneksel hikâyecileri, modern hikâyecilere yaklaştıran bir nitelik de giyim-kuşamlarıdır. Her hikâyeci yaşadığı dönemin ve çevrenin gündelik giyim-kuşamını kullanmıştır. Ozan-baksı, âşık, meddahların her biri günlük kıyafetleriyle izleyiciler karşısına çıkmışlardır. Dizilerde rol alan hikâyecilerin de yaşadıkları zaman ve çevreye, gündelik halk giyim-kuşamına uygun biçimde kıyafetler giydikleri görülmektedir.

Televizyon programlarının türü ne olursa olsun müzikal bir tema her zaman yer almaktadır. Bu durum haber, belgesel türleri gibi ciddi olarak görülen programlarda dahi bulunmaktadır. Müziğin bir haber programına dahi konmasının nedeni basittir: “Eğlenceye uygun bir ruh hali yaratıp bir leitmotif sunmak” (Postman, 2018: 129). Buna göre televizyonda müzik, izleyicileri yaşamın hakikatlerinden televizyonun eğlence dünyasına götürmek için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Türk toplumunda söz, ezgi ile birlikte daha etkili hale getirilmiştir. Şamanlıktan meddahlığa kadar tüm hikâye anlatıcıların en belirgin

özelliklerinden biri, bir müzik aletini (kopuz, saz veya başka bir müzik aleti) çalarak hikâyelerini anlatmalarındır. Örneğin âşıklık geleneğinde “şiiirlerin belli bir ezgi ile dinleyiciye aktarılma mecburiyeti, âşıkların saz çalmayı öğrenmelerini de zorunlu kılmıştır” (Düzgün, 2006: 193). Âşıkların içinde saz çalmasını bilmeyenler de vardı; ancak saz çalmasını bilenler her zaman bilmeyenlerden üstün görülmüştür. Hikâyeciliğin yanında taklidin de çok önemli olduğu meddahlıkta, meddahın elinde bulunan değnek müzik aletinin yerini tutmuş; bazen de meddah bir müzisyenle birlikte sahneye çıkmıştır. Bu özellikler televizyon dizilerinde şekil değiştirerek devam ettirilmiştir. Elektronik kültürde geleneksel hikâyecilerin kendileri tarafından çalışan enstrümanın yerini fon müzik almıştır. Modern hikâyecilerin hikâye anlatımları esnasında fon müziğinden etkili biçimde yararlanılmaktadır. Heredot Cevdet, Kuşçu gibi medyatik hikâyeciler dizinin bazı bölümlerinde ezgisiyle beraber bazı şarkılar/türküler okur. Geleneksel kültür ortamının saz ve söz ustaları elektronik ortamda yeniden kurgulanmıştır.

Modern dönemin hikâyecileri sözlü geleneğin anlatı temsilcilerine benzer biçimde jest ve mimiklerini, beden dillerini, ses tonunu ustalıklı kullanmakta; anlatım ve gösterileriyle dinleyici kitlesini etkilemektedir. Bu hikâyeler görünürde dizinin diğer karakterlerini heyecanlandırdığı gibi görünmekle beraber aslında sihirli kutunun karşısında bulunan milyonlarca kişiyi büyüdü camın dünyasına çekmektedir. Medyada görsellik, işitselliğin önüne geçmiştir. Ne söylediğinizden ziyade nasıl görüldüğünüzün ön planda yer aldığı medya (televizyon); sözün, jest ve mimiklerin/görüntünün arkasında kalmasına sebep olmuştur.

Elektronik dönemin hikâyecilerinin anlatıları çok değişik konuları içermektedir. Kahramanlık, aşk, din, mitoloji, tarih gibi birçok konu hikâye formatı içinde izleyicilere sunulmaktadır. Geçmişe ait hikâyeler anlatılırken Heredot Cevdet örneğinde görüldüğü gibi güncel yorumlarla yeniden yaratılmaktadır. “Hz. Hamza, Hz. Süleyman, Büyük İskender, Şeyh Şamil, İstanbul’un Fethi, Âdem ile Havva, Muhammed Ali, Çanakkale Şehitleri, Hezarfen Ahmet Çelebi, Yusuf ile Züleyha, Hızır, Hz. Ömer, Hz. İbrahim, Bayezid-i Bistami, Hz. Eyüp” gibi kişilerin/konuların geleneksel formlarından zaman zaman uzaklaştırılarak güncel biçimde yeniden yorumlanması/kurgulanması, izler kitlenin dikkatini dizi üzerinde daha çok yoğunlaştırmaktadır. Modern hikâyeciyi geleneksel olana yaklaştıran bir nitelik de sürekli değişen gündeme göre anlatım ve gösterilerinin değişmesidir. Ozan-baksı, âşık veya meddahın yeni konular bulmaları, hikâyelerinde kültüre bağlı değişiklikler meydana getirmeleri medyatik hikâyecilerin yaptıklarından farklı değildi.

Geleneksel hikâyeciler anlatılarını bazen bir gecede bazen de birkaç geceye yayarak anlatmışlardır. Dizilere bakıldığından ise genellikle kısa hikâyelerin dizinin belli bir sahnesinde kısa sürede anlatılıp tamamlandığı görülür. Dizinin birçok bölümünde olayların akışı, aksiyon, gerilim

unsurlarına bağlı olarak hikâyeler anlatılmaktadır. Bu durum birinci sözlü kültürde destancuların kırk geceye kadar varan, hikâyecilerin birkaç gece anlattığı; yazılı kültürde gazetelerde dizi halinde tefrika edilen hikâye/roman geleneğinden uzaklaşıldığını göstermektedir.

Dizilerde süre oldukça önemlidir. “Ses-görüntü kayıt ve yayım teknolojilerinin kullanıldığı ortamlarda, zamanın ekonomik bir değeri vardır” (Özdemir, 2012: 348). Senarist kendileri için ayrılan süreyi etkin biçimde kullanmak zorundadır. Sözlü kültür ortamının geniş zaman anlayışı, elektronik kültürde sınırlamalar getirmiştir. Geleneksel ortamlarda saatlerce veya bazen birkaç gece süren hikâye anlatımı hikâyeciye anlatım serbestliğini getirirken; dizilerde birkaç dakikaya sığdırılmaya çalışılan, dizideki olaylara bağlı çeşitli kısa hikâyeler, hikâyecinin yeteneğini ortaya koymasını engellemektedir. Dizilerin kendisi genel itibariyle hikâye anlatımıdır. Dizilerin içindeki belli karakterler tarafından anlatılan çoğunlukla 5-10 dakikalık kısa hikâyeler, program içerisinde küçük bir yer tutmaktadır. Geleneksel hikâyeci, kendisinin ve bağlamın etkili biçimde bu süreyi belirlediği daha geniş bir zaman dilimini kullanmıştır. Ancak televizyon dizilerinde karşımıza çıkan hikâyeciler, sözlü kültür ortamına nazaran, son derece sınırlı zaman içerisinde anlatılarını sunmaktadır.

Geleneksel hikâyecileri elektronik ortamın aktörlerinden ayıran başka bir özellik de doğaçlamadır. Şamandan meddaha uzanan çizgide hikâye anlatan kişiler anlatılarını belli bir metne bağlı kalmadan, ezberlemeden, doğaçlama olarak anlatmışlardır. Bu nitelik hikâyelerin her anlatışta farklı bir formunun (versiyon-varyant) ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sözlü gelenekte her icra yeni bir yaratımdır. Ancak elektronik kültürün hikâyecileri önceden belirlenmiş metinleri ezberleyerek anlatmaktadır. Senaryonun dışına çıkmayan hikâyeci, yaratıcı olmaktan çok nakleden bir oyuncudur. Hazırlıklı anlatım ve gösterim, yeni hikâyeci tipini gelenekten uzaklaştırmıştır. Televizyon kendi bağlam ve amaçlarına uygun yeni bir gelenek ve bu geleneği icra edecek ustalar yaratmıştır. Gelenek aktörlerinin halk tarafından şekillendirilen anlatım ve gösterim serbestliği, yerini kültür profesyonellerinin yaratıcılığına bırakmıştır.

Sözlü kültür ortamında izleyicilerle yüz yüze iletişim halinde olan hikâyecilerin elektronik ortamda izleyicilerle iletişim biçimi ve izleyici kitlesinde farklılıklar meydana gelmiştir. Geleneksel icra mekânında izleyiciler ve icra yeri üzerinde hâkim durumda bulunan, rahat ve doğal biçimde hareket eden hikâyeci, televizyon stüdyolarında kendini kontrol etme, denetleme zorunda kalmış; anlatım resmi bir nitelik kazanmıştır. Kahvehane gibi dar alanlarda, çoğunlukla kendisinin de içinde bulunduğu sosyal çevreden gelen, kendisiyle benzer kültürel kodlara sahip izleyicilere hitap eden geleneksel hikâyeci; medyanın geniş, birbirlerinden farklı kültürel unsurlara sahip halk kitlelerine sahip izleyicisi karşısında farklı

niteliklerle karşımıza çıkmaktadır. Bu özellikler icranın farklılaşmasını da beraberinde getirmektedir.

İzleyiciler geleneksel ortamında daha bilinçli iken televizyon dizileri kendi bağlamına göre yeni bir izleyici profilini yaratmıştır. İzlenme oranları, dizi yapımcılarını izleyicilerin beğenilerine odaklı yapımlar yapmaya zorlamış; televizyon hikâyecisi de bundan nasibini almıştır. Elektronik dönemin hikâyecisi, geniş izleyici kitlesi tarafından ilgiyle izlenen bir gösteri sunmak zorundadır. Hikâyeci için dizilerin geniş izleyici kitlesini memnun etmek, geleneksel icranın az sayıdaki izleyicisini memnun etmekten daha zor görünmektedir. Ancak teknolojik araçların sağladığı geniş imkânlar modern hikâyeciler tarafından bir avantaj olarak görülmelidir.

Geleneksel hikâyecinin seyircilerin tepkilerine göre hikâyesini şekillendirmesine benzer biçimde modern hikâyeci de dizinin yayınlandığı kanalın yayın politikası, izleyici kitlesinin yer aldığı medyanın kural ve isteklerine göre hikâyesini şekillendirmektedir. Dizilerin devamı seyircilere bağlıdır. Bir programın sürdürülmesi için yapımcılara belli bir kârı vaat etmesi gerekir. Bu da belli sayıda izleyici kitlesi tarafından izlenmesine bağlıdır. Bu izlenmenin temel ölçütü de izlenme oranlarıdır. İncelememizde kullandığımız temel karakterlerin yer aldığı diziler, uzun yıllar yayımda kalmayı başarmıştır. Bu da izleyici kitlesi tarafından izlendiğinin bir göstergesidir.

Medyanın (televizyonun) kendisi geleneğin usta hikâye anlatıcısı olmuştur. Dizilerin senaristleri televizyon ekranlarında yeni, modern hikâyeciler yaratmaktadır. Hikâyeciler ise sadece kendilerine verileni ezberleyip canlandıran birer oyuncudur. Elektronik kültür ortamının hikâyecileri, geleneksel hikâyeci tipini canlandıran kişilerdir. Diziler geniş izleyici kitleleri tarafından izlenmek amacıyla gelenekten yararlanmakta, bu durum izleyicileri geçmişe götürmekte, yapımcıların amaçlarına ulaşmasında bir araç olarak kullanılmaktadır. Çok sayıda dizide hikâyeci karakterine başvurulması geleneksel hikâyeci tipinin Türk halk muhayyilesinde hâlâ önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

Televizyon, sözlü geleneğin usta-çırak şeklinde sürdürülen eğitim sistemini de dönüştürmüştü; televizyon temel icra aracı ve bağlamı olarak “usta”, izleyici kitlesi de “çırak” olmuştur. Geleneksel hikâye anlatıcıları yeni yorum ve uygulamalarla ortaya çıkmıştır. Sözlü geleneğin temsilcileri yeni bağlamın dönüştürülmüş aktörleri olarak popüler kültürün yeni dinamiklerinden biri haline gelmiştir. Dizilerin hikâyecileri geleneklerin değiştirilerek yaşatıldığıнын canlı örneği, eskiyen kültürel unsurların çağdaş yorumunun temsilcileridir. Televizyon yapımcıları halkın beğenisini kazanmak için geleneksel türlerden yararlanmışlardır. Bu anlamda “yeni, var olabilmek, tanınabilmek tutunabilmek ve tutulabilmek için hor gördüğü eskiyi kullanmıştır” (Özdemir, 2012: 313).

Özdemir'in ifadesiyle "Kültür ekonomisi/endüstrisi/sektörleri kapsamında sözlü kültürün, geleneklerin ve ürünlerin metalaştırılması geleneğin katma değeri olan ürünlere dönüştürülerek yaşatılması/değerlendirilmesi, üretici-aracı (plakçı, kasetçi, radyocu, televizyoncu vb.)-tüketici, sistemin gelenek üzerindeki etkisi, dondurularak paketlenen ve pazarlanan gelenek, reklamı yapılan ürün, kitle kültürü-tüketim kültürü-popüler kültür piyasası, ilkeleri ve işleyişi, nostalji ekonomisinin ürünü haline getirilen gelenek" (2012: 362) gibi olgular âşıklık geleneğiyle beraber hikâyeci tipini de değiştirmiştir. Elektronik kültür aktöründe, geleneksel hikâyecide bulunan "doğaçlama, tekrar, bellekte yer alan imgelerin hatırlanması" gibi nitelikler önemini yitirmiştir.

3. Sonuç

Gelenek, geçmişten yararlanarak geleceği kurar. Doğal oluşum, anlatım/gösterim bağlamını kaybeden bir gelenek, yeni biçim ve içeriklerle yeni bağlamlarda varlığını sürdürür. "Modern, çağdaş, yeni" gibi adlarla anılan kitle iletişim araçları, gelenekseli değiştirme/dönüştürme niteliğine sahiptir. Günümüz dünyasında her türlü yeniliğin medya araçlarıyla aktarıldığı, bazen bizzat kendisi tarafından yaratıldığı/üretildiği görülmektedir. Medya araçları eskiye dayanarak, ondan beslenerek yeniyi yaratır. Toplumda her ne kadar eskinin yok edilerek yerine yeninin kurulacağına dair bir kanaat varsa da hiçbir yenilik geleneğe/eskiye dayanmadan yaratılamaz. En etkin medya araçlarından televizyon da Türk toplumuna yeninin/çağdaşın/modernin getirilmesinde önemli işlevler yüklenmiştir. Televizyon "okuma-yazma temelinde oluşturulan yazılı kültür yerine, izleme/tüketme-susma esasına göre toplumu yeniden biçimlendirmiştir" (Özdemir, 2012: 323). Televizyon yeni kültürel bağlamlar yaratmış, kültürel değişimlerin temel dinamiklerinden birini oluşturmuştur.

Türk sözlü kültür geleneği medya yapımlarında yeniden üretilmekte, dönüştürülerek yaşamını sürdürmektedir. Sözlü ve yazılı kültür ortamlarının izlerini hafızasında hâlâ muhafaza eden Türk toplumu, yeni hikâyeci tipiyle elektronik kültür ortamında yeniden yaratılmaktadır. Başka bir ifadeyle ikincil sözlü kültür ortamında, birinci sözlü kültür ortamı değiştirilerek/dönüştürülerek yaşatılmaya devam etmektedir. Kentlerin kalabalığı ve postmodern dönemin karmaşık sorunlarıyla mücadele eden, yalnızlaşan, köklerinden koparılan, hafızası zayıflatılan Türk toplumu, sanal ortamda eski gelenekler üzerine kurulup yeniden üretilen formlarla rahatlamaya çalışmaktadır. Sözlü kültür, sanal âlemin modern meddah/âşıkları üzerinden hatırlatılmakta/yüceltilmektedir. Dizilerde yer alan hikâye anlatıcıları, izleyicileri XXI. yüzyılın hızlı akan kent/köy yaşamından hayatın daha yavaş aktığı sözlü kültür dönemine götürmektedir. Dizilerde aksiyonun/heyecanın arttığı zamanlarda ortaya çıkan bu kişiler, zamanı yavaşlatmış, gerilimi azaltmış, yaşamı düzenlemiştir.

Televizyon eğlenceye dayalı gösterimleriyle kültür endüstrisinin önemli bir aracı olmuştur. Televizyon sözü sahibinden, bağlamından koparmış; onu ekonomik bir metaya dönüştürmüştür. Sözlü geleneğin aynı zaman ve mekânda meydana getirilen üretim-aktarım ve tüketimi farklı araç ve bağlamlarda yeniden üretilmiştir. Televizyon, hikâyeci ve hikâyesini, kurgulanan bir dünyada izleyicilere yeni formlarla sunmaktadır. Televizyon kendi amaçlarına göre sözlü kültürün zengin ürünlerinden yararlanmaktadır. Bu ürünler kültür endüstrisinin pazarlanan bir malına dönüştürülmüştür. Gelenek dönüştürülerek halkın tüketimine sunulmuştur. Toplumların sürekli değişiyor olma gerçeği düşünüldüğünde bu değişim/dönüşümlerin gerekli ve doğal olduğu unutulmamalıdır.

Medyatik hikâyeci toplum içerisindeki saygınlığı, bilgece tavırları, kendi döneminin halk giyim-kuşamını sergilemesi, çok değişik konuları ihtiva eden hikâyeleri anlatımı, hikâyelerindeki kalıp/klişe ifade özellikleri, anlatımında jest-mimiklerden yararlanması, fon müziği eşliğinde anlatım gibi nitelikleriyle geleneksel hikâyeciye yaklaşmasına rağmen; geleneksel mekânların/bağlamların değişimi, hikâyenin anlatım süresinin geleneği değiştirecek derecede kısalması, anlatıcı/hikâyeci-dinleyici/izleyici arasındaki etkileşimin niteliği, doğaçlamaya dayanmayan ezberlenmiş sabit metinli hikâyelerin anlatımı, usta-çırak sisteminden uzaklaşma gibi özellikleriyle elektronik kültür döneminin farklı bir sanatçı tipidir. Bu nitelikleri onu geleneksel Türk hikâye anlatıcıları şaman/ozan-baksı/âşık/meddahtan ayırmaktadır. Sonuç olarak, Türk toplumunda medyanın etkisiyle gelenek üreticisi ve gösterim aktörü hikâyeci tipi, ortam, ürün ve tüketici tipindeki değişmelerle dönüşmektedir. Televizyonun bizzat kendisi haber verme, anlatma ve oyun oynama işlevleriyle “modern hikâye anlatıcı”sı olmuştur. Televizyon geleneksel hikâyeci tipini tüketim ürününe dönüştüren temel araçlardan biridir. Sözlü kültürün geleneksel hikâyecileri, teknolojik araçlar tarafından şekillendirilen medyatik hikâyecilere dönüştürülmüştür.

KAYNAKÇA

- ALTUNAY, Alper (2012). “Kes-Kopyala-Yapıştır: Bir Sanat Yüzeyi Olarak Ekran”. *Yeni Medya Ve...* (Ed.: Deniz YENGİN), s. 13-41, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- AND, Metin (2006). “Meddah, Meddahlık, Meddahlar”. *Meddah Kitabı*. (Hzl.: Ünver Oral), s. 3-17, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AYTAÇ, Gürsel (2005). *Edebiyat ve Medya*. Ankara: Hece Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili. (1999). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BORATAV, Pertev Naili (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- DÜZGÜN, Dilaver (2006). “Âşık Edebiyatı”. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (Ed.: M. Öcal Oğuz), s. 169-212, Ankara: Grafiker Yayınları.

- GEÇER, Ekmel (2015). *Medya ve Popüler Kültür: Diziler, Televizyon ve Toplum*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- GERÇEK, Selim Nüzhet (2006). "Meddah". *Meddah Kitabı*. (Hzl.: Ünver Oral), s. 18-21, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- GÜNAY, Umay (2005). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İNAN, Abdülkadir (1998). "Türklerde Demircilik Sanatı (Tarihte ve Folklorunda)". *Makaleler ve İncelemeler II*, s. 229-231, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- KAFESOĞLU, İbrahim (2012). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kaşgarlı Mahmud (2005). *Divanü Lugati't-Türk*. (Çev.: Seçkin Erdi-Serap Tuğba Yurteser), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- KAVRUK, Hasan (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensur Eserler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004). *Edebiyat Araştırmaları 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ÖGEL, Bahaeddin (1998). *Türk Mitolojisi 1*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÖZDEMİR, Nebi (2012). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- POSTMAN, Neil (2018). *Televizyon: Öldüren Eğlence -Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. (Çev.: Osman Akinhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim (2003). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- TAŞ, Oğuzhan (2017). *İletişim, Medya ve Kültür Anahtar Kavramlar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YILDIZ, Şerife (2005). *Dil Kültür İletişim ve Medya*. Ankara: Sinemis Yayınları.
- ZEYBEK, Işıl (2012). "İnternet Mucizesi Olarak Yaşam Alanı Bulan Sanal Benliklerin Ölenemez Yükselişi!". *Yeni Medya Ve...* (Ed.: Deniz Yengin), s. 276-29, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

BALKAN VE TRAKYA COĞRAFYASINDA KÖKLÜ BİR HALK KÜLTÜRÜ VARLIĞI: GUSLARİLİK (HALK ŞAIRLİĞİ) VE PESNA (HALK EZGİSİ)

A ROOTED FOLK CULTURE AT THE BALKANS AND THRACE REGION: THE
PRACTICE OF *GUSLARI* (MINSTRELS) AND *PESNA* (FOLK TUNE)

Okan ALAY*

ÖZ: Sözlü anlatım, sözlü gelenek ve edebiyatı da kapsayan sözlü kültür, ait olduğu toplumun binlerce yıllık serüvenini özünde barındırmanın yanı sıra, yazılı kültüre de kaynaklık eder. Söz odağına şekillenen ve belli bir gelenek çerçevesinde ozan, halk şairleri, destan anlatıcıları gibi temsilcilerle kuşaktan kuşağa aktarılır. Birbirinden farklı coğrafyalarda ozan, âşık, şaman, kıssahan, halk şairi gibi adlarla anılan temsilcilerden biri de, Balkanlar ve Trakya'daki adıyla "guslari"lerdir. Anadolu sahasındaki âşıkların sazını andıran "gusle" adlı musiki aletiyle ezgili şiirler, anlatılar icra eden guslarilerle, âşıklar/saz şairleri arasında birtakım farklılıklar olsa da, ozanlık geleneğinin icrası yönüyle bazı benzerlikler olduğu da görülür. Guslariliğin karakteristik özellikleri, gelenek içindeki konumları, anlatı dünyası ve icra yönleri dikkate değer özellikler barındırır. Guslariliğin tarihsel geçmişinin yanı sıra özellikle Osmanlılar döneminde Türk-İslam kültür atmosferinin, âşıklık geleneğinin Balkan guslari-halk şairliğinde izler bıraktığı belirlenir. Guslariliğin yanında ayrıca bu çalışmanın bir diğer bölümünü oluşturan "pesna" halk ezgileri/şarkıları da ayrıca önem arz eder. Guslarilerin yanı sıra halk içinden amatör kişilerin söylediği pesnalar, şiir ve ezginin uyumu bakımından dikkat çeker. Pesnanın, Pomak ve Romanların yanı sıra Bulgaristan, Makedonya ve Yunanistan'da, Slav coğrafyasında şiir ve müziğin iç içe olduğu bir tür olarak sözlü gelenekteki yeri, işleyişi ve özellikleri yadsınamaz niteliktedir. Sonuç olarak; gerek guslarilik kurumu ve gerekse pesna söyleme geleneğinin, Trakya ve Balkanlar sahasında halk kültürünün önemli öğeleri olarak bünyelerinde pek çok kültürel değer taşıdığı ve ait oldukları toplumun kültürel belleğinin yansımaları olduğu görülür.

Anahtar Kelimeler: Sözlü kültür, gelenek, guslari, pesna, Balkanlar, Trakya.

ABSTRACT: Oral culture including oral narrative/tradition and literature not only holds the adventure of thousands of years of the society it belongs intrinsically but also serves as a resource for the written culture. It is transferred from one generation to another through representatives such as bards, minstrels and saga tellers. One of the agents known by names such as "bard", "minstrel", "shaman", "kıssahan" (saga teller) is "guslari" as known at the Balkans and Thrace region. Although some differences are found between guslari, who perform melodious poems and narratives with the musical instrument called "gusle" of the minstrels in Anatolia and the minstrels, there are some similarities in terms of the performance of minstrel tradition. The characteristics of the practice of Guslaris embody remarkable features with their status in the tradition, their world of narration and performance aspect. It is noted that apart from the historical background of the practice of Guslari, the Turkish-Islamic cultural atmosphere and tradition of being minstrels left traces on the Guslari from the

* Dr. - Hacettepe Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Uygulama ve Araştırma Merkezi /Ankara - okanalay@hacettepe.edu.tr

Balkans, especially in Ottoman period. In addition to the practice of Guslari, the “pesna” folk tunes/songs forming the other part of this study has an importance. In addition to the Guslaris, amateur people in the public said that the pesnas, the harmony of poetry and melody is remarkable. The status in oral tradition, functioning and properties of “pesna” as a variety combining poetry and music in Slavic region are undeniable not only for Pomaks and Romans but also in Bulgaria, Macedonia and Greece. As a result, it is observed that both the Guslari organisation and “pesna” telling tradition hold various cultural values as the significant elements of folk culture at the Thrace and the Balkans and seen as the reflection of the society they belong.

Keywords: Oral culture, tradition, guslari, pesna, Balkans, Thrace.

Giriş

İnsanlığın var olduğu her coğrafyada, yazılı kültür öncesinden günümüze değin süregelen köklü bir sözlü kültür birikimi vardır. Sözlü kültür bir yandan toplumdaki bireyler tarafından oluşturulurken, öbür yandan ait olduğu toplumun kültürel belleğine katkıda bulunarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir bağlantı kurar.

Özünde barındırdığı sözlü gelenek birikimiyle toplumun tarihiyle koşut şekilde, belli değerler dizisiyle mitoloji ve destan döneminden yazılı döneme geçiş ve sonrasında günümüze değin seyrini/gelişimini sürdürür. Özellikle ozanlar/halk şairleri sayesinde toplum içinde cereyan eden bireysel, siyasal, sosyal ne kadar olay/olgu varsa onları şiir, destan ve ezgilerde görmek mümkündür. Öyle ki bu geleneğin ürünlerinde toplumun yakın ve uzak dönemine ait dönüm noktaları, olumlu ve olumsuz önemli olay ve olguları kaydeden bir arşiv gibi toplumun kültürel belleğini yansıttığı görülür.

Dünyanın pek çok yerinde, Uzakdoğu'dan Ortadoğu ve Avrupa içlerine, Afrika'dan Amerika'ya değin birbirinden farklı halk kültürleri çeşitli inanış, ritüel ve literatürler bağlamında ortaya çıkar. Söz konusu coğrafyalardan biri de Batı Asya'da Anadolu ve Doğu Avrupa'nın kesişme noktasında, iki kültürün etkileşim içinde olduğu Trakya ve Balkanlardır.

Balkanlar ve Trakya coğrafyasında birçok sözel değer, maddî ve manevî halk kültürü ögesi vardır. Ancak bu çalışmada zengin kültürel birikimin iki önemli unsuru söz konusu edilmektedir. Birincisi sözlü kültürün, halk şairliği geleneğinin bu coğrafyadaki köklü ve güçlü bir yansıması olan “guslari”liktir. Diğeri ise tıpkı guslarilik halk şairliği gibi Slav halklarda, özellikle de Pomak ve Makedonlarda şiir ve müziğin iç içe olduğu “pesna” halk ezgileri varlığıdır. Guslarilerin yanı sıra halk içinden amatör kadın veya erkeklerin söylediği pesnalar, şiir ve ezginin uyumu bakımından dikkat çeker. Söz konusu halk şairliği ve halk ezgisi Trakya'dan Bulgaristan, Yunanistan ve eski Yugoslavya coğrafyasına dek farklı halklarda kendi yerel değerlerine uygun olarak gelenekteki yerini alır.

Sözün/Şiirin Öznesi: Homeros'tan Guslariliğe

Sözlü kültürün var oluşunda doğal olarak “ses” ya da “sesli söz”ün (Ong, 2005) ayrı bir önemi vardır. Yazılı dönem öncesinde oluşan bu sözel birikimin itici gücü, dinamizmi “ses”tir. Özü itibariyle geçicidir, canlılığı anlıktır. Bir ozan, halk şairi veya destan anlatıcısı yazılı bir metinden yoksun şekilde sesin dinamik gücünden yararlanarak anlatısını bir nevi sözel metin olarak var eder. Bu bağlamda sesin tonu, ritmi, ahengi ve anlatının içeriği, tarzı bir bütünlük göstererek sözlü yaratıcılıkla dilden dile, kuşaktan kuşağa aktarılır.

Halk şairleri, destan anlatıcıları; mensubu oldukları toplumun kültürüyle ilintili olarak yazılı dönemin çok öncesinden itibaren ve hatta yazılı dönemde bile söz konusu epik ürünleri, hikâyeleri söz ve ezgi aracılığıyla icra eder. Bu anlamda Balkan coğrafyasındaki halk şairleri, mitolojik dönem ve Balkan sözlü geleneğinin yanı sıra Osmanlılar dönemiyle birlikte Türk-İslam kültür dairesine ait âşıklık geleneğinin etkisiyle birçok sözlü kültür değerini kendi retorik ve niteliğiyle toplumsal belleğe işlerler.

Sözgelimi eski Yunan kültürünün en önemli kültürel değerlerinden olan Homeros’çu destan, ilk haliyle sözlü kültürün bir ürünü olduğu için bir nitelik ve anlam değişikliği yaşamadan metin biçiminde korunamaz (Ong, 2005: 30). Yazıya geçmiş metinler halindeki *İlliada* ve *Odyseia*, dinsel bir etkinlik sırasında ezberden söylenen gerçek bir yorumun yazıya aktarımı değil, törenlerde söylenmek üzere yazılı bir metnin ortaya çıkarılabilmesi için halk şairlerinin yorumlardan oluşan bir kurgudur.

Parry ve Lord tarafından, Homeros ve Balkan öyküleri üzerine yapılan önemli bir çalışmada şu nokta vurgulanmaktadır: “*Sözü kullanan halk şairi, şarkılarını sözlü olarak ezberler, onları sözle besteler ve diğerlerine sözlü olarak aktarır*” (Akt. Goody, 2001: 37).

Goody ve Ong gibi önemli antropologlar Balkan sözlü geleneği ve Homeros halk şairleri konusunda Lord’un görüşleriyle paralel bir yaklaşımla halk şairlerinin ezber ve belleğe işleyiş sürecine dair şu saptamayı yaparlar (Goody, 2001: 37; Ong, 2005: 77-79). Halk şairi ise metin ya da metinsel bir çerçeveye ilgilenmez. Dinlemiş olduğu öykünün kendi öykü konu ve kalıp dağarcığına sinmesi, öyküyle yakınlık kurması için zaman gereklidir. Bu süreçte halk şairi şarkıyı anımsayıp tekrar söylerken şarkının dize ölçüsünü öbür şairin anlatı biçiminden, okuryazar kültürü anlamında ezberlemez, çünkü dinlemiş olduğu şarkıyı kendi diline, anlatım tarzına aktarmak için derince düşünürken, şarkının ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere yok olmuştur. Artık şairin belleğinde biçim ve içerik bağlamında, onun yeteneğinin yansıması olan hikâyeler-şarkılar,

konu dağarcığı ve kalıp hazinesine göre dilden sözlü bir icra ile aktarılarak yaşatılır.

Halk hikâyeleri-masallar konusunda özellikle Fransız halk hikâyelerini yanı sıra İngiliz ve Alman anlatıları üzerinde çalışan Robert Darnton, Kelt halk şairleri gibi guslarilerin de sözlü kültürde etkin olduğunu belirtir (Darnton, 1984: 19-20). Yugoslavya coğrafyasında *İlyada* kadar uzun halk destanları guslariler tarafından kuşaktan kuşağa aktarılırken, okuryazar olmayan köylüler bu şairler aracılığıyla destan ve halk hikâyelerini kültürel belleklerinde koruyup yaşatırlar.

Güney ve Kuzey Slavları arasında destancıların destanlarını icra ederken kendilerine eşlik eden ve sadece bu amaçla kullanılan “gusle” adlı musiki aletidir. Guslari ise gusle ile ezgili şiirler, anlatılar icra eden kişidir, halk şairidir (Lord, 1985). Gusle; “*bir veya iki at kılından yapılmış tele sahiptir.*” (Murko, 1990: 11).

Albert Lord; “Orta Asya ve Balkan Destanları”nda (1985) Balkan Destanları ile Orta Asya Türk destanları arasındaki tematik benzerliklere değinir. Her iki coğrafî alanın destanlarının, ezgili şiir örneklerinin ortak özellikleri olduğunu, salt Sırp, Hırvat, Bulgar sözlü anlatı geleneğinin, Homer şiirlerinin değil, yanı sıra kavimler göçü döneminde Hunların Orta Asya sözlü geleneğini Slav coğrafyasına taşıyarak etkilediği düşünülür. Ayrıca Osmanlılar aracılığıyla Türk-İslam kültür atmosferinin, âşıklık geleneğinin Balkan guslarilerinde izler bıraktığı dile getirilir.

Yukarıda da değinildiği üzere Balkan coğrafyasında, özellikle eski adıyla Yugoslavya olan sahada 20. yüzyılın başlarındaki derleme ve incelemeleriyle dikkat çeken Amerikalı halk bilimciler Milman Parry ve Albert Lord “*Sözlü Kompozisyon Teorisi*”ni ileri sürer. Bu çalışmalarında sözlü anlatı ürünlerine, halk şairliği ve ezgili söyleme geleneğine ağırlıklı olarak Sırp ve Hırvat ekseninde değinilirken Boşnaklar ve diğer Türk ve Müslümanlara yüzeysel olarak değindiği görülür (Çobanoğlu, 1998b).

Bu konuda çalışmaları olan halk bilimci Özkul Çobanoğlu ozan-baksı Türk kültürel katmanının üzerine Osmanlı Türkleriyle birlikte Anadolu üzerinden Balkanlara ve Orta Avrupa’ya yayıldığını söyler. “Tekke-Tasavvuf Tarzı” ile “ordu şairlerinin” ve özellikle de, 16. yüzyıldan itibaren bir Türk ve Müslüman kurumu olarak ortaya çıkan “kahvehanelerin” guslariiliğinin ve özellikle de Boşnak âşık tarzı edebiyat geleneğinin şekillenmesinde yadsınamaz olduğunu belirtir. Ayrıca Boşnaklar başta olmak üzere Balkan coğrafyasında ayrıca destan geleneği ve epik şiir birikiminde de Türk-Müslüman kültürünün etkili olduğu görülür. Bu konuda Lord’un; “Orta Asya ve Balkan Destanları” (1985) çalışması, Balkan Destanları ile Orta Asya Türk destanları arasındaki tematik benzerliklere değinir ve Slav destan gelenekleri ile Türk destan gelenekleri arasındaki yapısal ve işlevsel benzerlik veya ortaklıkları vurgular. Orta Asya Türk Destanlarından “Manas”, “Dede Korkut Kitabı”, “Köroğlu” gibi Türk

destanlarının etkisi; doru at “dorat”, “alat”, “kırat” gibi yüzlerce Türkçe terim ve isimler, epizotlar ve “Duliç İbrahim’in Esir Edilmesi Destanı” ile Köroğlu Destanı arasındaki benzerliklerin başında gelen “kırat”ın kanatlarının büyümesi için karanlık bir ahırda yetiştirilmesine dair motif (Lord, 1985) bunlardan bazılarıdır (Çobanoğlu, 1998a: 11-12).

Her iki âşık tarzı geleneğin icra esnasında âşıkların anlatma tavırları bakımından da benzerlikler taşıdığı Boşnak Âşıkların da, Anadolu âşıklar gibi “Destanlar âşıklar tarafından her yarım veya bir saatte bir ara verilerek...” (Murko 1990: 14) anlatıldığı görülmektedir.

Bir başka araştırmacı Dursun Yıldırım, Türk sözlü şiirinin Orta Asya’dan Rumeli-Balkanlara dek yayılışını söz konusu ettiği çalışmasında Albert Lord’un 1960 yılında yayınladığı *“The Singer of Tales”* adlı çalışmasına değinerek eleştiride bulunur. Lord’un çalışmasında, “Yugoslav Şiir Sanatı” , “Sırp” veya “Hırvat” epik destanları terimlerini kullanmasına rağmen, Müslüman Türk ve Boşnak sözlü şiir kültürüne pek değinmediğini, gözden kaçırdığını vurgular (Yıldırım, 1986: 441-458).

Balkan sahasına dair bir başka önemli sosyal bilimci olan John Miles Foley çalışmalarında, Balkanlarda özellikle Slav coğrafyasında Milman Parry ve Albert Lord’un 1933- 1935 yıllarında Sırp ve Hırvat guslariyelerden destanlar derleyerek onların Homer şiirleriyle olan ilintisini irdeler. Bu bağlamda söz konusu destanların gittikçe kısaldıklarını, ayrıca stil ve üslup bakımından Homer’in destanları ile mukayese edilemeyecek durumda olduğunu, fakat derledikleri 1500 destan metninin büyük bir çoğunluğunu Müslüman Boşnak “guslari”lerden derlerler (Foley, 1988: 32).

Çekoslavakya Prag Üniversitesi, Slav çalışmaları ve halkbilimi Profesörü Matiya Murko destancı olarak tanımladığı halk şairlerinin; *tamburika* veya *gusle* ile ezgili şiirler söylediklerini belirterek sözlü icra geleneklerine dair şu bilgileri aktarır: Osmanlılar döneminde Balkanlarda guslari, halk şairlerinin Türk kahvelerinde genellikle kışın özellikle de Ramazan ayında sanatlarını icra ederler. Halk şairlerinin bir kısmı Hıristiyan olsa da çoğunlukla Müslüman olup âşık fasıllarını, toplanma ve icra biçimlerinin kahramanlık, aşk, özlem, yurt gibi birçok konuya dair olduğunu ifade eder (Murko, 1990: 12-18). Söz konusu ettiği fasıllar, dinletiler tıpkı Anadolu sahası âşıklık geleneğini andırır.

Guslariyeğin adını aldığı çalgı aleti “gusle” ile tambur arasındaki fark ve icra esnasındaki rollerine dair Çobanoğlu şöyle bir saptamada bulunur:

“Bu bağlamda bir de ‘gusle’ ile ancak oturarak destan icra edilirken ‘tanbur’ ile ayakta da destan icra edebilir olma özelliği düşünüldüğünde tanburun kahvehanelerdeki icralar esnasında gusleye nazaran daha işlevsel olduğu aşikârdır. Aynı şekilde bir veya iki gibi az sayıda kıl tele sahip gusle ile daha çok sayıda madeni tele ve tahta gövdeye sahip tanburanın çıkabildikleri oktavlar düşünüldüğünde İkincisinin profesyonellik ve kahvehane

bağlamında icra bakımından daha üstün olduğu ortaya çıkmaktadır. Kısaca, tanbur ile gusle arasındaki bu teknik özellikler bize icra bağlamlarını ve icra edilen geleneklerin mecralarını aydınlatmada da ip uçları verecek mahiyettedir.” (Çobanoğlu, 1998a: 19).

Boşnak âşıklar tarafından kullanılmakta olan enstrüman ise yine bir Türk sazı olan tambura ve Arnavutların kullandığı çifttelli'dir. Yunanlıların kullandığı ise “ikitelliden muharref “kitellis”tir. Bu enstrümanların Balkanlara geçişi ise Osmanlı Türklerinin veya Balkanlardaki ikinci Türk kültürel katmanının ürünü olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Boşnaklar başta olmak üzere Slav coğrafyasında ayrıca “balgama”, “saz”, “tambur tel”, “saz teli” gibi aksamlar da Türkçe kelimelerle karşılanması Türk saz şiiri ve âşıklık geleneğinin Balkanlardaki yansımaları örneklendirmektedir (Çobanoğlu, 1998a: 18-20).

Hülasa, Balkan coğrafyasının kadim bir geleneği olarak guslarilik, dünyanın pek çok bölgesindeki toplumların kültürlerine koşturarak şekillenen sözlü gelenekler gibi, bu coğrafyada da kendine özgü özellikleri olmakla birlikte iletişim içinde olduğu toplum ve kültürlerin etkisiyle önemli bir ozanlık geleneği olarak varlık göstermiştir. Söz konusu coğrafyadaki toplumların sözlü kültüründe önemli bir zenginlik olarak yerini almıştır.

Sesin/Şiirin Ezgisi: Dilden Tele,“Pesna”

Sözlü kültür odağında, sözlü anlatım geleneği çoğunlukla söz/sesle birlikte ezgiyle de yoğrulmuş şiir ve müzikle iç içe bir yapıda arz etmektedir. Bu noktada “folk” ya da “halk” müziği belli bir teritorya ve kültür bağlamında geçmişin köklü değerleri olduğu gibi, modern dünyada toplumsal ve kültürel belleğin yeniden canlandırılması yönüyle ayrıca önem kazanmaktadır. Ulusal bilinç oluşturmak için geleneksel müzikler, sözlü-anonim ezgiler derlenerek kimi zaman olduğu gibi, kimi zaman da yeni düzenlemelerle modern-popüler müziğin yanında ayrıca varlık bulabilmektedir.

Jan Assmann bu konuda; hatırlama, ulusal bilinç ve politik kimlik süreciyle ilintili olarak; belleğin salt birey ve toplum için geçmişin yansımaları ve sonrasında kurgulanması olmadığını, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize edebilme gücüne de sahip olduğunu belirtir (Assmann, 2001: 46). Doğal olarak kadim tarihin pek çok kültürel değeri değişen dünya koşullarında yansıtma, hatırlama, ya da düzenleme ve yeniden inşa aracılığıyla varlık bulması / varlığını sürdürmesi olanağı sağlanır.

Bu bilgiler doğrultusunda Balkan coğrafyasında halk müziği ve halk şiirinin kadim bir ürün olarak, Pomak toplumu başta olmak üzere birçok Balkan halk kültüründe söylenegelen “pesna”lar ayrıca dikkat çeker. Balkan halk kültürü dairesinde gusları veya halk şairi adı verilen özel temsilciler

başta olmak üzere birçok kişi pesnaları icra eder. Bu ezgili söyleme geleneği birçok Slav halklarda görülse de özellikle Pomak halk kültürünün güçlü olduğu sahalarda özgün biçimlerini önemli oranda koruyarak varlık göstermesi ve bir yandan da değişim-dönüşümlerle birlikte günümüz koşullarında yeni bir biçim-içerik ve anlatımla üretilmeye çalışılması yönüyle ayrı bir önem arz eder.

Pesna ezgileri adeta Pomaklarla özdeşleştiği için öncelikle Pomaklara dair bilgimiz onların önemi ve niteliği hususunda bize yardımcı olacaktır.

Balkanlar coğrafyasında Boşnak, Hırvat, Sırp, Bulgar, Yunanlılar gibi kadim bir halk da Pomaklardır. Pomaklar bu bağlamda Balkanlarda Yunanistan, Arnavutluk, Bulgaristan'ın yanı sıra Türkiye'de Trakya [Edirne ve Kırklareli'nde yoğun olarak] başta olmak üzere yanı sıra Bursa, Eskişehir, İzmir, Manisa gibi illerde yaşamaktadır (Gençkal-Beşiroğlu, 2014: 835).

Pomakların Türkiye'ye gelişi 1878 (eski takvime göre 1293 ve bu yüzden Türkiye'de genelde "93 macırı" adlandırması da yapılmaktadır) yılı Osmanlı-Rus savaşından sonra ve izleyen yıllarda yaşanan göçlerle yoğunluk kazanmıştır (Özcan, 2013: 50).

En yaygın tanıma göre, "Pomak" kelimesi, Slavca "pomagam (yardım etmek)" fiilinden gelmekte ve "yardımcı" (pomagaci) gibi bir anlama gelmektedir (Özcan, 2013: 10). Pomak adının yanı sıra, Makedonya'da Torbeş ve Kosova'da Gorali isimleri de kullanılır (Özcan, 2013: 74).

Pomaklar en genel tanımıyla, Pomakça dilini konuşan, Slav kökenli olan ve Balkanların beş ülkesine (Bulgaristan, Yunanistan, Türkiye, Makedonya, Arnavutluk) yayılmış, çoğunlukla İslam'ı kabul etmiş, Müslüman olmayanları ise Ortodoks Hıristiyan olan bir halktır. Balkan tarihinin karmaşasının bir mirası olarak, Pomakların kesin ve uzlaşılan bir köken tespitinde her ne kadar farklı görüşler savunulsa da kahir ekseriyetle Slav kökenli olduklarına dair bir fikir birliği vardır (Özcan, 2013: 9-10).

Pomakçanın gramer yapısı, eril-dişil kelimelerin varlığı, söz dizimi yönüyle Slav dil ailesine mensup olduğu bilinmesine rağmen buldukları ülkedeki sosyokültürel konumları ve o ülkelerin devlet politikaları ve genel geçer yaklaşımları doğrultusunda Türkiye'de Türk kökenli, Yunanistan'da Trak soylu Yunanlı, Bulgaristan'da ise Bulgar milletinin parçası olarak görülen bir halktır. Bu noktada Slav kökenli oldukları ve Osmanlı döneminde önemli bir kısmının Müslüman olduğu görüşü daha çok kabul görse de (Rodushev, 2008: 418) Kuman Türklerinin Makedonya, Rodoplar başta olmak üzere Balkanlardaki torunları-ardılları olduğu (Memişoğlu, 2005: 14) da ileri sürülmektedir.

"Hey Pomak,

İşte dünya, işte sen, işte toprak

Beş ayrı ülkenin rüzgârlı dallarında

Savrulup duruyorsun yaprak yaprak.” (Özcan, 2013: 16).

Pomaklar yukarıdaki Türkçe pesna örneğinde görüldüğü üzere ister Türkiye’de, ister diğer Balkan ülkelerinde olsun varlık mücadelesi vermektedir. Ulus devletler içinde kaybolmaya direnerek kültürel değerlerini korumaya, mikro bir alanda da olsa özgün varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Bu çerçevede Pomak halk kültürünün ve sözlü geleneğin önemli bir unsuru olan, şiir ve ezginin iç içe olduğu halk şiiri/müziği türü olan “pesna”lar bu kültürel varlığın önemli bir unsuru ayrıca dikkat çekmektedir.

Pesna, Slav dilindeki pesen, pesnya’dan gelmektedir ve şarkı anlamını taşımaktadır. Sıklıkla solo, bazen tanbura (üç telli, mandoline benzer bir alet) ile söylenmektedir. Epik karakterlidir. 8, 10, 12, 14 ve daha fazlasını içeren beyitten ve çeşitleme prensibine dayanarak söylenen müzikal bir eserdir. Konuları da sıklıkla aşk ve ölüm, delikanlı sevdası, kara sevda olarak geçmektedir (Gençkal-Beşiroğlu, 2014: 837).

Pesnaların belirgin özelliğinin; ağır, nameli, sakin, yoğun işlemleri olan (melizmatik) bir yapıya sahip olduğunu belirten Gençkal ve Beşiroğlu Türkiye ve Bulgaristan’daki Pomaklarda pesna geleneğine dair saptamada bulunur: Türkiye’de Biga Yarımadası’ndaki köylerde pesna örnekleri neredeyse sadece yaşlı erkekler tarafından söylendiği tespit edilmiştir. Çoğunlukla çift arasında geçen bir atışma niteliğini taşıyan pesnalar sıklıkla hasat zamanının sonunda, kahvehanelerde icra edilir. Öte yandan geleneğin daha güçlü yaşatıldığı Bulgaristan’daki Ribново köyündeki Pomakların düğün törenlerinde ise pesna icrası ve onunla ilintili uygulamalar daha zengin bir içeriğe ve uygulamalara sahiptir. Ayrıca düğünlerde seremonisinde ise pesna daha yaşlıca bayanlar tarafından gelin süslenirken söylenmektedir. Bu pesnalarda gelinin biraz sonra artık evli olacağı anlatılır. Özellikle gelin süslemesi esnasında pesnalar söylenir (Gençkal-Beşiroğlu, 2014: 839-840).

Pesnalar, Türk halk şiirindeki koşmaların biçim ve içerik özelliklerini andırırken bir yandan da ezgili oluşlarıyla da halk şiiri-halk müziği ilişkisinin başka bir kültür ve sahadaki somut göstergesidir. Öte yandan özellikle tıpkı Müslüman Pomaklar gibi Balkanların önemli diğer Müslüman halklarından olan Boşnak halk şiirinde de Anadolu âşıklık geleneğinin “güzelleme” ve “methiye” gibi lirik koşma türlerine tekabül ettiğini düşündüren; “sevda linka”, “akşamluk”, “gülistan”, “şadırvan” ve “aşıkluk” gibi şiir/ezgi türleri önemli bir yere sahiptir (Gakoviç, 1998).

Pesnalar başta olmak üzere şiir ve ezginin, biçim ve içeriğin, kültür ve yaşamın iç içe olduğu sözlü geleneğin etkin türleri, söz konusu coğrafyadaki toplumların köklü ve canlı bir yansıması olarak varlığını

sürdürür. Balkan halk kültürü dairesinde guslari veya halk şairi adı verilen özel temsilciler başta olmak üzere halkın içinden sıradan kimselerin, yaşlı kadın ve erkeklerin, gençlerin enstrümanla veya çıplak sesle icra ettiği pesnalar; Pomak halkı özelinde değerlendirildiğinde halk şiiri ve müziğiyle, guslarılık-halk şairliğinin birbirini etkileyen ve destekleyen öğeler olduğunu somutlaştırması yönüyle ayrıca dikkate değerdir.

Sonuç

Söz odağına şekillenerek belli bir gelenek çerçevesinde gelişen sözlü kültür, Balkanlar ve Trakya coğrafyasında da köklü bir geçmişe sahiptir. Kendine özgü niteliklerin yanında kültürel etkileşimin izleriyle yoğrulan bu sözlü kültür, söz konusu coğrafyada “guslari” adı verilen halk şairleri ve “pesna” olarak bilinen şiir-ezgi türü başta olmak üzere birçok anlatı, destan ve şiir örneğiyle önemli bir yere sahiptir.

Bakanlarda özellikle Slav toplumlar başta olmak üzere önemli bir sahada destancıların/halk şairlerinin, destanlarını/anlatılarını icra ederken kendilerine eşlik eden, bir veya iki at kılından yapılmış “gusle” adlı telli bir müzik aletiyle ezgili şiirler söyleyen, adını da bu çalgıdan alan halk şairidir. “Guslari” adındaki bu halk şairleri, tıpkı âşıklık geleneği gibi kendi kültürel geçmişiyle uyumlu olarak antik Yunan dönemi Homeros şiir geleneği ve Slav sözlü geleneğinden esinle kendine özgü bir guslari geleneğine sahiptir. Ancak özellikle Osmanlılar döneminde ayrıca Türk âşıklık geleneğinden de önemli ölçüde etkisinde kaldığı; Türk destan geleneği ve epik şiirinin yansımaları, halk şairlerinin icra biçimleri, kahvehane fasılları ve bazı söz ve deyiş formlarının, bunun somut örnekleri olduğu tespit edilir.

Pesna, Slav dilindeki pesen, pesnya’dan gelmektedir ve şarkı anlamını taşır. Sıklıkla solo, bazen tanbura (üç telli, mandoline benzer bir alet) ile söylenir. Pomak halk kültürünün ve sözlü geleneğin önemli bir unsuru olarak şiir ve ezginin iç içe oluşuyla halk şiiri ve halk müziğinin bir türüdür. Pesna sözlü geleneğe ait bir üründür, yazım türüne ait bir form değildir. Kültürel birikimin sözlü aktarımı yoluyla geçmişten günümüze ulaşırken ait olduğu toplumun inanç ve ritüelleriyle de paralellik gösterir. Başta guslari ve diğer halk şairleri, anlatıcı/aktarıcılarının hikâye etme becerisi ve yorumlama yeteneği aracılığıyla öznel bir bellekten süzülerek toplumsal belleğin oluşumuna katkı sağladığı görülür. Balkan coğrafyası sözlü geleneğinin etkin, köklü ve canlı bir yansıması olarak varlığını sürdürür.

KAYNAKÇA

- ASSMAN, Jan (2001). *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik-*. (Çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (1998a). “Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Boşnak Âşık (Guslari) Tarzı Şiir Geleneği Arasında Ortaklıklar Üzerine Tespitler”. *Milli Folklor*, S. 39, s. 8-24.

- ÇOBANOĞLU, Özkul (1998b). "Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri". *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, (Ed.: Metin Özaslan ve Özkul Çobanoğlu), Ankara.
- DARNTON, Robert (1984). *The Great Cat Massacre and Other Episod in French Cultural History*. New York: Basic Books.
- FOLEY, John Miles (1988). *The Theory of Oral Composition History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.
- GAKOVIÇ, Sanya (1998). "Çağdaş Boşnak Edebiyatı ve Türk Dünyası". *Birinci Uluslararası Kıbrıs ve Balkanlar Türk Edebiyatları Sempozyumu*, 3-6 Mart, Gazimagosa.
- GENÇKAL, Berkant - BEŞİROĞLU, Ş. Şehvar (2014). "Pomaklar ve Pesna Geleneğindeki Pentatonizm". *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, S. 33, s. 835-854.
- GOODY, Jack (2001). *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*. (Çev.: K. Değirmenci), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- LORD, Albert (1985). "Central Asiatic and Balkan Epic". *Fragen der mongolischen Heldendichtung. IV. Asiasitische Forschungen*, 101, Wiesbaden, (Ed.: W. Heissing), yeni basımı, Epic Singers and Oral Tradition. A. Lord, New York: Ithaca. 1991, s. 211-244. (Türkçe tercümesi, Metin Ekici "Orta-Asya ve Balkan Destanları Arasındaki İlişkiler". *Türk Kültüründe Nevruz*, (Hzl.: Sadık K. Tural] Ankara. AKM Yay. 1995, s. 273-308.).
- MEMİŞOĞLU, Hüseyin (2005). *Balkanlarda Pomak Türkleri*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- MURKO, Matija (1990) [1929]. "The Singers and Their Epic Songs.", *Oral-Formulaic Theory*. (Ed.: J. M. Foles.), New York: Garland Publishing. s. 3-30.
- ONG, Walter J. (2005). *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözüün Teknolojileşmesi*. (Çev.: S. P. Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖZCAN, Seren (2013). *Pomak Kimliği*. Edirne: Ceren Yayıncılık.
- RADUSHEV, Evgeni R. (2008). *Pomaklar: XV. yy.'dan 1730'a kadar Mesta Nehrinin Ovası ve Batı Rodoplarda Hıristiyanlık ve İslam*, Sofya. (Bulgarcadan çeviri için yararlanılan kaynak: Berkant Gençkal-Ş. Şehvar Beşiroğlu; "Pomaklar ve Pena Geleneğindeki Pentatonizm". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, S. 33, s. 835-854)
- YILDIRIM, Dursun (1986). "Orta Asya Bozkırlarından Urumuneli'ne: Türk Sözlü Şiir Sanatının Yayılması Üzerine". *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara, s. 441-458.

ABJECT (İĞRENÇ) BEDEN OLARAK RUSALKA: SLAV DENİZKIZLARININ EDEBİ VE SANATSAL TEMSİLLERİ

RUSALKA AS AN ABJECT BODY: LITERARY AND ARTISTIC REPRESENTATIONS OF SLAVIC MERMAIDS

Duygu ÖZAKIN*

ÖZ: Kadın bedenini, öngörülemeyen, sınırlarından taşan bir sıvılar ve akışkanlar alanı olarak tanımlayan pozitivist düşünce, tam karşısında konumlandığını iddia ettiği mitik sistemin inanışlarını yeniden üretir ve pekiştirir. Bu inanışlar arasında, dişil tekinsiz güçlerin su, akışkanlık, nem ve karanlık ile ilişkili olanları, geleneksel ve modern sanat yapıtlarına estetize edilerek yansıtılmış, sanatta temsilin dönüştürücü gücünden kaynaklanan bir ehlileştirilmeye tabi tutulmuşlardır. Bu tekinsiz güçlerden biri olan ve Slav mitolojisinde denizkızlarına karşılık gelen rusalkalar, zamansız ölen kadınların, suda yaşayan ruhları sıfatıyla, hem birer korku nesnesi, hem de dişil doğaları gereği, bereket sembolü olarak kabul edilirler. İnanışa göre rusalkalar, erkek kurbanlarını suya çekip boğarak öldürürler; ancak karaya çıktıkları Rusalka Haftası'nda, toprağa nem ve verimlilik getirirler. Bu çalışma, halk inanışlarında kadın bedeninin periferiye itilmesini, post-yapısalcı teorisyen Julia Kristeva'nın abject (iğrenç) kavramsallaştırması aracılığıyla, rusalka örneğinde çözümlenmeyi amaçlar. Çalışmada, kavramın Butlercı bir yorumundan da yararlanmış, abject/iğrenç olma durumunun, bedenselliği aşarak, giderek toplumun ötekisi olma halini imlediği bir okumadan yola çıkılmış ve ilgili edebi/sanatsal temsiller, bu eksenle değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Abjeksiyon, Kristeva, Butler, beden, Slav mitolojisi.

ABSTRACT: *Positivist thought that defines female body as an unpredictable, overflowing the boundaries area of liquids and fluids, reproduces and consolidates the beliefs of the mythical system that is claimed to be located on the opposite side. Among these beliefs, the ones associated with the water, fluidity, humidity, darkness, lubricity of the feminine uncanny powers are reflected on the traditional and modern art works aesthetically, they were subjected to a taming by the transformative power of representation in art. One of these uncanny powers, rusalkas correspond to mermaids in Slavic mythology. They are the spirits of the untimely dead women, objects of fear but at the same time considered as symbols of fertility by virtue of their feminine nature. According to the belief, rusalkas kill male victims by drowning them to water; however, during the Rusalka Week, when they landed, they bring moisture and efficiency to the soil. This study aims to analyze the pushing of the female body to the periphery through post-structuralist theorist Julia Kristeva's abject conceptualization. In the study, a Butlerian interpretation of the concept has been used in which being abject, overcoming its corporal definitions, gradually means being the other of society and related literary / artistic representations have been evaluated in this axis.*

Keywords: Abjection, Kristeva, Butler, body, Slavic mythology.

* Dr. - Kayseri / duyguozakin@hotmail.com



This article was checked by Turnitin.

Giriş

19. yüzyıl boyunca, Grimm Kardeşler'in sözlü halk anlatılarını derleme gayretleri, bu anlatıların unutulmasını engellemek, gelecek nesillere aktarımını sağlamak ve dönemin yükselen politik arayışları doğrultusunda, milli kültürü yeniden canlandırmak gayesini güden araştırmacıların çalışmalarına yön vermiştir. Rus halk masallarını derleyen Aleksandr Afanasyev (1826-1871), sözlü tarih araştırmacısı ve dilbilimci Vladimir Dal' (1801-1872), halk bilimci Pyotr Kireyevski (1808-1856), halk bilimci ve antropolog Vsevolod Miller (1848-1913) gibi isimler, Alman ulusçuluğundan etkilenen Rus araştırmacılar arasında yer almışlardır.

Rus araştırmacıların derlemeleri sayesinde, Rus kültür tarihinin bazı folklorik figürleri, geleneksel anlatılardan yola çıkılarak, modern sanatsal türler dâhilinde yeniden canlandırılmıştır. Çağdaş Rus edebiyatında, resim sanatında ve opera sahnesinde hikâyesi yeniden kurgulanan bu figürlerden biri, "rusalka" olmuştur.

Rusalka, Batı halk masallarındaki denizkızına (Görsel 3) karşılık gelen bir su ruhudur. Denizkızı, Avrupa halklarının masal derlemeleri, çağdaş anlatıları ve popüler kültürü sayesinde tanınırlık kazandığından, rusalkalar, çoklukla Batılı denizkızı imgesi üzerinden karşılaştırmaya tabi tutulmaktadır. Uzelli (2016: 123), çağdaş düşünsel ve sanatsal imgelemede "*uzun saçlı, balık kuyruklu, suda yaşayan, şarkı söylemeyi ve müziği seven büyüleyici güzellikte bir kız*" olarak yer edinen denizkızlarına yönelik geleneksel inanışların, Slav kültüründe bir hayli çeşitli oluşuna vurgu yapar. Bu çeşitlilik, tanıdık denizkızı imajının aksine, halk kültüründe onun kötücül güçlerle ilişkilendirilmesinden kaynaklanır.

Rusalkanın Belirleyici Özellikleri

"Rusalka adı verilen tinsel varlıklar suda boğularak intihar eden ya da bir hastalıktan ölen bakirelerin veya anneleri tarafından lanetlenen çocukların gölde, nehirde ya da su kuyularında yaşadığına inanılan ruhlarıdır" (Öksüz, 2014: 191). Rusalkalar "zamansız ölenlerin ruhları" arasında yer aldıklarından (Öksüz, 2014: 186), felaketler getireceğine inanılan ve tehlikeli sayılan varlıklardan biridir.

Rusalkaların dünya mitolojilerindeki siren, su perisi gibi benzer varlıklarla doğrudan ilişkisi ve yakınlığı üzerine farklı görüşler bulunmaktadır. Molina-Moreno (2016: 96), Rusalka tahayyülünün, Slav olmayan; Fin-Ugor, Germen veya Kelt mitolojik sistemlerinin etkisi altında ortaya çıktıysa bile, Yunan mitolojisindeki sirenlerden (Görsel 4) pek az etkilendiğini, sirenler ve rusalkaların, birbirinden bağımsız varlıklar olduğunu savunmaktadır. Oysa rusalkalar ile su perileri (nymph) arasında (Görsel 5), daha fazla ortak nokta bulunduğunu vurgulamaktadır. Rusalkalar da sirenler gibi şarkı söylerler ama kurbanlarını sesleriyle cezbetmezler.

Geleneksel inanışa göre rusalka, güçlü ve büyüleyici bir figürdür. Suda, ormanlarda ve tarlalarda yaşayan soluk, kıvrak, genellikle güzel bir kadın ruhu olarak tanımlanır. Kıyıdağı diğer su ruhlarıyla oturur, eğlenir ya da yaz gecelerinde ay ışığında dans eder ve şarkı söyler. Ağaç dallarına tırmanır, saldıracığı ve belki de istemeden ölümüne neden olacağı, yoldan geçen masum bir erkeğı kandırmak için bekler. Rusalkanın karakteristik fiziksel özellikleri uzun, açık kahverengi, sarı veya yeşil, salınmış saçları, ışıltılı gözleri ve göğüsleridir. Rusalka, güzel sesi ve melodik gülüşü ile dikkat çeker. Rusalka giyindiğı nadir durumlarda, beyaz renkli şeyler giyer (Görsel 1 ve 11). Buna ek olarak, bazı kaynaklarda, eğer rusalkanın bedeni ve özellikle de saçları kurursa, yok olacağı inanışı yer alır (Pomarantseva'dan akt. Rappoport, 1999: 59).

Rusalkaların yaşam alanı ve ortaya çıkış zamanına yönelik inanışlar arasında da bölgesel farklılıklar bulunmaktadır. Suda olduğu kadar ormanda da bulunabilen Slav deniz kızlarının harekete geçtiğı hafta, Rusalka Haftası olarak anılmaktadır. Öksüz (2014: 193), bu haftanın, bahardan yaza geçiş dönemi olarak kabul edildiğini ifade eder. Bu, Kutsal Üçlü (Troitsa) arifesine denk düşen haftadır, ancak bazı yerlerde bu dönem Hamsin Yortusu gününden sonraki gün olarak kabul edilir. Deniz kızları, aynı zamanda, İvan Kupala (7 Temmuz) gecesinde veya bir gün önce (Agrafena Kupalnitza'da) harekete geçerler. Gençler festival için alanlarda, çayırlarda, genellikle su kütlelerinin yakınında toplanırlar. Horovod (çember dansı) yapılır, ateşin üzerinden atlanır, kadınlar, halk büyüsu yapmak ve tıbbi amaçlarla kullanılmak üzere şifalı otlar ve sabah çiyi toplarlar (Golubkova, 2016: 148). Sovyet halk bilimci Vinogradova (2000: 142) Rusalka Haftası'nda doğan ya da ölen kadınların da rusalkaya dönüşeceğine inanıldığından söz eder.

İnanışa göre rusalka, doğmamış bir bebeğın, genç ve bekâr bir kadının ya da ihanet eden bir kadının kötücülleşen ruhudur. Kadın, zamansız bir şekilde ölmüş, evlilik dışı hamile kalarak boğulmuş ya da kendini asmıştır. Olumsuz niteliklerine karşın, hala, doğurganlığın bir simgesi olarak, rusalkanın karaya çıkışı, Rusalka Haftası boyunca kutlanır. Doğanın en canlı zamanlarına denk düşen bu bayramda, yeni uyanan bitki örtüsünü kutlamak için şarkılar söylenir, danslar edilir. Bu hafta boyunca, ormanlarda ve tarlalarda dolaşan rusalkaların, toprağı nem ve bereket getirdiğine inanılır. Köylüler evlerini taze yeşil huş ağacı dallarıyla (rusalka ağacı) ile süsler. Yaratığın da korku içinde olduğunu unutmayan köylü kadınlar, onu rahatlatmak için ormana kumaşlar ve çeşitli eşyalar bırakırlar. Rusalkanın vereceğı olası zararı en aza indirmek için haç, sarımsak, tütsü ve tılsımlardan yardım alırlar (Afanasyev'den akt. Rappoport, 1999: 59).

Dynda, 19. yüzyıl folklor araştırmalarıyla tanınan bu figürün, o zamandan beri, çeşitli sözlüklerde deniz kızınının bir karşılığı olarak, yeşil saçlı, kadın bedenli ve gövdesinin alt kısmı balık biçimli su ruhu olarak yer

aldığını, ancak etnografik malzemenin, bunun aksini ortaya koyduğunu belirtir. Yaygın halk inanışlarına göre, rusalka, nehirlerde ve bataklıklarda yaşayan erken veya trajik bir biçimde ölen bakirelerden oluşan mutsuz ruhlardır. Fakat nehir ve bataklık dışında, göller ve su değirmenleri de rusalkaların mekânı olabilir. Tarlaları, ormanları ve çayrları veya köylülerin evlerini ziyaret ederler (Dynda, 2017: 84). Ölüm ve ötedünya ile ilişkili olduklarından, korkulan varlıklardır. Rusalkalar, özellikle erkekler için tehlikeli sayılırlar.

Slav inanışında, halkın rusalkaya yaklaşımı da ikilik arz eder. Çalışmanın bu bölümünde atıf yapılan araştırma ve incelemelerde görüldüğü gibi, bir yandan onun tekinsiz güçlerinden korkulur ve lanetlenmiş bir ruh olduğu için zarar getireceğine inanılır; öte yandan, çaresiz ve acılı bir varlık olarak kabul gördüğünden, azabını dindirmek amacıyla, rusalkaya anlayışlı davranılır. İnsanların ondan korktuğu gibi, onun da insanlardan korktuğuna inanılır.

Abject Kavramı ve Rusalkanın Abject Kimliği

Kadın bedeninin dış yüzeyine, görünür durumda olan kısımlarına atfedilen güzellik ile onun, estetik çember içinde sayılmayan ve tiksinti ile korku arasında salınan duygular uyandıran iç yapısı ve artıkları arasındaki tezatın sorgulanması, abject kuramına ilişkin bir tartışma alanı oluşturur. Kadın bedeni, bilhassa onun estetik sayılmayan iç bedeni, bedensel atıkları ve periyodik bedensel süreçleri abject haline getirilmiştir. *“Abject kelime olarak tiksinti, iğrençlik, zillet veya atık kelimelerinin karşılığı olarak kullanılmaktadır”* (Akkol, 2018: 1352).

Abject (iğrenç) kavramı ilk kez Fransız filozof Georges Bataille (1897-1962) tarafından, 1962 yılında yayımlanan *“Erotism: Death and Sensuality”* adlı eserinde ortaya konmuştur. Kavram, post-yapısalcı teorisyen Julia Kristeva (d. 1941) tarafından geliştirildiğinde daha geniş kitlelere ulaşmıştır. *“Kristeva’ya göre abject; anne-çocuk bedenlerinin birbirinden ayrılması sürecinde yaşanan duygudur. Bu duygu aynı şekilde bedenin kendi atıklarından ayrılması sürecinde de yaşanır. Kristeva abject kavramını biyolojik ilişki üzerinden tanımlamıştır”* (Akkol, 2018: 1349).

Kristeva, biyolojik ilişki üzerine inşa ettiği abject kavramını, sosyal ilişkilere uyarlanabilecek biçimde geliştirmiştir. Özne olarak kendimizin dışında konumlandığımız ve dışlamaya eğilimli olduğumuz kişileri ve şeyleri, abjeksiyona uğrattığımızı ifade eder: *“İğrenç, nesnenin niteliklerinden yalnızca özne-ben’in karşıtı olma niteliğine sahiptir”* (Kristeva, 2014: 14). Esasında abject, kendimize ait bir özelliğimize yabancılaşmanın sonucunda dışladığımız şeydir. Sözelimi, canlı beden bize, insana aittir; ancak ceset, ölü beden, sanki insanlar dünyasına ait değilmiş gibi dışlanır, hatta ondan tiksinitir. Bu noktada abject, ben ile öteki arasında kalır, belirsiz oluşu, şimdiki zamana ait olan varlığımızı tehdit ettiği gerekçesiyle korku yaratır.

Kristeva, öğrenmeyi, varlığın “tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biri” olarak tanımlar. Arzunun, tehdit karşısında büyülendiğini; ancak telaşa kapılarak geri çekildiğini ve ondan tiksiniş, onu yadsıdığını söyler. “Bir çekme ve itme kutbu, musallat olduğu kişiyi sanki kaçılmaz bir bumerang gibi hiç durmadan, sözcüğün gerçek anlamıyla, kendinden geçirir” (Kristeva, 2014: 13).

Bu bilgiler ışığında rusalkalar, birkaç bakımdan abject kimlik taşımaktadırlar. Öncelikle “zamansız ölenlerin ruhları” arasında yer aldıkları için, doğal olarak, bir cesetten ayrılıp, yeniden insan kılığına girmek ve gündelik yaşama gizlice karışmak gibi bir özellikleri vardır. “Ceset –Tanrıyı hesaba katmadan ve bilimin dışında düşünüldüğünde– iğrençliğin zirvesidir. Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayırlamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılandır. Hayali tuhaflık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmayı başarır” (Kristeva, 2014: 16). Bazı inanışlarda rusalkalar, ölmeye bırakılmış bir beden emarelerini taşırlar, derileri morarmıştır, yüzleri cansızdır ve solgundur. Suya ait, öte dünyadan gelen ve cesedi çağrıştıran tüm fiziksel nitelikleri, rusalkaların, abject nesnenin ölümle ilişkisi içinde değerlendirildiğini gösterir:

“Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset, onunla kırılğan ve yanıtıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder. Kanlı ve irinli bir yaranın, terin veya çürümenin yavan ve keskin kokusu, ölüm anlamına gelmez. Anlamlandırılmış ölümlü anlayabilir, ona tepki verebilir veya kabul edebilirim. Ama makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. Bu sıvılar, bu kir, bu dışkı, yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir” (Kristeva, 2014: 16).

Lanetlenmiş ruhlar olan rusalkalar, canlılar dünyasını tehdit etmeyi sürdürürler. Vaftiz edilmemiş, günahkâr, büyük suçlar işlemiş kadınların ruhları olarak, toplumun dışlanmış figürleridir. Ancak, Kristeva’nın (2014: 14) deyişiyle “iğrenç, sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam eder” ve rusalka, sürgün edildiği sularda ve orman kuytularında, kendine zarar verenleri kurban olarak seçer.

Rusalkalar, çocuklarla da ilişkilendirilmiştir; onlar, vaftiz edilmeden ölen kız çocuklarıdır (Zelenin, 1995: 432). Rusalkalar, ebeveynleri tarafından lanetlenen, ayrıca kötücül güçlere “vaat edilen” veya “bağışlanan” çocuklar da olabilirler (Golubkova, 2016: 147). “Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır” (Kristeva, 2014: 16). Bu

bağlamda, rusalkanın bedensel tekinsizliği, onun toplum dışına itilmiş bir ruh olarak, ötekiliğinin, benzemeziğinin emarelerini bedeninde taşır.

Bu çalışmada, kavramın Butlerci bir yorumundan da yararlanılmış, abject/iğrenç olma durumunun, bedenselliği aşarak, giderek, toplumun ötekisi olma halini imlediği bir okumadan yola çıkılmıştır. Amerikalı post-yapısalcı filozof Judith Butler (d. 1956), "tiksinç" olanı, bedenden atılan, dışkı olarak boşaltılan, kelimenin gerçek anlamıyla "öteki" kılınan biçiminde açıklar: *"Yabancı unsurların dışa atılmasıymış gibi görünür ama aslında bu dışa atma edimi yabancıyı filen tesis eder. 'Ben-değil'in tiksinç olarak inşası sayesinde bedenin sınırları tesis edilir, bunlar aynı zamanda öznenin ilk dış hatlarıdır"* (Butler, 2012: 220). Butler, bedenin içerisi ve dışarısı arasındaki ilişkinin, toplumsal normlar çemberinin de içerisinde ve dışarısında kalanları belirleyen, dişili ötekileştiren bir güç olduğunu vurgular.

Butler (2011: 73), erkeğin, ontolojik bir hiyerarşinin en üst noktasında, kadının "onun zavallı ve alçak bir kopyası" olarak bir basamak altında, hayvanın ise, hem erkek hem de kadının "zavallı bir kopyası" olarak, basamağın en altında konumlandırıldığını vurgular. Bu bağlamda, rusalkaların abject nesneyi bir bütün olarak temsil etme güçleri ise, fiziksel anlamda olağandışı, hayvansı, ucubeye benzer; manevi anlamda ise lanetli, tekinsiz, baştan çıkarıcı ve öldürücü olmalarından beslenir. İnsanla hayvan arasında kalmış bir ucube niteliği taşımaları, rusalkaların lanetlenmiş ruhlar olarak kabul edilmelerinden ileri gelmektedir. Rusalka Haftası'nda yeryüzüne nem ve bereket getirirken bile, etrafa verecekleri zararları en aza indirmek, bu haftanın başlıca ritüelini oluşturur. Saçları kuruduğu zaman yok olacağına inanılan bu yaratıklar, bedenlerinde, nem ve ıslaklığın kadınsı tekinsizliğini taşırlar. Bedensel akışkanların temsil ettiği ötekilik ve bilinçaltı süreçlerle açıklanan korku ile ilişkileri, rusalka temsilinin birincil nitelikleri arasında yer alır. Butler'ın (2012: 221) ifadesiyle *"öteki'nin veya bir dizi ötekinin dışlama ve tahakküm yoluyla tesis edilmesine dayanan 'kimlikler' iğrenmenin işleyişiyle"* normal sayılanın ekseninde kurulur ve pekişir.

Slav inanışlarında rusalkalar, genellikle su, ölüm ve cinsellik ile bağlantılı kadınsı mitolojik varlıklardır. Slav folklorunun sembolik sisteminde rusalkalar, öç alma, ölüm, dirilme gibi kavramlarla ilişkisi içinde ele alınır. Rusalka, zamansız veya doğal olmayan yollarla ölenlerin arasında yer aldığı için, kirli bir ruhtur. Dini ritüellere göre uygun biçimde gömülememişlerdir, bu nedenle, hayalet dönüşmüşlerdir. Bu hayalet, öç almak üzere geri dönen, dirilen "hortlayan" varlıktır. Rusalkalar, zamansız ölen genç kadınların, genç kızların veya bebeklerin huzursuz ruhları olarak kavramsallaştırılmıştır (Dynda, 2017: 83).

"Eril söylem kadın bedenini denetlenemeyen, kabına sığmayan, güzergâhı önceden kestirilemeyen tehlikeli bir akışkanlar alanı olarak

tanımlar ve bu 'türbülans', 'taşkınlığı' katılara ait prensiplerle sınırlandırmaya çalışır" (Çabuklu, 2014: 155). Rusalka, bir bütün olarak suyun içinde yaşar. Kurbanını suya çekerek öldürür. Bedeninde, suyun akışkanlığını taşıdığı için, kolay kolay yakalanmaz. Bedensel akışkanların temsilleri, geleneksel rusalka imgesine içkin kılınmıştır. Zira "bedenin 'içinde' olduğu düşünülen iç ruh figürü beden üzerine yazıt olarak işlenerek imlenir" (Butler, 2012: 223). Bu nedenle, rusalkalar, abject sanatın bilindik nesnelere gibi, iğrençliği onları gözleyenlerin yüzüne çarpmazlar. Mitik miraslarını yansıtacak biçimde, sessiz duruşları ve hipnotize edici görünüşleriyle abjecti imlerler.

Rus Edebiyatında Rusalka

Uluoğlu (2009: 37) "1830'lu yıllarda Rus toplumunda milli bilincin ve folklorlara olan ilginin artması üzerine, ünlü Rus Slav bilimcisi Kireyevski'nin önderliğinde folklor materyallerinin kapsamlı bir şekilde toplanması için bir çalışma" başlatıldığını ve bu çalışmaya tanınmış Rus edebiyatçıları Aleksandr Puşkin ile Nikolay Gogol'ün de katıldığını ifade eder. Anılan yazarların, bu ortak çalışmaya katkılarının yanı sıra, özgün edebi eserlerinde de halk inanışlarından izleri yansıtmaya çalıştıkları görülür.

Olca, Rus yazar Nikolay Gogol'ün (1809-1852) "Bir Mayıs Gecesi ya da Suda Boğulmuş Kız /Mayskaya noç, ili Utoplennitsa" adlı eserinde, köylülerin yorgunluk attığı eğlence sahneleri arasında, suda boğulan kızlara ilişkin bir efsaneye yer verildiğini, ancak eserin genelinde, masalsi unsurların "korkutucu olmaktan uzak, lirik ve doğal bir atmosfer" içinde sunulduğunu belirtir (Olca, 2004: 180).

"Kocakarıların anlattıklarına göre bütün boğulmuş kızlar, o zamandan beri mehtaplı gecelerde bölükbaşının bahçesine çıkar, ay ışığında ısınırlarmış. Bölükbaşının kızı bunların başı olmuş. Bir gece üvey annesini gölün kenarında görmüş. (...) Eline bir insan düştüğü vakit onu, cadıyı ortaya çıkarmaya zorlarmış. Yoksa bu insanı suda boğacağını söyleyerek korkutmuş..." (Gogol, 1992: 39-40).

Öyküde, kendisinin de bir rusalka olduğundan şüphe duyulan Panoçka, Levko adlı gençten, üvey annesini bulmasını ister. Panoçka'nın üvey annesi karşılığında Levko'ya vadettiklerine bakılırsa, genç kız suda yaşayan boğulmuş bir ruhun emarelerini göstermektedir: Mercanlar ve inciden kemerler, deniz kızlarının ziynetleridir. Levko, kıyıya baktığında, Kramskoy'un betimlediği sahneyi görür:

"Levko kıyıya baktı: İnce gümüşten bir sis içinde hayal meyal fark edilen beyaz giysili gölge gibi hafif kızlar, inci çiçekleri ile bezenmiş bir tarlayı andırıyorlardı. Gerdanlarında altın kolyeler, gerdanlıklar, takı altınları parlıyordu. Ama hepsinin renkleri solgundu. Bedenleri adeta saydam bulutlardan yapılmış gibiydi. Gümüşten ay ışığı altında saydam bedenleri her yana ışık saçıyordu: Dans eden boğulmuş kızlar Levko'ya biraz daha

yaklaştılar; sesleri duyulmaya başladı. Durgun bir akşam vaktinde, rüzgârın okşayışıyla inilleyen dere kenarındaki kamışlar gibi gürültü ediyorlardı” (Gogol, 1992: 69).

Olca, Gogol’un, aralarında “Mayıs Gecesi” öyküsünün de bulunduğu “Dikanka Akşamları” adlı öykü derlemesinde, halk yaşamının ve folklorun, Rus edebiyatında ilk kez doğal ve şiirsel bir anlatımla kendine yer bulabildiğine, neredeyse tüm öykülerin bir efsane, ya da folklorik bir motiften yola çıkılarak kaleme alındığına dikkat çeker. “*Bu rengârenk temalar dünyasında lirik halk türkülerini andıran öykülere de, ‘doğüstü güçlerin’ zaferlerinin anlatıldığı Ukrayna efsanelerinden çağrışımlara da yer vardır”* (Olca, 2004: 174). “Mayıs Gecesi” öyküsünde rusalka, Levko’ya ödül olarak, ipekli pazubentler, mercanlar, gerdanlıklar, altın ve inci kemerler vadeder. Korkunç bir cadı olan üvey annesi yüzünden, azap içinde yaşadığını, yüzünün solduğunu, boynunda morluklar kaldığını, bu lekelerin, ne yaparsa yapsın yıkanmadığını, temizlenmediğini söyler.

“Kıyıda benim kızlarımla birlikte dans ediyor ve ay ışığında ısınıyor. Ama o kurnaz ve hilecidir, kendine boğulmuş bir kız süsü vermektedir. Ama ben onun burada olduğunu biliyorum, bunu hissediyorum. Onun burada bulunuşu bana ağırlık veriyor, beni boğuyor. Onun yüzünden, bir balık gibi serbest ve kolay yüzemiyorum, sapsız bir balta gibi suyun dibine batıyorum. Delikanlı, onu ara ve bul bana... Göster bana” (Gogol, 1992: 69).

Slav folkloruna dayanan Rusça fantastik öyküleriyle tanınan, Ukrayna asıllı yazar, gazeteci ve edebiyat eleştirmeni Orest Somov’un (1793-1833) “Rusalka” adlı öyküsünde, Gogol tarzı masalsi üslupla ve yerel renklerle bezeli bir anlatımla, nehirden karaya çıkmak istemeyen hüzünlü bir rusalkanın hikâyesi anlatılır. Annesi, rusalkaya dönüşen kızına büyüler yardımıyla kavuştuğunda, rusalka, suların derinliklerindeki yurduna dönebilmek için yalvarır:

“Anne! Bırak ormanda dolaşayım, Rusalka Haftası’nda salınayım ve köyümüzün suyuna dalayım. Beni özlediğini, benim için gözyaşı döktüğünü biliyorum. Bizi kim ayırabilir ki? Boş yere endişelenmeyi bırak ve benimle Dinyeper’in derinliklerine dal. Orası eğlenceli, rahat! Orada herkes gençleşiyor ve su damlacıkları kadar oyunbaz, genç balıklar gibi şen ve kaygısız oluyor. Bizim orada güneş bir başka ışılıyor ve sabah meltemi özgürce esiyor. Peki ya sizin dünyanızda?” (Somov, 1984, URL-1).

Rusalka, yeryüzünde, her şeyin bir ihtiyaca dönüştüğünü, açlık ve soğukla mücadele etmek gerektiğini, nehirlerdeyse, hiçbir şeye ihtiyaç duymadan, sadece gökkuşağı ile oynayarak, nehrin dibinde mücevherler arayarak yaşayıp gittiğini ve halinden pek memnun olduğunu anlatır. Kışın bir kürk ceketle ısınmalarının mümkün olduğunu, yazın, bulutsuz gecelerde, ay ışığında karaya çıktıklarını, sadece oyun oynamak, eğlenmek ve canlılarla şakalaşmak için kıyıya yanaştıklarını söyler. Bazen insanları nehrin dibine taşısalar da, bunun kimseye bir zararı olmadığına, ölen

kişinin, en az onlar kadar hafif ve özgür olacağına inanır: “Anne, bırak beni. Benim için çok zor. Canlılarla beraber nefes alamıyorum, boğuluyorum! Bırak beni anne, eğer seviyorsan, bırak...” (Somov, 1984, URL-1).

Batılı denizkızı, karaya çıkabilmek için sesinden vazgeçerken, Slav denizkızları, rusalkalar, suda kalabilmek için yalvarırlar. Bu anlamda, popüler hale getirilen denizkızı imajının uysallaştırıldığı, ehlileştirildiği; oysa otantikliğini koruyan geleneksel Slav rusalkalarının, içlerindeki özgür enerjiden vazgeçmek istemedikleri fark edilir.

Çağdaş Rus edebiyatının kurucusu Aleksandr Puşkin (1799-1837), rusalka temasını, halk edebiyatı dışında ilk işleyen edebiyatçılar arasında yer alır. 18. ve 19. yüzyıl romantik yazını sayesinde, rusalka anlatılarında yeni bir karakter keşfedilmiştir: Rusalkayı aldatan, intihara sürükleyen ve denizkızının intikamını alacağı sadakatsiz bir erkek. Rusalka imgesini, hem kurban hem de intikamcı rolü ile işleyen bu eserler arasında, halk inanışlarına aşına olan Puşkin’in “Rusalka” eseri de yer alır. Bu anlatının başında rusalka, canlı bir kadındır, “yabancı” bir varlık değildir (Verba, 2012: 113). Puşkin’in rusalkaya zarar veren bir erkek figür temasına – çalışmanın bu bölümünde değinileceği üzere- benzer bir içerik, postmodernist teknikler kullanan Rus yazar Vladimir Nabokov’un (1899-1977) “Lolita” (1955) romanında işlenecektir.

“Lolita” romanının kahramanı Humbert, üvey kızından bir su perisi olarak söz etmektedir (Nabokov, 2008: 21-24). Fischer (2016: 82), Nabokov’un, efsaneleri ve masalları, kadın cinselliğinin muhafazakâr değerlendirmelerinin tehlikeleri hakkında yorum yapmak ve kadınları toplumsal cinsiyet normlarına körü körüne bağlı kalmaktan kaçınmaya teşvik etmek için kullandığını ifade eder. Ayrıca Humbert, Lolita’ya, yaş günü için Andersen’in “Küçük Denizkızı” masalının, lüks bir baskısını hediye eder. Masaldaki denizkızının, âşık olmak için bir insanı seçmesi gibi, Lolita’nın üvey babasını seçmesi de uygunsuz seçimlerdir. Humbert, okuru masumiyetine ikna etmeye çalışırken¹, üvey kızını, erkekleri ağına düşürmeye pek meraklı denizkızlarına benzeterек gerçeği çarpıtır. Küçük denizkızı, denizin kendisine vereceği bacaklar karşılığında, Lolita ise para ve hediyeler karşılığında sesini feda eder, kendini sessizliğe mahkûm eder ve gerekmedikçe konuşmaz. Kurban ve zalim olarak denizkızı, yer değiştirir.

Denizkızları ve rusalkalar, fiziksel olarak benzeşmeler ve rusalkalar (dış görünüş itibarıyla insan suretinde olmalarına karşın) suda yaşadıkları ve karaya uyum sağlayamadıkları için yarı balık yarı insan kadınlar sayılırsalar da, farklı karakterlere sahiptirler. Walt Disney medya şirketinin

¹ Nabokov’un “Lolita” romanında anlatıcının okuru yönlendirmesi meselesi üzerine geniş kapsamlı bir çalışma için bkz. Mahmut Kaya, “Yazar ve Anlatıcı İkileminde ‘Lolita’ Romanının Şahıs Kadrosunun İncelenmesi”, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2013.

çizgi film karakterlerinden biri olan Ariel adındaki küçük denizkızından hatırlanacağı üzere, Batılı denizkızı tahayyülü, ondan cinsel anlamda çekici bir kadın olarak söz eder ancak uysal niteliklerini vurgular. Buna karşılık rusalkalar, Yunan Sirenleri gibi, saldırganlıkları ile ün salmışlardır, yıkıcı ve cezbedici güçleri sayesinde erkekleri avlarlar. Rusalkalar, sadece onlara saygısızlık edenlere karşı şiddet uygularlar (Hubbs'tan akt. Fischer, 2016: 88).

Bu bilgiler ışığında, Nabokov'un "Lolita" romanındaki göndermelerin, "aşırı yorum" (overinterpretation) ürünü olduğunu söylemek oldukça zordur. Postmodern teknikler kullanan bir yazar olarak Nabokov'un yazınsal bilmeceleleri ve oyunları içinde en belirginleri olan bu göndermeler, mitik anlatıların cinsiyetçi yönünün derinlikli tahlilleridir ve bu tahlillerin, gündelik hayatı nasıl etkileyebildiğinin bilinci ile kaleme alınmışlardır.

Slav Halk Sanatında ve 19. Yüzyıl Resim Sanatında Rusalka

Alman filozof Immanuel Kant (1724-1804), "Yargı Yetisinin Eleştirisi" adlı eserinde, gerçek yaşamda çirkin kabul edebileceğimiz nesnelere, sanat yapıtına güzel olarak yansıtılabileceği üzerine bir tartışma yürütür. Zira kendi dışında bir amacı olmayan güzelin, iyi kavramı ile aynı doğrultuda bulunması gerekmez (Kant, 2011: 61). Kant, sanatın güzel kılamayacağı tek çirkinliğin, insanda tiksinti yaratacak mahiyetteki çirkinlik olduğunu savunur. Bu bağlamda, abject nesne, doğası gereği, Kant'ın "sanat yapıtının dahi esteteze edemeyeceği denli çirkin" tanımlamasını karşılamaktadır; zira nesnenin abject mahiyeti, iğrendirici olmasından ileri gelmektedir. Ancak Slav rusalkaları ve genel anlamda tüm mitik denizkızları söz konusu olduğunda, bu varlıkların, sanat yapıtına estetik biçimde yansıtılması, sanatta temsilin dönüştürücü gücünden kaynaklanır. Uncu (2018, 457), "*tiksindirici bir gerçekliğin, biçimsel olarak kusursuz bir görseellikle yansıtılabileceğinden*" söz eder. Bu bağlamda, güzellik olgusunu kışkırtıcı biçimde sorgulamaya yönelik abject sanatın genel çerçevesinin aksine, rusalka temsilleri, tekinsiz bir güzelliğin simgeleri olarak işlenirler.

Rusalkanın abject mahiyeti, onun sadece görsel anlamda insan-hayvan arası bir yaratık olmasından kaynaklanmaz. Zira rusalkalar, Batılı denizkızı tahayyülündeki gibi bir kuyruğa da sahip değildirler. Bu kuyruk tasvirleri, esasında, geleneksel halk sanatı oymalarında görülmektedir² (Görsel 8, 9 ve 10). Bunlara "rusalka-faraonka" veya "bereginya" adı verilir (Golubkova, 2016: 147). Ancak mitoloji literatürü içinde rusalkalar, sıklıkla

² Sanat yaşamında Teffi takma adını kullanan Rus kadın yazar Nadejda Aleksandrovna Lohvitskaya'nın (1872-1952) (Öksüz, 2017: 7) "Rusalka" adlı öyküsünde "Kornelya değil mi o, kapkara, bulanık... dev balık gözleriyle bakıyor... Ve birden daha önce gölde, beline kadar çıplak halde yaptığı gibi, sıçırıyor, ellerini uzatıyor ve sallıyor, sallıyor, göğsünden aşağısı balık pulu kaplı..." (Teffi, 2017: 99) ifadeleri yer alır. Yazarın halk inanışlarından esinlenerek kaleme aldığı bu öyküde, rusalkanın yarı balık-yarı insan niteliklerine vurgu yapılmaktadır.

kuyruksuz ve insan biçiminde, suda yaşayan mitik yaratıklar olarak anılmaktadırlar (Dynda, 2017: 84).

İnanışın olumlu bir takım yorumlarına göre rusalka, denizin koruyucusudur. Dağınık saçları, dalgaları; açık göğüsleriye, doğa ananın besleyici nemini simgeler ve ellerinde nilüferler (su zambakları) taşırlar (Görsel 6 ve 7) (Sokolov ve Sokolova, 2013: 33). Halk sanatı ustaları, aralarında rusalkanın başı çektiği masal karakterlerini oymacılık desenleri olarak kullanmışlardır, bunlara “domovaya (korobel’naya) rezba” adı verilmektedir. Bu oymalar, gemiler ve mavnaların yüzeylerinde kullanıldığı için bu adı almışsa da, evlerin çeşitli bölümlerinde de işlenmiştir (Görsel 9-10). Domovaya rezba, Rus geleneksel sanatlarında kullanılan ahşap oyma tekniğidir ve bu teknikle işlenmiş desenlerde, rusalkaların çokluğu dikkat çekmektedir (Abrosimova vd., 1989: 7). Bunlar, evlerin iç mekânlarında olduğu gibi, dış cephelerini süslemek için de kullanılmaktadır.

Rusalkalar, 19. yüzyıl Rus resim sanatına da konu olmuştur. Rus ressam İvan Kramskoy’un (1837-1887) “Mayıs Gecesi/ Mayskaya noç” yapıtı (“Rusalkalar /Rusalki” adıyla anılmaktadır), Gogol’ün “Mayıs Gecesi (ya da Suda Boğulan Kız / Mayskaya noç, ili Utoplennitsa” eserinden bir sahneye ithafen yaratılmıştır (Görsel 1). Ay ışığı altında kıyıya çıkan bir grup rusalka, beyaz giysileri içinde, hüznü bir gece geçirmektedir. Uzelli, Kramskoy’un, yapıtını ilk Gezgin Ressamlar Birliği sergisi için, Gogol’ün “Mayıs Gecesi” hikâyesinden esinlenerek yarattığından söz eder: “Deniz kızları şeffaf tenli, ağır hareketli, soluk yüzlerle betimlenmişlerdir. Fondaki peyzaj, şiirsel bir anlayışta uzayan ışık ve gölgelerle mehtabın gizemini, izleyiciye ustalıklı aktarmaktadır” (Uzelli, 2002: 85).

Rus ressam Konstantin Makovski’nin (1839-1915) “Rusalkalar /Rusalki”ı ise (Görsel 2), Kramskoy’un eserinin aksine, neşeli doğaüstü yaratıkların dansını betimlemektedir. Bu tabloda rusalkalar, gösterişli ve sağlıklı bedenleriyle suyun yüzeyinde ve gökyüzünde uyumlu bir dans gösterisi sergilemektedirler. Gece ve ay ışığı, her iki tablonun öne çıkan atmosferini oluştursa da, ilkinde hüznü, ikincisinde eğlence temasına vurgu yapılmıştır. Ancak her durumda, rusalka, baştan çıkarıcı, gizil ve tehlikeli güçlerini muhafaza etmektedir. Hüznü ve neşeli rusalkaların kesişim kümesi, gizemli ve öngörülemez nitelikte olmalarıdır. Nihayetinde, Slav mitolojisinin tehlikeli dişil güçleridirler. Abject kuramına göre, kendimizden uzaklaştırıp iğrenç kategorisinde değerlendirmeye başladığımız nesnelere, kişiler, durumlar ve olgular; fiziksel olarak güzel yansıtılsalar dahi; belirsiz nitelikleri, ben ve öteki arasında kalmış olmaları ve öngörülemez tehlikeler taşımaları nedeniyle çember dışına itilirler.

Slav Opera Sahnesinde Rusalka

Slav mitolojisinin deniz kızları olan rusalkaların sanatsal temsilleri, halk inanışındaki korku nesnelere, kötücül ve baştan çıkarıcı su ruhları olarak rusalkaların taşıdığı abject karakteri, estetik ilkeler lehine

dönüştürmüştür. Bu temsiller, iğrenç bedensel niteliklerinden arındırılarak, seyirlik nesne olarak betimlenmişlerdir veya hikâyelerinin acıklı yönünün altı çizilerek yansıtıldıkları için, abject özellikleri, gizemli ve hüzünlü olmakla yer değiştirmiştir. Her durumda, tekinsiz doğaları, etkileşim içine girdikleri diğer anlatı figürleri tarafından kendilerine temkinli ve şüpheli yaklaşılmasına neden olur ve rusalkaların melankolik öykülerini inşa eder.

Çek besteci Antonín Dvořák (1841-1904) kariyerinin son yıllarında, sadece masallara ve efsanevi temalara odaklandığı bir dönemde, “Rusalka” operasını bestelemeye başlar. Opera, denizkızı masalının Avrupa varyasyonuna yakındır ve bir insana kavuşabilmek uğruna fedakârlıkta bulunan denizkızının hikâyesini anlatır. Çek şair Jaroslav Kvapil (1868-1950) tarafından yazılan libretto, çeşitli edebi eserlerden esinlenmiştir. İlham kaynakları arasında, Hans Christian Andersen’in (1805-1875) “Küçük Deniz Kızı” masalı ve Alman yazar Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) tarafından yazılan “Undine” masalı da yer almıştır. Ancak librettonun Çek folk motiflerini, ruhunu ve formunu yansıtmasına özen gösterilmiş ve yabancı unsurlar mümkün olduğunca elenmiştir. Sembolist ve dekadant ruhun izlerini taşıyan libretto, kadını yüzyıl dönümünün tehlikeli kadın /femme fatale karakteri olarak tasvir eder. Bu tasvirin kaçınılmaz sonucu olarak, prens, rusalkanın ölüm öpücüğünü kabul eder ve onun kollarında, huzur içinde hayata gözlerini yumar. Erotizm ile ölüm arasındaki bu ilişki, sembolist ve dekadant dönemlerin tipik birer örneğidir (URL-2).

Masalın bu uyarlamasında, rusalka, sesini kaybeder ve âşık olduğu erkek, onun öpücüğüyle lanetlenir. Operanın temsillerinde, rusalkanın yurdu olan su altını simgelemek üzere sıklıkla mavi ağırlıklı dekorlar tasarlanmış, rusalka figürünün ellerinde ya da kostümlerinde, su yüzeyinde yetişen bitkiler olan nilüferler öne çıkarılmıştır. Rusalkanın dalına oturduğu ağaç ve ayrıca, ay ışığı, deniz kızlarının karaya çıktığı mehtaplı geceleri simgelemek üzere, sahne dekorlarında kullanılmıştır (Görsel 6 ve 7).

Sonuç

Slav mitolojik sisteminde şeytani yaratıklar arasında sayılan rusalkalar, insanlar dünyasıyla sıkı sıkıya bağları olduğu düşünüldüğünden, özel bir yer tutarlar. Halk demonolojisi araştırmacıları, deniz kızlarının kökenini açıklayan önemli sayıda inanışın varlığına 19. yüzyılda dikkat çekmişlerdir ve kaynakların önemli bir bölümü, rusalkaların, doğal olmayan nedenlerle ölen kadınlar olarak kabul edildiğini göstermektedir (Sartayeva, 2015: 132).

Slav inanışında, halkın rusalkaya yaklaşımı ikilik arz eder. Bir yandan onun tekinsiz güçlerinden korkulur ve lanetlenmiş bir ruh olduğu için zarar getireceğine inanılır; öte yandan, çaresiz ve acılı bir varlık olarak kabul

gördüğünden, azabını dindirmek amacıyla, rusalkaya anlayışlı davranılır. İnsanların ondan korktuğu gibi, onun da insanlardan korktuğuna inanılır. Rusalkalar, suda yaşayan, kötücül ruhlar olarak, abject nesnelere. Hem suyla ilişkili fiziksel özellikleri ve bir cesetten evrilmiş olmaları, hem de lanetli tinsellikleri nedeniyle -Kristeva ve Butler'ın abject yorumlarından yola çıkılarak görüleceği üzere- toplumun dışına itilmişlerdir. Geleneksel rusalka hikâyesi, Slav dünyası edebiyatında, resim sanatında ve opera sahnesinde yeniden kurgulanmıştır.

Rusalka, dünya mitolojilerindeki siren, su perisi gibi benzer varlıklarla doğrudan ilişkisi ve yakınlığı bağlamında ele alınır ve bu türden karşılaştırmalar, bugün, denizkızı inanışlarının form değiştirerek, hala korkuya işaret ettiğini göstermeyi sürdürür. Günümüzün en çok kazanan şirketlerinden biri olan Starbucks kahve zincirinin logosunda, denizkızının "kızkardeşlerinden" biri (Sax, 2000: 53) yer alır. Çift kuyruklu denizkızı biçimindeki Melusine'e yer verilen logoda, figürün uzun saçları, stilize edilmiş üst bedenini tamamıyla örtmektedir. Logonun eskiden kullanılan versiyonunda, denizkızının geleneksel özellikleri betimlenmiş, figürün göğüsleri, saçları tarafından tamamen örtülmemiştir (Phillips ve Rippin, 2010: 485). Üstelik bu versiyon, geleneksel ahşap oymalardaki, gravürlerdeki, taş baskılardaki versiyonla örtüşmektedir. Ancak şirket, muhafazakâr Amerikan vatandaşlarının tepkisi nedeniyle, logosunda bir revizyona gitmiş, şirket gelirlerinin düşüşe geçtiği dikkate alınarak, figürün bedeni sansürlü bir denizkızına dönüştürülmüştür. Phillips ve Rippin (2010: 495) uygulanan sansürle, logodaki denizkızının bereket ve besleyicilik sembolü olma özelliğini yitirdiğini savunmaktadır.

Yeryüzüne çıktığı hafta bereket getireceğine inanılan bir mitik imgenin, doğurganlığı simgeleyen görünümünün sansürlenmesi, abject öteki olarak ondan korkulmaya devam edildiğini göstermektedir. Bir abjeksiyon örneği olarak yaratılan ve insanla hayvan; yaşamla ölüm arasında bırakılmış bu figür, günümüzde ikinci kez ötekileştirilmiş; toplum tarafından kabul edilebilmesi için, tekrar ehlileştirilmiştir. Bugün, yaşamı anlamlandırmak için bilimsel yöntemlere başvurduğumuz bu çağda, tekinsiz mitik figürün bedensel nitelikleri, hala kötücül, baştan çıkarıcı bir tehlikeli kadın /femme fatale olarak kabul edilmeyi sürdürmekte; ancak bu imgelerin, firmalara popülerlik ve maddi gelir sağlamaya yönelik estetik niteliklerinden asla vazgeçilmemektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

ABROSIMOVA, Aleksandra ve diğerleri (1989). *Hudojestvennaya rez'ba po derevu, kosti i rogu*. Moskva: Vıssşaya şkola.

AKKOL, Nuray (2018). "Abject Art Olarak Kadın Bedeni ve Performans Sanatındaki Kışkırtıcılığı". *Ulakbilge*, 6 (29), s. 1349-1361.

- BUTLER, Judith (2011). "Maddeleşen/Sorunlaşan Bedenler (Bela Bedenler)". (Çev.: Cüneyt Çakırlar ve Donat Bayer), *Cogito*, S. 65-66, s. 53-86.
- BUTLER, Judith (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev.: Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- ÇABUKLU, Yaşar (2014). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat.
- DYNDA, Jiří (2017). "Rusalki: Anthropology of Time, Death, and Sexuality in Slavic folklore". *Studia Mythologica Slavica*, 20, s. 83-111.
- FISCHER, Carlie (2016). "Mermaids, Multiculturalism, and Misogyny in Vladimir Nabokov's *Lolita*". *Verso* 1, s. 82-93.
- GOGOL, Nikolay (1992). *Mayıs Gecesi ya da Suda Boğulan Kız*. (Çev.: Hasan Ali Ediz), İstanbul: Engin Yayınları.
- GOLUBKOVA, Ol'ga V. (2016). "Rusalka v narodnih verovaniyah vostochnih slavyan Zapadnoy Sibiri (perspektivi kartografirovaniya lokal'nih aspektov obraza)" *Vestnik arkheologii, antropologii i etnografii*, 2 (33), s. 144-152.
- KANT, Immanuel (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (Çev.: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- KAYA, Mahmut (2013). *Yazar ve Anlatıcı İkileminde 'Lolita' Romanının Şahıs Kadrosunun İncelenmesi*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KRISTEVA, Julia (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (Çev.: Nilgün Tural) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MOLINA-MORENO, Francisca (2016). "Antiçniye sireni i polesskiye rusalki" 76-102. *Demonologiya i narodniye verovaniya. Sbornik naučnih statey. Sostavitel': Ippolitova, Aleksandra Borisovna*. Moskva: Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr russkogo fol'klora.
- NABOKOV, Vladimir (2008). *Lolita*. (Çev.: Fatih Özgüven). İstanbul: İletişim Yayınları.
- OLCAY, Türkan (2004). "Nikolay Gogol'ün Ukrayna Folkloruna Yaklaşımı", *Millî Folklor*, 8 (61), s. 172-184.
- PHILLIPS, Mary - RIPPIN, Ann (2010). "Howard and the Mermaid: Abjection and the Starbucks' Foundation Memoir". *Organization*, 17(4), pp. 481-499.
- ÖKSÜZ, Gamze (2014). *Rus Mitolojisi*. İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- ÖKSÜZ, Gamze (2017). "Teffi". *Aşk ve Fantastik Öyküler*, s. 7-8, İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- RAPPOPORT, Philippa (1999). "If It Dries Out, It's No Good: Women, Hair and Rusalki Beliefs", *SEEFA Journal Folklorica*. 4 (1), pp. 55-64.
- SARTAYEVA, Lyudmila I. (2015). "Rusalka: mifiçeskiy personaj v traditsionnoy kubanskoy kul'ture" *Al'manah sovremennoy nauki i obrazovaniya: nauçno-teoreticeskiy i prikladnoy jurnal* 12 (102), s. 132-136.

- SAX, Boria. (2000). "The Mermaid and Her Sisters: From Archaic Goddess to Consumer Society". *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 7 (2), pp. 43-54.
- SOKOLOV, Maksim - SOKOLOVA, Marina (2013). *Dekorativno-prikladnoye iskusstvo* Moskva: Vlado.
- TEFFİ (2017). "Rusalka". *Aşk ve Fantastik Öyküler*. s. 88-100, (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- ULUOĞLU, Suzan (2009). *Rus Bilinalarının Şiirsel Dil Özellikleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- UNCU, Gonca (2018). "Sanatta Çirkinin Temsili". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 71, s. 455-480.
- UZELLİ, Gönül (2002). *XVIII-XIX Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- UZELLİ, Gönül (2016). *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- VERBA, Natal'ya I. (2012). "K probleme transformatsii sistemı arhetipov syujetov o morskikh devah v kul'ture XIX veka (na primere dramı 'Rusalka' A.S. Puşkina)" *Obşestvo. Sreda. Razvitiye* 3, s. 113-117.
- VINOGRADOVA, Lyudmila N. (2000). *Narodnaya demonologiya i mifo-ritual'naya traditsiya slavyan*. Moskva: Indrik.
- ZELENIN, Dmitri K. (1995). *Oçerki russkoy mifologii: Umerşkiye neyestestvennoy smert'yu i rusalki*. Moskva: Indrik.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: SOMOV, Orest M. (1984). "Rusalka: Malorossiyskoye predaniye" *Malorossiyskiye bili i nebilitsi*. Moskva: Sovetskaya Rossiya. http://az.lib.ru/s/somov_o_m/text_0110.shtml (Erişim: Aralık 2018).
- URL-2: <http://www.antonin-dvorak.cz/en/rusalka>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-3: <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/rusalki/> (Erişim: Aralık 2018)
- URL-4: https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/2104-rusalki-makovskiy-opisanie-kartiny.html
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-5: <https://myfairylan.jimdo.com/mermaid/waterhouse-paintings/>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-6: <http://www.john-william-waterhouse.com/siren/>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-7: <http://www.john-william-waterhouse.com/hylas-and-the-nymphs/>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-8: <https://www.classicalmpr.org/story/2017/02/25/met-opera-rusalka>
(Erişim: Aralık 2018)

- URL-9: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/rusalka-eburg-2017/>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-10: <http://rezchiku.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st004.shtml>
(Erişim: Aralık 2018).
- URL-11: <https://i.pinimg.com/originals/16/b3/3c/16b33cbcea0209696f30fe8970f137f6.jpg>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-12: <http://rusnardom.ru/domovaya-rezba-drevnie-slavyanskie-simvolji/>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-13: <https://niezlasztuka.net/wp-content/uploads/2016/06/rusalki-ostateczna-wersja.jpg>
(Erişim: Aralık 2018)
- URL-14: JAŚKIEWICZ, Joanna. (2016). "Dangerous Beauty, or 'Rusalki' by Witold Pruszkowski" <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/niebezpieczne-piekno-czyli-rusalki-witolda-pruszkowskiego/>
(Erişim: Aralık 2018)

EKLER



Görsel 1: İvan Kramskoy, "Rusalkalar", 1871, Tretyakov Galerisi. (URL-3)



Görsel 2: Konstantin Makovski, "Rusalkalar", 1879, Rus Devlet Müzesi. (URL-4)



Görsel 3: John William Waterhouse, "Mermaid", 1901, Royal Academy of Arts. (URL-5)

Görsel 4: John William Waterhouse, "Siren", 1900, Özel koleksiyon. (URL-6)



Görsel 5: John William Waterhouse, "Hylas and the Nymphs", 1896, Manchester Art Gallery. (URL-7)



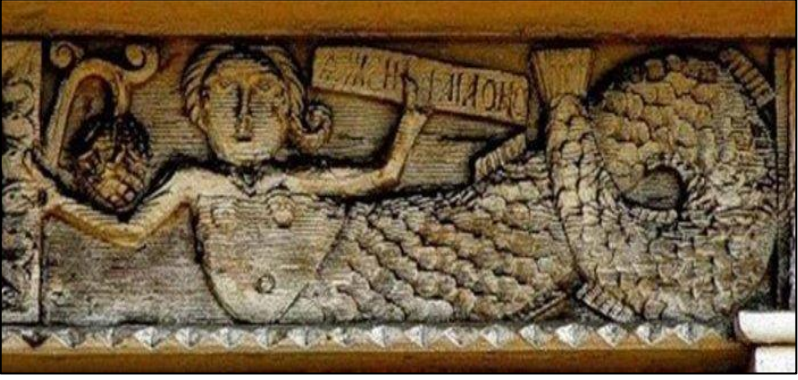
Görsel 6: Antonín Dvořák'ın "Rusalka" operasının 2016 temsilinden bir sahne. Rusalka rolünde soprano Kristine Opolais. (URL-8)



Görsel 7: Antonín Dvořák'ın "Rusalka" operasının 2017-Yekaterinburg temsilinden bir sahne. (URL-9)



Görsel 8: 18. yüzyıl sonuna ait ahşap rusalka oyması. (URL-10)



Görsel 9: Halk sanatında rusalka figürü. (URL-11)



Görsel 10: Ahşap oyma pencere süslemesinde rusalka. (URL-12)



Görsel 11: Witold Pruszkowski, "Rusalkalar", 1877, Krakow Ulusal Müzesi. (URL-13) Deniz kızları "birini cezbetmek istediklerinde ise güzel bir köylü kızına dönüşebilirler" (Gruško ve Medveden'den akt. Uzelli, 2016: 124). Jaśkiewicz (2016, URL-14), Ukrayna asıllı Polonyalı ressam Witold Pruszkowski'nin (1846-1896) rusalkaları güzel ama alışılmış genç kızlar olarak yansıttığından, rusalka figürlerinin taşıdığı Ukrayna köylerinin tipik kostümlerini etnografik bir hassasiyetle sunduğundan, korku atmosferini ise ışık ve gölge oyunları sayesinde yarattığından söz eder. Sovyet halkbilimci Vinogradova (2000: 226) ise, 19. yüzyılın ortalarından itibaren, rusalka sembolünün, romantik şairlerin izinden giden Leh ressamlar tarafından sıklıkla kullanıldığını belirtir.

MANİSA-SELENDİ İLÇESİNDE SAĞALTMA OCAKLARI*



TREATMENT CENTERS IN SELENDI DISTRICT OF MANISA

Şerife Sefer EROL ÇALIŞKAN**

Erol ÇANLI***

ÖZ: Selendi İlçesi, Manisa'nın merkezden uzak, kültürel değişikliklerin en az olduğu, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı ilçeleri arasındadır. Bu nedenle ilçede geleneksel tedavi yöntemlerinin çokça uygulandığı görülmektedir. Selendi'nin özellikle köylerinde bir kişi rahatsızlık geçirdiğinde doktora gitmeden önce atalarından, büyüklerinden gördüğü tedavi yöntemlerini tercih etmektedir. Hasta olan kişi, önce geleneksel tedavi yöntemlerini denedikten sonra doktora gitmekte veya modern tıbbın çare bulamadığı durumlarda geleneksel yöntemlere başvurmaktadır. İlçe halkının başka nedenlerle de ocaklara veya halk hekimlerine başvurduğu görülmektedir. Bunların başında ekonomik nedenler, eğitimsizlik, çevredeki ocaklarda hastalığın iyileştiğine şahit olunması, bazı hastalıklarda modern tıbbı ve doktora güvensizlik gibi sebeplere bağlı olarak halk hekimliği yöntemlerinden faydalanılmaktadır.

Ocak kültürü kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar ulaşan önemli bir gelenektir. Selendi yöresinde de hastalara şifa veren ocaklar oldukça yaygındır. İlçede tespit edilen ocaklar, tek bir hastalığın tedavisi ile uğraştıkları gibi bazen birden fazla hastalığın da tedavisini yapmaktadırlar. Yaptığımız yazılı kaynak ve alan araştırmaları sonucunda Selendi yöresinde aktif olarak sağaltım yapan çok sayıda ocak olduğu görülmüştür. Bu nedenle ocakların hangi hastalıkları tedavi ettiği saha çalışması yapılarak tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manisa, Selendi, kültür, ocak, tedavi.

ABSTRACT: Selendi District is among the Manisa's districts, which are far from the city center, have least cultural alteration, and stick to their customs. Therefore, it is observed that traditional treatment methods are applied frequently. Especially in the villages of Selendi, when a person has a disorder, before seeing a doctor, s/he prefers treatment methods, which s/he learned, from his/her ancestors and elders. The person having a disorder sees a doctor after trying traditional treatment methods, or refers traditional methods in case of modern medicine finding no way. It is also observed that the district's folk apply to centers or folk healers with other reasons. Foremost among them come financial reasons, uneducatedness, being witness to treatment of illness at surrounding centers, making use of folk medicine methods based on reasons such as distrust fullness to modern medicine and doctors for some of the illnesses.

* Bu çalışma 26-28 Ekim 2017 tarihleri arasında Manisa'da düzenlenen *Uluslararası Manisa Sempozyumu*'nda sunulan bildirinin yeniden düzenlenerek genişletilmiş şeklidir.

** Dr. Öğretim Üyesi – Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Bartın - serol@bartin.edu.tr

*** Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni/Bartın - erolcanli45@gmail.com

Center culture is an important custom which arrived today by being handed down from generation to generation. Centers, which treat patients, are quite common in Selendi region, too. Stated centers in the district are busy with only one illness' treatment as well as several illnesses' treatments. According to the research held by us, it is observed that the centers, which treat actively in Selendi region, are becoming rich. Therefore, the centers treat which illnesses are determined by doing a field study.

Keywords: Manisa, Selendi, culture, center, treatment.

Giriş

Çalışma konumuzu oluşturan Selendi ilçesi, Ege Bölgesi'nin İç Batı Anadolu Bölümü'nde, Manisa ili sınırları içinde yer almaktadır. Manisa il merkezine 162 km mesafede bulunan ilçeyi, doğu ve güneydoğusunda Uşak ili, güney ve güneybatısında Manisa'nın Kula ilçesi, kuzey ve kuzeybatıda Manisa'nın Demirci ilçesi ve kuzey, kuzeydoğuda Kütahya ilinin Simav ilçesi çevrelemektedir. Çevresi dağ ve tepelerle çevrili olan ilçenin içinden Gediz Nehri'nin en büyük kolu olan Selendi Çayı geçmekte olup, ilçe merkezi Selendi Çayı vadisinde kurulmuştur. Temel geçim kaynağı, tarım ve hayvancılık olan Selendi, göç veren bir yerleşim birimidir. Ticaret ve sanayi gelişme aşamasındadır. İlçe, turizm açısından önemli bir potansiyele sahip değildir (Türkyılmaz, 2007: 2-3).

Selendi, Manisa'nın küçük bir ilçesi olmakla birlikte eski bir yerleşim yeridir. Ancak sanayinin gelişmemesi ve ana ulaşım yollarından uzak olması nedeniyle az gelişmiş ve çok göç vermiş bir ilçemizdir. İlçede okuyup meslek sahibi olanlar ya da iş bulup başka bölgelere çalışmaya gidenlerin sayısı oldukça fazladır. Bu nedenle özellikle köylerde kalan yaşlılarda okuryazarlık seviyesi düşüktür. Bu saydığımız nedenlere bağlı olarak ilçe, halk hekimliği uygulamaları bakımından oldukça zengindir. Bu zenginlik, Selendi'nin araştırma alanı olarak seçilmesinde etkili olmuştur.

Halk hekimliği ve ocaklar, ülkemizin diğer bölgelerinde olduğu gibi ilçe halkının sosyolojik ve ekonomik durumu göz önünde bulundurulduğunda Selendi'de daha aktif olarak varlığını devam ettirdiği görülmüştür. Bu sebeple yörede bulunan ocaklar, ön araştırma yapılarak tespit edilmiş, ocaklıların evde olabileceği zamanlar tayin edilerek yüz yüze görüşme yöntemiyle bilgi alınarak bazı uygulamalar bizzat izlenmiş, ses kaydı ve fotoğraflarla kayıt altına alınmıştır. Bu sayede Selendi merkez ve köylerindeki bazı ocaklar ve geleneksel tedavi yöntemleri gün yüzüne çıkartılmıştır. Çalışmamızda ilk olarak "halk hekimliği", "ocak", "ocaklı" gibi terimler hakkında genel bir değerlendirme yapılacak, akabinde yörede tespit ettiğimiz yirmi yedi ocağın ve bu ocakların tedavi şekillerinin ortak özellikleri verilecektir. Son olarak kayıt altına aldığımız ocaklardan en yaygın olanları tedavi yöntemleri ve kullanılan malzemeleri ile birlikte aktarılacaktır.

1. Halk Hekimliği ve Modern Tıp

İnsanoğlu için sağlık her Şeyden 6nemlidir. Bu nedenle de yaşamı boyunca hastalıklarına Şifa bulmak ve sağlıklı yaşamak için, çağının ve çevresinin Şartlarına g6re gelişen ve Şekillenen pek çok y6nteme baŐvurmuŐtur. İnsanoğlunun doğa ile arasındaki bağı g6l6 kılmak, 6z6mlenemeyen olaylar karşısında bir çare 6retmek için fiziksel ve manevi olarak kişilere uygulanan geleneksel tedavi y6ntemlerine “*Halk Hekimliği*” denilmektedir.

Halk hekimliği, g6n6m6zde imk6nların sınırlı olması ya da 6mitlerin t6kendiği anda baŐvurulan bir y6ntemdir. Modern tıbbın, “*Bizim yapacağımız bir Şey kalmadı*” demesiyle t6kenen 6mitler, halk hekimliği ile birlikte yeniden canlanır (Alptekin, 2010: 5). İnsanlar uzun yıllar boyunca hastalıklarının tedavisi için b6y6, sihir ve din gibi unsurlara baŐvurmuŐtur. Bunun yanı sıra doktora gidemedikleri durumlarda ise hastalıklarını sağaltmak amacıyla birtakım y6ntemlere baŐvurmuŐtur. Bu bağlamda hastalığa ilişkin bilgi ve uygulamaların nesilden nesile aktarılmasıyla oluşan ve her aktarımıyla birlikte yeniden 6retilen s6zl6 sağlık bilgisi yani “halk hekimliği” denilen uygulamalar b6t6n6 ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle halk hekimliğinin modern tıp ilmine alternatif oluşturduğunu da s6yleyebiliriz.

G6n6m6zde “geleneksel tıp” veya “folklorik tıp” olarak adlandırılan halk hekimliği kavramı farklı araştırmacılar tarafından farklı Şekillerde tanımlanıp değerlendirilmiştir. S6heyl 6nver, *Tıbbi Folklor* (1953: 8) isimli eserinde halk hekimliğini, “*K6k6n6 tarihten 6nceki devrede alan halk hekimliği, ilm6 tababete mal olan bilgilerinden hariç kalan ampirik usulleri bug6ne kadar 6zerinde hiçbir değiştirme yapmayarak devam ettirmiŐtir ki biz buna tıbb6 folklor diyoruz*”, biçiminde tanımlamıştır.

Çeşitli sebeplere bağlanan hastalıkların tedavisinde farklı t6rde tedavi y6ntemleri kullanılmıştır. Bunlardan yatır, t6rbe, mezar gibi kutsal yerlerin tedavi uygulamaları çok sık g6r6l6r. Hastalar b6yle yerlerde, orada yatan kişinin manev6 g6c6ne g6venerek orada yatan zattan yardım beklemektedir. Hastalıklarına derman bulması, sorunlarından kurtulması ve çeşitli dileklerinin yerine gelmesi için Allah’a yalvarmakta, oradaki zatı da bir aracı olarak g6rmektedir. Dileklerinin kabul olması için de kurbanlar kesmekte, saılar saçmakta, adaklar adamakta, dua ve yalvarmalarda bulunmaktadır. Hatta bazen buralardan aldıkları toprakları suyla karıştırıp içmekte, buralarda yatmakta, bazılarında ise bez bağlamaktadır (Araz, 1995: 180; 6zaslan, 2012: 13). Buralara gelen hastaların çoğunda psikolojik nedenlere dayalı hastalıklar g6r6lmektedir.

Adak kelimesi k6ken itibariyle T6rkedir. Divan6 L6gati’t-T6rk’tte “ıdık” (kutlu ve m6barek olan nesne) olarak bulmaktayız. T6rk lehçelerinde ise “ıdık, ıtık, ıyık, iyik, ızık” Şeklinde değişebilmektedir (Tanyu, 1967: 19).

Adak ile ilgili inanç sistemi, İslam'ın benimsediği adak seremonisinden farklı bir şekilde gelişmiştir. Adakların yalnızca Allah'a adanması gerekirken, Anadolu'da türbe, yadır ve başka ziyaret yerlerine yapılan adaklar daha yaygındır. Anadolu kültüründe adak; kişinin bireysel yapabileceği gibi, toplu olarak da yapılabilen, Tanrı'ya, kutsal kabul edilmiş kişiye, yere (ağaç, su, taş, kuyu gibi nesnelere) peşinen yerine getirilebilen ritüeller (mum yakma, çaput bağlama, su dökme, tuz serpmeye, süt veya yiyecek bırakma) olduğu gibi, sonraya ertelenen, yerine getirilmesi muradın gerçekleşmesine bağlanan şartlı bir söz verme, vaatte bulunma şeklinde de gerçekleştirilmektedir. Yağmur duasına çıkıldığında veya gün dönümünde bereket duasında, dua seremonisinin vazgeçilmez bir unsuru olarak, koç kurban edilir (Tanyu, 1967: 9).

Her canlı doğumdan ölüme kadar yaşamını sağlıklı bir şekilde sürdürmek ister. Bunun için de ilk devirlerden beri insanlar birçok bitkiden faydalanmayı denemiş ve "kocakarı ilacı" olarak tabir ettikleri ilaçlara güvenmişlerdir (Ataman, 1973: 6742). Halk arasında "kocakarı" diye tabir edilen ve kendine göre tedavi yöntemleri bulunan bu kişilerin her biri, aslında bir "halk hekimi"dir. Yaptıkları yöntem ve ilaçlarla hastalara şifa dağıtmışlardır. Bu ilaçların ve tedavi yöntemlerinin bazıları hastalıklara çare olmazken, çoğu uygulama ve ilacın ise olumlu sonuçlar verdiği görülmektedir.

Bu ilaçların hazırlanmasında çoğunlukla çevrede yetişen bitkilerden yararlanılmakla birlikte kitle iletişim araçlarının çoğalmasıyla da insanlar hastalığın şifası nerede ise ya oraya kadar gidip tedavi olmakta ya da gidemiyorsa bir yakınına bu ilaçları getirip hastalığını tedavi etmeye çalışmaktadır. İnsanlar özellikle televizyonlarda çıkan bitkilerle tedavi ettiklerini söyleyen kişilerin anlattıklarına inanmakta ve bahsedilen uygulamaları yapmaktadır. İlaç yapımında kullanılan bitkilerin bir kısmı, halk arasında bilinmekte ve bazı hastalıklarda sıkça kullanılmakta iken, bazıları ise sadece halk hekimleri tarafından tanınabilmektedir. Bunun için de insanlık tarihi boyunca halk hekimliği, modern tıptan pek çok farklılık göstermiştir. Halk hekimleri halkın bir parçasıdır, onların arasında yaşar ve yaşamları da yöre halkından farklı değildir. Aslında yöredeki herkes tedavinin nasıl yapıldığını bilir, ancak inançları gereği bu tedaviyi kendileri yapmazlar, yapsalar da iyileşeceğine inanmazlar. Hastalıklarının el almış bir ocaktan veya o hastalığı tedavi ettiğine kanaat getirilmiş birinin elinden geçtiğine inanırlar. Aslında bu bir inançtan öte, bir tecrübedir. Çünkü yöre halkı gittiği ocakların çoğunda şifa bulmaktadır. Bu da bu ocaklara bağlılıklarını artırmaktadır. Bu bilgiler, aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılarak bu kültür ögesi tazelenmektedir.

Anadolu halk hekimliğinde yaygın olarak kullanıldığı tespit edilen altı farklı sağaltma türü vardır. Bunlar: *Irvasa yoluyla, parpilama yoluyla, dinsel yolla, bitki kökenli, hayvan kökenli ve maden kökenli em'lerle yapılan sağaltmalardır* (Acıpayamlı, 1989: 2). Ayrıca Anadolu'da bunların dışında

usta-çırak usulüyle yetişmiş sünnetçilere, diplomasız iğnecilere, dişçilik yapan berberlere ve yerli ebelere de rastlanmaktadır (Özaslan, 2012: 13).

2. Ocak Kavramı ve Ocaklı

Türkçe sözlükte, birçok anlamı olmasına rağmen halk hekimliğinde kullanılan ocak kavramı; *“Halk hekimliğinde bir önceki kuşaktan el verme suretiyle aktarılan bilgileri kullanarak belirli bir şikâyeti veya hastalığı iyileştirdiğine inanılan aile”* şeklinde ifade edilmektedir (URL-1). Ancak halk hekimliğinde ocakların yerini tam olarak anlamlandırabilmek için Türk kültüründe ateş kültünden bahsetmek gerekmektedir.

Ateşin keşfi insanlığın en önemli keşiflerinden olmuştur. Korkunç gücü, yakıcı kudreti, sıcaklığı ve ışığı ile ateşin güneşle, yanardağlarla, yıldırımlarla arasında bir bağlantısı olduğu tarih boyunca düşünülmüştür. Ateşle güneş arasındaki benzerlik dolayısıyla güneşe tapma ile de ilgilidir. Ateşin güneşten çıkmış sayıldığı ve ona ibadetle göğe, yıldızlara tapma arasında yakınlık görülmüştür. Düşen yıldırımlar insanları korkutmuştur. Ateşin sönmesini önlemek ve yanlarında küllerini taşımak, zamanla ateşi devam ettirerek onun yanışını korumak isteği, bir müddet sonra ateşin kutsallaştırılmasına yol açmıştır (Tanyu, 1976: 285-286).

Mircea Eliade, ateşin özellikleri üzerine *“Ashında ateş dünyayı yenilemektedir. Bunun sonucunda ihtiyarlığın, ölümün, çürüme ve yozlaşmanın olmadığı, ebediyen canlı, ebediyen büyüyen, ölümlerin ayağa kalktığı, canlıların ölümsüzlüğe kavuştuğu, dünyanın baştan aşağı yenilediği yeni bir dünya kurulacaktır. Nihai felaket (cehennem) tarihe son verecek ve insana yeniden ebediyet ve güzellik sağlayacaktır”* (Eliade, 1994: 121) şeklinde bildirimlerde bulunmuştur.

Anasır-ı Erbaa (dört unsur)dan biri kabul edilen “ateş”, insan hayatı için vazgeçilmez bir varlıktır. İnsanın beslenme, ısınma, barınma gibi doğal ihtiyaçlarını gidermek için varlığına ihtiyaç duyulan ateş, görüntüsü, yakıcılığı ve yok ediciliği gibi yönleriyle de insanı korkutup ürküten bir mahiyete sahiptir. Bu özelliklerinden dolayı ateş, kutsal bir varlık hükmünde yerini almış, etrafında birtakım inanış ve uygulamalar oluşarak bir kült hâline gelmiştir. “Ocak” ise “ateşin yakıldığı yer” olarak ilk ve somut anlamıyla, çoğunlukla “ateş”i de kapsar şekilde kullanılmaktadır. Ancak, “ocak” etrafında, somut manalar dışında birtakım soyut manalar da şekillenmiştir. Evin ortasında yakılan ocak, “ev”i ve evde yaşayan “aile”yi, bunun yanı sıra bu ailenin geçmişte yaşamış ve gelecekte yaşayacak bireylerini, yani “soy”u da kapsayacak mahiyette kullanılagelmiştir. Yine soy silsilesini gerektiren dini kurumlar olan ocaklar ile soy silsilesine dayanan sağaltma ocakları, “ocak” kavramı etrafında yerini almıştır. “Ateş/Ot” ve “ocak” kelimeleri birbiriyle hem köken hem de anlam açısından doğrudan ilgili kelimeler olup, bu kelimelerin etrafında birbirini tamamlayan çok geniş bir anlam dünyası ve kullanım alanı oluşmuştur (Kumartaşlıoğlu, 2012: 12).

Ateş, bölgede yaptığımız araştırmalarda da karşımıza çıkmıştır. Ateş tedavi aracı bir nesneyi, şerbeti, pekmezi ısıtmada kullanıldığı gibi tedavinin sonunda ateşin külünden ya yalattığı ya da bir bardak suyun içine biraz konularak hastaya içirildiği görülmektedir. Bu suretle hastalığın bu ocaktan geçmesi dilenmektedir.

“Ocaklı”, belirli bir veya birkaç hastalığı sağaltma gücünde olan, bu işin yöntemlerini bilen, bunu uzmanlık edinmiş kimseyi gösterir. Ocaklıların hastalıkları sağaltma yöntemleri çoğu kez büyüklük işlemlerdir; ama bunların yanında belirli şeyleri yedirmek, içirmek, vücudun ağrıyan yerine şu veya bu maddeyi sürmek, bağlamak gibi ilaç saydıkları (Boratav, 1994: 113) gereçler kullandıkları da olur. Ocaklı olan kişiler, çoğunlukla, bir yatırın yakınındaki köyün halkındandır; ermişin soyundan gelmeleri yahut onun türbesinde, ziyaret yerinde görevli olmalarının kendilerine yetki sağladığına inanılır.

“Halk hekimliğinin hekimi” olarak tanınan ocaklı, belirli hastalıklarla uğraşan aile fertlerini de kapsayan bir terimdir. Bir ocaklı, tedavi etme kudretini ailesinden kan yoluyla almakta ve bu aktarım babadan oğula, nesilden nesile devam etmektedir. Bu yetkiyi elde etmek için bir öğrenim ve eğitime gereksinimleri olmamaktadır. Yalnız başarılı olabilmek için bazı kurallara dikkat etmeleri gerekmektedir (Üçer, 1973: 3). Orhan Acıpayamlı ocaklıyı, “*Türk halkının hakikî doktoru ve Orta Asya Şaman’ının bugüne ulaşmış şekli*” olarak değerlendirmektedir (Acıpayamlı, 1969: 1).

Ocaklı aileler, sahip oldukları tedavi etme yeteneğini kendilerinden önce bu işi yapan baba veya anasından kan yolu ile alırlar; yani ocaklı olmak ailevi bir yetenektir. Bu yetenek genellikle babadan oğula, anadan da kız evlada eğitim gerekmeden geçer. Ancak bu kesin bir kural değildir. Ocaklı kendinde bulunan olağanüstü gücün kendinden sonra devam etmesi için başkalarına aktarabilir. Bu kişinin kendi soyundan olması gerekmez. Ocaklı akrabası olmayan, kabiliyetli gördüğü çocuğu küçükken yanına alarak yetiştirir ve daha sonra da “*el verme*” merasimi ile hastalık tedavi etme gücünü çırağına devreder. Böyle ocaklılara “*izinli*” adı verilir. Onlar da aynen ocaklı gibi tedavi etme yeteneğine sahip olurlar (Öngel, 1997: 11).

Selendi yöresinde de tanıma paralel olarak erkek kişi elini gelinine devredebilir. Burada tabii ki ilk önce kan yolu aranır, ancak evin gelini de yöre kültüründe evden biri gibidir. Eğer ailede el verecek istekli biri bulunmazsa erkek veya kadın fark etmez ev içinden birine el verilebilir. Bazen de aileden birinin “*ölmeden önce elini bana ver*” diye ısrarcı olduğu görülür.

Becerilerini devrettikleri bu kişilere “*el almış*” denir. Bu el alma töreni çok değişik şekillerde gerçekleştirilir. Bazıları el verirken elini öptürür. Ağzına tükürür, eline tükürür ve onu yalattır veya elinden su içirir (Öngel, 1997: 11). Bunların dışında yörede ocaklı, elini devredeceği kişiye

bir havlu veya yazma verir. “Bundan sonra gelen hastaları sen tedavi et” diyerek elini öptürür. Böylelikle el verme işlemi gerçekleşmiş olur.

Bu noktada ocak kültürünün devamını sağlamada önemli bir sembol olan “el” figürünü de değerlendirmek gerekir. Türk İslam kültüründe elin sembolleşmesinde Hz. Muhammet’in kızı ve Hz. Ali’nin eşi olan Hz. Fatma önemli rol oynar. Hz. Fatma hem Hz. Muhammet’in soyunu devam ettirmesi hem de örnek kişiliği açısından İslâm tarihinin önemli simalarından biridir. Onun İslâm kültüründeki önemli yeri, zamanla tarihî kimliği ile birlikte efsanevî bir kimlik kazanmasına neden olmuştur. Hz. Fatma Türk kültüründe de “Fatma Ana” ismiyle bir kült oluşturmuş ve etrafında pek çok inanış ve uygulama meydana getirmiştir (Kumartaşlıoğlu, 2015: 112).

Türk kültüründe “Fadime Ana, Fatma Zehra Ana” gibi söyleyişleri de olan Fatma Ana üzerine kapsamlı çalışmalar yapan Müjgan Üçer, Fatma Ana’yı “Kadınların ev işlerinde manevi yardımcısı, uğur, bereket ve becerikliliği, eş ve komşularla iyi geçinmenin simgesidir” sözleriyle ifade etmiştir (Üçer, 1981/1: 113). Yaygın olan inanışa göre Fatma Ana, kadın mesleklerinin pîridir. Özellikle ebelerin pîri olarak bilinir. Bu nedenle ebeler, doğum yapan kadınların sırtını sıvazlayarak “El benim elim değil, Fatma Anamızın eli” derler. Çeşitli hastalıkları tedavi eden ocaklı kadınlar da pîrlerinin Fatma Ana olduğu düşüncesi ile hastalara bakarken, “El benim elim değil, Fatma (Fadime) Anamızın eli” derler (Kumartaşlıoğlu, 2015: 106). Anadolu halkı Hz. Fatma’yı Fadime Ana, Fatma’ana, Fatma Ana gibi söylenişlerle anarken Selendi yöresinde “Fadime Ana” kullanımı ve “El benim elim değil, Fadime Anamızın eli” sözü yaygındır.

“Fadime Ana” ve onun “Eli”ne ait yöresel birçok inanç ve uygulamalar uzun yıllardır Anadolu topraklarında yaşatılmaktadır. Özellikle kadınların pişirdikleri yemeklerin lezzetli ve bereketli olması için, mayaladıkları yoğurdun iyi tutması, yoğrulmuş hamurun güzel mayalanması için “El benim elim değil, Fadime Ana’mızın eli” sözünü virt edindikleri bilinmektedir (Üçer, 1975: 149). Konumuz itibarıyla “yara pansumanlarında, enjeksiyon yapılırken de ‘Fadime Ana’nın eli’ denilerek hastanın bir an önce iyileşeceğine inanılır” (Üçer, 1981/1: 115).

3. Selendi Halk Hekimliği ve Sağaltma Ocakları

Selendi, Manisa’nın merkezden uzak, kültürel yozlaşmanın en az olduğu, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı ilçeleri arasındadır. Bu nedenle geleneksel tedavi yöntemlerinin çokça uygulandığı görülmektedir. Selendi’nin özellikle köylerinde bir kişi rahatsızlık geçirdiğinde doktora gitmeden önce atadan, dededen görme tedavi yöntemlerini tercih etmekte, geleneksel tedavi yöntemlerini denedikten sonra doktora gitmekte veya tam tersi olarak modern tıbbın çare bulamadığı durumlarda geleneksel yöntemlere başvurmaktadır. İlçe halkının başka nedenlerle de ocaklara veya halk hekimlerine başvurduğu görülmektedir. Halkın, halk hekimliği yöntemlerinden faydalanmak istemesinde ekonomik yetersizlikler,

eğitimsizlik, çevredeki ocaklarda hastalığın iyileştiğine şahit olunması, bazı hastalıklarda modern tıbbı ve doktora güvensizlik başlıca etkenler olarak görülmektedir. Diğer taraftan *“halkın ortak malı olan inanç ve gelenekler, pozitif bilimlerin kurallara dayandırılmadığı dönemlerdeki tecrübelerin ürünlerini teşkil eder. Çaresiz insanlara umut kapıları açar. Batıl gibi görünürse de hepsi, bir temele sahiptir.”* (Hınçer, 1976: 136).

Selendi yöresinde de geçmişe dönük tecrübelerin yansıması olarak şifa verdiği inanan ocaklar oldukça yaygındır. Bu ocak kültürü, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşmıştır. İlçede tespit ettiğimiz aktif olarak varlığını sürdüren yirmi yedi ocaktan bazıları tek bir hastalığın tedavisi ile meşgul iken bazıları birden fazla hastalığın tedavisini yapmaktadırlar. Bu ocaklıların büyük bir kısmını kadınlar oluşturmaktadır. Ancak erkek hastalar geldiğinde, hastalık kişinin namahrem yerlerinde ise evin erkeğinin tedavi ettiği görülmektedir. Ocaklıların büyük bir kısmının kadın olmasına rağmen büyü, nazar gibi manevi rahatsızlıkların tedavisini dua okuyarak yapan, yöresel tabiriyle “okuyucu”, “üfürükçü”lerin ise erkek olduğu görülmektedir.

Ocaklılar, bu işleri yüksek paralar karşılığında yapmamaktadırlar ve asıl işleri de bu değildir. Ocaklı, geçimini başka yollardan sağlamaktadır. Ancak bazı okuyucu ve üfürükçülerin bu işi bir rant aracı olarak kullandığı da görülmektedir. Bu okuyucu ve üfürükçüler sadece hastalıkları tedavi etmez, aynı zamanda define, kismet bağlama, baht açma, gaipten haber verme, cin çıkarma gibi mezziyetlerinin de olduğunu söyler ve bu yolla geçimini sağlar. Geçmişte el almış olan ama gerek ekonomik kazancının olmaması gerekse toplumda edindiği statü gereği bu işi yapmayan ocaklılar da vardır.

Günümüzde insanların tedavi yöntemlerine yaklaşımı, hasta olan kişinin yaşadığı sosyal çevreye, ekonomik durumuna, eğitim seviyesine ve yaşına bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Özellikle, kültürel aktarımın Selendi yöresi gibi aktif olarak devam ettiği bölgelerde, kişinin büyüklerinden öğrendiği tedavi şekillerini uygulamaya dikkat ettiği görülmektedir. Her ne kadar kitle iletişim araçlarıyla, gezici sağlık hizmetleriyle ve okullarda verilen sağlık bilgisi dersleriyle modern tıbbın olanakları yakından tanınsa da geleneksel tedavi yöntemlerinin modern tıbbın alternatifi olarak uygulandığı aşikârdır.

Selendi yöresinde halkın sosyo-ekonomik durumu göz önünde bulundurulduğunda modern tıbbın geleneksel tedavi yöntemlerine alternatif olarak düşünüldüğünü söyleyebiliriz. Öyle ki Selendi’de, aktif olarak sağaltım yapan otuza yakın ocağın kendi içinde genel geçer kuralları belirlemesi, reçeteleriyle, önerileriyle ve olmazsa olmaz malzemeleriyle sosyal birer kurum olarak varlıklarını sürdürmeleri bu tezimizi güçlendirmektedir.

Selendi sağaltım ocaklarının sahip olduğu genel özellikleri şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Selendi yöresinde sağaltma işlemi yapan ocaklıların çoğunluğu kadındır. Erkek ocaklıların kadın ocaklılara oranla sayısı azdır.

2. Kadın ocaklılar çoğunlukla kadın ve çocuklara bakarlar. Ancak bazen kendilerinden yaşça ya çok küçük ya da çok büyük erkeklere de baktıkları olur. Erkek ocaklılar ise hepsini tedavi eder, fakat gelen hasta kadın ve hastalığı mahrem yerde ise sağaltma işlemi bazen ocaklının karısının yaptığı görülür.

3. Ocaklıların tedavi öncesi ve sonrası kuralları vardır. Tedaviden önce aç gelinmesi istenebilir veya tedaviden sonra perhiz verilebilir ya da o ocakta bir şeylerin yenilip içilmesi istenebilir.

4. Gelen hastalar, her tedavi sonrası sağaltma işlemi bitiminde az miktarda, gönlünden ne koparsa para verir. Verilen para elden alınmaz, yere atılır, ocaklı da parayı yere sürüp alır. Bunun adına yörede 'Ara Kesme' denilmektedir. Ocaklıların büyük çoğunluğu, maddi bir karşılık beklemeden Allah rızası için bu işlemi yaptıklarını belirtirler. Ara kesmede verilen paralar az miktarlardır. Eskilerde gümüş para ile ara kesilirken şimdilerde demir veya kâğıt para ile ara kesildiği görülmektedir.

5. Bazı ocakların tedavi için özel günü ve saati vardır. Genellikle bu gün Cumartesi günüdür. Öğle vaktinden önce ocağa gidilirse tedavinin daha iyi sonuç verdiğine inanılır.

6. Tedavi genellikle üç hafta devam eder. Hasta ilk hangi gün tedaviye gelmişse (genellikle cumartesidir), diğer haftalarda da haftanın o günü gelip tedavi olur.

7. Ocakların genellikle birden fazla hastalığı tedavi ettikleri görülmektedir. Ancak temelde her ocak bir hastalığın sağaltım merkezidir. Tedavi ettiği diğer hastalıklar ise yan alanlarıdır.

Bu özelliklerin yanında yörede aynı hastalığı tedavi eden birden fazla ocak var ise kişinin hangi ocağa gitmesi gerektiğini belirlemek için "Suya İğne Atma" uygulaması denilen bir yöntem uygulanır. Suya iğne atma işi şu şekilde gerçekleşmektedir: Eğer civar yerlerde aynı hastalığı tedavi eden birden fazla ocak varsa, ocak sayısınca dikiş iğnesi alınıp saplarına farklı renklerde ipler bağlanarak ocaklar belirlenir. Daha sonra niyet edilerek iğneler su dolu bir çanağa bırakılır. Sabaha kadar hangi iğne küflenmiş ise o ocağa gidilip tedavi olunur (KK-2).

4. Selendi'deki Başlıca Sağaltma Ocakları

Yaptığımız araştırmalar sonucunda Selendi yöresinde aktif olarak sağaltım yapan otuza yakın ocak tespit edilmiş olmakla beraber, burada belli başlı ocakların ayrıntılı olarak anlatılmasında yarar görülmüştür. Bu ocakların hangi hastalıkları hangi yöntemler ve malzemelerle tedavi ettiği, ocağa has ritüellerin olup olmadığı gibi konular kaynak şahıslardan mülakat yöntemiyle derlenmiş ve uygulamalar kayıt altına alınmıştır.

Burada Selendi yöresinde çokça başvurulmuş on sağaltma ocağı, tedavi ettiği hastalıklarla beraber aktarılacaktır.

4.1. Temre Ocağı

Selendi yöresinde birden fazla Temre ocağı olup burada bilgisi verilen ocak Karabeyler köyünde (daha sonra mahalle olmuştur) bulunmaktadır. Bundan başka yörede Yenice, Karaselendi, Mollaahmetler köylerinde de Temre ocağı vardır. Bu ocaklar türbe ya da yatır şeklinde değil, normal sıradan bir ailenin yaşadığı ev şeklindedir. Tek farkı bu aile üyelerinden birinin bu tedaviyi yapıyor olması ve civardaki insanların da bunu biliyor olmasıdır.

“*Temre Hastalığı*” cilt üzerinde oluşan, boyut olarak küçük, görünüm olarak kırmızı, şekil olarak ise pütürlü bir yapıya sahip cilt hastalığıdır. Çok yaygın şekilde görülen bu hastalık cilt yüzeyinin tahriş olması sonucunda ortaya çıkar. Temre hastalığında çok az deri kavlar, kaşıntı yapar, suyu sevmez.

Temre hastalığının tedavisini ocaklı arpa ve kül ile yapmaktadır. Tedavi için üç adet arpa kullanılır. Arpanın sivri tarafı ile temreli bölge daire içine alınırken bir yandan da ocaklı temreli bölgeyi tükürükler ve “*El benim değil babamın elleri*” sözünü söyler. Aynı zamanda içinden mırıldanarak İhlâs, Fatıha surelerini ve bildiği kadarıyla çeşitli dualardan okur. İkinci ve üçüncü arpa ile daire içine alınmış olan temreli bölgeye yine arpanın sivri tarafı ile çizikler atılır. Daha sonra ocaklı evde bulunan ocaklıktan alınan temiz, bir kaşık civarı külü avucunun içinde tükürüğü ile karıştırıp temreli bölgeye sürer. Ocaklı son olarak asıl şifanın kaynağı bu ocak diyerek, ocaklıktan alınan bir çay kaşığı civarı külü, bir bardak suya atıp karıştırarak hastanın bu sudan içmesini ister. Hasta verilen küllü suyun tamamını bitirmek zorunda değildir, ancak en azından üç yudum içmesi gerekir. Ocaklı tedavi bittikten sonra kullanmış olduğu arpaları tavuklara verir. Tavuklara vermesinin sebebi hastalığın yok olup gitmesi amacıyla (KK-2).

Ocaklı eli babasından almıştır. Onun için tedavi sırasında ara sıra “*El benim değil babamın elleri...*” sözünü kullanmaktadır. Asıl ocaklı erkektir ancak kadınların bazı mahrem yerlerinde bu hastalık peyda olmuş ise o zaman ocaklının hanımı da kocasından el alarak bu tedaviyi yapmaktadır (KK-1).

Hastalığın tamamen geçmesi için hasta, en az üç cumartesi ocağa gelmelidir. Her tedavi sonunda, ‘ara kesme’ diye tabir edilen, hastanın gönlünden koptuğu kadar bir ücret ocaklıya verilir. Ara kesme işleminde özellikle demir para kullanılır. Ancak bazen kâğıt para da verdikleri olur. Hastanın yanında para yoksa elbisesinden küçük bir parça veya düğme verse bile ara kesilmiş olur (KK-1; KK-2).

4.2. Pamucak Ocağı

Yörede tespit ettiğimiz bir adet Pamucak ocağı olup o da Karabeyler köyünde bulunmaktadır.

“Pamukçuk Hastalığı” çocuklarda sık rastlanan ağız içi iltihabı olarak bilinen bir hastalık türüdür. Genellikle doğumun ilk haftalarında kendini belli eden bir hastalıktır. Yeni doğan bebeklerin ve ailelerin büyük sorunudur. Bebeklerin ağızında pamuk şeklinde beyaz tortular şeklindedir. Bu hastalığa yakalanan bebekler doktora gitmeden önce yakınlarında varsa bir ocaklıya götürülmektedir.

Hastalığın tedavisinde ocaklı önce bebeğin ağızını kontrol eder. Bu işlemi yaparken çocuğun ağızına doğru tükürüyormuş gibi yapar. Tükürmekteki amaç, hastalık pistir ve pisliği pis olan bir şeyle temizleme anlayışından kaynaklanmaktadır. Eğer pamukçuk olduğuna kanaat getirirse tedaviye başlar. Ocaklı daha önce ekmek yaptığı hamur teknesinden veya hamur tahtasından bir avuç hamur kazıyıp getirir. (Burada hamurun tekneden kazınması ile çocuğun ağızından pamukçuğun kazınması taklit edilmektedir.) Getirmiş olduğu hamur parçaları çocuğun ağızının içine doğru serpilir. Bu işlemi yaparken ocaklı bir yandan tükürüyormuş gibi yaparak dualar okur. Bu işlem birkaç defa tekrar edilir. Daha sonra anne bebeği alır ve emzirir. Emzirme işi mutlaka ocakta yapılmalıdır. Hastanın birbirini takip eden üç cumartesi, öğleden önce aynı ocağa gitmesi gerekir. Tedavide bir hafta atlanması uygun görülmez (KK-3).

Tedavinin sonunda hasta yakını ara kesme diye tabir edilen işlem için gönlünden koptuğu miktarda para verir. Verilen bu para hastalığın daha çabuk iyileşmesi için ocaklıyı memnun etmek amacıyla. Verilen para kesinlikle yüksek paralar değildir, tamamen semboliktir (KK-3).

4.3. Göz Silme Ocağı

Selendi ilçesinde tespit ettiğimiz iki adet göz silme ocağı olup, bunlar Mollaahmetler ve Yıldız köyünde bulunmaktadır.

“Göz Hastalığı” gözde kanlanma, kızarıklık, kaşıntı, çapaklanma şeklinde görülen bir hastalıktır.

Göz hastalığının tedavisinde ocaklı ilk olarak gelen hastanın gözlerini kontrol eder. Eğer tedavi edebileceği bir hastalık ise *“bu ocaktan iyileşirsin, Allah'ın izni ile”* diyerek tedaviye başlar. Ocaklı besmele çekerek metal bir tas içine biraz su koyar ve su dolu tasın içine gümüş bir para atar. Metal kabin içine arpa atıldığı da olur (KK-5). Ocaklı içinden İhlâs suresini okuyarak hastanın gözlerine tükürüyormuş gibi yapar. Tasın içinden gümüş parayı alarak hastanın göz kapakları arasından, göze zarar vermeden geçirmeye başlar. Üç defa göz kapakları arasından geçirdikten sonra gümüş para tekrar suya batırılır ve aynı işlem tekrar edilir. Ocaklı bu işlemi bir göz için üç defa tekrar eder. Bu işlem sırasında yine içinden

dualar okuyarak ara sıra göze tükürüyormuş gibi yapar. Ocaklı ara sıra “*El benim değil büyüklerimin eli*” cümlesini tekrarlar. Aynı işlemler diğer göz için de yapılır (KK-4; KK-5).

Göz silme işlemi özellikle gümüş para ve metal bir tas ile yapılmaktadır. Metalin bu tedavide iyileştirici güç olduğuna inanılmaktadır. Burada kullanılan metal tas herhangi bir metal kap olabilir (KK-4). Ocaklı gözleri gümüş para ile sildikten sonra ocaklıktan parmak uçlarıyla bir tutam külü avucunun içine koyar. Hasta işaret parmağını tedavide kullanılan suya daldırır. Islanmış olan parmağını ocaklının avucundaki küle bastırıp, parmağına bulaşan külleri yalar. Bu işlemi hasta üç defa tekrar eder (KK-5).

Hastanın hastalığın geçmesi için üç cumartesi ocağa gelip aynı işlemi yaptırması gerekmektedir. Hasta tedavi karşılığında şifa bulma dileğiyle ara kesme parası olarak ocaklıya az miktar para verir. Ara kesme işlemi metal para ile yapılırsa daha çabuk şifa bulacaktır. Metal para yere atılır ocaklı metal parayı toprağa sürerek alır (KK-4).

4.4. Aydaş Ocağı

Yörede iki adet Aydaş ocağı olup bunlar Kımık ve Mıdıklı köylerinde bulunmaktadır. Her ikisinde de ocaklı kişi kadındır.

“*Aydaş*” zayıf, cılız çocuk anlamına gelmektedir. Çocuğun zaman içerisinde halsiz düşmesi, yürüme güçlüğü çekmesi veya geç yürümeye başlaması haline halk arasında verilen isimdir. Bu durumdaki çocuklar sık sık ayaklarını birbiri üstüne getirmektedir. Bu durum da çocuğun Aydaş olduğuna ve tedavi edilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Çocuğun Aydaş olduğu fark edildiği zaman hemen çevrede bulunan, el almış, genellikle yaşlı, ocaklı olarak bilinen kişilere götürülür (KK-6).

Aydaş hastalığının tedavisinde Aydaş olan çocuk ocaklı tarafından soyulur ve çocuğun vücudu kontrol edilip giydirilir. Daha sonra ocaklı evin önünde bir yere, özellikle üç yol ayrımına denk gelecek şekilde sacayağı görevini görecektir futbol topu büyüklüğünde üç adet taş koyar. Taşların üzerine bir kazan konur. Bu işlemler yapılırken ocaklı içinden dualar okumaktadır. Kazanın altına çalı çırpı yerleştirilip, çocuğa zarar vermesin diye kazanın altı çok ateşlenmez, yakılıp söndürülür; amaç ateşin iyileştirici gücünü kullanmaktır. Ocaklı çocuğu besmele çekip üç defa kazanın içinde sağdan sola doğru yuvarlak oluşturacak şekilde çevirir. Ocaklı çevirme işlemi sırasında yine içinden dualar okur. Ocaklı tedavi sonunda çocuğu annenin kucağına verir. Anne çocuğu kucağına bastırarak arkasına bakmadan oradan uzaklaşır. Eğer anne veya çocuk geri dönüp bakarsa tılsımın bozulacağına ve hastalığın geç iyileşeceğine delalet etmektedir (KK-6). Aydaş olan çocuk üç cumartesi ocağa gelip aynı işlemi yaptırmalıdır. Tek sefer gelip iyileşen de olmaktadır ancak üç defa gelmesi uygun görülmektedir (KK-6).

Diğer ocaktaki tedavi şeklinde ise; ocaklı hasta çocuğu evin önünde veya yakınlarında bulunan, kökü çatal olan herhangi bir ağacın yanına götürür. Ağacın bir tarafında ocaklı, diğer tarafında çocuğun yakını durur ve ocaklı dualar okuyarak, genellikle İhlâs, Felâk ve Nas surelerini okuyarak, çocuğu çataldan diğer tarafta bekleyen kişiye uzatır. Burada “*Duası bizden şifası Allah’tan*” ifadesi sıkça tekrarlanır. Sonra dua ederek çocuğu ağacın çatalından geri alır, bu işlem üç defa tekrarlanır. Bu işlem bittikten sonra çocuğun elbisesinden alınan bir bez ve iplik parçası hemen yakınında bulunan bir ağaca bağlanır. Ağaçtan geçirme işlemi üç cumartesi uygulanır. Ayrıca üçüncü gün ağaçtan geçirme işlemi bittikten sonra evin önüne bir kazan veya büyükçe bir tencere konularak altına odun, çalı-çırpı sokulur. Burada mizansen olarak “*Aydaş aşısı*” pişirilecektir. Odunlar yakılıp biraz duman çıktıktan sonra ateş söndürülür. Daha sonra çocuk ocaklı tarafından bu kazanın içinde yemek pişiriyormuş gibi bir sağa bir sola çevrilir. Pişirme işlemi bittikten sonra yufka tahtasının üzerine yatırılır. Burada çocuk bir sağa bir sola hamur misali çevrilir. Daha sonra ocaklı hastaya su içirir. Tedavi bittikten sonra hasta yakını tedavi için ne kadar verelim diye sorunca; ocaklı “*Gönlünden ne koparsa*” diyerek cevap verir. Hasta yakınları hastalığın daha çabuk iyileşmesi ve ocaklıyı mutlu etmek amacıyla gönlünden koptuğu kadar parayı ocaklıya verir. Buradaki ücret semboliktir. Hastanın maddi durumuna göre bu miktar değişmektedir. Ancak çok yüksek miktarlar değildir. Günümüzde üç beş lira gibi çok cüzi miktarlarda paralar verilmektedir (KK-7).

4.5. Tuz Kavurma Ocağı

Karabeyler ve Mıdıklı köylerinde bulunan tespit ettiğimiz iki adet Tuz Kavurma Ocağı vardır.

“*Nazar*”a maruz kalmış kişilerde çoğunlukla baş ağrısı, halsizlik, uykusuzluk, göz yaşarması, sık sık esneme, baş dönmesi, huzursuzluk, mutsuzluk; küçük çocuklarda ise devamlı ağlama gibi haller görülür. Akabinde vücut zayıflar, hasta durgunlaşır. Bu durumdaki hastalar bu ocağa gelmektedirler (KK-8).

Nazarın tedavisinde ocaklı hastaya ne tür rahatsızlığı olduğunu sorar. Aldığı cevaplar neticesinde nazar olduğuna veya yöredeki bu duruma verilen ad olan “*göz değmesi*” veya “*göz ilmesi*”ne yakalandığına kanaat getirirse tedavi işlemine başlar. Tuz kavurma işlemi için tuz, bir kap su, tuzu kavurmak için bir tava ve hastanın üzerini örtmek için bir bez kullanılır. Ocaklı bir avuç tuzu tavaya koyup ateşte kavurur. Tavadaki tuz kızdırılırken hastanın başına bir bez örtülür. Daha sonra hastanın başının üstüne gelecek şekilde bir kap su tutulur ve kavruktan tuz bu kapın içine dökülür. Ocaklı bu işlemi yaparken içinden İhlâs, Felâk, Nas ve Ayete’l-Kürsi surelerini okur. “*Kem gözlere şiş*” vb. gibi sözleri tekrar eder. Kaba dökülen tuz, suyun da etkisi ile ses çıkararak dağılır; bu, nazarın dağıldığına, yok olduğuna işarettir. Hastaya kaptaki tuzlu sudan içirilir. El

ve ayak tırnaklarına bu sudan sürülür. Tedavinin sonunda kaptaki kalan tuzlu su kimsenin uğramadığı, ayak basmadığı bir yere dökülür. Hasta veya hasta yakını ara kesme parası verir. Bu para genellikle demir para şeklinde verilir ve ocaklının eline verilmez. Ocaklının önüne bırakılır, ocaklı parayı yere sürer ve “Allah şifa versin” diyerek parayı alır (KK-7).

4.6. Sarılık Ocağı

Selendi İlçesinde Dumanlar ve Yakuplar köylerinde olmak üzere iki adet Sarılık Ocağı tespit edilmiştir.

“Sarılık Hastalığı”na yakalanan kişinin gözbebekleri sarı renge bürünür, alnı şişer, kol ve eklem yerleri sararır. Hasta halsizleşir, dizleri tutmaz olur. Günlük hayattaki işlerini rahat yerine getiremez, rahat uyuyamaz. İdrarı çay suyu gibi akar. Atleti terden sararır (KK-10).

Ocaklı, yukarıdaki belirtileri hastada gördüğü vakit sarılık tedavisine başlar. Ocaklı ilk önce hastanın alnının ortasındaki şişliği, kolan yağı dökülen bir pamuk yardımı ile yumuşatır. Yumuşatılan şişliği keskin bir ustura yardımı ile hafif keserek kanın dışarıya çıkmasını sağlar. Jilet kullanılarak da yapılabilir (KK-10). Kesilen yerde tedavi bittikten sonra kesinlikle iz kalmaz. Eğer hasta o gün kiraz yememiş ise kan ile sarı su ayrışır, eğer kiraz yemiş ise sarı su ile kan birbirinden ayrışmaz. Akan kan, hastanın gözlerinin altına ve diline sürülür (KK-9). Gözbebeklerine de sürülmektedir (KK-10). Tedavi sırasında Ocaklı, bildiği surelerden okur. Tedavi bittikten sonra bir sofraya kurulur ve hastanın karnı doyurulur. Yemekte mutlaka hastaya çiğ soğan yedirilir. Yemeğin üzerine de ocaktan su içirilir (KK-10).

Tedavi birbirini takip eden üç cumartesi devam eder. Hastanın tedavi süresince bulgur, nohut, sarımsak yemesi; kola ve kahve içmesi; cinsel ilişkide bulunması yasaktır (KK-9).

Ocaklı ile kan bağı olan sarılık hastaları tedavi için civar yerlerde bulunan başka bir sarılık ocağına gider. Çünkü ocaklı ile kan bağı olan kişinin iyileşemeyeceğine inanılır (KK-10).

Hasta gönlünden koptuğu kadar bir ücret vererek ara kesme işlemini yapar. Kaynak şahsımız olan ocaklı, yedi çeşit sarılık olduğunu ancak sadece bir sarılık türünü tedavi edebildiğini beyan etmiştir (KK-9).

4.7. Dalak Ocağı

Yörede Mıdıklı köyünde bulunan bir adet Dalak Ocağı tespit edilmiştir.

“Dalak Hastalığı” korkudan ve çok yağlı yemekten kaynaklanan bir hastalıktır. Korkan hastanın dalağı göğüs kafesine doğru şişer ve hastanın nefes almasını güçleştirir ve de karın bölgesinde ağrı oluşturur. Bu durumdaki hastalar dalak ocağına gitmektedirler (KK-11).

Hastalığın tedavisinde ocaklı hastayı sırt üstü yere yatırır, göğüs kafesine doğru şişen dalağı göbük bölgesine doğru sıvazlayarak indirmeye çalışır. Daha sonra bir mısır koçanını hastanın göğüs kafesi altına koyar ve üzerini sıkıca bir bez ile sarar. İşlemleri yaparken ara sıra karın bölgesine "tütütü..." diyerek tükürüyormuş gibi yapar. Bildiğı kadar içinden dualar okur. Bu tedavi üç cumartesi uygulanır. Tedavinin sonunda mutlaka bir tutam ocaklıktan alınan kül, su dolu bir bardağın içinde karıştırılır ve hastaya içirilir. Hasta tedavinin sonunda gönlünden koptuğı kadar bir para ile tedavinin arasını keser (KK-11).

Ocaklı bazı durumlarda ikinci bir tedavi yöntemini kullandığını söylemektedir. Bu yöntemdeki amaç hastayı korkutarak iyileştirmeye çalışmaktır. Bu yöntemi daha çok, tedavi esnasında korkabilecek yaştakiler için uygulamaktadır. Hasta sırtüstü yatırılır, karın bölgesi görünecek şekilde elbisesi yukarıya doğru sıvazlanır. Karnının üzerine ekmek tahtası veya sini konur, onun üzerine de okunmuş ve üflenmiş üç topak tuz konulur. Hastanın yanına da bir refakatçi oturur. Ocaklı olan kişi odadan çıkar ve geriye omzunda bir balta veya nacakla odaya girer. Hastaya sağ tarafından yaklaşır ve hastanın yanında duran refakatçi ile karşılıklı konuşmaya başlar:

- Selamünaleyküm!
- Aleykümselâm!
- Nereden geliyon?
- Dalak dağından.
- Dalak dağında ne yaptın?
- Dalak kestim.
- Nereye gidiyon?
- Dalak kesmeye.
- Bu dalağı da kesebilir misin?
- Keserim.
- Kesemezsin!
- Keserim.
- Kesemezsin!
- Kesmek değil kökünü bile kazırım.

Bu konuşmalardan sonra ocaklı, hastayı korkutacak şekilde baltayı yukarıya doğru kaldırıp bağırarak, hastanın karnının üzerinde bulunan okunmuş tuzları balta ile parçalar. Bu işlem üç defada gerçekleşir, her defasında bir tuz parçalanır. Gözleri açık olan hasta, baltanın karnına doğru geldiğini görünce korkar (Öger, 2010: 1236). Daha sonra ocaktan su içirilir. Hasta da şifa bulmak için üç beş lira ile ara kesme işlemini yapar. Tedavi üç cumartesi tekrarlanır (KK-11).

4.8. Siğil Ocağı

Selendi ilçesinde pek çok siğil ocağı bulunmakta olup biz burada sadece Halılar köyündeki ocağın tedavi şeklini vermekle yetineceğiz. Halılar köyünden başka Selendi-Merkez, Beypınar, Yakuplar, Yenice köylerinde de siğil ocakları bulunmaktadır.

“*Siğil Hastalığı*” cildimizin üst tabakasında ortaya çıkan, iyi huylu deri kabartılarının meydana getirdiği bir deri rahatsızlığıdır. Siğiller vücudun herhangi bir bölgesinde oluşabilir ve genellikle cilt renginde, sert ve pürüzlü bir yapıya sahiptir. Bulaşıcı bir hastalıktır.

Ocaklı küçük yaşlarda komşusunun isteği üzerine; komşusunun burnundaki siğili, çevresindeki bir ocaklıdan gördüğü şekilde tedavi yapar ve siğili iyileştirir. Bunun üzerine çevredeki herkes bu olaydan haberdar olur ve elinin şifalı olduğunu düşünen herkesin uğrak yeri haline gelir. O günden bu yana siğili tedavi eder. El almadığını belirtmektedir (KK-12).

Siğil hastalığının tedavisinde fasulye büyüklüğünde üç tuz tanesi alınır. Her tuz tanesine, Felâk, Nas ve İhlâs sureleri okunarak, siğilin etrafında sağdan başlanarak üç defa çevrilir. Daha sonra tuzlar çamur bir alana gömülür veya sulak bir alana erimesi için atılır. Çamur bir alana gömülen veya sulak bir yere atılan tuzlar eridikçe siğilinde döküldüğü gözlenmiştir. Hasta tedavinin sonunda bir miktar para ile ara kesme işlemini yapmaktadır (KK-12).

4.9. Çakma Ocağı

Yörede Avlaşa köyünde bir adet çakma ocağı tespit edilmiştir.

“*Çakma Hastalığı*” vücudun değişik yerlerinde çıkan sulu, kaşıntılı ve kabuklu bir tür yaraya verilen addır. Bu hastalığı tedavi edenlere “*Çakmacı*”, yapılan işleme ise “*Çakma*” denir. Çakmacının ya ocaklı soyundan ya da bir başka çakma ocağından el almış olması gereklidir (KK-13).

Çakma hastalığının tedavisinde çakmacı karşısına oturttuğu hastanın yaralarına yakın vaziyette bir çakmak taşı ve çelik bir metali birbirine vurarak kıvılcımlar çıkartır. Bu işe “*çakma*” adı verilir. Çıkan kıvılcımların yaralara yakın çıkması sağlanır. Ara ara çakmacı hastanın yaralarına “*tütütü...*” diyerek tükürür. Aynı zamanda içinden İhlâs suresini ve bildiği kadar namaz surelerini okur. Bu tedavi şeklinde hastalığı çıkan kıvılcımlar ile korkutarak iyileştirme yöntemi vardır. Hasta, Çakma Ocağına cumartesi günleri gider. Hastanın ara vermeden birbirini takip eden üç cumartesi ocağa gelip çakma yaptırması istenir. Tedavinin sonunda mutlaka hastaya şifa niyetine bir bardak su içirilir. Hasta suyu içtikten sonra gönlünden koptuğu kadar bir ücret ile ara kesme işini yapar (KK-13).

4.10. Romatizma Ocağı

Araştırma sahamız olan Selendi ilçesinde Dumanlar köyünde bir tane romatizma ocağı tespit edilmiştir.

“Romatizma” genel olarak eklem, kas ve sinir sistemini etkileyen bir hastalık türüdür. Romatizma ağrıları vücudun her tarafında görülebilir. Romatizmanın pek çok sebebi ve çeşitleri olabilir. Rutubet ve hava koşulları da hastalığın ortaya çıkmasında etkili olabilir.

Romatizma hastalığının tedavisinde ocaklı, Zep ağacının dalından ve katrandan yararlanır. Zep ağacı zehirli olarak bilinen bir ağaç türüdür. Zep ağaç dalının ortası incir dalı gibi deliktir. Hastalığın tedavisine ekim ayında başlanıp mayısa kadar devam eder. Ancak tedavide en iyi sonuç ekim ayında alınır. Bunun sebebi Zep ağacının bu dönemde yeşermesi ve dallarında tedavi için yararlı olan suyun bulunmasıdır. Bu ağaç her yerde bulunmaz, ilçede de sadece bir iki yerde yetiştiği bilinmektedir (KK-14).

Ocaklı romatizmanın, vücudun hangi bölgelerinde olduğunu tespit etmek için el ve ayakların işaret ve başparmakları arasındaki etli kısmı yoklar. Eğer yokladığı yerlerde sertlik varsa romatizma var demektir. Bu durumda ocaklı el ve ayakların yukarısına doğru eliyle damarları takip eder ve iltihaplı yerleri bulur. Daha sonra yaş Zep dalı, ısınması için kor haline gelmiş közlerin içine gömülür. Beş on saniye sonra oyuk yerinden duman çıkmaya başlayınca ağaç dalı ocaktan alınır ve iltihaplı damarlara bir santim kadar yaklaştırılarak, üflenir. Zep ağacının şifalı suyu ve ağaç dalının sıcaklığının da etkisi ile üflenilen yerde yanıklar oluşur ve burada bulunan iltihaplar derinin dışına doğru akar. İltihaplı damarların hepsine bu işlem uygulanır. Ocaklı, üflemenin etkisi ile oluşan yanıkların daha çabuk iyileşmesi için katran sürer ve üzerine bir kâğıt parçası ile yapıştırılır (KK-14).

Ocaklı bu işi para karşılığında yapmaz. Hasta gönlünden koptuğu kadar bir ücret verir. Hastanın maddi durumuna göre bu ücret değişmektedir.

Romatizma nedeniyle kulağı duymayan ve gözleri kapanan kişilere de bu tedavi yöntemi uygulanmaktadır. Bunun dışında ocaklı, baş ağrısı çekenlerde de bu yöntemin başarılı olduğunu söylemektedir. Erkeklerde görülen cinsel organın sertleşmediği durumlarda da, bu tedavi yöntemi kullanılarak cinsel organa giden damarlar bu yöntemle açılmaktadır (KK-14).

Sonuç

“Hastalık” tabiri, aslında alıştığımızdan daha geniş bir anlamı kapsar. Bu tabirle sadece kişinin sağlık durumundaki aksaklıkları değil, kısırlıktan tutun da nazar değmesi gibi insanlardan gelebilecek kötü etkilere ve tabiat dışı varlıkların sebep olabilecekleri sakatlıklara kadar türlü bozuklukları anlamak gerekir. Bunun için de insanlık tarihi boyunca genelde halk hekimliği adıyla tanınan, özelde sağaltma ocağı terimiyle bilinen uygulamalar inancın tecrübe ile harmanlanması neticesinde nesilden nesile aktarılarak günümüze ulaştırılmıştır.

Belli gelenek ve görenekler etrafında şekillenen halk hekimliği uygulamalarını araştırdığımız Manisa ili Selendi ilçesinde bu yönde aktif olarak sağaltım yapan birçok ocak tespit ettik. Yukarıda ayrıntılı olarak ele aldığımız on sağaltma ocağının haricinde yörede şu ocaklar da bulunmaktadır: *Hacamat Ocağı, Yakma Ocağı, Köstebek Ocağı, Örükleme Ocağı, Kasık Çekme Ocağı, Alerji Ocağı, Bezeme Ocağı, Çocuk Ocağı, Göbek Çekme Ocağı, Kafa Yarığı Ocağı, Göz-Kulak-Diş Ocağı, Yılcancık Ocağı, Kuru Köstebek (Yel) Ocağı, Bel Çekme Ocağı, Morca Ocağı, Kırık-Çıkık Ocağı, Şarbon Ocağı.*

Bu ocakların geneli değerlendirildiğinde sağaltma yapılan hastalıklarda fizikî rahatsızlıklar ön plana çıkar. Öyle ki *Aydaş Ocağı* ve *Tuz Kavurma Ocağı* haricinde ruhsal, sinirsel ve büyüsel rahatsızlıkların tedavisine yönelik ocakların bulunmadığı görülür. Ocaklarda tedavi edilen hastalıklar vücutta herkesçe fark edilebilecek şekilde bulunması sebebiyle sağaltma yöntemleri de bu hastalıklara bağlı olarak değişir.

Selendi yöresinde doğrudan *ırvasa* yoluyla ve *hayvan kökenli em*'lerin kullanılmasıyla sağaltma yapan ocaklı tespit edilememiştir. Ancak temre, siğil, çakma ve romatizma ocaklarında *parpılama* yoluyla tedavi yapıldığı görülürken, bunun yanında *bitki kökenli ve maden kökenli em*'lerle yapılan sağaltmaların ağırlıkta olduğu; *dinsel yolla* yapılan sağaltmaya ise hemen hemen bütün ocaklılarca başvurulduğu tespit edilmiştir.

İlçede derlenen halk hekimliği tedavi yöntemlerinde ilaçların büyük çoğunluğunu arpa, tuz, kolonya, soğan, zep ağacı dalı gibi bitkisel malzemeler oluşturmaktadır. Bitkisel malzemeler dışında metal tas, para, tahta, çakmak taşı, çelik gibi madenî malzemelere de yer verilmektedir.

Sağlık sorunları sebebiyle gidilen ocaklar, Selendi'de geniş bir ocak kültürü oluşmuştur. Bu ocaklarda yapılan uygulamalarda eski Türk kültürü Şamanizm'e ait unsurlar ile İslamiyet'e ait unsurlar bir arada görülmektedir.

Bu tedavi yöntemlerini uygulayan kimseler, Selendi yöresinde "kocakarı", "ocaklı", "üfürükçü" vs. isimler ile anılırlar. Bu kişiler, tedavi yöntemlerini büyüklerinden görerek öğrenmişlerdir. Ocaklıların çoğu "El alma" yöntemi ile ocaklı olmuşlardır. Bu kişilerin yapmış oldukları uygulamalar neticesinde birçok hastalığa şifa bulunmaktadır. Ocaklarda bu iş, "Ara kesme" olarak isimlendirilen sembolik bir ücret karşılığında yapılmaktadır.

Son olarak hemen hemen bütün ocaklıların tedavi esnasında başvurduğu "tükürük"e değinmek gerekir. Orhan Acıpayamalı'nın (1989: 6) işaret ettiği *ırvasa* yoluyla tedavi yönteminde, hastaya başkasında bulunan sağlığın ve gücün temas yoluyla geçmesi amaçlanmaktadır. "Temas büyü" de denilen bu prensip doğrultusunda ocaklı, kendisinde barındığına inandığı büyüsel etkinin ve sağlığın tükürük yoluyla hastaya geçmesini; "El

benim değil babamın elleri...” “El benim elim değil, Fadime Anamızın eli” gibi söylemlerle de kendisinden daha üstün olduğuna inandığı kişilerin gücünü tedaviye ortak etmeyi amaçlar. Diğer taraftan ilkel insanın köpeğin salyalarıyla kendi yaralarını tedavi ettiğine şahit olması (URL-2), kendi tükürüğünü de aynı doğrultuda kullanmayı ona öğretmiştir.

Günümüzde halk arasında kullanılan tedavi yöntemlerinin kaynağı insanlığın varoluşuna kadar dayanmaktadır. Yüzlerce yıllık bir geçmişte yaşanan savaşlara, felaketlere, kabul edilen yeni dinlere, inançlara ve modern tıbbın gelişmesine rağmen halk eski tedavi yöntemlerini bırakmamıştır. Ancak gelişen kitle iletişim araçlarının telkinleri, modern tıba erişimin kolaylaşması, eğitim seviyesinin yükselmesiyle birlikte pozitif bilimlere olan itimadın artması, halk hekimliği tedavi yöntemlerini de etkilemekte; bu geleneksel yöntemler ile tedavi eden ocakları yavaş yavaş söndürmektedir. Bu iletişim araçları, bölgeler arasındaki uygulama farklılıklarını ortadan kaldırmaya ve hepsini birbirine benzetmeye başlamıştır. Günümüzde kaybolmaya yüz tutan ocakların ve halk hekimliği uygulamalarının kültüre hizmet maksadıyla kayıt altına alınarak gelecek nesillere ulaşması sağlanmalıdır. Böylelikle bu derlemenin Türk halk bilimi, geleneksel tıp ve modern tıp çalışmalarına katkı sağlayacağına inanmaktayız.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ACIPAYAMLI, Orhan (1969). “Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği ve Özellikleri”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXVI, s. 1-9.
- ACIPAYAMLI, Orhan (1989). “Türkiye Folklorunda Halk Hekimliğinin Morfolojik ve Fonksiyonel Yönden İncelenmesi”. *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- ALPTEKİN, Ali Berat (2010). “Türk Halk Hikâyelerinde Halk Hekimliği.” *Millî Folklor*, 11 (86), s. 5-19.
- ARAZ, Rifat (1995). *Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ATAMAN, Mustafa (1973). “Halk Hekimliği: Mamıza Yalamak Üzerine”. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 15 (290), s. 6742.
- BORATAV, Pertev Naili (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ELİADE, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitozu*. (Çev.: Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi.
- HİNÇER, İhsan (1976). “İnançlarımız Açısından Yatırlar ve Ziyaretlerinin Müspet Yönleri.” *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C. 4, s. 133-140, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- KUMARTAŞLIOĞLU, Satı (2012). *Türk Kültüründe Ateş ve Ocak Kültü*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- KUMARTAŞLIOĞLU, Satı (2015). "Fatma Ana Üzerine Anlatılan Efsaneler". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 6, s. 106-115.
- ÖGER, Adem (2010). "Tarsus ve Çevresinde Sağaltma Ocakları ve Bunlara Bağlı Uygulamalar". *Turkish Studies*, 5/1, s. 1231-1246.
- ÖNGEL, Gülnur (1997). *Denizli Halk Hekimliğinde Ocaklar*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖZASLAN, Ayşegül (2012). *Halk Hekimliğinde Ocaklık Kurumu ve Araban (Gaziantep) İlçesi Örneğinde Kadın Ocaklılar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- TANYU, Hikmet (1967). *Ankara ve Çevresinde Adak ve Adak Yerleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- TANYU, Hikmet (1976). "Türklerde Ateşle İlgili İnançlar". *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C. 4, s. 283-304, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,
- TÜRKYILMAZ, Şuayip (2007). *Selendi (Manisa) İlçe Merkezinin Coğrafi Etüdü*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÜÇER, Müjgan (1973). "Ocaklar". *Sivas Folkloru*, 1 (3), s. 5-9.
- ÜÇER, Müjgan (1975). "Anadolu Folklorunda Fadime Ana". *Türk Folkloru Araştırmaları Yılığ*. s. 147-156, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- ÜÇER, Müjgan (1981). "Anadolu Folklorunda Fadime Ana (II)". *Türk Folkloru Araştırmaları*, S. 1, s. 113-120.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56a544f2a430d2.35048479 (Erişim: 25.01.2016)

URL-2: FLORİOTİ, H. Hande Duymuş (t.y.). "Eski Kültürlerde Köpeğin Algılanışı: "Eski Mezopotamya Örneği", s. 59, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/1900/19962.pdf>. (Erişim: 15.02.2018)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Nazmi Kahraman, 57 yaşında, İlkokul Mezunu, Karabeyler Köyü.
- KK-2: Fadime Kahraman, 55 yaşında, İlkokul Mezunu, Karabeyler Köyü.
- KK-3: Selver Uslu, 68 yaşında, İlkokul Mezunu, Karabeyler Köyü.
- KK-4: Ahmet Kum, 72 yaşında, Okuma-Yazma Yok, Mollaahmetler Köyü.
- KK-5: Mehmet Ali Karakuş, 59 yaşında, İlkokul Mezunu, Yıldız Köyü.
- KK-6: Hafize Ateş, 60 yaşında, Okuma-Yazma Yok, Kınık Köyü.

- KK-7: Münevver İnce, 60 yaşında, Okuma-Yazma Yok, Mıdıklı Köyü.
- KK-8: Tefrik Gürbüz, 80 yaşında, Okuma-Yazma Yok, Karabeyler Köyü.
- KK-9: Burhan Ünal, 70 yaşında, İlkokul Mezunu, Emekli, Dumanlar Köyü
(Babasından el almış).
- KK-10: Cennet Ataşman, 85 yaşında, Okuma-Yazma Yok, Yakuplar Köyü.
- KK-11: Ayşe Kılıç, 83 yaşında, Okuma-Yazma Yok, Mıdıklı Köyü.
- KK-12: İbrahim Kaçar, 64 yaşında, İlkokul Mezunu, Halılar Köyü.
- KK-13: Fatma Koşer, 66 yaşında, İlkokul Mezunu, Avlaşa Köyü.
- KK-14: Ahmet Kaygısız, 92 yaşında, Okuma-Yazma Yok, Dumanlar Köyü.

ADANA'DA BULUNAN SAĞALTMA OCAKLARINDA TEDAVİ YÖNTEMLERİ VE BU OCAKLARDA TEDAVİ SIRASINDA KULLANILAN MALZEMELER*

THE TREATMENT METHODS AND THE MATERIALS USED FOR CURE IN THE TREATMENT SEEDBEDS IN ADANA

Fatma ATEŞ**

ÖZ: İnsanlık tarihi ne kadar eskiyse hastalıklardan korunma ve tedavi yöntemlerini arama gayreti de aynı oranda eskidir. Türk halk kültürü içinde halk hekimliğinin ve bu çevredeki uygulamaların önemli bir yeri vardır. İnsanlar yüzyıllardır hastalıklardan ve hastalığa neden olan şeylerden korunma mücadelesi verirken aynı zamanda sağlıklı bir şekilde uzun ömür yaşamının yollarını da aramışlardır. Bu arayışlarında insanların ilk başvurdukları kurum, ocak adı verilen sağaltma merkezleri olmuştur. Türkistan'dan Anadolu'ya Türkler tarafından taşınan bu şifa ocakları bu arayış ve amaç doğrultusunda ortaya çıkmış ve işlerliğini günümüze kadar getirmiştir.

Hastalık sağaltımı yapılan bu ocaklarda hastalığın tespiti ve tedavisi sırasında sergilenen birçok uygulama erken dönem Türk inanç sisteminin izlerini taşımaktadır. Bu izler kullanılan malzemeden yapılan bitki ve maden kökenli birçok eme kadar Erken dönem Türk İnanç sisteminin tezahürüdür. Zaman içerisinde yapılaş sebepleri unutulsa da birçok uygulama aslını aynen korumuştur.

Erken dönem Türk İnançlarının izlerini taşıyan sağaltma ocakları ve bunlara bağlı uygulamalar - Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi- Adana'da da yaygın olarak devam etmektedir. Sağaltma esnasında kullanılan hiçbir malzeme tesadüfi ya da alelade seçilmiş malzemeler değildir. Her birinin Erken dönem Türk İnanç sisteminin uzantıları olan kültürlerle yakından ilgisi vardır. Ateş, su, ağaç, demir, ocak, taş gibi kültürlerle iç içe olan bu ocaklar günümüzün yaygın alternatif tıp tedavisi olarak varlığını devam ettirmektedir. Çalışmamızda Adana ve çevresinde "ocak" veya "ocaklı" olarak kabul edilen kimselerin kültürel bağları olarak yaptıkları sağaltma tedavileri ve bu tedavilerin yapılaş esnasında kullanılan malzemeler ele alınacaktır. Bu malzemelerin mitolojik kökeni, büyüsel-sihirsel işlemlerle ilgisi ve Şamanistik dönemle bağlantısı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Adana, ocak, halk hekimliği, tedavi araçları, sağaltma.

ABSTRACT: *The struggle for abstaining from the illnesses and searching for remedies is as old as the history of the humanity. Folk medicine and the practices related to it have a crucial place in Turkish folk culture. For centuries on the one hand humanbeings have struggled for protecting themselves from illnesses and the things causing them, on the other hand they have searched for having a healthy and long life. For this searching, the first institution that people have applied is the ocak (seedbed) which is a centre of treatment. These treatment ocaks,*

* Bu çalışma, yazarın 2015 yılında tamamlamış olduğu *Adana Halk Hekimliğinde Ocak Kültü* isimli doktora tez çalışmasından türetilmiştir.

** Öğr. Gör. Dr. - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi/Kütahya - fdegirmenci01@hotmail.com



This article was checked by Turnitin.

which were brought from Turkistan to Anatolia by Turkish people, have emerged as a result of this aim and they are still in practical use to this day.

Lots of practices which are carried out during the determining and curing in these ocaks where treatment is done carry on the traces of old Turkish belief system. These traces reflect the old Turkish belief system via the medication prepared with the roots of plants and mine. Although in the course of time it has been forgotten why these practices have been originally carried out many of them preserve their original form.

Treatment ocaks having the traces of old Turkish beliefs and the practices related to them still exist in Adana as well as many places of Anatolia. The materials which are used for treatment are not coincidental or randomly chosen. Each of these materials is related to cults that are extensions of Old Turkish belief system. The ocaks which are related to cults such as fire, water, tree, iron, ocak, stone still continue their existence as the most commonly used alternative medicine remedy. In this study, the treatments implemented by the people who are referred as "ocak" or "ocaklı" from Adana and its surroundings who use these cults and materials for these treatments will be studied. These materials' mythological source, the relation to magical applications and the connection to the shamanic period will be explained.

Keywords: Adana, ocak, folk medicine, armamentarium of treatments, remedy.

Giriş

Adana, sadece tarihi bakımdan değil kültür, inanç ve halk hekimliği uygulamalarında da gözde bir yerdir. Özellikle Türkistan'dan Anadolu'ya gelen Türklerin kültürel inanç ve pratiklerini halen korudukları şehirlerden biridir. Bu inanç ve pratiklerden bir tanesi ise sağaltma ocaklarıdır. Ocak kavramı hakkında birçok tanım yapılmıştır. Bu tanımlardan "dedelerden beri, belli bir hastalığı iyi ettiğine inanılan aile" (Duvarcı, 1990: 34) şeklindeki tanım halk hekimliğiyle ilgilidir. Tıbbın hızla gelişmesine rağmen işlerliğini el alma/verme yöntemi ile sürdüren bu yerlerin bazılarında tek bir hastalık sağaltımı yapıldığı gibi bazılarında birden fazla hastalık sağaltımı da yapılmaktadır. Türk halkının hakikî doktoru bunlardır. Her hastalığın ayrı bir ocağı vardır: sıtma ocağı, kuduz ocağı, sarılık ocağı... gibi. Ocak deyince akla, belirli bir hastalıkla uğraşan aile gelir. Bu ailenin tedavi ile uğraşan fertlerine ocaklı adı verilmektedir. Bu ocaklı, tedavi etmek kudretini ailesinden kan yoluyla alır. Bunun için bir öğrenim ve eğitim devresine ihtiyacı yoktur. Falan ocaklının sulbünden gelmek yeterlidir (Acıpayamlı, 1968: 5). "Ocak" kavramı halk hekimliği konusunda mühim bir başlık olup hastalık sağaltımında önemli bir yere sahiptir.

Bugünün ocaklı adını verdiğimiz halk hekimlerinin kökeni bilindiği gibi kamlık geleneğine dayanmaktadır. Kamlar, buldukları toplum içerisinde dinî vazifelerinin yanı sıra şairlik, büyücülük, müneccimlik ve hastalık sağaltımı gibi birçok görev üstlenmişlerdir. Ancak Köprülü'nün belirttiği üzere, medeniyetin ileri safhalarına geçilip sosyal açıdan iş bölümü gerçekleştikçe Türk kam-baksıları daha sınırlı bir sahada faaliyette bulunmuşlardır. Bunun yanı sıra özellikle İslamiyet'in yerleştiği merkezlerde şairlik, musikişinaslık, bakıcılık, efsunculuk, müneccimlik,

ruhanilik ve halk hekimliği ayrı zümreler tarafından yapılmaya başlanmıştır (Köprülü, 2004: 78). Bu sebeple diyebiliriz ki şu an Anadolu'da halk hekimliği vazifesi gören ocaklar, eski Türk kam-baksılarının günümüzdeki izlerini taşıyan kimselerdir.

Kam tipi, zaman içinde ve İslâmiyet'le birlikte fonksiyon dağılımına uğramış ve yeni çevrede aslı karakterini muhafaza edememiştir. Fonksiyonların dağılımı ile onun görevlerini yüklenen yeni tipler ortaya çıkmıştır. Dinî fonksiyonunu derviş, âşık, şeyh, velî gibi İslâmî karakterli tipler temsil etmiştir. Hekimlik, doktorluk fonksiyonunu ocaklılar, emci kadınlar, kırık-çıkıkçılar almıştır. Gelecekte ve geçmişten söz etme fonksiyonunu falcılar, büyücüler ve cinci veya cinli tipler paylaşmıştır (Kalafat, 2005: 132-133).

Eski kamlık geleneğinin bakiyeleri olan ocaklılar zaman içerisinde topluma ayak uydurmak sureti ile misyonlarını benimseyip işlerini yapmayı sürdürmüşlerdir. İslamiyet'in etkisi ile İslâmî bir kimlik de yüklenen bu kişiler yaptıkları sağaltma işlemine dini terimleri de sokmuşlardır. Kamların ayinlerinde yaptıkları gibi ocaklılar da sağaltma gücünü etkilemek için okudukları dualardan surelere varana kadar tüm dini kelime ve ifadeleri kullanmışlardır. Hatta yaptıkları işin kutsiyetini artırmak amacı ile bazı efsanelerle bu süreci de desteklemişlerdir. Kendi soylarının Hz. Fatma ile Hz. Peygambere dayandığını belirtmişlerdir. Şu an Adana dâhil tüm Anadolu'da ocaklıların sağaltma işlemine başlamadan önce "benim elim değil Fatma/Fadime Anamızın eli" ifadesi bunu desteklemektedir.

"Benim elim değil Fatma Ananın eli" ifadesinin Türkistan Türkleri arasında "Benim elim değil Umay Ana'nın eli" şeklinde yaşadığı da bilinmektedir" (Beydili, 2004: 584-585; Tanyu, 1982: 147-156; Üçer, 1976: 147-156; Üçer, 1981: 113-120; Ersoy, 2007: 69). Fatma Ana elinin zaman içerisine Umay Ana'nın eline dönüşmesi Umay Ana'nın anne ve bebekleri koruyucu vasfı ile ortaya çıkmıştır. Çünkü "Bebeğin yeryüzüne inişinde ona eşlik eden ve anne rahminde onu kötü ruhlara karşı koruyan Umay'dır" (Potapov, 2012: 54-64; Koç, 2016: 176). Bu vasıf Türk halkı arasında güncellenerek Umay Ana bir şifacı olarak yâd edilir hale gelmiştir. Bu şekilde ocaklılar tarafından sağaltma işlemi öncesinde isimleri Fatma/Fadime Ana'nın eli yerine Umay Ana'nın eli denilerek şifa vesilesi yapılmıştır.

Kökleri Türkistan'a uzanan ocaklar ve bu ocaklarda uygulanan tedavi ve pratikler Anadolu'nun birçok şehrinde uygulandığı gibi Adana'da da işlevini devam ettirmektedir. Anket, gözlem ve görüşme metodlarıyla yapılan bu çalışmada Adana'nın merkezi ve ilçeleri baz alınmıştır.

1. Ocaklı Olma

Hem kadın hem de erkekler tarafından yürütülen bu ocaklarda genellikle kadın hastaya kadın ocaklı; erkek hastaya ise erkek ocaklı bakmaktadır. Bu şekilde el alma/yöntemi de annenin kızına babanın ise oğluna el vermesi şeklinde devredilmektedir. El alma /verme yöntemi ocağın tedavi etme yetisinin devam etmesinde önemli bir merasimdir. Adana ve çevresinde el alma/verme yönteminde çok farklı uygulamalar mevcuttur (Acıpayamlı, 1989: 2-8; Artun, 2008: 204-206). Adana’da Tespit edilen bu uygulamalar altı farklı şekilde gerçekleşmektedir:

1.1. Ocak Soyundan Gelme: Bu uygulamalardan ilki aynı soydan gelme durumudur. Bu şekilde olan ocaklarda hastalık sağaltabilmek için “el alma/el verme” gibi bir işlem yer almaz. Gelen hastaları tedavi etmek için bu soyun üyesi olmak yeterlidir. Aynı soy ve ocağı devam ettiren bu kimselerin herhangi bir öğrenim görmesine de gerek yoktur (Kumartaşlıoğlu, 2012: 215).

1.2. İzin Verilerek Ocaklı Olma: İzinli kimseler, aynı soydan gelmeyip ocaklı kişideki yeteneği ocaklıdan el alma merasimi ile alan kişidir. El verme uygulamasına katılmayan kişi asla ocaklı olamaz. Ocaklıdan el alan kişi artık “izinli” adı ile bilinir ve bu süreçten sonra hasta bakabilir.

1.3. Rüya Yolu İle Ocaklı Olma: Bu kişiler belirli kıstasların olduğu el alma/el verme merasimlerinden farklı olarak rüya yoluyla ocaklı olmaktadır. Bu rüyada genel olarak Hz. Peygamber, Hz. Fatma olabileceği gibi veli şahsiyetler, kutsal şahsiyetler de olabilmektedir. Rüyada görülen, bazen bir kişiden ziyade belli belirsiz bir karartı ya da bir ses dahi olabilmektedir.

1.4. Yetenek Sebebi ile Ocaklı Olma: Bu ocaklarda kişi ne kan bağı ile ne de izinli yöntemi ile ocaklı olmaktadır. Bu kişiler bu uygulamaların hiçbirine gerek duymadan kişinin kendisinde var olan olağanüstü el becerileri sayesinde belirli hastalıkları tedavi edebilmektedirler. Hayatlarının belli dönemlerinde uzman bir kişi ya da halk hekimliği yapan belli bir eğitim düzeyi olmayan kişilerden aldıkları eğitim neticesinde ocaklı olmuşlardır.

Bu konuda toplumda en yaygın görülen ocaklar kırık-çıkık ocağı, göbek düşüğü ocağı, kısırlık ocağı, inme-felç ocağı gibi ocaklardır.

1.5. Bir Hayvanı Öldürerek Ocaklı Olma: Bu yöntem, Adana’da halk arasında köstü olarak bilinen köstebeğin öldürülmesi suretiyle ocaklı olma şeklidir. Yakalanması ve elde tutması zor olan köstebeği yakalayıp boğazından sıkmak suretiyle ocaklı olma bir ocaklı sülalesinden olmadan ya da herhangi bir ocaklıdan el almadan ocaklı olmaya güzel bir örnektir. Bu ocakta, ocaklı kişi hastanın boğaz bölgesinde beliren köstebek yuvasına benzer iltihaplı bir şişliğe bakarak hastayı tedavi eder. Bu ocağa bakan kişiler, köstebeği yakaladıktan sonra parmaklarıyla boğazladıkları hayvanı

öldürme esnasında dişlerini de görmek zorundadırlar. İşlem bittiğinde bu kişiler bu ocağın sahibi olurlar.

1.6. Vücutta Aykırı Çıkan Kemik ile Ocaklı Olma: Bu yönteme örnek “yılancık ocağı” olarak bilinen ocaktır. Bu ocakta genel olarak diğer ocaklarda rastladığımız el alma/el verme geleneğinden çok farklı bir uygulama vardır. Bu kişiler hayatlarının belirli bir döneminde Allah tarafından özel olarak seçilen karakterler olduklarını ve bu sebeple ocaklı olduklarını düşünürler. Yılancık hastalığında ocaklı olan kişinin ocak olması için tek bir kıstas vardır, o kıstas da ocaklının vücudunun herhangi bir yerinde aykırı olarak çıkan kemiktir. Bu kemiği ameliyatla aldırın kişi artık ocaklıdır.

2. Adana’da Halk Hekimliğinde Kullanılan Malzemeler ve Bu Malzemelerin Kullanımlarına Örnekler

Ocaklı kişilerin gelen hastaları iyileştirmek için uyguladıkları tedavilerden maddi bir beklentileri yoktur. İyileştirme esnasında her ocaklı farklı teknikler kullanmaktadır. Bu teknikler el alma yoluyla ocaklı olan kişilerin el aldıkları kişi veya ustadan öğrendiklerini aynen uygulama şeklinde devam etmiştir. Bu uygulamalar bazı ocaklar tarafından aynen korunurken bazıları ise zamanın şartlarına uygun olarak zenginleştirilmiştir. Birçok ocaklının uyguladığı teknik ve uygulamaların herhangi bir bilimsel açıklaması bulunmazken ocaklıların bazıları sihrî, bir kısmı dinî bir kısmı da tıbbî uygulamaları kullanmaktadır.

Türkiye’de halk hekimliği uygulamalarında sağaltma işlemi parpılama, ırvasa, dinsel yollarla, bitki kökenli emlerle, hayvan kökenli emlerle, maden kökenli emlerle olmak üzere altı farklı yolla yapılmaktadır. (Acıpayamlı, 189: 1-5; Kumartaşlıoğlu, 2012: 29; Baysan, 2014: 79) Adana’da ise tespit ettiğimiz altı farklı sağaltma işlemi daha bulunmaktadır. Bu ilave yöntemler, ateş yakarak, tütsü ile, tuz yakarak, kül kullanarak, büyüsel/sihirsel uygulamalarla, göçürme işlemi ile yapılan sağaltmalardan oluşmaktadır. Bu sağaltma işlemlerinde kullanılan malzemeler tedavinin yöntemini belirlemede etkili olmaktadır. Su, kül, ateş, bıçak, iğne, soğan, ekmeke, tuz ocaklarda en yaygın kullanılan malzemelerin başında gelmektedir. Kullanılan bu nesnelere ocağın yüzyıllardır silsileler halinde aktarımında önemli bir rol oynamıştır. Yapılan bu çalışmada ocakların tedavi şekilleri ve bu tedavi esnasında kullandıkları nesne ve unsurlar örneklerle birlikte ele alınacaktır. İlk olarak ocaklarda büyük bir önem arz eden temizleyicilik ve arınma sembolü ile karşımıza çıkan ateş ele alınacaktır.

2.1. Ateşin Kullanımı

Yüzyıllardır insanların beslenme, ısınma gibi birçok ihtiyacını karşılayan ateş, insanlar tarafından saygı duyulan unsurlardan biridir. Erken dönem Türk İnanç sistemi içerisinde kutsal bir varlık olarak görülen

ateş, kült olarak kabul edilmiştir. İnsanların hem ihtiyaç duydukları hem de çekindikleri bu unsur, tarihin birçok döneminde canlı bir varlık olarak düşünülmüştür. Ateşin bir ruhunun olduğuna inanılmaktadır ve bu inanç neticesinde bu ruha “iye” adı verilmiştir. Ateşin bulunuşu ve oluşumuna dair birçok efsane ve mitik hikâyede ateş gökten gelen bir varlık olarak düşünülmüştür. Ateşin kozmogonik anlamda yaratılışına dair Altay Türklerine göre şöyle bir inanış yer almaktadır: Bu görüşe göre ateş, “60 türlü ırmakların aktığı, mübarek kayın ağacının kök saldığı, 9 sıra dağın oluştuğu zamanda yaratılmıştır” (Ögel, 1995: 499). Ateş, yapısı ve yaratılışı itibariyle hem yok edici olması hem de temizleyici vasfı ile halk hekimliği uygulamalarında kötü ruhları uzaklaştırma amacıyla sıkça kullanılmaktadır. Aile ocağında kutsal olarak kabul edilen ateş, kişiyi kötülüklerden ve hastalıklardan koruması ile de sağaltma ocaklarının temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda sağaltma ocaklarında ateş, kül, kömür gibi unsurların kullanılması bu kutsiyeti tedaviye yansıtmıştır. Türklerde yer alan aile ocağı kutsiyeti ateşin temizleyicilik vasfı ile birleşince sağaltma ocaklarının kökenini de açıklamış olmaktadır. Daha çok kurşun dökme, tütsü, kabakulak ve çıban gibi rahatsızlıkları tedavi eden ocaklarda ateş sağaltma unsuru olarak kullanılmaktadır. Tütsü ocağında ateşin dumanından faydalanılırken kabakulak ve çıban ocaklarında ateşte kızdırılan tahta kaşık hastalıklı kısma dokundurularak rahatsızlığın sembolik olarak korkutulması amaçlanmaktadır. Kurşun dökme ocağında ise kurşunu eriten temel unsur olarak karşımıza ateş çıkmaktadır.

2.1.1. Ateşi Kullanan Ocaklara Örnekler

Kurşun dökme ocağında ocaklı hastayı evin ortaya yerine oturtur. Ocakta bir tava içerisinde kurşunu eritirken diğer bir tepsi içerisinde su, iğne, ekmek bulunan bir kap hazırlar. Kurşun eridikten sonra dökme esnasında bildiği sureleri okuyup “hezene mezene söyleyenlerin başı gitsin mezara” cümlesini söyledikten sonra kurşunu hastanın başı üzerinde beklettiği içerisinde su, ekmek ve iğne bulunan kabın içerisine döker. Eğer bu esnada hasta olan kişi çokça esnemişe nazarı değdiren kişi, kadın; ocaklı çokça esnemişe nazarı değdiren kişi, erkektir (KK-4).

Nazar değdiğine inanılan kişilerin gittiği ocak olan tütsü ocağında ateş arındırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tütsü ocağında köz olarak yanan ateşin üzerinde üzerlik otu, çörekotu, soğan ve sarımsak kabuğu, tuz, dört yol ağzından alınan çerçöp yakılarak hasta olan kişinin bu dumanla tütsülenmesi sağlanır. İnanca göre bu dumanı koklayan hasta nazardan kurtulacaktır (KK-17, KK-23).

Boğaz ağrısı çekenlerin gittiği bir diğer ocak olan kabakulak ocağında -özellikle çocuklarda- ocaklı tarafından ateşte ısıtılan tahta kaşık hastalıklı kısma dokundurularak çekilir. Bu işlem beş dakika kadar devam eder. Burada şiş olan kısmın korkutulması indirilmesi amaçlanmaktadır (KK-2).

Ateşle tedavi edilen bir diğer hastalık çıbandır. Ocaklı tarafından ateşte kızdırılan bir demir, çıbanın çıktığı kısma değdirilir. Kabakulakta olduğu gibi çıban ocağında da korkutma işlemi bu şekilde yapılmaktadır (KK-17).

2.2. Külün Kullanımı

Yakıcılık ve temizleyicilikte önemli bir yeri olan ateşin bakiyesi olan külün halk hekimliği uygulamalarında önemli bir yeri vardır. Ateşi kült olarak kabul eden insanlar küle de aynı saygınlığı atfetmişlerdir. Üzerine basılmayan, ulu orta yerlere atılmayan ve üzerine su dökülmeyen kül, sağaltma ocaklarında asıl tedavi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Ocak geleneğinde ocakların en çok kullandığı emlerin başında kül gelmektedir. Ocaktan alınan kül bazı nesnelere yakılması ile oluşturulduktan sonra hastanın hastalık durumuna göre tatbik edilir. Gelen hasta cilt hastalıkları için gelmişse kül suda bekletildikten sonra cilde pamukla sürülür. Hasta iç hastalıkları için gelmişse kül suda bekletilir; süzöldükten sonra suyu içilir. Hasta korku için gelmişse kül bir kova su içerisine konularak bu suyla duş alınır. Her ne şekilde kullanılırsa kullanılsın külün ateş kültü ile bağlantısından yararlanıldığı oldukça aşikârdır.

Külün em olarak kullanılmasında tecrübî bilgi önemli olmakla birlikte külün ateşin bir parçası olması nedeniyle insan zihninde ateşin temizleyici ve yok edici özelliğinin küle yüklenmesi de önemli rol oynamaktadır. Ocaklı ailelerin ocağından elde edilen külün em olarak kullanılması, bu ocağın kutsiyetinden kaynaklanmaktadır.

2.2.1. Külü Kullanan Ocaklara Örnekler

Adana'nın en büyük ocaklarından biri kabul edilen "Tılan" isimli yerdeki ocak birçok hastalık için sağaltma merkezidir. Gelen kişinin hastalığına göre tedavi belirleyen ocaklı, külü farklı şekillerde vermektedir. Eğer gelen hasta korku için gelmişse kül, banyo suyuna konulup yıkanıldıktan sonra aynı su kimsenin ayak basmayacağı bir yere dökülmelidir. Eğer gelen kişi sürekli düşük yapıyorsa (tıbika) ocaklı tarafından verilen kül bir bardak su içerisine konulup dinlendirildikten sonra içilmelidir.

Yörede dalak şişmesi rahatsızlığı olan hastaların gittiği ocak, dalak kesme ocağıdır.

"Bu ocakta uygulanan tedavinin uygulama kısmında yapılan hareketlerde bir taklit olayı canlandırılmak istenmektedir. Peki, neden dalak hastalığının tedavisi amacıyla hastanın dalağını kesme taklidi yapılmaktadır? Etnolojide bir olayı arzuya göre tekrar meydana getirmek üzere onun kabataslak bir benzerini, daha doğru bir tabirle taklidini yapma işlemlerine bir isim bulunmuş ve buna "maji" denmiştir. Türkçede majinin karşılığı olarak "sihir" kelimesi kullanılmaktadır. Yalnız üzerinde durulan olay (dalak kesme) taklide dayandığı için buradaki sihire "taklitsel maji"

denmektedir” (Acıpayamlı, 1963: 10). Tedavi sonrası ocaklının sobasında yaktığı bir miktar kül, içmesi için hastaya verilir (KK-11, KK-8).

Külü kullanan bir diğer ocak ay tutulması ocağıdır. On yaşına kadar olan tüm çocuklara bakan ocaklının tedavi sırasında abdestli olması gerekmektedir. Tedavi esnasında Yasin suresini, Amene’r-rasulü ve Ayete’l-Kursi ayetlerini okuyan ocaklı bu işlemi ardı ardına iki kez yapmaktadır. Ocaklı, evinde bulundurduğu külü okuduğu bu sureler eşliğinde parmağıyla hasta olan çocuğun sağ elinin, sol ayağının ve karın bölgesinin üzerine hilal şeklinde (fakat hilal aşağıya bakacak şekilde) çizerek tedaviyi sonlandırır (KK-14).

2.3. Suyun Kullanımı

Anâsır-ı erbadan biri kabul edilen su, Türkler için kült kabul edilen unsurlardan bir tanesidir. Mitolojide yaratılış ile ilgili efsanelerde kozmosun su ile başlaması suya verilen değeri artırmıştır. Nitekim Altay Türklerinin efsanelerinde evrenin yaratılışıyla ilgili olarak "evvelce ancak su vardı; yer, gök, ay ve güneş yoktu" (İnan, 2006: 14) ifadesi bu önemi anlatması bakımından önemlidir. Suyu Erken dönem Türk inanç sisteminde yüklenen anlam, İslamiyet’in kabulünden sonra dini bir kimliğe bürünmüştür. Halk hekimliğine bağlı ocak kültüründe sıkça ziyaret edilen su kaynakları belli hastalıkları sağaltıcı bir unsur haline gelmiştir. Bu sular genellikle bir türbe-yatır ziyareti yanında olabildiği bağımsız olarak da aynı işlevi sağlamaktadır. Halk inanmalarında kirlerden arınma, temizlenme ve hayat kaynağı olması gibi anlamlar yüklenen su, halk hekimliği uygulamalarında ve ocaklarda birçok hastalığı tedavi eden sağaltma unsurudur.

2.3.1. Suyu kullanan Ocaklara Örnekler

Boyun ve çene altında köstebek şeklini andıran ağrılı şişlikler için gidilen köstü ocağında, ocaklı gelen hastayı şu şekilde tedavi etmektedir: Boğazdaki bu şişlik için hasta yedi farklı bölgeden yedi farklı köstebek yuvasından aldığı toprağı ocaklı kişiye getirir. Ocaklı bu toprakları nisan ayında yağın yağmur ile karıştırdıktan sonra boğaz üzerindeki ağrılı ve şiş kısma sürer. Nisan ayında yağın yağmur suyunun özellikle tercih edilmesinde halk arasındaki “nisan yağmurunun yılanın ağzına düşerse zehir, midyenin içine düşerse inci olur” inancı erkildir. Şifa olarak düşünülen bu su, hastalığın tedavisinde de çok etkili bir sağaltım unsurudur (KK-5).

Suyun kullanıldığı bir diğer ocak ay tutulması ocağıdır. Genellikle küçük çocukların getirildiği bu ocakta ocaklı, evinde bulunan kül ve suyu karıştırır. Sonra hasta olan kişiyi bu karışım yardımıyla tedavi eder.¹

¹ Bu tedavinin yapılışına dair bilgi “Külün Kullanımı” başlığı altında verilmiştir.

Suyu kullanan bir diğerk ocak, sarılık ocağıdır. Ocaklı sarılık olmuş hastanın belli bölgelerini (alın bölgesi) jiletle çizerek pis kanı akıtır. Sonra hasta, ocaklının aynı hafta içerisinde vermiş olduğu suyun içerisine yine ocaklı tarafından verilen külü koyarak bu karışımı üç gün pencere önünde bekletir ve bu suyu banyo yapacağı kap içerisine karıştırarak bu suyla banyo yapar (KK-9).

2.4. Demirin Kullanımı

Demir, halk hekimliği uygulamalarında özellikle ocaklılar tarafından sıkça tercih edilen önemli bir madendir. Gerek temas yöntemi ile gerekse psikik nitelikte olsun her türlü haliyle birçok ocaklı tarafından tercih edilmiştir. Kam/şaman olarak nitelendirdiğimiz kişilerin devamı niteliğinde olan ocaklılar içinde demir, kutsiyetini korumuş, sağaltma ve pratiklerin olmazsa olmazı haline gelmiştir. Demirin özellikle tercih edilen bir metal olması, Türkler için kutsal olması ve toplumda kült olarak yer bulmasındandır. Zamanla toplumdaki bilinçli ya da bilinçsiz olarak aktarılan bu bilgi bugün de ocaklılar tarafından devam ettirilmektedir. (Ateş, 2015: 79)

Oluşumunda göksel bir etkinin var olduğu savunulan demirin hem Kur'an-ı Kerim'de hem de arkeolojik kazılarda gökten indirildiğine dair ifadeler bulunmaktadır. Demir, olağanüstü bu yapısı ile toplumda saygı duyulan ve kutsallık atfedilen bir unsur haline gelmiştir. Bu kutsallık halk hekimliği uygulamalarında kötü ruhları kovması, hastalık ve ölümden, büyü ve negatif enerjiden koruması ile sıkça kullanılmıştır. Demir, yapımı esnasında ateşin kullanılması yönüyle ateş kültürüyle de yakından ilgilidir. Dolayısıyla ateşin kutsiyeti neyse, demirin de kutsiyeti odur, demek yanlış olmayacaktır.

2.4.1. Demiri Kullanan Ocaklara Örnekler

Adana'da tedavi esnasında demir ve demirden yapılan birçok unsuru kullanan ocak bulunmaktadır. Bu ocakların başında yılancık ocağı gelmektedir. Ocaklı, gelen hastayı ağız aşağı gelecek şekilde yatırdıktan sonra kendisine ait seccadeyi hastanın üzerine serer. Üç defa İhlas, bir defa Fatıha ve bir defa da İnşirah surelerini okuyarak bıçak ya da makasla hastanın başından ayaklarına doğru üç defa parpılama yapar. Bu şekilde yılancık hastalığına yakalanan hastanın vücuduna giren kötü ruhlar kutsal olan demir unsuru ile vücuttan uzaklaştırılmaktadır.

Ocaklılar; balta bıçak, bozuk para, iğne, çivi gibi demirden yapılan nesnelere kullandıkları gibi doğrudan bir demir parçası ile de tedaviyi yapabilmektedirler. Dalak kesme ocağında hasta, balta ile korkutulurken kurşun dökme ve sarılık ocaklarında bir kap içerisindeki suya iğne ve para atma ritüeli uygulanmaktadır. "Bütün bu uygulamaların sonunda hasta, ocaklıya arılık olarak da nitelendirilen bir miktar demir para vermektedir" (Baysan, 2014: 78). Hastalığın ocaklıya geçmesini engelleyen bu

uygulamada kötü ruhların demir madeni ile uzaklaştırılma amacı vardır (KK- 12, KK-15, KK-22).

2.5. Taşın Kullanımı

Taş ve kaya kültü mitolojide genişçe yer bulan yer-su kültleri içerisinde değerlendirilir. Doğada bulunan birçok unsur Türkler tarafından kutsanmış ve bir ruhu olduğuna inanılmıştır. Ancak bu kutsama bir tapınma değildir. Taş kültü ile ilgili ilk bilgi dünyanın yaratılışı efsanesinde yer almaktadır. Radloff tarafından derlenmiş Altay Yaratılış Efsanesinde taş, Tanrı Kuday tarafından yaratılmıştır. Efsaneye göre bu yaratılış şu şekildedir:

Tanrı Kuday ile Kişi beraberce su üstünde uçarken, Kişi, rüzgâr çıkartıp suyu dalgalandırdı ve Tanrı'nın yüzüne su serpti. Bu kişi kendisinin Tanrı'dan büyük olduğunu sandı suyun içine dalıverdi. Su içinde boğulacak oldu; "Tanrı, bana yardım et!" diye bağırmaya başladı. Tanrı "yukarı çık!" dedi, o da sudan çıkıverdi. Tanrı şöyle buyurdu: "sağlam bir taş olsun!" suyun dibinden bir taş çıktı. Tanrı ile Kişi bu taşın üzerine oturdular (İnan, 2006: 14).

Taş ve kayalarla ilgili eski Türk dininde yer alan başka bir inanç da yada taşı ile ilgilidir. Türklerde tabiat olaylarını değiştiren yada taşları şaman, kam gibi sihri ve büyüsel güçleri olduğuna inanılan kişiler tarafından kullanılmıştır. Güneşin olduğu bir zamanda yağmur ya da kar yağdıran bu taşlar mevsimsel gidişatı temelinden sarsabilen sihirli taşlardır.

"Tedavide kullanılan taşlar, İslamiyet öncesi benimsenmiş taş ile ilgili inançlar sistemine ait olan taş kültürünün, İslami unsurlar ile zenginleştirilerek günümüzde var olan uzantılarıdır." (Tanyu, 1968: 34).

Özellikle sarılık ocağında, sarılık hastalığının tedavisinde kullanılan taşın rengi de sarıdır. Taşın renginin sarı olması, tesadüf değildir. Bu ise taş ile tedavinin yanı sıra renklerle tedavi kapsamına da girmektedir. "Bazı hastalıkların fiziki görünümüleriyle benzer özellikler taşıyan maddeler arasında sempatik bir bağ kurulmaktadır" (Santur, 2016: 241). Sarılık hastalığının tedavisinde de sarı renkli nesnelere kullanılması yapılan işlemlerle sempatik büyümenin taklit ve temas ilişkileri işletilmeye çalışılmaktadır.

2.5.1. Taşı Kullanan Ocaklara Örnekler

Taş ile tedavi uygulaması Adana'da sarılık ve yılanlık ocaklarında görülmektedir.

Sarılık ocağında ocaklı tarafından tedaviye başlamadan önce sarı bir taş ve iki adet yorgan iğnesi temin edilir. Malzemelerin hepsi temin edilince bakır tas içerisine iğneler ve taşlar bırakılır. Bu taşın yarısını dolduracak kadar temiz su koyulur. Bu esnada ocaklı tarafından bir dua okunur. Daha

sonra tas içerisindeki iğneler delikli kısmından tutulur ve çıkarılır. Sarılık duası okunur. Ocaklı, elindeki iğneler ile hastanın burun hizasından başlayarak alınına ve başına parpılama yoluyla dokunur. Bu işlem bittikten sonra ocaklı, tekrar dua ile hastanın yüzüne ve suya bir kere okuyup üfler. Ocaklı, iğneleri, tekrar suyun içine bırakır. Su içerisinde bırakılan iğneler üç gün süre ile bekletilir. Bu üç gün boyunca hasta bu tas içerisindeki iğnelere beş dakika bakar. Üç günün sonunda ise su hastalığın şiddetine göre sapsarı olur (KK- 9).

Yılanların ortaya çıktığı zaman diliminde şiddetlenen romatizmal ağrıların olduğu yılanlık hastalığı yılanlık ocağında tedavi edilir. Mekke'den getirilen ve canlı olduğuna inanılan bu taşlar, ocaklı tarafından hastanın ağırlı kısmına dua ile yapıştırılır. Belli bir süre sonra kendiliğinden düşen bu taşlarla beraber ağrılar da yok olmaktadır (KK-22).

2.6. Tuzun Kullanımı

Tuz, gerek deyimlerimizde ve atasözlerimizde gerekse kültürel hayatımızda önemli bir yere sahiptir. Halk hekimliği uygulamalarında sıkça kullanılan bu unsur, sağaltım esnasında iyi bir şifa aracı olarak görülmektedir. Tuz, temre, nazar, tavukgötü, dalak kesme gibi birçok ocakta kullanılmaktadır. Genelde nazar tedavisinde kullanılan tuzun patlatılması esası vardır. Kızgın bir tava içerisinde yakılarak patlaması sağlanan tuzlar nazar eden kişinin gözleri olarak düşünülür. Halk arasında patlayan her bir tuz tanesi ile nazar eden kişilerin de gözlerinin patlayacağı inancı mevcuttur. Bu pratiklerde önem ve özellik arz eden iki husus vardır. Bunlardan birisi "tuz", diğeri ise "ateş"tir. Tuz burada nazarin tedavisinde ateş unsuruyla birleşip "kurtarıcılık" fonksiyonunun yanında "temizleyicilik" fonksiyonunu da icra etmektedir.

2.6.1. Tuzu Kullanan Ocaklara Örnekler

Tuzu kullanan ocakların başında nazarla ilgili olan ocaklar gelmektedir. Bu ocaklardan bir tanesi olan tuz patlatma ocağında tedavi şu şekilde yapılmaktadır: Ocaklı, yedi topak/parça kaya tuzunu bir tava içine koyarak ateş üzerine tutar ve tuzlar tava içinde iyice kızdırılır. Hasta kişi, yüksekçe bir yere oturtularak üstüne beyaz bir örtü örtülür. Başının üstünde bir kalbur veya elek içine bir tas su koyulur. Ocaklı, ocakta iyice ısıttığı tuzu, hastanın başı üzerinde üç kere çevirdikten sonra bu suyun içine boşaltır. "Benim elim değil, Fatma anamızın eli, sözleriyle ve besmele çekilerek tava içinde su bulunan tase dökülür. Bu işlem üç defa tekrarlanır." (Acıpayamlı, 1962: 6) Isıtılmış tuzlar, suya dökülünce patlar. Orada bulunanlardan biri, ocaklıya, "Ne ediyorsun, ne yapıyorsun?" der. O da hastayı işaret ederek "Göz edenlerin gözlerini patlatıyorum" der. Oradakiler "Patlasın inşallah" diyerek işleme katılırlar. Bu işlem üç kere tekrar edilir. Tuzların patlamasının şiddetine göre hastaya o kadar nazar değdiğine inanılır. Bu uygulama esnasında yapılan taklit, nazarı değen

kişinin gözünde meydana gelmesi arzu edilen patlamanın taklididir. Böylelikle bu taklidin yerine getirilmesiyle nazarı değen kişinin nazarının yok olacağına inanılmaktadır (KK- 9).

Tuzu kullanan bir diğer ocak da tavukgötü ocağı olarak da bilinen siğile benzer hastalıkları tedavi eden ocaktır. Ocaklı, evinde bulunan bir miktar tuzu peçete içerisine alarak bildiği sureleri okumaya başlar. Okuma esnasında ara ara elindeki tuzu hastanın problemli kısmına sürer. Okuma işi bittikten sonra ocaklı, peçete içerisindeki tuzu hastaya verir. Ocaklı, hastaya tuzu kendisine en yakın bir akarsuya atarak ardına bakmadan geri dönmelerini söyler. Ortalama 1-2 ay içerisinde geçen hastalığın tedavisi bu şekilde tamamlanır (KK- 21).

2.7. Toprağın Kullanımı

Ocaklı kişinin elinde em olarak kullandığı birçok unsur bulunmaktadır. Bunlar kül, tuz, su bazen de toprak olabilmektedir. Toprak, içerisinde bulunan birçok mineral sayesinde halk hekimliği uygulamalarında kullanılan önemli sağaltım araçlarından biridir.

2.7.1. Toprağı Kullanan Ocaklara Örnekler

Tespit ettiğimiz ocaklar içerisinde toprak unsurunu kullanan ocak, köstebek ocağı olarak da bilinen ocaktır. Ocaklı, köstü olmuş yani boğaz ve çene altında beliren yumruyu tedavi etmek için öncelikle yedi köstebek yuvasından toprak alır. Bu ocakta kullanılan toprak herhangi bir yeden alınan toprak değil, yedi farklı yerde köstebeğin çıkarmış olduğu toprağın alınmış olmasıdır. Kanaatimizce buradaki toprak, köstebeğin toprağa temas etmesinden dolayı özel bir toprak haline geldiği için diğer yerlerdeki topraklardan farklılık gösterecek ve tedavide kullanılabilir olacaktır. Bu toprak, nisan ayında yağın yağmur ile karıştırılır ve boğaz kısmında oluşan şişliğin üzerine sürülür. Erkek incir ağacının dalı kesilip küçük parçalar halinde tespil yapılarak hastanın boynuna asılır. Bu şekilde tedavi tamamlanır (KK-5). Bu ocakta kullanılan incir dalı herhangi bir incir dalı değildir. Buradaki dal, meyve vermeyen sadece yapraklı olan “erkek incir ağacının dalı”dır. Erkek incir ağacının kullanılmasındaki amaç, meyve vermeyen ağacın dalını kullanarak hastalığın üremesinin ve tekrar rahatsızlık vermesinin önüne geçmesi arzusudur. Zira dişi olan ağaç üremeyi temsil edeceğinden hastalığın tekrar nüksetmesi bölgedeki inanışa göre kaçınılmaz olacaktır.

2.8. Kemiğın Kullanımı

Kemik uzun yıllardır gerek şamanların gerek halk hekimlerinin kullandıkları bir malzemedir. Tarihi kayıtlarda şamanların gelecekte haber vermek için kemik yardımıyla fal baktıklarına dair bilgiler yer almaktadır. Kemiğın halk hekimliğinde kullanılması çeşitli değişikliklere uğrayarak günümüzde de devam eden bir uygulamadır.

Ocaklının vücudunun herhangi bir bölgesinden çıkan aykırı kemik o kişiyi ocaklı yapması bakımından önem arz etmektedir. Aykırı çıkan bu kemik ilerleyen süreçte ocaklının tedavi esnasında kullanacağı tedavi aracı olacaktır. Bu kişiler hayatlarının belirli bir döneminde Allah tarafından özel olarak seçilen karakterler olduklarını ve bu sebeple el aldıklarını düşünürler. Yılcık hastalığında ocaklı olan kişinin ocak olması için tek bir kıstas vardır, o kıstas da ocaklının vücudunda aykırı olarak çıkan kemiktir. Bu kemiği ameliyat sonrası aldırın kişi artık ocaklıdır. Bu ocak ve ocaklı tipine en büyük örnek yılcık ocağıdır.

2.8.1. Kemiği Kullanan Ocaklara Örnekler

Yılcık ocağı olan kişiler genel olarak makas, bıçak gibi metal unsurlarla parpılama yaparak bu hastalığı tedavi ederler. Farklı olarak Kezban Cerit adlı kadının elinde sonradan belirginleşen kemiği aldırdıktan sonra yılcık ocağı olduğu tespit edilmiştir. Cerit, ameliyatla aldırdığı bu kemiği çok dikkatli bir şekilde sakladığını, kaybetmemeye özen gösterdiğini söylemektedir. Çünkü bu ocağı devam ettirebilmesi için bu kemiği tedavi esnasında kullanmak mecburiyetindedir. Gelen hastayı ağıza aşağı gelecek şekilde yatıran ocaklı, elindeki kemiği ayaktan başa doğru hastanın vücuduna temas ettirmek suretiyle hastayı tedavi etmektedir (KK-18).

2.9. Bezin Kullanımı

Halk hekimliği uygulamalarında kült olarak değerlendirdiğimiz, demir, ateş, su gibi unsurların yanında bitkisel, hayvansal ve madensel emlere varan geniş yelpazede birçok unsur kullanılmaktadır. Bunlardan biri de bazen bir seccade bazen de bir yazma olarak karşımıza çıkan bez parçalarıdır. Bazı ocaklılar bu bez parçalarını tedavi esnasında kullanmak suretiyle sağaltım işlemini gerçekleştirmektedirler.

2.9.1. Bezi Kullanan Ocaklara Örnekler

Yazmasını tedavide sağaltma unsuru olarak kullanan ocak, köstebek ocağıdır. Ocaklı tedavi için gelen kişileri yazması ile tedavi etmektedir. Şiş olan bölgeye zeytinyağı sürdükten sonra bir kez yazması ile yukarı doğru çekip bir kez de yazma ile başa dokunmaktadır. Bu işlemi üç defa tekrarladıktan sonra tedavi sona ermektedir. Burada dikkati çeken şey, parça-bütün ilişkisinden yola çıkarak yazmanın ocaklıyı temsil etmesidir. Hastanın vücuduna değen şey ocaklıya ait bir yazma olup bu yazma ocaklıyı temsilen hasta kişinin vücudunda ocaklının şifa tesirini göstermektedir (KK- 13, KK- 20).

Tedavi esnasında bez ya da benzer bir unsur kullanan bir diğer ocak yılcık ocağıdır. Bu ocakta ocaklı gelen hastayı ağıza aşağı gelecek şekilde yatırdıktan sonra ocaklının dedesinden kalan seccadeyi hastanın üzerine serer. Ocaklı, üç defa İhlas, bir defa Fatiha ve bir defa da İnşirah surelerini

okuyarak bıçak ya da makasla hastanın başından ayaklarına doğru üç defa parpılama yapmaktadır. Bu parpılamadan sonra gelen hastaya evinin tuzundan ya da külünden vermektedir (KK- 12, KK- 15). Dikkat edildiği üzere mutlaka bez gibi bir unsur tedaviyi desteklemektedir.

Yukarıda bahsedilen ocaklardan birinde ocaklının kendisine ait bir yazma yardımıyla sağaltım yapması durumu söz konusuysen diğer ocakta ocaklının kendisinden önce ocaklı olan dedesine ait bir seccadeyi kullanarak sağaltım yapması dikkat çekmektedir. Birinci ocakta parça bütün ilişkisi içerisinde ocaklının kendisine ait olan bir nesne ile tedavi etmesi söz konusudur. Ancak ikinci ocakta ocaklının kendisine ait bir nesne ile tedavisi söz konusu değildir. Bu durumda ikinci ocaklı ancak dedesinin bir eşyası ile tedavi yapabilmektedir, yani asıl ocaklı tedaviyi yapan değil, dedesidir. Kullanılan seccade ise sahibinin, yani ocaklının dedesinin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Burada şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: Ocaklı ölmüş bile olsa, ona ait bir nesne ile iyileştirme gücü hâlâ devam edebilmektedir.

Ocaklıların kendilerine ait nesnelere kullanarak hastalıkları tedavi etmeleri, temas büyüüne işaret etmektedir. Sempatik büyüünün ikinci kolu, temas esasına dayanan, temas büyüüdür. Frazer, bu büyüünün çıkış noktası olan düşünceyi şöyle açıklamaktadır: Bir vakitler birbirlerine bağlı olan şeylerin, hatta sonradan birbirlerinden tamamen ayrılmış olsalar bile, parçalardan birisindeki değişiklik, ötekini de etkilemeyi gerektiren sempatik bir bağlantı içindedir. Parça bütüne aittir ilkesi, parçaya sahip olanın, bütüne sahip olacağı düşüncesini doğurur. Buna göre, birinin saçına sahip olan ya da tırnak, kirpik, elbise parçası, diş vb. gibi şeyleri elde eden kimse, söz konusu olanın üzerinde olumlu ya da olumsuz majik bir etki yapma gücüne sahiptir demektir (Örnek, 1981: 37).

2.10. Bitkisel Ürünlerin Kullanımı

Folklorun önemli bir yönünü kapsayan halk hekimliği uygulamalarında kullanılan bitkiler ocaklarda da yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Ocaklılar, kendilerinden önce bu işi yapan kişilerden öğrendikleri hastalık sağaltım yöntemlerini kendilerine gelen hastalar için uygulamaktadırlar. Bu uygulamalar sadece ilaç olarak kullanılmayıp bazen yara üzerine sürülen krem bazen iç hastalıkları için içilen bir çay bazen de yemeleri için hazırlanan birtakım emlerdir. Bu emler halk hekimliğinde çok yaygın bir şekilde ocaklı kişilerin bilgi ve tecrübeleri ile nesilden nesile, ocaktan ocağa aktarılmıştır.

2.10.1. Bitkisel Ürünlerin Kullanımına Örnekler

Adana'da rastladığımız en yaygın bitki kökenli em, zeytinyağı ve sarı kantaron otunun on gün güneşte bekletilmesi ile oluşan karışımdır. Bu em, yara, çizik, boğaz rahatsızlıkları, yilancık ocağı ve kırık-çıkığa kadar geniş bir yelpazede kullanılmaktadır. Felç ocağı olan İbrahim Biliz isimli ocaklı da

felç hastalarına kantaron, kuru incir, kuru bamyaya, zeytinyağı, bal, limon, kuru nane, karabiberden oluşan karışımı hastanın felçli kısmına sürerek tedavi etmektedir (KK- 16).

Bitkisel ürünler yardımıyla tedavi uygulaması yapan bir başka ocak da egzama ocağıdır. Bu ocakta egzama tedavisi için oluşturulan 100 gr. nohut unu, 1 deste yarpuz bitkisi, 25 mililitre katran karışımından oluşan macun hap şekline geldikten sonra hasta tarafından içilirse şifa elde edilmektedir.

2.11. Hayvansal Ürünlerin Kullanımı

Ocaklıların tedavide kullandıkları emler arasında sayısı çok olmamakla birlikte çeşitli hayvanlardan elde edilen ilaçlar da yer almaktadır. Ocaklılar, bu hayvansal emler yardımıyla hasta kişilere şifa olmaya çalışmaktadırlar.

2.11.1. Hayvansal Ürünlerin Kullanımına Örnekler

Adana'da halk hekimliğinde kullanıldığını tespit ettiğimiz hayvansal ürünler şunlardır: Kırık-çıkıkta yumurta akı, doku zedelenmesine bağlı arı mumu, kısırlıkta kuyruk yağı (KK- 1, KK- 6, KK- 7, KK- 19). İnsanlar hayvansal ürünlerle kendilerini tedavi ettiği gibi mallarını, evlerini korumak için birtakım pratikler oluşturmuşlardır. Bu pratikler korkulan ya da gücü ön planda olan bir hayvanın bir unsuru eve, bahçeye asılarak sempatik büyüünün bir alt dalı olan temas büyüünde geçen parça bütün ilişkisi ile korunmaya çalışılmıştır. Adana'da ev ve bahçelerin girişinde ya da kapı üstlerinde görülen hayvan boynuzu ya da kafatası bu konuyla bağlantılıdır.

2.12. Madensel Ürünlerin Kullanımı ve Örnekler

Maden kökenli emler diğer uygulamalara nazaran daha az bir alanda uygulanmaktadır. Adana'da tespit ettiğimiz madensel kökenli emler şu şekildedir: Nazar için yapılan kurşun dökme esnasında kurşun madenin eritilerek suya dökülmesi, dalak kesme ocağında üç adet kaya tuzunun ezilmesi, yılancık ocağında demir kökenli bir unsurun (makas, bıçak) tedavi esnasında kullanılması, sarılık ocağında jiletin kullanılması, nazar ocaklarında cıva ve şapın nazarlık olarak hastalara tavsiye edilmektedir (KK- 10).

Sonuç

Erken dönem Türk inanç sisteminde yer bulan birçok inanç ve pratiğin aradan asırlar süren zaman geçmesine rağmen Adana ilimizde devam ettirildiği görülmektedir. Bu pratiklerin bazıları aynen devam ederken bir kısmı da İslamiyet etkisi ile kısmi değişikliklere uğramıştır. Bazı uygulamaların mantıki alt yapısı unutulmuş olsa da şekli uygulaması yöre halkı tarafından hâlâ devam ettirilmektedir. Bu çalışma Anadolu'nun

bir ili baz alınarak erken dönem Türk inanç sistemini belirleme ve araştırmalara katkı sağlama amacı ile yapılmaya çalışılmıştır. Yörede halk hekimliğine bağlı ocaklarda tedavi yöntemleri ve bu tedavilerde kullanılan malzemeler bu çalışmada aktarılmıştır. Bahsi geçen bu ocaklar hâlâ sağaltma işlemini devam ettirmektedir.

Ocaklı dediğimiz kişiler bir takım dinî- sihrî pratiklerle hem insanları hem de insanların sahip olduğu hayvan ve eşyaları hastalık ve kötülüklerden korumaktadırlar. Bu tedavi bitkisel emler, hayvansal emler, madensel emler, gibi birçok doğal yöntemle desteklenmektedir. Yapılan bu çalışma neticesinde anlaşılmaktadır ki işlerliğini devam ettiren bu yapı daha uzun yıllar devam edecektir.

Adana ve çevresinde tespit edilen sağaltma ocaklarının önemli özelliklerinden biri el verme merasimidir. Bu merasim bize şaman ya da kam olabilmek için belli bir kamın neslinden gelme şartını hatırlatmaktadır. Bu yapının babadan oğula ya da anneden kızına şeklinde devam etmesi şamanlığın kalıtsal aktarımından başka bir şey değildir.

Araştırma alanında ocaklılar tedavi esnasında çeşitli malzemeleri kullanmaktadırlar. Bunlar arasında ateş, kül, su, demir, taş, tuz, toprak, kemik, bez, bitkisel ürünler, hayvansal ürünler ve madensel ürünler sayılabilir.

Türk toplumunda alternatif tıp olarak son dönemde daha da gelişen bu yapı belirli bir eğitim gerekmeksizin hızla nesilden nesle aktarılmaktadır. Elde edilen bilgiler ışığında İslamiyet öncesi Türk inançları yöre insanı tarafından korunarak günümüze kadar getirilmiştir. Elbette ki bütün uygulama ve pratikler aslî şekillerini tamamen koruyamamıştır. Ancak halk bazı uygulamaların sebebini açıklayamasa da bu uygulamalar şekli olarak muhafaza edilerek günümüze kadar gelmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- ACIPAYAMLI, Orhan (1962). "Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Âdet ve İnanmalar", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XX (1-2), s. 1-35.
- ACIPAYAMLI, Orhan (1963). "Türkiye Halk Hekimliğinde Dalak Kesme ve Etnolojik İzahı". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, S. 1, s. 37-58.
- ACIPAYAMLI, Orhan (1968). "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği ve Özellikleri". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXVI (1-2), s. 1-9.
- ACIPAYAMLI, Orhan (1989). "Türkiye Folklorunda Halk hekimliğinin Morfolojik ve Fonksiyonel Yönden İncelenmesi". *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ARTUN, Erman - KOZ, Sabri (2000). *Efsaneden Tarihe, Tarihten Bugüne, Adana: Köprübaşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARTUN, Erman (2008). *Türk Halkbilimi*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık

- ATEŞ, Fatma (2015). "Adana Halk Hekimliği Uygulamalarında Demir". *Journal of Turkish Studies*, 10 (Volume 10 Issue 12), s. 69-84
- BAYSAN, Münire (2014). "Kütahya ve Çevresinde Sağaltma Ocakları ve Yapılan Tedaviler". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Kütahya Özel Sayısı, s. 77-83.
- BEYDİLİ, Celal (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. (Çev.: Eren Ercan), Ankara: Yurt Yayınları.
- DARKOT, Besim (1988). *İslam Ansiklopedisi*. (Adana Maddesi, c. 1). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- DUVARCI, Ayşe (1990). "Halk Hekimliğinde Ocaklar". *Millî Folklor*, S. 7, s. 34-38
- ERSOY, Ruhi (2007). "Kadın Kamlar'dan Göçerevli Türkmenler'de 'Ebelik' Kurumu'na Dönüşüm". *Türk Bilgi: Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, S. 13, s. 60-71.
- İNAN, Abdülkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KALAFAT, Yaşar (2005). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Babil Yayıncılık.
- KOÇ, Adem (2016). "Şifa Ocaklarında Kozmogoninin Kültürel Sürekliliği", *Millî Folklor*, S. 109, s. 173-186.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004). *Edebiyat Araştırmaları 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KUMARTAŞLIOĞLU, Satı (2012). *Türk Kültüründe Ateş ve Ocak Kültü*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ÖGEL, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) II..Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖRNEK, S. Veyis (1981). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- POTAPOV, L. P. (2012). *Altay Şamanizmi*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- SANTUR, Alparslan (2017). "Yozgat'ta Sağlık/Hastalıkla İlgili Bazı Geleneksel Uygulamalar, Değerlendirmeler ve Deyişler". *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu (05-07 Mayıs 2016) Bildiri Kitabı*, III. Cilt, s. 236-246.
- TANYU, Hikmet (1968). *Türklerde Taş İle İlgili İnançlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- TANYU, Hikmet (1982). "Fatma Anamız ve El ile İlgili İnançlar Üzerine Kısa Bir Araştırma". *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Cilt IV, Ankara.
- ÜÇER, Müjgan (1976). "Anadolu Folklorunda Fadime Ana". *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı*, 1975, Ankara
- ÜÇER, Müjgan (1981). "Anadolu Folklorunda Fadime Ana I". *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı*, 1981/1, Haziran.

Sözlü Kaynaklar

	<i>Kaynak Kişinin Adı ve Soyadı</i>	<i>Yaşı</i>	<i>Eğitim Durumu</i>	<i>Tespit Edildiği Yer</i>
1.	Ahmet Ekiz	84	Okuma Yazma Yok	Pozantı/Adana
2.	Arife Işık	72	Okuma Yazma Yok	İmamoğlu/ Adana
3.	Ayşe Çağlardere	57	Okuma Yazma Yok	Adana
4.	Cennet Tuturga	58	Okuma Yazma Yok	Pozantı/Adana
5.	Davut Avcı	58	İlkokul Mezunu	Yüreğir/Adana
6.	Duran Ölmez	58	Lise Mezunu	Sarıçam/ Adana
7.	Duran Akça	75	Okuma Yazma Yok	Sarıçam /Adana
8.	Dursun Okşar	85	Okuma Yazma Yok	İmamoğlu/ Adana
9.	Emine Serbes	47	İlkokul Mezunu	Yüreğir/Adana
10.	Emine Yücel	62	Okuma Yazma Yok	Adana
11.	Fadime Açık	60	Gece Okulu	İmamoğlu/Adana
12.	Fadime Akça	75	Okuma Yazma Yok	Sarıçam/Adana
13.	Fatma Güleç	64	Okuma Yazma Yok	İmamoğlu/Adana
14.	Hanife Gökcalp	61	Okuma Yazma Yok	Seyhan/Adana
15.	Havva Korucu	68	Okuma Yazma Yok	Ceyhan/Adana
16.	İbrahim Biliz	54	İlkokul Mezunu	Yüreğir/Adana
17.	Kerime Cengiz	65	Okuma Yazma Yok	İmamoğlu/Adana
18.	Kezban Cerit	49	İlkokul Mezunu	Yüreğir/Adana
19.	Mehmet Kulaklıoğlu	72	Okuma Yazma Yok	Yüreğir/Adana
20.	Rahime Dalkılıç	39	İlkokul Mezunu	Yüreğir/Adana
21.	Senem Pehlivan	60	Okuma Yazma Yok	Adana
22.	Ülkü Yılmaz	72	Okuma Yazma Yok	Karaisalı/Adana
23.	Zümrüt Biçer	62	Okuma Yazma Yok	Feke/Adana

EKLER



Yılcık Ocağında gelen hastanın üzerine seccadesini yayan ocaklı diğer ocaklılardan farklı olarak parpılama işlemini bıçakla yapıyor.



Yılcık ocağı olan kişinin elinden çıkan ve ameliyatla alınan kemik.



Kişinin vücudunun herhangi bir yerinden çıkan aykırı bir kemiğin ameliyatla alınması neticesinde kişi Yılcık Ocağı olmaktadır.



Gelen hastalara verilen ocak külü



Ocaklı, yazması ile parpılama işlemi yaparken



Tuzlar ezildikten sonra hastayı korkutmak için ocaklı baltayı hastanın yüzüne doğru üç kez indirir ve hastayı korkutur.

GAZİANTEP HALK DANSI EZGİLERİNDE MÜZİKAL ANALİZ



MUSICAL ANALYSIS IN GAZİANTEP FOLK DANCE MELODIES

Gültekin ŞENER*

ÖZ: Türk halk dansı *ezgileri* Türk halk müziğinin en önemli konularından biridir. Türk folklorunu oluşturan temel öğelerden biri olan ve sözlü sözsüz iki yapıda bulunan dans ezgileri, geleneksel özelliği ile halk ezgileri gibi kabul edilmektedir. Bu sebeple yöresel özellik ve tavrısal türü Türk halk müziği ile aynı özelliktedir. Türk halk danslarının ezgilerinin incelenmesi de buna bağlı olarak eser analizinde kullanılacak olan *tümdengelim* yöntemi olan tümden ayrıntıya doğru giden ve ezgiyi oluşturan cümleler, cümleleri oluşturan cümlecikler ile cümleciklerde bulunan motifleri karşılaştırılarak ezgi üzerinde bir oluşum fikriyle tümevarım sağlanacaktır.

Bu yöntemde kullanılacak olan cümle, cümlecik ve motiflerin temel ezgide oluşturduğu soru-cevap periyotları ile ezginin makamsal yapısı, tempo/hız durumu, ezgide ses genişliği gibi diğer tespitlerle sürdürülen eser analizi, dans ezgileri arasındaki melodik kimlik hakkında yeni fikri çıktılar yapılabildiğini sağlayacaktır.

Yukarıda anlatılan müzikal çözümleme yöntemi ile Gaziantep halk dansı ezgileri incelenecek ve yine altı dans ezgisi üzerinde yapılan eser analizi örnekleri verilerek, ezgilerin benzer yapıları ve farkları ile sözlü/sözsüz ezgilerde çeşitli melodik kümelenme unsurları çıkarılacaktır. Elde edilecek sonuçlarla, Gaziantep halk dansı ezgilerinin yapısal durumuna dair hükümlerin ortaya çıkması ve yeni tespitlerle araştırmalara kaynak sağlaması düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gaziantep, halk dansı, ezgiler, müzikal analiz.

ABSTRACT: *Turkish folk dance melodies are one of the most important subjects of Turkish folk music. One of the basic elements that make up the Turkish folklore and the two verbal/non-verbal dance tunes are considered as folk tunes with its traditional feature. For this reason, the local characteristics and attitude are similar to Turkish folk music. The analysis of the melodies of Turkish folk dances will be used in the analysis of the works, which will be used in the analysis of the deductive method that goes all the detail and the melody of the sentences, phrases and phrases in the sentence by comparing the phrase found in the expression of a formation on the melody will be provided.*

The sentence to be used in this method, clause (small sentence) and motif formed by the basic answer to the answer-answer periods, the modal structure, tempo / speed status, melody sound width continued with other determinations such as the sound analysis, the new melodic identity between dance melodies will be able to make output.

With the musical analysis method described above, Gaziantep folk dance melodies will be examined and the samples of the work analysis on the six dance melodies will be given, and similar melodies and melodies will be produced in verbal / non-verbal melodies with similar structures and differences of melodies. With the results to be obtained, it is thought that the

* Öğr. Gör. Dr. - Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı - Gaziantep / sener@gantep.edu.tr



provisions on the structural status of the Gaziantep folk dance melodies will emerge and provide new researches with new findings.

Keywords: *Gaziantep, folk dance, melodies, musical analysis.*

Giriş

Dans kavramının ilkel oluşumdan, düzenlenmiş hareketler bütününe dönüşmesi, sadece sanatsal bir etkinlik değil, aynı zamanda felsefi ve estetik bir yaklaşım biçimidir. Temelde ortaya çıkışı, doğuşu; korku, inanç, sığınma, meydan okuma gibi sebeplerle de olsa sonuçta insanın estetik değerler bütününe dönüştürdüğü bir olgu olmuştur. Törenlerde yapılan en önemli öykünme (taklit) danslarla oluşmuştur. Böylece bugünkü öykünme bize mitolojik dönemlerden miras kalmış bir özelliktir (And, 2003: 14).

İlk Türk uygarlıklarından Şamanların, Hunların, Oğuzların günümüze uzanan belgelerinden, geleneklerine bağlı olarak yapılan törenlerin en önemli bölümünü, halk danslarının oluşturduğunu anlamaktayız. Orta Asya'daki Türk kavimlerinin dansları ile ilgili ilginç belgelere rastlanmıştır. Çinli bir şair hanım, Han Beyi'ne gelin gelmiş ve memleketine gönderdiği mektupta, Hunların adetlerinden manzum alarak şu şekilde söz etmiştir.

*“Davulu her gece durmaz döverler
Ta güneşler doğana dek dönerler!”*

Bu, Türk halk danslarının M.Ö. 2000 yıllarında ateş çevresinde davul eşliğinde oynandığını ve güneşin doğuşunu, batışını çevredeki doğal olayları öyküleyen halk danslarının sabahlara dek sürdürüldüğünü kanıtlayan bir belgedir (Kaşkarlı, 1986: 218). İkel insanların; yaşamlarını sürdürme ihtiyaçlarından doğan bu danslar, deneyler sonucu gelişerek sanatın ilk halkalarını oluşturmuştur. Sonuçları itibarı ile günümüzde, sanatın önemli bir kolu haline gelmiş, dans kavramı folklor kavramı içinde çeşitli deyimsel tartışmalara sebep olmuştur. Genel olarak sadece Türkçede değil, diğer dillerde de dans ile oyun deyimlerinin aynı anlam için kullanıldığı bilinmektedir. Şerif Baykurt, Türk Dil Kurumu'nun dans tanımını kabul etmiş, *oyun* olarak adlandırılmasının karışıklara neden olacağını ileri sürerek halk oyunları ile halk danslarını birbirinden ayrı tutmuştur (Baykurt, 1965: 16).

Aynı şekilde Metin And'da Türk halk oyunları teriminin yanlış olduğunu, bu şekilde kullanıldığında hem diğer oyunlarla karıştırılabilme durumunun olabileceğini, hem de tüm yurdu kapsamı gerektiğini; ancak her köyde bile farklı danslarla karşılaşılması ve dans etmeye karşılık gelen farklı ifadeler olması nedeniyle onun yerine *“köylü dansları”* ve oyunları terimini önermektedir (And, 1992: 13-15).

Ancak günümüzde halk oyunları, dans genel başlığının altında bir tür olarak ele alınmaktadır. Türk Dil Kurumunun sözlüğünde Dans: “Müzik

temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri olarak açıklanmaktadır (URL-1). Yılmaz Öztuna'nın Türk Musikisi Ansiklopedisinde dans ve raks kelimeleri ayrı maddeler olarak ele alınmaktadır (Öztuna, 1969: 17). Antropoloji sözlüğünde dans, *"İnsanın gövdesini belirli zaman ve mekanda kültürel olarak belirlenmiş özel hareket yapı ve anlam sistemi içinde kullanması"* olarak, kültür bağlamında tanımlanmaktadır. Etnoloji sözlüğünde ise; *"İnsanın ruhsal durumunu bir takım bedensel hareketlerle ifade etmesi, açığa vurmasıdır."*

"Dans" kelimesi, Almanca, İngilizce ve Fransızca gibi Avrupa dil gruplarında hemen hemen aynıdır. Tanz, Dance, Danse gibi dilimizdeki karşılığı oyun veya raks olmakla beraber, daha çok "dans" şeklinde kullanılmaktadır (Sacks, 2010: 3). Ancak ülkemizde "dans" kelimesi "iki kişinin karşılıklı olarak müzik eşliğinde ve batı usulü yapılan balo, düğün gibi eğlence toplantılarında oynadıkları salon oyunları veya modern oyunlardır. Bu sebeple ülkemizde "folk dans" karşılığı olarak Halk Dansları değil Halk Oyunları tabiri yerleşmiştir.

Dansın tanımlanmasında gerek ülkemizde gerekse diğer ülkelerde çok değişik tanımlar yapılmaktadır. Bunlar: "İnsanın ruhsal durumunu bir takım bedeni hareketlerle ifade etmesi, açığa vurmasıdır. (Baykurt, 1995: 13). İnsanın beyin gücünün, beden üzerinde motiflenerek sunulması, doğa olaylarının günümüz yaşantısına adapte edilerek müzik, mimik, kostüm, dekor gibi yardımcı sanatlarla süslenerek sergilenmesi" (Ekici, 2003: 75). "İnsanoğlunun içindeki doğallığının, yaratıcılığı ile birleştirerek özgün davranışlar ve hareketler altında sunması (Demirsipahi, 1975: 8).

Dans: *"Orijini itibarı ile majik ve kültik olan bütün çağlarda ve bütün ülkelerde duyguların, coşku ve heyecanların ritmik hareketlerle anlatılmasıdır."* (Eroğlu, 1999: 22). "Müziğin ve duyguların hareketlere dönüştürülerek en zengin biçimde icra edilmesi tarihlerden ve geleneklerden yola çıkarak, klasizmi ve modernizmi birleştirerek, müzik ve hareketlerle emprovize (doğaçlama) yaratması" gibi açıklanabilecek ifadeler dansı tanımlamaktadır. Bu ifadelerin artırılarak "dans" kavramının oyun unsurundan farklı içeriğe kavuşturulması mümkündür (Tan, 1985: 113). Tüm bu ifadelerin ortak yanlarına baktığımızda, figürsel hareketleri, belirli adım ve kalıpları, melodisi, ritmik bölgüleri, duygularla bedeni harekete geçirmek "dans" tanımının yaratılmasını sağlamaktadır.

Anadolu'da yaşayan Türk uygarlıklarında ise Asya'dan getirdikleri geniş kültür birikimleri ile eski Anadolu uygarlıklarının kültür değerlerinin özümlediğini görmekteyiz. İslam dininin etkisi açısından bakıldığında, danslarımızın doğasında bulunan dinsel eğilim ve totem ruhu, İslam'ın içinde kendine Anadolu sufiliği olarak yer bulmuştur. Tasavvufun müzik ve dans anlayışından doğan Sema'lar bu şekilde ortaya çıkmış, birçok İslam tarikatının dinsel törenlerinde dansa yer verdiği görülmektedir. Bunlardan en bilineni ve yaygın olanı Mevlevi semalarıdır.

Tüm bu tanımlamalara bakıldığında bedensel hareketlerin düzenli tekrarı şeklinde ortak bir deyimle ifade edilen dansın ortaya çıkışından bu yana en önemli diğer bir konusu *ezgileridir*. Anadolu halk dansları açısından bir laboratuvar gibidir. Köylerde tespit edilen 4000'in üzerinde oyun ile dünya üzerindeki en zengin ülke olarak tanımlanmaktadır (And,2003: 28). Çünkü kültür ve medeniyetler beşiği olan Anadolu'da, hemen hemen her yöresinde ayrı danslar, ayrı giysiler ve ayrı müziklere rastlanmaktadır.

Bu tespitlerin bize gösterdiği en önemli durumun *dans* ile *ezgi* kavramının bir bütünüdür. ayrılmaz iki unsuru olduğu gerçeğidir. Bu nedenle dansların tasnifi, sınıflandırılması ve analizi çalışmalarında ezgilerin ayrı bir motivasyonla incelenmesi gerekmektedir. Çünkü daha önce yapılan bir çok çalışmada dans ezgilerinin bir ulusun halk müziği yapısı ile ortak geliştiği, onun müzikal karakterine uyumlu olduğu görülmüştür.

Çalışmamıza konu olan Gaziantep halk danslarının, dans ezgilerinin tespitleriyle ve bölge müzik kültürü ile ilişkilendirerek bir analiz yapmak gerekmektedir. Ülkemizin her bölgesinde var olan dans ve o dansların ezgilerinin o bölge müzik kültürü ve yöresel tavrı ile ilişkili olduğu görülmektedir. Bu sebeple dans ezgilerinin sözlü ve sözsüz yapılarına bakılmaksızın yapılacak müzikal analizde, ezginin *periyod*, *bölüm*, *cümle* ve *cümlecik* gibi motiflerine inilmesi ve bu motiflerin birbirleri ile bağlantılarını incelemek gerekmektedir.

Gaziantep'in dans ezgilerinin yapı formunu, menşeyini ve ezgilerin istatistiksel durumlarını belirlemek, ezgilerin genel karakterini ortaya çıkarmak gerekmektedir. Özellikle, çevre bölgelerde dans ezgilerinin yapısında değişimler yapılarak kullanılması ezginin aidiyeti konusunda tartışmalara sebebiyet vermektedir. Dans ezgisi analizinin yapılması hem bu karmaşayı hem de ezginin gerçek coğrafyasını belirlemek açısından doğru tespit imkânları yaratacaktır.

Gaziantep dans ve dans kültürü açısından oldukça zengin bir bölgedir. Özellikle halay formunda şekillenen danslar ve ezgileri, halk ezgilerinde bulunan yapısıyla karşımıza çıkmaktadır.

Halay bölgesinin önemli bir temsil noktası olan Gaziantep'in halk danslarında temsil ettiği ve günümüzde oldukça popüler olan bazı örneklerinin yapılacak ezgisel analizinde ezgi cümlesinin periyod, bölüm, cümle, cümlecik ve ezgilerde soru-cevap motifleri incelenerek bir çıkarım sağlanacaktır. Bu yöntemle dans ezgilerinin müzik karakteri hakkında genel ifadeler ve saptamaların yapılabilmesi ile Anadolu'nun tüm bölge dans ezgileri içindeki yerinin belirlenmesi sağlanabilecektir. Çalışma için seçilen Gaziantep Halk Dansı adları tablo 1'de sunulmaktadır.

Ağır Kaba	Bahdeniz Bacı	Çepikeli	Dümbülü	Güzelhan	Havarışko	
Antep Uç Ayağı	Berde	Çamur Döken	Esmer Gavil	Hama Kahana	Havuş	
Amik Düzü	Birecik/Halveti Kaban	Darbuze	Fatika	Habibi	Hoplatma	
Arabi	Bostancık	Dereköy Uç Ayağı	Galata	Halburcu	Isabeyli Halayı	
Arapkızı	Çobanbey	Deriko	Gavurdağ Halayı	Halabi		
Ayşar	Com Düzü	Dokuzlu	Gürsel	Hallime		
Kara Kuyu	Kılıç	Mani	Nahseni	Şamatya	Terzi	Zellocan
Kız Oyunu	Kırıkhan	Meyrem	Oğuzlu	Şebde	Teze Gelin	Zennube
Karaçar	Koseyri	Meses(Kına Yürüyüşü)	Pekmez	Şekeroglan	Tura	
Kartal	Lorkey	Miho	Reşit Halayı	Şirinnar	Yağlı Kenar	
Kereboz	Maney	Mimey	Serçe	Şirvani	Yank	
Kerem Halayı	Marmara,	Musabeyli	Seyit Ahmet Halayı	Terazi	Yarım Kaba	

Tablo 1: Gaziantep Halk Dansı Adları

Bu tabloda bulunan dans ezgilerinin tümü üzerinde yapılan çalışma yönteminin anlaşılması için içinden seçilen üçer adet sözlü sözsüz ezginin “eser analizi” yöntemini vererek, elde edilen sonuçların güvenilirliği ve bilimsel özelliğini sunmak gerekmektedir.

1.Sözsüz Dans Ezgileri

Bu bağlamda, Gaziantep halk dansları içinde önemli bir yere sahip olan ve doğa-hayvan-günlük yaşam koşullarını öyküleyen dans yapısında bulunan “Serçe” adlı dans ezgisini incelediğimizde, iki melodik bölümden oluşan ve “Larghetto” hızında oynanan bir ezgi olduğu görülmektedir. Ezgi, A ve B olmak üzere 2 temel cümlede oluşmuş, çok tekrarlı yapısı ile 1 soru 1 cevap yaparak dans figürüne eşlik etmektedir.

“A” cümlesi /soru cümlecği

Serçe

Güçlü ve asma kalış perdesi

“Uşşak makam dörtlüsü”

“Kara Ses”

Ezgi;, *Uşşak* makam dörtlüsü ile cümleye başlayarak, ilk ölçüde bu makamın güçlüsü olan “Re” sesinde asma kalış göstererek karar sesine dönmektedir.

“B” cümlesi / cevap cümlecği

Hüseyini Makamı Geçkisi Güçlü perdesinde Asma Kalış Güçlü perdesinde Asma Kalış “Karar Ses”

Ezginin *tempo/hız* basamağı dörtlüğe (♩) “Larghetto / Largo” arasında oynanmasına rağmen, çok tekrarlı durumlarda monotonluğu önlemek için ritmik nüansında yöresel davul velleleleri ve hızının arttığı saptanmaktadır.

Tablo 2: “Serçe” Ritim Notası

Sözsüz yapıda bulunan “Zennube” Gaziantep kadın halk dansıdır ve Zeynep adlı bir kızın isminden uyarlanmıştır. Dans, Zeynep’in güzelliğiyle çevrede nam salmasına, onun güzelliğine ve endamlı davranışlarına öykülenmiş bir halay dansıdır (Güzeloğulları, 2005: 74). Ezgisi ve oyunu tempolu olup “Andante” hızıyla, hızlı ve oynak arasında tempo yapısına sahiptir. Ezgi “Segah” makam dizisindedir.

“Zennube”

“A” cümlesi /soru cümlecği
a = tekrarlı motif cümlecği
b = tekrarlı motif cümlecği
asma kalış karar ses asma kalış karar ses

“B” cümlesi / cevap cümleği

“B” cümlesi bağlantı cümlecığı asma kalış karar ses asma kalış karar ses

Ezginin davul ile tempo/hız yapısı her ölçü için temel vuruş şeklinde tekrarlanarak devam etmektedir. Bu tekrarlarda zaman zaman velveleşmeyle yeni ritmik nüanslar yapılmaktadır.

Tablo 3: “Zennube” Ritim Notası

Günlük köy yaşamını öyküleyen ve kadın oyunu olarak kaydedilmiş olan “Pekmez”in hız yapısı günümüzde “Adagio” (66-76) yapısında oynanmaktadır. Ancak Mahmud Ragıp Gazimihal bu oyunun bir ölçülendirme vermeden hızlı bir yapısı olduğunu ifade etmiştir (Gazimihal, 1959).

Ezgi, “Uşşak” makam dizisinde oluşmuş ve güçlü civarında başlamıştır. A ve B olarak 2 bölümlüdür. “A” bölümünde ilk 2 ölçü soru cümlecığı şeklindeyken, 3. ölçü cevap cümlecığı yapmaktadır.

“Pekmez”

“A” soru cümlesi

a = soru cümlecığı a b = cevap cümlecığı

Uşşak Makamı Güçlü Bölgesi Uşşak Makamı Güçlü Bölgesi Uşşak Makamı Güçlüsü Makam Kararı

Ezginin “B” cevap cümlesinin “a soru cümlecığında “Uşşak” makamının birleştiği neva perdesinde “Buselik” makamına geçtiği ve tekrar

“b cevap cümleğinde “Uşşak” makam 4'lüsüne dönerek karar verdiği görülmektedir.

“B” cevap cümlesi

a = soru cümleği

b = cevap cümleği

Buselik 5'lisi Geçkisi

Uşşak Makama Karar Dönüşü

Makam Kararı

Egzisel yöneliminde “Uşşak” makamının önemli bir bölümünü kullanan melodi, tempo/hız yapısını koruyarak sonlanmaktadır.

Tablo 4: "Pekmez" Ritim Notası

2. Sözlü Dans Ezgileri

Gaziantep halk dansı ezgilerinin sözlü olan yapılarındaki tespitlerde, Türk halk müziğinin geleneksel ve yöresel melodik karakterinin olduğu görülmektedir. Sözlü dans ezgileri kapsamında egzisel analizi yapılacak olan üç eserin yine, periyot, cümle, cümlecik ve soru-cevap motiflerinin egzisel analizinde bir saptama yoluna gidilmiştir. Bu kapsamda eser analizi için seçilen “Teze Gelin”, “Meyrem” ve “Şirinnar” sözlü dans ezgilerinin müzikal analizi yapılacaktır.

“Teze Gelin” düğün-meresim grubuna giren ve kına geleneği üzerine kurgulanmış bir danstır. Aziz Kılınc, Garip Ercan’ın derlediği ve Yılmaz Kılınc’ın düzenleyerek sahneye taşıdığı bu oyunun kadın odalarında oynandığı söylenebilir. Kadın odalarında kadınların toplanmaları ise, kına gecesi, düğün, asker uğurlama veya asker karşılama gibi sebeplerden oluşmaktadır (Güzeloğulları, 2005: 74).

Ezgi “Uşşak” makam dizinde inici bir karakterde oluşmuştur. Oldukça ağır bir ritmik yapıya sahip olan ezgi “Largo / Larghetto” hızında oynanmaktadır.

“Teze Gelin”

“A” soru cümlesi

a = soru cümlecigi b = cevap cümlecigi

Ben de bil düm teze..... ge li - - - ol muş sun.....

Uşşak Makamı Güçlü Bölgesi Soru cevap cümleciklerinde bağlantı motifleri Makam Kararı

“B” cevap cümlesi

a = soru cümlecigi b = cevap cümlecigi

Ge yin miş ku şan - nuş a li nan ge lin

Uşşak Makamı Güçlü Bölgesi bağlantı motifleri Makam Kararı

Tablo 5: “Teze Gelin” Ritim Notası

“Şirinnar”

“A” soru cümlesi

a = soru cümlecigi a = cevap cümlecigi

Şi rin nar da ne da ne Şi rin nar da ne da ne

Uşşak Makamı Dörtlüsü Uşşak Makamı Güçlü Bölgesi Uşşak Makamı Dörtlüsü Uşşak Makamı Güçlü Bölgesi

“B” cevap cümlesi

a = soru cümlecigi a = cevap cümlecigi

Gel gü ze lum dö ne dö ne Gel gü ze lum dö ne dö ne

Geçici Rast Makamı Geçkisi Uşşak Makam Kararı

Tablo 6: "Şirinnar" Ritim Notası

"A" soru cümlesi *"Şekeroğlan"*

a = soru cümlecigi b = cevap cümlecigi

Ga la rın ba şın da ym am man şe ker oğ - - lan

Hicaz Makam Beşlisi Güçlüsü (Zirgüleli Hicaz.Mak.) Güçlüsü

"B" cevap cümlesi

On se kız ya şın da ym yan dım şe ker oğ - - lan

Hicaz Makam Güçlüsü Kararı

"B" cevap cümlesi

On se kız ya şın da ym yan dım şe ker oğ - - lan

Hicaz Makam Güçlüsü Kararı

Tablo 7: "Şekeroğlan" Ritim Notası

Gaziantep'in 3 sözlü 3 sözsüz yapıda bulunan dans ezgileri üzerinde yapılan analiz çözümlemesi diğer tüm ezgilerde de yapılarak fikri çıktı sağlanmıştır (Kılınç, 2012: 278-281). Bu yaklaşımla elde edilen sonuçlara bakıldığında tüm dans ezgilerinin makamsal, ritmik ve hız yapıları hakkında rakamlarla ifade edilebilen sonuçlar çıkarılarak yapılan modelleme genel ve özel yapıların ortaya çıkarılması imkanı yaratılabilmektedir. Buna göre;

3. Sonuç

Bu bölümde, araştırma bulgularına ve yorumlarına dayalı olarak varılan sonuçlar ve bunlara bağlı olarak oluşturulan-geliştirilen öneriler yer almaktadır.

Gaziantep dans ezgilerinin tamamı üzerinde yapılan eser analizine göre ezgilerin makamsal, ritmik ve tempo/hız yapıları incelenmiştir.

1. Makamsal Oran

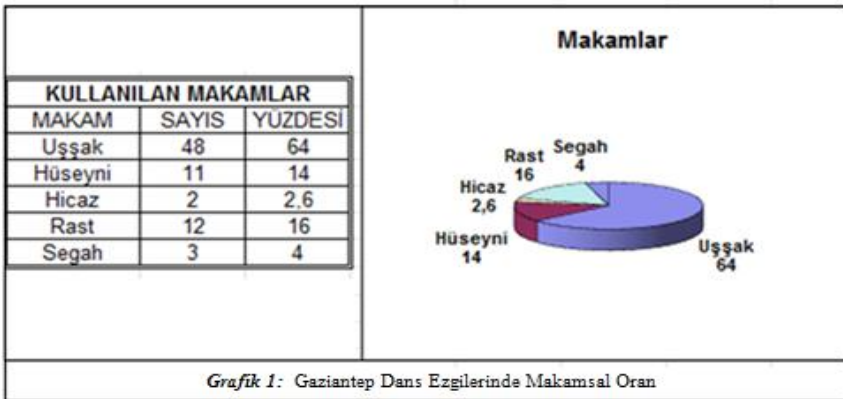
Bölgede bulunan 75 dans ezgisi üzerinde yapılan incelemede “Uşşak” makam dizisinin 48 ezgide kullanıldığı ve %64 ile en çok kullanılan makam olduğu ortaya çıkmıştır. Bu ezgilerin genişleme bölgelerinde neva perdesinde “Hicaz” beşlisini alması ile bazen “Karcığar” makam dizisine geçtiği gözlenmiş, ancak bu nadir yapılan bir geçki durumundadır.

Ezgilerin müzikal icralarının aynı oktav çizgisinde seslendirildiği görülmüş, herhangi bir oktav atlamaları (Register) göstermediği tespit edilmiştir (URL-2).

Bunun Türk halk müziğinin vokal yapısı ve dans ezgilerinin önemli bir bölümünün sözlü yapıda bulunması (Gazimihal, 1929: 48) ile yakından ilgisi olduğu anlaşılmaktadır.

Ezgilerin tamamında en az iki bölümlü yapı görülmüş, bu yapıların ise ezgide soru ve cevap motiflerinin bulunması ile genel bir müzikal karakter içeriği meydana getirmiştir. Ayrıca bazı dans ezgilerinde bu yapıda hem soru motifinin hem de cevap motifinin aynı cümle ile oluştuğunu gösteren örneklerde bulunmaktadır. Motifler bir eserin oluşmasında en önemli yapı taşıdır (Cangal,2008: 5).

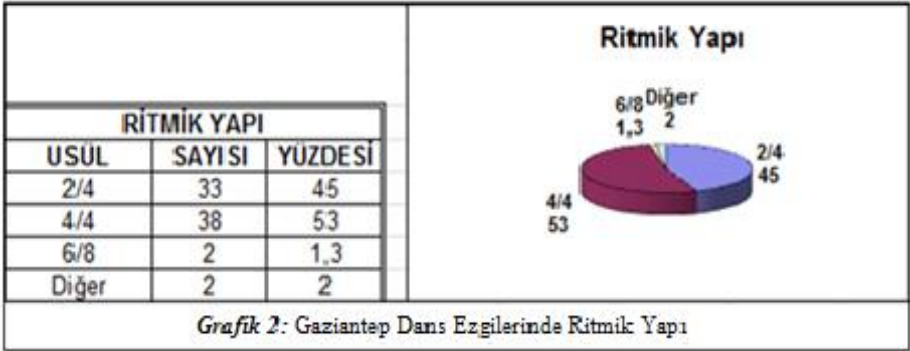
Ezgilerin başlama ve bitişine kadar ki sürecinde cümle bağlantılar ve karar sese dönüşler için asma kalışlar yaptığı görülmektedir. Asma kalışlar, herhangi bir tonal duygunun geliştirilmesi ya da oluşturulmasında en etkili yol olarak kabul edilir ve bir diğer ifadesi “kadans”tır. Kadanslar eserin dokusal yapısının temelini oluşturur (Özgür,1999: 218).



2.Ritmik Yapı

Bu yapıda 4/4'lük ve 2/4 lük ritmik yapının ezgilerin tamamında görülmesi "Halay" yapısının bir sonucu olarak görülmektedir. Halay yapılarında ezgilerin son bölümlerine zaman zaman 3/4'lük ya da 6/8'lik yapılarla yapılan ritmik geçişler burada da görülmektedir. Dans ezgilerinin ritmik yapısında bulunan temel kalıp, eserin bölümlerinde kullanılırken, yarattığı duygusal etki tüm cümle bölümlerinde yansıtılmak istenmektedir. Ana cümlelerin tekrarında yapılan ritmik vuruşlar daha büyük cümle bölümlerinde kendine has ritmik duygu hacmi yaratarak cümle bölümlerini tamamlayan bir duygu bütünlüğü sağlamaktadır. Bu yolla, cümle grupları oluşturulmakta ve *cümle grupları* da ezgilerin büyük bölümlerini oluşturmak için kullanılan küçük yapısal birimlerdir (Yayla, 2003: 10).

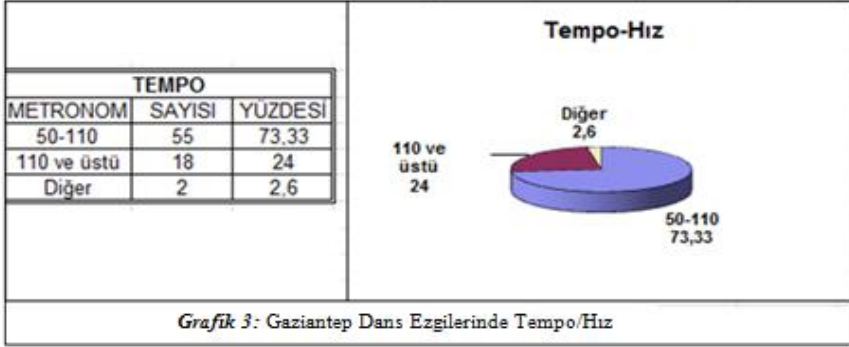
İfade edilen bir ezginin belli ritmik elementlerinin yada motiflerinin değiştirilerek yeniden ifade edilişi ve eski ile yeni ifadenin birbirini çağrıştırmaya ritmik varyasyonlar, coşku artırıcı ve monotonluğu önleyici bir etki yaratması için kullanılmaktadır. Ezgiye eşlik eden temel vurmali çalgı olan "davul" bu anlamda ritmik yapının başından sonuna kadar ezgiyi yönetmektedir.



3.Tempo/Hız

Ezgilerin, *tempo/hız* yapılarına bakıldığında, 55 ezginin 50-110 metronom hızında "Largo / Adagio" yapısında olduğu ortaya çıkmıştır. Bu grupta her dört ezgiden birinin 110 metronom hızını aştığı söylenebilir. Her dans ezgisinin kendi içinde bir ritim ruhu taşıması ve bu ruhu da onun hız basamağı ile oluşan vellele tarzının beslediği hissedilmektedir. Türk mûsikisinde "Vellele" bir usûle ait ana kalıpların daha küçük parçalara ayrılarak vurulmasıdır.(Köprülü, 2017: 3) Velleleşen ritmik yapı genel duygunun artmasını, dansçıların küçük figürlerinin ritimsel karşılığını ifade etmek için kullanıldığı gözlenmiştir. Tüm bu faaliyetler gelenekselleşen ezginin ruhuna aykırı düşmeyecek kaidelerle oluşturulmuştur. Hızı belirleyen dinamiğin dans ve o dans ezgisinin genel kabul edilişi

belirlemektedir. Bu grupta tempolu ezgilerin küçük cümle ve motif yapılarından oluştuğunu belirtmek gerekir.



Bu çalışma dans ezgileri alanında bir nazariyat ve teori yaratmaya yönelik nicel ve nitel verileri oluşturarak karşılaştırma imkanı yaratılmıştır. Elde edilen istatistiksel verilerle sadece Gaziantep dans ezgileri değil, bölge ve ulusal dans ezgilerinin yapısı hakkında da bir çalışma modeli sunulmaktadır. Bu nedenle dans ezgileri analiz çalışması yapılırken, bir ezginin bütününden ayrıntıya gidilmesinde *tümdengelim-tümevarım* anlayışı ile hareket edilmelidir.

Ezgilerin bağlı bulunduğu makamın ezgide tüm özelliklerini aramak yerine, ezginin makam dizisi özelliği göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü dans ezgilerinin en önemli özelliği kısa cümleli ve tekrar yapıları motiflerden oluştuğu unutulmamalıdır.

Eser analizi modelinin başka çalışmalarda bilimsel bilgi verisi olarak kullanılması sağlanacak şekilde kesin ifadelerle oluşturulması hedeflenmelidir.

Bu çalışma, dans ezgilerinde yapılan bir *müzikal* çalışma içeriğine sahip olduğu için, eserlerin analizi konusuna yoğunlaşmış ve bu alanda bir model yöntemi yaratması arzu edilmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AND, Metin (2003). *Oyun ve Bugü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.
- AND, Metin (1992). *Türk Köylü Dansları*. İstanbul: İzlem Yayınları.
- BAYKURT, Şerif (1965). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Halkevleri Yayınevi.
- BAYKURT, Şerif (1995). *Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları*. Ankara: Yeni Doğu Matbaası.
- CANGAL, Nurhan (2008). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- DEMİRİPAHİ, Cemil (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları,

- EKİCİ, Metin (2003). “Halkbilimi Araştırmalarında Üçüncü Boyut”. *Millî Folklor*, S. 60, s. 13.
- EROĞLU, Türker (1999). *Halk Oyunları El Kitabı*. İstanbul: Mars Basım Hizmetleri.
- GÜZELOĞULLARI, Neslihan (2005). *Gaziantep Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp (1929). *Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp (1959). *Barak Oyunları ve Senem*. İstanbul: *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 6 (121), s. 19-21
- KAŞKARLI, Mahmud (1986). *Divanü Lügat-it Türk*. (Çev.: Besim ATALAY), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KILINÇ, Yılmaz (2012). *Belgelerle Gaziantep*. İstanbul: Biltur Yayınları,
- KÖPRÜLÜ, Gamze (2017). “Türk Musikisinde Usulatında Velvele Kavramı”. *Rast Müzikoloji Dergisi*, s. 26
- ÖZGÜR, Ülkü (1999). *Müziksel İşitme-Okuma*. Ankara: Sözkese Matbaası.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Kitapyurdu Yayınları.
- SACKS, Curt (2010). *World History of Dance*. (Çev.: Bessie Schönberg), USA
- TAN, Nail (1985). *Folklor (Halkbilimi) Genel Bilgiler*. İstanbul: Halk Kültürü Yayınları.
- YAYLA, Ayşegül Atak (2003). “Müziksel Algılama ve Bellek”. *Gazi Üniversitesi XII. Eğitim Bilimleri Kongresi*,

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=T
- URL-2: <http://muzikegitimcileri/bildiri/A-Helvacı.html>.Temmuz

İNFERTİLİTEDE KULLANILAN GELENEKSEL TEDAVİ YÖNTEMLERİ VE ÇEŞİTLİ UYGULAMALAR: ISPARTA BÖLGESİ

TRADITIONAL TREATMENT METHODS AND VARIOUS APPLICATION USED IN INFERTILITY: ISPARTA REGION

Hilal YAKUT İPEKOĞLU*

Hilmi BAHA ORAL**

ÖZ: Doğurganlık, diğer canlılarda olduğu gibi insanoğlunun türünün devamının ve soyunun sürekliliğinin garantisidir. Bu nedenle hem içgüdüsel olarak hem de kültürel anlamda gerekliliği içselleştirilmiş bir olgu olarak geçmişten günümüze toplumların önem atfettiği, yokluğu durumunda çeşitli çareler aradığı bir durumdur. Doğurganlığı artıracak dua, büyü, adak gibi inanca dayalı uygulamalar, çeşitli ritüeller, bitkisel karışımlarla yapılan uygulamalar gibi maddi manevi pek çok yöntem geçmişte denenmiştir, günümüzde de denenmektedir. Her ne kadar günümüzde bu uygulamaların yerini çoğunlukla modern tıp tedavi yöntemleri almış olsa da geleneksel tedavi yöntemleri ve uygulamaların da varlığını sürdürdüğü, modern tedavi yöntemleri öncesinde ve tedavi süresince kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, günümüzde Isparta'da modern tıp tedavisi gören kadınların, uyguladıkları geleneksel yöntemler ve bu yöntemlerin modern tıbbi tedavi süreci içerisindeki yeri, antropolojik bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Çalışma sonucunda pek çok kadının, modern tıbbi tedaviye ulaşımında herhangi bir sorun olmamasına rağmen geleneksel tedavi yöntemlerini uyguladıkları ve/veya uygulamaları konusunda çevrelerinden tavsiyeler aldıkları belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Isparta (Türkiye), kısırlık, halk hekimliği, geleneksel, tedavi.

ABSTRACT: The fertility is the guarantee of the continuity of the human race and the descent, as in other living things. For this reason, as a phenomenon thought to be necessary both instinctively and culturally, fertility is a situation where societies attach importance and look for a various remedies in case of absence, from past to present. To increase fertility, many material and spiritual methods have been tried in the past and are being tried today, such as prayer, magic, votive practice, various rituals and several applications with herbal mixture. Although these practices are now largely replaced by modern medical treatment methods, it appears that traditional methods of treatment and applications continue to exist and are used before modern cure and during modern cure. In this study, it was evaluated traditional methods using women in modern treated in Isparta today and the place of these methods in the modern medical treatment process, with anthropological perspective. In the result of study, it has been identified many women apply traditional treatment methods and/or receive advice

* Dr. Öğretim Üyesi - Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü / Isparta - hilalyakut@sdu.edu.tr

** Prof. Dr. - Süleyman Demirel Üniversitesi Tıp Fakültesi Cerrahi Tıp Bilimleri Bölümü Kadın Hastalıkları ve Doğum Anabilim Dalı / Isparta - hilmioral@sdu.edu.tr



This article was checked by Turnitin.

on applying traditional methods from people around them, although modern medical care is easily accessible.

Keywords: *Isparta (Turkey), infertility, folk medicine, traditional, treatment.*

Giriş

Geçmişten günümüze pek çok toplum için çocuk sahibi olabilmek, kadın ve erkeğin toplumsal düzendeki konumlarını belirlemesi ve bağlı olduğu ailenin geleceğinin garanti altına alınması açısından oldukça önemli görülmüştür. Dünyaya gelen her çocuk, sadece kendi anne ve babasını değil, ilişkili olacağı toplumsal ağı da sevindirir. Çocuk ait olduğu aile, akrabalar, komşular, soy ve kabile için nüfus anlamına gelmekte, nüfus da gücü beraberinde getirmektedir (Örnek, 1966). Bazı toplumlarda aileler, çocuk sahibi olduklarında ekonomik olarak kendilerini geniş aile ve akrabalar tarafından güvence altına alınmış ve aile büyükleri tarafından korunma garantisini elde etmiş olurlar (Cousineau ve Domar, 2007). Bu sebeplerle hem erkek hem de kadın açısından çocuk sahibi olamamak pek çok olumsuzluğu beraberinde getirmektedir. Bu durum oldukça yoğun duyguların yaşandığı, hem bireysel hem de toplumsal anlamda yıpratıcı, zorlayıcı bir süreç olması yanı sıra ağır depresyon belirtileri, eşler arası anlaşmazlıklar, boşanma ve hatta toplumsal düzenden kendini soyutlama gibi olumsuz sonuçlara da varabilmektedir. İnfertilite stres yaratan ve başa çıkılması zor bir durumdur (Yılmaz ve Yeşiltepe Oskay, 2015: 101) ve psikososyal sorunları beraberinde getirir (Kırca ve Pasinlioğlu, 2013: 163). Waichler'a göre de infertilite oldukça karmaşık bir olgudur (Waichler, 2006: 15). Çocuk sahibi olamamak, bütün dünyada bireyleri/çiftleri strese ve üzüntüye sokan, endişe, kontrol kaybı, duygu dalgalanmaları yaratan çeşitli sonuçlara, toplumsal tepkilere yol açan zorlu bir süreci beraberinde getirmektedir (Cousineau ve Domar, 2007: 293).

Bu nedenle kadın ve erkek açısından infertilite tanısının konma aşaması ve tedavi süreci alternatif çözümler, geleneksel inanma ve uygulamalar için elverişli hale gelmektedir. Yapılmakta olan çalışmalar farklı ülkelere, farklı dinlere ve kültürlerle ait çeşitli geleneksel inanma ve uygulamaların varlığını ve ilerleyen teknolojik gelişmelere rağmen kullanım sıklığını gözler önüne sermektedir.

Dünya Sağlık Örgütü'ne göre infertilite; hamile kalamamak, hamileliği sürdürememek ya da hamilelik sonucunda yaşayan bir bebek dünyaya getirememek olarak tanımlanmaktadır (URL-1). İnfertilite düzenli cinsel birlikteliğe rağmen bir yıl süreyle hamile kalınmaması durumu olarak da tanımlanmaktadır ancak Dünya Sağlık Örgütü bu süreyi iki yıla kadar uzatmaktadır (Rustain ve Shah, 2004: 3). Hamilelik yaşı bazı araştırmacılara göre infertilite tanımı için gerekli olan süreyi değiştirmektedir. Soto ve Copperman'a göre 35 yaşın altındaki kadınlar için

infertilite teşhisi konma süresi bir yıl iken, 35 yaşın üstündeki kadınlar için altı aydır. Erkek infertilitesi ise bu süreler içinde bir erkeğin bir kadını hamile bırakamaması durumudur. Bir çiftin bahsedilen zaman aralıkları içerisinde hamilelik oluşturamaması durumu *primer* infertilite, bir çocuk sahibi olmalarına rağmen ikinci bir hamilelik durumunun oluşmaması durumu ise *sekonder* infertilite olarak tanımlanmaktadır (Soto ve Copperman, 2011: 1).

Dünya Sağlık Örgütü'nün 1990-2010 yılları arasında infertilitenin ulusal, bölgesel ve küresel eğilimleri üzerine yaptırdığı bir araştırmaya göre gelişmekte olan ülkelerde her dört çiftten biri infertiliteden etkilenmektedir (Mascarenhas vd., 2012: 2). Peki neden bazı çiftler çocuk sahibi olamamaktadır? American Society for Reproductive Medicine'e göre (URL-2) doğurganlığı etkileyen faktörlerin tanı ve tedavisi bazen kolaydır ancak pek çok durumda infertilitenin belirli bir sebebini bulmak oldukça zordur. Bu faktörler; ovulasyon, dölyatağı boruları ve rahimle ilgili problemler olabileceği gibi kadının hamile kalma yaşı, genetik anormallikler ve erkekten kaynaklanan sorunlar olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Bunların dışında açıklanamayan infertilite durumları da gözlenmektedir. Fiziksel faktörler yanı sıra psikolojik faktörlerin infertilite üzerinde etkili bir sebep olduğu bilinmektedir. Cousineau ve Domar'a göre infertilitenin temel nedeni psikolojiktir (Domar, 2007: 294). Yazarlara göre fiziksel etkenler çoğunlukla tedavi edilebilirdir ancak infertilitenin psikolojik boyutu çoğu zaman ihmal edilmektedir. Kaldı ki fiziksel etkenlerin tedavi süreci de çiftleri strese sokmakta ve çiftler üzerinde baskı yaratmaktadır. Tedavi sürecinde kadınların erkeklere oranla çok daha stresli oldukları ve depresyon belirtileri gösterdikleri görülmektedir. Erkeklerin ise eşlerine destek olmak amacıyla acılarını daha sessiz ve içlerinde yaşadıkları gözlenmektedir (Cousineau ve Domar, 2007: 297). Görüldüğü gibi infertilite basit bir jinekolojik hastalıktan öte özellikle kadınları biyolojik, psikolojik ve sosyal açıdan olumsuz etkileyen, sağlık ve yaşam kalitesini düşüren bir durumdur (Sezgin ve Hocaoglu, 2014: 173).

İnfertilite ve tedavi sürecindeki baskılarla başa çıkmada kadınların dinî inançlarından destek aldıkları, dinî ritüeller aracılığı ile süreci pozitif hale getirmeye çalıştıkları görülmektedir (Roundsary vd., 2014: 119). Erkeklerin de bu durumla mücadele etmek için geleneksel yöntemleri uyguladıkları bilinmektedir. Yeh Lee ve Yen Chu'nun erkek infertilitesi üzerine yapmış oldukları çalışmada, Çinli infertil erkeklerin tedavi için Batı tıbbi yerine alternatif çözümleri tercih ettikleri tespit edilmiştir (Yeh Lee ve Yen Chu, 2001: 721). Ülkemizde de erkek infertiliter kadınlar göre daha çok stres yaşamakta ve bu stresle başa çıkabilmek için daha çok yöntem denemektedirler (Yılmaz ve Yeşiltepe Oskay, 2015: 100). Dünyada infertilite olgusu incelendiğinde, pek çok toplumun geleneksel tedavi yöntemlerini kullandıkları bilinmektedir. Bazı durumlarda bu yöntem ve

uygulamaların modern tıbbi tedavi yanında destek amaçlı kullanıldığı bazı durumlarda ise sadece geleneksel yöntemlerin tercih edildiği tespit edilmektedir.

Dünyada İnfertilite

Günümüzde infertilite üzerine yapılan araştırmalar Afrika Kıtası'nda yoğunluk kazanmaktadır. Özellikle Batı ve Güney Afrika'da bu konuda pek çok antropolojik çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Bu çalışmalar çoğunlukla infertilite olgusunun nasıl algılandığı ve tedavisi için ne gibi yöntemlere başvurulduğu üzerinedir (Dhont vd., 2010: 2025). Dyer ve arkadaşlarına göre Afrika'da pek çok kadın geleneksel şifacıardan yararlanmaktadır, çünkü sağlıkla ilgili problemlerin kıskanç kız arkadaşlar ya da kayınvalideler tarafından yapılan büyüler nedeniyle oluştuğu düşüncesi yaygındır (Dyer vd., 2002: 1659). Dhont ve arkadaşları benzer bir veriye ulaşarak, Rwanda'da insanların infertiliteyi büyü, zehirlenme gibi geleneksel inançlardan kaynaklı nedenlerin yanı sıra "Tanrı böyle istedi" gibi dinî bir takım olgularla da açıkladıklarını belirlemiştir (Dhont vd., 2010: 2025). Sundby, Gambia'da modern tıbbi tedavi altındaki infertil bireylerin tedavi süresince geleneksel yöntemlere de başvurdukları tespit etmiştir. Bu geleneksel yöntemlerden biri, Müslüman olanlar için imamların yazdıkları muskaldır. Muska yazdırmanın yanı sıra bitkilerden elde edilmiş geleneksel ilaçlar da kullanılmaktadır. Gambia'da kutsal kabul edilen büyük ağaçlar, göletler, türbeler gibi yerlere ziyaretlerin yapıldığı gözlemlenmiştir. Yine bu türbelere hamile kalmak isteyen kadınların gelerek art arda dört Cuma günü kurban kestikleri, böyle bir ritüel ardından hamile kalan kadının çocuğuna türbede yatan kişinin adını verdikleri bilinmektedir (Sundby, 1997: 35).

Hollos ve arkadaşlarının çalışmasına göre Nijeryalı kadınlar, yumurtalıklarına masaj yaparak doğurganlıklarını artırdığını iddia eden şifacıardan medet umarlar. Bu şifacılar bitkisel ilaç reçeteleri yazarlar ve kutsal varlıklara kurban keserler. Bu bölgede yaşayan çoğu kadın bu geleneksel tedavi yöntemleri işe yaramadığında hastanelere başvurur. Bölgede modern tıp yöntemlerinin pahalı ve etkisiz olduğu, hayal kırıklığına sebep olduğu inancı yaygındır. Doğurganlığın insanın iradesi dışında, Tanrısal bir durum olduğu inancı sebebiyle böyle durumlarda dua etmenin çok daha etkili bir yöntem olacağı fikri yaygındır (Hollos vd., 2009: 2066). Yine Nijerya'da Okonofua ve arkadaşlarının yaptığı diğer bir araştırmada, infertil bireylerin özellikle de kadınların yönlendirildikleri üç temel tedavi merkezi tanımlanmıştır: Kilise, geleneksel şifacılar ve hastaneler. Bölgede hangi tedavi ya da tedavilerin tercih edileceğine dair kesin bir bilgi yoktur ve genellikle bireyler bu üç yöntemi birlikte kullanma eğilimindedirler. Yaygın geleneksel tedavi yöntemi, çeşitli bitki yaprakları ve kökleri kullanılarak hazırlanan ya da sıçan ve keçi gibi hayvanların etleri ve bitkiler ile hazırlanan sıvıların kullanılmasıdır. Bu sıvılar hastaya içirilir,

hastanın vajinasına yerleştirilir ya da hastanın vücudu ve genital bölgesi bu sıvı ile yıkanır. Bölgedeki genel inanç, Batı tıbbi tedavisinin, kısırlığı ancak Batı tıbbına ait bir nedenden ortaya çıktığında çözülebileceğidir (Okonofua vd., 1997: 215). Bu durumda kast edilen, nedeni modern tıbbi yöntemlerle belirlenebilen kısırlık türlerinde sorunun yine modern tıp yöntemleri ile çözülebileceğine inanılmasıdır. Nedeni belirlenemeyen kısırlıkta ise hastalığın sebebi büyü, lanetlenme ya da Tanrı tarafından yapılmış bir durum olarak düşünüldüğünden, bunun tedavisinin ancak dinî ve geleneksel ritüeller içeren yöntemlerle olabileceğine inanılmaktadır. Hastaların genel eğilimi, önce şifacılar daha sonra hastanelere başvurmadır. Böyle bir rahatsızlığı olduğunu gizlemek isteyen bireyler açısından da geleneksel yöntemler daha çok tercih edilmektedir (Okonofua vd., 1997: 215).

Mozambik'te de durum Nijerya'dakinden farklı değildir. İnfertil kadınların çocuk sahibi olmak için pek çok yöntem başvurdukları, modern tıbbi yöntemler yerine geleneksel şifacıları tercih ettikleri görülmektedir. Mozambik'te geleneksel tedavi yöntemleri modern tıbbi yöntemlere göre çok daha pahalı olmasına rağmen yine de kadınların önceliği geleneksel tedaviden yanadır. Bu bölgede kullanılan yaygın geleneksel yöntemler, bitkilerle hazırlanan çaylar, merhemler ve duşlardır. Bölgede yaşayan az sayıdaki Müslüman halkın okunmuş sular içtikleri ve muskalar taktıkları da görülmüştür (Gerrits, 1997: 44). Steenkamp'a göre Güney Afrika'da da kadınlar, doğurganlıklarını artırmak ve genital organları ile ilgili şikâyetlerini gidermek için bölgede yetişen bitkilerin büyük çoğunluğunu kullanmaktadır (Steenkamp, 2003: 97).

Stekelenburg ve arkadaşlarının Zambiya'da yaptıkları çalışmanın sonuçlarına göre kadınlar erkeklere nazaran geleneksel yöntemlerini daha çok tercih etmektedir ancak tercih eden erkeklerin geleneksel şifacılar gitme sıklığı kadınlara göre daha fazladır. İnfertilite, geleneksel tedaviye başvuru en yaygın sağlık problemidir. Ayrıca çalışma sonuçlarına göre, geleneksel ya da modern tıbbi yöntemleri tercih etmede eğitimin herhangi bir rol oynamadığı ancak bireylerin yaşlandıkça daha çok geleneksel şifacılar başvurdukları tespit edilmiştir (Stekelenburg vd., 2005: 72).

Papreen ve arkadaşlarının Bangladeş'de yapmış oldukları bir araştırmaya göre kadınlar, doğaüstü güçlerin ve şeytani ruhların kendilerinin infertil olmalarına sebep olduklarını düşünmektedir. Bu bölgede tedavi için tercih edilen ilk seçenek aktarlar ve geleneksel şifacılardır (Papreen vd., 2000: 39). Kuveyt'te de durum bundan farklı değildir. Ancak burada Zambiya'dan farklı olarak, eğitilmiş kadınların daha çok infertilite kliniklerine başvurdukları eğitimsiz kadınların ise yine inanç uygulamaları ve geleneksel şifacıları tercih ettiği görülmektedir (Fido ve Zahid, 2004: 297).

Hindistan'ın Chenchu kabilesinde yapılan bir araştırmaya göre, çoğu infertil kadın, tedavi için geleneksel şıfacılar tarafından hazırlanan bitki kökleri, yaprakları ya da tohumlarından elde edilen macunları kullanmaktadır. Hayvan kurban etmenin ve Tanrılara dua etmenin kısırlığa çare olacağı inancı yaygındır. Diğer bölgelerden farklı olarak burada görülen bir uygulama da göbek bağı yemektir (Guntupalli ve Chenchelgudem, 2004: 249).

Yeh Lee ve Yen Chu'ya göre Çin'de Tanrılara dua etmek en yaygın geleneksel yöntemdir, özellikle ay takviminin birinci ve on beşinci günleri duaların kabul edileceğine inanırlar. Erkek infertil hastalar üzerine yapılan araştırmaya göre Batı tıbbı sorunu çözemediğinde hastaların, mercimek gibi çeşitli afrodisyak etkili besinleri tükettikleri, vücutlarına ve cinsel organlarına bitkisel ilaçlarla masaj yapmayı ya da akupunktur gibi geleneksel tedavi yöntemlerini denedikleri belirlenmiştir (Yeh Lee ve Yen Chu, 2001). Yapılan bir başka alışma İrani ve İngiliz kadınların infertilite ile başa çıkmak için kullandıkları yöntemler üzerinedir. Roundsary ve arkadaşlarının çalışmasına göre hem Müslüman hem Hristiyan kadınlar infertilite için din inançlarından destek almakta, din ritüellerden faydalanmaktadır (Roundsary vd., 2014).

Anadolu'da İnfertilite

Dünyanın diğer bölgelerinde olduğu gibi Anadolu'da da infertilite tedavisi için hem diğerlerine çok benzer hem de oldukça farklı, çeşitli geleneksel inanma ve uygulamaların olduğu bilinmektedir. Bitkisel karışımların çeşitli uygulamaları, muska taşımak, okunmuş su içmek, kurban kesmek, adak adamak, türbe ziyaret etmek, dua etmek gibi pek çok geleneksel inanma ve uygulamalar ülkemizde infertilite tedavisi için sıklıkla başvurulan yöntemlerdir.

Anadolu'da kadın üremesi ve doğumla ilgili modern tıbbi bilgi 17. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlamıştır ve 19. yüzyıldan itibaren bu konudaki çalışmalarda gelişme kaydedilmiştir. Bu dönemlerde kısırlığın temel nedeninin çiftin bilerek ya da bilmeyerek işledikleri kabahatler olduğu inancı yaygındır. Fizyolojik bir sebepten kaynaklandığını düşünen tıp adamları da olmasına rağmen kısırlık, genel olarak ahlaki bir sorun olarak değerlendirilmiştir (Balsoy, 2014: 47). Bu kanı günümüze kadar ulaşmış gözükmektedir. Bugün modern tıbbi tedavi yanı sıra geleneksel inanç ve uygulamaların varlığını sürdürmesi, infertilite konusunda insanın kendini geçmişte yaptıklarından suçlu bulması nedeniyle affedilme isteğinden kaynaklanması olasıdır. Bilindiği üzere ülkemizde pek çok infertil kadın, modern tıbbi tedaviler yanı sıra geleneksel sağaltma yöntemlerinden faydalanmaktadır (URL-3).

rnek, infertilitenin tedavisine yönelik olarak yapılan geleneksel uygulamaları üç grupta toplamıştır: 1. Dinsel-büyüsel nitelikli olanlar, 2.

Halk hekimliği kapsamına girenler, 3. Tıbbî sağaltma alanına girenler (Örnek, 2014: 185). Dinsel büyüsel nitelikli olan uygulamalar içinde yatırlara, türbelere, ziyaretlere gitme, buralarda dua etme, adak adama, kurban kesme, hocalara büyücülere başvurma, muska yaptırma gibi uygulamalar yer almaktadır. Halk hekimliği uygulamaları ise çeşitli buğulara oturma, otlarla kaynatılmış sulardan içme, bel ve kasık çekme, rahim içine yerleştirilen çeşitli ilaçlardan oluşmaktadır. Tıbbi sağaltma yöntemleri ise günümüz modern tıbbi yöntemlerinden oluşmaktadır. Dinsel-büyüsel uygulamalar ve halk hekimliği kapsamında değerlendirilebilecek pek çok uygulama Anadolu genelinde yapılan bir çalışmada tespit edilmiştir; kurutulmuş ısırgan otundan hazırlanan çayların içilmesi, buğday tohumu yağı yenmesi, karaçam reçinesinin infertil kadının göbek çevresine sürülmesi, yabani nergis ve hercai menekşenin sıkıştırılarak hap halinde vajinaya yerleştirilmesi, sıcak kül ya da tuğla üzerine oturulması, tavşan rahminin pişirilerek yenmesi, muska yaptırılması ve dualar okutulması gibi (Engin ve Pasinlioğlu, 2002; URL-3). Bunlara ek olarak Sivas'ta yeni doğum yapmış bir kadının plasentasının üstüne oturmak ve doğum sancısı çeken kadına ısırtılan elmanın infertil kadına yedirilmesi gibi geleneksel uygulamalar da tespit edilmiştir (Örnek, 1966). Kara üzümün ezilerek yakı şeklinde infertil kadının beline sarılması, nara ip bağlayarak rahme yerleştirilmesi de başka geleneksel uygulamalardandır (Sever, 2004: 98).

Türk kültürlü toplumlarda da benzer uygulamalara rastlamak mümkündür. İnan'ın belirtimine göre çocuğu olmayan Yakut kadınları birbirine çok yakın yapraksız dalları bulunan karaçam ağacına gider ki bu ağaç, özellikle yapraksız sık dallarıyla yuvaya benzediği için tercih edilir, beyaz at derisini ağacın altına serer ve çocuğu olması için dua eder (İnan, 2006: 64). Yine Kalafat'ın belirtimine göre Türk kültürlü toplumlarda infertil kadınlar türbelerde, kaynak sularının başında ve ulu ağaçların altında bu sıkıntılarında kurtulmayı dilerler (Kalafat, 2009).

Yöntem

Pek çok toplum, doğurganlık olgusuna önem atfetmektedir ve doğurganlığı artırmak için pek çok yöntem denemektedir. Modern tıp alanındaki ilerlemelere ve sağlık hizmetlerine ulaşımın kolaylaşmasına rağmen pek çok geleneksel yöntemin, inanma ve uygulamaların günümüzde geçerliliğini sürdürdüğu görülmektedir. Üstelik bu geleneksel yöntem ve uygulamalar modern tıp tedavisi sürecini olumsuz etkileyebilmekte, tedavinin seyrini değiştirebilmektedir.

Bu çalışmanın amacı Isparta'da modern tıp tedavisi altında olan kadın infertilite hastalarının tedavi öncesinde, tedavi süresince ve sonrasında uyguladıkları ve/veya çevreleri tarafından uygulamaları önerilen geleneksel tedavi yöntemlerinin belirlenmesidir. Bu amaçla

Isparta'da nitel bir alan çalışması yürütülmüş, modern tıp tedavisi görmekte olan bireylerin uyguladıkları geleneksel inanma ve uygulamalar tespit edilmiş, tercih edilme durumları belirlenmiş ve uygulamalar, uygulama biçimlerine göre sınıflandırılmıştır.

Çalışmanın amacına ulaşabilmek için Isparta'da infertilite tanısı ile tedavi altında olan kadınların, geleneksel yöntemlere başvurma durumları, geleneksel-modern tedavi yöntemleri tercih öncelikleri ve uyguladıkları ve veya uygulamaları önerilen geleneksel tedavi yöntemleri araştırılmıştır.

Araştırmacılar tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış mülakat soruları, araştırmanın örneklemini oluşturan Süleyman Demirel Üniversitesi Araştırma ve Uygulama Hastanesi Kadın Hastalıkları ve Doğum Kliniği'nde tedavi görmekte olan kadın infertilite hastalarına ve infertilitede kullanılan geleneksel uygulamalara dair bilgisi olan ve/veya bir yakını infertil olan toplam 31 kadına, 2014 yılı Nisan-Haziran ayları arasında uygulanmıştır.

Yarı yapılandırılmış mülakat soruları kaynak kişilerin yaş, eğitim durumu, memleketi gibi genel demografik sorularla başlamaktadır. Bu sorular ardından kadınlara doktora gelmeden önce ya da modern tıbbi tedavi süreci içerisinde herhangi bir geleneksel inanma ve uygulamaya başvurup başvurmadıkları ve/veya böyle bir tavsiye alıp almadıkları ve başvurdukları ya da tavsiye olunan geleneksel inanma ve uygulamaların içerikleri sorulmuştur.

Araştırmaya katılım, örneklemin ve tedavi sürecinin hassasiyeti göz önünde bulundurularak isteğe bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın amacı katılımcılara aktarılarak, yarı yapılandırılmış mülakat formundaki sorular araştırmacılar tarafından karşılıklı sohbet biçiminde hastalara yöneltilmiş, alınan cevaplar katılımcının yanında not edilmiştir.

Alan çalışması sırasındaki ortamın bir hastane olması ve bekleme salonunda gerçekleşiyor olması nedeniyle çalışmanın bir grup görüşmesi niteliği taşıdığı söylenebilir. Aynı ya da benzer sorunlar nedeniyle tedavi altında olan kadınların konu hakkındaki bilgilerini paylaşırken daha rahat oldukları, geçmiş deneyimlerini paylaşırken diğerlerine kendi deneyimlerini hatırlattıkları görülmüştür. Bu açıdan çalışmanın araştırma için özellikle hazırlanmış bir ortamda değil de hastane gibi kamuya açık doğal bir ortamda, aynı ya da benzer deneyimleri olan kadınlarla birlikte yapılması bilgiye ulaşmayı kolaylaştırmıştır.

Bulgular

Araştırmaya katılan, infertilite tedavisi gören ya da bilgi sahibi olan kadınlardan elde edilen verilere göre Isparta'da bilinen ve uygulanan geleneksel inanma ve uygulamalar sınıflandırılmıştır. Buna göre geleneksel inanma ve uygulamalar; rahim müdahaleli uygulamalar; türbe, adak, muska

yazdırma, okunma gibi inanç bağlantılı geleneksel uygulamalar; yiyecek/içecek gibi ağız yolu ile alınan besin uygulamaları şeklinde sınıflandırılmıştır. Geleneksel inanma ve uygulamaları deneyen her kadının modern tıp tedavisi öncesinde ve tedavi sırasında bu uygulamalara devam ettiği tespit edilmiştir.

1. Rahim İle İlgili Uygulamalar

a. Kasık Çekme: Isparta'da yaşayan 19 kadın kasık çekme uygulamasından bahsetmiştir. Kasık çekme, kadın bir şifacı tarafından uygulanır. İnfertil kadının rahmine denk gelen alt karın bölgesi baskı uygulayarak kasıktan göbeğe doğru yavaşça çekilir. Bu işlem sıcak kum dolu bir torbayla yapılabilirdiği gibi sabunla da yapılmaktadır. Kasık çekildikten sonra bu torba ya da sabun üstünden karın sıkıca bağlanır. Bazı kaynak kişiler karın sıkıca sarılı haldeyken ilişkiye girilmesi gerektiğini eklemiştir. Çoğu kadın kasık çekme uygulamasının gün boyu ağır işler yapan kadınlar için gerekli olduğunu, çocuklarının olmamasının ağır kaldırmaya bağlı olarak göbek düşmesi olduğunu, bunun da tedavisinin kasık çekmek olduğunu düşünmektedir. Karın bölgesine yapılan bir diğer uygulama da yumurtalık tüplerini açacağı varsayılan kavanoz ile yapılan bardak çekme (cupping therapy) uygulamasıdır. İçi ısıtılan kavanoz karnın alt bölümüne konur ve göbeğin kavanoz içine çekilmesi beklenir. Vakum etkisi ile kapalı olan tüplerin açılacağına inanılır.

b. Rahim İçi Uygulamalar: Bölgede karın bölgesinden rahim müdahaleleri kadar yaygın olmamasına rağmen vajina yoluyla rahim içi müdahaleleri de tespit edilmiştir. En yaygın rahim içi uygulama süt ya da maydanoz, ebegümece (*malva sylvestris*), su teresi (*nasturtium officinale*) gibi çeşitli bitkilerden elde edilen suların buharına oturmaktır. Bu uygulama ile rahim içindeki olası problemlerin çözüleceği, tüplerin açılıp hamile kalmanın kolaylaşacağı varsayılmaktadır. Yaşlı kadın şifacılar tarafından uygulanan bir diğer geleneksel yöntem vajina içerisinde "kesilcek" adı verilen bir et parçasının şifacı tarafından kesilerek kuruması için bir ağaca asılmasından oluşmaktadır. Ağaçtaki et parçası kurduğunda infertil kadının hamile kalacağına inanılmaktadır. Yine yaşlı kadın şifacılarca yapılan bir diğer uygulama da çeşitli bitkilerin koyun yününe sarılarak rahim içine yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

2. İnanç Bağlantılı Geleneksel Uygulamalar

Türbe ziyaretleri, türbede dua etmek, kurban kesmek, hocaya muska yazdırmak, hocaya okunmak, okunmuş su içmek gibi pek çok inanç odaklı uygulama Anadolu'nun diğer bölgelerinde olduğu gibi Isparta'da da yaygın uygulamalardır. Yine bölgede Hac ziyareti ile ilgili uygulamalar olduğu görülmüştür. Hacdan elma getirtip karı koca bu elmayı yemek, Hacca yemeni yollayıp infertil kadının bunu çocuğu olana kadar üzerinde taşıması, kocasının atletini Hacca yollamak, 7 hamile kadından para

toplayıp Hacca yollamak ve oradan bir kıyafet aldırıp çocuğu olana kadar onu giymek gibi pek çok ritüel tespit edilmiştir. İlgili literatürde daha önce rastlanmamış bir uygulama da infertil kadınları tahta direğe bağlama geleneğidir. Bu inanca göre infertil kadınlar bir gece başka bir köyde bulunan tahta bir direğe ipe bağlanırlar ve sabah ezanı okunduğunda çözülürler. Kadınların bu şekilde hamile kalacağına inanılmaktadır.

İslamiyet öncesi dinlerden kalma bir gelenek olarak ulu ağaçlara dua etmek bölgede var olan bir uygulamadır ancak günümüzde İslam inancından etkilenen ve dönüşüme uğrayan bu ritüele namaz kılmak da eklenmiştir. Bölgede pek çok kadın, infertilite olgusunu bertaraf etmek için namaz kıldığını ve dua ettiğini belirtmiştir.

Bölgede tespit edilen ve inanma temelli bir diğer uygulama da geyiklerle doğurulacağı inancıdır. Özellikle sekonder infertilite, yani ikinci çocuğa sahip olmak istendiği durumunda gerçekleştiği düşünülen bu olguya göre, bir çocuk doğurmuş ancak ikinci çocuğu olmayan kadın ancak 7 yıl sonra hamile kalabilir. İnanca göre, kadının ilk bebeğinin doğumu geyiklerin doğum yaptığı zamana denk geldiyse ikinci çocuğu da geyiklerle birlikte yani 7 yıl sonra olacaktır.

3. Besin Uygulamaları

İnfertilite konusunda yapılan araştırmalar besinler yoluyla infertilitenin tedavi edilmesine yönelik pek çok uygulamanın mevcut olduğunu göstermiştir. Araştırma bölgesinden elde edilen veriler bunu destekler niteliktedir. Pek çok infertil kadın, hem modern tıbbi tedavi öncesinde hem de tedavi süresince bitkilerden elde edilen çeşitli karışımlardan medet ummuştur. Çeşitli bitkisel karışimli macunlar, bitki kökleri ve/veya yapraklarından elde edilen çaylar, belirli aralıklarla kürler halinde tüketilmektedir. Meryem/Fatma ana eli otu (*geum urbanum*), keçiboynuzu (daha çok erkek infertilite için), soğan suyu, iğde çekirdeği, incir, karanfil, maydanoz suyu, çiğ soğan, haşlanmış soğan, civanperçemi (*achillea millefolium*), hurma, çeşitli baharatlardan oluşan macunlar infertilite tedavisi için yaygın biçimde kullanılmaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

İnfertilite, buna maruz kalan eşler tarafından üstesinden gelinmesi zor, zorlayıcı ve yıpratıcı bir süreçtir. Alan çalışması sırasında infertiliteden muzdarip kadınların yüz ifadelerinin, diğer rahatsızlıkları olan hastalardan farklı olduğu, çaresizlik ve tükenmişlik barındırdığı gözlenmiştir. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında kadınların sırf yüz ifadelerinden infertilite tedavisi için hastanede oldukları araştırmacılar tarafından tespit edilir hale gelmiştir. İnfertil kadınlar doğurganlıkları konusunda aile büyüklerinden, eşlerinden ve çevrelerindeki diğer kadınlardan yoğun baskı görmektedirler. Bu baskının yoğunluğu ve özellikle kimlerin daha çok

baskıyı sürdürdüğü aileden aileye değişiklik göstermektedir. Soyun devamını sağlaması bakımından, ataerkil bir yapıda olan Isparta ve çevresinde özellikle kocanın anne ve babasının çocuk konusunda ısrarcı olması anlaşılabilir bir durumdur. Ancak görüşmelerde kadının kendi annesi ve çevresindeki kardeş, teyze, hala gibi diğer kadınlardan da yoğun baskı gördükleri ortaya çıkmıştır.

Evlilik sonrası süreçte çocuk sahibi olma ya da olamama durumu, aile ve akrabalar yanı sıra yakın çevredeki bireyleri de ilgilendirir hale gelmektedir. Malinowski'nin vurguladığı gibi hamilelik ve doğum süreciyle birlikte evlilik bir aile kurumu haline gelir ve bu durum çift arasındaki özel ve fizyolojik bir durum olmaktan çıkar. Kadın ve erkek akrabalar başta olmak üzere toplum, doğum olayına ilgi gösterir. Çiftlere sürekli çocuklarının olup olmadığının sorulması, neden olmadığına dair açıklama istenmesi, bunun bir dedikodu malzemesi olarak kullanılması zaten psikolojik olarak zor bir süreç geçiren kadını içinden çıkılmaz bir duruma ve çaresizlik duygusuna itmektir. Bu durum kadını çare olabilecek her türlü uygulamaya, doğuracağı sonuçlar düşünülmezsizin açık hale getirmektedir (Malinowski, 2016). Burada vurgunun kadın üzerine yapılması ve araştırmada da sadece kadın infertil hastalarla görüşme yapılması tesadüfi değildir. Erkek infertililerin toplumsal düzen ve aileleri içerisinde bu konuda konuşmak istememeleri, duygularını ifade etmede ve çözüm üretmede çekimser davranmaları bu durumu beraberinde getirmiştir. Görüşmeler sırasında eşleri yanında olan kadınların, kocalarının tepki göstermesi sonucu, görüşmeye yanaşmadıkları da gözlemlenmiştir. Erkeklerin bu tavrı infertilite tanısı kime konulursa konulsun, kadının sorun ve sorumluluğuymuş gibi yansıtılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle araştırma için görüşmeler kadın bireylerle yapılmıştır ve makale yazımında kadın infertilitesi göz önünde bulundurulmuştur.

İlgili yazında da belirtildiği gibi infertilite, hem tanının konulması hem de tedavi edilmesi oldukça stresli bir süreçtir. Doğurganlığın, stres olgusundan olumsuz etkilendiği bilinen bir gerçektir. Hem nedeni belli ve tedavi edilebilir infertilite hem de nedeni belirlenemeyen infertilite stresten yoğun şekilde etkilenmektedir. Buna ek olarak tanı ve tedavi süreçleri de başlı başına bir stres kaynağı olabilmektedir. Sonunda ne olacağının kestirilemediği bu tür belirsizlik durumlarında, geleneksel inanma ve uygulamalar insanoğlunun var olduğu her zaman diliminde başvurduğu bir kaynak olmuştur. Günümüzde de infertil kadınlar çocuk sahibi olma dileklerinin gerçekleşmesi için uğurlu saydıkları nesnelere, kişilerden medet ummakta ve çeşitli ritüeller gerçekleştirmektedirler. Araştırma bölgemizde özellikle inanç temelli uygulamalarda dinin etkisi hissedilmektedir. Bu etki ile kadınlar adak adamakta, kurban kesmekte, muska yazdırmakta, dualar okumakta ve Kâbe'de gerçekleştirilen çeşitli

uygulamalar yaptırmaktadır. Bu uygulamalar kadına hem güç vermekte hem de dileğini doğaüstü bir güce iletmiş ve gelecekte yaşayacaklarını Tanrı'nın takdirine bırakarak bir rahatlama duygusuna kavuşturmuştur. Bu bağlamda tedavi sürecinin stresini azaltmak için bu teslimiyet ve rahatlamanın tedaviyi de olumlu etkileyeceği düşünülebilir.

Araştırmada, inanç temelli uygulamalardan farklı olarak geleneksel şifacılar tarafından gerçekleştirilen uygulamaların azımsanmayacak derecede olduğu gözlenmiştir. Rahime dolaylı ya da doğrudan müdahale şeklinde gerçekleştirilen bu uygulamaların modern tedavi sürecini nasıl etkileyeceği konusu henüz aydınlatılmamıştır. Genel olarak hastalar bu tür geleneksel uygulamaları yaptırdıklarını doktorlardan gizleme eğilimindedir. Özellikle rahim içi uygulamaların ve çeşitli bitkilerden elde edilen çayların, macunların tüketilmesi ya da buğusuna oturulması durumunda, üreme organlarının bu durumlardan nasıl etkileneceği bilinmemektedir.

Okunma, muska yaptırma gibi dinî inanç temelli uygulamalar, genellikle bir din adamı önderliğinde gerçekleşmektedir. Bitkisel kürlerin kullanımı için televizyonlarda izledikleri araştırmacılarından ya da çevrelerinde bu işleri yapan aktarlardan bilgiler alınmaktadır. Bu bilgilerin kulaktan kulağa yayıldığı ve bazı durumlarda değişikliklere de uğradığı görülmektedir. Rahim uygulamaları genellikle yaşlı kadınlarca uygulanmaktadır. Yaşanılan çevrede bu işleri yaptığı bilinen kadınlar tavsiye üzerine bulunmakta ve geleneksel uygulamalar yaptırılmaktadır. Kadınların yaptığı bu uygulamaların belli rutinlerinin olduğu ancak farklı şekillerde de uygulanabildiği görülmektedir.

Farklı eğitim seviyelerinden kadınların görüşlerinin alındığı bu çalışmada infertil kadınların modern tedavi süreci öncesinde ve tedavi süreci sırasında çalışmada sıralanan geleneksel tedavi yöntemlerini uyguladıkları tespit edilmiştir. Eğitim seviyesi daha düşük olan kadınların bu uygulamalara daha bağlı oldukları ve bu şekilde tedavi olacaklarına olan inancın daha kuvvetli olduğu görülmüştür. Eğitim seviyesi yüksek olan kadınların da “ya yapmayıp pişman olursam, ya işe yararsa, vb.” düşüncelerle bu uygulamaları anlamsız ya da saçma bulmalarına rağmen yaptırdıkları belirlenmiştir.

Bilimsel gelişmelere ve bu konudaki farkındalığa rağmen Isparta bölgesinde yapmış olduğumuz çalışmaya katılan kadınların, öncelikli olarak geleneksel yöntemleri denedikleri, son çare olarak modern tıbbi uygulamalara yöneldikleri, tedavi sırasında da bu uygulamalara devam ettikleri görülmektedir. Modern tıbbi tedavi sürecinin öncesinde ve tedavi sırasında uygulanan geleneksel inanma ve uygulamaların tedaviyi nasıl etkileyeceği, ne gibi olumsuz ya da olumlu durumlara yol açacağı araştırılması gereken önemli bir durumdur. Hasta yoğunluğu ve doktorun

hastalara ayırdığı sürenin kısıtlı olması, hastaların günlük rutinlerinin ve uyguladıkları bir takım geleneksel yöntemlerin belirlenmesinde engel teşkil etmektedir. Zaten tepki gösterileceği gerekçesiyle hastalar da bu tür bilgileri sağlık personelleriyle paylaşmama eğilimi göstermektedir. Ancak tedavi öncesinde ve tedavi süresince uygulanan fiziksel uygulamaların (bitkisel kürler, rahim müdahaleleri gibi) bilinmesi hem hastanın genel sağlığı açısından hem de tedavinin seyri açısından önem arz etmektedir. Doğurganlık konusundaki toplumsal algı ve doğuramayana yapılan baskı devam ettiği sürece insanlar alternatif yollara başvurmayaya devam edecektir. İnanç temelli uygulamaların bireylerin stresini azaltarak sürece olumlu yönde katkı sağlayabileceği düşünülebilir ancak diğer uygulamaların vücuda ve üreme organlarına uzun vadede ne gibi etkilerinin olacağı araştırılmalı ve olumsuz etkileri olan uygulamalar konusunda hastaların bilinçlenmesi sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- BALSOY, Gülhan (2014). "Geç Osmanlı Öğüt Kitaplarında Kısırlık". *OTAM*, 35/Bahar, s. 41-64.
- COUSINEAU, Tara M. - DOMAR, Alice, D. (2007). "Psychological impact of infertility". *Best Practice & Research Clinical Obstetrics and Gynaecology*, Vol. 21, No: 2, pp. 293-308.
- DHONT, N. vd. (2010). "Gender differences and factors associated with treatment-seeking behaviour for infertility in Rwanda". *Human Reproduction*, vol. 25, No. 8, pp. 2024-2030.
- DYER, S. J. vd. (2002). "Infertility in South Africa: women's reproductive health knowledge and treatment-seeking behaviour for involuntary childlessness". *Human Reproductive*, Vol. 17, No: 6, pp: 1657-1662.
- ENGİN, Raziye - Pasinlioğlu, Türkan (2002). "Erzurum ve Yöresinde İnfertil Kadınların İnfertilite ile İlgili Geleneksel İnanma ve Uygulamaları". *Atatürk Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 1, s. 1-10.
- FIDO, A. - Zahid, M. A. (2004). "Coping with Infertility among Kuwaiti Women: Cultural Perspective". *International Journal of Social Psychiatry*, 50 (4), pp. 294-300.
- GERRITS, Trudie (1997). "Social and cultural aspects of infertility in Mozambique". *Patient Education and Counseling*, 31, s. 39-48.
- GUNTUPALLI, A. Meera - CHENCHELGUDEM, P. (2004). "Perceptions, causes and consequences of infertility among the Chenchu tribe in India". *Journal of Reproductive and Infant Psychology*, 22:4, pp. 249-259.
- HOLLOS, M. vd. (2009). "The problem of infertility in high fertility populations: Meanings, consequences and coping mechanisms in two Nigerian communities". *Social Sciences & Medicine*, 68, pp. 2061-2068.
- İNAN, Albdülkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- KALAFAT, Yaşar (2009). *İslamiyet ve Türk Halk İnançları*. 2. b., Ankara: Berikan Yayınevi.
- KIRCA, Nurcan - PASİNLİOĞLU, Türkan (2013). "İnfertilite Tedavisinde Karşılaşılan Psikososyal Sorunlar". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 5 (2), s. 162-178.
- MALİNOWSKİ, Bronislaw (2016). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. (Çev.: Deniz Uludağ), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- MASCARENHAS, M. N. vd. (2012). "National, Regional, and Global Trends in Infertility Prevalence Since 1990: A Systematic Analysis of 277 Health Survey". *PLOS Medicine*, Volume 9, Issue 12, pp. 1-12.
- OKONOFUA, F. E. vd. (1997). "The social meaning of infertility in Southwest Nigeria". *Health Transition Review*, 7, s. 250-270.
- ÖRNEK, Sedat Veyis (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- ÖRNEK, Sedat Veyis (2014). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- PAPREEN, N. vd. (2000). "Living with Infertility: Experiences Among Urban Slum Populations in Bangladesh". *Reproductive Health Matters*, Vol. 8, No. 15, pp. 33-44.
- ROUNDSARY, R. L. vd. (2014). "Iranian and English women's use of religion and spirituality as resources for coping with infertility". *Human Fertility*, 17 (2), pp. 114-123.
- SEVER, Mustafa (2004). "Türk Halk İnançlarında ve Halk Hekimliği Uygulamalarında Meyve". *TÜBAR*, XVI, s. 95-109.
- SEZGİN, Hacer - HOCAOĞLU, Çiçek (2014). "İnfertilitenin Psikiyatrik Yönü". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 6 (2), s. 165-184.
- STEENKAMP, V. (2003). "Traditional herbal remedies used by South African women for gynaecological complaints". *Journal of Ethnopharmacology*, 86, pp. 97-108.
- STEKELENBURG, J. vd. (2005). "Health care seeking behaviour and utilisation of traditional healers in Kalabo, Zambia". *Health Policy*, 71, pp. 67-81.
- SOTO, E. - COPPERMAN, A. B. (2011). *Factors Affecting Fertility, Infertility* (Ed.: Emre Seli), Wiley-Blackwell Publishing Ltd.
- SUNDBY, Johanne (1997). "Infertility in the Gambia: traditional and modern health care". *Patient Education and Counseling*, 31, pp. 29-37.
- WAICHLER, I. (2006). *Riding the Infertility Roller Coaster: A Guide to Educate and Inspire*. Wyatt-MacKenzie Publishing, Inc., Deadwood, OR.
- YEH LEE, Tsorng - YEN CHU, Treu (2001). "The Chinese Experience of Male Infertility". *Western Journal of Nursing Research*, 23 (7), pp. 714-725.
- YILMAZ, Tülay - YEŞİLTEPE OSKAY, Ümran (2015). "İnfertilite Stresi ile Başa Çıkma Yöntemleri ve Hemşirelik Yaklaşımları". *HSP*, 2 (81), s. 100-112.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: World Health Organization, <http://www.who.int/topics/infertility/en/> (Erişim: Temmuz 2006).
- URL-2: American Society for Reproductive Medicine, (2012) Infertility: An Overview, Patients Information Series, http://www.reproductivefacts.org/uploadedFiles/ASRM_Content/Resources/Patient_Resources/Fact_Sheets_and_Info_Booklets/infertility_overview.pdf (Erişim: Mayıs 2015).
- URL-3: EDİRNE, T vd. (2010). "Use of complementary and alternative medicines by a sample of Turkish women for infertility enhancement: a descriptive study". *BMC Complementary and Alternative Medicine*, 10, pp. 11, <http://www.biomedcentral.com/1472-6882/10/11> (Erişim: Mayıs 2015).
- URL-4: RUTSTAIN, S. O. - SHAH, I. H. (2004). *Infecundity, Infertility and Childlessness in Developing Countries*. DHS Comparative Report No. 9, World Health Organization, Geneva, Switzerland, Erişim Tarihi Nisan 2016, http://www.who.int/reproductivehealth/to_pics/infertility/DHS-CR9.pdf.

GELENEKSEL KAZAKİSTAN KOLAN DOKUMA MOTİFLERİNİN YENİ TASARIMLARDA KULLANILMASI



USE OF TRADITIONAL KAZAKHSTAN GIRTH WEAVING MOTIFS IN NEW DESIGNS

Sema ÖZKAN TAĞI*

Assel YERDENOVA**

ÖZ: Geleneksel kolan ve çarpana dokumacılığı gün geçtikçe eski işlevini, hem de önemini kaybetmeye başlamıştır. Dolayısıyla kolan ve çarpana dokumacılığı zanaatını günlük hayatımıza uygun bir şekilde geliştirmemiz gerekmektedir. El sanatların en önemli ögesi, duygu, istek ve düşüncelerini kelimesiz dile getiren motiflere sahip olmasıdır. Motifler, bir milletin milli kültürüne belli bir anlam yükleyen somut nesnesidir. Bu çalışmanın amacı, kaybolmaya yüz tutmuş kolan ve çarpana dokumacılığını araştırmak, Kazak kolan dokumalarında bulunan motifleri inceleyerek, çarpana dokumalarında uygulamak ve değişik malzemelerle birleştirilerek yeni tasarımlara dönüştürmektir. Bu çalışmada Kazak kültüründe yer alan kolan dokuma motifleri incelendikten sonra, bu motifler kullanılarak çarpana dokuma için desen raporları hazırlanmıştır. Bu rapora göre dokunan çarpanalar, keçe ve tüllerle birleştirilerek dört parçalık bir koleksiyon hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kazakistan, kolan dokumaları, çarpana dokumaları, motif.

ABSTRACT: Traditional “girth” (kolan) and “card or tablet weaving” (çarpana) have begun to lose their old purpose of usage and importance as well. Therefore, they need to be adapted and improved so as to meet current conditions of life and expectation of people. The most important element of handicrafts is that it has motifs that expresses emotions, wishes and thoughts without words. Motifs are the concrete object of a nation that has a certain meaning to the national culture. The aim of the study was to investigate girth and card weaving that have been vanishing, and find a way to apply motifs used in Kazakh’s weaving into girth and card weaving, and transform them into new design by combining with different motifs. Therefore, in this study, weaving motifs used in Kazakhs culture were examined and then tablet weaving patterns were prepared. Based on the weaving pattern, tablet weavings was combined with felt and tulle and a collection consisting of four pieces was prepared.

Keywords: Kazakhstan, girth weaving, multiply weaving, motif.

* Prof. Dr. - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü/Ankara - semaozkan@hotmail.com

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tekstil Tasarım Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi /Ankara - asselyerden1@gmail.com



Giriş

Maddi kültür varlıkları ve gelenek-görenekler her millet için zengin bir miras olarak büyük önem taşımaktadır. Son yıllarda teknolojinin hızlı gelişiminden dolayı el sanatları eski önemini kaybetmeye başlamıştır. El sanatlarının eski önemini kaybetmesi artık bu uğraşların terk edileceği anlamına gelmemelidir. Tam tersine, bu zengin mirası bir araya toplayarak, günlük hayatımıza uygun bir şekilde geliştirmemiz gerekmektedir. Atalarımızdan kalan bu kültürel varlıkların korunup sürdürülebilmesi bu değerlerin gelecek nesillere aktarılması ile mümkün olabilir.

Kültür; insanoğlunun kendi için, kendi mutluluğu, rahatı ve potansiyel güçleri adına kendinin var ettiği, var edebildiği her şeydir (Eriñç, 1995: 10). Kültürü yaratan insan ve insan topluluğu bir coğrafyada bu kültürü oluşturur. Kültür bir bütündür ve ürünlerin yapısı gereği maddi ve manevi olarak iki bölümde ele alınabilir (Alp, 2009: 19, 20). Geleneksel el sanatları, bir nevi canlı belgeler olması nedeniyle maddi kültürümüzün en önemli parçası arasında yer alırlar. “El dokumaları Türk kültürünün geniş coğrafyasında var olmuş ve farklı kültürlerle karşılaştığında bile orijinalitesini bozmayıp, toplum içerisindeki yerini tarih boyunca korumuştur” (Aytaç, 2010: 191).

El dokumacılığı el sanatlarının en zengin dalıdır. Ayrıca doğal hammaddeleri kullanan, zamanla nesilden nesille aktarılan bilgilerine dayanan, gelenek ve göreneklere taşıyan, duyguları ve istekleri kelime kullanmadan yansıtabilen bir zanaattır. El dokumaları tüm dokumalar gibi, yatay ipliklerin (atkı), dikey ipliklerin (çözü) arasından, altından, üstünden geçirilmesi ile oluşur. Desen atkı ipliklerle elde edilirse “atkı yüzlü dokuma”, çözü ipliklerle elde edilirse “çözü yüzlü dokuma” denir. Dokumacılık yapım teknikleri, kullanılan araçlara göre üç grupta incelenebilir: 1. Mekikli Dokumalar; kumaş dokuması, Siirt battaniyesi vb.; 2. Kirkitli Dokumalar; a) Kirkitli Düz Dokumalar: kilim, cicim, zili, sumak; b) Kirkitli Havlı Dokumalar: Halı, Tülü; 3. Mekiksiz Dokumalar: kolan, çarpana (Akınarlı vd., 2012: 42).

Mekiksiz dokumalar grubuna giren kolan ve çarpana dokumaları (dar dokumalar) birbirine benzer, fakat iki farklı teknikle yapılmaktadırlar. Kolan dokumalar yer tezgâhlarında dokunmaktadır; dokunacak kolanın uzunluğuna göre çözü iplikleri kesilerek, yere çakılmış iki çubuk arasında gerilmektedir. Çözülerin arasına gücü görevi gören ve atkı ipinin atılmasını sağlayan “gücü çubuğu” geçirilmekte ve bu çubuğun döndürülmesiyle çözü aralığı oluşturulmaktadır. Çözü aralığından atkı ipi atılıp kılıçla sıkıştırılarak dokuma işlemi gerçekleştirilmektedir (Sönmez, 1995: 65).

Çarpana dokumalar, belirli genişlikte şerit dokumalar için 3-4-6-8 köşeli, gücü görevini gören, deve gönü, tahta gibi malzemelerden yapılan “çarpana” adı verilen levhalarla yapılan dokumalardır (Erbek, 1980: 7).

Kolan dokumalarının çarpana dokumalarından farkı, kolan dokumaların yer tezgâhlarında dokunulması ve genellikle çarpana dokumalara göre daha geniş olmasıdır. Aynı zamanda çarpana dokumada fitilli, saç örgüsü, tel örgü, pirinç, susma, daldırma gibi farklı atkı atma teknikleri de uygulanabilmektedir (Kosswig, 1970; Sönmez, 1995).

Bu dar dokumalar çuval, sepet ve heybelerin saplarında, araba ve develerin baş süslemelerinde, koşum takımlarında, ahşap iskelet üzerini keçe ile kaplamakta, çadırların iskeletlerinin bağlamasında, tepelerin ve keçelerin tutturulmasında, önlük ve elbise kuşaklarında, erkek giyiminde, barutluk, kılıç askısı, eşya bağlamak, taşımak için kullanılmıştır. Günümüzde ise bu dokumalar daha çok süsleme malzemesi olarak tercih edilmektedir (Akpınarlı vd. 2012: 52; Ülger, 1997: 87).

Çarpana ve kolan dokumayla ilgili araştırmalara bakıldığında bunların pek çoğunun belli bir yöredeki dokumalara yönelik alan araştırmaları olduğu görülmektedir. Çarpana dokumaların kullanım alanlarını genişleten, değişik malzemelerle birleştirilerek yeni tasarımlar yapan uygulamalı araştırmaların sayısı çok fazla değildir. Arslan (2014) kolan dokumalarını yöresel el dokuma kumaşlar ile birleştirerek yeni tasarımlarda kullanmaya yönelik uygulamalar yapmıştır. Ancak bu konuda uygulamaya yönelik çalışmaların kısıtlı sayıda olması sebebiyle bu araştırma planlanmıştır. Ayrıca makinelerde ve sentetik malzemeler kullanılarak üretilen dar dokumaların kullanımının artması geleneksel dokumalarla ilgili çalışmaları gerekli kılmaktadır. Diğer yandan Kazakistan'da geleneksel kolan dokumalarında kullanılan desenlerin tespit edilerek yeni tasarımlarda kullanılması, Kazakistan'a özgü ürünlerin ortaya çıkarılması açısından ve bu kültürün gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada Kazakistan'da kolan dokumalarla ilgili yapılan araştırmalar, makaleler taranmış ve Kazak kültüründe yer alan kolan dokumalarında kullanılan motifler incelenmiştir. Daha sonra, bu motiflerin çizimleri yapılmış ve bu motiflerden yola çıkılarak hazırlanan çarpana dokuma raporları Microsoft Excel (Microsoft Corporation) programı kullanılarak çizilmiştir. Yapılan çarpana dokumalar keçe ve tüller ile birleştirilerek özgün giysi tasarımlarında kullanılmış ve "Motif Göçü" olarak adlandırılan dört parçalık özgün bir koleksiyon hazırlanmıştır.

Bulgular

Kazakistan'da Kolan Dokumacılığı

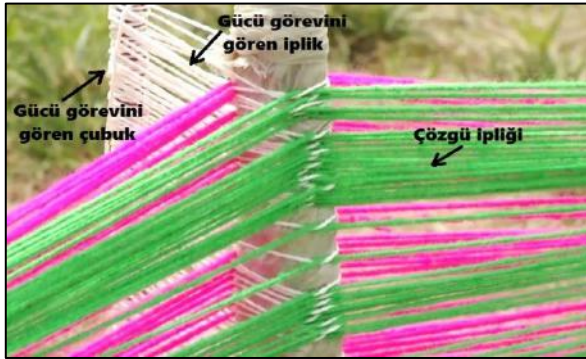
"Yeteneksiz halk olmaz. Yetenek varsa, tarz vardır. Her tarzın tarihi vardır" (Nazarbayev, 2017: 86). El sanatlarında her milletin kendine özgü bir tarzı bulunmaktadır. El sanatında kendine özgü tarzı olan milletlerden biri de, Orta Asya'da yer alan Kazak milletidir. Kazak halkının geleneksel el

sanatları çok zengindir. Bunlar; dokumacılık, keçecilik, işlemecilik, ahşap oyma, mücevhercilik vb. gibi alanları kapsamaktadır. Kazakistan'da dar dokuma olarak kaybolmaya yüz tutmuş olan ve "örmek veya termelep toqu" denilen kolan dokumaları da bulunmaktadır. (Fotoğraf 1) Kazak geleneksel kolan dokumacılığı bazı yörelerde az da olsa özellikle yaşlı ev hanımları tarafından sürdürülmektedir. Dokumaya devam edenler, motif uygulamasında deseni kâğıtta çizmeden, bitmiş bir dokuma örneğine bakarak direkt kolan dokumalarına aktarmaktadırlar. Ayrıca üniversite ve liselerin el sanatları bölümlerinde kolan dokumacılığı dersleri verilmeye devam edilmektedir.



Fotoğraf 1. Kazak Kolan Dokumaları (URL-1)

Çözgü yüzü dokuma çeşitlerinden biri olan kolan dokumalar yer tezgâhlarında yapılmaktadır. Yapılacak kolan dokumanın uzunluğuna göre çözgü iplikleri hazırlanıp, yere çakılmış dört yardımcı kazık ve gücü görevini gören çubuğun yardımı ile tezgâh oluşturulmaktadır. (Fotoğraf 2) Çözgü iplikleri, dokunacak motifin rengine göre çift iplik olarak, üç kazığın her birinin hep dışından, bir kazığın ise biri dışından, biri de içinden dolanmaktadır.



Fotoğraf 2. Kolan Dokuması Çözgü İpliğinin Hazırlanışı, Gücü Görevini Gören Çubuk (URL-2)

Çözgü iplikleri kazığın içinden ve dışından sarılan ipliklerin karışmaması için ayrı ayrı değişik renkli iplikle bağlanarak gücü çubuğu ve

gücü iplikleri ile aynı anda yardımcı kazıklardan çıkarılmaktadır. Yer tezgâhı için, dokunacak kolan boyutuna göre yere dört adet kazık sabitlenerek üzerine levent görevini gören iki adet sopa iplerle bağlanmaktadır. Bu sopaların çözgü ipliklerini iyice girmesi gerekmektedir. Kazakça “mosı” adı verilen üç sopa parçası, yukarı uçları birleştirilerek, ortasına asılan kancaya gücü çubuğunu tutturmak için kullanılmaktadır. (Fotoğraf 3)



Fotoğraf 3. Kazak Geleneksel Kolan Dokumacılığında Kullanılan Yer Tezgâhı (URL-3)

Çözgü ipliklerinin arasına alt ve üst iplikleri ayıran “yukarı kaldırıcı ahşap” yerleştirilir. Bu alet alt ve üst ipliklerin karışmasını engellemektedir. Gerici ahşap aletinin üzerinde kalan çözgü iplikleri, 10-15’er iplik bir araya gelecek şekilde bağlanmaktadır. Dokumanın başlangıcında birkaç sıra desen aktarmadan dokunmakta sonra da iplik seçici aleti ile desene göre iplikler seçilerek dokuma oluşturulmaktadır. (Fotoğraf 4) Her bir sırada atkı ipliği geçirildikten sonra kılıçla vurularak dokuma işlemine devam edilmektedir. Dokuma tamamlandığında, kalan çözgü iplikleri iki uçta saçak olarak bırakılmaktadır.



Fotoğraf 4. Yukarı Kaldırıcı ve Gerici Ahşap (URL-2)

Kullanılan Motifler ve Semboller

Bir kültüre ait sanat eserleri incelenirken, yalnızca biçimleri ve oluşturuldukları dönem değil, anlam ve içerik boyutu da göz önünde bulundurulmalıdır. Anlam ve içeriği ile ilgili ayrıntılar, eserin sembolik anlam çözümlenmeleri ile elde edilebilmektedir (Daşdağ, 2017:309).

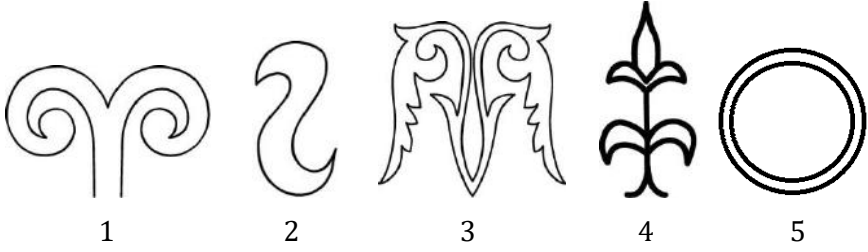
Süslemelerin ana unsuru olan motifler kültür ve sanat alanında çoğu kez toplulukların gelenek ve göreneklerinin, zevk, anlayış ve inançlarının ifadesi olmaktadır (Keskiner, 1989:13). Basit görünen bir motif ardında binlerce yıllık bir kültür oluşumunu, gelenekleri, görenekleri, efsaneleri ve inançlarıyla yeni bir anlatım ve ifade zenginliğini içermektedir (Onuk 2000:85). Motifler bitkisel, hayvansal ve geometrik olmak üzere sınıflandırılırken bir arada sembolik motifler adı altında incelenebilmektedir. Sembolik motiflerin sınıflandırılmasında ise motifin içeriği önem kazanmaktadır (Kavuncuoğlu, 2003:19).

İnsanlar için, her zaman biçim ve anlam yönünden çıkış noktası doğa olmuştur. Doğadaki en temel biçimler daire, kare ve üçgendir. Güneş ve ay; daire, dağlar ise üçgen biçiminin kaynağı olabilir (Daşdağ, 2017: 313).

Kazak kültürü de desen açısından oldukça zengindir. Kasımanov'a göre, Kazak el sanatlarında kullanılan 200'den fazla motif bulunmaktadır (Kasımanov, 1995: 7-12). Kazak toplumuna has geleneksel motifler ve göçebe halklar ile kültürel etkileşimlerden dolayı oluşmuş motifler de mevcuttur. Kazak desenleri göçebe yaşamından etkilenmiş oldukları için ağırlıklı olarak bitkisel ve hayvansal motiflerden oluşmaktadır. Kolan dokumalarında da bitkisel ve hayvansal motifler yanında figürlü ve geometrik bezemeli motifleri de görmek mümkündür.

Halkın günlük yaşamının bir parçası olan el sanatındaki motifler halk inançlarından günümüze gelmişlerdir. Kazak motiflerin her biri kendine özgü bir anlam taşımaktadır. Örneğin, el sanatı ürünlerine *boynuz motifi* (Fotoğraf 5.1) kullanımının kullanan kişinin ve ailesinin mal varlığını attırdığına, zenginleşmelerini sağlayacağına inanılmaktadır. Türk kültüründe kullanımına çok sık rastlanılan ve sembolik anlam içeren motiflerden biri olan "Boynuz veya Koç Boynuzu" genel olarak korku, büyü, güç ve kuvvet ile hayvan avının bereketini sembolize etmişlerdir (Alp, 1998: 149). Kazak süsleme kültüründe motifler, ifade ettiği anlama göre kullanılmaktadır. Örneğin, *köpekkuyruğu motifi*, koruyucu özelliği ile birlikte, dostluğu sembolize etmektedir (Fotoğraf 5.2). Güvenlik işleviyle bağlantılı olarak, yurt kapısının kolan dokumaları, yatağın ön kısımları ve bazen keçe eşyaları bu motifle süslenmiştir (Turganbayeva, 2009). Buna benzer diğer bir örnek; *kuğu kanadı motifi* (Fotoğraf 5.3) mutluluğun, güzelliğin, saflığın, dürüstlüğün ifadesidir, dolayısıyla çoğunlukla bayan giysileri ile ona ait eşyaları (yatak, yorgan, yastık vb. gibi) bu motifle süslenmiştir. *Ağaç motifi* (Fotoğraf 5.4) dayanışma ve birliği, *zikzak ve su motifleri* (Tablo 1) insan yaşamını ve suyu, *daire motifi* (Fotoğraf 5.5) ise

hayatın parlak noktasını ifade etmektedir (Kasimanov, 1995: 22; URL-4). Türk kültüründe ise “ağaç motifi” hayatın devamlılığını temsil etmektedir (Mungan vd, 2003: 6). Hayat ağacı, sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evreni sembolize etmekte ve evrenin üç elementini, toprağın derinine inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle yeryüzünü, ışığa yükselen, üst dallarıyla cenneti birleştirmektedir. Özellikle servi ağacı ölümsüzlüğü simgelemektedir (Erbek, 2002: 164). Türk kültüründe “daire motifi” yine evrendeki düzen, birlik, merkezîyetçilik, kâinat ve gökyüzünün sembolüdür (Daşdağ, 2017: 313).






Fotoğraf 5. 1. Boynuz Motifi 2. Köpek Kuyruğu Motifi, 3. Kuğu Kanadı Motifi, 4. Ağaç Motifi, 5. Daire Motifi

Tablo 1’de Kazak kolan dokumalarında kullanılan bazı motiflerin resimleri (Zhanibekov, 1991: 160), Kazakça isimleri, anlamları ve nerede kullanıldıkları ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Tablo 1. Kazak Kolan Dokumacılığında Kullanılan Motifler

Motif Şekli	Motifin İsmi ve Kullanım Yeri
	“Botagöz” motifi; Deve yavrusu gözünün ifadesidir. Kazakların kültüründe, eşkenar dörtgen doğurganlığı temsil eder, çocuk doğurma işlevlerini koruduğu inanılmaktadır. Bu güvenlik özellikleri ile donatılmış büyülü bir motiftir. İnançlara göre, göz, bazen yıkıcı olan büyülü güçlere sahiptir (Turganbayeva, 2009). Bu tür motifler, tekstil yüzeylerin merkezi kısmında kullanıldığı gibi, kenarlarında da kullanılmaktadır.
	“Baldak” motifi; taşı olmayan yüzüğün veya bileziğin aynı zamanda kartal besleyicilerin kollarına giyen, kartal tutanağının desenidir (Kasimanov, 1995:19). Bu bir destek sembolüdür, daha çok kolan dokumaların merkezi kısmında kullanılmaktadır (Turganbayeva, 2009).
	“İrek” denilen zikzak motifi; hayatın dalgalı bir yolu olduğunun ifadesidir. Kazakistan’ın Semey Eyaletindeki usta Tusipzhan Omaralin; “Zikzak

	motifi insanların hayatındaki yolunu gösterir” demektir (Kasimanov, 1995: 22). Zikzak motifi genellikle tekstil yüzeylerin kenarında ve bazen iki farklı deseni ayırmak veya sınırı belirlemek için kullanılmaktadır.
	“Şıncır veya Şıncara” adı verilen zincir motifi; gezici dalgalar anlamını taşımakta ve kolan dokumalarında sıkça kullanılan motiflerden biridir. Aynı zamanda kilimlerde de kullanılmaktadır.
	Kazakçası “Tumarşa” olan, kolan dokumalarında en sık kullanılan motif türü muska motifi, nazardan korunmak amaçlı kullanılmaktadır (URL-5).
	“Sınık muyiz” denilen kırık boynuz motifi; tüm boynuz motifleri ile aynı anlamdadır. Kırık olma sebebi ise dokumacıların bir farklılık yaratan becerisidir (Kasimanov, 1995: 27).

Kazak kolan dokumaları kullanım alanlarına göre “basqur, dödege qur, ak qur, qur bau, ayak qur, qur tangış” vb. olarak isimlendirilmektedir (Kasimanov, 1995: 61). Kazak kolan dokumacılığı geleneği bazı köylerde sürdürülmektedir. Kolan dokumaları Kazak yaşam hayatının bir parçası olmuştur; geleneksel olarak ahşap karkaslı evlerde keçelerin, karkaslara tutturulmasında, yaylaya veya kışığa göç sırasında, beşikte, çantalarda, ev süslemelerinde ve ayrıca hayvanları bağlama amacıyla kullanmıştır. Günümüzde ise kolan dokumaları daha çok folklorik amaçlı, eşya veya giysileri süslemede kullanılmaktadır.

Kazak Kolan Dokumacılığında Kullanılan Motiflerin Çarpana Dokumalarda Kullanılması

Araştırmaya konu olan Kazak kolan dokumalarında kullanılan motifler çarpana dokumalarına uygun hale getirilerek çarpana dokumalar yapılmıştır. Kazak kolan dokumalarının eninin geniş olması sebebiyle kullanılan motiflerin boyutları küçültülerek çarpana dokuma üzerinde kullanmaya uygun hale getirilmişlerdir.

Çarpana dokumaların uygulanması sırasında iki rapora ihtiyaç vardır. Bunlardan “A raporu”, çarpana sayısını ve çarpanaların deliklerinden geçirilecek ipliklerin rengini ve geçiriliş yönünü gösteren rapordur. “B raporu” ise, motifi oluşturacak her bir atkı sırasında, dokumanın çözümlenmiş ipliklerinin zemin üzerine aktarılacak motive uygun hale getirilmesine yol gösteren desen rapordur (Sarıoğlu ve diğerleri, 2000; 108). Dolayısıyla bu çalışmada her bir çarpana dokuma için A ve B raporu hazırlanarak kullanılacak desenler belirlenmiştir.

Yapılan Uygulamalar

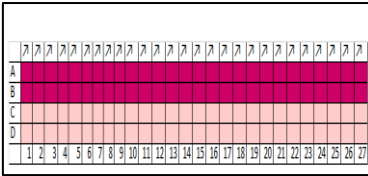
Tasarım 1.



Fotoğraf 6 (Soldaki). Kazak Kolan Dokumaları (URL-6)

Fotoğraf 7 (Sağdaki). Kazak Kolan Dokumaları (Turganbayeva, 2009).

Fotoğraf 6 ve 7’de verilen “kırık boynuz, baldak, muska ve köpekkuyruğu” gibi Kazak kolan dokuma motifleri kullanılarak oluşturulan yeni kompozisyon ilk tasarımda uygulanmıştır. Tasarım 1 için kullanılan çarpına dokumanın çözgüleri A raporuna göre (Fotoğraf 8) kartlara takılarak, B raporuna göre (Fotoğraf 9) dokuma işlemi gerçekleştirilmiş ve istenilen desen açık pembe ve bordo renkli merserize iplikler kullanılarak tabletlerle dokunmuştur (Fotoğraf 10). Bu çalışmada önce tül üzerine yün ile dövme keçe yapılmıştır. Elde edilen bu tekstil yüzeyi yelek haline getirilmiş ve dokunan çarpına yeleşin bel kısmına monte edilmiştir (Fotoğraf 11).



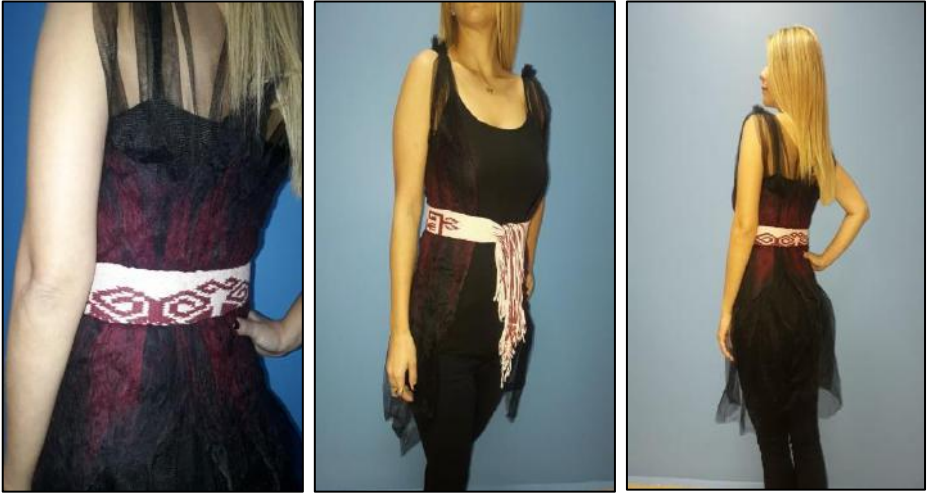
Fotoğraf 8 A raporu



Fotoğraf 9 (sağda). B raporu



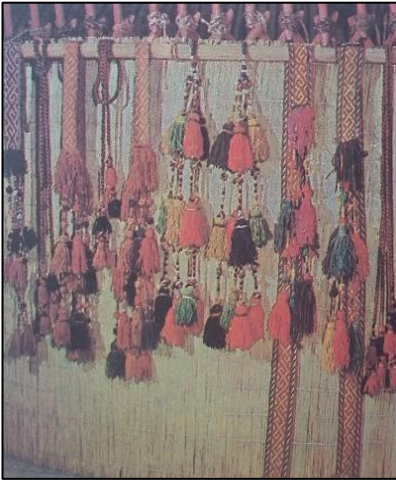
Fotoğraf 10. Dokunan Çarpına



Fotoğraf 11. Birinci Tasarım (detay, ön, arka)

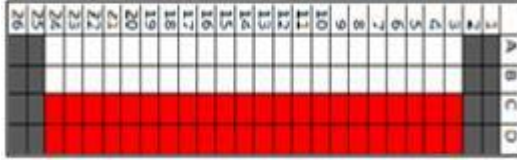
Tasarım 2.

İkinci tasarım için Zhanibekov'ın (1995: 67) "Zholairykta" adlı eserinde bulunan Kazak kolan dokuma fotoğraflarındaki (Fotoğraf 12, 13) zincir motifi ve çizgiler kullanılmıştır. Çarpına dokumanın çözgüleri A raporuna göre (Fotoğraf 14) mavi, kırmızı ve açık sarı renkli merserize iplikler kullanılarak, B raporuna göre (Fotoğraf 15) dokuma işlemi gerçekleştirilmiştir (Fotoğraf 16). Yün ile ipliği birlikte kaynaştırılarak yapılmış olan keçe elbisenin sırt kısmına yerleştirilmiş, diğer kısımları ise tülден dikilmiş ve sırtına da elde dokunulmuş çarpına tutturulmuştur. Elbisenin tam ve detay fotoğrafları fotoğraf 17 ve 18'de verilmiştir.

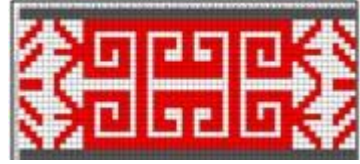


Fotoğraf 12-13. Kolan örnekleri (Zhanibekov, 1995: 67)

Bu tasarım için dokunan çarpananın çözümleri A raporuna göre (Fotoğraf 21) çarpana kartlarına takılarak, B raporuna göre (Fotoğraf 22) dokuma işlemi gerçekleştirilmiştir (Fotoğraf 23).



Fotoğraf 21. A Raporu



Fotoğraf 22. B Raporu



Fotoğraf 23. Çarpana Dokuma

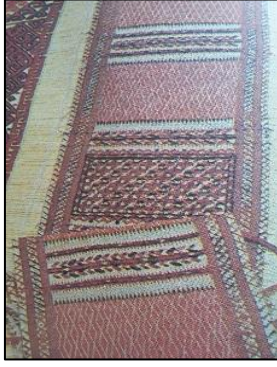
Çarpana dokuma yine tül ile yünün kaynaştırılmasıyla elde edilen keçe yeleğinin üzerine tutturulmuştur. Tasarımda farklılık yaratmak için yün ile tülü kaynaştırırken aralara baklava deseni şeklinde boşluklar bırakılarak keçeleştirilmiştir. Yeleğin üzerine tutturulmuş çarpana dokumaları hafifletmek amacıyla üzerine gren dikilmiştir (Fotoğraf 24, 25).



Fotoğraf 24-25. Üçüncü tasarım (tam ve detay)

Tasarım 4.

Dördüncü tasarım için fotoğraf 26-27 de verilen Kazak kolan örneklerindeki “botagöz motifi” kullanılmıştır.



Fotoğraf 26-27. Kolan dokuma örnekleri (Zhanibekov 1995: 66).

Bu uygulama için dokunan çarpananın çözümleri A raporuna göre (fotoğraf 28) siyah, kırmızı ve krem renkli mermerize iplikler kullanılarak kartlara takılmış ve B raporuna göre (fotoğraf 29) dokuma işlemi gerçekleştirilmiştir (fotoğraf 30).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black
B	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black
C	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black
D	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black	Black

Fotoğraf 28. A Raporu

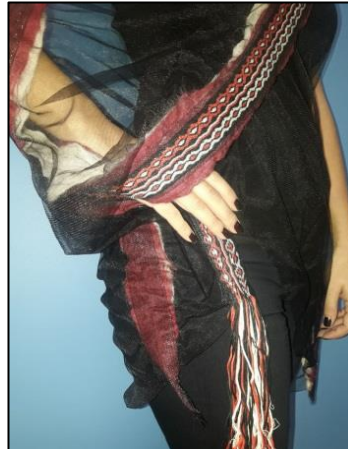


Fotoğraf 29. B Raporu



Fotoğraf 30. Çarpana Dokuma

Bu tasarım için pareo tarzında bir tunik hazırlanmıştır (fotoğraf 31, 32). Tülün üzerine yün çizgi şeklinde kaynaştırılarak, üzerine gren dikilmiş ve çarpana dokuma kenardaki keçe üzerine tutturulmuştur.



Fotoğraf 31-32. Dördüncü Tasarım (tam ve detay)

Sonuç

Kazakistan'da kolan dokumacılığı kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel el sanatlarından biridir. Kazak geleneksel kolan dokumacılığı bazı yörelerde az da olsa özellikle yaşlı ev hanımları tarafından yapılmaktadır. Ayrıca üniversite ve liselerin el sanatları bölümlerinde kolan dokumacılığı dersleri verilmeye devam edilmektedir.

Bu çalışmada Kazakistan'da kullanılan kolan motifleri çarpana dokumlarda kullanılmış ve farklı malzemelerle birleştirilerek özgün tasarımlar yapılabileceği gösterilmiştir. Bu tip çalışmaların çarpana dokumacılığını günümüzde değişik kullanım alanlarında yaygınlaştırabileceği görülmektedir. Geleneksel kullanımı dışında günümüzün modasına uygun giysi ve ev dekorasyonunda değerlendirilebilecek yeni ürünlerin oluşturulması, bu sanatın yaşatılmasına katkıda bulunabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AKPINARLI, Hatice Feriha ve diğerleri (2012). *Şanlıurfa El Sanatları ve Sözlü Kültür Malzemeleri*. Ankara: Şurkav Yayınları
- ALP, Özlem (1998). *Konya ve Yöresi Kilimlerinde Semboller*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara
- ALP, Özlem (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi
- ARSLAN YÜCEER, Halime (2014). Kolan Dokumannın Giysi Tasarımında Kullanılması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. Sayı 1, s.123-139
- AYTAÇ, Ahmet (2010). Kırgızistan'da Çarpana ve Kolan Dokumacılığında Örnekler. *Milli Folklor*, Yıl 22, Sayı 87. s.191-195
- DAŞDAĞ, F. Evren (2017). Görsel iletişimin tarihi, kültürel ve estetik nesnesi olan Diyarbakır surları ve sembolik motifleri. *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Dergisi*. Cilt: 8, Sayı: 2 (Özel Sayı), 307-318
- ERBEK, Güran (1980). Çarpana Dokumaları. *Türkiyemiz*, Cilt.10, Sayı.30. s.7-11
- ERBEK, Mine (2002). *Çatal Höyükten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: KTB Yayınları
- ERİNÇ, Sıtkı (1995). *Kültür ve Sanat*. İstanbul: Çınar Yayınları
- KASIMANOV, Sadık (1995). *Qazaqtyn Qol Öneri*. Almatı: Qazaqstan (ҚАСИМАНОВ, Садық (1995). *Қазақтың Қол Өнері*. Алматы: Қазақстан)
- KAVUNCUOĞLU, Pınar. Ayşe (2003). *Selçuklu Dönemi Konya ve Yöresi: Çini ve Seramiklerdeki Sembolik Motiflerin Günümüz Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

- KESKİNER, Cahide (1989). *Hatai. Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler*, İstanbul: İlke Basın Yayınları
- KOSSWIG, Leonore (1970). *Çarpanacılık ve İstanbul Topkapı Saray Müzesinde Bulunan Çarpana Dokumaları*. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi
- MUNGAN, M. - SALMAN, A. (2003). "Motif ve Desenlerin Yaşamımızdaki Yeri". *Ev Tekstili*, S. 36, s. 6-12.
- NAZARBAYEV, Nursultan (2017). *Ulu Bozkır Öğütleri*. Çev. Yercan Kerimbekov. Ankara: Merkez Repro Ltd. Şti.
- ONUK, Taciser (2001). Geleneksel Sanatlar Konusunda Uygulanan Projelerin Yerel Kalkınma ve Turizmdeki Önemi. *Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri: Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü*, Yayınları, Yayın No: 318,s. 85-87.
- SARIOĞLU, Halide ve diğerleri (2000). *Çarpanalı Dokumalar*. Ankara: Yapa Yayınları
- SÖNMEZ, Tuna Demir (1995). *El Dokumacılığı ve Çarpana Dokuma*. Ankara: T.H.K. Basımevi
- ÜLGER, Nihal (1997). Afyon-Emirdağ-Örenköy Çarpana Dokumalarından Örnekler ve Yeni Uygulamaları. *Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri*. s. 86-89
- ZHANİBEKOV, Özbekali (1991). *Eho... Po Sledam Legendy O Zolotoy Dombre*. Almatı: Öner (ЖӘНІБЕКОВ, Өзбекәлі (1991). *Эхо... По Следам Легенды О Золотой Домбре*. Алматы: Өнер)
- ZHANİBEKOV, Özbekali (1995). *Zolaiyryqta*. Almatı: Rauan (ЖӘНІБЕКОВ, Өзбекәлі (1995). *Жолайрықта*. Алматы: Рауан)

Elektronik Kaynaklar

- TURGANBAYEVA, Shakhizada (2009). Цвето-орнаментальные категории как доминантная основа декоративно-прикладного искусства казахов. *Sanat. Sayı 3*. http://sanat.orexca.com/2009-rus/2009-3-2/shakhizada_turganbaeva/ (Erişim: 24.10.2018)
- URL-1: <http://www.kettik.kz/?p=35627> (Erişim: 6.10.2018)
- URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=kCK6AbKIAzA> (Erişim: 12.10.2018)
- URL-3: <https://youtu.be/CGBDfhe0Ku4> (Erişim: 01.11.2018)
- URL-4: <http://kazgazeta.kz/?p=7167> (Erişim: 24.10.2018)
- URL-5: <https://www.liveinternet.ru/users/len/post202087928/> (Erişim: 26.10.2018)
- URL-6: <http://raretes.ru/kovrovaya-traditsiya-kochevnikov-srednej-azii/> (Erişim: 23.02.2018)

ALTERNATİF İRAN FİMLERİ, ORYANTALİZM VE İKİ BACAĞLI AT



ALTERNATIVE IRANIAN FILMS, ORIENTALISM AND TWO-LEGGED HORSE

Bilgehan Ece ŞAKRAK*

ÖZ: Ana akım Hollywood filmlerine karşı alternatif bir yaklaşım sergileyen İran filmleri, özellikle 1990'lı yıllarda film festivalleri aracılığıyla uluslararası platformda kendini göstermeye başlar. Batı'nın karşısında Doğu'nun oluşu, hiç kuşkusuz ki Doğu'nun anlamlandırılması konusunda temsiliyete ilişkin "oryantalizm ve ötekilik" gibi birtakım kavramları da beraberinde getirir. Bu çalışmada, alternatif İran filmlerinin anlatısının nasıl bir zemin üzerine kurulduğunun anlaşılması için öncelikle İran sinema tarihine değinilmiş, 90'lı yıllarda uluslararası festivallerle Batı'nın dikkatini çeken ve popülerleşen alternatif İran filmlerindeki genel anlatı yapısı *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987), *Cennetin Çocukları* (1997), *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) gibi örneklerle değerlendirilmiştir. Çalışmanın amacı ise yaklaşık olarak yirmi yıllık süreç içinde, İran filmlerindeki alternatif anlatının nasıl dönüştüğünün saptanmasıdır. Bu noktada uluslararası film festivallerinde Batı'nın takdirini kazanarak ödülün ödüle koşan, yönetmenliğini İranlı Samira Makhmalbaf'ın yaptığı *İki Bacaklı At* (2008) filmi, Edward Said'in oryantalizme ilişkin görüşleri çerçevesinde çözümlenmiş, Batı'nın önünde Doğu'nun "kendi kendini ötekileştirme" si bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İran sineması, oryantalizm, kendi kendini ötekileştirme, anlatı, temsil.

ABSTRACT: Iranian films that form alternative approaches in the face of mainstream Hollywood films have started to be known in international platforms, especially by film festivals, since approximately 1990s. The existence of the East in the face of the West undoubtedly brings with it certain concepts such as "orientalism and otherness" in the meaning of the East about representation. In this study, firstly, the history of Iranian cinema is mentioned in order to understand how the narrative of alternative Iranian films were based on. The general narrative structure in the Iranian films attracting the attention of the West in the 1990's international film festivals are evaluated with examples of *Where is My Friend's House* (1987), *Children of Paradise* (1997), *Time of Drunken Horses* (2000). The aim of the study is determining of transformation of narrative in the alternative Iranian films in approximately twenty years. At this point, award-winning film in international film festivals *The Two-Legged Horse* (2008), by Iranian director Samira Makhmalbaf is analyzed according to Edward Said's views on orientalism, and evaluated in the context of "self-othering" of the East in front of the West.

Keywords: Iranian cinema, orientalism, self-othering, narration, representation.

* Dr. Öğretim Üyesi - İstanbul Kültür Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü / İstanbul - ecesakrak@gmail.com



1. Giriş

Uluslararası platformda özellikle festivaller aracılığıyla kendini gösteren ve Batı'nın bu festivaller aracılığıyla tanıma fırsatı bulduğu, ana akım Hollywood anlatısı karşısında kendisine alternatif bir alan yaratan İran filmleri, popülerleşme serüvenine özellikle 90'lı yıllarda başlamıştır. Bu çalışmada, 2009 yılı festivallerinde birçok ödüle imzasını atan *İki Bacaklı At* filmi “kendi kendini ötekileştirme” bağlamında incelenecektir. Festivallerde yer alarak beğeni toplayan alternatif İran filmlerinin, uluslararası alanda tanınmasını sağlayan alternatif anlatısı üzerinde durulacak, bu anlatının ilk örneklerinden yaklaşık yirmi yıl sonrasında, *İki Bacaklı At* filminde geldiği nokta belirlenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda İran Sineması'na ait alternatif yapımların sahip olduğu genel özelliklere, minimal anlatı yapısına ve Batı'ya görünen “Doğulu” yüzünün bu filmlerde kendini ne derecede ortaya koyduğuna değinilecek, festivallerde yakalanan başarı ve bu Doğulu yüzün temsil edilişi arasındaki ilinti üzerinde dönen tartışmalara yer verilecektir.

Çalışmanın ana eksenine geçmeden önce, alternatif İran filmlerinin tarihsel süreç içerisinde İran sinema endüstrisinde nasıl bir ortamın temeli üzerinde var olduğuna dair ipuçları vermesi anlamında, İran sinema tarihine kısaca değinmek anlamlı olacaktır.

2. İran Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış

İran sinema tarihini, genel olarak dört ana başlık altında incelemek mümkündür. Bunlardan ilki 1900-1930 arasını oluşturan “sessiz dönem”dir. Sessiz dönemde yapılan filmler belgesel niteliğinde olan genellikle uzun kraliyet çekimlerinin yapıldığı ve ilki 1900 yılında çekilen “kurgusal olmayan” ve sonrasında ilki 1930'da üretilen “kurgusal” filmler olarak ikiye ayrılır. İran'da halka açık ticari olmayan ilk sinema salonu 1900 yılında açılmıştır. İlk ticari salon ise 1904'de Avrupa'dan ithal edilen filmlerin gösterimiyle devreye girmiş, ancak kısa ömürlü olmuştur. Bu dönemde ticari amaçlı toplantı yerlerinin artmasına rağmen sinemanın hem içerik, hem de gösterim alanları bakımından üst sınıfların dünyasında kaldığını belirtmek önemlidir (Nafisi, 2003: 766).

1930-1960 yılları arasındaki “sesli dönem”le ilgili olarak 1930'ların başında İran'da yabancı sesli haber filmlerinin gösterilmekte olduğunu belirtmek mümkündür. 1933 yılında ilk Farsça uzun metrajlı film üretilmiş, İran milliyetçiliğini yücelten temaların işlenmesiyle arka arkaya benzer filmler çekilmeye devam edilmiştir. Bu durum yerel bir endüstrinin canlanmasına neden olmuştur. Diğer yandan 1940'ların başında birçok yabancı filmin devrimleri, ayaklanmaları, grevleri, müstehcenliği, İslam karşıtı tutumları içerdiği gerekçesiyle sansür yüzünden dağıtılması engellenmiş, bu durum da İran film endüstrisinin büyümesinde önemli rol oynamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında ise ABD'nin küresel yükselişi, İran'da belgesel filmin gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir.

ABD'nin komünist olmayan, özellikle İran gibi Sovyetler Birliği'yle sınırı olan ülkelerde başlatmış olduğu zihinleri kazanma politikasının bir parçası olarak ABD Enformasyon Dairesi, bu ülkelerde geniş kapsamlı bir film gösterme ve yapım projesi başlatmıştır (Nafisi, 2003: 767). Sinemanın kitleleri etkilemedeki gücünün önemi, dünya sinema tarihinde Alman, Sovyet, Rus vb. birçok ülkede görüldüğü gibi İran için de benzer işlevsellikte rol oynamıştır.

1960-1978 arasındaki “modern dönem”, İran için 60'lı yıllarda başlayan petro-dolarların ve sermayenin küreselleşmesinin vaat ettiği özgürleşmeye karşın bu ortamın Batılı olmayan ülkelerde neden olduğu kısıtlamalar bağlamında oldukça karışık bir dönem olmuştur. Şah Muhammed Rıza Pehlevi rejiminin İran'ı Batılı bir çizgide modernleştirme çabaları yerli sinema endüstrisine daha da çok zarar verir. Bu noktada Şah ve egemen sınıfın yerel tutkusu, pazarlarını dünya çapında büyütmeyi hedefleyen ABD film ve televizyon şirketlerinin küresel çıkarlarını gerçekleştirmeye yaramıştır. Böylelikle ABD İran'da yalnızca tüketim ürünlerini satmakla kalmayıp aynı zamanda tüketim ideolojisini de satma başarısı göstermiştir. Düşük kaliteli melodramlar, “luti” denilen sert adam filmleri ve komediler üreten yerli sinema endüstrisi, 1960'ların sonunda “Yeni Dalga” diye isimlendirilen iyi adam-kötü adam karşıtlığının geliştirilerek İran geleneğini “iyi olan”la, İran geleneği ihlalini ise “kötü olan”la ilişkilendirerek kodlayan bu yeni türü başlatan ilk filmin piyasada yerini almasıyla sarsılır. Yeni Dalga filmleri 1960'ların sonu ile 1978-1979 devrimi arasındaki sürede evrim geçiren bir film kültürünü etkilemiş ve onun önemli bir parçası olarak yerini almıştır. İran hükümeti devlet yönetimi altındaki şirketler vasıtasıyla sinemacılığa girmiş ve birçok uzun metrajlı filmin üretimini sağlamıştır. Bununla birlikte devletin sinemaya müdahalesinden hoşnut olmayan bağımsız bir Yeni Dalga sinemacıları ortaklığından da bahsetmek mümkündür; bu bağlamda Sohrab Şaid'in 1975 yılına ait “*Tabi'at-i bican* (Ölüdoğa)” ve Perviz Seyyid'in 1979 yılındaki “*Bünbest* (Çıkmaz)” filmleri Yeni Film Grubu tarafından yapılmıştır. Siyasal konulara uygulanan yaygın sansür, İran sineması üzerinde dönen tartışmalar bağlamında rol oynayan en etkin unsurlardan birisidir. Bu anlamda üretilen filmlere çıkacak gösterim izninin yapımcıya verebileceği mali olumsuzluklar, filmlerde ele alacakları konuların ve onları işleyiş biçimlerinin ifade edilmesinde yönetmenleri ürkek davranmaya zorlamıştır. Yeni Dalga filmlerinin çıkışı izleyiciyi bölmüş, bu durum da yerli yapımları olumsuz yönde etkilemiştir. İzleyicilerin bir kısmı sansür yüzünden Yeni Dalga filmlerine yönelirken bir kısmı da sansüre yenik düşmemek için anlaşılması zor bil dil kullanan filmlerden memnun olmadıkları için yabancı yapımlara yönelmişlerdir. İran hükümeti 1976'da film endüstrisindeki bu karışık duruma çözüm getirebilmek için bilet fiyatlarını belirgin ölçüde arttırarak Avrupalı ve Amerikalı şirketlerle ortak yapımlara imza atmıştır. Film yapımcılığını canlandırmaya yönelik bu önlemler yerli yapımlarda kendisini kısa bir süreliğine göstermiş, ancak

yolda olan ve bir yıl sonrasında gerçekleşecek toplumsal bir devrimin en derin izlerinden sinema da önemli ölçüde etkilenmiştir (Nafisi, 2003: 767-769).

Devrim'e kadar olan elli yıllık sürede İran film endüstrisi içerisinde yaklaşık olarak bin üç yüz film üretilmiş, ancak İran sineması bu uzun sürecin sonunda kendi adına bu durumun hiçbir avantajından yararlanamamıştır. Çünkü sinema sektörü içinde dolaşım halinde olan paranın büyük bir kısmı yabancı şirketlerin ve salon sahiplerinin kontrolü altındadır ve bu nedenle de yerli film endüstrisi için üretim ve gösterim aşamalarında hiçbir kazanç elde edilmediğinden bahsetmek mümkündür. Film endüstrisindeki uzmanlaşma ve insan gücü istihdamının göz ardı edilmiş olduğu ve sektörde çalışanların hiçbir gelecek güvencesinin olmadığı da düşünüldüğünde ortaya çıkan manzara, İran film endüstrisinin devrim öncesindeki son elli yılını neden olumlu yönde değerlendiremediği konusunda oldukça açıklayıcı niteliktedir (Aktaş, 1998: 24).

Sinema salonlarının bombalandığı, gösterim seanslarının günde ikiye indirildiği, film gösterim izinlerinin iptal edildiği, başı açık şekilde sinema salonlarına girmenin yasaklandığı (Pour, 2007: 110-112). 1978-1982 yıllarını kapsayan, "devrim sonrası dönem" in ilk günlerinde sinema, devrimci öfkenin önemli bir hedefi olmuştur. Oyunculara, komedyenlere, yönetmenlere karşı yapılan yasal suçlamalar, hapis cezaları, mallarına el konulması, filmlerde yüz, ses, vücutun görünmemesi gibi noktalar ise devrimle birlikte gelen sansürün değişik türlerini oluşturmaktadır. Bu durum ise bazı sinemacıların ülkeden kaçışıyla "yeniden var olmanın bunalımı içinde kimlik sorunsalı" nı işleyen sürgün sinemacıların oluşturduğu "İran sinemacılar topluluğu" nun kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Devrim'in İran sinemasına etkileri bağlamında belirtilmesi gereken önemli bir nokta da dinci liderlerin sinemaya tam olarak karşı çıkmaları değil, ancak sinemanın "İslami değerler" i kodlayarak "uygun" kullanımı üzerinde durmalarıdır. Bunun için 1982 yılında Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'na yürütme yetkisi tanınarak İslami değerlerin benimsetildiği yüksek kalitede film yapmayı teşvik eden birçok yönetmelik devreye sokulur. Bununla birlikte yeni mali düzenlemelerle yıllık film sayısı neredeyse üç kat arttırılır. Naderi'nin *Devande* (Koşucu, 1985), Takvai'nin *Nahuda-yi Hurşid* (Kaptan Hurşid, 1986) Muhsin Makhmalbaf'ın *Dest-furuş* (Çerçi, 1986) gibi filmleri bu dönemin örneklerindedir. Bu örneklerle birlikte İran sinemasında kadınların varlığı artış göstermeye başlar. Sunumları tek boyutlu ve basit olmaktan çıkarak karmaşık teolojik, siyasal ve estetik boyutları kapsayan niteliklere bürünür. Çekim kompozisyonu içerisinde kadın ve erkek oyuncuların dokunma, bakma gibi durumları ise yeni bir film çekme gramerinin gelişiminin yolunu açmıştır (Nafisi, 2003: 769-770).

İran film endüstrisi için 1987-1994 arasındaki dönemde, yüksek kalitede film yapımını sağlamak için gerekli mali, yönetsel, teknik ve üretim

altyapılarının birçoğunun yerli yerine oturtulduğundan bahsetmek mümkündür. Makhmalbaf'ın *Arusi-yi Huban* (Kutlu Evlilik, 1988), Sa'id ibrahimyan'ın *Nar u Ney'i* (Nar ve Ney, 1988), Kiarostami'nin *Meşk-i Şeb* (Ev Ödevi, 1988) ve *Zindegi ve diger hiç* (Ve Hayat Sürüyor, 1992) gibi yerli yapımların uluslar arası festivallere gönderilmesiyle İran sineması dünya çapında övgüler kazanmıştır. Bu bağlamda kadınlar da öykülerin ve çekimlerin arka planlarından ön planına geçmiş, kadın-erkek arasındaki diegetik ilişkileri sınırlayan kısıtlayıcı film ifadesi kısmen de olsa özgürleşme göstermiş, aynı zamanda Rahşan Bani, Puran Derakşandeh, Tahmineh Milani gibi birçok kadın yönetmen uzun metrajlı filmlere başarıyla imzasını atmıştır. Ancak diğer taraftan Devrim sonrasında yakılan sinemaların birçoğu yeniden yapılmamış, ayrıca nüfus oranı da geçen on beş yıl süresince neredeyse iki katına çıkmıştır. Dolayısıyla artan nüfusa yetmeyen bu sinema salonlarında projeksiyon, ses sistemi gibi endüstrinin ihmal edilen bu kısımları da yatırıma belirgin bir biçimde ihtiyaç duymuştur. 1980-1988 İran-İrak Savaşı ve 1990-1991 Körfez Savaşı'nın ardından İran hükümetinin ekonomiyi yeniden inşa etmeye çalıştığı bu dönemle bağıntılı olarak film endüstri de yaşanan eksiklikler nedeniyle sıkıntılı günler geçirmiştir (Nafisi, 2003: 770-771).

İran sinemasının ilk dönemlerinden 90'lara kadar olan süreçte, döneminin siyasi gündemi ve sergilenen politik yaklaşımlar ne olursa olsun sonucunun sinemaya da belirgin biçimde yansımaları ifade etmek yanlış olmayacaktır. Tüm bu süreç sonunda gelinen nokta ise hiç kuşkusuz ki İran'da film yapabilmek adına geliştirilen kendine özgü bir anlatının ortaya çıkmasıdır. Bu çalışmada bir sonraki bölümde ele alınacak "alternatif İran filmi" olarak anılan filmlerin ana anlatı özelliklerini taşıyan film yaklaşımı da, işte bu süreç sonunda kendini gösteren, klasik anlatının dışındaki, Batı'da festivallerle tanınarak popüler hale gelen filmlere özgü yaklaşımdır.

Siyasi gündemin 1997 yılındaki cumhurbaşkanlığı seçimlerini gösterdiği döneme bakıldığında, sanat ve ilerici sinemanın önemli isimlerinin Hatemi'den yana konum almaları ve sonrasında Hatemi'nin seçimiyle başlayan yeni dönemin aynı zamanda İran sineması için de yeni bir sayfanın başlangıcını oluşturduğunu açıkça görmek mümkündür. Bu yeni dönemde, önceki yılların yasaklı filmleri izleyici karşısına çıkmış, 1980'li yıllarda tabu olan konular sinemada işlenir hale gelmiş, Kiarostami, Mehrcuyi, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi gibi usta isimlerin yanında, Bahman Ghobadi, Samira Makhmalbaf, Majid Majidi gibi genç yönetmenlerin 1990'ların sonundan günümüze kadar çıktıkları yeni filmler ve bu filmlerin festival gösterimlerinden elde ettikleri önemli başarılar İran sinemasının uluslararası düzeyde belirgin bir yükseliş ivmesi kazanmasının yolunu açmıştır (Tapper: 2007: 12-13). Bu bağlamda, İran sinemasının bu çalışmada incelenecek uluslararası festivallerde popülerlik kazanmış alternatif örneklerinin de, bu dönem içinden çıkmaya başladığını belirtmek önemlidir.

İran filmlerini, İranlı olmayan yurtdışındaki seyirciler için çekici kılan unsurlardan birinin mekân kullanımı olduğu konusuna dikkat çeken Mihrnaz Said-Vefa'ya göre seyirciler, "Bu sayede, güvenli, vizesiz bir turla İran'ın muhtelif yörelerini 'ziyaret etme' ve ülkenin ve kültürünün zihinsel bir haritasını çıkartma imkanı elde ederler... Zihinlerinde yer etmiş olan gizem ve sefalet dolu egzotik bir memleket imgelerini veya fantezilerini bir kez daha teyit ederler." (Said-Vefa, 2007: 252).

Bu bağlamda üzerinde durulan asıl noktanın Batı'nın Doğu'yu konumlandırışı, bu tanımlamayla aslında kendi yerini ve duruşunu teyit etmesi yönündeki "öteki" meselesi üzerinde yoğunlaştığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Özellikle uluslararası film festivallerinde Batılı seyirci, İran ve İran halkları hakkında, siyasal ve toplumsal temaları içeren düşük bütçeli, oyuncu olmayan kişilerin rol aldığı, gerçekçi ve sade olay örgüsü üzerinden işleyen öykülerin anlatıldığı reel mekânları çekim alanı olarak kullanan filmler sayesinde izlenim elde etmektedir. Dolayısıyla "öteki" olan, perdeden yansıdığı şekliyle Batı'da görünür olmaktadır.

Festivallerde en önemli başarılarla imza atan filmler ise "...Batı'nın politik üçüncü dünya sineması beklentilerine hitap edebilenlerdir." (Said-Vefa, 2007: 254-255). Üçüncü sinema ise, burjuva değerlerini içeren, seyirciyi ideolojinin tüketicisi olarak konumlandıran, egemen sınıfın istekleri doğrultusunda şekillenen ve şekillendiren "birinci sinema" ile, birinci sinemaya alternatif bir ilerici adım olarak "auteur sinema, dışavurum sineması, Yeni Dalga, Yeni Sinema" başlıklarını kapsayan, ancak yine de sistemin izin verdiği sınırlar dahilinde hareket edebilen "ikinci sinema"dan farklı olarak sistemin benimsemeyeceği, onun ihtiyaçlarına yabancı filmler ve açıkça sistemle savaşılan filmlerin üretilmesi gerekliliğinin yerine getirilmesiyle ulaşılabilecek gerçek alternatiflere işaret eden, özgürlükçü ve sisteme karşı olan sinemadır (Solanas ve Gettino, 1976: 51-52).

Bu çalışmanın ana ekseninde yer alan alternatif İran filmlerinin, kimilerince üçüncü sinemaya doğru yaklaşan yüzüne, kimilerince de "öteki" olarak ne şekilde konumlandığına, bir sonraki bölümde filmlerin anlatı unsurlarına değinilerek açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

3. Alternatif İran Filmlerinde Anlatı

Alternatif İran filmlerindeki anlatı yapısına değinmeden önce "sinemada minimalizm" kavramının temel özellikleri üzerinde kısaca durmak, bu filmlerin sık sık "minimalist anlatı yapısı" kavramıyla birlikte anılıyor oluşu nedeniyle anlamlı olacaktır. Öncelikle "minimal film" in sade oyunculuk sergilenen, teknik hile kullanımının en aza indirildiği, komplike kamera hareketlerinin, sonradan düzeltmelerin ve yapımcının müdahalesinin olmadığı veya bunları minimuma indirmeye eğiliminin bulunduğu film biçimi olduğunu belirtmek mümkündür.

“Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler; profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır; oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir; bir oyuncu bir “karakter”i karşılar; birkaç oyuncu aynı “tip”i oynamaz; dekor ve objeler mümkün olduğunca sade ve işlevseldir; olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır; sabit kamera açıları tercih edilir; planlar uzun tutulur; yapay efektlere başvurulmaz; dublaj yerine sesli çekim tercih edilir; dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmaz” (Özdoğru, 2004: 67-68) Minimalist sinemanın genel özelliklerini böyle bir sıralamayla aktarmak, *İki Bacaklı At* filmine kadar uluslararası festivallerde boy gösteren alternatif İran filmlerinin anlatılarının genel hatları hakkında temel bir bilgi verilmesi açısından önemlidir.

Minimalist sinema, dünya sinemasında her ne kadar bu durumu içermeyen örneklere rastlansa da, çoğu zaman ekonomik koşulların yetersizliği sonucu ortaya çıkan kısıtlılıkların yarattığı bir eğilim olarak kendini göstermektedir. Bu durumun düşük bütçeli yapımlarla kendini göstermesi, teknik sadeliğe paralel olarak filmin içeriğinin yansıtılmasına da etki eden bir başka unsurdur. Film üretiminde her olumsuz koşulun mutlaka minimalist anlatı özelliği içeren filmler ortaya çıkaracağı gibi bir sonuca ulaşılmaması gerektiğinin altını çizen Serpil Kirel, alternatif İran Sineması’nın incelenmesinde “minimalist” kavramı yerine “sade öyküleme ve ekonomik sinematografi” tanımlarını kullanmanın daha doğru olacağını ifade etmektedir. Bu bağlamda, İran Sineması’na ait alternatif yapımlar gözden geçirildiğinde, sade öykülemeli filmlerin Batılıların dikkatini çekecek kadar tutarlı bir biçimde üretildikleri görülmektedir. Filmlerin anlatı yapısının az sayıda karaktere dayalı olması, seçilen olay örgüsünün sadeliği ve sıradanlığı, filmin kendine özgü yavaş ritmi ve zamanın bu anlamda farklı kullanım biçiminin yanı sıra, oyuncu seçimi ve oyun anlayışındaki doğallık bu sinemaya ait ürünlerin en karakteristik özellikleri arasında sıralanabilir. Filmler sıklıkla doğal ortamlarda yani gerçek mekânlarda ve doğa parçalarında meydana gelen olayları konu etme eğilimindedirler. Büyük kentlerde geçen örneklerde ise, kentin varoşları ve karakterlerin kendi dünyalarına sıkışıp kalıyor olmaları duygusunun ağırlığı dikkat çekmektedir (Kirel, 2007: 380).

Çalışmanın merkezini oluşturan *İki Bacaklı At* filmine geçmeden, bu filmde önce Batı’nın festivallerle tanıdığı *Arkadaşımın Evi Nerede?*, *Cennetin Çocukları*, *Sarhoş Atlar Zamanı* gibi alternatif İran filmlerine değinmek, bu filmler ve *İki Bacaklı At* filmi arasındaki farkın anlatı ve “oryantalist bakış açısının geldiği bir nokta olarak kendi kendini ötekileştirme” bağlamında değerlendirilebilmesi açısından yararlı olacaktır.

Yönetmenliğini Abbas Kiorastami’nin yapmış olduğu 1987 yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?* (Khane-ye doust kodjast?) isimli İran filminin sekiz yaşındaki ana karakteri Ahmet, Muhammed Rıza’nın aynı okuldaki

sıra arkadaşıdır. Muhammed ödevlerini iki gün üst üste defter yerine kağıda yaptığı için öğretmeninden azar işitmiş, bu durumun bir daha tekrarlanması halinde ise okuldan atılacağı uyarısı almıştır. Aynı gün Ahmet, ödevini yapmak için oturduğunda yanlışlıkla Muhammed'in defterini almış olduğunu görür. Arkadaşının bir daha defteri yerine kağıda ödev yaparsa okuldan atılma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu zaten bildiği için ona defterini mutlaka ulaştırması gerektiğini düşünmektedir. Defteri arkadaşının evine götüreceğini annesine defalarca anlatmaya kalkışmasına rağmen annesi ev işleri ve Ahmet'in küçük kardeşiyle ilgilenmekten kendisini dinlemeye zaman bile ayırmaz. Ahmet de ekmek alma bahanesiyle evden çıkar. Ancak arkadaşının nerede oturduğunu bilmediği için bütün öğleden sonrasını onun bitişik köydeki evini aramakla geçirir. Bu süre içerisinde bir çok yetişkine arkadaşının evini bulmak için danışan Ahmet'in, bu büyükler tarafından çoğu kez kayıtsızlıkla karşılanması dikkat çekicidir. Havanın kararmak üzere olduğu, Ahmet'in ümitlerinin tam kaybolduğu sırada yaşlı bir adam arkadaşının evinin nerede olduğunu bildiğini söyler. Defteri ulaştıracağına bir kez daha inanan Ahmet'in bu umudu da boşa gider; hava iyice kararmıştır, gittiği adres ise yine yanlıştır. Ahmet kendi evine bütün çabası boşa gitmiş şekilde geri döner. Ertesi gün olur. Öğretmen sınıfta ödevleri kontrol etmeye başlamıştır. Muhammed Rıza okuldan atılma konusunda endişelidir. Ahmet defteri çıkarır, arkadaşının sırasına koyar. Arkadaşına bir önceki gün defteri ulaştıramamış olsa da arkadaşının ödevini de deftere yaparak gelmiş ve onu okuldan atılmaktan kurtarmıştır.

Majid Majidi'nin 1997 yılında yapmış olduğu *Cennetin Çocukları* (bacheha-Ye aseman) ise Ali ve Zehra isimli çok yoksul bir ailenin çocukları olan iki kardeş arasında sıradan bir olayın nasıl bir sırna dönüştüğünün öyküsünü anlatmaktadır. Ali kız kardeşinin ayakkabısını tamirciden getirirken uğradığı bir dükkanın girişinde kaybeder. Ali bu duruma hem çok üzülür, hem de babalarının öfkesinden korkar. Eve gelince kardeşinden ayakkabıların kaybolduğunu söylememesini ister; zaten söyleseler bile babaları yeni bir ayakkabı alabilecek değildir.

Bu durumda iki kardeş Ali'nin ayakkabılarını değiştirerek giymek zorunda kalırlar. Önce okula erken giden Zehra ayakkabıları giyer. Okul çıkışı koşarak kardeşiyle yolda buluşur ve ayakkabıları çıkararak kardeşinin ayağındaki terlikleri giyer. Böylece Zehra eve dönerken Ali koşarak okula gider, ancak derse bir türlü zamanında yetişemediği için azar işitir. Bu arada Zehra ayakkabılarını okuldaki bir kız çocuğunun ayağında görür. Kızın babası Zehra'nın bir şekilde eskicinin eline geçen ayakkabılarını ondan satın almıştır. Zehra ayakkabılarına bakar, kızı takip edip evini öğrenir, ancak bir şey yapamaz.

Ali bir gün üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan bir koşu yarışmasına katılır. Artık tek amacı ödülü alıp kız kardeşine hediye etmektir. Yarışma günü gelir, iki kardeş de aynı umutla üçüncülüğü beklerler. Ancak Ali o

kadar hızlı koşmuştur ki yarışmayı birinci tamamladığı için spor ayakkabıyı alamaz. Öykünün sonunda ise, iki kardeş bütün umutsuzluklarıyla evlerindeyken, babaları her ikisine de birer çift yeni ayakkabı almış olarak evin yolunu filmin tüm durağanlığı içerisinde tutmuştur bile.

2000 yılında *Sarhoş Atlar Zamanı* (Zamani barayé masti asbha) ismiyle izleyici karşısına çıkan, yönetmenliğini Bahman Ghobadi'nin yaptığı film ise, beş çocuklu bir Kürt ailenin fertleri olan Ameneh, Ayoub ve Madi isimli anneleri ölmüş, babaları kaçakçılık işi için genellikle ev dışında olan çocuk karakterlerin öyküsünü anlatmaktadır. Çalışarak para kazanmak zorunda olan Amaneh ve Ayoub bir yandan da tek ayağı rahatsız, eğer acilen ameliyat edilmezse ölecek olan gelişemediği için çocuk görünümlü on beş yaşındaki Madi'ye göz kulak olmaktadır. En büyük çocuk olan ablaları ise evde küçük kardeşe bakmaktadır. Babalarının da ölümünün ardından üzerlerine daha da çok yük binen kardeşler İran-Irak sınırında çeşitli işler yapmaya devam ederler. Amaçları biraz para biriktirerek Madi'yi ameliyat ettirmektir.

Bu arada bir gün evin büyük kız kardeşine görücü gelir. Anne ve babaları olmayan çocukların amcaları kızı evlendirmeye karar verir. Aralarında bir anlaşma yapmışlardır; kız evlenecek, bunun karşılığında yanında hasta kardeşini de götürerek tedavi ettirecektir. Düğün günü gelir, kız çeyiziyle birlikte katırlara yüklenen kardeşini de alarak evleneceği köye götürülür. Damadın annesi hasta kardeşi istemez, onu bir yük gibi katırdan indirirler. Çetin kiş şartlarında, karlar arasında donma tehlikesi altında tartışmaya başlayan taraflar en sonunda Ayoub'un eline bir katır tutuşturarak onu Madi'le birlikte İran'a gönderirler.

Filmler karakterler açasından incelendiğinde, alternatif İran filmlerinin, genellikle çocuk karakterlerin görünür olduğu, mucizelere dayanmayan, gündelik hayatın sıradan olaylarını öykülediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Alternatif İran filmlerindeki çocuk karakterlerin yaygın olarak kullanılmasının nedenlerinden birini, İran'da etkisini hala sürdüren sansüre bağlı olarak ortaya çıkan bir kısıtlılık olarak değerlendirmek mümkündür. Bazı filmlerde de çocuk karakterlerin kullanıyor oluşu, filmlerin bu coğrafyada süren savaşların yalnız bıraktığı çocukların hikayelerine odaklanmasının sonucu olarak görülebilir.

Karakterler genellikle Hollywood filmlerinin aksine profesyonel olmayan oyuncular tarafından oluşturulmaktadır. *Arkadaşımın Evi Nerede?*'nin Ahmet'i, *Cennetin Çocukları*'nın Ali ve Zehra'sı, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nın Ameneh, Ayoub ve Madi'sinin içinde bulunduğu gibi sürekli bir arayış çizgisi üzerinde ilerlemektedirler. Kimisi defterini ulaştıracağı arkadaşını, kimisi kaybettiği ayakkabılarını, kimisi de tedavi için gideceği başka şehirlerin arayışındayken, bu küçük çocukların etraflarındaki büyük insanlar tarafından kayda alınmaması dikkat çekicidir. Bütün bu kendi dünyalarına sıkıştırılmış karakterlerin anlatı içerisindeki amaçlarının ise

başka birisine yardım etmek olduğu düşünülduğünde, ana akım Hollywood filmlerinin bireysel başarıyı destekleyen “kahramanlar”ı İran filmlerinin bu çocuk karakterleriyle tamamen çelişmektedir.

Alternatif İran filmlerinde anlatının iyi-kötü, güzel çirkin gibi ikili zıtlıklar üzerinden ilerlememesi, ana akım filmlerden farklı olarak karakteri merkeze alarak gelişmemesi ile birleşerek anlatının neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulmuş bir yapıyla ilerlememesinin destekçisi olarak kendisini göstermektedir. Karakterler içinde yer aldıkları ana olay örgüsünü yönlendirmemekte ve yalnızca sıradan olayların bir parçası olarak konumlanmaktadır.

Örneğin Ahmet, defterini unutan arkadaşını bir tesadüf eseri bulmaz, ya da üstün bir başarı göstererek bir şekilde defteri arkadaşına ulaştırmaz; çocuk olmanın tüm masumiyetiyle bütün bir öğleden sonrasını defalarca gidip geldiği iki köy yolu arasında geçirir. Jerry White, Ahmet’in film boyunca yaşadığı alışılmadık deneyimin yarattığı -her ne kadar sıradan olsa da- gerilimle Kiarostami’nin manevi olanla sosyal olan, dini olanla gündelik yaşama ait olan dünyalar arasında bir uzlaşım yaratma çabasına değinmekte ve bu anlamda çağdaş İran’ın çelişkili portresini sunma şekliyle karmaşası ve eğilimi cevaplardan çok sorulara yönelen bir vizyon olarak üçüncü sinemanın idealizminin altını çizmektedir (White, 2002: 83-84).

Benzer şekilde Ali ve Zehra’nın da yeni bir çift ayakkabıya sahip olması için bir mucize gerçekleşmez; hatta Ali koşu yarışmasının ödülü olan ayakkabıyı birinci olduğu için kaybeder. Filmin tansiyonu gündelik akış içinde sıradan olanın alışılmadık durumu üzerinden işler. Aynı şekilde, Ameneh ve Ayoub de öykülerinin “kahraman”ları değil, diğerleri gibi yalnızca karakterleridir.

Bu nokta da çalışmada anılan alternatif İran filmlerinin “gerçek”i belgesel olana yakın bir üslupla aktarması anlamında ana akım Hollywood filmleri ile arasına mesafe koyan bir başka ayrımdır. Bu filmlerde, olay örgüsü, karakteri merkeze alarak gelişmemekte ve dramatik çatışmalar vasıtasıyla ilerlememektedir. Bu durum da, genel olarak, akışın ilerlemesinde ana unsurun, neden-sonuç ilişkisine dayalı olmamasından, filmlerde olağan bir hayat akışı içinde, sıradan ve basit olaylara yer verilmesinden kaynaklanmaktadır. Böyle bir yapı da, filmlerde anlatının sonlanmasına rağmen sonuçlanmamasına, izleyicinin film sırasında tanık olduğu sıradan olayları ya da durumları film sonunda sonlandırmadan yarıda bıraktığı duygusuna kapılmasına neden olmaktadır (Gökçe, 2002: 29).

İran filmlerinde Hollywood filmlerinin birçoğunda karşımıza çıkan sonradan kurgulanmış yapay setlerin yerine, doğal ışıkla desteklenen gerçek mekânların kullanımının da alternatif İran filmlerinin belgesele yakın “gerçek”liğini temsili açısından, var olan dünyayı olduğu biçimiyle, manipüle etmeden sunma fikrine hizmet ettiğini ifade etmek mümkündür.

Arkadaşımın Evi Nerede? filminde köy sahneleri ile okul ve ev gibi iç mekânlar, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda kırsal kesimin en belirgin özelliklerini yansıtan, izleyicileri dahi iliklerine kadar donduran çetin kış şartlarının tüm doğallığıyla aktarıldığı karlı dağlık araziler, *Cennetin Çocukları*'nın da yine aynı şekilde tüm anlatıya yayılan yerel tasvirler, İran filmlerinde "gerçek dünya"ya ait gerçekliklerin kullanıldığı en açık örneklerdendir. Bu noktada şunu belirtmek oldukça önemlidir ki resmedilen koşullar, genellikle olağan olanı yansıtmaya hizmet etmektedir. Yoksulluk, zorlu iklim şartları, hastalıklar ya da Batı'nın alışık olmadığı yaşam şekilleri, 90'lı yılların anlatılarında, bu coğrafyayı ya da insanını ve yaşam şeklini ajite eden ya da küçümseyerek zavallılaştıran bir anlatıya hizmet etmemektedir. Aksine, izleyicinin karşılaştığı şey sorgulanan koşullar değil, onlara sunulan naif öykülerdir.

4. Oryantalizm ve Kendi Kendini Ötekileştiren bir Film Anlatısına Doğru: *İki Bacaklı At*

Festivallerin uluslararası boyutta işlev gösterdiği düşünüldüğünde, alternatif İran filmlerinin de temelde küresel bir izleyici kitlesine ulaşması açısından bu noktada dünya seyircisine sahip olan Hollywood filmleriyle benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Kuşkusuz bu anlamda belki de üzerinde en çok tartışılan durumlardan bir tanesi İran filmlerinin Batı'nın önünde bu festivallerle görücüye çıkması, Batı'nın Doğu'yu izlemesi ve Batı'nın bu festivaller aracılığıyla kendini resmeden İran filmlerine ödüller yağdırmasıdır. Dolayısıyla bu çalışmanın kilit noktalarından birinin daha inceleneceği bu bölüme öncelikle "oryantalizm" ya da başka bir deyimle "şarkiyatçılık" kavramının açıklamasıyla başlamak anlamlı olacaktır.

Bu noktada Edward Said, oryantalizm üzerine yaptığı çalışmaları ve belki de o güne kadar en geniş kapsamlı çözümlemeleri ile ses getiren 1978 tarihli *Oryantalizm* (Orientalism) isimli kitabıyla, bir referans noktası olarak belirlemektedir. Said'in Garp ile Şark arasındaki ilişkinin karmaşık bir iktidar ve egemenlik ilişkisi olduğundan yola çıkarak yaptığı analizler, Doğu'nun da Batı gibi gerçek bir yerden çok, üretilen anlamlar dahilinde zihinsel bir tasarımın ürünü olarak değerlendirildiği ve Batı'nın gücünü ve kimliğini Doğu karşısında konumlandırarak kazanmış olduğu sonucuna varmaktadır.

Şark, antik çağdan beri egzotik varlıkların, olağanüstü deneyimlerin, çok farklı görünümünün, aşk maceralarının mekânı olarak bilinen, neredeyse Avrupa'ya özgü bir buluştur. Şark, Amerikalılar için Avrupalılardan farklı hisler taşır. Amerikalılar Şark için genelde Çin ve Japonya'yı temel alarak Uzakdoğu'yla bağlantı kurar. Oysa Şark, Avrupa için yalnızca onun komşusu olmaktan ötedir. Avrupa'nın en zengin, en eski, en büyük sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ve dillerinin kaynağı, kültürel açıdan rakibi, en sık tekrarlanan biçimde "öteki" imgelerinden birisidir. Bu

bağlamda da Şark, Avrupa'nın tanımlanmasına, onun karşıt imgesi, karşıt kimliği, karşıt düşüncesi, karşıt deneyimi olarak katkı sağlar. Şark, Avrupa'nın maddi uygarlığı ve onun kültürün tamamlayıcı bir parçasıdır. Şarkiyatçılık, bu tamamlayıcı parçayı kültürel ve ideolojik olarak bir söylem biçimi şeklinde temsil eder (Said, 2008: 11-12, 69). Aslında şarkiyatçılık tümüyle Şark'ın uzağında ve dışında kalır. Şarkiyatçılığın taşıdığı anlamlar tümüyle Batı sayesinde. Çünkü Batı'nın çeşitli temsil teknikleri, Şark'ın anlamlandırılmasını sağlar. Bu temsiliyet şekilleri, etkileri bakımından uzak olan belirsiz bir Şark'a değil, geleneklere, kurumlara, üzerinde uzlaşmış anlama kodlarına dayanır (Said, 2008: 31). Bu anlamların kodlanması, kodların çözümlenmesi politik ve yoruma açıktır, çünkü çeşitli temsiliyet biçimleriyle şekillendirilmiştir.

Şarkiyatçılığın Doğu-Batı ayrımı üzerine gelişen politik konumunun tarihsel kaynağına inen Said (2008: 68-69), Şark'ın politik olarak konumlandırılmasına ilişkin bazı kalıpların nasıl doğduğu üzerinde durmuştur. Ona göre Kutsal Kitap ile Hristiyanlığın doğuşu; ticaret yolları haritası ve düzenli bir mal değiş-tokuş sistemi modelini çıkartan Marco Polo gibi gezginler; Mandeville gibi hikayeciler; Doğu'nun korkutucu zaferleri ve İslam dini; Hacılar ve Haçlılar gibi deneyimlerden gelişen literatürden, tamamıyla kendi içinde yapılanan bir belgeler bütünü gelişmiş ve bu bütünden de tipik kalıplar doğmuştur. Böylece her biri Şark'ın deneyimlenmesine aracılık eden unsurlar olarak seyahat, hikaye, tarih, klişeler vb. Doğu-Batı ayrımının dilini, algılanışını ve biçimini oluşturmuştur. Bununla birlikte Avrupa'nın İslam korkusunu, yerinde bir korku olarak değerlendirmiştir. Hz. Muhammet'in 632'de ölümünün ardından askeri, kültürel, dinsel İslam hakimiyeti önce İran, Suriye, Mısır ardından da Türkiye, Kuzey Afrika, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda İspanya, Sicilya, Fransa'nın bazı bölgeleri İslam çatısı altına geçmiş; on üçüncü ve on dördüncü yüzyıla kadar doğuda Hindistan, Endonezya, Çin'e kadar uzanan İslamiyet'e Avrupa korkarak bakmıştır. İslamiyet'in yakıp yıkma, yıldırma, şeytanlık, nefret edilen barbar sürülerini simgeler hale gelmesi, bu nedenlerden dolayı acayip değildir, çünkü Avrupa için İslamiyet, devam eden bir sarsıntıydı. On yedinci yüzyılın sonuna kadar Osmanlı tehdidi, Avrupa'nın yanı başındaydı. Müslüman, Osmanlı ya da Arapların temsiliyet biçimleri, korkutucu Şark'ı denetleme yolu olmuş ve bu durum, bir yere kadar, çağdaş şarkiyatçıların da yöntemini oluşturmuştur. Şarkiyatçıların konusu, Doğu'nun kendisinden çok Batı kamuoyuna aktarıldığı ve bu haliyle daha az korkulur boyuta getirdiği Doğu halini almıştır.

Şarkiyatçılık, son kertede aslında gerçekliğin siyasal bir tasavvurudur. Bu tasavvur "tanıdık olan Avrupa-Batı-biz" ile "yabancı olan Şark-Doğu-onlar (öteki)" arasındaki farkı keskinleştirmiştir. Bu tasavvur birbirinden farklı iki dünya yaratıp ardından bunlara hizmet ederek günümüze kadar etkinlik alanını canlı tutmuştur. Tasavvur ile maddi

gerçeklik birbirini işler kılmış ve bu ilişkide, belli bir özgürlüğe sahip olmak hep Batı'nın ayrıcalığı olmuştur. Çünkü Batı kültürü, güçlü kültür olarak konumlandırılmıştır (Said, 2008: 53). Benzer şekilde Todorova'nın tanımıyla "Doğu, ilişkisel bir kategoridir." (Todorova'dan akt. Makdisi, 2007: 315). Dolayısıyla da Doğu'nun Batı'ya ait değerler üzerinden anlamlandırılması, bu ilişkinin temelini oluşturmaktadır. Doğu'nun zavallılık, pasiflik, acizlik temsiliyeti böyle bir sonradan yaratım ve onu meşrulaştıracak alanların aktif tutulmasıyla sağlanmaktadır. Daha zavallı, daha pasif, daha aciz oldukça Batı'nın gücü daha iyi tanımlanabilir hale gelmektedir; çünkü Batı'nın güçlü olarak konumlandırılması, Doğu'nun güçsüzlüğüne ilişkin bir temsiliyet eğilimiyle gerçekleştirilmektedir.

Bu bağlamda uluslararası festivallerde ayakta alkışlanarak bir çok ödülün de sahibi olan alternatif İran filmlerinin Batı'nın takdirini kazanan *Arkadaşımın Evi Nerede?*, *Cennetin Çocukları*, *Sarhoş Atlar Zamanı* gibi ilk örneklerinin ardından aradan geçen yaklaşık yirmi yıllık süreçte üretilen ve yine çocuklardan oluşan ana karakterler üzerinden ilerleyen öyküsüyle dikkat çekici bir film, *İki Bacaklı At* üzerinde yapılacak olan değerlendirmeye geçmeden önce, Edward Said'in beyaz perdede ve ekranlarda Doğulu olanın nasıl resmedildiğini ifade eden cümlelerine yer vermek yararlı olacaktır:

Sinema ve televizyonda ise, ya bir şehvet düşkünüdür Arap ya da kana susamış bir namussuz. Cinselliğe aşırı düşkün bir ahlaksız, hakkını teslim etmek gerekirse zekice, alengirli dümenler çevirmeye muktedir, ama temelde sadist, kalleş, süfli biri olarak çıkar ortaya. Köle taciri... deveci... sarraf... yanardöner bir alçak: Sinemadaki bazı geleneksel Arap rolleridir bunlar. Arap lider (çapulcuların, korsanların, "yerli" asilerin lideri), tutsak alınmış Batılı kahraman ile sarışın kızı (ikisi de iliklerine kadar sağlıklıdır) hırıltılı sesiyle tehdit ederken görülür sık sık... Haber filmlerinde, haber fotoğraflarında Arap, kalabalıklar halinde gösterilir hep. Hiçbir bireysellik, hiçbir kişisel özellik ya da deneyim yoktur bunlarda. Resimlerin büyük kısmı kitlesel öfkeyi, sefaleti ya da akıldışı (dolayısıyla umutsuzca ayrık) jestleri gösterir. Tüm bu imgelerin ardında saklı olan şey, cihat tehdididir. Sonuç: Müslümanların (ya da Arapların) dünyayı ele geçirecekleri korkusu (Said, 2008: 300).

Bu tasviri genel olarak, Batı'nın Doğu'yu çizen, onu bu şekilde temsil ederek izleyicilerin karşısına getiren, bizzat Batı'nın elinden çıkmış yapımların içeriğine yansıyan Doğulu modeli olarak kendisini gösterdiği durumlar şeklinde nitelendirmek mümkündür. Diğer yandan Batı'nın Doğu'yu ötekileştirdiği, kendi kimliğini Doğu'nun tasvir edilen bu gerici ve daha da ötesi aşağılayıcı tavrı üzerinden kurduğu oryantalist söylem noktasında, Doğulu olan İranlı filmlerin kendi kendisini Batı'ya nasıl sunduğunu inceleyebilmek için 2009 yılında da Batı'nın onayını bir kez daha kazanan İran filmlerinin ses getirmiş bir örneği olarak Samira

Makhmalbaf'ın 2008 yapımı *İki Bacaklı At* (Asbe du-pa) filminin özetiyle başlamak doğru olacaktır.

Uluslararası Cannes, Venice, Flanders film festivallerinde çeşitli ödüller, 2008 San Sebastian Jüri Özel Ödülü'nü kazanarak ve ülkemizde de 28. Uluslar arası İstanbul Film Festivali'nde "Sinemada İnsan Hakları" dalında yarışan *İki Bacaklı At*'in öyküsü, evsiz, büyük kanal şeklindeki boruların içinde yatıp kalkan bir çocuk olan Mirvais'in, dayanıklılığını kanıtladığı oldukça çekişmeli bir yarışma sonunda günlüğü bir dolar karşılığında bacakları olmayan engelli bir çocuğun taşıyıcılığını üstlenmesiyle başlar. Önceleri çocuğun babası Mirvais'i sadece oğlunu sırtında okula götürüp getirmesi için tutmuştur; ancak zamanla çocuk Mirvais'i bir at gibi kullanmaya başlar, hatta onu okula atları ya da eşekleriyle gelen çocukların hayvanları bağladıkları alanda bekletir, eşeklerle yarıştıır, bütün kişisel işlerini yaptırır. Mirvais sırtındaki çocuk tarafından atlarla yarıştırılırken ya da başka çocuklarla dövüştürülürken düşerse küçük sahibinden azar işitip dayak yer. Mirvais ara ara çocuğun işkenceleri yüzünden onu terk etmeye teşebbüs etse de bir şekilde tekrar bir araya gelerek sahip-at ilişkisine geri dönerler.

Engelli çocuk bir gün Mirvais'i de yanına alarak annesinin ve hemen yanında bulunan kendi bacaklarının gömülü olduğu mezara gider; çaresizce ağlar ve neden bu durumda olduğuna isyan eder. İzleyicinin içini sızlatan bu sahneden sonra çocuğun insafa geleceği izlenimi uyansa da başka çocukların Mirvais için "Atını yirmi ruپیye kiralar mısınız?" diye teklifte bulunmasının ardından Mirvais, gerçekten bir atmış gibi para karşılığında diğer çocukların oyuncağı olur. Onu kiralayan çocuklar Mirvais'in sırtında kendi eşyalarını taşıtmaktan daha da ileri giderek onun sırtına binip sırayla tur atarlar. Durum Mirvais'in sırtına binek atların sırtına yerleştirilen eyerler gibi bir eyerin takılmasına kadar gider.

Film, önceki bölümde değinilen alternatif İran filmlerinin ilk aşamada göze çarpan temel özelliklerinden örneğin profesyonel olmayan çocuk karakterlerin kullanımı, doğal ışık tercihi, görsel efektlerin kullanımını tercih etmeme, gerçek mekânlarda çekim yapılması gibi özellikleri taşısa da alternatif İran filmlerinin ilk örneklerinden belirgin şekilde ayrıldığı ve ciddi bir dönüşümle sonuçlandığını sergileyen göstergelere sahiptir.

İran filmlerinin genel anlatı yapısının daha önceki bölümde de belirtildiği şekliyle iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi ikili zıtlıklar üzerinden ilerlememesi durumu, *İki Bacaklı At* örneği ile benzer özellik taşımamaktadır. Hatta filmin tam da anlamıyla iyi olan yardımsever/ezilen/fakir/köle Mirvais; kötü olan/ezen/zengin/efendi engelli çocuk üzerinde inşa edilmiş olması, bu ikili zıtlıkların kendisini en belirgin şekilde ortaya çıkardığı durumdur. Bu noktada da alternatif İran filmlerinin ödüller toplayarak Batı'nın alkışını "hak" eden halinin *İki Bacaklı At* örneği ile gelinen noktanın, aslında ana akım Hollywood

filmlerinden çok da farklı bir üslupta olmadığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Edward Said'in sinema ve televizyonda Batı'nın gözüyle tasvir edilen Doğu konumlanışının *İki Bacaklı At* filminde net olarak gözlemlenmesi, filmin aslında Batılı olmayan, Doğulu yüzünün Batı'nın bakışını yineler nitelikteki tarzıyla adeta bu oryantalist bakış açısını yeniden ve kendi kendine üreten "özü Doğulu ancak bakışı Batılı" bir göz olarak ortaya çıkışı fikrini desteklemektedir.

Bu bağlamda filmde örneğin "Arap erkeklerinin cinselliğe düşkün ahlaksız çağrışımı" tasviri, engelli çocukla dilenci kız arasında üstü kapalı bir şekilde verilen cinsellik değinimiyle kendisini göstermektedir. Engelli çocuk Mirvais'i pazar alanında görerek tüm masumiyetiyle sevdiği dilenci kızla birlikte eve girip kapıyı kapatır. Bir sonraki sahnede ise yıkanan engelli çocuk, İran'da yasal evlilik sınırının on üç olduğu ve ebeveyninin izniyle dokuz yaşa kadar evlendirilebilen kız çocukları düşünüldüğünde, İran'da iki küçük çocuğun yaşaması mümkün olası bir cinsel deneyimin gerçekleşmiş olabileceğini, Batı tarafından insan hakları, çocuk hakları gibi gerekçelendirmelerle ahlaksızlık olarak nitelendirilebileceği fikirleriyle destekler şekilde ima etmektedir. Benzer şekilde önceki sahnelerde, engelli çocuğun işleriyle ilgilenen yaşlı adamın evi temizletmek için getirdiği, baştan aşağı çarşafı ama kırmızı ojeli tırnakları topuklu ayakkabısından yakın plan gösterilen genç kızla birlikte eve girip kapıyı kapatması, cinselliğin ahlak dışılıkla birlikte vurgulandığı bir başka sahnedir.

Araplara has "köle taciri" tasviri de yine aynı şekilde filmin üzerine oturtulduğu esas meselelerden biri olarak belirlemektedir. Mirvais'in de içinde bulunduğu yüzlerce çocuğun günlüğü bir dolar karşılığında çalışmak için mücadele edişleri, onları pazarlayan Arap erkekleri, ve bu işten farklı çıkarlar elde edenler ile bir insana eyer takıp nal çakarak samanla besleyecek kadar sadistlik yaptığı haliyle betimlenen "Arap", Batı'nın tasvirinin bir Doğulu tasviri olarak kendini yeniden ürettiği benzer durumlardan diğerk birkaç olarak kendisini göstermektedir.

Filmde sıklıkla yer alan pazar sahneleri, at yarışları, atların olduğu alanlarda savaşa gidercesine dötrnala at süren sarıklı yetişkin Arap erkekleri, Doğu'nun "bireysellikten uzak kalabalıkta resmedilen Arap" tasviriyle birebir örtüşür niteliktedir. Bu sahnelerin barındırdığı kırsal kesim alanları, Batı'nın aydınlanma konseptinin Doğu yüzüyle ancak hemen yanındaki bir ahırla iç içe konumlanan masaları, sıraları olmayan açık hava "okul"u ile yaşanabiliyor olması, Doğu'nun "sefalet" içinde oluşunun betimlendiği en belirgin örneklerdir. *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda yer verilen "zavallı engelli" karakter kavramının ise *İki Bacaklı At*'da hem Mirvais'in hem de küçük patronunun fiziksel ve zihinsel engelleri ile anlatı içerisinde tüm yoğunluğuyla işlenen yapısı, Doğu'nun ajite edilen bir başka durumu olarak belirginlik kazanmaktadır.

Görüldüğü gibi Said'in Batı'nın Doğu'yu ne şekilde resmettiği ile ilgili işaret ettikleri, bir Doğulu yönetmenin Batılı gözüyle film yapması ve Batı'nın ayakta alkışını "hak" ederken ödülünden ödüle koşuyor olması, Batı'nın Doğu'yu Doğulu olarak tekrar tekrar seyredip bu noktada kendi durduğu yeri garanti altına alarak içini rahatlatması anlamında dikkat çekici niteliktedir. Dolayısıyla *İki Bacaklı At*'la alternatif İran filmlerinin geldiği nokta, bu sefer Batı'nın değil, Doğu'nun kendisini bir Doğulu olarak yeniden üretmesi anlamında kendi kendini ötekileştirdiği bir "kendiliğinden oryantalizm"den fazlası değildir.

Sosyal dünyanın temsil edilmiş şekli politiktir. Bunun için seçilmiş olan temsil şekilleri, dünyaya karşı, birbirinden farklı politik konumlanışları işaret eder. Kameranın her konumu, görüntü dizaynı, montaj için verilen her karar, anlatıya ilişkin her türlü seçim, farklı arzular ve çıkarlar içeren temsil stratejileriyle ilişkilidir. Sinemanın, saf bir gerçeklik ortaya koyan hiçbir yanı yoktur. Filmler, fenomenal bir dünya kurarak seyirciyi, dünyayı belirlenmiş şekillerde deneyimleyecek durumda konumlar (Ryan ve Kellner, 2010: 419).

Bu bağlamda alternatif İran filmlerinden *İki Bacaklı At*'ı belki de ana akım Hollywood filmlerine en çok yaklaşan örneklerden biri olarak görmek abartılı olmayacaktır. Ancak Batı'nın kendi istediği bakış açısını sunarak kendini alkışlatan durumu, Batı'nın egemen ideolojisini yeniden üreten yaklaşımı ve oryantalist söylemiyle *İki Bacaklı At*'ın, aynı kulvardaki ilk Doğulu örnekleriyle durduğu noktaların birbirinden oldukça farklı yerlerde konumlandığını belirtmek mümkündür.

Diğer yandan filmin ülkemizde İstanbul 28. Uluslararası Film Festivali'nde "İnsan Hakları" dalında yarışan bir yapım olduğu düşünüldüğünde, filmin ödüle koşmak için, oyuncularını şekilden şekle sokarak yarattığı insanlık dışı durumlar, oldukça ironiktir. 2000 yılındaki *Sarhoş Atlar Zamanı*'yla yavaş yavaş belirmeye başlayan anlatı farklılıklarının *İki Bacaklı At* örneğiyle bambaşka bir noktaya taşındığı çizgide, 90'lı yıllarda tarihsel anlamda kayda değer bir geçmiş üzerinde kendine has sinema diliyle dikkat çeken üslubunun alkışlanıyor olması ve son dönemlerde alkışları ödül toplamak istercesine kazanma çabasıyla hareket eden tavrının sinemasının her noktasına yansıdığı belirgin şekilde gözlemlendiği alternatif İran filmlerinin bundan sonraki örneklerinin ne şekilde kendisini göstereceği düşüncesi ise oldukça merak uyandırıcıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

AKTAŞ, Cihan (1998). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: Nehir Yayınları.

GÖKÇE, Övgü (2002). *Sır(r)ı Olmayan Bir Ayna: Devrim Sonrası İran Sinemasında Anlatım*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- KIREL, Serpil (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme". *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, (Der.: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin-Erus), s. 355-417, İstanbul: Es Yayınları.
- MAKDİSİ, Ussama (2007). "Osmanlı Oryantalizmi". *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, (Der.: Aytaç Yıldız), s. 271-315, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- NAFİSİ, Hamid (2003). "İran Sineması". *Dünya Sinema Tarihi*, (Der.: Geoffrey Nowell-Smith; Çev.: Ahmet Fethi), s. 766-772, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ÖZDOĞRU, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- POUR, Mahrokh S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- RYAN, Michael - KELLNER, Douglas (2010). *Politik Kamera*. (Çev.: Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAID, Edward (2008). *Şarkiyatçılı*. (Çev.: Berna Ülner), 4. b., İstanbul: Metis Yayınları.
- SAID-VEFA, Mihnaz (2007). "İran Filmlerinde Fiziksel Mekan ve Kültürel Kimlik". *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*, ((Ed.: Richard Tapper; Çev.: Kemal Sarısözen), s. 251-269, 1. b., İstanbul: Kapı Yayınları.
- SOLONAS, Fernando - GETTINO Octavio (1976). "Towards a Third Cinema". *Movies and Methods*, (Ed.: Bill Nichols), Vol. I, pp. 44-64, Berkeley: University of California Press.
- TAPPER, Richard (Ed.) (2007). *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*. (Çev.: Kemal Sarısözen), İstanbul: Kapı Yayınları.
- WHITE, Jerry (2002). "Children, Narrative and Third Cinema in Iran and Syria". *Canadian Journal of Film Studies Revue Canadienne D'études Cinématographiques*, Volume 11, No. 1 Spring, Printemps, pp. 78-92

Filmler

- Ghobadi, M. (Yönetmen) (2000). Sarhoş Atlar Zamanı [Film]. İran ve Fransa: Bahman Ghobadi Films, MK2 Productions, Farabi Cinema Foundation.
- Kiorastami, A. (Yönetmen) (1987). Arkadaşımın Evi Nerede? [Film]. İran: Farabi Cinema Foundation, Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.
- Majidi, M. (Yönetmen) (1997). Cennetin Çocukları [Film]. İran: The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults.
- Makhmalbaf, S. (Yönetmen) (2008). İki Bacaklı At [Film]. İran ve Fransa: Makhmalbaf Film House, Wild Bunch.

TEKSTİL TASARIMINA YÖNELİK KURS PROGRAMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ



EVALUATION OF COURSE PROGRAMS ON TEXTILE DESIGN

Nurhan BÖYÜKYILMAZ*

ÖZ: Tekstil tasarım kavramı, postmodern çağın getirileri perspektifinde hızlı bir ilerleme gerçekleştirmiş ve rekabet olgusunun uç noktalarda yaşandığı bir sektör haline getirilmiştir. Bu yönden rekabet gücünü artırmanın en kesin yolu özgün tasarımlar oluşturmak ve teknolojik uygulamalar kullanmaktır. Özellikle günümüz tekstil tasarım sektörü incelendiğinde bu alana yönelik yoğun bir talebin olduğu gözlemlenmektedir ve bu talebi karşılamak adına birçok tekstil tasarımına yönelik 4-5 aylık kısa dönemleri kapsayan kurs programlarının yer aldığı kurumlar ile karşılaşmaktadır. Bu araştırmanın amacı, tekstil sektörüne yönelik bir kurs programının sektör ve sektöre istihdam edilecek tasarımcı açısından eğitim sürecinin, malzeme ve teknik bilgi aktarımının, sektörün bu tarz programlardan beklentilerinin ve bu programların yeterliliklerine yönelik görüş ve değerlendirilmelerinin amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak belirlenen bir kurs programı dahilindeki 15 kursiyer ve 4 firmanın katılımı sağlanarak bilimsel bir çalışma ortaya çıkarmaktır. Kursiyer ve firmalardan elde edilen bilgilerin analizleri çerçevesinde veriler uygun başlıklar altında sonuçlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, tekstil tasarım, tekstil firmaları, tekstil tasarım kursları, tekstil tasarım programları.

ABSTRACT: The concept of textile design has made a rapid progress in the perspective of the gainings of the postmodern age and turned into a sector where the phenomenon of competition is experienced at the extreme points. The most precise way to increase competitiveness is to create original designs and use technological applications. Especially when the textile design sector is examined, it is observed that there is an intense demand for this field. To meet this demand, there are many institutions with short term courses on textile design covering 4-5 months. The purpose of this research is to develop a course program for the textile sector, to introduce a scientific study by providing the participation of 4 companies and 15 trainees within the scope of a course program determined through the use of a non-probabilistic paradigm method of the opinions and evaluations of the sector regarding the sufficiency of these programs and expectations from such programs in terms of the designer to be employed in the sector, training process, material and technical information transfer. The data were finalized under appropriate headings in the framework of the analysis of the information obtained from the trainees and companies.

Keywords: Textile, textile design, textile companies, textile design courses, textile design programs.

* Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Programı Yüksek Lisans Öğrencisi - nurhanboyukylmaz@gmail.com



1. Giriş

Tekstil sözcüğünün kelime anlamı Türk Dil Kurumu tarafından dokuma ve dokumacılık olarak tanımlanmaktadır (URL-1). Tekstil kelimesinin detaylandırılmış açıklaması ise; hammaddesi lif olan elyafların dokuma, örme, baskı ve iplik gibi süreçlerini kullanım alanlarına dönüştüren, iplikten kumaşa kadar olan kısmıdır. İnsanın barınma, giyinme, süslenme gibi gereksinimlerini karşılamak için kullanılır. Bunun beraberinde uygarlıkların yüzyıllar boyunca oluşturdukları etkileşimler sonucunda Tekstil Kültürü kavramı ortaya çıkmaktadır. Tekstil kültürü, dünya tarihi içerisinde farklı uygarlıkların birbirleri ile etkileşimleri neticesinde ortaya çıkmış olan ürünlerdir. İnsanların temel kültür uğraşı olarak; Avrupa sınırları içerisinde M.Ö. 3000'lerden kaldığı düşünülen İsviçre Robenhausen'de ele geçirilen geç Neolitik devir fragmanları ile birlikte yine aynı şekilde ele geçirilmiş olan Doğu Avrupa'da bulunan M.Ö 6000'lerden kaldığı düşünülen dokuma tezgâh kalıntıları ve Türkiye'nin güneybatısında M.Ö. 8000'lerden günümüze ulaşan fosilleşmiş *Çayönü Textile* olarak tanımlanan kumaş parçası 1993 'de Eastwood tarafından dünyanın en eski figür tasarımlı tekstili şeklinde sınıflandırılmaktadır (Özay, 1995: 76). Bu bilgiler ışığında tekstil kültürünün büyük medeniyet merkezleri olarak Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Çin, Orta Asya ve Anadolu sonucuna ulaşılır (Akpınarlı ve diğerleri 2014: 323).

Orta Asya ve Anadolu toprakları üzerinde tekstil kültürünün, yünün büyük bir özveri ve ustalikle ipliğe dönüştürülüp renklendirilmesi ve tasarımıyla bir meslek olarak ortaya koymuş olduğu gelişim süreci kronolojik olarak izlediğinde, Selçuklu Devleti döneminde ihtisas atölyelerinde devam ettirildiği görülür (Kırtunç, 1989: 83). Bu bilgilerin doğruluğunu kanıtlayan bir diğer veri ise 1332 yılında Anadolu'da Denizli yöresine gelen İbni Batu'nun da seyahatnamesinde belirtmiş olduğu bilgilerdir (Atalayer, 1994: 33). Osmanlı Devleti'nin 1299'da kurulup büyük bir İmparatorluk oluşturmasıyla daha da gelişen tekstil ürünleri, en parlak dönemini 16. yüzyılda tekstil sanayi olarak başta Bursa, İstanbul, Bilecik, Denizli, Kastamonu, Ankara, Amasya ve Karaman olmak üzere değişik yörelerde göstermektedir (Tezcan, 1993: 153). Çünkü "ipek ve kıymetli tellerle dokunmuş ipekliler çağlar boyu devletlerin zenginlik ve kudretini simgeleyen ürünler olmuşlardır" (Büber, 2012: 8). Avrupa bu noktada 19.yy'a kadar sadece Doğu ve Orta Doğu'dan ihraç ettikleri ürünlerden ibaret olan tekstil pazarı için "1780-1880 yılları arasındaki zaman dilimi içerisinde almış olduğu radikal bir karar ile tekstil endüstrisinin modern dünyamızdaki yapılması bakımından önemli bir evreye girmesine olanak sağlayarak, teknik alandaki icatların ve yenilikler, büyük miktarlarda baskı ve dokuma kumaş üretiminin sanayi devrindeki dinamizminde etkisi" (Çini, 2001: 66) büyüktür. Bu etkenler sırasıyla;

- 1784 su ve buhar gücü ile çalışan ilk mekanik dokuma tezgâhı,

• 1870 üretim bantları ve elektrik enerjisi kullanılarak oluşturulmuş seri üretim sistemi,

• 1969 yılında ileri otomasyon için akıllı programlanabilir kontrol cihazı ve günümüz siber ağlar üzerinden gerçek nesnelere bilgi işleyen sanal nesnelere bağlanması şeklindeki evrimleridir (Özale, 2016: 4).

Bu etkenler ışığında *sanayi devrimi* gerçekleştirildi. Dokumada makineleşme ve metalürjide oluşan ilerlemelerle insan gücü yerine buhar gücünün kullanılması neticesinde zanaat ekonomisi ve aile tezgâhları yerini imalathaneler ve fabrikalara bırakarak çağdaş yaşam koşullarına gidildi. Bu çerçevede tasarım, çağdaş yaşamı biçimlendiren ve sanayi öncesi dönemin olgularından ayrılarak tek başına büyüyen bir değer kavramı oluşturdu (Sağocak, 2003: 1-3). Sektörleşme ise beraberinde tasarım ve tasarımcı olgusunu getirmiştir ki; bu konuda erken dönemlerde teknik ve tasarımın merkezi Orta Doğu iken Avrupa da ise hiç şüphesiz bu eylemi gerçekleştiren İtalya olmuştur (İnalçık, 2008: 11).

Tasarım, insanların gereksinimlerini karşılamayı amaçlayan genel estetik, teknolojik ve işlevsellik gibi ileri ölçüde yenilik getirici özelliklere dayanan bir disiplindir. Fazlasıyla karmaşık ve yorucu gözükse de kökeninde disiplinli bir yapıya sahiptir. Dilimize *dizayn* olarak yerleşmiş bu sözcük aslında Latin kökenli *ignore* sözcüğünden gelmiştir (Ekinci, 2008: 1-3). Aynı zamanda tasarım, sanatsal oluşturma ve diğer dış etmenlerden yarı yarıya etkilendiği düşünülen kimliği olan bir kavramdır. Bunun için tasarımda hedef kitle- malzeme, üretim aşaması, işlev ve ekonomik düzey geliri dikkat edilmesi gereken önemli noktalar (Sarıoğlu vd. 2012: 19). Tasarımda ilk eğitimsel atılımın 1919'da Bauhaus Okulunun kurulmasıyla olduğu bir gerçektir (Sarıoğlu, 1992: 393). Şu an içerisinde yer aldığımız süreç düşünüldüğünde, insanın yaşam standartını net bir şekilde ortaya çıkarmakta olan tasarım kavramı oldukça geniş bir perspektife sahiptir. En kısa tanımı ise; değişimin değişen yüzüdür. Tasarım problematiği, probleme getirilen çözümleme yaklaşımları ve yaratıcılığı içerisinde var eden bir süreçtir. Yenilikçi bir kavramdır. Kökeninde var olanın dışında farklı ve estetik olanı ortaya sunma isteği vardır.

19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşının sonucunda dünyada yaşanan değişimlerin, insanlarda ve toplumlarda bıraktığı izler dışavurum yaşayarak ardı ardına sanat akımları oluşturularak, akımlar doğrultusunda da manifestolar sunularak, kapitalist ve sosyalist düşüncelerin çevresinde tasarım ve işlevsellik olguları tartışılmaktadır. Aslında bu tasarım ve işlevsellik olgusunun ilk olarak Amerika'da *fonksiyonalist gelenek* olarak kendisini göstermiş olmasına karşın bu yaklaşımın açılımı; üretim metotlarının bir tek üretim araç ve gereçlerini değil, aynı zamanda ürünlerin form ve işlevlerini belirtmesidir. Oluşan yeni yaklaşımlar perspektifinde tekstilde fiyat çeşitliliği yerine tasarımsal çeşitliliğe gidilerek, tasarım olgusu diğer tüm alanlarda olduğu

gibi tekstil alanında da reklam kaynağı haline getirilmektedir. Bu şekilde gerçek dünya ve bireysellik terk edilir, makine ve mekanize bir kapsam içinde biçim teorisi geliştirilir, II. Dünya savaşı ile kendisinden oldukça fazla bahsettiren *modernizm* kavramı dünya üzerinde egemen olan endüstriyel tasarım ve çağdaş toplum fikirlerine ilk etapta uygun bulunmasa dahi ilerleyen süreçte hâkimiyet sağlayan tek düşünce sistemini oluşturur. Popüler sanat çerçevesinde *postmodernist* bir algılayış ile varlığını rekabet ve işlev gücü olarak sürdürmekte olan günümüz tasarım algısı mevcuttur (Sağocak, 2003: 5- 43).

Günümüz ışığında tekstil tasarım, estetik öğelerin yanı sıra fonksiyonel, özgünlük ve yaratıcılık noktasında birinci etmen güç olmayı amaçlayan bir eylemdir. Eğer böyle bir eylem olmazsa tekstil tasarım sıfatını kaybederek sanat eseri sıfatı içerisine girer. Bunun için tekstil tasarımın amacı sanat eseri sıfatı içerisine girmeden tekstil sanayisinde bulunan yeni teknolojik malzeme ve teknikler ile yaratma gücünü ve çeşitliliği artırmaktır. Dolayısıyla uygulanacak her tasarımda bulunması hedeflenen ortak nitelikler sırasıyla; insan hoşnutluğu, amaç birliği, fonksiyonel sıra-düzen, dört boyutluluk ve değişmeyen değişimin kendisi düşüncesidir. Çünkü insan sosyal, ekonomik, siyasal, kültürel, estetik unsurların hâkim olduğu, hızlı değişimlerin yaşandığı anlık süreçler içerisinde varlığını devam ettirmekte olduğu bir dünya üzerinde yaşamaktadır. Tasarımlara zaman boyutunu katarak dört boyutlu ele alınmaktadır. Diğer türlü zaman boyutu olmaz ise tasarımlar fonksiyonel kılınmaz. Artık sahip olduğumuz karmaşık yaşam tarzlarımız neticesinde tekstil tasarım olgusu da sınırlarını aşarak farklı boyutlara ulaşmaktadır (Sezgin ve Önlü, 1992: 84- 85).

Gelişen, değişen ve modernleşen dünyamızda, her saniye artmakta olan bilgi trafiği doğrultusunda bu karmaşık trafiği düzenleyebilmek adına uzmanlık alanları oluşturulmuştur (Dur, 2011: 470). Bu uzmanlık alanları dâhilinde günümüz tekstil tasarım sektörü düşünüldüğünde örgün eğitim içerisinde uzmanlaşan tekstil tasarımcısı, aldığı eğitim çerçevesinde sektörün kendisinden beklediği gereksinimleri ve var olan problemleri çözmek için ilk olarak taslaklar oluşturmanın yanı sıra bilgisayar destekli tasarımlar ve sektöre özgü yazılım programlarıyla çok fonksiyonlu, değişik yeni anlatım olanaklarına sahiptir (Akkaya, 2011: 486).

Çağlar boyunca belirli aşamalardan geçerek günümüz şartlarına ulaşan tekstil sektörü, postmodern sanat yapısı içerisinde yer alan kapitalist düşünce doğrultusunda gelişen müşteri istekleri için yeni, çarpıcı ürünler üretmek istemektedir. Bu eylem sonucunda örgün eğitim içerisinden gelen tekstil tasarımcılarının yanı sıra bu sektöre yönelik olarak kurulmuş tasarımcı yetiştirmekte olan kurs programları mevcuttur.

Mevcut olan kurs programlarının değerlendirilmesi ile ilgili olarak araştırmamızın genel amacı; Tekstil tasarımına yönelik kurs programlarının

sektör ve sektöre istihdam edilecek tasarımcı açısından eğitim programının, malzeme ve teknik bilgi aktarımının, sektörün bu tarz programlardan beklentilerinin ve programların yeterliliklerine yönelik görüş ve değerlendirilmelerinin belirlenmesidir. Alt amaçları ise;

- Tekstil sektörü açısından sektöre istihdam edilecek tasarımcıda bulunması gereken özellikler nelerdir?

- Tekstil sektörü içerisinde tasarım sürecinde izlenen aşamalar nelerdir?

- Tekstil firmaları açısından sektöre yönelik tasarım kursların teknik bilgi, malzeme bilgisi ve eğitim programları açısından uygulama aşamaları nelerdir?

- Tekstil firmaları tarafından sektöre yönelik kursların eğitim programlarına ve istihdam ettikleri tasarımcılara ilişkin görüş ve değerlendirmeleri nelerdir?

Şeklinde oluşturularak bu konuda daha önceden ele alınmış kitap, dergi ve makaleler taranarak araştırmayı destekleyecek nitelikteki literatür bilgilerine ulaşılmıştır.

2. Yöntem

İlgili araştırmada nitel araştırma çeşitleri içerisinde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Araştırma İstanbul İli içerisinde Dijital Baskı Tasarımı alanında faaliyet göstermekte olan bir kurs programı üzerinden yürütülmüştür. Örneklem, gönüllük esasına dayalı olarak 15 kursiyer, araştırmacının katılımı ve isimleri gizli kalmak sureti ile katılımı sağlanmış 4 tekstil firmasından oluşmaktadır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu sonucunda elde edilen bilgiler; bulgular ve yorumlar kısmında amaç ve alt amaçlar çerçevesinde uygun başlıklar altında yer yer tablolaştırılarak verilmiştir.

3. Bulgular ve Yorumlar

Belirlenen örneklem üzerinden ele edilen veriler bu kısımda tablo ve şekil analizleri yorumları yapılarak sunulmuştur.

3.1. Tekstil Sektörü Açısından Sektöre İstihdam Edilecek Tasarımcıda Bulunması Gereken Özellikler

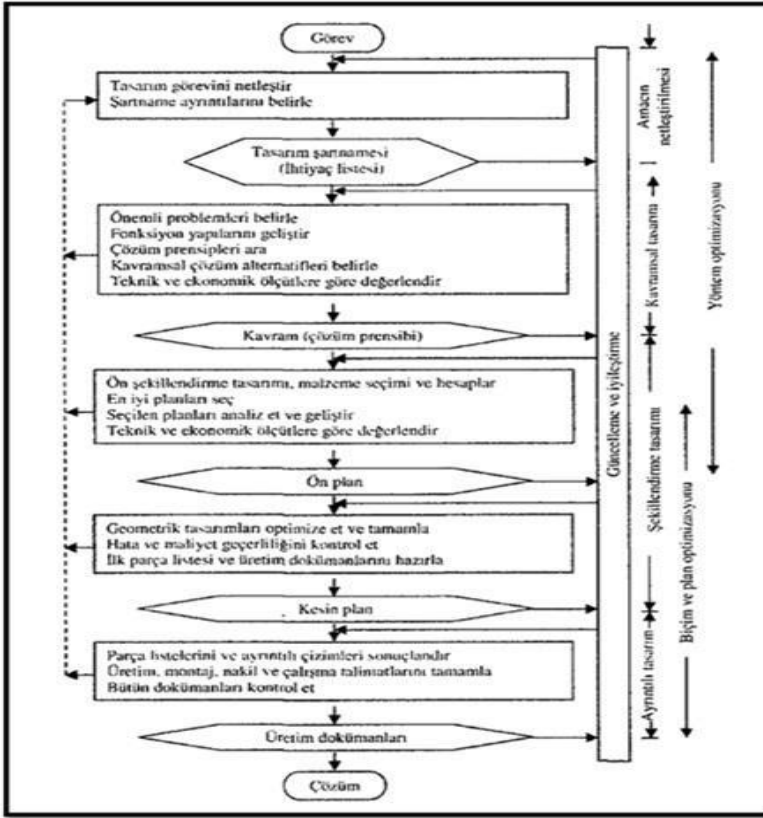
Tekstil sektörü dokuma, örme, baskı, teknik tekstil, nanotekstiller gibi gerek malzeme gerekse üretim aşamaları çok farklı süreçler izleyen geniş bir alana sahiptir.

Sektör içerisindeki alanlar ve bu alanlar bazında istihdam edilecek tasarımcı düşünüldüğünde bir tekstil tasarımcıda bulunması gereken özellikler istihdam edeceği tekstil tasarım alanına göre farklılık arz edecektir. Bunun için bu konuda kesin bir yargı olmamakla birlikte en genel anlamda bir tekstil tasarımcıda bulunması gereken özellikleri;

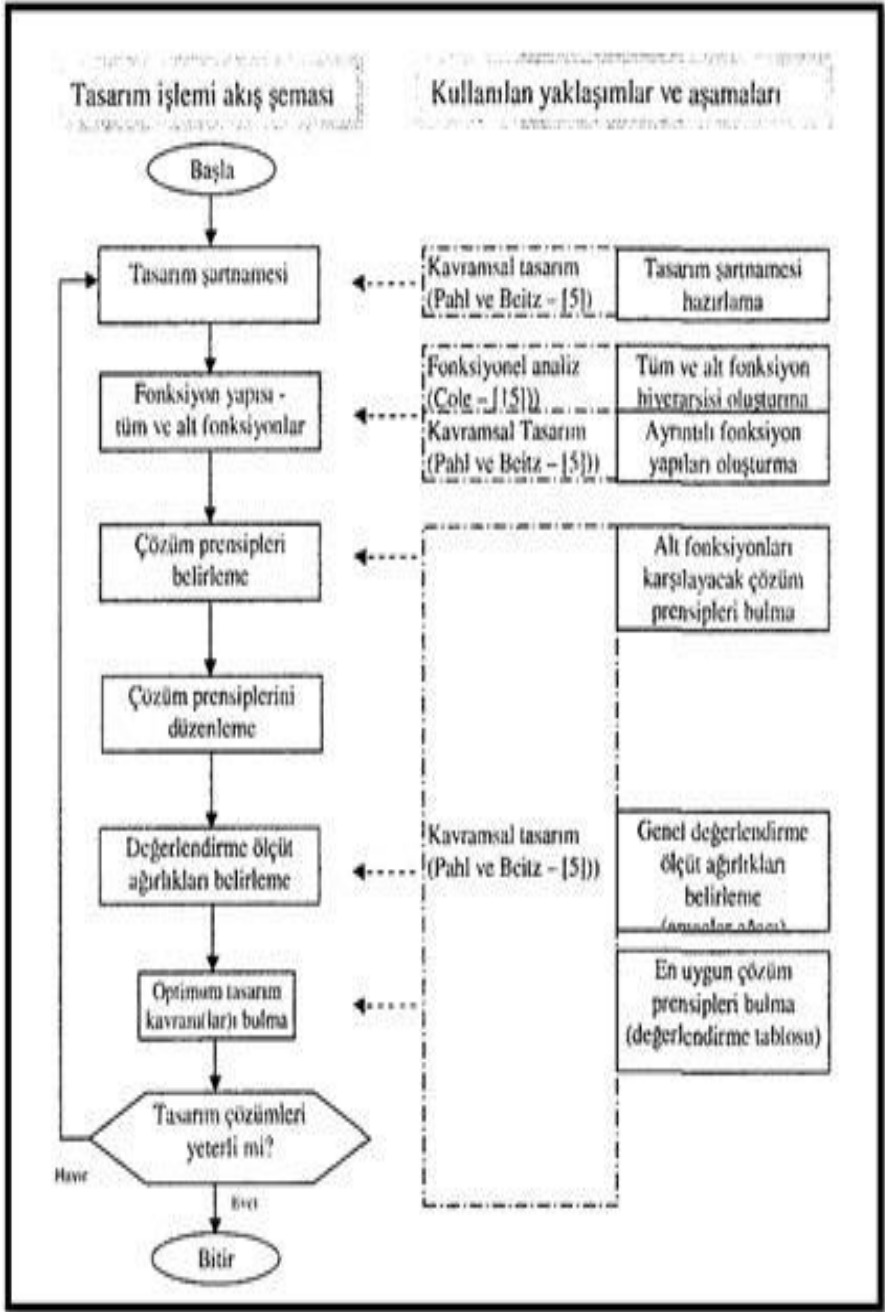
- Hedef kitle doğrultusunda analiz becerisi,

- Bu analizler doğrultusunda tasarımında işlevselliği ve yaratıcılığı estetik açıdan birleştirecek bilgi ve beceri gücü,
- Gerekli olduğu takdirde en başa dönebilecek kararlılık,
- Yeniliklere açık ve duyarlılık bilinci yüksek,
- Sabırlı ve titiz,
- Maddi ve manevi faktörleri değerlendirebilme,
- Aceleci olmadan detaycı bir biçimde ilerleme yetisine sahip,
- Kendisini net bir şekilde ifade etme ve üslûp olarak net bir şekilde ortaya koyabilme gibi başlıca yetkinlikler şeklinde sıralayabiliriz.

Yukarıda bahsi geçen bu yetkinliklerin şekil 1 ve 2 'de yer alan Pahl ve Beitz'in mühendislik tasarım yaklaşımı olarak ortaya koydukları Kavramsal Tasarım süreci basamakları ile birlikte ele alınması, içerisinde bulunduğumuz tekstil tasarım olgusu için büyük önem arz etmektedir. Bunun nedeni özellikle son yıllarda tekstil tasarım alanlarında modern süreçte üst düzey teknolojilerin kullanılması sonucu firmalar ve tasarımcı için tasarım sürecinde önemli yol gösterici bir nitelikte olmasıdır.



Şekil 1: Tasarım işlem basamakları (Mayda ve Börklü, 2008, s. 15)



Şekil 2: Tasarım işlem modeli (Mayda ve Börklü, 2008, s.16)

Tablo 1: Kursiyerler ve firmaların anket analizlerinden elde edilen tasarımcıda bulunması gereken özelliklerin dağılımı

	Yaratıcı ve özgün olma		Malzeme bilgisi		Teknik Bilgi		Sektör Bilgisi		Adaptasyon		Tasarım programlarını etkin kullanma		Sanatsal ve estetik algı		Araştırmacı		Sabır titizlik	
	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Kursiyerler																		
Az			2	13,33	1	6,67			2	13,33			1	6,67				
Orta	5	33,33	4	26,67	4	26,67	7	46,67	5	33,33	6	40,00	4	26,67	5	33,33	6	40,00
Çok	2	13,33	3	20,00	4	26,67	4	26,67	5	33,33	4	26,67	4	26,67	4	26,67	3	20,00
Pek çok	6	40,00	4	26,67	5	33,33	2	13,33	2	13,33	4	26,67	4	26,67	4	26,67	4	26,67
Cevapsız	2	13,33	2	13,33	1	6,67	2	13,33	1	6,67	1	6,67	2	13,33	2	13,33	2	13,33
Toplam	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00
Σ (15)																		
Firmalar	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Az					1	25,00					1	25,00						
Orta			1	25,00			2	50,00	1	25,00			1	25,00	1	25,00		0,00
Çok	3	75,00	2	50,00	2	50,00	2	50,00	2	50,00	2	50,00	2	50,00	2	50,00	2	50,00
Pek çok	1	25,00	1	25,00	1	25,00			1	25,00	1	25,00	1	25,00	1	25,00	2	50,00
Toplam	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00
Σ (4)																		

Tablo 1 incelendiğinde kursiyerlerin %40' ı yaratıcı ve özgün olma maddesini pek çok olarak değerlendirirken, firmaların %75' i aynı maddeyi çok şeklinde değerlendirmiştir. Firmalar diğer maddeleri %50 oranında çok olarak sınıflandırırken, kursiyerlerin diğer maddeleri farklı oranlarda değerlendirdiği görülmektedir. Bu veriler ışığında tekstil firmaları ve kurs programlarında yer alan kursiyerlerin sadece ilk maddede birleştikleri diğer maddeler açısından bir paralellik göstermedikleri verisine ulaşılmıştır. Sonuç olarak kursiyerlerin tasarımcıda bulunması gereken özellikler ile ilgili bilgilerinin yeterli olduğu ama firmaların görüşleri ile örtüşmediği izlenmiştir.

3.2. Tekstil Sektörü İçerisinde Tasarım Sürecinde İzlenen Aşamalar

Tasarım aşaması hangi alanda olursa olsun oldukça uzun ve düşündürücü bir süreci içerisindedir. Bu sürecin gerek geleneksel anlamda gerekse teknolojik anlamda sırasıyla izlenmesi gerekli olan belirli evreleri vardır. Kuzu ve Çankaya tarafından bu evreler;

- Problemin tanımlanması
- Problemin kuramsal olarak incelenmesi
- Var olan tasarım prensipleri ve kuramlar ile tasarımın yapılması
- Veri toplama sürecinin planlanması
- Tasarımın uygulanması
- Veri toplanması ve verilerin analizi
- Karar verme ve tasarım planı
- Tasarımın düzeltilmesi ve yenilenmesi
- Araştırma raporunun yazılması olarak belirlenmiştir (Kuzu ve Çankaya, 2011: 25).

Tablo 2: Kursiyerlerin anket analizlerinden elde edilen tasarım aşamaları ile ilgili dağılım

	Malzeme seçimi		Desen araştırma ve geliştirme		Tasarım çizim ve renklendirme		Sunum		Arşivleme		Simülasyon	
	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Hiçbir	1	6,67					1	6,67	1	6,67	1	6,67
Az	1	6,67									1	6,67
Orta	3	20,00	6	40,00	6	40,00	4	26,67	5	33,33	4	26,67
Çok	1	6,67	2	13,33	2	13,33	2	13,33	2	13,33	1	6,67
Pek çok	3	20,00	5	33,33	7	46,67	4	26,67	3	20,00	3	20,00
Cevapsız	6	40,00	2	13,33			4	26,67	4	26,67	5	33,33
Toplam	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00
Σ (15)												

Tablo 2' deki kurs programları doğrultusunda kursiyerlerin tasarım aşamaları ile ilgili bilgiler değerlendirildiğinde %46 ile tasarım çizim ve renklendirmenin pek çok olarak sınıflandırılmış olduğu, %6,67 oran ile malzeme seçimi, sunum, arşivleme ve simülasyon aşamalarının hiçbir olarak sınıflandırıldığı saptanmıştır. Ayrıca yukarıda bahsi geçmekte olan Kuzu ve Çankaya' nın belirlemiş olduğu tasarım sürecinde izlenmesi gereken tasarım evreleri ile bir uyum göstermediği tamamen farklı bir süreç izlendiği belirlenmiştir.

Tablo 3: Kursiyerler ve firmaların anket analizlerinden elde edilen tasarım sürecinde izlenmesi gereken aşamalar ile ilgili dağılım

Kursiyerler	F	%
Gözlem ve Dikkat	1	6,67
Araştırma, teknik bilgi, iyi bir eğitim	1	6,67
Her yeni bir tasarım kendini geliştirme sürecinde önemli	1	6,67
Cevapsız	12	80,00
Toplam	15	100,00
Σ (15)		
Firmalar	F	%
Tarz ve renk kullanılacak yere göre dizayn, uyum	1	25,00
Müşteri isteği doğrultusunda araştırma yapılır ve sonrasında tasarım aşaması ve sonra kalıp çıkarılır	1	25,00
Cevapsız	2	50,00
Toplam	4	100,00
Σ (4)		

Tablo 3 incelendiğinde kursiyerlerin %80 ve firmaların %50 oranlarında bu veri belirleyicilerini cevapsız bıraktığı gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak tablo 2 ve 3 neticesinde tekstil firmaları ve tekstil sektörü dijital baskı tasarımı alanına istihdam edilecek tasarımcılar noktasında, tasarım sürecinde izlenilmesi gereken aşamalar ile ilgili olarak çoğu katılımcının yarı yapılandırılmış görüşme formlarındaki ilgili alanı cevapsız bıraktığı, cevaplanan kısımlarda ise bir bilgi eksikliğinin olduğu saptanmıştır. Bu eksiklerin giderilmesi için birtakım düzenlemelerin yapılması gerekmektedir. Çünkü dünya bazında tekstil sektörü içerisinde rekabet gücüne sahip olmak için öncelikle kaliteli bir tasarım aşamasına sahip olunması şarttır. Firmalar ve tasarımcılar bu düşünce ile ilerlemelidir. Bu perspektif üzerinden bakıldığında bu alanda faaliyet göstermekte olan kurs programları tekrardan eğitim süreçlerini ele almalıdır.

3.3. Tekstil Firmaları Açısından Sektöre Yönelik Tasarım Kurslarının Teknik Bilgi, Malzeme Bilgisi ve Eğitim Programları ile İlgili Uygulama Aşamaları

Firmalar sektörel anlamda kurs programlarından nitelikli tasarımcı eğitmesini beklemektedir. Ne üzücü ki; firmaların bu yöndeki beklentilerini bu alanda faaliyet göstermekte olan kurs programları karşılamakta yetersiz

kalmaktadır. Bunun nedeni kurs programlarının kaliteli eleman yerine sadece hızlı eleman yetiştirme üzerine kurulu politikalarını izlemeleridir. Durum bu yönde ilerlediğinde birçok yönden eksik tasarımcılar sektör içerisinde yer alamaya başlamaktadır. Vahim olan olgu ise kurs içerisinde yer alan bireylerin verilen bilgileri yeterli görmeleri ve bunu doğru olarak savunmalarınıdır. Aşağıdaki tablolar sırası ile incelendiğinde bahsi geçen sorunlara yönelik veriler açıkça görülecektir.

Tablo 4: Kursiyerlerden elde edilen eğitim süreçleri ile ilgili anket analizlerinin dağılımı

	Teknik bilgi		Malzeme bilgisi		Tasarımlama süreci ve aşamaları		Güncel sektör bilgisi		Bilgisayar destekli tasarım programları	
	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Kursiyerler										
Hiçbir										
Az	1	6,67	2	13,33						
Orta	4	26,67	4	26,67	6	40,00	6	40,00	7	43,75
Çok	5	33,33	2	13,33	2	13,33	2	13,33	4	25,00
Pek çok	2	13,33	2	13,33	4	26,67	4	26,67	5	31,25
Cevapsız	3	20,00	5	33,33	3	20,00	3	20,00		
Toplam	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00	16	100,00
Σ (15)										
Firmalar	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Hiçbir										
Az			1	25,00			2	50,00	1	25,00
Orta	2	50,00	2	50,00	2	50,00				
Çok	2	50,00	1	25,00	2	50,00	2	50,00	1	25,00
Pek çok									1	25,00
Cevapsız									1	25,00
Toplam	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00
Σ (4)										

Yukarıda yer alan veriler perspektifinde tablo 4 için kursiyerlerin %33,33'ü ile teknik bilginin çok, %33,33'ü ile değer ile malzeme bilgisinin cevapsız diğer verilerin ise orta olarak sınıflandırıldığı belirlenmiştir. Firmaların da kursiyerler ile aynı görüşleri savundukları gözlemlenmiştir. Eğitim süreci ile ilgili olarak araştırmacının da gözlemleri çerçevesindeki veri analizleri ışığında yeterli düzeyde sistematik bir eğitim sürecinin izlenmediği düşünülmektedir.

Tablo 5: Kursiyerlerden elde edilen kurs programı ile ilgili teknik bilgi analizleri

	Dokuma çeşitleri ve desenleme bilgisi		Örme çeşitleri ve desenleme bilgisi		Nakış çeşitleri ve desenleme bilgisi		Baskı çeşitleri ve desenleme bilgisi	
	F	%	F	%	F	%	F	%
Hiçbir	2	13,33	3	20,00	3	20,00		
Az	3	20,00	2	13,3	2	13,33	1	6,67
Orta	5	33,33	5	33,33	4	26,67	5	33,33
Çok	2	13,33	1	6,67	1	6,67	3	20,00
Pek çok							6	40,00
Cevapsız	3	20,00	4	26,67	5	33,33		
Toplam	15	100,00	15	100,00	15	100,00	15	100,00
Σ (15)								

Tablo 5 için kursiyerlerin büyük çoğunluğunun %40 ile baskı çeşitleri ve desenleme bilgisini pek çok olarak sınıflandırdığı saptanmıştır. Bu bilgi belirlenen kurs programında, sadece dijital anlamda tasarım programlarının öğretimine yönelik bir eğitimin söz konusu olduğunu teknik anlamda ekstra bilgilere yer verilmediğini ortaya çıkarmaktadır.

Tablo 6: Kursiyerlerden elde edilen kurs programı ile ilgili malzeme bilgisi analizleri

	Elyaf bilgisi		Renk Bilgisi		Dokuma, nakış veya baskı makine bilgisi	
	F	%	F	%	F	%
Hiçbir	3	20,00			1	6,67
Az	2	13,33			2	13,33
Orta	2	13,33	5	33,33	2	13,33
Çok			3	20,00	2	13,33
Pek çok			4		2	13,33
Cevapsız	8	53,33	3	20,00	6	40,00
Toplam	15	100,00	15	73,33	15	100,00
Σ (15)						

Malzeme bilgisi ile ilgili olarak tablo 6 doğrultusunda kurs programları içerisindeki kursiyerlerin %33,33' ünün renk bilgisini orta, %20' sinin elyaf bilgisini hiçbir olarak belirlemiş oldukları izlenmiştir. Şu an var olan kurs programlarının büyük bir çoğunluğunun bu noktada çok büyük eksiklikleri içerisinde barındırdığı bir eğitim sürecini benimsedikleri

görülmektedir. Tekstil tasarımın hangi alanında olursa olsun gerek baskıda gerekse dokumada elyaf ve renk bilgisi tasarımın oluşturulması açısından son derece önem arz etmektedir.

Tablo 7: Firmalardan elde edilen tasarım kurslarının teknik bilgi, malzeme bilgisi ve eğitim süreçleri ile ilgili genel analiz dağılımı

	F	%
Hiç		
Çok az		
Biraz	1	25,00
Orta	2	50,00
İyi	1	25,00
Çok iyi		
Toplam	4	100,00
Σ (4)		

Tablo 7 firmaların mevcut olan tasarım kurslarının vermiş oldukları teknik bilgiyi, malzeme bilgisini ve eğitim süreçlerini %50 oranında orta şeklinde değerlendirdikleri belirlenmiştir. Tasarımcı ve firmalar için en temel gereksinim olan malzeme ve teknik bilgi kısmı bazen hızlı bir şekilde üzerinden geçilmekte, bazen ise eğitim programına hiç dahil edilmediği gözlemlenmiştir. Günümüz tekstil tasarım kurs programları, teknik ve malzeme bilgisi kısmından çok tasarım aşamasında teknoloji çerçevesinde talep odaklı ürün tasarımı üzerine ağırlık vererek ilerlemektedir.

3.4. Tekstil Firmaları Tarafından Sektöre Yönelik Kursların Eğitim Programlarına ve İstihdam Ettikleri Tasarımcılara İlişkin Görüş ve Değerlendirmeleri

Tekstil tasarımına yönelik firmalar için, bu alandaki kurs programlarının objektif bir değerlendirmesi yapıldığında kurs programları; tasarımcı olmak isteyen ya da içerisinde bulunduğumuz çağın gereksinimleri doğrultusunda meslek sahibi olmak amacı ile hızlandırılmış olarak verilen sadece bilgisayar destekli tasarım programları boyutunda adaptasyonu sağlamada verimli olarak değerlendirebileceğimiz ek eğitim programları noktasında yer almaktadır. Tekstil firmalarının sektörel anlamda iç bünyelerinde istihdam edecekleri tasarımcılarda iş tecrübesine, teknik ve malzeme bilgisine, sanatsal ve estetik bakış açısına, yaratıcılığına, geleneksel çizim kabiliyetine, hızlı ve dinamik düşünce gücüne sahip olmakla birlikte çözüm odaklı ve araştırmacı kişilik özelliklerinin üst düzeyde kazanılmış olmasına dikkat ettikleri gözlemlenmiştir.

Dolayısıyla tasarımcı yetiştirmek amaçlı faaliyet göstermekte olan kurs programları, tasarımcı olmayı amaçlamış bireyler için sadece bilgisayar destekli çizim programlarını öğrenme ve belki daha fazla adaptasyon sağlayarak hızlandırma evresinde fayda sağlayabilmektedir.

Firmalar açısından bu yeterli bir kazanım mıdır noktasında firmalar için yeterli olmadığı belirlenmiştir.

Tablo 8: Firmalar açısından kurs programlarında yer verilmesi gereken konular ile ilgili dağılım

	Teknik bilgi		Malzeme bilgisi		Bilgisayar odaklı tasarım programları		Sanatsal bakış açısı ve estetik		Özgünlük	
	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Hiçbir										
Az										
Orta	1	25,00								
Çok	3	75,00	2	50,00	2	50,00	3	75,00	3	75,00
Pek çok			2	50,00	2	50,00	1	25,00	1	25,00
Toplam	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00	4	100,00
Σ (4)										

Firmalar mevcut kurs programlarının teknik bilgi, sanatsal bakış açısı, estetik ve özgünlük yetkinliklerine daha fazla yer vermesi gerektiğini savunmaktadır ki; bu noktada tablo 8 incelendiğinde veriler de bu bilginin doğruluğunu göstermektedir. Çünkü tasarımsal anlamda gerekli bakış açısına ve özgünlüğe sahip olunmadığında işlevselliği sağlama aşamasında sıkıntı oluşmaktadır. Buna paralel olarak söz konusu firmaların sektörel pazar içerisinde rekabet gücü zayıflamaktadır.

Tablo 9: Firmalar açısından tekstil tasarımcıda aranan nitelik ile ilgili analiz dağılımı

	İş tecrübesi		Eğitim düzeyi	
	F	%	F	%
Hiçbir				
Bazen	1	25,00	2	50,00
Çoğu zaman	3	75,00	1	25,00
Her zaman			1	25,00
Toplam	4	100,00	4	100,00
Σ (4)				

Firmaların tekstil tasarımcı ihtiyaçlarını karşılarken tablo 9' da görüldüğü üzere %75 oranında iş tecrübesini çoğu zaman daha fazla dikkate aldığı, eğitim düzeyini ise bazen önemsendiği belirlenmiştir. Bunun nedeni ise katılımcı firmaların iş tecrübesinin, beraberinde hızlı çözüm

yeteneğini getirdiğini düşünmeleridir. Çünkü ortaya çıkabilecek sorunlar karşısında tasarımcı hızlı ve çözüm odaklı ilerleme sağlamalıdır.

Sonuç

Tekstil ve tasarım kavramları hızlı bir değişim yaşamış, çağın gereksinimleri paralellğinde gelişim göstermiştir. Özellikle postmodern çağın getirilerine karşılık vermek adına atılan her adım sonucunda tekstil tasarım beraberinde birçok farklı teknolojik yönelimleri de getirmiştir. Yönelimler ile ilgili olarak özellikle teknolojinin üst düzey evrelerde kullanılmasından kaynaklanan tasarım ve üretim aşamalarından ötürü tasarımcılardan beklenen yeterliliklerde de değişimler oluşmuştur. Oluşan bu değişimleri karşılayabilmek adına günümüz tekstil sektörüne yönelik bu anlamda faaliyet göstermekte olan birçok tekstil tasarım kursları mevcuttur.

Bu noktada günümüz şart ve standartları düşünüldüğünde tekstil sektörü açısından yürütülen araştırma kapsamında araştırmacının da katılımıyla sağlanan veriler ışığında incelenen kurs programı ile ilgili olarak, bu kurs programında yer alan katılımcı bireylerin büyük çoğunluğunun 28-32 yaş aralığındaki bayların olduğu, genel eğitim düzeylerinin lisans düzeyinde ve tekstil tasarım noktasında belirli bir geçmişlerinin olmadığı izlenmiştir. Araştırma doğrultusunda ilerlemeye devam edildiğinde eğitim görmeye başlayacakları programlar ile ilgili olarak net bir bilgiye sahip olmaksızın bu program ile ilgili olumlu düşüncelere sahip oldukları gözlemlenmiştir. Akabinde ilerleyen kurs eğitim programı çerçevesinde ise bu bireylerin aynı olumlu yöndeki kanaatları devam etmiştir. Çünkü kurs programına katılım göstermiş olan bireyler için tekstil tasarım, teknolojik anlamda ele alınacak bir olgu içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla kurs programına katılım sağlayan birey için kazanılması gereken beceri teknoloji çağı doğrultusunda var olan bilgisayar destekli tasarım program yeterliliğidir. Katılımcı bireyin hedeflediği kazanım bazlı devam ettiğimizde, tekstil tasarımına yönelik var olan birçok kurs programının eğitim sürecinin hemen hemen aynı eksen üzerinde ilerleme kaydettiği belirlenmiştir. Belirlenen veriler kapsamında araştırmacının da kursiyer olarak katılımının sağlandığı ve araştırmamıza dahil olmuş kurs programının tekstil tasarımına yönelik olarak yürütmüş olduğu desen tasarımı eğitim sürecinde kullanılan tasarım programlarının Dijital Baskı amaçlı kullanılan Photoshop ve Illustrator yazılımları olduğu saptanmıştır.

“Kurs sürecinde Photoshop ve Illustrator yazılımları ile oluşturulan desen tasarımları yaratıcılık, estetik, özgünlük gibi tasarım kavramlarının yanı sıra asıl temel gereksinim olan tekstil teknik ve malzeme bilgileri ile aynı düzeyde yer verilmiş midir?” noktasında anketlerden elde edilen bilgiler ışığında tekstil tasarım için gerekli olan birincil teknik ve malzeme bilgisi yetkinliklerinin özellikle tekstil tasarım bazında hiçbir geçmiş

bağlantısı olmayan bir birey için yetersiz olduğu verisine ulaşılmıştır. Tekstil tasarım kurs programları için, sektöre istihdam edilecek tasarımcının desen tasarım program kullanımı ve sektör bilgisine hâkim olması tasarımcı olarak ele alınmasında yeterli olmaktadır. Fakat tam bu evrede araştırmaya katılan tekstil sektörü içerisinde yer alan firmalardan elde edilen bilgilere bakıldığında mevcut kurs programları ile firmaların bazı hususlarda örtüşmediği analiz edilmiştir. Firmalar; bünyesinde yer alacak bir tasarımcıda alanında teknik bilgisi üst düzeyde olan ve hızlı üretim yapabilecek nitelikte bireyler aramaktadır.

Kurs programları dahilinde elde edilmiş olan kısa dönemlik bir bilgi ışığında, faaliyet içerisinde olan tasarımcılar firmalar için istedikleri nitelikleri karşılayamayan bireylerdir. Çünkü sadece tasarım programı kullanıyor olmak, firma için yeterli bir unsur değildir. Bunun için firmaların görüşleri doğrultusunda bir tasarımcının özellikleri;

- Sanatsal bakış açısı,
- Estetik algısı,
- Teknik ve malzeme bilgisi,
- Kriz çözüm becerisi,
- Geleneksel ve bilgisayar destekli çizim becerisi,
- Araştırmacı,

• Güncel sektör analizi kabiliyeti şeklinde belirlenmiştir. Kurs programlarının tüm bu bahsi geçen unsurlardan sadece bir tanesini karşılıyor olması bu yöndeki kurs programlarının tekstil sektörü içerisindeki firmalar için fayda sağlayacak düzeyde olduğu anlamına gelmemektedir.

Firmalar, bu yönde var olan kurs programlarının tekstil tasarım alanında eğitim almış olan veya uzun yıllardır bu alanda faaliyet gösteren bireylerin hızlarını arttırmak ve bilgisayar destekli tasarım programlarındaki eksikliklerini gidermek doğrultusunda olduğunda son derece yararlı olacağını düşünmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AKKAYA, Sebahat (2011). “Teknolojiyle Birlikte Grafik Tasarımın Değişen Adı (Yüzü) ‘İletişim ve Tasarım’ ya da ‘Görsel İletişim Tasarımı’ ve Diğerleri”. *I. Sanat ve Tasarım Eğitim Sempozyumu*, Ankara.
- AKPINARLI, Feriha ve diğerleri (2014). *Kahramanmaraş El Sanatları*. Cilt I. Ankara: Hangar Marka İletişim Reklam Hizmetleri Yayıncılık.
- ATALAYER, Günay (1994). “Anadolu’da Yaşayan Mekikli El Dokumacılık Tekstil Tasarım ve El Sanatı İlişkisi”. *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu*, Ankara.

- BÜBER, Nihal (2012). *Günümüz Bazı Modacılarının 15.yy. ve 16.yy. Osmanlı Saray Kumaşlarının Desen, Renk ve Kompozisyon Özelliklerinden Esinlenerek Yaotıkları Yeni Koleksiyonlar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÇİNİ, Çiğdem Asuman (2001). "Sanayi Devriminde Tekstil". *Antik Dekor Dergisi*, (66), s. 66- 69
- DUR, Banu İnanç (2011). "Ayrı Bir Disiplin Olarak Bilgilendirme Tasarımında Görsel İletişim Tasarımı Eğitiminde Tasarımcıya Kazandırdığı Perspektif". *I. Sanat ve Tasarım Eğitim Sempozyumu*, Ankara.
- EKİNCİ, Özlem (2008). *Tekstilde Tasarım Üretimi ve Tasarımcı Profili*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İNALCIK, Halil (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İşbankası Yayınları.
- KIRTUNÇ, Erkan (1989). "Saraydan Giyim Örnekleri". *Kültür Sanat Dergisi*, 1 (4), s. 83.
- KUZU, Abdullah ve diğerleri (2011). "Tasarım Tabanlı Araştırma ve Öğrenme Ortamlarının Tasarımı ve Geliştirilmesinde Kullanımı". *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 1 (1), s. 19-35.
- MAYDA, Murat - BÖRKLÜ, Hüseyin (2008). "Yeni Bir Kavramsal Tasarım İşlem Modeli". *Tubav Bilim Dergisi*. 1 (1), s. 13-25.
- ÖZAY, Suhandan (1995). "Tapestry Sanatı". *Antik Dekor Dergisi*, (29), s. 76.
- ÖZLALE, Ümit (2016). "Sanayi 4.0 ve Tekstil Sektörü". *İstanbul Tekstil ve Hammaddeleri İhracatçıları Birliği Raporu*, İTHİP.
- SAĞOCAK, Mehtap (2003). *Tasarım Tarihi*. Bursa: Livane Matbaacılık.
- SARIOĞLU, Halide (1992). "El Sanatlarında Tasarım Eğitiminin Önemi". (Ayrı Basım). *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- SARIOĞLU, Halide ve diğerleri (2012). "Kumaş Bilgisi ve Tasarımdaki Önemi". *Akdeniz Üniversitesi G.S.F. Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu*, Antalya.
- SEZGİN, Şerife - ÖNLÜ, Nermin (1992). "Tekstilde Tasarım Olgusu". *Tekstil ve Mühendislik Dergisi*. 6 (32), s. 84- 89.
- TEZCAN, Hülya (1993). "Kumaş Sanatı". *Geleneksel Türk Sanatları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Türk Dil Kurumu. <https://bit.ly/2PjRizb> (Erişim: 11.11.2018)

RUS GÖÇMEN EDEBİYATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE BUNU HAZIRLAYAN TARİHSEL SÜREÇ

THE REVOLOUTION OF THE RUSSIAN MIGRATION LITERATURE AND THE HISTORICAL PROCESS

Nuray DÖNMEZ*

ÖZ: Yirminci yüzyıl Rusya tarihinde birtakım sosyolojik, kültürel, sanatsal ve ekonomik değişimler yaşanmıştır. 1917 Ekim Devrimi, Rusya için yüzyılın en önemli olaylarından biri olmuştur. Toplum yapısının değişimiyle halkın yaşadığı yenilikler ve bu yeniliklerin getirdiği zorluklar ve yaptırımlar, devrimin kaçınılmaz sonuçları olarak Rus halkının karşısına çıkar. Tarihte yaşanan modern devrimlerin prototipleri olan 1776 Amerikan ve 1789 Fransız Devrimleri, 1917 Ekim Devrimi'nin yaşanmasında tetikleyici etki yaratırlar. Bu çalışmada Lenin'in önderliğinde gerçekleştirilen 1917 Ekim Devrimi öncesi yaşanan ve söz konusu devrimin temelini atan 1825 Aralıkçılar İsyanı, 1905 Rus Devrimi ve 1917 Şubat Devrimi sonrası Çarlık Hükümetinin yıkılmasıyla iktidara gelen geçici hükümet dönemine kronolojik olarak değinilecektir. Bu çalışmanın amacı, 1917 Ekim Devrimi sonrası Lenin yönetimiyle uzlaşa içerisine giremeyen aydın zümrenin göç etmesiyle ortaya çıkan ve zamanla meyvelerini vererek XX. yüzyıl Rus kültür, tarih ve edebiyatı açısından büyük önem arz eden Rus Göçmen Edebiyatının oluşumunu ve üç dalga şeklinde gelişim gösteren evrelerini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Rus göçmen edebiyatı, Ekim Devrimi, göç dalgası, göçmen yazar, göçmen şair.

ABSTRACT: There have been some sociological, cultural, artistic and economic changes in the history of twentieth century Russia. October Revolution of 1917 was one of the most important events of the century for Russia. Innovations experienced by the people with the change of the social structure, and the difficulties and sanctions brought by these innovations face the Russian people as the inevitable consequences of the revolution. The 1776 American and 1789 French Revolutions, which are prototypes of modern revolutions in history, had a triggering effect on the October Revolution of 1917. In this study, 1825 Decembrist Uprising which took place before October Revolution of 1917 under the leadership of Lenin and formed the basis of the said Revolution, the 1905 Russian Revolution and the temporary government period that came into power with the collapse of the Tsarist Government will be dealt with chronologically. The aim of this study is to reveal the historical formation process of Russian Immigrant Literature and it's stages developed in the shape of three waves, which had a great importance for 20th century Russian culture, history and literature, that has emerged with the emigration of the intellectuals who could not reach a consensus with the Lenin administration after the October Revolution of 1917.

Keywords: Russian immigrant literature, October Revolution, immigration wave, immigrant writer, immigrant poet.

* Öğr. Gör. Dr. - Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü/Edirne - nuraysahinkaya@trakya.edu.tr



This article was checked by Turnitin.

1. Giriş

Kendisine özgü bir ideolojiye sahip olan devrim, eylemlerini eski rejimde ezilen halk adına yapma ilkesinden yola çıksa da, temelde iktidarı ele geçirmeyi amaçlar. Devrimi *devlet yönetimindeki köklü değişiklik* (Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi, 1975:12) olarak ifade eden Montesquieu, bu tanımında yönetim değişikliğini vurgulayarak, devrimin geçmişten kopuşu benimseyen bir olgu olduğunu anlatmak ister. Bu düşünceden hareketle, devrimle birlikte eski rejimi anımsatan her şey yok edilir. Özel mülkiyete son vermek, kişi özgürlüğünü sağlamak, sınıfsal ayrımı ortadan kaldırmak ve hukuksal alanda herkesi eşit kılmak, ancak devrim aracılığı ile kazanılabilecek haklar olarak görülür. Bu bağlamda devrim, getirdiği yeniliklerle benimsetilmeye çalışılır.

Devrim, onu hazırlayan sebepler ve sonrasında yaşanan değişimlerle, süreç içerisinde gerçekleşen bir eylemdir. Devrimi gerçekleştirerek iktidara gelen yöneticiler, devrimin sebep olduğu değişimleri halka benimsetmek için şiddete başvurmak zorunda kalabilirler. Hatta iktidarın uyguladığı şiddeti, devrimin zorunlu bir sonucu olarak gören çalışmalar da vardır (Zariç, 2012: 1-4).

Sınıfsal ayrımın çok keskin olduğu veya sanayileşmenin yoğun olarak yaşandığı ülkelerde devrim, kaçınılmaz bir olgu olarak ortaya çıkar. 1776 Amerikan Devrimi ile 1789 Fransız Devrimi, sınıfsal ayrımla sanayileşmenin sebep olduğu modern devrimlerin en önemli örnekleri olarak görülür. Bu nedenle çalışmada ilk olarak Amerikan ve Fransız Devrimi ile ilgili bilgi vermek faydalı olacaktır.

Söz konusu çalışmada Rusya tarihinde yaşanan ayaklanma ve devrim girişimleri, amacına ulaşarak başarılı olan Ekim Devrimi anlatılmıştır. Bu politik gelişmeler ve yaptırımlar sonucu yaşanan göç hareketiyle ortaya çıkan Rus Göçmen Edebiyatı ve bu edebiyatın gelişim sürecine değinilmiştir.

2. Bulgular

1492'de Amerika'nın keşfinden sonra Avrupa ülkelerinin ilgisi bu kıta üzerine yoğunlaşır. Avrupa'nın güçlü devletleri olan Büyük Britanya, Fransa, Avusturya ve Prusya arasında, sömürgecilik anlayışı nedeniyle Yedi Yıl Savaşları (1756-1763) yaşanır. Bu Yedi Yıl Savaşları sonunda oluşan bütçe açığını kapatmak için Büyük Britanya parlamentosu tarafından 1765'te çıkarılan *Damga Vergisi Yasası* ile Amerika'da yaşayan kolonilerden yüksek vergiler talep edilir. Büyük Britanya parlamentosunda temsil edilmeyen ve söz sahibi olmayan koloniler *temsil yoksa vergi de yok* (Erhan vd., 2012: 78) sloganıyla vergilere karşı çıkarlar. Kolonilerde bağımsızlık düşüncesi yaygınlaşır. Bunun üzerine eyleme geçen koloniler, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nı başlatır. Büyük Britanya ile Amerika'daki koloniler arasında gerçekleşen savaşta koloniler, Yedi Yıl Savaşları'nda Büyük

Britanya karşısında yenilgiye uğrayan Fransa ve İspanya'dan destek alırlar. Fransa ve İspanya'nın desteğini alan kolonilere karşı Büyük Britanya, 1783'te mağlubiyeti kabul eder. Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nın sona ermesiyle Büyük Britanya, Fransa ve İspanya arasında Paris Antlaşması imzalanır. Bu antlaşmayla Büyük Britanya, Amerika'nın bağımsızlığını tanır. (Erhan vd., 2012: 70-80.) Sömürgeci Britanya hükümeti ile sömürülen koloniler arasında yaşanan çatışmalar, kolonilerin kendi aralarında ortaya çıkan sınıflaşmalar ve kolonilerde oluşan ulusal bilinç, *Amerikan Devrimi*'ni hazırlayan sebepler olur. (Yakut, 1999: 75).

Amerikan Devrimi sayesinde kilise ile devlet birbirinden ayrılır, öğretim sistemi yaygınlaştırılır, kadınlara bazı haklar tanınır ve bir kısım köle özgürlüğe kavuşur. Amerikan Devrimi, yabancı bir ulusun boyunduruğundan kurtulma yolunda ırkçılığa karşı yapılan ilk eylem olduğu için, insanlık tarihi açısından önemlidir.

Yedi Yıl Savaşları'nda Büyük Britanya karşısında yenilgiye uğrayan Fransa ise bu savaşla Kanada ve Hindistan'daki sömürgelerini kaybeder. Bu savaş sonunda Fransa, ekonomik bir kriz içerisine girer. Ayrıca Fransa'nın Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nda kolonilere askeri malzeme sağlama konusunda destek olması, ekonomisinin daha da kötüleşmesine neden olur. Üst üste yaşanan zorlu süreç sonucunda Fransa'da ekonomik sorunların yanı sıra toplumsal ve siyasi sorunlar da ortaya çıkar (Erhan vd., 2012: 73).

Fransız toplumu aristokratlar, ruhban sınıfı ile birlikte burjuva, tüccar ve köylülerin oluşturduğu ve *tiers etat*¹ olarak adlandırılan üç sınıftan oluşmaktadır (Yakut, 1999: 73-74). Fransa'da temel üretim aracı olan toprağın mülkiyet hakkı, aristokratların ve kilisenin elindedir. Vergiden muaf tutulan aristokrat sınıfı, toprağı işleyen köylünün ödediği vergi ile geçimini sağlar. Bu durum, vergi ödemek istemeyen köylüler üzerinde bir baskı yaratır. Amerika'nın keşfiyle başta Büyük Britanya olmak üzere birçok ülke sermaye birikimi sağlar. Bu birikim sanayi devrimini başlatır. Burjuvalar, toprağa bağlı aristokratların karşısına, gücünü sanayiden alan bir sınıf olarak çıkar ve aristokratların elindeki yetkileri paylaşmak isteyen burjuvalar, ekonomik üstünlüğü ele geçirdikten sonra iktidara gelirler. Yeni iktidarla birlikte mutlak monarşiyi kaldırıp krallık yönetimine son veren, yerine cumhuriyet rejimini getiren *Fransız Devrimi* gerçekleşmiş olur. 26 Ağustos 1789'da meclis onayıyla *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi* yayımlanır. Bu bildirme, burjuvazinin dünya görüşünü yansıttığı ve kişinin özgürlük, güvenlik, mülkiyet gibi hakları olduğunu belirttiği için önemlidir. Bu nedenle Fransız Devrimi, tarihe burjuva devrimi modeli olarak geçer. Burjuvazinin uyanışıyla bilimlerin canlanmaya başlar. Öncesinde kilise üstünlüğü söz konusuysen, devrimden sonra bilim üstün hale gelir.²

¹ Üçüncü sınıf

² Detaylı bilgi için bk. (Küçük, 2010: 54).

Amerikan Bağımsızlık Savaşı sonrasında Amerikan Devrimi'nin gerçekleşmesindeki temel etken, kolonilerinin yüksek vergilere tabi tutulmasıdır. Fransız toplum yapısındaki sınıfsal farklılıkların keskin olması nedeniyle yönetimden memnun olmayan halkın ayaklanma girişimlerinde bulunması ve ülkede ortaya çıkan özgürlükçü akımlar, Fransız Devrimi'ni oluşturan sebeplerdir. Modern dönem dünya tarihinde yaşanan iki büyük devrim, bu yönleriyle Rusya'da 1917 Ekim Devrimi'nin yaşanmasında etkili olur. Aslında Rusya tarihine bakıldığında, 1917 Ekim Devrimi'nden önce de birtakım devrim girişimlerinde bulunduğu görülür.³ Ancak bu devrim girişimleri başarılı olamadan, belirli bir halk kitlesine ulaşmadan bastırılır. Bu yönüyle 1917 Ekim Devrimi, Rusya'da modern devrim çağında gerçekleşen ve başarıya ulaşan tek devrimdir.

Rusya tarihinde Ekim Devrimi öncesi yaşanan devrim girişimlerinden ilki, Çar I. Nikolay döneminde gerçekleşir. Avrupa'da bulunmuş olan genç Rus subaylar, anavatanlarını da Avrupa standartlarına getirme gayesinden yola çıkarak kendi içlerinde örgütlenip cemiyetler kurar. Çar I. Nikolay, 1825'te yönetime geçtiğinde birtakım anlaşmazlıklar ve karışıklıklar ortaya çıkar. Bu atmosferden faydalanmak isteyen subaylar, *meşruti* bir idare kurmak için ayaklanırlar. Ancak Çar I. Nikolay, ayaklanmayı hemen bastırır. Bu nedenle devrim girişimi başarısız olur. Ayaklanma Aralık ayında gerçekleştiği için tarihte *Aralıkçılar İsyanı*⁴ olarak anılır. Ayaklanmada yer alan subaylar ve aydınlar ya idam edilir ya da Sibiryaya *kürek cezasına*⁵ gönderilirler. *Siyasi mahkûm* zümresi de ayaklanmayla ortaya çıkar. Ayaklanma, iktidar tarafından bastırılmış olsa da Aralıkçılar arkalarında önemli bir düşünsel miras bırakırlar (Atalı, 2002: 48). Ülke tarihinde subaylar ve aydın kesim tarafından ilk kez gerçekleştirilen ayaklanma, Ekim Devrimi'nin temellerini atar.

Aralıkçılar İsyanı'ndan sonra Rusya tarihinde görülen bir sonraki devrim girişimi, 1905 yılında gerçekleşir. 22 Ocak 1905'te (Jülyen takviminde 9 Ocak) Petersburg'daki işçiler, Gapon adında bir papaz önderliğinde, mesai saatlerinin 8 saate indirilmesi, asgari ücretin arttırılması, fazla mesainin kaldırılması gibi taleplerini ifade ettikleri bir dilekçeyle Çar II. Nikolay'a ulaştırmak için Kışlık Saray'a yürürler. Ancak bu

³ Rusya'daki bu çalkantılı sürecin habercilerinden birisi de Gogol'dur. Meşhur eseri *Ölü Canlar*'da Rusya'nın büyük hadiselerle sahne olacağı, fırtınalar geçireceği ve "ileriye doğru" büyük bir hamle atacağını yazmıştır. Rusya'yı, bütün hızıyla yol almış olan bir "Troyka"ya (üç atlı Rus arabası veya kızağı) benzetir:

"Ey Rusya! Cevap ver, sen bu hızla nereye gidiyorsun? Hayır, cevap vermiyor. "Troyka"nın çingirakları ne güzel sesler çıkarıyor; sanki parçalar haline gelen hava uğultu yapıyor; her şey yeryüzü sathında ne varsa hepsi de geride kalıyor ve bu "Troyka" karşısında diğer milletler ve devletler, yana çekilerek yol veriyor." (Musabay, 1959: 31).

⁴ Vosstaniye Dekabristov (Восстание Декабристов)

⁵ Katorga (Каропра): Sıkıyönetimin uygulandığı hapisane vb. yerlerde mahkûmlara yaptırılan ağır ve zorlayıcı işler (Ojegov, 2005: 266). Çalışma kamplarının temelleri bu şekilde atılmış olur.

barışçı yürüyüşe katılan silahsız 200.000 işçi, Çar'ın askerleri tarafından öldürülür. Bu olay Pazar günü gerçekleştiği için tarihte *Kanlı Pazar* diye anılır.

1905 Rusya'sında gerçekleşen grev sayısı muazzam boyutlara ulaşır. Hükümet raporlarına göre grevlere 2 milyon 800 bin işçi katılır. Baskı yoluyla devrimi bastırmayı başaran Çarlık hükümeti, devrime daha köklü bir biçimde son vermek için reformcu yollar da dener. 11 Aralık 1905'te Devlet Duması (Meclisi) seçim kanununu çıkarır (Devrimler ve Karşı Devrimler Tarihi Ansiklopedisi 3, 1975: 590-592). Duma, aklı ön planda tutan bir kurumdur. Zamanla Çar'ın yetkilerinin büyük bir kısmı Duma'ya geçer. 1825 Aralıkçılar İsyanı, ardından 1905'te gerçekleşen Kanlı Pazar olayı, devlet yönetiminde başarısız olan Çarların halkın nefretini kazanmasına sebep olur.

1904 yılında başlayan ve bir yıl süren Rus-Japon Savaşı'ndan yenilgiyle çıkan Rusya'da Çar II. Nikolay, ülke içerisinde Kanlı Pazar olayının yarattığı çalkantıları dindirmek için savaştan medet umarken, bu yenilginin ardından halkın yönetime karşı olan tepkisi iyice artar. Toprak sahiplerinin kölesi durumundaki köylüler, siyasi baskılardan ve ağır çalışma koşullarından şikâyetçi olan işçiler, örgütsel bir başkaldırıya hazır duruma gelirler. İşçi ve köylülerin yanı sıra, Rus yazar ve şairler ile aydın kesim de Çar'ın uyguladığı yanlış politikalarından rahatsız olur. Puşkin'den başlayarak birçok Rus yazar (Gogol, Nekrasov, Çernişevski, Turgenyev, Pisarev, Tolstoy vb.) eserlerinde Rusya'daki çarlık rejimini eleştirerek geri kalmışlığın yarattığı sıkıntılara "satır aralarında" yer vererek fikirlerini okuyucuya ulaştırırlar.

Çokuluslu ve çok dinli bir toplum yapısına sahip olan Rusya'da temel sorun; çeşitli ulusların tek ülke çatısı altında yaşaması değil, toplumsal sınıflaşmalardan doğan farklılıklardır. Rus halkının %80'ini köylüler oluşturmaktadır. Ülkenin ekonomik yükünü de onlar üstlenmiştir. Halkın beşte dördü tarımla geçinmesine rağmen, toprakların ancak dörtte birine sahiptir. Topraktan yoksun köylü, adeta asilzadelerin kölesi gibidir.

5 Mart 1861'de köylülerin haklarını iyileştirmek adına *Köylü Reformu*⁶ yayımlanır ve bu kanunla köylüye toprak kullanma hakkı verilir. Toprağın mülkiyet hakkı ise yine asilzadelerdedir. Köylüye işlemesi için verilen topraklar oldukça verimsizdir. Köylü, toprak sahibine bir bedel ödemek zorundadır. İki türlü ödeme sistemi vardır. Bunlar; *Barşçina*⁷ ve *Obrok*⁸ sistemleridir. Köylüye verilen toprağın verimsiz olması nedeniyle köylü ne hizmet, ne de para borcunu ödeyebilir. Bir süre sonra yine toprak

⁶Krest'yanskaya Reforma (Крестьянская реформа)

⁷Barşçina (Барщина):Toprak sahiplerinin arazilerinde köylülerin karşılıksız ve zorla çalıştırılması (Ojegov, 2005: 38).

⁸Obrok (Оброк): Toprak sahipleri tarafından köylüden zorla toplanan para veya mal (Ojegov, 2005: 424).

sahiplerinin esiri durumuna gelir. Bu nedenle *Köylü Reformu* istikrarlı bir şekilde işleyemez. Bu koşullar altında çalışmak istemeyen köylülerin büyük bir kısmı şehirlere göç eder. Bu göç, şehirlerde yaşayan proletarya kesimindeki nüfusun artmasına sebep olur. (Mejuev, 2008: 28-29). Köylülerin bir kısmı ise evlerini terk etmek istemezler ve köylerinde kalırlar.

Ülke içinde köylüler bu sıkıntılarla mücadele ederken, 20 Temmuz 1914'te Çar II. Nikolay, I. Dünya Savaşı'nın başladığını ilan eden bildiri yayımlar. I. Dünya Savaşı'nın çıkmasının temel sebebi; dünyayı ekonomik yönden paylaşma yarışına giren ülkelerin mücadelesidir. Çar II. Nikolay, İstanbul'u fethederek boğazlara hâkim olma düşüncesiyle Rusya'yı savaşa dâhil eder.

Kötü yönetilen ve savaşa hazırlıksız giren Rus ordusu, silah ve cephane konusunda sıkıntı çeker. Çok sayıda asker savaşa katılmak zorunda kalınca ekim-biçim işleri aksar. Tarımdaki bu aksaklıklar, açlık krizini de beraberinde getirir. 22 Ocak 1917'de *Kanlı Pazar* gününün yıldönümünde, bir süredir ülkede hâkim olan açlık sorununu dile getirmek ve devam eden savaşı protesto etmek amacıyla Petersburg'da ayaklanmalar gerçekleşir. Bu ayaklanmalar olaysız geçer. Yiyecek, hammadde ve yakıt stokları çok azaldığı için fabrikalar teker teker kapanır ve tüm ülkede işsizlik baş gösterir. Kapanan fabrikalar nedeniyle işsiz kalan proleter kesim, grevlere başlar ve bu grevler birkaç gün boyunca devam eder. İşçilerin başlattığı grevlere jandarma, polis ve askerlerin de katılımıyla 27 Şubat 1917'de bir ayaklanma gerçekleşir. Bu ayaklanma, tarihte *Şubat Devrimi* olarak anılır. Ayaklanma sonucunda, 2 (15) Mart 1917 tarihinde Çar II. Nikolay'ın tahttan çekilmesiyle, Çarlık rejimi sona erer.

Şubat Devrimin ilk aylarında tüm bürokratik sistem eski haliyle korunur; sınıf farklılıkları ortadan kalkmaz, soylu toprakları devlet himayesine geçirilmez. Toplumsal güçlerin gruplaşmaları o zamanlar şu şekildedir: burjuvazi, köylüler ve işçiler toprak sahiplerinin ve bürokrasinin karşısındadır. Ancak burjuvazinin, işçilerin ve köylülerin iş birliği sadece ilk birkaç gün sürer (Kovalevski, 2006: 279-280).

İlerleyen aylarda ise Şubat Devriminin bir yansıması olarak ülkede sadece monarşi değil medeniyet de yok olur. Bütün otorite kurumları çöker, kilise, hukuk sistemi, toprak sahibi sınıfın gücü, ordu ve donanmadaki subayların otoritesi, üst düzey kişilere duyulan hürmet, hepsi son bulur. Böylece ülkedeki tek gerçek güç, işçi, köylü ve askerlerin oluşturduğu yerel devrim komitelerinin eline geçer (Figs, 2009: 502).

Şubat Devrimi ile Çarlık hükümetinin yıkıldığı zamanlarda Lenin, İsviçre'dedir. Bolşevik partisini, gönderdiği mektuplarla yönlendirir. Lenin, Çarlığın devrilmesiyle, devrimin birinci evresinin tamamlanmış olduğunu,

bir sonraki evrenin işçi sınıfının önderlik ettiği bir devrim olacağını dile getirir. Lenin, Zürih'ten ayrılıp Rusya'ya gelir.

1 Mart 1917'de geçici bir hükümet kurulur. Bu hükümetin başında Kerenski, Menşevikler ve Sosyalist Devrimciler yer almaktadır. Küçük burjuva demokrati olan Kerenski, Çarlık Rusya'sının askeri gücünün gereğine inanmaktadır (Jdanov vd., 2012: 23-24). Kerenski, Şubat Devrimi sırasında zayıf olan Bolşevik Partisi'nin bu durumundan yararlanır ve geçici hükümette başbakanlık yaptığı süre boyunca Bolşeviklerin ilerlemesini engellemek için mücadele eder.

Lenin, burjuva devriminden sosyalist devrime nasıl geçileceğini, 4 Nisan 1917'de hazırladığı ve on maddeden oluşan siyasi programında açıklar. *Nisan Tezleri*⁹ olarak adlandırılan bu program, savaşın son bulması, geçici hükümetin devrilerek yerine bir Sovyetler Cumhuriyeti'nin kurulması, bankaların ulusallaştırılması ve toprakların köylü komitelerine bırakılması gibi konuları ele almaktadır (Koçyiğit, 2006: 28).

Lenin, *Nisan Tezleri* aracılığıyla daha geniş bir halk kitlesine ulaşma çabasına girmişken, Kerenski, Lenin'in bir Alman casusu olduğu ve vatana ihanet ettiği suçlamalarıyla tutuklanması için emir çıkartır. Bunun üzerine Lenin Finlandiya'ya sığınır. Lenin'in makaleler, yazılar ve talimatlarla Finlandiya'dan yönettiği eylem Bolşevikleri, gittikçe iktidara yaklaştırır. 10 (23) Ekim günü Lenin gizlice Rusya'ya döner.

Geçici hükümet tarafından kendilerine toprak verileceği vaadiyle kandırılan köylüler, toprağa el koyma girişimlerinde bulunurlar. Ancak bunlar geçici hükümet tarafından şiddet kullanılarak bastırılır. Bunun üzerine köylüler, derebeylerinin malikânelerine saldırılar düzenler.

Geçici hükümet kendisine karşı oluşan tepkiyi bastırmak için cephede de harp divanları kurar, toplu ölüm cezaları uygular. Ekonomik bunalım yaratmak amacıyla fabrikalarda üretimi durdurur. Geçici hükümet, orduya ve polise sırtını yaslar. Menşeviklerin de içinde yer aldığı geçici hükümet, savaşın devam etmesini istemektedir. Bolşevikler ise savaşın son bulmasını ve halkın daha fazla mustarip olmaması görüşünü benimser.

Geçici hükümetin savaşın devam etmesini istemesi, orduda homurdanmalara sebep olur. Zamanla ordu, geçici hükümetten desteğini çekmeye başlar. Hatta bir süre sonra Kerenski hükümetinin devrilmesi için her türlü yardıma hazır hale gelirler. Bolşevikler, savaş yıllarında devrimi ilerletme çabası içerisine girer. Petersburg'da hissedilen devrim dalgası cephelere de ulaşır. Bolşevikler cephede iki gazete yayımlamaya başlar. Bunlardan ilki *Soldatskaya Pravda* ikincisi ise *Okopnaya Pravda* gazeteleridir. Bu gazeteler, devrimi yayma konusunda Bolşeviklere büyük fayda sağlar.

⁹ Aprel'skiye Tezisy (Апрельские тезисы)

Bolşevik partisi lideri Lenin, 1917 yılı Nisan ayında savaş karşıtı propagandalara başlar. Rus halkı ve askerinin de desteğini alan Lenin, savaşı sonlandırarak büyük çiftlikleri ya da toprakları köylülere dağıtmak ister. Menşevikler ise zafer elde edene kadar savaşılmasını ve toprak paylaşımının yasal yollarla gerçekleşmesi gerektiğini savunur. Geçici hükümetten memnun olmayan askerler, savaşmanın gereksiz olduğuna inanır. Askerler, açlık ve sefalet içerisinde geçen savaş günlerinden kurtulmak için cepheden kaçmaya başlar. Lenin, açlık sıkıntısı çeken ve savaşmak istemeyen halka *Ekmek ve Barış* propagandası¹⁰ ile yaklaşır. (Gündüz, 2005: 2). Köylüler, “*Hükümet hepimizi asamaz ama Almanlar herkesi ya öldürür ya da sakat bırakır,*” (Jdanov vd., 2012: 86) diyerek *barıştan* yana olduklarını ve savaşın son bulmasını istediklerini belirtir.

Yaşanan köylü ayaklanmaları ülkeyi daha zor bir duruma sokar. Ordu da ihtilale karışır. Bu gelişmelerden yararlanan Bolşevikler, Askeri İhtilal Komiteleri kurar ve hükümet darbesinde bulunur. Miladi takvime göre 7 Kasım 1917’de (Jülyen takvimine göre 24 Ekim 1917’de) *Ekim Devrimi* gerçekleşir. Lenin önderliğindeki Bolşeviklerin Petrograd’daki Kışlık Saray’a saldırı düzenlemesiyle, Çarlık Rusya’sı yıkılarak yerine Sovyetler Birliği kurulur. Lenin, Rus-Sovyet Kongresi tarafından *Halk Komiserleri Konsey Başkanı*, yani *Hükümet Başkanı* seçilir. Troçki Dışişleri Bakanı, Stalin de Halklar Bakanı olur. O dönemde *bakan* yerine *halk komiseri* adı kullanılmaktadır.

Ekim Devrimi, Rusya’nın içinde bulunduğu çalkantıların bir sonucu olarak, sosyalist bir yapıya sahip, Marks ve Lenin’in ideolojilerinin iktidara gelmesini sağlayan bir devrimdir.

Lenin’in onayıyla 28 Ekim 1917’de yayımlanan *Toprak Kanunu* ile toprak üzerindeki özel mülkiyet hakkı kaldırılır. Ekim Devrimiyle birlikte tarım kolektifleştirilir, proletarya önderliğinde halka ekmek, iş, konut, eğitim, sağlık hizmetleri, toprak ve sosyal güvence sağlanır. Çalışma süresi 8 saatlik iş günü olarak güvence altına alınır. Sanayi ise merkezîyetçi bir anlayışla yönetilir. 18 Aralık 1917’de Sovyet hükümeti tarafından *Halk İktisadi Yüksek Şurası*¹¹ kurulur ve böylece sanayi, proletarya diktatörlüğü altına girmiş olur.

Bolşevikler tarafından 1917 yılında yayımlanan *Rusya Halklarının Hakları Bildirgesi*¹² ve 1918 yılında yayımlanan *Emekçi ve Sömürülen Halkın Hakları Bildirgesi*¹³ ile Çarlık Rusya’sı döneminde baskı altında bırakılan milliyetlere eşitlik ve geleceklerini kendilerinin belirleme hakkı tanınır.

¹⁰ Açlığa karşı ekmek, savaşa karşı barış.

¹¹ Высший Совет Народного Хозяйства (VSNH) (Высший совет народного хозяйства) (BCHX)

¹² Декларация прав народов России (Декларация прав народов России)

¹³ Декларация прав трудящегося и эксплуатируемого народа (Декларация прав трудящегося и эксплуатируемого народа)

Yeni hükümet bu bildirgelerle ayrılıkçı milliyetçiliğin oluşmasını engellemiş olur. Konuyla ilgili olarak ünlü tarihçi Eric Hobsbawm, *Kısa 20. Yüzyıl (1914-1991 Aşırılıklar Çağı)* adlı kitabında, Rus Devrimi'nin ayakta kalabilmesinin başlıca nedenlerini; merkezîyetçi, disiplinli ve güçlü bir Komünist Partisi'nin varlığı, köylüye toprak verilmesi ve bir devlet olarak Rusya'yı bütünlük içinde tutabilecek ve tutmayı arzulayan tek hükümetin Bolşevik yönetimi olmasına bağlamaktadır (Koç, 2007: 1-5).

Bolşevikler planlı ekonominin ilk versiyonunu, yani daha sonraları Stalin'in Beş Yıllık Planları'na model oluşturacak savaş komünizmini geliştirir, özel ticareti ve mülkiyeti ortadan kaldırmanın yanı sıra, paranın yerine genel karne sistemini getirme yönünde planlar yaparlar. Kentleri ve askerleri beslemek için köylülerin tahılına el koyar, milyonlarca insanı yakacak odun için ağaç kesmek, yollar inşa etmek ve demiryollarını onarmak üzere *ekonomik cephe*de kullanılan emek ordularına yazdırırlar. İnsanlara deneysel kolektif çalışma biçimlerini ve fabrikalara bitişik yatakhanelerde ve koğuşlarda yaşamayı dayatır, dine karşı savaş açarak, rahipleri ve dindarları sindirir ve yüzlerce kiliseyi kapatırlar (Figs, 2011: 47).

Ülkede ceza yaptırımları da artar. Sovyet hükümetinde devrim sonrası dönemden başlamak üzere ceza sistemi ve ceza şekilleri çok sert bir şekilde uygulanır. Bolşevikler hâkimiyeti ellerinde tutmak için baskıcı önlemler alır, karşıt görüşe sahip olanları siyasi suçlu olarak görürler. Bu kişiler yaşama elverişsiz, çorak alanlarda her yıl yenisi inşa edilen çalışma kamplarına veya maden ocaklarına gönderilir. Buralarda mahkûmların bir iş günü on iki saattir.

Bolşevik iktidarının hüküm sürdüğü Rusya'da hürriyet sınırlaması giderek şiddetlenir. 28 Ekim 1917'de Halk Komiserleri Şurası, *Basın Hakkında Bir Kararname* yayımlar. Lenin hükümeti bu kararnamede Sovyet hükümetinin emirlerinin dışına çıkan her türlü basın organını kapatmakla tehdit etmektedir (Fedenko, 1968: 4). Askerlerin gazete okumaları yasaklanır. Devrimle ilgili haberler önlenir.

1915'te Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin yayın organı olan *Soldatskaya Pravda*, 1917-1918 yılları arasında Bolşevik gazetesi olarak yayına devam eder. Asker ve işçiler arasında popüler bir gazete olan *Soldatskaya Pravda*, Lenin'in makalelerini sıkça yayımlar. Ancak gazete Temmuz 1917'de geçici hükümet tarafından kapatılır. Ekim Devrimi sonrası yayına tekrar devam etse de Mart 1918'de kapanır. 1917 Nisan ayında Petrograd'da yayına başlayan *Novaya Jizn*, bir Menşevik gazetesidir. Bolşeviklere karşı muhalefet yönlü bir yayın politikası sürdürdüğü için 1918 yılı Temmuz ayında Sovyet iktidarı tarafından kapatılır. *Raboçiy Put'* gazetesi ise 1917 yılı Eylül ve Ekim aylarında yayımlanır. Geçici hükümet döneminde kapatılan *Pravda* gazetesinin yerini alır. Bolşevik gazetesi olarak Lenin, Stalin ve diğer Bolşeviklerin makalelerine gazetede yer

verilir. 27 Ekim 1917'de *Pravda*'nın yeniden yayına başlamasıyla *Raboçiy Put*' kapatılır. (Sadıkov, 2010: 111-113).

Batı'dan gelen ve zararlı olduğu düşünülen fikir akımları ile yeni otokrasinin yerini sarsabileceği düşünülen tüm fikirlere karşı katı bir sansür uygulanır. Yeni yönetimle birlikte, başta edebi eserler olmak üzere birçok alanda sansür uygulanır. Sansürün izni olmadan matbaada basılan herhangi bir şey için matbaacı (bu bir kitap veya bir içecek şişesinin etiketi dahi olsa fark etmez), sekiz yıl hapis cezasına çarptırılırdı. Yasaklar, Sovyet gazetecilerin *Talmud* diye adlandırdıkları ve içinde her yıl değişiklikler yapılan, sansürcülerin faydalanabildikleri kalınca bir kitapta kaydedilmekteydi (Achminov,1970: 70-71).

Sovyet döneminde edebi eserler üzerinde sansür uygulaması Çarlık Rusya'sında görülenden daha sınırlayıcı nitelikte olur. Sovyet sansürü, eserin konusu ve şekli ile ilgili yönlendirici ve emredici bir üslupla yazara yaklaşır. Sansür öncesi hazırlanan eserler ise yasaklanmakla kalmayıp, hükümet tarafından imha yoluna gidilir. Bu sert sansür tutumu, yeni eserler üretme hususunda yazarlarda caydırıcı bir etki yaratır. Sovyet sansürü nedeniyle yayımlanmasına izin verilmeyen eserler daktilo ile çoğaltılmaya başlanır. Bu da Rusya'da yer altı edebiyatının oluşmasını sağlar. Meşru veya gayrimeşru yollarla bu eserler, yayımlama amacıyla yurtdışına kaçırlılır. Dönemin Rus edebiyatı, hürriyetten mahrum, yenilikçi görüşlere yer vermeyen ve partinin belirlediği yolda gitmek zorunda olan yazarlar ve şairlerle beslenir.

Kimi sanatçılar ülke içerisinde yönetimin uyguladığı bu baskı ortamına dayanamaz. Ünlü köylü şair S. Yesenin, 1925 yılında *ölümde yeni bir şey yok ama yaşamda da yenilik yok* diye yazıp hayatına son verirken, 1930 yılında ise V. Mayakovski intihar etmeden önce son şiirinde *kendi şarkımın boğazına bastım* diyecektir. (Riasanovsky ve Steinberg, 2011).

Ülke içinde bu gelişmeler yaşanırken I. Dünya Savaşı devam etmektedir. Ancak Almanya, Rus cephesindeki savaşı bitirmek ister. Bu konuda Lenin'den yardım talebinde bulunur. Lenin Almanya'nın bu talebini yerine getirir. Yurtdışına kaçtığı dönemlerde Rusya'ya dönebilmesi için Almanya Lenin'e yardımcı olur. Zaten Rus halkı da savaşın bitmesini istemektedir. Almanya'nın Lenin'e destek vermesinin temel sebebi; Lenin'in Rusya'da yenilgi fikrini yaymasıdır. Alman Dışişleri Bakanlığı'ndan gönderilen bir telgraf, bunun kanıtı niteliğindedir: “ (...) *bu sabah Rus devrimcilerinin Alman toprakları üzerinden geçirilmelerine ve Rusya'da çalışabilmeleri için propaganda malzemesiyle donatılmalarına karar verildi.*” (Onay, 2008: 102).

Rusya, Mart 1918'de imzaladığı Brest-Litovsk Antlaşmasıyla savaşın dışında kalır. Bu antlaşmanın sonucu olarak Rusya, tarım arazilerinin üçte birini ve sanayi üslerinin yarısından fazlasını kaybeder. Polonya, Baltık toprakları ve Ukrayna'nın çoğuna Almanya'nın koruması altında

göstermelik bir bağımsızlık verilir (Figes, 2009: 502). Bu antlaşmayla, Polonya, Litvanya, Ukrayna, Estonya, Letonya, Finlandiya ve Güney Kafkasya üzerindeki Sovyet Rusya'nın hak iddiası sona erer.

1918 yılının Haziran ve Temmuz aylarında Rusya'da iç savaş başlar. Kazaklar, Tatarlar, küçük ve büyük toprak sahipleri, bürokratlar, politikacılar ve askerlerin oluşturduğu geniş bir muhalefet çevresinin katılımıyla *Beyaz Ordu* adı verilen ordu, isyan hareketini başlatır. Beyaz Ordu'nun asıl amacı; Avrupa tarzı bir parlamenter sistem oluşturmak ve bunun için de bir kurucu meclisin toplanmasını sağlamaktır (Erinç, 2013: 64-65). Bolşeviklere karşı mücadele eden Beyaz Ordu'nun Güney Rusya kanadında General Denikin ve General Vrangel, Sibirya kanadında ise Amiral A. V. Kolçak yer almaktadır. General Yudenic ise Baltık ülkelerinde savaşa başlar.

Bolşevikler bu esnada 1918-1921 yılları arasında Rusya'da yaşanan iç savaş sırasında Beyaz Ordu ve bu orduyu destekleyen İngiltere, Fransa, Japonya ve ABD ile savaşmak için Çarlık ordusundan kalan askerlerle bir araya gelerek Kızıl Ordu'yu kurar. Bolşevikler öncelikle General Kornilov komutasında Don Kazaklarından oluşan karşı devrimci hareketi bastırmak zorunda kalırlar. Ardından 1918'de Çarın yeniden iktidara gelmesini ve devrimi yok etmeyi isteyen İngiliz, Fransız, Japon ve Amerikan Birliklerinin Rusya'ya asker çıkarması sonucu yeniden kendilerini iç savaşın ortasında bulurlar.

Amiral Kolçak (1874-1920) komutasındaki Beyaz Rus Ordusu, iç savaşın ilk yıllarında taraftarları için umut kaynağı olsa da, 1919'da bu ordunun Sibirya içlerine püskürtülmesi, tüm ümitlerin General Denikin'de toplanmasına vesile olur. Beyaz Ordu'nun başkumandanı General Denikin, önemli galibiyetler alarak Güney Rusya kıyılarından Moskova yakınlarına kadar ilerlemeyi başarır. General Denikin ülkenin sınırlarının 1914 öncesindeki hâline getirilmesi gerektiğini savunduğu için Beyaz Rus Ordusu'na destek eğiliminde olan ülkelerin tepkisini çeker. Buna karşın General Vrangel, diktatörce yönetiminin yanı sıra, uyguladığı toprak reformu ve ihtiyaç duyulan ekonomi yönetimi ile halkın sempatisini belli ölçüde kazanmış ve özellikle Rus Kazaklarından destek görmüştür (Erinç, 2013: 64-65). General Vrangel bir zamanlar Çarın muhafız birliği komutanlığını yapmıştır. General Yudenic, Amiral Kolçak ve General Denikin'in yenilgilerinden sonra o da acı sonu kabul etmek zorunda kalır. Sibirya'da önemli kazanımlara imza atan ve katı uygulamaları ile tanınan Amiral Kolçak ise silah arkadaşları ile birlikte Bolşeviklere esir düşer ve kurşuna dizilerek öldürülür. 1920'de Amiral Kolçak'ın öldürülmesi ve Batılı Devletlerin Beyaz Ordu'ya desteğini çekmesinin ardından Beyaz Ruslar için zorlu günler başlar. Beyaz Ordu, General Vrangel komutasında oluşturulan yeni bir Gönüllüler Ordusu ile direnişe devam etse de, Kızıklar, Harkov-Donbass-Rostov hattında tutunan Beyaz Ordu'yu bozguna uğratar. Vrangel,

1920 Mart ayında ordusunu yeniden toplar, ancak feci sondan kurtulamaz ve yaralı bir şekilde ordusuyla birlikte Türkiye'ye sığınmak zorunda kalır.

Türkiye'ye gelenler Beyaz Ordu mensubu kişiler oldukları için onlara *Beyaz Ruslar* denir. Böylece ilk göç, 1919'da Beyaz Ruslar'la birlikte gerçekleşir. Bu tarihte yaklaşık 5000 kişi İstanbul, Malta, Mısır, Slav ülkeleri ile Paris, Roma, Londra gibi şehirlere gider. Bu tahliyeler çoğunlukla Amerika ve İngiltere'nin yardımları ile olur ve aralıklarla devam eder (Bulut, 2013: 218).

Beyaz Ordu mensupları ve siviller gemilerle İstanbul, Çanakkale ve Çatalca sahillerine doğru kaçmak zorunda kalırlar. Beyaz Ruslar, İstanbul, Gelibolu ve Çatalca'da küçük bir Rusya kurar. Gelibolu'nun ilk misafirlerini taşıyan Hersov ve Saratov gemileri, 22 Kasım 1920'de Gelibolu limanına demir atar. Ruslar alanın ıssız olmasına ve Gelibolu (Gallipoli- A.İ.) sözüne sesçe benzemesinden dolayı burayı *Goloye Pole*¹⁴ olarak adlandırır (İbrahimov ve Soykan, 2008: 281-282).

Göç edenler arasında Beyaz Ordu mensupları ve bu askerlerin ailelerinin yanı sıra Bolşevik yönetiminden memnun olmayan çok sayıda sivil halk da yer alır. Böylece göç edenlerin sayısı büyük meblağlara ulaşır. Milletler Cemiyeti tarafından yayınlanan verilere göre, 1926 yılı Eylül ayında Rusya'dan ayrılan kişi sayısı 1.160.000'dir. Rusların vatanlarını terk etmelerinin sebepleri, devrim sonrası yıllarda gerçekleşen olayların ve Rusya'da yeni bir rejimin kurulmasıyla bağlantılıdır. Savaşın sona ermesi ve iç ve dış cephelerde ateşkes uygulanmasının ardından çok sayıda ordu mensubu Rusya dışında kalır. Ülkeyi terk edenlerin yaklaşık % 15'i, Rusya'nın güneyinde, Kırım'da, Petrograd dolaylarında, kuzeyde ve Sibirya'da savaşıyor ordu mensuplarından oluşmaktadır. Aralarında siyasi anlamda en sağcısından en sol sosyalist devrimci ve Menşeviklere kadar tüm partilerden ve farklı görüşlerden kişiler vardır. Hepsini bir araya getiren ortak nokta; uğrunda mücadele ettikleri, yıkıma mahkûm edilen ve yeni proleter kültürle (proletkült)¹⁵ değiştirilmek istenen Rus kültürüdür. Sovyet Rusya'da beyaz orduya katılmış olan savaş mensupları dışında tüm mülk sahipleri, her kategoriden tüccar, eski rejimin memurları, zengin veya orta düzey köylüler ve genelde proleter kökenli olmayan tüm nüfus, çalışma ve beslenme haklarından yoksun bırakılarak yasa dışı ilan edilir.¹⁶ Komünist partinin 1918'de oluşturduğu programa göre proleterler dışında

¹⁴ Çıplak Saha (Голое поле)

¹⁵ Sanatın farklı alanlarında, özellikle de edebiyat ve tiyatrodaki proleter girişimciliğin kültürel-egitici ve edebi-sanatsal gönüllü organizasyonu. Lingvo 12

¹⁶ *Haklardan mahrum olanlar* anlamına gelen *lişentsı* (лишенцы), esas olarak yurttaşlık ve seçim haklarından yoksun bırakılmış eski aydınlardan, küçük burjuvalardan ve din adamlarından oluşan bir kategoriydi. Bolşeviklerin *lişentsı*'ya yönelik ayrımcılığı 1920'lerde gittikçe arttı; birçok aile Sovyet okullarına gitme ve devlet konutlarında oturma hakkından ya da karnelerden yoksun bırakıldı. (Figs, 2011: 80).

nüfusun tüm sınıfları yok edilmeye mahkûm edilir (Kovalevski, 2006:15-18).

Ülkelerinde bu tür zorlu koşullara maruz kalan Rusların İstanbul'a göç ettiği dönemde şehir, Mondros Mütarekesi koşulları gereğince İtilaf Devletlerinin, Gelibolu ise Yunanistan'ın işgali altındadır. Birçok milletten insanı barındıran ve oldukça çalkantılı bir dönem geçiren İstanbul'a, 1921 başından itibaren 25 bin 868 Rus gelir (İbrahimov ve Soykan, 2008: 281-282).

Rusların ilk durak olarak İstanbul'u seçmelerinin temel sebebi deniz yolu ile ulaşımın sağlanmasıdır. Bir Rus göçmen şöyle der: "*Rusya'dan kaçarken sürekli şunları düşündük: 1492'de İspanyol engizisyonundan kaçan Yahudilere kapılarını ve kucağını açan tek ülke olan Türkiye bizi de geri çevirmeyecekti.*" (Şahan, 2012: 11). Sadece İstanbul ve boğazlar tek sığınma mekânı olmaz. Türkiye'nin Karadeniz'e kıyısı olan yerlere de göçler olur. Doğu sınırından kara yolu veya mavnalarla gelip Trabzon'a yerleşen Beyaz Rusların olduğu bilinmektedir (Göçmen, 2008: 202).

Ruslar İstanbul'da yaşadıkları dönemde çeşitli kurumlar oluşturur, almanak, dergi ve gazeteler çıkarır, yayınevi kurar.¹⁷ Bunun yanı sıra şehrin toplumsal yaşamına çok sayıda yenilik ve değişiklik getirirler. Örneğin; Ankara havasının, çiftetellinin, zeybeğin yanında kazaska, balalayka gibi oyunlar da oynanır. Pastane ve pasta kültürü, opera ve bale yaygınlaşır ve klasik müzik halka inmeye başlar (Şahan, 2012: 120). Rus modası İstanbul'da da etkili olur. Kılık kıyafetlerde Batı'ya yakınlaşma eğilimi gözlenir.

Göçmen Rusların İstanbul'da geçirdiği dönemler, Türk Edebiyatı yazarlarının eserlerinde de yerini alır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Sodom ve Gomore*, (Karaosmanoğlu, 1984: 100), Falih Rıfki Atay ise *Çankaya* adlı eserinde Rusların İstanbul'a geldikten sonra şehirde görülen eğlence hayatındaki değişiklikleri ve bu değişikliklerden Türklerin nasıl etkilendiğini dile getirirler (Atay, 2010: 159).

Mayıs 1921 yılından itibaren Ruslar yavaş yavaş bölgeyi terk etmeye başlar. Bunun esas nedeni, işgalci kuvvetlerin baskısında Rusya'ya dönmelerinin mümkün olmadığını anlamalarında gizlidir. Slav devletlerinde çalışmak için gemilerle giden ilk grupta üç bine yakın mülteci vardır (İbrahimov ve Soykan, 2008: 282). Fransız ve İngiliz hükümetleri ileride kendilerine de sorun olabileceğini düşünerek Gelibolu'dakilerin bir kısmını Sırbistan ve Bulgaristan'a, bir kısmını Tunus'a, Çatalca'daki Kazakları Arjantin'e, mühendis ve hekimleri Çekoslovakya'ya gönderir (Şahan, 2012: 156). Rusların vatanlarına dönme umudunu yitirmelerindeki neden ise; 1921 yılının ilkbahar aylarında savaş politikaları gereğince Sovyet ekonomisinin yıkıma uğraması ve köylü Rusya'nın büyük bir

¹⁷ Detaylı bilgi için bkz: (Kandemir,2009: 40-41).

bölümünün kıtlığın eşiğine gelmesidir. Köylerde ekili alan azaltılır. Sovyet Rusya'sında 1921-1922 yıllarında açlık sonucu yaklaşık 8 milyon insan ölür. Bu rakam I. Dünya Savaşı ve Vatan Savaşı'ndaki ülke kaybının iki katı kadardır (URL-1).

3. Sonuç

Ekim Devrimi, I. Dünya Savaşı ve savaş sonrası imzalanan Brest-Litovsk Antlaşması, ülkede yaşanan iç savaş ve yeni rejimin uyguladığı baskı politikaları, Rus entelektüellerinin ve sanatçılarının vatanlarını terk edip göç etmelerine neden olur. Bu göçle birlikte Rusya, tarihinin en büyük göçünü yaşar. Avrupa'daki gelişmiş demokrasi ve sanat özgürlüğü, Rusya'da savaşa, Bolşeviklerin diktatörce tutumuna ve sansüre maruz kalan yazar ve şairleri kendine çeker. Sanatçıların farklı ülkelere göç etmesiyle beraber, Rus edebiyatını daha da zenginleştiren ve derinleştiren *Rus Göçmen Edebiyatı* oluşmaya başlar. Göç eden yazarlar, yaratıcılıklarını sergiledikleri eserleriyle ve özgürce ifade edebildikleri düşünceleriyle gittikleri ülkelerde yazılı ve sözlü bir edebiyat yaratırlar.

İstanbul'u geçiş yeri olarak kullanan göçmenlerin asıl göç yerleri Berlin, Paris, Prag, Beograd, Varşova ve Sofya olur. Rusların zorunlu veya gönüllü olarak göç ettiği şehirlerin her biri farklı bir misyon üstlenir.

Berlin 1920'lerin sonlarından 1924'lerin başlarına kadar Rus göçünün edebi merkezi olur. Berlin'i Rus göçmenler açısından cazip göç merkezi haline getiren bir unsur olarak I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik kriz neticesinde markın düşüş göstermesi sayılabilir. Berlin'de *Rul*, *Golos Rossii*, *Dni*, *Vremya* ve *Gryaduşçaya* Rossiya göçmen gazeteleri ile *Epopeya* ve *Beseda* dergileri ön plana çıkar. Ancak ekonomi toparlanmaya başladıktan sonra Berlin, Rus göçmenler için cazibesini yitirir ve onların başka diyarlara savrulmasına neden olur.

Paris ise Rus göçünün resmi olmayan siyasi başkentidir. Sayısız göçmen dergilerinin her biri göçmen topluluklarının siyasi görüşlerini temsil eden bir yayın organı haline gelir. Paris'te *Çisla*, *Sovremenniyeye Zapiski*, *Versti* ve *Yevraziya* dergileri ile *Posledniye Novosti*, *Vozrojeniye* ve *Dni* gazeteleri, göçmen yazarların eserlerinin, eleştiri ve yorumlarının yer aldığı yayım organları olur.

Prag, göçmenlere düşünce özgürlüğü sunar ve güçlü bir eğitim ve bilim yuvası olur. *Rus Sorbonu* adını alan Prag'da eğitimler tarafından *Rus Eğitim Kurulu* kurulur ve bunun yanı sıra eğitim dili Rusça olan üniversite ve enstitüler açılır. Bu sayede göçmen gençlerin eğitim hayatı vatanlarından uzakta ancak kendi ülkelerindeki eğitimi bir nebze de olsa aratmama çabası içinde düzenlenmiş olur. Berlin ve Paris'e kıyasla Prag'da Rus göçmenlere daha sıcak davranılır. Ancak Münih Antlaşması sonucu Rus göçmenler Prag'ı terk etmek zorunda kalırlar.

Belgrad ise bu göç yolculuğunda askeri göç merkezi misyonunu üstlenmenin yanı sıra göçmenler için manevi bir kimlik de kazanır. Göçmenler için açılan Rus Ortodoks Kilisesi, vatanlarında özgürce yerine getiremedikleri dini ritüellerini uygulama imkânı sunar. Belgrad, Prag gibi sağladığı sayısız eğitim olanakları ve Rus eğitimci sayesinde göçmenlerin yetişmekte olan çocukları için cazip bir eğitim merkezi haline gelir. Rus göçmen yazarlar için ise Belgrad, kalıcı yerleşim yeri olmaktan ziyade bir geçiş yeri işlevi görür. II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Rus göçmenler Avrupa ve Amerika'ya göç etmeye başlar.

Birinci dalga göçmen yazar ve şairleri genellikle Rusya'yı konu alan eserler üretirler. *Sürekli yaraya bakarsan iyileşmez* (Akimov, 1995: 115) düşüncesini taşımaktadırlar. Zira onlara göre kaybettikleri vatanlarıyla ilgili hatıra böyle kapanmayan bir yaradır. Göçmen kitaplarının çoğu devrim arifesinde ve devrim dönemi yaşanan olayları ve vatan özlemini anlatmaktadır. Örneğin; İ. Bunin'in *Lanetli Günler* (Okayannıye dni), Z. Gippius'un *Son Şiir* (Posledniye stih), İ. Şmelyov'un *Ölülerin Güneşi* (Solntse myortvıh), A. Remizov'un *Karmaşık Rusya* (Vzvihrennaya Rus'), M. Tsvetayeva ve Z. Gippius'un *Vatan* (Rodina) başlıklı aynı adı taşıyan şiirleri, K. Bal'mont'un *Ağaçla Vedalaşma* (Proshchaniye s drevom) şiiri vd.

Rusya'nın II. Dünya Savaşı'na katılmasıyla savaş yıllarında ve savaş bitiminde, 1940-1960'lı yılları içine alan ikinci göç dalgası gerçekleşir. İkinci göç dalgası, birinci ve üçüncü göç dalgalarından farklı olarak, kitlesel bir göç değildir. İkinci göç dalgasıyla göç edenler, göçmen kamplarında yaşar. Bu göçmenlere *Yerinden Edilmiş Kişiler* anlamından kullanılan ve İngilizceden gelen bir kelime olan *Di-Pi*¹⁸ denilmektedir. Bu nedenle ikinci dalga göçmen edebiyatı, kamplarda çıkan gazete ve dergilerle oluşmaya başlar.

Rus Göçmen Edebiyatının II. dalga yazar ve şairleri, anayurtlarındaki yaşamı konu alan öykü ve romanlarıyla edebiyata zenginlik katar. Kitap kahramanları, Sovyet yaşamında yerini bulamamış, baskıcı rejimin şiddetini kabullenememiş olan aydınlardan, kolhoz işlerinde hayal kırıklığına uğramış köylülerden ve farklı yıllarda baskı görmüş Rusya vatandaşlarından oluşur.

II. göç dalgasında Almanya'da Rus Göçmen Edebiyatının yeni merkezleri ortaya çıkmaya başlar. Münih'te ve Frankfurt'ta, *Posyov, Grani, Yav i Bıl, Literaturniy Sovremennik, Mostı* ve *Golos Naroda* gibi ikinci dalga göçmen yazarların sanatsal eserlerini yayımladıkları dergiler basılır. II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Frankfurt'ta *Grani*, Paris'te *Vozrojeniyeye*, New York'ta *Opıtı* ve Münih'te *Literaturniy Sovremennik* dergilerinin yayını durdurulur. Savaşın sona ermesiyle bu dergiler yeniden yayımlanmaya başlar. I. dalga göçmen yazarlarda genel olarak vatanına dönme isteği ve

¹⁸ Displaced Persons – Peremeşyonniye litsa (Перемещённые лица)

amacı var iken, ikinci dalga göçmen yazar ve şairler bir ömür vatanlarına geri gönderilmekten korkmuş, bu nedenle birçoğu göç merkezi olarak Amerika'yı tercih etmiştir.

1949 yılından itibaren Almanya'dan Amerika'ya edebi göç akışı başlar. Bununla bağlantılı olarak *Novoye Russkoye Slovo* gazetesiyle *Noviy Jurnal*, *Novoselye* ve *Sovremennyye Zapiski* dergilerinin önemi artar. *Çehov* adını taşıyan Amerikan yayınevini faaliyetleri, ikinci dalga göçmen edebiyatı için büyük önem taşımış, bu yayınevinde dört yıl içerisinde yüz yirmi dokuz yazarın yüz yetmiş sekiz kitabı ve yedi antoloji kitabı basılmıştır.

I. dalga Rus göçmen sanatçıların çoğu II. dalga Rus göçmen sanatçılarından farklı olarak göç etmeden önce Rusya'da sanatsal faaliyetleriyle tanınan kişilerdir. Göç yılları onlar için vatanlarında başlayan sanat yolunun olgunluğa erişip ustalık derecesine ulaştığı bir dönemdir. II. dalga göçmen yazar ve şairlerin çoğu ise göç ettikten sonra edebiyat çevresinde yer almışlardır.

II. dalga göçmen yazar ve şairlerin eserlerinde görülen ortak konu; 1920-1940'lı yıllarda SSCB'de yaşanan baskı ve korku olmuştur. S. Maksimov, *Denis Buşuyev* (Denis Bushuyev) romanında Stalin dönemi yönetimin uyguladığı baskıya değinir. Narokov ise yönetimin uyguladığı işkenceyi *Gerçekdışı Değerler* eserinde ele alır. Rjevski, *Duygusal Bir Öykü* (Sentimental'naya povest'), *Çitin Arkasında* (Za okolytsey), *Dina* ve *Yıldız Kayması* (Zvezdopad) adlı çalışmalarında SSCB'deki baskı ve korku konusunu işler. Filippov'un *Geceleme* (Nochleg) ve *Alacakaranlıklar* (Sumerki) eserleri II. Dünya Savaşı sonrası harap durumda olan Almanya'daki hayatla ilgilidir. Sansür ve ideolojik baskı konusu ise Slepuhin'in *Özel Bir Durum* (Chastny sluchay) adlı öyküsünde geçmiştir. Rusya'da yaşanan İç Savaş yıllarına tanıklık eden şair İgor Çinnov ise savaş karşıtı oluşunu *Birahane*, *Fabrika*, *Hapishane*, *Hastane* (Kabak, zavod, tyur'ma, bol'nitsa) adlı şiiri üzerinden dile getirir. İvan Yelagin ise *Savaşın Bittiği Yalanını Bize Kim Söyledi?* (Kto nam solgal, chto umerla voyna?) adlı şiirinde özgür bir vatan için savaşın kaçınılmaz olduğunu anlatır.

N. Kruşçev dönemi yönetiminden memnun kalmayan sanatçıların 1960-1990'lı yıllarda ülkeyi terk edişleri ise üçüncü göç dalgası olarak ifade edilir. N. Kruşçev, yönetimde olduğu yıllarda sanatçıların özgürlüklerine kısıtlamalar getirir. Yeni yönetimle uzlaşamayan ve siyasi baskılara maruz kalanlar yurt dışına göç eder. III. göç dalgasının ortaya çıkmasında yönetimin her alanda uyguladığı sansür ve kişi hakları konusunda keyfi sınırlamalarda bulunması temel etken olur. Altmışlılar kuşağı sanata ve sanatçıya baskı uygulamasını kabullenemez bir haldedir. Halkın geçmişte tecrübe edindiği tarihi olaylar ve Stalin yönetimindeki acımasız yaptırımlar, yeni bir zorlamayı ve düşünce özgürlüğüne getirilen

kısıtlamayı kaldıramamıştır. Kruşçev'in *Stalin'den arınma*¹⁹ dönemini başlatmasıyla elde edilen esneklikler, *buzun çözülmesi*²⁰ dönemiyle yönetimin otoriter konumunu yeniden güçlendirmiştir. Kruşçev'in iktidardaki son yıllarından başlayarak Mihail Gorbaçov'un yönetiminde olduğu dönemi kapsayan süreçte, SSCB içerisinde yaşanan edebi ve siyasi gelişmeler sonucu resmi ideolojiyle aynı görüşte olmayan aydınların büyük bir kesimi kendini politik, ideolojik ve estetik bir baskı içerisinde hissetmiştir. Bunun sonucunda sansürsüz ve özgür olabilen, resmi olmayan bir edebiyata ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Amerika, Almanya, Fransa ve İsrail'e yapılan göçler üçüncü dalga göçmen edebiyatının oluşumunda etkili olmuştur.

III. göç dalgasında Almanya'da *Grani* ve *Kontinent*, Amerika ve Almanya'da *Noviy Jurnal* ve *Novoye Russkoye Slovo*, Fransa'da *Sintaksis* ve *Kovçeg*, Amerika ve Fransa'da *Eho* ve *Strelets*, İsrail'de *Dvadtsat Dva* ve *Vremya i My* gibi dergiler, düzenli olarak okuyucularıyla buluşma imkânı bulur.

SSCB'de oluşturulan proletarya edebiyatından kaçan üçüncü dalga göçmen sanatçıların çoğu, göç yıllarında yarattıkları eserlerinde hem yaşadıkları döneme tarihi açıdan ışık tutmak, hem de gelecek nesillere yaşam tecrübelerini aktarmak için otobiyografik öğelere yer vermiştir. Üçüncü dalga göçmen yazarlardan A. Soljenitsın'ın *İvan Denisoviç'in Bir Günü* (Odin den' Ivana Denisovicha), V. Maksimov'un *Hiçbir Yerden Veda* (Proshchaniye iz niotkuda), S. Dovlatov'un *Zanaat* (Remeslo)'i ile şairlerden Naum Korjavin'in *Ölüm Ballad'ım* (Ballada o sobstvennoy gibeli), otobiyografik eserlere örnek teşkil eder. Hayatlarının sonuna kadar Sovyet yazarı olarak kalacak olan üçüncü dalga göçmen yazarları, insan yaşamına oldukça değer verir ve bu konuyu eserlerinde işlerler. Örneğin; M. Şolohov'un *İnsanın Kaderi* (Sud'ba cheloveka), V. Aksyonov ve A. Soljenitsın'ın uzun öyküleri ile S. Dovlatov'un kısa öyküleri vd.

Yabancı ülkelerde oluşup gelişim gösteren ve 1990'lı yılların başında *Dönüş Edebiyatı*²¹ olarak da adlandırılan Rus Göçmen Edebiyatı, 1988 sonrası vatanında yazarların eserleriyle yaşama imkânı bulmuş ve gelecek nesillere büyük katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

ACHMİNOV, Herman (1970). "Sovyetler Birliğinde Sansür." *Sovyetler Birliğini Öğrenme Enstitüsü*, (59), s. 70-71.

AKİMOV, Vladimir Mihayloviç (1995). *Sto Let Russkoy Literaturı*. Sankt-Peterburg: Liki Rossii.

¹⁹ Destalinizatsiya (Десталинизация)

²⁰ Ottepel' (Оттепель)

²¹ Vozvraşçonnaya literatura (Возвращённая литература)

- ATALI, Esra (2002). *1905 Rus Devrimi ile 1908 Jöntürk Devrimi'nin Karşılaştırmalı İncelemesi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ATAY, Falih Rıfki (2010). *Çankaya*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- BULUT, Sedef (2013). "İşgal İstanbul'unda Bolşevik Faaliyetler: İtilaf Devletleri'nin Bolşevizm Endişesi ve Uyguladıkları Politikalar". *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (9), s. 207-233.
- Devrimler ve Karşı Devrimler Tarihi Ansiklopedisi 3*. (1975). İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi*. (1975). İstanbul: Gelişim Yayınları.
- ERHAN, Çağrı ve diğerleri (2012). *Siyasi Tarih-1*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- ERİNÇ, Erdem (2013). *Göçmen Edebiyatında İstanbul İmgesi*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- FEDENKO, Panas (1968). "Rusya'da Ekim Darbesinin 50. Yıldönümü Üzerine". *Sovyetler Birliğini Öğrenme Enstitüsü*, (51), s. 4.
- FİGES, Orlando (2009). *Nataşa'nın Dansı Rusya'nın Kültürel Tarihi*. (Çev.: Figen Dereli), İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- FİGES, Orlando (2011). *Karanlıkta Fısıldaşanlar*. (Çev.: Nurettin Elhüseyni), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GÖÇMEN, Muammer (2008). "Mütareke Yıllarında Beyaz Rusların İstanbul'daki Sürgün Hayatları". *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1 (20), s. 199-216.
- GÜNDÜZ, Ahmet (2005). "1917 Bolşevik İhtilalinin Türk Dünyasındaki Yansımaları". *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi*, 6 (1), s. 1-12.
- İBRAHİMOV, Aydın - SOYKAN, Fetay (2008, 27-28 Ağustos). "Gelibolu'da Ruslar: Yaşam ve Etkisi". *Gelibolu Değerleri Sempozyumu*, Gelibolu Değerleri Sempozyumu Bildirileri, s. 281-282, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları.
- JDANOV, Andrey ve diğerleri (2012). *1917 Sovyet Devrimi 1*. (Çev.: Alaattin Bilgi). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- KANDEMİR, Hüseyin (2009). *Rus Edebiyatında İstanbul*. (1). Konya: Çizgi Kitabevi.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1984). *Sodom ve Gomore*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KOÇ, Yıldırım (2007). "Rus Devrimi ve Vatan Savunması". *Teori Dergisi*, Ankara, Mart 2007, s. 1-5.
- KOÇYİĞİT, Recep (2006). *1917 Bolşevik Devriminin Osmanlı Mebuslar Meclisi ve Türkiye Büyük Millet Meclisindeki Yankıları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- KOVALEVSKİ, Pyotr Yevgrafoviç (2006). *İstoriya i istoriografiya Rossii*. Moskva: Russki Mir.
- KÜÇÜK, Yalçın (2010). *Sovyetler Birliğinde Sosyalizmin Çözümü*. İstanbul: Mızrak Yayınları.
- MEJUEV, Vadim Mihayloviç (2008). *Oktyabr'skaya R evolyutsiya v sovremennoy perspektive*. Moskva: Gorbaçev-fond.
- MUSABAY, Baki (1959). "Sovyet Yazarlarının "Hür" Yaratıcılıkları Hakkında Bazı Kayıtlar". *Sovyetler Birliğini Öğrenme Enstitüsü*, (18), s. 31.
- OJEGOV, Sergey İvanoviç (2005). *Slovar' russkogo yazıka* (24). Moskva: "ONİKS 21 vek", "Mir i obrazovanie".
- ONAY, Yaşar (2008). *Rus Stratejisinin Mimarları*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- RİASANOVSKY, Nicholas - STEİNBERG, Mark (2011). *Rusya Tarihi*. (Çev.: Figen Dereli), İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- SADIKOV, Ramin (2010). "Şubat Devriminden Sonra Rusya'da İktidar Mücadelesi: Ekim Devrimi'ne Giden Yol". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, XXIX(48), s. 111-113.
- ŞAHAN, Mehmet (2012). *Spasibo İstanbul*. İstanbul: Derin Yayınları.
- YAKUT, Kemal (1999). *Fransız İhtilali*. Ankara: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- ZARİÇ, Sami (2012). "Fransız Devrimi'nden Kırgız Devrimi'ne Devrimlere Genel Bakış". *Akademik Bakış Dergisi*, (29), s. 1-4.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <http://www.4pera.ru> (Erişim: 02.09.2016)

URL-2: Lingvo 12

ATTİLÂ İLHAN'IN ÖZGÜN TOPLUMCU-GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI: “SOSYAL REALİZM”

ATTİLÂ İLHAN'S ORIGINAL SOCIALIST-REALISM CONCEPT: “SOCIAL REALISM”

Bilgin GÜNGÖR*

ÖZ: Toplumcu-gerçekçilik, modern sanat ve edebiyat akımlarından birisidir. Sanatsal/edebi eser nezdinde ilk olarak Maksim Gorki'nin *Ana* adlı romanıyla belirginlik kazandığı kabul edilen bu akım, 1934'te Rusya'da gerçekleştirilen 1. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda sistemleştirilmiş ve aynı ülkede “resmi sanat/edebiyat anlayışı” olarak benimsenmiştir. Kısaca “Marksizm'in sanat ve edebiyat alanındaki izdüşümü” şeklinde tanımlanabilecek bu akım, Türkiye'de Meşrutiyet'in son yıllarında yankısını bulmaya başlamış, 1920'lerin sonunda Nâzım Hikmet'le ivme kazanmış ve 1980'lere kadar Türk edebiyatının baskın akımları arasında yer almıştır. Fakat Rusya'da ve Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de toplumcu-gerçekçilik, temsilcisi konumunda bulunan bütün yazarlar/şairler nezdinde aynı şekilde idrâk edilmemiş, bunun sonucu olarak Türk edebiyatı özelinde birden fazla toplumcu-gerçekçilik anlayışı ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında öne çıkanlardan birisi, Attilâ İlhan'ın “sosyal realizm” şeklinde adlandırdığı estetik anlayıştır. “Sosyal realizm”, özgün bir toplumcu-gerçekçilik teorisi ve pratiği yaratma çabasının bir sonucu olarak görülebilir. İşte bu makalede sosyal realizm, Attilâ İlhan'ın *İkinci Yeni Savaşı* ve *Gerçekçilik Savaşı* adlı kitaplarındaki yazılardan hareketle ele alınacak ve bu hususta temel ilkeler tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modern sanat ve edebiyat, toplumcu-gerçekçilik, sosyal realizm.

ABSTRACT: Socialist-realism is one of the modern arts and literary trends. This flow, which first appeared with the *The Mother* novel of Maksim Gorki in the context of artistic / literary work, was systematized in line with the decisions taken at the 1st Congress of Soviet Writers in Russia in 1934 and accepted as “official” art / literary understanding of the same country. In short, this current is explained as “the reflection of Marxism in art and literature” and it began to find an echo in the Constitutional's last years in Turkey, at the end of the 1920s gained momentum Nazim Hikmet and has been among the dominant currents of Turkish literature until the 1980s. However, significant differences were seen between the aesthetic perception of the socialist-realist poets and writers in Turkey. As a result, more than one socialist-realism concept emerged in Turkish literature. One of the prominent among these is the aesthetic conception Attilâ İlhan calls “social realism”. “Social realism” can be seen as a result of an effort to create an original socialist-realism theory and practice. In this article, social realism will be dealt with from the texts of Attilâ İlhan's *İkinci Yeni Savaşı* and *Gerçekçilik Savaşı*, and basic principles will be tried to be determined on this subject.

Keywords: Modern art and literature, socialist-realism, social realism.

* Dr. Öğretim Üyesi - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Çanakkale - bilgingungor@yandex.com



This article was checked by Turnitin.

1.Giriş: Türkiye’de Toplumcu-Gerçekçiliğin Üç Aşaması Ve “Sosyal Realizm”

Ben, toplumcu sanat geleneğimizle batılı toplumcu sanat tutumları arasında bir bileşim denedim. Kendime göre bir bileşim. Doğruluğu, yanlışlığı ve her şeyiyle sorumluluğunu elbet taşıyorum. Fakat, başlangıçtan bu yana devrimsel planda tarihin akışına karşıt düşmedim. Buna inanıyorum. (Attılâ İlhan, ‘İkinci Yeni’ Savaşı)

Teorik temelleri Karl Marx ve Friedrich Engels’in felsefi çalışmalarına ve muhtelif mektuplarındaki eser eleştirilerine¹ dayanan, belli bir edebi eser nezdinde “resmi” başlangıcı Rusya’da Maksim Gorki’nin *Ana* adlı romanına kadar götürülen, sistemleştirilmesi ve bir anlamda “resmi sanat/edebiyat anlayışı” şeklinde ortaya konulması ise yine aynı ülkede 1934’te Jdanov ile Gorki öncülüğündeki 1. Sovyet Yazarlar Kongresi’nde somutluk kazanan toplumcu-gerçekçilik², 20. yüzyıla damgasını vuran modern sanat ve edebiyat akımlarından birisidir. Macar estetikçi Georg Lukàcs’ın gerçekçiliğe dönük sınıflandırmasında “eleştirel gerçekçilik” ile “doğalcılık”tan sonra gelen ve en yetkin gerçekçilik aşaması olarak konumlandırılan³, Marksizm’in estetikteki izdüşümü olarak özlü bir şekilde betimleyebileceğimiz toplumcu-gerçekçilik; Türk edebiyatına Meşrutiyet’in son yıllarında girmiş ve hemen hemen 1980’lere kadar Türkiye’deki baskın sanat ve edebiyat akımlarından birisi olarak öne çıkmıştır.

Toplumcu-gerçekçiliğin Türkiye’deki edebi seyrinin üç aşamada belirlediğini söyleyebiliriz: İlk aşama, Meşrutiyet’in son yılları ile Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayan döneme; daha açık bir şekilde söylersek, Metin Kayahan Özgül tarafından “ehl-i iştirakiyyûn” (Özgül, 2000: 551) kategorisinde değerlendirilen Yaşar Nezihe Bükülmez, Rasim Haşmet, Abdülaziz Mecdi Tolun gibi şairlerin propagandist bir mahiyette eserler ortaya koyduğu döneme denk düşer. Bu aşamayı, *erken toplumculuk aşaması* olarak adlandırmak mümkündür. Erken toplumculuk aşamasında kaleme alınanlar diğer aşamalardakine nazaran sayıca az olduğu gibi hemen hemen şiir türünde ağırlık kazanır. Söz konusu şiirlerde, teorik dayanak olan Marksizm, salt sınıf çatışmasıyla ve zengin-fakir diyalektiği üzerinden ele alınır; diyalektik-materyalizmin ve materyalist estetiğin kaideleri estetik düzlem içerisinde hemen hemen belirsiz kalır. Biçimsel açıdan son derece zayıf olan ve propaganda yönü ağır basan bu aşamanın

¹ Söz konusu eser eleştirileri için bk.: (Marx - Engels, 2009)

² Bu hususta detaylı bilgi için bk.: (Oktay, 2000).

³ Lukàcs, gerçekçiliği tarihsel olarak üç türde idrak eder. Türlerden biri, eleştirel-gerçekçiliktir. Bu gerçekçilikte toplumsal meselelere net bir şekilde değinilir; ancak bu meselelere dönük reçete sunulmaz. Bir diğer tür, doğalcılıktır (natüralizm). Bu tür gerçekçilikte ayrıntılara gidilerek toplumsal meseleler de gözden kaçırılmış olur. Üçüncü ve Lukàcs’ın savunduğu tür gerçekçilik ise toplumcu-gerçekçiliktir. Bu gerçekçilik türünde eleştirel-gerçekçilikteki gibi toplumsal meselelere değinilir; ancak bununla da kalınmaz, söz konusu meselelere dönük bir reçete de sunulur (Moran, 2007: 55).

şiiirlerinde, hâliyle, hem felsefi hem de estetik yön de zayıftır. Bir bakıma Marksist teorinin ve sanat anlayışının Türkiye’de henüz nüve hâlinde somutlanışının bütün zayıflıklarını taşıyan bu aşamadan sonra, Cumhuriyet’in ilk ve ikinci on yılında -Jacques Rancière’in deyişiiyle söylersek- *sanat rejiminin*⁴ önemli bir noktası olarak konumlanan ve *ileri toplumculuk aşaması* olarak adlandırabileceğimiz ikinci aşama gelir. Bu aşama, Rusya’dan “hâfız-ı Kapital”⁵ olarak dönen Nâzım Hikmet ile başlar; Sabahattin Ali, Sadri Ertem ve hemen sonrasında da “1940 Kuşaağı” şairleri ile köy romancıları tarafından 1960’lara kadar devam ettirilir. Bu aşamada kaleme alınanlarda yer yer yoğun bir propagandist bir tutum görülmekle birlikte Marksist teorinin daha net bir şekilde yansıma alanı bulduğu ve daha bilinçli bir sosyalist söyleme yönelim görüldüğü gibi estetik açıdan da görece ileri bir tutum sergilenir. Tür dağarcığı gibi tematik dağarcık da genişler; sınıf savaşımı ve zengin-fakir ayrımının yanında emperyalizm, sömürgecilik, köylü-ağa çatışması, Milli Mücadele gibi toplumsal olanı imleyen temalarının yanı sıra ölüm, kadın, aşk gibi bireysel olanı imleyen temalar da öne çıkmaya başlar. Biçimsel açıdan ise ahenk ve imgelemcilik kısmi bir yükselişe tabi olur. 1960’lardan sonra başlayan üçüncü aşamayı ise *modernist toplumculuk aşaması* olarak adlandırabiliriz. Bu aşamada toplumcu-gerçekçilik, 1950’lerden itibaren Türk edebiyatında hız kazanan modernist duyarlılığın etkisiyle, modernist şiir ve anlatılara özgü bir yol almaya başlar: Estetik düzlemde birey ve onun psikolojisi daha belirgin bir hâle gelmekle birlikte yabancılaşma, şehir hayatı, yalnızlık gibi temalar toplumcu temalarla kaynaşmış bir hâlde somutluk kazanır. Özellikle de şiir biçiminde soyut imgeselliğe ve kapalı metaforik söyleme kapı aralanır. Önemli temsilcileri arasında Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Özkan Mert, Sevgi Soysal, Erdal Öz, Vedat Türkali gibi isimlerin bulunduğu bu aşama, 1980’lerden sonra Türk edebiyatında “postmodernist açılımlar”ın belirginlik kazanmasıyla yavaş yavaş silinmeye başlar. Hâliyle toplumcu-gerçekçiliğın Türkiye’deki serüveni de sönümlenmeye doğru ilerler.

Bu kısa betimlemeden de anlaşılacağı üzere Türkiye’de toplumcu-gerçekçiliğın serüveni aşama aşama, “vülger”den “ileri” olana, bir başka ifadeyle; düşük estetik duyarlılıktan yüksek estetik duyarlılığa doğru bir çizgi üzerinde seyreder. Biçim, aşamalar ilerledikçe içerikle dengelenmeye başlar ve -Gennady Nikolayeviç Pospelov’un terminolojisinden hareketle ifade edersek- edebi eserler, içerikle biçimin en olgun seviyede sentezlendiği *sanatsal tam’lık* (Pospelov, 2005: 442) noktasına erişir. Ancak bu, her bir aşamanın homojen bir şekilde konumlandığı, aynı aşamadaki şair ve yazarların birbirleriyle aynı estetik tutumu sergilediği anlamına gelmez; estetik açıdan her bir aşama bir başka aşamadan farklılaştığı gibi,

⁴ Rancière’in terminolojisinde bu kavram, sanatsal hegemonya anlamına gelmektedir (Rancière, 2014: 23-47).

⁵ Bu tabiri Nâzım Hikmet, “Şair” adlı şiirinde bizzat kendisi için kullanmaktadır (Nâzım Hikmet, 2015: 114).

aynı aşamanın yazar ve şairleri arasında da göz önünde bulundurulması gereken bir farklılaşma durumu ortaya çıkar. Bu bağlamda en çarpıcı örnek, şüphesiz, Attilâ İlhan'dır. "1940 Kuşağı" toplumcu şairleri arasında yer alan ve dolayısıyla da ileri toplumculuk aşamasının şairlerinden olan Attilâ İlhan; "sosyal realizm" olarak adlandırdığı, özellikle de 1950'lerde *Mavi* dergisinin sanat anlayışını belirleme ve Hisar grubuna dönük eleştirel söylem üretme çabası etrafında (Emiroğlu, 2011: 204-206) duyurduğu estetik anlayışla, bulunduğu aşamanın genel estetik çizgisinden oldukça farklı bir toplumcu-gerçekçiliğe yönelmiştir. İşte bu makalede, Attilâ İlhan'ın özgün toplumcu-gerçekçilik anlayışı olan sosyal realizmin genel ilkelerini, *'İkinci Yeni' Savaşı* ve *Gerçekçilik Savaşı* kitaplarındaki yazılardan hareketle ele alacağız.

2. Sosyal Realizmin İlkeleri

Attilâ İlhan'ın Marksist teoriye ve bu teorinin "Plekhanovcu" estetik koluna yaslanarak⁶ özgün ve yerli bir sanat anlayışı oluşturma perspektifiyle ortaya koyduğu sosyal realizm (diğer adıyla "toplumsal gerçekçilik"); her ne kadar Güner Sümer ve Cemal Süreya gibi şair ve yazarların muhtelif eserlerinde dile getirdikleri üzere müphem bir mahiyet arz etse de (İlhan, 1996: 155-159) veya Nurullah Ataç gibi dönemin ünlü eleştirmenlerinin kaleme aldıklarında görüldüğü üzere klasik toplumcu-gerçekçilikle bir tutulsa da onun hem ortaya çıktığı dönemdeki hem de diğer dönemlerdeki toplumcu-gerçekçilik anlayışlarından oldukça farklı bir noktada somutlaştığı, belli ölçülerdeki "derin bir okuma" ile, Paul de Man'ın terminolojisinden faydalanarak ifade ederse *ıçgörüs*el (de Man, 2008: 30-31) bir "okuma" ile fark edilebilir; dolayısıyla da bu noktada ilkesel örüntüye ulaşmak mümkün olabilir. Peki, böyle bir "okuma" ile sosyal realizmin hangi ilkelerini tespit edebiliriz? Önce temel ilke ile başlayalım.

2.1. "Gerçekçiliğin Yukarı Konağı"na Dayalı Estetik

Sosyal realizmin ilkelerinden en temel olanı, şüphesiz, "gerçekçilik" hususundaki ilkedir. Bu ilkeyi Attilâ İlhan, gerçekçilik türlerini ele aldığı Aralık 1959 tarihli "Gerçekçiliğin Üç Konağı" başlıklı yazısında net bir şekilde açıklar. Ona göre gerçekçilik, üç aşamada ("konak"ta) belirmiştir. İlk aşamada gerçekliğin şairlerle yazarlar nezdinde yüzeysel bir şekilde algılandığı ve eserlere aynı yüzeysellikle yansıdığı, aynı zamanda söz konusu gerçekliklerin ardındaki derin bağlantıların estetik düzlem açısından boşa düştüğü görülür. Attilâ İlhan bu aşamayı "gerçekçiliğin aşağı konağı" olarak adlandırır ve gerçekçiliğin en ilkel seviyesi olarak yorumlar:

"Bu konakta, en ilkel anlamı ile gerçekçilik yapan sanatçıların, sözünü ettiğimiz değişik anlamları (farklı gerçeklik algıları, vurgu: BG), hiç hesaba katmadığı söylenebilir. Onlar göründükleri biçimde sadece maddi varlıkları,

⁶"Plekhanovcu" estetiğin genel ilkeleri için şu eserde toplanan makalelere başvurulabilir: (Plekhanov, 1967).

bu varlıklar arasında doğmuş ve doğmakta olan ilişkileri, ya da bu ilişkilerin sonuçlarını, duruk (statique) bir şekilde 'tespit ve gösterme' ile yetinirler. Başka bir deyişle, Gerçekçiliğin Aşağı Konağı'nda, gerçek ve gerçekler arası ilişkiler, derinlemesine değil de, yüzeyden ele alınmış; böyle olunca da sanatçının elinde tek başına gözlem ve gözlemek yaratıcı yöntem diye işe koşulmuştur. Gerçekçi olmayan bir sanat tutumunda imgelemin gördüğü işi, Gerçekçiliğin Aşağı Konağı'nda gözlem başarıyor; tespit ve göstermekten öteye gitmeyen, gerçeklerin deyimlediği anlamları derinlemesine kurcalamayan böylesi bir davranışta başarılı bir gözlemci olmak ustalığın yarısını sağlamış oluyor.//Demek ki, Gerçekçiliğin Aşağı Konağı'nda gerçeklerin alınışı, düpedüz, yüzeyden ve bilinçsizcedir." (İlhan, 1996: 61).

Bir sonraki (ikinci) aşamayı Attilâ İlhan, "gerçekçiliğin orta konağı" olarak adlandırır. Bu aşama, Attilâ İlhan'a göre, şairin/yazarın gerçekliğe bakışta yüzeysellikten kurtulup bilimsel bir tutum üstlenmesi, gerçekliğin unsurları arasındaki bağıntıları bilimsel/deterministik bir yaklaşımla ele alması ve farklı gerçeklik algılarının sebepleri üzerinde çeşitli yorumlarda bulunması ile somutluk kazanır. Böyle bir gerçekçilik algısının yüzeysel gerçekçilik algısı karşısında bir üst aşamayı temsil ettiği ve gerçekliğin neredeyse bir bilim insanı tutumuyla derinden ele alınışını imlediği açıktır. Attilâ İlhan'a göre böyle bir aşama idrak edildikten sonra;

"(...) gerçek nedir sorusunun karşılığı bilimselleşir[r]. Gerçek, belirli bir çağ ve yerde, bize bilimlerin öğrettiğidir. Bu böyle olunca bireylerin kendilerine göre edindikleri, uydurdukları ya da ayarladıkları öznel, görece gerçeklerin dışında; onları toptan çevirip kucaklayan ve en önemlisi 'tayin eden' ve derinliğine bir gerçek var demektir. İşte Gerçekçiliğin Orta Konağı'nda bir sanatçının gerçekçi olabilmesi için doğa, toplum, insan ve üçünün ilişkilerine bilimsel bir yöntemle derinliğine bakabilmesi; onların bilimsel ve nesnel anlamlarını kavrayıp, bireysel tutum ve açıklama yollarının nedenlerine inebilmesi gereklidir." (İlhan, 1996: 62-63).

Peki, bilimsel bir gerçekçiliğin ötesinde, ondan daha ileri aşamada bir gerçekçilik algısı olabilir mi? Attilâ İlhan'a göre, böyle bir algı mümkündür. Nitekim kendisi de böyle bir algının var olduğu gerçekçilik aşamasından yanadır: "Reçeteci/müdahaleci" gerçekçilik. Attilâ İlhan, toplumsal meseleleri bilimsel bir tutumla kavramakla birlikte ona müdahalede bulunma imkânı tanıyan gerçekçilik algısının somutluk kazandığı ve "gerçekçiliğin yukarı konağı" saydığı söz konusu aşamayı (üçüncü aşama) edebi eserlere yansıtan bir tutumu hedefler. Bunu da şöyle açıklar:

"Bilimlerin evren, toplum, insan ve doğa; bunların birbirleriyle ilişkileri konusunda bize ilettikleri gerçekleri; bunların derinlemesine tespiti gösterme ve incelemesi; sonunda sanatçıya gerçeğin olmuş ve olacak gelişmeleri üzerinde bir müdahale hakkı tanımaz mı? Başka türlü söyleyelim: Gerçeklerin, gerçekler arası ilişkilerin ve bunlardan edinilmiş bilgilerin özünü kavramış ve eserine aktarmış olan sanatçı, gelecekteki gelişmeler konusunda

bilimsel yasalara dayanarak müdahalelerde bulunamaz mı? Bulunur, elbet! Bu müdahaleler de çözümlenmeleri kovalayan köklü bir eleştirme ve ardısıra gerçekleştirilmesi gereken ciddi bir bileşim (sentez) şeklinde belirir." (İlhan, 1996: 64).

Şüphesiz böyle bir gerçekçilik algısındaki "müdahale" veya "reçete" olgusunun hangi yön çerçevesinde olabileceği konusunda suskun kalır Attila İlhan; ancak söz konusu yönün yer yer Atatürkçülüğe meyilli bir sosyalizm olduğu, özellikle kaleme aldığı siyasi yazılar göz önünde bulundurulduğunda anlam kazanır.⁷ İşte bütün bunları göz önünde bulundurarak denilebilir ki, Attilâ İlhan'ın gerçekçilik hususundaki ilkesi, toplumsal durum ve olaylara salt bilimsel bir bakışla bakmamaya, aynı zamanda toplumun ileri bir aşamaya gelmesine yardımcı olacak bir reçete sunmaya dayalı gerçekçiliktir. Nitekim gerçekçiliğin aşamaları konusundaki ayrımının, Marksist eleştirmen/estetikçi Georg Lukács'ın yukarıda da kısaca değinilen natüralizm-eleştirel gerçekçilik-toplumcu gerçekçilik ayrımının hemen hemen aynısı olduğunu ve bunu daha sonrasında kendisinin de ifade ettiğini⁸ düşünürsek, Attilâ İlhan'ın gerçekçilik ilkesinde –elbette kendisine özgü yanları bulunan- sosyalizm reçetesine yöneldiği konusundaki şüphelerimiz ortadan kalkar.

2.2. "Mekteb" in Gerçekliğinden "Memleket" in Gerçekliğine

Peki, bilimsel ve reçeteci bir tutumla kendisine "meyil edilen" gerçeklik, nasıl bir gerçeklik olacaktır? Attilâ İlhan'a göre böyle bir gerçeklik, ulusal gerçeklik; yani Türkiye'nin kendi özgün şartlarıyla somutlaşan bir gerçeklik olacaktır. İşte bu, Attilâ İlhan'ın sosyal realizminin bir başka ilkesidir. Attilâ İlhan, Türk edebiyatındaki pek çok şair ve yazarın aksine evrensel ve soyut sınıf çatışmaları şemalarına başvurmaktan yana değildir; o, her şeyden evvel, Türkiye'nin gerçeklerine yönelen ve bu gerçeklerin "olumlu" yönde değişmesi için estetiğini halkın hizmetine veren bir tutum sergilemeyi görev bilir. Böyle bir tutum, şüphesiz, Yahya Kemal'in "mektepten memlekete" formülasyonunu (Beyatlı, 2017: 143) akla getirir. Yahya Kemal, bilindiği üzere Batı etkisindeki Türk edebiyatının öncülerinin artık Batılı sanat kuramlarına, akımlarına saplanıp kalmamalarını, bunları memleketin realitesine dönük bir uygulama ile somutlaştırmalarını, dolayısıyla da Batı "mekteb" inden ayrılıp "memleket" e dönmesi gerektiğini dile getirir. Attilâ İlhan da gerçeklik konusunda Batılı

⁷ Bu hususta detaylı bilgi için bk. (Kahraman, 2016).

⁸ *'İkinci Yeni' Savaşı'nın "Meraklısına Notlar"* kısmında Attilâ İlhan, söz konusu yazıyla ilgili şu notu düşer: "Açıklamaya gerek var mı? Bugünkü genç okur ve yazarlar, artık o zamankiler gibi, sorunun kuramsal kökenlerinden habersiz sayılamaz. Hepsisi de, yazıda adı geçen konaktan ilkinin *naturalisme*, ikincisinin Çernişevski/Dobroluyibov ikilisinin önerdiği *réalisme critique* (eleştirici gerçekçilik), üçüncüsünün ise toplumsal gerçekçilik olduğunu, dakikasında anlamıştır. 1950'lerde, bunları anlatabilmek hayli zordu. Hele alfrangalık ve yenilik çalımıyla, Türk şiirini hızla toplumsallıktan kaçırıp, soyut bir biçimciliğe götüren İkinci Yeni takımına!" (İlhan, 1996: s.201-202).

toplumcu edebiyat teorilerinin veya akımlarının Türkiye şartlarında değerlendirilmesi düşüncesindedir; hâliyle o, toplumcu edebiyatın -bu anlamda- Yahya Kemal'i konumundadır.

Attilâ İlhan, Enis Turgut Sungur'un *Son Havadis* gazetesinde yaptığı soruşturma vesilesiyle sosyal realizme değinirken, en başta da söz konusu ilkeyi açıklar. Ona göre Türkiye'nin gerçekliğini "sosyal ve tarihi bir metodla" ele alıp sanat yoluyla değerlendirmektir sosyal realizmin işi: "Sosyal realizm, memleketimizin ve milletimizin meselelerini sosyal ve tarihi bir metodla ele alıp en yeni ve en uygun estetik şekiller içerisinde işleterek yansıtmaya çalışan bir sanat yoludur." (İlhan, 1996: 231). Yine Attilâ İlhan, mensubu olduğu "1940 Kuşağı"nın diğer şairlerinin (ki bunları "aktif realistler" olarak adlandırır) "tek parti diktası"na karşı mücadelesini takdir ettiğini ancak ulusal gerçeklikten çok ütöpik bir gerçekliğe yönelmesini kabul etmediğini dile getirirken, bir anlamda bu ilkeyi de açıklamış olur: "Aktif realizmin tek parti diktasına karşı bir nevi direnme sanatı yapması alkışlanacak şeydir. Bilindiği gibi onlar sosyal bir sanat taraflısı idiler. Fakat istinat etmeye çalıştıkları sosyal çevrelerin gerçek tarihi durumunu görememiş oldukları için ütöpik bir sosyal sanat yaptılar. Okuyucu ile ilgileri kesildi. Kendi içlerine katlandılar, büküldüler, yozlaştılar." (İlhan, 1996: 99). Ocak-Mart 1952 tarihli "Hikâye Üzerine" başlıklı yazısında Attilâ İlhan bu ilkeyi, bu kez Türk hikâyeciliği üzerinden vurgular. Ona göre önce esere değil memlekete "bakılmalı", onun gerçekliği temel alınıp esere gidilmelidir. Böylelikle "gerçekten var olan, etkileyen, yaratıcı ortam" olarak somutlaşan memleket, bütün gerçekliğiyle esere aktarılmalıdır: "Mesele şu: Önce hikâye yazmaya karar verip, sonra memlekete bakmayacağız. Önce memlekete bakacağız, o bize hangi konuyu, nasıl işleyeceğimizi gösterecek. Başlangıçta hikâye fikri değil, memleket fikri var. Memleket, hikâyecinin kapisine bağlı yardımcı bir öge değil. Tersine, o gerçekten var olan, etkileyen, yaratıcı ortam!" (İlhan, 2004: 36).

2.3. Estetik Olana Kapı Açmak

Fakat "aktif realistler"ın Attilâ İlhan nezdinde tek "hata"sı bu mudur? Başka bir şekilde sorarsak; Attilâ İlhan, kendisini "1940 Kuşağı" toplumcu şairlerden ayıran tek yönün Türkiye'nin gerçekliğine yönelim olduğunu mu düşünür? Onun Enis Turgut'un soruşturmasında "1940 Kuşağı" toplumcu şairlere yönelik eleştirisini sürdürme biçimine bakılırsa, tek "hata"nın bu olmadığı görülür. Şöyle der Attilâ İlhan: "(1940 Kuşağı' toplumcu şairler, BG) öbür yandan sanat müessesesinin sosyal olduğu kadar estetik bir yanı olduğunu, sosyal müesseseler arasında spesifik vasıfları ile temayüz ettiğini hesaba katmamışlar, sanatçının sadece sosyal planda hatta daha doğrusu siyasi planda iş görmesini istemekle yetinmişlerdir. Neticede sanat mefhumu ile tenakuz haline düşmüşler, aktif realistler gazete realizmine doğru kaymışlardır." (İlhan, 1996: 99).

Anlaşılmaktadır ki Attilâ İlhan, “1940 Kuşağı” şairlerini salt Türkiye gerçekliğine yönelim göstermemeleri açısından değil, aynı zamanda estetik olanı, biçimsel olanı geri planda bırakmaları ve “gazeteci realizmi”ne kaymaları açısından da eleştirir ki buradan, sosyal realizmin bir başka temel ilkesine, yani estetiğe/biçime vurguyu imleyen ilkeye ulaşabiliriz. Attilâ İlhan bu ilkeyi, içerik-biçim ilişkisi üzerine kaleme aldığı ve ileride yeniden döneceğimiz Haziran 1957 tarihli “Biçimcilik, Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar” başlıklı yazısında kısmen açıklar. O, söz konusu yazıda içeriği “doğruluk”la, biçimi de “güzellik”le karşılar; ona göre sanat “doğrunun güzellikle birliğidir.” (İlhan, 1996: 38). Dolayısıyla “bir yapıtın başarılı sayılabilmesi için, estetik planda (yazıdaki bağlamıyla “biçimsel planda”, BG), ‘yeni ve orijinal’ olması zorunludur”; çünkü bir sanat yapıtının “gerçek bir sanat yapıtı olabilmesi için (...) öze en uygun gelen biçime sarınması gerektiğini, bu işin de estetik bir eylem olduğunu” düşünür (İlhan, 1996: 38).

Böyle bir ilkeye sahip olmak, şüphesiz, devrindeki toplumcu şairler arasında Attilâ İlhan’ı bambaşka bir konuma taşımaktadır. Çünkü Attilâ İlhan, diğer topluncuların aşırı “içerikçi” tutumu karşısında kısmen Herbert Read’ın sanat, “hoşa giden biçimler yaratma gayretidir” (Read, 1974: 18) ilkesine yaklaşmaktadır. Böylelikle içerik ile biçim arasında bir dengeye doğru gitmekte, estetiği sanat eseri için olmazsa olmaz bir olgu hâlinde tasavvur etmekte ve Yakup Çelik’in ifadesiyle, “estetik endişeyle toplumsal problemlerin kaynaştığı bir toplumcu sanattan yana” (Çelik, 2007: 26) olduğunu göstermektedir.

2.4. İmgeciliğe Doğru

İçeriğin veya toplumsal özün yanında biçimin de öne çıkması Attilâ İlhan için biçimin dayandığı unsur ile alakalıdır ki bu unsur, imgenin tâ kendisidir. İşte buradan sosyal realizmin bir başka ilkesine geliriz: İmgecilik. Türk edebiyatında daha çok biçimci ve bireysel niteliklerin damgasını vurduğu şiir anlayışlarında öne çıkan imge, Attilâ İlhan’la birlikte toplumcu bir ruha bürünür. 15 Eylül 1966 tarihli “Maskeli Beşler” yazısında da belirttiği üzere Attilâ İlhan için “imgeler, sanatı sanat kılan specifique öğeler[dir]!..” (İlhan, 1996: 92). Ona göre “edebiyatı, hele şiiri onlardan tıraşladınız mı, bir rezalet, geriye sadece laf kalır, laf da tekerlemedir, espridir, alaydır, şudur, budur, gelgelelim artistique değildir.” (İlhan, 1996: 92). Fakat böyle bir imgecilik, soyut sanatı veya genel avantgarde şiir anlayışında olduğu gibi içerikten bağımsız, zaman zaman söz oyunları nezdinde türeyen bir yapıyı değil, toplumsal içerikle uyumlu ve onun koşullayıcı etkisi altında, dolayısıyla da özerk bir kategoride değerlendirilemeyecek yapıyı imler. Yine aynı yazıda; bir dönem sık sık eleştirdiği, “Menderes diktası şiiri” (İlhan, 1996: 7) ve “Soğuk Savaş’ın şiiri” (İlhan: 1996:7) olarak nitelediği İkinci Yeni şiiriyle Mavi hareketinin şiiri (ve dolayısıyla da kendi şiiri) arasındaki farkı vurgularken Attilâ İlhan, bu durumu da aydınlatmış olur. Ona göre İkinci Yeni şairleri imgeyi toplumsal

özden, hatta bütün bütün içerikten ayrı, kendi başına buyruk bir biçimde kullanmaktan, “image mekanizmasını boşa işletmek”ten (A. İlhan, 1996: 93) yanadırlar; toplumcu bir şiirde olması gereken ise imgelerin toplumsal bir özün somutlaştırılmasına yardımcı olması, onun içeriğe kadar uzanan “*organique* bütünlüğü ile (birlikte, B.G) kullanılabilmesi”dir (İlhan, 1996: 93).

Burada şu hususu da belirtmek gerekir: Attilâ İlhan, imgeciliğin salt toplumculuğa eklenmesi çerçevesinde değil, aynı zamanda onun Türk şiirinde yeniden canlandırılması çerçevesinde de bir öncü rol üstlendiğinin bilincindedir. O, Şükran Kurdakul ile yaptığı 1 Eylül 1960 tarihli söyleşisinde, “öncüler” (İlhan, 1996: 237) adını verdiği 1940’lı yılların şairlerinin bir kısmının (Garip şairleri) imgeyi kovduğunu, kendisinin ise imgeyi yeniden öne çıkarttığını ve bu açıdan kendisinden sonraki kuşakları, özellikle de toplumculuk adına sık sık eleştirdiği İkinci Yeni şairlerini etkilediğini düşünür. Öyle ki Attilâ İlhan’a göre İkinci Yeni şairleri, imgecilik noktasında “Attilâ İlhan şiirinin okul kaçaklarıdır. Üstelik bunu onlar da pek yadsımazlar.” (İlhan, 1996: 241)

2.5. Öz, Biçimden Önce Gelir

Daha çok imgeci bir tona dayanan ve sanatsallığı sağlayan biçim vurgusuyla Attilâ İlhan, diğer toplumcu gerçekçi ve hatta devrinin pek çok şairinden farklı bir noktaya ulaşırsa da söz konusu biçimin içerikle olan bağıntısı noktasında tipik Marksist sanat yorumcularının geneliyle aynı hizada buluşur.

İçerik ile biçim üzerine yukarıda da ele aldığımız “Biçimcilik, Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar” başlıklı yazısında görüldüğü üzere; Attilâ İlhan’a göre biçim, estetik açıdan bir sanat eserinin olmazsa olmazı da olsa, son kertede içeriğin koşullayıcı etkisi altında var olur. Özcü bir sanattan yana olduğunu vurgulayan Attilâ İlhan; kendisi gibi özcülerin biçimi, yani “güzelliği” içeriğin, yani “doğru”nun yanında yadsımadığını söylemekle birlikte, onun sanat eserinin “tayin edici unsuru” (İlhan, 1996: 38) olduğunu dile getirir ve biçimin de içerik ile “var olduğunu, önem kazandığını” savunur (İlhan, 1996: 38). Böylelikle sosyal realizmin bir başka temel ilkesini vurgulamış olan Attilâ İlhan’a göre, biçimci sanatçılarda bu ilke tersine işler: “(Biçimciler, BG), sanat yapıtında önemli olanın onun biçimi olduğunu, özün o derece önemli olmadığını savunuyorlar. Hatta özün büsbütün biçimin gereklerine bağlı ‘rastlantısal’ bir şey olduğunu ortaya atan, böylelikle sanat yapıtını bilinçsiz kılan aşırılarıyla da karşılaşırız.” (İlhan, 1996: 38).

Fakat belirtmek gerekir ki Attilâ İlhan, içerik ile biçim karşısında estetik duruşu ontolojik duruşla; bir başka ifadeyle söylersek, estetik bakışı ontolojik bakışla özdeşleştirmekte ve böylelikle de her iki unsurun önemi konusunda tekçi bir bakışa yönelmektedir. Şöyle ki, içeriğin biçimi koşullaması, onu “var eden” bir etkiye sahip olması ontolojik bir meseledir;

ontolojik açıdan içeriğin biçimi koşullayışı onun estetik açıdan da önde olması gerektiği sonucuna ulaştırmaz. Nitekim estetik açıdan öne çıkan, bir mesajı, bir olayı veya bir yargıyı içeren içerik değil; o mesajı, olayı veya yargıyı sunuş tarzı olan biçimdir. Ancak Attilâ İlhan içeriği ve biçimi bu şekilde tekçi bir anlayışla yorumlayarak, ilkinde adeta “mutlak bir iktidar” rolü vermektedir.

2.6. Geleneğe İki Yönlü Yaslanış

Sosyal realizmin bir başka ilkesi, yine genel toplumcu-gerçekçi sanat/edebiyat çizgisinde ve klasik Marksist estetik anlayışta son derece geri planda konumlandırılan gelenek olgusuyla somutlaşır. Fakat bu gelenek anlayışı, iki yönlüdür. İlk yön, Türkiye'nin tarihsel edebiyat birikimine yaslanma tutumunu imler. Şöyle ki Attilâ İlhan, toplumsal gerçeklere yönelen bir sanatçının salt modern Batı sanatının kazanımlarından değil, aynı zamanda Türkiye'nin tarihsel açıdan hayli geniş bir havuza sahip edebiyat birikiminden de faydalanması gerektiğini düşünür. Onun Enis Turgut'un soruşturmasındaki sosyal realizm açıklamalarında, söz konusu hususu alımlamak mümkündür. Attilâ İlhan'a göre, modern dönemlerin “başarılı” eserlerinden, hatta divan ve halk edebiyatlarının geleneklerinden faydalanarak “milli bir sanat yolu”nu somutlaştırır sosyal realizm: “Sosyal realizm milli bir sanat yoludur. Çünkü, geçmiş zamanlarımızın başarılı eserlerini kendi şartlarına göre değerlendirmeyi, bu eserlerden faydalanmayı, gerek halk gerekse de divan edebiyatımızın geleneklerini inceleyip anlamayı kabul etmekte, milli şartlarımıza en uygun düşen eserleri vermeyi düşünmektedir.” (İlhan, 1996: 231). Sosyal realizmde geleneğe yaslanışın ikinci yönü ise, Tanzimat'tan itibaren ortaya çıkan ve toplumsal meseleleri irdeleyen edebiyat geleneğinin sürdürücüsü olmak bağlamında ortaya çıkar. Sosyal realizmi Attilâ İlhan, bu bağlamda, Yeni Osmanlılarla başlayan ve toplumsal meseleler karşısında duyarlı bir profil çizen edebi geleneğin son halkası olarak tasavvur eder. Mart 1955 tarihli “Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı” başlıklı yazısına Attilâ İlhan, işte bu hususu açmıyarak başlar. O, Nâmık Kemal'den Tevfik Fikret'e, Mehmet Emin'den Ömer Seyfettin'e kadar topluma yaslı edebiyat geleneğini sürdürenleri savunmakla birlikte sosyal realistlerin söz konusu isimlerin kendi koşulları çerçevesinde yaptıklarını bugünün koşulları çerçevesinde somutlaştırmaktan yana olduğunu vurgular:

“Biz edebiyatımızda, yüz yıldır süregelen aydınlık bir sanat geleneğini; bugünkü toplumsal koşulları, bilimsel verileri göz önünde tutarak yenilemek, ileri götürmek inancındayız. Bizim edebiyatımızda ‘Batılı’ sanat, toplumsal, hatta siyasal bir görevi olan sanat yolunda başlamıştır. Bizim edebiyatımızın en ulu adları; hem sanatları, hem günlük hayattaki çırpınılarıyla, toplumsal bir görev üstlenmiş kimselerin adlarıdır. Şöyle bir düşününüz. Şiirde Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret, Mehmet Emin; düzyazıda Ahmed Midhad, Mehmed Murad, Nâbizâde Nâzım, Sami Paşazâde Sezai, Hüseyin Rahmi,

Halid Ziya, Ömer Seyfettin; sanatlarını, bu ulusun yücelmesi için kullanmayı; kimisi toplumsal, kimisi töresel, kimisi bilimsel gerçekleri okuyucularına aktararak, önlerine ışık tutmayı iş edinmiş kalem adları değil midir? Yüz yıllık sanat geleneğimiz toplumsal, ulus hizmetinde bir sanat geleneğidir. Yüz yıldır Türkiye'nin şairleri, romancıları, hikâyecileri; Türk ulusunun mutluluğu için çırpınıyorlar. Bunu kim yadsıyabilir?//Biz, ülkenin mutluluğu için başarılacak toplumcu ve gerçekçi bir sanatı savunurken, aynı zamanda yüz yıllık edebiyat geleneğimizi savunuyor; yeni Türk sanatçıları, geçmiş büyüklerimizin kendi koşulları içerisinde yapmaya çalıştıklarını; bugünkü toplumsal koşulları ve bilimsel verileri göz önünde tutarak yapmaya çağırıyoruz. Bu bakımdan çabamız, tam anlamıyla ulusal bir çabadır. Ulusal bir edebiyata varmak çabasıdır.” (İlhan, 2004: 105-106).

Belirtmek gerekir ki; gerek Türk edebiyatının tarihsel açıdan geniş edebiyat birikiminden faydalanmak açısından gerekse de toplumsal meseleler üzerine eğilen edebiyatın son halkası olarak konumlanmak açısından olsun, sosyal realizmin geleneğe yaslanmış ilkesi, onun Türkiye'nin özgün toplumsal gerçekliğine ışık tutma ilkesiyle birlikte “yerli” niteliğini imler. Bir başka ifadeyle; Türk toplumunun gerçeklerini kavrama çabası ile birlikte sosyal realizmi “yerli” bir temele dayandıran bir başka unsur, geleneğe yönelimdir. Bu iki unsur, Attilâ İlhan'ın sanat ve edebiyat anlayışını diğer toplumcu-gerçekçilerin anlayışı karşısında “muhafazakâr” bir konuma oturtur.

2.7. Toplumunu “Ayağa Kaldıran” Edebiyat

Sosyal realizmin bir başka ilkesi de sanatın toplumsal işlevi etrafında dögümlenir. Bu, sadece Attilâ İlhan'da ve diğer toplumcu-gerçekçilerde değil, aynı zamanda, Jean Paul Sartre'ın *bağlanma* (Sartre, 1948: 7-37) adını verdiği tutuma, yani ideolojik bir sanat gâyesi gütmeye anlayışına yashı olarak toplumsal meselelere eğilen bütün şair ve yazarlarda görülen ilkedir ki; eleştirel bir gözle bakılan toplumsal gerçekliğin değiştirilmesine yönelik reçeteci anlayışla halkı bilinçlendirmek ekseninde somutlaşır. Söz konusu toplumsal işlev ilkesi, Attilâ İlhan'ın yine Enis Turgut'un soruşturmasına verdiği yanıtta şöyle betimlenir: “Sosyal realizm sosyal bir sanat yoludur. Çünkü, memleketin saadeti için sosyal planda programlı olarak çalışmak gerektiğini öne sürmektedir. Bu çalışmaları milletin büyük çoğunluğunu teşkil eden işçilerin, köylülerin, dar geçimli şehir halkının yürüteceğine, bu arada sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inanmaktadır.” (İlhan, 1996: 232). Temmuz 1952 tarihli “Sanat Sorunları: 1” başlıklı yazısında da Attilâ İlhan, sanatın toplumdan doğup yeniden topluma döndüğünü, fakat bu topluma dönüş sırasında bir yol ayrımı olduğunu, kimilerinin toplum karşısında sanatın özerkliğinden yana bir tutum aldığını, kiminin ise toplumsal ilerleme için bir fayda sağlamak amacıyla estetiğini oluşturduğunu vurgularken “sanatçının toplumsal görevi, koşulların gereklerini göz önünde tutarak, yaşadığı toplumu, tarihsel bakımdan ileri bir konağa götürmek için, ilerlemeci, gelişmeci bir yol tutmasını gerektirir”

(İlhan, 2004: 61) cümlesiyle ikinci yolu, yani toplumsal işlev ilkesini benimsediğini net bir şekilde belirtir. Ekim 1954 tarihli “Yeni Bir Sanatçı Tipi” başlıklı yazısında Attilâ İlhan, yine söz konusu ilkeyi bambaşka bir bağlam etrafında dile getirir. Ona göre Türk edebiyatında sadece estetiğe meyleden ve toplumsal işlev konusunda geri planda duran eski sanatçı tipine karşı yeni bir sanatçı tipi doğduğunu, bu tipin toplumsal meseleler karşısında halkı aydınlatmayı görev saydığını belirttikten sonra “Biz bu yeni sanatçı tipine güveniyoruz” (İlhan, 2004: 95) diyerek kendi sanat anlayışının durduğu konumu net bir şekilde bildirmiş olur.

Fakat Attilâ İlhan için böyle bir ilke, estetik açıdan basit bir tercih meselesi değildir; son derece önemli bir zorunluluk meselesidir. O, Ekim 1954 tarihli “Kesin Söz Korkusu” başlıklı yazısında işte bu noktayı ele alır. Attilâ İlhan, söz konusu yazıda, Türk toplumunun “esenliğe kavuşma” sürecinde sanatçının inisiyatif alması gerektiğini dile getirerek sosyal realizmin toplumsal işlev ilkesini bir başka şekilde açıklarken, inisiyatif alma zorunluluğunun yerçekimi yasası gibi mutlak bir yasa şeklinde somutluk kazandığını vurgular:

“(...) Bu ülke halkının esenliğe kavuşması ve bunun zorunluluğu tarihsel bir gerçektir. Tarihsel ve toplumsal. Sanatçıların bu çabaya –sanatçı olarak eseriyle- katılmaları gereği, bir gerçektir. Memleketinin gerçek mutluluğu için çalışmak istemeyen, ‘Ben kişiliğimi mutlu azınlık için döküyorum’ diyen sanatçı, o mutlu azınlıkla birlikte, gerçek mutluluğuna da karşıdır. Bu da bilimsel, tarihsel ve su götürmez bir gerçektir. Çekim yasası ne kadar kesin ve su götürmezse, bu da o kadar kesin ve su götürmez. Birincisinin önünde kesin sözden korkan, sorular sormaya kalkışan ne kadar gülünç, ne kadar acayipse; ikincisi önünde sorular sormaya kalkan, kuşkulanan da o derece acayip ve gülünçtür. Kuşkusu o derece yapıcı değil yıkıcı, olumlu değil olumsuz; ve kendisi, memleketinin mutluluğu söz konusu oldu mu işi güürültüye boğan bir laf ebesi, bir eksik ‘anarşist’tir (anarchiste manqué).” (İlhan, 2004: 98-99)

Belirtmek gerekir ki Attilâ İlhan’ın sosyal realizm anlayışındaki bu ilke, her ne kadar “zorunlu” bir niteliğe de sahip olsa, yukarıda da gördüğümüz gibi, ondaki imgeciliğe, görece biçimsel estetiğe yönelişten ötürü toplumcu veya toplumcu-gerçekçi şairlerin/yazarların genelindeki gibi içerik ve propaganda öncelikli, dolayısıyla da biçimi yadsıyan, doğrudan toplumu “aydınlatma”ya çabalayan bir estetik tutum olarak belirmez. Nitekim Ağustos 1952 tarihli “Sanat Sorunları: II” başlıklı yazısındaki şu satırlarda da bunu bizzat doğrular gibidir: “(...) Sanatı toplumsal iş görmek amacına bağlı bir propaganda aracı,, sadece propaganda aracı saymak isteyenler, estetik planda almadıkları disiplinli bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar. Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi, *sanat kalarak* yerine getirmekle görevlidir demeliyiz.” (İlhan, 2004: 63). İşte bütün bunları göz önünde tutarak;

ideolojik olandan ayrılıp kendine dönen, Gregory Jusdanis tarafından *özerklik estetiği* olarak adlandırılan estetik tutumdan⁹ ayrılrsa da Attilâ İlhan'ın, baskın olarak konulandırılmış toplumsal işlevi estetik işlevle bir arada yürütmekten, dolayısıyla sert bir toplumsal propagandist tutum takınmaktan yana olmadığını söyleyebiliriz.

2.8. Bireyin Doğuşu

Sosyal realizm, son kertede toplumcu ve “bağlanmacı” bir sanat anlayışı yolunda ilerlediği için, “toplumsal olan-bireysel olan” diyalektiğinde ilk tarafın ağırlığıyla somutlaşır. Ancak bu, bireysel olanın her zaman paranteze alınacağı, onun her koşulda toplumsalın gölgesinde silik bir konum elde edeceği anlamına gelmez. Dolayısıyla sosyal realizm, toplumsal olana son kertede ağırlık verse de toplumcu-gerçekçilikte veya temel meselelerini toplumdan alan edebiyat anlayışlarında olanın aksine bireye de açılım gösterir. Bir başka ifadeyle; sosyal realizmde birey, toplumcu-gerçekçi ve çeşitli toplumcu edebiyatların aksine, bireysel olana daha fazla imkân tanır. İşte bu ilkeyi Attilâ İlhan, 6 Ocak 1967 tarihli “Tehlikeli Bir Zorlama” başlıklı yazısında, ilk şiir kitabı olan *Duvar*'la ilgili olarak dönemindeki bir toplumcu-gerçekçi yazarın ifadesinde geçen ve “canını sıkıdığı” söylediği cümlelere cevap verirken açıklar. O, bu açıklamada, toplumculuk adına bireyin silinmesi gibi bir zorunluluktan yana olmadığını, gerçek toplumcu sanatın bireysel olanı da kapsamaması gerektiğini vurgular:

“Toplumcu gerçekçilik (réalisme socialiste) dendi mi akan suların durduğu o ortamda, saygı duyduğum, düşüncesine önem verdiğim bir yazarın, kitabım için söyledikleri hayli canımı sıkıyor: //'-Duvar'da, diyor, sağlam toplumcu şiirler var, neden onların arasına, o aşk şiirlerini de koymak zorunu duydun?//Oysa bir türlü, toplumcu bir sanat yapacak sanatçının, bireysel yaşantı ve heyecanlarını eserlerinden silmesi zorunluluğuna inanmıyorum ben; bu bana tehlikeli bir zorlama, aşırı bir gayretkeşlik gibi görünüyor. Daha o zamandan belki billurlaştırmadığım ama iyice sezinlediğim şey, gerçek toplumsal sanatın bireysel özü atması değil kapsamaması, toplumsal gerçek içine sindirmesi! Tersine davranışlar gözümü şu ilkele indirgemek, çarpım cetveli mantığına sokmak gibi geliyor.” (İlhan, 1996: 219).

Şüphesiz Attilâ İlhan'ın toplumcu sanat çizgisindeki bu birey açılımı, onun gerçekliğe bakışından kaynaklı bir durumdur. Attilâ İlhan, gerçeklik algısı söz konusu olduğunda sığ teorik tutumlara karşı bir tutum sergiler; çünkü o, gerçekliğin bütün imkânı ve “görüntü”süyle bir arada alınması gerektiği düşüncesindedir. Daha sonraları okuma fırsatı bulduğu Avrupalı “güvenilir” (ifade Attilâ İlhan'ındır) yazarların ilgili alanda kaleme aldıklarıyla pekişen bu düşüncesini “sanatçılar, şu ya da bu öğretisi adına,

⁹ Özerklik estetiği, Jusdanis'in terminolojisinde “bağlanmacı” yaklaşımı paranteze alan bir estetik yönelişi imler (Jusdanis, 2015: 136-144).

toplumsal ve bireysel gerçeklerin şemalaştırılmasına karşı durmalıdır; soyut kesinlemelere, basit indirgemelere, gerçeğin çok ağızlı bıçağıyla karşı çıkmalıdır. Bu da onun, genel tutumuyla, ilerleme ve gelişmeden yana olan davranışlara uymasını gerektirdiği kadar; özel tutumuyla, uygulama düzeyindeki bütün aşırılıkların karşısına, en azından bir soru işareti koymasını zorunlu kılar.” (İlhan, 1996: 219) cümleleriyle açıklar.

3.Sonuç

Attilâ İlhan'ın kendisine özgü ve “yerli” bir anlayışla geliştirdiği, fakat daha çok çeşitli tartışmalar etrafında öne sürdüğü için net bir şekilde betimleme imkânına kavuşturamadığı sosyal realizme “içgörülü” bir bakışla baktığımızda sekiz ilke saptamış oluruz. Bunları; reçeteci/müdahaleci gerçekçilik, Türkiye pratiğine eğilme, estetik veya biçimsel olanın görece değerlendirilmesi, imgecilik, özcülük, geleneğe “yaslanma”, toplumsal işlevcilik ve bireysel olana kapı aralama olarak sıralayabiliriz.

Burada şu iki hususu da eklemek gerekir. İlkin; sosyal realizmdeki ilkelerin üçü, yani reçeteci/müdahaleci gerçekçilik, özcülük ve toplumsal işlevselcilik esasında genel toplumcu-gerçekçi anlayışta da somutluk kazanan ilkelerdir. Fakat diğer ilkeler, Attilâ İlhan'ın sosyal realizm anlayışını oldukça özgün kılan birer unsur olarak somutlaşmaktadır. İkinci olarak; Attilâ İlhan'ın özgün ilkelerinin bir kısmı, bir başka ifadeyle sosyal realizmin bireysel, estetik ve imgesel olana doğru gösterdiği açılım, şüphesiz, modernist toplumcular zamanında daha büyük bir yankı bulmuş, hâliyle de modernist toplumcuların eserlerinde modern şehir hayatının koşulladığı parçalı, bunalımlı bir zihnin imgelemi ile birey, toplumcu özün çerçevesinde, ancak görece yoğun bir estetik duyarlılıkla ele alınabilmiştir. Bu konuda Attilâ İlhan ile modernist toplumcular arasında bir etkileşim olup olmadığı elbette başka bir araştırmanın konusudur; ancak bu çalışmada ortaya konulanlar ışığında diyebiliriz ki, her iki tarafta beliren sanat ve edebiyat anlayışı arasında ilgili hususlarda bir süreklilik ilişkisinin belirdiği su götürmez bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- [BEYATLI], Yahya Kemal (2017). *Edebiyâta Dâir*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- ÇELİK, Yakup (2007). *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- de MAN, Paul (2008). *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*. (Çev.: Ferit Burak Aydar-Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- EMİROĞLU, Öztürk (2011). *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İLHAN, Attilâ (1996). *İkinci Yeni’ Savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- İLHAN, Attilâ (2004). *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- JUSDANİS, Gregory (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- KAHRAMAN, Nazan (2016). "Türkiye Solunda Bir Figür Olarak Attilâ İlhan". *İlef Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 1, s. 91-119.
- MARX, Karl - ENGELS, Friedrich (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine*. (Haz.: Muzaffer İlhan Erdost), Ankara: Sol Yayınları.
- MORAN, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- OKTAY, Ahmet (2000). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık.
- ÖZGÜL, M. Kayahan (2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- PLEKHANOV, G. V. (1967). *Sanat ve Sosyalizm*. (Çev.: Selim Mimoğlu), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- POSPELOV, Gennady (2005). *Edebiyat Bilimi*. (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- [RAN], Nâzım Hikmet (2015). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. (Çev.: Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- READ, Herbert (1974). *Sanatın Anlamı*. (Çev.: Güner İnal - Nuşin Asgari), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SARTRE, Jean Paul (1948). *What is Literature?*. (Translate: Bernard Frechtman), New York: Philosophical Library.

BÂBURNAME'DE KÖKEN BİLGİSİ DENEMELERİ*



THE EXPERIMENT OF ETYMOLOGY IN BÂBUR-NÂMA

Ahmet Turan TÜRK**

ÖZ: Türk edebiyatının hatırat türünde ilk örneği olan *Bâburname*'de (*Vekayî*) gezip görülen yerler ve bu yerlere ilişkin bilgiler verilmiştir. Ömrü savaşlar ve fetihlerle geçen Bâbur, başından geçeni bu eserinde her yönüyle gözler önüne sermiştir. Eser, Bâbur'un bizzat kendisi tarafından kaleme alınmış olması yönüyle de büyük bir değere sahiptir. Eserinde Bâbur, samimi bir üslupla dönemin yaşam tarzını yansıtmış ve aynı zamanda kendinden bahsederek yer yer otobiyografik bir yaklaşım sergilemiştir. Fergana, Kabil ve Hindistan olarak üç bölümde kaleme alınan eser 5 Ramazan 899'da (10 Haziran 1494) başlar ve 3 Muharrem 936'da (7 Eylül 1529) sona erer. *Bâburnâme* veya *Vekayî* adıyla bilinen eser Çağatay edebiyatının şaheserleri arasında yerini almıştır. Almanca, İngilizce, Rusça gibi pek çok dünya diline çevrilen eser XV. yüzyıl sonu ile XVI. yüzyıl başında Orta Asya, Afganistan ve Hindistan hakkında önemli bilgileri içermektedir. Bu bilgiler içerisinde yer yer köken bilgisi açıklamalarına yer verilmiştir.

Bir sözün gerçek anlamını öğrenmek amacıyla yapılan köken bilgisi çalışmalarının *Bâburname*'de ilgi çekici örneklerine rastlanmıştır. Bu yapılan köken bilgisi açıklamalarının bazıları halk köken bilgisi diyebileğimiz nitelikte ve bazıları ise bilimsel köken bilgisi verilerdir. Bu çalışmada Türk kültür tarihinin önemli eserlerinden biri olan bu eserde değinilen köken bilgisi unsurları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Bâburname, Vekayî, köken bilgisi, halk köken bilgisi.

ABSTRACT: *Bâbur-nâma (Vekayî), which is the first example of memoirs in Turkish literature, information about the places that are visited is given. The Bâbur, whose life spans through wars and conquests, has revealed all aspects of his work. The work is of great value in terms of the fact that the Bâbur himself wrote it. In his work, Bâbur reflected the life style of the period with a sincere style, and at the same time, he took an autobiographical approach. The work written in three parts of Fergana, Kabul and history begins in 5 Ramadan 899 (10 Haziran 1494) and ends in 3 Muharrem 936 (7 September 1529). The work, also known as Bâburname or Vekayî, has taken its place among the masterpieces of Çağatay literature. Translated into many world languages, such as German, English, Russian, XV. by the end of the century XVI. it contains important information about Central Asia, Afghanistan and India at the beginning of the century. This information partly contains descriptions of etymology.*

Etymology studies is made in order to find the true meaning of a word and there are some interesting examples of this study in Babur-nama. In these etymologic explanations, some of them could be classified as folk etymology and some of them are etymologic data. In this study, it is aimed to evaluate etymologic elements in one of the most important works in Turkish literature.

Keywords: Bâbur-nâma, Vekayî, etymology, folk etymology.

* Bu çalışma, 08-09 Kasım 2018 tarihlerinde Çanakkale'de düzenlenen *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu*'nda "Bâbur'un Hatıratında Kökenbilim (Etymology) Denemeleri" adıyla sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

** Dr. Öğretim Üyesi - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Çanakkale - ahmetturan@turk.com



This article was checked by Turnitin.

1. Giriş

Dünya tarihinde XVI. yüzyılı Türk asrı diye adlandırmak hiç de yanlış olmaz. Bu yüzyılın Türk dünyası dört büyük hakanın egemenliğinde yaşamaktadır. Bir tarafta Viyana önlerine kadar fetihler yapan, Akdeniz'i bir Türk gölü haline getiren Kanunî Sultan Süleyman ve onun hemen yanı başında Safevi Devletinin kurucusu Şah İsmail, Orta Asya Türklüğünün başında Şiban Han ve onun yanı başında Afganistan ve Hindistan'ı fethedecek Bâbur Han bulunmaktadır.

Bu dört büyük şahsiyetin Türk hakanları olmalarının yanı sıra diğer bir ortak özellikleri de hepsinin şair olması ve en az bir divan oluşturabilecek kadar şiirlerinin bulunmasıdır. Divanlarında Muhibbî mahlasıyla Kanunî Sultan Süleyman'ı, Hatayî mahlasıyla Şah İsmail'i, Şibanî mahlasıyla Şiban Han'ı ve Bâbur mahlasıyla Bâbur'u görmekteyiz.

Bu dört kağandan bir yönüyle ayrılan ise Bâbur'dur. Türk edebiyatında örneğine az rastlanır olan, bir kısmı hatırat ve bir kısmı da günlük özelliği gösteren otobiyografi niteliğinde ve kendi eliyle bir eser kaleme alan Bâbur'dur (Şen, 1993: XIV). En büyük sevdası okumak ve yazmak olan Bâbur'da bu istek, çağdaşları Kanunî Sultan Süleyman, Şah İsmail, Hüseyin Baykara gibi sadece merak olarak kalmamış (Yücel, 1995: 15), destansı hayatını eşsiz bir tarihî kaynak (Bayur, 2006: 11) ve edebî metin haline getirmiştir.

2. Bâburname

Sadece Türk dünyasında değil, aynı zamanda bütün İslam dünyasında da benzeri olmayan *Bâburname*, büyük hükümdar Bâbur'un hayatına ve onun dünyasına kapı aralayan bir eser olmasının yanı sıra yeniçağ öncesinin ilk ve gerçek "Hatırat" eseridir (Thackston, 1993: VI). Eser, Bâbur'un bizzat kendisi tarafından kaleme alınmış olması yönüyle de büyük bir değere sahiptir. Eserinde Bâbur, samimi bir üslupla dönemin yaşam tarzını yansıtmış ve aynı zamanda kendinden bahsederek yer yer otobiyografik yer yer günlük tarzında bir yaklaşım sergilemiştir (Şen, 1993: XIV).

Kompozisyon ve üslup bakımından eseri iki bölüme ayırmak mümkündür. Birinci bölüm 899 (1493-1494) - 914 (1508) yılları arasında geçen olaylar yeniden gözden geçirilerek hikâye edilmiştir ve hatırat türünü andırmaktadır. İkinci bölüm ise 925 (1519) - 936 (1529) yılları arasındaki olayların bazen günü gününe, bazen de vakit buldukça tutulmuş notlardan ibaret olan bir günlük karakterini göstermektedir (Şen, 1993: XV; Bayur, 2006: 22-23).

Anne tarafından Cengiz ve baba tarafından Timur soyundan olan Zahirüddin Muhammed Bâbur (Yücel, 1995: 9), eserine Timur'dan kalan ülkelerden Fergana'da, babasının ölümü üzerine 12 yaşında tahta çıktığı 899/1493-1494 yılı ile başlar ve 1529 yılındaki ölümüne kadar olan

yaklaşık 37 yıllık hayatını kaleme alır (Bayur, 2006: 20). *Bâburname*'nin kapsadığı yaklaşık 37 yıllık ömrün ancak eserde 18 yılı eserde bulunmaktadır. Aradaki parçalar muhtemelen kayıptır (Şen, 1993: XVII; Bayur, 2006: 22).

Fergana, Kabil ve Hindistan olarak üç bölümde kaleme alınan ve *Bâburnâme* veya *Vekayi* adıyla da bilinen eser Çağatay edebiyatının şaheserleri arasında yerini almıştır. Almanca, İngilizce, Rusça gibi pek çok dünya diline çevrilen eser XV. yüzyıl sonu ile XVI. yüzyıl başında Orta Asya, Afganistan ve Hindistan hakkında önemli bilgileri içermektedir. Bu bilgiler içerisinde yer yer kökenbilim denemeleri de yapılmıştır.

3. Köken Bilgisi

Köken bilgisi (etymology), söz köklerini, köklerin türevleriyle ilişkisini inceleyen ve temel anlamları ile nedenli kazandığı yan anlamların ilişkisini açıklamaya çalışan bilim dalıdır (Karaağaç, 2013: 566). Eski Yunanca “gerçek” anlamındaki *étümos* ve bilgi anlamındaki *logos* sözcüklerinin birleşimiyle oluşan ve Türkçeye köken bilgisi olarak çevrebileceğimiz bu yapı “gerçek anlam” veya “gerçek anlam bilgisi” şeklinde açıklanabilir (Stachowski, 2011: 1).

Köken bilgisi çalışmalarının temel amacı, yalnızca benzer olan biçim ve yapıları izlemek değil, eski bilgi-yeni bilgi ilişkisini kök ve yeni biçim ilişkilerine dayandırarak dil içi dünya görüşünü ortaya çıkarmaktır (Karaağaç, 2013: 567), yani sadece ses gibi biçimsel özellikleri değil, anlamsal özellikleri ve değişimleri de ortaya koymaktır (Kerimoğlu, 2016: 258).

Bunun yanı sıra gerçeğe uymayan ve bilimsel olmayan, yakıştırma ve genel olarak ses benzerliklerinden hareketle yapılan köken bilgisi çalışmaları da vardır ve buna halk köken bilgisi denir (Karaağaç, 2013: 573, Kerimoğlu, 2016: 258). Halk köken bilgisi, kökeni bilinmeyen veya temelde güçlük çıkaran yapının çeşitli benzetmeler yoluyla bilinen bir köke yaklaştırma ve çözümleme çabasıdır (Vardar, 2002: 139). Bu durumda yapılan açıklama veya çözümleme bir köken bilgisi çalışmasından daha çok halk hikâyesi veya yakıştırmasıdır (Kerimoğlu, 2016: 259). Bunlar yüzeysel benzerlikler ve çağrışımlar yoluyla ve dil tarihi ile dil bilimi verileri dikkate alınmaksızın yapılan açıklamalardır (Stachowski, 2011: 10). Kısacası halk köken bilgisi çalışması bilinmeyi bilinenle açıklamaktır.

4. Bâburname’de Köken Bilgisi Denemeleri

Bâbur’un hatıratında yer yer köken bilgisi denemeleri de yapılmıştır. Bu yapılan denemelerin bazıları köken bilgisi verileri ışığında açıklanmaya çalışılırken bazıları halk köken bilgisi verileridir.

4.1. Halk Köken Bilgisi Niteliğinde Olanlar¹

Hā-Dervîş²

Hocend bile Kend-i Bâdem arasında bir deştî tüşüptür, *Hā-Darvîşğa* mevsümdür. Hemîşe bu deşte yél bardur. Margînānga kim şarkîdür, hemîşe mundın yél barur. Hocendğa kim ğarbîdür, dāyim mundın yél kélür. Tund yéleri bar. Dérler kim bir néçe dervîş bu bâdiyede tund yélge yolukup birbirini tapa almay, “hāy dervîş, hā dervîş” déy déy tamām halāk bolurlar. Andın beri bu bâdiyeni *Hā-Dervîş* dérler. [4b]

Hocend ile Kend-Badem arasında *Ha-Dervîş* adlı bir çöl vardır. Bu çöl hep rüzgârlıdır ve kasırgalar olur. Çölün doğusunda bulunan Merginan ile batısında bulunan Hocend’e buradan sürekli rüzgârlar gelir. Rivayete göre birkaç dervîş bu çölde kasırgaya tutulmuş ve birbirlerini bulamadan, “ha dervîş, ha dervîş!” diyerek ölmüşlerdir. O zamandan beri bu çöle *Ha-Dervîş* diyorlarmış. (Arat 2006: 136)

Mescid-i Laklaka

Semerqandnıñ ğal’asınnıñ içide yana bir qadimî ‘imârettür, *Mescid-i Laklaka* dérler. Ol künbednıñ ortasında yerge tépseler, tamām künbeddin “laklak” ün kélür. Ğarib emridür. Hiç kim munıñ sırrını bilmes. [47b]

Semerqand kalesinin içinde *Mescid-i Laklaka* denilen eski bir bina vardır. Bunun ortasında, yere ayak ile vurunca, "laklak" diye bir ses gelir. Bu garip bir şeydir ve bunun sırrını hiç kimse bilmez. (Arat 2006: 188)

Teke Segritkü

Evvel Yunus Han bile Andicännıñ şimâl tarafıda Seyhün deryäsınnıñ yakasında *Teke Segritkü* dégen yerde. Bu cihettin ol mevzi⁶ bu ismğa mevsümdür kim tağ dāmanesi cihetidin bu deryā andağ tar açar kim rivāyet qılurlar kim ol yerdin teke ségrigendür. [8a-b]

İlki Yunus Han ile Endican’ın kuzey tarafında, Seyhun nehrinin yakasındaki *Teke-Sekritkü* adlı yerde yaptığı muharebedir. Bu nehir dağ eteğinde gayet dardır; rivayete göre buradan teke atlamış ve bu isim de bunun için verilmiştir. (Arat, 2006: 140)

¹ Bâburname’de bazı isimlerin koyulma nedenleri hakkında bilgi için bk. (Özil, 2013),

² Trankripsiyonlu metinlerde eserin Kazan Nüşhası görülmekle birlikte şu çalışmalardan da yararlanılmıştır: Şen, 1993; Thackston, 1993; Koca, 2013; Terzioğlu, 2016; Şirin, 2017).

Yukarıda da açıklanmaya çalışıldığı gibi halk köken bilgisi, bilinmeyeni bilineye yaklaştırma veya bilinenle açıklama çabasıdır. Bâbur, ünlü eserinde bu nitelikte üç köken bilgisi açıklaması yapmıştır. Bunlardan *Hâ-Derviş* ve *Teke Segritkü* örnekleri halk köken bilgisinin temel kaynaklarından olan rivayete dayalı olarak açıklanmıştır. Burada sözlerin eski bilgi-yeni bilgi ilişkisi kurulmaksızın anlamının açıklanmasında bir hikâye veya rivayete başvurulduğu görülmektedir.

Diğer örnek olan *Mescid-i Laklaka*'da ise yüseyel benzerliklerden hareketle yansıma seslik bir durum dikkate alınmış ve bunun için de deliller bulunmaya çalışılmıştır.

Halk köken bilgisi çalışmalarının her söz için farklı ilgiler kurması genel özelliklerinden biridir (Stachowski, 2011: 11). Yukarıdaki üç örnekte de bu şekilde farklı ilgiler kurularak açıklamalar yapılmıştır.

4.2. Köken Bilgisi Denemeleri

Bâbur, yukarıdaki üç örnekte halk köken bilgisi niteliğinde olan açıklamaların yanı sıra köken bilgisi ve dil bilimi verileri ışığında da bazı açıklamalar yapmıştır. Yaptığı bu açıklamalar kendisinden sonra yazılacak olan Çağatay Türkçesi ve köken bilgisi sözlüklerine de veriler sunacaktır.

Alaça

Sultân Maḥmūd Ḥandın küçük Sultân Aḥmad Ḥan édi kim “*Alaça* Ḥan”ğa maḥşûrdur. *Alaçanı*ñg vech-i tesmiyesi munı dérler kim Ḳalmaḳ va Moğul tili bile öltürgüçini “*alaçı*” dérler. Ḳalmaḳnı néçe ḳatla basıp ḳalın ḳışısın kırğan üçün “*alaçı*” déy déy keşret-i isti‘mâl bile *Alça* boluptur. [11b]

Alaça Han adı ile şöhret kazanan Sultan Ahmed Han, Sultan Mahmud Han'dan küçüktü. *Alaça* adının verilmesine sebep şudur: Kalmak ve Moğul dilinde "öldüren"e *alaçı* derler. Kalmakları birkaç defa mağlup edip, birçok adamlarını kestiği için, *alaçı* demişler; çok kullanma neticesinde, *alça* olmuştur. (Arat, 2006: 145)

Bâbur'un metinde Moğolca ve Moğolcanın bir lehçesi olan Kalmukça bir kelimedenden geldiğini ifade ettiği bu yapı, incelendiğinde Moğolca *ala-* (*alah*) “öldürmek, katletmek” (Lessing, 2003: 42, Starostin vd., 2003: 291), Kalmukça *al-* “öldürmek” (Starostin vd., 2003: 291) kökü ile ilişkilidir. Türkçedeki *alk-* “telef etmek, yok etmek, tüketmek” (Ercilasun ve Akkoyunlu 2014: 548; Starostin vd., 2003: 291) sözüyle kökendeş olan *ala-* eylemine Moğolca eylemden ad yapımında kullanılan *-ça* (Poppe, 1992: 52) ekinin birleşimiyle oluştuğu anlaşılan “*alça*” sözü, Şeyh Süleyman Efendi'nin lügatinde “*alaçı*”, Mukaddimetü'l-Edeb'in Moğolca-Çağatayca kısmında “*alakçı*” şekliyle ve “*katil, cellad, öldürücü*” anlamlarında açıklanmakta (Buharî, 2003: 18, Durgut, 1995: 52, Zemahşerî, 2017: 13) ve Bâbur tarafından yapılan köken bilgisi açıklamalarına da uygundur.

Bahşı

Kiçik Hanın ęaşıdın ęopup özümnin ę [o]rd[umęa] keldim. Yaramnı bağkalı *Atika-Bahşı* atlığ Moğul cerrahnı yiberiptür. Moğul éyi cerrahnı hem *bahşı* der. Cerrahlıkda bisyār hāzık édi. [108b]

Küçük Han'ın huzurundan çıkıp, kendi karargāhıma geldim. Han yarama bakmak için, *Ateke-Bahşı* adlı bir Moğol cerrahnı göndermiş. Moğol iyi cerraha da *bahşı* der. Cerrahlıkta fevkalāde māhirdi. (Arat 2006: 258)

İlk olarak Türkçenin Eski Uygur Türkçesi dönemi eserlerinde karşıma çıkan ve bugün bile bazı Türk yazı dillerinde [örneğin Kazak Türkçesi bakşı: *baksı, kam, ozan şaman* (KTTS: 75), Kırgız Türkçesinde bakşı: *hekim, şaman* (KS: 81), Başkurt Türkçesinde bakşı/bağımsı: *büyücü, falcı* (BTH: 110, 104; BTS: 59)] görülen *bahşı* sözü, anlamları noktasında bakıldığında Bâbur'un eserinde birden çok anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Arat, Bâbur'un *bahşı* sözü için "kâtip ve mali işlere bakan memur" anlamlarının yanı sıra net olmamakla birlikte "cerrah, hekim" anlamına geldiğini de belirtmiştir (2006: 635-637).

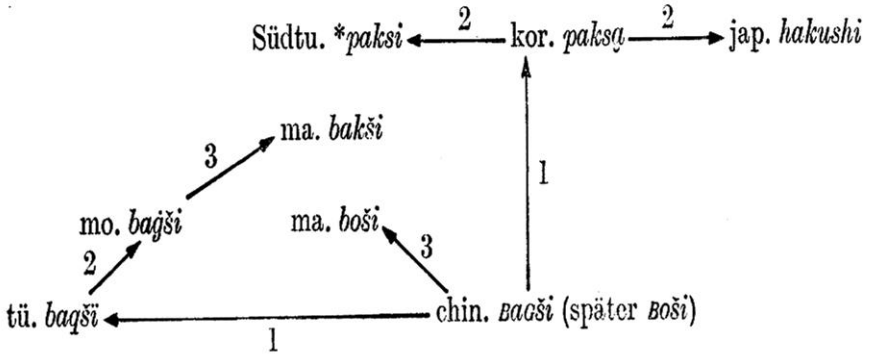
Sözcüğün kökeni ve anlamları konusu hem Köprülü hem de Clauson tarafından ele alınmıştır (Arslan Erol, 2008: 175-176).

Köprülü, Edebiyat Araştırmaları'nda *bahşı* sözüne yer ayırmış ve sözcüğün kökenine dair açıklamaları verdikten sonra sözün anlamlarını açıklamaya çalışmıştır. Uygur metinlerinde "ruhanî, rahip" anlamına gelen *bahşı* sözünün Budizm'in kabulünden sonra bu anlamların yanı sıra *kam* sözüyle aynı anlama gelecek şekilde "falcı, büyücü, hekim, cerrah" anlamlarını da kazandığını belirtmiştir. İslam sahasında kurulan Moğol devletlerinin Müslümanlığı kabul etmesi sonucunda sözcüğün eski anlamlarının ortadan kalktığını ve "Uygur harflerini bilen ve Türk ve Moğol dillerini yazabilen kâtip" anlamına geldiğini belirtmiştir. Budist rahiplerin bazılarının aynı zamanda hekimlik ve cerrahlık yaptığı belirten Köprülü, sözcüğün bu anlamının daha sonraki devirlerde devam ettiğini Bâbur'a gönderme yaparak açıklamaktadır (1966: 145-148).

Clauson, kelimenin Çince *po-shih*'den alıntı olduğunu ve "din hocası" anlamına geldiğini ifade etmiştir. Moğolcada eski bir alıntı olan hP'ags-pa'nın yazısında *bağsi* olarak okunan, Uygurlar döneminde Türkçede *bağsi* şeklinde olan sözün kısa süre içinde *bahşı* şekline döndüğünü ifade etmiştir. Devamında bu söz için Eski Uygur Türkçesi ve tarihî Kıpçak Türkçesinde bir izinin bulunmadığını, ancak XV. yüzyıldan sonra Çağatay Türkçesinde yeniden ortaya çıktığını belirtmiştir. Çağatay Türkçesinde tekrar ortaya çıktığında ise Moğolcadan alıntı olduğuna işaret etmiştir. Anlamı noktasında ise "kâtip" anlamına geldiğini ve özellikle Uygur alfabesiyle yazabilen "kâtip" anlamında olduğunu dile getirmiştir. Türk yazı dillerinde

“gezgin, ozan, sihirbaz, şaman, sahte doktor” anlamlarıyla yaşadığını belirten Clauson, Bâbur’a atıf yaparak Moğolcadaki anlamının “cerrah” olduğunu açıklamıştır (1972: 321).

Aynı sözü Deorfer de incelemiş ve sözcüğün Çince den önce Türkçeye ve oradan Moğolcaya geçtiğini ve aynı zamanda diğer Altay dillerinde de bulunduğunu aşağıdaki şekilde açıklamıştır.



(Deorfer, II: 724§)

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağına göre Arat, Köprülü ve Clauson’un çalışmalarında “hekim” anlamı Bâbur’a gönderme yapılarak açıklanmıştır. Aynı zamanda Clauson’un belirttiği, özellikle Kıpçak grubu Türk yazı dillerindeki bu sözün kullanımları da tanıklanmıştır. Bu, Bâbur tarafından yapılan köken bilgisi açıklamalarına da denk gelmektedir.

Böke

Andın Ol cümledin biri budur kim Semerkand hâkimi éken fırsatlar Özbekdin élçi kélür. Özbek ulusıda bu élçi zorğa meşhür ékendür. Özbek zor kişini *böke* dér émiş. Cānī Bég dér kim “*Böke* mü sén? *Böke* bolsañg, kél, güreşeliñg.” Bu élçi her néçe müzāyaka kıılır, qoymas. Güreşürler. Cānī Bég yıkar. [21a]

Meselâ, Semerkand hâkimi iken, Özbeklerden bir elçi gelmiş. Bu elçi Özbek ulusunda kuvveti ile meşhürmüş - Özbekler kuvvetli adama *böke* derlermiş. Cānī Bey: — “*Böke* misin; *böke* isen, gel güreşelim” — demiş. Bu elçi her ne kadar sıkılmış ise de, Cānī Bey bırakmamış. Nihayet güreşmişler ve Cānī Bey onu yıkmış. (Arat, 2006: 156)

Bâbur’un açıklamaya ve bir örnekle bu açıklamasını kuvvetlendirmeye çalıştığı *böke* sözü, en eski yazılı metinlerimizde “güçlü” anlamında ve aynı zamanda unvan olarak kullanılmıştır (Şirin User, 2009: 170). Aynı sözün DLT’de “büyük yılan” anlamında olduğunu ve aynı zamanda unvan olarak kullanıldığını Kâşgarlı Mahmud açıklamıştır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014: 446). Bu söze, Kutadgu Bilig’de *böke* ve *büke* olarak ve *böke* için “pehlivan”, *büke* için “ejderha, büyük yılan” anlamı

verilmiştir (Arat, 1979: 105-120). Clauson ise bu kelime için Kâşgarlı'nın "büyük yılan" anlamının birincil olduğunu, ama anlamdaki gelişmenin ters yönde olması gerektiğini belirtmiştir. Yani "savaşçı, güreşçi" anlamındaki sözün geri dönen alıntı olarak dile girdiğini ve metforik olarak "büyük yılan" anlamına geldiğini açıklamıştır. Clauson bu sözün geri dönen alıntı olarak Türk yazı dillerinde, özellikle Kıpçak grubu Türk yazı dillerinde kullanıldığına işaret etmiştir (1972: 324). Kıpçak grubu Türk yazı dillerine bakıldığında Kazan-Tatar Türkçesinde *bükiy* ve Başkurt Türkçesinde *bükey* şekliyle "öcü, umacı; çocukları korkutmak için kullanılan mitolojik zat" anlamlarında (TTS: 72, TTAS: 219, BTS: 115, BTH: 181), Kırgız Türkçesinde *bökö* şeklinde ve "pehlivan, kuvvetli adam" anlamında (KS: 137, KTTS: 112) kullanıldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra diğer bazı Türk yazı dillerinde de bu sözü tanımlamaktayız. Örneğin Altay Türkçesinde *bökö* şeklinde ve "pehlivan, güçlü" (ATS: 44) ve Yeni Uygur Türkçesinde *böke* şeklinde "güreşçi, pehlivan" (YUTS 50) anlamında kullanılmaktadır. Yine Clauson, aynı sözün Çağatay Türkçesinde "tüm rakiplerini yenen güçlü adam ve güreşçi" anlamını da kaydetmiştir (1972: 324).

Bahaeddin Ögel, Oğuz boy adlarının açıklamalarını yaparken *Bügdüz* adında bu sözün kökenini değerlendirmiştir. Bu değerlendirmede *böke* ve *büge* sözlere müracaat etmiştir. Moğolcaya Türkçeden geçen *böge* ve Çağatay Türkçesindeki *büge* sözlere *Bügdüz* isminin kökeninde gördüğümüz *bögü* sözü ile karıştırılmaması gerektiğini belirttiğinden sonra Moğolcadaki "pehlivan" anlamındaki kelimenin Türkçedeki karşılığının *büke* olduğunu ve anlamının hem *pehlivan* "muhafız" hem de *yigit* ve *alp* gibi "hizmetkâr" anlamına gelebileceğini ifade etmiştir (Ögel, 1993: 352-353, Arslan Erol, 2008: 219).

Türk yazı dillerindeki kullanım şekillerinde de görüldüğü gibi ve Clauson'un açıkladığı, özellikle Çağatay Türkçesi için belirttiği ve Ögel'in açıklamalarında karşılığı görülen *büke* sözünün anlamları, Bâbur'un ifadeleriyle de örtüşmektedir.

Büteke

Kâbul vilâyetiniñ şark tarafıdağı tağları ékki türlüdür; garb tarafıdağı tağları ékki türlüdür. Enderâb ve H`ost ve Bedahşânât tağları tamâm arcalık kalın çeşmeliğ yumşaq püştelik tağlardır. Otu tağınıñ ve püştisiniñ ve cölgesiniñ yer dék bolur hûb. Ekşer *büteke* otu bolur. Atğa bisyâr sâzvâr ottur. Endicân vilâyetide bu otuñ "büteke otu" dérler. Vech-i tesmiyesi m`lüm émes érdi. Bu vilâyetlerde m`lüm boldı. Bu ot buta buta çıkar üçün *büteke* dérler émiş. [140b]

Kâbil vilâyetinin şark tarafındaki dağları iki ve garp tarafındaki dağları da iki türlüdür. Enderâb, Host ve Bedahşanat dağları baştanbaşa arça ile kaplı, bol kaynaklı ve yumşak tepeli dağlardır. Dağ, tepe ve derelerinin otu birbirinin aynıdır ve iyidir. Ekseriya

büteke otu biter ve ata fevkalâde iyi gelir. Endican vilâyetinde de bu ota *büteke* otu derler; fakat niçin öyle denildiği mâlûm değildi. Bu vilâyetlerde anlaşıldı ki, bu ot demet demet çıktığı için, *büteke* diyorlarmış.

DLT’de *bütüğe* şekliyle ve “patlıcan” anlamında kullanılan söz (Ercilasun ve Akkoyunlu: 2014: 194), Mesut Şen tarafından hazırlanan doktora tezinde Bâbur’un yukarıda açıklaması esas alınarak “Öbek öbek açan bir çeşit yeşil ota Andicanlıların verdiği isim (Metinde, Kabil’de görülen bu otun ata çok faydalı olduğu belirtilmiştir. Yine Bâbur’a göre bu ot, *buta buta* “öbek öbek” çıktığı için *büteğe* adı ile adlandırılmıştır)” şeklinde bir anlamlandırma yapılmıştır (1993: Dizin 145). Clauson *bütüğe* başlığı altında aynı sözü değerlendirmiş ve patlıcan için Türklerin kullandığı Farsçadan alıntı ve Rusçada *baklazhan* şeklinde olan söz ile Karluk grubu Türk yazı dillerinde Çince den alınmış *çeyze* (Çince *chia-tzü*) sözünü tanık göstererek Türkçede kullanılan bu sözün de İrani dillerden alıntı olabileceğini belirtmiştir (1972: 304). Senglah Lügati’nde de *buta* ve *büte* sözü için “küçük ağaç fidanı ve kokulu bitki” anlamı ve *bütge* şeklinde “sahralarda yetişen çalı cinsi bitki örtüsü” (Astarabadî, 1376: 83) anlamı verilmiştir. Aynı söz, Şeyh Süleyman Efendi’nin sözlüğünde de *büte* şekliyle ve “deste, bitkinin dibi, kök” (Buharî, 2003: 76) anlamlarıyla açıklanmıştır.

Clauson’un açıkladığı, Senglah Lügati ve Lügat-i Çağatay ve Türkî-i Osmanî’de de tanıklanan anlamlar Bâbur’un açıklamasıyla da birebir örtüşmektedir.

Karşı

Yana *Karşı* vilâyetidür kim Nesef ve Nahşeb hem dërler. *Karşı* Moğolça attur. Gür-hâneni Moğolî til bile karşı dërler, gâlibâ bu at Çiñgiz Hân tasallutıdın soñ bolğandır. Kemâbrağ yêrdür. Bahârî hûb bolur. Ekini ve kavunu yahşı bolur. Semerқandın cenûb sarıdur, bir nême ğarbқа mâyil. On sekiz yığaç yoldur. Bağrıқara yosunluğ kuşқına bolur kim kılқuyruқ dërler. *Karşı* vilâyetide bî-hadd u bî-nihâyet bolur üçün ol nevâhîde “murgек-ı karşı” dërler. [49b]

Karşı vilayetine Nesef ve Nahşeb de derler. *Karşı* Moğulca bir kelimedir. Mezara, Moğul dilinde “karşı” derler. Galiba bu isim buraya Cengiz Han istilasından sonra verilmiştir. Suyu azdır, baharı iyi geçer, ekini ve kavunu iyi olur. Semerkand’ın güneyine doğru ve bir parça da batıya doğru, on sekiz yığaç mesafededir. Yalnız kılқuyruk dedikleri ve bağrı-karaya benzer bir kuş vardır ki, *Karşı* vilayetinde pek çoktur. O taraflarda buna Murgak-i *Karşı* [*Karşı* Kuşu] derler (Arat 2006: 191).

Karşı sözü Türkçenin ilk belgelerinden Eski Uygur Türkçesinde, DLT’de, KB’de “saray, han sarayı, köşk” (Caferoğlu, 2015:169; Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014: 183; Arat, 1979: 226) anlamlarında kullanılmıştır.

Clauson *karşı* sözünün etimolojisini yaparken “zıt, karşıt” anlamlarındaki sözcük ile “hükümdar sarayı” anlamındaki ayrı iki sözcüğün varlığını ifade ettikten sonra “hükümdar sarayı” anlamındaki sözcüğün Toharcadan eski bir alıntı ve Türkçede erken zamanda modası geçen bir sözcük olduğunu belirtmiştir. Yazar Senglah Lügati’ne atıf yaparak ve Deorfer’i kaynak göstererek Farsçadaki *karşı* sözünün Moğolcadan alıntı olduğunu belirtmiştir (1972: 664). Doerfer ise sözün kökeni hakkında bir şey söylemeden Farsçadaki sözün Türkçeden alıntı olduğunu göstermiş ve Moğolcadaki *karşı* sözünün Türkçeden geçtiğini ifade etmiştir. Sözün kökenine dair Barthold, Gabain, Ramstedt gibi âlimlerin görüşlerine yer verdikten sonra sözün Türkçe olabileceğini de belirtmiştir (III: 1460Ş). Clauson, Çağataycadaki anlamı verirken “mozole” anlamını vermiş ve kaynak olarak ise Bâbur’u göstermiştir. Bu görüşünü Ravzatu’l-Safa’yı kaynak göstererek “orda yapılan kale”den dolayı aldığını belirtmiştir (1972: 664).

Bâbur’un Moğolca bir söz olduğunu belirtmesi ve “mezar” anlamında gösterdiği sözü açıklamaya çalışan Clauson’un kaynak olarak Bâbur’u göstermesi ve onun verdiği bilgiler ışığında açıklamalar yapması Bâbur’un açıklamalarını doğrular şekildedir.

5. Sonuç

Sadece Çağatay dili ve edebiyatının değil, Türk ve dünya edebiyatının saheserinden biri olan, doğrudan Bâbur’un elinden çıkan ve örneğine az rastlanır bir eser olan *Bâburname*, folklor, tıp, botanik gibi pek çok bilim disiplinine veriler sağladığı gibi köken bilgisi ile ilgili verileri de barındırmaktadır.

Bâbur’un yaptığı bütün etimolojik açıklamaları burada değerlendirmek mümkün olmadığı için dikkat çekici bazı örnekler yer verilmiştir. Eserde, köken bilgisi çalışmalarının bir türü olan halk köken bilgisi şeklinde üç örneğe rastlanmıştır. Bâbur’un yer adlarının açıklamalarını yaparken genellikle ses benzerliğinden faydalandığı, aynı zamanda rivayetlerden hareketle halk köken bilgisi özellikleri gösteren açıklamalar yaptığı görülmektedir.

Bu örneklerin yanında beş örnekte yaptığı açıklamaların ise kendisinden sonra hazırlanacak hem Çağatay Türkçesi sözlüklerine hem de köken bilgisi sözlüklerine kaynaklık edecek çalışmalar ve geçerliliğini bugün de sürdüren tespitler olduğunu ifade etmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- ABDULLAYEV, E. ve diğerleri, (1969). *Kırgız Tilinin Tüşündürmө Sөzdүgү*. (Red. E. Abduldaev, D. İsaev), Frunze: Mektep Basması. [KTTS]
- ABDULLİN, İ. A. ve diğerleri (1977-1981). *Tatar Tělěněň Añlatmalı Süzlėgě*, I-III, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. [TTAS]
- AGIŞEV, İ. M. ve diğerleri (1993). *Başkört Tělěněň Hüzlėgě*, I-II, Moskova: Russkiy Yazık. [BTH]

- ARAT, Reşit Rahmeti (2006). "Baburnâme". (Yay. Haz.: Çetin Şan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 133-613.
- ARAT, Reşid Rahmeti (1979). *Kutadgu Bilig III İndeks* (Haz.: Kemal Eraslan-Osman F. Sertkaya-Nuri Yüce). İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü. [KB]
- ARSLAN EROL, Hülya (2008). *Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Anlam Değişmeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ASTARABADÎ, Mirza Mahdi (1376). *Senglax: Turkish-Persian Dictionary From 12th Century Hejri (18 A.C.)*. (Haz.: Rowshen XIYAVÎ), İran-Tehran: Neshre-e Markaz.
- BABUR, Gazi Zahirüddin Muhammed (1987). *Vekayi, Babur'un Hâtıratı* (Çev.: Reşit Rahmeti Arat, Önsözü ve tarihî özeti yazan Y. Hikmet Bayur), I- II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- BAYUR, Y. Hikmet (2006). "Önsöz", *Baburnâme*, (Yay. Haz.: Çetin Şan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 9-23.
- BEVERIDGE, A. S. (1905). *The Bábar-nâma*. GMS I, Leyden-London.
- BEVERIDGE, A. S. (1922). *The Bábur-nâma in English*. I-II, London.
- BEVERIDGE, A. S. (1971). *The Bábar-nâma*, Being the autobiography of the emperor Bábar, the founder of the Moghul Dynasty in India, written in Chaghatáy Turkish; now reproduced in facsimile from a manuscript belonging to the late Sir Sálár Jang of Haydarábád, and edited with a preface and indexes, London: E. J. W. Gibb Memorial Series.
- BUHARÎ, Şeyh Süleyman Efendi (2003). *Lügat-i Çağatay ve Türkî-i 'Osmanî*, (Haz. Mehmet Ölmez), Türk Dilleri Araştırmaları, Cilt 13, İstanbul.
- CAFEROĞLU, Ahmet (2015). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- CLAUSON, Gerhard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.
- DOERFER, Gerhard (1963 -1975). *Türkische Und Mongolische Elemente im Neupersischen*. I - IV. Cilt, Wiesbaden.
- DURGUT, Hüseyin (1995). *Şeyh Süleyman Efendi-i Buhari Lügat-i Çağatay ve Türkî-i Osmanî (Cild-i Evvel)" Adlı eserin Transkripsiyonu*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ERCİLASUN, Ahmet B. - AKKAYONLU, Ziyat (2018), *Dîvânu Lugâti't-Türk, Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. [DLT]
- GÜRSOY NASKALİ, Emine - DURANLI, Muvaffak (1999). *Altayca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. [ATS]
- KARAAĞAÇ, Günay (2013). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KERİMOĞLU, Caner (2016). *Genel Dilbilime Giriş*. Ankara: Pegem Akademi.
- KOÇ, Kenan ve diğerleri (2003). *Kazak Türkçesi Türkiye Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları. [KTTTS]
- KOCA, Duygu (2013). *Babur-Nâme'nin [1b-60b] Arasındaki Bölümünün Gramatikal Dizini ve Sözlüğü*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

- KÖPRÜLÜ, Fuad (1966). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- LESSİNG, D. Ferdinand (2017). *Moğolca-Türkçe Sözlük I-II*. (Çev.: Günay KARAĞAÇ), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- NECİP, Emir Necipoviç (1995). *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü*. (Çev.: İklil Kurban), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. [YUTS]
- ÖGEL, Bahaeddin (1993). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*. I. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖNER, Mustafa (2015). *Kazan-Tatar Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. [TTS]
- ÖZİL, Hatice (2013). "Babürnâme'de Babür'e Göre Bazı İsimlerin Koyunma Nedenleri". *The Journal of Academic Social Science Studies JASS*, Volume 6 Issue 1, p. 1141-1148.
- ÖZŞAHİN, Murat (2017). *Başkurt Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. [BTS]
- POPPE, Nicholas (1992). *Moğol Yazı Dilinin Grameri*. (Çev.: Günay Karağaç), İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- ŞEN, Mesut (1993). *Gazi Zahirüddin Muhammed Babur Giriş-metin (Kabil ve Hindistan Bölümleri) Açıklamalı Dizin*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi.
- ŞİRİN USER, Hatice (2009). *Köktürk ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*. Konya: Kömen Yayınları.
- ŞİRİN, Bilal İsmail (2017). *Babur-Nâme'nin [120a-183a] Arasındaki Bölümü (Metin, Gramatikal Dizin ve Sözlük)*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- STACHOWSKI, Marek (2011). *Etimoloji*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- STAROSTIN, Sergei ve diğerleri (2003). *Etymological Dictionary Of The Altaic Languages*. (Edited by Denis SINOR, Nicola Di COSMO), Leiden-Boston: Brill.
- TERZİOĞLU, Hakan (2016). *Babur-Nâme'nin [245a-304b] Arasındaki Bölümü (Metin, Gramatikal Dizin ve Sözlük)*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- THACKSTON, W. M., Jr. (1993). *Zahirüddin Muhammad Babur Mirza BÂBURNÂME*. Çağatayca Aslı, Abdul-Rahim Hanhanan'ın Farsça Tercümesi ve İngilizcesi (Yay.: Şinasi Tekin, Gönül Alpay Tekin), Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları 18, Part I: 1-245, Part II: 246-537, Part III: 538-904, Harvard University.
- VARDAR, Berke (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- YÜCEL, Bilâl (1995). *Babür Divanı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- YUDAHİN, K. K. (1994). *Kırgız Sözlüğü I (A-J)*. (Yay. Haz.: Abdullah Taymas), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara. [KS]
- ZEMAŞERÎ (2017). *Mukaddimetü'l-Edep*. (Haz.: N. N. Poppe - Çev.: Mustafa S. Kaçalın), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

SIDKÎ BABA'NIN AĞIT VE MERSİYELERİNDEKİ SÖZCÜKLERİN KAYNAK DİL BAKIMINDAN SINIFLANDIRILMASI

THE CLASSIFICATION OF THE WORDS IN SIDKÎ BABA'S DIRGES AND ELEGIES IN TERMS OF THE SOURCE LANGUAGE

Çiğdem KALEGERİ*

ÖZ: Dede Kargın aşiretine mensup Malatyalı bir ailenin çocuğu olan Sıdkî Baba, 1865'te Tarsus Yenice'de dünyaya gelmiş, 1928'de ömrünün bir kısmını geçirdiği Merzifon'un Harız köyünde vefat etmiş ve buraya defnedilmiştir. Asıl adı Zeynel Abidin olan şair, eserlerinde Sıdkî veya Pervane mahlasını kullanmıştır. Sıdkî Baba, Alevî-Bektaşî kültürünün önemli şairlerinden biridir. Ahmed Yesevi soyunun Anadolu'daki halkalarından birine mensup Sıdkî Baba şiirlerini hem hece ölçüsünün çeşitli kalıpları hem de aruz ölçüsü ile meydana getirmiştir. Aldığı eğitimin ve intisap ettiği tarikatın etkisiyle dinî-tasavvufî konuları işlemiştir. Sıdkî Baba hakkında yayımlanan en son kitap, Baki Yaşa Altınok'a aittir. Altınok, *Sıdkî Baba Divanı* adlı bu kitapta şairin 772 şiirine yer vermiştir. Bu şiirler incelendiğinde, Sıdkî Baba'nın ağıt-merisiye, dedim-dedi, destan, devriye, güzelleme gibi birçok farklı şiir şekli ve türü kullandığı görülmektedir. Bu çalışmada Sıdkî Baba'nın ağıt ve mersiyeleleri, kullanılan sözcüklerin kaynak dilleri bakımından karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Bu çalışmada, Altınok'un *Sıdkî Baba Divanı* adlı eserinde yer alan ağıt ve mersiyeleler temel alınmıştır. Sıdkî Baba'nın 14 ağıt şiiri ve 40'ın üzerinde mersiyesi yer almaktadır. Ağıtlardan en çok öne çıkanı, Hz. Hüseyin için söylenmiş ağıttır. Ayrıca Seyyid Çelebi Cemalettin Efendi'ye söylenmiş ağıtlar da önem arz etmektedir. Mersiyelelerde de yine Hz. Hüseyin ve Seyyid Çelebi Cemalettin Efendi için yazılanlar dikkat çekmektedir. Çalışmamızın amacı, Sıdkî Baba'nın ağıt ve mersiyelelerinde kullandığı sözcüklerin kaynak dillerini tespit ve tasnif etmektir. Bunların karşılaştırılması neticesinde, Sıdkî Baba'nın ağıt ve mersiyelelerindeki sözcük seçimlerinin köken yahut türle ilişkisi olup olmadığı saptanmaya çalışılacaktır. Osmanlı Devleti'nin son dönemine ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna tanık olmuş Sıdkî Baba'nın sözcük kullanımındaki tercihi, dönemin dil anlayışı hakkında ipucu vermesi bakımından da önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Sıdkî Baba, divan, ağıt, mersiye, köken bilgisi.

ABSTRACT: *Sıdkî Baba, the child of a Dede Kargın tribe member family from Malatya, was born in Tarsus Yenice in 1865. He died in 1928 in Harız, a village of Merzifon where he spent part of his life and was buried there. The poet, whose real name is Zeynel Abidin, used the Sıdkî or Pervane pseudonym in his poems. Sıdkî Baba is one of the important poets of Alevi-Bektashi culture. Sıdkî Baba, who is a member of a branch of Ahmed Yesevi lineage in Anatolia, produced poems of both syllable and prosodic forms. Under the influence of his education and the sect he has developed, he has worked on the subjects of religious-sufism. The last book published about Sıdkî Baba belongs to Baki Yaşa Altınok. Altınok, in this book called Sıdkî Baba Divanı, has included 772 poems of the poet. When these poems are analyzed, it can be seen that Sıdkî Baba used many different types of poems and genres such as dirges, elegies, epics,*

* Mersin Üniversitesi Türk Dili Bölümü/Mersin - ckalegeri@hotmail.com



dewriyes and guzellemes. In this study, the dirges and elegies of Sıdkî Baba will be examined comparatively in terms of the origins of the words used.

This study was based on the dirges and elegies in Altınok's Sıdkî Baba Divanı. This book includes Sıdkî Baba's 14 dirges and more than 40 elegies. The most prominent of the dirges is for Hz. Hüseyin. In addition, the dirges for Seyyid Celebi Cemalettin Efendi are also important. Also, the elegies which are written for Hz. Hüseyin and Seyyid Celebi Cemalettin Efendi are noteworthy. The aim of our study is to determine and classify the origins of the words used by Sıdkî Baba in his dirges and elegies. As a result of these comparisons, it will be tried to determine whether or not the word choices in Sıdkî Baba's dirges and elegies are related to the origin or genre. Sıdkî Baba's choices about the words, as being a witness of the last period of the Ottoman Empire and the foundation of the Republic of Turkey is also important in terms of giving tips about understanding the language of the period.

Keywords: *Asik Sıdkî Baba, divan, dirge, elegy, etimology.*

1. Giriş

Asıl adı Zeynel Abidin olan Sıdkî Baba, 1863 yılında Tarsus'un Yenice köyünde dünyaya gelmiştir (Esen, 1930: 5). Sıdkî Baba, saz çalmayı ve okuma yazmayı küçük yaşta öğrenmiş, Pervane mahlasıyla deyişler söylemeye başlamıştır. On iki yaşlarında iken Tarsus'tan Kırşehir'e, Hacı Bektaş'a gitmiş ve dergâha girmiştir. Dergâhta da eğitimine devam etmiş, Ali Nihanî'den ve başka büyüklerden ders görmüştür. Dergâha ve kendisine bağlılığından dolayı şeyhi Cemaleddin Efendi, Pervane'ye "Sıdkî" mahlasını vermiş ve bu tarihten sonra Zeynel Abidin'in adı Sıdkî Baba olmuştur (Deniz, 1984: 14). Sıdkî Baba, şeyhinin izniyle 1894'te Merzifon'un Harız köyüne gitmiş, ömrünün geri kalan 34 yılını burada geçirmiş ve 1928'de Harız'da vefat etmiştir (Gül, 1983: 27).

Anadolu'nun pek çok yerinde şiirleriyle çok iyi tanınan Sıdkî Baba, Alevi-Bektaşî geleneğinden gelmektedir. Sıdkî Baba'nın şiirlerinde Hz. Peygamber, Hz. Ali, On İki İmam, Ehl-i Beyt, Hacı Bektaş-ı Veli, Hüseyin Gazi ve Şeyh Cemaleddin Efendi'ye duyulan sevgi ve saygı öne çıkmaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi, çocukluğunda medrese eğitimi de alan Sıdkî Baba'nın Arapça ve Farsçayı iyi bildiği şiirlerinden anlaşılmakta ve divan şiirinde de son derece başarılı olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, hece ölçüsünün çeşitli duraklarıyla yazdığı şiirlerinde uyak ve redifi doğru ve başarılı bir biçimde kullanması da aldığı eğitimin ve sanatçı kişiliğinin özelliklerindedir (Altınok, 2014: 143). Şiirleri Sıdkî Baba Divanı'nda biraraya getirilen şairin bunların dışında 1894'te yazılmış ve 1393 beyitten oluşan *Nasihatnâme-i Sıdkî* adlı bir eseri ile *Mevalid-i Aşk* isimli mesnevi türünde düzenlenmiş manzum iki eseri daha bulunmaktadır (Gül, 1984: 19; Çiftlikçi, 2013: 13).

2. Türk Edebiyatında Ağıt ve Mersiye Kavramları

Türk edebiyatında ağıt, bir ölüm üzerine belli bir geleneğe uyularak yapılan törenlerde yakılmış ve söylenmiş bir türü ifade eder (Boratav, 1982: 471). Ölen bir kimsenin gençliğini, güzelliğini, iyiliklerini, değerlerini,

geride bıraktıklarının acılarını dile getirmekle birlikte, zamanla, büyük yıkımlara neden olan doğal afetler, büyük kayıplar ve yenilgi ile sonuçlanan kanlı savaşlar gibi belirli olayların ardından da söylenir olmuştur (Artun, 2005: 1). Ağıtlar, belli bir ezgiyle söylenir ve acı bir olayın ardından söylenen türkülerle benzeşirler. Ancak, bu türkülerden ezgileri bakımından ayrılırlar. Ağıtlar, söylendikleri yörelere göre 7, 8, 11'li hece ölçüsünde ve mâni, koşma, türkü, destan şekillerinde olmaktadır (Artun, 2005: 3). Yani ağıtlarda nazım birimi, genellikle dörtlüktür, fakat bu şeklin dörtten az veya çok biçimlerine de rastlanmaktadır. Ağıtların nakaratları ise ağıtın ezgisini artırıp hatırdı kalmasını sağlamaktadır (Elçin, 1990: 2).

Başından beri Türk edebiyatında var olan ve "yuğ" ya da "sagu" adını alan bu tür, Türk halk edebiyatında ağıt, divan edebiyatında ise mersiye olarak adlandırılmıştır. Mersiye, Anadolu Türk edebiyatına 15. yüzyılda Fars edebiyatından geçmiştir. Mersiyeler, konularına göre farklı özellikler göstermektedirler. Bunlar, sarayla, önemli kişi veya ailelerle ilgili, destanî, dinî, tasavvufî, felsefî ve sosyal konulu olabilmektedir. Dinî mersiyelerin başında Kerbela, Hz. Hüseyin ve imamların öldürülmesi üzerine yazılan şiirler gelmektedir. Mersiye konuları, ağıtlarda olduğu gibi zamanla genişlemiştir (İsen, 2004: 218-219). Şekil bakımından Arap ve İran edebiyatlarının etkisinde kalan mersiye türü, kaside, gazel, müseddes, muhammes, kıt'a, terki-i bend, terci-i bend gibi nazım şekilleriyle yazılabilmektedir (İsen, 1986: 272). Ağıtlar ile mersiyeler arasında konu bütünlüğü vardır. Halk ve divan edebiyatları, şekil ve içerik bakımından pek çok hususta farklılık göstermektedir; ancak ağıtlar ve mersiyeler arasında birtakım şekil özellikleri dışında fazlaca bir farklılık görülmez (İsen, 1997: 465).

3. Sıdkî Baba Divanı'nda Ağıt ve Mersiyeler

Sıdkî Baba Divanı, Baki Yaşa Altınok tarafından 2013'te bazı eksikliklerle birlikte yayımlanmıştır. Bu eserin ilk 30 sayfasında âşığın hayatı ve eserleri üzerine genel bilgiler verilmiştir. Daha sonra, "Koşma ve Peşrevler" başlığı altında hece ölçüsüyle yazılmış 401 eserine yer verilmiştir. "Divan, Gazel, Mersiyeler" başlığı altında ise aruz ölçüsüyle yazılmış ve ayaklarına göre alfabetik olarak sıralanmış 196 eseri bulunmaktadır. Altınok, Sıdkî Baba'nın Farsça ve Arapça yazılmış az sayıda şiirinden örnekler vermiş, ayrıca "Şeyh Cemaleddin Efendi'nin Ölümüne Yazılanlar" başlığında 71 şiiri eklemiştir. Sıdkî Baba Divanı, dizin ve eklerle tamamlanmıştır.

Altınok, kitabında şairin toplam 772 şiirine yer vermiştir. Divan'da Sıdkî'nin 14 ağıt şiiri vardır. Bunlardan biri Hz. Hüseyin, beşi ise Cemalettin Efendi için söylenmiştir. Sıdkî'nin çok sayıda mersiyesi de bulunmaktadır. Divan'da yer alan toplam 45 mersiyenin dokuzu Hz. Hüseyin için kaleme alınmıştır. En çok mersiye ise Cemalettin Efendi için yazılmıştır.

Bu çalışmada Sıdkî Baba Divanı'ndan, ihtiva ettikleri sözcükler kaynak dil bakımından karşılaştırılacak olan üç ağıt ve altı mersiye örneği seçilmiştir. Bunlar, Altınok'un eserinden alınan 3, 70 ve 71. ağıtlar ile 49, 50, 63, 118, 119, 192. mersiyelerdir. Bu şiirler, dize sayıları dikkate alınarak seçilmiştir. Doğru bir karşılaştırma için her iki türden de birbirine olabildiğince yakın sayıda dizenin taranması uygun görülmüştür. İncelenen üç ağıttaki toplam dize sayısı 88, altı mersiyedeki dize sayısı ise 84'tür. Bu incelemenin amacı, Sıdkî Baba Divanı'nda kaynak dil bakımından hangi sözcüklerin ne oranda kullanıldığı konusunda bir fikir sahibi olabilmektir.

4. Sıdkî Baba Divanı'ndaki Ağıt ve Mersiyelerdeki Sözcüklerin Kaynak Dil Bakımından İncelenmesi

Tarih boyunca toplumların kültürel etkileşimleri sonucunda her dil bir başkasından sözcük almıştır. Diller arasındaki sözcük alışverişi, o dillerin konuşucularının çeşitli düzlemlerdeki ilişkilerinden ortaya çıkar. Her topluluk, kendinden farklı coğrafyalarda yaşayan ve farklı öğrenme süreçlerinden geçmiş topluluklardan yeni bir şeyler öğrenir. Öğrendiklerinin adını da kendi diline taşır (Karaağaç, 2004: 7).

Alıntı sözcükler, bir dile sözlü ve yazılı yollardan girerler. Dile sözlü yoldan giren "kulak alıntısı" sözcükler, girdiği dilin ses yapısına uydurulmaya çalışılır. Yazı yoluyla dile giren "göz alıntısı" sözcükler ise fonetik olarak kendilerini koruma eğilimindedir. Yani kulak alıntısı sözcükler, göz alıntısı sözcüklere nispetle girdiği dilin ses yapısına daha çok uyum gösterirler (Çelebi, 2010: 5). Sözlü veya yazılı bu sözcük alışverişinde birbiriyle etkileşime geçen aslında diller değil, o dillerin konuşucularıdır. Bu bağlamda, en ilkel topluluklar dahi komşu toplulukların dillerinden sözcükler almış ve bu dillere sözcükler vermiştir. Türkçe de toplumlararası ilişkilerin bir sonucu olarak Doğu ve Batı dillerinden pek çok sözcük almıştır (Sarı (2014: 21). Sarı, Türkçenin Batı dillerinden sözcük alıntılmasını "toplumun yeni bir varlık, nesne ya da kavramla karşılaşması, coğrafi sebepler, sosyal sebepler, politik ve ekonomik sebepler, bilim ve teknolojideki gelişmeler ve iletişimin hızlanması" başlıkları altında açıklamaktadır (Sarı, 2014: 24-41).

Bir dilin konuşucuları, askerî, siyasî, ekonomik vb. sebeplerle başka bir dilin konuşucuları ile temas kurduğunda bu diller arasında sözcük alışverişi kaçınılmaz olur. Bu alışverişte, dil dışı ögeler daha belirleyicidir. Bir dilin eski ya da köklü olması her zaman verici dil olması sonucunu doğurmaz. Güçlü devletlerin dilleri, eskiliğinden veya köklülüğünden bağımsız olarak verici dil durumuna gelebilir (Çelebi, 2010: 5).

Diller arasındaki sözcük alışverişi, iki veya daha fazla dilin karşılaşması sonucunda ödünçleme, kopyalama, etkileşim terimleriyle anılan dilsel yollarla ortaya çıkar. Ancak Johanson (2007: 8), dillerin birbirleri üzerindeki etkilerinin açıklanmasında kullanılan "ödünç sözcükler" terimine karşı çıkar. Johanson, bunun yerine kopyalama

teriminin kullanılması gerektiğini, zira "dil ilişkilerinde alıcı ve verici durumda olan dillerden gerçekte hiçbir şeyin alınıp-verilmediğini, bir dile ait kod öğelerinin bir başka dilin kodu içerisine kopya edildiğini" ifade eder. Johanson'a göre ağır sosyal baskı altında, tipolojik açıdan çok farklı öğeler bile kopyalanabilir ve bu şekilde diller ses ve sözdizimi açısından şaşırtıcı oranda değişebilir (Johanson, 2007: 23-28).

Bazı alıntı sözcüklerin temelinde öğrenme vardır ve bunlara "bilgi alıntıları" denir. Ancak kimi alıntıların temelinde öğrenme yoktur. Bunlar, işgal edilenin edenden, yönetilenin yönetenden, güçsüzün güçlüden alıntılacağı sözcüklerdir. Bu tür alıntılara da "özentî alıntıları" denilmektedir (Karaağaç, 2009: 95-96). Özentî alıntıları "iç alıntılar" ve "dış alıntılar" biçiminde karşımıza çıkar. İç alıntılar; kişilerden, sosyal gruplardan ya da şivelerden yapılan alıntılardır. Dış alıntılar ise ses yapısı ve anlam örgüsü farklı olan yakın çevre dillerinden alıntılanan sözcüklerdir. Bunlar, zamanla dilin ses ve yapı düzeninin bozulmasına ve anlam örgüsünün dağılmasına sebep olur. Bu tür alıntılara "melez sözcük" denir ve bunlar zamanla girdiği dilin ses yapısına ve anlam örgüsüne uydurulur (Karaağaç, 2009: 102).

Türkçe, tarihî süreçte diğer dillerle sayısız sebeplerle ilişki kurmuştur. Türkçe konuşanlar çoğu durumda Doğu Asya ile Batı, İran ile Slav dünyası, İslam devletleri ile Bizans'ın sınır bölgeleri başta olmak üzere birçok sınır bölgesinde kültür aracılığı görevini yerine getirmişlerdir. Türk dilleri özellikle İran, Moğol, Ural ve Slav dilleriyle ilişkilerinde hem alıcı hem verici dil konumunda olmuştur. Yerleşikler Arapça ve Farsçadan, göçebeler ise Moğolcadan çok sayıda sözcük alıntılanmıştır (Johanson, 2007: 25).

Sıdkî Baba'nın yaşadığı dönemde, yani 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısı arasında Osmanlı Türkçesinde de özentî alıntılarının sıkça rastlamak mümkündür. Özellikle komşu toplulukların dili olan Arapça ve Farsçadan yapılan dış alıntıların sayısı hayli çoktur. Edebiyatta Farsçanın, hukuk dilinde Arapçanın yüzyıllarca süren etkisi bu durumu yaratmıştır.

Bununla birlikte, divan edebiyatı geleneğini sürdüren bazı şairlerde 19. yüzyıl itibarıyla Batı edebiyatının da etkileri görülmeye başlamıştır. Divan şiiri dilinin Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerden beslenen sözcük dağarcığına 18. yüzyılda Rumca ve Ermenice kökenli sözcükler de eklenmeye başlamıştır. 19. yüzyılda bunlara İtalyanca ve Fransızca kökenli sözcükler de katılmıştır. Dolayısıyla Divan edebiyatında Türkçe kökenli sözcük kullanımı 19. yüzyılda oldukça azalmıştır.

Bu duruma bir tepki mahiyetinde, 18. yüzyılda Divan edebiyatında yerleşme hareketi etkili olmaya başlamıştır. Ancak, 18. yüzyılda Nedim'in en kuvvetli temsilcisi olduğu "mahallîleşme" yani yerleşme hareketi, bu yüzyılın sonlarına doğru gittikçe yozlaşmış, 19. yüzyılda ise bayağılığa düşmüştür. Halk söyleyişini şiire sokma, yerli sözcükler ile deyim ve

atasözü gibi yerli kültür öğelerini kullanma, yabancı kökenli sözcüklerden çok Türkçe kökenli sözcüklere yönelme biçiminde başlayan bu hareket 19. yüzyılda amacından sapmıştır.

19. yüzyıl, halk edebiyatı için de bir değişim ve dönüşüm dönemi olmuştur. Bu dönemde, geçmişte hor görülen âşık şiirleri, divan şirini de etkilemiş, divan şairleri âşık şirinden etkilenecek eserler ortaya koymuştur. Ancak halk şiiri üzerinde divan şiirinin önemli etkileri olduğu da göz ardı edilemez. Halk şairleri, özellikle Âşık Ömer ve Gevherî'nin etkisinde kalarak aruzla divan, semaî, selis, kalenderî ve satranç diye isimlendirdikleri şiirler yazmışlardır. Bunun etkisiyle de hece ile yazdıkları şiirlerde bile Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaları kullanmışlardır (Kaya, 2003: 6).

Sıdkî Baba'nın yaşadığı dönemde divan ve halk şiiri yukarıda bahsedildiği gibi gelişmiştir. Bu dönemde hem divan hem de halk şiirinde karşımıza çıkan ortak bir özellik dilin kullanımı ve sözcük seçimleridir. Devletin içinde bulunduğu siyasî ve sosyal durumla birlikte iki şiir türünün birbiriyle etkileşimi sonucunda genel olarak Türkçe kökenli sözcüklerden uzaklaşma eğilimi dikkat çekmektedir. Divan edebiyatı yıllar boyu Arapça ve Farsçanın etkisinde kalmıştır. 19. yüzyıla birlikte buna Batı dillerinin dillerinin etkisi de eklenmiştir. Halk şiiri de her ne kadar halkın diliyle söylene de bu etkiden kendisini kurtaramamıştır (Kaya, 2003: 7-8).

Bu çalışmada, Sıdkî Baba Divanı'nda yer alan mersiye ve ağıtlardaki sözcüklerin kaynak dil bakımından karşılaştırılması yapılmıştır. Sözcüklerin anlam ve kökenlerinin tespitinde, Gerhard Clauson'un *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish* ve Tuncer Gülensoy'un *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü* adlı eserleri ile Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Türkçe Sözlük*'ünden yararlanılmıştır. Bu karşılaştırmada amaç, divan şiiri ile halk şiirini Sıdkî Baba özelinde kaynak dil bakımından sözcük seçimi hususunda karşılaştırmaktır. Zira Sıdkî Baba, 19 ve 20. yüzyıllarda yaşamış, hem divan şiirinden hem halk şiirinden eserler vermiş bir şairdir.

5. Sonuç

Bu çalışmada, Sıdkî Baba Divanı'ndan seçilen ağıt ve mersiyelerdeki sözcüklerin her biri tespit edilmiş, yazımlarında Altınok'un tercihlerine bağlı kalınmıştır. Örneğin, şiirlerde *hâce/hace*, *fermân/ferman* gibi aynı anlamda olan ancak yazılışları arasında imlâ bakımından fark bulunan sözcükler tek bir sözcük olarak kabul edilmiş, fakat yazılıştaki farklılık gösterilmiştir. Ayrıca birleşik yapılarıdaki her sözcük ayrı bir birim olarak değerlendirilmiş, kaynak dil saptaması buna göre yapılmıştır. Örneğin "velâyetname" sözcüğü tek bir sözcük olarak değerlendirilmemiş, kaynağı Arapça olan "velâyet" ile Farsça olan "name" biçimleri ayrı ayrı değerlendirilerek sınıflandırılmıştır.

Ağıtlarda Farsça ve Arapça kökenli sözcüklerden oluşan yalnızca bir birleşik sözcük tespit edilmiştir. Mersiyelerde ise bu sayı yedidir. Bunların altısı Arapça ve Farsça, biri Farsça ve Rumca kökenli sözcüklerle oluşturulmuştur. Ağıt ve mersiyelerde ortak olarak kullanılan iki birleşik sözcüğün ise biri Arapça ve Farsça, diğeri Türkçe ve Arapça kökenlidir. Yabancı kökenli sözcüklerle kurulan birleşik sözcük kullanımının da mersiyelerde ağıtlara oranla çok daha fazla olduğu görülmektedir. Sıdkî Baba Divanı'ndan seçilen ağıt ve mersiyelerdeki birleşik sözcükleri oluşturan sözcüklerin kaynak dil bakımından sınıflandırılması tablodaki gibidir:

	FK+AK	AK+FK	FK+RK	TK+AK
AĞITLAR	1	-	-	-
MERSİYELE	-	6	1	-
AĞIT VE MERSİYELE	-	1	-	1

Tablo 3: Ağıt ve mersiyelerdeki birleşik sözcüklerin kaynak dil bakımından sınıflandırılması

Sıdkî Baba Divanı'ndan seçilen şiirlerdeki sözcükler yalnızca ağıtlarda, yalnızca mersiyelerde ve hem de bu iki türden şiirlerde aynı şekilde kullanılışlarına göre tespit ve tasnif edilmiştir. Yalnızca ağıtlarda 166¹, yalnızca mersiyelerde 233², hem ağıt hem mersiyelerde ise 78³ farklı sözcük olduğu görülmüştür.

Ağıtlarda kullanılan 166 sözcüğün 56'sı Türkçe, 80'i Arapça, 30'u ise Farsça kökenlidir. Ağıtlarda Batı dillerinden Türkçeye geçmiş bir sözcük bulunmamaktadır. Ağıtlarda Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerden oluşmuş yalnızca bir birleşik yapıyla karşılaşmıştır.

Mersiyelerde kullanılan 233 sözcüğün 37'si Türkçe, 125'i Arapça, 69'u Farsça, 2'si Rumca kökenlidir. Türkçe kökenli sözcük sayısı ise yabancı kökenli sözcüklerin sayısına oranla -Rumca kökenli olanlar hariç- oldukça azdır. Bununla birlikte, Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin oluşturduğu altı, Farsça ve Rumca kökenli sözcüklerin oluşturduğu bir birleşik yapı tespit edilmiştir.

Çalışmada hem ağıtlarda hem mersiyelerde geçen toplam 78 sözcük tespit edilmiştir. Bu sözcüklerin 28'i Türkçe, 32'si Arapça, 18'i ise Farsça kökenlidir. Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin oluşturduğu bir, Türkçe ve Arapça kökenli sözcüklerin oluşturduğu yine bir birleşik yapı tespit edilmiştir.

¹ bkz. Liste 1

² bkz. Liste 2

³ bkz. Liste 3

Sıdkî Baba Divanı'ndan seçilen ağıt ve mersiyelerdeki sözcüklerin kaynak dil bakımından sınıflandırılması tablodaki biçimde özetlenebilir:

	TK	AK	FK	RK	TOPLAM
AĞITLAR	56	80	30	-	166
MERSİYELER	37	125	69	2	233
AĞIT VE MERSİYELER	28	32	18	-	78

Tablo 1: Ağıt ve mersiyelerde kaynak dil bakımından sınıflandırılması

Burada dikkat çeken ilk husus, mersiyelerdeki sözcük çeşitliliğinin ağıtlardan fazla olmasıdır. Bu durum, ağıtlardaki dörtlüklerin son dizesinin tekrar edilmesine bağlanabilir. Bu tekrarlar sözcüklerin yinelenmesine, bununla birlikte sözcük çeşitliliğinin azalmasına neden olmuştur.

Ağıtlarda ve mersiyelerde en çok Arapça kökenli sözcüklerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak ağıtlarda, Türkçe kökenli sözcük kullanımı mersiyelere göre daha fazladır. Ayrıca mersiyelerde Arapça kökenli sözcüklerin yanında Farsça kökenli sözcüklerin de kullanıldığı ve bu sözcüklerin sayısının ağıtlardaki Farsça kökenli sözcük sayısının iki katından fazla olduğu görülmüştür. Yani mersiyelerde özellikle Arapçanın, daha sonra da Farsçanın yoğun etkisi olduğu görülmektedir. Ağıtlarda karşılaşılmamakla birlikte, mersiyelerde iki Rumca kökenli sözcük tespit edilmiştir. Bu durum da Batı dillerinden etkilenmenin bir belirtisi olarak değerlendirilebilir.

Ağıt ve mersiyelerdeki sözcüklerin kaynak dil bakımından genele oranı ise şu şekildedir:

	TK	AK	FK	RK
AĞITLAR	%33,5	%48,2	%18,5	-
MERSİYELER	%16	%53,2	%29,8	%0,9
AĞIT VE MERSİYELER	%35,9	%41	%23	-

Tablo 2: Ağıt ve mersiyelerde kaynak dil bakımından sınıflandırılması

Sıdkî Baba Divanı'ndan seçilen ağıt ve mersiyeler örneklemeden derlenen veriler ışığında, her iki şiir türünde de yabancı sözcüklerin, özellikle Arapça kökenlilerin yoğun olduğu görülmektedir. Dönemin dil kullanımlarındaki Arapça alıntılar, X. yüzyılda başlayan tarihsel bir etkinin devam eden geleneği olarak değerlendirilebilir. Bu etki bilhassa mersiyelerde öne çıkmaktadır. Bu durum, mersiyelerin bir divan edebiyatı türü olmasına bağlanabilir. Şiirde, şekil örneği alınırken o şeklin yaratıldığı kültürün etkisinin kaçınılmaz olduğu bir gerçektir. Bir halk şiiri türü

olmasına rağmen ağıtlarda da Arapça kökenli sözcük sayısının Türkçe kökenli sözcüklerden çok olması ise yüzyıllarca devam eden bu tarihsel etkiyle açıklanabilir.

Liste 1: Kaynak Dil Bakımından Ağıtlarda Geçen Sözcükler:

1. aç- (3, 70, 71)	T	38. düzül- (71)	T
2. Âdem (70)	A	39. ecdat (71)	A
3. ak- (3)	T	40. ecel (70)	A
4. Allah (70)	A	41. ehl (71)	A
5. anne (3)	T	42. el (70)	T
6. arz (70)	A	43. esirge- (3)	T
7. âsüman (3)	F	44. fahri (3)	A
8. aşk (3)	A	45. Fatıma/Fatma (3, 71)	A
9. ateş (3)	F	46. feda (3)	A
10. ay (3)	T	47. feryad (3, 71)	F
11. ayn (3)	A	48. figan (70, 71)	F
12. âzade (70)	F	49. gam (70)	A
13. bâde (70)	F	50. gazi (3)	A
14. bağır (3)	T	51. gez- (71)	T
		52. Gilman (71)	A
15. Balım (71)	T	53. gibi (70)	T
16. baş (71)	T	54. giy- (3, 71)	T
17. başla- (70)	T	55. göç (70)	T
18. Bektaş (71)	A	56. göç- (70, 71)	T
19. Beyt (71)	A	57. gök (71)	T
20. buçuk (70)	T	58. göks (göğüs) (70)	T
21. büyük (71)	T	59. gülzâr (70)	F+A
22. Cemal (71)	A	60. Hacı (71)	A
23. cennet (70, 71)	A	61. halâ (70)	A
24. cin/cinn (3, 71)	A	62. Hasan (3)	A
25. civan (71)	F	63. hasbeten illah (70)	A
26. çare (70)	F	64. Hatice (3)	A
27. çarh (70)	F	65. Haydar (3)	A
28. çihardeh (3)	F	66. hep (3)	F
29. çöl (3)	T	67. hidayet (71)	A
30. derûn/derun (3, 70)	F	68. Hilal (3)	A
31. derya (70)	F	69. Hûri (71)	A
32. devran (70)	A	70. Hünkârzade (70)	F
33. dile- (70)	F	71. Hürrem (71)	F
34. dol- (3, 70)	T	72. hüsn (70)	A
35. Döldül (3)	A	73. iki (3, 70, 71)	T
36. dünya (70, 71)	A	74. illah (70)	A
37. düş- (3, 70)	T	75. imam (3, 71)	A
		76. iman (71)	A

77. ins (3, 71)	A	122. serfiraz (3)	F
78. insan (70)	A	123. server (71)	F
79. iste- (71)	T	124. Seyyid (70, 71)	A
80. Kanber (3)	A	125. sır (70)	A
81. kapı (71)	T	126. sızıla- (71)	T
82. kara/kâre (3, 71)	T	127. susuzluk (3)	T
83. kerrar (3)	A	128. süz- (71)	T
84. kes- (3)	T	129. şefi`ül-ümmet (71)	A
85. kevn (70, 71)	A	130. şehir (70, 71)	A
86. kurban (3, 70)	A	131. şehit (3)	A
87. kuzu (3)	T	132. şehzâde/şehzâde (71)	F
88. kürs (70)	A	133. şems (71)	A
89. Lokman (70, 71)	A	134. şeriat (70, 71)	A
90. mahpare/mehpare (3)	F	135. şimdi (3)	T
91. mal (3)	A	136. şu (3)	T
92. masum (3)	A	137. tarih (71)	A
93. Mehdi (70)	A	138. taht (71)	F
94. mekân (70, 71)	A	139. tarikat (70, 71)	A
95. melâl (70)	A	140. taş (3)	T
96. merdan (71)	F	141. taze (71)	F
97. mihman (70)	F	142. tedavi (70)	A
98. muhal (70)	A	143. tut- (3)	T
99. muharrem (3)	A	144. uç (71)	T
100. Mü`min (71)	A		
101. mücahit (3)	A	145. usan- (96)	T
102. müftü (70)	A	146. uyan- (30)	T
103. Müslim (71)	A	147. Üçler (30)	T
104. nail (70)	A	148. vâris (70)	A
105. nice (70)	T	149. veliyullah (70)	A
106. nûmâyan (3)	F	150. ver- (70)	T
107. on (3, 71)	T	151. Vildan (71)	A
108. oruç (3)	F	152. vuslat (70)	A
109. ömür (70)	A	153. yan- (3)	T
110. perişan (70)	F	154. yara/yâre (3, 70, 71)	T
111. peygamber (70)	F	155. yas (3)	T
112. pir (70)	F	156. yaş (3, 71)	T
113. Rahman (71)	A	157. yavru (3, 70)	T
114. Rıdvan (71)	A	158. yazı (3)	T
115. saat (70)	A	159. yaz- (71)	T
116. safiyullah (70)	A	160. yirmi (70)	T
117. sağlık (71)	T	161. yok (70)	T
118. savaş (3)	T	162. yürek (70)	T
119. sekiz (71)	T	163. zâr (3)	F
120. Selman (3)	A	164. Zehra (71)	A
121. sene (3, 70)	A	165. Zülcelâl (70)	A

Liste 2: Kaynak Dil Bakımından Mersiyelerde Geçen Sözcükler:

1. âbâ (49, 192)	A	43. câh (49)	A
2. âdil (50)	A	44. câli (49)	A
3. afv (49)	A	45. câm (49, 118)	F
4. ahval (192)	A	46. cenâb (118)	A
5. ahzan (50)	A	47. cinan (119)	A
6. âl (49, 192)	A	48. cürm (49)	A
7. âlâ (192)	A	49. çek- (50)	T
8. âlem (49, 118)	A	50. çün (50, 63, 118, 192)	F
9. âlempenâh (49, 63)	A+F	51. dader (49)	F
10. âlişan (50)	A+F	52. dahi (118)	T
11. Ahmed (49, 118)	A	53. dahil (118)	A
12. almak (118, 119)	T	54. dâr (119)	A
13. alt (118)	T	55. darü's-selâm (49)	A
14. anber (63)	A	56. dek (50)	T
15. anlamak (119)	T	57. derd (49, 63)	F
16. âsitan (49)	F	58. ders (119)	A
17. âşikâr (192)	F	59. devlet(li) (49)	A
18. aşıyân (50)	F	60. devr (63)	A
19. âşüfte (63)	F	61. dök- (63)	T
20. ayet (192)	A	62. efendi (49, 50, 118)	R
21. bâd (63)	F	63. efgan (49, 192)	F
22. bahş (63)	F	64. efşan (192)	A
23. bakmak (119)	T	65. eğlence (63)	T
24. bâr (63)	F	66. emr (118)	A
25. bârigâh (49)	F	67. er- (50)	T
26. bedlika (192)	F	68. es- (63)	T
27. beka (49, 118)	A	69. et- (49, 50, 118, 119)	T
28. ben (50)	T	70. evlâd (49, 192)	A
29. bende (192)	F	71. ey (49, 192)	T
30. beraber (49)	F	72. eyvah (50)	F
31. berk (63)	T	73. ezel (63)	A
32. beş (118)	T	74. fahr (118)	A
33. bey (50)	T	75. fazl (119)	A
34. beyan (119)	A	76. felek (50)	A
35. bezm (50)	F	77. fena (49)	A
36. biçâre (50, 63)	F	78. feşan (63)	F
37. bigüman (119)	F	79. fevt (49, 119)	A
38. biz (192)	T	80. feyziyâb (119)	A+F
39. bugün (192)	T	81. gar (50)	A
40. burhan (192)	A	82. garik (49)	A
41. busitan (63)	F	83. gayr (192)	A
42. bütün (50)	T	84. gör- (118, 119, 192)	T

85. gufran (49)	A	130. Kibriya (49)	A
86. gül (50, 63)	F	131. koy- (50, 63)	T
87. gülistân/gülistan (50, 63)	F	132. Kudüs (118, 119)	A
88. gûman (118)	F	133. lânet (192)	A
89. günah (49)	F	134. ledün (119)	A
90. gürûh (192)	F	135. leyl (63)	A
91. Hacıbektaş (49, 119)	A+F	136. liva (118)	A
92. hakaret (192)	A	137. lûtf (49)	A
93. hamd (118)	A	138. lü`lü (118)	A
94. hamse (49)	A	139. ma`na (49)	A
95. hâne (50)	F	140. ma`ni (118)	F
96. hanedan (49, 118)	F	141. macera (192)	A
97. hanüman (118)	F	142. maksat (119)	A
98. hayat (49, 63)	A	143. manzume (119)	A
99. hayıf (49, 63)	A	144. menzil (119)	A
100. hayırhâh (49)	A+F	145. mevt (49)	A
101. hem (49, 118, 119)	F	146. mihribân/mihriban (50, 63)	F
102. hezar (192)	F	147. muammer (49)	A
103. hıraman (50)	F	148. muhabbet (50)	A
104. Hızır (119)	A	149. muhalif (63)	A
105. hicran (50)	A	150. Musa (119)	A
106. hûn (192)	F	151. mülâki (118)	A
107. hüccet (192)	A	152. mümkün (192)	A
108. hükm (50)	A	153. münkad (118)	A
109. hükümrân (63)	A	154. mürd (118, 119)	F
110. Hünkâr (49)	F	155. mürğ (50)	F
111. içeri (49)	T	156. mürşid (49)	A
112. ihvan (192)	A	157. müstean (118)	A
113. ilâh (49)	A	158. müsteban (118)	A
114. iltifat (118)	A	159. nâgehan (118)	F
115. im`an (118)	A	160. nâlân (192)	F
116. irtihal (118)	A	161. nasıl (50)	T+A
117. iştibah (49)	A	162. nazen/nâzen (50, 63)	F
118. iz (119)	T	163. nazm (118)	A
119. izz (50)	A	164. ne (118, 119)	T
120. kadar (192)	A	165. nebi (119)	A
121. kahr (50)	A	166. Nef`ha (118, 119)	A
122. kâkül (63)	A	167. nehar (63)	A
123. kalb (50, 63)	A	168. neş`e (118)	A
124. kamet (63)	A	169. nevcivan (50)	F
125. kan (50)	T	170. nevidan (63)	F+R
126. kân (192)	F	171. Nutk (118, 119)	A
127. karar (50)	A	172. pâk (49, 118, 119)	F
128. kemal (119)	A	173. pâyimal (50)	F
129. kıl- (49, 118, 119, 192)	T		

174. pür (119)	F	201. Şita (50)	A
175. Ravza (49)	A	202. tâ (50, 63)	F
176. Resul/Resûl (49, 192)	A	203. tarih (49, 118)	A
177. revan (63, 119)	F	204. terk (49, 118)	A
178. rûh/ruh (63, 118, 119)	A	205. tüti (63)	F
179. ruhâni (49)	A	206. uyku (50)	T
180. sa`y (118, 119)	A	207. üryan (50)	A
181. sâd (192)	A	208. vasl (118)	A
182. sâki (50)	A	209. velâyetname (118, 119)	A+F
183. saray (50)	F	210. Velî (49, 119)	A
184. serv (63)	F	211. veş (63)	F
185. sev-(192)	T	212. ya (49)	A
186. seyr (63, 118)	A	213. yâd (192)	F
187. seyran (49)	A	214. yadigâr (119)	F
188. söyle- (49)	T	215. Yakup (63)	A
189. su (192)	T	216. yâr (50, 63)	F
190. subha (50)	A	217. Yezid (192)	A
191. Süleyman (50)	A	218. yıkıl- (50)	T
192. sünbül (63)	F	219. yiğirmi (118)	T
193. sür- (49)	T	220. yitür- (63)	T
194. şâd (192)	F	221. yol (50)	T
195. şâdüman (118)	F	222. Yusuf (63)	A
196. şehâdet (192)	A	223. zir (63)	F
197. şehid (192)	A	224. zülf (63)	F
198. şehinşah (50)	F		
199. şer` (118)	A		
200. şeyh (49, 118)	A		

Liste 3: Kaynak Dil Bakımından Hem Ağıtlarda Hem Mesnevilerde Geçen Sözcükler:

1. Ağla- (3, 70, 71; 49, 50, 63, 192)	T	14. cümle (70; 49)	A
2. âh/ah (3, 70, 71; 49, 50, 192)	A	15. çeşm (71; 118, 192)	F
3. arş (70, 71; 192)	A	16. çık- (71; 192)	T
4. âsar/asar (70; 118)	A	17. çok (70, 71; 192)	T
5. bâki/baki (71; 49)	A	18. dağ (3; 50)	T
6. bin (3, 70, 71; 49, 63, 118)	T	19. dergâh/dergeh (70; 63)	F
7. bir (70; 63)	T	20. derman (71; 50)	F
8. bu (70, 71; 49, 63, 192)	T	21. dert (70, 71; 50)	F
9. bul- (70, 71; 49, 118, 119)	T	22. dil (70; 50, 118, 119)	F
10. bülbül (70; 50, 63)	F	23. eyle- (3, 70, 71; 49, 50, 63, 118)	T
11. can/cân (70; 119, 192)	F	24. ferman/fermân (71; 192)	F
12. Cemaleddin (70; 49)	A	25. Feyzullah (70; 118)	A
13. cihan (3, 70, 71; 63)	F	26. firkat (3, 70; 50, 63)	A
		27. gel- (3; 50, 119)	T
		28. gir- (3; 50, 63)	T

29. git- (3; 49, 50, 63, 192)	T	55. mihr (3; 49)	F
30. gönül (3; 63)	A	56. muhibban (3; 49)	A
31. göz (3; 50)	T	57. mülk (3, 70; 50)	A
32. hâce/hace (70; 119)	F	58. nesl (71; 49)	A
33. Hak/Hakk (71; 118)	A	59. Nihan (70; 118, 119)	F
34. halk (70; 63)	A	60. nûr (3, 70; 119)	A
35. han (3; 50)	F	61. nûş (70; 49, 118, 192)	F
36. Hazret (70, 71; 49, 118, 119)	A	62. o (70; 192)	T
37. himmet (70; 49, 118)	F	63. ol (70, 71; 49, 50, 118, 119, 192)	T
38. hüküm/hükm (71; 50)	A	64. ol- (3, 70, 71; 50, 63, 118, 119, 192)	T
39. Hüseyin (3; 192)	A	65. padişah (71; 49)	F
40. için/içün (70; 192)	T	66. sahib (71; 192)	A
41. ihsan (71; 49)	A	67. Sıdkî (3, 70, 71; 49, 50, 63, 118, 119, 192)	A
42. ile (3, 70, 71; 49, 63, 118, 119, 192)	T	68. sultan (70, 71; 50, 192)	A
43. izafet (3, 70, 71; 49, 50, 63, 118, 119, 192)	A	69. Şah (3, 71; 49, 192)	F
44. kal- (70; 50)	T	70. şefaât (71; 192)	A
45. kamu (70; 63)	T	71. tür (3, 70; 118)	T
46. kendi (70; 50)	T	72. üç (3, 70, 71; 49, 118)	T
47. Kerbela/Kerbelâ (3; 192)	A	73. var (70; 63, 192)	T
48. kırk (3, 71; 49)	T	74. Veliyeddin/Velîyüddin (71; 49)	A
49. kutb (70; 49)	A	75. vur- (3; 50)	T
50. mâh/meh (71; 49, 192)	F	76. yer (71; 49)	T
51. matem (3; 49, 192)	A	77. yüz (3, 70, 71; 49, 118)	T
52. melek (3, 71; 49)	A	78. zaman (71; 63)	A
53. merkad (70; 119)	A		
54. Mevlâ (70; 49, 118)	A		

KAYNAKÇA

- ALTINOK, Baki Yaşa (2013). *Sıdkî Baba Dîvânı*. Ankara: Sistem Ofset.
- ARTUN, Erman (2005). "Osmaniye'de Ağıt Söyleme Geleneği ve Osmaniye", *Karacaoğlan'dan-Bela Bartok'a Dadaloğlu'ndan-Âşık Feymanî'ye Osmaniye Kültür Sanat ve Folklor Sempozyumu Bildirileri*, s. 8-34, Ankara: Matsa Basımevi.
- Büyük Türkçe Sözlük* (2011). Ankara: TDK Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili (1982). *Folklor ve Edebiyat*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- CLAUSON, Gerhard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.
- ÇELEBİ, Nazmiye (2010). *Kıbrıs Türk Ağızlarında Dil İlişkisi İzleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan (2013). "Âşık Sıdkî Baba Dîvanı'nda Devriyeler". *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2 (2), s. 13-33.

- DENİZ, Rasim (1984). “Âşık Sıdkî Üzerine”. *Erciyes Dergisi*, 7 (73), s. 14-15.
- ELÇİN, Şükrü (1990). *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ESEN, Ahmet Şükrü (1930). “Âşık Pervane'nin Şiirleri”. *Halk Bilgisi Haber*, 1 (7), 5, s. 88-95.
- GÜL, Muhsin (1983). “Sıdkî Baba Divanından (Şiirler)”. *Türk Folkloru*, 5(49), s. 28.
- GÜL, Muhsin (1984). *Şeyh Cemaleddin Efendi'nin Aşığı Halk Ozanı Sıdkî Baba, Hayatı ve Şiirleri (1865-1928)*. Ankara: Kadioğlu Matbaası.
- GÜLENSOY, Tuncer (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- İSEN, Mustafa (1986). “Mersiye”. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, c. VI, s. 272-274.
- İSEN, Mustafa (1997). “Genç Osman İçin Yazılan Bir Ağıt ve Bir Mersiye”. *Ötelerden Bir Ses*, s. 453-465, Ankara: Akçağ Yayınları.
- İSEN, Mustafa (2004). “Mersiye”. *İslam Ansiklopedisi*, C. 29, s. 218-219.
- JOHANSON, Lars (2007). *Türkçe Dil İlişkilerinde Yapısal Etkenler*. (Çev.: Nurettin Demir), Ankara: TDK Yayınları.
- KARAAĞAÇ, Günay (2004). *Türkçenin Dünya Dillerine Etkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KARAAĞAÇ, Günay (2009). “Alıntı Kelimeler Üzerine Düşünceler”. *Dil, Tarih ve İnsan*, s. 137-146, İstanbul: Kesit Yayınları,
- KAYA, Doğan (2003). “Başlangıçtan Günümüze Âşık Edebiyatı”. *Âşık Edebiyatına Giriş*, s. 3-8, Bişkek: Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları.
- SARI, Mustafa (2014). *Türkçenin Batı Dilleriyle İlişkisi*. Ankara: TDK Yayınları.

KUAFÖRDE İNŞA EDİLEN GÜZELLİK SÖZLEŞMESİ: ANKARA ÖRNEĞİ*

THE STRUCTURING BEAUTY CONTRACTS AT THE HAIRDRESSERS: SAMPLE OF ANKARA

Ercan GEÇGİN**

ÖZ: Nitel araştırma yöntemine dayalı gerçekleştirilen bu çalışma, Ankara'nın farklı semtlerinde seçilen kadın kuaförleri ile kuaförün müşterisi olan kadınlar üzerinedir. Araştırma; düşük, orta ve üst sosyo-ekonomik düzeylerine göre kadın müşterilerin kadınlık imajlarının kuaförlerde nasıl farklılaştığına odaklanmaktadır. Farklı semtlerde ikamet eden ve farklı sosyal pozisyonlara sahip 50 kadın ile 15 kuaför çalışanı ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş ve kuaförün kadınların dünyasındaki anlamı ve önemi sorgulanmak istenmiştir. Çalışmada, kuaförlerin farklı sosyo-ekonomik düzeydeki kadınlar için imaj ve kimlik açısından giderek zaruri bir hizmete dönüştüğü ancak kuaför hizmeti alma biçiminin sınıfsal konumlara göre değişiklik gösterdiği keşfedilmiştir. Bulgular ışığında kuaförler, kadınların kullanım amaçlarına ve işlevlerine göre kategorize edilmeye çalışılmıştır. Sosyo-ekonomik açıdan daha alt düzeyde olan kadınlar kuaförleri evin uzantısı olarak kullanma eğiliminde iken daha üst düzeylerde kuaförün araçsal açıdan kullanma eğiliminin arttığı gözlemlenmiştir. Araştırma sonucunda kuaförlerin kadınların hayatında çift yönlü işlevler gösterdiği açığa çıkarılmıştır. Kadınların imaj yapılandırılmasında, sosyalleşmesinde, psikolojik destek görmesinde, kendini güçlü hissetmesinde olumlu işlevler gösteren kuaförler; toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yeniden üretilmesi ve gösterişin piyasalaşması açısından ise olumsuz işlevler üstlenmektedirler. Güzellik imajı konusunda kadınlar arasında göze çarpan rekabet bir "güzellik sosyalleşmesi" meydana getirmektedir. Söz konusu imaj rekabeti ortamında tüm aktörlerin biçimsel pratikler sergilemesi ve asgari müştereklerde buluşması bizi sürekli güncellenen ve genişleyen "güzellik sözleşmesi"ne götürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kadın kuaförü, imaj, güzellik sosyalleşmesi, toplumsal cinsiyet, güzellik sözleşmesi.

ABSTRACT: This study based on qualitative research method is about the hairdressers in different districts of Ankara and their female customers. It focuses how the femininity images of female customers differ according to their lower, middle and upper socio-economic levels in the hairdresser saloon. A detailed interview with 50 women and 15 hairdresser workers residing in different districts and having different social positions was made for understanding the meaning and importance of hairdressers in the female world. It was understood that

* Bu araştırma, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi Koordinatörlüğü'nce desteklenen SOB2016/03-BAGEP numaralı ve 2016 tarihli *Kuaförlerde Yapılandırılan Kadınlık İmajının Sosyolojisi: Karşılaştırmalı Ankara ve Niğde Örnekleri* adlı projeye elde edilen verilerle hazırlanmıştır.

** Dr. Öğretim Üyesi - Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü/Niğde - ercangegin@ohu.edu.tr



This article was checked by Turnitin.

visiting hairdressers has increasingly turned into a necessary service for the women having different socio-economic levels in terms of their image and identity; but that the way of getting this service changes according to their status of class. In consideration of the findings, the hairdressers were categorized according to their functions and women's purpose of use. It was also observed that while the women of lower socio-economic levels are liable to use the hairdressers as the extension of their houses, the tendency of using them instrumentally increases for the ones of the upper levels. As a result of the study, the hairdressers were released as having dual functions in the lives of women. The hairdressers having positive functions for women in their image combination, socialization, psychological support and strong feeling has negative functions in terms of reproducing gender inequalities and creating a marketable appearance. The competition on the image of beauty between women creates a "beauty socialization". We reach a continually updated and widened "beauty contract" with the formal practices of the whole actors and their meeting on a common ground in the mentioned competition area of image.

Keywords: *Hairdresser, image, beauty socialization, gender, beauty contract.*

Giriş

Estetik kaygı ya da imaj, kent hayatının önemli kültürel unsurlarından biri sayıla gelmiştir. Bu yüzdendir ki estetik, Antikçağ düşünürlerinden Aydınlanma Çağı'na, moderniteden postmoderniteye kadar pek çok filozofun gündemine girmiştir. Estetiğin vazgeçilmez bir pratiğe dönüşmesi ve modern çağın buna uygun yaşam çerçeveleri inşa etmesi Ferry'nin (2012) "homo esteticus" adını verdiği estetik odaklı insan modelini ortaya çıkarmıştır. Modern çağın yeni kent kültüründe estetik, daha geniş toplumsal alanlara kaymış ve Elias'ın (2013) uygarlaşma bağlamında açıklamaya çalıştığı kişinin dışsal ve içsel davranış tarzlarının inceltilmesi süreciyle yeni anlamlar kazanmaya başlamıştır. Davranış biçimlerinin metropol hayatının derinleşmesine paralel olarak imaj üretimine doğru kaymaya başlaması, yeni karmaşık etkileşim süreçlerini de beraberinde getirmiştir. Modern hayatın en derin sorunlarını bireyin çevreleyen toplumsal güçlerin ve tarihsel koşullar ile dışsal kültürün karşısında kendi bireyselliğini ve özerkliğini korumaktan doğduğunu belirten Simmel (2009:315), metropole özgü bireysel tipin psikolojik ve sosyolojik boyutlarına dikkati çekmiştir. Bugünün metropole özgü bireysel tipin kültürel davranışlarına baktığımızda, imaja dayalı etkileşimlerde bulunmanın baskın olduğunu görmekteyiz. Kuaför salonları veya güzellik merkezleri gibi yerlerin, imaj kültürünün üretim veya yapılandırma sahaları olarak modern çağın vazgeçilmez uğrakları haline geldiklerini, başka bir deyişle imaj sahibi olmanın veya kuaföre gitmenin kentli bireyin sosyalleşme biçimleri arasında zorunlu ritüellerden biri olmaya başladığını ifade edebiliriz. Bu toplumsal gerçeklikten hareketle, bu çalışmanın ana amacı da kuaför eksenindeki imaj üretim sürecinin ve onun etrafındaki sosyal etkileşimlerin sosyolojik niteliğini keşfetmek olmuştur.

Kapitalizm, sembolik metaların dolaşımını Adorno'nun (2007) "kültür endüstrisi" şeklinde tarif ettiği ve günümüzde de "kitle kültürü" şeklinde karşımıza çıkan olguyla gerçekleştirmektedir. Nitekim "moda", böylesi bir kültürel halenin ürünü olarak ortaya çıkmış ve toplumsal sınıfların birbirinden sembolik ayrımlar göstermesine aracılık etmiştir. Modern üretim koşullarının imajlar dolayısıyla devasa bir gösteri birikimine dönüştüğünü dile getiren Debord (2006), modern dönem toplumunun bir gösteri pazarı içinde olduğunu belirtmiştir. Kuaförler de artık gösteriş toplumunda vazgeçilmez uğraklardan biri haline geldikleri için her boyutu ile incelenmeye değerlerdir. Kuaförler, birden fazla sosyal ilişki biçimlerinin yapılandırıldığı alanlardır. Kuaförde sadece imaj ve beğeni kalıpları yapılandırılmaz; aynı zamanda bu yapıların gömülü olduğu veya bu yapıların taşıyıcı ilişki zeminleri de birlikte inşa edilir. Kuaför ile müşteri arasındaki ilişki, müşterilerin kendi aralarındaki ilişkileri, kuaför çalışanlarının kendi aralarındaki ilişkileri ve müşterilerin kuaföre gitme potansiyeli olan diğer kişilerle olan ilişkileri gibi iç içe geçebilen ilişki kümeleri söz konusudur. Dolayısıyla çok geniş bir "güzellik sosyalleşmesi" yaşanabilmektedir. Bütün bunlardan hareketle, Ankara özelinde kuaföre giden kadınların ve kuaför çalışanlarının bu süreci nasıl deneyimlediklerini, anlamlandırdıklarını ve nasıl bir etkileşim süreçlerinden geçip sosyalleştiklerini ortaya sermek gayesiyle bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırmanın amacı, Ankara örneğinden hareketle kuaförün kadınların dünyasındaki bugünkü yerini, rolünü ve anlamını ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla araştırma, imajın kuaförlerde, sosyolojik açıdan "nasıl gerçekleştiğine" ve bunun "nasıl bir sosyalleşme süreci" içinde yapılandırıldığına odaklanmıştır. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden "durum çalışması"na uygun şekilde gerçekleştirilmiştir. Durum çalışması araştırması, araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-ışitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır. Durum çalışmasındaki analiz birimi birden fazla durum (çok mekânlı çalışma) veya tek bir durum (tek mekânlı çalışma) olabilir (Creswell, 2013:97).

Nitel araştırma yöntemine dayalı durum çalışması deseninin uygulandığı bu araştırmada; kadınların sınıfsal, mekânsal ve kültürel farklılıklara göre kuaföre gitme pratiğinin nasıl değiştiğine dair bulgular birden fazla teknik kullanılarak keşfedilmek istenmiştir. Bu doğrultuda hem kuaför sahipleri ve çalışanlar ile hem de kadın müşteriler ile yarı yapılandırılmış soru formları aracılığıyla derinlemesine görüşmeler

gerçekleştirilmiştir. Yüz yüze görüşmelerin dışında internet üzerinden de derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Kuaförlerle yapılan görüşmeler kendi çalışma ortamında yapılırken gözlemlerden de yararlanılmıştır. Kuaförler, semtlerin ana cadde ve sokaklarında bulunan kuaförler birbirlerine yakın olmayacak şekilde ve farklı profilleri yansıtacak nitelikte, amaca uygun örnekleme seçilmiştir. Genel amaç doğrultusunda Ankara kent merkezinde, sosyo-ekonomik düzey bakımından alt, orta ve üst gelir gruplarına göre ikamet eden kadın müşteriler ve kuaför hizmeti verenlere ulaşılmaya çalışılmıştır. Keçiören'e bağlı İncirli, Mamak ilçesine bağlı Kayaş semtlerinde alt; Çankaya ilçesinde Dikmen ve Öveçler semtleri orta; Birlik Mahallesi ve Çayyolu semtlerinde ise üst sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel kesim kabul edilerek bu semtlerde oturan kadın müşteriler ve kuaför hizmeti verenlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Keza farklı sosyal katmanlara hitap etme konusunda çeşitlilik gösteren Kızılay semtinde de uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu semtlerin her birinde en az bir kuaförle derinlemesine görüşme yapılmıştır. Araştırma, Haziran-Ağustos 2016 aylarında gerçekleştirilmiştir. Toplamda 60 kadın müşteri ile 20 kuaför çalışanı ile görüşmeler yapılmıştır. Kuaför sahiplerinin 3'ü dışındakilerin tamamı erkektir. Kuaförlerde en küçüğü 30, en büyüğü 50 yaşındadır. Kadın müşterilerde ise en düşük 18, en yüksek 62 yaşındadır. Çoğunluk bekârdır. Meslek bakımından çeşitlilik söz konusudur. Alt sosyo-ekonomik düzeydekilerde çoğunluk ev hanımı ve işçi, orta düzeyde kamu çalışanı, üst düzeydekiler de ise doktor, öğretim üyesi gibi profesyoneller yer almıştır. Eğitim durumlarında da çeşitlilik söz konusudur. Araştırma bulgularının analizinde kadın müşteriler "AK", kuaför çalışanlarından erkekler için "AKE", kadınlar içinse "AKK" şeklinde numaralı kodlar kullanılmıştır.

Araştırma, betimsel ve açıklayıcı tarzdadır. Kuramsal çerçeve olarak tek bir yaklaşıma bağlı kalınmamış, kültürel tüketim farklılıklarının sınıfsal farklılıklarla ne derece uyduğuna yönelik olarak Bourdieu'nün (2015); kuaförlerin olumlu işlevleri, bozuk/olumsuz işlevleri (bağlama ve kime yaradığına göre), açık (görünür) işlevleri gizli işlevleri ve işlevsel alternatifleri (muadili) açısından Merton'ın (1968) kavram setlerinden istifade edilmiştir. Bunlar dışında da açıklayıcı modellerden yeri geldiğinde yararlanılmıştır. Bourdieu (2015), alışkanlıklardan ziyade kendiliğinden yatkınlıkları vurgulayan, kişilerin ait oldukları sosyal dünyalara/sosyal konumlara dair bilişsel ve pratik yönlü bir davranışı ifade eden "habitus" kavramını kullanır. Kişiye yatkınlıklar sunan habitus, inşa edilmiş sürecin bir nüvesi olduğu kadar aktif bir dönüştürücülüğü/failliği de taşımaktadır. Habitus, belirli bir sınıfsal durumun sosyal inşasında katalizörlük işlevi üstlenmektedir. Kuaförde hizmet alanların toplumsal konumları ve habitusları da pasifliği değil, yeri geldiğinde veya bağlama göre faillik

gösterebilmektedir. Gündelik hayat pratiklerinin estetik yargıları, beğeni kalıpları, gösteriş örüntüleri, imaj dünyaları hem sınıfsal açıdan nesnel bir imkânı gerekli kılar, hem de sınıfsal ayrımın iç içe geçtiği statü farklılığının kültürel görünümüne dair bir tazyiki içerir. Kuaför salonlarında alınan hizmet ve imaj odaklı sosyalleşme ile etkileşim biçimleri böylesi toplumsal konfigürasyonun temsilini sunar bizlere.

Makalenin genel içeriğinden bahsedecek olursak, bulgulardan hareketle, ilk olarak kuaförün kadınlar dünyasındaki anlamı ve kuaförün cinsiyeti üzerine durulmuş, sonraki bölümdeyse kuaförün kullanıma ve işlevlerine göre ayrımlara yer verilmiştir. Alt başlıklar şeklinde analiz edilen bu bölümler bulgulardan hareketle ulaşılan istihraçlar olmuşlardır. Sonuç kısmındaysa kuaförün ve kuaföre gitme pratiğinin sosyalleşmenin ötesine geçecek şekilde yeni bir güzellik sözleşmesi yarattığına vurgu yapılmıştır.

1. Kuaförün Kadınlar Dünyasındaki Anlamı ve Kuaförün Cinsiyeti

Kuaföre giden kadınların kuaförü anlamlandırma biçimlerinde farklılıklar olsa da kuaförün giderek vazgeçilmez bir uğrak olduğuna yönelik ortak bir anlayış göze çarpmaktadır. Saç kesimi, boyası ve bakımı başta olmak üzere, manikür, pedikür, ağda gibi diğer hizmetler için de kuaföre gidilmektedir. Kuaförün anlamlandırılma biçimlerinde; güzelliğin, değişimin, estetiğin, yenilenmenin, tazelenmenin, rahatlamanın, daha iyi anlaşılıyor olma gibi hallerin ifadeleri katılımcılar tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Müşterilerden bazılarının görüşleri şöyledir:

A21 (23 yaşında/öğrenci): Aklıma ilk saç kesimi geliyor. Saçlarımı istediğim gibi kesmesi önemli ve yeterli. Kadın dünyası için adeta bir kendini var etme ortamı.

A23 (35 yaşında/arkeolog): Yenilik, tazelenmek, özgüvenin yükselmesidir kuaför... Kuaförüm benim kurtarıcım.

A27 (26 yaşında/halkla ilişkiler): Kuaför, ilk olarak kadınların güzelleşmek için gittikleri bir yer. Bunun yanı sıra moral düzeltmek ve hatta dertleşmek için de gidiliyor. Kuaför denilince aklıma ilk gelen şey aynalar, fön makinası ve bazen de gereksiz samimiyet gösteren insanlar. Kuaför benim için çok önemli. Kesinlikle işini iyi yapıyor olmalı.

A47 (33 yaşında/yatırım danışmanı): Şöyle sıralayabilirim: kuaför, zaman kaybını engelliyor, yaptığım iş dolayısı ile her zaman sık ve bakımlı görünmem gerekiyor. Hayat standardı ve alışkanlık da etkili. En önemli sebep ise "üçengeçlik".

Kuaförün ekseriyetle erkek cinsiyetinden olması da önemli gözlemler arasındadır. Kuaförün kadın olduğu yerler ağırlıklı olarak kenar mahalleler ve alt-orta sosyo-ekonomik durumdakilere hizmet verenlerdir. Üst sınıfa

hizmet veren yerlerde de kadın çalışanlar söz konusudur ancak bunlar daha özel işlemlerde (kaş alımı, manikür, pedikür vb) çalışmaktadırlar. Özellikle saç kesim ve bakımında erkek tercihi ön plandadır. Görüşmelerde her ne kadar kadın müşteriler cinsiyeti önemsiz gördüklerini ifade etmiş olsalar da, son kertede ağırlıklı tercih erkek kuaför olmaktadır. Kadın tercih edenler de söz konusudur ki bu müşterilerin gerekçeleri arasında yaşam tarzı (değer sistemleri, özellikle de muhafazakârlık) ile hemcinsinin kendisini daha iyi anlayacağına dair görüşler yer almaktadır. Özellikle mahalle aralarında ve bu makalede “Evin Uzantısı Olarak Kuaför” tarzındaki yerlerde kadın kuaförlere daha sık rastlanabilmektedir. Tesettürlü müşterilerin tercihlerinde de kadın ön plandadır. Diğer taraftan cinsiyete dayalı iş bölümlerinin de dikkate alındığı görülmektedir:

A55 (44 yaşında/eczacı): Erkek olmalı. Çünkü kadınların bu konuda çok yetenekli değil. Daha önce gitmişliğim var. Mesela manikür pedikür makyajı çok güzel yapıyorlar ama saçta iyisine rastlamadım. Ama şimdi gittiğim kuaföründe bir kadın fönü güzel yapıyor.

A42 (48 yaşında/memur): Kuaförüm erkek ama özellikle tercih etmedim kadında olabilirdi baktım işini güzel yapıyor devam ettim. Sürekli ona gitme sebepim efendi saygılı olması ve az konuşması.

Kuaförün cinsiyetinin önemsiz olduğu dile getirilse de çoğu müşteri tarafından erkek tercihinin ilk sırada geldiği söylenebilir. Çankaya’da, üst sınıfa hizmet veren kuaför sahibinin AK1 (35 Yaşında) gözlem ve görüşleri durumu özetler niteliktedir:

Çok karşılıyor bu durumla. Bayan arkadaş var zaten burada. İyi eğitilmiş. Ama kadınlar kuvvet arıyorlar. Bayan olunca saçıma yumuşak fön çekiyor diyor. Erkekteki sertliği seviyor. İşte anlatamıyorsunuz, kadındaki o bilinç şeyi işte. Önyargılı geliyorlar.

A51 (27 yaşında/öğretmen): Erkek tercihim, çünkü daha dobra oluyorlar.

Kadınların genel olarak erkeğin gözünde görünme istenci, kadın kuaförün kendisinden daha güzel olmasını istemeyebileceğine dair kuşku gibi pek çok gerekçe, erkek tercihinde etkili olabilmektedir. Kadınlar arasındaki açık ve gizli imaj rekabeti, kendini bir erkeğin “ayna”sında görme istenci gibi hususlar yanında, bazı sohbet konularında erkeğin görüşünü almak gibi çeşitli “açık” ve “örtük işlevler” (Merton,1968) açısından da erkek tercih konusu olabilmektedir. Bazı erkek kuaförlerin kadınlara özgü görülen bazı davranış ve dilsel iletişim içinde olmaları da bazı kadın müşteriler tarafından hoş karşılanabilmektedir. Kuaför- müşteri ilişkisinde bu durum görece olarak güven ilişkisine dayalı samimiyeti de arttırabilmektedir. Ayrıca araştırmada, estetik hazlarının daha güçlü

olduklarına inandıkları eşcinsel kuaför tercihinde bulunduğunu belirten kadın müşterilere rastlanıldığını da not etmek gerekir.

2. Kullanım Amaçlarına Göre Kuaförler

Kadınların kuaförleri amaçlarına göre kullanım kriterine göre iki kategori geliştirebiliriz. İlki kuaförü sadece bakım ve imaj maksadıyla kullananlardan müteşekkil “Araçsal Olarak Kuaför”dür. İkincisi, güzelleşme amacı yanında birincil ilişkilerin egemen olduğu “Evin Uzantısı Olarak Kuaför”dür. Bunların Weberyen anlamda birer ideal tipleştirme olduğunu, yüzde yüz somut durumla örtüşmeyebileceğini ancak kuaförleri belirli kullanım niteliklerine göre analizi etme hususunda anlamlı araçlar olduklarını vurgulamak gerekir.¹

İmajın yapılandırılmasındaki “yapılandırma” kavramı, Giddens’in (1999: 60-75) yapı-fail/eyleyen arasındaki diyalektik ilişkiyi temellendirdiği “yapılaşma kuramı” eksenindeki “yapının ikiliği” çerçevesinde düşünülebilir. Buna göre, yapı bireylere dışsallıktan ziyade belirli fail durumlarında daha içseldir; yani yapı hem kısıtlayıcı hem de ona olanak vericidir. Failin/eyleyicinin belirleyici tarafı olduğu kadar dönüştürücü nitelikleri de vardır. Toplumsal ilişkiler zaman-uzamda yapının ikiliği sayesinde yapılaşır. Dolayısıyla yapı, düzenlemiş olduğu davranışın hem aracı hem de sonucudur. Üretilen eylem yapıyı da üretir. “Eylemin üretilme anı aynı zamanda, toplumsal yaşamın gündelik açıdan yürütüldüğü bağlamlardaki yeniden üretilme anıdır da” (Giddens, 1999:70). İmaj üretiminde ve imajın toplumsal ilişkiler dolayımıyla yeniden üretiminde yapının bu ikiliğini görmek olanaklıdır. Kadınlar bir taraftan imaj dünyasının güzelleşme kiplerine uygun hareket ederek imaj yapısını üretmektedirler diğer taraftan da yaratıcı pratikleriyle bunu dönüştürebilmektedirler. Bu kuaför hizmeti veren için de geçerlidir. Bugünün dünyasında kuaföre gitmenin yapısal açıdan dışsal zorlayıcı boyutu olmakla birlikte, içsel açıdan keyif almak, rahatlamak, farklı stiller geliştirmek, farklı olma çabaları açısından da dönüştürücü boyutu bulunmaktadır. Böylece güzelleşme/imaj etrafındaki tüm toplumsal pratiklerin bağlamı da yeniden üretilmiş olmaktadır.

2.1. Araçsal Olarak Kuaför

Bu tipleştirmede müşteriler kuaförü, ağırlıklı olarak imaj ve bakım için kullanmaktadırlar. Sosyalleşmek de mümkündür fakat öncelik olan

¹ Söz konusu kavramsallaştırmada; kadın müşterilerin tek yönlü kuaför hizmetini almalarından ziyade, kuaförle etkileşim süreçleri, güzelleşme etrafında örülü sosyalleşmenin bütünsel boyutları dikkate alınmıştır. Diğer taraftan kuaförlerin ortaya çıkan beğeni biçimlerine hâkim olmalarının da etkileşimde dahilidir. Dolayısıyla kuaförün de gerek yapısal gerekse dönüştürücü istikamette aktörlüğü bulunmakta ve imaj inşası konusunda karşılıklı bir etkileşimden hareket edilmiştir.

hizmet alımıdır. Önceki kategoriye göre ilişkiler mesafelidir. Orta ve üst sınıfta çoğunlukla bu tip kuaför göze çarpmaktadır. İmaj yapılanmasında araçsal bir zeminde tutulan kuaför ile ilişki aktif, pasif ve müzakereci şeklinde olabilmektedir.

A2 (26 yaşında/işsiz): Kuaföre bir bayan olarak öz bakımım için; önce kendim için, sonra çevreye estetik gözükmek için gidiyorum. Özellikle kaş, saç bakımı.

Böylece imaj inşası amacına göre kuaför-müşteri ilişkisinde üç alt tipin ortaya çıktığını keşfetmekteyiz. Kuaförü kullanma biçimi, imaj oluşturma hususunda kuaföre duyulan güven ve sadakat, imaja yaklaşım biçimi ve saç stillerini belirleme konusunda izlenen yollar açısından elde edilen bulgulardan hareketle bu sınıflandırmalara ulaşmak mümkündür.

2.1.1. İmaj Yapılandırıcısı Ya Da “Kadını Baştan Yaratan” Olarak Kuaför: Bu tipteşirmede, imajın üretilmesinde kuaför belirleyici aktördür. Hizmet alanların saç stillerini öneren kuaföre sadakat ve güven yüksektir. İmaj üretiminde kuaför, aktif belirleyici iken müşteri çoğunlukla pasif konumdadır. Elbette bu ilişkinin tonu değişmektedir ancak kuaför son kertede belirleyicidir ve imajın lokomotifidir. Nihayetinde kuaför, “saf imaj yapılandırıcısı” pozisyonundadır. Kuaföre güven arttıkça ve hizmet alma süresi yılları buldukça kuaför ile müşteri arasındaki ilişki arkadaşlık hukukuna doğru da kayabilmekte ancak kuaföre gitme amacı yine de, kuaförün açık işlevleri dolayısıyla.

A10 (35 yaşında/akademisyen): Kuaförümü hiç değişmem çok mecburi durumlar dışında. Sebebi ise ne istediğimi bilmesi.

A11 (25 yaşında/öğretmen): Aynı kuaföre gidiyorum çünkü her yeni kuaförü tanımak kendini tanıtmak çok zor, benim ne istediğimi bilmeli.

Alışkanlık, hizmet biçimi ve kalitesi, güven gibi gerekçelerle aynı kuaförlerle devam etme eğiliminin çok yüksek olduğunu gözlemlemekteyiz. Güvenin getirdiği sadakatli müşteri ilişkisi bir nevi “tebdili mekânda ferahlık vardır” sözünü doğrulatmaktadır. Kuaförden memnuniyetin belirli bir zaman sonra aynı ortak algıya ve üzerinde anlaşılan bir tarz ya da stile veyahut bir yenilik yapılacaksa onun beğeni yapısına göre gerçekleştirileceğinin bilgisine bir güven bulunmaktadır. Williams’ın (1961) belirli bir dönemin veya belirli sınıfsal halin kolektif kültürel eğilimlerini işaret eden “his yapısı” kavramını buraya uyarlarsak, kuaför ile müşteriler arasında sadakat açısından bir his yapısının olgunlaştığını söyleyebiliriz. Böylece bir aidiyet duygusu da şekillenmektedir. Diğer taraftan yeni kuaförler keşfetmeyi, değişimi farklı tarz veya imaj yaratıcısında deneyimlemeyi isteyen çok az kadının olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla risk almaktan ziyade bilinenle devam etme eğiliminin ağır bastığını, tercihlerde muhafazakâr bir tutum takınıldığını

görmekteyiz. Kuaförünü değiştirenler ise genel olarak hizmet kalitesinden memnuniyetsizlik yaşayanlar veya çalışanların tutumundan rahatsızlık duyanlardır.

Saç stiline dayalı imaj edimi konusunda, sınıfsal ve sosyal statüler bağlamında baktığımızda sembolik sermaye oluşturma açısından bir farklılaşma eğilimi göze çarpmaktadır. İmajın sembolik sermayeye dönüşmesi açısından, ekonomik sermayesi daha yüksek olan üst sınıfın farklı imaja sahip olma istenci ve girişiminin daha yoğun olduğu araştırmada gözlemlenmiştir. Hatta bazılarının kuaföre yaptıkları yüksek harcamayı sembolik güç olarak ifade etmeye çalıştıklarına da şahit olunmuştur. Üst sınıfın kendi yaşam dünyasındaki güç ilişkileri de düşünüldüğünde farklı imaj denemelerine girişmesi anlaşılabilir bir durumdur.² Ancak orta ve hatta görece daha alt sınıfta olmasına rağmen öğrenci kadınların da bu türden imaj denemelerine (lakin daha az kaliteli hizmet sunan kuaförlerde) sıklıkla girdiklerini de belirtmek gerekir.

Kızılay'daki bir kuaförün (AKE10) şu ifadesi imaj yapılandırılmadığı işlevlerini özetler niteliktedir: *“Allah kadınları yaratıyor, biz ise onları baştan yaratıyoruz.”* Nitekim müşterilerden A41 (öğretmen) bunu teyit ediyor gibidir: *“İmaj önemli, çünkü bıraktığın izlenimdir. Vazgeçilmez bir durumdur çünkü kişinin kendini görünüşünü değiştirme ve bundan kaynaklı olumlu dönütler alması olumlu yönde etkide bulunmakta. Kuaförler artık sadece saç kesimi ile sınırlı değil farklı tarzlar saç tasarımlar ve makyaj ile kişiyi baştan yaratarak önemini artırmaktadır.”* A12 (20 yaşında) de bu görüşü desteklemektedir: *“İmajı kuaförler yaratır bence.”*

Kuaför imaj yaratıcısı kimliği ile kendini daha fazla yetiştirme, geliştirme ve yeni saç stilleri kendisini sürekli güncelleme eğilimindedir. Yüz yüze eğitimler yanında sosyal medya da aktif olmak, paylaşımlar yapmak, imaj yapılandırıcısı kimliğinin itibarını daha da yükselten unsurlar olabilmektedir. Böylece müşterilerin kuaföre daha fazla “sanat” gözüyle bakış geliştirmeleri mümkün olabilmekte, güven ilişkisi güçlenebilmektedir. Kuaför, müşteriyi tanıdığı ölçüde onun nelerden hoşlandığını bilmekte, yani beğeni habitusuna hâkim olmakta ve önerilerini de buna göre sunmaktadır.

2.1.2. İmaj Yardımcısı Olarak Kuaför: Bu tarzdaki kuaför, ilk tipe göre daha pasif konumdadır. Müşteri beğendiği saç modelini kendisi seçip getirmektedir ve nasıl olması gerektiğini talimat şeklinde kuaföre

² Kuaför çalışanları ile kadın müşterilerin sınıfsal durumları ile statülerini dikkate alacak şekilde sembolik ve kültürel sermaye biçimleri üzerinden Üstüner ve Thompson'ın (2012) yapmış olduğu araştırma da benzer sonuçların elde edildiğini vurgulamak yerinde olacaktır.

yaptırmaktadır. Öncekine göre yaygınlığı daha düşüktür. Kadının bir şekilde kendi kendisinin kuaförü olması durumudur ve bundan dolayı da sık sık kuaför değiştirebilmektedir. Kuaför, dolaylı konumdadır ve imaj yapılandırmasında sadece kolaylaştırıcı rol oynamaktadır. Kuaföre sadakat ve güven gevşektir. Müşteriler, sadece imajın inşasında “yardımcı” işleviyle kuaföre ihtiyaç duymaktadırlar.

A8 (25yaşında/öğretmen): Kuaförler bazı kadınlara imaj belirlemede yardımcı oluyor. İmaj önemlidir. Saçına göre kıyafet seçiyorsun.

Kuaföre yaklaşımı son derece esnek ve zayıf olan bu kesimde anlık karar değişimleri söz konusu olabileceği gibi aynı kuaföre gitse bile farklı saç modellerini kendisinin kuaföre yaptırmaya eğilimi ağır basmaktadır. Saç stillerini kendilerinin belirlediklerini belirtenlerin en çok başvurdukları kaynağın internet, internette de “instagram”ın olduğunu belirtmek gerekir.

A13 (25yaşında/öğrenci): Modeli kendim seçiyorum, uygulanabilirliğini de kuaföre soruyorum. Yine sonuçta kendi istediğime göre yaptırırım ama. Günlük hayattan ya da medyadan gözüme takılabiliyor.

Kuaför kullanımının bu tipinde bireylerin kendi kendinin imaj girişimcisi olma eğilimi ağır basar. 1930’da Vogue’deki “Helat Motor” reklamının “silüetinin heykeltıraşı” (akt. Vigarello, 2013: 238) sloganında temsil edilen kendi güzelliğinin heykeltıraşlığını bu tipte göstermede görmemiz mümkün. Dolayısıyla kuaförler, güzellik elçileri veya sadece yardımcı pozisyonda konumlanabilmektedirler.

2.1.3. İmaj Aracısı veya Ajanı Olarak Kuaför: Bu kategoride ise kuaför ile müşteri arasında daha müzakereci bir ilişki söz konusudur. Kuaföre imaj aracısı olma rolü biçilmekte ve kuaför de bu bilinçle hareket etmektedir. Asgari düzeyde tanışıklık bu durumu kolaylaştırmaktadır. Müşteri beğendiği modeli başka yerlerden (çoğunlukla internet ortamında) bulabilmekte; ancak bunu kuaförüne de danışarak hayata geçirmektedir. Ağrılık merkezinde, ne kuaför ne de müşteri vardır; ikisinin müşterekliği egemendir. Yani bir müzakere söz konusudur. Kuaför müşterisine yeni önerilerde de bulunabilir ve bunlar kabul de görebilir. Bu açıdan imajın yapılandırılışında kuaför “ajan” veya “aracı” işlevi göstermektedir. Keza müşteri de yeni öğrendiklerini kuaförlerle paylaşarak o da pasif bir imaj ajanı rolü oynayabilmektedir.

A37(37yaşında/akademisyen):İmaj için kuaförler bir aracıdır, asıl olarak imajı oluşturması gereken kişinin kendisidir. Tek önemi bunun için aracı olmaları bence. Aksi uygulamalar tornadan çıkmış ürün gibi.

A10(35 yaşında/akademisyen):İmaj çok önemli bence. İş dünyası için de imaj vazgeçilmezdir. Kuaförüm beni iyi tanıdığı için imaj önerilerinde bulunuyor. Ama beni tanımayan kuaförlerin bana imaj önermesini istemem.

2.2. Evin Uzantısı Olarak Kuaför

Bu kuaför tipinde birincil ilişkilerin daha yoğun şekilde yaşandığını görmekteyiz. Daha çok alt sosyo-ekonomik durumdaki kesimin tercihiyle inşa edilen bu tip çoğunlukla mahalle aralarında bulunur.³ Sokak aralarına gidildikçe kuaför çalışanlarının cinsiyetinde kadına lehine bir artış da göze çarpar. Nitel araştırmanın açısından bu bilgi genelleştirilemezse de eğilim hakkında ipucular vermektedir. Bu tipteki kuaför kullanımında kadınlar yarı-müşteri pozisyonunda gibidirler. Kuaför, bakım hizmeti açısından birincil işleviyle değil daha çok sosyalleşme gibi ikincil düzeydeki işlevleriyle kullanılır. Kuşkusuz, bakım hizmeti de alınabilmektedir ancak kuaföre geliş sebepleri ve sıklıkları dikkate alındığında hizmet alımının sosyalleşme biçimine yedirilmekte olduğunu söylemek gerekir. Bu kuaförlerin çoğunluğunun kapı önünde masa ve sandalyelerin kurulu olduğu ve komşu kadınların da sıklıkla gelip oturduğu araştırmada gözlemlenmiştir. Evden yapılan yemeğin, kekin ya da pastanın getirilip paylaşılması, kuaförde çayın/kahvenin yapılıp sohbet edilmesi bu türden sosyalleşmelerdendir. Bazı kuaförlerin ayrı mutfağı da olabilmektedir. Hizmet alımı dışında, sohbet, çay içmek, derdini paylaşmak veya zamanı geçirmek, alışverişe ya da pazara giderken uğramak, yapılan yiyeceği tattırmak gibi maksatlarla kuaföre gidilebilmektedir. Kuaförler genellikle apartmanların girişinde olduğundan dolayı onunla yüz göz olma ihtimali çok yüksektir. Dolayısıyla da evin uzantısı gibi görmektedir kuaförü kadınlar. Kuaförün sahibi ve çalışanları kadın olunca bu uzantı daha yakın veya samimi ilişkiler doğurabilmektedir. Keza kuaförün erkek olduğu durumlarda da bu yönde ilişkiler gelişebilmektedir.

Dikmen semtinden A1 (45yaşında/ev hanımı) kuaförün mahalledeki rolünü şu şekilde özetlemiştir:

Kuaförümüz bizden biri, zamanımız olduğunda gelip konuşuruz, çay da içeriz. Düğünlerde nişanlarda saçımızı yaparız. Çalışan kızlarımız da gelirler buraya fön çekmeye. Bir işimiz düşse, paraya sıkışsak yine buranın kapısını çalışıyoruz.

Mahalledeki kadın kuaför, hem mahalledeki girişimci veya esnaf hem de mahalledeki kadınlarla dayanışma gösteren önemli bir aktördür. Bundan dolayı bir kuaförden daha fazlasını temsil etmektedir. Ancak kuaförün cinsiyetine yönelik müşterilerin erkek tercihi burada olumsuz bir

³ İstanbul özelinde, bazı semtlerde (Beyoğlu, Gümüşsuyu vb) ve belirli sosyal sınıfa hitap eden kuaförler var iken, değişen zaman ve toplumsal çehreyle birlikte pek çok semtte kuaförlerin açıldığını, müşterilerin farklılaştığını belirten Yumul (2004), müşterilerin çoğunluğunu çevrede yaşayanların oluşturduğu bu tiptekileri "mahalle kuaförü" olarak tanımlamıştır.

tesir bırakmaktadır kadın dayanışmasına. Zira mahallelerdeki bazı kadın kuaför çalışanları, kadın müşterilerinden özellikle de genç ve çalışan kesimin az geldiğini ve tercihlerinin erkek çalışan kadın kuaförü olduğunu belirtmişlerdir. Buna karşın yine de her kesimden müşterilerinin olduğunu da ifade etmişlerdir. Ancak çoğunlukla ev kadınlarının ve düşük gelirli kesimin genel müşteri kitlesi olduğunu görmekteyiz. Güzelleşmek, imaj sahibi olmak, kamusal alanın genişliği ile orantılı ve toplumsal aynayla da bağlantılı olmasından ötürü çoğunlukla bu istekler süreklilik arz etmez. Belirli özel günlerde bu talepler yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla sosyalleşmek, kuaföre gitmenin en önemli anahtarı olmaktadır. Sosyalleşme biçimlerinin birbirine yakınlığını kuaför- müşteri arasındaki iletişimden de anlayabilmekteyiz. Nitekim bu tipteki kuaförler “abla” ya da “abi” olarak çağrılmaktadır genelde. İlişkiler daha samimi ve sıcak olmaktadır.

3. İşlevlerine Göre Kuaförler

Kuaförlerin farklı amaçlar doğrultusundaki kullanımına dair analitik ayırımlarla birlikte düşüneceğimiz bir başka ayırım noktası işlevler dolayısıyla olanıdır. Araştırmada kuaförler kadınlar için bağlamlara ve durumlara göre olumlu, olumsuz ve alternatif işlevler üstlenbildiği keşfedilmiştir. Başta imaj yapılanması olmak üzere pek çok başlıkta bu işlevsel özellikleri sınıflandırabiliriz.

3.1. İmaj Yapılandırma Sahası Olarak Kuaför

Gösterinin imajlar toplamı değil bir toplumsal ilişki biçimi olduğunu belirten Debord'un (2006:13) “Gösteri Toplumu” tezi, imajın veyahut yanılısamanın geçerli hale gelmeye başladığı yeni toplumu işaret eder. Gerçek varoluşların ve kimliklerin değil de toplumsal ürünler olan imajlar vasıtasıyla kurulan ilişki biçimi esasında piyasa ilişkileri mantığından beslenir. Kültürün metalaşmasının yaygın bir hali olan bu süreç “kitle kültürü”nin halesinde yaygınlık kazanmıştır. Gürbilek (2016), 1980 sonrası gösteri odaklı dönüşen bu kültürel iklimi “vitrinde yaşamak” şeklinde tanımlamıştır. Yaşanan toplumsal değişimin gündelik hayattaki yansımaları ise Kozanoğlu (2001) “cılalı imaj devri” tanımlamasıyla kavramıştır. Bugüne geldiğimizde Atay (2017) “Meşhuriyet Çağı” nitelemesinde bulunmuştur. Kitle iletişim araçlarıyla giderek genişleyen, imaj benlikleri meydana getiren ve piyasa ilişkilerine dayalı gösteriş biçiminin hâkimiyet kazandığı bu sürece “gösteriş piyasası” diyebiliriz. Bu kavramdan kasıt, piyasa ilişkilerine ve piyasalaşmış imajlara göre sosyalleşmelerin baskın hale gelmesidir. Başka bir ifadeyle, piyasadaki rekabet mantalitesinin imaj rekabetine de kendi karakterini vermiş olmasıdır.

Görüntünün, fark edilmenin, imajın en önemli ilişki tipi olarak kodlandığı ve insanların birbirini imaj üzerinden tanımlamaya başlaması, gösterişin piyasalaşma sürecidir. Kuaför, bireylerin gösteriş piyasasında bireylerin farklı stillerle var olmanın, beğenilmenin, böylece benlik algısını güçlendirmenin araçlarından biri olmaktadır. Çankaya'nın Kolej semtinden kuaför AKE4'ün (32yaşında) şu tespiti önemlidir: *Kadının kendine güveni geliyor. Kadının kuaförü psikoloğu gibidir. Kolay kolay vazgeçemez. Keza müşterilerde de imajın gösteriş piyasasındaki önemine dair önemli yorumlar bulunmaktadır:*

A30(25 yaşında/işsiz):Kendimi iyi hissettiğimde imajımı tamamlamış olurum. Kadınlar için imaj çok önemli ve inanılmaz para harcayabilirler.

3.2. Sosyalleşme Mekânı Olarak Kuaför

Toplumsallığın doğasını sosyal etkileşimlerden hareketle kavrayan Simmel (2009:136) sosyalliği bir araya gelmenin oyun biçimi olarak görmüştür. Simmel'e göre (2009:139) sosyallik, doğası gereği eşitler arasındaki etkileşimi gerektirir ve "toplumsal oyun" olarak yaşanır. Ancak bu eşitlik, kişinin sosyallik değerini etkileşimdeki diğerlerinin de dâhil karşılıklı olarak nesnel içeriğin önemli kısmından vazgeçerek, kişinin herkes eşitmiş gibi davranmasına dayalı varsayım, sık sık gerçeklikten kopan bir oyun gibi veya bir sanat gibidir. Simmel'den hareketle, sosyalliğin benzer sosyal alanlarda kişiler arasında sohbet/konuşma, çıkar, çatışma, mübadele ve rekabet gibi etkileşim biçimlerinin olduğu; duygudaşlık, kıskançlık gibi duygularla harmanlanmış; taviz verme ya da koparma gibi manevraların süre gittiği, görsel ya da imaj etkileşimini de kapsayan bir dinamik süreç olduğunu söyleyebiliriz. Kuaför, sosyalleşmenin de mekânlarından biridir. Daha önce bahsettiğimiz üzere, "Evin Uzantısı Olarak Kuaför" tipi açık bir sosyalleşme biçimine sahip iken diğerleri daha örtük bir sosyalleşme eğilimine sahiptir.

Kuafördeki sosyalleşme, esas olarak "güzellik sosyalleşmesi"dir ve kuaförü de aşan, ilişkileri, etkileşimleri kapsamaktadır. Sosyalleşme biçimleri toplumsal sınıflara göre değişkenlik gösterebilmektedir. Sözgelimi alt sınıftaki kadınların (özellikle de çalışmayanların) kuaförde sosyalleşme süreçleri daha yoğun ve uzundur. Ev kadınları, işsizler ya da çok fazla kamusal alanda yer alamayanlar, Merton'ın (1968) kavramıyla izah edecek olursak, "işlevsel alternatif" olarak kuaförü kamusal alan gibi kullanabilmektedirler. Böylece kuaföre gitmek, evden çıkmanın da anahtarlarından biri olmaktadır. Diğer taraftan, ataerkil yapının toplumsal kontrol ve denetim mekanizmalarından kopmasa bile geçici soluklanma işlevini de yerine getirir. Gereçleri farklı olsa da benzer soluklanma işlevi orta ve üst sınıftaki kadınlar için de geçerlidir. Üst sınıfa doğru gidildikçe kuaför ile müşteri arasındaki ilişki ya da müşteriler ile diğer müşteriler arasındaki ilişki; başta dil olmak üzere, sohbet konuları, yaklaşım biçimleri

ve diğer konulardaki pratikler değişmekte ve sosyal mesafe artmaktadır. Yine de sosyal ortama ve sınıfsal bağlama özgü sosyalleşme biçimi ortaya çıkmakta ve farklılaşan tarzlara uygun etkileşim ritüelleri icra edilebilmektedir. Örneğin sosyalleşmenin en önemli lokomotiflerinden biri olan sohbet, toplumsal sınıfa, ortama ve müşteri bağına göre değişebilmektedir.

A38(35 yaşında/psikolog):Çoğu kimseyle yakın arkadaş-aileden biri gibi ilişkileri var. Bazı müşteriler için çok olumlu, işi olmadığı halde dertleşmek için gelenlerle karşılaşıyorum "bir işim yok, konuşmaya geldim, canım sıkkın" diyeni duyuyorum. Bazen bu kadar yakın olmak istemeyen insanları rahatsız ediyor gibi. Özel yaşamla ilgili sorular bazılarını kızdırıyor.

A5(23 yaşında):Kuaför bir bakıma dedikodu kazanı gibi. Veya kadınların networkünü genişlettiği bir mekân. Ya da yine kadınların sıkıntılarını diğer hemcinsleriyle konuşarak aşmaya da çalıştığı bir yer.

Orta ve üstü sosyo-ekonomik düzeydeki müşterilerin ilişkiyi genel olarak mesafeli tuttuğunu, arada güven ve samimiyet olsa bile "siz"li/"biz"li konuşmayı tercih ettiklerini, kuaförlerinin de bu şekilde yaklaştıklarını belirtmektedirler. İstisnaları olmakla birlikte genel olarak mesafe korunmaktadır. Üst sınıflara hizmet veren kuaförlerde mesafe korunmakla birlikte hediye alış veriş gibi etkileşimler de yaşanabilmektedir:

A55(44 yaşında/eczacı):Gözlemediğim kadarıyla kuaförlerini çok seven kadınlar var orada. Mesela çalışan birisi var, onu sevenlerin ona hediyeler verdiğini ben gördüm. Ben de kendi kuaförüme yılbaşında hediye verdim. Kızım da öyle. Kapıdan girdiğimde hepsi isimle hitap eder. Çok saygılılar. Mesafe hep var.

Alt sosyo-ekonomik düzeye hitap eden kuaförlerdeyse müşterilerle kurulan ilişkiler birincil düzeyde sürdürülebilmektedir. Kendisi ile abi-kardeş gibi olduklarını belirtenlere de rastlanmıştır. Samimiyet ilerledikçe ve güven arttıkça iletişimin dili de değişebilmektedir.

Saha araştırmasının ilk evrelerinde görüşmecilerin bazılarının dile getirmiş olduğu "kuaförün kadınların kahvehanesidir" şeklindeki görüş de sosyalleşmenin başka bir boyutunu teşkil ettiği için sonraki aşamalarda yeni görüşmecilere sorulmuştur. Evin Uzantısı Olarak Kuaför kategorisinde işlev gösterenler de bu yargı daha yüksektir. Stres atmak, rahatlamak ve genel olarak sosyalleşme bakımından kadınların kahvehanesi işlevi gördüğüne yönelik görüşe onay verenler olmakla birlikte, bunun kısmen geçerli olduğunu dile getirenler de olmuştur. Kahvehane nitelemesi ile birlikte "dedikodu merkezi" olduğunu ne sürüp eleştirenler de, bundan keyif alanlar da olabilmektedir.

A58(25 yaşında):Bence kesinlikle kahvehane gibi. Sohbet çok yoğun buralarda. İlk müşterisine bile özel hayatıyla ilgili sorular soruyor kuaför gayet rahat biçimde. Kahkahalar, şakalar, çaylar, kahveler dönüyor küçük masalarda. Bence küçük esnaf şeklindeki kuaförlerde bu durum daha fazla. Yeni açılan hastaneye benzeyen güzellik merkezi gibi olan yerler daha profesyonel duruyor bu kadar samimi ortam yok. Bana bile ilk sorulan soru “Nişanlı mısın?” olmuştu. Yok değilim desen “düşünmüyor musunuz?” şekline gidiyor yani. Konu konuyu her zaman açar.

Kuaför çalışanlarında da benzer yönde kanaatler hâkimdir:

AKE5:Evet katılıyorum dedikodu merkezidir. Öğrenciyken gelemeye başlayıp evlenip çoluk çocuk sahibi olduğunda da geliyor. Yaşantısını düşüncelerini tutumlarını her şeylerini biliyorsun. Erkekler için kahve neyse kadınlar için de kuaför öyledir. Kahvehanesidir.

Kuaförün kadınların kahvehanesi işlevine katılmayanlar da söz konusudur. Bunlar ekseriyetle “İmaj Yardımcısı Olarak Kuaför” yörüngesinde ve sosyo-kültürel düzeyleri ile kültürel sermayeleri daha yüksektir.

3.3. Bilgi Paylaşım ve Aktarım Merkezi Olarak Kuaför

Kuaför, aynı zamanda sosyal bilgiyi toplama, yayma gibi işlevleri üstlenmektedir. Bakım ve güzellik alanından erkekler dünyasına, evlilikten aileye, siyasetten ekonomiye kadar pek çok konuya dair bilginin biriktiği ve yeniden servis edildiği yerlerden biridir kuaför. Her türlü toplumsal bilginin paylaşılmasında ve yayılımında kuaför çalışanı aktif rol oynar. Bilginin paylaşımında, hem kuaförün hem de müşterilerin kültürel sermayesi, başta konuşma olmak üzere genel davranış biçimleri, yaşları, cinsiyetler, meslekleri, medeni durumları, sosyo-ekonomik halleri ile statüleri etkili faktörlerdir. Örneğin kuaförün erkek olması, alınan hizmetle ilişkilendirildiği gibi sohbet etme biçimini de doğrudan etkileyebilmektedir. Özellikle sevgilisi, kocası ile sorun yaşayanlar veyahut yeni bir sevgili adayına nasıl yaklaşması gerektiğini bilmeyenler için erkek kuaför iyi bir fikir danışmanı işlevi görebilmektedir. Zira kuaförün benzer sorunlarla daha önce sıklıkla karşılaşma ve çözme deneyimlerine daha fazla sahip olmuştur. Dolayısıyla da kişilerin karakterine ve tarzlarına uygun birtakım yönergeleri zamanla oluşturmuş olabilir. Sadece yakın ilişkilerin bilgisi değil, güzelleşmeye dair tüyolar, aktüalite, siyaset ve eğer mahallede ise mahallede olup bitenlere dair gibi pek çok bilgiler de bu ağıdadır. Toplumsal bilginin bu yöndeki kullanımı ve dağıtımı bizi Schütz’ün “gündelik yaşam dünyası” ve “bilgi stoku” kavramlarına götürür: “Gündelik yaşam dünyası”, bizim dünyaya gelişimizden önce de var olan ve düzenlenmiş bir dünya olarak bizden önce başkalarının da yorumlanmış ve deneyimlenmiş olan özneler-arası bir dünyaya işaret eder. Bu dünya, şu

anki deneyim ve yorumlarımıza kendini sunar. Bu dünyaya ilişkin bütün yorumlamalar, kendisine yönelik geçmiş deneyimlerden ve “el altında-kullanıma hazır bilgi” biçiminde bir başvuru şeması olarak işleyen, ailemizden ve eğiticilerden bize miras kalan deneyimlerimizden oluşan bir bilgi stokuna dayanır (Schütz, 2018:85).

Kuaför, ortam ve karşılıklı etkileşimler itibariyle bir yaşam dünyası şeklinde yorumlanabilir. Kuaför çalışanının farklı kadın profilleri tanınmasından ve birikmiş deneyimlerinden ortaya çıkan bir bilgi stoku söz konusudur. Kuaför bu bilgiyi hizmetin yan ürünü olarak biriktirir, tasarlar ve yayar.

A24 (25 yaşında):Bilgi aktarımı merkezi gibidir kuaför. Sürekli bir bilgi akışı olur saç tarzı vs. hakkında, bu da medyanın etkisi altındadır. Aslında psikolog yerine kuaföre giden pek çok insan da tanıdım.

A11(25 yaşında/öğretmen):Sevgilisinden ayrılanlar, kocasıyla kavga edenler, çocuğundan şikâyetçi olanlar... Yani her kadın bunları kuaförüyle paylaşıp ondan görüşlerini alır ve değer verir kuaförünün görüşlerine.

Alt ve orta sınıfa hitap eden kuaförlerde bilgi aktarım işlevi daha yoğun şekilde yaşanmaktadır. Tanışıklığın verdiği güven sayesinde paylaşımların karakteri de değişebilmektedir. Orta sınıfa hizmet sunan Öveçler'deki bir kadın kuaför, hemcinslerinin kendisi ile daha yakın iletişim kurduğundan bahsetmektedir:

AKK3 (35 yaşında):Müşterilerimin çoğu ile yıllardır tanışırız. Sorunlarını, dertlerini her şeyini anlatıyorlar. Sırdaş gibi bir şey oluyor.

Sosyalleşme dolayısıyla kuaför, sadece güzelliğin değil, erkeklerin ve erkeklik dünyasının da bir aynası olma işlevini üstlenir. Erkekliğe ilişkin bilgi stokunun bir yedeği veyahut harici hafızasıdır. Dışarıdaki erkekliğin kuaförün süzgecinden damıtılmış hali gibidir. Erkeklerin dünyasını anlama, kavrama ve aldığı ipuçlarını özel hayatına transfer edip uygun manevralar geliştirmek açısından son derece işlevsel bir niteliği söz konusu olabilmektedir. Kuaförün elde ettiği deneyime dayalı bilgi stoğu en az iki temel kaynaktan beslenir (özellikle de erkek kuaförler için). Birincisi erkek olma hasebiyle sahip olduğu toplumsal bilgidir. İkincisi ise kadın müşterilerin hayatındaki erkeklerin bilgisini taşımasından elde ettikleridir. Kuaför, müşterilerinin anlattıklarını, kendi deneyimlerini ve sosyal çevresinden elde ettiklerini harmanlar, müşterinin artık arka planını da biraz biliyorsa ona göre bir “ayna” tutar; fikirlerini ve önerilerini paylaşır; yorum ve değerlendirmelerde bulunur. Kuaför sadece kuaförlük hizmetinde değil bu konularda da hünerliyse daha çok değerli hale gelmektedir. Kuaför, müşterisini kendisine bağlama gereğinden dolayı da dolayı bu yöndeki niteliği hep geliştirmek durumundadır.

3.4. Terapi Merkezi ya da Onarım Merkezi Olarak Kuaför

Güzelleşmek ve sosyalleşmek, kuaförün açık işlevleri olarak karşımıza çıkmakla birlikte bu sürecin gizli işlevleri de bulunabilmektedir. Özgüveni yüksek, mutlu, sorunlardan uzak ya da sorunlarla baş etme stratejisine sahip olanlar için kuaförün göstereceği olumlu işlevler sınırlı olabilmektedir. Araştırmada; kadınların çoğunluğu, güzellik sayesinde özgüvenlerinin yenilendiğini ve dolayısıyla da sosyal alanda kendilerini güçlü hissettiklerini dile getirmiştir. Özgüveni yetersiz veya sorunlarla baş edebilme stratejilerinden yoksun olanlar için kuaför sağaltıcı birtakım psikolojik işlevler gösterebilmektedir. Bazı kadınlar; ev, iş, okul, arkadaşlık ve yakın ilişkiler başta olmak üzere çeşitli boyutlarda yaşamış oldukları sıkıntıları çözümler bile bir nebze de olsa bundan kaçışın sığınağı olarak kuaförü görebilmektedirler. Bu etkileşim savunma mekanizması şeklinde de yorumlanabilir. Dolayısıyla kadınların kendilerini mutlu etme sanatlarından biri olabilmektedir. Görüşmelerde terapi işlevine daire yorumlar elde edilmiştir. Kuaför sayesinde, özellikle de saç stili veya rengi dolayısıyla yaşanan “değişim”, yani imajın sembolik göstergesindeki değişim, psikolojik ruh halini de etkileyebilmektedir. Dolayısıyla kuaför, “değişimin anahtarı” da olabilmektedir. Değişimde en önemli unsurlar beden, yüz ve saçtır. Fiziksel görünüm nasıl olursa olsun saç, imajı değişimindeki en etkili göstergedir. Keza saç (veya saç modeli), toplumsal statünün sembolü olma açısından da nesnel bir anlama dönüştürülmüş gibidir. Kadının toplumsal konumu değiştiğinde saç stiline de değiştirebildiğini söyleyebiliriz.

A58(25 yaşında):Benim için olmadı nedense ama çok gördüm sevgilisinden ayrılan, morali bozuk olan arkadaşlarımda kuaföre gitmek istediklerini. Saçını tamamen sarıya boyatan kahverengi saçlı bir arkadaşım vardı mesela. Bir yenilik oluyor aslında gerçekten, tipiniz değişiyor etrafınızdakiler fark edince değişikliği sizinle ilgilenmiş oluyorlar hem kuaförde kafa dağılıyor hem de size gösterilen ilgiler edilen övgülerle kafa dağılmış oluyor.

A3(36yaşında/özel sektör):Birçok kadının psikolojik bir çöküntüden sonra soluğu kuaförde aldığını biliyorum. Bunu modern beyaz yakalı kadının caresizliği olarak görüyorum.

A9(27yaşında):Kendini daha güzel hissedip daha özgüvenli oluyorsun. Bu açıdan bir terapi sağlıyor olabilir.

A41(31yaşında/öğretmen):Evet görüyor çünkü bunalımda olan bir kadın ilk olarak kuaföre gidip saçını kestirir ya da boyatır değişiklik yaparak ilgiyi o yöne çekmek ister.

A57(25 yaşında):Kesinlikle terapi işlevi görüyor. Tıpkı alışveriş gibi. Paranızı veriyorsunuz, içinizi döküyorsunuz, güzelleşip çıkıyorsunuz.

Kuaförün sadece saç modeli veya bakım ile sohbet açısından değil, saç dokunması⁴ bile bazıları için terapi işlevi görebilmektedir:

A23 (35 yaşında/arkeolog): Saçımın okşanması yıkanması ellerin dokunması birilerinin saçınız için koşuşturması... Daha ne olsun.

Kadın müşterilerin kuaförün terapi işleviyle ilgili kendi öznel deneyimlerinden hareketle ortaya koydukları öznel anlamlandırmalar dışında kalan ve bu işlevi önemsiz görenlerin gözündeki nesnel anlamlandırma da bu yöndedir:

A56 (42yaşında): Olmaz mı; sırlar, dedikodular, kadınsal kıskançlıklar, rekabet. Ben bunları izlerken çok eğleniyorum.

Diğer taraftan kuaförün terapi işlevi görmesiyle ilgili olarak görüşmecilerden bazılarının buna şüpheyle yaklaştıklarını da not etmemiz gerekir:

A33 (32 yaşında/akademisyen): Görüyor diyebiliriz belki. Zihni değiştirmek zor ama imajı değiştirmek kolay. Geçici yanılısamalı bir iyi hissetme hali yaratıyor olabilir.

Kuaförün terapi işlevi konusunda olumlu yaklaşmayanlardan olan A14 (23 yaşında) şu cevabı vermiştir: *"Bilemiyorum, benim için sadece şu; 'kırıklarımı aldırma'"*. Bu nitelemedeki kanaat olumsuz olsa da, olumlu bakanları anlama noktasında metafor olarak kullanılabilir. Merton'ın (1968) açık ve gizli işlevleriyle düşünecek olursak, açık işlev gerçek saç kırıklarının alınmasıdır. Gizli işlev ise, her sosyal sınıf için farklı olabilmektedir. Sözelimi üst sınıftaki biri çok fazla sohbet etmese bile saç sadece saç modeli değişikliği ile psikolojik açıdan tazelendiğini, özgüven kazandığını hissedebilmektedir. Orta ve daha çok alt sınıftaki bir müşteri

⁴ Morris'in (1980) "Sevmek Dokunmaktır" adlı eserinde dikkat çektiği üzere; konuşma, görme, koku alma gibi durumlar yakınlaşmayı harekete geçirir ama bunların en önemlisi dokunmaktır, zira dokunmak bedensel temas olarak sevmenin en etkili işaretlerden biridir ki bunun biyolojik bir değeri de vardır. Beden hareketi üzerinden gönderilen anlam yüklü bir davranıştır dokunmak. Dokunmak ya da dokunulmasının yasak olması bu açıdan farklı anlamlar yüklü olabilir. Nitekim dokunmanın yasak ya da tabu görüldüğü haller de vardır. Dokunmak aynı zamanda insanın kendi bedensel sınırını da ortaya koyar. Yakınlaşmanın sınırı dokunmakla anlam kazanır. Samimiyetin de ölçüsüdür. Tokalaşmak ya da sarılmak veyahut uzun ya da kısa sarılmak, öpmek vb. davranışlar dokunma hareketinin samimiyet ölçüsüne göre karşılıklı anlam değerini inşa eden, onaylayan ve yeniden üreten kodlar taşırlar. Örneğin Türkiye'de halk arasında tabu olarak da anlam kazanan "atın kuyruğuna, erkeğin bıyığına, kadının saçına dokunulmaz" sözü bir çeşit sosyal sınır ya da mesafe tanımıdır. Elbette bu sosyal açıdan "yabancı" için geçerlidir. Bütün bunlar gündelik hayatın etkileşiminde ve kültürel dünyasında "yakınlaşma" üzerinden yorumlanabilir. Kuaförün saç dokunması mesleki bir hadisedir, duygusal bir yakınlaşma anlamı taşımaz, ancak dokunmanın insan üzerindeki fizyolojik terapi işlevinin farklı bir surette ama geçici bir süre gerçekleştiriliyor oluşu bir rahatlama şeklini alabilmektedir.

için de bu durum geçerli olmakla birlikte buna ek olarak yaşadığı sorunları, kuafördeki etkileşimler sayesinde bunu aşabilmektedir. Kendisi psikoloğa gidemiyor olsa da kuaför aynı zamanda “işlevsel alternatif” rolünü üstlenebilmektedir. Dolayısıyla hem saç, hem kalp kırıklıklarını alan kuaför, bazı kadınların mutluluk sanatında ve hayata tutunma becerilerinde önemli roller gösterebilmektedir. Kuaförün kendi tecrübelerinden, farklı kadın hikâyelerinden ve zamanında geliştirmiş olduğu önerilerin başarılı ve başarısız sonuçlarını biriktirir, her gün yeniden bunları tatbik eder, geliştirir, değiştirir, günceller. İnşa ettiği bilgi havuzu veya toplumsal bilgi stoku, giderek daha iyi çözüm önerileri sunmaya doğru evrilebilir. Ancak bu her kuaför için geçerli olmayabilmektedir. Başarılı olanlar ise imaj inşası yanında psikolojik veya başka açılardan “çözüm merkezi” niteliği de kazanabilmektedir.

A19 (28 yaşında/büro çalışanı): Bazı zamanlarda hem bir erkek gözüyle bakabilmesi hem de kadın halinden daha iyi anlaması bakımından kuaförümün verdiği tavsiyeler işe yarıyor, bu bağlamda bana katkı sunuyor.

A21 (23 yaşında/öğrenci): Çözüm sunduğu oluyor. Bana iş bulmuştu.

A57 (25 yaşında): Maddi yönden bu ilişkiler bağlamında sorunlara yol açabilir. Aynı zamanda manevi yönden de etrafına ve kendine bakımlı görüldüğü için bu sorunların çözümüne katkı sağlayabilir.

A58 (25 yaşında): Kadınlar gidip orada sorunlarını da anlattıkları için tavsiyeler alıyorlar çoğu zaman bu tavsiyelere uyulduğunu söyleyebilirim kadın olarak. Yani kadınlar ortak akılla hareket etmeyi severler. Katkı da olabilir köstek de olabilir. Yani verilen tavsiyelere bağlı. Ama kadınlar o arada gidip içlerini döktükleri için sınırları yatışmış olabiliyor. Oraya öfkelerini ya da mutsuzluklarını bırakıp daha ferah düşünmeye başlayabilirler.

3.5. Rekabet Sahası Olarak Kuaför

Gösteriş piyasasında, bireysel ve toplumsal kimlikler birbirleriyle sürekli rekabet halinde anlam kazanırlar. Rekabet; gösterişin, ilgi görmenin, fark edilmenin ve fark yaratmanın lokomotifidir. Sosyal ilişkileri dinamik kılan işlevi olduğu da şüphesizdir. Kuaförde kadın çalışanın müşterilerce istenmemesi de rekabet eksenli etkileşim çerçevesinde değerlendirilebilir. İmaj üzerine kurulu rekabet, tanışık olsun ya da olmasın bazı davranışlarda bariz görülebilmektedir. Ankara’da ünlü bir AVM’de kuaförlük yapan AK1 (35 yaşında/Çankaya) hem kuaförün gösteriş alanına vurgu yapmakta hem de kadınlar arasındaki rekabete dikkati çekmektedir:

“Bizde müşteriler genelde yalnız gelirler. Arkadaşıyla gelmeyi tercih etmiyorlar. Hani benimle fazla ilgilenmeyecek diye. Onun için arkadaşını gönderecekse sonra gelir.(...) biz ürün de satıyoruz. Birisi ürün aldı diye,

yandaki göz ucuyla bakar; kıskanır. Cebinde parası yoksa bile kredi karyıyla bile çektirip alır onu, sırf aynı seviyeye çıkabilmek için. Bahışte de öyle mesela. Birisi bahşış vermişse ve görmüşse ve üzerinde parası yoksa mutlaka bulur, gider bankamatikten çeker, bir şekilde bankamatikten telafi edip getirir verir, gösterir. Yani bayanlar arasında biraz da hırsla yürüyor bu iş. Hatta kadınlar arasındaki rekabet en çok bize yarıyor.”

Söz konusu kuaförde gerçekleştirilen gözlemlerde ve görüşme yapılan kadın müşterilerden elde edilen bilgilerde bahsedilen rekabetin bütün kadın müşterilere genellenebilir olmadığını da belirtmek gerekir. Rekabet, bazı kadın müşteriler tarafından da vurgulanmaktadır. Keza yukarıdaki kuaför dışında da kadın müşteriler arasında rekabetin olduğunu belirten çalışanlar da olmuştur.⁵ Öte yandan rekabet ilişkisi tüm müşterilerde aleni şekilde görülmeyebilmektedir. Sözelimi kadın müşterilerden biri bahşisi gizlice ya da kasada verdiğini ifade ederek bu yöndeki rekabet gösterişine girmek istemediğini belirtmiş, ancak kuaföre arkadaşlarıyla birlikte gitmediğini ifade ederek de örtük bir şekilde rekabeti onaylamıştır. Dolayısıyla bütün kadın müşteriler arasında olmasa bile imaj yapılanması sürecinde bir rekabet eğiliminin olduğu söylenebilir.

Kuaföre yalnız gitme eyleminin rekabetin başka bir göstergesi olduğunu ifade edebiliriz. Görüşmecilerin çoğunluğu yalnız gittiğini ifade ederken kuaför çalışanlarının genel gözlemi de kadınların ekseriyetle kuaföre yalnız geldiği yönündedir. Kuaförün niteliğine göre de değişen bu durum “imaj rekabeti”nin yaygın olduğu toplumsal sahalarda daha keskin şekilde yaşanmaktadır. Hatta gittiği kuaförden son derece memnun olanların bazen bunu çevresiyle paylaşmadığını da söyleyebiliriz. Bütün bunların imaj ve gösteriş noktasında ciddi rekabet kaynaklarıdır. Bir görüşmecinin şu gözlemi de önemlidir:

A13 (25 yaşında/öğrenci): Genelde gözlemediğim, genelde dertleşmeye, evdeki sorunlardan uzaklaşmaya, kafa dinlemeye geliyorlar. Kuaför ortamı kadına sosyalleşme imkânı sunarken rekabeti de körükleyebiliyor.

Rekabet, güzellik ve imaj hususunda kadınlar arasındaki etkileşimi arttırmaktadır. Bir yönüyle aralarındaki mesafeyi azaltabilmekte, başka yönüyle de mesafeyi arttırabilmektedir, yani çift yönlüdür. İlgi odağı olmak, diğerlerinden farklı olduğunu hissetmek ve buna bağlı olarak özgüveni yüksek ve mutlu duygular beslemek imaj dolayısıyla olduğu için imaj bir rekabet unsuruna dönüşmekte; nihayetinde piyasalaşan/metalaşan bir hüviyete bürünebilmektedir. Diğer taraftan rekabetin kadınları dinamik

⁵ Ankara-Öncebeci Mahallesi’nde kuaför salonları üzerine araştırmada bulunan Şenel (2017), kadınların “kıskanç ve birbirini çekemez” şeklinde kodlanmasının daha çok erkek çalışanlar tarafından vurgulandığını aktarmıştır.

kıldığını, bu dinamizmin aynı zamanda güç ilişkilerine dayandığını ifade edebiliriz.

Goffman (2009), sosyal hayatı “sahne” metaforuyla çözümlediği analizinde sahne önündeki davranışların performanslarına ve bu performansların bireyin sosyal benliğindeki örüntülerine dikkati çekmiştir. Kuaförler de gösteriş piyasasının imajlar üzerinden rekabetin yaşandığı sahnelerdir ve bu sahnelerdeki performans yarışı, “imaj rekabeti”dir esasında. Modern zamanın karakteristik/köşeli davranış biçimleri, güzellik imajları ve bu imajların karşılık geldiği belirgin sosyal sınıflar yerine daha melez ilişki formları ortaya çıkmaktadır. “21. yüzyıl toplumu artık bir disiplin toplumu değil, performans toplumdur. Sakinleri de “itaatkâr özne” değil, performans öznesidir. Bu özneler kendi kendilerinin müteşebbisleridir.” diyen Han’dan (2015: 17) hareketle kuaföre gitmenin günümüz performans toplumunun öznesi olmayı ve imaj sahibi olmanın da kendi kendinin imaj müteşebbisi olmayı gerekli kıldığını söyleyebiliriz. 1930’larda yaygınlık kazanan “Çirkin kadın yoktur; kendine bakmayan kadın vardır” anlayışıyla başlayan güzellik demokrasisi; gerilim, yarışma, rekabet ve kimi zaman sertlik, çileci psikolojik uzamda vücuda gelen iradeye seslenerek (Vigarello, 2013: 228-237) bugüne uzanmış, gösteriş piyasasını var etmiştir. Artık, kendine bakmak, bakımlı olmak, dönemin güzellik imajına uygun yol almak, bir irade işi olarak kodlanmaktadır ve bu iradeler savaşı bugünün dünyasında tüketilen güzelliğin lokomotifleri arasında konumlanmaktadır.

4. Güç Kaynağı Olarak İmaj

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında imaj yapılandırma süreci olumlu işlevler de, olumsuz işlevler de üstlenebilmektedir. Kadınlar açısından en olumlu işlev, kendilerini daha fazla özgüvenle algılamalarıdır. Dolayısıyla imaj veya güzellik, sosyal etkileşimler sahasında kadınlar için bir güç kaynağı olabilmektedir. Ataerkilliğe, piyasa ilişkilerine, sınıfsal ve eşitsiz koşullarda inşa olunan beğeni biçimlerine rağmen kadınlar, özellikle de karşı cinsle ilişkilerinde görece bir imaj gücü taşıyabilmektedirler.

A27 (26 yaşında/halkla ilişkiler): İnsan kendini güzel hissettiği her zaman, özgüveni de artar dolayısıyla güçlü de hisseder. Bunu yaptığı bakım sağlıyorsa güçlü kıldığını söyleyebilirim. Güzellik, kadının bilgili olması dışında ona değer katan diğer unsurdur.

A57 (25 yaşında): İmajınız biriyle tanıştığınızda, bir işe başvurduğunuzda, aynada kendinize baktığınız anda “her şey” demektir, buna rağmen yüzeysel bir şey olduğunu da unutmamak gerekir. Kuaförlerin güzellik imajındaki rolü belirleyicidir. Saçlarımız, görünüşümüzü en çok değiştiren bölümdür.

İmajın kadını güçlü kıldığını dair görüşe itirazlar da söz konusudur:

A36 (32 yaşında/akademisyen): Özgüven verebilir ancak güçlü kılmaz. Kadının gücü bağımsız kişilik geliştirmiş olması ile ilgili bence. Güzellik bir silah olabilir ancak kadın zaten güçlü ise. Çok güzel ama kendini geliştirmemiş kadınlar var. İki konusunca güzelliği kayboluveriyor.

Güzelliğin ve imajın kadınları güçlü kılmasının geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri açısından da anlamları bulunmaktadır. Kadının imajdan dolayı güçlenmesi ve kendini güçlü hissetmesi, özel ve kamusal alandaki performansını doğrudan etkileyen ve elbette ki yeterli sayılmayacak bir durum olsa da, başka güç kaynaklarına erişme noktasında ve eşitsiz toplumsal ilişkileri ile cinsiyet rollerini aşabilme noktasında kolaylaştırıcı bir enerji imkânı sunabilmektedir. Ancak imaj hususunda, kadınlar arasındaki güç ve rekabet de olumsuz bir işlev olarak kadınların aleyhine olabilmektedir. Goffman'ın (2009) benliğinin sunumunda dillendirdiği performans yaklaşımından hareketle, kadınlar bağlamında, güzellik ve güç ilişkisine dair “ne kadar bakış, o kadar alkış” ifadesini kullanabiliriz. Kadın ne kadar dikkat çekerse hem erkekler alanının vektöründe hem de kadınlar alanındaki rekabet sahnesinde bir adım öne çıktığını hissetmektedir. Buradaki özgüven, başka alanlara ve başkalarına yönlendirildiğinde güce dönüşebilir, performansı daha da arttırabilir. Schütz'ün (2018:187, 211) işaret etmiş olduğu; bireylerin karşılıklı-özne ilişkisiyle birbirine yöneldiği “iletişimsel ortak çevre” içinde gerek doğrudan iletişimin olduğu “sen yönelimlilik”te ve gerekse doğrudan etkileşimlerinin olmadığı mefhumlara dair “onlar yönelimlilik”te (252-253) kadınların sahip olduğu bu güç nesnel anlama kavuşabilmektedir.

Sonuç: Güzellik Sosyalleşmesinden Güzellik Sözleşmesine

Gündelik hayatın vazgeçilmezlerinden biri haline dönüşen kuaföre gitme pratiği; kullanım amaçları ve işlevleri ekseninde çeşitli boyutlara sahiptir. Toplumsal sınıflar bağlamında baktığımızda kuafördeki imaj yapılandırılışı, üst sınıf ile bazı orta sınıf müşteriler için açık işleviyle sınırlı, sadece araçsal olarak tercih edilirken alt sınıflara doğru gidildikçe sosyalleşmek gibi örtük işlevler de devreye girmektedir. Aralarında belirgin bir ayırım olmasa da işlevler açısından her katmanda açık veya gizli; olumlu veya olumsuz işlevlerin söz konusu olduğunu görmekteyiz. Diğer taraftan imaj, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinde kadınlara güç kaynağı olabildiği gibi aralarındaki rekabet konusundan dolayı bu eşitsizliği kadın aleyhine yeniden üretebilmesinin gerekçesi de olabilmektedir.

İmaj, benlik vitrinlerinde, gösteriş piyasasında en önemli rekabet araçlarından biri olmaktadır. Kuaför ise imaj rekabetini tesis etme hususunda işlevler gösteren “imaj yaratıcısı” veya kimileri için de “imaj yardımcısı” rolündedir. Rekabetin sermayesi olan imaj; sürekli kendini yenileyerek var etme eğilimindedir. Yenilik ve farklılık; özel davranış biçimleri olarak anlamlandırılabilen ve birbirinden farklılaşmanın kodu

halinde yorumlanabilmektedir. Başkalarının aynasında farklı imajla görünme arzusunun dayalı tüketim ilişkisi, son kertede herkesin farklı olmak isterken aynı davrandığı benzerlik formunu ortaya çıkarmaktadır. Herkesin farklılık adına benzer davranışları sergilediği yerde esasında biçimsel bir aynılığın tesis edilmesi anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Kuaförde her ne kadar farklı bir imaja sahip olacak şekilde hizmet beklenirse de nihayetinde herkesin aynı amacı benzer bir davranış biçimini bize göstermektedir. Dolayısıyla çeşitlilik ve farklılık belirli kültürel davranış kalıplarında bir biçime dönüşmektedir. Sonuç olarak farklılıklar aramanın biçimsel benzerliği Habermas'ın (2001) "yaşama evreninin sömürgeleştirilmesi" şeklinde tanımladığı olguya işaret eder. Habermas'ın görece yüksek bir genelleme aşamasında tarif etmeye çalıştığı yaşama evreninin sömürgeleştirilmesinin daha düşük seviyedeki görece eğilimi bugünün imaj yapılışında da görmekteyiz. Farklı imajlarla benlik inşasını zorlamayan yapısal süreç, dışarıdan içeriye doğru görünüşte farklı ancak biçimsel açıdan benzeşen ve sömürgeleştirilmekte olan bir gündelik hayat pratiğini karşımıza çıkarmaktadır. İmaj yapılandırılmasında bireyler pasif değildirler, birçoğu bu sürecin farkındadır; yaratıcı ve dönüştürücü hamleler de yapabilmektedirler. Ortaya çıkan nesnel biçimsel benzerlik güzelleşme ve imaj üretimine odaklı, tüketim ilişkileri ile örülü geniş bir "güzellik sosyalleşmesi"dir. Güzellik sosyalleşmesinin sosyalleşmenin giderek zorunlu bir davranışa dönüşmesi yanında kitle kültürü bağlamında mekânda ve zamanda genişleyen bir niteliği de bulunmaktadır. İmaj üretiminde kuaförlerin işlevi değiştiği gibi kadınların kendi kendilerinin imaj yaratıcı olma ama bu imaj yaratımını da yine başta internet olmak üzere yeni etkileşim ve iletişimsel eylem çevrelerinden elde etme eğilimleri bizi, güzelliğin sosyolojik karakterinde "güzellik sözleşmesi"ne götürmektedir. Piyasa ilişkileri içine gömülü olan, içinde rekabeti, çatışmayı ve dinamizmi de barındıran, eleştirel baksa bile bu tür pratiklerden de geri kalamayan, zamanından ve başka türlü yaşam pratiklerinden feragat ederek bu etkileşime dâhil olan aktörlerin ortak rızasıyla inşa edilen yeni bir güzellik sözleşmesidir bu. Güzellik sözleşmesi aynı zamanda, açık ya da örtük şekilde cereyan eden önemli bir sosyal kontrol ve yönlendirme mekanizmasıdır da. Bu sözleşme, rekabet, göz kontrolü, tüketim ilişkileri, güç ilişkileri, sembolik sermaye mücadeleleri açısından son derece karmaşıktır ve ayrıca imaj üzerinden benliklerin inşa edildiği dinamik etkileşimler bileşkesine dayalıdır.

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev.: Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel), 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ATAY, Tayfun (2017). *Görünüyorum O Halde Varım /"Meşhuriyet Çağı"nda Kültür ve İnsan*. İstanbul: Can Yayınları.

- BOURDIEU, Pierre (2015). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (Türkçe Söyleyenler: Derya Fırat Şannan, A. Günce Berkkurt), Ankara: Heretik Yayınları.
- CRESWELL, John W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri-Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. (Ed. Çev.: Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir), Ankara: Siyasal Kitap Yayınları.
- DEBORD, Guy (2006). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (Çev.:Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ELIAS, Norbert (2013). *Uygarlık Süreci-I*. (Çev.: Ender Ateşman), 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- FERRY, Luc (2012). *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*. (Çev.: Devrim Çetinkasap), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- GIDDENS, Anthony (1999). *Toplumun Kuruluşu: Yapılaşma Kuramının Ana Hatları*. (Çev.: Hüseyin Özel), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2016). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. 8. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- GOFFMAN, Erving (2009). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev.: Barış Cezar), İstanbul: Metis Yayınları.
- HABERMAS, Jürgen (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı*. (Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- HAN, Byung-Chul (2015). *Yorgunluk Toplumu*. (Çev.: Selim Yalçın), İstanbul: Açılım Yayınları.
- KOZANOĞLU, Can (2001). *1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları: Cilalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MERTON, Robert K. (1968). *Theory and Social Structure*. (Enlarged Edition), New York: The Free Press.
- MORRIS, Desmond (1980). *Sevmek Dokunmaktır*. (Çev.: Engn Darıca). 2. Baskı, İstanbul: Sander Yayınları.
- SCHUTZ, Alfred (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*. (Türkçe Söyleyenler: Adnan Akan, Seyda Kesikoğlu), Ankara: Heretik Yayınları.
- SIMMEL, Georg (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- ŞENEL, Burcu (2017). "İçeriden Dışarıya, Dünden Bugüne: Mahalleye Açılan Kapı Olarak Kuaför Salonu". *Aynanın Önünde Cımbızın Ucunda: Kuaför Kitabı*, (Der.: F. Şenol Cantek), s.111-145, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÜSTÜNER, Tuba ve THOMPSON, Craig J. (2012). "How Marketplace Performance Produce Interdependent Status Games and Contested Forms of Symbolic Capital". *Journal of Consumer Research*, Vol.38, pp.796-814.
- WILLIAMS, Raymond (1961). *The Long Revolution*. London: Chatto And Windus.
- VIGARELLO, Georges (2013). *Güzelliğin Tarihi; Rönesans'tan Günümüze Beden ve Güzelleşme Sanatı*. (Çev.: Erkan Ataçay), Ankara: Dost Yayınları.
- YUMUL, Arus (2004). "Kadın Kuaförlerinin Gündelik Hayattaki Yeri: İstanbul Örneği". *Saç Kitabı*, (Ed.: Emine Gürsoy Naskali), s. 165-174, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

GERHARD KESSLER'İN TÜRKİYE'DEKİ KENT SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARINA KATKILARI

CONTRIBUTIONS OF GERHARD KESSLER TO THE URBAN SOCIOLOGY STUDIES IN TURKEY

Berna FİLDİŞ*

ÖZ: Gerhard Kessler, Hitler liderliğindeki Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara gelmesinden sonra Almanya'da yaşam ve çalışma koşullarının zorlaşması ile Türkiye'ye göç eden bilim insanlarından biridir. O, göç etmeden önce sosyal politikacı kimliği ile Almanya'da sanayileşmenin yarattığı ekonomik-sosyal sorunları ortaya koyma ve sınıflar arası dengeyi gözeten çözümler üretme gayretinde olmuştur. Çalışmalarına Türkiye'de de devam eden Kessler; sendikacılık, kooperatifçilik, sigortacılık gibi konulardaki birikimini 'içeriye' aktarmıştır. Türkiye'de bulunduğu 1933-1951 arasında üzerinde durduğu konulardan biri de kent olmuştur. O, kent planlama ve uygulama çalışmalarına 'henüz' yeteri kadar eğilmeyen Türkiye'ye rehberlik etmiştir. Kenti genel olarak konut sorunu etrafında ele alan Kessler, 18 yıl boyunca yaşadığı İstanbul'un 1930 ve 1940'lardaki durumuna da konut sorunu merkezli eğilmiş ve yerel yöneticiler başta olmak üzere kamuoyuna 'kentsel farkındalık' kazandırmak istemiştir. Bu çerçevede İstanbul'un semtlerine dair gözlemlerini dile getirerek bir yol haritası çizilmesi gerektiğini savunmuştur. Makalemizin amacı, Kessler'in Türkiye'de bulunduğu süre içerisinde daha çok İstanbul üzerinden yaptığı kentsel üretim ile yerli kent sosyolojisine katkılarını ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerhard Kessler, kent, sosyoloji, İstanbul, konut sorunu.

ABSTRACT: Gerhard Kessler is one of the scientists who immigrated to Turkey due to living and working conditions becoming difficult in Germany after the National Socialist Party under the leadership of Hitler came to power. Before his immigration, with his social politician identity he strived to exhibit the economic-social problems caused by industrialization in Germany and produce solutions favoring balance among classes. Continuing his studies in Turkey as well, Kessler 'imported' his accumulation in subjects such as unionism, cooperative system and insurance business. One of the subjects he studied between 1933 and 1951, when he dwelt in Turkey, is the city. He provided guidance for Turkey which hadn't focused on urban planning and implementation sufficiently 'yet'. Addressing the city generally with regard to the housing issue, Kessler also address the condition of İstanbul, where he lived for 18 years, during 1930s and 1940s based on the housing issue and wanted to raise 'urban awareness' of the public particularly of the local administrators. Within this framework, he expressed his observations concerning the districts of İstanbul and argued that a route should be mapped out. The aim of our article is to review the urban production made by Kessler mostly in relation to İstanbul during the time he lived in Turkey as well as his contributions to local urban sociology.

Keywords: Gerhard Kessler, city, sociology, İstanbul, housing issue.

* Dr. Öğretim Üyesi - Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü/Bartın - bernafildis@bartin.edu.tr



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar dikkat çekecek düzeyde bir kentleşme hareketi yaşanmamış, büyüyen tek kent % 6’lık oranla Ankara olmuştur.¹ Ancak bu, kent planlama faaliyetlerinin yürütülmediği anlamına gelmemektedir. Genç Cumhuriyet’i yönetenler özellikle 1920’ler ve 1930’lar boyunca temsil ettikleri modern değerlerin kentlerde görünür olması motivasyonu hareket ettirmişlerdir. Bir anlamda rejimin başarısı ile kent planlamada gösterilecek başarı özdeşleşmiştir (Tekeli, 1998: 112). Bu çerçevede Ankara başta olmak üzere İstanbul, İzmir ve ardından Türkiye’deki kentler modernleşme projesinin yansıtılacağı mekânlar olarak algılanmıştır. 1928’de planlama ve uygulama yetkileri ile donatılmış Ankara Şehri İmar Müdürlüğü’nün kurulması önemli bir adımdır. 1930-1935 yılları arasında ise Türkiye genelini ilgilendiren bazı yasalar çıkarılmıştır. 1580 Sayılı Belediye Kanunu, 1593 Sayılı Umumi Hıfzıssıhha Kanunu, 2290 Sayılı Yapı ve Yollar Kanunu, 2033 Sayılı Belediye Bankası Kuruluş Kanunu, 2722 Sayılı Belediye İstimlak Kanunu ve 2763 Sayılı Belediyeler İmar Heyetinin Kuruluşuna İlişkin Kanun ile belediye yönetimi ve imar mevzuatı tamamen yenilenmiştir (Tekeli, 1986: 253).

Siyasi kadroların kentler özelinde yaratmak istediği değişim, uzmanlık bilgisini arttıran bir hareketlenmeye de yol açmıştır. Öncelikli olarak dikkati çeken, telif ya da tercüme kitapların kaleme alınması ve süreli yayınların ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda Cemal Bey’in *Mesken İnşası* (1925), Celal Esat Arseven’in *Şehir Mimarisi* (1926) ve *Şehircilik* (1937), Refik Fenmen’in *Şehirlerin İnşaatı ve Islahı* (1927) başlıklı çalışmaları önemlidir. Ayrıca yayın hayatlarına sırasıyla 1924, 1931 ve 1935’te başlayan İstanbul Belediye Mecmuası’nda, Arkitekt’te ve Ankara merkezli Belediyeler Dergisi’nde kente dair güncel aktarımlar yapıp tartışmalar yürütülmüştür. Yazı faaliyetleriyle artan bilgi, akademiye de ulaştırılmıştır. Bu konuda Tekeli, “Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Mühendis Mektebi ve Teknik Okul (Yıldız)’da, haftada 2-3 saatlik şehircilik dersleri veriliyordu.” (1986: 256) bilgisini paylaşmıştır. Özetle dönem itibarıyla kent ve planlaması, siyasi iradenin ihtiyaçlarının belirlediği idari-hukuki boyutla sınırlı kalmamış ve kitaplar, dergiler, akademi aracılığıyla entelektüel bir derinlik kazanmıştır.

Kent en başta teknik-mühendislik bir konu olarak kavransa da kısa bir süre sonra sosyal bilimlerin, özede de sosyolojinin ilgi alanına dâhil olmuştur. Bu konudaki en erken örnek Ziya Gökalp’in 1923 yılında Küçük Mecmua’da yayımlanan “İctimaiyyat: Şehir Medeniyeti-Köy Medeniyeti” ve “İctimaiyyat: Köy ve Şehir” makaleleridir. Ancak söz konusu makaleler kenti kültür-uygarlık ayrımı üzerinden, yani dolaylı ele almıştır. Bu nedenle kent sosyolojisinin ilk metinleri olarak kabul edilmemektedir.² 1940’lar,

¹ Serdar Sağlam, bu süreyi 1950’lere kadar ileri çekmektedir. Bk. (Sağlam, 2016: 258).

² Bk. (Kaçmazoğlu, 2015: 7; Akyurt ve Yaman, 2012: 181).

yerli sosyolojiye 1920'lerden itibaren hâkim olan durgunluğun sona erdiği zaman dilimidir. Bu dönemde Ziya Gökalp ve Prens Sabahattin'in - ilgilendikleri sorunlara bağlı olarak- ürettikleri genel sosyolojik söylemlerin yerini, uzmanlık düzeyinin arttığı daha dar kapsamlı sosyolojik söylemler almaya başlamıştır. Yaşanan değişimin bir 'alt disiplinleşmeye' işaret ettiğini söylemek mümkündür.³ Dolayısıyla kente yönelik doğrudanlık ve devamlılık arz eden çalışmaların varlığı, kent sosyolojisinin bir alt disiplin olarak görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Göz ardı edilmemesi gereken ise 1930'lardan itibaren kenti sosyolojik üretimlerinin bir parçası haline getirerek bu alt disiplinin görünürlük kazanmasına 'erken' dönemlerden itibaren katkı sunan insanların varlığıdır. Bu konuda öncelikli olarak anılması gereken kişi, Ekim 1931-Haziran 1932 arasında İstanbul Belediye Mecmuası'nda yayımlanan sekiz makalesi ile Hilmi Ziya Ülken'dir. "Şehir İçtimaiyatı (I-VI)" ve "Şehrin İktisadi Fonksiyonu (I-II)" ile Ülken, farklı dönemlerdeki kent modellerinin birbirinden ayrıştığı noktaları, kentlerin işlevlerini ve sınıfsal yapılarını tarihsel bağlamda ele almıştır. Değinilmesi gereken ikinci isim Kurna Köyü monografisi ile köy sosyolojisinde ayrıcalıklı bir yere sahip Mehmet Ali Şevki Sevündük'tür. Sevündük bir Science Socialeci olarak Cumhuriyet kadrolarının idealleri ile örtüşür bir biçimde kente ilgisiz kalmamış ve 1934-1935 arasında Siyasi İlimler Mecmuası'nda çıkan "Beldelerimizin Müstakbel Planları ve Büyük Şehirli Türkiye" başlıklı telif, "Bir Tatbiki Sosyoloji Numunesi: Ürbaniizm (1-2)" başlıklı tercüme makaleleriyle hem İstanbul'un planlanması hem de genel olarak kent planlaması konusunda aktarımda bulunmuştur. Kent üzerinde duran üçüncü kişi ise Nazi Almanya'sından Türkiye'ye 1933 yılı sonunda göç eden Gerhard Kessler olmuştur.

Gerhard Kessler ve Kente Bakışı

Gerhard Kessler 1883 yılında dönem itibariyle Doğu Prusya toprakları içinde kalan Wilmsdorf Köyü'nde doğmuştur. Ancak bir Protestan papazı olan babasının Berlin'de görevlendirilmesi ile bu kente gitmiş ve iyi bir eğitim alma şansı elde etmiştir. Berlin ve Leipzig Üniversitelerinde tarih, coğrafya, iktisat ve sosyal bilimler öğrenimi görmüştür. Kessler, 1905 yılında tarih dalında Romalı general Germanicus Julius Caesar Claidanus üzerine *Die Tradition über Germanicus* başlığı altında hazırladığı çalışmasıyla doktorasını verdikten sonra, tamamen sosyal politika alanına yönelmiş görünmektedir (Baş, 2014: 204). Bu konuya yoğunlaşmasının arka planında Alman Tarihçi İktisat Okulu'ndan etkilenmesi yatmaktadır. Okul, toplumsal özgümlükleri merkezine alıp evrensel iktisat yasasını reddetmiş ve insanın akıl, irade ve sorumluluk

³ Hacı Bayram Kaçmazoğlu 1940'lı yılların sosyoloji atmosferini Behice Boran, Niyazi Berkes ve Pertev Naili Boratav'ın oluşturduğu Ankara Ekolü ile Hilmi Ziya Ülken, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu ve Nurettin Şazi Kösemihal'in oluşturduğu İstanbul Ekolü üzerinden açıklarken köy, kent, aile, hukuk, iktisat, din, sanat ve edebiyat sosyolojisi alanlarında pek çok üretimin yapıldığını söylemektedir. Bk. (Kaçmazoğlu, 2013: 39-65).

sahibi bir varlık olarak toplumu belirleme gücü olduğunu savunmuştur (Fildiş, 2016: 256). Kessler, Okul'un özellikle ikinci kuşak üyeleri Gustav Schmoller, Lujo Brentano ve Karl Bücher'in fikirlerinden ve yürüttükleri monografik çalışmalardan etkilenmiştir. Bu isimler Almanya'nın yaşadığı sorunların monografiler ile ortaya konması ve ardından reformlar aracılığıyla söz konusu sorunlara çözüm üretilmesi gerekliliğine inanmıştır. Kessler de Jena ve Leipzig Üniversitelerinde iken yürüttüğü çalışmalarda, hızlı sanayileşmenin yarattığı sorunları monografiler ile ortaya koymaya ve sınıflar arasında ekonomik-sosyal bir dengenin sağlanabilmesine odaklanmış, yani bir sosyal politikacı tavrıyla hareket etmiştir.

Kessler'in sosyal politikacı kimliği ile ilgilendiği konulardan biri de kentlerdeki yaşam olmuştur. Bu bağlamda söz konusu mekânlara öncelikle tarihsel bir anlam yüklediği görülmektedir. Ona göre, "unutulmamalıdır ki, hepsi değilse bile yüksek kültürün mühim kısmı şehirlere neş'et etmiştir. Şehirler ülkeyi evvela himaye ve müdafaa bilahare sevk ve idare, ekseriya da ona hükmetmiştir" (Kessler, 1935b: 529). Ancak bu, kentlerin siyasi ve askeri güçle sınırlı oldukları anlamına gelmemektedir. Nitekim Kessler,

"Hakikatte şehrin: ticaret ve münakalesi ile, idare ve kazai içtihatları ile, sanayi ve mektepleri ile, güzel sanatlara ve ilme alaka ve hizmeti ile bütün memleketin üzerinde ihtimamkar, müsmir ve terakkiye teşvik eden bir rolü vardır." (1935b: 534)

demiş ve ülkeler için önemine dikkat çekmiştir. Onun özellikle ilgilendiği ise sanayileşmeye bağlı olarak 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan modern kentlerdir. Kessler daha önceki dönemlerde olduğu gibi modern dünyanın da kentlerden idare edildiğini söylemiştir. Çünkü "Liman, asri çarşı, iskele, istasyon, otel, banka, borsa, büyük kahvehaneler, telsiz telefon mürsileleri, tayyare istasyonları hep asri şehir tesisatıdır." (Kessler, 1935b: 531-532) ve bu imkânlar kentleri hareketin kaynağı haline getirmektedir. O, modern kentlerin öncekilere göre farklılıkları üzerinde de durmuştur. Bunlardan biri, bünyesinde taşıdığı özgürlükçü havayı ilk defa kendi alanı ile sınırlamayı tüm bir ülkeye yaymış olmasıdır. İçinde yaşadığı dönemi kast ederek "Tempora mutantur = zamanlar değişmiştir. Bugün büyük şehirler ihtişamı seven krallar ve asilzadeler için değil, halk için inşa edilmektedir." (Kessler, 1946a: 229) demesi, söz konusu farklılığın bir başka ifadesidir. Bu cümleden çıkarılması gereken ikinci sonuç ise kentleri çoğunluk nüfusu oluşturan dar gelirliyle özdeş algıladığı ve sorunları, sorunların çözümü ile kenti, benimsediği sosyal politikanın bir parçası olarak aldığıdır.

Diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi 19. yüzyıl Almanya'sında gerçekleşen sanayileşme hamlesinin adresi olarak kentler, sakinlerine sunduğu sınırlı imkânlar ile sorunların parçası haline gelmiştir. Köylerden kentlere göç sonucu kısa sürede artan kalabalık, kalabalıklar karşısında yetersiz kalan konut sayısı, konut yokluğunda kiralanan odalardaki

konforsuzluk ve satış-kira bedellerindeki artış nüfusun çoğunluğunu oluşturan dar gelirli için kent yaşamını zora sokmuştur. Belediyelerin daha planlı bir şehirleşme yönünde yaptığı çalışmalara rağmen sorunların devam etmesi, Kessler'in kentlere kayıtsız kalamamasına neden olmuştur. O, "İnsanın üç büyük yaşama ihtiyacı gıda, giyinme ve mesken ihtiyaçlarıdır." (Kessler, 1935a: 436) diyerek konut konusuna atfettiği önemi göstermiştir. Sanayileşme ile birlikte Avrupa kentlerinde yaşanan sorunların önemli bir boyutunu niteliksel ve niceliksel yetersizlikleri ile konutlar oluşturmaktadır. Ki, "... bu nedenle büyük şehirlerin mesken meseleleri 100 senedir iktisatçıları, mimarları, içtimai siyasetçileri ve komün politikacılarını meşgul etmektedir" (Kessler, 1949: 131). Pek çok uzmanın üzerine fikir yürüttüğü konutun niteliği; tipi, planı, hangi malzemeden yapıldığı, ısı ve ışıktan yararlanma derecesi, oda sayısı ve odanın büyüklüğü gibi... ayrıntılar iken niceliği konut sayısıdır. Kessler her iki özelliğin de ailelerin sağlık, saadet ve istirahatini yakından ilgilendirdiğini düşünmüştür. Dolayısıyla "Mesken tek başına boş bir yerde duran bir cisim değildir" (Kessler, 1935a: 439). Bir anlamda konutların inşası her şeyiyle kentin inşası demektir. Bu nedenle cevabı içinde saklı "Herkes istediği yerde, istediği binayı yaptırabilmeli midir?" (Kessler, 1935a: 439) sorusunu ve "Bazı şehirlerde, inşaat malzemesi mevcut olduğu, mimar ve yapı işçisi bulunduğu halde, mesken kıtlığı oluyor." (Kessler, 1935a: 437) serzenişini bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir.

Kessler bir kent için önem arz eden konut meselesinde en büyük sorumluluğu komünlere, yani belediyelere vermiştir. "Ahşap ev inşasını men etmekle, yangın duvarları vücuda getirilmesini emreylemekle iş bitmiş olmaz." (Kessler, 1934: 15) demesi, yerel siyasi güçten daha fazlasını beklediğindedir. Bu bağlamda o; evlerin yüksekliğinin sokakların genişliğine uydurulmasını sağlayacak, az ışık ve hava alan odaların yapılmasının önüne geçecek nizamnamelerin vücuda getirilmesinden bahsetmiştir. Yanı sıra belediyelerin yollar açarak ve üzerlerine ev inşa edilebilecek araziler satın alarak konut yetersizliğine çözüm üretmesi gerekliliğini seslendirmiştir. Kessler'in yerel siyaset örgütünün sergilemesi gerektiğini düşündüğü bu tavır, sosyal politikacı kimliğinden bağımsız değildir. Nitekim

"Garp memleketlerinde 'kiralık kışla' ismi verilmiş olan ve içlerine bir yığın halk toplayan apartmanları men etmeli, bunların yerine küçük münferit evlerin inşasını teşvik eylemeli, bu gibi evlerin ucuz bir surette yapılması sebeplerini hazırlamalıdır." (Kessler, 1934: 15-16)

sözleri, dar gelirli için konut sıkıntısını çözmeye belediyeleri yükümlü gördüğünün ispatı gibidir. Ancak Kessler, onların yetersiz kaldığı noktada yapı kooperatiflerini gündeme getirmiştir.

Kooperatifler sosyal politikanın temeli olan dayanışma ilkesinin sonucudur. Kessler kooperatifleri, “azasına istihsale yahut istihlake müteveccih hususlarda yardım etmek maksadı ile kendi zati müşterek işletmeleri etrafında çalışmak için insanların serbestçe iktisaden birleşmeleri, bir araya gelmeleri...”⁴ (1940: 3-4) olarak tanımlamıştır. Bu kooperatiflerden biri olan yapı kooperatiflerini ise “... ya katlı yahut yan yana bulunan küçük evler tarzındaki meskenlerle azalarının mesken ihtiyacını karşılamaya gayret eden...” (Kessler, 1940: 159) zümreler biçiminde açıklamıştır. Yapı kooperatiflerinin amacı işçiler, küçük memurlar ve küçük işletme sahipleri, yani dar gelirli için evler inşa etmektir. Belli bir yaşam standardına sahip bu evler kooperatif üyelerine yüksek olmayan meblağlar ile kiralanır. Elbette ki diğer amaç konut sıkıntısının ortadan kaldırılmasıdır. Kessler belediyelerin yetersizliğinin yapı kooperatiflerini önemli bir girişim haline getirdiğini söylemiştir. Nitekim Jena Üniversitesi’nde profesörlük yaptığı dönemlerde örnek nitelikteki yüzlerce küçük konutlar üreten Heimstätten Meslek Kooperatifi’ni yönettiği bilinmektedir (Hänlein, 2006: 33). 1919’da kaleme aldığı “Jena’da Kooperatif Yerleşimleri” başlıklı çalışmada yapı kooperatiflerinden bahsederken aslında kendi tecrübelerini aktarmıştır. Onlar konusundaki olumlu tutumunu,

“Bu metodlarla bir iki sene zarfında tamamen yeni meskenlerden müteşekkil mahalleler ve semtler meydana geldi. Bu devre içinde Frankfurt A. Main, Berlin ve Viyana’daki bu kabil inşaattan meydana getirilen meskenler bütün dünyada şöhret temin etti.” (Kessler, 1946b: 274)

sözlerinden anlamak mümkündür.

Tarihsel ve sosyolojik bir kavrayışla kentlerin toplumlar için önemli olduğunu düşünen Kessler, sanayileşmenin ana mekânında yaşanan olumsuzlukları daha çok konut sorunu ile irtibatlandırmıştır. Bu sorunun çözülebilmesi için komünlerin yapması gerekenler ile yapı kooperatiflerinin yapabilecekleri üzerinde durmuştur. Almanya’da elde ettiği tecrübelerini, 1933-1951 yılları arasında yaşadığı Türkiye’de de kullanmayı ihmal etmemiştir. Böylece güncel gelişmeler ışığında dillendirdikleri, ülkenin bu konuda mesafe kat etmesine yardımcı olmuştur.

Gerhard Kessler’in Türkiye’deki ‘Kentsel’ Üretimi

Ocak 1932’de Türkiye’ye çağrılan İsviçreli eğitim bilimci Prof. Albert Malche, Darülfünun’daki öğretim elemanlarının ve verilen eğitimin yetersizliğine dikkat çeken bir rapor hazırlamıştır. Bu raporun ardından İstanbul Üniversitesi’ne dönüştürülen okuldan 71’i müderris ve muallim,

⁴ Bugünkü Türkçe’de “üyesine üretime ya da tüketime yönelik konularda yardım etmek amacı ile kendi özel ortak işletmeleri etrafında çalışmak için insanların serbestçe iktisaden birleşmeleri, bir araya gelmeleridir.” olarak ifade edilebilir.

13'ü müderris muavini ve 72'si asistan olmak üzere toplam 157 öğretim elemanı tasfiye edilmiştir (Namal, 2012: 15). Ortaya çıkan açık ise büyük oranda Almanya'dan getirilen bilim insanlarıyla kapatılmıştır. Planlı gerçekleşmeyen bu uygulamanın nedeni, Almanya'da Mart 1933 seçimleriyle iktidara gelen Nasyonal Sosyalist Parti ve lideri Hitler'in izlediği Yahudi kökenlileri ve muhalifleri etkisizleştirmeye yönelik olumsuz siyasettir (Fildiş, 2016: 255). Mevcut koşullarda pek çok Alman bilim insanı başka ülkelere göç etmiştir. 1933'ten itibaren Türkiye'ye gelen onlarca da üniversitenin tıp, fen, edebiyat ve hukuk fakültelerinde istihdam edilmiştir. Gerhard Kessler de istihdam edilenlerden biridir.

Kessler İstanbul Üniversitesi'nin Edebiyat, Hukuk ve İktisat Fakültelerinde verdiği dersler, katıldığı sempozyumlar, yürüttüğü yazı faaliyetleri, resmi kurum ve kuruluşlara yaptığı danışmanlıklar ile sendikacılık, kooperatifçilik, sigortacılık gibi sosyal politika konularında Türkiye'ye rehberlik etmiştir. Birikimini paylaştığı konulardan biri de kent olmuştur. Türkiye üzerinden kente dair nasıl bir motivasyona sahip olduğunu,

“On dokuzuncu asırda -İngiltere, Hollanda, Belçika ile Almanya'da Bremen şehri hariç olmak üzere- diğer Garp memleketlerinde ve Almanya'nın diğer yerlerinde şehir idareleri tarafından işlenmiş olan hatalar, bizi korkutacak ve yanlış adımlardan tahzir edecek derecededir.” (Kessler, 1934: 15)

ifadesinden anlamak mümkündür. O, Avrupa düzeyinde bir kentleşmenin henüz yaşanmaya başlanmadığı Türkiye'de benzer planlama ve uygulama yanlışlarının yapılmaması yönünde gayret göstermiş, Avrupa'daki olumsuz örneklerin Türkiye'ye ders olması gerektiğini düşünmüştür. Ancak gözlemediği ve ilerleyen yıllarda derinleşeceğini öngördüğü sorunlara da dikkat çekmiş ve çözüm önerilerinde bulunmuştur.

Kessler'e dair kent bağlamında söylenmesi gereken ilk şey, Türkiye'yi ondan daha iyi tanıyan bir yabancı olmadığını ve ülkenin gezip görmediği köşe bucağının kalmadığıdır (Tuna, 1963: 8). Yaptığı geziler sırasında yöre halkıyla yakın bir ilişki kurduğu, Senirkent ve Ürgüp'ün fahri hemşerisi ilan edilmesinden anlaşılmaktadır. Ayrıca Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde bulunan pek çok şehre dair Osmanlıdan Eski Yunan'a giden tarihsel bir bilgi birikimi edinmiş ve “Türk şehirlerinin büyük ve şerefli tarihi ve eski güzelliği yeni Türkiye'nin Komün politikası sahasındaki büyük faaliyetinin temelini teşkil etmelidir.” (Kessler, 1935b: 525) düşüncesini kişi, kurum ve kuruluşlarla paylaşmaya çalışmıştır. Dolayısıyla Kessler'in Türkiye'deki kentler üzerine düşüncelerinin sosyolojik ve tarihsel boyutu bir arada barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak Türkiye'de bulunduğu süre içerisinde İstanbul'da yaşamış olması, gözlem ve önerilerini daha çok bu kent üzerinden dillendirmesine neden olmuştur. İstanbul'un

Türkiye'nin en büyük ve gelişmiş kenti olması ise ona dair söylediklerini diğerleri için bir öngörü haline getirmiştir.

Kessler kentlerde temel problem olarak gördüğü konut sorununa İstanbul'u değerlendirirken de genişçe bir yer ayırmıştır. Ona göre, "İstanbul'da şimdiye kadar bir mesken siyaseti takip edilmemiş yahut buna dair bazı tedbirler alınmışsa da semere vermemiştir" (Kessler, 1935a: 440). Dolayısıyla İstanbul'un konut sorunu zaman içerisinde daha da derinleşmiştir. Kessler bunu,

"37 seneden beri Avrupa'nın büyük kısmının mesken meseleleriyle meşgulüm. Bu bahisler üzerinde dört muhtelif üniversitede ders takrir edip yazılar yazdım ve aynı zamanda da Almanya'daki vatanımda mesken inşaatının ameli davaları ile bizzat meşgul oldum. Bunun içindir ki, tenkit ve tekliflerimi işlerinize salahiyetsiz bir müdahale şeklinde karşılayıp hemen reddetmemenizi dilerim. Londra, Liverpool ve Birmingham'daki *Slums* tabir edilen perişanlık arz eden harap ikamet mıntıklarını biliyorum. Berlin, Viyana ve Peşte'nin korkunç kira kışlalarını biliyorum. İtalya'nın sahil ve Polonya'nın maden işçileri şehirlerindeki mesken sefaletlerini biliyorum. Hamburg ve Riga'daki ikamet semtlerini biliyorum. Birçok bakımsız eski şehirlerin mevcut olduğunu ve yeni sanayi şehirlerinde düşüncesiz ve hatta merhametsizce vücuda getirilmiş bir nevi kitle karargâhı olan ikametgâhları da biliyorum ve bütün bunları bizzat görmüş, müşahede etmiş bir insan sıfatıyla biliyorum. Bükreş'te de uzun müddet yaşadım ve Yunanistan maada bütün Balkan memleketlerinde bulundum. Fakat İstanbul'daki kadar mebzul mesken sefaleti hüküm süren başka hiçbir şehir bilmiyorum." (1949: 133)

sözleriyle ifade etmiştir. Amacının itham etmek değil de sevdiği İstanbullulara yardım etmek olduğunu özenle belirten Kessler, bunun için -kendi deyişle- kentteki konut sefaletini niteliksel ve niceliksel boyutlarıyla ele almıştır.

1933 yılında Avrupa Ekspresi ile İstanbul'a gelirken Yedikule'den itibaren Sirkeci'ye kadar sıralanan harap binaları gördüğünde içini bir dehşet duygusu kapladığını aktaran Kessler'in bu hissiyatı zaman içerisinde azalmamış, tersine artmıştır (1949: 133). Çünkü semt semt dolaştığı İstanbul genelinde iyi ya da kısmen iyi olarak nitelendirilebileceklerin yanında, binlerce harap evin olduğunu gözlemlemiştir. Bu konuda öncelikle dikkat çektiği, sürekli çıkan yangınlarla ya da fırtınalarla zarar gören ve İstanbul'un hemen her semtine yayılmış ahşap yapıların çokluğudur (Erkan, 2018: 138). Oysaki bu yapılar kullanılan malzeme nedeniyle kısa sayılabilecek bir ömre, dolayısıyla tercih edilmemesi gereken bir 'teknolojiye' sahiptirler. Nitekim Kessler'in şehrin planlanmasına dair önerilerde bulunurken ahşap yapıları liste dışı bıraktığı

görülmektedir. Konutların niteliği ile ilgili ikinci olarak değindiği ise Beyoğlu ve çevresinde dar sokaklara inşa edilmiş yüksek apartmanlar olmuştur. Kessler,

“Bu apartmanların tertibatı güzel olmaktan çok uzaktır; dar bir aydınlık yerin etrafına küçücük mutfak ve hamam sıkıştırılmış, gene dar ve karanlık bir koridorun iki tarafına hela ve sandık odası ve kiler gibi küçük odacıklar sıralanmıştır...” (1935a: 441).

diyerek Batılı modern mimari uygulamalarındaki her hatanın bu konutlara yansıtıldığını söylemiştir. Bina planları içinde yaşayanlara konfor sağlamadığı gibi, bu binalardan müteşekkil mahalleler de İstanbullulara hareket edebilecekleri yeterli alanı tanımamaktadır. Bu nedenle Kessler genellikle orta sınıfa mensup bölge sakinlerini -ödedikleri meblağlara karşın- iyi ve rahat yaşamayan ‘zavallı insanlar’ olarak anmıştır (1935a: 441).

İstanbul’da yaşanan konut sorununun niceliksel boyutunu ise ilerleyen yıllarda daha da artacağını öngördüğü konut yetersizliği oluşturmuştur. O, İstanbul’daki bina sayısı ile ilgili sağlıklı bir istatistiğin bulunmamasını büyük bir eksiklik olarak tanımladıktan sonra, yaklaşık 10 bin konut açığının mevcudiyetinden bahsetmiştir (Kessler, 1949: 131). Özellikle 1942’den itibaren duraksayan konut inşaatları “Değil mesken bulmak, tek bir oda kiralayabilmeyi dahi çok zorlaştırmıştır” (Kessler, 1946a: 230). Ona göre İkinci Dünya Savaşı sürecinde kiraların sabit tutulması ile ilgili yürürlüğe konan yasa, yeni bina yapmanın kârlı görülmemesine neden olmuş ve bu da konut sorununu ortaya çıkarmıştır. Mevcut açığın İstanbul’da 50 bin kişinin meskensizliği anlamına geldiğini belirten Kessler, harap ev ve odalara sıkışılması ya da gecekondu yapımı gibi ‘sorunlu’ çözümlerin üretildiğini aktarmıştır. Ancak bir taraftan dar mekânlara sıkışan kalabalıklar arasında huzursuzluklar ve hastalıklar artmış, diğer taraftan alt yapının olmadığı kent merkezlerinin dışındaki alanlarda kanunsuz yapılan binalar insanları işgalci konumuna düşürmüştür.

Kessler, niteliksel ve niceliksel boyutları ile İstanbul’daki konut sorununu bir dava olarak tanımlamış ve bu meseleye verdiği önemi,

“Gazetelerimiz bu mesken meselesinden her hafta ve hatta her gün bahsetmeli idiler. Çünkü bu mesele bizim için gazetelerin bol bol bahsettikleri Trieste şehri hakkındaki ihtilaflardan ve Paris Konferansı’nda söylenen nutuklardan yüz kere daha mühimdir.” (1946b: 229)

sözleriyle ifade etmiştir. Bu nedenle gözlemleri ile eş zamanlı çözüm önerilerinde de bulunmuştur. “Artık daha fazla şikâyet etmek istemiyoruz: Yardım etmek, daha yeni, daha iyi, daha sıhhatli, daha mes’ut ve daha güzel bir İstanbul inşa etmek istiyoruz!” (Kessler, 1949: 134) diyerek bir taraftan mevcut semtlerin ıslahı diğer taraftan yeni semtlerin oluşturulması üzerinde durmuştur.

Kessler, şehrin konforu açısından mevcut alanların ıslahını önemsemiştir. Pahalı ve uzun süreli bir iş olan ıslah, öncelikle belli bir konut standardının tutturulmasını öngörmektedir. Bu konuda belediyeler tarafından yapılacak denetlemeler ise hayati niteliktedir: Hiçbir surette ahşap binaya izin verilmemesi, yeni inşaatlarda bina yüksekliğinin cadde genişliğinden daha fazla olmaması, inşaat alanlarının arazilerin en çok % 50'sini kaplaması, azami 6 metre genişliğindeki arazilerde sadece müstakil evlerin inşasına izin verilmesi, her binanın su ve kanalizasyon gibi alt yapı sistemlerine bağlanması, ev planlarında bir mutfak ve ayrı banyo-tuvaletin bulunması, uygun baca sistemlerinin kurulması... (Kessler, 1949: 134) belediyelerin denetlemeler sırasında uygulaması gereken kurallardır. Kessler, bu kuralların hayata geçirilmesi ile İstanbul'da belli bir iyileşmenin sağlanacağını söylemiştir. Islah sürecinin diğer boyutunu ise Mesken Murakabe Ofislerinin kurulması oluşturmaktadır. Harap konutların yıkılıp yıkılmamasına karar verecek bu ofisler, belediye temsilcileri ile mimar ve yapı teknisyenlerinin üyeliğinde faaliyet yürüteceklerdir. Kessler ofislerin kararıyla öncelikli olarak Beyoğlu ve çevresinin yıkım alanına dönüştürülmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Hatta Orhan Tuna onun "Şayet elimde olsa Talimhane denilen semt de dâhil olmak üzere şehrin bütün bu kısmını havaya uçururdum." (1963: 21) dediğini aktarır. Bölge ile ilgili planları yıkılan konutların yerine yenilerinin inşası değil, buranın ticari bir merkez haline getirilmesi olmuştur. Dolayısıyla Beyoğlu ve çevresinde yaşayan aileler için yeni oluşturulacak semtlere göçü kaçınılmaz görmüştür. Bu noktada takip edilmesi gereken stratejinin önce yeni konutların inşa edilmesi ve insanların buralara yerleştirilmesi, ardından eski konutların yıkılması olduğunu söylemiştir (Kessler, 1949: 134). Genel olarak değerlendirildiğinde ise denetleme ve yıkımlarla ıslah faaliyetlerinin mevcut semtlerde nitelikli konut standardının yakalanmasına yardımcı olacağını düşünmüştür.

0, konut yetersizliğine çözüm olarak yenilerinin yapılmasını önermiştir. Hesaplamalarına dayanarak mevcut olduğunu düşündüğü 10 bin konut açığının 5 ya da 10 senelik planlar dâhilinde nasıl kapatılabileceğine yoğunlaşmıştır. Kessler'e (1949: 132) göre, 5 senelik bir plan üzerinden gidilecek olursa -her sene artan 1440 konut ihtiyacını da hesaba katarak- yılda 3200 yeni konut inşa etmek gerekmektedir. Söz konusu plan 10 seneyi kapsayacak ise her sene inşa edilmesi gereken konut sayısı 2440'tır. Dolayısıyla konut ile ilgili bu niceliksel problemin çözümü, İstanbul'da yeni yerleşim alanları oluşturmaktır. Ki, Kessler inşaat sahası için "... mesela Fatih Camii ile Edirnekapı arasında büyük surların garbında ve Hasköy ile Şişli civarındaki yüksek düzlüklerde aynı zamanda Çamlıca arasında..." (1949: 133) geniş arazilerin mevcut olduğunu gözlemlemiştir. Pek çok yere göre ucuz olan bu araziler; liman, banka, üniversite, belediye gibi imkânları ile kent merkezine uzak olmadığı gibi, sokak ve bina inşasına da elverişlidir. Bu bağlamda Kessler apartmanlardan önce Üsküdar'da yoğun olarak rastladığı bahçeli ve müstakil konut tipinin yaygınlaştırılması

gerektiğini düşünmüştür. İlerleyen dönemlerde mekân ve maliyet avantajı ile apartman yapımı kaçınılmaz olduğunda ise mevcutlardan farklı bir sokak ve bina planlamasını şart görmüştür. Bu konuda sıraladığı detaylar şöyledir:

“Yan cephelerdeki feci ‘ziya aralıkları’ ve dolayısı ile ziya alan odalardan vazgeçilmelidir; bu meyanda yalnız iki pencere genişliğindeki apartman inşasını da yasak etmelidir. Evin dolayısı ile apartmanın büyüklüğü nispetinde arsa geniş olmalıdır. Binaların arkalarına bırakılan avlu veya bahçelerin derinliği binanın irtifası ile mütenasip olmalıdır. Ancak bu tedbirler neticesinde bugünkü Beyoğlu cihetindeki kule gibi binaların yapıldıkları havlu şeklindeki arsalardan vazgeçilmiş olur” (Kessler, 1935a: 442).

Kessler, genel olarak ‘Nerede ve nasıl bir konut?’ sorusuna cevap veren bu açıklamalarının hayata geçirilmesinde herhangi bir arazi, mimar, işçi, malzeme sıkıntısının bulunmadığını söylemiş ve ardından ‘Kim inşa edecek?’ sorusunu cevaplamaya çalışmıştır. Bu çerçevede Almanya’daki deneyimlerinden yola çıkarak yapı kooperatiflerini gündeme getirdiği görülmektedir. Ancak “azalarına kiralamak üzere meskenler inşa eden yapı kooperatifleri İstanbul’da mevcut değildir” (Kessler, 1949: 131). İnşaat işleriyle uğraşan şirketler ise devletin, sanayici ve tüccarların ihtiyaçlarını karşılama yönünde faaliyet yürütüp kârlı bulmadıkları için küçük konut yapımına ilgi göstermemektedir. Kessler gerekli girişimlerde bulunacak bir sivil inisiyatifin yokluğu karşısında en büyük görevin İstanbul Belediye’sine ait olduğunu belirtmiştir. Belediyenin elinde bulundurduğu sermaye ile kısa sürede kendini amorti edecek küçük konutlar yapma gücüne sahip olduğunu,

“Stadyumlar, şehir gazonları, spor sarayları, açık hava tiyatroları ve bunlara mümasil lüks tesisler için sermaye bulunabildiğin göre, hiçbir surette lüks olmayan ve alınacak kiralarla yatırılacak paranın karşılığı daimi olarak emniyet altına alınmış bulunan halk meskenlerinin inşasına da pek ala sermaye bulunabilir.” (Kessler, 1949: 133)

sözleriyle ifade etmiştir. Kessler’e göre belediyenin maddi imkânlar yanında konut yapımına uygun bölgelerde sahip olduğu geniş araziler de mevcut açığın kapatılmasını mümkün kılacaktır.

Kessler, Türkiye’deki kentlerin geneliyle ilgili tarihsel ve sosyolojik bir kavrayışa sahip olmasına rağmen yoğun olarak yaşadığı İstanbul’a odaklanmıştır. Bu kentin kaynağı geçmişte bulunan ‘güncel’ sorunlarını ele almış ve Avrupa kentlerine dair teorik-pratik birikimi ile önerilerde bulunmuştur. 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan sanayi kentlerinde olduğu gibi, konut sorununu İstanbul için de önemli addetmiştir. Sorunun halinde ise belediyeye öncelikli bir rol atfetmiş ve yeni konutların yapımının 5 ya da 10 sene, mevcutların elden geçirilmesinin ise daha uzun süreceğini

öngörmüştür. Konut sorununun niteliksel ve niceliksel boyutları ile çözülmesini amaçlayan planın uygulanmasının yetersiz alt yapı, yüksek kira, gecekondulaşma ve konforsuz yaşam alanları gibi olumsuz getirileri ortadan kaldıracığına inanmıştır. Kessler'in söz konusu inancını paylaşma uğraşısı içerisinde yürüttüğü faaliyetlerle sadece İstanbul değil, Türkiye için yol gösterici olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Cumhuriyet Dönemi'nde öncelikle modern değerleri temsil eden yönetici kadroların dikkatini çeken kent, planlama ve uygulama ihtiyacı ile telif-tercüme kitaplar, süreli yayınlar ve eğitim kurumları üzerinden eşzamanlı bir teknik bilgi üretimine konu olmuştur. Kısa bir süre sonra sosyal bir olgu olarak da kavranması, 1930'larda kent ile sosyolojiyi doğrudan bir araya getiren ilk metinlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1920'lerden itibaren yerli sosyolojiye hâkim olan durgunluk 1940'larda sona ermiş ve uzmanlık düzeyinin arttığı daha dar kapsamlı sosyolojik söylemler bir 'alt disiplinleşmeye' işaret etmiştir. Bu bağlamda kent ile sosyolojinin kesiştiği metinler çoğalarak devam etmiş ve kent sosyolojisi bir alt disiplin olarak görünürlük kazanmaya başlamıştır.

Kessler, konut sorununu merkeze alan bir kent algısıyla yaşanan yetersizliklerin giderilerek ideal bir kent düzenine ulaşılmasını amaçlamıştır. Böylece sağlıklı ve mutlu bir şehir toplumunun ortaya çıkacağını düşünmüştür. O, 1933'ten itibaren kente dair birikimini özellikle İstanbul üzerinden Türkiye'ye aktarmıştır. Her ne kadar Genç Cumhuriyet'in Ankara'ya biçtiği rol İstanbul'u siyasi açıdan geri plana düşürmüş olsa da -ekonomi başta olmak üzere- pek çok konuda bu kentin öncülüğü devam etmiştir. Dolayısıyla İstanbul'a dair sözleri Türkiye'de yankılanır bir biçimde Kessler, mevcut konut sorununu 'güncel' gelişmeler ışığında sorgulamıştır. Yaşanan sorunlar gibi, sorunların çözümünü de konut konforu ve konut sayısı üzerinden ele almış ve ilki şehrin ıslahına, ikincisi ise yeni semtlerin oluşturulmasına karşılık gelen önerilerde bulunmuştur. Denetleme ve inşaat faaliyetleri üzerinden en önemli sorumluluğu İstanbul Belediyesi'ne veren Kessler, yerel yönetimin bir an önce planlamalar yapıp harekete geçmesi gerekliliğinden bahsederek öngörülerini çeşitli mecralarda ilgililerle paylaşmıştır.

Kessler'in İstanbul'a dair gözlem ve önerileri sadece bu kent için değil, Türkiye'nin kent birikimi için önemlidir. O, Türkiye'de bulunduğu 1933-1951 arasında bir yandan İstanbul'un kent yaşamına ışık tutmuş, bir yandan da Türkiye'de pek çok eksiğe sahip kent planlama ve uygulama faaliyetlerine katkı sunmuştur. Özetle sosyal politikacı kimliğinden beslenerek yürüttüğü kentsel faaliyetleri ile bu mekânın sosyal bir olgu olarak kavranmasına yardımcı olmuştur. Bu nedenle 1930'lar ve 1940'lar boyunca gerçekleştirdiği üretimini, yerli kent sosyolojisinin ortaya çıkıp serpilmesini sağlayan çalışmalar olarak görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- AKYURT, Mehmet Ali - YAMAN, Ömer Miraç (2012). "Türkiye'de Kent Sosyolojisi Çalışmaları". *Kent sosyolojisi*. (Ed. Köksal Alver), s. 179-204, Ankara: Hece Yayınları.
- BAŞ, Muhammed Fazıl (2014). "Gerhard Kessler'in Türkiye'deki Sosyoloji Anlayışına Katkısı". *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3 (28), s. 201-222.
- ERKAN, Ümmet (2018). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu: Türk Yurdu Dergisi (1911-1918)*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- FİLDİŞ, Berna (2016). "Türkiye'de Göçmen Bir Sosyal Bilimci: Gerhard Kessler". *1. Uluslararası Göç ve Kültür Sempozyumu*, s. 253-260, Amasya Üniversitesi.
- HÄNLEİN, Andreas (2006). "Gerhard Kessler: Türkiye'de Sürgün Bir Alman Sosyal Politikacı". (Çev. A. Hekimler), *Çalışma ve Toplum Dergisi*, (9), s. 31-37.
- KAÇMAZOĞLU, Hacı Bayram (2013). "1940-1950 Tarihleri Arasında Türk Sosyolojisi". *Türk Sosyoloji Tarihi Üzerine Araştırmalar*, s. 39-65, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- KAÇMAZOĞLU, Hacı Bayram (2015). "Kent sosyolojisi". *Türk Sosyoloji Tarihi - III: Yeni Türkiye'de Sosyolojinin Düşünsel ve Kurumsal Temelleri*, s. 223-226, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- KESSLER, Gerhard (1934). *Büyük Şehirlerin İctimai Çehresi ve Zamanımızda Büyük Bir Şehirden Beklenen Vazifeler*. İstanbul: Belediye Matbaası.
- KESSLER, Gerhard (1935a). "Mesken Siyasasına Ait Ekonomik ve Teknik Meseleler". *İ. Ü. Hukuk Fakültesi Mecmuası*, (Çev.: M. Ete), 1(4), s. 436-444.
- KESSLER, Gerhard (1935b). "Şehrin Tarihi ve Sosyal Fonksiyonu". *İ.Ü. Hukuk Fakültesi Mecmuası*, (Çev. R. Şükrü), 1(4), s. 524-534.
- KESSLER, Gerhard (1940). *Kooperatifçilik*. İstanbul: İ.Ü. İktisat Fakültesi Yayınları.
- KESSLER, Gerhard (1946a). "İstanbul'un Mesken Meseleleri I". *Siyasi İlimler Mecmuası*, (185), s. 228-230.
- KESSLER, Gerhard (1946b). "İstanbul'un Mesken Meseleleri II". *Siyasi İlimler Mecmuası*, (186), s. 272-276.
- KESSLER, Gerhard (1949). "İstanbul'da Mesken Darlığı, Mesken Sefaleti, Mesken İnşaatı". (Çev. E. Zâdil), *Arkitekt*, (5-6), s. 131-134.
- NAMAL, Yücel (2012). "Türkiye'de 1933-1950 Yılları Arasında Yükseköğretime Yabancı Bilim Adamlarının Katkıları". *Bülent Ecevit Üniversitesi Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, (1), s. 14-19.
- SAĞLAM, Serdar (2016). "1923-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Kent ve Kentleşme Olgusu". *Sosyoloji Konferansları*, 53 (1), s. 257-274.
- TEKELİ, İlhan (1986). "Türkiye'de 19. Yüzyıl Ortalarından 1950'ye Kadar Kentsel Araştırmaların Gelişimi". *Türkiye'de Sosyal Bilim Araştırmalarının Gelişimi*. (Ed.: S. Atauz), s. s. 239-268, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği.
- TEKELİ, İlhan (1998). "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması". *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. (Ed.: Y. Sey), s. 106-134, İstanbul: Tarih Vakfı.
- TUNA, Orhan (1963). "Gerhard Kessler: Şahsiyeti ve Eserleri". *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 23(3-4), s. 5-23.

SEZAI KARAKOÇ METİNLERİNDE MİLLET SÖYLEMİ



NATION DISCOURSE IN THE TEXTS OF SEZAI KARAKOÇ

Arif AYTEKİN*

ÖZ: Sezai Karakoç, gerek düşünce yazıları ve gerekse şiiri ile Türk toplumunda öne çıkmış, seçkin şair ve düşünürlerindendir. Şiir ve düşüncelerinin gücü yanında hayattaki pürüzsüz, tutarlı duruşuyla etki alanı gittikçe genişleyen bir düşünür olarak Türk toplumunda önemli bir mevki elde etmiştir. Millet kavramı üzerine geliştirdiği fikirlerinin Türkiye'nin toplumsal bütünlüğünün sağlam bir zemine oturması bakımından önemsenmektedir. Ulus-devletlerin bir tarafta/yukarıdan küresel güçlerin öbür tarafta/aşağıdan ise mikro milliyetçilikler arasında kalması, ilgili devletlerin toplumsal bütünlüklerini zedelemektedir. Bu çerçevede Karakoç'un millet anlayışı, Türkiye gibi imparatorluk bakiyesi bir devletin hem üst kimlik çatısının kuvvetlenmesi hem de toplumsal bütünlüğünün sağlanması bakımından önemli stratejik imkânlar sunmaktadır. Bu çalışmada edebiyat sosyolojisinin imkânlarıyla Sezai Karakoç'un şiir ve düşünce metinlerinden kalkarak millet söyleminin izi sürülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, batılılaşma, millet, İslam kültürü, Türk toplumu.

ABSTRACT: Sezai Karakoc is one of the elite poets and philosophers, who is famous not only with his opinion papers but also with his poems in the Turkish society. He has gained an important position which is getting wider with his consistent stance as a philosopher in the Turkish society. The opinions he has developed about the concept of a Nation has been paid attention to form a basis for the unity in Turkish society. The unities of nation states have been damaged by the global forces and the micro nationalists. In this context, the concept of a nation belonging to Sezai Karakoc offer important and strategic opportunities both strengthening the upper identity and the unity in Turkish society, which has an history of an empire. In this study, nation discourse is going to be discussed based upon the poems and opinions of Sezai Karakoc by using the literature sociology's methodology.

Keywords: Sezai Karakoç, westernization, nation, Islamic culture, Turkish society.

1. Giriş

Türk aydınının veya düşünürünün öne çıktığı alan ne olursa olsun entelektüel ve zihinsel çabasının en çok yoğunlaştığı konu kuşkusuz modernleşme, batılılaşma ekseninde olmuştur. Bu bağlamda aydının aidiyet duyduğu düşünce geleneği, onun üzerinde yoğunlaştığı konuyu pek değiştirmemiştir. İster muhafazakâr isterse batılılaşma yanlısı olsun veya sağ, sol ve İslamcı kategorilerle kendini temellendirsin, öne çıkan bütün aydınların neredeyse en önemli ortak yanı, batılılaşma konusunda ya

* Dr. Öğretim Üyesi - Akdeniz Üniversitesi Manavgat Meslek Yüksekokulu/Antalya - arifaytekin@akdeniz.edu.tr



müspet ya da menfi bir tutum sahibi olmalarıdır. Bu durum belki de bu toplumun tarihin bir evresinde, Selçuklu-Osmanlı döneminde, neredeyse her alanda kendi dönemlerinde batıda ortaya çıkan eserlerden daha nitelikli eserler vermesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Kendi tarihinden haberdar olan her aydın, bu toplumun geçmişte başardığı, elde ettiği ihtişamlı eserleri tekrar yaratabileceği ihtimalini aklından çıkarmamaktadır. Bu sebeple Türk aydını toplumla, milletle özdeşleşerek son iki yüzyılda çıkış yolu bulmak için ya batıyla hesaplaşacak ya da batıdaki gelişmeleri model alacak, taklit edecek bir çizgide sıralanmaktadır. Bir bakıma Türk aydını, Batı'yla ilişki kurma biçimine göre kategorize edilebilmektedir.

İstanbul, Asya Kıtası ile Avrupa kıtasının birleştiği yer olmanın yanında, aynı zamanda siyasal bir organizasyon ve askeri bir güç olarak Osmanlı-Türk İslamlığı ile Avrupa-Hristiyanlığının çarpıştığı, karşı karşıya geldiği cephe hattıdır. Asırlardır iki büyük siyasi, askeri ve dini gücün çatışma mekânıdır. Yüzyıllardır Avrupa Hristiyanlığının değişmez “ötekisi” Osmanlı-Türk olmuştur. Karakoç'a göre “Anadolu kadar, Doğu'yla Batı'nın kapıştığı, küfürle İslam'ın çarpıştığı bir başka toprak yok” (Karakoç, 2017, s. 8). Cemil Meriç de Osmanlı-Türk ile Batı-Avrupa'yı diyalektik bir zeminde ele alarak, “*Batı benim anti-tezimdir, ben Batı'yı yok etmek, temessül etmek için asırlarca savaşmışım*”, ifadesini kullanmaktadır (Meriç, 1993, s. 270). Halil İnalçık bu tartışmaya noktayı koyacak bir yargıda bulunmaktadır. “*Avrupa tarih boyunca Türkiye' siz olmamıştır*” (İnalçık, 2017: 165).

Osmanlı İmparatorluğu'nun yöneticilerinde İmparatorluk sınırlarının gelişmesine paralel olarak, dünyanın kültürel bakımdan en parlak şehrini İstanbul'u fethederek ele geçirmenin yanında iki kıtanın, iki dinin ve iki denizin hâkimi olma havasının verdiği aşırı mağrur duygu; İnebahtı deniz savaşı'ndan (1571) sonra savaş meydanlarında yenilebileceği fikri Avrupa topraklarında yayılmaya başladı. Sonraki zamanlarda mağlubiyetler peşi sıra devam etti. Roma Avrupa Hristiyanlığını gerileterek yerleşen Osmanlı İslamlığı için süreç tersine dönmüş oldu. Sonuçta batı için bin yıllık düşmanı olan İslamlığın yenilgisi üzerine zafer günleri başladı. “*Askeri yenilgi ve siyasal küçük düşme, Türklerin kendi yenilmez ve değişmez üstünlüklerine olan uyusuk rahat güvenini sarsmıştı*” (Lewis, 2000: 127). Özel'in ilginç tespiti ile durum şöyle ifade edilmektedir: “*Türkler savaş meydanlarında hissettikleri mağlubiyet acısıyla tanışmaya kadar Avrupa'da gördüklerini hiç beğenmediler. Askeri mağlubiyet acısı onları Batı'da beğenilecek bir şeyler bulmaya zorladı*” (Özel, 2007: 12). Neticede Osmanlı yöneticileri bir yerde yanlışlık var, doğal olarak biz nerde hata yaptık, sorun nerede demeye başladılar. Osmanlı-Türk modernleşme macerası bu zeminde batıya dair nefret ve imrenme duygusunu bir arada yaşayarak başlamış oldu.

Osmanlı İmparatorluğunun Batı orduları karşısında İnebahtı / Lepanto (1571) yenilgisiyle başlayan mağlubiyetlerinden sonra öncelikle

askeri alanda sonra diğer alanlarda devam eden modernleşme batılılaşma hareketlerinin nitelikleri ve dozu değişmekle beraber kesintisiz olarak günümüze kadar devam etmiştir. Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar ağırlıklı olarak askeri teknik alanlarda öncelik verilen batılılaşma çabaları daha sonra kültürel alanlarda da Batı'nın takip edilmesi gereği hissedilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu Batı karşısındaki mağrur halinden Batı'dan etkilenme aşamasına geçerken önce tereddütlü davranmış, daha sonra karşılaştığı sorunları mevcut sistemden ve dinin toplumsal yaşamdaki öneminden ödün vermeden çözmeye çalışmıştır. Batı'da gelişen bilim ve teknolojinin batı toplumlarına sağladığı mutlak egemenlikten dolayı Osmanlı İmparatorluğu da Batı'ya güç veren değerler olarak gördüklerine talip olmaya başladı. Bu çerçevede Batı'dakileri alma konusundaki tereddütlü halini geride bırakarak kendini restore, ıslah etme, zamanla da radikal modernleşme politikalarını uygulama safhasına geçmiştir. Bütün bu batılılaşma serüveninde Osmanlı-Türk modernleşmesi hep parçalı bir seyir izlemektedir. Osmanlı- Türk tarihi açısından modernleşme politikalarını uygulama fırsatını eline geçiren her iktidar kendi cephesinden uygun gördüğü bir alanı veya çizgiyi esas alarak batılılaşmaya çalışmıştır (Aytekin, 2013:313-329).

Uzun yıllar restorasyonlarla vaziyeti kurtarabilme inancını kuruyan askeri ve sivil bürokrasi zamanla, tek medeniyet var, o da batı medeniyetidir çizgisinde karar kıldı. İsmet Özel, Osmanlı batılılaşma hareketinin dünya sistemi karşısında bir güç geliştirmeyi amaç edindiğini; ancak Cumhuriyet dönemiyle dünya sisteminin kendisine biçtiği yeri kabul ettiğini ileri sürmektedir (Özel, 2010: 171). Bir toplumu diriltmede asıl görevi hep aydınlarda gören Sezai Karakoç, batılılaşma hikâyemizi şöyle özetlemektedir:

“Biz bozgun dönemimizde iç muhasebemizi gereği gibi yapmadık. İlk başarısızlıklar, askeri yenilgiler olduğu için, ters taraftan, sebeplerden değil neticelerden, askeri ıslahatlardan başlamışız. Sonra yenilgiler sürünce, ona bitişik olan idareye el atmış, idari ıslahatlar yapmışız. Onun da elvermediği anlaşılınca, siyasi ıslahata, rejim değişikliğine başvurmuşuz. Fakat bunların hiçbiri imparatorluğun çatır çatır çökmesini önleyememiş ve biz bu hengâmede, anayurt parçasını güç bela kurtarmışız ve bütün bu ıslahatlarda da tek metodumuz, bizi yenenlere, düşmana benzemek olmuştur. Bu yüzden farkında olmadan, kendi kendimize düşman olmuşuz. Bütün bu ıslahatlar fayda vermeyince suçu kendi özümüzde bulmuş, bu kez, işi sosyal inkılâplara kadar götürmüşüz. Hâlbuki bir kere, işe ilkin dünya görüşünde, sonra sosyal yapıda, sonra eğitimde, sonra idarede, daha sonra da askeriyede olmak üzere düzeltmeler yapmakla başlanmalıydı. İşte biz, ise, başlangıçta, ruhtan değil vücut uçlarından başlamak ve sonunda da, ruhumuzun özünü imha edip yerine yabancı bir ruh tedarik etmek gibi hatalar işledik ve bugüne geldik” (Karakoç, 2011a: 192)

Bu tartışmada ilginç örneklerden biri Ahmet Rıza'dır. A. Rıza, Fransız pozitivistizminin ünlü dergisi "*Societe des Positivites*"in şiarı olan "*order et progres*"(düzen ve ilerleme), "*union et progres*"i (birlik ve ilerleme: ittihat ve terakki) ye dönüştürerek İttihat ve Terakki Cemiyetinin fikir babası oldu (Özlem, 2002). Bu çerçevede yukarıda tartışılan ve Lewis'in de dikkat çektiği, aşırı batıcılığı savunan Osmanlı-Türk aydınının, sosyoloji etkisinde gelişen pozitivist düşünceyi felsefe, din ve hatta vahiy gibi algılayıp, bunu bir sosyal mühendislik proje olarak topluma uygulaması; toplumların farklı ve biricik olduğu ilkesinin göz ardı edilmesi, Türk toplumunun toplumsal bütünleşmesinin sağlanmasında ciddi sorunlara yol açmıştır. Şükrü Hanioglu'na göre, "*Resmi Türkiye, farkında olmadan ve istemeden yeni bir din yaratmıştır*" (Hanioglu, 2006: 24).

Yerli ve milli cenahta kültürel geleneğin devamından yana olan, şiir ve edebiyat söylemi üzerinden bahse konu pozitivistizm eksenli toplumsal mühendislik eksenine tepki olacak şekilde daha güçlü bir akım gelişti. Başta Yahya Kemal, Tanpınar ile gelişen bu "*yerlici modern*" çizgi zamanla Osmanlı-Türk toplumunun modernlik hareketinin ana akımı hüviyetini kazandı. Şerif Mardin'e göre, "*kültürde yerlilik taraftarlığı Türk sağında olduğu kadar Türk solunda da egemen olan en güçlü kültürel akım olarak ortaya çıktı*" (Mardin, 2011: 4). Şöyle bir değerlendirme de yapılabilir sanırım. Osmanlı-Türk Modernleşme geleneğimizde bilim, felsefe, sosyoloji üzerinden fikir yürütenler daha çok pozitivistizmin etkisinde kalarak batıcılık söylemleri geliştirmişler. Buna karşılık şiir ve edebiyat üzerinden fikir yürütenler daha çok "*yerlici modernlik*" ekseninde görülmektedirler. Sezai Karakoç ile modernlik ve millet söylemi büyük ölçüde örtüşen İsmet Özel bu durumu şöyle ifade etmektedir. "*Türkiye'de bilim ve felsefenin bıraktığı boşluğu hep şiir doldurdu. Bu yüzden meselenin ne olduğunu kavrama şiirin meselesiydi*" (Özel, 2010: 354). Sezai Karakoç'un millet söylemi de günümüzde bu süreğin bir devamı olarak bu çalışmaya konu olmaktadır. Batılılaşmayı Türk toplumunun kendisine gelmesi konusunda "*çıkamaz bir sokak*" olarak niteleyen Karakoç, Yahya Kemal gibi Türk toplumunun geleceğini "*mazideki ati*" de görmektedir. Bugünkü batının oluşmasında bile Endülüs uygarlığının yadsınamayacağına vurgu yapan Karakoç, genelde Müslümanların özel de ise Türk toplumunun kendi eski ihtişamlı günlerine kavuşmasını kendi kaynakları ile kuracağı sağlıklı ilişkide görmektedir.

2. Modernlik Ve Modernleşme Ekseninde Millet Söyleminin Değişimi

Osmanlı-Türk modernleşmesi ya da batılılaşmasının tarihi Tanzimat öncesine kadar geri götürülebilse de, asıl batılılaşma hareketi, Batı'da pozitivistizmin ortaya çıkış ve yükseliş dönemiyle eş zamanlı olan Tanzimat'la başlatılır. Aydınlanmacı ve pozitivistizm karakteri ağır basan Fransız kökenli bir epistemik sistem başından beri Türk batılılaşmasında merkezi bir yer edindi. Fransız kökenli pozitivistizmin başat özellikleri: "*bütüncü,*

merkeziyetçi, laisist, üstenci ve otoriter” olmasıydı. Bu yönüyle pozitivistin siyaset anlayışı Osmanlıdan Cumhuriyete kadar kesintisiz devam etmiştir. (Özlem, 2002: 452 -464). Farklılık millet anlayışında ortaya çıkmıştır.

Osmanlı pozitivistini ile Cumhuriyet pozitivistini arasındaki en önemli kopuş “millet” kavramına yüklenen anlamda ortaya çıkar. Osmanlı İmparatorluğunda bir üst kimlik olarak “millet” kavramı, toplumunun dinsel ve etnik çeşitliliğini gözeterek geliştirilmiş, kozmopolit anlamda bütün bu farklılığı bir arada tutan bir anlama sahipti. Cumhuriyet ile birlikte millet kavramının bu geniş anlamı yerine dar, sıkıştırılmış ve zorlama bir ulus kavramı geliştirilmiştir. Bu nedenle “Kemalist ulusçuluk arzu edilmemiş olsa bile, ırk ve menşe birliğini esas alan şoven milliyetçiliği de esinlendirmiştir.” Özetle pozitivism, Osmanlı’da zaten var olan dogmatik dinsel geleneğin yerine yepyeni bir pozitivist dogma şeklinde Osmanlı-Türk modernleşmesinde yerini almıştır. Pozitivism bir düşünce akımı olarak Osmanlı’nın son döneminden itibaren takip edilen, Cumhuriyet ile birlikte bir sosyal mühendislik projesi olarak uygulanmıştır (Özlem, 2002: 452-464).

Osmanlı-Türk modernleşme tarihinde askeri ve sivil bürokrasiye, yani merkeze yakın olan aydınlar batıda Fransız pozitivist çizgi, Auguste Comte, Durkheim ile ilişki kurarken muhafazakâr denilebilen aydınlarımız daha çok batıyı sorgulayan batılı aydınlar üzerinden batı ile ilişki kurma veya modernleşme çizgisinde yer almaktadırlar. Tanpınar, Yahya Kemal, Nurettin Topçu, Cemil Meriç, İsmet Özel, Sezai Karakoç gibi dozu farklı olmakla beraber muhafazakâr veya İslamcı olarak nitelenen aydınlar daha çok Alman idealizmi ya da batıyı sorgulayan filozoflar üzerinden batı ile ilişki kurmaktadır. Nietzsche ve Heidegger için Almanca öğrenen muhafazakâr aydınlardan bile söz edilebilir. Dellaloğlu’na göre, “Bergson bizim memleketin “muhafazakâr” avangartlarının arkasındaki isimdir, Durkheim ise modernleşmecilerin ardındaki isim... Türkiye’nin modernleşmecileri Batı’nın muhafazakârlarıyla ilişki kurarken, bizde “muhafazakâr” denilenler Batı’nın anarşistleriyle, uyumsuzlarıyla ilişki kuruyorlar” (Dellaloğlu, 2013: 54). Bu durum birçok kişinin zihninde İdris Küçükömer’in meşhur analizini, paradoksunu çağrıştırmaktadır. *“Türkiye’de sağ soldur, sol sağdır”.*

Dellaloğlu’na göre, “Türkiye modernleşme tarihinin görece en geniş ufuklu aydınları meşrutiyet aydınlarıdır aslında. Cumhuriyet, Meşrutiyet dönemi kadar geniş ufuklu aydın üretmemiştir. Bunun temel nedenlerinden biri Meşrutiyet dönemindeki *“arayış”ın* Cumhuriyet döneminde bir *“kapanış”* ile sonuçlanmasıdır. Cumhuriyet Batıcılığı ilginç bir biçimde Batı’nın belli bir anının fotoğrafıdır. Ve tarihsel derinlikten yoksundur” (Dellaloğlu, 2013: 88). Türkiye’de Cumhuriyet döneminde tahkim edilen kurulu düzenin/establishment, Batı’nın teknik teknolojik üstünlüğünden pay alan söylem gücünü kırmak için Nietzsche, Heidegger, Habermas, Foucault, Feyerabend, Gadamer gibi Batı’yı eleştiren batılı

filozofların seksenlerden sonra Türkiye’de gündeme gelmesi, metinlerinin tercüme edilmesi büyük ölçüde İslamcı denilebilen aydınlar üzerinden olmuştur. Daha önce buna benzer Batı ile ilişki kurma biçimi Bergson üzerinden olmuştu. Rasyonalist, pozitivist aydınlanma felsefesi söyleminden beslenen Batı’nın Doğu’da, bilhassa Osmanlı-Türk karşısında her alanda mutlak üstünlük sağlamasına doğrudan karşı çıkamayan, söylem üretemeyen Türk aydınının bir meşruiyet arayışı sonucunda, bir şekilde batıdaki modernlik eleştirilerine ulaşarak, bu batılı filozoflara tutundukları ileri sürülebilir. Türk aydınının batıyla bir şekilde kendini meşrulaştırma, haklılaştırma edimi, bir şekilde Kur’an tefsirlerine varana dek geniş bir alanda seyretmektedir. Kur’an tefsirlerinin batı bilim ve teknolojisinin gelişmesine paralel olarak güncellenmesinin gerisinde, Batı biliminin sağladığı mutlak güç karşısında ezik kalma duygusuyla doğrudan ilişkili olsa gerek.

Batının mutlak gücü karşısında kendisinden en çok şüphe eden, kendisi ve tarihi ile ilgili her şeyi “*lanetli*” gören ve bu sebeple bastırılması, unutturulması, silinmesi, temizlenmesi, yok edilmesi gereken anlayış Cumhuriyet dönemi aydınlarıyla devletin politik karar alıcı aktörlerinin hemfikir olmasıyla zirveye ulaşmıştır. Bu andan itibaren Cumhuriyet öncesi ile ilgili olan ve bilhassa İslam ile irtibatlanabilen her ne varsa hepsini top yekûn ortadan kaldırma politikaları uygulamaya konulmuştur. Karakoç’a göre bu modernleşme politikaları Türkiye’yi “*yitirilen total bir kültür problemi*” ile karşı karşıya bırakmıştır (Karakoç, 2013: 21). Geçmişin muhafaza edildiği, mahfuz tutulduğu, hafızada kalabilen ve İslam’ı çağrıştıran, hafızayı kuvvetlendiren ne kadar gelenek varsa hepsini birden ortadan kaldırmaya, temizlemeye ilişkin politikalar Cumhuriyet döneminde devreye sokuldu. Türk Dil Kurumu’nun dil alanında yaptıkları, Türk Tarih Kurumu’nun tarih yazımında yaptıklarını bu bağlamda okumak gerekir. Gerek dil devrimi, gerekse tarih yazımı çerçevesinde yapılan çalışmaların ekseriyeti bu minvalde yol almıştır. Tarihten silme politikalarının en korkunç olanı kuşkusuz dil alanında yapılanıdır. Çünkü “*dil*” içinde bütün tecrübelerin saklanabildiği, muhafaza edilebildiği ve sonraki kuşaklara aktarılabilirdiği, “*evrensel insan aklı okyanusu*” metaforunun işaret ettiği bir işleve sahiptir. Dil bu yönüyle hem medeniyete dair olanı, milli olanı içinde mahfuz tutar hem de evrensel olan, uygarlığa dair olanı saklı tutar. Bir bakıma bireysel ve toplumsal hafızamızın saklandığı, bunun yanında bütün devletlerin hem dikey /tarihsel hem de yatay/coğrafi olarak sahip oldukları bütün insanlık tecrübesinin, müktesebatının kendi milli, yerli yorumuyla saklanabildiği en önemli koruyucu araç kuşkusuz “*dil*”dir. Niyazi Berkes, dili, din gibi belki ondan daha fazla olarak, hiç değilse kimi ulusların yaşamında en güçlü “*gelenek kaynağı, çerçevesi, taşıyıcısı*” olarak nitelemektedir (Berkes, 2009: 19). Elbette dil sadece “*müktesebatın*” taşıyıcı özelliği ile açıklanamaz. Modern dil biliminde düşünme eylemi dilden bağımsız olarak ele alınmaz. Yani karşılaştığımız toplumsal sorunların çözümünde, eylemden önce doğru karar almak için düşünce melekесinin iş

gördüğü araçlar dil zeminine bağlıdır. Dil bir taraftan toplum tarafından inşa edilirken, öbür tarafta da toplumsal bilincin kurulmasında dilin sahip olduğu imkânlar göz ardı edilemez.

Türk sanat müziğinden, giyim kuşama, Ezandan alfabeye kadar birçok alanda modernleştirme projeleri, tarihten silme faaliyetleri Cumhuriyet döneminde uygulama imkânı buldu. Bütün bunlar aynı zamanda Roma Hristiyanlığını gerileterek yerleşen ve bu toprakların Müslüman Türkün özgür vatanı olduğuna dair nişaneler/sembollerdir. Zaten dil devrimi göze alınınca diğer şeyleri sıralamaya gerek yok. Gadamer'in ifadesiyle "dünya ve hatta kendimiz hakkında dil vasıtasıyla bilgi sahibi oluruz; çünkü dil varlığın ve bilginin en evrensel modudur" (Hekman, 1999: 148). Neticede dil devrimi ile - "Türk yazısı, belki de, dünyada tek geçmişsiz ve tarihsiz yazıdır" - haline getirildi (Kara, 1994: 387). Bir toplumun dilini değiştirmek en hafif ifade ile o toplumun, "anlama", "yorumlama", "çözme" melekelerini felç etmek anlamına gelir. Başka bir ifade ile en amansız hastalıklara yakalanan bir bireyin ya da toplumun şifa bulacağı ilaçlarının saklandığı kristal vazoyu kırmak neyse dilini değiştirmek de odur. Psikolojide Türk modernleşmesi, bilhassa Cumhuriyet döneminin radikalleşen modernleşme anlayışı, "Türkün" bin yıllık değerlerinin saklandığı kristal vazoyu kırma eylemi olarak okunabilmektedir. Ne yazık ki Cumhuriyet döneminin resmi devlet ideolojisiyle iş tutan aydınları ile politik karar alıcıları; modern bilim anlayışının tarihteki bilim anlayışlarından biri olduğunu, modernleşmenin de mutlak nihai kerte olmadığını, tezlerden sadece bir tez olduğunu anlayamamış, bunu iskalamıştır. Bütün ideolojiler bir bakıma zaman ve mekânla mukayyettir. Uzun tarihsel süreçte modernliğin de geleneklerden sadece bir tanesi olduğunun meşruiyetini batıda aramak hazin olsa gerek. Oysa her gelenek zaten kendi içinde yeniliği, ilerlemeyi, gelişmeyi Tanpınar'ın ifadesiyle "değişerek devam etmek, devam ederek değişmek" ilkesini barındırır. Başka bir deyişle "yenilemek yinelemek" dururken lanetlemek, silmek niye?

Gadamer Hermenötiğinin temelinde kilit kavram olarak "gelenek" yer almaktadır. "Gelenek, geçmiş ile şimdinin sürekli olarak kaynaşması", yeniden oluşması anlamına gelir (Göka, 1996: 51). Anlama olayı nihayetinde ancak iyi kötü bir gelenek içinde mümkün olabilir. "Anlamanın var olduğu ve bir süre sonra da buharlaşmaya başladığı zemin tarihtir; zira anlamanın tarihini bilmeden anlamanın kendisini bilemeyiz" (Cündioğlu, 1997: 39). İşte bu anlama zemininde Cumhuriyet döneminde yapılan modernleştirme politikalarının ve onlara yapılan itirazların haklılık düzeyi daha da belirginleşir. Topçu, geleneği merkeze alarak çıkış yolunu bulmak için şunu önermektedir: "yeni nizamı hayatımızın her sahasına getirecek kuvvet Anadolu'nun toprağından, İslam'ın nurundan, insanlığın beş bin yıllık hikmet ve ilminden ilham ve hayat alacak, Anadolu'da yeni bir kültür ve medeniyetin doğuşunu müjdeleyecektir" (Topçu, 2010: 67). Gelenek olmasa

anlam ne duruma düşer? Batı kendi geleneği ile irtibat kurunca büyük sıçramalar, başarılar elde ediyor. Yani Yunan medeniyeti ile ilişkisini doğrudan kurunca. Rönesans, reform, aydınlanma, bilim, teknoloji, ilerleme, modernlik hattı bu zeminde geliyor. Biz kendi medeniyetimizle ilişki kurunca benzer başarıları yakalamamıza ne engel olabilir? Kompleksiz bir şekilde geçmişimiz, geleneğimizle ilişki kurduğumuzda, kendimizi tarihin ön sahnesinde yeniden inşa etme imkânlarına daha da yaklaşıyoruz. Osmanlıca'yı ya da eskimez dilimizi kendi alfabesiyle yeniden okumak, üniversitelerde bu dil üzerinden kaynaklarımıza ulaşmanın bize sunacağı stratejik imkânların önemi izahtan varestedir. Bu durum bizim için bir Rönesans olmaz mı? Yoksa dünyada tek bir Rönesans mı var? Zihniyetimiz farklı Rönesansların olabileceğine ihtimal vermiyor mu?

“Bütün ıslahat ve yenilik hareketleri “taklit”e dayanır. Rönesans ise karşıtların birleşimidir... Avrupalı olmanın tek ve değişmez koşulu, bu yeni kültür cephesi karşısında, kendi değerlerimizin içinde toparlanarak bir antiteze ulaşmaktır... Rönesans'ın kapısını kahramanların kılıcı değil, filozof ve sanatçıların dehalari açar... Batı uygarlığına katılmak için bir Rönesans hareketi açmak şarttır... Rönesans, kendimizi Avrupa kültürü içinde dağıtmak, eritmek ve yitirmek değildir. Tersine, Avrupa kültürü içinde kendimizi bulmak, kendi aydınlığımızda, kendimize bakmasını bilmektir. Rönesans hareketi, yeni bir milli kültürün başlangıcıdır” /Tanyol, 1985: 25).

Türkiye’de Cumhuriyet döneminin paranteze aldığı İslam geleneğimizin yeniden ihyası için dil üzerinden yeni bir Rönesans nasıl elzem ise ihtişamlı bir gelecek için de bu bir zorunluluktur. Nasıl ki dilde, doğrudan mantık da diyebiliriz, “*yarın*”ın anlamlı olması için “*bugün*” ve “*dün*” gerekli ise toplum için de geçmiş ve gelenek gelecek için zorunludur. Aksi takdirde anlam askıda kalır. Bizde geçmiş gelenek lanetlendiği, yok sayıldığı için doğal olan modern olma süreci yerine, politik hatta askeri bürokrasi eliyle hayata geçirilen bir proje olarak “*modernleşme*” uygulama alanı bulmuştur. Batıda toplumun doğal dinamikleri ile gerçekleşen “*modernlik*” Osmanlı-Türk toplumunda askeri ve sivil bürokrasinin iradi tercihleri sonucunda uygulama alanı bulmuş bir batılılaşma projesi olarak gündeme gelmiştir. Bir bakıma batıda “*modernlik*” toplumsal olanın özne olmasıyla doğal olarak gerçekleşirken, Osmanlı-Türk modernleşmesinde ise tepeden, siyasal ve askeri olanın faallik statüsünden aşağıya doğru bir hareket olarak uygulama alanı bulmuştur. Paradoksal bir biçimde, Osmanlı-Türk tarihi açısından “devlet” batıyla güç mücadelesinde geri kalmasına rağmen, fatura toplumsal olana, değerlere kesilmiştir. Askeri ve sivil bürokrasi “*aydınlanmayı*” kendisi için alacağı yerde, bunu yadsıyarak doğrudan toplumu “*aydınlatma*” vazifesini üstlenmiştir. Cemil Meriç’in “*aydınlanmak için yan, aydınlatmak için değil*” uyarısı belki, bu paradoksa işaret için anlamlıdır.

Modern olma ile modernleşmek aynı kökten türetilmiş kavramlar olsalar da farklı olguların, süreçlerin altını çizmek için oluşmuş iki farklı kavram olduğunu belirtmek gerek. Modernleşme kavramını batı toplumları için kullandığımızda anlamsız bir durum ortaya çıkar. Çünkü onların kendilerine model alarak modernleşecekleri bir “Batı”sı! yoktur. Batı’da doğal bir şekilde, toplumsal taleplerin muharrik güç olarak işlev gördüğü bir modernlik olgusu söz konusu oldu. İster *tez-antitez-sentez* diyelim ister doğal seleksiyon diyelim ya da Tanpınar ifadesiyle “*değişerek devam etmek, devam ederek değişmek*” ilkesi çerçevesinde ele alalım, bir modernlik olgusu gelişti. Osmanlı-Türk toplumunda olan olay şey, modernlik olgusuyla açıklanamaz. Bizim durumumuzu açıklamada iş gören kavram “*modernleşme*” ya da “*modernleştirme*”dir. Modernlik olgusunda gelenekte olanlardan bazıları doğal olarak elenir, bazıları da sonraki geleneğin neşvü nema bulması için değerlendirilir. Oysa bizim modernleşme pratiğimizde gelenek toptan lanetlendiği için, bin yıllık bahçemizdeki rengârenk çiçeklerin üzerinden modernleştirme silindiri geçildi. Başka bir ifade ile biz, leğendeki kirli suyu dökerken içindeki bebeğin atılmamasına özen göstermedik. “*Eskinin gölgesi, yeninin kalitesini artırır*” ya da “*yeninin kalitesizliği, eskinin eleştirisinden mahrum olmasıdır*” anlayışından pay almamıştır (Dellaloğlu, 2013: 168).

Osmanlı-Türk modernleşmesine yönelik itirazların, eleştirilerin dozu Yahya Kemal ve Tanpınar’da düşük, örtük ve sembolik bir düzlemde seyrederken; Topçu, Kısakürek, Karakoç ve Özel’de gittikçe İslam lehine sert ve kesin bir tutuma dönmüştür. Örneğin Huzur romanında geçen: “*İstanbul’u tanımadıkça kendimizi bulamayız*” ifadesiyle işaret edilen anlam aslında “İstanbul” yerine “İslam” olunca o dönem CHP özelinde somutlaşan modernleşme politikalarına belirgin bir eleştiri niteliği kazanır. İstanbul’un burada bir imge olarak “İslam” yerine kullanıldığını düşünüyorum (Tanpınar, 2002, s. 168). Türkiye’de modernleşme ya da modernleştirme geçmiş ile ilgili olanı bilhassa İslam’a ait olanı unutturma, modern olma ise geçmişte olanı, kadim olanı ihya ederek yaşatır. Osmanlı-Türk Modernleşmesinde bilhassa Cumhuriyet döneminin zihniyeti açısından neredeyse muhafaza edilmeyi hak eden bir kültürel unsur bulunamamıştır. Karakoç, “*batılılaşmayı yüz elli yıldır devlet ve toplumu kendi bin yıllık tarihinden koparan*” bir akım olarak nitelemektedir (Karakoç, 2003: 35). İsmet Özel, “*az gelişmiş ülkelerin aydını*” tabirini ters yüz edip “*az gelişmiş aydınların ülkesi*” tabiri şeklinde formüle ederek, bir bakıma Türk aydınının modernleşme karşısındaki duruşunu ironik bir dille hicvetmesi, bu toprakların ve milletin “*ben idrakinden*” yoksun kalarak kendi katilinden medet umma pozisyonunu gönüllü seçmesi halini vazıh bir şekilde dile getirmektedir.

Kişilik tanımlanırken bizi başkalarından ayıran duygu, düşünce vs. bireysel özelliklerin “*bütünlük*” içinde “*süreklilik*” göstermesi şeklinde tanımlanır. Eğer bir bireyde bu özelliklerden “*bütünlük*” ve “*süreklilik*”

yoksa ya da bozulmuşsa kişi, hasta veya kişilik bozukluğu ile nitelenir. Toplum için de durum bundan farklı değildir. Modernlik ancak ben idrakinin güçlü olduğu bir ortamda gelişir. Modernleşmede ise başka kişilikler benliğe taşınır. Türk modernleşmesinin en büyük trajedisi de kendisi olmak ile başkası olmak arasında sıkışıp kalmasındadır. Bir kişinin başına gelebilecek en büyük felaket başkası gibi olmaktır. Çünkü kendisi olmaktan çıkış sürecidir bu. Muhafaza etmek biraz hafıza ile ilgilidir. İster birey olsun ister toplum olsun hafızasını yitirince muhafaza edeceği hiçbir şeyi kalmaz onun. Dil devriminin masum! sonucu bu mu acaba?

“Mazi vardır ve hatta hali, onun arasından geleceği o idare eder. Cemiyet için mazi yani tarih, fert için hafıza gibidir. Asıl şahsiyetin kendisidir. Hafızasını kaybeden adam nasıl artık kendisi değilse, cemiyet de mazisini unutursa veya bu mazi fikrini vuzuhundan mahrum ederse, öylece kendisi olmaktan çıkar. Bütün bu insanlar bizden evvel bizim yaşadığımız yerlerde ve bizim yerimize yaşadılar. Umdular, ıstırap çektiler, sevindiler ve bize bugünü hazırladılar. Onların varlığını düşünmek elbette şirin ta kendisidir” (Tanpınar, 2002: 239).

Hegel, korkunç bir şekilde “*Afrika'nın tarihi yoktur*” cümlesini kurar. Afrika sömürülünce, istismar edilince tarihe dâhil oldu der gibi. İstismar Farsçada sömürü ile eş anlamda kullanılırken, Türkçede “*kötüye kullanma*” gibi bir anlam da içerir. Karakoç sanki bu cümleye cevap olsun diye Afrika’yı geleceğin, yeni bir medeniyetin, siyah medeniyetin dirilişi, yeni bir atılım mekânı olarak görme isteğini beyan etmektedir (Karakoç, 2005: 15).

Cumhuriyet dönemi modernleşme pratiği içerikten çok biçime odaklanmıştır. Kamusal alanda görünür olanlar üzerinde egemenlik kurmaya uyarlıdır. Bu sebeple giyim kuşam, kılık kıyafet üzerinden modernleşme deneyimi gerçekleşmiştir. Tartışmaların şapkadan başörtüsüne sıralanması, yoğunlaşması da bundandır. Türkiye’de modernleşme bir tür laiklik deneyimi olarak gerçekleşmiştir (Dellaloğlu, 2013: 166).

3. Sezai Karakoç’un Millet Söylemi

Sosyal bilimlerde birçok kavram gibi “*millet*” kavramı da üzerinde uzlaşmış kesin bir anlamdan yoksundur. Bilim adamlarının fikri arka planına ve önceliklerine göre, millet kavramı farklı anlamlarla anılmaktadır. Milli kimlik olarak “*milleti*” modern anlamda etniklik ile açıklayanların olduğu gibi milleti; oluşturulmuş soyut, ideal bir kavram olarak yorumlayanlar da mevcuttur. Her ne kadar tarihsel bakımdan ilk milletler modern öncesi etnik çekirdekler temelinde oluşmuştur yargısı hâkim olsa da, örgütlü dinlerin siyasal organizasyon ve askeri güç bakımından merkezi konuma gelmelerinden sonra “*millet*” kavramının asıl anlamına ulaştığı ileri sürülebilir (Aytekin, 2017: 55). Her iki durumda milli kimliğin temelinde olan millet kavramı soyut ve karmaşık bir doğaya sahiptir (Hobsbawm, 2006: 19). Bu sebeple millet kavramının oluşturucu

öğeleri, tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleğı, kitlevi bir kamu kültürü, ortak/millî bir ekonomi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan insan topluluğı gibi kriterlerle, onları diğerklerinden farklı kılan özellikler sayılabilir (Smith, 2010: 31-32). Tarihsel olarak imparatorlukların egemen olduğı, birçok etnikliğın bir arada bulunduğı dönemde “millet” kavramının büyük ölçüde din ile örtüşen bir yapı arz ettiğı bilinen bir vakiadır. Millet kavramı sözlüklerde din, şeriat, tarikat gibi anlamlarda kullanılmaktadır. “Millet”, bir “din”e bağılı çeşitli ırk ve dile mensup toplulukların ortak adı olarak kullanılmamıştır. Lewis’in, Gökalp’ten alıntılanarak yaptığı millet tanımı, “*efradını cami, ağyarını mâni/ne eksik ne fazla, eksikliğini artırmayan*”, açık seçik görünümündedir: “*Millet, ne irki, ne kavmi, ne coğrafi, ne siyasi, ne de iradi bir zümre değildir. Millet, lisanca, dince, ahlakça ve bediiyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümredir*” (Lewis, 2000: 321). Bir bakıma Gökalp Selçuklu-Osmanlı bakiyesini hesaba katarak, bin yıllık tarihi tecrübeyi merkeze alarak şümüllü bir tanım yapmaktadır. Birey ve toplum için onların “*tabiatı yoktur tarihi vardır*” der gibi.

Birey ve toplum üzerine söz söylendiğinde tabiatın çok tarih öne çıkar. Toplum, millet, kültür vs. sosyal bilim kavramlarının hem oluşumu hem de anlaşılmasında öncelikli olan tarih ya da tarihsel süreçtir. Karakoç milleti Fransız devriminden sonra gelişen modern batı literatüründeki anlamından ziyade, geleneksel anlamında kullanılmaktadır. O, Milleti İslam anlayışına göre, aynı inancı paylaşan insanların şuurulu topluluğı olarak görmektedir. İslam Medeniyeti ve kültürünün bin dört yüzyıl boyunca bizi yaşatan ve gönendiren bir millet anlayışını geliştirdiğini ileri sürmektedir. Millet bu yönüyle tarihin bir verimi olarak ortaya çıkar. Bir milleti oluşturan öğelerden biri de bir medeniyet dairesi içindeki ritüellerdir. Karakoç, “*bizim milletimiz, bayram ve kandillerde geçmiş ve geleceğini yeniden yaşayarak oluşmuştur*” (Karakoç, 2006: 93). O, milleti büyük ölçüde Kur’an ve İslam tecrübesi çerçevesinde ele almakta; özellikle batıda fiziki antropoloji kavramları ile temellenen, biyolojik olarak ırka dayalı milliyet anlayışını ilkel/primitif olarak nitelendirmektedir (Karakoç, 2012: 56). Aynı zamanda Sezai Karakoç, milleti medeniyet ile birlikte ele almaktadır. “*Hiçbir zaman millet ve medeniyet mefhumlarını birbirinden ayırmayınız. Milleti medeniyetsiz düşünmeyiniz. Kendi medeniyeti olmayan bir millet, millet olamaz*” (Karakoç, 2011b: 18-19). Millet de diğerk sosyal bilim kavramları gibi tarihte oluşan bir olgudur. Her yeni olan tarihsel olgu öncekinden bağımsız değildir. Cündioğlu, Herhangi bir inşâ faaliyeti, ancak tarihin toprağında gerçekleşebilir; zira mazisi olmayan inşâların, atileri de olmaz. Tarih, kendisine müracaat etmeyenlerin, kendi toprağına ayak basmayı onu yok sayanların kurdukları binaların yıkık harabeleri ile doludur (Cündioğlu, 1997: 12)..

Türk milletinin oluşum seyri yukarıda açıklanan millet kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Avrupa edebiyatında “*Türk oldu*” tabiri ile

“Müslüman oldu” tabirinin eş anlamda görüldüğünü de hatırd tutmak gerek. Sezai Karakoç’un millet anlayışı büyük ölçüde bu minval üzerine oturduğu düşünülmektedir. Modern Türkiye’nin Doğuşu ’nu yazan B. Lewis’e göre “Türk” tabiri, fiziki antropolojik özellikleri bakımından Türk ırkından olmalarına rağmen Çuvaş ve Gagavuzlar Müslüman olmadıkları için, hiçbir zaman onlar için uygun görülmemiştir (Lewis, 2000: 8)..

Karakoç, millet anlayışını İslam Kültür ve medeniyeti içinde ele almaktadır. İslam kültür ve medeniyetinin dışında Türkiye için çıkış yolu arayan aydınları, “*yâd uygarlıkların taklit cehenneminde kavrulanlar*” olarak nitelemektedir (Karakoç, 2013: 143). Kur’an’da bütün insanların, Hz. Âdem’in soyundan geldiği iddiasının, sadece bir mit olmadığını; onların din karşısında, hak ve sorumluluklar bakımından eşit düzlemde ele alındığına dikkat çekmektedir. Karakoç Kur’an terminoloji ışığında “*İslam milleti ve küfür milleti*” diye ikili bir millet anlayışının varlığına vurgu yapmaktadır. Bu çerçevede kendi millet anlayışında ırk, kan, renk, dil ve gelenek gibi farklılıkları inkâr etmediğini; milletin meydana gelişinde, ortaya çıkışında esas faktörün inanç, şuur, irade ve ortak gelecek ülküsü gibi kavramların olduğunun altını çizmektedir (Karakoç, 2013: 79). Karakoç, milleti tarihsel tecrübeyi de hesaba katarak Kur’an ile temellenen soyut kavramsal bir düzlemde ele almaktadır.

“*Fransız milletini, bin yılda Fransa’nın toprağı yarattı*”. Yahya Kemal’in Camille Julian’da tesadüf ettiği bu söz, bizim kültür dünyamızda İbn-i Haldun’un “*coğrafya kaderdir*” sözüyle çok daha önce formüle edilmişti. Özel, bu sözlerin muradına ya da işaret ettiği anlama şairi de ekleyerek temellendirmektedir. “*Türk milleti*” diye bir olgudan söz edilecekse bu olgunun oluşumuna dair Özel, “*Bir millete en çok bağlı olan kişi şairdir*” değerlendirmesinde bulunur. Türklük tarihsel bir kategoridir. İslam’dan koparılamaz. Bizim Türklüğümüz Türkiye’de oluşmuş bir şeydir. “*Türkiye Türkleri oluşturmuştur, Türkler Türkiye’yi oluşturmuş*”. “*Türklük meselesi bu topraklarda bir milletin yaşayıp yaşamadığı bu toprakların bir milletin vatani olup olmadığı meselesidir. Bu bakımdan Müslümanlıktan asla kopartılamaz*” (Özel, 2010: 277). Öte taraftan Bozkurt Güvenç’in Sabahattin Eyyüpoğlu’ndan aktarımına göre, “*Biz şimdi hem Fatih, hem de fethedilmişiz!*” bozkırdan gelen Oğuz boyları Anadolu’yu Türkleştirdi; ama bize bağrını açan Anadolu da bu göçerleri aldı, rençberlere dönüştürdü. Ava çıkan Türkler avlandılar”, tespitinde bulunmaktadır (Güvenç, 2006: 40). Bir bakıma iki farklı unsurun etkileşimi ile yepyeni bir olgu ortaya çıkmaktadır. Anadolu’da Türk Müslümanlığının oluşmasında kahramanlığın kılıcı yanında erenlerin nefesi, bilgeliği unutulmamalıdır. Nurettin Topçu bu durumu şöyle sarahate kavuşturmuştur. “*Ruhi hayatımızın zirvesi, dini tasavvurların zirvesidir. İslam dininin milletimizin kuruluşunda en büyük rolü oynadığını biliyoruz*” (Topçu, 2010: 57).

Selçuklu-Osmanlı tecrübesine olağanüstü bir anlam yükleyen Karakoç, Cumhuriyet döneminde aşırı batılılaşmanın etkisiyle sığ bir millet

anlayışına geçildiğinin altını çizmektedir. Sezai Karakoç, “İslam bizim için yüzde yüz yerli kültürdür. Hatta tek yerli kültürümüz İslam’dır. Öbür kültürler ancak İslam ile uyuşabildikleri ölçüde katılabilmişlerdir maddi ve manevi kültür yapımıza” (Kara, 1994: 423).

“Osmanlı Döneminde bir millettik, mükemmel bir millettik. Hatasızlık Tanrı’ya mahsustur. O dönemde de hatalar olsa bile, diliyle, edebiyatıyla, idealleriyle, ahlakıyla, sanatıyla, düşüncesiyle, yönetimi ve ordusuyla, o çağda bir benzeri görülmeyen üstün bir millettik. Ancak, bu millet, 19. yüzyılda Avrupa’da geliştirilen ve sonra da İslam dünyasına sıçratılıp onu parça parça eden (nation) kelimesinin karşılığı olan millet değildir. Batıdaki millet kavramı, daha çok bir ırka veya dile bağlı bir topluluğu ifade eder. Dar görüşlü bir kavramdır. Oysa İslam düşünce ve yaşantısında, millet kavramı, ırka veya dile bağlı bir kavram değil, İslam medeniyetinin organik toplumuna verilen addır. Osmanlı döneminin millet anlayışı buydu. Bugün, sadece ırk veya dil esasına dayanan millet teorileri iflas etmiş, bu yüzden yeni yeni içerikler aranılmaya başlanmıştır. Aslında, ırkları, dilleri, hatta yurtları farklı da olsa, insanları birleştiren şey, “ideal birliği”, amaç birliğidir. Asıl millet, aynı ideale sahip insanların meydana getirdiği toplumdur. Medeniyet ve insanlık idealleri topluluğunun adıdır “millet” (Karakoç, 2016: 16).

Batılılaşma bölümünde tartışılan pozitivizmin etkisiyle Cumhuriyet döneminde, şümüllü millet anlayışından sığ “nation” anlayışına geçildiğini, bunun da Türk toplumunda olmasa da devlet sisteminde ciddi pratik sorunlara yol açtığı düşüncesinin izi Karakoç metinlerinde sürülebilir.

“Bir medeniyetin toplumuna millet denir. Osmanlı Devleti dağıldıktan sonra kurulan suni devletçiklerin akıbeti yaşadıkları kriz bugün ortadadır. Bizim ülkemizde de aynı sorun vardır. Irk esası dahi esas alınsa sınırlarımızın dışında birçok ırkdaşımız kalmıştır. Irk değil de milleti daha geniş anlamda medeniyetin bir toplumu olarak aldığımız zaman, sınırlarımızın dışında kalan büyük topluluklar zaten milletimizin parçalarıdır. Ülkemizdeki Kürt sorununun ve Ortadoğu’da yaşanan bunalımların kaynağında millet anlayışını yanlış tarif yapmamızdır. Biz Ortadoğuluyuz. Ortadoğu’nun bir parçasıyız. Ayrılmaz bir parçasıyız. Burada büyük bir millet yaşamaktadır. Bu milleti, Türkler, Araplar, Kürtler, İranlılar oluşturmaktadır. Afrikalılarda bu milletin bir parçasıdırlar. Ve bugün uyanan Afrika, ancak İslam medeniyetinin dirilişi için bir yöneliş bulursa bir kurtuluşa erebilir (Karakoç, 2012: 88).

Karakoç’un Türk ile İslam arasında kurduğu ilişkinin benzerini, hatta daha da sert söylemini çağdaşı bir başka önemli Türk şairi İsmet Özel’de görmek mümkündür. Benzer hakikatleri dile getirmeleri bakımından bu çalışmada yer yer Özel’in millet, Türk milleti hakkındaki düşüncelerine de başvurulmaktadır. Aslında Türk ile İslam arasındaki zorunlu ilişki Yahya Kemal ve Tanpınar’da da kuvvetli bir görüş olarak bulunmaktadır. Fakat

yaşadıkları dönemin gerek siyasi ve gerek bilimdeki hâkim paradigmalardan olsa gerek Sezai Karakoç ve İsmet Özel'in savundukları sarahatte değildir. Belki de bu düşüncelerin bu rahatlıkta savunulabilmesi postmodern dönemle de ilişkilendirilebilir. Türkiye'nin günümüz dünyasında ayakları üzerinde dik durabilmesini "*İslami Kimliğine*" bağlayan, hatta "*Türklerin, Türklüklerini dahi ancak Müslüman oldukları sürece koruyabildiklerini*" ileri süren Özel, İslam'ın Türkiye için vazgeçilmez olduğunu şöyle ifade etmektedir:

"...Türkiye'de yaşayan insanlar olarak güvenlik hattımızın İslam olabileceğine daha yeni yeni akıl erdirebiliyoruz... Türk toplumunun şirazesinin İslam olduğuna dair anlayışa bugün yarım yamalak ulaşabildik. Yarım yamalak diyorum, zira toplumumuzda Müslümanlığını vurgulayarak öne çıkan kesim dâhil herkes İslam'ın hayatımızdaki "sine qua non"- olmazsa olmaz- yeri konusunda yeterli bilgi ile donanmamış... Oysa Türkiye'de insanlar arasındaki ideolojik farklar arızidir. Bu topraklarda bir milliyetin yaşıyor olmasının ön şartıdır İslamiyet. Devlet varlığının- hani laik devlet falan diyorlar ya- mayasını da Müslümanlık oluşturuyor. ... Belki yavaş işleyen zihnimizin kaçınılmaz sonucu bu. Ama aynı cehalette ısrar edilecek olursa bugün kaybedeceğimiz sadece zaman değil. Artık bir toplum ve bir devlet olarak mevcudiyetimizi kaybetme tehlikesi karşısındayız. İslam bizim için güvenlik hattıdır... Özel'in dikkat çektiği tehlikenin ciddiyeti 2000'li yıllardan sonra devlet otoritelerince anlaşıldığı görülmektedir (Özel, 2009: 334-335).

Yahya Kemal ve Tanpınar Türk modernleşmesinin İslam kültürünü göz ardı ettiğini, yok saydığını, bunun da doğal bir modernlik zeminini, yani "*değişerek devam etmek, devam ederek değişmek*" zeminini ortadan kaldırdığını, "*trajik*" bir hal aldığını daha önce vurgulamışlardı. Dellaloğlu'na göre, bütün modernleşmeler, sürekli kendisi olmak ile başkası olmak arasında keskin kararlar almak zorundadırlar. Osmanlı-Türk modernleşmesi, bir bakıma kendimizden utanmanın hikâyesi olarak "*trajik*" bir zeminde gerçekleşmiştir (Dellaloğlu, 2013: 36). D. Özlem'in de vurguladığı gibi Cumhuriyet dönemi pozitivist modernleşme pratiğinin en çok sıkıntıya/krize girdiği yer "*millet*" kavramı üzerine olmuştur. Karakoç, millet kavramını "*yerli milli*" bir bakışla ve tarihi müktesebatımızı hesaba katarak yeniden fırsata çevrilebileceği ihtimalini ortaya koymaktadır.

"Avrupa'dan aldığımız millet mefhumundan kendi millet anlayışımıza dönmeliyiz. Eğer kendi millet anlayışımıza dönersek, o zaman, kendi elimizle kısıtladığımız, önünü kestiğimiz, kaynağını tıkadığımız bütün yolların açıldığını ve caddeye dönüştüğünü görürüz. Evet, öncelikle, kendi millet anlayışımıza, kendi medeniyet anlayışımıza, kendimize dönmeliyiz. Aslımıza dönmediğimiz takdirde, kendi milletimizin geçmişte ortaya koyduğu o büyük gerçeği idrak etmedikçe, geleceğe emin adımlarla yürüyemeyiz, sağlam bir şekilde çıkamayız. Avrupa'dan gelen ve ırkçılık esasına dayanan millet mefhumu artık çürümüştür, bir işe yaramaz.

Milletle vatanın, birbirinden ayrılmaz bir bütün şeklinde sımsıkı birbirine kenetlenmiş tarihî coğrafyada meydana geldiğini anlamak için, önce, kendi millet anlayışımıza sarılmamız” (Karakoç, 2011b: 22-23).

Sezai Karakoç’un millet söyleminin izi, tarihsel süreç içinde günümüzden geriye doğru Necip Fazıl Kısakürek, Nurettin Topçu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal, Mehmet Akif Ersoy gibi şair ve edebiyatçılarda, sürülebilir. Sıralanan şair ve edebiyatçılar arasında Mehmet Akif hariç diğerleri arasında, günümüze yaklaştıkça İslam kültür ve medeniyetinin Türk milletinin oluşumundaki katkısı söylem düzeyinde artarak devam ettiği ileri sürülebilir. Hepsisi aynı millet mefkûresinin erleri, erenleri olarak görülmektedirler. Karakoç, Türk toplumunun son iki yüzyılda batının görece teknolojik üstünlüğü karşısında eziklik duygusuna kapılarak kendisine yabancılaşma eğilimine girdiğini, bu ezikliği giderme konusunda toplumun kendine gelmesinde, kendisini bulmasında ve bu hastalıklı ruh halinden kurtulma konusunda görevin aydınlara düştüğünün altını çizmektedir. Türk toplumunda fiili olarak bu görevin şairler tarafından yerine getirildiği ileri sürülebilir. Şair ve şiir yüzeysel değerlendirildiğinde özneye, özele ait bir alanı imlese de Türk toplumunda şairler ve şiir, her dönemde toplumsal meselelerin merkezi yerine oturmuştur. Özel’in bu bağlamda, “*bir toplumdaki bel kırıklığını ilk fark edenler şairlerdir*” tespiti önemsenmektedir. Toplum, toplumun edebiyatı üzerinden okumak post modern sosyolojinin de ilgi duyduğu önemli ve kalıcı bir alan olarak kabul edilmektedir.

Yukarıda idealize edilen durum şairin, Türk toplumunun içinde bulunduğu ve karşı karşıya kaldığı ciddi sorunları, hem fark etme hem de çözmeye ilişkin öngörülerini olarak okumak yerinde olacaktır. Özel’e göre, “*şiir milletin nereye tutunacağına işaret eder. Türk şairleri her dönemde bunu vazife edinmişler...*” Bu bağlamda Özel’in önemli bir tespiti de; Türk toplumunda sözü dinlenen, ona bakılarak istikamet tayin edilen bir bilim adamı ve filozofun bulunmadığını, bunun yerine her dönemde ve her düşünceden sözü dinlenen çok sayıda şair bulunduğuna dikkat çekmektedir (Aytekin, 2017: 266). Özetle Türkiye’de bilim ve felsefenin bıraktığı boşluğu hep şiir doldurmuştur (Özel, 2010: 354). Bu istikamette benzer tespitler, Besim Dellaloğlu’nun Kurtuluş Kayalı’dan yaptığı alıntılarda takip edilebilir. Ona göre, Türkiye’de sosyoloji çalışmalarında en çok eksik bırakılan alan sanat sosyolojisi ya da edebiyat sosyolojisi alanıdır. Özetle Dellaloğlu, Kemal Tahir, Yakup Kadri ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şiir, roman ve edebiyat üzerinden fikir yürüten, toplumu anlamaya, çözümlemeye çalışan şahsiyetleri sosyolojik faaliyet içinde nitelemektedir (Dellaloğlu, 2013: 31).

Kuşkusuz yaşadığı dönem itibari ile Türk toplumunda “İslam”ın önemi ve vazgeçilmezliğini en belirgin bir biçimde savunan şair Mehmet Akif Ersoy’dur. Cumhuriyet sonrası dönemde İslam’ı önemseyen bütün Türk şairlerinde başta Necip, Fazıl, Sezai Karakoç ve İsmet Özel olmak

üzere hepsinde şöyle ya da böyle izi olan O'dur. Ahlaki duruşu, hayatı, sadakati, ciddiyeti, Türkçe diline hâkimiyeti ve tabii ki şiirinin gücü bu etkide belirleyici olmuştur. Karakoç, Mehmet Akif'in hakkını teslim babından, "*boşuna yaşamadın, boşuna savaşmadın ve boşuna ölmedin*", diyerek Akif'in tutuşturduğu meşalenin kendisinden sonra elden ele dolaştığını beyan etmektedir (Karakoç, 2016: 34). Özel'de "*Türk olmamızı Türk vatanına sahip çıkmamızla etle tırnak durumuna getiren İstiklâl Marşı'dır ve başka hiçbir metin değildir*" (URL-1). Dücane Cündioğlu da "*İddiası vardı, davası vardı, uğrunda her türlü eziyet ve cefaya katlandığı sevdası vardı*" diyerek onu yâd etmektedir (Cündioğlu, 2017).

4. Sonuç

Sezai Karakoç'un zihninde İslamcı diyebileceğimiz Türk şairleri gibi Mehmet Akif'in çok özel bir yeri vardır. Karakoç, Mehmet Akif'in "*Kur'andan almamız ilhamı asrın idrakine sunmamız İslam'ı*" düşüncesini temel alarak İslami düşünceyi yeniden formüle etmeye, İslam medeniyeti perspektifine yeni bir diriliş ruhu üfleme çabalamaktadır. İslam'ın son devleti olarak Osmanlıyı küfrün/batının karşısına koyan Karakoç, çıkış yolunu da aynı zeminde aramaktadır. Bu sebeple diğer milletlerin kurtuluşunu Türk milletinin kurtuluşuna bağlamaktadır. Türk-İslam düşüncesinin yeniden biçimlenmesinde yeri zor doldurulur bir mevki elde etmiştir.

Karakoç, bir bakıma tahrir vazifesini yerine getirmek veya görkemli bir külliyata varan eserlerinin yazma gerekçesini beyan etmek için "*Yitik Cennet*" kitabını şu sözlerle bitirir: Medeniyetini yitirmiş aydınlar yad uygarlıkların taklit cehenneminden kavrulup dururken, bir diriliş esintisiyle aralarında sıyrılacak olanlar, bu satırlarda, belli belirsiz, yeni bir mayalanmanın ilk çizgilerini sezer gibi olurlarsa, görevin yapılmış olması mutluluğundan bir serinlik ilk sabah çiğlerini düşürmüş olacaktır gecede alev alev yanan ruhumuza kuşkusuz.

Güneşin doğuşunu umanlar eğer gece uykuda kalma tehlikesi yaşıyorlarsa bütün geceyi uyanık geçirmeyi göze almalıdırlar, ilkesini sadece dinleyicilere vaaz babından ifade etmeyen Karakoç, bu ilkeye en çok da kendisini muhatap kılmıştır. Yaklaşık bir asra varan ömrünü ilkeli, tavizsiz bir şekilde davasına adanmış yanındaki dostları gibi, karşısındaki aydınların, muarızlarının da hakkını teslim ettiği bir şairdir. Sezai Karakoç'un, estetik duyarlılık ve etik sorumluluk düsturlarının yaşadığı hayatla birebir örtüşmektedir. Bir bakıma yaşadığını yazmış veya yazdığını yaşamış tutarlı bir fikir adamı, abidesi olarak gösterişten uzak, mütevazı bir hayat tarzına bütün hayatı boyunca sadık kalmıştır. İçerik bakımından şiir ve metinlerinde İslam düşüncesini yeniden diriltmek için onu nakış gibi işlemiştir. Bu yönüyle Türk-İslam düşüncesinin hem teorisyeni hem aksiyoneri olarak görülmektedir.

Karakoç, hem batıyı hem de İslam özelinde doğuyu kuşatmış, içselleştirmiş bir düşünür olarak öne çıkmaktadır. İslam düşüncesinde öne çıkan İmam Gazali, Muhiddin-i Arabî, Mevlana, Mehmet Akif, Yahya Kemal, Said Nursi, Necip Fazıl, gibi şahsiyetlerin düşüncelerine kendi metinlerinde yer yer atıflar göze çarpmaktadır. Çağdaş Batı Düşüncesinde daha çok Fransız şairler ve Alman filozoflar üzerinden gerek çeviri gerekse atıflar sebebiyle ilişkisi olduğu ileri sürülebilir. Bunlar arasında, Martin Heidegger, Gabriel Marcel'in, Gerard De Nerval, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Valery, gibi düşünürler sayılabilir. Batı ve doğu edebiyatında birçok düşünürle irtibatlı olmasına rağmen bu durum onun kendi özgünlüğüne gölge düşürmemektedir. Aynı zamanda eklektik ya da sentezci bir tavrının olmadığı da açıkça ifade edilebilir.

Yunus Emre, Hacı Bektaşî Veli ve Mevlana'nın Moğol ve Haçlı Savaşlarıyla dağılan İslam âlemini kültürel olarak toparlanma ve Anadolu'nun dirilişini gerçekleştirme vazifesini, günümüzde bu davayı adanmış bir ömrü ile Karakoç'un da üstlendiğini ileri sürebiliriz. Diriliş fikrini bir tür İslam Rönesans'ı olarak öneren Karakoç, Türkiye için kurtuluş ve çıkış yolunun kendi köklerine, aslına dönmeye bağlı olduğunu, Türklerin kendisi, yani Türk olarak kalabilme şartının dahi İslam'a bağlı olduğunu açıkça ifade etmektedir. Cumhuriyet dönemindeki modernleştirme politikalarıyla Türk toplumunun ana omurgasında oluşan "bel kaymasını" onarmak ya da Türkiye'nin günümüzde dünya sisteminin küresel taarruzlarını püskürtmek için kültürel güvenlik hattının nereden geçtiğine dair öne sürdüğü fikirler dikkate değerdir.

Tanzimat'tan bu yana Osmanlı-Türk modernleşmesinde Yahya Kemal, Tanpınar çizgisinde süregelen toptancı batılılaşma eleştirilerini önemsemekle beraber, bunların eksikliğini, Türkiye için bir çıkış yolunu göstererek tamamlamıştır. Türkiye'nin siyasal bir organizasyon ve askeri bir güç olarak ete kemiğe bürünmesi ancak İslam çatısı, İslam üst kimliği içinde mümkün olabilmıştır. Cumhuriyet dönemi radikal modernleştirme politikalarıyla toplumsal bütünlüğümüzü tehlikeye atacak sorunlarla karşı karşıya geldiğimizi belirtmektedir. Bu sorunları aşmak için kültürel hafızamızı yenilemek, doğal bir modernlik sürecini başlatmak için İslam'ın yeniden dirilişini önermektedir. Bu çerçevede Cumhuriyet döneminde uygulanan modernleşme programlarının Türk milletini fiziki antropoloji kavramlarına indirgenmesinin büyük sorunlara yol açtığını, toplumsal bütünlüğümüzü tehlikeye soktuğunu ileri sürmektedir. Yeniden İslam millet anlayışını bir üst aidiyet çatısı olarak toplumsal bütünlüğümüzün sağlanması ve stratejik imkânlarımızın genişlemesi için elzem görmektedir.

Entelektüel olmanın yanında siyasal bir aktör olarak, parti lideri sıfatıyla, *tarihi olmayan talihsizliğe uğrayacağı muhakkak*, der gibi köklere dönmeyi önermektedir. Köklerimiz araştırılmalı, milleti, medeniyetimizi, devleti, ülkeyi yeniden tarif etmeli, kendi ortak pazarımızı, kendi birliğimizi kurmalıyız, kendi büyük medeniyetimizin dirilişini

yeniden gerçekleştirmeliyiz. Bunları başaran bir Türkiye tarihin ön sayfalarındaki yerini tekrar alacağı, öngörüsünde bulunmaktadır. Karakoç'un çağrısına Türk toplumunda olduğu gibi, Türkiye devletinin otoriteleri, karar alıcıları tarafından da karşılık verildiği, 2006 yılında, 1979'dan bu yana her yıl kültür bakanlığınca verilen Kültür ve Sanat Büyük Ödülüne Karakoç layık görülerek tescil edildiği ileri sürülebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AYTEKİN, Arif (2013). "Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları". *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (30), s. 313-329.
- AYTEKİN, Arif (2017). *İsmet Özel Versus Dünya Sistemi*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- BERKES, Niyazi (2009). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, (14. b.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CÜNDİOĞLU, Düccane (1997). *Anlamın Tarihi*. İstanbul: Tibyan Yayınları.
- CÜNDİOĞLU, Düccane (2017). *Bir Kur'an Şairi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- DELLALOĞLU, Besim (2013). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*. İstanbul: Ufuk Yayınları.
- GÖKA, Erol - TOPÇUOĞLU, Abdullah (1996). *Önce Söz Vardı*. Ankara: Vadi Yayınları.
- GÜVENÇ, Bozkurt (2006). *Türk Kültürü ve Kimliği*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayını.
- HANİOĞLU, Şükrü (2006). *Osmanlıdan Cumhuriyet'e Zihniyet, Siyaset ve Tarih*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- HEKMAN, Suzan (1999). *Bilgi Sosyolojisi Ve Hermeneutik*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- HOBSBAWM, Eric (2006). *Milletler ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İNALCIK, Halil (2017). *Tarih Bilinci*. İstanbul : Profil Yayınları.
- KARA, İsmail (1994). *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi III. (Metinler/ Kişiler)*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2003). *Varolma Savaşı* (2 b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2005). *İslamın Dirilişi* (9. b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2006). *Samanyolunda Ziyafet*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2011a). *Dirilişin Çevresinde* (6. b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2011b). *Çıkış Yolu III*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2012). *Çıkış Yolu I Ülkemizin Geleceği* (4. b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2013). *Yitik Cennet*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

- KARAKOÇ, Sezai (2016). *Edebiyat Yazıları II Dışımızın Zarı* (6 b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2016). *Mehmet Akif* (20. b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2017). *Mevlana* (10 b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- LEWİS, Bernard (2000). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- MARDİN, Şerif (2011). *Türk Modernleşmesi*. (20. b.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- MERİÇ, Cemil (1993). *Sosyoloji Notları Ve Konferanslar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZEL, İsmet (2007). *Çenebazlık*. İstanbul: Şule Yayınları .
- ÖZEL, İsmet (2009). *Tahrir Vazifeleri*. İstanbul: Şule Yayınları.
- ÖZEL, İsmet (2010). *Toparlanın Gitmiyoruz I*. Ankara: Ebabel Yayınları.
- ÖZLEM, Doğan (2002). "Türkiye'de Pozitivizm ve Siyaset". D. Özlem içinde, *Modernleşme ve Batıcılık Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, C. 3, s. 452-464, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SMİTH, Anthony D. ((2010),). *Milli Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TANYOL, Cahit (1985). *Yahya Kemal*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TOPÇU, Nurettin (2010). *Kültür Ve Medeniyet*. (5. b.), İstanbul: Dergah Yayınları

Elektronik Kaynaklar

URL-1:<http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/Yazi.aspx?YID=1548&KID=72>
(Erişim: 24.01.2019)