

Türkiye’de Tesbih Koleksiyonu Kültürü: Malzeme Fetişizmi ve Otantisite İnşası

Koray DEĞİRMENCİ*

Özet

Her ne kadar bu konuda ilgili literatürde çatışmalı fikirler olsa da, tesbih Hinduizm, Budizm, Hristiyanlık ve İslam gibi farklı dinsel geleneklerde dini, kültürel, işlevsel anlamlar ve roller taşımaktadır. Dini işlevleri ve anlamlarının ötesinde, tesbih koleksiyonculuğu Türkiye’de çok köklü ve zengin bir alanı temsil etmekte ve görünüşte seküler olan özgün bir kültürel pratiği oluşturmaktadır. Bu çalışma bu kültürel pratiğin tesbih yapımında kullanılan malzemelerle ilgili çok belirli bir boyutuna odaklanmaktadır. Makale, tesbih koleksiyonu alanında bazı durumlarda mistik haller alabilen bir materyal fetişizminin öne çıktığını ve koleksiyoncuların ve ustaların tesbih yapımında kullanılan materyaller aracılığıyla bir tür otantisite inşa ettiklerini öne sürmekte ve bu inşa sürecini incelemektedir. Bu otantisite inşasının belki de en çarpıcı biçimlerde gerçekleştiği alan, tesbih yapımında Osmanlı sıkma kehribar malzeme olarak adlandırılan ancak çok daha yeni bir döneme ait olan malzemelerin kullanıldığı alandır.

Anahtar Sözcükler: Tesbih, Tespîh, Koleksiyon, Otantisite, Kültür, Fetiş, Osmanlı sıkma kehribar.

The Cultures of Collecting Prayer Beads (Tesbih) in Turkey: Material Fetishism and the Construction of Authenticity

Abstract

Prayer beads, although being controversial in the relevant literature, have religious, cultural and functional significance in the doctrines and practices of various religious traditions, such as Hinduism, Buddhism, Christianity, Islam, etc. Beyond its religious functions and meanings, tesbih collection represents a deeply rooted and rich field, creating a unique cultural (and so-called secular) practice in Turkey. In this study, a very specific dimension of this cultural practice will be investigated, which is related with the materials used in tesbih making. This article will attempt to examine how a material fetishism, which takes mystical states in some cases, has come to the forefront and how collectors and masters construct authenticity through and within materials in tesbih making. To investigate the construction of authenticity, the author will especially focus on the so-called Ottoman (cherry) amber (faturan) in tesbih making, which are supposed to be related with the Ottoman period but indeed date back to a newer (modern) period.

Keywords: Prayer Beads (Tesbih), Tespîh, Collection, Authenticity, Culture, Fetish, Ottoman cherry amber (Faturan).

Giriş: Tesbih¹ Koleksiyonu Kültürü ve Fetiş Kavramı

Bu çalışma tesbih kültürünün tesbih yapımında kullanılan malzemelerle sınırlı boyutuna odaklanmaktadır. Makale tesbih yapımında kullanılan materyallerin otantik inşası ve bu yolla fetiş unsurunun güçlendirilmesini ele almaktadır. Bu bağlamda tesbih koleksiyonunda bazı durumlarda mistik haller alabilen bir materyal fetişizminin öne çıktığı ve bu materyaller temelinde üretilen bir otantisite kavramının tesbihi bir fetiş nesnesi haline getirdiği iddiası çalışmanın merkezini oluşturmaktadır. Bu otantisite inşasının en iyi gözlenebildiği materyal olarak aslında görece yeni bir sentetik malzeme olan, ancak alanda 'Osmanlı sıkma (kehribar)' olarak nitelenen ve çok yüksek fiyatlara alıcı bulan malzeme seçilmiştir². Bu bağlamda tesbihin kültürel tarihi ve diğer tarihsel ayrıntılara çalışmanın ana tartışma hattına bir katkısı olmadığı için girmeyeceğim. Bu konu üzerine hem İslam coğrafyasını hem de bunun dışında kalan coğrafyayı hedef alan ancak sınırlı sayıda literatür mevcuttur (Kasten, 2011; Sarıcı, 2008; Gürsoy, 2006; Evangelinos, 1998; Dubin, 1987).

Tesbihe olan ilginin ve tesbih toplama kültürünün daha sonra detaylıca tartışacağım gibi çok farklı tezahürleri ve formları bulunmaktadır. Ancak tesbih biriktirmenin literatürde anlaşıldığı haliyle bir koleksiyon edimi olup olmadığını anlamak gerekmektedir. Bu tür bir çaba tesbih toplama kültürünü belirli biçimlerle sınırlamak ya da onu koleksiyon kültürlerine ilişkin ortaya konulan kavramsal çerçeveler içine hapsetmekten ziyade, bu kültürün içindeki farklılıklara dair bir sezgi oluşturması açısından anlamlıdır. Her ne kadar literatürde bu konuda tartışılabilir fikirler varsa da alanda bir klasik haline gelmiş olan Durost'un (1932:10) çalışmasındaki tanım bu noktada literatürde kapsayıcı ve geçerli bir tanım olarak görünmektedir:

Bir koleksiyon, temelde nesnelere atfedilmiş olan değerlerin ya da fikirlerin doğasınca belirlenir. Eğer kişi için o nesnenin ya da fikrin başlıca değeri için bir şeyden kaynaklanıyorsa, yani o nesneye salt kullanım ya da amaçsal açıdan değer veriliyorsa ya da o nesne estetik açıdan hoş gittiği için değerliyse veya belirli bir gelenek, alışkanlık, terbiye bağlamında kendisine için hale gelen bir unsurdan dolayı değerliyse, bu bir koleksiyon edimi olamaz. Eğer bu edimin başlıca değeri temsili ya da temsil eden nitelikler taşıyorsa, yani o nesne ya da fikir başka bir nesne ya da fikirle belirli bağlantılar taşıdığı

için değerliyse (örneğin bir serinin, bir bütünün, belirli bir kategorinin parçası olmak gibi) o edim bir koleksiyon edimi olarak tanımlanabilir.

Kuşkusuz bu tanım önemli imalar taşıyor. Öncelikle koleksiyon nesnesinin kendisinin temsili bir nitelik taşıması ve yukarıdaki tanımda belirtildiği gibi salt bir bütünün parçası olmaktan ziyade belirli bir anlam alanının göstereni olması kritik değerdedir. Dahası bu kavramsallaştırmada her tür istifçilik ya da biriktirme pratiğinin koleksiyon sayılmayacağı, bir edimin koleksiyon sayılmasında koleksiyonu yapılan nesnenin diğer nesnelere ve hatta bazı durumlarda doğrudan koleksiyona bağlı olmayan birtakım fikirlerle ilişkisinin zorunlu olduğunu görmekteyiz. Bu tanıma ek olarak, Pearce'in (1994:159) deyiimiyle faydacı olmayan biriktirme durumu, nesnelere ve sahibinin öznel bakış açısı arasındaki içsel ya da içkin bir ilişki ve koleksiyonun onu oluşturan parçaların toplamından daha fazla bir şey olması gibi unsurlar koleksiyon pratiğini tanımlayabilecek unsurlardandır. Bu noktada hemen tüm koleksiyonlarda bir seriyi tamamlama, bir bütüne ulaşma arzusunun ve bununla beraber işleyen bir takıntının varlığı sezilebilir. Bir anlamda koleksiyon "örgütlenmiş bir takıntıdır." (Aristides'ten aktaran: Pearce, 1994:158). Koleksiyonda belirli niteliklere ya da özelliklere bağlı üst ve alt kategoriler ve bazen de bu kategorilerin oluşturduğu yeni bağlantılar içeren yan kategoriler olduğu belirtilmektedir (Danet ve Katriel, 1994:225). Nesnelere toplanması ediminin bir koleksiyon sayılması için koleksiyoncuya göre her parçanın tüm diğer parçalardan ayrılan bir boyutunun olması elzemdir.

Tesbihin her ne kadar temel işlevi 'çekilme' olsa da koleksiyonerlerin çoğunun tesbihlerini 'çekmedikleri' ve tesbihi dinsel ya da rahatlatıcı işlevlerinden çok daha farklı biçimlerde algıladıkları görülür. Bu faydacı fakat işlevselci olmayan görüş belirli ölçüde tesbih biriktirmeyi bir koleksiyon pratiği olmaya aday hale getirmektedir. Diğer yandan tesbih koleksiyonlarında usta, malzeme, imame veya habbe³ formu gibi farklı niteliklere göre bir sınıflandırma olduğu da gözlemlenebilir. Dahası, sonra detaylıca tartışacağım gibi, tesbihin salt dinsel veya mistik anlamlarının ötesinde onu başka fikirler ve biricikliğini veren birtakım özelliklerle bağlayan bir anlatı mevcuttur. Tesbih toplamayı koleksiyondan ayıran belki de yegâne unsur bir tamamlanma olasılığının olmaması ve bu yönde bir arzu işlememesidir. Yine de tesbihin koleksiyoncularda tam anlamıyla bir takıntı haline geldiğini gözlemek mümkündür. Orta yaş üstü bir koleksiyoncunun şu sözleri alın-

tılamaya değerdir:

Elimde bulunmayan ünlü bir ustanın yaptığı ya da bende olmayan bir malzemedan çekilmiş⁴ bir tesbihin haberini alırsam ve saat geçse, o gece uyuyamam. İlk uçakla atladığım gibi tesbihi almaya giderim. Hiç pazarlık yapmam. Tesbihlerimin çok azını çekerim. Tesbihi aldıktan sonra geri dönünce onu dolabıma koyarım, ancak o zaman rahata ererim. Öyle dolabı açıp hergün bakmam hatta nadiren bakarım. Tesbihlerin benim olması, dolabımda durması hoşuma gidiyor (Ziya Bey, kişisel görüşme, 13 Şubat, 2018).

Her ne kadar burada koleksiyonculuğa has bir takıntı unsuru önemli rol oynasa da bu, ilk bakışta akıldışı görünen motivasyonun temelsiz olduğu anlamına gelmemelidir. Hemen tüm kültürel pratiklerde takıntı biçiminde tezahür eden ancak arzunun temelini oluşturan farklı bağlantılar, bilinç dışı süreçler ve anlamlandırma süreçleri bulunmaktadır. Bu noktada koleksiyon objelerinin sıradan, gündelik nesnelere bir tür kutsanmış, biricik şeylere dönüştüğünü söyleyebiliriz. Belk'in (1994:320) belirttiği gibi kutsanmış öğeler işlevsel veya nesnel sayılabilecek estetik niteliklerinin ötesinde aşkın⁵ bir deneyimin aracı haline gelmektedirler. Baudrillard (1994: 8) sahip olma ile bir nesneden faydalanma arasındaki farkı belirtirken sahip olma takıntısının merkezi olduğu koleksiyon pratiğine ilişkin de bazı çıkarımlarda bulunabileceğimiz bir kuramsal temel sunmaktadır. Verili bir nesne işlevsel olduğu, ondan faydalanıldığı durumda öznenin pratik kontrol mekanizmasının bir unsuru olarak görülebilir. Ancak, sahip olduğu durumda nesne öznenin soyut egemenliğini temsil etmekte, öznenin kendisini özerk bir bütünlük olarak ifadesinin bir aracı olmaktadır. Dolayısıyla nesnenin anlamı işlevsel olarak tanımlanmadığı durumda tamamen özneye bağlıdır.⁶ Başka bir bağlamda Baudrillard (1990:118) bu öncüllerden de faydalanarak fetişin başlıca örneğinin sanat eseri olduğunu belirtmiştir. Sanat eseri öznenin nesneye bilinçli ve planlı bir şekilde tamamen öznel unsurlar yüklediği bir şeydir. Bu durumda sanat eseri veya bu bağlama uyarlılar fetiş nesnesi, işlevle tamamen bağıntısız, değişim ya da kullanım değeri atfedemeyeceğimiz bir olguya dönüşmektedir. Maquet'in (1993:30) nesnelere araç veya gösterge biçiminde kategorizasyonu da bu noktada işimize yarayabilir. Kültürel belirlenimlerden görece bağımsız olarak araç olarak görülen nesnelere temelde fayda boyutuyla değerlendirilebilirken gösterge olarak görülen nesnelere tamamen kültürelidir. Bu nes-

neler belirli bir grup insan tarafından inşa edilen bir kolektif gerçekliğe bağlı olarak yeni anlamlar edinirler.

Faydacı veya işlevsel açıdan düşünüldüğünde tesbihin dinle bağlantısı ancak onun kullanıma yönelik boyutuyla sağlanabilir, yani basitçe sayma işleviyle. Ancak tesbih sıradan, gündelik bir nesneden kutsal, biricik bir nesneye dönüşme sürecinde veya bir koleksiyon ögesi haline geldiğinde söylemsel olarak dinsel olanla mesafesi sağlanmalıdır. Çünkü dinsel olanla bağlantısı basitçe sayma işlevinin ötesine geçemez ve bu işlevsellik biriciklik ile değil ayrıklık ile anlam kazanır. Tesbih, kutsallığını dinsel olan alandan alsaydı salt bu işlevle sınırlı kalırdı. Ancak bu tespit, tesbihin kutsallaştırılma söylemlerinin dinsel alan ile tamamen ilişkisiz olduğu anlamına gelmemelidir. Dinsel alan koleksiyon anlamında onu kutsallaştıran şeylere dair söyleme ancak yüzeysel bir katkı yapmaktadır. Bir diğer boyut ise şudur: Tesbih salt dinsel alan aracılığıyla kutsallaşsaydı, Baudrillard'ın kavramsallaştırmasında koleksiyonun ediminin temeli olarak görülen sahip olma ve ona bağlı olarak oluşan öznel alan oluşmazdı. Tesbih koleksiyonun temel mantığı, tesbihin temelde içerdiği sembolik ayrıklık ve bunun gösterdiği cemaat kavramı (birbiriyle aynı habbeler ve bağlandıkları imame arasındaki ilişki aracılığıyla) ile paradoksal bir ilişki içindedir. Bu noktada Batı'da 19. yüzyılda giderek daha da kökleştirdiği gözlediğimiz sanat/zanaat ayrımı ile doğrudan bir ilişki mevcuttur. Zanaatin gelenekle kazanılan bir beceri ile özdeşleştirilmesi ve zanaat nesnesinin tamamen faydacı bir açıdan görülmesi (Lugowska, 2014:286) zanaat açısından bu ikiliği kuran temellerdendir⁷. Ancak bir fetiş nesnesi olarak tesbih zanaatin özellikle faydayla ilişkili boyutuyla tamamen tezat bir söylemsel alana oturmaktadır.

Bu çalışma temel olarak koleksiyon pratiğinin fetiş nosyonu hesaba katılmadan anlaşılacağı, koleksiyon edimini güdüleyen arzu mekanizmasının nesnelere çeşitli biçimlerde fetişleştirilmesine dayandığını iddia etmektedir. Fetişizm temel olarak *synecdoche*⁸ aracılığıyla anlamın yer değiştirmesi, arzu nesnesinin inkâr süreçleri aracılığıyla başka bir şeye doğru kayması anlamına gelmektedir (Gamman ve Makinen, 1994:45). Bu yer değiştirme fetiş nesnesinin belirli bir şeyin yerine geçtiği bir süreç içerirse de bu noktada fetiş kavramını bir çarpık bilinç ya da şeylerin hakikatte ne olduğunu anlamayı önleyen bir yanlış anlayış olarak görmek sınırlayıcı bir yaklaşım olabilir. Bu bağlamda fetişleştirme sürecini anlamın yer değiştirmesi olarak kavramak daha analitik bir yöntem olacaktır. Tesbih koleksiyonu kuşkusuz bir fetiş kavra-

mıyla işlemektedir. Ancak belki de temel soru tesbihin giderek bir zanaatten sanata dönüşmesi sürecinde kazandığı anlam ve özelliklerin fetiş olma niteliğini nasıl değiştirdiği ve hatta tesbihin dinsel, ruhani bir olgudan seküler bir olguya dönüşmesine katkıda bulunup bulunmadığıdır. Burada fetiş kavramının dinsel alanı ile sözde seküler ve genellikle arzuya ilişkili olarak görülen alanı arasında bir gerilim göze çarpmaktadır.

Fetiş kavramının gerçeklik zeminin kayması ve çarpık bilinç olarak gören anlayış, fetiş nesnesinin yaratabileceği yeni anlam alanlarına ilişkin analizi sınırlamaktadır. Dant'ın (1999:43) belirttiği gibi fetiş belirli bir güç veya kabiliyet atfedilen bir nesnenin kutsanması aracılığıyla oluşmakta ve bu atfetme edimi genellikle nesnenin bu tür bir kabiliyete sahip olup olmadığına bakılmaksızın gerçekleşmektedir. Üstelik bu atfetme sürecinin bizatihi kendisi nesnenin bu tür bir kabiliyete ulaşmasını sağlayabilmektedir. Bu noktada fetiş nesnesinin belirli bir güç ya da kabiliyeti ortaya koyup koymadığından ziyade ona atfedilen anlamlarla ilgilenmekteyiz. Fetiş nesnesi bu süreçte bir gösterge haline gelmekte ve göndergesi anlamlandırma pratikleri ve temsil sürecinde edindiği yeni anlamlar kümesi bağlamında ortaya çıkmaktadır. Ancak kuşkusuz tesbih bir obje olarak bir sözcükten ya da temsil yeteneği salt uzlaşımlarla kurulan sembollerden ayrı bir şey olarak kavranmalıdır. Bir fetiş objesi olarak tesbihin materyal özelliklerinin aşkın temsil biçimlerinin gözardı edilmemesi gerekir. Kuşkusuz bu materyal özellikler belirli sembolik ve bilinçdışı öğelerle arzuyu körüklemekte ve ona fetiş objesi olma niteliği kazandırmaktadırlar. Bu süreci daha iyi anlamak için tesbih alanının belki de en çok rağbet gören malzemesi olan ve Osmanlı sıkma (kehribar) olarak tarif edilen malzemeye dair fetişizmin nasıl oluştuğunu ve bu malzemenin otantisite inşası olarak nitelediğim süreci inceleyeceğim.

Faturan ya da Osmanlı Sıkma (Kehribar) ve Malzemenin Otantik İnşası

Bu malzeme aslında sadece tesbih yapımı ve koleksiyonu ile uğraşanlar için değil aksesuar amaçlı objeleri ve malzemeyi salt koleksiyon amaçlı toplayanlar için tüm dünyada değerli bir malzeme haline gelmiştir. Ülkemizde Osmanlı sıkma olarak adlandırılan bu malzeme uluslararası pazarda 'faturan' olarak bilinmektedir. Malzemenin tarihçesi ve bileşimine ilişkin söylentiler ve farklı bilgiler bu malzemeyi gizemli bir niteliğe

büründürmüştür. Faturan'ın piyasadaki hayli yüksek fiyatının malzemenin içeriği temelinde oluşturulan bir nesnel fiyatlandırma sonucunda oluştuğunu söylemek mümkün değildir⁹. Bu bağlamda malzemenin tarihçesine ilişkin ayrıntılara girmeyeceğim; çünkü zaten çok sınırlı akademik kaynağın olduğu bu konuda internetteki farklı bilgiler özetlenmeye kalkılırsa bu tek başına bir makale konusu olabilir. Ancak malzemenin gizemli bir nitelik kazanmasına neden olan belli başlı varsayımlar ve söylentileri kısaca özetlemek mümkündür (Holdsworth ve Faraj, 2015). Malzemenin 1876 yılında Almanya'da doğan Friedrich Adolf Fritz Traun tarafından bulunduğu bilgisi birçok kaynakta rastlanabilen bir bilgidir, ancak bu bilgiyi teyit eden bir kanıt ulaşmak güçtür. Doktorasını yaptığı Fransa'da o dönemde faturanın da kategorize edildiği fenolik malzemelere ilişkin herhangi bir akademik ilgi de tespit edilemiştir. Ayrıca çok genç bir yaşta, 32 yaşında ölen Traun'un hangi dönemde bu tür bir icat gerçekleştirdiği bir muamma olarak kalmıştır. Fenolik reçinelere ilişkin patentin ancak 1907'de Leo Hendrik Baekeland isimli bir kimyager tarafından alındığını biliyoruz. Her ne kadar Traun'un bu icadın sahibi olarak görülmesi pek mantıklı gibi görünmese de genellikle mucit olarak kendisinin adı anılmaktadır. Holdsworth ve Faraj'ın (2015) belirttiği gibi bazı kaynaklarda malzemenin aslında 18. veya 19. yüzyılda (hatta daha az sayıdaki kaynakta 17. yüzyılda) Orta Doğu'da icat edildiği, Faturan ismindeki bir Arab mucit tarafından bulunduğu ve içeriğinde doğal kehribar, gizli bir takım doğal reçineler ve tütsü bulunduğu şeklinde bilgiler mevcuttur ve bu bilgiler malzemenin mitsel niteliğini daha da pekiştirmektedir. Ancak Holdsworth ve Faraj'ın (2015:10) belirttiği gibi faturan terimi sadece yaklaşık 20 senedir kullanılmakta daha önce bu terime ilişkin bir bilgiye rastlanmamaktadır. Dahası Orta Doğu'da bu kadar erken bir dönemde fenolik malzemelerin üretilmesi kayıtlara göre imkansız görünmektedir. Bütün bu gizemli tarihsel açıklamalara ve bileşimine dair farklı varsayımlara rağmen faturanın bir tür fenolik reçine, sentetik bir tür kehribar imitasyonu olduğunu söyleyebiliriz¹⁰. Malzemenin 1910'larda Orta Doğu'ya ve Osmanlı topraklarına kapı kolu, baston sapı, tirbüşon, şemsiye sapı, heykelcikler ve benzeri objeler halinde geldiği yönünde gözlemler mevcuttur. Tesbih yapımcıları malzemenin farklı potansiyellerinin farkına varmış ve malzemedan bu tarihten itibaren tesbih yapmaya başlamışlardır¹¹. Malzemenin 2. Dünya Savaşı başlamadan önce 1940'larda üretiminin sona erdiğini biliyoruz¹².



Resim 1. Osmanlı sıkma malzemenen mamül farklı objeler.



Resim 2. Osmanlı sıkma habbeler ve tesbih yapımı için kesilmiş halleri



Resim 3. Klasik bir Osmanlı sıkma tesbih.

Bu noktada fetiş nesnesinin salt form olarak değil materyal düzeyinde de onu aşkın veya arzu alanına bağlayan nitelikleri bulunduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla fetiş nesnesine ait imgenin yanısıra bu imgeyi oluşturmada önemli

katkı yapan ancak formdan analitik olarak ayrı düşünülmesi gereken bir materyal katmanının ya da alanının ayrı bir tartışma nesnesi olarak görülmesi gerekir. Bu materyallik katmanı, objenin arzu nesnesi haline gelme sürecinde fetiş olgusunun oluşumuna katkıda bulunmakta ve fenomenolojik olarak saptanabilecek nitelikler oluşturmaktadır. Bu saptamayı malzeme üzerinden örneklendirebiliriz: Faturan çok farklı renklerde üretilmiştir. Ancak faturanı diğer fenoliklerden ayıran ve ona kendine özgü niteliği veren unsur, faturanın orijinal rengi ne olursa olsun zamanla tesbihçilerin deyimiyle renk alması (aslında oksitlenmesi) ve vişne çürüğü (ya da kök yakut rengine benzer bir renge) dönüşmesidir. Diğer fenolikler zaman geçtikçe orijinal rengini değiştirmeyip sadece daha koyu hale gelirken faturan her durumda bu rengi almaktadır. Osmanlı sıkma kehribarın ya da faturanın koleksiyonerler tarafından değerli bulunan bir diğer önemli özelliği ise malzemenin deseni ile ilişkilidir. Üretilen tesbihlerin değerini doğrudan etkileyen bir unsur olarak Osmanlı sıkma kehribarı damarlı, hareli, dik damarlı, helezon hareli, simli gibi bazıları bağlama göre aynı anlamları taşıyan farklı desenler taşıyabilirler. Bilgilendiriciler her ne kadar kalite düzeyine ilişkin çok farklı özellikler ve desen yapılarını öne çıkarırsalar da temel olarak alanda 'hamur' olarak bilinen yani malzemenin kendisini öne çıkaran kalite göstergesinin tam olarak neyle belirlendiğini anlamak güçleşmektedir. Hamurun eskiliği, 'patin' denilen ve hamurun yaşlandıkça yüzeyde geçirdiği fiziksel değişiklikleri anlatan unsur, desen özellikleri gibi farklı nitelikler malzemenin altına benzer biçimde 24 ayar, 18 ayar gibi terimlerle derecelendirilmesini ortaya çıkarmıştır. Alanda hayli zamandır önemli koleksiyonculara tesbih satın almada hem satış hem de danışmanlık hizmeti veren bir bilgilendirici bu kalite farkının nasıl anlaşılabilceği üzerine şunları söylemektedir:

Bu öyle madde madde anlatılabilecek bir şey değil. Öyle olsaydı piyasadaki herkes hakiki tesbihçi olurdu. Yani tabii ki hareli olması, helezon hareli olması vesaire bunlar önemli. Patin önemli. Hele simli hamur en kıymetlilerinden. Ancak sadece bunlarla olmuyor. Yıllar içinde bunları bilen ve eline düzgün bir ton mal geçen kişi hamuru öğrenir. Çoğu zaman elime bile almam gerekmez. Resimden anlarım. Ama iyi hamur en iyi ele alınca anlaşılır, kadife gibi çekimi olur (Ertan Bey, kişisel görüşme, 14 Ocak, 2018).



Resim 4. Osmanlı sıkma malzemeden mamül bir heykelcik ve tesbihe dönüşmüş hali.

Bilgilendiricinin ima ettiği gibi hamurun kalitesini anlamak rasyonel terimlerle ifade edilemeyen, deneyim ve zamanla birlikte olgunlaşan bir sezgiyi gerektirmektedir. Malzemenin mitsel inşasında bu unsur çok önemlidir. Bu yüzden çoğu tesbih satıcısı ve danışmanı özellikle Osmanlı sıkma teşbihlerin, bu tebhiler hakkında bilgi sahibi kişilerden alınması gerektiğini sık sık vurgulamışlardır. Bilgilendiriciler sıklıkla değerli olan malzemeye çok benzeyen, hatta deneyimli kişilerin bile ayırmakta güçlük çektikleri 'yeni malzemelerin' fahiş fiyatlarla satıldığı örnekler vermektedir.

Osmanlı sıkma (kehribar) tesbihte damarlı, dik damarlı, hareli, helezon hareli, simli yapının ya da tesbihin renk almasının veya başka bir deyimle oksitlenmesinin fetiş niteliklerine kattığı unsurlar bir diğer özellik de perçinlenmektedir. Gerek objeler veya bloklar için olsun gerekse habbeler için olsun malzemeyi kesmeden ya da iyice zımparalamadan renk ve kaliteye ilişkin diğer unsurlar bilinmemekte, bu da malzemenin mitsel niteliğini artırmaktadır. Bir tesbih ustası ile bir Osmanlı sıkma şemsiye sapından tesbih yapması önerisi sonucunda yaptığım pazarlıkta kendisine malzemeyi kesip hamur rengine bakmamızı söylediğimde aldığım yanıt bu çerçevede değerlendirilebilir:

Ben bu malzemeyi kesemem, zımparalacak da anlayabiliriz ama o zaman almazsan değeri azalır, ben zarara girerim ... [bu esnada ışığa tutup iç kısmını anlamaya çalışıyorum] Bence bu 24 ayar hamur, rengini bilemem. Patine baksana. Bir de daha önce bu tür şemsiye saplarından elime yaramaz bir mal geçmedi. Ama zaten verdiğim fiyat ortalama fiyat. Bu kumar gibi birşey risk alıyorsun. Bir de yeşil hamur çıktığını düşün. Sürpriz yani (Seyfi Bey, kişisel görüşme, 2 Aralık, 2017).



Resim 5. Farklı hare türleri.

Bu malzemeyi diğer fenoliklerden ayıran temel unsur, yani malzemenin içi hangi renk olursa olsun hepsinin zamanla vişne çürüğü rengine ya da kök yakut rengine yakın bir renge dönüşmesi, hem malzemenin mitsel inşasına katkıda bulunmakta hem de malzemenin fenomenolojik özelliklerinden görece bağımsız öze dair ontolojik bir unsurun ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Bu ontolojik unsur malzemenin otantik inşasının belki de en önemli boyutlarından birisidir. Buna daha önce bahsettiğimiz malzemenin kalitesinin belirlenmesindeki güçlükler eklendiğinde bu inşa sürecinin karmaşıklığı daha da iyi anlaşılacaktır. Kaliteyi belirlemede temel etkenin sezgi olması, bu sezginin deneyim ve zamanla gelişen ancak bazı kişilerde bulunan bir nitelik olduğu iddiası da malzemenin mitsel inşasına katkıda bulunmaktadır.

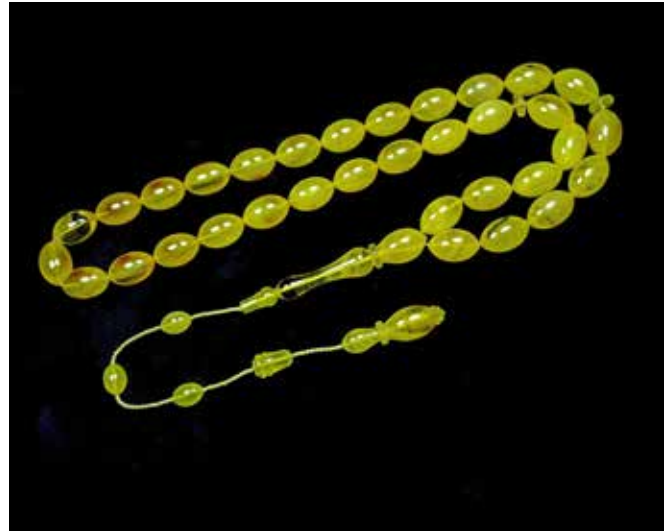
Dolayısıyla gözlenebilecek olan materyal özelliklerin kendisi gelip geçici olsa da (zamanla oksitlenecektir ya da tesbihçi diliyle renk alacaktır) sonuçta dönüşeceği renkle ilişkili özsel bir duruma fetiş durumunu güçlendiren birtakım sembolik nitelikler atfedilmektedir. Yani burada fetiş kavramında bahsedilen objenin içsel kabiliyeti onun hem desenine ilişkin yapısında hem de hamurun rengiyle belirlenmekte, ancak bu kabiliyet aynı zamanda objenin değişimle birlikte ulaşacağı öze (o belirgin vişne çürüğü rene) dair arzuyu körukleyen bir durumu da ifade etmektedir. Burada ilginç olan, malzemenin kalitesini ve değerini belirleyen rengin aynı zamanda gelip geçici olması, özsel bir biçimde tanımlanmamasıdır. Bunun doğru ancak kendi başına yeterli bir tesbit olmadığını açıklamaya çalışacağım. Bu noktada koleksiyon ögesi olarak tesbihin tam bir gösterge halini aldığını görmekteyiz. Dant (1999, s. 56-57) bu noktada bize yardımcı olacak bir kavramsallaştırma ile fetiş nesnelere sosyal değerinin bir üstbelirlenime maruz kaldığını ve bu haliyle nesnelere artık sadece kullanım değeri açısından değerlendirilemeyeceğini, fantezi ve arzu mekanizmaları aracılığıyla imgelemimizde ayrı bir değer kazandığını belirtmektedir. Bu süreç aynı zamanda nesnelere kabiliyetlerine ilişkin bir aşırılık da içermektedir.

Örneğin, normal yollarda hiçbir zaman kullanamayacağımızı bilsek de, arabaların işlevsel olmanın ötesinde tasarlanmış güçleri aracılığıyla haz alınan şeyi yaratan o gücün göstergesi olarak arabadır. Bu durumun belirli bir ihtiyatla tesbih alanında analogisi kurulabilir: Koleksiyonerun tüm Osmanlı sıkma hamurların sonunda vişne çürüğü rengine döneceğini bilmesi ancak bu hamurun 'özünde' beyaz, yeşil, sarı, simli gibi farklı renkte ve belirli bir desende bir hamur olduğunun farkında olması gibi. Yani sonuçta ulaşacağı renge referansla özsel olarak kurulmayan ve gelip geçici olan nitelik, nesnenin fetişleştirilme sürecinin bir başka aşamasında öze dair bir niteliğe dönüşmektedir.

Burada temel sorunlardan birisi tesbihin materyal nitelikleriyle oluşturulan ve forma ancak dolaylı olarak bağlanabilen bu sözde objektif niteliklerin estetik kavramıyla nasıl birleştirildiğidir. Dant'ın (1999, s. 6) belirttiği gibi sözcüğün gücü nasıl ses ya da grafik biçim gibi materyal temsillere indirgenemezse, fetişin gücü de onun materyal biçimine indirgenemez. Bu saptama bizi salt malzeme ya da tesbihçi diliyle hamurun özelliklerinin ötesinde estetikleştirilmenin başka hangi yollardan yapıldığı sorununa götürmektedir. Her ne kadar bir fetiş nesnesi olarak tesbihin faydacı bir yaklaşımın tamamen dışında ve zanaatın alışageldik terimleri kapsamında tanımlanamayacağı büyük oranda geçerli bir önerme olsa da, materyalin mitleştirilmesinde işlevsel bir takım unsurların da rol oynadığını görmekteyiz. Osmanlı sıkma kehribardan başka tesbih çekemediğini özellikle vurgulayan Tekin Bey'in söyledikleri materyalin estetikleştirilmesinde işleve dair söylemsel unsurların çok belirgin tezahürlerini barındırmaktadır:

Diğer tesbihler o tadı vermez. Bir kez alıştın mı Osmanlıya başka tesbih çekemezsin. Kadife gibidir. Ne sert ne yumuşak, parmaklarımı dinlendirir, beni sakinleştirir. Bir de sesi başka tesbihe benzemez. Şıkır şıkır olur çekimi. Çektikten sonra şöyle masanın üzerine koyunca da şıkırdar. Çekerken çıkardığı o ses beni dinlendirir. Mamut, bağa, fildişi, katalin vesaire güzel dediler hepsini denedim. Ya çok sert ya da yumuşak. Ya da sesi rahatsız ediyor. Bana diyorlar ki Osmanlı'nın sahtesini gerçeğinden nasıl ayırırsın. Bakmama gerek yok; gözlerimi kapat elime tesbihi ver. İki dakika çekeyim hemen anlarım (Tekin Bey, kişisel görüşme, 7 Aralık, 2017).

Bu noktada işlev, estetikleştirme ve fetiş unsurlarının arasındaki bağın kurulması açısından Baudrillard'a dönebiliriz. Veblen'in (1970) meşhur 'gösterişçi tüketim' kavramına benzer biçimde Baudrillard (1981, s. 75) nesnelerin birer gösterge olarak işlevsellik ve gösteriş (şatafat) uçları arasında salındığını belirtmektedir. Kuşkusuz bu bağlamda fetiş olgusuyla ilişkilendirilen koleksiyon nesnelere Baudrillard'ın belirttiği düzlemin bir ucundaki işlevsellikten uzakta şatafat (veya bir parça uyarlılık) konumlandırılmaktadır. Ancak, fetiş kavramını doğrudan işlevsellik ya da kullanım değeri dışında konumlandırılan bir düzlemle ilişkili olarak görme analitik bir yaklaşım değildir. Nesnenin fetiş değerinin karşısına koyabileceğimiz saf veya tüm diğer değerlerden arınmış bir materyalliği yoktur. Bu noktada Baudrillard'ı bir miktar bu bağlama uyarlılık, tesbihin doğrudan görünen ve ilk akla gelen işlevselliği, yani sayma işlevi referans işlev olarak görülse de çoğunlukla işlevsel görmeyeceğimiz habbelerin birbirine değerken çıkardığı ses, tesbih çekilirken dokusunun pürüzsüzlüğü ya da renk alması (oksidlenmesi) gibi unsurlar şatafat ya da daha önce bahsedilen aşırılık alanına dahil edilebilecek unsurlardır ve fetiş nesnesinin bir gösterge olarak manipülasyonuna daha fazla katkıda bulunmaktadır. Yani bu 'sözde' işlevler, fetişleştirme sürecinde asıl ya da referans olan işlevsellikten daha işlevsel görünebilmektedirler. Dolayısıyla Baudrillard'ın bahsettiği bu iki uç arasında, en azından tesbih bağlamında, bir geçişkenlik söz konusudur.



Resim 6. 'Sıfırdan habbeden yapım' bir Osmanlı sıkma tesbih.



Resim 7. 'Traşlanmış' bir Osmanlı sıkma tesbih.

Tesbihin, hamur kalitesi ötesinde hangi materyalden imal edildiği de bu estetikleştirme ve otantisite inşası sürecinde önemli roller oynamaktadır. Tesbih koleksiyoncuları açısından kendi deyimleriyle 'objeden yapıma' tesbihler (baston sapı, tırbüşon, şemsiye sapı, masa saati, kapı kolu, sümen¹³, ağızlık, heykelcikler, oyun zarları gibi) blok olarak adlandırılan ve hammadde olarak kullanılan bazı durumlarda amorf ve işlevsellik atfedilmemiş materyalden yapıma tesbihlerden daha değerli görülmektedir. Yine benzer bir değer hiyerarşisini, habbeden yapıma denilen, yani eski tesbihlerin büyük tanelerinden kesilerek yeniden yapılan 'sıfırdan habbeden yapım' tesbihlerin daha değerli görülmesinden anlayabiliyoruz.¹⁴ Hatta burada habbeler yeterince büyük olmadığı için iki parçanın birleştirilmesi ile yapılan imamenin de bir tür otantiklik ve gerçeği sahteden ayıran unsur olarak alındığını gözlemekteyiz. Bu son kategori ile ilgili bir diğer alt kategori ise traşlanmış, yani halihazırda var olan bir tesbihin traşlanması yoluyla alttaki hamur renginin ortaya çıkarılması ile elde edilen tesbihler oluşturmakta ve değer hiyerarşisinde bir sonraki kategoriye temsil etmektedir. En sonda ise kolyeden yapıma denilen yani tanelerinin tesbih amaçlı yapılmadığı kolye amaçlı yapıldığı tanelerden yapılmış olan yine traşlı ya da yeniden yapım tesbihlerin aldığını görmekteyiz. Hiyerarşinin en altında ise sıkma kehribar olarak görülmeyen Alman sakızı (sıkma), katalin ya da bağa¹⁵ türü tesbihler almaktadır. Bun-

ların kendi içlerinde de objeden yapıma ve işlevsellik atfedilmemiş bloktan yapıma tesbihler arasında yukarıdan aşağıya bir değer hiyerarşisi mevcuttur. Ayrıca bir tesbihin tek parçadan yapılması yani tesbih yapımında kullanılan materyal her neyse tesbihin tümüyle bu parçadan imal edilmiş olması tesbihin materyal niteliklerinden bağımsız olarak değerini artırmaktadır. Tesbihin tek parçadan yapılmış olduğunu anlama yine bir uzmanlık alanı olarak tanımlanmaktadır:

Tek parça tesbih şöyle anlaşılır böyle anlaşılır diye bilen bilmeyen ahkam kesiyor. İşte rengine bakıyorlar vesaire ne kadar renk almış ona bakıyorlar falan filan. Ancak, 26 sene olmuş bir şekilde bu piyasada alalı satılı, ben bile çok nadir olsa da yanılıyorum. Harenin devamından, renk almasından, patininden vesaire anlaşılır ama ancak eline çok sayıda tek parça mal gelmiş olan gördüğünde şıp diye anlar tek parça malı. Yani zaten öyle anlatılınca anlaşılıydı milleti kandıramazlardı. Açardın internete bakardın nasıl anlaşılıyor diye. Malın geldiği yeri bilmek lazım, yani neyden yapıldığını. Ustalarla atölyelerinde çalışmamış olan tek parçayı ayırırım derse yalan söyler (Erdem Bey, kişisel görüşme, 3 Mart, 2018).

Tek parça tesbihe ilişkin kurulan ve ancak sezgi yoluyla geliştirilebileceği iddia edilen bu ayırım hissi malzemenin değerlendirilmesinde ve hakikiliğe ilişkin bir unsur yaratılmasında temel önemdedir. Tek parçadan yapım tesbihlere değer atfında ve otantiklik inşasında yine öze dair ontolojik bir tahayyül işlemektedir. Hamurun renginden bağımsız olarak, malzemenin belirli bir zaman dilimi sonunda Osmanlı malzemeye has vişne çürüğü dönüşmesi ve bu rengin öze dair bir fetiş unsuru olması gibi tesbihin yapımdan önceki formu yine benzer bir ontolojik nitelik oluşturmaktadır. Tesbihin yapımdan önceki obje formunun bu değer atfına söylemsel katkısı, tek parça olma niteliği ile pekiştirilmektedir.

Sonuç

Bir objenin fetiş niteliği o objenin niteliklerinden kaynaklanan ancak basitçe bu niteliklerin doğrudan bir temsili olmayan öğelerden oluşmaktadır. Ancak bu nitelik Baudrillard'ın önerdiği gibi basitçe işlev ya da kullanım değeri kavramına karşıt olarak kurulamaz. Fetiş niteliği ya da anlamı objeyi kutsayan ritüellerden, o objenin yerleştirildiği, birlikte sınıflandırıldığı ve dolayısıyla onları diğerlerinden ayıran farktan veya o objeyi üreten kişi ya da ekolün halesinden kaynaklan-

maktadır. Bu ritüeller veya o objeye belirli bir değer atfeden anlamlandırma kodları, o objenin elde edilmesinden önce o objeye yönelen arzuyu doğurmakta ve o objenin gücünü ya da yapabilirliğini duyurmaktadır. Hatta bu fetiş durumunun kendisi bir tür ritüele dönüşmektedir. Objenin kendisi bu fantezi dünyasının ve arzu alanının bir göstergesi haline gelmekte, objenin kullanımı ya da ona yönelik ilgi bu fantezi ve arzu alanını yeniden uyarmakta ve etkisini artırmaktadır. Ancak bu durumda fetiş objelerin koleksiyonunun kendisi kişisel bir alan olmaktan çıkmakta, objenin değerine ilişkin toplumsallaşan bir söylem alanına dönüşmekte ve değerini kendisi yeni sembolik değerler kazanan bir duruma dönüşmektedir. Objenin etrafında bir söylem alanı oluşmakta, bu söylem alanı yeni mitler ve yeni fantezi alanları doğurmaktadır. Objenin biricikliğini vurgulama (paradoksal olarak koleksiyonda onu kendi grubuna sokabileceğimiz diğer objelerle bir araya koyma biçiminde), gösterme (teşhir), övme gibi unsurlar objenin fetişleşmesini sağlayan unsurlardır. Tüm bunlarla beraber objenin toplumsal olarak üstbelirlenimi oluşmakta ve obje artık salt kullanım ya da işlevden öte bir anlama taşınmaktadır.

Zanaati özellikle makinelerin 'kusursuz' objeyi üretebildiği çağda değerli kılan fetiş kavramıdır. Bir şeyi el işi yapan niteliklerin tümünün tek tezahürü ve kanıtı onun kusurudur. Tesbihte bu, habbelerin üzerinde ancak işin uzmanı olanların anlayabileceği torna izleri ya da habbeler arasında bazı durumlarda ancak mikron ölçülerıyla ayrılacak kadar boyut farkları olmasıdır. Ancak burada kritik nokta bu farkın el işi olduğu anlaşılacak kadar fazla, ancak kusursuzluk sergileyecek kadar az olması gerektiğidir. Sanki tesbihin habbe kısmı zanaata, imame kısmı ise sanata ayrılmış gibidir. Habbe biçimleri (işleme olmadığı durumda) çoğunlukla geleneksel bir takım biçimlere uygun olarak (beyzi, sığırcık, sivri yuvarlak uçlu, yuvarlak, kapsül kesimler gibi) üretilmekte ancak imame ve hatime¹⁶ oldukça farklı formlarda, bazen de ustayla özdeşleşecek kadar belirgin bir tarz içerisinde üretilmektedirler.

Tesbihin bir gösterge olarak, Peirce'i takip ederek, birçok farklı gösterge türü aracılığıyla işlediğini düşünebiliriz. Tesbihin imameye verilen biçim açısından ikonik, imamenin birbiriyle aynı olan ve cemaat kavramını sembolize eden habbelerle olan ilişkisinde sembolik özellikler barındırdığı söylenebilir. Ancak belki de en ilginç tesbihin belirtisellik (*indexicality*) aracılığıyla zamanla kurduğu bağıdır. Zamanla kurulan bu bağın aynı zamanda bir önceki paragrafta bahsedilen usta dolayımı ile işleyen ve kusurluluk nosyonu ile oluşan bir be-

lirtisellik kavramına eklendiğini görmekteyiz. Osmanlı sıkma tesbihlerde zamansal belirtiselliğin belki de en somut tezahürü olan tesbihin renk alması olgusu ustanın dolayımı ile işleyen belirtisellik olgusuna eklendiğinde malzemenin bir fetiş objesi olarak neden bu kadar popüler olduğu ve materyallik katmanının bu süreçteki temel rolü daha iyi anlaşılacaktır.

Notlar

1- Her ne kadar TDK Sözlüğü terimin 'tespih' biçiminde yazılmasını önerse de mevzu uzun yıllardır bir tartışma konusu olagelmıştır. Tesbihin 'sübha' kökünden geldiği belirtilerek ve "Allah tüm eksiklik ve kusurlardan uzaktır" anlamını taşıyan 'Sübhaneallah' ile bağlantısı kurularak (Sarıcı, 2008:13-14) tesbih olarak adlandırılmasında ısrar edildiği gözlenmektedir. Ancak tespih isminin kullanıldığı kaynaklar da mevcuttur. Burada hem sözcüğün yaygın kullanımını hem de etimolojik kökenini göze alarak tesbih ismini kullanmayı ancak anahtar kelimelerde tespihi de dahil etmeyi uygun gördüm.

2-Sentetik bir malzeme olan Osmanlı sıkma kehribarının aksine doğal kehribar milyonlarca yıl boyunca fosilleşmiş çam reçinesidir. Antik çağlardan günümüze takıdan dekoratif malzemelere kadar kullanım alanı olan çok değerli bir malzemedir. Dolayısıyla aslında Osmanlı sıkma, bir kehribar imitasyonudur.

3- Sözcük anlamıyla habbe tahıl tanesi anlamına gelse de tesbihin her bir tanesi için koleksiyoncular ve ustalar tarafından yaygın olarak kullanılan bir terimdir.

4- Alanda tesbih yapımına 'tesbih çekme' denmektedir. Zikir ya da rahatlama amacıyla tesbihin çekilmesi ile karıştırılmamalıdır.

5- Bu bağlamda aşkın kavramını dinsel veya metafizik açıdan değil, temsilin olanaklı kıldığı alanın ötesinde bir potansiyel içerecek biçimde, yani doğrudanlık hissini yaratacak bir alanı gösterecek bir biçimde okumanın uygun olduğunu düşünüyorum.

6- Bu noktada Bourdieu'nun estetik tavrı işlevsel olandan ve pratik kaygılardan ayırdığı ve bu tavrın oluşturduğu pratiklerin kendilerinin bir amaç haline geldiğini belirttiği kavramsallaştırması da paralel bir gözlem olarak görülebilir (Bourdieu, 1984:54).

7- Tesbihin sanat-zanaat ikiliği açısından değerlendirilmesi çok önemli bir konu ise de kuşkusuz bu makalenin sınırlarını aşıyor. Ancak sanat-zanaat ikiliğinin inşasının temelinde Kant'ın sanatı kendine yeten ve amaç taşımayan bir amaçlılık temelinde, zanaati ise kurallara bağlı üretimi yapılan ve temelinde amaç içeren bir olgu olarak tanımlamasına (Risatti, 2007) dayanmaktadır.

8- Dilbilimsel bir terim olan ve metonimiye çok benzeyen synecdoche bir parçanın bir bütününe yerine geçtiği veya onu temsil ettiği durumu ifade etmektedir.

9- Malzemenin temininde ve satışında fiyatlandırmada

genellikle Amerikan doları baz alınmaktadır. Daha sonra belirtilecek olan kalite düzeyini belirleyen unsurlara bağlı olarak malzemelerin gramı 10-50 dolardan alıcı bulabilmektedir. Tesbih yapımında bu malzemelerin fire verdiği ve üzerine işçilik fiyatı eklendiği düşünüldüğünde, bu malzemedan yapılan tesbihlerin hayli yüksek fiyata alıcı bulması şaşırtıcı değildir.

10- Bu konuda daha akademik ve alandan bir kaynak için bkz. Falabella, 2016. Alanda, malzemenin bu şekilde fiyatlandırılmasının tamamen irrasyonel olduğu, malzemenin günümüzün teknik olanaklarıyla yeniden üretilmesinin imkansız olduğu, malzemenin bileşiminin günümüzün analiz araçlarıyla tam olarak ortaya konabileceği ve eskiyi yeniden ayıran niteliğin tam olarak ne olduğuna dair ısrarlı sorularım ve tespitlerim hemen her durumda alaycı yanıtlar aldı. Alanda yaygın ve hakim görüş bu malzemenin yeniden üretilmesinin imkansız olduğu yönündedir. Hatta bazı kişilerin bu malzemedan çok miktarda alıp stoklayarak malzemenin daha da kıtlaşmasını bekledikleri gibi bazı durumlarda söylentiyi aşan, doğrudan isim zikredilen durumları da deneyimledim.

11- Ana konudan uzaklaşmamak için burada ekleyeceğim ilginç bir gözlem var. Barthes (1993:97) plastiğin gayet sıradan olduğu halde büyümlü olabilen ilk malzeme olduğunu belirtmektedir. Büyüsünü aynı anda her yerde bulunabilme özelliğiyle hem de Barthes'ın deyimiyle, "hem bir kova hem de bir mücevher olabilecek" kadar esnek olma özelliğiyle kazanmaktadır. Plastiğe ilişkin Barthes'ın gözlemi 20. Yüzyılın başlarında İstanbul'a gelen bu malzemelerin çekiciliğini kısmen açıklayabilir. Sonuçta bu madde sonradan işlem görse de hem dayanıklılığı hem de doğal maddelerin ve değerli taşların çekiciliğini taşıyan ışıltı, parlaklık, göz alıcı renkler gibi birtakım özellikler içermekteydi. Bu niteliklerin doğal olanla özdeşleştirildiği veya ancak doğal olan materyalde bulunduğu inandırıcı bir dönemde plastiğin kendine has bir çekiciliği olsa gerektir.

12- Alandaki birçok usta ve koleksiyoner malzemenin fenol içerdiği için zamanla oksitlendiği ve renk değiştirdiği için o zaman tüketicilerden gelen şikayetler üzerine üretiminin sonlandırıldığı yönünde bilgiler vermektedir.

13- Carvacraft markalı art deco sümenler tesbih alanında değerli malzemelerdendir. Her ne kadar Osmanlı olarak kabul edilmeseler ve bir diğer fenolik reçine türü olan katalinden imal edilmiş olsalar da yine de bu malzemeye diğer katalin türlerinden daha çok değer atfedilmektedir.

14- Ancak burada alanda beliren bir belirsizlikten bahsetmek yerinde olur. Malzemedan çıkabilecek habbe boyutu habbeden ve objeden yapım tesbihler arasındaki değer hiyerarşisini belirlemekte önemli bir etkidir. Örneğin habbeden 8-9mm eninde habbelere sahip tesbih çıkması nadir gerçekleşen bir durumdur. Bu durumda, yani eğer habbeden nadir ölçüde tesbih çıkabiliyorsa, malzemenin diğer özellikleri aynı kalmak koşuluyla, habbeden yapım tesbih her zaman objeden yapım tesbihten daha değerli görülmektedir. Ancak eğer boyut küçükse, objeden yapım tesbih habbeden yapım tesbihten daha değerli olabilmektedir.

15- Bağa yine tesbih yapımında kullanılan ve değerli sayılan (ancak yasaklanmış olan) kamplumbağa kabuğu ile karıştırılmamalıdır. Her ne kadar bu noktada çok belirli bir tanımlama yoksa da bağa ile genellikle Osmanlı bağa olarak tabir edilen ve yine fenolik bir reçine türü olan katalin grubu içine dahil edilebilecek malzemeler yer almaktadır.

16- Tesbihin bittiği imamenin üst kısmında yer alan kısım. Tepelik de denilmektedir.

Kaynakça

- Barthes, R. (1993). *Mythologies* (Çev: Annette Lavers). London: Vintage.
- Baudrillard, J. (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St Louis, MO: Telos Press.
- _____. (1994). "The System of Collecting". In Elsner, J. – Cardinal, R. (Ed.), *The Cultures of Collecting* (p. 7-24). London: Reaktion Books.
- Belk, R. W. (1994). "Collectors and Collecting". In Pearce, S. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 317-326). New York and London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Çev: Richard Nice). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danet, B., Tamar, K. (1994). "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting". In Pearce, S. M. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 227-253). New York and London: Routledge.
- Dant, T. (1999). *Material Culture in the Social World: Values, Activities, Lifestyles*. Buckingham: Open University Press.
- Dubin, L. (1987). *The History of Beads*. New York: Times Mirror Books.
- Durost, W. N. (1932). *Children's Collecting Activity Related to Social Factors*. New York: Bureau of Publications.
- Erdem Bey (2018, 3 Mart). Tesbih satıcısı Erdem Bey ile evinde görüşme, Ankara.
- Ertan Bey (2018, 14 Ocak). Tesbih satıcısı Ertan Bey ile tesbihçi kahvesinde görüşme, Kayseri.
- Evangelinos, A. (1998). *The Komboloi and Its History*. Nafplio: Komboloi Museum Publications.
- Falabella, R. (2016). "Imitation Amber Beads of Phenolic Resin from the African Trade". *Beads: Journal of the Society of Bead Researchers*, 28(3): 3-15.
- Gamman, L., Makinen, M. (1994). *Female Fetishism: A New Look*. London: Lawrence and Wishart.
- Gürsoy, D. (2006). *Tespih: Parmak Uçlarındaki Huzur*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Holdsworth, I., Faraj, I. (2015). "Faturan". *Plastiquarian*, June: 9-12.

- Kasten, P. A. (2011). *The Rosary's History, Mysteries, and Prayers*. Indiana: Our Sunday Visitor.
- Lugowska, A. (2014). "The Art and Craft Divide- On the Exigency of Margins". *Art Inquiry. Recherches sur les Arts*, XVI: 285-296.
- Maquet, J. (1993). "Objects as Instruments, Objects as Signs." In Lubar, S. – Kingery, D. W. (Ed.), *History from Things: Essays on Material Culture* (p. 30-40). Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Pearce, M. S. (1994). "The Urge to Collect". In Pearce, S. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 157-159). New York and London: Routledge.
- Risatti, H. (2007). *A Theory of Craft, Function and Aesthetic Expression*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Sarıcı, N. (2008). *Dua Taneleri: Tesbih*. İstanbul: Numune Matbaacılık.
- Seyfi Bey (2017, 2 Aralık). Tesbih ustası ve satıcısı Seyfi Bey ile atölyesinde görüşme, Kayseri.
- Stewart, S. (1994). "Objects of Desire". In Pearce, S. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 254-257). New York and London: Routledge.
- Tekin Bey (2017, 7 Aralık). Koleksiyoner Tekin Bey ile evinde görüşme, Ankara.
- Veblen, T. (1970). *The Theory of the Leisure Class*. London: Unwin Books.
- Ziya Bey (2018, 13 Şubat). Koleksiyoner Ziya Bey ile kendi işyerinde görüşme, Ankara.