

UHAD  
UHAD  
UHAD  
UHAD

# Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi

Cilt 3, Sayı 4, Yıl 2020 | Volume3, Issue 4, Year 2020



Nebi ÖZDEMİR

Ecem ÖZDEMİR

Recep KOÇAK

Cevdet AVCI

Ali Osman ABDURREZZAK

Eylem ŞENTÜRK KARA

Şeyma KOZLUKLU

Uğur DURMAZ

Hatice Kübra UYGUR

Mustafa SEVER

Fırat TAŞ

Mehmet Emin BARS

Erdem ÖZDEMİR

Gülşen ERDAL

Mahmut DAVULCU

Cansu DAŞDEMİR

Derya ÖZCAN

Atanas KARAÇOBAN

Mehmet Akif KORKMAZ

Meral OZAN

Türkan TOPÇU

Yeliz BAHADUR

**ISSN:** 2667-4173

Cilt 3, Sayı 4, Yıl 2020  
Volume 3, Issue 4, Year 2020

**İmtiyaz Sahibi/Owner**  
Halkbilimi Araştırmaları Derneği

**Baş Editör/ Chief Editor**  
Dr. Samet KILIÇ

**Sayı Editörleri/ Editors**  
Doç.Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI  
Dr. Süleyman FİDAN  
Dr. Hatice Kübra UYGUR  
Dr. Alim Koray CENGİZ  
Dr. Samet KILIÇ

**Dil Danışmanı/Language Consultant**  
Dr. Alim Koray CENGİZ

## Tarandığımız İndeksler



## Temsilciliklerimiz

**Adana-** Prof.Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN- Çukurova Üniversitesi  
**Amasya-** Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR- Amasya Üniversitesi  
**Amasya-** Dr. Öğr. Üyesi Kürşat EFE- Amasya Üniversitesi  
**Ankara-** Prof.Dr. Nezir TEMÜR- Gazi Üniversitesi  
**Antalya-** Dr. Öğr. Üye Nagehan ÇETİN- AKEV  
**Antalya-** Dr. Öğr. Üyesi Emir İLHAN- Akdeniz Üniversitesi  
**Artvin-** Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZDEMİR- Çoruh Üniversitesi  
**Aydın-** Dr. Öğr. Üyesi Devrim ERTÜRK- Dokuz Eylül Üniversitesi  
**Bartın-** Dr. Öğr. Üyesi İbrahim GÜMÜŞ- Bartın Üniversitesi  
**Bayburt-** Dr. Öğr. Üyesi Turgay KABAK- Bayburt Üniversitesi  
**Balıkesir-** Dr. Öğr. Üyesi Berna AYAZ- bandırma on yedi eylül  
**Bingöl-** Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin BARS - Bingöl Üniversitesi  
**Bitlis-** Arş. Gör. Oğuz DOĞAN- Bitlis Eren Üniversitesi  
**Bursa-** Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR - Uludağ Üniversitesi  
**Çanakkale-** Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DİNÇ - On Sekiz Mart Üniversitesi  
**Çankırı-** Dr. Öğr. Üy. Seval KASIMOĞLU- Karatekin Üniversitesi  
**Çankırı-** A. Serdar ARSLAN- Karatekin Üniversitesi  
**Çorum-** Dr. Öğr. Üyesi Atiye NAZLI - Hitit Üniversitesi  
**Diyarbakır-** Doç. Öğr. Üyesi Abdulbasit SEZER- Dicle Üniversitesi  
**Elazığ-** Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK- Fırat Üniversitesi  
**Erzurum-** Doç. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ- Atatürk Üniversitesi  
**Eskişehir-** Doç. Dr. Kürşat ÖNCÜL- Osman Gazi Üniversitesi  
**Gaziantep-** Dr. Öğr. Üyesi Süleyman FİDAN- Gaziantep Üniversitesi  
**Giresun-** Dr. Öğr. Üyesi Samet KILIÇ- - Giresun Üniversitesi  
**Hatay-** Dr. Alim Koray CENGİZ- Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi  
**İçel (Mersin)-** Prof.Dr. Nilgün ÇIBLAK COŞKUN- Mersin Üniversitesi  
**İstanbul-** Dr. Öğr. Üyesi Esra BİLGE SAVCI- İstanbul Üniversitesi  
**İzmir-1-** Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR- İzmir Demokrasi Üniversitesi  
**İzmir-2-** Dr. Öğr. Üyesi Bülent AKIN- Katip Çelebi Üniversitesi  
**Kars-** Dr. Öğr. Üyesi Adem BALKAYA- Kars Kafkas Üniversitesi  
**Kastamonu-** Öğr. Gör. Semra ALTIKULAÇ - Kastamonu Üniversitesi  
**Kayseri-** Dr. Öğr. Üyesi Erhan ÇAPRAZ- Erciyes Üniversitesi  
**Kırşehir-** Dr. Meltem YILMAZ- Ahi Evran Üniversitesi  
**Kocaeli-** Dr. Öğr. Üyesi Uğur DURMAZ- Kocaeli Üniversitesi  
**Konya-** Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK- Necmettin Erbakan Üniversitesi

**Manisa-** Dr. Öğr. Üyesi Gürol PEHLİVAN- Celal Bayar Üniversitesi  
**Mardin-** Hatice Kübra UYGUR- Artuklu Üniversitesi  
**Muğla-** Dr. Öğr. üyesi Aysun DURSUN- Muğla Üniversitesi  
**Muş-** Arş. Gör. Fırat TAŞ- Muş - Alparslan Üniversitesi  
**Nevşehir-** Doç. Dr. Recep TEK- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi  
**Nevşehir-** Yücel ÖZDEMİR- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi  
**Ordu-** Mustafa EREN- Ordu Üniversitesi  
**Rize-** Dr. Öğr. Üyesi Elif ŞEBNEM DEMİRCİ- Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi  
**Samsun-** Arş. Gör. Recep DEMİR- Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
**Siirt-** Doç. Dr. Rezan KARAKAŞ- Siirt Üniversitesi  
**Sinop-** Doç. Dr. Songül ÇEK- Sinop Üniversitesi  
**Sivas-** Dr. Öğr. Üyesi Uğur BAŞARAN- Cumhuriyet Üniversitesi  
**Tokat-** Arş. Gör. Sinan YAMAN - Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi  
**Tunceli-** Arş. Gör. Hüseyin KARA- Munzur Üniversitesi  
**Şanlıurfa-** Dr. Hakan ÇELİKİTEN- Harran Üniversitesi  
**Uşak-** Dr. Mustafa DUMAN- Uşak Üniversitesi  
**Van-** Dr. Öğr. Üyesi Metin EREN- Yüzyüncü Yıl Üniversitesi  
**Yozgat-** Öğr. Gör. Ahmet Emin ŞAHİNER- Bozok Üniversitesi  
**Zonguldak-** Doç. Dr. Gül Banu DUMAN- Karaelmas Üniversitesi  
**Karaman-** Ar. Gör. Hüseyin AKSOY- Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi  
**Kırıkkale-** Doç. Dr. Aktan Müge YILMAZ- Kırıkkale Üniversitesi  
**Ardahan-** Dr. Serkan BALCI- Ardahan Üniversitesi  
**Iğdır-** Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI- Iğdır Üniversitesi  
**Karabük-** Öğ. Gör. Perihan CALAY- Karabük Üniversitesi  
**Kilis-** Doç. Dr. Mehmet ALPTEKİN- Kilis 7 Aralık Üniversitesi  
**Osmaniye-** Dr. Öğr. Üyesi Ali DOĞANER- Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi  
**Kosova -** Prizren- Yrd. Doç. Dr. Elsev Brina LOPAR- Prizren Üniversitesi  
**Kosova -** Priştine - Doç. Dr. Nuran Malta MUHAXHERİ - Priştine Üniversitesi  
**Azerbaycan-** Doç. Dr. Hikmet QULİYEV  
**Ukrayna-** Doç. Dr. Tudora ARNAVUT- Kiev Taras Şevçenko Milli Üniversitesi  
**İtalya-** Dr. Öğr. Üyesi Pınar KARATAŞ  
**Çin -** Dr. Jinghua HUANG  
**Kazakistan-** Öğr. Gör. Halil ÇETİN

### Bu Sayının Yazarları

|                       |                     |
|-----------------------|---------------------|
| Nebi ÖZDEMİR          | Mehmet Emin BARS    |
| Ecem ÖZDEMİR          | Erdem ÖZDEMİR       |
| Recep KOÇAK           | Gülşen ERDAL        |
| Cevdet AVCI           | Mahmut DAVULCU      |
| Ali Osman ABDURREZZAK | Cansu DAŞDEMİR      |
| Eylem ŞENTÜRK KARA    | Derya ÖZCAN         |
| Şeyma KOZLUKLU        | Atanas KARAÇOBAN    |
| Uğur DURMAZ           | Mehmet Akif KORKMAZ |
| Hatice Kübra UYGUR    | Meral OZAN          |
| Mustafa SEVER         | Türkan TOPÇU        |
| Fırat TAŞ             | Yeliz BAHADUR       |

### Bu Sayının Hakemleri

|                    |                        |
|--------------------|------------------------|
| Bülent SALDERAY    | Serkan BALCI           |
| Feyzan GÖHER VURAL | Refiye OKUŞLUK ŞENESEN |
| Gültekin ŞENER     | Behiye KÖKSEL          |
| Songül ÇEK         | Ali Osman ÖZTÜRK       |
| Aylin ERASLAN      | Turgay KABAK           |
| Mustafa SEVER      | Gonca KUZAY DEMİR      |
| Salahaddin BEKKİ   | Mustafa ÇAPAR          |
| Bülent AKIN        | Mehmet Akif KORKMAZ    |
| Mehmet AÇA         | Süleyman ŞANLI         |
| Şahin KÖKTÜRK      | Devrim ERTÜRK          |
| Nebi ÖZDEMİR       | Serenat İSTANBULLU     |
| Rezan KARAKAŞ      | Yavuz Sinan ULU        |
| Cevdet AVCI        | Abdulhamit TOPRAK      |
| Kadriye ŞAHİN      | Ayhan KARAKAŞ          |
| Gönül REYHANOĞLU   | Muammer Mete TAŞLIOVA  |
| Seçkin SARP KAYA   | Mehmet Emin BARS       |
| Bülent ARI         | Uğur BAŞARAN           |
| Erdem ÖZDEMİR      |                        |



## İçindekiler

|   |     |
|---|-----|
| Editörden .....   | 1   |
| Nebi ÖZDEMİR - Ecem ÖZDEMİR- Yaratıcı Kentler ve Yaşayan Kültür<br><i>Creative Cities and Living Culture</i> .....  | 2   |
| Recep KOÇAK- Kitlelerin Doğu Ekspresini Keşfi Bağlamında Yaratıcı Sınıf ve Yaratıcı Endüstrilerin Rolü: Kars İli Örneği<br><i>The Role of Creative Class and Creative Industries in the Context of the Discovery of Eastern Express of the Masses: the Case of Kars Province</i> .....  | 24  |
| Cevdet AVCI - Bir Televizyon Eğlencesi Mizah Teorileri Açısından Güldür Güldür Show<br><i>A Television Entertainment Güldür Güldür Show in the Light of Humor Theories</i> .....  | 39  |
| Ali Osman ABDURREZZAK- Tüketim Kültüründe İkna Stratejileri ve Ayartma Yöntemi<br><i>Persuasion Strategies and Deception Method in The Consumption Culture</i> .....  | 56  |
| Eylem ŞENTÜRK KARA - Şeyma KOZLUKLU - Yumuşak Güç Bağlamında Bollywood Filmlerinin Değerlendirilmesi: İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğrencileri Üzerine Nitel Bir Araştırma<br><i>An Analysis of Bollywood Movies in The Context of Soft Power: A Qualitative Research on The Students of Communication Faculty of İnönü University</i> ..... | 73  |
| Uğur DURMAZ- Bir Mekânın Anatomisi: Halk Edeyatı Ürünlerinin Yaratma ve İcra Ortamı Olarak Kahvehaneler<br><i>Anatomy of A Place: Coffeehouses As The Medium of Creation and Execution of Folk Literature Products</i> .....  | 110 |
| Hatice Kübra UYGUR- Kutsal Mekân Bağlamında Gündelik Hayatın İzinde Mekânın Dönüşümü: Mardin Süryani Kilise ve Manastırları<br><i>Transformation of Space in Everyday Life Within The Context of Holy Space: Syriac Churches And Monasteries in Mardin</i> .....  | 130 |
| Mustafa SEVER- İlig Tutup Törüg İtmek (İli tutup töreyi düzenlemek)<br><i>To Protect The State, To Regulate The Laws</i> .....  | 147 |
| Fırat TAŞ- Dîvânü Lügâti't-Türk'te Yer Alan Geçiş Dönemlerine Dair Kavramlar Üzerine Etnolojik Bir Değerlendirme<br><i>An Ethnological Evaluation on Inisiation Rits in The Divânu Lügati't Türk</i> .....  | 157 |
| Mehmet Emin BARS- ÂŞIK KİMDİR?<br><i>Who is Minstrel?</i> .....   | 168 |
| Erdem ÖZDEMİR- Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği ve Alevilik<br><i>Âşıklık Tradition, Âşık Music and Alevism</i> .....  | 194 |
| Gülşen ERDAL- Halk Kültüründe Kadının Türkü Yakıcı Kimliği ve Kadın Ağzı Türkülerde " Kocaeli Örneği"<br><i>Ballad Singer Identity of Women in Folk Culture and "Kocaeli Example" in Ballads With Women's Dialect</i> .....   | 216 |
| Mahmut DAVULCU- Antalya Yöresinde "Deve" ile İlgili Halk Veterinerliği Uygulamaları Hakkında Bir İnceleme<br><i>A Study On Camel-Related Folk Veterinary Practices in Antalya</i> .....   | 228 |
| Cansu DAŞDEMİR - Menteşe/ Muğla Halk Pazarlarında Sözlü Hukuk Uygulamaları<br><i>Verbal Law Practices in Menteşe/Muğla Public Markets</i> .....   | 256 |
| Derya ÖZCAN - Yeliz BAHADUR - Uşak Masallarında Olağanüstülükler Motifi<br><i>Extraordinariness Motif in Fairytales From Usak</i> .....   | 268 |
| Atanas KARAÇOBAN - Rölyef Heykel Temelinin Hazırlığındaki Üç Basamak.<br><i>Three Steps in the Preparation of the Relief Sculpture Base</i> .....   | 286 |
| Andreas C. BIMMER - Çev.: M. Akif KORKMAZ - Avrupa'da Aile Araştırmaları: Tarih/Yöntem/Kuram<br><i>Family Researches in Europe: History/Method/Theory</i> .....   | 300 |
| Meral OZAN- Ali Osman Öztürk'ün Halkbilim Yazıları Üzerine. ....  | 318 |
| Türkan TOPCU- Oğuz Tanselli Tanıma ve Anlama Yolunda.....   | 323 |

## Editörden/ From Editor

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, yayın hayatına başlamasının ardından dördüncü sayısını yayımlama heyecanını yaşamaktadır. Bilimsel yayıncılığın meşakkatlerin farkında olarak, sorumluluk bilinciyle ilk sayısını 2018 yılı aralık ayında yayımlayan Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, halkbilimi araştırmalarına yeni bir soluk getirmek ve hâlihazırda var olan birikime katkıda bulunarak bu mirası geleceğe taşımak amacıyla yola çıkmıştır. Çıkan bu meşakkatli yolda, dünyadaki halkbilimi çalışmalarına eşgüdümlü olarak, çağın şartlarını ve ülkemizdeki halkbilimi araştırmalarında kat edilen mesafeyi göz önünde bulunduran bir yayın politikası çerçevesinde, alandaki, yeni bir bilimsel yayın ihtiyacına cevap vermek Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi'nin ilk hedeflerindedir.

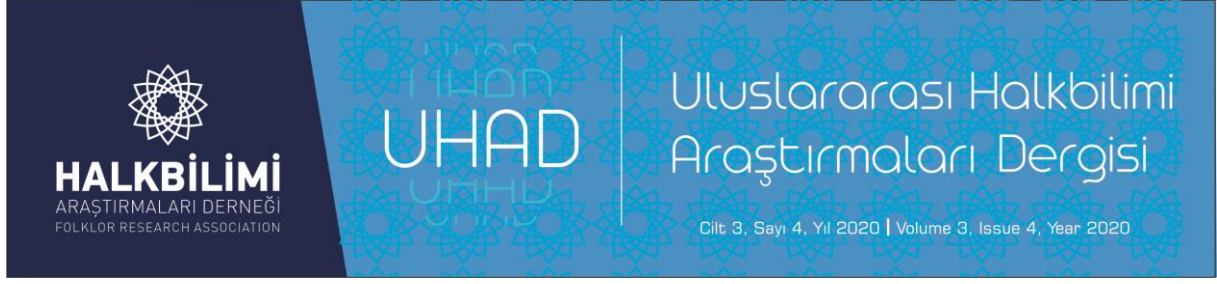
Geçmişten günümüze, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki American Folklor Association, The Journal of Folklore Research, Folklore; Fransa'da yayınlanan Mélusine ve Folklor de Franse, Avustralya'da yayınlanan Australian Folklore, Rusya'da yayınlanan Etnograficeski Obozjenie, Finlandiya'da yayınlanan Forçhunden, Türkiye'de yayınlanan Halk Bilgisi Mecmuası, Halk Bilgisi Haberleri, Halkevi Dergisi, Folklor Postası, Türk Folklor Araştırmaları gibi öncü dergiler, halkbilimi çalışmaları açısından ilklerin gerçekleştirildiği ve bu alanda önemli bilimsel çalışmaların temsil edildiği mecralar olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanın şartları çerçevesinde sayıları gerek dünyada gerekse ülkemizde artarak günümüze ulaşan veya yerini haleflerine bırakan birçok halkbilimi dergisi, bu sahadaki çalışmalarda çok büyük mesafeler kat etmiş ve ciddi bir bilimsel birikim ortaya koymuştur.

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, hâlihazırda Türkiye'de yayın hayatına devam eden dergilerin birikimlerinden de faydalanarak, bu dergilere rakîp değil refîk olmak maksadıyla yola çıkmıştır. Bu anlayış doğrultusunda, akademik dergilerle, bilimsel konularda sürekli dirsek teması halinde bulunmak, şüphesiz, Türk ve dünya halkbilimi çalışmalarına fayda sağlayacaktır. Bugün gelinen noktada, Türkiye'de, geçmişten günümüze derleme faaliyetleri neticesinde elde edilen büyük bilgi birikiminin farklı metotlarla tahlil ve tenkide tabi tutulması, bu verilerden hareketle kültürel çıkarımlarda bulunulması ve ortaya çıkan bulguların, sürdürülebilir kalkınma süreçlerine dâhil edilmesi ihtiyacı her zamankinden daha fazla hissedilmektedir.

Bu doğrultuda derginin amaçlarından biri, kültürel unsurların sürdürülebilir kalkınma süreçlerine dâhil edilebilmesi, kültürsüzleşme ve tek tipleşme süreçlerinin önüne geçilebilmesi gibi konularda bilim dünyasına katkı sağlamaktır. Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi bu konularda üzerine düşen vazifeleri yerine getirmeye çalışacaktır.

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi'nin dördüncü sayısında on dokuz bilimsel çalışmaya yer verilmiştir. Dergide on altı özgün makale, bir çeviri ve iki kitap tanıtımı yer almaktadır. Bu sayıda yer alan bilimsel çalışmaların bilim dünyasına katkılar sunmasını temenni ediyoruz.

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi Editör Kurulu



**Geliş Tarihi:27.04.2020 Kabul Tarihi:30.05.2020**

**Entry Date: 27.04.2020 Accepted: 30.05.2020**

## YARATICI KENTLER VE YAŞAYAN KÜLTÜR

### Creative Cities and Living Culture

**Nebi ÖZDEMİR\***

**Ecem ÖZDEMİR\*\***

#### Özet

Bu makalede UNESCO'nun Yaratıcı Kentler Ağı, dolayısıyla yaratıcı kent yaklaşımı ile gelenek kültürü ilişkisinin farklı boyutlarıyla incelenmesi amaçlanmaktadır. Nitekim Birleşmiş Milletler'in kalkınmadan sorumlu birim ve programının yanında UNESCO'nun yaşayan kültürel miras ve özellikle kültür endüstrileri merkezli kültürel ifadelerin çeşitliliği hakkındaki sözleşmeleri ile Yaratıcı Kentler Ağı hemen hemen eş zamanlı olarak oluşturulması kültürün ekonomik değerini belirginleştirilmiştir. UNESCO'nun Yaratıcı Kentler Ağı yaratıcı sınıf, kültürel ve yaratıcı ekonomi ve endüstrilerin gelişme sürecinde ortaya çıkmıştır. Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü'nün (WIPO) geleneksel bilgi, kültürel ifadeler ve genetik kaynaklarla coğrafi işaretler kapsamındaki faaliyetleri de yaratıcı kentler yaklaşımı ile yaşayan kültürel miras ilişkisinin farklı boyutlarını ortaya koymaktadır. Yine bu çalışmada medya ve kültür turizmi de söz konusu ilişkinin çözümlenmesini sağlayan alanlar olarak değerlendirilmektedir. Yaratıcı kentler yaklaşımı kapsamında özellikle yaşayan kültürel miras ile ilgili sorunlar ve fırsatlar da bu araştırmada ele alınmaktadır. Özetle bu çalışmada yaratıcı kentler ile yaşayan kültürel miras ilişkisinin yerel sürdürülebilir kalkınmanın kaynağı olarak değerlendirilebileceği vurgulanmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Yaratıcı kentler, yaşayan kültürel miras, kültürel ve yaratıcı endüstriler, yerel sürdürülebilir kalkınma, kentlerin kültür ekonomisi.

#### Abstract

The aim of this article is to critically examine the relationship between living traditional culture (ich) and the approach of creative cities with different dimensions by using UNESCO- Creative Cities Network. By declaring in the same period UNESCO's creative cities network and conventions on the intangible cultural heritage and diversity of cultural expressions as well as the efforts of UNCTAD ve UNDP, the crucial economic value and dimension of culture was highlighted. UNESCO- Creative Cities Network was created in the period of the development of the terms of creative class, cultural and creative industries, creative economy. The activities of WIPO related to traditional knowledge, cultural expressions and genetic resources reveals different dimension of the relationship between living cultural heritage and creative cities. Moreover, the media and cultural tourism are accepted as main dynamics to analyze the relationship. Problems and opportunities related to living cultural heritage within the scope of the approach of creative cities are also discussed in this article. In summary, this

\* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, nozdemir@hacettepe.edu.tr

\*\* Uz., Etkin Proje Yönetim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti. İstanbul, ecem.ozdemir@etkinproje.com

study emphasizes that the relationship between creative cities and living cultural heritage can be used effectively as the source of local sustainable development.

**Key Words:** Creative cities, living cultural heritage, cultural and creative industries, local sustainable development, cultural economy of cities.

## Giriş

Kültür yaratıcı etkileşimler bütünü ve ürünüdür, dolayısıyla sürekli değişen, dönüşen ve gelişen dinamik bir yapıya sahiptir. Bu nedenle yaratıcılık kültürün özünü ve belirgin özelliğini meydana getirir. Kültürel ekonomik anlamda yaratıcılık bireysel, kurumsal, bölgesel, ulusal, uluslararası ve de kentsel nitelik taşıyabilir. Yaratıcı kentler yaklaşımı da kent merkezli yaratıcılık vurgusu taşımaktadır. Yaratıcı kentler ağı, dolayısıyla yaratıcı kentler yaklaşımı 1990’ların sonundaki “yaratıcı ulus, yaratıcı ekonomi, yaratıcı endüstriler, yaratıcı eğitim, yaratıcı sınıf/zümre” gibi olgular üzerindeki tartışmalara paralel olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle kentler söz konusu yaratıcı ekonominin ve endüstrilerin merkezi olarak kabul edilmiş ve “kültürel yaratıcı çağ” ile birlikte “sanayi kentinden yaratıcı kente dönüşüm” gerçekleşmeye başlamıştır.

Bu sürecin başlangıç tarihini ise 20. asrın ortalarına kadar götürmek mümkündür. Nitekim Horkheimer ve Adorno’nun 1940’lı yıllarda “Aydınlanmanın Diyalektiği” başlıklı çalışmalarında “kültür endüstrisi” kavramı altındaki eleştirel çözümlerini, 1970’li yıllarda kültür ekonomisi kavramının ortaya çıkışı izlemiştir. Bu dönemde Association Cultural Economics International’ın (ACEI) kuruluşu ve yıllık toplantılarının yapılmaya ve Journal of Cultural Economics başlıklı dergisinin yayımlanmaya başlanması kültür ve ekonomi ilişkilerinin çok yönlü olarak ele alınmasının önünü açmıştır (Özdemir, 219).

Aşağıda açıklanacağı üzere Avustralya’da ortaya çıkan “yaratıcı ulus” yaklaşımının devamı olarak Batılı gelişmiş ülkelerde (İngiltere başta olmak üzere) 1990’ların sonundan itibaren “yaratıcı sınıf, yaratıcı ekonomi, kültürel ve yaratıcı endüstriler” gibi yeni kavramlar ve yaklaşımlar tartışılmaya başlanmıştır. 21. asrın başına gelindiğinde kent kalkınmasında yaratıcılık ürünü kültür ekonomisinin önemi sıklıkla vurgulanır hale gelmiştir (Scott, 2000). Kültürün ekonomik boyutunun belirginleşmesinde Birleşmiş Milletler’de UNESCO’nun yanında, ticaret ve kalkınmadan sorumlu biriminin ve programının (UNCTAD ve UNDP) da katkısı bulunmaktadır (Özdemir, 2012: 353). Yine Dünya fikri mülkiyet örgütü olan WIPO’nun “geleneksel bilgi, kültürel ifadeler/folklor, genetik kaynaklar ve copyright endüstrileri” kapsamındaki faaliyetleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Ayrıca OECD’nin “içerik endüstrileri” yaklaşımı ile “Kültür ve Bölgesel Kalkınma” başlıklı 2005 Raporu

(kültürle kenti ve kalkınmayı bütüncül bir yaklaşımla ele alan raporu) da kültürün sürdürülebilir kalkınma boyutunu ortaya koymaktadır (Özdemir, 2012: 13, 220). Kuzey Amerika'nın yanında Avrupa Birliği'nde "kültür endüstrileri (Fransız yaklaşımı), deneyim ekonomisi (İskandinav yaklaşımı) ve yaratıcı endüstriler (İngiliz yaklaşımı)" gibi farklı yorumlar ortaya çıkmakla birlikte esas itibarıyla kültür kalkınmanın motoru olarak kabul edilmiştir (Özdemir, 2012: 13).

Bugün nüfusun büyük bir bölümünün yaşadığı kentler, tarihin ilk dönemlerinden beri ekonominin ve kültürün merkezi olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Sanayileşme ve kente göç gibi nedenlerle metropollere dönüşen kentlerdeki artan toplumsal, ekonomik ve kültürel sorunlar ancak akılcı yaklaşım, yöntem ve yönetimlerle çözümlenebilmektedir. Sorunların önemli bir bölümünün çözümlendiği başarılı bir şehir yapılanması için kentlerin yaratıcı bireylere ev sahipliği yapabilmesi gereklidir. Bu tür şehirlerin uygulamalarına göre de kentler yaratıcı liderliklere, yönetimlere ve inovasyon potansiyellerine ihtiyaç duymakta ve kültür ekonomisinin yarattığı fırsatlardan yararlanmak istemektedirler (URL-1).

Kentlerin kültür ve yaratıcı endüstriler temelinde sürdürülebilir kalkınmalarının gerçekleştirilmesi yaklaşımı son çeyrek asırda yaygınlık ve etkinlik kazanmıştır. Nitekim AB'de genel kalkınma modellerinin yerine kent kültürü ve yaratıcılık merkezli sürdürülebilir kalkınma yaklaşımlarının öne çıktığı gözlenmektedir. Yine Avrupa Kültür Başkentleri, Türk Dünyası Kültür Başkentleri ve İslam Kültür Başkentleri gibi programlar da bu sürecin farklı türden yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Yaratıcı kentler yaklaşımı genellikle "kent bilimi, kent planlaması, mimarlık, tasarım, medya/iletişim, kültürel ve ekonomik coğrafya" (Hartley vd., 2013: 45) gibi alanlardaki araştırmalarla çözümlenmektedir. Türkiye'de sayıları oldukça yetersiz olmakla birlikte benzer araştırmalar (turizm, iktisat ve idari bilimler, coğrafya vb. alanlarda) yayımlanmaktadır. Bu tür yayımlar da kentlerin yaratıcı potansiyellerini ve durumlarını değerlendirmeye yönelik çalışmalardır (Enlil ve Evren 2011; Ajanovic ve Çizel, 2015; Gürbüz vd., 2017; Akın ve Bostancı, 2017). Diğer yandan kültür bilimi ve yönetimi alanında yaşayan kültürel miras araştırmaları ile yaratıcı kent yaklaşımı ilişkisinin çözümlenmesine yönelik olarak ayrıntılı çalışmalar Türkiye'de henüz gerçekleştirilmemiştir. Dolayısıyla bu makalede UNESCO'nun ilgili program ve sözleşmeleri temelinde ve farklı alanlardaki verilerden de yararlanılarak yaratıcı kent yaklaşımı ile yaşayan kültürel miras arasındaki çok yönlü ilişki çözümlenmeye ve açıklanmaya çalışılacaktır.



**Yaratıcı Kentler ve Yaşayan Kültürel Miras:**

1990’lı yılların sonundan itibaren bilişim teknolojilerindeki gelişmelerin de etkisiyle “yaratıcı sınıf, yaratıcı endüstriler ve yaratıcı ekonomi”nin (Florida, 2012: 30; Hartley vd., 2013: 55-62) ortaya çıkışına paralel olarak UNESCO tarafından 2004 yılında kurulan Yaratıcı Kentler Ağı temelde kentlerin özgünlük ve çeşitlilik gösteren yaratıcı potansiyellerinin özellikle kültürel ve yaratıcı endüstriler temelinde sürdürülebilir kalkınma amacıyla değerlendirilmesini amaçlamaktadır (Yaratıcı ekonomi ile yaratıcı kentler arasındaki ilişkilerle ilgili örnek yayın için bkz. Kong ve O’connor, 2009). Yaratıcı kentler kapsamında kültürel ve ekonomik temelli iki yaklaşımın var olduğu, bunlardan ilkinde yaratıcı kentlerin kültürün, çeşitliliğin ve sanatın mekanları olarak tanımlandığı; yaratıcılığın öncelikle ekonomik bir değer olarak algılandığı ikinci yaklaşımda ise yaratıcı kentler buluşçu, yaratıcı, rekabetçi/yarışmacı sektörlerle ekonomik açıdan varlığını devam ettirebilen sanatçıların ve sanatsal organizasyonların ön plana çıktığı mekanlar olarak algılanmaktadır (Enlil ve Evren 2011: 20- 24). Bu değerlendirmede yaratıcı sınıf, yaratıcı ekonomi, kültürel ve yaratıcı endüstriler ikinci yaklaşıma dahil edilmektedir. Oysa yaşamda her türlü değer, kültürle ekonominin birlikteliğinde yaratıldığından yaratıcı kentler kapsamında kültürel ekonomik yaklaşımların ortaklığından ve yaratıcı dinamizminden söz edilebilir.

Daha önce de vurgulandığı üzere UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı ile Yaşayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi ve özünde kültürel ve yaratıcı endüstriler alanındaki çeşitliliklerin geliştirilmesini amaçlayan KİFAÇ Sözleşmesi arasında güçlü bağlantılar mevcuttur. Burada UNESCO Yürütme Kurulu’nun 170. Oturumunda alınan kararlar ana hatları çizilen Yaratıcı Kentler Ağı’nın UNESCO Kültürel Çeşitlilik Küresel İttifakı kapsamında oluşturulduğuna da atıf yapılması anlamlı olacaktır.

Yaratıcı Kentler Ağı’yla “edebiyat, film, müzik, zanaat ve halk sanatı, tasarım, gastronomi ve medya sanatları” başlıkları altında kümelenen farklı ülkelerin yaratıcı kentleri arasında bilgi ve deneyim paylaşımının gerçekleştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmanın gerçekleştirildiği dönemde söz konusu ağda 246 yaratıcı kentin dahil edildiği tespit edilmiştir. “Edinburg, Seattle, Krakow, Milan, Melbourne, Bağdat, Heidelberg, Barselona, Prag, Dublin ve Manchester” UNESCO’nun “edebiyat” alanındaki yaratıcı kentlerinden bazılarıdır. Bu ağın “tasarım” alanında “Seul, Pekin, Graz, Wuhan, Bakü, Bilbao, Montreal, Mexico City, Dubai, Torino, Buenos Aires ve Detroit” gibi kentler yer almaktadır. Yaratıcı Kentler Ağı’nın “zanaat ve halk sanatı” alanındaki yaratıcı kentleri arasında “İsfahan, Gabrova, Kahire, Kanazawa ve Madaba” gibi şehirler bulunmaktadır. Bu ağda “Sofya, Postdam, Mumbai,

Roma, Bristol, Wellington ve Sarayevu” gibi kentler “filmin” yaratıcı kentleri olarak ilan edilmiştir. “Mannheim, Auckland, Liverpool ve Kazan” gibi şehirler ise söz konusu ağın “müziğin” yaratıcı kentleridir. UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’nın “medya sanatlarının” yaratıcı kentleri başlığı altında “Braga, Toronto, Lyon, Karlsruhe, York ve Linz” gibi kentler sıralanmıştır. “Parma, Alba, Panama City, Bergen ve Bergamo” gibi kentler de bu ağın “gastronomi” alanındaki yaratıcı kentleri olarak belirtilmiştir. Tasarım, film, edebiyat ve medya sanatları başlıkları bir yana bırakıldığında özellikle “zanaat ve halk sanatı ile gastronomi” alanlarında yaratıcı kent olarak ilan edilenlerin büyük bir bölümünün diğerlerine oranla fazla tanınan şehirler olmadıkları söylenebilir. Diğer bir ifadeyle kültürel ve yaratıcı endüstriler alanındaki yaratıcı kentlerin genellikle dünyanın tanınmış şehirleri arasında bulunduğu görülür (URL-2). Bu ağın “müzik, edebiyat, zanaat ve halk sanatı, gastronomi ve tasarım” alanlarında çok sayıda kentin, “film ve medya sanatları” alanında ise az sayıda şehrin yaratıcı kent olarak yer aldığı belirlenmiştir. Kültürel ve yaratıcı endüstriler kapsamındaki alanların aksine UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’nda yaşayan kültürel miras ile ilgili kentlerin sayısının fazlalığı dikkat çekmektedir.

Yaklaşık 10 yıllık bir gecikmeyle 2015 yılından itibaren Türkiye’den de kentler bu ağa dahil edilmeye başlanmıştır. Bu kapsamda Türkiye’de Batı tarzı yaratıcı kentlerden çok “kendini yaratan kentlerin” bulunduğu vurgusu hatırlatılmalıdır (Zengin ve Ürkmez, 2013: 88). “Gaziantep- gastronomi (2015), Hatay- gastronomi (2017), İstanbul- tasarım (2017), Kütahya- zanaat ve halk sanatı (2017), Afyonkarahisar- gastronomi (2019) ve Kırşehir- müzik (2019)” UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’na dahil edilmiş durumdadır (URL-3). İstanbul bir yana bırakıldığında diğer kentlerin gelenek kültürü temelli (geleneksel yemek kültürü, geleneksel el sanatları ve geleneksel müzik) olarak söz konusu ağda yer aldıkları öncelikle vurgulanmalıdır. Nitekim henüz “film, edebiyat ve medya sanatları” gibi alanlarda Türkiye’den herhangi bir kentin bu ağa dahil edilememiş oluşu kültürel ve yaratıcı endüstriler alanındaki farkındalık ve gelişmişlik sorunlarının varlığı ve devamlılığı ile açıklanabilir.

Yaratıcı Kentler Ağı kapsamında kentlerin temel özgünlük ve çekicilikleri ile ilgili festival, şenlik ve kutlamaların önemli olduğu görülür. Nitekim Türkiye’den ağa katılan kentlerin temel gerekçeleri arasında ilgili festival, şenlik ve kutlamaların gösterildiği tespit edilmiştir. Bu kapsamda özellikle gastronominin yaratıcı kentleri olarak Türkiye’den söz konusu ağa katılan şehirler kapsamında yöresel ürün ve mutfak festivaller açık bir şekilde vurgulanmıştır. Bu durum yöresel ürün ve gelenek festival, şenlik ve kutlamalarının geleneksel bilgi, dolayısıyla yaratıcılık, özgünlük ve çeşitlilik kaynağı olduğunu ortaya koymaktadır. Yöresel

kutlamalar yerel geleneksel bilginin, dolayısıyla kültürel özgünlüğün ortaya konulduğu ve aktarıldığı ana etkinliklerdir. Bu tür etkinlikler özellikle müzik, dans, mutfak, giyim, kuşam, inanış ve sözlü edebiyat gibi çeşitli geleneklerden oluşan bir bütünün (geleneksel kültürü) gösterimlerini ifade etmektedir. Bir başka deyişle bu tür kültürel etkinlikler (kutlamalar; toplu etkinlikler) ürünler, aktörler, gelenekler, kültürler ve yaşam alanları arasındaki yaratıcı etkileşimlerin ürünü ve bütünüdür. Aynı zamanda bu etkinlikler kültürün tamamına yakınının eğlence ortamlarında ve eğlence olarak yaratıldığının ve yaşatıldığının kanıtlarıdır (Ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir, 2005). Dolayısıyla yaratıcı kentlerde düzenlenen bu türden etkinliklerle geleneksel kültür de canlı bir şekilde korunarak yaşatılmaktadır. Yaratıcı kentler ile yaşayan kültür karşılıklı olarak birbirlerini var etmektedir. Bu nedenle yaratıcı kentler yaklaşımı yaşayan kültürel mirasın korunması ile ilgili sözleşmenin gerçekleştirilmesine katkı sağlamaktadır. Diğer yandan yaşayan kültürel miras da kentsel yaratıcılığın hem ana belleği hem de kaynağı olarak işlev görmektedir. Bu türden etkinliklerin gelenek içi olduğu kadar, gelenek dışı yaratıcılıkların ortaya çıkmasına da zemin hazırladığına işaret edilmelidir. Sonuç olarak özgün kültürleriyle yaratıcı kente dönüşen şehirlerin yaşayan kültürel mirasın korunması ve geliştirilmesi konusunda da oldukça başarılı oldukları görülür.

UNESCO'nun yaşayan kültürel miras ve kültürel ifadelerin çeşitliliğinin korunması sözleşmeleri ve yaşayan insan hazineleri programı ile WIPO'nun geleneksel bilgi, kültürel ifadeler/folklor ve genetik kaynaklar ile ilgili yaklaşımları birlikte değerlendirilebilir. İnsanlığın doğal, tarihi ve kültürel mirası, özünde belleği kentsel sürdürülebilir kalkınmanın da temel kaynağıdır. Yaratıcı kentler ile ilgili ağın temelini söz konusu doğal, tarihi ve kültürel miras oluşturmaktadır. Bu bellek üzerinden kültürel ve yaratıcı endüstrilerin oluşturulması ve geliştirilmesi, yaratıcı kentler yaklaşımının etkinliğini ve verimliliğini arttırmaktadır. Nitekim bir şehrin gastronomi alanında yaratıcı kent olarak ilan edilmesi, ilgili bölgedeki mutfak geleneğinin (gerçekte yaşayan kültürel mirasın), dolayısıyla bu geleneğin beslediği tarımsal ve hayvansal kaynakların (genetik kaynakların; ekolojinin) sonuçta da bütün bu yaratıların kaynağını oluşturan geleneksel bilginin ve temsilcilerinin (YİH) değerlendirilmesi, korunması, yaşatılması ve geliştirilmesi anlamına gelmektedir.

Yaşayan kültürel, tarihsel ve doğal mirasın özellikle yaratıcı kentler kapsamında kültürel ve yaratıcı endüstriler tarafından değerlendirilmesi sürecinde oluşan değerler ilgili miras alanlarının veya kaynaklarının korunmasına ve yaşatılmasına yönlendirilmesi büyük bir öneme sahiptir. Nitekim Horkheimer ve Adorno'nun 1940'lardaki kültür endüstrisi kapsamındaki değerlendirmeleri (kitlelerin aldatılışında ve yönetilmesinde metalaştırılan,

medya endüstrisi ya da eğlenceye ve reklama dönüştürülen kültür vb.) sonrasındaki gelişmeler ve veriler kültürel ve yaratıcı endüstrilerde üretilen değerlerin kaynağın veya kaynakların korunması, yaşatılması ve geliştirilmesinde pek kullanılmadığını ortaya koymaktadır. Hatta UNESCO'nun 1972 tarihli tarihsel ve doğal mirasın ve 2003 tarihli yaşayan kültürel mirasın korunması ile ilgili sözleşmeleri söz konusu miras alanlarındaki olumsuzlukların veya istismarların önüne geçilmesine yönelik olduğu gerçeği bu durumun varlığının kanıtları olarak değerlendirilebilir. Özetle yaratıcı kentlerde üretilen kültürel ekonomik değerlerin öncelikle doğal ve tarihsel mirasın korunmasına ve özellikle de yaşayan kültürel mirasın temsilcilerinin yaşatılmasına yönelik olarak kullanılması gereklidir. Böylelikle yaratıcı kent kapsamında doğal, tarihi ve yaşayan kültürel miras için gerekli olan fonlar veya mali kaynaklar oluşturulabilmektedir.

Bu kapsamda bir paradoksun üzerinde de durulmasında yarar vardır. O da özellikle yaşayan kültürel mirasın özgünlük ve çeşitliliğinin ortadan kaldırılmasında kültürel ve yaratıcı endüstrilerin hem bir tehdit hem de bir kaynak olarak yorumlanması (olumlu ve olumsuz etkilerinin bulunması) gerçeğidir. Nitekim kültürel ve yaratıcı endüstrilerce oluşturulan ve tek türleştirici etkilere sahip küresel popüler ve kitle kültürü tarafından ulusal ve yöresel çeşitliklerin ve özgünlüklerin ortadan kaldırıldığı gözlenmiş ve bu durum UNESCO'nun ve diğer aktörlerin yaşayan kültürel mirasla ilgili belgelerinde özellikle vurgulanmıştır. “Yavaş yemek” (Slow Food) ve “sakin şehir” (Citta Slow) hareketlerinin de söz konusu küresel popüler ve kitle kültürü kaynaklı geleneksel kültürlerdeki çözümlenmenin önlenmesine yönelik olduğu bu kapsamda hatırlanmalıdır. Yaratıcı kentler ile sakin şehirler arasındaki ilişkinin daha ayrıntılı çözümlenmeler ihtiyacı vardır. Diğer yandan kültürel ve yaratıcı endüstriler akılcı ve gerçekçi kültür yönetimi kapsamında doğal, tarihsel ve yaşayan kültürel mirasın korunması, yaşatılması ve geliştirilmesi için gerekli olan mali kaynağın yaratılmasını sağlamaktadır. Yaşayan kültürel miras kapsamında ilgili süreçlerin yönetilmesinde geleneğin, dolayısıyla temsilcilerinin fikri mülkiyet haklarının korunması ile ilgili destekleme fonlarının oluşturulması ve yasal düzenlemelerin gerçekleştirilmesi oldukça önemlidir. Güney Kore, Çin ve Brezilya vb. ülkelerde olduğu gibi yaşayan kültür ile ilgili özel düzenlemelerle geleneğin temsilcilerinin haklarının güvence altına alındığı görülür (Ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir, 2018; Özdemir ve Öger, 2019). Türkiye’de de benzer düzenlemeler gerçekleştirilebilir. Bu tür düzenlemelerin Türkiye’deki yaratıcı kent projelerine de katkı sağlayacağı açıktır. Keza yaratıcı kentler öncelikle fikri mülkiyet hakları korunan ve desteklenen yaratıcı sınıftan eseridir.

Yaratıcı kentler yaklaşımı ile genç ve kadın girişimciliğinin desteklenmesi yerelin istihdam sorunlarının giderilmesine de katkı sağlamaktadır. Kültürel ve yaratıcı endüstriler kentlerdeki özellikle eğitilmiş ve yaratıcı genç nüfusun yeni yaratıcı çağın girişimcilerine dönüştürülmesini kolaylaştırmakta ve teşvik etmektedir. Y ve Z kuşaklarının çoğunlukta olduğu yeni nesil yazılım, moda, medya, müzik ve elektronik oyun gibi sektörlerde girişimci sınıfı oluşturarak dördüncü teknoloji devrimiyle belirginleşen yeni yaşam bağlamının etkili aktörlerine dönüşmektedir. Değişen kuşaklar, bağlamlar, dolayısıyla yaşam ve kültürle (Özdemir, 2019: 125- 149) birlikte kentler de farklılaşmaktadır. 21. asrın kentleri “akıllı ve yaratıcı kentler” olacaktır. Elektronik yerli olarak tanımlanan üniversite mezunu ve lisansüstü eğitilmiş kuşaklar yaratıcı kentlerin yaratıcı sınıflarını oluşturmaktadır. Bir bakıma yaratıcı ekonomi, yaratıcı endüstriler, yaratıcı sınıf ve yaratıcı kentler söz konusu elektronik kültür bağlamının yerli kuşaklarının eseridir. Burada yaşayan kültürel mirasın paylaşılarak ve deneyimlenerek yaşatılabilmesinin yaratıcı kentlerin yaratıcı sınıflarını oluşturan elektronik (sanal-dijital) yerli kuşakların, dolayısıyla onların belirgin özelliklerinin dikkate alınarak gerçekleştirilebileceği vurgulanmalıdır. Aslında yaratıcı kent yaklaşımı kültürel ve yaratıcı endüstriler aracılığıyla yaşayan kültürel mirasın elektronik yerli kuşaklarca deneyimlenerek geliştirilmesini ve içselleştirilmesini de sağlamaktadır.

Üzerinde pek durulmamakla birlikte yaratıcı kent yaklaşımının eril egemenlikten kaynaklanan sorunların giderilerek cinsiyet eşitliğinin gerçekleştirilmesine ve yaygınlaştırılmasına da katkı sağladığı veya en azından böyle bir beklentinin var olduğu gözlenmektedir. Ayrıca yaratıcı kentin özü durumundaki yaratıcı sınıfın çoğunluğunun kadınlardan oluştuğu gerçeği (Florida, 2012: 54- 56) göz önüne alındığında bu beklentinin gerçekçi olduğu görülür. Yaratıcı kentlerin gastronomi, zanaat ve halk sanatı, tasarım ve müzik gibi alanlarındaki yaratılar gibi, yaşayan kültürel mirası oluşturan geleneklerin önemli bir bölümü de kadınlar tarafından yaratılmakta ve yaşatılmaktadır (URL-4). Kültürel ve yaratıcı endüstriler (özellikle sanal ve dijital teknolojiler) üzerinden kadın girişimciliği konusunda yaratıcı kent ile yaşayan kültürel miras yaklaşımları bir arada değerlendirilebilir (Örnek için bkz. URL-5). Dolayısıyla UNESCO’nun yaratıcı kentler ağı programı ile yaşayan kültürel miras ve kültürel ifadelerin çeşitliliği ile ilgili sözleşmeleri “kadını ve kadın girişimciliğini” önemsemekte ve geliştirmeyi amaçlamaktadır. Özellikle sanayileşme ve kentleşme sonrasında önemini yitiren gelenekselin, doğalın, ev ve el işinin değerinin keşfedildiği son çeyrek asırda yerel kadın girişimciliği kentli yaşamın merkezinde yer almaya başlamıştır. Aynı şekilde Birleşmiş Milletler’in (Kalkınma Programı’nın/ UNDP) Sürdürülebilir Kalkınma hedefleri (17 hedefinden birisi; 5. Maddesi)



arasında toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması da bulunmaktadır (URL-6). Bu kapsamda WIPO'nun öne çıkardığı geleneksel bilgi belleğinin (geleneksel bilgi, kültürel ifadeler, folklor ve genetik kaynaklar ile ilgili bilgi) önemli bir bölümünün kadınlar tarafından yaratıldığı, geliştirilerek yaşatıldığı gerçeğine de işaret edilmelidir. Bütün bu veriler veya bağlantılar 21. asrın yaratıcı kentlerinin toplumsal cinsiyet kültürü açısından daha eşitlikçi ve engelsiz bir toplumsal yapının oluşturulabileceğini göstermektedir.

Kentleşme olgusunun Türkiye'deki geleneksel kültür üzerindeki etkileri kültür bilimciler/halkbilimciler tarafından yeterince sorgulanmamıştır. UNESCO'nun yaşayan kültür ve kültürel ifadelerin çeşitliliği ile ilgili sözleşmelerinin ortaya çıkışında kentleşmenin önemli etkisi bulunmaktadır. Yaratıcı kent yaklaşımının öncelikle kentlerdeki istihdam sorunlarının çözümlenmesine yönelik olduğu sıklıkla vurgulanmaktadır. Dünyadaki yaratıcı şehir stratejilerinin çoğu Batı kökenli "modern" sanat temellidir. Dolayısıyla sanatın yaşayan kültürel mirastan da beslenebileceği gerçeği genellikle görmezden gelinmektedir. Kentsel yaratıcılık ve yaratıcı kent açısından başarılı olabilmek ve şehri ileriye götürebilmek için kritik bir etik algı, eşitlikçi bir yaklaşım ve bilinçli bir farkındalık gereklidir. Bu nedenle şehirlerin çok türlü kültürel yaşam alanlarının ve potansiyellerinin değerlendirilmesi çok daha etkili sonuçlar doğurmaktadır. Böylelikle yerelde kültürel ürünlerin çeşitliliği artırılarak istihdam özellikle gençlerin ve kadınların istihdam sorunları çözebilmektedir (URL-7). Nitekim yaratıcı kent yaklaşım kapsamında yaratıcı endüstrilerde yüksek eğitimli kesimler, "gastronomi, el sanatları ve halk sanatları" gibi alanlarda da kentin diğer kesimleri istihdam edilebilmektedir. Böylelikle kentleşmenin çeşitli etkilerinin belirli ölçüde giderilmesi sağlanmaktadır. Yaratıcı kentlerin verimliliği ve başarısı öncelikle özgünlük ve çeşitlilik bütünü ve kaynağı yaşayan kültürel mirasın değerlendirilmesine veya "değerine değer katılmasına" bağlıdır. Diğer bir ifadeyle yaratıcı kent, yaşayan kültürel çeşitliliğinden beslenilerek yaratılabilir. Yaratıcı kentler yaklaşımıyla farklı toplum kesimleri için istihdam alanlarının yaratılması mümkün olmaktadır.

Kültür ekonomisi ve endüstrileri terimlerinin yerine "copyright endüstrileri ve ekonomisi" kavramlarının tercih edildiği WIPO'nun (World Intellectual Property Organization/Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü) gelenek kültürüne yaklaşımı kültürel ekonomik ve gerçekçi bir nitelik taşımaktadır. WIPO perspektifinde "geleneksel bilgi, kültürel ifadeler/folklor ve genetik kaynaklar" bütüncül bir şekilde değerlendirilmektedir (Özdemir, 2018: 1- 28). Türkiye'de özellikle coğrafi işaretler merkezli tartışmaların arka planında belirtilen bütüncül yaklaşımın olduğu vurgulanmalıdır. Menşe ve mahreç işareti gibi tescil türleri bulunan coğrafi işaretler

kapsamında doğal/genetik hayvan ve bitki kaynaklarının, dolayısıyla yerel ekolojik genetik yapının korunması ve tescil edilmesi ve bu kaynakları ve ürünleri ortaya çıkararak geleneksel bilginin ve bu bilginin temsilcilerinin korunması ve geliştirilmesi esastır. Yine bu uygulama ve yaklaşımda söz konusu geleneksel bilginin yaşatıldığı folklorun, dolayısıyla kültürel ifadelerin, bir başka deyişle kültürel ekolojik dokunun/yapının/belleğin korunması ve güçlendirilmesine değer verilmektedir. WIPO'nun söz konusu belleğin UNESCO'nun ilgili sözleşmelerinin yanında özellikle Yaratıcı Kentler Ağı için de önemli olduğu vurgulanmalıdır (Özdemir, 2018: 10, 17). Bu nedenle söz konusu doğal ve kültürel genetik özgünlüklerin tescil edilmesi, haklarının korunması gereklidir. Bu kapsamda özellikle geleneğin (geleneksel bilgi, folklor, kültürel ifadeler vb.) yaratıcılarının ve taşıyıcılarının yaratıcı kentlerin yaratıcı sınıfına dahil edilmesi akılcı bir yaklaşım olacaktır. WIPO'nun geleneksel bilginin sahiplerinin haklarının korunması ile UNESCO'nun yaşayan insan hazineleri yaklaşımı örtüşmektedir. Bu kapsamda yaratıcı kentin verimliliğinde ve başarısında yaratıcı sınıfın ve kamunun yanında sivil toplum örgütlerinin, özel sektörün, dolayısıyla halkın katılımının da önemli olduğu vurgulanmalıdır.

Genel anlamda geleneksel bilgi, coğrafi işaretler ile yaratıcı kent yaklaşımları arasında var olan köklü ilişki bugün belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bütün bu olgularla temelde kent merkezli sürdürülebilir kalkınmanın gerçekleştirilmesi amaçlanmaktadır. Türkiye'de coğrafi işaret verilen ürünler dikkatle incelendiğinde tamamına yakınının geleneksel bilgi, dolayısıyla yaşayan kültür kökenli oldukları görülür (Özdemir, 2012: 66- 68 vd.). Nitekim Türk Patent Enstitüsü'nün "coğrafi işaret adı/geleneksel ürün adı" başlığı altında 418'i tescilli toplam 817 başvuru doyasının bulunduğu, bunların genellikle "geleneksel mutfak ürünü, el sanatı, geleneksel tarımsal ürün, hayvancılık ürünü ve geleneksel mekân (Kangal balıklı kaplıcası)" başlıkları altında kümelendiği belirlenmiştir (URL-8). TPE tarafından tescillenen bu ürünlerin (İzmir boyozu, Çal pekmezi, Türk lokumu, Şanlıurfa kıymalı söğürme, Rize simidi, Çine köftesi, Isparta kabune pilavı, Söke pidesi, Türk kahvesi, Muş çortu aşısı, Gaziantep yeşil zeytin böreği, Şuhut keşkeği, Tavas baklavası, Bozdağ kestane şekeri vb.) büyük bir bölümü geleneksel mutfak ile ilgilidir. Diğer bir ifadeyle Türkiye'deki coğrafi işaretler geleneksel mutfağın tescil sistemine dönüşmüş durumdadır. Hatta coğrafi işaretler konusunda kentler arası bir rekabetten de söz edilmektedir. Kentlerin yörelerine özgü ana yemeklerinin büyük bir bölümünü tescil ettirmeye çalıştıkları gözlenmektedir. Bu gerçek geleneksel kültürün, dolayısıyla geleneksel bilginin kültürel ekonomik değere dönüştürüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu tür tescillerle kentler gastronomi alanının yaratıcı ve marka kentlerine

dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Özgünlükler kaynağı doğal, tarihi ve kültürel hazinelerden hareketle farklılıklar belirginleştirilerek kent markaları yaratılmaktadır. Bu kapsamda markanın değer katılmış ürün; kentin marka olmasının veya kentin markalaşmasının ise kente ekonomik, sosyal ve kültürel değerler katmak için, ürün markalaşma stratejilerinin kent üzerinde uygulanması olarak tanımlandığına (Peker 2006: 21; Boyacıoğlu 2014: 132- 145) işaret edilmelidir. Aynı durum “Bayat Türkmen kilimi, Nizip sabunu, Sivas bıçağı, Kandıra bezi, Tosya bıçkısı, Zara çorabı, Erzurum ehram dokuma kumaşı, Maraş file nakışı, Söke körüklü çizmesi, Kahramanmaraş yemenisi, Aynalı süpürge, Simav el halısı, Bursa ipeği, Nallıhan iğne oyası, Kastamonu taş baskı, Eskişehir lüle taşı, Vezirköprü semaveri, Ahlat bastonu” gibi el sanatları ve halk sanatı alanındaki tescillerde de söz konusudur.

Gastronominin yaratıcı kentleri açısından tarımsal ve hayvansal kaynakların, dahası doğal ve kültürel dokunu korunması ve geliştirilmesi oldukça önemlidir. TPE tarafından coğrafi işaretler kapsamında tescillenen “Karacadağ pirinci, Antep fıstığı, Tarsus sarıulak zeytini, Bilecik Pazaryeri şerbetçiotu, Korkuteli karyagdı armudu, Aksaray yoncası, Amasya misket elması, Adana karpuzu, Çamoluk şeker kuru fasulyesi, Amasya çiçek bamyası, Ağaören cevizi, Adıyaman Besni üzümü, Demirci hünnabı, Sultandağı kirazı, Melli inciri, Kapıdağ mor soğanı, Karaburun nergisi, Karaköprü narı, Çukurova pamuğu vb.” meyve ve sebzeler geleneksel mutfağın zenginleşmesini ve özgünleşmesini sağlamaktadır. “Kangal koyunu, Ardahan kazı, Türk tazısı; Kars balı, Balıkesir kuzu eti, Bergama tulum peyniri, Bingöl gazik kaymağı, Malatya pipirimli (semizotlu) acılı ayran, Edirne beyaz peyniri, Ereğli koyun yoğurdu ve Afyon sucuğu” gibi ürünlerle ilgili tescillerle bir taraftan hayvan ırkları, diğer taraftan da geleneksel mutfak korunarak geliştirilmektedir. Aslında bu ürün tescilleriyle geleneksel bilgi ve bu bilginin yaratıcı ve yaşatıcıları olan gelenek temsilcileri desteklenmektedir. Özetle WIPO’nun coğrafi işaret ve geleneksel ürün adı gibi yaklaşım ve uygulamalarıyla UNESCO’nun yaşayan kültürel miras ve kültürel ifadelerin çeşitliği ile ilgili sözleşmelerinin yanında, gastronomi ile el sanatları ve halk sanatı alanlarındaki yaratıcı kent yaklaşımlarının da desteklenmesi sağlanmaktadır.

Kent kimliği ve markası kapsamında yaşayan kültürel miras ana kaynaklardan biri olarak değerlendirilmektedir (Akkaya, 2016). Türkiye’de kentlerin ana imgeleri genellikle doğal, tarihi ve yaşayan kültürel unsurlarından oluşmaktadır. Bu imgelerin çok kere sanatsal tasarımlarla etkinlikleri ve çekicilikleri arttırılmadan doğal haliyle değerlendirildiği görülür. “Erciyes Dağı (Kayseri), Pamukkale (Denizli), pamuk (Adana), fındık (Giresun), muz (Anamur), Selimiye Cami (Edirne), Truva Atı (Çanakkale), Van Gölü, gül (Isparta), kayısı

(Malatya), saat kulesi (İzmir), Mevlâna (Konya)” bu türden kent imgelerinden bazılarıdır (Kent imgeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir, 2012: 105- 121 vd.; Akkaya, 2016). Bu imgelerin önemli bir bölümünün coğrafi işaretler kapsamında tescillendiği belirlenmiştir. Kültürel ve yaratıcı endüstriler modelinin merkezinde yer alan doğal, tarihi ve kültürel miras unsurlarının öz sanat alanlarının (resim, heykel, seramik, tiyatro gibi görseli plastik ve gösteri sanatları) yaratıcı bireylerinin katkılarıyla kültür endüstrileri (genellikle radyo, televizyon ve internet gibi medya endüstrileri; örnek araştırma için bkz. Fidan, 2017) ve yaratıcı endüstriler (moda, grafik, yazılım, mimarlık, reklamcılık gibi tasarım endüstrileri) kapsamında işlenerek estetik ve çekici imgelere dönüştürülmesi akılcı bir yaklaşımdır. Aslında yaratıcı kentler yaklaşımının özünü de bu türden kentsel değer (imge vb.), dolayısıyla kentsel imge, kimlik ve marka yaratma meydana getirmektedir. Bir başka ifadeyle kent kültürü, imgesi, kimliği ve markası kültürel ve yaratıcı sektörlerin, dolayısıyla yaratıcı kent tutkunlarının eseridir. R. Florida’dan (2012) atfen kentlerin temel değer yaratma kaynağı kültürel ve yaratıcı alanların “yaratıcı sınıfıdır”. Yaratıcı sınıf tanımlamasına genellikle “mimari, mühendislik, bilgisayar, sağlık, sanat, tasarım, spor, eğlence, medya, eğitim” (Florida, 2012: 42) gibi modern yaşam ve kültür alanlarının yaratıcılarının dahil edildiği görülür. Buna karşılık gelenek temsilcilerinin yaratıcılıklarının da kentlerin yaratıcı kesimleri ya da sınıfları içinde değerlendirilmesi gereklidir.

Yaratıcı kentler yaklaşımının temelini özgünlük kaynağı doğal, tarihi ve kültürel belleğin temelinde kentlerin kültürel ve yaratıcı sektörlerin merkezine dönüştürülerek sürdürülebilir kalkınmalarının gerçekleştirilmesi oluşturmaktadır. Bu süreçte her kent kendi özgünlüklerine göre kültürel ve yaratıcı sektörlerin belirli alanlarında gelişme gösterir. Dolayısıyla yaratıcı kentlerin politikaları, programları, projeleri, dahası yönetimleri farklılık gösterebilmektedir. UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı ile de aynı alanlarda kültürel ve yaratıcı sektörlerin merkezleri haline gelen kentler kendi aralarında bilgi ve deneyimlerini paylaşarak gelişmelerine ivme kazandırır. Yaratıcı zümreler/sınıflar kentlerin temel değer yaratma kaynakları veya aktörleri olarak söz konusu süreçlerde etkili olurlar. Böylelikle kentler arasında rekabet yerine paydaşlık ve iş birliği geliştirilerek dünyada huzur ve refahın yaygınlaştırılması sağlanmaktadır.

Yaratıcı kentler yaklaşımının özünü yaratıcı bireylerden oluşan sınıf veya zümreler oluşturmaktadır. Yaratıcı zümreyi oluşturan kent tutkunları yaşadıkları kentlere özgünlük ve değer kazandırır. Bu nedenle kentler “yazar, şair, ressam, heykeltıraş, besteci, grafiker, yazılımcı, âşık, el sanatı ustası, kuklacı, çalgıcı, moda tasarımcısı, mimar ve benzerlerinden

oluşan zümrelerini koruyarak ve destekleyerek değer yaratmaya çalışırlar. “Yetenek, hoşgörü ve teknoloji”yi (3T: Talent, tolerance, technology) önemseyen yaratıcı eğitim sistemi yaratıcı sınıfın oluşturulması ve genişletilmesi açısından oldukça önemlidir. Akışkan bir yapıya sahip (Hartley vd., 2013: 44) yaratıcı zümrelerin kentte tutulması ve genişletilmesi, yaratıcı kent yönetiminin öncelikli hedeflerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Yaratıcı kentin yetkin yöneticileri yaratıcı sınıfın üyelerini kendi kentlerinin tutkunları haline getirmeye çalışırlar. Bu kapsamda fikri mülkiyet haklarının korunmasının yanında etkili bir kültürel destekçilik sisteminin kurulması gereklidir.

Kültürel ve yaratıcı endüstrilerin en önemli alanlarından birini medya endüstrileri oluşturmaktadır. UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’na “medya sanatları” alanının yaratıcı kentleri de dahil edilmektedir. Bir başka ifadeyle medya sanatları bir kenti yaratıcı kente dönüştürebilmektedir. Yazılım, elektronik oyun ve reklamcılık gibi tasarım sektörleri bu kapsamda değerlendirilmektedir. Yaratıcı Kentler Ağı’nın kendisi bir medya tasarımı olarak kabul edilmektedir. Yaratıcı kentler ağının tasarlanması, paylaşılması ve yaygınlaştırılması öncelikle yeni medyalar kapsamında değerlendirilen internet üzerinden gerçekleştirilmektedir. Yine eski ve yeni medyalar sayesinde yaratıcı kentler yaklaşımı konusunda farkındalık ve bilinç oluşturulabilmektedir. Medya yaşayan kültürel miras ile ilgili 2003 tarihli UNESCO sözleşmesinin bir taraftan nedeni (ulusal ve yerel kültürlerin çeşitlilik ve zenginliklerinin medya üzerinden yayılan küresel popüler veya kitle kültürü tarafından ortadan kaldırılarak tek türleştirilme tehlikesi), diğer taraftan da en önemli paydaşı (ilgili sözleşmenin yaşama geçirilmesi için gerekli olan toplumsal farkındalık ve bilincin geliştirilmesi) durumundadır. Dolayısıyla medya dikkate alındığında yaratıcı kent yaklaşımının yaşayan kültürel miras ile ilgili olumlu ve olumsuz etkilerinden söz edilebilir. Özetle yaratıcı kent yaklaşımı ile yaşayan kültürel miras ilişkilerinde bahsedilen etkiler dikkate alınarak sürecin yönetilmesi akılcı ve gerçekçi olacaktır.

Kentin “bireysellik, liyakat (liyakate dayalı yönetim/meritokrasi), çeşitlilik ve açıklık” gibi ilkeler etrafında oluşan yaratıcı sınıfı veya zümresi (Florida, 2012: 56- 59) ile gelenek kültürünün temsilcilerinin birlikte değerlendirilmesi gereklidir. Asırları aşan geleneksel bilgi ve deneyim belleğinin canlı taşıyıcıları ve geliştiricileri olan yerel aktörler UNESCO tarafından yaşayan insan hazineleri olarak onurlandırılmaktadır. Ülkeler bu program/uygulama kapsamında gelenek ustalarını yaşayan insan hazineleri olarak ilan etmeye başlamışlardır. Türkiye’de de “âşık, Karagözcü, çini ustası, dokumacı ve doğal boyamacı, nazar boncuğu ustası, sedefkâr, kalemişi, taş ustası” gibi gelenek temsilcileri/ustaları yaşayan



insan hazineleri olarak ilan edilmişlerdir. Yaşayan kültürel mirasın büyük bir bölümünün kadınlar tarafından yaratılmasına ve aktarılmasına karşılık Türkiye’de ilan edilen yaşayan insan hazinelerinin tamamına yakınının erkeklerden oluşması dikkat çekicidir. Bu durum bir ölçüde değerlendirme sorunlarının varlığı ve kamusal düzenin, dolayısıyla geleneksel mesleklerin eril niteliğinin devam ettiği gerçeğiyle açıklanabilir. Bu ustalar bir taraftan kendi geleneklerini yaşatırken diğer taraftan farklı alanlardaki yaratıcı aktörleri beslemektedirler. YİH programı yaşayan kültürel mirasın korunmasını ve geliştirilerek gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır (Fedakâr ve Demir, 2018: 90- 101). YİH programı kent içi ve kentler arası yaratıcı etkileşimler açısından oldukça önemlidir. UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’nın özellikle “müzik, zanaat ve halk sanatları ve gastronomi” alanları yaşayan insan hazinelerinin etkili olduğu alanlardır. Dolayısıyla YİH programı ile yaratıcı kentler yaklaşımının birlikte değerlendirilmesi yararlı olacaktır. Söz konusu program ve ağ kapsamında geleneğin yaratıcıları ve taşıyıcıları öncelikle desteklenmelidir. Gaziantep, Hatay ve Afyonkarahisar halk mutfağının ustaları aşçılar, Kırşehir geleneksel müziğin ustaları Abdallar ve Kütahya’da el sanatlarının ustaları zanaatkârlar sayesinde yaratıcı kent olarak ilan edilmişlerdir. Özetle yaratıcı kent yaklaşımı kapsamında desteklenen yaşayan insan hazineleri ile bir taraftan kentler yaratıcı kentlere dönüşmekte diğer taraftan da gelenek kültürü geçmişten bugüne ve geleceğe aktarılmaktadır. Ayrıca UNESCO’nun 2003 tarihli yaşayan kültürel mirasla ilgili sözleşmesinin de yaratıcı kentler yaklaşımı kapsamında yaşama geçirilmesi sağlanmaktadır.

Yaratıcı kentin en değerli hazinesi olan yaratıcı bireylerden oluşan sınıf/zümre yaratıcı eğitim sayesinde oluşturulabilmekte ve zenginleştirilerek genişletilebilmektedir. Eleştirel aklın ve hoşgörünün esas olduğu söz konusu eğitim sisteminde kalıpların aktarımı yerine bireylerin yetenekleri doğrultusunda yaratıcılıklarını geliştirebilmelerine olanak sağlanmaktadır. Tek türleşme yerine bireysel yaratıcı çeşitlilik bu eğitim sisteminin özünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu eğitim sisteminin temel amacını özgün yaratıcılıkları gelişmiş bireylerin yetiştirilerek topluma ve insanlığa katkı sağlamaları oluşturmaktadır. Yaratıcı kentler yaklaşımı, eseri olduğu yaratıcı zümrenin veya sınıfın çeşitli etkili program ve uygulamalar kapsamında yetiştirilen yeni yaratıcı yeteneklerle zenginleştirilmesini ve genişletilmesini hedeflemektedir. Nitekim “atölye, seminer, yaz veya kış okulu, sergi, konferans” gibi çeşitli faaliyetlerle oluşturulan kentin “yaratıcı atmosferi” yeni yaratıcı yeteneklerin ortaya çıkmasını ve yetişmesini sağlar. Bu kapsamda “yetenek, hoşgörü ve teknoloji”nin esas olduğu yaratıcı örgün, yaygın ve sargın (medya vb. üzerinden gerçekleştirilen eğitim) eğitim sitemleriyle

desteklenen bağlamlarda yetişen ve gelişen bireyler yaratıcı kentin, dolayısıyla özgün kent kültürünün ve kimliğinin de ana sermayesini oluştururlar. Yaratıcı sınıf veya zümre yaratıcı kentin tamamını besleyecek değeri üretir.

Kültür turizmi, kültür başkenti (Avrupa kültür başkenti, Türk Dünyası kültür başkenti vb.) ve marka kent gibi yaratıcı kentlerin de temel sektörlerinden biridir. Doğal, tarihi ve kültürel mirastan hareketle kültürel ve yaratıcı alanlarda yaratılanların kültürel ekonomik değere dönüştürülmesi sonuçta kültür turizmi sektöründe gerçekleşmektedir. Aslında turizm, dolayısıyla kültür turizmi de bir yaratıcılık alanıdır. Bugün “yaratıcı turizm” türünün esasını seyahat ve eğlenceyle birlikte yerel kültürün deneyimlenmesinin oluşturduğu, böylelikle yerelin yaratıcı turizmle çekim alanı haline getirildiği vurgulanmaktadır (Richards ve Raymond, 2000: 16- 20; Gülüm, 2015: 87- 98; URL-9). Aralarında doğrudan bir ilişki bulunan ve eş zamanlı (2000’li yılların başı; “yaratıcı turizm” terimi ilk kez Greg Richards ve Crispin Raymond’un 2000 yılında yayımlanan bir makalesinde kullanılmıştır; UNESCO-Yaratıcı Kentler Ağı da 2004 yılında oluşturulmuştur) olarak ortaya çıkan yaratıcı turizm ile yaratıcı kent türü ve yaklaşımı birbirlerini destekleyerek gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır. Yaratıcı kent yaklaşımı yaratıcı turizmden beslenirken, yaratıcı turizmin de özünü yaratıcı kent yaklaşımları oluşturmaktadır. Turizm kültürle yaratıcı bir alana dönüşmektedir. Diğer yandan kültür turizmi turizme yaratıcı nitelik kazandıran temel türdür. Kültürle turizm anlam, özgünlük, çekicilik, etkinlik ve verimlilik kazanmaktadır. Özetle kültür turizm bir kültürel miras, içerik, tescil, deneyim, sürdürülebilir kalkınma ve yaratıcılık alanı ve ekonomisidir (Özdemir, 2012: 219- 242). Kültür turizmi kent merkezlidir. Ana ve yan kentsel kültürel ekonomik imge tasarımları kültür turizmi açısından oldukça önemlidir. Bu tasarımların yaratıcı zümrenin eseri olduğu daha önce vurgulanmıştır.

Genel olarak turizm, özel olarak da kültür turizmi doğal, tarihi ve kültürel mirasın yaşatılması için gerekli olan fonların oluşturulmasını sağlar. Nitekim akılcı yönetilmeyen turizm tarihi, doğal ve kültürel mirasın zarar görmesine neden olabilir. Özellikle kültür turizmi kapsamındaki “turistikleştirme, mizahileştirme, fosilleştirme, dondurma, yozlaştırma, içeriğinden arındırma, tek türleştirme, kalıplaştırma, yapaylaştırma, otantikleştirme ve metalaştırma” gibi etkilerle yaşayan kültürel mirasın doğal yapısının ve gelişmesinin bozulabildiğini burada vurgulanmalıdır. Ayrıca kültür turizminin sürdürülebilirliği de belirtilen zararların önlenmesine, dolayısıyla yaşayan kültürün doğal akışında yaşatılmasına ve geliştirilmesine bağlıdır. Temel yaratıcılık alanları ve ilgili proje, program, hedef vb. dikkate alındığında yaratıcı kent olgusunun kültür turizmi ile yakından bağlantılı olduğu veya

genellikle yerelde böyle algılandığı görülmektedir. Nitekim gastronomi alanındaki yaratıcı kentlerinin aynı zamanda “gastronomi turizminin” de merkezleri olarak değerlendirildiği görülmektedir. Burada gastronomi turizminin gelişmesinde coğrafi işaretlerin önemine işaret edilmelidir (Durlu-Özkaya vd., 2013; Bilge vd., 2019). “Festival, sanat günü, fuar, sergi, sokak etkinliği ve bienal” türünden etkinlikler yaratıcı kentlerin kültür turizmi boyutunu ortaya koymaktadır. Bu tür faaliyetler özellikle yaşayan kültürel miras konusundaki toplumsal bilincin ve farkındalığın geliştirilmesine, yerel özgünlüklerin farklı coğrafyalarda tanınmasına, özetle gelecek kuşaklara aktararak korunmasına ve geliştirilmesine de katkı sağlamaktadır.

Köken anlamı itibariyle “esin mekânları” olan müzeler kent merkezli yaratıcılık faaliyetlerinin merkezleri olarak değerlendirilmektedir. Kent müzeleri öncelikle kentsel belleğin oluşturulması işlevine sahiptir. İlgili yörenin doğal, tarihi ve kültürel mirası, diğer bir ifadeyle belleği müzelerde oluşturulur, korunur ve yeni yaratıcılık çalışmalarında esin kaynağı olarak kullanılır. Aslında kent müzeciliği belirli mekânlarla sınırlı kalmadan, kentin tamamının müze mekânına dönüştürülmesini amaçlar. Kentler tarih ve kültürleriyle hafıza mekânlarına dönüşürken kültürel ve yaratıcı endüstriler, dolayısıyla yaratıcı sınıf üzerinde soylulaştırılmaya çalışılır (Yücel, 2015; Gezer, 2019). Dolayısıyla yaratıcı kentlerin temel kurumlarının başında müzeler gelmektedir. Nitekim Türkiye’nin ilk gastronomi müzesi olarak kabul edilen Gaziantep’teki Emine Göğüş Mutfak Müzesi örneğinde olduğu gibi, UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’nda yer alan kentlerin müzeciliği öncelikli faaliyet alanı olarak belirledikleri görülür. Yaratıcı kent müze, atölye, seminer ve sergi salonu gibi kültürel mekânlarda yaratılmaktadır. Özellikle son dönemde Türkiye’de belediyelerin çok sayıda kent müzesi açtığı gözlenmektedir. Bu müzelerin büyük bir bölümünün çeşitli eşyalarla cansız manken, poster ve ekran içerikleriyle doldurulup kentsel yaratıcılık merkezlerine dönüştürülemediği tespit edilmiştir. Yerleşik müzecilik anlayışı koleksiyonu kutsayarak yaratıcılık gibi işlevlerin yaygınlaşmasına pek ortam hazırlamamaktadır. Özetle kent müzeleri öncelikle ilgili kentin bütün yaratıcılık faaliyetlerinin merkezi değerlendirilmelidir.

Bu kapsamda yaşayan kültürel miras müzelerinin son dönemde sayılarındaki hızlı artış üzerinde de durulmalıdır. Skansen Açık Hava Müzesi’nden (URL-10) beri geleneksel kültür farklı mekânlarda sergilenmiştir. İskandinav ülkeleri arasında kültürel ve yaratıcı endüstrilerin “deneyim endüstrileri ve ekonomisi” adıyla yaygınlaşması ile açık hava müzeciliği geleneği arasında bir bağlantının varlığına burada dikkat çekilmelidir. İskandinav ülkelerinde diğer alanlarda olduğu gibi müzecilikte de göstermekten ve sıkıcı bilgi aktarımlarından ziyade

“deneyim” esastır. Örneğin çocuklar oyun ve oyuncak müzelerinde denizlerle ilgili anlatılar eşliğinde ahşap oyuncak gemiler yaparak denizcilik kültürünü öğrenmeye başlarlar. Dolayısıyla müzecilik gibi, yaratıcı kentler yaklaşımında da deneyim esas olmalıdır. Beypazarı, Ankara- Altındağ/Hamamönü, Ünye, Boyabat ve Avanos gibi yerleşim yerlerindeki yaşayan kültürel miras müzeleri deneyim merkezli müzecilik yaklaşımını başarılı bir şekilde uygulayarak diğer kent müzelerinden daha fazla ilgi çekmektedir. Böylelikle yaşayan kültürel mirasın paylaşılarak deneyimlenmesi, dolayısıyla da gelenek içi ve gelenek dışı yaratıcılık faaliyetleri kapsamında değerlendirilerek yaşatılması sağlanmaktadır. Özetle yaşayan kültür müzelerinin kentlerin yaratıcı potansiyellerinin değerlendirilmesinde önemli işlevlere sahip oldukları ortaya çıkmıştır. Bu süreçte yaşayan kültür müzelerinin “folklorlaştırma” ve “geleneğin kentteki geçmişe özlemin yapay vitrinleri” gibi olumsuzluklardan etkilenmemesine özen gösterilmelidir. Bu tür müzeler gelenek kültürünün doğal seyrinde yaşadığı ve deneyimlendiği kültürel mekânlar olarak kentsel yaşamın merkezinde yer alabilir.

Yaratıcı kent yaklaşımında paylaşım, değişim ve dönüşümleri içeren “yaratıcı etkileşim” esastır. Yaşam, gibi kültür de yaratıcı etkileşimler bütünü ve ürünüdür. Yaratıcı bir kent bireyler, gruplar, ürünler, gelenekler, mekânlar, yerleşim yerleri, dolayısıyla kültürler ve medeniyetler arası etkileşimlerin ürünüdür. Etkileşimler yaratıcılığı, yaratıcılık etkileşimler doğurur. UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’nın da temel amacını söz konusu etkileşimlerin küresel ölçekte gerçekleştirilmesinin sağlanması oluşturmaktadır. Geleneksel kültürel miras da etkileşimlerle yaratılıp, değişim ve dönüşümlerle geliştirilerek yaşatılmaktadır. Dolayısıyla yerel, ulusal ve küresel yaratıcı etkileşimlerin merkezi yaratıcı kentler gelenek kültürünün yaşatılması açısından da oldukça önemlidir. Özellikle gelenek içi yaratıcılığın geliştirilmesi ve sürdürülmesi ile gelenek dışı yeni yaratımlara kaynaklık edilerek yaygın etkisinin artırılması yaşayan kültürel mirasın dinamizmini oluşturmaktadır. Gelenekler bütünü kültür etkileşimlerle yaşayan hazineye dönüşmektedir. Bu nedenle UNESCO geleneğin temsilcilerini yaşayan insan hazineleri olarak kabul etmektedir. Sonuçta gelenek kültürü gelenek içi ve dışı yaratıcı etkileşimlerle geliştirilerek geçmişten bugüne ve geleceğe taşınabilmektedir.

Yaratıcı kentler yaklaşımı genellikle kentlerin merkezlerinde konumlanan kültürel ve yaratıcı endüstrilere odaklanmıştır. Bu durum özellikle edebiyat, film ve medya sanatları gibi alanların yaratıcı kentleri için geçerlidir. Hatta bu sektörlerin yaşayan kültür belleğinden de beslendiği düşünüldüğünde bu konudaki yorumların en azından eksik olduğu kabul edilmelidir. Sözlü

edebiyat geleneğinin yerel özgünlük etkisi dikkate alındığında yazılı/basılı edebiyat geleneği merkezli yaratıcı kent yaklaşımlarının sorunlu olduğu ileri sürülebilir. Diğer bir ifadeyle edebiyatın yaratıcı kenti olarak seçilen bir şehrin yazılı/basılı ve sözlü edebiyat geleneklerinin birlikte değerlendirilmesi söz konusudur. Aynı durum tasarım ve müzik alanlarındaki yaratıcı kentler için de geçerlidir. Özgün tasarımlar kentin geleneksel imge belleğinden de beslenilerek yaratılmaktadır. Müziğin yaratıcı kentlerinde geleneksel ve modern olarak tanımlanan bütün ürünler, mekânlar, temsilciler ve gelenekler değerlendirilir. Nitekim Türkiye'den UNESCO'nun Yaratıcı Kentler Ağı'na müzik alanında dahil edilen Kırşehir, geleneksel müziğin Anadolu'daki merkezlerinden biridir.

Diğer yandan zanaat ve halk sanatı ve gastronomi alanlarındaki yaratıcı kent seçimlerinde kent merkezinin yanında ilçe ve köyler de dikkate alınmaktadır. Dolayısıyla yaratıcı kent yaklaşımlarının sadece kent merkezi dikkate alınarak oluşturulmadığının vurgulanması gereklidir. Bu konudaki farkındalık veya kentin bütün yerleşimlerini eşit değerinde önemseyen bütüncül bir yaklaşımın benimsenmesi yaratıcı kent politikalarının ve projelerinin başarısını arttıracaktır. Geleneksel kültür kentin bütün coğrafi sınırları içindeki (kent merkezi, ilçe, kasaba ve köy) sosyo-kültürel yaşamı biçimlendirmektedir. Aslında kent kültürü, kent merkezi ile yerel (köy, kasaba, ilçe vb.) etkileşiminin ürünü ve bütünüdür (Özdemir, 2017: 491- 524). Yaratıcı kentler yaklaşımında küresel, ulusal ve yerel kültürel etkileşimlerin desteklenmesi, geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması esastır. Bu yönüyle yaratıcı kentler kentin sınırları içindeki bütün yerleşim birimleri arasındaki etkileşimleri besleyerek özellikle gelenek kültürünün yaşatılmasına katkıda bulunmaktadır. Böylelikle geleneğin kaynağı, çeşitliği ve özgünlüğü korunarak ve güçlendirilerek kent kültürünün gelişmesi ve zenginleşmesi sağlanmaktadır.

Yaratıcı kent yaklaşımında genellikle belirli bir alan temel yaratıcılık sahası olarak belirlenmekle birlikte etkinlik ve verimliliği alanlar arası etkileşimler ve iş birliği belirlemektedir. Film alanında yaratıcı kent olarak seçilen bir şehirde müzik, tasarım, gastronomi ve edebiyat gibi farklı alanlardaki yaratıcıların ve ürünlerin de katkıları söz konusudur. Dolayısıyla yaratıcı kentleri oluşturan veya bu ağda yer almayan alanlar arasındaki yaratıcı etkileşimlerle kentlerin özgün kültür, kimlik ve markaları oluşturulmakta ve geliştirilmektedir. Aynı şekilde edebiyat ve turizm ile ekonomi arasındaki güçlü bağlar (Özdemir, 2012: 267- 308) düşünüldüğünde yaratıcı kentleri oluşturan sektörler arasındaki etkileşimlerin ve iş birliğinin doğal ve gerekli edilmesi gereklidir. Bu kapsamda özellikle Türkiye'den UNESCO'nun Yaratıcı Kentler Ağı'na dahil olan kentlerin yöneticilerinin ve



diğer aktörlerinin söz konusu alanlar arası etkileşimlerin ve iş birliklerinin farkındalığında politika, program ve projeler oluşturması akılcı ve yararlı olacaktır.

Netice itibariyle UNESCO'nun Yaratıcı Kentler Ağı (*Creative Cities Network*) sanal ve dijital teknolojilerin olanaklarından yararlanılarak oluşturulmuş ve yaygınlaştırılmıştır. Bilgisayar ve internet merkezli elektronik devrim sayesinde bugün bilgi ve bilişim toplumunun evrilmesiyle ortaya çıkan ağ toplumundan söz edilmektedir. UNESCO'nun yaratıcı kentler yaklaşımı da kentlerin oluşturduğu farklı türden bir küresel ağ toplumu ifade etmektedir. Gerçek zamanlı faaliyetlerin yanında yaratıcı kentler arasındaki bilgi ve deneyim paylaşımı elektronik ağlar üzerinden gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla oluşturulan ağ sayesinde yaratıcı kentlerin doğal, tarihi ve kültürel mirasları ile kültürel ve yaratıcı sektörler kapsamında üretilen değerleri küresel ölçekte paylaşılabilir. Bu süreç bazılarında küyerelleşme kapsamında da değerlendirilmektedir. Böylelikle özellikle kentlerin yerel yaşayan kültürleri uluslararası boyutta tanınmaya başlamıştır. Nitekim Kırşehir Abdallık geleneği ve ustaları aracılığıyla dünyanın müzik kenti veya müziğin marka kenti olarak belirginleşmektedir. Yöresel mutfak gelenekleri sayesinde Gaziantep, Hatay ve Afyonkarahisar dünyada gastronominin yaratıcı kentleri olarak markalaşmaktadır. Diğer yandan özellikle kentlerin yaşayan kültürel miraslarının hızla sanallaştığı ve dijital içeriklere dönüştüğü de gözlenmektedir. UNESCO'nun Yaratıcı Kentler Ağı'na dahil olmak dahi tek başına kentlerin marka kentlere dönüşmesine yol açabilmektedir. Elektronik ağ bu etkiyi arttırmakta ve yaygınlaştırmaktadır. Yaratıcı Kentler Ağı ve diğer ağlar üzerinden yayılan içeriklerle büyüyenler yaratıcı kentlerin "gerçek" konuklarına dönüşebilmektedirler. İnternetle sanal gezginlere dönüşenler yaratıcı kentlerin yeni tutkunlarıdır. Hızla sanallaşan turizm sektöründe kültür turizminin belirginleşmesi, yaratıcı kent yaklaşımlarını da güçlendirmektedir. Dolayısıyla sanal ve dijital teknolojiler yaratıcı kentler ve kültür turizmi açısından yeni olanaklar yaratmıştır.

### **Sonuç:**

Yukarıda yaratıcı kentler yaklaşımı kapsamında WIPO'nun bilgi ve uygulama belleğinin yanında (geleneksel bilgi, coğrafi işaretler, genetik kaynaklar, kültürel ifadeler/folklor vb.) UNESCO'nun doğal, tarihi ve kültürel miras ile ilgili diğer sözleşme, program ve yaklaşımlarının (yaşayan insan hazineleri programı doğal, tarihi ve kültürel miras ile kültürel ifadelerin çeşitliliğiyle ilgili 1972, 2003 ve 2006 tarihli sözleşmeleri) birlikte değerlendirilmesinin akılcı ve işlevsel olacağı ortaya konulmuştur. Aynı zamanda yaşayan kültürel mirasın doğal bağlamı ve seyrine uygun olarak kültürel ve yaratıcı endüstriler kapsamında değerlendirilerek yaratıcı kentlerin oluşturulabileceği, desteklenebileceği ve

geliştirilebileceği açıklanmıştır. Böylelikle yaşayan kültürün özgünlüğü ve doğallığı ile kültürel ve yaratıcı endüstrilerin olası olumsuz etkilerinden (yapaylaşma, metalaşma, yozlaştırma vb.) arındırılması dengeli ve istendik yaratıcı kent yaklaşımlarının yaşama geçirilebileceği farklı açılardan gösterilmiştir. Diğer bir ifadeyle dengeli, verimli ve başarılı bir yaratıcı kentin, dolayısıyla kültürel yaratıcı endüstrilerin oluşturulabilmesi ve geliştirilebilmesi için doğal, tarihi ve yaşayan kültürel miras temel alınmalıdır.

Bu çalışmada özellikle yaşayan kültürel miras ile yaratıcı kent yaklaşımı arasındaki güçlü bağlantının belirginleştirilmesi amaçlanmıştır. Kültürel ve yaratıcı sektörler açısından yaşayan kültürel mirasın önemi ortaya konularak yaratıcı kent yaklaşımlarının farklı boyutları bu makalede ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Yine yaratıcı kentlerin özünü oluşturan yaratıcı sınıf veya zümre içinde gelenek kültürünün temsilcilerinin de dahil edilmesi gerektiği örnek veri ve yorumlarla ortaya konulmuştur. Bu çalışma kapsamında yaratıcı kent yaklaşımının Türkiye’de UNESCO’nun yaşayan kültürel miras ve kültürel ifadelerin çeşitliliği hakkındaki sözleşmelerle medya, eğitim ve hukuk alanları arasında bağları güçlendirilebileceği vurgulanmıştır. Bu araştırmayla UNESCO’nun diğer sözleşme ve programları gibi yaşayan kültürel mirasla ilgili 2003 sözleşmesinin yaratıcı kentler, kültür başkentleri veya marka kentler gibi kent merkezli ulusal ve uluslararası enstrümanlarla birlikte değerlendirilmesi gerektiği açıklanmıştır. Sonuç olarak bu incelemede yaratıcı kent yaklaşımı kapsamında yaşayan kültürel mirasın kültürel ve yaratıcı alanların katkılarıyla kent merkezli sürdürülebilir kalkınmanın kaynağına dönüştürülebileceği belirginleştirilmiştir.

UNESCO’nun Yaratıcı Kentler Ağı’nın verimliliği ve etkinliği, dolayısıyla Türkiye’deki bütün kentlerin bu ağa dahil edilemeyeceği gerçeği dikkate alındığında “Ulusal Yaratıcı Kentler Ağı”nın kurulmasının, yaratıcı eğitim sistemine geçilmesinin, yerel ve ulusal yönetim açısından kültürel ve yaratıcı endüstrilerinin önemsenmesinin akılcı bir yaklaşım olacağı söylenebilir. Diğer yandan uluslararası, ulusal ve yerel kent merkezli program, proje ve benzeri uygulamalarda yaşayan kültürel miras belleğiyle yaratıcı kent yaklaşımının birlikte değerlendirilebileceği önerilmiştir. Böylelikle yaşayan kültürel mirasın yaratıcılık boyutunun teşvik edilerek özgünlüğünün korunabileceği açıklanmıştır.

Sonuçta sanayi kentinin ve sanayileşme asrının “yaratıcı kente ve yaratıcı çağa” evrilmesiyle 21. yüzyılın bilimle birlikte “yaratıcılık ve kültür asrı” olacağı söylenebilir. Özgünlük ve çeşitlilik kaynağı yaşayan kültürel mirasın kültürel ve yaratıcı sektörlerle işbirliği temelinde uygulanacak olan akılcı ve bilimsel yaklaşımlar ve yönetim kapsamında kentler huzur, güven ve refahın merkezleri olan yaratıcı kentlere dönüşebilirler. Özetle yaratıcılık ürünü,

bütünü ve kaynağı kültür bugün olduğu gibi gelecekte de temel değer yaratma kaynağı olmaya devam edecektir.

### Kaynakça

AJANOVİC, Edina ve Beykan Çizel (2015). “UNESCO Yaratıcı Kentler Ağı ile Antalya Kentinin Değerlendirilmesi”, *Mediterranean Journal of Humanities*, V/1: p. 1- 16.

AKIN, Nisa ve Barış Bostancı (2017). “UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı Kapsamında Gaziantep: Mevcut Raporlar Bağlamında Bir Değerlendirme”, *Süleyman Demirel Üniversitesi-Vizyoner Dergisi*, S.19, s. 110- 124.

AKKAYA, Sunay (2016). *Kent İmgeleri ve Günümüz Kent Markası Tasarımına Etkisi*. Ankara: Grafiker Yay.

BİLGE, Bilal, N. Demirbaş ve M. Artukoğlu (2019). “Türkiye’de Coğrafi İşaretli Gıda Ürünlerinin Gurme Turizmi Açısından Önemi”, *Tarım Ekonomisi Dergisi*, S. 25 (1): s.127- 132.

Boyacıoğlu, E. Z. (2014). “Alternatif Turizmde Marka Kentler: Marka Kent Yaratma Süreci”, Hititlerin Başkentinde Kentsel Bellek ve Turizm, Çorum: Çorum Valiliği, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: 132- 145.

DURLU-ÖZKAYA, Fügen, S. Sünnetçioğlu ve A. Can (2013). “Sürdürülebilir Gastronomi Turizmi Hareketliliğinde Coğrafi İşaretlemenin Rolü”, *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, S.1/1, s.13- 20.

Enlil, Z. Ve Y. Evren (2011). *Yaratıcı İstanbul/ Yaratıcı Sektörler ve Kent*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay.

FEDAKÂR, Pınar ve G. Kuzay-Demir (2018). “Yaşayan İnsan Hazinesi Programının Somut Olmayan Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği Bağlamında Değerlendirilmesi”, *Milli Folklor*, S.120, s. 90- 101.

FİDAN, Süleyman (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi: Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*, Ankara: Grafiker Yay.

FLORIDA, Richard (2012). *The Rise of The Creative Class*, (Previous edition published in 2002) NY: Basic Books.

GEZER, Büşra (2019). *Yaratıcı Sınıf ve Soylulaşma İlişkisi: Yel değirmeni Örneği*, T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Kentsel Dönüşüm Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

GÜLÜM, Erol (2015). “Yaratıcı Turizm- Halk Kültürü İlişkisi ve Yerelin Popülerleşmesi”, *Milli Folklor*, S.105, s. 87- 98.

GÜRBÜZ, Semra, G. Özaltın-Serçek ve L. Toprak (2017). “Mardin’in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağında ‘Gastronomi Kenti’ Olabilirliğine İlişkin Paydaş Görüşleri”, *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, S. 5/1, s. 124- 136.

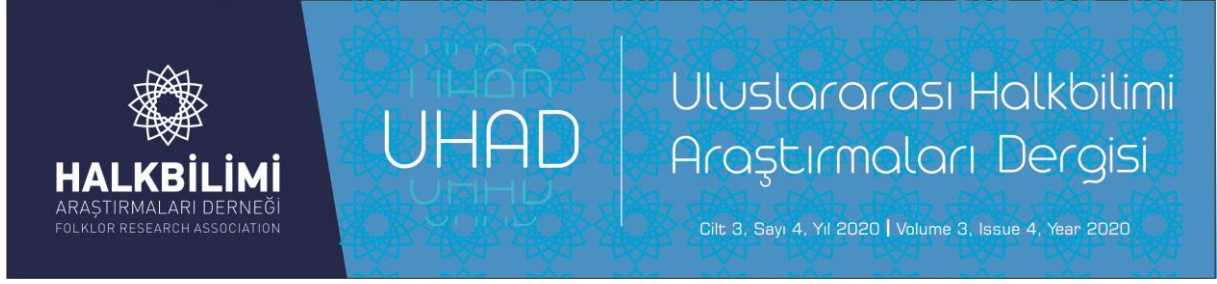
HARTLEY, J, J. Potts, S. Cunningham, T. Flew, M. Keane and J. Banks (2013). *Key Concepts in Creative Industries*, London: SAGE Publications Ltd.

KONG, Lily and J. O’Connor (edt.) (2009). *Creative Economies, Creative Cities*, Dordrech, Heidelberg, London, New York.

- ÖZDEMİR, Nebi (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yay.
- ÖZDEMİR, Nebi (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi*. Ankara: Hacettepe Yay.
- ÖZDEMİR, Nebi (2017). *Kültür Bilimi ve Yönetimi*. Ankara: Grafiker Yay.
- ÖZDEMİR, Nebi (2018). “Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi”, *E.Ü. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S.1/1 Yaz, s. 1- 28.
- ÖZDEMİR, Nebi (2019). “Kuşaklararasılık ve Kültürel Değişme”, *Çocuk ve Medeniyet*, S. 2019/1: s. 125- 149.
- ÖZDEMİR, Nebi ve A. Öger (Edt.) (2019). *Kültürel Miras Yönetimi*. Ankara: Grafiker Yay.
- Peker, A. E. (2006). Kentlerin Markalaşma Sürecinde Çağdaş Sanat Müzelerinin Rolü: Kent Markalaşması ve Küresel Landmark, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- RICHARDS, Greg and C. Raymond (2000). “Creative Tourism”. *ATLAS News*, No. 23: p. 16-20.
- SCOTT, Allen J. (2000). *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage Publications.
- YÜCEL, Derya (2015). “Kentsel ‘Soylulaştırma’da Yaratıcı Endüstrilerin Rolü ve Yeldeğirmeni Örneği”, *Genç Sanat Dergisi*, Mart, s. 1- 8.
- ZENGİN, Hayat ve G. Kılınç-Ürkmez (2013), “Yaratıcılık, Yaratıcı Stratejiler ve Anadolu Kentleri: Kayseri Üzerinden Bir Değerlendirme”, *İdealkent*, S. 8, Ocak, s. 86- 111.

#### İnternet Kaynakları

- URL-1: <https://ideas.repec.org/a/rrs/journal/v3y2009i1p82-91.html>
- URL-2: <https://en.unesco.org/creative-cities/creative-cities-map>
- URL-3: <http://www.unesco.org.tr/Pages/88/129/UNESCO-Yarat%C4%B1c%C4%B1-S%CC%A7ehirler-Ag%CC%86%C4%B1>
- URL-4: <https://ich.unesco.org/doc/src/00156-EN.pdf>; <https://ich.unesco.org/doc/src/00160-EN.pdf>
- URL-5: <https://bangkok.unesco.org/content/digital-solutions-empower-women-and-safeguard-traditional-crafts>
- URL-6: <https://www.undp.org/content/undp/en/home/sustainable-development-goals/goal-5-gender-equality.html>
- URL-7: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/cultural-diversity/culturalexpressions/programmes/global-alliance-for-cultural-diversity/>.
- URL-8: <https://www.turkpatent.gov.tr/TURKPATENT/geographicalRegisteredList/> (E.T:02.04.2020)
- URL-9: <http://www.creativetourismnetwork.org/interview-with-professor-greg-richards-co-inventor-of-the-creative-tourism-concept/>
- URL-10: <https://www.skansen.se/en/>



Geliş Tarihi:13.04.2020 Kabul Tarihi:25.05.2020

Entry Date: 13.04.2020 Accepted: 25.05.2020

## KİTLELERİN DOĞU EKSPRESİNİ KEŞFİ BAĞLAMINDA YARATICI SINIF VE YARATICI ENDÜSTRİLERİN ROLÜ: KARS İLİ ÖRNEĞİ

### The Role of Creative Class and Creative Industries in the Context of the Discovery of Eastern Express of the Masses: the Case of Kars Province

Recep KOÇAK\*

#### Özet

21.yy'ın yeni ekonomi modeli olarak sunulan yaratıcı endüstriler kavramı, özü itibariyle kültürel politikaların aynı zamanda ekonomik politikalarla ilişkili olduğu öne sürülen bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre beceri, yetenek ve yaratıcılık gerektiren reklamcılık, mimari, sanat ve antika piyasası, el sanatları, tasarım, moda, film, video, müzik, gösteri sanatları, yayıncılık, yazılım, televizyon ve radyo, video ve bilgisayar oyunları gibi girişimler yaratıcı endüstriler çatısı altında düşünülmektedir. Yaratıcı endüstriler kavramının en önemli parçasını yaratıcı sınıf bireyleri oluşturmaktadır. Yaratıcı sınıf üyeleri, işçi sınıfı gibi bedenleriyle değil, zihinleriyle çalışarak yeni anlamlı formlar yaratırlar. Yaratıcı sınıf bireylerinin yönelimleri kitlelerin tercihlerinde önemli rol oynamaktadır.

Bu makalede, kitlelerin Doğu Ekspresini keşfi bağlamında yaratıcı sınıf ve yaratıcı endüstrilerin rolü incelenmiştir. Yaratıcı sınıf ve yaratıcı endüstriyel yönelimlerin kitlelerin tercihlerinde nasıl rol oynadıkları, Kars ili Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün paylaştığı yıllara göre Kars'ta konaklayan turist sayısı ve Ani Harabelerini ziyaret eden turist sayısı verilerinden hareketle gösterilmiştir. Sonuç olarak çalışmada, yaratıcı sınıf bireylerinin Kars'ta oluşan turizm potansiyelinde doğrudan etkisinin olduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Yaratıcı Sınıf, Yaratıcı Endüstriler, Doğu Ekspresi, Kars İli.

#### Abstract

The concept of Creative Industries, presented as the new economy model of the 21st century, is essentially an approach that suggests that cultural policies are related to economic policies at the same time. According to this approach, skill, talent and creativity that requires advertising, architecture, art and antiques market, crafts, design, Fashion, Film, Video, Music, Performing Arts, publishing, software, television and radio video and computer games under the conceptual frame of initiatives such as creative industries are considered. The most important part of the concept of creative industries is the individuals of the creative class. Members of the creative class create new meaningful forms by working with their minds, not their bodies, like the working class. The orientations of the creative class members play an important role in the preferences of the masses. This article examined the role of the creative class and creative industries in the context of the discovery of the Eastern Express of the masses. How the creative class and creative industrial orientation play a role in the preferences of the masses is shown by the data on the number of tourists staying in Kars and the number of tourists visiting the ruins of Ani according to the years shared by the culture and Tourism Directorate of Kars.

\* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi, recepkocak06@outlook.com

As a result, the study showed that individuals of the creative class had a direct impact on the tourism potential in Kars.

**Keywords:** Creative Class, Creative Industries, Doğu Express, Kars Province.

## Giriş

21. yüzyılın başlarından itibaren dünya; takip edilemez hızda büyük bir değişim ve dönüşüm sürecine girmiş, teknolojiden sanata, sanattan ekonomiye, birçok kavram yeniden gözden geçirilip değerlendirilmiş; kimi kavram ve olguların sanılanın aksine çok farklı disiplinler olmadıkları, değişen algılar neticesinde birbirleriyle örüntülü ve bağlantılı oldukları keşfedilmiştir.

Bu değişim ve dönüşüm ekseninde yeniden gözden geçirilen, tanımlanan, sınırları genişletilen objelerden biri de “endüstri” kavramıdır. Endüstrinin ham maddeyi işleyen sanayi kuruluşlarında kullanılan araç ve yöntemler olarak çizilen ilkel tanımı günümüzde artık geçerliliğini yitirmiş, endüstrinin kültürü de içine alan çok katmanlı girişik açılımı ortaya konulmuştur.

Endüstrinin farklı disiplinleri aynı çatı altında kümeleyen girift yapısının başında “Yaratıcı Endüstri” kavramı gelmektedir. Yaratıcı endüstriler, 1938 yılında Adorno ve Horkheimer’in Frankfurt Okulu düşünce diyalektiği içerisinde kültürün metalaştırılarak kitlesel aldatmacanın bir ürünü olduğu düşüncesinden hareketle ortaya atılan kültür endüstrileri (Bottomore, 2013) kavramının 20.yy’ın sonlarına doğru yeniden ele alınarak olumlu özellikleriyle düşünülmesi sonucu ortaya çıkan bir kavramdır. Kavramın asıl oluşumu, 1990’lı yılların başında Avustralya’da ortaya atılan “Yaratıcı Millet” önermesinin 1997 yılında İngiltere’de yeniden düşünülmesi ve tasarlanması sonucuna dayanmaktadır. Yaratıcı endüstriler kavramı; özü itibarıyla kültürel politikanın aynı zamanda ekonomik politika olduğunu öne sürmektedir. Bu yaklaşım esasına göre beceri, yetenek ve yaratıcılık gerektiren endüstriler ile çevresel endüstriler; “Yaratıcı Endüstriler” çatısı altında bir araya gelmektedir. İngiliz Kültür, Medya ve Spor Departmanı Modeli’ne göre, reklamcılık, mimari, sanat ve antika piyasası, el sanatları, tasarım, moda, film ve video, müzik, gösteri sanatları, yayıncılık, yazılım, televizyon ve radyo, video ve bilgisayar oyunları yaratıcı endüstriler olarak kabul edilmektedir (Özdemir, 2012: 62).

Dijital Çağın yeni ekonomi modeli olarak sunulan yaratıcı endüstriler kavramı, bir bakıma “21.yy’ın Coğrafi Keşifleri” mahiyetindedir. Bu yeni yaşam iksirinin bölgesel ve küresel



ekonomi üzerindeki etkisini hisseden gelişmiş ülkeler, geleceklerinin alt yapısını yaratıcı endüstriler üzerine inşa etmektedirler. Dünya genelinde henüz daha kapalı ya da yeterince kurcalanmamış bir aygıt görünümünde olan yaratıcı endüstriler kavramı; üretim-tüketim ilişkisi içerisinde; üretimin tüketilmesi veya tüketilen ürünün farklı fraksiyonlarda tekrar tasarlanıp tüketim döngüsüne dâhil edilmesini içeren sonsuz döngü mekanizmasına sahip, dirençli ve aynı zamanda değişken özellikler sergileyen zıtlıklar bileşkesidir.

Yaratıcı endüstriler, yeni teknolojilerin deneysel olarak kullanımı, yeni içerik ve uygulamalar geliştirme ve yeni iş modelleri oluşturma konularında yoğun bir şekilde uğraşmaktadır. Yaratıcı endüstrilerde, yeni teknolojilerin yeni yaşam tarzlarına, yeni anlamlara ve yeni varoluş yollarına koordinasyon açısından geniş ölçüde yer verilir. Verilen bu fırsatlar yeni iş kollarının ortaya çıkmasına da imkân sağlar (Hartley vd, 2013: 92).

Yaratıcı endüstriler mekanizmasının en değerli parçasını yaratıcı sınıf bireyleri oluşturmaktadır. Yaratıcı sınıfın kimliği; değişen ekonomik şartlar içerisinde aranmalıdır. Ekonomik şartların değişiminde, yaratıcı sınıfın yeri de irdelenmelidir. Yaratıcı sınıf üyeleri, işçi sınıfı gibi bedenleriyle değil, zihinleriyle çalışır. Onların tercihleri kitlelerin yönelimlerinde doğrudan etki yaratır (Florida, 2002: 35-37).

Yaratıcı sınıfın ayırt edici özelliğini üyelerinin “anlamli yeni formlar yaratmak” olarak tanımlayan Florida (2002: 38), yaratıcı sınıfı, sahip olduğu mesleklere göre iki farklı şekilde düşünmek gerektiğini belirtir. Florida’nın süper yaratıcı çekirdek olarak adlandırdığı birinci gruba; bilim adamları, mühendisler, üniversite profesörleri, şairler ve romancılar, sanatçılar, aktörler, tasarımcılar, mimarlar, modern toplumun düşünce liderleri, yazarlar, editörler, analistler ve diğer fikir yapımcılar girerken, ikinci gruba; ileri teknoloji, finansal hizmetler, hukuk ve sağlık hizmetleri, işletme yönetimi gibi yoğun sektörde çalışan “yaratıcı profesyoneller” girmektedir (2002: 38-39).

Süper yaratıcı çekirdek ve yaratıcı profesyonellerin dâhil olduğu meslek ve sektörleri incelediğimizde; aslında yaratıcı endüstri hammaddesini işleyen, yoğuran, şekil veren kesimin yaratıcı sınıf olduğu fark edilmektedir. Yaratıcı endüstriler çatısı altında düşünülen endüstrilerin yaratıcı sınıfın uğraştığı meslek ve sektörlerle iç içe olduğu görülmektedir.

Bu çalışma, kitlelerin Doğu Ekspresi’ni keşfi bağlamında, yaratıcı sınıf ve yaratıcı endüstrilerin doğrudan etkisinin olduğunu iddia etmektedir. Çalışmada; Kars’ta oluşan destinasyon potansiyelinde yaratıcı sınıf ve yaratıcı endüstrilerin ne derece rol oynadığı irdelenecektir.

## Kitlelerin Doğu Ekspresini Keşfinden Önce: Yaratıcı Sınıfın Anadolu’yu Keşfi

Richard Florida’nın kuramsal çerçevesini oluşturduğu yaratıcı sınıf kavramının belirgin üç özelliği bulunmaktadır. İlk olarak yaratıcı fikirlerin yeni ve yenilikçi bir olguyu temsil etmesi gerektiğidir. İkincisi; yaratıcı fikirlerin sıradan düşüncelere göre farklılığın peşinde ve ortaya atılan düşüncelerin yüksek kalitede olması gerçeğidir. Üçüncüsü ise eldeki görevin yeniden tanımlanması için fikrin oldukça yapıcı ve uygun olması durumudur (James; Robert, 2015: 33). Cumhuriyet dönemiyle birlikte imparatorluk dönemlerinden beri ihmal edilen Anadolu coğrafyası; Anadoluculuk/Memleketçilik, Köycülük, Toplumsal Gerçekçilik gibi kimi ideolojik akımların perspektifinde yakından tanınmaya çalışılmış, köye ve kırsal yaşama duyulan ilgi, köy insanının gelenek ve görenekleri, oyunları, türküleri, sevdaları, kırsal çepeçevre saran bozkır kültürü, gerek sanatçıların gerekse aydınların yazılarında, söylemlerinde pastoral çizgilerle vücut bulmuştur (Bayraktar, 2009). Bu ilk yönelimler yaratıcı sınıfın temel bileşkelerini oluşturan fikirlerden uzak bir görünüm sergileseler de Anadolu insanının tanınmasında rol oynadıkları için önemlidir.

1940’lı yılların başından itibaren Muzaffer Sarısözen ve arkadaşlarının gerek derlemeleri gerekse geleneğin yaratıcıları olarak âşıklara radyo programlarında yer vermeleri, özellikle birçok âşığın “Yurttan Sesler Korosu” gibi programlarda mahalli ezgileri dile getirerek ulusal seviyede tanınmalarını sağlamıştır (Çobanoğlu, 2007: 72). Dolayısıyla Muzaffer Sarısözen ve arkadaşları, bir bakıma mahalli olanı yaratıcı endüstriler içerisine dâhil ederek kitlelerin radyo aracılığıyla mahalli unsurlara karşı fikir sahibi olmalarına da imkân vermişlerdir. Kitleler, radyodaki bu programlar sayesinde Anadolu merkezli müzik temsilcilerini, onların ezgilerini ve yetiştikleri sosyo-kültürel şartları ilk ağızdan duyma şansını yakalamışlardır (Fidan, 2017: 70).

Anadolu coğrafyası ve insanının yaratıcı fikirlere kaynaklık etmesi bakımından 1960’lı yılların başında asıl muhatabını bulduğunu söylemek mümkündür. Dünyadaki kültürel hareketlikler bakımından, 1950’li yılların başında Amerika’da başlayan rock’n’roll çılgınlığı; özellikle Elvis Presley’in rockability stili ile uluslararası düzeye yayılmış; diğer ülkeler gibi Türkiye’de de taklide dayalı Batı müziği sanatçıları tarafından benimsenmiş ve kitlelerin nazarında karşılık bulmuştur. Rock’n’roll müziklerinin ivme kazandığı böyle bir dönemde, sanatçıları özgün Anadolu müziği yapmanın yollarını aramışlardır (URL-1).

1960’lı yılların başında Batı’dan alınmış enstrüman ve ritimlerle beslenen Anadolu-pop böylesi bir dönemde doğmuştur. “Burçak Tarlası” ile başlayan Anadolu-Pop müziği, oradan

Altın Mikrofon'a yayılmış, Tülay German'ın "Kara Tren"i repertuarına almasından sonra ise Anadolu'yu tema seçen birçok plak piyasaya sürülmüştür. "Kara Tren"in büyük ilgi görmesinin ardından sanatçılar bu tarz müzik yapmaya yönelmişlerdir. Erol Büyükburç'un, "Gaziantep Yolunda, Çilli Horozum, Mühür Gözlüm, Zeynebim, Kızılıklar Oldu Mu" o dönemde yapılmış plakların birkaçıdır. 1960'lı yılların sonunda Kardeşler grubunun en büyük hiti "Dadaloğlu" çok beğenilir. Bu dönemde Anadolu'ya turneye çıkan Moğollar, turne sırasında Anadolu insanının geleneksel müziğini yakından tanıma fırsatı bulurlar. İstanbul'a döndüklerinde ilk defa bir Batı müziği konserinde halk sazlarını kullanırlar. Bu dönemde Moğollar tarafından bestelenen "Dağ ve Çocuk", "İmece" ilk Anadolu-pop hit parçası olarak tarihte yerini alır. Yine bu dönem Anadolu-Pop müziğinin güçlü seslerinden olan Fikret Kızılok, Sivrialan'a Âşık Veysel'i görmeye giderek geleneksel Anadolu ezgilerini repertuarına taşır. İstanbul'a dönüşte, "Uzun İnce Bir Yoldayım", "Benim Aşkım Beni Geçti" plaklarını çıkarır. Bu plakların ardından yaptığı, "Yumma Gözün Kör Gibi" de sazı ilk kez kullanır ve onun yanına gitar ve tumbayla birlikte müzik tarihinin ilk ritim aleti olan taş ve tahtayı koyar. Ardından gelen "Söyle Sazım" çok tutar. Barış Manço'nun "Dağlar Dağlar" parçası Anadolu-pop tarihinin en önemli parçalarındandır. Manço, 1972 yılında Kurtalan Ekspres ile bir araya gelir ve Anadolu-pop'u kendine özgü bir hatta devam ettirir (Meriç, 2017: 239-263).

1970'li yılların başında kendilerine özgü tarzlarıyla Anadolu-Pop oluşumuna damga vuran bir başka topluluk ise "Üç Hüreller (Haldun-Onur-Feridun Kardeşler)"dir. Üç Hüreller, müzik yaptıkları 7 yıl boyunca hep kendi tarzlarını çalarlar. Sadece 7 yıl müzik dünyasının içinde olmalarına rağmen bugün bile sevilen sanatçılar arasında olan Üç Hüreller grubunun bu başarıyı yakalamalarının altında, çift taraflı saz gitarlarıyla eşsiz Anadolu müzikleri yapmaları yatmaktadır. "Ölüm, Gurbet, Ağlarsa Anam Ağlar" gibi parçalarda hem sazın hem de elektro gitarın ezgilerini başarılı bir şekilde birleştirmişlerdir (URL-2).

1970'li yıllarla birlikte televizyon yayınlarının başlaması yaratıcı sınıfın yönelimlerini de etkilemiştir. Kitleler daha öncesinde radyoda dinledikleri yaratıcı sınıf faaliyetlerini hem görsel hem de işitsel olarak takip etme imkânına erişmişlerdir. Yaratıcı sınıfın gelenek merkezli taşıyıcıları olan âşıklar, bu dönemde televizyon programlarına konuk olarak görsel medya merkezli yaratıcı endüstriler içerisinde yer bulmuşlardır. Âşıklar, televizyon programlarında sanatlarını icra etmelerinin yanında kişiye özel hazırladıkları ağıt destanlarla birlikte o dönemin Kıbrıs Barış Harekâtı gibi güncel problemlerini de üretim döngüsüne dâhil ederek yaratıcı endüstriler içerisinde faaliyetlerini sergilemişlerdir (Çobanoğlu, 2007: 74-75).

Dolayısıyla âşık, medya endüstrileriyle birlikte sürekli değişen gündeme uymaya başlamıştır. Güncel konularda dağarcığını genişleterek müzikal anlamda yeni arayışlar içerisine girmiştir. Âşığın köyden kente göç etmesi ve teknolojileşme olguları da âşıklık geleneği taşıyıcılarının yeni bağlamlarda yeni kimliklerle geleneği icra etmeye başlamalarına neden olmuştur (Fidan, 2017: 39).

Yaratıcı sınıfın endüstriyel fotoğrafçılık bakımından Anadolu coğrafyasını keşfi, Fikret Otyam'ın çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir. Kendine diyar olarak Anadolu'yu seçen Fikret Otyam; tuvaline Anadolu insanının yaşadığı yerleri, onların acılarını, sevinçlerini, sevdalarını yansıtmıştır. Doğu insanının kendine has duyuş ve düşünüş tarzı, onun resimlerinde ete kemiğe bürünmüştür. 1970'li yıllardan itibaren Anadolu temalı manzara resimleri, Fikret Otyam'ın çalışmaları sayesinde birçok ressama ilham kaynağı olmuştur (URL-3). Bununla birlikte Fikret Otyam'ın çalışmaları, Anadolu manzaralı tablo piyasasının da endüstri içerisinde yer almasını sağlamıştır. Merdiven altı üretim yapan girişimciler, kent merkezlerinde üçüncü sınıf lokantaların duvarlarını süsleyen; Anadolu yayla tabloları, köy çeşmesi başında çoban ve sürüsü, tandır başında ekmek yapan kadınlar gibi tabloları piyasaya sürerek tablo endüstrisi içerisinde yerlerini almışlardır.

Yaratıcı endüstrilerin Anadolu temalı yaklaşımları, kent insanının belleğinde pastoral yaşama karşı özlem duyulan, bir gün mutlaka gidilmesi arzu edilen bir yer olarak zuhur etmiştir. 21.yy'ın başlarından itibaren kentli insanın nazarında, popülerliğini yitirmeye başlayan deniz-kum-güneş turizmi, Anadolu'nun güçlü bir turizm alternatifi olarak kitlelere sunulmasını bekleyen "Yaratıcı Sınıf" itici gücünü beklemeye başlamıştır.

Özelinde Kars'ı konu alan yaratıcı sınıf faaliyetlerinin başında Orhan Pamuk'un "Kar" romanı yer almaktadır. 2002'de yazılan Kar romanı; Kars'ın tabiatını, havasını, kış şartlarını, şehrin ruhunu, kenarda kalmışlığını, Almanya'dan gelen Ka'nın özelinde ele alır. Orhan Pamuk'un Kar romanından sonra Kars'ın ilgi odağı olmasında romanın okuyucu nazarında yarattığı atmosfer önemlidir. Kars'ın Orhan Pamuk'un kitabından sonra kitleleri cezp etmesini, 21.yy'ın değişen şartları içerisinde aramak gerekmektedir. Kent yaşamının yoğun iş yükü içinde boğulan, bir yerlere kaçıp gitme ihtiyacı hisseden, doğa özlemi çeken ve farklı bir deneyim yaşamak isteyen insanlar, yaratıcı sınıfın eğilimleri doğrultusunda destinasyon tercihlerini belirlemişlerdir. Orhan Pamuk'un "Kar" romanından sonra Kars'ta meydana gelen bir destinasyon durumu söz konusudur. Bu durumla ilgili Orhan Pamuk, Kar romanının sonsöz bölümünde şunları ifade eder:

*Kitap çeşitli dernek ve kuruluşların Kars'la ilgilenmelerine yol açtı. Kars'ta filimler çekildi, şehirde konferanslar düzenlendi. İstanbul'dan tanıdığım pek çok gazeteci, romanın çevirmenlerinin bazıları şehre gidip geldiler ve bana Kars'taki tanıdıklardan haberler getirdiler. Beni en mutlu eden şey, roman sayesinde şehre yerli yabancı pek çok turistin gelmesi, şehre gezilerin düzenlenmesi, hatta Turizm Müdürlüğü'nün romandaki yerleri, olayları gösteren bir harita bastırmasıdır (Pamuk, 2014: 459:460).*

Yaratıcı sınıf bireyinin romanını yazmak için Kars ilini tercih etmesi; 2002 yılında romanın kitlelerin beğenisine sunulmak üzere kitap endüstrisinde yer alması, 2003 yılı itibarıyla ise Kars'a gelen turist sayısında hissedilir derecede bir artışın gözlemlenmesi; yaratıcı sınıf bireylerinin destinasyon yaratmadaki gücünü göstermesi açısından önem arz etmektedir. Özdemir'in de ifade ettiği gibi “Okuma ve seyahat etme arasında açık bir ilişki söz konusudur. Okuma çoğu kez seyahat etmeyi, seyahat etme de okumayı doğurmaktadır” (2012: 268).

Kars ili Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün verilerine göre Kars'a gelip Ani Harabelerini ziyaret eden yerli turist sayısı 2002 yılında 3492 iken; Orhan Pamuk'un “Kar” romanından hemen sonra 2003 yılında bu sayı 7350'ye yükselmiştir:

| Yıl         | Yerli Ziyaretçi Sayısı |
|-------------|------------------------|
| 2000        | 1635                   |
| 2001        | 3854                   |
| 2002        | 3492                   |
| <b>2003</b> | <b>7350</b>            |

**Tablo 1:** Kars Ani Harabelerini Ziyaret Eden Yerli Ziyaretçi Sayısı<sup>1</sup>

Yaratıcı sınıfın tercih ettiği coğrafyada meydana gelen ekonomik hareketlikleri anlayabilmek için Richard Florida'nın işaret ettiği, kalkınmanın anahtarı olarak gördüğü 3T'yi düşünmek gerekmektedir. Bu bağlamda Florida, “Yaratıcı Sınıf ve Şehirler” kitabında şunları ifade eder:

<sup>1</sup>Daha fazla bilgi için bkz. <https://kars.ktb.gov.tr/TR-54956/istatistikler.html> (URL-4)

Yaratıcılığın yeni coğrafyasını ve ekonomik sonuçlar üzerindeki etkilerini anlamının anahtarı, benim ekonomik kalkınmanın 3 T'si olarak adlandırdığım teknoloji, yetenek ve hoşgörüde mevcuttur. Yaratıcılık ve yaratıcı sınıfın üyeleri, bu kritik faktörlerin üçüne de sahip olan yerlerde kök salmaktadır. Hoşgörüyü, tüm etnik, ırk ve yaşam yürüyüşlerine açıklık, kapsayıcılık ve çeşitlilik olarak tanımlıyorum. Yetenek, yetkinlik derecesi ve kabiliyet olarak tanımlanır. Teknoloji ise bir bölgede hem yenilik hem de yüksek teknoloji konsantrasyonlarının bir işlevidir. Odak grubum ve mülakat sonuçlarım, yetenekli bireylerin hoşgörülü çalışma ve sosyal ortamlar sunan yerlere çekildiğini gösteriyor ( Florida, 2005: 37).

Richard Florida'nın değindiği yetenekli bireylerin, çalışma ortamı olarak hoşgörünün hâkim olduğu yerleri seçtiği olgusu; genelinde Anadolu, özelinde ise Kars insanının yaratıcı bireylere sunduğu geniş hoşgörü ve misafirperverlik; Orhan Pamuk'tan sonra birçok yaratıcı bireyin çalışma ortamı olarak Kars'ı seçmesinde etkili olmuştur. “Kar” romanından sonra film endüstrisi ve yapım şirketleri yoğun bir şekilde Kars'a yönelmişlerdir. Deli Deli Olma (2009), Güneşi Gördüm (2009), Kozmos (2010), Soğuk (2013), Kar Korsanları (2015), Mucize (2015), Rauf (2016), Orhan Pamuk'a Söylemeyin Kars'ta Çektiğim Bir Filimde Kar Romanı Var (2017) filmlerinin tamamı Kars'ta çekilmiştir. Yaratıcı sınıf faaliyetlerinin medya endüstrisine yansımalarından sonra kitleler tarafından keşfedilen Kars; onların zihinlerinde, kent kültürünün keşmekeş hayatından uzaklaşıp inzivaya çekilmek için Kars'ın ideal yer olduğu imgesi yer edinmiştir.

Bir başka önemli husus yaratıcı sınıfın yönelimleri doğrultusunda bölge üzerinde yarattıkları ekonomik girdi ve çıktılar, devlet politikalarını da etkilemektedir. Kitlelerin yoğun bir şekilde Doğu Ekspresine yöneldiğini gören politika yapımcılar, Ankara-Kars arası tren hattının yenileme, tamir, bakım ve onarım çalışmalarına daha çok özen göstermişlerdir. Doğu Ekspresinden sonra Sivas-Erzincan-Erzurum-Kars güzergâhı üzerinde 656 kilometreyi bulan yol yapım ve bakım projeleri geliştirilmiştir (URL-5)

Pratt'ın da ifade ettiği gibi “*Politika yapımcılar, kültür endüstrilerini ve yaratıcı sınıfı teşvik etmek için yatırımda bulunmaz, aksine yaratıcı sınıfın yönelimlerinden sonra bölgede oluşan destinasyonun durumuna göre politika yapımcılar bölgeye yatırım yaparlar*” (2008: 111). Dolayısıyla yaratıcı sınıfın yönelimlerinden sonra bölgede oluşan ekonomik hareketlikler, devlet politikalarının bölge üzerindeki yatırımlarını da etkilemektedir. Politika yapımcılar, yaratıcı sınıf bireylerinin yönelimlerinden sonra bölgede oluşan üretim-tüketim arasındaki kolerasyona göre yatırımlarını belirlemektedirler.



## **Sosyal Medya ve Kitlelerin Doğu Ekspresini Keşfi**

Dünyadaki teknolojik gelişmeler neticesinde yaratıcı düşüncenin yeniliğin temeli ve aynı zamanda da ekonomik büyümenin birinci derecede itici gücü olarak görülmesinden sonra, 1990'ların örnek ekonomi işletmesi Microsoft; 2000'li yılların dikkatini, kurulan ürünler, hizmetler ve süreçleri daha iyi hale getirerek değil, tamamen yeni yollar geliştirerek Google, Twitter ve Facebook gibi sosyal medya işletmelerine yönelmiştir. Bu bakımdan Microsoft kuruluşu, gazete okumak yerine çevrimiçi sosyal ağlara katılmak veya televizyon izlemek yerine çevrimiçi amatör videoları izlemek gibi tamamen yenilik odaklı hareket etmiştir (Flew, 2013: 1).

Microsoft'un, Google, Twitter, Youtube, Facebook ve Instagram gibi sosyal medya işletmeleri, insanların günlük hayatlarındaki yönelimlerinden çok daha fazlasına hitap etmektedir. Günümüzde insanlığın kendine has duyuş, düşünüş tarzı, sosyal medyayla birlikte kendine has olmaktan çıkmış, tamamıyla sosyal medyadaki yönelimlere ve tavsiyelere göre şekillenmeye başlamıştır. Dolayısıyla günlük hayatın akışı içerisinde bütün faaliyetler sosyal medyanın kontrolünde gelişmektedir. Bu bakımdan sosyal medya; katılımcılarının online ortamlarda kendilerini ifade edip iletişime geçtikleri, çeşitli gruplara katılım sağlayarak deneyimleri paylaştıkları, karmaşık sosyal içerikli işletmeler olarak tanımlanabilmektedir. Sosyal medyanın kitlelerin yönlendirilmesindeki aktif rolü ve saptanamayan gücünün geleceğin pazarlama stratejilerinde kilit rol oynayacağı ön görülmektedir (Köksal ve Özdemir, 2013: 325-326). Günümüzde ulusal ve uluslararası işletmeler, bu alanları kullanarak daha fazla rekabet gücü elde etmek yoluna gitmektedirler. Aynı zamanda tüketicilerin de ürün tercihlerinde ve satın alımlarında gittikçe artan bir büyüme oranıyla interneti ve sosyal medyayı kullandıkları görülmektedir (Eröz ve Doğdubay, 2012: 134).

Son dönemde sosyal medya etkileşimleri sayesinde popüler hale gelen Doğu Ekspresi tren yolculuğu ile Kars seyahati, toplumun her kesiminden insanın üzerinde merak uyandırmıştır. Özellikle Instagram, Facebook ve Youtube üzerinden yapılan deneyim paylaşımları, Doğu Ekspresi tren yolculuğuna ve Kars destinasyonuna ilgiyi artırmıştır. Youtube kanalına yüklenen Doğu Ekspresi içerik videolarından birinin izlenme sayısı bir milyon altı yüz bini aşmıştır (URL-6). Instagram kanalında ise dört yüz bin takipçiye ulaşan Doğu Ekspresi içerik ve paylaşım hesabı bulunmaktadır (URL-7). 2018 yılında insanların Doğu Ekspresi tercihlerinde sosyal medyanın rolü üzerine yapılan bir araştırmanın verilerine göre Doğu Ekspresi Kars destinasyonuna katılan kişilerin %89.7'si sosyal medya üzerinden Doğu

Ekspresi yolculuğuna ilişkin araştırma yaptıklarını dile getirmişlerdir (Demiral ve Gelibolu, 2019: 6185).

Kitlelerin alternatif turizm seçeneklerine bir yenisini ekleyen Doğu Ekspresi Kars destinasyonu, sosyal medya paylaşımları sayesinde tüketicilerin seyahat tercihlerini olumlu yönde etkilemiştir. Sosyal medya gruplarında; “Doğu Ekspresinde Mutlaka Yapılması Gerekenler”, “Doğu Ekspresine Hazırlık Sürüvenim”, “Yapmadan dönme”, “Trende Girilmemesi Gereken Yerlere Girdik”, “Doğu Ekspresi Tavsiyeleri”, “Doğu Ekspresinin En Güzel Yanı Yeni İnsanlar Tanımak”, “Manzara Eşliğinde Kahve Keyfi”, “Bu Macerayı Yaşamalısınız Gençler”, “Yol Açık, Yola Çık”, “Muhteşem Bir Kars Turu Yaptık” gibi başlıklar altında çekilen videolar, paylaşılan fotoğraflar insanların seyahat tercihlerinde rol oynadığı gibi mutlaka Doğu Ekspresi yolculuğu yapılması yönünde kitlelerin teşvik edilmesine de neden olmuştur. Sosyal medyadaki paylaşımlar, günlük hayatın sıradanlığı içerisinde şehirlerde sıkışan kitlelerin bir yere çekip girme arzusu ve Kars’ın kitleler üzerinde bıraktığı doğa-huzur imajı, Doğu Ekspresine artan ilginin bir başka sebebi olarak görülmektedir.

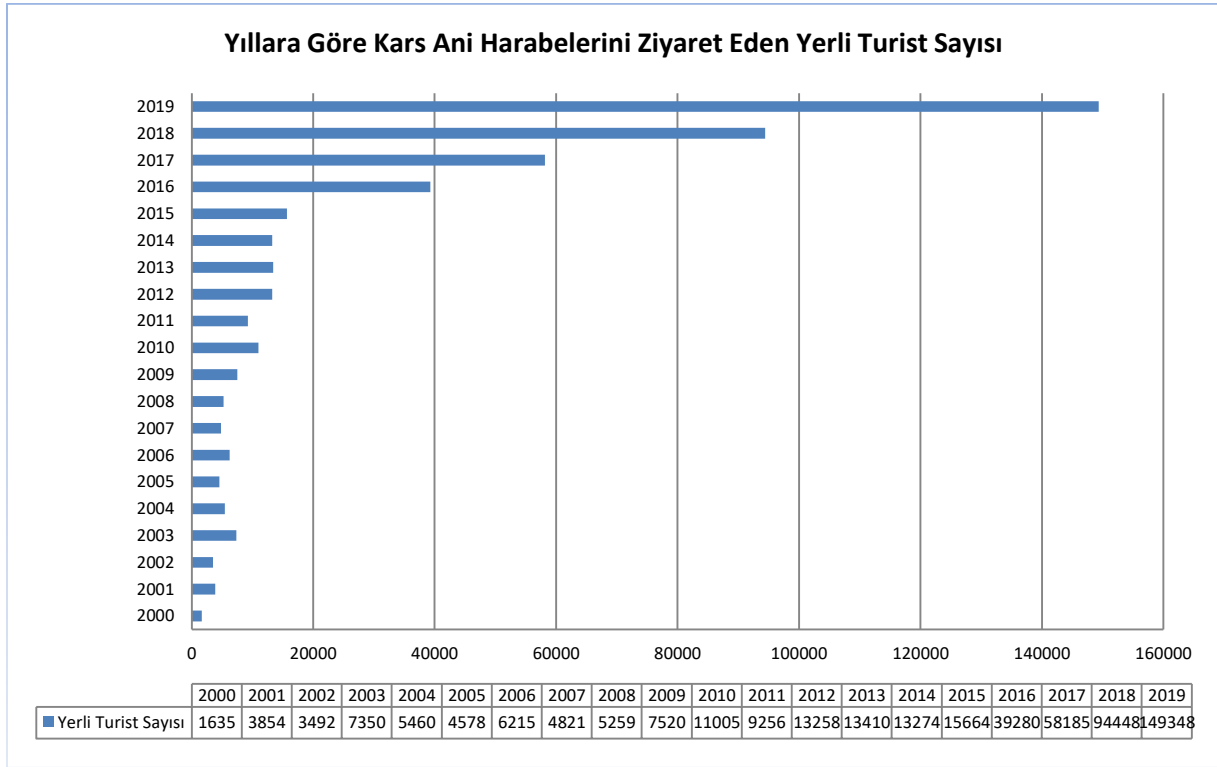
TCDD (Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları) taşımacılık ana hat trenlerinden birinin adı olan Doğu Ekspresi, son yıllarda ana hat trenleri arasında en fazla talep gören trendir. Yoğun talepten dolayı 8 vagon (4 Pulman, 1 Yemekli, 1 Kuşetli, 1 Furgon ve 1 Yataklı ) oluşan Doğu Ekspresi ana hat trenine 3 adet yataklı, 1 adet kuşetli vagon ilave edilmek suretiyle trenin vagon sayısı 12 adete çıkarılmıştır (URL-8). Doğu Ekspresinin Ankara-Kars-Ankara arasında her gün seferi bulunmaktadır. Ankara’dan hareket ettikten sonra Kırıkkale, Kayseri, Sivas, Erzincan ve Erzurum şehirlerine uğrayan Doğu Ekspresi (URL-9), bu şehirlerde kısa süreli durarak yolcularına alışveriş imkânı da sunmaktadır. Özellikle Erzurum durağında Doğu Ekspresi yolcularının Oltu Cağ kebabı siparişleri bölge ekonomisine de katkı sağlamaktadır.

Temelinde yaratıcı sınıfın yönelimlerine dayanan Kars destinasyonu, sosyal medyadaki deneyim paylaşımlarından sonra kitlelerin Kars’a yönelmelerine sebep olmuş; kitlelerin destinasyon tercihlerinden sonra ise reklam endüstrisi pazardan payını almak için çalışmalar yürütmüştür. Kitlelerin bu yönelimleri, büyük teknoloji devlerinin pazarlama stratejileri oluşturmada ilgisini çekmiş, yeni çıkan ürünlerinin reklamında, içerik olarak Doğu Ekspresini çağrıştıran; kar, doğa ve vadilerden geçen tren kompozisyonu tüketicinin beğenisini sunulmuştur.

Çin'in en başarılı küresel şirketlerinden sayılan Huawei'nin Türkiye distribütörlüğü, Huawei P-Smart modelinin tanıtım reklamında; kar manzarası eşliğinde vadilerden akıp gidip tren bütünlüğünü sunarak, yaratıcı sınıfın kitlelerin nazarında oluşturduğu doğa-huzur imajından pazarlama politikaları çerçevesinde yararlanmanın yollarını aramışlardır. Bilton'a göre bu durum, günümüz reklamlarında, endüstrinin temel ürünü artık yaratıcı içerik ya da "harika reklamlar" değil, bunun yerine müşteri ile iletişim için stratejik bir yaklaşımın geliştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır (2009: 30). Bir başka ifadeyle reklam endüstrisinde, kitlelerin tercihlerine göre şekillenen onların öz evrenine hitap eden kompozisyonlar tercih edilmektedir. Dolayısıyla Doğu Ekspresinin yarattığı olumlu etki neticesinde, reklam şirketleri toplumun destinasyon tercihlerine göre pazarlama stratejilerini oluşturmaktadır.

### **Kitlelerin Doğu Ekspresini Keşfinden Sonra Kars'ın Destinasyon Potansiyeli**

Bir bölgenin turistik destinasyon olabilmesi ve turizm açısından gelişim gösterebilmesi için belirli özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bölgenin destinasyon potansiyeli bakımından ulaşım, konaklama, yemek-içme, tarihi ve kültürel yerler, eğlence ve gezi aktivitelerinin varlığı oldukça önemlidir. Turistik bir destinasyon olabilmenin en önemli özelliği, tüketiciyi etkileyebilecek fiziki ve soyut birden fazla niteliğin ve çekiciliğin mevcut olmasıdır (Atay, 2003: 28). Kış turizmi, eko-turizm, gastronomi, kuş gözlemciliği, hüzün turizmi ve tarih turizmi gibi alternatif turizm çeşitliliğine uygun koşullar taşıyan Kars'ın destinasyon durumu, yaratıcı sınıfın ve endüstrilerin yönelimlerinden sonra gözlenebilir derecede artmıştır. Kars il Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün, Ani Harabelerini ziyaret eden yerli turist sayısına ilişkin verileri, yaratıcı sınıf ve endüstrilerin destinasyon oluşturmadaki potansiyelini göstermesi açısından önemlidir:



**Tablo-2:** Yıllara Göre Ani Harabelerini Ziyaret Eden Yerli Turist Sayısı<sup>2</sup>

Çizelgeye göre Kars destinasyonunda 2003, 2010 ve 2016 yılı olmak üzere başlıca üç pragmatik sıçrama döneminin olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi, baskın yaratıcı sınıfın eserini üretmek için Kars'ı tercih etmesi ve 2003 yılında yaratıcı sınıfın ürettiği içeriğin kitap endüstrisinde yer almasından sonra oluşan destinasyon durumu; ikincisi, yaratıcı endüstrilerden film endüstrisinin baskın yaratıcı sınıfın tercihini takiben Kars'a yönelmesi sonucu 2010-2015 yılları arası oluşan destinasyon durumu; üçüncüsü ise Kars imajına dair deneyim avcılarının sosyal medya üzerinden yaptıkları paylaşımlar sonucu 2016 yılı ve sonrasında oluşan destinasyon durumudur.

Bütün bu gelişmelerin yanı sıra UNESCO'nun 1972 Sözleşmesinde kabul ettiği Dünya Kültürel Mirasın Korunmasına Dair Sözleşme'si bağlamında taraf olduğumuz anlaşma neticesinde, UNESCO'ya başvuruya başlayan ve Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) ve Uluslararası Doğayı ve Doğal Kaynakları Koruma Birliği (IUCN) uzmanlarının başvuruları değerlendirmesi sonunda, 2016 yılında Kars Ani Harabelerinin dünya mirası listesine girmesiyle (URL 10) birlikte Kars'ın marka kimliğine katkıda bulunduğu söylenebilmektedir. Kars'ın destinasyon potansiyeli bakımından yerli ve yabancı turistlere birçok turizm seçeneği sunması Kars'a yönelen kitlelerin alternatif turizm

<sup>2</sup> Veriler, Kars İli Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün 14.01.2020 tarihinde tarafımıza gönderdiği, 97601746-310.99-E.303995 sayılı elektronik postadan elde edilmiştir (Elektronik postanın bir nüshası R.K özel arşivindedir).

seçeneklerini değerlendirebilmek için konaklamaya dayalı tercihler de ortaya çıkmıştır. Kars İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün verilerine göre, Kars'ta konaklayan turist sayısının Doğu Ekspresiyle birlikte önemli bir ivme kazandığı görülmektedir:

| Yıl  | Toplam Sayı |
|------|-------------|
| 2015 | 23.674      |
| 2016 | 24.039      |
| 2017 | 63.315      |
| 2018 | 60.797      |
| 2019 | 169.155     |

**Tablo-3:** Kars İli Tüm Tesislerde Konaklama Sayısı<sup>3</sup>

Son yıllarda Kars ilinde önemli bir ivme kazanan destinasyon durumunu gösteren bir başka unsur TÜİK verilerinde karşımıza çıkmaktadır. 2018 yılı araştırmalarına göre kış aylarında il nüfuslarına oranla illere gelen turist sayısı göstergesinde Kars ili ilk onda bulunmaktadır (URL-11). Bu bağlamda kış turizmi açısından Kars ilinin ilerleyen yıllarda rekabet gücünü ve destinasyon potansiyelini artıracığı tahmin edilmektedir.

### Sonuç

21.yy'ın yeni ekonomi modelini belirleyen yaratıcı endüstriler ve yaratıcı sınıfın yönelimleri, bölgesel ve küresel tarzda kalkınmanın temel anahtarı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Kitlelerin tüketim tercihleri, yaratıcı sınıfın yönelimlerine göre şekillenmektedir. Bu bağlamda, Kars ilinde oluşan destinasyon potansiyelinde yaratıcı sınıfın etkisi çalışmada görülmüştür. Kars destinasyonunun oluşum sürecinde, sosyal medya gibi içeriğe dayalı yaratıcı endüstrilerin faaliyetleri, kitleleri harekete geçiren bir başka unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitlelerin Doğu Ekspresiyle birlikte Kars destinasyonuna yönelmesinden sonra harekete geçen politika yapıcılar, bölge üzerindeki yatırımlarına ağırlık vermişlerdir. Dolayısıyla yaratıcı sınıf bireylerinin sistemin bütün unsurlarını harekete geçiren bir güce sahip olduğu görülmektedir.

<sup>3</sup> Konaklama ile ilgili mevcut veriler, Kars İli Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün 14.01.2020 tarihinde tarafımıza gönderdiği, 97601746-310.99-E.303995 sayılı elektronik postadan elde edilmiştir (Elektronik postanın bir nüshası R.K özel arşivindedir).

## Kaynakça

- ATAY, Lütfi (2003). “Turistik Destinasyon Pazarlaması ve Bir Alan Uygulaması”. Doktora Tezi. İzmir: DEÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAYRAKTAR, Levend (2009). “Bir Düşünce Ekolü Olarak Anadoluculuk”, *Felsefe Dünyası*, 49, s.69-80.
- BİLTON, Cris (2009). “Relocating Creativity in Advertising”, *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*, (Edited by And C.Prattand Paul Jeffcutt), Abingdon: Routledge Milton Park.
- BOTTOMORE, Tom (2013). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Çev. Ümit Hüsrev Yolsay). İstanbul: Say.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- DEMİRAL, Ahmet Berke; Gelibolu, Levent (2019). “Turistik Destinasyon Olarak Kars’ın Tercih Edilmesinde Medya Paylaşımlarının Motivatör Etkisi: Doğu Ekspresi Örneği”, *International Social Sciences Studies Journal*, 5(49): 6174-6187.
- ERÖZ, Sibel; Doğdubay, Murat (2012), “Turistik Ürün Tercihinde Sosyal Medyanın Rolü ve Etik İlişkisi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. C. 27, S.1, s.137-157.
- FİDAN, Süleyman. (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi- Geleneksel Müziğin Medyadaki Sürüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- FLEW, Terry (2013). “Creative Industries and Cities”, *Creative Industries and Urban Development* (Edit.Terry Flew), Abingdon: RoutledgeMilton Park.
- FLORİDA, Richard (2005). *Cities and the Creative Class*. Newyork: A member of the Percus Books Group.
- \_\_\_\_\_ (2012). *The Rise of the Creative Class*. Abingdon: Routledge, Milton Park.
- HARTLEY, John vd (2013). “Yaratıcı Endüstriler Temel Kavramlar” .(Çev. Ahmet Tolungüç vd.) Ankara.
- JAMES, C.Kaufman; Robert, J. Sternberg (2015). “The Creative Mind”. *Creative Industries*, (Edit J. Candana vd.). Oxford University Press.
- KÖKSAL, Yüksel; Özdemir, Şuayip. (2013). “Bir İletişim Aracı Olarak Sosyal Medyanın Tutundurma Karması İçerisindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme”. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, S. 18(1), s. 323-337.
- MERİÇ, Murat (2017). *Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi(Seçki)*. Ankara: Hacettepe Yay.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Kültür Bilimi ve Yönetimi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- PAMUK, Orhan (2014). *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- PRATT; Andy C (2008). “Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class”, *Geografiska Annaler. SERIES B, Human Geography*, V. 90, No. 2 (2008), p. 107-117.



### İnternet Kaynakları

- URL-1 <https://www.youtube.com/watch?v=2VPL9cdKvCg> (E.T: 07.12.2019)
- URL-2 <https://www.youtube.com/watch?v=qCmInUZ3Hq4> (E.T: 15.12.2019)
- URL-3 <https://www.youtube.com/watch?v=Qn2pPG6hghI> (E.T: 15.12.2019)
- URL- 4 <https://kars.ktb.gov.tr/TR-54956/istatistikler.html> (E.T: 21.12.2019)
- URL-5 <https://www.utikad.org.tr/images/BilgiBankasi/tcdddemiryolusektorraporu-5828.pdf> (E.T: 30.04.2020).
- URL-6 <https://www.youtube.com/watch?v=STSbJeqhG60> (E.T: 30.04.2020)
- URL-7 <https://instagram.com/doguekspres> (ET: 30.04.2020)
- URL-8 [http://www.tcddtasimacilik.gov.tr/uploads/images/3/Strateji/Faaliyet\\_Raporlari/2018.pdf](http://www.tcddtasimacilik.gov.tr/uploads/images/3/Strateji/Faaliyet_Raporlari/2018.pdf)
- URL-9 <http://www.tcddtasimacilik.gov.tr/trenler/anahat-trenleri/> (E.T: 23.12.2019)
- URL-10 <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR-50837/somut-olmayan-kulturel-mirasinkorunmasi-sozlesmesi-hak-.html> (E.T: 25.12.2019).
- URL-11 <https://biruni.tuik.gov.tr/bolgeselistatistik/> (E.T: 25.12.2019).

## BİR TELEVİZYON EĞLENCESİ MİZAH TEORİLERİ AÇISINDAN GÜLDÜR GÜLDÜR SHOW

### A Television Entertainment

### Güldür Güldür Show in the Light of Humor Theories

Cevdet AVCI\*

#### Özet

Sözlü kültür çağının belleğe dayalı kayıt ve aktarım biçimleri, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında yeniden şekillenmiştir. Yazı sonrası dönemde medya; radyo, sinema, televizyon ve internet teknolojiyle oluşmuştur. Yazı, sözlü ortamdaki dinamik kültürel metinlerin dondurulduğu bir kayıt sistemiyken, elektronik kültür ortamında kayıt türlerine işitsellik ve görsellik unsurları eklenir. Kültürün paylaşım ve dolaşım biçimlerinin değişmesi gündelik hayata da yansır. Medyanın yarattığı gösteri çağı, toplumun eğlence anlayışını etkiler. Gösteri çağının en yaygın iletişim teknolojisi olan televizyon, kültürün izlendiği, tek yönlü bir iletim aracıdır. Televizyonun yeni anlatıcı biçimi olarak gündelik hayatın merkezine gelmesiyle birlikte, sinema ve tiyatroyun toplum üzerindeki etkisi azalır. Kültürel içerikler evdeki yeni anlatıcıdan dinlenen ve izlenen bir yapıya dönüşür. Bu süreçte mizah, insanları televizyon karşısında tutmanın önemli bir aracı olarak görülür. Sahnedeki tiyatro, televizyon mizahı olarak ekrana bir eğlence biçimi şeklinde yeniden yorumlanıp taşınır. Böylece televizyon tiyatroları ortaya çıkar. Bu çalışmada televizyonun kültürel üretim ve tüketim tarzlarına etkisi, mizah türü bağlamında Güldür Güldür Show programı üzerinden yorumlanmıştır. Gösteri ekranı olarak televizyon sahnesinin, toplumun eğlence hayatına etkisi değerlendirilmiş, seçilen skeçlerin içerikleri ve mizah teorileriyle ilişkisi incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür endüstrisi, televizyon, eğlence, gülmece.

#### Abstract

The forms of memory-based recording and transfer of the oral culture age have been reshaped in written and electronic culture environments. Media in the post writing period; radio, cinema, television and internet technology. While the writing is a recording system in which the dynamic cultural texts in the oral medium are frozen, audio and visual elements are added to the recording types in the electronic culture medium. Changing the sharing and circulation forms of culture is reflected in daily life. The show age created by the media affects the entertainment understanding of the society. Television, the most widespread communication technology of the show age, is a one-way transmission tool in which culture is watched. With the arrival of television as the new narrative form, the impact of cinema and theater on society decreases. Cultural contents turn into a structure that is listened and watched from the new narrator in the house. In this process, humor is seen as an important means of keeping people in front of TV. The theater on stage is reinterpreted and carried as a form of entertainment to the screen as television humor. Thus, television theaters emerge. In this study, the effect of television on cultural production and consumption styles is interpreted through the program of Güldür Güldür Show in the context of humor type. As the show screen, the effect of the television scene on the entertainment

\* Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, cevdetavci@outlook.com

life of the society was evaluated, the contents of the selected sketches and their relationship with the theory of humor were examined.

**Keywords:** Culture industry, television, entertainment, humor.

## Giriş

Toplumların kültürel üretim-tüketim tarzları ekonomik sistemlerle yakın ilişki içerisinde. Sanayi Devrimi öncesinde tarım ve hayvancı toplum yapısında sözlü kültür ortamının düşünme, kayıt ve aktarım biçimleri kültürleri şekillendirmiştir. Matbaayla birlikte yazının yaygınlaşması, kültürel ürünlerin yazılı ortama aktarılmasını sağlamıştır. Üretilen bilgi birikiminin sistematik olarak kayıt altına alınması, paylaşılması ve yaygınlaşması bilimsel gelişmeleri hızlandırmıştır. Bu süreç 20. yüzyılda bilimsel bilginin insan hayatına teknoloji olarak yansımaları kolaylaştırmış ve elektronik kültür ortamı doğmuştur. Ulaşım ve iletişim imkânlarının gelişmesi, üretilen malların taşınması ve tanıtılması kolaylaştırmıştır. Telgrafla başlayan iletişim devrimiyle kitle iletişim araçlarının toplum hayatına etkisi, kültürün endüstriyel ürüne dönüştüğü (Adorno, 2011) bir yapının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kültür endüstrisinin iletişim teknolojilerini kullandığı en önemli arayüzü televizyondur. Kitle iletişim araçları içerisinde insanın görme biçimlerini ve görme alanlarını değiştiren televizyon, kendine özgü kültürel içerikler üretmiştir. Televizyonla birlikte kültürün tüketim biçimleri değişmiş, mesafe kavramının yıkılmasıyla izleme çağı açılmıştır. Ortaya çıktığı dönem açısından pahalı bir teknolojik alt yapı ve yatırım gerektiren televizyonun, Türkiye’de yaygınlaşması ve televizyon yayınlarının başlaması Batı’ya göre gecikmiştir. Geç gelmesine rağmen televizyon Türkiye’de de Batı’daki gibi haber alma ve eğlenme işlevleriyle kültürel hayatın merkezine oturmuştur. Toplumun kültürel üretim ve tüketim tarzlarını değiştiren televizyon, izleyici açısından eğlencenin bir aracı olarak sürekli yeni içerikler sunmuştur. Türkiye’de 1990’ların başında çok kanala geçişle çeşitlilik de artmıştır. Çalışmada öncelikle kitle iletişim çağı üzerinde durularak televizyonun kültürel hayata etkisi analiz edilecektir. Geleneksel medya döneminde eğlence hayatının odak noktasındaki televizyon medyasının toplumu eğlendirirken geleneksel kültürel yapıları da kullandığı görülür. Bu çerçevede, televizyonda eğlencenin yeniden üretimi gülmece türü çerçevesinde ele alınacaktır. Örnek bir program olarak Güldür Güldür Show’daki gülmece unsurlarının geleneksel ve modern boyutları değerlendirilecektir. Çalışma sürecinde Güldür Güldür Show programından yetmiş bölüm izlenmiş ve seçilen on skeç örneklem olarak alınıp güldürü unsurları incelenmiştir. Bu skeçlerdeki gülmece unsurları, mizah teorileri açısından incelenecektir.

Televizyon ekranında bir gülmece yaratma biçimi olarak Güldür Güldür Show’daki skeçlerde, gülmecenin çeşitli unsurlarının kullanıldığı görülür. Burada amaç öncelikle doğrudan gülmeyi sağlamaktır. Gülme eylemiyle birlikte ortaya çıkan durum, gülmecenin diğer işlevlerinin yerine gelmesini sağlar. Türkçe Sözlükte mizah karşılığı gülmece kelimesi verilir (2011: 1692). Gülmece, “Eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor; Gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, mizah, ironi.” (2011: 999) şeklinde tarif edilir. İnsanı, diğer canlı varlıklardan ayıran düşünme, konuşma gibi birçok temel özelliklerden birisi de gülme eylemidir. İlk çağ filozoflarından bugüne kadar gülme eyleminin nasıl gerçekleştiği üzerine pek çok çalışma yapılmış; ancak, gülmenin sebebi bilimsel olarak kesinleştirilememiştir. Terry Eagleton “Mizah” (2019) adlı çalışmasında gülmeyi tanımlamayla ilgili yapılan çalışmaların “bir şakayı tahlil etmenin ona vereceği zararın utangaçlığıyla başladığını” söyler. Gülmeceyi

tanımlamaya çalışanlar, “şiiri tanımlamaya çalışanların düştüğü duruma düşer”; çünkü gülmenin kendine ait bir dili ve doğası vardır (Eagleton, 2019: 9-10). Konu ile ilgili Arthur Koestler (1997) “Mizah Yaratma Eylemi” adlı çalışmasında gülmeyi “tepke” (Koestler, 1997: 6) kavramı ile açıklar. Tepke, “dıştan veya içten gelen bir uyarım sonucunda organizmada tepkilere yol açan istemsiz sinir etkinliği, refleks.” anlamına gelir (2011: 2326). Koestler, gülmenin istem dışı bir eylem olduğunu ve bu eylemin meydana gelmesi için dışarıdan bir uyarıcıya ihtiyaç olduğuna işaret eder. Koestler, ayrıca gülme eylemi ile duyguları, özellikle saldırganlık duygusunu, ilişkilendirmiş; gülme çeşitlerini, “sözcük oyunları ve nüktencilik, insan ve hayvan, kişileştirme, çocuksu yetişkin, önemsiz ve yüceltilmiş, karikatür ve yergi, uygunsuzlar, kırkayak paradoksu, kaydırma, rastlantı, saçma, gıdıklama, palyaço, özgünlük, vurgu, tutumluluk” olarak sıralamıştır (Koestler 1997: 37-91). John Morreall (1997), “Gülmeyi Ciddiye Almak” adlı çalışmasında gülmeyi tanımlamanın zor ama imkânsız olmadığını belirtir. Morreall, bu zorluğu örneklendirmek üzere gülme durumlarını gülmece (fikra dinleme, birisini garip giysiler içinde görme, bir fikrayı anlamayan birisine gülme vs.) ve gülmece olmayan (gıdıklama, utanç duyma, histeri vs.) olarak iki gruba ayırmıştır (Morreall, 1997: 3).

Gülmece konusunda yapılan çalışmalarda kabul gören üç temel teori ortaya çıkmıştır. Türk halk anlatılarındaki gülmece unsurlarının bu teoriler çerçevesinde ele aldığı çalışmalar yapılmıştır. Özellikle Fikret Türkmen’in çalışmaları bu konuda öncü sayılmaktadır. Türkmen (1996: 649-655) “Mizahta Üstünlük Kuramı ve Nasreddin Hoca Fıkraları” adlı çalışmasında mizah kuramları hakkında bilgi verdikten sonra bu kuramlardan üstünlük kuramını Nasreddin Hoca fıkralarına uygulamıştır. Halil İbrahim Şahin (2010: 255-268), gülme kuramlarını Türk fikra geleneğinde önemli bir yer tutan Bektaşî fıkralarına; İsmail Abalı (2016: 113-132) Yörük fıkralarına, Esra Tarhan (2020) Adana ve çevresinde anlatılan fıkralara uygulamıştır.

### **Televizyon Medyası ve Eğlencenin Yeniden Üretimi**

İletişim teknolojilerinin yazı sonrası dönemindeki hızlı gelişimi, kültürel yapıların üretim, kayıt ve aktarım biçimlerini değiştirmiştir. Yazı öncesinde “belleğe dayalı kayıt sistemleri” (Assmann, 2015: 29) kullanılmış, toplumsal iletişim ağ ve odakları sözlü kültür ortamında şekillenmiştir. Türk sözlü kültüründeki süreklilik kolektif belleğin güçlü olmasını ve kültürel metinlerin bugüne taşınmasını sağlamıştır (Yıldırım, 2000: 32). Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarındaki bireysel ve toplumsal iletişim imkânlarına etkisi, kültürel üretim ve tüketim tarzlarını belirler. Sözlü ortamın formüle dayalı kayıt-aktarım biçimleri, kültürel içerikleri kalıplaştırır. Yazılı kültür ortamında kültürel metinler donmuş yapılara dönüşerek aktarılır. 19. yüzyıldan itibaren elektronik kültür ortamının kayıt ve aktarım imkânları, kültürün üretim ve tüketim anlayışını yeniden şekillendirir.

Elektronik kültür ortamının en önemli etkisi iletişimi olgusunu tekrar tanımlanmasıdır. Teknoloji, iletişimi bireyler arası olmaktan çıkartarak kitle iletişimi boyutuna taşımıştır. Teknolojinin ortaya çıkardığı araçlar, telgraftan akıllı telefonlara dönüşüm sürecinde bireyin ve toplumun zihin dünyasını dönüştürmüştür. Kitle iletişim araçları, “mesaj çoğaltıcı” bir işleve sahiptir. Tarihi süreçte “tiyatro, gazete, kitap, dergi, broşür gibi yazılı basın ile kaset plak, video, radyo, sinema, film, televizyon” (Aziz, 1985: 5) gibi elektronik araçlar kitle iletişiminin araçları olmuştur. İletişimin kitleleşmesi, kontrol edilebilir bir kültürel ortam yaratarak bilginin ve kültürün içinden geçtiği arayüzlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece kültür; üretilebilir, paylaşım ve tüketim biçimleri kontrol edilebilir bir endüstri malzemesine dönüşmüştür. Bu durum toplumsal hayatın bütün yanlarına etki ederek özellikle

1950'lerden sonra kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki baskını arttırmıştır. Kültürle birlikte politik hayata da etki eden bu yeni durumda, toplumla “etkili bir iletişim sağlanmasını isteyen siyasal erkler (hükümetler), siyasal partiler ve çeşitli kamu kuruluşları, özel kurumlar, baskı kümeleri, kitle iletişim araçlarını, kendi amaçlarını gerçekleştirmek için kullanma” (Aziz, 1982: 48) çabalarını doğurmuştur. Bu sürecin en önemli aracı kültürel aktarımda işitsel ve görsel imkânlar sağlayan, gönderici ve alıcı arasındaki zaman-mekân kavramını ortadan kaldıran televizyondur.

Televizyonun icadı pek çok bilimsel çalışmanın sonucu olarak 19. ve 20. yüzyıldaki elektrik, telgraf, fotoğraf, sinema ve radyodaki icatların birleşimi sonucu ortaya çıkmıştır (Williams, 2003: 13). İrlandalı telgrafçı Andrew May'ın 1973'teki ışığın elektrik dalgalarına çevrilmesiyle başlayan çalışmalarından sonra, Alman bilim adamı Paul Nipkow'un “döner disk” adlı resmi dönerken tarayabilen icadı gelmiştir. 1923'te Amerikalı Charles Francis Jenkins ve 1925'te İngiliz Logie Baird döner diski kullanarak ilk deneme yayınlarını yapmıştır. 1936'da Baird'in 24 resim ve 240 çizgiyle yaptığı çalışmada daha net görüntü elde edilmiştir. Bu buluş, İngiliz televizyon yayıncılığını oluşturan mekanik temel olmuştur. Sonraki çalışmalarda görüntüyü elektronik yöntemlerle tarama konusunda yeni icatlar birbirini izlemiştir. Düzenli televizyon yayınları İngiltere'de 1936'da başlamış, onu ABD ve Sovyetler Birliği takip etmiştir. Türkiye'de televizyon yayınları, 1960'larda yapılan tartışmaların ardından TRT'nin girişimiyle başlamıştır (Aziz, 1985: 15-16, 115).

Televizyonun icadı ve yaygınlaşmasıyla sosyo-kültürel hayattaki değişimler, bugünden bakıldığında daha açık bir şekilde görülür. Martin Esslin'in de ifadesiyle televizyonun yarattığı kültürel etki, içten içe bütün kültür tarzlarını değiştirir. Kültür tarihinde televizyonun yaptığı gibi birtakım buluşların sonuçlarını değerlendirirken “ateşin kullanılmaya başlanması, tekerleğin bulunması, Gutenberg'in matbaayı icat etmesi veya buharlı motorun ve demiryolu ulaşımının gelişmesi” örneklerini kullanır (Esslin, 1991: 10). Televizyon da bu icatlara benzer şekilde toplumdaki gerçeklik algılarının kökünden sarsılmasına ve algıların yeniden şekillenmesine yol açar. İnsanın eşyayı kullanım biçimi, ulaşım ve iletişim olanakları köklü zihniyet değişimlerini beraberinde getirmiştir. Televizyonun “ses ve görüntüyü elektromanyetik dalgalar aracılığı ile belirli bir yerden (vericiden) topluma özel alıcılara aktarması” (Aziz, 1985: 6), bu zihniyet değişimlerine belirgin örneklerden birisidir. Televizyonun bu güçlü etkisinin tek sebebi ses ve görüntüyü taşıyabilmesi değildir; 20. yüzyıldaki sanayileşen toplumun yeni yaşam biçimi de televizyonun etki alanını genişletmiştir. Yeni ekonomik üretim-tüketim biçiminde “ev ve üretim” mekânının ayrılması, gündelik hayatta evin, zamanın bir bölümünün geçirildiği bir yer haline gelmesini sağlamıştır. Evde geçirilen zamanı eğlenceyle doldurmak kitle iletişim araçlarının görevi olmuştur. “Çünkü kitle iletişim araçları, rahat ve ucuz ulaşılabilir eğlence endüstrisi kaynağıdır. Medyanın sunduğu içerikler, evlerin orta yerine kurulan eğlence mekânları hâline gelir.” (Şener, 2016: 67-68). Televizyon medyası, evden çıkmadan dışarıyı görme; az emek ve az paraya harcayarak eğlenme biçimlerini üretir.

Televizyon, iletişim teknolojisi olarak kültür aktarım biçimlerini değiştirmekle kalmamış, kültürel yapıları ve kültürün tüketim tarzlarını da değiştirmiştir. “Televizyon Öldüren Eğlence” (1999) kitabında Neil Postman'ın da ifade ettiği gibi; her teknolojinin kendi gündemi olduğu gibi televizyon da “kendi kültürel ve entelektüel ortamını yaratan bir metaforudur” (Postman, 1999: 99). Televizyon aracılığıyla “iletişim teknolojilerinin yarattığı tsunami etkisi, eğlence endüstrisinde kendini göstermiştir.” (Pazarcıbaşı, 2016: 172). Yeni



eğlence biçimi, bir kitle kültürü yaratma aracı televizyon tarafından izlemeye dayalı olarak üretilir. Öte yandan kitle iletişimde televizyonun yarattığı “çeşitlilik ve değişkenlik” kültürel “genişleme ve tüketici koşullarında artan fiziksel ve sosyal hareketliliğin büyümesine” yol açar (Williams, 2003: 73). Bu yanıyla televizyonun kendisi ve ortaya çıkardığı kültürel sonuçlar kültür bilimleri tarafından incelenir ve yorumlanır. Özellikle internet öncesi döneme kadar televizyon, “nüfusun, çok büyük bir bölümünün beyinlerinin oluşturulmasında bir tür fiili tekele sahiptir” (Bourdieu, 1997: 23). Toplumunu anlamının yolu, bu tekeli inceleyip yorumlamakla mümkün olacaktır.

Televizyon, toplumu şekillendirirken bir yandan kültürel içerikler üretir; bir yandan da gerçeklik kavramıyla oynayarak kitlenin algılarını değiştirir. Pierre Bourdieu’nun televizyonun gösterme biçimini anlatırken kullandığı, “tuhaf bir şekilde göstererek gizlemek” (Bourdieu, 1997: 23) tespiti, televizyon ekranının algı yaratmadaki yöntemlerine işaret eder. İşlevleri, “haber verme, eğitime, eğlendirme, mal ve hizmetlerin tanıtımı, inandırma, harekete geçirme” (Aziz, 1985: 51) şeklinde sıralanan televizyon, bu işlevleri yerine getirirken kendi gerçekliğini yaratır. Bu yapılırken amaç; ekonomik, kültürel veya politik olabilir. Bu aynı zamanda tek taraflı bir etki biçimidir. Televizyon doğrudan bir iletişim aracı değildir. Bir yanıyla “kitle iletişimsizlik aracı” (Karaboğa, 2007: 26) olarak televizyonda izleyici genellikle pasiftir. Kitlelerin bu durumdan kurtulması ise çok zordur. “Televizyondan kaçış kitle açısından neredeyse imkânsızdır. Her nerede olunursa olunsun televizyon onları bir şekilde bulacaktır ve izlemeyi teşvik etmek için ödüller (para, araba tatil, hediyeler vb.) dağıtır.” (Karaboğa, 2007: 26, 32). Dolayısıyla arzın kendisi, talebi yaratmak ve kontrol etmek üzerine kurgulanır. İzleyicinin de televizyon medyası tarafından üretilen içeriklerden beklentisi eğlence olarak tasarlanmış olur. “TV izleyicileri tarafından öncelikle bir eğlence aracı olarak algılanır; haberler, belgeseller ve siyasi yayınlar da dâhil olmak üzere bütün programlar hakkında son adımda eğlence değeriyle hüküm verilir.” (Esslin, 1991: 59). Bu durum, eğlence prensibiyle gerçeklik prensibini karşı karşıya getirerek gerçekliğin kırıntılarının televizyon sahnesinde kaybolmasına sebep olur. Bu yapılırken bazen “görüntü yalanla yorumlanır” (Debord, 1996: 163) ve izleyicinin zihni bulandırılır. Zira dikkatlice biçimlendirilmiş bir pencere olan televizyonun “gösterdiği dünya özenle seçilmiş, şekillendirilmiş, süslenmiş, paketlenmiş, içi doldurulmuş bir dünyadır.” (Erdoğan ve Alemdar, 1999: 169-197).

Televizyonun toplum hayatına yön verirken bunu kendine özgü diliyle yapar. Ses ve görüntünün işlenmesiyle oluşturulan bu dilde drama ön plana çıkar. Program içerikleri profesyonelce kurgulanmış formatlardan oluşur. Dramatik bir araç olan televizyonda içerikler; “konular, konuşmalar, karakterler, kostümler -kısaca dramatik ifade araçlarının hepsini-kullanan geleneksel drama biçimindedir.” (Esslin, 1991: 14). Televizyonun drama yoluyla yarattığı etki gücünü anlayabilmek için benzer içeriklerin televizyon öncesi dönemde izlenebilme oranlarına bakılabilir. İletişim çağı öncesi bir tiyatro eserinin izlenme biçimi, şehirlerdeki yerleşik tiyatrolara gitmek ya da gezici tiyatrolar vasıtasıyla mümkünken televizyonla birlikte “geçen asrın en ateşli tiyatro hayranının aylar boyunca gördüğü oyun, bir haftada seyredilebilir” (Esslin, 1991: 15) hale gelmiştir.

Haber kaynağı ve bilgilenme yanıyla insan hayatına giren televizyon, kısa süre sonra eğlence aracı olarak görülmeye başlanır. Televizyonun “rahatlatıcı, oyalayıcı ve eğlendirici” yanı, modern hayat içerisindeki insanın kaçış yeri olmasını kolaylaştırmıştır. Ayrıca “21. yüzyılın çağdaş koşulları ve sorunları içinde bunalan insanları, düşündürmeden zaman geçirten,



eğlendiren, insanların gülmece gereksinimlerine kolay anlaşılabilen, basit yapımlarla karşılık veren bir araca dönüşmüştür.” (Gereci, 2014: 31).

Geleneksel yaşam tarzları içerisinde eğlence katılımlı bir eylem olarak çeşitli etkinlikler bütünüken, izleme çağında eğlence; pasif ve katılımsız bir etkinliğe dönüşmüştür. Yeni yaşam koşulları ve gündelik hayatın akışına iletişim teknolojisi olarak televizyonun verdiği cevap bu durumu ortaya çıkarmıştır. Kültürel tüketim tarzları ve yaşam biçimi arasındaki ilişki televizyon çağında bir dayatma olarak belirginleşmiştir. Sedat Gereci, geleneksel eğlence anlayışı ile modern anlayış arasındaki farkları şu şekilde açıklar:

İnsanlığın birikimleriyle ortaya çıkan Sanayi Devrimi'nin ardından yaşanan kültürel dönüşüm gülmece alışkanlıkları ve yaklaşımlarını da değiştirmiş, Sanayi Devrimi öncesinde kırsal alanlarda geçerli olan geleneksel gülmece yöntemleri ve alışkanlıkları Sanayi Devrimi'nin oluşturduğu kentsel yaşamda daha geçici ve modern unsurlarla donatılmış yaklaşımlara bırakmıştır. Geleneksel yaşam içinde insanların gülmece gereksinimlerini karşılayan nazik şakalar, düşünürün yarışmalar, gülümseten anılar, karşılıklı edebi atışmalar kentsel alanlarda anlamsız kalmış, modern çağ insanı daha çağa özgü gülmece beklentisi içine girmiştir. Yaşam alanlarını modern teknoloji ve kente özgü alışveriş ve ilişkilerle donatan kent insanları, geleneksel yaşamdaki gülmece ürünlerini yetersiz bulmuş, kent yaşamının yoğunluğu içinde kendilerini gülümsetebilecek etkili ürünler aramışlardır. Kent halkının gülmece gereksinimini en çok karşılayan araç televizyon olmuştur (Gereci, 2014: 29).

Televizyonun sanayi toplumunda eğlence hayatının merkezine oturmasını ve bunu gülmeceyi esas alarak yapmasını, yalnızca eğlence amacıyla açıklamak mümkün değildir. Kültür endüstrisinin en önemli aracı olan televizyon, tüketim kültürünün de merkezinde olmuş kapitalizmin tüketici kitleler yaratma aracı olarak kullanılmıştır. Bu süreç profesyonel yatırımlar ve içeriklerle oluşturulan eğlence dünyasının arkasında bir “reklam dünyası” (Baudrillard, 2015: 15) şeklinde işlemiştir. Televizyonda, “beyin/bilinç denetimi ile ilgili psikolojik teknikler kullanılarak gençlik, başarı, zevk, eğlence, hayatın tadını çıkarma, üstünlük, kendine dönüklük, bencillik, kullan at ve özellikle cinsellik sömürüsü yapan psikolojik kandırmacalarla” (Erdoğan ve Alemdar, 1999: 169-197) izleyicinin zihni şekillendirilir. Televizyonun bu yanı sıra çok eleştiri almıştır. G. Ritzer “Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek” (2000) adlı çalışmasında kitlelerin tüketici makinalara dönüşmesinde en büyük suçlunun televizyon olduğunu, çünkü “televizyon reklamlarının” (Ritzer, 55) bu amaçla kullanılır.

Türkiye’de televizyonun ortaya çıkardığı kültürel ortamın, Batı’dakinden daha belirgin çizgilere sahip olduğu söylenilebilir. Geç sanayileşme ve şehirleşme, yazılı kültür ortamının yaygınlaşmasını de ertelemiştir. Sözlü kültür kalıplarıyla düşünen ve sözlü kültürün tüketim biçimleriyle yaşayan toplum, medyanın işitsel ve görsel dünyasının tahakkümüne daha kolay girmiştir. Özellikle televizyonun görsellik üzerinden topluma etkisi 1990’larda özel kanalların yaygınlaşmasıyla birlikte artmıştır. Özel kanallar, batılı yapım şirketlerinin de hazır kalıplarıyla izleyicinin dünyasına profesyonel içerikler kullanarak girmiştir. Sözlü zihin kitlesel anlamda okur-yazar olmadan görsel kültürle tanışmıştır. Sözlü kültürün eğlenme biçimleri kent hayatı içerisinde mekân değiştirerek televizyonda yeniden üretilir. Türkiye’de bu geçiş çok hızlı olmuştur. Sözlü kültür ürünlerinin bir kısmı doğrudan televizyon içeriklerine dönüştürülerek sunulurken bir yandan da yazılı edebiyat malzemeleri görsel ürünlere dönüştürülür. (bkz Özdemir, 2008: 220-223). Bu kısa sürede televizyon yayıncılığında eğlencenin egemenliğini ortaya çıkarır. Yapılan çalışmalarda “Türk televizyon kanallarının prime time yayın akışlarında eğlence içerikli programların çoğunlukta olduğu ve

prime time'da eğlenceye ağırlık veren Türk televizyon kanallarının daha çok izlendiği" sonucu çıkmıştır (Şeker, 2016: 48).

### Televizyon Eğlencesi Olarak Güldür Güldür Show

Televizyon yayınlarının Türkiye'de Teknik Üniversite televizyonu adı altında başlamasıyla tiyatro da bu süreçten etkilenmiştir. Teknik Üniversite Televizyonu yayınlarıyla birlikte televizyonda tiyatro gösterilerine de yer vermeye başlanmıştır. "Teknik Üniversite Televizyonu, 1952-1970 döneminde Türkiye'nin ilk ve tek televizyon kanalı olarak yayın yaparken, Türk tiyatrosu açısından da çok önemli işlevler üstlenmiştir." (Özdemir, 2008: 229).

Geleneksel tiyatronun türlerinin televizyonda gösterime girmesinden sonra, televizyonun sürekli yeni içerik arayışı devam etmiştir. Değişen yaşam koşulları ile birlikte kentli insanın gündelik hayatı televizyonda teatral içeriklere dönüştürülerek gösterime sokulmuştur. Bu tür programlarda gülmeceyle birlikte sosyal normları eleştiri de ön plana çıkmıştır. Gülmecenin geleneksel yapıdaki önemli işlevlerinden birisi eleştiridir. Aynı işlev televizyon yapımlarında da politik ve sosyal eleştiri boyutuyla görülür. Bu çerçevede Deve Kuşu Kabare Tiyatrosu sahneden kaset ve CD'lere taşınıp yayılırken (bkz. Basat, 2010: 77-84), Olacak O kadar, Bir Demet Tiyatro, Çok Güzel Hareketler Bunlar, Komedi Türkiye, Güldür Güldür Show gibi programlar, özel kanallarla birlikte tiyatronun kısmen de olsa televizyona taşınma örnekleridir. Bu programlarda rol alan oyuncuların önemli bir kısmının geleneksel tiyatrodan yetiştiği ve sahneden ekrana taşınan isimler olduğu görülür. Metin Akpınar, Zeki Alasya, Oya Başar, Levent Kırca, Demet Akbağ, Altan Erkekli, Yılmaz Erdoğan, Ali Sunal gibi isimlerle birlikte Yeşilçam Sinemasının bazı oyuncularının da bu programlarda yer aldığı görülür. Programlardaki oyuncuların önemli bir kısmı profesyonel tiyatro eğitimi almış oyunculardır. Tiyatro sahnesi, toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yeniden kurgulanarak televizyon ekranlarına taşınmıştır. Bu süreçte televizyon medyasının imkânlarından da yararlandığı görülür. Geleneksel eğlence biçiminin bileşkeleri olan "müzik, dans, edebiyat, giyim, oyun" (Özdemir, 2005: 246) ekrandaki sahnede bir araya getirilir. Bu kullanım biçimi televizyon medyasının profesyonel kurgularıyla izleyiciye sunulmuş ve izleyiciyi etkilemiştir. Programların içeriklerine bakıldığında Türk eğlence kültürünün geleneksel konularının önemli bir kısmının kullanıldığı görülür. Türk eğlence kültürünün geleneksel alt başlıklarını Nebi Özdemir şu şekilde sıralar:

Resmi ve dini bayramlar, festivaller, şenlikler, panayırılar, tema parklar, elektronik oyun merkezleri, hayvan güreş/dövüş ve yarışmaları, diskolar, meyhaneler, yağlı güreşler, okul şenlikleri, mezuniyet törenleri, siyasal parti toplantı ve eğlenceleri, özel yaşam kutlamaları, partiler, balolar, barlar, gazinolar, mezunlar gecesi, siyasal nitelikli karşılama ve açılış törenleri, internet eğlenceleri, televizyonlardaki eğlence programları, eğlence kıyafetleri, şakalar, mesireler, eğlencedeki erotik öğeler, eğlence-inanç ilişkisi, hediyeler, kokular (Özdemir, 2005: 347).

Bu konular şehirleşme ve medya kültür çağıyla birlikte çeşitlenmiş ve gündelik hayata farklı şekillerde yansımıştır. Yazılan skeçlerde, hayat karşısında insanın tutum ve davranışları gülmece unsurlarıyla birleştirilerek sunulur. Teknoloji çağında insanın sosyal ilişkilerinin zayıflaması, televizyona kültürel öğeler için yeni bir icra ortamı görevi vermiştir. Daha önce sınırlı bir toplulukla paylaşılan kültürel öğeler, televizyonun zaman ve mekânı kırmasıyla sınırların ötesine taşınmıştır. Bu açıdan bakıldığında televizyonun kitle iletişimde olumlu bir yerde durduğu söylenebilir. Gülmece bu süreçte televizyonun kullandığı önemli eğlence araçlarından birisi olmuştur. Kültürün bu yeni icra ortamı ile eğlence ve güzel vakit geçirme

işlevleri göz önüne alındığında televizyon programlarının içeriği oldukça dikkat çekicidir. Özellikle geleneksel Türk tiyatrosunun önemli unsurları olan meddah, karagöz ve orta oyununun yeniden toplumun her kesimine ulaşması televizyon ile gerçekleşmiştir (Özdemir, 2005: 161-162). Bu bağlamda izleyici bir yandan gelenek aktarımı ile karşı karşıya kalırken bir yandan da programların içerdiği mizahi öğeler ile eğlenceli vakit geçirmektedir. Kültürel ve sanatsal bir unsur olan tiyatronun gelişen teknolojiye ayak uydurma çabasının en çarpıcı örneklerinden olan bu tarz programlarla, tiyatro sanatının icra ortamı sahnelerden ekranlara taşınmıştır. Bu yeni icra ortamı çerçevesindeki televizyon programlarından biri “Güldür Güldür Show” adlı gülmece programıdır. Bu çalışmanın yapıldığı dönemde Güldür Güldür Show’un, Show TV’de 231. bölümü yayınlanmıştır. Yapımcılığını BKM’nin üstlendiği programının yapımcı ve oyuncu ekibi şu şekildedir: Yönetmen: Meltem Bozoflu, Yazarlar: Murat Kepez, Eray Akyamaner, Uğur Güvercin, Sıla Çetindağ, Şükrü Özbey, Ayberk Sak, Yardımcı Yönetmen: Tuğçe Soysop, Sanat Yönetmeni: Tuğçe Akbulut - Ayşen Gürevin, Genel Koordinatör: Elif Yakarçelik, Müzik: Ramiz Bayraktar. Programın oyuncu kadrosu: Açelya Topaloğlu, Ali Sunal, İrem Sak, Alper Kul, Aylin Kontente Aziz Aslan, Berkay Tulumbacı, Burak Topaloğlu, Çağlar Çorumlu, Doğa Rutkay, Ecem Erkek, Emre Altuğ, Evrim Akın, İrem Kahyaoğlu, Mahir İpek, Meltem Yılmazkaya, Onur Atilla, Onur Buldu, Özgün Aydın, Sinan Çalışkanoglu, Uğur Bilgin, Ünal Yeter gibi oyuncularından oluşur (URL-1).

Güldür Güldür Show’da gülmece unsurları kullanılarak geleneksel yaşam biçiminden kent hayatına çeşitli olay ve durumlar skeçlere konu olmaktadır. Yukarıda verilen geleneksel Türk eğlence kültürünün alt başlıkları, yaratıcı mizah unsurlarıyla birleşerek programın bölümlerinde işlenmektedir. Skeçlerde genellikle sosyal olayların gülmece konusu yapıldığı ve örtük olarak eleştirildiği de görülür. Programın sunuculuğunu Aziz adıyla Ali Sunal yapmaktadır. Öncesinde sunucunun oyun hakkında kısa bilgiler vermesiyle başlayan skeçlerin her biri ortalama 15-25 dakika sürer. Oyuncuların her biri her oyunda aynı ismi kullanmaktadırlar. Oyuncuların kullandığı isimler ve canlandırdıkları karakterlerin örtüştüğü söylenebilir. (Aziz, Yeter, Bilal). Her oyundan önce seyirci ile sohbet edilip az sonra başlayacak oyundaki mizahi durumun gerçek hayatta bir karşılığının olup olmadığı ölçülmektedir. Böylece işlenen konunun güncelliği ve insan hayatına yansımaları seyircilerin de katkılarıyla onaylanır.

Televizyon gülmeçesi olarak kurgulanan televizyon tiyatrolarında gülmecenin bütün kurallarının uygulandığı görülür. Televizyonun teknolojik imkânları da gülmece unsurlarının çeşitlenmesine ve belirginleşmesine katkıda bulunur. Stüdyo ortamında çekilen programlar canlı yayınlanmadığı için, montajla, ses ve ışık efekti gibi unsurlarla sahneler desteklenmektedir. Ekranın içerisindeki sahnede oyuncular, Türk halk tiyatrosunun en yaygın kullanılan gülmece yaratma teknikleri olan söz ve hareket komiğini (Türkmen ve Fedakar, 2009: 98) kullanırlar. Gülmecede söz ve hareketin yarattığı duygusal ve düşünsel etki üzerinden seyirci, gülmecenin atmosferine sokulur. Fikret Türkmen ve Pınar Fedakar bu durumu şu şekilde açıklar:

Türk halk tiyatrosunda “söz” ve “hareket” bir bütün halinde yer alır. Hareket, çoğu zaman sözü destekleme işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda mizahı yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır. Türk halk tiyatrosunda hareket komiği; yinelenen hareketler, tipin fiziksel veya karakteristik özelliklerine bağlı olarak mekanikleşen hareketler, dalgınlık sonucu yapılmaması gereken davranışların yapılması ve orantısız, abartılı hareketlerden oluşmaktadır. Türk halk tiyatrosunda harekete bağlı mizah, temel olarak seyircide üstünlük duygusu yaratarak veya hareketlerin olması gerekenden veya seyircinin alıştığı olağan hareketlerden

farklı veya abartılı bir şekilde gerçekleştirilmesiyle gülmeyi oluşturmaktadır. Bunun yanında, toplumsal kural ve baskılara eleştiri getiren hareketlere yer verilmesi de seyircinin rahatlamasına ve gülmesine neden olmaktadır (Türkmen ve Fedakar, 2009: 108).

Güldür Güldür Show’da oyun sırasında Aziz (Ali Sunal), oyunun izleyicisi olarak sahnenin kenarından çaldığı zille oyunu durdurarak sahneyi daha etkili kılacak söz ve hareketleri daha belirgin hale getirecek önerilerde bulunur. Bu kurgu aynı zamanda seyirciye online tiyatro görüntüsü verir.

Çalışmada, Güldür Güldür Show programındaki güldürü unsurları mizah teorileri açısından değerlendirilmiştir. Mizah teorileri genel olarak “üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama” başlıkları altında toplanır. Güldür Güldür Show programında amaç, doğrudan izleyicide güldürü tepkisini ortaya çıkartmaktır. Hazırlanan skeçlerdeki söz ve hareket komiği unsurlarını, gülmece teorileriyle uygunluk gösterir. Stüdyo ortamında profesyonel kurgu olan bu skeçlerde kullanılan gülmece unsurları, geleneksel tiyatrodaki salonla karşılaştırıldığında çok daha geniş kitlelere yönelik olarak hazırlanır. Programdan seçilen skeçler, gülmece teorileriyle ilişkilendirilerek çözümlenmiştir.

Gülmece teorilerinden ilki olan üstünlük teorisi, kişinin kendiyle gurur duyması ile şekillenir. İlk çağ filozoflarına dayanan bu teoriyi, Thomas Hobbes şekillendirerek modern döneme taşımıştır. Bu teoriye göre gülme, “daha önce bize ait olan zayıflıklarımızla karşılaştığımızda, içimizi bir yücelik duygusu kaplar” ve kendimizi bir başkasından ya da daha önceki zayıflıklarımızdan daha iyi görme duygusu, beraberinde gülme duygusunu getirir (bkz. Morreall, 1997: 9-10). Morreall’in ifadesiyle gülme teorisyenleri fiziksel gülme davranışının aslında saldırgan tutumlardan kaynaklandığını ve bu düşmanca davranışın gülme perdesinin arkasında korunduğunu da iddia etmişlerdir. Bir savaşta sakatlanmış birinin deforme olmuş vücudu, alaycı bir gülme durumu yaratabilmiştir. Bu tutum ilkel insanın davranış biçimi olarak yorumlanır (Morreall, 1997: 14). Gülen kişi karşısındakine üstünlük içgüdüleriyle hareket eder. Güldür Güldür Show’daki skeçlerde, gülmeyi yaratmak için üstünlük psikolojini oluşturacak unsurlar sıkça kullanılır. Kişi, yaptığı işi karşısıninkinden üstün görür ve bu üstün görme sonucu ortaya çıkan gülmeyi oluşturacak duygu durumu çıkar. Güldür Güldür Show’un 98. bölümünde “Dünür” (URL-2). adlı skeçte bu durum bir pilot ve şehirlerarası otobüs şoförü arasındaki söz ve hareket komiği unsurlarıyla örneklendirilebilir. Oyuncular temsil ettikleri mesleğe uygun giyinmişlerdir. Skeçte uçak pilotu olan Şevket ve otobüs şoförü Bilal arasındaki diyaloglar şu şekildedir:

*Şevket: Şu Edirne’ye keşke uçak olsaydı iki dakika durmazdım burada. Şöyle Americano içebileceğim, şöyle portakallı ördek döşü yiyebileceğim tek bir yer yok ya.*

*Bilal: Merak etme burası benim çöplüğüm, sen ne döşü yemek istiyorsan çocuklara söyleyeyim de dürttürüp getirsinler. Sonuçta benim karizmam her şeye yeter.*

*Şevket: Karizma mı, vallahi beni çok güldürüyorsun ya. Sen karizmayı bir çeşit çorba mı zannediyorsun.*

Yukarıdaki bir pilot ile otobüs şoförü arasında geçen diyalogda pilot olan Şevket adlı karakterin, otobüs şoförü Bilal’i karizma kavramı çerçevesinde küçük gördüğü ve ona karşı duyduğu üstünlük duygusu taşıdığı görülür.

Gülmece unsuru yaratılırken karşıdaki kişinin fiziksel özellikleri de kullanılır. Programda yer alan skeçlerin bazıları oyuncuların kusurlarından mizah yapmak üzerine kurgulanmıştır.

Bunlar, genellikle Bilal adlı karakterin boyu, İbrahim adlı karakterin kilosu ve Mesut adlı karakterin burnu üzerine yapılan şakalardır. Aynı durum güzellik-çirkinlik kavramları için de geçerlidir. Üstünlük kuramı bağlamında düşünüldüğünde bu karakterlerin zayıf ya da toplumun genelinden ayrı düşen belirleyici özellikler diğer insanlarda gülme hissine yol açtığı düşünülebilir.

“Dünür” skecinin bir başka diyalogunda Şevket, Bilal’in boyunu bir gülmece unsuru olarak kullanılır:

Bilal: *Sen serçe olup uçtun diye, yerdeki Anadolu kaplanına şekil yapamazsın. Senin otobandaki uzun yol kaptanının karizmasından haberin yok herhalde aslanım.*

Şevket: *Yahu senin boyundan büyük direksiyonun var.*

Programın 131. bölümünde yer alan “Meslek Liseliler” (URL-3). adlı skeçte Bilal’in boyuna gönderme yapılarak gülmece unsuru yaratılır:

Bilal: *Ya hocam biz hiç çalışmadık ya.*

Fikri: *Ay Bilal! Çok tatlısın ya. Sen çalışsan ne yapacaksın, insan küsüratı.*

Aynı skecin bir başka diyalogunda:

Bilal: *Merhaba bu arada Bilal ben, ben de çok tatlıyım değil mi?*

Burcu: *Yok, bence senin tipin ofsayt, sana acil ‘tibbî’ müdahale gerekiyor.*

Bu diyalogda da fiziksel bir özellik ilgili şaka yapılarak Bilal’in yakışıklı tipi üzerinden bir gülme tepkesi uyandırılır.

Programın 173. bölümündeki “Kıl Dönmesi” (URL-4). adlı skeçte, kıl dönmesi ameliyatı olan bir hasta üzerinden gülme eylemi yaratılır. İbrahim karakterinin karşılaştığı bir sağlık sorunu, gülünç bir durum olarak kullanılır ve gülme eylemi kılın büyüklüğü, dolayısıyla İbrahim’in şişmanlığı ekseninde gerçekleşir:

Hayati: *Geçmiş olsun İbrahim Bey.*

İbrahim: *Sağ olun hocam.*

Hayati: *Öncelikle şunu belirtmek isterim ki önümüzdeki ayki makalemde kılınıza oldukça geniş bir yer vermek istiyorum. Zira bu bir kıl değil, bu bir kuyruk.*

Programın 168. bölümündeki “Damat Adayları” (URL-5). adlı skeçte, fiziksel bir özellik olarak güzellik-çirkinlik kavramları gülmece unsuru yapılır. Skeçte bir gelin adayına talip olan zengin bir adam olan Bilal’in, programın sunucusunun tipi ile dalga geçmesi ortaya gülme eylemini çıkarır:

Bilal: (Sunucuyu göstererek) *Ya ben bunun internette storylerini izliyorum. Acayip komik bir tip. Yalnız ben diyordum ekranda çirkinsin ama burada da bayağı çirkinsin.*

Gülme teorilerinden ikincisi uyumsuzluk teorisidir. Uyumsuzluk teorisinde, üstünlük teorisinin aksine gülmenin “duygusal ya da duyumsal yanından” ziyade “bilişsel veya düşünsel” yanı ön plana çıkar. Bu teoriye göre gülme eylemi, umulmadık, mantıksız ya da bir yönüyle uygunsuz olan bir şeye gösterilen zihinsel bir tepkidir. Burada gülme eylemini başlatan duygular değil nesnelere, Yaşadığımız dünya, nesnelere ve olaylar



arasında belirli kalıpların yer aldığı düzenli bir dünyadır. İşte gülme eylemi bu kalıpların dışına çıkıldığında meydana gelir (bkz. Morreall, 1997: 24-25).

Güldür Güldür Show Programın 83. bölümündeki “Uçak” (URL-6) skecinde, Hüseyin ve Bilal adlı karakterler uçağa binerler ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Hüseyin: *Bilal duydu mu, beleş sandviç varmış, cennete düştük.*

Bilal: *Niye o kadar şaşırıyorsun. Görende ilk defa uçağa biniyoruz zannedecek. (Kabin görevlisine seslenerek) Kardeş biz havaalanına gelmeden ineceğiz.*

Bu diyalogda Bilal’in uçak yerine otobüsteymiş gibi davranması uyumsuzluk olarak nitelenebilir. Uçağa bir otobüs muamelesinin yapıldığı bir diyalog günlük hayat kalıplarının içinde görülmez. Yine aynı skecin bir başka diyalogunda, Hüseyin tonlarca ağır olan uçağın nasıl uçtuğunu merak eder. Bilal bu soruya kendince, günlük kalıpların mantığına ters bir cevap vererek gülme eylemini başlatmış olur. Ona göre uçağı kaldıran mıkknatıs ve yeldir:

Hüseyin: *İcabında havaya bir lira atıyorsun yere düşüyor. Bu tonlarca demir havada nasıl uçuyor anlamıyorum.*

Bilal: *Mıkknatıs, şimdi bunun içinde hep böyle mıkknatıslar var. Bir de kuzey kutbu var. Aşağıdan da yeli vurdu muydu uçağa, uçak acayip, neler yapıyor ya. Mıkknatıs yani. Mantık.*

Programın 149. bölümündeki “Hırsızlık Olayı” (URL-7) adlı skeçte, günlük hayatta toplum tarafından ayıplanan ve kötü bulunan hırsızlık farklı boyutlara taşınır. Skeçte ev sahibi ve hırsız arkadaş olur. Hırsız her zaman aynı kişinin evini soyduğu için alışlagelen bu durumda ev sahibine notlar bırakır. Bu durum günlük hayat kalıpları içerisinde düşünüldüğünde sıra dışıdır. Ancak skeçte kullanılınca bir gülmece unsuruna dönüştürülür:

Bahadır (Polis): *Dayıcığım, senin evine giren bu hırsızın hep aynı kişi olduğunu nasıl biliyorsun?*

Bilal: *Not bırakıyor efendim. Her soygundan sonra not bırakır Şevket, buyurun (notu uzatır).*

Bahadır: *(Notu okur) Bilal Abi çok tatlı uyuyordun uyandırmaya kıyamadım.*

165. bölümdeki “Dolu Ülke” (URL-8) skeci tamamıyla günlük hayatın rutinlerinden bağımsız bir evrende geçer. Skeçte bir pasaport memuruna gelen “ülke doldu, sadece lüzumlu olanları içeri alacaksın” emri, alışılmadık bir durumdur. Skecin ilerleyen sürecinde yurtdışından gelen kişiler bir mülakata alınır. Bu kişiler arasında İtalya’dan gelen bir gurme de vardır. Yediği yemekler sebebiyle zor durumda olan gurmeye, normal şartlarda yardımcı olabilecek havalimanı görevlileri yardımı reddeder. Gurme ve pasaport memuru arasında şöyle bir diyalog geçer:

İbrahim (Gurme): *Beyefendi çok özür diliyorum ama durumumu şöyle izah edecek olursam. Efendim bu 45 günlük İtalya seyahatimde, 78 adet pizza, çeşitli soslarda ve tatlarda 92 porsiyon makarna tükettim. Belki inanmazsınız ama ben ülkeden çıkış yaparken 70 kiloydum şuanda 140’ı zorluyorum. Allah aşkına alın beni.*

Hayati (Pasaport memuru): *Sen insan kaçakçısısın be. Yahu senin içinde insan var insan. Senin mesleğin neydi?*

İbrahim: *Gurmeyim*



Hayati: *Gurmeyeyim seni burada.*

Ortaya çıkan uyumsuz durum, İtalya'ya 70 kilo giden İbrahim'in, 140 kilo olarak dönmesidir. Yediği yemekler yüzünden acilen tuvalete gitmesi gerektiğini söyler; ancak bir türlü içeri alınmaz. Öte yandan skeçteki “*Sen insan kaçakçısıysın be. Yahu senin içinde insan var insan.*” repliği İbrahim'in kilosu üzerinden yapılan bir şaka olduğundan dolayı üstünlük tepkisi bağlamında da değerlendirilir.

Aynı skeçte NASA'da çalışan Türk bir astronot gelir ve pasaport memuru onu memnuniyetle içeri alır. Geçen diyalogdaki uyumsuz ifadeler, gülmece unsurunu yaratır:

Hayati: *Buyurun ne iş yapıyorsunuz?*

Samet: *Astronotum ben.*

Hayati: *Sen yanlış gelmişsin.*

Samet: *Yok ben burayım.*

Hayati: *Buralısın, astronotsun, valla senden bizde hiç yok ya. E buyur geç. Gerçi bizde uzay üssü de yok. Olsun be çanak anten filan tamir edersin.*

Diyalogun son bölümünde geçen astronota çanak anten tamiri yaptırma fikri alışılmışın dışında uyumsuz bir durumdur.

Bir diğer gülmece teorisi rahatlama teorisi. Üstünlük teorisi duysal, uyumsuzluk teorisi bilişsel, rahatlama teorisi fizyolojik temele dayanır. Gülme durumunu ortaya çıkartan rahatlamanın iki biçimi vardır. “Kişi ya serbest kalan sinirsel enerjiyle bu duruma girebilir ya da gülme durumunun kendisi sinirsel enerjinin birikmesine neden olur.” Bu enerji dıştan gelen etkiyle gülme şeklinde ortaya çıkar. Özellikle cinsellik ve şiddet konusundaki toplumsal yasaklar, sinirsel enerjinin birikmesine ve gülmeyle ortaya çıkmasına yol açar. (Morreall, 1997, 32, 34).

Geleneksel toplumlarda en önemli baskı ve yasaklardan birisi cinselliktir. Bu durum birçok kültür için geçerlidir. Güldür Güldür Show'da bu durumun yansımaları gülmece yaratma malzemesi olarak sıkça kullanılır. Özellikle birçok bölümde işlenen “liseli ergen” tiplerini, ergenlik döneminde bastırılmış karşı cinse duyulan arzuları, gülmece yoluyla ortaya çıkarır. Programın 131. bölümündeki “Meslek Liseliler” (URL-3) adlı skeçte İbrahim, Mustafa ve Bilal karakterleri üç ergen öğrenciyi canlandırırlar. Bir bilgi yarışmasına katılacaklarını öğrenen karakterler arasında geçen diyalog şu şekildedir:

Mustafa: *Haydi arkadaşlar gidelim.*

Bilal: *Bir dakika, bir dakika. Bu liseler arası bilgi yarışması değil mi? Belki kız vardır, bir yerlerde kız olmalı.*

Bilal'in burada karşı cinse olan arzusunu dile getirmesi rahatlama kuramının bahsettiği bastırılmış enerjinin açığa çıkması olarak değerlendirilebilir.

Programın 90. bölümünde “Ders Cinsel Eğitim” (URL-9) adlı skeçte, toplumdaki cinsellik tabusu, okulda bu konuyu anlatmak zorunda kalan öğretmenlerin durumu üzerinden anlatılır. Okula gelen müfettiş bu konunun anlatılıp anlatılmadığını denetleyecektir. Okul müdürü öğretmenleri toplayarak tüm sınıflarda konunun anlatılmasını söyler. Geçen diyaloglardan birisi şu şekildedir:

Müdür: *Kendi branşınızdan örnekler verin, olmadı başka derslerden örnekler verin.*

Fikri: (Din kültürü öğretmeni) *Hocam ben Din Kültürü Dersinde cumayı anlatacaktım; siz diyorsunuz ki cimâyı anlat. Bu nasıl yaman bir çelişki Hocam.*

Müdür: *İşte bakın her çelişki içinde bir ilişki barındırıyor. Bir şekilde siz de onu hayal edin ne yapayım.*

Programın 126. bölümündeki “Cam Siliciler” (URL-10) adlı skeçte İbrahim karakteri şişman birisidir ve onun üzerinden güldürü unsuru yaratılır. Bu skeçte programın sunucusu Aziz, İbrahim’in giydiği tulum üzerinden şişmanlığına gönderme yapmak ister; ancak İbrahim verdiği cevap ile izleyicinin yönünü başka tarafa çeker:

(Diyalogdan önce İbrahim ve Mustafa şarkı söylerler ve Aziz şarkıyı durdurup İbrahim’e soru sorar)

Aziz: *Sola dön. Senin tulumun yanı niye açık?*

İbrahim: *Şarkının sonunda bir sürprizim vardı.*

Aynı skecin ilerleyen sahnesinde Fikri bir mafya babasını canlandırmaktadır. Adamı olan Hamza’ya yapacakları kaçakçılık faaliyeti hakkında bilgi verir ve bunu kimsenin duymaması gerektiğini tembih eder. Ancak o anda pencerede cam silen İbrahim ve Mustafa söylenen her şeyi duyarlar ve şu diyalog geçer:

Fikri: *Cam mı siliyorsunuz lan siz? Sesimiz geliyor mu?*

İbrahim: *Asla, Allah cezamızı versin, hiç duymuyoruz abi.*

Fikri: *Nasıl duymuyorsunuz, emin misiniz?*

Mustafa: *Ya, sana yalan borcumuz mu var? Hayatta duymuyorum ben hiçbir şey.*

Fikri: *Ulan su niye geliyor o zaman?*

İbrahim: *Orasını karıştırma işte, illüzyon.*

Fikri: *İki kere iki?*

Mustafa: *Beş.*

Fikri: *Doğru duymuyorlar.*

İbrahim: *Evet evet duymuyoruz abi. Haydarpaşa Limanıymış, Saat 10’da teslimatmış, Yeter ve Hamza dışında kimsenin bilmemesi gerekiyor...*

İbrahim ve Mustafa zor bir durumun içine düşmüşlerdir ve bu durumdan kurtulmak için yeni bir kaçış yolu bulmaları gerekmektedir. Fikri’nin sorduğu sorulara verdikleri mizahi cevaplar, içine düşülen zor durumun verdiği gerginliği alıp, gülme eylemini başlatmıştır.

173. bölümdeki “Kıl Dönmesi” (URL-4) adlı skeçte ise Hayati, İbrahim’in ameliyat dolayısıyla içinde bulunduğu gerginliği fark eder ve ikili arasında şu diyalog geçer::

Hayati: *İbrahim Bey, şimdi kalabalık sizi biraz gerdi, ben bunu anlıyorum ama rutin şeyler bunlar. Kendinizi nasıl hissediyorsunuz?*

İbrahim: *Valla, nasıl hissedeyim doktor bey. Halk pazarında tezgâhun en önüne konmuş balkabağı gibi hissediyorum.*

İbrahim’in verdiği cevap, içinde bulunduğu sıkıntılı ve gergin durumdan bir kaçıştır.

Seçilen örneklem skeçlerden görüldüğü kadarıyla, Güldür Güldür Show programında kullanılan güldürü unsurları, mizah teorileriyle uygunluk gösterir. Televizyonda üretilen bir eğlence biçimi olarak profesyonel yapım olan programda, oyuncuların fiziksel özellikleri, meslekler, arkadaşlık ilişkileri, özel hayat, toplumsal normlar gibi gündelik hayatın bütün yanları güldürü unsuru olarak kullanılır. Söz ve hareket, kıyafet, makyaj, dekor, sahnedeki skeci yönlendiren Aziz (Ali Sunal) ve seyirci, programdaki mizahı bütünleyen unsurlardır.

### Değerlendirme ve Sonuç

Toplumların ekonomik üretim tüketim biçimleri, kültürel yaşam tarzlarını belirleyen önemli unsurlar arasındadır. Hayvancı ve tarımcı toplumların, doğayla ve sosyal çevreyle kurdukları ilişki biçimi, kültürü yaşanan ve kuşaklar arasında sözlü ortamda aktarılabilen yapılar olarak şekillendirmiştir. Bu dönemde, sözlü kültür ortamının belleğe dayalı kayıt ve aktarım sistemleri kullanılmıştır. Matbaanın Batı'da yaygın olarak kullanılmasıyla kültür, yazının kalıplarıyla yeniden şekillenmeye başlamıştır. Bu dönem, gündelik hayatta, insanın mekân anlayışının da değiştiği süreci içerir. Hayvancı ve tarım toplumunda ev ve iş yeri büyük oranda iç içedir. Sanayi toplumunda “ev ve iş yeri birbirinden ayrılır” ve ev, dış dünyadan bağımsız, insanın kendi kültürel alanına dönüşür. Yapısal anlamda da yeni ev biçiminde insan, çoğunlukla fiziki ve sosyal olarak izole yaşamaya başlar. Bu fiziksel ve sosyal değişmelerin üzerine 20. yüzyılda, bilimin teknoloji olarak insan hayatına yansması hızlanır. Şehirleşmenin ve yazının şekillendirdiği kültür çevresine, elektronik kültür ortamı eklenir. Ulaşım teknolojilerinin şehirlere taşıdığı sosyo-kültürel yapılar, iletişim-iletişim teknolojileriyle zaman ve mekân kavramının sınırlarını aşarak yeni bir paylaşım ve dolaşım ortamına girer. Telgrafla başlayan ve bugün mobil cihazla internetin taşınabilir olduğu aşamaya geline süreçte, kültürün yazılı, işitsel ve görsel dolaşım ortamları doğar.

Elektronik kültür ortamının sosyo-kültürel hayata en uzun süre etki eden medya biçimi televizyondur. 20. yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlaşmaya başlayan televizyon, sanayi toplumunun evinde dünyaya açılan yeni kültürel ve ekonomik penceresi olmuştur. Yapılan eleştirilerde “kitle iletişimsizlik aracı” olarak da tanımlanan televizyon, tek yönlü iletişim biçimiyle toplumun gerçeklik algılarını şekillendirir ve kendi kültürel gerçekliğini yaratır. Batı'da kapitalizmin reklam ekranı olarak desteklediği televizyon yatırımları, dünyada yayılırken kültürel tekeli de oluşturur. Bu yanı sıra pek çok eleştiri alan televizyonun bir diğer etkisi, kültürel üretim-tüketim tarzlarını değiştirmesidir. Televizyon, sanayi toplumunun kısıtlı zaman ve ekonomik imkânlarıyla yaşayan “evdeki” insanın eğlence ve zaman geçirme aracına dönüşür. Geleneksel yaşam biçimi içerisinde eğlence, insanın icra ettiği, paylaştığı ve aktardığı bir etkinlikken; televizyon, eğlenceyi izlenileme çağına taşır. Gerçek hayatın “göstererek gizlendiği” bir teknolojik makine olarak televizyon, kültür endüstrisinin arayüzü olur.

21. yüzyılda hayatın her alanı, kültürel içerik olarak medyanın kullanılabilir bir ürüne dönüşür ve bunda en önemli pay televizyona aittir. 1990'larının başından itibaren televizyonda çok kanallı döneme geçişle birlikte özel kanalların etkisiyle Türkiye'de de kültürel hayatın gündemi televizyon tarafından belirlenir. Bu kapsamda “müzik, yemek, eğlence, dans, sağlık, temizlik, kent, medya, giyim-kuşam, seyahat ve tatil, siyaset, taşıt” (Özdemir, 2012: 27), kültür endüstrisinin televizyondaki içerik başlıkları olabilmektedir.

Geleneksel kültürün sözlü kültür ortamından yazılı ve elektronik kültür ortamına taşınması, televizyon üzerinden işitsel ve görsel özelliklerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Geleneksel eğlence biçimleri televizyona taşınma sürecinde bu unsurlarla yeniden üretilerek yorumlanmış ve izleyiciye sunulmuştur. Televizyonun kullandığı eğlence biçimlerinden birisi gülmece türüdür. Hem geleneksel gülmece unsurları ve geleneksel tiyatro, televizyona taşınmış hem de televizyonda yeni gülmece içerikleri üretilmiştir. Bu çalışmada, televizyonun kültürel etkileri değerlendirilirken sanayi sonrası toplumunun eğlence anlayışını şekillendirmesi ele alınmıştır. Bu bağlamda gülmece eğlence aracı olarak televizyon tiyatrosunda kullanılması üzerinde durulmuştur. Örneklem olarak seçilen Güldür Güldür Show, konuyla ilgili değerlendirmelerin yapıldığı bir eğlence programıdır. Ekranda gülmeceyi yeniden üretilen programda, tiyatro sahnesi ekran sahnesine dönüştürülmüştür. Hazırlanan skeçlerin konularının, geleneksel Türk eğlence kültürünün alt başlıklarına uygunluk gösterdiği gibi, kent hayatı içerisinde insanın gündelik meselelerini de kapsadığı tespit edilmiştir. Gülmece tek amacı gülmeyi ortaya çıkarmak değildir; eleştiri de gülmece işlevleri arasındadır. Skeçlerde çeşitli toplumsal durumların eleştirildiği görülür.

Seçilen skeçlerin gülmece teorileriyle ilişkisi değerlendirilmiş ve üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama örneklerinin sıkça kullanıldığı görülmüştür. Skeçlerdeki diyaloglar bu çerçevede incelenmiştir; ancak gülmeceyi yaratan söz ve hareket komiği bütün olarak ele alınabilir. Sahnedeki dekorla birlikte; oyuncuların kıyafetleri, kullandıkları aksesuarları, jest ve mimikleri, ağız özellikleri ve skeçlerdeki beden hareketleri gülmece unsurunun parçasıdır. Bununla birlikte üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama teorileri, programda yer alan skeçlerdeki gülmeceyi açıklamaya yardımcı olmuştur. Bir mesleğe mensup birinin başka bir meslekteki bir kişiye üstünlük göstermesi, içinde bulunan zor bir durumdan kurtulmaya çalışmak, toplumun bastırılmış duyguları veya rutinin dışındaki kelime ve davranışlar skeçlerde gülme unsuru olarak kullanılabilir.

Televizyonun sosyo-kültürel yapıya etkisinin boyutlarını anlayabilmek için televizyon programlarını çok yönü olarak ele almayı gerektirir. Televizyon medyasında eğlence endüstrisinin bir parçası olarak Güldür Güldür Show programına benzer içerikte başka televizyon tiyatrosu programları da mevcuttur. Bu programların da gülmece unsurları bakımından incelenmesi veya karşılaştırılması, seyircinin gülme refleksini anlamada önemli bir rol oynayacaktır. Türk eğlence kültürünün televizyon gülmece bağlamında incelenmesi, kültürel kodların teknoloji çağında anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Güldür Güldür Show programında, bulaşıcı bir eylem olarak gülme, stüdyo şeklinde tasarlanmış salondan ekrana taşınan bir etkinliktir. İnsanların pasif konumda olduğu televizyon eğlencesinde gülmeleri, fiziksel ve duygusal bir tepkidir.

### **Kaynakça**

- ABALI, İsmail. (2016). "Mizah Teorileri Bağlamında Yörük Fıkraları", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 9, S. 17, s.113-132.
- ADORNO, Theodor W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür-Yönetimi*. (Çev: Nihat Ülne, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- ASSMANN, Jan. (2015). *Kültürel Bellek*. (Çev. Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AZİZ, Aysel. (1982). *Toplumsallaşma ve Kitle İletişim*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek Okulu Yayınları.

- AZİZ Aysel. (1985) *Radyo ve Televizyona Giriş*, 2. Baskı, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- BASAT, Ezgi, M. (2010). “Perdeden Sahneye Bakmak: Devekuşu Kabare Tiyatrosu”. *Millî Folklor*, C. 22, S. 88, s. 77-84.
- BAUDRİLLARD, Jean. (2015). *Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları*. (Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BOURDİEU Pierre (1997). *Televizyon Üzerine*. (Çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DEBORD, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, Terry. (2019). *Mizah*. (Çev. Melih Pekdemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ERDOĞAN, İrfan ve Korkmaz Alemdar. (1999). *A. Ü. İletişim Fakültesi İletişim Yıllığı 1999*, s. 169 -197
- ESSLİN, Martin. (1991). *TV Beyaz Camın Arkası*. (Çev. Murat Çiftkaya), İstanbul: Pınar Yayınları.
- GERECİ, Sedat. (2014). “Televizyon Yayınlarının Yönlendiği Eğlenceli Yapımlardaki Toplumsal Gerçek: Gülmece Gereksinimi”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C.3, S. 1, s. 17-35.
- KARABOĞA, Tahir. (2007). “Bir Kitle İletişimsizlik Aracı Olarak Televizyon”, *Sosyoloji Notları*. (Ekim Kasım Aralık), Ankara, ss. 25-34.
- KOESTLER, Arthur (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (Çev. Sevinç Kabakçıoğlu, Özcan Kabakçıoğlu), İstanbul: İris.
- MORREALL, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer), İstanbul: İris.
- ÖZDEMİR, Nebi. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi. (2008). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, Nebi. (2012). “Kültür Tüketim İlişkisi ve Kültür Ekonomisi”, *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi (Seçki)*. Ankara: Hacettepe Yayınları.
- PAZARBAŞI, Betül. (2016). “Küresel Eğlence Endüstrisinde Yaşanan Gelişmenin Televizyon Programlarıyla Dizi Filmler Üzerindeki”, *TRT-AKADEMİ*, C. 1, S. 1, s. 170-187.
- POSTMAN, Neil. (1999). *Televizyon Öldüren Eğlence Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RİTZER, George. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Çev. Şen Süer Kaya), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ŞAHİN, Halil İbrahim. (2010). “Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*, S. 55, s. 255-268.
- ŞEKER, N. Tülay. (2016). “Türk Televizyonlarında Eğlence İçeriğinin Egemenliği”. *TRT-AKADEMİ*, C. 1, S. 1, s. 32-59.
- ŞENER, Kocabay Nihal. (2016) “Eğlencenin Gözetleme Hâli ya da Eğlence Endüstrisinde ‘Görünen’ ve ‘Gören’ Olmak”. *TRT-AKADEMİ*, C. 1, S. 1, s. 50-71.
- TARHAN, Esra. (2020). “Adana’da Anlatılan Fıkraların Mizah Teorileri, Bağlam, İşlev ve Yapı Açısından İncelenmesi”, Yüksek lisans tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- TÜRKÇE SÖZLÜK. (2011). 11. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TÜRKMEN, Fikret. (1997) “Günümüzde Mizah Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları” *Türk Yurdu Dergisi*, S. 114, s. 21-24.
- TÜRKMEN Fikret ve FEDAKÂR Pınar (2009). “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komisine Bağlı Mizahi Unsurlar”. *Millî Folklor*, C. 21, S. 82, s. 98-109.

WILLIAMS, Raymond. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*. (Çev. Ahmet Ulvi Türkbağ), Ankara: Dost Kitabevi.

YILDIRIM, Dursun. (2000). “Türk Sözel Kültüründe Süreklilik (Osmanlı Hanedanlığı Döneminden Cumhuriyete)”, *Türkbilig*, S.2000/1, s. 32-45.

### **İnternet Kaynakları**

URL-1: <https://www.bkmonline.net/tr/tv/programlar/guldur-guldur-show#oyuncular> (E.T. 19.04.2020)

URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=N54jddg4TTM> (E. T. 20.04.2020)

URL-3: <https://www.youtube.com/watch?v=uwNWLcTYCqM> (E. T. 20.04.2020)

URL-4 <https://www.youtube.com/watch?v=OgRIHfp5J9M> (E. T. 20.04.2020)

URL-5 <https://www.youtube.com/watch?v=Y7pduYj0xAA> (E. T. 20.04.2020)

URL-6 <https://www.youtube.com/watch?v=6YtYxb506Og> (E. T. 20.04.2020)

URL-7: <https://www.youtube.com/watch?v=sqg58nrcLj4> (E. T. 20.04.2020)

URL-8: <https://www.youtube.com/watch?v=z5ZHYpBMQtA&t=11s> (E. T. 20.04.2020)

URL-9: <https://www.youtube.com/watch?v=8k77YFm38xQ> (E. T. 20.04.2020)

URL-10 <https://www.youtube.com/watch?v=bwZ8dQbOUdk> (E. T. 20.04.2020)





Geliş Tarihi:12.04.2020 Kabul Tarihi:19.05.2020

Entry Date: 12.04.2020 Accepted: 19.05.2020

## TÜKETİM KÜLTÜRÜNDE İKNA STRATEJİLERİ VE AYARTMA YÖNTEMİ

### Persuasion Strategies and Deception Method in The Consumption Culture

Ali Osman ABDURREZZAK\*

#### Özet

Geçmişten günümüze insan ilişkilerinin yaşandığı ve iletişimin sağlandığı her ortamda bir düşünceye, duruma ya da olaya karşı ikna etmeye yönelik birçok strateji izlenmektedir. İnsan başkalarıyla olan iletişimi neticesinde etkileşim yaşamaktadır ve istedik davranışlarını ortaya çıkarılması için ikna etmek amacıyla seçilen yollardan ayartma yöntemi kullanılabilir. Yüz yüze iletişim yoluyla ikna etme yollarının seçilmesinin yanında kitle iletişim araçlarından özellikle görsel medya aracılığıyla ikna etmenin daha kolay gerçekleştiği söylenebilir. İkna edilmenin ve ikna etmenin sosyolojik, psikolojik, kültürel ve ekonomik açıdan birçok işlevi yer almaktadır. İnsanların manevi dünyasına yönelerek yardım amaçlı küçük hediyeler için yüklü miktarda ücretlerin alınmasının, ilaç sektöründe firmaların kendi ilaçlarının tercih edilmesi için doktorlara sundukları imkânların, spor merkezlerinin talebi artırmak için müşterilerine ücretsiz olarak aktiviteler sunmasının tüketici üzerinde psikolojik etkiye sahip bir işlevi vardır. Bu hizmetler karşısında ikna olarak karşılık verme ile kan(dırıl)ma süreci başlamış olur. Bu çalışmada ikna tekniklerinin neden ve nasıl kullanıldığı, ikna etmenin tüketim kültüründe oynadığı rolü, kitle iletişim araçları ile kültür endüstrisinin ilişkisi ortaya konularak medyanın hedef kitleye yönelik izlediği tüketim politikaları ortaya konulmaya çalışılacaktır. İkna etmede kullanılan ayartma yönteminin teması üzerinde durularak ayartma ve ayartmanın kültürel, sosyolojik, psikolojik, ve ekonomik açıdan insanlar üzerindeki etkisi ve sonuçları tespit edilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Tüketim kültürü, ikna etme, ayartma, strateji, medya.

#### Abstract

There are many strategies to persuade against a thought, situation or event in every environment where human relations are experienced and communication is provided from past to present. Human interacts as a result of communication with others and temptation can be used in selected ways to persuade them to reveal their desired behavior. In addition to choosing ways of persuading through face-to-face communication, it can be said that it is easier to convince through mass media, especially through visual media. Being persuaded and persuasion have many sociological, psychological, cultural and economic functions. There is a psychological effect on the consumer by turning to the spiritual world of people, receiving a large amount of fees for small gifts for charity, and the opportunities offered by doctors in the pharmaceutical sector to the doctors in order to choose their own medicines, and offering free activities to the customers in order to increase the demand of the sports centers. The process of blood (resurrection) begins with a convincing response to these services. In this study, why and how the techniques of persuasion are used, the role of persuasion in consumption culture, the relationship between mass media and the culture industry will be put forward and the consumption policies pursued by the media towards the target audience will be put in place. Emphasis will be placed on the theme of deception as the

\* Dr. Öğr. Üyesi. / İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı / ali-37@hotmail.com.

temptation method used to persuade, and the effects and results of bleeding and deception on people from cultural, sociological, psychological and economic aspects will be determined.

**Key words:** Consumer culture, persuasion, deception, strategy, media.

## Giriş

Birey, davranışları sosyal ortamda şekillenirken aynı zamanda yer aldığı sosyal ortamı da şekillendirir. Toplumsal refleksler bireylerde ortak davranış sergilemesine neden olabilir. Toplum tarafından tanınmış, toplumun güvenini kazanmış, medyatik bir kişinin bir reklamda ürün tanıtımı için yer alması da izleyicinin ürüne karşı olan talebini artırmak için izlenen bir stratejidir. Ürünün yararlı ya da zararlı etkilerinin göz ardı edilebilmesinin arka planında otoriteye olan güven ve toplumsal saygınlık yer almaktadır. İkna etmenin bir diğer yöntemi ise belli bir ürünün sınırlı sayıda ve özel olarak satışa sunulduğuna yönelik oluşturulan algının temelinde tükenme manipülasyonu olarak da tanımlayabileceğimiz bir kandırma stratejisi yer almaktadır. Medya endüstrisinin kullandığı bu yöntem içerisinde tüketicinin kendini farklı hissetmesi, herkesin sahip olamayacağını düşündüğü bir ürüne sahip olmanın getirdiği mutluluğun sağlanması amaçlanmaktadır. Sosyal kimliğin bireysel kimlikten daha önemli olduğu modern çağda tüketimi artırmak için kullanılan ikna etme unsurlarından birisi kandırma stratejisidir.

Tüketim, toplumu ve kültür endüstrisi üzerine yazılan kaynaklardan yararlanarak belli stratejiler ile tüketimin sağlanmasında izlenen ikna yöntemlerinin insan üzerindeki etkilerinin sosyo-psikolojik ve kültürel açıdan değerlendirmeye yönelik disiplinler arası çalışmalar insan ve toplum üzerine çalışan tüm alanları ilgilendirmektedir. Tüketim, kültür, endüstri, kitle, toplum, medya, ikna stratejileri, iletişim gibi konular hakkında sosyoloji, psikoloji, iletişim, ekonomi, folklor gibi disiplinler farklı bakış açıları ve multidisipliner bakış açısı ile konuları ele almaktadır. Tarihi süreç içerisinde insanoğlu ürettiğini tüketen ya da üretileni tüketen bir sürecin içerisinde gelmektedir. Burada asıl mesele tüketimin doğasının nasıl şekillendiğidir. İhtiyaçlar dâhilinde üretmek ve üretileni tüketmek kadim toplumlarda var olan bir durum iken günümüz tüketim anlayışına tam anlamıyla uymamaktadır.

“Medya ve tüketici ürünleri günümüzde yaşam kalitesi söz konusu olduğunda hayatın idame ettirilmesi için gerekli olan ürünler kadar önemli görünüyor” (Bennett, 2013: 26). Hayatın gerektirdiği şartlar altında farklı ekonomik kazanca sahip bireyler, temel ihtiyaçları karşılamanın ötesine bir çalışma olgusu yaratarak günümüzde tüketilen zamanları oluşturmuşlardır. Tüketim zamanının sürekliliğini sağlayan araçların başında ikna edici işlevi

ile reklamlar gelmektedir. “Yineleme, özellikle çeşitli şekilde yapılan yineleme, ikna etmeyi kolaylaştırır” (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 122).

“Reklam aracılığıyla kitle iletişim toplumu ve tüketim toplumu kendi kendine sürekli icazet verdiği” ifade eden Baudrillard (2001: 13) kitle iletişim araçlarının özellikle televizyonların reklam yoluyla tüketimi sürekli kıldığı ve talebin canlılığını koruyarak toplumun sergilediği doğal bir davranış haline getirdiğini göstermektedir. Reklamcılık sanayisinin insanları hipertüketime kandırmaya kendini adadığını belirten Ritzer (2000: 233) ikna açısından oldukça fazla çabalar harcadıklarını ve aynı bulaşıcı hastalık gibi kitle içerisindeki bireylerin birbirinden etkilenerek ve kendi ekonomik düzeylerini görmemezlikten gelerek bir statünün kaybedilmemesi için verilen çabaya reklamların zemin hazırladıklarına vurgu yapmaktadır.

Baştan çıkarıcı, ayartıcı olma özelliği taşıyan reklamlarda tanıtımı yapılan ürünler ve yapılaş şekilleri ilkel döneme ait fetişler gibi bizlere sunulmaktadır. Belli marka ve ürünü elde etme arzusunu hissetmemizi ve duygusal boşluğun hedef ürünü satın alarak ortadan kalkabileceği öğretilmektedir. “İyice çıldırmış bir kapitalizm hiç utanmadan kâr, artı-değer, üretim amaçları ve iktidarın temelleri gibi şeyleri tasfiye ederek, kendi yarattığı sürecin son aşamasında; ilkel ritüellere özgü o yok etme eylemindekini andıran derin bir ahlaksızlık ve de ayartıcılık ile bize meydan okumaktadır” (Baudrillard, 2011: 208). Bir tür ayartma yöntemi bağlamında reklamların gizli işlevlere sahip olduğu söylenebilir. Süreklilik ve telkin yoluyla bir ürünün ihtiyaca hizmet ettiği ve muhakkak satın alınmasının gerekliliği dikte edilmektedir. Reklam ve reklamcılık ile ilgili bilinç yönetiminde, reklamcılığın topluma her bağlamda faydalı etkiler yaptığı düşüncesinin pompalandığını belirten Erdoğan (2011: 413) reklam ve reklamcılık endüstrisi olduğundan çok farklı gösterilir; insana ve çevresine zarar veren asalak endüstrilerden biri olarak değil de, insanlar için zorunlu bir gereksinim ve hayatın kaçınılmaz gereği olarak sunulur: Kurtarıcı meleşimiz reklamlar doğru karar vermemizi sağlar!” şeklinde ifade etmiştir.

Hayatın doğasında var olan gece-gündüz, genç-yaşlı, iyi-kötü gibi zıtlıklardan hareketle tüketim sektörü de zıttı ile yaşayabilmektedir. Önce kötüyü gösterip bunu bir sorun olarak göstermek ve sonrasında çözüm yolunu sunmak şeklinde her an yaşamımızı çepeçevre saran reklamların kurtarıcı olduğuna inandırma işlevi de vardır. Bunun yanında “kanıtlarla inandırma” sanatı olan retorik ikna etme stratejilerinde de sıkça kullanılmaktadır ve inanmanın, inanmaya yönelik niteliklerin varlığı güven duygusunu da beraberinde getirir (Aristoteles, 1995: 19). Reklamlarda ünlü kullanımının altında yatan nedenin reklam oyuncusu aracılığıyla alınmasını sağlamaktır. “Retorik inandırma yalnızca gösteren kanıtlarla

değil, aynı zamanda etik kanıtla da başarılı; eğer konuşmacının kendisinin iyilik, ya da bize karşı iyi niyet veya her ikisi gibi bazı niteliklere sahip olduğuna inanırsak, bizi ikna etmesine yardımcı olur” (Aristoteles, 1995: 63).

Bunun yanında pahalı ürünlerin daha kaliteli olduğuna dair düşüncelerin tüketim sektörü tarafından bilinmesi ve önemli bir koz olarak görülmesi de ayartma politikası bağlamında bir uygulamadır. Bunun gibi kişinin bireysel özgürlüğünün kısıtlanması gibi yöntemlerde tüketimi artırmaya yönelik arzuyu artıran bir işleve sahiptir. Bir şeyin yapılmamasına dair uyarı levhasının insan tarafından özgürlüğün kısıtlanması olarak düşünülmesi gibi ürünlerin stoklarla sınırlı olduğunun ifade edilmesi de tüketiciyi anlık güdülemeye yetecek bir role sahiptir. Dahası “medya tanıtımını ve sinema filmlerinde ürün yerleştirmeyi kullanan bir promosyon kampanyası gündem hazırlama stilinde ikna etmeyi kullanıyor” olması ilgiyi ürüne çekmeyi ve dikkati sürekli hale getirerek ürüne karşı algının sürekli canlı tutulmasının sağlandığının altını çizmektedir (Erdoğan, 2006: 231).

Reklamların psikoloji, sosyoloji, sosyo-psikoloji, antropoloji, sanat, hukuk gibi diğer alanlarla ilişkisi üzerinde detaylı bilgi veren Elden’in (2016: 158-177) çalışmasında ikna yoluyla tüketicinin kandırılması hususunda özellikle sosyo-psikoloji, antropoloji disiplinleri ile olan ilişkileri dikkati çekmektedir. İnsan tutumları ve değişimi, sosyal etki ve algı, ikna edici iletişim konuları üzerinde reklamcılık alanında önemle durulmaktadır. İnsanın sosyal bir varlık olmasından hareketle sosyal etkileşim, tepki, taklit, tutum ve davranışlar da görerek, duyarak, hissederek şekillenmektedir. Bu anlamda reklamlar bir ürünün toplumsal kabul görmesi açısından etkili işlevleri yer alır.

İnsanoğlunun sosyo-kültürel kodlarında fiziksel ve toplumsal ihtiyaçları olduğu bilinmektedir. Hayatta kalmak için karşıladığı temel ihtiyaçlarının yanında özellikle insani ilişkilerin sürdürülmesinde bir takım rollerin öğrenilmesi ve geleceğe aktarılması söz konusudur. “Tüketim, sahip olma isteği, hediye alıp verme, gündelik alışkanlıklar, kültür, inanç, değerler”...vb gibi konular bağlamında “hedef kitle davranışlarını daha iyi anlayabilme açısından” reklam ile antropoloji bilimi arasında derin bir bağ olduğu görülmektedir (Elden, 2016: 174). İletişimin yüz yüze sağlanarak, ikna etme yöntemlerinin uygulanmasının yanında kitle iletişim araçlarından özellikle görsel medya aracılığıyla ikna etme daha kolay gerçekleşmektedir. Sosyolojik, psikolojik, kültürel ve ekonomik açıdan birçok işlevi olan ikna durumu hayatın her evresinde yer almaktadır.

Kitle kavramı üzerine önemli bir tespitte bulunan Baudrillard (2011: 103) “toplumsalın kendisi olarak yutturulmaya çalışılan kitlenin, tam tersine toplumsalın için için kaynayıp, ortadan kaybolduğu yer olduğuna ve kitle toplumsalın için için kaynadığı ve dur durak tanımayan bir simülasyon süreci tarafından yutulduğu, giderek yoğun bir görünüm arz eden şey” olduğunu ifade ederken toplumdan uzaklaşan, kalabalığın içerisinde bireyselleşen bir varlık olarak insanın adeta kendisine yüklenen bir program kapsamında hareket ettiği ve en çok yönlendirildiği davranışın da tüketmek olduğuna işaret etmektedir.

Bu çalışmada kitle iletişim araçlarından özellikle görsel medyanın rolünün ne olduğu, tüketim-imaaj, tüketim-statü, bireysel ve sosyal kimlik kavramları açısından değerlendirilerek “yanılsamalar üretme gücü olan bir kuvvet” olarak da tanımlanan ayartma, kan(dır)ma olgusunun post-modern bir yaşam tarzında varlığı ve sonuçları sorgulanacaktır (Toffoletti, 2014: 38).

Ayartma kavramı ile ilgili olarak onun bir lanet olduğunu, ahlakbilimine ve felsefeye, psikanalize karşın hiç değişmediğini öne süren Baudrillard’a göre (2014: 7) geçmişten bugüne kötü bir içeriğin temsili olmasına rağmen geçerliliğini koruduğunun altını çizmiştir. Sosyoloji, psikoloji, hukuk, politika, felsefe gibi farklı alanların da üzerine çalıştığı bu konu disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınarak üretimden tüketime dönüşümde kitle iletişim araçları üzerinden cazibenin artırılmasına yönelik planlamaların işlevi bu çalışmanın temelini oluşturacaktır. Toplumunun tüketim davranışlarını yönlendirecek “narsistik davranışın asli bir parçası olan” ayartma tamamen çıkarıcı bir yaklaşım izleyen tüketimin sürekliliğini sağlayacak bir sürecin unsurları arasında yer almaktadır (Wardetzki, 2018: 15). Bu açıdan baştan çıkarma, ayartma olarak da ifade edilebilecek kandırma-kandırılma olgusunun nasıl gerçekleştiği, izlenen stratejiler, görsel medya, reklam, göstergeler ve sembollerin gibi unsurların rolü bağlamında tüketimin bir ihtiyaca dönüşümü olgusunun irdelenmesi gerekmektedir.

### **Tüketim ve Reklam Kültürü**

“Hem üretip hem de tükettiğimizi ifade etmek için 20. yy. sonları ve 21. yy. başlarında tüketicinin egemen olduğu bir döneme girdiğimiz” ifade edilmektedir (Ritzer ve Stepnisky, 2013: 210). Tüketilen ürünlerin üretildiği ve üretilenin de tüketildiği bir sarmal sürecin varlığından söz edilmektedir. “Eş zamanlı olarak insanların hem ürettiğini, hem de tükettiğini ifade etmek” için kullanılan “tüketicinin” kavramına günümüzden örnek verilecek olursa “kullanıcılar Wikipedia’da içerik ekleyebilmekte ve mevcutları güncelleyebilmekte, Facebook

ve YouTube gibi sitelerde profil oluşturabilmekte ve paylaşımlar gerçekleştirebilmekte, bloglar yazabilmekte, online alışveriş yapabilmekte ve ürünlere eleştiri yapabilmektedir” (Değerli, 2014: 64). Kültürlerin tarihinde ve zihinlerinin bir köşesinde var olan ilkel evreler kılık değiştirerek zamanla dönüşüm yaşamıştır. İnsanoğlu hayatını idame ettirmek için tarih boyunca farklı çağlarda avcılık, toplayıcılık, yerleşik hayat tarzı ile üretime geçmiştir. Bu süreçlerin her birinde tüketim zaruri olduğu için avlanma, bulma ya da üretme süreçleri yaşanmıştır. “Tüketim kültüründe başat unsurlar olan markalar, elbiseler, tüketim, yaşam tarzları bedenine öne çıkarılması ve yeniden sunumuyla yakından ilintilidirler” (Tekin, 2016: 264). Seküler ve dindar çevrelere yönelik yeni dizaynlar, büyük markaların insanların hayat görüşü ve yaşam biçimine yönelik ürettikleri malların düzenlemesi üretilirken çok hızlı bir biçimde tüketmeye yönelik bir yöntemdir. “Tüketim kültürü ve daha da ileride tüketimin toplumu, kapitalizmin geldiği yeni bir aşamayı işaretlemektedir öncelikle... Küreselleşme ile birlikte klasik üretim ve fabrikasyon ilişkilerinin uluslararası boyut kazanması, üretimi olduğu kadar tüketimin mahiyetini değiştirmiş ve onu besleyici öğeler olan reklam ve iletişimin de yaygınlaşması ve hızlanmasını sonuçlanmıştır” (Tekin, 2016: 256). Bir ürünün ihtiyacı karşılamaından çok o ürünün yenisini almaya yönelik kazandırılan davranışlar tüketimin daha ilerisine geçerek yok etmek eylemine dönüşmüştür. Dolayısıyla yeniye sahip olma arzusu tüketim ihtirasını tetiklemekte ve sürekli canlı tutmaktadır.

Sonuç itibarıyla tüketmeye yönelik bir uğraşın varlığından söz edebiliriz ancak ihtiyaç için üretmek ve tüketmek ile tüketilmeye yönlendirilmek arasında büyük farklar olduğu da unutulmamalıdır. “Kültür Ekonomisi ve Yönetimi” adlı çalışmasında Özdemir (2012: 29) kültürün insanoğlunun doğaya katkıları, kattıkları, ekledikleri olduğunu ve her türlü ekonomik unsurun, sistemin, kurumun ve faaliyetin bir kültür olduğuna dikkat çekmiştir.

Dolayısıyla tüketimin doğal bir refleks olmaktan çıkıp farklı amaçlar ve işlevlere sahip olarak bir kültür haline gelmesinde birçok etken vardır. Bilim alanındaki gelişmeler, teknolojinin inanılmaz bir şekilde gelişmesi ve yayılması, kitle iletişim araçları, yaşam standartları gibi olgular bu etkenler arasında yer almaktadır. Kültürel etkileşimin yalnızca yüz yüze iletişim süreci ile değil aynı zamanda sanal ortam aracılığıyla sosyal medya üzerinden de mümkün olduğu bir dönem yaşanmaktadır.

Bu durumda kültür farklılıkları olduğunu gibi tüketim farklılıkları da olması kaçınılmazdır. Tüketime özendirilen ve yönlendiren en etkili aracın reklam olduğunu söyleyebiliriz. Reklamın da uyguladığı bazı stratejiler mevcuttur ve reklam bulunduğu kültürün doğasına göre şekillenebilmektedir. “Reklâmdaki cazibe unsurları (ürün, şahıs, durum vb.) kültürel



özelliklere göre farklılık göstermekte ve uluslararası reklâm stratejilerinin tespitinde de reklâm çekiciliğinin etkisinin doğrudan kültürle ilişkili olduğu görülmektedir. Bu nedenle reklamcılar hedef kitlelerin değerleri, yaşam tarzları, istekleri vb. öğeleri, yani kültürel farklılıklarını göz önünde bulundurarak reklâm çalışmalarını hedef kitlenin genel anlayışına göre ortaya koymaktadırlar” (Martin-Santana ve Beerli-Palacio, 2008: 160-162). Aynı ürün kültürel farklılıklar göz önünde bulundurularak bulunduğu coğrafyanın kültürel yapısına uygun bir biçimde düzenlenerek reklamlar aracılığıyla tüketicinin karşısına getirilir. Bu strateji ile insanların ait oldukları kültüre dair değer yargıları çiğnenmemiş gösterilerek ürünün daha kolay kabul görmesi sağlanmaktadır.

Bunun yanında üst, orta ya da alt gelir seviyelerine sahip olunması tüketmenin doğası için engel teşkil etmediği, her gelir düzeyine göre harcamanın yapılabileceği dayatılmaktadır. “Teröristlerin yönlendirdiği uçakların içinden geçerek yıktığı, Amerikan hâkimiyetinin ikiz sembollerinin gölgesinde şoka girmiş ve afallamış Amerikalılara Başkan George W. Bush’un gönderdiği ilk mesaj neydi? ‘Alışverişinize geri dönün.’ Bu mesajın normal hayata dönüş çağrısı olarak anlaşılması isteniyordu. Düşman saldırısından önce Amerikalılar, alışverişin her tür acıyı dindirmenin, her kötülüğü defedip geçiştirmenin ve her tür aksaklığı gidermenin bir yolu olduğuna (belki de tek ve kesinlikle en önemli yol) zaten ikna edilmişlerdi” (Bauman, 2012: 74).

Görüldüğü üzere tüketimin vazgeçilemez cazibesine kapılmaya yönelik yapılan bu çağrının temelinde olumsuz durumlardan kaçmanın tek yolunun alış-veriş yapmak olduğu ileri sürülmektedir. Reklamların tüketicinin algısında yarattığı bu düşünce aralıksız devam ettirilmek istenmektedir. Reklamlar “yeni bir yaşam tarzı, günümüzün modası” dediği “hoş bir alışveriş yapabilmek, aynı havalandırılmalı mekânda kocalar ve çocuklar bir film seyrederken besin maddelerini, apartman ya da yazlık için gerekli nesnelere, giysileri, çiçekleri, en son çıkan romanı ve en yeni gadget’ı tek bir seferde satın alabilmek, oracıkta hep birlikte yemek yiyebilmek... vb” gibi faaliyetleri hayatın olmazsa olmazları arasına alarak büyük alış-veriş merkezlerinde tüketimi özendirerek bir ritüele dönüştürmektedir (Baudrillard, 2008: 19).

Tüketim stratejileri sadece ürünlerin satın alınmasına yönelik değil aynı zamanda insanların sağlıklı birer birey olmasına yönelik programlar, reklamlar ile de uygulanmaktadır. Fiziksel ve ruhsal açıdan bireyin kendini mutlu hissetmesi için sosyal ortamlarda farklılık yaratıcı etkiler bırakması gerektiğine dair imaj yenilemeye yönelik telkinlerin yer aldığı mekânlar, programlar ve reklamlar yer almaktadır. “İlaç şirketlerinin yaratıcılığı, yetki kullanımına ve

sağlık sorunları konusundaki ikna yetenekleri hiç durmadan yükselen bir fitness ve kendini beğenme uğraşına indirgenmiştir -tüketicilerden oluşan bu toplumda yaşayan biz tüketicilerin takip etmeye sürüklendiği, ikna edildiği ve bunun için eğitildiği bir uğraş” haline dönüşmüştür (Bauman, 2012: 83).

Kitleler halinde sorgulamadan gerçekleşen hareketlerin temelinde yenilik olgusu yerine öğretilmiş davranışlar bağlamında dayatılan yenilik algısı yer almaktadır. “Kitle kültürü evresini liberalizmin geç evresinden ayıran yenilik, yeninin dışlanmasıdır. Mekanik üretim ve yeniden üretimin yarattığı ve sisteme uygun olmayan hiçbir şeyin gün yüzüne çıkmayacağı güvence altına alınabilir” (Adorno, 2007: 65). Dolayısıyla tüketici için tüketim planının dışına çıkmadan, doğal toplumsal bir tepkiymiş algısına inandırılarak tüketim bir kültür ve kitle hareketi haline getirilmektedir.

“Kapitalist üretici, gerçek arzulan ifade ve tatmin etmek ve kaba ihtiyacı insani arzuya dönüştürmek yerine, olayların gidişatını tersine çevirir. Üretilmesi en basit ya da en fazla kazanç sağlayan nesneden yola çıkar ve buna ihtiyaç yaratmaya - özellikle reklam yoluyla- çalışır” diyor Lefebvre (2012: 166) gerçek ihtiyaçlara yönelik olmayan, piyasadaki değerinin yüksek ancak üretiminin kolay ve sürekliliğe sahip ürünlerin medya aracılığıyla pazarlanması ve tüketicilerde istedik davranışlar sağlanmasının hedeflendiğinin altını çizmektedir.

“Tüketim toplumu kültürü, öğrenmeyle değil, ekseriyetle unutmaya ilgilidir. Gerçekten de, istemek ve beklemek birbirinden koparıldığında tüketicilerin tüketim kapasitesinin herhangi bir doğal ya da edinilmiş ihtiyacın koyduğu sınırların çok ötesine geçmesi sağlanabilir; bu noktada artık, arzu nesnelere fiziksel dayanıklılığın bakılmaz. İhtiyaçlar ve ihtiyaçların giderilmesi arasındaki geleneksel ilişki tersine çevrilmiştir: Tatmin vaadi ve umudu, tatmin edileceği vaat edilen ihtiyaçtan önce gelir ve her zaman, mevcut ihtiyaçtan daha yoğun ve çekici olacaktır” (Bauman 2012: 86). Dolayısıyla tüketimin engellenemez büyüme kapılan birey için ihtiyacın karşılanmış olması yeterli olmayacak aksine ihtiyaç olarak görülen kimi harcamalar birer hobi olarak hayata dâhil olacaktır.

Vücuda sirayet eden kötü alışkanlıklardan uzak durmak için alınan tedbirler, tıbbi destekler, sosyal projelere ihtiyaç duyulabilecek düzeyde bir sosyal hastalığın tüketim unutkanlığı olarak adlandırılabilirliği görülmektedir. İhtiyaç duyulan şeyin işlevinin ne olduğuna bakılmaksızın sürekli hale gelen tüketim ile birlikte ihtiyaç dışı harcamalar yapılmaktadır. Medya endüstrisinin kullandığı yöntemler ile tüketicinin kendini farklı hissetmesi, herkesin

sahip olamayacağını düşündüğü bir ürüne sahip olmanın getirdiği mutluluğun sağlanması amaçlanmaktadır.

### **İkna Stratejileri ve Ayartma Yöntemi**

Tüketim çarkının dönmesini sağlamak ve bu durumu sürekli hale getirmek için birçok stratejiye başvurulmaktadır. Güvenilirlik sağlamak için bazı yöntemlerin uygulandığı görülür. “Ürünü daha evvel kullanan ve memnun kalan insanların yorumları kullanılarak tanık gösterme, uzman kişinin, ünlü kullanımı belli markaların, reklamlarında hayattan örnekler sunarak ürünün tüketiciye sağlayacağı kolaylıkları ya da faydaları anlatmaları, reklamlarda karşılaştırma yapmak, son dönemde sıkça başvurulan bir stratejidir ve ikna yöntemidir” (Kaya 2018: 104-107).

Bir cep telefonu markasının en yeni modelinin reklamı “Başkaları yoksa hayat hiçbir şeydir” diyerek işi sağlama bağlıyor. Yeni cep telefonu modeli sadece uygun bir iletişim vasıtası olmaktan çıkıp sizin hayatınız üzerinden bir şey yapacak bir mekanizmaya dönüşüyor. Bir başka reklamdaysa “sizi en iyi kol saatiniz anlatır” diyor. Bu söz, bizi nasıl görmeleri gerektiğine, onlar tarafından hangi şekil ve biçimde ‘tüketilmek’ istediğimize göre etrafımızdaki insanları etkilemenin yollarını delicesine arayan bizlere yönelik. Yeni bir araba tasarımı için yapılmış bir başka reklam tüm bu varsayımları ve vaatleri özetleyerek açıkça şöyle diyor: “Aldığımız (sadece araba değil) kendinizden bir parça.” Şüphesiz burada size ait küçük, önemsiz ve anlamsız bir ‘parça’ değil, toplum içindeki yüzünüz, başkalarının gözündeki imajımız, dünyayla bağlantınız ima ediliyor (Bauman, 2012: 60-61).

İnsanları etkilemek için hayatın anlamını, yetkin bir sosyal statüye sahip olunmasını, satın alınan ürün ile özdeşleşmeyi konu alan reklam sloganlarının kullanıldığı açıkça ortadadır. “Liberal kapitalizmin çok çalışan üretken benliği, yine aynı tarihin daha sonraki bir aşamasında tüketimci özne için gerekli zemini yaratmaktadır” (Eagleton, 2011: 107). Üretimden tüketime geçiş sürecinde neyi, nasıl ve ne zaman üretileceğinden ziyade tüketimin zorunlu bir durum olduğuna dair algı yaratılması modern hayat şartlarının vazgeçilmez davranışı haline gelmiştir. Bu davranış belli bir süre sonra öyle bir hal almıştır ki davranış olmaktan çıkmış bir tutum haline gelmiştir. İnsan davranışlarının kontrol altında tutularak istedik hale getirilmesinde ikna etme yöntemleri kullanılır. Özellikle sosyal medya aracılığı ile kitle iletişim araçlarından televizyon ve internet ile insan istenildiği gibi yönetilebilmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi bir eşyaya sahip olmanın size değer katacağını anlatmaya yönelik retorik sanatının kullanılması alıcıyı etkileme yöntemlerinden bir tanesidir. Diğer bir deyişle otomobil bir yerden bir yere ulaşımı sağlayan bir araçtan çok sizinle özdeşleştirilerek bir karaktere büründürülür. Sizi anlatan ve imaj yaratmada etkin olabilecek bir otomobilin sahibi olmanın verdiği karşı konulamaz istek uyandırılmaya çalışılmaktadır. Bunun yanında üretilen ürünün pazarını sabit tutabilmek adına söylemler duruma göre uyarlanabilmektedir.

Her bütçeye uygun ürünlerin satışına yönelik reklamlar üretilebilmektedir. “Otomobilin özellikleriyle uyumlu hale getirilen bir söylev zorlayıcı, dolaysız ve etkin bir yönlendirme biçimi olmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle kutuplara yer değiştirilerek oyun sürdürülmek istenmektedir. Çalışma bir gereksinime, araba ise bir çalışma ürününe dönüşmek zorunda kalmaktadır. Tüm araçlar arasında hiçbir fark bulunmadığını gösteren en güzel kanıt budur” (Baudrillard, 2011: 49).

Markalaşma, sosyal statü için gerekli görüldüğü düşünülen tüketim malzemelerinin taşınması ile kişide oluşturduğu ayrı bir kimlik altında topluma sunulan bir olgudur. Ucuz ve pahalı anlayışı, kaliteli ve kalitesiz algısını da beraberinde getirmiş ve markanın hem pahalı hem de kaliteli olduğu inancını meydana getirmiştir. İnsandaki davranışların içselleştirilip büyümlü bir özellik kazanması sunulan tüketim malzemesine karşı kullanılan ikna yöntemlerinin oluşturduğu inançlardan kaynaklanmaktadır. İlkel toplumda doğanın algılanış sürecinde insanoğlunun karşılaştığı, gördüğü, duyduğu kısacası tecrübe ettiği doğal olaylara karşı sergilediği davranış bir süre sonra tutuma dönüşerek bir yaşam şekli haline dönüşmüştür. Ortaya konulan bu davranış görebildiğimiz ancak iç nedenlerinin tam olarak anlaşamadığı bir durumdur.

Oysaki tutum içsel bir tepki ve kabul görmenin dışa yansımaları şeklinde tanımlanabilir. Bir alışverişte ihtiyaca yönelik bir plan yapmak ile belli market ya da mağazalarda medya aracılığıyla bizim kaliteli olduğuna dair ikna edildiğimiz ürünlere yönelmemizin içselleşen bir davranış hali olduğu söylenebilir. “Tüketim oyunu, ele geçirme, mülk edinme hırsı ya da maddi, somut anlamda servet biriktirme değil, yeni bir şeyin ve önceden bilinmeyen bir duygunun verdiği heyecan aşkına oynanır. Tüketiciler, her şeyden önce, heyecan derleyicileridir; onlar, şeylerin ancak tali ve ikincil anlamda koleksiyoncularıdır” (Bauman, 2012: 87). Tüketiciyi ikna etme yöntemleri arasında belli bir ürünün sınırlı sayıda ve özel olarak muhatabı alıcı için satışa sunulduğuna yönelik oluşturulan algının temelinde tüketme ve tükenme manipülasyonu olarak da tanımlayabileceğimiz bir stratejisi yer almaktadır.

Bu strateji anlık hisler ile hareket ettirmeye yönelik ürünün satılmasına odaklanılan, tüketiciye geçici mutluluk veren ikna etmenin maskelenmiş yönünü ortaya koyar. Bu yönü ile “medya ve küreselleşme olgularının etkisiyle kültürün dönüştürüldüğü, kiteselleştirildiği” ifadesi doğruluk kazanmaktadır (Özdemir, 2008: 9). Medya tüketim ürünlerini zamana göre yeniden düzenleyebilir ve hedef kitleye içerisinde bulunulan duruma göre reklamını yapabilir. “Post-yapısalcı yaklaşımların da vurguladığı gibi, medya metinlerinde anlam sabit değildir ve tüketim sırasında oluşmaktadır. Bu anlam, kültürel bağlam ve dolayısıyla tüketici farklılığına

göre değişebilmektedir. Diğer bir ifadeyle aynı ürün, farklı şekillerde algılanabilmekte ve anlamlandırılabilir” (Özdemir, 2008: 10).

Bunun yanında, yüz yüze ikna çabalarından daha etkili sonuçlar elde edebilmek için teknolojinin iletişim gücü kullanılmaktadır. Görsel hafızaya yerleşen ve her insanda farklı duygular uyandırabilen pazarlama politikaları maddi ve manevi kültür ürünlerinden de yararlanmaktadır. “Kitle iletişim araçlarının tamamında yer bulan reklamcılık sektörü için sözlü geleneklere bağlı hedef kitleye en kolay ulaşma aracı” olan televizyon aracılığı ile görselde kullanılan renkler, müzik, giyim-kuşam, nostaljik öğelerin kullanımı, gelenekselleşen unsurlar özellikle reklamlar ile bizlere sunulmaktadır (Fidan 2017: 227). “Televizyon sesle görüntünün bir yerden diğer yerlere çoğaltılarak aktarılmasını gerçekleştiren araç olarak biçimlendi. Televizyonla ‘bir birim’ tarafından oluşturulan ürünler ‘çok birimlere’ ses ve görüntülerle iletme olanağını elde etti. Bu araçların bulunması ve üretimi kitle üretimi yapan ve kitle dağıtımını ve tüketimi gereksinimleri sorunlarını çözmeye çalışan batı kapitalist ülkelerinde oldu ve böylece televizyonla hem televizyon endüstrisi gelişirken hem de diğer endüstrilerin mal, hizmet ve ürünlerinin dağıtımındaki tanıtma, promosyon ve reklamlarla kitle tüketicisinin yaratılması kolaylaştı” (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 22).

“Uyaran-tepki modelini geçersiz ilan etme, modelin geçersizliğinden çok, ideolojik çerçevenin böyle bir ilana olan gereksinmesinden dolayıdır. Aslında, uyaran-tepki modeli herkesin günlük yaşamında bilinçli olarak veya farkında olmaksızın verdiği destekleyici veya karşıt tepkilerde önemli yer alır. Eğer uyaran-tepki modeli geçersiz olsaydı, reklamcılarının ve psikolojik savaşçıların amaçlarının gerçekleşme olasılığı yok olurdu veya yoka yakın bir seviyenin ötesine geçemezdi” diyen Erdoğan ve Korkmaz (2005: 60) insan davranışlarını harekete geçiren dışsal ve içsel birtakım dürtüler ve ihtiyaçlar olduğu göz önünde bulundurulduğunda insan sosyolojisi ve psikolojisi gereği bir tepkinin meydana gelebilmesi için bir uyarının olmasına dikkat çekmektedir. Dolayısıyla duygusal islerimizi yönlendiren sosyal şartlar, kişisel dünya görüşümüz, ekonomi, kültürel değerler gibi birçok etken davranışlarda farklı tepkilere neden olabilir.

Bunun yanında kasıtlı uyarılma durumu da vardır ki tepkinin sürekliliğini sağlamaya yönelik tüketime odaklı bir stratejidir. “Aslında sorun, uyaran tepki modeli değil, uyaran tepki modelinde tepkiyi verenin uyarının istemi yönünde davranmasıyla ilgilidir. Bu ilgi reklam ve propagandada oldukça önemlidir, çünkü uyarının amacı hedefte istenen düşünce ve davranış kalıplarını oluşturmaktır. Günümüzde reklam, halkla ilişkiler, politika, özluce bilinç

yönetimiyle uğraşanların yapmak istediği budur” (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 60). Algı yönetimine yönelik bu süreçte toplumca kabul görmüş değil sadece uyarının isteği davranışları sergilemek önemlidir. Burada ikna etmenin sonucunda kanma/kandırma durumu bilinçli ya da bilinçsiz olarak ortaya çıkar.

“İkna olgusu günlük yaşamın vazgeçilmez ve ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak ikna olgusu yalnızca günümüzde var olan ve ele alınan bir olgu olarak düşünülmemelidir. Yüzyıllardır ikna konusunda pek çok açıklama çabası gerçekleştirilmiş; birtakım ikna kuramları ve bağlı olarak uygulamalar konusunda ortaya çıkan durum ve uzantılar incelenmiş ve tartışılmıştır” (Yüksel vd., 2012: 21). Reklam aracılığıyla insanın kendisini bir nevi dev aynasında görmesi sağlanmaya çalışılır. Tüketilmesi istenilen ürüne sahip olan kişinin toplumda ayrıcalığı olacakmışçasına bir algı yaratılır. Örneğin kozmetik ürün reklamlarında güzel ve bakımlı bir kadın üzerinden parfüm ya da elbise reklamının yapılmasındaki asıl amaç özgüvenin ve ihtişamlı bir yaşamın sağlanması gibi olgular ile ilişkilendirerek bu ürünlere sahip olmanın farklılık yaratacağı mesajını vermektir. Gösterge ile asıl gösterilmek istenen markanın ve imajın kişiyi üst statüye taşıyacağı izlenimini yaratılmaktadır.

“İkna konusunda ilk kuramcılardan birisi olan Aristo oluşturduğu kuramlarını iknacıları iş başında ya da bir başka deyişle uygulamada gözlemleyerek ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Aristo'nun mahkeme salonlarında, pazar yerlerinde sürekli gözlemler yaptığı bilinmektedir. Antik Yunanistan'daki en büyük araştırmacılardan birisi olarak kabul edilen Aristo'nun bugün de geçerli olan ve çağdaş iknanın da temellerini oluşturan bilgilerle yüklü değişik bağlamlardaki 400'den fazla çalışması ortaya çıkarılmıştır” (Yüksel vd., 2012: 21). Çağrışımı sağlamak, akılda kalıcılığı kolaylaştırmak, benzeşim sağlamak, güvenilirliği artırmak için bazı stratejilere başvurulur. Bunlar arasında herkesçe tanınmış kişilerin reklamda oynatılması, müzik kullanımı, hedef ürün ile o ürünü kullananlar arasında güç birliğine dayanan bir algı yaratma gibi durumlar tüketim stratejisi için kullanılabilen yöntemler arasında yer almaktadır.

Bunun yanında “ekonomi, kültürü ticarileştirerek görsel ve yazınsal kültür ürünlerini piyasaya sürmektedir. Burada amaç eğlendirici ve kandırıcı bir şekilde tüketiciyi gerçek olmayan dünyaya çekip kar sağlamaktır” (Tan, 2014: 142). Arz/talep ilişkisi bağlamında kendini haklı gösterme arzusu içindeki üretici yapı kendi olumsuzluklarının muhatabının tüketici olduğu konusunda algı yaratarak, tüketilenin talep üzerine üretildiği ve bunda tüketicinin özgür olduğunu ileri sürerek dikkati farklı bir yöne çevirmektedir. “Kuram aktif izleyici/tüketici savıyla baş aşağı çevrilirken, izleyicinin/tüketicinin bağımsızlığı ve özgürlüğü ilan edildi ve



hatta daha da ileri gidilerek üretimin biçiminin tüketicinin isteklerine göre şekillendiği ileri sürüldü. Böylece, gerekliler yanında gerekliden çok gereksiz ve yararlıdan çok yararsız faydalıdan çok zararlı ürünler ve ilişkiler üreten kapitalist endüstriyel yapı kendini bu üretim biçiminden sorumlu olmaktan azat etti” (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 61). “Şekerin zehir olduğu ortaya çıktığında, Pavlov köpeğine şekeri köpeği istediği için verdiğini söylemeye başladı. Buna kanıt olarak da köpeğin "şeker şeker" diye havlamasını, karnı zil çalarken ağzından şeker diye salyalar akmasını gösterdi” ifadesinin bir ironi olduğunu ve gerçeğin Pavlov’un böyle bir şey söylemediği ve kısaca arzın talebe köle olduğuna yönelik iddianın gülünçlüğüne vurgu yapılarak tam tersinin gerçekliği anlatılmaya çalışılmaktadır (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 61).

Görüldüğü gibi talep eden tüketicinin tüketimden sorumlu tutularak üretici firmaların tüketicinin bu yoğun isteğini yerine getirmek zorunda kaldığına yönelik ayartmanın bir strateji olarak kullanıldığı söylenebilir.

“Eğer hırsız reklam yapan reklamcıysa, reklamla sunulan şey (izleyicilerin seyrettiği) bekçi köpeğine verilen ettir. Çünkü reklamcının amacı belli bir malı satmak için genellikle sahte imajlar, sahte umutlar yaratmak ve bu imaj ve umutları reklamını yaptığı malın satın alınması ve kullanılmasına bağlamaktır. Temel amaç satmak, temel mesaj “malımı al”; bunun için kullanılan temel araç televizyon ve temel teknik psikolojik oyunlar ve sahte vaatlerle kandırma” (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 146). Kandırmanın bir tür ayartma olduğu söylenebilir ve bu olgunun doğru gibi gösterilen bir şeyin yanlış şekilde sunulması ve hedef kitleye maskelenmiş vaatlerde bulunmaktır denilebilir. Reklamların bağlayıcı etkisinin altında kullanılan sloganlar, reklamda oynatılan kişiler, ürünlerin sunumunda insan psikolojisinde yarattıkları etkiler önemli bir işleve sahiptir. “Bir ihtiyacın yerini başka bir şey ile karşılanabileceğine yönelik algı oluşturulduğunu gösteren şu örneğe göre; reklamların veya reklamlarda kullanılan müziksel, sözselsel veya görsel bir öğenin bize yaptığı etkiye bakılacak olursa: Su içmek gereksinimi duyduğumuzda su yerine Pepsi içmemizi sağlayan yerleşmiş uyaranların kullanımında reklamların önemli bir etkisi vardır” (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 130).

Televizyonu büyüdü hale getiren programlardan daha çok arada gösterilen ve TV kanallarının ayakta kalmasını sağlayan reklamların tek amacı insanlar üzerinde bıraktığı eksiklik hissiyatı olduğu reklamlardaki ürünlerin pazarlanma stratejilerinde alt mesaj olarak görülmektedir. İnsanların dış görünüşlerinin toplumda ne kadar önemli olduğunu vurgulayan söylemler imaj eksikliğinin toplumsal kabulden uzaklaştıracağı mesajını vermektedir. Kozmetikten, temizlik

malzemelerine, elektronik cihazlardan arabaya kadar birçok ürünün satışına yönelik ikna çabaları sonunda sosyal kimlik ve statü kazanma vaadinde bulunan reklamlar baştan çıkarma, kandırma mekanizmasını iyi kullanan kitle iletişiminin önemli bir unsuru haline gelmiştir. “Reklamlar kendi kendilerinden hoşnut olmayan tüketiciler yaratır ve mutluluğun tüketimle olacağı bilincini getirir; her tüketim tekrar tüketimi gerektirir” (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 154).

“İşaretler, felsefe, doğal veya insani bilimlerde veya felsefede bilinen bir metot için gerekliken, aynı zamanda herhangi bir yöntem veya araştırma gibi şeyler için de gereklidir. Semiosis (işaretler içeren eylem) bir açığa vurma sürecidir ve her açığa vurma süreci, doğası gereği aldatma veya kandırma olasılığını içermektedir” (Deely, 2005: 13:14). Görünenin arkasındaki büyük tabloya işaret edebilecek niteliğe sahip semboller asıl anlamı ve mesajını içeriğinde taşımaktadır. Yukarıda ifade edilen göstergelerin görsel medya aracılığıyla çözümlenmesine bakıldığında bir strateji olarak ve belli bir hedefe ulaşana kadar kullanıldığını söyleyebiliriz.

## **Sonuç**

İnsan iletişim ihtiyacı içerisinde yaşayan ve hayatın her evresinde sözlü, sözsüz ya da yazılı olarak iletişim kurmuş bir varlıktır. İhtiyaçlarının tespiti, bu ihtiyaçlar için gerekli davranışların sergilenmesi, neyin hangi durumda üretilerek tüketileceği gibi olgular ilkel dönemden bu yana evrilerek süregelmiştir. Üreten ve tüketen insanın tarihi süreç içerisinde değişime uğramıştır. İkel dönemden modern döneme kadar değişen toplumsal yapıların temelinde, tüketmeye yönelik bir pazarın oluşumu, endüstrileşmenin hızlanması, kitle iletişim araçları gibi etkenlerin yadsınamaz derecede önemli olduğu görülmektedir. Üreten toplum yapısının daha çok tüketmeye yönelmesinin altında yatan nedenin görsel medyanın gücü ve izlediği stratejiler olduğu tespit edilmiştir.

Tüketme işlevinin süreklilik kazanması için tüketicilere yönelik manipülasyonlara başvurulmaktadır. Güvenilen ve saygınlık kazanmış, toplumca tanınan kişilerin reklamlarda kullanımı ve kişiye özel olarak üretilen ürünlere dikkat çekilerek tüketim algısı oluşturulduğu görülmektedir. Herkesten farklı olabilmenin yollarından birinin de hedef ürüne yönelik tüketicileri bulmak için izlenen ikna yöntemleri kullanılmaktadır. Diğer bir deyişle ayartma yönteminin yer aldığı reklam içerikleri ve söylemler uygulamaya konulmaktadır.

Herkesin sahip olamadığı bir ürüne sahip olabilmenin getirdiği mutluluk psikolojisini oluşturan iletişim araçlarının rolü üzerinde durularak medya endüstrisinin engellenemez

yükselişinin nedenleri ve sonuçları ortaya konulmuştur. Sosyal kimliğin bireysel kimlikten daha önemli olduğu modern çağda tüketimi artırmak için kullanılan ikna etme unsurlarından birisinin kandırma olduğu farklı disiplinler açısından değerlendirilerek ayartma yöntemi açısından kandırma olgusunun gelenekselleşmiş bir stratejiye ve ikna gücüne sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Tüketim ile imaj yaratma, statü kazanma gibi sosyal kimliklerin oluşumuna yönelik tüketicilerin ikna politikalarını benimseyerek edimsel olarak koşullandıkları ve bu olgunun bir yaşan tarzına dönüştüğü görülmüştür. Disiplinler arası bir akış açısıyla ele alınan bu konunun temelindeki kitle iletişim araçları ile dikkatin çekilmesine yönelik izlenen stratejilerin tüketimi bir ihtiyaç olarak algılanmasını sağlamıştır. Üretim ile eş zamanlı olarak tüketim faaliyetinin gerçekleşmesine yönelik kavramsal çerçeve içerisinde toplumları kendi ürettikleri teknolojiler üzerinden maddi ve zaman tüketimini gerçekleştirebiliyorlar. Her ihtiyaca daha kolay ve hızlı erişimin sonucu olarak bireylerin sosyal medya üzerinden kendi bireysel dünyalarını yarattıkları ve kendine özgü tüketim dünyası kurabildiği görülmektedir. Geçmişten günümüze insanların sosyal, kültürel, psikolojik, ekonomik, fizyolojik birçok ihtiyaçlara yönelik hamleleri tek elinde bulundurabilen medya iletişim araçları sayesinde reklam sektörü kullandığı etkili ve işlevsel unsurla ile tüketiciyi daha kolay etkileyebilmektedir. Ayartmanın, baştan çıkarmanın tüketim endüstrisinin toplumlar üzerinde oluşturduğu birçok etken yer alır. Ayartmanın bir yöntem olarak kullanıldığı ve sonucunda kan(dırıl)ma olgusunun ortaya çıktığı süreçte, reklamlarda sunulan ürünlerin insan bedeninin en başta gelen ihtiyaçları olduğuna yönelik bir senaryo içerisinde sunulmasının tüketimi dayatılan ürünlerin meşru hale getirme çabası olduğunun göstergesidir.

### **Kaynakça**

ADORNO, W. Theodor (2007). *Kültür Endüstrisi*. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

AKTUĞLU, Karpat & EĞİNLİ, Ayşen Temel (2010). "Küresel Reklam Stratejilerinin Belirlenmesinde Kültürel Farklılıkların Önemi". *Selçuk İletişim*, S. 6 (3). s. 167-183.

ARISTOTELES (1995). *Retorik* (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

AYDIN, Adalı Gülten (2016). "Popüler Kültür ve Reklam İlişkisi: Basılı Reklamlarda 14 Şubat Sevgililer Günü". *Global Media Journal Tr Edition*, S. 6 (12), s. 387-410.

BARTHESES, Roland (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev. Berke Vardar-Mehmet Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BARTHESES, Roland (2014). *Çağdaş Söylemler*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.

- BAUDRILLARD, Jean (2001). *Selected Writings*. (Ed: Mark Poster). California: Stanford University Press.
- BAUDRILLARD, Jean (2008). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Hazal Deliçeçaylı ve Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine*. (Çev. Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt (2012). *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup*. (Çev. Pelin Sıral). İstanbul, Habitus Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt (2012). *Küreselleşme*. 4bs. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BENNETT, Andy (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (Çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara). Ankara: Phoenix Yayınları.
- CAMPBELL, Joseph. (2003). *Yaratıcı Mitoloji-Tanrının Maskeleri (2.Bs.)*. (Çev. Kduret Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi.
- CANETTI, Elias (2006). *Kitle ve İktidar*. (Çev. Gülşah Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEELY, John (2005). *Basics Of Semiotics (4th. Ed)*. Tartu: Tartu Universty Press.
- DEĞERLİ, Alper (2014). Ağ Toplumu Bağlamında Bilginin Paylaşımına Yönelik Akademik Yayın ve Referans Sistemleri: Neo4j Platformunda Graf Veritabanı Uygulaması. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- EAGLETON, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. 2bs. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ELDEN, Müge (2016). *Reklam ve Reklamcılık (4bs)*. İstanbul: Say Yayıncılık.
- ERDOĞAN, İrfan (2006). *Teori ve Pratikte Halkla İlişkiler*. Ankara: Erk Yayınları.
- ERDOĞAN, İrfan (2011). *İletişimi Anlamak*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- ERDOĞAN, İrfan & Korkmaz, Alemdar (2005). *Öteki Kuram Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayınları.
- FİDAN, Süleyman (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi: Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- HARVEY, David (1997). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenler*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- HASEKİOĞLU, Seda (2008). Reklam ve İdeoloji: Yazılı Basında Yer Alan Reklamlara Gösterebilimsel Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- KAYA, Ferzinde (2018). "Reklam ve Pazarlama Stratejileri: Bir Reklamda Olması Gerekenler". *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 3 (5), s. 99-111.
- LEFEBVRE, Henri (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayınları.

- MARTİN-Santana D. Josefa & BEERLI-PALACIO, Asuncion (2008). Why Attitudes Toward Advertising Are Not Universal: Cultural Explanations, *Journal Of Euromarketing*, 17(3).
- NÖTH, Winfried (1990). *Handbook Of Semiotics*. New York: The Association Of American University Press.
- ÖZDEMİR, Nebi (2008). *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, Nebi (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- ÖZGEN, İpek (2017). "Tüketim Kültürü ve Medyada Güzellik Söylemi: Bir Alımlama Çalışması". *Global Media Journal Tr Edition*, S. 8(15), s. ?
- PARSA, A.F ve S. OLGUNDENİZ (2014). "İletişimde Göstergibilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme", *İletişim Araştırmalarında Göstergibilim*. (Ed. Güneş A.). İstanbul: Literatürk Yayınları, s.1-15.
- RITZER, George (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* (Çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RITZER, George ve Stepnisky, Jeffry (2013). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klasik Kökenleri* (Çev. İrmak Ertuna Howison). İstanbul: De Ki Yayınları.
- TAN, T. Enis (2014). "Mitolojik İmgeleri Tüketmek". *International Journal Of Human Sciences*, S. 11(2), s. 138-154.
- TEKİN, Mustafa (2016). "Tüketim Kültürü Bağlamında Dindar Kadın Kimliğinin Dönüşümü". *Din, Gelenek ve Ahlak Bağlamında Mahremiyet Algıları Sempozyumu 27-29 Mart 2015*, (Ed. Y. Ünal, Y. B. Gündoğdu, Ş. Pekdemir, H. Atsız). Ordu: Ordu İlahiyat Vakfı Yayınları, s.255-266.
- TOFFOLETTI, Kim (2014). *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*. (Çev. Yetkin Başkavak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- WARDETZKI, Bärbel (2018). *Siyasette ve Toplumda Narsisizm, Ayartma ve İktidar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- WOLF, Naoimi (2002). *Beauty Myth*. Harbercollins E-Books.
- YÜKSEL, Ahmet Haluk vd. (2012). *İkna Edici İletişim*. (Ed. Mine Oyman). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri.



Geliş Tarihi:23.10.2019 Kabul Tarihi:09.01.2020

Entry Date: 23.10.2019 Accepted: 09.01.2020

## YUMUŞAK GÜÇ BAĞLAMINDA BOLLYWOOD FİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ: İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ ÖĞRENCİLERİ ÜZERİNE NİTEL BİR ARAŞTIRMA

**An Analysis of Bollywood Movies in The Context of Soft Power: A Qualitative Research  
on The Students of Communication Faculty of İnönü University**

**Eylem ŞENTÜRK KARA\***

**Şeyma KOZLUKLU\*\***

### Özet

Yumuşak güç başkalarının düşüncelerini zorlamaya başvurmadan ya da baskı unsuru kullanmadan şekillendirmeyi ve değiştirmeyi ifade etmektedir. Yumuşak gücün başarılı bir şekilde hayata geçirilmesinde kültür, kilit bir rol oynamaktadır. Kültür sayesinde ülkeler bir cazibe yaratarak kendi istek ve beklentileri doğrultusunda kamuoyu oluşturabilmektedir. Kültürün en önemli unsurlarını içinde barındıran sinema bu bağlamda önemli bir yumuşak güç unsuru olarak kullanılmaktadır. Hollywood'un ardından dünyanın en güçlü sinema endüstrisi olarak kabul edilen Bollywood bugün dünyanın pek çok ülkesinde adından söz ettirmektedir. Bollywood sinemasına ait olan filmlerin popüler olması neticesinde Hint kültürüne ait olan pek çok unsur farklı ülke insanların kültürlerini etkiler hale gelmiştir. Son yıllarda ülkemizde de Hint film ve dizilerinin izlenirliğinde büyük bir artış yaşanmış dolayısıyla Hint kültürüne has olan birçok unsur (Hint kınası, kıyafetleri, takıları vs.) Türklerin hayatının bir parçası haline gelmeyi başlamıştır.

Bu araştırmada yumuşak güç bağlamında Bollywood filmlerinin Türk izleyicisinin perspektifinden değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Araştırma kapsamında Hint filmlerini seyreden Türk gençlerinin neden bu filmleri takip ettikleri, izlemiş oldukları bu filmlerin onların Hindistan'a ve Hint kültürüne bakışını ne yönde etkilediği, onlara göre Hint ve Türk kültürü arasındaki ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada Hint filmi seyreden ve İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesinde okuyan 20 kişi (10 kadın ve 10 erkek) örneklem olarak seçilmiş ve bu kişilerle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yumuşak güç, Hint filmi, Hint kültürü, Türk kültürü, Bollywood, Hint sineması

### Abstract

Soft power means shaping and changing others' opinions without compelling or using any pressure factors. In successfully actualizing soft power, culture plays a key role. With the help of culture, countries could form public opinion in accordance with their expectations and wishes by creating a charm. Movie sector, which

\* Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, E-mail: eylem.kara@inonu.edu.tr

\*\* İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi, E-mail: seymakozluklu@gmail.com



includes important culture elements inside, is used as an important soft power in this context. Accepted as the second most powerful movie industry after Hollywood, Bollywood makes its mark in several countries of the world. As Bollywood films become popular, many elements of Indian culture have started to influence cultures of people from different countries. Recently, Indian movie ratings have increased significantly, and accordingly, several elements unique to Indian culture (henna powder, Indian clothes, jewelries etc.) have begun to be a part of Turks' daily lives.

In this study, the aim is to analyze the Bollywood movies from the perspectives of Turkish audiences in the context of soft power. Within the scope of research, it is aimed to find out why Turkish teenagers watch Indian movies, what the differences between Indian and Turkish culture are from their perspectives, and how these movies influence their opinions about India and Indian culture. In the study, 20 students of Communication Faculty of İnönü University watching Indian movies are chosen as samples and in-depth interviews are carried out with them.

**Key Words:** Soft power, Indian movie, Indian culture, Turkish culture, Bollywood, Indian movie.

## **Giriş**

Yumuşak güç başkalarının tercihlerini, zorlama ya da baskı kullanmadan şekillendirme, değiştirme ve dönüştürme becerisidir (Nye, 1990: 188). Yumuşak gücün temelini oluşturan ve ona en fazla hizmet eden unsurlardan biri kültürdür. Zira yumuşak güç bağlamında ülkeler kültürel anlamda bir cazibe yaratarak kendi istedikleri doğrultuda kamuoyu oluşturmayı hedeflemektedir (Nye, 2005a: 14-15). Cazibe ve benzemeye çalışma düşüncesinin önemli bir rol oynadığı bu yumuşak güç kullanımı uzun vadeli ve zor bir süreci beraberinde getirmektedir. Kültürün temelini oluşturan insanların yaşayış biçimleri, yeme içme alışkanlıkları, dili, eğitim anlayışı, siyasi değerleri, müziği gibi pek çok kültürel unsuru içinde barındıran sinema, yumuşak gücün en önemli araçlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle ülkelerin kültürel anlamda kısa sürede geniş kitlelere ulaşmasına hizmet eden sinema yumuşak güç kullanımı konusunda büyük bir rol oynayabilmektedir. Bu durumun bilincinde olan Amerika Birleşik Devletleri uzun yıllardır Hollywood sinemasını yumuşak güç unsuru olarak kullanmaktadır. Amerikan kültürünü ve yaşam tarzını bütün dünyaya pazarlayan Hollywood sineması (Mai ve Winter, 2006: 8) özellikle Amerika'nın iktisadi ve politik projelerini meşrulaştırma noktasında önemli bir misyon yürütmektedir (Gür, 2014: 2). Hollywood sinemasının ardından en güçlü film endüstrilerinden biri olarak kabul edilen Bollywood günümüzde yapmış olduğu hem nicel hem de nitel anlamdaki başarılı filmlerle dünyada adından söz ettirmeyi başarmıştır. Gerek Amerika'daki gerek Avrupa'daki çok sayıda ülkede büyük gişe başarılarına imza atan pek çok Hint filmi (Alexowitz, 2003: 177) ve bu filmlerde gösterilen Hint kültürüne has birçok unsur dünyada popüler hale gelmiştir. Birçok Avrupa ülkesinde Hint kıyafetleri, takıları, yiyecek ve içecekleri gibi çeşitli geleneksel ürünler Hintli olmayan kişiler tarafından satın alınmaya başlanmıştır. Ayrıca

Bollywood tarzı dansların ve Hint yemeklerinin öğretildiği kurslar açılmış ve internet ortamında da Bollywood ile ilgili çok sayıda internet sitesi, Facebook grubu da oluşturulmuştur. Ülkemizde de son yıllarda Hint filmleri ve dizilerin izlenirliğinde bir artış söz konusu olmuş (İzle7.com, 2019) ve dolayısıyla Hint kınası, kıyafetleri, takıları, baharatları gibi Hint kültürüne has unsurlar Türk izleyicisinin de hayatının bir parçası haline gelmeye başlamıştır.

Bu araştırmanın amacı yumuşak güç bağlamında Bollywood filmlerinin Türk izleyicilerin bakış açısından değerlendirmektedir. Bu kapsamda Hint filmlerini seyreden Türk gençlerinin neden bu filmleri takip etme yoluna gittikleri, izlemiş oldukları bu filmlerin onların Hindistan ve Hint kültürüne bakış açılarını ne yönde etkilediği, onların bakış açısına göre Hint ve Türk kültürü arasındaki ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın örneklemini, Hint filmi seyreden ve İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesinde okuyan 20 kişi (10 kadın ve 10 erkek) oluşturmaktadır. Yaşları 21 ile 40 arasında değişen bu kişilerle problem merkezli görüşme yöntemi kullanılarak görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sırasında tutulan kayıtlar çözümlenerek katılımcıların söylemleri birbiriyle kıyaslanmış ve önemli görülen ifadelerine doğrudan alıntılar yapılarak yer verilmiştir.

### **1.Yumuşak Güç**

Uluslararası ilişkiler alanında en çok kullanılan kavramlardan biri olan “güç” fiziksel anlamda eldeki kuvvetlerin kullanılmasıyla ulaşılan verimlilik olarak tanımlanırken davranışsal anlamda istenilen sonuçlara ulaşmak amacıyla başkalarının davranışlarını değiştirme yeteneği olarak nitelendirilmiştir. Uluslararası ilişkiler boyutunda ise güç, bir devletin başka bir devleti normal şartlar altında istemeyeceği bir şeyi yapma noktasında etkileyerek yönlendirmesi olarak ifade edilmiştir (Tezkan, 2005: 137).

Güç kavramı sert ve yumuşak güç olarak ikiye ayrılmaktadır. Sert güç başkalarının normal şartlar altında yapmayacağı şeyleri tehdit ya da ödül vasıtasıyla onlara yaptırma olarak değerlendirilmiştir (Keohane ve Nye, 1998: 81-94). Bu durum sopa ve havuç benzetmeleriyle açıklanmıştır. İnsanların havuç yani ikna ve ödüllendirmeye ya da sopa yani tehdit ve zorla istenilen yönde yönlendirilebileceği vurgulanmıştır (Nye ve Welch, 2011: 57). Bu amaçla devletler tarafından en fazla ekonomik yaptırımların, baskıların ve askeri gücün kullanımı söz konusu olmaktadır.

Başkalarının tercihlerini sert güç kullanmadan şekillendirme fikrine dayanan yumuşak güç kavramı ilk olarak Joseph Nye tarafından 1990 yılında yayınlanan *Bound to Lead* isimli kitapta kullanılmıştır. Nye (2005b: 7-9) yumuşak güç kavramını zor kullanmadan ya da para vermeden kendi siyasi ideallerimiz ve politikalarımız doğrultusunda insanları cezbederek kendi istediklerimizi onların gözünde meşru gösterme yolu olarak tanımlamıştır. Diğer bir deyişle yumuşak güç, askeri ve ekonomik güç dışında ülkelerin başka ülkelerdeki insanları etkileyerek kendi istedikleri doğrultuda kamuoyu oluşturmak ve davranış değişikliği yaratmak amacıyla başvurulan bir yöntem olarak nitelendirilmektedir (Nye, 2011: 33).

Ülkelerin yumuşak güçleri kültür, politik değerler ve dış politika olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Kültür başkalarına cazip gelen fikir ve mekânlardan ibaretken politik değerler yurt içi ve dışındaki siyasi değerlerden oluşmakta dış politikalar ise bir devletin diğer devletler tarafından meşru ve ahlaki otorite olarak tanınması durumu olarak ifade edilmektedir.

Lee (2008: 6) yumuşak gücün kaynaklarının fikirler, ülke imajı, teori, gelenekler, söylemler, kültür, eğitim, yerel ya da küresel sembollerden oluştuğunu dile getirmiştir. Aydoğan (2011: 7) ise yumuşak gücün unsurlarını kültür, sanat, sinema, mimari, müzik, eğitim sistemi, rekabet ortamı, özgürlükler, demokrasi, insan kalitesi, sosyal sermaye ve tarihi birikim gibi unsurlardan oluştuğunu söylemiştir. Yumuşak gücün bu unsurlarını başka ulusları etkileme noktasında kullandığı en önemli araç günümüzde medyadır. Zira medya vasıtasıyla yumuşak güç unsurları geniş kitlelere daha etkili bir şekilde ulaşma imkânına sahip olabilmektedir. Diğer bir deyişle medya bir ülkenin değerlerine hayran olunmasına, refah seviyesi ve sunduğu fırsatlar konusunda o ülkeye özenilmesine, örnek alınmasına ve onu takip etmesine olanak sağlamaktadır. Hayranlık ve özenme durumu bir ülkenin cazibe merkezi haline gelerek zor kullanmadan ya da para vermeden toplumların etkilenmesine ve istenilen yönde kararlar alınmasına hizmet etmektedir (Nye, 2005b: 14-15). Bu bağlamda sinema kısa sürede çok sayıda insana ulaşması ve etkili bir araç olması sebebiyle yıllardır kullanılmaktadır. Filmlerin sahip oldukları bu gücü ilk keşfeden Amerikalılar, Hollywood sinemasını çok önemli bir yumuşak güç silahına dönüştürerek onu kullanmıştır. Bu gücün farkına varan diğer bir ulus da Hintlilerdir. Onlar da Hint kültürüne ait olan unsurların yoğun bir şekilde kullanıldığı Bollywood filmleriyle Hollywood'u takip etmiştir (Yıldırım, 2012: 17-18).

## 2. Bollywood

Hint sinemasını ifade etmek amacıyla kullanılan Bollywood, Bombay ve Hollywood kelimelerinin birleştirmesinden oluşan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır (Pestal, 2007: 6; Goerke, 2010: 8). 1970'lerin sonunda kullanılmaya başlanan bu kavram 1990'lı yıllarda dile yerleşmiştir (Majumder, 2009: 146). Bollywood kavramı, her ne kadar tüm Hint sinemasının ifade etmek için kullanılsa da aslında sadece Bombay (Mumbai) merkezli Hindi (Hintçe) ve Urdu dillerinde çekilen filmleri kapsamaktadır. Hindistan'da Bombay dışında pek çok merkezde genellikle farklı yerel dillerde (Hindi, Tamil, Bengali vs.) çekilmiş filmler bulunmaktadır (Krauß, 2007: 18). Bunlar Kollywood, Tollywood gibi isimlerle anılmaktadır. Sadece Bombay merkezli Bollywood sineması yılda yaklaşık olarak 1000 film üretmektedir ve bu sayısı Hollywood sinemasının yaklaşık iki katına denk gelmektedir. Bollywood filmleri iç piyasada büyük bir ilgi ile karşılanırken bunların pek çoğu yurtdışına da ihraç edilmektedir. Bu filmler özellikle Ortadoğu, Uzakdoğu (Singapur, Endonezya, Çin gibi) ve Afrika ülkelerinde büyük bir beğeni görmektedir (Hürriyet Gazetesi, 2008).

Hint sinemasının "Raja Harishchandra" (Kral Harischandra) adlı ilk filmi, 1913 yılında "Hindistan Sinemasının Babası" olarak bilinen yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı Dhundiraj Govind Phalke tarafından beyaz perdeye uyarlanmıştır. Phalke hem bu filmde hem de diğer filmlerinde Hint öykülerini ve geleneklerini sessiz sinema formatında izleyicilerin beğenisine sunmuştur (Alexowitz, 2003: 42-43). İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelişimini devam ettiren Bollywood Bengalli yönetmen Satyajit Ray'in çektiği filmler sayesinde ismini uluslararası arenada duyurmaya başlamıştır (Kemp, 2014: 212). 1950'li yıllara gelindiğinde Hint sineması Batı dünyasında özellikle Almanya'da daha fazla ön plana çıkmıştır.

1951 yılında ünlü Hint sinema oyuncusu ve yönetmeni Raj Kapoor'un *Avare* (Awara) adlı filmi hem ülkemizde hem de Çin, Romanya ve Sovyetler Birliği gibi birçok ülkede adını duyurmuş ve büyük gişe başarısı elde etmiştir (İri, 2013: 2; Aydoğmuş, 2015). Soğuk Savaş sırasında, özellikle eski Sovyetler Birliği'nde, Hint yapımı filmler çok popüler bir hale gelmiştir. Raj Kapoor'un *Avare* ve *Jagte Raho* (Bir Yudum Su) filmleri bu ülkede çok sevilmiştir. Bu durum iki ülke arasındaki siyasi ve ekonomik ilişkileri de olumlu yönde etkilemiştir (Goerke, 2010: 21). Hint filmlerinin Sovyetler Birliği'nde popüler olması Sovyet Askeri Yönetimi'nin kontrolü altında kurulmuş olan Doğu Almanya'da da bu filmlerin seyredilmesini sağlamıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde Almanya'da faaliyet gösteren Asia

Shop olarak adlandırılan pek çok işletmede (Goerke, 2010: 22) ve Türk dükkânlarında Hint filmleri videokaset olarak sinemaseverlerin beğenisine sunulmaya başlamıştır.

2009 yılına gelindiğinde Kuch Hota Hai, Kabhi Khushi Kabhie Gham, Main Hoon Na, Veer Zaara, Kabhi Alvida Naa Kehna, Om Shanti Om, 3 Idiots, My Name is Khan gibi filmler başta Almanya, İngiltere ve Amerika'da büyük gişe başarıları elde etmeyi başarmıştır (Goerke, 2010: 24-27). İnsanların Hint sinemasına bu kadar ilgi göstermesi neticesinde Hint kıyafetleri, takıları, çeşitli Hint filmlerinin CD'leri, kitapları, magazin dergileri, yemek kitapları piyasaya sunulmuştur. Özellikle Bollywood tarzı dans ve yemek kursları yoğun ilgi görmüştür. Avrupa'da Bollywood sinemasına yönelik oluşan bu merak ve hayranlık durumu neticesinde bu konu bilim dünyasının da ilgisini çekmiş bu alanla ilgili çok sayıda akademik çalışma ortaya çıkmıştır (Alexowitz, 2003; Pestal, 2007; Krauß, 2007; Majumder, 2009 gibi).

Almanya'da yayınlanan Taz Gazetesi'nin haberine göre Hint filmlerinin kültürel anlamda Almanlara yabancı olmasına rağmen hem Almanlar hem de bu ülkede yaşayan Müslüman göçmenler (bilhassa Türkler) tarafından büyük bir beğeni ile takip edilmesi neticesinde bu ülkede faaliyet gösteren Hint dükkânlarına karşı yoğun bir ilgi durumu ortaya çıkmıştır. Bu kişiler bu dükkânlara giderek Hint kıyafetlerini, takılarını, kınalarını, yiyecek ve içeceklerini satın almaya başlamıştır (Wierth, 2006).

Bollywood sinemasına duyulan yoğun merak duygusunun etkisiyle Hint sineması ve kültürü hakkında daha fazla bilgi edinmek isteyen kişilere yönelik olarak İngilizce, Almanca, Türkçe olmak üzere farklı dillerde faaliyet gösteren çok sayıda web sitesi (www.bollyturk.com, www.bollywoodfanatikleri.com vb.) ve Facebook grupları (bollywood Türkiye, bollywood fanatikleri, bollywood fan Türkiye vb.) kurulmuştur. Hatta Bollywood sinemasının sevilen aktörleri ve aktrislerini daha iyi tanımak, onların güncel faaliyetleri hakkında bilgi almak ve vermek amacıyla daha spesifik çok sayıda web sitesi ve Facebook grubunun da kurulması söz konusu olmuştur.

### **3. Bollywood Filmlerinin Karakteristik Özellikleri**

Bollywood filmleri gerek hikâyesi gerekse içinde barındırdığı pek çok kültürel unsur (dil, kıyafet, takı, nesnelere, jest ve mimikler) nedeniyle batı tarzında çekilmiş filmlerden farklılık göstermekte ve karakteristik bir yapıya sahiptir. İlk bakışta bu filmlerde dikkati çeken en önemli kültürel unsurlardan bir tanesi Hintlilerin geleneksel kıyafetleridir. Bu filmlerde kahramanlar batı tarzında kıyafetlerin yanı sıra çok çeşitli geleneksel kıyafetlerle de

sunulmaktadır. Bu kıyafetler kişilerin sosyal statüsü, mesleği, geldiği bölge, medeni hali ve diniyle ilgili pek çok ipucunu içinde barındırmaktadır. Örneğin evli ve Hindu olan kadınlar genelde yaklaşık 110 cm genişliğinde 5 ile 9 metre arasında değişen uzunlukta dikişsiz bir kumaştan oluşan *sari* giymeyi tercih ederken bekâr olan kızlar ve özellikle Müslümanlar *punjabi* adı verilen bir giyim tarzını yeğlemektedir. Bu kıyafet şalvar, uzun bol bir tunik ile elbisenin kumaşından yapılmış geniş bir şaldan (*dupatta*) oluşmaktadır. Özel günlerde bekâr kızlar *lengha choli* olarak adlandırılan göbeği açıkta bırakan kısa bir bluz, işlemeli uzun bir etek veya pantolon ile bir şaldan oluşan kıyafet de giymektedir (Indianglamour, 2012; Ingridswelt 2012). Hintli erkekler de tıpkı kadınlar gibi uzun bir tunikten ve şalvardan oluşan sade kıyafetler kullanmaktadır. Ayrıca Hintli erkeklerin günlük hayatlarında *kurta* (uzun yakasız gömlek ile pantolon), *dhotis* (erkeklerin bellerine bağladıkları kumaş) gibi çok sayıda geleneksel kıyafetleri vardır (Indianglamour, 2012). Filmde bazı erkekler başlarında kavuğa benzeyen türbanlar takmaktadır. *Dastar*, *pag*, *keski*, *pagri* veya *pagadi* gibi çeşitli isimlerle anılan bu türban takan kişinin sosyal sınıfını, kastını, mesleğini, geldiği bölgeyi veya dinini belirten önemli bir semboldür (Ingridswelt, 2012).

Hint filmlerinde geleneksel anlamda kültür ve şiir dili olarak bilenen Urdu'nun önemli bir etkisi söz konusudur. Özellikle Bollywood'da kullanılan film müziklerinde *ghazal* (Urdu edebiyatının en önemli şiir biçimi) ve *qawwālī* (Sufi geleneğinin dini müzik türü) sıklıkla yer almaktadır (Gaenszle, 2009: 50-54).

Hint kültürünün ayrılmaz bir parçası olan müzik ve dans Bollywood filmlerinin de en önemli unsurunu oluşturmaktadır. Her filmde 5 ile 10 dakika arasında süren en az 5 en fazla 8 şarkı yer almaktadır (Uhl, 2004: 22). Bu şarkılar, çoğunlukla yurtdışında çekilmiş olan görüntüler eşliğinde sunulmakta ve filmlerdeki karakterlerin duygusal dışavurumlarına hizmet etmektedir. Şarkıların içeriğinde genellikle aşk, yurtseverlik ve mitolojik anlatılar yer almaktadır. Özellikle filmlerde milli ve dini bayramlarda duygular müzik ve dans eşliğinde sunulmaktadır. Dansla birlikte söz ile ifade edilemeyen pek çok duygu görselleştirilmektedir. Her dans hareketinin kimi zaman dini kimi zaman ise mitolojik bir anlamı bulunmaktadır. Hint filmlerinin içinde yer alan şarkılardaki dansların koreografileri izleyicilerin bu figürleri taklit etmelerini sağlayacak kolaylıkta oluşturulmaktadır. Çoğunlukla klasik Hint halk danslarının figürlerine yer verilen bu koreografilerde 1980'li yıllardan sonra Latin Amerika ve Michael Jackson tarzı figürler de eklenmiştir (Brockmann, 2002: 61).



Her Hint filminin müziği özel olarak hazırlanmaktadır. Filmlerden kesilerek bağımsız olarak video klip haline getirilen bu şarkılar film vizyona girmeden 2-3 hafta önce radyo ve televizyon kanallarında gösterilerek izleyicilerin beğenisine sunulmaktadır. Bu durum Hint filmlerinin reklam kampanyasının önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Zira film müziğinin başarısı filmin daha iyi pazarlanmasında ve izlenmesinde büyük bir etkiye sahiptir (Alexowitz 2003: 73; Goerke, 2010: 13).

Müzik, Hint sineması için çok önemli bir gelir kaynağıdır. Filmlerdeki şarkılar geçmişte bizzat oyuncular tarafından seslendirilmiş olsa da 1950’li yıllardan itibaren bu durum değişmiştir (Alexowitz, 2003: 79). Günümüzde Hint filmlerindeki karakterleri canlandıran oyuncuların neredeyse hiçbiri film şarkılarını kendi sesleriyle seslendirmemektedir. Zira bu şarkılar Hindistan’da “playback şarkıcılar” olarak anılan ünlü müzisyenler tarafından seslendirilmektedir. Bu durum izleyiciler tarafından da bilinmekte ve playback şarkıcılar Hindistan’da “süper star” olarak nitelendirilmekte ve büyük değer görmektedir. Hindistan’ın en önemli playback şarkıcıları olarak Lata Mangeshkar ve Asha Bhosle adlı kardeşlerdir (Goerke, 2010: 14). Bu kişiler seslendirdikleri binlerce film müziği sayesinde Guinness Rekorlar Kitabı’na girmeyi de başarmıştır (Indiatoday, 2011).

Din, Hint toplumunda çok önemli bir yere sahiptir ve bu nedenle Bollywood filmlerinde dini nitelikte içerikler, inançlar ve ritüeller çok sık bir şekilde yer almaktadır. Hindistan’da neredeyse dünya üzerinde yer alan her dine mensup insan bir arada yaşamaktadır. Bu sebeple Hindistan, filmlerde genellikle farklı dinlere mensup insanların barış içinde beraber yaşadığı bir ülke olarak gösterilmektedir. Bu durum siyasi, sosyal ve dini nedenlerle çalkantılı dönemler yaşayan Hintli seyirciyi rahatlatan bir durum olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda eski Hint tiyatro geleneğinin bir parçası olan izleyiciyi mutlu ve pozitif evine yollama düşüncesi günümüz Bollywood filmlerinde de hayat bulmaktadır (Rusch, 2012: 18). Bollywood filmlerinde kimi zaman toplumsal sorunlara da atıf yapılarak her şeyin sonunda yoluna gireceği bir dünya, kültürel ve dini motiflere vurgu yapılarak anlatılmaktadır. Dini nitelikli olmayan filmlerde dahi ahlaki değerler ve fikirlere yer verilerek filmin hikâyesinde bunların altı çizilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Dwyer’a göre sunulan manevi değerler nedeniyle her bir Bollywood filmi aslında dinsel bir nitelik taşımaktadır. Dwyer (2009: 141-161) Hint sinemasında ilahi varlık ile topluluk arasındaki ilişkinin vurgulandığını dolayısıyla birey, aile ve toplum vasıtasıyla ideal toplum yaratmanın yolunun gösterilmeye çalışıldığına işaret etmektedir.

Hindistan'da yaşayan insanların çoğunluğu Hinduizm inancına sahiptir. Bu inanca göre tanrılar ailelerin koruyucusu olarak nitelendirilmekte ve aileyi bir arada tutan en önemli unsur olarak tanımlanmaktadır (Erdentuğ, 1985: 203). Zira bu inanca mensup insanların tanrılara, içinde yaşadığı topluma bilhassa ailesine karşı yerine getirmesi gereken birtakım sorumlulukları vardır (Alexowitz, 2003: 24). Bu nedenle dini açıdan büyük önem taşıyan bayramlar, ritüeller ve davranışlar Hint filmlerinin hikâye örgüsü içerisinde büyük bir öneme sahiptir. Diwali (Işık Bayramı), Karwa Chauth (kadınların eşlerinin uzun ömürlü olmaları için oruç tuttıkları bayram), Holi (Renk Bayramı) gibi bayramlar ve bu bayramların kutlama ritüelleri hemen hemen her Hint filmde yer almaktadır. İlk başta Hint kültürüne yabancı olan kişiler tarafından bu bayram ve ritüellerin tam olarak ne anlama geldiği bilinmese de farklı Hint filmlerinin izlenmesiyle bu bayramların ve uygulanan ritüellerin Hintliler açısından ne kadar büyük önem arz ettiği anlaşılabilir.

Hint filmlerinde sıklıkla düğün seremonilerine de yer verilmektedir. Bilhassa düğün hazırlıkları; evlerin süslenmesi, geleneksel tatlıların ikram edilmesi, kına geceleri, gelin ve damat tarafında yer alan genç kız ve erkeklerin şarkılar ve danslar eşliğinde atışmaları bu filmlerde sıklıkla tematize edilmektedir.

Hint toplumunda dinin önemli bir yer tutması durumu cinsiyetler arasındaki ilişkilerde de kendisini göstermektedir. Bollywood filmlerinde kadın karakter erkek karakterden daha güçsüz olarak yansıtılmakta ve annesi, eşi, ya da kızı olarak daima erkeğin yanında yer almaktadır. Filmlerde sürekli olarak erkeğin ön planda sunulduğu ataerkil bir anlayışın altı çizilmektedir (Krauß, 2007: 73). Kadın özellikle anne olarak namuslu, muhafazakâr ve kendisini eşi ve ailesi için feda etmeye hazır bir şekilde temsil edilmektedir. Diğer bir deyişle bu filmlerde idealize edilmiş olan Hintli kadın tiplmesi yansıtılmaktadır. Kadın Hint toplumun kendisine vermiş olduğu sınırlar çerçevesinde hareket ederek Hint değerlerinin ve geleneklerinin varlığının sürdürülmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Tieber, 2007: 32). Anne figürü birlik beraberliği, ulusal gururu ve Hint geleneğinin devamlığını ifade etmektedir. Bu durum eski ve yeni Hint filmlerinde hep yinelenmektedir (Goerke, 2010: 15). Ailenin babası ya da en yaşlı erkeği aile içinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir ve son kararları hep o vermektedir (Goerke, 2010: 15). Aile içinde erkek çocukları da kız çocuklarına göre daha ayrıcalık bir konuma sahiptir (Krauß, 2007: 82).

Hint filmlerinde genelde klişe tiplerle toplumsal roller temsil edilmektedir. Aile içinde gelenek ve göreneklerine bağlı (baba ve anne) ve modern (vamp kadın tipleri ile asi evlat) rollerin sürekli olarak karşı karşıya gelmesi durumu söz konusudur.

Hint filmlerinde erkek karakter filmlerin başkahramanı olarak sunulmakta ve filmin hikâyesi onun üzerine kurgulanmaktadır. Erkek karakterler cesur, fedakâr, sadık ve vatansever olarak temsil edilmektedir. Tanrı'nın kötülere karşı verdiği mücadeleyi kazanması için çabalamaktadır. Tıpkı Mahabharata ve Ramayana gibi mitolojik destanlardaki tanrı Ram karakteri gibi ailesine bağlı, sadık, fedakâr, annesinin sözünü dinleyen iyi evlat ve duyarlı bir eş olarak sunulmaktadır. Bu durum gerçek hayatta da Hintli erkeklerin örnek almasını sağlayacak şekilde tasvir edilmektedir (Gangar, 2002: 40; Alexowitz, 2003: 28). Erkek karakterin en temel amacı annesini mutlu etmektir. Batı filmlerinden farklı olarak erkek kahraman kendisini sözlü olarak değil, beden diliyle ifade etmektedir. Özellikle filmin içinde yer alan şarkılarda danslarıyla duygularını açığa vurmaktadır (Goerke, 2010: 14-15).

Hint filmlerinde iyilik ile kötülük arasında açık bir ayrım söz konusudur. Erkek kahramanın karşısında yer alan anti kahraman kötülüğün somutlaşmış hali olarak sembolize edilmekte, Hint gelenek ve değerlerinin düşmanı olarak tasvir edilmektedir. Bu karakter giyim kuşam, jest ve mimikleriyle iyi kahramandan farklılık göstermektedir. Aynı durum kadın kahramanlar için de geçerlidir. Anti kadın kahraman çoğunlukla daha modern ve özgür olarak sunulmakta batılı giyim tarzını benimsemiş fazla makyaj yapan ve sigara içen bir kişi olarak yansıtılmaktadır. Genellikle bir ailesi yoktur ve Hint değerlerinden yoksundur (Gahlot, 2002: 287). Hint filmlerinin başlangıcında modern, özgür olarak sunulan batılı kıyafetler içerisinde boy gösteren iyi kadın karakter evlendikten sonra mini etek yerine *sari* giyerek izleyicilerin karşısına çıkmaktadır (Shedde, 2002: 17). Bu bağlamda öze dönüş dolayısıyla geleneksel Hint kadınına doğru bir dönüşüm söz konusudur.

Hint filmlerinde genellikle aşk en fazla işlenen konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerdeki aşk imgesinin kaynağını Hinduizm tanrılarından biri olan Krishna ile sütçülük yaparak geçimini sağlayan Radha'nın arasındaki aşk oluşturmaktadır. Hint filmlerinde hep onların hikâyesi ve yaşadıkları maceralar yeniden canlandırılmaktadır. Tıpkı Krishna ve Radha gibi filmlerdeki kahramanlar da aşka ulaşmak ve mutlu olmak için çeşitli engelleri aşmak zorundadır (Buchacher, 2004: 4). Zorla evlendirilmenin yaygın olduğu Hindistan'da gençlerin ailelerini ikna ederek sevdikleri kişilerle evlenmeye çalışmaları da filmlerde sıklıkla işlenmektedir.

Yukarıda bahsedildiği üzere Hindistan’da gençlerin evlenecekleri kişilerin aileleri tarafından seçilerek evlendirilme esasına dayalı görücü usulü evlilik anlayışı çok yaygındır. Ebeveynler çocuklarına eş seçerken ilk aşamada kast sistemini dikkate almaktadır. Çünkü Hinduizm inancına göre ancak aynı kasttan gelen insanların birbiriyle evlenmesi uygun görülmektedir. Ayrıca düğün tarihi belirlenirken evlenecek olan kişilerin doğum tarihlerine göre Hintli rahipler tarafından uygun bir tarih belirlenmektedir. Bu durum pek çok filmde gösterilen düğün hazırlıkları esnasında sıklıkla vurgulanmaktadır. Hindistan’da erkek tarafına çeyiz parası adı altında Türkiye’deki başlık parasına benzer ödeme yapılmaktadır. Bu durum da Hint filmlerinde sıklıkla tematize edilmektedir. Birçok Hint filminin hikâye örgüsü içerisinde kızlarının evlenmesini sağlamak adına aileler büyük fedakârlıklar yaparak bu çeyiz parasını ödemeye çalışmaktadır.

#### **4. Araştırma**

Daha önceden bahsedildiği üzere Hint filmlerinin hem dünyada hem de Türkiye’de bu kadar popüler hale gelmesi bilim dünyasının da ilgisini çekmiş ve konuyla alakalı çeşitli çalışmalar yapılmaya başlanmıştır (Alexowitz, 2003; Pestal, 2007; Krauß, 2007; Tieber, 2007; Majumder, 2009; Goerke, 2010; Şentürk Kara, 2013; Yıldırım vd., 2016; Dural, 2018; Güneş, 2019 vb.). Yapılan literatür taraması neticesinde yumuşak güç bağlamında Bollywood filmlerinin Türk izleyiciler tarafından takip edilme ve değerlendirme eğilimlerinin yanı sıra bu filmlerin izleyiciler üzerindeki etkisiyle ilgili herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle bu çalışmada Hint filmlerinin Türk izleyiciler tarafından takip edilme nedenleri, bu filmlerin izleyicilerin Hindistan ve Hint kültürüne bakışını ne yönde etkilediği, bu kişilerin perspektifinden Hint ve Türk kültürü arasında ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar olduğu tespit edilme yoluna gidilmiştir.

##### **4.1. Araştırmanın Yöntemi**

Araştırmada Bollywood yapımlarının Türk gençleri tarafından neden takip edildiğini tespit etmek ve bu filmlerle ilgili düşünceleri hakkında derinlemesine bilgi edinmek amacıyla yarı yapılandırılmış soru formu hazırlanarak problem merkezli görüşme yöntemi ile yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesinde okuyan ve Hint filmi seyreden 10 erkek ve 10 kadın olmak üzere toplam 20 kişi ile görüşülmüştür. Görüşmelerin 18’i katılımcıların okullarında bulunan sessiz mekânlarda, 2 tanesi ise şehir merkezinde bir kafede gerçekleştirilmiştir. Görüşmecilere isimlerinin gizli

tutulacağı garantisini verildikten sonra rızaları alınarak görüşmeler sırasında ses kaydı alınmıştır. Araştırma kapsamında öncelikle görüşmecilere çalışma konusu hakkında bilgi verilmiştir. Bu bağlamda görüşmecilere kendilerine yöneltilen soruların doğru ya da yanlış bir cevabının olmadığına vurgu yapılarak konuyla ilgili kişisel fikirlerini dile getirmeleri gerektiğinin altı çizilmiştir.

Görüşme sırasında elde edilen verilerin analizini kolaylaştırmak amacıyla detaylı notlar tutulmuştur. Araştırma verileri sunulurken araştırmaya katılanların isimleri değiştirilmiş ve görüşleri kıyaslanarak çarpıcı ifadelerine çalışmada yer verilmiştir.

#### 4. 2. Örneklem

Araştırmanın örneklemini Malatya ilinde yaşayan, İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesinde okuyan, Hint filmi seyreden yaşları 21 ile 40 arasında olan 10 kadın ve 10 erkek olmak üzere 20 kişi oluşturmaktadır. Görüşmecilerin tamamı bekâr olup 10 tanesi Malatyalı, 2'si Elazığlı, 2'si Hataylı, diğerleri ise Adıyaman, Van, Diyarbakır, Hakkâri, Şanlıurfa ve Orduludur. Görüşmecilerden 11'i 4. sınıf, 4'ü 2. sınıf, 3'ü 1. sınıf, 2'si ise 3. sınıf öğrencisidir.

Tablo 1. Deneklerin Sosyodemografik Özellikleri

| Cinsiyet | Adı       | Yaşı | Medeni Hali | Memleketi  | Devam ettiği sınıf |
|----------|-----------|------|-------------|------------|--------------------|
| Kadın    | 1.Beril   | 24   | Bekâr       | Malatya    | 3.sınıf            |
|          | 2.Büşra   | 23   | Bekâr       | Hatay      | 4.sınıf            |
|          | 3.Demet   | 30   | Bekâr       | Elazığ     | 3.sınıf            |
|          | 4.Esma    | 24   | Bekâr       | Malatya    | 4.sınıf            |
|          | 5.Firuze  | 23   | Bekâr       | Malatya    | 4.sınıf            |
|          | 6.Hacer   | 21   | Bekâr       | Şanlıurfa  | 2.sınıf            |
|          | 7.İpek    | 40   | Bekâr       | Malatya    | 1.sınıf            |
|          | 8.Özge    | 24   | Bekâr       | Diyarbakır | 4.sınıf            |
|          | 9.Pakize  | 23   | Bekâr       | Hakkâri    | 1.sınıf            |
|          | 10.Serap  | 22   | Bekâr       | Malatya    | 2.sınıf            |
| Erkek    | 1.Alper   | 25   | Bekâr       | Malatya    | 1.sınıf            |
|          | 2.Cengiz  | 28   | Bekâr       | Elazığ     | 4.sınıf            |
|          | 3.Doğukan | 24   | Bekâr       | Ordu       | 4.sınıf            |
|          | 4.Emre    | 25   | Bekâr       | Malatya    | 4.sınıf            |
|          | 5.Eyüp    | 25   | Bekâr       | Adıyaman   | 4.sınıf            |
|          | 6.Fatih   | 23   | Bekâr       | Hatay      | 4.sınıf            |
|          | 7.Ömer    | 24   | Bekâr       | Malatya    | 2.sınıf            |
|          | 8.Samet   | 26   | Bekâr       | Malatya    | 4.sınıf            |
|          | 9. Zafer  | 36   | Bekâr       | Malatya    | 4.sınıf            |
|          | 10.Şenol  | 23   | Bekâr       | Van        | 2.sınıf            |

## 5. Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde yapılan araştırma sonucunda elde edilen veriler, dört başlık altında sınıflandırılarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### 5.1. Hint Sineması ile Tanışma

Görüşmecilerin Hint sinemasıyla tanışma hikâyelerini öğrenmek amacı ile onlara ilk olarak “Hint filmlerini izlemeye nasıl başladınız?” sorusu yöneltilmiştir. Görüşmecilerden 13’ü akraba veya arkadaş tavsiyesi neticesinde bilinçli bir şekilde merak duygularını gidermek amacıyla bazı Hint filmlerini izlemeye yöneldiklerini belirtmiştir. 5 görüşmeci bir nevi zoraki bir şekilde bu filmleri seyrettiklerini dile getirmiştir. 2 görüşmeci ise sadece zaman geçirmek amacıyla süresi uzun olan bu filmleri izlemeye başladıklarını söylemiştir.

Tavsiye üzerine Hint filmi izlemeye karar verdiğini açıklayan görüşmecilerin tamamına yakını ilk olarak Aamir Khan’ın “3 Idiots” filmini izlediklerini söylemiştir. Bu filmin ardından Hint sinemasına karşı duydukları ilginin arttığının altını çizen görüşmecilerden bazıları bu durumu şu cümlelerle özetlemiştir:

***Firuze:** “Birkaç yıl önce arkadaş tavsiyesiyle başladım. Ondan önce izlemiyordum. Aamir Khan filmleri izleyerek başladım.”*

***Serap:** “Kuzenimin Aamir Khan’ın 3 Idiots filmini önermesiyle başladı. O filmi izlediğimde çok etkilenmişim ve açıkçası çok da kaliteli bir yapımdı. O filmden sonra diğer Hint filmlerini de izlemeye başladım.”*

***Esmâ:** “Kuzenimin tavsiyesi ile başladım, ilk Aamir Khan filmleri izleyerek başladım.”*

***Emre:** “Lise 3’te tek kelime İngilizce bilmeyen arkadaşımın, sınıfta İdiot lafını kullanmaya başlamasından sonra 3 Idiots Hint filmini merak edip izlemek zorunda kaldım.”*

***Alper:** “Hint filmlerine arkadaşım ile Aamir Khan filmleri izleyerek başladım. İlk izlediğim film 3 Idiots olup mühendisliği anlatması ile dikkatimi çekmişti. Ben de mühendis olmak isterdim küçükken ve film de mühendisliğin güzel yönlerini anlatıyordu. Çok severek izlemiştim. Defalarca da izledim.”*

***Samet:** “3 Idiots filmi ile başladım. Arkadaş tavsiyesi ile izledim. Daha sonrasında Hint filmlerinin Hollywood’la yarıştığını okuyunca daha da ilgim arttı ve farklı Hint filmlerini de izlemeye başladım. Beni en çok Hint sinemasına çeken toplumsal gerçekliği anlatmasıydı. Bizim Yeşilçam’daki hava vardı. Dizilerini izlemedim izlemem de sineması ve dizileri bambaşka kurgularda, kalitesiz.”*



Arkadaş tavsiyesi ile Hint filmi izlemeye başladığını dile getiren Samet Hint filmlerini hem Hindistan'ın toplumsal yapısını gerçekçi bir şekilde sunması hem de Yeşilçam tadında bir anlatım ortaya koyması nedeniyle beğendiğini dile getirerek bundan ötürü bu filmleri izlemeye devam ettiğini vurgulamıştır. Samet'in açıklamalarında dikkati çeken nokta onun Hint filmleri ile dizilerini aynı şekilde kategorize etmemesidir. Zira o her ne kadar Hint dizilerini seyretmese de bu dizileri filmlerden farklı olarak nitelendirmiş onları kurgu noktasında yetersiz ve kalitesiz olarak değerlendirmiştir.

Görüşmecilerden 2'si tavsiye neticesinde kendilerinde oluşan merak duygusunu gidermek amacıyla değil de birilerinin kendisine bizzat izlettirmesiyle Hint sinemasıyla tanıştığını ifade etmiştir.

**Cengiz:** “Aslında biraz tesadüf oldu, diyebilirim. Yurtta kaldığım dönemlerde, oda arkadaşlarım sürekli Hint filmi izliyordu. Bir gün beni de izlemeye davet ettiler ve o günden sonra izlemeye başladım.”

**Hacer:** “Öğretmenim lise zamanında derste izlettirmişti. O zaman sevdim, verdiği mesajlar ilgimi çekmişti.”

3 görüşmeci ise çocukluk döneminde aile büyükleriyle beraber ve onların etkisiyle bu filmleri izlemeye başladığını dile getirmiştir. Bu görüşmeciler bu durumu şöyle aktarmıştır:

**Büşra:** “Daha çok benim abla seviyordu. O sürekli izliyordu evdeyken. Dansları falan çok hoşuma gidiyordu. Benim de öyle ilgimi çekti. İzlemeye başladım.”

**İpek:** “İlk Avare filmini izlemiştim aile büyükleriyle beraber. Tabi o zamanlar çok küçüktüm.”

**Zafer:** “Hint filmlerini izlemeye komşu teyzelerin bizim eve gelip bizimkilerle birlikte seyretmesiyle başladım. O dönemde 2-3 kanal vardı. O zaman HBB diye bir kanal vardı. Sürekli Hint filmi, Hint dizileri gösteriyordu. Komşu teyzeler her Allah'ın günü gelir, izler muhabbetini yapardı. Severek izlerdik. Defalarca da izledim. O zamandan gelen bir alışkanlık. Geçmişe dönük özlemden izliyorum şu anda. Bir de mecburiyet vardı tabi evde izleniyordu, biz de izliyorduk. Bize zamanında güzel geliyordu onların kıyafetleri, müzikleri, hareketleri. Bizim Türk sinemasında olmayan şeylerdi bunlar. Hani adamların renk renk kıyafetleri saçları konuşurken ki hareketleri bile dikkat çekiyordu.”

Yukarıdaki söylemlere bakıldığında Zafer'in diğer iki görüşmeciden farklı olarak çocukluğunda özel kanalların Türkiye'de yeni faaliyet geçtiği dönemde HBB kanalında

gösterilen Hint filmlerini çoğunlukla evdeki büyüklerinin bu filmleri izlemesinden dolayı mecburiyetten takip etmek zorunda kaldığı görülmüştür. Bu duruma rağmen Zafer o dönemde bu filmlerde Türk filmlerinden farklı olarak gösterilen müzik, beden dili ve kıyafetlerin kullanmasını beğendiğini dile getirmiştir. Şimdilerde ise Zafer'in bu filmleri geçmişe karşı duyduğu özlemi gidermek amacıyla takip etmesi dikkat çekici bir durum olarak yorumlanabilir.

Araştırmaya katılan görüşmecilerden sadece ikisi Hint filmlerinin uzun süreli olması nedeniyle seyretmeyi tercih ettiklerini dile getirmiştir. Zira Demet ve Doğukan boş vakitlerini değerlendirmek ve zaman geçirmek amacıyla bu filmleri izlemeye yöneldiklerini şöyle ifade etmiştir:

**Demet:** “Üniversite döneminde okuldan artakalan zamanlarda izliyordum. Çünkü uzun süreli filmlerdi yani başlangıçta zamanımı değerlendirmek amaçlı başladım.”

**Doğukan:** “Canım çok sıkılmıştı, Hint filminin uzun olması ilgimi çekti. İlk izlediğim film 3 saattti. Ondan sonra Hint filmlerini izlemeye başladım.”

Görüşmecilerin Hint filmlerini hangi iletişim aracı vasıtasıyla takip ettiklerini belirlemek amacıyla onlara “Hangi kitle iletişim aracı ile Hint filmlerini seyrediyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya görüşmecilerin tamamına yakını “internet üzerinden bu filmleri takip ediyorum” yanıtını vermiştir. Görüşmecilerden 19’u bilgisayardan 1’i ise çoğunlukla Hint filmlerini telefonda izlediğini söylemiştir.

**Ömer:** “İnternet aracılığıyla bilgisayardan izliyorum.”

**Firuze:** “Bilgisayar ama çoğu zamanda telefonda izliyorum. Telefon her an yanımda olduğu için çok alakasız bir ortamda açar filmimi izlerim.”

Görüşmecilere düzenli bir şekilde Hint filmlerini takip edip etmedikleri sorulmuştur. Katılımcıların tamamı güncel Hint filmlerini internet üzerinden düzenli bir şekilde takip etme yoluna gittiklerini dile getirmiştir.

## 5.2.Film Tercihinde Oyuncunun Etkisi

Katılımcılara “En beğendiğiniz Hint filmi hangisidir? Neden?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soruyu 13 kişi Aamir Khan’ın filmlerinin (3 kişi Ghajini<sup>1</sup>, 3 kişi Yerdeki Yıldızlar-Her Çocuk Özeldir<sup>2</sup>, 3 kişi 3 Idiots (3 Aptal)<sup>3</sup>, 3 kişi Pk (Peekay)<sup>4</sup> ve 1 kişi Dangal<sup>5</sup> isimlerini vererek yanıtlamıştır. 5 erkek görüşmeci bu soruya aksiyon sahnelerinin bol olması ve ilginç bir hikâyesi olması sebebiyle Baahubali<sup>6</sup>, Pi’nin Yaşamı<sup>7</sup>, ve Milyoner<sup>8</sup> gibi yanıtlar vermiştir. İki kadın görüşmeci ise Shah Rukh Khan’ın başrolünü üstlendiği Dilwale Dulhania Le Jayenge<sup>9</sup> (Cesur Yürek Geline Alır) ve Benim Adım Khan<sup>10</sup> (My Name Is Khan) filmlerini en

<sup>1</sup>25 Aralık 2008 tarihinde vizyona giren Ghajini filminin yönetmeni A. R. Murugadoss’tur. Bu film 2000 yapımı Christopher Nolan’ın Akıl Defteri (Memento) filminden uyarlanmıştır. Filmin başrollerinde Aamir Khan, Asif Ahmed, Asin, Jiah Khan, Tinnu Anand gibi isimler yer almaktadır. Filmde sevgilisi öldürülen zengin bir iş adamının intikam alma süreci işlenmektedir. Sevgilisinin öldürüldüğü olayda kafasına aldığı darbe sebebiyle hafıza kaybı yaşayan Sanjay (Aamir Khan) her 15 dakikada bir her şeyi unutmaktadır. Bu noktada çektiği fotoğrafları kullanan Sanjay filmin sonunda sevgilisini öldüren herkesten intikamını almayı başarmaktadır (Filmizlesene, 2012).

<sup>2</sup> 2007 yapımı Yerdeki Yıldızlar-Her Çocuk Özeldir (Taare Zameen Par) filminin yönetmenliği Aamir Khan, Amole Gupte ve Ram Madhavan tarafından yapılmıştır. Filmin başrollerinde Darshel Safary ve Aamir Khan yer almaktadır (Filmizlesene, 2015a). Bu film disleksi sorunu olan bir çocuğun başarı hikâyesini anlatmaktadır. Filmde Hindistan’daki kalıplaşmış eğitim sistemine eleştirel bir bakış söz konusudur (Asma, 2012).

<sup>3</sup> 2009 yapımı olan 3 Idiots (3 Aptal) filminin yönetmeni Rajkumar Hirani’dır. Başrollerde Aamir Khan, Kareena Kapoor, R. Madhavan, Sharman Joshi, Boman Irani ve Omi Vaidya gibi isimler rol almaktadır (Filmizlesene, 2013a). Hindistan’ın en önemli mühendislik okullarından birinde okuyan 3 arkadaşın hayatları ve dostluklarını anlatan film, eğitim sisteminin ezberci yapısını eleştirmektedir.

<sup>4</sup> PK, 2014 yılında yapılan komedi ve bilim kurgu filmidir. Filmin yönetmeni Rajkumar Hirani’dır. Filmde Aamir Khan, Anushka Sharma, Sushant Singh Rajput, Boman Irani, Saurabh Shukla ve Sanjay Dutt gibi kişiler yer almıştır (Filmizlesene, 2015b). Filmde araştırma yapmak amacıyla dünyaya gelen bir uzaylının hikâyesi tematize edilmektedir. Uzay gemisinin kumandasının çalınması üzerine eve geri dönüş yollarını arayan uzaylı PK, kendisine ancak tanrının yardım edeceğine inanarak onu aramaya başlar. Film, Hindistan’daki din ve din adamlarına yönelik bakış açısını eleştiren bir şekilde ele alarak işlemektedir.

<sup>5</sup> 2016 yapımı spor-dram türünde olan Dangal filmi gerçek bir hayat hikâyesinden uyarlanmıştır. Film güreşçi bir baba ile güreşmeyi öğrettiği iki kızı arasındaki ilişkiyi, onların başarı ve başarısızlıklarını konu almaktadır. Filmin yönetmenliğini Nitesh Tiwari yapmıştır. Oyuncu kadrosu Aamir Khan, Sakshi Tanwar, Fatima Sana Shaikh, Sanya Malhotra gibi isimlerden oluşmaktadır (İntersinema, 2019).

<sup>6</sup> Destansı bir aksiyon filmi olan Baahubali (Başlangıç) 2015 yapımıdır. Filmin yönetmenliği S. S. Rajamouli tarafından yapılmıştır. Hindistan’ın en büyük bütçeli filmleri arasında yer alan Baahubali’nin başrollerinde Anushka Shetty, Nassar, Prabhas, Ramya Krishnan gibi isimler yer almaktadır (Filmizlesene, 2016).

<sup>7</sup> 2012 yapımı macera-dram türünde olan Pi’nin Yaşamı filminin yönetmeni Ang Lee’dır. Filmin hikâyesi Yann Martel tarafından yazılan aynı isimli romandan uyarlanmıştır. Başrollerinde Suraj Sharma, Irrfan Khan, Gérard Depardieu, Tabu ve Adil Hussain bulunmaktadır. Film, Hindistan’dan Kanada’ya giden içinde hayvanların olduğu yük gemisinin batmasıyla bütün aile fertlerini yitiren Richard Parker’in hikâyesini anlatmaktadır. Bu kazadan tek kurtulan kişi olan Parker, bir sırtlan, bir zebra, bir orangutan ve bir Bengal kaplanı ile birlikte zorlu bir hayata tutunma mücadelesi vermiştir (Filmizlesene, 2013b).

<sup>8</sup> 2009 yılında En İyi Yabancı Film kategorisinde Oscar alan filmin yönetmenliğini Danny Boyle yapmıştır. 2008 yapımı olan filmin başrollerinde Dev Patel, Anil Kapoor ve Saurabh Shukla yer almaktadır. Film, Hindistan’ın yoksul bir mahallesinde yetişen Jamal’ın hayat hikâyesinden kesitler sunmaktadır. Jamal Hindistan’ın en ünlü yarışma programına katılıp oradaki soruları kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak cevaplar ve büyük para ödülüne kadar ulaşır (Beyazperde.com, 2019).

<sup>9</sup> Aile, romantik-komedi türünde olan 1995 yapımı Dilwale Dulhania Le Jayenge (Cesur Yürek Geline Alır) filminin yönetmeni Aditya Chopra’dır. 20 yıldır Hindistan’da vizyonda olan bu filmin başrolünde Shah Rukh Khan, Kajol, Anupam Kher, Amrith Puri gibi ünlü isimler yer almaktadır. Hindistan’ın en sevilen klasiklerinden biri olan bu film, muhafazakar bir aileye sahip olan Simran ile zengin, dalgacı bir genç olan Raj’ın İngiltere’den kalkan bir trende başlayan ve Hindistan’a kadar uzanan aşklarını konu almaktadır (Ulukut, 2015).

<sup>10</sup> 2010 yılında vizyonda giren Benim Adım Khan filminin yönetmenliğini Karan Johar üstlenmiştir. Filmin başrolünde Hint sinemasının sevilen ikisi Shah Rukh Khan ve Kajol bulunmaktadır. Asperger hastası Müslüman bir kişi olan Rızvan Amerika’da yaşamaya başlar. Amerika’daki 11 Eylül saldırılarından sonra Müslüman olduğu için dışlanır ve üvey oğlu öldürülür. Bunun üzerine Rızvan Müslüman olduğunu ama terörist olmadığını tüm Amerika’ya göstermek için harekete geçer (Hepfullfilmizle, 2019).

beğendikleri film olarak açıklamıştır. Bu kişiler bu durumun sebeplerini şu şekilde dile getirmiştir:

**Özge:** “Dilwale Dulhania Le Jayenge adlı filmde erkeğin pes etmeyişi ve aşkı için mücadele edişi hoşuma gitmişti.”

**Esma:** “Benim Adım Khan’ı çok seviyorum mükemmel bir oyunculuk vardı. Adamın hastalığı var. Amerika’ da yaşıyorlar. İslamiyet’e inanıyorlar, Amerika baskısını anlatıyor, konuyu işleyiş şekli çok güzel.”

Görüşmecilerden sadece bir tanesi son yıllarda vizyona giren bir film ismi vermemiş ve dünya sinema tarihinde çok önemli bir yere sahip olan Avare filmini en beğendiği film olarak gördüğünü belirtmiştir. Bu kişi, Avare filmini en sevdiği film olarak görme sebebini bunu ilk seyrettiği Hint filmi olmasına bağlayarak açıklamıştır.

Aamir Khan’ın filmleri içerisinde Ghajini en beğendikleri film olarak lanse eden görüşmeciler bu filmde duygusallığın çok başarılı bir şekilde sunulduğuna dikkati çekerek bu durumu en beğendikleri nokta olarak açıklamıştır. İpek adlı görüşmeci hem Aamir Khan’ın filmdeki performansından hem de hikâyedeki erkek karakterin nişanlısına olan bağlılığından etkilendiğini dile getirmiştir. Türk sinemasındaki filmlerde böyle bir bağlılık ve vefanın sunulmadığını öne süren İpek bu durumu şu cümlelerle aktarmıştır:

**İpek:** “En beğendiğim Hint filmi Ghajini’dir. İlk izlediğim Hint filmidir. Konusu çok güzeldi. Nişanlısı gözünün önünde öldürülen zengin bir iş adamının hikâyesini anlatıyordu. Filmin sonunda adam nişanlısını öldürenlerden intikam alıyordu. Hikâyede hoşuma giden özellikle bizim Türk filmlerde genellikle adam nişanlısı öldükten sonra, onu öldürenlerden intikamını alır, ama filmin sonunda başka biriyle evlenir. Bu çok hoşuma gitmiyor. Ama bu hikâyenin sonunda adam nişanlısından kalan bir hediyeyi alıp mutlu oluyordu. Sonunun öyle bitmesi hikâyeyi daha önemli bir hale getirdi. Tabi burada başrol oyuncularını rolünün hakkını sonuna kadar vermişti. Filmi 2-3 defa izleyip ağlamıştım. Aşırı derecede duygusal ve harika bir film.”

3 görüşmeci Aamir Khan’ın Her Çocuk Özeldir-Yerdeki Yıldızlar filmini kendi yaşantılarından kesitler sunması, var olan eğitim sisteminin sıkıntılarını dile getirmesi ve disleksi (okuma ve görme bozukluğu) problemi olan kişilerin nasıl hayata kazandırılacağı noktasında önemli bilgiler içermesi nedeniyle beğendiklerini dile getirmiştir.

**Firuze:** “Sanırım Her Çocuk Özeldir. Çünkü orada anlatılan şey önemliydi. Sürekli çevremizde olan şeylerden örnekler vardı.”

**Hacer:** “Her Çocuk Özeldir unutamadığım bir film, çünkü kardeşim de disleksi. O film bizi anlatan bir film açıkçası çocuğun başarısındaki değişim, ona yönelik yapılan eğitimler bize fikir vermişti.”

**Emre:** Yerdeki Yıldızlar – Bir çocuğun dünyası ve hayata bakış açısı çok iyi gözlemlenmiş ve aktarılmış filmde. Zorlama eğitim sisteminin içerisindeki disleksi bir çocuğun hikâyesi olan film evrensel boyutta ders olarak izletilebilecek kalitede. Beni etkileyen nokta ise hayallerin sadece hayal olarak kalmadığını küçük yaşta bir çocuğun herkese göstermesi ve Aamir Khan’ın efsane oyunculuğudur.

Beril ve Cengiz adlı görüşmeciler Aamir Khan’ın 3 Idiots filminin eğitim sisteminin daha verimli olmasını sağlamak amacıyla neler yapılabileceğini göstermesi açısından kendileri için ayrı bir yere sahip olduğunu şu ifadelerle anlatmıştır:

**Beril:** “İzlediklerimin hepsini de çok beğendim. 3 Idiots eğitim sistemine nasıl yaklaşılması gerektiğini çok güzel bir şekilde filmde vurgulayarak anlattığı için 3 Idiots’un bendeki yeri çok farklı.”

**Cengiz:** “Tabii ki 3 Idiots. Hem ilk izlediğim film olduğu için hem de eğitimle ilgili yanlışlıkları ortaya koymasından dolayı seviyorum.”

Görüşmecilerden 3’ü Aamir Khan’ın “Pk” filmini dini sorgulaması ve inanç özgürlüğüne vurgu yapması sebebiyle beğendiklerini dile getirmiştir.

**Pakize:** “Pk filmini insanlara verdiği mesajdan dolayı seviyorum. İnanç özgürlüğüne vurgu yapıyordu. Benim düşüncelerimi yansıtan bir film.”

**Samet:** “Pk, dini yapıyı eleştirme şekli bana çok doğru gelmişti. Yani dini özgürlüklerin olması gerektiğini çok güzel anlatmıştı.”

**Serap:** “Pk filmini beğendim nedeni ise filmde bugüne kadar belki de sorulmamış soruların beyaz perdeye taşınmış olması. Diğer filmler gibi değil, insanı düşündürüyor. Sorduğu sorular masum, çocukça sorular belki ama yine de insanı düşündüren sorular bunlar.”

Alper adlı görüşmeci Aamir Khan’ın “Dangal” adlı filminin gerçek bir yaşam öyküsünü anlatması ve başarının cinsiyete bağlı olarak değerlendirilemeyeceğini göstermesi açısından kendisini çok etkilediğini belirterek şunları söylemiştir:

**Alper:** En beğendiğim ve üzerimde etki bırakan film Aamir Khan’ın bir baba olduğu ve sürekli kızlarının olduğu, oğlunun olmadığı Dangal filmidir. Bu film beni çok etkiledi. Çünkü Dangal sadece bir film değildi. Aynı zamanda biyografydi. Başarının cinsiyete bağlı olmadığını anlatan çok güzel bir yapımdır. Herkesin hayatında bir kere izlemesini tavsiye ederim.

Araştırmaya katılanlara “İzlediğiniz filmlerde en beğendiğiniz aktör/aktris hangisidir? Neden?” diye sorulmuştur. 17 görüşmeci en beğendikleri aktör olarak Aamir Khan’ın ismini

vermiştir. 1 görüşmeci Aamir Khan'dan farklı olarak John Abraham adlı bir aktörün ismini söylemiştir. Geriye kalan 2 kişi ise herhangi bir aktör ismi belirtmemiştir. Aamir Khan'ı en beğendikleri aktör olarak açıklayan görüşmecilerden 5'i bu durumu herhangi bir nedene bağlayarak açıklamamıştır. Bazıları bu durumu şu şekilde dile getirmiştir:

**Doğukan:** “Şu an isimleri aklıma gelmiyor sadece Aamir Khan diyebilirim.”

**Emre:** “İzlediğim filmlerden de anlaşılacağı gibi kesinlikle Aamir Khan. Nedensiz seviyorum.”

Aamir Khan'ı en beğendikleri aktör olarak açıklayan kişiler bu durumu onun başarılı bir oyuncu olmasına bağlamaktadır. Zira bu görüşmeciler onun filmlerinde farklı karakterlere bürünerek bunları başarılı bir şekilde canlandırmasını takdir ettiklerinin altını çizmiştir:

**Fatih:** “Aamir Khan'ın oynarken her kişiliğe bürünebilmesi dikkat çekici. En son filminde o rolü yapabilmek için 10-15 gün eğitim almış diye duydum.”

**Samet:** “Aamir Khan, filmlerdeki oyuncululuğunu beğeniyorum. Her yaşta insana hitap edebiliyor.”

**Şenol:** “Aamir Khan, oyuncululuğu çok iyi.”

**Alper:** “En baştan da söylediğim gibi Aamir Khan'ı severek ve beğenerek izliyorum. Filmleri gerçekten çok güzel olduğu için. Benim için bir filmde sürükleyicilik önemlidir. Aamir Khan'ın filmlerini izlediğimde zamanın nasıl geçtiğini anlamıyorum.”

**Büşra:** “Aamir Khan, her role girebiliyor, hepsini yansıtabiliyor ve ders veriyor.”

**Özge:** “Aamir Khan'ı seviyorum her karaktere bürünebiliyor. Enteresan bir karakter. Gerçek hayatını öğrenince de fark ediyorsun. Filmlerinde bir iyi adam oluyor, bir kötü adam.”

Bazı görüşmeciler de tıpkı Özge gibi, Aamir Khan'ın oyuncululuğunun dışında gerek filmlerinde gerekse özel hayatında insanlara verdiği mesajları takdir ettiklerini vurgulamıştır. Bu nedenle onun filmlerini beğendiklerini ifade etmişlerdir.

**Beril:** “Aamir Khan en beğendiğim aktör. Çünkü filmleri çok yönlü. Her filminde ayrı bir mesaj var. Aynı zamanda duygusallık, komedi ve müzikal yönden farklı duygular yaşattıyor. Aamir Khan'ın filmlerini severek ve büyük bir hayranlıkla izliyorum.”

**Ömer:** “Kesinlikle Aamir Khan. Sadece Hindistan'da değil, dünya genelinde en beğendiğim oyuncudur. Bir kere her oynadığı rolün hakkını



*veriyor. Bazen zengin iş adamı, bazen kızlarına güreş öğreten bir baba olarak karşımıza çıkıyor. Bu rolleri harika oynuyor. Ayrıca oyunculğunun yanında karizmatik bir kişiliğe sahip. Bunun yanında özel hayatında herkese örnek olacak bir kişi. Bir de Müslüman olması Aamir Khan'ı daha çok beğenmemi sağlıyor.*

Görüldüğü üzere Ömer diğer görüşmecilerden farklı olarak Aamir Khan'ı dünya genelinde en beğendiği oyuncu olarak gördüğünü söylemiştir. Ayrıca onun Müslüman olmasına vurgu yaparak onu beğenmesinde bu durumun da etkili olduğunun altını çizmiştir.

Görüşmecilerin Hint filmi tercihlerinde ana karakteri canlandıran aktörün ya da aktrisin ne denli etkili olduğunu tespit etmek amacıyla katılımcılara bu yönde bir soru sorulmuştur. 18 görüşmeci Hint filmi tercihlerinde aktörün çok önemli bir rol oynadığına vurgu yapmıştır. Bu görüşmeciler içerisinde sadece bir görüşmeci (Hacer) bu soruyu erkek bir aktörün dışında Aishwarya Rai adlı bir aktrisin ismini vererek yanıtlamıştır. Bu noktada 20 görüşmeci içerisinde sadece bir kadın görüşmecinin bir aktris ismi söylemesi dikkat çekici bir noktadır. Zira bu durum erkek oyuncuların görüşmecilerin film izleme tercihlerinde çok daha etkili olduğunu göstermektedir. Katılımcılardan yalnızca 2 tanesi film tercihlerinde herhangi bir aktöre bağlı kalmadıklarını dile getirmiştir. Hint filmi tercihlerinde aktörün çok önemli bir rol oynadığını ifade eden 16 görüşmeci bilhassa Aamir Khan'ın filmlerini seyrettiklerini açıklamışlardır. Serap adlı görüşmeci Aamir Khan'ın oyunculuktaki başarısının dışında yönetmenliğine dikkati çekerek onu ne kadar çok takdir ettiğini şöyle dile getirmiştir:

**Serap:** *“Aamir Khan kesinlikle. Kötü diyebileceğin hiçbir projesi yok. Hem inanılmaz bir oyuncu hem de iyi bir yönetmen. Bana göre Hint sinemasını çok önemli bir boyuta taşımıştır.”*

Görüşmecilerden Esmâ ise Aamir Khan'a olan hayranlığından sosyal medyada onu takip etmeye başladığını vurgulamıştır. Bilhassa onun çocuklara yönelik paylaşımlarını takdir ettiğini dile getirerek ona olan hayranlığının oyunculuk dışına çıktığını söylemiştir.

**Esmâ:** *“Aamir Khan. Fazlasıyla hümanist bir adam sosyal medyadan takip ediyorum çocuklara yönelik sözleri, paylaşımları hoşuma gidiyor.”*

Cengiz adlı görüşmeci Aamir Khan dışında “Benim adım Khan (My name is Khan)” filminin başrol oyuncusu olan Shah Rukh Khan'ı ve onu oyunculğunu da beğendiğini dile getirmiştir. Daha önceden Aamir Khan ve Shah Rukh Khan'ın kardeş olduğunu düşündüğünü de söyleyen Cengiz yapmış olduğu araştırma neticesinde böyle bir durumun söz konusu olmadığını öğrendiğini kaydetmiştir.

**Cengiz:** “Aamir Khan ve Shah Rukh Khan. Aamir Khan, artık Hint filmlerinin baba aktörü gibi bir şey benim için. Shah Rukh Khan’ı My name is Khan filminden dolayı beğeniyorum. Başlarda ikisini kardeş sanıyordum. Hatta birbirlerine hiç benzemiyorlar, demiştim. Sonra araştırınca sadece soy isim benzerliği olduğunu öğrendim.”

Cengiz adlı görüşmecinin yukarıdaki ifadelerinden seyretmiş olduğu Hint filmlerindeki karakterleri canlandıran aktörlere karşı onda bir merak duygusu uyandığı için onlarla ilgili birtakım araştırmalar yaptığı net bir şekilde anlaşılmaktadır.

### **5.3. Hint Filmlerinin İzleyiciler Üzerindeki Etkisi**

Görüşmecilere “İzlemiş olduğunuz filmlerin etkisi altında kaldığınız oluyor mu?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya sadece iki görüşmeci net bir şekilde etkilenmiyorum yanıtı vermiştir. 5 görüşmeci bu filmlerden etkilendiklerini fakat bu etkilenmenin kısa süreli olduğuna işaret etmiştir. 13 görüşmeci ise izledikleri Hint filmlerinde sunulan oyunculuk ve hikâyeden dolayı uzun süreli bu filmlerin etkisinde kaldıklarına vurgu yapmıştır.

**Şenol:** “Etkileniyorum büründükleri rol samimi, doğal geliyor ve uzun süre etkisinde kalıyorum.”

**Firuze:** “Zaten bu konuda çok iyi olduklarını düşünüyorum, film bittikten sonra mesajı net bir şekilde verdi diye aklımdan geçirmişliğim fazlasıyla vardır. Ya da o an filmdeki karakterin duygusuna kapılıp ağlamışlığım çoktur.”

**Serap:** “Evet etkileniyorum ve uzun süre etkisinden çıkamıyorum.”

**Doğukan:** “Etkiliyor, kendimi filmin içinde hissediyorum.”

**Pakize:** “Evet, etkileniyorum, çünkü izlerken kendimi içinde hissediyorum ama bunu sadece Hint sineması için söyleyebilirim. Hint dizilerini sevmem ama filmlerinden çok etkileniyorum. Aynı filmi 2-3 kez izlediğimi bilirim.”

Pakize’nin yukarıda yaptığı açıklamaya bakıldığında onun Hint filmlerinden oldukça etkilenmesine rağmen Hint dizilerini beğenmediği ve onları başarılı bulmadığı görülmüştür. Pakize bu bağlamda diğer görüşmecilerden farklı olarak bu noktaya dikkati çekmiştir.

2 görüşmeci bilhassa Aamir Khan’ın canlandığı karakterler ve sunmuş olduğu farklı hayatlardan etkilendiğini vurgulamıştır. Esmâ adlı görüşmeci ise Aamir Khan’dan farklı olarak Hrithik Roshan isimli bir Hintli aktörün adını vererek onun canlandığı karakterlerden çok fazla etkilendiğini kaydetmiştir.

**İpek:** “Evet, özellikle Aamir Khan oynadığı tüm karakterlerden etkilenirim. Nedeni ise her rolü harika oynaması ve farklı hayatlar anlatması.”

**Beril:** “Aamir Khan’ın oynadığı filmlerde her canlandırdığı karakterden etkileniyorum.”

**Esmâ:** “Etkileniyorum, Hrithik Roshan diye bir adam var, özellikle onun büründüğü karakterlerden çok fazla etkileniyorum.”

Cengiz ve Emre adlı görüşmeciler ise aktörlerin canlandırdıkları karakterlerden etkilenmediklerine işaret ederek sadece bu kişilerin bazı özelliklerini beğendiklerini bu bağlamda kendi hayatlarında uygulama noktasında birtakım çıkarımlar içerisine girdiklerini şu şekilde açıklamıştır:

**Cengiz:** “Karakterlerden etkilendiğim pek söylenemez. Ama karakterlerin bazı özelliklerinin hoşuma gittiği olmuştur.”

**Emre:** “Etkilenmiyorum ama baskın karakterlerle ortak özelliklerimi karşılaştırıyorum ve gereken çıkarımı yaptıktan sonra hayatıma entegre etmeye çalışıyorum.”

Hint filmlerini seyrettikten sonra Hintçe öğrenme konusunda araştırmaya katılanlarda bir istek oluşup oluşmadığını tespit etmek amacıyla “Hintçe öğrenmek ister misiniz?” sorusu sorulmuştur. Görüşmecilerin yarısı bu soruya hayır istemem yanıtını verirken diğer yarısı ise isterim yanıtını vermiştir. Hintçe öğrenmek istemediğini açıklayan görüşmecilerden ikisi bu dilin kulağa hoş gelmesine rağmen hem öğrenebilecekleri dünyada geçerliliği olan İngilizce gibi diller olması hem de dilin zor olması sebebiyle Hintçe öğrenme konusunda herhangi bir teşebbüste bulunmadıklarını ya da bulunmayacaklarını dile getirmiştir. Hintçe öğrenmek istediğini açıklayan 10 görüşmeciden ikisi bu konuda birtakım teşebbüslerde bulduklarına vurgu yaparak dilin karışık ve zor olması sebebiyle bu konudaki heveslerinin azaldığını söylemiştir.

**Cengiz:** “Zamanında birkaç kelime öğrenmeye çalıştım, ama zor geldi. Sonra hevesim geçti.”

**Esmâ:** “Bir ara öğrenmeye çalıştım ama çok karışık geldi.”

Araştırmaya katılanlarda Hint filmlerini seyrettikten sonra Hindistan’a karşı bir sempati oluşup oluşmadığını belirlemek amacıyla “Sizde Hint filmlerini seyrettikten sonra Hindistan’a karşı bir sempati duygusu oluştu mu?” diye sorulmuştur. Görüşmecilerden 4’ü bu soruya net bir şekilde “hayır” derken sadece bir kişi “pek oluşmadı” yanıtını vermiştir. Geriye kalan 14 kişi ise Hint filmlerini seyrettikten sonra kendilerinde Hindistan’a karşı bir sempati duygusunun oluştuğunu dile getirmiştir. Görüşmecilerden sadece Cengiz farklı kültürleri ve ülkeleri merak etmesinden dolayı Hindistan’a karşı önceden de bir sempati beslediğini dile

getirmiştir. Fakat dizi ve filmlerinin etkisiyle Hindistan'ın farklı yönlerini keşfettiğini şu ifadelerle aktarmıştır:

**Cengiz:** “Hint dizilerini izlemeden önce de bir sempati vardı. Farklı ülkelerin kültürlerini, mimari yapılarını ve tarihlerini merak eden, bunları araştıran biriyim. Hint dizileri sayesinde biraz daha keşfetme fırsatı buldum.”

Araştırmaya katılanlardan 7'si sempati duygusunun yanı sıra kendilerinde Hindistan'a karşı bir merak duygusunun oluştuğuna vurgu yaparak orayı ve oranın yaşam tarzını görmek amacıyla Hindistan'a gitmek istediklerini vurgulamıştır. Bu duruma rağmen bazı görüşmeciler özellikle sağlık ve hijyen sebebiyle Hindistan'a kısa süreliğine bir seyahat gerçekleştirmek istediklerinin altını çizmiştir.

**Büşra:** “Evet, merak ediyorum. Gezi amaçlı gitmek isterim.”

**Demet:** “Evet merak ediyorum oradaki yaşamı, insanları. İlerde kısa süreliğine gitmek isterim”

**Emre:** “Kısa bir seyahat olacaksa evet. Temizlik konusu sıkıntılı.”

**Serap:** “Seyahat amaçlı gidip görmeyi o filmlerin çekildiği mekânları görmek isterim ama yaşamak istemezdim çünkü çok da temiz ve sağlıklı bir ülkeye benzemiyor.”

Görüldüğü üzere Serap yukarıdaki ifadesinde Hindistan'da bilhassa Hint filmlerinin çekildiği mekânları görmek istediğini açıklamıştır. Ömer ve Cengiz ise Hindistan'ın mimari yapısının ilgilerini çektiğini açıklayarak Bombay ve Yeni Delhi gibi şehirlerin dışında özellikle Tac Mahal'i görmek istediklerini vurgulamıştır.

**Cengiz:** “Evet, çok istiyorum. Özellikle Yeni Delhi'ye gitmek, Tac Mahal'i ziyaret etmek istiyorum. Edindiğim bilgiye göre orada çok fazla tarihi yapıları yokmuş.”

**Ömer:** “Özellikle Tac Mahal Camisi'ni görmek çok isterim. Bence dünyanın en güzel camilerinden biri. Bunun yanında Bombay şehrini çok görmek istiyorum. Bir tarafta zenginlerin oturduğu harika bir şehir. Diğer tarafta ise yıkık, dökük evlerin olduğu bir şehir. Bombay şehrindeki zıtlıkları görmek istiyorum. Tabi bunun yanında yemeklerinin tadına bakmak istiyorum.”

Ömer adlı görüşmecinin ifadelerinden Bombay'daki zengin ve yoksul insanların yaşadıkları bölgeler arasındaki farkları bizzat kendi gözleriyle görmek istediği anlaşılmaktadır. Zira o, bu zıtlık durumunu cezp edici ve ilgi çekici olarak değerlendirmektedir. Ayrıca onun söylemlerinden kendisinde Hint mutfağına karşı da bir ilgi olduğu anlaşılmaktadır.

Zafer adlı görüşmeci ise Hint filmlerinde Hintlilerin gerçek yaşamlarının yansıtılmadığını iddia ederek internetten yapmış olduğu araştırmalar neticesinde oradaki insanların çok zor yaşam koşulları içerisinde varlık mücadelesi verdiklerinin altını çizmiştir. Bu nedenle zıtlığı Ömer adlı görüşmeciden farklı olarak cezp edici ve ilgi çekici bir durum olarak görmemekte ve Hindistan'a kısa süreliğine dahi seyahat etmek istememektedir.

**Zafer:** “Hayır. Sadece filmleri izleseydim gitmeyi çok isterdim. Ama işin aslı internete girildiği zaman görülüyor, adamların yaşamları hakikaten zor. Ben affedersiniz ama kanalizasyon çukurunun tıkanıklığını açmak için çıplak kanalizasyona giren o Hintliyi Youtube’da izledim. Orada 1,5 milyara yakın insan kitlesi var. Özenilecek bir yaşam değil. Aynı şey bizim Türk filmleri için de geçerli. Başka bir ülkede izletseniz vay be şunların yaşadığı yalılara saraylara bak, derler. Türkiye’yi merak edebilirler. Ama bu filmler kurgusal olduğundan kültürü yansıtmıyor. Allah Hindistan’a düşürmesin.”

Yukarıdaki ifadelerinden anlaşılacağı üzere Zafer internetten araştırma yapmamış olsaydı sadece Hint filmlerinde yansıtılanların etkisiyle o ülkeyi ziyaret edebileceğini dile getirmişti. Fakat ona göre Hint filmlerinde de tıpkı Türk filmlerinde olduğu gibi insanların gerçek yaşantılarından uzak, zengin ve ihtişamlı hayatlar sürdürdükleri gösterilmektedir. Bu bağlamda Hint filmlerinin kurgusal bir dünyayı izleyicilerinin beğenisine sunduğunu ileri sürerek Zafer “Allah Hindistan’a düşürmesin” ifadelerini kullanmıştır.

Görüşmecilerden Eyüp ise Hindistan’ı merak etmesine rağmen bu ülkeye gitmek istemediğini açıklamıştır. Zira o, Avrupa ve Amerika’yı görmek varken bu ülkeye gidip görmenin kendisi için bir şey ifade etmeyeceğini şöyle söylemiştir:

**Eyüp:** “Yok ya, Avrupa, Amerika varken Hindistan’a gitmem. Asıl görmek istediğim yerler orası.”

Görüşmecilere, “Hint filmi izlemeden önce Hint kültürü hakkında bilgiye sahip miydiniz?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya sadece bir kişi net bir şekilde yanıt vermiş, Hint kültürü hakkında bilgi sahibi olduğunu açıklayarak şunları söylemiştir:

**Zafer:** “Sahiptim, açıkçası Hint kültürü, dini yaşamları hakkında bir de yemek kültürü hakkında bloggerların sayfalarını takip ediyorum. Yemekleri, yaşam tarzları, dini inanışları dikkat çekici. Bizde tek tip yaşam varken onlarda yok mesela. Kast sistemini her zaman merak ederdim. ‘Nedir bu sistem?’ demiştim, araştırmıştım. ‘Budizm, Hinduizm ya da karma inanışlar nedir?’ diye araştırmıştım önceden.”

4 kişi ise Hint filmi seyretmeden önce Hintliler ve Hindistan hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadığını açıklarken 15 kişi ise çok az bilgiye sahip olduklarını vurgulayarak Hint filmlerini izlemeye başladıktan sonra Hintliler, onların yaşam tarzları ve sineması hakkında daha fazla bilgi edinmek amacıyla araştırma yapma yoluna gittiklerini ifade etmiştir. Hint filmlerini seyretmeden önce Hintliler ve onların kültürel yapıları hakkında bilgi sahibi olmadıklarını söyleyen bazı görüşmeciler bu durumu şu şekilde dile getirmiştir:

**Beril:** “Hayır kültürleri hakkında bilgiye sahip değildim. Filmleri izledikten sonra Hint kültürü hakkında internet üzerinden araştırma yaparak bilgi sahibi oldum.”

**Firuze:** “Çok yoktu. Bir yerde denk gelirsem Hint dizisi ya da filmlerinden oradan edindiğim fikirlerim vardı. Daha sonra izledikçe merak edip araştırıp öğrendiğim zamanlar oldu. Nasıl yemekler yiyorlar? Kıyafetleri vs. konuları araştırdım.”

**Cengiz:** “Hayır, bir bilgim yoktu. Filmleri izledikçe merak etmeye başladım.”

**Pakize:** “Hiç yoktu. Önyargı vardı, hatta sürekli dans ediyorlar falan derdim izledikçe Hint sinemasını sevdim. Hem eğlendiriyorlar hem de bilgilendiriyorlar.”

Tıpkı Pakize gibi Serap da Hint filmlerini seyretmeden önce Hintlilerin dini ve kültürel yapılarıyla alakalı olarak önyargıya sahip olduğunu şu şekilde aktarmıştır:

**Serap:** “Tek bilgim öküze taptıkları, Hint kınası ve ilginç ve eğlenceli danslarıydı. Hint filmlerini seyredince farklı şeyler öğrendim.”

Görüşmecilere “İzlediğiniz filmler sayesinde Hint kültürü ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olduğunuzu düşünüyor musunuz?” şeklinde bir soru sorulmuştur. Görüşmecilerden 13’ü Hint filmleri sayesinde Hint kültürü ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olduklarına inandığını açıklamıştır. Bazı görüşmeciler Hint filmlerinin Hint kültürünü yansıtırma noktasında çok başarılı bulduklarını söyleyerek bu nedenle bu filmlerden etkilendiklerini vurgulamıştır.

**İpek:** “Kendi kültürlerini veriyorlar. Sinema sektörü açısından ele alırsak Bollywood sineması kültürlerini anlatma konusunda çok başarılı. Bu nedenle seyrediliyor.”

**Büşra:** “Başarılı ve inandırıcı buluyorum. Gayet güzel bir şekilde yansıtıyor Hint kültür ve geleneklerini. İzlerken yaşıyoruz. Sanki biz de aralarındaymışız gibi.”

**Doğukan:** “Başarılı anlatıyorlar kültürü. İzlediğimizden etkileniyoruz.”

5 Görüşmeci Hint filmleri sayesinde kısmen Hint kültürünü ve geleneklerini tanıma fırsatına sahip olabileceğini dile getirerek bu konularla alakalı detaylı bilgi elde etmek için



araştırma yapılması gerektiğine vurgu yapmıştır. Bazı görüşmeciler bu durumu şöyle ifade etmiştir:

**Alper:** “Açıp detaylı incelemek gerekir. Benim izlediğim filmlerde dans, inanış, Hint kınaları vs. özellikleri gördüm. Ama bunları ayrıntılarıyla araştırmak lazım.”

**Beril:** “Elbette ki izlediğim filmler Hint kültürü hakkında bilgi sahibi olmamı sağlıyor. Fakat yeterince bilgi sahibi olmak için ayrıntılı olarak araştırma şart.”

**Esma:** “Hint kültürünü hedef kitlelerine anlatıyorlar kimi filmlerde detaylı bir şekilde, kiminde yüzeysel ama mutlaka kültürlerinden izler taşıyor filmleri.”

**Firuze:** “Çok değil, kültürlerini gösterme tanıtma noktasında başarılılar ama hangi gelenek, ritüel neye yarar? Nasıl oluyor? İzleyenin araştırması gerek.”

3 görüşmeci net bir şekilde izlemiş oldukları Hint filmlerinden Hint kültürü hakkında yeterince bilgi edinemediklerini ifade etmiştir. İki görüşmeci bu durumu bir kültürü tanımak ve öğrenmek için o ülkeye gitmek gerektiği sebebine bağlayarak açıklamıştır. Cengiz adlı görüşmeci ise Hint filmlerinde abartılı ve gösterişli bir hayatın sunulduğunu ifade ederek bu noktada gerçek kültürün tam olarak yansıtılmadığını iddia etmiştir.

**Emre:** “Hayır düşünmüyorum. Kültürü yerinde gidip görmek, hissetmek ve yaşamak gerektiğini savunanlardanam.”

**Cengiz:** “Düşünmüyorum. Sonuçta filmlerde biraz daha gösterişli ve abartılı bir hayat gösteriliyor. Gidip yerinde görmek lazım.”

Ömer adlı görüşmeci diğer görüşmecilerden farklı olarak filmlerin en fazla 3 saat gibi bir süre ile sınırlı olması sebebiyle Hint kültürel yapısıyla ilgili olarak çok az bilgi edinmeye yardımcı olabileceğini öne sürmüştür.

**Ömer:** “Hint kültürü hakkında yeterince bilgi sahibi olduğumu düşünmüyorum. Filmler en fazla 3 saat sürüyor. Bu 3 saatte o kültüre ait çok az bilgi öğrenebilirim.”

Zafer adlı görüşmeci de ancak internet üzerinden araştırma yaparak özellikle belli bir ülkeye giden insanların deneyimlerini yazdıkları siteleri takip ederek başka ülkelerin kültürleri hakkında bilgi edinebileceğini vurgulamıştır. Zira o da tıpkı Cengiz gibi filmlerde hep olumlu unsurların gösterildiğini söyleyerek gerçeğin yansıtılmadığını öne sürmüştür. Zafer bu noktada Amerika’da yaşayan akrabalarının kendisine aktardıkları tecrübelerden yola çıkarak böyle bir düşünceye sahip olduğunu dile getirmiştir:

**Zafer:** “Bana çok bir fikir vermiyor açıkçası. Ben daha çok o kültürü internette araştırıp gezen insanların ya da gezginlerin yansıttıklarından öğrenip bilgi sahibi oluyorum. Yani bana filmler herhangi bir şey vermiyor. Vermesi de mümkün değil, zaten hiçbir toplum kalkıp kendi toplumunu kötüleyecek, karalayacak tarzda bir şey yapmaz. Mesela Amerika’dan gelen akrabalarımız diyor ki sizin izlediklerinizle bizim yaşadıklarımız arasında dağlar kadar fark var. Benim amcam uçak mühendisi Amerika’da. Biz böyle bir kültür görmüyoruz diyor. Tamamen kurmaca yani dünyanın geneli sizden nasıl bir beklenti içindeyse siz de o tarz filmler yapıyorsunuz. Dün izlediğim Hint filmiyle yıllar önce izlediğim film arasında fark yok.”

Zafer’in yukarıdaki söylemlerine bakıldığında Amerika’da yaşayan akrabalarının Hollywood sinemasında yansıtılan hayat ile kendi yaşadıkları hayat arasında dağlar kadar fark olduğunu söylemesi üzerine sinemada gerçekliğin tam olarak yansıtılmadığına yönelik kendisinde bir düşünce oluştuğu görülmüştür. Zafer bu düşüncesini Hindistan hakkında internet üzerinden yaptığı araştırmalardan yola çıkarak oradaki insanların yaşamlarının Bollywood sinemasında sunulandan farklı olduğu savına bağlayarak açıklama yoluna gitmiştir. Bu bağlamda Zafer’in “Sadece filmleri izleseydim (Hindistan’a) gitmeyi çok isterdim ama işin aslı internete girildiği zaman görülüyor, adamların yaşamları hakikaten zor” ifadeleri bu durumu daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Pakize ve Samet adlı görüşmeciler ise Zafer ve Cengiz’den farklı bir görüşe sahiptir. Zira onlar Hint filmlerinde abartıdan uzak günlük hayatın gösterildiğini ileri sürmüştür. Samet adlı görüşmeci En İyi Yabancı Film kategorisinde Oscar’ı kazanan Milyoner (Slumdog Millionaire) (Ntv.com.tr, 2009) filmine atıf yaparak bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

**Samet:** “Milyoner filmi mesela kültürlerini dünyaya anlattıkları sinema aracılığı ile en önemli filmlerden. Hindistan’ın çok fazla bir nüfus oranı var, sömürge altında kalmış bir ülke, yani yaşanmışlıkların bazı filmlere, sinemalarına da yansıdığını düşünüyorum.”

Pakize adlı görüşmeci ise Hint filmlerinde Türk sinemasından farklı olarak kendi kültürel değerlerinin yansıtıldığını savunmaktadır. Zira o Türk filmlerinde Avrupai bir yaşam biçiminin sunulduğunu insanların yalı ve malikânelerde zengin bir yaşam sürüyormuş gibi gösterildiğini vurgulayarak bu durumun Türkiye’deki yaygın bir kültürü yansıtmadığına işaret etmiştir.

**Pakize:** “Evet öğreniyorum kültüre dair bir şeyler. Bizim filmlerimiz, sinemamız artık Avrupa tarzına dönmüştü. Filmde herkes yalılar malikânelerde yaşıyor. Hâlbuki Türkiye’de öyle bir yaygın kültür yok ki. Hint sinemasında ama gündelik hayatı izliyorsun genellikle.”

Görüşmecilerin, Hint sinemasında yansıtılan kültürün ne denli izleyicileri etkilediğini ve bu kültürü benimseyerek hayatlarında uygulayıp uygulamadıklarını ortaya çıkarmak amacıyla onlara “Hint kültüründe yer alan gelenekleri; kına gecesi, giyim kuşam, yemek anlayışı vs. unsurları hayatınızda uygulamak ister misiniz?” şeklinde bir soru sorulmuştur. 14 görüşmeci bu soruya olumsuz bir yanıt vermezken sadece 6 görüşmeci bu durumu kesinlikle kabul edemeyeceklerini dile getirmiştir. Görüşmecilerden 6’sı (3 erkek ve 3 kadın) Hint kültüründeki ritüelleri sadece filmlerde izlemekten hoşlandıklarını ancak Türk kültürel yapısından memnun oldukları için kendi hayatlarında Hint kültürüne ait olan unsurları kullanmak istemediklerinin altını çizmiştir. Zira bu kişiler bunu kültürel yozlaşmaya sebep olabilecek bir durum olarak yorumlamışlardır. Görüşmeciler bu konuyla alakalı fikirlerini şu cümlelerle aktarmıştır:

**Firuze:** “Yok, severim filmlerini izlerim ama uygulamam çünkü zaten bizde gelenek görenekler oldukça fazla ve bizi yansıtıyor. Ben bu konuda kültürüme bağlıyım. Fazlası yozlaşmaya giriyor çünkü.”

**Doğukan:** “Yok istemem öyle bir şey. Ben kültürümden memnunum.”

**Hacer:** “Hiç sevmem. Gerek yok bence. Bizim de fazlasıyla adet ve geleneklerimiz var, onları tam yapsak keşke.”

**Alper:** “Kesinlikle hayır. Türk kültürümüzü hiçbir şeye değiştirmem.”

**Eyüp:** “Kendi kültürlerini dolu dolu yaşadıkları bir gerçek. Avrupa filmlerinde bu durum yok. Ama Hintliler müzikleri ve danslarıyla tamamen yaşıyor ve yansıtıyorlar kültürlerini. Ama yine de bu bizi cezpt etmemeli.”

**Beril:** “Belki bir düğün konsepti olarak dansları, giyimleri çok güzel bir görsellik katar. Ama giyim-kuşam, yemek vs. unsurları hayatımda uygulamak istemem.”

Emre de tıpkı yukarıda ifadeleri yer alan görüşmeciler gibi her bölgesinde farklı ve zengin bir kültürel yapıya sahip olan Türkiye’den ve onun kültürel değerlerinden uzaklaşarak Hint kültürüne ait olan ritüelleri hayatında uygulamayı doğru bulmadığını vurgulamasına rağmen evleneceği kızın istemesi halinde bu duruma karşı çıkmayacağını ifade etmiştir.

**Emre:** “Ülkemizdeki 81 ilin, 900’den fazla ilçesinin kendine has kültürü dururken Hint kültürü bana yakınlığı milyon ışık yılı uzakta. Tabi ki bu benim fikrim. Evleneceğim kız Hint kınası isterse durum farklı olabilir.”

Fatih ve Ömer adlı görüşmeciler Hintli kadınların süsü ve gösterişi sevdiklerine dikkati çekmektedir. Fatih bu durumu olumlu olarak değerlendirirken Ömer ise kendisinin bu kadar

gösterişten hoşlanmadığına vurgu yapmıştır. Bu duruma rağmen Ömer filmlerde gördüğü Hint yemeklerini bizzat yapmak ve tatmak istediğini dile getirmiştir.

**Fatih:** “Bayanlara yakıştırıyorum açıkçası süslü olmaları dikkat çekici, güzel oluyor.”

**Ömer:** “Açıkçası gösterişi seven biri değilim. Hintliler gösterişi seviyorlar. Yemek kültürüne gelince gerçekten bazı yemeklerini yapmak ve yemek isterim.”

Yemek konusunda Şenol da tıpkı Ömer gibi Hint yemeklerini tatmak istediğini dile getirerek bu durumu değişik yemekler tatmayı sevmesine bağlamaktadır.

**Şenol:** “Olabilir değişik şeyler tatmayı severim.”

Cengiz adlı görüşmeci ise Hint danslarını, şarkılarını ve kinasını beğendiğini ifade etmesine rağmen Ömer ve Şenol’dan farklı olarak Hint yemeklerini iştah açıcı olarak değerlendirmedeğini şöyle dile getirmiştir:

**Cengiz:** “Şarkılarını ve danslarını seviyorum. Eşim isterse Hint kınası da yaparım. Ama yemekleri, çok iç açıcı gelmiyor bana.”

6 kadın görüşmeci özellikle giyim tarzı ve kına konusuna olumlu yaklaşarak bunları kendi düğün ritüelleri içerisinde uygulayabileceklerinin altını çizmiştir. Bazıları bu durumu şu cümlelerle aktarmıştır:

**Büşra:** “Hoşuma gidiyor. Farklı kültürleri kendi kültürümüzle bağdaştırıyoruz. Ben de kendi kına gecemi Hint kına gecesi şeklinde isterim.”

**Serap:** “İlgimi çekiyor yapabilirim.”

**Demet:** “Evet elimde de var hatta şu an Hint kınası. Kına bizim kültürümüzde de olan bir şey.”

Hint filmlerinde gösterilen kıyafet ve takıların kendi bölgelerinin kültürlerinde de yer aldığına vurgu yapan iki görüşmeci (Özge-Diyarbakırlı ve Pakize-Hakkâri) farklı kültürlerden etkilenmeyi olumlu bir durum olarak değerlendirmektedir.

**Pakize:** “Bizim zaten kendimize ait geleneklerimiz var. Ben Hakkâriyim. Mesela fistanlarımız var düğünde giyeriz. Biz altınları düğünde fazlaca takarız. Aslında bu konuda Hint kültürü ile benzerlikler taşıyoruz. Karşı değilim, yani yapmak isteyen Hint kına gecelerini yapsın.”

**Özge:** “Kıyafetleri falan benim de hoşuma gidiyor, evde falan kendimce elbiseler dikmeye çalışmıştım denemek için. Bunu uygulayanlar da filmlerden etkilendiği için yapıyor. Bu durum farklılık açısından olumlu bence, kendimize uyduruyoruz.”

Özge adlı görüşmecinin yukarıdaki ifadelerine bakıldığında Hint filmlerinin etkisiyle Hint tarzında kıyafetler dikmeye çalışması ilginç bir durumdur. Zira bu durum onun Hint kıyafetlerini ne kadar beğendiğini ve uygulamaya yönelik bir takım eylemler içine girmesini göstermesi açısından önem arz etmektedir.

3 görüşmeci diğer katılımcılardan farklı olarak yabancı sinema ve dizilerin izleyiciler üzerinde yaptığı etkinin bilincinde olduklarına vurgu yaparak bu durumu bazıları şöyle yorumlamıştır:

***Samet:** “Bu bir akım aslında. Bizde Hint kınası saça yakma geleneği yıllardır var. Hindistan malum sömürülen bir ülke kullanılan eşyalarında dünyaya yayılması kolaylaşıyor. Mesela şu anki nesilde şimdi Kore hayranlığı başladı. Bunu da empoze eden sevdiiren aslında sinema ya da diziler.”*

***Zafer:** “Zamanında bizim insanlarımız genç kızlarımız, Amerika filmleriyle büyüye büyüye Amerika tarzı bir yaşam istiyorlardı. Öyle bir noktadayız ki bazı şeyler artık monotonlaştı, alışıldı. İnsanlar artık farklı şeyler arayışında. Değişiklik olsun istiyorlar. Ya Çin geleneği ya Hint gelenekleri bunlara merak salınıyor. Çünkü onlar daha keşfedilmemiş. Mistik bir hava taşıyor.”*

Yukarıdaki ifadelere bakıldığında bazı görüşmecilerin insanların artık alışlagelmişlikten uzaklaşarak Çin, Hint, Kore gibi farklı ve daha az bilen kültürlerle karşı bir ilgi duydukları ve bunları keşfetme yoluna gittikleri düşüncesine sahip oldukları söylenebilir.

İpek adlı görüşmeci de Hint filmlerinin etkisiyle Hint kınasını ve baharatlarını kullandığına işaret ettikten sonra zaman içerisinde bunların gelip geçici bir akım olduğunu öne sürmüştür.

***İpek:** “Yaptık zamanında. Hint kınası az yakmadık saçımıza yani. Baharatlarını severim mesela denemek için almıştım. Benimsemek lazım biraz. Akım aslında bir esinti bunlar gelip geçiyor.”*

#### **5.4.Türk ve Hint Kültürünün Kıyaslanması**

Görüşmecilere, “İzlediğiniz filmlerden yola çıkarak sizce Türk kültürü ile Hint kültürü arasında ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar var? diye sorulmuştur. 5 görüşmeci Türk ve Hint kültürlerini kıyasladığında net bir şekilde hiç bir benzerlik görmediklerini açıklamıştır. Sadece bir görüşmeci aslında birtakım benzerlikler olabileceğini fakat görüşme sırasında aklına herhangi bir benzerliğin gelmediğini söylemiştir. Alper adlı görüşmeci de benzerlikten ziyade bu soruya iki kültür arasındaki bir farklılığı dile getirerek cevap vermiştir. Türkiye'nin

bazı bölgelerinde evlilik öncesinde erkeklerin kızlar için başlık parası ödemediğine işaret eden Alper, Hindistan’da ise bu durumun tam tersinin yaşandığına vurgu yapmıştır.

**Alper:** “Türk kültürü bambaşka bir kültürdür. Bir filmi izledikten sonra açıp Hint kültürünü okumuştum. Benzeyen değil de tamamen tersi bir özellik var. Kızların evleneceği erkeğin ailesine başlık parası vermesi. Benzetme için daha detaylı bakmak lazım. Ama şu an için Türk kültürüne benzetemedim.”

Görüşmeye katılan 13 kişi Türk ve Hint kültürlerinin aile yapısı, büyüklere saygı gösterilmesi, aileye ve geleneksel değerlere önem verilmesi, akraba ve arkadaş ilişkileri gibi konularda birtakım benzerliklere sahip olduğunu kaydetmiştir. Bazı görüşmeciler bu benzerlikleri şu cümlelerle aktarmıştır:

**Fatih:** “Aile yapısı benziyor. Ana, babaya saygı ve söz dinleme olsun, arkadaş çevresiyle olan ilişki olsun, çok benzer yani. Çocuklara olan merhametleri olsun.”

**Serap:** “Aile bağları, kendilerinden büyüklere duydukları saygı ve ataerkil bir toplum olmaları bizim kültürümüze benziyor.”

**Büşra:** “Aile yapıları anne-baba-çocuk ilişkilerini benzetiyorum açıkçası. Arkadaş ortamları ve konuşma şekilleri ile okul ortamlarını benzetiyorum.”

**Cengiz:** “Türkiye’de olduğu gibi onlarda da evlilik kutsal bir olay. Aileye çok önem veriyorlar.”

**Demet:** “Onlarda da çok ataerkillik var bizde de. Gelenekçi yapılarımız benziyor, ne kadar çok yozlaşsak da.”

Demet adlı görüşmecinin yukarıdaki söylemlerine bakıldığında onun geleneksel yapı noktasında Türk ve Hint kültürlerini birbirine benzetmesine rağmen Türk kültüründe geleneksel yapı konusunda birtakım yozlaşmalar olduğuna inandığı görülmektedir. Zafer adlı görüşmeci de hem geleneksel anlamda hem de tarihi açıdan bakıldığında Türk ve Hint kültürleri arasında birtakım benzerlikler olmasının doğal bir durum olduğunu söylemiştir. Fakat ona göre günümüz Türkiye’sinin yüzünü batıya çevirmesi sebebiyle Türkler geleneksel yapı noktasında Hint kültüründen uzaklaşmıştır.

**Zafer:** “Kına geceleri, kız isteme ritüelleri bunlar aynı. İkisi de geleneklere bağlı kültürler olması birbiri ile savaşmaları zamanında iki coğrafyanın da kaynaşmasından dolayı, Hindistan’da Türk devletinin olması zamanında Gazneliler mesela. Yani mutlaka birbirleri ile benzerlikleri var ama abartılacak kadar bir benzerlik yok. Sonuçta onların yaşam felsefesi ile bizim yaşam felsefemiz arasında fark var. Günümüz Türkiye’si batıya yüzünü dönmüş durumda. Bu nedenle Türkiye ile hala mistik geleneklerini devam ettiren Hindistan arasında ne kadar bir benzerlik olabilir ki artık.”



Esma ve Ömer adlı görüşmeciler diğer görüşmecilerden farklı olarak Türk ve Hint yemek kültürü arasında bir benzerlik gördüklerini vurgulamıştır.

**Ömer:** “Yemek kültürünü benzettim.”

**Esma:** “Yemek konusunda da kendilerine has lezzetleri var. Fazlasıyla bize benziyorlar. Dini açıdan benzerlikler var, iki taraf da inançlı bir yapıya sahip.”

Esma'nın yukarıdaki ifadelerine bakıldığında onun yemek kültürü dışında inançlı bir yapıya sahip olma konusunda Türk ve Hint insanları arasında bir benzerlik gördüğü anlaşılmaktadır.

### **Sonuç ve Öneriler**

Bu çalışmada yumuşak güç bağlamında Hint filmlerini seyreden gençlerin neden bu filmleri takip ettikleri, bu filmlerden etkilenip etkilenmedikleri, Hint kültürü hakkında neler düşündükleri, Hint ve Türk kültürü arasında ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar gördükleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırma neticesinde elde edilen verilere göre, Hint filmi izleyen görüşmecilerin genellikle tavsiye üzerine bu filmleri izlemeye başladıkları ortaya çıkmıştır. Görüşmecilerin tamamının güncel Hint filmlerini düzenli bir şekilde internet üzerinden takip ettikleri belirlenmiştir.

Görüşmecilerin film tercihinde aktörün önemli bir rol oynadığı görülmüş ve Aamir Khan'ın en sevilen aktör olduğu tespit edilmiştir. Aamir Khan'ın oyunculuğu dışında, filmlerinde verilen mesajlar ile özel hayatında sunmuş olduğu profilin (özellikle sosyal medyada) görüşmeciler tarafından büyük bir beğeniyle karşılandığı saptanmıştır.

Hint filmlerini izlemeden önce gerek okuldan gerekse belgesellerden Hintliler ve onların kültürü hakkında az da olsa bir bilgiye sahip olduklarını söyleyen kimi görüşmeciler filmler vasıtasıyla Hindistan hakkında daha fazla bilgi edindiklerini aktarmışlardır. Ayrıca görüşmeciler Hint filmlerinde gördükleri kültürel unsurların kendilerinde merak duygusu uyandırdığına vurgu yaparak internetten araştırma yoluna gittiklerini açıklamıştır. Bu bağlamda Hint filmlerinin Türk izleyicilerini Hindistan ve Hint kültürü hakkında daha fazla bilgi edinme konusunda etkilediği dolayısıyla merak duygusunu cezbediği tespit edilmiştir.

Araştırmaya katılan sadece 6 görüşmeci kendi hayatlarında Hint kültürüne ait olan unsurları kullanmayı kültürel bir yozlaşma olarak değerlendirmiştir. Geriye kalan 14 görüşmecinin Hint kültürel yapısının önemli parçası olan dansları, kına gecesi, giyim kuşam gibi unsurları kendi hayatlarında uygulama konusuna sıcak yaklaştıkları saptanmıştır. Zira bu kişiler bu durumu

kültürel bir yozlaşma olarak görmekten ziyade bir zenginlik olarak değerlendirmiştir. Bazı görüşmecilerin Hint yemeklerini tatmak ve yapmak konusunda da istekli oldukları görülmüştür. Kadın görüşmecilerin çoğunluğunun özellikle Hint kültüründeki dans, giyim tarzına ve kına vs. konulara daha olumlu yaklaştıkları ve bunları kendi düğün ritüelleri içerisinde uygulamak istedikleri ortaya çıkmıştır. Erkek görüşmecilerin ise dans, giyim-kuşam ve kına gibi unsurları kendi hayatlarında uygulama konusunda kadınlara oranla daha az istekli oldukları belirlenmiştir. Bu duruma rağmen bazı erkek görüşmecilerin evlenecekleri kişinin istemesi durumunda düğün ritüellerinde Hint kültürüne ait unsurları kullanabileceklerini açıklaması dikkat çeken bir nokta olarak karşımıza çıkmıştır.

Görüşmecilerin yarısı Hint filmlerini seyrettikten sonra Hintçe öğrenme konusunda istek duyduklarını dile getirmiştir. Hatta bazı görüşmeciler Hintçe öğrenmeye yönelik teşebbüslerde bulduklarını açıklamıştır. Bu durum Hint filmlerinin Türk izleyicilerini Hintçe öğrenme konusunda etkilediğini gösteren önemli bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır.

Araştırma sonucunda elde edilen veriler görüşmecilerin çoğunluğunun Hint filmlerinin etkisiyle Hint diline karşı değil, ama Hindistan'a karşı sempati duymaya başladıklarını göstermiştir. Hatta bu sempatinin ve merak duygusunun etkisiyle bazı görüşmeciler Hindistan'a gitmek istediklerini kaydetmiştir. Sağlık ve hijyen konusunda sıkıntılar yaşayabileceklerine inanan kişiler dahi kısa süreliğine Hindistan'a gitmek istediklerini dile getirmiştir.

Görüşmeye katılanların çoğu Türk ve Hint kültürlerinin aile yapısı, büyüklere saygı gösterilmesi, aileye ve geleneksel değerlere önem verilmesi, akraba ve arkadaş ilişkileri gibi konularda benzerliğine vurgu yapmıştır. Bu durum katılımcıların çoğunluğu tarafından beğenilen bir durum olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak yumuşak güç bağlamında değerlendirildiğinde Hint filmlerinin Türk izleyicilerin Hint kültürüne karşı sempati duymalarına ve onların kültürünü öğrenmeye yönelik araştırmalar yapmalarına sebebiyet verdiği tespit edilmiştir. Katılımcıların Hint filmleri sayesinde Hintçe ve Hindistan'a karşı merak duygusunun arttığı ve kendilerini Hintlilere benzetme noktasında çaba sarf ettikleri belirlenmiştir. Özellikle kadın izleyicilerin bu filmlerde gördükleri dans, giyim-kuşam ve kına gibi kültürel unsurları kendi hayatlarında uygulama konusunda oldukça istekli oldukları saptanmıştır. Bütün bu veriler göz önüne

alındığında Hint sinemasının yumuşak gücün temelini oluşturan kültürel unsurlarla, Türk izleyiciler üzerinde güç kullanmadan bir cazibe yarattığı ve kendilerine benzetmeye noktasında onları etkilediği ortaya çıkmıştır.

Yapılan bu çalışmanın nitel bir araştırma olması ve sınırlı sayıda kişiyle yapılan görüşmelerden elde edilen verilere dayanması nedeniyle sonuçlarının genellenmesi pek mümkün değildir. Bu nedenle bu konuyla alakalı elde edilen verilerin genellenip genellenmeyeceğini tespit etmek bağlamında daha kapsayıcı nicel nitelikte çalışmalar yapılabilir. Bu sayede cazibe ve benzetmeye çalışma düşüncesinin önemli bir rol oynadığı yumuşak güç bağlamında Bollywood filmlerinin ve etkilerinin daha iyi tespit edilmesi mümkün olabilir.

Yapılan bu çalışmada genç nesil üzerine odaklanıldığı için örneklem sadece üniversite öğrencileriyle sınırlı kalmıştır. Oysaki Türk insanının Hint filmleriyle tanışmasının başlangıcı Avare filmine kadar dayanmaktadır. Bu nedenle bundan sonra yapılacak olan çalışmalarda yaş grubunun yukarıya çekilmesi neticesinde özellikle izlenen filmler, sevilen ve tanınan Hintli sanatçılar açısından farklı sonuçlara ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda yapılacak olan başka bir çalışmada örneklemin yaş grubu yukarı çekilerek izleyicilerin Bollywood hakkındaki fikirleri tespit edilip yapılan bu çalışmanın sonuçlarıyla bir kıyaslama yapılarak aradaki benzerlik ya da farklılık ortaya konulabilir.

## **Kaynakça**

Alexowitz, Myriam (2003). *Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino*. Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Asma, Necmettin (2012). Eğitime Eleştirel Bakış: “Yerdeki Yıldızlar”. <https://www.haksozhaber.net/egitime-elestirel-bakis-yerdeki-yildizlar-33396h.htm>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.

Aydoğan, Bekir (2011). Güç Kavramı ve Kamu Diplomasisi. Ekopolitik Uluslararası İlişkiler Masası. Rapor No: 11-02.

Aydoğmuş, Kemal (2015). Bollywood Rüyasını Yaratan İki Yönetmen Raj Kapoor – Satyejit Ray <http://www.sonhaber.com.tr/makale/bollywood-ruyasini-yaratan-iki-yonetmen-raj-kapoor-satyejit-ray-2145.html>. Erişim Tarihi:17.05.2019.

Beyazperde.com (2019) Milyoner (Slumdog Millionaire). <http://www.beyazperde.com/filmler/film-129924/>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.

Brockmann, Till (2002). “Bollywood singt und tanzt in der Schweiz.” *Das indische Kino und die Schweiz*. (ed. Alexandra Schneider) (ss. 54-65). Zürich: Edition Museum für Gestaltung.

Buchacher, Christiane (2004). Bollywood. Der indische Film und seine Bedeutung für in Wien lebende Migrant/innen. Diplomarbeit. Universität Wien.

Bollywood fanatikleri (2019). Erişim Tarihi: 26.11.2019.

- Bollywood fan Türkiye (2019). Erişim Tarihi: 26.11.2019.
- Bollywood Türkiye (2019). Erişim Tarihi: 26.11.2019.
- Dural, Murat (2018). Aamir Khan Filmlerinde Dinî Öğeler. İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Dwyer, Rachel (2009). "Hinduism." *The Routledge Companion to Religion and Film*. (ed. J. Lyden): (ss. 141-161). London: Routledge Press.
- Erdentuğ Aygen (1985). "Çeşitli İnsan Topluluklarında Aile Tipleri". *Antropoloji Dergisi*. Sayı, 12.
- Filmizlesene (2012). Ghajini. <https://www.filmizlesene.pw/ghajini-altyazili-6-8.html>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Filmizlesene (2013b). Pi'nin Yaşamı. <https://www.filmizlesene.pw/pinin-yasami-8-2.html>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Filmizlesene (2015a). Yerdeki Yıldızlar-Her Çocuk Özeldir <https://www.filmizlesene.pw/yerdeki-yildizlar-8-5.html>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Filmizlesene (2013a). 3 Idiots (3 Aptal). <https://www.filmizlesene.pw/3-aptal-8-3.html>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Filmizlesene (2015b). Pk (Peekay). <https://www.filmizlesene.pw/pk-altyazili-8-7.html>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Filmizlesene (2016a). Baahubali (Başlangıç). <https://www.filmizlesene.pw/baahubali-baslangic-8-7.html>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Gahlot, Deepa (2002). "Villains and Vamps." *Bollywood. Popular Indian Cinema* (ed. Lalit Mohan Joshi). (ss: 252-297). London: Verlag Dakini Books Ltd.
- Gaenzle, Martin (2009). "Pop und Poesie/Sprachformen in Bollywood Love Songs." *Fokus Bollywood/Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*, (ed. Claus Tieber). Wien/Berlin: LIT Verlag.
- Gangar Amrit (2002). "Kulturgeschichtliche Aspekte des Bollywood Films." *Bollywood, Das indische Kino und die Schweiz* (ed. Alexandra Schneider). (ss. 40-53). Zürich: Hochschule für Gestaltung.
- Goerke, Adina (2010). *Bollywood in Deutschland - Eine Rezeptionsanalyse* Bollywood in Germany - *An analysis of reception*. Fakultät Medien. Bachelorarbeit, Mittweida.
- Güneş, Gamze (2019). "Bollywood Movies and Indian Diaspora How Indian Values Are Reconstructed?". *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 19(42), 101-125.
- Gür, Nurullah (2014). Yeni Türkiye'nin Yumuşak Güç Unsuru: Turizm (s.2). SETA Perspektif. Sayı 58. Temmuz 2014.
- Hepfullfilmizle (2019). Benim Adım Khan <http://www.hepfullfilmizle1.com/benim-adim-khan-turkce-dublaj-full-hd-izle.html>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Hürriyet Gazetesi (2008): Bollywood Hintlilere yetmedi Kollywood ve Tollywood da doğdu. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/bollywood-hintlilere-yetmedi-kollywood-ve-tollywood-da-dogdu-10316162>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Indianglamour (2012). Indische Bekleidung.<http://www.indianglamour.de/IndischeBekleidung.htm>. Erişim tarihi: 10.03.2019.
- Indiatoday (2011). Singer Asha Bhosle enters Guinness World Records for most single studio recordings (<https://www.indiatoday.in/movies/celebrities/story/asha-bhosle-enters-guinness-world-records-143858-2011-10-21>). Erişim Tarihi: 17.05.2019.
- Ingrids-welt (2012). Kleidung. <http://www.ingridswelt.de/reise/ind/html/kukkleidung.htm>, Erişim tarihi: 11.05.2019.
- İntersinema (2019). Dangal. <https://www.intersinema.com/dangal-filmi/>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- İri, Murat (2013). "Bollywood Sineması: Hindistan'ın Hareketli Resim Sanayii Üzerine Notlar", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Sayı 18, (2013), 21-35.

- İzle7.com. (2019). Hint Dizileri, <https://www.izle7.com/kanal7/hint-dizileri>. Erişim Tarihi: 11.05.2019.
- Karakoç, Enderhan ve Mert, Abdullah (2013). "Sinema, Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelemesi". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 34. s. 279-281. <http://www.itobiad.com/download/article-file/317027>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.
- Kemp, Philip (2014). "Sinemanın Tüm Öyküsü." (Çev. Ertan Yılmaz ve Nuray Yılmaz). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Keohane, Robert O. ve Nye, Joseph S. Jr. (1998). Power and interdependence in the information age. *Foreign Affairs*, 77(5), 81-94.
- Krauß, Florian (2007). *Männerbilder im Bollywood- Film/Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi Kino*, Berlin: wvb Wissenschaftlicher Verlag.
- Lee, Geun (2008). A Theory of Soft Power and Korea's Soft Power Strategy, Graduate School of International Studies, [file:///C:/Users/Eylem/Downloads/20081031\\_3\\_1%20Lee.pdf](file:///C:/Users/Eylem/Downloads/20081031_3_1%20Lee.pdf). 01.05.2019.
- Mai, Manfred ve Winter, Rainer (2006). *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos: Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem.
- Majumder, Sonja (2009). Hindunationalismus, Identität und Hindi Blockbuster. *Fokus Bollywood/Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. (ed. Claus Tieber): Wien/Berlin: LIT Verlag.
- Ntv.com.tr (2009). Slumdog Millionaire'in Oscar Başarısı. [https://www.ntv.com.tr/turkiye/slumdog-millionairein-oscar-basarisi,L\\_2poFDjREarnfdo8Nq8FA](https://www.ntv.com.tr/turkiye/slumdog-millionairein-oscar-basarisi,L_2poFDjREarnfdo8Nq8FA) Erişim Tarihi: 01.05.2019.
- Nye, J.S. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- Noya, J. (2005a). The Symbolic Power of Nations. Real Instituto Elcano, Working Paper (WP) 35/2005. [www.isn.ethz.ch/Digital-Library](http://www.isn.ethz.ch/Digital-Library). Erişim Tarihi: 12 Ekim 2018.
- Nye, Joseph S. Jr. (2005b). Dünya Siyasetinde Başarının Yolu - Yumuşak Güç. Ankara: Elips Yayınları.
- Nye, Joseph S. Jr. (2011). *The Future Of Power*. New York: Affairs Publisher.
- Nye, Joseph S. Jr. ve Welch, David A.(2011). "Küresel Çatışmayı ve İşbirliğini Anlamak." (Çev: Renan Akman). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pestal, Birgit (2007). *Faszination Bollywood/Zahlen, Fakten und Hintergründe zum „Trend“ im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag.
- Rusch, Claudia (2012). "Frauen, Religion und Bollywood"- Das brahmanisch-hinduistische Frauenideal in populären Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009. Diplomarbeit. Universität.
- Shedde, Menakshi (2002). Die Schweiz: Ein Disneyland der Liebe. *Das indische Kino und die Schweiz*. (ed. Alexandra Schneider). (ss. 9 – 19). Zürich: Edition Museum für Gestaltung.
- Stolz Tanja (2007). Internet - Image – India. Eine semiotische Analyse indischer OnlineFrauenmagazine in Bezug auf die Darstellung der Inderin unter Berücksichtigung kulturspezifischer Unterschiede im "Bildeverhalten", Magisterarbeit, Norderstedt: Grin Verlag.
- Şentürk Kara, Eylem (2013). "Kültürlerarası İletişim: Kabhie Khushi Kabhie Gham Adlı Hint Filmindeki Kültürel Kodların İncelenmesi". *Selçuk İletişim Dergisi*, 8(1), 263-281.
- Tezkan, Yılmaz (2005). *Jeopolitikten Milli Güvenliğe*. İstanbul: Ülke Kitapları.
- Tieber, Claus (2007). *Passages to Bollywood/Einführung in den Hindi Film*. Wien: LIT Verlag.
- Uhl, Matthias (2004). *Indischer Film. Eine Einführung*. Bielefeld: Verlag transcript.
- Yıldırım, Leyla (2012). Dış Politikada Yumuşak Güç ve Seçili Örnek Hindistan. [https://www.academia.edu/8551384/DI%C5%9E\\_POL%C4%B0T%C4%B0KADA\\_YUMU%C5%9EAK\\_G%C3%9C%C3%87\\_VE\\_SE%C3%87\\_C4%B0L%C4%B0\\_%C3%96RNEK\\_H%C4%B0ND%C4%B0STAN](https://www.academia.edu/8551384/DI%C5%9E_POL%C4%B0T%C4%B0KADA_YUMU%C5%9EAK_G%C3%9C%C3%87_VE_SE%C3%87_C4%B0L%C4%B0_%C3%96RNEK_H%C4%B0ND%C4%B0STAN). Erişim Tarihi: 07.06.2019.

Yıldırım, Nail, Tüzel, Emel ve Yıldırım, Veda Yar (2016). “Aamir Khan Filmlerinin Eğitimsel Açıdan İncelenmesi: 3 Idiots (3 Aptal) ve Taare Zameen Par (Her Çocuk Özeldir) Üzerine Bir Değerlendirme.” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (36), 210-244.

#### **İnternet Kaynakları**

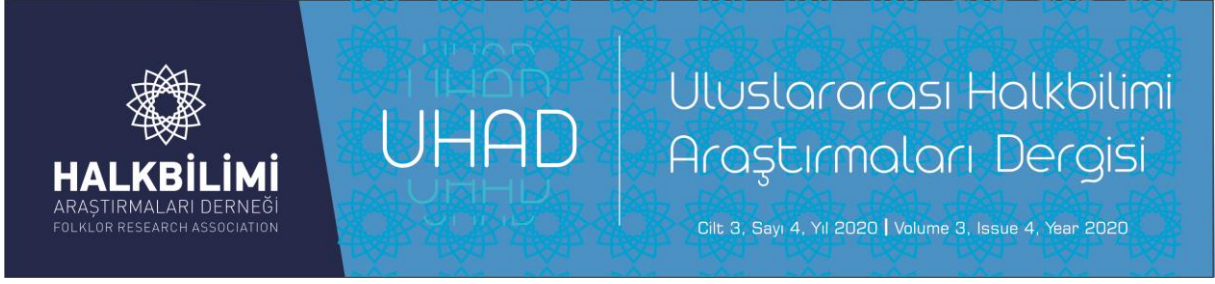
URL-1: Ulukut, Zeynep (2015). 20 yıldır Bollywood'ta oynuyor Cesur Yürek Gelini Alır. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/20-yildir-bollywood-sinemasinda-oynatilan-film-40003142>. Erişim Tarihi: 07.08.2019.

URL-2: Wierth Alke (2006). Der Inder-Wahnsinn. <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/05/31/a0235>, Erişim tarihi: 01.05.2019.

URL-3: [Www.bollyturk.com](http://www.bollyturk.com) (2017). Erişim tarihi: 11.12.2018.

URL-4: [Www.bollywoodfanatikleri.com](http://www.bollywoodfanatikleri.com) (2019). Erişim tarihi: 01.05.2019.





Geliş Tarihi:29.01.2020 Kabul Tarihi:05.05.2020 Entry Date: 29.01.2020 Accepted: 05.05.2020

## BİR MEKÂNIN ANATOMİSİ: HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİNİN YARATMA VE İCRA ORTAMI OLARAK KAHVEHANELER

### Anatomy of A Place: Coffeehouses As The Medium of Creation and Execution of Folk Literature Products

Uğur DURMAZ\*

#### Özet

Kahvehaneler günümüzde insanların dinlenme, sosyalleşme, çeşitli oyunlar oynama alanı olarak iş görmekteyse de onların geçmişinde bu işlevlerin yanında çok farklı unsurların da var olduğu bilinmektedir. Bu mekânların oluşumunu sağlayan şey elbette kahvenin ülkeye gelişi ve onun tüketilmesi ile birlikte ortaya çıkan bir ihtiyacın sonucudur. Kahve ve kahvehane yaklaşık beş yüz yıllık geçmişle pek çok alana etki eden iki unsur olarak Türk kültüründe kendine yer edinmiştir. İşte halk edebiyatı da bu iki üründen etkilenmiş ve ürünlerinin içinde kahve ile ilgili şiirler, inanışlar, uygulamalar, gelenekler olduğu gibi kahvenin içildiği mekân olan kahvehaneler de halk edebiyatı ürünlerinin yaratılma ve icra mekânı olarak şekillenmiştir. Bu çalışmada kahvehanelerin halk edebiyatı ürünlerinin hangilerine etki ettiği ve onların gelişiminde ne gibi rol oynadığı tartışılacaktır. Zamanla neden bu mekânların dönüşüme uğradığı ve artık bir yaratma-icra mekânından çok bir sosyal alan olarak işlev gördüğü de tartışmalar arasına alınacaktır. Bunun için de literatür taraması etrafında kahvehanelerin gelişim süreci ve halk edebiyatı ürünlerinin buradaki durumu incelenecektir. Genel olarak kahvehaneyi mekân olarak seçmiş olan âşıklık geleneği, geleneksel Türk tiyatrosunun türleri ve tekke tasavvuf edebiyatı ürünleri ve icracıları irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kahve, Kahvehane, Âşık Edebiyatı, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tasavvuf

#### Abstract

Coffeehouses today work as a playground for people to play a variety of games, it is known that in addition to these functions, although there are many different elements in their past. It is of course the result of the need for coffee to arrive in the country and its consumption. Coffee and coffeehouse has taken its place in Turkish culture as two factors that influence many areas with its five hundred years of history. The public literature has been influenced by these two products, and the coffee houses, where coffee is the place where coffee is used, are shaped as the place of creation and execution of the public literature. In this work, the influence of coffee houses on the products of folk literature and their development will be discussed. In time, why these spaces have become transformed and are no longer functioning as a social space rather than a creation-execution space, will also be discussed. For this purpose, the development process of coffeehouses and the status of folk literature products will be examined around the literature survey. In general, the tradition of minstrelsy, the types of traditional Turkish theatre and the products and performers of the Sufi literature will be examined.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, ugurdurmaz10@gmail.com

**Key Words:** Coffee, Coffeehouse, Minstrel Literature, Traditional Turkish Theater, Sufism.

## Giriş

Kahve ve kahvehane yaklaşık beş yüz yıllık bir geçmişle birlikte günümüze gelmiş olan önemli kültürel olgulardır. Bu ikili genellikle beraber anılmış ve takip eden süreçlerde toplumda birlikte tercih edilen iki unsur olmuştur. Yarattığı kültürel yapı sadece kendi işleyişine bağlı kalmamış devamında farklı kültür kollarının da ortaya çıkmasına, gelişmesine, yayılmasına olanak sağlamıştır. Bu açıdan kahveyi bir içecek olarak görmenin yanında kültür taşıyıcı bir unsur olarak da nitelenmek yerinde olacaktır. Bu durumdan hareketle halkbilimi için de inceleme alanı olması kaçınılmazdır. Özellikle halkın sosyal aktivitelerini devam ettiren bir kurum olarak görülen kahvehaneler pek çok farklı koldan halkbilimine ve halk edebiyatına dokunan unsurlardır.

Kahvenin tarihi ile ilgili birçok rivayet olmakla birlikte temelde üç anlatı üzerinde genel görüş hâkimdir. Bunlardan ilki bir çobanın keçilerinin yediği meyveyi kendisinin denemesi ve buradan yayılması, ikincisi bir Şazili dervişi olan Ömer isimindeki kişinin aç kalmamak için kahve bitkisinin çekirdeklerini kaynatıp içtiği, son olarak da Hz Muhammed'in hastalığını iyi etmek amacıyla Cebrail tarafından ona sunulan bir içecek olduğudur (Balcı, 2019: 317-318). Kahve günümüzde de çoğunlukla içecek olarak kullanılmakla birlikte ilk keşfedildiği zamanlardan sonra bir yiyecek olarak da kullanıldığı bilinmektedir. “Bin yıllarında Habeşistan'da kahve yiyecek olarak kullanılırdı. Fırına verirler, kavururlar, sonra değirmende çekip un yaparlar. Bunu su ile yağla yoğurup hamur haline getirirler. Tekrar fırına vererek pişirirler ve ekmek gibi yerlerdi devrin ekmeği bu idi” (Ünver, 1963: 41). Bu durum onun yiyecek olmaktan çıkarak bir içecek haline dönüşene kadar devam etmiştir.

Kahvenin Osmanlı toplumuna gelişinin ise Yemen Valisi Özdemir Paşa ile olduğu ileri sürülür. Paşa, lezzetine hayran kaldığı kahveyi 1517 yılında Yemen'den İstanbul'a getirmiştir (Alev, 2014: 12). Kahvenin insan hayatında yer almasıyla beraber onun tüketilmesi ile ilgili de özel bir alan geliştirilmiştir. Günümüzde üçüncü nesil kahveci olarak anılan yeni tip kahvehanelerin aksine geçmiş dönemde farklı unsurların bir araya geldiği kozmopolit özellikli yerlerden bahsedilmektedir. Kahvehanenin ortaya çıkışı tam olarak tarihlendirilemese de özellikle Arap yarımadasında ilk dönem kahvehane benzeri yerlerin olduğu söylenmekte ve kurumsal olarak ilk mekânın 1511 yılında Mekke'de olduğu belirtilmektedir (Çağlayan, 2012:

101). Bu mekânlar çeşitli etmenlerle Osmanlı coğrafyasına da giriş yapmış ve yaklaşık beş yüz yıllık bir sürecin içinde hep adından söz ettirmişlerdir. Osmanlı'da ilk kahvehanenin açılışı ise 1500'lerin ortalarına denk gelmektedir. "Payitahttaki ilk kahvehanelerin Halepli Hakem ve Şamlı Şems tarafından Tahtakale'de açıldığı konusunda şüphe bulunmamakla birlikte bunların ne zaman faaliyete başladığı hakkında birkaç yılı geçmeyen farklı tarihler ileri sürülebilmektedir. Besim Ömer 1543-1544 yıllarını, Gelibolulu Ali 1552-1553, Peçevi ise 1554-1555 tarihlerini yazar" (Kuzucu ve Koz, 2015: 133). Bu ilk kahvehanelerin ardından gerçek şeklini alan ve güncel olarak bilinen manada ilk kahvehaneler ise I. Ahmet'in hükümdarlığının sonlarına yakın 1615 tarihinde Halıcılar Köşkünde açılmıştır (Ünver, 1963: 44).

Kahvehanelerin sistemleşmesi ve yayılması sürecinin elli yıllık bir zaman dilimi içinde olduğu düşünülebilir. Bundan sonra ise kahvehane artık Türk toplumunun vazgeçilmez bir mekânı olmuştur. Osmanlı toplumunda o döneme kadar insanların sosyal ihtiyaçlarını karşılayan dört mekân olduğu söylenebilir: cami, tekke, meyhane ve ev. Ancak kahvehaneler bütün bu yapının dışına çıkarak yeni bir ortam oluşturmuştur.

"Kahvehanelerin en önemli toplumsal özelliği mahalle ölçeğinde, sivil mekân ile dini mekân arasında yaşanan geleneksel hayat tarzının kültürel bir yapılanma süreci içerisinde yer almasıdır. Bir anlamda kahvehaneler, mahalle sakinlerinin sivil ve dini mekânlardan bağımsız olarak sokak kültürünü tanıtmaları, toplumsal paylaşımlarda bulunmaları ve sosyal birliktelikleri yaşayabilmelerine olanak veren toplum merkezleri durumundadır" (Aktaş, 2011: 61).

Bu açıdan farklı bir sosyal ortam sağlayan kahvehanelerde insanlar diğer yerlerin aksine daha özgür hareket etmişlerdir.

"Yazılı kültürün yaygın olmadığı modernleşme öncesi Osmanlı toplumunda kahvehaneler sözlü kültürün tesisi ve devamının en önemli araçlarından biriydi ve ilk kuruldukları zamanlardan itibaren müdavimleri için okuma salonu olarak da hizmet vermişti. Peçuyulu İbrahim'e göre aydın sınıftan iyi yaşamayı seven insanlar kahvehanelerde yirmi otuz kişilik gruplar halinde toplanabiliyordu. Bazıları âdâb-ı muaşeret yazıları ve kitap okuyor, bazıları tavla, satranç oynuyor, bir kısmı da yeni yazdıkları şiirler üzerine tartışma yapıyordu." (Yaşar, 2016: 3).

Günümüzde de sohbet, oyun, okuma, yeme-içme maksadıyla kullanılan kahvehaneler, geçmişte bu işlevlerinin yanında özellikle halk edebiyatının ürünleri yardımıyla iletişim, eğlence, eğitim gibi ihtiyaçların da karşılandığı mekânlar olmuştur. Bu açıdan halk edebiyatı ürünlerinin bazıları yaratma ve icra mekânı olarak kahvehanelerle özdeşleşmiştir. Başta âşık edebiyatı olmak üzere, geleneksel Türk tiyatrosunun şehirli tiyatro geleneği içinde yer alan gölge oyunu, ortaoyunu, meddah, kukla gibi unsurlar ile tasavvuf edebiyatının bir kısmının da mekânı yine kahvehaneler olmuştur. Buralarda sadece ürünler yaratılıp icra edilmemiş aynı zamanda geleneğin de sürmesi için yeni temsilcilerin doğması sağlanmıştır. Yani hem yeni

ürünler hem de yeni kişiler yaratılmıştır. Bu açıdan kahvehaneler sadece yazılı, sözlü ürünleri etkilemekle kalmamış aynı zamanda bir usta-çırak ilişkisinin de merkezi durumuna gelmiştir. Aynı zamanda mekânların dekorasyonu da bu gelenekler etrafında şekillenerek kimi zaman bir sahne düzeni kimi zamansa ürünlerin, icracıların anılarıyla oluşturulan bir halk müzesi konumuna gelmiştir.

Buradaki çalışmanın amacı da yukarıda sayılan veriler ve etkiler ışığında halk edebiyatı ürünlerinin yaratma ve icra mekânı olarak kahvehanelerin durumunu genel olarak ortaya koymak ve daha önce ayrı ayrı yapılmış olan incelemeleri derleyici gözle irdelemektir. Kahvehanelerin Anadolu topraklarına girişiyle başlayan süreçten halk edebiyatı ürünlerinin buraya yerleşmesine ve sonrasında günümüze kadar olan gelişimine kadar devam eden yaklaşık beş yüz yıllık bir tarih çalışmanın kapsamındadır. Bu tarihi süreci anlamak için de hem kahve ve kahvehaneler hem de halk edebiyatı ürünlerinin buralara dahil olmuş olan türleri üzerine yapılmış olan çalışmalardan bir literatür taraması yapılarak inceleme gerçekleştirilmiştir. Çalışma genel olarak üç temel başlık üzerinden hareketle âşık edebiyatı, geleneksel Türk tiyatrosu ve tekke tasavvuf edebiyatı ürünleri, icracıları, icraları ve bunlarla bağlantılı olan yapılar doğrultusunda şekillendirilmiştir. Bu başlıkların her birinin altında önce geleneksel ürünün kısa tarihi ve özellikleri sonrasında ise kahvehaneyi mekân tutması süreci ile bu mekânının ürüne; ürünlerin de mekâna etkileri tartışılmıştır.

## 1. Halk Edebiyatı Ürünleri ve Kahvehane

Kahvehaneler sosyal birer ortam olmalarıyla beraber sosyalleşmeyi artırıcı unsurların da etkisi buralarda daha çok kendine yer bulmaya başlamıştır. Halk edebiyatı ürünlerinin de genel işlevlerine bakıldığında eğlenme eğlendirme, hoş vakit geçirme, eğitim gibi yapılar görülür ki bunların aktarımı için insanlarla etkileşim hali gereklidir. İşte kahvehanelerde de halkın bilgi almasını sağlayan, eğlendiren, eğiten ve geliştiren bir unsur olarak halk edebiyatı ürünleri üretilmiştir. Kahvehanelerin içerisinde halk edebiyatının üç başlığının ürünlerini, üreticilerini ve dinleyicilerini bulmak mümkündür. Bunlar: “Âşık Edebiyatı, Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Dini Tasavvufi Türk Edebiyatıdır.” Bu açıdan üç farklı unsuru tek tek irdeleyerek kahvehanelerin halk edebiyatı ürünlerine ve bu ürünlerin kahvehaneye etkisi gösterilmelidir.

### 1.1. Âşık Edebiyatı ve Kahvehane

Osmanlı kahvehanelerinin edebiyatla olan bağlantısı söz konusu olduğunda akla ilk gelen kısım âşık edebiyatı ve bu geleneğin temsilcisi olan âşıklardır. Âşık edebiyatının bu denli

kahvehane ile bağdaşmasına neden olan unsurlardan ilki hem kahvehanelerin açılmasının hem de âşık edebiyatının sistemleşmesinin aynı döneme denk gelmesidir. Âşık edebiyatının başlangıcı aşamasında o dönemdeki sosyal kurumlar arasına yeni giren kahvehane yeni bir edebiyat geleneğine ev sahipliği yaparak bu iki unsurun beraber gelişmesini sağlamıştır. Özellikle tekkelerin karşısına konumlanan ve ladini bir sosyalleşme mekânı olarak tasvir edilebilecek olan kahvehaneler bu özelliğiyle çokça ilgi görerek hızlıca gelişmiştir. Netice itibarıyla kahvehane tarzı âşık geleneği adı verilebilecek olan yeni bir kültür ortamının oluşmasında ve adlandırılmasında önemli etkiye sahiptir (Çobanoğlu, 2000: 129; Çobanoğlu,2007: 12). “Âşık kahvehanelerinin ortaya çıkışı için kesin bir tarih verilemese de başlangıç olarak XVI. yüzyıl ve özellikle XVII. yüzyılın ilk çeyreği yaygın bir kabul görmektedir. Kahvehanelerin yaygınlaşması ile âşık tarzı şiir geleneğinin de gelişimi arasında bir paralellik vardır” (Balkaya, 2013: 884). “Âşıklar ya herhangi bir kahvehanede geçici sürelerde âşık fasılları düzenlemişler veya belli bir kahvehaneyi mekân tutup burada sürekli çalıp söylemişler hikâyeye anlatmışlardır. Bu kahvehaneler âşık kahvehanesi adıyla bilinir tanınırlardı. Kahvehanelerin İstanbul’da XVI. yüzyılda açılışıyla âşık tarzı şiir geleneğinin XVI. yüzyılda şekillenip gelişmesi arasında dikkat çekici bir paralellik vardır.” (Duvarcı, 2012: 80) Bu sebeple âşıklar genellikle kahvehane şairleri olarak bilinmeye başlamıştır. Kahvehane şairi olarak anılmaları âşıklar için kahvehanelerin ne derece önemli bir merkez olduğunu gösterir. (Emeksiz, 2009: 130).

Âşık kahvehanelerinin temel yapısı olan âşık fasılları genellikle akşamları yapılan etkinliklerdir. Bunun dışında gündüzleri bu kahvehaneler halk için birer toplanma yeri olarak faaliyet gösterirler. Yaratma icra ortamı olarak öncelikle âşık fasıllarına ev sahipliği yapan kahvehanelerde özellikle bu fasılların yanında hikâyeye anlatma, muamma çözme, çeşitli deyişler söyleme gibi farklı etkinlikler de yapılır. “Gündüz saatlerinde diğer kahveler gibi işleyişini sürdüren kahvede âşık programı akşam saatlerinde başlar ve dört beş saat kadar devam eder. Bu süre dinleyicilerin ilgisi nispetinde daha kısa veya uzun olabilir. Programlar bazı özel günlerin dışında her gün devam eder. Ramazan ayı boyunca teravîh namazından sonra başlar ve sahura kadar sürer.” (Düzgün, 1994: 17). Bu toplantıların temel amacı elbette eğlencedir. Burada insanlar âşıklarla birlikte oluşan sosyal ortamın içinde kendilerine vakit geçirecek bir alan bulmuş olurlar. Âşıklar da kendilerini ve sanatlarını göstermek amacıyla bu kahvehanelerde insanların karşısına çıkmaktadır. “Saz şairleri koşma, mani, türkü ve destanlarla bir gösteri sunmaktadır. Âşık kahvelerinde saz çalıp şiir okuyan şairler, genellikle kent yaşamı içinde yoğrulmuş fakat kırsal kesimin halk edebiyatıyla yakından ilgilenen

kişilerdir” (Şahbaz, 2007: 58). Bu yönüyle kahvehaneler kozmopolit yapıyı ortaya çıkaran ve insanların iletişimini sağlayan temel mekânlar olarak bilinir.

Âşık kahvehanelerinde icra edilen ürünlerin içinde halk hikâyeleri de mevcuttur. Bu hikâyeler geçmiş dönem destan anlatıcılığının bir devamı niteliğinde yerleşik hayatın bir parçası haline gelmiştir. “Kahvehane âşıkları sadece şiir söylemekle yetinmezlerdi. Onların önemli işlevlerinden biri de Âşık Garip ve Şahsenem, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre gibi halk hikâyelerini anlatmaktı. Bu hikâyeler matbaanın yaygınlaşmasından sonra küçük kitapçıklar halinde basılmış ve yine buralarda âşıkların okudukları şiirler de XIX. yüzyıldan itibaren divanlar halinde basılarak günümüze ulaşmıştır” (Duvarcı, 2012: 82). Sözlü kültür ürünü olan âşık edebiyatının zamanla yazılı kültüre de etkisini bu örnekte görmek mümkündür. Günümüzdeki anlamıyla o dönemdeki insanların roman ve hikâye ihtiyacı öncelikle sözlü olarak bu kahvehanelerde âşıklar tarafından karşılanmış sonrasında ise yazılı hale gelerek yazılı kültür geleneğinde varlığını devam ettirmiştir.

Yine bu kahvehanelerde eğlenceyi, anında yaratmayı ve âşıklığın becerilerini göstermeye yarayan bir diğer unsur da muamma sorma ve çözme geleneğidir. Hatta bu türün üzerine özel kahvehanelerin olduğundan da söz edilmektedir. “XIX. Yüzyıl semai kahvelerinde saz şairleri arasında muamma yarışmaları da yapılır. Demirkapı ve Çemberlitaş’ta büyük muamma kahveleri vardır. Âşıklar, müşterileri överek topladıkları paraları balmumu ile muamma çerçevesine yapıştırırlar. Bilmeceyi çözen çıkmazsa âşıklar bu parayı kendi aralarında bölüşürler” (Birsal, 2014: 157). Muammaları çözmek ustalık ve şiir kabiliyeti istediği için cevabı verirken de bir şiir şeklinde oluşturulan yapı nedeniyle kahvehaneler sadece bir icra ortamı olmaktan çıkarak yaratma ortamı özelliğini de ortaya koyar. Yine âşıkların kendi aralarındaki atışmalarında bu durum söz konusudur. Âşıklar meydana çıkarak karşılıklı söyledikleri şiirlerin de büyük çoğunluğu irticalen yapıldığı için icradan çok yaratma ön plana çıkmaktadır.

Âşıklar sadece eğlence ya da yetenek gösterisi için kahvehanelerde bulunmazlar aynı zamanda halkın sesi olmak ve yaşanan dönemdeki olayları aktararak bir nevi ulalık görevi de üstlenmektedirler. Özellikle destan şekliyle söylenen şiirlerde bu işlev yoğun şekilde görülür. “Saz şairleri kısa zamanda söyledikleri destanlarla halkın sesi olmayı başarmışlardır. Günlük yaşamda gelişen olayları yakından takip eden şairler bu mekânları da siyasi ve toplumsal mesajlar vermekten geri durmamışlardır” (Kılıç, 2015: 63).



Kahvehaneler âşıklar için sadece ürün yaratma ve icra ortamı değildir. Aynı zamanda geleneğin devamını sağlayacak yeni nesillerin yetiştirilmesi yani yeni temsilciler yaratma konusunda da önemli bir mekândır. “Âşıklar kahvesi hem geleneğin icra edildiği hem de yeni âşıkların yetiştirildiği bir ocaktır. İnsanların bir araya geldikleri her müessesede olduğu gibi burada da uyulması gereken belli başlı kurallar vardır” (Düzgün, 1994: 17). Kişiler için bir izleyici olarak başlayan süreç kimi zaman bir eğitim döneminden sonra âşıklığa kadar gidebilmektedir. Bu nedenle kahvehanelerde saz ve sözle insanlara hitap eden âşıklar birer öğretmen olarak da nitelendirilebilir. Yeni kuşağın yetişmesi için yaptıklarına bu açıdan da bakmak gerekir. Bir çırağın yetişme süreci içinde âşık aynı zamanda geleneğin devam ettiricisini ve yeni bir aşığı da yaratmaktadır. “Çıracak kitabı bilgileri ustasından dilden öğrenirken icra bağlamını öğrenmede dil tekrarına gerek duymaz. Gözlem yolu ile bir faslın nasıl başladığını, ilk kimin neyi, nasıl, ne zaman ve niçin okuduğunu kahvehaneden öğrenir. İleride kendisinden aynı icra bağlamı beklendiğinden bu bağlamı iyi öğrenmek zorundadır. Kahvehane bu anlamda bir okul gibi âşıkların eğitildikleri ve yetiştirildikleri bir hüviyete sahip olur.” (Balkaya, 2013: 885). Bununla birlikte kahvehanenin duvarlarında yer alan bağlama, şiir, fotoğraf, resim gibi çeşitli unsurlar orayı hem simgesel olarak bu geleneğe bağlı kılar hem de dinleyiciler için çekim alanı haline dönüştürür. Yakın döneme kadar işleyen Çobanoğlu kahvehanesinin bir duvarı tasvir edilirken, “... Çobanoğlu’nun çerçevesiz büyükçe bir fotoğrafı ve onun sağında o zamanki Kültür Bakanı Rıfki Danişman’ın Çobanoğlu’na verdiği kaligrafik harflerle yazılmış bir takdirname, âşıkların atası sayılan Dede Korkut, Hz Ali, Atatürk ve diğer fotoğraflarla süslenirdi” (Erdener, 2019: 44). Burada da görüleceği üzere ünlü bir âşığın resmini duvarda gören gençler özenme yoluyla bir gün kendilerinin de bir resminin o duvarda olmasını hayal ederek âşık geleneğine dâhil olabilirler.

Âşık kahveleri zamanla kazandıkları bu özellikleri yitirerek farklılaşma ve dönüşme ile birlikte yeni bir tarz olan Semai Kahveleriyle beraber anılır olmuşlardır. “17. yüzyıl başlarından itibaren kurumsallaşmaya başlayan ve Osmanlı kahvehane geleneğinde âşık kahvehaneleri olarak nitelendirilen kahvehanelerin yerini 18. yüzyılda Yeniçeri kahvehaneleri ve onun sonrasında da semai kahvehaneleri almıştır.” (Özdemir, 2016: 1156). Semai kahvehaneleri, özellikle ramazan ayında ve diğer zamanlarda cuma ve kış geceleri saz takımlarının fasıllar yaptığı, semai ya da başka bir adlandırma ile çalgılı kahveler 19. yüzyılın başından itibaren faaliyet göstermeye başlamıştır (Emeksiz, 2009: 131). Çalgılı kahve adıyla da bilinen bu kahvehanelerde âşıklar yine kendi bildiklerini devam ettirmekle birlikte yeni bir ortamın da içine girmişlerdir. “Tanzimatla birlikte saz şiir tavsamaya başlayınca Külhanbey-

Tulumbacı takımının kabadayıcı beğenisine uygun düşen yeni bir edebiyat türü oluşmaya başlar. Bunlar zamanla Tavukpazarı'ndaki âşık kahvelerinden İstanbul'un öteki semtlerinde kurulan semai kahvelerine atlamışlardır. Bu yeni çevrede de eski saz şiir geleneği sürdürülür" (Birsal, 2014: 151). Bu bağlamda değişen bir gelenek ortamı olarak semai kahvehaneleri daha çok eğlence ön planda olan yerler olarak görülür. Âşık kahvehanesine benzeyen ama işleyiş tarzı, müdavimleri ve işleyişleri bakımından onlardan çok farklı olan bu yeni türde âşık sazından farklı ve çok çeşitli çalgı aletlerinin çalındığı görülür. (Şahbaz, 2007: 58). Nihayetinde 20. yüzyılın başlarından itibaren İstanbul'da zayıflayan gelenek Anadolu'ya yönelmiş ve Erzurum başta olmak üzere Kars ve Kayseri gibi pek çok ilde kahvehaneler varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Özellikle son çeyrek yüzyılda Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden İstanbul, Ankara, Bursa gibi büyük kentlere göçün hızlanması geleneğin büyük kentlere taşınmasına sebep olmuştur (Artun, 2018: 45). Âşıklar geçmiş dönemden itibaren kahvehane sahibi olmaya da yönelmişlerdir. Özellikle göçle beraber geleneğin devam ettirilmesi konusunda icra ve yaratma mekânı bulamayan âşıkların kendileri kahvehane sahibi olma yoluyla bu geleneğin devamını sağlamış ve günümüze kadar gelmesinde katkı sunmuşlardır.

## 1.2. Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Kahvehane

Kahvehanelerin kültürel yapısı içerisinde âşıklardan sonra en çok adından söz ettiren unsurlar geleneksel Türk tiyatrosu başlığı altında değerlendirilen, meddah, gölge oyunu, ortaoyunu ve kukladır. Bu gösteri sanatlarından en çok meddahlar kahvehanelerle özdeşleşmiş gibi görünse de diğer seyirlik türlerin de kahvehanelerde kendilerine özgü yerleri mevcuttur. "Gölge oyunu oynatan ve hayali adı verilen Karagözcülerle hikâye anlatan meddahlar, gösterimlerini daha çok kahvehanelerde, ortaoyunu sanatçıları da çoğunlukla açık havada, kır kahvehanelerinde yaparlardı" (Kuzucu ve Koz, 2015: 231). Gösterimlerde görev alan kişi sayısı ve oyun mekânına göre sınıflandırılan bu yapıların her biri kahvehaneyi kendileri için bir mekân olarak tercih etmişlerdir. Bu durum aynı zamanda kahvehane sahiplerinin de talep ettiği bir etkinliktir. Kahvehane sahipleri daha fazla iş yapabilmek ve insanları bir şekilde kendi yerlerine bağlamak amacıyla bu tarz etkinliklerin yapılmasını ister hatta daimi oyuncularla anlaşılırdı. "Bu tip gösteriler kahvecinin müşterilerini arttırmak için yapılmaktaydı ve bunların en yaygını meddah gösterileriydi. Ortaoyunu, Karagöz ile Hacivat ve kukla gösterileri kahvehanelerin sundukları etkinlikler arasında yer alan önemli etkinliklerdi" (Çağlayan, 2012: 106). Seyirlik oyunlar bu bakımdan hem kendilerine bir oyun mekânı kazanmış hem izleyici kitlesini arttırmış hem de kahvecilerin kazancında artış olmuştur. Bu

tarz kahvehanelerin ilk halleri genellikle “İmaret Kahvehanesi” adıyla bilinmektedir. Bu kahvehaneler genellikle cami yanında ya da camiye yakın yerlerde kurulan ve halkın iki namaz arasında vakit geçirmesi için açılan yerlerdir ve buradaki müşterilerin sıkılmasını önlemek ya da oraya çekmek için çeşitli hikâyeler anlatanlar, okuyanlar olduğu gibi karagöz, ortaoyunu, hokkabaz gibi oyunların ilk oynandığı yer olarak bilinir. (Şahbaz, 2007: 66).

Meddahlar kahvehaneyi mekân olarak seçen hatta kendi isimleriyle anılan kahvehanelerin olduğu ilk seyirlik oyunculardır. “Meddah kahvehaneleri bilhassa Ramazanlarda ve bayramlarda faaliyet gösterirlerdi. Meddahların kendilerin özgü kahvehaneleri olduğu gibi, mevcut kahvehanelerde de çalışma olanaklarını bulduğu ifade edilmektedir. Ama bununla birlikte çoğunlukla meddahlar tıpkı âşıklar gibi hemen hemen her türde kahvehanelerde çalışmışlar, yoğun olarak çalıştıkları kahvehanelerin de kendi adlarıyla anılmalarına bu açıdan zemin hazırlamışlardır.” (Tunç, 2014: 93). Meddah, tek kişilik bir gösteri olmakla birlikte bu kişi oyunun içindeki her türlü kişi, unsur, görüntü, ses ve hareketi göstermeci yöntemle ortaya koymaktadır. Meddahların elinde bastonu omzunda mendili ve iskemlesiyle birlikte anlatım aksesuarları ve ortamı hazırlanmış olur. Bu açıdan kahvehanelerin içinde yer kaplamayan ve pratik bir gösteri türü olarak çokça tercih edildiği söylenebilir.

“Meddahların sağladığı belli avantajlar vardı. Her şeyden önce ucuza geliyorlardı. Kahvehane sahibinin böyle bir eğlenceyi sunmak için kendi kesesinden harcamak zorunda olduğu para çok azdı; işletme yaptığı gösteri karşılığında meddaha düşük bir ücret verirdi. Bazen de kahvehane sahibinin böyle bir hizmet için para ödemesine hiç gerek kalmazdı, yalnızca meddahın belagatini ortaya koyacağı bir yer sağlaması yeterliydi. Gösterinin karşılığı müşterilerden toplanan birkaç para bahşişle ödenirdi; adetten olmakla birlikte bu bahşişi de zorunlu değildi. İkincisi meddah gösterileri hokkabazların, çalgıcıların ve rakkaselerin gösterilere göre ölçek olarak daha pratik ve kahvehanenin fiziksel büyüklüğüne daha uygundu. Bu eğlence türünün üçüncü avantajı ise öteki eğlence türlerinden birçoğuna göre meddahların genellikle daha haysiyetli sayılmasıydı.” (Hattox 1996: 92-93).

Bu sebeplerle diğer seyirlik türlere göre meddahlık ve meddah gösterileri kahve ile daha çok anılan bir halk edebiyatı ürünü olmuştur. Meddahlıkla özdeşleşen kahvehanelerin mimari yapısında ise onlar için özel dizayn edilmiş sahne benzeri yerlerin olduğu bilinmektedir. Bir hatip oldukları için halktan biraz yüksekçe bir alan genellikle kahvehanenin köşesi meddahlara ayrılmış icra alanlarıydı. Bu durum da kahvehane mimarisinin geleneksel ürüne göre şekillenmesine iyi bir örnektir. İstanbul’da bu oyunların izlenebileceği pek çok kahve olduğu söylenmektedir. “19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başında meddahların öykü anlattığı başlıca kahvelerden birkaçı şunlardı: Aksaray’da Dilküşa Kırathanesi, Beşiktaş’ta İskele Gazinosu, Divanyolu’nda Türkiye Kırathanesi, Kumkapı’da Şefik Kırathanesi, Sultanahmet’te Köşebaşı kırathanesi, Beyazıt’ta Afitap Kırathanesi...” (Şahbaz, 2007: 63).

Bunun yanında özellikle bazı meddahların dinlenmesi için gidilmesi gereken özel kahvehanelerin olduğundan da söz edilir. “Kız Ahmet’in anlattığı hikâyeleri dinlemek için Edirnekapı’daki Terzicibaşı Kahvesi’ne uğramak gerekirmiş. Meddah Şükrü Efendi Yolgeçen Hanı Kahvesi’nde, İsmet Efendi, Arif’in Kıraathanesi’nde hikâyelerini anlatırmış” (Emeksiz, 2009: 134).

Bir icra mekânı olarak kahvehaneler meddahların ürünlerini sergilemek için ideal mekân konumuna dönüşmüştür. Yaratma alanlarında ise klasik meddah anlatılarının yanında güncel olayları da bir şekilde halka aktarmaları nedeniyle halkın içinde halkla beraber şekillenen bir anlatı geleneğinin ortaya çıktığı söylenebilir. Özellikle siyasi, sosyal eleştiri ve güncel olayların edebi şekilde aktarılması ile birlikte meddahlar bir nevi haberci görevi üstlenmektedir. “İstanbul kahvehanelerindeki meddahlar Avrupa’daki gazetecilerin işlevinin neredeyse aynısını yerine getiriyordu. Meddahlar gazetelerimizin işini şifahen yapmaya almıştı.” (Kömeçoğlu, 2018: 67). “Özellikle okumanın gelişmediği, dinlemenin rağbet gördüğü zamanlarda kitle haberleşmesi açısından meddah kahvehaneleri önem taşımaktaydı. Meddahlar anlattıkları öykülerin yanı sıra resmi haber kaynağı gibi devletçe alınan kararları da aktararak ve padişahları eleştirerek bir nevi gazete işlevi de görmüşlerdir.” (Şahbaz, 2007: 64). Ancak buradaki eleştiri ve söylemler dikkatli seçilir fazlaya kaçılmaz. Eleştiri üstü kapalı şekilde yapılır ve hem mekân sahibinin hem de anlatıcının zarar görmesi icracı tarafından engellenir. “Meddahlar toplumsal, ekonomik ve siyasal olumsuzluklara dair eleştirileri o zamanın hassas politik ortamın getirmiş olduğu hassasiyetten dolayı daha çok dolaylı veya üstü kapalı ifade ve mimikler ile canlandırıyorlardı.” (Tunç, 2014: 94). Bu tarz, insanları düşünmeye iten ve bilgi veren yapısı nedeniyle meddah kahvehaneleri başta olmak üzere genel olarak kahvehaneler özel bir statüye sahiptirler. “Özellikle âşık ve meddah kahvelerinde sanat icra ediciler bir taraftan kahvehane müdavimlerini eğlendirirken diğer taraftan onlara bir kültürel birikim de aktarıyorlardı. Bu eğitici rollerinden dolayı kahvehanelere “mekteb-i irfan” ve “medresetü’l ulema” denilmiştir (Yaşar, 2016:4). Bu yönüyle kahvehaneler meddahların temel yaratma ve icra mekânı olmakla birlikte meddahlar sayesinde de yeni bir kültürel mekâna dönüşen önemli bir sosyal kurum haline gelmişlerdir.

Halk tiyatrosunun bir diğer kolu olan gölge oyunu için de önemli bir yaratma ve icra ortamı olarak kahvehanelerden söz edilebilir. Meddahlar kadar öne çıkmasa da gölge oyununun icra mekânları arasında açık ya da kapalı kahvehaneler bulunur. Kahvehanelerin mekân olarak kullanımının 17. yüzyıla kadar gittiğini gösteren gezginlerin bilgileri vardır. “XVII. yüzyıl İtalyan gezgini Pietro della Valle Ramazan’da kahvelerde çeşitli soytarı ve oyuncuların yanı

sıra geriden aydınlatılmış bir perde veya boyanmış bir kâğıt üzerinde gölgelerin oynatıldığını bunların kendi ülkesinden farklı olarak sözlü olduğunu ve oynatanın sesini değiştirerek çeşitli dilleri ve ağızları taklit ettiğini belirtir.” (And, 1977: 243). Bu örnekten hareketle gölge oyununun âşık geleneği sonrasında kendisine kahvehanelerde yer bulan bir gelenek olduğu söylenebilir. Geniş bir alana yayılan gölge oyunu İstanbul dışında da halkın önemli bir eğlencesi olarak görülür. Sadece Ramazan ayında değil genel olarak da bir eğlence ve sosyalleşme aracı olarak gölge oyununun varlığı bilinmektedir. “Ramazan ayında kahvehanelerde, başka zamanlarda evlenme, doğum sünnet düğünü vb. dolayısıyla saray konak ve evlerde yapılan şenliklerde oynatılan bir oyundur. Osmanlı toplumunun belli başlı eğlencelerinden biri sayılmaktadır. Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sinden anlaşıldığına göre yalnız İstanbul’da değil, Türkiye’nin başka şehirlerinde de (sözgelimi Erzurum’da) kahvehanelerde karagöz oynatılmaktadır.” (Kudret, 2004: 13-14). Geniş bir alana yayılması nedeniyle birçok coğrafyadan konuyu ve kişiyi içerisinde barındıran bir oyun olarak görülür. Bununla birlikte özellikle İstanbul’da belli kahvehanelerin Karagöz oynatmak için özellikle tercih edildiği bilinmektedir. “Karagözcülerin İstanbul’da Karagöz oynattıkları çeşitli yerler vardı. Bunların Tahtakale’de Kadı Hanı’nda bir kahveleri bulunur, burada toplanırlardı. Burası yanınca gene Tahtakale’de Baltacı Hanı karşısında bir kahvede toplanmışlardır. Şehzadebaşı’nda Mehmet Efendi Kıraathanesi, Yeşil Tulumba’da Dilküşa Kıraathanesi, Divanyolu’nda Arif’in Kıraathanesi...” (And,1985: 332). Yine kahvehanelerde Karagöz oynatıldığını gösteren çeşitli afişler ve reklam olarak sayabilecek tasvirlerle halk kahvehaneye çekilmeye çalışılmıştır. “Vezneciler’de Darüttalim Kıraathanesi açılır, Kâtip Salih Efendi perdesini Fevziye Kıraathanesinde kurmamışsa burada kurmuştur. Karagöz oynatılacağı geceler kıraathanenin kapısına Karagöz ile Hacivat’ın resimleri asılır” (Birsnel, 2014: 139).

Gölge oyununun icra ve yaratmasında ise genel konular ve klasik hikâyeler olduğu gibi tıpkı meddahta olduğu gibi dönemsel olaylara da kayıtsız kalmayan ve ona göre şekillenen bir durum söz konusudur. Dönemin siyasi ve sosyal olaylarına göre oyunların içeriklerinin şekillendiği, iğneleyici bir tavırla toplumsal durumu gösterme isteği oyunların içeriğini şekillendirir. “Bir batılı seyyaha göre, Karagöz, toplumsal ve siyasi hayta dair eleştirileri ile özgür bir basın gibi hareket etmektedir. “Karagöz, kefilsiz, damgasız, sorumlu editörsüz bir günlük gazetedir, korkunç bir gazetedir, çünkü yazmaz, çok sayıdaki abonesi için konuşur ve işaret verir. Bir yazarının olmaması ve anonim geleneğinin bir parçası olması onu daha özgür kılmakta ve kendisine karşı tavır alınmasını engellemektedir” (Yaşar, 2018: 51). Bu yönüyle gölge oyunu, temelde içeriğini şekillendirmede gündelik vakalara da değinen ve böylece

insanlara daha kolay ulaşmıştır. Bu yüzden Hayâli halkın nabzını tutarak yaratacağı oyunu gündelik bağlama göre şekillendirir ve kozmopolit yapısıyla birlikte halkın her kesiminden insanı içerisinde barındıran bir mekân olan kahvehanede icra eder. Ancak tabii ki bu durum siyasi yapının baskıları nedeniyle bir süre sonra ortadan kalkarak oyunlar ya klasik yapıya ya da daha komik hikâyelere sıkıştırılmıştır. “19. yüzyılın sonunda Kıbrıslı Mehmet Paşa’nın yolsuzluğa karıştığını anlatan bir Karagöz gösterisi nedeniyle oyunlar yasaklanır. Metin And’a göre bu yasaktan sonradır ki Karagöz gösterileri “çocukça bir basitliğe ve anlamsız bir farsa” dönüşmüştür” (Kömeçoğlu, 2018: 69). Meddah kahvehanelerinin sahiplerinin yaşadığı endişeyi ortaya koyan benzer bir örneği gölge oyunu için de bu durumda görmek mümkündür. Bu bakımdan yaratma ve icra sürecinde Karagözcülerin çeşitli değişimler yaşadığı açıktır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun bir diğer kolu olan ortaoyunu da kendisine mekân olarak kahvehaneleri seçen türlerdendir. Ancak burada diğer türlere nazaran bir farklılık söz konusudur. Özellikle ortaoyununun genel yapısı itibarıyla daha geniş bir alana ihtiyaç duyması nedeniyle kapalı kahvehaneler yerine açık hava kahvehanelerinin tercih edildiği aktarılır. “Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir ayağını teşkil eden Ortaoyunu, genellikle açık alanlarda, kır kahvelerinde özel bir mekân düzenlemesiyle gerçekleştirilen bir gösterim sanatıdır.” (Kuzucu ve Koz, 2015: 252). Bunların yanında ortaoyununu kaldırabilecek seviyede olan büyük kahvehaneler de nadir olarak tercih edilir. “Daha geç bir form olan ve birden çok oyuncunun katılımını gerektiren Ortaoyunu, genellikle büyük kahvehanelerde sergilenirdi” (Kömeçoğlu, 2018: 67). Metin And bu oyun yerlerini uzun uzadıya sıralamaktadır. Bunlardan birkaçı şöyledir: “Ortaoyuncular İstanbul’da belirli kapalı yerlerde, hanlarda veya İstanbul’un gezinti yerlerinde temsiller verirlerdi. Ali Rıza, kapalı yerler arasında İskilip Hanı ile Kadri Paşa Hani gibi üstü örtülü yerleri sayıyor. Divanyolu’nda Arif Beyin Kıraathanesi, Aksaray Yeşil Tulumba’da Dilküşa Kıraathanesi, Tahtakale Tomruk Sokağında Bahçeli Kıraathane...” (1985: 414). Geniş alana olan bu ihtiyaç ortaoyununu genel olarak kendine has meydanlara veya tiyatrolara yönlendirmiş olsa da kahvehaneler de bir şekilde bu oyunların icrasında mekân olarak tercih edilmiştir. Genel olarak izleyicilerin ortasında oynanan ve bu nedenle izleyici ile etkileşim halinde ilerleyen bir tür olması nedeniyle oyunun yaratımı, gelişimi ve icrası değişimler, gelişmeler gösterir.

“Meddah ve ortaoyunu performansının çeşitli biçimleri, izleyicilerle çevrili olurdu ve oyuncuyla izleyici arasında neredeyse mesafe bulunmazdı. Seyirciler oyuncuya doğrudan ilişmek konusunda hevesliydi. Kahvehane performanslarında bir bilgilendirme sürecinin varlığı ve kompozisyonun kendisi oyuncu-izleyici alışverişine katkıda bulunuyordu. Gülmek, alay etmek, bağırarak, alkışlamak veya sessiz kalmak gibi jestler vasıtasıyla izleyiciler oyunculara işaret aktarma işlevini yerine getirirdi. Her iki taraf da böylece



gösteriyi husumet, bıkkınlık, şaşkınlık, takdir açısından yorumlardı. Dolayısıyla seyircilerin tepkisi ve işaretleri, gösterinin kuruluşu ve gelişmesine çok önemli bir katkı yapar ve metinsel form üzerinde belirgin bir etki oluştururdu” (And’tan aktaran Kömeçoğlu, 2018: 75).

Bu nedenle icra ve yaratma kemik bir yapının üstüne kurulmakla birlikte izleyici kitlesinin durumu, talepleri ve etkisi ile birlikte şekillenmektedir.

Geleneksel tiyatronun bir başka kolu olan kuklanın da kahvehanelerde seyirci buluştu ile ilgili bilgiler mevcuttur. Ancak kukla diğer seyirlik türlere nazaran çok küçük bir alanı işgal etmektedir. Genellikle kendine özgü tiyatroları bulunan kukla sanatının belli zamanlarda kahvehaneleri de mekân olarak kullandığı aktarılır. “Bir ilanda 28 Mayıs 1903’te Eftalopos kahvesinde Mutsos kuklalarının 3 perdelik Linde’nin Yolculuğu ve 1 perdelik Horlayan adlı iki oyun sunduğu, 1905 yılında gene Mutsos kuklalarının Tepebaşı’nda Cafe Bristol’de gösterildiğini öğreniyoruz” (And, 1985: 268). Genel yapıya bakıldığında çok nadiren kahvehanelerde bu tarz gösterilerin var olduğu söylenebilir. Bunda müşterilerin talepleri ve kitlenin yönelimi etkili olmuştur.

Kahvehanelerin genel kitlesine bakıldığında da oyunların içeriğinin yine halkı ilgilendiren konulara ya da yönlere doğru kaydığını söylemek mümkündür. Geleneksel tiyatro özelinde söylenebilir ki, oyuncular kahvehaneyi özellikle bir mekân olarak seçmedi, kahvehaneler halkın toplandığı yerler olduğu için bu oyunların mekânı konumuna geldi. Zamanla bazı türler kahvehaneyle özdeşleşirken bazı türlerde diğer mekânların yanında bir alan, gösteri bölgesi olarak kahvehanede bulundu. Bazı kahvehaneler bu etkileşimden sonra sadece bu iş için açılmaya başlamış ve ona göre bir düzen tutturarak kendi yönünü çizmiştir. “Bu kahvehanelerin en belirgin özelliği klasik kahvehanelerin oturma düzeninden soyutlanıp, aralıksız iskemlelerin gösteri düzenine uygun bir konumda yerleştirildiği tümüyle tiyatrovare bir gösterim düzenine sahip olmasından geliyordu. Gösteri yapılan yere, yükseltiye sanemsi bir özellik kazandırılmıştır. Bu kahvehaneler aslında klasik kahve ile tiyatro arasında köprü vazifesi görmüştür” (Şahbaz, 2007: 60). Yapılan incelemeler bu durumu genel olarak kahvehaneleri teatral bir unsur barındıran yerler olmaktan çıkararak tiyatro için açılan yerler olduğunu vurgulamaktadır. İstanbul’da kahvehaneleri teatral kahvehane diye adlandırmak gereksizdir çünkü onlar bizzat tiyatro-kahvehaneydi: Meddahlar, gölge oyunları, âşıklar, ortaoyunları bu mekândaydı. (Kömeçoğlu, 2018: 73).

### 1.3. Tekke Tasavvuf Edebiyatı ve Kahvehane

Kahvehanenin tasavvuf edebiyatının icra ve yaratmasına etkisi diğer halk edebiyatı kollarına göre daha geridedir. Bunun nedeni tasavvuf edebiyatının asıl icra ve yaratma merkezinin

tekkeler oluşudur. Tekkeler mutasavvıflar için hem bir eğitim merkezi, hem bir yaşam alanı hem de bir sanat icrasının gerçekleştiği ortam olarak bilinir. Kahvehanelerin bu sistemin içine dâhil olması pek mümkün görünmemektedir ancak kahvenin ortaya çıkışı ve kullanımının yanında Osmanlı döneminde açılan ilk kahvehanelerle Yeniçeri kahvehanelerinin yapısı tasavvuf dünyasını besleyen birer kaynak halini almıştır.

Kahvenin bulunuşuyla ilgili bilinen efsanelerden bir tanesinin tasavvufla olan bağlantısı önemlidir. Bu anlatı geniş olarak şöyle aktarılır:

“İsveç’in İstanbul Elçisi İgnatius Mourad ja D’Ohsson tarihçi Ahmet Efendi’ye dayanarak kahveyi bir Şazili dervişinin Arabistan’daki Moka’da 1258 yılında bulup ortaya çıkardığını yazar. Tekkesinden kovulan ve Kûh-ı Esvab’a sürülen bu derviş, o kuş uçmaz kervan geçmez yerde, aklıktan bitkin bir halde dolaşırken, bütün o bölgeyi kaplayan bir çeşit ağacın meyvelerini kaynatıp içmeyi dener. Üç gün yalnız bu suyla yaşar. Bu sırada arkadaşlarından ikisi, onun haline üzülen kendisini bulmak ve ona yardım etmek için sürgün yerine gelir. Nedir, bunlardan ikisi de uyuza yakalanmışlardır. Dervişin yaşamını borçlu olduğu içeceği merak edip tadarlar. Kokusunu çok beğenirler. Orada kaldıkları sekiz gün boyunca hep onda içerler, sekizinci günün sonunda hastalıktan kurtulduklarını görünce iyileşmelerini bu içkiye yorarlar” (Birsell, 2014: 11).

Burada aktarılan bilgi doğrultusunda bir din adamının tesadüfî keşfi yahut açılığını dindirme çabası sonucunda kahvenin bir içecek olarak kullanımı ve bununla birlikte hastalıklara derman olan bir ilaç olduğu fikri ortaya atılır. Yine bu hikâyeyi destekler nitelikte olan bir diğer anlatıda da tasavvufi bir yapı olan Şazili tarikatına dikkat çekilir.

“Kaudi adlı çoban, gütmekte olduğu keçilerin bazı geceler çok hareketli olduklarını, uyuyamadıklarını fark edince bunun sebebini anlamak için kafa yormaya başlar. İşin içinden çıkamayınca konuyu bölgenin tanınmış bilginlerinden birisine açar. Bilge kişi hayvanlardaki değişikliğin, yedikleri otlarla ilgili olabileceğini belirtir. Doğulu ve Müslüman araştırmacılara göre çobanın görüştüğü bu kişi Şazili tarikatının şeyhidir. Bu versiyona göre Şeyh Şazili’nin keşfetmesinin ardından kahve, gerek şeyh gerekse müritleri için vazgeçilmez bir tutku oluvermiştir.” (Kuzucu ve Koz, 2015: 28-29).

Bu açıdan kahvenin ortaya çıkma sürecinde ve ilk kullanımında tasavvufi yapıya dâhil olan tarikatların önemi vurgulanır. Zaten sonralarında da dünyaya yayılma sürecinin başlamasında yine aynı şekilde bu dervişlerin yaptıkları yolculuklar sırasında yanlarında kahve taşımalarına ve bunları gittikleri yerlerde insanlara vermelerine dikkat çekilir. “Dervişlerin seyahatleri sırasında bildikleri ve kullandıkları kahvenin, dergâhtan dergâha, diyardan diyara yayıldığı düşünülebilir. Gündelik hayatta herkes gibi geçimlerinin peşinde koşan; esnaf, amele ve tüccarlar gün içinde sıradan insanlarla iletişim ve etkileşim içinde olan sûfiler, kahveyi gündelik hayata da taşımışlardır. Böylece içecek küçük bir azınlık tekeli olmaktan çıkmış ve toplumsal hayatta rağbet bulmuştur” (Tunç, 2014: 23). Bu yayılma ile birlikte farklı tarikatlardan ve farklı kitlelerden insanlar kahve içmeye hatta bunları ibadetin daha fazla yapılabilmesi için bir uyarıcı olarak kullanmaya başladığı da bilinmektedir. “Rivayetlere göre

15. yüzyıldan itibaren Yemen'deki tarikatlar içinde tüketilmeye başlayan kahve kısa sürede yaygınlaşarak içimiyle ilgili pek çok ritüelin de oluşmasına sebep olur. Kahvenin tarikat kültürü içinde bu denli yaygınlaşmasında, uyku giderici ve uyarıcı niteliği başlıca neden olmalıydı. Yemen'den dağılmaya başlayan kahve, 16. yüzyıla gelindiğinde Hicaz bölgesi ve Mısır'a ulaşır." (Değirmenci, 2015: 120). Kahvenin bu yayılış sürecinde tasavvufi yapıyı sadece maddi anlamda anlamlı kılan bir yapının yanında maneviyatta da kahve ve onun tüketilmesine hazırlık aşaması önemli görülmüştür. "Çekirdeğin kavrulurken geçirdiği değişim sufiliğin kalbinde yatan insan ruhunun değişimiyle ilgili inançları yansıtan bir eylem olarak kabul edildi. Böylece kahve tiryakilerin hem biyolojik hem de ruhsal açıdan okşayan bir madde gibi algılanmaya başladı." (Kuzucu ve Koz: 2015: 33). Yine Osmanlı'da da kahvenin yayılmasında tasavvufî yapının etkisi büyüktür. "İstanbul'da da en önce tarikat çevrelerinin ilgisine mazhar olan kahve, Halveti, Kalenderi ve Bektaşî dergâhlarının vazgeçilmez maddesi oldu" (Kuzucu ve Koz, 2015: 37). Bu tarikat etkisinin kahvehanelere yansımaları ise en çok Bektaşîlerden olmuştur.

Kahve etrafında oluşan bu tasavvufî yapı elbette onun içildiği mekânlar olan kahvehanelerde de etkisini göstermiştir. Özellikle camilerin yanına kurulan ilk kahvehane örneklerinden olan imaret kahvehaneleri düşünüldüğünde bir dini mekânın yanına kurulması maksadıyla tasavvufî yapıya da yatkınlık söz konusudur. Aynı zamanda buralarda dini tasavvufî ürünlerin örneklerinin okunduğu da bilinmektedir. "İmaret kahvehanelerinde namaz vaktine kadar halkı oyalamak için "Battalgazi, Hamzaname" gibi destan kitapları okunurdu" (Tunç, 2014: 92). İlerleyen dönemlerde ise bu okumalar neredeyse kahvehane kültürünün bir parçası haline gelmiş bu mekânlarda Muhammediye, Battalname, Hamzaname gibi dini muhtevalı destansı kitapların okunması bir gelenek haline almıştı (Yaşar, 2016: 4). Bu ürünlerin okunması mutasavvıflar için bir yaratma ya da icra ortamı oluşturmasa da tasavvufî edebiyatın nesir bölümüne dâhil olan bu eserlerin halkla buluşturulması için önemli bir mekân olarak kahvehaneler sayılabilir. Başlı başına bir edebiyat geleneğinin mekânı olmasa da bu edebiyat geleneği içinde sayılan eserlerin burada okunması nedeniyle tasavvufî yapının da icra mekânı olarak kahvehaneler sayılabilir. Aynı şekilde âşık kahvehanelerinde kimi zaman mutasavvıf şairlerin de şiirlerini söylediği aktarılmaktadır. "Hak âşıkları adını verdiğimiz tekke ve tasavvuf kültürü mensuplarından farklı temalar kullanan bu halk âşıkları kazanç sağlamak ve profesyonel olarak para kazanmak zorundaydı. Kahvehaneler ise müşteri tutmak ve onları eğlendirmek amacını güderler" (Duvarcı, 2012: 80). Bu gibi durumlarla tasavvufî yapının bazı örnekleri kahvehaneler içerisinde kendisine yer bulurken mutasavvıflar da

kahvehaneyi tanımışlardır. Tasavvufî yapının kahvehanelerle özdeşleşmesi veya adından çok söz ettirmesine neden olan durum ise Yeniçeri Kahvehanelerinin açılmasıdır. Bir kahve türü olarak söylenebilecek olan Yeniçeri kahvehaneleri özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte gelişmeye başlayan kahvehanelerdir ve 1830'lardaki tulumbacı kahvehanelerinin ilk basamağı olarak gösterilir. 16. yüzyıldan itibaren kışla dışında yeni bir hayat kurmaya izin verilen yeniçeriler, bu zamandan sonra şehir hayatında daha aktif olmuşlardır ve bu kahvehaneler de bunun bir örneğidir (Kuzucu ve Koz, 2015: 170).

Yeniçeri kahvehanelerinde tasavvufî unsurların ve tasavvuf yapısının görülmesinin temel nedeni elbette ki yeniçerilerin Bektaşilikle olan bağından kaynaklıdır. Özellikle kendilerine pir olarak seçtikleri Hacı Bektaş Veli'nin müritlerine de aynı saygı gösterilmiş ve kahvehaneler Bektaşiler için birer mekân haline gelmiştir. “Yeniçerilerin Bektaşilik tarikatıyla organik ilişkiler, genellikle sur dışında yapılmış olan tekkelerle sınırlı hareket alanına sahip Bektaşiler için kahvehanelerin özellikle 18. Yüzyıldan itibaren adeta tekke gibi faaliyet göstermesine kadar varmıştır.” (Emeksiz, 2009: 130). Yeniçeri kahvehanelerinde bu durum belli ritüellerle ve göstergelerle net bir şekilde ortaya konulurdu. Kahvehanede Bektaşiliğin temel belli simgelerini bulmak mümkündür. Kahvehanelerin açılış ritüellerinde de Bektaşiliğe vurgu ve önem gözler önüne serilir. “Bir yeniçeri kahvehanesinin açılışı yeniçeri ağasının makamının bulunduğu Süleymaniye'deki Ağakapısı'ndan yola çıkan bir geçitle başlardı. Kahvehane sahibinin mensubu olduğu ortadaki herkes geçide katılırdı. En önde elinde teber, kuşağında nefir ve kolunda keşkül ile Bektaşî babası yürürdü” (Çaksu, 2018: 103). Burada bahsedilen teber Bektaşilerin taşıdığı balta, nefir bir çeşit boru, keşkül ise küçük çanak olarak bilinir ki bunların hepsi özellikle gezgin Bektaşilerin simgesi niteliğindedir. Bu ritüelin yanında kahvehanenin içerisinde de görmek mümkündür. “Her yeniçeri kahvehanesinde Bektaşî şeyhleri için “baba sofası” olarak adlandırılan bir köşe tahsis edilirdi. Buralar Bektaşî levhaları ile süslenirdi. Bu özelliklerinden dolayı yeniçeri kahvehaneleri bir bakıma Bektaşî tekkesi niteliği taşımakta idi” (Kılıç, 2015: 62). Edebi olarak bakıldığında da bu kahvehanelerde Bektaşilerin çeşitli etkinlikleri ve unsurlarını görmek mümkündür. “Buralarda Bektaşî ayin ve sembolleri önemli bir yer tuttu. Bektaşî nefesleri söylendi, duvarlara Bektaşî deyiş ve dualarının bulunduğu levhalar asıldı” (Çaksu, 2018: 103). Diğer halk edebiyatı ürünlerindeki kadar baskın bir edebi ortam ve yaratma-icra ortamı görülmesi de bu kahvehanelerde yer alan çeşitli unsurlar, mekânı ister istemez edebi olarak da değerlendirilmesini mümkün kılar. Kahvehane müşterilerinin de yoğun olarak yeniçerilerden ya da Bektaşî tekkesine mensup diğer kişilerden oluşması nedeniyle de edebi unsurların

konuşulduğu, tartışıldığı ve yaratma ortamına katkı sağlayan bir unsur olduğu düşünülebilir. Bu açıdan kahvehaneleri yine halk edebiyatının bir kolu olan tasavvufi şiir/nesir için bir ortam olarak görmek olağandır.

### Sonuç

Kahve ve kahvehaneler Türk kültürü içerisinde sadece bir içecek ve mekân olmaktan öte farklı unsurların bir araya gelmesini sağlayan önemli iki öğedir. Bu bakımdan halk edebiyatı ürünlerinin üzerinde etkisi de açıkça görülmektedir. Özellikle ortaya çıktıkları dönemlerden itibaren halk edebiyatının anlatımlık yapılarının icra edildiği, sahneye konduğu ve sürekliliğinin sağlandığı bir alan olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan kahvehaneleri sadece bir zaman geçirme mekânı olarak değil sanatsal aktivitelerin de ortaya konulduğu bir sahne olarak değerlendirmek mümkündür. Âşık geleneğinin Anadolu coğrafyasında yayılmasıyla beraber güncel zamana kadar pek çok aşığa ev sahipliği yapan kahvehaneler, seyirlik türlerin de birer sahnesi konumuna gelmiş ve yine düşünce/fikir üretim merkezi olarak görev almışlardır. Bununla beraber özellikle Bektaşilerin ön plana çıktığı bir tasavvufi dünyanın da toplanma alanı haline gelmiş böylece o mekânlarda tasavvufi düşüncenin izleri ve etkileri oluşmuştur. Yine kahvehanelerin genel itibarıyla farklı kesimlerden kişileri bir araya getiren yapısı nedeniyle burada üretilen ürünlerde de çeşitlilik ve geniş kapsamlı bir durum göze çarpmaktadır. Çeşitli halk edebiyatı ürünlerinin sergilenmesi sırasında kahvehane sakininden izleyici konumuna geçen kişiler bu ürünlerin yaratma sürecine birebir tanık oldukları gibi o ürünün şekillenmesine de katkı sağlar. Bu nedenle yaratma ortamı olarak açık iletişime sahip bir alan şeklinde görülen kahvehaneler ürünlerin oluşum ve iletim sürecinde etkili bir unsur halini alırlar. Aynı zamanda insanların hoş vakit geçirdikleri bir ortam olması nedeniyle sosyallikle edebi yapının birleşmesine ve ürünlerin daha farklı çevrelere yayılmasına katkı sağlarlar. Böylece yukarıda bahsi geçen ürünler başta olmak üzere pek çok farklı sanat dalı kahvehanelerden toplumun içerisine doğru hareket ederek varlıklarını devam ettirirler.

Yine kahvehaneler mekân olarak simgesel anlamlar taşıyan yerlere bu edebi gelenekler sayesinde dönüşmüştür. Âşıkların ve meddahların mekânla beraber anılması hatta kendileri bu mekânları işletmesi; gölge oyunu, kukla ya da tasavvufi ürünlerin icrasıyla beraber de hem maddi hem de manevi bir kapıya dönüşmesi nedeniyle kahvehaneler bu geleneklerden bağımsız düşünülemez. Kahvehanelerin halkı yönlendiren yapısı sadece sözle değil görsellikle de sağlanarak bir saz şairlerine, mutasavvıfa ya da genç bir tiyatro sanatçısına okul

olmuştur. Bu açıdan da toplumu sözlü, yazılı, uygulamalı açıdan etkileyen önemli bir kültür merkezi konumunda değerlendirilirler.

Değişen ve dönüşen toplumsal yapıyla beraber kahvehaneler 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başlarına kadar bu etkinlikleri ağır aksak ilerletseler de özellikle 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren önce tasavvufi yapı sonra geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili unsurları kaybetmişler ve sadece âşıklar için bir etkinlik mekânına dönüşmüşlerdir. Günümüze gelindiğinde ise artık neredeyse halk edebiyatı unsurlarının mekânı olarak görülebilecek kahvehane yoktur. Bu ürünler ve icracıları kendilerine dijital dünyada başka alanlarda yer bulmuşlar ya da bulmaya çalışmaktadırlar. Ses kayıt aletleri ve ürünleri, radyo, televizyon ve internetle beraber gelişen elektronik ortamda burada sayılan geleneklerin ustaları bir bir ya bu yeni ortama ayak uydurmaya çalışmışlar ya da tamamen geleneği sürdürmeyi bırakmışlardır. Sadece icracıların değil izleyenlerin de değişen eğlenme, bilgi alma ve zaman geçirme adetleri nedeniyle kahvehaneler 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren geleneksel ürünlerin yaratma ve icra merkezi olma özelliğini kaybetmişlerdir. Günümüzde sadece çay, kahve içilen; sohbet edilen; çeşitli şans oyunlarının oynandığı mekânlar haline gelmişlerdir. Bu açıdan güncelde kahvehaneler geleneksel ürünlerin değil boş vakit geçirmenin alanı konumuna dönüşmüştür. Yeni kuşaktan olanların hafızasında da kahvehaneler bu şekliyle yer edinmektedir. Yapılması gerekenler arasında belki de her geleneksel unsur için temsili bir kahvehanenin tekrardan açılması sonrasında ise buradaki etkinliklerin sadece o ortamda değil dijital ortamlarda da yayınlarının yapılarak daha fazla kişinin bu kültürel mekânı tanınması hedeflenmelidir. Yeni yaratma ve icra mekânı olan dijital âlemle geleneksel ortam bir araya getirilerek güncellenebilir, aktarılabilir, sürdürülebilir ürünler ortaya konulabilmelidir.

## Kaynakça

AKTAŞ, Gözen Güner. (2011). “Anadolu’da Toplumsal Yaşamın Mekânsal İzleri”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, C.1, S.7, s.55-68.

ALEV, Eda. (2014). *Âşık Kahvehanelerinden Sosyal Paylaşım Sitelerine Âşıklık Geleneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı.

AND, Metin. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

AND, Metin. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.



- ARTUN, Erman. (2018). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı Edebiyat Tarihi/Metinler*, Adana: Karahan Kitabevi.
- BALCI, Fatih. (2019). “Cezveden Kültüre 40 Yıl: Türk Kahvesi ve Geleneği”, *The Journal Of Academic Social Science*, S. 87, s.315-328.
- BALKAYA, Adem. (2013). “Mekân Poetikası Bağlamında Âşık Kahvehaneleri ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları”, *Turkish Studies*, S.8/1, s.881-889.
- BİRSEL, Salâh. (2014). *Salah Bey Tarihi 1 Kahveler Kitabı*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ÇAĞLAYAN, Savaş. (2012). “Anadolu’nun İlk Kamusal Mekânı: Kahvehane”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.29, s.95-110.
- ÇAKSU, Ali. (2018). “18. Yüzyıl Sonu İstanbul yeniçeri Kahvehaneleri”, *Osmanlı Kahvehaneleri Mekân, Sosyalleşme, İktidar (Ed.Ahmet Yaşar)*, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- DEĞİRMENCİ, Tülün. (2015). “Kahve Bahane, Kahvehane Şahane: Bir Osmanlı Kahvehanesinin Portresi”, *Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü (Ed. Ersu Pekin)*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- DUVARCI, Ayşe. (2012). “Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneler ve Halk Edebiyatına Katkıları” *Batman Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu Bildirileri*, Batman Üniversitesi Yayınları, s.75-86.
- DÜZGÜN, Dilaver. (1994). “Erzurum’da Âşık Kahvesi Geleneği”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.1, s.15-22.
- EMEKSİZ, Abdülkadir. (2009). “İstanbul Kahvehaneleri”, *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul Cilt II (Haz. Filiz Özdem)*, s. 123-140, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ERDENER, Yıldırım. (2019). *Kars’ta Çobanoğlu Kahvehanesi’nde Âşık Karşılaşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HATTOX, Ralph S. (1996). *Kahve ve Kahvehaneler Bir Toplumsal İçeceğin Yakınoğu’daki Kökenleri (Çev. Nurettin Elhüseyni)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KILIÇ, Ramazan. (2015). *Osmanlı Toplumunda Kahvehane*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı.

KÖMEÇOĞLU, Uğur. (2018). “Home Ludens ve Homo Sapiens Arasında Kamusal ve Toplumsal: Osmanlı Kahvehaneleri”, *Osmanlı Kahvehaneleri Mekân, Sosyalleşme, İktidar (Ed.Ahmet Yaşar)*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

KUDRET, Cevdet. (2004). *Karagöz 1. Cilt*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KUZUCU, Kemalettin ve KOZ, Sabri (2015). *Türk Kahvesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZDEMİR, Erdem. (2016). “Sosyo-Kültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Âşık Kahvehaneleri ve Bursa Âşıklar Kahvesi”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C.4, S.1, s.1153-1165.

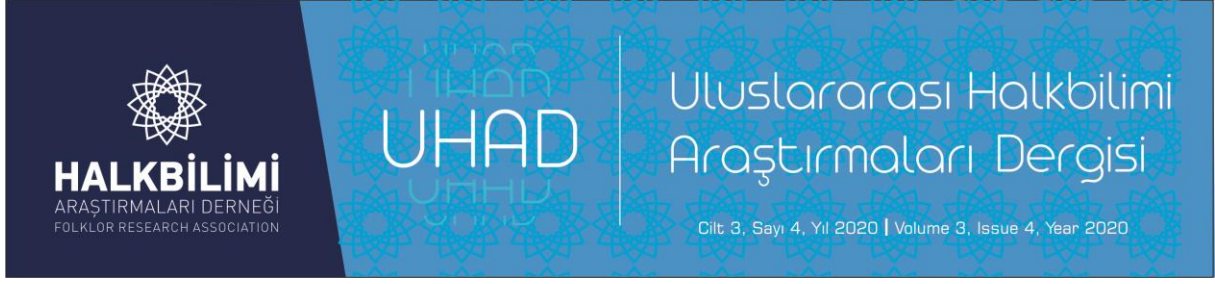
ŞAHBAZ, Selin. (2007). *Geçmişten Günümüze Kahvehaneler, Kahvehanelerin Sosyal Yaşamdaki Yeri ve Önemi: Aydın Merkez Örneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TUNÇ, Şafak. (2014). *Osmanlı Payitahtında Kahvehane ve Kahvehane Kültürünün Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul Araştırmaları Ana Bilim Dalı.

ÜNVER, Süheyl. (1963). “Türkiye’de Kahve ve Kahvehaneler”, *Türk Etnografya Dergisi*, S.V, s.39-84.

YAŞAR, Ahmet. (2016). “Kahvehane”, *TDV İslam Ansiklopedisi Ek-2*, s.3-5.

YAŞAR, Ahmet. (2018). “Killiyen Ref’ten İbretten Li’l-ğayr’e: Erken Modern Osmanlı’da Kahvehane Yasaklamaları”, *Osmanlı Kahvehaneleri Mekân, Sosyalleşme, İktidar (Ed.Ahmet Yaşar)*, İstanbul: Kitap Yayınevi.



Geliş Tarihi:04.04.2020 Kabul Tarihi:11.05.2020

Entry Date: 04.04.2020 Accepted: 11.05.2020

## KUTSAL MEKÂN BAĞLAMINDA GÜNDELİK HAYATIN İZİNDE MEKÂNIN DÖNÜŞÜMÜ: MARDİN SÜRYANİ KİLİSE VE MANASTIRLARI\*

**Transformation of Space in Everyday Life Within The Context of Holy Space: Syriac  
Churches And Monasteries in Mardin**

**Hatice Kübra UYGUR\*\***

### Özet

Bu çalışmada, mekân kavramı tanımlanarak kavramsal bir çerçeve çizildikten sonra kutsal mekân bağlamında konu değerlendirilecektir. Mardin'in, çokkültürlü-çok dinli ortamında kutsal mekânların zamanla yaşadığı zorunlu dönüşümler ise çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır.

“Kutsal mekân sadece kutsal mekân değildir” görüşünden hareketle özelde kişiye genelde topluma hissettirdiği aidiyet ve güven duygusunun, mekânın dönüşümü ile uğradığı sekte ve topluma yansımaları da bu makalede analiz edilecektir. Kutsal mekânlar aynı zamanda var olduğu toplumun gündelik hayatına da yön vermektedir. Bu nedenle kutsal mekânlar hem Süryanilerin kimliklerinin dayanak noktası olması açısından hem de toplumsal yaşantıyı şekillendirmesi açısından önemli simgesel yapılardır. Çalışma, Mardin Süryanilerinin ibadethaneleri olan kilise ve manastırlar özelinde örneklendirilecektir. Mekânın, kutsalın ve kutsal mekânın etimolojik ve kavramsal yönü tartışılacaktır. Bu kavramları oluşturan unsurlarla, aralarındaki ilişkiye, kutsal mekânın genel özelliklerine ve Süryani kutsal mekânlarına, mekâna adını veren azizin ve yapının dönüşümüne dair tespitler yapılarak konu değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Mardin, Süryani, Kutsal Mekân, Kilise, Manastır, Dönüşüm.

### Abstract

This study addresses the topic within the context of holy space after the concept of space is defined and a conceptual framework is drawn. The mandatory transformations of holy spaces over time in Mardin's multicultural and multi-religious environment constitute the framework of the study.

Based on the view that “Holy space is not merely a holy space”, the interruption to the sense of belonging and trust of the individual in particular and the society in general with the transformation of space and its reflections on the society are analyzed in this study. Holy spaces also shape the daily life of the society in which they exist.

\* Bu çalışma; Hatice Kübra Uygur (2015) Kutsal Mekân Bağlamında Mardin Süryanilerinin Anlatıları, Türk Halkbilimi ABD, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü adlı basılmamış doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü- Türk Halk Edebiyatı ABD, uygur\_haticekubra@hotmail.com, Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6549-9218>

Therefore, holy spaces are important symbolic structures both in terms of being the mainstay of the Syrians' identity and shaping the social life. For this reason, this study is specific to churches and monasteries, which are the holy spaces for the Syrians in Mardin. The etymological and conceptual aspects of space, the holy and the holy space are discussed. The topic is addressed by determining the relationship between the elements that frame these concepts, the general features of the holy space and the Syriac holy spaces, and the transformation of the structure and the saint who gave his name to the space.

**Keywords:** Mardin, Syriac, Holy Space, Church, Monastery, Transformation.

## **Giriş**

Kutsal mekânın dönüşümü üzerine kurgulanan çalışmada öncelikle mekân kavramsal olarak tanımlanacaktır. Bu tanımlama içinde özellikle kutsal ve kutsalın, mekânsal dönüşümleri tartışılacaktır. Genelden özele mekân, kutsal mekân, dönüşüm ve Süryani azizlerinin kutsal mekânlarının dönüşümü değerlendirilecektir. Farklı disiplinlerle var olan dirsek teması mekânın tanımlanmasında farklı yaklaşımlara olanak sağlamaktadır. “Lefebvre, Ortaçağda dinin politik bir mekân olarak belirlediğini ve kentin temel düzenleyicisi olduğunu” (akt. Güleç, 2014: 128-130) ifade etmektedir. “Kutsal Mekân Bağlamında Mardin Süryanilerinin Anlatıları” adlı doktora tez çalışmamızın temel dayanak noktalarından biri mekân ve kimlik ilişkisini kutsal mekân, kimlik, toplumsal hafıza, aidiyet temeline dayandırmaktı. “Kutsal mekân sadece kutsal mekân değildir” görüşünden hareketle özelde kişiye genelde topluma hissettirdiği aidiyet ve güven duygusunun, mekânın dönüşümü ile uğradığı sekte ve topluma yansımaları da bu makalede analiz edilecektir. Kutsal mekânlar aynı zamanda var olduğu toplumun gündelik hayatına da yön vermektedir. Bu nedenle kutsal mekânlar hem Süryanilerin kimliklerinin dayanak noktası olması açısından hem de toplumsal yaşantıyı şekillendirmesi açısından önemli simgesel yapılardır.

Bilimin hemen her alanında disiplinlerarasılık felsefesiyle ele alınabilecek mekân sorunu bu çalışma kapsamında soyut olandan somuta doğru yaşadığı dönüşümle örneklendirilecektir. Çalışmanın sınırlılıkları göz önüne alındığında alan, kapsam, zaman vb. nedeniyle bu yönelim konuyla ilgili temel düzeyde tartışılacaktır. Mekân tanımlamalarıyla, mekânın kavramsal çerçevesi çizilmeye çalışılacaktır. Çalışmaya konu olan kutsal mekânın gündelik yaşamdaki konumu, kutsallığı ve tarihselliği, mekân-kimlik etkileşimini ortaya koyduğu gibi mekânda yaşanan yapının fiziksel değişimlerine ve mekâna adını veren azizlerin dönüşümlerine bakılarak değerlendirilecektir. Bu nedenle Mardin Süryanilerinin kutsal mekânları üzerinden yaşanan mekân-kimlik etkileşiminin yansımaları ve mekânın dönüşümleri aktarılacaktır.

## **1. Mekân**

Bu başlık altında konunun daha iyi anlaşılması ya da ele alacağımız meselelere zemin oluşturması açısından öncelikle “mekân” kavramına kısaca değinmemizin fayda sağlayacağı kanaatindeyiz. Arapça kökene sahip “mekân” kelimesinin sözlükteki karşılığı “kevn” yani var oluşturmaktır. Kevn kelimesi “olmak, meydana gelmek, sonradan olmak, zamansız ve devamlı olmak, belli bir şekle girmek ve varlık” gibi anlamlara gelmektedir. Kelimenin sözcük anlamından yola çıkacak olursak Giddens mekânı; en iyi biçimde coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin fiziksel ortamı fikri ile kavramsallaştırır (Bağlı, 2010: 157). Mekân, içi boş bir geometrik veya coğrafi alan olmayıp, temsil eylemine referansla kavranabilecek bir “olay mekânı”dır. Böylece mekân, “içinde vuku bulan eylem ve olay nedeniyle dışarıdan tanınabilir, fark edilebilir ve şiar haline gelebilir” (Tatar, 2017: 17). Çok boyutlu tanımlara açık olan mekân kavramına farklı referanslar yapılabilir. Mekânın kolektif belleğinde yaşattıkları, toplumsal hafızayı koruyucu niteliktedir. Bu nedenle her mekân kendi tarihine ve hafızasına sahiptir. Mekânla kurulan ilişkide geçmişe, şimdiye ve geleceğe yapılan vurgu gözden kaçırılmamalıdır. Tarihçi, mekânın zamansal dönüşümünü ve mekân üzerindeki mücadeleyi; sosyolog, onun toplum için anlamını ve işlevlerini; mimar ise, yerleşim planını inceleyebilir. Bütün bu disiplinlerin ortak noktası ise mekânın, insan ve genel olarak topluluk ve toplum üzerinde ilişkileri kurucu veya yönlendirici bir unsur olmasıdır (Öztürk, 2012: 19-24). Kutsal ve profan mekân tanımlamasındaki belirsizlik, kurgusal mekân yaratılmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla kendisi ne kutsal ne de profan olan bu üçüncü kurgusal mekân, yaşayan (living) ve yaşanmış (lived) mekân olamadığı için tecrübeden yoksun salt bir anlatı kaynağına dönüşmektedir. Fenomenolojik bir yaklaşımla, mekânlarla insanlar arasında zamansal ve tarihsel olarak kurulan perspektife dayalı ilişkilere odaklanmak daha anlamlı görünmektedir (Tatar, 2017: 13-15). Mekânın kavram olarak tanımlanması ardından kutsal olanla ilişkisinin kurulması konuyu açıklamaya yardımcı olacaktır. Çalışmanın temel felsefesinde yatan mekânın varlığı, kutsiyetin ve anlatının sürekliliğini sağlayan alana ev sahipliği yapmasından kaynaklanmaktadır. Bu temel üzerine kurulan kurgu, mekânın varlığı, ona atfedilen kutsiyet ve devamında mekânın dönüşümü ise çalışmanın problemidir.

## **2. Kutsal Mekân**

Kutsal mekân başlığı altında var oluşun bir başka mekânı olan, kutsiyet atfedilen, ziyaret edilen, saygı duyulan ve keramet beklenen mekânlardan bahsedilecektir. Her mekân tipi, farklı bir ilişki içinde şekillenir ve orada yaşayanları etkiler. Birey ve çevre bir etkileşim

içinde bulunur. Kutsal veya seküler nitelikli tüm yapılar; bir toprağı, yaşam alanına dönüştüren işaretlerdir (Bilgin, 2013: 144-145). Kutsiyet atfedilen bu yerler benlik ve kimlik inşasında dikkate değer öneme sahiptir. Benliği yansıtan kimlik yerleri, kimliğin sürekliliğini sağlarlar. Kutsal mekânlar, Boesch'un inşacı kimlik kuramına göre, "işaretlerle yüklü kimlik mekânlarıdır" (Boesch, 1986; akt. Bilgin, 2013: 99). Süryaniler açısından kadim bir geçmişe sahip olan kutsal mekânların simgeselliğinin dine ve kimliğe vurgu yaptığı tezinden hareketle konu tartışılmıştır. Dönüşümün temel alındığı bu çalışmada yapının, varlığını değiştirip dönüşmeden sürdürmesi o topluluğun koruyucu, hatırlatıcı hafıza mekânı olarak yaşamasını sağlar. Kısacası mekânın sürekliliği ve değişmezliği de yapının refere ettiği değerleri korur. Günümüzde ise gündelik hayatın içinde kutsal mekân, simgeselliğinin yanı sıra kazandığı yeni anlam ve dönüşümlerle varlığını sürdürmektedir.

Tüm bu anlamlandırma çalışmalarının hemen akabinde kutsal olan mekândan söz etmek için "mukaddes" olanı tanımlamak gerekirse etimolojik olarak Arapça "kuds" köküne dayanan kutsal/kutsiyet kavramı, temizlik, paklık manalarını içermektedir. Süryanice asli harfleri "q-d-ş" ve ikinci hali "qadeş", İbranicedeki "qodeş ( קודש )", Latince'deki "sacrum" kelimesi de benzer anlamları içerir (Syriac Dictionary, 2016: 1600-1601). Durkheim'a göre kutsallık içermeyen hiçbir şey yoktur. Hemen her şey içinde kutsallık barındırır. "Bir ritüel kutsallığa sahip olabilir. Gerçekte ise belli bir dereceye kadar da olsa kutsallık içermeyen hiçbir ritüel yoktur" (Durkheim, 2005: 56). Kutsallık, dinleri oluşturan temel öğeleri birbirine bağlayarak bir bütün oluşmasını sağlayan en temel unsurlardan birisidir. Hemen bütün inanç sistemlerinin özünde yer alan ve inananların hayatını bir şekilde kuşatan kutsiyet anlayışı, dinleri anlamada kilit bir role sahiptir" (Şeker, 2016: 42). Kutsal mekânı tanımlarken "merkez" kavramı karşımıza çıkmaktadır. Dini merkeze alan mekân, insanları da etrafında toplar. Kutsiyetine duyulan inanç, mekânı merkez noktaya çekerek kendi inanç dünyasını yaratır. "Dünyanın merkezi kavramı, kutsal mekânın en derin tanımlamalarından biridir. Geleneksel toplum insanları için kutsal alan, mekânın homojenliği içinde bir kırılma noktasıdır ve simgesel bir unsur ile kozmik bir bölgeden diğerine geçmek olanağı sağlanır, bu bölge ise, o toplum için dünyanın merkezidir" (Demirkan, 2005: 47). Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsal olanla tarihsel olanı birbirine bağlar (Lefebvre, 2014: 25). Mekânlar, "sahip oldukları farklılıklardan dolayı olgusal sayılabilecek koruma değerlerine ve onlara mal edilen düşsel değerlere de sahiptirler. Mekân, bizi özellikle her zaman kendine çeker. Varlığı kendi koruyucu sınırları içinde yoğunlaştırır" (Bachelard, 1996: 27). Mekânın cezbedici ve kendine



çeken tarafı yapının koruduğu tüm değerleri kendi bünyesinde toplamasını, o sınırlar içinde yoğunlaştırmasını, korumasını, aktarmasını böylece mümkün kılar.

## **2.1. Kutsal Mekânın Dönüşümü**

Din, kutsiyet, kutsal mekân ve merkez çerçevesinde anlamlandırmaya çalıştığımız mekânlar zamanla tek bir sebebe bağlayamayacağımız nedenlerden dolayı dönüşüm yaşamışlar/yaşamaktadırlar. Bu nedenle tarihi, siyasi, coğrafi, fiziki dönüşümler mekân okumalarını yeniden yapmayı gerekli kılmaktadır. Mekânsal pratikte toplumsal ilişkilerin yeniden-üretimi başattır. Bilgiye olduğu kadar iktidara da bağlı olan mekânın yeniden-üretimi; bir yana bırakılan duyusal, duyumsal, cinsel içeriğin sembolizme hafifçe dokunduğu eserlere, imgelere, anılara indirgenmiş olan temsil mekânlarına küçük bir yer bırakır. “Hayatı değiştirmek”, “toplumu değiştirmek” uygun bir mekân üretimi yoksa bunun hiçbir anlamı yoktur (Lefebvre, 2014: 78-87). Lefebvre’nin bakış açısına göre değerlendirmek gerekirse; Süryani kutsal mekânlarının, kimliği koruyucu etkisi olduğu ve bu nedenle mekânın yokluğunda Süryani toplumunun kolektif belleğinin ve iletişimin kesintiye uğrayacağı söylenebilir. Kültürün üretildiği ve sürdürüldüğü mekânlar, aynı zamanda onun “korunduğu” yerlere dönüşmektedir. Çevre psikologları; Proshansky, Altman, Moles, Fisher vb. insanın kimliğini yapılandırmada mekânın rolünü vurgulamışlardır. Mekânla kurulan ilişki, mekânı; “kendileme süreci” olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç, kendine uygun bir “yaşam alanı” (eigenraum) yaratmayı ifade eder (Bilgin, 2013: 133). Kendileme sürecinden kasıt; kendini kılma, kendini orada konumlandırma, kendiyle özdeş görmedir. Mekân; yaşayan, üreten, dönüşen bir alandır. Bir grubun belirli bir mekânda yerleşmesi, bu mekânı bir yaşam alanı olarak görmelerini ifade eder. Mardin ve Süryanilere ait kutsal mekânlar söz konusu olunca mekânı sadece kutsal değil tarihsel ve kimliksel olarak da değerlendirmek mümkündür. Lefebvre’nin ayrımını esas alacak olursak; büyüün ve gözbağcılığın da kendine özgü mekânları vardır. Bu mekânlar, dinsel-politik mekânı varsayarak, bu mekâna karşı dururlar. Tarihsel mekân bağlamında ise; kan, toprak, dil topluluklarının ürettiği dinsel ve politik mutlak mekândan nisbileşmiş, tarihsel mekân doğar. Ama mutlak mekân kaybolmaz; tarihsel mekânın tabakası ya da tortusu olarak, temsil mekânlarının dayanağı olarak dinsel, büyüsel, politik sembolizmler varlığını sürdürür (Lefebvre, 2014: 65-77). Mekân sayesinde pek çok şehirde rastlanan bu tarihsel izler, geçmiş olay veya şahsiyetlerle ilişkinin yeniden kurulmasını sağlar. Ricoeur’un terimiyle “kentin tarihsel inşası”nı ifade eder. Bu inşa süreci, kentin ortak anılar ve kolektif bellek üzerine oturtulmasını, kısacası kentin veya kentteki bazı

mekânların, anıtların, binaların, evlerin veya sokakların bir “bellek yerine” dönüştürülmesini içerir (Bilgin, 2013: 67). Yörede bulunan Süryanilere ait kutsal mekânlar, tarihsel yönleriyle de “bellek mekânları”dır.<sup>1</sup> Bellek mekânlarının yaşadığı dönüşümler, yıkımlar bu mekânlara ait belleğin, kültürün, kimliğin kısacası mekânın kendisinde barındırdığı anlamlarının sekteye uğramasına, anlatıların kesintiye uğramasına neden olmaktadır.

Mekân, toplumsal ilişkilere etki eder. Mekânı incelemek, onu bir “şey”, bir “fetiş nesne” olarak görmek değildir (Öztürk, 2012: 26). Bu nedenle Süryanilerin kimliklerini, kültürlerini ve anlatılarını genelde mekân, özelde de kutsal mekân bağlamında incelemek, Süryani cemaatini kısmen de olsa tanımaya ve anlamaya yardımcı olmaktadır. Süryanilerin toplumsal ilişkilerini düzenleyen ve mevcut yapıyı koruyan mekânlar kiliseler ve manastırlardır. Bu süreçte aktif bir rol oynayan kutsal mekân böylece diyalektik bir boyut kazanmıştır. Mekân ile kurulan ilişkinin bir başka boyutu ise mitolojiktir. Şimdiye kadar yapılan tanımlardan da anlaşılacağı üzere mekândan kasıt sadece yer değildir; “ideallerin somutlaştığı ve gelecek tasarımlarının biçimlendiği” alanlardır (Bağlı, 2010: 155). Lefebvre mekânı “dönemselleştirmede beş başlıktan söz etmektedir; mutlak mekân, kutsal mekân, tarihsel mekân, soyut mekân, çelişkili mekân ve diferansiyel mekân” (Ghulyan, 2017: 4). Dolayısıyla mutlak mekân geniş anlamıyla, kutsal mekâna dönüşmeye başlamıştır. Kutsal mekân diye anlaşılan yerin ayırt edici vasfı, kutsalın aynı anda hem çok yakın hem çok uzak oluşuna dair bilince yol açan bir temsilin varlığı ve bu temsili oluşturan sonsuz denebilecek perspektifler arasındaki pasaj durumudur (Tatar, 2017: 21). Bu nedenle tek bir tanım yapmak mümkün değildir. Kimi toplumlar, kendi kimliklerini özellikle kutsal mekân üzerinden üretirler. Üretilen mekân toplumsal bağları kuvvetlendirir. Böylece kutsal mekânlar, toplum olma bilincinin, ortak bir değere sahip olma vurgusunun yapıldığı bellek koruyucu mekânlara dönüşürler. Kutsal mekânların örtük işlevleri arasında bu yapıyı koruyan bağların varlığı bilinmektedir. Toplumlara ait değerleri, topluluğun genel ve özel özelliklerini mekâna yansıyan sembollerden de anlamak mümkündür. Mekânın, topluluğu temsil özelliği onu diğerlerinden ayırmaktadır. Kutsallaşan mekân kimliği koruyucu ve sürdürücü işlevi sayesinde “hem iyi hem de kötü güçlerden arınarak toplumun sürekliliğini sağlamaktadır” (Demirkan, 2005: 47). Kutsal mekân diye anlaşılan yerin ayırt edici vasfı, kutsalın aynı anda hem çok yakın hem çok uzak oluşuna dair bilince yol açan bir temsilin varlığı ve bu temsili

<sup>1</sup> Her bellek tekniğinin ilk aracı mekânlaştırmadır. Mekânın, “hatırlama kültürü”nde, toplumsal ve kültürel bellek pekiştirme tekniklerinde de başrole sahip olması boşuna değildir. Bu olgu için “bellek mekânları” kavramını kullanabiliriz (Assmann, 2001: 63).

oluşturan sonsuz sayılabilecek bakış açıları arasındaki durumdur. Yeryüzündeki kutsal mekânlar insana kendi mekânsızlığını hatırlatan bir düşünsel işlev sağlamaktadır. Mimari imgelerin nasıl metafiziksel çağrışıma sahip imgelere dönüştürüldüğüne dair ipuçları sunmaktadır (Tatar, 2017: 9-11). Yapının merkezi dünyevi dahi olsa simgeselliği öte dünya tasavvuruna vurgu yapmaktadır. Sadece etnik, dinsel zamansal köprüler değil dünya ve öte dünya arasında da bağlar kurulur. Yapının metaforik yönü, üzerinde ayrıca durulması gereken bir konudur.

Süryani kimliğinin korunmasında din, temel belirleyici unsurlardan biri olmuştur. Dini merkeze alan topluluklar için “kutsal mekân” aynı zamanda yaşayan ve yaşanmış mekânlardır; yani tarihsel olarak ortaya çıkan dini tecrübelerin bir mekân içinde biriktirilmesi, saklanması ve umutları canlı tutan bir gelecek tasavvuruna kapı aralanması durumudur. Kısacası kutsal mekânlar, dini tecrübelerin anlamının kendisinde saklandığı birer hafıza mekânı ve umut kapısı haline gelirler (Tatar, 2017: 19). Bu açıdan bakıldığında yörede bulunan kutsal mekânlar da Süryani kimliği açısından “derin bir tarihsel hafızanın ve dini tecrübenin kendisinde korunduğu hafıza mekânlarıdır”. Ayrıca geleneğin sürdürüldüğü, aktarıldığı mekânlar olması Süryani kimliğini özelinde dinin yanı sıra etnisiteyi koruyan mekânlara dönüşmesini sağlamaktadır. Çalışmada sadece mekânın fiziksel dönüşümünden değil metaforik olarak yaşadığı dönüşümden bu nedenle bahsedilmektedir. Kutsal mekân, geometrik ve coğrafi bir alan niteliğini değil, yukarıda kısmen saydığımız çok farklı unsurların bir araya getirilmesi durumunu temsil etmektedir. Böylece kutsal mekân, çok farklı unsur ya da perspektifler aracılığıyla kavranabilecek ortak bir idealin temsil edildiği olay mekânıdır ve bu temsil durumu asla söz konusu perspektiflerden herhangi birine indirgenmemektedir (Tatar, 2017: 20). Bu nedenle kutsal mekânı tanımlamak, toplumsal yapıyı ve mekândaki “temsil” durumunu kavramayı sağlar. Tüm bu geçişlerin temsil edildiği Süryani kutsal mekânlarının ve yaşadıkları dönüşümlerin tespiti, farklı açılardan konuyu değerlendirmeye zemin hazırlar.

Herhangi bir mekânın kutsallığı orada olağanüstünün tezahürü ile gerçekleşir. Kendisi gerçek olarak var olan kutsal mekân ile onu çevreleyen, geriye kalan bütün mekânlar arasında türdeş olmama ve farklılık arz etme durumu, kutsalın tecellisiyle ortaya çıkan zıtlıktan doğmaktadır. Bu mekânsal farklılık yani kutsal ve kutsal dışı mekân ayrımı, bütün dinlerde mevcuttur. Böyle bir ayrım, aynı zamanda, bu dünyanın inşasına imkân tanımaktadır. Çünkü kutsal herhangi bir şekilde tezahür ettiğinde (hierophanie), yalnızca mekânlar arası bir farklılık

meydana gelmemekte, aynı zamanda çevredeki muazzam alanın gerçek-dışılığına zıt olan mutlak bir gerçekliğin inşası da ortaya çıkmaktadır. Böylece kutsalın tecellisi, dünyayı ontolojik olarak kurmaktadır. Genellikle dinlerde dünyanın merkezini gösteren bir “kutsal merkez” fikri bulunmaktadır (Yavuz, 2006: 393). Merkezi kutsallık olan mekân, anlam inşasını da kurmuş olur. İnancın refere edildiği kutsal mekânlarda “sembolik olarak belirlenen tüm yapılar gerçekte kâinatın topyekûn kutsal oluşuna referansta bulunan mikro-kozmos” (Tatar, 2017: 9) yapılar olarak ayakta kalmaktadır.

## **2.2. Mardin Süryanilerinin Kutsal Mekânları**

Toplumların inanç mekânlarının varlığı ve bunların gündelik hayat ile etkileşiminde kurduğu ilişki bir anlamda kimlik ve mekân üzerinden de okunabilir. İnanç merkezleri; tapınak, kilise, manastır ve cami gibi yapılardır. Mekân olarak inanç merkezlerinin dinin korunmasında, kimliğin inşasında ve ritüellerin uygulanmasındaki önemi yadsınamaz. “Mekân’a ilişkin tanım yapılmaya girişildiğinde mekânın var oluşu ile insan varlığının varoluşu arasında eş zamanlı bir bağlantı, karşılıklı bir var olma, var etme hali olduğu” (Zeybek, 2012: 3) sıklıkla karşılaşılan bir durum olmuştur. Mekânın varlığı, topluluğun yüzlerce yıldır var olduğu gerçeği gibi aidiyet duygusunu da ortaya çıkarmaktadır. Kilise ve manastırlar, Süryani cemaatinin toplumsal hafızasında önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde “aidiyet” kavramı ön plana çıkmaktadır. “Fransız sosyolog Girard’a göre, mimetik düzenek; hiç yoktan yaratılamayacak olanı, “kimliğimizi” oluşturma olanağı veren şeydir. İnsanı uyum sağlamaya yetenekli kılan, ona kendi kültürüne katılması için bilmek zorunda olduğu her şeyi öğrenme olanağı veren mimetik arzunun, bu özelliğidir”. İnsan bunu icat etmez taklit eder (akt. Zeybek, 2012: 4-8). Süryaniler açısından kiliseler ve manastırlar da bu yönleriyle cemaatin geçiş dönemi ritüelleri ve ayinleriyle; geleneği öğrendikleri, yaşadıkları ve taklit ettikleri dönemler ve mekânlar olması açısından “mimetik düzenekte” önemlidir. Dinin ve etnisitenin sembolik ve somut merkezleri de bu nedenle ibadethanelerdir. Süryanileri bir araya getiren ibadethaneler, aynı zamanda iletişim kurulan ve geleneğin yaşatıldığı mekânlara dönüşmektedir. İnanç mekânları böylece sadece dini olarak değil gündelik hayata dair ritüeller ve ilişkilerle de yeni bir boyut kazanır.

Kutsal mekânlar, “Kolektif anıların ve kimliklerin oluşmasında güçlü bir rol oynar” (Morley ve Robins, 1997: 131; akt: Bilgin, 2013: 139 ). Bir yerin sembolik bir özellik kazanması için sessiz tekrarlara, tedrici olgunlaşmalara, sosyal tahayyülün etkisini göstermesine ve bir normun bulunmasına gerek vardır (Marie, 1982; akt. Bilgin 2013: 139). Bu nedenle Süryani

kiliseleri ve manastırları “sembolik mekân” özelliği taşımaktadır. Eliade kozmolojik simgeselliğin dünyayı hem düzenlediğini hem de kutsallaştırdığını söyler. “İster taş ister flora, ister fauna ister insan söz konusu olsun, evren kutsallaştırılmış bir bakış açısıyla tasarımlanır” (Eliade, 2003: 118). Kutsalın kendisi olan bu mekânlar, simgeselliklerini sadece inanç boyutuyla değil kültüre ve kimliğe yaptığı vurguyla da sürdürürler. Kökenlerinin korunduğu, kolektif hafızanın var olduğu, din ve etnisite gibi kimliğe dair kişisel özelliklerin çevrelendiği hatırlama mekânı olarak Süryanilere ait kutsal mekânlar ve zaman içinde yaşadıkları dönüşümlere rağmen Süryani cemaatinin sürekliliğini sağlamıştır. Sadece kutsal mekânlar değil kutsal mekânlarının bulunduğu Mardin ve Tur Abdin yöresi de Süryaniler açısından bir anlamda teritüvar<sup>2</sup> olarak yorumlanabilir.

Süryanice “qdaş” yani kutsal, “q-d-ş” kökünden türetilen sözcük, dinlerin kendilerini ifade etmelerinin ortak olgusudur. Kutsalın kendisi ve onunla ilgili her şey; kitapları, mabetleri, eşyaları, rahipleri, kutsal mekânları, kutsal zamanları vardır. “Öğretim yerleri, iyileştirmeler ve şehitlik” (Simmins, 2008: 30) gibi kavramlar Hristiyanlıkla birlikte bu kutsallık anlayışına eklenmiştir. Kutsal mekânlar insan ile Tanrı’nın buluşma yerleridir (Mamytov, 2013: 16). Eliade, tapınakların ibadete dayalı alan sınırlamalarının ve mimarinin kutsal mekânı kutsal olmayandan ayırmaya yönelik olduğunu belirtmektedir (Erginer, 1997: 26). Kutsal mekânın, teolojik anlamının yanı sıra yüklendiği yeni anlamları olduğu gerçeğinden hareketle çalışmada özellikle üzerinde durduğumuz Süryani kutsal mekânlarıyla kast edilen genel anlamıyla dinsel hizmet ve ayinlerinde Süryani geleneğine bağlı olan mabetlerdir. Siyasi, tarihi ve kültürel şartlar göz önüne alındığında geniş coğrafyaya yayılan Süryaniler arasındaki ilişkileri sağlayan kurumun kilise olduğu anlaşılmaktadır (Bilge, 2001: 60). Bu durum mekânı, toplumsal hayat içinde “yaşayan, dönüşen, üreten” tarihi, siyasi, kültürel bir yere dönüştürmektedir. Dolayısıyla konuya çok farklı perspektiflerden bakılabilir. Peter Burke’un kitabının adından hareketle mabetler, tarihin görgü tanıklarıdır (Burke, 2003; akt. Sevinç, 2013: 54). Kültürel miras niteliği taşıyan mabetler, bu kaynakların da aynı zamanda merkezi konumundadır. Mardin Süryanileri açısından azizlerin adını yaşatan aynı zamanda hatırlama mekânlarına dönüşen mabetleri korumak, toplumsal belleğin sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Diğer bir taraftan da kutsal mekâna adını veren azizin, dini ve tarihi şahsiyeti mekânın varlığı ile korunmuş olur.

<sup>2</sup>Teritüvar olarak ele alınabilen çevre; insani ve sosyal olarak işgal edilen ve bir yaşam yeri olarak algılanan mekândır: Bu anlamda çevrenin sosyo-kognitif ve psikolojik boyutu, yer kullanımı ve topografyaya bağlanan anlamlarla ilgilidir. Bir teritüvar, orada yaşayanlarla sosyal olarak inşa edilir. Kısacası çevre; bireysel veya kolektif kök salınan yer olarak kavramlaştırılabilir (Bilgin, 2013: 144).

## **2.2. Kutsal Kişilerin-Kutsal Mekânların Dönüşümü**

Çalışmanın bu başlığı altında kutsal mekân ve kişilerin dönüşümü Mardin Süryanilerinin kutsal mekân ve azizlerinden yola çıkılarak örneklendirilecektir. Bu dönüşümde tarihsel olarak Hristiyan topluluğun Müslümanlarla karşılaşması etkili olmuştur. Mekânın yaşadığı değişim ve dönüşümde bir topluluğun bir başka grupta karşılaşması veya kendi içlerinde yaşadıkları dönüşümlerde etkili olmaktadır. Mekân açısından P. Virilio buna, “aşırı korumasız kent” der. Bir başka ifadeyle, “belirli mekânları koruyan kesin sınırlar yerine, belli yollarla bilgi akışına izin verecek yarı geçirgen zarlarla örülmüş mekânlar” (Robins, 1996: 74; akt. Aytaç, 2017: 12) olarak tanımlar. Mekânın metinselleşmesi, “mekân içindeki olayların metin tarafından kurulmasını ve denetlenmesini sağlar. Metinler herhangi bir hafızaya sahip olmadıklarından, değişen ihtiyaçlar doğrultusunda kolaylıkla değişebilir, yeni durumları, yeni mekânsal kullanımları işaret edebilirler” (Yırtıcı, 2005: 82; akt. Aytaç, 2017: 12). Mabetlerin dönüşümlerinin mekân üzerinden izini sürmek, bu mekânlarda değişen dönüşen kimlik ve kültürel farklılaşmalara, yapısal değişimlere daha yakından bakmayı gerektirmektedir. Kutsal mekânların yaşadığı dönüşümler toplumsal yapıdaki sosyolojik, demografik, etnik ve dinsel değişimlerin izlerini de sürmeyi sağlamaktadır. Kutsal kişilerin ve kutsal mekânların dönüşümleri toplumsal sürecin bir parçasıdır. Kişinin veya mekânın dönüşümü; toplum yapısından, dinden ve dilden bağımsız değildir. Çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçişte daha önceki inancının kutsalını terk etmekte zorlanan halk, egemen olan inancın dinini kabullendiği durumlarda ya da dinin kabulünü kolaylaştırabilmek için var olan kültürlerden vazgeçmeyerek onları dönüştürmüşlerdir. Genel olarak şaman/pagan kültürleri, azizlere; azizler de velilere dönüştürülmüştür. Böylece atalar kültü inancı, farklı dinlerin altında varlığını sürdürebilmiştir. Pagan kültürün etkili olduğu yerlerin Hristiyanlaştırılmasında da bu yöntem genel olarak geçerli olmuştur.

Eliade, Hristiyan halklarının inançları içinde arkaik mitsel-dinsel yapıların sürekliliğini ve diğer yandan da hatırlanamayacak kadar eski zamanlara uzanan bir dinsel mirasın folklorik düzeyde yeniden değerler yüklenmesinin (Eliade, 2003: 42) genel dinler tarihi açısından önemini sıklıkla vurgulamaktadır. Diğer toplumlar gibi Süryaniler de Hristiyanlıktan önce farklı dinlere mensuptular. Özellikle pagan dinin bölgede etkili olduğu bilinmekteydi. Hristiyanlık tarihinde pagan kültürlerinden vazgeçmenin kolay olmadığı anlatılsa da kaynak kişi görüşmelerinde bu durumun Süryanilerin Hristiyanlığı kabul sürecinde farklı işlediği anlatılmıştır. Süryani tarihinde diğer toplumlardan farklı olarak özellikle Hristiyanlığa geçiş



sürecinde pagan geleneğe ait her şeyin yakılarak ortadan kaldırılmaya çalışıldığından bahsedilmektedir (K4).<sup>3</sup> Ancak Süryani kültüründe az da olsa eski dinin kültleri dönüştürülerek yaşamaya devam etmiştir. Dinsel yapı değişirken geride kalan bazı pagan kültleri, halk arasında yeni adlarıyla işlevselliklerini sürdürmüştür. Eski dinin yerini yenisinin aldığı bu tür durumlarda, eski din bir anda terk edilememektedir. Paul Connerton'a göre; toplumsal gruplar; "bir deneyimin akla yakın olduğundan emin olabilmek için onu, daha önceki deneyimlerin temeline bağlamsal olarak dayandırır. Zihin herhangi bir deneyimden önce, geçmişte kazandığı deneyimlere göre genel bir çerçevede bir eğilim kazanır. Zihni etkileyen bir olguyu ya da eylemi kavramak, onu olabileceklere ilişkin bir beklentiler sistemi içinde bir yerlere yerleştirmektir. Sınırları zaman içindeki deneyimlere göre çizilen kavrama dünyası, anımsamaya dayanan örgütlü bir beklentiler kümesinden oluşur" (1999: 15). Bu nedenle yaşanan din değişiklikleri, toplumların belleğinde bu temel prensiple işlemektedir. Yeni dine geçiş esnasında, eski dinin kültleri ve ritüellerinin dönüşümü, yeni inancın kabulünü kolaylaştıran bir olgudur. Böylece pek çok pagan kültü, çok kısa sürede Hristiyanlaştırılmıştır. Eski inancın figürleri, kültleri, mitleri yeni dinin içinde kısmen dönüştürülerek yaşatılmıştır. Bugün Hristiyanlığa ait olarak bilinen pek çok ritüelin aslında pagan kökenlerinin olması bu sebeptedir. Bu süreç tek taraflı işlememektedir. Pagan inancı Hristiyanlaştığı gibi; Hristiyanlık da pagan kültürünün içinde şekilde değiştirmeye başlamıştır. Pagan bir kültürel yapının mitolojisinde bulunan canavarları öldüren, mucizeler gerçekleştiren pek çok kahraman veya ilahın dönüşümü örneklenebilir. Kahraman kültler, Aziz Georges'a; Fırtına tanrıları aziz Eliye'ye, bereket tanrıçaları da Meryem'e veya azizelere (Demir, 2003: 43) dönüştürülmüştür. Kültlerin yeni din altında dönüşümü, onların kalıcı kılarken aynı zamanda yeni dini kabullenme sürecini hızlandırmıştır. Alışkanlıklarından bir anda kopmayan ve kopamayan halklar, bu süreci bir basamak olarak da kullanmıştır. Bu aşamalı geçiş halkların toplumsal belleklerinin dönüşmesine sebep olmuştur. Yörede yapılan derlemelerde, Mor Gevargis ve Mor İliyo'nun, Müslümanlar arasında Hızır-İlyas olarak kabul gördüğü anlatılmıştır. Temelini Hristiyanlıktan alabileceği gibi, ortak anlatıların etkisi de Hızır-İlyas, Mor Gevargis ve Mor İliyo'yu ortak bir noktada buluşturmamıza sebep olabilmektedir. Hristiyanlık ve İslamiyet açısından önemli yere sahip olan Yedi Uyurlar ya da Süryani anlatı geleneğindeki adıyla Yemliho ve arkadaşları için de bu durum geçerlidir.

Kutsal anlatıların büyük kısmının dinî figürler etrafında şekillendiği görülür. Halk nazarında bu anlatılarda adı geçen karakterler; karizmatik şahsiyetler olmakla kalmazlar; aynı zamanda

<sup>3</sup> K4 V.Y. görüşmenin notları HKU arşivindedir.

kutsalın temsilcisi olma sorumluluğunu da taşırlar. Hayranlık duygusu, anlatıda yüceltilmiş olan kişiye yaklaşma hissi uyandırır. Bu yüzden ulu kişiye ait olduğu varsayılan alana yaklaşmak; ona veya ona dair olan nesnelere temas etmek gerekir. Efsanelerde ve menkıbelerde ifadesini bulan birçok simgesel unsur, ritüelin de temelini oluşturur. Örneğin ulu kişinin gömüldüğü yer, taşa dönüşen atı, bastonuyla çıkardığı su vb. bu bağlamda değer kazanır (Karakaş, 2014: 117). Halk üzerinde etkili olan veli kültlerinde, yerel olarak eski zamanlardaki bir azizin herhangi bir özelliği bir dervişe geçmekte birkaç nesil sonra bu Hristiyan azizi, İslam velisi haline gelmektedir. Yerli halk bilincinde kökeni Hristiyan azizi olarak kaldığından mezarı Hristiyanlarca da ziyaret edilmeye devam eden ortak bir kültür olmaktadır. Burada ortaya çıkan olgu, bir yerdeki dini düşünceler ve tasavvurlar bütünü, çok güçlü hegemonik etkilerin bile kaldıramadığı gerçeğidir (Su, 2011: 31-33). Kültürün dönüşümü hemen her yerde karşılaşılabilen bir olgudur. Bu senkretik yapı sayesinde eski inancın izleri yeni dinin altında sürdürülmeye devam edilir. Kendi inanç esaslarıyla paganist kültürün kaynaştırılması esasına dayalı senkretist bir yapı Süryani kiliselerinde de ortaya çıkmıştır. Genel anlamda geçmişten günümüze bu yapının geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurmayı kolaylaştırdığı söylenebilir. Zaman içindeki kabuller, dönüşümler asimileler olağanüstünün etrafında şekillenmiştir. Eski ile yeni arasında kültürel, inançsal, düşünsel ve maddi etkilenmeler yaşamın doğal bir parçasıdır. Kültürün dönüşümünde de kabulünde de bu inanç hâkim olmuştur. Pagan kültürler, Hristiyanlık ile karşılaşınca ya da Hristiyan kültürün İslami kimliğe bürünmesi örneklerinde olduğu gibi bu dönüşümler yaşanmaktadır. Paganlığın yalnızca tanrıları ve kahramanları değil, mabetleri de dönüştürülmüştür. Bu nedenle sadece kutsal mekâna adına veren azizin dönüşümü değil, kutsal mekânın gündelik hayatta yaşadığı dönüşümün somut göstergeleri olarak mekânsal dönüşümleri de örneklendirilecektir.

Anadolu'da sekülerleşme sürecinin dışında kalmış küçük kent ve kasabaların pek çoğunun geleneksel yapısında benzeri bir durum gözlenmektedir. Toplumda en üst değeri temsil eden din, mekânın da düzenleyici ilkesi olarak işlemektedir (Bilgin, 2013: 146). Özetle ibadethaneler toplum hayatında sadece sembolik anlamları değil, mekânın mecburi değişimi ve dönüşümü ile kazandıkları yeni anlamlar ile var olmuşlardır. Bu nedenle, sadece azizlerin değil, mekânların da dönüşümü işlevsel olarak değerlendirilmiştir. Tarih boyunca kompleks yapılar olan kiliseler; cami, müze, hastane, askeri kışla gibi farklı amaçlarla dönüştürülerek kullanılmıştır. Yörede yaşanan bir başka değişim ise zaman içinde cemaati azalan kilise ve manastırların harabeye dönüp yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. Bunların bir kısmı da, ambar, askeri kışla, konut, okul olarak kullanılmıştır/ kullanılmaktadır. Mor Petrus ve Mor Pavlus

Kilisesi, kaçakçılıktan yakalananlar için 1949 yılına kadar 3 yıl ücretsiz olarak daha sonra cüzi bir miktar karşılığında cezaevi olarak kullanılmıştır (Akyüz, 2009: 27). Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesi günümüzde bu azizlerin günlerinde düzenlenen ayinlerde ibadete açılmaktadır. Çok uzun bir süre depo olarak kullanılan Mor Efrem Manastırı ise şu anda metruktur.

Bazı pagan tapınakları kiliseye bazı kiliseler de camiye veya farklı mekânlara dönüştürülmüştür. Tur Abdin Süryani Kültür ve Dayanışma Derneğinin hazırladığı ve Hollanda Dışişleri Bakanlığının Türkiye'deki Büyükelçiliği tarafından desteklenen projeyle<sup>4</sup> Tur Abdin yöresinde bulunan Süryani kilise ve manastırları tespit edilmiş, bunların tarihleri ve güncel durumları hakkında bilgi alınarak envanterleri çıkarılmıştır. Çalışma sonucunda Tur Abdin bölgesinde camiye dönüştürülen 22 kilise olduğu ifade edilmiştir. Pek çoğunun adı bilinmemekle birlikte bunlar genelde "Ulu Cami" adını almışlardır. Mardin merkezde Mor Tuma Kilisesi, Ulu Cami; Kırklar Kilisesi, Şehidiye Cami; Mor Osyo Kilisesi, Muhammed-il Hekim Cami; Nusaybin Mort Februniye Kilisesi, Zeynel Abidin Camisi adını almıştır. Ancak dönüştürülen inanç merkezlerinin sayısı ve içeriği konusunda gerek farklı toplumsal gruplar gerekse aynı topluluk içerisinde de ihtilaflar bulunduğu görülmektedir.

Şehidiye Camisi, Ulu Cami, Zeytin Camisi, Şeyh Çabuk Camisi ve Cami-ül Asfar dönüştürülen camiler arasındadır. Mor Mihayel Manastırı'nın yukarı tarafındaki Şeyh Zırrar Camisi, Süryani cemaatinin kayıtlarında Sit Siraz Kilisesi olarak geçmektedir. Şeyh Zırrar Camisi'nin içinde Sit Siraz'ın mezarının olduğu ve burada Sit Siraz'ın kemiklerinin bulunduğu söylenmektedir. Sit Siraz Kilisesi'nin etrafında duvarlara gömülmüş anıt mezarlar bulunduğu inanılmaktadır. Sit Siraz Kilisesi'nin camiye dönüşmesi çok eskilere dayanmamaktadır. 1940-1950'lerde salgın hastalıklarda ölenlerin şehrin dışına gömülmesi ile ilgili yasa çıkmıştır. Burası cemaatin azalması, yöreden göçlerin artmasıyla terk edilmeye başlamıştır. Müslümanların sayısının artmasıyla da zamanla Müslüman mezarlığına dönüşmüştür (K2).<sup>5</sup> Yörede hâkim olan inanca göre, kilise veya manastır kutsiyetini yaşadığı dönüşüme rağmen kaybetmemektedir. Bu nedenle günümüze kadar mucizeler gerçekleştiğine inanılmaktadır. Bu durum mekânın yaşadığı dönüşüme rağmen kutsiyetine duyulan inanç sayesinde varlığını sürdürmesinin sonucu olarak değerlendirilebilir.

<sup>4</sup> Proje "Turabdin'deki Süryanilere ait Kilise ve Manastırlar" adını taşımaktadır.

<sup>5</sup> K3. E.M. yapılan görüşmenin kayıtları HKU arşivindedir.

Yörede günümüzde anlatılmakta olan olaylardan biri şöyledir: Şeyh Şemun bir diğer adıyla Şeyh Çabuk Camisi'ne bir gün, bir papaz gitmiş. O sırada papaz, orada yatan ölümlere ilahi okumaya başlamış. Papaz, ilahi okudukça mezarlıktan ona koro halinde eşlik eden bir ses yükselmiş. Yaşanan bu mucizevî olay nedeniyle caminin, kilise olduğunu kanıtladığına inanılmaktadır. Bunun üzerine imam, papazdan camiden çıkmasını istemiş. Bu olay yakın zamanda gerçekleşmiştir. Caminin minaresi de 1965'lerde yapılmıştır (K2, 2013).<sup>6</sup>

Şehidiye Camisi ise, Süryani kaynaklarında Kırklar Kilisesi olarak geçmektedir. Caminin içinde kapalı bir odaya rastlanmış, oda açılınca kırk anıt mezar keşfedilmiştir. Kırk Şehit'e ait mezarın orada olduğu söylenmektedir (K3; K2, 2013).<sup>7</sup> Yaşanan dönüşümler mekânın adını da etkilemektedir. Kiliseden camiye çevrilen mabetlere Süryanicesiyle aynı anlama gelen adlar verilmiştir. Şehidiye Camisi'nin adının Kırk Şehit'ten geldiği; Muhammed-il Hekim Camisi'nin ise adının Mor Osyo'dan<sup>8</sup> geldiği bilinmektedir. Zaman zaman mekânın kendi sembollerinin dışında yüklendiği bu anlam, tarihsel süreç içinde zamanla yapının metruk bir hâl olarak zarar görmesine sebep olmuştur. Meryem Ana Katolik Kilisesi günümüzde müze olarak kullanılırken Mor Şarbel Kilisesi ise geçmişte askeri kışla olarak kullanılmıştır. Bu durumda zarar gören yapı sadece tarih sayfalarında kalmıştır.

Kırk Şehit Kilisesi'nin, Şehidiye Camisi'ne; Mor Tuma'nın, Ulu Cami'ye; Mor Osyo'nun, Muhammed-il Hekim camisine dönüştürüldüğü Süryani kaynaklarında ve kroniklerinde yazmaktadır. 1965'te camiye çevrilen Mor Osyo'nun mucizeleri nedeniyle günümüzde cami olmasına rağmen ziyaret edildiği görülmektedir. "Mor Osyo ile ilgili mahkeme kararına göre, mekânın bir bölümü cami, diğer bölümü de kilise olarak kullanılabilir" (K1, 2014) kararı ise mekânın dönüşüm sürecine ilginç bir örnek olarak verilebilir. Nusaybin'in köyünde bulunan Meryem Ana Kilisesi de camiye dönüştürülmüştür. Bu dönüşümü örnekleyebileceğimiz çok sayıda ibadethane mevcuttur.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> K3. E.M yapılan görüşmenin kayıtları HKU arşivindedir.

<sup>7</sup> K1.B.S. görüşmenin kayıtları HKU arşivindedir.

<sup>8</sup> Osyo, Süryanice hekim anlamına gelmektedir.

<sup>9</sup> Bölgede kiliseden camiye dönüştürülen kutsal mekânlardan bazıları şunlardır: Diyarbakır'daki Mor Tuma Kilisesi, Ulu Cami olmuştur (Ezilmez, 2013). Şanlıurfa'da bulunan Mor Stefanos Kilisesi (Kızıl Kilise), yerine ise Ulu Camii inşa edilmiş, kilisenin ayakta kalan çan kulesi de Ulu Cami'nin minaresi olarak değerlendirilmiştir. Urfa'daki Meryem Ana Kilisesi ise Halilü'r Camii olarak kullanılmaktadır. Kilisenin çan kulesi de minareye dönüştürülmüştür. Şanlıurfa'da Mor Corc Kilisesi, Circis Peygamber Camii ismiyle ibadete açıktır (Çelik vd., 2007: 256-262).

## **Sonuç**

Dinin önemli sembol mekânları ibadethaneleridir, ancak ibadethaneler sadece dini mekân olarak değil toplumsal hayat için de önemli yere sahiptir. Bu durumu tüm dinler ve kutsal mekânları için genellemek mümkündür. Yapının kendisi dinsel mekân olmanın yanı sıra geleneğin içinde de yeni anlamlar kazanır. Geleneğin içinde yaşar, değişir, dönüşür ve dönüştürürler. Süryani kilise ve manastırları bu yönleriyle ön plana çıkan mabetlerdir. Mardin Süryani cemaati, kültürel değerlerinin aktarımını dinin önemli sembollerinden olan kilise ve manastırlar ile yapmaktadır. Kimliğin inşasında, gündelik hayatın sürdürülmesinde din, önemli bir merkezde yer aldığından geleneğin aktarılması ve yaşatılmasına kutsal mekânlar zemin hazırlamaktadır. Dini mekânların ibadethane olmak dışında yüklendiği yeni anlamlar, mekânın işlevselliğini de ortaya çıkarmaktadır. Süryanilik açısından değerlendirilecek olursa etnik ve dini olarak birleştirici güce sahip olması da bu açıdan önemlidir. Son dönemlerde ise Mardin Süryani cemaatinin yöreden göçü yüzünden cemaati olmayan kilise ve manastırlar yavaş yavaş kapanmaya ve dönüşmeye başlamıştır. Böylece gelenek de kültür de kendini yeniden dönüştürüp üretmiştir. Süryanilerin toprak ile kurduğu bağın sembolik mekânları olarak kilise ve manastırları, dinin birleştirici gücü, etnisitesi Süryani olan cemaati, dini olarak bir çatı altında toplamaktadır. Bütün bunların dışında Süryani ibadethaneleri yörede çeşitli sebeplerle farklı amaçlarla dönüştürülerek cami, hastane, müze, kışla olarak da kullanılmıştır/ kullanılmaktadır.

Yörede yaşayan farklı etnisite ve dinden insanların birlikteliği kültürel etkileşimi sağlamaktadır. Mardin mimari yapısı ile de pek çok medeniyete ev sahipliği yaptığını kanıtlamaktadır. Pagan tapınakları, kiliseler, manastırlar, camiler, türbeler, Yezidi türbeleri etnik ve dini farklılığı bir arada toplayan coğrafyanın somut mimari kanıtlarıdır. Yörede kültürel sürekliliğin devamı ise bu somut kanıtların muhafazası ve kültürel çeşitliliği korumasıyla sağlanabilir. Bu çalışmada; mekânın kolektif bellekteki sürekliliği dikkate alınarak kutsal mekânın yaşadığı dönüşümler, yapıların yeni kurgularıyla kazandığı anlamlar üzerinden değerlendirilmiştir. Mekânsal dönüşümlerin dine, etnik ve kültürel kimliğe, toplumsal belleğe etkilerini mekân üzerinden yeniden okumak, bu dönüşümleri değerlendirip yorumlamayı gerekli kılmıştır.

## Kaynakça

- AKYÜZ, Gabriel. (2009). *Mor Petrus ve Mor Pavlus Kilisesi Tarihçesi*, İstanbul: Anadolu Ofset.
- AYTAÇ, Ömer. (2017). “Kent, Metropol ve Değişen Yer/Mekân İmajları”, *Mukaddime*, 8(1), 1-23, doi: 10.19059/Mukaddime.325935.
- BACHELARD, Gaston. (1996). *Mekânın Poetikâsı*, İstanbul: Kesit.
- BAĞLI, Mazhar. (2010). “Mekân ve Medeniyet İlişkisi Bağlamında Birlikte Yaşama Alanları”, (s.155-163), *Türkiye’de Birlikte Yaşama Kültürü ve Mardin Örneği Sempozyumu*, (2-3.10.2009), Mardin.
- BİLGİ, Yakup. (2001). *Geçmişten Günümüze Süryaniler*, İstanbul: Zvi-Geyin.
- BİLGİN, Nuri. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*, İstanbul: Bağlam.
- BURKE, Peter. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (çev. Zeynep Yelçe.), 1. Basım, İstanbul: Kitap.
- CONNERTON, Paul. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar*, İstanbul: Ayrıntı.
- DEMİR, Şehmus. (2003). *Mitoloji Kur’an Kıssaları ve Tarihi Gerçeklik*, İstanbul: Beyan.
- DEMİRKAN, Mustafa. (2005). Ütopik Bilincin Kutsaldan Profana Önlenebilir Özgürleşmesi, *Journal of Istanbul Kültür University* 2005/1 pp. 41-53.
- DURKHEİM, Emile. (2005). *Dini Hayatın İkel Biçimleri*, (çev. F. Aydın), İstanbul: Ataç.
- ELİADE, Mircea. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi / Cilt III, Muhammed’den Reform Çağına*, Antropoloji, Arkeoloji, Mitoloji Dizisi: 20, İstanbul: Kabalcı.
- ERGİNER, Gürbüz. (1997). *Kurbanın Kökenleri ve Anadolu’da Kanlı Kurban Ritüelleri*, İstanbul: Yapı Kredi.
- GHULYAN, Husik. (2017). “Lefebvre’nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma”, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, Cilt 26 Sayı 3, Temmuz 2017, s. 1-29.
- GÜLEÇ SOLAK, Sevcan. (2014). Mekân-Kimlik Etkileşimi ve Kentsel Mekandaki Tezahürleri, Doktora Tezi, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KARAKAŞ, Rezan. (2014). *Süri Menkıbeleri ve Türbe Ritüelleri*, Ankara: Maya Akademi.
- LEFEBVRE, Henry. (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel.
- MAMYTOV, Abdimuhamet. (2013). *Rus Ortodoks Kilisesi’nde Azizlik*, Ankara: Berikan.
- SEVİNÇ, Bayram. (2013). “Ontolojik Mekân Siyaseti ve Mabet”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2013/67.
- SİMMİNS, Geoffrey. (2008). “Sacred Spaces and Sacred Places”, by, PhD, MDiv, Paperback, 108 Vdm Verlag Dr. Müller, ISBN-13: 978-3-639-09931-7, ISBN: 3-639-09931-1.
- SU, Süreyya. (2011). *Hurafeler ve Mitler, Halk İslâmında Senkretizm*, İstanbul: İletişim.
- Syriac Dictionary, Key of Language (2016). Yuyakim d’beth Yahkub Urdoşoy, Abbot of St. Augin Monastery, Mount Izlo in Tur Abdin, Nusaybin, Turkey.
- ŞEKER, Cihat. (2016). “Hıristiyanlıkta Yahudiliğe Tepki Olarak Gelişen Kutsallık Anlayışı”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 1, 2016 Sayfa: 42-65.
- ÖZTÜRK, Serdar. (2012). *Mekân ve İktidar, Filmlerle İletişim Mekânlarının Alt Politikası*, Ankara: Phoenix.
- TATAR, Burhanetin. (2017). “Kutsal Mekân: Fenomenolojik Bir Analiz”, *Milel ve Nihal*, 14 (2), 2017, doi:10.17131/milel.377607.



YAVUZ, Ömer. Faruk. (2006). “Kur'an'da Kutsal Mekân, Zaman ve Eşya Kavramlarının Sembolik Değeri”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, X/2 - 20061 s.385-403.

#### **Kaynak Kişiler**

**K1:** A.A. Mardin, 1950, gazeteci. 20 Temmuz 2013 tarihinde yapılan görüşmenin ses kayıtları H.K.U. arşivindedir.

**K2:** B.S. Mardin, 1980, çiftçi. 20 Şubat 2013 tarihinde Mardin’de yapılan görüşmenin ses kayıtları H.K.U. arşivindedir.

**K3:** E.M. Mardin 1964, kuyumcu. 20 Şubat 2013 tarihinde Mardin’de yapılan görüşmenin ses kayıtları H.K.U. arşivindedir.

**K4:** V.Y. Mardin 1990, üniversite mezunu. 17 Nisan 2014 tarihinde Mardin’de yapılan görüşmenin ses kayıtları H.K.U. arşivindedir.

## İLİĞ TUTUP TÖRÜĞ İTMEK\*

(İli tutup töreyi düzenlemek)

To Protect The State, To Regulate The Laws

Mustafa SEVER\*\*

### Özet

Belli bir coğrafyada, ortak bir tarihe, kültüre ve ülkeye bağlı yaşayan topluluğa millet adı verilir. Millet olarak yaşamak, siyasi bir yapıyı, devletleşmeyi gerektirir. Türkler tarih sahnesine çıktıkları andan beri teşkilatlanma açısından birçok millettten önde olmuşlardır. Belli kurallarla, yasalarla, kanunlarla toplumsal hayatı ve çevrelerindeki milletlerle ilişkilerini düzenlemeleri, teşkilatlanmayı/devletleşmeyi gerektirmiştir. Devletin ve dolayısıyla milletin sağlıklı ve süreğen olması için, yöneten ve yönetilenlerin ödev, görev ve sorumluluklarının, toplumsal hayatı düzenleyen kuralların belli olması gerekir. İşte bu kurallar, görev ve sorumluluklar eski Türklerde töre, yasa (yasağ) gibi kavramlarla belirtilir. Türklerde devlet yönetimi de toplumsal hayatın işlerliği de töreye göre düzenlenir. Töreyle toplumsal hayatın kuralları, geçim kaynaklarının kullanımı, (meraların, su kaynaklarının, yaylaların) kişi, aile veya boyun temel hak ve ödevleri belirlenir. Töre, Türk budunundan, Türk ilinden doğmuş, kağan bu doğuşa yardımcı olmuştur. Görevi, var olan kurumlaşmış törenin korunması ve uygulanmasıdır. Kağanın işbaşına gelişinde temel görevleri ili tutup töreyi düzenlemektir. Mevcut törenin güncellenmesi, zaman ve zemin şartlarına uygun düzenlenerek yürürlüğe konulması, mevcut töre ilkelerine yeni eklemeler veya mevcuttaki kimi maddelerin yürürlükten kaldırılması kağanın görevidir. Kişilerin kendi özel haklarını, davranış ve eylemlerinin, diğer insanlarla ilişkilerinin sınırlarını bilmeleri, bu sınırlara uygun hareket etmeleri ve davranışları veya bu sınırları ihlal etmeleri sonucunda maruz kalabilecekleri cezâlar, yaptırımlar töreye/kanunla belirlenir.

Çalışmamızda toplumsal barışı ve düzenliliği sağlayıcı hukuk normu olarak töre/kanun, üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Eski Türkler, devlet, yasa, töre, kanun

### Abstract

A community living in a certain geography, connected to a common history, culture and country is called a nation. Living as a nation requires a political structure and nationalization. Turks have been at the forefront of many nations in terms of organizing since they came on the stage of history. Regulating their social life and their relations with the nations around them require certain organizational/nationalization. In order for the state and therefore the nation to be healthy and sustainable, the duties, duties and responsibilities of the rulers and the rulers and the rules that regulate social life must be determined. These rules, duties and responsibilities are specified in the old Turks with concepts such as custom, töre/law. In Turks, the state administration and the operability of social life are regulated according to the ceremony. With the custom, the rules of social life, the

\* "İlig tutup törüg itmiş" (Kültigin Abidesi/Doğu, 3. satır). İli tutup töreyi düzenlemek demek, devleti tüm kurumlarıyla işler duruma getirmek, kurumsal yapısını sağlamlaştırmak; bunu yaparken de töreyi/yasayı güncellemek, yani yeni şartlara uygun hükümleri belirlemek, işlevsel olmayan hükümleri çıkarırken yeni hükümler belirlemek ve bu hükümlerin işlerliğini sağlamaktır.

\*\* Prof. Dr., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, sever.mustafa@hbv.edu.tr

use of livelihoods (pastures, water resources, plateaus), basic rights and duties of the person, family or clan are determined. Töre was born from the Turkish nation and the Turkish state, and Kagan helped this birth. The task of kagan is to protect and enforce the existing institutionalized law. The main duties of the kagan to come to work are to protect the state and regulate the law. It is the duty of kagan to update the existing laws, to regulate them according to time and ground conditions. It is the duty of kagan to repeal some laws too. The penalties and sanctions that individuals may experience as a result of knowing their own special rights, the limits of their behavior and actions, their relationships with other people, acting and acting in accordance with these limits or violating these limits are determined by töre/law.

In our study, custom / law as the norm of law that provides social peace and regularity will be emphasized.

**Key words:** Old Turks, state, töre, custom, law

## Giriş

Bir canlı varlık, hayatini sağlıklı, üretken ve güven içinde sürdürmek için beslenme, barınma ve güvenlik ihtiyaçlarını karşılayacağı uygun bir çevreye ihtiyaç duyar. Millet de canlı bir varlıktır ve sağlıklı, huzurlu, güven içinde süregelenliğini sağlayabilmek için bir coğrafyaya, bu coğrafya üzerinde beslenme, barınma, çoğalma, inanma, bir anlam ve amaç dâhilinde yaşama, üretme-tüketme, mutlu olma, vb. ihtiyaçlarını karşılamaya çalışır. Bu ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla teşkilatlanması, belli bir kurumsallığa ulaşması, toplumsal yapıyı oluşturur. Oluşturduğu toplumsal yapıda belli kurallar, ölçütler, yasalar geliştirir. Bu kural ve ölçütler, bireylerin ortak aklı, ortak inançlarıyla gelişir, herkesçe aynı şekilde algılanıp kabul edilir. Toplumsal norm/toplumsal ölçüt olarak adlandırılan bu kurallar, toplum üyelerince doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü, vb. olarak kabul edilen ilkelerdir. Diğer yandan bu ilkelerden daha kapsamlı ve özellikle milletin ortak hafızasında iyi, güzel, doğru, olumlu, vd. kabul edilen ve toplumsal barışı sağlamaya yönelik temel ahlâkî inanç ve ilkeler vardır ki bunlar da toplumsal değer olarak adlandırılır.

Değerler, toplumun çekirdeği olan ailede başlayan ve kişinin yaşamı boyunca süren toplumsallaşma sürecinde; dürüstlük, namusluluk, onurluluk, emeğe saygı, insan haklarına riayet, vb. gibi pek çoğunu içselleştirerek kişiliğini, kişisel ahlâkını gerçekleştirilmesiyle edindiği kurallardır. Toplumsal değerler, toplumsal yaşamın adeta sigortalarıdır ve hemen her şey, bu değerlere göre doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin, olumlu-olumsuz, vb. şeklinde değerlendirilir. Yazılı bir metin şeklinde olmayan bu kurallar, toplumun canlılığını sağlayıcı özün aktığı ana damarlar olup toplumun milli kültürünün en önemli bölümüdür. Bu çerçevede toplum, ortak bir değerler bütününe muhtevî kültürü paylaşan ve bu kültür çerçevesinde oluşturduğu kurumlar aracılığıyla ihtiyaçlarını karşılayan insanların birlikteliğine verilen addır.

İlk çağlardan günümüze her millet yaşadığı coğrafi çevreye, tabiat şartlarına, diğer milletlerle ilişkilerine (savaş, ticaret, göç, ittifak kurma, vd.) bağlı olarak ekonomik, siyasî, dinî, toplumsal yapı ve insanî ilişkiler açısından diğer milletlerden farklı bir bütünlük/yapı geliştirmiştir. Bu yapı/bütünlük, durağan olmayıp yaşanan devrin gereklerine ve etkilerine bağlı olarak yeniden düzenlenir, gerekirse kimi unsurları değiştirilir. Toplumsal hayatın bütün alanlarına ilişkin olan kurallar, toplumun inançlarıyla, ahlâkî yapısıyla yakın ilişkilidir. Bu yapıyı yapan, koruyan ve işlerliğini sağlayan güç ise, bir otoritenin erkidir. Eski Türklerde bu erki kullanan güç kağandır. Ancak kağan erki kullanırken “siyasi, askeri, iktisadi ve kültürel bütün meselelerin görüşülüp kararlaştırıldığı” (Kafesoğlu, 1993: 248)<sup>1</sup> meclisin de olurunu alır.

Çalışmamızda, eski Türklerde gerek siyasî yapıda gerekse halk katında toplumsal barışı ve düzenliliği sağlayıcı hukuk normu olarak töre/kanun üzerinde durulacaktır. Sadece törenin tanımı değil, törenin/yasanın toplumsal işlevleri de değerlendirilecek, günümüzde yanlış bir adlandırılmayla “töre cinayetleri” denilen olayların gerçeğinde töresizliğin/yasasızlığın ya da uygulanmayan törenin/yasanın neden olduğu cinayetler olduğu üzerinde durulacaktır. Çalışmamızda başta Orhun Abideleri olmak üzere, Yenisey Mezar Taşları, Kutadgu Bilig ve Dîvânü Lügâti't-Türk'te töre hususunda verilen bilgilerden yararlanılacaktır.

### **İli Tutup Töreysi Düzenlemek**

Kafesoğlu'nun (1993:201) Türk bozkır kültürünün geliştirildiği bölge olarak belirttiği Altay dağları-Sayan dağlarının güney-batı düzlükleri, rakımı 500-1000 metre arasında değişen, bol otlaklarıyla hayvancılığa ve hatta kuru tarıma imkân verecek ölçüde rutubetli bir yayla durumundadır. Bu coğrafyada yaşanan hayat şartları oldukça sert ve katıdır. Kışlar çok soğuk, yazlar ise çok sıcak ve kuraktır. Bozkır insanı, (yaz ve kış şartlarına uygun olarak) hayvanlarının ve dolayısıyla kendisinin sağlığı ve süreğenliği için gerekli olan besinlere ve sulara ulaşmak için mevsimlere göre hareket halinde olmak zorundaydı. Bu nedenle her zaman dinamik ve güçlü, tehlikelere her an hazır olması gerekiyordu. Çünkü, toplumsal düzeni ve hareketliliği sağlam kurallara, yasaklara, dolayısıyla töreye/kanuna dayanmak zorundaydı.

Yaşadıkları bu geniş coğrafyada, içinde yaşadıkları çadırın yapısından esinlenerek göğü de bir çadır şeklinde tahayyül eden Türkler, gök altındaki bozkırı da çadırın içi gibi düşünüyorlardı. Bozkır insanı için çadırın içi, ocağının/ailesinin huzuru ve sağlığı ne denli önemli ise,

<sup>1</sup> “Tabgac, Gök-Türk ve Uygur hakanlıklarında” (Kafesoğlu, 1993: 248).

toplumsal hayatının düzeni, huzuru da o denli önemliydi. Gerek ailevî hayatı gerekse toplumsal hayatı işbölümünü, dayanışmayı, paylaşmayı, ortak hareket etmeyi gerektirdiğinden “disiplin” ana esas olarak kendini hissettiriyordu. Bu disiplin ve düzenlilikle geliştirdiği siyasî kültürün bir sonucu olarak devlet anlayışı, diğer milletlere nazaran oldukça yüksekti. Çünkü Türkler, töreli bir millet oluşuyla her ne zaman zorda kalsa birlik olmuş, teşkilatlanmış ve tarihi vesikalarla da sabit olmak üzere pek çok defa devletini kurmuştur.

Bozkırın yapısı, iklimi, nüfus yapısı, geçim şartları, çevredeki diğer milletlerin varlığı, tehdidi ve bütün bunların biçimlediği Türk siyasî kültürü işbölümünü, birliği, dayanışmayı, dolayısıyla devletleşmeyi önceliyordu. Bu devletleşme fikrinin temeli ise “*il tutmak, töre düzenlemek*” idi.

Dîvânü Lügâti't-Türk'teki (II/25) “*İl kaldı, törü kalmas*”/“*İl bırakılır, töre terkedilmez*” sözünden, Türklerin ilden fazla da töreye önem verdikleri anlaşılmaktadır. Yenisey mezar taşlarındaki “*İl törüsü idman*”/“*Devlet/Ülke töresini terk etmeyin*”<sup>2</sup> (Orkun, 1987:590) ikâzı, törenin devletin temeli olduğuna işaret eder. Türk irfân ve medeniyetinin temel yazılı kaynaklarından olan Orhun Abideleri'nde “töre kelimesi 11 yerde geçmekte, bunun 6'sında ‘il’ ile birlikte kullanılmaktadır. Diğer 5 yerde de yine ‘il’ ile alâkası açıkça belirir.” (Kafesoğlu, 1993:233). “*İlig tutup törüg itmiş*”/“*İli tutup töreyi düzenlemiş*”;<sup>3</sup> “*Olurupan Türk budunug ilin törisin tuta birmiş, iti birmiş.*”/“*Oturarak Türk milletinin ilini, töresini tutuvermiş, düzenleyivermiş*”;<sup>4</sup> “*Ança kazanmış itmiş ilimiz törümüz erti*”/“*Öyle kazanılmış, düzene sokulmuş ilimiz, töremiz vardı*”;<sup>5</sup> “*Bödke özüm olurup bunca agar törüg tört bulungdaki [...] idim*”/“*Bu zamanda kendim oturup bunca ağır töreyi dört taraftaki ... idim*”;<sup>6</sup> “*Ol törüde üze eçim kağan olurtı. Olurupan Türk budunug yiçe itdi/yiçe igit[t]i*”/“*O töre üzerine amcam kağan oturdu. Oturarak Türk milletini tekrar tanzim etti.*”<sup>7</sup> vd. sözlerden Türk devletinin teşkilatlanmasında, var olmasında ve sürmesinde törenin işlevine ve önemine vurgu yapılmaktadır. Bu sözler arasında geçen “*agar törüg/ağır töre*” sözü ise, “anayasa yerine geçen, atalardan kalan” (Ögel, 1982: 301), geleneksel, hayati önemi haiz, devleti düzenleyen, devletin oturduğu temel düzen anlayışını işaret etmektedir.

Eski Türklerde devlet yönetimi de toplumsal hayatın işlerliği de töreye göre düzenlenir. “Yazılmış yasalardan başka yazılmamış teamüller de törenin içindedir. Hatta, hukukî töreden

<sup>2</sup> Elegeş Yazıtı/6. satır.

<sup>3</sup> Kültigin Abidesi/Doğu, 3. satır.

<sup>4</sup> Kültigin Abidesi /Doğu, 1. satır.

<sup>5</sup> Kültigin Abidesi /Doğu, 21. satır.

<sup>6</sup> Bilge Kağan Abidesi/Doğu, 2. satır.

<sup>7</sup> Bilge Kağan Abidesi /Doğu, 14. satır.

başka dinî ve ahlâkî töreler de vardır.” (Gökalp, 1976: 13) Töreyle toplumsal hayatın kuralları, geçim kaynaklarının kullanımı, (meraların, su kaynaklarının, yaylaların) kişi, aile veya boyun temel hak ve ödevleri belli olduğu için herkes sorumluluğunu yerine getirmede ve haklarını kullanmada kendini güvende hisseder. Çünkü, insanların töreyle her türlü hakkı güvencededir. Töre/yasa, “halkın görecek, yaparak, yaşayarak benimsediği temel ilkeler ve kurallar durumunda yüksek bir değer ve öneme sahipti[r].” (Tanyu, 1979:109).

“Töre hep Türk budunundan, Türk ilinden doğmuştur. Kağan bu doğuşa yardımcı olur. Görevi var olan kurumlaşmış törenin korunması ve uygulanmasıdır.” (Divitçioğlu, 1987:117). Kağanın işbaşına gelişinde temel görevleri ili tutup töreyi düzenlemektir. Bu düzenleme, az olan halkın çoğaltılması (çevredeki Türk veya etnik olarak Türk olmayıp da Türk kültürlü olan toplulukların hâkimiyet altına alınması, dağınık halkın birleştirilmesi, bir araya getirilmesi), aç olanın doyurulması, çıplağın giydirilmesi, borçlunun borcunun ödenmesi gibi görevleri de muhtevidir.

Mevcut törenin güncellenmesi, zaman ve zemin şartlarına uygun düzenlenerek yürürlüğe konulması, mevcut töre ilkelerine yeni eklemeler veya mevcuttaki kimi maddelerin yürürlükten kaldırılması kağanın görevidir. Eski Türk boylarında “yürürlükte olan ve şifâhî olarak nesilden nesile intikal eden törü ve kaideler” (İnan, 1991: 222) yasa (yasag) olarak da adlandırılır. İnan (1991: 222), töre ve yasa hususunda, her büyük tarihî olaydan ve yeni kağan tahta geçtikten sonra törenin/yasanın kurultaylarda gözden geçirildiği, kimi hükümlerin müzakere edilerek güncellendiği bilgisini verir. Töre bu özelliğiyle “bir devlet gücü ve otoritesidir. Bu düzen ile otoriteye bağlı kalan herkes, kendi gelenekleriyle serbest olarak yaşayabilir ve devletin nimetlerinden bol bol yararlanabilir (Ögel, 1982: XVII).

Kutadgu Bilig’de töre güneşe benzetilir. Bu nedenle töreye Kün Togdı (Doğan güneş) adı verilmiştir: “İlig aydı bilge mening kıkımı/Körüp menzetü verdi bu atımı”/“Hükümdar cevap verdi: Bilge, benim tabiatımı güneşe benzetti, bu adı verdi” (824).<sup>8</sup> Töre/Kün Togdı kendisini bilge kişinin neden güneşe benzettiğini 825 ile 831. beyitler arasında şöyle açıklar: Güneşe bak, küçülmez, bütünlüğünü dâima muhâfaza eder; parlaklığı hep aynı şekilde kuvvetlidir. Benim tabiatım da ona benzer, doğruluk ile doludur ve hiçbir vakit eksilmez. İkincisi, güneş doğar ve bu dünya aydınlanır; aydınlığını bütün halka eriştirir, kendinden bir şey eksilmez. Benim de hükmüm böyledir, ben ortadan kaybolmam; hareketim ve sözüm bütün halk için ayındır. Üçüncüsü bu güneş doğunca, yere sıcaklık gelir; o zaman binlerce renkli çiçekler açılır. Benim bu törem/kanunum hangi memlekete erişirse, o memleket baştanbaşa taşlık ve

<sup>8</sup> Parantez içindeki sayı, Kutadgu Bilig’deki beyit numarasıdır.



kayalık dahi olsa, hep düzene girer. Güneş doğar, temiz veya kirli demeden her şeye aydınlık verir; kendisinden bir şey eksilmez.

Törenin (kanunun), fark gözetilmeden, kimseye ayrıcalık yapılmadan herkese aynı şekilde uygulandığı ilde/ülkede adalet ve toplumsal huzur söz konusudur. Kimse bir sonraki gün için kaygı, endişe taşımadan hareket edeceği, çalışacağı için toplumsal refâh da artacaktır. Törenin/kanunun değeri, âdilce uygulanmasındadır. Ne denli iyi, sağlam kanun/töre olursa olsun, âdilce uygulanmazsa bir değeri olmaz. Eğer, ülkede bir kimse aç kalırsa, çıplak kalırsa, zebun olursa, Tanrı töreyi/kanunu âdilce uygulamayan yöneticiden bunun hesabını soracaktır (5165). Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan, oğullarına vasiyetini bildirirken “*Ben ödedim çok şükür/Borcumu Gök Tanrı'ya*”<sup>9</sup> (Ögel, 2010: 127) demektedir. Bunun nedeni, yönetme erkinin Tanrı tarafından yöneticiye bir görev olarak verilmiş olmasıdır. Törenin/kanunun uygulayıcıları olan yönetici/ler, doğru olmalı ve doğrulukla hükümde bulunmalıdırlar; çünkü yönetici olmanın gereği de budur (5170, 5172). “Türk Tanrısı, sevdiği ve himâye ettiği milletin hanları, beyleri ve halkı doğru yoldan, milli örf ve nizâm[dan] (türeden) ayrıldığı zaman onları cezâlandırır.” (Turan, 2000: I/94).

Kün Togdı (Doğan güneş/Töre), oturduğu tahtın üç ayağı olduğunu (801), tabiatının doğru olduğunu, işleri doğruluk ile hallettiğini (808, 809) söyler. Töreyi/kanunu uygulayacak yönetici ilkin zamanı doğru kullanmalı, kimsenin işini uzatmamalıdır (811). Zira, “*Adaletin en kötüsü, geç tecelli edenidir. Sonunda hüküm isabetli bile olsa geciken adalet zulümdür.*”<sup>10</sup> İkinci olarak adaleti sağlamalı, haklıyı haksızı ayırt edebilmelidir (812). Üçüncü olarak da doğruluktan sapanları cezalandırmalıdır (814). Yani, yönetici haklıya, doğruya sevecen, güler yüzlü; zorbalara, doğruluktan sapanlara sert olmalıdır. İyi yönetici, dolayısıyla iyi töre/kanun, Âdem'in dünyaya indiğinden beri daima anlayışlı insanlar tarafından vaz' edilegelmiştir (219). Bilgi ve anlayış kimde bir araya gelirse, o kişi tam insan olur (225). Dünya beylerinden hangileri bilgili olmuş ise, iyi töre/iyi yasa koyanlar ve iyilikte ileri gelenler onlar olmuşlardır (252). Törenin doğru uygulandığı yerde kurt ile kuzu aynı yerden su içer (449). Yani, herkesin hakkı korunur; güçlünün zayıf üzerine hükmü söz konusu değildir. Toplumsal hayatta güçlünün, çoğunluğun değil, güçsüzün de, azınlıkta olanın da hakkının korunması ve teslim edilmesi, herkese eşit şekilde uygulanan töreyle mümkün olacaktır. Tıpkı güneşin ısısının ve ışıklarının herkese fark gözetmeden ulaşması gibi, erke sahip otoritenin de güneş gibi fark

<sup>9</sup> Oğuz Kağan Destanı/185. satır.

<sup>10</sup> Orhan Gazi'nin (1281-1362) söylediği rivâyet edilen söz. <https://www.guzelcumleler.com/adalet-ile-ilgili-sozler-16.3.2020>.

gözetmeyerek herkese eşit mesafede durması, kendisinin de uymak zorunluluğu hissettiği töreyle gerçekleşecektir.

Orhun Abideleri'nde<sup>11</sup> ve Kutadgu Bilig'de<sup>12</sup> “İtmek” fiili; yapmak, etmek, eylemek, kılmak; düzenlemek, yoluna koymak, hazırlamak, tanzim etmek, teşkilâtlandırmak, tertip etmek; “itgüçi” ise, yapıcı, meydana getirici, düzenleyici, tanzim edici, teşkilâtlandırıcı şeklinde açıklanmaktadır.

Bilge Kağan Abidesi'nde “*Türk Tenrisi ıduk yiri subı anca itmiş erinç*”/“*Türk Tanrısı mukaddes yeri, suyu öyle tanzim etmiştir*”<sup>13</sup> denilirken düzenleme, tanzim etme işinin ilahî kaynaklı olduğu bilgisinin idrak edildiği ve böyle inanıldığı anlaşılır. Bilgili olmak, yaşanan coğrafyanın, canlı-cansız varlıkların nasıl bir düzen içerisinde var olduğunu idrak etmeyi de içerir. Bu idrak etme hususunda, Türk tarihinde Bilge Tonyukuk'un, Bilge Kağan'ın, Kaşgarlı Mahmut'un, Yusuf Has Hacib'in ve burada adlarını saymadığımız şahısların müstesna yerlerini unutmamak gerekir. Sözelimi, Yusuf Has Hacib, Kutadgu Bilig'de “*İtigli bayatım ite birdi öz/İte birdi tüzdi yaraştırdı tüz*”/“*Her şeyi yoluna koyan Tanrı'm bunları da yola getirdi; tanzim etti, düzeltti ve birbirleri ile barıştırdı*” (146) derken Bilge Kağan Abidesi'ndeki sözleri adeta tekrar eder. “*İlig tutmak*”, devleti düzen içinde yönetmek; doğrulukla, adaletle töre hükümlerini uygulamaktır. Dolayısıyla yöneten olarak kağanın, yönetilen olarak milletin, ödev ve sorumluluklarının idrakinde davranmalarıdır. İl tutmak, devletin devamını, milletin birliğini ve bütünlüğünü, güvenliğini, refâh ve mutluluğunu yükseltmek, toplumsal adaleti sağlamaktır. Bunları gerçekleştirmek, asayişin ve adaletin sağlanması, adilâne uygulanacak töre ile mümkün olacağından il tutmak aynı zamanda töreye uygun davranmaktır. Kutadgu Bilig'deki “*Ugan ol köni çın törü birgüçi/Törümüş kamug halkka yetrür küçi*”/“*Kâdirdir, âdildir, hak kanunları/doğru töreleri koyan odur; yarattığı bütün mahlûklara gücü yeter*” (3192) sözleri de törenin/kanunun düzenleyicisinin Tanrı olduğunu, hakanın Tanrı adına ve Tanrı'nın öngördüğü şekilde töreyi/yasayı uyguladığına inancı gösterir. Bu sözlerden törenin toplumsal hayatı düzenleyici, türemişlerin uymakla yükümlü oldukları kuralları muhtevi ilâhî buyruk olduğu anlaşılır. İlahî düzene uygun olarak yeryüzünde Tanrı'nın eli olan kağan da düzenleme, tanzim etme, yoluna koyma görevini yerine getirecektir. Bilge Kağan'ın “*Bunça budun kop itdim*”/“*Bunca milleti hep düzene*

<sup>11</sup> Kültigin Abidesi 1/Kuzey, 13. satır.

<sup>12</sup> Kutadgu Bilig-İndex, s. 207.

<sup>13</sup> Bilge Kağan Abidesi/Doğu, 10. satır.

*soktum*<sup>14</sup> sözü, bu görevin ve sorumluluğun idrak edildiğini ve ona göre hareket edildiğini dile getirir.

Orhun Abideleri'nde "... *kutum bar için ülügüm bar için ölteçi budunug turgürü igit[t]im. Yaling budunug tonlug çigany budunug bay kiltim. Az budunug öküş kiltim*" / "*Kut'un var olduğu için, kısmetim var olduğu için, ölecek milleti diriltip besledim. Çıplak milleti elbiseli, fakir milleti zengin kıldım. Az milleti çok kıldım*"<sup>15</sup> sözleri, kağanın töre çerçevesinde ödev ve yükümlülüklerini belirtir. Türk milletini devletsiz bırakmamak, bir arada güçlü düzenli bir toplumsal hayat tesis etmek ve sürdürmek, az milleti çoğaltmak, çıplakları giydirmek, yoksulları zenginleştirmek, vb. görevleri olan kağanın "bilgili, cesur, buyrukları akıl ve geleneksel bilgiye"<sup>16</sup> dayalı olması gerekir. "... *Tengri yarlıkaduk için kutum ülügüm bar için*" / "*Tanrı buyurduğu için, devletim, kısmetim var olduğu için...*"<sup>17</sup> sözlerinde belirtildiği üzere, Tanrı'dan kendisine kut, ülüg ve buyruk verilmiştir.

Eski Türk inanç sistemine göre Tanrı, kağana "kut'un yanında yarlıg (Emir ve istek), ülüg (Baht ve talih) ve küç de (Güç ve gerekli enerji) (Ögel, 1982:175) verir. Kut, İlahî gücün/Tanrı'nın kağana verdiği erk/yönetme gücüdür; ancak kut, aynı zamanda sadece yöneticiye değil, her nesneye, varlığa verilmiş yaşama gücü, talih, mutluluktur. "Kut, gökyüzü, içyer ve yeryüzü arasında kalan insanın (toplumun) açıklamaktan aciz olduğu giz dolu aşkın olayları anlamak üzere edindiği ve düşlediği dikotomik değerler arasından 'acunsal-olumlu' olarak atıf yaptığı değerler kümesidir." (Divitçioğlu, 1987: 61). Tanrı vergisi olan kut, sabit, kalıcı bir öz değildir; yöneten de sıradan bir insan da töreye uygun davranmazsa, yaşamazsa kut ondan uzaklaşır, Tanrı kutunu geri alabilir. Sözelimi Bilge Kağan, "*Üze Tengri iduk yir sub [eçim ka]gan kutı taplamadı erinç*" / "*Üste Tanrı, mukaddes yer, su, amcam kağanın kutunu kabul etmedi/onaylamadı olacak*"<sup>18</sup> sözleriyle amcasına verilen kutun geri alındığını belirtir.

Kutadgu Bilig'te kut; talih, saadet, uğur, devlet, iktidar, vb. anlamlarında kullanılır ve Aytoldı ile temsil edilir. Kut/Ay Toldı, Töre'ye/Kün Togdı'ya kendisinin kararsız, döneke ve ayağının kaygan olduğunu söyler (548); yani kut istikrarsızdır. İstikrar ancak hükümdârın ve yardımcılarının eşgüdüm, uyum içinde çalışırlarsa sağlanabilir (694). Kuta sahip olmak için kişinin alçakgönüllü, tatlı dilli olması, ifrâta gitmemesi, çirkin işlere yanaşmaması, kibir ve

<sup>14</sup> Kültigin Abidesi/Güney, 3. satır.

<sup>15</sup> Kültigin Abidesi/Doğu, 29. satır.

<sup>16</sup> Kültigin Abidesi/Doğu, 3. satır.

<sup>17</sup> Bilge Kağan Abidesi/Doğu, 24. satır.

<sup>18</sup> Bilge Kağan Abidesi/Doğu, 35. satır.

gururdan uzak durması, dürüst olması gerekir (703-09). Aytoldı'ya/Kut'a göre erk, iktidar, makam Tanrı vergisidir, tutmasını bilmezsen gider. Kuta/saadete ermiş olan insanın ihtiyatlı olması ve bütün yakışksız işlerden uzak durması gerekir (724-26).

Ülüg'e, Ögel (1982: 175) baht, talih anlamı verirken Divitçioğlu (1987: 62) ülüg'ün "kökü ül-olup bölüşmek, paylaşmak, pay ve hisse anlamındadır" demektedir. Dîvânü Lügâti't-Türk'te (I/62, 72) ve Kutadgu Bilig'te (beyitler: 179, 271, 832, vd.) ülüg/ülük "nasip, pay, hisse, kismet" olarak açıklanmaktadır. Her iki kaynaktaki bilgilerden "anlaşılacağı gibi ülüg, varlık ve adaletle ilişkili bir kavram olup Tengri'nin asal iyeliklerinden biridir." (Divitçioğlu, 1987: 62). Dolayısıyla ülüg, aynı zamanda Tengri'den kağana verilmiş bir görevdir. Kağan, Tengri'nin lutf ettiklerini halkına adaletli şekilde üleştirmelidir. Bunu yaptığı takdirde toplumsal adaleti ve barışı sağlamış olacaktır; ki bu da törenin gereğidir. Kendisine kut, ülüg, küç ve yarlıg verilen kağan, sorumluluğunun idrakinde davranırsa kutu yücecek, artacaktır. "Türk hakani Yüce Tanrı'dan kut alır, egemenliğe sahip olur; ama iktidarı mutlak değil, töre ile sınırlıdır. Bir diğer yönüyle, iktidarının meşruiyeti, töreye uyduğu sürece devam eder. (...) Töre, geleneğe bağlı yusundur, yani hukuktur." (Kösoğlu, 2004:37).

## Sonuç

Türk yazılı kaynaklarında (Yenisey mezar taşları, Göktürk Abideleri, Dîvânü Lügâti't-Türk, Kutadgu Bilig, vd.) törenin önemi ve işlevine vurgu yapan pek çok bilgi söz konusudur. Doğru, adaletli uygulanan törenin/kanunların, çok geniş bir coğrafyada yaşayan ve çok çeşitli etkilere maruz kalan Türk boyları arasında birliği, bütünlüğü sağlamak, görev ve sorumluluklar çerçevesinde iş bölümünü gerçekleştirmek, ortak bir amaca yönelik düşünebilmeyi ve hareket etmeyi sağlamak gibi pek çok işlevi vardır. Töre/kanun, toplumsal düzenin işleyişini sağlamak, yönetenlerle yönetilenler arasındaki ilişkileri (ödev ve yükümlülükleri ) belirlemek, böylelikle yönetenlere meşruiyet kazandırmak, kişiler arasındaki ilişkileri ve meydana gelen sorun ve sıkıntıları çözerek toplumsal bütünleşmeyi sağlamak gibi işlevleri yerine getirir.

Yönetenlerin meşrulaştırılması, yönetme erkinin kim veya kimler tarafından kullanılacağını belirlenmesidir. Bilindiği gibi Türk devlet yönetiminde Doğu-Batı veya İç-Dış il/devlet anlayışı mevcuttur. Bu da yönetim erkinin kullanımında, belli görevlerin yerine getirilmesinde görev paylaşımını gösterir. Bu görev paylaşımı da yine geleneksel töre çerçevesinde gerçekleşir. Kişilerin kendi özel haklarını, davranış ve eylemlerinin, diğer insanlarla ilişkilerinin sınırlarını bilmeleri, bu sınırlara uygun hareket etmeleri ve davranmaları veya bu sınırları ihlal etmeleri sonucunda maruz kalabilecekleri cezâlar, yaptırımlar töreyle/kanunla

belirlenir. Çünkü, toplumsal hayattaki “ahlâkî kurallar, tutum ve davranışlar, yardımlaşma ve dayanışma esasları” (Tanyu, 1979: 109) törenin muhtevasındadır. Töre/kanun bu özelliğiyle toplumsal huzursuzlukları, çatışmaları önleyici işleviyle toplumsal huzuru ve barışı da tesis eder.

Türk kültüründe töre/kanun kurallarının, yasakların ihlâlinde kişi/kişiler, yaptırımlara, cezalara râzıdır/lar. İslâmiyet’in kabulü sonrasında Türk toplumunda genel geçer bir anlayış ve ilke olarak “Şeriatın kestiği parmak acımaz” sözü, bu râzılığın ifadesidir. Günümüzde de âdil bir yargılanma sonunda verilen cezaya râzılık söz konusudur. Yaşanılan süreçte yaşanan ve yanlış bir adlandırmayla “töre cinâyeti” olarak adlandırılan öldürme/öldürülme olaylarının töreyle/kanunla ilgisi yoktur. Bu tür olaylar geriliğin, ikelliğin, bağınazlığın yansıması olan olaylardır. Devlet otoritesinin var olduğu her yerde, törenin/kanunun âdilce uygulanması her türlü geriliği, çağ dışılığı, dolayısıyla ölmeyi/öldürmeyi önler. Çünkü, devlet otoritesinin töreyi/kanunu işletmesi, uygulaması ancak toplumun huzurunu, iyiliğini sağlar. Hâlâ, feodal ilişkilerin yaşandığı kimi bölgelerde devlet adına, kanunlar adına kendinde hareket etme serbesti, gücü bulanların işlediği cinâyetler töreye mal edilemez. Sözlü veya yazılı olsun, törenin/kanunun toplumsal işlevi, toplumun düzeninin, işlerliğinin, insan ilişkilerinin düzenlenmesi ve devamının sağlanmasıdır.

### Kaynakça

- ATALAY, Besim (1991). *Kutadgu Bilig*. c. II, Ankara: TDK Yayınları (5.b)
- ATALAY, Besim (1986). *Dîvânü Lügâti't-Türk*. c. II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- ERASLAN, K – SERTKAYA O. F.- YÜCE, N. (1987). *Kutadgu Bilig III*, İndeks, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- DİVİTÇİOĞLU, Sencer (1987). *Köktürkler* (Kut, Küç, Ülüg), İstanbul: Ada Yayınları
- ERGİN, Muharrem (1994). *Orhun Abideleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, (18.b),
- GÖKALP, Ziya (1976). *Türk Töresi* (Haz. Hikmet Dizdaroğlu), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- İNAN, Abdülkadir (1991). “Yasa, Töre-Türe ve Şeriat”, *Makaleler ve İncelemeler II*. c, s. 222-228, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- KAFESOĞLU, İbrahim (1993). *Türk Milli Kültürü*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, (10. b)
- KÖSOĞLU, Nevzat (2004). *Hukuka Bağlılık Açısından Eski Türklerde-İslâm'da ve Osmanlı'da Devlet*, İstanbul: Ötüken Yayınları (2.b),
- ORKUN, Hüseyin Namık (1987). *Eski Türk Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- ÖGEL, Bahaeddin (1982) *Türklerde Devlet Anlayışı*, Ankara: Başbakanlık Basımevi
- ÖGEL, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi I*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, (5.b),
- TANYU, Hikmet (1979). “Türk Töresi Üzerinde Yeni Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c.23, sayı:1, s. 97-120, Ankara
- TURAN, Osman (2000). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, (13.b)



**HALKBİLİMİ**  
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ  
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

UHAD

Uluslararası Halkbilimi  
Araştırmaları Dergisi

Cilt 3, Sayı 4, Yıl 2020 | Volume 3, Issue 4, Year 2020

Geliş Tarihi:03.11.2019 Kabul Tarihi:26.02.2020

Entry Date: 03.11.2019 Accepted: 26.02.2020

## DÎVÂNÜ LÜGÂTİ'T-TÜRK'TE YER ALAN GEÇİŞ DÖNEMLERİNE DAİR KAVRAMLAR ÜZERİNE ETNOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME\*

An Ethnological Evaluation on Inisiation Rits in The Divânu Lügati't Türk

Fırat TAŞ\*\*

### Özet

Kâşgarlı Mahmud'un *Divânu Lügati't-Türk* adlı eseri temelde Türkçenin Arapça karşısındaki gücünü ortaya koyma amacıyla kaleme alınmıştır. Ansiklopedik sözlük özelliği gösteren eser, bunların yanında birçok farklı niteliğe sahiptir. Şiirlerden verilen örneklerle antoloji, sözcüklerin örnek cümlelerle açıklanmasıyla bir dilbilgisi kitabı olarak da kabul edilen eser, oluşturulma yöntemleri açısından da bir etnografik araştırma özelliği göstermektedir. Uzun yıllar Türk boyları arasında dolaşan Kaşgarlı Mahmut eserini etnografide saha çalışması olarak adlandırılan yöntemle yakın bir yöntemle oluşturmuştur. Gezdiği yerlerdeki gündelik hayatı oluşturan unsurları gözlemlemiş ve bu gözlemlerini kelime örnekleriyle eserine yansıtmıştır. Bu çalışmada temel amaç eserdeki gündelik hayat pratiklerinin, geçiş dönemi ritüellerinin temsil edildiği kelimelerden yola çıkarak dönemin yaşantısını yorumlamaktır. Doğum öncesi, doğum, evlilik, ölüm ve ölüm sonrası olarak ana hatlarıyla sınıflandırılabilir bu geçiş dönemleri bir halkın ya da bir etnik grubun düşünüş biçimi, davranış ve tutumlarıyla ilgili gündelik hayattan alınan somut deneyimler ve bilgiler içermektedir. Söz konusu bilgiler topluluğun kültürel niteliklerinin evrensel davranış biçimleriyle karşılaştırılması olanağını sağlaması açısından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Divânu Lügati't Türk, Geçiş Dönemleri, Ritüel, Etnografya.

### Abstract

The work of Divânu Lügati't in Turkish by Kaşgarlı Mahmud is written to reveal the power of Turkish against Arabic. The work, which has the feature of an encyclopedic dictionary, also has many different qualities. Anthology with examples given in poems is also accepted as a grammar book by explaining the words with example sentences. The book is an ethnographic study in terms of its research methods.. The work of Kaşgarlı Mahmud, which has been circulating between Turkish tribes for many years, was created by a method similar to the method called ethnography field work. He observed the concepts of daily life in the places he visited and these observations were reflected in his work with examples of words. The basic aim of this work is to interpret the daily life practices, the rituals of the transition period, and interpret the life of the period. Transition periods can be classified as prenatal, birth, marriage, death and post-mortem. Transitional periods contain concrete experiences and knowledge from daily life about a person's thinking, behavior and attitudes. The information in question provides the opportunity to compare the cultural characteristics of the community with universal forms of behavior.

**Keywords:** Divânu Lügati't-Türk, Inisiation Rits, Ritual, Ethnography.

\* Bu çalışma 20-22 Nisan 2018 tarihlerinde Mardin III. Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongresi'nde sunulan sözlü bildirinin yeniden değerlendirilmiş şeklidir

\*\* Arş. Gör. Muş Alparslan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
firattas11@gmail.com



## Giriş

Türk kültür tarihinin köşe taşlarından biri olarak kabul edilen Dîvânü Lügâti't Türk 11. yüzyılda Kâşgarlı Mahmud tarafından yazılmıştır. Türk sözlük geleneği açısından bin yıla yakın bir süredir en çok referans verilen, üzerine çeşitli bilimsel disiplinlerde birçok çalışma yapılan eser, birçok alanda ilk olma özelliğine sahiptir. Türkçenin, dönemin dinî ve kültürel olarak egemen dili Arapça karşısında kendini var edebilmesi, barındırdığı zenginlikleri ortaya koyabilmesi açısından oldukça önemli olan eser, temel motivasyon olarak bir varoluş ve kimlik vurgusu taşımaktadır.

Kâşgarlı Mahmut, Türk boylarının, topluluklarının yoğun olarak yaşadığı Orta Asya ile Anadolu arasında kalan bölgede uzun yıllar dolaşmış ve birçok farklı alanda incelenebilecek malzeme derlemiştir. *Kaşgârlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türk Dünyası* adlı eserinde Reşat Genç, Eserin kapsamı ile ilgili şu saptamalarda bulunur:

Dîvanu Lügâti't Türk, adından da anlaşıldığı gibi, yalnız dönemin Türk şiiri ve ağız malzemesini içerisine alacak bir kâmus olarak düşünülmüştür. Gerçekte ise eser, Türk kültürünün tam manasıyla bir hazinesi olmuştur. Sözde Türk dilinin Arapça ile at başı yürüdüğünü göstermek gayesi ile ele alındığı halde, eserde zamanın Türk Dünyasının kültürü, dili, etnik yapısı, folkloru vesairesi eksiksiz bir şekilde aksettirilmiştir. Eserin içerisine aldığı her çeşitten malzemenin bolluğu ve zenginliği hemen hemen her konuda bilgi vermektedir. Sözlükte geçen birçok kelimelerin anlatışında şahit olarak ileri sürülen malzeme içerisinde Türk folkloruna, inanışına, hurafelerine, bozkır destanlarına, oba hikmetlerine, illerin vecizelerine, ağıtlara, tabiat tabloları tasvirlerine geniş bir şekilde yer verilmiştir (Genç, 1997: 11).

Çalışmamızda eserin etnolojik bir değerlendirmeye tabi tutulmasının başlıca sebebi halkbilimi ve etnolojinin birbirine oldukça yakın disiplinler oluşudur. Bu yakınlık ile ilgili Bascom'un değerlendirmesi şu şekildedir: “Antropolojinin dört bölümünden birisi olan ‘Kültürel Antropoloji’, ki bu bölüm aynı zamanda ‘Sosyal Antropoloji’, ‘Etnoloji’ veya ‘Etnografya’ olarak da adlandırılmaktadır, ‘Halk Bilimi (Folklor)’yle en yakından ilgili olan bölümdür” (2006: 54). Etnoloji/Halkbilim çalışmalarında etnografik yöntemin alan araştırması tekniklerine benzer teknikler kullanmıştır. Bu yöntemde araştırmacı, üzerine çalışma yapacağı bilgiye ulaşmak için bizzat kendisi söz konusu topluluğun gündelik hayatının içerisine dâhil olur ve sözlü ya da gündelik yaşam pratiklerine dair malzemeyi bir araya getirir. Araştırmacı, gözlem, görüşme, kaynak kişiden yararlanma gibi tekniklerle bilgiye birinci elden ulaşma amacındadır. Gözlem tekniği araştırmacının sistemli ya da sistemsiz, katılarak veya dolaylı

olarak topluluğu yakından tahlil edebildiği bir teknik olması sebebiyle (özellikle katılarak gözlem), etnolojik/halkbilimsel araştırmalarda en çok kullanılan tekniktir (Örnek, 2014: 75). Etnografik yöntemin ve bu yönteme dair tekniklerin bilimsel anlamda güvenilirliği, bilgiye ulaşma yöntemi bakımından, üst seviyededir. Bunun temel sebebi ise, araştırmacının gündelik deneyimin bir parçası olarak, yaşayarak bilgiye ulaşmasıdır. Bu durumda araştırmacının topluluğun gündelik uğraşlarını ne kadar derinlemesine incelediğine bağlı olarak söz konusu güvenilirlik ve geçerliliğin seviyesinde değişme olacaktır. Günümüzden bakıldığında bin yıl öncesinin kültürel özelliklerinin saptanması teknik olarak zorluklar içermektedir. Herhangi bir yazılı kaynak incelenerek bir değerlendirme yapılabilmesi için eserin vereceği bilgilerin güvenilirliği, bilginin kaynağının niteliği açısından çeşitli sıkıntılar barındırmaktadır. Bu açıdan ele alındığında Dîvânu Lügâti't-Türk yakın dönemlerde kaleme alınan birçok esere nazaran yöntem ve tekniklerin geçerliliği sebebiyle farklılık göstermektedir.

Kâşgarlı Mahmud; deyimleri, atasözlerini, şiirleri veya diğer birçok farklı türdeki malzemeyi birinci ağızdan, duyarak derlemiş ve farklı kullanımlarla karşılaştırmıştır. Türk boyları içerisinde yıllarca mesai harcayarak eserini oluşturması, esere etnolojik bir derinlik kazandırmıştır. Özellikle geçiş dönemi ritüelleri açısından kullanılan sözcüklere dair verilen ayrıntılı bilgiler, derleme yapılan topluluklarla ilgili ve dönemin gündelik yaşamına dair birinci elden, yerelden, tarihsel öneme sahip bilgiler eseri etnolojik olarak farklı noktaya taşımaktadır.

Dîvânu Lügâti't-Türk'te yer alan geçiş dönemlerine ait kavramlara geçmeden önce konuyu ana hatlarıyla ortaya koymak gerekecektir.

### **İnisiyasyon Ritleri (Geçiş Ritüelleri-Dönemleri)**

İlk olarak Arnold Van Gennep tarafından “*Les Rites de Passage*” adlı eserde kullanılan terim, temel olarak, üç geçiş riti ortaya koyar. Bunlar, doğum, evlenme, ölüm ve bunlara eşlik eden ayinlerdir. Bu üç ayrı ayinsel evre: ayrılma, geçiş ya da eşiksellik, bütünleşmedir (Emiroğlu, Aydın, 2003: 325,326). Bu dönemlere ilişkin ayinsel pratikler, kültürel ilişkiler ağının ortaya konması için gerekli bilgiyi sağlar. Topluluğun kendini inşa ederken gelenekler yoluyla aktardığı sözlü metinler ya da gündelik yaşam pratikleri sistemsal bir bütünün parçasıdır. Söz konusu sistemin anlaşılır olması için bu geçiş dönemi uygulamalarının yerel deneyiminin ortaya konması gerekir. Topluluğun yerel deneyimlerine bakıldığında dönemlerin müstakil birer yapı olarak kodlanması ve birinden diğerine geçişin mutlaka törensel bir niteliğinin

olduğu görülecektir. Gennepe, söz konusu geçişlerin törenselliklerini tasvir ederken ev metaforunu kullanır:

Bir toplum odalara ve koridorlara bölünmüş bir eve benzer. Toplum daha çok bizim medeni formumuza benzer, ince olanlar onun iç kısmıdır, geniş ve daha açık olanlar onun iletişiminin kapılarıdır. Diğer yandan bölümler uygar bir toplumda dikkatlice izole edilmiştir ve birinden diğerine geçiş gerekir (Van Gennep, 1960: 26).

Evrensel bir yönelim olarak erginlenme törenleri bir anlamda kişinin gruba dâhil edilmesinin seremonisidir. Topluluk içerisinde kalarak, bir kimlik edinmek, belirli uygulamalar ve kutlamalar sonrasında mümkün olmaktadır. Etnolog Gültekin süreci şu şekilde özetlemiştir:

İnisiyasyon ritüelleri, genellikle “erginleme törenleri” anlamında da kullanılır. Daha ziyade küçük ölçekli avcı-toplayıcı takımlarda, hortikültüralist (bahçe tarımcı) topluluklarda, göçer hayvancı ve kimi yerleşik yarı-göçer klan/aşiret tipi toplumsal organizasyona sahip toplumlarda (çoğunlukla ergenliğe geçişe eşlik eden uygulamalarla birlikte) görülen “topluluğa katılım” amacıyla yapılan dinsel-büyüsel işlemlerdir. Temel amaç kadın ya da erkek kişinin, topluma/topluluğa temel oluşturan bir statüye kabul edilmesi, bu yolla bir “isim” alması, yani “birey” olarak kabul edilmesidir (Gültekin, 2015: 86).

Topluluk, bu ritüeller yoluyla insan hayatının doğal bir süreç sonucu meydana gelen parçalarını bir anlamda planlar ve her bir plan için farklı ritüeller ya da dayanışmaya dayalı ilişkiler oluşturur. Doğum öncesinden başlayarak geçirilecek her evrede insanın, değişim ve dönüşüm zorunluluğunu evrimsel bir döngüde izlemek mümkündür. Topluluk, her köşe başında belleğindeki bilgiyi ya da deneyimi kişinin gündelik yaşamının içerisine sokar. Genellikle ritüeller aracılığıyla görsel ve işitsel bir formda görünür olan geçmişin bilgisi, yerel kavrayışı betimler. Ritüeller, toplulukların kendi ayırt edici özellikleridir. Bu yönüyle yerel deneyimin simgelerini barındırır. Ancak ana hatlarıyla evrensel bir nitelik de taşımaktadır (Örnek, 2014: 183). Çalışmada dünyanın ve Türkiye'nin farklı bölgelerinde yapılmış alan araştırmalarından örneklerle karşılaştırmalar yapılarak bu yerel ve evrensel nitelikler anlaşılmasına çalışılacaktır.

### **Dîvânü Lügâti't-Türk'te Geçiş Dönemlerine Ait Kavramlar**

Geçiş dönemleri temel olarak üç evrede tanımlanır: Doğum, evlenme ve ölüm bu üç eşiği ifade eder. Bu kavramlar, süreci; öncesi, sırası ve sonrası olarak bir bütün olarak ifade eder. Kimi zaman bir geleneksel uygulama, kimi zaman da ayinsel bir pratik olarak ritüel şeklinde karşımıza çıkar.

#### **Doğum**

Divânü Lügati't Türk hakkında en az sözcük bulunan geçiş dönemidir. Doğum öncesi geleneksel uygulamaların birçoğunda kadının erkek çocuk doğurması arzusu ön plandadır. Bu

birçok kültürde farklı sebeplerle karşılaşılan durum, kimi zaman ekonomik olarak erkek çocuğunun daha işlevsel olmasıyla ilgilidir. Dîvânu Lügâti't-Türk'te *Örtendi*<sup>1</sup> sözcüğünü açıklarken kullanılan örnek dönemin efsanevi inanışlarında erkek çocuğunun ihtimallerden iyi olanını imler. Sedat Veyis Örnek'in Anadolu'nun farklı bölgelerinden derlediği uygulamalarda da dinsel-büyüsel pratiklerle erkek çocuk sahibi olma isteği görülür. “Adak ve kurban adanır, yatırlara, ziyaretlere, türbelere gidilir, hocalara başvurulur, muska ve tılsım yazdırılır, kadın cinsel birleşme sırasında sağına yatar, sağından kalkar, gelinin yatağına oğlan çocuğu yuvarlanır vs.” (2015: 190). Sözlü kültürde de erkek çocuğun öncelikli olduğu vurgusu görülmektedir: “Kız çocuğun daha hayırlı olduğu söylenmekte ancak yine de erkek çocuk isteği ağır basmaktadır. Bu da ‘kız el aşıdır, elin ocağını tüttürür’ biçiminde ifade edilmektedir” (Artun, 2005: 142).

Chagnon'un Güney Amerika Yerlilerinden Yanömamo kabilesinde yaptığı alan çalışması sırasında kabilenin neredeyse erkek ırkçısı olduğu ve birçok deyişte erkeklerin kadınlardan daha değerli olduğu vurgulanır (2004: 239). Lewis'in Meksika'da yaptığı alan çalışmasında da topluluğun net bir şekilde erkek çocuk tercih ettiğini belirtir. Erkek çocuk ekonomik açıdan daha üretken görülür ve kız çocuklar; korunmaya muhtaç olması nedeniyle yük olarak görülmektedir (2002: 130). 11. yüzyıl Türk toplumundan 20. yüzyıl Türk toplumuna, Meksika'dan Güney Amerika'ya kadar birçok toplulukta, farklı zamanlarda aynı şekilde erkek çocuk isteğinin olmasının evrensel sebebi erkeğin kadına göre katma değere katkısının yüksek olmasıdır. Aynı zamanda korunmaya muhtaç kadının aksine hem işçi hem asker olarak avantajlı kabul edilen erkek çocuk doğum öncesi dinsel-büyüsel pratiklerde kız çocuğuna göre daha çok tercih edilmektedir.

Doğum sırasında karşılaşılan inanışlar, uygulamalar ya da ritüeller içerisinde Dîvânu Lügâti't-Türk'te geçen *qap*<sup>2</sup> sözcüğünün açıklamasında zarıyla doğan çocuklara ‘qaplıg oğul’ dendiğini ve bu çocukların uğur getireceğine inanıldığını belirtir. Lewis'in Meksika'da yaptığı alan çalışmasında, aradaki binlerce kilometrelik mesafe ve yüzlerce yıllık farklılığa rağmen benzer bir ritüel söz konusudur. “Cenin zarı içerisinde doğan bir bebek ise mutlaka

<sup>1</sup>Örtendi bulutlar (güneşin batışından sonra) kızardı. Türkler bunu iyiye işaret olarak yorar: şu atasözünde de geçer, *Tünle bulut örtense ewlükurikeldürmişçebolur, tangdabulut örtense ewkeyagikirmişçebolur*: bulutlar geceleyin kızıla dönerse bu kadının erkek bir çocuk doğuracağı anlamına gelir, eğer bulutlar şafak vakti alev alevse bu baskın yapan düşman eve girdi demektir. Bulutların şafakta kızarması kötüye işaretir (378).

<sup>2</sup>Rahimde ceninin etrafını çeviren zar. Eğer çocuk bu zarla birlikte doğarsa, bu onun kutlu olacağına işareti olarak kabul edilir; böylesi bir çocuğa *qaplıg oğul* denir.(398).

zengin olacaktır, zar şans getirmesi için saklanır” (2002: 133). Doğumun, yenilenme, değişme, şans ve uğur gibi kavramlarla ifade edilmesi ve bu çerçevede inanışların oluşması evrensel bir eğilimdir. Temelde benzer duygu ve düşüncelerle yaşanagelen doğum sürecinin, semboller ve motifler düzeyinde de yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere büyük benzerlikler göstermesi dikkate değerdir.

## Evlenme

Dîvânu Lügâti't-Türk'te üzerine en çok sözcük derlenen geçiş dönemi evliliğdir. Bir sosyal örgütlenme biçimi olarak evlenme, toplumsal sistemin en küçük yapısının ilk şartıdır. İnsanın üreme ve çoğalma olgusunun dünyanın birçok yerinde benzer şekilde belirli kurallara bağlanmasının anahtarı evlilik eylemi ve aile kurumudur.

Üreme, diğer primatlardan farklı olarak insanlarda tüm sene boyunca devam ettiğinden, cinsel birliktelik güvene dayalı bir temelde şekillenir. Bunun bir sonucu olarak tüm topluluklarda evlenme biçimleri ortaya çıkar. İnsanlar ve insan olmayanlar arasındaki diğer en büyük farklardan biri de dış evlilikler yoluyla akrabalık kurulmasıdır. Bu topluluklara yeni müttefiklere sahip olma şansını beraberinde getirecektir (Kottak, 2008: 163-164). Evliliğin toplumsal örgütlenişinin sebeplerinin evrenselliği, dünyanın birçok yerinde benzer uygulamaları karşımıza çıkarmaktadır. Evlilik yoluyla edinilen akrabalıkların Dîvânu Lügâti't-Türk'teki karşılığı *Qadnagun*<sup>3</sup> sözcüğüdür.

Evliliğe dair sözcüklerin ya da kavramların başında başlık parası ve çeyiz uygulamaları gelmektedir. Dîvânu Lügâti't-Türk'te *Qaling*<sup>4</sup> sözcüğüyle ifade edilen ve sözlü gelenek ürünlerinden verilen örneklerle zenginleştirilen kavram, birçok farklı kültürde görülen bir sözleşme biçimidir. Eriksen'in başlık parası tanımı ve örnekleri bu konuda açıklayıcı olacaktır:

Başlık parası (gelin parası da denir) başta Afrika olmak üzere çeyizden daha fazla yaygındır. Burada, damadın ailesi, damadın gelinin emeği ve üreme gücü üzerindeki haklarının karşılığı olarak gelinin ailesine kaynak aktarmakla yükümlüdür. Başlık parasının

<sup>3</sup>Evlilik yoluyla edinilen akrabalara söz uzatımıyla *qadınqadnagun* denir (390).

<sup>4</sup>Başlık parası. Şu atasözünde geçer. *Qalingberseqiz alır, kerek bolsa qiz alır*: (bir adam) başlık parası verirse gelini bakire bulacaktır, eğer çok istediği bir şey alıyorsa onu oldukça pahalıya alacaktır. Şu dörtlükte de kullanılır:

(Damat kayınbabasına sesleniyor)

Berdimsangaqaling, sana başlık parası verdim

Amdı munialing

Emgekmenigbiling

Uğrar tüngürbargalı

şimdi bunu alın

(ve bunun (bu zenginliği biriktirmenin) bana ne büyük sıkıntılara ve çabaya mal olduğunu bilin

(kayınbaba) Dünür gitmek üzere der(393).

ödenmesi erkeğin kadın ve çocukları üzerindeki haklarını onaylar. Başlık parasının ödenmemesi durumunda, evlilik engellenebilir ve pek çok toplumda başlık parası ile ilgili anlaşmazlıklar yaygın bir kan davası nedeni olagelmıştır” (2009: 155).

Günümüzde başlık parası uygulamasının aynı isimle Kırgız Türklerinde devam ettiği görülmektedir: “Eski Türklerde yaygın bir gelenek olan başlık parası günümüzde Kırgızlarda da devam eden bir gelenektir. Başlık parasına Kırgızca’da ‘kalın’ denilmektedir. Kalın erkek tarafının kız tarafına verdiği mal ve parayı ifade etmektedir (Yeşil, 2014: 126). Başlık parası uygulamasından farklı bir yol olarak değerlendirilebilecek uygulama Dîvânu Lügâti't-Türk'te *Berişdi*<sup>5</sup> sözcüğünün açıklamasında örnek bir cümle ile birlikte karşımıza çıkmaktadır. Karşılıklı olarak kız alıp verme geleneği birçok göçebe kültürde görülmektedir. Ticari faaliyetlerin primitif bir biçimi olan takas yönteminin geleneksel evlilik uygulamalarındaki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bu gelenek Kaycı Kuda adıyla günümüzde Kırgız Türklerinde görülmektedir: “Kırgız Türkleri’nde evlilik çeşitlerinden biri “Kaycı Kuda” olup yakın akrabaların ya da dünürlerin iki kız veya iki oğlunun çapraz, başka bir deyişle “değiştokuş” usulüyle evlenmedir. (Yeşil, 2014: 125). Günümüzde Anadolu’da sıklıkla rastlanan *berdel* geleneğinin aynısıdır.

Modern medeni hukukun aile kurumunu düzenleyen kurallarının, geleneksel dönemdeki karşılığı olarak düşünülebilecek uygulamaların sebepleri genel anlamda şöyle sıralanabilir: erkeğin ve kadının haklarının belirlenmesi, kadının ekonomik açıdan güvence altına alınması ve daha çok çeyiz geleneğinde görüldüğü gibi ailesel ya da toplumsal bir dayanışma biçimi. *Sep*<sup>6</sup>, Dîvânu Lügâti't-Türk'te, kadının herhangi bir boşanma durumunda ekonomik olarak mağdur olmaması amacıyla oluşturulmuş bir uygulamadır. Tamamen kadına aittir ve onun güvencede olması için vardır. Beals’ın Hindistan’ın Gopalpur köyünde yaptığı alan çalışmasında evlilik ritüellerinden kız isteme merasiminde kız tarafının altın ve para istemesi de bir başlık parası isteme şeklidir (2004: 63). Evlenmenin gerçekleşebilmesi için gerekli olan bir diğer kurum da iki aile arasında gidip gelen, iletişimi sağlayan, şartları kolaylaştıran birilerinin oluşudur. Dîvânu Lügâti't-Türk'te *Arquçı*<sup>7</sup>, *Yorigçı*<sup>8</sup>, *Sawçı*<sup>9</sup> olarak ifade edilen kişilerin topluluktaki rolü, Örnek’in Sivas’ta yaptığı alan çalışmasında *görücülük* ya da *dünürcülük* olarak ifade edilir (2014: 263). Kadının gerdek gecesi hizmetinin sağlanması ve

<sup>5</sup>*Olar bir birke kız berişti*: Onlar evlenmek için birbirlerine kız kardeşlerini verdi (183).

<sup>6</sup>Gelinin çeyizi. Bu tamamen ona ait olan bir maldır(482).

<sup>7</sup>İki kişi arasında araç olan, evlenme zamanında dünürler arasında gelip giden kişi (151).

<sup>8</sup>Gelin ile güveyin akrabaları arasında söz getirip götürülen aracı (702).

<sup>9</sup>Gelin ve güveyin aileleri arasında gidip gelen, haber taşıyan kimse(477).



bilgilendirilmesi, evlilik ve cinsellik deneyiminin sözlü olarak aktarılmasının sonucu olarak ortaya çıkan geleneksel rollerden biri de Dîvânu Lügâti't-Türk'te *Mamu*<sup>10</sup>, *sagdıç*<sup>11</sup> ve *eget*<sup>12</sup> sözcükleriyle ifade edilmiş ve söz konusu kişiler gelinin cinsel konularda bilgilendirilmesi konusunda rol üstlenmişlerdir.

Evliliğin her aşamasında kadının, kızlıktan kadınlığa geçme durumuna ilişkin bekâret temalı sözcükler Dîvânu Lügâti't-Türk'te *qapaq*<sup>13</sup>, *qapaklanmag*<sup>14</sup>, *qapaklıg*<sup>15</sup>, *qızadı*<sup>16</sup> topluluğun bekâret ilişkin kavrayışını ortaya koyar. Evlenmenin bir anlamda bekâreti elde etme şeklinde algılandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kadının evlenmesinin toplumsal algılanışını verilen sözcük örneklerinde tespit etmek mümkündür. Söz konusu algının genel olarak kadının bir erkeğe ait olması vurgusunu içerdiği söylenebilir. *Erlendi*<sup>17</sup>, *beglendi*<sup>18</sup> buna örnek olarak gösterilebilir.

Düğün sırasında gelinin kullandığı aksesuar ve eşyaların ayinsel anlamı dışında maddi kültüre dair bilgiler de içerir. *Boqmaq*<sup>19</sup>, *didek*<sup>20</sup>, *didim*<sup>21</sup>, *bıçış*<sup>22</sup>, *kedüt*<sup>23</sup> sözcükleri ritüellerin ve uygulamaların simgesel öneme sahip unsurlarıdır.

Evliliğe dair sözcükler genel olarak ritüelin ekonomik organizasyonunun sağlanmasına yöneliktir. Gelinin ve damadın rollerinin sözleşmeyle ortaya konması bu noktada belirleyicidir. Diğer bir vurgu ise evliliğin gerçekleşebilmesi için gerekli ilişkileri kuran, bağları güçlendiren kişilerin kurumsal olarak varlığıdır. Günümüzde yapılan etnografik araştırmalarla karşılaştırıldığında halkın temel prensipler ve ana hatlar bağlamında çerçeveyi koruduğunu söylemek mümkündür.

<sup>10</sup>Gerdek gecesi gelinle gönderilen kadın. Bu özgün dile ait bir sözcük değildir (341).

<sup>11</sup>Sagdıç (463).

<sup>12</sup>Gerdek gecesi geline hizmet için yollanan genç kız(249).

<sup>13</sup>Bekaret, kızın kızlığı (398).

<sup>14</sup>Kız bozmak (398).

<sup>15</sup>Bakire (398).

<sup>16</sup>*Ol qızıqızadı*:O, kızın (bekaretini) bozdu (432).

<sup>17</sup>*Uraguterlendi*. Kadın evlendi (263).

<sup>18</sup>Kadın evlendi (180).

<sup>19</sup>Altından ya da başka madenlerden yapılan değerli mücevherler ve incilerle süslü, gelinin taktığı bir gerdanlık(193).

<sup>20</sup>Tahtrevan perdesi. Gelin bir yerden bir yere giderken yabancıların görmemesi için bu örtünün arkasında gizlenir (246).

<sup>21</sup>Gerdek gecesi gelinin giydiği taç(246).

<sup>22</sup>Düğünlerde ya da soyluların tertiplemediği şölenlerde konuklara verilen işlemeli kumaş parçası (186).

<sup>23</sup>Bir giyim eşyası. Bu sözcüğün kullanımı genellikle düğünlerle, gelinin ve güveyin akrabalarının onların onuruna giydiği belli bir giysiyle sınırdır. *Kedütberdi*: O, ona saygı işareti olan giysiyi verdi(300).

## Ölüm

Geçiş dönemlerinin sonuncu olan ölüm, döngünün boyut değiştirdiği, başka bir âleme geçişi ifade eder. Bu, farklı coğrafyalarda farklı inanışlarda ve dinlerde kimi zaman ilahi kimi zaman da doğal yasaların insanlara sunduğu öğretinin niteliğiyle doğrudan ilgilidir. “Ölümün öbür dünyaya açılan kapı olması, sözcük anlamından daha büyük önem taşır”(Malinowski, 2000: 42). Bu geçişin, topluluk tarafından nasıl karşılandığı bilgisi bizlere grubun ölüme dair algısını ve sonrasında hayata devam edebilmek için gerekli motivasyonu sağlayabileceği ayinsel pratikleri gösterir.

Dîvânu Lügâti't'te Türk ölüm sonrası ritüelleri karşılayan sözcüklerde ağır basan vurgu topluluk üyelerinin genellikle yeme-içme eylemleriyle bir araya gelmesi üzerinedir. *Eşük*<sup>24</sup>, *yog*<sup>25</sup>, *basan*<sup>26</sup> sözcükleri bu eylemi ifade eder. Ölümle ilgili âdet ve uygulamaların birçoğunda görülen birlikte yemek yeme, ölünün öbür dünyada da yaşamaya devam ettiği inanışıyla ilgilidir (Örnek, 2015: 304). Bunun yanında yaşanan acının ortaklaştırılması ve tahammül edilmesini sağlayacak birliktelik ruhunun ritüele dönüşmesi olarak da yorumlanabilir. Malinowski'nin bu tarz törenlerin işlevlerine yönelik değerlendirilmesi konunun etnolojik açıdan yorumlanışına iyi bir örnek olabilir:

Nedir bu işlev? Erginleme törenleri gördüğümüz gibi, geleneğin kutsanmasını sağlar; yiyecek kültürleri, ayin yemekleri ve kurbanlar insanın kısmetle, iyicil bereket güçleriyle bağını sağlar; totemizm insanın çevresine karşı pratik ve yararlı seçmeci ilgi davranışını tipleştirir. Eğer burada edinilen, dinin biyolojik işlevi görüşü doğruysa bütün cenaze ayinlerinin de benzer bir rolünün olması gerekir (2000: 48).

Eserde ölümle ilgili genişçe ele alınan bir diğer unsur ise Alp Er Tunga sagusudur. Bu sagu Türk Halk Şiirindeki en önemli ağıt örneklerinden biridir. *XI. Yüzyıl Türk Şiiri* adlı eserinde Talat Tekin, bir ağıt olarak ele alınan bu şiirin eserdeki önemli manzum parçalardan biri olduğunu vurgular (2017: VII-XI).

Söz konusu törenlerin evrensel anlamda benzerliği ve değişme hızındaki şaşırtıcı yavaşlık altı çizilmesi gereken başka bir noktadır. Ölüm ve ölüm sonrasında topluluğun gösterdiği temel refleks, genel olarak devam eden döngüyle bütünleşmek ve bunu birlikte düzenledikleri törensel pratiklerle dini bir ayin şeklinde icra etmekle görünür olur.

<sup>24</sup>Bir bey ya da hakan öldüğü zaman ona duyulan saygının bir işareti olarak mezarının üzerine örtülmesi için yollanan işlemeli kumaşa verilen ad. Bu kumaşlar daha sonra fakirler arasında paylaşılır (269).

<sup>25</sup>Ölü gömüldükten sonra üç ya da yedi gün içinde verilen yemek (699).

<sup>26</sup>Ölünün cesedi gömüldükten sonra onun adına verilen yemek (174).

## Sonuç

Dîvânu Lügâti't-Türk'te yer alan geçiş dönemlerine ilişkin kavramlar, dönemin toplumsal yaşamına dair verdiği bilgiler sebebiyle, bir etnografik eser olarak değeri taşımaktadır. Eserin karşılaştırılmalı olarak incelenmesi sonucunda şu tespitlere ulaşmak mümkündür:

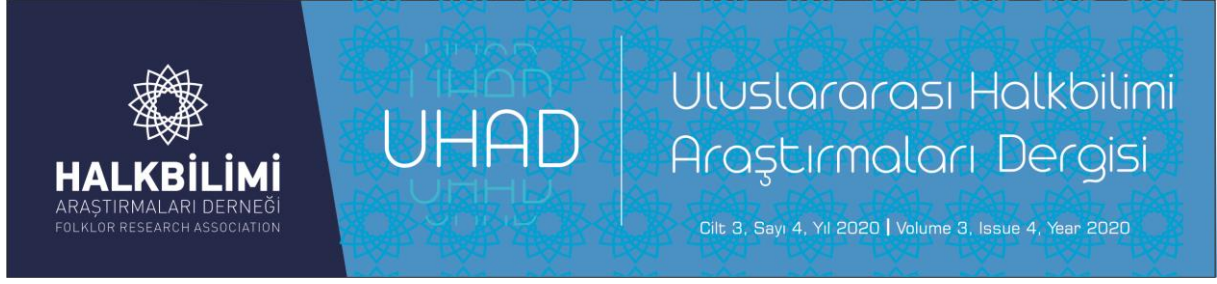
Geçiş dönemi ritlerinin ulusal ve yerel özelliklerinin ortaya konması etnolojik anlamda değerli bilgiler içermektedir. Bu ritüellerin ana hatlarıyla evrensel olduğu fikrinin incelenen eserde de bu çerçevede olduğunu tespit etmek mümkündür. İnsanın, doğum, evlenme ve ölüm eşiklerini geçerken kurduğu ilişkiler ve bunun işlevsel karşılıkları dünyanın birbirinden uzak birçok coğrafyasında ortaktır. Bu ortaklık, benzer durumların benzer sonuçları yaratması prensibinden hareketle evrensellik arz eder. Farklı ve ayırt edici olan ise biçimlerdir. Coğrafyanın kendine özgü koşullarının etkili olduğu bu farklılıklar çalışmada karşılaştırılmalı olarak ele alınmıştır.

Mekânsal farklılıkların yanında eserin 11. yüzyılda yazılmış olmasına rağmen günümüzde hem Türkiye'de hem de dünyanın farklı bölgelerinde görülen uygulamalarla benzerliği dikkat çekicidir. Bu sonuç halk kültürünün ritüel ve uygulamalarındaki direnci göstermektedir. Çok büyük bir farklılık göstermeden, kimi zaman aynı sözcükle ifade edilerek devam eden gelenekler, modern dönemlerde bile gündelik hayata dâhildirler.

## Kaynakça

- ARTUN, Erman (2005). *Türk Halkbilimi*. Kitabevi Yayınları: İstanbul.
- BASCOM, William R. (2006). *Halkbilimi (Folklor) ve Antrpoloji. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1 İçinde*, Geleneksel Yayıncılık: Ankara.
- BEALS, Alan, (2004). *Orada Bir Köy Gopalpur-Hindistan*. Epsilon Yayınları: İstanbul.
- CHAGNON A.,Napoleon, (2004). *Yanomamö Savaşa Doğanlar*. Epsilon Yayınları: İstanbul.
- EL-KAŞGARÎ, Mahmûd, (2007). *Dîvânu Lügâti't-Türk*. Kabalcı Yayınları: İstanbul.
- EMİROĞLU Kudret, AYDIN Suavi, (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.
- ERİKSEN, Thomas Hylland, (2009). *Küçük Yerler Derin Mevzular Sosyal ve Kültürel Antropolojiye Giriş*. Avesta Yayınları: İstanbul.
- GENÇ, Reşat, (1997). *Kaşgârlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türk Dünyası*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: Ankara.
- GÜLTEKİN, Ahmet Kerim, (2015). İnisiasyon Ritüelleri. *Bilim ve Ütopya – Aylık Bilim, Kültür ve Politika Dergisi*. Sayı: 254.

- KOTTAK, Conrad Phillip, (2008). *Antrpoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- LEWIS, Oscar, (2002). *Tepoztlan Meksika'da Bir Köy*. Epsilon Yayınları: İstanbul.
- MALINOWSKI, B., (2000). *Büyü, Bilim ve Din*. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- ÖRNEK, Sedat Veyis, (2014). *Türk Halk Bilimi*. Bilge Su Yayıncılık: Ankara.
- TEKİN, Talat, (2017). *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*. Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.
- VAN GENNEP, Arnold, (1960). *The Rites Of Passage*. The University Of Chicago Press: Chicago.
- YEŞİL, Yılmaz, (2014). Türk Dünyası'nda Geçiş Dönemi Ritüelleri Üzerine Tespitler. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*. C. 3, s. 9.



**Geliş Tarihi:04.12.2019 Kabul Tarihi:20.04.2020 Entry Date: 04.12.2019 Accepted: 20.04.2020**

## ÂŞIK KİMDİR?

### Who is Minstrel?

**Mehmet Emin BARS\***

#### Özet

Âşıklık Türk kültürünün önemli geleneklerinden biridir. Bu gelenek âşık adı verilen sanatkarlar tarafından sürdürülmektedir. Bugüne kadar âşık ve âşıklık geleneği ile ilgili çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların ele aldıkları ilk konu âşığın kim olduğudur. Her çalışma âşığı farklı şekilde tanımlamıştır. Her farklı tanımlama konuyu biraz daha karmaşık hale getirmiştir. Özellikle son dönemlerde âşıklarla ilgili yapılan çalışmalarda âşık olarak kabul edilemeyecek kişilerin de âşık olarak ele alındığı görülmüştür. Bu durum âşıklık geleneğini zayıflatmakta, toplum nezdinde itibarını düşürmektedir. Bu çalışma âşık araştırmalarında geleneğin temsilcisi olarak görülen kişide bulunması gerekli bazı özelliklere dikkat çekmek amacıyla hazırlanmıştır. Âşık toplum içerisinde saygın bir sanatçıdır. Bu bakımdan kendisini başka sanatçı tiplerinden ayıran birtakım nitelikler taşımaktadır. Onu toplum nezdinde kutsal bir konuma getiren bu nitelikler geleneğin sürmesi açısından da önem taşımaktadır. Çalışmada bir kişinin âşık olarak kabul edilmesi için iki niteliğin bulunması gerektiği sonucuna varılmıştır. Âşık, halk edebiyatı tür ve şekillerindeki bir ürünü saz eşliğinde bir dinleyici grubu karşısında icra edebilen kişidir. Bunun yanında rüyada bade içme, hazırlıksız şiir söyleme, karşılaşma, hikâye anlatımı gibi âşıklığa ait diğer nitelikler de önemlidir. Ancak bunların âşıktaki bulunması şart değildir. Bu nitelikler âşığın ustalığını artırıcı özelliklerdir.

**Anahtar kelimeler:** Âşık, Gelenek, Saz, Rüya.

#### Abstract

Minstrel is one of the important traditions of Turkish culture. This tradition is maintained by artists called minstrels. There have been many studies on minstrels and minstrel tradition to date. The first issue that these studies deal with is who is the minstrel. Each study defined the minstrel in a different way. Each different definition makes the subject a little more complicated. Especially in recent studies on minstrels, it has been seen that people who cannot be considered as minstrels are considered as minstrels. This situation weakens the minstrel tradition and decreases its value against the society. This study was prepared in order to draw attention to some features that should be found in the person who is seen as the representative of tradition in minstrel research. Minstrel is a respected artist in society. In this respect, minstrel has certain qualities that distinguish him from other types of artists. These qualities that make minstrel sacred are also important for the continuation of tradition. In this study, it is concluded that two qualities must be found for a person to be accepted as a minstrel. Minstrel is a person who can perform a product of folk literature genres and forms in front of a group of listeners accompanied by saz. In addition to this, other qualities of minstrelism such as drinking bade in a dream, telling unprepared poems, encountering and telling stories are also important. However, it is not necessarily present in the minstrel. These qualities are the features that increase the mastery of the minstrel.

**Key words:** Minstrel, Tradition, Saz, Dream.

\* Doç. Dr., Bingöl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mebars@bingol.edu.tr.  
ORCID: 0000-0001-6972-6860.

## Giriş

Türkler uzun bir tarihî geçmişe sahip, çok geniş coğrafi mekâna yayılan uzun ömürlü milletlerden biridir. Bu uzun tarihî süreç ve geniş mekân içerisinde pek çok kültür ve dinin tesirinde kalmış, farklı medeniyet seviyelerini yaşamıştır. Milletlerin hayatında iki yönlü bir faaliyet bulunmaktadır: medeniyet ve kültür. Medeniyet milletlerarasındaki benzerlikleri artırırken kültür farklılıklar yaratarak millî kimliği oluşturur. Milletlerin hayatında varlıklarını, bütünlüklerini ve farklılıklarını koruyan, ihtiyaçlarını karşılayan süreklilik vasfına sahip düzenler “gelenek” olarak tanımlanır (Yıldırım, 1989: 6). Millet hayatını düzenleyen ve bütünlüğünü koruyan gelenekler, değişen ve gelişen ihtiyaçlara göre kendisini sürekli yeniler. Bu geleneklerin birleşimi kültürü meydana getirir. Türk kültürünün en önemli geleneklerinden biri de şüphesiz âşıklık geleneğidir. Kökleri şamanlık/kamlık dönemlerine dayanan, ozan/baksı geleneğiyle varlığını sürdüren ve nihayet XV-XVI. yüzyıldan itibaren yeni bir formla karşımıza çıkan âşıklık geleneği, Türk kültürünün mihenk taşlarından birini oluşturmaktadır. Âşıklık geleneği geçmişten itibaren Türk milletinin ihtiyaçlarına göre değişmiş, gelişmiş, yeni geleneklerin oluşmasını sağlamıştır. Geleneği yaşatan ve geliştirenler onların yaratıcıları ve aktarıcılarıdır. Âşıklık geleneğinin de taşıyıcıları âşıklardır.

Âşıklık geleneği Türklerde kamlık/bahşılık/ozanlık geleneğinin İslamiyet’in kabulünden sonra aldığı yeni biçimdir. Köprülü (2004a: 71-78) en eski Türk şairlerinin farklı Türk boylarında “şaman, oyun, kam, baksı/bakşı, ozan” şeklinde adlandırılan sahir-şairler olduğunu ifade eder. Bu şairler “sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik” gibi birçok vasfı kendilerinde toplamışlardır. Gökyüzündeki ilahlara kurban sunmak, ölünün ruhunu gökyüzüne yollamak, kötü cinlerin sebep olduğu hastalık ve ölümleri önlemek, hastaları tedavi etmek gibi vazifeleri yerine getirmişlerdir. Eski Türk kam-baksıları tarafından yapılan bu vazifeler, içtimai iş bölümü sonucunda, sonradan ayrı ayrı şahsiyetlerde ortaya çıkmıştır. Artık hastaları hekimler tedavi etmeye, müzik aletlerini musikişinaslar çalmaya, kerametleri mutasavvıflar göstermeye, şiiri de edebiyatla ilgilenen kişiler söylemeye başlamıştır.

Başka milletlerde olduğu gibi eski Türkler arasında da halk şairleri başlangıçta dinî, sonrasında sihrî-dinî bir mahiyete sahipti. Türklerin halk şairlerine dair ilk bilgiler Miladi X. asrın ilk yarısında Attila devrine aittir. Attila’nın ordusunda bulunan şair ve muzıkacılar Attila’nın zafer ve kahramanlıklarını anlatan şiirler okumuşlardır (Köprülü, 2004a: 153). Âşıklık geleneği de ozan-baksı geleneğinin devamıdır. Nitekim Oğuz, âşık edebiyatının bu konuda araştırma yapan bilim adamları tarafından “sihir, büyü, hekimlik, saz şairliği gibi görev ve beceriler üzerinde meslekleşen eski kamlık, bahşılık, ozanlık geleneğinin Türklerin



İslamiyet’i kabulünden sonra aldığı yeni biçimin adı” (2006: 138) olarak tanımlandığını söyler. Günay (2005: 43-54), Köprülü’nün yukarıdaki görüşlerini tekrarlar, özellikle rüya motifi üzerinde durarak, âşık edebiyatının şaman-ozan-baksı geleneğinin bir uzantısı olduğunu vurgular. Benzer biçimde Çobanoğlu (2000: 127) da avlarda, şeylanlarda, zafer günlerinde kurulan ziyafetlerde kahramanlık şiirlerini söyleyen ozanların yerini tekke edebiyatının teşekkülünden sonra “ordu şairleri”nin aldığını ifade eder. Ozanlık geleneği âşık tarzı şiir geleneğine doğrudan veya tekke ve ordu şairleri vasıtasıyla dönüşmüştür. Bu süreçte âşık şiiri ozan-baksı geleneğinin şekil, tema ve fonksiyonlarını devralmıştır. Düzgün (2018: 289-290) ozan-baksı geleneğinin kültürel ve sosyal şartların değişimine bağlı olarak sadece şairliği yürüten sanatkarları ortaya çıkardığını belirtir. Bu açıklamalar ışığında âşık edebiyatının ozan-baksı geleneğinin sosyal-kültürel koşullara bağlı değişiminin bir sonucu olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Dünyada folklor çalışmalarının ortaya çıkması ve zamanla Türkiye’de de etkilerini göstermesiyle âşıklık geleneği çalışmaları başlamıştır. Âşıklık geleneği çok sayıda araştırmacı tarafından çeşitli açılardan incelenmiş, bu araştırmalar beraberinde bazı problemleri de getirmiştir. Karşılaşılan problemlerin başında da geleneğin temsilcilerinin nasıl adlandırılması gerektiği gelmektedir. Yapılan çalışmalarda hem gelenek hem de gelenek temsilcileri çok farklı şekillerde adlandırılmıştır. Bunda âşık olarak adlandırılacak kişide bulunması gereken özelliklerin neler olması gerektiği konusunda farklı düşüncelerin varlığı en büyük neden olarak görülmektedir. Âşıklar belli kuralları ve kabulleri olan belli bir meslekî zümreyi oluşturmaktadır. Bu bakımdan âşık olmak belli özel şartların varlığını zorunlu kılmaktadır.

Âşıklık geleneğinin temsilcileri “âşık, saz şairi, halk şairi, halk âşığı, badeli âşık, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, Hak şairi, Hak âşığı, meydan şairi, kalem şairi, çöğürücü, çöğür şairi” gibi farklı terimlerle adlandırılmışlardır. Âşıklık geleneği Türkiye’de üzerinde en fazla çalışma yapılan alanlardan biridir. Fuad Köprülü’den günümüze değin üzerinde çok sayıda inceleme yapılmasına rağmen bu çalışmalarda ele alınan sanatçıların hangi nitelikleriyle âşık olarak kabul edilmesi gerektiği bir sorun olarak ortada durmaktadır. Her araştırmacının kendince birtakım kriterlere göre önerdikleri adlandırmalarla konu daha da karmaşık bir hal almıştır.

Son dönemlerde âşık olarak çeşitli bilimsel çalışmalara konu edinen bazı sanatkarların geleneğe göre âşık olup olmadıkları tartışılmalıdır. Bu sanatçı tiplerinin geleneğin temel niteliklerine sahip olmamalarına rağmen geleneğin temsilcisi kabul edilerek incelenmeleri, ortaya koydukları bazı ürünlerin zorlamalarla halk şiiri tür ve şekillerine uydurulma gayretleri konu üzerinde tekrar düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Sırf bilimsel bir incelemeye konu

bulmak amacıyla gelenekten uzak bazı sanatkâr tiplerinin âşık olarak kabul edilmeleri geleneğin gücünü zayıflatan, geleneği sıradanlaştıran, kalitesini tartışmaya açan bir tehlike olarak görülmelidir. Hece vezniyle şiir yazan veya eline sazı alıp aklına gelenleri düşüncesizce sıralayan her kişi âşık değildir. Âşıklık zaman içerisinde kendisine has bir gelenek oluşturan, önemli bir zümre edebiyatıdır. Teknolojik gelişmelerle her geçen gün zayıflayan, ayakta durmaya çalışan gelenek, günlük ve şahsi hesaplarla daha fazla yıpratılmamalıdır. Bu bakımdan âşık olarak nitelendirilecek bir sanatkârda bulunması zorunlu olan ölçütlerin belirlenmesi gerekmektedir. Bu çalışma kimlerin âşık olarak kabul edilmesi gerektiği ile ilgili bir deneme mahiyetindedir. Konunun uzmanlarını âşıklık geleneği çalışmalarında geleneğin aktarıcısı ve yaratıcısı olarak kabul edilen temsilcilerinde bulunması gerekli olan temel nitelikler üzerinde tekrar düşünmeye sevk etmek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma kimlerin âşık olarak görülmesi, âşık olarak adlandırılacak sanatçı tipinde ne tür niteliklerin aranması gerektiği üzerindedir.

### 1. Âşık Kimdir?

Çalışmanın ilk bölümünde günümüze kadar âşıklık geleneği ile ilgili yapılan ve hemen hemen tüm çalışmalarda kendisine yer bulan, ancak hâlâ bir netliğe kavuşturulamayan “Âşık kimdir?” sorusuna alanın bazı uzmanları tarafından verilen yanıtların bir değerlendirmesi yapılacaktır. Âşıklık geleneğiyle ilgili önemli bilgiler veren ilk araştırmacılardan biri Türkiye’de halk biliminin kuruluş ve gelişiminde büyük katkıları olan M. Fuad Köprülü’dür. Çeşitli makalelerini topladığı kıymetli eseri “Edebiyat Araştırmaları” (2004a)’nın ilk cildinde yer alan “Ozan”, “Bahşi”, “V-XVI. Asırlarda Türk Şairleri” ile “Saz Şairleri: Dün ve Bugün” başlıklı makaleleri ile “Saz Şairleri” (2004b) adlı çalışması konuyla ilgili değerli bilgiler vermektedir. Köprülü âşık edebiyatından XVI-XX. yüzyılları arasında Anadolu’da ortaya çıkıp zengin eserler veren ve edebî geleneği günümüze kadar devam eden “saz şairleri”nin anlaşılması gerektiğini ifade eder. Âşık tarzı/edebiyatı denilen bu geleneğin belli kaideleri, kalıpları, ideolojisi, hususi bir tarzı bulunmaktadır (Köprülü, 2004a: 172). Köprülü halk arasında âşıkların ikiye ayrıldığını ifade eder: “a) Kalem şâirleri; yani, yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan klâsik şâirler. b) Meydan şâirleri; yani, halk toplantılarında irticalen de şiirler tertip eden ve onları sazları ile çalıp söyleyen saz şâirleri” (Köprülü, 2004a: 165). Köprülü’nün düşüncelerinde iki önemli husus dikket çeker. Birincisi âşıklık geleneğinden saz şairlerinin anlaşılması gerektiğini ifade ederken sazın gelenekteki önemine dikkat çekmesidir. Diğer bir husus ise yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan şairleri de “kalem şairleri” adıyla âşıklık geleneğine dahil etmesidir. Bizce âşıklık geleneğinden saz şairlerinin anlaşılması

gerekliliği ile saz çalmasını bilmeyen, klasik tarzda ürünler ortaya koyan, icra töresinden uzak kalem şairlerinin âşık olarak kabulü, içerisinde bir çelişki barındırmaktadır.

Dizdaroğlu da saz şairleri veya âşıkları iki bölüğe ayırır. Ona göre âşıkların bir kısmı hiç öğrenim görmeyen, okuma-yazma bilmeyen, şiirlerini saz eşliğinde okuyan, irticalen söyleyebilen ve çoğunluğu hece ölçüsünü kullananlardır. Diğer bir kısmı ise belirli bir öğrenimden geçmiş oldukları gibi saz çalmasını da bilen, hem aruz hem de hece ölçüsünü kullanan şairlerdir (Dizdaroğlu, 1968: 195). Bu iki bölüğe bakıldığında belli bir eğitimden geçmiş olma, bunun da etkisiyle aruzu kullanma iki bölümü ayıran nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dizdaroğlu ardından başka şair gruplarından da söz eder. Kalem şuarası belli bir öğrenimden geçmiş, saz çalmasını bilmeyen, hem hece hem de aruz ile şiir yazan şairlerdir. Bunları öğrenim görmüş, hece ve aruzla yazan şairlerinden ayıran özellikleri saz çalmasını bilmemeleridir. Halk şairi ise hem âşıkları hem de kalem şuarasını içine almaktadır (Dizdaroğlu, 1968: 195). Bu tanımlamaya göre Dizdaroğlu saz çalmasını bilenleri âşık veya saz şairi olarak adlandırırken saz çalmasını bilmeyenleri kalem şuarası olarak isimlendirmiştir. Kalem şuarasının klasik şairlerden ayrılıp halk şairleri arasında kabul edilmelerinin nedeni ise âşık tarzı şiir yazmaları ve sade dil kullanmalarındadır.

Pakalın ise âşığı elinde saz adı verilen çalgı aletiyle şehir şehir gezerek şiir okuyan kişi olarak tanımlar ve âşık ile halk şairini birbirinden ayırır. Ona göre âşık ümmîdir, halk şairi okuma-yazma bilir. Âşıkların ellerinde saz, dillerinde söz varsa da ruhlarında şiir kabiliyeti yoktur. Halk şairleri ise sazı kabiliyetlerini ilan için elinde taşır. Halk şairi dilenmez, kazanır. Oysa âşık İstanbul kahvehanelerinde dilenci sazendeler gibi para toplar. Halk şairi icat eder, âşık intihal eder (Pakalın, 1993: 99-100). Pakalın'ın bu görüşleri gelenek içerisinde profilleri çizilen âşıklarla ilgisi bulunmayan, yanlış telakkilerdir. Âşık elinde sazı, dilinde sözüyle dinleyicileri çoşturan, eğlendiren, kutsal niteliklere sahip, elinin emeğiyle geçimini sağlayan gerçek halk sanatkâridir. O hem sözünde hem sazında söz sahibidir. Eski dönemlerde çoğunluğu okuma-yazma bilmemesine rağmen son dönemlerde yetişen âşıkların büyük bölümü okuma-yazma bilmektedir. Okuma-yazma bilmemeleri usta-çırak ilişkisi içerisinde ciddi bir eğitim gören âşıkların vasıflarını olumsuz biçimde etkilememiştir. Aksine yazılı kültüre uzak bulunmaları çoğu zaman sözlü geleneğin daha güçlü biçimde yaratımını ve aktarımını sağlamıştır. Yazılı kültür ortamının sözlü kültüre olumsuz biçimde etkileri<sup>1</sup> gözardı edilmemesi gereken bir durumdur.

<sup>1</sup> Sözlü kültür ile yazılı kültürün yapısal nitelikleri ve ilişkileri hakkında bk. Ong, 2012.

Halıcı, halk arasında âşık kelimesinin saz şairleri için kullanıldığını belirtir. Âşık rüyasında pir elinden dolu içer, madde âleminden mana âlemine geçer, gönül zenginliğine kavuşarak dili çözülür ve kendiliğinden şiir söylemeye, saz çalmaya başlar. Bir olay karşısında veya bir sohbet sırasında kendisine bir kafiye verildiği zaman dursuz duraksız şiirler söyler, âşıklarla karşılıklı türkülerle söyleşir (Halıcı, 1990: 215). Halıcı “âşık” kelimesiyle aynı anlamda “halk şairi” terimini de kullanır. Buna göre âşık rüyasında pir elinden bade içen, saz çalmasını bilen ve irticalen söyleyebilen kişidir.

Sakaoğlu şiirlerini saz eşliğinde okuyanları “saz şairi”, saz çalmayan şairleri “halk şairi” olarak adlandırır ve bunları saz şiiri tarihinde ele almanın doğru olup olmadığının tartışmaya açık olduğunu ifade eder. Sakaoğlu, Bayburtlu Zihni’nin dilinde sazın izine rastlamanın mümkün olmadığını; ancak tek bir şiiriyle edebiyat tarihine girebilecek kadar şöhrete kavuşmuş olan bir insanı bu araştırmaların dışında tutmaya gönlünün razı olmadığını da belirtir (Sakaoğlu, 1989: 107-108). Buna göre saz çalabilme, geleneğin önemli bir niteliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Halk şairi teriminin de özellikle Cumhuriyet’in kurulmasıyla halkın kazandığı önemle ön plana çıktığı görülür.

Artun ölümlerinden sonra kişilerin doğmaca şiir söylemelerine ve belki de saz çalmalarına bakılmayarak elde hece ile söylenmiş şiirleri söz konusu edileceğini belirterek bugün XVIII. veya XIX. yüzyıl âşıklarının şiirlerine, sanatlarına, dili kullanmalarına göre değerlendirildiğini ifade eder. Bu bakımdan âşıklardan saz çalıp doğaçlama söyleyenleri “telden-dilden söyleyen âşık”, saz çalamayanları “sazsız âşık”, âşık olmayıp âşık tarzı şiir yazarları ise “âşık tarzı şiir yazar şair” olarak adlandırılması gerektiğini savunur (Artun, 2005: 7). Buna göre Artun sadece âşık tarzı şiir yazarları âşık olarak adlandırmaz. Saz ve irticalen söylemeyi de âşıklığın esaslarından biri olarak kabul etmez. Bu nitelikleri bulunmayanları “sazsız âşık” olarak tanımlar.

Düzgün ise âşık edebiyatı temsilcilerini biçim ve içeriğe göre değil ortaya konuluş tarzına göre ikiye ayırır: a. Sanatlarını saz eşliğinde icra edenler: Müzik aleti kullanmaları ayırıcı vasıflarıdır. Sanatlarını saz eşliğinde icra edenler bunun doğal bir sonucu olarak ürünlerini çeşitli topluluklar karşısında da sunarlar. Ürünlerini hem önceden düşünerek yazarak hem de hazırlıksız, irticalen söylerler. İrticalen söyleme yeteneğine bağlı olarak karşılaşma yapabilirler. Gerektiğinde hikâye anlatabilirler. Saz çalıyor olması bir sanatkârın bu grupta değerlendirilmesinin temel şartıdır. Bu gruptaki sanatçılar “âşık, saz şairi, çöğür şairi, meydan şairi, halk ozanı” gibi isimlerle anılmışlardır. b. Sanatlarını saz eşliğinde icra etmeyenler: İcra esnasında herhangi bir müzik aleti kullanmazlar. İstisnaları olsa da irticale başvurmaz,

karşılaşma yapmazlar. Ürünlerini serbest zamanlarda düşünerek yazarlar. Ortaya koydukları ürünler âşık tarzının biçim ve içerik özelliklerini taşır. Bunlar da kendi aralarında okuma-yazma bilenler ve bilmeyenler olarak iki gruba ayrılır. Okuma-yazma bilmeyenlerin “halk şairi”, öğrenim görenlerin ise “kalem şairi” olarak adlandırılması yerinde olacaktır (Düzgün, 2018: 312-313). Düzgün, ürünlerini saz eşliğinde icra etmeyi önemli bir kriter olarak ele almakta, saz çalmasını bilmeyenlerin okuma-yazma bilip bilmemelerine göre “halk şairi ve kalem şairi” olarak adlandırılması gerektiğini düşünmektedir. Önceki araştırmacılara benzer biçimde her iki grubu da âşık edebiyatının temsilcileri olarak kabul etmektedir. Bunun nedeni de ürünlerinin âşık tarzı biçim ve içerik özelliklerini taşımalarıdır. Burada dikkat çeken diğer bir husus da saz çalmayı bilmenin ürünlerini bir topluluk karşısında icra etme, irticalen söyleyebilme, karşılaşma yapabilme, hikâye anlatabilme gibi geleneğin önemli niteliklerini yapabilme gücünü kazandırmasının vurgulanmasıdır. Gerçekten de yukarıda sayılan nitelikler bir âşığın saz çalabilmesiyle yakından ilişkili unsurlardır. Saz çalma yeteneği diğer gelenek unsurlarını da beslemektedir.

Âşıklık geleneği temsilcilerinin farklı terimlerle adlandırıldığını ve bu konunun karmaşık bir mesele olarak hâlâ önümüzde durduğunu ifade eden Kaya, halk şairi tarzında ürün veren sanatçıları dört grupta inceler:

- “1. Anonim şiir söyleyenler: Temsilcisi avamdan ve adı bilinmeyen insanlar.
2. Âşıklar-Ozanlar-Saz Şairleri: İrticalen şiir söyleyen, saz çalabilen, makamları olan, hikâye de anlatabilen sanatçılar.
3. Halk Şairleri: Şiirlerini yazarak vücuda getiren okur-yazar olan veya olmayan sanatçılar.
4. Âşık tarzı şiir yazan şairler: 8 veya 11 hece ile âşık tarzı şiirler yazan, mahlas da kullanabilen tahsilli şairler” (Kaya, 2007a: 66).

Kaya daha sonra tahsili, sazı kullanma becerisi, irtical yeteneği gibi nitelikleri ne olursa olsun birinci madde dışındakilerin hepsinin “âşık” veya “halk şairi” adı altında ele alınması gerektiğini ifade eder.

Özarslan, Erzurum âşıklık geleneğinden söz ederken Erzurumlu âşıkları sanat güçleri bakımından üstad, usta, kalfa, genç ve hevesliler şeklinde ayırır. Bu gruplardaki âşıkların tümü âşıklık geleneğinin icaplarını güçlü veya zayıf biçimde yerine getirmektedir. Hepsi sazlı, sözlü meclislerde sanatlarını icra etmektedir. Ancak yurtiçi/yurtdışı tanınırlıkları, sanat güçleri, yarışma ve şenliklere katılma, farklı kültür ortamlarında eser verme bakımlarından birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu grupların dışında yer alan, âşıklık tarifine uymayan kişiler de bulunmaktadır. Bunlar âşık fasıllarına katılmayan, yarışma, şenlik veya benzeri faaliyetler içinde yer almayan, saz çalmasını bilmeyen, irtical yetenekleri olmayan, atışma yapamayan,

sadece âşık tarzı şiir geleneğinde şiir yazan halk şairi özelliği taşıyan kişilerdir. Bunlar daha çok yarışma ve özel gecelerde şiir okurlar (Özarslan, 2001: 101-102). Buna rağmen Özarslan âşık tarifine uymadıkları ifade edilen ve halk şairi denilebilecek bu kişilerle ilgili “bu gruptakiler arasında şu âşıklar alınabilir” (2001: 103) diyerek bazı isimleri sıralar.

Bu açıklamalar ışığında bazı araştırmacıların âşıkları isimlendirmeleri onlar hakkında bazı fikirler verecektir. Âşık olarak adlandırdığımız sanatkârı Köprülü ve Sakaoglu daha çok “saz şairi”, Boratav “halk şairi, âşık”, Dilçin, Başgöz, Günay ve Oğuz “âşık”, Kabaklı “saz şairi, halk şairi”, Dizdaroglu “âşık, saz şairi, halk şairi” şeklinde adlandırmıştır. Elçin ise kendilerini âşık olarak nitelendiren sanatkârların Tanzimat, Türkçülük ve Millî Edebiyat akımlarının tesiri ile suni olarak ortaya atılan “halk şairi” deyimiyile adlandırılmasına karşı çıkar. Ona göre bu adlandırma Batı edebiyatlarının tesirinde kalmış fikir ve edebiyat adamları tarafından verilmiştir (Elçin, 1997: 31). Geleneğin sanatkârları kendilerini ekseriyetle âşık olarak adlandırmışlardır. Elçin de “saz şairi, âşık” terimlerini kullanır. Âşıklık geleneği temsilcilerini ifade etmek için araştırmacıların daha çok “âşık” ve “saz şairi”, bir kısmının ise “halk şairi” terimini bunlarla birlikte kullandığı dikkat çekmektedir.

Yukarıda konu ile ilgili alanın önde gelen bazı araştırmacıların bu görüşleri âşık olarak adlandırılacak kişide bulunması gerekli özellikleri daha da karmaşık hale getirmektedir. Bundan dolayı “âşık” olarak adlandırılacak halk sanatkârı için bazı ölçütlerin belirlenmesi şarttır. Bu şartlara göre bir kişi âşık olarak adlandırılmalı ve âşık edebiyatı içerisinde ele alınmalıdır. Bizce bir âşıkta bulunması gerekli nitelikler iki grupta ele alınabilir: Birinci gruptaki nitelikler âşıkların sahip olmaları zorunlu temel niteliklerini taşımakta olup bu unsurlara sahip olmayan kişilerin âşık olarak adlandırılmaması gerektiğidir. İkinci gruptaki nitelikler ise bir âşıkta bulunması halinde ustalık derecesini artıran; ancak bulunmaması durumunda âşık olarak kabul etmeye engel olmayan niteliklerdir. Bir âşık bu gruptaki niteliklerden tümüne sahip olmayabilir; ancak geleneği sürdürebilmesi için bazılarını yapmak zorundadır. Bir âşığın bu nitelikleri kullanma becerisine göre ustalığı ortaya çıkacaktır. İlk gruptaki nitelikler “asli”, ikinci gruptakiler “âşıklığı güçlendirici” unsurlar olarak adlandırılmıştır.

### 1.1. Âşıkta Bulunması Gereken Asli Unsurlar

Âşıklık hem musikî hem de anlatım konularında bir ustalık gerektirir. Bu nitelikleri kazanmak için de uzun bir çıraklık devresi zorunludur. Usta âşık, aday/çırak âşığa doğaçlama söyleme, karşılaşmalarda uygulayacağı teknikler, sazı kullanma mahareti, hikâye anlatma becerisi, dinleyicilerin ilgisini çekme yolları gibi konularda bilgiler aktarır. Usta âşığın çırağına



özellikle şu iki beceriyi kazandırması onun âşık olarak kabul edilmesi için zorunludur: 1. Saz/bağlama çalma becerisi, 2. Âşıklık fasıllarını geleneğe uygun biçimde uygulama becerisi. Bir âşık, âşıklık geleneğinin tür ve biçimlerinde yarattığı/aktardığı ürünleri bu iki becerisi sayesinde dinleyici/izleyici kitlesine ulaştırır. Bu iki nitelik birbirini tamamlayıcı bir mahiyete sahiptir.

### 1.1.1. Saz Çalma Becerisi

Âşıklık geleneğinde manzum söylemeye bağlı olarak ortaya çıkan tür ve şekillerin hem kolay biçimde öğrenilmesi hem de dinleyiciler üzerinde tesirli olabilmesinin en önemli şartlarından biri söz ile müziğin birlikteliğidir. Bu birliktelik yöreden yöreye çeşitlilik gösterir.

Âşıklar, şiiirlerini saz ile çalıp söyleyebilmeyi klasik şairler karşısındaki bir üstünlük sebebi olarak görmüşlerdir. Köprülü XIX-XX. asırlarda bazı âşıkların saz çalamadıklarını belirterek “bunun, daha çok, meslekten yetişmeyenlerde tesadüf edilen müstesna bir hâl olduğunu” (2004a: 166) belirtir. Ona göre meslekten yetişmiş asıl âşıklar arasında saz çalmayan bir şair tasavvur edilemez. Halk, şair denildiğinde mutlaka saz şairini anlamış, saz çalmasını bilmeyen bir şairin bulunabileceğini düşünmemiştir. Köprülü, halkın bu düşüncesini yansıtan klasik şairlerden Sümbülzâde Vehbî'nin Manisa'da başından geçen şu olayı anlatır:

“Vehbi, Mağnisa'ya naib olduğu zaman, ahali onun meşhur bir şâir olduğunu haber alarak çok sevinmişler. Bir akşam Mağnisa'nın en ileri gelen ayanından Kara Osman Oğlu Hacı Ömer Ağa, şehrin bütün büyükleri ile beraber şâir konağına davet etmiş; Meyer herkes İstanbul'dan gelen bu şâiri, meşhur bir saz şâiri sanmışlar, onun sazını ve sözünü dinlemek merakında imişler. Ev sahibi münasib bir fırsat bularak, bütün davetliler namına, biraz saz çalmasını şâire teklif edince, Vehbi kendini âşık sandıklarını anlamış; kendisinin saz değil, söz şâiri olduğunu anlatmaya çalışmış; fakat buna karşı, saz çalmayan şâir olabileceğine ihtimal vermeyen Hacı Ömer Ağa, muttasıl gümüş telli, sedefli tanburasını takdim ederek, birkaç nağme niyaz edermiş...” (Köprülü, 2004a: 166).

Onay (1996: 3) halk şiiirlerinin tetkikinde sadece şekil ve konuya değil aynı zamanda teganniye de bakmak gerektiğini ifade eder. Onay (1996: 5) halk arasında saz şairlerine “âşık”, saz çalamayan; fakat az çok okuma-yazması olup da şiiir söyleyebilenlerine “kalem şuarası”, Bektaşî tarikatına mensup olanlarına ise “meydan şairi” dendiğini söyler. Buna göre âşık, saz çalmasını bilen şairdir.

Boratav âşıkların hece veznini kullanmaları, dillerinin sadeliği gibi müşterek vasıflarından söz ederken “şiiirlerini saz çalarak söylemeleri”ni en önemli niteliklerinden biri olarak görür. Boratav halk şiiirlerinin ekseriyetle saz çaldıklarını ve şiiirlerini sazla söylediklerini ifade eder. Hatta bunların eserleri başka birisi tarafından naklolduğunda dahi sazla okumak bir kural olmuştur. Her âşık hem kendi şiiirlerini hem de geçmiş veya yaşayan âşıkların şiiirlerini sazıyla okur. “Son devirlerde bazı şairler, saz çamadıkları halde âşık tarzında şiiirler yazıp

söylemişlerdir. Fakat bunları, âşık tarzını taklit eden, hece vezniyle manzumeler meydana getiren şairler saymak daha doğru olur. Saz halk şairlerinin -hangi sınıftan olursa olsun- ayırıcı vasfıdır” (Boratav, 2000: 5). Boratav’a göre saz çalmasını bilmeyen bir kişi âşık olarak adlandırılmamalıdır. Eserlerini sazla okumak âşıklığın temel vasfıdır.

Boratav halk şairlerinin sanat mahsullerini ağızdan ağıza, sözlü gelenek yoluyla aktardıklarını, yazmayıp çalıp çağırdıklarını, eski ozanların kopuzlarına karşın bunların sazlarının olduğunu söyleyerek onların şu üç vazifeyi birden yapan sanatkârlar olduğunu vurgular:

“1- Kendi eserlerinin şairi ve nâkilidir [aktarıcısıdır].

2- Bazı hallerde, hem kendi eserlerinin, hem de başka eserlerin bestekârıdır.

3- Başka halk şairlerinin eserlerini yerden yere ve devirden devire götüren, yayan sanatkârdır: O eserlerin hem müziğini, hem de sözünü nakletmek vazifesini üzerine almıştır” (Boratav, 2000: 20).

Boratav’a göre âşıktaki şiir müzikten ayrılmaz. O sadece söylemez, aynı zamanda çalar, çağırır. “Âşıklar düz konuşma biçiminde söylemekle şiir söylemeyi dilden söylemek ve telden söylemek deyimleriyle ayırırlar; bununla âşıkın şiirini söylerken sözlere eşlik eden müzik aracının, sazın, âşıkın şiirinden ayrılmaz bir öge olduğu anlatılmak istenir” (Boratav, 1999: 21). Musikî ile şiir âşıkların dinleyicilerine sundukları ürün içerisinde, birbirinden ayrılmaz iki öge olarak görülmektedir. Tanınmış âşıkların adını taşıyan ezgilerin/makamların varlığı müziğin gelenekteki önemini, vazgeçilmezliğini, gelenek temsilcilerinin müzik alanındaki hünelerini göstermektedir. Nitekim Boratav (2017: 158), halk edebiyatının nazımlı biçimlerinde ezgiyi biçimi belirleyen nitelikler arasında sayar.

Başgöz, âşık edebiyatının “saz ve dil ile yani sözle ve sesle yaşayan” (2014: 26) sözlü bir edebiyat olduğunu söyler. Âşık, şiirini yaratırken mutlaka ona uyan bir ezgi de bulmak zorundadır. Bu ezgi geleneksel halk ezgilerinden olabileceği gibi âşığın kendi yarattığı bir ezgi de olabilir. Bu ezgilerde bir sabitlik yoktur, her gösterimde küçük değişimlerle çalınıp söylenir. Az da olsa şiirlerini satsız ve müziksiz söyleyen âşıklar da vardır. Ama, bunlar yaygın değildir ve âşık şiirinin müzikle çalınıp söylenmesi özelliğini değiştirmezler (Başgöz, 2014: 27-28). Başgöz bir müzik aleti olan sazla beraber söylenmiş olmayı âşık şiirini belirleyen unsurlardan biri olarak kabul eder. Âşıklık geleneğinin gösterime dayanması söz ile sesin birlikteliğini gerekli kılmaktadır.

Sakaoğlu, Türklerin ilk edebî ürünlerini kopuz eşliğinde çalıp söylediklerini belirttikten sonra sorduğu “Çoğunluğunu Divanü Lügat-it-Türk (DLT)’te bulabildiğimiz, bir kısmı ise daha önceki yüzyıllara ait yazılı belgelerde yer alan bu şiirlerin tamamı kopuz veya benzeri bir saz

refakatinde mi söylenmiştir? DLT'deki şiirlerin hepsinin bir saz refakatinde söylendiğini kabul edebilir miyiz?" sorularına "Bize göre her şiir, kendine uygun bir nağme ile seslendirilebilir; bu arada kendine en uygun olan çalgı aleti de bu icrayı daha zevkli, daha sevilebilir bir hale getirmekte büyük bir yardımcı olarak yer alabilir" (1989: 105) cevabını vererek müziğin halk şiirindeki önemini belirtir.

Günay da âşık tarzı şiirin daima "saz eşliğinde, âşık düzeni veya âşık ayağı adı verilen özel bir akort sistemi içinde" (2005: 56) dile getirildiğini ifade eder. Nitekim âşık şiirindeki bu nitelikleri görmezlikten gelerek modern şiir anlayışıyla yayımlamak ve değerlendirmek âşık tarzı şiiri yanlış veya eksik biçimde değerlendirme olacaktır. Âşık tarzı şiirlerin ezgileri hesaba katılmadan sadece sözlerinin değerlendirilmesi doğru değildir. Âşık tarzı şiir, ezgilerinden ve icra geleneğinden ayrılamaz (Günay, 2005: 56).

Oğuz, âşıklığı bir meslek olarak yürüten, gittikleri yerlerde sanatlarını icra eden, saz çalan, doğaçlama şiir söyleyen, halk hikâyesi anlatan, atışmalar yapan âşıklarla halk şiiri tarzında şiir yazarların da âşık olarak adlandırıldıklarını belirtir. Ona göre;

"Âşık şiiri, sözlü kültür içinde doğmuş ve gelişmiş bir gelenek olduğu için, öncelikle halkbiliminin sözlü ürünlerinin gösterimi olarak ele alınmalıdır. Bu yaklaşımın temel ölçütü, âşığı yaygın kabul çerçevesinde bir saz eşliğinde halk şiirini ezgili, halk hikâyesini türkülü olarak bir dinleyici kitlesi karşısında 'icra' eden sanatçılar olarak değerlendirmek ve sanatın oluşum ve gelişimini bu ölçüt çerçevesinde ele almaktır" (Oğuz, 2006: 141).

Oğuz'a göre hem ozanlıktan gelen düşünce hem de XVI-XX. yüzyıllar arasında yetişen âşıkların mutlaka saz çalmak zorunda olmaları, saz çalamayanların âşık olarak nitelenemeyeceği düşüncesinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Köprülü'nün "âşık" teriminin karşılığında "saz şairi" terimini kullanması da bu yüzdendir. Âşıklar arasında icracı bir âşığın saz çalamaması akla dahi getirilememektedir (Oğuz, 2006: 142).

Dizdaroğlu'na göre ise halk şiirinde nazım biçimi yoktur, tür vardır. Türler biçimleriyle değil, ezgi ve okunuşlarıyla birbirinden ayrılır, onların ayrımları ezgilerindedir (Dizdaroğlu, 1968: 213). Halk şiirinde türlerin belirlenmesinde ezgi/makamların rolü birçok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Halk şiirinde her şiir kendisine özgü bir ezgiyle okunur. Bu durum müzik ile sözün halk şiirinin ayrılmaz iki parçası olduğunu göstermektedir.

Çobanoğlu (2000: 14) âşık şiirinde tür ve şeklin ayırt edici niteliklerinden biri olarak ezginin öneminden söz eder. Ezgi âşık şiirinde türün içinde ele alınmaktadır. Benzer bir düşünce Oğuz (1993: 15; 2001: 18)'da da görülmektedir. O da halk şiirinde konu ile ezgi arasındaki güçlü bağa değinir, türlerin konularına ve ezgilerine göre adlandırılması gerektiğini savunur.

Güney Türkmenleri üzerine yaptığı çalışmasında Yalman'ın yöre türküleriyle ilgili aşağıdaki düşünceleri halk şiirinde söz ile sesin uyumunun önemini göstermesi bakımından değerlidir:

“Güneyin halk türkülerinde güftelerin belli başlı manaları vardır. Hiçbir halk bestesi güftesinin gizli veya açık manalarına aykırı olarak hazırlanmış değildir. Eğer bir halk türküsünün söylenişinde güfteye uymayan bir eda ve hareket görürseniz hemen o türküyü çalan ve okuyanın bu işi yapamadığına karar veriniz. Çünkü halk musikisinde güftelere karşı samimi bağlılık görülür” (Yalman, 1977: 233-234).

Kaya'nın “Kültürümüzde saz, âşıklarla özdeşleşmiş bir çalgıdır. Öyle ki, âşıklardan söz edildiğinde ilk akla gelen husus sazdır. Bir başka deyişle saz, âşık kimliğini belirleyici bir özelliğe sahiptir” (2007b: 89) ifadeleri sazın gelenekteki önemini özetlemektedir. Saz, âşıkların dinleyiciler üzerinde derin tesirler bırakmasını, ürünlerinin kalıcı olmasını sağlamaktadır.

Kastamonulu Âşık İhsan Ozanoğlu'nun “musiki bilmeden nutuk atar gibi şiir okumak âşıklık geleneklerine aykırı ve gülünçtür” (Oğuz, 1990: 23) yargısı, sazsız âşık üzerinde bir daha düşünmemiz gerektiğini hatırlatmaktadır. Nitekim yukarıda isimleri anılan araştırmacıların çoğunun âşık şiiri değerlendirmelerinde ezginin/sazın önemine değinmeleri bu düşüncenin bir sonucudur.

Halkbilimciler tarafından ezginin halk şiiri tür ve şekil incelemelerinde belirleyici bir unsur olarak görülmesine rağmen, müzik bilimciler arasında farklı görüşlerin varlığı dikkat çekmektedir. Müzik bilimci olan Özdemir, ezginin makam veya hava olarak da adlandırıldığından söz eder. Ona göre âşıklar icraları esnasında hafızalarında bulunan âşık havalarından birini seçerler. Âşık tesadüfen değil, okuyacağı şiirin tür ve şekil yapısına uygun havayı seçer. Okunacak şiirin hem hece sayısı hem de konusu seçilen müzikle uyumlu olmalıdır (2013a: 39). Özdemir yaygın olarak görülen “müziğin, şiirin türünü belirlediği kabulü”ne itiraz eder. Ona göre şiirin nazım türü, ezgiyi/müziği belirlemektedir. “Bununla birlikte, belirli bir nazım türü ile seslendirilen ezgi, artık o nazım türünün dışında bir türdeki şiirle okunmamaktadır. Bir ezgi ağıt nazım türündeki bir şiirle okunmak üzere bestelenmişse, o ezgi ile söylenecek yeni şiir de ağıt nazım türünde olmalıdır” (2013a: 43). Özdemir konuya şu şekilde devam eder:

“Türlerin isimlendirilmesi sırasında, bu türlerle beraber çalınan ezginin de dikkate alınması ve bu dikkat üzere tekrar gözden geçirilip, ancak bundan sonra bir sınıflandırma yapılması düşünülmüştür. Fakat gözden kaçan bir husus vardır ki o da bir beste ile okunan yani artık türkü olmuş bir şiirin, okunurken elbette müziğin akışı içinde kişiye ya da yöreye özgü vurgular, nüanslar ve çeşitli terennümler, alabiliyor olmasıdır. Ancak bu eda ve terennümlerin, şiirin asli unsurlarıymış gibi algılanıp şiirin bu icrâ tavrına göre sınıflandırılması bizi tutarlı bir sonuca götürmemektedir. Bu nedenle âşık şiiri türlerinin belirlenmesindeki ana problem müzikal tahlillerin bu incelemeye dâhil edilmemesi değil, yukarıda da belirttiğimiz gibi kişiye ve yöreye özgü icrâ üsluplarının sayısının çok olması ve bu farklılıkların müzikaliteden kaynaklandığının düşünülmesidir” (Özdemir, 2013a: 87).

Bu açıklamalar ezginin/müziğin halk şiirinin tür ve şekil yapısını belirleyici özelliği olmadığını, tersine tür ve şeklin ona uygun ezgiyi gerekli kıldığını ifade etmektedir. Şiirin türü/şekli, müziği etkilemekte ve onun yapısal özelliklerini belirlemektedir. Buna göre halk şiiri tür ve şekillerinin isimlendirilmesinde ezginin/müziğin dikkate alınması yanıltıcı olabilir. Halk şiirinde tür ve şekil adlandırmalarında ezginin etkisi/yeri hususunda halk bilimcilerin müzik bilimcilerle birlikte çalışması, müzik bilimcilerin uzmanlık alanına giren “ezgi/makam/hava” kavramlarının değerlendirilmesinde bu alanın uzmanlarının açıklamalarına göre yeniden tanımlanması önem arz etmektedir.

Âşıklar “kopuz, kara düzen, bozuk, tanbura, çöğür, saz” benzeri çok farklı çalgılar kullanmışlardır. “Çöğürücü” veya “saz şairi” çaldıkları çalgılardan dolayı âşıklara verilen en yaygın adlardan olmuştur. Müzik ile şiir, âşıklık geleneğinde tamamlayıcı asli iki unsur olarak görülmektedir. Bu birliktelik şaman/ozan-baksı geleneğinden itibaren varlığını halk edebiyatı içerisinde sürdürmüştür. Çünkü bu nitelik geleneğin devamını sağlamada itici bir güç olarak görülmektedir. Saz âşıklara irticalen söylemede zaman kazandırır, coşku ve yoğunluklarını artırır, ilham kaynağı olur, dinleyicileri oylar. Âşıklarda ses güzelliği ve usta biçimde saz çalması beklenmez. Ancak sözü ve sazı güçlü âşıklar her zaman aranır. Şüphesiz saz âşığın icrasının en temel unsurudur; ancak aynı zamanda görsel kimliğinin de ayrılmaz bir parçasıdır. Âşık sözcüğü her zaman sazı anıştırır. Sazı iyi çalamayan âşıkların onu yanında taşımaları bu görselliğin halk nezdindeki değerindedir. Âşıktan beklenen saz çalmada yüksek tekniğe sahip olması değildir. Türk halk şiirinde müzik, sözle beraber yürür; ancak âşıklık geleneğindeki beraberlik daha özel bir görünüme sahiptir. Gelenekte müzik “âşığa yapısal ve tematik destek” (Tutu, 2008: 104) sağlamaktadır. Âşıklık geleneğinde müzik, şiirin yaratılmasını kolaylaştıran, dinleyicileri icraya dahil eden, âşığa sanatçı olduğunu hissettiren bir unsurdur.

Konunun uzmanlarının sazın âşıklık geleneğindeki önemini kabul etmede birleştikleri görülmektedir. Ancak sorun, sazı kullanamayanların âşık olarak kabul edilip edilmemesidir. Bazı araştırmacıların sazın gelenekteki önemini belirtmekle birlikte bu yeteneğe sahip olmayan sanatkarları da âşık olarak kabul ettikleri görülmektedir. Örneğin, Elçin âşıkların köy, kasaba veya şehir muhitlerinden ayrı biçim ve isimdeki sazlarının yardımı ile çeşitli ezgilerle dinleyici kitesine ulaştığından söz eder. Ancak XIX. asırda saz çalmasını bilmeyen bir kısım âşıkların “kalem şuarası” şeklinde adlandırdığını da belirterek bunları da âşıklar arasında anar (Elçin, 2004: 10-11). Kabaklı, halk şairlerinin çoğunun şiirlerini sazla çaldığını söyler. Ona göre halk şairi ve saz birbirinden ayrılmaz. “Kel başından korkar, âşık sazından.”

deyiş de bunun önemini anlatmaktadır. Eli sazlı olmayan âşıklar da vardır ki bunlara da “kalem şuarası” denilmiştir (Kabaklı, 2008: 13). Düzgün, âşıkların ürünlerini çoğunlukla saz eşliğinde sunduklarını ve şiirlerin belli bir ezgi ile dinleyicilere aktarma mecburiyetinin âşıkların saz çalmayı öğrenmesini zorunlu kıldığını ifade eder. Halk, saza kutsallık atfetmiş ve saz çalmasını bilen âşıkları diğerlerinde üstün görmüştür. Düzgün, saz çalmasını bilmeyen sanarkârları da âşık tarzı ürünler ortaya koyduklarından âşıklar arasında değerlendirir (Düzgün, 2018: 312-317).

Gelenekte şiiri düz konuşma ile söyleme “dilden söylemek”, saz eşliğinden söyleme “telden söylemek” şeklinde adlandırılır. Saz âşığın şiirine eşlik eden, şiirin ayrılmaz bir parçası, geleneğin olmazsa olmazlarından. Saz âşıklık geleneğinin iki asli unsurundan biridir, âşıkları diğer halk şairlerinden ayıran bir vasıftır.

### 1.1.2. Fasil Geleneği

Âşıklık geleneğinin en önemli bölümlerinden birini icra töresi oluşturmaktadır. Âşık hangi zümreden, inançtan, bölgeden olursa olsun icrası esnasında uymak zorunda olduğu genel kaideleri belirlenmiş bir töre vardır. Âşık “geleneğe bağlı icra töresindeki teknik bilgileri yerli yerinde kullanmak” (Günay, 2005: 55) zorundadır.

Âşıklık geleneği, varlığını “âşık fasılları” adı verilen bu icra sayesinde sürdürür. Âşıklarda bulunması gereken temel niteliklerden ikincisi de sanatını bir izleyici/dinleyici kitlesi karşısında icra edebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Âşıklık geleneği (yazılı kültürün bir sonucu olarak) kâğıt üzerinde bir edebî ürün yaratmak veya usta malı/kendi ürününü bir dinleyici kitlesi karşısında okumakla sınırlı değildir. Gelenek, usta malı bir deyişin veya yeni bir yaratımın belli bir kitle karşısındaki sunumuna/icrasına dayanmaktadır. Köprülü, şehir muhitindeki âşıkların fasıllara girmelerinden şu şekilde söz eder:

“Bilhassa, büyük, şöhretli âşıkların etrafında, saz şâirliğine meraklı, istidatlı birçok gençler çirak olarak toplanırlar, üstadtan mahlas -yani şiirlerinde kullanacakları bir ad- alırlar, âşık olmak için zarurî olan edebî ve mesleki terbiyeti gördükten sonra fasıllara girmeye başlarlar, memleket içinde uzun seyahatlere çıkarlar, nihâyet âşık olurlardı” (Köprülü, 2004a: 170).

Bu ifadeler bir şairin, âşık olarak isimlendirilmesinde birtakım niteliklere sahip olması gerektiğini anlatmaktadır. Bu niteliklerden biri de “zaruri olan edebî ve mesleki terbiyeyi gördükten sonra fasıllara” girmektir. Bu bakımdan fasıllara girmeyen bir şairin, âşık olarak görülmesi problemlidir. Başka bir ifade ile bir kişinin âşık olarak adlandırılması için ürünlerini mutlaka bir dinleyici kitlesi karşısında kuralları önceden belirlenmiş bir fasılda icra etmelidir. Fasıllara katılmayan bir şair, maça çık(a)mayan; ancak oyuncu olduğunu iddia



eden bir kişiye, sahneye çık(a)mayan; ancak tiyatrocunun olduğunu iddia eden kimseye benzemektedir. Bir şairin âşık olup olmadığının görülebileceği tek alan âşık fasıllarıdır. Gelenek bu fasıllarda göstereceği becerilere göre öncelikle kişinin âşık olup olmadığına, sonrasında da niteliğine karar verecektir.

Âşık fasıllarının icrası önceden belirlenmiş birtakım kurallara göre yapılmıştır. Boratav'ın Doğu Anadolu (Erzurum-Bayburt-Kars) Bölgesi halk hikâyelerini şekil bakımından tasvir ettiğini belirttiği aşağıdaki açıklamalar aslında âşık fasıllarının tasviridir. Âşık hikâyeci faslına başlarken sırasıyla divani, tecnis, tekerleme, koşma, semai ve destan okur. Bunlar arasında muhakkak bir Köroğlu türküsü vardır. Mecliste başka bir âşık varsa muamma ortaya atar. Bu bölüm dinleyicilerin isteklerine göre farklı âşıklar tarafından bazı ilaveler yapılabildiği gibi kısa kesildiği de olur. Sonra döşeme adlı mensur tekerleme başlar. Bu olmayacak şeyleri komik biçimde anlatan bir hikâyedir. Asıl hikâye bir dua ile başlar. Hikâyeler mensur ve manzum kısımlardan oluşur. Âşıklar asıl hikâye arasına “karavelli” adını verdikleri müstakil hikâyeler katar. Hikâyeler çoğunlukla bir gecede bitmez. Bir gecelik hikâyelerde dahi arada bir istirahat verilir. Aradan sonra âşık hikâyeci bir türkü ile nerede kaldığını sorar, sonra sazı ona cevap verir. Hikâyenin sonunda sevdalılarını kavuşturan âşık, düğünlerini yapar; güzelleme adlı neşeli bir türkü söyler. Dua ile fasıl sona erdirilir (Boratav, 2002: 32-34). Boratav, âşık fasıllarını hikâye anlatma geleneğinin bir parçası olarak görmüştür. Ancak hikâye anlatma, âşık fasıllarının içerisinde bulunan bir bölümdür.

Düzgün (2018: 327-337) ise âşık fasıllarını “münferit manzum söyleyişler, hikâye anlatma, karşılaşmalar, askı-muamma ve kapanış” şeklinde beş ana bölüme ayırır. Düzgün'ün de ifade ettiği gibi karşılaşmalar, hikâye anlatımı, askı-muamma âşık fasıllarının en heyecanlı bölümlerini oluşturmaktadır. Âşık hikâyeci, geleneğe sadık biçimde faslı yapmak zorundadır. Şekil ve üslup bakımından geleneğin dışına çıkan âşıklar da yok değildir. Burada şunu ifade etmek gerekir: Âşık fasıl geleneğinin tek, sabit ve değişmez bir yapısı yoktur; yer, zaman ve toplumsal ihtiyaca göre değişebilen çok sayıda şekli vardır. Günay (2005) XIX. yüzyıl İstanbul, Kastamonu ve Konya ile XX. yüzyıl Doğu Anadolu Bölgesi, Durbilmez (1993) Kars, Artun (1996) Adana, Özarıslan (2001) Erzurum âşık fasılları hakkında bilgi vermişlerdir. Çalışmamızın amacı ve kapsamı her yörenin âşık faslı ile ilgili ayrıntılı bilgi vermeyi olanaksız kılmaktadır. Bu bakımdan örnek olması için Doğu Anadolu âşık fasıllarının temel yapısını vermek faydalı olacaktır:

1. Hoşlama/merhabalaşma
2. Hatırlatma/canlandırma

### 3. Tekellüm

- a. Serbest deyişme
- b. Öğütleme
- c. Bağlama/muamma
- d. Sicilleme
- e. Yalanlama
- f. Taşlama/takılma
- g. Tüketmece/daraltma
- h. Uğurlama/methiye (Günay, 2005: 85-99).

Günay'ın Doğu Anadolu âşık fasılları ile ilgili verdiği bu icra töresinin tüm bölgede bu düzene sıkı sıkıya bağlı olmadığını söylemek gerekir. Nitekim Erzurum âşıklık geleneğinde fasıl düzeninin âşık sayısı, süre gibi durumlara bağlı olarak değişiklik gösterdiği, yalanlama ve uğurlama türlerinin yavaşladığı, sicilleme ve bağlamanın ise hiç yer almadığı görülmektedir (Özarslan, 2001: 211). Âşık fasıllarıyla ilgili önemli olan husus, fasıl yapıldığı bölgenin sosyokültürel niteliği ile klasik ve tekke kültürüne uzaklığına bağlı olarak etkilenme derecesidir. Örneğin İstanbul âşık fasıllarında şehir hayatının, klasik edebiyatın derin tesirleri görülecek, buna bağlı olarak klasik makamlar ve aruzlu türler yaygın biçimde kullanılacaktır. Kastamonu ve Konya gibi şehir merkezlerinde tekke edebiyatının etkisiyle fasıl yeni bir şekil kazanırken Doğu Anadolu Bölgesi'nde ne klasik ne de tekke etkisi görülür. Bu bakımdan halk diliyle söylenmiş âşık tarzı söyleyişler, heceli türler, hikâye anlatma geleneği önemli bir yer tutar.

Artun memleketi gezerek hünerini gösterme zorunluluğunu, karşılaşmalarda doğaçlama söylediği şiirlerinin kusursuzluğunu, geleneğe bağlı icra töresindeki teknik bilgileri yerli yerinde kullanma ve dinî konularda bilgi sahibi olmayı bir âşıkta bulunması gereken nitelikler arasında sayar (Artun, 2005: 85). Âşık fasılları, âşıkların toplum nezdinde tanınmalarını ve rağbet görmelerini sağlayan en önemli toplantılardır. Âşık bu toplantılar sonucunda kendisini ispatlar. Bu geleneğe hakimiyeti, onu sürdürebilme gücü onun âşıklık derecesini belirler. Fasıllara katılıp burada başarılı sayılmayan bir sanatkâr, usta âşık olarak kabul edilmez. Dolayısıyla fasıllar âşıklık gücünün ölçüldüğü, âşıkların yeteneklerini halka sunduğu birer icra ortamıdır. Bu nedenlerden dolayı bizce bir dinleyici kitlesi karşısında sanatını icra edemeyen bir kişi "âşık" olarak adlandırılmamalıdır. Bu icrada göstereceği performans

gelenekteki yerini belirleyecektir. Sadece yazdığı veya hafızasında tuttuğu bir şiiri okumakla âşık olunmaz. Sözlü geleneğin bir gereği olarak halk, âşığı karşısında görmek ister. Bir sazla âşık fasıllarına katılamayan kişi, folklorun işlevlerinden hangilerini yerine getirmiş olacaktır? Folklorun eğlence, kültürün onaylanması, ritüellerin ve kurumların doğrulanması, eğitim, kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme (Bascom, 2010: 78-81) gibi işlevleri ancak bir âşığın izleyici/dinleyiciler karşısında canlı performansıyla gerçekleştirilebilecektir.

## 1.2. Âşıklığı Güçlendirici Unsurlar

Tarafımızdan yukarıda ifade edilen iki unsur bir kişinin âşık olarak adlandırılması için bulunması zorunlu olan vasıflardır. Yani bir âşık, saz/bağlama çalamıyor ve bir dinleyici/izleyici kitlesi karşısında ürününü sunamıyorsa bu kişi âşık değildir. Burada şunu da ifade etmek gerekir ki saz/bağlama türünden bir müzik aleti bu icraya eşlik etmelidir. Yoksa bir davul, zurna, günümüzde ortaya çıkan yeni müzik aletlerinin gelenekte yeri yoktur. Saz/bağlama âşığın âdeti bir sembolüdür. Bu bakımdan bu müzik aleti mutlaka saz/bağlama olmalıdır.

Aşağıda kısaca belirttiğimiz nitelikler ise bir âşıkta bulunması istenilen, onun âşıklıktaki ustalığını artıran; ancak bir kısmının olmaması durumunda onu âşık olarak adlandırmamıza engel olmayan hususlardır. Bu nitelikler âşığın kendisinden sonra adının, sanatının gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayacak özelliklerdir. Bu bakımdan bu nitelikler geleneğin devamını sağlayan taraflardan biri olan dinleyici/izleyici kitlesini kendisine çeken, âşiğe toplumda kutsal bir mevki kazandıran, onu sıradan âşiklerden ayıracak bir konuma getiren unsurlardır.

### 1.2.1. Rüyada Bade İçme

Halk arasında haklarında çok sayıda menkâbe yaratılan âşıklar, bu sayede maddi ve cismani aşktan manevi ve ruhani aşk derecesine yükselmişlerdir. Bunlar bir mürşid, pir veya Hızır'ın rüyada veya gerçekte tecelli etmesiyle ilahi vasıtalarla saz çalıp şiir söylemeyi öğrenmişlerdir (Köprülü, 2004a: 163). Bu bakımdan birçok âşığın tarihî şahsiyeti unutulmuş halk menkabeleri vasıtasıyla kutsallık halesiyle kuşatılmıştır.

Başgöz, düşte sanatçılık vergisine kavuşma, aşk dolusu içme motifinin bahşı, akın ve manasçılarda da görüldüğünü belirtir. Başgöz (1986: 28-32)'e göre bu çalgıcı ve hikâye anlatıcıların iki önemli görevi vardı: Birisi çalıp söylemek, diğeri sanatçılık yani sihirbaz-şamanlık. Anadolu âşıklarının hayatında şaman-sihirbazlık çabuk kaybolmuştur. Şamanların kutsal ruhlar tarafından seçilmesi, mesleğe çağrılmaları, içlerine yakıcı ateş düşmesi,

kendinden geçmeler, ağızlarından kan köpük gelmesi, çalgı sesi ile uyanmaları, yorgunluklar, dayak yemeler, mezarların yanında yatıp uyumaları gibi nitelikler âşıklar tarafından görülen düş motifi zincirinde de görülmektedir. Her ikisinde de bir çile çekerek hazırlanma, sembolik biçimde eski kişiliğin öldürülmesi, yeni bir ad ve mahlasla mesleğe girme vardır. Bu bakımdan halk hikâyelerinde veya âşık biyografilerinde karşımıza çıkan düş motifi İslam öncesi devrin inanış ve törenlerinin izlerini taşımaktadır.

Günay da rüya motifinin kaynağını şamanlığa giriş merasimlerinde görür. Rüya ile ilahlardan ve ruhlardan mistik-dinî güçler elde etme, eski kişiliğin öldürülüp yeni bir hayata başlama, manevi-ruhî olarak olgunlaşma, vecd halinde olma, kan kaybetme, yorgunluk, dayak, müzik aletinin çalınmasının öğrenimi gibi şamanlığın giriş ayinlerinde uygulanan ve karşılaşılan unsurlar ile gelenekteki âşığın rüyada elde ettiğine inanılan güçler arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır (Günay, 2005: 48). Rüya, âşığın erginlenmesinde ilk adımı oluşturur. Âşıklığa geçişin ilk aşaması, hareket noktasıdır.

Âşıklık geleneğinde yeni bir kişilik kazanmaya yönelik rüya motifi iki şekilde ortaya çıkmaktadır. “Halk hikâyelerinde kalıplaşmış asıl tipe uygun ve bütün hikâyelerde aynı unsurları muhafaza ederek ortaya çıkmaktadır. Yaşayan âşıkların hayat hikâyelerinde ise şekil değiştirmeye sebep olmakla beraber, âşık hikâyelerinde olduğu gibi âşıkların hayatını bir sevgiliye bağlamamaktadır. Yaşayan âşiklarda bu motif onlara sanatçı kişiliği kazandırmada yardımcı olmaktadır” (Günay, 2005: 132). Rüyalar gelenek içerisinde “kompleks rüyalar” ve “kültür örneği rüyalar” şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kompleks rüya motifi Türk âşık edebiyatına has bir motiftir. Rüyada âşık olma motifi farklı milletlerde görülmesine rağmen rüyada hem sevgiliye âşık olma hem de saz şairi vasıflarını kazanma sadece Türk kültüründe görülmektedir. Halk hikâyelerinde hikâye kahramanlarını âşık olmaya ulaştıran rüya, kompleks rüyadır. Hikâye kahramanı bu rüya ile pir elinden bade içerek Tanrı aşkını, sevgili aşkını ve saz şairi olmak için gerekli hünerleri kazanır (Günay, 2005: 132-133).

Günay (2005: 140), Türk âşık edebiyatında yer alan kompleks rüya motifinin dört aşamada meydana geldiğini ifade eder: Hazırlık devresinde aday çocukluk ve gençlik çağının şartları, karşılaşılan maddi-manevi bir sıkıntı veya bir dilekle uykuya dalar. Aday kutsal, ıssız, uzak, korku ve yalnızlık duyduğu bir yerde uyur. İkinci aşamada aday uyku ile uyanıklık arasında, görenlerde gerçeklik duygusu bırakan bir rüya görür. Rüyada aday, kutsal kişilerle kutsal sayılan bir yerde karşılaşır. Pir elinden bade içer. Sevgilinin kendisi veya resmiyle karşılaşır. Pirlere tarafından adaya bilmesi gerekenler öğretilir. Aday mahlas alır. Üçüncü aşamada aday uyanır. Bir süre baygın yatan adayın ağzından burnundan kanlı köpükler gelir. Ehl-i dil bir

kişinin sazının tellerine dokunmasıyla uyanır. Son aşamada ise başından geçenleri anlatır, rüyasını tasvir eder. İlk deyişinin sonunda da mahlasını kullanır.

Rüyasında bir güzel elinden dolu içen âşık, bu güzele sevdalanacak ve şiir söyleme yeteneğine sahip olacaktır (Başgöz, 2014: 47-48). Rüyada kimi âşıklar “er dolusu” kimileri “pir dolusu” içer. Köroğlu, Dadaloğlu, Kul Mustafa gibi er dolusu içenler halkın iyiliği uğruna veya intikam, namus, şeref meselesi yüzünden baş kaldıracak, çarpışacak, yiğitlikler gösterecektir. Âşık Garip, Kerem gibi pir dolusu içenler ise sürekli bir aşkın kahramanı olarak uğruna her şeylerini feda edecekleri sevgiliyi aramaya koyulacaktır (Kabaklı, 2008: 17).

Rüyada bade içme ve sevgiliye âşık olma motifi günümüz bazı âşıklarında da görülmektedir. Örneğin Erzurumlu âşıklardan Ardoslu Ümmani, Behçet Mahir, Canımoğlu, Dermani, Divani, Hulusi, Nihani, Reyhani, Sümmani gibi çok sayıda âşık rüya sonucunda âşıklığa başladığını iddia etmiştir (Özarslan, 2001: 113-114). Rüya motifinin âşıklar arasında yaygın olduğu görülmektedir. Ancak bazı âşıklar da badeli âşıklığa inanmamaktadır. Âşıkların gerçek hayat hikâyeleri incelendiğinde âşıkların belli bir süre usta bir âşığın yanında çıraklık yaptıkları, âşıklık geleneğinin icra edildiği kültürel ortamlarda buldukları görülmektedir. “Belli bir ustadan ders alsın veya almasın Anadolu’da yaşamakta olan bu gelenek yaradılıştan kabiliyetli olan bu kişilerde bir birikim meydana getirmektedir. Bir kısmı bu birikime şuurlu olarak sahip olmakta bir kısmı ise... farkında olmadan yetişmekte ve bir anda bu sanata ulaştıklarına inanmaktadır” (Günay, 2005: 135). Âşıklar, usta-çırak ilişkisi içinde bir eğitim sonucunda sanatçılık yeteneğini kazanmaktadır. Âşıklar tarafından görülen rüyaların gerçeklikleri konusunda Düzgün tarafından ifade edilen aşağıdaki görüşler bizce de makul görülmektedir:

“Âşıkların hayatında rüya olgusu elbette vardır. Her insan gibi, âşık adayları da çeşitli faktörlerin etkisiyle rüya görürler. Rüyada bir sevgili ile karşılaşabilirler. Bir bilge kişiden nasihat dinleyebilirler. Hatta gerek sözlü gelenek yoluyla, gerek yazılı eserlerden okudukları, bilinçaltında günlerce muhafaza ettikleri biçimiyle bu idealize edilmiş rüyanın bazı unsurlarını görebilirler. Uyandıklarında bu rüyanın etkisinde kalabilirler. Bunun ötesinde anlatılanlar, hikâye, efsane, rivayet kabilinden aktarmalardır” (Düzgün, 2018: 316).

### 1.2.2. İrtical Becerisi

Âşıklar kendilerini çeşitli yönlerden klasik şairlerden üstün görmüşlerdir. Herhangi bir konuda belli bir kafiye ile hazırlıksız biçimde şiir söyleyebilme kabiliyeti (irtical becerisi) onların kendilerini klasik şairlerden üstün görmelerini sağlayan niteliklerden biridir. Köprülü irticalin âşıklar arasında “bir istisna değil, âdeta bir kaide” (2004a: 166) olduğunu vurgular.

Âşık kendi eserlerinden daha önce hazırladığı bir kısmıyla beraber “çok defa topluluğun o andaki isteklerine, zemin ve zamanın ilhamlarına uyarak ‘irtical’ ettiği de olur” (Boratav, 2000: 20). Bu yönü âşıktaki kolektif ve sosyal yönden güçlü, ilham bakımından zengin olmayı zorunlu kılmaktadır. Bu niteliklerden yoksun bir âşığın usta bir âşık olması beklenmemelidir. Halk nezdinde âşığa kutsallık kazandıran niteliklerinden biri kuşkusuz irticalen söyleyebilme yeteneğidir. Boratav’a göre âşığın yaratıcılığı irtical ile olmaktadır. O, şiir yazmaz, söyler. Büyük ustalar, ünleri pek yaygın olan âşıklar doğaçlama söyleme yetenekleri güçlü olanlardır (Boratav, 1968: 350; Boratav, 1999: 21).

### 1.2.3. Karşılaşmalar

Âşıkların kendilerini klasik şairlerden üstün görmelerini sağlayan diğer bir özellik ise kahvehane, bozahane, panayır gibi kalabalık ve hayran kitlesinin bulunduğu her yerde ve dinleyici zümresi karşısında çalıp söyleyebilmeleri, müşaarelerde bulunabilmeleridir (Köprülü, 2004a: 167). “Âşık karşılaşmaları, iki veya daha fazla âşığın bir arada, bir seçici kurul veya dinleyici topluluğu karşısında, sazlı sözlü karşılıklı deyişmesi, atışması ve imtihan olmasıdır” (Aslan, 2007: 69). Karşılaşmalarda söze önce yaşlı, usta veya misafir olan âşık başlar. Ayak ve konu seçici kurul, dinleyicilerden biri veya âşığın kendisi tarafından belirlenir. Aynı ayak ve konu üzerinde âşıklar atışmaya başlar. Her âşık üçer dörtlük söyler. Arkasından sırayla diğer âşıklar ayak açar. Aynı ayak ve konuda deyişleri sürdüremeyen âşık yenik sayılır. Âşıklar karşılaşmalarda birbirlerine sorular, bilmeceler, muammalar sorar, cevap bekler (Aslan, 2007: 69). Âşık atışmaları esnasında söylenen deyişler, şiirler -irticalen yapıldığından- gelenek içerisinde sanat yönünden zayıf ürünlerdir.

Karşılaşmalar âşıklık geleneğinin en heyecanlı bölümlerinden birini oluşturmaktadır. Karşılaşmalarda kullanılan şiirlerin bir kısmı daha önceden hazırlıklı olarak yapılan ve Günay’ın “serbest deyişler” olarak adlandırdığı türden iken bir kısmı da “sistemli deyişler” olarak adlandırılan ve önceden hazırlık yapılmadan icra esnasında yaratılan ürünlerdir (Günay, 2005: 60-61). Karşılaşmalar gelenekte “atışma, deyişme, tekellüm, müşaare” gibi farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Karşılaşmalar âşık adayının denenmesi, iki âşığın üstünlük iddası, çeşitli eğlencelerde dinleyicileri eğlendirmek ve sanatını göstermek gibi farklı nedenlerle yapılmaktadır.

### 1.2.4. Hikâye Anlatımı

Âşık edebiyatı, halk hikâyeleri ve âşık tarzı şiirler adı altında iki ana bölümde incelenmiştir. Bu anlamda hikâyecilik âşıklık geleneğinin en önemli hususlarından biri olarak karşımıza



çıkılmaktadır. Âşık hikâyecinin anlatımı bir çeşit gösteriye dayanır. Âşık hikâyeci hiçbir hikâyeye gösterimini aynen tekrar edemez. Boratav âşığı bir taraftan halk şiirinin diğer taraftan sözlü edebiyatın anlatı türlerinden olan, orasına burasına türkülerin serpiştirildiği düz deyili hikâyenin temsilcisi olarak tanımlar (Boratav, 1968: 340). Âşık hem aktarıcı hem de yaratıcı sanatkârdır. İster usta malı ister kendi deyişleri olsun şiir ve hikâyelerini bir dinleyici kitlesi karşısında icra eder.

Âşık fasıllarında âşık sade bir şair değildir. O hem bir şair hem bir müzisyen hem de bir oyuncudur. Bir çalgı aleti olmadan fasıl düşünülmemeyeceği gibi oyunculuk yeteneğine sahip olmayan, teatral biçimde faslı icra edemeyen bir sanatkâr da ustalık derecesine ulaşamayacaktır. Bu yönüyle usta bir âşık, aynı zamanda (meddah kadar olmasa da) iyi bir oyuncu olmalıdır. “Âşık şiiri sözlü gelenekte oluşan ve gelişen bir sanattır; müzikten ayrı düşünülmemeyeceği... bir kerteğe kadar ‘seyirlik-dramatik’ öğeleri olan ‘katışık’ bir anlatı sanatını kapsar” (Boratav, 1999: 21). Âşık oyunculuk yeteneğini de en iyi biçimde hikâyeye anlatımında gösterir. O, hikâyeye anlatırken hikâyeye kahramanlarının kişiliklerini âdeta yaşar. Kendisini kahramanların yerine koyar, onlar gibi düşünür, hareket eder; onları her yönden taklit eder. Hikâyeye anlatımı sadece söze dayalı bir sanatsal faaliyet değildir. O, toplumsal bir olay, bir gösterimdir. Bu gösterimde “anlatıcı-türkücü âşık, elinde sazı, bir grup insanın, dinleyicinin karşısında geleneksel bir hikâyeye” (Başgöz, 2012: 102) anlatır/gösterir. Bu anlamda o bir oyuncudur. Her söz ve davranışının izleyenler/dinleyenler tarafından şekillendirilen, mekân ve zamana göre değişkenlik gösteren bir aktördür. Bu aktörlük önceden belirlenmiş yazılı bir metne göre değil, ilkeleri sözlü hafızada saklı geleneğe göre biçimlenir.

Hikâyeye anlatma, fasılların önemli bir bölümünü meydana getirmektedir. Ancak her fasılda hikâyeye anlatımı zorunlu değildir. Âşık fasıllarının dışında hikâyeye anlatımı olabileceği gibi hikâyeye anlatımının olmadığı fasıllar da mevcuttur. Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Âşık Garip, Köroğlu gibi hikâyeler âşık fasıllarında yoğun biçimde anlatılmıştır. Son dönemlerde teknolojik gelişmelerin etkisiyle halk geleneklerinin büyük bölümünde meydana gelen değişim ve dönüşümlerden hikâyeye anlatımının da etkilendiği görülmektedir. Artık dinleyiciler uzun süren hikâyeleri dinleme yerine televizyon, sinema ve internet gibi teknolojik araçları kullanmayı tercih etmektedir.

### 1.2.5. Askı-Muamma

Aşıklık geleneğinde izleyici/dinleyicilerin heyecanlarının arttığı en önemli bölümlerinden biri de askı-muamma bölümüdür. Askı uygulamasında mendil, sepet, kutu gibi kapalı bir paketin içine bir nesne konularak yüksek bir yere asılır. Onun altına paketin içinde bulunan nesnenin

özelliklerini anlatan bir şiir yazılır. Âşıklardan ve dinleyicilerden bu nesnenin ne olduğu bulunması istenir. Doğru cevap verildiğinde askı bulunduğu yerden indirilir ki buna “askı indirme” denir. Doğru cevabı verip askıyı indiren ödüllendirilir. Muamma ise bir tür bilmecedir. Âşıkların sanat gücünü ve kültürel birikimlerini ölçme amacıyla düzenlenir. Muammada herhangi bir nesnenin özellikleri genellikle bir dörtlük halinde sorularak cevabı istenir. Fasıldan önce bu dörtlük yazılı biçimde kahvehanenin bir duvarına süslü bir çerçeve içine asılır. Çoğu zaman usta bir âşık tarafından hazırlanan muammanın cevabı bir zarf içinde kahvehane sahibine veya yetkili bir kişiye teslim edilir. Muammayı çözen âşık ödüllendirilir. Cevap da genellikle bir dörtlük halinde verilir (Düzgün, 2018: 334-335). Askı veya muammanın çözülememesi halinde ödül bunları hazırlayan usta âşığa verilir. Muamma ve askı âşıkların birbirlerini imtihan ettikleri, sanat ve bilgi yönünden zorladıkları bölümdür. Âşıklık geleneğinde askı-muamma bir âşığın tanınmasını, usta olarak kabul edilmesini sağlayan önemli bir unsur olarak görülmektedir.

#### 1.2.6. Seyahat Etme/Gezgincilik

Seyahat âşıklık geleneğinin önemli vasıflarından biridir. “Halk şairliği-âşıklık, aynı zamanda seyyahlık demek olduğu için, köylü âşık, ekseriya [çoğunlukla] hayatının büyük bir kısmını gurbet illerde, çok defa yettiği köy muhitinin dışında geçiriyordu” (Boratav, 2000: 12). Âşıkların gezici nitelikleriyle rüya motifi arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Âşık gördüğü rüya üzerine sevgilisini bulmak için gurbete çıkar. Sevgilisini buluncaya kadar bu seyahat devam eder.

Kabaklı, seyahatin âşığın hayatındaki öneminden söz ederken köyünden delikanlı iken ayrılan bazı âşıkların bazen yaşlandıktan sonra döndüğünü, bazılarının ise hiç dönmediğini söyler. Diyardan diyara gezmek âşıkların vazgeçemediği bir ihtiyaçtır. Çünkü bu seyahatler vasıtasıyla âşık görgü, bilgi ve tecrübe sahibi olacak, tanınıp şöhreti artacak ve para kazanıp geçimini sağlayacaktır (Kabaklı, 2008: 16). Âşık bildiği parçaları tükettiğinde, dinleyicilerinin ilgisinin azaldığının farkına vardığında kalkıp gidecek; böylece yerine duyulmadık başka âşıklar gelecektir (Boratav, 1968: 341). Bu nitelik hem halkın âşıklara karşı ilgisinin devamını hem de âşığın kendisini geliştirmesini, farklı kültür ortamlarından beslenmesini sağlayacaktır.

Şüphesiz, yukarıda kısaca değinilen, âşıkların bu niteliklerini artırmak mümkündür. Bu niteliklere eğitim, tür ve şekillere hâkimiyet, aktarıcılık-yaratıcılık yetenekleri, dil ve üslup özellikleri de eklenebilir. Âşık öncelikle doğuştan getirdiği bir şairlik yeteneğine sahip olmalıdır. Bu şairlik becerisi geleneksel bir eğitimden geçmekle desteklenmelidir. “Olgun bir âşıktaki mûsiki, şiir ve hikâye anlatmak kabiliyetinin bir arada bulunması icap ettiği için âşıklık

geleneğinde önemli bir yeri olan uzun bir çıraklık eğitimi de gereklidir” (Albayrak, 2012: 126). Kaya haklı olarak kendini kanıtlamamış kişilerin âşık olarak topluma sunulmalarının yanlışlığını belirterek “kendilerini âşık olarak niteleyen insanların geleneğe ait birtakım gerekleri yerine getirdikten ve belli bir süreçten geçtikten sonra toplum karşısına çıkma[ları]” (Kaya, 2007b: 90) gerektiğini vurgular.

“Şurası muhakkak ki, günümüzde artık elinde sazı, dilinde sözü köy köy dolaşıp kendisine rakip arayan, şiiirleriyle toplumu peşinden sürükleyen, sevgilisi uğruna dağ bayır dolaşıp vuslat ateşiyle yanan, dizinin dibine istidatlı bir genci alıp yetiştiren âşık sayısı yok denecek kadar azdır artık. Senenin muhtelif günlerinde, muhtelif yerleşim merkezlerinde yapılan, tören, şenlik ve annular vesilesiyle boy gösteren âşıkların icraatları da göstermelikten ibaret” (Kaya, 2007b: 87).

Özdemir, âşıklık geleneğine dair uygulamaların yerine getirilip getirilmemesinin âşık tanımlanmasında kıstas olması gerektiğini düşünür. Bu geleneğin unsurlarını da “âşık fasıllarına katılma, askı indirme, lebdeğmez, muamma çözme, atışma/deyişme, doğaçlama şiiir düzüp saz eşliğinde okuma, gezgin olma, bir ustaya intisap etme” (Özdemir, 2013b: 6) şeklinde sıralar. Sonradan bu unsurlara hikâye anlatmayı, hece ve kısmen de aruz vezninin en zor şekillerinde şiiirler düzmeyi ekler. Ona göre Âşık Veysel, Mahzuni Şerif âşıklık geleneğinin bazı uygulamalarını yapmadıklarından bu tanımın dışındadır. Özdemir’e göre âşıklık geleneğinin uygulamalarını yerine getirenlere “âşık”, bağlama çalarak türkü söyleyenlere “ozan”, eserlerini saz veya herhangi bir müzik aleti olmadan icra edenlere de “şair” denilmelidir (Özdemir, 2013b: 16).

## Sonuç

Tüm bu açıklamalar ışığında bizce herhangi bir şairin halk edebiyatı dil, vezin ve nazım tür/şekillerinde (sözlü, yazılı veya elektronik olarak) ürün yaratması onun âşık olarak görülmesi için yeterli değildir. “Âşık” gelenekten haberdar olmayan, geleneğin eğitim sürecinden geçmeyen, belli bir tören/icra esnasında eline sazını alıp düşünmeden aklına her geleni belli/belirsiz şekillerde sunmaya çalışan ve dinleyiciler tarafından sürekli güleräk izlenen bir kişi değildir. Evvela bilinmelidir ki “âşıklık” Türk toplumunda önemli işlevler yüklenmiş bir gelenek, meslek; “âşık” ise bu geleneği sonraki kuşaklara aktaran sanatçıdır. O, sıradan bir kişi değildir. Âşık olarak adlandırılacak kişi bu mesleğin asgarî şartlarını yerine getirebilmelidir. Bizce bu geleneğin asgari şartları, bir sanatkârın halk edebiyatı tür/şekillerinde ortaya konulan ürünleri saz/bağlaması eşliğinde geleneksel olarak bir izleyici/dinleyici kitlesi karşısında sunabilmesidir. Bir âşık, fasıl geleneğinin gereklerini yerine getirebilmeli, ürünlerini saz/bağlama eşliğinde icra edebilmelidir. Rüyada bade içme, karşılaşmalara çıkıp irticalen şiiir söyleyebilme, hikâye anlatma, askı indirme ve muamma

çözme, seyahat etme, aktarıcı veya yaratıcı olma, halk şiiri tür ve şekillerine hakim olma gibi nitelikler âşık olmakta önemlidir. Ancak bir âşık bunların tümüne sahip olmayabilir. Bu niteliklerden bir kısmını âşık fasılları esnasında kullanabilen bir kişiye “âşık” denir. Bu kişi sahip olduğu âşıklık niteliklerinin çokluğuna ve bunları gösterebilme becerisine bağlı olarak büyük/usta âşık olarak kabul edilecektir. Dolayısıyla sayılan niteliklerin hiçbirisi küçümsenecek, göz ardı edilecek özellikler değildir. Kendisini âşık olarak görmek isteyen kişiler, geleneğin tüm gereklerini öğrenmek, bu nitelikleri dinleciler karşısında üst seviyede sergilemek için çaba sarfetmelidir. Herhangi bir resmî törende veya türlü amaçlarla biraraya gelmelerde ortama renk katmak amacıyla birilerinin eline saz verip dinleyenleri eğlendirmek için bir şeyler söylemeye/söyletmeye çalışmak gelenekten haberdar olmamak, geleneği ciddiye almamaktır. Bu tür bakış ve uygulamaların âşıklık geleneğinin yanlış algılanmasına ve hafife alınmasına neden olacağı unutulmamalıdır. Bu bakımdan âşıklık niteliği taşıyan kişilerin izleyicilerin karşısına çıkarılmaları geleneğin güçlenmesini, toplum içerisinde çeşitli işlevleri yerine getirmesini ve bu sayede devamlılığını sağlayacağı bilinmelidir.

Gelenek bir toplumu başkasından ayıran en önemli kültürel unsurlardan biridir. Bir toplumda meydana gelebilecek her türlü değişim geleneği de dönüştürecektir. Geleneğin değişimi toplumsal davranış biçimlerini doğrudan etkiler. Teknolojik ve ulaşım alanındaki hızlı değişimler âşıklık geleneğinin bugünü ve geleceğini belirleyen en önemli faktör olarak görülmektedir. Bu değişimler âşıklık geleneğinin icra kurallarını değiştirmiş, toplumun âşıklardan beklentisini farklılaştırmıştır. Her geçen gün âşık profilinde bir aşınma görülmüş, âşık olduğunu iddia eden kişilerin sanatkârlıkları tartışma konusu olmuştur. Kökü şamanlık uygulamalarına kadar götürülen âşıklık geleneği Türk toplumunun temel kimlik inşasının da önemli ayaklarından biridir. Geçmiş dönemlerde toplum tarafından büyük saygı gören âşıklar zümresinin bu saygınlığının azalmasında teknolojik gelişmeler, kültür, zevk ve kabullerin değişmesinin yanı sıra gelenek temsilcilerinin geleneği temsil edebilme gücünün zayıflaması da göz ardı edilmemelidir. Âşık olarak kabul edilecek kişilerde belli asgari şartların aranması onların geleneği temsil gücünü de artıracaktır.

### **Kaynakça**

ALBAYRAK, Nurettin. (2012). *Halk Edebiyatı: Kapsamı-Biçimi ve Tür Özellikleri-Literatürü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

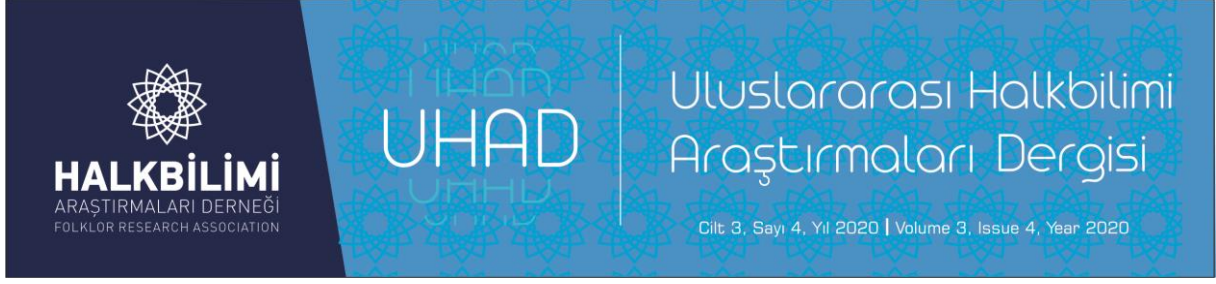
ARTUN, Erman. (1996). *Günümüz Adana Âşıklık Geleneği ve Âşık Feymani*. Adana: Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

ARTUN, Erman. (2005). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi.

- ASLAN, Ensar. (2007). *Çıldırılı Âşık Şenlik Hayatı-Şiirleri-Karşılaşmaları-Hikâyeleri*. Ankara: Maya Akademi.
- BASCOM, William R. (2010). “Folklorun Dört İşlevi.” (çev. Ferya ÇALIŞ). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2* (yay. hzl. M. Öcal OĞUZ-Selcan GÜRÇAYIR). Ankara: Geleneksel Yayıncılık. 71-86.
- BAŞGÖZ, İlhan. (1986). “Türk Halk Hikâyelerinde Düş Motifi Zinciri.” *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları. 24-38.
- BAŞGÖZ, İlhan. (2012). *Türkülü Aşk Hikâyeleri -Bir Gösterim Olarak-*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BAŞGÖZ, İlhan. (2014). *İzahlı Türk Halk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BORATAV, Pertev Naili. (1968). “Âşık Edebiyatı.” *Türk Dili (Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı)*, XIX/207, 340-357.
- BORATAV, Pertev Naili. (1999). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BORATAV, Pertev Naili. (2000). *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili. (2017). “Halk Edebiyatında Tür ve Biçim Sorunu Üzerine.” *Folklor ve Edebiyat I*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık. 154-159.
- ÇOBANOĞLU, Özkul. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DİLÇİN, Cem. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DİZDAROĞLU, Hikmet. (1968). “Halk Şiirinde Türler.” *Türk Dili (Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı)*, XIX/207, 186-293.
- DURBİLMEZ, Bayram. (1993). *Karşılı Âşık Murat Çobanoğlu Hayatı-Sanatı ve Eserleri*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- DÜZGÜN, Dilaver. (2018). “Âşık Edebiyatı.” *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (ed. M. Öcal OĞUZ). Ankara: Grafiker Yayınları. 287-344.
- ELÇİN, Şükrü. (1997). “Halk Şairi Deyimi Üzerine.” *Halk Edebiyatı Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları. 31-32.
- ELÇİN, Şükrü. (2004). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜNAY, Umay. (2005). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- HALICI, Feyzi. (1990). “Halk Şairleri ve Âşıklık Geleneği.” *Türk Dili*, 461, s. 215-218.
- KABAKLI, Ahmet. (2008). *Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- KAYA, Doğan. (2007a). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAYA, Doğan. (2007b). “Âşıklık Geleneğinin Geleceğiyle İlgili Düşünceler ve Yapılması Gerekenler.” *Millî Folklor*, 52, s. 87-92.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad. (2004a). *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- KÖPRÜLÜ, M. Fuad. (2004b). *Saz Şairleri I-V*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- OĞUZ, M. Öcal. (1990). “Âşık Makamları Üzerine Bir Değerlendirme.” *Millî Folklor*, 7, s. 22-29.
- OĞUZ, M. Öcal. (1993). “Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi.” *Millî Folklor*, 19, s. 13-18.
- OĞUZ, M. Öcal. (2001). *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- OĞUZ, M. Öcal. (2006). “Âşık Şiiri (XVI-XX. Yüzyıl).” *Türk Edebiyatı Tarihi 2* (ed. Talât Sait HALMAN). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 138-178.
- ONAY, Ahmet Talat. (1996). *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ONG, Walter J. (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi* (çev. Sema POSTACIOĞLU BANON). İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖZARSLAN, Metin. (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZDEMİR, Erdem. (2013a). *Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik*. Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZDEMİR, Erdem. (2013b). “Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye’inde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması.” *Akademik Bakış Dergisi*, 34, s. 1-17.
- PAKALIN, Mehmet Zeki. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim. (1989). “Türk Saz Şiiri.” *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri)*, S. 445-450, 105-250.
- TUTU, Sıtkı Bahadır. (2008). “Saz Çalmayan Âşık: Âşık Ali Doğan (Berdari).” *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, VIII/2, 103-110.
- YALMAN, Ali Rıza. (1977). *Cenupta Türkmen Oymakları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- YILDIRIM, Dursun. (1989). “Sözlü Gelenek Kültürü.” *Millî Folklor*, 1, s. 6-7.





Geliş Tarihi:09.04.2020 Kabul Tarihi:11.05.2020

Entry Date: 09.04.2020 Accepted: 11.05.2020

## ÂşIKLIK GELENEğİ, ÂşIK MÜZİğİ VE ALEVİLİK

### Âşıklık Tradition, Âşık Music and Alevism

Erdem ÖZDEMİR\*

#### Özet

Âşıklık geleneği, Türk sözlü kültürünün temel ögelerinden biridir. şiir, müzik, hikâye ve benzeri sözlü kültür ögelerini üretip icra eden âşıklar, tarih boyunca bilgi kaynağı ve kanaat önderi olma gibi vasıflara da sahip olmuştur. Günümüzde halen var olan âşıklık geleneği, bu çalışmada Türklerin benimsediği iki ana İslami ekol olan Sünnilik ve Alevilik başlıkları altında incelenmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen terminolojik farklılıkların, konunun esası içerisindeki kabullerin farklılaşmasından ileri geldiği görölmektedir. Bu bağlamda Türk halk müziği genel yapısı içerisinde âşıklar ve âşık müziği; Aleviler, Alevi âşıklar ve müzikleri, mevcut alt türleri ile ele alınmıştır. Bu süreçte etkin olan âşıkların, müzikal edimleri ve sürece katkıları değerlendirilmiştir. Kaynaklarda Alevi müzik uyanışı şeklinde yer alan hareketliliğin temel unsurlarını temsil eden âşık, ozan, yorumcu ve bunlara ait eserlerin etkileri irdelenmiştir.

Sünni ve Alevi kültür evreninde, âşıklığın tanım ve konumlanmalarının farklı olduğu ve bu farkların, gerçekleştirilen uygulamalar ve âşıklığa yüklenen manevi anlam özelinde meydana geldiği sonucuna varılmıştır. Üretilen şiirlerde üslup ve içerik farklılıkları tespit edilmiş; müzikal yapılar da ise ilgili yörelerin sınırları içerisinde kalındığı ve iki ekol arasında büyük bir farklılığın olmadığı gözlenmiştir. Bu süreçte tekrar gündeme gelen bağlama düzeni ve üretilen kısa saplı bağlama türünün, işlevselliğe dayalı tercih edilme nedenleri, örneklerle izah edilmiştir. Çoğunlukla alan araştırması, gözlem ve görüşme yöntemleri ile hazırlanan bu çalışmada, yazılı, görsel ve işitsel kaynaklardan da faydalanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Alevi, Âşık, Ozan, Zakir, Türkü, Bağlama

#### Abstract

Âşıklık tradition is one of the basic elements of Turkish oral culture. Aşıks, who produced and performed poetry, music, stories and similar oral cultural elements, also had the characteristics of being a source of knowledge and opinion leader throughout history. The tradition of âşıklık, which still exists today, has been examined under the headings of Sunnism and Alevism, the two main Islamic schools adopted by the Turks in this study. It is seen that the terminological differences that became evident especially in the second half of the 20th century came from the differentiation of the acknowledgements in the essence of the subject. In this context, in the general structure of Turkish folk music, aşıks and âşık musics; Alevi, Alevi aşıks and their music are discussed with their existing sub-genres. The musical acts and the contributions of the aşıks who were effective in this process were evaluated. It was examined the Alevi music revival and the effects of aşıks, performers and their songs on it.

\* Doç. Dr. Bursa Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Ana Sanat Dalı.  
erdem@uludag.edu.tr

It is concluded that in the Sunni and Alevi cultural universe, the definitions and positions of âşıklık are different and these differences occur in terms of the practices performed and the spiritual meaning attributed to âşık. Style and content differences were determined in the poems produced; In musical structures, it was observed that there were no major differences between the two schools within the borders of the relevant regions. In this process, the "bağlama düzeni" that came to the agenda again and the reasons for the preference of the type of short-handled bağlama produced based on functionality are explained with examples. In this study, which is mostly prepared with field work, observation and interview methods, written, visual and audio sources were also used.

**Key Words:** Alevi, Aşık, Minstrel, Zakir, Bağlama, Turku

## Giriş

Âşıklığı, içerisinde müzik, şiir, hikâye anlatımı gibi uygulamaları barındıran ve Türk kültür öğelerinin pek çoğunun nesiller boyu aktarılmasını sağlayan, çoğunlukla sözlü bir gelenek olarak tanımlayabiliriz. Başta Fuad Köprülü'nün çalışmaları olmak kaydıyla âşıklık, pek çok kaynakta Ozanlık ve Kamlığa dayandırılmaktadır (Budak, 2006: 16; Köprülü, 1986: 139–140; Ögel, 2000: 402; Yakıcı, 2007: 44). Türklerin, hekimlik ve din adamlığı gibi başlıca insani ve sosyal görevleri ile birlikte müzisyenlik görevinin de yerine getirildiği Kamlık kurumu, zaman içerisinde nispeten daha seküler olan ozanlığa, İslam etkisi ile de âşıklığa evrilmiş ve günümüze geniş bir sözlü külliyat ve sistematik uygulamalar bütünü olarak ulaşmıştır. “Geçmişte ve günümüzde sanatsal bir algı ile sürdürülen âşıklık geleneğinin sanatçı birer karakteri olan âşıklar, şiir, hikâye ve müzik gibi sanat alanlarında faaliyet göstermektedir. Bu sanat faaliyetleri dışında, halkın sosyal yaşamında kültürel taşıyıcılık ve aktarıcılık gibi görevleri de üstlenen âşıklar, iletişim imkânlarının günümüzdeki seviyede olmadığı dönemlerde, gezdikleri bölgeler arasında haber kaynağı olarak da görev yapmaktaydılar. Doğaçlama ve zaman içinde tartarak düzdükleri şiirleri, katıldıkları meclislerde saz eşliğinde seslendiren ve geleneğe mahsus kimi uygulamaları yerine getiren âşıklar, geleneğin devamını usta çırak ilişkisi ile sağlamışlardır” (Özdemir, 2013: 1).

Alevilik, müziğin ve özelde Türk halk müziğinin hem kültürel hem de dini hayatın merkezine konulduğu İslami bir inanç sistemidir.<sup>1</sup> Aleviliğin bu çalışma özelinde en önemli yanı ise gerek şiir gerekse müzik hususunda önemli gelişmelere ve kimi çeşitlenmelere yol açmış sayısız âşığın Alevi olmasıdır. Aleviler dışındaki Türk toplumu içerisinde müzik ve âşıklık, performans ortamı ve işlevsellik sınırları belirlenmiş bir alan içinde bulunmaktayken, Alevilik içinde müzik ve kavramsal olarak âşıklık, kültürel ve dini hayatın neredeyse tamamına yayılmıştır. Çünkü Alevi öğretisi ve uygulamalarında müzik, bağlama ve âşıklar, kültürel kodların taşıyıcısı ve aktarıcısı durumundadır. Adını dini bir karakterden alan dini bir yapı

<sup>1</sup> Aleviliğin tanımı, genel içeriği, tarihçesi ve sosyolojisi gibi başlıca konular, çalışmanın âşıklık ve müzik gibi temel konularından kopulmaması adına sadece gerektiği yerlerde yüzeysel olarak ele alınmıştır.

olarak Alevilerin, sosyokültürel tutumları üzerinde bu bilgi dağarının doğrudan etkisi bulunmaktadır.

2012 yılı itibarı ile Bursa, Kocaeli, İstanbul, Denizli, Artvin, Erzurum, Kars, Gümüşhane ve Bayburt gibi illerde başladığım ve halen süregelen görüşme, gözlem ve analiz yöntemlerini kullandığım araştırmaları, âşık müziği ve Alevi müziklerine ilişkin gerçekleştirdiğim dinlemeler ve bu konular başta olmak üzere Türk kültürü ile ilgili yaptığım kaynak taraması ve okumalar, bu çalışmanın kaynağını ve metodolojisini teşkil etmektedir. Bunların dışında, 2007 Yılı Haziran ayında Afyonkarahisar'ın Emirdağ ilçesinde ve 1997 yılından bu yana irtibatımın sürdüğü Bursa İnegöl ilçesindeki Şehitler köyünde gerçekleştirdiğim görüşmeler, makalenin alan araştırması kısmını desteklemiştir. Bu çalışmada uzak ve yakın geçmişte âşık ismini kullanan ve performans içeriği itibarı ile de benzer edimleri sergileyen Alevi ve Sünni icracı ve üreticilerin, günümüze gelindiğinde farklı performans sahalarını ve üslubu tercih etmeleri üzerinde örnek ve gerekli açıklamalarla durulmuştur. Her iki gruba mensup icracılar sonuç itibarı ile Türk halk müziği sözel ve müzikal yapısı içerisinde bulunmakta olduğundan özellikle Alevi âşıkların, güncel âşık fasıllarına katılmama hususu tespit edilebildiği kadarıyla genellemeye çalışılmıştır. Elbette bu genelleme, istisnai aksi örneklere rastlanmayacağı anlamına gelmemektedir. Ancak bugün genel ittifak ile kabul edilen âşıklık ölçütleri içerisinde yer alan kişilerin çoğunlukla Sünni olduğu, Alevi âşıkların ise performans ortamı ve yüklendikleri manevi misyon itibarı ile farklı tercihlere yöneldiği, sözel ve müzikal içerik itibarı ile de belirgin üslup farklılıklarının meydana geldiği tespit edilmiştir.

### **Âşıklık ve Alevi Müziği**

Alevi müziği terimi ile öncelikle cem törenlerinde icra edilen müzikler ifade edilmektedir. *“Bu müzik, sözel kültür yapısına sahip ve temel kaynaklarının dahi çok az bölümü henüz yazıya geçirilmiş olan Alevi-Bektaşî kültürünün ve inancının var olmasını sağlayan en önemli etkidir”* (Onatça, 2007: 41). Başta böyle bir başlıklandırmanın hatalı olacağı görüşüne sahipken, günümüzde bu başlığın, belirleyici özellikleri ile bir müzikal türü nitelediği ve hâli hazırda birer Türk halk müziği türü olarak sınıflandırılan deyiş, semah ve nefesleri kapsayan bir çatı tür olarak değerlendirilmesi gerektiği kanaatine ulaşılmıştır. Alevi müzikleri olarak tanımlanan repertuarın temel ve geleneksel icra mahfili olan cem törenlerinde, geçmiş âşıkların ürünlerinin de içinde olduğu müzik performansı temel unsurlardan birini teşkil etmektedir (Ocak, 2007: 178; Onatça, 2007: 28; Özdemir, 2016: 55). Âşıklar bu yapı içerisinde de saz ve söz odaklı sanatsal edimleri üstlenen karakterlerden biridir. Türk halk müziği genel repertuarı içinde değerlendirdiğimiz bu türkülerin sözlerini, yol uluları olarak

da kabul edilen ozanlara ait şiirler oluşturmaktadır. Günümüzde yedi ulu ozan olarak anılan Nesîmî, Hatâî, Fuzûlî, Yemînî, Pîr Sultan Abdal, Virânî ve Kul Himmet'e ait şiirler bu yapının ana hattını oluşturur (Keleş, 2017: 49). Tüm Alevi müziği repertuarı içerisinde sözleri Pir Sultan Abdal'a ait olan türküler çoğunlukta ve tercihte de önceliklidir (Öztelli, 1971). Müzik, cem törenlerinde türkü sözü ve kareografik fiziksel devinim (dans ifadesinin kullanımı genelde kabul görmemektedir) ile birlikte semah adı verilen çok bileşenli bir performatif yapıyı oluşturur. Özeldir ise semah terimi, hem icra edilen türküyü hem de ritüel dansı nitelemektedir (Ersoy, 2019: 36).

Türk halk müziğinde kırık hava türleri arasında yer alan, deyiş ve nefes ile birlikte zaman zaman benzer anlamda zikredilen semah, fiziksel devinimi de içeren bir yapı olması bakımından deyiş ve nefesten farklıdır. Deyiş, tasavvufi diyebileceğimiz içeriğe sahip sözlerle icra edilen ve Türk halk müziğinin genelinde olduğu gibi sözün ön planda olduğu türkülerini niteleyen bir terimdir. Ayrıca herhangi bir dinsel mana içermemekle birlikte insan olma erdeminin önemini vurgulayan öğütlemeler de bu sınıfa girebilmektedir. “*Deyiş teriminin karşılığı olarak bazı Aleviler, Deme, Beyit, Dime, Deylem, Ayet gibi sözcükleri de kullanmaktadırlar.*” (Duygulu, 1997: 8). Nefes ise Bektaşî müziği ve buna bağlı olarak Alevi müziği içerisinde, yine çoğunlukla sufi ve hümanist bağlamda icra edilen türkülere verilen isimdir. Bu üç alt türün yaygınlığında olmasa da Alevi müziğinde icra edilen diğer alt türlerden biri de içinde on iki imamın adlarının zikredildiği ve ismini bu sayının Farsça adından alan “Düvaz-ı İmam” ya da bir diğer söylenişle “Düvazdeh İmam”dır. Bunların dışında ise miraçlama ve tevhitler yer almaktadır.

Alevi müziğini oluşturan bu alt türlerin bazıları, birbirlerine müzikal olarak benzerlik göstermektedir. Fakat tüm Anadolu Türk halk müziği sınırları içerisinde var olan Alevi türkülerinin homojen bir yapıda olduğunu söylemek mümkün değildir. Karadeniz, İç, Doğu ve Güneydoğu Anadolu, Akdeniz, Ege ve Marmara bölgelerinin her birinde varlığını bildiğimiz Alevi grupların müzikal farklılıklara sahip olmaları normaldir. Özellikle kabaca Mersin'den tüm Akdeniz ve Ege sahilleri boyunca Çanakkale'ye kadar uzanan şeritte karşımıza çıkan Tahtacı Alevilerinin “Tahtacı Semahı” olarak adlandırılan özgün bir ritüel müzik yapısına sahip oldukları bilinmektedir (Kaplan, 2008: 141-160). Aynı zamanda Orta Anadolu olarak tanımlanan bölgede meskûn Abdallar da Alevidir ve onların da semah olarak tanımladığımız sufi ezgileri mevcuttur. Ancak yine de aşağıda değinildiği üzere belirli müzik türlerinin, yakın zamanda genel Alevi pratikleri içerisinde daha yaygın hale geldiği de görülmektedir.

## Cem Töreninin İcracı Karakterleri: Dede, Zakir, Âşık Dede

Kökenu, kapsamı ve aidiyeti açısından çeşitli tartışmalar sürdürüle gelmiş olmasına karşın cem,<sup>2</sup> bilinen en basit tanımıyla Alevilerin ibadet için bir araya geldikleri bağlamın adıdır. Günümüzde “Cem Evi” adı verilen özel ibadethanelerde gerçekleştirilen bu toplanma, Alevilikle ilgili tüm sözlü ve uygulamalı unsurların yaşatılıp aktarılmasında kapalı bir alan ve bir koridor rolü oynamıştır. Bölüm başlığındaki üç karakter içerisinde dedenin konumu elbette mutlak ve özeldir. Dedelik kurumu, Alevilik içerisindeki en üst idari ve kültürel yapıyı temsil eder. “Aleviler dini önder olan dedeleri üç grupta kökenlendirir:<sup>3</sup> ‘*Seyyidler*’ ve ‘*Şerifler*’, ‘*Çelebiler ve Dedebabalar*’. Daha yaygın olan *Çelebilerdir*. Bu ayırım dedelerin soykütüğüyle ilgilidir. *Seyyid ve Şerifler bir şekilde soylarını Hz. Ali’ye, Çelebiler ve Dedebabalar Hacı Bektaş Veli’ye bağlar.*” (Önder, 2002: 77, Akt; Ersoy, 2019: 42). Alevilik içerisinde müzik, dedenin görev, sorumluluk ve temsil kabiliyeti başlıklarından sadece bir tanesidir. Ancak diğer iki karakterin temel belirleyici vasıfları müzik icracısı olmalarıdır.

### Zakir

Kelime anlamı olarak zikir eden manasına gelen zakir ve zakirlik, dedelikten farklı bir yapı daha doğrusu bir pozisyondur. Bu görevin yerine getirilmesi demek olan zakirlik, bazen dedelerin bazen de üreticilik vasfı da olan âşıkların icra ettiği bir görevdir. Yani görev bakımından cem töreninde sazı çalarak müziği icra eden ve müzik performansının merkezinde olan kişiye zakir denmektedir. “*Alevilerde standart bir edim olmasa da dede aynı zamanda zakirdir. Dedenin soyundan gelen erkek çocuklardan da zakirliğe hazırlanmaları bakımından bağlama öğrenmeleri ve çalmaları beklenir. Ancak cemde dede bağlama çalmazsa, ayrı bir zakir istihdam edilir, cemi zakir yürütür ve nefes, deyiş, duvaz-ı imam gibi türlerde seslendirmeler gerçekleştirir. Alevilikteki çok kültürlü yapı, zakirlere verilen farklı adlarla da belirginleşir. Bunlar kimi bölgelerde, “âşık”, “sazandar”, “güvende”, “sazdar” ve “kamber” olarak karşımıza çıkar.*” (Ersoy, 2018: 42).

Zakirler bağlama çalmayı ve repertuarı cemlerde ya da farklı mecranlarda öğrenir ve tatbik ederler. Müzik icrasının merkezde yer aldığı dönemsel ve sıralı toplantı ortamları, icradaki süreklilik sayesinde bir eğitim kurumu hüviyeti de kazanır. Cem gibi dini bir misyonu yüklenmese de Anadolu’nun muhtelif yerlerinde farklı adlarla sürdürülen “*Sıra*”, “*Barana*”, “*Gezek*”, “*Yaran Meclisi*” gibi geleneksel toplantı ortamları yüzyıllardır halk bağlamı müzik

<sup>2</sup> Cem ritüeli ve tartışmalarla ilgili Bkz. Gölpınarlı, 1977: 68, Birge, 1991: 198, Melikoff, 1999: 29-55, Özdemir, 2016: 53-69.

<sup>3</sup> Alıntıda üç grup ifadesi kullanılmasıyla birlikte dört gruptan bahsedilmektedir.

icra ve eğitiminin temel kurumlarını oluşturmuştur. Bu yapıların sürdürüldüğü iller günümüzde taşra olarak kabul edilse de bahse konu yapılar aslında kentli organizasyonlardır. “Performansa dayalı etkinliklere ev sahipliği yapan mekânlar, sergilenen unsurun var olan normlarının, icracı - dinleyici ilişkisinin, mekân bağlamında çevrelenerek muhafaza edilmesi ile düzenleyici ve konservatif bir anlam yüklenirler. Aynı mekân içinde sürdürülen performansın, gerek dinleyici gerekse icracı için gelenekselleşme sürecinde daha kapalı ve bütüncül algıya daha müsait bir yapıda gerçekleşmesi, mekânı sistemin kurulması bakımından önemli unsurlardan biri yapar.” (Özdemir, 2016: 1155).

Bu tür bağlamlarda gerçekleşen etkinlikler bilinçlidir ve sistemattir. İcra edilen müzik, halk müziğidir. Fakat bu ortamlarda müzik, koyunlarını otlatan bir çobanın, çocuğuna ninni söyleyen bir annenin, cenazede gerçek duygularla<sup>4</sup> ağıt yakan bir kadının icralarından, yani gündelik, mesleki olmayan müzikal edimlerden farklı olarak profesyoneller tarafından, bazen bir ücret karşılığında bazen de sadece cemiyet mensubiyeti ile icra edilmektedir. Bu icralarda belirli bir repertuar, sıralama, çalgısal çeşitlilik, partiyon dağılımı gibi fasıl geleneğine uygun hususlar görülebilmektedir. Şanlıurfa Sıra Gecelerinin genelde “Urfa Divan Ayağı” gibi geniş bir çalgısal ezgiyle başlaması, Fuad Köprülü’nün çalışmalarından bildiğimiz İstanbul Tavuk Pazarı’ndaki âşıklar kahvehanesindeki fasıl sıralaması, bu sistemli yapıya örnek olarak zikredilebilir.

Cemi yöneten, konuşarak bilgi ve kültür aktarımında bulunan ve Türkçe dualarla dini bağlamı büyük ölçüde teşkil eden dedenin bu pozisyonunun yukarıda değindiğimiz çeşitli kültürel ve soya dayalı kabuller ile gelmesinden farklı olarak zakirler, kendi beceri, ilgi ve bilgileri ile bu görevi üstlenirler. Zakirlerin kendi söz ve müzikal edimlerini yaratma mecburiyetleri yoktur. Bu görev Türk müzik kültürünün genelinde olduğu gibi âşık ve ozanlara düşmektedir. “*Cem süresince bağlama çalıp söyleme görevini sürdüren zakirlerin bazıları buldukları yörelerin yerel âşıklarındır.*” (Özdemir, 2016: 98). Ozan-âşık ve zakir kavramları öğreti içerisinde birbirinin yerine kullanılabilir. Sadece saz çalıyor olmanın bile Anadolu’da gelişigüzel bir söylem ile kişiye âşık denmesine neden olabildiğini söylemek mümkün. Hattı zatında hem âşık hem zakir hem de dede olunabilmektedirler. Davut Sulari ve İsmail Daimi buna örnek teşkil etmektedir.<sup>5</sup>

Bu inanç sisteminin temel kaynaklarından biri olan türküler (deyiş, semah, nefes...) cemlerde sürekli icra edilmek suretiyle öğreti söylevleri halini almaktadır. Zakirler türkü söyleme ve

<sup>4</sup> Ağıtçılık; Anadolu’nun pek çok yerinde profesyonel bir mesleği de ifade edebilmekte ve başkalarının cenazesine ağıt yakmak için çağırılan kadın ve erkekler tarafından icra edilmektedir.

<sup>5</sup> Günümüz örnekleri için Bkz. Özdemir, 2016: 263.



çalma görevini gönüllü üslendikleri için bu temel kaynağa yani türkü sözü ve şiirleri bilme, gerektiği yerde çalıp söyleyebilme özelliğine sahiptir. Bunun dışında, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin hayatı, dört halife döneminin politik kırılmaları, Hz. Ali'nin bilgeliği, kahramanlığı ve şehadeti, Kerbela olayı, Muaviye ve Yezit gibi menfi karakterlerin eylemleri, Hz. Hasan ve Hüseyin'in şehadetleri, Hoca Ahmed Yesevi ve Hacı Bektaş-ı Veli gibi yol ulularının yaşamı ve öğretileri, İslam ve Türk kültürü ile alakalı tarihsel bilgiler ve bu evren içerisinde gelişen kıssa ve söylenceler, dedelerle birlikte zakirlerin de genel bilgi ve söylem dağarını oluşturmaktadır:

*“Zakirlerin sadece ritüelde değil, ritüel dışında da aynı kutsallığı koruyan görevi devam eder. Dolayısıyla, zakirlerin sadece saz çalıp deyiş söylemesinin yetmediği, hareketleriyle, tavırlarıyla yani tüm yaşamlarıyla örnek olması gerektiği bilinir.”* (Doğan, 1998: 145, Akt, Özdemir, 2016: 103). Yani zakir, cemiyet içinde dedenin bilgelik rolüne de ortak olabilmektedir. Bunun yakın örneklerinden biri Bursa'nın İnegöl ilçesindeki Şehitler adlı Türkmen-Alevi köyünde karşımıza çıkmaktadır. Horasan Erenleri'nden olduğu kabul edilen Hasan Dede tarafından kurulan köy, günümüzde Hasan Dede'yi anma etkinlikleri ve periyodik olarak gerçekleştirilen cem törenleri ile Türkmen-Alevi inanç pratiklerinin, özel günlerle sınırlı da olsa, yaşatıldığı beldelerden biridir. Kuruluş tarihi çok eski zamanlara rastlayan *“köyde 500 yıllık bir hamam bulunmaktadır”* (Taş, 2008: 54). Bu köyün cem ve diğer dini günlerinde zakirlik yapan, bugün 90 yaşını idrak eden Nezir Erdil, bilgi birikimi ve olgun karakter özelliği ile köyün ve köyle ilişkisi olan Alevi olsun olmasın genelin sevgi ve saygısını kazanmış bir kişidir. Bir Alevi dedesi olmamakla birlikte yaşının verdiği olgunluk nedeniyle Nezir Dede olarak anılan Erdil, gerçekten de önemli bir bilgi ve öğreti kaynağıdır. Hafızasında barındırdığı, onlarca yıldır cemlerde çalıp söylediği deyişleri, bugün dahi ilk fırsatta, ortamın durumuna göre şiir olarak sarf etmekte, konuklarını böyle ağırlayıp uğurlamaktadır (Görüşme, Erdil, 28 Ocak 2020). Tüm bu özellikleri ve yaşı nedeniyle Nezir Dede'nin, bugün köyün önemli inanç ve kültürel figürlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Aslında tüm toplumlarda ve öğretilerde olduğu ve olması gerektiği gibi bilgi, burada da en çok saygı gören unsur durumundadır. Erdil, hem okumaları hem de gerçekleştirdiği seyahatleri ile İslam, Alevilik ve Türk kültürü ile ilgili önemli ölçüde bilgi edinmiş bir zakirdir. Yine de çoğunlukla soydan gelme bir makam olan dedeliğin, Alevilerin kültürel hayatındaki belirleyiciliği Şehitler köyünde de gözle görülür bir şekilde önceliklidir.

## Âşık

Alevi âşıklığının, genel âşıklık geleneği içerisinde ayrı bir başlık altında ele alınmasının sebeplerinden biri, bu zümrenin özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinde âşıklık özelindeki yeridir. Ancak âşıklığın temel kıstaslarından ikisi olarak kabul edilen âşık olduğunu beyan etme ve de güncel âşık ortamlarına katılıp icrada bulunma gibi hususlar, günümüzde Alevi âşıkların tercihen geri planda kaldıkları unsurlar olmuştur. Şöyle ki Alevi halk müziği icracıları, bağlama çalımının merkezde olduğu ve çalım tekniklerinin hızla gelişmeye başladığı sanatçı/icracı yapısını benimsemeye başlamış, bu alanda ilerleme kaydetmiştir. Bu durum, Alevi zakir ve ozan/âşıklarının tarih boyunca aralarına hiç mesafe koymadıkları bağlama icracılığının gelişmesine ve günümüzdeki ustalık algısına ulaşılmasına yardımcı olmuştur. Özellikle cem törenlerinde icra edilegelen deyişlerin, müzik endüstrisine sunulup, kasetlerde çalınmaya başlamasıyla artış gösteren Alevi müziği dinleyici ve icracı sayısı, bağlama icrasında vitüozitenin gelişmesine de katkı sağlamıştır.

Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Âşık Muhlis Akarsu'nun birlikte hazırladığı “Muhabbet” albüm serisi, Türk halk müziği dinler kitlesini etkilemiştir. Bu albümlerde eski-yeni âşık ve ozanların şiirleri, geleneksel ezgiler eşliğinde ve dönem içerisinde ileri sayılabilecek bağlama icrası ile sunulmuş ve hızla artan bir popülerliğe kavuşmuştur. Doğal olarak başta Alevi toplumu üyeleri olmak kaydıyla, türkü dinleyicilerinin çoğunluğunun beğenisini kazanan Muhabbet serisi ve paralelinde doldurulan Alevi müziği odaklı kaset ve plaklar, Alevi-Bektaşî nosyonu ile harmanlanmış yüzlerce yıllık âşıklık geleneğinden süzülen şiirlerin niteliği, insani ve sufi mesajının da cazibesıyla revaç bulmuştur. Aynı zamanda Davut Sulari, İsmail Daimi, Muhlis Akarsu, Mahzuni Şerif gibi dönemin güncel âşık ve ozanlarının üretimleri ile genişleyen günün söylem evrenine uygun repertuar, üretim sürecine katkı sağlamayıp, sadece icracılığı ile varlık gösteren saz ve ses sanatçılarının da beslendiği bir kaynak haline gelmiştir. Bu başarılı temsil ve kazanılan beğeni sayesinde bu sanatçılar Alevi toplumu içerisinde adeta birer kanaat önderi durumuna gelmişlerdir.

Burada ilginç bir durum da ortaya çıkmaktadır. Türk sufizmi, Hoca Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus Emre, Mevlana Celaleddin Rumi, Teslim Abdal, Pir Sultan Abdal ve daha pek çok yol ulularında olduğu gibi şiirsel temsil ve mesaj üzerinden yürüyen bir kanaat önderliği kabulüne sahiptir. Manevi şahsiyetleri ile dönemlerinin dini ve kültürel iklimine bir ölçüde yön vermiş olan bu Horasan Erenlerinin tamamı aynı zamanda iyi birer şair idi. Hatta günümüze uzanan en önemli söylem araçları, şiirlerinin yer aldığı divanlar, hamseler ve hikmet kitaplarıdır. Şehitler köyünde 2017 yılı Şubat ayında bizzat katıldığım bir cem

töreninde bu Türkmen ozanlara ait şiirlerden bazı satırların, gülbenklerin<sup>6</sup> arasında birer öğreti cümlesi olarak sarf edildiğini gözlemledim. Şiir, yani söz merkezli temsil hususunda mevcut bu durum, günümüzde de nispeten aynıdır. İlginç olan durum ise, yola (Alevilik) şiirsel manada bir katkı sunmamasına rağmen, bazı sanatçıların saz ve vokal icrada gösterdiği üstün performans ile adeta bir temsilci ve kanaat önderi durumuna gelmiş olmasıdır. Buna en belirgin örnek olarak Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Sabahat Akkiraz isimleri zikredilebilir.<sup>7</sup> Burada temel kıstasın Alevi olmak, Alevi öğretilerine uygun türküler seslendirmek ve saz çalmada veya vokal icrada yetkin olmak ve böylelikle beğeni kazanmak olduğunu söyleyebiliriz. Müzik üzerinden yürüyen bu temsilin, şiir ve sufi yaşam tarzı ile temsil edilen ekol gibi yüzyıllar sonrasına kalıp kalamayacağı başka bir husustur. Sonuç olarak Alevi toplumu müziğe, iyi müzisyenliğe ve icrada doğru temsile sıradan bir dinleyici olmaktan öte manevi bir anlam yüklemekte ve önem vermektedir. Böyle bir zümreye ait müzik türünün şiir, müzikalite ve icra anlamında nitelikli bir çeşitliliğe sahip olması sürpriz olmasa gerektir. Bu daireye giren icracı isimler, sadece Alevi vatandaşların değil, Alevi olmayan türküler dinleyicilerinin de takip ettiği kişilerdir.

### Âşık Ortamlarına Katılma ve Doğaçlama

Geçmişte köy odaları, bey konakları, düğünler ve âşık kahvehaneleri gibi icra ortamlarında performans sergileyen âşıkların, 20. yüzyılda en yaygın olarak boy gösterdikleri icra zemini “âşıklar bayramı” genel başlıklı etkinlikler olmuştur. Âşıklığın günümüzde de en önemli icra ortamı olarak zikredebileceğimiz bu organizasyonların yapılmaya başlaması bir hareketliliğin de göstergesiydi. İlki Ahmet Kutsi Tecer tarafından 1931 yılında “I. Sivas Halk Şairleri Bayramı” adıyla düzenlenen etkinlik, dönemin Sivas ve havalisi âşıklarını bir araya getirmiştir. 1964 ve 67 yıllarında yine Sivas’ta ardılları gerçekleştirilen etkinlikler, Âşık Veysel ve Âşık Ali İzzet Özkan gibi âşıkların tanınmasını sağlamıştır.<sup>8</sup> 1938 tarihinde Bayburt’ta Mahmut Kemal Yanbeğ’in öncülüğünde Bayburt Saz Şairleri Haftası düzenlenir. (Yanbeğ, 1963: 1072-1074). “07-09 Ekim 1966 tarihleri arasında Feyzi Halıcı’nın önderliğinde Konya’da düzenlenen Âşıklar Bayramı’na 16 âşık katılır. Bunlar arasında Ali İzzet Özkan, Murat Çobanoğlu, Davut Sularî, Dursun Cevlanî, Âşık Efkârî, Âşık Hasretî, Hüseyin Çırakman, Posoflu Müdamî, Sefil Selimî, Âşık Selmanî, Şemsi Yastıman ve Abdulvahap Kocaman dikkatimizi [yazarın dikkatini] çeken adlardandır” (Kaya, 2007: 106).

<sup>6</sup> Alevi inanç geleneğinde çoğunlukla cem törenlerinde dede tarafından ezberden okunan Türkçe dua.

<sup>7</sup> Bu temsil kabiliyetlerinin de etkisi ile Arif Sağ 18. dönem, Sabahat Akkiraz 24. dönem milletvekili olarak seçilmiş ve görev yapmışlardır.

<sup>8</sup> Bkz. Kaya, Doğan (2012). *Kültür Çağlayanı*. S. 15, Temmuz-Ağustos, s. 7-11.

Alıntıda görüldüğü gibi, Türk kültür hayatındaki etkisi günümüzde dahi süren âşıkların keşfedilip tanıtılmasında, çeşitli adlarla başlayıp süren âşık etkinliklerinin önemli katkısı olmuştur. Bilhassa Feyzi Halıcı ile başlayan ve günümüze kadar devam eden Konya Âşıklar Bayramı, âşıklık geleneğinin seyirlik uygulamaları ile 20. yüzyılda yeniden inşa edilmesi ve farklı il ve ilçelerde yeni organizasyonların düzenlenmesi hususunda büyük ve öncü bir öneme sahip olmuştur. Öyle ki, herhangi bir yılda Konya Âşıklar Bayramı'na katılıp bir veya birkaç dalda en az bir ödül almış olmak âşıklar için öncelikli saygınlık unsurlarından biri olmuştur.

Ancak, benzer şekilde radyo ve televizyon yayınlarına aktarılan geleneğin, kimi kısıtlarla ve buna bağlı değişikliklerle karşılaştığı da görülmektedir. *“Değişen önemli noktalardan biri de icra süresidir. Sözlü kültür ortamının baş aktörü âşık süreyi istediği gibi kullanabilirken, elektronik kültür ortamında her anın belirli bir maliyetini olması, aşığın icra serbestisini elinden almıştır. Aşığın kendisine tanınan kısıtlı süreyi etkin kullanabilmesi için uzun türlerden vazgeçtiği, anlatmaya dönük türleri nadiren icra ettiğinden, çok beğeni alan icra ve türleri ise kısaltarak ve önceden hazırlanarak sunduğu görülmektedir”*(Fidan, 2017: 38). Bu süreçte âşıklık geleneği, doğal icra ortamlarından kahvehanelerde daha bütüncül ve geniş; sahne, radyo ve ekranlarda ise daha sınırlı ve özet bir halde temsil edilmeye başlanmıştır (Erdener, 2019: 127-128).

Yakın geçmişte âşık ortamlarına katılan ve doğaçlama türküler ile atışmalar gerçekleştiren Alevi âşıkların varlığı bilinmektedir. Âşık Davut Sulari bu durum için de iyi bir örnektir. Günümüz âşıkları ile yaptığımız görüşmelerde bu konuyla ilgili soru sorduğumda, özellikle Davut Sulari'nin atışma konusunda son derece yüksek bir kabiliyete ve estetiğe sahip olduğu sıklıkla nakledilmiştir. Erzurum, Oltulu Âşık Cemal Divani ile gerçekleştirdiğimiz görüşmede hem Alevi âşıklar hem de özelde Davut Sulari hakkında şunları söylemiştir: *“Onlar doğaçlama yapmıyor ya da yapamıyorlar. Genellikle eski ozanların türkülerini seslendirmeyi tercih ediyorlar. Yeni bir üretim de göremiyorum.”* Davut Sulari'yi sorduğumda: *“Ben ona yetiştim. Reyhani ustayla atışmalarını da yakından izledim defalarca. Çok güzel saz çalardı. Hatta derdim ki “Sulari'nin saz çalışından Allah'a sığınırım”. Atışmada (doğaçlama) büyük ustaydı”* (Görüşme, Divani, 7 Nisan 2020). Bazı atışma kayıtları günümüze intikal eden Sulari, bağlama çalımı konusunda gerçekten de yeni arayışları olan, özellikle “kıştırma trili”<sup>9</sup> olarak adlandırılan uygulamayı sıklıkla kullanmasıyla benim de dikkatimi çeken, yaratıcı bir

<sup>9</sup> “Aynı tel kumesini belirtilen perdelerle ikiye bölerek yapılan tezene trilini ifade eder”



(Sağ, Erzincan, 2009: 15).

icracıydı. Ancak günümüzde bildiğimiz manada âşıklık sahasında Alevi âşıkların fazlaca bulunmadığını yine günümüzün en yaygın âşık icra ortamları olan “âşıklar bayramı” genel başlıklı etkinliklerden anlayabilmekteyiz.

2012 yılında Denizli’de, 2012 ve 2013 yıllarında Bursa’da gerçekleşen ilgili etkinliklerde Alevi kimliği ile öne çıkan bir aşığın katılımı olmamıştır. 2007 yılı Haziran ayında Afyonkarahisar’ın Emirdağ ilçesinde gerçekleştirdiğim alan araştırmasında bir Alevi-Türkmen köyü olan Karacalar’da ziyaret ettiğim Âşık Yoksul Derviş, Bursa’dan geldiğimi öğrendiğinde, kendisinin de Bursa Yıldırım’da düzenlenen Âşıklar Bayramı etkinliğine geldiğini söylemişti. O dönemde çalışma alanım âşıklar ve doğaçlama olmadığından bu konuyu kendisine sorma fırsatım olmamıştı fakat çok iyi dostu olduğunu belirten Âşık Cemal Divani, gerçekleştirdiğimiz aynı görüşmede Yoksul Derviş’in insani yönünü ve ozanlığını övmüş ancak “*bu etkinliklerde genelde bir-iki türkü söyler, atışmaya katılmaz*” diye nakletmiştir. Benim bu durum ile ilgili kanaatim, âşıklık potansiyeli olan Alevi müzisyen ve şairlerin artık bu icra alanını tercih etmediği yönündedir. Çünkü âşıklık, çeşitli özel uygulamaları olan ve buna bağlı nedenlerden dolayı nispeten sınırlı bir icra sahasına sahip olan bir performans alanıdır.

İcra içeriği açısından da Alevi söz ve müzik evrenine daha az hitap eden bu sınırlı alan, yorumcu kimliği ile daha geniş bir sahada yer alma şansı olan, Alevi üretici ve yorumcuları çekmeyebilmektedir. Sulari ya da Daimi gibi âşıkların dönemlerinde, âşıklık geleneği özellikle yukarıda değindiğimiz ulusal etkinlikler ve yayın organları sayesinde adeta bir altın çağ yaşıyordu. Türküyü hem üretmek, hem çalmak hem söylemek ve gerektiğinde ilgili mecralarda doğaçlama deyişmelere katılmak o dönem için kendisini âşık olarak gören herkesin yapmayı tercih ettiği mutlak bir iş olarak görülüyordu. Âşıklarla gerçekleştirdiğimiz görüşmelerin genel değerlendirmesinden, doğaçlamanın bir pratik ve idmanlı olma durumu gerektirdiği sonucu çıkmaktadır. Yorumculuğun revaç bulmaya başlaması ve özellikle Alevi icracıların işleyeceği sayısız eserin gün yüzüne çıkması ve yeni üretimler, onları bahsettiğimiz manada âşıklık sahasından uzaklaştıran unsurlardan bazılarıdır.

Zakirlik ile ilgili en kapsamlı çalışmalardan birini gerçekleştiren Özdemir, saha çalışmasında, çeşitli cem evlerinde zakirlik görevini yürüten farklı kişilerle gerçekleştirdiği görüşmede, onların âşıklığı zakirlikten daha üst ve saygın bir makam olarak gördüklerinden ve bazılarının kendi şiirlerini yazmasına rağmen kendini “o” makamda görmekten sakındıklarından bahseder (Özdemir, 2016: 209-213). Bu ifadelerden, günümüzde Aleviler için âşıklığın, sadece çeşitli uygulamaları yapabiliyor olmaktan ibaret olmadığı, inanç ve üretim merkezli bir

manevi makam olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Burada bahsedilen âşıklık, sadece yolun kabullerine uygun şiirler yazıp icra etmek ve mahlas almak şeklinde bir içeriğe sahiptir. Ancak doğaçlama şiir söyleme, hikâye anlatımı ve yaygın âşık ortamlarına katılma gibi uygulamaların olmadığı, sadece kendi şiirlerini oluşturabilme ve bunları saz eşliğinde icra edebilmek gibi uygulamaları günümüz ozanlık geleneği içerisinde değerlendirmek gerekir (Özdemir, 2013: 1-17).

Gerçekten de Alevi toplumu içerisinde bağlama çalmaya, türkü söylemeye ve bunların icrasında bulunmaya atfedilen önem, yüzyıllardır birikerek gelen şiir ve müzik repertuarı ile birleştiğinde kişiye, yeteneği nispetinde engin bir icra alanı sağlayabilmektedir. Bu tespit, Alevi türkü icracılarının âşıklık özelliklerine sahip olmadığı ya da olamayacağı anlamına gelmemektedir çünkü burada tercihe dayalı bir durum söz konusudur. Yakın geçmişte ve günümüzde kimi tali uygulamalar ile birlikte çoğunlukla âşık icra ortamlarında saz eşliğinde doğaçlama şiir söylemeye indirgenen âşıklık, bu uygulamayı yerine getirmeyen ancak ozan olarak (Özdemir, 2013: 1-17) üretim gerçekleştirebilen icracıların da tercih ettiği bir adlandırma olabilmektedir. Popüler birkaç isim üzerinden örneklemek gerekirse; Âşık Veysel Alevi olmasına rağmen popüler şiirlerinde Alevilik vurgusuna fazlaca yer vermez. Âşık Mahzuni Şerif ise Aleviliği Veysel'e göre şiirlerinde daha fazla işlemekle birlikte politik, eleştirel ve insani içerikli türküleriyle tanınır (Özdemir, 2017: 68-94). Günümüzdeki Alevi ozanlardan Dertli Divani ise türkülerinde Alevi söylemi önemli ölçüde vurgulamaktadır. Oldukça yüksek beğeni kazanmış türkülere sahip olan bu üç Alevi ozanın, âşık ön sıfatını kullanmış olsa da bahsettiğimiz âşıklığın kıstası haline gelmiş doğaçlama icralarda bulunma gibi uygulamalara katılmayı tercih etmedikleri ancak Alevilik içerisinde üretim ve temsil odaklı manevi anlam içeren âşıklık mertebesinde oldukları görülmektedir. Bu ortamlar günümüzde ve yakın geçmişte, Kars, Erzurum, Artvin, Adana, Konya, Sivas gibi illerdeki Sünni âşıklara terkedilmiş bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. İcra tarzı ve ortamları merkez noktasından hareketle, üretilip icra edilen ürünlere sirayet eden ayrılık, bu çalışmanın temel iddiasını ve araştırma sorusunu da teşkil etmektedir.

### **Şiirsel İçerik ve Belirleyici Üslup**

Alevi ve Sünni âşık-ozan ve halk şiiri tarzında yazan şairler, ürünlerinde kullandıkları söz içerikleri ve üslup ile de birbirinden ayrılabilirler. Burada şiirlerin konusu, tercih edilen terminoloji, atıfta bulunulan tarihsel olaylar ve bilginin beslendiği kaynaklar belirleyici olmaktadır. Yukarıda değinilen tarihsel ve dini konular ve Alevilik etrafında oluşan sufi terminoloji, Alevi âşık ve ozanların edimlerine doğrudan yansımaktadır. Aleviliği ilgilendiren



hususların hepsi doğal olarak Müslümanlığın da meseleleri olduğundan elbette Sünni âşıklar da bu konuları işlemektedir. Fakat hem sıklık hem de işleniş biçimi açısından, Alevi ve Sünni âşıkların bazı şiirleri arasındaki üslup ve terminoloji farkı kolaylıkla anlaşılabilir. Buna yakın geçmişten bir örnek verebiliriz. TRT’de hazırlanan “Âşıklar Dünyasından” adlı TV programında Davut Sulari ile Murat Çobanoğlu arasında geçen atışma, Sünni ve Alevi âşıkların şiirsel edimleri arasındaki üslup farkını ortaya koyabilmek adına yerinde bir örnektir. Feyzi Halıcı’nın sunduğu programda Nail Tan’ın Murat Çobanoğlu’na verdiği:

*“Karşıma çıkmışsın sesli bir turna*

*Bu gece meydanda öt de görelim”*

şeklindeki ayak ile başlayan atışmayı, Çobanoğlu:

*“Seni bana usta âşık dediler*

*Hele biraz bana çat da görelim”*

şeklinde devam ettirir. Verilen ayak üzerine dörtlük söyleme sırası kendine gelen Davut Sulari ise Çobanoğlu’na şöyle karşılık verir:

*“Çobanoğlu yeni geçtin elime*

*Pirler kemer takmış benim belime*

*Kaptırayım seni de hikmet seline*

*Çırpınıp da kulaç at da görelim”.*<sup>10</sup>

Bu atışmada her ne kadar Murat Çobanoğlu’na sadece iki mısra söyleme şansı verilmişse de Çobanoğlu, bu iki mısra da atışmanın töresince bir kurgu geliştirmiştir. Sulari dört mısra söylemiş ve “pirler”, “kemer kuşanma”, “hikmet seli” gibi Bektaşî terminolojisine de atfolunacak ifadelerle tasavvufî bir kurgu geliştirmiştir. Gerçekleştirdiğim alan araştırmaları ve kaynaklardan edindiğim kanaate binaen, Kars âşıklarının atışmada tercihlerini seri, rakibi mat edecek ya da onun söylem gücüne galip gelecek, düz, anlaşılır ve dünyevi şiirler düzme hususunda kullandıkları söylenebilir. Erzurum âşıkları ise içerik hususunda Karanlı âşıklarla benzerliklerinin yanı sıra sufi içeriğe daha fazla vurgu yapabilmektedirler. Eskilerden Erzurumlu Emrah, Âşık Sümmani, günümüzde ise Hüseyin Sümmanoğlu, Nuri Çırağı ve Cemal Divani bu âşıklara örnek olarak zikredilebilir.

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JO0Y0-uba2s>

Alan araştırmasına ve kaynak taramasına dayanıyor olsa da bu tespitler nihayetinde bir genelleme içermektedir. İstisnai olmaktan daha çok anlam ihtiva edebilecek aksi örneklere de elbette rastlanabilir. Örneğin “93 Koçaklaması”yla bilinen ve bu eseri hamasi pek çok bağlamda seslendirilen Karşlı Âşık Şenlik, bir divani örneğinde:

*“Âlemi yaratan Allah şefaatçi Mustafa*

*Ben emrinde müntezirim, şaşmam Allah kerimdir”*

dini ifadesini kullanmıştır. Yine günümüz Kars âşıklarından Mürsel Sinan’ın “İnsan Okudum” adlı insan sevgisini işleyen türküleşmiş eseri değişik sanatçılar tarafından da icra edilmiştir. Sonuç olarak bahsettiğimiz âşıkların hepsi aynı ülkenin vatandaşı, aynı milletin ve aynı dinin mensubudur ve ortak değerlerin eserlerinde işlenmesi normaldir. Bu tespit ile âşıkların genel eğilimlerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Yine de Alevi âşık, ozan ve şairler sufi söylemler hususunda daha refleksif davranabilmekte hatta dini ya da sufi bir genel içeriğe sahip olmayan şiirlerde dahi bir mısra ile akışı değiştirebilmektedir. Yakın dönem Alevi âşıklarından Sivaslı Muhlis Akarsu’nun bir türküsü buna örnek olarak gösterilebilir:

*“Deli gönül feryad etme boşuna*

*Hal bilmez kişiye yâr olamazsın*

*Bir mürşide bağlamazsan özünü*

*Hakk’ın huzurunda var olamazsın*

*Vefasız güzelden olur mu çare*

*Yoruldum derdinle öldüm bin kere*

*Düşme bir zalime göz göre göre*

*Sen insanoğlusun kör olamazsın*

*Akarsu bülbüller ötmez bağımda*

*Dumanlar eğlenir gönül dağımda*

*Aşk ateşi yanar oldu bağrımda*

*Yanmış yüreğime kar olamazsın (medet sevdiğim)”*

Tüm sözlerine bakıldığında aşk, vefasızlık, halden bilmezlik gibi dünyevi konuların işlendiği görülen şiirde, “mürşid” ve “Hakk’ın huzuru” gibi ifadeler bağlam dışı bir sufi algı yaratmıştır. Bunu Alevilik içerisindeki “refleksif sufi söylem” olarak tanımlayabiliriz. Bu durumun farklı bir örneği, şiiri ve müziği bir araya getirerek türküleştiren yorumcu tarafından gerçekleştirilebilmektedir.

Âşık Emrah’a ait olan “Bugün ben bir güzel gördüm” başlıklı şiirin, Arif Sağ’ın yorumu ile bilinen ve ilk mısraı “Salındı bahçaya girdi” olan dörtlükten başlattığı türkünün genel yapısında Alevilik ile ilgili çağrışım yapacak bir ifade olmamasına rağmen, dörtlüklerin sonuna eklenen “Yâr Ali yar” terennümü ile türkü, Alevi müziği repertuvarına dâhil olmuştur. Sözel içerik üzerinden yürüyen bir farklılığı vurgulamaya çalıştığım bu kısımda, şiirlerin sahibi olan ozan ve âşıkların haricinde icracıların da çeşitli müdahalelerle ki bu genelde terennüm ile gerçekleşmektedir, kavram ve algı değişikliklerine neden olabileceğini vurgulamaya çalıştım.

Alevi âşık, ozan ve şairlerinde bağlı olunan yolun ilgili konuları ve terminolojisi bellidir ve örneklerde olduğu gibi bu nosyon çoğu eserde hissedilir. Bunun dışında kalan âşıklar için bu durum söz konusu değildir çünkü Alevilik aynı zamanda bir kültürel kimlik ifadesidir fakat Sünnilik “çoğunluk” ve “genel” algısına sahip olduğu için Türkiye’de bu ölçüde kültürel sınırları belli bir kimlik ifade etmemektedir. Bunu, genel inanç yapısı içerisinde, özel ve nispeten farklı ya da en azından alternatif bir yer işgal etme olarak da tanımlayabileceğimiz “heteredoksi” olgusuna dayandıran çalışmalar mevcuttur (Ocak, 2004, Dönmez, 2008).

### **Alevi Âşık Ezgilerinin Müzikal Yapısı**

Âşıklar, buldukları yörenin ve mensubu oldukları toplumsal yapının bir parçası olduğundan, kültürel özellikleri ve edimleri de öz çevrelerinden çok farklı olmamaktadır. Bu durum müzikal manada âşıkların “öncelikle” kendi yöre müziklerini tanıyıp icra etmeleri anlamına gelmektedir. Bu nedenle âşık müziği, yöre odaklı diğer Türk müziği türleri gibi bir tür hüviyetine sahip değildir. Çünkü âşıklar başta yörelerinin müzikleri olmak kaydıyla pek çok farklı yöreden ezgileri seslendirebilmekte ve böylece âşık müziği dediğimiz küme içerisine birden fazla yöreden ve farklı türde ezgiler dâhil olabilmektedir.

Konumuz özelinde ele aldığımızda, Alevi âşıkların da öncelikle, buldukları yörenin müziklerini icra etmelerinden dolayı geneline deyiş, nefes ya da semah dediğimiz müzik türünü ağırlıklı işlediğini söyleyebiliriz. Bir sınır belirlemek gerekirse; âşıklık geleneğini sürdüren ya da kendisini âşık olarak tanımlayan Alevi gelenek temsilcilerinin ağırlıklı olarak

Erzincan, Sivas, Tunceli, Malatya, Erzurum, Kahramanmaraş, Çorum, Şanlıurfa gibi illerin belirli ilçelerinden oldukları bilinmektedir. Çoğunluğu Doğu Anadolu bölgesi içinde kalan bu illerin müzikal yapısı içerisinde Alevi âşıklara ait olan türküler, söz yapısının kendine özgülüğü yanında, müzikal olarak yörenin genel yapısıyla benzerlik göstermektedir. “Türkiye’nin herhangi bir bölgesinde yaşayan bir Alevi topluluğunun şarkıları aynı bölgede yaşayan Alevi olmayan toplulukların şarkılarına benzer.” (Erol, 2009: 133). Ağırlıklı olarak Türk Klasik müziğindeki “uşşak, hüseyini, muhayyer”<sup>11</sup> makam dizisine tekabül eden melodik hat, çalgının sunduğu bir ses güçlendirme imkânı olan beşli paralel yürüyüşler ve genelde “Fa (diyez 3), Sol, La” olarak kalıplaşan tamamlayıcı ezgi motifi ile biten cümleler, günümüzde bu yapının müzikal özelliklerinin önemli bir kısmını teşkil eder. İlgili yörelerin müzikal çeşitliliği elbette âşık müziklerine de yansımaktadır fakat genelde yarım ya da bir oktavlık ses sahası içerisinde kalan ve daha az olmakla birlikte de “karcıgar” makam dizisinin gösterildiği türküler mevcuttur. Usul yapısı olarak da yöre özelinde kalındığı gözlemlenmektedir.

### Bağlama / Saz Kullanımı

Bu çalışma özelde Alevi âşıkları konu ediniyor olsa da, Alevi müziği olarak kavramsallaşmış türün genel yapısına da değinilmesi gerekmektedir. Çünkü konu edindiğimiz Alevi âşıklar günümüzde âşıklık geleneğinin icra ortamlarında çeşitli nedenlerle bulunmayıp, genel bir Türk halk müziği icra sahasında bulunmayı tercih etmiş icracılardır. Alevi âşıklar, aslında Alevi müziği dediğimiz türün geçmişte ve günümüzde hem üreticisi hem de icracılarından olma özelliklerini sürdürmektedirler.

Alevi müziği dinler kitlesinin artmasıyla ilgi odağı haline gelen unsurların başında bağlama düzeni ve kısa sap bağlama gelmektedir. Son dönemde pek çok çalışmaya konu olan Alevi müzik uyanışının (Dönmez, 2008) temel unsurlarından biri olan bağlama düzeni, özellikle Alevi türkülerinin icrası ile gündeme gelen kısa saplı formuyla adeta bir kimlik aracı haline gelmiştir. Büyük şehirlere göçün ve kentleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni sosyolojik yapıda, ritüel içeriğinde yer alan, başta müzik gibi unsurlar yeni ve daha genel icra ortamlarına taşınmıştır. Piyasaya sürülen albümler ve devamında gerçekleştirilen konserler bu sürecin temel unsurlarıdır. Başlarda değinilen “...*Muhabbet albüm serisi, uyanışın en önemli kilometre taşı oluşturmuş ve bu albümlerin ön plana çıkardığı icra üslubu ile ‘bağlama düzeni’ ve ‘kısa sap bağlama’ ciddi bir yaygınlık kazanmıştır. Söz konusu müzisyenler,*

<sup>11</sup> Türk klasik müziğinde seyir özellikleri ve işleniş biçimlerinden dolayı ayrı değerlendirilen bu makam yapıları, Türk halk müziğinde sadece işlenen ses dizisi üzerinden isimlendirilebilmekte olduğu için bu makam adları ile La kararda olup, Si

Bemol 2 ve gerektiğinde Fa Diyez 3 seslerini kullanan tüm diziler kastedilmektedir



icralarında 'kısa sap bağlama'yı ve 'bağlama düzeni'ni model oluşturucu bir estetik çerçevelenmişlerdir (Şimşek, 2019: 101). Bu uyanış sürecinin dikkat çeken diğeri bir unsuru ise genel dinleyiciye yayılan Alevi müziğinin çoğunlukla belirli bir bölgenin müzikal yapısını temsil ediyor olmasıdır. Yukarıda saydığımız çoğunluğu Doğu Anadolu bölgesinde yer alan şehirlerin burada başı çektiğini söyleyebiliriz. Kanaatimce bunun öncelikli iki nedeni vardır. Birincisi "Muhabbet" albüm serisini dolduran sanatçıların biri Erzurum biri Sivas biri ise Mersinlidir ve kendi yöre ve yakın çevre müzikal yapısına hâkim olmaları elbette normaldir. İkinci neden ise özellikle Erzurum, Sivas ve ortak müzik kültür dairesi içinde oldukları yakın komşuları Erzincan, Tunceli ve Malatya gibi illerin hem âşıklık geleneğinin hem de Aleviliğin yoğun şekilde temsil edildiği yerler olmasıdır. Aynı sanatçıların ve devamında aynı türde türküler söyleyen diğeri âşık ve sanatçıların piyasaya sürdüğü ardıl albümler, Alevi müziğinin yukarıda bahsi geçen iller ve bölgenin müzikal yapısı ile özdeşleşmesine neden olmuştur. İlk iki albüm ele alındığında Muhabbet Serisi repertuarı, Alevilik ve genelde sufi eserlere aslında beklenenden az yer vermiştir. Ancak icracıların Alevi kimliği ile tanınıyor olması ve çalışmanın pek çok yerinde bahsedilen müzikal hususiyetler, algının oluşmasında etkili olmuştur.

Müzikal yapıya ek olarak, yukarıda değinilen sözel dokunun da katılımıyla Alevi müzik kimliği belirginleşmektedir. Bu duruma yine İnegöl Şehitler köyünde katıldığım iki cem töreninden örnek verebilirim. Demografik olarak Bursa'nın yerli halkından farkı olmayan köy meskunlarının tamamı Alevidir. Bursa'nın özellikle dağ yöresi olarak adlandırılan Uludağ'ın köylerinin köklü bir müzik geleneği vardır. "Bursa Köy Güvendeleri" olarak adlandırılan bu türkülerin geneli hareketli ve neredeyse tamamı dünyevi bağlamdadır. İlk olarak 28 Ocak 2017, ikinci olarak da 15 Şubat 2020 tarihinde katıldığım cem törenlerinde icra edilen müziklerin neredeyse hiçbiri Bursa'ya hatta Marmara bölgesine ait değildi. İlk cemde zakirliği, yukarıda bahsettiğim Nezir Erdil'in torunu olan Aşır Erdil yapmıştı ve çalınan türkülerin büyük çoğunluğu Orta ve Doğu Anadolu âşıklarına ait olanlardan seçilmişti. İlk türkünün Alevi olmayan Erzurumlu Âşık Sümmani'ye ait "Ceylan Gözlerine Kurban Olduğum" adlı türkü olması ve âşığın adı geçtiğinde işaret parmağının öpülüp alına götürülmesi geleneğinin bir Sünni âşık için de gerçekleştirilmesi dikkat çekiciydi. Devamında ise genel Alevi müzik repertuarı içinde sayabileceğimiz başta Pir Sultan Abdal olmak üzere, Şah Hatai, Dedemoğlu, Teslim Abdal, Mahzuni Şerif gibi âşıkların deyişlerine yer verilmişti.

Türk halk müziğinde her ne kadar bozuk düzen/uzun sap bağlama ile deyiş icra eden Alevi sanatçı ve âşıklar olmuşsa da özellikle 1990'lı yıllardan sonra kısa sap bağlama ve bağlama

düzeni de Alevi müziği ile özdeşleşmiştir. Günümüzde hem icrada hem de öğrenme aşamasında en çok tercih edilen tür haline gelen kısa sap bağlama düzeninin, Türkler/Türkmenler tarafından Anadolu’da uzun zamandan beri kullanıldığı bilinmektedir. Gerek Fethiyeli Ramazan Güngör’ün gerekse Âşık Veysel, Feyzullah Çınar, Musa Eroğlu (Şimşek, 2019: 102) ve yine Orta ve Doğu Anadolu’dan pek çok Alevi ozan, zakir ve dedelerin bu düzeni kullanmış olması, sürdürüle gelme kabulü ile kullanım tarihini geriye götürebilmektedir.

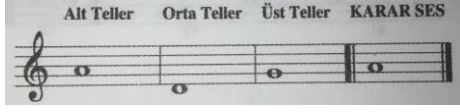
Bağlama düzeninin ortaya çıkış tarihi ile ilgili kesin bir veriye ulaşamamış olmakla birlikte mevcut düzenlerin, iki telli bağlama türlerinden üç telliye geçiş sonrası keşfedilip benimsendiğini söylemek mümkündür. Bağlamanın Türkistan’da (Orta Asya) icra edilen türevleri olarak gördüğüm Uygur, Özbek, Türkmen Dutarı ve Dombra’nın da iki telli olması; uruzba, rızva, iki telli gibi çalgıların biraz da eskiyi de çağrıştırarak günümüzde de icra edilmesi; yine “iki telli”, “çifttelli” gibi müzik evreni içinde değerlendirdiğimiz terimlerin mevcudiyeti, üç telli kullanımın iki telliye göre daha yeni olduğu kanaatini güçlendirmektedir. Fakat aynı zamanda “*Anadolu’nun ve dünyanın dört bir yanında balta saz, dede sazı, ruzba, üç telli cura vb. sazlar yapılmakta ve genç icracılar tarafından ustalıklı çalınmaktadır.*” (Özdemir, 2018: 378).

Tüm bunlarla birlikte akort sistemi, yani düzen olarak bağlama düzeninin tercihinde işlevsellikten de bahsetmek mümkündür. Öncelikle tek pozisyonda bir oktav sesi kolaylıkla elde edebilme imkânı bu düzenin en önemli kolaylıklarından biridir. İkinci neden ise La / Mi, Sİ Bemol 2 / Fa Diyez 3 ve Do / Sol paralel yürüyüşlerinin ve bu arada üst telden sürekli duyurulabilen dem sesinin, hem müzikal doyumluğun hem de ses şiddetinin artırılması hususunda önemli bir unsur olmasıdır. Aynı paralel yürüyüşler bozuk düzende de gerçekleştirilebiliyor olmasına rağmen, bunun için daha fazla ustalığa ve gayret sarf etmeye ihtiyaç duyulmaktadır. Tüm bu kolaylıklar, bağlama düzenini bir şekilde tanımış yerel icracı ya da âşıklar için geçerli birer tercih sebebidir. Veysel düzeni olarak da adlandırılan bu düzen, pozisyon kolaylığından dolayı Âşık Veysel’in gözleri görmediği halde kendi ustalıklı çaldığı sazıyla eşlik ettiği türkülerini dinleyebilmemizi sağlamıştır<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Burada bir husus dile getirilmelidir. Yaygınlık kazanmasıyla birlikte her nasılsa politik tarafgirliğe de konu olan bağlama düzeninin, bugün kazandığı popülerite ve bahsedilen olumlu özellikleri, uzun sap bağlamayla ve değişik düzenlerde icrasına aşına olunan eserlerin, akort sistemlerinin ve kimi yöresel tezene uygulamalarının önemsenmeyip, unutulmasına yol açmamalıdır. Geçmişte bağlama düzeni ve kısa sap bağlama için sarf edilen olumsuz söylemler, bugün geçmiş dönemin devlet politikalarının bir ürünü olduğu, temelsiz ve “uydurma” olduğu şeklindeki ifadelerle uzun sap bağlama ve ilgili düzen ve tezene uygulamaları için yaygın olmamakla birlikte sarf edilebilmektedir. “Abdal Sazı” olarak tanımlanan 45-50 cm ölçülerindeki bağlamaların Re perdesi üzerinden çalınan Bozlak açışları ve diğer yöresel ezgiler, bağlama düzeni ile de çalınabilmektedir ancak belki de yüzyılların birikimi ile günümüze taşınan ve Abdal Sazıyla bütünleşmiş bir Orta Anadolu



Bugün bahsettiğimiz ölçütler içerisinde geleneği sürdüren (Sünni) âşıklar ise çoğunlukla 45 ila 50 cm ebadında tekneye sahip divan sazlarını bozuk düzende icra etmektedirler (Ekici,



2012: 49).

Şekil 1-Bozuk Düzen Akort Notaları

Genellikle La kararda çaldıkları türkülerde, tellerin sadece birine bastığı halde sık sık hepsine birden vurmaları ve buna rağmen bu kararda dem sesi alamıyor olmaları nedeniyle âşıkların saz icralarından bazen çokça temiz bir tını duymak mümkün olmayabilmektedir. Günümüzde konser salonlarına ya da geniş kent meydanlarına taşınan âşık icralarında, sesin geniş kitleye ulaşabilmesi için kullanılan mikrofonlama, genelde ehil tonlayıcıların olmaması ve kimi âşıkların ısrarla seslerinin şiddetinin arttırılmasını istemeleri neticesinde daha da kaotik bir hale sebep olabilmektedir.

Âşıkların, genellikle doğaçlama icraları ile bilinip, performansları da bu yönde gerçekleştiği için, daha önceden bilinen, çalışılan ve hafızalarında söz ve müzik olarak bütünleşmiş bir türküyü okuyan herhangi bir icracı ile aynı performansı sergilemeleri elbette beklenmemelidir. Hattı zatında âşıkların, doğaçlama dışında seslendirdikleri bilinen türkülerdeki performanslarının daha bütüncül, ustaca ve temiz bir şekilde icra edildiği de bir gerçektir.

## Sonuç

Bu makalede, Türk sözlü kültürünün ana taşıyıcılarından olan ve günümüze sanatsal bir üretici ve icracı yapı olarak uzanan âşıklık geleneğinin uygulama, üslup, terminoloji ve icra ortamı gibi konularda çeşitli farklılıklar gördüğümüz Sünni ve Alevi temsili üzerinden tespitler yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, büyük çoğunluğu alan araştırması ve gözleme dayanan bilgiler, konu ile bağlantılı yazılı, görsel ve işitsel kaynaklardan da yararlanılarak uzak ve yakın tarihteki örneklerle pekiştirilmeye gayret edilmiştir. Âşık, ozan, zakir gibi icracı karakterler, işlevleri açısından incelenmiş ve farklılıkları vurgulanmaya çalışılmış, Alevilik özelinde ihtiva ettikleri anlamlar irdelenmiştir. Âşıklığın, yakın geçmişte ve

Tavrı yok sayılmamalıdır. Kararı Fa# olup Misget / Evç Düzeni olarak adlandırılan akort sistemini, La karar farz edip bağlama düzeninde çalmak elbette mümkündür. Fakat özellikle tüm tellerin tınlatıldığında ortaya çıkan diziye has duyum ve

özellikle Fa# kararda tel çekme ile duyulan pest Re sesinin tamamlayıcılığı, yok sayılmamalıdır. Konudan kopulması için iki örnekle yetinmek ve tüm bu birikimlerin Türk müzik kültürünün zenginliği olarak görülmesi gerektiğini hatırlatmak yerinde olacaktır.

günümüzde Alevilik içerisindeki konumu sorgulanmış ve çeşitli sonuçlara varılmıştır. Alevi müziğinin alt başlıkları, yakın geçmişteki önemli kırılma noktaları, bağlamanın bu süreçteki yeri ve önemi izah edilmiş, öne çıkan âşık, ozan, zakir ve icracıların konu ile ilgili eylem, söylem ve katkıları değerlendirilmiştir.

Tüm bu bilgilerden hareketle:

- Âşıklığın, özellikle saz eşliğinde doğaçlama şiir düzülmesi, bu edimlerin güncel âşık ortamlarında sergilenmesi ve artık daha az olarak da hikâye anlatımı gibi uygulamaların gerçekleştirildiği bir icra alanı olduğu,
- 20. yüzyılın ortalarında bu alanda faaliyet gösteren âşıkların içerisinde Alevi inanç dairesinde bulunan özellikle Davut Sulari ve İsmail Daimi gibi büyük isimler yer almakla birlikte, günümüzde Alevi âşıkların bu mecradan çekilmeyi tercih etmiş olduğu,
- Alevi ozan, zakir ya da yorumcuların âşıklığı, bahsedilen uygulamalardan bağımsız olarak, bilgi, görgü, kişilik ve beceri ile erişilebilecek bir manevi makam olarak kavramsallaştırıp yücelttiği ve yeni üretimlerin de sürdürülmesinin yanı sıra çoğunlukla eserleri ve manevi şahsiyetiyle kendisini ispat etmiş, geçmiş ozan ve âşıkların eserlerini icra etmeyi tercih ettiği ve böylelikle yorumculukta ustalaşmaya gidildiği,
- Alevi dinleyici kitlesinin, inanç ekseninde ürünler ortaya koyan âşık ve ozanların yanı sıra, bu eserleri başarıyla icra eden ve Alevilik bağlamında başarılı temsil gerçekleştiren yorumculara da manevi bir önem atfettikleri,
- Bahsedilen uygulamalar çerçevesinde sürdürülen âşıklığın, günümüzde büyük çoğunlukla Sünni âşıklarla özdeşleşen bir icra alanı olduğu sonuçlarına varılmıştır.

### **Kaynakça**

BUDAK, Ogün A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınları.

EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

FİDAN, Süleyman (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi:-Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.

DOĞAN, Gürani (1998). *Alevilik'te Ön Bilgiler ve Cem, Zakirlik*. İstanbul: Can Yayınları.

DUYGULU, Melih (1997). *Alevî-Bektaşî Müziğinde Değişler*. İstanbul: Kendi Yayını.

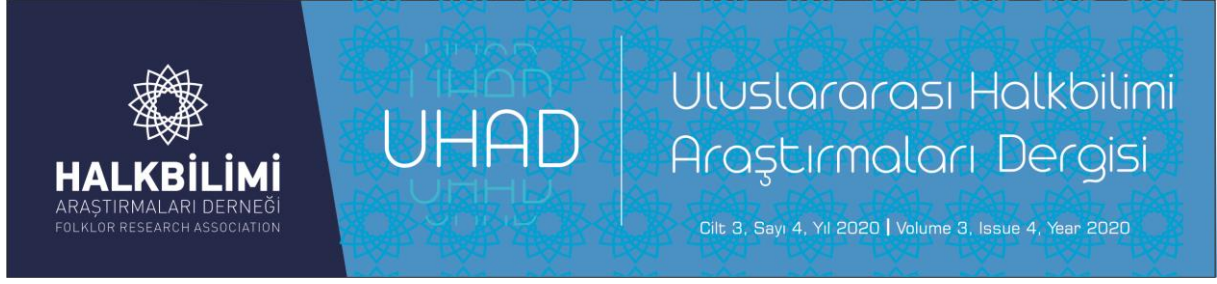
EKİCİ, Savaş. (2012). *Bağlama Eğitimi: Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

ERDENER, Yıldırım (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Aşık Karşılaşmaları, Aşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- ERSOY, İlhan (2019). “Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak ‘Semah’”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, S. 14, s. 32-62.
- KAPLAN, Ayten. (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- KAYA, Doğan (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* (Vol. 889). Ankara: Akçağ Yayınları.
- KELEŞ, Reyhan. (2017). “Yedi Ulu Ozan’ın “Yedi” Sembolizmi”. *Turkish Culture & Hacı Bektas Veli Research Quarterly*, S.49-79.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1986). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- MUSTAN Dönmez, B. (2008). *Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limontepe Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri*. Doktora Tezi. DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- OCAK, Ahmet Y. (2004). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- OCAK, Ahmet Y. (2007). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ONATÇA, Neşe A. (2007). *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı: Müzikal Analiz Çalışması*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- ÖGEL, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖNDER, Ali T. (2002). *Türkiye'nin Etnik Yapısı*. İstanbul: Pozitif Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, Erdem (2012). “Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye’inde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması”. *Akademik Bakış Dergisi*, S. 34, s.1-17.
- ÖZDEMİR, Erdem (2013). *Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik*. Doktora Tezi, SAÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZDEMİR, Ulaş (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası: İstanbul Cem Evlerinde Zakirlik Hizmeti*. İstanbul. Kolektif Kitap.
- ÖZDEMİR, Ulaş (2017). *Senden Gayrı Âşık mı Yoktur: 20. Yüzyıl Âşık Portreleri*. İstanbul. Kolektif.
- ÖZTELLİ, Cahit (1971). *Pir Sultan Abdal Bütün Şiirleri*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- SAĞ, Arif, ERZİNCAN, Erdal, (2009). *Bağlama Metodu: Bağlama DÜZENİ*. İstanbul. Pan.
- TAŞ, Hülya. (2008). “Bir Alevi Köyü: Bursa Şehitler Köyü’nde Evlenme Törenleri”. *Milli Folklor*, S. 80, s. 53-63.
- YANBEĞ, M. Kemal (1963). *Bayburthlu Celâlî Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul: Bayburt Kültür ve Yardım Cemiyeti.
- YAKICI, Ali (2007). *Halk Şiirinde Türkü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Görüşme**
- ERDİL, Nezir, Görüşme, 28 Ocak 2020, Bursa İnegöl.
- ALPER, Cemal (Divani), Görüşme, 7 Nisan 2020, Bursa, Yıldırım

### İnternet Erişimi

Atışma: (Davut Sulari – Murat Çobanoğlu) <https://www.youtube.com/watch?v=JO0Y0-uba2s>



Geliş Tarihi:25.04.2020 Kabul Tarihi:23.05.2020

Entry Date: 25.04.2020 Accepted: 23.05.2020

## HALK KÜLTÜRÜNDE KADININ TÜRKÜ YAKICI KİMLİĞİ VE KADIN AĞZI TÜRKÜLERDE “ KOCAELİ ÖRNEĞİ”\*

**Ballad Singer Identity of Women in Folk Culture and "Kocaeli Example" in Ballads  
With Women's Dialect**

**Gülşen ERDAL\*\***

### Özet

Halk kültüründe önemli bir yer tutan türkülerin ortaya çıkmasında kadının Türkiye coğrafyasında türkü yakıcı kimliği oldukça geniş bir şekilde ortaya konmaktadır. Kadının toplumda üstlendiği ve toplum tarafından ona verilen kimi rollerinin kadının türkü yakıcı kimliğini etkilediği görülmektedir. Kimi zaman gelin, kimi zaman bir eş ve anne olan kadın tüm bu rollerin ona sunduğu yaşam tecrübesini duygu ve ezgi birlikteliği ile bir araya getirerek türkülerini yakar. Bir sanayi bölgesi ve yoğun göç alan bir coğrafya olması dolayısıyla çok kültürlü bir yapıya sahip olan Kocaeli ili, halk kültürü açısından uzun yıllar TRT repertuarındaki sadece altı türkü ile anılırken 2015-2020 yılları arasında yapılan alan araştırmaları ile yapılan derleme çalışmaları ile yeni derlenen türkülerle beraber yetmiş beş adet türküye sahip olmuştur. Bu bağlamda yeni derlenen Türkülerle beraber Kocaeli türkülerinde kadın ağzı türkülerin öne çıktığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada Kocaeli'ne ait türkülerde, yöre kadınlarından derlenen “kadın ağzı” türkülerin bazı türkü örnekleri üzerinden ele alınarak incelenmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kocaeli, Kocaeli Türküleri, Kadın AĞzı Türküler

### Abstract

The ballad singing identity of woman in Turkey geography widely reveals in showing-up the ballads taking an important place in the folk culture. Certain roles, which woman undertake and are given to her by society, are seen that they affect the ballad singing identity of woman. A woman, who is a bride sometimes and is a wife and mother sometimes, sings the ballads by bringing her life experience that those roles present to her with emotion and song togetherness. While Kocaeli province, which has multi-cultural structure since it is an industrial area and a geography allowing immigrants intensively, is referred by only six ballads found in Turkish Radio and Television Association repertory for many years in terms of the folk culture, it has seventy five ballads together with the ballads compiled recently with the compilation works made by the field researches done between 2015 and 2020. In this context, it has been determined that the woman dialect ballads came to the forefront in Kocaeli ballads together with the ballads compiled currently. In this study, it has aimed at researching by approaching over some ballad examples of the “woman dialect” ballads compiled by vicinity women in the ballads belonging to Kocaeli.

**Keywords:** Kocaeli, Kocaeli Ballads, Women Dialect Ballads

\* Bu makale, 7-8 Mart 2019 IWCS (International Conference on Women's Studies-İstanbul) adlı konferansta sunulan bildiriDen geliştirilerek oluşturulmuştur.

\*\* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuvuru, Müzikoloji Bölümü. [glsnerdal@gmail.com](mailto:glsnerdal@gmail.com)

## Giriş

Çağımızda öncelikli bir anlatım şekli olan sanat, günümüz kadınının kendini ifade etme sahalarından biridir. Sanat biçimlerinin en soyutu olan müzik ise yüzyıllar boyunca kadının kendini en rahat ve açık anlatabildiği bir sanat ortamını olmuştur. Ünlü besteci Mozart’ın kız kardeşi Nannerl, büyük besteci Schumann’ın eşi ünlü ve son derece yetenekli piyanist Clara Schumann, Cumhuriyet Türkiye’sinin Batı’ya dönük yüzünün ilk temsilcilerinden ve harika çocuklarından İdil Biret ve Suna Kan dünyada ve Türkiye’de sanat alanında öne çıkan kadın kimliklerden sadece birkaçıdır. Halkın içinden gelen kadın ise, kimliğini ve varlığını, kadının çeşitli toplumsal rollerinin ona yüklediği düşünce yapılarıyla müziğin birleşmesi ile ortaya koymuştur. Böylece kadın, halk kültüründe müzik ile kendini temsil ve ifade edebilme olanağı kazanmıştır. Halk kültürü, maddi ve manevi kültür öğeleriyle, kuşaktan kuşağa aktarılan yapısıyla bu kültürün içinde tüm yaşam alanları ile yer alan kadının ifade biçimlerinin yer bulduğu bir kültürel dokudur. Kadın, halk kültürünün önemli yaratıcısı, ortaya koyucusu, tanımlayıcısı ve aktarıcısı olarak kimliği içine sığdırdığı türlü rollerinin kendisine kattığı bütüncülük bağlamında güçlü bir halk kültürü mimarıdır. Bir kadının hayatındaki genç kızlık, evlilik, doğum ve analık dönemleri; kadının kendini anlattığı, yaşam tecrübesini, duygu ve düşüncelerini ortaya koyduğu, yaşam döngülerini temel alarak yaktığı ve halk kültürüne kazandırdığı kadın ağzı türkülerin ana temalarını oluşturmaktadır. Geleneksel halk kültürünün önemli unsurlarından olan türküler, Türk Milletinin duygu dünyasını inanışlarını, sevinçlerini, acıları, dünya görüşünü, günlük uğraşlarının dile geldiği, halk şiirinin bir türüdür (Kınık, 2001: 136’dan akt, Yılmaz, 2016: 36). Türkü, “ müzikal ve edebi yapısı çeşitli biçimlerde olan her türlü sözlü ezgiye verilen isim”dir. Türkü kelimesinin “Türk’e ait” anlamında olan “Türki”den dönüşerek bugünkü hale geldiği konusunda çoğunluk uzmanlar hemfikirdirler (Duygulu, 2014: 436). Türkülerin yayılması harp, vatan borcu, mecburi göç, iskân, geçim derdi gibi sebeplerle yaşanan göçler ile türkülerinde göçtüğü görülür. Türkülerin eski dönemlerde gezgin halk ozanları, kervanlar, düğünler, konargöçerler, seyyar satıcılar, gurbetçiler ve memurlar yoluyla bir yerden bir yere gezdiği söylenebilir (Güven, 2009: 44-50’den akt, Göher, 2011: 402). Dolayısıyla türkü içinde geçen çevre, etnografik materyal, giysiler gibi elemanlar de zamanla değişim geçirebilir (Başgöz, 2008: 135). Halk kültüründe gelenek ve görenekler içinde kadının önemli bir yeri olduğu açıktır. Halk kültürünün oluşumunda kadının rolünün kesin olarak ortaya konabileceği alanların başında ise halk kültürünün vazgeçilmez bir ögesi olan müzik gelmektedir. Doğum, evlenme, ölüm, askerlik gibi yaşam döngülerini müzikle yaşanmışlıklara dökme ve aktarma müzik



sayesinde kadının halk kültürüne yaptığı katkıyı gösterir. Kadının evlendiği dönemdeki gelin rolü, çocuk sahibi olduğunda üstlendiği anne rolü, evin erkeğine karşı sürdürdüğü eş olma görevi ve rolü türkülerle konu olan kadın kimliklerinin bazılarıdır. Tüm bu tecrübelerini anlatmak hele ki bunu müzikle yapmak kadının halk kültürü ve dolayısıyla müzik içinde edindiği yeri gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda kadının türkü yakıcı kimliği türkünün kültürel yapılanmasını yönlendiren ve yapılandıran bir nitelik taşır. Kadının yaşamsal döngüleri, onun bulunduğu toplumdaki rollerinin çeşitlenmesine, ana, eş, bacı gibi kimlikler üstlenmesine neden olur. Bu bağlamda bir türkü yakıcısı olarak kadın, halk kültürü için müzik alanında üretken bir varlık gösterir. Kocaeli türkülerinde yer alan kadın ağzı olarak değerlendirilebilecek türküler genellikle kına ritüeline ilişkin olarak yakılan türküler olup, “kına” geleneğinin ritüel olarak uygulanmasını da aktaran türkülerdir. Bunun dışında askerlik, savaş, yâre duyulan özlemin ifadesi, kendini karşı cinse beğendirme çabaları gibi konuların da kadın tarafından, kadın dilinden, kadın duygu ve düşüncesinde şekillenerek, zaman içerisinde Kocaeli Türkülerinin içinde temasal bağlamda yer almıştır. Nihayetinde, kadının toplumdaki rolü, onun halk kültürünün başat ögesi olan müzik alanında da kendini ifade etmesine ve türkü yakıcı kimliğiyle öne çıkmasına olanak tanımaktadır.

### **Türkü Yakma ve Kadının Türkü Yakıcı Kimliği**

Kadının ifade gücünün hem müzikal hem de sözel bellekle harmanlandığını ortaya koyan “*yakılan*” türküler; müziğin duygulara yön vermesi, anlatım gücünü desteklemesi, ezgisel ve ritmik bellek yapılarının sözel belleğin anlatımlarıyla birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkar. Türkü yakmak, türküyü meydana getirmek anlamını içermektedir. Türkü meydana geldiği ortamın kendi doğal koşullarına bağlı olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, türküyü yakan kişi düşüncelerini bir düzenli kalıp içinde ve bir şiir biçimiyle ifade etmek konusunda herhangi bir zorunluluk içinde değildir (Başgöz, 2008: 136). Halk edebiyatı ile halk müziğinin birlikte icra edildiği en önemli alan türkülerin büyük bir kısmı olayları değil, duygu ve düşünceleri dile getirir. Anadolu insanı sevdasını, sevisini, sevincini, kederini, mertliğini, üzüntüsünü, acısını, ümidini, özetle yaşamının büyük bir kısmını türkülerle dökmüş, türkülerle anlatmıştır. Türküler hayatın çeşitli evrelerine ait olayları kendine konu seçerken, bu konular büyük bir çoğunlukla sade sözlerden oluşur. Ezgilerde de yine aynı şekilde sadelik görülür. Buldukları yörenin müzikal karakteriyle örülüdür (Duygulu, 2014: 436). Bu sade dil ile meydana getirilen türküler, kimi zaman tarihe tanıklık ederken, kimi zaman da yaşamdan tecrübeler ve dönütler sunar.

*Kadın, türkü yakıcı kimliği ile* dile gelen türkülerde çoğunlukla kendi iç dünyasını ve düşüncelerini belirtir. Örneğin, dillendirdiği ağıtlarda, kelimelerle dünyasını dile dökme mahareti ve durum tespiti yapma özelliği öne çıkar. Söylediği ninnilerde yaşamdan umduklarını anlatan ve çocuğun geleceği için daha beşikte iken telkinlere başlayan bilge ve yaratıcı bir kimlik yer alır. Topluma ilişkin konuları olan türkülerde daha çok toplum sorunlarına değinen kadın, sevdasına ait duyguları yalın, gerçekçi bir anlatımla ifade eder. Yaşamı müzikle anlatma hemen her toplumun kendine özgü kültürü içinde biçimlenmektedir. Yöreden yöreye farklılaşan yaşam biçimleri tecrübelerin farklı anlatım biçimleriyle müziğe aktarımında kendini gösterir. Kadının toplumsal rolleri türkü yaktığı dönemleriyle özel bir anlam kazanır. Doğal olarak başrolü üstlendiği ritüellerde kadın türkü yakıcı kimliğini üstlendiği rollerle özdeşleştirir. Altay (2015: 28) Anadolu Halk Kültüründe Kadın kimliğini yansıtan ifade biçimlerini; Düğün geleneğinde kına ritüeli ve kına ezgileri, boğaz çalma geleneği ve boğaz ninni söyleme ritüeli ve ninni ezgileri, ve sözlü kadın oyun ezgileri olarak belirtmektedir. Kocaeli yöresinde de kadın kimliğini yansıtan ifade biçimlerinden çoğunlukla kına ezgilerine rastlanmaktadır.

*Kadın ağzı türküler*, kadın dünyasının yansımasıdır. Kadın duygularını bu türküler yoluyla anlatır (Kuzlu, 1999: 1). Duygulu (2014: 259) tarafından “kadınların ve genç kızların türkü söyleme tavrı, kadınca bir eda ile okunan türkülerdeki üslup” olarak tanımlanan *kadın ağzı*, türküler kadınlar tarafından yakılmak suretiyle söylenmiş türkülerdir. İçeriğinde kadının dünyasını barındıran kadının hislerini dışa yansıttığı bu türküler, kadınların kendi ortamlarında söyledikleri, yaktıkları ve tümüyle kadının dünyasını tıpkı oyalı bir tülbent, ya da örülmüş ve üzeri bereket motifli bebek patiği gibi kendini ve düşüncelerini anlattığı diğer halk kültürü öğeleri gibi, kadını ve dünyasını dinleyene anlatan ve aktaran halk kültürü ürünleri olarak ortaya çıkar.

## Yöntem

Bu çalışmaya konu olan Kocaeli türküleri içerisindeki kadın ağzı türküler Kocaeli bölgesinin çeşitli ilçe ve köylerinde yapılmış olan alan çalışmaları ile elde edilmiştir. Halkbilimi araştırmaları ve alan çalışmalarında, seçilen konuya ilişkin özgün ve güvenilirliği olan bilgilere ulaşmak ve derlemek için araştırmacının araştırma yapacağı grubun ya da topluluğun yaşadığı yere giderek çalışmasına “alan araştırması” denir (Artun, 2012: 60). Alan çalışmasında veri toplama yöntemleri konusunda tutarlı bir tavır sergilenmesi gerekmektedir. Hangi verilerin gözlem, görüşme, söyleşi, ve buna benzer yöntemlerle toplandığı ve neden bu

yöntemlerin seçildiği açıklanmalıdır (Özer, 2002:117). Etnomüzikolojide müzik, kültüre özel bir görüngü olarak kabul görür. Müziksel olaylarda ana bağlam müzik olmadığında da ana bağlam müzikle tamamlanır. Bu nedenle bir müziksel olay etnografisi, müziğin ana bağlam olduğu etkinlik ile aynı perspektifte yer almalıdır. Müziksel olaylar döngüsel (hasat şenlikleri, örneğin olabileceği gibi, şenlik, ritüel, asker uğurlama, düğün, bayram, ibadet gibi yaşam geçiş dönemlerinde birinden diğerine geçiş şeklinde de olabilmektedir (Özer, 2002:106). Kocaeli türkülerinin derlenmesi, yerel müzisyenlerinin tespitine yönelik çeşitli komisyon ve proje çalışmaları esnasında alan araştırması yöntemi içerisinde gözlem ve sözlü görüşme tekniklerinden faydalanılmıştır. Derlenen türküler Kocaeli'nin yerli yerleşik halkı olan Manavların yaşadığı yerleşim yerlerinden türkülerin derlenmesi ile etnomüzikoloji açısından derlenen türkülerin manavların yaşam kültürleri içerisinde gözlenmesi yoluyla kayıt altına alınıp, çözümlenerek deşifre edilmesi yolu seçilmiştir. Çalışılan alanın kültürel nitelikleri derlenen türküler bağlamında, Kocaeli türkülerinin kültürel özellikleri doğrultusunda ele alınmıştır. Derlenen türkülerle ilişkin yapılan kaynak kişilerin tamamının kadın olması, türkülerin kadın ağzı ile söylenmesinin tespitinde çıkarımlarda bulunmamızı kolaylaştırmıştır. Kocaeli yöresi yerli yerleşik halkı olan manavlardan derlediğimiz türkülerin kadınlar tarafından icrası da kullanılan sözcüklerin ve anlatım biçimlerinin kadın ağzı türküler olduğunun tespitine katkı sağlamıştır.

### **Bulgular**

Cumhuriyet döneminde yurt genelinde yapılan derleme çalışmalarında Kocaeli yöresine de yer verilmiş, 1952 yılında Muzaffer Sarısözen'in başkanlığındaki ekip yöremizde de derlemeler yapmıştır. O dönemden günümüze Kocaeli'nin TRT repertuarında sadece altı (6) olan türkü sayısı yapılan derleme çalışmalarıyla 75'e çıkarılmıştır. Yapılan alan çalışması sayesinde alanda daha önce başka yöre müzisyenlerince derlenen Kocaeli türkülerinin de gün yüzüne çıkarılması sağlanmıştır Bu anlamda derleme çalışmalarımız, Cumhuriyet tarihinin Kocaeli ilindeki en büyük ikinci derleme çalışması niteliğini kazanmıştır (Erdal, 2019: 6). Kocaeli türkülerinin niteliksel analizi çalışmalarımızdan biri de Kocaeli türkülerinde kadın ağzı türkülerin belirlenmesi çalışmamızdır. Bu bağlamda yapılan genel tespit, Kocaeli türkülerinde yer alan kadın ağzı türkülerde dörtlükleri mani şeklinde olan kadın ağzı türküler çoğunlukta olduğu şeklindedir. Türkülerin genellikle manilerden oluştuğu tespit edilmiştir. Mani genellikle 7 heceli, 4 mısralı, 1., 2., ve 4. mısraları kendi arasında uyaklı 3. mısraın uyağı serbest olan şiir türüdür. Kocaeli türkülerinde kadın ağzı türkülerde genellikle mani yapısı görülmektedir. Kadın ağzı türküler bakıldığında genellikle mani türünde türküler

olduğu görülmektedir. Kocaeli/Gölcük ilçesine ait Elenko türküsü mani yapısında bir türküdür:

### ELENKO<sup>1</sup>

Küp dibinde bulama  
Parmağına dolama  
Benden başka yar seversen  
Gençliğine doyama

Elenko Elenko  
N’oldun n’oldun  
Sen gelin oldun,  
Dillere destan oldun

Küp dibinde pastırma  
Kız saçını kestirme  
Kestirirsen yâre kestir  
Nazlı yâri küstürme

Elenko Elenko  
N’oldun n’oldun  
Sen gelin oldun,  
Dillere destan oldun

Türkülerde şiirin bittiği ve ezginin sözsüz olduğu yerlerde kadınların söz kullanmadıkları için ağızlarıyla söyledikleri terennümlerin yer aldığı bilinmektedir. Kocaeli türkülerinde de bu terennümler bolca görülmektedir. Bu terennümler incelendiğinde (aman aman, aslanım, ben yandım vs) net anlamları olan kelime veya kelime gruplarıyla beraber ayrıca rinna, of of, şinanay, hey hey, hele hele gibi örnekler de görülmektedir. Kocaeli türkülerinde bu terennümlere örnek verilecek olursa:

### SAHİL BOYU İSKELE(Kocaeli /Gölcük)<sup>2</sup>

Sahil boyu iskele  
Yarım gitti askere  
Yüzbaşıya söyleyin  
Çabuk versin tezkere

Heey heey şinanay nay  
Yar yolunu beklerim  
Şinanay naaay şinanay nay.....

### RİNNA YARİM<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Elenko/Eleni-ko : Eleniciğim /Rumca söyleyiş kadın ismi

<sup>2</sup> 2017 yılı Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Bilge şehir projesi kapsamında derlenen türküler içerisinde yer alan türkü.

Karşıda otur oğlan  
Pantolun potur oğlan  
Yalnız mı geziyorsun  
Ben de geleyim oğlan  
    Rinna rinna yarım, rinna rinna  
Kara kara kazanlar  
Kara yazı yazanlar  
Sürünsün de ölmesin  
Aramızı bozanlar  
    Rinna rinna yarım, rinna rinna

Kadın ağzı türkülerin konularını gelin türküleri, ağıtlar, ninniler, gurbet türküleri, sevda türküleri, iş türküleri, oyun türküleri, mizahi türküler olarak sıralamaktadır. Kına türküleri ayrılığın verdiği hüznü yansıtan ağır karakterli türkülerdir (Kuzlu, 1999: 38). Kadın ağzı türkülerde gurbet hasreti konulu türküler, gelin kızlar için kına türküleri, ağıtlara Kocaeli türküleri içinde yer alan kadın ağzı türküler de de bu konulara yer verildiği görülür. Kadın ağzı türküler içinde en çok üzücü olan ağıtlar bebek ağıtlarıdır. Kocaeli Türküleri içerisinde evlat kaybıyla duyulan acıya yönelik yakılan türküler de yer almaktadır. Vah Genç Kuzum adlı ağıt bu örneklerden biridir.

VAH GENÇ KUZUM (Kocaeli /İzmit)<sup>4</sup>  
Kimse duymasın ilahim sana  
Yedi yıl bekledim vah genç kuzum deyu

Yüreğime girdi bir ince sızı  
Gece gündüz ağladım, vah genç kuzum deyu

Ana mezarımı caddeye kazın  
Gelip geçen dua etsin vah genç kuzum deyu”

Bu ağıt bir annenin yedi sene bekleyip te evlat sahibi olmasının ardında kaybettiği evladının kaybıyla duygularını aktaran bir anne tarafından yakılmış ağıttır. Kaybedilen evlat için yakılan bir başka ağıt ta düğün alayı esnasında çıkan bir kör kurşunla kaybedilen bebeğe yakılan ağıttır. Bu makalenin yazarı bu olaya küçük bir çocukken evinden izlediği düğün alayı sırasında şahit olmuş, Alaylar Geldi adlı ağıtta yine bu olay üzerine bir annenin feryat figanını anlatmaktadır. Bu ağıtın sözleri şöyledir:

<sup>3</sup> 2017 yılı Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Bilge şehir projesi kapsamında derlenen türküler içerisinde yer alan türkü.

<sup>4</sup> 2017 yılı Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Bilge şehir projesi kapsamında derlenen türküler içerisinde yer alan türkü.

ALAYLAR GELDİ<sup>5</sup>(Kocaeli /Gölcük)

Alaylar geldi allı yeşilli  
Yağız güvey hiç söz dinlemedi  
Çekti tetiği verdi mermiyi  
Yaktı kavurdu güzel haneyi  
Kundağında daha saramdan  
Gül kokusuna hiç doyamadan  
Ah güvey yaktın güzel haneyi  
Ah güvey yaktın kendi kendini

Gurbet türküleri, gurbet duygusunu hem uzağa giden hem de gönderen yaşar. Kendi memleketine duyduğu özlemi yaşar. Kocaeli/Gölcük ilçesinden derlenen ve düğünde takı merasiminin ardından gelin ağlatma türküsü olarak söylenen “Çam Dayleri” adlı türküdür. Bu türkü de gurbet temalı kadın ağzı türkülerine güzel bir örnektir:

ÇAM DAYLERİ (ÇAM DAĞLARI)<sup>6</sup>

Çam dayleri, çam dayleri  
Yıkılsın gurbet yolları  
Baba sarığın gök müydü?  
Göğsünde iman yok muydu?

Attın beni gurbet ele  
Köyünde oğlan yok muydu?  
Yüce dağlar yüce olur  
Günü biter gece olur

Son ayrılık nice olur  
Sinem sana doyulur mu?  
Doyulur mu, doyulur mu  
Sinem sana doyulur mu?

Kocaeli Türkülerinde kadının başrolü türkü yakıcı kimliğiyle üstlendiği bir diğer yaşam dönemi de evlilik ve gelin olmadır. Evlilik ritüeline ilişkin “kına” ezgileri ve ağıtları, düğün ezgileri ve heyamola geleneğine ilişkin heyamola türkülerine rastlanmaktadır. Düğünler geleneklere bağlılık anlamında il genelinde ilçelere göre farklılıklar göstermekle beraber, düğün, öncesi kına ritüeli benzerdir. Kına, kızın baba evinden ayrılışının ilk resmi ritüeldir. Kına için yakılan türküler kadınların yüreğinden kopup ezgilerde dile gelmektedir. Dolayısıyla kına yakarken söylenen türküler bir türkü yakıcısı olarak kadının öz benliğine de hitap etmektedir. Kandıra ve Gölcük’ten derlenen iki kına türküsü aşağıdaki şekildedir:

<sup>5</sup> Derleyen: Doç.Dr. Gülşen Erdal, (2018 / Gölcük- Kocaeli)

<sup>6</sup> 2017 yılı Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Bilge şehir projesi kapsamında derlenen türküler içerisinde yer alan türkü.



### EVİN ŞEN OLSUN <sup>7</sup>

Çam başına çıra koydum yanmadı  
KIZ annene haber saldım gelmedi.  
Şen annem, şen babam evin şen olsun  
Ben gittim, ben gittim  
Haberin olsun...

KIZ evinin maştrabası tunc olur  
KIZ evinden ayrılması günc olur  
Şen annem, şen babam evin şen olsun  
Ben gittim, ben gittim  
Haberin olsun...”

Kocaeli’de kına türkülerinde kadın ağzına verilebilecek diğer örneklerden bazıları ise, Elenko (Gölcük), Dünürçüler (İzmit), Çalınsın Davullarım Çalınsın (İzmit), Ulaşlı’nın İçinde (Gölcük) türküsü olarak verilebilir. Kavuşamayan Rum kızı ve Türk gencinin hikâyesini anlatan Elenko bir kına türküsü olarak söylenegelmektedir. Yörede Zülûf Kesme türküsü olarak da bilinir. Çalınsın Davullarım Çalınsın türküsü ise, baba evinden çıkan kızın bu ayrılış acısını babasının yapacağı dillere destan düğünün güzelliğiyle hafifleyeceğini anlattığı, ama aynı zamanda savaşa gidecek yavuklusunun ardından elinde avunacağı sadece görkemli bir düğün kalacağını anlattığı, Rumeli göçmenlerinden derlenen bir kına ezgisi örneği olarak verilebilir. Türkü kızın ve erkeğin karşılıklı anlatımlarının yer aldığı iki kıtadan oluşmakla beraber, kadının kendisine verilen değeri babası ve eşinin tavır ve söylemleri üzerinden ortaya koyduğu bir türküdür.

### ÇALINSIN DAVULLARIM ÇALINSIN <sup>8</sup>

Çalınsın davullarım çalınsın  
Bahçemde çalınsın  
Babam bana bir düğün yapacak  
Ölünce anılsın

Ayletmeyin karada gözlümü  
Be gitti neyin  
İnşallah kavuşuruz a yârim  
Cenk bitti neyin...

### HEYAMOL <sup>9</sup>

Kız evinden başlamalı Heyamol Heyamol

<sup>7</sup> 2017 yılı Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Bilge şehir projesi kapsamında derlenen türküler içerisinde yer alan türkü.

<sup>8</sup> Derleyen: Doç. Dr. Gülşen Erdal. (2018/İzmit-Kocaeli Rumeli göçmenlerinden derlenen türkü)

<sup>9</sup> 2017 yılı Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Bilge şehir projesi kapsamında derlenen türküler içerisinde yer alan türkü.

Oğlan evini taşlamalı Heyamol Heyamol  
Heyamollah biz geliyoruz  
Heyamol, Heyamol

Sinileriniz kalaylı olsun Heyamol Heyamol  
Pilavlarımız yağlıca olsun Heyamol Heyamol  
Heyamollah biz geliyoruz  
Heyamol, Heyamol

Heyamol türküsü, kız tarafının düğün arefesinde gece geç vakitlerde bir gelin alayı kadar kalabalık kız tarafı akraba ve arkadaşları ile erkek evine gidip, pilav, çerez gibi yiyecekleri alıp yemeleriyle tekrar kız evine dönmeleriyle sonlanan bir ritüeldir. Erkek tarafının evine yapılan bu ziyaret esnasında kadınlar darbuka, def çalarak heyamol türküleri söylerler. Bu çalgılı ve türkülü ziyaret Gölcük yöresinde “Heyamola çıkmak” olarak adlandırılmaktadır.<sup>10</sup> Kadının toplumsal rolleri içerisinde “Gelin” olması onun yaşamının tümü boyunca süreceği evlilikle kazandığı bir kimliktir. Evlilik sürecinde sadece eşyle değil özellikle onun ailesi ve en önde gelen şekliyle annesiyle de bir anlamda evlenen kadın her zaman aradığını bulamaz, Gölcük’ten araştırmacı tarafından derlenen “BAHÇEDE ÜZÜM KAYNANA” türküsü buna güzel bir örnektir:

BAHÇEDE ÜZÜM KAYNANA<sup>11</sup>  
Bahçede üzüm kaynana  
Çıksın iki gözün kaynana  
Ben oğlunla yan yana  
Sen kapı dışarıya kaynana

Kaynanama kaşı gözü çatıvereyim  
Oğluna da şingir mingir oynayıvereyim

Bahçede nohut kaynana  
Oğlunu da unut kaynana  
Ben oğlunla yan yana  
Sen kapı dışarıya kaynana

Kaynanama kaşı gözü çatıvereyim  
Oğluna da şingir mingir oynayıvereyim

Bahçede vişne kaynana  
Yide yide kişne kaynana  
Ben oğlunla yan yana  
Sen kapı dışarıya kaynana

<sup>10</sup> Sosyolog Ali Aktaş ile sözlü Görüşme; İzmit 2019.

<sup>11</sup> Derleyen: Doç. Dr. Gülşen Erdal (2018/ Gölcük-Kocaeli’den derlenen türkü)

Kaynanama kaşı gözü çatıvereyim  
Oğluna da şingir mingir oynayıvereyim

Görüldüğü gibi bu türküde kadın türkü yakıcı kimliğine hem gelin hem de eş olma kimliğini sığdırmış ve naif bir söylemle oğlunun artık bir evi barkı olduğunu ve artık kaynanasının kendilerine rahat vermesini istemiş bunu dile dökmüştür.

### Sonuç

Bu çalışmada, kadının türkü yakıcı kimliği Kocaeli Türküleri bağlamında incelenmiştir. Türkülerde genellikle türkü yakıcı olarak kadının yerinin erkeğe göre daha önde olduğu söylenebilir. Kadın üstlendiği toplumsal rollerle orantılı olarak yaşam döngülerinde daha çok yer alma ve etkilenme içerisindedir. Kocaeli Türkülerinde kadının türkü yakıcı kimliğinin izleri olan türkü örneklerini kına türküleri, kına ağıtları ve ölüm nedeniyle yakılan ağıtlarda oldukça vurgulu bir şekilde görmek mümkündür. 2015-2020 yılları arasında Kocaeli’de yapılan türkü derlemesi çalışmalarında, Kocaeli’nin il ve ilçelerinde türkülerin büyük çoğunluğunun kadınlar tarafından yakıldığı ve Kocaeli’de kadının yaşam döngüsü içerisinde türkü yakıcı kimliğiyle öne çıktığı tespit edilmiştir. Kocaeli’nin yerli-yerleşik halkı manavlardan derlenen türkü örnekleri dışında, ilde göçle gelen toplulukların da çoğunlukta olduğu ve Kocaeli’nin halen göç alan bir il olduğu da göz önüne alındığında bu topluluklara ait türkülerde de kadının türkü yakıcı kimliğinin ortaya çıkarılması önerilebilir.

### Kaynakça

- AKTAŞ, Ali. (2019). İzmit, sosyolog, Kocaeli ilinin etnik ve sosyolojik yapısı konulu görüşme notları.
- ALTAY, Yedigâr Sude. (2015). *Anadolu’da Kadın ve Müzik*. İstanbul: Çerçeve Yayınları.
- ARTUN, Erman. (2012). *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Yayınevi.
- ÇAYCI, Merve Şule. (2014).”Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın: Cinsiyet Ayrımcılığının Kadın Ağzı Türkülerde İşleniş”. Yüksek lisans tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- DUYGULU, Melih. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ERDAL, Gülşen. (2019). *Osmanlı’dan Günümüze Kulaktaki Tınılar: Kocaeli’de Müzik Kültürü*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- ERDAL, Gülşen. (2017/2018). Proje Yürütücüsü, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Bilge Şehir Kocaeli Projesi Müzik Derlemeleri.
- GÜVEN, Merdan (2009). *Türküler Dile Geldi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

İSTANBULLU Serenat ve Feyzan GÖHER VURAL. (2017). *Sayısal Veriler Işığında Türkülerde Kadın*. Konya: Eğitim Yayınevi.

İSTANBULLU, Serenat. (2014). “Kültür ve Müzik Eğitimi Ögesi Olan Türkülerde Kadın Temasının Analizi”. Doktora tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi.

KINIK, Mehmet. (2001). “Bir İletişim Aracı Olarak Türk Halk Müziği ve Türküler”. *Erciyes İletişim Dergisi “Akademia”*. C. 2, S. 1, s. 136-150.

Kocaeli Valiliği KOMHOY (2015-2016). Kocaeli Müzik, Halk Oyunları ve Yemek Somut Olmayan Kültürel Miras Çalışmaları verileri.

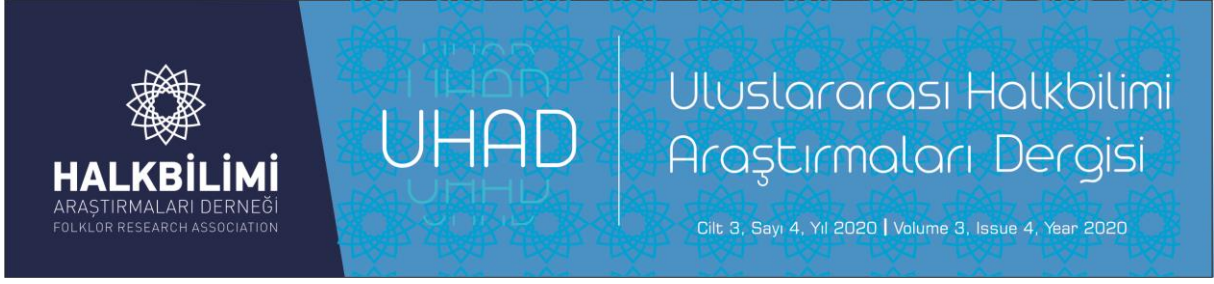
KUZLU ARAL, Ayşegül. (1999). “THM’de Kadın Ağzı Türkülerin Müzikal ve Edebi Özelliklerinin İncelenmesi”. Yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

ÖZGÜN, Şirin & UNCU, Ülker (2007) “Kadın Ağzı Türkülerle Kadınların Hayatına Dair: İki Gösteri Deneyimi”. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, S. 2.

ÖZER, Yetkin (2002). *Müzik Etnoğrafisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

VURAL, GÖHER Feyzan. (2011). “Türk Kültürünün Aynası Türküler”. *e-Journal of New World Sciences Academy*, C.6, S.3, s.397-411.

YILMAZ, Ayfer. (2016). “Konuları Bağlamında Kadın Ağzı Türkülere Bir Yaklaşım”. *Düşünce Dünyasında Türkiz Siyaset ve Kültür Dergisi*, S. 38, s.35-52.



Geliş Tarihi:25.02.2020 Kabul Tarihi:13.04.2020

Entry Date: 25.02.2020 Accepted: 13.04.2020

## ANTALYA YÖRESİNDE “DEVE” İLE İLGİLİ HALK VETERİNERLİĞİ UYGULAMALARI HAKKINDA BİR İNCELEME

### A Study On Camel-Related Folk Veterinary Practices in Antalya

Mahmut DAVULCU\*

#### Özet

Halkbilimin çok da üzerinde durulmuş çalışma alanlarından birisi olmayan halk veterinerliği, halk baytarlığı veya folklorik veteriner hekimlik olarak da adlandırılır. Halk veterinerliği, modern veterinerlik biliminin teşekkül etmediği dönemlere has olan, hayvan hastalıklarının teşhis ve tedavisinin geleneksel yollarla yapıldığı uygulama ve pratiklerin tümüdür. Halk veterinerliği kuşaktan kuşağa, sözlü kültür vasıtasıyla aktarılan, tecrübe, inanış ve doğaya dayanan yöntem ve uygulamalara dayanır.

Ekonomik faaliyetlerin büyük ölçüde hayvansal ürünlere ve hayvancılığa dayalı olduğu bozkır sahasında tarih sahnesine çıkan Türklerin geleneksel kültüründe halk veterinerliği önemli bir yer tutmuştur. İç Asya'dan günümüz Türkiye topraklarına kadar farklı coğrafyalarda göçer, yarı-göçer ve yerleşik hayatı bir arada yaşayan Türk topluluklarının yakın ilişki kurdukları hayvanlardan birisi de deve dir. Deve ile sürdürülen iç içe yaşam ve kurulan yoğun ilişki halk kültürünün birçok alanını şekillendirdiği gibi halk veterinerliği konusunda da kendisini göstermiştir.

Elimizdeki bu makale esas olarak deve ile ilgili halk veterinerliği uygulamalarını konu almakta ve bu Antalya yöresi ölçeğinde incelemeyi hedeflemektedir. Makale çalışması, yakın zamanlara kadar önemli bir devecilik merkezi olan Antalya'da 2016-2018 yılları arasında Antalya'da gerçekleştirilen bir dizi saha araştırmasında büyük kısmını devecilerin oluşturduğu kaynak kişilerden derleme metoduyla elde edilen bilgi ve bulguların ışığında hazırlanmıştır. Literatür ve arşiv kaynakları ile de desteklenen makalenin en önemli hedefi deve ve halk veterinerliği ilişkisini irdelemek, konuya ilişkin kültürel birikimi yazılı ortamda paylaşmaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Antalya, halk kültürü, devecilik, halk veterinerliği, somut olmayan kültürel miras.

#### Abstract

Folk veterinary, which is not one of the most emphasized fields of folklore, is also called folk veterinary medicine or folkloric veterinary medicine. Public veterinary medicine is all of the practices and practices that are specific to the periods when modern veterinary science does not occur and where the diagnosis and treatment of animal diseases are carried out in traditional ways. Folk veterinary medicine is based on methods, practices based on experience, belief and nature that are passed down from generation to generation through verbal culture.

Folk veterinary has an important place in the traditional culture of the Turks, who came to the stage of history in the steppe area where economic activities are largely based on animal products and animal husbandry. Internal migration from Asia up to the present day territory of Turkey in different geographies, one of the animals they

\* Halk Kültürü Araştırmacısı (Sanat Tarihçi), Antalya, mahmut.davulcu@ktb.gov.tr

established close relations of semi-nomadic and sedentary communities is a combination of camel living in Turkey. The intertwined life and the intense relationship established with the camel has shaped many areas of folk culture and has also shown itself in the field of veterinary medicine.

This article, which we have, mainly focuses on camel veterinary practices and aims to examine this scale in Antalya region. The article study has been prepared in the light of the information and findings obtained from compilation method from a large number of field researches conducted in Antalya between 2016-2018 in Antalya, which has been an important aviation center until recently. The most important goal of the article, which is also supported by the literature and archive sources, is to examine the relationship between camel and public veterinary medicine, and to share the cultural knowledge on the subject in written environment.

**Key Words:** Antalya, camel rearing, folklore, folk veterinary, intangible cultural heritage.

## Giriş

Halkın, veteriner olmadığı ya da veterinere ulaşamadığı durumlarda hayvan hastalıklarını teşhis ve tedavi etmek amacıyla başvurduğu uygulama ve pratiklerin tümü halk baytarlığı olarak tanımlanmaktadır (Boratav, 1994: 129-130). Halkbilimin çok da üzerinde durulmuş çalışma alanlarından birisi olmayan halk baytarlığı, halk veterinerliği veya folklorik veteriner hekimlik olarak da adlandırılır.

Hayvanların insanlarca tedavi edilmesi oldukça kadim bir uğraştır. Buna dair en erken veriler mağara duvarlarındaki resim ve kabartmalarda karşımıza çıkar (Özgür, 1997: 98; Osmanağaoğlu-Gürler, 2009: 5). Evcilleştirme ile birlikte hayvanlardan birçok konuda faydalanmaya başlayan insanoğlunun zamanla hayvanların hastalıkları ile de ilgilendiği, böylece halk veterinerliğinin teşekkül etmeye başladığı düşünülmektedir. Tarihsel süreçte insan ve hayvan hekimliğinin çok uzun süre bir arada yürüdüğü; insanın, kendine uyguladığı tedavi şekillerini hayvanlarına da uyguladığı ileri sürülmektedir (Dinçer, 1967'den aktaran Yüksel, 2012: 13). Sedat Veyis Örmek'e (1981) göre, hayvan hastalıklarını teşhis ve tedavi etmek de halk hekimliğinin önemli bir kısmını oluşturur. Pertev Naili Boratav (1994: 129), halk veterinerliği kapsamında uygulanan tedavi işlemlerini üç ana başlık altında toplar: a) Tümüyle akılcı yöntemler, b) Tümüyle büyüklük işlemler, c) Büyüklük ve akılcı katışık işlemler. Büyük ölçüde sözlü kültür ve geleneklerden oluşan halk veterinerliğinin başta baytarnameler olmak üzere yazılı kaynaklardan<sup>1</sup> da beslendiği bir vakıadır (Yüksel, 2012: 14).

Ekonomik faaliyetlerin büyük ölçüde hayvansal ürünlere ve hayvancılığa dayalı olduğu bozkır sahasında tarih sahnesine çıkan Türklerin geleneksel kültüründe halk veterinerliği

<sup>1</sup> Halk veterinerliğine dair verilere Türkçenin bilinen en eski sözlüğü olan Divânü Lûgati't Türk'te de rastlamaktayız. Bu eserde dağlama yöntemiyle gerçekleştirilen bir tedaviden bahsedilir: “*Tağladı: 'Ol atın tağladı: O, atını dağladı*”. Ayrıca başka hayvan dağlanırsa gene bu şekilde söyleneceği de ifade edilmiştir (DLT 2006/III: 294).



önemli bir yer tutmuştur<sup>2</sup>. Hayvan ehlileştirilmesini ve yetiştiriciliğini en iyi şekilde yapabilen Türkler, aynı zamanda hayvan tedavisinde de başarılı olmuşlar ve dillerinde de çeşitli hastalıklara özel isimler vermişlerdir (Dilgimen, 1947). Günümüze gelmeyi başarmış olan birçok baytarname öncelikle atın ve ayrıca diğer bazı hayvanların tedavisine dönük birçok bilgi içermektedir.

İç Asya’dan günümüz Türkiye topraklarına kadar farklı coğrafyalarda göçer, yarı-göçer ve yerleşik hayatı bir arada yaşayan Türk topluluklarının yakın ilişki kurdukları hayvanlardan birisi de devedir. Türk tarihi boyunca ticaret, göç, seyahat, yük taşımacılığı, nakliyat, tarım, kurbanlık, binek ve askeri amaçlarla kullanılan ve Türk kültüründe derin izler bırakan devenin eti, yağı, derisi, sütü, idrarı, kemiği, dışkı ve tüylerinden de çeşitli amaçlarla faydalanılmıştır. Deve ile sürdürülen iç içe yaşam ve kurulan yoğun ilişki halk kültürünün birçok alanını şekillendirdiği gibi halk veterinerliği konusunda da önemli tesirlerde bulunmuştur.

### **1. Araştırma Evreni, Yöntem ve Kuramsal Çerçeve**

Türk halkbiliminin inceleme ve araştırma konularından birisi de hayvanlar etrafında teşekkül etmiş olan folklor ürünleridir. Tarihin erken dönemlerinden itibaren konar-göçer bir hayat tarzını benimsemiş olan Türkler bu yaşam tarzının zorunlu kıldığı ihtiyaçlarını karşılayabilmek amacıyla çeşitli hayvanlarla hayati ilişkiler kurmuşlardır. Bu hayvanların başında da deve gelmektedir. Deve ile kurulan yüzlerce yıllık ilişki neticesinde teşekkül ettiğini gördüğümüz “devecilik kültürü” halk türkülerinden el sanatlarına ve halk hekimliğinden halk veterinerliğine kadar farklı birçok uygulama, gelenek, bilgi ve kültürel unsuru bünyesinde barındıran son derece kompleks bir yapı ve zengin bir mirastır.

Araştırma evrenimizin Antalya ili olduğu ve deve ile ilgili halk veterinerliği uygulamalarını konu alan çalışmamız 2016-2018 yılları arasında il sathında gerçekleştirdiğimiz bir dizi saha araştırmasında tamamına yakını devecilerin oluşturduğu kaynak kişilerden derleme metoduyla elde edilen bilgiler vasıtasıyla kaleme alınmıştır. Gerçekleştirdiğimiz alan araştırmalarında halkbilime özgü tekniklerle gözlem, görüşme, katılımlı gözlem ve görüntü ile belgeleme tekniklerinden yararlanılmıştır. Araştırmalarda toplam (53) kaynak kişinin bilgilerinden istifade edilmiştir. Sahadan derlenen bilgiler mevcut literatür ve arşiv kaynakları ile de desteklenmiştir.

<sup>2</sup> Türklerin en eski inanç biçimlerinden birisi olan Şamanizm’e göre Erlik insanların yanı sıra hayvanlara da türlü türlü hastalıklar gönderir ve kurbanlar ister (Radloff, 2012: 28, 237). Ve hayvan hastalıklarının baş göstermesi durumunda ayin yapması için Şaman çağırılır (Radloff, 2012: 38).

Modern veteriner hekimlik ile olan çelişkileri nedeniyle halk veterinerliği konusunda araştırma yapmanın güçlükleri ortadadır. Bununla birlikte gerçekleştirilen alan araştırmalarının salt halk veterinerliği konusunda değil deve ve deveciliğe ilişkin halk kültüründeki bütün kadroları içermesi bir nebze de olsa kolaylaştırıcı etki göstermiştir. Kaynak kişilerin büyük ölçüde deveciler olmasının nedeni bu kültürü tanımaları, yaşatmaları ve aktarmalarıdır. Deveciler bildikleri, tanıdıkları ya da deneyimledikleri rahatsızlıklarda atadan dededen gördükleri yöntemlerle ya da birbirlerine danışarak tedavi etme yoluna gitmekte, üstesinden gelemedikleri durumlarda ise modern veterinerlik tedavi, yöntem ve ilaçlarına başvurmaktadır.

Literatürdeki önemli bir boşluğu dolduracağına inandığımız çalışmanın en önemli hedefi devecilik ve halk veterinerliği ilişkisini halkbilimsel bir bakış açısı içerisinde (sınırlı bir araştırma evreni çerçevesinde de olsa) incelemek, konuya ilişkin kültürel birikimi yazılı ortamda bilim insanları ile paylaşmak ve yeni yapılacak çalışmalara kapı aralamaktır.<sup>3</sup>

## 2. Antalya’da Deve ve Devecilik

Türkiye’de devenin tarihsel olarak gerek ekonomik ve gerekse kültürel açıdan önem taşımış olduğu ve derin izler bıraktığı bölgelerden birisi de Antalya’dır.<sup>4</sup> Deve yetiştiriciliği için oldukça uygun şartlara sahip bir coğrafya olan Antalya’da deve öncelikli olarak göç, yük taşımacılığı, eğlence ve seyahat amacıyla kullanılmış olup eti, yağı, derisi, sütü, idrarı, gübresi ve tüylerinden de çeşitli amaçlarla faydalanılmıştır. Yöre halkının -gerek şehirde, gerek kasaba ve köylerde ve gerekse konar-göçer obalarında- deveyle kurduğu iç içe yaşam modern zamanlara kadar devam etmiştir. Yirminci yüzyıl tüm Türkiye’de olduğu gibi Antalya’da da devenin ve deveciliğin büyük oranda sonunu getirmiş, deve varlığı son derece azalmıştır<sup>5</sup>. 1940’lı yıllarda 20.000’in üzerinde deve bulunan Antalya’da Türkiye Ulusal İstatistik Kurumu’nun 2017 yılı rakamlarına göre 146 adet deve kalmıştır.<sup>6</sup> Mevcut develer, deve

<sup>3</sup> Antalya yöresinde deveye ilişkin halk veterinerliği uygulamalarını geniş çaplı olarak ele alan iki ana çalışma bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, A. Naci Eren tarafından 1979 yılında Türk Folkloru Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanan “Antalya Yöresi Göçer ve Yürüklerinde: Deve Donanımları ve Deve ile İlgili Bilgiler” isimli yazı dizisidir. Diğer çalışma ise Mahmut Davulcu tarafından Mahmut Davulcu tarafından Kültür ve Turizm Bakanlığı’na 2017 yılında düzenlenen VI. Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu’nda sunulan “Antalya Yöresinde Deve ve Devecilik Kültürü: Halkbilimsel Bir İnceleme” başlıklı bildiridir.

<sup>4</sup> Türkiye’de gerçekleştirilen kazılarda elde edilen deve kemiklerinin en eskisi M.Ö.1000’li yıllara tarihlenmektedir. Devenin günümüz Türkiye topraklarında M.Ö.300’lü yıllara doğru yayıldığına dair görüşler mevcuttur. Bununla birlikte Anadolu’nun XI. yüzyılda Türklerce fethi ve iskânı ile bu coğrafyada yaygın bir şekilde deve yetiştirilmeye başlandığı, devenin ve deveciliğin altın çağının başladığı söylenebilir (Davulcu, 2016c: 260).

<sup>5</sup> Bununla birlikte Türkiye’de deveye yüklenen bir takım itibar, statü, gurur, zenginlik göstergesi vb. anlamlar, devenin Türk insanı için önemli bir yere sahip olmasını sağlamış ve bu etkenlere bağlı olarak deve-insan ve toplum ilişkisi günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir (Ertürk, 2017:13).

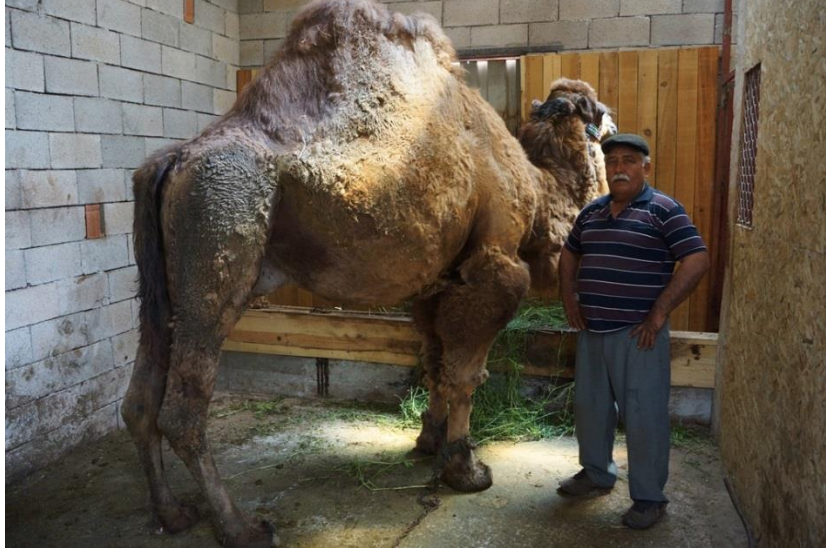
<sup>6</sup> Hızlı deve sirkülasyonu ve develerin kaydının tutulmaması nedeniyle gerçek rakamların bunun biraz daha üzerinde olduğu devecilerce ifade edilmektedir.

güreşleri ile turistik deve turlarında kullanılmaktadır (Davulcu, 2016c: 262; Davulcu, 2017b: 144). Develer, ilin çeşitli yerlerinde belirli zamanlarda düzenlenen Fetih, Yörük göçü, şenlik ve Yörük kültürü temalı etkinliklerin de gözdesidir. Günümüzde güreş amacıyla genellikle tülü deve, turizm amacıyla ise yoz deve yetiştirilmektedir. Deveden elde edilen çeşitli ürünlerin (et, süt, yün vb.) yöre ekonomisinde herhangi bir yeri bulunmaz, bu ürünler deveci ailelerince değerlendirilir.

Deve bakımı, deve yetiştiriciliği ve deve taşımacılığı tarih içerisinde “deveci” adı verilen bir meslek grubunun oluşmasını da sağlamıştır. Kadim bir uğraş olan deveciliğin tarihi devenin evcilleştirildiği yüzyıllara kadar geri götürülebilir. Devecilik devenin beslenmesi, devenin güdülmesi, deve çeşitleri, deve sağlığı ve hastalıkları gibi birçok karmaşık ve farklı bilgi, hüner ve etkinliği içeren bir konudur. Her deveci bu konularla ilgili asgari bilgi düzeyine sahip olmak zorundadır. Bir ya da birden fazla deveyi yönetmek, istenilen amaçlarla kontrol etmek deveciliğin temel konu ve uğraşlarından. Günümüzde Antalya yöresinde devecilik iki farklı grup tarafından sürdürülmektedir. İlk grubu turizm amaçlı deve yetiştiricileri oluşturur. Bu gruba dahil devecilerin büyük kısmı Alanya İlçesi Sugözü Mahallesi’nde karşımıza çıkar. İkinci deveci grubunu ise “güreş devesi” besleyen deveciler teşkil eder. Kumluca, Demre ve Kemer ilçeleri Antalya’da güreş devesi besleyen devecilerin yaşadığı yörelerdir. Güreş devesi sahipleri için devecilik bir gelir kaynağı ya da geçim kapısı değil gurur, prestij ve saygınlık sağlayan bir uğraştır (Davulcu, 2017b: 144-153). Güreş devesi sahipleri ile develeri arasında tesis edilmiş olan ilişki günün her saatinde canlıdır ve deveci neredeyse devesi ile yatar, devesi ile kalkar (Ertürk, 2017: 28).



Fotoğraf-1: Yoz deve ve yavrusu (Aysun Ç.DAVULCU Arşivi).



Fotoğraf-2: Tülü deve (Mahmut DAVULCU Arşivi).

### 3. Zoolojik Açıdan Deve

Toynaklı memeliler grubuna dahil olan; anayurdunun Kuzey Amerika olduğu, kıtaların kaymasından önce Asya ve Afrika’ya yayıldığı sanılan (Aydın, 2003; Atasoy-Özbaşer, 2014: 85) deve, insanoğlu tarafından evcilleştirilen en eski hayvanlardandır.<sup>7</sup> Yük taşıma kapasitesinin yüksek olması nedeniyle nakliye maliyetini -diğer hayvanlara göre- neredeyse yarıya düşüren devenin kervancılıkta yaygın olarak kullanımını ise M.Ö.1200’lü yıllarda gerçekleştirmiştir (Bozkurt-Yüksel, 2002: 298). Oldukça güçlü ve dayanıklı hayvanlar olan develer bazen kırk yaşına kadar yaşarlarsa da, genellikle 25-30 yaşından sonra yürümede zorluk ve topallama ile bazı bacak ve ayak rahatsızlıkları kendisini gösterebilmektedir (Bağcı, 2013; Yılmaz-Ertuğrul, 2015: 74).

Günümüzde yeryüzünde iki tür deve yaşamaktadır. Bunlar tek hörgüçlü deve “*Camelus Dromedarius*” ile çift hörgüçlü deve “*Camelus Bactrianus*”dir. Çift hörgüçlü develer uzun tüylerinden dolayı soğuk iklimler için uygun olup, dağlara kolaylıkla tırmanabilir ve yük hayvanı olarak kullanılmak için elverişlidir. Tek hörgüçlü develer ise sıcak iklime uyum sağlayabilen, dağlarda fayda sağlamayan ve genellikle binmek güreştirmek ve taşımacılık için kullanılan hayvanlardır (Çoruh-Türkmen, 2016: 28). İç Asya’da daha çok çift hörgüçlü deveyle irtibatlı olan Türkler Ön Asya’ya göç etmeleriyle birlikte tek hörgüçlü deveyi de tanımışlar ve bu iki deve türünü melezleyerek yeni deve türleri elde etmeyi başarmışlardır.

<sup>7</sup> Devenin ilk olarak M.Ö.3000’li yıllarda evcilleştirildiği düşünülmektedir (Bulliet, 1990:56; Akçapınar-Özbeyaz, 1999). Tek hörgüçlü develerin M.Ö. 3 bin’li yıllarda Kuzey ve Doğu Afrika ile Arap Yarımadasında, çift hörgüçlü develerin ise Asya’da İran ile Gobi Çölü arasındaki bölgede evcilleştirildiği sanılmaktadır (Akçapınar-Özbeyaz, 1999: 25).



Ülkemizde tarihsel süreç içerisinde melezleme yoluyla tüylü (tülü), tavsî, teke, kerteles, yeğen ve kükürdi gibi yeni deve ırkları meydana getirilmiştir (Aydın, 2003).

Develer gebelik süresi uzun, doğum oranı ise düşük hayvanlardır. Dişiler 3-4 yaşından itibaren doğum yapabilir. Erkek develer de gene 3 yaşından itibaren olgunlaşmaya başlar. Kızışma mevsimi sonbahar-kış dönemine denk gelir. Çiftleşme mevsiminde bilhassa erkek develer hırçınlaşır hatta saldırgan tavırlar içerisine girer.<sup>8</sup> Develerin gebelik süresi 12-14 ay arasında değişmektedir.<sup>9</sup>

#### 4. Develerin Bakımı ve Beslenmesi

Zannedildiğinin aksine deve, bakımı ve beslenmesi güç olmayan bir hayvandır.<sup>10</sup> Çeşitli dikenli bitkiler,<sup>11</sup> yeşil otlar ve burçak devenin en sevdiği yiyeceklerdir.<sup>12</sup> Yörede yaygın bir şekilde kullanılan “*Deveye ot gerek olursa boynunu uzatır.*”, “*Deveye purç lazım olmuş, uzatmış başını almış.*”, “*Al dağlardan kengeri ver devenin ağzına*” atasözleri devenin kolaylıkla beslenebilen bir hayvan olması ile ilintilidir. Deve, ağız yapısından dolayı bilhassa çöllerde bulunan dikenli bitkileri kolayca yiyebilme özelliğine sahiptir (Atasoy-Özbaşer, 2014: 85). Deve ve sevdiği yiyecekler çeşitli atasözlerine dahi konu olmuştur: “*Deveyi yardan atan bi tutam ottur!*” (Elmalı, K.K.21); “*Yardan deveyi atan bi tutam dikendir!*” (Kemer, K.K.22). Bunun dışında deveyi ihtiyacı kadar sulamak ve belirli aralıklarla tuz vermek de beslenme ve bakımlarının bir parçasıdır. *Top* adı verilen bir tür tahıl karışımı da deveye yedirilen yiyecekler arasındadır.

Naci Eren, 1979 yılına ait çalışmasında Antalya yöresi göçer ve yerleşik Yörük aşiretlerinde devenin beslenmesi ile ilgili olarak şu bilgileri kaydetmiştir:

“Deve beslenme yönünden bakımı oldukça kolay bir hayvandır. Öyle ki deve, göç halinde yani yürürken gıdasını temin edebilir. Gür otlaklı bir yerden geçerken dahi, bu otların arasındaki dikenleri seçebilir ve boynunu eğmesiyle büyük bir tutam dikenî ağzına alması bir olur. Deve diken seçiminde zorluk göstermez. Bu bakımdan Yürükler ‘devenin yemediği diken başını ağrıtır’ derler. Devenin dikenin dışında en çok sevdiği gıda “top”dur. Topun, kepek ve az miktarda tuz karışımının su ilavesiyle yuvarlak bir şekil almasıdır...Deve su içerken suyuna muhakkak kepek ile az miktarda tuz karıştırmak

<sup>8</sup> Develerin çiftleşmesi Antalya yöresinde basım, bastırma, kaydırma olarak ifade edilir.

<sup>9</sup> Devenin doğum yapması Antalya yöresinde bodlama, bortlama, botlama, bunlama olarak adlandırılır.

<sup>10</sup> Develer açlığa ve susuzluğa dayanıklı, yiyecek bulamadıkları zaman hörgücünde depoladığı yağ dokusunu kullanarak vücudu için gerekli olan enerji ve suyu temin edebilen, suya eriştikleri zaman ise oldukça fazla miktarda su tüketen hayvanlardır (Atasoy-Özbaşer, 2014: 85).

<sup>11</sup> “Deve dikenî çok seviyor ve Cenab-ı Allah onu öyle yaratmış ki ne kadar zert diken varsa deve yiyebilir, ağzının içine girmez, yani öyle yaratmış Cenab-ı Allah onu. O yüzden atasözleri de var, Yardan deveyi atan bi tutam dikendir diye.” (Kemer, K.K.22).

<sup>12</sup> Diken (deve dikenî, ölemez dikenî, geven, sarı diken, koca diken, çakır diken), çeşitli çalılar (pıynar çalısı palamut çalısı, ölemez otu), yeşil otlar, ağaç pürleri (keçiboynuzu, çam ağacı), yabani eşek turpu, yonca, fiğ, saman, arpa, bakla, burçak, yulaf, buğday.

gereklidir. Aksi takdirde deve ya suyu içmez, veya çok az içer. Devenin bilhassa kış ayları içerisinde yılda bir ay burçak yemesi şarttır. Zira bu besin, baharda devenin tüyünü değiştirebilmesi için gereklidir. Bazı develer zayıf kalırlar, et yapmazlar. Böyle durumlarda karpuzun yuvarlaklığı bozulmadan kabuğu soyularak top şeklinde deveye birkaç gün yedirilir” (Eren, 1979c: 8658).

Devenin beslenme düzeni ve neyle beslendiği devcilikte önemli bir konudur. Yanlış beslenmeden dolayı deve hasta olabilmektedir. Deveciler bir devenin yeterli olarak beslenip beslenmediğini hörgücünden anlamının mümkün olduğunu ifade etmektedir.<sup>13</sup>

“Bi devedeki bakım denilen olay için devenin hörgücüne bakacaksın. Hörgüç dolgunsa o deve bakımlıdır. Farzet ki deve susuz kaldığı zaman yani gıdasını hörgüçten alır. O deve bakımlıysa, iki ay susuzluğa açlığa dayanır o deve, o hörgüç bittiği zaman deve kendisi de biter zaten. Hörgücü yağ depoladığı yer, devenin tüm gıdasını aldığı yer de hörgücü yani” (Kepez, K.K.9).

Devenin beslenmesi, (çiftleşme) mevsimine göre yaş ya da kuru olmak üzere değişir. Deveye verilen yiyeceklerin türü ve miktarı devenin kullanım alanına göre de değişebilmektedir. Güreş amacıyla kullanılan pehlivan develerin beslenmesi ise diğer develere göre biraz farklı ve ihtimam isteyen bir konudur. Kızma döneminde yeme faaliyeti son derece azalan ve “top” ya da “hamur” adı verilen tahıl karışımı ile beslenen, kızma döneminin bitmesiyle ise iştahı artan güreş develeri dikenli otlar, yonca, fiğ, saman, yulaf, buğday, burçak, arpa gibi yiyeceklerle beslenir ve kızışma döneminde kaybettiği kiloları geri kazanması sağlanır.



Fotoğraf-3: Otlayan deve (Mahmut DAVULCU Arşivi).

Yavru develerin bakımı ve beslenmesi ise oldukça hassas ve ihtimam isteyen bir konudur. Doğumun gerçekleşmesinden sonra, yeni doğan yavrunun annesini emebilmesi için yardım

<sup>13</sup> Hörgüçler, hayvanların yeterli gıda alamaması veya hastalanması durumunda küçüldüğü için hayvanın sağlık durumunu da gösterebilmektedir (Melikoğlu Gölcü-Yerlikaya, 2016:276).



etmek gerekmektedir.<sup>14</sup> Anne sütüyle beslenen köşek ilk ayından itibaren ot yemeye başlayabilir.<sup>15</sup>

## 5. Develerin Barındırılması ve Deve Barınakları

Develer kapalı mekânların yanı sıra açık alanda da barındırılabilen hayvanlardır. Sözlü kaynaklar geçmişte Antalya yöresinde devenin bilhassa kırsal yerleşmelerde ve göçer ya da yarı-göçer topluluklarda genellikle açık alanda bakıldığını bununla birlikte uygun şartlar (tabii ki ekonomik şartlar) sağlandığı takdirde bu hayvanların kapalı mekânlarda da barındırılabilindiğini ortaya koymaktadır. Bu kapalı mekânlar ilin değişik yerlerinde *develik*, *deve hanı*, *deve damı*, *önlük*, *deve gedeyi* ya da *deve ahır* olarak adlandırılır. Geçmişte bazı yörelerde deve ahırlarının evlerin zemin katlarında olduğu daha sonra bağımsız bir yapı halini aldığı anlaşılmaktadır. Develer genellikle diğer hayvanlarla birlikte barındırılmaz (Yılmaz-Ertuğrul, 2015: 76).

Deve barınakları, içerisinde bir ya da birkaç devenin hayatını idame ettirebileceği donanıma ve uygun konfora sahip müstemilat yapılarıdır (Davulcu, 2016c: 275). Deve sahiplerinin evlerinin bahçe veya avlusunda ya da hemen yakınlarında yer alan bu yapıların tavanı ve cümle kapıları devenin boyuna göre ayarlanmış olup oldukça yüksektir.

Son derece basit yapılar olan deve barınakları yakın çevreden temin edilebilen malzemelerle inşa edilmiş olup içerisinde devenin yem yiyebileceği bir yemlik ile suluk ihtiva eder. Deve barınaklarının tabanı genellikle sıkıştırılmış topraktır. Temizliğin kolay yapılabilmesinden dolayı tabanı beton olan ahırlar da bulunmaktadır (Davulcu, 2017). Bununla birlikte devenin tabanının yumuşak olması ve tabanına nal çakılamaması nedeni ile kuru toprak zeminin deve için ideal olduğu bilinmektedir (Yılmaz-Ertuğrul, 2015: 76). Kışın ise tabana kuru saman serilir. Deve barınaklarının sık sık temizlenmesi develerin sağlığı için elzemdir. Bu yapıların bir özelliği de iyi havalandırılması gerektiğidir (Yılmaz-Ertuğrul, 2015: 76). Bununla birlikte devenin hassasiyeti nedeniyle havalandırma sistemi develeri cereyana maruz bırakmayacak

<sup>14</sup> Yeni doğan yavru ilin farklı bölgelerinde bidi, bidilli, bidik, bod, bodan, bodi, bodu, boduk, köşek, poduk şeklinde adlandırılır.

<sup>15</sup> “Deve doğduğunda bir insan dizinin üstüne dayayarak emzirirlerdi, ondan sonra üstüne bir çul çekerlerdi, karnına marnına böyle. (Yavru) nazik olurdu, o öyle kendi zor emerdi, en aşağı bir hafta on gün (yardım ederlerdi) emdirirlerdi. Ondandan sonra deve ovaya ya da dağa gittiği zaman köşek oraya çöker, üstü çulludur, onun annesi yayılır gelir burda onu emzirir, gerisin geri yayılmaya gider.” (Aksu, K.K.35).

“Deve (yavrusu) öbür hayvanlara göre geç ayaklanır, üç günde dört günde zor ayağa kalkar. Deve yavruladığında çocuk gibi kundak yaparsın Kundakta durar aynı çocuk gibi, dizlerini bağlarsın, burnuna şey geçirirsin, süzeği vardır, üç dört gün takarsın, soğuklmasını diye...Hörgüncünü örtersin çulla üşütmesini diye, havutun altına sokarsın, kundaklarsın... ağız sütü böyle ilk doğduğunda ağız sütler olur, köşeğe emdirirsin gene de artar o süt...Emdirirken kendin kucaklarsın, askıyla emdirirsin, üç gün onu öyle geceleri kalkar üç kere dört kere emdirirsin anasından....Ondan geri kakardı ayaklanırdı, anasının ardına düşer emerdi...Bir ay sonra anasıyla otlamaya başladı.” (Kumluca, K.K.30).

şekilde oluşturulur (Yılmaz-Ertuğrul, 2015: 76). Tepe pencereleri ve kapılardan müteşekkil olan havalandırma sistemi, hayvanları kış mevsiminde soğuk rüzgârlardan<sup>16</sup> yaz mevsiminde ise sıcaklığın etkilerinden koruyacak şekilde düzenlenir. Yapının sabah güneşini görmesi tercih edilir. Güreş develeri sahip oldukları maddi ve manevi değer nedeniyle sahipleri tarafından araziye pek salınmaz (salgı), yılın neredeyse tamamında deve barınağında muhafaza edilir.

## 6. Deveyle İlgili Halk Veterinerliği Uygulamaları

### 6.1. Koruyucu Veterinerliğe Dair Uygulamalar

Deveciler develerinde çeşitli hastalık ya da rahatsızlıklar baş göstermemesi için “koruyucu halk veterinerliği” olarak ifade edilebilecek çeşitli tedbirler almaya çalışır. Develerin iyi beslenmesi ve uygun koşullarda barındırılması bu hayvanları hastalıklara karşı koruyan en mühim önlemlerdendir.

Devenin yağlanması koruyucu önlemler başlığında incelenebilecek uygulamalardandır.<sup>17</sup> A.Naci Eren (1979b: 8625) develerin en çok kendisine musallat olan haşerelerden rahatsız olduğunu ve bunun çaresinin devenin yağlanmasıyla geçtiğini, Yörük ve göçerlerin sahilde on beş, yaylada ise on günde bir develerini yağladıklarını, hayvanların katran, sadeyağ veya içyağı veyahut hörgüç yağı ile karıştırılmasıyla elde edilen bir karışımla yağlandığını belirtir. Devenin yağlanmasına hayvanın ön veya arka ayaklarından birisinin tırnak ve tırnak arasından başlanılır; sırayla bacaklar, karın, boyun yağlanır. En son olarak ise baş bölgesi yağlanır ki devenin en zor yağlanan bölgesi de başıdır. Yağı sürmek amacıyla bezden yapılan alete “mala” adı verilir.

Günümüzde de devam ettirilen yağlama işlemi deve bakımı konusunda üzerinde önemle durulan bir uygulamadır. Devenin yağlanması yaz döneminde tüy döken devenin derisine – sinek ve kene gibi çeşitli zararlılardan korumak amacıyla- katran, zeytinyağı ve çam püsesinden oluşan bir karışım sürülmesidir. Bu karışımın sürülmesinden önce deve, arap sabunu ya da zeytinyağlı sabunla yıkanır. Bu konuda kaynak kişilerimiz şunları söylüyor:

“Yazın bizim yağ sürme işi vardır, develer tüy attı, üzerinde tüy kalmaz sade et kalır, ondan sonra birinci yağlama deriz, katran zeytinyağı, içine püse de katılır, kuyruk yağı da katılırdı, onu kaynatırsın ılıştı mı her yerini komple yağlarsın. O biraz hastalıklara, sinek

<sup>16</sup> Deve ceryanda kalmayacak. Kışın kuzey rüzgarı dokanır, deniz rüzgarının tarafı açık olsun gene idare eder. Ceryanlatmadıktan sonra deve çok kapalı yer istemez.” (Kumluca, K.K.30).

<sup>17</sup> Develerin periyodik olarak yağlanmasına dair Osmanlı kaynaklarında da bilgi bulunmaktadır. Ordu develeri seferden önce daima yağlanır, ondan sonra sefere çıkılırdı. Topçular Kâtibi Abdülkadir Efendi Tarihi’nde, “...Ordu-yı Hümâyûn’da sârvânlar kethüdâsı davet olunur. Göç ferman oldukça üstürler revganları (ruga, deri) âdet üzre yağlanmayınca yükler çekilmez” şeklinde kayıt mevcuttur (Önkal ve Bozkurt, 1994: 225).

ısırmasına çok faydası var. İkinci yağlaması da olur. Ondan sonra biz deveyi iki kere de yıkarız, deve rahatlar” (Kuuluca, K.K.2).

“Yazın, devenin tüyünü kestikten sonra , o tüy atma zamanında deve de tüy namına hiç bi şey kalmaz yeniden tüy çıkar, yeni tüy çıkarken zeytinyağı ve biraz da katran katarız içine, katranı az koyacaksın, onunla yağlarız yani. Hem derisine de iyi gelir. O da Mayıs aylarına denk gelir” (Kepez, K.K.9).

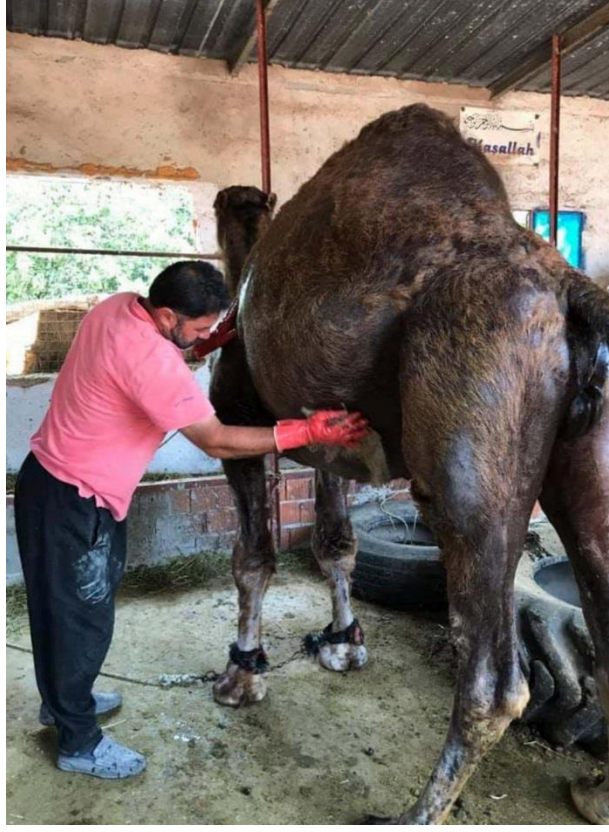
“Atalarımız eskiden develeri neden yağlardı? Deve nisan ayından sonra tüsünü dökmeye başlar. Martta da başlayabilir. Ama nisanda başlar mayısın sonuna kadar tüsünü döker. Deve ilk tüyünü döktüğü zaman tamamen çıplaktır, et gibidir. Mayıs ayında haziran ayında çok sinek oluyo, esas yağlamanın sebebi ondan. O zamanlar şimdiki gibi yağ da değil! Kuzunun kuyruk yağı, kestikleri keçinin iç yağları, bunları kaynatıp katranla beraber, katran da neden konuyo sinek gelmesin, deve de yara bere hastalık varsa tedavi olsun hem de deveyi yumuşatıp gelişmesine faydası olsun diye, yağlama aslında ondan yapılıyor. Püse de konur. Devenin kulaklarının arkasından, kafasını yağlamaman lazım, ikincisi taşşaklarını pipisini yağlamaman lazım. Neden? Katran şişirir. Orayı şişirir, oralar çok hassas olduğu için, katran kuvvatlı bi yağ, şişme yapar. Geçer, ama sıkıntı yapar belki, işeyemez. Yağlamaman lazım” (Kemer, K.K.22).

“Mayıs ayının sonlarında deve tüyünü döker. Kendiliğinden, tamamen hiç kalmamış gibi döker, tamamen çıplak, sade derisi kalır. Tüyünü dökmeye şimdiki şeye göre ilaç veririz. O zamanlar gelince sinek ısırır, sinek ısırmasın diye yağlama (yapılır) katranla, içine zeytinyağı koyarız, o şey yapıcaya kadar (tüyler çıkıncaya kadar) deriyi besler. Her deve kafasını fazla elletmez, ama öncelikle kafadan yağlamaya başlarsın, önce kaynatırsın, çok aşırı şekilde değil, koyarsın tenekeye ısıtırsın, katranı koyarsın içine zeytinyağı koyarsın, hazırlarsın, elini yakmayacak şekilde ısırır, ısındığında deveyi çöktürsün, başından başlarsın, boynundan, her tarafını, hörgücünü. Tabir vardır ya ‘deve götü mü yağladın sen diye’ ora kadar yağlarsın, orayı da yağlarsın. Kuyruğu var ama, sinek arka tarafına daha fazla (hücum eder), önünü sallıyo şey yapıyo arkaya yapamıyor, çavunç dediğimiz pipisini de güzelce yağlarsın, olmazsa güğen dediğimiz sinek, güğen gelip de oraya yapıştı mı kan çıkartır ordan, yavsın daha büyüktür, bunların onu yememesi için yağlamak ondan. Haftada on günde yağladın mı, üç dört kere yağladın mı tüyü hemen gari yeniler. Deve de boynundan başlarsın yağlamaya arkaya doğru gider bitirirsin. Eski zamanlarda çaputla yapardın, şimdi katran kokusu çıkmadığı için eldiven var. Eski zamanda elinle yaparsın, yoğurtla da yıkadın mı geçer, deveye aşırı şekilde çok katran çaldın, farkına varmadın, deveye katran vurur, deveyi yakar, deve başlar yatıp yuvarlanıp sıkıntı çekmeye, o zaman ne yaparsın, hemen yoğurdu hazırlarsın yoğurdu eritirsin yoğurt çalarsın, ateşini öyle alırsın” (Kuuluca, K.K.30).

“Deve yazın yağlanır. Güven dediğimiz bi sinek olur, sinek deveyi ısırır, bunu yanık yağla veya püse deriz biz püseye yağlarlar. Duza gettiğimizde zaten yağlarlar da giderdik. Tüyünü döktükten sonra yağlardı. Koltuğu, karın altı veya boyunları (yağlanır)” (Aksu, K.K.35).

Develer sıcaklık değişimlerinden çok çabuk etkilenebilen ve hava cereyanına karşı oldukça hassas hayvanlardır (Yılmaz-Ertuğrul, 2015: 77). Bundan dolayı deve ciler hayvanlarını hava akımlarından ve soğuktan korumak için tedbirler alırlar. Deve ahırları mümkün olduğunca buna göre tasarlanır ve inşa edilir. Develer asla terli bırakılmaz, terli iken devenin havudu sırtından alınmaz. İmkân varsa havut çıkartılır, teri silinir ve tekrar havutlanır. Soğuk

havalarda ciğerlerini üşütmemesi amacıyla develere kıl bir ağzlık takılır. Ahırın zeminine serilen saman ısladığı zaman kurusu ile değiştirilir.



Fotoğraf-4: Devenin yağlanması (Kemal ÖZER Arşivi).

Develere çeşitli böcek ve yılan türü hayvanların musallat olmasını önlemek amacıyla ahırlarının etrafına kükürt atılması yaygın bir uygulamadır.<sup>18</sup>

Ayak tabanları oldukça yumuşak olan devenin ayağını uzun yürüyüşlerde korumak içinse zift ve kum karışımı kullanılır. Bu amaçla zift ısıtılır, içerisinde kâfi miktarda temiz kum eklenir, bu karışıma devenin dört ayağı da bastırılır, böylece devenin ayak tabanı altında koruyucu bir katman elde edilmiş olur.

Koruyucu veterinerliğe bir örnek de çok yorgun ve terliyken deveye su verilmemesidir. Sözlü kaynaklarımız deve bu durumdayken su verilirse hayvanın hastalandığını ifade etmiştir.

## **6.2. Deve Hastalıkları: Sebepleri, Belirtileri, Teşhis ve Tedavisi**

<sup>18</sup> “Yeni doğum yapan devenin memesini böcük, yılan sokması. Sokarsa ya yavru ememiyor ya da o süt o memede kaldığı sürece bu sefer de mayalaşiyor ve sütünü sağamıyorsun. Ya da hayvanın içine vuruyor, rahatsızlaşıyor. O böcükleri uzak tutmak için ahırın etrafına kükürt atılır.” (Alanya, K.K.15)

Develer hastalıklara karşı son derece dayanıksız ve hassas hayvanlardır.<sup>19</sup> A.Naci Eren 1979 yılında yayımladığı çalışmasında devenin hastalıklara karşı dayanıksızlığını şu cümlelerle tasvir etmektedir:

“Deve susuzluğa ve yük taşımağa karşı fevkalade dayanıklıdır. Ancak en ufak bir yara ve hastalığa karşı da dayanıksızdır. Yürük bu bakımdan devenin son derece narin bir hayvan olduğunu belirtir. Hastalık görmeyen bir deve otuz yıl kadar yaşayabilir.” (Eren, 1979c: 8658)

Develerin hastalanması<sup>20</sup> hususunda hazırlayıcı faktörler arasında ani hava değişimi<sup>21</sup>, kötü bakım koşulları, mevcut enfeksiyonlar, uzun süreli yolculuk ve kötü kaliteli besleme yer almaktadır (Paşa, Ural, Gültekin ve Erdoğan, 2016: 123).

Geçmişte deve hastalıklarının teşhis ve tedavisinin devecilerce geleneksel metotlarla gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır (Davulcu, 2017a). Devecilerin sahip oldukları geleneksel bilgi dağarcığı yaşlı devecilerce genç devecilere aktarılmıştır.

Deveci, devesinin sağlığıyla yakından ilgilenmek zorundadır; hayvanın hasta olup olmadığını anlamak için hal ve hareketlerini sürekli izler. Dışkılamasını, dışkısını, idrarını, yem yemesini, geviş getirmesini de kontrol ve takip eder.<sup>22</sup> Deveciler üstesinden gelemedikleri rahatsızlıklar olması durumunda birbirlerine danışır ve yardım alırlar. Tedavi ve teşhis amacıyla veteriner hekimlerin yardımına da başvurulmaktadır.

“(Devenin hastalıklarını) ekseri biz kendimiz takip ediyoruz. Ama veterinerimiz de var, bilmediğimizi ona soruyoruz” (Kepez, K.K.9).

“İçorganlarda böyle diyelim örneğin bi zayıflık yahut bi şey olduğu zaman zaten o devenin hastalandığını biliyolardı eskiden. Veteriner olmadığı zaman böyle hayvancılık yapan insanlar tahmin ediyodu” (Elmalı, K.K.21).

<sup>19</sup> “Deve kısmısı çabuk hasta olur.” (Demre, K.K.11)

“Çok güçlü hayvanlar, ama hastalık karşısında çok dirençsizler.” (Demre, K.K.12)

<sup>20</sup> 2013-2016 yılları arasında Adnan Menderes Üniversitesi Veteriner Fakültesi Hayvan Hastanesine getirilen develerde tanısı konulan hastalıkların yerleştiği sistemler dikkate alındığında 7 (%29,1) hayvanda üriner sistem hastalığı, 7 (%29,1) hayvanda sindirim sistemi hastalıkları, 3 (%12,5) hayvanda deri hastalıkları, 2 (%8,3) hayvanda solunum sistemi hastalıkları, 1 (%4,1) hayvanda musküler sistem hastalıkları belirlenmiştir. Sistem hastalıkları yönünden incelendiğinde en fazla hastalığı üriner sistem ve sindirim sistemi hastalıklarının oluşturduğu belirlenmiştir (Paşa-Ural-Gültekin-Erdoğan, 2016: 123).

<sup>21</sup> “...(Deve damının) pencerelerini, her yanını açarsan çabuk hasta olur deve, terlerse, mesela yoldan gelmiş soğuk oldu mu ceryan hasta olur.” (Demre, K.K.11)

“Bizim bu tek hörgüçlü Anadolu develerinde dikkat etmemiz gereken en önemli hususlardan birisi, soğuğu yedirmeyeceğiz deveye. Bu develer soğuk iklime fazla gelemez...Soğuğu yedirmeyeceksin.” (Alanya, K.K.15)

<sup>22</sup> “Atalar deve pisliğine çok dikkat ederlerdi, hele hele güreşen devenin. Pislği keçi samrası gibi yuvarlak, kozalaklı çıkar, deve hafif üşüttüğünde onda hafif bi koku oluşur, ya da devenin pislği kozalak gibi çıkmıyorsa devenin midede çalışmada bi sorun vardır. Hemen bi müdahale etmek gerekir.” (Kemer, K.K.22)

“(Deveci devesinin idrarına, dışkısına) bakar hastalığını anlamak için...Deve rahatsız oldu mu gevişini sayar. Kırkın üstünde olcak. Kırkın üstüne geçirirse tamam benim devam sağlam. Deveci oturur önünde sayar, (kırkı geçmezse) benim deve rahatsız boku bozdu der, ondan sonra kırar eyvah benim deve soğuklanmış der, içine bakar, deve soğuklanmış benim devamın boku sıvırdı, yuvarlaklığı geçii ucu sıvırdı, benim deve soğukladı, o zaman ne yapcaz, ona göre deveye bi şeyler içirecek iğnesini yapıcak. Çişine de bakar.” (Kumluca, K.K.30)



“Hastalığı da olur. Eskiden bi veteriner yok, bi ilaç yok. Üşür, aç kalır, ayağı kırılır. Soğuklama olur, üşümüştür bi yerde, insanlar gibi bi hastalık gapar. Ellerinden geldiği kadar beslerler, bi şeyler yedirirlerdi” (Manavgat, K.K.47).

“Devenin hastalığını deveciden iyi kimse bilmez. Bi veteriner deve hastalıkları konusunda fazla bilgi sahibi değildir. En iyi veteriner devecinin kendisidir. Bunlar hastalandığı zaman, büyük bi iç rahatsızlık olmadığı sürece, hamile develerde yavrulama sıkıntısı olmadığı sürece, tedavisini biz kendimiz yaparız. İlacı lazımsa ilacını alırız, iğnesini gendimiz yaparız” (Alanya, K.K.15).

“Develer aynı insanlar gibi, iyi bakarsan hastalanmaz, iyi bakmazsan hastalanır tabi...Biz kendimiz veterinerden daha iyi anlıyoruz... Develerin hastalıklarından ben hepsinden anlarım Allahın izniyle bi şey olduğu zaman. Ama babam daha iyi anlar, babam doktordan daha üstün. Hastalığı olduğu zaman, şunu şunu yapın dediği zaman deve hemen iyileşir” (Alanya, K.K.28).

Tedavi edilemeyen hayvanlar ise kesime gönderilir. Develerin doğum ve kısırlaştırma işlemleri de gene deveciler tarafından gerçekleştirilir.

Gerek sözlü kaynaklardan ve gerekse literatürden tespit ettiğimiz deve hastalıkları şunlardır:

**Ayak kırıkları:** Düşme, yuvarlanma, diğer develerle yapılan itişme, kakışma veya güreş sonucunda develerin bilhassa ayak kemiklerinde kırıklar meydana gelebilmektedir. Kırılan kemik yerine getirildikten sonra, ayak iki tahta parçası, keçe ve iple bağlanır, üzerine püse sürülür.

**Baş ağrısı:** Devenin başındaki ağırlara karşı göztaşı toz haline getirilerek devenin burnuna çektirilir, hayvanın hastalığı geçmezse başının muhtelif yerleri demirle yakılır. Gene baş ağrısı için elenen beyaz toz zencefil devenin burnuna çektirilir (Eren, 1979b: 8623-8625).

**Böcü sokması:** Çeşitli böceklerin hayvanı sokmasından meydana gelen cilt rahatsızlıklarıdır. Tedavisi genellikle katran sürülerek yapılır.

“Deveyi böcü sokardı, katranla şununla bununla tedavi yapardık” (Manavgat, K.K.48).

**Cemberek:** Sıcaktan ileri gelen ve devenin göbeğinin altında meydana gelen lekelerden anlaşılan bir rahatsızlıktır. Tedavisi hasta bölgenin dağlanmasıdır.

“Cemberek çıkardı sıcakta göbeğinin altında, cemberek derlerdi bi hastalık, sıcakta meydana gelirdi, tedavisi ilaç iğne, yakarlardı orayı” (Manavgat, K.K.48).

**Cilt yaraları:** Develerin cildinde meydana gelen havut, kolan vs. kaynaklı çeşitli yaralar püse veya katran sürülerek tedavi edilir.

“...Püse de hayvanlar yaralandığı zaman, bi yerinde herhangi bir yara çıktığı zaman o püsedden sürdüğün zaman diğer sinek, diğer böceklerin gelmesini engelliyor ve iyileşmesine de büyük ölçüde yarar sağlıyor” (Alanya, K.K.15).



**Çengel hastalığı:** Bu rahatsızlıkta devenin hem ağzından, hem burnundan ve hem de gözünden devamlı yaş gelir. Bu hastalığa yakalanan deve kolay kolay iyileşmez (Eren, 1979b: 8623-8625).

**Diz iltihap ve yaraları:** Develerde çok sık görülen rahatsızlıklardandır. Yere diz çökmeden ileri gelebilen bu rahatsızlıklar yakma yoluyla tedavi edilmeye çalışılır (Eren, 1979b: 8623-8625).

**Duvacı hastalığı:** Bu rahatsızlıkta deve boynunu iki tarafa çeviremez, bu durumun tedavisi de devenin boynunun dağlanmasıdır (Eren, 1979b: 8623-8625).

**Halka hastalığı:** Devenin boğazının altında şişkinlik meydana gelir. Bu şişkinlikten dolayı deve beslenemez. Şişlik, kızgın bir demirle dağlanarak tedavi edilir.

**İshal:** Mevsimsel, üşütme ya da devenin yediği bazı şeylerden ileri gelebilen bir rahatsızlıktır. Sık görülür. İshali kesmek amacıyla deveye kahve yedirilir.

**Kapara hastalığı:** Develerin taşlık ve çakıllık yerde yürümesi sonucunda ayakları yaralanır. Hayvanın sağlığına kavuşması için; yaralar şiş ile delinir ve içi temizlenir. Daha sonra bu bölgenin üzerine püse sürülür. Bu işlemden sonra, püsenin üzerinden kızgın bir şiş ile bastırılır (Uysal, 2008: 182).

**Kel hastalık:** Bu hastalığa yakalanan develerin ağzından salya akar, karnının altı şişer. Tedavi için, hasta hayvanın ağzına yarım kg. çekilmiş kahve suda kaynatılarak dökülür (Uysal, 2008: 183), ya da hayvanın başında çeşitli yerler dağlanır.

“Yanık olur burasında ona övecek yanığı derler başından, kel hastalık var başından yakan. Onlar olurdu yakmak gerekir” (Gündoğmuş, K.K.38).

**Mındar hastalığı:** Soğuklama adı verilen hastalığın daha da ilerlemiş halidir. Terli iken havut sırtından çıkartılırsa deve üşüterek bu hastalığa yakalanır, karnı şişen hayvan çöker ve çöktüğü yerden kalkamaz, tedavi olarak hayvanın burnu acı biberle ovulur. Kuru mundar olarak da adlandırılan bu rahatsızlıkta ayrıca devenin ağzından ve gözlerinden devamlı su gelir. Bu sulanmayı önlemek için deveye zerdali hoşafı içirilir (Eren, 1979b: 8624).

“Deve soğukladığı zaman mundar hastalığına çevirir, onun burnu karabiber cinbiberle ovulur, onun soğuklaması aldırılır, onun burnunun içine kara biberle veya acı biberle soğuklaması aldırılır” (Kumluca, K.K.4).

**Mideye madeni cisim kaçması:** Çok sık rastlanan bir durum olmamakla birlikte develerin beslenmesi sırasında midelerine madeni cisimler (tel, çivi vb) kaçabilmektedir. Çok sık rastlanmayan bu vakalar bir süre sonra hayvanın yemeden kesilmesiyle kendisini belli

etmektedir. Bu durumlarda mideye bir ip vasıtasıyla mıknatıs indirerek madeni cisim dışarı çekilmektedir.

“Develer otla birlikte tel filan yediği zaman, mıknatıs atıyoz mideye, teli toplayıp çekiyo”  
(Kepez, K.K.9).

**Sancılanma:** Eren, devenin sancılanması halinde suda eritilen çivitin burnuna döküldüğünü, bazı Yörük aşiretlerininse bu durumda devenin boyun ve koltuk altları gibi yerlerini yaktığını yazar (Eren, 1979b: 8623-8625).

**Sidik zoru:** Devenin idrar çıkartamamasına neden olan ve üşütmeden kaynaklanan ve çok yaygın olarak görülen bir rahatsızlıktır. “Sidiklik tutulması” olarak da adlandırılır. Naci Eren develerde en sık rastlanılan hastalığın sidik zoru olduğunu, Yörüklerin bu hastalığa karşı birçok tedavi şekli uyguladıklarını belirtir. Örneğin incir ve sütün kaynatılarak deveye içirilmesi, devenin üreme organlarının sarımsak suyu ile ovulması, deveye sabahleyin aç karnına insan idrarı içirilmesi, yapağının yıkandığı soğuk suyun deveye içirilmesi (ter dökülmesi) gibi. Bazen de deve “yavsı” adı verilen bir sinek sayesinde bu hastalıktan kurtulabilmektedir. Develerin üreme organlarına konan bu sinekler develerin devamlı kıpırdaması ve hareket etmesine ve bu sayede develerin bu zorluktan kurtulmasına yaramaktadır (Eren, 1979b: 8623-8625). Sözlü kaynaklarımızdan soğan, günebakan, maydanoz veya söğüt yaprağının kaynatılarak suyunun içirilmesi, tarhana çorbası içirilmesi, zeytinyağı sürülmesi gibi tedavi yöntemleri de derlemiştir. Devenin barındırıldığı ahırın zemininin kuru olması hayvanın sidik zoru olduğunu gösteren en önemli belirtidir. Kaynak kişilerimiz bu önemli deve hastalığını şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Deve kısmışı çabuk hasta olur. Deve üşüttü mü sidik zoru olur. Soğuktan üşütmeden geliyor. İşeyemiyo, rahatsız oluyo. İğnesi var, iğnesini getiriler. Üşütmeye tarhana, acı katıyon. İyi geliyor yani” (Demre, K.K.11).

“Develer geniş getiren hayvanlar, mide yapısı çok farklı...Ssen deveyi hep kuruyla besliyorsan, bu deveyi direkt yeşile geçirirsen bu sidik zoru ile karşılaşırın, sancı ile karşılaşırın. Saman veriyosan, samandan yoncaya geçeceksen yüzde seksen saman yüzde yirmi yeşil, karıştırarak mideyi alıştırman lazım...İkincisi gene üşütmeden sidik zoru olur. Eski deveciler (sidik zoru için), taşların yosunundan çıkan bi ot var, onu ezip kaynatıp içirirlerdi bizim babalarımız. Bi de bol bol gezdirmen gerekir sidik zorunda, mümkün olduğunca sıcak tutman lazım, keçe koman lazım” (Kemer, K.K.22).

“Kırmızı böcüler var böyle birleşip gezen, onları kaynatıp içirirlermiş duyduğum kadarıyla. Sidik zoru için” (Korkuteli, K.K.25).

“Sidikliği tutuluyo, onu da kimse bilemez yani, kendi halinde oluyo. İyileşen de oluyo iyileşmeyen de oluyo. Maydanoz suyu içirirler, zeytinyağı içirirler. Çok ta kurtulduğu oldu öyle” (Alanya, K.K.28).

“Deve de hastalanır. Sidik zoru olur çokça. Ona çok dikkat etcez, onun bakımları vardır. Bol su olan yerlerde, Antalya Şelale’de vardır Ulupınar’da vardır bu gibi suyun bol olduğu yerlerde idrar söktürücü otlar vardır, suyun içinde yetişen. Onu içiririz. Söğüt yaprağı içiririz. Bildiğimiz söğütün yaprağı. Sidik zorunu onlarla geçiririz... Sidik zoru olduğu zaman sidik salıp duran deve, salamaz zaten, o zaman zaten hemen dediğim gibi o otlardan kaynatılır, söğüt yaprağı” (Kumluca, K.K.30).

“Sidik zoru olunca işeyemezdi, idrar yapamazdı. Onu da günebakan dökerdik, onu kaytatır döver döverdik onu dökerdik (ağzına), kabuğuyla kaynatır onu döverdik ağzına dökerdik, iyi gelirdi” (Döşemealtı, K.K.43).

**Sinek hastalığı:** Göğücü adı verilen bir tür sineğin deveye musallat olmasından gelen oldukça tehlikeli bir hastalıktır. Devenin muhtelif yerleri sıcak demirle yakılarak tedavi edilmeye çalışılır (Eren, 1979b: 8623-8625). Gene bu amaçla bazı yiyecek veya maddeler yedirilirdi.

“Sinek derlerdi, göğücü olmuş derlerdi. Deve yemez, ağlar gözleri, ne olmuş, sinek olmuş. Bundan zor kurtulur. Tedavisi katran, zerdali hoşafı. O günün şeyi öyle, şimdiki gibi iğne vuralım hap verelim yok. Allah tarafından iyi gelirdi, bazısı iyi gelirdi bazısı ölürdü” (Döşemealtı, K.K.43).

**Soğuklama:** Devenin üşütmesinden ileri gelir ve en yaygın deve hastalığıdır. Üşütme adı da verilir. Soğuklayan deve geviş getirmez, iştahı olmaz. En yaygın tedavisi devenin burnunun acı biberle ovulması, kahve, acı biber ve püse yedirilmesi, acı biberli un çorbası, mercimek çorbası, arpa unu çorbası, tarhana çorbası, kekik suyu veya kekikyağı içirilmesidir. Eren (1979b: 8625), Yörük ve göçerlerin bu deve hastalığını devenin göz diplerine nişadır sürerek, ya da burun ve kulak deliklerini kırmızıbiber, kekik yağı ve tuz ile ovarak tedavi ettiklerini not etmiştir. Sözlü kaynaklarımızın birçoğu da bu yönde bilgiler vermiştir:

“Üşütmeye de, halen daha kullanıyoruz tarhana, elde yapılan tarhanayı içine acı biber koyarak kaynataraktan ılık bir şekilde yine döküyoruz ağzına” (Demre, K.K.12).

“Deve ... üşüdüğü zaman iğne yaparız. Kekiyacı, tutarız burnunun içine kırmızı pul biber var ya ondan ağzına veririz böyle. Kırmızı biberi burnunu ısıtsın diye, kekikyağını filan süreriz. Karnının alt yanına az kekikyağı süreriz” (Kepez, K.K.9).

“Devde en sık rastlanan hastalıklar, eğer devene kapalı bakıyosan birinci sorun üşütme, ilk başta gelir. Yani deveyi taktığın, bağladığın yerde bi yerde pencere açıksa karşı da açıksa yani rüzgar alıyosa çok çabuk deve üşür. En fazlası üşütmedir. Bi de deveyi bi yerden bi yere taşıırken kesinlikle kulaklarını, burnunu kapatmak zorundasın. Sıcaktan bi şey olmaz, çöl hayvanı olduğu için soğuktan çok çabuk etkilenen bi şeydir. Deve dışarda yaşıyosa kışın bi şey olmaz, vücudu ona göre alışıyor. Ama sen deveye kapalı alanda bakıyosan kesinlikle çok dikkat etmen lazım, dışarı çıkarırken, delik varsa rüzgâr almaması için. Deve normalde diğer hayvanlar gibi hasta olmaz, hastalık bulaşmaz. Yani yemesini, beslenmesini düzgün yapıyosan hastalık bulaşmaz. (Soğuk almaya karşı) eskiden biz tarhana kaynatırdık, tarhanayı böyle acı biberle beraber içirirdik. Normal tarhanayı da kaynat koy devenin önüne o da şapır şapır içer yani. Şimdi ne yapıyoruz? Gripin veriyorum” (Kemer, K.K.22).

“Soğuk algınlığı aynı insanda nasılsa deve de olabilir. O zamanlar şimdiki gibi iğne, ilaç yok. Kekikyağı gibi bi şeylerle ufak yollu yağlarlar bi şeyler ederlerdi. Ardıç dalını ateşte ısıtırlar, ardıç dalının üstüne yatırırılar, devenin soğuklamasını alsın diye” (Korkuteli, K.K.27).

“Soğuklama da, şimdi deveyi salsan yaylalara her gün yağmur yese gezen deveye bi şey olmaz. Ama yerinde sabit olan deve yağmur yerse hastalanır. İnsan gibi aynı, gezerken vücudun ısınıyo. Ama sabit kaldığı yerde yağmur yerse rahatsızlaşır. Tedavi için ekmekle püse yediriyoz, soğukluğunu alıyo. Kave döküyo ağzının içine” (Alanya, K.K.28).

“Eski zamanlarda soğuklamaya kara biber, kırmızı biber, acı biberleri topunun içine koyarsın, topun ortasına koyarız onu, arada onun acısını farketmeden yuttuğunda soğuklamayı alması için. Burnuna acı süreriz, torbasına kara biber koyarsın soludukça içine çeker, tarhana içirirler” (Kumluca, K.K.30).

“Her canlı hastalanır, develerde en fazla soğuklama diye bi şey olurdu. Üşütme. Tedavisi buna o püse dediğimiz şeyi biraz yuvarlarlardı, onu ağzına atarlardı, yedirirlerdi, çok iyi gelirdi. Son zamanlarda bizim içtiğimiz çaydan verirlerdi, iyi gelirdi, iyi gelmese vermezlerdi” (Gazipaşa, K.K.37).

“Soğuklama da olur, yabanda yatanda bilhassa. Tülülerde çok olur o. Tereyağınla acı biberi karıştırırdık burnuna sürerdik, kekik yağı sürerdik, onlan geçerdi o da” (Döşemealtı, K.K.43).

“Hastalanırdı onlar da. Devede ekseriyetle soğuklamadan ileri gelen bir hastalık olurdu. Kakamazdı, ayakları dutmazdı, çalışamaz. Kara biber, kekik yağı. Ağzına, burnuna sürerdik. Başka da bi ilaç bilmiyom” (Döşemealtı, K.K.44).

“Devenin hastalığı soğuklamış derdik...Deve soğuklamak demek, üşümek demektir. Topun içine biber katar verirsin. O soğuklamayı keser” (Manavgat, K.K.48).

**Tabak hastalığı:** Hayvanın ağzında ve tırnak aralarında yaralar çıkar (Gönüllü, 2004: 296). Yürüyemeyen ve beslenemeyen hayvanın tedavisi için yaralara püse sürülür.

**Telve hastalığı:** Üşütmeden dolayı, devenin boğazında, hırıltanma meydana gelir. Bunu yok etmek için nişadır, sumak, bahar ve kahve karıştırılır ve devenin boğazına dökülür. Ayrıca bu karışım, bulagaçla devenin boğazına ve ağzına sürülür (Gönüllü, 2004: 298).

**Uyuz:** Çok bulaşıcı bir hastalıktır. Uyuza yakalanan deve öncelikle diğer hayvanlardan ayrılır ve tüyleri kırılır. Genellikle kükürt, püse veya katran sürülerek tedavi edilmeye çalışılır.

“Develerde uyuzluk olur bazen, o tüyünü makineyle atarız. Nisan, Mayıs aylarında kırıklıkla kesiyoz” (Kepez, K.K.9).

“Tüyü döküldüğünde bakarsın sıkın olur ya da uyuz olur, o zamanlar bu katranla yağlarlardı kocalar, sinek yemesin diye de yağlarlar” (Manavgat, K.K.47).

**Yanara:** Oldukça öldürücü bir hastalıktır. Bu hastalıkta deve yemeden ve içmeden kesilir (Eren, 1979b: 8623-8625).

**Yel girmesi:** Topallığa yol açan bir hayvan hastalığıdır. Bu hastalığa yakalandığı düşünülen deve sıcak tutulmaya çalışılır. Gazipaşa İlçesi Karalar Mahallesi Hüseyinli mevkiinde yer alan ve şifalı olduğuna inanılan “Yel Suyu” adı verilen kaynak bu hastalığa yakalanan hayvanların yanı sıra develerin de getirilerek su içirildiği ve bu suyla yıkandığı bir şifa merkezidir (Merdin, 2016: 106).

**Yem tutması:** Devenin aşırı derecede ot ya da yem tüketmesinden ileri gelen bir rahatsızlıktır.<sup>23</sup> Bu rahatsızlıktan kurtulmanın en bilinen yolu deveyi hareket ettirmektir.

“Develer aşırı derecede yem yediği zaman yem tutuyor, oturup kalkmasında zorlanıyo yemleri çok yediği zaman, biz bunu deveyi yıkayaraktan, koşturaraktan, bağırsakları rahatlasın diye soda döküyoruz (ağzına), iyileştiriyoruz yani. Biz bu işin uzmanlarıyız yani Yörük olaraktan” (Alanya, K.K.28).

“Yem yerse, yem tutarsa bunu biraz sürdürmesi için zeytinyağı yedirirlerdi, yani bağırsakları sürdürmek için” (Gazipaşa, K.K.37).

**Yılan sokması:** Yılan tarafından sokulan devenin yüz ve burnu yakılır, hayvanın ağzına yumurta sarısı ile katran akıtılır (Eren, 1979b: 8623-8625).

**Zehirli ot yemesi:** Hayvanın zehirli bir bitki yemesinden ileri gelir. Devenin hayatta kalıp kalmaması yediği otun miktarı ve zehirin etki gücüne bağlıdır.

“Deve aval ot yerse, ağulu, zehirli, kurtarabilirsek kurtarıyoruz kurtaramazsak öldü. Tedavisi şeker, şeker dökerdik, iğne vurarlardı. Kurtarabilirsen kurtarırdın” (Finike, K.K.46).

### 6.3. Nazar İnancı, Korunma ve Kurtulma Yolları

Nazar, halk arasında insanın bakışlarından kaynaklandığına ve diğer varlıklara zarar verebildiğine inanılan, tam olarak tarifi yapılamayan bir tür güç ya da kötü enerjidir. Bakıştan kaynaklanması nedeni ile aynı anlamda bazı yörelerde “göz değmesi”, “göze gelme” gibi deyimler de kullanılır. Tarihsel ve kültürel olarak nazar inancı ile birlikte nazardan korunma ihtiyacı ve yolları da -yani nazarlıklar- gelişmiştir (Davulcu, 2012: 96). Nazar inancı ve nazarlıklar deve ve devecilik söz konusu olduğu zaman da karşımıza çıkar (Davulcu, 2016c: 277) ve konuyla ilgili halk veterinerliği uygulamalarının da bir parçasını teşkil eder.

Antalya yöresinde “Nazar deveyi kazana, insanı mezara sokar” şeklinde yaygın bir atasözü mevcuttur (Davulcu, 2016c: 277). Alanya’da bu atasözü “Nazar, insanı mezara deveyi kazana katar” (Gönüllü, 1998: 10) ya da “Göz deveyi çencereye, insanı gabire gönderir” şeklinde söylenmektedir (Hacıhamdioğlu, 1985: 63).

<sup>23</sup> Yörede “Devenin yemediği ot başına vurur.” şeklinde yaygın bir atasözü vardır.

Genel olarak hayvanların aniden hastalanmasının veya tanısı konulamayan bir hastalığa yakalanmasının nazar değmesi neticesinde oluştuğuna inanılır. “İsabet” olarak da adlandırılan nazardan develerini korumak amacıyla deve sahiplerinin uyguladıkları en yaygın pratik mavi boncuk (göz boncuğu), muska, tosbağa kabuğu, çitlik ağacından nazarlık ve Maşallah yazısıdır. Sözlü kaynaklarımızdan yaptığımız alıntılarla konuyu açıklamaya çalışalım:

“[Nazara karşı] nazarboncuğu, hepsinde muska vardır, yani kendi inancımıza göre muska sararır, nazarboncuğu... Havudunda maşallah yazısı vardır. Hamayli hayvan olduğu için deve, koyun kolay nazar alır derler. Boncuk asarız” (Kumluca, K.K.3).

“[Nazara karşı] bi de bizim çitlik ağaçlarından çetele dediğimiz iş vardır, boyunlarına asılır ya da havutlarına asılır. Öyle bir inancımız vardır” (Kumluca, K.K.2).

“Bize nazar duaları öğretilmiştir, biz ahırımıza girdiğimiz zaman develerimize okuruz çıkar gideriz. Veyahutta anama duzu getiririz, bi duz okuttururuz, gideriz develere yalattırırız, üzerine de öyle bi çileveririz, okunan duzu atarız, ufak tefek nazar varısa (geçer)” (Alanya, K.K.15).

“Eskiden atalarımız kendi yapardı havudu, işte çitlik ağacından devenin havudunu yaparsan deve nazar olmaz, çitlik ağacına öyle bi inanç vardır bizde, halen öyle . Hatap havudu tutan şey, ipi bağlayacağı ağaçlar, üzerine koduğun ağaçlar, kara çitlikten yapman lazım, bi de onun ayı var, dolunayda ay tam dolduğu zaman kesmen lazım kurt yemesin, ikincisi bundan biz devenin boynuna yapar takarız, sabah namazından önce gidip kesmen lazım, çitlik ağacından. Deliyoz takıyoz (boyununa)...Nazar için esas çitlik ve muska. Boncuk, insan baktığı zaman ilk defa karşıdan göze boncuk denk gelsin, hayvana denk gelmesin ona gelsin diye takarlar” (Kemer, K.K.22).

“Hatap ağacı çitlikten yapılır. Çitlik sağlamdır. Nazara karşı da çitliği daha uygun görürler. Develer gidiymiş, birisi arkadaş ben bu deveyi yıktırtırım demiş, söyleyi yok, bi daha söyleyi gene bi şey yok. Ne oldu hani sen yıktırdım diyodun diyolar, devenin hatabı çitlik, ben bunu yıktıramam diyo. Deve hanına kimisi ağu kökü asar, kimisi mal kellesi asar, kimisi at nalı asar evvel orayı tanışın diye. Nazar olmasın diye” (Kumluca, K.K.30).

Alanya yöresi Yörükleri develerini nazardan korumak için havutlarını “dağan” ağacından imal etmişler, yayla göçünde develerine isabet değmesini önlemek için göç katarında bulunan her devenin havuduna bir dal ala çiçekli zakkum (ağı) takmışlardır (Gönüllü, 1996: 124).

Nazarlık olarak kullanılan çeşitli nesne ve objeler hem deve barınağında hem de devenin üzerinde ya da havudunda bulundurulur (Davulcu, 2016c: 277). Nazar değen deveyi iyileştirmek için yaygın bir uygulama olarak nazar duaları okunur ya da deveye dua okunmuş tuz yedirilir.





Fotoğraf-5: Deve üzerinde yer alan nazarlık ve muska (Mahmut DAVULCU Arşivi).

#### 6.4. Develerin Kısırlaştırılması

Develerle ilgili halk veterinerliği uygulamalarından birisi de erkek develerin kısırlaştırılması işlemidir. Yörede develerin kısırlaştırılması işlemi “iğdiş etme” veya “hadım etme” olarak adlandırılır.

“Daşşagını çekerdi eski adamlar, yatırırklar, bi tandır kızdırırlar, çamlardan sürteriz tuz gibi, sorguç denir, elinden gelenler onu becerenler devenin daşşagının kabını yararlar, oraya sorguç atarlar, o hadım olur gari, ona hadım derler. Bi demiri de ısıtırlar o iltihap kapmaz o zaman, ilaç nerde! Onu yaktın mı, yanıgın altında dert kalmaz derler ya...Daşşaklı olursa hepsi zaptolmaz, adama da saldırır kızdı mı dağlara çeker gider...Kızışma zamanı hadımlar kaçır o daşşaklıdan. Onları kovar o daşşaklılar. Onlar kızdı mı köpürür ağızları, adama bile saldırır azgını olursa” (Manavgat, K.K.47).

“O zamanlar yük devesi olması için hadım ediyon, on tane deven varsa hepsi de aynı şekil olacak, burdan yük tutuyon, Finikeye yük götürcez, Finikeye götürcemiz yük te yirmişer kile, on kile bi bi yana on kile bi yana bi yük, on tane deven olur da düzgün olurlarsa onu buna saracan şunu ona saracan yok, hepsini aynı sararsın, güçlü develerin olursa ırkını biraz eyi edersen şeye gerek yok. Burda bizim Kolak amca derdik, üç tane iğdiş devesi vardı, kaç kile sararsan sar, yüzseksen ikiyüz kilo pamukla Finike'ye giderdi. Ona bunu sar da öbürüne bunu sar yok” (Kumluca, K.K.30).

“Tülünün erkeğine eğer çekerlerse enek yaparlarsa hadım derler, fakat çekmezlerse ona beserek derler” (Aksu, K.K.35).

Bütün erkek develerin hadım edilmesi gibi bir durum söz konusu değildir, istenmeyen özelliklere sahip, aşırı derecede azgın ve saldırgan develer hadım edilir. Bu açıdan bakıldığı zaman hadım etmenin bir ırk ıslah metodu olduğu ortadadır. Damızlık olarak ayrılan

develerin dışında güreş amaçlı develer de hadım edilmez. Günümüzde deve sayısının azalmasıyla bu işlemin geleneksel uygulamasının tarihe karıştığını söylemek mümkündür.

### **Değerlendirme ve Sonuç**

Halk veterinerliği (baytarlığı), modern veterinerlik biliminin teşekkül etmediği dönemlere has olan, hayvan hastalıklarının teşhis ve tedavisinin geleneksel yollarla yapıldığı uygulama ve pratiklerin tümüdür. Halk veterinerliği uygulamaları kuşaktan kuşağa, sözlü kültür vasıtasıyla aktarılan, tecrübe, inanış ve doğaya dayanan yöntem ve uygulamalardır. Folklor biliminin temel çalışma konularından birisi olan halk veterinerliği, hemen hemen eksiksiz bir sistem halinde yüzlerce yıl boyunca var olan geleneksel toplum, yaşayış tarzı ve kültürün bir parçasıdır. Bundan dolayı günümüzün modern dünyasında akıldışı, bilimsellikten uzak ve işe yaramaz olarak görülebilir. Yaygın bir şekilde “kocakarı ilacı” olarak da nitelendirilen bu uygulamaların kadim zamanların tababet ve sağaltma bilgisi olduğunu unutmamak gerekmektedir.

Türkiye'nin modern öncesi dönemine ait şartları (sosyo-ekonomik durumu, endüstriyel ve teknolojik altyapısı) gereği devenin sosyal, askeri ve iktisadi faaliyetler bağlamında yerine getirdiği işlev ve taşıdığı önem vazgeçilmezdir. Devenin hastalanması, sakatlanması veya ölmesi ulaşım, göç ve nakliyat konularında ciddi aksama ve sorunlar yaşanmasına neden olabileceği için sıhhati konusunda koruyucu önlemler alınmaya, hastalanması durumunda ise tedavi edilmeye çalışılmıştır. Bu da çok çeşitli sağaltım yöntemleri ile ilaçların doğması ve uygulanması sonucunu getirmiştir. Bu sağaltım yöntemlerinin günümüze kadar ulaşması modern teknolojik altyapı, kurum, hizmet ve araçların yaygınlaşmasındaki gecikme ile ilintili olduğu kadar geleneksel kültürün dayanıklılığı ile de ilgilidir.

Geçmişte deveciliğin yoğun bir şekilde yapıldığı bir bölge olan Antalya'da 2016-2018 yılları arasında gerçekleştirdiğimiz devecilik kültürü konulu saha araştırmaları yörede deve ile ilgili halk veterinerliği uygulamalarının kısmen de olsa devam ettiğini bununla birlikte geçmişe kıyasla sağlık kurumlarının sayısının artması ve bu kurumlara ulaşımın kolaylaşması gibi gelişmelerden dolayı halk veterinerliği uygulamalarının azaldığını, devecilerin modern veteriner hekimliği ve hayvancılık uygulamalarına uyum sağlamaya çalıştıkları gözlemlenmiştir.

Devecilik develerin beslenmesi ve bakımının yanı sıra devenin sağlığı ile ilgili bütün tedbirleri almayı da gerektiren bir uğraştır. Bunun yanı sıra develerin doğum işlemleri de devecilerin nezareti ve yardımı ile gerçekleştirilmektedir. Yakın zamanlara kadar iğdiş

işlemlerinin de devecilerce yerine getirildiği anlaşılmaktadır. Devecilerce teşhis edilen ve tanımlanan birçok hastalık içerisinde en yaygın görülen hastalığın soğuklama ve sidik tutulması olduğu görülmüştür

Yörede deve hastalıklarına karşı uygulandığını tespit ettiğimiz tedavi yöntemlerini dört ana başlıkta toplayabiliriz. Bunlar:

1. Dinsel ve büyüsel tedaviler
2. Ampirik bilgilere dayanan rasyonel tedaviler
  - a. Küçük cerrahi uygulamalar
  - b. Halk ilaçları
3. Ampirik bilgilere dayanan irrasyonel tedaviler
4. Modern tedavi yöntemleri (Çeşitli ilaç ve iğne uygulamaları ile veteriner hekimlerce icra edilen tedaviler).

Yörede deve hastalıklarının tedavisinde kullanılan ilaç hammaddelerini üç ana gruba ayırmak mümkündür:

1. Bitkisel ilaç hammaddeleri: Kekikyağı, günebakan, incir, kahve, kara biber, kırmızı biber, maydanoz suyu, mercimek çorbası, sarımsak suyu, soğan suyu, söğüt yaprağı, sumak, süt, şeker, tarhana çorbası, tuz, un çorbası, zencefil, zerdali hoşafı, zeytinyağı, Karadeniz çayı, katran ve püse.<sup>24</sup>
2. Hayvansal ilaç hammaddeleri: Tereyağı, idrar, yapağının yıkama suyu, yumurta sarısı.
3. İnorganik maddeler: Çivit, kükürt, göztaşı, nişadır, soda.

Uygulanan tedavilerin bir kısmı semptomatiktir. Çorba ve acı biberle soğuklamanın giderilmesi gibi. Katran ve püseye haricen tedavi etme; hadım etme, dağlama ve yaralara dikiş atılması gibi küçük cerrahi uygulamalar ampirik halk veterinerliği uygulamalarıdır. Günümüzde pek rastlanılmamakla birlikte geçmişte uygulanan tedavi yöntemlerinden en önemlilerinden birisinin “dağlama” olduğu anlaşılmaktadır.<sup>25</sup> Ayrıca bazı rahatsızlıklara

<sup>24</sup> Katran yörede “kara hekim” olarak adlandırılan ve sedir (katran, *Cedrus libani*) ağacından çeşitli yöntemlerle elde edilen bir tür maddedir. Tedavi edici etkisinin, bileşimindeki yağ asitleri, esterleri, ketonları, alkolleri, fenoller ve fenollerin metil eterlerinden kaynaklandığı bilgisinden yola çıkıldığında, katranın antiseptik, antiparaziter, sekonder enfeksiyonları önleyici ve antiinflamatuvar amaçlarla kullanımının rasyonel temellere dayandığı ileri sürülebilir (Avcı-Özen, 2016: 39).

Püse, kurumuş çam ağaçlarının gövdesinin içinde yer alan çırardan elde edilen bir maddedir (Alptekin, 2019:325).

“Bu katranı yaylalarda çobanlar ya da odunculuk kömürcülükle uğraşanlar bunu katran ağacını yakarıktan kendileri elde ediyorlar. Yağa benzeyen siyah ve kokusu çok güzel, insana faydası olan bi şey, yağ türü diyeyim” (Alanya, K.K.15).

Püse ardıçtan çıkan bi şeydir, katranın biraz daha koyusudur. Katran da normal katrandan çıkar” (Kemer, K.K.22).

<sup>25</sup> Dağlama, tedavi amacıyla vücudun bir yerini kızdırılmış bir metal araçla yakmaktır (Durmuş, 2012).

(örneğin nazara) karşı uygulanan yöntemlerse tümüyle dinsel-büyüsel yöntemlerdir. İnsanların kendilerine uyguladıkları bazı tedavi ve yöntemleri develeri için de uyguladıklarını da görürüz. Örneğin soğuk algınlığında tarhana çorbası içirilmesi gibi.

Çeşitli deve hastalıklarına karşı uygulanan tedavi yöntemlerinin ve ilaçların bir kısmının deneme-yanılma yöntemiyle ortaya çıktığı aşikârdır. Tedavi yöntem, uygulama ve ilaç ham maddelerinin bazılarının köklerinin ise baytarnamelere<sup>26</sup> kadar uzandığı ve yazılı kültürden kaynaklandığı da söylenebilir.

Türkiye’de devenin geleneksel kullanımının nihayete ermesi ile deve popülasyonundaki düşüşün deveye ilişkin kültürel mirasın hızla kaybolması ve belleklerden silinmesi tehlikesini doğurduğu bir vakiadır (Davulcu, 2016: 284). Bu bağlamda devecilerin hızla kaybolmakta ve unutulmakta olan devecilik kültürünün anlaşılması ve kayıt altına alınması için önemli bir bilgi kaynağı olduğu aşikârdır. Günümüzde iletişim araçlarının artması, yaygınlaşması ve bu araçlara erişimin kolaylaşması bilhassa genç nesil devecilerin deve hastalıkları ve tedavileri konusunda birçok olanak sağlamaktadır. Türkiye’de devecilik icra edilen diğer bölgelerde de çalışmamıza koşut benzeri araştırmaların yapılması halinde karşılaştırmaya ve bütünü anlamaya dönük değerlendirmelerin yapılabileceğini düşünmekteyiz.

### Kaynakça

- AK, M. (2017). “Yörüklerde Halk Baytarlığı”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 5, S.50, s.51-60.
- AKÇAPINAR, H. ve ÖZBEYAZ, C. (1999). *Hayvan Yetiştiriciliği Temel Bilgileri*. Ankara: Kariyer Matbaacılık.
- ALPTEKİN, M. (2019). “Mersin Folklorunda Püse (Kara Hekim) İle İlgili Tespitler”. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C.9, S.1, s.323-336.
- ARSLAN, E.S. (1998). *Ege Bölgesi Folklorunda Veteriner Hekimliği Ve Hayvancılık Üzerine Araştırmalar*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

<sup>26</sup> Baytarname evcil hayvanların hastalık ve tedavileri üzerine İslam medeniyetinde yazılmış tıp kitaplarının genel adıdır. Bununla birlikte baytarnameler genellikle atların hastalık ve tedavilerini ihtiva eden konulara hasredilmiştir. Bu eserlerde diğer evcil hayvanlara ya hiç temas edilmediğini ya da sadece bir bölüm ayrılarak eserin sonunda bahsedildiğini görürüz (Şen, 1995: 177). Deve hastalıklarına dönük tedavi yöntemleri içeren baytarnameler de bulunmaktadır. IX. yüzyıla ait olan ve Muhammed bin Ahi Hizam tarafından kaleme alınmış olan “Kitab al-Hayl val-Baytara” isimli eserin otuzuncu babında şöyle bir bilgi bulunmaktadır: “*Develerde uyuz zifli ilaç sürülerek tedavi edilir. Devenin dili şişerse kan alınır.*” (Erk, 1961: 383). Yemen’de saltanat süren Türk asıllı Resuli ailesinden Melik’ül-Mücahid Ali bin Davud tarafından XIV. yüzyılda hazırlanan Kitab-ı Baytarname isimli eserde at, eşek, koyun ve fil gibi hayvanların yanı sıra deveye ilişkin çeşitli hastalıkların da incelendiğini ve bu hastalıkların teşhis ve tedavisine dönük bilgiler bulunduğunu görürüz. Deve hastalıklarına ilişkin en kapsamlı bilgilerin verildiği bu eserde kanın zıplaması (fazlalığı), al-aşavan, saratan, al-juşar, güneş çarpması, uyuz (al-cerab), el-cezaz, el-melah, el-nifah, el-vahra, el-cefa, el-hasr (idrara çıkamama), el-hurac, el-rasa, el-buram, el-sua’l (öksürme), el-fak, el-asra gibi hastalıkların bahsi vardır (Özen, 1999: 110-120). Hicri 1115/Miladi 1703 yılında Arapça’dan Türkçe’ye çevrilmiş olan Kitabu baytar-name isimli eserde deve tedavisine ilişkin bilgiler bulunur: “*Ya’ni öküz ve devede ve koyunda peyda olan kene ve bit ve gayrısının ilacını beyan ider. Sırtlan kemugi ile hayvanı buhurlayalar ya hud huru tohumu ile döğüp yutduralar ve yine huru tohumıyla buhurlaya şifa bulması mukadderdir.*” (Şen, 1995: 252-253). Gene aynı baytarnamede devenin tüyünün dökülmesine karşı yapılacak tedavi de bulunmaktadır: “*Develerin tüyü döküldüğü zaman yağlı domuz pastırması su ile karıştırılır. Bu su deveye içirilir.*” (Erk, 1959: 134-135).

- ATASOY, F. ve ÖZBAŞER F. T. (2014). “Anadolu’da Deve Yetiştiriciliği ve Deve Güreşleri”. *Lalahan Hayvancılık Araştırma Enstitüsü Dergisi*. C. 54, S.2, s. 85-90.
- AVCI, A. ve ÖZEN, R. (2016). “Kara Hekim: Katran”ın Antalya Veteriner Hekimliği Folklorunda Hayvan Hastalıklarının Tedavisinde Kullanımı”. *F.Ü. Sağ. Bil. Vet. Dergisi*. C.30, S.1, s.39-44.
- AYDIN, G. (2003). “Deve Yetiştiriciliği”. Yayımlanmamış Doktora Semineri, Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. <http://www.tarimsal.com/deve.htm> (E.T.: 09.06.2016).
- BORATAV, P.N. (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- BOZKURT, N. ve YÜKSEL, A.T. (2002). “Kervan”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 25, s.298-299.
- ÇALIŞKAN, V. (2016). *Bir Dünya Kültür Mirası: Anadolu Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri*. Ankara: İncirliova Belediyesi Kültür Yayınları.
- ÇORUH, H. ve TÜRKMEN, S. (2016). "Develerin Antik Dönem Kültür Tarihine Yansımaları". *I. Uluslararası Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu Bildirileri-Sosyal Bilimler*. İzmir, C.1, s. 27-45.
- DAVULCU, M. (2012). "Türkiye'de Nazar Boncuğu Sanatı". *Antalya Rehberler Odası Dergisi*. C.7, 96-99.
- DAVULCU, M. (2016). "Antalya Halk Kültüründe Deve, Devecilik ve Geleneksel Kumluca Deve Güreşleri". *I. Uluslararası Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu Bildirileri*. İzmir, C.1, s. 258-297.
- DAVULCU, M. (2017a). “Antalya Yöresinde Deve ve Devecilik Kültürü: Halkbilimsel Bir İnceleme”. *6.Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Ankara 23-25 Mayıs 2017.
- DAVULCU, M. (2017b). "Antalya Yöresi Deve Güreşlerinde Gelenek ve Değişim". *Türkiye'de Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri*. (Ed.: D. Ertürk - S. Şanlı). Ankara: Gece Yayınları.
- DAVULCU, M. (2018a). "Antalya Yöresi Geleneksel El Sanatları ve Zanaatlarında Deve ve Deveciliğin İzleri". *Yörük Kültürü ve Zanaatları*. (Ed.: D. Ertürk – S. Şanlı). Konya: Çizgi Kitabevi.
- DAVULCU, M. (2018b). "Antalya Yöresi Halk Hekimliği Uygulamalarında Deve". *II. Uluslararası Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu*. İzmir. C.1, s.125-151.
- DAVULCU, M. (2019). "Devecilik Kültürü ve El Sanatları İlişkisi: Antalya Yöresi Örneği". *III. Uluslararası Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu*. İzmir, C.1, s.67-81.
- DİLGİMEN, H. (1947). *Veteriner Hekimliği Tarihi*. İstanbul: Bozkurt Matbaası.
- DİNÇER, F. (1967). *Türk Folklorunda Veteriner Hekimliği Üzerine Araştırmalar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Veteriner ve Ziraat Fakülteleri Basımevi.
- DİNÇER, F. (1982). “Türk Folklorunda Veteriner Hekimliğinin Yazılı Kaynakları”. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. Ankara. Cilt IV. s.123-130.
- DURMUŞ, İ. (2012). “Türk Kültür Çevresinde Dağlama Geleneği”. *Milli Folklor*. C. 24, S. 95, s. 114-121.
- EREN, A.N. (1979a). “Antalya Yöresi Göçer ve Yürüklerinde: Deve Donanımları ve Deve İle İlgili Bilgiler-I”. *Türk Folkloru Araştırmaları*. S.356, s.8594-8596.
- EREN, A.N. (1979b). “Antalya Yöresi Göçer ve Yürüklerinde: Deve Donanımları ve Deve İle İlgili Bilgiler-II”. *Türk Folkloru Araştırmaları*. S.357, s.8623-8625.
- EREN, A.N. (1979c). “Antalya Yöresi Göçer ve Yürüklerinde: Deve Donanımları ve Deve İle İlgili Bilgiler-III”. *Türk Folkloru Araştırmaları*. S.358, s.8658.



- ERHAN, Y. (2012). *Aşağı Fırat Havzasında Veteriner Hekimliği Folkloru Üzerine Araştırmalar*. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- ERK, N. (1959). “Bir Baytarname İncelemesi”. *Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*. C. 6, S.1-2, s. 126-135.
- ERK, N. (1961). “Dokuzuncu Yüzyıla Ait ‘Kitab al-Hayl Val-Baytara’ Üzerinde Bir İnceleme”. *Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*. C.8, S.4, s. 367-386.
- ERÖZ, M. (1991). *Yörükler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- ERTÜRK, D. (2017). "Türkiye’de Deve Güreşleri". *Türkiye’de Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri*. (Ed.: D. Ertürk - S. Şanlı). Ankara: Gece Yayınları.
- ERTÜRK, D. ve ŞANLI, S. (2018). “Gelenekten Moderne Anadolu’da Devecilik”, *Turkish Studies*. C. 13, S. 26, s.613-635.
- GÖNÜLLÜ, A.R. (1996). “Alanya Halk İnançlarında Ağaç Motifi”. *Alanya Tarih ve Kültür Seminerleri*. Alanya: Alanya Belediyesi Yayınları, s. 123-125.
- GÖNÜLLÜ, A. R. (1998). *Alanya Folklorundan Derlemeler*. Antalya: Derya Ofset Matbaacılık.
- GÖNÜLLÜ, A.R. (2004). “Alanya Folklorunda Veteriner Hekimliği”. *Alanya Tarih ve Kültür Seminerleri III*. Alanya: Alsav Yayınları, s. 296-298.
- KARADAĞ, H. (1941). “Türkiye’de Devecilik”. *Türk Veteriner Hekimleri Dergisi*. C. 4, S. 58, s.38-40.
- KAŞGARLI MAHMUD (2006). *Divânü Lugat-it Türk-III*. (Çev. Besim Atalay). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KÜÇÜKASLAN, Ö. (2017). “Tarama Sözlüğü’nde Hayvan, Hayvancılık ve Veteriner Hekimliğine İlişkin Söz Varlığı”. *Turkish Studies*. C. 12, S. 9, s.89-134.
- MELİKOĞLU GÖLCÜ, B. ve YERLİKAYA, N. (2016). “Birinci Dünya Savaşı’nda Osmanlı Ordusunda Develer ve Develi Birliklere İlişkin Düzenlemeler”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 9, S. 47, s. 269-278.
- MERDİN, M.Ş. (2016). *Doğu Antalya Yöresindeki Belli Yerlere Bağlı Ziyaret ve Adak Yerleri Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- OSMANAĞAOĞLU, Ş. ve MENTEŞ GÜRLER, A. (2009). “Eski Anadolu ve Yakın Doğu Uygarlıklarında Veteriner Hekimliği ve Hayvanlara İlişkin Yasal Düzenlemeler”. *Selçuk Üniversitesi Veteriner Fakültesi Veteriner Bilimleri Dergisi*. C. 25, s. 1-2, s. 5-8.
- ÖNKAL, A. ve BOZKURT, N. (1994). “Deve”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 9, 226-229.
- ÖRNEK S.V. (1981). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: D.T.C.F. Yayınları.
- ÖZGÜR, A. (1997). “Veteriner Hekim Terimi Üzerine Bir Araştırma”. *Ankara Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*. C. 44, 1-8.
- ÖZEN, A. (1999). *Milli Kütüphanedeki Yazma Baytarnameler Üzerinde Tarihsel İncelemeler*. Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- PAŞA, S. vd (2016). “2013-2016 Yılları Arasında Adnan Menderes Üniversitesi Veteriner Fakültesi Hayvan Hastanesine Getirilen Develerin İç Hastalıkları Yönünden Değerlendirilmesi”. *I. Uluslararası Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu*, İzmir. C.1, s.123-134.
- RADLOFF, W. (2012). *Türklük ve Şamanlık*. İstanbul: Örgün Yayınevi.



- SALMAN, M. (1948). *Halk Hekimliği ve Halk Veterinerliği*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Yayınları.
- SEYİRCİ, M. (2000). *Batı Akdeniz Bölgesi Yörükleri*. İstanbul: Der Yayınları.
- SİNMEZ, Ç.Ç. (2011). *Bozlak Kültüründe Folklorik Veteriner Hekimliği ve Hayvancılık Üzerine Araştırma*. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- ŞEN, M. (1995). “Baytarnameler”. *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü Yayınları, s.177-263.
- UYSAL, Y. (2008). *Gazipaşa’da Folklor ve Halk Edebiyatı Ürünleri*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- YALGIN, A.R. (1958). “Hayvancılık”. *Türk Etnografya Dergisi*. S.3, s.87-106.
- YILMAZ, O. ve ERTUĞRUL, M. (2015). “Zootekni Bilimi Açısından Türkiye’de Deve Güreşleri”. *Hayvansal Üretim Dergisi*. C.56, S.1, s. 70-79.
- YÜKSEL, E. (2012). *Aşağı Fırat Havzasında Veteriner Hekimliği Folkloru Üzerine Araştırmalar*. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.

**Sözlü Kaynaklar:**

- K.K.1: Sait ÖZTÜRK, 1973 Kumluca doğumlu, Evli, Lise mezunu, Hal komisyoncusu, Deveci.
- K.K.2: Kemal ÖZER, 1974 Kumluca doğumlu, Evli, İlkokul mezunu, Seracı, Deveci.
- K.K.3: Ahmet KARAKUŞ, 1979 Kumluca doğumlu, Evli, Lise mezunu, Deveci, (Kumluca Deveciler Derneği Başkanı).
- K.K.4: Ali KARAMIKLI, 1956 Kumluca doğumlu, Evli, İlkokul mezunu, Seracı, Deveci.
- K.K.5: Ömer KARAMIKLI, 1980 Kumluca doğumlu, Evli, Lise mezunu, Seracı, Deveci,
- K.K.6: İbrahim ASLANTAŞ, 1972 Kumluca doğumlu, Evli, Lise mezunu, Seracı, Deveci, (Kumluca Deveciler Derneği Başkan Yardımcısı).
- K.K.7: Çağlar AKBULUT, 1984 Kumluca doğumlu, Bekâr, Üniversite mezunu, Ziraat mühendisi, Deve yetiştiricisi.
- K.K.8: Sabriye TOKAT, 1931 Elmalı İlçesi Müren Köyü doğumlu, Bekâr, Okur-yazar değil, Ev kadını.
- K.K.9: Mehmet Ali YALÇIN, 1959 Burdur İli Ağlasun İlçesi Mamak Köyü doğumlu, 1994 yılından beri Kepez’de yaşamakta, Evli, İlkokul mezunu, Deveci.
- K.K.10: Soner TEKİN, 1975 Denizli İli Sarayköy İlçesi doğumlu, 1992 yılından beri Kepez’de yaşamakta, Evli, İlkokul mezunu, Havut ustası-deveci-turizmcisi.
- K.K.11: Ali SARICA, 1958 Kaş İlçesi Çerler Köyü doğumlu, 1977 yılından beri Demre’de yaşamakta, Evli, İlkokul mezunu, Çiftçi-deveci.
- K.K.12: Necati SARICA, 1977 Demre doğumlu, Evli, Lise mezunu, Deveci-çiftçi (Mavi Akdeniz Yeşil Demre Deveciler Derneği Başkanı).
- K.K.13: Mehmet ATILGAN, 1964 Demre doğumlu, Evli, İlkokul mezunu, Çiftçi-deveci.
- K.K.14: Osman YATKIN, 1972 Demre doğumlu, Evli, İlkokul mezunu, Çiftçi-deveci.
- K.K.15: Kadri KOCA, 1978 Alanya Sugözü Köyü doğumlu, Evli, Lise mezunu, Deveci (Alanya Deveciler Turizm Derneği Başkanı).
- K.K.16: Cemal KARABULUT, 1988 Alanya doğumlu, Evli, İlkokul mezunu, Deveci.
- K.K.17: Murat KOCA, 1933 Alanya doğumlu, Evli, İlkokul mezunu, Deveci.
- K.K.18: Rukiye ŞAHİN, 1938, Döşemealtı Akkoç Köyü doğumlu, Dul, Okur-yazar, Ev kadını-Çarpana dokumacısı.
- K.K.19: Ayşe DOHAN, 195, Döşemealtı İlçesi Başköy doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, 4 çocuk sahibi, Ev kadını, 45 yıldır Kovanlık’ta yaşıyor.
- K.K.20: Halime BÜLÜÇ, 1970, Döşemealtı İlçesi Kovanlık Köyü doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, 3 çocuk sahibi, Ev kadını.
- K.K.21: Hıdır GÜRMAN, 1947 Elmalı İlçesi Gölova Köyü doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, 4 çocuk, Çiftçi.
- K.K.22: Doğan AKKELLE, 1968 Kemer İlçesi Ulupınar Köyü doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, 3 çocuk, Turizm işletmecisi-Deveci.
- K.K.23: Mustafa UYSAL, 1963 Kaş İlçesi Çukurbağ Köyü doğumlu, Lise mezunu, Evli, 2 çocuk, Memur, (Eski) Deveci.
- K.K.24: Hasan AYDEMİR, 1943 Avdan Köyü doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, 7 çocuk, Çiftçi - (Eski) Deveci.

- K.K.25: Ali DEMİR, 1960 Korkuteli İlçesi Avdan Köyü doğumlu, Lise mezunu, Evli, 5 çocuk, Emekli imam.
- K.K.26: Mehmet SERT, 1955 Korkuteli İlçesi Avdan Köyü doğumlu, İlkokul, Evli, 4 çocuk, Çiftçi, (Eski) Deveci.
- K.K.27: Ekrem KURT, 1964 Korkuteli İlçesi İmecik Köyü doğumlu, İlkokul, Evli, 5 çocuk, Çiftçi.
- K.K.28: Hüseyin KOCA, 1976 Alanya İlçesi Sugözü Köyü doğumlu, İlkokul, Evli, 3 çocuk, Deveci.
- K.K.29: Savaş KOCA, 1985 Alanya İlçesi Sugözü Köyü doğumlu, İlkokul, Evli, Deveci.
- K.K.30: Turgut ZİLAYAZ, 1950 Kumluca İlçesi Beykonak Köyü doğumlu, İlkokul, Evli, 3 çocuk, Çiftçi - Deveci.
- K.K.31: Mustafa AKDENİZ, 1925 Serik İlçesi Töngüşlü Köyü doğumlu, İlkokul, Evli, 8 çocuk, Çiftçi, Töngüşlü Yörüşü
- K.K.32: Hama AKDENİZ, 1926 Serik İlçesi Töngüşlü Köyü doğumlu, Okur-yazar değil, Evli, 8 çocuk, Ev kadını, Töngüşlü Yörüşü.
- K.K.33: Zehra ÇÖMEZ, 1928 Serik İlçesi Töngüşlü Köyü doğumlu, Okur-yazar değil, Dul, 10 çocuk, Ev kadını, Töngüşlü Yörüşü.
- K.K.34: Bayram KAPLAN, 1944 Aksu İlçesi Kurşunlu Köyü doğumlu, Okur-yazar, Evli, 4 çocuk, Çiftçi, Honamlı Yörüşü.
- K.K.35: Hüseyin KARAMAN, 1936 Aksu İlçesi Karaçalı Köyü doğumlu, İlkokul, Dul, 4 çocuk, Çiftçi, Honamlı Yörüşü.
- K.K.36: Mahmut ÇEVİK, 1927 Akseki İlçesi Yarpuz Köyü doğumlu, İlkokul (3 sene), Dul, 8 çocuk, Eski kervancı - Çiftçi.
- K.K.37: Süleyman KAÇAR, 1951 Gazipaşa İlçesi Kahyalar Köyü doğumlu, İlkokul, Evli, 2 çocuk, Çiftçi, Karalar Yörüşü.
- K.K.38: Hüseyin Ali SÖZEN, 1926 Gündoğmuş İlçesi Kalecik Köyü doğumlu, Okur-yazar, Evli, 7 çocuk, Eski deve celebisi-Çiftçi.
- K.K.39: Fatma SÖZEN, 1932 Gündoğmuş İlçesi Kalecik Köyü doğumlu, Okur-yazar değil, Evli, 7 çocuk, Ev kadını.
- K.K.40: Mustafa KARAGÖZ, 1942 Serik İlçesi Aşağıoba Mahallesi doğumlu, Lise mezunu, Evli, 3 çocuk, Çiftçi.
- K.K.41: Gülay DİRİ, 1967 İbradı İlçesi Çukurviran Mahallesi doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, Yöresel sanatçı.
- K.K.42: Mustafa KOCAKAYA, 1945 Demre doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, Deveci-çoban.
- K.K.43: Mehmet KÖKEN, 1940 Döşemealtı İlçesi Kovanlık Mahallesi doğumlu, İlkokul mezunu, Evli, Eski deveci - Çiftçi.
- K.K.44: Veli EKİM, 1932 Döşemealtı İlçesi Aşağıoba Mahallesi doğumlu, İlkokul mezunu, Bekâr, Eski deveci - Çiftçi, Karakoyunlu Yörüşü.
- K.K.45: Bayram ERKAN, 1934 Döşemealtı İlçesi Karaveliler Mahallesi doğumlu, Ortaokul mezunu, Evli, Emekli başkomiser - Çiftçi.
- K.K.46: Durali KARA, 1935 Finike İlçesi Ernez Mahallesi doğumlu, Okur-yazar, Evli, Çiftçi.
- K.K.47: Kemal USLU, 1944 Manavgat İlçesi Sırtköy Mahallesi doğumlu, İlkokul (3 sene), Evli, Çiftçi - Hayvancılık.
- K.K.48: Mustafa SARI, 1940 Manavgat İlçesi Sırtköy Mahallesi doğumlu, İlkokul (3 sene), Evli, Çiftçi - Hayvancılık.
- K.K.49: Veli ÖZCAN, 1959 Akseki İlçesi Cendeve Mahallesi doğumlu, İlkokul, Evli, Çiftçi.
- K.K.50: Fatma ÖRTÜLÜ, 1965 Kaş İlçesi Yeşilbarak Mahallesi doğumlu, İlkokul, Evli, Ev kadını.
- K.K.51: Birsen KESTEM, 1961 Kaş İlçesi Akören Mahallesi doğumlu, Okur-yazar, Evli, Ev kadını.
- K.K.52: Mehmet Ali AVCI, 1939 Manavgat İlçesi Hacıobası Mahallesi doğumlu, İlkokul, Evli, Çiftçi.
- K.K.53: Mustafa Ali BÜLÜÇ, 1929 Döşemealtı İlçesi Kovanlık Mahallesi doğumlu, İlkokul, Evli, 5 çocuk, Çiftçi

## MENTEŞE/ MUĞLA HALK PAZARLARINDA SÖZLÜ HUKUK UYGULAMALARI

### Verbal Law Practices in Menteşe/Muğla Public Markets

**Cansu DAŞDEMİR\***

#### Özet

En eski dönemlerden bu yana sosyal ve kültürel etkileşimin yoğun olarak yaşandığı halk pazarları, insanlık tarihinde önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. İnsanların çeşitli ihtiyaçlarını karşıladığı bu pazarlar, çok fonksiyonlu bir yapıya sahip olup geleneksel alışverişin yaşatıldığı mekânlardır. Belirli periyotlarla kurulan pazarlar, satıcı ve tüketici arasında belli bir hukuk çerçevesinde varlığını sürdürür. Günümüzde her ne kadar modern hukuk kuralları geçerli olsa da umumiyetle toplumsal ilişkiler, Türk örf ve âdetleriyle şekillenmiş olan sözlü normlarla belirlenir. Halk hukuku, süregelen kalıplar etrafında topluma yön veren ve toplumsal yaşamı düzenleyen sözlü yaptırımlardır. Pazarların kuruluş düzenini, iç mekândaki üreticilerin düzeni ve üretici-tüketici arasındaki ilişkiyi, modern hukukun yanında sözlü halk hukuku da belirler.

Bu makalede pazar satıcılarının kendi aralarındaki ilişkilerin yanı sıra çeşitli ihtiyaçlarını gideren halk ve satıcı arasındaki ilişkilere, halk hukuku ekseninde bir yaklaşım sergilenmektedir. Öncelikle halk pazarlarının ekonomik, sosyal ve kültürel mekân olarak işlevlerini belirlemek için Muğla merkez halk pazarlarının tarihî seyri ve gelişimi hakkında bilgiler verilecektir. Ardından üreticiler ile yapılacak görüşmeler yoluyla elde edilen bilgiler esas alınarak sözlü halk hukuk kurallarının pazarlara yansımaları ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Halk Hukuku, Sözlü Hukuk, Halk Pazarları, Muğla.

#### Abstract

Public markets, where social and cultural interaction has been intense since the earliest times, appear as an important element in human history. These markets, where people's various needs are met, have a multifunctional and are places where traditional shopping is kept alive. Markets established in certain periods continue to exist between the seller and the consumer within the framework of a certain law. Today, although modern legal rules are valid, social relations are generally determined by verbal norms shaped by Turkish customs and traditions. Public law is verbal sanctions that guide society and regulate social life around ongoing patterns. The establishment order of the markets, the order of the producers in the interior and the relationship between the producer and the consumer are determined by the verbal folk law as well as the modern law.

In this article, the relations of the marketers with the public as well as their relations among themselves will be discussed in the context of public law. First of all, information will be given about the historical course and development of Muğla central public markets in order to determine the functions of public markets as economic, social and cultural space. Then, based on the information obtained through interviews with producers, the reflections of verbal public law rules on the markets will be discussed.

\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, cansu.dasdemir76@gmail.com, orcid.org/ 0000-0002-4212-3602

**Keywords:** Folk law ,Verbal law, Public markets, Muğla.

## Giriş

Türk Dil Kurumuna ait Türkçe Sözlük'te, satıcıların belirli günlerde mallarını satmak için sergiledikleri belirli geçici yer olarak tanımlanan pazar, Farsça kökenli bir kelimedir (2005: 1588). Halk pazarları, tarih boyunca çeşitli alışveriş süreçlerinin değişim ve dönüşüm mekanizması içinde önemlerini sürdürerek günümüze kadar gelebilmiş mekânlardır. Günlük yaşamda ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan yadsınamaz bir yeri olan pazarların (Tunçel, 2003: 50) en yaygın biçimi haftalık olarak kurulan yerel pazarlardır. Türk ellerinde olduğu kadar dünyada da en çok rastlanan pazar türü, hafta pazarlardır. Hafta pazarının kurulduğu günler, Anadolu'nun çok yerinde, belirli coğrafyalarda haftanın içindeki bir günün adı olmuştur (Baykara, 2020: 71-72). Bu pazarlarda genellikle sebze, meyve ve tohum gibi tarımsal ürünler; yağ, süt ve peynir gibi hayvansal ürünler veya bakkaliye, manifatura, giyecek ve mutfak eşyası satılır. Kentlerdeki diğer alışveriş yerlerine ve olanaklarına göre daha ucuz olan pazar yerleri, en büyüğünden en küçüğüne her yerleşim birimi sakinlerinin aşına olduğu ortamlardır. Pazar yerlerini diğer alışveriş ortamlarından ayıran başlıca özellik ucuz olması ve fiyatlarının esnek olması kadar satıcı- üretici ve müşteriye aynı ortamda buluşturmasıdır (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 682).

Muğla ili Menteşe (Merkez) ilçesinde kurulan halk pazarlarının geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. 16. yüzyılda Menteşe Sancağına bağlı toplam on iki kasabada kırk dört adet pazar kurulmuştur. Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru kurulan pazar sayısı azalarak sadece perşembe pazarı kurulmaya başlanmıştır (Akça, 2002: 190). Günümüzde ise Muğla merkez ilçesinde haftanın dört günü dört ayrı pazar kurulmaktadır. Bu pazarlar, genellikle kuruldukları günün ya da mahallenin adıyla tanımlanır. Muğla'nın kurulan ilk pazarı, "Çarşamba Pazarı"dır. Bu pazarda Muğla ilçelerinden gelen köylüler, kendi ürettikleri mahsullerin satışını yapar. Çarşamba pazarında satıcıların genellikle köylülerden oluştuğu ve kendi ürettikleri mahsulleri sattıkları için "Köylüler Pazarı" ve "Menteşe Üretici Pazarı" olarak da adlandırılır. İkinci kurulan ise "Perşembe Pazarı"dır. Perşembe günü kurulan pazar, "Muğla Pazarı" yahut "Menteşe Semt Pazarı" olarak adlandırılmaktadır. Bu pazar, ürün çeşitliliğinin en fazla olduğu ve kurulduğu yer itibariyle en büyük olanlardan biridir. Ayrıca Muğla pazarında bulunan satıcılar, kendi ürettikleri mahsullerin yanı sıra köylülerden satın

aldıkları ürünleri de satarlar. Üçüncü pazar, cumartesi günü Kötekli mahallesinde kurulur. "Kötekli Pazarı" olarak tanımlanan bu pazar, diğer halk pazarları arasında en küçük ve satıcının en az olduğu mekânlardan biridir. Dördüncü pazar ise, pazar günü Akyol semtinde kurulur ve "Akyol Pazarı" olarak adlandırılır. Muğla merkez ilçesinde kurulan pazarlarda genellikle aynı kişiler satış yapar. Adı geçen bu pazarlarda dikkat çeken nokta, tezgâh sahiplerinin sadece Muğla'da ikamet eden satıcılardan oluşmaması ve Muğla doğumlu olan satıcıların az bulunmasıdır. Muğla pazarlarında özellikle Aydın, Denizli ve bu illerin ilçelerinden gelen satıcılar da yer almaktadır.

### 1. Halk Hukuku Kavramı<sup>1</sup>

Halk hukuku, insanlık tarihinin başladığı zamandan itibaren toplumsal varlık olma sürecine giren bireylerin tutum ve davranış larını biçimlendiren kurallar bütünü olmuştur. Her toplumun kendine özgü sosyal, kültürel, ekonomik, psikolojik vb. şartlarına uygun olarak oluşan bu kuralların temel işlevi (Dursun, 2016: 17) bireyin topluluk içindeki tam ve eksiksiz güvenlik ortamını tesis etmesidir. Halk hukuku, toplumsal bir kontrol mekanizmasıdır. Bu mekanizmayla halk hukuku, toplum tarafından denetlenerek ait oldukları kültürün zemininde uyulması zorunlu kurallar olarak kabul edilir. Dolayısıyla halk hukuku, geçmiş kuşakların bilgi ve tecrübeleri ile deneyimlenmiş, yaptırım gücünün kuvvetini ataların geleneklerinden alan, toplumsal yaşamın nizamının sürekliliğini sağlayan hukuki düzenlemelerdir. Bu noktada halk hukukunun en önemli karakteristiği, kaynakların sözlü kültür ortamında oluşmuş ve aktarılmış olmasıdır (Karataş, 2018: 49- 59).

Bireyleri bir araya getiren, ortak bir yaşam kültürü paydasında buluşmasını sağlayan (Demirtaş, 2018: 333) gelenek ve görenekler, halk hukukuna karşıt değildir; aksine toplumun dış ve iç ilişkileri bağlamında halk hukukunun temelini oluşturan (Önal, 2014: 962-977) norm kaynaklarındandır. Bu bağlamda toplumun ortak kültürel belleğinin bir ürünü olan örf ve âdetler, halk hukukunun önemli yaratıcı kaynaklarından biridir. Başlangıçta toplumda az sayıda kişi arasında uygulanan bir davranış biçimi (Işıқтаç, 1991: 58) zamanla toplum tarafından sürekli bir şekilde uygulanmak suretiyle âdeti bir hukuk kuralı hâline gelir. Bir davranış şeklinin hukuk kuralı olarak uygulama alanı bulabilmesi için üç unsurun yerine getirilmesi gerekir. Bunlar; *süreklilik (devamlılık)*, *benimseme (inanç)*, *devlet desteği (hukuki*

<sup>1</sup> Muğla halk pazarlarında tespit edilen sözlü hukuk ile ilgili uygulamalar, Aysun Dursun'un *Türk Halk Hukuku* (2016) adlı çalışmasında yapmış olduğu tasnif temel alınarak açıklanmıştır.

*unsur*)dir (Dursun, 2011: 109). Deneyimlerle birlikte halk hukuk bilgisi tekrarlanarak kuşaklararası aktarımlarla varlığını sürdürmeye devam eder (Önal, 2014: 977).

## 2. Özel Hukuk (Muâmelât) ile İlgili Uygulamalar

### 2.1 Borçlar Hukuku ile İlgili Uygulamalar

Bireyler ve toplumlar arası borç alıp vermeler, insanoğlunun sadece tarım toplumu olmaktan çıkıp aynı zamanda ticaret toplumu olmasıyla birlikte işlerlik kazanmıştır. Buna bağlı olarak belli kurallar çerçevesinde (Dursun, 2016: 153-154) kişiler arasında borç alıp-vermeler başlamıştır. Kaynak kişilerden edindiğimiz bilgilere göre pazar satıcıları arasında borç alıp-verme, herhangi bir *senet* ya da *sözleşmeye* bağlı olmaksızın gerçekleştirilir. Çünkü halk pazarlarında *söz*, *senet* olarak kabul edilir. Pazar satıcıları, yıllardır birbirlerini tanıdıkları için borç alıp-vermelerin sadece "söz" ile gerçekleştirdiklerini ifade etmişlerdir (KK-2, KK-6, KK-9, KK-11, KK-15). Genellikle kısa süreli olarak alınan borçlar, söz verildiği tarihte ödenir. Ancak kişi borcunu ödeyemeyeceği zaman alacaklıyı bilgilendirerek verdiği söze sadık kalır (KK-1, KK-3). Kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan halk hukuku kuralları, Muğla pazarlarında, satıcılar arasında sağlam temeller üzerine inşa edildiği görülmüştür. Satıcıların birbirlerinden aldıkları ya da birbirlerine verdikleri borcun miktarı ne olursa olsun, halk hukuku kurallarına göre tesis edilir. Bu durum pazar satıcıları arasında koşulsuz bir güven ortamının göstergesidir.

### 2.2. Ticaret Hukuku ile İlgili Uygulamalar

Tarihin her evresinde çeşitli şekillerde var olagelen ticaret, insanlar arasında ekonomik ihtiyaçların karşılıklı olarak giderilmesinden doğmuştur. Profesyonel ticaretin söz konusu olmadığı eski çağlarda bile bireyler ve kabileler arasında takas usulüne dayanan bir ticarî alışveriş söz konusuydu. Her dönemin her coğrafyanın değişkenlerine göre ortaya çıkan ihtiyaçların karşılanmasında ticaret devreye girmiştir (Kaya, 2020: 5). Artan ihtiyaçlar, değiş tokuşun yetersiz kalmasına neden olarak aynı cins üründen daha fazla meydana getirilmesiyle üretimin ve pazarlamanın gerekliliğini ortaya koymuştur. Konargöçerler ve kırsal kesimlerde yaşayanların bu pazarlama etkinliğini gerçekleştirebileceği yegâne yer ise kurulan pazarlardır (Dursun, 2016: 174).

Muğla pazarlarına halk hukukunun yansımalarından biri de satıcıların kendi aralarında gerçekleştirdikleri alım-satım işlemleridir. Satıcılar, kendi yetiştirdikleri ürünleri sattıkları



gibi Muğla'nın kırsal alanında yaşayanlardan ve pazarda bulunan diğer satıcılardan aldıkları ürünleri de pazarlamaktadırlar. Mal alımında önemli olan nokta, ürünlerin birinci elden yani tarla sahibinden alınmasıdır. Çünkü pazar satıcıları, halden alınan ürünlerde fiyat değişikliği yapmak zorunda kaldıklarını ve ürünlerdeki bu fiyat değişikliğinin alıcı-satıcı arasındaki ilişkiyi zedelediğini belirterek sadece birinci elden ürün aldıklarını ifade etmişlerdir (KK-5, KK-10, KK-15). Pazar satıcıları, üretici ve tüketici arasındaki dengenin korunmasına yardımcı olarak adaletli bir şekilde ticaretin yapılmasına önem vermişlerdir. Çünkü pazar yerinde hak kavramı *terazidir* (KK-7, KK-10, KK-13, KK-15). Satıcıların hassasiyet gösterdikleri konu, müşterilerin hakkına girmeden tartım işleminin yapılması ve hakkıyla para kazanılmasıdır. Nitekim sözlü hukuk kurallarının temel dayanağı hak kavramıdır. Halk hukuku, yaşamın her safhasını düzenlerken özellikle kişinin vicdanıyla muhasebeler yapmasına da yardımcı olur.

### 2.2.1. Üretim-Tüketim-Pazarlama ile İlgili Uygulamalar

Günümüzde çarşı ve pazarlarda müşteri ilgisini çekme adına farklı söyleyişler kullanılmaktadır. Söyleyişler kimi zaman müşterinin ilgisini çekerken, kimi zaman da satıcıyla müşteri arasındaki kültür bağını ve onların kültürlerini, değerlerini yansıtmaktadır (Bayat, 2019: 17). Pazar esnafı, yeri geldiğinde usta bir halk ozanı edasıyla kalıplaşmış ifadeler oluşturarak (Doğan, 2008: 105) ürünlerini sergiler. Mesela Muğla halk pazarlarındaki satıcılar, “*Düşünmeyin kara kara / Biz de verdik buna para*”, “*İzmir Gümüldür / Yemesi bir ömürdür*”, “*Koş koş / Bu elmalar çok hoş / Fatoş bu elmalar çok hoş*” gibi iki dizelik söz kalıplarını ve çeşitli söz oyunlarını kullanarak hem hitabet gücünü hem de pazarlama tekniklerini müşterinin ilgisini çekmek için kullanırlar. Ayrıca pazar satıcıları, kalıplaşmış ifadeler dışında müşterilerin dikkatini tezgâh düzenleriyle de çekmeye çalışırlar. Böylelikle pazar satıcıları gerek görsel gerek işitsel iletişime başvurarak müşterilerin ilgi odağı olmayı başarmışlardır. Pazarlama ve reklam tekniklerinin halk hukuku için önemli olan noktası, satıcıların asıl amaçlarının "Müşterinin tezgâha gülerek gelmesi ve gülerek gitmesi" (KK-3, KK-7, KK-13) olduğunu vurgulamaları olmuştur. Sözlü halk hukukunun değerleriyle bilinçlenen pazar satıcıları, bireylerarası iletişime ve ilişkiye önem vererek belirli davranış kalıpları sergilemişlerdir. Dolayısıyla pazarlama tekniklerini şekillendiren unsurların başında alıcı-satıcı arasındaki ilişki ve iletişim aktif bir rol oynamıştır. Çünkü pazar satıcıları, kendi tezgâhlarının ilgi odağı olması için alıcı kitlesinin değerlerini göz önünde bulundurmaları

gerekmektedir. Müşterilerin gülmelerini ve keyifli bir alışveriş yapmalarını sağlamak için iki dizeli söz kalıplarının kullanılması geleneksel değerlerin bir göstergesidir. Pazar satıcıları, gelenek taşıyıcılığı işlevleriyle kültürel, sosyal, ahlaki kabulleri yansıtmakta (Oğuz vd. 2017: 409) ve sözlü halk hukuku değerlerine destek olmaktadır.

### 3. Kamu Hukuku ile İlgili Uygulamalar

#### 3.1. Toplumsal Dayanışma ve Yardımlaşma ile İlgili Uygulamalar

Pazar, bir rekabet ortamından çok geçim kaygısıyla hareket edilen ve dayanışmaya önem verilen bir alandır (Dursun ve Akgün, 2020: 256). Aynı zamanda üretici ve tüketiciyi sosyal olarak birbirine yakınlaştıran ve sürekli etkileşim içerisine sokan kamusal alanlardır. Dolayısıyla pazar yerlerinde satıcılar ve alıcılar arasında bireysel ve toplumsal ilişkilerin belirleyicisi, bireylerarası dayanışma ve yardımlaşma olmuştur. Böylelikle gelişen toplumsal bağ, halk hukukunun pazarlara yansımaları olarak karşımıza çıkar. Araştırma alanındaki kaynak kişiler, bütün satıcıların birbirleriyle arkadaş olduğunu ve aralarında sürekli devam eden karşılıklı bir yardımlaşmanın bulunduğunu ifade etmişlerdir. Muğla pazarlarında satıcı ve alıcı arasında da bir yardımlaşmanın olduğu tespit edilmiştir. KK-1, pazarda veresiye olmadığını ancak maddi durumu yetersiz olan öğrencilere destek olabilmek için veresiye verdiklerini belirtmiştir.<sup>2</sup> KK-2, maddi imkânsızlıklar yaşayan öğrencileri akşam yemeğine davet ederek sürekli iletişim içerisinde bulunduğunu ifade etmiştir. KK-12, öğrencilere ürün fiyatında indirim yaptıklarını söylemiştir. Edindiğimiz bu bilgiler, pazarlarda sadece alışveriş sürecinin yaşanmadığını ayrıca satıcı ve alıcı arasında bir bağ kurulduğunu göstermektedir.

Ülüş, Eski Türklerde et veya yemek payı demektir. Üleşmek, pay etmek anlamına gelir. Eski bir Türk geleneği olan ülüş, her oymağın birçok şeyler üzerindeki haklarını gösteren delillerdir (İnan, 1998: 252-254). Eski Türklerden günümüze kadar gelen ülüş geleneği, Muğla pazarlarında da devam etmektedir. Pazar satıcıları, toplanma esnasında yerde kalan ürünleri almaya gelen birtakım insanların olduğunu ve bu kişilere yardımcı olmak için sattığı ürünlerin bir kısmını poşetleyip pazar yerinde bıraktıklarını belirtmişlerdir (KK-3, KK-5, KK-8, KK-12, KK-14, KK-15). Bu durum başaklama<sup>3</sup> uygulamasının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca pazar satıcıları, müşterilerinin aldığı ürünleri bazen tezgâhta

<sup>2</sup> Borçlar hukuku başlığı altında da değerlendirilebilir.

<sup>3</sup> Başaklama, eski Türklerde var olan tarım geleneğini anlatır. Ekin biçildikten sonra demetlere giremeyen ve tarlada kalan başaklar, bunları toplayan yoksul köylülerin hakkı olarak görülmüştür. Başaklama işi, Türkler için bir çeşit pay olarak kabul edilmiştir (Dursun, 2016: 223-224).

unuttuklarını ve geri almaya gelmediklerinde ihtiyacı olan insanların alması için pazarda görünen bir yere astıklarını ifade etmişlerdir (KK-1, KK-5). Uzun yıllardır pazar satıcısı olarak çalışan KK-10, insanların geçmiş yıllardaki gibi dayanışma içinde olmadıklarını ve bireyselleştiklerini belirtmiştir. Bireyselleşmenin pazar satıcıları arasındaki dayanışma ve yardımlaşmayı olumsuz etkilediğini vurgulayan KK-10, sadece tanıdık pazar satıcıları arasında yardımlaşmanın olduğunu ancak alıcılar arasında yardımlaşmanın yoğun bir şekilde yaşandığını ifade etmiştir. Gelen müşterilerin parası olmadığına satıcıların daha sonra ödeme yapabileceklerini söylemesi<sup>4</sup> (KK-1, KK-2, KK-10, KK-11, KK-15) alıcı-satıcı arasındaki yardımlaşmanın var olduğunun bir göstergesidir. Nitekim asırlardır bir toplumu ayakta tutabilen unsurların başında, toplumsal dayanışma ve yardımlaşma gibi manevi değerler gelmektedir. Bu manevi değerler, ortak bir kültür evreni yaratarak sosyal yapı içerisinde bireylerarası ilişkilerin birtakım kaidelere bağlanmasını ve toplumsal parçalanmalara engel olarak sosyal normların korunmasını sağlar.

### 3.2. Toplumsal İlişkiler ile İlgili Uygulamalar

İnsanların iletişim kurarken kullandıkları ifadeler, birbirleri hakkındaki düşüncelerini dolayısıyla aralarındaki hukuku ortaya koymaktadır. Gündelik yaşamın içinde yer alan en temel kalıp hareket ve ifadelerden biri selamlaşmadır. Sosyal yaşamın bir gereği olan selamlaşma geleneği (Dursun, 2016: 206-207) toplumsal ilişkilerin belirleyicisi olmuştur. Selamlaşma, yalnızca satıcıların kendi aralarında bir bağ oluşturmakla kalmamakta ayrıca alıcı ve satıcı arasında ortak ilişkiler bağı da kurmaktadır. Pazar yerinde satıcılar, müşterileri daima memnun bir şekilde ağırlamak ve uğurlamak zorundadırlar. Çünkü satıcıların müşterilerle karşılıklı bir bağ kurulabilmesinin koşulu, bireylerarası ilişkilerin sağlam temeller üzerine oluşturulmasıdır. Pazar satıcıları ile yaptığımız görüşmelerde birçok kaynak kişinin vurguladığı konu, kendi moralleri kötü olsa bile müşterinin haftaya tekrar gelmesi için güler yüz göstermeleri gerekliliği olmuştur. KK-2 müşteriler ile aralarındaki iletişimin sağlam olduğunu ve müşterilerin pazar yerinde kendisini görmediği zaman nerede olduğunu merak ettiklerini ifade etmiştir. KK-11, pazar yerinde satıcıların aile gibi olduklarını belirtmiştir. Uzun süredir satıcıların beraber çalışmaları ve birbirleriyle dayanışma içinde olmaları pazar ortamında aile sıcaklığının yaşanmasına yol açmıştır. Bu durum toplumsal ilişkilerin, satıcılar arasında oluşan sözlü hukukun rolünü göstermektedir.

<sup>4</sup> Borçlar hukuku başlığı altında da değerlendirilebilir.

### 3.3. Ceza Hukuku ile İlgili Uygulamalar

Halk hukukunda cezalandırma yöntemleri; *ayıplama*, *kınama*, *para cezası*, *toplumsal baskı*, *toplumun dışına itilme* vb. şekillerde karşımıza çıkar (Artun, 2008: 217). Örf ve âdet hukukuna ait cezai yaptırımlar her ne kadar yazılı birer belge niteliği taşımaları da halk arasında toplumsal yaşamı şekillendiren dinamiklerden biridir. Bu cezaların hiçbiri birbirinden bağımsız değildir. Ayıplamayla başlayan cezalandırma süreci adeta birbirine eklenerek uygulanan bir yaptırım gücüne sahiptir. Bu cezalandırma sistemi unsurlarının biri diğerinden daha etkili bir yaptırıma sahip olduğu için *kademeli*; işlevselliğini birbirine bağlı olarak sürdürdüğü için *zincirlemeli* bir yapıya sahiptir (Dursun, 2016: 248).

Pazar yerinde satıcılar, sosyal düzeni bozacak herhangi bir davranış ile karşılaştıklarında ilk olarak zabıtaya başvurumaktadırlar. Ancak zabitanın müdahale edemediği durumlarda pazar satıcıları birleşerek kendi aralarında bir çözüm yoluna giderler. Pazar yerinde en sık karşılaşılan sorun, hak kavramının çiğnenmesidir. KK-7, pazar yerinde bazı satıcıların kendisine ait olmayan yerleri işgal ettikleri için tartışmaların yaşandığını ifade etmiştir. Bu davranışı gerçekleştiren kişi zabıtaya bildirilir ve sorunu zabitanın çözmesi beklenilir. KK-3, pazar yerinde sözlü halk hukukuna ait cezai yaptırımların pek uygulanmadığını ancak eski zamanlarda satıcılar arasında haksızlıklar çok olursa diğer pazar satıcılarının birleşip ayıplama yaptırımına başvurduklarını ve ayıplanan kişi, aynı davranışı yapmaya devam ederse toplum dışına itildiğini ifade etmiştir. Aydın'ın Acar semtinden gelen ve ismini vermek istemeyen iki pazar satıcısı ise herhangi bir sözlü halk hukuku yaptırımlarına başvurmadıklarını ve yaşanan sorunu sadece zabıtaya bildirdiklerini ifade etmişlerdir (KK-4, KK-8). Ayrıca Aydın'dan gelen satıcılar, çoğu zaman diğer satıcıların yardımlarına ihtiyaç duydukları için kolay kolay hiçbir pazar satıcısı ile aralarında küskünlük yaşanmadığını vurgulamışlardır. Buradan hareketle Aydın'dan gelen pazar satıcıları arasında bireysel çıkarların ön planda tutulmasından dolayı ceza hukukuna ait işlevin daha az olduğu söylenebilir. Bu durum toplumsal yapının değişmesi ve bununla birlikte toplumsal belleğin bireyselliğe doğru değişim göstermesinin bir sonucudur. Sözlü halk hukuku kapsamında toplumsal dayanışma, herhangi bir yazılı belge niteliğinde olmamasına rağmen pazar satıcıları bu dayanışmaya özen göstermişlerdir. Bu kuralları göz ardı edenler ise pazarcılar tarafından kısmen de olsa birtakım cezalara maruz bırakılmıştır.

## Sonuç

Sözlü hukuk, toplumsal düzenin sağlanması ve sosyal ilişkilerin düzenlenmesi için insanoğlunun meydana getirdiği kurallar bütünüdür. Temelde belli bir kültürel ve toplumsal değerlerin korunması adına teşekkül ettirilen bu hukuk kuralları, örf ve âdetlerimizden beslenerek sosyal hayatın her safhasında varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bu bağlamda Muğla halk pazarlarına yansımış olan özel hukuk ile ilgili uygulamalara baktığımızda, borç verme ve alım-satım işlemlerinin senet olmadan söze dayanan karşılıklı bir güvene bağlı olduğu görülmektedir. Satıcılar, alım-satım işlemlerinde hak ve adalet kavramı ekseninde hareket ederek sözlü halk hukuku yansımalarının örneklerini sergilemişlerdir. Pazar satıcılarının pazarlama tekniklerinde ilgi çekmek için alıcının memnuniyetini göz önünde bulundurmaları, pazar ortamını şekillendiren değerlerin başında alıcıların olduğunu göstermektedir. Ayrıca pazar ortamında satıcılar arasında bir rekabet olmasına rağmen temelde sözlü hukukun bir sonucu olan toplumsal dayanışma ve yardımlaşmanın varlığı tespit edilmiştir. Geçmişten günümüze kadar süreklilik gösteren halk hukuku, kişilerin birbirlerine karşı sorumluluklarını yerine getirmelerini sağlamış ve böylelikle kişiler arası ilişkilerin sağlıklı bir şekilde devam etmesine katkı da bulunmuştur.

Kamu hukuku ile ilgili uygulamalar ise pazar satıcılarının kendi aralarında ve satıcı-alıcı ilişkileri açısından etkin bir rol oynamaktadır. Pazar satıcılarının, alışverişe gelen müşterilere daima samimi bir tavır sergilemesi toplumsal iletişim bağlarını kuvvetlendirmiştir. Pazar satıcılarının özellikle öğrencilere yardım ederek toplumsal yardımlaşmaya destek sağlamaları tamamen sözlü halk hukuku etkisinin bir yansımasıdır. Ancak sözlü halk hukukunun cezai yaptırımlarının pazarcılar arasında işlevinin yoğun olmaması toplumsal yapının değişimiyle paralellik gösterdiği tespit edilmiştir. Günümüzde iletişim araçlarının gelişmesi ve toplumsal ilişkilerin değişmesi ötekini düşünmeme gibi sonuçlara yol açmıştır. Bu gelişim ve değişimler, sosyal hayatın her safhasına yansıdığı gibi pazar ortamlarına da yansımıştır. Pazar satıcılarının ben merkezli düşünme örnekleri nadir de olsa gerek pazar satıcılarının geçmiş yıllara göre daha az dayanışma içinde olmaları, gerekse pazar kurallarını ihlal eden kişileri bireysel çıkarları doğrultusunda cezalandırmamaları toplum yapısının değişim ve gelişim göstermesinin bir sonucudur. Bu makale için örnek alınan Muğla halk pazarlarında, pazar satıcıları arasında bireylerarası ve toplumsal ilişkileri şekillendiren unsur, sözlü halk hukuku kuralları olmuştur. Muğla halk pazarlarında yapılan görüşmeler sonucunda satıcıların hem

kendi hem de alıcılarla olan ilişkilerinin güven ve hak üzerine temellendirildiğini söylememiz mümkündür. Gerek satıcılar gerekse alıcılar, birbirlerine karşı sorumluluklarının bilincinde olarak toplumsal dayanışma ve manevi desteği ön plana çıkarmışlardır.

### Kaynakça

AKÇA, Bayram (2002). *Sosyal- Siyasal ve Ekonomik Yönüyle Muğla (1923- 1960)*. Ankara: Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Araştırma Merkezi.

ARTUN, Erman (2008). *Türk Halkbilimi*. İstanbul: Kitabevi.

BAYAT, Fuzuli (2019). "Sosyo-Ekonomik Bağlı Pazar Folkloru". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C.2, S.2, s. 11-17.

BAYKARA, Tuncer (2020). "Pazarlar". *Pazar* (Ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi.

DEMİRTAŞ, Sezai. (2018) "Türk Halk Hukukunda Bir Ant (Yemin) Şekli Olarak Değnekten Atlama: Konya (Meram/Yatağan) Örneği". *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S.12. s. 332-340.

DOĞAN, Nuh. (2008). "Toplumsal Katman Olarak Samsun Pazarcularının Dil Edimi Üzerine Toplum Dilbilimsel Bir İnceleme". *Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi*, Vol 1/2, s. 102- 113.

DURSUN, Aysun. (2011) "Dede Korkut Hikâyelerinde Halk Hukuku". *Turkish Studies*, Vol 6/4, s. 107- 122.

----- (2016). *Türk Halk Hukuku*. İstanbul: Ötüken.

DURSUN, Aysun & AKGÜN, Ceren (2020). "Sosyal ve Kültürel Bir Etkinlik Olarak Menteşe/Muğla Pazarları". *Pazar* (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi.

EMİROĞLU, Kudret & AYDIN, Suavi (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

İŞIKTAÇ Yasemin. (1991). *Hukukun Kaynağı Olarak Örf ve Âdet Hukuku*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

İNAN, Abdülkadir (1987). *Makaleler ve İncelemeler II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

KARATAŞ, Hicran (2018). *Halk Hukuku Uygulamaları ve Sürgün Gelinler*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

KAYA, Mevlüt (2020). "Osmanlı Döneminde Trabzon Vilayetinde Pazarlar". *Pazar* (Ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi.

OĞUZ, Öcal vd. (2017). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

ÖNAL, Mehmet Naci. (2014) "Halk Hukukunun Dili". *VI Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri*, Uludağ Üniversitesi 4-7 Aralık 2013, Bursa. C.2 s. 961-979.

TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



TUNÇEL, Harun. (2003). "Geleneksel Ticaret Mekânı Olarak Türkiye’de Haftalık Pazarlar", *Nature Sciences*, C. 4. S. 2. s. 35-52.

| KAYNAK KİŞİLER |                        |                        |                        |            |                        |
|----------------|------------------------|------------------------|------------------------|------------|------------------------|
| Sıra No        | Soyadı                 | Adı                    | Doğum Tarihi           | Doğum Yeri | Eğitimi                |
| 1              | Gökçeoğlu              | Süleyman               | 1974                   | Muğla      | İlkokul Mezunu         |
| 2              | Kanyurdu               | Aylin                  | 1974                   | İzmir      | İlkokul Mezunu         |
| 3              | Kahraman               | Adil                   | 1968                   | Bingöl     | Lise Mezunu            |
| 4              | Bilgilerini paylaşmadı | Bilgilerini paylaşmadı | Bilgilerini paylaşmadı | Aydın      | Bilgilerini paylaşmadı |
| 5              | Bilen                  | Ekrem                  | 1971                   | Aydın      | Ortaokul Mezunu        |
| 6              | Gün                    | Gülkiye                | 1937                   | Muğla      | Okur-yazar değil       |
| 7              | Nakçi                  | Hamit                  | 1989                   | Diyarbakır | İlkokul Mezunu         |
| 8              | Bilgilerini paylaşmadı | Bilgilerini paylaşmadı | Bilgilerini paylaşmadı | Aydın      | Bilgilerini paylaşmadı |
| 9              | Kaygusuz               | Umut                   | 1995                   | Tunceli    | Lisans Öğrencisi       |
| 10             | Özoktay                | Bülent                 | 1947                   | Nevşehir   | Ortaokul Mezunu        |
| 11             | Yıldırım               | Necip Fahrettin        | 1991                   | Aydın      | Ortaokul Mezunu        |
| 12             | Öncü                   | Sultan                 | 1972                   | Denizli    | İlkokul Mezunu         |
| 13             | Bilen                  | Sedat                  | 1976                   | Aydın      | Ortaokul Mezunu        |

|    |                        |                        |      |         |                 |
|----|------------------------|------------------------|------|---------|-----------------|
| 14 | Bilgilerini paylaşmadı | Bilgilerini paylaşmadı | 1962 | Antalya | Ortaokul Mezunu |
| 15 | Çetin                  | Ayşe                   | 1987 | Tokat   | Lise Mezunu     |

## UŞAK MASALLARINDA OLAĞANÜSTÜLÜKLER MOTİFİ\*

### Extraordinariness Motif in Fairytales From Usak

Derya ÖZCAN\*\*

Yeliz BAHADUR\*\*\*

#### Özet

Masallar insanlara hayal ile gerçeğin, olağan ile olağanüstünün yoğrulduğu bir hayal âlemi sunmaktadır. Masal ile ilgili tanımlamalar yapılırken akla gelen ilk özellik masaldaki olağanüstülükler olmaktadır. Başka bir deyişle olağanüstülük, masalı masal yapan temel ölçüt olarak algılanır. Olağanüstü durumlar, olaylar veya varlıklar anlatıya cazip bir gariplik vermekte ve dinleyiciyi etkilemektedir.

Bu makale, “Uşak’tan Derlenen Masallar Üzerine Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tez çalışması kapsamında hazırlanmıştır. Saha çalışması yapılarak derlenen masallar içinde olağanüstülük motifinin en fazla karşılaşılan motif olması sebebiyle konu olarak olağanüstülük tercih edilmiş ve metin merkezli bir çalışma yapılmıştır. Uşak yöresinden derlenen masalları inceleyerek bu masalarda yer alan olağanüstü varlık, durum ve olayları tespit etmek; bu noktada olağanüstülük motifinin masaldaki kullanılışı konusunda bir sonuca varmak çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaçla da motif çalışmalarında esas alınan Stith Thompson’ın “Halk Edebiyatı Motif İndeksi” adlı çalışmasında yer alan “harikuladelikler / olağanüstülükler” maddesine göre masal metinleri incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda olağanüstü olarak belirlenen varlıkların, yaşanan alışılmadık dışındaki olayların Uşak masalları içindeki çeşitliliği ile ilgili örnekler verilmiştir. Olağanüstü olaylar, yerler ve eşyalar ile ilgili daha fazla sayıda örnek bulunmuş ve toplam otuz iki adet masalda olağanüstülük motifine uygun içerik tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Masal, Uşak, Olağanüstülük, Motif

#### Abstract

Fairytales, present a world where the dream is mixed with the reality and the ordinary is mixed with the extraordinary. The first thing that comes to mind when making descriptions about the fairytale is the extraordinariness of the fairy tale. In other words, the extraordinariness is perceived as the basic criterion that makes the fairytale a fairytale. Extraordinary situations, events or beings make narrative an attractive oddity and affect the listener.

\* Bu çalışma Uşak Üniversitesi, UBAP 06 - Lisansüstü Tez Projesi (Yüksek Lisans) türünde, Yeliz Bahadur tarafından hazırlanan ve Derya Özcan tarafından yürütülen “Uşak’tan Derlenen Masallar Üzerine Bir İnceleme” adlı TP007 numaralı BAP projesi kapsamında hazırlanmıştır.

\*\* Dr.Öğr.Üyesi, Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Halkbilimi Anabilim Dalı, derya.ozcan@usak.edu.tr

\*\*\* MEB Öğretmen, Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Halkbilimi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, y.bhdr86@gmail.com

This article is constituted within the scope of a graduate dissertation which is entitled as “An Evaluation on Fairytales that are Collected Around Uşak”. Among these fairytales which are gathered by the field study, extraordinariness motif is selected as the study subject as a result of its encountering frequency, and a text-based study is done. The purpose of the study is to detect extraordinary entities, situations, and events in the fairytales around Usak, and to come to a conclusion on the usage of extraordinariness motif in these fairytales. Within these purposes, the fairytales are evaluated in the basis of extraordinariness/wonderness article of Stith Thompson’s Motif Index of Folk Literature. As a result of these evaluation, examples on entities which are determined as extraordinary, and situations which are experienced as extraordinary events are stated in the scope of diversity in Usak fairytales. Additional examples of extraordinary events, places, and items are retained and content that is matched with extraordinariness motif is located in 32 fairytales in total.

**Key Words:** Fairytale, Usak, Extraordinary, Motif

## Giriş

Masallar, gerçek ve gerçeküstünün birbirini bütünleyen bir yapıda bir arada bulunduğu sözlü anlatılardır. Masal; bir yanıyla yüzyıllar boyunca kolektif bilinçte yaşayan bir gerçekliği ifade ederken diğer yandan da gerçeküstü yönüyle toplumun hayallerini, korkularını, kaygılarını simgesel bir şekilde aktaran örtük anlamlar barındırır. Masal, insanlara hayal ile gerçeğin, olağan ile olağanüstünün yoğrulduğu bir hayal âlemi sunmaktadır. Olağanüstülük, masalı masal yapan temel ölçüt olarak algılanırken olağanüstü durumlar, olaylar veya varlıklar anlatıya cazip bir gariplik vermekte ve dinleyiciyi etkilemektedir. Olağanüstü, insanların genelde şaşkınlıkla karşıladığı, alışılmışın dışında olan, farklı ve genelde çok güzel bulunan olay ve durumları niteleyen bir terimdir. Anlatı türleri içinde özellikle masalarda olağanüstülüğün bulunması beklenir ve birçok masal tanımını bu sözcük merkezli olarak yapılıır.

Masaldaki olağanüstülükler çeşitlilik içerir. Olağanüstü varlıkların kimler/neler olabileceği, olağanüstü olayların nasıl gerçekleştiği her masalda yeni ve benzerlerinden farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Daha önce üzerinde çalışılmamış bir yörenin masallarını tanıtır olağanüstülüğün bu masalarda hangi başlıklar altında ele alındığını tespit etmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu çalışma lisansüstü tez projesi kapsamında hazırlanmıştır. “Uşak’tan Derlenen Masallar Üzerine Bir İnceleme” (Bahadur, 2017) başlıklı tez çalışması metin merkezli bir çalışma olup Uşak Merkez ilçe ve merkeze bağlı 40 köyden saha çalışması yapılarak derlenmiş olan 166 masalı içerir. Yazıya geçirilen masal metinleri, Stith Thompson’un “*Motif Index of Folk Literature*” (Thompson, 1955) adlı çalışmasında yer alan motif başlıklarına göre incelenmiştir. Dolayısıyla bu makalede de Thompson’un “Harikuladelikler” olarak adlandırdığı motif temel alınmış ve masalların incelenmesinde Thompson’un Motif Index’i hazırlarken kullandığı Tarihi-Coğrafi Fin Kuramı’ndan yararlanılmıştır. Derleme sonucu elde edilen masal metinlerinden 32 tanesi özelinde

olağanüstülük motifi incelenecektir. En çok sayıda karşılaşılan motif olağanüstülük olduğu için; masalarda hangi açıdan ele alındığını tespit etmek, olağanüstülük ile ilgili Uşak yöresindeki masalarda hangi kavramların ve eylemlerin ele alındığını belirleyip bir sonuca varmak çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Ayrıca çalışmada sahada veri toplanırken de nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma sosyal bilimlerde sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Gözlem, görüşme, doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı bir araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39). Bu yöntemde algıların ve olayların doğal ortamlarında gerçekçi ve bütüncül bir yaklaşımla ortaya konması esastır.

### **Masal ve Olağanüstülük**

Sözlü kültürün en eski ürünlerinden biri olan masallar çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. “Genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, peri vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebi tür” (Türkçe Sözlük, 2005: 1349)dür. Masalı Boratav, düzyazı şeklinde söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanış ve törelerden bağımsız, bütünüyle hayal ürünü, gerçek dünyayla ilgisi olmayan ve anlattıklarına inandırmak iddiası bulunmayan kısa bir anlatı (Boratav, 2016: 85) olarak tanımlar. Sakaoglu masalın, kahramanlarından bazıları hayvanlar, bazıları doğaüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde geçen, hayal ürünü olmakla birlikte dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türü (Sakaoglu, 2002:4) olduğunu ortaya koymuştur. Esmâ Şimşek masalı; çoğunlukla özel kişiler tarafından, kendine özgü zaman, mekân ve şahıs kadrosu içerisinde anlatılan, yaşanmakta olan hayat ile hayal edilen hayatın sistemli bir biçimde ifade edildiği; klişe sözlerle başlayıp, klişe sözlerle son bulan hayal ürünü sözlü anlatım türü olarak tanımlar (Şimşek, 2001: 3). Arslan da masalın resmî olmayan bir ortamda, profesyonel olmayan anlatıcılar tarafından, kendine özgü mekanizmasıyla meydana getirilen; kalıplaşmış yapıya sahip, insan, hayvan ve olağanüstü kahramanların başından geçen hayal ürünü olayları konu edinen, sözlü kültür ürünü (Arslan, 2008: 36) olduğuna vurgu yapmıştır. Görüldüğü üzere masal tanımlarında dikkat çeken ortak özelliklerden birisi olağanüstülüktür.

Olağanüstülük, alışılmışın dışındaki varlık, olay ve durumlarla ilgili olarak kullanılan bir sözcüktür. Todorov’a göre olağanüstü; bilinmeyen, hiç görülmemiş, gelecek bir olayın karşılığı olmakla birlikte; masal ve efsanelerin okuyucuda uyandırdığı tüm heyecan, hoşluk ve merak duygusunun ötesinde olağanüstü yolculuğun gerçek amacı da evrensel gerçekliğin

bütünsel keşfidir (Todorov, 2012: 48-62). Dolayısıyla olağanüstülük bilinenin aksine gizemli, görülmemiş unsurlardan oluşur.

Masallar, ister olağanüstü nitelikte ister gerçekçi öğelerle örülü olsun tüm anlatılanların hayâlde yaratıldığı izlenimini sürekli hissettirir (Macit, 2010: 106). Bunun yanı sıra insan merkezli hiçbir üretimin tamamen “gerçekle ilgisiz” olması mümkün değildir. Gerçeklik veya tasarımların sembollerle ifadesi ya da gerçekle ilgili olanın kurgusal bir biçimde aktarımı, onun gerçekle ilgisiz olduğunun göstergesi değildir. Zaten masallar içerdikleri unsurlar bakımından gerçek ve gerçeküstü arasındaki ince çizgide durmakta ve her iki tarafı dengeleyen bir özellik taşımaktadırlar (Arslan, 2008: 31). Masalın kendi içinde, alışılmışı uyan veya alışılmışın dışında kalan bir gerçeklik anlayışı vardır.

Masallar, insanların dünyayı anlamlandırmaya başladığı çocukluk döneminde fantastik ve sihirli dünyasıyla onları kucaklayan, düş ile gerçeğin iç içe geçtiği anlatımlardır. Ancak masalı hedef kitlesi çocuklar olan bir sözlü edebiyat geleneği olarak değerlendirmek de dar kapsamlı bir yorum olur. Yapılan derleme çalışmalarında da kaynak kişilerin daha çocuk yaşta akıllarında yer eden bu anlatıları, yetişkinlik dönemlerinde de gerçekmiş gibi aktardıkları görülmüştür. Bu anlamda yalnızca çocukların değil yetişkinlerin de olağanüstü unsurlarla süslü masalları kendi hayal dünyalarında içselleştirmeye devam ettikleri söylenebilir.

Uşak masallarında “olağanüstülükler” motifini incelemeyen önce “motif” kavramının bilinmesi çalışmamızın daha anlaşılır olmasına katkı sağlayacaktır. Masal araştırmacıları tarafından masal motiflerinin incelenmesi konusunda izlenen yöntemler aynı olsa da “motif” kavramını değerlendirme biçimi araştırmacıdan araştırmacıya farklılık göstermektedir. Thompson “motif” kavramını; “Eskiden beri yaşama kabiliyetine sahip olan, masalın en küçük unsurudur (Sakaoğlu, 2003: 75).” şeklinde tanımlar. Batılı araştırmacılarından Max Luthi “motif”i, “hikâye etmenin itici ve sürükleyici güce sahip en küçük unsuru”, Veselovsky, “bölünmeyen en küçük anlatım birimi”; B. Tomachevsky ise “farklı eserlerde tekrar tekrar karşımıza çıkan bölünmez, parçalanmaz tematik üniteler” (Arslan, 2008: 49) şeklinde tanımlar. Masal icra geleneğinin geçmişten bugüne taşınan kültürel birimleri olan motifler aynı zamanda geleneğin sürdürülebilir olmasına katkı sağlar.

Sözlü anlatı ortamlarının yitirilmesiyle usta icracıların azalması, Türk aile yapısının değişerek geniş aile yapısının yerini çekirdek ailelere bırakması, gelişen teknolojinin sonucu olarak masalların yerini çizgi film, bilgisayar oyunu, sinema benzeri uyarıcılara bırakması gibi



sebeplerle masal anlatma geleneğinin zayıfladığı görülmektedir. Bu etkenler dolayısıyla masalların formel ifadeler bakımından zayıfladığı, daha kısa anlatılar halini aldığı söylenebilir. Masal, sözlü anlatı geleneği içerisinde aktarılırken çeşitli değişikliklere uğramakla birlikte tekrar eden motifler bu geleneğin ana unsurları olarak sabitliğini sürdürmektedir. Masallar söz konusu olduğunda ise, temel motiflerden biri “olağanüstülükler” olmaktadır.

Masallar incelenirken yöntem kısmında da belirtildiği gibi Thompson’un ‘Motif Index of Folk-Literature’ adlı eserindeki “Harikuladelikler / Olağanüstülükler” motifi esas alınmıştır ve indekste motif iki ana başlığa ayrılmıştır: Diğer Dünyalara Seyahatler ve Harikulade Yaratıklar.

### **1.Diğer Dünyalara Seyahatler**

Bu başlık altında Üst ve Alt Dünyalara Seyahatler ele alınmaktadır.

#### **A. Alt Dünyaya Seyahat**

Uşak masallarında kahramanın kara bir koçun sırtında ya da bir kuyudan urganla sarkıtılarak alt dünyaya inisi; alt dünyadan da Zümrüdü Anka kuşunun sırtında yeryüzüne dönüşü yoluyla yapılan seyahatler görülmektedir. Masalın fantastik atmosferi içerisinde tüm olağanüstülükler olağan hale gelmekle birlikte “alt dünyaya seyahat” kavramı Türk mitolojik düşüncesiyle başka bir bakış açısıyla değerlendirilebilir özelliğindedir. “Alt dünyaya seyahat” motifini incelemeyen önce bu kavrama açıklık getirmek gerekmektedir. Türk düşüncesinde ebedi karanlığın hüküm sürdüğü yeraltı dünyasının yedi veya dokuz kattan oluştuğu ve bütün tabakaların kötü ruhlar tarafından korunduğu düşünülmektedir. Ağaçlar ve otların demirden oluşu ve bozuk görünüşleri diğer âlemin karakteristik özelliğidir. Üçlü bölümün son âlemi olarak düşünülen yeraltı dünyası Yakut Türkleri tarafından Ketit Yutyugen (geniş cehennem) ya da Yueden Tuyugege (cehennemin dibi) şeklinde ifade edilmiştir (Bayat, 2011: 55). Altaylılar’a göre dokuz kattan oluşan yeraltı âlemi ya da karanlıklar âleminde oturanların başında da Erlik gelmektedir. Erlik’in emrindeki ikinci derecedeki tanrılar, kötü ruhlar ve zebaniler de orada bulunur. Körmös’ler ve Aza’lar Erlik’in emrindeki diğer kötü ruhlardır (Uraz, 1994: 94). Türk mitolojisinde dünya tasarımı fikrinin mitler ve destanlara yansımaları doğrudan bir şekilde göze çarpmakla birlikte bu düşüncenin izlerini masalarda görmek oldukça dikkat çekicidir. Masal kahramanlarından en küçüğünün alt dünyaya seyahati masal dünyasında erginlenme sürecinde aşılması gereken zor bir imtihan olarak değerlendirilebilir.

Masal mekânının gerçek dünyadan alt dünyaya kayması kahramanın sınanma sürecini zorlaştırmaktadır. Masal dinleyenler gerçek dünyada bilinmez âlemlerde yolculuk yapma fikrinin olağanüstülüğüyle masalın büyülü dünyasına çekilmektedir. (Uraz, 1994: 95). Uşak'tan derlenen Zümrüdüanka Kuşu adlı masalda kahramanın alt dünyadan yeryüzüne yolculuğunu sağlayan bu dev kuş alt dünyayı yeryüzüne bağlayan bir aracı görevindedir. Arapçada “anka”, Farsçada “Simurg” adıyla bilinen, Türkçede ise bu iki isimle ya da iki ismin birleşmesiyle oluşan “zümrüd-ü anka” (simurg u anka) adıyla anılan efsanevi kuş; devlet kuşu, cennet kuşu ya da talih kuşu adlarıyla da bilinmektedir. Adı olan ancak kendisi olmayan Zümrüdüanka kuşunun Kaf dağında yaşadığına, uçarken gölgesi kime değerse onun padişah ya da zengin olacağına inanılır. Ayrıca Zümrüdüanka kuşunun kanatlarını açtığında güneşi kesecek kadar heybetli bir büyüklükte olduğu, yüzünün insan yüzüne benzediği, renk renk tüylerinin bulunduğu, boynunun çok uzun olduğu inancı bulunmaktadır. Bu mitolojik kuşun yakaladığı insan ya da hayvanları parçalayıp yediği için insanoğlunun bedduasına uğrayarak yok olduğuna inanılmaktadır (Naskali, 2017: 69). Mitolojik bir kuş olan Simurg kuşunun Türklerdeki karşılığı “Alp Karakuş”tur ve bu kuşun birçok Hint-Avrupa efsanesinde kozmik ağacın en tepesinde yaşadığına inanılır. Alp Karakuş, Sibirya folklorunda tanrıların habercisidir aynı zamanda Altay şamanlarının kozmik yolculuklarında yardımcılarıdır. (Karadavut, 2010: 85). Bu olağanüstü kuş iki varyant olan *Zümrüdüanka Kuşu* (Bahadur, 2017:165) masalında alt dünyadan yeryüzüne seyahat sürecinde şu biçimde karşımıza çıkmaktadır. Üç erkek kardeşten küçük olanı ağabeyleri tarafından kuyuda bırakılır. Kurtardığı kız ona iki kıl verip başı sıkıştığında bu kılları birbirine sürtmesini, karşısına çıkan ak ve kara koçtan ak koçun sırtına binerek yeryüzüne çıkmasını söyler. Oğlan yanlışlıkla ak koç yerine kara koçun sırtına binince yerin yedi kat altına iner ve orada yaşlı bir kadına misafir olur. Yaşlı kadından o şehirde suları zapteden bir dev olduğunu, suyu salıvermek için dev'e her yıl bir genç kız kurban edildiğini, o yıl da padişahın kızının kurban edileceğini öğrenir. Devi tüfekte öldürür, ardından dinlenmek için bir ağacın dibinde yatarken ağacın tepesindeki kuş yavrularını yemeye gelen yılanı öldürür. Dev kuş oğlana mükâfat olarak yeryüzüne çıkartmak için kırk yük et ve kırk dağarcık su ister. Oğlan padişahın verdiği et ve suyu kuşun sırtına yükleyerek yeryüzüne çıkar. Masal kahramanının alt dünyadan kurtardığı kızın verdiği iki kıl aracılığıyla ak ve kara koç çağırma şamanlık seanslarını anımsatır niteliktedir. Eliade, şamanlık seanslarında at bulunmasa da kır at kılları yakmak suretiyle veya şamanın üzerinde oturduğu kır at postu vasıtasıyla atların simgesel olarak seansa dâhil edildiğini aktarır. At kılı yakmanın şamanı diğer dünyaya götürecek olan sihirli hayvanı çağırma ile eş değer olduğunu ortaya koyar (Eliade, 1999: 511). Zümrüdüanka Kuşu

masalında bu çağrı kılları yakmak değil birbirine sürtmek şekline dönüşmüştür. Ancak çağrı sonucunda ak koç sırtında yeryüzüne, kara koç sırtında yer altına gidilecek kozmik bir yolculuk söz konusudur.

*Zümrüdüanka Kuşu(M2)* (Bahadur, 2017:171) masalının diğer varyantında ise küçük oğlan elmalıklarındaki elmaları toplayan devi yaralayarak onu öldürmek üzere takip eder. Bu varyantta alt dünyaya seyahat iki ağabeyi tarafından urganla belinden aşağı indirilen küçük oğlan tarafından gerçekleştirilir. Masalın bu varyantında kara koç sırtında yerin yedi kat dibine inme söz konusu değildir. Ancak kahraman yeryüzüne yine Zümrüdüanka kuşunun sırtında çıkar. Zümrüdüanka kuşu derlenen masallar içinde en uzun ve en fazla sayıda motif içeren masaldır. Her iki varyantta da kahramanın alt dünyaya seyahati esnasında bu kuştan yararlanması mitolojik motife vurgu niteliğindedir.

## 2. Olağanüstü Yaratıklar

Bu başlık altında “Periler ve Cinler”, “Ruhlar ve Şeytanlar”, “Olağanüstü Şahıslar”, “Olağanüstü Güçlü İnsanlar”, “Olağanüstü Yerler ve Eşyalar”, “Olağanüstü Hadiseler” alt başlıkları ele alınacaktır. İncelenen masalarda peri, cin, ruh, şeytan motifleri görülmemiştir.

### A. Olağanüstü Şahıslar

Bir yönüyle olağanüstü özellik gösteren kadın veya erkekler bu grupta yer almaktadır. İncelenen metinlerde görülen ilk örnek “Olağanüstü Kız”dır. *Gülünce Güller Açılan Kız (M3)* (Bahadur, 2017:174) masalında bir kız çocuğu suya temas ettiğinde su altına dönüşür, ayrıca kız gülünce yanaklarında güller açılmaktadır. Böylece kızın hileyle alınan gözleri bu güller sayesinde geri alınır.

*Gülünce Güller Açılan Kız* masalında görülen diğer bir olağanüstülük “dış ruh” kavramıyla ilgilidir. “Kız doğarken kızın canının annesinin evinin önündeki ulu karaağaçta olduğunu söylerler. Bunu bilen teyzeleri ağacı kesince kız ölür, aynı gün kızın teyzesinin kızı bir çocuk doğurur. Çocuğun canı da boynundaki gök boncuktur. Bir rüzgâr çıkar, çocuğu dağ başında bir kulübede ölü vaziyette yatan Gülünce Güller Açılan Kız’ın yanına götürür. Çocuk boynundaki gök boncukla oynarken boncuk kızın boğazına kaçar ve kız canlanır. Beyoğlu avcılık yaparken dağ başındaki kızı bulur ve kendisiyle hile yaparak evlenen kara kızı kırk katırla cezalandırır ve dirilen kızla evlenir.” James Frazer “dış ruh” kavramını, beden in yaşaması ya da ölmesinin farklı bir nesne, hayvan, eşya gibi dış unsurlarda bulunan ruh ile

ilişkili olmasıyla açıklar. Dış ruha sahip olanlar genellikle devler, büyücüler gibi olağan dışı varlıklar ya da prensler, prensesler, krallar gibi sıra dışı kahramanlardır. Dış ruh, genç kalmak, ölümsüz olmak, güvenlik gibi sebeplerle insan bilincinde oluşan bir tasarımdır (Duymaz, 2008: 4-5). Bu bağlamda *Gülünce Güller Açılan Kız* masalında; dış ruh tasavvuru ulu karaağaçla ilişkilendirilmesi durumunda animizm, bebeğin boynundaki gök boncukla ilişkilendirilmesi durumunda fetişizm ile açıklanabilir. Masalı oluşturan bilinç, olağanüstü özellikleri sebebiyle yaşamı boyunca kötülüklerin hedefi olan Gülünce Güller Açılan kızın ruhunu bir dış ruhta saklayarak adeta korumaya almıştır.

Olağanüstü şahıslara bir diğer örnek olarak da “Boynuzlu İnsan” motifi bulunmaktadır. *Padişah'ın Boynuzu* (M145), (Bahadur, 2017:362) masalında olağanüstü olayların gerçekleşmesi şu şekilde seyretmektedir: “Boynuzu olan bir padişah boynuzunun olduğunu herkesten saklamaktadır. Saçlarını kesen her berberi sırrını söyleyemesin diye öldürtür. Berberlerden biri padişaha, sırrını kimseye söylemeyeceğine söz verince padişah berberi diğerleri gibi öldürtmez. Ancak berber gördüğünü söyleyemeyince patlayacak gibi olur. Su çıkmayan bir kuyuya gider, eğilip “Padişahın boynuzu vaaar!” diye bağırır. Bir zaman sonra kuyudan bir ağaç biter. Ağaç, rüzgâr estikçe “Padişahın boynuzu vaar!” diye dile gelir. Böylece padişahın sırrını herkes öğrenir.” Görüldüğü üzere insanın doğasına aykırı bir olağanüstülük olan boynuz ve ağacın konuşarak kimsenin bilmediği bir sırrı ifşa etmesi masalın ana çatısını oluşturan olağanüstülüklerdir.

## B. Olağanüstü Güçlü İnsanlar

“Olağanüstü Güçlü Kadın” motifi *Askere Giden Kız* (M65) (Bahadur, 2017:274) masalında şu şekliyle yer bulur. “Bir adamın üç kızı olur ancak oğlu olmaz. Kızlar, davulla zurnayla askere gönderilen oğlanlara öyle özenirler ki babalarına oğlan kılığına girerek askere gitmek istediklerini söylerler. Adamın küçük kızı erkek kılığında askere gider. Diğer arkadaşları onun kız olduğunu sezerek bunu anlamak için çeşitli imtihanlardan geçirirler. Askerin kız mı erkek mi olduğunu anlamak için tüm tabur kızla güreşir, kız bütün taburu güreşte yener.”

Melikşah (M59) (Bahadur, 2017: 267) masalında da “Çok Güçlü Adam” motifi bulunur. Masalın kahramanı Melikşah, çocuğu olmayan hükümdarın ermişlerden aldığı elmayı kendisinin, kabuklarını atının yemesi sonucunda dünyaya gelir. Başındaki üç tılsımlı tüyden dolayı Melikşah kalın urganı koparabilecek ölçüde kuvvetlidir.

### C. Olağanüstü Yerler ve Eşyalar

Uşak'tan derlenen masalarda olağanüstü yer olarak kuyu; olağanüstü eşyalar olarak da su, ağaç, tahıl, kabak, gül ve ayna nesnelere rastlanan 12 masal örneği bulunmaktadır.

*Zümrüdü Anka Kuşu* (M2), (Bahadur, 2017:171) masasında içi bir dünya kadar büyük olan bir kuyuda bulunmaktadır. Bu “olağanüstü kuyu”, masalda insanların ve devlerin yaşadığı gerçeklikten bağımsız bir dünya şeklinde düşünülmüştür.

*Gümüş Pınarıyla Altın Pınarı* (M 48), (Bahadur, 2017: 242) masasında da “olağanüstü su” motifi şu şekilde yer almaktadır: bir kız yaşlı bir kadına iyilik yapınca kadın mükâfat olarak kıza gümüş pınarında ellerini yıkamasını, altın pınarına da ellerini bandırıp yüzüne sürmesini söyler. Kız söylenenleri yapınca yüzü parıl parıl ışıldar ve nurlanır. Kötülük yapan üvey kız kardeşi de aynı kadın tarafından cezalandırılır.

İnsanlar açısından suya batmanın ölümle eşdeğer bir anlamı vardır. Biçimi parçaladığı, geçmişini sildiği için suyun arındırma, yeniden oluşturma ve yeniden doğurma özelliği vardır; çünkü suya batan “yeni” bir yaşama başlayabilir (Eliade, 2014: 202). Uşak masalarında da “olağanüstü su” motifi, su ile ilgili inanmaları yansıtır şekilde görülmektedir.

*Altın Gölü, Gümüş Gölü* (M 49) (Bahadur, 2017: 245) masasında ise “olağanüstü su” motifi yukarıdaki masala benzer nitelikler göstererek şu şekilde ele alınmıştır. Yaşlı bir kadına iyilik yapan kız, kadının yönlendirmesiyle gümüş gölünden abdest alır; altın gölüne girince de silkelendiğinde her vurduğu yerden altın dökülür.

Uşak masallarından *Gümüş Pınarıyla Altın Pınarı* (M 48) masasında yaşlı kadının sınavına tabi tutulan öksüz kız iyi kalpliliğinin sonucu olarak önce gümüş sonra altın pınarına ellerini batırıp yüzüne sürer, sonrasında yüzüne nurani bir parlaklık ve güzellik gelir. *Altın Gölü, Gümüş Gölü* (M 49) masasında ise sınava tabi tutan bu kez yaşlı bir kadındır. Yaşlı kadının isteğiyle kız gümüş gölünde abdest alır, yaşlı kadının itmesi sonucunda altın gölüne dalıp çıkar, bunun üzerine de bol miktarda altına sahip olur. Görüldüğü üzere kız altın pınarı ve altın gölünün suyuyla adeta yeniden doğmakta ve hayatında yeni bir döneme başlamaktadır. Masalarda ‘Çay Ninesi, Su Anası’ gibi isimlerle geçen ‘su iyeleri’, kendilerine yapılan iyilikleri su ile ödüllendirirken kötülükleri yine su ile cezalandırmaktadır. Suyun ödüllendirme ve cezalandırma amacıyla kullanılışı iyi su- kötü su düalizmini ortaya çıkarmaktadır (Türkan, 2012: 145). Her iki Uşak masasında da öksüz kızın talihinin

dönmesine yardım eden kadının bir “su iyesi” fonksiyonunu yüklenmiş olması söz konusudur. Zira kayanın arkasına gizlenmiş olan kadın kendisine yardım eden öksüz kızı ödüllendirirken, diğer kızı cezalandırmaktadır.

*Padişahla Arap Kölesi* ( M142), (Bahadur, 2017: 359) masalında “olağanüstü su” motifi şu şekilde görülmektedir: Padişahın Arap kölesi olağanüstü suya girer ve beyazlaşır; suyun içindeki bir elin verdiği sandıktan çıkan mücevherler ile de zengin olur.

İncelenen üç masalda da insanlar üzerinde fiziksel değişiklikler yapan, iyilik veya kötülük simgeleyen sular masallarda işlevsel birer motif olarak ele alınmıştır.

*Gülünce Güller Açılan Kız* (M3) (Bahadur, 2017:174) masalında “olağanüstü ağaç” motifi şu şekilde yer almaktadır: “Gülünce Güller Açılan Kız doğarken kızın canının annesinin evinin önündeki ulu karaağaçta olduğunu söylerler. Bunu bilen teyzeleri ağacı kesince kız ölür, aynı gün kızın teyzesinin kızı bir çocuk doğurur. Çocuğun canı da boynundaki gök boncuktur. Bir rüzgâr çıkar, çocuğu dağ başında bir kulübede ölü vaziyette yatan kızın yanına götürür. Çocuk boynundaki gök boncukla oynarken boncuk kızın boğazına kaçır ve kız canlanır. Bey oğlu avcılık yaparken dağ başındaki kızı bulur ve kendisiyle hile yaparak evlenen kara kızı kırk katırla cezalandırır ve dirilen kızla evlenir.” Masalda Gülünce Güller Açılan Kız’ın ruhunun ulu kara ağaçta düşünülmesi Türklerde ağaç kültürünün masallara yansımaları olarak düşünülebilir.

Diğer bir Uşak masalı olan *Keşkek Masalı*’nda (M5) (Bahadur, 2017:183) ise “olağanüstü ağaç” motifi şu şekilde görülmektedir: “Genç kız annesinin pişirdiği keşkeğin hepsini arkadaşlarıyla yiyince annesi durmadan keşkeği sorarak kızı usandırır. Bir zaman sonra annesi ölür ve evlatları annelerini evlerinin bahçesine gömerler. Annesinin ölümünden bir müddet sonra mezarının başında bir ağaç biter. Kız bey oğluya nişanlıdır. Nişanlısı bir gün gelip kızın dizinde yatarken ağaç eğilir, kıza “Keşkek nerede?” diye sorar. Bunun üzerine kız bey oğluya beraber yolculuğa çıkar.” Türk mitolojisinde ağaç kimi zaman yeryüzüyle gökyüzünü arasında kozmik yolculuk için bir geçit kimi zaman da canlı bir varlık olarak tasavvur edilir. Bir Altay efsanesinde; “Dünyanın göbeğinde, her şeyin merkezinde bütün ağaçların en ulusu, dev bir çam ağacı bulunmakta ve bu ağacın üst dalları Bay-Ülgen (Baş Tanrı) katına kadar ulaştığı” anlatılmaktadır. Bu dünya ağacı timsalini zaman zaman Altay şamanlarının davullarının derilerinin üzerine resmedilmiş olarak görürüz (Harva, 2014: 53). Şamanist Türklerin kutsal saydıkları ağaçlardan en şöhretlisi kayın ağacıdır. Her şamanlık ayininde



kayın ağacı bulunur. Şamanistlerin inançlarına göre kayın ağacı “atamız Ülgen’den anamız Umay ile gökten indirilmiştir.” (İnan, 1998: 254). Ağacın kutsal kabul edilmesinin mitolojik dönem itibariyle görüldüğü bu bilgilerden anlaşılmaktadır. Mitolojiden günümüze ağaç, ölüm ve dirilişle ilişkilendirilerek de kullanılmıştır. Ağacın mevsimsel olarak yapraklarını döküp yeşermesi ölümü ve yeniden doğuşu ifade ettiği için bu masallarda da insanın canının ağaçta olduğunun düşünülmesi; insanın ruhunun ağaca geçmesi ve ağacın insan gibi konuşması ağacın canlı olduğunun düşünüldüğünü gösteren olağanüstülük örnekleridir.

*Nohuttan Oğlan* (M 37), (Bahadur, 2017: 224) adlı masalda “olağanüstü tahıl” motifi masala adını verecek şekilde işlevsel olarak kullanılmıştır. “Çocuğu olmayan bir kadın sac başında ekmek yaparken ocağın kenarına nohut ıslatır, bir yandan da Allah’a kendisine çocuk vermesi için dua eder. Bir de bakar ki ocağın kenarına ıslattığı nohutların hepsi çocuk olmuş. Kadın bu çocuklara ekmek yetiştiremeyince hepsini ateşin içine süpürür. Ancak bir tanesini süpürgenin kenarında kalır ve Nohuttan Oğlan’ın macerası bu şekilde başlar.

Uşak masallarından *Mercimek Çocuk* (M 146) (Bahadur, 2017: 363) masalında bu kez olağanüstülük özelliği taşıyan tahıl, mercimektir ve olağanüstü tahıl motifi şu şekilde yer almaktadır: “Çocuğu olmayan bir karı kocaya mercimekleri bacadan atarlarsa bir sürü çocukları olacağını söylerler. Kadın da bacadan mercimek atınca bir sürü mercimek çocuk olur. Çocuklar şımarınca anneleri eline terliği alır, kadının vurduğu ölür. İçlerinden biri kilimin altına saklanarak hayatta kalır.”

*Kabak Güzeli* (M7), (Bahadur, 2017: 185) masalında olağanüstülük taşıyan nesne kabaktır ve şekil değiştirme işlevindedir. “Çocuğu olmayan gelinin çocuksuzluğunun devası için kaynanasının hocaya okuttuğu bükme ( sac böreği), gelinin değil de tesadüfen oğlunun yemesi üzerine oğlan hamile kalır. Git gide karnı büyüyen oğlan, insanlardan utanarak ormana gider. Oğlandan doğan kabak şeklinde bir çocuktur; oğlan çocuğu ormana terk etmek istese de kabak yuvarlana yuvarlana babasının peşinden eve kadar gelince annesi ve babası kabak çocuğu eve alarak onunla yaşamaya başlarlar. Herkes evden çıktığında kabağın içinden dünya güzeli bir kız çıkmaktadır.” Şekil değiştirme vasıtasıyla olağanüstülük vasfı kazanan kabak eve geldiğinde olağanüstü güzellikte bir kıza dönüşmektedir.

Şekil değiştirme motifi efsane, destan, halk hikâyesi ve masallarda görülmektedir. Masal ve destanda görülen şekil değiştirmeler geçicidir; masal ve destan kahramanı eski haline dönebilir. Efsanelerde ise bu durum kalıcıdır. Masallardaki şekil değiştirmede sihir ve büyü

söz konusudur ve şekil değiştirmenin eğitime ve ders verme işlevi yoktur. Masalların inandırıcılık özelliği olmadığı için dinleyenler tarafından kuşa, taşa ve benzeri hayvanlara dönüşmeye inanılmaz (Ergun, 1997: 175). Kabak Güzeli masalında hamile kalma, olağanüstü bir yolla gerçekleşmektedir. Bu nedenle anne yerine babadan doğan çocuk da olağanüstü özellikler göstermektedir. Kabak şeklinde dünyaya gelen çocuk kimsenin görmediği yerlerde olağanüstü güzellikte bir kıza dönüşmektedir. Bu tılsımın sırrı çözüldüğü takdirde güzel kız bir daha kabağa dönüşmeyecektir. Bu masalda görülen şekil değiştirmede eğitime ya da âhlak dersi verme değil sihir ve büyü söz konusudur.

*Gülünce Güller Açılan Kız* (M3) (Bahadur, 2017:174) masalında “olağanüstü gül” motifi bulunur ve yine bu olağanüstü nesne masalın adına katkıda bulunur niteliktedir. “Bir padişahın üç kızında en küçüğü bir bey oğlu ile evlenmeden önce ‘Beni alırsan sana alını yıldızlı, sırma saçlı kız dünyaya getireceğim.’ diye söz verir. Padişahın küçük kızından doğan bu altın saçlı kız çocuğunun banyo yaptığı su altına dönüşür. Kız doğduğu günden itibaren yanında bir kara kedi bekler. Büyüyünce kızını uzak bir diyardan gelen görücüye verirler. Kızını oğlanın memleketine götürürken teyzeleri de yanında gider. Ancak teyzeleri oğlana kendi kızlarını vermek için türlü hilelere başvururlar. Yol boyunca kıza tuzlu su verirler. Tuzlu suyu içtikçe susayan kız, su isteyince su karşılığında gözlerini alır, onu bir çeşme başında bırakırlar. Kız çeşmenin başında beklerken bir sığırtmaç gelir, zor durumdaki kızını eve götürür. Kızın elini yıkadığı su da içtiği su da altın olmaktadır. Kız gözlerini teyzelerinden geri almak için dededen ve nineden kendisini güldürmelerini, gülünce dökülen gülleri de çuvala doldurmalarını ister. Dede bir çuval gülü kızın teyzeleriyle değişerek kızın gözlerini alır ve dua ederek kızın gözlerini yerine takar.”

Uşak masallarından *Zümrüdü Anka Kuşu* (M2) (Bahadur, 2017:171) masalında olağanüstü nesne bu kez bir aynadır. “Sihirli kuyudan aşağı inen oğlan kuyudan aşağı indiğinde görür ki aşağısı bir dünya gibidir. Oğlan devin evini bulur, devin evinde kızlar gergef dokumakta, dev karısı da onlara bekçilik yapmaktadır. Devın bir aynası, bir tarağı, bir de süpürgesi vardır. Devın aynası dünyanın her yerini göstermekte, süpürgesinin her teli kırk türlü şarkı söylemektedir.” Zümrüdü Anka Kuşu masalında devın dünyanın her yerini gösteren aynası şamanın aynasını anımsatır özelliktedir. Şamanlar tarafından çeşitli büyüsel ve sihirselsel uygulamalarda kullanılan, hastalıkların tedavisi sürecinde hastanın iyileşip iyileşmeyeceği bilgisine ulaşmak amacıyla başvuru, öteki dünyayı görerek ruhların yerinin tespitini sağlayan ve şaman eşyaları içerisinde en kudretlisi olduğuna inanılan nesne aynadır (Bayat,

2015: 190). Masallarda olağanüstünün kurgulanması kimi zaman da inanç sisteminin kodlarını taşıyıcı niteliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Şamanlığı yaşamayı geçmiş yüzyıllarda bırakmış bir toplumca yaratılan *Zümrüdü Anka Kuşu* masalı, şamanlığın önemli bir emaresi olan, bu masalda olağanüstü nesne motifi olarak karşımıza çıkan ayna ile günümüze taşınmıştır.

#### D. Olağanüstü Hadiseler

Uşak'tan derlenen masallardan *Sabır Taşı* (M4) masalı, (Bahadur, 2017: 181) otuz dokuz gün boyunca ölü olan oğlanın kırkıncı gün uyanması, dert anlatılan sabır taşının şişmesi gibi olağanüstü olaylar üzerine kurulmuştur.

*Keşkek Masalı*'nda (M5) (Bahadur, 2017:183) ise ağacın konuşması, yılanın konuşması, yaşlı dedenin duasıyla genç kızın yol boyunca yaşlı bir adam suretinde görünmesi gibi olağanüstülüklerle masal dinleyenler fantastik bir dünyaya götürülmektedir.

*Parmak Çocuk* (M 55) (Bahadur, 2017:256) masalında olağanüstü hadise çocuğun parmak kadar küçük olmasından kaynaklanırken, *Tan Tan Gabacık* (M 20) (Bahadur, 2017:204) masalında özellikle cansız varlıklarla konuşma şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yine Uşak masallarından zincirlemeli masal örneği olan *Çanlı Tilki* (M102) (Bahadur, 2017:320) masalında ise “konuşan ırmak” ve “konuşan tilki” motifleri görülmektedir.

*Melikşah* (M59), (Bahadur, 2017:267) masalında olağanüstü tedaviler görülmektedir. Melikşah masalında çocuksuzluğun devasının ermiştenden alınan elma olması, kör gözün ağaç yaprağıyla açılması gibi olağanüstü tedavi yolları görülmektedir. Ayrıca masalda kuşdilinden anlama, başındaki üç beyaz tüyün tılsımıyla olağanüstü derecede güçlü olma gibi olağanüstülük motifleri de yer almaktadır.

*Namert ile Cömert* (M45) (Bahadur, 2017:237) masalında ise olağanüstü tedavi şu şekilde gerçekleşmektedir: “Arkadaşı Namert tarafından gözleri oyulan Cömert bir ceviz ağacına çıkar. Akşam olunca cinler davul zurna çalarak gelir, ağacın dibinde yemekler helvalar yaparlar. Cömert, cinlerin aralarındaki konuşmayı dinler. Bir cin diğerine insanoğlunun körlüğün devasını bilmediğini, çınar ağacının yaprağını avuç ortasında ovulup görmeyen göze sürüldüğünde gözlerin açılacağını söyler. Cömert çınar ağacının yaprağını ovup gözlerine sürer ve gözleri açılır.” Uşak masallarından *Namert ile Cömert* masalında da çınar ağacının yüklendiği kör gözün sağaltımına dair işlev dikkat çekicidir. Bu masalda ağaç gözlerini

kaybeden Namert için hem bir sığınaktır hem de görmeyen gözünün devasıdır. Bu bağlamda çınar ağacına yüklenen değer ağaç kültürünün masala yansımaları olarak değerlendirilebilir.

*Yedi Devler* (M67) (Bahadur, 2017:278) masalında ise olağanüstü tedavi bu kez su ve kurtlu elmayla gerçekleşecektir. Masalda annesi, oğluna hasta olduğunu, hastalığının şifasının da yedi devlerin oradaki kurtlu elma ile suda olduğunu söyler. Çeşitli maceralardan sonra oğlanın üç parçaya ayrılmış vücuduna kurtlu elmayla ilaçlı su sürülüp oğlanın saçı da kesilince oğlan dirilir. Görüldüğü üzere Yedi Devler masalında elma bu kez çocuksuzluğun çaresi değil hayat verici bir işlevdedir. Devler diyarındaki kurtlu elma ve ilaçlı su ölmüş bir bedeni diriltecek güçtedir. Yedi devler masalında kahramanın vücudunun parçalara ayrılıp ölmesi sonra şifalı su ile dirilmesi şamanlık ritüellerinden ölüp dirilme ritüelini anımsatır özelliğindedir. Eliade, şaman adayının rüyasında doğranma, kesilme, karnının yarılması gibi yollarla ölmesinin şamanlığa geçiş ritüellerinden simgesel olarak ölüp dirilmeye karşılık geldiğini ortaya koyar (Eliade, 1999: 80). Devlerin mağarasında bulunan su ise ölü bedeni canlandırma yönüyle “hayat suyu” motifinin masala yansımaları olarak su kültürüne işaret etmektedir.

*Çanlı Tilki* (M102) (Bahadur, 2017:320) masalında ise “ateşin olağanüstü davranışları” motifi görülmektedir. Kuyruğuna çan bağlı tilkinin ateşle konuşması ve ateşle suyu karşı karşıya getirmesi önemli motiflerdendir.

*Balböyrek* (M58) (Bahadur, 2017:262) masalında olağanüstü yardımcı olarak at, motifi yer almaktadır. Çocuğu olmayan hükümdar yolda rastladığı dervişin verdiği elmanın yarısını kendisi yerken yarısını karısına yedirir, elmanın kabuklarını ise atına verir. Hükümdar dokuz ay sonra doğan oğluna dervişin istediği şekilde Balböyrek, atın doğurduğu taya da Benliboz adını verir. Masalın devamında Balböyrek, atı Benliboz’un verdiği akıllarla üvey annesinin ölüm tuzaklarından kurtulur. Atın insan gibi düşünüp akıl vermesi, kahramanı koruması, konuşması, uçması gibi olağanüstülükler masalda yer almaktadır. Söz konusu masalda kahramana yoldaş olan at, şamanist bir anlayışla ilişkilendirilebilir. Zira at, şamanın esrimesine yani mistik yolculuğuna eşlik eden bir ‘ruh göçürücü’ olarak şaman ayinlerinin önemli bir parçasıdır. Düzey atlamayı, bu dünyadan öbür dünyaya geçişi sağlar (Eliade, 1999: 508).

*Sultan Süleyman’la Anka Kuşu* (M6) (Bahadur, 2017:184) masalı mitolojik bir kuş olan Anka kuşu üzerine kuruludur. Bu masalda öncelikle Anka kuşunun kendisi, Anka kuşu ve diğer

kuşların Sultan Süleyman'la konuşması, Anka kuşunun beşikteki kızını alıp büyütmesi, nehrin sürükleyip getirdiği manda derisinin içinin ev gibi olması olağanüstü hadiseler arasındadır.

*Balık Bilmezse Halik Bilir* (M26) (Bahadur, 2017:213) masalında padişahın oğlunun acıyıp denize geri bıraktığı alabalığın bir dedeye dönüşüp ona yardım etmesi; bu oğlanın evlendiği kızın karnında bir yılan olması ve alabalık kılığına girmiş olan dedenin yardımıyla o yılandan kurtulmaları şeklinde olağanüstülük görülmektedir.

*Gülünce Güller Açılan Kız* (M3) (Bahadur, 2017:174) masalında balık karnında yaşama söz konusudur. “Gülünce Güller Açılan kızını bir göle atarlar. Kız bir balığın karnında alını yıldızlı oğlanla güzel kız dünyaya getirir. Gülünce Güller açılan kız, bey oğlunun rüyasına girerek bir balığın karnında olduğunu bildirince oğlan balıktan karnındaki hanımı ve çocuklarını salıvermesini ister. Balık hanımını ve çocuklarını tükürünce kurtulur, mutlu mesut yaşarlar.

*Korkuyu Arayan Oğlan* (M 42),(Bahadur, 2017:232) masalında “olağanüstü ölüm” motifi görülmektedir: Bir kadın oğluna sürekli olarak korktuğunu söyleyince oğlu korkuyu aramak üzere yola çıkar. Mezdaki ölümlerle, devlerle olan bir dizi maceradan sonra korkuyu arayan oğlan korkuyu bularak geri döner. Evine döndükten üç gün sonra da korkudan ölür.

Uşak masallarından Masal No:153'de (Bahadur, 2017:370) bir genç harpten dönerken yaşlı bir kadınla karşılaşır. Yaşlı kadın gençten gösterdiği ağaca çıkmasını ve söylediklerini yapmasını ister. Ağaca çıkarken oğlanın eline üç kıl verir. Küçük, ortanca ve büyük kılırları birbirine sürtünce ortaya çıkacak olağanüstülükleri söyler, oğlan da ihtiyaç anında yaşlı kadının dediklerini yaparak bu olağanüstü kılırlar sayesinde hayatta kalır.

*Üç Kardeşler* (M10) (Bahadur, 2017:191) masalında ise realist rüya motifine rastlanmıştır. Üç erkek kardeşten büyük olan ikisi zenginken küçükleri fakirdir. Küçük erkek kardeş ölmüş olan babalarının rüyasına girip ona yol göstermesi sayesinde zengin olur.

## Sonuç

Masalın kurgusu içerisinde hayal gücünü harekete geçiren temel unsur olağanüstülükler motifidir denilebilir. Olağanüstülük masalın temel dinamiklerinden olup masalı oluşturan bilincin fantastik bir bakış açısıyla ortaya koyduğu hayal ürünü bir dünyayı yansıtır. Diğer yandan masallar kökleri eski inanç sistemlerine ve mitlere kadar uzanan ve kolektif bilinci bugüne aktaran bir kültür taşıyıcısı olarak görülmelidir. Uşak masalları özelinde incelemeye konu olan masallarda yer alan olağanüstülükler motiflerinde totemizm, animizm, şamanizm

gibi inanç sistemlerine; ağaç kültü, su kültü gibi tabiat kültlerine; sihir ve büyü, kehanet, şekil değiştirme, alt dünyaya seyahat gibi şamanlık devrinden kalan pratiklerin izlerine rastlanmıştır. Bu bağlamda Uşak masallarında rastlanan olağanüstülükler motifi, mitik ve şamanistik anlayışı yansıtmaları bakımından değer taşımaktadır.

Sahadan derlenen 32 masalda olağanüstülük motifi örneklendirilmiştir. Bu masallar dışında, tezde yer alan tüm masalarda olağanüstülük grubuna girecek varlık, olay veya durumlar bulunmaktadır. Olağanüstülük içeren motifler bazen devler, bazen sihir gibi farklı başlıklar altında yer aldığı gibi söz gelimi hayvan masallarında konuşan hayvanlar da olağanüstülük grubuna girmektedir. Bir masalda birden fazla motif başlığında da olağanüstülük yer alabilmektedir. Çalışmada yalnızca “Harikuladeliçler / Olağanüstülükler” motif başlığına uygun maddeler değerlendirilerek sınırlama yapılmıştır. Motifle ilgili tekrara düşülmemesi açısından farklı maddelerden örnekler verilmiştir. “Diğer dünyalara seyahatler” motifinde; Uşak masallarında kahramanın alt dünyaya iniş; alt dünyadan da Zümrüdü Anka kuşunun sırtında yeryüzüne dönüşü yoluyla yapılan seyahatler görülmektedir. Zümrüdü Anka kuşunun kendisi motifin sayılması için yeterli iken alt ve üst dünyalara seyahatler motif indekse uygun şekilde masalda kullanılmıştır. Uşak’tan derlenen, iki varyantını gördüğümüz Zümrüdü Anka Kuşu masalında kahramanın yeryüzünden alt dünyaya, alt dünyadan yeryüzüne yaptığı seyahatler kahramanın erginlenme serüveninin ifadesidir. Kahramanın bu yolculuklarına ak koç, kara koç ve Zümrüdü Anka kuşunun eşlik etmesi, bu olağanüstü yardımcılarından ak ve kara koçun iki kılı birbirine sürtmek suretiyle çağırılması gibi hususlar, masal kahramanı ile şamanın erginlenme sürecinde gerçekleştirdiği mistik yolculuğun benzeştiğini göstermektedir. Bu bağlamda inanç sisteminin değişmesine rağmen şamanist inancın temel aktörleri olan şamanların masal kahramanlarının eylemlerinde yaşatıldığı söylenebilir.

“Olağanüstü yaratıklar” başlığı altında olağanüstü şahıslar, olağanüstü güçlü insanlar, olağanüstü yerler ve eşyalar, olağanüstü hadiseler masallardan örneklenecek sunulmuştur. Olağanüstü bir kuyu, su, ağaç, tahıl, sebze, gül ve ayna masallar içinden farklı örnekler olması için tercih edilmiştir. Özellikle olağanüstü su motifi tedavi, hayat verme, talihin değişmesi işlevleri daha yoğun görülmüştür. Ayrıca ölünün dirilmesi, şekil değiştirme, konuşan insan dışı varlıklar ve olağanüstü tedaviler de Uşak masallarında karşılaşılan olağanüstü olaylardandır. İnsanların güçlerinin abartılarak olağanüstüleştirildiği örnekler yanı sıra nesne ve hadiselerdeki olağanüstülükler de masalın işleyişini belirleyen kilit aşamalar olarak Uşak masallarının belirleyici motifleri şeklinde kullanılmıştır. Derlemeler sürecinde kaynak



kişilerin icra ettikleri masalların kimilerini masalların olağanüstü eylem ve kahramanlar içermesine rağmen gerçekliğine inanarak ve içselleştirerek aktardığı da kaydedilmiştir.

Uşak'tan derlenen masallarda karşımıza en çok çıkan motiflerden olan “olağanüstülükler motifi” toplumun hayal gücünü yansıtarak anlatıma fantastik bir boyut kazandırması bakımından önemlidir, diğer yandan “olağanüstülükler motifi”nin kültürel ve mitolojik temellere dayandığı ve toplumsal hafızanın bugüne aktarılması işlevinin söz konusu olduğu görülmektedir.

### Kaynakça

- ARSLAN, Mustafa (2008). *Denizli Yöresinden Derlenmiş Masallar, İnceleme-Metin*, Denizli: Zirve Yayınları.
- BAHADUR, Yeliz (2017). *Uşak'tan Derlenen Masallar Üzerine Bir İnceleme*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Uşak.
- BAYAT, Fuzuli (2011). *Türk Mitolojik Sistemi, Onkolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1*, Ankara: Ötüken Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli (2015). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ankara: Ötüken Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili (2016). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı: Bütün Eserleri 3*, Ankara: Gerçek Yayınevi.
- BORATAV, Pertev Naili (2017). *Folklor ve Edebiyat 2: Bütün Eserleri 8*, İstanbul: Adam Yayınları.
- DUYMAZ, Ali (2008). “Türk Folklorunda Dış Ruh Tasarımı”, *Bilig*, Sayı:45, 1-22.
- ELİADE, Mircea (1999). *Şamanizm*, Ankara: İmge Kitabevi.
- ELİADE, Mircea (2014). *Dinler Tarihine Giriş*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- ERGUN, Metin (1997) . *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*, C.1, Ankara: Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- HARVA, Uno (2014). *Altay Panteonu (Mitler, Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar)*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- İNAN, Abdulkadir (1998). *Makaleler ve İncelemeler II*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KARADAVUT, Zekeriya (2010). “Kırgız Masallarında Mitolojik Unsurlar”, *Milli Folklor*, Cilt:85, 71-80.
- MACİT, Muhsin , & SOLDAN, Uğur (2010). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- NASKALİ, Emine Gürsoy & ŞEKER, Ayşe (2017). *Kuş Kitabı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim (2002). *Gümüşhane ve Bayburt Masalları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

SAKAOĞLU, Saim (2003). *Masal Araştırmaları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ŞİMŞEK, Esmâ (2001). *Yukarıçukurova Masallarının Motif ve Tip Araştırması I- II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

THOMPSON, Stith (1955). *Motif Index of Folk-Literature*, C. I, New York.

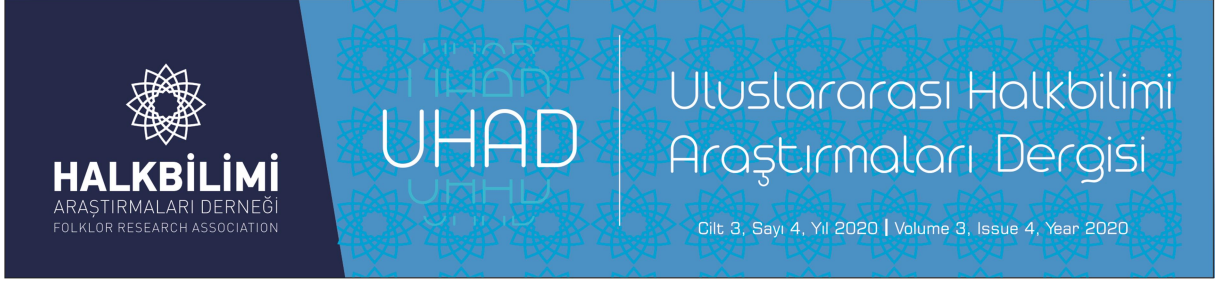
TODOROV, Tzvetan (2012). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

TÜRKAN, Kadriye. (2012). “Türk Dünyası Masallarında Su Kültü”, *Milli Folklor*, Cilt:93, 135-148.

Türkçe Sözlük, (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

URAZ, Murat (1994). *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

YILDIRIM Ali ve ŞİMŞEK Hasan (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.



Geliş Tarihi:02.05.2020 Kabul Tarihi:23.05.2020

Entry Date: 02.05.2020 Accepted: 23.05.2020

## RÖLYEF HEYKEL TEMELİNİN HAZIRLIĞINDAKİ ÜÇ BASAMAK

### Three Steps in the Preparation of the Relief Sculpture Base

Atanas KARAÇOBAN\*

#### Özet

Bu araştırmada, rölyefin ne olduğu, hangi dönemlerde nasıl ele alındığı ve nasıl irdelendiği ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu kapsamda; değişik malzeme yüzeylerinde yükseltme veya çökertme yoluyla nesnelerin, figürlerin boyutlandırılması şeklinde meydana getirilen heykel formunun ne olduğu? Rölyefte görüntü yüzeyden yalnızca kısmi olarak yükselen hacimsel bir şekil ile oluşturulup oluşturulmadığı? Tarihsel süreç içerisinde oyulmuş rölyef, barölyef (alçak rölyef) ve Urölyefin (yüksek kabartma) ne olduğu? ve rölyefteki perspektif kurallarının ne olduğu? derinlemesine incelenmiştir. Araştırma nitel araştırmalar arasında yer alan kaynak taramaya dayalı betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın kaynak taramasına dayalı bulgularından hareketle; (1) Rölyef heykelin, binlerce yıldır çeşitli sanat dallarına mensup sanatçılar için uygulama alanı olarak işlev gördüğü; (2) üç rölyef heykel türünün, oyulmuş rölyef, barölyef (alçak rölyef) ve Urölyef (yüksek kabartma) olduğu; (3) rölyef heykelin meydana getirilme sürecinde üç aşamanın temel olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Rölyef, heykel, üç boyutluluk, yassılaştırma.

#### Abstract

Relief is a sculpture form, which is created by dimensioning objects or figures through the formation of various material surfaces via raising and lowering techniques. The image in relief is given through volumetric shape being raised partly on the plane. Similar to sculpture, relief consists of three dimensions; however, the third dimension is narrowed down. In the historical process, relief is divided into three types; namely, carved relief (intaglio), bas-relief (low relief), alto-relievo (high relief). Nevertheless, these three relief types are used together in some works of art. Even so, all three types reveal their own features and characteristics, and are finally formed according to perspective rules within the scope of three steps which are called background, mid-ground and foreground. Relief sculpture has functioned as a field of application for artists of various art branches for thousands of years. Following the information on these three types of relief sculptures, the three steps in creating a relief sculpture or the flattening technique of the three dimensions are revealed in this study through application samples.

**Key words:** Relief, sculpture, three-dimensionality, flattening.

#### Giriş

Rölyef, Latince kökenli olup Türkçeye Fransızcadan (relief) girmiş bir sözcüktür ve yükselti, çıkıntı anlamına gelen relevo kelimesinden türemiştir. Genel anlamda rölyef, “kabartma”

\* Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, atanaskaracoban@yahoo.com

anlamında kullanılmaktadır. Sanat terimi olarak değişik malzeme yüzeylerinde yükseltme veya çökertme yoluyla nesnelerin, figürlerin boyutlandırılması şeklinde meydana getirilen eserleri adlandırmakta kullanılmaktadır.

Rölyefte görüntü yüzeyden yalnızca kısmî olarak yükselen hacimsel bir şekil ile oluşturulur. Heykelde olduğu gibi rölyef de üç boyuttan oluşmaktadır, ancak üçüncü boyut daraltılmıştır. Diğer deyişle rölyef yuvarlak bir heykelle düz yüzeydeki bir imge arasındaki bir geçiş aşaması gibidir. Yüzey bu durumda hem teknik temeli hem de kompozisyonun yerleştiği fonu oluşturmaktadır (Vorona, 1981: 18). Rölyef konusunda Leonardo da Vinci, bir heykelin aslında biri figürü önden, diğeri de arkadan gösteren iki rölyefin birleşimi olduğunu söylerken (Panofsky, 2012: 274) heykel sanatının temelini rölyef olduğuna vurgu yapar.

Rölyef, antik zamanlarda özellikle Hindistan, Mezopotamya, Kamboçya, İran gibi Doğu ve Uzak Doğu'da yaygın olarak yapılan bir sanat olmuştur. Örneğin Nineveh ve Persepol'deki Asur ve Pers krallarının saraylarının sahneleri, tamamen kabartmalarla kaplanmıştır. Asurlular rölyef heykel sanatında savaş ve av sahnelerini tasvir etmişler ve hayvanların değişik duygulanımlarını, görünümelerini (öfkesini, acısını, mücadelesini, vb.) yansıtmada ustalaşmışlardır. Persepolian rölyeflerinde, kraliyet gücünü gösterme amacı güdülmüştür. Üzerlerinde kılıçlı, mızraklı ve okçu askerler ve krallar kralına haraç getiren milletler tasvir edilmiştir. Babilliler, krala getirdikleri boğaları, Elamlar evcilleştirdikleri aslanları, Araplar develeri tasvir etmişlerdir. Bu eserlerde tüm figürlerin aynı boyutta olması ve aynı yöne doğru yönelmesi/gitmesi sayesinde bu figürlerin arkasından çok sayıda insan ve hayvanın geldiği hissi uyandırılmıştır. Basit bir tekrarlama metodu ile elde edilen ritimle, canlandırılan olay yüceltilmiştir. Eski Mısırlılar ölülerinin gelecekteki ihtiyaçlarını temin etmek amacıyla mezarlarına insan gözünden saklanan heykel ve rölyefler yapmışlardır. Özellikle rölyeflerde bol yiyecekler ve içecekler, köleler, avlanma ve balık tutma sahneleri ve yok edilemez bir beden betimleyerek (Panofsky, 2012: 283) ölen kişinin gelecekteki hayatında ihtiyacı olabilecek şeyleri karşıladıklarını sanmışlardır.



Görsel 1: Aslan avı. Asurlu rölyefi Nineviya. M.Ö.645-635 y. (Britanya Müzesi)

Boyut olarak Doğu'nun rölyefleri, Avrupa rölyeflerine nazaran çok daha büyüktür. Bunlar bazen tüm duvarı kaplar, kimi zaman ise friz'i oluştururlar. Çoğunlukla da gerçekçi imgelerden oluşurlar.

Tarih boyunca özelde rölyef heykel genelde ise sanatçı-eser ve özgünlük konularında sanatçılar arasında tartışmalar olmuş, bu tartışmalarda üzerinde durulan konular/sorular bugün de güncelliğini sürdürmektedir:

1. Rölyef heykele bir sanatçının özgün yorumu olarak bakılması doğru olur mu?
2. Eserin tasarımına zarar verilmemesi amacıyla aksiyom gibi öğrenilmesi gereken, yüzyıllardan beri süre gelen görsel sanatlar olgusunun getirdiği tecrübelerle oluşan bilgi var mıdır?
3. Cehalet ile profesyonellik arasındaki çizgi nereden geçer?
4. Bir yanda sıradan, yoz, taklit işleri sergileyerek kolay üne kavuşmak için yol arayan cahillerle, teknik anlamda kusursuz, ustaca yapılmış eserleri ve özgün sanatçıları nasıl ayırt etmek gerekir ve hangileri "profesyonel" sıfatını hak eder?

Tüm bu soruları sormamızın nedeni, Kiev Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde Prof. İ.V. Makagon'un verdiği Rölyef Kanunları dersini almış, rölyef heykelin düzlemdeki ince, çok basamaklı derinlik hissini doğru bir şekilde vermek için resim ve heykelin derin bilgiler gerektiren sanat dalları oldukları kadar, aynı zamanda birer bilim dalı olduklarına olan inancım ve bu sanat dallarının sadık bir taraftarı ve savunucusu oluşumdur.

Heykel sanatçısı, yüzeye adeta bir resmin heykelini kabartır ve bu durumda deniz, ağaçlar, bulutlar, binalar vb. resim ve grafiğin el verdiği, ancak heykelin olanakları arasında

bulunmayan her şeyi kullanabilmek için zemin oluşturur (Evstratova, 2001: 7). Bu çalışmada, amacımız, altın oran sırlarını ortaya çıkarmak değildir; ki altın oran da artık bir sır değildir. Çalışmamızda basite indirgenmiş üç aşamayı, basamağı, rölyefin üç ana planını, üç türünü göstermek amaçlanmaktadır.

## 1. Rölyefin Üç Ana Planı ya da Türü

### 1.1. Oyulmuş Rölyef (Kaya bloklara ya da duvarlara kontur olarak oyulmuş)

Çoğu Antik Mısır tapınaklarının sütunları, bütünüyle çizimlere çok benzeyen, ancak çizgilerin yerini oyukların aldığı oyulmuş rölyeflerle kaplıdır (Evstratova, 2001: 7). Her birinde bir başka öykü sergilenen bu oyulmuş rölyeflerin sanatçıları, devirlerinde yaşanan olayları adeta kayıt altına almak gibi bir düşünceyle taşlara, kaya kütlelerine yaratıcılıklarını oyuk çizgiler şeklinde nakş etmişlerdir ki günümüzde bunlar, oyulmuş rölyef adıyla bilinir. Örnek verecek olursak, Orhun Abideleri'nden biri olan Kültigin Abidesi'nin tepe noktasında ölüm ve sonsuzluğu (Somuncuoğlu, 2008:148), özgürlüğü; kararlılığı; çevikliği, sürati, yazı, bolluğu, bereketi, zenginliği; asaleti, cesareti ve hâkimiyeti (Alyılmaz, 2005: 17) betimleyen dağ keçisi, oyulmuş rölyef olarak yapılmıştır.



Görsel 2: Kültigin Anıtı'nın tepesinde dağ keçisi rölyefi (Somuncuoğlu, 2008:149)





Görsel 3: Oyuk rölyef. Saç Buklesi tutan kuafor İnenu. M.Ö. 2040y. Kireç taşı. Bruklin müzesi



Görsel 4: Akhenaton ve ailesi. Kahire Müzesi, Mısır

## 1. 2. Ba-rölyef (Alçak Rölyef)

Ba-rölyef, Fransızca *Bas-Relief* kelimesinden türemiştir ve alçak rölyef anlamına gelmektedir. Ba-rölyefte imgeler yüzeyden, kendi gerçek hacminin en fazla yarısına kadar yükselbilmektedirler. Ba-rölyefte yüzeyi ayarlamak çok önemlidir. Ba-rölyefin arka yüzeyinin (fon) en derin kısmını ve bu yüzeyden yükselen figürlerinin ve ayrı detaylarının tespit edilerek yerleştirilmesi gerekir; ki rölyefe bakanlar, içgüdüsel olarak ba-rölyefin arka yüzeyinin düz olduğuna ikna olsunlar (Kepinov, 1931: 47). Belki de Parfenon Tapınağı'ndaki friz, ba-rölyef türündeki kabartmanın, rölyef heykelin en görkemli örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.



Görsel 5-6: Parfenon frizi. Frizin uzunluğu:160m, genişliği:1m. Frizde toplam 350 yaya, 150 atlı figürü bulunmaktadır.

Golubkina, “ba-rölyef kısmen bir çizime benzer. Sanki kil ile resim yapıyormuşsunuz hissi verir” derken ba-rölyefin resimselliğine işaret eder ve şu öneride bulunur: “Ba-rölyef çalışırken sanatçı, rölyefin her yerinde aynı oranı kullanmalı ve perspektifi korumalıdır. Bu olmadan, basit bir yassılaştırma ortaya çıkar: Bu yassılaştırma rölyef bazen o kadar garipleşir ki kabartmayı tekrar tam boyutlu heykelle çevirdiğinizde baş, omuzlardan daha geniş, burun genişliği ise ağızdan daha büyük olabilir. İyi bir ba-rölyef, çok dikkatli modellemeyi ve derecelendirilen daralmaların sürekliliğini gerektirir; yani, doğal olarak size daha yakın olan her bölümü, size yakın olması sebebiyle yükseltirsiniz ve tersine, sizden daha uzakta olduğunu gördüğünüz her bölümü daha alçak kabartma yaparsınız.” (Golubkina, 1960: 26). Çünkü, arkadaki, yani daha uzaktaki nesnelere yakındaki nesnelere kadar kabarması ya da öne çıkmaması gerekir; ki bu da ba-rölyefte zorunluluktur.

### 1.3. U-rölyef (Yüksek Kabartma)

U-rölyef, Fransızca haut-relief kelimesinden türemiştir. Figürler, bu tür rölyeflerde yüzeyden hacimlerinin dörtte üçü oranından daha fazla, kimi zaman ise üç boyutlu heykel gibi yüzeye hafifçe temas edecek şekilde ayrılabilirler. U-rölyefde mimari mutlaka yüzey ile temas etmektedir (Voronova, 1981: 20). U-rölyef çalışması yaparken daraltmalara neredeyse hiç ihtiyaç duyulmaz. U-rölyef figürlerinin yalnızca gözümüze görünen yönlerinin şekillendirilmesi, onu yuvarlak heykelden ayırt eden tek özelliğidir (Kepinov, 1931: 48). En çok bilinen u-rölyefler Pergamon Sunağı’nda MÖ. 180 yılında yapılmıştır. Rölyefler, Antik Yunan tanrılarının Titanlar ile olan savaşını betimlemektedirler. U-rölyeflerden birinde, kim oldukları bilinmeyen birileri arasındaki vahşi mücadelede sarmalanmış, dinamik figürler dikkat çekmektedirler. Her ne kadar Ocman, (2014: 42) frizin Phyromachos’a ait olduğunu

belirtse de bu eser üzerinde grup halinde çalışmış olan heykeltıraşların isimleri bilinmemektedir. Tüm sunağı çevreleyen frizin yüksekliği 230 cm'dir.



Görsel 7: Tanrılar ve devlerin savaşı (ayrıntı). Pergamon Müzesi. Berlin

## 2.Rölyefler

Rölyeflere diğer deyişle hacimli desen, resimsel rölyef de diyebiliriz. Herhangi bir desenin, - bu bir portre, tek ya da çok figürlü kompozisyon, geometrik ya da bitkisel motif, hayvanlar âleminin hayatından sahneler olabilir- rölyefini yapmak mümkündür. Yuvarlak heykelin taşıdığı sembolizm ve imalarına karşın rölyef daha betimleyicidir ve sahneyi kronolojik sırada bile tam olarak açıklama fırsatına sahiptir.

Rölyef, en parlak dönemini II. yy. Antik Roma'da yaşamıştır. M.S. 111-114 yılları arasında Roma'da yapılan Traianus Sütunu ba-rölyefi en başarılı örneklerden sayılmaktadır. Rölyefler, Traianus forumunu ve ünlü anıt sütununu süslemişlerdir. Sütun, altın kaplamalı bronzdan yapılmış İmparator heykeli taçlandırılmıştır. Sütunun tabanında ise altın kâsede imparatorun yakılan cesedinin külü saklanmıştı. Sütundaki rölyefler 23 kez dolanarak 200 metre uzunluğa ulaşmaktadır. Trajan sütununun rölyefleri, Roma birliklerinin 101-102 ve 105-106 yıllarında Daçyalılara karşı Tuna'da yaptıkları seferleri tüm ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Rölyefin bütün kompozisyonu bir sanatçıya aittir (tahminen Şamlı Apollodorus<sup>1</sup>); ancak üzerinde çok sayıda heykeltıraşın emeği vardır. Bu sanatçıların tümü Helenistik Sanat Okulu'ndan geçseler de değişik kollardan çıkmışlardır ve bu farklı kollardan oluşları, Daçyalıların vücut ve başlarını nasıl yorumladıklarına bakıldığında açıkça anlaşılmaktadır. Tüm bu çok figürlü (2500 den

<sup>1</sup> Bkz. Voronova, 1981: 21.



fazla) frizin bağlı olduğu ana fikir, muzaffer Roma Ordusu'nun gücünü, organizasyonu, dayanıklılığını ve disiplinini gözler önüne sermektir. Bu eserde Troianus, 90 kez tasvir edilmiştir.



Görsel 8: Traianus Sütunu (ayrıntı)

İtalyan Rönesansı'nın ustaları, resimde olduğu gibi uzaklaştıkça obje ve figürlerin küçüldükleri perspektif kurallarına dayanan resimsel rölyefin mucitleri sayılırlar (Evstratova, 2001: 7). İtalyan Heykeltıraş Lorenzo Ghiberti (1378-1455) resimsel rölyef sanatçılarının en ünlü temsilcilerinden biridir.



Görsel 9: Battistero di San Giovanni'deki kuzey ve doğu kapıları rölyef kompozisyonlarından bir ayrıntı. Lorenzo Ghiberti.(50 yıl sonra bu esere hayranlık duyan Michelangelo, onu "Cennet Kapısı" olarak adlandırır)



Görsel 10: Pitti Tondo (1504) Museo Nazionale del Bargello, Florence



Görsel 11: İskender ve Diogenes, Pierre Puget, 1671-1693, mermer, Louvre Müzesi, Paris/Fransa

### 3.Rölyefin Aşamaları/Basamakları

Geniş anlamda insanoğlunun tüm uğraş çeşitlerini ilişkilendirebileceğimiz heykel sanatı, kendi yetenekleri çerçevesinde bir sanatçının öğrenciliğinden başlayarak biriktirdiği bilgilerini (teorik ve pratik) sanatsal yaratım aşamasında hayal ve düşünceleriyle birleştirerek virtüözce kullanması sonucunda ortaya çıkar. Heykeltraşın bilgi ve virtüözlüğü, en bariz şekilde rölyefte belirir, çünkü rölyef üç boyutu yassılaştırma kurallarına bağlıdır. Bu kuralların temelinin bilinmemesi, güzel bir fikrin, birçok teknik hataya dayalı izleniminin bozulmasına yol açar.

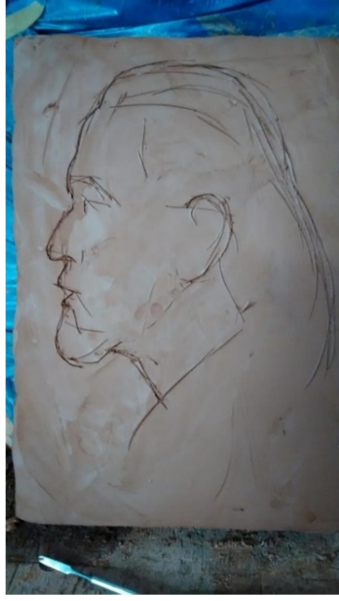
İşe başlamadan önce, yapacağımız işe göre bir ahşap hazırlıyoruz. Ahşabın üzerine birkaç yerden çivi çakıyoruz ve çamurun kaymaması için ahşabımızı telle örüyoruz. Hazırladığımız ahşabın üzerine teller içinde gömülene kadar çamurdan bir tabaka oluşturuyoruz. Spatula ile düzelttiğimizde (Görsel12) zeminimiz üzerinde çalışılmaya hazır hale geliyor.

Birinci basamak–arka plan (imgenin silüetini oluşturur).

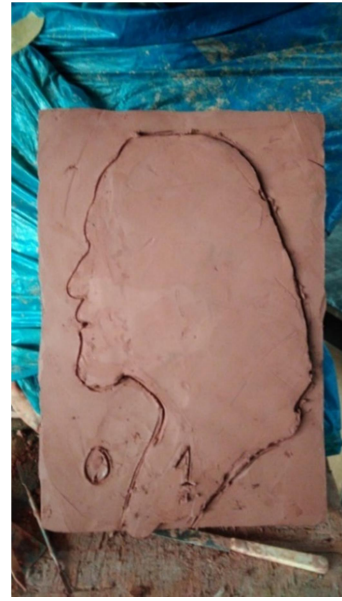
Hazırladığımız zemin üzerine seçtiğimiz modelin silüetini çiziyoruz (Görsel 13). Silüeti yeterli buluyorsak silüetin üzerini ince bir tabaka çamurla kaplayıp spatula ile düzeltiyoruz. Böylelikle arka planımızı hazırlamış oluyoruz(Görsel 14).



(12)



(13)



(14)

İkinci basamak–orta plan (imgenin orta seviyesinde silüetini oluşturan noktaların tespit edilmesi gerekmektedir).

Hazırladığımız silüetin üzerinde tekrar modeli çiziyoruz ve yeni bir silüet hazırlıyoruz. Bu oluşturduğumuz silüet modelimizin göz bebeği ile dudak kenarı hizasından oluşturacaktır. Yaptığımız silüeti 1. silüette yaptığımız gibi aynı incelikte bir çamur tabakasıyla kaplayıp düzleştiriyoruz (Görsel 15).





(15)

Üçüncü basamak–ön plan (rölyefin en yüksek silüetini oluşturan noktalarının tespit edilmesi gerekir).

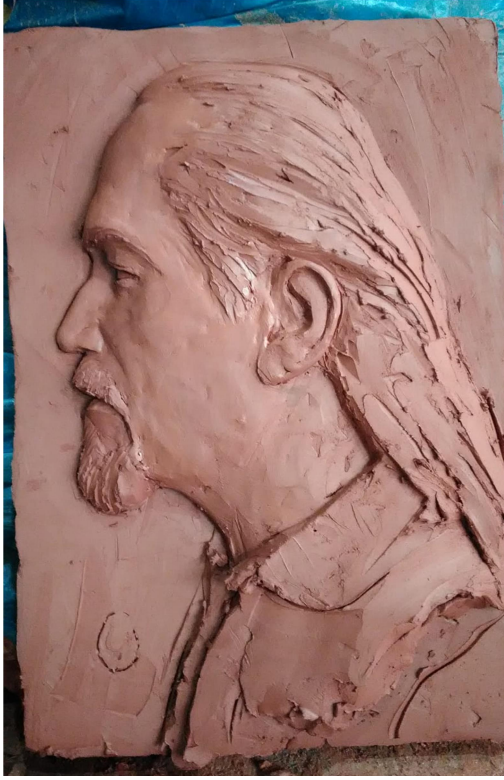
İkinci basamakta oluşturduğumuz tabakanın üzerine bir silüet daha çiziyoruz. Bu oluşturduğumuz silüet gözün bitiş kısmı, elmacık kemiği, çene kısmı ve boyunda bulunan kas kısmını oluşturmaktadır. Çizdiğimiz silüeti tekrar aynı incelikte çamur tabakası ile kaplıyoruz (Görsel 16).



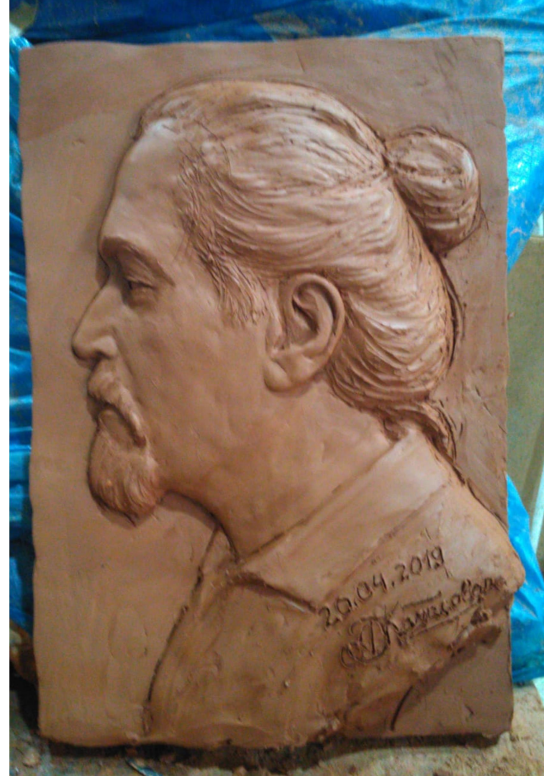
(16)

Yaptığımız işlem aslında derinlik ölçülerini bize vermiş oluyor. Silüetlerin doğru olduğunu düşünüyorsak, modellemenin teknik kısmını bitirmiş oluyoruz. Sanat kısmı buradan sonra

başlıyor. Modelajını yaparken önceden oturttuğumuz üç silüet, derinlik hatası yapmamak için çok yardımcı oldu. Yapmış olduğumuz çalışma daha üzerinde çalışılmamış halde. Bir süre üzerinde çalışırsak daha güzel olacaktır. Ama en önemli kısmı iş bitinceye kadar katmanların yüksekliğini unutmamaktır. (Görsel 17’de saçın şekli beğenilmedi ve Görsel 18’de bu durum düzeltildi.)



(17)



(18)

Bu üç basamak/aşama, rölyefin bütün ana ölçütleri olmalıdır ve bu bilgiler (rölyefin üç aşaması), bir heykel sanatçısı tarafından içgüdüsel bir hâle gelinceye kadar, ya da daha teknik terimle söylersek evrimleşinceye, özgün bir sanatçı kimliğine ulaşıncaya kadar takip edilmelidir. Bu üç plan (silüet) kararlaştırıldıktan sonra, yassılaştırmanın kalınlığı seçilir ve arka plandan başlayarak tüm alanın aynı yükseklikte olduğundan emin olarak silüet yükseltilir, Aynı aşamalar orta ve ön silüette de izlenir. Plan basamaklarının teknik çöküşünü önlemek adına bu aşamaları izlemek önemlidir. Bu basit prensiplerin benimsenmesi, fikrin arkasından gelen sanatsal hedeflerin çözümlenmesi için daha fazla zaman tanımaktadır.

### Sonuç

Tarihin ilk devirlerinden beri resim, rölyef, heykel, vd. sanatlar birçok milletin sanatçıları tarafından değişik amaçlarla belirli işlevler için yapılmıştır. Sözelimi, Türkler çok eski çağlardan beri mezar taşlarına (Yenisey mezar taşları) ve anıtlarına (Orhun Anıtları) gerek şahsi gerekse toplumsal yaşamlarını betimleyen oymalar, kabartmalar yapmışlar, bunlarla

kendilerinden sonra gelecek nesillere nasıl yaşadıklarını, inançlarını, ülkülerini, mesajlarını bildirmeyi, iletmeyi hedeflemişlerdir. Eski Mısır’da tapınaklara, mezar odalarına, stela adını verdikleri taş sütunlara o devrin sanatçıları toplum olarak inançlarını, yapılan savaşları, kahramanlarını, krallarının eylemlerini, vb. içeren pek çok rölyef yapmışlardır. Eski Yunan sanatında rölyef, resimsel boyutta önemli bir yer tutmuş, tapınakları çevreleyen friz kompozisyonlarla yaşantılar, inançlar, vd. belirgin hâle getirilmiştir. Eski Roma’da gündelik hayatın, tabiatın, yaşanan olayların, vd. yansıtılmasıyla “rölyeflere hikâyecilik ve tarihi anlatım (historizm) yüklenmiştir. Romalılar meydan savaşlarını gösteren rölyefler yapmışlardır. Kral ilk defa at üzerine tasvir edilmiştir” (MEGEP, 2006: 7). Rönesans’ta keza “Tevrat ve İncil’den alınan sahneler, önemli kahramanlar, devlet adamları, çeşitli mitolojik kahramanlar, sanatçıları koruyan zenginler” rölyef heykellerde kompoze edilmişlerdir” (MEGEP, 2006: 8). Bu belirtilenler doğrultusunda; Rölyef heykelin, binlerce yıldır çeşitli sanat dallarına mensup sanatçılar için uygulama alanı olarak işlev gördüğü sonucuna ulaşılabilir.

Sonuç olarak rölyef, tarihî süreçte olduğu gibi günümüzde de resim, heykel sanatlarında, mimaride ve gündelik hayatın çeşitli alanlarında (süslemeye) kullanılan bir sanat dalıdır. Heykel sanatında “rölyef heykel” olarak adlandırılan ve taş, mermer gibi sağlam malzemelerle meydana getirilen eserler, belge işlevleriyle ilkçağlardan günümüze kadar gelmişlerdir. Heykel sanatçısı esas ustalığını, üç boyutu yassılaştırması, rölyef heykeli meydana getirmesiyle gösterir. Bu üç boyutu yassılaştırmanın kuralları vardır. Bu kuralların bilinmesi ve ardışık şekilde uygulanması, rölyef heykelin başarılı olmasını, fikirlerin somutlanmasını, gerçekliklerin görünür kılınmasını sağlayacaktır. Bu belirtilenlerden hareketle; rölyef heykel türünün, oyulmuş rölyef, barölyef (alçak rölyef) ve Urölyef (yüksek kabartma) olduğu ve rölyef heykelin meydana getirilme sürecinde üç aşamanın temel olarak kullanıldığı sonucuna varılabilir.

### **Kaynakça**

- ALYILMAZ, Cengiz. (2005). *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*. Ankara: Kurmay Yayınları.
- COPPLESTONE, Trewin. (2003). *MICHELANGELO*, Edison USA: Wellelet Press Yayınları.
- EVSTRATOVA E. (2001). *Skulptura*, Moskova: Slovo Yayınları.
- GOLUBKİNA A.S. (1960). *Neskolko Slov o Remesle Skulptora*, Moskova: Sovetskiy Hudojnik Yayınları.
- KEPİNOV G. (1931). *Skulptor Samouçka*, Moskova-Leningrad: Ogiz İzogiz.
- MEGEP (2006). *Sanat ve Tasarım*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

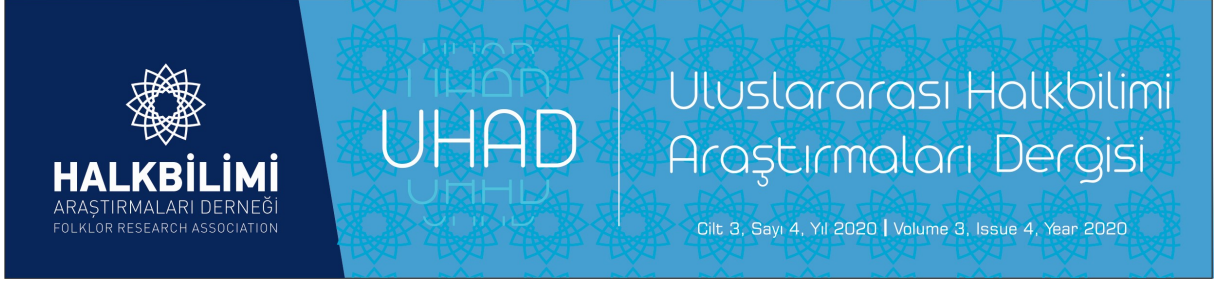
OCMAN E. (2014). “Tarih Öncesi Dönemden 20’nci Yüzyıla Heykel Sanatı”, *Doğan Burga Dergi*, Tempo.

PANOFSKY, Erwin. (2012). *İkonoloji Araştırmaları*, İstanbul: Pinhan Yayınları

SOMUNCUOĞLU, Servet. (2008). *Sibirya’dan Anadolu’ya Taştaki Türkler*. İstanbul: Güngör Matbaacılık.

VORONOVA O. (1981). *İskusstvo Skulpturi*. Moskova: Znanie Yayınları.





**Geliş Tarihi:29.03.2020 Kabul Tarihi:21.05.2020 Entry Date: 29.03.2020 Accepted: 21.05.2020**

## **AVRUPA'DA AİLE ARAŞTIRMALARI\***

### **Tarih/Yöntem/Kuram**

### **Family Researches in Europe**

### **History/Method/Theory**

**Andreas C. BIMMER\*\***

**Çev.: M. Akif KORKMAZ\*\*\***

#### **Özet**

Elimizdeki bu yazı sosyal bilimlerin ortak alanı olarak aile, kadın, çocuk ve aile bireylerinin iş hayatı, geçimi ve temel aile kavramları ile araştırma yöntemleri ve incelemelerini ele almıştır. Bunu yaparken de geçen asrın kültür ve toplum bilimlerinin anahtar konusu aileyi tarihsel süreçte eleştirel biçimde değerlendirmiştir. Makale bu yönüyle aileyi merkezde tutarak sosyal bilimlere etnografik ve halkbilimsel bakış açısıyla yöntemler önermekte, analiz metotları hakkında bilgiler içermektedir. Diğer yandan halkbilimi ile etnolojinin kaynakları, kuram ve yöntemleri ilk defa burada birbirine “bağlanmıştır”. Aile çalışmasında eski adı Volkskunde (halkbilimi/halkbilgisi) olan ve bazı Alman üniversitelerinde<sup>1</sup> “Avrupa etnolojisi” olarak yakın geçmişte yeniden tarif edilen kültür bilimi araştırmasının esasları bu vasıta ile ortaya konmuştur. Yazının genel hatları boyunca halkbiliminin kaynak ve metotları, ailenin sosyal tarihiyle bağlantılı biçimde ele alınmıştır. Tarih, kuram ve yöntemle beraber sahanın hâlihazırdaki durumu ile geleceği üzerine örneklenmiş değerlendirmelere ilave olarak Avrupa'daki aileye dair önemli çalışmalara yer verilmiştir. Bunların yanı sıra makale boyunca etnoloji ile halkbilimi eşdeğer kavramlar olarak Avrupa Birliği felsefesi bağlamında yeniden üretilmiştir.

Yazı bilim ile siyaset ilişkisi açısından da bir değer arz etmektedir. Almanya'nın İkinci Dünya Savaşına kadar olan döneminde Volkskunde (halkbilimi, halkbilgisi) kavramı salt Almanya'yı ve Alman kültürünü içermiştir. Ancak Almanya'nın özellikle İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemde Volkskunde bilimsel çerçevenin dışına çıkarak siyasî araç haline getirilmiştir. İnsan toplulukları arasında ayrımcılığı, temel insan haklarına aykırı suçları, olumsuzluğu yaşamış; kendi geçmişinden sıyrılmak istenmiş ve böylelikle yeniden yapılanma fırsatı olarak Avrupa'yı kapsayan yeni bir saha yorumlanmıştır. Bu sebeple makalenin yer aldığı eserin amacı ki,

---

\* Bimmer C., Andreas (1994), Familienforschung, Grundrisse der Volkskunde: Einführung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie / Volkskunde, Brednich, Rolf W. (Ed.), Berlin: D. Reimer Verlag, s. 293-309.

\*\* Dr., Philipps – Üniversitesi Avrupa Etnolojisi ve Kültür Araştırmaları Enstitüsü, Marburg Almanya.

\*\*\* Dr., Giresun Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halkbilimi ABD, [korkmazmakif@hotmail.com](mailto:korkmazmakif@hotmail.com)

Türkçe adı Avrupa Etnolojisi'dir, tam da bu adımı gerçekleştirmektir. Almanya ve Avusturya'daki Avrupa Etnolojisi bölümleri Freiburg, Marburg, Bamberg, Kiel, Wien, Innsbruck, Würzburg ve Graz gibi üniversitelerde bulunmaktadır. Makale boyunca etnoloji kavramının Volkskundenin yerine yerleştirilme çabası görülmektedir. Bu da ayrıca Doğu Almanya ile birleşme politikasını destekleyen yeni bir siyasi-bilimsel bir çaba olarak tarihe kaydedilecektir.(Çeviren)

**Anahtar Kelimeler:** Avrupa aile araştırmaları, aile türleri, tarih, kuram, yöntem.

## 1. Giriş

Toplumsal en yaygın sosyal yapı biçimi, ailedir. Her insan onunla ilgili iyi veya kötü tecrübeler, bilgilere, hatıra ve değerlere sahiptir. Aile dairesi dışında kalarak büyüyenler pek azdır ve bunlar, eşlerin ayrılması, boşanması ya da ölüm gibi sebeplerden ötürü tek ebeveynle birlikte yaşamıştır. Sosyal bir grup olan “ailenin” araştırılması, devlet, toplum ve bireyin hayatı bakımından artan önemine rağmen, halkbilimi içinde değeri uzun yıllar çok kabul görmemiştir. Tabi ki düğün âdetleri, kıyafetleri ve takıları; türküler ve sözleri; çeşitli batıl âdetler; oyunlar gibi aileyle ilgili diğer birçok olgu üzerine araştırmalar yapıldı. Ancak bunlarda ailevi konular ve çalışma süreçlerinin mükemmel bir tasviri ile soyut yapılandırıcı tarifler vardır. Oysa sosyal “bağlamı” değerlendirmemek ve düzenlememek, iktisadî ve tarihî şartlarla farklılaşan sosyal tabakaları nazarı dikkate almamak bir eksikliklerdir.

Sayısız fakat hacmi geniş birçok çalışmada bile “aile” sayılabilecek bir olgu yer almıyordu. Daima aile konusuna eklenen yan özellikler ile bu özelliklerin bağlantıları dikkate alınma gibi zorunluluk sergileniyordu. Her defasında, bahsi geçen aile yapısının, 19. yüzyıl Alman ailesi gibi, mekânsal ve zamansal boyutları ortaya çıkarılmaya gayret edilirdi. Fakat bunun ötesinde hâlâ tartışılan faktörlerden oluşan bir yığın varlığını unutmamalıyız. Çünkü aile, bir halkbilimsel analizin içinde tanımlanmalıdır.

Aile araştırması için en önemli sınıflandırma, sosyal farklılığa dayalı olarak yapılmış olanıdır. Çünkü sınıfsal veya zümresel aidiyet aynı zamanda aile hayatından kaynaklanan sayısız koşullara bağlıdır: gelir ve mülkiyet ilişkileri, ikamet biçimi, kentsel ve bölgesel etkiler, sosyal değer ve ahlâk sistemi gibi bazı görüşler ve bunlarla ilgili koşulları temsil etmek gibi... Sınıflandırma aile çalışmalarının dış çevresini oldukça daraltır. Ayrıca, tek başına kalmış bile olsa, aile konusunda daha bireyselleşmiş olguların varlığı konu edinilmeli ve analizi yapılmalıdır.

Bu kısa ve eksik bilgiler daha şu aşamada bile gösteriyor ki “aile” çok yönlü sosyal bir oluşumdur. O, neredeyse tek bir disiplin tarafından kapsamlı ve yeterli bir çalışmayla ele alınamaz. Aksine, tüm sosyologlar ve insanbilimciler ile tarihçiler, yalnız bir branşın nesnesi



değil de disiplinler arası çalışma alanı olan aileyle meşgul olmalılar. Tabi ki her şubenin kendi tarzı, kabiliyeti ve alansal bakış açısı, kaynakları ve yöntemleri vardır. Bunların hepsi zorunlu olarak komşu alanlarla genellikle kesişir. Bu durum disiplinler arası münasebet kurma açısından önemlidir.

Aile araştırmasında Avrupa etnolojisi/halkbiliminin özgül karakteri acaba nasıldır? Etnologlar önce sosyal bir grup olarak ailenin, paylaşma ve karşılıklı bağımlılık arz eden ilişkilerini; ayrıca tarihî süreçte gelişmesini ve kültürel yansıma biçimlerini araştırdı. Bu sırada tarihî yönlendirme, alanda büyük bir ilgi gördü. Bu sayede yapısal özellikler ve güncel olgular daha kolay anlaşılabilir. İlk adımlardan önce geniş şekilde yapılmış tarifler ortaya konuldu. Bazı tarihî koşulların ortaya çıkartılması o dönemde henüz gerçekleşmemişti. Gerçi farklı tarihî hususlar çalışılmıştı. Halkbiliminde aile araştırmasının gelişimi, aynı zamanda bir parça bilim tarihidir. Ayrıca aile yapısındaki gelişmeler, yani bir anlamda kültürel ve sosyal tarihtir.

## 2. Aile Türleri ve Kültürel Tarihi

Her defasında bu araştırma, kendi sahasında tarihî yönlendirmeler yüzünden büyük bir problem yaşamıştır. Aslında bu alanda yeni tezlerin gelişmesi önemlidir. Etnolojik analizler, genellikle yardımcı bilim karakteriyle hizmet ettiğinden, bu tarz çalışmaları ilginç bir olaya yönlendirerek asıl mecrasından uzaklaştırıcı olmuş veya tamamen başka bir kulvara götürmüştür. Kültürün alanı ve sosyal yapısı için yalın, kronikleşmiş kahraman kültürüyle yapılandırılan destanlaştırıcı yol yeterli değildir. Gerçi bunlar sosyal bağlamı ve yapıyı içermektedir; fakat çoğu paralel giden değişimler, bozulmalar ve tortulaşma, yönlendirici konumda olmayan sınıflar ile gruplar için yeterli değildir. Aslî ve eski bir sosyal yapı olarak aile tarihinde bu türden sınıflandırmalar sıklıkla geçerlidir. Çünkü bunlar bütün halk gruplarıyla bağıntılıdır. Yukarıda açıklandığı gibi aile yapısındaki tarihî gelişmelerin ortaya çıkarılmasında, eğer çağı için yapılacaksa, etnolojik araştırmalar çok faydalı olacaktır. Burada XVIII. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıl araştırmaları aşağıdaki sebeplerden dolayı oldukça önemlidir. Bundan doğan en son etkiler ve sonuçlar günümüzde bile hissedilen önemli bir boyuta sahiptir. Bu yüzden bazı güncel yansımaların doğru tanzimini beceremiyoruz. Çünkü o tarihî oluşum üzerine hiçbir bilgiye sahip değiliz.

Buradaki durum tam şöyledir: Geçmişe dönmek, bizi düz bir çizgiyi takip ederek günümüze doğru gelmeye sevk etmemelidir. Bir âdet, belli bir sebepten ya da bir fırsattan ortaya çıkmıştır, belli bir taşıyıcı grup ve tarihî bir sosyal çevrede oluşmuştur. O, gelişerek ve yenilenecek icra edilir. Mesela, uzun bir kopmadan sonra bir gelenek başka sosyal

ortamlardaki insanlar için değişken fonksiyonlar oluşturmaktadır. Elbette âdet taşıyıcılar hâlihazırda olana bağlıdır. Geleneğin ve bilincin içine demirlemiş ve rivayet edilmiş yapılar dahi şimdiye bağımlıdır. Olguların başlama-gelişme-sonuç biçimindeki süreci, karmaşık kopyalanma durumuna kadar hepsi güncel olguya bağımlıdır. Fakat o ilk /eski anlam ve o kıymet değişmiştir. Aslında sosyal hayatta oldukça sık ortaya çıkan bir durum vardır. Değişik tarihî ve sosyo-ekonomik olgular, durumlar ve olaylar; sıklıkla çok aceleye getirilmiş, genellikle hatalı kıyaslamalara gidilmiş ve bu sonuçlar bizi yanlışlıklara sevk etmiştir. Benzer durumlar ve davranışlar aile araştırmalarında da geçerlidir. Özellikle, çok farklı tiplere sahip aile tarihine örnek olması amaçlanmış ve apaçık bir olaybiliminin gölgesiyle sonuçlanmış çalışmalar vardır. 20. yüzyıla kadar yaşamış bilinçli araştırmacılar aileyi yüzyıllar ve bin yıllar çerçevesinde giderek küçültmüşlerdir. Kavranılması oldukça güç, devasa, kişiselik barındırmayan soy kütüklerinden yola çıkarak toplumsal gelişme, teknik ilerleme, iş bölümü ve değerlerin taşıyıcısı ve koruyucusu kurallar sistemi olan dinler, bu büyük grupların giderek parçalanmasını doğurmuştur. Bilim dünyasında şu kanaat hüküm sürüyordu: “Aile, doğrusal bir gelişim çizgisini takip ederek, durmaksızın, 20. yüzyıl modern çekirdek ailesini ortaya çıkardı.” Bu görüş günümüzde, artık, geçerli değildir. İnsanlar tüm bu zamanlarda farklı aile yapılarının yan yana yaşadığını biliyor. Bu tiplere çekirdek aile de dâhildir.

Önemli olan şudur ki, bu yan yana var olan çeşitli aile yapıları aynı sosyal anlama sahip değildiler. Aksine onlar bir hiyerarşi içindeydiler. Anlayış, otorite, ahlakî yaptırım ve ekonomik güç bu basamakları oluşturan malzemelerdir. Şunu da söyleyelim ki bazı aile yapıları, kendi çağına bağlı değerler üzerine kurulduğu için kendine ait özellikleri yansıtan bir olguya sahiptir. Bu bir ana motiftir. Bunun dışındakileri o ana motife göre ölçüp değerlendirdik. Ana motifin kıymeti ve sahip olduğu kurallar sistemi en çok tercih edilen konumdaydı. Yüzeysel, tarihî incelemeler, ele alınan aile yapısını devrindeki “biricik” aile sistemi olarak gösterme hatası içine düşmüştür.

Avrupa medeniyetinin tarihinde birbirinden farklı aile yapılarının çok çeşitli izlerini bulabiliriz. En çok bilinen ve tekrar tekrar bahsedilen, ideal tip olarak da genelleştirilen aile tiplerini dört grupta toparlayabiliriz: geniş aile (Die Grossfamilie), sülale ve soy ailesi (Die Sippe), ev idaresi ve iktisadî aile (Die Haushalts–Wirtschaftsfamilie), çekirdek aile (Die Kleinfamilie).

“Geniş aile, genellikle geleneksel, pederşahî bir idarecinin yönetiminde ve aynı yerde bir arada yaşayan, aynı kandan ve çeşitli nesillerden meydana gelen bir topluluktur. Bu aile işleri

birlikte idare eden ve üreten, bu sayede toplumsal bir mülkiyet veya ticarî mallara sahip olarak ortaya çıkmıştır. Kesintisiz bir akrabalık bağına da sahiptir.” (Weber-Kellermann, 1974: 172). Böylelikle geniş aile kesin, tarihî bir kavrama dönüştü. Yapısını oluşturan koşullar “kan akrabalığı” ve “aynı yerde yaşamaktı”. Bununla hemen bir sosyo-politik bir tartışma doğdu. “Geniş aile” kavramı, günümüz çekirdek ailesinin toplumsal yapılanmasındaki yeni denemeler için bilinçli olarak; fakat yanlış kullanıldı.

“Soya dayanan aile yapısı aynı yerde yaşamayan ve aynı yerde çalışmayan bir biçimdir. Bu yapıda ortak bir idareci de yoktur. Yalnızca kan akrabalığı sayesinde bir araya toplanmışlardır. Bu çoktandır bilinen bir davranışı, grup sorumluluğunu da üstlenmiş kişilik şuurunu, şart koşuyordu. Aynı Germenlerin çok eski tarihî devirlerinde olduğu gibi tüm Avrupa’da yaygın olarak rastlanan biçimdi.” (Weber-Kellermann, 1974: 14). Soya dayalı aile kavramı da diğeri gibi tahrif edildi. Özellikle ırklar teorisiyle ilişkilendirilmede bu tahrif belli olur. Bu, sömürge ulusçuluğunda veya halkçılık ideolojisinde kullanıldı.

*Ev idaresi ve iktisadî aile* için “geçerli ölçüt, beraber yaşamak ve üretmektir. Bu grupta kan akrabalığı önemli değildir. Burada daha çok tüm ev halkına bağlı yapı, yani ortak yaşamak ve çalışmak ölçüttür. Aynı zamanda kan akrabalığı olmayan kız beslemeler, erkek yavaşmalar, kadın veya erkek hizmetkârlar ve kalfalardan oluşan bir topluluktur. O, iktisadî ve hukukî yönden bir “ev reisi” tarafından temsil edilirdi. Bu, pederşahî, geleneksel bir otoritenin sorumluluklarını etrafında toplayan bir bilinçli sosyal yapı idi. Bu tarz aile yapısı Ortaçağ ve Yakınçağ’da hüküm sürerek, kentli çekirdek ailenin oluşumuna kadar var oldu.” (Weber-Kellermann, 1974: 14).

“21. yüzyıl *çekirdek ailesi* sanayileşme şartlarında hem iş yerinden hem de yaşam yerinden ayrılmayla ortaya çıktı. Üretim malı artık yalnızca “evin” alanı içinde değildi. Böylece “tüm evin” başkanlığını ve iktisadi yönetimini elinde tutan babanın geleneksel otoriter yapısı ortadan kalktı.” (Weber-Kellermann, 1974: 14).

### 3. Kentli Çekirdek Ailenin Gelişimi

Kentli Alman ailesinin yapısı için, 20. yüzyıla gelinceye kadar, 18. ve 19. yüzyıllar belirleyici olmuştur. Tarihsel şu iki güç belirleyici şartları ve anlamlandırmayı oluşturdu. Fransız İhtilali, ailenin hukuki kaderini değiştirdi ve şehirleşme ile sanayileşme de onun iktisadî temeli oldu.

Fransız İhtilâlî’nin sonucu olarak Almanya’da yürürlükte olan eş hukuku da değişti. Erken Ortaçağ evliliği yalnızca bir hukuk sözleşmesiydi. Bu sözleşmede kadın, aynı bir mal gibi

erkeğe teslim ediliyordu. Bu durum doğal hukuk anlayışında ve Fransız İhtilali'nin özgürlükçü fikirlerinde itici motor görevi üstlendi. Böylece “eş bireydir” anlayışı ortaya çıktı. Bütün eski eş anlayışlarını aynı kıymete sahip hale getirip kanunlar önünde eşitlik sağladı. Dinî yaşantıda, yeni hükümler eş mağduriyetini ortadan kaldırdı. Gerçekçi uygulamalar, teorinin peşini aksayarak da olsa mecburen takip etti. Yeniden yapılandırıcı gücün elde edilmesi, kurulu düzenin geleneksel baskıcı yürütme erkine korku saldı. Bu durum kentin farklı yerlerinde farklı şiddette hissedildi. Geçerli olan hukuk ve kurallar sistemine bir saldırı olarak algılanan gelişen sanayileşme, korkutucu olduğu gibi yukarıda zikredilen bazı eğilimleri daha da artan bir korunmasızlığın içine itti.

“İş yerinden ve yaşanılan yerden ayrılış” aileye iktisadî gelişmeyi sağlayan nihaî sebep olmuştur. Ancak bununla evdeki üretim çözülüp zayıfladı. İnsanlar, çalışma sürecinde derebeylerine yeni bir bağlılık içinde kefaretlar ödedi. Aile türleri içindeki bu grup, giderek işlevini kaybetti. Çok açık bir şekilde kadının yeri değişti. Onun sorumluluk alanı, sonunda ev işlerinin görülmesi ve çocukların yetiştirilmesine indirgendi. “Üç K” (Kirche, Küche, Kinder: kilise, mutfak, çocuklar) kentli kadınların durumunu artan bir şekilde belirledi. Evde cinsiyetler arası yaygın olan iş bölümü karşılıklı mal ilişkisine dayanmaksızın yalnızca çekirdek ailede görülmektedir. Bu K'lerin her biri kendi alanında, diğerine göre ayrı etkiye sahiptir. Bu sebepten kendi ekonomik üstünlüğüyle erkek, baskın rolünü kentte de devam ettirdi.

Kentliliğin siyasal biçimde sağlamlaşması ve buna paralel sanayileşmenin yaygınlaşması çekirdek ailenin değer ve ahlak sistemini, sınıflar arasında fark olmadan değerli ve yaygın âdetlerini, ideal kadının sadece evci ve sevgili karakteri ki o devirdeki değerler sistemi budur, belirledi. İdeal erkekler bir işte çalışıyor olduğundan, ailenin ve ülkenin savunmasını yaptığından, ailenin beslenmesini sağladığından avantajlı duruma geçti. Bu çizgisel rol dağılımı, ailenin alanı içinde ve dışında kendisi için vatandaşlık kurallarının beton gibi sağlam şekilde yapılaşmasını sağladı. Bunun tesirleri, kısmen de olsa, günümüzde hâlâ devam ediyor.

Kentsel çekirdek aile, yaygınlaşan baskın aile biçimi olarak, oluşumunun grafiksel görünümü ile kimseyi mantık yanlışlığına sevk etmemelidir. Bu dönemsel durağanlaşmadan itibaren çift nesille birlikte yaşayan aile, ebeveyn ve çocuklar, oluştu. Her şeyden önce kesin olan bir şey var ki, siyasî ve ekonomik güçle donanan kentlilik tarihî yeni bir çağ yarattı. Ondaki özgün toplum anlayışı muhafazakâr ve meydan okuyucu tavrıyla diğer kesimler için taklit edilen bir model oldu.

Kentli çekirdek ailenin dışında giderek hızlanan sanayileşmenin bir sonucu olarak “işçi aileleri” çoğaldı. İşçilerin çok kötü yaşam ve çalışma koşulları yüzünden kentli aile hayatı ise zora düştü. Bütün bir 19. yüzyıl boyunca kentli aile daima geri planda kaldı. Bu dönemde kendi değer ve kurallarıyla beraber sisteme uyum arayışları içindeydi. Çocukları çalıştırma, uygun olmayan ikamet koşulları, uzun iş günleri ve bu özellikle çalışan kadınlar için bütünüyle insanın kendi omuzlarına binen bir yük olarak ve bu yükün aile içinde planlanması yeni durumu yarattı. Kentlilikten kopan aile yapıları memnuniyet verici bir şekilde gelişti. Bu durum onun özel ihtiyaçlarına daha çok cevap verebiliyordu. Bir kültür dayatması olarak kentlilik kendi kültürünü mukavemet olarak bile kullanamadı. Kentli aile biçimine bağlı olarak başka ailelerde çocuklarıyla yalnız yaşayan anneler veya babalar şeklinde yapılanmalar ortaya çıktı. Sonuçta mütemadiyen “baba, anne, çocuk” motifinin göz alıcı mükemmelliğinin kusurlu ve daha az değerli halleri böylelikle doğmuştu.

#### 4. Etnolojik/Halkbilimsel Aile Araştırmaları

Buraya kadar gördük ki, aile, halkbilimi tarihinde bilimsel bir alan olarak çok geç ortaya çıktı. Şaşırtıcı olan ilk halkbilimi araştırması da bölümün kurulma zamanına rastlar. Wilhelm Heinrich Riehl, 1855'ten üç yıl sonra basılmış olan meşhur konferansı “Bilim Olarak Halkbilimi”nin (1858) üçüncü cildinde aileyi, “Alman Sosyal Politikasının Temelleri Olarak Alman Halkının Doğal Tarihi” bölümü içinde değerlendirdi. Ağırlıklı olarak kentli teorisyenlerce şekillendirilen toplum anlayışı, onun elinde bir aile tasvirine dönüştü. Aslında o zamanlarda bu aile, artık sosyal bir gerçeklik olmaktan çıkmıştı. Zaten gelecekte yaygınlaşacak olan başka bir anlayıştı. Başlangıçta soylular, sonra da köylüler ve kentliler toplumu taşıyıcıları olarak varlıklarını devam ettirdiler. “Hatalı bir gelişme” diye gösterilen işçi sınıfının ortaya çıkışı dikkate alınmak zorundaydı. Erkeğin geleneksel hükümranlığındaki kentsel aile, gerilim ve mücadele alanıydı. Böylelikle kadınla çocuğun erkeğin emrine girdiğini; ayrıca bu durumun hemen hemen değiştirilemez tabiat kanunuymuş gibi meydana çıktığını görüyoruz. O vakitlerde işçi ailesinin ortaya çıkmasıyla kadınların iş ve meslek sahibi olmalarından yükseköğrenim yapmalarına kadar önemli gelişmeler oldu. Fakat bu en önce ailenin ekonomik temelini, güç hiyerarşisini, değiştirdi. Bu gelişmeler karşısında W. Riehl, gerçeği teslim etmek istemedi ya da onların yanlış yolu seçtiklerini ve şüursuzluk içinde bulduklarını sandı.

Çok şaşırtıcıdır ki Riehl, bahsi geçen çalışmasında çağdaşlarıyla karşı karşıya gelmedi ya da kastî olarak onları görmezden geldi. Bir kerecik de olsa Marx, Engels, F. Le Play ve ya A.

Babel gibi isimlerle hiç çatışmaya girmedir. Bu yüzden ona karşı yapılan itirazlar veya çıkarılan problemler öylece dokunulmadan yerinde kaldı. Acaba niçin W. Riehl, aile araştırmasında ciddiye alınan bir halkbilimci olarak görüldü? Bilim tarihine göre kendisi kazançlı çıkmıştır. Aile, Riehl tarafından, tarafsız kültür çerçevesinde ve sosyal bir kurum olarak yaşam biçimi şeklinde tasvir edildi. Sadece bu sahada değil, özellikle Alman sosyolojisinde de geçerli bir yaklaşım olmuştur. Daha sonra ortaya çıkacak olan deneysel mikro sosyal-bilimsel çalışmalara da tesir etmiştir. Uzun bir zaman ve sonrasında Riehl'in "aile"si sonraki aile araştırmalarında ve özellikle de muhafazakâr yazarlarca ve her şeyden önce Nasyonal Sosyalist aile ideolojisi tarafından öne çıkartıldı. Eserinin sadece on yedi yeni baskısının olması bunu kanıtlamaya yeter.

Nasyonal Sosyalist halkbilimci "Horst Becker"ın Aile (Die Familie, Leipzig: 1935) adlı eseri Riehl'in çalışmalarına dayanmıştır. Öyle ise Riehl, bir çığır açıcı mı veya bir zemin hazırlayıcı mı, yoksa "kesinlikle" erken bir Nasyonal Sosyalist olarak mı damgalanmalıdır? Bana göre sorunun cevabı kolay verilemez. O, çağının muhafazakâr sosyal araştırmalarını yönlendiren bir teorisyendi. Böylece sonraki muhafazakâr-restorasyon yönelime sahip toplumbilimcilere yeterli veriler sundu. Bunlar başka bir sosyoekonomik ve siyasî bağlantılarla işlenerek ortaya çıkarıldı. Düşünülen şey tam manasıyla, kendi özel teorisini yasaya uydurmaktı. Bazı konulardan uzak durulması ve sakınılması gerektiği halde mutlak bir idealizm tamahkârlığı ve buna bağlı bir şiddet gerçekleştirildi. Böylece Nasyonal Sosyalist halkbilimi yıkıcı bir yolu seçti. Bu yüzden araştırmının teorik gelişmesi yoğun bir kırılmaya uğradı. Sonunda aile araştırması halkbilimi içinde en erken II. Dünya Savaşı'ndan sonra anlamlı bir şekilde önem kazandı ve o dönemde tesis edildi.

Aile araştırmasının bugünkü değerini ortaya çıkaran, Ingeborg Weber-Kellermann'dır. Önce Wilhelm Heinrich Riehl ile bir fikir mücadelesi verdi. Bu sayede kendi toplum ve bilim anlayışını, aile araştırmasının yerinin belirlenmesinde kullandı. "Alman Ailesi Bir Sosyal Tarih Denemesi, 1974" konferansının cep kitabı olarak basılmasıyla beraber bir dizi aile araştırması incelemeleri başladı. Bunlar son zamana kadar yapılmış düzenli ve en önemli etnolojik-halkbilimsel çalışmalara örnek gösterilebilir. Öncekilerse yukarıda ele alındığı gibi farklı karakterdeydi. Onun pek çok Marburglu öğrencisi de ayrıca tarihî, sosyal bilimsel ve disiplinler arası bu bilim dalına sahip çıktılar. 19. yüzyıl anahtar yüzyıl olarak kabul edilebilir. Almanca konuşulan topraklarda tarihî aile gelişimi ancak 20. yüzyılda anlaşıldı. Çok geniş bir alana dağılmış çalışmaların bu son gelişmedeki ağırlığı bariz bir şekilde hissedilmektedir. Yeni araştırmalar, aile hakkındaki bu geniş alana dağılmış fikirleri anlamak için diğer bilimsel



bağlantıları yorumlama yolunu seçtiler. Weber-Kellermann etnolojik aile araştırmalarında işte bunları amaçlamıştır. Bundan hiç şikâyetçi değiliz. Aksine süregelen değişimin izlerini taşıyan malzemeleri bulmaya yönelik arayışlardır. Örneğin alternatif aile yapıları veya kadının değişen rolü böylelikle ortaya çıkmıştır. Marburg'daki çalışmalar aile, gençlik ve çocukluk ana temalarından oluşmuştur.

Bu dönemlerde Weber-Kellermann Noel, çocuk elbisesi veya oyuncaklar gibi aileye mahsus bir yaşam ortamı/alanları üzerine çok sayıda monografiye sahip oldu. Bu ve benzeri konular yeni ve farklıydı ve onların devamı da geliyordu. Keza çok sayıdaki öğrencisini hırslandırıyor, üniversiteli öğrenci aileleri, çocukların doğum günleri, aile, ev vb. gibi ailenin özel alanlarıyla meşgul olmalarını salık veriyordu.

Aileyle bilimsel manada uğraşmak salt tek bir disipline sığdırılmaz. Çünkü pozitif ve sosyal bilimler, tarih ve doğa bilimleriyle ilgili dallar bu konuda aynı ölçüde etki sahibidirler. Aslında burada büyük bir şans olmasına rağmen ne yazık ki çok az kullanılan disiplinler arası genişletilmiş işbirliği var. Hâlbuki alan içi sahte ilgi uzmanlığı, alanlar arası sınırlanmış iş bölümü ve tek bir alana ait olgunun yüceltilmesi ve bundan doğan baskılar gibi etmenlerin, disiplinler arasında kopuşlara yol açmadan bütünleşmeleri hedeflenmeliydi.

Bu çalışma konusu farklı dalların çok çeşitli safhalarında sanki bir ana işlev olarak ortaya çıktı. II. Dünya Savaşı'ndan sonra en çok Amerika'yı örnek alan sosyolojiyi etkiledi. Geniş bir alana yayılan deneysel araştırmalar ile ki Rene König, Gerhard Wurzbacher, Helmut Schelsky ve diğerleri diye anılırlar, bağlantılıdır. Savaş sonrası ailesinin ilk deneysel verileri ortaya konuldu ve aynı senelerde çalışmanın ilkeleri oluştu. Çoğunlukla deneysel tasarlanmış çalışmalar yapıldı. Yöntem olarak teorik yönü baskın olan Kuzey Amerikalı modeller örnek alındı.

Öncelikle 60'lı yılların sonuna doğru sahanın eski kurtları arasında onların anlatım yöntemleri sorgulanmaya başlandı. Aynı durum ileri soruşturma metotlarının tam anlamıyla standartlaştırılması için de söz konusuydu. Gerek eleştirel, akıcı; gerek şuurlu, nicel olmayan metotlar henüz tanınma yolundaydı. 70'li yılların sonundan 80'li yılların yaralarına kadar "hülasacı" diye tanımlanmış nitel ve nicel yöntemler üzerine yapılan tartışmalar ortadan kalktı. Son olarak sözel tarih, yaşam tarihi, öyküleyici röportaj veya "yaşam öyküsel yöntemler" diye yapılmış adlandırmalar önem kazandı. Buna önemli başka bir gelişme daha eklenebilir. Tarihî ilimler, hepsinden önce iktisat tarihi ve sosyal tarih, kendini ağırlıklı olarak sosyolojik problemlere açmıştır. Buna cevap hamlesi olarak sosyal bilimler aynı zamanda

tarihselleşti. Öyle ki bu değişim ve etkileşim ilişkisi, yöntemler için gösterilen çabalarda son derece tesirli oldu ve sahanın nitel olan yanlarını oldukça sağlamlaştırdı.

Bu düzenlemeler tüm aile araştırmaları üzerinde etkisiz kalamazdı. Tarihî cihetle ailenin sosyal tarihi hakkında Werner Conza, Peter Laslett, Micheal Mitterauer, Edward Shorter gibi isimler tarafından birçok çalışma yapıldı. İlk zamanlarda komşu ilim dallarıyla yapılan münakaşalarda, eğitim bilimlerinde olduğu gibi, “Tarihî Aile Araştırması” ağırlık noktası olarak kristalleşti. Mesela Sosyolojide, Georg Schweagler (1970), Heidi Rosenbaum (1982) ve Avrupa etnolojisi/halkbiliminde, Ingeborg Weber-Kellermann (1974) münakaşacı çalışma tarzlarına örnektir. Böylelikle alanla etkileşim içinde olan tüm bilim dalları dile gelmiş oldu. Çok sayıda seminer bildirisi, ortak eser ve diğer yayımlar şahidimizdir. Dönemden kalan önemli bir halkbilimi uygulaması Helmut Möller’in 18. yüzyılın küçük kent ailesi üzerine Göttingen’de yaptığı doçentlik tezidir. Bu çalışmada biyografik tarihi, temel almış kaynaklar ile “esnaf ve sanatkâr ailesi” ağırlıklı olarak uzlaştırılmış biçimde işlendi (Möller 1969).

Yeni yöntemlerden doğan büyük etkiye rağmen teoride kopmalar ortaya çıkabilirdi. Bundan dolayı sosyal tarih ile halkbilimi/Avrupa etnolojisi arasında bir çekişme su yüzüne çıktı. Önceden bahsedildiği gibi, bir devirdeki baskın aile tipine yönelik problemlerde ve özellikle kırsalda yaşayan çok nesilli aile ve bu ailenin ortalama büyüklüğü tartışmayı ateşledi. Viyanalı sosyal tarihçi M. Mitterauer, İngiliz tarihçi P. Laslett’in çalışmasına dayanarak kendi okulundaki gibi tüm Avrupa’da bir devrim sayılan çalışması yalnız istatistikî ispatlara dayanıyordu. O, kitlelerin arşivi sayılan kitapları, resmi kaynaklar ve benzerlerini ele aldı. Bunlardan çok azında birden çok nesil bir arada yaşayan aileler bulunmaktaydı. O, iktisadî aile yöntemini yeniden yapılandırdı. Bundan şu sonuç ortaya çıktı: Bütçeye dayanan aile normal sayılamaz; aksine bu yapı istisnai bir durumdur (Mitterauer 1981: 51).

Weber-Kellermann ve ekibindekiler istatistiksel olduğu gibi kurala bağlı niteliksel veriler dikkate alınmalıdır, fikrindeydiler: Çağdaş iş ve üretim tecrübeleri, biyografiler, yaşlı bakımı vb. gibi ikamet biçimleri, ortak bütçe, ananeler, mezar taşları ve diğer benzeri malzemeler, sözlü kaynaklar dikkat edilecek konulardı. Ancak bunlarla yapılan işlerden farklı bir durum ortaya çıktı. Sayısal yanın ağır basmak zorunda olmadığı sosyal gerçekçi, kurallı baskın aile tipi tercih edilen kurum olarak kabul gördü (Weber-Kellermann / Bimmer 1983: 975).

## 5. Aile Araştırmaları ve İnceleme Yöntemleri

Çalışmaların ilk dönemlerinde yukarıda zikredilen halkbilimsel aile araştırması çerçevesinde ailenin dış yapısı ve içyapısı iki önemli inceleme alanı oldu. Asıl öncelik de “ailenin sosyal

kültürü” idi. Bundaki maksat bir sosyal grup olarak ailenin ortak kültürel sistemidir. Sisteme zıt olan ise bireyin yaptıkları ve düşünceleridir. Bir gruba aidiyet, sosyal bir düzen için önemli faktördür. İlişkiler ağı, karşılıklı bağımlılık ve kurallar bu önemli noktayı işaret eder. Ortak olmamakla birlikte otomatik şekilde ortaya çıkmasına rağmen ahenkli değerler meydana getirmektedir. Bu sistemden doğan kurallar, aynı zamanda yaşanarak kendi kendini üreten ailevî davranışların ve iletişimin temelleridir. Bu sayede yazılı düzenlemeye gerek kalmadan günlük ilişkiler mümkün olur.

Ailenin hem dışyapısı hem de içyapısı farklı sosyal tarihsel safhalara, o dönemin şartlarında karşılıklı ve ilişkili olarak şekillenir. Bir şekilde dışardan gelen etkiler daima kuvvetlenir. Böylece ailenin içini teşkil eden sahada gittikçe azalan bir muhtariyet meydana geldi. Aile olarak insanın yeryüzündeki ilk dönemi, belirleyiciliğini giderek kaybetti. Bu olgu bize aileyi üç boyutta analiz etme fırsatı tanıyor: şekilci boyut, işlevsel ve iletişimsel ve kültürel boyut.

*Şekilci İnceleme Boyutu:* Bu alan ailenin birliktelik ve akrabalık sistemi üzerinden tanımlanır. Şekilciler nesillerin kendi arasında uyumunu; aile dışı hayatla kurallı ilişkilerini; grup içi davranışların genel sonuçları ile bunun sosyal sürecini; doğrudan iletişim için koşulları tercih etmişlerdir.

*İşlevsel İnceleme Boyutu:* Çocuksuz eşler hariç ailenin asli işlevi biyolojik üreme ve çocukların sosyalleşmesidir. Bu sayede ebeveynin özerkliği toplumda sürekli hâle geldi. Ailenin kıymeti bu kurallarla sınırlandırılmıştı. Bir başka önemli işlev, kendi içinde aile üyelerinin meslek edinme sürecine destek oluşu ve artı iş gücünün yeniden yaratılmasıdır. Bunun anlamı şudur: Aileyi çevreleyen zırh dışarıda yaşanan çatışmalarda özgürleştirici taviz alanı olarak da kullanılabilir. Nihayetinde küçük grup olgusu içinde yer alan aile; üyelerinin duygusal bağımlılığını, sosyal ilişkilerde çok kuvvetli korunan bir alanı ve iletişimde aracısız yapılanma özelliğine sahiptir. Bu düzlem ailenin hayatının yapısında en nihaî etmendir.

*İletişimsel ve Kültürel İnceleme Boyutu:* Bu düzlemde, ailesel günlük yaşamın yapısı olduğu gibi tatil günlerindeki yaşam biçimi de ele alınır. Önemli olan günün akışı, iş bölümü, devir daim geleneği olarak bayramlar, dinî törenler ve aile içi adetlerinden sayılan bireysel alışkanlıkların birbiriyle uyumları; hediyeleşmek, cinsel ilişkiler gibi icra biçimleri ile dış dünyayı aile içindeki birliğin yardımıyla alt etmektir. Fakat bu arada problemler, güçlükler ve çatışmalar da eksik olmaz. Aile üyeleri arasındaki göreceli, duygusal, karşılıklı ilişkiler grubun devamını ve yaşamasını uzun bir zaman güvence altına alır. Böylece Noel kutlamalarının yapısı ve seyri gibi aileye ait özel gelenekler ortaya çıkar. Aile, gelenekleri

geliştirir ve saklar. Aileye ait gelenekler ve “aile içi törenler ” bir ailenin sosyal kültürünün en açık ögesidir.

Hemen yukarıda bahsedilen Noel kutlamaları gibi *aileye mahsus gelenekler* genellikle yıl içinde, takvim veya geçiş dönemlerinde hazır olan kutlamalara yöneliktir. Bu, aşağı yukarı aynı sosyo-kültürel çevreye ait her ailede kutlanır. Doğum günü, düğünler ve küçük düğün<sup>2</sup> günü, Noel, yıldönümleri gibi gelenekleri kutlamak amacıyla temsiller düzenlenir. Aileye mahsus gelenekler tabii ki değişebilir ve gelişebilir. Bu gelenekler, bazı genel kanılarda kabul görüldüğü gibi fırsatların törene dönüşmesi olarak kabul edilmemelidir. Aksine sadece bir aile için geçerli, çok özel, yalnız o ailede uygulanan bir durumdur. Bu bahiste; belki ilk tanışma ve tanışmanın durumu, konuk ağırlamanın özgün yapısı; yine ayrılma veya yolcu etme, münakaşa çözümlene gibi hatıra anlarını da göz önünde bulundurmalıyız. Bazen çarpıcı; fakat tamamıyla manasız, gündelik hayatta dikkat edilen sosyal düzen, çünkü burada koşullarda geri dönüş var, aile merasimleri olarak gösterilir. Ne var ki merasimler, hem kavram hem de anlam olarak kendi törensel veya mitik anlamından sıyrılmıştır.

## 6. Etnolojik/Halkbilimsel Aile Araştırmasının Kaynak ve Yöntemleri

Aile üzerine yapılacak araştırma neye dayanacak, konuları nedir, burada hangi yöntemler uygulanacaktır? Bu konular çok ciddi bir şekilde araştırılırken sırf tarihsel bir problem olarak mı ortaya konulacaktır? Yoksa güncel bir olguya ait analizlerin sınırlandırılması veya alandaki bir gelişme hareketinden kaynaklanan değişimin sergilenmesi mi sorgulanacaktır? Görüldüğü gibi problemimizin her birinde başka bir yaklaşım yolu ve tecrübe yöntemi karşımıza çıkmaktadır. Sayılan problemler şimdilik sadece bir örnektir. “Avrupa Etnolojisi” araştırma yöntemlerini daha tafsilatlı biçimde incelemek için Rolf Wilhelm Brednich’in “Kaynaklar ve Yöntemler”<sup>3</sup> başlıklı makalesine başvurulmalıdır (1994: 73–95). Aşağıda birer paragraf halinde yöntemler ve yönelimlere yer vererek ana konuya başlayalım.

Yöntem ve yönelimlere kaynaklık etmiş çalışmaların bir tarafı olan *otobiyografik belgelere* bağlı olanlar son zamanlarda giderek önem kazandı. Çünkü seçkinlerin öz yaşam öyküsüne tezat olarak sıradan insanların hatıraları, bu bağlamdaki gelişmeler sayesinde niteliksel araştırma yöntemine bağlı kalmıştı. Diğer taraftan “alışılmış” gündelik hayat, kültürel gösterge olarak bilim değeri kazandığı için bunu bir tarihî dönem olarak adlandırmak gerekir.

<sup>2</sup> Küçük düğün, Kleine Hochzeit: Ortaçağ düğün günleri adetlerine verilen isim

<sup>3</sup> Yazar makalenin yer aldığı kitabın editörünün yöntem ve kuramlarla ilgili baş makalesine işaret ediyor.

Aslında Avrupa etnolojisi, öz yaşam öykülerine ait çalışmalarda yeterli deneyime yıllardır sahipti ve bunu halk soruşturması ile başarmıştı. Bir metni, ortaya çıkış şartları içinde hayat hikâyelerinin tanıklığında yorumlamak bilimsel gelişmeyi beraberinde getirmişti. Sonunda ailenin sosyal tarihi için önemli bir kapı açıldı. Eleştirel iç analiz aracılığında bir güzel sanat üretimi olan roman ve hikâyeler de etnolojik aile araştırmaları için çağdaş ve kıymetli hale geldiler.

*Resim-görsel kaynaklar*, sosyal yapıdaki görüntülerden oluşan kültür nesnelileriyle meşgul olan bu yöntem, alan için ikincil önemdedir. Tablolar veya erken dönem fotoğrafları, aile albümleri ailenin ne olduğunu görmemizi mümkün kılar. Örneğin ailede hiyerarşi silsilesini, babanın masa başındaki oturma düzeninin sergilenmesinden veya aile tablosunda pederşahî piramidin gösterilmesinden yola çıkarak ailenin yapısını kolaylıkla okuruz. Bunlar salt kişisel bir resim veya kendisi için kaydedilmiş bir öz yaşam öyküsü değildir. Aksine ondaki silsile ve sosyo-tarihsel düzen etnolojik yorumlamayı mümkün kılar. Devamlı ve uzun süreli işlemler için önümüze gelişmiş ve organize şekilde bir arşiv de sunar. Ingeborg Weber-Kellermann tarafından kurulan “Aile ve Çocuk Araştırmaları için Marburg Arşivi”, ki şu anda binlerce resim, metin ve diğer belgelere sahiptir, örnek gösterilebilir.

Geçmişe yönelik *soruşturma ve gözlemlere* dayanan metotlar göreceli sosyal araştırmalara hizmet ederler. Dolayısıyla böyle öznel etnolojik yöntemler nitelikli ve göreceli bir hareket olarak çok fazla ilgiyle karşılandı. Bu çalışmalar sosyal yapıların göstergesi olarak kültürel nesnelleşmenin düzenlenmesinde kullanılmıştır. Sosyal grupların belirli değerleri ve davranış örnekleri araştırılarak büyük ölçüdeki soruşturmalar, çok sayıda bilgi transferi ve bunların standartlaşması sayesinde çok kıymetli neticelerin ortaya çıkarılmasına aracılık ederler.

## 7. Avrupa Etnolojisi/Halkbilimindeki Aile Araştırmalarının Bugünkü Durumu

Aile araştırmasında esas itibarıyla ailenin sosyal ve kültürel tarihine yönelimli çalışmalardaki konu çeşitliliği, kendi alanında son derece uzmanlaştı ve böylelikle diğer ilgili araştırma alanlarından farklılaştı. Bu tez iki düzlemde açıklanabilir. Birinde tek alanların araştırılmasına yönelme var; düğün, Noel gibi aileye mahsus törenler bunlardan en belirginleridir. Bunlar gelenek araştırmasıyla çok sıkı bir bağa sahiptir.<sup>4</sup> Aile resimleri, ailenin yaşadığı yer, boş zamanlar, ailede iletişim yöntemleri ve benzerleri bu sahadandır. Bunlara ilaveten, kendine mahsus ailevi yaşam tarzının yapı ve davranışlarının da araştırılması gerekir. Bu çalışma

<sup>4</sup> İlgili kitaptan Bimmer, A. C.'nin “ Âdet/Gelenek Araştırması” makalesine bakınız.

örneğin işçi ailesinde, çiftçilerde, küçük kentsel ailede yapılır. Diğerinde ise araştırma alanı kendi kendine, tek başına, ayakta duramaz. Özellikle aile araştırmasının çerçevesi içinde yer alır. Çocuklar, gençler, kadınlar ve yaşlılar gibi sosyal konumların belirlediği gruplar bundan sayılmalıdır. Özellikle *çocukların* sosyokültürel yaşam tarzı (Weber-Kellermann 1979; Aries 1981) ve de *kadınlar* konusu bu yönde çalışılmalıdır<sup>5</sup>. Çocuk ve kadın üzerine yapılan müstakil çalışmalar, yeni biçimlerin ortaya çıkmasını sağladı ve hemen birkaç ayrıntılı çalışma ortaya çıktı. Çocuk elbiseleri, çocuklar için doğum günü, bir iş üstlenme ve alet kullanma sayesinde oluşan kültürel sosyalleşme, sosyal yapıda bir güç olarak oyuncak vb. çalışmalar böylelikle meydana çıkmıştır. Onlara bağlı olarak toplum politikasına yönelimli eğilimler çok güçlü bir şekilde kadının ve çocuğun kültür, tarih ve devlet içindeki rolünü değiştirdi. Tüm sosyal bilimlerde ve hatta tarihin dallarında önemli bir ana alan olarak kadın ve çocuk araştırması meydana çıktı. Bugünkü toplumsal yapıdaki eşitsizlik ve itilmişlik baskısıyla bu alan daha da coştı. Güçlü bir kadın eşitliği hareketi olarak önyargıları ve itilmişlikleri bu sayede ortadan kaldırdı. Hem de günümüz çalışmalarına bir örnek oldu. Bu gibi toplumsal angajmanlar çok sık ve haksız olarak yaranmacılık, gündelik siyasetçilik ve bunlardan da öte bilim dışılık ve modaya uyma gayretkeşliğiyle suçlanmıştır. Şüphesiz sürmekte olan özenli çalışmalar bilinçli bir şekilde göz ardı edildi. Bilim adamının konu sorumluluğu toplumda hor görüldü.

Bir mukayese yaparsak çocuk ve kadınlara gösterilen yüksek ihtimam, gençliğin ve yaşlıların içinde bulunduğu yaşam koşullarının şimdiye kadar akademik Avrupa etnolojisine çok az konu olduğunu gösterdi. Şimdiye kadar Rudolf Schenda (Das Elend der alten Leute, Düsseldorf: 1972) tarafından sahiplenilen çalışma ve köylü delikanlıların alışkanlıkları üzerine yapılmış birkaç araştırma dışında hemen hemen kayda değer bir şey bulunamaz. Bu sırada disiplinler arası uğraşı olarak gerontoloji (yaşlılık bilimi) ile halkbiliminin beraberliğinden çeşitli fırsatlar doğdu.

Aileyle ilgili konuların tümüyle bir bilim dalı olarak araştırma kurumu sayılabilmesi, güncel bildirilerde, gazetelerde ve hepsinden öte ulusal ve uluslararası toplantılar, sempozyumlar veya konferanslarda şiddetlenen tartışmalar sayesinde gerçekleşti. Bu durum aile araştırmasının tüm alanlarında ve katmanlarında da geçerlidir. Son yıllarda iki büyük kongre sırf bu konu üzerine düzenlendi: Bremen'de Alman Halk Bilimi Konferansı "Çocuk Kültürü" 1985, ve Societe Internationale d'Ethnologie et Folklore [SIEF] kurumunun Zürich Toplantısı

<sup>5</sup> İlgili kitaptan "Lipp, Carola'nın "Kadın Araştırması" makalesine bakınız.



“Yaşamın Devreleri” 1987. Her ikisinde de tüm Alman ve de Avrupalı etnologlar ailelerin ve çocukların problemleriyle meşgul oldular. Bahsedilen sempozyumdaki şu konulara dikkat edilmelidir: “Aşk ve Evlilik, Avrupa Halk Yaşamının Görünümü” (Entwerpen: 1975). Onun bu çalışmasının odak noktasında 22 Avrupa ulusunun katıldığı uluslararası bir sergi vardı. Bu sergide çok sayıda değişimi gözlemleyebiliyorduk. Antwerpen’de henüz nesnelere ve eşyalar ön plandaydı. Aslında öteki katılımcılarda da durum benzerdi. Zürih’te şimdiden sosyal bilimlerin anlamında ön tecrübeler, günümüzle belirgin bir şekilde ilişkilendirilmişti. Birçok bildiride bir oturum taslağı olarak kabul edilmiş “hayatın dönemleri” durağan şekilde bulundu ve eleştirildi. Çatışmaların rolü, ayrılık, “hayattan beklentilerin” krize ve kırılmalara uğraması gibi konular mantık çerçevesinde tartışıldı. Şimdiye kadar sergilenen telakkilerdeki değişim hareketlerinin bir işaretiydi bunlar.

Sadece Almanya’da değil diğer Avrupa ülkelerinin etnologlarında da 70’li yıllardan beri yoğun bir aile araştırması çalışması görülmektedir. Önceki Demokratik Alman Cumhuriyeti [DAC]’nde de iki ana nokta vardı. Berlin’de Ute Mohrmann, Humboldt Üniversitesi öğrencileriyle birlikte günümüz halkbilimi çerçevesinde DAC’deki düğün davranışlarını tecrübe bir çalışmayla ele almıştı. Aynı enstitüden Irene Runge, DAC’den ilgili ilk malzemelerle birlikte “Ailede Bütünlük” (Berlin 1985) çalışmasını yayımladı. Sigmund Musiat, tarih araştırmalarında “Sorb (Wend)” halkının düğün geleneklerini birkaç defa yayımladı. Hatta Sorb Folklor Enstitüsünce Bautzen (DAC)’de uluslararası katılımlı bir ortak yayın “Sosyalizmde Aile Gelenekleri” (Letopis, 25.1.1982) adıyla bir çalışma da ortaya çıkartıldı.

*Fransız Etnolojisi* ve Martin Segalen tarafından çok önemli eserler ortaya kondu. Paris “Musée National des Arts et Traditions populaires”te aile üzerine sergilerin (Marl et Famme dans la société paysanne, 1979) yanında çok sayıda bildiriler, kırsal aileler için hem tarihî aile araştırmaları hem de kentsel çekirdek ailenin güncel sorunları üzerine yayınlar çıktı: “Aile Sosyolojisi” bir toplu Fransız temsilidir.

*İskandinav ülkelerinde* aile araştırmasında birçok yeni oluşum kuruldu. Bunlardan Olvar Lötgren’in (Lund) Viktorya zamanı İsveç araştırmaları ile aile yapısını içeren eserleri (1982) veya Ake Daun’un (Stockholm) çocuk araştırmasında temel eseri (1982) ve bundaki tezini “nesne olarak çocuk” ve “öz varlık olarak çocuk” arasındaki farklılıkları, çok farklı araştırma düzleminde ayırt ederek sergilemiştir.

En sonunda *İsviçre*'den bazı çalışmaları zikrederim. Moja Fehlmann-von der Mühl'ün az sayıda yapılan tarzdaki çalışmalardan olan akrabalık ilişkilerinin işlevi ve Arnold Niederer'in sayısız küçük makalelerle aile araştırmasının gelişmesinde tekrar tekrar yer edinmelerini sağladı.

## 8. Etnolojik Aile Araştırmasının Geleceği

Bu makale boyunca yaptığım envanter tanziminden sonra, şimdi kısa bir tezle birkaç görevi tespit edeyim. Aile araştırmasında etkisini hâlâ kuvvetle hissettiren eşya halkbilimi (gelin sandalyesi, gelin tacı vb.) çalışması yerini giderek güçlenen sosyal tarih yazıcılığına bıraktı. Bunca büyük uğraşlar verildikten sonra daha da çok genişleyen bir kültür teorisi karşımıza gelecektir. Bu noktadan "ailenin sosyal kültürüne" daha karmaşık bir teamül gerekecektir. Aile yaşamına özgü ferdî gelişmeler çok önemli rotadadır. Çünkü bu alanda teorik modeller şimdiye kadar bulunmamaktaydı. Bazı sahalarda ise doyurucu ön çalışmalara ihtiyaç vardır. Yaşlıların bakımı ve işçi ailesi akla gelen eksik sahalardır. İleride günümüz ailelerindeki gelişmeler büyük bir ilgi alanı olacaktır. Bu alanda çok çeşitli denemeleri özellikle bekliyorum. Çekirdek ailenin alternatifleri yaşama hasredilmiş olacaktır. Şunu söyleyebilirim ki her şey "tarih" olmadan evvel değişimin gözlemlenebilmesine bir fırsat daha bulunmaktadır.

## Sonuç

Ne yazık ki aile araştırması alanında çok az sayıda büyük çalışma yapıldı. Yaşanmış sosyal tarihi problemler ve güncel durumların ele alındığı çalışmalar, günümüz aile yapılarının iyileşmesiyle bariz bir şekilde sonlandı. Pozisyon bilgileri ve panoramik icmaller (Sieder 1986, Mitterauer 1990) bu resmin pürüzlerini çok fazla yeni bilgiler katmadan düzeltti. Diğer bazı Avrupa ülkelerine yazılarıyla katkıda bulunanlara şunlar örnektir: Fransa'dan Segalen (1990 ve 1992), Zonabend (1978). İçinde farklı araştırma parçaları bulunan kesin sosyal bilimsel bir el kitabı olarak, maalesef bu makalenin içinde yer aldığı "Avrupa Etnolojisi" değildir, Aile ve Gençlik Araştırmaları El Kitabı (Nave-Herz / Markefka 1989) bahsedilmeye değerdir.

Hepsine rağmen tekil olgular ve aile araştırmasında gruplar, dikkatleri üzerlerine daha çok çekiyor. Buna gençlerin ve kadın-erkek yaşlı problemleri, sınıfsal yönelimli çalışmalar (İşçi Aileleri, Rosenbaum 1992) veya aile ve problem olarak boş zaman sorunu, aile ve medya da dâhildir. Aile araştırmasının ağırlık merkezindeki konu değişimleri ve onun öneminin ortaya

çıkması, aile üzerine deneysel, tarihsel ve teorik araştırma yöntemleriyle çok sayıda bitirme tezi çalışması yapılmıştır.

Acaba gelecekte bize hangi çalışmayı uygulamak kalacak? Aile araştırması kendini soyutlamadan, sosyokültürel bakış açısından günümüz problemlerini daha da esaslı bir şekilde inceleyecektir: Aile ve işsizlik, ırkçılık, şiddet, alternatif yaşam ve ikamet biçimleri, pazar ve turizm gibi konular buna eklenebilir.

Nitekim bir sosyal grup olarak aile içi tabakalar ve onun yapısına bağlı nedenselliklere, münasebetlere yönelik derinleşen kültür bilimsel sorular biraz daha öne çıkmış durumdadır.

### Kaynakça

- ARIES, Philipp (1981). *Geschichte der Kindheit*. München.
- BİMMER, Andreas C (1979). Neuere sozialwissenschaftliche Arbeiten zur Familie. In: Zeitschrift für Volkskunde, 75, s. 241-259.
- BİMMER, Andreis C (1955). *Familienforschung und Gegenwart Volkskunde*. In: Probleme der Gegenwarts-Volkskunde. Wien., s. 195-213.
- BİMMER, Andreas C (1982). Weber-Kellermann, Ingeborg (Hrsg.): *Sozialkultur der Familie* (Hess. Bll. f. Volks- und Kulturforschung, 13). Gießen.
- BİMMER, Andreas C (1982). *Familienforschung in der Europäischen Ethnologie*. Eine Bestandsaufnahme. In: Sozialkultur der Familie., s. 3-16.
- DAUN, Ake (1982): *Ethnological Research of Children*. In: Ethnologia Scandinavica, s. 42-52.
- FAMILIE, et parents (1985). (*Terrain 4. Garants du patrimoine ethnologique*). Paris.
- FEHLMANN, von der Muehll, Maja (1978). *Verwandtschaft*. Theorien und Alltag. Zürich.
- HERRMANN, Ulrich; Renftle, Susanne (1980). *Roth, Lutz: Bibliographie zur Geschichte der Kindheit, Jugend und Familie*. München.
- HETTLAGE, Robert (1992). *Familienreport*. Eine Lebensform im Umbruch. München.
- LÖFGREN, Orvar (1982): *Der Familienmensch*. Einige Aspekte über die Entwicklung der bürgerlichen Familie im Schweden des 19. Jahrhunderts. In: Sozialkultur der Familie., s. 30-45.
- LÖFGREN, Orvar (1984). The Sweetness of Home: Class, Culture and Family life in Sweden, In: Echnologia Europjea 16:1, s. 44-64.
- MITTERAUER, Michael (1982). *Historische Familienforschung*. Frankfurt.
- MITTERAUER, Michael (1981). Zur Kritik von Familienideologien aus historischer Sicht. In: Anneliese Maunzmann (Hrsg.): *Geschichte der Familie oder Familiengeschichten*. Königstein, s. 42-56.
- MITTERAUER, Michael (1989). *Entwicklungstrends der Familie in der europäischen Neuzeit*. In: Nave-Herz/ Markefka, s. 179-194.
- MITTERAUER, Michael (1990). *Historisch-anthropologische Familienforschung, Fragestellungen und Zugangsweisen* (Kultur-Studien, 15). Wien/ Köln.
- MITTERAUER, Michael (1981). *Komplexe Familienformen in sozial-historischer Sicht*. In: Ethnologia Europaea 12 s. 47-87.
- MÜLLER, Helmut (1969). *Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert*. Verhalten und Gruppenkultur (Schriften zur Volksforschung, 3). Berlin.
- MOHRMANN, Ute (1982). Hochzeiten in Berlin - studentische Forschungen zur Lebensweise in der Hauptstadt. In: Letopis 25, s. 62-66.

- NAVE-HERZ, Rosemarie; Markefka, Manfred (Hrsg.) 1989. Handbuch der Familien- und Jugendforschung. Bd. I: Familienforschung, Neuwied/Frankfurt a.M..
- ROSENBAUM, Heidi: Formen der Familie (1982). Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, Frankfurt.
- ROSENBAUM, Heidi (1992). Proletarische Familien. Arbeiterfamilien und Arbeitervater im frühen 20. Jahrhundert zwischen traditioneller. Sozialdemokratischer und kleinbürgerlicher Orientierung (Suhrkamp TB Wissenschaft, 1029). Frankfurt a.M..
- SCHWAGLER, Georg (1970). Soziologie der Familie. Ursprung und Entwicklung (Heidelberger Sociologica, 9). Tübingen,.
- SEGALEN, Martine (1986). Current trends in French ethnology. In: Ethnologia Europaea 16: 1. s. 3-24; hier: 20-22.
- SEGALEN, Martine (1981). Sociologie de la famille. Paris.
- SEGALEN, Martine (1990). Die Familie. Geschichte, Soziologie, Anthropologie. Frankfurt a.M./New York.
- SEGALEN, Martine (1992). La Parente: des sociétés «exotiques» aux sociétés modernes. In: Althabe, Gerard; Fahre, Daniel; Lenclud, Gerard (Hrsg.): Vers une ethnologie du présent (Coll. ethnologie de la France, Cahier 7). Paris, s. 175-193.
- SIEDER, Reinhard (1986). Die Geschichte der Familie. Frankfurt 3. M..
- WEBER-Kellermann, Ingeborg (1989). Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte, Frankfurt 1974; 10. Aufl.,
- WEBER-Kellermann, Ingeborg (1979). Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt:.
- WEBER-Kellermann, Ingeborg (1983). Bimmer, Andreas C: Familienforschung aus der Sicht der Europäischen Ethnologie und Kulturgeschichte. In: Universitas 38 s. 975-984.
- WEBER-Kellermann, Ingeborg (1991). Die Kinderstube. Frankfurt a. M./Leipzig: 1991. Zeitschrift für Familienforschung, München.
- ZONABEND, Franchise (1987). Verwandtschaft in der anthropologischen Forschung Frankreichs. In: Chiva, Isac; Jeggle, U. (Hrsg.): Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen. Frankfurt a.M./New York, s. 178-193.



Geliş Tarihi:20.04.2020 Kabul Tarihi:05.05.2020

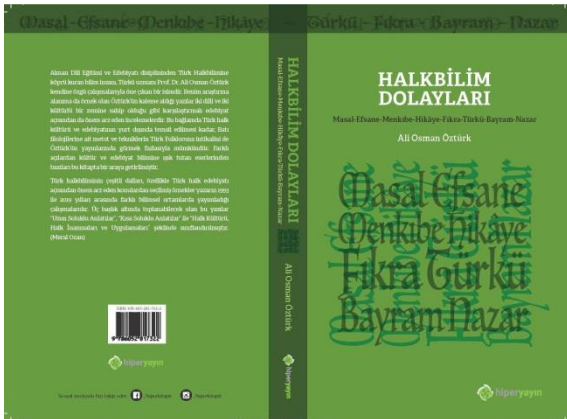
Entry Date: 20.04.2020 Accepted: 05.05.2020

## ALİ OSMAN ÖZTÜRK'ÜN HALKBİLİM YAZILARI ÜZERİNE\*

Ali Osman Öztürk: Halkbilim Dolayları. Masal - Efsane - Menkıbe - Hikâye – Türkü - Fıkra - Bayram – Nazar. Ed. Meral Ozan, İstanbul: Hiperlink, 2020. 307 S. ISBN: 9786052817322.

Meral OZAN\*\*

Alman Dili ve Edebiyatı Biliminden Türk Halkbilimine köprü kuran bilim insanı, türkü uzmanı Prof. Dr. Ali Osman Öztürk kendine özgü çalışmalarıyla öne çıkan bir isimdir. Naratoloji konusunda araştırma alanına örnek olan Öztürk'ün kaleme aldığı yazılar iki dilli ve iki kültürlü bir zemine sahip olduğu gibi karşılaştırmalı edebiyat açısından da önem arz eden incelemelerdir. Bu bağlamda Türk halk kültürü ve edebiyatının yurt dışında temsil edilmesi kadar, Batı filolojilerine ait metot ve tekniklerin Türk folkloruna intikalini de Öztürk'ün yayınlarında görmek fazlasıyla mümkündür. Farklı açılardan kültür ve edebiyat bilimine ışık tutan eserlerinden bazıları “Halkbilim Dolayları” kitabında bir araya getirilmiştir.



Türk halkbiliminin çeşitli dalları, özellikle Türk halk edebiyatı açısından önem arz eden konulardan seçilmiş örnekler yazarın 1993 ile 2019 yılları arasında farklı bilimsel ortamlarda yayımladığı çalışmalarıdır. Kitapta ele alınan konularla doğrudan ilişkili olduğu ve okurun ilgisini çekeceği düşüncesiyle, Mualla Öztürk'e ait bir çeviri metnine de bu kitapta yer verilmiştir. Üç başlık altında toplanabilecek

\* Ali Osman Öztürk: Halkbilim Dolayları. Masal - Efsane - Menkıbe - Hikâye – Türkü - Fıkra - Bayram – Nazar. Ed. Meral Ozan, İstanbul: Hiperlink, 2020. 307 S. ISBN: 9786052817322.

\*\* Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

olan bu yazılar “Uzun Soluklu Anlatılar”, “Kısa Soluklu Anlatılar” ile “Halk Kültürü, Halk İnanmaları ve Uygulamaları” şeklinde sınıflandırılmıştır.

Uzun soluklu anlatılar içerisinde yazarın en çok yoğunlaştığı konuların başında halk masalları gelir. Masal-efsane ilişkisi, menkıbe, halk hikâyesi ve âşıklık geleneği üzerine incelemeler de bu bölümün konularındandır.

Uzun soluklu anlatıların ilk konuları halk hikâyesi ve âşıklık geleneğidir. Bu bağlamda yazarın 1999 yılında Uşak'tan derlenmiş “Arzu ile Kamber Hikâyesinin Yeni Bir Varyantı” ile ilgili incelemesi bu bölümde yer alan yazılardan biridir. Bahsi geçen hikâye, Öztürk'ün tespitiyle türkü formuna geçişi gösteren bir varyant olmakla birlikte, kutsal kitaplarda yer alan anlatı motiflerinden de beslenmektedir. Öztürk, makalesinde ayrıca söz konusu hikâyenin halk şiirinden, mitolojiden ve halk inanışlarından etkilenmiş olduğu üzerinde durur.

Öztürk'ün hikâye ve türkü ekseninde başka bir çalışması Almanya'da yaşayan gurbetçilerin anlatı geleneğine kazandırdığı sözlü ortamda yaşatılan türküler ve söz yazarları üzerine yaptığı “Âşıkların Türk Göçmen Edebiyatına Katkısı” başlıklı makalesidir. Türk göçmen edebiyatının sözlü kolu üzerinde öncü ve örnek bir çalışma olan – Öztürk'ün ifadeleriyle – “Almanya Türküleri” bu kitapta örnekleriyle ele alınmıştır. Ayrıca bahsi geçen türkülerin âşık edebiyatının Almanya uzantısı ürünlerle eşdeğerliliği yine bu makalede farklı açılardan analizlerle ortaya konulmuştur.

Masallar konusuna ayrılan ikinci alt bölümü halk masalından sanat masalına Türk dünyasına ait örneklerin Türk anlatı kültürü açısından naratif düzlemde incelenmesinden oluşmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak “Masalları Uyutmak” başlıklı makalede Muhsine Helimoğlu Yavuz'un “Esil ile Yesil” adlı masal kitabının naratolojik ve pedagojik açıdan irdelenmesi söz konusudur. Öztürk bu çalışmasında Yavuz'un kitabında yer alan ve halk masalı olarak tanımlanan metinlerin iddia edildiği gibi derleme mi yoksa sonradan “kaleme alınma” anlatılar mı olduğu üzerinde durarak çocuk okurlara sunulan metinleri pedagojik açıdan irdeler.

Öztürk'ün bir başka araştırması masal-efsane ilişkisine odaklanmıştır. Konuyla ilgili çalışma “Oğuz Tansel Masallarının Derin Kökleri Üzerine Bir Örnek: Mavi Gelin Masalı” başlıklı makaledir. Yazar burada Oğuz Tansel Masalı ve Şahmeran Hikâyesi ilişkisi üzerine bir incelemede bulunur. Masal ve efsane ilişkisini konu alan bir başka yazı da Alman seyyah “Johannes Schiltberger'in naklettiği bir ‘Olayın’ Değerlendirilmesi”dir. Burada “atmaca



kalesi” adlı hikâyenin masal-efsane ilişkisi ekseninde karşılaştırmalı olarak incelenmesi söz konusudur.

“Almancada Yeni Bir Özbek Masalları Kitabı” adlı çalışma ise Almancaya çevrilmiş 36 Özbek masalını konu alır. Jacob Taube tarafından Almancaya çevrilmiş olan söz konusu seçili masallar kitabı bu yazıda Öztürk tarafından tanıtılarak ilgili araştırmacıların bilgisine sunulur. “Es war einmal, es war keinmal” başlıklı metin ise Avusturyalı masal araştırmacısı Barbara Pflegerl’in Türk halk masallarını kaleme aldığı eserin Ali Osman Öztürk’ün Saim Sakaoğlu ile birlikte yaptığı bir değerlendirme yazısıdır. Son olarak “Osmanlı-Türk Halk Anlatmaları” başlıklı 1890 tarihli yerel bir Alman gazetesinde çıkan yazının Mualla Öztürk tarafından yapılan çevirisine yer verilmiştir. Bahsi geçen metin, benim de yaklaşık on altı yıldır üzerinde çalıştığım Macar Turkolog Ignác Kúnos’un çıkarttığı *Török népmesék* üzerine yazılmış ve G. W. imzalı Almanca bir değerlendirmedir.

Efsane ve menkıbe konusunda ilk olarak “Van Gölü Canavarı” konulu makaleye yer verilmiştir. Söz konusu yazı, Van Gölü Canavarı olayının Türk basınına yansıyan sürecin folklorik katmanları üzerine bir analizi kapsar. “Çanakkale Savaş Söylenceleri” başlıklı ikinci makale ağırlıklı olarak menkıbe konusuna ayrılmıştır. Burada menkıbe kavramına Avrupa kültür dairesi ile Türk anlatı geleneği çerçevesinde karşılaştırmalı olarak açıklık getirilmiştir. Çanakkale Savaşlarını konu alan menkıbelerin (toplamda 30 metin) muhtevasından hareketle işlevleri üzerinde durulmuştur. Öztürk bu çalışmasında menkıbelerin bilimsel niteliğinin ön planda tutulması gerektiği ve bu nedenle tarihsel yaşanmışlıklar olarak aktarılmasının doğru olmadığını özellikle altını çizer. Menkıbe-efsane ilişkisi bağlamında son olarak “Anılarda Çanakkale Savaşları” başlıklı Mehmet İhsan Gençcan’ın Çanakkale savaşlarını konu alan bir kitabın tanıtımına yer verilmiştir.

Kitabın ikinci bölümü kısa soluklu anlatılara ayrılmıştır. Burada ağırlıklı olarak halk türküsünü konu alan yazılar yer alırken, fıkralar ile ilgili incelemeler de bulunur. Halk türküsü ile ilgili yazılara bakıldığında bunların çok yönlü ve farklı nitelikte değerlendirmeler olduğu görülür.

İlk olarak “Ömer Faruk Yaldızkaya’nın Derlediği Çanakkale Ağıtlarında Çanakkale Ruhunun Yansıması” başlıklı yazıyı anmak gerekir. Çalışmada farklı yıllarda derlenmiş ağıt niteliğinde dört türküden hareketle Çanakkale ‘ruhunun’ lirik anlatıdaki derin anlamı üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Halk türküsü konulu ikinci yazı “Muzaffer Sarısözen’in Konya Yöresinde Derlediği Türküler Üzerine”dir. 1940 yılında derlenen ezgilerin varyant özellikleri

hakkında görüşlerini ortaya koyan yazar, halk edebiyatının diğer türlerinde oldukça önemsenen varyantların türkü araştırmalarında çok dikkate alınmadığı üzerinde durur. Öztürk bu çalışmasında özellikle Muzaffer Sarısözen'in derlediği malzemenin ne denli derinlikli olduğuna ayrıca vurgu yapar.

Halk Türküleri bağlamında “Kültürler Arası Eğitime Bir Katkı” başlıklı yazı dikkat çeken üçüncü bir konudur. Yazıda Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinden örnekler ile Türk çalgılarından, geleneksel kıyafetlerden vb. öğelerden görseller barındıran iki dilli (Almanca-Türkçe) hazırlanmış şarkı kitabı üzerine bir değerlendirme söz konusudur. Yazar bu çalışmasında ilgili kitabın özellikle kültürler arası eğitim ve öğretime katkı sağlayacak nitelikte hazırlanmış bir eser olduğu üzerinde durur.

Türküleri konu alan diğer incelemeler ağırlıklı olarak bölgesel müzik araştırmacılığının önemini vurgulayan yazılardan ibarettir. Bunlardan ilki Trabzon bölgesi halk musikisi arşivi materyallerin dökümü ve incelemesinden oluşan “Önemli Bir Bölgesel Müzik Folkloru Araştırması” başlıklı Süleyman Şenel'e ait kitabın değerlendirilmesidir. Öztürk “Kastamonu Şehir Muhiti Âşık San'atının Son Temsilcisi Yorgansız Hakkı Çavuş” adlı yazısında yine Süleyman Şenel'e ait ‘şehir halk müziği’ temalı bir başka çalışması üzerine bir değerlendirmede bulunur. Bu bağlamdaki diğer incelemeler “Kunoş'tan Nuş'a Rumeli Türküleri”, “Hamdi Tanses'in Türkü Kitabı” ve “Erzincan Depremleri Üzerine Destanlar” başlıklı çalışmalardır.

Fıkraların incelemesini konu alan yazıları da kısa soluklu anlatılar başlığı altında değerlendirmek mümkündür. Burada öncelikle “1328/1912 Tarihli Taşbaskısı Bir Nasreddin Hoca Kitabı ve Bir Karşılaştırma Denemesi”ne yer verilmiştir. “Nasrettin Hoca Üzerine 18 Kırgız Fıkrası”nın incelendiği metin ise I. Constantin'in halkbilimi dergisi *Fabula'nın* 14. sayısında çıkan bir yazısının Ali Osman Öztürk tarafından çevirisidir. Derlenen iki fıkra üzerine bir incelemeyi konu alan yazılar ise “Karadeniz Bölgesinden Bir Fıkra Tipi: Meletli” ile “Gülнар'lı Mahalli Fıkra Tipi ‘Kırıt Hoca’, Torunu ve Yöreye Ait Fıkra ve Deyimler” başlıklı metinlerdir.

Kitabın üçüncü bölümü halk kültürünün çeşitli konularına ayrılmıştır. Halk inanmaları ve uygulamaları bağlamında nazar, bayram ve dua unsurları öne çıkar. Örneğin nazara karşı alınan önlemlerden biri olan ve kırklama uygulamasının farklı bir biçimi olan “çingilla kırklama” yöntemi üzerine bir değerlendirme “Çingil: Eskişehir'de Kullanılan Bir Nazarlık” başlığı altında yapılır.

Bölüme ait bir başka yazı git gide sanallaşan dünyamızda bayram gibi kutlamaya dayalı geleneklerimizin değişen işlevlerine bir özeleştirici diyebileceğimiz “Sanal Bayramlar. Günümüz Türkiye’si Bayram Kutlamalarına Eleştirel Bir Bakış” adlı makaledir. Dua metinlerinden hareketle bir nevi toplumsal bellek analizi ise “Uyku Dualarının Toplumsal Değeri Üzerine” yapılan incelemedir. Toplum-kültür ilişkisini konu alan son yazı “Önemli Alman Halkbilim Dergilerinde Türklere İlişkin Yazılar Kaynakçası ve Kısa Bir Değerlendirme”dir. Burada Türk halk kültürü üzerinde çalışma yapan yazarlar ve eserleri ile ilgili bir bibliyografya denemesine yer verilir.

Son olarak kitapta yer alan ekler ile ilgili de kısa bir bilgi vermek gerekir. Üç ana bölümden oluşan kitaba iki “Ek” ilave edilmiştir. İlgili okuru bilgilendirmek adına Ek 1’de bu eserde yer alan yazıların ilk yayınlandıkları kaynak bilgileri ayrıntılı olarak alfabetik sırayla gösterilmiştir. Ek 2’de ise yazarın akademik öz geçmişine ve daha önceki kitap çalışmalarına yer verilmiştir.

Görüldüğü üzere bu kitapta okura sunulan bilimsel değerlendirme ve incelemeler tematik zenginliğe sahip olduğu kadar farklı disiplinlerle çalışmalara da yol açacak niteliktedir. Uygulamaya dayalı folklor araştırmaları, komparatistik analizler, sosyo-kültürel incelemeler bunlardan bazılarıdır. Prof. Dr. Ali Osman Öztürk’ün kaleme aldığı *Halkbilim Dolayları* okura farklı katmanlardan oluşan renkli bir dünyada dolaşma imkânı sunarken, onu iç dünyasına, özüne dönüşü sorgulayan bir yolculuğa da çıkartmaktadır. Kısaca *Halkbilim Dolayları* her kesimden okuyucunun ve araştırmacının çok yönlü olarak ilgisini çekecek nitelikte farklı konulardan bir demettir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bu yazı adı geçen kitaba (Öztürk 2020: 15-19) Meral Ozan tarafından “Giriş Niyetine” amacıyla kaleme alınmıştır.



Geliş Tarihi:27.11.2019 Kabul Tarihi:24.05.2020

Entry Date: 27.11.2019 Accepted: 24.05.2020

## OĞUZ TANSEL’İ TANIMA VE ANLAMA YOLUNDA

**Metin Turan (Haz.) (2018). *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel*. Ankara: Ürün Yayınları, Genişletilmiş İkinci Basım. 125 s. Resimli.**

**Türkan TOPCU\***

*Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* kitabı, onu tanımış olanlara veya yakından tanımak isteyenlere bir kaynak olması için hazırlanmıştır. Gözden geçirilmiş ve genişletilmiş olan ikinci basım gerçekten de Oğuz Tansel’i her yönüyle tanımamızı ve anlamamızı sağlar. Böylelikle kendisini yazın hayatına adanmış bir insanın tarihin tozlu sayfalarında kalmasını önlemeyi hedefler. Oğuz Tansel gerek eğitimci gerekse edebiyatçı kişiliğiyle pek çoklarına yön veren/verecek olan nadide bir kişiliktir. Bu anlamda görünen o ki kitap yazılış amacını yerine getirecektir.

Kitap, Metin Turan’ın hem birinci baskı hem de ikinci baskı için ayrı ayrı yazmış olduğu ön sözlerle başlar. Ön sözden sonra farklı kişilerce kaleme alınmış 76 yazı yer alır. Bu yazıların kimisi edebiyatçılara kimisi ise Tansel’i yakından tanıyan kişilere aittir. Yazıların sonuna “Oğuz Tansel Kaynakçası” eklenmiştir. Kitap, “Oğuz Tansel Anma Toplantıları ve Oğuz Tansel Yazın Ödülü Törenleri Listesi” ve “Dizin” bölümleri ile sona erer. Görüldüğü gibi kitapta yer alan her yazı ve bölüm Tansel’i her yönüyle tanımaya çalışan kişilere yol gösterecek niteliktedir. Elbette kitap yalnızca Tansel’i tanımaya yönelik değildir. Özellikle onun derlemeci tarafını ön plana çıkaran yazılar sayesinde halkbilimcilerin de temel bir kaynak olarak kullanabilecekleri bir kitap haline gelmiştir.

Tansel bir yanıyla şair, bir yanıyla öğretmen, diğer bir yanıyla da derlemecidir. Tansel’in kişiliğini oluşturan bu çok yönlülük elbette kitaba da yansımıştır. Bu nedenle kitaptaki yazılar bu üç kategoriden birine girer. Farklı kategorilerdeki yazılar sayesinde Tansel’in bir öğretmen

---

\* Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, turkanduran86@gmail.com

olarak, bir derlemeci olarak ve de bir yaratıcı yazar olarak Türk yazınına ve de düşünce dünyasına etkisi rahatlıkla ortaya konulur. Kısacası kitap şu üç ana kategorideki yazıları barındırır: Tansel'in derlemeciliği, yaratıcılığı ve kişiliği.

Masal derlemeleri üzerine yazılmış olan yazılar, Oğuz Tansel'in bu alana katkılarını gözler önüne serer. Tansel'in bu alandaki öncelikli katkısı masalın öğretici yanını vurgulamasıdır. Oğuz Tansel'in masalın eğitim amacıyla kullanılması konusundaki öncü gayretleri, kitaptaki yazılarda dikkat çekilen önemli bir husustur. Hatta masalların “çocukları uyutmak için değil, uyandırmak için yazılması gerektiği” sözünün kaynağı, yine kendisidir. Görüldüğü gibi Tansel'in masalcılığı öğretmen kimliğinden bağımsız değildir. Kitaptaki yazıların bir kısmı buna dikkat çekerken diğer bir kısmı ise Tansel'in derlediği masalları yazıya geçirirken kullandığı dil ve anlatım üzerinedir. Masalların öğretmen kimliğinden izler taşıması gibi bu metinler şair kimliğinden de beslenir. Ali Osman Öztürk'ün kitapta yer alan yazısında geçen “masal-şiiir” ifadesi bu anlamda oldukça yerindedir. Çünkü derlediği masalları yeni baştan yazarken kullandığı dil ve ifade gücü onun şair kimliğinden gelir. Bu yüzden de masallarının şairliğinden güç aldığını da söyleyebiliriz. Tansel'in masal derlemeleri bu anlamda özeldir ve masalların bu şekliyle okurla buluşması büyük bir kazançtır. Çünkü böylelikle masallar hem edebi yönlerini kaybetmemiş olarak yetişkinlere hitap edecek hem de öğretici yönleriyle çocuklara yol gösterebilecektir. Kısacası Refik Durbaş'ın deyişiyle Oğuz Tansel, bir Masalcı Baba'dır.

Kitaptaki yazıların diğer bir kısmı Tansel'in şairliği üzerinedir. Kitapta yer alan şiir incelemeleri Tansel şiirinin yenilikçi şiirimizin içinde bile nasıl ayrıksı bir yer tuttuğunu okura gösterir. Ayrıca tıpkı masallarında olduğu gibi şiirlerinde de bir Türkçe sevdalısı olduğuna bu yazılarda dikkat çekilir. Kızı Aysıt Tansel'e göre onun öğretmenliğinin de ayrırcı özelliği Türkçe sevdalısı oluşudur. Öyle ki onun öğretmenliğinin yegâne amacı öğrencilerine Türkçeyi sevdirmek ve onların bu dilin tadına varmalarını sağlamaktır. Görüldüğü gibi Tansel'in şairliğini konuşurken de diğer özelliklerinden bahsetmemiz gerekir. Aslında Tansel'in şiirlerini çok katmanlı yapan onun çok yönlü bir kişilik olmasıdır. Sözelimi şiirlerindeki masal tadı onun masalla içli dışlı olması sayesinde ve tıpkı masalları onun şair kimliğinden güç aldığı gibi şiirleri de onun derlemeci yanından beslenir. Bu sayede şiiri özgün sesini bulur. Kitaptaki yazılar da Tansel'in şiirlerinin yalnızca özellikleri ve nitelikleri üzerinde durup geçmez; onun şiirinin kaynaklarına, beslendiği yerlere kadar iner. Mesela Tansel şiirinin doğadan aldığı ilham anlatılır. Kitaptaki yazılar bize Tansel'in bir doğa aşığı olduğunu söyler. Gerçekten de bu yazılarda da vurgulandığı gibi Tansel, doğayla

bütünleşebilmiş bir şairdir. Maviye tutkudur. Onun ilham kaynaklarından biri şüphesiz doğadır.

Tansel'in şiirlerini odağa alan yazılar karşılaştırmalı çalışmalardan da yardım almıştır. Örneğin kitapta yer alan bir yazı Oğuz Tansel ve Paul Eluard şiirinin benzer imgeleri üzerinedir. Ayrıca kitapta Aysıt Tansel sayesinde ortaya çıkarılan babasına ait bir şiir çevirisi de yer alır ki bu çeviri daha önce yayımlanmamıştır. Böylelikle bu kitap sayesinde Prevert'in *Barbara* adlı şiiri Tansel çevirisiyle okurla buluşmuştur. Oğuz Tansel hakkında yazılmış olan şiirler de kitaba eklenmiştir. Metin Eloğlu'nun Tansel için yazmış olduğu şiire ise kitaptaki yazılardan biri ayrıca yer vermiştir.

Kitaptaki yazıların geriye kalan büyük bir kısmı ise onun kişiliği üzerine olanlardır. Tansel'i anlatan bu yazılar sayesinde onu daha yakından tanıma şansına erişilebileceği gibi onun kimliğini oluşturan düşün bilimsel unsurlar da anlaşılacaktır. Böylelikle bu kadar çok yönlü birinin kişiliğini oluşturan özelliklerin kökenine inme imkânımız olmuş olur. Tansel ile ilgili anılar ona en yakın olan kişilerin ağzından anlatılır. Sözgelimi kızını, gelini, yakın arkadaşları ve öğrencileri gibi... Tüm bu anılar sayesinde Tansel'in şiirlerinden veya derlemelerinden yola çıkarak öğrenemeyeceğimiz pek çok bilgiye ulaşmış oluruz. Kitapta yer alan Aysıt Tansel'le yapılan söyleşiler de aynı işlevi görür. Bu anı ve söyleşiler sayesinde Tansel'in geleneğe bakışı, politik duruşu gibi geriye kalan pek çok kısım aydınlanmış olur.

Kitapta bu üç ana kategori dışında kalan yazılar da mevcuttur. Örneğin bir yazı Oğuz Tansel Ödülü hakkındadır, bir başkası Tansel'in mektubuna verilen cevapları içerir, bir diğeri ise Oğuz Tansel'le Metin Eloğlu'nun şiirli bir dille Bektaşî fıkralarını yeniden yazmış olması üzerindedir. Fakat genel olarak bakıldığında yazıların bahsettiğim üç ana kategoriden birine girebileceği söylenebilir. Kitabın eksik yönü de yazıları genel başlıklar altına dizmemesidir. Kategoriler halinde okurla buluşturulmuş olsaydı okur için aradığını bulmak daha kolay olacağı gibi kitabın dağılık yapısını da düzenlemiş olacaktı. Fakat burada bir zorluğu da görmezden gelmemek gerekir. Tansel'in sanatçılığı, öğretmenliği ve derlemeci yanı birbirine öylesine girmiştir ki yazılarda da bu iç içelik gözlemlenir. Tansel denince akla önce masalın mı, yoksa şiirin mi geldiği sorusunun beyhudeliği gibi çoğu yazıyı salt bir kategorinin altında değerlendirmek de bir o kadar zordur. Şair Oğuz Tansel'den masalcı Oğuz Tansel'e uzanan bu yazıları kalın çizgilerle birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Çünkü bunları Tansel'i ortaya koyduklarında da belirgin şekilde ayrı değildiler. Bu yüzden Adnan Binyazar onu, "Bir kanadı halk, bir kanadı duygu, bir kanadı bilgelik, üç kanatlı bir masal kuşu" olarak tanımlar.