

# folklor/edebiyat

halkbilim • iletişim • antropoloji • sosyoloji • müzikoloji • eğitim • tarih • dil • edebiyat **2010/1**

61

**Annesiz Kızlar: Modern Babaların Modern Kızları**

**Medyanın Seyirlik Sunakları: Yarışma Programları**

**Kırım Karaylarının Halk Edebiyatı Kaynakları: "Mecumalar"**

**Cumhuriyet İdeolojisinin Halka Benimsetilmesinde  
Kars Halkevi ve Doğu Dergisinin Rolü**

**Benlikten Kaçışın Öyküsü: *Abdullah Efendi'nin Rüyalari***

**Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım:  
1970 - 1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü**

**Şiirde Anlatım ve İçeriğin Dilbilimsel Boyutları**

**Yezidi Alevi Ortak Mitosları**

**Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı**

**Türkiye'de 1960'larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi**

61

folklor/edebiyat



# folklor/edebiyat

## *folklore/literature*

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi üç aylık halkbilim • antropoloji • arkeoloji • sosyoloji • eğitim • tarih • dil • edebiyat dergisi

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ  
YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR  
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491

CİLT: 16

SAYI: 61

2010/1

**Sahibi**



ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ Aadına  
**Mete Boyacı**

Genel Yayın Yönetmeni

**Prof. Dr. Mehmet Ali Yükselen**

Yayın Yönetmenleri

**Prof. Dr. Metin Karadağ (mkaradag@ciu.edu.tr)**

**Prof. Dr. Ahmet Pehlivan (ahmetp@ciu.edu.tr)**

Sorumlu Yayın Yönetmeni

**Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)**

Düzeltili

**Dr. Kafiye Yinanç**

**Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi**

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Haspolat Kampüsü, Lefkoşa KKTC

Tel: 392. 671 11 11 dahili no: 2601

[www.folkloredebiyat.org](http://www.folkloredebiyat.org)

[folkloredebiyat@ciu.edu.tr](mailto:folkloredebiyat@ciu.edu.tr)

**Abone Koşulları**

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 YTL

Eski Aboneler ve Öğrencilere Sayısı: 15 YTL • Yıllık (Postalama ücreti dahil) : 60 YTL

Avrupa için Sayısı: 15 EURO • Yıllık Abone Bedeli(Postalama ücreti dahil): 60 EURO

Amerika için Sayısı: 20 \$ • Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 80 \$

Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesinin Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki TR71 0006 4000 0016 8000 4939 81 no'lu TL hesabına, TR47 0006 4000 0026 8002 1836 63 no'lu Euro hesabına veya TR48 0006 4000 0026 8001 8819 75 no'lu Dolar hesabına yatırılarak, dekontun adresimize gönderilmesi gereklidir. (Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar *MLA Folklore Bibliography* ve

*Türkologischer Anzeiger Viyana* tarafından taranmaktadır.

Hazırlık – Baskı: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti - Başkent Matbaası, Bayındır Sokak 30/E Kızılay / Ankara  
*sürelî yayın*

# folklor/edebiyat

*folklore/literature*

## ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

### Genel Yayın Kuralları:

Folklor/edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırmaları yayımlamak ve bu alanlardaki sorunlara bilimsel ölçütler içerisinde tartışma olanağı sağlamak amacıyla çıkmaktadır. Folklor/Edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırma makalelerini, deneme ve derlemeleri yayımlayan hakemli, akademik bir dergidir. Yılda dört kez yayımlanır.

Folklori/Edebiyat'ta yayımlanan yazıların, bilim etiği başta olmak üzere, her türlü içeriksel sorumluluğu yazarlarına; telif hakkı ise basılı ve her türlü elektronik ortamda Folklor/Edebiyat'a aittir. Folklor/Edebiyat'ta yayımlanan bir yazı, başka bir yerde yayımlanamaz. Daha önce başka bir yerde yayımlanmış yazılar Folklor/Edebiyat'a gönderilemez. Yayımlanan yazıların sahiplerine ve bu yazıları değerlendiren hakemlere herhangi bir ücret ödenmez.

### Hakem Değerlendirmesi:

Folklor/edebiyat'a gönderilen yazılar, önce Yayın Kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun görülmeyenler düzeltilmesi için yazarına iade edilir. Yayın için teslim edilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel kaliteye dikkat edilir. Değerlendirme için uygun bulunanlar, ilgili alanda iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu, hakem raporlarını inceleyerek nihai kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştirisi ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabul edilmeyen yazılar, yazarlarına iade edilmez.

### Yazım Dili

Folklor/Edebiyat dergisinin yazım dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda derginin üçte bir oranını geçmeyecek şekilde İngilizce, Almanca yazılmış yazılara da yer verilebilir.

### Yazım ve Basım Koşulları:

Yazılar windows (Microsoft Word) uyumlu sözcük işlemci programıyla yazılmalı, e posta yoluyla gönderilmiş olsa da A4 boyutundaki kağıda 3 kopya çıktısı alınarak Word uyumlu CD ile birlik-te yazışma adresine gönderilmelidir.

Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da tek bir sayıda yayımlanabilmesi göz önüne alınarak 20 sayfayı aşmamalıdır.

İlk sayfa yazım sırası:

1) Yazar adı (sol üst köşe, sola dayalı)

2) Makale başlığı (sola dayalı)

3) Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4) Türkçe özgün makaleler için ABSTRACT, RESUME, ZUSAMMENFASSUNG başlıkları altında, 100 sözcüğü geçmeyen İngilizce, Fransızca ya da Almanca özet. Makale başlığının özet dilinde çevirisi özet başlığının altında verilmeli daha sonra özet metin yer almalıdır. Türkçe dışındaki makaleler için ÖZET başlığı altında genişçe bir Türkçe özet verilmeli ve aynı kurallara uyulmalıdır. Özet bölümü olmayan yazılar, yayımlanmaz.

5) Önce makale dilinde, ardından özet dilinde anahtar sözcükler. (3-5 sözcük)

6) Yazarla ilgili açıklama (sayfa altına) (\*) işareti ile

7) Varsa makale ile ilgili açıklama (sayfa altına); çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (\*\*) işareti ile

8) Varsa çevirmenle ilgili açıklama (sayfa altına) (\*\*\*) işareti ile gösterilmelidir.

Dipnotlar ve Kaynakça

Dipnot ve kaynaklar APA 5 (American Psychological Association) standartlarına uygun olarak verilmelidir.

## Yayın Kurulu / Editorial Boards

- Prof.Dr. Abdulkadir Güler (Anadolu Üniversitesi)  
Prof.Dr. Ahmet Gökbel (Cumhuriyet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar (Çukurova Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ahmet Pehlivan (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)  
Prof. Dr. Akile Gürsoy (Yeditepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Dr. Asker Kartarı (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Aynur Koçak (Kocaeli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bernt Brendemon (Finlandiya)  
Prof. Dr. Birsın Karaca (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Asya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Cengiz Tosun (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Edip Günay (İstanbul Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Erman Artun (Çukurova Üniversitesi)  
Prof. Dr. Esmâ Şimşek (Fırat Üniversitesi)  
Prof. Dr. Eva Csato Johanson (İsveç)  
Prof. Dr. F. Belkıs Kümbetoğlu (Marmara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Firat Kutluk (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gülsün Parlar (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hande Birkalan (Yeditepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Haşim Karpuz (Selçuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. İlhan Başgöz (ABD)  
Prof. Dr. İlhan Tomanbay (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. İsa Habıbbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)  
Prof. Dr. İsmail Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Jaklin Kornfilt (ABD)  
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Maria Ivanics (Macaristan)  
Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)  
Prof.Dr. Metin Karadağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)  
Prof.Dr. Muharrem Caferli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Namık Açıkgöz (Muğla Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nuran Elmacı (Dicle Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nevzat Yusuf Saragöl (Romanya)  
Prof. Dr. Oğuz Makal (Beykent Üniversitesi)  
Prof. Dr. Oktay Belli (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Suat Karantay (Boğaziçi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Taner Timur (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tuna Ertem (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tülay Er (Başkent Üniversitesi)  
Prof. Dr. Umay Günay (YÖDAK-KKTC)  
Prof. Dr. Veysel Sönmez (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yıldırım Erdener (ABD)  
Prof. Dr. Zafer Önler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof.Dr. Zühal Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ayten Kaplan (Hacettepe Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ahmet Taşğın (Dicle Üniversitesi)  
Doç.Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Dilek Batıslam (Çukurova Üniversitesi)  
Doç. Dr. Luiba Çimpoş (Moldova İlimler Akademisi)  
Doç. Dr. Medine Sivri (Osmangazi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mustafa Oral (Akdeniz Üniversitesi)  
Doç.Dr. Nilgün Çıblak (Mersin Üniversitesi)  
Doç. Dr. Nur Gürani Arslan (Boğaziçi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Tülin Arseven (Akdeniz Üniversitesi)

# İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / Metin Turan .....	5-6
Annesiz Kızlar:Modern Babaların Modern Kızları / Aksu Bora .....	7-15
Medyanın Seyirlik Sunakları: Yarışma Programları / Sevgi Kesim Güven- Altan Kar .....	17-32
Kırım Karaylarının Halka Edebiyatı Kaynakları: "Mecumalar"/ Tülay Çulha .....	33-42
Bünyesinde Art Veya Ön Damak /G/ Ünsüzü Bulunduran Yapım Eklerinin Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Tarihsel Seyirleri Üzerine / Aziz Gökçe.....	43-72
Cumhuriyet İdeolojisinin Halk Benimsetilmesinde Kars Halkevi ve Doğuş Dergisinin Rolü (1933-1950) / Funda Selçuk Şirin.....	73-104
Benlikten Kaçışın Öyküsü: Abdullah Efendi'nin Rüyaları / Tülin Arseven .....	105-120
Türkiye'de Küresel Medya ve Rock Müzik Kültürü ile Kurulan Kültürel Ortamlar / Hürriyet Konyar .....	121-156
Şiirde Anlatım ve İçeriğin Dilbilimsel Boyutları / Nihat Bayat.....	157-168
Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasında TRT Sansürü / Gülay Karşıcı.....	169-178
Yezidi ve Alevi Ortak Mitosları/ Ç. Ceyhan Suvari .....	179-192
Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı/ Emrah Doğan .....	193-212
Türkiye'de 1960'larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi/ Hatice Yeşildal.....	213-226
Haçlı Seferlerinin Doğu Hıristiyanlığı Üzerindeki Etkileri/ Philip K. Hitti (Çev.: S. Haluk Kortel) .....	227-232

## folklor/edebiyat'tan

Bu sayımızla birlikte, yeni bir cildin ve yeni bir yılın da başlangıcını yapmış olmaktadır.

Akademik dergicilikte, onbeş yılı geride bırakmış olmanın kazanımı ve bu kazanıma genç ve dinamik bir üniversitenin kurumsal desteği eklenince bir yandan sorumluluklar artmakta bir yandan da gerek yurt içinden gerekse yurt dışından akışı yoğunlaşan makalelerin programlanmasında dikkatimiz derinleşmektedir.

Yayın kurulumuz, hakem üyeleri tarafından değerlendirilmesi yapılmış yazıların yayımında, folklor/edebiyat'ın alt başlığında yer alan halkbilim, iletişim, antropoloji, sosyoloji, müzik, eğitim, tarih, dil, edebiyat başlıklarına ilişkin olarak belli bir dengenin korunmasına özellikle dikkat etmektedir. Yayınlanacak makalelerin önceliği konusunda, hiç kuşkusuz hakemlik sürecinin tamamlanması yanı sıra, özel sayılar dışında, elden geldiğince içerik dağılımının da mevcut yelpazede olmasına dikkat etmekteyiz. folklor/edebiyat'ın akademik çevrelerde olduğu kadar, geniş bir okur kesimi tarafından izlenmesinde, bu farklı disiplinlerdeki nitelikli çalışmalarını bir araya getiriyor olmasının büyük katkısı vardır.

\*

Elinizdeki sayının ilk yazısı, dergimiz okurlarının yeni tanıştığı, sosyolog, Aksu Bora'ya ait. Bora, özellikle 1920'lerden beri tartışma gündemimize girmiş olan, 'toplumsal bellek' kavramını anımsama kadar, unutmaya da bağıntısı ekseninde ele alarak, baba, hane, anne, evlat, gibi içerikleri eski ve yeni zamanda farklı olan adlar üzerinden tartışmakta; cumhuriyetle birlikte, Türkiye'deki modernleşmeyi kadın anlatıları üzerinden okumaya çalıştığımızda karşımıza çıkan fotoğrafın ana hatlarını belirginleştirmektedir.

Günümüzde, ekonomik, siyasal ve sosyal hemen her türlü değişimde önemli bir belirleyen durumuna gelen medyanın, neo-liberal politikaların yaygınlaşmaya başladığı 1980'lerden itibaren kazandığı yeni kimlik ve işlev içerisinde yarışma programlarını, Sevgi Kesim Güven ve Altan Kar irdelemekteler.

Okurlarımızın, dergimiz yazı ailesi içerisinde adını ilk kez duymakta oldukları bir isim de Tülay Çulha. Türk toplulukları arasında farklı bir yere sahip olan Karaylar'ın halk edebiyatı ürünlerinin toplandığı mecumalar üzerinde duran Çulha, ayrıca genel olarak Karay edebiyatı konusunda da bizleri bilgilendirmektedir.

folklor/edebiyat'ın, belirgin bir özelliği de sürekli olarak yazı ailesine yeni isimler katılıyor olmasıdır. Bu büyümeden büyük bir sevinç duyduğumuzu vurgulamak istiyorum.

Alt başlığımızda yer alan “dil” ile ilgili ilginç bir çalışmasıyla aramıza atılan Aziz Gökçe ve Kars Halkevi Dergisi Doğuş üzerinden cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaştırılması ve halka benimsetilmesini tartışan Funda Şelçuk Şirin dergimizin içeriğinin zenginleşmesine katkıda bulunan, ürünleri ilk kez yer alan önemli birer bilim insanımız.

Ahmet Hamdi Tanpınar, hem akademisyen kimliği hem de yaratıcı yazarlığıyla Türk edebiyatının en önemli değerlerinden biridir. Doç. Dr. Tülin Arseven, onun pek az sayıda olan ama edebiyat tarihimiz bakımından önemleri tartışılmaz fantastik öykülerinden biri üzerinde duruyor.

Başka zaman da belirtmiştim, dergimizin çokça ilgi gören yazıları arasında ilk sırayı, müzikbilimle ilgili olanlar almaktadır. Okurlarımızın, başka yazılarından da tanıdığı, Hürriyet Konyar, kendine özgü biçemi ile, ciddi yankılar doğuracağına inandığım makalesinde, ‘Türkiye’de Küresel Medya ve Rock Müzik Kültürü ile Kurulan Küresel Kültürel Ortamlar’ı, dergimiz yazı ailesine yeni katılan Gülay Karşıcı ise müzik türlerine ideolojik yaklaşımı, 1970-1990 yılları arası TRT sansürünü merkeze alarak tartışıyor.

Tarihsel olarak neolitik dönemden başlayarak, çeşitli halkların göçlerine tanıklık eden, dolayısıyla değişik etkileşimlerle de olsa bu halkların birlikte oluşturdukları Anadolu kültürünün zenginliğini Ç. Ceyhun Suvari, “Yezidi ve Alevi Mitosları” bağlamında ele alıp, ortak tasavvufi motifleri değerlendirmektedir.

Dr. Nihat Bayat ise “Şiirde Anlatım ve İçereğin Dilbilimsel Boyutları”nı ele alıyor.

folklor/edebiyat’ın bu sayısında, sinema kültürüne ilişkin iki önemli makale yer alıyor. Türk sinemasının önemli adlarından Nijat Özön’ü sinema tarihyazıcılığı açısından genç akademisyen arkadaşımız Emrah Doğan; 1960’lar gerçekçi sinemada aile ideolojisini ise Hatice Yeşildal ele alıp, tartışıyorlar.

folklor/edebiyat’ta, az da olsa çeviri makalelere de yer vermekteyiz. Philip K. Hitti’nin ‘Haçlı Seferlerinin Doğu Hıristiyanlığı Üzerindeki Etkileri” makalesini S. Haluk Kortel’in çevrisiyle dikkatinize sunuyoruz.

\*

Yeni folklor/edebiyat’larda buluşmak dileğiyle...

**Metin Turan**

Sorumlu Yayın Yönetmeni

# ANNESİZ KIZLAR: MODERN BABALARIN MODERN KIZLARI

**Aksu Bora\***

Geçmiş, hem kişisel hem de toplumsal tarih, bitmiş ve geride kalmış bir “şey” değildir. Tersine, geçmişin tortusu, bugün de, bizimle birlikte yaşar. Geçmiş, hem kişisel hem de toplumsal tarih, çeşitli biçimlerde kurduğumuz bir anlatıdır. Her anlatı gibi, bazı şeyleri kapsar, başkalarını dışarıda bırakır, kapsadıklarını belirli bir perspektif içinde düzenler. Bu bakımdan, bu “geçmeyen geçmiş”e hep yeniden bakmak, yeniden anlamlandırmak, özellikle de ortak belleğin gerisine itilmiş anılarla yüzleşmek, sağlıklı bireyler ve toplumlar için bir zorunluluktur.

Bireysel boyutta hafıza, psikolog ve psikanalistlerin ilgi alanı olmasının yanı sıra, özellikle sözlü tarih, yaşam öyküsü anlatımı gibi tekniklerin gelişimiyle birlikte, tarihçiler ve sosyal bilimciler için de önemli bir bilgi kaynağı haline gelmiştir. Maurice Halbwacs’ın 1920’li yıllarda yaptığı çalışmalar ve “toplumsal bellek” kavramını ortaya atmasından bu yana ise, bireysel belleğin ne derece bireyin nörolojik yapısı ve kişisel yaşamıyla, ne derece toplumsal ilişkiler ve tarih ile bağlantılı olduğu tartışılmaktadır(Assmann 2001: 38-39). Halbwacs, bireysel belleğin toplumsal koşullara bağlı olduğunu ileri sürer ve

---

\* Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü



“Bu çerçevenin dışında toplumda yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir başka bellek olmaz” der (akt. Assmann:29). Ona göre, hafıza bireysel toplumsallaşma süreci içinde oluşur. Bu nedenle de toplumsal çevre tarafından belirlenir. Yani, “hafıza da tıpkı dil gibi, iletişimsel süreçlerde, yani hatıraların anlatılması, alınılması ve sahiplenilmesi yoluyla oluşur” (Sancar 2007:41). Dolayısıyla, birey ancak yaşadığı toplumsal çevrenin ortak hafızası içine yerleştirebildiği, bu anlatı içinde kendine yer bulabilen şeyleri hatırlayabilir. Bu nedenle de bireysel hafıza ile toplumsal olan arasında yakın bir ilişki vardır.

Bu yazıda konu ettiğim anne-kız ilişkisi, bireysel hafıza ile toplumsal olan arasındaki ilişkiyi tartışabilmek için son derece uygun bir araştırma alanıdır; çünkü Türk modernleşmesi kapsamında yaratılan “yeni kadın” idealinin somut kişiler, kadınlar tarafından üstlenilmesi süreci, bir yandan son derece kişisel bir boyut taşıırken, aynı zamanda toplumsal ve politik bir olgu olarak da ele alınabilir.

Bu yazıda “Cumhuriyet kızı” imgesinin nasıl bir “babanın kızı” anlatısı içinde kurulduğunu, bu anlatının anneyi ve onun temsil ettiklerini dışarıda bırakmaya dayalı olduğunu göstermeye çalışacağım. “Baba” ve “Anne”nin neleri temsil ettiğini, dolayısıyla da dışarıda bırakılanın ve içerilenin neler olduğunu anlamaya çalışmak, modern eşitlik idealinin kadınlar için kişisel ve toplumsal bedelini de görmemizi kolaylaştıracaktır.

Anadil başta olmak üzere “fark”ın geride bırakılarak “ileri”ye, eşitliğe doğru yönelme hem stratejik bir tercih olarak görülebilir, hem de çeşitli ideolojik ve politik araçlarla dayatılmıştır. Böyle bir tercihin nedenlerini anlamaya çalışmak kadar, bedelini de tartmak, günümüzde kadınların eşitliği ve özgürlüğüne ilişkin tartışmalara yeni bir ufuk kazandıracaktır.

## **Geçmişin Cinsiyeti**

Geçmişle hesaplaşma, hatırlama/unutma ikilisini çağırır, bu ikisiyle ilişkilidir. Çünkü Marc Augê’nin “Unutma Biçimleri” isimli kitabında (Augê 1999: 59) dediği gibi, “anılar, tıpkı kıyı çizgisinin deniz tarafından şekillendirilmesi gibi, unutma yoluyla şekillendirilmiştir”. Demek ki, hatırladıklarımız kadar, unuttuklarımız da önemlidir, bugünümüzü kuran bilgiler arasındadır.

Hesaplaşma, “hesabını görme”, “hesap kesme” gibi çağrışımlarıyla, geçmiş travmalarla bir “üstesinden gelme” ilişkisini düşündürür. Özellikle kendi öznelliğimizin yapı taşlarını oluşturan travmalar söz konusu olduğunda, söz konusu ilişkinin üstesinden gelmeden çok, “barışma” boyutunu vurgulamanın önemini hatırlatmak gerekir. Çünkü geçmişle böyle bir bağlamda ilişkilenenin hedefi, asıl olarak, kişisel ve toplumsal bir sağaltımdır. Böyle bir barışma için, her şeyden önce, kavgalı olunan gerçekliğin doğasını, bizim bu gerçekliğin

kurulmasındaki yerimizi ve bu gerçekliğin öznelliğimizin biçimlenmesindeki etkisini görebilmemiz, kabul edebilmemiz gerekir. Bu nedenle, geçmişle ilişkimizin bilinçli olarak simgelenen geçmiş kadar, “içimizde yaşayan geçmiş”i de içeren, kapsamlı bir ilişki olarak yeniden tanımlanması önemlidir.

Türkiye’nin yakın tarihi, çeşitli açılardan bir modernleşme tarihi olarak okunabilir: İmparatorluktan ulus-devlete, tebadan vatandaşa geçiş. Bu geçişin hem sembolik hem de maddi anlamda önemli bir vechesinin kadın-erkek eşitliğinin desteklenmesi olduğunu biliyoruz. Bu bakımdan, yakın tarihimizle hesaplaşma (ya da barışma) girişimlerinin cinsiyet meselesini kapsam dışı bırakması (ya da “unutması”) pek kolay olmamalıdır. Üstelik, böyle bir “unutma”nın gerekçesi bu konuda yeterli araştırmanın ve çalışmanın yapılmamış olması olamaz, bilindiği gibi, son on-on beş yıl içinde modernleşmenin cinsiyet boyutuna ilişkin çok sayıda önemli çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar, kadın-erkek eşitliği fikrinin ve bu fikrin bir devlet politikası olarak yürürlüğe konmasının modernlik ile bağlantısını ortaya koymuş, “devlet feminizmi”nin kadınlar için ne türden sonuçları olduğunu tartışmıştır. Yalnızca Osmanlı İmparatorluğu/Türkiye Cumhuriyeti bağlamında değil, “üçüncü dünya milliyetçiliği” diye adlandırılan bağlamda da modernleşme ve aynı zamanda “ulusal karakter”ini koruma ikileminin bir çözümü olarak kadınların ulusun simgeleri olarak kullanıldıkları, yani kadınların aidiyet ve kimlik politikalarında önemli bir araç oldukları gösterilmiştir.

Bu araçsallaştırma, kadınların Tanzimat döneminden itibaren yükselttikleri eşitlik ve hak taleplerinin yeni bir bağlam, Kemalizm bağlamı içinde anlamlandırılmasında kendini göstermiştir. Bu “yeniden anlamlandırma” bir dizi unutuşun ilkinin yaratmıştır: Bu topraklarda kadınların verdikleri hak mücadelesinin unutulmuşu. Böylece, kadınların eşitliği fikrinin Mustafa Kemal’in zihninde yaratılmış ve yine onun tarafından yürürlüğe konmuş bir fikir olduğu inancı yaygın ve güçlü bir inanç haline gelebilmiştir.

Bir başka unutuş, Tanzimat’tan başlayarak modernleşmeci elitlerin düşünce ve eylemlerini belirleyen geleneksel/modern ikiliğinin bir kurgudan ibaret olduğunun unutulmasıdır. “Geleneksel” hanelerin ve bu hanelerde yaşananların cehalet, gerilik, yobazlık ve karanlıkla nitelendirilmesi, dolayısıyla kurgusal bu “gelenek”e kurtulunması gereken bir gerçeklik muamelesi yapılması, bu hanelerin gerçekliğinin de unutulmaları arasına katılmasına yol açmıştır. Ancak çok yakın bir dönemde, Duben ve Behar’ın (1996) çalışması türünden bazı çalışmalarla bu unutuşun tozları silinip gerçekliğe bir başka perspektiften bakma imkanı bulunabilmiştir. Bu unutuş, kadınların hak mücadelelerine ilişkin ilk unutuşu destekleyici niteliktedir. Babanın despotlukla, annenin ise cehalet ve dar kafalılıkla malul olduğu bu hanelerden nasıl bir kadınlık çıkabilirdi ki?

## **Türk Modernleşmesinde Hatırlananlar ve Unutulanlar**

Nükhet Sirman (2002), Tanzimatla gelen büyük değişimin yarattığı yeni bürokratik yapıların nasıl bir yeni orta sınıfın doğuşuna yol açtığını anlatırken, iktidarın yeniden bölüşüm mekanizması içinde yer alamayan genç erkeklerin kendilerine yeni söz söyleme alanları bulduklarını, bu alanların gazeteler, romanlar, sahne oyunları, yeni edebi tarzlar olduğunu söyler. “İktidarla evler iç içe geçtiği için ortada kalanlar, bir yandan farklı ev kurma biçimlerini tahayyül etmeye girişmişler, diğer yandan da mülkün halk adı verilmeye başlanan yeni oluşturulmakta olan hayali bir kitleye danışarak yönetilmesini talep etmişlerdir”. Bu erkekler, Türk milliyetçiliğinin kurucuları, modernleşme projesinin sahipleri ve yürütücüleridirler. Despot babanın yönetiminden kurtulup kardeşlik temelinde yeniden bir siyasi örgütlenme yaratacaklardır. Fatmagül Berktaş’ın(2003) belirttiği gibi, yenilik, ataerkinin babamerkezli biçiminden kardeşlik merkezli olanına geçmiştir. Kardeşlik merkezli bu yeni ataerkide kadınların yeri ne olacaktır? Bu sorunun tek bir yanıtı yoktur. Tek bir yanıt yoktur, çünkü erkeklerin gözlerindeki kadın modelleri tek çeşit değildir, onların bu kadınlarla ilgili duyguları da öyle. Bütün değişim dönemlerinde olduğu gibi, değişimi istemek, ama aynı zamanda onun getireceklerinden korkmak, Türk modernleşmesinin erkek elitlerindeki temel duygu örüntüsünü oluşturur. Arzunun ve korkunun bu bileşimi, kendini edebi metinlerde ve bu metinlerden çıkarak yaygınlaşan kadın tiplerinde gösterir. Fatmagül Berktaş’ın belirttiği gibi, “Yeni koşulların zorladığı yeni bir kimlik arayışı içindeki Türk aydını, çevresindeki bildik dünyanın değişiyor olmasının yarattığı yersiz yurtsuzluk duygusuyla ve geleneği temsil eden babanın artık var olmamasından kaynaklanan, gerektiğinde sığınabileceği güvenli bir korunaktan yoksunluğun yol açtığı paranoyayla başetmek durumundadır. Ayaklarının altındaki zemin kayganlaşırken, “tutunduğu dal” ise, Batıdaki modernleşmeci kardeşinin yaptığı gibi, kendi denetiminde bir yeni kadın imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir”. Bu yeni kadın imgesi, iki başka imgeyle zıtlık içinde kurulur: Geleneksel kadın ve tango kadın. İlki, modern erkeğin kurtulmaya çalıştığı eski hanenin hem kurbanı hem de sürdürücüsüdür. Bu kadın cehaleti ve dar kafalılığıyla evin çocuklarına hayatı zindan eden babanın destekçisi ve aynı zamanda da kurbanıdır. İkincisi ise, geleneksel kadından farklı olarak eğitilmiş ve moderndir, yine ondan farklı olarak, bencil ve güvenilmezdir. Yeni kadın, bu ikisinin iyi yanlarını (ilkinin fedakarlığını ve sadakatini, ikincisinin eğitimini ve modernliğini) birleştiren bir kadındır.

Bu kadınla ilgili modern tahayyül, Yeşim Arat’ın “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar” başlıklı yazısında (1998) sözünü ettiği 1908 tarihli bir karikatürde gösterilir: Geleceğin Türkiye’si isimli bu karikatürde, modern çok katlı binalar arasında çarşafli bir kadın, tek kişilik bir uçakla fesli erkeklerin şaşkın ve korkmuş bakışları altında göğe doğru

yükselmektedir. Arat, bu karikatürü yorumlarken, buradaki öngörünün Atatürk'ün manevi kızı Sabiha Gökçen'in dünyanın ilk kadın savaş pilotu olmasıyla gerçeğe dönüştüğünü hatırlatır ve "Atatürk'ün de aralarında bulunduğu erkek izleyicilerin saygıyla baktığı, havacı üniforması içindeki Sabiha Gökçen, en azından Türkiye'nin okumuş kentlilerin ortak bilincine kazınmış bir görüntüdür" diye ekler. Bu yanıt, aynı zamanda, "devlet feminizmi" dediğimiz yaklaşımın da temelini oluşturur; Hamide Topçuoğlu'nun veciz ifadesiyle: "Atatürk kadını görevli kılmak yoluyla kurtarmıştı. Kadın meslektaşın karşısında, geleneksel saplantılarından kurtulmamış yarı aydın bir zümre ile cehaletinden sorumlu tutulamayacak olan halk kitleleri bulursa da, arkasında koskoca bir modern devlet kudreti vardır." (akt. Durakbaşa 1998:48) Bu görev, yalnızca mesleki çalışma değil, onu da içeren çok geniş bir varoluş alanıydı- yeni kurulan ulusun tarihinin ve bedeninin simgesi olmak.

Anlaşılan o ki, modernleşme projesi içinde kadınlara verilen rol ve yüklenen anlamlar birden fazladır: Kurtarılması gereken kurbanlar, cezalandırılması gereken fettan kadınlar, gurur duyulacak kız evlatlar. "Yeni kadın"ın eş ya da kızkardeş değil de kız evlat oluşu, bu kadının tanımı gereği modern erkeğin eseri olmasındandır. Nitekim, Ayşe Durakbaşa'nın derinlikli analizinde belirttiği gibi, Cumhuriyet kızı denilen modern kadın, Kemalist erkeklerin mükemmeliyetçi eğitiminden geçmiş, bu babaların kızlarıdır. "Kemalist aile reisleri bir yandan aile şerefleri konusunda son derece titizdirler, ailedeki kadınların giyim ve davranışlarının geleneksel cinsel ahlak kurallarını gözetmesini isterler; bir yandan özellikle kızlarının modern bir eğitim almasını ve iki cinsin birlikte sosyalleştiği, eğlendiği ortamlara kendi karıları ve kızlarıyla katılabilmek, onların bu ortamlara uyum sağlayabilmesini isterler. Semiha Berksoy'la babasının mektuplaşmasında da görüldüğü gibi, bir bakıma babalarla kızları arasında gizli bir anlaşma vardır. Genç kadınlar eğitim, meslek ve çalışma hayatına katılma haklarını genellikle babalarının desteğiyle elde etmektedirler; ancak özellikle erkeklerle ilişkilerinde son derece dikkatli davranmak ve kendilerine uygun eşler bulup evlenene kadar cinselliklerini bastırmak zorundadırlar." (Durakbaşa 1998:47) Partha Chatterjee'nin (2002) belirttiği gibi, babalarla kızları arasındaki gizli anlaşma, Batılılaşmaya rağmen kültürel kimliğin korunması için stratejik bir araçtır. Osmanlı/Ortadoğu bağlamı, bu bakımdan özgül bir bileşen de içerir: modernleşmeci erkek elitin kendine bakışının oryantalist perspektifin ışığında kırılmış olması. Bu göz ne görür? Her şeyden önce, oryantalist ressamların, Ingres'in, Delacroix'nun gördüğünü: Sereserpe uzanmış onlara bakan çıplak kadınlar. Gizemli ama ulaşılabilir. Bütün bir coğrafyanın böyle bir arzu nesnesi olarak tasarlanmasına, bir anlamda kadınlaştırılmasına karşı, bu coğrafyanın kadınlarını gizemlerinden arındırıp tayyörlerle zırhlandırmak, yalnızca namus kodlarına ilişkin bir titizlenmeyi değil, aynı zamanda erkekliği yeniden elde etme arzusunu da gösterir. Her ne kadar bu strateji bir eşitlik söylemi içinde uygulanmışsa da, kadınların "açılması" ve eşit yurttaşlar olarak yeniden tanımlanması, sömürgeci fantezilerin anlattığı

“Kadın”dan kurtulma arzusunu da içerir. Bu anlamda, Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişin yalnızca iktidarı babadan alan oğulların değil, aynı zamanda “düveli muazzama”ya karşı savaşan askerlerin hikayesi de olduğunu unutmamak gerekir.

Bu arzunun kız evlatlardaki karşılığı nedir? Atatürk’ün “vazifelendirerek kurtardığı” ve “karşısında geleneksel saplantılarından kurtulmamış yarı aydın bir zümre ile cehaletinden sorumlu tutulamayacak halk kitleleri bulursa da, arkasında koskoca devletin kudreti”ni hisseden kızlar, modern erkeklerin kurtulmayı arzuladıkları bu Kadın hakkında ne hissetmektedirler? Hem kişisel hem de toplumsal tarihin unutuşlarla şekillendiğini hatırlayarak, bu sorunun yanıtının da “unutulanlar” arasında sayılması gerektiğini söylemeliyiz. Ayşe Durakbaşı ve Aynur İlyasoğlu, modernleşme tarihini kadın anlatıları üzerinden takip edebilmek, bu anlamda, unutulmaları hatırlamak amacıyla yaptıkları sözlü tarih çalışmasına ilişkin değerlendirmelerinde (Durakbaşı ve İlyasoğlu 2001), kız evlatların bu unutuşuna dikkat çekiyorlar: “Anlatıların modernleşmeye ilişkin kamusal söylemi izlediği görüşmelerde, annelerin hikayelerinin bastırıldığını, bunun yerine “yeni kadın” denilen kızlarıninkinin geçtiğini fark ettik. En az dört görüşmede (...), kendilerinin modernist görünümünde ve kişiliklerinde babalarının ne kadar etkili olduğunu açıkça vurgulamalarına karşın, annelerine ilişkin söyleyecek bir şey bulamadılar”. Annelerine ilişkin söyleyecek bir şey bulamama hali, kamusal söylemin anlatabileceği hikayeler içinde, kadınlarınkine yer olmamasıyla ilişkilidir kanımca.

Aynı zamanda, aralarında Afet İnan ve Sabiha Gökçen’in de bulunduğu bir dizi kızı evlat edinen ama tam da bu kız evlatlar için bir rol modeli olabilecek nitelikteki Latife Hanım’a hayatında yer bulamayan Atatürk’ün simgelediği bir soruna da işaret eder: Anlatabilecek hikayesi olan yetişkin bir kadını sonsuz bir sessizliğe mahkum ederken, her biri babayla teke tek ilişki kuran bir dizi kız evlada yeni bir hikaye yazmak isteğine.

### **Annesizlik, Çocukluğa Kaçış**

Hülya Adak da (2007) 1918-1935 tarihlerinde yazılmış kadın özyaşam öykülerini incelediği ufuk açıcı yazısında, benzer bir unutuştan söz etmektedir: “Cumhuriyetin kuruluş yıllarına, yani 1920 ve 1930’lara odaklanan kadın otobiyografilerinde, (...) özel ve kamusal benlik arasında keskin bir ayırım yapılıyor ve kamusal benlik, özel olan pahasına aşırı derece öne çıkarılıyor”... Bunun anlamı nedir? Her şeyden önce, bize “özel” olan ile “kamusal” olan arasındaki ayırımın çizilmesinde, kadınların bu anlatılarının çok kritik bir yerde durduğunu hatırlatır. Bahsedilen dönem, yani modern ulusun, devletin ve yaşamın inşa edildiği bu tarih parçası, neyin özel hayat neyin kamusal olduğunun da ayırt edildiği bir zamandır. Ve bu ayırım, modern cinsiyet ilişkileri rejiminin üretiminde temel önemdedir. Hülya Adak, az önce bahsettiğim yazısında, kadınların bu hikayelerde kendilerini

çocuksulaştırdıklarını, bu çocuksulaştırmanın stratejik bir yol olarak benimsendiğini anlatır ve ekler: “Bu yalnızca hikayeyi kurgulamanın ya da ataerkil tabuların yetişkin bir kadının anlatısı etrafında oluşturabileceği krizlerle başa çıkmanın bir aracı değildir. Tersine, kendini çocuklaştırma, daimi bir kadınlık durumu olarak çocukluğu içselleştirme eyleminin kendini ifadesidir de”. Kadınların birer yetişkin haline gelebilmeleri, kendilerinden önceki kadın kuşaklarıyla kuracakları süreklilik ilişkisine bağlıdır- kadınlık, her şeyden önce, anneden öğrenilir çünkü. Babası Zeus’un başından zırhını kuşanmış olarak dünyaya fırlayan Athena gibi, varoluşunu babası üzerinden tanımlayan bu kız evlatlar için de geçmiş, bir karanlık ve unutuş alemidir. Bu nedenle bu kızlar için kendilerinden önceki kadın kuşağının hak mücadelesi, unutulmuştur.

Yeni cinsiyet rejiminin kurulmasında bu unutuşun stratejik bir araç haline geldiğine tanıklık ediyoruz. Bu stratejinin can alıcı noktası, “kadın sorunu”nun siyasetin terimleriyle değil, “kültür”ünkilerle ele alınması ve buna bağlı olarak yeni kadınlığın inşasının eski ilişkileri, bu arada eski kadınlık tarzlarını (ve anneyi) karşısına alarak gerçekleştirilmesidir. Yeni kadınlığın kamusal görünümü yanında, ev de yeniden şekillendirilmiştir; yeni kadının evi, artık annesinininkinden farklıdır; kız enstitülü bir kadının ifadesindeki gibi: “Enstitüler ailenin, Türk ailesinin her yerine girdiler. Mutfağa, yatak odasına, banyoya, gardroba, bu gardroplara girdiler. Temizlik, düzenleme, intizam...” (Akşit 2007).

Osmanlı’da feminist dergilerde yayınlanan yazılara rengini veren “hak” kavramı, 1930’lardan sonra tamamen görünmez olmuş, bunun yerini bir “aydınlatma” dili almıştır. İlkinde kurulan hikayede, konuşan özne, “kadınlar” adına ve siyasal bir dille konuşuyordu. İkincisinde ise artık çıkarlardan ve haklardan değil, doğru ve yanlıştan, aydınlık ve karanlıktan söz etmektedir ve konuşan ses bir kadın sesi olsa da, kadınları değil, aydınlanmış bir bakışı, babanın bakışını temsil eder.

Elif Akşit’in Kız Enstitülerinden yetişen kadınların hikayelerini anlattığı kitabındaki sözleri, unutulmaların birinci dalga feministlerinden ibaret olmadığını hatırlatıyor. İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış kitle ve bu kitleye yol göstermesi için özenle yetiştirilen kızlara dair kamusal hikayenin Kadın ile birlikte farklılıkları da barındıran koskoca bir “özel alan”ı unutuşun kollarına bırakmaktan başka çareleri olmadığına da işaret ediyor: “Kız enstitüsü mezunlarının doğrudan ve yaygın bir şekilde üyeleri olduğu Cumhuriyet Kızı kategorisi, diğer ilk kuşak kızların sadece geçmişlerine net bir perde çekebildikleri sürece parçası oldukları bir gruptu. Yani ya Balkan milliyetçiliğiyle başlayan ama mübadele sonrası artarak Anadolu’ya gelen ve geçmişlerine ister istemez perde çeken göçmenler, ya da çoğu milliyetçi ekonomik politikalar sonucunda Osmanlı Devleti’nin dünya sistemine dahil olma sürecinde zenginleşen gayrimüslim topluluklarının ayrılmasıyla onların yerlerini alarak yeni kurulan cumhuriyetin seçkin sınıfını oluşturan ailelerin kızlarının mensup oldukları bir grup. (...) Böylece, bir kuşak sonra Osmanlı İmparatorluğunun karmaşık dil ve etnik

yapısı unutulmuş, Türkiye’de bir çok coğrafyada yaşayan farklı bireyler ve topluluklar, kendi geçmişlerini Türkik bir geçmişle doğrudan ilişkilendirebilmeye başlamıştı.”

Bir ulusun kurulması ve bu ulusun tarihinin yazılmasında bazı stratejik seçimler yapılır, dışarıda bırakılacaklar ve içeri alınacaklar, hatırlanacaklar ve unutulacaklar, anlatılacaklar ve susulacaklar... Geçmişle yüzleşme, yalnızca açıkça travmatik olan savaş, göç, soykırım gibi olayları değil, bu seçimleri de içermelidir. Çünkü kadınlar çok iyi bilir ki tarih, erkeklerin görmeyi tercih ettiği türden kahramanlık anlarından ibaret değildir, tersine, gündelik olanın içinde, sıradan insanlar tarafından dokunup durur. Aynı zamanda, bireysel geçmişle hesaplaşma ile toplumsal olan arasındaki farklılıklar kadar, bence daha da fazla, süreklilikleri görmek gerekir. Çünkü acılar, tek tek her birimizin bedenimize, zihnimize ve kalbimize işlenir, o soyut “toplum”unkine değil.

### **Sonuç**

Cumhuriyet kızlarının hikayesine ve cumhuriyet kızı imgesine “cumhuriyetin kuruluşunda ve modernleşme sürecinde orta sınıf kadınlara verilen rol” gibi bir kalıpla yaklaşmak, öncelikle bu kadınların kendilerine haksızlık olur. Çünkü böyle bir anlatı, onların öznellik kapasitelerini, bu kapasiteyi oluşturan gücü, iradeyi, arzu ve hayalleri, seçimleri yok saymak anlamına gelir. Cumhuriyetin ilk kuşağından kadınlara ilişkin yapılan sözlü tarih çalışmaları son derece sınırlı ve az sayıda da olsa, bize akıllı, azimli, çalışkan ve fedakâr bir kadın kuşağının resmini vermektedir. Aynı zamanda bu genç kadınların bir tür can havliyle tutundukları modern ideallerin onlar tarafından nasıl içselleştirildiği ve deneyimlendiğine ilişkin ipuçlarını da taşıyor. Bu ipuçları, modern kadın idealinin yalnızca bu idealin kurucu kuşağı için değil, sonraki kadın kuşakları için de travmatik vazgeçişler ve unutulmalarla dolu olduğunu gösteriyor. Anadil başta olmak üzere “fark”ın geride bırakılarak ileriye, eşitliğe doğru yönelme, stratejik bir tercih olarak görülebilir ancak bu tercihin bedellerinin hatırlanması, bunlarla yüzleşilmesi ve bugünkü cinsiyet rejiminin kuruluşunda ve yeniden üretiminde unutmanın temel bir bileşen olduğunun altının çizilmesi çok önemli görünüyor.

### **Kaynakça:**

- Adak H. (2007) “Suffragettes of the empire daughters of the Republic: Women auto/biographers narrate national history (1918-1935)”, *New Perspectives on Turkey* 36 s.27-51.
- Akşit E.E. (2007) *Kızların Sessizliği*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arat Y. (1998) “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar” *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde der. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Assmann J. (2001) *Kültürel Bellek/ Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Auge M. (1999) *Unutma Biçimleri*, İstanbul: Om Yayınevi.
- Berktaş F. (2003) “Osmanlıdan Cumhuriyete Feminizm” *Tarihin Cinsiyeti* içinde, ed. Fatmagül Berktaş. İstanbul: Metis Yayınları.
- Chatterjee P. (2002) *Ulus ve Parçaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duben A., Behar C. (1996) *İstanbul Haneleri- Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durakbaşı A. (1998) “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve ‘Münevver Erkekler’”, *75 Yılda Kadın ve Erkekler* içinde, ed. Ayşe Berktaş Hacımirzaoğlu, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Durakbaşı A. ve İlyasoğlu A. (2001) “Formation of Gender Identities in Republican Turkey and Women’s Narratives as Transmitters of ‘Herstory’ of Modernization”, *Journal of History* 35.1 s.195-203.
- Sancar M. (2007) *Geçmişle Hesaplaşma/Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sirman N. (2002) “Kadınların Milliyeti” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi C4 Milliyetçilik* içinde, ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.

### Özet

Geçmişle hesaplaşma, son yıllarda yaygınlıkla gündeme gelen bir konu olmakla birlikte, geçmişle bu sağaltıcı ilişkilenebilmenin cinsiyet boyutu genellikle dikkatlerden kaçmaktadır. Oysa, özellikle kişisel hafıza ile toplumsal olan arasındaki ilişkilerin analizini de içerecek bir geçmişe bakış, cinsiyet boyutu hesaba katılmadan yapılamaz. Bu yazıda, Türk Modernleşmesinin yarattığı “Yeni Kadın” idealinin annesizlikle malûl olduğu, annenin temsil ettiği “fark”ın geride bırakılmasının bedelinin ise eşitlik fikrinin ancak erkeklerin/babanın çizdiği normlar çerçevesinde anlaşılır hale gelmesi olduğu ileri sürülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Hafıza, Toplumsal Cinsiyet, Modernleşme.

### Abstract

#### **Girls Without Mothers: Modern Daughters of Modern Fathers**

Although questioning the past has widely been on the agenda lately, the gender perspective of this therapeutic connection with the past is often neglected. But one has to recognize that, a retrospective questioning of the past, that encounters the analyses of the relationship between the personal and the collective memories, cannot be actualized without taking the gender dimension into account.

This article expounds that, the ‘new woman’ typology created by modernization invalidates ‘the mother’ and the ‘difference’ that the mother represents. This negligence in return, leads to an understanding of equality which confines itself into the norms defined by the father only.

**Key words:** Memory, Gender, Modernization





# MEDYANIN SEYİRLİK SUNAKLARI: YARIŞMA PROGRAMLARI

**Sevgi Kesim Güven\* -Altan Kar\*\***

## GİRİŞ

Medya günümüzde her türlü sosyal, ekonomik ve siyasi değişim üzerinde önemli bir güç haline gelmiştir. Medyanın bu gücü, onun temel işlevlerinden kaynaklanmaktadır. UNESCO'nun hazırladığı McBride Raporu'nda, medyanın işlevleri sıralanırken, öncelikle “haber ve bilgi sağlama” görevine vurgu yapılmaktadır. Söz konusu raporda medyanın bireylerin toplumsallaşması, toplumsal amaçlar için motive edilmesi ve toplumsal değerlerin belirginleşmesi gibi öncelikli görevleri üzerinde durulmaktadır (1993:15). Çok genel olarak yer verilen bu işlevlerin öncelik sırası, özellikle 80’li yıllardan itibaren bütün dünyada egemen olmaya başlayan neo-liberal politikalarla birlikte değişmiştir. Bu değişim içindeki en önemli itici güç,

\*\* Dr., Boğaziçi Üniversitesi,Uzman

\*\*\* Yrd. Doç. Dr.,Yeditepe Üniversitesi, Öğretim Üyesi

insanların sahip olduğu serbest zamanın kullanımının eğlence kültürüyle özdeşleşmesi ve bu eğlencenin medya aracılığıyla topluma yayılmasıdır. Artık medya öncelikli olarak bireylerin “iyi vakit geçirmesini “ sağlayan bir araç konumuna indirgenmiştir. Bunu yaparken de herkesi birbirine benzeten, standartlaştıran bir araç haline dönüşmeye başlamıştır. Böylece, medyada her şey kitle tüketimi içinde sergilenir hale gelmiştir. Gardels’in deyimiyle, *gösteri sanayileşmiştir*(1998:6). Bu gösteri çağı aslında bir ölçüde Roma dönemini hatırlatmaktadır. Tıpkı Roma’da halkın eğlenmek üzere stadyumda toplanması gibi, insanlar da televizyonun başında toplanmaktadır. Örneğin, Sabastian de Grazia, günümüzde serbest zamanın medya yoluyla kitlelere yönelik bir eğlence biçiminde geçirilmesini, Roma’da yaşananlara paralel olduğunu belirtiyor ve ekliyor; “Sirk tıpkı televizyon gibi günün her saatinde devam ediyor. Biz modern dünyanın Romalılarıyız” (De Grazia, 1962:330). Mekânlar ve malzemeler değişse de, toplumun törensel bir eğlence kültüründen duyduğu hazzın değişmediği görülmektedir. Rekabetin kuralları belirlediği, yarışmaya katılacak olan “kurban”ın seçilme ve hazırlanma ritüelleri, adayın kazanma mücadelesi sırasında çektiği acılar ve bu acıya topluca katılım ve bundan alınan hazzın eşlik ettiği törensel atmosfer, günümüzdeki yarışma programlarının insanlık tarihindeki diğer örneklerinden pek de farklı olmadığını göstermektedir.

Baudrillard, günümüz gösteri çağını, bir hiper gerçeklik çağı olarak nitelendirmektedir. Ona göre bu postmodern dönemin bir ürünüdür, postmodern medya ortamında enformasyon ve eğlence, imaj ve siyaset arasında bir sınır kalmamıştır. Televizyonda haber programları ya da belgeseller, sundukları hikâyeleri çerçevelemek için dramatik ya da melodramatik kodlar kullanarak gittikçe programlarını bir eğlence şovuna çevirmekteler. Bu gelişmeler, enformasyon ve eğlence arasındaki sınırların birbirine karıştığı bir *enfo-eğlence* çağında yaşandığını açıkça göstermektedir (Aktaran: Best-Kellner, 150). Her şeyin incelikli bir şekilde şova dönüştürüldüğü bu çağda, medya ve onun en etkili aracı olan Tv’den beklenen öncelikli işlev, herkesin eğlendirilmesi ve memnun olmasının sağlanmasıdır. Bu ortamda haber programları ve hatta belgeseller bile eğlence programları biçimine dönüşmüştür. Bu eğlence anlayışının masum ya da ideolojiden bağımsız olduğu düşünülemez, hatta Erdoğan’a göre böyle düşünmek ciddi bir yanılıdır. Zira her eğlence türünün bir tarafı, bir ideolojisi vardır (2004:18 ).

Medya ve onun en önemli temsil aracı olan televizyon, bir eğlence aracı olarak yıldızını her gün parlatırken, bir yandan da toplumdaki kültür ve ideolojinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Son yıllarda üretilen kültür ve ideoloji, kazanan ve kaybedenlerle, bunlardan haz almaya dayalı bir sistemi empoze etmektedir.

Çalışmada, yukarıda özetlenen teorik arka plan doğrultusunda, Amerika’da yaşanan Büyük Buhran döneminde giderek popülerleşen ve umut kapısı haline gelen yarışma programlarının acımasızlığı gözler önüne seren, *Atlari da Vururlar\** adlı film analiz

\*Atlari da Vururlar adlı film, Horace Mc Coy’un (1935)’de eserinden aynı adla 1969 yılında Sydney Pollack tarafından sinemaya aktarılmıştır.

edilecektir. Sözü edilen film, günümüzde de olduğu gibi, ekonomik kriz dönemlerinde yarışmaların bir çözüm yolu olarak sunulmasına ve her şeyin bir eğlence atmosferi içinde unutturulmamasına yönelik olarak çarpıcı bir örnek oluşturmaktadır.

### **Yarışma Programlarının Gelişim Süreci**

Türkiye özellikle 90'lı yıllardan sonra televizyon programları içinde yarışma programlarıyla tanışmıştır. Batıdaki orijinallerinden taklit edilen bu programların Türkiye’de ve Dünya’da geçirdiği format değişikliklerine bakmadan önce, konuya yarışmanın kelime anlamını irdeleyerek başlamak, yol gösterici olacaktır. Red House’da yarışma (**contest**) kelimesinin içeriği, “müsabaka, mücadele, tartışma, münakaşa, iddia ve bahse girme” olarak tanımlanmıştır (1993:206). Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde ise, yarışma “ticarete üstünlük kazanma çabası” olarak tanımlanmaktadır ( www.tdk.gov.tr ). Bu tanımlar ışığında yarışma, daha çok bilgi ve yeteneğe dayanan bir rekabet olarak algılanabilir.

Görsel-işitsel medya araçlarında yayınlanan ilk yarışma programlarının içeriği de genel olarak bu tanıma uygun düşmektedir. Yarışma programlarının ilk örnekleri İngiltere’de 1940’lı yıllarda radyoda başlamıştır. Bunlardan ilki, Brains’dır. 1950’li yıllarda yarışma programları, BBC kanalıyla televizyona transfer olmuştur. Bu türün önde gelen örnekleri arasında, What’s My Line (1951), Double Your Money (1955), Take Your Pick (1955) gibi programlar gelmektedir. 1970’li yıllarda yayınlanan Mastermind adlı program, Çarkıfelek adıyla Türkiye’de de uzun yıllardır yayınlanmaktadır (Tunstal’den aktaran, Yaylagül, 2009: 248).

Tv’de yarışma programları ilk kez yayınlanmaya başladığında, daha çok savaş gazilerinin, evde sıkılmış ev hanımlarının, hayal kırıklığı yaşamış gençlerin ilgisini çekmekteydi (Hoerschelmann, 2000:178). Tipik bir bilgi yarışmasının formatında, kişilere sabit, görünüşte adil, kurallara bağlı, herkesin eşit şansa sahip olduğu bir rekabet ortamı sunulurdu (Goedkoop’tan aktaran Hetsroni, 2005:386). 1960’lardan, 1990’ların sonuna değin, daha düşük prodüksiyonlu, çekici olmayan hediyelerin verildiği yarışma programları yapıldı (Hetsroni, 2005:388). Bu yarışmalarda bilgi karşılığı para kazanılıyordu ama “kumar” olarak tanımlanmıyordu (Aydoğan, Tosun ve Tıǧlı, 2004(b): 88).

Ancak, yarışma programlarında, popüler tüketim kültürünün de etkisiyle, 1999 yılında Amerikan ABC televizyonunun geliştirdiği bir formatla yeni bir döneme geçildi. Bu kanalda yayınlanmaya başlayan “Kim Milyoner Olmak İster?” adlı yarışma programının, prime timedda yayınlanmaya başlaması, yayıncılıkta da yeni bir dönemin başladığının bir göstergesi olmuştur. Program kısa zamanda Amerikan halkının yaklaşık yarısına yakını tarafından izlenen şaşırtıcı bir başarıya ulaşmıştır (Hestroni, 2005:388).

Türkiye’de ise yarışma programları tarihine baktığımızda, ilk yarışma programının 1963 yılında İTÜ Tv’de yayınlanan Talih Kuşu olduğu görülmektedir. Yarışma, dönemin ünlü sunucularından olan Halit Kıvanç ile Vural Tekeli tarafından hazırlanmış ve liseliler arasında gerçekleşmekteydi.. Bu program da şu andaki yarışma programları gibi formatını yurtdışından almıştır. Halit Kıvanç, Alman televizyonlarında gördüğü bir yarışmayı Türkiye’ye getirmiştir. Ancak, bu bir bilgi yarışması değildir. Yarışma, temel olarak bir futbol topunu küçük bir delikten geçirmeyi başarmaya dayalıdır. Bu yarışma programı izleyicilerin büyük beğenisini kazanmış ve yıllarca sürmüştür (İSMMMO Araştırması, 13).

Türkiye’de yarışma programları 1980’lerde tek kanallı dönemde, tüketim toplumuyla tanışıldığı yıllarda ortaya çıkmıştır. İlk yarışma programlarında bilgi karşılığında verilen hediyeler pahalı şeyler değildir. Ancak, 1990’larda Tv kanallarının artması ve 24 saat yayıncılığa geçilmesi ile birlikte durum tamamen değişmiştir. Tüketim toplumunun etkisi bu programlarda da açıkça görülmeye başlanmıştır. İnsanlar medya aracılığı ile hem yüksek yaşam düzeylerinden haberdar olmaya başlamışlar, hem de bu programlarla kendilerinin de o seviyelere çıkabileceklerine inandırılmışlardır (Aydoğan, Tosun, Tıgılı, 2004(b):88).

Özal’lı yıllardaki liberal ortamda ve popüler kültür zemininde daha da gelişip serpilme olanağı bulan yarışma programları, televizyon tarihindeki ilk ilginç örneklerini vermiştir. Cenk Koray’ın *Tele Kutu* ve Erkan Yolaç’ın *Evet-Hayır* adlı programları ilk anımsanacak örneklerdir. “Yarı popüler, yarı ciddi sayılabilecek bu programların genel özelliği, o dönem medya ekonomi politiginde yaşanan sessiz dönüşümün de habercisi gibidirler” (Köse, 2006:65).

Bu dönüşüm içinde, yarışma programlarında bilginin para kazanmak için önemli bir araç olduğuna yönelik inanç, daha çok Avrupa ya da Amerikan patentli yarışma programlarının getirdiği yeni formatlarla önemini yetirmiştir. Şans faktörünün ön planda olduğu bu yarışma programlarında, okuma yazma bilmeyen birinin bile şansına bağlı olarak milyonlarca para kazanabilmesi mümkün hale gelmiştir. Bu programlarda (**quiz show**) doğru tercihler yapmak önemlidir. Üstelik artık bu tür programlara katılan insanlar, yarışma programlarını para kazanma aracı olarak gördüklerini açıkça belirtmektedir. Bu kişilere yarışmadan kazandıkları parayı ne yapmak istedikleri sorulduğunda, kredi kartı borçlarını ödemek, arabalarını yenilemek, ev almak biçiminde yanıtlar alınmaktadır (Aydoğan, (2004(c):63–64).

1980’lerden günümüze değin, Dünya’da ve Türkiye’de gelir dağılımı bozulmuş, enflasyon ve ekonomik krizler yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Kumar, at yarışları, spor toto, sayısal loto, milli piyango, 900’lü telefon hatları, yarışma programları bir yandan yurttaşın cebindeki son kuruşunu dahi alırken, bir yandan da kaybedenlerin yine kazanma umutlarını sisteme bağlamalarına neden olmuştur. Bu arada, Amerikan rüyasına paralel bir Türk rüyası yaratılmış, ses, güzellik, dayanıklılık, dans gibi yarışma programlarıyla

pragmatik bir felsefe toplumu egemen kılmıştır. Medya, bu dönemde toplumsal çelişkilerin üzerini örten ve sisteme bağlılık vaaz eden pragmatik yeni bir “dinin” aktarıcısı olmuştur. Tüketim kültürünü egemen kılmada yarışma programları, sosyal bir çimento olarak, sistem açısından emniyet supabı işlevi görmektedir. “Çünkü tüketebilmek için para gerekmede ve yarışma programları da zaten izleyiciye bunu sunmaktadır” (Yaylagül, 2009: 263–264).

Özetle yarışma programlarının geçmişi bir yandan 1940’lı yıllara dayansa da, temelde insanlar ne bugün ne de dün birbiriyle yarışmaya başlamıştır. Örgütlü yaşama geçişle birlikte, o örgütlü yaşamın doğasına uygun ve onu destekleyen veya karşıtlığı üreten yarışma kendiliğinden gelmiştir (Erdoğan,2004:17). Özel mülkiyet ilişkileriyle birlikte maddi ve maddi olmayan şeyler gasp edilmiş ve gasp artarak devam etmiştir. Sözü edilen gaspın geniş kitlelere ulaşması ise televizyon sayesinde olmuştur. Televizyon, eğlence misyonu içinde, “ekmek ve sirk oyunlarının” modern versiyonu olan yarışmalar ve eğlencelerin günlük tüketimin de zorlayıcı bir güç olmaktadır (Charon, 1993:186). Bu bağlamda, çalışmanın devamında televizyondaki yarışma programlarının nasıl modern dünyanın “ekmek ve sirki”ne dönüştüğü, *Atları da Vururlar* adlı filmin analizi üzerinden irdelenecektir.

### **Modern Dünyanın Ekmek ve Sirki: Yarışma Programları**

Dünya’da ve Türkiye’de yarışma programlarına katılma yönündeki çılgınlık tüm sınırları zorlayarak artmaya devam ederken\*\*, bu programları hangi ekonomik, toplumsal, kültürel ve psikolojik ihtiyaçların çığ gibi çoğalttığı sorusu sürekli tartışılmaktadır. Her ne kadar, bu sorunun cevabının toplumdan topluma farklılık göstermesi beklense de, bu programların temel olarak benzer bir ideolojik argümana yaslandığı gözlenmektedir. Bu argüman, temelini eşitsizlikten almaktadır. Fiske’nin belirttiği gibi “Modern toplumlarda; güç, iktidar ve ödüller eşitsiz bir biçimde paylaştırılmıştır. Bu eşitsizlik, sınıflar, ırklar ve cinsiyetler arasında ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte sistem, aynı zamanda bu eşitsizliklerin eşitlenebileceği bir dünyanın varlığından bahsetmektedir. Yarışma programları, sözü edilen toplumsal eşitsizliklerin dengelenmesine aracılık edebilecek önemli bir araç olarak sunulmaktadır. Çünkü yarışma programları ödül kazanmak için herkesin eşit koşullara ve haklara sahip olduğunu vaaz eder (AktaranYaylagül, 2004: 186).

Tarihsel süreç boyunca Dünya’da ve ülkemizde yaşanan ekonomik krizler, eşit koşullara

\*

\* İstanbul Serbest Muhasebeci ve Mali Müşavirler Odası’nın 2009 yılında, “Hayaller Yarışıyor” adıyla yaptığı araştırma, Türkiye’de yaşanan bu çılgınlığa dair çok ilginç sonuçlar ortaya çıkarmıştır. 2,5 milyon kişi her türlü yarışma için sırada beklemektedir. “Var mısın Yok musun” adlı yarışmaya 1,4 milyon kişi başvururken, Çarkifelek’e başvuranların sayısı ise 500 bine ulaşmıştır. Söz konusu araştırmanın sonuçlarına göre, televizyondaki yarışma programların ilgi günden güne artıyor. Türkiye nüfusunun yarısından fazlasının (%60) 18 yaşın üstünde olduğu ve yarışmalara katılabilmek için 18 yaşından büyük olma şartının arandığı dikkate alındığında, Türkiye’de her 100 yetişkinden 15’inin televizyonlarda yarışmacı olmak istediği ortaya çıkıyor (İSMMM Araştırması, 2009: 13).

sahip olmanın öneminin tabanda en çok hissedildiği dönemler olmaktadır. Yaşanan sıkıntılar bir yandan insanların kendilerini daha fazla çaresiz hissetmelerine yol açarken, bir yandan da insanların umutlarını tüketmektedir. Umudu tükenen insan toplulukları, her türlü toplumda tehlike işaretidir. Tarih bu tehlikelerin yarattığı sonuçlar ve çözüm örnekleriyle doludur. Bu çözüm örnekleri arasında, Roma İmparatorluğu döneminde ilk örnekleri yaşanan “Ekmek ve Sirk” uygulamalarının modern versiyonları dikkat çekicidir. Roma İmparatorluğu’nun çöküş döneminde savaştan ve yoksulluktan bıkmış Roma halkını sakin tutmak adına İmparator Vespasianun Augustos (9-79) tarafından Collesium’un (*anfiteatrum flavium*) yapımına başlanmıştır. Onun ölümünden bir yıl sonra açılan Collesium’da ekmek ve sirk (**Panem et Circenses**) eğlenceleri bir anlamda barışı korumak için gerekli olan reçeteyi vermekteydi: bedava ekmek ve eğlence. Yılın yarısından fazlasında, halka bedava ekmek ve gösteri sunulmaktaydı. Bu gösteriler içinde hayali deniz savaşları, hayvanların birbirini öldürdüğü savaşlar, klasik mitoloji oyunları ve tabii ki en bilineni gladyatör dövüşleri yapılmaktaydı (<http://en.wikipedia.org/wiki/Colosseum>).

Collesium’daki aktiviteler, halkı eğlence yoluyla oyalamak ve onların ayaklanmalarına engel olmak amacıyla yapılıyordu ancak, burası temelde mevcut ideolojinin ve sermayenin devamını sağlayan bir yerdi. Çünkü bir yandan bu yarışmalarda oynanan bahisler yoluyla kazanılan para ve güç vardı, diğer yanda ise imparatorluğun gücünün de gösteri yeri idi. Collesium’daki eğlencelere katılan Romalıların rolü, modern dönemin sıradan TV izleyicisinin durumunda olduğu gibi, yalnızca “izlemeye” dayalıydı. Gladyatör dövüşleri aslında, kitleleri siyasetten uzaklaştırmanın ve hastalıklı kamu ruhunun göstergesidir (Aydoğan, 2004(a):12).

Horace Mc Coy’un (1935) “*Atları da Vururlar*” adlı eseri, adeta Roma’da Vespasianun Augustos döneminde ortaya çıkan “**Ekmek ve Sirk**” eğlencelerinin ortaya çıktığı dönemden esinlenerek kaleme alınmıştır. Eser, özellikle Sydney Pollack tarafından sinemaya uyarlandıktan sonra çok daha fazla ses getirmiştir. Başrollerini Jane Fonda (Gloria), Michael Serrazin (Robert) ve Gig Young (Rocky)’ın paylaştığı film 1969 yılında dokuz dalda Oscar adayı olmuştur. Film, 1930’lu yıllardaki Büyük Depresyon yıllarındaki Amerika’yı anlatmasına rağmen, özellikle içinde bulunduğumuz dönemde de güncelliğini ve gerçekliğini korumaktadır. Belki de bu gerçeklik ve güncellik hiçbir zaman kaybolmayacaktır. Çünkü film, konu edindiği 30’lu yılların gerçekliğini anlatmasına karşın, yaşadığımız çağın karmaşasına da ışık tutmakta, günümüzü de tüm katı gerçekliği ile tarif etmektedir. Filmin uyarlandığı eser, hiç kuşkusuz absürt varoluşçuluğun en iyi örneğidir. “Kitaba basit bir bakış, okuyucunun onu çaresiz, zayıflamış bir toplum içinde, düzenbazların sömürsünün anlatıldığı, ya da Hollywood rüyasının bir parodisi, ya da daha kötüsü, Büyük Buhran zamanının yeni para kazanma yolları ile yardım kuruluşlarını yaratan bir sosyal sistemin kanıtı olarak görmesine yol açabilir.” Kısaca, hikaye, pişkin, sonunda evlat edinilmiş olduğunu öğrendiğimiz Gloria

Betty ile Robert Svyerten'in ölümle sonuçlanacak, tesadüfi karşılaşmasını anlatıyor. Yavaş yavaş, patlamaya dönüşecek olan eziyet ve yarışmanın korkunçluğu, Robert'in başta umut dolu ünlü ve zengin olma hayallerinin yerini alıyor. Kitap dansçıların acımasız bir tonda, rakiplerini yenmeye çalışmalarındaki parçalanmışlıklarını anlatıyor (Richmond, 1971:91–92).

Yüzlerce insanın karnını doyurmak, bedava konaklama ve nihayetinde her şeye rağmen ayakta kalıp, hayatını döndürecek para ödülünü kapma uğruna helak olduğu dans maratonunu anlatırken McCoy, adeta günümüz TV yarışmalarının ana şablonunu sergilemektedir.

Filmde yarışmacılar, her iki saatte bir mola alıp, 1500 saat dans etmekte ve bunu 1500 dolar kazanmak için yapmaktadırlar. Bu çerçeve bize hiç yabancı değildir aslında, çünkü günümüzde televizyonda yayınlanan “Dokun Bana”, “BBG”, “Var mısın, Yok musun?”, “Yemekteyiz” gibi izleyicileri ekranların başına toplayan yarışma programları temel olarak büyük ölçüde kurgularını bu esere ve filme borçludur. Bu dans yarışmaları günümüzde televizyonlarda gösterilen her türlü bilgi, eğlence ya da dayanıklılığa dayalı her türlü yarışmaların öncüsü sayılmaktadır.(Coşkun,2005:10) Aslında değişen hiçbir şey yoktur. Şimdi de yarışma programları katılanlar ve seyredenler için, yaşanan ekonomik krizin umut, heyecan ve eğlence aracı olmuştur. Bir anlamda yarışma programları izleyicilere verdikleri bu umut ve heyecan duygusuyla Yaylagül'ün (2004:183) ‘de belirttiği gibi bir ‘külkedisi masalı’ vaat etmektedir. Bu masal sayesinde insanlar, sosyal, ekonomik ve siyasi sıkıntıların gerçekliğinden kaçmaktadırlar. Filmin daha ilk sahnesinde karizmatik sunucu ve şovun yapımcısı Rocky'nin (Gig Young) açılış konuşması bu programların temel ideolojisini yani insanların hangi ihtiyaçlarına cevap vermeyi hayal ettiklerini özetlemektedir;

*Rocky: “Kaderin dansına hoş geldiniz bayanlar baylar. Pistte dönüp duracağız. Ve bu sadece başlangıç. Sürdükçe sürecek. Peki ne zaman sona erecek? Ancak bu saf, pırlanta gibi gençlerden son ikisi kaldığında. Son iki dansçı bir sağa bir sola giderek, tökezleyip topallayarak, ayılıp bayılarak umutsuzluk ve yenilgi denizini geride bırakıp zafere ulaştığı zaman. Tek bir çift, yıpranmış bedenlerle yitik hayallerin üstüne basa basa... buradan çıkacak ve 1500 gümüş dolarlık büyük ödülümüzü alacak. Işıkları açın çocuklar.*

*Bayanlar baylar, işte Kader Saati. (Bu saat dansın başlangıç ve bitiş saati) Tek ödül var. Dans pistinden tek bir çift, şöhret ve servete uzanacak. Pes edenlerse, teslim olanlarsa atılacak! Doğru, kurallar çetin. Ama çetin bir dönemden geçiyoruz. Büyük önderimiz Herbert Hoover'ın deyimiyle, refah iki adım ötede. Peki ekonomik krize ne diyoruz biz? İşte bunu diyoruz. (Burada argo olarak ifade bulunmaktadır) Haydi alkışlayın dostlar!”*



Günümüzde hala aynı ekonomik krizler yaşanmaktadır, tek fark artık yarışma programları yaşamak için gerekli temel şeyleri kazanma aracı olmaktan öte, “daha fazla nasıl tüketebilme şansına sahip olunur”un adresi olmuştur. Yarışma programlarıyla üretilen, materyalistik yaşam ve bu yaşamın ideoloji ve bilincidir. Dolayısıyla yarışma programları, tüketim kültürünün teşvik edildiği en önemli popüler kültür formlarına dönüşmüştür. Maddi mallara tutkunun sürekli yayılması, insanları tüketim açısından tatminsiz bir hale getirmektedir. Her zaman daha çoğunu tüketmeye yönelik bir eğilim oluşmaktadır. Daha çok tüketebilmek ve daha çok kazanmayı gerektirir, bu durum kaçınılmaz olarak kumar oynamayı ve riske girmeyi getirmektedir (Fiske’den aktaran Yaylagül, 2004: 85). Bu kumar ve risk yarışma programlarına daha başvurma aşamasında kendini göstermektedir. İlk başta bu programlara katılmayı kabul ettiğiniz andan itibaren özgürlüğünüzden feragat etmeniz beklenir. *Atları da Vururlar* filminde bunun çok çarpıcı diyalogları şu şekilde yansımaktadır. “Hepiniz feragat formu doldurun. İmzalayın, sonra resmi yarışmacı numaralarınızı alırken bize verin.” Bu yaklaşım, bizim ülkemizde de şu anda televizyonlarda yayınlanan birçok yarışma programı için geçerlidir. Örneğin, son günlerde çok popüler olan *Var mısın Yok musun?* adlı yarışma programının başvuru formlarında, yarışmacıya ait fotoğraflar v.b. bir çok kişisel bilgi istenmektedir. Yarışmaya kabul edilen kişinin imzaladığı anlaşma metninde ise neler olduğu tam bir muammadır. Yarışmacının hangi promosyon ürünlerinin malzemesi olacağı ya da yarışmayla ilgili ne kadar bilgi verme özgürlüğü olduğu tam olarak bilinmemektedir.

Yarışma programlarına başvuran kişiler için önemli olan şeylerden birisi de, bir şekilde mevcut durumlarından sıyrılmayı başarmak, onlara vaat edilen dünyanın içine adım atabilmektir. Bu noktada tekrar esere ve filme göz atılacak olursa, Gloria, Robert ve Alice başta olmak üzere, yarışmacılar Hoolywood’a girmek için önlerine çıkacak ilk fırsatı beklemektedir. Gloria, Robert’e dans ederken şöyle söylemektedir, “...Bir gecede yıldız olabilirim. Hepburn’e ve Margaret Sullivan’a bak, ya da Josephine Hutchinson’a...”

Türkiye’deki yarışma programlarından çok kısa süreliğine de olsa ünlü olanların çokluğu da bunun bir örneğidir. Gerçekten istedikleri bu mudur? Bilinemez ama en azından umutsuzluklarının sürüklendiği yerlerden birisi burasıdır.

Filmde Gloria’nın, gerçekte ne istediği Robert ile aralarında geçen konuşmada ağzından şu kelimelerle dökülür: “*Cesaretim olsa sana ne yapacağımı söyleyeyim: Kendimi bir pencereden dışarı ya da bir arabanın önüne atardım. Ben bittim. Bence bu berbat bir dünya ve ben bittim. Ölsem daha iyi olur, etraftaki herkes de öyle. İçine girdiğim her şeyi mahvediyorum.*”

Bu düşünce bizi Tekelioğlu’nun (2009:9) da üstünde durduğu “ezik” lere ve onların başarısızlıklarının sürekli hatırlatılmasına götürmektedir. Yaşamda kendilerini ezik

hissedenleri seyredenler, bir yandan onları hayatın kurbanları olarak görmeye başlarlar. Üstelik bir yandan da onları seyretmekten zevk alırlar. Filmde bunun en acımasız örnekleri, on dakikalık maraton yürüyüşünün yapıldığı sahnelerde görülmektedir. İzleyiciler, yarışmacıların kaderini belirleyecek olan bu acımasız maraton yürüyüşünü seyretmeye sunucunun (Rocky) aşırı heyecanlı ve dramatik sunuş cümleleri sayesinde iştahla hazırlanmaktadır.

*Rocky: “Birazdan Büyük Yarış’ı seyredeceksiniz. En çetin enerji ve dayanıklılık sınavıdır bu yarış. 10 dakikalık bir yıkımdır. Heyecan verici bir maceraya hazır olun. Naçizane fikrimce bundan hepimizin alacağı dersler var. Yarışmacılar, **hayat otoyolunda** yürürken birinci olmanıza gerek yok. Ama sona da kalmayın! Tam 10 dakika tur üstüne tur atacaklar. Mendillerinizi hazırlayın dostlar. Çünkü üç çifte veda edeceğiz.” En çetin enerji ve dayanıklılık sınavı bu.*

Yarışmacılar bu maraton yarışında acı, bitkinlik ve yıpranmışlıkla mücadele ederken bir yandan da yarıştan geri kalmamak için diğer yarışmacı arkadaşlarını ezmeyi göze almaktadırlar. Çünkü yere yığılanlar için geri sayım başlamaktadır. Kaybedişin geri sayımı...

Yaşanan çok ciddi bir trajedidir, insanların birbirlerini ezercesine yarışmaları ve izleyenlerin de buna tezahürat göstermeleri, çok ciddi bir patolojik göstergedir. Başkalarının yaşadığı trajediden, acıdan nasıl bu kadar zevk alınır? Bu sorunun yanıtını sadece o anda yaşanan trajedi bağlamında ve ölçeğinde değil, yarışmacıyı bir **“kurban”** olarak gören izleyicinin psikolojisinde aramak gerekir. Frazer’in yaptığı araştırmalar, kurban kavramının nasıl evrensel bir **“ikon”**a dönüştüğünü bize açıkça göstermektedir. Günümüzde kurban olgusu basit anlamının çok ötesinde bir içerik kazanmış durumdadır. Dinler, ulus, millet, cemaat kavramları ve totaliter yaklaşımlar kurban kavramını kahramanlıkla iç içe kullanmaktadır. Gerek arkaik dönemlerde yapılan armağan törenlerinde ve gerekse çeşitli dinlerde, Allah’a olan inanç gereği sunulan kurbanların bir hazırlık evresi vardır. Kurban özenle hazırlanır, süslenir, yaşayacağı acı, ritüelin bir parçası sayıldığından, o acıyı yaşaması için seçilmesi dahi onun adına bir yüceltmedir. Kurban edileceği sunak da bu yüceltmeyi yansıtacak şekilde, törene katılanların etrafına toplandığı yüksekçe bir yere kurulur. Günümüzde Tv’de yayınlanan yarışma programlarında da adaylar, yarışmacı olarak seçildiklerinde benzer bir seremoni eşliğinde (alkışlar, ısıklıklar, tezahüratlar v.b.) yarışacakları bölüme alınmaktadırlar (örneğin, Var mısın Yok musun? adlı yarışma programı). Yarışmacının orada yaşadığı başarı ve başarısızlıklar karşısında verdiği tepkilere, gerek diğer adaylar ve gerekse izleyiciler topyekun eşlik etmektedirler. Topluca yapılan

bir ayın gibi, yarışmacı üzüldüğü ağladığında, diğerleri de benzer tepkiler vermekte, acıdan kendilerinden geçmektedirler. Pascal bu aşamada yaşananları şöyle tarif eder, “rasyonel akıl yürütmeleri bir kenara bırak ve kendini sadece ideolojik ayine teslim et, anlamsız jestleri yineleyerek kendini aptallaştır, sanki zaten inanıyormuşsun gibi davran, inanç kendiliğinden gelecektir” (Pascal’dan aktaran, Zizek,2002: 54).

Arkaik ve dini kurban ritüellerinde, ne amaçla yapıyor olursa olsun kurban törenlerine bir “cömertlik” duygusu eşlik eder; kaybedilerek ulaşılan bir merteye ve bunun getirdiği tatmin duygusu hâkimdir (Mauss,1954: 11). Yarışma programlarında da, benzer şekilde kazanan pek yoktur ve yukarıda sözü edildiği gibi, yarışmaların atmosferine kaybedenin acısından alınan garip bir haz duygusu hâkimdir. Bu açıdan benzerlik olduğu düşünülebilir ancak, burada temel farklılık, adayın kişisel kurtuluşu için kendisini gönüllü olarak kurban etmesidir. Sistemin fakirleştirerek bu tür programların dağıttığı promosyonlara muhtaç ettiği adaylar/kurbanlar, bu promosyonlardan biraz kapabilmek uğruna, o sunakta kendi kendilerinin kurban edilmesine razı olurlar. Dolayısıyla yarışma programlarında kazanamayanlar, sonuçta çektikleri acıyla ve hayal kırıklığıyla başbaşa kalırlar, arkaik ya da dini örneklerinde olduğu gibi, bir tatmin, yücelme, arınma v.b. duygular yaşanmaz. Diğer adaylar ve seyirciler de kaybedenin yaşadığı trajediye sözde ortak olurlar. Bu durumdan alınan haz ve acının yarattığı tatmin düzeyi, yarışmadan çok nadir de olsa kazanarak ayrılanların ardından yaşanmamakta, hatta yarışmanın trajedi dozu azaldığında, programın reytingi düşmektedir.

Trajedi, insanın sahip olduğu ama açığa çıkarılmasını istemediği bir durumdur. Tekelioğlu bu durumu şu şekilde açıklamıştır: “Başkalarının başarısızlığından en çok zevklenenler, kendisinin de başarısız olduğunu düşünen, kendine güveni düşük kişilerdir. Roma’da, gladyatörleri aslanlara yedirmek için çığlık atanların başında **Plepler** gelirdi” (2009:9). Bu günde yarışma programlarına bakıldığında, kimin daha fazla trajik durumu varsa, halkın onu alkışladığı ve daha fazla trajedi görmek için avuçlarını ovuşturduğu, moda tabiriyle parmaklarını çalıştırarak ona destekleyici mesajlar gönderdiği söylenebilir.

Yarışma programlarında yarışan kişiler / kurbanlar, “gerçek insanlar” olarak sunulmaktadır. Yarışma programlarının ideolojisi açısından bakıldığında, durum son derece anlaşılırdır; izleyenlere etten, kemikten oluşan, her haliyle, dış görünüşü, hikâyesi ve çaresizliğiyle kendine benzeyen, sıradan ama ilginç hikâyeleri olan insanları sunmak reyting getirir. Filmde de acımasız dans yarışmasına katılanlar arasında ilginç hikâyeleri olanların daha gözde olduğu ve daha sıkı takipçilerinin olduğu görülmektedir. Bu kişiler ya da çiftler, daha kolay sponsor bulmaktadırlar. Hamile bir kadın, eski bir denizci, eski bir artist, güçlü bir kadın gibi..... Söz konusu programlarda sürekli bir zevk alma, eğlenme atmosferi yanında, orada olan bitenin inandırıcı olması da gerekmektedir. TV izleyicisi,

ekranda gördüğü hikâyelerin inandırıcı olmasını beklemektedir. Özellikle, yaşanan her krizde insanların daha fazla ekranların başına toplanmaları destekleniyorsa, bu kaçınılmazdır.

Filmde yarışan insanların neden gerçek yani sıradan insanlar gibi görünmesi gerektiğine yönelik ilginç bir sahne bulunmaktadır. Filmde, Alice (Susannah York) eski bir film yıldızıdır. Kaybettiği hayatını güzel kıyafetleriyle saklamaya çalışır. Yarışma sırasında Alice'in elbiseleri çalınır. Giysileri çalan kişinin, yarışma programının sunucusu ve sahibi olan Roky olduğu anlaşılır. Roky'nin giysileri çalmasının arkasındaki nedenler, tam da bu noktada "gerçek insan" algısının ne anlama geldiği Robert ile aralarında geçen diyalogda belirtilir.

***Rocky:** Yarışmayı izlemeye gelenler adam başı 20 senti, güzellik salonundan yeni çıkmış gibi görünen Alice'i... seyretmek için vermiyorlar. Kimin kazanacağı umurlarında değil. İster siz kazanın, ister James'le Ruby, Mario ve Jackie ya da lahana bebek kazansın. Tek istedikleri biraz sefillik görmek. Bu sayede kendilerini daha iyi hissediyorlar. Buna hakları var.*

*Alice, Buckingham Sarayı'ndaki partiye gidiyormuş gibi görünürse bu yarışmaya nasıl inanabilirler ki? Alice büyüğü bozuyordu. Şimdi o da görünmesi gerektiği gibi görünüyor. Artık ona da inanabilirler. Yeterince basit mi?*

Yeterince kaybeden ve ihtiyacı olan şekilde görünmek şimdiki yarışma programlarında daha da önemli olmaya başlanmıştır. Tekelioğlu'nun belirttiği gibi " izleyicinin ilgisi zirve yaptığına göre, "zavallıların", "eziklerin", "sersemelerin" ekranda bulunmasına bir engel yoktur.(2009:9) Burada çok kısaca hatırlatmak gerekir ki, ilginin sürekli olarak ayakta tutulması, aslında günümüz eğlence tanımının da özünü oluşturmaktadır. Etimolojik olarak eğlence (entertainment), latince inter (among) ve tenere (to hold) kelimelerinden türetilmiştir. "İlginin sürekli ayakta / canlı tutulması" anlamına gelmektedir (Susanne - Strendva, 2008:217).

Bu programlarda zenginliğin, sömürünün bir sonucu olarak değil, toplumsal pozisyonun ve kişiliğin bir fonksiyonu olarak empoze edilmektedir. Böylece servet tarafsızlaştırılıp doğallaştırılır, sınıfların ve ekonomik sistemin dışına taşınarak, eşitsiz dağılımı toplumun dışında, kişiliğe ve şansa bağlanır. Böylece, ekonomik ve eğitim olarak alt seviyede olan insanlar bunun sorumluluğunu sosyal sistemde değil, kendi kişisel özelliklerinde ve şanssızlıklarında ararlar (Yaylagül, 2004:186).

Yukarıda "Atları da Vururlar" adlı eserin ve filminin kurgusu ile açıklamaya çalıştığımız, modern dönemin yarışma programlarının da tıpkı geçmiştekilerde olduğu gibi, kazananın olmamasıdır. Filmde Gloria'nın öldürüldüğü sahnede bunu açıkça görmek mümkündür.

Robert'in, Gloria'yi öldürmesi, hemen ardından gelen ve onun bu anlamsızlık ile

mücadelesini özetleyen bir flashback ile devam etmektedir. Robert küçük bir çocukken büyükbabasının, bir çukura basıp ayağını kırdığı için yaşlı Nellie'yi (bir atın adıdır) vurmasını hatırlamaktadır.

*“Bir silah sesi duydum. O silah sesini hâlâ duyuyorum. Koştum ve yere düştüm, boynuna sarıldım. O atı severdim. Büyükbabamdan nefret ettim. Ayağa kalktım ve yanına gittim, ayaklarını yumrukladım... O gün daha geç saatlerde o da Nellie'yi sevdiğini açıkladı, ama onu vurmaya zorundaydı.” “Bu yapılabilecek en iyi yürekli şeydi bu” dedi, “Böyle hiç iyi değildi. Bu, onu bu sefil halinden kurtarmanın tek yoluydu.”*

*Atlari da Vururlar'ın* kazananı yoktur. Bu aslında yarışmanın ana temasıyla da uyum içindedir: **hayat maratonunun kazananı yoktur**. Hayat dansı, yoksa **ölüm dansı** mıdır? (Richmond,1971: 99).

Bu hayat/ölüm danslarında, ya da adı ne olursa olsun günümüzün yarışma programlarında, bir şekilde ölümün (kurban edilişin) seyirliğine, izleyiciler de davet edilmektedir. Burada ölümün fiziksel bir yok oluşa dönüşmesine de gerek yoktur. Önemli olan, izleyicilere ekranları başında “Ölümüne Eğlence”yi sunabilmektir.

## SONUÇ

Dünya’da ve Türkiye’de iletişim teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak yarışma programlarının da değiştiği ve çeşitlendiği bir gerçektir. Aynı zamanda söz konusu programlara başvuru ve izlenme oranları da artmaktadır. Yarışma programlarına olan bu ilgiyi hangi sosyal, ekonomik, siyasal, psikolojik ve kültürel faktörlerin artırdığı ile ilgili olarak farklı görüşler bulunmaktadır. Bununla birlikte, bu programların dayandığı temel ideolojinin değişmediğini tarihte yaşanan örnekler bizlere göstermektedir.

Roma Dönemi’ndeki “**Ekme ve Sirk**” uygulamalarından, Amerika’da yaşanan Büyük Buhran dönemindeki dans yarışmalarına kadar sözünü ettiğimiz türdeki yarışma programlarının arka planında aynı ideolojinin yattığını gözlemlemek zor değildir; temel ideoloji “halkı ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal sıkıntılardan uzak tutmak!...” olarak gösterilse de gerçek bu değildir. Temel amaç, kitleleri en ucuz ve en kolay yöntemle denetim altında almak ve sistemin meşruiyetini devam ettirmektir. Bu programlarda her şey bir şovun parçasıdır; bir yanda insanların çaresizliği vardır, diğer yanda ise, kapitalist sistem içinde ezilenlerin trajedisi bir eğlence atmosferi içinde sunulmaktadır. Seyirciler ise, başkalarının trajedilerini garip bir zevk duygusuyla izlemektedirler. Yarışma programlarının formatı gereği, yarışmacı adeta bir **kurban sunağında**, çeşitli duygusal dalgalanmalar yaşamakta, seyirci de sözüm ona bu duyguları onunla paylaşmaktadır. Ancak, istatistikler göstermektedir ki, yarışmacı orada ne kadar trajik anlar yaşıyorsa programın reytingi artmakta ve seyirci de

o ölçüde yüksek ilgi göstermektedir. Eğer yarışmacı kolay kazanıyor ve programın dramatik dozu düşüyor ise, izler sayısı da düşmektedir. “Sunak”taki kurbanın acı çekme katsayısı ile seyirci sayısı arasında doğrudan bir bağlantının ortaya çıktığı bu programlar, adeta bir katarsis atmosferi yaratmaktadır. Başkalarının ezikliğini izleyerek kendi acılarını hafifletme psikolojisi yaratarak, toplumsal sorunlara çözüm ona çözüm önerisi olarak sunulan yarışma programları, aslında daha çok toplumsal çöküşe bir tür katkı yapmaktadır.

Bu bağlamda, televizyondaki yarışma programlarının, tarihsel sürece bakıldığında da görüleceği gibi, ekonomik krizlere bağlı olarak ortaya çıkması ve geniş kitleleri etkisi altına alması bir tesadüf değildir. Roma İmparatorluğu’nun çöküş döneminde artan “Ekmek ve Sirk” eğlenceleri, Amerika’da Büyük Buhran döneminde artan televizyondaki yarışma programları ve günümüzde gerek Amerika ve gerekse Avrupa ülkelerinde yayınlanan ve ülkemize aynı formatlarla aktarılan programlar, yine ekonomik sistemin yaşadığı önemli kriz dönemlerine denk düşmektedir.

Yarışma programları, ekonomik krizlerin etkilerinin toplumsal olarak algılanma düzeyini kontrol altında tutmak ve yönlendirmek açısından önemli araçlardır. Toplumun bu dönemlerde yöneleceği ve yönetim açısından tehlikeli olabilecek eylemleri engellemek, onların dikkatini ve umutlarını başka araçlara yönlendirerek kontrol altında tutmak açısından yarışma programları biçilmiş kaftandır. Umut ve acının harmanlandığı bu programlar, yarışmacılar ve seyirciler için topluca yapılan bir terapiye dönüşmektedir. Bir süreliğine de olsa gerçek hayatın sıkıntılarından uzaklaşmakta, hem eğlenilmekte hem de geleceğe dair umutlar yapay da olsa canlı tutulmamaktadır. Sunaktaki kurbanın (yarışmacının) ne kadar dramatik bir sonla yarışmayı bitireceğinin ise artık önemi yoktur, çünkü hayatta herkes şanslı değildir, “*kader*” bazılarını daha şanslı yapmaktadır. Burada önemli olan *şans*ı iyi kullanabilmektir, fırsatları iyi değerlendiremeyenler ise kaderlerine *razı* olmalıdır.

## KAYNAKLAR

- Aydoğan, Filiz,(2004a). “Kitle Kültürü ve Sirk Kültürü”, *MediaCat Yayınları, Medya ve Popüler Kültür Üzerine Yazılar*, 9-27.
- Aydoğan, Filiz, Tosun, Babur Nurhan. Tıgılı, Mehmet (2004b) . “Televizyondaki Yarışma Programlarına Eleştirel Bakış ve Kurum İmajı”, *MediaCat Yayınları, Medya ve Popüler Kültür Üzerine Yazılar*,83–101.
- Aydoğan, Filiz (2004c). “Bilginin Araçsallaşması ve Bilgilendirici Olarak Medya”, *MediaCat Yayınları Medya ve Popüler Kültür Üzerine Yazılar*, 57–69.

- Best, Steven - Kellner, Douglas, *Postmodern Teori* (1998). Çev: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Charon, J. Marie, *Medya Dünyası* (1993). Çev: Oya Tatlıpınar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, Zeki(2005). *ABD-Türkiye Hattında Güldüren, Öldüren Yarış Atları da Vururlar*, Önsöz yazısından, İstanbul: Yeni Yaz Yayınevi.
- De Grazia,Sebastian, (1962), *Of Time Work and Leisure*, New York:The Twentieth Century Fund:
- Erdoğan, İrfan(2004). “Tv’de Popüler Yarışma: Modern Gladyatörlerin Kansız Ölümü”, *Bilim ve Ütopya*, Nisan 2004, 16–19.
- Gardels, Nathan (1998).“Soğuk Kuşatmadan Eğlendirmeye: Medya Sanayi Kompleksinin Yükselişi”, *NPQ*, (1998), cilt:1, say: 3, 6–7.
- Hetsroni,Amir(2005). “ Globalization and Hierarchy through the eyes of a quiz show”, *The European Journal of Social Science Research*, (2005). 18:4, 385-405.
- Hoerschelmann, Olaf(2000). “Beyond the Tailfin:Education and Politics of Knowledge on Big Money Quiz Shows”, *Journal of Communucition Inquiry*, 24; 28April 2000, 177-194.
- Köse, Hüseyin(2006). “Magazin Medyası ve Gençliğin Nevrotik Evrimi ”, *Selçuk İletişim Dergisi*, (2006), Cilt:4, Sayı:2, 61-70.
- MAUSS Marcel, *The Gift*, (1954), Illinois, U.K.:The Free Press Glencoe,
- McBride, Sean ve diğerleri,(1993). *Bir Çok Ses Tek Bir Dünya*, Çev: Ertuğrul Özkök ve diğerleri,,: Ankara Unesco Türkiye Milli Komisyonu Yayını,
- Richmond, J. Lee (1971). “A Time to Mourn and a Time to Dance: Horace McCoy’s (They Shoot Horses, Don’t They)”, *Twentieth Century Literatara*, (Apr.,1971), Vol 17,No: 2, pp.91-100.
- Redhouse İngilizce(1993) - Türkçe Sözlük, İstanbul: Redhouse yayınevi.
- Sperring, Susanne-Strandvall(2008). “Viewers Experiences of a TV Quiz Show With Integrated Interactivity”, *Journal of Human Computer Interaction*, (2008), 24 (2), 214-235.
- Tekelioğlu, Orhan(2009). ”Ver coşkuyu, acıt canı, kap reytingi”, *Radikal İki*, 24 Mayıs 2009.
- Yaylagül, Levent(2009). “Yarışma Prgramları, Tüketim Kültürü ve Kültür Emperyalizmi”, *Medya, Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları*, Der: Banu Dağtaş-Erdal Dağtaş,: 240-267.
- Yaylagül, Levent (2004). “Yarışma Programları ve İdeolojisi” Eğitim. *Popüler Kültür ve Gençlik, Özel Sayısı* (2004:5), Sayı: 57, 180-188.
- Zizek, Slavoj(2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev.Tuncay Birkan İstanbul: Metis Yayınları.
- İSMMMO Araştırması, (23.01.2009) “Hayaller Yarışıyor”, Sayı:2009/3. [http://archive.ismmmo.org.tr/docs/basin/2009/bulten/23012009\\_HAYALLERYARISYOR.pdf](http://archive.ismmmo.org.tr/docs/basin/2009/bulten/23012009_HAYALLERYARISYOR.pdf) , 1-13
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Colosseum>
- [www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)

## Özet

Türkiye’de Televizyon endüstrisinin popüler kültüre armağanlarından biri olan yarışma programları, özellikle 2000’li yıllardan itibaren hızla artmıştır. Bu programlar bir yandan ”gerçek” ve “sıradan” kişilerin hikâyelerini ekrana taşıırken, bir yandan da yarışmacılara “kendilerini sunma”, bir tür “pazarlama” fırsatı vermektedir. Andy Warhol’un da belirttiği gibi, söz konusu yarışmalarla herkes 15 dakikalığına ünlü olma şansını yakalayabilmektedir. Yarışma programları, sıradan insanların “ünlü” olma hayallerini beslerken, küresel dünyanın “zenginliğine” ulaşmanın en kestirme yolu, bir tür umut kapısı olarak empoze edilmektedir. Yarışma programlarının ve katılmak için başvuran kişilerin sayısındaki artış ile, Dünya’daki ekonomik krizler arasında yadsınamaz bir ilişki olduğu söylenebilir. Sözünu ettiğimiz iki veri arasındaki doğrudan korelasyon, 1929 Buhranı’yla birlikte ilk örneklerini göstermiştir. New York borsasının çöküşüyle başlayan ve tüm dünyaya yayılan bu kriz, Horace McCoy’un ünlü eseri “Atlari da Vururlar” ortaya çıkarmış, eser daha sonra Sydney Pollack tarafından uzun metrajlı film olarak çekilmiştir.

Atlari da Vururlar adlı film, “Kim 500 milyar ister?”, “BBG”, “Pop Star”, “En Zayıf Halka”, “Dokun Bana” ve “Çarkıfelek”, ve son zamanlarda çok popüler olan “Var mısın Yok musun?” gibi yarışma programlarına da bir ölçüde ilham kaynağı olmuştur. Film, 1929’da Amerika’da yaşanan Büyük Buhran’da, krizden kurtulmak umuduyla bir grup insanın ödüllü bir dans yarışmasına katılmasını, ve onların trajik öykülerini anlatmaktadır. Türkiye’nin uzun yıllardır içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar ile bu yarışmaların popülerlik kazanması arasında da paralellikler gözlenmektedir. Örneğin, “Var mısın? Yok musun?” adlı yarışmada, sunucu, yarışmacılar, yarışmacı yakınları, stüdyo konukları ve izleyicilerden oluşan geniş bir grup, hep birlikte orada, o anda yaratılmış, suni mutlulukları ve hüznleri paylaşmaktadırlar. Bir yandan “zengin” olma hayalleri kurulurken, bir yandan da krizle baş etmek için bir çeşit toplu terapi yapılmaktadır. Krizin dozu artıkça, yarışma programlarına başvuran kişilerin sayısı da artmaktadır.

Araştırmanın temel sorusu; “Yarışma programları, yalnızca gerçeklik televizyonunun bir aracı mı, yoksa toplumların sosyal ve ekonomik türbülanslarının medyadaki yüzü müdür?”

Yukarıda kavramsallaştırmaya çalıştığımız konu için gerekli veriler, “Atlari da Vururlar” filminin içeriğinden ve Türkiye’deki yarışma programları çerçevesinden yararlanılarak oluşturulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Gerçeklik Televizyonu, Atlari da Vururlar, Yarışma Programları, Ekonomik Kriz.

## ABSTRACT

The number of Quiz Shows increased since 2000’s as the icons of popular culture. These programs allow the broadcasting of the stories of ordinary people, on the other hand, they also provide opportunity to the contester to present themselves through the TV. As Andy Warhol said,



each people would have a chance to be a celebrity for *15 minutes* by the several forms of shows. Apart from this, they are also perceived as a short way of catching the rich global world and personal hoping. There is a close relationship between the increasing number of quiz shows and the global economic crisis. The direct correlation between these two parameters was observed in 1929, during the American Great Depression when the New York stock exchange collapsed. The effect of the mentioned crisis is observed in the Horace McCoy's novel named as "They Shoot Horses Don't They?" which after a while was filmed by Sydney Pollack.

"They Shoot Horses Don't They?" has been an inspiration to several quiz shows until today, such as "Who wants 500 billion?", "BBG", "Pop Star", "Touch Me" and the latest popular one "Deal or No Deal?" etc. The film is about the competition of a group of people in a dance organization, and their tragic stories about struggling with American Great Depression.

It can be observed that, the increasing popularity of the quiz shows in Turkey also in relation with the economic crises which is influenced daily life for the recent years. For example, a wide group which is consisted of testers, presenter, close relatives of testers', viewers at studio share produced happiness and unhappiness during the most popular quiz show "Deal or No Deal?" They make a kind of group therapy for to be reach and manage the result of current economic crisis. The more the effect of economic crises is increasing the more candidates willing to the shows are increase.

The main question of the research is; "Are the quiz shows an instrument of the reality TV, or are they the reflection of the society's turbulence on the media." The answers to these questions will be examined from the theoretical background of the film and also theoretical frame of the quiz shows broadcasting on the Turkish TV channels.

**Key Words:** Reality TV, "They Shoot Horses Don't They?", Quiz Shows,  
Economic Crisis.

# KIRIM KARAYLARININ HALK EDEBİYATI KAYNAKLARI: “MECUMALAR”

Tülay Çulha\*

## Giriş

Karaylar, Hazarlar döneminde (VII- XI. yy.) (Togan 1988:397) Museviliği kabul etmiş bir Türk topluluğudur. Karaim ya da Karaylar olarak adlandırılan bu topluluk, yakın dönemlere kadar küçük gruplar halinde Litvanya ve Polonya başta olmak üzere, Ukrayna'nın Haliç ve Lutsk kentleri, Türkiye (İstanbul), Avustralya (Sydney), ABD (New York), Fransa (Paris) gibi birçok ülkede dağınık olarak yaşamaktadırlar (Adamczuk vd. 2003). Bazı kaynaklarda eski SSCB'de yaşayan Karayların toplam sayısı, 1959 sayımına göre 5900, 1979 sayımına göre 3341 verilirken 1989 sayımında 2803 olarak verilmektedir. Yakın dönemlerde 2001 ve 2002 yıllarında yapılan sayımda ise bu sayı 318 olarak belirtilmektedir (Adamczuk vd. 2003:34).

Türk toplulukları arasında farklı bir yere sahip olan Karay Türkleri, adları bağlı buldukları mezhepten gelmektedir. *Karaim* sözcüğü Aramî- İbrani dilinde okumak anlamındaki *kara* fiilinden türetilir. Bu sözcüğe *im* çoğul eki getirilerek yapılmıştır. İbranicede ise *karaim* sözcüğü, “kutsal yazıyı okuyanlar” anlamında kullanılmaktadır. Bu çalışmada Karay Türklerinin

---

\* Dr. Araştırma Görevlisi, Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Yeni Türk Dili Anabilim Dalı, Kocaeli, culhatulay@gmail.com

halk edebiyatı ürünlerinin toplandığı *mecumalardan* söz etmeden önce Karay Türkçesi ve Karay edebiyatı hakkında bilgi verilecektir. *Mecumaların* tanıtılacağı bölümde ise özellikle iki *mecuma* tanıtılacaktır.

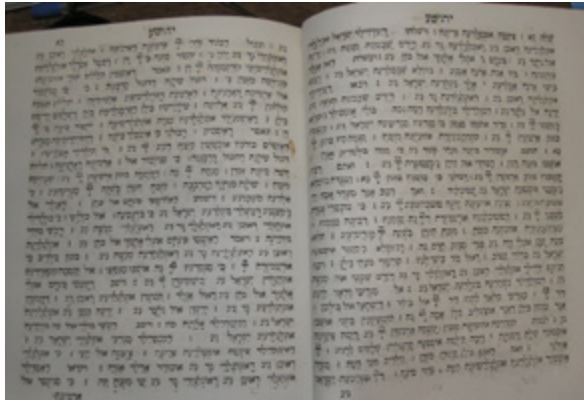
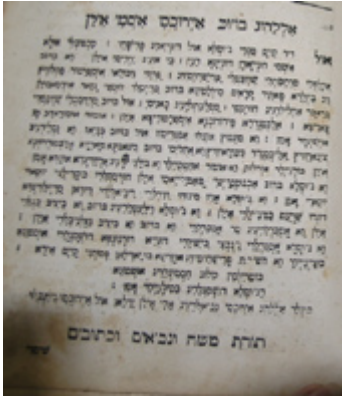
## 1. Karay Türkçesi

Karay Türklerinin kültürlerine ait en önemli bilgiyi dilleri oluşturur.<sup>1</sup> Karay Türkçesi, Türk Dilleri arasında Kıpçak grubuna dâhildir. Prof. Dr. Talat Tekin'in yapmış olduğu Türk dillerinin tasnifinde Karaycanın Haliç diyalekti, *tawlı* grubunun *yıl* alt bölümü içerisinde *its* alt-bölümüne girer. Troki (Trakay) diyalekti ise, aynı grubun *kel-* bölümcüğünün *toğuz* alt-bölümcüğüne dâhil edilir (Tekin 1989). Benzing, *Fundamenta*'nın birinci cildinde yapmış olduğu tasnifte, Karay Türkçesi, Batı Grubu (Kıpçak- Kuman dilleri) arasında yer alırken, Karl H. Menges'in tasnifinde, Kuzey-Batı veya Kıpçak Grubu'nun Karadeniz Hazar Denizi Dilleri arasında yer alır.

Karay Türkçesi, metinlerden anlaşılacağı üzere, Bulgar, Hazar, Uz, Peçenek ve Kıpçak Kumanlarıyla etkileşim sonucu doğar (Zajançowski 1979-1983:315). İkinci dünya savaşına kadar Karay Türkçesinin üç diyalekti vardı: Troki (Trakay), Haliç-Lutsk ve Kırım diyalektleri. Bunlardan Kırım Karaycası çok önce Kırım Tatarcasından etkilenir. Aynı zamanda Kırım ile Osmanlı imparatorluğunun ticarî, siyasi ilişkileri nedeniyle Kırım diyalektinin Osmanlıcadan da etkilendiği söylenebilir. Hatta Kırım Karaycasında yer alan Oğuzca unsurların fazlalığı nedeniyle bu diyalekt, Anadolu'da konuşulan Türkçenin bir ağızı gibi görülür (Radloff 1896).<sup>2</sup> Troki (Trakay) ve Haliç- Lutsk diyalektlerinin de bugün Slav dillerince hemen tümüyle sömürülmüş olduğu söylenebilir (Tekin, Ölmez 2003). Sadece Trakay diyalekti, yaşayan çok az sayıdaki Karay Türkü tarafından konuşma dili olarak kullanılır. Her ne kadar belli dönemlerde Karay Türkçesinin öğretildiği kurslar, yaz okulları düzenlense de dilin günlük yaşamda işlek bir şekilde kullanılmaması, yok olmaya yüz tutmasına neden olmuştur.

Karay Türkçesinde Arapça, Farsça alıntı sözcükler azımsanamayacak ölçüde yer alır. Bu durum Karay Türklerinin uzun süre doğrudan İslam kültürünün tesiri altında kaldıklarını; Müslüman Türk halklarıyla, Tatarlarla yakın ilişkide olduklarını gösterir. Bu topluluk, din olarak Museviliği kabul ettiği için kullandıkları dil de İbraniceden büyük ölçüde etkilenir. Hatta öyle ki İbranî yazı dilinin etkisiyle Karay Türkçesinin söz dizimi büyük ölçüde değişir. Bütün bu etkilere rağmen Karay Türkçesi, eskicil özellikler taşıması bakımından Türk dilleri arasında önemli bir yerde bulunur. Bunun yanında Eski Türkçede yer alan birçok sözcüğün Karaycada kullanılmış olması ve hem tarihî hem de modern Kıpçak dilleriyle ortak söz varlığı bulunması da dikkate değer bir özelliktir.

Karaylar dillerini 1930'lu yıllara kadar İbranî, Latin ve Kiril alfabeleri ile yazmışlardır. Pek çoğu dinî ve folklorik metinler içeren elyazmaları ise İbrani alfabesiyle kaleme alınmıştır. Bu yazmalarda kullanılan ve temelde İbraniceye dayanan el yazısında kullanılan harfler, matbu harflerden büyük ölçüde farklılık göstermektedir. Günümüzde Kırım Karay Türkleri, Kiril alfabesini kullanırken Litvanya'da yaşayan ve Trakay diyalektini kullanan Karay Türkleri ise Litvan alfabesine dayalı Latin harflerini kullanmaktadırlar.



Karaycaya yapılan Tevrat tercümesinden örnek sayfalar.

## 2. Karay Edebiyatı

Karay edebiyatı eski dönemlerde sadece dinî edebiyattan ibaretti denilebilir. Karay Türklerinin dinî görevlerini yerine getirebilmeleri için yapılan Tevrat çevirileri ve dua kitapları dikkat çeker. Yapılan araştırmalar neticesinde, 1528-1529 yıllarında Venedik'te İbranice basılmış olan Karay Türkçesiyle yazılmış dua kitaplarının en eski örnekleri arasında Kırım Karaycasıyla yazılmış bir ilahinin de bulunduğu öğrenilir. 1731 yılında Kırım'da ilk Karay matbaasının kurulmasıyla birlikte birçok ilahi kitabı basılmıştır (Zajaczkowski 1996).

Karay Türkleri, dinlerini, ibadetlerini, geleneklerini yaşatabilmek için çeviriler yapma ve bu çevirileri basarak yaygınlaştırma yoluna giderler. 1830-1832 yılları arasında İstanbul'da bulunan Avraham Firkovicz (1787-1874), Tevratı Karaycaya çevirerek İstanbul'da basmıştır. Matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte 1841 yılında Kırım'ın Evpatorya (Gözleve) şehrinde dört cilt halinde Eski Ahit'in kanunları basılır (Zajaczkowski 1996:13, Jankowski 1997).<sup>3</sup>

Yukarıda anılan İbraniceden Karay Türkçesine çevrilen dinî kitaplarda kullanılan dilin oldukça eski bir döneme ait olduğu söylenebilir. Günümüzde bile bu eskicil özelliklerin Karay Türkçesinin bünyesinde bulunuyor olması, ibadetin, Karay Türkçesiyle yapılıyor olmasından kaynaklanır. Şöyle ki, duaların Türkçe okunması gerek ses ve biçim özellikleri, gerekse söz varlığı bakımından bu özellikleri korumasını sağlar. Sonraki dönemlerde Karay Türkçesiyle eserler basılmaya devam edilir. Bunlardan 1890 yılında Malecki'nin Almanca yayımlanmış olduğu çalışma oldukça önemlidir (Malecki 1890, Kowalski 1929'dan). Kowalski'nin 1929

yapacağı çalışmasında büyük ölçüde yararlandığı bu çalışma, Karay Türkleriyle ilgili oldukça önemli bilgiler içerir.

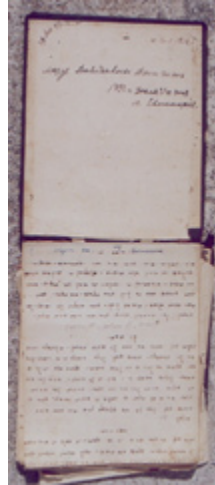
Bu dönemden itibaren Rusya’da muhtelif zamanlarda Karay Türkçesiyle dinî kitaplar ve çeviriler yayımlanır. Hakkında yeterli bilgiye sahip olamadığım ve temin edemediğim bu çalışmalarla ilgili bilgiler, Zajanczkowski ve Kowalski’nin çalışmalarında mevcuttur.

19. yüzyılın sonlarında Radloff tarafından yayımlanan *Mecuma*<sup>4</sup>, hem din dışı ilk halk edebiyatı ürünleri içermesi bakımından, hem de yayımlanmış ilk *mecuma* olması bakımından büyük önem taşır. 1888’de yayımlanmış olan bu derleme, 1896’da yeniden basılmıştır. Radloff’un kendi ağzından yapmış olduğu derlemelerden sonuncusu olan bu eserin İbrani harfli bölümü, *Yanı Qırım*dağı *Karaimler arasında kullanılan masallar, hikayeler, zarpu meseliler, tapmacalar, tekerlemeler ve türkülerdir* başlığı altında verilir. 518 sayfası İbranî, 408 sayfası Kiril harfleriyle (241-408 sayfaları arası İbranî harfli bölümün bir kısmının, Kiril harflerine çevrilmiş şeklidir) yazılan bu *mecuma*, Kırım’da yaşayan Türklerin halk edebiyatı ürünlerini içerir.

Kırım Karaylarının yakın dönemde Kırım’da ve çeşitli bölgelerde basılmış Kiril harfli ve Rusça çalışmaları da bulunmaktadır. Çalışmanın amacı *mecumalar* olduğu için, yakın dönemde yapılan çalışmalar bu yazının dışında tutulacaktır.

### 3. Mecumalar

*Mecmua* sözcüğü, Arapça *مجموعه* *mecmûa* “1. toplanıp biriktirilmiş; tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi; 2. seçilmiş yazılardan meydana getirilen yazma kitap; cem’ olunmuş, toplanmış, bir araya getirilmiş şey, top, tüm” anlamındaki sözcüğün değişmiş şeklidir. *Mecumalar*, Karay Türklerinin halk edebiyatı ürünlerinin derlendiği, bir araya getirilerek yazıya geçirildiği *cönk* niteliğindeki defterlerdir. *Mecumalarda*, Kırım Karaylarının sözlü halk edebiyatı örnekleri yazıya geçirilir. Bu defterlerin şekli basit defterlerden biraz farklı olup, aşağıdan yukarıya doğru açılır. Fakat normal defter görünümünde olanlar da bulunmaktadır:



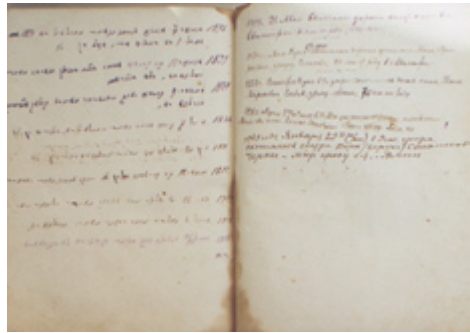
Evpatorya (Gözleve) kenesinde bulunan yukarıdan aşağıya açılan bir *mecuma*.

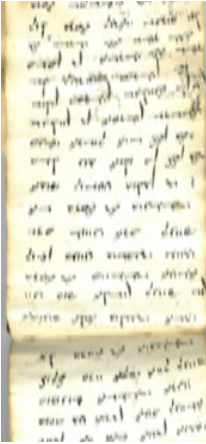
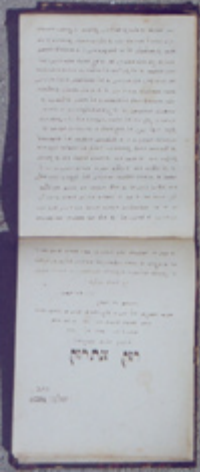


Evpatorya (Gözleve) kenesada bulunan defter şeklinde açılan bir *mecuma*.

Genellikle *mecumaların* müellifi belli değildir. Karay Türkleri arasında kültürlerinin yeni nesillere aktarılması için önemli bir yere sahip olan *mecumalar*, hemen her ailenin kendi kütüphanesinde bulunur. Sahip olunan ailenin adıyla anılan bu eserler, akşam yemeklerinden sonra, Karay ailesinin genç üyelerine içinde bulunan öyküler, masallar, türküler okunur. O dönemde azınlıkta yaşayan milletler için büyük öneme sahip olan akşam yemekleri ve aile toplantıları, kendi kültür ve geçmişlerine sahip çıkabilmenin ilk adımı sayılır. Ayrıca Karay ailesinin küçük üyelerine verilen bir ödevin yerine getirilmesi üzerine ödül olarak da okunmuş.<sup>5</sup>

Geçmişte bu denli önemli olan *mecumalar*, İbrani harfleriyle yazıldığı için bu yazıyı bilmeyen yeni nesiller tarafından okunamaz. Aynı hassasiyetle korunan *mecumalar* günümüzde birkaç özel koleksiyoncunun elinde ya da kütüphanelerde bulunur. Yapılan araştırmalardan Leningrat, Varşova, Gözleve ve Litvanya'daki devlet kütüphanelerinde *mecumalar* bulunduğu öğrenilir. Merhum Türkolog Yusuf Sulimoviç'in özel koleksiyonunda, 1960'lı yıllarda Kırım'dan topladığı nesir şeklinde masallardan oluşan ona yakın *mecuma* bulunduğu bilgisi yaygındır (Dubinski, 1994:231-234).





Çeşitli koleksiyonlarda bulunan *mecumalardan* örnekler.

*Mecumalar*, çoğunlukla masal, destan, hikâye gibi nesir ve türkü, koşma, mani, divan, semai ve tekerleme gibi nazım şekillerinden oluşur. Bunlardan başka, Kırım'da yaşanan önemli olaylar, bu olaylara yakılan ağıt, türküler de yer alır. Rus edebiyatından ve dinî içerikli metinlerden yapılan çeviri ve tercümelemler de *mecumalar* içinde karşımıza çıkar.

*Mecumalar* hakkında çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların ilk ve en eskisi yukarıda bahsi geçen Radloff tercümelerinin 7. cildir. Bu cildin İbrani harfli 508 sayfası bir *mecuma*dır. *Mecumalar* üzerine yakın dönemlerde yapılan çalışmalar şöyle sıralanabilir:

### 3.1. Katık Mecuması

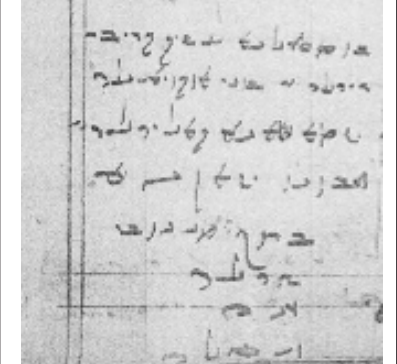
Henry Jankowski tarafından Simferepol’de Prof. Yuri Polkanov’dan temin edilen *mecuma* Katık ailesine aittir. Elimizde yer alan nüsha (Çulha, 2008), çok iyi olmayan 20,5 x 16 ölçülerinde olan orijinal *mecumanın* A4 boyutlarındaki fotokopisidir. Her sayfa en az 5, en fazla 26 satır olmak üzere ortalama 22 satırdan oluşur. Sayfalar 1’den 206’ya kadar numaralanmıştır. 206 sayfadan oluşan *mecumanın* 206. sayfasında başlayan tekerlemenin yarım kalması *mecumanın* sonunda eksik sayfalar olduğunu gösterir. Birçok sayfanın üst kısımları fotokopi esnasında eksik çıkmıştır. Bu durum, anılan sayfaların tamamının okunmasını olanaksız kılar.

Yazmanın tamamı göz önünde bulundurulduğunda el yazısındaki farklılıklar, *mecumanın* iki farklı kişi tarafından kaleme alındığını gösterir. *Mecumada* yer alan her türkü, semai, tekerleme ve mesele İbranice “tam ve nişlam” ya da “tam tam” ibareleriyle sonlandırılır.

Kimi zaman şiirleri tasnif eden müellif, bazen İbrani alfabesindeki harflerin tam adını yazarken bazen sadece harfi verir; bazen de numaralandırma yoluna gider. Bu durum düzenli değildir. Çünkü numaralandırma ne metnin tamamına uygulanır ne de başlanan sınıflandırma tamamlanır.<sup>6</sup>

*Mecumanın* yazıldığı tarihle ilgili bilgi, 160. sayfanın 7. ve 8. satırlarında geçen İbranice iki dizede bulunur. İbranicede de, Arapçada olduğu gibi her harfin rakam değeri bulunur. Bir metnin içerisinde yer alan harflerin üzerindeki noktalar o harflerin rakamsal değerler ifade ettiğini gösterir. Bu iki dizede yer alan İbranice sözcüklerden, *Mecumanın*, 15 Temmuz 1808 tarihinde yazıldığı bilgisine ulaşılır.<sup>7</sup>

*Mecumanın* en geniş bölümünü, Kırım Karayları arasında çok yaygın olan *Aşık Garip* hikâyesi oluşturur. 25. sayfadan başlayan hikâye, 97. sayfada sona erer. Hikâyenin yer aldığı hemen hemen her sayfanın başı, ‘*Aşık Qarip*’ ile başlar ve bir sonraki sayfanın ilk sözcüğüyle sonlanır. Hikâyenin sonu olan, 97. sayfada bu meselin yazarının Baruh Mangubî olduğu öğrenilir:

	בירק קישע אגלאסמ וב רלנאיוקוא ינוב. רלרד רלרילאק אגאשאמט אגנאזי ונוב ו יבוגנמ הורב רלרד סת מלשנ ו	<i>bu meselege ‘Aşık Qarib derler. Bunu oquyanlar temaşağa qalırlar ve bunu yazanğa Baruh Mangubi derler Fam ve nişlam</i>
--	--	--



*Mecumanın* ikinci en önemli Meseli ise *Tünbel Oğlanın Meseli*'dir. Bu mesel, 127 ile 148 sayfaları arasında bulunur.

Bunun dışında *Mecumanın* başlangıcında yer alan birkaç kısa meseleden başka, Âşık Ömer ve Lütî gibi halk şairlerinden semai ve türküler yer alır. *Mecumanın* sonuna doğru -yazılar silik olduğu için okumakta zorluk çektiğimiz- bir tiyatro eseri bulunur.

*Mecumanın* özellikle sonlarına doğru yer alan şiir ve öykülerde İbranice ve Rusça sözcükler yoğun olarak bulunmaktadır. Yazma, 206. sayfada başlayan ve insanoğlunun yaşamında geçirdiği evreleri tasvir eden bir tekerlemeyle son bulur. Bu tekerlemenin tamamlanmamış olması, yukarıda da söylediğimiz gibi, *mecumanın* eksik olduğu kanaatini oluşturur.

### 3.2. Kılıcı Mecuması

Kılıcı ailesine ait olan *mecuma* (Aktayeva, 2007), 1903-1904 yılları arasında, Karay Türkçesinin Kırım diyalektinin konuşulduğu başkent olan Bahçesaray'da Yosef Kılıcı tarafından yazılmıştır. Simferepol'de Kırımçak David Rebi'den Prof. Dr. Henryk Jankowski tarafından temin edilen *mecumanın* içeriğinde verilen bilgilerden yazmanın 19 Ocak 1903 ile 23 Haziran 1903 tarihleri arasında yazıldığını öğrenmekteyiz. Sonradan Şubat 1904'te "Sultanski'nin Soldat Yırn" adlı dört sayfalık metin eklenmiştir. 643 ile 650 sayfaları arasında yer alan "Port Artur" şarkısı Şubat 1910'da eklenmiştir.

*Qılıcı'nın Mecuması* 649 sayfadan oluşmaktadır. Fotokopisi temin edilen yazmanın 298, 299, 310, 311, 452-57, 492-505 ve 650. sayfaları eksiktir. Yazmanın 642. sayfasının 11-16. satırlarında Eliyahu ben Yosef Kılıcı tarafından 1904 yılının Şubat ayında Bahçesaray'da yazıldığı bilgisine ulaşılır.<sup>11</sup> İlk altı sayfası Romen, sonraki sayfalar Arap rakamlarıyla numaralandırılmıştır. 21,5 x 11,5 ölçülerinde olan her bir sayfada ortalama 18 satır bulunmaktadır. Bazı sayfaların son kelimesi sonraki sayfanın başında tekrarlanmıştır. Fakat düzenli değildir.

Radloff, Katık ve Kılıcı *Mecumalarının* her üçünde de ortak olan halk edebiyatı örnekleri bulunmaktadır. Bu benzerlikler Tünbel Oğlan'nın Meselesi öyküsünde isim benzerliğinden öte gitmezken Âşık Garip Meselesi'nde yadsınamayacak miktardadır.

**Sonuç olarak** Karay Türkleri, Museviliği kabul etmiş, varlıklarını devam ettiren tek Türk topluluğudur. Karay Türklerinin dilleri, yukarıda da belirtildiği gibi, içerdiği özellikler bakımından önem taşır. Yapılan araştırmalarda, Kırım Hanlığı döneminde ve daha önceki dönemlerde Karay Türkçesiyle yazılmış *yarlığ* ve *bitiklerin* bulunduğu bilgisi edinilir. Bu yazmaların İbrani harfleriyle yazılmış ve henüz az sayıda eserin gün ışığına çıkmış olması bu yönde yapılacak çalışmaların önemini artırır. *Mecumalar* başta olmak üzere, bu dilde verilen eserlerin okunması, bu dilin ne kadar eski olduğunun ispatına ve hem kültürel, hem de dinî bakımdan Karay Türklerinin, Hazarların devamı olduğu fikrine katkı sağlar. Bu düşünceyle kaleme aldığımız çalışmanın bu amacın gerçekleşmesi doğrultusunda bir basamak teşkil etmesi benim için en önemli amaçlardan biridir.

- <sup>1</sup> *Karai* sözcüğü Museviliğe bağlı bir mezhep olan Karaim mezhebini ifade etmektedir. Buradan itibaren *Karay* sözcüğü, Karaim mezhebine bağlı olan Türkler için kullanılacaktır. Yukarıda verilen bilgilerden de anlaşılacağı gibi dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan Karaim mezhebine bağlı milletlerin hepsi Türk değildir. Çalışmamız da, Hazar devleti döneminde Karaim mezhebine dâhil olan Türk halkı için *Karay Türkleri*, konuştukları Türk dili için de *Karay Türkçesi* terimlerinin kullanılması tercih edildi.
- <sup>2</sup> Eserin giriş bölümünde yer alan “Kırım Yarımadasının Lehçeleri” başlıklı yazısında bu bilgiye rastlamaktayız. Tarafımdan yazı çevrimi yapılan eser, basım aşamasındadır.
- <sup>3</sup> Zajaczkowski’nin çalışmasında rastladığımız bilgiye göre, 1841’de basılan dört ciltlik Eski Ahitin kanunları şu sırayla basılmıştır: 1. Musa’nın beş kitabı, 2. Büyük Peygamberler, 3. Küçük Peygamberler, 4. Hagiographie.
- <sup>4</sup> *Mecuma* ile ilgili bilgi, ilerde **3. Mecumalar** başlığı altında verilecektir.
- <sup>5</sup> Kaynak kişi: Tamara Örmeli, Karaim, Simferepol (Akmescit) 5 Ağustos 1916 doğumlu, emekli kimya mühendisi, Eski Karaim cemaati lideri Yishak Örmeli’nin kızı.
- <sup>6</sup> 159. sayfada *alef* (159/6), *bet* (159/11), *gimel* (159/16), *dalet* (159/21), *he* (160/1) şeklinde sıralanmış; fakat sıralama *he* harfiyle son bulmuştur. 160. sayfada ise (ilk harf verilmemiş) *b* (160/14), *g* (160/19), *d* (161/6) olarak sıralanmış ve yine sıralamaya devam edilmemiştir. Ayrıca sayfa 195’te de şiirler 1, 2 gibi numaralarla sıralama yapılmıştır. Harfle de yapılsa numaralandırma harflerin rakamsal değerleriyle verilmiştir.
- <sup>7</sup> Henryk Jankowski, “The Contents of Katyk’s Mejuma”, *Tjurkskaja i Smežnaja leksikoloģija i leksikoģrafija*, (basım aşamasında).
- 160/7 תנשב תו עקב המדאה רשא מהיתהת
- 160/8 דיראתל מירצונה מויב וש לויאל
- Bu iki dize, İbranicedir. *ט* yılında altınlardaki toprak yarıldı/ Hristiyanların tarihine göre Temmuzun 15’inci günü yazmaktadır. Bu da *mecumanın* yazıldığı tarih olarak kabul edilebilir. Prof. Dr. Marcel Erdal.
- <sup>8</sup> Aktayeva, a.g.t., s. 326. *Ani katavti Eliyahu ben Yosef (12) Qılcı (13) sene 1904 fevral (14) ph Bahçesaray (15) (16) fevral 19 sene 1910 geldim.*

## KAYNAKLAR

- ADAMCZUK, L., H., KOBECKAİTE, S., PIĞCKI (2003): **Karaimi na Litwie i w Polsce**, Warszawa.
- AKTAYEVA, Gulaikhan (2007): **Qılcı’s Mejuma**, Adam Mickiewicz Üniveristesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Poznan-Poland.
- ALTINKAYNAK, Erdoğan (2006): **Tozlu Zaman Perdesinde Kırım Karayları**, Haarlem: Sota Yayınları.
- BASKAKOW, N. A., A, ZAYANÇKOWSKİ (1974): **Karaimsko- Russko- Polskij Slovar**, Moskova.
- ÇULHA, T. (2008): **Kırım Karaycasıyla Yazılmış Bir “Mecuma”**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Dili Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora tezi, Ankara.
- DUBİNSKİ, A. (1994): “Kırım Karay Türklerinin Halk Edebiyatı”, **Caramica**, Warszawa: Prace Karaimoznawcze, 231-234.
- JANKOWSKİ, Henryk (1997): “A Bible Translation into the Northern Crimean Dialect of Karaim”, **Studia Orientalia**, s. 28 1-84.
- “The Contents of Katyk’s Mejuma”, **Tjurkskaja i Smežnaja leksikoloģija i leksikoģrafija**, (basım aşamasında).
- (1996): “Yeni Yayınlanan Karay Dua Kitapları”, **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, S:1, s. 262-271.
- KOAOĞLU, Timur , Mykolas, Firkovičius (2006): **Karay The Trakai Dialect**, Lincom Europa.
- KOWALSKİ, T. (1929): **Karaimische Text im Dialect von Troki**, Krakowie.
- MALECKI, P. (1890): **Das Vorwort ist Karaimische Geschrieben**, Vilno.

- RADLOFF, W. (1896): **Proben der Volksliteratur der Nördlichen Türkischen Stämme**, Cilt VII, 2, baskı, St, Petersburg: Akademi Yayınları.
- SARAÇ, M. S. (2000): **Караимская Народная Энциклопедия**, том 2, Paris 1996, том 4 Moskva 1998, том 6 Moskva.
- SİNANİ, Z. I. (1970): **Kratkij slovar' razgavornoğo jazyka krymskix karaimov, ç, II, Russko-karaimskij slovar'**, [an unpublished dictionary, 87 pages].
- TEKİN, Talat (1989): "Türk Dil ve Diyalektlerinin Yeni Bir Tasnifi", **Erdem**, C, 13,s. 141-168.
- , Mehmet, Ölmez (2003): **Türk Dilleri/ Giriş**, Yıldız, İstanbul, s. 127-128.
- TOGAN, Z. V. (1988): "Hazarlar", **İslam Ansiklopedisi**, İstanbul: MEB Yayınları, C, 5, s. 397.
- XAFUZ, M. E. (1995): **Russko-karaimskij slovar', Krymskij dialekt**, Moskva: Obščestvo Vostokovedov RAN.
- ZAJANÇKOWSKİ, W. (1979-1983): "Karaylar ve Onların Folkloru", **Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi**, Sa. 17-22, C. 1-2, 1979-1983, Ankara: 313-361
- ZAJACZKOWSKİ, A. (1996): "Karaim Edebiyatı", Çev: İlker Pak, **Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi**, S. 3: 13-20.

## ÖZET

Kaynağını sözlü kültürün oluşturduğu halk edebiyatı, çoğunlukla halkın yarattığı sözlü edebiyattan oluşur. Dil, biçim ve işlenen konular bakımından halk kültürüne sıkı sıkıya bağlı olan bu edebiyat, başlangıçta sözlü kültür ortamında varlığını sürdürürken 15. yüzyıldan itibaren yazıya geçirilmeye başlanmıştır. Başta türkü, manî, koşma gibi manzum derlemelerin bulunduğu *cönk*lerde, destan, hikaye, masal gibi mensur anlatılara da rastlamak mümkündür.

Karay Türklerinin halk edebiyatı ürünlerinin toplandığı cönk niteliğindeki kaynaklar *mecuma* olarak anılır. İçerdiği malzemeler bakımından oldukça değerli bilgiler bulunduran ve İbrani harfleriyle yazılan *mecumalar*; yavaş yavaş gün yüzüne çıkarılmaktadır. Bu çalışmada Karay Türklerinin halk edebiyatı kaynakları *mecumalar*'ın biçim ve içerikleri hakkında bilgi verilecek; birkaç *mecuma* tanıtılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Halk edebiyatı, cönk, Kırım Karay Türkleri, mecuma

## ABSTRACT

The folk literature, which is originated from the oral culture, is composed of the oral literature that is mostly created by the People. This literature which is tightly bounded to the folk culture as regards the language, form and the subjects handled was continuing its existence in the beginning, but from the 15th Century on, it was started to pass to the Inscription. It is possible to encounter "Mensur" narrations such as epos, stories, tales in *Cönk*'s where the poetic collations such as folk songs, Turkish poems and ballads.

The sources qualified as cönk's in which the folk literature works of Karai Turks were collected are named Mecuma. Mecuma's which contain quite valuable information as to the contained materials and are written in Hebrew letters, have been unearthed gradually. In this study, information will be given about the form and content of mecumas, the folk literature sources of Karai Turks, and some mecuma shall be introduced.

**Key words:** folk literature, cönk, Crimean Karai Turks, mecuma

# BÜNYESİNDE ART VEYA ÖN DAMAK /G/ ÜNSÜZÜ BULUNDURAN YAPIM EKLERİNİN ESKİ TÜRKÇEDEN ESKİ ANADOLU TÜRKÇESİNE TARİHSEL SEYİRLERİ ÜZERİNE

**Aziz Gökçe \***

## Giriş:

Türk lehçelerinin tasnifinde kullanılan bir ölçüt olan art damak /ğ/ ve ön damak /g/ ünsüzlerinin kelimeler ile eklerin başındaki ve sonundaki durumu bir hayli ilgi çekicidir. Bazı Türkologlar, bu ünsüzlerin gösterdiği gelişmelere göre lehçe gruplarını ve bu gruplar içinde yer alan lehçeleri tespit etmişlerdir. Örneğin Korş, Türk lehçelerini tasnif ederken tek heceli kelimelerin sonundaki ve eklerin başındaki /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinin durumunu dikkate almıştır. Onun yaptığı tasnife göre Kuzey Grubu lehçelerinde /ğ/ ve /g/ ünsüzleri /v/ye değişir (Tekin 1989: 144). Ramstedt, Samoyloviç, Räsänen ve R. R. Arat da tasniflerinde tek heceli kelimelerin sonundaki *ag* ses grubunun durumunu dikkate almıştır (Tekin 1989: 145, 147, 151). Talat Tekin ise, yapılan bu tasnifleri değerlendirerek eleştirmiş ve kendisi de bir tasnif denemesinde bulunmuştur. Onun tasnifinde de çok heceli kelimelerin sonundaki *-iğ / -ig* ses gruplarının durumu ile tek heceli kelimelerin sonundaki *ag* ses grubunun durumu bir ölçüt olarak kullanılmıştır (Tekin 1989: 161).

\* Yrd. Doç. Dr., Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, Ereğli Eğitim Fakültesi

Bu makalede, Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine kadar bütün tarihî lehçelerde sırasıyla ön damak ve art damak /g/ ünsüzü bulunduran eklerin tarihî gelişimlerini, isimden ve fiilden türetme işlevlerine göre ön ve iç sesteki durumlarını da dikkate alarak değerlendirdik.

Bu çalışmada, tarihî lehçeler hakkında Türkoloji ile ilgili pek çok kaynaktan ayrıntılı bilgiler bulunduğu ve bir makalenin sayfa sayısının sınırlı olması gerektiğinden bilgiye yer vermedik. Yaptığımız araştırma sonrasında elde ettiğimiz verilere ve bulgulara sonuç bölümünde değindik.

## İnceleme:

### Eski Türkçe Dönemi

Eski Türkçe döneminde (Köktürk, Uygur ve Karahanlı dönemleri) /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinin ön seste ve son seste bulunduğu yapım ekleri şunlardır: \*

#### A. İsimden İsim ve Sıfat Yapan Ekler:

##### 1. Ön Seste:

**1.1. +ğau / +gek, +úaú / +kek:** Küçültme ve kuvvetlendirme bildirir: *ärkäk, irkäk* “erkek” (är “erkek, yiğit, adam”, *tozğau* “çiçek tozu” U III<sub>71,1</sub> (*toz* “toz”) (Gabain 1988: 45)

**1.2. +ğaç:** Bu da küçültme bildiren bir ektir: *ığaç* “ağaç” T<sub>25</sub>, IB<sub>6</sub> < ı “orman” (T 4 vb.) < \*ī (Tekin 2000: 83)

**1.3. +ğu / +gü:** Nitelik isimleri ve sıfatlar türetir: *ädgü* “iyi, yarar, kazanç” BK K<sub>5</sub> < \*äd “mal, değerli şey”; krş. Uyg. *ädsiz* “faydasız”, *başğu* “alın beyaz akıtmalı” KT D<sub>37</sub> < baş (krş. MK *başgıl* ay.) (Tekin 2000: 83); *äsängü* “sağlamlık, sıhhat, afiyet” (*äsän* “sağlıklı, afiyetle”), *inçkü* “huzur, sulh” (*inç* “huzur, sulh”), *mäjigü* “mutluluk, saadet” (*mäji* “mut, saadet”), *oğlanğu* “çocuk gibi muamele edilen, nazik” (*oğlan* “oğlan”) (Gabain 1988: 45); *buğrağu* “erkek deve gibi” KB 6367 (Arat 1991)

##### 2. Son Seste:

**2.1. +lığ / + lig, +luğ / +lüg:** Sahip olan, bir şeyle donatılmış anlamında sıfatlar türetir: *atlığ* “atlı, süvari” BK G<sub>1</sub> < at, *bänliğ* “benekli, (beyaz) benekli” < \*bän “ben, leke”, *úulluğ* “köleli, köle sahibi” KT D<sub>21</sub>, BK D<sub>18</sub> < úul “erkek köle”, *kürlüğ* “aldatıcı, hilekâr” KT D<sub>6</sub>, BK D<sub>6</sub> < \*kür “hile, desise” (Tekin 2000: 84); *adalığ* “tehlikeli” (*ada* “tehlike”) (Gabain 1988: 47), *tnlığ* “canlı” (*tn* “nefes, hayat, can”) (Gabain 1988: 44); *azırlığ* < *azırlığ* “cesaretli” KB 283, *başlığ* < *baş-lığ* “yaralı” DLT II, 172 (< baş “yara”), *berimliğ* < *berim-lig* “verimli, borçlu” DLT I, 240 (< *berim* “borç, verecek), *biligliğ* < *bilig-lig* “bilgili” DLT I, 510, *körklüğ* < *körk-lüğ* “güzel” KB 464 (< *körk* “güzellik”) (Hacıeminoğlu 1996: 15)

**2.2. +sığ / +sig:\*** Benzerlik sıfatları türeten bir ektir: *yılsıg* “refa içinde, müreffeh, zengin,

\* Buradaki ekler ve örnekler, Talat Tekin’in *Orhon Türkçesi Grameri* (Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 9, Ankara, 2000), A. von Gabain’in *Eski Türkçenin Grameri* (çev. Mehmet Akalın, Türk Dil Kurumu Yayınları: 532, Ankara, 1988) ve Necmettin Hacıeminoğlu’nun *Karahanlı Türkçesi Grameri* (Türk Dil Kurumu Yayınları: 638, Ankara, 1996) adlı yayınlarından alınmıştır.

\*\* Bu ekin +çığ şeklinde görüldüğü örnekler de bulunmaktadır. Ancak, Tekin bu ekin sadece bir örnekte geçtiğini “*adınç(ç)ig* ‘olağanüstü, harika, şaşılası’ (KT G<sub>125</sub>, vb.) < \**adınç+sığ*; krş. Uyg. *korkançığ* “korkunç” < \**korkanç+sığ*; bk. {+sıg}” (Tekin 2000: 82) belirtmiştir. Gabain de ise, +çığ, +çig şeklindeki ek, +sığ şekline gönderilmiştir (Gaba-

mutlu” KT D<sub>26</sub> < \*yalsıg < \*yal; krş. yalıg “mutlu, güler yüzlü” IB 2 < \*yal-ıg, Yak. salı ay. < \*yalıg; krş. bir de Mo. yali “önemli, ünlü”, yali- “iyi olmak, kaliteli olmak” (Tekin 2000: 86); bāgsig “bey gibi, beye yaraşır” < bāg “bey”, úulsıg “köle gibi, kul gibi” (úul “kul, köle”) (Gabain 1988: 48); begsig < beg-sig “bey gibi” KB 809 (Hacıeminoğlu 1996: 15)

## B. İsimden Fiil Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. +ğar- / +ger-, +úar- / +ker-:** Köktürk ve Uygur dönemlerinde geçişli fiiller türetmek için kullanılmıştır: içgār- “bağımlı kılmak” BK D<sub>25</sub> < iç, taşğar- “orduyu sefere çıkarmak” MÇ D<sub>10</sub> (Tekin 2000: 88); köñülkār- “düşünmek” (köñül “gönül, kalp”), tüpkār- Suv.<sup>614, 23</sup> “tahkik etmek, aslımı araştırmak” (tüp “dip”) (Gabain 1988: 49)

Hacıeminoğlu bu ek hakkında şunları söylemiştir:

“Bir birleşik ek olduğu şüphe götürmeyen bu ek muhtemeldir ki, isimden -k- / -ú- ile türemiş fiillere -ar- / -er- ettirgenlik ekinin gelmesi ve ikisinin kaynaşması sonunda teşekkül etmiş olmalıdır. Bir diğer ihtimal de isim köklerinden önce -ı- / -i- / -u- / -ü- ekleri ile fiil yapılıp daha sonra -k- / -ú- ile tekrar isimleştirilmesi söz konusudur. Bu merhaleden sonra -a- / -e- ekleri ile tekrar fiil yapılır ve oradan da -r- ettirgenlik eki ile genişletilmiştir. İki ünlü arasında kalan -k- / -ú- sesleri sadalılaşarak -g- / -ğ- olmuş ve her iki şekilde kullanılış sahası bulmuş olmalıdır. Nitekim bu ekle teşekkül etmiş olan fiiller hem ettirgen hem de geçişsiz olabilmektedir.

*muÆúar-* < *muÆ-úar* ‘bunalmak’ (DLT III, 397) gibi.

Bir başka ihtimal de, sonu -g- / -ğ- ile biten isimlere -ar- / -er- fiil yapma ekinin gelmesiyle kurulan fiil, vurgusuz hecenin düşmesi yüzünden yanlış bölününce, böyle bir ek ortaya çıkmış olabilir. *sarığ-ar-* > *sarğar-> sar-ğar-* “sararmak” gibi.

Muhakkak olan şudur ki, mevcut örnekler arasında her iki şekilde teşekkül edenlere de rastlanmaktadır. O halde, bunlardan etken-geçişli durumda olanlar birinci ihtimale göre, oluş bildiren geçişsiz durumdakiler ise, ikinci ihtimale göre telâkki edilmelidir.

Etken - Geçişli Fiiller:

*and* “yemin”; *andğar-* < *and-ğar-* < *andık-ar-* “yemin ettirmek, and içtirmek” DLT I, 226, *suv* “su”; *suvğar-* < *suv-ğar-* < *suvú-ar* “sulamak” DLT II, 188, *atğar-* < *at-ğar-* < *atú-ar* “ata binmek” DLT I, 225

### Bu ek ile yapılmış ve oluş bildiren geçişsiz fiiller:

*sütger-* < *süt-ger* “süt gibi sulu olmak” DLT II, 189, *tazğar-* < *taz-ğar-* “kelleşmek, dazlak olmak” DLT II, 178” (Hacıeminoğlu 1996: 151, 152)

---

in 1988: 47). Prof. Dr. Zeynep Korkmaz ise ekin yapısını +sı-ğ olarak açıklamıştır. bk. Zeynep Korkmaz, *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, C.1, TDK Yayınları: 629, Ankara, 1995, s. 193.

Daha sonra kitabında fiilden fiil yapan bir *-ğar- / -ger-* ekine de yer veren Hacıeminoğlu'nun *+ğar- / +ger-* ekinin isimlere mi, fiillere mi eklendiği noktasında bazı tereddütleri bulunmaktadır:

“*içik-* ‘içeri girmek’ fiili *-er-* ekiyle genişleyip *içiker-* > *içiger-* > *içger-* şeklinde inkişaf ettikten sonra artık *içik-er-* tarzında değil; *iç-ger-* tarzında, *taşık-* fiili de *-ar-* ile genişleyip *taşık-ar-* > *taşığ-ar-* > *taşgar-* şeklinde hecelenince gene *-gar- / -ger-* ek durumunda kalmış bulunmaktadır. *ol atın evge içgerdi* ‘o atını içeri soktu’ (DLT I, 237) örneğinde görüldüğü gibi. Bu takdirde *-gar- / -ger-* ekini isimden türemiş fiiller bahsinde ele almak gerekir; ancak bir kısım örneklerde ise, *-gar- / -ger-* doğrudan doğruya fiil köklerine geliyormuş gibi görüldüğü için burada incelenmiştir. Halbuki onlar da aslında bazı fiillerden *-ğ / -g* ile türemiş isimlere önce *-a- / -e-* sonra da *-r-* fiil yapma ekinin gelmesiyle teşekkül etmiştir.”(1996: 133).\*

**1.2. +ğır- / +gir-, +úır- / +kir-:** Örneklerden de anlaşılacağı üzere ses taklidi kelimeler türetmek için kullanılmıştır: *alaúır-* “bağırmaq”, *ayúır-* “haykırmak” (*ay:* ünlemdir), *úúuruş-* “bağrımaq” (*ú* bir ünlemdir) (Gabain 1988: 49)

Hacıeminoğlu'na göre bu ek, isimlerden oluş bildiren geçişsiz fiiller türetmek için kullanılmıştır. Ancak ona göre bu ek *+úı-ır-* > *-ğır-* (ünlü düşmesi ve ardından tonlulaşma) şeklinde bir gelişim göstermiştir: *sayğır-* < *say-ğır-* < *sayú-ır* “yer kara taşlı olayazmak” DLT III, 193 (< *say* “kara taşlık yer”), *tazğır-* < *taz-ğır-* < *tazú-ır* “kelleşmek” DLT II 178 (< *taz* “kel”), *tozğır-* < *toz-ğır-* < *tosú-ır* “tozarmak, toz kalkar gibi olmak” DLT II, 178 (< *toz* “toz”) (Hacıeminoğlu 1996: 153)

## C. Fiilden İsim ve Sıfat Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğ / -g:** Fiilin sonucunu bildiren isimler ve bu fiil sonucunda ortaya çıkan şeyin adı olan isimler türetir: *bilig* “bilgi” KT G<sub>7</sub> < *bil-*, *bitig* “yazı” KÇ G<sub>3</sub> < *biti-* “yazmak”, *küräg* “kaçak” T<sub>8</sub> < *kürä-* “kaçmak” KT D<sub>23</sub>, BK D<sub>19</sub>, *ölüg* “ölü” BK D<sub>19</sub> < *öl-*, *süçig* “tatlı” KT G<sub>6</sub> < \* *süçi-* (Tekin 2000: 90); *ötüg* “ibadet, rica” (*öt-* “rica etmek, ibadet etmek”), *sürüg* “sürü” (*sür-* “sürmek, birlikte götürmek”), *ög* “akıl” (*ö-* “düşünmek”), *tapıg* “hürmet, hizmet; huzur” (*tap-* “tapmak”) (Gabain 1988: 51), *säwıg* “aşk” (*säw-* “sevmek”), *sımtag* “ihmal-kâr” (*sımta-* “ihmal etmek”) (Gabain 1988: 56); *açıg* < *açı-ğ* “acı, ızdırıp” KB 1170, *arıg* < *arı-ğ* “temiz” KB 831, *boduğ* < *bodu-ğ* “boya” KB 17, *tuğıg* < *tuđ-ı-ğ* “yasak, mania” KB 999 (< *tuđ-* “engellemek, geri koymak), *yanıg* < *yan-ı-ğ* “cevap, karşılık” KB 858 (< *yan-* “dönmek, döndürmek”) (Hacıeminoğlu 1996: 19)

**1.2. -ğa / -ge:** Fiillerden sınırlı sayıda isim ve sıfat türeten bir ek olup hareketi yapanı, olanı veya yapılan nesnelere karşılamanı isimler türetir: *bilgä* “akıllı” KT G<sub>6</sub>, *úsğa* “kısa” KÇ D<sub>11</sub> < \* *ús-* “kısaltmak, daraltmak” (Tekin 2000: 91 ve Gabain 1988: 51); *bilge* < *bil-ge* KB 158, *úsğa* < *ús-ğa* “kısa” KB 348 “kısaltmak”, *kölige* < *köl-i-ge* “gölge” KB 3536 (< *köli-* “örtmek, üstünü örtmek”), *öge* < *ö-ge* “akıllı” KB 1754 (< *ö-* “düşünmek”), *tilge* < *til-ge* “dilim” DLT I, 429 (< *til-* “dilmek, uzunlamasına yarmak”), *yoriğa* < *yori-ğa* “yürüyen” KB 1428 (< *yori-* “yürümek”) (Hacıeminoğlu 1996: 19)

\* Oysaki Köktürk metinlerinde geçen *köpülkär-*, *tüpkär-* örneklerinde kök, isimdir.

**1.3. -ğau / -gek, -ğuu / -gük:** Bu ek için Gabain, “ön sesi *ú*, son sesi *ğ* da olabilir mi?: ‘daima yapan’ (muhtemelen *-ğ<sup>0</sup>ú* ve *-ú<sup>0</sup>ğ*, farklı anlamları olan farklı ekler olabilir; bunların hepsi de sık değildir; bk. Moğolca *-ğa -ğ*)” şeklinde ihtiyatlı bir ifade kullanmıştır (1988: 52).

*úazğuu* “kazık” (*úaz-* “kazmak”), *tirgük* “direk” (<\**tirä-gü* < *tirä-* “dirmek, desteklemek”), *yulğau* “aydınlık, ışık” (*yul-a* “meşale” ile aynı kökten), *ıçkäk* “vampir” (*iç-* “içmek”) (Gabain 1988: 52); *tezgek* < *tez-gek* “kaçan, çekingen” DLT II, 289 (< *tez-* “kaçmak”), *turğau* < *tur-ğau* “kapıcı, nöbetçi” KB 608 (< *tur-* “durmak, beklemek”), *tutğau* < *tut-ğau* “öncü” KB 2343 (< *tut-* “tutmak, önünü kesmek”) (Hacıeminoğlu 1996: 19), *yapurğau* “yaprak” DLT III, 51

**1.4. -ğan / -gen:** Fiilden isim ve sıfat türeten bir ektir. Bu ekin yapısını inceleyen W. Bang *-iğ / -ig* fiilden isim yapma eki ile *-an / -en*’den oluştuğunu ve *-ağan / -egen*’e benzediğini, zamanla onun gibi kısalduğunu öne sürmüştür. Ramstedt *-ğan / -gen*’i, *-ğa* (~ Mançu: *ka, xa*) *-n* “geçmiş zaman sıfat-fiili” > *-ğan / -gen* gelişimiyle açıklamaya çalışmıştır. C. Brockelmann ise, *-ğan / -gen* ekindeki ön seste bulunan *-ğ* ve *-g*’lerin Oğuz grubunda düşerek *-an / -en* olduğunu, diğer lehçelerde ise benzeşmeyle *-úan / -ken* şeklinin ortaya çıktığını, yan yana bulunan iki ünsüzden birinin düşmesiyle de (*çúuan* < *çúúuan* < *çıkğan*) *-an / -en* şeklini aldığını öne sürmüştür (Eraslan 1980: 38).

Bu ekin kullanıldığı örneklerden bazıları şunlardır: *úapğan* (Böğü kağanın unvanı) “kapan, yakalayan” T<sub>51</sub> < \**úap-*; krş. MK *úap-* “kapmak, çalmak, hücum etmek”, *úor(ı)ğan* “kale, müstahkem mevki, sığınak” BK D<sub>31</sub>, KT K<sub>8</sub> < \**úori-* “korumak” (Tekin 2000: 91), *bazğan* MI<sub>8, 10</sub> “çekiç, basan” (*bas-* “basmak”)\* (Gabain 1988: 52); *abıtğan* < *abıt-ğan* “gizlenen” DLT I, 154 (< *abıt-* “gizlemek, saklamak”), *açıtğan* < *açıt-ğan* “acitan, acılaştırın” DLT I, 154 (< *açıt-* “acıtmak, ekşitmek”), *anutğan* < *anut-ğan* “hazırlayan” DLT I, 156 (< *an-ut-* “habu ekin zırlamak”), *ödürgen* < *ödür-gen* “seçmesini bilen kişi” DLT I, 157 (< *ödür-* “seçip ayırmak”), *sözlegen* < *sözle-gen* “söyleyen” KB 986 (< *söz+le-* “söylemek”), *törütgen* < *törüt-gen* “yaratan” KB 1 (< *törüt-t-* “yaratmak”), *yaratğan* < *yarat-ğan* “yaratan” KB 4743 (< *yarat-* “yaratmak”) (Hacıeminoğlu 1996: 167, 168)

**1.5. -ğı / -gi, -ğu / -gü nadiren -úu / -kü:** Sık kullanılan bir ek olup isim ve sıfat yapar. Ramstedt bu ekin gelişimini \**kuy* ? > Alt. \**ku* > *-gü* şeklinde izah etmeye çalışmıştır. Räsänen ise, ekin Moğolcada *xu* şeklinde olduğunu ve ses değişmesiyle *-ğı / -gi*’nin ortaya çıktığını öne sürmüştür (Eraslan 1980: 39).

Eski Türkçe döneminde bu ekin kullanıldığı örneklerden bazıları şunlardır: *kürägü* “kaçak olmak, yönetilmez olmak” KT D<sub>23</sub>, BK D<sub>19</sub> < *kürä-*, *úor(ı)ğu* “muhafız” BK D<sub>41</sub> < \**úori-* “korumak” (Tekin 2000: 91); *bıçğu* “bıçak, bıçkı” (*bıç-* “bıçmek”), *yilpigü* “yelpaze” (*yilpi-* “yellemek”) (Gabain 1988: 52); *adnağu* < *adına-ğu* “başka, yabancı” DLT III, 68 (< *adın+a-* “başkalaşmak” < *adın* “başka, yabancı”), *belgü* < *bel-gü* “nişan, alâmet, belge” DLT I, 427, *úadğu* < *úad-ğu* “kaygı” KB 434, *úoltğu* < *úolt-ğu* “istemek, ihtiyaç duymak” KB 4275 (< *úolt-t-* < *úol-* “rica etmek, istemek”), *úutadğu* “saadet, kutlu” KB 5355 (< *úut+ad-* < *úut* “baht, talih, saadet”) (Hacıeminoğlu 1996: 19, 20), *kitgü* < *kit-gü* “gidecek” KB 697 (< *kit-* “gitmek”), *úutulğu* < *úutul-ğu* “kurtulacak” KB 1096 (< *úutul-* “kurtulmak”) (Hacıeminoğlu 1996: 168), *ulağu* < *ula-ğu* “ulanan nesne” DLT I, 136 (< *ula-* “ulamak, eklemek”), *yegü* < *ye-gü* “yiyecek” DLT II, 69 (< *ye-* “yemek fiili”) (Hacıeminoğlu 1996: 19, 20)

\* Gabain bu örnekte geçen *-ğan* ekini *-ğın, -gin, -ún, -kin* şekilleriyle birlikte vermiştir.



**1.6. -ğın / -gin, -ğun / -gün, -úın / -kin, -úun / -kün:** Sık kullanılan bir ek değildir: *tâzkin* W<sub>35</sub> “mülteci” (*tâz-* “kaçmak”), *tirgin* “kalabalık, dernek” (*tir-* “dermek, toplamak”) (Gabain 1988: 52), *kirkın* < *kir-kin* “buğranın, devenin kızgın zamanı” DLT I, 443 (< *kir-* “girmek”), *köçkün* < *köç-kün* “göç eden” KB 6112 (< *köç-* “göçmek”), *tutğun* < *tut-ğun* “yakalanan, esir, tutsak” DLT I, 194 (< *tut-* “tutmak, yakalamak”), *yadğun* < *yad-ğun* “yaygın, yayılmış” KB 4546 (< *yad-* “yaymak, sermek”) (Hacıeminoğlu 1996: 20)

**1.7. -ğlı / -gli:** Bu ek de fiillerden isim ve sıfat yapan bir ektir. “Bang, Ramstedt ve C. Brockelmann eki *-ğlı / -gli* < *-ğ / -g* “fiilden isim yapma eki” +*lı / +li* “edat” şeklinde görmek istemişlerdir (Eraslan 1980: 38).

Kullanıldığı örneklerden bazıları şunlardır: *tartatıgılı* “tahrip edici” (*tarta-t-* “tahrip etmek”), *ouıgılı* “çağırın” (*ouı-* “çağırarak”), *buzuğlı* “mahvedici” (*buz-* “mahvetmek”) (Gabain 1988: 56), *yatıgılı* “yatan” IB 20 (Tekin 2000: 173); *barıgılı* < *bar-ı-ğlı* “varan” KB 3557 (< *bar-* “varmak, gitmek”), *bıçıgılı* < *bıç-ı-ğlı* “bıçilen, bıçılış” KB 810 (< *bıç-* “bıçmek, kesmek”), *biligili* < *bil-i-gli* “bilen, bilici” KB 155 (< *bil-*), *körüğü* < *kör-ü-gli* “gören” KB 374 (< *kör-*), *oğragılı* < *oğra-ğlı* “uğrayan” DLT III, 315 (< *oğra-* “uğramak”), *turuğlı* < *tur-u-ğlı* “duran” KB 100 (< *tur-* “beklemek, durmak”), *uçugılı* < *uç-u-ğlı* “uçan” KB 23 (< *uç-* “uçmak”), *yoriğlı* < *yori-ğlı* “yürüyen” KB 23 (< *yori-* “yürümek”) (Hacıeminoğlu 1996: 166, 167)

**1.8. -ğma / -gme:** Gabain’e göre bu ek *-ğlı / -gli* eki ile eş anlamlı olup, çoğunlukla sıfat yapar. W. Bang ekin yapısını *-ğ / -g* “fiilden isim yapma eki” ile +*ma / +me* “sıfat eki”nin birleşimi olarak açıklamaya çalışmıştır. Ancak Kemal Eraslan Türkçede sıfat yapma işlevi olan bir +*ma / +me* eki bulunmadığını belirterek bu açıklamaya karşı çıkmıştır (Eraslan 1980: 39).

Bu ekin kullanıldığı örneklerden bazıları şunlardır: *bağrın yoruğma* “karın üstünde sürünenler” (*yori-* “yürümek”) (Gabain 1988: 52), *kâligmä* (*öd*) “istikbal, gelecek zaman” < *kâl-* “gelmek”, *tigmä* “malûm, isimli” (*ti-* “demek”) (Gabain 1988: 56), *bârigmä* “vermiş olan” KT D<sub>25</sub> (Tekin 2000: 168), *bitigmä* “yazan” KT G<sub>13</sub> < *biti-* (Tekin 2000: 91); *toğığlı* “doğan” < *toğ-* “doğmak” KB 5255 (Arat 1991), *oğragılı* “uğramak isteyen” DLT III, 315 (TDK 1972)

**1.9. -ğuç / -güç, - úuç / -küç:** Alet adları ve berkitme sıfatları yapmada kullanılmıştır: *arğuç* < *ar-ğuç* “insanın aldandığı nesnelere” DLT I, 95 (< *ar-* “aldatmak”), *örgüç* < *ör-güç* “kadınların saç örgüsü” DLT I, 95 (< *ör-* “örmek”), *örküç* < *ör-küç* “dalga” DLT I, 95 (< *ör-* “belirmek, çıkmak kopmak, yükselmek” [bulut]) (Hacıeminoğlu 1996: 20)

**1.10. -ğuçı / -güçi:** Fiilden isim yapan *-ğu* eki ile isimden isim yapan +*çı* ekinin birleşiminden oluşmuştur. Fail adları türetmek için kullanılmıştır: *ayğuçı* “kağan danışmanı ve sözcüsü” T<sub>10,49</sub> < *ay-* “söylemek, hükmetmek, hakan yerine karar vermek”, *itgüçi* “yapan, eden” < *it-* < \**ēt-* (Tekin 2000: 91), *bağuçı* < *ba-ğuçı* “bağlayan” KB 1477 (< *ba-* “bağlamak”), *basğuçı* < *bas-ğuçı* “basan” KB 218 (< *bas-* “basmak”), *keçgüçi* < *keç-güçi* “geçen, geçici” KB 4715 (< *keç-* “geçmek”), *sözlegüçi* < *sözle-güçi* “söyleyen, söyleyici” KB 433 (< *söz+le-* “söylemek”), *yitgüçi* < *yit-güçi* “yeten, yol gösteren” KB 5336 (< *yit-* “yetmek”), *yuguçı* < *yu-ğuçı* “yıkayan, yıkayıcı” KB 6454 (< *yu-* “yıkamak”) (Hacıeminoğlu 1996: 169, 170)

## D. Fiilden Fiil Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğır- / -gir-, -ğur- / -gür-:** Gabain, bu eki *ğur-* / *-gür-*, *-úur-* / *-kür-* olarak göstermiş

ve “-ğ+u-r-“dan teşekkür ettiğini düşünmek mümkündür” demiştir (27. not). Ettirgen fiiller türetmek için kullanılmıştır: *kigür-* “sokmak” KÇ D<sub>8</sub> < \*ki- ( krş. *kir-* “girmek” <\*ki-r-), *odğur-* “uyandırmak” IB<sub>20</sub> < \*od-; krş. Uyg. *odug* “uyanık”, *tirğür-* “diriltmek, canlandırmak” KT D29 < *tir-* “yaşamak” (Tekin 2000: 95); *amırtğur-* “teskin etmek” (*amırt-* “teskin olmak, sakinleşmek”), *azğur-* “azdırmak” (*az-* “şaşmak, azmak”) (Gabain 1988: 59)

Necmettin Hacıeminoğlu bu ekin yapısı hakkında Gabain’den farklı düşünmektedir. Ona göre,

“a) Bu ek, eklendiği fiil tabanlarının anlamına bir istikamet vermekte yahut bir temayülü ifade etmektedir. Oldukça geniş ve yaygın bir kullanılışı vardır. Bu da fiilden isim yapan -g ekinin üzerine önce -i- / -i- sonra da -r- fiil yapma ekinin gelmesiyle (-g+i-r-) kurulmuştur.

*kel-* “gelmek”, *kelgir-* < *kel-gir-* “gelmek istemek, geleyazmak” DLT II, 19; *üol-* “istemek”, *üol-ğır-* < *üol-ğır-* “isteye yazmak” DLT II, 194; *süs-* “süsmek, tos vurmak”, *süsğür-* < *süs-ğür-* “süsmek istemek, süseyazmak” DLT II, 189; *taş-* “taşmak”, *taşğur-* < *taş-ğur-* “taşa yazmak, taşmak üzere olmak” DLT II, 178

b) Bu ek ailesinin -gur- / -gür- çifti daha ziyade ettirgen fiiller teşkil etmektedir:

*ar-* “yorulmak”, *arğur-* < *ar-ğur-* < *ar-ı-ğur-* “yormak” DLT I, 486; *sız-* “sızmak”; *sızğur-* < *sız-ğur-* “sızdırmak” (DLT II, 188); *tod-* “doymak”, *todğur-* < *tod-ğur-* “doyurmak” DLT I, 261; *tur-* “durmak”; *turğur-* < *tur-ğur-* “durdurmak” DLT I, 486

c) Eklendiği fiilin anlamında bazen herhangi bir değişiklik yapmamaktadır:

*er-* “erişmek, ulaşmak”, *ergür-* < *er-gür-* “yetişmek, ulaşmak” DLT I, 228; *úat-* “katmak, karıştırmak, katılaşmak”, *úatğur-* < *úat-ğur-* “gülerek katılmak” KB 4114; *úurı-* “kurumak”, *úurğır-* < *úurı-ğır-* < *úurı-ğır-* “kurumak” DLT II, 194” (Necmettin Hacıeminoğlu 1996: 134, 135)

**1.2. -ğuz- / -güz-:** *tirğüz-* “diriltmek” AH, AK 78: 20; *turğuz-* “durdurmak” AK 79:2 (Mansuroğlu 1988: 151)

## E. Fiilden Zarf Yapan Ekler (Zarf Fiil Ekleri):

### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğalı / -geli:** Talat Tekin, bu ekin iki farklı görevi olduğunu belirtir:

Birincisi, “asıl eylemin amacını ifade etmek” *yadag yabız bolı tip al-galı kälti* “(Oğuzlar) Türklerin piyadesi bozuldu deyip (bizi tutsak) almak için geldiler” BK D<sub>32</sub> (2000: 177), ikincisi ise “asıl eylemin başlangıç noktası olan bir eylemi ifade etmek”tir: *türk bodun kılın-galı türk kagan olor-galı şantunğ balık(k)a taloy ügüzkä tægmiş yok ärmiş* “Türk halkı yaratılalı, Türk hakanı tahta oturalı Şantung (ovası) şehirlerine ve büyük denize kadar gittiği (hiç) olmamış.” (2000: 178).

Gabain ise, bu ek hakkında şunları söylemiştir:

“Bu zarf fiil, -u zarf fiili gibi, modal yardımcı fiillerden önce kullanılır: *umuğ bol-galı u-ğaylar* “umut olabilecekler”. Modal yardımcı fiil, bir isim şeklinde de olsa, kuruluş yine değişmez: *yoldın ärtür-gäli u-maú* “yoldan geçirtebilecek (yoldan uzak tutmak kabiliyeti)...”

Gelecek zaman ifade ifade edilmek isteniyorsa, tasvirî fiillere bağlamak için -ğalı şekli

-u'ya tercih edilir: *öl-gâli tur-* “ölmek üzere olmak”...

-*ğalı* zarf fiili, *bol-* yardımcı fiiline bağlanırsa, iktidar ifade eder: *balıúlı úúşlı uçğuta batğuta tapınça+úua uç-úalı bat-ğalı bolurlar* (HtY<sub>3 17</sub>) ‘balıklar ve kuşlar uçmakta ve (suya) dalmakta, isteklerine göre, uçabilir ve dalabilirler (balıklar ve kuşlar, isterlerse, uçabilir ve ‘suya’ dalabilirler)’

Yer yer bu zarf fiil, daha sonraki zamanlarda, (daha yakın metinlerde) ‘beri’ manasına sahiptir: *yıllar aylar ärtgâli, ür kiç boltı* (TtV<sub>24</sub>) “yıllar aylar geçeli çok oldu (Synonym-Kom)” (Gabain 1988: 86)

Necmettin Hacıeminoğluna göre bu ek Karahanlı Türkçesi ile yazılmış eserlerde az kullanılmıştır: *barğalı* < *bar-ğalı* “varalı” DLT I, 22, *úlgalı* < *kıl-ğalı* “kılalı, kılarak” KB 3214, *öl-geli* < *öl-geli* “öleli, ölerək” KB 4921 (1996: 175).

**2.2. -ğınça / -ginçe:** Bu ekin yapısı hakkında bilim adamları farklı görüşlere sahiptir. Prof. Dr. Zeynep Korkmaz, bu görüşler üzerinde durmuş ve Gabain’in görüşünü en uygun açıklama olarak kabul etmiştir.\*

Talat Tekin’e göre bu zarf-fiil eki “asıl eylemin işlenmesi için geçecek zaman sınırını belirtir. *to’uz* “*at üçürgüü topul-ğınça tãritzün* “Dokuz kat keçe delininceye kadar terlesin” IB<sub>50</sub> (Tekin 2000: 179).

Gabain, bu ek hakkında şunları söylemektedir:

“Bu zarf fiil, ‘-ınca, -dığı müddetçe, -ıncaya kadar’ manasına gelen cümle belirleyicisi olarak vazife görür; isme gelen diğer şekil unsurlarıyla genişletilebilir ve +ı+ 3. şahıs iyelik eki olduğu için (-ğ+ın+ça) dudak uyumuna girmez.

*küçi yit-ginçã* (TTV A<sub>73</sub>) “gücü yettiği müddetçe”; *işlãrkã inanma-ğınça* (TTI<sub>80</sub>) “işlere inanılmadığı müddetçe”

*ançağınça* (Suv. 6I<sub>8</sub>, I<sub>4</sub>) “nihayet, o esnada” kelimesi belki de *ança+* “+ın+ça” dan oluşmuştur; *tur-ğınça+ra* (TTX<sub>343</sub>) “hemen, derhal” (Gabain 1988: 87)

Karahanlı Türkçesinde bu ekin geçtiği örneklerden bazıları şunlardır: *bolmağınça* < *bolma-ğınça* “olmayınca” KB 120, *körünğınçe* < *körün-ğınçe* “görününce” KB 2563, *ölmeginçe* < *ölme-ğınçe* “ölmeyince” KB 876, *todmağınça* < *todma-ğınça* “doymayınca” KB 3766, *uğınça* < *u-ğınça* “muktedir olunca” KB 4256, *ünmeginçe* < *ünme-ğınçe* “çıkınca, çıkıncaya kadar” KB 120 (Necmettin Hacıeminoğlu 1996: 174)

## Harezmi-Altın Ordu Türkçesi (XIV. yüzyıl)

Harezmi-Altın Ordu Türkçesi döneminde /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinin ön seste ve son seste bulunduğu yapımlar eklerine bu döneme ait taradığımız metinlerden örnekler vereceğiz.

\* Prof. Dr. Zeynep Korkmaz *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, (TDK, Ankara, 2003) adlı çalışmasının 1004. sayfasında yer alan 454. dipnotta şunları söylemektedir: “Bu ekin yapısı üzerinde de farklı görüşler öne sürülmüştür: Gabain’e göre (*Özb. Gr.* §287), fiilden ad yapan -g eki ile +ı iyelik ve +ça eşitlik durumu birleşmesinden (< -g+ı+n+ça); Denny’ye göre (*Grammaire de la langue Turque (dialecte Osmanlı)*, Paris, 1920-1921, § 979) \*kañ+Çañ ~ \*kañ+çañ birleşmesinden; Kononov’a göre (*Grammatika Sovremennogo turetskogo literaturnogo yazıka*, Sovyet Bilimler Akademisi, Moskva-Leningrad, 1956): -gın ~ -gan + -ca < cag kaynaşmasından; Ergin’e göre -gın+ça eklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Banguoğlu ise (SN §217), -IcAk (< -gU+çA) zarf fiiline bir zamir -n-’sinin sokulmasıyla oluştuğu görüşündedir. Bizce bu konuda tarihî gelişme sürecine en uygun yapı açıklaması Gabain’inkidir. Çünkü *Kutadgu Bilig* başta olmak üzere bütün eski metinler, bu yapıyı gerçekleştiren işlev örnekleri vermektedir.”

## A. İsimden İsim ve Sıfat Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. +ğau / +gek, +úaú / +kek:** *erkek* ME 229-4, NF 5-1

**1.2. +ğaç:** Küçültme bildiren bir ektir: *ağaç* “ağaç” ME 140-8, NF 186-13, KE 120r20, ~ *yığaç* ME 12-6, NF 24-2, KE 8r18

**1.3. +ğü /+gü:** *edgü* “iyi” KE 126r14, ME 158-6 , NF 2-15 ~ *eygü*(+lük) ME 151-6, *úarağü* ME 61-3 ~ *úarağü* “karanlık” KE 67r9, NF 402-12, *közgü* “ayna” KE 80v8, *meğgü* “ebedî” NF 177-7 ~ *meÆi* MM 21b/10 ~ *meÆü* ME 70-6

**1.3.1. +úu:** Ek başındaki -ğ’ın tonsuzlaştığı şekildir: *úarağúu* KE 38v11, NF 229-13 ~ *úaramúu* ME 228-6

**1.3.2. +u:** Ek başındaki -ğ’ın düştüğü şekildir: *úarağü* ME 17-5

### 2. Son Seste:

**2.1. +hğ / +hig, +luğ / +lüg:** *ağuluğ* “zehirli” NF 33-16, *alguluğ* “alacaklı” NF 195-13, *altunluğ* “altınlı” HŞ 1254, *asığlığ* KE 125r13, NF 68-7, *atlığ* “adlı” HŞ 4682, NF 3-3, *atlığ* “atı olan, süvari” NF 11-9, *ağuluğ* “zehirli” NF 33-16, *başlığ* “başlı, önderi olan” KE 181r7, ME 143-3, *başlığ* “yaralı” NF 184-9, *bağlığ* “bağlı” HŞ 3239, KE 154r11, NF 68-1, *bezekliğ* “süslü, bezenmiş” NF 272-9, *biliglig* “bilgili” HŞ 3679, *bitiglig* “yazılı” NF 150-14, KE 21v3, *bodluğ* “boylu” HŞ 3007, NF 22-15, *çeriglig* “askeri olan” KE 63v2, *éllig* “memleketi olan” NF 19-3, *erklig* “güçlü” NF 67-7, ME 173-4, KE 154v18, *erlig* “evli, kocası olan” NF 347-13, *etlig* “şişman” NF 233-11, *ewlüğ* “evli, zevceli” KE 49r7, *iglig* “hasta” ME 185-2, *irinlig* “dudaklı” KE 75r18, *işlig* “işli, amelli” KE 90r6, *úadğuluğ* “kaygılı” ME 133-6, *úanlığ* “kanlı, yaralı” KE 44r21, *úapuğluğ* “kapılı” KE 28r2, *úaşlığ* “kaşlı” NF 23-5, *kereklig* “gerekli” HŞ 2332, *úuluğ* “yaratılışlı” NF 105-12, *úoldaşlığ* “arkadaşı olan” KE 2r3, *úolluğ* “kollu” KE 145v15, *kömüglüğ* “gömülü” KE 163r2, *köñüllüğ* KE 6r4 ~ *köñüllig* KE 6r5, *körkklüğ* “güzel” HŞ 457, NF 22-15, ME 86-2, *közluğ* “gözlü” HŞ 4368, NF 399-5, ME 81-2, *meñizlig* “gibi” KE 6r11, *meñlig* “gibi” KE 246r13, *muñluğ* “sıkıntılı” KE 61v11, *oğlanlığ* ME 29-1, *orunluğ* “yerli yerinde, yararlı” ME 181-5, *örtüglüğ* “örtülü, gizli” ME 72-8, *öwkelig* “öfkeli” KE 156v7, *saçauılığ* ME 28-2, *seÆirliğ* “köşeli” ME 77-1, *sewüglüğ* “sevilen, sevgili” KE 53r2, NF 265-16, *sınağlığ* “tecrübeli” ME 85-2, *sawluğ* “ünlü” KE 8v8, *suwluğ* “sulu, suyu bol” ME 51-8, *sözlüğ* “sözlü” KE 6r4, NF 22-15, *taşlığ* “taşlı” ME 1-3, *süzüklüğ* “saf, samimi” ME 114-1, *sıwluğ* “akarsulu” KE174r7, *taşlığ* “taşlı” ME 1-3, *tatlığ* “tatlı” ME 143-7, KE 25v9, *tillig* “dilli” HŞ 3023, *tonluğ* “elbiseli” NF 72-5, *tuzluğ* “tuzlu” HŞ 4119, *tüplüğ* “dipli” NF 396-1, *türlüğ* “türü” HŞ 227, KE 11r14, *uçluğ* “uçlu” KE 239v6, *ulağlığ* “habercisi olan”, KE 137r8, *umunçlığ* “umutlu” NF 433-15, *uruğluğ* “vurulmuş, takılmış” NF53-2, *usluğ* “uslu, akıllı” HŞ 4211, ME 85-2, *üglüğ* “bağırma, feryat” ME 50-7, *ülüşlüğ* “hissedar” ME 150-8, *yaÆlüğ* “gibi” HŞ 3913, *yarağlığ* “faydalı” ME 133-5, *yashığ* “yaslı” ME 36-1, *yaşlığ* “yaşlı” ME 77-3, *yazuúuluğ* “günahlı” HŞ 374, NF 38-15, ME 80-6, *yüklüğ* “gebe” ME 54-1, *yürekliğ* KE61v14, *yüzluğ* “yüzü olan” ME 179-6

**2.1.1. +h / +li, +lu /+lü:** *atlı* “atlı” HŞ 3744, *bağlı* “bağlı” HŞ 4427, *başlı* “yaralı” ME 143-3, *bezgeklü* “sıtmalı, ateşli” ME 1-1, *boyağlu* ME 188-5, *çaúlu* “ölçülü” ME 75-7, *daşlı* “taşlı” ME 1-3, *dúuaçlı* “tıkaçlı” ME 88-6, *dinlü*(+lük) “dindar(lık)” ME 190-4, *dürlü* “türü”

ME 94-4 ~ *türlü* “türlü” HŞ 2347, NF 194-13 *elliglü* “hemşehri” ME 128-8, *erklü* “hür, serbest” ME 92-3, *iglü* “ağrılı” ME 68-6, *kirlü* ME 171-8, *köjüllü* KE 195r2, *körkli* HŞ 2566 ~ *körkli* “güzel” HŞ 4093, NF 189-8, ME 28-2, *közlü* MN 75, *úzluúlu* “kıtlık” ME 3-5, *úutlu* “uğurlu” ME 186-3, *muÆlü* “âciz” ME 76-4, *müÆüşlü* “köşeli” ME 67-7, *oğlanlu* ME 28-8, *oğullu* ME 5-7, *öÆlü* “ön taraflı, ön cepmeli” ME 161-2, *örtülü* ME 149-1, *saçaúulu* ME 28-2, *sewüglü* “sevimli” ME 91-2, *sözli* HŞ 2712, KE 195r2 ~ *sözlü* MN 75, *suwlu* “sulu” ME 51-8, *süçüglü* “tatlı” HŞ 3338, *tilli* “dilli” HŞ 2712, *tüplü* “asil, soylu” ME 85-6, *ullu* “temelli” ME 172-2, *uruzlu* “hisse sahibi” ME 150-8, *uslu* “akıllı, anlayışlı” ME 90-5, *yarağlı* HŞ 4191, *yaşlu* “yaşlı” ME 101-3, *yazuúlu* “günahlı” HŞ 4603 ~ *yazuúlu* ME 87-4, *yêrlü* “yerinde, uygun” ME 157-4, *yönlü* “uygun” ME 97-5, *yüklü* “yükli, gebe” HŞ 2827, ME 8-3, *yürekli* KE 61v11, *yüzlü* “yüze sahip” ME 68-5

Necmettin Hacıeminoğlu *Hüsrev ü ŞÛrÛn*'deki örneklere bakarak “-lîğ, -lîg ekinin sonundaki -ğ ve -g sesleri metindeki örneklerin dörtte birinde düşmüştür. Bu örnekler metnin tamamı göz önüne alınırsa, umumî bir düşme temayülünün başladığını haber verecek niteliktedir.” yorumunda bulunmuştur (2000: 26).

**2.1.2. +hú, +luú:** Bu dönem metinlerinde isimden sıfat yapan +lîğ / +lîg ekinin yerine isimden isim yapan +luú / +luú ekinin kullanıldığı da görülmektedir: *ağızluú* “ağızlı” HŞ 4136, *ağuluú* “zehirli” NF 350-14, *asığlıú* “faydalı” KE 147r13, *ağuluú* “zehirli” 350-14, NF *azıglú* “azılı” HŞ 4136, *bağlıú* “bağlı” HŞ 3974, *başlıú* “başlı” KE 195r20, *úapuğluú* “kapılı” KE 44r2, *úluúluú* “kılıklı” HŞ 3350, *úzlú* “kızı olan” KE 216v7, *úutluú* “kutlu” KE 214v8, *munluú* “sıkıntılı” KE 237r16, *uruglıú* “soylu, nesilli” KE 227v14, *usluú* “akıllı” ME 118-8, *yarağlıú* “faydalı” KE 136v15

**2.2. +sığ / +sig:** İncelediğimiz metinlerde ekin bu şekliyle kullanıldığı örneklere rastlayamadık. Ancak son sesteki tonlu -ğ ünsüzünün düştüğü örnekler mevcuttur.

**2.2.1. +sı:** *Hüsrev ü Şirîn*'de bu şekle rastlıyoruz: *ağırsı* “ağırca” HŞ 4095, *artuıısı* “fazlaca” HŞ 3298

## B. İsimden Fiil Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. +ğar- / +ger-, +úar- / +ker-:** *suwğar-* “sulamak” HŞ 37, NF 113-7, *odğar-* “uyandırmak” KE 24r3

**1.1.1. +ar-:** Ek başındaki -ğ'nın düştüğü bir örnek vardır: *suwar-* ME 54-4, NF 113-12

**1.2. +ğır- / +gir-, +úır- / +kir-:** *çaiúr-* “çağırarak” ME 39-6, NF 16-14 *úúúr-* “bağırarak” ME 97-5

**1.2.1. +ğır- / +gür-:** *úığır-* “bağırarak” KE 25v10, *ögür-* “ağlamak” ME 50-7, *úğür-* “bağırarak” ME 50-7

**1.3. +ğa / +ge-:** Eski Türkçe döneminde isimden fiil yapma işleviyle görülmeyen bir ektir. Orta Türkçe dönemi metinlerinde isimden fiil yapmak için kullanılmıştır: *çulğa-n-* “örtünmek, bürünmek” ME 137-8, NF167-6, *terge-* “terletmek” ME 76-1

## C. Fiilden İsim ve Sıfat Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğ / -g:** *açığ* “acı” HŞ 2719, NF 215-5, ME 179-6, *ağrığ* “ağrı” HŞ 4428, NF 167-2, *arığ* “temiz, pak” ME 69-1, NF 38-2, *bağ* “bağ” HŞ 65, NF 213-11, ME 166-6, *bitig* “mektup, ferman” NF 32-7, *bodağ* “boya” ME 233-3, *inağ* “emin, güvenilir” ME 43-2, KE 76r1, *ısığ* “ısı, sıcaklık” KE 69v8 ~ *isig* ME 177-5, *úatığ* “güç, zor” NF 15-5, ME 29-2, *kesig* “kesme” ME 115-7, *ústağ* “sıkıntılı, güç” ME 29-2, *úzig* “sıcaklık, ısı” KE 42v7, *kiçig* “küçük” NF 51-11, ME 29-1, *úoriğ* “korunan yer” ME 30-8, *úoriúğ* “korku” ME 41-2, NF 8-7, *úurığ* “kuru” HŞ 2505, *úoriğ* “korunan yer, harem” ME 30-8, *úoriúğ* “korku” HŞ 4501, KE 121r6, ME 41-2, *úuruğ* “kuru” ME 238-6, NF 133-14, *ouúğ* “dua” ME 89-6, *otlağ* “otlak” HŞ 1032, ME 147-7, *oyag* “uyanık” HŞ 2737, *ög* “akıl” ME 43-5, *ölüg* “ölü” HŞ 1237, ME 203-2, *örtüg* “örtü” ME 235-5, *sasığ* “kötü koku” NF 422-7, *satığ* “satış” KE 186v8, ME 155-7, *sınağ* “sinama, imtihan”, HŞ 2224, ME 59-8, *sewüg* “sevgi” KE 51r21, *sézig* “zan, sanı” ME 87-8 ~ *sezig* KE 36r13, *silig* “temiz, pak; ince, yumuşak” KE 60r19, ME 176-1, *soluğ* “soluma, yorulma” ME 155-8, *soruğ* “soru” KE 129v21, *susağ* “susamış” KE 108v4, *süçig* “tatlı, hoş” HŞ 431 ~ *süçüg* ME 223-7, KE 75r18, *sürüg* KE 20r13, *tapuğ* “hürmet” HŞ 204, *tarığ* “darı, buğday” KE 92v10, NF 362-17, *tatığ* “tat” HŞ 3073, *tayığ* “kaygan” ME 164-3, *tirig* “diri” HŞ 3176, KE 16v9, ME 107-8, *toúúğ* “perde” ME 55-6, *toluğ* “dolu” HŞ 545, KE 47v14, NF 173-13, *tutuğ* “rehin” ME 34-2, NF 163-7, *tüzüg* “tüzük, düzen” ME 182-3, *uğrağ* “niyet, amaç” ME 40-1, *yaratığ* “yaratılış” ME 88-4, *yerig(+le-)* “yergi” ME 182-7, *yoruğ* “yorum” KE 88v17, *yuluğ* “fide” ME 104-8, *yunuğ* “abdest” ME 6-8, NF 172-2

**1.1.1. -ú:** Bu döneme ait metinlerde, ekin tonsuzlaştığı örneklerle de rastlanmaktadır: *agrúú* KE 121v7 ~ *agrúú* “yük, külfet” ME 17-3, *ısıú* “sıcaklık, hararet” KE 216v19, *úatúú* (+sız) ME 69-5, *úlüú* “huy, tabiat” KE 65v10, *sezik* “zan, seziş” NF 175-16, *süzük* “saf, samimî” ME 125-7, *tarúú* “darı, buğday” KE 216v4, *yorúú* “yorum” KE 88v14, NF 318-12

**1.1.2. -ı / -i, -u / -ü:** Ünsüzün düşmesi üzerine bağlantı ünlüsünün yapım eki görevi üstlendiği örneklerle rastlamak mümkündür: *acı* ME 37-5, *arı(+sız)* ME 172-2, *dirü* “canlı” ME 143-3, *issü* “ısı, sıcaklık” ME 76-6, *úarı* “ihtiyar” ME 99-2, *úatı* “sert, güç, zor” NF 269-9, *úoriú* KE 27r1, *sası* “kötü koku” NF 39717, *süçi* “tatlı, hoş” ME 208-3, *tolu* “dolu” ME 176-7 ~ *dolu* ME 24-7, *örtülü* “örtülü, kapalı, gizlice” ME 149-1

**1.1.3. -Ø:** Ekin ve bağlantı ünlüsünün düştüğü, isimden isim yapma eki +*luú*’ın bu şekil üzerine geldiği örnekler de vardır: *tat-lığ* ME 143-7, NF 62-7, *sat-lúú* NF 22-1, *susa-lúú* “susamış(lık)” KE 247v9 ~ *suwsa-lúú* NF 367-12 (krş. *susağlık* “susamış(lık)” KE 102r4), *yıd-lığ* “kokulu” NF 64-6

**1.1.4. -ñ:** *tiriñ* “diri” KE 8r12

**1.2. -ğa / -ge:** *bilge* “bilge” HŞ 305, *ısrığa* “küpe” ME 79-7, *úsga* “kısa” KE 216v13, *úoltğa* “istem” ME 24-1, *kölige* “gölge” ME 94-1, KE 55r16, NF 38-9 ~ *kölge* ME 188-7, KE 52v8, NF 318-5, *sipürtge* “süpürge” HŞ 1852

**1.2.1. -úa:** Ekin ön sesindeki -ğ’ın tonsuzlaştığı örneklerle rastlamaktayız: *ısrúúa* ME 82-1, *úsúúa* KE 65v20, NF 118-9, ME 133-4

**1.3. -ğaú / -gek, -ğuú / -gük:** *úaçğaú* “kaçak” KE 74r11, *orgaú* “orak” KE 56r21, *yapurğaú* “yaprak” NF 57/3

**1.3.1. -úaú:** *basúaú* “vali” (< *bas-ğauú*) HŞ 868, *úaçúaú* “kaçak” (< *úaç-ğauú*) KE104r16

**1.3.2. -aú:** *yapraú* NF 43/14, ME 43-3, KE 12r13 ~ *yafraú* KE 97r14

**1.3.3. -uuú:** *úazuú* (< *úaz-ğuuú*) “kazık” NF 165-9

**1.4. -ğan / -gen:** *açğan* “açan” NF 265-8, *adrılğan* “ayrılan” NF 91-7, *ayğan* “söyleyen, konuşan” HŞ 1861, NF 151-1, *aiğan* “akan” HŞ 1899, *alğan* “alan” NF 256-6, *baúğan* “bakan” NF 340-15, *birlegen* “Tanrı’nın birliğini kabul eden” NF 335-1, *çuíğan* “çıkan” NF 89-4, *çökürgen* “diz çöktüren” NF 40-16, *éndürgen* “indiren” NF 139-13, *ergen* “yetişkin” NF 347-13, “bekâr” ME 166-5, *ewürgen* “çeviren” NF 323-2, *istegen* “isteyen” NF 16-2, *úaldurğan* “kaldıran” NF 36-16, *úaziğan* “kazıyan” NF 297-9, *keygen* “giyen” NF 64-3, *kiçgen* “geçen” HŞ 4300, *kilgen* “gelen” HŞ 1186, *úonğan* “konan” NF 145-1, *úorúğan* “korkan” NF 102-16, *ouúğan* “okuyan” NF 7-15, *otlağan* “otlayan” NF340-16, *ögrengen* “öğrenen” HŞ 4317, *öltürgen* “öldüren” NF 73-2, *örtgen* “örten” NF 7-1, *saúlağan* “saklayan” NF 53-8, *satğan* “satan” NF 300-4, *sewgen* “seven” NF 183-2, *sıçğan* HŞ 1852, *sınğan* “kırılan” ME 192-3, *sözlegen* “söyleyen” NF 102-14, *sunğan* “sunan” NF 199-14, *tayağan* NF 35-16, *teşgen* “deşen” NF 303-14, *teggen* “değen” NF 30-1, *tegürgen* “ulaştırın” NF 168-12, *teşgen* “deşen, delen” NF 303-14, *titretgen* “titreyen” ME 1-1, *tökülgen* “dökülen” NF 310-13, *turğan* “duran” ME 64-8, *tuğurğan* “doğuran” NF 337-6, *turğan* “duran” NF 41-8, *uruşğan* “vuruşan, dövüşen” ME24-5, *uwtanğan* “utanın” NF 123-13, *uyğan* “uyan” NF 423-8, *uyuílağan* “uyuklayan” KE 190v11, *yandurğan* “yakan” NF 5-12, *yaratğan* “yaratan” HŞ 199, KE 5r21, *yarluúlağan* “bağışlayan” NF 116-2, *yédürgen* “yediren” KE 37v16, *yuíğan* “yıkan” NF 88-6, *yurtğan* “yurtıcı” NF 333-17, *yigrengen* “iğrenen” NF 62-12, *yoluúlağan* “rastlayan” KE 130v15, *yörügen* “yürüyen” ME 32-5, *yulğan* “kurtaran” KE 2r12, *yunğan* “yıkanan” NF 44-11

**1.4.1. -úan:** *yaratúan* “yaratan” KE 76r8, *çuíúan* “çıkan” NF 18-9

**1.4.2. -an:** *ağırlayan* KE 127r14, *sıçan* HŞ 3622

**1.5. -ğı / -gi, -ğu / -gü, -úu / -kü:** *açğu* “açma” HŞ 130, *alğu* “alma, alış” HŞ 2901, “alacak, borç” ME 108-5, *arğu* “yorulmak, yorgunluk” NF 435-6, *atğu* “atma” HŞ 1526, *awlağu* “avlanma” HŞ 1382, *ayğu* “söyleyiş” HŞ 489, *banğu* “lokma” ME ~ *manğu* ME 141-1, *barğu* “varma, varış” NF 393-15, *birgü* “veriş” HŞ 2799, *ıçkü* “içecek, içki” ME 108-4, *keygü* “giyecek” ME 139-4, *úulğu* “yapma” HŞ 981, ME 86-6, *kilgü* “gelme, geliş” HŞ 4281, *körgü* “görüş” HŞ 2743, *úutulğu* “kurtulan, kurtulacak” HŞ 2247, *külgü* “eğlence” KE 161v21, *sağu* “ölçek” ME 93-2, KE 96v3, *sézingü* “şüpheli” ME 168-8, *sızğu* “kürdan” ME 183-6, *tatğu* “tatma” HŞ 4591, *tutğu* “tutuş” HŞ 4013, *turğu* ME 43-6, *tuşğu* “yolcu hediyesi” ME 78-8, *tuzğu* “yolcu hediyesi” ME 79-1, *urğu* “vurma, vuruş” ME 161-7, KE 15r14, *uruşğu* HŞ 1764, *ülgü* “ölçü, örnek” ME 135-4, *ülegü* “pay” MM 6b/16, *yargü* “mahkeme, yargı” ME 200-2, KE 23v21, *yığlağu* “ağlanacak, ağlayacak” KE 236r15, *yuíulğu* “yıkılacak” KE 248r14, *yigü* “yiyecek” HŞ 1947, *yөгü* ME 31-6, *yoúalğu* “yok olunacak, tehlikeli” ME 31-3, *yulğu* “kurtarma” HŞ 145

**1.6. -gın / -gin, -ğün / -gün, -úun / -kin, -úun / -kün:** *azğun* “yoldan çıkmış, azmış” NF 304-4, *bozğun* “bozucu” ME 22-5, *úaçğun*(+çı) “kaçak” NF 35-15, *ötgün* “gök gürlütüsü” ME230-2, *satgın* “satın” NF 22-1, ME 150-3, *sızğun*(+la-) “sızıntı” ME 19-3, *uçğun* “kıvılcım” HŞ 1850, NF 120-15 ~ *uçúun* NF 120-15, *úaçúun*(+çı) “kaçak” NF 52-3

**1.7. -ğh / -gli:** *bérigli* KE 58v17, *keligli* NF 212-16, *oiúuğh* MM 44-3 (Eckmann 1988a:

194), *uruğlı* HŞ 6r7 (Eckmann 1988a: 194), KE 78r20

**1.8. -đma / -gme:** İncelediğimiz metinlerde örneği bulunmamaktadır.

**1.9. -đuç / -güç, -úuç / -küç:** İncelediğimiz metinlerde örneği bulunmamaktadır.

**1.10. -đuç / -güç, -đuci / -güci:** *açđuçı* “açıcı” HŞ 3521, *alđuçı* “alıcı” HŞ 544, NF 382-13, *ayđuçı* “söyleyici” HŞ 489, *bilđuçı* “bilici” HŞ 2852, *içđuçı* “içici” HŞ 3558, NF 183-15, *úldđuçı* “yapan, kılan” NF 77-16, *istegüci* “isteyici, isteyen” NF 313-5, *kilđuçı* “gelici” HŞ 4281, *óuđuçı* “okuyan, okuyucu” ME 165-2, *orlağuçı* “müezzin” ME 89-5, *otalağuçı* “hekim” ME 233-1, *oynağuçı* NF 183-16, *óltürgüci* “öldürücü” HŞ 4540, *saúlađuçı* NF252-6, *satđuçı* “satıcı” NF 299-17, *sewđuçı* NF 308-13, *soyđuçı* “soyguncu” ME 151-5, *tapunđuçı* “tapınıcı” KE 19v6, *tatđuçı* “tadıcı” HŞ 4591, *tutđuçı* HŞ 2781, *urđuçı* HŞ 2094, *yarđuçı* “hüküm veren” KE 181v19, *yığlağuçı* “ağlayıcı, yas tutan” KE 224v18, *yığuçı* “yiyici” HŞ 1604 ~ *yegüci* NF 67-7, *yıgrengüci* “iğrenen” NF 308-13, *yongüci* “yontucu, marangoz” KE 38r5, *yuğuçı* “ykayıcı” KE 171v6, NF 130-8, *yupulağuçı* “hileci” NF 67-5

**1.10.1. -uçı:** *yonuçı* “marangoz” KE 163v9

**1.10.2. -ici:** *bërici* ME 31-6

## D. Fiilden Fiil Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. -đır- / -gır-, -đur- / -gür-:** *azđur-* “azdırmak, yoldan çıkarmak” ME 63-4, NF 279-7 ~ *azđur-* ME 201-1, *belđur-* belirmek, ortaya çıkmak” NF 16-16, *bitđur-* “bitirmek” HŞ 3767, 3932, KE 163r1, *dozđur-* “kışkırtmak” ME 102-3, *durđuz-* “kaldırmak” ME 17-6, *kirđur-* NF 280-11 ~ *kigür-* “sokmak” HŞ 1152, KE 215r19, NF 350-3, ME 88-5, *sızđur-* “sızdırmak” ME 45-4, *tegür-* “ulaştırmak” ME 9-7, *tirđur-* “diriltmek” HŞ 3932, KE 163r1, *turđur-* “durdurmak” KE 148v11, *tütđur-* “dalaştırmak, tutuşturmak” ME 77-7, *yatđur-* “yatırmak” NF 90-10, KE 220r2, *yazđur-* “müsadere etmek” ME 112-2, *yetđur-* “ulaştırmak” ME 26-2, NF 415-4

**1.1.1. -úur- / -kür-:** *yatúur-* “yatırmak” NF 9-9, KE 185r18, *yetkür-* “yetiştirmek” KE 90v2

**1.1.2. -vür- (< -gür-):** Ek başında -g>-v değişmesiyle ortaya çıkmıştır: *kivür-* “sokmak” HŞ 2992

**1.2. -đuz- / -güz-:** *arđuz-* “yormak” ME 64-3, *kirgüz-* “sokmak, girdirmek” KE 205v12, *körgüz-* “göstermek” HŞ 949, NF 54-9, KE 91r19, *olturđuz-* “oturttmak” NF 439-15, KE 85r19, *tirgüz-* “diriltmek” HŞ 3932, NF 438-5, KE 40r19, ~ *dirgüz-* ME 15-8, *turđuz-* “durdurmak” NF 147-5, KE 10v8, ~ *durđuz-* “kaldırmak” ME 17-6

**1.2.1. -küz-:** *körküz-* “göstermek” ME 54-6

**1.2.2. -gez-:** *körgez-* “göstermek” HŞ 2566, 3862, KE 123r6

**1.3. -đar- / -ger-:** *úurtđar-* “kurtarmak” KE 52r4, NF 217-12, (< \*kurt-)\* ~ *úutđar-* NF 73-12, ME 220-5, *oyđar-* “uyandırmak” NF 293-10, ME 90-8

**1.3.1. -úar-:** *úutúar-* NF 73-12

**1.3.2. -ar-:** *úutar-* HŞ 470, ME 45-8 ~ *úurtar-* NF 223-16

\* bk. Sir Gerard Clauson, EDPT, s. 649.



**1.4. -ğın- / -gin-, -ğün-:** Eski Türkçe döneminde de kullanılmış bir ektir: *tezigin-* “gezinmek, dolaşmak” NF 106-14, ME 47-3, KE 6v11, *uçğun-* “yitirmek” NF 365-7 ~ *ıçgın-* “bırakmak, terk etmek” NF 7-8, “kaçırmak” KE 243r1

## **E. Fiilden Zarf Yapan Ekler (Zarf Fiil Ekleri):**

### **1. Ön Seste:**

**1.1. -ğalı / -geli:** *ұлғalı* NF 188-3, *өлгeli* KE 163r7, *урғalı* KE 28v12, *yègeli* KE 129v7, *yorgalı* KE 88v16, *yugalı* KE 14v6

**1.1.1. -alı:** Ekin ön sesteki -ğ / -g ünsüzünün düştüğü bu şekline *Hüsrev ü Şirin*'de rastlıyoruz: *yat-alı* HŞ 3004

**1.2. -ğınça / -ginçe:** *atgınça* HŞ 333, *aygınça* HŞ 1914, *bargınça* NF 28-17, *başlağınça* HŞ 2398, *bilginçe* NF 34-1, *bişginçe* NF 28-11, *bolgınça* HŞ 1638, NF 72-11, *işitginçe* HŞ 801, *úanğınça* NF 267-6, *úarığınça* NF 260-1, *kelginçe* KE 16r18, NF 190-9 ~ *kilginçe* HŞ 2080, *ұлğınça* NF 403-16, *körginçe* HŞ 2060, NF 318-9, *ölginçe* NF 283-10, *tapgınça* HŞ 333, *tileginçe* “dileyince” NF 286-7, *yaruğınça* KE 61r21, *yumğınça* NF 429-2

**1.2.1. -ğünça / -günçe:** *açğünça* KE 53r7, *ölgünçe* NF 69-13, *yılgılğünça* KE 138v9, *yörüğünçe* KE 124r1

**1.2.2. -úunça:** *açúunça* KE 3v7

**1.2.3. -gimçe, -gümçe:** *kelgimçe* NF 414-13, *ölgümçe* NF176-17

**1.2.4. -inçe:** *kelinçe* KE 16r18

**1.3. -ğaç / -geç:** Eski Türkçe döneminde görülmeyen bir ek olup *Hüsrev ü Şirin*'de rastlıyoruz: *algaç* HŞ 869, *bolğaç* HŞ 1029, *işitgeç* HŞ 3781, *olturğaç* HŞ 1029, *öpgeç* HŞ 185, *sürtgeç* KE 105v21, *yitgeç* HŞ 3537

## **Kıpçak Türkçesi (XIV- XVI. yüzyıllar)**

Bu bölümde Kıpçak Türkçesindeki yapım eklerini ve kullanıldıkları kelimeleri tespit etmek için Ali Fehmi Karamanlıoğlu'nun *Kıpçak Türkçesi Grameri* (Türk Dil Kurumu Yayınları: 579, Ankara, 1994), Prof. Dr. Necmettin Hacıeminoğlu'nun *Türk Dilinde Yapı Bakımından Fiiller* (Kültür Bakanlığı Yayınları: 1348, Ankara, 1991) ve Prof. Dr. Recep Toparlı'nın *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü* (Türk Dil Kurumu Yayınları: 835, Ankara, 2003), adlı yayınlarından faydalandık. Eklerin geçtiği örneklerin yerlerini gösteren numaralar adı geçen yayınlarda olduğu gibidir.

## **A. İsimden İsim ve Sıfat Yapma Ekleri:**

### **1. Ön Seste:**

**1.1. 1.1. +ğau / +gek, + úau / + kek:** Ekin tonsuz ünsüzlü şekline örnek vardır: *erkek* KTS 75 ~ *irkek* KTS 114

**1.2. +ğaç:** *agaç* KTS 3, GT 315/11

**1.2.1. +ğaş:** Son sesteki ünsüzün süreklileştiği şekildir: *agaş* KTS 3

**1.3. +ğü / +gü:** *edgü* KTS 69 ~ *eygü* EH 27, KTS 78, GT 152/6 ~ *izgü* KTS 118, *úaraÆgü* GT 243/3, *közgü* “ayna” GT 341/13

1.3.1. **+gi:** *egi* “iyi” CC 121 ~ *eygi* CC 69, KTS 78, CC 62 ~ *igi* TZ 14a/9 ~ *iygi* KTS 117

1.3.2. **+i:** *eyi* “iyi” CC 62, 20 ~ *iyi* TZ

## 2. Son Seste:

2.1. **+lğ / +lig, +luğ / +lüğ:** Kıpçak Türkçesinde bu ekin durumunun karışık olduğu ve bu döneme ait dil bilgisi kitaplarında dahi birbiriyle çelişen ifadelerin olduğu bilinmektedir (Karamanlıoğlu 1994: 31). Ancak bu dönem eserlerinde ekin *+lğ* ve *+luğ* şekillerine örnekler bulunmaktadır: *ağırlıg* “değerli” KTS 4, *úutluğ* GT 70/13, *málluğ* “zengin” EH 106, *Rümluğ* EH 106, *Şāmluğ* EH 106, *uluğ* “büyük, ulu” GT 70/9

2.1.1. **+lu / +lü:** *atlu* T 49 (26, 51, 55), CC 90, 16, EH 15, *barlu* “zengin” T 59 (26), CC 97, 26, EH 29, *bilgili* GT 317/9, *körklü* EH 80, GT 7/6, *úutlu* T 87 (27), CC 147, 7, 14, EH 68, BM 42, GT 161/3, *küçlü* T 96 (26), CC 122, 24, *Rümlu* -Türkm.- EH 106, *Şāmlu* -Türkm.- EH 106, *tatlu* EH 63, *türlü* GT 12/5, *ullu* “büyük, ulu” GT 275/5, *uslu* “akıllı” T 49 (25), TZ 24b/11, *yoúlu* “fakir” T 106 (26), EH 96, *yüklü* “gebe” GT 289/12

2.1.2. **+lı / +li:** *atlı* TZ 2b/11, GT 333/2, *bağlı* GT 153/13, *úuluúlu* “belli bir huyu olan” CC 98 12, 161, 31 vb., *kizli* “gizli” GT 221/5, *körümlü* “güzel, heybetli” CC 142, *körkli* “güzel” GT 13/11, *úutlı* GT 88/1, *küçli* TZ 68a/10, 12, KK 60, *mállı* “zengin” TZ 62b/10, KK 55, *Rümlü* KK 55, *Şāmlı* TZ 63a/5, KK 55, *tatlı* CC 60, 8, 141, 16 vb., TZ 13a/2, GT 341/1, *türlü* GT 76/8, *yamanlı* “günahkâr” CC 149, 5, *yüzli* GT 18/4

2.2. **+sıg / +sig:** Eski Türkçe döneminde isimden sıfat yapan bu ekin Kıpçak Türkçesinde *+sıy* ve *+sı* şekillerine rastlanmaktadır.

2.2.1. **+sıy:** *ağırsıy* “saygı” CC 61, 6

2.2.2. **+sı:** *avursı* “saygı” CC 61, 6

## B. İsimden Fiil Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

1.1. 1.1. **+ğar- / +ger-, +úar- / +ker-:** *başúar-* “başarmak” KTS 25

1.1.1. **+ar-:** *başar-* EH (V10b/8), *suvar-* “sulamak” KTS 243

1.2. **+ğır- / +gir-, +úır- / +kir-:** *çağır-* “bağırarak, inlemek” GT 137/3 ~ *çaiúr-* “çağırarak, bağırarak” KTS 45, *úaiúr-* “genizden kanırığı çıkarıp tükürmek” KTS 124, *úıçúur-* “hıçkırmak” KTS 143, *úığır-* “bağırarak, çağırarak” KTS 143

1.2.1. **+úur-:** *úıçúur-* “bağırarak, çağırarak, seslenmek” KTS 143

## C. Fiilden İsim ve Sıfat Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

1.1. **-ğ / -g:** *açığ* “acı” KTS 2, GT 130/7, *ağrığ* “ağrı” KTS 4, *bağ* “bağ” KTS 21, *bilig* “bilgi” KTS 31, GT 13/7, *bitig* “kitap” KTS 33, *boyağ* “boya” KTS35, *kiçig* “küçük” KTS 148, *ög* “akıl” KTS 209, *satuğ* “satis” KTS 228, *tapuğ* “huzur” GT 73/12

1.1.1. **-ú / -k:** *ağrıú* “ağrı, sızı” KTS 4, *bilik* KTS 31, *bitik* “kitap” KTS 33, *dıltaú* “delil, sebep” EH 50, *satuú* KTS 228

1.1.2. **-ò:** *ağrıò* “ağrı, sızı” CC 125, *satuò* KTS 228

**1.1.3. -v:** Kıpçak Türkçesinde görülen bu ses değişimini Ali Fehmi Karamanlıoğlu “Kıpçakçada ünlülerdeki yuvarlaklaşma olayı gibi ünsüzlerde de ğ ve g seslerinin v olması bu lehçenin başlıca özelliklerinden birini oluşturur. Hemen hemen bütün eserlerde görüldüğü gibi bu, pek yaygınlaşmış bir ses olayı olarak ortaya çıkmaktadır. v > y gelişmesi ise, bir ünsüz değişmesinden çok v sesinin çok hafiflemesi sonucunda bu sesin yerine iki ünlü arasına giren yardımcı ses y'nin ikame edilmesi olayı olabilir.” Cümleleriyle açıklamaktadır (1994: 16).

Örneklerden bazıları şunlardır: *bav* “bağ” KTS 25, *bitiv*, *bitiv* “yazı” CC 119, 21, 148, 10, *boşov* “kurtulma” CC 142, 2, *boyav* “boya” KTS 35

**1.1.4. -ı / -i, -u / -ü:** *açı* “acı” EH 9, TZ 13a/11, GT 57/2, *ağrı* “ağrı, acı” GT 252/8, *arı* “temiz, saf” GT 51/3, *aru* “temiz” T 47, *asu* “yarar” TZ 36a/12, *bili* “bilgi, bilim” EH 35, *biti* “kitap” EH 28, *issi* “sıcak” GT 75/6, *kiçi* “küçük” CC 68, ~ *kiççi* GT69/8, *úoruú* GT148/10, *úuru* “kuru” CC 106, 10 vb., *öli* GT 159/6 ~ *ölü* T 54 (26), GT 91/6, *satu* “satış, satım” TZ 83b/13, *tiri* “diri, canlı” GT 145/12

**1.1.5. -Ø:** *tir-lik* “hayat, canlılık” (< *tiriglik*) GT 158/13

**1.2. -ğal / -ge:** *úsğa* CC 120, EH 72, *bilge* KTS 31, *kölge* GT 296/10, *sipirge* “süpürge” KTS 237 ~ *süpürge* KTS 245, *sırğa* “küpe” KTS 235, *tutğa* “kılıcın sapı” KTS 285

**1.2.1 -úa:** *úsúa* KTS 145, GT 19/12, *ısırúa* “küpe” KTS 102, *tutúa* “kılıcın sapı” KTS 285

**1.2.2. -òa:** *úsòa* KTS 145

**1.2.3. -a:** *úsa* T 91

**1.3. -ğau / -gek, -guú / -gük:** *bezgek* “sert ateş” CC 62, *ısırğau* T 49 (18), *yungúú* “sabun” KTS 330

**1.3.1. -úaú:** *úaçúaú* “kaçak” TZ 48a/2, *sıçúaú* TZ 48a/2

**1.3.2. -aú:** *yapraú* GT202/6

**1.4. -ğan / -gen:** *açğan* “açan” CC 137, 22, *ağrığan* “ağrıyan” GT 201/5, *alınğan* “alınan” KK 51, *barğan* “varan” KK 61, *başlağan* GT 293/7, *bilgen* “bilen” CC 142, 19, GT 266/2, *birgen* “veren” GT 180/4, *birikgen* “biriken, toplanan” CC 140, 12, *bolğan* “olan” GT 72/9, *buyurğan* GT 294/1, *bükrülgen* “bükülen” GT 272/2, *çúarğan* “çıkararı GT 88/8, *ınanmağan* “inanmayan” CC 159, 5-6, *istegen* “isteyen” GT 280/6, *úalğan* “kalan” CC 75, *ketürgen* “getiren” GT 62/9, *úılğan* GT 5/3, *kisilgen* “kesilen” GT 189/1 *úudurğan* TZ 30b/11, *olturğan* “oturan” GT 120/9, *óltürgen* GT 228/12, *süpürgen* “süpüren” KTS 245, *sıçğan* KTS 233, *sıgınğan* GT 301/10, *sınağan* “sınayan” GT 266/2, *tögggen* “vuran, döven” GT 90/7, *urğan* “vuran” KK 51, *uyğan* GT 149/6, *üzgen* “koparan” GT 13/9, *yaratğan* “yaratan” EH 93, *yatğan* “yatan” KK 27,51, *yigen* “yiyen” GT 300/9

**1.4.1. -úan / -ken:** *aşúúan* “acele eden” GT 333/1, *atúan* GT 69/2, *aytúan* “söyleyen, konuşan” GT 110/8, *çekken* “çeken” GT 305/13, *çúúúan* TZ 46b/10, GT 267/10, *işitken* TZ 18b/7, GT 110/7, *keşken* “geçen” EH 14, *sıçúan* CC 108, KK 62, *tapúan* “bulan” GT289/2, *tikken* GT 154/4, *tutúan* GT 74/3, *tutuşúan* GT 87/11, *yaratúan* EH 119, KK 51, *yúúúan* GT 326/13, *yitken* GT 89/6

**1.4.2. -an / -en:** *bilinmeyen* CC 151, 6, *çúúan* BM 18, *ketüren* EH (V26a/18), *sıçan* KTS 233, *uyan* “bir şeye uyan” EH (V8b/6)

**1.5. -ğı / -gi, -gu / -gü, -úu / -kü:** Bu ek, Kıpçak Türkçesinde “tamamen ünsüz uyumuna

uymuş gibidir.” (Karamanlıoğlu 1994: 38): *bilegü* “bileği” EH 109 ~ *bilegi* TZ 34a/5, *úaşağı* “kaşağı” T 91 (14), *úlgü* “ahlâk” TZ 14a/5, *sevgü* “sevgi” EH 54, *silgü* “silgi” TZ 34a/8, *yargü* “hüküm, emir” CC 48, GT 13/4, *bıçúu* “bıçak, bıçkı” KK 25, EH 109, TZ 49a/5, *keskü* TZ 34a/3

**1.5.1. -ú / -ki:** *bıçú* “bıçkı” GT 320/5 ~ *buçú* KTS 36, *bitki* T 60 (9), *keski* EH 82

**1.5.2. -vü:** *bilevü* “bileği taşı” KTS 31

**1.6. -ğın / -gin, -ğun / -gün, -úın / -kin, -úun / -kün:** *azğun(+luú)* GT 149/13, *tutğun* “esir” CC 144 ~ *tutúun* “esir” KTS 285, *tutúun* “cehennem” CC 130, 20

**1.7. -ğlı / -gli:** *örtügli* GT 217/11

**1.8. -ğma / -gme:** İncelediğimiz metinlerde bu ekin kullanıldığı örnek bulunmamaktadır.

**1.9. -ğuç / -güç, -úuç / -küç:** *açúuç* “anahtar” KTS 2, *ağınğuç* “merdiven” CC 101 *bıçúuç* “makas” T 60, KTS 30, *olturğuç* “oturacak yer” CC 89, *yülgüç* “ustura” CC 45, *tepküç* ~ *depküç* “mahmuz” EH 37, 47

**1.9.1. -ğıç:** *ağınğıç* “merdiven” KTS 3

**1.9.2. -úuç:** *açúuç* “anahtar” TZ 34a/10, *basúuç* “ayakkabı” TZ 34a/2, *bıçúuç* “makas” KTS 30, *yapúuç* “kapak”, örtü” CC 14, 12

**1.10. -ğaç, / -geç, -úaç / -keç:** Eski Türkçe döneminde görülmeyen bir ektir. İşlev bakımından *-ğuç / -güç* ekiyle aynıdır: *ağınğaç* “merdiven” T 50, *úusğaç* “kıskaç” EH 72 ~ *úusúaç* CC 84, *olturğaç* “oturacak yer” EH 21, *tepkç* “mahmuz” TZ 34a/2

**1.11. -ğuç / -güç:** *alğuç* “alıcı” CC 131, 7, *üzgüç* “yüzücü” GT 262/11

**1.11.1. -ğıç / -giç:** *alğıç* “alıcı, alan” GT 189/6, *çöplegiç* “fitneci” GT 325/4, *úlgıç* GT 5/1

**1.11.2. -úuç:** *atúuç* GT 338/7, *tutúuç* GT 344/6

**1.11.3. -úıç:** *atúıç* GT 210/2

**1.11.4. -üç:** *binüç* “binici” TZ 33a/10, *içüç* “içici” TZ 47b/1 *kelüç* “gelici, gelen” TZ 47b/1, *kütüç* “çoban, güdücü” TZ 16b/10

**1.11.5. -ıç / -iç:** *bozıç* “bozan” KTS 35, *kesiç* “kesici” CC 131, 37, *tikiç* “diken GT 156/10, *yazıç* KK 54

**1.11.6. -çı / -çi:** Türk dilinde fiillere eklenerek isim yapan bir *-çı* eki yoksa da ek başındaki ünsüzün ardından gelen ünlünün düşmesiyle bu şekil ortaya çıkmıştır: *oúuç* “okuyucu” TZ 80a/6, *tilençi* “dilenci” GT 182/3, *uruşçı* “vuran” GT 335/9

## D. Fiilden Fiil Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğır- / -gir-, -ğur- / -gür-:** *úzğur-* İM 81a/6, *tirgir-* “diriltmek” KTG 65 ~ *tirgür-* EH 38, *turğur-* “durdurmak” İM 77a/3

**1.1.1. -úır-, -kir-:** Ön sesteki ünsüzün tonsuzlaşmasıyla ortaya çıkmış şekildir: *batúır-* “batırmak” KK 68, KTG 65, *yetkir-* “eriştirmek” KTG 65, TZ 38b/7

**1.2. -ğuz- / -güz-:** *körgüz-* “göstermek” CC 123, EH 80, TZ 6b/2, KK 68, GT 108/7,

*olturğuz-* “oturtmak” CC 141, KTG 66, *turğuz-* GT 126a/12, *ürğüz-* “nebat bitirmek” EH 16, KTG 66

**1.2.1. -giz-:** *sergiz-* “ehlfileştirmek” CC 160, 21, *tirgiz-* “diriltmek” GT 169b/6

**1.3. -ğar- / -ger-, -úar- / -ker-:** Eski Türkçe döneminde görülmeyen bu ekin Kıpçak Türkçesinde tonlu ve tonsuz şekilleri vardır: *azğar-* “azdırmak” GT 28/12, *úusúar-t-* “kısaltmak” İM 29a/1, *ötker-* “nüfuz ettirmek” TZ 55a/7

**1.3.1. -ar-:** *úurtar-* GT 326/11

## E. Fiilden Zarf Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğalı / -geli:** *kelgeli* CC 132, 2, *körgeli* GT 225/12, *yazğalı* KK 42

**1.1.1. -úalı:** Ön sesteki ünsüzün tonsuzlaşmasıyla ortaya çıkmış şeklidir: *yatúalı* KK 42

**1.2. -ğınça / -ginçe:** *barğınça* KK 42, *berginçe* TZ 60a/9, *bişginçe* GT 86/6, *bolğınça* GT 135/11, *diginçe* GT 124/13, *úalğınça* GT 12/10, *kelginçe* EH 151 ~ *kilginçe* GT 51/11, *kiterginçe* GT 233/12, *ölginçe* KK 42, *teprenginçe* GT 299/12, *tileginçe* GT 164/9, *toyğınça* GT 232/11, *yiginçe* GT 92/5, *yüriginçe* GT 171/5

**1.2.1. -úınça / -kinçe:** Ön sesteki ünsüzün tonsuzlaşmasıyla ortaya çıkmış şeklidir: *atúınça* GT 40/8, *itkinçe* GT 88/10, *yatúınça* KK 42

**1.2.2. -ğünça / -günçe:** İç sesteki ünlünün yuvarlaklaşmasıyla ortaya çıkmış şekildir: *kötrülgünçe* GT 336/12, *oturğünça* GT 267/10, *ölgünçe* GT 211/3, *toğurğünça* GT 291/3, *tökülgünçe* GT 66/13, *tüşgünçe* GT106/2, *yügürgünçe* GT 6/13, *yürügünçe* GT 168/11

**1.3. -ğaç / -geç:** Harezmi Türkçesinde gördüğümüz bu ek, eklendiği fiile “-ınca” anlamını vermektedir: *alğaç* “alınca” CC 159, 7

“e-/i- yardımcı fiilin zarf fiil şekli olan ve cevher fiilin düşmesi ile eklenerek bir zarf fiil eki hâlini alan -ken’e TZ’de ‘hâl-i hâzır’ (şimdiki zaman) kipinde rastlanmaktadır. Ayrıca CC’de e- fiilinin -ğaç / -geç zarf fiil şekli olan “egeç” de yine bir birleşik zarf-fiil durumundadır” (Karamanlıoğlu 1994: 148)

**1.3.1. -ğaş / -geş:** *alğaş* TZ 65b/9, *kelgeş* TZ 65b/9, *turğaş* TZ 75a/12,

**1.3.2. -úaş / -keş:** *batúaş* KK 21, *yetişkeş* KK 21

A. F. Karamanlıoğlu “ş”li şekillerin eserlerin imlâ özelliğinden kaynaklandığı kanaatinde (1994:145). Ancak ç >ş değişiminin günümüz Kıpçak lehçelerinde düzenli bir ses hadisesi olduğu bilinmektedir (Öner 1998: 15).

## Çağatay Türkçesi (XV-XVII. yüzyıllar)

Çağatay Türkçesi ile yazılmış eserlerde /ğ/lı ve /g/li ekleri tespit etmek için Türkologlarca yayımlanmış metinlerin yanı sıra, János Eckmann’ın Günay Karaağaç tarafından Türkiye Türkçesine çevrilen *Çağatayca El Kitabı* adlı çalışmasından da yararlandık.

## A. İsimden İsim ve Sıfat Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

**1.1. 1.1. +ğau / +gek, +úa / +kek:** *irkek* Seng. 99 v. 27 (Clauson 1972: 224), *tozğau* “toz” Seng. 175 v 22 (Clauson 1972: 573)

**1.2. +ğaç:** *yığaç* BD 360, LT 700

**1.3. +ğu / +gü:** *iygü(+lük)* Dehn. 271b/7, *közgü* “ayna” GN 104a/8, LT 924, HHD 6K/10, *úaranğu* LT 2893

### 2. Son Seste:

**2.1. +lğ / +lig, +luğ / +lüg:** *altunluğ* LT 752, *atlığ* “ünlü” SS 203/155, *başlığ* “yaralı” B 20b/10, *bağlığ* “bağlı” ŞHD 160b/10, *bilgüluğ* “belli” ŞHD 180a/12, *úatúluğ* LT 582, *úaydalığ* “nereli?” Küll. R. 57b/10, *körklüg* ŞHD 148b/4, *türlüg* LT 433, ŞHD 7a/12, *tonlığ* HHD 7K/3, *uyatlığ* “utangaç” Seng. 92a/8, *yağlığ* “mendil” BŞ II 312/15, *yaÆlığ* “gibi” ŞHD 14a/10 *yürekliğ* LN 145b/4

**2.1.1. +lu / +lü:** *körkli* “güzel” ŞHD 17b/3, *türlü* ŞHD 57b/6, HHD K7/ 6, *yazúulu* “günahlı” HHD G/255

**2.1.2. +h / +li:** *bağlı* HHD 5K/36, *yaÆlı* HHD K14/7

**2.1.3. +hú / +lik, +luú / +lük:** İsimden isim yapma ekinin isimden sıfat yapma ekiyle karıştırılması bu dönem metinlerinde de görülen bir hadisedir: *bağlıú* “bağlı” BD 311/1, *boylúú* “boyly” B 18a/13, *körklük* “güzel” BD 4/63, *saúallúú* “sakallı” B 18a/3, *sözlük* “sözlü” B 15a/3

**2.2. +sığ / +sig:** Çağatay Türkçesinde ekin +sı şekli bulunmaktadır.

**2.2.1. +sı:** *ağırısı* “saygı” GN 76b/4, *artuíısı* “çok” Seng. 36b/27, *ayruúısı* “farklı” Seng. 57b/4

## B. İsimden Fiil Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

**1.1. +ğar- / +ger-, +úar- / +ker- :** *başúar-* “başarmak” Mahb. 185/11, BD 160/2, *suğar-* “sulamak” ŞHD 132a/2

**1.2. +ğır- / +gir-, +úır- / +kir-:** *úıçúır-* “haykırmak” BD 89/5, LT 1934

## C. Fiilden İsim ve Sıfat Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğ / -g:** *açıtğ* “acı” Seng. 32b/5, *ağrığ* “ağrı” Seng. 43b/27, *aldağ* “hile” Seng. 50a/13, *arığ* “temiz” Seng. 37b/14, LT 1719, *asığ* “fayda, yarar” LT 59, *bilig* “bilgi” BD 132/13, *bitig* “yazılmış şey, yazı” BD 192/1, *buyruğ* “buyruk, emir” LT B21, *úatığ* “sert” LT 596, *úşlağ* “kışın geçirildiği yer” HHD G/821, *köyüğ* “yanmış nesne” Gn 72a/3, *ölüğ* “ölü” Seng. 43b/27, LT 1181, *sorağ* “soru” SS 129/94, *süçüğ* “tatlı” G Div. 109a/3, *süzüğ* “temiz” SS 128/63 *tapuğ* “hizmet, kat, huzur” HHD Mer/8, GN 61b/3, *tirig* “diri” Seng. 193/1, LT 330, *yarağ* “uygun” GN 78b/7, *yığ* “ağlama” Küll. R 193/22

**1.1.1. -ú:** *arıú* “temiz” ŞHD 171a/4, *bitik(+çi)* “yazı” Seng. 7a/17, *boyaú* “boya” Seng. 142b/14, *çüçük* “tatlı” BD 107/4, *úatú* “sert” B 15a/3, *úulu* “tavır, davranış” GN 95b/10,

*suluú* “sulu” ŞHD 173a/12, *tapuú(+çı)* “hizmet(çi)” GN 72b/11

**1.1.2. -Ø:** *arı-luú* BD285/2, *busu* “pusu” Seng. 134a/10, *úatu* “sert, katı” BD 129/19

**1.2. -ğa / -ge:** *bilge* ŞHD 8b/11, LT 1052, *kölege* ŞHD 150a/11, *süpürge* Seng. 239a/1

**1.2.1. -úa:** *úsúa* “kısa” Seng. 297b/8, ŞHD 128a/7, BD 2/5

**1.3. -ğaú/ -gek, -ğuú / -gük:** *ayğaú* “konuşkan” Mahb. 170/15

**1.3.1. -úaú:** *batúaú* “bataklık, bataklık” Seng. 119b/16, *úaçuúú* “kaçak” H 12a/2

**1.3.2. -aú:** *yapraú* ŞHD 22a/4 ~ *yafraú* ŞHD 11b/2

**1.4. -ğan / -gen:** *ayılğan* BD 129/12, *ayrılğan* L. Div. 10/4, *barğan* BD 111/4, *birgen* ŞHD 119b/12, *bolğan* ŞHD 37a/7, *buyurğan* Küll. R. 208b/13, *çikmegen* BD 49/1, *istegen* BD 4/58, *iylegen* BD 412/1, *öltürgen* LT 204, *sınğan* LT 2698, *sivgen* L. Div. 44, *ündegen* H 22b/11

**1.4.1. -úan / -ken:** *açğan* ŞHD 168b/3, *atúan* B 327b/13, *aytúan* BD 127/29, *bitken* ŞHD 22b/13, *çırmaşúan* “sarılan, dolaşan” BD 64/4, *itken* BD 570/1, *olturğan* Z 41b/4, *ötken* “geçen” BD 490, *tutúan* Mahb. 193/2

**1.4.2. -an / -en:** *bolan* HHD 4K/29, *kören* HHD G/80

**1.5. -ğı / -gi, -ğu / -gü, -úu / -kü:** Çağatay Türkçesinde ekin ünsüz uyumuna uygun kullanıldığı örnekler de rastlamaktayız: *alğu* “alış” Mahb. 198/15, *barğu* Sek. Div. 8b/9, *bilgü* “nişan, alâmet” ŞHD 30b/6, *barğu* Sek. Div. 8b/9, *içkü* “içki” Seng. 96b/21, *itkü* ŞHD 94a/3, *külgü* “gülme” ŞHD 145a/4, *yargü* “yargı, karar” Seng. 329a/25, *yığlağu* “ağlama isteği” FK 62a/1, *yigü(+lük)* BD 132/16

**1.6. -ğın / -gin, -ğun / -gün, -úın / -kin, -úun / -kün:** Meslek ve faaliyet bildirir: *azğun* “yoldan çıkmış” Seng. 39a/9, *çapğun* “akın, çapul” Seng. 204/9, *kiskin* “keskin” GN 77a/3, *úovğun* “koyalama, takip” Seng. 279a/19, *ötğün* “geçmiş, geçen, temren” Seng. 62a/16 ~ *ötkün* “delici, geçici” ŞHD 134a/6, *taşğun* “taşkın” Seng. 157a/10, *tutúun* “düşkün” ŞHD 139a/12, *uçğun* “kıvılcım” Seng. 65b/1, *yutğun* “girdap” Seng. 341/10

**1.7. -ğlı / -gli:** Ekin son sesindeki ünlünün yuvarlaklaştığı örnekler rastlamaktayız:

**1.7.1. -ğlü / -glü:** *úarışığlü* HHD 6K/3, *örtüglü* HHD G/242

**1.8. -ğma / -gme:** İncelediğimiz metinlerde örneği bulunmamaktadır.

**1.9. -ğuç / -güç, -úuç / -küç:** *çatlağuç* “sakız” Seng. 205a/8, *örgüç* “tarak” Seng. 71a/25, *sarağuç* “sarık” Seng. 230b/24, *süzgüç* “süzgeç” Seng. 243a/19, *titregüç* “başlık, sorguç” Mahb. 65/4, *yilpigüç* “yelpaze” Seng. 352/3, LT 2667

**1.9.1. -ğıç:** *talğıç* “dalğıç” Seng. 160b/19

**1.10. -ğuçı / -güçi:** *alğuçı* BD 555/2, LT 639, *birgüçi* BD 555/2, ŞHD 183a/4, *bolğuçı* ŞHD 175b/13, *çalğuçı* LT 639, *digüçi* “hikâyeci” SS 185/371, *úılğuçı* HHD Mer/4, *körgüçi* “gören” BD 4/157, *oıuğuçı* B349b/8, *oynağuçı* LT 2706, *sınğuçı* LT 261, *tigüçi* HHD G/28, *tirgüzgüçi* “diriltici” Ub. Ü 1b/5, *urğuçı* “vurucu, vuran” SS 13b/302, *yarguçı* ŞHD 175b/11

**1.10.1. -úuçı / -küçi:** *açúuçı* “açıcı” Z 236/3, *içküçi* ŞHD 160a/7, *işitküçi* BD 4/157, *satúuçı* “satıcı” Mahb.47/14, *itküçi* BD 4/157, LT 2846, *uruşúuçı* “vuruşucu” B İlm. 328/16, *yitküçi* LT 2846

**1.10.2. -çi / -ci:** *tilençi* Mahb. 56/12, *tilenci* HHD 7K/17

**1.11. -ğur / -gür:** Fiilden isim yapma işleviyle bu dönem metinlerinde kullanılmış olan

bir ektir: *çıkğur* “saldırı” Seng. 219b/8, *ötgür* “keskin” Seng. 62a/15, *tayğur* “kaygan” Seng. 167a/20, *toymağur* “doymayan” L Div. 38/4, *yüülğur* “harap, yıkılacak” Seng. 350b/26

#### D. Fiilden Fiil Yapma Ekleri:

##### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğır- / -gir-, -ğür- / -gür-:** *azğur-* “azdırmak” Seng. 38b/15, HHD 2TC/3, *yatğur-* “yatırmak” NM 150/12 *yitğür-* HHD 1K/30

**1.1.1. -kür-:** *yitkür-* “yetiştirmek” ŞHD 105b/12

**1.2. -ğuz- / -güz-:** *kirgüz-* “sokmak” ŞT 123/14, *körgüz-* “göstermek” Mahb. 7/9, LT 20, *olturguz-* “oturtmak” H 57a/15, *tirgüz-* “diriltmek” Bayk. Div. 210/13, ŞHD 130b/1, *turguz-* “durdurmak” NM 180/1

**1.2.1. -giz-:** *tirgiz-* “diriltmek” ŞHD 29a/8

**1.3. -ğar- / -ger-, -úar- / -ker-:** *bütker-* “bitirmek” B. İlm. 206/4, *úutúar-* “kurtarmak” ŞHD 115a/1, *ötker-* “geçirmek” H 49a/5, ŞHD 118b/4, *toyğar-* “doyurmak” Seng. 187b/19, LT 202

**1.4. -ğa-:** *sayğa-* “para harcamak” Mahb. 85/8

##### E. Fiilden Zarf Yapan Ekler:

##### 1. Ön Seste:

**1.1. -ğalı / -geli:** *açılğalı* LT 2414, *alğalı* BD 46/5, *ayrılğalı* BD126/8, *barğalı* BD 110/6, *bolğalı* BD 36/5, ŞHD 75b/8, HHD 2K/9, *buzğalı* LT 2717, *úılğalı* LT 2414, *kilgeli* ŞHD 171b/3, *kirgeli* ŞHD 16a/10, *körgeli* HHD 2K/8, *köydürgeli* L Div. 93/5-6, *ölgeli* FK 66b/10, *örgengeli* Küll. S 746b/6, *sorğalı* LT 3106, *toyğarğalı* LT 202, *tüzgeli* LT 203

**1.1.1. -úalı / -keli:** *baúúalı* BD 88/4, *içkeli* Küll. R. 183b/5, *tapúalı* G Div. 121a/5, HHD 3TC/4

**1.1.2. -alı / -eli:** *bol-alı* HHD G/5, *sezeli* HHD G/1051

**1.2. -ğınça / -ginçe:** *bilginçe* ŞHD 187b/12

**1.2.1. -ğünça / -günçe:** *anlamağünça* BD 387/2, *aralağünça* B 65a/10, *ayrılmağünça* B 315a/2, *bilmegünçe* BD 4/45, *bolğünça* BD 123/4, LT 805, *úılğünça* B 68b/9, *kilgünçe* HHD G/233, *toyğünça* B 119b/12

**1.2.2. -úunça / -künçe:** *açkunça* BD 27/4, *atúunça* BD 490, *batúunça* B 60b/9, *içkünçe* BD110/1, *úatúunça* G. Div. 102a/1, *tüşkünçe* B 48a/12

**1.3. -ğaç / -geç:** *bolğaç* BD 4/93, *buzğaç* 2732, *kirgeç* LT 230, *körgeç* LT 609, *körküzgeç* LT 465, *sorğaç* BV 13a/15, *turğaç* HHD G/954

**1.3.1. -úaç / -keç:** *çúúúaç* LT 1865, *işitkeç* SS 49/128, LT 2852

#### Eski Anadolu Türkçesi (XIII-XVI. yüzyıllar)

Batı Oğuzcasının yazı dili ile örneklerin verildiği bu dönem için Türkologlar tarafından çeşitli adlandırmalar (*Eski Türkiye Türkçesi*, *Eski Osmanlıca* gibi) yapılmışsa da bilim dünyasında en çok kabul gören terim *Eski Anadolu Türkçesi* olmuştur. Biz de bu genel



kabulden hareketle *Eski Anadolu Türkçesi* terimini kullanmayı yeğledik. Bu başlık altında önce Anadolu'da ardından Rumeli'de yaşayan Türk ve yabancı unsurlarca kullanılmaya başlayan tarihî yazı dilinde bünyesinde /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinden birini bulunduran yapım eklerinin durumu şöyledir:

## A. İsimden İsim ve Sıfat Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

#### 1.1. +ğau /+gek, +úaú /+kek:

1.1.1. +gek, +kek: *irgek* KEMŞ 325 ~ *irkek* SN 1319, MZT 61b/12, *erkek* (Feraiz 539, Gülsevin 2004: 154)

#### 1.2. +ğaç: *agaç* KEMŞ 120, MZT 12b/10, GT 66b/10, SVTM

1.3. +ğu / +gü: Yalnızca +gü'lü şekline örnek bulunmaktadır: *gözgü* (HD Şiir. 70, Gülsevin 1997: 117)

#### 1.3.1. +u / +ü: *eyü* KEMŞ 185, MZT 27a/6, GT 67a/6, *úaraņu* “karanlık” KEMŞ 178

### 2. Son Seste:

#### 2.1. +lıg / +lig:

2.1.1. +lu / +lü: Batı Türkçesinde son sesindeki -ğ ve -g'ler düşmüş ve ünlüsü genellikle yuvarlaklaşmıştır: *altunlu* GT 22b/9, *atlu* MZT 8b/7, *bağlu* MZT 8a/3, *bellü* KEMŞ 128, MZT 51a/5, KY 1538, *datlu* MZT 7a/11, *gizlü* KY 852, *görklü* KEMŞ 3, *uãlu* KEMŞ 59, MZT 28b/9, *yaşlu* KG 169a/7

#### 2.1.2. +lı / +li: *bucaúlı* KEMŞ 88, *gözli* TET 28b/2, *güçli* KY 2003, *heybetli* KY 1387

2.2. +sıg: Ekin son sesinde bulunan tonlu /g/ ünsüzü daha önceki dönemlerde düşmüştür.

#### 2.2.1. +sı : *ayruúsı* KY 602, GT 31b/5, TET 36a/13

## B. İsimden Fiil Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

1.1. +ğar- / +ger-, +úar- / +ker-: Ön seste tonlu ya da tonsuz ünsüzlü şekillerine Eski Anadolu Türkçesinde rastlanmamaktadır.

1.1. -ar-: *başar-* HŞ 1442 (Timurtaş 1983: 430), *suvar-* ŞD 80-3, MZT 34b/10, KG 98b/5

1.2. +ğır- / +gır-, +úır- / +kir-: *çağır-* “bağırmaq” YTS 48, *úúır-* “bağırmaq, çağırmaq” YTS 136

## C. Fiilden İsim ve Sıfat Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

1.1. -ğ / -g: *bağ* (Mec. Nez. 17, 1, Gülsevin 2004: 157), *ög* (MC. 52b/2, Gülsevin 2004: 157)

1.1.1. -u / -ü: *aru* “temiz” MZT 20b/9, *bilü* MZT 25b/7, *úouu* KY 1724, *ölü* GT 72a/1, *örtü* KEMŞ 252

- 1.1.2. -ı / -i:** *acı* HŞ 989, *diri* MZT 18a/5, *GT* 72a/1, *úarı* HŞ 1741, *úatu* GT 6a/12, TET 3b/3
- 1.2. -ğá / -ge:** *bilge* MZT 21b/1, *yorğa* DKK 274/12
- 1.2.1 -úa:** *dahúa* (Müslim 911 TTS) ~ *talúa* GT 17a/5
- 1.2.2: -a:** *úsa* (MC 82a/4, Gülsevin 1997: 137)
- 1.3. -ğáu / -gek, -ğúú / -gük:** Ön seste tonlu ya da tonsuz ünsüzlü şekillerine Eski Anadolu Türkçesinde rastlanmamaktadır.
- 1.3.1. -áu / -ek:** *bıçaú* HR 108, *úaçau* YZŞ 16-2, *direk* KEMŞ 41, MZT 3b/3, *úonaú* YZŞ 19-9, *tutaú* “dudak” MN 348-5
- 1.4. -ğan / -gen:** *acığan* Deş. 16-2 (TTS), *aldangan* Terceman 7-2 (TTS), *dalaşgan* Ruşeni 32 (TTS), *ergen* KG *gömülgen* MZT 50b/11, *yaratgan* SV ibt. 79
- 1.4.1. -an / -en:** *ağlayan* KY 1986, *bilen* ŞD 132-4, *dökilen* KY 398, *işiden* KY 92
- 1.5. -ğı / -gi, -ğu / -gü, -úu / -kü:** *bıçúu* GT 66b/11, *çalgu* FS 454, *úaygu* ŞD 117-2, *âağı* “sayı” TET 4b/3, *sevgü* MZT 60b/4, KY 281, *yiğü* MZT 21b/4, *yanúu* SN 97
- 1.5.2. -u:** *úayu* “kaygı” MZT 22a/14
- 1.6. -ğın / -gin, -ğun / -gün, -úın / -kin, -úun / -kün:** *argun* “yorulmuş” HŞ 1149, *düzgün* YZŞ 5-1, *úaçğun* “fırar” YZŞ 15-5, *tutğun* “tutsak” FS 284, *urgun* “yağma” HŞ 2291, *çapúun* DDK D. 280/1
- 1.7. -ğlı / -gli:** Ön seste tonlu ya da tonsuz ünsüzlü şekillerine Eski Anadolu Türkçesinde rastlanmamaktadır.
- 1.7.1. -ılı:** *úorúulu* (MC 24b.3, Gülsevin 1997: 135)
- 1.8. -ğma / -gme:** Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde örneği bulunmamaktadır.
- 1.9. -ğuç / -güç, -úuç / -küç:**
- 1.9.1. -ğuç:** Yalnızca *-ğuç*’lu şekline örnek bulabildik:*aldağıuç* “aldatıcı” (Işk. 1537 Gülsevin 1997: 134), *çatlağıuç* DK 105-7, *dalguç* (Enb. 631, Gülsevin 1997: 134)
- 1.10. -ğuçı / -güçi:** Ön seste tonlu ya da tonsuz ünsüzlü şekillerine Eski Anadolu Türkçesinde rastlanmamaktadır.
- 1.10.1. -ucı / -üci:** *döküci* TET 118a/11, *dutucu* TET 100b/7
- 1.10.2. -ucu:** *urucu* GT 75a/2
- 1.10.3 -ıci / -ici:** *ahıcı* YZŞ 25-11, *dilenici* HŞ 1131, *görici* YZŞ 2-11, *úaçıcı* KY 241, *kesici* TET 118a/11 *úoparıcı* MZT 41a/4, *saticı* GT 36a/14, *turıcı* HŞ 2256, *yırtıcı* MZT 47b/10
- 1.11. -ğaç / -geç:** Kıpçak Türkçesinde gördüğümüz bu ekin ön seste bulunan /g/ ünsüzünü koruduğu bir örnek vardır: *yüzgeç* DDK 279/2
- 1.11.1. -aç:** *úsaç* (Işk. 5839, Gülsevin 1997: 134)

## D. Fiilden Fiil Yapma Ekleri:

### 1. Ön Seste:

1.1. **-ğır- / -gır-, -ğur- / -gür-:** *dirğür-* DK 31/13, *irğür-* KY 2092, *irgir-* KEMŞ 77, *turğur-* DK 237-12

1.1.1. **-ur- / -ür-:** *irür-* MZT 6b/9, *ùoyur-* TET 8b/2, *ùurur-* MZT 47b/1

1.2. **-ğuz- / -güz-:** Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde örneği bulunmamaktadır.

1.3. **-ğar- / -ger-, -úar- / -ker-:** Ön seste tonlu ya da tonsuz ünsüzlü şekillerine Eski Anadolu Türkçesinde rastlanmamaktadır. Ön sesteki ünsüzün düştüğü örnekler ise bulunmaktadır.

1.3.1. **-ar-:** *başar-* HŞ 2442, *suvar-* ŞD 80-3

## E. Fiilden Zarf Yapan Ekler:

### 1. Ön Seste:

1.1. **-ğalı / -geli:** Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde ek başındaki ünsüzün düşmesiyle *-alı / eli* şekilleriyle kullanılmıştır.

1.1.1. **-alı/ eli:** *ayrılalı* KY 1355, *olalı* (Işk. 3047, Gülsevin 2004: 149), *yiyele* ( Tıb. Neb. 20b.5, Gülsevin 2004: 149)

1.2. **-ğınça / -ginçe:** Ek başındaki ünsüzün düşmesiyle *-ınca / -ince* şekilleriyle kullanılmıştır.

1.2.1. **-ınca / -ince:** *çúlmayınca* (MC 33b3, Gülsevin 1997: 126), *diyince* KY 716, *döñince* MZT 43b/12, *görince* KEMŞ 193, *olınca* (EMŞer. 5, Gülsevin 1997: 126), *urınca* MZT 54b/11, *varınca* KEMŞ 194

1.3. **-ğaç / -geç:** *digeç* Dede. 51 (TTS), *úlgáč* Fuzuli 84 (TTS), *olğáč* Fuzuli 95 (TTS)

## Sonuç:

Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine kadar /ğ/lı ve /g/li eklerin gelişimini incelediğimiz bu makalede vardığımız sonuçlar şunlardır:

1. Eski Türkçe döneminde ön seste ve son seste /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinden birini bulunduran eklerin tarihî seyri birbirinden farklıdır. Bazı ekler, Eski Anadolu Türkçesi döneminde de görülürken bazıları henüz Orta Türkçe dönemindeyken değişime uğramışlardır.

1.1. Eski Türkçe döneminde isimden isim yapan *+ğu / +gü* eki, Harezmi-Altınordu metinlerinde aslı şeklinin yanı sıra *+uu* ve *+u* şekilleriyle, Kıpçak Türkçesi metinlerinde ise *+gi* ve *+i* şekilleriyle kullanıldığı görülmektedir. Eski Anadolu Türkçesinde bir örnekte *+gü* olarak görülürken, çoğunlukla *+ü* şekli kullanılmıştır.

1.2. İsimden isim yapan *+hğ / +liğ, +lug / +lüğ* ekinde son seste bulunan tonlu /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinin düşmesi ilk kez Harezmi-Altınordu metinlerinde söz konusu olmuştur: *atlı* “atlı” HŞ 3744, *bağlı* “bağlı” HŞ 4427, *başlı* “yaralı” ME 143-3, *bezgeklü* “sıtmalı, ateşli” ME 1-1, *boyağlı* ME 188-5, *çauulu* “ölçülü” ME 75-7 vd.

1.3. İsimden sıfat yapan *+sığ / +sig* eki Harezmi-Altınordu metinlerinde *+sı*, Kıpçak

Türkçesi metinlerinde +sıy ve +sı, Çağatay ve Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde ise +sı şeklindedir

**1.4.** İsimden fiil yapan +ğar- / +ger- ekinin ön sesinde bulunan /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinin düşmesiyle ortaya çıkan +ar- şekline Harezmi-Altınordu metinlerinde ve Kıpçak Türkçesi metinlerinde rastlamaktayız. Bu durum Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde de görülmektedir.

**1.5.** Fiilden isim yapan -ğ / -g eki Harezmi-Altınordu metinlerinde dört gelişme (-ú; -ı / -i, -u / -ü; -Ø; -ŋ), Kıpçak Türkçesi metinlerinde beş gelişme (-ú / -k; -ò; -v; -ı / -i, -u / -ü; -Ø), Çağatay Türkçesinde iki gelişme (-ú; -Ø) göstermiştir.

**1.6.** Fiilden isim yapan -ğa / -ge eki Harezmi-Altınordu metinlerinde -úa şeklinde tonsuz ünsüzlü, Kıpçak Türkçesi metinlerinde -úa, - òa, -a olmak üzere üç şekilli kullanılmıştır.

**1.7.** Fiilden isim ve sıfat yapan -ğau / -gek, -ğui / -gük ekinin Harezmi-Altınordu -úau, -ai, -uu şekilleri de kullanılmışken Kıpçak Türkçesi ve Çağatay Türkçesi metinlerinde -úau ve -au şekilleri, Eski Anadolu Türkçesinde -au / -ek şekilleri kullanılmıştır.

**1.8.** Fiilden isim ve sıfat yapan -ğan / -gen ekinin iki farklı şeklinin Harezmi-Altınordu metinleri ile Kıpçak ve Çağatay Türkçesi metinlerinde kullanıldığı görülmektedir: -úan / -ken, -an / -en. Bu durum Eski Anadolu Türkçesi metinleri için de geçerlidir.

**1.9.** Fiilden isim yapan -ğı / -gi, -ğu / -gü, -úu / -kü ekinin -ú / -ki ve -vü şekilleri Kıpçak Türkçesinde ortaya çıkmıştır. -u şekli Eski Anadolu Türkçesinde ortaya çıkmıştır.

**1.10.** Eski Türkçede fiilden sıfat yapan -ğlı / -gli ekinin Çağatay Türkçesi dönemi metinlerinde -ğlu / -glü şeklinde kullanıldığı görülürken Eski Anadolu Türkçesinde ise -ilu şeklinin bulunması dikkat çekicidir.

**1.11.** Fiilden isim yapan -ğuç / -güç, -úuç / -küç ekinin -ğıç ve -úuç şekillerine Kıpçak Türkçesinde, -ğıç şekline ise Çağatay Türkçesinde rastlamaktayız.

**1.12.** Fiilden isim ve sıfat yapan -ğuci / -güci ekinin -ğuci / -güci'nin yanı sıra -uçı ve -ici şeklinde ilk kez kullanıldığı metinler Harezmi-Altınordu metinleridir. Aynı eki Kıpçak Türkçesi metinlerinde altı farklı şekliyle, Çağatay Türkçesinde -úuçı / -küci ve -çi / -ci biçimleriyle görmekteyiz. Eski Anadolu Türkçesinde ise, uci / -üci, -ucu ve -ıcı / -ici biçimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

**1.13.** Fiilden fiil yapan -ğır- / -gir-, -ğur- / -gür- ekinin Harezmi-Altınordu metinlerinde -úur- / -kür- ve -vür-, Kıpçak Türkçesi metinlerinde -úr-, -kir-; Çağatay Türkçesinde -kür-; Eski Anadolu Türkçesinde ise -ğur- / -gür- ve -ur- / -ür- biçimlerine rastlanmaktadır.

**1.14.** Eski Türkçe döneminde fiilden fiil yapma işleviyle görülen bir ek olan -ğüz- / -güz- 'ün Harezmi-Altınordu metinlerinde -küz- ve -gez-, Kıpçak Türkçesinde ise -giz- şekli ortaya çıkmıştır. -giz- biçimi Çağatay Türkçesinde de kullanılmıştır.

**1.15.** Eski Türkçede zarf fiil eki olarak kullanılan -ğalı / -geli'nin ön sesindeki tonlu ünsüzün düşmesi de ilk kez Harezmi-Altınordu metinlerinde görülen bir ses hadisesidir. -úalı / -keli şekilleri ise, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi metinlerinde kullanılmıştır. Eski Anadolu Türkçesinde ise ekin -alı / -eli şekli kullanılmıştır.

**1.16.** Bir başka zarf fiil eki olan -ğınça / -ginçe'nin Harezmi-Altınordu metinlerinde dört ayrı şekilde geliştiği görülmüştür: ğınça / -günçe; -úunça; -gimçe, -gümçe; -inçe. Kıpçak Türkçesi metinlerinde -úunça / -kinçe, -ğınça / -günçe biçimlerine, Çağatay Türkçesinde -

*ğunça / -günçe* ve *-úunça / -künçe* biçimleri bulunmaktadır. Eski Anadolu Türkçesinde ise *-ınca / -ince* şekli kullanılmıştır.

**1.17.** Eski Türkçe döneminde isimden fiil yapma eki olarak kullanılan *+ğır- / +gir-*, *+úur- / +kir-* ekinin *+úur-* şekli Kıpçak Türkçesinde kullanılmıştır.

**2.** Eski Türkçe döneminde bulunmayan bazı /ğ/lı ve /g/li ekler, sonraki dönemlerde ortaya çıkmıştır.

**2.1.** Eski Türkçe döneminde isimden fiil yapma işleviyle görülmeyen bir ek olan *+ga / +ge-*, Harezmi-Altınordu metinlerinde isimden fiil yapmak için kullanılmıştır: *çulga-n-* “örtünmek, bürünmek” ME 137-8, NF167-6, *terge-* “terletmek” ME 76-1

**2.2.** Fiilden fiil yapan *-ğar- / -ger-* ile *ğın- / -gin-* ve, *-ğun-* ekleri Harezmi-Altınordu metinlerinde kullanılmaya başlanmıştır.

**2.3.** Eski Türkçe döneminde bulunmayan *-ga-* fiilden fiil yapma ekine Çağatay Türkçesinde rastlamaktayız.

**2.4.** Fiilden isim yapma işleviyle Kıpçak Türkçesinde kullanıma giren *-ğaç / -geç* ekinin Eski Anadolu Türkçesinde *-geç* şeklinin yanında *-aç* şekli de kullanılmıştır.

**2.5.** Eski Türkçe döneminde görülmeyen bir zarf fiil eki olan *-ğaç / -geç*, ilk kez Harezmi-Altınordu metinlerinde kullanılmıştır. Kıpçak Türkçesi metinlerinde ise, *-ğaç / -geç*'in yanı sıra *-ğaş / -geş* ve *-úaş / -keş* biçimleri kullanılmıştır. Çağatay Türkçesi metinlerinde *-ğaç / -geç*'in yanı sıra *-úaç / -keç* biçimleri de bulunmaktadır. Eski Anadolu Türkçesinde de *-ğaç / -geç* şeklinin kullanıldığı örneklerle rastlamak mümkündür.

**3.** Eski Türkçe döneminde isimden sıfat yapmak için kullanılan *+lığ / +lig*, *+luğ / +lüg* ekinin Çağatay Türkçesinde isimden isim yapan *+luú / +lik*, *+luú / +lük* eki ile karıştırılarak isimden sıfat yapmak için kullanıldığı görülmektedir.

## **Kısaltmalar:**

### **I. Eski Türkçe**

**BK:** Bilge Kagan Yazıtı

**DLT:** *Divānu Luğātī-t-Türk*

**IB:** *Irk Bitig*

**KB:** *Kutadgu Bilig*

**KÇ:** Küli Çor (İhe-Hüşötü)

**K.-Hovu:** Kejeelig-Hovu Yazıtı

**KT:** Kül Tigin Yazıtı

**MÇ:** Moyun Çor (Şine Usu) Yazıtı

**O:** Ongin Yazıtı

**T:** Tunyukuk Yazıtı

### **II. Harezmi-Altın Ordu Türkçesi**

**HŞ:** *Öüsrev ü Şirin*

**KE:** *Úıāāü'l-Enbiyā*

**ME:** *Mu'addimetü 'l-Edeb*

**MM:** *Mu'inü 'l-Mürid*

**MN:** *Mi'râc-nâme*

### III. Kıpçak Türkçesi

**BM:** *Kitābu Bulğati 'l-Müştāü fi Luğati 't-Türk ve 'l-Üşçau*

**CC:** *Codex Cumanicus*

**EH:** *Kitābü 'l-İdrāk li-Lisāni 'l-Etrāk*

**GT:** *Gülistān Tercümesi*

**İM:** *İrşādü 'l-Mülük ve 's-Selāüin*

**KK:** *El- Üvāniniü 'l-Külliye li-Øabti 'l-Luğati 't-Türkiyye*

**KTG:** Ali Fehmi Karamanhoğlu, *Kıpçak Türkçesi Üzerine Bir Gramer Denemesi*, Edebiyat Fakültesi Kitaplığı, Dr. THT., 1

**KTS:** Prof. Dr. Recep Toparlı'nın *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları: 835, Ankara, 2003

**T:** *Kitāb-ı Mecmū'u Tercümān-ı Türki ve 'Acemî ve Mogali*

**TZ:** *Et-Tuhfetü 'z- Zekiyye fi 'l-Luğati 't-Türkiyye*

### IV. Çağatay Türkçesi

**B:** Beveridge, *Babür-nâme*

**B İlm.:** Ilminskiy, *Bābü-r-nâme*

**Bayk. Div.:** *Divān-ı Sulūān Öüseyñ Mirzā Bayúara*

**BD:** *Babür Divānı*

**GN:** Luüfi, *Gül ü Nevrüz*

**HHH:** *Hārezmi Hāfiz 'ın Divānı*

**Küll. R.:** Nevā'î, *Külliyyāt*, (Revan)

**Küll. S.:** Nevā'î, *Külliyyāt*, (Süleymaniye)

**LN:** Öocendi, *Leüāfet-nâme*

**LT:** *Lisānū 'ü-Üayr*

**Mahz.:** Öaydar Öarezmi, *Maözenü 'l-Esrār*

**Mahb.:** Nevā'î, *Maöbübü 'l-Üulüb*

**NM:** Nevā'î, *Nesā'imü 'l-Maöabbe*

**SS:** Nevā'î, *Seb'a-i Seyyāre*

**Seng.:** Nevā'î, *Senglaö*

**ŞHD:** *Şiban Han Divānı*

**ŞT:** *Şecere-i Türki*

### V. Eski Anadolu Türkçesi

**DK:** *Dede Korkut Kitabı*

**ÇNG:** Aómed-i Dā'î, *Çeng-nâme*

**GT:** Maómüd bin Üāēi-i Manyas, *Gülistān Tercümesi*

**HR:** Şeyyò, *Òar-nāme*  
**HŞ:** Şeyyò, *Ôüsrev ü Şirin*  
**KEMŞ:** *Kitābu Evvāfi Mesācidi 'ş-Şerife*  
**KG:** *Kitāb-ı Ğunya*  
**KY:** Erzurumlu Darîr, *Úisāa-i Yūsuf*  
**MZT:** āadru'd-din Şeyyòğlu, *Marzubān-nāme Tercümesi*  
**ŞD:** *Şeyyò Divānı*  
**TET:** Ebu'l-Leyâ Semerúandi, *Teðkiretü'l-Evliyâ Tercümesi*  
**YTS:** Cem Dilçin, *Yeni Tarama Sözlüğü*  
**YZŞ:** Şeyyād Óamza, *Yūsuf u Züleyvâ*

### **Kaynaklar:**

- Akar, Ali (2004), “-ĞAn Eki”, *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I, 20- 26 Eylül 2004*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 855/I
- Akkuş, Muzaffer ( 995), *Kitāb-ı Ğunya*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 592
- Arat, Reşit Rahmeti (1979), *Kutadgu Bilig III İndeks*, İstanbul: TKAE Yayınları: 47
- Arat, Reşit Rahmeti (1991), *Kutadgu Bilig I Metin*, 3. baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 458
- Ata, Aysu (1997a), *Úiāāü'l-Enbiyâ (Peygamber Kıssaları) I Giriş-Metin-Tıpkıbasım*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 681-1
- Ata, Aysu (1997b), *Úiāāü'l-Enbiyâ (Peygamber Kıssaları) II Dizin*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 681-2
- Ata, Aysu (1998), *Nehcü'l-Ferādis III Dizin-Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 518
- Ata, Aysu (2002), *Harezm-Altınordu Türkçesi*, İstanbul: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 36
- Banguoğlu, Tahsin (1990), *Türkçenin Grameri*, 3. baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 528
- Caferoğlu, Ahmet (1993), *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, 3. baskı, İstanbul: Enderun Kitabevi
- Canpolat, Mustafa (1995), *Lisānü'ü-Úayr*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 626
- Clauson, Sir Gerard (1972), *An Etymological Dictionary Pre-Thirteenth Century Turkish*, Oxford: Clarendon Press
- Eckmann, János (1988a), “Harezm Türkçesi”, (çev. Mehmet Akalın), 2. baskı, *Tarihî Türk Şiveleri*, Ankara: TKAE Yayınları: 73, s. 173-210
- Eckmann, János (1988b), “Çağatayca”, (çev. Mehmet Akalın), 2. baskı, *Tarihî Türk Şiveleri*, Ankara: TKAE Yayınları: 73, s. 211-245
- Eckmann, János (1988c), *Çağatayca El Kitabı*, (çev. Günay Karaağaç), İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları: 3412
- Eraslan, Kemal (1980), *Eski Türkçede İsim-Fiiller*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: 2731
- Ercilasun, Ahmet B. (1995), “Kâşgarlı Mahmud'da -SĀ- / SĒ- Eki”, *TD*, 521: 449-455
- Erdal, Marcel (1991), *Old Turkic Word Formation*, Vol. I-II, Otto Harassowitz, Wiesbaden.
- Eren, Hasan (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Ankara
- Ergin, Muharrem (1980), *Türk Dil Bilgisi*, 5. baskı, İstanbul: Boğaziçi Yayınları
- Ersoylu, Halil (2001), *Lokmanî Dede, Menākıb-ı Mevlânâ*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 783
- Gabain, A. von (1988), *Eski Türkçenin Grameri* (çev. Mehmet Akalın), Ankara: Türk Dil Kurumu

Yayınları: 532

Gülsevin, Gürer (1997), *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 673

Gülsevin, Gürer -Boz, Erdoğan (2004), *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara: Gazi Kitabevi

Hacıeminoğlu, Necmettin (1991), *Türk Dilinde Yapı Bakımından Fiiller*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1348

Hacıeminoğlu, Necmettin (1996), *Karahanlı Türkçesi Grameri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 638

Hacıeminoğlu, Necmettin (1997), *Harezmi Türkçesi ve Grameri*, İstanbul.

Hacıeminoğlu, Necmettin (2000), *Kutb'un Hüsvrev ü Şirin'i ve Dil Hususiyetleri*, Ankara: TDK Yayınları: 573

Karahan, Leylâ (1994), *Erzurumlu Darîr Kıssa-i Yûsuf*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 564

Karamanlıoğlu, Ali Fehmi (1989), *Seyf-i Sarâyî Gülistan Tercümesi (Kitâb Gülistan bi'l-Türki)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 544

Karamanlıoğlu, Ali Fehmi (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 579

Karasooy, Yakup (1998), *Şiban Han Dîvânı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 614

Koç, Nurettin (2002), *İslamıktan Önce Türk Dili ve Edebiyatı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Korkmaz, Zeynep (1995), *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, Birinci Cilt, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 629

Korkmaz, Zeynep (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 827

Mansuroğlu, Mecdut (1988), "Karahanlıca", *Tarihî Türk Şiveleri*, Ankara: TKAE Yayınları: 73; s. 133-171

Mazıoğlu, Hasibe (1974), *Ahmed Fakih, Kitâbu Ev-âfi Mesâcidi's-Şerife*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 399

Olca, Selâhattin (1965), *Ebu'l-Leyx Semer"andÜ Tewkiretü'l-Evliyâ Tercümesi İnceleme-Metin-İndeks*, Ankara: A.Ü. D.T.C.F. Yayınları: 162

Öner, Mustafa (1998), *Bugünkü Kıpçak Türkçesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 703

Özkan, Mustafa (1993), *Mahmûd b. Kâdî-i Manyâs Gülistan Tercümesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 562

Özyetgin, A. Melek (2001), *Eby' Öayyân, Kitâbu'l-İdrâk li Lisâni'l-Etrâk*, Ankara: Köksav Tengrim Türklük Bilgisi Araştırmaları Dizisi: 3

Räsänen, Martti (1969), *Versuch Eines Etymologischen Wörterbuchs Der Türksprachen*, Helsinki

Sağol, Gülden (2002), "Harezmi Türkçesi ve Harezmi Türkçesi ile Basılan Eserler", *Türkler*, C. V, Ankara, s. 804-813

Şahin, Hatice (2003), *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara: Akçağ Yayınları

Türk Dil Kurumu (1972), *Dîvânı Lugâti'l-Türk Dizini*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 368

Tekin, Talat (1989), "Türk Dil ve Dialektlerinin Yeni Bir Tasnifi", *Erdem*, C. V, S. 3, Ankara, s. 141-168

Tekin, Talat (1995), *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*, Ankara: TC Kültür Bakanlığı-Simurg

Tekin, Talat (2000), *Orhon Türkçesi Grameri*, Ankara: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 9

Timurtaş, Faruk K. (1981), *Eski Türkiye Türkçesi XV. Yüzyıl, Gramer-Metin-Sözlük*, İstanbul:

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 2157

Timurtaş, Faruk K. (1983), *Tarihî Türkiye Türkçesi Araştırmaları III, Osmanlı Türkçesi Grameri, Eski Yazı ve İmlâ Arapça-Farsça- Eski Anadolu Türkçesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 2258

Toparlı, Recep (1992), *İrşâdü'l-Mülûk ve's-Selâtin*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 555



- Toparlı, Recep (1998), *Hârezmlî Hâfîz'ın Dîvânı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 696
- Toparlı, Recep vd. (2003), *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 835
- Türk Dil Kurumu (1972), *Dîvânü Lugâti't-Türk Dizini*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 368
- Yüce, Nuri (1988), *Mukaddimetü'l-Edeb*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 535
- Yüce, Nuri (2002), "Hârizm Türkçesi", *Türkler*, C. V, Ankara, s. 793-803
- Yücel, Bilâl (1995), *Bâbü'r Dîvânı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 81

### Özet:

Eski Türkçe döneminde görülen eklerde ön ve art damak /g/ ünsüzlerinin Batı Türkçesindeki seyri bir hayli dikkat çekicidir. Bu konu, Türk dili araştırmacılarının dikkatini çekmiş, ancak bünyesinde bu ünsüzleri bulunduran ekler üzerinde yapılan araştırmalarda çok genel bilgiler verilmiştir. Biz, bu makalede, bünyesinde art ve ön damak /g/ ünsüzlerini bulunduran yapım eklerinin Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine kadar uzanan bir dönem içindeki durumlarını, bir başka deyişle tarihsel seyrini ele alarak bugüne kadar dikkatlerden kaçmış olan bazı özel durumlara da değineceğiz.

Makalemizde, isimden ya da fiilden türetme işlevleri de dikkate alınarak, ön seste veya son seste art damak ya da ön damak /g/ ünsüzlerinden birini bulunduran yapım eklerine bütün tarihsel Türk yazı dillerinden örnekler verilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Eski Türkçe, Eski Anadolu Türkçesi, Osmanlı Türkçesi, şekil bilgisi, tarihî şekil bilgisi, ses bilgisi, tarihî ses bilgisi.

## HISTORICAL DEVELOPMENT OF CONSTRUCTION AFFIXES WHICH INCLUDE PREPALATAL AND POSTPALATAL "G" FROM OLD TURKISH TO OLD ANATOLIAN TURKISH

### Abstract:

The progress of fore palate and rear palate consonants /g/ used in Old Turkish period within Modern Turkish have attracted attention of Turkish Language researchers. But only general outline of rules were mentioned about them. In this article some specific cases of fore palate and rear palate consonants "g" which have been out of consideration of researchers are mentioned and their historical development throughout Old Turkish and Old Anatolian Turkish.

Examples of construction affixes which include fore palate and rear palate consonants have been given from all historical written language of Turkish considering its functions of derivation from nouns or verbs.

**Key words:** Old Turkish, Old Anatolian Turkish, Ottoman Turkish, morphology, historical morphology, phonology, historical phonology.

# CUMHURİYET İDEOLOJİSİNİN HALKA BENİMSETİLMESİNDE KARS HALKEVİ VE DOĞUŞ DERGİSİNİN ROLÜ (1933–1950)

**Funda Selçuk Şirin\***

## Halkevlerinin Kuruluşu

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın bir kültür kolu olarak hayata geçirilen Halkevlerinin kuruluşu üzerinde dönemin hem iç hem de dış olaylarının etkisi büyüktür. 1929'da tüm dünyayı sarsan ekonomik bunalımın ağır etkilerinin Türkiye'de de kendisini göstermesi, halkın ağır ekonomik sıkıntı içinde olması iktidara yönelik eleştirileri artırdı. Bu yıllarda hükümetin ekonomi politikalarına alternatif geliştirmek amacıyla Serbest Cumhuriyet Halk Fırkası kuruldu. Ancak, hem hükümete yöneltilen eleştirilerin artması hem de halkın CHF'nin tahmin edemediği bir şekilde yeni fırkaya gösterdiği yoğun ilgisi, Cumhuriyet yönetici elitini farklı arayışlara itti. Bu tarihlere Doğu'da başlayan ayaklanmalar ve Menemen Olayı da yeni arayışı tetikleyen etkenlerden

---

\* Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Görevlisi.

oldu. Nitekim 1930'lardaki gazete yazıları incelendiğinde yönetici elitlerin ve aydınların, sık sık inkılapların halk arasında yeterince yerleştirilemediği yönündeki özeleştirileri ile karşılaşılır. Bu özeleştiriler ile birlikte inkılapların ve ideolojisinin halka benimsetilmesinin zorunluluğu üzerinde de durulur. (Hâkimiyeti Milliye, 8 Ağustos 1931; Hâkimiyeti Milliye, 16 Kânunusani/Ocak 1930.) Ancak bu sürecin de CHF'nın denetiminde ona bağlı ve onun sözünden çıkmayacak araçlar tarafından yapılacağı açıktır.

SCF'nın kapanmasından sonra yaklaşık üç aylık bir yurt gezisine çıkan Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal, halkın içinde bulunduğu durumu yakından gözlemledi ve gezi sonunda 2 Ocak 1931'de İstanbul gazetecilerine Halkevlerinin kurulacağını açıkladı. (Bkz. Başar, 1981) Halkevlerinin kuruluşuna dair kesin karar ise, 10–18 Mayıs 1931 tarihleri arasında yapılan CHF III. Kurultay'ında alındı.

Türkiye'de Halkevlerinin kurulduğu yıllarda İtalya, Rusya, Almanya gibi pek çok ülkede rejimin esaslarını halk arasında yaygınlaştırmak amacını taşıyan benzer kurumlar mevcuttu. Sadece bu ülkelerde değil, demokratik rejimle yönetilen ülkelerde de özellikle yetişkinlerin eğitimi ile ilgilenen kurumlar vardı. (Özacun, 1996:89) Cumhuriyet yönetici eliti, Halkevleri kurulurken pek çok farklı ülkede araştırma yapılmasını sağlayarak yetişkinlerin eğitimi ile ilgilenecek en sağlıklı yapının bulunmasını istenmiştir. Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal, bu çalışmalar içinde özellikle Çekoslovakya'da araştırmalarda bulunan Vildan Aşır Savaşır'ın konu ile ilgili konferansından etkilendi. Bu konferanstan sonra Savaşır da Halkevleri için, Dr. Reşit Galip'in başkanlığında oluşturulan heyette çalışmaya başladı. Çalışmalar sonunda Halkevleri, 19 Şubat 1932'de ilk olarak Adana, Afyon, Ankara, Aydın, Bursa, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eskişehir, İstanbul, İzmir, Konya, Samsun ve Van gibi on dört büyük kentte çalışmalarına başladı. 1939'dan sonra ise, köylerde Halkodaları açıldı.\*

CHF tarafından yayınlanan Halkevleri Talimatnamesi'nde Halkevlerinin kuruluş amacı;

*“Firkamızın program temelleri Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Laiklik, ve İnkılapçılıktır. Programımız; bu ana ve temel prensiplerin hâkimiyeti ve ebedileşmesi için bu vasıflarda kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesini, milli seciyenin Türk tarihinin ilham ettiği derecelere çıkarılmasını, güzel sanatların yükseltilmesini, milli kültürün ve ilmi hareket ve faaliyetlerin kuvvetlendirilmesini ehemmiyetli vasıtalar olarak tespit ve işaret eder. Bu esas ve vasıtaların hepsi birden medeniyet yolunda Türklüğün kaybettiği uzun yıllar cesur, atılğan ve yorulmaz hamlelerle kazanacak nesiller yetiştirmeği, medeniyet sahasında Türk'ün*

---

\* Halkevleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz., İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Halknevi**, Ankara 1950, s.33; Anıl Çeçen, **Halkevleri**, Ankara 1990, s.106-117; Sefa Şimşek, **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932–1951**, İstanbul 2002, s.59-62; Firdevs Gümüsoğlu, **Ülkü Dergisi ve Kemalist Toplum**, İstanbul 2005, s. 128-133; Nurcan Toksoy, **Halkevleri Bir Kültürel Kalkınma Modeli**, İstanbul 2007, s.35-47.

*tabii meziyet ve kabiliyetleriyle mütenasip şeref mevkiini tekrar almasını istihdaf eyler. Halkevlerinin gayesi bu uğurda çalışacak mefkûreci vatandaşlar için toplayıcı ve birleştirici yurtlar olmaktadır”* (CHP, 1932:3) şeklinde belirtilmiştir. Halkevleri, Dil Edebiyat ve Tarih, Müze ve Sergi, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, Halk Dershaneleri ve Kursları, Kütüphane ve Neşriyat ile Köycülük şubeleri altında çalışmalarına başladı. (Çeçen, 1990:123) Reşit Galip Halkevlerinin açılışında yaptığı konuşmasında Türk milletinin medeniyet safında layık olduğu mevkiye çıkarılması gerektiğini, bu gayenin Türk’ün “milli mefkûresi” olduğunu belirtir. (Söylevler, 1942:11-12) Yönetici elitler inkılapları yaymak, kökleştirmek, halkı toplumsal ve kültürel alanlarda yetiştirmeyi tüm Türk halkı için “milli mefkure” olarak görür. Halkevleri de bu mefkûrenin hayata geçirilmesindeki önemli mekânlardan biri olarak tasarlanır.

Halkevlerinin kuruluş amacına yönelik farklı yaklaşımlar da mevcuttur. Anıl Çeçen, dünya ekonomik bunalımının etkilerinin ortadan kaldırılamaması karşısında CHF’nin Halkevleri ile yeni bir heyecan yaratarak halk ile devlet arasındaki kopukluğu gidermek amacıyla ideolojik açıdan geliştirilecek bir çözüm yolu tercih ettiğini belirtir. (Çeçen, 1990:106-107) Taner Timur, benzer bir bakış açısıyla Halkevlerinin açılmasındaki amacın devrim coşkusunun örgütlenmek istemesi olduğu üzerinde durur. (Timur, 1994:289) Emre Kongar ise, Halkevlerinin önemli görevlerinden birinin Cumhuriyet ideolojisini halka aktarmak olarak belirtir. Kongar’a göre, Türk Dili Tetkik Cemiyeti ile Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti’nde üretilen ideoloji, Halkevleri tarafından halka aktarılır. (Kongar, 1981: 362-363) Tekin Alp, Halkevlerini sadece ideolojilerin aktarıldığı bir yer değil, aynı zamanda parti ulus ilişkisinin de yönetildiği yer olduğunu yazar. Farklı kesimden pek çok insanla CHF arasındaki bağlantının bu kurumlar tarafından sağlandığını vurgular. (Alp, 1936:265-267) Fikret Başkaya ise, Halkevleri ile ulaşılmak istenen amacın, halk üzerinde bir denetim kurarak halkın rejimi desteklemesini sağlamak olduğunu ifade eder. (Başkaya, 1991: 115) Ancak Firdevs Gümüšoğlu’nun da belirttiği gibi, Halkevleri 1951’de kapatılıncaya kadar sadece propaganda amacıyla hareket etmemiş, aynı zamanda Cumhuriyetin kültür sanat kurumları da olmuştur. (Gümüšoğlu, 2005: 139-142) Hem propaganda hem de birer kültür kurumu olarak Halkevlerinin yayınları da son derece önemlidir. Sayıları kesin olarak bilinmemekle birlikte bu yayınlarda tarih, edebiyat, sanat, halk eğitimi gibi pek çok farklı konu ile ilgili yazılara yer verildi. (Şakiroğlu, 1996: 131-132)\* Dergiler, gayet sade ve anlaşılır bir dil kullanarak halkı bilgilendirmekte olduğu gibi, inkılabın ideolojisini halka benimsetme noktasında da önemli araçlardan biridir.

Halkevlerinin kuruluşundan kısa süre sonra CHF Katibiumumiliği’nden CHF Vilayet

---

\* Ayrıca konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nurettin Güz, **Tek Parti İdeolojisinin Yayın Organları Halkevleri Dergileri**, Ankara 1995.

İdare Heyeti Reisliği'ne gönderilen tebligatta Halkevlerinin yapısı ve statüsü ile ilgili olarak; “Halkevleri Cumhuriyet Halk Fırkasının kültür noktasından istihdaf eylediği gayeleri temin için açılmış birer hars yurdu mahiyetinde olup müstakil birer şahsiyeti hukukiye teşkil etmezler.” (CHP Katibiumumiliğinin Fırka Teşkilatına Umumi Tebliği, 1932:83) şeklinde bir düzenleme yapıldı. Görüldüğü gibi Halkevleri, CHF'den ayrı olarak düşünülmez, onun kültür politikalarının halka aktarıldığı, mekânlar olarak değerlendirilir. Emre Kongar'ın da belirttiği gibi, iktidarın ideolojisini oluşturduğu Türk Tarih Kurumu 15 Nisan 1931, Türk Dil Kurumu ise 12 Temmuz 1932'de faaliyete geçirildi. Halkevleri bu zincirin son halkası olarak 1932 yılının Şubat ayı içinde kuruldu. Tüm bu kurumlar gibi Halkevleri de merkezîyetçi bir anlayış ile yönetildi. Açılan her Halkevinin faaliyetleri, hatta açılış merasimlerinin dahi nasıl yapılacağı, CHF tarafından sıkı bir şekilde denetlendi. Halkevlerinin çıkaracakları dergiler de bu sıkı denetimden geçer. Halkevi yönetimlerinden, çıkaracakları dergilerin isimlerine ve yayın politikasına karar vermeden önce CHF Katibiumumiliği'ne müracaat etmeleri istenir. (Türkoğlu, 1996: 99-101)\*

### **Kars Halkevi'nin Kuruluşu ve Faaliyetleri**

Bugüne kadar Kars Halkevi ile ilgili olarak yapılan çalışmalardan Makbule Sarıkaya'nın “Doğuş'un Kars'ın Sosyo Kültürel Gelişimine Katkısı”\*\* (Serhat Kültür, Aralık 2005: 11–14) başlıklı makalesinde Halkevi dergisi Doğuş'un yayınları ana hatlarıyla, derinlikli bir tahlilden yoksun olarak ele alındığı gibi sadece yayınlar hakkında genel bilgiler verilmiştir. Erdal Aydoğan'ın “Doğuda Bir Kültür Ocağı Kars Halkevi”\*\*\* ve Nebahat Oran Arslan'ın “Türk Ocağından Halkevine Geçişte Bir Örnek: Kars Halkevi”\*\*\*\* başlıklı makaleleri ise genel hatları ile Kars Halkevi'nin tarihi ile ilgilidir. Bizim çalışmamız ise, Kars Halkevi ve Halkevi dergisi Doğuş'un faaliyet ve yayınlarını, Cumhuriyet ideolojisinin halka götürülüşü ve benimsetilmesi noktasındaki ulus devlet inşa sürecine Kars ve civarında nasıl ve ne oranda katıldığının ortaya konması noktasındaki problematiği ile bugüne kadar yapılan çalışmalardan farklı bir yaklaşım sergilemektedir.

Kars Halkevi, 24 Şubat 1933'de Kars Milli Eğitim Müfettişi Eyüp Saygın başkanlığında çalışmalarına başladı. (BCA, CHP Evrakı, 490–01/837–307–1 /118.) Kurulduğu bu ilk yıl Halkevi İdare Heyeti'nde yer alan isimler; Neşriyat Komitesi Reisi Ahmet Cevat (Gobi), Tarih Komitesi Reisi, İsmail (Yener), Spor Komitesi Reisi, Ziya Halim (Çilingiroğlu), Güzel

\* Nitekim 1939'da Halkevleri Kütüphaneleri için hazırlanan rehber kitapta da kütüphanelerin mimarı tarzları, buralarda kullanılacak malzemeler, kitap fişleri de standartlaştırılmaya çalışılır. Tüm Halkevi kütüphanelerinin aynı özelliklere sahip olması istenir. Uluğ İğdemir, **Halkevleri Kütüphaneleri İçin Rehber**, İstanbul 1939.

\*\* Serhat Kültür, Aralık 2005, s.11-14.

\*\*\* Atatürk Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, **Atatürk Dergisi**, (Ocak 2006), s.101–121

\*\*\*\* Kafkas Üniversitesi **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: I (Bahar 2008), s.38–56.

Sanatlar Komitesi Reisi, Feyzi Sacid (Aktagel), Kurslar Komitesi Reisi Nusret Feridun (Alaydın)'dır. ( Doğuş, Kars Halkevi Dergisi, Sayı:1, 1933: 7-8) \*

Kars Halkevi diğer Halkevlerinde olduğu gibi tüm faaliyetleriyle evlerin kuruluş amaçlarına uygun olarak, inkılap ideolojini tabana yaymak, yetişkinleri eğitmek amacıyla çalışmalarına başladı. İnkılabın prensiplerinin halka benimsetilmesi, bu bağlamda halkın medenileşmesini sağlamayı amaç edindi. Diğer Halkevleri gibi Kars Halkevi de sadece halkın terbiyesi ile ilgilenmeyecek, aydınların da bu amaç için harekete geçmesini sağlayacaktır. Böylece halk ile aydın, şehirli ile köylüler arasındaki uçurum da ortadan kaldırılmış olacaktır.

Cumhuriyet yönetici elitleri için sistemin kendini siyasal ve toplumsal olarak yeniden inşasında okul, Althusser'in ifade ettiği gibi hâkim ideolojik aygıtların en önemlilerinden biridir.(Althusser, 1989: 28-30) Devlet, bu aygıtlar sayesinde ideoloji kullanarak sistemi yeniden inşa eder. Halkın iktidarın ideolojisi doğrultusunda terbiyesi, bilgilendirilmesi ve sisteme kazandırılmasında etkin bir vasıta olan Halkevleri de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Cumhuriyet yönetici elitleri tarafından üretilen ideoloji, okullar aracılığıyla olduğu gibi, Halkevleri vasıtasıyla da halka götürülerek benimsetilmeye çalışılır. Kars Halkevi de, iktidar tarafından üretilen bilgi ve ideolojinin Kars halkına benimsetilmesi bağlamında önemli bir ideolojik aygıt olarak değerlendirilmelidir.

Kars Halkevi, bu amaçlara ulaşmak için faaliyetlerini iki kanal üzerinden sürdürdü. Bunlardan ilki, bizzat Halkevindeki etkinlikler diğeri ise, Halkevi dergisi Doğuş'tur. Kars Halkevi dergisi Doğuş, 29 Birinci Teşrin (Ekim) 1933' de Cumhuriyetin ilanının onuncu yıl dönümünde yayınlanmaya başladı. Cumhuriyet yönetici elitinin Kemalizm'in teorileştirilmesi ve sistemleştirilmesi için yoğun bir çaba sarf ettiği bugünlerde, hem Kars Halkevi hem de Halkevi dergisi Doğuş, bu doğrultudaki faaliyet ve yayınlarıyla Kars ve civarında halkın Kemalizm'in prensipleriyle donatılması için çaba sarf eden en etkili araçlardan biriydi.

Bu yıllarda hem Kars Halkevi hem de diğer Halkevlerinin faaliyetlerini anlamlandırabilmek için cumhuriyet yönetici elitinin inkılabın ideolojisinin belirlenmesi yani Kemalizm'in teorileştirilmesi, halka götürülmesi ve benimsetilmesi amacıyla yaptığı düzenlemeleri ana hatlarıyla ortaya koymamız gerekir.

1929'daki Dünya ekonomik bunalımının bir sonucu olarak pek çok ülkede devletin her alandaki etkinliği artırılmakta, parlamenter sistemlere karşı bir güvensizlik yaşanmaktaydı. Böylesi bir ortamda daha otoriter yapılar gündeme gelmeye başladı. Türkiye de doğal olarak bu durumdan etkilendi. Nitekim CHF'nın III. Kurultayı'nda alınan kararlarla da devletin her alandaki etkinliğinin ve otoritesinin artırılması sağlanmak isteniyordu.

\* Ayrıca bkz. **Kars Gazetesi**, 2 Temmuz 1949

Ulus devlet inşasında olduğu gibi, Kemalizm'in sistemleştirilmesi bağlamındaki önemli adımlardan da biri CHF'nin III. Büyük Kurultayıdır. 10-18 Mayıs 1931 tarihleri arasında yapılan kurultay hem CHF'nin iç yapılanması hem de inkılabın ideolojisinin belirlenmesi noktasında önemli bir yere sahiptir. Bu tarihten önce 10 Mart 1931'de otoriter eğilimleriyle tanınan Recep Peker'in Fırka Genel Sekreterliği'ne getirilmesi, ideolojinin belirlenmesi noktasında daha otoriter bir yolun tercih edildiğini gösterir. Kurultayda yeni bir fırka programı kabul edilerek, fırkanın ana vasıfları Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılâpçılık yani daha sonra Altı Ok olarak adlandırılacak ilkeler şeklinde belirlendi. Aslında bu ilkeler arasında yeni olan Devletçilik ve İnkılâpçılık'tır. Diğer ilkeler daha önceki programda bir şekilde ifade edilmişti. Böylece inkılap fırkasının ana prensipleri ortaya konulmuş oluyordu. (Girtlioğlu, 1965, Cilt: I: 90) Kurultay'da özellikle iktidarın ideolojisinin belirlenmesi noktasında hem program hem de tüzükte yapılan yeniliklerle ciddi bir propaganda sürecine de zemin hazırlandı. Nitekim tüzükteki dördüncü madde ile fırka üyesi herkes fırkanın prensiplerini bilmek ve yaymak noktasında sorumlu tutulmaktaydı. Bu kurultayda açılmasına karar verilen Halkevleri ile elde edilmek istenen amaç, sistemleştirilmeye çalışılan ideolojinin halka götürülmesi, benimsetilmesiydi. Fırka programında ise, eğitimde takip edilmesi gereken en önemli nokta; *“kuvvetli cumhuriyetçi, milliyetçi ve laik vatandaş yetiştirmek”* (Parla, 1995, Cilt:3: 26-39) olarak ortaya konuldu.

İktidar için inkılâbın ideolojisinin belirlenmesi bağlamında eğitim ciddi bir propaganda aracıydı. İlköğretim ile inkılap nesilleri, Halkevleri aracılığıyla da yetişkinler eğitilerek terbiye edilecekti. Nitekim eğitim, bireyi sadece toplumun varlığını sürdürmesi için gerekli olan bilgiyle donatmakla kalmayacak, toplumda bireyin nasıl davranması gerektiğini öğretecek kural ve normlar yani terbiye de eğitim aracılığıyla gerçekleştirilecekti. (Parlak, 2005:3) Halkevleri ile Kemalizm'in prensipleri sadece siyasal alanda değil, kültürel alan ve günlük yaşam üzerinde de belirleyici olacak, böylece yeni bir hayat ve yeni bir nesil inşa edilerek muasır medeniyet seviyesine erişilecekti.

Rejimin prensiplerinin halka götürülmesi, açıklanması ve benimsetilmesi noktasında Cumhuriyet yönetici elitlerinin kurultayda yaptıkları önemli bir girişim de, fırka idare heyeti içinde dört grup altında örgütledikleri 13 büroydu. Oluşturulan her büro ile inkılabın ideolojisine işlerlik kazandırmak amaç edinildi. Bürolar arasında özellikle Halk Hatipleri Teşkilatı, ideolojinin aktarılması, halka benimsetilmesi, halkın medenileşmesini sağlamak bağlamında son derece önemli bir araçtı. Teşkilatın kurulma amacı, *“Cumhuriyet Halk Fırkası'nın prensiplerini ve büyük ideallerimizi ve günlük politika vaziyetine göre fikir ve maksatlarımızı en müessir telkin vasıtalarından olan söz ile halka anlatmak”* olarak belirtildi.

(CHP, 1932: 5-6) \* Hatipler, özellikle şehirlerde halk ve aydınlara köylerde ve kasabalarda ise oradaki halka seslenebilecek, onların dili ile konuşabilecek yetenekte olmalı; köylü ve kentli her vatandaşta inkılap ideolojisine karşı “*muhabbet hissini*” geliştirmelidir.(CHP, 1932: 7-11)\*\*

Bu yıllarda bir yandan fırka içinde bazı düzenlemeler yapılarak Halkevlerinin kurulması için harekete geçilirken diğer yandan da bireysel ve grup olarak yapılan çalışmalarla da inkılabın ideolojisinin sistemleştirilmesi ve teorileştirilmesi sağlanmaya çalışılıyordu. Kadro ve Ülkü dergileri grup olarak yapılan çalışmaların en önemlileridir. CHF'nin 1927 ve 1931 tarihindeki kurultaylarında rejimin esasları belirlenerek programa altı ilke halinde yerleştirilmesine rağmen, henüz genel bir çerçeve oluşturmaktan öteye gidilememiştir. Nitekim bu tarihlerde Tekin Alp, Mehmet Şeref Aykut ve Saffet Engin\*\*\* gibi aydınların bireysel girişimi ile Kadro\*\*\*\* ve Ülkü\*\*\*\*\* dergileri gibi grup çalışmaları Kemalizm'in ideolojik yapılandırılmasındaki boşluğun doldurulmasında önemli çalışmalarıdır. (Uyar, 1997:181-184)\*\*\*\*\*

Yönetici elitlerin Kemalizm'in sistemleştirilmesi ve halka benimsetilmesi noktasında böylesi bir çaba içinde olduğu günlerde faaliyete geçen Kars Halkevi ve Halkevi dergisi, merkezde belirlenen bu amaçlar doğrultusunda kentli ve köylü tüm Kars halkında inkılabın ideolojisine karşı bir muhabbet hissi geliştirerek, halkın prensipleri benimsemesi ve bu doğrultuda terbiyesini böylece muasır medeniyet seviyesine ulaşmasını sağlamayı amaç edindi. Kars Halkevi dergisi Doğuş'un ilk sayısında Neşriyat Komitesi Başkanı, Ahmet Cevat (Gobi), Kars Halkevi'nin kuruluşu ve Doğuş'un yayınlanma amacını; “*Dağılmış, unutulmuş köklü harsımızı, ihmal edilmiş güzel dilimizi, büyük tarihimizi derlemek vazifesini omuzlarına alan bu kutlu yuva Türk halkına milli benliğinin aydınlık yollarında emniyetle adım atmasına milli seciyenin milli kültürün doğmasına yarayacaktır.*” şeklinde

---

\* Büroların oluşturulmasında en etkili isimlerden biri olan Genel Sekreter Recep Peker, 1933 yılının Şubat ayında kendi denetiminde çıkarılmaya başlayan, Ülkü dergisinde “*Konuşunuz Konuşturunuz*” başlıklı makalesinde Halk hatiplerinin inkılabın ideolojisini halka götürmesi noktasında son derece önemli görevleri olduğuna bir kez daha dikkat çeker. Recep Peker, “*Konuşunuz Konuşturunuz*”, **Ülkü**, Sayı: I (Şubat 1933), s. 22.

\*\* özellikle köylere gidecek olan Hatiplerin köylüler gibi basit giyimli, sade konuşan ve köylü halka yakın olabilecek hal ve tavır içinde olması isteniyordu. Ancak Hatipler, gittikleri yerlerde fırka sözcüsü ve onun adına konuşma yaptıklarını da açıklamamalıdır.

\*\*\* Tekin Alp, **Kemalizm**, İstanbul 1936; Mehmet Şeref Aykut, **Kemalizm**, İstanbul 1936; Saffet Engin, **Kemalizm İnkılabının Prensipleri**, İstanbul 1938. Pek çok kişi bu konudaki görüşlerini ortaya koyup Kemalizm'in teorileştirilmesine katkıda bulunurken, diğer yandan da özellikle; Recep Peker, Mahmut Esat Bozkurt, Yusuf Hikmet Bayur ve Yusuf Kemal Tengirşek'in devrim tarihi dersleriyle Kemalizm'in içi doldurulmaya çalışılıyordu., Tunçay, a.g.e., 327-330.

\*\*\*\* Kadro dergisi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz., Timuçin Faik Ertan, **Kadrocular ve Kadro Hareketi**, Ankara 1994, Mustafa Türkeş, **Kadro Hareketi Ulusçu Sol Bir Akım**, İstanbul 1999, İlhan Tekeli- Selim İlkin, **Bir Cumhuriyet Öyküsü Kadrocuları ve Kadroyu Anlamak**, İstanbul 2003.

\*\*\*\*\* Ayrıntılı bilgi için bkz. Firdevs Güntüoğlu, **Ülkü Dergisi ve Kemalist Toplum**, İstanbul 2005, s.150

\*\*\*\*\* Hakkı Uyar'ın da belirttiği gibi, hem Kadro hem de Ülkü dergileri sistemli bir şekilde Kemalist ideolojiyi oluşturmaya çalışmaktaydılar ve bu çaba içinde bir birlerine benzeyen yaklaşımlar sergiledikleri gibi, farklı bakış açıları da mevcuttu. Kadro Kemalizm'e sosyo-ekonomik bir yorum getirirken, Ülkü ise sosyo-kültürel bir bakış açısı geliştirmekteydi.



açıklar. (Gobi, 1933: 1). Cumhuriyetin “*yılmaz bekçisi ve takipçisi*” olduklarını belirten Cevat (Gobi), bu tarihlerde Ankara Halkevi yayını Ülkü dergisindeki makaleler de takip edildiğinde görüleceği üzere, Halkevinin öncelikli vazifesinin o güne kadar ihmal edilmiş hatta unutturulmuş olan Türk milli kültürünün canlandırılması, geliştirilmesi ve öğretilmesi olduğunu yazar.

Nitekim Ankara Halkevinin etkili isimlerinden Necip Ali Küçüka Halkevlerinin en önemli varlık nedenlerinden birinin dil ve tarih tezlerinin halka benimsetilmesi ve bu doğrultuda yapılacak çalışmalar olduğunu belirtir. Küçüka’ya göre, milli kültürün iki temeli dil ve tarihtir. “*Türk İnkılapçıları bütün hareketlerinde millici olmayı en kuvvetli bir şiar saydıklarından milli kültürün iki temeli olan dil ve tarih müesseselerinin Osmanlı bakımına göre boyanmış şekillerini değiştirmek ve bunlara kendi hüviyetiyle tabii akışını vermek lazım geliyordu. Bizzat memleketin en büyüğü tarafından idare edilen bu iki büyük hareketle Halkevleri kendilerine düşen işin büyüklük ve kutsiyetini imanla kavrayan bir zihniyetle çalışmaktadırlar.*” (Küçüka, 1933: 233-234) Merkezden yapılan bu yönlendirmeler her Halkevi gibi Kars Halkevi’nin de en öncelikli amacı oldu. Hem Halkevi faaliyetlerinde hem de Halkevi dergisinin yayınlarında tarih ve dil ile ilgili faaliyet ve yayınların amacı; Türk milli kültürünü yeniden inşa etmek idi. Bu yeniden inşaada belirleyici olan Cumhuriyet yönetici elitleri ve aydınları. Nitekim Doğuş’un ikinci sayısında ilk sayıda dile getirilen amaç, Halkevi Başkanı Eyüp Saygın tarafından; “*Halkevleri Türklüğün milli harsı ile ilim irfanının ve içtimai hayatının yükselme sahasıdır.*” şeklinde bir kez daha dile getirilir. (Saygın, 1933:1)

İktidarın, dönem aydınlarının ve Kars Halkevi özelinde tüm Halkevlerinin dil ve tarih üzerindeki vurgusu, aslında ulus devletinin inşası ile ilgilidir. Tarih, ulus devletinin inşa sürecinde, inşa edilecek olan ulusa, kimliğini kazandıracak, kolektif bilinç oluşturacak en önemli araçtır. Bu nedenle ulus devletle birlikte tarih de yeniden inşa edilmelidir. Ele almış olduğumuz dönem içinde tarih çalışmaları bağlamında en önemli gelişme, Kemalist tarih tezinin oluşturulmasıydı. 1930’lardan itibaren Kemalizm’in sistemleştirilmesi bağlamında yoğun bir inşa sürecine giren iktidar, tarihi de yeniden inşa eder. Bu çabanın amacı, Osmanlı’nın ihmal ettiği Türk üzerinden her açıdan türdeş bir toplum yaratmaktır. Bu toplum Osmanlı kimliğinden farklı olarak Türk kimliği üzerinden inşa edilecektir.

Cumhurbaşkanı Atatürk’ün öncülüğünde başlatılan tarih çalışmaları, Türk Ocakları kapatılıncaya kadar burada sürdürüldü. CHF’nin denetimi altında yürütülen bu faaliyetlerin amacı, yeni bir Türk tarihi yazmaktı. (Behar, 1992: 98-118)\* Ancak iktidarın denetimi altında devam eden tarih çalışmalarının daha sistemli bir hale getirilerek tarih ders kitaplarının yeniden yazılmasını sağlamak için 1932 yılının Temmuz ayında I. Türk Tarih Kongresi

\* Ayrıca bkz., Etienne Copeaux, **Türk Tarih Tezinden Türk İslam Sentezine**, İstanbul 1998, s. 15-40.

toplandı. Kongrede Türk tarih tezinin ana hatları belirlenmiş oldu. Tarih tezinin en temel özelliklerinden biri, Türklerin Anadolu'daki tarihinin eskiliği ve köklülüğünü vurgulayarak milli kimliğin oluşmasını sağlamaktı.

Kars Halkevi de gerek tarih ve gerekse dil ile ilgili faaliyet ve yayınlarında Türk milletinin eski ve köklü bir ulus olduğunu, kendine has bir dil ve kültür yaratarak medeniyet kurmuş millet olma özelliği üzerinde durarak, kolektif bir kimlik oluşturmak yönündeki çabaya katkıda bulunur. Halkevi, tüm faaliyetlerinde milli kültürün en önemli iki kaynağı olarak dil ve tarih üzerinde durur. Kars Halkevi tarafından düzenlenen piyesler bu özelliğe fazlasıyla sahiptir.\* Pek çok Halkevinde olduğu gibi, Faruk Nafiz Çamlıbel'in Akın, Behçet Kemal Çağlar'ın Çoban piyesleri ile Mete, Özyurt, Kartal, Ana, Aksüs, Attila, Atatürk Köyünde Uçak, Kan ve Yaşayan Ölü isimli piyesler (BCA, 490.01.837.306.2/58–59)\*\* aracılığıyla izleyicilere ne kadar köklü ve büyük bir tarihe sahip olduğu hatırlatılarak bu tarih meşrulaştırılmaya ve rasyonelleştirilmeye çalışılır.

*“Tarihin hangi devri vardır ki Türk bayrağı, her gün yenileşen bir dirlik tükenmez ve aşınmaz bir dayanıklılık ile hudutsuz ve sayısız ülkeler üzerinde dalgalanmamış cömert Türk kanı şerefli bir dava uğrunda akmamış olsun.”*(Doğuş, Sayı: 9 Temmuz 1934 :1) Halka şanlı ve köklü tarihi hatırlatılırken aynı zamanda bu tarihe layık olmak için vazifeleri olduğu da vurgulanır. Bu vazife, *“kahraman ecdadın cihan tarihi göksünde aldığı yüce mevkiye”* ulaşmak için çalışmak ve ilerlemektir. (Doğuş, Sayı:9 Temmuz 1934: 1)Osmanlı tarihi, Türk ismini unutturduğu, ona gerçek tarihini öğretmediği için kusurludur, eksiktir. Nitekim Osmanlı aynı zamanda milli kimlik inşasında öteki'dir. İnşa edilen Türk milli kimliğinin inşa edilen öteki imgesi, Osmanlı kimliği yani mazidir. (Bora, 1996: 183) Öteki imgesi üzerinden kurulan yeni kimlikte mazi, tüm kusurlarıyla ortaya konarak, halka hatırlatılır. Halkevinin tiyatro faaliyetleri ve Doğuş'taki yayınlarda Osmanlı tarihinin kusurlu, eksik ve köhne olarak değerlendirilmesi milli kimlik inşasındaki bu durumun bir yansımasıdır.

Kars Halkevi, hem sinema ve tiyatro gibi görsel malzemeyi kullanarak (BCA 490.01/1035.981.3/1, 3, 4.) hem de yayınlarıyla Kars halkına tarihi kahramanları hakkında bilgiler verir. Bu yayın ve faaliyetlerle elde edilmek istenen amaç, halkın milli bir tarih bilincine sahip olmasını sağlamaktı. Nitekim Dr. Necmettin'in *“Zalim Temurlenk”* başlıklı makalesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Makalede Timur, Hıristiyan dinindeki azizlere benzetilerek *“Aksak Timur Türk tarihinde Türkcülük mefkûresinde muhterem ve mübarek bir şahsiyettir. Pantürkistler tarikatında o bir ulu azizdir”* (Necmettin, 1934: 4) şeklinde halka tanıtılır. Derginin konu ile ilgili yayınlarında ve Halkevinin gösterime sunduğu piyeslerde Türk tarihi coğrafik alan olarak Orta Asya ve Anadolu'ya dayandırılır.

Bu durum, sistemin kendini yeniden üretiminde halkın zamansal ve mekânsal geçmişinin \* Halkevlerindeki Tiyatro faaliyetleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nurhan Karadağ, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932–1951)**, Ankara 1998.

\*\* Ayrıca Doğuş, Sayı:33, (İkinci Teşrin/Kasım 1936), s.3; **Kars Gazetesi**, 30 Ağustos 1938

belirlenmesi, böylece o gruba ait olmayı anlamlı kılmak ve bizi yaratmak çabası ile ilgilidir. (Parlak, 2005: 84) Halkevinin faaliyetleri ve derginin yayınları ile biz yaratılmaya çalışılırken daha önce de belirttiğimiz gibi Osmanlı öteki olarak sunulur. Osmanlı tarihi, daha çok Türk'ün kimliğinin ihmal edildiği, milli kültürünün unutturulduğu bir dönem olarak değerlendirilir. Nitekim yönetici elitlerin Halkevlerine biçtiği en önemli görevlerden biri de; *“tarihe geçmiş kurumların, cemiyet yapısının en derin tabakalara kadar işlemiş köklerini sökmek, cumhuriyet ve devrim esaslarını bütün ruhlara ve fikirlere egemen kutsal insan şartları halinde perçinlemektir.”* (CHP 1938: 4) Görüldüğü gibi, Cumhuriyetin yaratmak istediği yeni insan, Kemalizm'in prensipleriyle donatılan, geçmişin olumsuzluklarını içinde barındırmayan, ulus devletin belirlenmiş mekânsal ve zamansal geçmişinin parçası olan insandır.

İktidar için milli bir kimlik inşası bağlamında en az tarih kadar önemli olan diğer bir araç da dildir. Türk dilinin tarihi kökenlerini ortaya koymak, dili Arapça, Farsça kelimelerden arındırarak sadeleştirmek amacıyla 1932 yılının Eylül ayında I. Türk Dil Kurultayı toplanarak çalışmalara hız verildi. (Aksoy, 1963: 27-29)

Kars Halkevi için de Türk dili en az tarih kadar önemlidir. Dil, bir millet yaratmanın olmazsa olmazlarından. Nitekim CHF, 1931'deki programında ulusu; *“dil, kültür ve mefkûre birliği ile birbirine bağlı vatandaşların teşkil ettiği bir siyasi ve içtimai heyettir.”* (CHP Programı, Ankara 1931: 4-5.) şeklinde tanımlar. Kars Halkevi, dil inkılabının önemini gerek verdiği konferanslar ve gerekse de yayınlarıyla halka anlatmış, 26 Eylül'deki dil bayramını daima coşku ile kutlamıştır. Halkevinin konuya dair temel yaklaşımı, *“dilsiz milletler istiklalsiz milletlerdir. Başkalarının dilleri ile konuşanlar onlara bağlı esirler gibidirler. Halbuki biz tarihe geçtiğimiz günden beri esir yaşamamış insanlarız. Dilimizi konuşturmuş medeniyetimizi aşılamaşız”* (Yaver, 1934: 3) şeklindedir. Hem Dil ve Edebiyat Komitesi'nin hazırladığı hem de merkezden gönderilenler öztürkçe kelimeler düzenli bir şekilde Doğu'sta yayınlanır. (Doğu, Sayı:13 Kasım 1934:8) Derginin ve Halkevinin dil konusundaki yayın ve faaliyetleri tarih yaklaşımı olarak Türk tarih tezine uygun ise, dil ile ilgili yaklaşımı da Güneş Dil Teorisi çerçevesindedir. *“Hint Avrupa dillerinin hepsinde Sami dillerin bütününde Oral Altay konuşmalarının yekûnunda Türk dilinin öz kökleri, Türk dilinin tarihten önce gelip tarihe yaslanan yüceliği mevcuttur.”* (Yaver,1934:5) Bu yaklaşımın bir sonucu olarak Türk dili de en az tarihi kadar köklü ve eski bir dil olarak halka tanıtılır. Nesip Yağmurdereli, *“Türk Dili ve Dil İnkılabımız”* konulu konferansı ile Cumhuriyet yönetici elitinin dil inkılabına yönelik çabası ve inkılabın amacını halka anlatır.

Konferansta yoğun bir şekilde üzerinde durulan konu, tüm inkılaplar gibi dil inkılabında da halkın yararının gözetildiğidir.(Kars Gazetesi, Ocak 1938)\* Nitekim dil inkılabıyla halk daha kolay bir şekilde okuyup yazamaya başladığı gibi, yapılan girişimlerle Türk kimliğine uygun olarak Arapça ve Farsça değil Türkçe konuşacaktır.

Cevat Gobi, benzer bir yaklaşımı “Şive Meselesi”, başlıklı makalesinde de gündeme getirir: “*Türkün çok eski ve çok köklü bir tarihi vardır. Bu yüce tarihe üye olan Türkün sayısı ise yüz milyona yaklaşır; bunların hepsi bir kan bir ülkü bir kültüre taparlar. Onları birbirinden ayıracak en ufak bir fark bile görülmez. Onlar kızgın Türk kanının dolaştığı her vücudu mutlu bilir; Türk ülkesiyle çarpan her yüreğe kucak açarlar. Ancak bu kanları bir yürekte kaynaşmış olan koca ulus coğrafi ve tabii yerlerinin ayrılmış olmasından ötürü aynı dili başka başka biçimlere, kök ve öz olduğu halde türlü türlü kalıp ve şivelere sokmuşlardır.*” (Gobi, 1936: 1) Gobi'nin bu açıklamalarının muhatabı, “*şive farkını ulusal bünyede mevcut bir ayrılık gibi telakki*” edenlerdir. Gobi, şive ayrılığını herhangi bir şekilde, ulusun bünyesindeki bir ayrılık olarak yorumlamaz. Dönemin yaklaşımına uygun olarak her yönden homojen bir toplumun yaratılmasında tüm farklar göz ardı edilir. Esas vurgu, ortak değerler ve özellikler üzerine yapılır.

Farklı kültür ve etnik kimlikleri içinde barındıran Kars, ulus devlet inşasının en hat safhada sürdürüldüğü 1930-1940'lı yıllarda yönetici elitler nazarında farklı bir yere de sahiptir. Her açıdan türdeş ve homojen bir toplumun yaratılmaya çalışıldığı bir dönemde Kars Halkevi'nin önemli görevlerinden biri de “*Türkçülük cereyanının kuvvetlendirilmesi ve bu hususun tüm faaliyetlerde göz önünde tutulmasıdır.*”(BCA, 490.01.837.307/115) Nitekim Kars Halkevi, 1934'de CHF'nin isteği doğrultusunda Kars'taki etnik grupları ve nüfuslarının ne olduğunu gösteren bir nüfus cetveli oluşturarak CHF Katibiumumiliği'ne gönderir. Yapılan çalışma ile bölgede Türk nüfusun çoğunlu teşkil ettiğinin anlaşıldığı bildirilir.(BCA, 490.01.837.307/116 (Ek-1)

Aslında CHF'nin Kars Halkevi'ne yaptığı bu istek ve Kars Halkevi yetkililerinin araştırmalar sonunda ortaya koydukları açıklamalar, Etine Balibar'ın ulusal ideolojinin halkı kurgusal etnik bir birlik olarak inşa ettiği ve bu birliğe dâhil olan bireyin iki tür aidiyete angaje olduğu, bunların ise, kendine ait olmak ve diğer benzerine ait olmak şeklinde özetleyebileceğimiz yaklaşımıyla da açıklanabilir. Böylece kişi birey olarak açıkça ismini taşıdığı kolektivite adına çağrılabilir. (Balibar, 1993: 122) Bu açıklamalardan da anlaşılacağı gibi Türk kimliğine yapılan vurgu ile halk özellikle benzerine ait olmak

\* Kars Lisesi Türkçe Öğretmeni Nesip Yağmurdereli, Doğuş'un yeniden yayınlanmaya başladığı 1938'den sonraki Neşriyat Komitesi Başkanı ve Halkevi dergisinin de Yazışleri Müdüdür. Derginin bu tarihten sonra yeniden çıkarılmaya başlanacağı 1939 yılına kadar yayın politikasını belirleyen isimdir. Yağmurdereli'nin edebiyat öğretmeni olması dergide edebiyat, dil ve dil inkılabı ile ilgili yayınların yoğunluk kazanmasını sağlar. Yağmurdereli tarafından Halkevinde verilen konferanslar daha sonra Doğuş'ta yayınlanır. “*İki Edebiyat*”, **Doğuş**, Sayı: 34 (Şubat 1934), s.1; “*Abdülhak Hamit*”, **Doğuş**, Sayı: 36 (Nisan 1938), s.2-3; “*Halk Edebiyatının Mana ve Mahiyeti*”, **Doğuş**, Sayı: 39 (Temmuz 1938)s.6-7

üzerinden inşa edilir. Bir topluluk bir cemaat olarak ve egemen olarak hayal edilen ulus, bir yoldaşlık kardeşlik bağı geliştirir. (Anderson, 1995:22) Kars Halkevi'nin böylesi bir faaliyet ile elde etmek istediği amaç, çoğunluk vurgusu üzerinden bu bağı geliştirmektir. Yani toplum farklı unsurları içinde barındırır da amaç daha önce de belirttiğimiz gibi bizi yaratmaktır. Nitekim görüşlerimizi destekleyecek bir açıklama da 1944'de Ankara Üniversitesi hocalarıyla Kars'a yaptıkları bir gezi sonundaki gözlemlerin kaleme alındığı kitapta Behçet Kemal Çağlar tarafından dile getirilir. Çağlar, “*mezhep ve şive ihtilafları ile karışık bir varlık arz eden Kars müspet ilmin, milliyetçi telkinin ve Kemalist imanın ateşine ve ışığına çoktan muhtaçtır. Memleket üzerine eğilmeye hevesli, yeni meselelerle ile çok ve yakından meşgul etmenizi ısrarla rica ediyorum*” (Ankara Üniversitesi Haftası Kars, 1944: 37) derken aslında Kars'ın kozmopolit yapısından rahatsız olduğunu, bu durumun değişmesi gerektiğini vurguladığı gibi aydınları da sorunla ilgilenmeye çağırır.

İktidar, inşa süreci içinde her şeyi yeniden inşa ettiği gibi Türk'ün milli seciyesini de yeniden inşa eder. Bağımsızlık, milliyetperverlik ve otoriteye itaatkârlık Türk seciyesinin en önemli unsurları olarak öne plana çıkarılır. (Bora, 1996: 187) Doğuş, inşa edilen bu milli seciyenin unsurlarını Kars halkına anlatan ve yerleştirmeye çalışan en etkili araçlardan biridir. Derginin konu ile ilgili yayınları ve Halkevinin tiyatro gösterimlerinde, bu özellikler ön plana çıkarıldığı gibi, Türk'ün; hareketli, neşeli çalışkan olmak gibi güzel seciyelere sahip olduğu işlenir. Nitekim Doğuş'taki “*Tarih ve Cumhuriyet*” başlıklı makalede bu özelliklerle beraber, Cumhuriyetçiliğin de Türklerin en kadim özelliği olduğu, ilk Türk devletlerinden itibaren Türklerin böyle bir yönetim şekline alışık oldukları üzerinde durulur. (Sıtkı, 1934: 8)\* Bu yazının bir amacı, Türk milli seciyesinin inşasına katkıda bulunarak, halkın bu özellikleri benimsemesini sağlamakken diğer amacı ise, Kars halkını Cumhuriyet yönetimine ısındırmaktır.

İktidarın, merkezde tarih ve dil anlayışı ve bu iki unsurun ulus inşasında nasıl ve ne şekilde kullanılacağına dair belirlediği esaslar, Kars Halkevi ve yayın organı tarafından Kars'ta en etkili şekilde uygulamaya geçirilir. Milli kültürün inşası, ulusun da yeniden inşasını sağlayacaktı. Bu inşada da kılavuz, sistemleştirilmeye çalışılan Kemalizm'in prensipleri olacağı gibi, inşaya yön verecek olanlar ise Cumhuriyetin yönetici elitleri ve aydınlarıdır. Ulus inşa edilirken öncelikli konu, bir yığından halkın, cumhuriyet vatandaşının yaratılmasıydı. Bu bağlamda “yığın terbiyesi” cumhuriyet yönetici elitlerinin, aydınların ve tabî ki Halkevlerinin en öncelikli gündem konusuydu.

Yığın terbiyesi, Kars Halkevi'nin öncelikli konuları arasında yer alır. Bu terbiye Kemalizm'in prensipleri doğrultusunda yapılacak ve muasır cumhuriyet vatandaşı yaratılacaktı. Doğuş'un konu ile ilgili yayınları incelendiğinde öncelikli olarak dönemin

\* Ayrıca bkz., Cevat Gobi, “*Ulusal Yükseliş*”, **Doğuş**, Sayı: 16 (Şubat 1935), s.2-4.

halkçılık anlayışına vurgu yapıldığı, cumhuriyet yurttaşının, bir vücudun organları gibi bir araya gelerek sağlıklı bir millet yaratmasının gerekliliği üzerinde durulduğu görülür: “içtimai zümreden ayrı yaşamayan ferd de zahiri ve gevşek bağlarla değil, ana damarları esas sinirleri ile o zümreye bağlanmak ve yaşamak mecburiyetindedir” Makalenin yazarı Cevat Gobi, açıklamalarına, “mütekâmil ferdler bağlı buldukları cemiyeti mütekâmil kılacaktır. Bunun için önce ferdi sonra aile veya milleti mütekâmil kılmalıdır ki teşkil edebilecekleri uzviyet millet veya bütün bir insaniyet dünyası ve uzvi münasebatta mütekâmil olsun. Yani ferdi ve milli tekâmülün olması sonra da inkişaf için beynelmilel tekâmül sahasına atılmış bulunması lazım gelir.” (Gobi, 1933: 1-2)\* diyerek devam eder. Dergideki yazılarda sık sık vurgulanan durum, vatandaşların birbirine kaynamış bir vücut olduğu, “yaşayısta görüşte düşünüşte herkesin bir tek fert gibi” olduğudur. (Erim, 1936: 4) Halk öncelikli olarak “granit katı bir kütle” olma noktasında terbiye edilmelidir. (Gobi, 1936:3) Bu durumun gerekleri halka verilmeli, halk eğitilmelidir.

Dergideki bu ve benzer açıklamalar üzerinde 1923 yılında CHF Tüzüğü'nün ikinci maddesinde: “Halk fırkası nazarında halk mefhum, herhangi bir sınıfa münhasır değildir. Hiçbir imtiyaz iddiasında bulunmayan ve umumiyetle kanun nazarında mutlak bir müsavata kabul eden bütün fertler halktandır. Halkçılar hiçbir ailenin hiçbir sınıfın, hiçbir cemaatin hiçbir ferdi imtiyazlarını kabul etmeyen ve kanunlarını vaz'etmekte mutlak hürriyet ve istiklali tanıyan fertlerdir” (Parla, 1991: 207-211) şeklinde tanımlanan Halkçılık ilkesi etkilidir. Kemalizm'in önemli prensiplerinden biri olan Halkçılıkla hedeflenen, “kaynaşmış kitle”, “sınıfsız katı kitle”, granit bir kütle” yaratmaktır. (Parla, 1991: 127-128) Doğuş'un konu ile ilgili yayınlarıyla hedeflenen amaç bu çerçevede değerlendirmelidir.

İktidarın Kemalizm'in sistemleştirilmesi noktasındaki önemli bir girişimi de, CHP'nin 9-16 Mayıs 1935 tarihleri arasında yapılan IV. Kurultayıdır. Kurultayda hazırlanan yeni parti programında herhangi bir şekilde sağ ve sol ideolojilerden uzak durularak yeni ve özgün bir yol olan Kemalizm üzerinde durulmaktaydı. Kurultayda Genel Sekreter Recep Peker'in öncülük ettiği parti devlet birlikteliği daha kuvvetli bir şekilde gündeme getirilmekte ve bizzat Genel Sekreter tarafından Türkiye Cumhuriyeti'nin bir parti devleti olduğu, partinin devletle birlikte çalıştığı vurgulanmaktaydı. Bir önceki kurultayda fırka prensipleri belirtilmiş olmasına rağmen içeriği tam olarak tanımlanmamış ancak bu eksiklik IV. Kurultayda giderilmiş oldu. (Giritlioğlu, 1965: 102-109) 1935'de hazırlanan program ile rejimin propaganda süreci ile ilgili olarak daha ayrıntılı bazı düzenlemeler yapıldı. Özellikle kitap, dergi, gazete, radyo ve sanatın hemen hemen her dalının Kemalizm'in propagandası

---

\* Ayrıca, A. Seyrani, “Fert Halinde Cemiyet”, **Doğuş**, Sayı: 10 (1 Ağustos 1934), s.1-2; A. Cevat Gobi, “Muhit Terbiyesi”, **Doğuş**, Sayı: 6 (Nisan 1934), s.1; A. Cevat Gobi, “Mekteplerde Disiplin”, **Doğuş**, Sayı: 38 (Haziran 1938), s. 8-9; M. Ali Özataç, “İçtimai Hayatta Terbiye”, **Doğuş**, Sayı: 44 (Ağustos 1939), s.23.

ve ilkelerinin halka benimsetilmesi sürecinde etkili birer araç olarak kullanılmasının gerekliliği ortaya kondu. Bu amaçla, kentlerde ve köylerde kitapsarayları, okuma odaları, evleri kurulması amaçlanmaktaydı. Programın ana maddelerinden biri halk eğitimidir. Bu bağlamda da Halkevleri en önemli araçlar arasındaki yerini korumaktadır.(Parla, 1991:28-46)\*

Merkezde böylesi bir hareketlilik yaşanırken Doğuş, ilk kez 19. sayısında CHP'nin altı prensibinin yer aldığı, altı oklu bir kapakla yayımlanır. IV. Kurultay ile başlatılan yeni propaganda sürecinde, Kars Halkevi de sistemin kendini yeniden üretmesinde, ulusun inşasında ve muasır cumhuriyet vatandaşının yaratılması noktasında daha yoğun ve etkili bir çalışma sürecini başlattı. “CHP'nin Prensipleri” başlıklı makalesinde dönemin parti devlet özdeşliği ve tek parti yaklaşımına uygun olarak, CHP'yi “*ulusun çıkarına uygun gelen prensiplerde kanatları birleşmiş fertlerin teşkil ettikleri kurum*” olarak veren A. Cevat Gobi, partinin “*türlü türlü sesler yerine bütün milletin sesini temsil eden tek ve kudretli bir ses yaratmak temeli üzerine*” kurulduğunu belirtir. (Gobi, 1935:2) Yazının temelinde dönem aydınları tarafından sık sık dile getirilen Türkiye’de sınıflar olmadığı için farklı partilere ihtiyaç olmadığı yönündeki yaklaşım etkiliydi.

Cevat Gobi, CHP'nin tüm vatandaşları kapsayacak ve temsil edecek özellikte bir parti olduğu halka açıklandıktan sonra, Doğuş, 21. sayısından itibaren CHP'nin altı ilkesini halka anlatarak, açıklayarak benimsetmeye çalışır. Gobi tarafından “Altı Büyük Ülkümüz” başlığı altında verilen seri makalelerde çok derinlikli tahlillerde bulunulmamakla birlikte, altı ilkenin Türk halkının karakterine en uygun ilkeler olduğu vurgusu sık sık dile getirilir. (Gobi, 1935: 2-3)\*\* CHP, vatandaşları için her zaman olduğu gibi, muasır medeniyet seviyesini yakalamak için de Türk halkının karakter ve yeteneklerine en uygun ilkeleri belirleyerek bu doğrultuda ilerlemesini sağlamaktadır. Altı Ok ile ilgili makalelerin en temel söylemi, ilkelerin Türk milli seciyesinin en önemli unsurları olduğudur. Nitekim iktidar tarafından daha önce de belirttiğimiz gibi her yönden inşa edilen halk, milli özellikleri noktasında da inşa edilir ve Halkevleri de halkın bu özellikleri benimsemesindeki önemli aygıtlardan biridir. Merkezde yönetici elitler tarafından belirlenen, içi doldurulmaya çalışılan ideoloji ve bunun halka ne şekilde, hangi araçlarla götürülmesi gerektiği yönündeki düzenlemeler Kars'ta en yoğun şekilde Doğuş aracılığıyla gündeme getirilir. CHP'nin IV. Kurultay'ında

\* Parti devlet özdeşliğinin bir uzantısı olarak iktidarın 13 Şubat 1937'de 1924 Anayasası'nın genel hükümler kısmında yaptığı değişiklik ile CHP'nin 1931 ve 1935 programlarında ortaya konan altı ilke, Anayasaya girdi. Böylece artık Kemalizm'in ilkeleri rejimin ve devletin de temel prensipleri haline getirilmekteydi. Giritlioğlu, a.g.e.,Cilt:I, s. 115-116.

\*\* Cevat Gobi'nin konu ile ilgili makaleleri için bkz. A. Cevat Gobi, “*Altı Büyük Ülkümüz: Cumhuriyetçiyiz*”, **Doğuş**, Sayı: 21 (Temmuz 1935), s.2-3; “*Altı Büyük Ülkümüz: Ulusçuyuz*”, **Doğuş**, Sayı:22(1 Ağustos 1935), s.2-3; “*Altı büyük Ülkümüz: Halkçiyiz*”, **Doğuş**, Sayı: 23 (Eylül 1935), s. 3-4; “*Altı Büyük Ülkümüz: Devletçiyiz*”, **Doğuş**, Sayı: 24 (Birinci Teşrin/Ekim 1935), s.1-3; “*Altı Büyük Ülkümüz: Laikiz*”, **Doğuş**, Sayı: 25 (İkinci Teşrin/Kasım 1935), s. 1-3; “*Altı Büyük Ülkümüz: Devrimciyiz*”, **Doğuş**, Sayı: 27 ( İkinci Kanun/Ocak 1936), s.1-2.

alınan kararlar ve yapılan düzenlemeler en kısa sürede tüm Halkevlerinde olduğu gibi Kars Halkevi tarafından da uygulamaya konur.

Cumhuriyet yönetici eliti hayal edilmiş bir siyasal topluluk (Anderson, 1995: 20) olarak ulusu inşa edip muasır medeniyet seviyesini yakalamak için başlattığı modernleşme süreci ile cumhuriyetçi, toplum için çalışan, ulus devlete karşı sorumluluklarını bilen ve bunu yerine getirmeyi, bir siyasal ahlak olarak gören erdemli vatandaşı yaratmak ister. (Keyman, İçduygu; 1999: 169-175) Bu özelliklerle donatılacak olan Cumhuriyetin “makbul vatandaşı” iki ana eksen üzerinden inşa edilir. Bunlar medenilik ve yurtseverliktir. (Üstel, 2004:174)

Halkevlerinin kuruluş yıldönümünde Kars Halkevi'nin 1935 yılındaki Başkanı Hüseyin Talınlı, yaratılmak istenen yurttaşın sahip olması gereken en temel özelliklerin CHP'nin altı oku olduğunu, bu yurttaşın özünde ise, medeni ve yurtsever olmak zorunda olduğu üzerinde durur. (Tanlı, 1935:6-7) Talınlı diğer Halkevleri gibi, Kars Halkevi'nin de önemli görevlerinden birini bu yurttaşın yaratılmasını sağlamak olarak belirtir.

Cumhuriyetin makbul vatandaşını yaratmanın öncelikli şartı, kontrol ve denetimdir. Nitekim halkın boş zamanı dahi denetim altında tutulmalıdır. Bu yaklaşım Doğuş'ta da dile getirilir. Bayram tatilleri ile ilgili olarak kaleme alınan makalede halka tatil günlerinde dahi bazı sorumlulukları olduğu hatırlatılır. Halka, gazino ve kahvelerde zaman öldürmek yerine, Halkevinde spor ve okuma gibi aktivitelerle zaman geçirmeleri gerektiği söylenir. “Başarmağa mecbur olunan milli iktisat davası” (Aras, 1934:4-5) halka sık sık hatırlatılarak aslında tatillerin bile bu bilinç ile geçirilmesinin gerekliliği aşılacak istenir.

Halkın sadece boş zamanları değil, bedeni de denetim altına alınmalı ve terbiye edilmelidir. Arzulanan, hem beden hem de ruhen sağlıklı ve Kemalizm'in prensipleri ile donatılmış vatandaşdır. Halkevleri halkın sadece fikir inşasında değil bedeninin inşasında da önemli bir yere sahiptir. İktidarın spor ile elde etmek istediği şey, “*seçkin tekler ve şampiyonlar yetiştirmekten ziyade hastalısız gürbüz sıhhatli yüz binler*” (Halkevleri, 1935: 69)\* yetiştirerek, yeni hayat için yeni ve sağlıklı bir ulus inşa etmektir. Kars Halkevi'nin de önemli etkinlik alanlarından biri spordur. Halkevi, Kars'taki tüm spor etkinliklerini desteklerken, Doğuş da hem 1926'da kurulan idman yurdu hem de 1933'te kurulan Kars Spor'a dair haberlere sık sık yer verir. Sadece futbol değil, güreş, çirit, binicilik gibi diğer spor aktiviteleri de halka tanıtılır. Geleneksel spor dalları dışında, yüzme, eskrim, boks gibi sporlara dair bilgi ve haberlere de yer verilir. Bu tarz uygulamalarla amaç, yeni ve

---

\* Yeni ve sağlıklı bir nesil yaratma projesi İttihatçıların da en önemli meseleleri arasındadır. İttihatçıların gençleri izcilik ve askerliğe hazırlamak amacıyla kurulan paramiliter üç cemiyetten bir olan Türk Gücü, yeni ve sağlıklı bir nesil için spor ve benzer aktivitelere önem ve öncelik vermekteydi. “Türkün her şeye gücü yeter” paraolası ile hareket eden cemiyet özellikle Balkan Savaşları'ndan sonraki başarısızlıklar karşısında yeni, dinamik ve sağlıklı bedenlere duyulan ihtiyaç karşısında gelişti. Zafer Toprak, “İttihat ve Terakki'nin Paramiliter Gençlik Örgütleri” **Boğaziçi Dergisi**, Cilt: 7 (1979), s. 22–26; Tark Zafer Tunaya, **Türkiye'de Siyasal Partiler**, İstanbul 1989, Cilt: I, s. 295–296.



sağlıklı bir nesil yaratmak idealine Kars halkını da dahil etmektir. Nitekim Halkevi'nin düzenlediği Gürbüz Çocuk yarışması\* bu bağlamda değerlendirilmelidir. Sağlıklı yeni bir nesil yaratmanın en öncelikli şartı sağlıklı çocuklardır.

Boş zamanı, bedeni denetim altına alınan halk, vatandaşın yaratılması noktasında kötü alışkanlıklarından da kurtarılmalıdır. Spor bu noktada da en büyük yardımcıdır. Reşit Galip Halkevlerinin açılış konuşmasında sporun, ahlaken ve fikren de sağlıklı yurttaşlar yaratmak noktasındaki önemine dikkat çeker. (Söylevler, 1942: 11-12) Kars Halkevi ve Doğuş, spor aktiviteleri dışında sağlıklı bir yurttaşın yaratılması için halkın, tembellik, durgunluk, alkolizm, kumar gibi kötü alışkanlıklarından (Gobi, 1934:1)\*\* kurtarılması gerektiğini sık sık vurgular. Makbul vatandaşın yaratılması için halk, Halkevleri öncülüğünde kötü alışkanlıklarından arındırılmalı denetim altına alınmalıdır.

Halkın iktidarın ideolojisi doğrultusunda terbiyesi ve eğitilmesi bağlamında önemli bir faaliyet alanı da köydür. Halkevleri bu noktada cumhuriyet yönetici elitleri için en ideal araçlardan biri oldu. SCF deneyimi, inkılap prensiplerinin halk arasında henüz tam olarak yerleştiremediğini ortaya çıkarmıştı. İktidar, bu gerçek karşısında öncelikli olarak inkılabın halka benimsetilmesi zorunluluğunu hissetti. Bu doğrultuda Halkevlerine, hem kentli hem de köylü halkın inşasını sağlamak noktasında son derece önemli görevler yüklendi. (Karaömerlioğlu, 2006: 60-77) Halkevleri bünyesinde oluşturulan Köycülük Şubesi'nin görevi, *“köylerin sağlısal, sosyal, bediî gelişmelerine ve evrimlerine köylü ile şehirli arasında karşılıklı sevgi ve dayanışma duygularının kuvvetlenmesine çalışmaktır.”* (CHP, 1938: Madde 66) olarak belirtilir.

Kars Halkevi Köycülük Şubesi, dönemin köycü söylemine uygun olarak köylünün vatandaşa dönüşmesi, cumhuriyet prensipleri doğrultusunda eğitilmesi ve köyün iktisadi bir unsur haline getirilmesi yani kalkınması için aktif şekilde çalışmaya başladı. Köycülük Şubesi'nin en önemli faaliyetleri, Halkevinde düzenlenen köylü geceleri ve köy gezileridir. Bu faaliyetlerle bir yandan köylünün medenileştirilmesi, cumhuriyet vatandaşı olması sağlanırken, diğer yandan da köylü ile aydınlar arasındaki kopukluk giderilmiş olacaktı. Kars Halkevi, köyle ilgili etkinlikleri kapsamında haftada bir gün *“köylü gecesi”* organize ederek *“köylü konferansları”* düzenledi. Verilen konferanslar daha sonra Doğuş'ta yayınlandığı gibi, Kars Gazetesi'nde de halka duyurulur. Bu etkinliklerin amacı ise, *“cumhuriyet rejiminin halka sindirilmesidir.”* (Kars Gazetesi, Ocak 1938)\*\*\* Doğuş'ta konu

---

\* Kars'ta ilk defa olarak yapılan bu yarışmada birinci, Turan mektebi başmuallimi Sıtkı beyin bir yaşındaki oğlu Erdal, ikinciliği Foto Fuat beyin oğlu Atilla (Aras) üçüncülüğü tüccar Nail Beyin kızı Semra kazanmıştır. **Doğuş**, Sayı: 7 (1 Mayıs 1934), s.8.

\*\* Ayrıca bkz. *“İçtimai Hastalıklardan Kumar”*, **Doğuş**, Sayı: 6 (Nisan 1934),s.6; A. Cevat Gobi, *“En Büyük Varlık Sağlıktır”*, **Doğuş**, Sayı: 8 (Haziran 1934), s.1; *“Halkevleri Konferansları”*, **Doğuş**, Sayı: 18 (Nisan 1935), s.7.

\*\*\* Ayıca bkz. **Doğuş**, Sayı:33 (İkinci Teşrin/Ekim 1936), s.8; **Kars Gazetesi**, 9 Şubat 1938.

ile ilgili yayınlara “Köye ve Köylüye Dair” başlıklı özel bir köşede yer verilir. Tarım, hayvancılık, sağlık gibi konularda bilgilendirilen köylü halka, cumhuriyet yöneticilerinin o güne kadar askerlik ve vergi dışında hatırlanmayan köylü için yaptığı “*eşsiz inkılaplar*” hatırlatılır. (Yağmurdereli, 1940: 1-2) Köylü hak ettiği değere cumhuriyet yönetimi ile kavuşmuştur. Verilen bu değere layıkolmak için köylünün öncelikli vazifesi; “*hükümet sistemlerine uygun olan uyanıklığı göstererek hükümetin telkin ettiği yenilik ruhu ve yolu üzerinde yorulmadan yürümek.*” (Lokman Dayı, 1933: 7)\* Görüldüğü gibi vazife, o güne kadar köylü için en büyük ve gerçekçi atılımları yapan iktidarın belirlediği prensipler ve sınırlar içinde ilerlemek, muasır medeniyet seviyesini yakalamaktır.

Doğuş’un köy ve köyün kalkınması ile ilgili olarak yaptığı yayınları analiz edildiğinde köyün Türk toplumu ve kültürü için “*öz, ilk nüve, en sağlam hami, ilk yaşam kültürünün merkezi, milli varlığın öz ve asil kitlesi*” (Gobi, 1935: 1-2) olarak değerlendirildiği görülür. Ancak bu özün eğitime ve medenileşmeye ihtiyacı vardır. Çünkü nüvenin sağlam olması toplumun dolayısıyla milletin de sağlam olması demektir. Aslında bu yaklaşım dönemin cumhuriyet yönetici elitleri ve aydınlarının köye yönelik temel yaklaşımıdır. Ele almış olduğumuz dönem içinde konu ile ilgili olarak kaleme alınan yazıların büyük bir bölümünde köy medenileştirilmeye ihtiyacı olan kök ve öz olarak verilir. Köyü ve köylüyü terbiye ederek medenileştirecek olan ise aydındır. Nitekim gerek Halkevindeki köylü gecelerinde ve köye yapılan gezilerde gerekse de Doğuş’taki yayınlarla köylü ile aydın arasındaki kopukluk giderilmeye çalışılır. Bu kopukluğun giderilmesi bir zorunluluktur. Doğuş’ta yayınlanan “*Şehirlerden Köylere Doğru*” başlıklı makalede konu üzerinde durularak, aydınların köye medeniyeti götüreceği, ancak ondan da öz kültürü, doğallığı öğreneceği üzerinde durulur. (Lokman Dayı, 1933: 7) Doğuş’ta yer alan bu yaklaşım üzerinde Ziya Gökalp’ın “*...Seçkinler neye sahiptir? Halkta ne vardır? Seçkinlerde uygarlık vardır. Halkta kültür vardır. Öyleyse seçkinlerin halka doğru gitmesi iki amaç için olabilir. Halktan kültürel bir eğitim almak için halka doğru gitmek, halka uygarlık götürmek için, halka doğru gitmek.*” (Gökalp, 1987: 40-45) yönündeki görüşleri etkili olur.

Köy gezileri ve bayrak törenleri de Kars Halkevi’nin önemli faaliyet alanlarındandır. Düzenli olarak bir program kapsamında Cuma ve Pazar günleri başta Ani harabeleri ve yakınındaki köyler olmak üzere, Kağızman, Iğdır, Sarıkamış, Susuz, Selim gibi ilçeler ve bu ilçelerin köyleri ziyaret edilmektedir. Özellikle milli bayram ve yıldönümlerinde Halkevi tarafından oluşturulan bir ekip, farklı köylerde köylü ile birlikte bayrak merasimi yapar. (Doğuş, Sayı: 6, Nisan 1934: 5)\*\* Bu törenler ile köylüde bayrak sevgisi pekiştirilmek istendiği kadar, köylünün rejime adapte edilmesi de arzulanır. Gezilerde, yerli malı sergileri, temsiller, konferanslar, kukla oyunları ile köylü halka rejimin prensipleri benimsetilmeye

\* Ayrıca bkz. Doğuş, Sayı: 41 (İlk Teşrin/Ekim 1938), s.14; Kars Gazetesi, 24 Şubat 1939.

\*\* Ayrıca bkz. Doğuş, Sayı: 18 (Nisan 1935), s.6-7; Kars Gazetesi, 3 Ağustos 1938

çalışıldığı gibi, aydın ile köylü arasındaki kopukluk giderilmekte aynı zamanda köylünün bilgi ve görgüsü artırılmak isteniyordu.

Kars Halkevi ve Doğuş, hemen hemen tüm faaliyet ve yayınlarında hem kentli hem de köylü halka sık sık vazifelerini hatırlatır. Hatta denilebilir ki Cumhuriyetin makbul vatandaşı adeta vazifelerle örülmüş, iktidarın onun için yaptığı tüm fedakârlık ve onun yararına olan düzenlemeler karşısında Üstel'in belirttiği gibi vazifelerle devlete karşı borçlu olan vatandaşdır. (Üstel, 2004: 181-182) Bu vazifelerin başında, otoriteye itaatkârlık, vatanseverlik, çalışmak, vatana millete yararlı olmak gelir. (Gobi, 1935:4)\* Halkı bu doğrultuda eğitmek zorunludur. Nitekim 1931'de hazırlanan Vatandaşlar İçin Medeni Bilgiler isimli kitapta, yurt bilgisi konusunda halka verilecek olan eğitimin öncelikli olarak vatan sevgisini aşılacak, daha sonra da istenilen diğer özelliklerin kazandırılmasındaki önemi üzerinde durulur. (İnan, 1969, 1017)

Dergide vatandaş, haklarından çok vazifeleri ile ele alınır. Aslında bu dönemin yönetici elitlerinde olduğu gibi aydınlarının da halka yönelik ikircikli bakışının bir yansımasıydı. Halk hakları olmasına rağmen daha çok vazifeleri ile gündeme getirilir, siyasal bir özne olarak tasarlanmaz. Daha çok medenileşmeye, dönüşmeye ve iktidarın denetiminde yeniden inşa edilmeye muhtaç bir şekilde ele alınarak işlenir.

Törenler Kars Halkevi ve Halkevi dergisi Doğuş'un yoğun bir şekilde üzerinde durduğu konular arasındadır. Bu durumun nedeni türdeş bir toplum yaratırken ona verilmek istenen kolektif kimliktir. Özünde geçmişe dönük bir yan olan kolektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlarla ve bilgilerle yüklü bir gelenekten yani geçmişin mirasından kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir. Nuri Bilgin'in belirttiği gibi, insan toplulukları kendilerini ortak geçmişle tanır. Bu geçmişi belleğinde işler ve ritüellerle, törenlerle anar ve de yorumlar. Dolayısıyla kolektif kimliğin inşasında sosyal imajinerin kolektif belleği şekillendirmesi söz konusudur. Sosyal imajiner, kuşaktan kuşağa süzülerek aktarılan bellek öğelerini kolektif kimliği temsil edici, değerler ve anlamlarla yükler, tarihsel olayları, anıları, sembol, mit ve efsaneye, bu olayların aktörlerini ise, kahramanlara, sembol şahsiyetlere dönüştürür. (Bilgin, 1995: 60) Kars Halkevi'nin Cumhuriyetin ilanının, 30 Ağustos Zafer Bayramı'nın, Misakı Milli'nin, Lozan Barış Antlaşması gibi yıldönümlerinde törenler düzenlemesi, konu ile ilgili olarak Doğuş'ta yapılan yayınlar, kutlamalar, yıl dönümleri, anma törenleri üzerinden yapılan vurgunun amacı, Paul Connerton'un belirttiği gibi "*simgesel kolektif metinler olan törenlerle geçmiş kesintisiz olarak sürdürmektir.*" (Connerton, 1999:71-72) Bu özellikleri nedeniyle törenler ulus inşasında önemli araçlardan biridir. Ancak hatırlatmanın hat safhada olduğu törenler aynı zamanda unutmaya edimini de içerir. Belli aralıklarla yinelenen her hatırlama bazı olay ve kişileri öne plana çıkarırken hatırlanmayanlar, bellekte karanlıkta kalanlar ise unutulur

---

\* Ayrıca bkz, Eyüp Saygın, a.g.m., s.1.

ya da unutturulur. (Cantek, 2003:18) Anderson, Renan'dan yaptığı alıntı ile unutmamanın aynı zamanda bir ulus için ihtiyaç olduğunu, bir ulusun özünün tüm bireylerin ortak pek çok şeyi sahip olmaları olduğu kadar aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmuş olması olduğu görüşüne yer verir. (Anderson, 1995: 220) Nitekim Kars Halkevi'nin anma törenlerine\* dair vurgusu ile bir yandan Mustafa Kemal'in önderliğinde girilen mücadelenin büyüklüğü, kurulan vatanın ne kadar zor şartlar altında elde edildiği hatırlatılırken, eskinin köhne, aciz ve Türk'ün özünden, dilinden, tarihinden uzak kaldığı Osmanlı dönemi ise kusurları, hataları ön plana çıkarılarak unutturulmaya çalışılır. Böylece halk hatırlatma ve unutmama edimleri ile kolektif bir hafızaya sahip olarak yeniden inşa edilmeye çalışılır.

Eskisine alternatif bir yeni düzen kurma eylemi aynı zamanda bir hesaplaşmayı da beraberinde getirmekteydi. Bu hesaplaşma yeni lehine sonlandırıldıktan sonra, hesaplaşmayı yapanların meşrulaştırma, yeni düzeni kabullendirme süreci başlar. (Connerton, 1999: 17-20) Genel olarak Halkevlerinin özelde de Kars Halkevi'nin ele almış olduğumuz dönem içindeki faaliyetleri bu bağlamda da değerlendirilmelidir. Cumhuriyet yönetici elitleri, Osmanlı yönetimi ile hesaplaşmasında yeni lehine galip ayrıldıktan sonra, yeni dönemin meşrulaştırılması için yoğun bir inşa sürece girdi. Halkevleri de bu süreçte iktidar için en etkili araçlardan biri oldu. Ulus devlet inşa edilirken cumhuriyet yönetici elitleri, Balibar'ın belirttiği gibi (Balibar, 1993: 120-124) Türk halkına devletin vatandaşı ve bir milletin mensubu olmayı öğretmeyi öncelikli görev olarak gördü. Yeniden inşa edilen halk, yeni düzene, kurumlara, ideolojiye alıştırmalıydı. Böylece ideoloji yeniden üretilirken, meşruiyeti de sağlanmış olacaktı.

Bu meşrulaştırma sürecinde Kars ve civarındaki en etkili araçlardan biri aynı zamanda Kars'ta birer kültür kurumu haline de gelen Halkevi ve Halkevi dergisi oldu. Yeni rejimin prensiplerinin halka benimsetilmesi sürecinde diğer Halkevleri ve yayınlarında olduğu gibi Kars Halkevi de hem cumhuriyet prensipleri hem de cumhuriyet yönetici elitini halka tanıtarak meşruiyet kazanmasını sağlamaya çalışır. Özellikle Mustafa Kemal, "*kurtarıcı, kurucu, yaratan ve yaşatan deha, ulusun babası*" gibi ifadelerle halka aşkın bir özne olarak tanıtılır. Nitekim Cumhuriyetin Onuncu yılı kutlamalarına katılan Gazi İlkokulu öğrencilerinin elinde taşıdığı "*Gazi bizim babamız*" (Doğuş, Sayı:33, Kasım 1936) fişleri bu durumun tezahürüdür. Halkevine alınan kitaplarla da bu meşruiyet sürecine katkıda bulunulur. Bu kitaplar arasında öncelik Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal'in hayatı ile ilgili olan yayınlara verilir. Nitekim Türk'ün Altın Kitabı, Gazi'nin Hayatı,\*\* Gazi Mustafa Kemal\*\*\* ve Atatürk ve İnönü\*\*\*\* kitapları Halkevinin ulusun babasını halka en iyi anlatabileceği yayınlar arasındadır.

\* Bkz., "*Ulusal Ant (Milli Misak)*" **Doğuş**, Sayı: 50 (Şubat 1940); "*Gümrü Ant*" **Doğuş**, Sayı: 49 (İkinci Kanun/Aralık 1940), "*23 Temmuz Lozan Muahedesi'nin İmzalandığı Gün*", **Doğuş**, Sayı: 54/55 (Haziran/ Temmuz 1940); "*İstiklal Marşına Dair*", **Doğuş**, Sayı: 35 (Mart 1938), s.3-4.

\*\* Türk Neşriyat Yurdu, Ankara 1930.

\*\*\* Suat Tahsin, İstanbul 1933.

\*\*\*\* Nafi Demirkaya, Ankara 1942.

Kars Halkevi sadece cumhuriyet yönetici elitlerini değil, aynı zamanda inkılapları, yapılan yenilikleri de halka, anlatan, açıklayan ve halkın benimsemesi için çaba sarf eden en etkili kurumlardan biridir. Nitekim Türk kadınının 1934’de seçme ve seçilme hakkını elde etmesi üzerine, düzenleme “*kadını peçeden, kafesten kurtarıldığı, pek çok ülkeye göre son derece erken bir dönemde haklarını elde ettiği*” (Altuğ, 1935: 2) tarzında yorumlanarak, iktidar için büyük bir propaganda konusu olarak kullanılır. Yönetici elitler modernleşme süreci içinde kadının eğitime büyük önem vermekteydi. Hatta kadın modernleşme hareketinin vitrinini oluşturur. Kadına verilen bu önem, Kars Halkevi tarafından da sürdürülür. Türk annelerini “*asrın icaplarına göre yetiştirmek ve Türkcülük ülküsü yolunda ilerletmek*” en önemli görev olarak belirtilir. Anne yeni nesli yetiştirmek için bilgili olmalıdır. Kadının sadece bir anne değil aynı zamanda “*bir mürşit, bir mürebbi bir cemiyet nizamı*” (Doğuş, Sayı:7 Mayıs 1934: 1) olması gerektiği vurgulanarak kadınların eğitiminin önemi belirtilir. Halkevinin kadınlar için uygulamaya koyduğu gezici okuma yazma ve meslek edindirme kursları bu amaca ulaşmak için yapılmış olan bir girişimdi. (BCA, 490.01.1056.1/152; BCA, 490.01.1054/152) Verilen kurslarda okuma yazma ve meslek edindirmenin dışında, rejimin ilkeleri de kadınlara öğretilir.

Halkevleri müzik kollarının çalışmaları da son derece önemli aktiviteler arasında yer alır. Her yönden inşa edilen halk, müzik zevki noktasında da inşa edilmelidir. Halkevi bandoları, yaptıkları Batı tarzı müzikler ile bir yandan halkın müzik terbiyesini almasında etkili iken, diğer yandan da halka dinletilen marşlarla şanlı tarihin kahramanlık destanlarının hep bir ağızdan söylenmesini sağlar. (Doğuş, Sayı:35, Mart1938: 2) Nitekim CHP’nin 1935’de hazırladığı Halkevleri ile ilgili kitabında milli marşlarla ilgili olarak özellikle “*bir ağızdan terennüm eden on binler*” (CHP 1935, 1936: 40) özendirilir ve bu durum birlik duygusunu kuvvetlendiren bir unsur olarak verilir. Kars Halkevi için de halkın müzik kalitesinin yükseltilmesi önemli etkinlik alanlarından biridir. Özellikle köylü gecelerinde, Türk halk musikisi, yöresel aşık geleneği ön plana çıkarılmasına rağmen, klasik müzik dinletileri, caz grupları aracılığıyla halka Batı tarzı müzik zevki de yerleştirilmeye çalışılır. (Kars Gazetesi, 1938)

Doğuş’ta yayımlanan “*Bir Türk Musikisi İçin*” başlıklı makalede “*musiki inkılabını benimsemek, alaturka sevdasından vazgeçmek, halk şarkılarını esaslı bir surette toplamak, Garp eserlerini fazla dinlemek*” (Engin, 1936: 8-9) gerekliliği üzerinde durulur. Bu şartların yerine getirilmesi ile bir Türk musikisinin gelişeceği vurgulanırken, “*Musiki İnkılabımız: Şark ve Garp Musikileri*” başlıklı makalede Doğu ve Batı musikisi karşılaştırılarak; garp musikisinin “*bir güzel sanat*”, şark musikisinin ise “*bir zanaat*” olduğu belirtilerek garp musikisinden yana bir tavır takınılır. Şark musikisi, duygudan yoksun olarak, sadece tekniğin hâkim olduğu bir musiki olarak değerlendirildiği gibi, Türk ruhuna da uygun bulunmaz.

“*Şark musikisinin terennüm ettiği ve aşılacak istediği ruhun ne olduğu meselesine*

gelince, bunun garp musikisi çok geniş çok manalı çok fikri bedii ve enerjik olan ruhuna karşı tamamıyla dar manasız hiçbir fikri unsuru taşımayan bediiliğin yanından bile geçmeyen ve insanları miskinleştiren bedbin eden saadeti dünya haricinde arayan bir felsefesi bir ruhu vardır. Bunun içindir ki ruhlarının gıdasını bununla temin etmeğe kalkışan bütün şark milletleri medeniyet sahasında ileri değil daima geriye doğru adım atmağa mahkum olmuştur.” (Engin, 1935: 5-6) Halkevi müzik kolunun amacı, “müzik inkılabının bölgede tanıtılması ve yerleştirilmesi”(Doğuş, Sayı: 18, Nisan 1935:8) olarak verilir.

Kars Halkevi'nin konserleri, danslı eğlenceleri aynı zamanda laik bir toplum yaratmak, halkın camiler dışında bir araya geleceği toplantılar (Çeçen, 1990: 380) olması noktasında da önemli idi. Kadın, erkek herkesin bir arada bulunduğu beraberce dans ettiği eğlenceler, yardım baloları sosyal hayat için de büyük bir hareketlilikti. Nitekim bu durum bizzat iktidar tarafından da teşvik edilmekteydi. Özellikle danslı eğlencelerde “*bilhassa kadınlı erkekli beraber oynanan oyunların*” (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi 1940, 1940: Madde 26) tercih edilmesi öneriliyordu. Aslında genelde tüm Halkevlerin özelde de Kars Halkevi'nin yeni eğlence ve müzik anlayışını yerleştirmek yönündeki çabası, halkın neyi dinleyeceği, nasıl eğleneceği noktasındaki denetimle alakalıdır. Halk yeni yaşama yakışır bir şekilde eğlenmelidir.

Sanatın her dalı iktidarın ideolojisinin halka benimsetilmesi, halkın medenileşmesi için en önemli araçlardandır. Sanat, Halkevlerinin en önemli telkin aracıdır ve amacı, “*telkin ve terbiyeyi her seviyede kafa ve ruh için tesirli kılabilme.*” Bu telkinlerle “*memleketin her köşesinde halkın içinde, halkın ruhuna garp tekniğinin yeni ve salim musiki zevkinin sindirilmesi*” (CHP 1935: 40-50) arzulanır. Radyo, sinema ve tiyatro tüm Halkevlerinin en etkili telkin araçları arasındadır. 1938'de radyosuna kavuşan Kars Halkevi, halka açık yayınlarıyla ve belediye sinemasındaki ücretsiz gösterimleriyle halkın bilgi ve görgüsünü artırdığı gibi, Kemalizm'in propagandasını da yapar. (Kars Gazetesi, 1938)\* Halkevleri ancak CHP Katibiumumiliğince uygun görülen piyes ve filmleri gösterebilmektedirler: “*yalnız tarih tezimiz ve milli mücadele menkıbelerimizi değil herhangi bir içtimai telakkimizi tespit eden, eski içtimai hayatın herhangi sakat bir tarafını belirten yeni ve makbul hayatın herhangi güzel tarafını ortaya koyan bütün piyeslerin temsiline memnuniyetle muvafakat edildi.*” (CHP 1935:55) Nitekim 21 Temmuz'da Kars belediye sinemasında da CHP merkezince gönderilen, Atatürk'ün Doğu Seyahati, İsmet İnönü'nün Doğu seyahati ve 1940 Cumhuriyet bayramı kutlamalarına dair hazırlanan filmlerin gösterimine başlanır. (Kars Gazetesi, 1941) Hem merkez tarafından yapılan açıklamalar hem de Halkevlerinde gösterilmesine izin verilen piyes ve filmler incelendiğinde tüm gösterimlerin sınırlarının iktidar tarafından belirlendiği görülür. Bu gösterilerin aslında iki temel yönü mevcuttur: Yeninin yüceltilmesi, eskinin karalanması.

---

\* Ayrıca bkz., **Kars Gazetesi**, 30 Ağustos 1938

Kars Halkevi tüm şubelerindeki faaliyetleriyle ve Halkevi dergisi Doğuş'un yayınlarıyla ulaşmak istediği en temel amaç, halkın muasır medeniyet seviyesine ulaşmasını sağlamak, kısacası iktidarın ideolojisi doğrultusunda Batılılaşmasıdır. Doğuş'ta Türkiye'nin Batılılaşma yolundaki ülküsü, "*Türk kalarak garplulaşmak, Türk kanı Türk canı, Türk karakteri taşıyarak ilimde fende medeniyette garbın en ileri milletlerine yetişmek*" olarak verilir. Bu amaca ulaşmak için, iktidar canıyla başıyla çalışmaktadır. Durum karşısında vatandaşa bir kez daha vazifeleri hatırlatılır: "*ödev ve bağlılık, saatle ve zamanında iş görmek, sebat, kanuna nizama mutlak itaat, başkalarının haklarına saygı*" (Zorlutuna, 1936: 1) dergide yer alan bu görüşler üzerinde de Ziya Gökalp'in Türk modernleşmesine dair yaptığı kültür ve medeniyet ayrımının etkisi mevcuttur. (Gökalp, 1923: 23-32) Batıdan ancak medeniyetin yani evrenselin alınacağı, özün yani yerli milli kültürün korunması vurgusu bu tarihlerde Türk modernleşmesine dair sıklıkla üzerinde durulan bir yaklaşımdır.

Batılılaşma noktasında takip edilmesi gereken yol haritası bu iken Bahadır Dülger, bir yandan "*eski medeniyet bırakılıp, yeniye garpten gelen ilme, sanata, edebiyata, tekniğe kavuşulurken*" diğer yandan da halk arasında devam eden "*eskiye*" ve "*hurafelere*" değinir Batılılaşma karşısındaki tavrı bakımından yazar, halkı üç gruba ayırır: "*tamamen eskiye bağlı kalanlar; yeniye uyanlar; ne eskiyi bırakanlar ne de yeniye uyabilenler*" (Dülger, 1941: 23-25) Yazara göre aslında Halkevlerinin görevi tam da bu noktada başlar. Halkı boş inançlardan kurtarmak için, laik vatandaşlar yetiştirmek, müspet bilmi toplumun her alanına egemen kılmak. Aslında dergideki bu yaklaşım üzerinde devletin, din ve devlet işlerini birbirinden ayırarak dini denetim altına alıp, halk arasındaki boş inançları yok etmek, yeni toplumun temelini müspet ilime dayandırmak yönündeki laiklik yaklaşımı etkili olmuştur. (Köker, 1990: 167-168) Cumhuriyet yönetici elitleri 1924'deki düzenlemelerden sonra, 1924 Anayasası'ndaki "*Türkiye Devletinin Dini İslam'dır*" ifadesinin kaldırılarak, T.B.M.M.'nin 10 Nisan 1928'de Anayasa'nın bu ikinci maddesini, "*Türkiye Devleti'nin resmi dili Türkçedir Makarrı Ankara kentidir.*" şeklinde değiştirdi. Yapılan değişikliklerin amacı, 1924 Anayasa'nın laik bir içeriğe kavuşturulmasıydı. (Daver, 1973: 30-45) Yönetici elitler, İslam ve en son olarak Menemen Olayı'nda görülen irtica tehlikesini, eski medeniyeti, "*Osmanlı bakiyesini cisimleştirme potansiyeli*" (Bora, 1996: 184) bakımından değerlendirmekte dolayısıyla tehlikeli görmekteydi. Doğuş'un bu tarz yayınlarla elde etmek istediği şey, hurafelerden arınmış laik cumhuriyet vatandaşını yaratmak, yeni bir kamusal düzen oluşturmak sürecine katılmaktı.

Nail Bayer tarafından kaleme alınan "Laikliğin Şümulü" başlıklı makalede "*medeni hayat ancak ideolojik inkılapların mahsulüdür. Kafasında inkılabın alevi bulunmayan bir insanın modern bir yuvası memleketi olamaz. Bugün her Türk şehirlisinin köylüsünün kafası laik ve inkılapçıdır.*" (Bayer, 1939: 27) Yazının devamında geçmişe ait köhne alışkanlıklar ve inançların terk edilmesinin zorunluluğu üzerinde durulduğu gibi, bu inançların gerçek ve öz İslam ile de uyumadığı belirtilir. Yazara göre, Cumhuriyet yönetimi ile her alanda

olduğu gibi din alanında da yapılan düzenlemelerle Türk halkı gerçek dinine kavuşmuştur. Kars Halkevi ve yayın organının halk arasındaki boş inançlarla savaşmak ve yeni hayatın yeni esaslarını halka benimsetmek bağlamında müspet ilimleri ön plana çıkarması da bu yaklaşımla açıklanabilir. Hurafeler ve inkılabın en büyük düşmanı olan irtica ile mücadelenin en etkili yolu halkı aydınlatmaktır.

Ulus devlet inşasında önemli görevleri olan Halkevleri aslında mimarileri ve konumlarıyla da dönemin ideolojik yaklaşımını yansıtır. Michel Foucault'un ifadesiyle iktidar varlığını kentin her köşesine "sessiz geveze" işaret ve şifrelerle beynin yumuşak kıvrımlarına aktarır. Tüm toplumsal mekâna dağıtılmış olan bu sessiz gevezeler her yerde sahne, seyir, işaret, söylev olarak mevcut açık bir kitap gibi okunabilir (Foucault, 1992: 162-163) İktidar bedenleri mekâna yerleştirmede özellikle mimarlıktan yararlanır. Mekân ideolojik aktarımın gerçekleştiği sahnedir. Halkevleri iktidarı temsil eden Cumhuriyet meydanları üzerindeki önemli yapılardan biridir. Yeni yönetim iktidarının damgasını Cumhuriyet meydanları ile kent mekânına vururken, Halkevleri de bu yeni kent merkezini tanımlayan yapılardan biridir. (Yeşilkaya, 2003: 140) Kars Halkevi de Hükümet Konağı, Belediye, Adliye binaları gibi siyasi erkin gücünü simgeleyen yapıların bulunduğu meydana yer alır. Diğer binalarda olduğu gibi Kars Halkevi de iktidara ait işaret ve sembollerin sergilendiği bir mekândır. Bayrak, tabelalar, Atatürk heykelleri (Gür, 2001: 147-166) bunlardan sadece birkaçıdır. Doğuştaki ideolojik içerikli vecizeler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Sık sık yinelenen vecizelerle rejimin özlü sözleri yani simgeleri en ücra köşelere kadar götürmektir. (Yeşilkaya, 2003: 11) "Yeni Türkiye Devleti Milletinin Hükümetinin Birbirini Tamamlayan Bütünlüğüdür.", "Türk inkılabı Asrı Yıla Sığdırdı", "Türk İnkılabı Türk'ün Engin Gücünü Tanıtır", "Yurttaş! CHP Dayandığın En Çetin ve Yenilmez Bir İnan Durkuğudur." (Doğuştaki, Sayı: 19, Mayıs 1935) gibi ideolojik içerikli ifadelerle Doğuştaki, şiddete dayalı olmayan ancak zorlayıcı olan yazının gücünü kullanarak (Lefebvre, 1998: 154) sistemin kendini yeniden üretimi sürecine katkıda bulunur.

## **Sonuç**

Kars Halkevi ve Halkevi dergisi Doğuştaki, cumhuriyet yönetici elitlerinin önderliğinde 1930'larda başlatılan ulusun ve devletin yeniden inşa edildiği süreçte, iktidarın ideolojisinin halka benimsetilerek ulus devletin her yönden inşa edilmesi noktasında Kars ve civarındaki en etkili araçlardan biri oldu. Kemalizm'in ideolojisinin sistemleştirilmesi bağlamında merkezde sürdürülen girişimlerin bir uzantısı olarak kurulan Kars Halkevi, cumhuriyet yönetici elitlerinin belirlediği sınırlar içinde, halkın yeni rejimi benimsemesi ve medenileşmesi için yoğun çaba sarf etti.

Kars Halkevi, yönetici elitlerin toplumu yönetmek ve sistemin sürekliliğini sağlamak noktasında geliştirdikleri egemen söylemlerinin yani ideolojisinin halka inmesinde etkili



bir rol üstlendi. İktidar bilgi arasındaki ilişki açısından da Halkevleri okullardan sonra önemli bir yere sahiptir. İktidar tarafından üretilen bilgi, Kars Halkevi tarafından vatandaşa iletilerek egemen kılınması sağlandı.

Sistemin kendini yeniden üretmesi bağlamında etkili bir ideolojik aygıt olarak değerlendirilebileceğini gördüğümüz genelde tüm Halkevleri ve özelden de Kars Halkevi, cumhuriyetin siyasal bir öznenen çok vazifelerle örülü makbul yurttaş kurgusunda bölgedeki en etkili araçlardan biri oldu. Kars Halkevi, iktidarın belirlediği özellikler doğrultusunda dil, tarih ve ülkü birliği temelinde oluşturulan Türk milli kimliğinin inşa sürecine hem yayın yoluyla hem de diğer faaliyetlerle aktif bir şekilde katıldı.

Kars Halkevi ve Halkevi dergisi, cumhuriyet yönetici elitinin halk nezdinde meşruiyet kazanmasının da önemli araçlarından biridir. O güne kadar yapılan inkılapların ve yeni iktidarın en etkili propaganda araçlarından biridir. Bünyesinde topladığı memur, bürokrat ve aydınlar inkılapların taşıyıcı ve anlatıcısı olduğu gibi, yeni iktidar da konferanslar, tiyatro gösterileri ve Halkevi dergisinin yayınları aracılığıyla halka tanıtılarak meşruiyet kazandırılır. Kars Halkevi'nin faaliyetleri ile sanatın her dalı iktidar ve iktidarın ideolojisi için etkili bir propaganda aracı olarak kullanıldı.

Yeni hayat için yeni bir halkın ve ulusun yaratılması bağlamında iktidarın vazgeçilmez olan denetim ve kontrol noktasında da Halkevleri önemli görevlere sahipti. Kars Halkevi de Kars'ta iktidar denetiminin önemli araçlarından biridir. Halk sadece vazifeleri açısından değil, zihnen olduğu kadar bedenen ve zevkleri konusunda da denetlenir ve kontrol edilir. Halkı canlı tutmak, ona güven vererek yönetici elitler retoriğinde hareket halinde olduğu sık sık belirtilen inkılap için canlı dinamik ve çalışkan yurttaşlar yaratmak öncelikli görevler arasında yer aldı. Dergideki yayınlarla halk çalışmaya teşvik edildiği gibi, halkın sahip olduğu köklü ve büyük tarihten güç alarak özgüven kazanması sağlandı.

Amacı muasır medeniyet seviyesini yakalamak olan modernleşme sürecinde Halkevleri önemli bir yere sahiptir. Yeni ve laik bir yaşam, halkın kadınlı ve erkekli gruplar halinde toplandığı, aydın ve halkın bir arada bulunduğu mekânlar olan Kars Halkevi halkın medeni cihazları, modayı, müziği, sinema ve tiyatroyu yakından takip edeceği bir yer oldu. Kars Halkevi bu özelliği ile halkın görgü ve bilgisinin artmasında önemli bir yere sahip oldu.

Kars Halkevi Cumhuriyet'in makbul köylüsünün yaratılması bağlamında da faaldir. Köylünün vatandaşa dönüştürülmesi, kalkınması Halkevi'nin öncelikli amaçlarındandır. Halkevi faaliyetleri ve Doğu'un yayınlarıyla köylü halk iktidarın ideolojisi doğrultusunda sisteme kazandırılmaya çalışılır.

İsim	İçel			Türk			Kürt			Ermeni			Rus		
	Yekun	Erkek	Kadın	Y	E	K	Y	E	K	Y	E	K	Y	E	K
Kars Mahallatı	8347	4374	3973	8127	4277	3850	-	-	-	13	4	9	158	72	86
Merkez Köyler	12675	6557	6118	7971	4088	3883	4525	2369	2156	-	-	-	-	-	-
Susuz Nahiyesi	7418	3979	3439	4620	2419	2201	2763	1541	5778	-	-	-	-	-	-
Digor Nahiyesi	5249	2849	2400	-	-	-	5249	2849	2400	-	-	-	-	-	-
İçel	33689	17759	15930	20718	10784	9934	12537	6759	5778	-	-	-	-	-	-
Göle Kasabası	800	-	-	800	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Merkez nahiyesi	7121	-	-	3130	-	-	3991	-	-	-	-	-	-	-	-
Okam Nahiyesi	9425	-	-	4923	-	-	4502	-	-	-	-	-	-	-	-
Hocıvan Nahiyesi	6821	-	-	-	-	-	6621	-	-	-	-	-	-	-	-
İçel	24167	-	-	8853	-	-	15314	-	-	-	-	-	-	-	-
Kağızman Kasabası	4116	-	-	4086	-	-	-	-	-	11	-	-	19	-	-
Merkez Nahiyesi	7755	-	-	1097	-	-	6657	-	-	-	-	-	-	-	-
Kötek Nahiyesi	6830	-	-	3530	-	-	3285	-	-	1	-	-	-	-	-
İçel	18701	-	-	8713	-	-	9942	-	-	13	-	-	19	-	-
Poshof Kasabası	853	-	-	853	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Merkez Nahiyesi	10130	-	-	10130	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Çinama Nahiyesi	10189	-	-	9416	-	-	773	-	-	-	-	-	-	-	-
Damal Nahiyesi	6218	-	-	5824	-	-	394	-	-	-	-	-	-	-	-
İçel	27390	-	-	26223	-	-	1167	-	-	-	-	-	-	-	-

Ek-1: Kars Halkevi'nin Hazırladığı Nüfus Sayımı

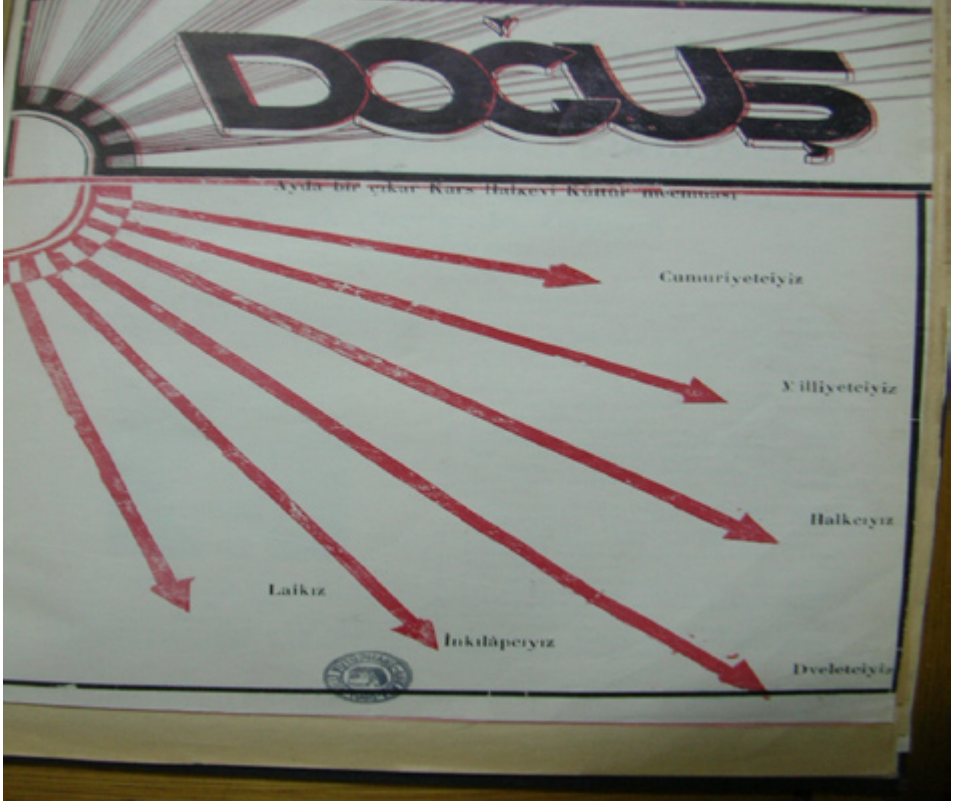
İsim	Malakan			Alman			Katolik			Yahudi			Köy Adedi
	Yekün	Erkek	Kadın	Y	E	K	Y	E	K	Y	E	K	
Kars Mahallatı	34	13	21	6	2	4	4	2	2	5	4	1	-
Merkez Köyler	142	81	61	37	19	18	-	-	-	-	-	-	48
Susuz Nahiyesi	35	19	16	-	-	-	-	-	-	-	-	-	22
Diğor Nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	31
İemal	211	113	98	43	21	22	4	2	2	5	4	1	101
Göle Kasabası	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Merkez nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	28
Okam Nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20
Hoçivan Nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	26
İemal	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	74
Kağızman Kasabası	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Merkez Nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kötek Nahiyesi	14	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
İemal	14	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Poshof Kasabası	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Merkez Nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	31
Çilhama Nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
Damal Nahiyesi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	19
İemal	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	74

Kaza ve Nahiye İsmi	İcmal	Türk	Kürt	Türkmen	Rus	Malakan	Alman	Çerkez	Lezgi	Köy Adedi
Ardahan Kasabası	1621	1618	-	-	3	-	-	-	-	-
Merkez Nahiyesi	6241	5792	449	-	-	-	-	-	-	23
Hanak Nahiyesi	1065	7020	326	3619	-	-	-	-	-	26
Yalnızçam Nahiyesi	5926	5643	272	-	-	-	11	-	-	18
<b>İcmal</b>	<b>24753</b>	<b>20373</b>	<b>1047</b>	<b>3619</b>	<b>3</b>	<b>-</b>	<b>11</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>67</b>
Arpaçay Kasabası	471	451	-	-	20	-	-	-	-	-
Merkez nahiyesi	13549	10531	2453	-	-	565	-	-	-	34
Söreğel Nahiyesi	9811	9811	-	-	-	-	-	-	-	25
Başgedikler Nahiyesi	6415	6063	352	-	-	-	-	-	-	24
<b>İcmal</b>	<b>30246</b>	<b>26856</b>	<b>2805</b>	<b>-</b>	<b>20</b>	<b>565</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>83</b>
Sarıkaş Kasabası	2237	2051	96	-	-	11	-	51	29	-
Merkez Nahiyesi	3485	1390	1256	-	-	-	-	372	440	-
Karakurt Nahiyesi	8794	862	7908	-	-	-	-	24	-	-
Selim Nahiyesi	11866	6547	5284	-	-	-	-	35	-	-
Karaorgan Nahiyesi	4991	2794	1702	-	-	-	-	-	495	-
Bardız Nahiyesi	3342	3084	258	-	-	-	-	-	-	-
<b>İcmal</b>	<b>34688</b>	<b>16727</b>	<b>16504</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>11</b>	<b>-</b>	<b>482</b>	<b>954</b>	
Çıldır Kasabası	430	430								
Merkez Nahiyesi	8732	8732								
Cala Nahiyesi	4185	4185								
Kurtkale Nahiyesi	5518	5518								
<b>İcmal</b>	<b>18865</b>	<b>18865</b>								

Ek 2: Kars Halkevi'nin İlk Yıllardaki İdari Kadrosu



Ek 4: Kars Halkevi Dergisi Doğuş'un Altı Okulu Kapağı



## KAYNAKÇA

- Aksoy, Ömer Asım, **Atatürk ve Dil Devrimi**, Ankara 1963
- Alp, Tekin, **Kemalizm**, İstanbul 1936
- Alp, Tekin, **Kemalizm**, İstanbul 1936
- Althusser, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, İstanbul 1989
- Altuğ, Salim, “*Ne Mutlu Sana Türk Kadını*”, **Doğuş**, Sayı: 15 (İkinci Kanun/Aralık 1935)
- Ankara Üniversitesi Haftası Kars**, Ankara 1944
- Aras, Fuat, “*Bayram Tatilleri*”, **Doğuş**, Sayı:7 (Mayıs 1934)
- Arslan, Nebahat Oran, “*Türk Ocağından Halkevine Geçişte Bir Örnek: Kars Halkevi*” Kafkas Üniversitesi **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: I (Bahar 2008)
- Aydoğan, Erdal, “*Doğuda Bir Kültür Ocağı Kars Halkevi*” Atatürk Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, **Atatürk Dergisi**, (Ocak 2006)
- Aykut, Mehmet Şeref, **Kamâlizm**, İstanbul 1936
- Balibar, Etine, “*Ulus Biçimi: Tarih ve İdeoloji*” **İrk, Ulus, Sınıf**, Der. Etine Balibar, Immanuel Wallerstein, Çev. Nazlı Ökten, İstanbul 1993
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, **Halknevi**, Ankara 1950
- Başar, Ahmet Hamdi, **Atatürk’le Üç Ay ve 1930’dan Sonra Türkiye**, Ankara 1981.
- Başkaya, Fikret, **Paradigmanın İflası**, İstanbul 1991
- Bayer, Nail, “*Laiikliğin Şümülü*”, **Doğuş**, Sayı: 42 (Haziran 1939)
- Behar, Büşra Ersanlı, **İktidar ve Tarih**, İstanbul 1992
- Benedict Anderson, **Hayali cemaatler, Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, İstanbul 1995
- Bilgin, Nuri, **Kolektif Kimlik**, İstanbul 1995
- Bora, Tanıl, “*İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği*”, **Toplum ve Bilim** (Kış 1996)
- Cantek, L. Funda Şenol, **Yabanlar ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara**, İstanbul 2003
- CHF Halkevleri Talimatı**, Ankara 1932, s.3.
- CHP Halk Hatıpları Teşkilatı Talimatı**, Ankara 1932
- CHP Halkevleri 1935**, Ankara 1936
- CHP Halkevleri Talimatnamesi 1938**, Ankara 1938
- CHP, Halkevleri Talimatnamesi 1938**, Ankara 1938
- Connerton, Paul, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Çev. Alaeddin Şenel, İstanbul 1999
- Copeaux, Etienne, **Türk Tarih Tezinden Türk İslam Sentezine**, İstanbul 1998
- Cumhuriyet Halk Fırkası Katibiumumiliğinin Fırka Teşkilatına Umumi Tebligatı**, Mayıs 1931’dan Birinci Kanun 1932 Nihayetine Kadar, Cilt: I, Ankara 1932
- Cumhuriyet Halk Fırkası Programı**, Ankara 1931
- Çeçen, Anıl **Halkevleri**, Ankara 1990
- Daver, Bülent, **Türkiye Cumhuriyeti’nde Laiklik**, Ankara 1973
- Davison, Andrew, **Türkiye’de Sekülerizm ve Modernlik**, İstanbul 2002
- Dülger, Bahadır, “*Bizim Devrimiz*”, **Doğuş**, Sayı: 58 (Temmuz 1941)
- Engin, “*Bir Türk Musikisi İçin*”, **Doğuş**, Sayı: 30 (Temmuz 1936)
- Engin, “*Musiki İnkılabımız: Şark ve Garp Musikileri*”, **Doğuş**, Sayı: 15 (İkinci Kanun/Ocak 1935)
- Engin, Saffet, **Kemalizm İnkılabının Prensipleri**, İstanbul 1938
- Erim, A. İlhan, “*Ulusal Egemenlik*”, **Doğuş**, Sayı: 28 (Nisan 1936)
- Ertan, Timuçin Faik, **Kadrocular ve Kadro Hareketi**, Ankara 1994
- Foucault, Michel, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul 1992
- Giritlioğlu, Fahir, **Türk Siyasi Tarihinde Cumhuriyet Halk Partisinin Mevkii**, Ankara 1965, Cilt: I
- Gobi, A. Cevat “*Halkevi ve Türk Gençlerinin Ön İşi*”, **Doğuş**, Sayı: 20 (Haziran 1935)
- Gobi, A. Cevat “*Şive Meselesi*”, **Doğuş**, Sayı: 29 (Haziran 1936)
- Gobi, A. Cevat, “*Altı Büyük Ülkümüz: Devletçiyiz*”, **Doğuş**, Sayı: 24 (Birinci Teşrin/Ekim 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*Altı Büyük Ülkümüz: Devrimciyiz*”, **Doğuş**, Sayı: 27 ( İkinci Kanun/Ocak 1936)
- Gobi, A. Cevat, “*Altı büyük Ülkümüz: Halkçıyız*”, **Doğuş**, Sayı: 23 (Eylül 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*Altı Büyük Ülkümüz: Laikiz*”, **Doğuş**, Sayı: 25 (İkinci Teşrin/Kasım 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*Altı Büyük Ülkümüz: Ulusçuyuz*”, **Doğuş**, Sayı:22(1 Ağustos 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*En Büyük Varlık Sağlıktı*”, **Doğuş**, Sayı: 8 (Haziran 1934)

- Gobi, A. Cevat, “*Muhit Terbiyesi*”, **Doğuş**, Sayı: 6 (Nisan 1934)
- Gobi, A. Cevat, “*Altı Büyük Ülkümüz: Cumhuriyetçiyiz*”, **Doğuş**, Sayı: 21 (Temmuz 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*CHP Prensipleri*”, **Doğuş**, Sayı: 19 (Mayıs 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*Halkevleri Konferansları*”, **Doğuş**, Sayı: 18 (Nisan 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*İçtimai Hastalıklardan Kumar*”, **Doğuş**, Sayı: 6 (Nisan 1934)
- Gobi, A. Cevat, “*Köy İnkılabı*”, **Doğuş**, Sayı: 18 (Nisan 1935).
- Gobi, A. Cevat, “*Muhit Terbiyesi*”, **Doğuş**, Sayı: 6 (Nisan 1934)
- Gobi, A. Cevat, “*Tekâmül Nasıl Olmalıdır*”, **Doğuş**, Sayı: 2 (Birinci Kanun 1933)
- Gobi, A. Cevat, “*Telkinin Eğitimdeki Rolü*”, **Doğuş**, Sayı: 32 (Eylül 1936)
- Gobi, A. Cevat, “*Ulusal Yükseliş*”, **Doğuş**, Sayı: 16 (Şubat 1935)
- Gobi, A. Cevat, “*Mekteplerde Disiplin*”, **Doğuş**, Sayı: 38 (Haziran 1938)
- Gobi, Ahmet Cevat, “*Doğuş*”, **Doğuş Kars Halkevi Dergisi**, Sayı: 1 (29 Birinci Teşrin /Ekim 1933)
- Gökalp, Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul 1987, s.40-45.
- Gökalp, Ziya, “*Hars ve Medeniyet*”, **Yeni Mecmua**, Sayı: 1-67 (Ocak 1923).
- Gümüşoğlu, Firdevs, **Ülkü Dergisi ve Kemalist Toplum**, İstanbul 2005, s.150.
- Gür, Faik, “*Atatürk Heykelleri ve Türkiye’de Resmi tarihin Görşelleşmesi*”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 90 (Güz 2001), s.147-166.
- Güz, Nurettin, **Tek Parti İdeolojisinin Yayın Organları Halkevleri Dergileri**, Ankara 1995.
- Halkevleri Çalışma Talimatnamesi 1940**, Ankara 1940
- İğdemir, Uluğ, **Halkevleri Kütüphaneleri İçin Rehber**, İstanbul 1939.
- İnan, Afet, **Medeni Bilgiler ve Mustafa Kemal Atatürk’ün El Yazıları**, Ankara 1969
- Karadağ, Nurhan, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)**, Ankara 1998.
- Karaömerlioğlu, Asım, **Orda Bir Köy Var Uzakta, Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem**, İstanbul 2006
- Keyman, Fuat, İcduygu, Ahmet, “*Türk Modernleşmesi ve Ulusal Kimlik Sorunu*”, **75 Yılda Tebadan Yurttaş Doğru**, Tarih Vakfı Yurt yayınlar İstanbul 1999
- Kongar, Emre, **Atatürk ve Devrim Kuramları**, Ankara 1981
- Köker, Levent, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul 1990
- Küçükca, Necip Ali, “*Halkevleri*” **Ülkü**, C.II, No.9 (Ekim 1933).
- Lefebvre, Henri, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul 1998
- Lokman Dayı, “*Şehirlerden Köylere Doğru*”, **Doğuş**, Sayı:2, (Birinci Kanun/Aralık 1933).
- Necmettin, “*Zalim Temurlenk*”, **Doğuş**, Sayı: 11 (Eylül 1934)
- Özacun, Orhan, “*Halkevlerinin Dramı*”, **Kebikeç**, Sayı:3, (Nisan 1996)
- Özataç, M. Ali, “*İçtimai Hayatta Terbiye*”, **Doğuş**, Sayı: 44 (Ağustos 1939)
- Parla, Taha, **Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları**, Cilt: 2, İstanbul 1991
- Parla, Taha, **Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları: Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP’nin Altı Ok’u**, İstanbul 1995,Cilt:3
- Parlak, İsmet, **Kemalist İdeolojide Eğitim, Erken Cumhuriyet Dönemi Tarih ve Yurt Bilgisi Ders Kitapları Üzerine Bir İnceleme**, Ankara 2005
- Peker, Recep, “*Konuşunuz Konuşturunuz*”, **Ülkü**, Sayı: 1 (Şubat 1933)
- Sarıkaya, Makbule, “*Doğuş’un Kars’ın Sosyo Kültürel Gelişimine Katkısı*” Serhat Kültür, Aralık 2005
- Saygın, Eyüp, “*Halkevlerinde çalışmak Bir Vazifedir*”, **Doğuş**, Sayı: 2 (Birinci Kanun/Aralık 1933)
- Seyrani, A., “*Fert Halinde Cemiyet*”, **Doğuş**, Sayı: 10 (1 Ağustos 1934)
- Sıtkı, Zakir, “*Tarih ve Cumhuriyet*”, **Doğuş**, Sayı: 13 (İkinci Teşrin/Kasım 1934)
- Söylevler, 1932-1942** Halkevleri ve Halkodalarının Yıldönümünde Verilmiştir. Ankara 1942
- Şakiroğlu, Mahmut H., “*Halkevleri Dergileri ve Neşriyatı*”, **Kebikeç**, Sayı: 3 ( Nisan 1996)
- Şimşek, Sefa, **Bir ideolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951**, İstanbul 2002
- Gümüşoğlu, Firdevs, **Ülkü Dergisi ve Kemalist Toplum**, İstanbul 2005
- Talınlı, Hüseyin, “*Halkevlerinin Yıldönümü*”, **Doğuş**, Sayı: 17 (Mart 1935)
- Tekeli, İlhan – İlkın, Selim, **Bir Cumhuriyet Öyküsü Kadrocuları ve Kadroyu Anlamak**, İstanbul 2003.
- Timur, Taner, **Türk Devrimi ve Sonrası**, Ankara 1994
- Toksoy, Nurcan, **Halkevleri Bir Kültürel Kalkınma Modeli**, İstanbul 2007
- Toprak, Zafer, “*İttihat ve Terakki’nin Paramiliter Gençlik Örgütleri*” **Boğaziçi Dergisi**, Cilt: 7 (1979)



- Tunaya, Tarık Zafer, **Türkiye’de Siyasal Partiler**, İstanbul 1989, Cilt: I
- Tunçay, Mete, **Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek Parti Yönetimi’nin Kurulması (1923–1931)**, Ankara 1981
- Türkeş, Mustafa, **Kadro Hareketi Ulusçu Sol Bir Akım**, İstanbul 1999
- Türkoğlu, Ömer, “*Halkevlerinin Kuruluşu Amaçları, Örgütsel Yapısı ve Bazı Uygulamaları*”, **Kebikeç**, Sayı:3, (Nisan 1996)
- Uyar, Hakkı, “*Resmi İdeoloji Ya da Alternatif resmi İdeoloji Oluşturmaya Yönelik İki Dergi: Ülkü ve Kadro Mecmualarının Karşılaştırmalı İçerik Analizi*”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 74 (Güz 1997)
- Üstel, Füsun, **Makbul Vatandaş’ın Peşinde II. Meşrutiyet’ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, İstanbul 2004
- Yağmurdereli, Nesip,, “*Köye ve Köylüye Dair*”, **Doğuş**, Sayı: 40 (Ağustos 1940)
- Yaver, İsmail, “*26 Eylül*”, **Doğuş**, Sayı: 13 (İkinci Teşrin /Kasım1934).
- Yeşilkaya, Neşe G. **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, İstanbul 2003
- Zorlutuna, H. N, “*Öğretmenin Öğütlerinden*”, **Doğuş**, Sayı: 29 (Haziran 1936).

## Özet

Halkevleri, Cumhuriyet yönetici elitinin ulusu, Kemalizm’in prensipleri doğrultusunda yeniden inşa ettiği yıllarda kuruldu. 1930’daki Serbest Fırka denemesi yönetici elitlere, aslında 1923’ten sonra ard arda gündeme getirilen inkılapların halk tarafından yeterince benimsenmediğini gösterdi. Halkevleri, kuruldukları illerde ve çevresinde bu eksikliği gidermek amacıyla yetişkinlerin eğitimine yoğunluk vererek çalışmalarına başladı. Kars Halkevi ve Halkevi dergisi Doğuş da Kars ve çevresinde inkılabın ideolojisinin yani Kemalizm’in prensiplerinin halka açıklanması ve benimsetilmesi noktasındaki en etkili araçlardan biri oldu.

**Anahtar Kelimeler:** Halkevi, Kars Halkevi, Kemalizm, İnşa dönemi

## THE ROLE OF THE PEOPLE’S HOUSES OF KARS AND THE PERIODICAL OF DOĞUŞ IN GETTING THE SOCIETY ACCEPT THE IDEOLOGY OF REPUBLIC

## Abstract

People’s Houses were founded during the years when the governing elites of the Republic reconstructed the nation in accordance with the principles of Kemalism. The trial of Serbest Fırka in 1930s proved to the governing elites that the reforms consecutively brought up after 1923 were not actually adopted by the society. People’s Houses started their action in the cities they were founded and in their surroundings by giving importance to the education of the adults in order to make up for this deficiency. People’s Houses of Kars and its periodical *Doğuş* proved to be one of the most effective instruments in Kars and its surroundings explaining the ideology of revolution, namely the principles of Kemalism to the society and getting the society accept them.

**Keywords:** People’s Houses, People’s Houses of Kars, Kemalism, The period of construction.

# BENLİKTEKİ KAÇIŞIN ÖYKÜSÜ: ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI

**Tülin Arseven\***

*Bir garip rüyâ rengiyle  
Uyuşmuş gibi her şekil,  
Rüzgârda uçan tüy bile  
Benim kadar hafif değil.\*\**

Ahmet Hamdi Tanpınar, tekdüzeliğe düşmeyerek her zaman kendisi kalmayı başarmış bir yazardır. O, romanlarında olduğu gibi görünen ile görünmeyenin ardını araştıran, kimi fantastik boyutta olan, az sayıdaki öyküsüyle Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* gibi fantastik öykülerinin anlaşılması için uzun zaman geçmesi gerekmiştir.

Tanpınar rüya, gerçek, zaman olgularının tartışıldığı öykülerini, psikolojik yoğunluk, şaşırtıcı semboller ve soyutlama yaklaşımlarıyla, derinlikli, çağrışımı bol bir alana yerleştirir.

\*  
Doc.Dr.Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fak. Öğretim Üyesi

\*\*Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ne İçindeyim Zamanın*, (Fuat 1992: 69).

Elbette bütün bunlar sanatta peşinde olduğu “rüya estetiği” anlayışının bir tezahürüdür. Ö öykülerinde hep bir “güzellik yaratmak” peşindedir. Çünkü ona göre öykü, hayat güzelleşsin diye yazılmalıdır. Rüyanın, masalın, korkunun hatta yalanın sanatı güzelleştiren unsurlar olduğunu düşünür ve öyküsünü bu öğelere yaslar. Anlattığı her şeyi (hayatın kendisini) folklor olmaktan çıkarıp sembollerle sanat (öykü) katına çıkarır. Ama bu güzellik her zaman yoğun bir dikkatin ve bir düşüncenin dışlaşmasıyla oluşur. Öyküleri öylesine sağlam, üzerinde inceden inceye düşünülmüş bir yapıdadır ki, sanki her satırına tüm düşünsel, sanatsal, felsefi görüşlerini sığdırmaya çalışır (Tosun : Hece Öykü) .

Genelde kahramanları, gidişattan memnun olmayan, boşlukta insanlardır. Bu insanlar, uyku ile uyanıklık arasında gördükleri hayallerden, rüyalardan bir yol, bir iz bulmaya çalışırlar. Bu anlamda rüyalar onlar için kendilerinden kaçma, kapandan kurtulma, gerçek hayatlarında ulaşamadıkları amaçlarına ulaşma girişimleridir (Tosun: Hece Öykü). Tanpınar’ın estetiğinin temelini rüya kavramı oluşturur, ancak söz konusu olan bizzat rüya değildir. Bu bir çeşit, hayatı ve sanatı değerlendirilme tarzıdır ve tıpkı rüyalarda olduğu gibi birtakım intibalara yer vermektir. Rüyanın kendisinden ziyade rüyalara içimizde refakat eden duyguyu mühim kabul eden Tanpınar’ı bu bakımdan iyi anlamak gerekir. Şiir, hikâyeye ve romanlarının pek çoğunda rüya, bir imaj, bir motif veya alegorik-sembolik bir figür olarak görüldüğü gibi, biri büyük (Abdullah Efendinin Rüyaları), diğeri küçük (Rüyalar) iki hikâyesinin de adını ve konusunu oluşturur (Okay 1998: 220).

Tanpınar’ın sanatında hakim olan anlayış, eşya ve olayları katmanlaşmış bir rüya perdesi altından seyrediyor olmasıdır. Onun kadar eşya ve olaylara sisli bir atmosferden bakan bir başka şair yok gibidir (Ayaydın 2005 : 147). Tanpınar’ın sanatının temelini oluşturan en önemli unsurlardan biri de kendi olmaktır. Tanpınar “*Bir insan kendisini ancak hayatının küçük meselelerinden sıyrıldığı, yahut da onları zihnî bir şekle soktuğu zaman bulabilir.*” (Enginün 2003: 311) diyerek kendi olmanın/olabilmenin yolunu gösterir.

Tanpınar’ın sanatının bir başka köşe taşı ise, “zaman” ile olan problemidir. *Ne İçindeyim Zamanın* adlı şiirinin,

*Ne içindeyim zamanın,  
Ne de büsbütün dışında,  
Yekpâre, geniş bir ânın  
Parçalanmaz akışında.*

dizelerinde ifadesini bulan bu sorun, yazarın bütün eserlerinde bir şekilde görülür. Tanpınar’ın zaman kavramında yaşadığı ikilik *Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda* bir anlamda kişilik bölünmesi olarak karşımıza çıkar. Bu öykü geçmiş- hal ve gelecek arasındaki gelgitlerin bir yansıması gibidir. Tanpınar da *Asıl Kaynak* başlıklı deneme yazısında,

*“Bizim için asıl olan miras, ne mâzidedir, ne de Garp’tadır; önümüzde çözülmemiş bir*

*yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yorulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın zarurî yol uğrakları gibi değil, temel olarak kabul ettiğimiz zaman tarihin ve hususî coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz.”*

demektedir (Tanpınar 1970: 35). Yukarıdaki ifadesiyle önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayat ve onun getirdiği meseleler Tanpınar’ın sanatında belirleyici bir başka önemli unsurdur. Özetle söylemek gerekirse Tanpınar’ın öykücülüğünün temelini rüya ve zaman kavramlarıyla geçmiş ile hal arasındaki ikilik ve bunların neden olduğu durumlar oluşturur. Bu çalışmada bu kavramlar üzerinden hareketle gerçekte bir “ben”den kaçış öyküsü olan *Abdullah Efendinin Rüyalari* değerlendirilme yoluna gidilecektir.

Her edebi eser yazarından izler taşır. Ancak roman veya öykü kahramanları ile yazarın bire bir aynı kişi olduğunu savunmak doğru bir yaklaşım değildir. Bu konuda pek çok eser ve eser incelemesi üzerine çok sayıda tartışmaya rastlanmaktadır. Kimi araştırmacı, metnin doğru ve iyi anlaşılması için yazarı dikkate almamak, böylece *sanatçının şöhret ve gölgesinin metnin üstüne düşmesini engellemek* gerekmektedir, demektedir (Kolcu 2008: 131,132). Yazara veya okura dönük okumalarda ise yazar ile öykü kahramanı arasındaki ilişkinin sorgulandığı görülür. *Abdullah Efendi’nin Rüyalari*’nin da yazarından izler taşıdığını söylemek mümkündür. Ancak aynı zamanda öykünün kahramanı Abdullah Efendi’nin yazarından bağımsız bambaşka bir karakter olduğunu da unutmamak gerekir.

*Abdullah Efendi’nin Rüyalari* adlı öykü mekan ve şahıs kadrosuna dair bilgilerin verilmesiyle başlar. Öyküde karşılaşılan ilk mekan bir meyhanedir. Bir masada aralarında öykünün başkişisi olan Abdullah Efendi’nin de bulunduğu beş kişi oturmaktadır. Diğer masalarda da çeşitli sayılarda birçok kişi yer almaktadır. Beş arkadaş hayli neşelidirler ve ne bulurlarsa içip gülüşmektedirler. İçilen içkinin niteliği birkaç satır sonra anlaşılır. Diğer masalarda oturanların bu beş kişinin neşeli ve gürültücü davranışlarına alkolü mazeret saydıkları belirtilerek içilen içkiye bir açıklık getirilir (s.5). Alkol, bu öyküde son derece önemli bir işleve sahiptir. Çünkü olay örgüsünün hareket noktasını bir adamın gerçek ile düş arasındaki gelgitleri oluşturmaktadır. Bu gelgitlere zemin hazırlayan da alkolün insanın bilincine yaptığı etkidir.

*Abdullah Efendi’nin Rüyalari* madde-ruh, gerçek-hayal ikileminde yaşayan bir adamın sürrealist öyküsüdür. Öyküde geçen olaylar, düş ile gerçek arasında bir yerde durmaktadır. Her ne kadar öykü, başlığıyla okura kurgunun bir “rüya” atmosferi içinde düzenlendiği bilgisini verse de gerçek biraz farklıdır. Öykü, anlatılanların gerçek mi, hayal mi, bilinç akışı mı, rüya mı olduğu fark edilemeyecek kadar iyi bir biçimde kurgulanmıştır. Kurguyu biçimlendiren bütün olaylar gerçek dışıdır. Gerçek olan, gerçek olduğu düşünülen tek varlık Abdullah Efendi’dir, o da aslında kurgusal bir varlıktır. Öykünün gerçektışı olay örgüsü içinde yaşanılanların bir rüya olduğuna dair herhangi bir bilgi, bulgu yer almamaktadır. Uyku ve uyanmak sözcükleri gerçek anlamıyla öyküde ender olarak kullanılmaktadır. Daha çok bilinçaltına iniş, uykudan uyanmakla eş tutulmaktadır:

*“Herkes onu beğeniyordu. Artık bütün istihfaflar bitmiş, büyük bir takdir başlamıştı. Bütün bunları düşünürken, birdenbire nasıl oldu da meyhanede bulunan diğer müşterilere bakmağa başladı? İhtimal kendi içinde olan bu değişikliğin aksülâmelini etrafta da görmek istiyordu: işin doğrusu, burasını sonraları kendisi de hatırlamadı; yalnız bildiği bir şey varsa, o esnada bir uykudan, tuhaf, ağır bir uykudan uyanmış gibi bir hal, bir nevi yükü üzerinden atmış olanlara mahsus bir hafiflik içinde olduğu idi.” (s.7)*

Öykünün sonuç bölümünde Abdullah Efendi'nin bir rüyadan uyanacağı, yaşanan bu gerçekdışı durumların ve oluşan dünyanın olağan olana döneceği beklentisi oluşmaktadır. Bu beklentiye yol açan ise öykünün başlığıdır. Ancak sonuç bölümünde Abdullah Efendi'nin bir uykudan, kötü bir rüyadan uyandığına dair bir bilgi yoktur. Öykü,

*“Abdullah ‘biçare budala...’ diye onu azarlamak istedi, fakat hiçbir kelime söylemedi, sadece pencereye koştı, sokağa baktı. Fakat kirlı bir sabahın aydınlattığı yolda ne billür sürahi parçası, ne de küçük su birikintisi vardı. Sadece son derece muztarip ve yorgun halli bir adamın ağır adımlarla köşeyi döndüğünü gördü. Ona öyle geldi ki bu kendisi, yani Abdullah Efendi idi.” (s.47).*

cümleleriyle son bulur. Buradan hareketle yaşananların bir düş olup olmadığını söylemek zordur. Yazar, öyküde anlam boşlukları bırakmış, okurun duygu ve düşünce dünyasında bütün bir öykünün yeniden yaratılmasını sağlamıştır. Bir başka anlam boşluğu da madde-ruh ikilemi üzerinden Abdullah Efendi'nin kişiliğinde yaratılmıştır. Buna bilinç-bilinçaltı çatışması demek de mümkündür. Eserde okur, hem iç içe geçmiş hem de birbirinden bağımsız iki ayrı Abdullah Efendi ile karşılaşır. Bu noktada da iki ayrı benliğin varlığından söz edilebilir. Öykünün ilk başında her iki benlik de bir maddede/bedende yer alır ve herhangi bir ayırım, benlik çatışması gibi bir problem söz konusu değildir. Arkadaşlarıyla eğlendiği meyhanede, Abdullah Efendi alkol alır ve benliğin bölünme süreci başlar. Bir bedende yer alan iki ayrı ruh dünyası tek varlıkken ayrışmaya başlar. Bu aşamada yazar yine anlam boşlukları yaratmaya devam eder. Her şeyden önce Abdullah Efendi kendisinden memnun olmayan, kişiliği oturmamış, kendi kendisiyle kavgalı bir adamdır. Özgüveni olmayan, toplum içinde alay edilme, yanlış bir davranış sergileyip eleştirilme korkusuyla yaşayan, kendini de bu nedenle kısıtlayan bir kişilik yapısı vardır. Sürekli olarak kendi iç dünyasında yaşar (s.5). İçine kapanıktır ve otokontrolü çok yüksektir. Bu durum öyküde şöyle anlatılır:

*“Kendisine bir nevi hafiflik gelmiş, denilebilir ki dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmanın boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuştu. Bu cins adamlarla zaman zaman olduğu gibi o da bu müstesna ânın kıymetini biliyor ve kendisini diğer insanlar arasına karışmış görmekten saadet duyuyordu. Evet, şimdi o da etrafındaki rahat neş'eye kendisini bırakmış, biraz evvel meyhaneye gelirken beraberinde taşıdığı ruh hâletinden ayrılmış olmanın hazzı içinde konuşuyor, eğleniyor, hatta ufak ve çok hesaplı tecrübeler halinde arkadaşlarını taklit ediyor, yani zamanına göre*

*mütearrız, yahut sinik olmaya çalışıyor; nükte yapıyor; hicvediyor; hilkatlen korkak yaratılmış bir insanın tehlikeli bir gece yolculuğunda kafilenin en önünde yürümüş olmaktan duyacağı muğlak bir zevk içinde açık saçık şeyler bile anlatıyordu.” (s.5,6)*

Burada alkolün etkisiyle Abdullah Efendi'nin otokontrolü kaybettiği, bilinçaltının bilincine galip gelmeye başladığı görülür. Ancak hakim anlatıcı bakış açısıyla kurgulanan bu öyküde anlatıcı araya girerek “*Şüphesiz ki yarın sabah bu yaptığı şeylerden iğrenecek, bu geceyi israf edilmiş bir zaman gibi addedecek ve kendisini küçük bulacaktı.*” (s.6) sözleriyle okuru, Abdullah Efendi'nin bilincinin etkisinde kaldığı ve bilinçdışı davranış sergilediği zaman arasında doğru olanın ne olduğu konusunda uyarır. Buradan hareketle yazarın, kişinin bilinçaltının su yüzüne çıktığı durumlarda sergilediği davranışları daha sonra utanılacak bir konu olarak algıladığını söylemek de mümkündür. Öykünün bütününe bakıldığında yazarın burada anlam boşluğu bırakmamayı tercih ettiği söylenebilir. Ancak dikkati çeken “yarın” sözcüğünün bir uykudan uyanmadan öte gerçek bir zaman dilimin varlığını düşündürmesidir. Yazar, düş-gerçek ikilemi yaratarak kurgunun ileriki aşamalarında gerçeküstü olaylara zemin hazırlamaktadır. Yine burada dikkati çeken bir diğer nokta, Abdullah Efendi'nin mevcut kişiliğiyle olmasını arzu ettiği kimliğinin çatışmasının su yüzüne çıkmaya başlamasıdır. Öyküyü kuran asıl olaylar da bu çatışma üzerinedir. Ne zaman ki Abdullah Efendi'de alkolün daha doğrusu sarhoş oluşun etkisiyle bilinç ortadan kalkar, asıl olaylar zinciri ve asıl öykü de o zaman ortaya çıkar. Bilincin kaybolup, bilinçaltının su yüzüne çıkışı ise “*Bu akşamın fevkalâdeliği, bu kibirli ev sahibinin belirsiz bir şekilde sızmağa başlamasında, hüviyetindeki nüfuzlu ve sert tarafı kaybetmiş, yumuşamış hissini vermesindeydi.*” (s.6) cümlesinde “akşamın fevkalâdeliği” tamlamasında ifadesini bulur.

Öyküde dikkat çeken bir başka önemli nokta ise yazarın hakim anlatıcı aracılığıyla Abdullah Efendi ve benzeri insanlara karşı bakış açısını ortaya koymasıdır. Abdullah Efendi'nin açmazı, kendisi olmaktan kurtulamamasında saklıdır. Çünkü o, kendisi olmaktan memnun değildir. Bu memnuniyetsizliğin altında ise “olduğu” ve “olmak istediği” şeklinde ikiye ayırdığı bir benliğin varlığı yatmaktadır.

*“Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayri memnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi. Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sâkini... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranydı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyircinin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğini bütün ömrünce görecekti. Ah, onu uyutabilseydi, bir an için o sarhoş olsaydı! O zaman bütün işler değişecek ve Abdullah bu sofrada ve hayatın bütün sofralarında yepyeni bir adam olacaktı. Bu akşamın fevkalâdeliği, bu kibirli ev sahibinin belirsiz bir şekilde sızmağa başlamasında, hüviyetindeki*

*nüfuzlu ve sert tarafı kaybetmiş, yumuşamış hissini vermesindeydi. Onun içindir ki Abdullah geniş, ağır ve kaypak halkalarını bütün vücuduna doladıktan sonra, zehirli dişini en can alacak yerine geçirmeğe hazırlanan bir yılanın ayaklarının ucunda birdenbire uyuyup kaldığını gören bir çöl yolcusunun inanılmaz zevinci içinde kadeh kadeh üstüne içiyordu.” (s.6,7)*

Yukarıdaki paragrafta dikkati çeken Abdullah Efendi ve Abdullah isimlerinin kullanılışıdır. Abdullah Efendi, bilinci; Abdullah bilinçaltını simgelemektedir. Öyküde ikiye ayrılmış benlikten söz edilirken, “**Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sâkini... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı.**” sözlerine yer verilmesi tesadüfi değildir. Bu tanımlama bilinç ve bilinçaltını açıkça ortaya koymaktadır. Öykünün bütünü gözden geçirildiğinde kurgunun ve olay örgüsünün bu alt ve üst bilince göre oluşturulduğu görülür.

*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, rakamlarla adlandırılmış toplam sekiz bölümden oluşur. 1 numaralı bölümde Abdullah Efendi'nin otokontrolü yüksek kişiliği ile alkolün etkisiyle dışa vuran bilinçaltının ayrışması çizilir. Bu kısımda bir adamın bir akşam arkadaşlarıyla birlikte bir meyhanede eğlenmesi ve alkol alması yer alır ki oldukça olağan bir durumdur. Aynı zamanda bir geriye dönüş olan 2 numaralı bölümden itibaren Abdullah Efendi'nin bilinçaltı devreye girer. Bundan sonra olay örgüsünde yaşananlar gerçekdışı bir hal alır, ama alkolün etkisi özellikle vurgulanır. Hatta Abdullah Efendi'nin o anda gördüklerinin oldukça basit olduğu söylenir. Ancak Abdullah Efendi, sarhoştur ve gördükleri ona bir an için korkunç ve imkansız olarak görünür. Abdullah Efendi'nin gördüğü gerçekte algılamaya bağlı bir durumdur. Çünkü o, meyhanede bir masada oturan çiftin birbirine âşık olduklarını varsayar. Bu önyargı ile yaklaşarak bu çifti izler. Abdullah Efendi'yi hayal kırıklığına uğratan, kadının ayaklarıdır. Kadının ayaklarına baktığında mütevazı ve terbiyeli bir biçimde âşığını sessizce dinleyen bir çift ayak görmeyi beklerken, dizlerine kadar açılmış, gösterişli bir çift bacak görür. İşte o anda Abdullah Efendi'nin iç dünyası allak bullak olur. Abdullah Efendi'nin bu kadın karşısındaki duyguları anlatıcı tarafından şu sözlerle aktarılır:

*“Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahlûk, Abdullah Efendi'yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı. Bu acayip tesadüf, lüzumsuz bir tecessüsle birdenbire yakaladığı bu sır, onda alkolün verdiği uyuşukluğu gidermekle kalmamış, büsbütün başka bir şey, âdeta ifadesi güç bir değişiklik yapmıştı. Birdenbire Abdullah, kendisi için hayatın artık sırrı kalmadığını görerek korktu.” (s.8,9)*

Sınırlar ortadan kalkınca, bilinçaltı dışa vurmakta ve Abdullah Efendi her şeyi bu bağlamda görmeye başlamaktadır. Burada iç dünyada bir özgürleşme söz konusudur. Bu özgürleşmeyle, bilincin kontrol edilemezliğiyle birlikte yaşanan olaylar gerçeküstü hale gelmeye başlar. Ancak dikkati çeken bir başka nokta şudur: Lokantada oturan kadının Abdullah Efendi tarafından algılanış biçimi ve bu algı sonucu hissettikleridir. “*Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahlûk, Abdullah Efendi'yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı.*” (s.8)

cümleri üzerinde durulmaya değer niteliktedir. Çünkü bacakları ve dudakları ayrı ayrı konuşan kadın imgesi, davranışlarında samimi ve dürüst olmamayı, karşısındakini yanıltmayı/kandırmayı anlatmaktadır. Bu tarz bir kadın ise Abdullah Efendi için bir ifritten, karışık bir mahluktan daha korkunçtur. Böylece Abdullah Efendi'nin bilinçaltının derinliklerinden bir yara daha su yüzüne çıkmaya başlar. Henüz öykünün 2. bölümüdür ve bir şey söylemek için erkendir, ama bu durum Abdullah Efendi'nin kadın-erkek ilişkileri noktasında bir problemi olup olmadığı sorusunu akla getirir. Burada yine üzerinde durulması gereken nokta, bilinçaltının dışavurumunun Abdullah Efendi'ye hissettirdikleridir. Görünenin arkasını, görünmeyeni görüyor olmak, hayatın sırrının kalmadığını anlamak onu korkutur (s.9). Yazar, burada yine anlam boşluğu bırakmakta, okurun kafasında ikircikli sorular uyandırmaktadır. Dışa vuran nedir? Abdullah Efendi'nin bilinçaltı mı? Dış dünyada, Abdullah Efendi'nin çevresindeki varlıkların görünmeyen yüzleri, bilinçaltları mı? Açığa çıkan, meyhanede dudakları ile ayakları başka başka şeyler anlatan kadının içyüzü müdür? Yoksa kadın gerçekte tek bir görüntü sergilemekte ama Abdullah Efendi onu farklı bir gözle mi algılamaktadır? Bu soruların yanıtı hemen birkaç satır sonra gelir. Öyküde Abdullah Efendi'nin insanlar ve eşya ile olan ilgisinin yüzeysel bir düzeyde kalmayacağı, çok daha derin ve çok başka bir seviyeye çıkmasından bütün ömrü boyunca korku duyduğu belirtilir (s.9). Ardından üç yıl önce Abdullah Efendi'nin başından geçen bir olaydan söz edilir. Buna göre Abdullah Efendi bir kış gecesi, odasında tek başına bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken birdenbire apartmanın çatısı uçar ve odasına yıldızlar dolar. O günden sonra Abdullah Efendi, maverâ ile arasında hiç de istemediği bir şekilde derin bir ilginin başladığını hisseder (s.9). Buraya kadar fazla alkol almış bir adamın bilinçaltının dışavurumundan söz ederken, birden öykü başka bir mecraya döner. Bu yeni mecra hem Abdullah Efendi'yi hem de yaşadıklarını sıradan bir sarhoş kuruntusundan veya halüsinasyonundan çıkarır, öykünün fantastik yanını da kurar. Abdullah Efendi, sıradan bir sarhoş değildir. Üstelik bu noktada sarhoş olup olmadığı da açık değildir. Bir de "bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi" beklemesi olayı vardır. Yukarıda Abdullah Efendi'nin kadın-erkek ilişkilerinde de karmaşa yaşayıp yaşamadığı sorusunun yanıtı yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar.

Abdullah Efendi'nin iç dünyasının çok önceleri karışmaya başladığı bilgisi verilir. O, içsel olarak büyük bir sıkıntı içindedir. Bu durum öyküde, insanın kendi talihini bütün açıklığı ile görmesi olarak değerlendirilir ve son derece kötü olarak nitelendirilir. Abdullah Efendi ıstırap içinde, kafası en karanlık düşüncelerle dolu olduğu halde, küçük bir oda içinde çırpınıp dururken, birdenbire sanki bir kıyamet kopuyormuş kadar büyük bir gürültü duyar ve olduğu yerde mihlanıp kalır (s.10). Çünkü bir kadın yıldızlara tutunup odasına gelmiştir. Bu kadının yıldızlara tutunarak Abdullah Efendi'nin odasına gelmesi de ilginçtir. Oysa bu durum Abdullah Efendi'yi şaşırtmaz. Çünkü o, bir kere kapısını çalmamış, semtine uğramamış olan bu güzel mahlukun kendisiyle aynı hamurdan yaratılmış olmasına inanmaz. Onun için inandırıcı olan, sıra dışı bir kadının böyle sıra dışı bir yolla hayatına girmesi ve olağanüstü bir durum yaşamasıdır. Ancak bu durum da Abdullah Efendi'nin iç dünyasını karıştırmıştır. Sevdiği kadının böylesine



olağanüstü olmasını normal karşılamış, ama kendisini ona hiç yakıştıramamış, bu durum ise hayatını zehirlemiştir. Özetle söylemek gerekirse Abdullah Efendi hayalinde olağanüstü, sıra dışı bir kadın yaratmış, sonra da kendini yarattığı bu kadına layık görmeyip hayatı kendine zehir etmiştir.\* Abdullah Efendi, kendi içinde ciddi bir çelişki yaşar. Böylesi bir kadını kendine layık görmez, ama bu kadının gelişini de kendisine çektiği acılara karşılık verilmiş bir mükafat sayar (s.10). Mükafat ise Abdullah Efendi'nin kadından aldığı tek bir buseden ibarettir. O, bunu da yakıcı bir yıldız gibi alnında taşır. Abdullah Efendi için bu busenin verdiği saadetin yanında kadından ayrılmış olmanın verdiği ıstırap bir hiçtir. Bu olaydan sonra Abdullah Efendi için hayat, bütünlüğünü ve basitliğini kaybeder. Bu durum onu muzdarip eder. Kendisini taşıyamayacağı bir yükün varlığını yüklenmiş olarak görür ve bundan üzüntü duyar. İçten içe diğer insanlar gibi olmak ve yaşamak ister. Burada yine Abdullah Efendi'nin ruh dünyasındaki çalkantılar artar. Bir tarafta taşıyamayacağı yükün verdiği mutsuzluk, öte taraftan ulaşılmaz olarak nitelediği platonik aşkının ona kendiliğinden gelmesinin verdiği mutluluk vardır. Kadının gelişi onu öylesine mutlu etmiştir ki, sevdiğini bir daha göremeyecek olmasının verdiği ıstırap, bu mutluluğun yanında küçük kalır (s.11). Abdullah Efendi, hem mutlu hem mutsuzdur. Hem sıradan insanlar gibi yaşamayı arzu etmekte hem de sıra dışı olaylara tanık olmaktan haz duymaktadır. Bütün bu karşıt duygular onun iç dünyasında kaos yaratmakta, karşımıza aslında kim olduğunu, ne istediğini bilmeyen bir kişinin varlığını çıkarmaktadır. Bu kişilik yapısı ve bu karmaşa öyküde gerilimi doğurmaktadır.

Öyküde çatının uçması ve bir kadının yıldızlara tutunarak gelmesi olayı fantastiktir, gerçeküstüdür. Yine burada yazarın okur tarafından doldurulmak üzere anlam boşluğu bıraktığı görülmektedir. Abdullah Efendi'nin yaşadığı bu olay bir hayal mi, bir rüya mı, bir halüsinasyon mudur? Yaşananlar okur tarafından her ne olarak değerlendirilirse değerlendirilsin, üzerinde durulması gereken, öyküde geçen “ *‘Öbür insanlar gibi yaşamak...’ bu ne kadar güzel ve iyi bir şeydi. Öbür insanlar... işte bu akşam, belki de en kat’i şekilde onlardan ayrılıyordu.* ” (s.11) ifadesidir. Böylece Abdullah Efendi'nin yaşadıklarının gerçek oluşuna vurgu yapılmış olur. Bu olaydan sonra Abdullah Efendi'nin iç dünyası iyice karışır, o özgüvenini yitirir. Yaşadıklarının bir düş, bir yanılsama olduğuna kendini inandırmak ister ancak etrafında gördükleri onun

---

\* Haldun Taner, Tanpınar'ın yaşadığı aşkların platonik olarak kaldığını belirttiikten sonra Freud'un sublimation öğretisine Ahmet Hamdi Tanpınar'ın güzel bir örnek olduğunu öne sürer. Yaşamamış, hayalî aşkların Tanpınar'ın yaratıcı yönünü beslediğini, ona itici bir güç olduğunu iddia eder: “...bir Bursa türbesinde bir genç kızın uçucu gülümsemesi, sarı saçlarını balerinler misali topuz yapmış hayal gibi bir genç kadının Maya galerisinin ahşap merdivenlerinden inişi Ahmet Hamdi'nin belleğine ve ruhuna yapışıp kalarak, sıcağı çabuk geçmeyen bir çini soba gibi onun iç iklimini uzun süre ısıtıyordu. (Mahur Beste)nin, (Huzur)un nice şiirlerinin arka fonunda hep böyle sublime edilmiş sevgililer bulmak mümkündür. Tekrar ediyorum. Onlara daha yaklaşırsa, et ve kemik temasını göze alsın, onları somut birer varlık olarak yaşasa, onlara doysa, belki, belki de ne kelime, muhakkak ki bu coşkusu, hayranlığı pek kalmayacaktı. Bazı şeylere uzaktan bakmak, onlara onlarda olmayan bir boyut kazandırır. En azından ona bakanın ona giydirdiği varlığın boyutu. Onlar konuşmaldırlar. Konuşmadıkça büyürler. Onlara yaklaşmamalıdır. Yaklaşınca her günkü gerçek ve çoğu zaman yavan yanlarını da ele verirler. İstemedi o romantik âşığın yarattığı imajı yalanlarlar. Ahmed Hamdi, edebî başarılarının olgun ve orijinal buluşlarının sevdiği kadınlar tarafından takdir edilmesini beklemek saflığını göstermiş midir, bilmiyorum.” (Taner 1983: 30,31)

bir savunma mekanizması kurmasını, kendini aldatmasını ya da başka bir deyişle doğruyu bulmasını engeller. Tanpınar, öykünün kronolojik olarak giden zaman akışını üç yıl önce Abdullah Efendi'nin yaşadığı bir olayı aktararak geriye götürür. Zamanda gerçekleşen bu kırılma, *“İşte bu akşam, belki de en kat’i şekilde onlardan ayrılıyordu.”* cümlesiyle yeniden yaşanan zaman dilimine döner. Kısa bir geriye dönüşle Abdullah Efendi'nin sağlıklı olmayan iç dünyası ve karmaşası verilir. Gördüklerinin gerçekliği noktasında Abdullah Efendi'nin kendisini sorguladığı görülür. Abdullah Efendi, iç dünyasındaki bu karmaşadan kurtulmak isterken gözlerini diğer masalara ve buralardaki insanlara çevirir (s.11).

Abdullah Efendi'nin açmazı, sıradan ile sıra dışı arasında gelip gitmesinde saklıdır. O, görünenin arkasını gördüğü için –ya da gördüğünü sandığı için- sıra dışı bir insandır. Bu sıra dışı oluşa bir de gece yarısı evin tavanını yıkıp yıldızlara asılarak gelen olağanüstü bir kadının aşkı eklenir. Abdullah Efendi bir yandan bu durumdan memnun iken, öte taraftan diğer insanlar gibi sıradan bir kadına âşık olmak ister. Öykünün başından beri başta Abdullah Efendi'nin ego ve alt egosu, gerçek-gerçeküstü, hayal-rüya, olağan-olağan dışı kavramları ekseninde gelişen çatışmaya böylece bir yenisi eklenmiş olur: Sıra dışı olmanın verdiği korku ve haz, öte yanda sıradan olamamaktan duyulan ıstırap. O, hemen hiç kimsenin elde edemeyeceği, yıldız pırıltıları arasından çıkıp gelen bir kadının aşkına sahiptir, ancak kendisi için erişilmez olan sıradan bir kadının aşkıdır. Bu da Abdullah Efendi'nin açmazını daha da belirginleştirir. Abdullah Efendi, kendi iç dünyasının karanlıklarından kurtulmanın yolunu başka insanları anlamakta arar. Bunun içindir ki, sürekli meyhanedeki başka çiftleri gözlemler. Lokantadaki bir başka çiftte gördükleri ise açıklanamaz, niteliktedir:

*“Kadın dışlerinin güzelliğini gösteren ve dudaklarının genişliyen çizgileriyle âdeta yüzün alt kısmını alan bir tebessümle gülmekte devam ediyordu, yüzü bir büyü ile değişmiş gibiydi. Arzu ve heyecanının şişirdiği boynu bir nabız kadar muntazam atıyordu. Fakat eli tam delikanlının ağzına deyeceği anda ve bir lâhzada, evvelâ bu tebessüm, sonra bu çehre silindi, siyah mantonun, kırmızı blüzun ve tüllü şapkanın çerçevelediği baş ortadan kayboldu. Hepsinin yerinde bir uçurumdan daha korkunç bir boşluk, sarı muşamba renginde küçük bir boşluk peydahlandı ve delikanlının ağzına götürdüğü elin yerinde sadece bir yen kaldı. Bu kelime ile, demindenberi güzelliğine, zarıflığına, hayat iştahına hayran olduğu genç kadın ortadan kaybolmuş, yerinde bir yığın elbise, sadece bir yığın eşya kalmıştı.”* (s.12,13)

Bu gördükleri ya da gördüğünü sandığı olaylar, onun delirmenin eşliğine getirir. Gördüklerinin ruhunda yarattığı etki, uzun zaman bir uçurumun kenarında en tehlikeli adımlarla yürümüş bir adamın başının dönmesine benzetilerek anlatılır. Abdullah Efendi'nin hiçbir zaman aklın sınırları denilen böylesine bir bıçak sırtında bu kadar uzun uzadıya dolaşmadığı belirtilir. Onun gördüklerinin gerçekliğine inanıp, *‘Hep de bu işler bana tesadüf eder.’* diyerek talihinden şikâyet ettiği, hatta daha da kötü olanın yavaş yavaş gördüğü şeylere alışması, onları

doğal kabul etmesi olduğu söylenir. Abdullah Efendi'nin, gördüklerinin gerçek olup olmadığını sorgulamayıp arkadaşlarına uyararak bu meyhaneye gelmiş olmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmesi üzerinde durulmaya değerdir (s.14).

Abdullah Efendi, kırk yaşını çoktan geçmiş bir adamdır. Öyküdeki ifadesiyle o, çocuk değildir ve hayatını boşa geçirmemiş, pek çok harp, yangın, her cins ölüm, korkunç ve şifasız ıstıraplar görmüştür (s.13). Yazar, bu 2. bölümde yine zamanda bir geriye dönüş yapar ve hakim anlatıcı aracılığıyla Abdullah Efendi'nin çocukluk günlerinde yaşadığı bir olayı aktarır. Buna göre, daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecelerini bir ölüyle baş başa geçirmek zorunda kalmıştır (s.14). Böylece Abdullah Efendi'nin iç dünyasının neden bu denli karışık olduğunun bir anlamda mazeretleri ortaya konulmuş olunur. Abdullah Efendi'nin çocukluğuna dair verilen bu bilgi bizi psikanalist akıma götürür. Abdullah Efendi'nin sıra dışı olması ya da ruh dünyasındaki çalkantılar onun çocukluğunda bütün bir geceyi bir ölüyle birlikte tek başına geçirmesine ve yıllar sonra bir gece ansızın yaşadığı tavan çökmesi olayına bağlanır. Böylece Abdullah Efendi'nin neden bu durumda olduğu bilgisi netleşir. Yukarıdan beri pek çok yerde belirttiğimiz yazarın öyküde okur tarafından tamamlanmak üzere bıraktığı anlam boşlukları, burada da bırakılabilirdi. Oysa bırakılmamıştır. Anlatıcı,

*“Şüphesiz ki hakikatte bu gördüklerinin hiçbirisi vaki değildi; bütün bunları can sıkıntısından kendisi icat etmişti. Uzun müddet bu düşüncelerle kendisini yordu, sonra etrafında gördüğü şeylerin hakikatte vaki olup olmadıklarını bir daha tetkik için yine o tarafa baktı: deminki çiftlerin ikisi de yoktu.”* (s.14)

diyerek Abdullah Efendi'nin meyhanedeki çiftlerle ilgili olarak gördüklerinin gerçek olmadığını söyler. Böylece öykünün bütününe hakim olan ikilik bir kez daha gündeme gelir ve Abdullah Efendi'nin hiç de sıradan bir insan olmadığını bir kez daha ortaya koyar. Bunun hemen ardından Abdullah Efendi'nin onu yine sıra dışı yapan bir başka yönünden söz edilir. Abdullah Efendi'de rakam hastalığı vardır. Bu hastalığa göre o, çevresinde gördüğü rakamları mutlak değerleriyle toplamaktadır. Çıkan rakamı tekrar aynı şekilde toplayıp eğer toplamda sıfır varsa atmakta; geriye kalan rakamın ne olduğuna göre münasebetsiz bir tesadüfün gerçekleşip gerçekleşmeyeceği üzerine tahminde bulunmaktadır. Eğer son çıkan rakam 1 ise ona göre iyidir. Çünkü 1 öncelikle tektir ve sonra vahdetin ve vahdaniyetin rakamıdır (s.15). Sayıları değişik şekillerde dört işleme tabi tutup ardından çıkan son rakama göre geleceğe dair birtakım öngörülerde bulunmak, yaşamı buna göre düzenlemek, sonuçta çıkan sayıyı olumlu ya da olumsuz durumların işareti sayarak canı sıkılmak hastalıklı bir ruh yapısının göstergesidir. Öyküde de Abdullah Efendi için “kafası hasta” bir adam nitelemesi yapılır. Bu hasta ruhun kuruntularını unutturacak çare ise çıplak ve anlayışlı, güzel, basit, düzgün ve gerçek bir kadındır (s.16). Abdullah Efendi'nin mükemmeliyetçiliği burada da görülür. Kadın basit olacak, ama tabiat kadar düzgün bir gerçekliğe sahip olacaktır. Hasta bir ruhu iyileştirecek olan

varlığın sahip olduğu özelliklerin değil de, yalnızca bir kadın, karşı cinsten biri olması üzerinde durulmaya değer niteliktedir. Kendi kişiliği ikiye bölünmüş bir adam olan Abdullah Efendi, çareyi parçalanmış benliğini birleştirmek yerine karşı cinsten arar. Oysa bu tarz bir bütünleşme onun hasta iç dünyası için çözüm değildir. Bu noktada da öyküde Freud ve psikanalist akımın etkilerinin varlığından söz etmek mümkündür. Abdullah Efendi’de sorun gerçekte bastırılmış cinselliklerdir.

2. bölümün sonuna doğru Abdullah Efendi’nin iç dünyasındaki kargaşa artar ve kişiliğindeki ikilik, çatışma daha da belirginleşir. Hatta benliği net bir biçimde iki ayrı kimliğe bölünür. Abdullah Efendi, bunlardan hangisinin gerçek benliği olduğu konusunda tereddüt etmeye başlar. Gerçek ile hayalin, akıl ile deliliğin, madde ile ruhun sınırları belirsizleşir. Bu aşamada Abdullah Efendi, kendisini her şeyi anlar ve her şeyle anlaşılabilir sanır. İstese yanı başında duran çiçek saksısı ile dost olabileceğini ve üstünde oturduğu iskemle ile uzun uzun konuşabileceğini, bütün etrafı ile kendi arasında imkânsız denebilecek derecede kuvvetli bir bağ oluştuğunu düşünür. Sanki aradaki bir yığın perde kalkmıştır. Bununla da kalmaz; bakışlarında mesafe ve ayniyet mantığını değiştiren istisnâi bir derinlik peydahlanır. Bu derinlik sanki karşı karşıya konmuş iki ayna gibi bakışlarının takıldığı her şeyi bir sonsuzluk içinde çoğaltmaktadır. Bu durum yüzünden, bizzat kendisini üç adım önünde görmekte ve her an tekrarladığı mütereddüt hareketlerle ikizleşen hüviyetlerinden hangisinin asıl hakikisi olduğunu anlamaya çalışmaktadır (s.16,17). Bu ikizleşen benlikte hangisinin kim olduğuna karar veremeyen Abdullah Efendi, ikinci “ben”ini keşfeder. Daha da ilginç olan, Abdullah Efendi, kendini ikinci “ben”ine *tıpkı bir evden başka bir eve eşya ve itiyatlarımızı nakleder gibi*, nakletmeye başlar (s.17). Öykünün bu 2. bölümü, Abdullah Efendi’nin kendini, daima kendisinden üç adım ötede görmeye devam ettiği hayaline nakletmesiyle son bulur. 3. bölüm ise alkolün etkisindeki bir adamın otokontrolünün kayboluşuyla başlar. Bilinçaltına itilen, bastırılan ego dışı vurur. Bu sırada Abdullah Efendi, öylesine iç dünyasına yönelir ki, arkadaşları seslendiğinde kendisini bir kuyunun dibinde bulur. Kuyu dibi ise bilinçaltından başka bir şey değildir (s.17,18). Asıl hüviyetini üç adım arkasında görmeyi başaran Abdullah Efendi büsbütün başka, imkânsız bir şekilde, zevkle içmeyi sürdürür (s.18). Aslında bu durum tamamen, alkolden kaynaklı bir zihin rahatlamasıdır. Alkolün etkisiyle Abdullah Efendi ve arkadaşları daha çok eğlenirler (s.18), gecenin kalan kısmını Beyoğlu’nda bir evde tamamlamak arzusuyla masadan kalkarlar. Abdullah Efendi de kalkar, ancak onun durumu diğerlerinden farklıdır. O, kapıdan çıkmadan önce az evvel oturduğu sandalyeye şöyle bir bakar ve kendisine çok benzeyen bir gölgenin orada uyduğunu görür. Yavaşça bir parmağını dudağına götürerek şaşırarak garsona: *‘Aman uyandırmayın, sonra gelir alırım...’* der (s.18).

Öykü boyunca “uyku/uyumak” sözcükleri net ve gerçek anlamında ilk defa burada kullanılır. Ancak yine yazar, öyküde anlam boşluğu bırakır. Masada uyuyakalan bir gölgedir. Böylece Abdullah Efendi’yi kuşatan iki benlikten biri geçici olarak devre dışı kalır. Öykünün bundan sonraki kısmında Abdullah Efendi’nin arkadaşlarıyla gittiği genelevlerde yaşadıkları aktarılır. Abdullah Efendi ilk gittiği genelevde kadınlardan hiçbirini beğenmez, düş ile gerçeği

öylesine karıştırır ki, burada bulunduğu odanın tavanında ona bakıp onunla alay eden çok yaşlı bir Rum'u gördüğü kuruntusuna kapılır (s.20). Gittiği ikinci genelevde yaşadıkları ise 4. bölümde anlatılır. Abdullah Efendi, burada bir kadını beğenir ancak, yine sıra dışı birtakım olaylar gerçekleşir ve burada da bulunduğu odanın duvarındaki fotoğrafın içinde yer alan kişilerin resimden fırlayarak dans ettiklerini görür. Bu dans sahnesi oldukça kötü, rahatsız edici ve sıra dışıdır (s.24,25). Abdullah Efendi, bulunduğu evden kendini sokağa zor atar ve deli gibi koşar (s.25,26). Buradan itibaren de “*Fakat tecrübe daha bitmemişti.*” ifadesine yer verilerek 5. bölüme geçilir (s.26). Eğer bu öykü Abdullah Efendi'nin gördüğü bir rüyanın anlatımı olarak algılanırsa 3. bölümden itibaren anlatılan olayları rüyadan kabusu gidiş olarak nitelenebilir. En korkunç olaylardan biri de burada yaşanır. Abdullah Efendi, hızla dışarı çıkıp koşar ve gecenin başında arkadaşlarıyla eğlendiği meyhaneye gider (s.27). Amacı, meyhanede bıraktığı hakiki varlık olarak tanımlanan ikinci ben'ini almaktır (s.27). Meyhaneye vardığında yangın çıktığını görür, bu durumda kendisini nasıl kurtaracağını düşünür. Asıl hakikati ve asıl varlığı meyhanenin yanmasıyla kül olur (s.28). Bundan sonra, ne yapacağını, nereye gideceğini, nasıl yaşayacağını düşünür (s.29). Öyküde Abdullah Efendi'nin durumu ve duyguları şu sözlerle anlatılır:

*“Alnından ölüm terleri fışkıran Abdullah Efendi olduğu yere çöktü ve sahibinin ölümü için ağlıyan sadık bir köpek gibi orada kendi varlığının ölümüne ağladı. Artık hiçbir şey onu teselli edemezdi. Bu vücut, o kadar kahrını çekmiş olan bu vücut, orada alevler içinde bir kül yığını olmuştu ve bu kendi hatâsı yüzündendi... Onu nasıl oraya bırakıp gitmeğe razı olmuştu?..”* (s.28)

*“Onu, kendi vücudunu, hakiki benliğini hiç olmasa bir daha görmek istiyordu, fakat bu imkânsızdı. Bir fırtına hızıyla uzaklaşan araba ile arasındaki mesafe her an daha çok açılıyordu. Nihayet araba bir köşeyi saparak gözden kayboldu ve her türlü gayretin beyhude olduğunu anlıyan Abdullah Efendi eskisi gibi ıssız bir sokakta tek başına kaldı.”* (s.29)

İkinci varlığın ne olduğu ilkinin ölümüyle ortaya çıkar. Abdullah Efendi'nin durumu gerçekten çok vahimdir. Yangında kaldırılan ceset kendisininidir. Sabah olur olmaz bütün şehir onun kaza neticesi bir yangında öldüğünü işitecek, gazeteler yazacak, eşi dostu cenazesine gelecektir. Herkes kim bilir ne düşünecektir? Halbuki o yaşamaktadır. Sırf kendi zekâsı ile ve istisnâ ruh kabiliyeti ile tedarik ettiği bir başka varlıkta yaşamaktadır. Bütün dünya tarafından duyulacak ölümünün hayat ile etrafı arasında açacağı uçurumu da gayet açık biçimde görmektedir (s.29). Yangında asıl varlığını yitiren Abdullah Efendi, bu sefer de “var olmak ile var olmamak” arasında bir yerde sıkışıp kalır. Kimsenin ona ve içinde bulunduğu duruma inanmayacağını da bilir (s.29). Burada kişinin kendi yok oluşu karşısında hissettiklerine ironik bir yaklaşım söz konusudur. Abdullah Efendi, kaybettiği asıl benliğinin ardından şunları söyler:

*“Hayatımız hemen baştan aşağı hep beraber geçti. Aşağı yukarı ömrünün her ânına, en yakın noktasından şahit olmuş bulunuyorum. Sadık bir gölge ısrarile peşini kovaladığım bu hayta insanları*

*alâkadar edecek büyük, fevkalâde vak'alar, muazzam zaferler, neticesi nesillere yadigâr kalacak tecrübeler yoktur.*

...

*'O başka bir yıldızda doğmuş kadar bu toprağın hesaplarına, zaruretlerine yabancı idi. Onun için çok defa biçare olurdu. Büyüğe ve istisnaiye karşı duyduğu aşk onun zâhiren çok sâkin görünen hayatını zehirledi.'* (s.31)

Varlığın ölümünün ardından Abdullah Efendi kendi yaşamının muhasebesini yapar. Bu muhasebenin sonucunda o kendini, küçük bir vodvil muharririne benzetir. Çarpıcı olan kendisinin bu vodvili bir Sofokles veya Şekspir tiyatrosu imiş gibi ciddi ve muztarip yaşadığı şeklinde yorumlamasıdır. Bu nedenle de hayatı dışarıdan gülünç ve iç tarafından büyük ve azametlidir (s.31). Abdullah Efendi'nin ölümünden sonra kendisini ve yaşamını anlatırken *"Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah, aşkı o kadar idealleştirmişti ki, realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı... İşte bu hayatın ikinci faciası..."* (s.32) ifadelerine yer verdiği görülür. Yine Abdullah Efendi'de baştan beri görülen ikiliklerin bir uzantısı ile daha karşılaşılır. Abdullah Efendi mistiktir, ama bu mistikliğin gayesi aşktır. Buradaki aşk, beşeridir. Oysa Abdullah Efendi, bu beşeri aşkı öylesine idealleştirir ki, aşkın realitedeki haline katlanamaz duruma gelir. Burada ifadesini bulan Allahsız mistik, tasavvufi bir kavrama işaret etmemektedir. Yaşamının dayanak noktası aşk olan bir adamın idealize edilmiş sevgilinin varlığında platonik olarak yaşadığı/yaşamayı arzu ettiği aşkı arayışıdır. Yüceltilen aşk ilahi değil, platoniktir. Bu aşamada yine yazar, anlatıcı aracılığıyla araya girer ve yaşama dair kendi vardığı sonucu dile getirir. Buna göre hayatın en büyük mucizesi alışmaktır. En sevilen mahlukları bile kaybetmeye insanoğlu alışmaktadır. Abdullah Efendi de varlığının yokluğuna alışacaktır. Zaten kaybettiği varlığını yani kendini de hiçbir zaman sevmemiştir (s.32,33). Abdullah Efendi'nin asıl varlığım dediği kendini kaybedişinin ardından sokak aralarına dalmasıyla 5. bölüm son bulur. Bundan sonra gelen 6. bölüm Abdullah'ın yaşadıklarının alkolden kaynaklı olup olmadığının sorgulamasıyla başlar (s.33):

*"Evet, diyordu, evet, belli ki bunlar, içkinin ve sinir bozukluğunun verdiği bir vehimdi. Artık geçti. Şimdi herkes gibi ben de kendimi geceye, bütün etrafın içinde yüzdüğü bu sâkin uykuya emanet edebilirim!' Fakat hakikaten etraf uyuyor muydu? Abdullah Efendi, buradan uzaklaşmadan evvel en yükseği kendi hizasına kadar çıkan ve sonra kat kat ayaklarının ucunda, tâ aşağıdaki deniz parçasının kenarında bir yığın gölge halinde kaybolmak için derinleşen evlere bir kere daha baktı ve gördüğü şeye şaşıtı."* (s.33,34)

Öykünün bütününde net biçimde ortaya konulmaz, ancak yer yer Abdullah Efendi'nin yaşadıklarının bir an evvel uyanılması gereken bir rüya olduğu izlenimleri uyandırılır. Sürekli olarak uyku ile gerçek, olağan ile olağanüstü arasında bir gelgit söz konusudur.

“ Abdullah Efendi, uykusunun içinde kendisini ölesiye tazip eden bir kâbuslu rüyadan uyanmak için gayret sarfeden bir adam gibi silkinip kaçmak istedi. Fakat bu sestem, insan ruhu dediğimiz vahşi ormanın derinliğinden gelen bu yabancı, ebediyen mel’un ve hayvanî sestem kurtulup kaçmağa imkân var mıydı?” (s.35)

Abdullah Efendi yitirdiği varlığı aracılığıyla kendini mürâi yani ikiyüzlü olmakla suçlar. Bu da ilginç ve güzel bir kelime oyunu oluşturmaktadır. Abdullah Efendi’nin benliği alkolün etkisiyle parçalanır, ikiye ayrılır. Dolayısıyla iki ayrı ben ve kimlik ortaya çıkar. İki kimliğin de birbirine sadık olması beklenmektedir (s.38). Bu çarpıcı ithamdan sonra gelen 7. bölüm gerçeklerden bir kaçıştır. Abdullah Efendi, içinde bulunduğu durumdan, iç dünyasının karmaşasından kurtulmak için bulunduğu mekandan kaçmayı yeğlemektir. Oysa mekandan kaçış onu içinde bulunduğu durumdan kurtaramamaktadır. Kaçmak ve kurtulmak istedikçe işler daha da kötüye gider. Öyle bir an gelir ki Abdullah Efendi en iyi bildiği, hatta doğruluğu tüm insanlıkça sabit olan meseleler hakkında bile şüpheye düşer. İki kere ikinin dört ettiğinden şüphe ettiği gibi:

“Öyle ya, herhangi bir rakam kesirli olabilirdi, şu halde bu ikilerden birisinin behemehal bir kesri olacaktı. Fakat hangisinin? Abdullah Efendi bir müddet düşündükten sonra bunun ilk ‘iki’ olacağına karar vererek biraz sâkinleşti. Çünkü ikinci ‘iki’nin bizzat kendisi olduğunu biliyordu. Evet, ikinci iki kendisiydi. Vaktâ bunu şimdiye kadar hiç düşünmemişti. Fakat bundan ne çıkardı? Mademki şu anda biliyordu, mesele yoktu. Şimdi bizzat bu kesrin kıymetini tâyin etmek lâzımdı. Abdullah Efendi uzun uzadıya düşündükten sonra bunu tek başına halledemeyeceğini kestirdi. Etrafında bu mühim müşkülü soracağı bir adam aradı. Fakat kimsecikler yoktu.” (s.39)

Burada Abdullah Efendi’nin basit bir çarpma işleminden felsefi bir sorgulamaya gidişi söz konusudur. Bu sorgulama, aslında onun parçalanan kişiliğinin ve açmazlarının da bir anlamda açıklamasıdır. Abdullah Efendi, tam bir rakam olmayı saadet sayar. O bütün ömrünce bunun için çalışmış, hüviyeti üstünde hiçbir matematik ameliyesinin yapılmasına razı olmamıştır. Bununla beraber şimdi tam bir rakamın varlığından da şüphelenmektedir. Ona göre mademki kendisi ‘iki’ idi, her rakam taksim edilebilirdi. O halde onun da taksime razı olması gerekirdi. Bu sorgulamanın sonunda Abdullah Efendi’nin tamamiyete dair ümitleri yıkılıp mahvolur ve o, birdenbire kendisini son derece küçülmüş, daha doğrusu ufalanmış ve dağılmış bulur (s.40). Kesirler Abdullah Efendi’nin parçalanmış benliğini sembolize eder: “Niyeti kapının eşiğine oturup beklemektir. Fakat oraya gelince, miknatsla çekilmiş bir yığın demir tozu gibi bütün kesirlerinin içeriye girdiğini ve orada tekrar toplandığını hissetti.” (s.41)

Okurun tamamlamasına bırakılan bu ifadeden yavaş yavaş Abdullah Efendi’nin ikiye bölünmüş kişiliğinin yeniden birleştiği sonucuna varılabilir. Buradan itibaren öykünün 8. ve son bölümü gelir. Abdullah Efendi, içinde bulunduğu mekan karanlık olmakla birlikte o çevresini saran ve aydınlatan bir hale ile dolaşıyormuşçasına etrafındaki her şeyi, bütün nesnelere açıkça

görmektedir:

“Kendisile beraber yürüyen, âdeta beraberinde taşıdığı zannını doğuran bir aydınlık sayesinde bu odaları iyice görebiliyordu. Bu kadar garip şekilde girdiği bu evde sanki kendisine yabancı hiçbir şey yoktu. Eşya, duvar, pencere, her şeyi tanıyordu. Hepsi kendi hayatından bir parça idiler, fakat o hepsine karşı kayıtsızdı.” (s.43).

Ancak bu kayıtsız oluş, yerini kendini toplumdan ve çevreden soyutlamaya götürür. Her şeyi tüm gerçekliğiyle görüyor olması yaşama gücünü elinden alır. Yarın, nasıl tekrar insanların arasına girebileceğini, onlara nasıl tahammül edeceğini, nasıl ellerini sıkıp gülmeden, ağlamadan, tiksinden yüzlerine bakabileceğini sorgular (s.44).

Abdullah Efendi'nin en önemli açmazlarından biri de kendisini bir türlü tatmine ulaştıramayan ideal kadın arayışında saklıdır. Abdullah Efendi'nin somut ile soyut, gerçek ile hayal arasındaki gelgitleri aslında ruh ve beden ya da ego ile alt ego arasındaki sarkaçta yaşanan bir ömrün acınası öyküsünü oluşturur.

İnsanın kendinden, kendi olmaktan kaçmak arzusunu konu edinen *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, öncelikle insanın benliğinin teklığının sonra da varlığın, tamlığın mümkün olup olmayacağına bir sorgulamasıdır. Bu sorgulamada anlatıcı, Abdullah Efendi'yi Yunan mitolojisindeki Sizifos'a\* benzetir. Abdullah Efendi de tıpkı Sizifos gibi kurtulamadığı, değiştiremediği bir kaderin etkisi altındadır, kendisinden daha güçlü bir varlığın, “ben”inin kıskacıdır. Öyküde Abdullah Efendi'nin kurtulmak istediği “ben”inin gerçekte onu izleyip kontrol altına almak istemesi dışında belirgin bir suçu yoktur. Bu kontrol, daha doğrusu otokontrol ise utangaç ve içedönük olmaktan başka bir şey değildir. Öyküyü ilginç kılan, Abdullah Efendi'nin kurtulmak, kaçmak istediği benliğinin öldüğünü düşündüğü anda onun için üzüntü duymasıdır. Bu da öykünün bütününe hakim olan düş-gerçek, olağan-olağanüstü, uyku-uyanık oluş, teklık-çokluk vb. ikilemlerden biridir.

Sonuç olarak Abdullah Efendi, kaçıp kurtulmak istediği benliğinden kurtulmak ister. Bunu da başarır. Üstelik bir meyhanede yanarak yok olan, asıl varlığım dediği benliğinden sonsuza dek de kurtulur. Ama bu durum, Abdullah Efendi'yi yine de mutlu kılmaya yetmez. Çünkü Abdullah Efendi'nin asıl problemi, parçalanmış bir benlikten öte insanın varlığı, bütünlüğü, teklığı konusunda yaşadığı çelişkidir.

---

\* Yunan mitoloji kahramanlarından olan Sizifos (sisyphos), Tanrılar tarafından yeryüzünün en korkunç cezasına çarptırılmak istenir. Tanrılar düşüntü taşındıktan sonra, Sizifos'un kocaman bir kaya parçasını bin bir güçle sırtlayarak dağın tepesine çıkarması cezasını vermekte birleşirler. Nice uğraştan, büyük emeklerden sonra kayasıyla birlikte tepeye henüz varmışken, kocaman kaya gerisin geriye yuvarlanacak, Sizifos aynı çabayı gösterip kayayı yeniden tepeye çıkarmak için ovaya inecektir. Bu durum sonsuza kadar böyle sürüp gidecek, Sizifos amacına hiçbir zaman ulaşamayacak, her defasında aynı umutsuz çabayı göstermek zorunda kalacaktır. Tanrıların, Sizifos'un sırtına yükledikleri bu kocaman kaya, onun alınyazısıdır (Gürsel, Milliyet, 31 Temmuz 2006).



## KAYNAKÇA:

- Ayaydın, Kibar (2005). **Tanpınar'ın Dünyasında Bursa Taşlarda Gülen Rüya**, “*Tanpınar'ın Dünyasında Bursa Taşlarda Gülen Rüya*”, İstanbul: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Enginün, İnci (2003). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 4. Basım, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Gürsel, Nedim (31 Temmuz 2006). “*Mutlu Kambur*”, **Milliyet**.
- Kolcu, Ali İhsan (2008). **Edebiyat Kuramları**, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları
- Memet Fuat (1992). **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**, İstanbul: Adam Yayınları.
- Okay, Orhan (1998). **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, II. Baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Taner, Haldun (1983). **Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil**, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1943). **Abdullah Efendi'nin Rüyaları**, İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1970). **Yaşadığım Gibi**, Haz.: Birol Emil, İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları.
- Tosun, Necip (Ağustos-Eylül 2005), “*Yaralı Bilinç'te Müzik, Zaman ve Rüya Estetiği: Ahmet Hamdi Tanpınar Öykücülüğü*”, **Hece Öykü**, Yıl:2, Sayı: 10, s.66-77.

## ÖZET

Ahmet Hamdi Tanpınar, Modern Türk Edebiyatının güçlü yazarlarından. O, Türk edebiyatına şiir, roman, deneme ve öykü türlerinde çok sayıda eser kazandırmıştır. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* da Tanpınar'ın önemli öykülerinden biridir.

Benlikten Kaçışın Öyküsü: *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* başlıklı bu çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, benliğinden kurtulmak isteyen bir insanın açmazını dile getiren *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı öyküsü içerik yönünden incelenecektir.

**Anahtar sözcükler:** Arseven , Tanpınar , rüya

## ABSTRACT

Ahmet Hamdi Tanpınar is one of the distinguished author of modern Turkish Literature. Very precious poets, novels and stories were won to Turkish Literature by Ahmet Hamdi Tanpınar. One of his important stories is *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*. In this study *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* will be analysed content.

**Keywords:** Arseven, Tanpınar, dream

# TÜRKİYE'DE KÜRESEL MEDYA VE ROCK MÜZİK KÜLTÜRÜ İLE KURULAN KÜRESEL KÜLTÜREL ORTAMLAR

**Hürriyet Konyar\***

## GİRİŞ

Küreselleşme sürecinin kültürel alanda ortaya çıkarmış olduğu önemli değişimlerden biri, anglo-amerikan hegemonik kültürel yapının küresel hale gelmesi ile bu kültüre karşı direnç gösteren yerel kültürel yapıların ortaya çıkmasıdır. Bu süreçte en önemli rolü ise küresel anlamda yapısal değişikliğe uğrayan medya oynamaktadır.

Küresel medyanın yeni yapısının piyasa ilişkileri ile bütünleşmesi ve teknolojik açıdan gelişmiş yapısının sağladığı olanaklar, kültürel alanın yeniden düzenlenmesine hegemonik kültürel sürecin kurulmasına olanak vermektedir. Bu sayede zamanı ve mekanı yeniden düzenleyerek kültürel alanı dolayımını sağlamaktadır.

Hegemonik kültürel alan, “çokkültürlü” bir kimlik içinde ortaya çıkmaktadır. Bu kimlik

---

\*Prof..Dr. Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Antalya

içinde farklı kültürlerin farklılıklarının , muhalif yapılarının giderilerek evcilleştirilmesi ile bu yapıya eklenmeleri sözkonusudur. Anglo-amerikan kültürel yapının Beyaz Protestan kültürünün özelliklerinin farklı kültürel ifadelerle gösterildiği ve yeniden üretildiği bu şekil sözkonusudur.

Küreselleşmiş medyanın bu yapıyı kurması süreci ile birlikte yerel kültürel yapıların hakim küresel tanımlar ile ifadelendirilmesi sözkonusu olmaktadır. Ancak öte yandan da bu tanımlara karşı yine yerel kültürel alandan direnen, muhalefet eden kültürel alanların da kurulduğu görülmektedir.

Kültürel alanda ortaya çıkan bu ilişkilerin izlenmesi pop müzik ile kolaylaşmaktadır. Bunun da nedeni, küresel medyanın eğlence ağırlıklı içeriğinin popüler formatlarla iletilmesinde pop müziğin önemli bir rolü olmasıdır. Küresel medya bu sayede hâkim kültürel yapıyı kitlesel kültür haline getirmektedir.

Rock müzik kültürü, gençlik altkültürü olarak muhalefet yada isyan kültürü olarak tanımlanırken, hakim anglo-amerikan kültürel yapının medya aracılığı ile bu muhalefeti evcilleştirmesi sayesinde küresel kültürel ifadelerle yeniden bağlamsallaştırılmıştır. Günümüzün rock kültürünün “muhalefeti” ‘60’lı yılların kapitalizmi protesto eden biçiminden giderek küresel sorunlara duyarlılık gösteren bir gösteri kültürüne dönüşmüştür. Dönüşen bu muhalefet kavramının yanı sıra rock müzik kültürüyle birlikte hakim kültürel ifadeler yerel kültürel alanı yeniden bağlamsallaştırmıştır.

Pop müziğin bu yeni kültürel alanı Türkiye’de de kurulmaktadır. Toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan küresel yapılanmaların özellikle küresel medya yapılanması doğrultusunda yeni teknolojik altyapıların kurulması, kentlerin küresel bir şekilde yeniden yapılanması ile birlikte küresel kültürel ortamların kurulduğu görülmektedir.

Türkiye’de ise rock müzik kültürü küresel kültürel alanda ortaya çıkan bu ilişkilerle birlikte şekil almaktadır. Ancak aynı zamanda yeni rock müzik kültürü gençlik kültürü haline medya ile getirilirken yeni kültürel bağlamlar da ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de rock müzik kültürü üzerinden hakim kültürel yapının kurulmasına baktığımızda, çokkültürlü bir kimliğin, liberal yapının kurulduğunu izleyebiliriz. Ancak diğer yandan rock müzik kültürünün muhalefet geleneğinin Türkiye’deki geleneksel muhalefetten ayrılmayan ve bir direnç kültürünü yeniden üreten bir yapısının da olduğu ortaya çıkmaktadır.

## **KÜRESEL MEDYANIN HAKİM KÜLTÜREL YAPI İLE “ÖTEKİ” KÜLTÜRLER ARASINDAKİ ROLÜ**

Küresel medya yapısının bir yandan piyasalar ile bütünleşmesi diğer yandan da yeni teknolojik altyapısı kültürel alanda yeni bir kültürel yapının kurulmasına yol açmıştır.

Medyanın yeniden örgütlenmesiyle birlikte oluşan yeni kültürel yapısını Castells şöyle tanımlar; “ En kötüsünden en iyisine , en elitistinden en popülerine her kültürel ifade ,

iletişime hazır zihnin geçmiş şimdi ve gelecekteki ifadelerini devasa , tarih dışı bir hipertext'te birleştiren bu dijital evrende bir araya gelir. Böylece yeni bir sembolik ortam oluştururlar. Sanallığı gerçekliğimiz haline getirirler.” ( Castells,2005:497) Öte yandan Castells yeni medyanın uyguladığı yeni formatların ortaya eğlenceye dayalı bir kültürü kurduğu da gösterir. “ her tür mesajın aynı sistem içinde iletilmesi sistem interaktif ve seçici olsa bile bütün mesajların ortak bir bilişsel şablon çerçevesinde bütünleşmesini beraberinde getirir. Görsel-işitsel haberlere , eğitime ve gösterilere farklı kaynaklardan da olsa aynı ortamda ulaşabilmek, kitlesel televizyonda yaşanmakta olan içeriğin bulanıklaşmasını, bir adım daha ileriye taşır. Ortamın bakış açısından farklı iletişim biçimleri birbirlerinden çeşitli kodları ödünç alma eğilimindedir. İnteraktif eğitsel programlar video oyunlarına benzer, haber programları görsel-işitsel gösteriler gibi tasarlanmıştır.” (Castells, 2005: 496)

Medyanın kültürel yapılanmasında meydana getirmiş olduğu en önemli değişimlerden biri ise, gerçeklik duygusunu oluşturan toplumsal ve kültürel bağlamların kaybolmasına neden olmasıdır. Bu durum özellikle medyanın ticari hayat ile bütünleşmesi sonucu metalara uygulanan yeni anlamlar ile ortaya çıkmaktadır. Baudrillard bu durumu şöyle ifade eder; “tüketim metalarının hem doğal kullanım değerini ve hem de meta değeri içerecek biçimde imaj ve simgesel anlamlar yüklendiklerini ve bu sürecin görsel medya ile birleştiğinde ise somut gerçeklik duygusunun yitirilmesine neden olduğunu ve bunun hipergerçeklik olarak tanımlanacağını ” belirlemiştir. (Featherstone, 1996: 68,165,188)

Medyanın bu yeni yapılanması ile birlikte zaman ve mekan kavramları da farklı biçimlerde algılanmaya başlar. Harvey bu durumu anlatırken, “ Mekan üzerinde kapitalist hegemonya , mahal estetiğini yeniden ve güçlü bir biçimde gündeme getirir. Ama bu akışkanlık olasılığını çok değerli bulan gezginci sermayeye yem olarak kullanılacak bir mekansal farklılaştırma çabasıyla tam tamına uyum içindedir. Bu mahal sadece sermayenin işlemleri için değil, yaşamak için , iyi tüketmek için değişen bir dünyada güvenli hissetmek için şu mahalden daha iyi değil mi? Bu tür mahallerin inşası , yerleştirilmiş bir estetik imgenin biçimlendirilmesi , patlamalı mekansallıklardan oluşan bir kolajın orta yerinde belirli bir sınırlı ve sınırlayıcı kimlik duygusunu oluşturmaya olanak tanır” (Harvey,1997: 338)

Castells ise, yeni medyanın ortaya çıkardığı bu sanal kültürde zamanın ve mekânın boyutlarının Harvey'in gösterdiği şekilde değişimini ele alırken zaman kavramının boyutları şöyle açıklar: “Bir yanda bütün bir çevreden yapılan naklen yayınlara iç içe geçmiş olan dünya çapında hızlı bilgilenme , toplumsal olaylara , kültürel ifadelerle daha önce görülmemiş bir zamansal yakınlık kazandırır. ..Diğer yanda, zamanların medyada , aynı iletişim kanalı içinde, izleyicinin/etkileşim içinde olanın tercihiyle birbirine karışması, türlerin sadece iç içe geçmekle kalmadığı, aynı zamanda zamanlamaların da dümdüz bir çevrede , başı, sonu bir sırası olmaksızın eşzamanlı hale geldiği zamansal bir kolaj da ortaya çıkarır.” (Castells, 2005: 609-610)

Medyanın bu yeni kültürel yapısı, özellikle fiziksel ortam ile toplumsal durum arasındaki geleneksel ilişkiyi dönüştürmekte, ve bizim bu ilişki içerisinde kurmuş olduğumuz yer

kavramımızı tahrip etmektedir. Medya, izleyici olarak geleneksel olarak kurduğumuz yerel yer kavramı ve toplumsal konumumuz arasındaki ilişkimizi başka yerlerdeki toplumsal konumlar ile bağlantı kurmamızı ve yine başka yerlerdeki izleyiciler ile bütünleşmemizi sağlar. “Meyrowitz, bu yeni medyanın toplumsal konum ve yer kavramlarını yeniden tanımlaması , deneyim ile fiziksel yer arasındaki bağı koparmasıdır.” demektedir. Yer kavramımız değişerek pek çok farklı kültürdeki insanların paylaştığı yeni bir yer kavramına dönüşmektedir. Artık sınırların belirlediği mekanın dönüşümü sözkonusudur. Sınırlarla tanımlanan herşey değişmektedir. “sınır delinebilir hale gelmiştir. İletişim ve bilginin içinden akıp gittiği ozmotik/geçirgen bir zar haline gelmiştir.” Küreselleşmiş iletişim sistemleri somut bölgesel alanlar üzerine soyut bir mekan yerleştirmişlerdir. Bunu örneğin Kaliforniyalı’lığın nasıl Güney İtalyalı bir ev kadınının hayalinin bir parçası haline geldiğini göstererek anlatabiliriz. Medyanın izleyici üzerinde yaratmış olduğu bu bağı koparmadan sonra oluşturduğu şey, izleyicilerden yeni topluluklar yaratmasıdır. Bu yeni izleyici toplulukları ortak bir televizyon deneyimi altında biraraya gelmektedir. Sanal izleyici topluluklarının oluşması sözkonusu olmaktadır. (Morley&Robins:1997:111-180,1) Ortaya çıkan bu durumla birlikte yeni bir kültür ve kimlik bağı kurulmaktadır. Kültürün sabit bir yerellik düşüncesine bağlı olarak kavramsallaştırıldığını ve “bir kültür” düşüncesinin anlamının tikellik ve mekansal konumla ilişkilendirildiğini düşündüğümüzde ve buna bağlı olarak kişinin bakışının da ulusal/yerel bir konumdan kurulduğu daha önceden bildiriyorsa, şimdi artık kişinin bakışı ulusal/yerel bakış açısından farklı çerçevelerden bakmaya başlamakta, kendisini konumlandığı kamusal ve özel alanlar içersinden farklı deneyimlere, yeni anlamlara ve kendisini bu belirlenen konumların dışında konumlandırılabilen yada bir başka deyişle medyanın yaydığı dolayımlanmış kültürel biçimler gerçek olanla ayırım yapmamaya götürmektedir. (Tomlinson,2004:46,159,60,1.)

Zamana ve Mekanın farklılaşmasına bağlı olarak ortaya çıkan kültürel hareketlilikte küreselleşmeyle beraber yerelliklerin de yeni zaman algılama boyutları ile birlikte yeniden kimliklenmeleri sözkonusu olur. Castells şunları söyler, “Yerellikler kültürel olarak , tarihsel, coğrafi anlamlarından kopar, işlevsel ağlar yada imaj kolajları olarak yeniden birleşirler. Böylece mekanlarının uzamının yerini bir akışlar uzamı alır. Geçmiş, şimdi ve gelecek aynı mesaj içinde birbirleriyle etkileşim içinde olabilecek şekilde programlandığında zaman silinir.” (Castells,2005: 501)

Medyanın meydana getirdiği kültürel hareketliliğin boyutları küresel anlamda ortaya çıkarken bu kültürün en genel ifadesi ise, ‘Yersiz yurtsuzlaşma’ olarak ifade edilir. Yersiz yurtsuzlaşma, medya aracılığı ile dünyaya açılma ve kültürel ufkun genişlemesi anlamına gelmektedir. Bu aynı zamanda düşünsel alanda yerelliğin ortadan kalkması ve uzak yerlere ait imgelerin bireyin günlük yaşamı içinde normal döngülerin içinde yerini almasıdır. Ortaya çıkan bu küresel kültür, yerelliklerin dönüşümünü sağlamıştır. Burada yerelliklerin dönüşümü sağlanırken yada yerelliklere nüfuz edilirken bir yandan yerelliğin güvenliğine

son verilip diğ er yandan da deneyimin daha geniş kavranılmasına olanak tanır.(Tomlinson:2004:49- 164-8)

Sonuç olarak, Medyanın geliş en teknolojiler ve piyasaya eklen en yeni yapısının kültürel alan üzerinde de ğ iş im getirmesi kaçınılmaz olmuştur. Yeni medyanın zaman ve mekan kavramlarının algılanışı üzerinde meydana getirmiş oldu ğ u de ğ iş im , kültürün küresel anlamda hareketlenmesine olanak verilirken kültürün belli bir mekana ve zamana ait olma durumu ortadan kalkarak sabit bir yerel bağ lam kaybedilmektedir. Yeni kültürün özelli ğ i hegemonik olan kültürün bağ lamlarının yerel kültür ile yeniden bağ lamsallaştırılmasıdır.

Ortaya çıkan hakim angloamerikan kültürel yapı, diğ er öteki kültürleri kendi kültürel bakışı açısından yeniden konumlandırması ile gerçekleşmektedir. Bu yeni konumlandırmada öteki olan, farklı olan kültürel yapılar artık önceki dönemin yapılanmasına göre merkezden uzakta belirlenmekten öte, merkezin içinde yer alarak yada giderek merkeze daha yakın durumda olarak yeniden belirlenmektedir. Böylece Küresel kültürel ilişkilerde ortaya çıkan bu postkolonyal ilişkiler, batı hegemonyası ile öteki kültürleri yeniden ama bir başka biçimde bir araya getirirken, ötekinin batı medeniyeti içine eklenerek hegemonyayı yeniden üretti ğ i yeni bir kültürel ortam da meydana gelmekte /getirilmektedir

Medya hegemonik kültürel alanı kurarken, hangi olayları ele alıp yani hangilerini düzenli ve meş ru bir tanım içine sokup, hangilerini dışarıda bırakacağına karar vermekte ve bu kültürün ço ğ unluk tarafından kabulünü, şekillendirme , örgütlendirme işlevini yerine getirmektedir. (Hall, 1999a:236,7,8,9-40)

Medya bu işlevini gerçekleştirirken “gerçek”li ğ i yeniden tanımlamaktadır. Medya , “gerçe ğ i” dilsel pratikler aracılığı ile kurmakta ve seçilmiş tanımlarla temsil etmektedir. Bu temsil etme iş inde aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme vardır. Burada söz konusu olan bir anlamlandırma prati ğ i olmaktadır. Bu anlamlandırmanın ço ğ ulculu ğ u sağlaması açısından güvenilir, meş ru olması, sorgulanmadan kabullenilir olması gerekmektedir. Bu durumda ço ğ ulcu anlam yapılanmasının dışında kalan alternatif anlamların marjinalleştirilmeleri, önemsizleştirilmeleri veya meş ruluklarından arındırılmaları gerekmektedir.(Hall, 1999b:88-93) Böylece medya hakim kültür tarafından ortaya konulan temel tanımları yeniden üretir. Bu tanımları medyanın kendisinin ba ğ ımsız olarak meydana getirdi ğ i kamusal dillere çevirerek dönüşüm yaparken, hakim kültür de medyaya dayanarak tanımlamalarını yeniden yapar. Daha açık bir ifadeyle, sapkın olarak tanımlanan davranış ların yeniden tanımlanması sürecinde egemen grup olarak tanımlanan polis, iletişim araçları, yargı organları gibi kurumlar aykırı davranış ları belirler ve yeniden tanımlarlar. Böylece bu bir dö ngü halini alır. (Jefferson&Hall,1998:76) İletişim araçları, direniş i iletirken aynı zamanda egemen anlamlar çerçevesine yerleştirilmektedirler. Sonuç olarak medya görünen ticari işlevinin yanında toplumun merkezi de ğ er sistemi çizgisinde işlev görerek bu de ğ er sistemini güçlendirmekte ve toplumda ço ğ ulculu ğ u sağlama bağ lamaktadır. (Hall,1999b:85)

Medyanın oluşturduğu bu çoğul anlamlar günümüzün yeni bakış açısı olan “çokkültürlü” bir kimlik anlayışı içinde yapılandırılırlar. Ancak bu kimlik içinde hakim olan kimlik anglo- amerikan olandır. \* Diğer kimlikler bu hakim kimliği yeniden üretmek için işlevselleştirilirler. Bu işlevsellik “gerçek” ötekinin fundemantalizmi yüzünden anında vahşi, ataerkil v.b. oldukları gerekçesiyle reddedilmesine karşılık folklorik ötekiye gözyumulması” yla (Zizek,2006:272) sağlanmaktadır. “Çokkültürlü kimliğin” yapılanması, Anglo amerikan olan hakim kültürün öteki kültürlerle olan ilişkisinde otantik olanı saflığı bozulmamış olanı talep ederken kendi hegemonyasını bu yeni durum içinde yaşatmaktadır. “...Çünkü batılı bir tarzda kurtulma umudu olmayan bir mutlaklığı hedeflemektedir. İşte bu paradokslar yoluyla batı bir yandan kendisini özne olarak kurmayı , eleştirel söylemin kalkış ve varış noktası olarak sunmayı sürdürürken öte yandan da bu farklılıkları bu yerlileri bu öteki kültürleri dünyamıza sokarak onları aynı anda hem biçimlendiren hem de dağıtan süreç ve araçları emperyalizm, yeni sömürgecilik, kapitalizm, batı medyası- gözardı etmektedir.” Öte yandan batı hegemonyasıyla ilişki içinde olan ötekinin evcilleştirilmesi sözkonusu olduğundan artık gerçek sesi kısılmıştır. Ötekinin konuşmasına ve çağdaş varoluş koşullarında kendi varlık yada otantiklik anlayışını tanımlamasına izin verilmemektedir. (Chambers,2005: 94,108)

Hegemonik olan kültür ile öteki olan kültür arasında kurulan bu yeni ilişkide hegemonik olanın bir üst kültür halinde ulusal yerel kültürlerin üzerinde yerel olarak piyasa ile bütünleşmiş bir şekilde durmaktadır. Bu tür anlamların inşası özellikle popmüzik alanında çok daha netlikle ortaya çıkmaktadır. Bu kültürün hızlı bir biçimde tüketimi, kitleselleşmesi özellikle metropollerde pop müzik ve gençlik kültürü çerçevesinde sözkonusu olmaktadır. (Gurinder,1988.Akt. Iain Chambers,2005:115) “MTV’nin hızla yaygınlaşmasıyla beraber , gençliğin ulusal sınırlar ve yerel bölgelerin ötesinde ortak müzik zevki ve kültürel kimlik gelişimini hızlandırmıştır. Bu küreselleşme, içinde dünyadaki her yerden gencin katıldığı hayali cemaatler ve yaşam biçimleriyle yani rap müzik, heavy metal , yeni dalga, ana akım pop gibi çeşitli müzik dünyalarıyla aynı anda ilgilenmeyi olanaklı kılmaktadır.” (Elteren, 1999: 318)

## TÜRKİYE’DE ROCK MÜZİK KÜLTÜRÜ

Türkiye’de hakim kültürel alanın inşasında küresel medyanın önemli rolü bulunmaktadır. Medya endüstrisinin işleyişi küresel ilişkiler doğrultusunda yapılandırılmıştır. Ticari amaç

\* Amerikan kültür endüstrisindeki (film ve müzik, ticari radyo ve televizyon , reklamcılık v.b.) dikey bir biçimde bütünleşmiş büyük şirketlerin erken gelişimi her çeşit yeni formda ve yeniden üretim medyasında yapılan geniş bir ölçekte oluşu, popüler kültür formlarının içerde ve dışarda yayılması için elverişli koşullar yarattı. Hall’ın söylediği gibi, en son biçiminde küreselleşme, hala küresel ağları yönlendiren batı toplumlarının kültür endüstrileri tarafından üretilmiş batı modernitesinin imgeleri, artefaktları ve kimlikleridir. (Elteren, 1999: 291,3)Avrupa yada İngiliz “yüksek kültürünün” “americana” tarafından acımasızca boğulmakta olduğu fikri yeni değildir.Hebdige suç, yabancılaşmış gençlik, kentsel bunalım ve ruhsal sürüklenme görüntülerinin nasıl popüler amerikan malları etrafında bir araya geldiğini açıklar. (Morley&Robins:84,5)

doğrultusunda kurulan tekelleşmiş medya endüstrisinin kültürel formatları da eğlenceyi öne çıkaracak şekilde yapılanmıştır. ( Bu konuda bkz. Adaklı,2001 ve 2006. Bek, 2003.)

Küresel medya endüstrisi üzerinden küresel kültürel ortamların nasıl kurulduğunu izlemeye çalışırken, Türkiye’de pop müzik kültürü içinde özellikle rock müzik gençlik kültürünün önemli bir parçasıdır. Rock müzik kültürü batılı kültür ile temasın bir parçası olarak önemini korurken son dönemde küreselleşme süreci ile birlikte yeniden önemli hale gelmiştir. Bu gelişme küresel medya sayesinde ortaya çıkmıştır.

Buradaki bakış açımızda, öncelikle rock müzik kültürünün yakın geçmişini izlerken hangi gelenek içinde ortaya çıktığını belirlemek ve halen bu geleneğin devamını sorgulamak ve gelişen küresel ilişkiler sürecinde bu geleneğin aldığı şekli sergilemek işin bir yanı olarak ortaya çıkarken, işin diğer yanını ise, küresel hakim kültürel alanın inşasında rock müzik kültürünün hangi bağlamlar çerçevesinde kurulduğu oluşturmaktadır. Bu çerçeveyi araştırırken küresel medyanın hakim kültürel yapıyı kurucu bir unsur olarak küresel rock müzik endüstrisini nasıl kurduğuna bakılacaktır.

### **a- Rock Müzik Kültürünün geleneksel Muhafif duruşu:**

Türkiye’deki rock müzik kültürünün başlangıcı, 1960’lı yıllarda kapitalist sisteme karşı ortasınıf gençliğinin bir başkaldırısı olarak ortaya çıkmaktadır. Sol bir bakışı benimseyen bir baş kaldırıdır. (Stokes, 2000:161) Bu dönemin Rock Kültürünün dayandığı kaynaklar, “Anadolu aşık geleneğinden ozanların (özellikle Aşık İhsani ve Aşık Mahzuni gibi politik olarak solda olan kent kökenli aşıkların) türkü sözleri, temel esin kaynaklarından biriydi.” (Stokes, 2000:161) \* Ayrıca aşıklık geleneği, Ankara devlet konservatuarında opera şan eğitimi almış olan Ruhi Su ile de politikleşerek yeniden canlandırılmıştır. Geleneksel halk müziği çalgılarından olan bağlamanın eşliğinde seslendirilmiş türküler aracılığıyla toplumsal mesajlar iletilmiştir. ( Orhan,2002:57) ’80 sonrasında ise, yeni liberal politikalar doğrultusunda ortaya çıkan kent olgusu içinde özellikle İstanbul kentinin önemi ile birlikte yeni kentli orta sınıflar içinde yavaş yavaş bir gençlik kültürünün de ortaya çıktığı görülmektedir. Apolitik dönemin başlamasıyla birlikte rock kültüründe de değişim görülmektedir. Artık Rock’ın bir altkültür olduğu olgusu kabul edilmeye başlanır. Hızlı bir biçimde politikadan kopuş, rock müziğini amerikan emperyalizminin müziği olarak değerlendiren yaklaşımların da terk edilmesini ortaya çıkarmıştır. (Akay, 1995:94,5) Ancak bu durum anaakım içinde yeralmamaları anlamına gelmektedir. Bu gelenek ‘90’lı yıllarda ve daha sonra da daha marjinal biçimde devam etmiş ve halen de devam etmektedir.

---

\* 1960’lı yıllarda rock müzik kültürünün dayandığı toplumsal temeller olarak, bu dönemde “..sanayileşme, göç ve buna bağlı olarak kentlerde işçi ve köylü hareketlerinin yükselişi gibi ekonomik ve toplumsal değişmeler nedeniyle Anadolu kökenli kırsal kemsinin kültürü kent kültürünü etkilemiştir. Bu etki kendini sanatta ve edebiyatta ‘Köycülük’ akımıyla göstermiş Mahmut Makal, Fakir Baykurt gibi yazarlar bu akımın etkisiyle eser vermişlerdir. 1970’lere uzanan süreçte bu durum kendini toplumda daha da belirgin olarak göstermiştir. Genç üniversiteli kesim bu tartışmalara öncülük etmiştir. Bu gençler arasında anti-emperyalist , ulusalcı yönelimler hakimdir” ( Orhan, 2002:56)



Rock kültürünün bir altkültür olarak yeniden şekillenmesinde İstanbul'da Kadıköy'de ve Bakırköy'de ; Köprüaltında, Beyoğlu'nda ve Ortaköy gibi yerlerde çeşitli mekanlarda farklı yaklaşımlar içinde olan rock gruplarının ortaya çıkmaya başladığı görülür. \* Önceleri marjinal bir kültür olarak ortaya çıkan rock kültürü, medya tarafından ötekileştirildikten , 'metalci' sıfatıyla tanımlandıktan sonra yavaş yavaş benimsenmeye başlanır. Rock kültürü üzerinden tüketim kültürünün kurulduğu görülmektedir. Rock kültürünün tüketim kültürüne dönüşümü ile birlikte elit bir kültür haline geldiği görülür. Bu aşamadan itibaren de Rock kültüründe ayrışma noktaları ortaya çıkar. Bir yanda yeni modaları takip edip , markalar ile kendilerine kimlik kuran ve 'Tiki' olarak adlandırılan gruplar ile bunlardan daha farklı olarak moda, markalara karşı çıkan kendilerini alternatif moda akımı yaratmaya çalışan grunge akımını benimseyen bir diğer kesim oluşur. \*\*Bu iki kesim arasında rock kültürü açısından farklılık ise, Tikiler genellikle Tecno ve pop müzik dinlerken Grunge 'lar canlı müzik yapılan rock barları tercih etmektedirler. Grunge akımının ortaya çıkması şöyle ifade edilmektedir: “ .. Seattle soundunun etkisiyle alternatif rock, grunge ve hiçbir gruba dahil edilemeyen her türlü özgün çalışmaya verilen bir ad olarak Independent'ın Avrupa ve Amerika'da yaptığı büyük patlama dünyanın her yerinde seyredilebilen müzik kanalları sayesinde kısa sürede yayılmış durumdadır...” Burada ortaya çıkan alternatif akımın “kafana göre takıl” tavrı rock kültürünü benimsemiş gençlere müzisyen olma cesareti vermektedir. (Akay, 1995:127,138,167,169,193) Grunge akımı Türkiye'deki gençleri rock kültürünün muhalif kültürünü oluşturmak adına çok fazla etkilemiş olmakla beraber yükselen liberalizm ve buna paralel olarak tüketim kültürü grunge kültürünün de evcilleşmesini getirmiş ve birer tüketim kültürüne dönüştürmüştür. Yeni orta sınıf içinden Grunge kültürünü edinmeye çalışan olduğu gibi modasını da takip eden gençler ortaya çıkmıştır. Pek çok önemli mağaza grunge modasına uygun olarak tasarlanmış salaş giysiler, etiketsiz olarak tasarlanmış olarak ancak çok pahalı fiyatlarla mağazalarında satmışlardır.

\* İstanbul'da '90'lı yıllarda ortaya çıkan farklı rock müzik kültürleri şöyle açıklanmaktadır: “Kadıköy 1990'larda rock, grunge ve metal dinleyicilerine müzisyenlerine adeta bir üs oldu. ..sonra bir taksim/ kadıköy karşılaşması yaşandı. Ve dikkatler Taksime çevrildi. Taksim de de bir sound oluşumundan söz edildi. Leke grubundan Renan Bilek , “ 1991-92 yıllarında boş zamanlarımızı ..Akmardaki küçük çay ocağında veya Akdeniz kafede geçirir. ..müzik tartışırdık. Tartışmanın konusu.türkçe rock'ın olup olamayacağıydı. ..Kadıköy soundu denilince İstanbul'da rock, ağırlıklı olarak nerede? Kadıköyde, Bakırköyde. Ve beyoğlunda. Biz de Kadıköylüyüz o zaman bizimki Kadıköy Soundu oldu. ..Kadıköyde o zaman gerçekten çok büyük bir rock ortamı vardı. Akmar vardı. Fitaşda rock ve metal konserleri yapılırdı. Abdülkadir Elçioğlu ise, “ Kadıköy Ankara gibidir. Orada aileler yaşar. Belli bir kültür ve oluşum vardır. Beyoğlu ise, kozmopolit ve sürekli oluşum halinde. Kadıköyde barların sahipleri bile müzisyen. Taksimde belki okullar bağlayıcı olabilir. Örneğin Mor ve Ötesi Alman lisesinden çıktı. Galatasaray lisesinden Merkür çıktı. Güven Erkil Erkal ise, “ ..Kadıköy'ü Bakırköyle karşılaştırmak daha uygun. 90'larda Bakırköyden de gruplar çıkmaya başladı. O zamanlar kadıköy- Bakırköy anlaşmazlığı diye bir şey vardı. Kadıköyden gelen karşıda konser veren gruplar Bakırköy tayfası tarafından dayak yedi. Bakırköy çocukları Kadıköyönlülere göre daha halk çocuğuydu. ( 3.06.07 “ Kadıköy Evcimen, Taksim Uçarı”, Deniz Yavaşoğulları Candeğer Muradoğlu, Cumhuriyet)

\*\* Rock kültürü ile ilgili olarak gençlerle yapılan röportajlardan birinde şu sözler Tiki kültürünü daha iyi açıklamaktadır: “ ..Ben grunge giyiniyorum ve rock'ın doğruların inanıyorum. Ama çevremde bir sürü insan var. Taksim'de sokağa çıkıyorum. Üstüne Nirvana t-Shirt 'ü giymiş , altına eşofman giymiş, saçları yağdan ölmek üzere, gözünde gözlükler esrarkeş gibi dolaşan bir sürü insan var. Ama ben biliyorum ki onlar ne benim kadar müzik dinliyorlar ne de işin felsefesine inanıyorlar. Ama bu işin havasını atıyorlar. Daha sonra da gidip Andromeda'da Unlimited'le dans ediyorlar.” (Akay, 1995: 183)

Rock kültürü ‘80’li yıllardan itibaren bir yandan tüketim kültürü haline dönüşüp depolitize olmakta ve poplaşmaya başlamaktadır. Bu poplaşmanın nedeninin Bülent Forta şöyle açıklıyor; “Rock’ın popüler hale gelmesinin farklı nedenleri var. Bunlardan biri, Türkiye’deki sosyal gelişim ve şehirleşmenin artması. ‘yeni kentli ‘ bir müzik üretiminin ortaya çıkması. Bu aslında bir dip dalgası olarak ‘90’lı yıllardan beri varolageldi. Türkçe rock müzik özellikle Bulutsuzluk Özlemi’yle başlayarak ortaya çıkmaya başladı.” ( 4.06.2006. “ Devir Rock’n pop devri”, Birgün Pazar)

Bu durumun sonucu olarak da giderek arabesk öğelerle kaynaşmalar çoğalmaktadır. Murat Beşer (2007:324) söz konusu değişimi anlatırken, “ ..aydınlarımız omurgalarını yitirdikçe, teslimiyetçi biraz da düzeni değiştirmekten değil, rehabilite etmekten yana çubuğu bükükleri ölçüde hep bir dönem küçük gördükleri , varoş kültürü dedikleri , bir dönem sırtlarını çevirdikleri kültürlerin içinde bir şeyler keşfetmeye çalıştılar. ..bu nedenle anarşizm ile sol, arabesk’le de rock arasındaki çizgiler erimeye başladı. ..giderek bar grupları rock ile arabeski buluşturdu.” demektedir. Giderek rock müzik kültürü piyasanın belirlediği doğrultuda yeni bir kültürel yapılanma içine sokulurken, arabesk kültürün temel meselesi olan milliyetçilik yada doğu-batı sentezi gibi arayışların yeralmaya başladığı görülmür. ( Solmaz, 1996:140)

Ancak rock kültüründe piyasa kültürünün belirlediği poplaşma durumundan uzak olarak, kültürel bir geleneğin kurulması yaklaşımını benimseyen müzisyenlerin çizgisinin de oluştuğu görülmektedir.

Fikret Kızılok, Bülent Ortaçgil, Erkan Oğur gibi müzisyenler Çekirdek sanat evi etrafında yaptıkları çalışmalarla bağımsız , tekelleşmeye karşı , pop olmayan ancak kültürel olarak tanımlayabileceğimiz bir müzik oluşturmaktadırlar. Bu tarzın izlediği süreci Bülent Somay şöyle anlatmaktadır: “ ..birçok iyi müzisyen çıktı ortaya. İsim isim saymak isterim aslında. İsmail Soyberk, Türkiye’nin yetiştirdiği en iyi başlıclardan. Bir Gürol Ağırbaş. Davula geçelim, Cem Aksel, Turgut Ay. Klavyede İskender Paydaş. Elbette Erkan Oğur. Böyle bir müzisyen kuşağı yetişti ‘80’lerde. ..aslında çok daha zor bir şey yapıyorduk. Şimdi bunları yapmak daha kolay. Epey bir öğrendik çünkü. Yeni Türkü de, Ezginin Günlüğü de öğrendi. Ama yoruldu bu insanlar. Artık yaşlar 30’lu, 40’lı rakamlarda. Moğollar’ı düşün. Onlar, uzun bir aradan sonra 40’ların sonlarında yeniden piyasaya çıktılar. ..bizim yapmaya niyetlendiğimiz şey, aslında bugüne sesleniyor. ...” (Solmaz, 1999: 118,9) Bülent Ortaçgil bu dönemin sona erişinde müzik piyasasında ortaya çıkan yeni gelişmelerin etkili olduğunu belirlemektedir: “ ..Çekirdek sanat evinin esprisi şuydu. 20-30 kişinin dinleyebildiği bir dinleti ortamı kaydediliyor.. ve dinlemeye gelen insanlara bu kayıtlar veriliyordu. Yani bilet parası o kasetlerdi aslında. Çekirdekte çok geniş bir müzik panoramasından insanlar bir araya geldiler ve çaldılar. 30-40 albüm yayınlandı. O seanslarla ilgili. Erkan Oğur, Yeni Türkü, Ezginin Günlüğü, Grup Gündoğarken gibi daha sonra müzik piyasasında yer alan müzisyenler orada deneysel şeyler yaptılar. Şu anda çekirdek sanat evi gibi bir oluşum

yürütülemez. Birincisi, artık kitlesel dışı müzik bulmak zor. İkincisi o dönemler telif yasaları işlemediğinden kaset çıkarmak çok basitti. Şimdi ise, bakanlık, bandrol, izin işleriyle dolu, çok uzun bir prosedürü var. ..çekirdekteki çalışmaları engelleyen uygulamalar.” (13. Mayıs 2007 “ Masallara İnanmayın Çocuklar” Hatice Tuncer, Cumhuriyet.)

Rock müzik kültürü 2000’li yıllardan itibaren yeni küresel kültürel gelişmeler doğrultusunda yeniden biçimlenmektedir. Bu kültürün oluşmasını sağlayacak toplumsal ve kültürel dinamiklere baktığımızda, İstanbul kenti ile oluşan global kent kavramının ortaya çıktığı ve bu sayede global kültürel eğilimlerin etkisinin arttığı söylenebilir. Öte yandan rock kültürü için önemli bir gelişme de yeni medya teknolojilerinin gelişmesidir. Bu sayede hızla internet üzerinden akıp gelen yeni kültürel eğilimleri izlemek kolaylaşmakta ancak aynı zamanda da daha fazla katılım ve yaratıcılık mümkün olabilmektedir. Öte yandan da bu durum yer altı kültürünün daha da derinleşmesine önceleri fanzinlerle sınırlı yer altı kültürünün internet siteleri ile daha fazla karmaşık hale gelmesine neden olmaktadır. Yeni medya teknolojileri içinde, görsel medyanın da interaktif ortamlara dahil olması, video kayıtlarının paylaşımı gibi pek çok alanda kullanımı söz konusudur. Yeni medya yapılanması izleyiciyi de farklı konumlandırmaktadır. Pasif izleyicinin yerini aktif , katılan izleyici almaktadır. Bu katılım ise, yeni teknolojik imkanların artmasıyla müzikle uğraşmak, müzik albümü oluşturabilmek, kayıda alma , v.s. gibi denemelerin yapılması bazı temel teknolojik malzemeler ile evin içine kadar girmiş olması ayrıca evde olmasa bile İstanbul gibi büyük kentlerde kurulan müzik stüdyolarının çoğalmaya başlaması yine kurulan özel, devlet okullarının müzik bölümleri ile de yeni müzik kültürünü daha yakından takip etme ve daha da ötesi artık dünyada oluşan gelişmeleri birebir yakından izleme imkanı ortaya çıkmaktadır.

Ortaya çıkan bu gelişmeler ile birlikte sadece müzik endüstrisinin yer aldığı İstanbul’da kayda değer gelişmelerin ortaya çıkmasının yanında pek çok farklı kentte rock müzik kültürü ile ilgilenen , yeni kültürü yakından takip eden , internet üzerinden hızla bilgileri paylaşan çeşitli gruplar ortaya çıkmaya başlamaktadır. Ankara bu durumun tipik örneklerinden biridir. Global kültür, kentli kimlik, elektronik ortam sayesinde Ankara yerelinde ciddi çalışmalar

yapılmaktadır. \*

Ancak bu durumun yine teknolojik donanıma sahip olan ve bu donanımı kullanabilen üstorta kesim gençliğine açık olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu durum gençlere yönelik müzik kültürünün hızlı bir biçimde global ortamlar ile alışverişini sağlarken aynı zamanda da kültürel alışverişine de olanak tanımaktadır.

Ortaya çıkan bu yeni küresel kültürel koşullar karşısında rock müzik kültürünün nasıl bir kültürel değişim geçirdiği, küresel kültürel ortamlardan nasıl etkilendiği sorusu önem taşımaktadır.

### **b- Küresel Medyanın Küresel Rock Müzik piyasasını kurması:**

Rock müzik kültürünün küresel piyasalarla belirlenmesi sürecinde, farklı piyasaların medya ile kurduğu ortaklıklar ile birer kültür endüstrisi olarak hareket ederek konser ve festivallerin düzenlenmesinin önemli bir yeri bulunmaktadır.

Düzenlenen konser ve festivaller, küresel kültür endüstrileri doğrultusunda düzenlenirken, organizasyonları yapanların iyi eğitilmiş, deneyim kazanmış kişiler oldukları, eğlence sektörünün işleyişi içinde , piyasanın mantığı doğrultusunda hareket eden, profesyonel kişiler oldukları görülmektedir. Yine düzenlenen bu konserlerin birer kültür hareketi olarak düzenlendikleri görülmektedir. Öte yandan bu yeni festivalin küresel kültürün ruhuna uygun olarak bir muhalif kültür olarak ortaya çıkan Woodstock festivalinin bir tür simülasyonu olarak ortaya çıkarılmaktadır. Bu tür bir festival aynı zamanda dünyaca ünlü rock şarkıcılarını Türkiye'deki dinleyicilerle de buluşturmaktadır. Bunun önemi ise, canlı bir biçimde izleyici ile şarkıcının buluşmasıdır.

Rock müzik geleneğinin küresel piyasalar doğrultusunda yeniden belirlenmesi sürecinde, Türkiye'deki rock müzik kültürü de yeniden belirlenmektedir. Türkiye'de

\* Ankara'dan son yıllarda tanınmış grupların çıktığı, en iyi metal gruplarının Ankaralı olduğu. Geçmişte de en iyi metal gruplarının yine Ankara kökenli olduğu. Şebnem Ferah'ın. Özlem Tekin'in müziğe burada başladığı düşünüldüğünde bu durumun nedenlerini , Manga bu durumu Ankara'nın tek düze hayatından bir tür kaçış olarak müziğe yönelmenin olduğunu söylerken, Deja-Vu, Teknolojinin gelişmesi ile Ankara'daki gençlerin de müzik endüstrisini yakından takip etmeye başlamaları, Ankara'nın bürokratik havasından bir tür kaçış imkanı sağlamanın '90'lı yıllarda grunge patlamasının yaşanmasına benzemektedir. Çilekeş de Ankaralı grupların keşfedilme dertleri olmadan müziklerini özgürce yapmalarına bağlamaktadır. Ayrıca Ankara'daki konser salonlarının , barların ve stüdyoların birbirine yakın olmasının dayanışmayı arttırdığını söylemektedirler. Ankara'da çeşitli amatör grupların çalışmalarına yerveren bar mekanların olması bunun da amatör ruhunu geliştirmesidir. İstanbul'da bu tür mekanların önemini kaybetmesi ile amatör grupların şevklerinin kırıldığı söylemektedirler. Seksendört grubu " Ankara'da müzik yapmak daha kolay çünkü şartlar daha uygun. İstanbul dışında bu kadar çok müzik stüdyosu bir tek Ankara'da var. Ankara'da bir de ...kendini geliştirmek için ve göstermek için çok iyi mekanlar var. İstanbul'da da çok mekan var ama dikkat çok kolay dağılıyor. Çünkü .. insanın yapabileceği şeyler çok fazla. Ama...Ankara'da tutunmak..daha zor. ..müziğe ciddi bir mesai ayırmak zorundasınız. Hadi o mekanlardan birinin sahnesinde çıkmayı başardınız. Ankaralı seyirciye kendinizi kabul ettirmek hiç kolay değil. Ankara seyircisi çok iyi bir müzik bilgisine sahiptir. Ve çıkan bütün grupları çok dikkatle dinler."( 29.01.06 " Ankaralı Rock'çı Patlaması" Suat Kavukluoğlu, Hürriyet keyif)

Çilekeş'in bir başka yorumunda Ankara'daki rock kültürünün 'başkaldırı geleneği'ne uygun bir şekilde kültür kurduklarını anlatmaktadır. "...Bir çeşit Seattle Ruhu oluştu orada. Bu da 'Ankara Sound' diyebileceğimiz bir tarz yarattı. Karamsar ve derinden bir tavır var bizim oranın. ..buradaki ile İstanbul seyircisi arasında ciddi bir fark olduğunu gördüm. Ankara seyircisi grubunu takip ediyor. Ve sahipleniyor. İstanbul'da alternatif çokluğu sahiplenmeyi azaltıyor. Ankara'da seyircinin ruhu da çok farklı. İstanbul Seyircisi bildiği şarkıları dinlemek isterken Ankara seyircisi sizin içine tat kattığınız müziği istiyor." (4.09.05 " Ankaralı Çilekeş", Ali Deniz uslu, Cumhuriyet)

başlayan sürece baktığımızda, “ Türkiye’nin ilk stadyum konseri Bryan Adams’la başladı 1992’de. Bu konserin devamında, Madonna, Michael Jackson gibi isimler geldi. 90’ların sonuna kadar İstanbul Caz festivali’ndekiler ve Rolling Stones dışında çok büyük konser olmadı. 2000’li yıllar ile birlikte H2000 festivali yapıldı. Türkiye’nin ilk Açık hava festivali idi. Daha sonra da Rock İstanbul düzenlendi. 2001-03 arasında clubler çoğaldı. Elektronik müzik yükselişe geçti. Dünyanın önemli DJ’leri İstanbul’a geldi. 2003’de İstanbul’daki en büyük açık hava festivalini düzenlemek amacıyla Pozitif ve İKSV , Coca Cola ile birlikte Rock’n Coke ‘u düzenledi.” (28.05.05 “ Bol Bol Müzik”, Melis Danişmend, Radikal) Ayrıca Küresel ısınmaya karşı Live Earth festivalinin İstanbul’da yapılması, Coca cola’nın Rock’n Coke festivaline karşı Pepsi Cola’nın Pepsi Elektronica festivali düzenlenir.

Düzenlenen bu uluslar arası festivaller yavaş yavaş yerleşmeye başlarlar. Coca Cola’nın Üniversiteler düzenlediği konser, festivaller, Fanta Gençlik festivali ve son zamanlarda hızla artan daha pek çok yeni festival. vardır. Konserlerin hem yerli şarkıcıların yer aldığı bir festival olarak hem de rock kültürünün giderek kitleselleşmesine ve canlı performansların yapılmasına , canlılık ideolojisinin ortaya çıkmasına imkan tanınması açısından önemli olduğunu söyleyebiliriz. Bu tür festivallerde şarkıcının dinleyicilerle bütünleşmesi, sahne showlarıyla rock ruhu ile bütünleşmesi mümkün olmaktadır. Ayrıca gençliğin doğrudan tepkisinin alınması da yeni kültürel gelişmeler için önem taşımaktadır.

Özellikle 2000 yılından bu yana düzenlenen rock festivalleri, konserler, yerli yabancı endüstrinin sponsorluklarının Türkiye’de eğlence sektöründe önemli ölçüde etkili olduklarını söyleyebiliriz. Sponsorluklara baktığımızda Örneğin, Efes Pilsen’in , ( 7. Efes Dark Roxy Müzik günleri, Blues Festivali) , Coca Cola,(Rock’n Coke) Carlsberg ( MTV Avrupa Müzik Ödülleri, The Blues Brothers Band), Turkcell ( yerli pop yıldızları konserleri, ), J&B ( J&B dance & Techno Festivali), Tuborg ( Yerli Pop yıldızları konserleri), Akbank (Caz festivali), (Sponsorluk Bülteni Ocak- Şubat 2002, sayı:1)Yukarıdaki sponsorlar içinde özellikle Turkcell’in sponsor olduğu kuruluşlar içinde radyo sponsorlukları bulunuyor . Number One FM’de “ hazır kart MEGA 5’li” programına , Power FM’de “Turkcell Around the world” programlarına sponsor olmaktadır. ( www. Turkcell.com.tr)

Küresel kültür endüstrilerinin önemli bir parçasını oluşturan medyanın da önemli bir yeri bulunmaktadır. Medyanın buradaki rolü konusunda, görsel alanda rock müziğe yönelik programların Tv kanallarında çoğalması, Radyo programları ve kanallarının yeni rock müzik kültürüyle ilgili özel yayınlar yapmaları, internet alanında siteler ve bloglarda yapılan tartışmalar küresel kültürel dolaşımı sağlayan Rock müzik kültürünü kitleselleştirmişlerdir. Kültür endüstrisi içinde uluslar arası medya aktörü olarak yer alan MTV’nin de son dönemde Türk MTV’si olarak yayın hayatına geçmesi önemli rol oynamaktadır.

Medyanın yeni kültürel ortamlarla kurduğu ilişkilere tipik bir örnek Dinamo FM gösterilebilir: 2003 yılında kurulan Dinamo FM aynı zamanda medya ve organizasyon şirketi olarak çeşitli festival, konserler de düzenlemektedir. Dinamo FM 2008 yılına kadar

50 ‘yi aşkın konser, lansman, parti ve festival düzenledi. Şirketler içinde projeler yapıyor. Miller Music Factory, Radar Live Festivali, Jack Daniels Rock Müzik Yarışması, MTV Türkiye lansmanı partisi, S’nek TV lansmanı, D-Good Life Domino’nun düzenlediği organizasyonlar. Dinamo FM tamamen yabancı müzik yapıyor. Ağırıklık olarak ambient, breakbeat, R&B, Disco, elektro, hip-hop, house, techno, rock müzikler çalıyor. (13.04.08 “Sıra dışı Kariyer”, Burcu Özçelik, Hürriyet İK) Ayrıca Bkz. [www.dinamo.fm/](http://www.dinamo.fm/)

Diğer yandan küresel medya endüstrisi rock kültürünün oluşturulması, müzik piyasasına yeni yeteneklerin katılması ve hızla devinimin sağlanması için hem ulusal düzeyde hem de uluslar arası alanda yarışma programları da düzenlemektedir. Bu organizasyonlardan biri, HP’nin düzenlediği organizasyondur. HP , Ortadoğu, Akdeniz ve Afrika’yı kapsayan MEMA Bölgesinde düzenlediği müzik yarışması “hayatını Tasarla” ile genç müzisyenleri hedeflemektedir. Yarışma Atina (Yunanistan), İstanbul (Türkiye), Johannesburg (Güney Afrika) ve Dubai’de (Birleşik Arap Emirlikleri) ile eşzamanlı yürütülmüştür. Yarışmada birinci gelene, MTV kanalının ekibi bir klip çekecek. ve bu klip MTV Türkiye’de yayınlanacaktır. (10.01.08, Barış Akpolat, “Amatör Gruplar dört ülkede yarışıyor”, Hürriyet)

Öte yandan bütün bu küresel organizasyonların yapılması, canlı konserlerin piyasa ilişkileri içinde önemli hale gelmesinin temel nedenlerinden biri, müzik sektöründe digital teknolojiye geçişle birlikte hızlı bir değişim sürecinin başlamış olmasıdır. \* Yüksek hızlı internet bağlantısı ve cep telefonu sayesinde müziğin dijital ortama girmesi ve hızlı bir biçimde paylaşımı sözkonusudur. “...IFPI’nin 2006 Dünya Dijital Müzik Raporu’na göre 2005 ‘de yasal yollardan 420 milyon müzik parçası satıldı. İki yılda bu yolla müzik tüketicisine satılan parça sayısı 20 katına çıktı. Bu da dünya müzik piyasasının %6 ‘sına denk geliyor. Aynı şekilde dijital müzik çalar satışında da büyük artış var. Geçen yıl tüm dünyada 60 milyon adet müzik çalar satıldı. .. Bu pazarın erken farkına varan şirketler ...yeni stratejiler geliştiriyor. Örneğin Cep telefonu şirketleri , abonelerine müzik satıyor. Fransa’nın üç büyük şebekesi , geçen yıl dünyanın dört büyük müzik yapım şirketiyle anlaşıp 300 bin parçalık bir kataloğu abonelerine sundu. Bu sayede kısa mesaj yoluyla veya internet üzerinden ..1.5- 3 euro’ya en gözde parçaları telefonla dinlemek mümkün olabiliyor. Bu yöntem sayesinde bazı yeni parçalar single formatında piyasaya sürülmeden cebe indirilebiliyor. ..Cep telefonu şirketleri bu yolla müzik yapım şirketlerinin düşen CD satışlarından kaybettikleri parayı telafi eder hale geldiler. ..Türkiye’de ise MÜYAP, ..bir buçuk yıllık bir uğraşla 74 bin Türkçe parçayı dijital ortama aktardı. Şu ana kadar bu kataloğu

\* Digital teknolojinin müzik sektöründe meydana getirdiği değişim konusunda, Songphonic Records Yönetim Kurulu Başkanı Osman Kent , müzik sektöründeki depremin en büyük nedenlerinden birinin, Apple’ın İpod girişimi olarak nitelendirmektedir. “İlk İpod 2001 yılında çıktı ama henüz ortada İtunes yoktu. 2003 yılında İtunes devreye girdi ve kısa sürede dünyanın en büyük müzik dağıtıcısı haline geldi. Geleneksel modellerle çalışan firmaların bununla baş etmesi mümkün değil. Başta EMI olmak üzere birçok firma dijital alanda kendine çıkış yolu arıyor.” ([www.bilgicagi.com](http://www.bilgicagi.com))

kullanarak satış yapmak için iki şirket lisans aldı: Powerclub ve Doğan Müzik elektronik. ..MÜYAP başkanı Forta.. “Şu anda 20 kadar şirketle daha görüşme halindeyiz. Ayrıca cep telefonu şirketleri de abonelerine bu veri bankası üzerinden satış yapmak için projeler üretiyor. Bu yıl için 2-3 milyon adet parça satılacağını tahmin ediyoruz. Bu rakam gelecek yıl 10 milyona yükselebilir. Arşivimizi de iki yıl içinde 250 bin parçaya çıkaracağız.” ( 16.04.06. “ Dijital Müzik satışları yılda 1.1 milyar doları buldu”, Alp Ulagay, Hürriyet Pazar) demektedir. Bu konuda müzik eleştirmeni, Murat Beşer’le yaptığımız görüşmede , “ ..yakın zamana kadar endüstri albümü satmaya, promote etmeye yönelikti. Fakat albüm satmadığı için labeller konser promote etmeye ve bu konser gelirinden pay almaya, managmente girmeye başladılar. Bunun da sonu geliyor. Konser yerine artık herkes digitalı paraya tahvil konusunu düşünüyor..” (Murat Beşer’le 2007 Kasım ayında yapılan görüşme)

Digital teknolojilerin müzik piyasası içine girmesiyle albüm satışlarının düşmesine karşılık, bireysel albüm yapma olanaklarının artması ve internet üzerinde de dolaşım imkanının oluşması sözkonusudur. Bu konuda Tarkan Gözübüyük, “..internet albüm satışlarını etkiledi tabii. Ama müziğin yayılmasını da olumlu etkiledi.” ..artık eskisi gibi profesyonel stüdyolara gerek yok. Gençler artık ‘home-studio’lar sayesinde kendi evlerinde kayıt yapabiliyorlar. Hangi tarz müzikle ilgilenirse ilgilenirler evlerinde bir bilgisayar, kayıt, programı ve bir mikrofon olması yeterli... Fuat “ evde amatör kayıt yapılır ama müzisyenin iyi bilgisi yoksa belli bir yere kadar yapabilir. Sınırları belliyse profesyonel kaydın yanına bile yaklaşmaz. ..” derken rock müzik sanatçısı Hayko ise şu tespitleri yapmaktadır. “ ..20 yıl önce bir milyon dolara mal olan ekipman şimdi bin dolara elinizin altında.. bilgisayarı bir enstrüman olarak kullananlar da var. Elektronik tabanlı müziklerde bilgisayar yazılımları kullanıyorlar. Müzik bir sahne performansıdır. Bilgisayar burada sadece bir araç. Sadece bilgisayar ortamında müzik yapmak, sanal müzik yapmak gibi algılanabilir. Bu ekipmanı doğru kullanmak önemli tabii ama amatör müzisyenlerin yaptıkları işleri sergilemeleri için çok iyi bir fırsat olduğu da ortada.” derken Hayko ilk albümünü evde yapmıştı. “ üç ay eve kapattım kendimi Bilgisayarı aldım ve baktım. ..kendi kendime hatasıyla sevabıyla üç ay evde öğrendim. Herkes yapabilir” ..Diyelim ki evde kayıt yaptık..içimizden bir ses parçalarımızı herkese dinletmek istiyor. Gidip bir plak şirketine albüm anlaşması yapacak durumda değiliz zaten. İşte bu noktada başta da bahsettiğimiz internet devreye giriyor yine. Amatörlerin kendilerini gösterebilmelerini sağlayan en başarılı sitelerse myspace.com ve youtube.com. Myspace.com’a girip kendi ‘uzayınıza’ kayıtlarınızı ekleyip tüm dünyayla paylaşabilirsiniz. Sitedeki profilinize en afili fotoğraflarınızı, ilgi alanlarınızı, arkadaşlarınızı, sizi izleyenlere sunabiliyorsunuz. ..Evde kaydını yaptıktan sonra ne oluyor..Hayko..” Performans yapması gerekiyor. ..internette kendini bir star yapmış olabilirsin bütün internet forumlarında hakkında konuşuluyor olabilir. Ama asıl önemli olan mikrofonu eline alıp sahneye çıktığında ne yaptığın..Hayko “festivallere katılımlar, ..” Fuat “ Berlin’de bizi daha kimse tanımazken konserleri takip ediyorduk. Nerede bir hip hop partisi var. Oraya

gidiyorduk Oralarda performanslarımızı gösteriyorduk.Artık kendimizi de göstermeye başlayınca da telefonlar, teklifler kendiliğinden gelmeye başlamıştı. Sahne tecrübesi olmadan albüm çıkarmak çok yanlış bu yüzden 100 hatta 200 konser vermiş olmak gerekiyor albüm yapmadan önce” (23.02.07 “ teknoloji Müziğin gıdası mıdır?”, Müjde Yazıcı, Radikal)

Türkiye’deki müzik sektörü de ortaya çıkan yeni teknolojik ortama ayak uydurmaya çalışıp bu küresel yapıya kendini uyarlamaya çalışırken önemli sorunlar yaşamaktadır. Bu konuda MESAM Yönetim Kurulu başkanı Ali Rıza Binboğa şunları söylemektedir: “... Bugün için birkaç ekonomik anlamda güçlü firma savaşımaya devam ediyor. Onlar da genellikle solistler tarafından üretilmiş yapımları dağıtarak, promosyonunu yaparak iş ortağı olarak çalışmaktalar. Geçmişte olduğu gibi bir prodüksiyonu başından sonuna planlayıp gerçekleştirip kamuoyuna arz eden firma hemen hemen kalmadı.” Öte yandan Kalan Müzik sahibi Hasan Saltık ise, 2001 yılında Türkiye’de toplam satılan albüm sayısının 50 milyon iken bu yılın sonunda yaklaşık 14 milyona ulaşıldığına dikkat çekmektedir. “ Meksika dışında dünyada da satış rakamlarında genel olarak düşüş yaşanmasına rağmen Türkiye’de bu oran çok yüksek. Daha evvel yılda ortalama yerel ve ulusal bazda 1300 çeşit albüm üretilirken bugün 600-700 civarında bir albüm çeşitliliği var. Türkiye’de yayımlanan albümlerin yaklaşık %70’i on iki şirket tarafından üretiliyor. Geçmişte bu rakam bunun üç-dört katıydı. Ancak dünyadaki şirketler albüm satışından kaybettiği gelirin yaklaşık %50’sini dijital gelirden karşılarken Türkiye’de albüm satışlarına göre dijital satıştan %5-10 arası bir gelir elde ediliyor. ...Korsan müzik paylaşımı Türkiye’de oldukça yüksek düzeyde. Tüm olumsuzluklarla birlikte yapımcıların yeni yapımlara yatırım yapmamaları ve bunun yanı sıra sanatçıların değişik , özel bir şey üretmeleri, eskileri tekrar eden projelerin ortaya çıkmasıyla üretim olumsuz etkileniyor” ( 30.12.07 “ Müzik Kabuk Değiştiriyor”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet)

Müzik yapımcısı Demir Demirkan da bu konuda şunları söylemektedir: “ aslında korsan yayıncılar dolayısıyla artık albüm yapmak bir anlam ifade etmiyor. Zaten son üç parçamı internette yaydım. Kliplerimi televizyonlara verdim. Benim bir müzik şirketim var ama albüm yapıp piyasaya sürmek çok anlamsız artık. Albüm çıktığı anda bütün internet sitelerinde yayılıyor. Bu müzisyenlerin üretimlerini engellemiyor. Üretime devam ediyorlar da dışarıya sunmak zorlaşıyor. Üretimleri insanlara ulaştırmak için yeni bir yol bulmak gerekiyor.” “..Bir albüm çıkarıp satıştan para kazanıp bundan bir albüm daha yapan müzisyen yerine sahnedeki adam ağırlık kazanıyor. Konserlerde herkes performans gösteremiyor. Tabii. ..ama albüm yapmayınca da ‘ne çalacaksın’ diye sorarlar O nedenle albümünde çıkması gerekiyor ortaya. Yeni üretimlerimizi bir şekilde insanlara ulaştırmamız gerekiyor. Nasıl ulaştıracağımızı çözmeye çalışıyorum ben de” ( 27.08.06 “ Albüm Yapmaya Devam”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet)

Diğer yandan bu gelişmeler karşısında kültürel olanı ortaya çıkarmak yerine kar amaçlı çalışan piyasanın alaturkalaştığı belirlenmektedir. “ ..Bakkal dükkanının kapatıp



, iyi para getiriyor diye resim galericiliğine atlayan tüccar zihniyetimiz her alanda kendini gösteriyor. Acılı arabeskten bir anda pop starlar yaratan akhevvelerimiz Mor ve Ötesi ile Duman'ın çıkışını görüp 'Vay bu işte iyi para var' dedi. Herkes vitrinde bir rock topluluğu barındırmak için yarış ediyordu. Ortada ne bir plan ne de nitelik arayışı vardı. Etrafı saran ve hızla yayılan bir furya sonucunda eklektik politik mesajlı arabeskle hemhal olmuş rock albümlerinin inanılmaz enflasyonundan başka bir şey görünmüyordu." ( 10.12.05 " Rock Furyasının Ardından" Abdülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet) Piyasanın alaturkalaşmasının nedenleri konusunda Seyhan Müzik'in Genel Koordinatörü Seyfi Yerlikaya ; " ..diyelimki birinin tekstilci, petrolcü zengin tanıdığı var. Kaset yapıyor. Klip çektiyor. Televizyonlara çıkartıyor. Sektörün dışında paranın gücüyle çevrilen işler gizli bir kirlenmeye neden oluyor. Müzik kanallarına abartılı paralar verilip klip döndürülmesi yapımın maliyetlerini astronomik rakamlara çıkarıyor. İsim yapmış bir besteci '15 bin dolar isterim' diyor, şarkıyı dinliyorsunuz , sıradan...ama bestecinin adı var. Oysa bestecinin adı olduğu için albüm satmaz. Güzelse satar. Hilmi Yarayıcı'nın 'sevdadan Yana' albümüne dünya çapında besteci Mikis Theodorakis eserini Türkçe sözlerle koymak istemiştik. Yazıttık, 'çalışmayı merak ediyorum, gönderin' dedi. Beğendi ve hiçbir şey talep etmeden izin verdi." Yerlikaya telif haklarına ilişkin yasanın uygulanmamasının müzik kullananların telif ücretini ödemekten kaçınmalarının sektörü zorlayan nedenlerinden biri olduğunu söylüyor. ' Telifin altyapılarının hazırlanmaması sorunlara kaynaklık ediyor. Yapımcı maliyeti yükselince bu perakende satışa yansıyor. ...sektör dışından şişirme bütçeler olmasa, yapımlara bu kadar yüklenilirse dinleyiciye daha ucuza ulaşır. Şu anda sektör pop ağırlıklı. 'kaset yapayım, benim etiketim olsun, akşama kadar medyada hoplayayım, zıplayayım mantık bu. ( 25 mart 2007 " Sahipsiz Öyküler'in şarkıları" Hatice Tuncer, Cumhuriyet)

Yerli piyasanın kar amaçlı hareket etmesi konusunda Taner Öngür ise şunları belirlemiştir: " ..Burada anladığım kadarıyla amaç, müzik kalitesi yada kültürel bir olaydan çok, sadece 'ne kadar kolay satarız, ne kadar para kazanırız?' dı... Sonuçta Raks amacına ulaştı. Yani düzeysizliği daha geniş bir biçimde , daha sistemli bir satış mekanizması içinde geliştirdi. Bu arada günah çıkarmak için bazı şeyler yapmıyor değiller. .." ( Taner Öngür'le Röportaj, Türkiye'de Pop Müzik, ss. 138)

Müzik piyasasının yukarıda çok genel hatları ile çizdiğimiz çizgisinin yerel işleyişini müzik prodüktörü Demirhan Bayhan ise şöyle anlatmaktadır:

*" ..müzisyenler kendi ceplerinden albümlerini yapıyorlar. En büyük şirketlere bedava yapıyorlar. Şirket risk almıyor. Şirket dağıtım kanallarını elinde tuttuğu için hiçbir şey vermiyor. Sadece basıp dağıtıyor. Dağıtım kanallarına tek başınıza giremezsiniz.Burada söylenen en büyük yalan "önce talep olacak, talep olduğu zaman dağıtılır." Böyle bir şey yok. Talep olması için Kral TV de klip yapmak gerekiyor , para verip bu işi yapacaksınız. Sonra talep doğmasını bekleyeceğim , sonra küçük firmaların ilgisini bekleyeceğim, gazetelerde çıkmasını bekleyeceğim. Böyle bir şey yok..Bedava albüm yapıp firmaya götürdüğünüzde firmanın beğenmesi gerekiyor.*

*Çünkü sırada bir yığın insan var. Firmanın istediği albümü, giysileri, mekanları dolaşıp , fazla etliye sütlüye karışmadan aşk ilişkisi hariç o zaman ben senin müziğini basarım diyor. Bedava albüm yapan müzisyen başka yerde konsere çıkıp yatırdığı parayı oradan çıkarıyor. Büyük firmaların isminden yararlanıyor.” (Demirhan Bayhan’la görüşme/2006)*

Sonuç olarak, Müzik sektöründe dijital teknolojilerin hakimiyeti, internet üzerinden müziğin kendisini tanımaya imkan sağlarken, müzik sektöründe de albüm yapma konusundan çok, canlı konser organizasyonları daha fazla önemli hale gelmiştir. Küresel pazarların bu yeni gelişmelerden pay almaya çalışması ile ortaya çıkan küresel organizasyonlar Türkiye’de de yapılmaya ve bir pazar olarak çıkmaya başlamıştır. Ancak Türkiye’nin de yeni teknolojik ortama uyarlanması konusunda sorunlar yaşanmaktadır. Yerel piyasaların da piyasa mantığı çerçevesinde hareket etmeleri sonucu Türkiye’deki rock müzik kültürünü oluşturan piyasaların kültürel olanın ortaya çıkarılmasını sağlamaktan uzak olarak piyasaların istekleri doğrultusunda işleyen popüler kültüre hizmet edecek şekilde işlediğini görebiliyoruz.

### **c- Türkiye’de Rock müzik kültürüyle ortaya çıkan “küresel kültürel” eğilimler:**

#### **1- Rock Müzik Kültüründe Gelenekselliğin yeniden üretimi:**

Yeni küresel kültürel ilişkilerin rock müzik aracılığı ile ortaya çıktığı bu yeni dönemde, Türkiye’de daha önce kültürel bir geçmişe sahip olan rock müzik kültürünün bu yeni kültürel ortamda eski geleneğe bağlılığını sürdürerek , kültürel bir gelenek doğrultusunda hareket ettikleri ancak yeni teknolojik imkanlar, yeni düzenlemelerle bu ortama da ayak uydurarak yeni dönemde de varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir. Bu kültürel geleneğin devam ediyor olması, küresel kültürün hızla Türkiye’de yerleşmesi durumuna karşı farklı bir açıdan kültürel durumun kendini konumlandırması olarak görülebilir.

Kültürel geleneğe bağlılığın devam ediyor olması ve halen rock müzik piyasası içinde bu geleneğin yer alıyor olmasının nedenleri arasında, piyasanın dışında kalmaya olanak tanıyan yeni teknolojik imkanların ortaya çıkmış olmasıdır. Yukarıda da belirlediğimiz gibi internetin artık her eve girmesi ve ucuzlayan yeni teknolojilerle artık neredeyse evde bile kayıt yapma imkanının ortaya çıkması bir yanda dev çokuluslu müzik endüstrisinin gelişmesine olanak sağlarken diğer yandan da deneysel çalışmaların yapılmasına imkan tanımaktadır. Taner Öngür evde teknolojinin getirdiği olanaklarla, PC bilgisayar, ses kartı, iyi bir ses kayıt mikrofoni , enstrümanları ve internetten indirdiği programlarla albümü ve video kliplerini çekerek demonstrasyon çalışması yaptığını belirtirken ‘..bütün yardımcı ses kayıt cihazlarının sanal şekillerinin aynı neticeyi veriyor. Ben bunların nasıl kullanıldığını da bildiğim için evde topladım. İyi bir stüdyoda kaydedilmiş yakın kalitede sonuç çıktı.’ (28.08.07 ‘Evde Tek Başına Rock’ Cumhuriyet) Ayrıca Öngör tüm müziklerini ve sözlerini kendisinin yaptığı albümün kayıtlarını evde gerçekleştirmekle kalmayıp şarkılarına da klip çekiyor. “Öngör, ‘milyarlık’ bütçelerden sözeden yapım şirketlerinin egemenliğine

‘ teknolojinin getirdiği olanaklarla daha ucuz’ çözümler bularak karşı çıkarken genç müzisyenlere de ‘teknoloji devrimiyle müziğin demokratikleşeceğini , yaratıcılıklarını ortaya çıkarabileceklerini” anlatıyor. “ ekonomik olarak hayatımda hiç güçlü olmadım. Aslında böylesini de tercih ediyorum. Daha özgür kılıyor beni. Minimal yaşayıp, minimal şekilde yollar aramak, beni her zaman neşelendiriyor. Biraz da inatçılıktan gelen şey.” (28.08.05 “ Hatice Tuncer, “Evde Tek Başına Rock”,Cumhuriyet)

Öte yandan Fikret Kızılok ve Bülent Ortaçgil’in gerçekleştirdiği bir projede, piyasaya muhalif bir yapının oluşturulması adına, plak dağıtım işini kendileri üstlenmişlerdir. Ortaçgil ve Kızılok’un oğlu ile birlikte çıkardıkları “Büyükler için çocuk şarkıları “ adlı albümün dağıtımını müzik piyasasının bilinen şirketleri yerine Klik müzikten kendi olanakları ile yayınlamayı tercih etmişlerdir. Demokratik kitle örgütü olan Halkevlerinin dağıtımını üstlenmesini istemektedirler. (13. Mayıs 2007 “ Masallara İnanmayın Çocuklar” Hatice Tuncer, Cumhuriyet.)

Yeni teknolojilerin bu alana belli serbestlik sağlamanın önemli olduğu kadar bu gelenekle oluşturulan müziklerin yeni kültürel ortamın nostalji yaklaşımı içinde değer bulması da sözkonusudur.

Kültürel alanın kurulmasında, küresel müzik piyasasının düzenlediği küresel konser organizasyonlarına karşılık piyasa karşıtı olarak muhalif kalan kültürel performansı yüksek konserlerin düzenlenmesi de sözkonusu olabilmektedir. Bu durumda yine farklı , amatör v.b. pek çok rock müzik biçiminin kendini piyasa dışında göstermesine imkan vermektedir. Örneğin Barışa Rock konserlerinin bir yanıyla piyasa karşıtı olarak inşa edildikleri , bir altkültür faaliyeti olarak ortaya çıktıkları görülmektedir. Bu konserlerin sadece müzik ile değil çeşitli atölyeler, sinema, şiir,tiyatro, grafiti festivali gibi pek çok etkinlik ile iç içe oldukları görülmektedir. (15.08.04 Bende bir şeyler Yapmak İstiyorum, Cumhuriyet Pazar) Öte yandan bu konserlerde muhalif sivil toplum örgütlerinden Disk, TMMOB, Amargi Feminist Dergi, 78’liler girişimi, Greenpeace de stand kurdu. Fotoğraf, tiyatro atölyeleri, belgeseller gösterildi. ( 27.08.06 “ Şarkılar Özgürlük İçin”, Cumhuriyet) Konsere Cumhuriyet, Birgün, Evrensel, Özgür Gündem gazetelerinde ve Roll İn, Yüksek Ses dergilerinde yayımlanan ilanlar üzerindeki kuponlarla girilmektedir. Bu muhalif festival için gönüllüler çalışıyor. ..Festivalin girişi ücretsizdir. Moğollar grubundan Taner Öngör, “ en az 200’e yakın grup katılma başvurusunda bulundu. Türkiye’de bine yakın çok kaliteli rock grubu var. Ne yazıkki bir çıkış yolu bulamıyorlar. Ve Barışa rock özgür bir platform olarak çıkabilecekleri tek yer.” (21.08.05 “ Muhaliflerin Buluşma Yeri”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet)

Rock müzik kültüründe piyasa karşıtı, popüler olmaktan uzak bu kültür geleneğinin küresel kültürle gelen tartışmalara nasıl bir açıdan baktıkları önem taşımaktadır.

Bülent Ortaçgil kendisini piyasa karşıtı olarak konumlandırırken, kültürel bir geleneğin kurulmasında, müzisyenin kendisini müziğe adanmış olması, ve bunu artık ruhunun bir parçası olarak görmesi gerektiğini, ve piyasanın ise bunu görmediğini , kendisinin bu

protest müziği yaparken ısrarla devam ettiğini “..o nedenle müzik piyasası, müzisyenler , dinleyiciler sürekli bir devinim halinde ve burada sabit olan şeylere ihtiyaç var. Mesela 20 yıl önce dediği lafın arkasında duranlara ..müziğim. Ben böyle yapıyorum kim dinlerse dinlesin” diyenlere ihtiyaç var. Demektedir. (13. Mayıs 2007 “ Masallara İnanmayın Çocuklar” Hatice Tuncer, Cumhuriyet.) Ortaçgil’in rock müzikte kurmak istediği kültürel geleneğin yada bir başka deyişle yaşanmış kültürel deneyimlerin, referansların yeni nesile aktarıldığını Teoman’ın şu sözlerinde de görmek mümkündür. “ Ben bahçelievlerde otuyordum o dönemler .Bülent abi karşıda konser verirdi. Orası bana neredeyse Newyork kadar uzak gelirdi. Ama o şarkıları dinlerken taa uzaklarda bir adam karşı yakada konserler veriyor diye dinliyordum. Üzerinden 20 yıl geçti. Şimdi o şarkıları söylemek , benim için sadece söylemek değil, kişisel tarihime de referans veren bir şey. Beni duygulandırıyor. Ben orada Değirmenleri söylerken sadece o şarkıyı söylemiyorum kendi çocukluğumla da ilgili bir şey söylüyorum.” (25.02.07 “ İki Ustanın ‘Konser’ anısı”, Gülşen İşeri, Birgün)

Kültürel geleneğin sürdürülenlerin küresel kültürel ortamda kurdukları yeni bakış açılarının Anadolu kültür geleneği ile bağlantılı olarak kurulduğu görülmektedir. Moğollar grubundan Cahit Berkay,. Kültürel kaynaşmalar , yeni birliktelik, melez yapıların kurulmasında Kültürel emperyalizme karşı olarak önce kendi kültürünü öğrenmek sonra farklı kültürleri öğrenerek yapılması gerektiğini söylemektedir. Bu kendi kültürüne artı değer katmalı diyor. Aksi halde kendi kültürüne uzak, kopuk yabancı bir durumda kalınıyor. Yabancı kültüre kapanmanın muhafazakâr bir tavır almanın gerekli olmadığını ancak dışarıya bakarken kendi kültüründen hareket etmek gerekliliğini söylüyor. Diğer yandan türk milletinin ayrımcı bir millet olmadığını yufka yürekli olduğunu ve kendisine sığınan pek çok ulusa kucak açtığını oysa batıdakilerin bu dışlamayı daha fazla yaptıklarını söylemektedir. (22.04.07 Berat Günçikan, “Uzun saçlı çocuk, uzun saçlı adam oldu ve hala muhalif” Cumhuriyet Pazar)

Bu bakışla kurulan bir başka kültürel biçim de küresel kent kültürünün yeni teknolojilerine insanın insana yabancılaşmasına karşı çıkılmaktadır. Örneğin Ortaçgil yada Kızılok’un şarkılarında insanın kardeşliği, sevgi, birliktelik , Bilgisayarların yabancılaşmasına karşı olmak gibi düşünceler kurulmaktadır. Bu düşünceler özellikle ‘ Büyükler İçin Çocuk Şarkıları ‘ adlı albümde toplanmış. (22. .04.07 ‘ Şarkılarımız Rüzgarlara Söylenir Çocukca’ Mahmut Hamsici, Radikal)

Duyarlılık gösterilen konuların başında, ülke bütünlüğünün, kültürel değerlerin, ulusal kaynakların korunması, gibi konuların sol bir perspektifle ele alındığı görülmektedir. Moğollar grubundan Cahit Berkay , “Toprak, Anadolu’nun binlerce yıllık kültür birikiminin , müzik köklerimin simgesi. Yediğimiz portakaldan toprağa bir çekirdek düşer. Filizlenir. Ağaç olur. Portakala verir. Meyve yine soframıza gelir. Toprak bu büyümlü dönüşümün temel unsuru. Yıllarca bu topraktan beslendim. Sonuçta ayaklarını Anadolu’ya basan bir albüm çıktı. Bu müzik de bu topraklarda serpilecek, kulaktan kulağa geçecek, dönüşecek .” “..1993’de

Moğolları tekrar kurduğumuzda dünya değişmişti. ..sosyal sorumluluğumuzu kavramıştık. Tepki göstermemiz gereken konular vardı. Sivas'ta yakılan aydınlara sahip çıkmalıydık. Erozyonu dert edinmiştik. Siyanürlü altuncılara, Türkiye'nin muhafazakârlaşmasına tepki vermeliydik. Eğlendirme çabası yerine muhalif müziği seçtik. Tiraj, reyting kavgası olmadan müzik yaptık.” Öte yandan Berkay son dönemin küresel kültürü içinde ortaya çıkan farklı kültürlerin birbiri içinde erimesi durumuna da karşıdır. Kültürel bağlamları kendi öz kültüründen koparılması gerektiğini düşünmektedir. “ ..iyi müzikçi olmak yetmez. Görüntüdeki duyguyu yakalayıp sese çevirmeyi başarmak lazım. Deneysel çalışma özgürlüğü pek yok. New yokda geçen filme davul zurna, Konya'dakine tango yazılmaz.” (7.4.07 “ Cahit Berkay'dan Anadolu Rock Manifestosu” Serhan Yedig. Hürriyet Keyif)

Küresel kültürün getirdiği yeni bakış açıları içinde ortaya çıkan kültürlerin birbirleri ile sentezi yada melezleşmesi konusunda özellikle de Doğu-Batı kültürü arasında kurulan sentezin nasıl olması gerektiği konusunda, Kültürel geleneğe sahip olanlar bunun Anadolu kültürünün korunarak ve Doğu ile batı arasında bir temasın sağlanabileceği düşüncesini taşımaktadırlar. Gürol Ağırbaş, “ Bugün kültürlerin bir takım notaların kurduğu köprüler ile birleşme halini yaşıyoruz. Bu bir ‘muhabbet’ hali. Doğu ve Batı kültürünün muhabbeti bu. Bu albüm için bir araya gelen insanlar muhabbet ederken birbirlerini dinlediler. Birbirlerinin sıralarını beklediler. ..Albüm şu şekilde de olabilirdi. Klasik müzikleri alıp altına basit anlamda darbuka koyarak... hayır benim yapmak istediğim iki kültürün arasındaki muhabbeti sağlamaktı. ..benim istediğim de kültürlerin köprülerin orta yerinde buluşup muhabbet edebilmesiydi zaten. Oradan tekrar vedalaşip kendi kültürlerine dönebilmesiydi.... Şu mesajı veriyor aslında albüm, yahu bakın biz bu albüm ve notaları vesilesiyle köprüleri kuruyoruz. Siz de siyasetçiler olarak bu köprüleri kurabilirsiniz. Bir toplum illaki bir diğerine benzemek ve onun gibi olmak durumunda değil. Toplumlar kendi kültürlerini muhafaza ederek de esprili, güzel muhabbetler ortaya çıkarabilirler aslında.. Köprü İstanbul. Öyle bir yer ki her türlü müziğe hakim olmak ve onu bulmak mümkün. ..Türkiye'nin uzak noktalarındaki kültürleri İstanbul'a yaşanan göçler nedeniyle görebilirsiniz. Dolayısıyla ABD'nin de AB'nin de her şeyini bilebileceğimiz bir yere konuşlanmışız. Caz, halk Müziği, arabesk.. Müziğin politize edilmesi taraftarı hiç değilim. Bu albüm ise, hoşgörünün albümü. Bizi dinleyen siyasetçilerin bu köprülerin farkında olmasını ve kültürlerin birbirine espriyle bakmasını sağlayacak...” ( 5.11.06. “ Ağırbaşlı Müzakereler Köprüsü”, Evrim Altuğ, Birgün)

Ortaçgil, rock müzik kültürü içinde yeralan muhalefet, isyan kültürüne de karşı olduğunu, çünkü böyle bir muhalif tutumun kalıcı olamayacağı düşüncesindedir. Ancak politikanın tutumlarda değişim olmamasına, tavrını aynen sürdürmesine bağlı olarak kurulduğunu , popüler olmaktan çok, kalıcı olmanın iletişim kurmaktan, esnek olmaktan, geçtiğini söylemektedir. “ ..genellikle güncel politikanın esprisinin çok uzun soluklu olmadığına inanıyorum. Çünkü politik şartlar değişiyor. O insanlar kayboluyor. Söylediğin şey 3 yıl sonra eskiyor. Hiçbir anlam ifade etmiyor. O nedenle ben güncel politikayı

kullanmadım şarkılarımda. Ama şarkılarım tamamen politika dışıdır orada hemfikir değilim. ..folklörden beslenmedim hiç. Ve folklörün yaşatılması gerektiğine inanıyorum. Folklörün hala yapılabilir olabilmesine de inanmıyorum. Çünkü Türkiye’deki eski ozanların çağı yok artık. O tarz müziği yapıyor olmak artık pek olası değil. Öyle bir hayat yok çünkü.” “..insanlarla kurduğum iletişim daha kuvvetli bir iletişim. Popüler müzik dünyasında hep idolleştirme vardır. Benim dünyamda beni idolleştiren biri yoktur. Hep iletişim kurduğum insanlardır. Çünkü şarkıların taşıdığı anlam onu söyleyeni idolleştirmiyor. ...kendimi çok ciddiye almıyorum. İnandığım yaptığım şeylerin tek doğru olduğuna da asla inanmıyorum.” ( 12.06.05. “ Kent Kültüründen Beslenen ve ‘kentli Bir Ozan’ olarak nitelendirilen Bülent Ortaçgil”, Gülşen İşeri, Birgün)

Kültürel gelenek içinde politika yapmak, doğrudan siyasetin içinde olmaktan çok, sol bir duruşla kapitalist sistemin eleştirisini yapmaktır. Moğollar politik bir duruş olarak şunları belirlemişlerdir: “ ..politikadan önce başka şeyler var. Radyoaktif bulutları solcu, sağcı ayırt etmiyorlar. Kişisel olarak şunu rahatlıkla söyleyebilirim. Kapitalizmin insanlığa gerçekten zarar veren bir kapkaç ve hırsızlık düzeni olduğunu görüyorum. Ve kendimi antikapitalist olarak tanımlayabiliyorum. ..80’lerde heyecan yok. Kafana balyozu yemişsin ne heyecanı olacak. Biraz heyecan duyanlar hapse girdi. Hiçbir şey üretemez durumdaydık. Ya da laylaylom müzik yapmak zorundaydık. Biz de zaten müzik yapmadık. ’94 yılına kadar sustuk. ’94’de yeniden çıktık yola.” (27.01.08, Tacım Açık, Birgün)

Sonuç olarak, Rock müzik kültürünü kültürel bir geleneğin sürdürülmesi olarak kuran yaklaşımların Anadolu kültürünü öne çıkaran ve bu gelenekten beslenen bir tutum içinde oldukları görülmektedir. Siyasetin gündelik kopuşlarına karşı daha kalıcı olan kültüre, insana ait olan değerleri önplana çıkarma kaygısını sürdürmektedirler. Bu anlamda da bu değerleri yok eden küresel kültürün getirdiği yaklaşımlara da ister istemez yabancı kalmaktadırlar. Yerel kültürle sınırlılık içinde kendilerine ait olan kültürel bir ortamı oluşturmaktadırlar. Bu anlamda da küresel kültür karşısında farklı yaklaşım getiren bir kültür kurmaktadırlar.

## **2- Rock Müzik kültürünün Küresel Kültürel özellikleri:**

### **Küresel ‘muhalefet’ kültürünün yerelleşmesi:**

Rock müzik kültüründe son dönemde ortaya çıkan muhalif kültür , küreselleşme karşıtı hareketin Seattle’da başlaması ile oluşan kurulu düzene karşı çıkışta, Amerika’nın Irak’ı işgali ile başlayan ‘savaşa karşı’ hareketinde, küreselleşmenin getirdiği küresel ısınma, çevre kirliliği, açlık gibi sorunlara karşı duyarlılıklarla kendini ifade etmektedir. Ortaya çıkan bu muhalif kültür internet teknolojisinin de getirdiği hızlı haberleşme ve örgütlenme sayesinde hızla yayılır. Ancak bu muhalefetin siyasal boyutlu olarak kurulmaktan çok, kültürel boyutlu olarak kurulduğu görülür.

Küresel gençlik muhalefeti olarak ortaya çıkan bu hareket rock müzik piyasası aracılığı

ile yapılan kampanyalar ile birlikte muhalif karakterini kaybedip daha çok bir gösteri kültürü olarak ortaya çıkmaktadır. Kampanyalar eşliğinde dikkat çekilen konuların yanında bir ortak kültürel kimlik kurmak amacını taşıması da sözkonusudur. Ayrıca esas hedefin yeni pazarlar oluşturulması ve bu muhalif kültür üzerinden de yeni tüketim kültürü değerlerinin ve kültürünün de yayılması olduğunu görürüz.

Türkiye’deki sürece baktığımızda, bu küreselleşmiş popüler muhalefet kültürünün medya, festival organizasyonlarından, müzisyenlerin bakış açılarından kurulduğu görülmektedir. Örneğin Roll Dergisinden izlediğimiz muhalefet kültüründe, amerikanın saldırgan politikalarına karşı durduğunu, popüler olandan ticari olandan yana olmayıp sanattan, kültürden yana olduğunu, Çok kültürlülüğü esas aldığını bu anlamda da ulusal sınırların silinebilirliğini kabul ettiğini, ulusallıkla bağlantılı olarak klasik eğitimin de karşısında olduğu anlaşılan ,milliyetçi söylemleri dışlayan ancak yerel olana değer veren, dünyada saldırgan politikalara karşı çıkanların yanında örneğin Saraybosna’nın bombalanmasına, Güney Afrika’da özgürlük adına savaşılanların, Seattle’da sağlıklı gıda için savaşılanların, Tibete özgürlük adına savaşılanların, Blair’in, Thatcher’in uyguladığı baskıcı politikalara, Bush’a karşı savaşılanların yanında oldukları , çevre kirliliğine karşı savaşılanların yanında yer aldıklarını ,Rock müzikte doğulu, etnik ritimlerin artık daha fazla yer almasına , yine ruhanilik, mistisizm, sufilik gibi doğuya ait olguların yükselen değerler olarak tanıtıldığını, yaratıcılığın artık doğuda bulunduğunun kabul edilmesi, endüstriyel müzikten uzak durulmaya çalışıldığını, ancak yine de profesyonelliğin de öneminin vurgulandığı cinsiyet fetişizminin yapılmadığı farklı cinslere de hoşgörü ile bakıldığı bu anlamda demokratik, liberal tavrılı olduğunu ifade eden, medyanın popüler olanı, ticari olanı körüklemesi nedeniyle etkilerine karşı çıktığı bir dergi olarak tanımlanabilir. Rock kültürünün uyuşturucu ile mutlak ilişkisini reddeden bir tavır içinde oldukları da anlaşılmaktadır. Amerikan kültürüne karşı yapılan eleştiriler arasında, amerikan vatandaşlığı yerine global vatandaş olmanın artık daha önemli olduğu, amerikan tüketiminin bireyi yokettiğini , Amerika’nın aslında yoksul olduğu zenginliğin bir imajdan ibaret olduğu, yabancılaşmanın fazla olduğu v.b. amerikan toplumuna yönelik eleştirilerin yapıldığını görüyoruz. (Roll ,2005 /01-12)

Bu yeni politik tavır, aktif siyasetten uzaklaşmıştır. Türkiye’de aktif siyasetin ağır koşullar/bedeller taşıması müzisyenlerin siyasetten uzaklaşmaları sonucunu doğurmuştur. Yaşar Kurt’un sözlerinden yeni muhalif kültür şöyle anlatılmaktadır: Kurt’un ‘Göndermeler ‘ albümü halkı askerlikten soğuttuğu gerekçesi ile toplatılır. “..çok korktum. O dönemler konserler veremedim. ...halbuki ben birey olmanın önemi üzerine , eğitim üzerine , ulusal bilinç üzerine şarkılarımda yer verdim. ..Kapitalizmin, emperyalizmin daha saldırgan olacağını düşündüğüm için bir savaş karşıtı cephenin direnişin çok gerekli olduğuna inandım. Ve özellikle bu şarkıları bunun için yaptım. ..mesela Barışa Rock süreci çok önemli bir süreçti. ..bu yüzden barış temalı eylemlere Türkiye’nin gerçekten ihtiyacı var. Savaş

ülkemize ihraç edilmeye çalışılıyor. Dolayısıyla böyle bir direnişin çok önemli olacağına inanıyorum. ..şu anki gençlik apolitik doğru ama neyle karşılaştırdığımızı bağlı. ‘70’lerin politik tavrıyla karşılaştırdığımızda, o insanları apolitik bulabilirsiniz. Ama bugünün tavrıyla karşılaştırdığımızda farklı. Biraz daha rasyonalist bir gençlik var şimdi. Barışa Rock da olmayı tercih eden bir gençlik var. ( 7.01.07. “Yürümeye devam edeceğiz”, Gülşen İşeri, Birgün)

Rock müzikte politik tavrın olmamasındaki belirleyici durumun, iyi bir müziğin çıkmaması olduğunu söyleyen müzik eleştirmeni Murat Beşer’e göre, “..elimizde her türlü imkan olabilir ama sonuçta piyanoyu parmaklarımızla değil, aklınızla çalarsınız. Bunun nedeni, politik figür yok. Politik edep yok. Ciddi bir muhalif yok. Neticede olmak istedikleri şey, hep kişisel isteklerinde ilmikleniyor. Bu bireycilik. İyi grupların ortaya çıkamama nedeni. ..” (Murat beşer’le 2007 Kasım ayında yapılan görüşme)

Son dönemlerde ise, Türkiye’deki rock müzik gruplarının gündemde olan konulara duyarlılıklarının arttığı görülmektedir. Ermeni asıllı gazeteci Hrant Dink’in öldürülmesi ile başlayan ırkçılığa, kadına yönelik şiddetin artmasına , homofobi’ye karşı, İslamlaşmaya karşı, Güneydoğu’da terör sorununa v.d. karşı olmak üzere duyarlı kaldıkları görülmektedir. Bu duyarlılıklarını küresel kültürel bakış açısıyla kurmaktadırlar. Örneğin katılımcı olmayan ama kültürel bir ‘çokkültürlü’ toplum anlayışının savunulduğu görülmektedir. Bu durum Efkân Şeşen için, “..Etnik ve bölgesel insan ayrımcılığının gün be gün şiddete kucak açtığı bu dönemde dünya renklerini halkın melodilerini ıslıkla çalmak dünya halklarının kardeşliği için çalmak anlamı taşıyor. Çünkü bu ezgilerin çıkış kaynakları aynı toplumsal ilişkiler , aynı duygulardır. Bir türkü gerekirse 10 ayrı dilde okunsun , kime ait olduğu önemli değildir. Bizimdir. ..ayrımcılık keskin hatlarıyla hayata sinmiş surumda. İnsanların kürt, Ermeni, Laz veya herhangi bir ırka sahip olduğu için dışlanması sadece Lazların yada sadece ermenlilerin problemi değil hepimizin problemidir. ..ıslık albümünün kurgusunda da bir bilinç sözkonusu. ‘Birazda Yaşayabiliriz’ mesajı var.” ( 27.04.08. “Işığım Halkların Kardeşliği İçin”, Tacım Açık, Birgün)

Yeni muhalif kültürel hareketin bakış açılarından biri de, kadınların kültürel kimliğinin toplumsal alanda giderek görünür hale gelmeleri ile birlikte ortaya çıkan kadının özgürlüğü anlayışıdır. Kadının özgür olması anlayışında, özellikle töre cinayetlerinden sonra daha fazla görünür hale gelen bu şiddet , kadını toplumsal alanda ezen ataerkil ve feodal yapıya karşı çıkmak olarak belirlenmektedir. Bu şiddet, erkeğin kadına yönelik şiddeti olarak algılanır. Aylin Aslım’ın sözlerinde ataerkil ilişkilere karşı çıkışı görebiliriz.. “..genel olarak bir şeylerin dayatılıyor olmasından rahatsız bir tavır. O yüzden ‘ben kalender meşrebim’ demeye cüret eden bir kadın bana daha çekici ve ilginç geliyor. İnsanlar bana tepki gösterse de ‘ailenizin ölçülü ve terbiyeli kadını değilim’ demeyi tercih ediyorum. ‘siz feministmişiniz’ gibi tek yer gösterecekler de neden rahatsız oluyorsam onu yazmak zorundayım.” “Şarkılarda hep klişeleştiği gibi eski sevgiliye kötü sözler , intikamcı duygulardan söz etmek zorunda değiliz.” ( 29.05.05 “ Kalender Meşrep Rockçı Kız” Hatice Tuncer, Cumhuriyet) Öte yandan



“Özlem Tekin ‘Aşk Her Şeyi Affeder mi?’ şarkısında, şehirli aşk hikayesini ve o zamana kadar pek alışık olunmayan bir şeyi erkeğini aldatan bir kadının duygularını anlatıyordu. Ama sadece bu şarkısı değil, yine aynı albümde yeralan ve zorla evlendirilen kızları anlatan “ duvaksız gelin” i de kadınlarla ilgili farklı şeyler söyleyen bir şarkıcı olacağı ümidini veriyordu. Şebnem Ferah erkeklere karşı dişlerinin arasından şarkı söylüyordu artık. Bu arada ...erkek düşmanı bir şarkıyı açık bir nefretle söylemekten çekinmeyen Sultana... ’kuşu kalkmaz’ gerçekten çarpıcı bir şarkı olmuştu. Sultana’nın ‘sulanır hergele salyası akar. Döndü’ye kalkmayanı hatçe’ye kalkar’ derken sesindeki iğrenme... Aylin Aslım’ın son albümü Gülyabani. ..şarkılarda özgürlüğü arayan genç kadınların en son ve en önemli sesi olmaya aday görünüyor. Onun şarkılarında hem kendisine benzemeyen hayatlar süren kadınların örneğin töre cinayetinde hayatını kaybeden Güldünyanın da kendisine benzeyen kadınların da öfkesi var.” (15.05.05. “ Peri Kızı başka güller sunuyor”, Ayşe Düzkan, Radikal İki)

Özetle rock müzik kültürünün yeni dönemdeki muhalefeti, apolitik bir tavır alma , doğrudan bir başkaldırı yerine yeni bir kültürel alanın inşasını savunan görüş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeni muhalefet kültürünün popülerleşmesi rock müzik kültürüyle sağlanırken özellikle düzenlenen festivaller, konserler de bu kültürün iletilmesinde önemli olmaktadırlar. Diğer yandan bu küresel olarak düzenlenen festivaller yerelleşerek küresel kültürel ortamın daha fazla yayılmasını sağlamaktadırlar.

Türkiye’de düzenlenen rock müzik festivalleri ister uluslar arası isterse yerel firmaların sponsorluğunda düzenlenmiş olsunlar küresel standartlar çerçevesinde düzenlendikleri için bu festivallerin en basit ihtiyaçların temininden festivalin temasına kadar önceden belirlenmiş standartlara göre olduğunu belirlemek gerekmektedir.

Festivallerin Türkiye’de düzenlenmesi ile yeni festivallerin de öncülüğü yapılmaktadır. Örneğin Radar Live festivalini düzenleyenler bu konuda şöyle söylüyorlar: “ Bu festival işlerine girmemizin sebeplerinden biri de bu ‘promoter’ kelimesinin altını çizmek istememizdi. Yani biz bazı şeylere öncü olmak istiyoruz. Festivali düzenlerken aslında mantık şudur: Headliner’lar büyük kitleyi çeker. Ama başka grupları da insanlara tanıtmak istersin” (5.5.07 “ Eğlenceler başlasın, Radar Live Geliyor”, Radikal Cumartesi)

Düzenlenen rock müzik festivalleri yeni modaları getirirken aslında belli kültürel formları da küreselleştirmektedirler.

Bu çerçevede düzenlenen festivallerin amerikan rock müzik geleneği içinde hareket ettiğini ve bu biçimin farklı ülkelerde yerli organizasyonlar ile de küresel hale getirildiklerini söyleyebiliriz.

Bu çerçevede Türkiye’de düzenlenen Rock’n Coke festivali de küresel kampanya geleneğine uygun davranarak, Çevre sorunlarını temel alan bir tema getirmektedir.

Türkiye’de ‘Hayata Artı’\* projesini desteklemektedir. Coca Cola iletişim Müdürü Ebru Bakkaloğlu, “.Rock’n Coke geçen yıl olduğu gibi bu yıl da Coca Cola Türkiye, Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı ve Habitat için Gençlik Derneği tarafından işbirliği içinde yürütülen ‘hayata Artı’ ya ev sahipliği yapacak Türkiye’nin dört bir yanından yapılan başvuruların değerlendirilmesiyle seçilen projeler festival süresince ‘hayata Artı’ gençlik çadırında sergilenecek. Ayrıca Rock’n Coke biletlerinden elde edilen gelirin bir kısmı da ‘hayata Artı’ gençlik fonuna aktarılacak.” demektedir. ( 2.09.06. “Rock’n Coke Ateşi”, Cumhuriyet) Küresel sorunların ele alınması uluslararası festival programlarında iyice belirginleşmektedir. Örneğin Rock müziğin küresel organizasyonlarından biri olan Live earth konserinin İstanbul’da düzenlenmesi sözkonusudur. Küresel ısınmaya karşı yapılan bu konserde özellikle organik ürün kullanımına, ve doğal enerji kullanılmasına dikkat edildiği görülmektedir. (9.06.07 “ İstanbul ‘küresel Live Earth’e ısınıyor” Radikal)

Rock’n Coke festivali’nin küresel bir organizasyon olarak kültürel alana yönelik etki konusunu değerlendiren Müzik eleştirmeni Murat Beşer’in şu sözleri hegemonik küresel kültürel akışları açıklamaktadır.

- “ ..kapitalist angajmanlı ve güdümlü firmalar , markalar tarafından planlanmış ve markanın da çok öne çıkarılmış bir etkinlik olarak planlandığı düşünüldüğünde, ..bu ülkede kendine has varolan rock kültürünün yağmalanması olarak görüyorum. Çünkü buraya ikame ettirilen şey, buranın müzikal üretim ve paylaşım dokusuna uygun değil. ..Rock’n Coke bir festival alanından çok, bir fuar alanına benziyor. Sanki orada markalar yermek ve gençlik pastasından Pazar almak için varlar. Son derece göstermelik yapılagelen birkaç tane sosyal duyarlılık etkinliği de eğer bir parça bu ülkenin geçmişindeki sosyal projeleri biliyorsanız ne kadar içler acısı olduğunu daha iyi görürsünüz.” (Murat Beşer’le 2007 Kasım Ayında yapılan Görüşme).

Bu tür kampanyaların etkisine baktığımızda, “yardım” işinin sorunları hafifletmek için para toplanmasından çok, katılımcılar arasında kolektif bilinci yükseltmek amacıyla olmalıdır. “..nihai amacın ,ileri kapitalizmin saldırgan ve bireyselci nitelikteki rekabet dünyasında yitirilmiş olan bir ortaklaşmacılığı (Communalıty) geçici bile olsa yeniden canlandırmaktır. “yardım” çalışmalarının “büyülü” bir şekilde onardığı şey, rock mitolojisinde o denli merkezi bir yeri olan ortak amaç ve kimlik düşüncesidir. (Rowe,1996:95)

Öte yandan Pozitif’in Genel Müdürü Cem Yegül’ün şu sözleri festivallerin Türkiye’de halen kitleselleşmediklerini göstermektedir. “ Türkiye’deki yaşam standartlarıyla ve bilet fiyatlarıyla bu çapta bir festivalin giderlerinin karşılanması imkansız. Yurtdışındaki büyük festivallerin yiyecek- içecek ve bilet gelirleri festivallerin neredeyse %80’ini karşılarken Türkiye’de tam tersi bir tablo var. Yine de bu aradaki makas giderek daralıyor. Türkiye’de de bu tür etkinliklerin bilet fiyatları giderek yükseliyor ve bilet fiyatlarıyla festival giderlerini

\* ‘Hayata Artı’ bir gençlik programı, gençlerin çevre sorunlarına yönelik çözümler üreten projeler geliştirmelerini amaçlıyor.

karşılama oranı da giderek yükseliyor. Benim tahminim üç- dört sene sonra kendi kendine yeten bir festival olabilir” (3.09.06. “ Colalı Rock Dört Yıldır zararına”, Hamza Aktan, Birgün) Ancak bu festivalin 2008’de iptal edilmesi söz konusu olmuştur. Bunun nedeninin ise, çoğalan festivaller, maddi nedenlerle izleyicilerin seçiciliği, ve izleyici sayısının azalması, ekonomik koşulların belirsizlik göstermesi ile sponsor desteklerin azalması ve ramazan ayı kampanyalarının da baskısı olduğu belirtilmektedir. ( 3.05.08.” Rock’n Coke’un hatası”, Tolga Akyıldız, Hürriyet Cumartesi) 2009 Yılında ise festival yeniden düzenlenmektedir.

Rock’n Coke festivaline alternatif olarak düzenlenen ve kendini savaş karşıtı bir hareket olarak ortaya koyan Barışa Rock konserleri de yukarıda açıkladığımız piyasa karşıtı bir örgütlenme getirdiği için kültürel geleneksel tutum alan bir oluşum olduğu kadar küresel kültürel akışların taşıyıcısı olarak da ortaya çıkan bir organizasyon durumundadır. Bunun da nedeni, rock kültüründe ortaya çıkan ‘başkaldırı’ geleneğini yerelleştiriyor olmasıdır. Taner Öngör bu tür bir alternatif festivali düzenlemelerinin sebebini şöyle ifade etmektedir. “... Woodstock geleneğinden gelen , bugünkü şartlara göre değişen rock müziğin bir söylemi olmalıdır. ‘hayatın içindeki, hayatla ilgili’ sloganları her tarafta kullanılıyor. Gençlik, ticari amaçla yönlendirilmeye çalışılınca öbür taraf da buna bir tepki gösteriyor. Barışa Rock-Rock’n Coke tartışması buradan çıkıyor. Bir taraf gençlik kültürünü sadece müşteri haline getirmeye çalışıyor. Bizim taraf da ‘siz sadece bir müşteri değilsiniz. Yaşayan insanlarsınız. Gelecek çok hoş gözüküyor. Kendi çocuklarınız için donanımlı olmalısınız’ şeklinde mesaj vermeye çalışıyor.” (Taner Öngör, “Evde Tek Başına Rock”, Hatice Tuncer’le Yapılan Röportaj, Cumhuriyet, 28 Ağustos 2005.)

Barışa Rock festivali, yerli rock şarkıcıların çoğunlukta olduğu ve yine yerel ögelerin vurgulandığı bir festival olma özelliğindedir. Barışa Rock festivalinin ticari anlamda ünlü markaların sponsor olmadığı ve bu anlamda da global bir organizasyon olmaktan çok adları henüz yeni duyulan , kendi alanında çalışan gruplara yerverilen, içinde çeşitli kültürel etkinliklerin yer aldığı, destekleyicilerinin çeşitli kamu kurum ve sivil toplum kuruluşlarının olduğu , kendi kimliklerini ise dünyaya sahip çıkmak, barış, ticari müziğe karşı olmak, rock üzerinden siyaseti gerçekleştirmek şeklinde ticari olmaktan çok kültürel olanı hedeflemiş bir festival olarak kimliğini ortaya koymaktadır. Ragıp İncesagır bu festival için, “ Her şey gibi Barışa Rock’da tepkiyle başladı. Ama sadece Coca cola karşıtlığıyla sınırlı algılanmamız bizi rahatsız ediyor. Oysa biz Coca Colayı bir simge olarak düşündük. Biz kendimizi alternatif küreselleşme hareketinin savaş karşıtı hareketin bir parçası olarak görmek istiyoruz. Bu nedenle karşı festival dedik. ..festivalimiz uluslar arası tekellere karşıdır. Bu nedenle küresel bir karşı duruşu geliştirmek istiyoruz. Ama Barışa Rock siyasi bir hareket olmayacak.” (21.08.05 “ Muhaliflerin Buluşma Yeri”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet) Öte yandan bu hareketin yeni bir sol siyaset olarak ortaya çıktığı da söylenmektedir. Funda Baysal, “.. 2006’da Barışa Rock ‘ta Türkiye sol, muhalif siyaseti açısından bir dönüm

noktası. Bu benim için yeni tarz bir sol siyasetin doğuş zemini demek.” ( 4.09.06 “ Muhalif Ruh İçin Dönüm Noktası”, Cihat Demirtaş- Ufuk Koşar, Birgün)

Barışa rock festivali her ne kadar kültürel alana hizmet veren bir festival olarak yapılsa da aslında yeni küresel müzik kültürünün daha fazla yaygınlaşıp kitleselleşmesini ama bu kez yerel biçimler üzerinden kitleselleşmesini sağlamaktadır. Çünkü diğer festivale katılamayan ancak bu yerli festivale katılarak hızla ticarileşmek isteyen müzik grupları söz konusu olmaktadır. Bu nedenle de poplaşmaya çok açık bir durum oluşturmaktadır. Sonuçta yerli festival olarak küresel ticari şirketlere direnç gösteren bir organizasyonun da yine küreselin gücünü pekiştirmeye yönelik bir işlevsellik taşıdığı söyleyebiliriz.

Rock müzik kültüründeki ‘Başkaldırı’, ‘İsyanın’ son dönemde ortaya çıkan farklı şekillerde ifade edilmesi, yerelleşmesi durumunun özellikle de küresel kültürel alandaki farklılığın kurulması ile biçimlendiği görülmektedir. Bu farklılık temalarının oryantalist yada otantik kültürel unsurlarla kurulmaya çalışıldığı görülmektedir.

Küresel kültürel tutumun yerelleşmesinde ortaya çıkan oryantal temaların kurulması sürecine yakından bakıldığında, Rashit grubundan Gökhan’la yapılan söyleşide,(2007:151) “ ..2000’lerdeki müzik akımı...çok karışık. ..’90’ların tabii ki buna çok etkisi oldu. Müzik o sıralar yeni bir yol arayışında idi. ..Yeni gruplar ise, bilinçsizce bilmedikleri müzikleri çalmaya çalışmaları sonucu biraz da maddi kaygılarla birbirlerini taklit etmeye ve bahsettiğimiz mainstream-oryantal karışımı ya da benim de tam anlayamadığım bir şeyler yapmaya başladılar.”

### **Küresel Kültürel Eğilimler:Oryantalleşme, Otantiklik , Çokkültürlülük**

Pop Müzik alanında oryantalist kültüre olan ilginin Türkiye’de arabeski kullanma eğilimlerini arttırdığı görülmektedir. Arabesk geleneksel kültüre ait bir müzik biçimi iken ve geleneksel kültürün isyan müziği karakterini taşıırken rock müzik içinde de kullanılıyor olması bu isyan niteliğine bir vurgu yapılması, rock müziğin isyanının da arabesk gibi oryantal temalara dayanarak ifade edilmesinin ilgi çekici olacağı düşünülmüştür.

Rock müzik kültüründe ortaya çıkan bu oryantal ile yakınlık kurmanın Erkin Koray, Duman gibi şarkıcılarla birlikte ortaya çıktığı görülmektedir. Bu konuda Bülent Ortaçgil “..70’li yıllarda Erkin Koray müziğindeki Ortadoğulu etkiler daha azdı. Fesupanallah’lar gibi buraya özgü fikirler, tınılar sonradan müziğine girdi. Ve bu şekilde de yaygınlaştı. Türkiye’de” (28.07.07 “ Benimki 10’ar yıllık baharlar bundan sonrası karnabahar artık”, Savaş Özbey, Hürriyet Cumartesi) saptamasını yapmıştır. Erkin Koray ise rock müzikte bağlamayı kullanma şeklini açıklarken küresel kültürün oryantalist bakışını da göstermektedir. “.biz türküz, sadece türk olduğumuz için değil, benim de dinleyicinin de kulağına hoş geliyor. Benim yaptığım şekliyle Amerikalının da kulağına hoş geliyor eminim. Rockçılar benim kullanım şeklimle sevdiler. Bağlamayı hem bağlama karakterinden çıkarmadan hem de rock tarzına uygun biçimde çalışıyorum.” (12.12.04. “Müzik için emek

gerek” Hatice Tuncer, Cumhuriyet) Duman grubu ise, Sezen Aksu’nun ‘Her şeyi Yak’ parçasıyla arabeski rock formatları ile birleştirmesi sonucu daha fazla kitleselleşir. ( 10.12.05 “ Rock Furyasının Ardından” Abdülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet) Öte yandan arabesk kültürün Türkiye’nin genel kültür yapısının bir ögesi olması kitleler tarafından tutulmasını getirmiş ve piyasaların da bu durumun farkına varmasıyla rock müziğin arabeskle olan yeni sentezi yaygınlaşmıştır. “ ..Bakkal dükkanının kapatıp , iyi para getiriyor diye resim galericiliğine atlayan tüccar zihniyetimiz her alanda kendini gösteriyor. Acılı arabeskten bir anda pop starlar yaratan aklievvelerimiz Mor ve Ötesi ile Duman’ın çıkışını görüp ‘Vay bu işte iyi para var’ dedi. Herkes vitrinde bir rock topluluğu barındırmak için yarış ediyordu. Ortada ne bir plan ne de nitelik arayışı vardı. Etrafı saran ve hızla yayılan bir furya sonucunda eklektik politik mesajlı arabeskle hemhal olmuş rock albümlerinin inanılmaz enflasyonundan başka bir şey görünmüyordu.” ( 10.12.05 “ Rock Furyasının Ardından” Abdülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet)

Arabeskin giderek daha sık kullanılması yerel kültürel yaklaşımın kurulmasını savunan eleştirilenler tarafından kaygı verici olmaktadır. Müzik eleştirmeni Murat Beşer, (2007:324) “ ..Arabesk bizim için ne kadar uzak durulması ve rock’un içinden ayıklanması gereken , en azından Rock ve arabesk birlikte yaşayacaksa bunun rock olması ve onun rock tavrını yitirmeden isyancı duygularını yitirmeden , bu isyancı duyguların kaderciliğe dönüştürülmeden yapılması mücadelesinde bir şeylere sahip çıkılması gerekiyordu” Yapılan bir başka tartışmada da, Erkin Koray’ın arabeski rock içinde kullanılması ile ilgilidir. Rock müziğin arabesk müzikle karıştırılırken Rock’un hakim karakter taşıması gerektiği üzerinde durulmaktadır. Arabesk müziğin giderek daha fazla kullanılması ve satış yapması durumunda rock müziğin önemini kaybedeceği endişesi vardır. Ancak öte yandan da melezliğin artacağı ve otantik olanın kaybolacağı düşüncesine karşılık, melez olmanın da ayrı bir tarz olarak denenebileceği düşüncesinin ortaya çıktığı görülmektedir. (31.12.05 “Referansı Her daim Rock” Abdülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet)

Bu konuda Replikas da arabeski kullanırken dikkatli olunması gerektiğinin altını çizmektedir. “Yaşadığımız toprakların çok eskiye dayanan bir kültürü var. Bunlar o birikimin kültürün içinden çıkan şeyler. Bunu belirtecek şekilde giyinmeden , öyle görünmeden o binlerce yıllık kültürü sırtlanıp yürüyen başkaları da var. Ancak kim ne kadar bunun farkında , bilmiyorum. Bizse o bağın farkındayız. Ve o birikimi sırtımızda , içimizde taşımaktan memnunuz. O zamandaki gibi burada yaşama , yada bu zamanda değilmişiz gibi hayal içinde olma durumu yok. Bir yandan o geleneği , birikimi taşıırken, bir yandan da bozguncu işler yapıyoruz.” “grubun bir ayağının gelenekte, bir ayağının daha deneysel türlerde olması avantaj. Bizim kodlarımızda olan bir şey bu. Müzikal açıdan bunu keşfetmemize Erkin Koray sebep oldu. Sentezden uzak bir anlayışla yaptığı Doğu ile Batı’yı birbirinin içinde eritmesi bizim anlayışımızı da yansıtıyordu.” Derken, aynı zamanda yeni deneyimlerle muhalif tarzın kurulduğunu da söylemektedir. “ Tek tipleşme hadisesine itirazımız var. Ortaya yeni bir şey

çıkıtığında herkesin üzerine atlayıp yağmalamasına ya da belli yollar var o yolları takip ederek bir yere gelmesine itirazımız var. Biz bütün bunların dışında tutuyoruz kendimizi” “...Gerçekten normalde olmadığımız kadar çalışkan ve tutarlıymışız gibi davranmamız isteniyor. ..Böyle bir sistem içinde insanoğlu'nun tutarlı davranmaya çalışması , makine gibi hiç hata yapmamaya yönlendirilmesi böyle bir görevi üstlenmesinden söz ediyoruz. Dolayısıyla sürekli hataya düşen , acı çeken , yapması gereken şeyleri yapamadığını düşünen yada düşündürülen insan söz konusu, İnsanın hayat karşısındaki acizliği bununla ilgili.” (24.04.05. “ Avaz Avaz Replikas”, Deniz Durukan, Cumhuriyet)

Arabesk müziğin rock müzik kültürü içinde kullanılıyor olması, oryantal temaların popüler olması nedeniyle tercih edilirken meydana getirdiği sonuç, arabesk kültürün toplumsal düzene karşı bireyin çaresizliğini vurgulayan , kadere boyun eğmeye isyan eden temanın yerini rock müzikle birlikte kurulu düzene isyan temasıyla ele alındığında bu arabesk ile ortaya çıkan yerel isyan biçiminin giderek kaybolduğu, kaderci , geleneksel zihniyetin çözülmeye, silikleşmeye başladığıdır. Ortaya çıkan yeni isyanın teması kurulu düzene isyan olmakla birlikte, tektipliğe , bireyi kısıtlayıcı sosyal ilişkilere v.s. karşı isyan sözkonusudur.

Arabesk kültürle kurulan ‘kaderci’, ‘Erkek olma’, ‘Şiddet’, ‘Gurur’ gibi temalarla kurulan yaklaşımın yerine , batılı bir kültürle kurulan ‘kaderci olmayan günü yaşayan’, ‘kadını cinsel olarak kuran’, ‘dinsel hoşgörüyü’ ve ‘sabır ederek bekleyen değil, **hedefine biran önce ulaşmayı isteyen ‘aktif’ yani ‘liberal’ bireyi**’ öne çıkaran oryantal temalar hakim olmaktadır.

Küresel rock müzik kültürünün kurulması sürecinde ortaya çıkan kültürel ortamlardan biri, türk rock kimliği üzerinden yapılan tartışmalar olmaktadır. Yapılan bu tartışmalar yeni bir kültürel yaklaşımın kurulmasını da beraberinde getirmektedir. Türk rock kimliği üzerinden çokkültürlülük kimliği tartışmalarının yapıldığını söyleyebiliriz.

Kurulan bu çokkültürlü kimlik yaklaşımının Hegemonik anlam doğrultusunda kurulduğu görülmektedir. Bu yaklaşım, Anadolu kültürü ile bağlantılı olarak kurulmaktadır. Anadolu kültürünün folklorik anlamda farklı kültürlerin bir arada bulunduğu bir platform olarak düşünüldüğü görülmektedir. Örneğin Yüksek Sadakat, “ Belki Türkçe rock vardı ama türk rock yoktu. Anadolu rock zamanında buna yakın bir dönem yaşandı. Türk müzisyenlerin yaptığı rock müziğin yapısında hala amerikan yada ingiliz rock’ı gibi kendini hemen ele veren bir fark yok. Rock’ın da yapısal özelliklerinin yanı sıra türk müziği binlerce yıldır burada biriken ve çok farklı kültürlerin zaman içerisinde etkileşerek birbirleriyle süzülerek getirdiği bir kültür. Bu renkli bir müzikal birikimin içinde yaşayan bir müzisyen buna sırtını dönmemeli. Türk müziği derken içinde, Orta asya’dan gelen Türk müziğini de Balkan, Musevi, Kafkas, Arap, Ermeni, Kürt müziği de var. Anadolu’nun en güzel taraflarından biri budur. Bu sentez ülkede yaşayanların genlerinden müziğe doğrudan yansır. ..Biz zaten bu toprağın çocuklarıyız. İçinizden geldiği gibi davranacaksınız. ‘rock

şarkısında gazel atılır mı' mı demeyeceksiniz. İstiyorsanız atacaksınız gazeli.” (5.03.06, “ Türkler çalmış Desinler”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet) Benzer şekilde Hayko Cepkin, “..şimdi ben burada yaşıyorum. TC vatandaşıyım. Hıristiyanım, ailemden aldığım kültür bu ama Müslümanlığı da iyi tanıyorum. Burada doğdum büyüdüm. Arkadaşlarım Müslüman onlarla konuşuyorsun , öğreniyorsun. Bu şekilde bir çok kültürü kapma şansın var. ..herkes kendi yaşadığı ülkenin kültürüyle harmanlıyor müziğini, benimkisi de böyle bir çorba bir şey oldu” (26.06.07 “ Tanışma Bitti selam Hayko” , Aris Nalcı, Birgün)

Bu durum Baba Zula'da Anadolu ile İstanbul kültürü arasında bir ayrışma şeklinde ortaya çıkmaktadır. İstanbul kültürünün elektronik müzikle olan bağlantısına karşılık, Anadolu kültürünün saz ile ifade edilen kültürel farklılığa sahip olduğunu söylerken, Anadolu'nun farklı kültürleri taşıması, geleneği, tarihi kuran bir geçmişe sahip olması gibi özellikleriyle belirleyici bir kimlik taşıdığını söylemektedir. “ Bizim müziğimiz yaşadığımız yerin ve duyguların müziği, İstanbul'un müziği. İstanbul'da ne varsa bizde de var. Bir bakıma o çok söylenen doğu- batı sentezi. Günümüz popüler müziğinde olduğu gibi sadece aşk, karasevda, kalles hatun, kalles erkek teması değil, yaşamdan olan tüm duyguları müziğe yansıtmaya çalışıyoruz. Bunu İstanbul açısından düşünürsek, bu albüm farklı birçok milletin yaşadığı bir şehrin anlatımı. ..bir kere biz mizah yüklü bir müzik yapıyoruz. Bu Anadolu kültürünün özünde var. İnsanların gülmeye, pozitif enerjiye , dans etmeye , sevişmeye ihtiyaçları var. Biz bu gibi duyguların üstüne gidiyoruz. ..kara mizahla da olsa politik mesajların illaki marş şeklinde veya sloganlarla verilmesi gerekmez. Bu şekilde de içlerinde direnişi, onurlu bir yükselişi taşıyabilirler. ..dansçılara büyük önem veriyoruz. ..insanlar eğlenirken dans etmekten korkuyor, çekiniyorlar. Müziğin ruhuna katılmıyorlar. Bizim burada yapmak istediğimiz seyircinin tepinmesi, dans etmesi ve müziğe kapılması, eğer biz sahneden bu dalgalanmayı görebiliyorsak o bize yetiyor.” (29.05.05. “ Biz biraz da İstanbul'uz”, Ali Deniz uslu, Cumhuriyet) “ Biz İstanbullu şehirlî insanlarız. Bu şehirde köklerimiz peşindeyiz. Diğer kültürlerin bize dayattığı değerlerin içinde değerlerimizi bulmak zorlaşıyor. Başka geleneklerle bulanıklaşıp, yabancılaşıyoruz. Hatta bazen dayatılan kültürü kendi kökümüz sanıyoruz. Biz köklerimiz yaşarken yaşadığımız günün gerçeklerine de sırt çevirmiyoruz. Yani sazımızı elektrikli olarak kullanmamız ve elektronik bazı seçimlerimiz İstanbullu oluşumuzdan geliyor. ...Bir de köklerini küçük görme, aşağılama durumu var. (Göbek Atarken pişman olanlar) ..Yahu bu senin kökün sen böyle doğmuşsun bunlarla büyümüşsün, Bundan niye utanıyorsun ya da bunu niye yadırgıyorsun. ..Bu manasız yabancılaşmadan uzaklaşmamız lazım. ..Dünyanın farklı farklı ülkelerinde çok sayıda konser verdik ama biz Anadolu'da çalmak istiyoruz. Çünkü bizim köklerimiz orada. Anadolu'daki enerji çok güçlü, müziği sarsıcı ama bu enerji bir şekilde bastırılmaya çalışılıyor.” ( Baba Zula ile ‘Kökler’ e dönüş”, Ali Deniz uslu, Cumhuriyet) BabaZula grubunun Türk kimliğine ilişkin olarak Anadolu temelli bir yaklaşım getirmesi, resmi , tabulaşmış biçimlerden uzak durduğu görülmektedir. Anadolu kültürü ile İstanbul

kültürü arasında bir ayırım yaptığı gibi Anadolu ile saray kültürü arasında da bir ayırım yapmaktadır. Kendisinin Anadolu'yu kuran geleneksel folklor temelli kültürel yaklaşımı benimsediği ve bu anlamda da sade, halktan olana ve liberal politikanın çizdiği anlamda özgürlükçü yaklaşıma yöneldiği görülmektedir.

“..Parayı ve gücü ellerinde bulunduranlar global bir dünya yaratma peşindedir. Bunun kötü örneklerinden biri, tek tipleşme. Herkesin bulunduğu topraklarda ilgilenip burada kök salan kültürlerle ve değerlerle ilişki kurması gerekiyor.” “..köklerin yerine beton konulduğu için de açlık gibi sorunlarla karşılaşılıyor. Biz bitkilere ve hayvanlara çok önem veriyoruz. Ve bu nedenle de suçlandığımız oluyor. Örneğin pırasa hakkında şarkı yapmıştık. ..biz pırasanın iki insan arasında geçen çeşitli duygusal olaylardan daha önemli olduğunu düşünüyoruz.” “..Şeyh Bedrettin aydınlık bir insan. Irkları ve dinleri birleştiren bir felsefesi varken asılmış ve ‘hain’ diye damgalanmış. Biz bunun tersini düşünüyoruz. Ve insanlara bunu anlatmaya çalışıyoruz.” “..biz bu topraklardaki sade olan kültürden yanayız. Saray kültürüyle fazla ilgilenmiyoruz. Tabii ki saray kültürü de güzel. Divan edebiyatı değerli ama ben Baki okuyacağıma Pir Sultan okurum. Çünkü halk kültüründe Pir Sultan'ın yüzyıllar önce söyledikleri benim anlayabildiğim bir dilde yazılmış. Arapça yada Farsça değil. Pir Sultan o zamanlarda bile Türkçe konuşmuş ve Türkçe söylemiş. Bu çok önemli. Halk kültüründeki sadeliğe hayranım.” “..Biz şehrin kökleriyle ilgileniyoruz. İstanbul'un da çok eski bir geçmişi var. Kültürel önemi sanıldığından daha fazla olan bir şehir. İstanbul. İstanbul'un kozmopolit hali, ırk ve dinler üstü bir yer olması hoşumuza gidiyor.” (11.11.07 “ Baki Okuyacağıma Pir Sultan Okurum”, Murat Ertel, Birgün)

Anadolu kimliğini, yerel kültürü öne çıkartarak, çokkültürlü kimlik kurgusunu en fazla güçlendirenlerden biri de, Kazım Koyuncudur. Karadeniz türküleri ile yapmış olduğu çalışmalar yerel kültürel özellikleri ortaya çıkarmıştır. “..Kendi yöremi öğrenemedikten sonra yapacağım müziğin çok gerçek bir müzik olabileceğine inanmıyorum. O yüzden anonim şarkılarla daha çok işimiz var. Hayde arasına yazdığım tulum ve elektrikli gitarla üç yüzyıllık melodiymiş gibi duruyor. Oysa üç dört ay önce benim ürettiğim bir tulum ezgisi. O kadar çok değişik müzikler dinledim ki ..rock müzik dinlediğim kadar iç Anadolu'da Doğu da dinledim. ...Şarkıların ana melodilerine müdahale etmiyorum. Sözlerini de değiştirmiyorum. Saçmalamıyorum. Ama düzenleme yaparken yeni melodiler katmaya çalışıyorum. Yeni enstrümanlarla bir şeyler yapmaya çalışıyorum... Bütün bu düzenlemelerle ezber bozmanın yanında hayata dair duruşlarımızla da ezber bozmak gibi bir tavrım olduğunu söyleyebilirim. Gerçi henüz tam olarak yapmak istediklerimi yapamadım. ama biraz bildiğimiz şeyleri bozan, biraz statükoyu parçalayan, biraz ezberleri bozan işler yapmayı çok istiyorum” ( 25.12.05 “ Kazım'ın Şarkıları Kazandı”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet)

Türk rock tartışmalarının yapılması aynı zamanda türk kimliğini yeniden tanımlama çabasını göstermektedir. Bu tanımlama içinde, İslami kültür içinde Mevlana ile tasavvuf



düşüncesinin de giderek öne çıktığı görülmektedir. Bu durum , Duman'ın şarkılarında tasavvuf düşüncesine yer verilmesi ile ortaya çıkmaktadır. “ ..batılı bir duyarlılığa, batılı bir mesafeliliğe , batılı bir idrake öykünme olmayınca rock da Türklerin demode bir aidiyet yada imaj amacı olmaktan çıkıyor. ..Duman basitçe en türk rock grubudur. Şarkılarında tasavvufi esintilere de rastlanıyor. ‘cebim delik, başım açık,içim ferah,sazım yanık,en güzeli senin olsun, en yücesi sana kalsın aşk olsun gözün duysun..’” (Nilüfer Zengin, 23 .10.2005 “ Hepsini ben hasapladım” Cumhuriyet Pazar)

Diğer yandan Türk kimliğinin geçmişte Osmanlı kimliği ile kurulan bağları da bu çokkültürlü kimliğin bir parçası olma durumundadır. EMI şirketinin Türkiye sorumlusu olan Hakan Kurşun, “ ..yaylı tambur ve Osmanlı savaş davullarını ve bu coğrafyanın bir çok kayıp enstrümanlarından biri olan ‘Çenk’i bulabilirsem kullanmayı çok isterim.(9.04.06 “ Özgün müziğin peşinde”, ali deniz uslu, Cumhuriyet) demektedir.

Türk kimliği üzerinden yapılan çokkültürlülük tartışmasında Baba Zula grubu oryantal temaları kullanarak bu çokkültürlü kimliği kurmaktadır.

Baba Zula Grubunda, Türk Müziği ile elektronik müziğin birleşiminden oluşan bir ‘Doğu’ kültürüne yönelme yapılmaktadır. Bu tür bir birleştirmeye de ‘Oriental Dub’ adını vermektedir. (4.06.05. “ Zuladan Çıkan Parçalar”, Melis Danişmend, Radikal) Ayrıca Oryantal temanın olmazsa olmazı olan Göbek Dansının da konserlerde yer alması sözkonusudur. Ancak Bu göbek dansının da yeniden tanımlandığı görülmektedir. “... bugüne kadar onlarla birlikte sahneye sadece türk dansözler değil, Japon ve Amerikalı dansözler de çıktı. ..önemli bir Amerikalı dansçı Burlusque tarzı unutulmuş bir göbek dansını tekrar canlandırdı. Grup üyelerinden Murat Ertel , bu tarz göbek dansı bazıları tarafından bayağlık olarak algılanabilir. Fakat sanatsal erotizmin bizce bir değeri var. Bu kadının etini pazarlamak olarak görülemez.” ( 9.02.08 “ Sahnede Murat söylüyor Ceren Çiziyor”, Barış Akpolat, Hürriyet Cumartesi)

Hegemonik ‘Çokkültürlülüğün’ boyutları kültürel anlamda inşa edilirken, Ortaasya’ya uzanan bir kültürel coğrafya ile de bu inşa sürmektedir. Gökhan Kırdar, “ Anadolu’ya ait geleneksel mirasımızı , geleneksel ile endüstriyel olanı , kırsal ile şehirliyi bir araya getirmeyi istedim. Bu tarza da ‘Ethnotronix’ adını verdim. Bu etnik ve elektronik kavramlarının hem müzikal hem felsefi anlamda bir araya gelerek üçüncü bir tür arayışından kaynaklanan, doğan bir müzikti.”“..uzun zamandır kendime geleneksel özümüz nedir sorusunu soruyordum. Bunu pop müzik bilgisinin dışında daha derinlerde araştırdım. ..Ortaasya müziğini inceliyorum. Milattan öncelerine dayanan bir türk müziğimiz var. Dönemsel enstrümanlarımız çok zengin. Mesela ‘Tüür’ bir şaman davulu (Kam) aslında ilk türk enstrümanı. ‘Tüür’ albümünün yapım aşamasında eski ritüelleri araştırdık. ..ben bu çalışmamda Türk müziğinin en eski enstrümanları ile kendi elektronik müziğimi buluşturmaya çalıştım...” ( 5.06.05. “ Benim Tarzım Ethnotronix”, Ali Deniz Uslu, Cumhuriyet)

Küresel rock müzik kültürünün bu çokkültürlü yaklaşımı içinde ortaya çıkan muhalif

kültür, ‘liberal kültüre aykırı düşen homojen bir kültür yaklaşımına’ karşı çıkmak olarak belirlenmektedir. Burada ifade edilen tektipliliğe karşı çıkmaktır. Bu durumda farklılığı ortaya çıkaracak bütün öğeleri kullanmak önemli olmaktadır. Bu durum Kazım Koyuncu’da ezberleri bozmak şeklinde ifade edilirken, Gökhan Kırdar, rock müzik kültüründe muhalif kültürel yapıyı farklı bir söylemle dile getirerek farkındalık yaratmayı amaçladığını söylemektedir. “ ..ama ben sadece elektronik müzik yapıyorum demek istemediğim için ‘ethnotronic’ ismini verdiğim yeni bir forma yöneldim. ..ayrıca bu müzik türünü ortaya atarken bir felsefeye de dayandırıldım. Ben zıt olduğu düşünülen kültürlerin bir araya getirilmesinden doğan sanat eserlerinin göstereceği başarının insanların beyinlerindeki farklılık kavramlarını da kaynaştıracağına böylece barışı getireceğine inanıyorum. Ben barış için yapıyorum ama sadece aşk şarkıları yapıyorum demektense matematik olarak da isim olarak da barışı temsil eden bir felsefe ve müziğin peşindeyim.” ( 5.3.05. Donat Bayer, “sevemedik yerine kimseyi”, Radikal)

Diğer yandan liberal politikaların öne çıkarılmasında çokkültürlü kimlik kadar tabuların , klişelerin yıkılmasında sade bireyin de önemi giderek vurgulanmaktadır. Bulutsuzluk özeminden Nejat Yavaşoğulları, “ Her çıkan grup yada sanatçı akustik gitar, flüt, bağlamayla, Nazım hikmet’in, Pablo Neruda’nın, Pir Sultan Abdal’ın şiirlerinden besteler okudular. Biz çıkıp Hazerfen Ahmet Çelebi gibi şarkıları söyledik. İlk başta yadırgandı. Burjuva müziği olarak görülüyordu. 600 yıl önceki olanların değeri vardır ama bizim bugünün insanları olarak yapabilecek, söyleyecek bir sözümüz yok mu?” “bırak içinden ne geliyorsa yap. Sonuçta bu toprakların sesini taşıdığın ve bu ülkeden birisi olduğun yaptıklarından zaten belli oluyor” (21.05.06 “ Bulutsuzluk Özlemiyle 20 Yıl” Hatice Tuncer, Cumhuriyet)

Sonuç olarak, Hegemonik çokkültürlü yaklaşım, küresel rock müziği kültürü ile Anadolu kimliğinin yeniden tanımlanması sürecinde ortaya çıkmaktadır. Küresel muhalefet kültürü ile Anadolu kimliği, yeniden çokkültürlü folklorik temelli bir biçimde kurulmaktadır. Bu yeni kimlik , Tektipliliğe , katı devletçi tutuma, baskıcı tutumlara karşı çıkarken ,farklılıklar temelinde kurulan liberal toplum ve özgür bireyin inşasına dayanan bir kültürü savunmaktadır. Kurulan bu liberal felsefenin boyutları, İslami olarak tasavvufia, ulusşarı türk kültürüyle, doğu-arap kültürü gibi öğelerle ilişkilendirilerek kurulmaktadır.

Bu anlamı ile kurulan çokkültürlülük batının kurduğu oryantalist bağlamların rock kültürü ile yeniden kurulduğunu göstermektedir.

## **SONUÇLAR:**

Türkiye’deki küresel medya aracılığı ile rock müzik kültürü üzerinden kurulan kültürel yapıda, iki farklı kültürel geleneğin yan yana oldukları görünmektedir. Bir yanda rock müziğin yakın geçmişte Anadolu aşık geleneğine bağlı kalarak oluşturdukları muhalif gelenek ile diğer tarafta küresel kültürel eğilimlerle birlikte ortaya çıkan rock müzik geleneğidir.

Küresel medyanın piyasalarla birlikte hareket ederek kurmuş olduğu kültür endüstrisinin küresel karakteri sayesinde rock müzik kültürü hakim küresel kültürel eğilimlerle birlikte hareket ederken, eski geleneğe bağlı kalmaları ve medya endüstrisinin desteğini görmemesi nedeniyle ticari alanı fazla öne çıkarmadan kültürel bir kaygı içinde hareket ettikleri görülmektedir. En başta kurduğumuz Hegemonik kültürel yapılara direnç gösteren kimliklerin de ortaya çıkması durumunun rock müzik kültüründe ortaya çıkan bu geleneksel yapının halen direncini sürdürüyor olmasında bulabiliriz. Kurulan yeni direnç kimliğinin ise, küresel politikalara karşı olmakla beraber somut bir biçimde bunun antikapitalist kültürün kurulması şeklinde belirginleştiğini söyleyebiliriz.

Öte yandan rock müzik ile kurulan küresel hakim kültürel yapıların muhalif geleneğinin Türkiye’deki yerel sorunları ele almaktan öte, küresel sorunlara odaklandıkları görülmektedir. Bu anlamda da küresel muhalefet biçiminin yerel düzeyde yeniden üretilmesine katkıda buldukları söylenebilir. Ayrıca yine hakim kültürel eğilimlerden oryantalleşme olgusunu da yerel düzeyde arabesk kimlik üzerinden yeniden kurdukları görülmektedir. Oryantal temaların kullanılmasında klasik bir biçimde arap kültürü ile bağlamsallıkların kurulması, oryantal dans, saray kültürü, kadının öne çıkması gibi özelliklerin giderek daha fazla vurgulanması ile hakim kültürün yapmış olduğu “ötekileştirme” yeniden üretilmektedir. Aynı şekilde otantisite arayışlarının da farklı yerel temalara duyulan ilgiye dönüştüğünü ve hakim “çokkültürlülük” anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğini söyleyebiliriz.

Küresel hakim kültürün “çokkültürlülük” anlayışının liberal siyasetler ile şekillendiğini, angloamerikan kültür ve kimliğinin öne çıkacak şekilde farklılıkların yeniden yapılandırıldığı bir kültürel yapı olarak Türkiye’deki kültürel yapı ve bakışında bu noktalardan kurulduğunu söyleyebiliriz.

## **KAYNAKLAR:**

### **Gazete yazıları7Röportajlar**

- 3.06.07 “ Kadiköy Evcimen, Taksim Uçarı”, Deniz Yavaşoğulları Candeğer Muradoğlu, Cumhuriyet  
4.06.2006. “ Devir Rock’n pop devri”, Birgün Pazar  
13. Mayıs 2007 “ Masallara İnanmayın Çocuklar” Hatice Tuncer, Cumhuriyet.  
29.01.06 “ Ankaralı Rock’çı Patlaması” Suat Kavukluoğlu, Hürriyet keyif.  
4.09.05 “ Ankaralı Çilekeş”, Ali Deniz uslu, Cumhuriyet  
28.05.05 “ Bol Bol Müzik”, Melis Danişmend, Radikal  
10.01.08, Barış Akpolat, “Amatör Gruplar dört ülkede yarışıyor”, Hürriyet  
16.04.06. “ Dijital Müzik satışları yılda 1.1 milyar doları buldu”, Alp Ulagay, Hürriyet Pazar  
23.02.07 “ teknoloji Müziğin gıdası mıdır?”, Müjde Yazıcı, Radikal  
30.12.07 “ Müzik Kabuk Değiştiriyor”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
27.08.06 “ Albüm Yapmaya Devam”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
10.12.05 “ Rock Furyasının Ardından” Abdülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet  
25 mart 2007 “ Sahipsiz Öyküler’in şarkıları” Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
28. 08.07 ‘Evde Tek Başına Rock’ Cumhuriyet  
13. Mayıs 2007 “ Masallara İnanmayın Çocuklar” Hatice Tuncer, Cumhuriyet.  
15.08.04 Bende bir şeyler Yapmak İstiyorum, Cumhuriyet Pazar

- 27.08.06 “ Şarkılar Özgürlük İçin”, Cumhuriyet  
 21.08.05 “ Muhaliflerin Buluşma Yeri”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
 25.02.07 “ İki Ustanın ‘Konser’ anısı”, Gülşen İşeri, Birgün  
 22.04.07 Berat Günçikan, “Uzun saçlı çocuk, uzun saçlı adam oldu ve hala muhalif” Cumhuriyet Pazar  
 22. .04.07 ‘ Şarkılarımız Rüzgarlara Söylenir Çocukca’ Mahmut Hamsici, Radikal  
 7.4.07 “ Cahit Berkay’dan Anadolu Rock Manifestosu” Serhan Yedig. Hürriyet Keyif  
 5.11.06. “ Ağırbaşlı Müzakereler Köprüsü”, Evrim Altuğ, Birgün  
 12.06.05. “ Kent Kültüründen Beslenen ve ‘kentli Bir Ozan’ olarak nitelendirilen Bülent Ortaçgil”, Gülşen İşeri, Birgün  
 27.01.08, Tacım Açık, Birgün  
 7.01.07. “Yürümeye devam edeceğiz”, Gülşen İşeri, Birgün  
 27.04.08. “ İslhım Halkların Kardeşliği İçin”, Tacım Açık, Birgün  
 29.05.05 “ Kalender Meşrep Rockçı Kız” Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
 15.05.05. “ Peri Kızı başka güller sunuyor”, Ayşe Düzkan, Radikal İki  
 5.5.07 “ Eğlenceler başlasın, Radar Live Geliyor”, Radikal Cumartesi  
 2.09.06. “Rock’n Coke Ateşi”, Cumhuriyet  
 9.06.07 “ İstanbul ‘küresel Live Earth’e ısınıyor” Radikal  
 3.09.06. “ Colalı Rock Dört Yıldır zararına”, Hamza Aktan, Birgün  
 3.05.08.” Rock’n Coke’un hatası”, Tolga Akyıldız, Hürriyet Cumartesi  
 4.09.06 “ Muhalif Ruh İçin Dönüm Noktası”, Cihat Demirtaş- Ufuk Koşar, Birgün  
 28.07.07 “ Benimki 10’ar yıllık baharlar bundan sonrası karnabahar artık”, Savaş Özbek, Hürriyet Cumartesi  
 12.12.04. “Müzik için emek gerek” Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
 10.12.05 “ Rock Furyasının Ardından” Abdülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet  
 10.12.05 “ Rock Furyasının Ardından” Abdülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet  
 31.12.05 “Referansı Her daim Rock” Aptülkadir Elçioğlu, Cumhuriyet  
 24.04.05. “ Avaz Avaz Replikas”, Deniz Durukan, Cumhuriyet  
 5.03.06, “ Türkler çalmış Desinler”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
 26.06.07 “ Tanışma Bitti selam Hayko”, Aris Nalcı, Birgün  
 29.05.05. “ Biz biraz da İstanbul’uz”, Ali Deniz Uslu, Cumhuriyet  
 11.11.07 “ Baki Okuyacağıma Pır Sultan Okurum”, Murat Ertel, Birgün  
 25.12.05 “ Kazım’ın Şarkıları Kazandı”, Hatice Tuncer, Cumhuriyet  
 23 .10.2005 “ Hepsini ben hasapladım”, Nilüfer Zengin, Cumhuriyet Pazar  
 9.04.06 “ Özgün müziğin peşinde”, Ali Deniz Uslu, Cumhuriyet  
 4.06.05. “ Zuladan Çıkan Parçalar”, Melis Danişmend, Radikal  
 9.02.08 “ Sahnede Murat söylüyor Ceren Çiziyor”, Barış Akpolat, Hürriyet Cumartesi  
 5.06.05. “ Benim Tarzım Ethnotronix”, Ali Deniz Uslu, Cumhuriyet  
 5.3.05. Donat Bayer, “sevemedik yerine kimseyi”, Radikal  
 21.05.06 “ Bulutsuzluk Özlemiyle 20 Yıl” Hatice Tuncer, Cumhuriyet

### **Kitaplar:**

Roll Dergisi, 2004/1-12, 2005/1-12.

Zizek,Slovoj. Kırılğan Temas, Metis yay. İstanbul, 2. baskı.2006.

Tomlinson, John. Küreselleşme ve Kültür, Ayrıntı Yay.İstanbul, 2004.

Stokes, Martin. “ Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi”, İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, Der. Çağlar Keyder. Metis yay. İstanbul, 2000.

Rowe, David. Popüler Kültürler, Ayrıntı Yay.İstanbul, 1996.

Hall, Stuart “ Kültür, Medya ve ‘ İdeolojik Etki’ ”, Medya, İktidar İdeoloji, Der. Mehmet Küçük. Ark Yay/ Ankara. 1999a.2. Basım.

Hall, Stuart. “ İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü”, Medya İktidar İdeoloji, Der. Mehmet Küçük, Ark Yay.. Ankara. 1999b. 2. basım

Chambers, Lain. Göç, Kültür, Kimlik. Ayrıntı Yay.İstanbul, 2005.

Akay, Ali. İstanbul’da Rock hayatı, Bağlam yay.İstanbul, 1995.

Adaklı, Gülseren. “Yayıncılık Alanında Mülkiyet ve Kontrol”, Medya politikaları,. Der. D. Beybin Kejanlıoğlu, Sevilay Çelenk, Gülseren Adaklı. İmge Yay. Ankara, 2001.  
Adaklı, Gülseren. Türkiye’de Medya Endüstrisi, Ütopya Yay. Ankara, 2006.  
Bek, Mine Gencil. (Der.) (2003), “Avrupa Birliği’nde İletişim Alanının Düzenlenmesi: Kültür Ağırlıklı Politikadan Ekonomi Merkezli Politikaya Doğru”, Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları,. Ankara: Ümit.  
Elteren, Mel Van. (1999). “Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım İçinde Değerlendirilmesi” Popüler Kültür ve İktidar ,Der. Nazife Güngör. Ankara: Vadi.  
Featherstone, Mike. (1996), Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, İstanbul: Ayrıntı.  
Harvey, David. (1997), Postmodernliğin Durumu, İstanbul: Metis.  
Morley David & Robins, Kevin. (1997). Kimlik Mekanları, İstanbul: Ayrıntı.  
John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson & Brian Roberts “Subcultures, cultures and class: A Theoretical overview”, Resistance Through Rituals Edit by Stuart Hall & Tony Jefferson, Routledge / London. 1998.  
Solmaz, Metin. (1996), Türkiye’de Pop Müzik , Pan Yayıncılık, İstanbul.  
Castells, Manuel. (2005), Ağ Toplumunun Yükselişi, Bilgi Üniversitesi yay.  
(2007) Türkiye’de Punk ve Yer altı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999. Edit. Sezgin Boynik-Tolga Güldallı, Bas .İstanbul.

#### **Tezler:**

Orhan, Ayşe Hande. (2002) 1960-2000 Yılları arası “Anadolu Pop-Rock” olarak adlandırılan Müzik Kültürü. Hacettepe üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Etnomüzikoloji ve Folklor anabilim dalı yüksek Lisans tezi.

#### **İnternet Kaynakları:**

[www.dinamo.fm/](http://www.dinamo.fm/)

[www.bilgicagi.com](http://www.bilgicagi.com)

www. Turkcell.com.tr

#### **Kişisel görüşmeler:**

Müzik prodüktörü Demirhan Bayhan/2006

Müzik yazarı Murat Beşer/ 2007

## **Özet**

Türkiye’de kültürel alanda ortaya çıkan değişimler, Küresel arenada ortaya çıkan değişimler içinde ele alınması gereken bir durumdadır. Türkiye’deki kültürel özellikler, bir yandan hâkim kültürel yapı doğrultusunda yeni bağlamsallıklar kazanıp diğer yandan da yeni direnç özellikleri geliştirirken, küresel medya bu yeni bağlamsallıkların kurulmasında önemli rol oynar. Küresel medyanın popüler içeriğinin biçimlenmesinde pop müzik temel iletkenlerden biri olarak işlev görürken Türkiye’de de rock müzik kültürü üzerinden bu değişimleri takip etmek mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Hegemonik Kültür, Küresel medya, Rock Müzik


## **Abstract**

The changes that emerged in cultural area of Turkey should be treated in changes that

# ŞİRDE ANLATIM VE İÇERİĞİN DİLBİLİMSEL BOYUTLARI

**Nihat Bayat\***

## Hjelmslev ve Gösterge

 Dil, çağdaş dilbilimde göstergelerden oluşan bir dizge olarak tanımlanır (Saussure, 1998). Bu bakımdan gösterge, dilbilimin ve göstergebilimin en önemli terimidir denilebilir. Bununla beraber gösterge, sadece doğal dile ait olan bir terim değildir. Müzik, resim, trafik, sağır-dilsiz abecesi, vb. iletişim alanlarında dilsel olmayan göstergeler kullanılır.

Hangi alana ait olursa olsun göstergenin iki önemli bileşeni vardır: Gösteren ve gösterilen. Gösteren, herhangi bir göstergenin fiziksel niteliklerine ilişkin bir terimdir. Gösterilen ise kavramsal niteliklidir (Saussure, 1998). Bu durumda *ağaç* göstergesinin göstereni a.ğ.a.ç seslerinden oluşmaktadır, gösterileni ise /ağaç/ kavramının kendisidir.

Saussure (1998) tarafından ortaya konan bu gösterge tanımına Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev (1982) farklı bir açıdan yaklaşmış ve bir göstergenin hem gösteren, hem de gösterilen bölümlerinde birtakım katmanlaşmalar bulunduğunu söylemiştir. Hjelmslev'in

---

\*Yard.Doç.Dr. Nihat Bayat, Akdeniz Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.

(1982) yaklaşımında gösteren ve gösterilen terimlerinin yerini *anlatım* (expression) ve *içerik* (content) terimleri alır.

Göstergenin her iki düzleminde birtakım oluşumlar bulunur. Bu, tözlere verilen çeşitli biçimlerle gerçekleşir. Dilsel düzlemde biçim töze göre daha önemlidir. Bir dilde bulunan sözcüklerin *biçimi* terimiyle “aynı temel töz üzerine belli bir dilin yerleştiği soyut ilişkiler yapısı anlatılmak istenmektedir” (Lyons, 1983: 58). Biçim ve töz arasındaki ilişkiyi göstermek için Hjelmslev, biçimin henüz biçimlenmemiş malzemenin (unformed matter) üstüne atılan bir ağ olduğunu söyler. Bu yaklaşım özdek, töz ve biçim terimleri arasındaki farkın belirlenmesini gerektirir. Bu bakımdan Hjelmslev’in gösterge anlayışında altı terimden bahsedilir: anlatımın özdeği, anlatımın tözü, anlatımın biçimi, içeriğin özdeği, içeriğin tözü, içeriğin biçimi (Trabant, 1987).

Anlatım ve içerik bir yana bırakılırsa geriye özdek, töz ve biçim terimleri kalır. Öncelikle bunları anlamakta yarar var. “*Özdek*, belirli boyutları olan bir varlığı anlatırsa, *töz*, üstünde biçim yaratılabilen ya da işlenerek belirli bir biçime sokulabilen, kendisiyle bir biçim oluşturulan bir özdektir” (Yalçın, 1991: 73). Özdeğin belirgin özelliği biçimlenme zorunluluğunun olmamasıdır. Fakat töz, ancak bir biçim üstünden izlenebilir. Yani biçimlenmemiş bir şey töz olarak adlandırılmaz.

Hjelmslev’in yaklaşımında Saussure’de (1998) olduğu gibi önemli olan biçimlerdir. Saussure (1998) dilin bir töz değil, bir biçim olduğunu söylemişti. Hjelmslev’de de töz ve özdek dilin dışında olan, ancak anlatımın ve içeriğin biçimlerinin oluşumunda zorunlu olan öğeler olarak görülür. Doğal dildeki göstergeler açısından ses, fiziksel bir madde olarak tek başına biçimlenmemiş bir özdektir. Doğada herhangi bir amaçla bekleyen herhangi bir şey gibidir. Sese dil aracılığıyla bir biçim verildiğinde üstünde biçimlenme yapılabilecek bir töze dönüşür.

Aynı oluşum içerik düzlemi için de geçerlidir. Çünkü bütün diller için ortak olan bir unsur söz konusudur. Bu da *anlam*dır. Anlam dilden bağımsızdır, onun dışındadır; algılanabilir duruma gelebilmesi için biçimlenmesi gereklidir. Biçimlenme değişik söylemler veya diller içinde değişik biçimlerde gerçekleşebilir. “Aynı kum taneciklerinin değişik görünümler oluşturabilmeleri, aynı bulutun sürekli olarak yeni biçimlere girebilmesi gibi, aynı anlam da değişik dillerde değişik biçimlerde biçimlenir” (Yücel, 2005: 50). Böylece *içeriğin biçimi* ortaya çıkar. İçeriğin biçimi anlamdan farklı ve bağımsızdır. Anlam, ancak dil düzlemine yansdıktan sonra içeriğin tözü durumuna gelir.

Yücel’in (2005) Hjelmslev’in terimlerine yönelik yaptığı önemli belirlemelerden bir diğeri dilin yansıttığı gerçekle dış gerçekliğin birbirinden farklı olduğuna ilişkindir. Ünlü dilbilimcinin anlam terimiyle karşıladığı kavram, Saussure’ün töz olarak adlandırdığı veride dilsel düzlemin dışında kalan şeylerin tümüdür. Bu ise belli bir kültürün veya dilsel topluluğun dışında bulunan gerçekliktir.

Dışarıda dilsel biçimlendirmeler için gücül bir varlık olarak bekleyen bu bütünlük dil tarafından bölünür, kesitlenir ve algılanabilir duruma getirilir. Üstelik her dil bunu kendine göre farklı bir biçimde yapar. Hjelmslev'in (1982) bu konuda verdiği ünlü örnek, renkler tayfının farklı diller tarafından farklı biçimlerde bölünmesine ilişkindir. Renkler tayfı sürekli bir gerçekliktir ve kültürlerüstüdür; toplumların algılama biçimlerinin dışında evrensel bir gerçekliktir. Bu gerçeklik her bir dil tarafından farklı bir şekilde biçimlendirilmiştir. Bu biçimlendirmenin şeması şu şekilde gösterilir:

	gwyRDD
green	glas
blue	
gray	llwyd
brown	

(Greimas, 1983: 27)

Yukarıdaki alıntıda evrensel bir gerçeklik olarak renk tayfının İngilizce ve Galce'de birbirinden farklı olarak biçimlendirildiği görülüyor. Daha açık bir deyişle, siyahtan beyaza kadar uzanan ve içinde diğer tüm renkleri barındıran renkler tayfı bütün kültürler için doğada somut bir biçimde bekleyen bir gerçekliktir. Onun çeşitli bölümlerini dil aracılığıyla anlatmak için kesitlendirmek gerekir. Kesitleme işlemi kültürden kültüre değişiklik gösterir. Yukarıdaki tabloya göre Galcede *glas* rengine olan bir nesne İngilizce ifade edilmek istendiğinde yeşil (green), mavi (blue) veya gri olarak algılanabilir. Çünkü tabloda Galcede tek bir sözcük olan *glas*'ın kapladığı alan İngilizcede üç sözcüğün kapsadığı alanla eşdeğerdir. Bu durum iki farklı dilin aynı gerçekliğe farklı bakışından kaynaklanır.

Buna benzer bir başka farklılık da dillerde kullanılan zamanlara ilişkindir. Kimi dillerde sadece geçmiş ve şimdiki zaman biçimleri kullanılırken, kimilerinde bunlara ek olarak gelecek, şimdiki ve geniş zamanlar da bulunur. Benzeri bir ilişki Türkçede *amca*, *dayı*, *enişte*, *teyze*, *hala*, *yenge* biçimlerine karşın İngilizcede aynı alan için *aunt* ve *uncle* gibi sadece iki biçimin kullanılmasında görülür.

Hjelmslev'in (1982) yaklaşımında en ilgi çekici nokta, göstergenin anlatım ve içerik düzlemlerinde *tözden biçime* yönelik bir oluşumun gözlemlenebilmesidir. Bu oluşum aşağıdaki şema ile gösterilir:



anlatım	biçim
	töz
içerik	biçim
	töz

(Yücel, 2005: 53)

Dilsel bir gösterge için Hjelmslev tarafından belirlenen anlatım ve içerik düzlemlerindeki oluşumlar birbirinden bağımsızdır. Bu yapı özellikle Greimas tarafından geliştirilen göstergebilim kuramında anlam ileten her türlü betiğin çözümlenmesinde büyük olanaklar sağlamıştır (Yücel, 2005). Birçok anlamsal öge, yukarıda verilen şemaya göre çözümlenmiştir. Bu şemanın göstergebilime uyarlanmış biçimi Yücel (2005: 131) tarafından şöyle gösterilmiştir:

	derin düzey: sesbirimcikler
<u>anlatım düzlemi</u>	
	yüseysel düzey: sesbirimler
<u>belirim düzlemi</u>	sözlükbirimler
	yüzeysel düzey: göstergebirimler
<u>içerik düzlemi</u>	
	derin düzey: göstergebirimcikler

Bu düzeneği örneklemek için *koltuk* göstergesi ele alınabilir. Bu göstergenin anlatım düzleminde bulunan sesbirimcikler öncelikle bir yığındır: “l, t, o, u, k”. Bunlar her türlü biçime uygulanabilir, farklı biçimlerin oluşumlarında yer alabilir. Bu da farklı dizilimler ve eşleşmelerle sağlanır. Bu yığından üretilebilecek olası biçimlerden biri de *koltuktur*. Yani bu sesbirimciklerin *k.o.l.t.u.k* biçiminde yapılanması anlatımın biçimini oluşturur. İçeriğin tözünde ise *koltuk* göstergesinin göstergebirimcikleri vardır: *kolçaklı oluş, ayaksız oluş, bir tür kumaştan veya deriden yapılmış olma...* Koltuklar bu özellikleriyle kendi türevlerinden, örneğin sandalyeden veya tabureden ayrılır. Bu yüzden bu gösterge anlamlıdır, çünkü anlam farklılıklardan doğar. *Koltuk* göstergesinin derin düzeyinde bulunan bu göstergebirimciklerden üretilen biçim ise *koltuk* göstergebirimini, yani içeriğin biçimini oluşturur.

Hjelmslev tarafından ortaya konan bu oluşum şeması tümceötesi yapıların oluşumuna da ışık tutmaktadır. Özellikle şiirsel metinlerde bir araya gelen bileşenlerin birbirleriyle

kurdukları şiirsel ilişki, bu bileşenleri doğal dildeki durumlara göre daha önemli kılmaktadır. Jakobson'un (1982) belirttiği gibi şiir bir tekrarlama ve söz konusu tekrarlar bazen kolayca algılanabilir durumdadır, bazen de kendini açıkça göstermeden hissettirir. Bu bakımdan aşağıdaki şiire, anlatım ve içerik düzlemlerindeki oluşumlar açısından yaklaşılacak ve şiirsel oluşumun aşamaları yukarıdaki şemaya göre açıklanmaya çalışılacaktır.

## FOTOĞRAF

Durakta üç kişi  
Adam kadın ve çocuk

Adamın elleri ceplerinde  
Kadın çocuğun elini tutmuş

Adam hüzünlü  
Hüzünlü şarkılar gibi hüzünlü

Kadın güzel  
Güzel anılar gibi güzel

Çocuk  
Güzel anılar gibi hüzünlü  
Hüzünlü şarkılar gibi güzel

Cemal Süreya (1998: 182)

Cemal Süreya'nın bu şiiri bir anlatım bir de içerik düzleminde oluşan şiirsel bir betiktir. Oluşturucuları şiirsel bir amaç için bir araya gelmiştir. Her birinin *şiirsel bir düzeneğin oluşumuna katkı sağlamak* açısından ayrı bir işlevi vardır. Kimi öğeler birbirleriyle bakışlıdır ve şiirsel niteliklerini bu bakışlılıktan almaktadır. Çünkü şiirsel dil, doğal dilden farklı olarak bir amaç-dil'dir, bildirişim amaçlı değildir (Yalçın, 1991).

### **Anlatımın tözü**

"Fotoğraf" şiirinde anlatımın tözünü belirlemek için doğal dilde anlatımın tözünü anlamak yararlı olabilir. Doğal dilde anlatımın tözü *sestir*. Ses, dilsel düzleme yansımada önce sadece bir özdedir. Biçimlenmemiştir, kesitlenmemiştir, kavramsal herhangi bir karşılığı yoktur. Hjelmslev'in (1982) belirttiği gibi içeriksiz bir anlatım düşünülemez. Ses özdeği de bu aşamadayken içeriksizdir, bu yüzden bir anlatım da değildir.

Ses özdeği dilsel düzleme yansıdığında töze dönüşür. Bu töz üstünde çeşitli biçimlendirmeler yapılır ve belli bir dilin, örneğin Türkçenin, İngilizcenin, Fransızcanın anlatımları türetilir. Bunlar kavramsal karşılıklarıyla beraber o dilin göstergelerini oluştururlar. Töz, dilin ses ve anlam boyutunun dışındadır. Ses özdeği üstünde yapılan biçimlendirmeler sonucunda dilin anlatım düzlemindeki biçimlerine ulaşılır.

Doğal dil içinde biçim olarak işleyen bu yapılar, şiirsel dil içinde töze dönüşür. Şiir, doğal dil içindeki birimleri yeniden biçimlendirir; onları bölümler, kesitlendirir, kendi amacı doğrultusunda yeniden yapılandırır. Böylece şiirsel biçimler ortaya çıkar.

Şiirsel betiklerin bir anlatım, bir de içerik düzlemi olduğuna göre şiirin anlatımsal ve içeriksel biçiminden söz edilebilir. Şiir, ses tözüne –ki bu doğal dil içinde biçimlenmiş sestir- belli bir biçim verirken doğal dildekinden farklı bir yol izler. Şiirde sesler farklı bir yapılaşma gösterir. Özellikle koşuk biçiminde kolaylıkla gözlenebilen bu duruma Karacaoğlan’dan (Öztelli: 1987, 151) alıntılanan şöyle bir örnek verilebilir:

KARAC’OĞLAN der, dünyanın ucu  
Her kardaş diyene diyemem bacı  
Ayrılık şerbeti ağıdan acı  
Şu dünya malına içemiyorum

Bu dörtlükte geçen *ucu / bacı / acı* biçimbirimleri doğal dil içinde birer biçimdirler, ancak bu dörtlük içinde içerdikleri *c* sesinden dolayı özel bir yapılaşma sunmaktadırlar. Başka bir deyişle, şiirdeki oluşum gereği bu biçimler töz olarak ele alınmış ve yeni bir biçime dönüşmüşlerdir. Bu da yinelemelerle kendini gösteren şiirsel bir biçimdir.

“Fotoğraf” şiirinde de anlatımın tözünün şiirde kullanılan doğal dil biçimlerinden oluştuğu söylenebilir. Yani *anı, şarkı, kadın, adam, kişi, fotoğraf, çocuk, el, cep, durak* adları; *üç, güzel, hüznünlü* sıfatları; *ve* bağlacı; *gibi* edatı; *tut-* eylemi doğal dilin biçimleri, bu şiirin de tözüdür. Bunun yanında şiirin yazıldığı beyaz sayfanın, küçük ve büyük harflerin, Türkçenin yazım kuralları, sözdizim ve diğer özelliklerinin, dizeli anlatım tekniğinin “Fotoğraf” şiirinde anlatımın tözü olduğu söylenebilir. Bunlar sadece bir yığındır. Bir biçim verilmedikleri sürece şiir ve şiirsel dil açısından herhangi bir karşılıkları yoktur.

Greimas (1977: 93) yazınsal nesnelere özgünlüğünü bildirişimde bulunan *söylemin akışına bağlı olarak bildirim giderek tükenmesi* özelliği ile açıklar. Doğal dil içinde söylemle beraber bildirim de tükenirken bu durum şiirsel nesnelere tersine işler. Yani söylem kapandıkça bildirim alanında oluşacak şeyler çoğalır. Çünkü Greimas’ın (1977: 93) da belirttiği gibi kapanımlar bildirimini durdurur ve yinelemelerin işlevini değiştirir: “Yineleme, bir bildirim eksilmesine yol açacak yerde, seçilmiş ve kapanmış içerikleri değerlendirir”. Böylece kapanımlar, söylemi kullanılacak bir malzemeye, yani töze dönüştürür. Buna göre

“Fotoğraf” şiirinde de her bir kapanımın, başka bir deyişle her bir bölümün veya dizenin kendinden sonraki bölümler veya dizeler için bir töz olduğu söylenebilir. Öyleki sonraki bölümler ve dizeler öncekileri yeniden biçimlendirir.

### **Anlatımın Biçimi**

Yalçın (1991), şiirsel dil açısından anlatımın biçiminin şiiri oluşturan bürünsel düzlemin kesitlenmesi sonucunda ortaya çıkacağını söyler. Koşuk öğelerinin, sayfa düzlemine dağılımın biçiminin ve yazım uygulamasının, yazı ve noktalama dışı başka türden imlerin sergilendiği her boyuttaki kesitleme ve bağıntılar şiirsel anlatımın biçimini belirler.

“Fotoğraf” şiirinde anlatımın biçimi, öncelikle yukarıda belirtilen öğelerin beyaz bir sayfa üstüne dağılımıyla belirir. Yani en üstte büyük harflerle yazılan bir başlık ve onun altında beş ayrı bağlam. Bunların her biri ikişer dizeden oluşmaktadır, yalnızca son bölüm tek sözcükten oluşan fazladan bir dize içermektedir. Daha okuma süreci başlamadan, sadece görünüm bakımından “Fotoğraf” şiiri bir düzen sunmaktadır.

Şiirin anlatımına bağlamın verilmesiyle başlanmıştır. İlk iki bölüm bu bağlamdaki yeri ve kişileri, kişilerin durumlarını vermektedir: Bir durak ve burada bulunan -büyük olasılıkla bir aileden oluşan- üç kişiden söz edilmektedir.

Anlatımın biçimi bakımından üçüncü ve dördüncü bölümler özel bir biçim sunmaktadır. Her iki bölüm de iki dizeden oluşmaktadır. Her ikisinin de ilk dizelerinde iki, ikinci dizelerinde dört sözcük bulunmaktadır. Üstelik sözcük türleri açısından da bir bakışlılık söz konusudur: İlk dizelerde bir addan ve ad kökenli bir sözcükten oluşan birer yargı vardır: *Adam hüznü(dür) / Kadın güzel(dir)*. Benzeri ilişkiler ikinci dizeler için de geçerlidir: Bir sıfat tamlaması (*hüznü şarkılar, güzel anılar*), *gibi* edatı ve sıfat tamlamalarının sıfatından oluşan yargı bildiren bir ad (*hüznü, güzel*). Bu sıralama, ikinci dizeleri de birbiriyle bakışlılık kılmaktadır. Bu bölümlerde yer alan başka bir ilişki de birinci ve ikinci dizelerin kendi içlerinde görülmektedir: Her iki bölümün ilk dizesinin sonunda geçen sözcük, ikinci dizelerin başında ve sonunda başka bir işlevde yinelenmiştir. Böylece bu bölümlerin hem kendi içlerinde, hem de aralarında şiirsel bir biçimlenme gözlemlenmektedir.

Şiirin son bölümündeki düzenleme, çarpıcılığını kendinden önceki bölümlerden almaktadır. Şiir, bu son bölüm için yazılmış izlenimi verir. Bu bölümde çocuk betimlenmiştir. Çocuk ögesi için verilen iki dize, üçüncü ve dördüncü bölümün ikinci dizelerinden alınmıştır. *Güzel anılar gibi hüznü* dizesi dördüncü bölümün ikinci dizesinin ilk sözcükleri ve üçüncü bölümde geçen *hüznü* biriminden oluşmaktadır. *Hüznü şarkılar gibi güzel* dizesi ise bir öncekinin yansıması olacak şekilde üçüncü bölümün ikinci dizesinin ilk sözcüklerinden ve dördüncü bölümde geçen *güzel* biriminden oluşmaktadır. Böylece anlatımın biçimi açısından son bölüm ile üçüncü ve dördüncü bölümler arasında da şiirsel bir biçimlenme gerçekleşmiştir.

Yukarıda verilen anlatımın biçimine yönelik belirlemelerde birimler sadece duyuşal yönleriyle düşünölmelidir. Bu göstergelerin kavramsal nitelikleri içerik düzleminin birimleri olduğundan bunlardan aşağıda söz edilecektir. Burada dikkati çeken şey, dizelerde yer alan birimlerin doğal dilde olduğu gibi sadece çizgisel bir oluşum içinde olmadıklarıdır. Her bir öge çizgisel bir oluşumun birer yapıtaşısı olarak işlerken, şiirsel nitelikli doğaları gereği çizgisel olmayan bir oluşuma da katılmaktadır.

### **İçeriğın Tözü**

Dilin içerik düzleminde özdekten ve tözden söz etmek kimi zaman sınırları belirsiz bazı kavramların ortaya çıkmasına neden olur. “Özdek ve töz genelde somut ve fiziksel varlıklara uygulanır. Ama mantıksal dil kuramları açısından soyut varlıklara da uygulanır: Sese uygulandığı gibi anlama da uygulanır. Çünkü anlam da ses gibi biçimlenebilen, kesitlenebilen, birim boyutları ve doğası belirlenebilen vb. bir nesne durumunda kavranıp belirlenebilmektedir” (Yalçın, 1991: 73).

Töz, dizgeyi oluşturan bağıntılar bütünüünün dışındadır. Dizge içinde yer alan bağıntılar biçim olarak tanımlandığından, tözün, dilin biçimsel düzleminin dışında kaldığı açıktır. Ancak dilsel düzleminde töz ile biçim arasında zorunlu bir ilişki vardır. Töz biçimin özbek üstündeki görünümüdür. Tözün her türü bir biçimi yansıtır (Vardar, 1998: 204). Başka bir deyişle, biçim aracılığıyla ucu özdeğe dayanan bir töz söz konusudur. Bu yapıya dayalı olarak aynı tözden farklı biçimler yaratılabilir, ancak aynı biçim farklı tözleri yansıtmaz. Her biçimin bir tözü vardır.

Göstergesel töz değişken olarak düşünölmelidir. Yani bir biçim farklı tözlerde (örneğin ses veya yazı ile) ifade edilebilir, ancak bunun tersi söz konusu değildir. Buna ek olarak basit bir sessel yansıtıcı farklı biçimlere sahip göstergesel bir töz olarak işleyebilir. Bu, bir tözün aynı anda birkaç biçim içinde ulaşılabilir olma olasılığını dışarıda bırakır (Greimas ve Courtés, 1982).

Biçim aracılığıyla algılanabilen töz, toplumun alışkanlıklarının bir bütünü olarak düşünölür. Bu alışkanlıklar çeşitli yollarla dilsel ürönlere, yani sözcelere yansır. Bu yüzden Greimas ve Courtés (1982) içeriğın tözünün sözcceleme düzeyinde yer aldığını söylerler. Çünkü sözcceleme, bağımsız bir varlık olan gerçekliğin ya da anlamın dil aracılığıyla bölümlenmesini, kesitlenmesini yani biçimlendirilmesini gerektirir.

Olgular, doğal dil içinde anlam ve dış gerçeklik olarak içeriğın tözünü oluşturur. Biçimlenmeler bu töz üstünde yapılır. Şiir de aynı tözden yararlanır, ancak dolaylı bir biçimde. Çünkü şiirin öncelikli tözü, anlatım düzleminde olduğu gibi doğal dilin içerikte yaptığı kesitlemelerdir. Buna göre anlatımın tözü bölümünde verdiğimiz göstergelerin (anı, şarkı, kadın...) gösterilenleri, yani içeriği aynı zamanda bu şiirin içeriğinin de tözüdür.

“Fotoğraf” şiirinin yüzey yapısı alınılanmaya başlandığında, yani şiir okunduğında

dilin doğası gereği içeriğin tözünün farkına varılmayabilir. Çünkü töz ile biçim arasında görülen katmanlaşma dilin oluşum aşamasında yer alır. Oysa dilsel bir betik, örneğin “Fotoğraf” şiiri, okura oluşum sürecini tamamladıktan sonra ulaşır.

Kabaca ifade edilecek olunursa, şiirde kullanılan töz bilindik nesnelere oluşmaktadır. Öncelikle bir aile yapısı söz konusudur. Bu, çekirdek bir ailedir; anne, baba ve çocuktan oluşmaktadır. Çocuk, anne ve babanın ortak ürünüdür ve her ikisinden de izler taşır. Bu basit bilgi, şiirin içeriğinin üstüne kurulduğu temeldir. Özellikle son bölümü için kurgulanmış izlenimi veren “Fotoğraf” şiirinde ilk dört bölüm son bölümün olduğu gibi biçimlenmesi için yazılmıştır denilebilir.

Şiirde içeriğin tözü olarak varlık gösteren diğer unsurlar *hüzünlülük, güzellik, anı, şarkı, durak, fotoğraf* gibi gösterilenlerdir. Bunların her biri bu satırlarda dile getirildiği gibi değil de, şiirin özel biçimi içinde çarpıcılığını, işlevini ve anlamını diğer bileşenlerle kurdukları ilişkiler sonucunda edinecek biçimde dizimsel eksene yansımıştır. Böylece sözlüksel veya kültürel özellikleri devre dışı bırakılmış, “Fotoğraf” şiirinin evreni içinde yeni kimliklere ve kullanım değerlerine sahip olmuşlardır.

### **İçeriğin Biçimi**

Şiirde bulunan içerik, biçimlenmiş içerik olarak yansır okura. Başka bir deyişle, şiirde anlatılanlar içeriğin tözü değil, biçimidir. Gerçeklik, dilin dışındaki dünyadan alınmış, işlenmiş, sıraya konmuş ve bu yolla şiirsel bir kimlik kazanmıştır. Okur, bu aşamaların bitimine tanık olmaktadır.

Hjelmslev’in yukarıda verilen renkler tayfı örneğinde yapılan biçimlenme bu şiirde de yapılmıştır. Tek fark şudur: Hjelmslev, anlamsal düzlem olarak renkler tayfını, Cemal Süreya ise kendi seçtiği gerçeklikleri kullanmıştır.

Greimas (1983) Hjelmslev’in dil ifadeleri için içeriğin biçimi adını kullanması ve bunların altında içeriğin tözü olarak bulunan anlamsal düzleme işaret etmesinin şaşırtıcı olmadığını söyler. Ancak ona göre içeriğin tözü tam olarak ifade edilmelidir. Töze, Greimas’a (1983: 27) göre, “anlamlandırılan evren içinde zorunlu olarak yer alan bir sözlükselleşme/sözelleşme [lexicalization] yardımıyla yaklaşılabilir” ve ancak bu yolla kavranabilir. Bu yüzden içeriğin tözü dil dışı bir gerçeklik olarak düşünülemez; o, içeriğin dilsel olarak gösterimidir ve biçimden daha farklı bir düzlemde bulunur. Bu belirlemeden sonra Greimas (1983) bir dilin anlamsal ifadelerinin onun biçimini oluşturduğunu, anlamsal düzlem topluluğunun da onun tözünü taşıdığını belirtir.

Saussure’un (1998) dil düzlemine yansımadan önce bir bulutsu olarak tanımladığı anlamsal alan, önce Hjelmslev sonra Greimas tarafından tıpkı ses düzlemi gibi “öğeleri kendi oluşum sürecinde açık seçik ortaya konulabilen bir düzenek” (Yalçın, 2003: 87) olarak belirir. Anlamsal alanda en az iki birimin bir araya gelmesi gerekir. Bunlar birbirinden ayırt

edilebilecek kadar farklı ve birleşecek kadar da benzeşiktir. Yalçın (2003) bunun için *kız ve oğlan* örneğini verir. Bunlar *cinsellik* göstergebiriminde birleşirler, ancak *dişilik* ve *erkeklik* göstergebirimcikleriyle de birbirlerinden ayrılırlar.

“Fotoğraf” şiirinde bulunan bazı göstergeler de bu bağlam içinde değerlendirilebilir. Söz gelimi adam (baba), kadın ve çocuk göstergeleri aile göstergebirimi içinde yer alan öğelerdir. Bu açıdan benzeşiktirler. Bunun yanında bu göstergeler adamın hüznü olması, baba rolünde bulunması ve erkeklik anlambirimciğine sahip olması; kadının güzel olması, annelik kimliği ile dişilik göstergebirimciğine sahip olması; çocuğun ise bu iki özelliği (hüznü ve güzellik) içermesi şiirde içeriğin biçimine ait unsurlardır. Bunun yanında şiirde çocuğun cinsiyetinin, anne ile baba arasındaki ortak öge olma özelliğinin gölgelenmesi kaygısından verilmemiş olduğu da söylenebilir.

Cemal Süreya, şiirinde kullandığı anlamsal öğeleri, doğal dilde olduğu gibi bildirişim amaçlı değil, şiirsel bir amaç için kullanmıştır. Şiir dilinin amaçlarından biri, kavramlar arasında doğal dilin içerikte yaptığı kesitlemeleri töz olarak değerlendirerek kimi ilişkiler kurmaktır. Bu şiirde geçen ilişkilendirmeler -belirtildiği gibi- adam, kadın ve çocuk öğeleri arasında kurulmuştur. Söz konusu ilişkiler, ağırlıklı olarak *güzellik* ve *hüznü* ekseninde gerçekleştirilmiştir. Şiirin kimi bölümlerinde *güzellik*, adam ile kadın arasındaki ayrılığı belirlerken şiirin sonunda kadın ile çocuk arasındaki benzeşikliği belirlemektedir. Aynı şekilde *hüznü* de önce adam ve kadın arasındaki farkı açığa çıkarırken son bölümde adam ile çocuk arasındaki ilişkiye ışık tutmaktadır.

Buna ek olarak *çocuk* öğesinin de adama kadın arasında bir bağ kurduğu söylenebilir. Çocuk, şiir içinde öncelikle kendi varlığıyla adam ve kadının toplamıdır. Doğası gereği adamın hüznü kadına özgü bir biçimde (güzel), kadının güzelliğini de adama özgü bir biçimde (hüznü) yansıtır. Böylece çocuk hiçbir biçimde kadından bağımsız adam gibi veya adama bağımsız kadın gibi var olamaz.

Yukarıdaki açıklamalardan sonra “Fotoğraf” şiirinin adam, kadın ve çocuk arasında kurulan farklı benzeştirmeler, karşıtlamalar ve oranlamalar için yazılmış olduğu; şiirsel etkinin bu ilişkilendirmelerle ortaya çıktığı ileri sürülebilir. İçerikte yapılan bu biçimlendirme doğal dilin bildirişim amacını dışlayan, bunun yerine bir haz etkisi yaratmayı amaçlayan bir dizge yaratmıştır.

## Sonuç

Şiirsel metinlerin yapısı doğal dilin yapısına benzemez. Çünkü bu iki dilin amaçları farklıdır. Şiirin anlatım ve içerik düzlemlerinde yapılan biçimlendirmeler özel bir amaç içindir. Bu yüzden şiirde anlatım, doğal dilde olduğu gibi sadece bir araç değildir. Başka bir deyişle, doğal dilin amacı bir düşünceyi dinleyiciye ulaştırmak olduğu için anlatım bu yolda gerçekleşir ve gösterenler bu işlevini yerine getirdikten sonra kaybolur. Oysa şiirsel dilde

gösterenler de en az gösterilenler kadar önem kazanır. Çünkü, dilsel göstergeler şiir içinde doğaları ve ses değerleriyle şiirsel etkiyi yaratmada kurucu bir öge olarak işler.

Anlatım ve içerik düzlemlerinde bulunan töz ve biçimler şiirsel metinlerde bu bakımdan daha önemlidir. Doğal dildekinin tersine, şiir okuru bunların farkına varır. Çünkü doğal dilde biçimin belirleyici bir işlevi olsa da (Saussure, 1998) şiirde töz, biçimi bastırır (Yalçın, 2003) ve betiğin oluşum aşaması doğal dile oranla daha bir ilgiyle izlenir. Doğal dil içinde tanıdık olan anlatım ve içerik biçimleri, bir yandan yeni bir biçim kazanırken bir yandan da doğal dil içindeki doğalarını, yani şiir için töz olan durumlarını daha belirgin olarak duyumsatırlar.

Hjelmslev'in göstergeye olan yaklaşımı, Saussure'den farklı olarak onun oluşum biçimini de yansıtır. Gösteren ve gösterilen kavramları gösterenin bir yönünü ortaya koyar, ancak gösteren ve gösterilenin nasıl oluştuğuna ilişkin pek bir şey vermez. Hjelmslev'in *özdek, töz ve biçim* ayrımlarıyla göstergeye çözümleyici yaklaşımı, söz konusu oluşumun daha açık izlenmesini sağlar. Greimas'ın göstergebilim kuramının oluşumunda Hjelmslev'in bu anlayışının da yer alması belirtilen bu özellikten dolayıdır. Bu anlayış şiirsel dile uygulandığında, verilen Fotoğraf şiirindeki örnekte olduğu gibi bir şiirin oluşum biçimini ve kullanılan materyalin (sözcükler, sesler, anlamlar, vb.) değişik aşamalarındaki dönüşümlerini izlemek mümkündür. Böylece şiirden söz ederken şiirin kendisinden mi söz ediliyor yoksa onu oluşturan birimlerin şiirselleşme öncesi durumlarından mı bu daha kolay anlaşılabilir.

### Kaynakça

- Greimas, A.J. (1983). *Structural semantics*. Çev: Daniele McDowell, Ronald Schleifer, Alan Velie. Lincoln ve London: University of Nebraska Press.
- Greimas, A.J. (1977). Yapısal dilbilim ve şiirbilim. *Birikim*. Haziran-Temmuz. Cilt: 5. Sayı: 28-29. s.93-98.
- Greimas, A.J ve Courtés J. (1982). *Semiotics and Language: An analytical dictionary*. Çev: Larry Crist ve Daniel Patte ve James Lee, Edward McMahon II, Gary Phillips, Micahel Rengstorf. Bloomington: Indiana University Press.
- Hjelmslev, L. (1982). *Anlatım ve içerik*. Çev. Mehmet Yalçın. Yazko Çeviri, Sayı: 7. s.126-131.
- Jakobson, R. (1982). Dilbilim ve yazınbilim. *Yazko Çeviri*. Çev: Ahmet Kocaman. Sayı: 8, Eylül-Ekim. S.163-170.
- Lyons, J. (1983). *Kuramsal dilbilime giriş*. Çev: Ahmet Kocaman. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öztelli, C. (1987). *Karaca oğlan*. İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
- Saussure, F. de. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. İstanbul: Multilingual.
- Süreya, C. (1998). *Sevda Sözleri. (Bütün Şiirleri)*. İstanbul: YKY.
- Trabant, J. (1987). Louis Hjelmslev: Glossematics as General Semiotics. Bulunduğu yapıt: (Ed).
- M. Krampen, K. Dehler, R. Posner, T. A. Sebeok, T. von Uexküll (Ed), *Classics of semiotics* (s.89-1008).



New York: Plenum Pres.

Vardar, B. (1998). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitabevi.

Yalçın, M. (1991). *Töz ve biçim olarak şiir*. Sombahar, Kasım-Aralık. Sayı: 8. s.73-80.

Yalçın, M. (2003). *Şiirin ortak paydası: Şiirbilime giriş*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.

## Özet

Sunduğu özel ve etkileyici yapısından dolayı şiir dili uzun yıllar araştırmacıların ve konuyla ilgilenenlerin dikkatini çekmiştir. Şiir dili, çeşitli bilimsel yöntemlerle betimlenmeye çalışılmıştır ve bu sayede kimi zaman da verimli sonuçlar ortaya konmuştur. Ancak çağdaş dilbilimle beraber bu çalışmaların boyutları zenginleşmiştir. Gösterge terimine, göstergebilime ve anlam olgusuna yönelik ortaya konan veriler bir dil ürünü olan şiirsel metinler için de kullanılmıştır. Doğal dilin göstergeleri üstünde çalışma yapan dilbilimcilerden biri de Hjelmslev'dir. Dikkatini göstergenin oluşumu üstünde toplayan dilbilimcinin göstergenin iki ayrı düzlemi için kullandığı *anlatım* ve *içerik*; bu iki düzlemde bulunan katmanlaşmayı belirtmek için kullandığı *töz ve biçim* terimleri göstergebilimsel çalışmalara ivme kazandırmıştır. Aşağıda şiirsel metinlerin anlatım ve içerik düzlemleri ve bu düzlemlerde kullanılan töz ve biçimler üstünde durulacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** şiir, gösterge, töz, biçim.

## Abstract

Poetic language has caught the attention of researchers for many years since it presents a special and effective structure. Researchers have tried to describe the poetic language by using various scientific methods and they have reached some productive results. However, the dimensions of these studies have expanded with modern linguistics. The data related to the term of sign, semiotics and meaning were used for poetic texts which are the products of language. One of the linguists who studied on the signs of natural language was Hjelmslev. The linguist, who focused on the formation of sign, used the terms of expression and content for two different plains of sign and substance and form to clarify the layers in these two plains. By using these terms he accelerated the studies in semiotics. Here, the expression and content plains of poetic texts and substance and forms in these plains will be discussed.

**Key Words:** poetry, sign, substance, form.

# MÜZİK TÜRLERİNE İDEOLOJİK YAKLAŞIM: 1970-1990 YILLARI ARASINDAKİ TRT SANSÜRÜ

**Gülay Karşıcı\***

Resmî Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde müzikle ilgili yasakların başlaması gösterilen hedef doğrultusunda gelişir. Ulusal kimlik, resmi ideoloji, batılılaşma gibi etkenlerin müziğe yansımaları inanılmaz olur. Hedeflerin başarıya ulaşabilmesi için öne sürülen koşulların uygulanması sıkı bir şekilde denetlenir. Değişik dönemlerde farklı biçimlerde gelişen bu denetimi üç ana bölümde incelemek yerinde olur. Her yönüyle “hasta” olarak tanımlanan Osmanlı kültürünün tümüyle bir yana bırakılması ana amaçtır.

Ulusal kimlik ve bu kimlikte yer alacak resmi ideolojinin hedef gösterdiği müzik yapılanması için iki şeyi anımsamak yeterli. İlki Ziya Gökalp’ın 1923 yılında Türkçülüğün

---

\* Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi

Esasları'nda yazdıkları, diğeri ise Atatürk'ün 1.11.1934 tarihinde T.B.M.M.nin 4. dönem toplanma yılının açılış konuşmasındaki sözleri. Yine kabaca çeşitli dönemlerde kurulan Türkiye Cumhuriyeti Hükümetleri'nin programlarına göz attığımızda karşımıza çıkan görünüm bu doğrultudadır. Sözgelimi 9.7.1942 tarihinde kurulan 1. Şükrü Saracoğlu Hükümeti'nin Programı ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in sözleri: “Biz Türküz Türkçüyüz ve daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar vicdan ve kültür meselesidir” (Kantarcıoğlu 1987: 45).

7.11.1969 tarihinde kurulan II. Süleyman Demirel Hükümeti Programı'ndan bir alıntı: “Devlet Tiyatrosu, Devlet Opera ve Balesi'nin daha da gelişmesi ve yurt dışında daha geniş halk kitlelerine hitap edebilmesi sağlanacak ve bu maksatla bölge tiyatroları kurulacaktır.”

1.2.1974 tarihinde kurulan 1. Bülent Ecevit Hükümeti Programı: “Kültür ve sanat kuruluşlarının daha da verimli hale getirilmesini, sanatın halka dönük ve herkesin faydalanabileceği bir biçimde gelişmesini ve bu faaliyetlerin yurdun en uzak bölgelerine kadar yayılmasını sağlayacak tedbirler alınacaktır.”

5.1.1978 III. Bülent Ecevit Hükümeti, Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı'nın sözleri: “Bütün yurtda konservatuvarların ve sanat okullarının kurulup yaygınlaştırılmasına, bu alandaki yerel çalışmaların desteklenmesine, kültür ve sanat merkezlerinin çoğaltılmasına önem verilecektir.”

T.S. Eliot'ın kültür tanımlaması ve kültür üzerine düşüncelerinin müzikteki yapılanma için benimsenmesi karşımıza çıkar:

Benim kültür anlayışına göre kültür bir bütün olarak toplumun mahsulüdür. Bir başka ifade ile toplumu toplum yapan şeydir. Yani kültür bir toplumun herhangi bir kesiminin herhangi bir sınıfının yarattığı bir şey değildir. Entelektüel aristokratların, kültürün organik bütünlüğü içinde daha üst seviyede bir kültür gelişmesini gerçekleştiren kişiler olarak düşünülmesi daha uygundur. Onlar içinde yaşadıkları toplumun kültürünü daha şuurdu bir seviyede temsil eden ve yaşatan kişilerdir. Bu daha üst seviyedeki kültür, hem kendi içinde çok değerlidir hem de kültürün nispeten daha düşük seviyeleri için bir kaynaktır. Böylece kültür içindeki dairevi akım devamlıdır ve her sınıfın kültürü diğerkültür seviyeleri ile devamlı bir şekilde etkileşim halindedir. (1981: 31)

Ülkemizin müzik yaşamını yeniden örgütleme ve düzenleme konusunda çalışmak üzere hükümet tarafından davet edilen ve 1935 yılında Ankara, İstanbul ve İzmir'de incelemelerde bulunan Hindemith raporunda şunları yazar:

Şu sırada bağdarlar Türk ulusunun küğ alanındaki güçlerinin nereye dek uzandığını

göremeyecek kerte gündelik ertiksel işlerin küçük istemleriyle doludur. Onları taşraya göndermeli, ülkenin kırsal küğünü dinlemelerini ve köylülerle aylarca birlikte yaşamalarını sağlamalıdır. Şimdiki durumda uluslarının büyük kesiminin küğsel yetenekleri konusunda da, gereksinimleri konusunda da bir şey bilmiyorlar. Ancak bu konuda deneyimler edindikten sonra çalışmalarını doğru yordamda sürdürebileceklerdi. (Hindemith 1983: 107)

Müzik yapılanması için verilen çabaların temelinde ulusal kimlik yatmaktadır. Denetim içinse özellikle 1930'ların ortalarından sonra işin ahlaksal boyutu devreye girer. Son ölçüt ise 1970'lerde yoğun bir şekilde gündeme gelen siyasal boyuttur. Yine tüm Cumhuriyet tarihi boyunca müziğe elit bakış açısı hiçbir zaman terk edilmez. Muzika-i Hümayun ve Darülelhan'ın isimlerinden başlayan köklü değışim TRT'deki Türk müziğı yasağıyla devam eder ve bu olayın izleri günümüze değın uzanır. Geleneksel Türk sanat müziğinin eğitimiyle birlikte radyoda çalınmasının da yasaklanmasıyla geleneğın tümüyle ortadan kaldırılma çabaları belirginleşir. Modernleşme yolundaki en büyük engellerden biri olarak görülen bu müziğe gerici ve Türk olmama gibi özellikler yüklenir.

...”modernleşme” ideolojisinde geleneğe gericilik rolünün atfedildiğinin, çağdaşlaşmanın yolu olarak Batı kimliğı seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki halka rağmen niteliğın bir göstergesi olduğı söylenebilir. Bu yasak aydınlar katında alaturka-alafranga ikilemi olarak belirlenen doğu-batı tartışmasını keskinleştirmiştir. Yasağın asıl etkisi ise yarattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması olarak değerlendirilmektedir. (Özbek 1991: 146)

Arabeskin bu denli popüler olmasındaki en büyük nedenin radyodaki Türk müziğı yasağı olduğunu savunanların sayısı hayli fazladır:

Kendi radyosunda kendi musikisini bulamayan halk, ona en yakın musikiyi, Arap musikisini dinlemeye başlar. Bazı Arap müelliflerin de ifade ettikleri gibi “aslında Arap zevkine göre tadil ve icra edilen Türk musikisinden başka bir şey olmayan” bu musiki ise o sıralarda batı tesirlerine de açılarak bir yenileşme hamlesine girişmiş ve bu hamlesinde Mısır filmcileri ile –başta Muhammed Abdülvehab olmak üzere- genç hanende ve bestekârların desteğini sağlamış bulunmaktadır... Mısır filmlerinin fevkalade alaka görmesi üzerine zamanın Matbuat Umum Müdürlüğü, bunların Arapça sözlü musiki ile oynatılmasını yasaklamış idi. Bu yasak, bu kabil çoğı yasaklarlar gibi ters netice verdi. Tıpkı 1970'lerden sonra Türkçe söz giydirilen hafif batı müziğinin ortalığı kaplaması gibi o zaman da Türkçe söz giydirilen Arap ezgileri yurdu baştanbaşa sarıverdi, hatta Güneydoğı Anadolu'da halk musikisinin içine kadar sızmayı başardı. Bazı Türk musikînasları, Mısır filmlerinin Arapça sözlü musikilerini Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı tarz ve uslupta yeni bestelerle zenginleştirmeye başladılar ve bu yoldan büyük ün ve servet sağlamayı başardılar. 1970'lerden sonra ortalığı kasıp kavuran “arabesk” modasının kökleri aslında bu dönemde atılmakta idi. (Tura 1983: 1512)

Olayın 1970'lerden günümüze başkahramanlarından biri olan Orhan Gencebay'a göre arabeskin ortaya çıkışındaki temel neden değişkenlik arzusudur: "Eğer TRT ve çevresi halkı o çok sevdiği, sevebileceği şeyi, o neyse, bulabilseydi ya da en azından şöyle deseydi: biz ilkiz gelen her türlü fikre saygımız var, Türk müziğinde katkısı olacak herkese kapımız açık, ne yapılabileceğini hep beraber araştıralım deseydi, böyle bir düşünceyle girilseydi, arabesk denen tür oluşmazdı. Çünkü dediğim gibi arabesk değişkenlik arzusundan kaynaklanmıştır." (Özbek 1991: 351)

10-11 Ekim 1980 tarihinde yapılan 1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı tutanaklarının girişinde toplantının amacı "TRT kurumunun Türk sanat müziğinin hafif türü alanında yapacağı çalışmalara ışık tutmak" olarak açıklanır. Toplantının açılış konuşmasında yer alan şu tümce kurumun müzik yayınlarındaki genel politikası açısından belirleyicidir: "Müzik, TRT'nin en önem verdiği bir yayın türüdür. Hatta TRT uzun yıllar müzik yayınlarının ötesinde müziğe bir yön verme, önderlik etme görevini de üstlenmiş bulunmaktadır". Toplantıya katılanlardan Halil Aksoy'un sözleri de o yalnızca o döneme değil, genel olarak müzik politikamızın nasıl yönlendirilmesi gerektiğine ilişkin ilginç bir örneği içerir:

Kültür Bakanlığı'nda müsteşar muavini durumunda bulunan bir zat bana şöyle anlattı: Aranjman müzik dedikleri yahut hafif batı müziği yahut hafif müzik dedikleri tür toplumun büyük bir kesiminin beğenisini ve ilgisini kazanmıştır. O halde aranjman türü denilen müziklere de bir himaye, devlet himayesi getirmeliyiz, eğitimini kurmalıyız. Orhan Gencebay türü dedikleri bir müzik türü bizim tesbitlerimize göre yaklaşık 15 milyon dinleyicinin ilgisini ve beğenisini kazanmaktadır. O halde bu türün de eğitimini de kurmalıyız, devlet himayesine almalıyız. (1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı, 1980: 11)

Türkiye Radyoları 2001 Yılı Söz ve Müzik Programları Yapım ve Uygulama Talimatı'nda yer alan bir madde çelişkiyi gündeme getirir: "Dinleyicinin sıkça istediği, günün sevilen ve beğenilen parçalarına da canlı yayın ve postaların özellikleri çerçevesinde yer verilecektir" (2001: 25).

15 Aralık 1990 tarihinde TRT'nin düzenlediği ve İstanbul'da yapılan Hafif Müzik 3. Özel Danışma Kurulu Toplantısı'nda tartışılan şeyler yalnızca müzik yayınları değildir. Ulusal kimlik ve ulusal müzik bu toplantıda da önemli yer tutar. Hesaplaşma sürmektedir ve müzik türleri arasındaki uzlaşma arayışları hâlâ gündemi korumaktadır.

TRT 1970'lerin başında Müzik Denetleme Kurulu'nu yaşama geçirir. Kabaca yayınlanacak tüm müzikler bu kuruldan onay almak zorundadır. Kurulun getirdiği ölçütlere uymayan hiçbir müzik yapıtı yayınlanmaz ve bu durum özellikle popüler müzikler için Demokles'in Kılıcı'ndan farksızdır:

1) İcradaki teknik aksaklıklar:

- Solist ve topluluğun entonasyon ve ritim hataları, ensemble hataları
- Detonasyon
- Çalgı topluluğunun tonlama yönünden uygunsuz, eksik veya dengesiz olması

2) Sözlerin nezih olmaması

3) Prozodi hataları, sözün müziğe ritmik yönden uymayışı

4) Türkçe'yi yabancı şivelerle söylemek

5) Bestelerde müzik kurallarına aykırı ve yanlış yapılan çoksenslendirme

6) Türk Halk ve Türk Sanat Müziğinden yapılan uygulamalarda bu müziğin bünyesine uygun olmayan kurullarla yapılan çoksenslendirme ve ritmik unsurlar

7) Yerli bestelerde yabancı ülkelerin halk müziklerini veya hafif müziklerini taklit etme

8) Gönderilen müziklerin (yerli ya da yabancı) kötü, bayağı, estetik yönden radyoda yayınlanamayacak nitelikte olması.

Bu dönemlerde siyasal içerikli şarkı sözleri dışında özellikle bir tür olarak Anadolu Pop'a karşı olan tavrı belirgindir. TRT'nin özellikle Anadolu Pop'a olan tavrında halk müziğini yozlaştırma endişesi yatar. Kabaca otantikliği koruma kaygısı ağır basar ve bu nedenle halk müziği çalgılarının kullanıldığı hafif müzik parçalarının yayınına izin verilmez: "Halk müziğini dejenere ediyorlar... Folklorik değerlerimizi soysuzlaştırıyorlar... Ele alınan türküler otantik değerini yitiriyorlar... Hafif müziği sanat olarak görmüyoruz" (Erol Pekcan TRT II Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Çoksensli Müzik Özel Danışma Kurulu Toplantısı, 1974). Aynı toplantıda Hikmet Şimşek de buna benzer sözler söyler: "Halk türkülerimiz vasıtasıyla halka yanlış zevk veriyorlar" (Hasgül 1996: 67).

Moğollar üyesi Cahit Berkay'ın TRT arşivinden yararlanmak için kuruma gitmesi ve içeri alınmaması, bu tavrın açık bir göstergesidir: "Derlemeciler vardır, gitmişler aylarca, yıllarca Anadolu'yu karış karış dolaşmışlar. TRT arşivlerinde binlerce türkü toplamışlar. Arşive gidiyorsun fakat giremiyoruz. Çünkü tipimiz müsait değil. Musa Ögün zamanı (12 Mart döneminin genel müdürü). Askeri disiplin var. Bizi anarşist gibi görüyorlar" (Kutluk 1994: 19). Ancak Berkay'ın dediği gibi grup üyelerini kuruma sokmayan TRT, yıllarca müziklerini çeşitli dizi ve belgesellerde bolca kullandı. Komikliklerden biri de dönemin ünlü topluluklarından Üç-Hürel'in bir televizyon çekimine ancak saç ve sakallarını keserlerse çıkabilecekleri koşuluyla karşılaşmalarıydı. Koşulu kabul eden Feridun Hürel, uzun saç modasının zaten bittiğini ama halk eğer isterse tekrar uzatabileceklerini söylüyordu.

Bir veri olması açısından 1968-1972 yılları arasında denetime gönderilen parçalara göz atmak yararlı olur. Bu dönemde denetime gönderilen şarkı sayısı 2394. Yayınlanabilir

parça sayısı 950, yayınlanamaz sayısı 1444. Sözgelimi Erol Büyükburç'un "Avare Aşık" adlı şarkısı 1970 yılının 16.9, 29.9, 27.10 ve 5.1.1971 tarihlerinde dört kez denetime girer ve tümünde olumsuz rapor alır.

Tekseslilik-çokseslilik tartışmalarında aktif rol oynayan, otantiklik saplantısı içinde Anadolu Pop'a karşı tavır alan, batı sanat müziğindeki türkü çokseslendirmelerine onay verip bunu pop müzikte yasaklayan kurumun tüm bu genel politikasını kendi içinde ne denli başarıyla uygulayıp uygulamadığı çok fazla tartışılmadı. Kurumun pop müzikteki baskın yeri de uzun yıllar aşılamadı. Plağını çıkararak her şarkıcının tanıtım için en uygun yerin TRT olduğu konusundaki düşünceleri değişmedi. Yasaklanan onca sanatçının sektörel satış rakamlarıyla altın plak aldığı yıllarda kimse denetim mekanizmasına parça göndermekten vazgeçmedi. Tüm denetim kurullarının ve Eurovision jürilerinin anlamsızlığına karşı çıkılmadı. Özdemir Erdoğan 1983 yılındaki Eurovision Türkiye elemelerinden sonra şunları söyler: "Böyle bir jürinin hafif müzik yarışma birincisini tayin etmeye hakkı var mı? Ben Adnan Saygun'u, Güler Aykal'ı, Nida Tüfekçi'yi denetliyor muyum ki onlar benim müziğimi denetliyorlar?" (Kutluk 1994: 35).

2001 yılında yaşanan iki olay, TRT denetimini bir kez daha gündeme getirir. TRT FM'in yayına başlamasıyla müzikte yıllarca uygulanan kurallar ve getirilen ölçütler büyük ölçüde bir yana bırakılmıştı; ancak bir albümün toptan yayınlanamaz raporu alması, arabesk yayınlayan bir televizyon programı hakkında da soruşturma açılması konuyu yeniden canlandırdı. Rahmi Saltuk'un son albümü "Hani Kurşun Geçmez" denetim kurulu tarafından tümüyle yayınlanamaz değerinde bulunur. TRT Müzik Dairesi Başkanı Mine Çalışal kararlar ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

*Parçaların yedisinde detonasyon gördük. Beş parça da halk müziği tarzında olmadığı için denetimden geçmedi. Bu parçalarda sanatçı müzik üzerine şiir okumuş. Ayrıca parçaların birçoğu halk müziği tarzında değil. Daha önce repertuvara giren parçalarla da benzerlik gösterdikleri saptandı. Denetimi yapan kurulda işinin ehli dört halk müziği uzmanı vardır. Kaset eğer bizim denetimimizden geçseydi daha sonra yayın Denetleme Kurulu'na sözleri bakımından da incelenecekti. Zaten albümdeki parçalardan bazıları söz denetiminden bile geçmeyebilirdi. Ayrıca ilgili daire yoğun olduğu için söz incelemesiyle birlikte denetleme yapmamızı istemişti. Biz müzikte sorun görünce söz denetimine bile gerek görmedik. (Keskin 2001: 3)*

Oysa Saltuk'a göre olay tümüyle siyasal ve Ahmed Arif gibi bir dönemin sakıncalı ozanlarının şiirlerini yorumlaması, bu kararın alınması için yeterli. "Akşam Sefası" adlı bir televizyon programının Türk sanat müziği kalıplarının dışına çıktığı ve piyasa müziğine yer verdiği gerekçesiyle yayından kaldırılmasını ise farklı bir boyutta ele almak gerekir. Arabeskçilerin Türkçe'nin ve Türk müziğinin ırzına geçtiklerini söyleyen devlet bakanı

Yılmaz Karakoyunlu'nun açıklaması şöyle (Akbaş 2002:7): “TRT’de yayın ilkelerinin 4 no.lu başlığı gereği hiçbir şekilde arabesk yayınlanamaz. TRT’nin repertuarı değişmez. Bunu bir kere söyleyelim. Fakat programı ben kapatmadım TRT genel müdürü kapattı.” Bakana Orhan Gencebay’ın “Bir Başka Gece” adlı diğer bir televizyon programına çıktığı anımsatılınca bu konuda da soruşturma başlattığını söylüyor:

TRT yasasının içinde kesin bir madde var. Madde diyor ki hiçbir şekilde müziğin yozlaşmasına sebebiyet verecek yayın yapılamaz. Parantez açılıyor ve arabeske asla yer verilemez diyor. Ayrıca arabeske karşıyım, sonuna kadar da savunurum. Ben bu konuda Meclis’e arabesk müzikle kim uğraşacak diye soruşturma önergesi vermiş milletvekiliyim. Meclis kürsüsüne iki gerekçeyle çıktım: Birincisi Türkçe’nin ırzına geçiyorsunuz, ikincisi Türk müziğinin ırzına geçiyorsunuz. İkisinin de hesabını sorarım dedim. Meclis soruşturması açtırdım. Türkiye’de Türk müziği için gensoru vermiş tek milletvekili benim bu parlamentoda.

TRT 2001 Genel Yayın Planı’nın 57. yüzleminde Müzik Programları başlığı altında saptanan ‘hedef ve ilkeler’den kimi örnekler:

Madde 2: “Müziğin yozlaştırılmasına yol açacak görüntülerden, abartılı icralardan ve bu izlenimi veren uygulamalardan kaçınılacak, “arabesk” denilen müzik türüne kesinlikle yer verilmeyecektir”.

Madde 3: “Müzik programları sadece eğlence ve vakit geçirme vasıtası olarak değil, eğitim unsuru olduğu da dikkate alınarak toplumun ruhunu inceltici olmasına, programı oluşturan unsurların, sanatçı ve konuşmacıların seçimine özen gösterilecektir”.

Madde 7: “Radyo ve televizyon yayınlarında dinleyici ve seyircilerin ahlak ölçüleri ve değer yargıları bakımından yadırgayacağı, bayağı bulacağı, yeni kuşakları Türk dili bakımından yanlış yönlendireceği sözlerle oluşturulmuş müzik parçalarına yer verilmeyecektir”.

Madde 11: “Bütün müzik dallarında zengin bir repertuar uygulaması gerçekleştirilecek, müziğin her türünün (arabesk vb. yoz müzik hariç) gelişip zenginleşmesi özendirilecektir”.

Bunların dışında yine denetim kurallarının Radyo III’deki kimi müzik programları için de uygulandığı gözlemlendi. 4. maddenin m fıkrası, 10. maddenin 1 bendi ve özel yayın esaslarının 10. maddesi gereği kimi programlar yasaklandı. 4. maddenin m fıkrası şöyle: “Çocukların ve gençlerin fiziksel, zihinsel, ruhsal ve ahlaki gelişimini olumsuz yönde etkileyebilecek yayın yapılmaması esasına...” Söz konusu genel yayın esaslarının adı geçen 1 bendinde şu sözler yer alıyor: “Karamsarlık, umutsuzluk, kargaşa, dehşet, saldırganlık



gibi olumsuz duygular uyandırmak ve telkin etmek amacına yönelik yayın yapmamak”. Özel yayın esaslarının 10. maddesi ise şöyle: “Hedef kitleyi karamsarlığa, kaderciliğe, pasifliğe, bencillığe, bağınazlığa ve çıkarıcılığa yöneltecek her türlü mesajdan, yorumdan kaçınılacaktır”.

Rothenbuhler ve McCourt’a göre, yayıncılık endüstrisinin radyoların insanların dinlemek istediği şarkıları çaldığı iddiası doğru değildir:

Ancak gerçekte radyo yayınları popülerliği izlemekten çok, bu popülerliğin hazırlayıcısı olarak işlev görür. Radyonun endüstriyel uygulamaları ayrıca dinleyicinin edilgin olduğunu da varsaymaktadır, ki bu bir ölçüde kamuoyunun kültürel üretim sürecinin son halkasını oluşturduğu gerçeğinden kaynaklanan bir düşüncüdür. (Rothenbuhler-McCourt 2000: 108)

Kitle iletişim araçları tarafından seçilen ürünlerin popülerlik kazanması söz konusudur ve popülerlik bu ürünlerin yayınlanması sağlar ve bunun sonucunda popülerlik sona erer. Simon Frith BBC’nin bu konudaki tavrını şöyle yorumlar: “BBC kendini beğenmiş bir tavırla Radio I’in dinleyici beklentilerini karşıladığından emin, ancak bu eminlik yalnızca iddiasının yuvarlak olmasından kaynaklanıyor... BBC halkın beğenisine hem biçim veriyor hem de bu beğeniye karşılık veriyor” (2000: 108).

Todd Storz 1957 tarihli bir makalesinde (The Storz Bombshell) radyo yayıncılığı konusunda kimi öneriler getirir (Barnes 1992: 9):

1) Dinleyici en gözde şarkısını tekrar tekrar dinlemek ister.

2) Program hazırlanışı ve akışı halkın beğenisine göre düzenlenir. Eğer halk günün birinde aniden Çin müziği dinleme gibi bir eğilim gösterirse buna uyulmalıdır.

3) Diskjokey halkı temsil etmez çünkü hem düşünsel anlamda hem de parasal açıdan halkın düzeyinden daha yukarıdadır. Bu açıdan diskjokeyin tercihi tehlikeli olabilir.

TRT’nin 1934’deki Türk müziği yasağından bu yana halkın müzik beğenisinde etkin rol oynama isteği ve bu konudaki direnci belirgindir. Bu olgu Yurttan Sesler’de de kendini gösterir, kurum bünyesinde oluşturulan müzik topluluklarında da, Radyo III’deki müzik programlarında da. Bir devlet kurumudur ve resmi ideolojinin gösterdiği hedef doğrultusunda hareket etmesi doğaldır. Müzik eğitimi kurumlarında arabeske karşı takınılan tavır TRT’ninkinden pek farklı sayılmaz. Bu tip durumlar ülkemizde oldukça sık yaşanır. Martin Stokes Yavuz Top’un dershanesinde bağlama dersleri alan piyasa müzisyenlerin arabesk konusundaki görüşlerini çekinerek açıklamalarını hocalarından alacakları sert nutuka bağlar. Stokes’a göre halk müziği çalanlar arabesk de çalıyordu ve birine duyulan ilgi diğerine duyulmaması anlamına gelmiyordu (1992: 49).

12 Eylül askeri darbesinde pop müziğe getirilen yayın yasağı başka bir ilginç uygulamayı getirir ve TRT'deki tüm pop müzik yapımcıları klasik müzik programları yapmaya zorlanır. Burada öne çıkan şeyin müziğe elit yaklaşım olarak adlandırılmayacağı kesin. Darbenin en büyük sorumlusu olarak gençlik, özellikle üniversite gençliği görülür ve bir şekilde onların dinlediği müzik yasaklanır.

## KAYNAKÇA

- Akbaş, Arzu: *Arabesk Kavgası Yine Alevlendi*, Hürriyet, 28.5.2002.
- Bailey, John: "The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity", *Ethnicity, Identity and Musi*, ed. Martin Stokes, Berg, Oxford-New York, 1997.
- Barnes, Ken: "Top 40 Radio", *Facing The Music*, ed. Simon Frith, Pantheon Books, New York, 1992.
- Eliot, T.S.: *Kültür Üzerine Düşünceler*, çev: Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.
- Gökalp, Ziya: *Türkçülüğün Esasları*, Mili Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990. (ilk basım 1923).
- Hasgül, Necdet: "Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri", *Folklor Doğru*, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü sayı: 62, İstanbul, 1996.
- Hindemith, Paul: *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*, çev: Gültekin Oransay, Küğ Yayını, İzmir, 1983.
- Kantarcıoğlu, Selçuk: *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- Keskin, Adnan: *Terketmedi Sansür Bizi*, Radikal, 8.12.2001.
- Kutluk, Fırat: *Türkiye'deki Pop Müzik Akımlarının Kültürel Çözümlemesi*, (yayınlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1994.
- Oransay, Gültekin: "Çoksesli Musiki", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c: 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- Oransay, Gültekin: *Atatürk ve Küğ*, Küğ Yayını, İzmir, 1985.
- Özbek, Meral: *Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Rothenbuhler, E.W - McCourt, T.: "Ticari Radyo ve Popüler Müzik: Seçim Süreçleri ve Etki Faktörleri", *Popüler Müzik ve İletişim*, ed. James Lull, çev: Turgut İblağ, Çivi Yazıları, İstanbul, 2000.
- Savage, John: "The Enemy Within: Sex, Rock and Identity", *Facing The Music*, ed. Simon Frith, Pantheon Books, New York, 1992.
- Stokes, Martin: *The Arabesk Debate*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

Stokes, Martin: *Ethnicity, Identity and Music*, Berg, Oxford-New York 1997.

Tura, Yalçın: “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c: 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

TRT 1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları no: 22, Ankara, 1980.

*TRT Hafif Müzik Repertuarı 1966-1990*, Müzik Dairesi Başkanlığı, Müzik Dairesi Yayınları, Yayın no: 49, Ankara.

*TRT Hafif Müzik 3. Özel Danışma Kurulu Toplantısı*, Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara, 1990.

*TRT 2001 Genel Yayın Planı*, Yayın Planlama Koordinasyon ve Değerlendirme Dairesi Başkanlığı, Ankara.

Türkiye Radyoları 2001 Yılı Söz ve Müzik Programları Yapım ve Uygulama Talimatı, Radyo Dairesi Başkanlığı, Ankara, 2001.

## ÖZET

Kültürel modernleşmenin önemli bir parçası sayılan müzik reformu, Türkiye’de ulusallaşma ve batılılaşma idealleri doğrultusunda gelişir. Amaç, Türk halkının gereksinimini duyduğu ulusal bir müzik yaratmaktır. Kökeni Arap ve Bizans müziğine dayandırılan Geleneksel Türk sanat müziğinden uzaklaşma çabaları, 1934 yılındaki radyo yayın yasağıyla sonuçlanır. Aynı şey 1970’lerde popüler müzikler için de görülür. Müzik Denetleme Kurulu, yayınlanacak parçaları denetlemekle yükümlüdür ve TRT, halkın müzik beğenisini kontrol etmek gibi bir misyon üstlenmiştir. Yazı, TRT’nin 1970 ve 1990 yılları arasındaki bu uygulamalarını konu etmekte ve denetim mekanizmasını tartışmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** TRT, müzik sansürü, batılılaşma

## ABSTRACT

### AN IDEOLOGICAL APPROACH TO MUSIC GENRES: CENSORSHIP AT TRT BETWEEN 1970-1990

The reform of music was an important part of cultural modernization project in Turkey which was planned both as nationalization and Europeanization. The aim of Westernization project is to try to construct a national music and that is what Turkish people needs. Traditional Turkish Art Music was left because ideologists declare that this music was not originally Turk and source reach over to Arabic and Byzantine music. Government declared that this music was undesirable and banned from the radio station in 1934. The same thing was seen in popular music during 1970s. The TRT tried to form and control the musical taste of people by the rules of Music Auditing Committee. This paper examines the censorship at Turkish Radio-TV between 1970-1990 and discussing the editorial control.

**Key words:** TRT, censorship in music, westernization.

# YEZİDİ VE ALEVİ ORTAK MİTOSLARI

**Ç. Ceyhan Suvari\***

## GİRİŞ

**A**nadolu, tarihsel olarak Neolitik dönemden başlayarak çeşitli halkların göçlerine sahne olmuş ve bu halkların gerek savaş yoluyla, gerekse birlikte yaşayarak gerçekleştirdikleri kültürleşme süreci ile şimdiki kimliğine kavuşmuştur. Neolitik dönemde başlayan kültürleşme hareketi, Helenizm, Romalılışma, Arap istilalarıyla İslamlaşma, Türk göçüyle Türkleşme ve nihayet günümüzde de süren Batılılaşma hareketleriyle serüvenini sürdürmektedir. Kültürleşme serüvenini üç boyut üzerinden değerlendirebiliriz: İlki elbetteki sanattan edebiyata mimariden kentleşmeye uzanan kültürel boyutu, ikincisi erken dönem devletlerinden başlayarak Yunan, Pers, Roma, Bizans, Sasani, Arap ve Türk devletlerine kadar gelen iktidar geleneği ve son olarak aynı kültürlerin halkları tarafından paylaşılan halk dini geleneği. Halk dini kavramıyla aslında dinin iki yönünün olduğu vurgulanmaktadır. Yani yönetenin dini ve yönetilenin dini.

---

\* Araştırma görevlisi; Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Bölümü, Beytepe, Ankara  
cesuvari@hacettepe.edu.tr

Yöneticilerin dini, “resmi din” ya da “ortodoksi” olarak kavramlaştırılırken, yönetilenlerin dini, yerine göre ya “halk dini” ya da “heterodoksi” yahut “heretik” olarak tanımlanmıştır. Doğal olarak her bir dini anlayış, temsilcilerinin sosyal yapısına ve yaşam biçimine göre şekillenmiştir.

Halk dinini tanımlamak için kullanılan kavramların aslında bir aşağılama ve dışlama anlamı taşıdığı görülmektedir. Bunlar, evvelce dinsel alanın dışında kullanılmış, daha sonra egemen dinin temsilcilerince, bakış açılarını ifade etmekte uygun oldukları için, dinsel alana transfer edilmiş “sapkın” ve “yoldan çıkmış” anlamı taşıyan Yunanca ve Arapça kökenli kelimelerdir.

Sapkınlık, yani heretik olma, yerleşik ya da genel kabul gören öğreti ya da fikirlerle hemfikir olmama, onları kabul etmeme durumunu ifade için kullanılmıştır (Murray 1989:1). Heretik kavramı, İslam dünyasında da yaygın olarak kullanılan rafizilik terimi ile eş anlamlı olarak, Yunanca “*heresy*” kelimesinden gelmektedir. Orijinal kullanılışıyla, felsefi ve dinsel bir düşünce sistemine atıfta bulunmaktadır. Ancak daha sonra bu terim, henüz Hıristiyanlığın ilk yıllarında, özgün anlamını yitirerek resmi kabul gören dinsel dogmalardan sapan her türlü dinsel öğeyi nitelendirmek için kullanılmaya başlamıştır (Özbudun 2003:154) Kısaca heretik kavramı; devlet, resmi ideoloji ve kilise gibi mercilerin kabul ettiği doktrin ve düşünceleri kabul etmeyen “dairenin dışındaki” düşünce ve görüşleri içermektedir (Webster’s En. 1996: 667).

İslam tarihinde heretik düşünceye sahip kişiler ortodokslarca *zındık*, *mülhid* veya *ehl-i sünnet dışı* olarak adlandırılmıştır. Bu kelimelerin sözcük anlamı ise, Arapça *zendaka* ve *ilhad* kelimelerinden gelen ‘dinsiz’ ve ‘sapık-sapkın’dır. Genelde kabaca ya *ehl-i sünnet* denilen ortodoks Müslümanlığa aykırılığı yahut inançsızlığı ifade için kullanılmaktaydı (Ocak 1999a: 7).

Ortodoksi ise, yine Yunanca bir kelime olup geçerli ve doğru düşünce veya doktrinler anlamına gelmektedir (Webster’s En.1996:). Sözlük anlamlarından da anlaşılacağı gibi ortodoks inançlar kurumsallaşmayı gerçekleştiren mezhep ya da anlayışlardan ortaya çıkmaktadır. Söz konusu ortodoks düşünceler inanca sınırlar çizerek bir merkez oluşturmaktadır. Bu merkezin dışında kalan düşünce ve inançlar merkeze olan yakınlığına ve uzaklığına göre ya heterodoks (*ehl-i bidat*), ya da heretik/sapkın (*zındık*) olarak adlandırılmaktadır. Ocak (1999 a: 69), İslami heterodoks inançların oluşumuna neden olarak aşağıdaki etkenleri göstermektedir:

*1-Bir kısmı içinden geldikleri ve İslamiyete üstün olduğuna inandıkları eski inanç ve kültürlerini bilinçli olarak sürdürmek istemişler veya İslamiyeti bu tür etkinliklerin kendiliğinden ve doğal sonucu olarak farklı yorumlamışlar, bu durum mezhepler halinde*

*yeni oluşumlara dönüşmüş, dolayısıyla İslamiyet içinde paralel dinler yaratmışlardır. 2-Değişik zamanlardaki siyasal ve sosyoekonomik taleplerini gerçekleştirmek üzere merkezi otoriteye karşı [geliştirilen bir tepkidir]. 3-Yine içinden geldikleri ve İslamiyete üstün olduğuna inandıkları, eski inanç ve kültürlerine referans vererek İslamiyetin temel bazı inanç ve düsturlarına bazen gizliden gizliye, bazen doğrudan ve açık eleştiriler yönelten entelektüel düşünce hareketlerinden meydana gelmektedirler.*

Yazının konusunu oluşturan Alevilik ve Yezidilik arasında ilk ortak nokta, her iki inancın da birer halk inancı olarak ortaya çıkmış olması ve tarihin hiçbir döneminde ortodoklaşmayı başaramamış\* olmalarıyla başlatılabilir. Öte yandan yine her iki inancın temsilcileri çoğunlukla göçebe çoban topluluklardan oluşmaktaydı. Dolayısıyla inançlarının yayılmasında ve sürdürülmesinde tasavvuf hareketlerinin ve onların karizmatik önderlerinin rolü büyük olmuştur (bkz. Ocak 1996 ve 1999, Çamuroğlu 1999, Aktay 1999, Atay 1996 ve 2004, Suvari 2002, Okan 2004). O halde heterodoks inançların temelini oluşturan tasavvuf ne zaman ve nasıl ortaya çıkmıştır? Konunun daha iyi anlaşılması açısından tasavvuf kavramının ayrı bir başlık altında açıklanması kanımca faydalı olacaktır.

### **İSLAMIN HALK YORUMU OLARAK TASAVVUF**

İslamiyet içinde “IX. yüzyılda telaffuz edilmeye başlanan tasavvuf, XI. yüzyıldan itibaren Ortadoğu İslam dünyasını içine alan geniş topraklarda, yavaş yavaş belli bir teşkilat dahilinde düzenlenmiş birtakım sufi teşekkülleri ortaya çıkarmaya başladı. Şeyh denilen mistik önderlerin mutlak otoriteleri yönetimindeki bu mistik teşekküllere tarikat (çoğulu turük yahut tarâik) veya tâife (çoğulu tavâif) denildi. Şeyhin bu karşı çıkılmaz mutlak otoritesi altında geliştirilen sistematik bir hiyerarşinin hakim olduğu bu teşekküllerin ilk modelleri, hiç şüphe yok ki, daha önceki Yahudi, Hıristiyan, yahut Budist tarikatları” (Ocak 1999 c: 169).

Tarihsel perspektif içinde tasavvufun bizzat teorik çerçevede “İslam’ın içinden doğan bir mistik vaka olmaktan ziyade, zühd hareketinin, İslam’ın ilk yüzyılından itibaren, önce Emevi, sonra Abbasi İmparatorluğu’nun alabildiğince geniş topraklar üzerinde, yani İran ve eski Mezopotamya’daki özellikle Budizm, Maniheizm gibi dinlere dayalı Hint-İran mistik kültürleriyle, Helenistik dönemin Gnostik ve Neoplatonik felsefesi etkileriyle, ve nihayet köklü bir Yahudi ve Hıristiyan mistik geleneğinin kalıntılarını taşıyan Mısır ve Suriye mntıklarındaki mistik kültürlerle birleşerek yarattığı bir sentezin” ürünü olduğu ileri sürülebilir (Ocak 1999c: 164). Dolayısıyla tasavvufun senkretik bir yapı arz ettiği

---

\* Safevi Devleti’nin, Şah İsmail döneminde Alevileri iktidara ortak ettiği kısa bir dönem istisna oluştursa da, yine burada da çok geçmeden yönetim Şiiilerin eline geçmiştir.

rahatlıkla söylenebilir.

Ocak (1983: 95-218) tasavvuf hareketler içindeki senkretik motiflerin kaynaklarını Şamanizm, Uzak Doğu ve İran dinleri, Kitab-ı Mukaddes ve tabiat kültürleri içinde aramıştır. Söz gelimi; “sihirbazlık, hastaları iyileştirmek, gaipten ve gelecekte haber vermek, ruhların bedenlerini terk edip tekrar dönmesi, tanrı ile konuşmak, tabiat kuvvetlerini istediği gibi yönlendirmek, ateşin yakıcılığından etkilenmemek, yenilmiş hayvanları kemiklerinden tekrar diriltmek, kadın erkek birlikte ayin yapmak, tahta kılıçla savaşmak Şamanizm’den kaynaklanan motiflerdir. Tenasüh (reenkarnasyon), hulûl inancı (Allah’ın insan bedenine girmesi,) şekil (don) değiştirmek, ejderha ile mücadele, uçmak, dört unsur inancı (Anasırı Erbaa) Uzak Doğu ve İran dinlerinden kaynaklanan motiflerdir. Ölmeden önce göğe yükselmek, suyu kana çevirmek, halka felaket musallat etmek, bereket getirmek, az yiyeceklerle çok kişiyi doyurmak, körlerin gözünü açmak, ölü insan veya hayvanı diriltmek, nefes evladı edinmek, kuru odunu ağaç haline getirmek, yerden veya taştan su fışkırtmak, ırmağı veya denizi yarıp geçmek, ırmak ve deniz üstünde yürümek Kitab-ı Mukaddes’ten kaynaklanan motiflerdir. Dağ ve tepe kültürü, taş ve kaya kültürü, ağaç kültürü tabiat kültürlerinden kaynaklanan motiflerdir” (Ocak 1983: 95-218).

“İslamiyet içerisinde tasavvufi hareketlerin ortaya çıkmasından hemen sonra İslam’ı esas olarak hukuki bir sistem ve toplumsal yaşamı düzenleyen bir kurallar silsilesi olarak anlayan ulema ile evrensel bir insan deneyimi olan mistisizmi İslami bir çerçeveye oturtan mutasavvıflar arasında bir gerilim kendisini göstermeye başlamıştır” (Atay 2004:91). Söz konusu ulema dini resmi anlamda kitabi olarak yorumlarken, mutasavvıflar halkın daha çok rağbet ettiği mistik yorumlarla dine popüler bir anlam yüklemişlerdir. Bu popülerleştirme o derece ileri boyutlara varmıştır ki, çoğu kez bu mutasavvıflar halk tarafından mehdi ve peygamber olarak görülmeye başlanmıştır\*. Peygamberlik iddiasındaki şeyhler özellikle bunalım dönemlerinde bir hayli artmıştır. İslam coğrafyasında bu hareketlerden en önemlileri; başta İsmaili hareketi olmak üzere daha sonra da çoğunlukla İsmaililikten beslenerek gelişen Karmatilik, Fatimilik gibi hareketler ve bunların çeşitli versiyonları gösterilebilir. Anadolu’ya baktığımızda ise İslami üst kimliği içinde ortaya çıkmış pek çok heterodoks hareketin olduğunu görmekteyiz. Bunlar arasında ise başta Babailik ve Şeyh Bedrettin hareketlerinin geldiği söylenebilir. Ayrıca 16. yüzyılda ortaya çıkan ve Celali Ayaklanmaları’na neden olan pek çok irili ufaklı heterodoks hareketin de aynı gelenek üzerinden geliştiğini ifade etmek gerekir.

---

\* Nitekim Babai ayaklanmasının lideri Baba İlyas halk arasında, Baba Resul olarak tanınmaktaydı (bkz. Ocak 1996). Resul kelimesinin Arapça peygamber anlamına geldiği ve Muhammed’in sıfatlarından biri olduğu bilinmektedir.

## ALEVİLİK VE YEZİDİLİKTE YER ALAN ORTAK TASAVVUFİ

### MOTİFLER

Yukarıda bahsedilen tasavvufi motifleri ve tarikat başlarında bulunan pir ve şeyh gibi karizmatik kişiliklerle onların altında yer alan hiyerarşinin benzerini Yezidilik ve Alevilikte de görmekteyiz. Alevilikte dinsel hiyerarşinin en başında ‘dede’ olarak adlandırılan kişiler bulunmaktadır. Anadolu’nun pek çok yerinde bulunan ocaklara mensup dedelerin Halife Ali soyundan geldiğine inanılmaktadır. Dolayısıyla dedelik babadan oğla geçen bir kurumdur. Bu durum, dedelerin soyunu sürdürmek ve korumak için ancak yine dede soyundan olanlarla evlenmesini gerekli kılar\* (Okan 2004: 82). Dedeler ‘talip’ olarak adlandırılan müritlerini yılda bir ya da iki kere ziyaret eder. Bu ziyaretler sırasında yerine getirmekle yükümlü oldukları birtakım görevleri bulunmaktadır. Bunlar arasında cem düzenlemek, küskünleri barıştırmak, evlilik işlerini gerçekleştirmek, suç işlemiş olanlara uygun cezaları vermek vb. gösterilebilir. Öte yandan sıradan Aleviler için dede, bunlardan çok daha fazla bir anlam taşımaktadır. Her şeyden önce o Ali soyundan gelen kutsal bir kişiliktir. Bu kutsallığı sayesinde gelecekte haber verdiği, çocuğu olmayanları çocuk sahibi yaptığına, hastaları iyileştirdiğine, yağmur yağdırdığına ve bereket getirdiğine inanılır (Okan 2004: 81-83).

Dedenin yönettiği cem törenlerinde, törenin sağlıklı bir şekilde sürdürülebilmesi için dede ile birlikte 12 görevli bulunmaktadır. On iki hizmet olarak adlandırılan bu görevler sırasıyla şunlardır: İlk görev ‘dede’ndir, ikinci görev sahibi, ‘rehber’dir. Dedede sonra en yetkili kişi olarak törene katılanlara yardımcı olur. Üçüncü görev ‘gözcü’dür. Ceme katılanların hareketlerini denetler ve olumsuz tavır sergileyenleri uyarır. Dördüncü görev ‘çiracı’/ ‘çerağacı’ndır. Bunlar törenin yapıldığı yeri aydınlatmakla yükümlüdürler. Beşinci görev ‘zakir’ olarak adlandırılan, cem sırasında saz çalmak ve deyiş söylemekle yükümlü kişilere aittir. Altıncı görev, elindeki süpürgeyle cem alanını sembolik olarak süpüren ‘süpürgeci’lere aittir. Yedinci görev sahibi, tören sırasında içilen doluyu (içkiyi) dağıtan ‘saka’/ ‘saki’/ ‘dolucu’dur. Sekizinci görev, ‘kurbancı’ndır. Aslında kurbancı aynı zamanda cem törenine ev sahipliği yapan kişidir. Dolayısıyla bunlar, törene katılanları doyurmakla da yükümlüdürler. Dokuzuncu görev sahibi ‘pervaneci’dir. Pervaneci, tören alanının dışını denetleyen kişidir. Onuncu görevi yerine getirmekle yükümlü kişiye ‘peyik’ denir. Peyikler, cem töreninin yapılacağını taliplere bildirir. On birinci görevi, cem alanını temizlemekle yükümlü ‘meydancı’lar yerine getirir. Son olarak on ikinci görev, cem töreninin giriş ve çıkışlarını kontrol eden ‘bekçi’lere aittir (Okan 2004: 71-72).

Yezidilikte ise toplumsal hiyerarşi Aleviliğe göre biraz daha karmaşıktır. Alevilikteki

\* Tabii bu ideal olan bir durumdur. Günümüz koşullarında bu kurala uymak pek mümkün olmayabilir



‘dede’, ‘rehber’ ve ‘talip’ arasındaki ayırımın dışında, toplumsal anlamda başka bir hiyerarşiden bahsedilmemektedir. Yukarıda anlatılan görevlendirmeler ise sadece cem törenlerinde uygulanmaktadır. Dolayısıyla gündelik hayatta geçerlilikleri söz konusu değildir. Oysa Yezidilikteki toplumsal hiyerarşi adeta bir kast sisteminde örgütlenmiştir. Tıpkı dedelikte olduğu gibi her kast ancak kendi içinden biriyle evlenebilmektedir. Yezidilikteki kast sistemini görevleri açısından sekiz gruba ayırabiliriz. Buna göre şöyle bir hiyerarşi ortaya çıkmaktadır: 1-Mirler/Emirler 2-Şeyhler 3-Pirler 4-Kavallar 5-Fakirler 6-Koçekler 7-Fakriyatlar 8-Müritler.

Mirlik, Yezidi hiyerarşisinin en yüksek rütbesidir. Mirlerin Şeyh Adi’nin ilk haleflerinin soyundan geldiklerine inanılmaktadır (Lescot 2001: 76). Yezidilikte dünyevi işlerden sorumlu olan mirler, veraset sistemiyle başa gelmektedir (Sever 1996: 62) ve bunlar, kararlarına karşı çıkan müritleri dilediği gibi aforoz edebilir.

Toplumsal olarak mirlerden sonra gelen, ancak ruhban sınıfının en tepesinde yer alan şeyhler ise, Semenow’a göre (1931:65), Hasan Basri soyundan gelmektedir. Lescot ise (2001:78), şeyhleri Ebul Bereket’in soyuna dayandırmaktadır. Şeyhlerin başında baba şeyh olarak adlandırılan bir lider bulunmaktadır. Baba şeyh mir tarafından atanır. Şeyhler, sorumlu oldukları müritlerin manevi rehberleri olarak doğum, evlilik, ölüm gibi durumlarda gerekli olan ayinler ile bayram kutlamalarını idare eden (Lescot 2001: 78) dini önderlerdir. Tüm Yezidiler arasında yazı yazma ve okuma (kutsal metinler için) hakkına sahip tek kastı oluşturmaktadırlar (Lescot 2001: 78-9).

Pirler, Şeyh Adi’nin ilk müritlerinin soyundan gelmektedir (Guest 2001: 73). Bunlar, şeyhlerin yedeği rolündedirler. Ayinlerde ve kutlamalarda şeyhlere yardımcı olmakla veya şeyhlerin yokluğunda onların vazifelerini yerine getirmekle sorumludurlar (Lescot 2001: 81). Ayrıca, Laleş türbesine ve diğer yerel türbelere bekçilik yapmakla da yükümlüdürler. Bu nedenle Laleş türbesindekilere ‘baba çavuş’ adı verilmektedir (Guest 2001: 73).

Kavallar, aslen Başika ve Bahzani (Kuzey Irak) köylerinde yaşayan iki aileden gelmektedir (Guest 2001: 73). Kavallar, ayinlerde ve bayramlarda dini ilahiler söylemekle yükümlüdürler (Semenow 1931: 65). Ancak en önemli görevleri, beraberlerinde Tavus Kuşu heykeli (Melek Tavus’u simgeleyen Sancak) götürerek, tüm Yezidi cemaatlerini dolaşmaktır (Guest 2001: 73). Bu seyahatleri ile kavallar, uzaklarda bulunan Yezidilerin dini inançlarının canlı tutulmasını sağlayarak çok önemli bir işlevi yerine getirmiş olurlar.

Yezidi kastı içinde en renkli grubu fakirler oluşturmaktadır. Diğer kastlardan ayrılan en belirgin özellikleri kıyafetleridir. Kıyafetlerinin dışında, yerine getirmekle yükümlü oldukları ibadetleri ve uymaları gereken dini yasakları da bulunmaktadır. Fakirlerin, yılda 92 gün oruç tutmaları, tütün ve alkol kullanmamaları ve kaba yün kumaşlar üzerinde

yerde yatmaları gerekmektedir. Ayrıca tıraş olmaları, silah taşımaları ve kan dökmeleri de yasaktır (Lescot 2001: 82).

Koçekler, Şeyh Adi türbesine gelen hacılardan, dünyadan el etek çekmeye ve hayatlarının sonuna kadar Şeyh Adi'nin hizmetine girmeye karar veren dindar kişilerden oluşmaktadır (Lescot 2001: 89). Koçekler, dini terbiyeleri, defin ve rüya tabirleri ile gaipten haber verme özellikleriyle bilinirler (Semenow 1931: 65). Bunların dışında, türbenin odun ihtiyacı ile bayramlarda ziyaretçilerin ihtiyaçlarını karşılamakla da sorumludurlar (Guest 2001: 74).

Fakriyatları, Laleş türbesinde bir kadının yönetimi altında hizmet veren ve kandillerin fitillerini yapan, evlenmemeye yemin etmiş az sayıda dul kadın ve kızlar oluşturmaktadır (Guest 2001: 75).

Son olarak hiyerarşinin en altında yer alan müritler, başta mir olmak üzere diğer Yezidi kastlarına vergi, bağış ve gıda maddeleri vermekle yükümlü sıradan insanlardan oluşmaktadır. Her sıradan Yezidi'nin (müridin) bağlı olduğu bir şeyhi ve piri vardır. Müritlerde oğlan çocuğu dokuz aylık olduğunda, *bisk* olarak bilinen bir törenle müritliğe adımını atar. Bu törende şeyh, çocuğun her iki kulağının yanından bir tutam saçı keser. Dini etkinliklerde en düşük konumda olmalarına rağmen müritler -reisler, toprak sahipleri, çobanlar, rençberler ve yevmiyeli işçiler- Yezidi topluluğunun ana direğini oluşturur ve emekleriyle dini üstyapıya destek verirler (Guest 2001:75).

Sufi geleneğin bir uzantısı olan bu hiyerarşinin dışında iki inanç arasında başka pek çok motif de ortaktır. Söz gelimi sonradan Alevi veya Yezidi olunmaz. Ancak Alevi ve Yezidi anne ve babadan doğanlar bu inançların temsilcileri olarak kabul edilirler. Yani her iki inanç da kapılarını dışarıya kapatmıştır. Bu nedenle tercih edilen evlilik türü endogamidir\*.

Her iki grup, dini ritüellerini müzik eşliğinde icra ederler. Alevilerde 'zakirler' saz çalarak deyişler söylerken, Yezidilerde de 'kavallar' arbane (tef) çalarak ritüellerini gerçekleştirirler. Yine hem Alevilikte hem de Yezidilikte içki yasağı yoktur. Hatta pek çok yerde içki, ritüelin bir parçasıdır (Okan 2004, Suvari 2002).

Geçmişte her iki inanç egemen dinin savunucularınca 'sapkın' olarak görüldükleri için sürekli baskı altında tutulmuş, hatta zaman zaman temsilcileri katliamlara maruz kalmıştır. Sürekli tehdit altında yaşadıklarından olsa gerek, pek çok dinin temelini oluşturan tapınak kültürü ne Alevilikte ne de Yezidilikte mevcuttur. Tapınak kültürünün olmayışının nedenleri arasında her iki inanç mensuplarının çoğunlukla göçebe olmalarıyla

---

\* Tercih edilen diyorum çünkü günümüzde artık bu, katı bir kural olmaktan çıkmıştır. Geçmişte endogami kuralı her iki inançta da titizlikle uygulanmaktaydı. Öyle ki, bu kurala uymayanlar, Alevilikte 'düşkün' sayılarak gruptan dışlanırken, aynı şekilde Yezidiler arasında da aforoz edilirdi.

da bir ilişkisinin olduğu düşünülebilir. Tapınak yerine hem Alevilikte hem de Yezidilikte türbe ve ziyaret kültürünün çok önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Bununla beraber Aleviler cem törenini herhangi bir talibin evinde gerçekleştirirler. Yezidiler ise sabah ve akşam olmak üzere günde iki defa güneşe dönerek dua ederler. Kısaca iki inançta da ibadet için özel bir mekân zorunluluğu yoktur (Suvari 2002, Okan 2004).

İslamiyet inancının egemen olduğu bir coğrafyada, İslamiyetin yasakladığı bazı motif ve uygulamaların Alevilikte ve Yezidilikte bulunması bir tezatlık oluştursa da, aslında tasavvuf inancının olabildiğince esnek yapısı ve eski inançlarda yer alan bazı özelliklerin yine tasavvuf içinde sürdürülmesi ile açıklanabilir. Nitekim Ortodoks İslam'ın kesin olarak yasakladığı resim ve heykel geleneği Alevilerde ve Yezidilerde sürdürülmektedir. Hemen hemen her Alevi evinde bir tane Ali resmine rastlanabilir. Ali dışında Hacı Bektaş gibi şahsiyetlerin resimlerinin de Alevi evlerinin duvarlarında yerlerini aldığını görebiliriz. Diğer taraftan Yezidiler için Melek Tavus heykeli (sencak/sancak) dini törenlerin en önemli figürünü oluşturur. Fakirler tarafından köy köy gezdirilen söz konusu heykeller adeta eski pagan kültürünün izlerini taşımaktadır.

Musevilikten başlayarak Hıristiyanlık ve İslamiyette de ölümden sonra insanların kesin olarak öte dünyaya gittikleri ve bir daha bu dünyaya dönmelerinin söz konusu olmadığı kesin bir dille ifade edilmektedir. Oysa Yezidilikte daha yoğun olmakla birlikte, kısmen Alevilikte de ölümden sonra ruh göçüyle (tenasüh) insanın tekrar dünyaya geldiğine inanılmaktadır. Söz konusu inanç, Anadolu Aleviliğinde Ali ve Hacı Bektaş gibi mistik kişilikler üzerinde yoğunlaşırken, Arap Aleviliğinde tüm insanlar için geçerli sayılmaktadır (İşoğlu 2005). Yezidilerde de, Arap Aleviliğinde olduğu gibi, insanların öldükten sonra ruhlarının başka insanlara geçtiği inancı yaygındır. Öyle ki; Yezidilikte, ölen insanın günahı çoksa ruhunun bir hayvana geçerek cezalandırıldığına inanılmaktadır (Suvari 2002).

Öte yandan Alevi inancında, bilhassa Arap Aleviliğinde, Ali'nin tanrının insan donuna girmiş hali olduğuna inanılmaktadır (İşoğlu 2005, Bruinessen 2004). Aynı şekilde Hacı Bektaş'ın da, aslında Halife Ali olduğuna inanıldığı Bruinessen (2004: 186) tarafından ifade edilmektedir. Yezidilikte de Şeyh Adi'nin\* aslında Melek Tavus olduğuna inanılmaktadır (Suvari 2002). Söz konusu inancın temelinde tasavvuf düşüncesini de etkileyen gnostisizmin\*\* izleri gözlenmektedir.

---

\* Sünni inancın temsilcilerinden biri olan ve Yezidilerce insanüstü sıfatlar yüklenilerek sahiplenilen Şeyh Adi Bin Musafir, *Adaviye* ya da *Sohbetiye* diye adlandırılan tarikatın kurucusu olarak kabul edilir. Ölümünden sonra şeyhlik silsilesi, soyundan gelen kişilerce devam ettirilmiştir (Suvari 2002).

\*\* Gnostisizm, *gnosis* kelimesinden gelen, derin ve tam bilgi anlamındaki *gnose*'den türemiş Yunanca bir kelimedir. Doğu'daki gizemci dinlerin yayılmasında önemli bir rol oynayan gnostizmde; ruh ve beden birliğinin bu dünyaya karşı olduğu inancına dayalı bir düalizm anlayışı vardır. Öte yandan gnostiklere göre, insan tamamlanmamış, mükemmel olmayan bir varlıktır. Dünya ve evrenin tepesinde, her şeyin sahibi ve efendisi olan bir tanrı bulunmaktadır. Yalnız bu dünya, bu tanrı tarafından yaratılmamıştır; kendine yakın, ama buyruğu altında bir varlık tarafından yaratılmıştır (Sever 1996: 22). Düalist yönüyle genelde dünya işlerinden el çekerek gnosis (irfan) erişmeyi uman gnostikler, İ.S. 1. yüzyılda özellikle, Mısır, Filistin, Suriye ve Anadolu kentlerinde baskıcı Roma Devleti'ne karşı bir protesto dini haline gelmiştir (Özbudun 1999:118).

Yine gnostisizm ile bağlantılı olarak, gerek Alevilikte gerekse Yezidilikte tanrı kavramı ve kurgusu birbirine çok yakındır. Her iki inançta da tanrı ikinci planda kalmaktadır. İkisinde de mutlak tanrı fikri olmakla birlikte; Alevilikte Ali, Yezidilikte Melek Tavus'un yansıması olan Şeyh Adi tanrıdan daha etkin bir görevdedir. Yezidiler dualarını ve ibadetlerini Melek Tavus adına yaparken, Alevi cemlerinde okunan deyişlerin çoğunda Ali adı geçmekte ve yine tanrı yerine Ali'den medet umulmaktadır\*. İlginç olan, hem Halife Ali'nin hem de Şeyh Adi Bin Musafir'in gerçekte ortodoks İslam'ın çok güçlü birer savunucuları olmasıdır. Ancak ölümlerinden çok sonra doğaüstü sıfatlar yüklenilerek, ilki Aleviliğin ikincisi de Yezidiliğin mistik sembolleri haline getirilmiştir.

## ORTAK MİTOS ÖRNEKLERİ

Yukarıda bahsi geçen motifler üzerine kurulmuş Aleviliğin ve Yezidiliğin etkileşimi açıkça görülebilmektedir. Söz konusu benzerlik ufak tefek farklılıklara rağmen mitlerde de karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini anlatan mitler, aynı zamanda insanın bugün içinde bulunduğu duruma gelmesinde belirleyici olan önemli olayları da anlatır (Eliade 2001: 20). Dolayısıyla, toplumların tarihsel süreçte yaşadığı kıtlıklar, savaşlar ve doğal felaketler gibi büyük olaylarla, toplumlar arası ilişkilerin sonucunda doğan etkileşimler mitlere de yansımakta ve onları şekillendirmektedir.

Çoğunlukla sözlü gelenek olarak yaşatılan mitler, geleneksel toplumların belli gün ve törenlerde söyledikleri kutsal öykülerdir (Eliade 2001: 15). Geleneksel toplumlar mitleri önemserler, çünkü mitler, “doğaüstü varlıkların öyküsüdür; bu öykü kesinlikle gerçek ve kutsal olarak kabul edilir; mit her zaman için bir yaratılışla ilgilidir; insan miti bilmekle nesnelere kökenini de bilir, dolayısıyla nesnelere egemen olmayı ve onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı başarabilir” (Eliade 2001: 28). Sözlü geleneğin ürünleri oldukları için mitler, kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşatılmaya çalışılır. Ancak bu aktarımlar sırasında ve değişen koşullara paralel olarak mitler üzerinde de değişiklikler ve eklemeler yapılmaktadır. Özellikle göçebe toplumlar kendi mitlerini göç ettikleri alanlardaki toplumlara taşımakta ve başka toplumların mitlerini de kendi dağarcıklarına eklemektedirler. Bu konuda Anadolu gerçekten çok zengin bir kaynaktır. Hem Hıristiyanlık öncesi ve Hıristiyanlık çağı hem de İslamiyet dönemi mitleri adeta birbirlerinin kopyasıdır. Çoğunlukla kişi adları değiştirilmiş onun dışında olayın konusu aynen alınarak yeni duruma göre yorumlanmıştır. Söz konusu duruma uygun güzel bir örnek Özbudun'un (2004), “*Hermes'ten İdris'e Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*” başlıklı kitabında anlattığı, Greklerdeki tanrıların habercisi ve yolcuların, çobanların, tacirlerin ve yalanın tanrısı Hermes'in, tarihsel süreç içerisinde İslam halk inanışının ana figürlerinden biri olan

\* Aslında bu durum, ‘tanrının insan donuna girmesi’ inancıyla ilişkilendirilebilir.

İdris'e dönüş(türül)mesi serüvenidir. Alevi ve Yezidi mitleri arasındaki benzerlik bu açıdan aslında çok şaşırtıcı değildir. Aşağıda birbirlerinden ufak tefek farklarla ayrılan üç tane mitin Yezidi ve Alevi versiyonları verilmiştir. Aslında bu mitlerin farklı versiyonları Uzak Asya'dan Balkanlar'a kadar çok geniş bir coğrafyada anlatılmaya devam etmektedir.

İlk mit, iki dinsel liderin kerametlerini yarıştırması üzerine kurulmuştur. Yezidi versiyonunda liderlerden biri Şeyh Adi iken rakibinin birden fazla olduğunu görüyoruz. Alevi versiyonunda ise Hacı Bektaş'ın karşısındaki rakip Rum erenlerinden\* biri olarak kurgulanmaktadır. Söz konusu Rum ereninin Karaca Ahmet, Hacı Mahmut Hayrani, Ahmet Bedevi, Ahmet Rıfat yahut Hacı Bayram olduğuna dair muhtelif görüşler vardır (Bruinessen 2004, Ocak 1999). Bu mitin Yezidi versiyonu şu şekildedir:

***Mucizeler gösterecek şeyhler geldi. Bineleri bir aslandı, kırbaçları bir yılan. Şeyh Adi'yi sordular. Bunun üzerine Şeyh Adi müridi Mehmet Reşan'a bir kayaya bir binekmiş gibi binmesini ve böylece manevi üstünlüğünü göstermesini emretti*** ( akt. Bruinessen 2004: 146).

Alevi versiyonu ise kabaca şöyledir; Hacı Bektaş Veli'yi kıskanan Rum ereni, ondan daha güçlü olduğunu kanıtlamak için bir aslana binerek elinde kırbaç olarak kullandığı bir yılan olduğu halde, Hacı Bektaş'ın yaşadığı köye doğru harekete geçer. Ancak Hacı Bektaş gelen erenden haberdar olur ve onu, üzerinde oturduğu kayayı (kimi yerde duvar olarak geçer) hareket ettirerek yolda karşılar. Böylelikle ondan daha fazla keramet sahibi olduğunu ispatlamış olur (Bruinessen 2004: 139-147).

İkinci benzer mit dünyanın yaratılması ile ilgilidir. Yezidi anlatımında olay tanrı (khuda) ve Melek Tavus arasında geçmektedir. Alevi versiyonunda ise Melek Tavus'un yerini Melek Cebrail almıştır. Diğer bir fark, Melek Tavus'un konduğu nesne ağaç iken, Cebrail'in konduğu nesnenin yeşil bir kubbe olmasıdır. Aslında bu ayrıntının altında, Aleviliğin İslamiyet ile olan organik bağının etkisi bir şekilde görülmektedir. Oysa Yezidilik çoktandır İslamiyet ile olan bağlarını koparmış ve başlı başına bir din olarak varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla İslam'ı, özellikle ortodoks İslam'ı çağrıştıran herhangi bir sembol Yezidi mitinde bulunmamaktadır.

Yezidi anlatımı:

***Dünya yaratılmadan önce her yer denizdi. Khuda, Melek Tavus'u sırdan yaratmıştır. Sonra onun için denizin ortasına Dare Helhele'yi [Helhele Ağacı] yaratmış ve Melek Tavus gelmiş bu ağaca konmuştur. Burada Khuda ona sormuş: 'Sen kimsin?' Melek Tavus 'Sen sensin, ben benim' demiş. Bunun üzerine ağaç eğilmiş. Khuda aynı***

\* Buradaki Rum erenlerinden kasıt Anadolu'nun yerli erenleridir. Ocak (1999: 166), Hacı Bektaş'ı, Horasan ereni olarak tanımlarken, karşısındaki rakiplerini Rum erenleri olarak tanımlamıştır.

soruyu tekrar sormuş. İkinci seferde Melek Tavus ‘Sen Khuda’sın ben meleğim’ demiş. Ardından ağaç yeniden düzelmiş. Bu olayın hatırına Khuda, dünyanın yarısını deniz, yarısını da kara yapmıştır (Suvari 2002).

Alevi anlatımı:

*Hak, Cebrail’i yarattı; ona kanat verdi uçsun diye. Cebrail uçtu uçtu yoruldu. Artık mecali kalmadı. Yeşil bir kubbe gördü. Kubbeye kondu. Bir ses geldi, “sen kimsin, ben kimim?” Cebrail dedi: “Sen sensin, ben de benim”. “Öyleyse sen bir zaman daha uç”, dedi ses. Cebrail hayli bir zaman uçtu, mecali kalmadı. Yine yeşil kubbeye kondu, tekrar aynı ses geldi. Aynı soruya, aynı cevap verildi. Cebrail yine uçtu uçtu yoruldu, konacak başka bir yer yoktur ki konsun ve üçüncü kez kubbeye kondu. Tekrar ses geldi: “Sen kimsin, ben kimim?”. Kubbeden ayrı bir ses geldi: “De ki sen yaratıcısın ben yaratılmışım, sen benim rabbimsin” (akt. Demir 2002: 238).*

Son mit ise, Adem ve Havva arasında geçen bir tartışmaya dairdir. Bu mitin Yezidi anlatımında, Adem ve Havva “neslin anne tarafından mı yoksa baba tarafından mı geldiği?” üzerine tartışılar. Tartışmanın sonucunda dünyaya gelen çocuk Yezidilerin atası olarak kabul edilir. Alevi anlatımında ise tartışma “kimin nefsi daha iyidir?” üzerinde yapılmaktadır. Her iki versiyonda da kazanan Adem (erkek) olmuştur. Dolayısıyla bu durum, adeta her iki topluluğun ataerkil olduğunun tescilidir de.

Yezidi anlatımı:

*Adem’le Havva arasında evlat babadan mı, yahut anneden mi hadis olur diye bir mübahese oldu. Çünkü bunların her biri nesli atının yegâne menşei olmak istiyorlardı. Bu mübahasenin zuhuruna Adem ve Havva’nın hayvanların, kendilerine benzeyen evlat vücuda getirmeleri için, çiftleşmelerini ve müşterek faaliyetlerini müşahedeleri sebep oldu. Uzun münakaşadan sonra bunlardan her biri tohumları bir testi içine akıtıp ağzını kapayarak kendi mühürleriyle mühürlediler ve dokuz ay neticeyi beklediler. Bir müddet bittikten sonra testi açtular. Adem’in testisinde bir kız ve bir oğlan vardı, işte Yezidiler bunların sülalesinden zuhur etmişlerdir. Havva’nın testisinde birtakım çürük haşerat olup etrafa pis koku neşrediyorlardı.*

Alevi anlatımı:

*Adem Havva’ya “senin nefsin iyi değil”, Havva’da “senin nefsin iyi değil”, diyor. Adem: “Öyleyse gel topraktan iki küp yapalım, sen nefsini küpe koy ağzını kapa, ben de*

*bir küpe koyup ağzını bağlayacağım...Kırk gün sonra beraber açarız. Nefislerini küplere koyarak bağlarlar. ...Kırk gün geçmeden, Havva dayanamaz. Adem'den habersiz gidip kendi küpünün ağzını açar ki ne görsün? İçinde akrep ve yılanın her çeşidi var. Kızır, küpü vurup kırar ki Adem görmesin. Ardından gidip Adem'in küpünün ağzını açar. Bir de ne görsün, bir top nur...(akt. Demir 2002: 237).*

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Yezidilik ve Alevilik karşılaştırması özelinden bakıldığında, Anadolu ve çevresinde birbirine yabancı ve birbirlerinden farklı olarak tanınan dinler ve mezhepler, aslında tarihsel süreçte birlikte üretilen ortak bir kültürün paylaşılanlarıdır. Buna, insanların “toplumsal “hafızası” olarak bakılan mitoslar tanıktır. Üstelik Anadolu ve yakın çevresi üzerinde var olan tüm kültürler derinlemesine ve önyargısız incelendiğinde, tıpkı Yezidi ve Alevi örneğinde olduğu gibi hepsinin ortak bir kaynaktan beslendiği görülecektir. Bu kaynak ne tek başına Orta Asya, ne Mezopotamya ne de Arap Yarımadası’dır. Dolayısıyla tüm bu kültürleri bağrına basan Anadolu’nun, kendi dağarcığındaki kültürel mirası da gelenlerle paylaşarak yüzlerce yılda oluşturduğu bir sentezden bahsedilmelidir.

## KAYNAKÇA

- AKTAY, Yasin 1999 **Türk Dininin Sosyolojik İmkânı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ATAY, Tayfun 1996 **Batr’da Bir Nakşi Cemaati**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ATAY, Tayfun 2004 **Din Hayatın İçinden Çıkar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BRUINSEN, Martin van 2004 **Kürtlük, Türklük, Alevilik Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri**, (Çev. Hakan Yurdakul), İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÇAMUROĞLU, Reha 1999 **Tarih Heterodoksi ve Babailer**, Om Yayınları, İstanbul.
- DEMİR, İbrahim 2002 “İki Söylence”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, Sayı 29, Ankara.
- ELIADE, Mircea 2001 **Mitlerin Özellikleri**, çev. Sema Rifat, OM Yayınevi, İstanbul.
- GUEST, John S 2001 **Yezidilerin Tarihi**, (Çev. İbrahim Bingöl), Avesta Yayınevi, İstanbul.
- İŞOĞLU, M. İlker. 2005, **Nusayrilerde İnanç Bağlamında Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet İlişkileri**, (Yüksek Lisans Tezi), H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- LESCOT, Roger 2001 **Yezidiler**, (çev. Ayşe Meral), Avesta Yayınları, İstanbul,
- MURRAY, D.Christie 1989 **A History of Hersy**, Oxford Universty Pres, New York.
- OCAK, Ahmet Yaşar **Babailer İsyanı**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar 1983 **Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi Motifleri**, Enderun Kitabevi, İstanbul.

- OCAK, Ahmet Yaşar 1999a **Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar 1999b **Türk Sufiliğine Bakışlar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar 1999c **Türkler, Türkiye ve İslam**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar 1999 **Kalenderiler**, TTK, İstanbul.
- OKAN, Murat 2004 **Türkiye’de Alevilik**, İmge Kitabevi, Ankara.
- ÖZBUDUN, Sibel 2003 **Kültür Hâlleri**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- ÖZBUDUN, Sibel. 2004 **Hermes’ten İdris’e Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- SEMENOW, A.A. 1931 “Küçük Asya Yezidilerinin Şeytana Tapmaları”.(çev. Abdülkadir İnan), **Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası**, Sayı 20, İstanbul.
- SEVER, Erol 1996 **Yezidilik ve Yezidiliğin Kökeni**, Berfin Yayınları, İstanbul.
- SUVARİ, Ç. Ceyhan 2002 **Yezidilik Örneğinde Etnisite, Din ve Kimlik İlişkisi** (Yüksek Lisans Tezi), H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- WEBSTER’S ENCYCLOPEDIA UNABRIDGED DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE**  
1996 Gramercy Books, Newyork.

## ÖZET

Alevilik ve Yezidilik pratikte birbirlerinden farklı iki din olarak bilinmektedir. Her iki inanç hakkında pek çok araştırma yapılmış, tezler hazırlanmıştır. Söz konusu araştırmalar hem Alevilik hem de Yezidilik hakkında farklı görüşler ortaya koymaktadır. Söz gelimi Yezidiler ile ilgili yapılan çalışmalarda Yezidilik, Şeytana tapan cahil ve dinsiz insanların hurafelerden oluşturdukları bir sapkınlık, İslam dininden sapmış rafizi bir mezhep, Zerdüştlüğün devamı olan bir din, kökeni Orta Asya’ya dayanan eski bir Türk inancı ve değişik dinlerin birleşmesinden (uzlaşmasından) oluşan senkretik bir inanç olduğu şeklinde birbirlerini yanlışlayan farklı bakış açılarıyla tanımlanmaktadır. Benzer şekilde Aleviler ile ilgili çalışmalarda Alevilik, Orta Asya kökenli ve Şamanizm’in İslam ile uzlaşması, eski İran dinlerinin devamı, antik Anadolu inançlarının devamı, İslam’ın bir mezhebi, İslam dışı bir inanç vs. şeklinde tanımlanmaktadır. Ancak bu çalışmaların hiçbiri Yezidilik ve Alevilik gibi heterodoks inançların ortak paylaşımlarından bahsetmemektedir. Tanımlamada yaşadıkları benzer kaosun yanı sıra, iki inanç karşılaştırıldığında da teoride ve pratikte aralarında şaşırtıcı düzeyde benzerliklerin olduğu görülmektedir. Tarihsel arka planlarına baktığımızda yine her iki inancın aslında aynı kaynaktan beslendiğini görmekteyiz. Söz konusu ortak kaynak elbette tasavvuttur.

İslam’ın erken sayılabilecek yıllarından itibaren Ortadoğu ve İran üzerinden Anadolu ve Balkanlar’a kadar geniş bir coğrafyaya yayılan sufi hareketler; şeyh, pir, derviş vb. denilen mistik önderlerin öncülüğünde İslam’ın Arap olmayan halklar arasında yayılmasını sağlamış ama aynı zamanda İslam’ın farklı inançlarla karşılaşmasından ve karışmasından dolayı pek çok farklı mezhebe ayrılmasının da zeminini hazırlamıştır. Anadolu hem bir geçiş yolu hem de kaynak olarak bu sürece katkı sunmuştur. Günümüzde dahi Anadolu, üzerinde birçok farklı inancı ve kültürü barındırmasıyla



tarihsel misyonunu sürdürmektedir. Ancak görünüşte ayrılmış gibi duran bu kültürler özde ortak bir paylaşımın sentezidir. Üstelik ileride Alevi ve Yezidi söylencelerinde de görüleceği gibi bu paylaşım/benzerlik sadece maddi/şekli değil, aynı zamanda toplumsal hafızada da karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu coğrafyadaki hiçbir kültürel kimlik ve inanç birbirlerinden ayrık ve yabancı değil, binlerce yıldır paylaşılan ve birlikte üretilen ortak bir kültürün sentezidir.

**Anahtar kelimeler:** Alevilik, Yezidilik, tasavvuf, heretik, heterodoksi, ortodoksi.

## SHARING MITHS IN YEZIDISM AND ALEVISM

### ABSTRACT

In practice, the sect of Alevism and the religion of Yezidism are known different from each other. Lots of researches have been done about both beliefs and theses have been prepared about them. Different views both on Alevism and Yezidism are put forward in those studies. For instance, in studies done on Yezidis, the Yezidism is defined as different opposing perspectives such as a deviation formed by the superstitions of illiterate, atheistic, satan-worshippers and a converted sect from Islam religion and a continuation of Zarathostrianism, and an old Turkish belief originated from Central Asia and a combination of various religions. Similarly, in studies done in connection with the Alevis, the Alevism is defined as a belief of Central Asia origin and a compromise of Shamanism and Islam and a continuation old Persian religions and a continuation of antique Anatolian beliefs and a sect of Islam and a non Islamic belief etc. Yet none of these studies touch on the common points of heterodoxal beliefs like Yezidism and Alevism. In addition to the existing chaos in the definition, when these two beliefs are compared, both in theory and practice, surprising similarities are observed between each other. When looked at their historical backgrounds, we see that both of them in fact are fed by the same source. Here the same source mentioned is sufism for sure.

From the early years of Islam religion sufistic movements spreading in a wide geographical area from Middle East and Iran to Anatolia and Balkans have been accepted among the non Arabic communities in Islam through the leadership of mystical disciples called sheiks, masters and dervishes, on the other hand these movements have laid a firm ground for a wide variety of sects in Islam religion since the Islam religion has faced with the different beliefs and then combined with them. Anatolia has provided contribution to this process both as a source and a gateway. Even today Anatolia housing many cultures and beliefs has maintained its historical mission. Though these cultures look different in form, they create a synthesis of a common share in content. Moreover, as will be seen later in the Alevi and Yezidi myths, this sharing / similarity appears not only in materialistic and formal way but also in communal memory. Consequently, in this geography none of these cultural identities and beliefs are discrete and unfamiliar but a synthesis of a common culture formed and shared together.

**Key words:** Alevism, Yezidism, sufism, heretic, heterodoxy, orthodoxy.

# NİJAT ÖZÖN VE TÜRK SİNEMA TARİHYAZICILIĞI

**Emrah Doğan\***

Türkiye’de tarih ve tarihyazıcılığı üzerinde ciddiyle durulmamıştır. Farklı alanlarda tarihle uğraşanların birçoğunda da bu tutum gözlemlenmektedir. Bunun elbette çeşitli nedenleri vardır. Ancak, tarihe nasıl bakılmalıdır? Tarih nasıl ele alınmalıdır? Tarih nasıl yazılmalıdır? vb. soruları yaptıkları çalışmalarda sormalarına rağmen, bu konu üzerine yeterince önem atfetmemişlerdir. Avrupa’da tarihyazımı üzerine, farklı alan ve disiplinler ciddiyle teorik ve metodolojik olarak tartışmasına rağmen, Türkiye’de bu durum pek gözlemlenmemektedir.

Avrupa’da tarihyazımı üzerine yapılan tartışmalara baktığımızda\*\*, tarih, siyaset-iktidar merkezli anlayışın ondokuzuncu yüzyılda, siyaset-iktidar ruhu baki kalacak

---

\* Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi.

\*\* Tarihyazımı üzerine metodolojik ve kuramsal olarak yapılmış tartışmalar için bkz. BURKE, P. (2005). Tarih ve Toplumsal Kuram. (Çev. Mete Tuncay). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul., CARR, H.E. (2003). Tarih Nedir?. (Çev.Misket Gizem Gürtürk). İletişim Yayınları: İstanbul., CHARTIER, R. (1998). Yeniden Geçmiş: Tarih – Yazılı Kültür – Toplum. (Çev. Lale Arslan). Dost Kitabevi Yayınları: Ankara., DANACIOĞLU, E. (2007). Geçmişin İzleri: Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul., FAY, B. (2005). Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü Bir Yaklaşım. (Çev. İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları: İstanbul., GRAFTON, A. (1998). Kalpazanlar ve Eleştirilenler: Batı Tarihiğinde Yaratıcılık ve Sahtekârlık. (Çev. Emre Yalçın). Dost Kitabevi Yayınları: Ankara., IGGERS, G.G. (2000). Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı. (Çev. Gül Çağalı Güven). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul., TOSH, J. (1997). Tarihin Peşinden: Modern Tarih Çalışmasında Hedefler, Yöntemler ve Yeni Doğrultular. (Çev. Özden Arıkan). Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

şekilde, işin içerisine toplum, vatandaş, ulus kavramlarının girmesiyle konusunu değiştirse de, ulusların inşa sürecinde toplumsal hafıza oluşturmada önemli rol oynar. Böylelikle ondokuzuncu yüzyılda, büyük devletler, büyük savaşlar, büyük devrimler, büyük adamlar tarihin merkezi konularını oluşturur. Ondokuzuncu yüzyılın pozitivist bilim anlayışıyla belge ve arşiv araştırmalarına dayanan tarih anlayışı, yirminci yüzyıla belge ve siyaset merkezli bir üslup olarak kendini devretmiş ve yirminci yüzyılda giderek siyaset merkezli tarih anlayışı olmaktan -içerisine sosyoloji, antropoloji gibi sosyalbilimlerin girmesi ile- toplum merkezli olmaya doğru kaymıştır. Antropoloji, sosyoloji gibi disiplinler ve *Annales*\* gibi akımların etkisi ile tarih yazıcılığı, sosyal bilim yönelişli bir akışa oturmuştur (Danacıoğlu, 2007:1-2). Kuşkusuz sinema ile tarih arasındaki ilişki ya da sinema tarihi yazıcılığı da genel anlamda tarihyazıcılığındaki tartışmalardan bağımsız değildir. Özellikle sinema tarihi yazıcılığı üzerine yapılan tartışmaların 1970'lerin başında yapılması anlamlıdır. Bu dönemde akademik alanda bulunan siyaset-iktidar merkezli klasik historisist hegemonyası tamamen yıkılmıştır. Böylelikle tarihyazıcılığı, devlet ve siyaset merkezli tarih anlayışından toplumsal alana kayarak daha özel alanların incelenmesine ve mikro-tarihsel araştırmaların yapılmasına neden olmuştur. Artık tarihsel anlatıların kendisi devletlerin tuttuğu arşiv ve belgelerle değil, toplumsal çıktılarla da yazılmaya başlanmıştır. Neticede sinemada toplumsal bir çıktıdır ve bu çıktı, hem genel anlamda tarihyazıcıları hem de sinema tarihi yazıcıları tarafından kullanılmıştır. Ancak bu toplumsal çıktının nasıl değerlendirileceği beraberinde, sinema tarihi yazımı üzerinde teorik tartışmaların yapılmasına neden olmuştur.

Sinema tarihi yazımında, ilk olarak sinema ile tarih arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Filmlerin tarih yazımında birer tarihsel belge niteliği taşıyıp taşıyamayacağı üzerinde durulmuştur\*\*. Marc Ferro, *Sinema ve Tarih* adlı kitabında filmi, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tamamen düşsel olsun, bütün bunları tarihi belge olarak görür (1995:32). Aynı şekilde Robert A. Rosenstone da *History on Film Film on History* adlı kitabında tarih ve filmler arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, filmleri özellikle tarihsel olayları anlatan filmleri, tarihin yeniden yaratılması şeklinde görmektedir. Ayrıca, blockbuster tarih filmleri, mini seriler, belgesel filmler, dramalar vb. bütün bu tarzlar, bize, geçmiş anlamamızda ve ilişkilerimizde önemli katkı sağladığını da ifade etmektedir (2006: 3-4).

Sinema tarihi yazımı kendi içerisinde farklı tarzları da barındırmaktadır. Kimi tarihçiler sinema tarihinin çizgiselliğini, kimi teknolojiyi, kimi biçimi ve estetiği, kimi ulusal film

---

\* *Annales* hakkında genel bir bilgi için bkz. BURKE, P. (2002). Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu. (Çev. Mehmet Küçük). Doğu Batı Yayınları: Ankara.

\*\* Filmlerle tarih yazıcılığının yapılıp yapılamayacağı üzerine bir değerlendirme için bkz. Rosenstone, Robert A., Does a Filmic Writing of History Exist?, in: *Slaves on Screen* 41/4. 134-144.

tarihini ve kimi ise sosyal tarihi ön plana çıkararak sinema tarihine bakmışlardır\*. Ayrıca Bükler'e göre, sinema tarihi, "serüvenlerin" tarihi şeklinde de ele alınmıştır. Sinema tarihinde bir buluş, bir "öykü" gibi -başı, ortası, sonu olan- çizgiselliği korunarak anlatılmıştır. Daha sonra, teknolojiyi temel alan tarihyazımı denenmiştir. Bu tarihyazımında ise, teknolojinin tarihi ve estetiğin tarihi birbirine sıkıca bağlıdır. Her yeni teknik, teknolojik gelişimi gerekli kılar, gelişimle birlikte anlatımda yeni biçimler ortaya çıkar. Fakat bu tarih anlatısındaki teknoloji ve bununla birlikte gelişmiş estetik anlayışındaki bakışlar, ekonomik ve toplumsal bağlamı dışında değerlendirildiği için bir tür sınırlılığa sahiptir (2008:14-15).

Sinema tarihi yazımında Douglas Gomery ve Robert Allen'ın, *Film History: Theory and Practice* adlı kitabında sinemayı bir bütün olarak ele alırlar. Gomery ve Allen, sinemayı estetik, teknolojik, ekonomik ve sosyal olguların etkisinde karmakarışık bir bütün olarak görürler. Sinema tarihi neyi çalışmak istemektedir? Hangi materyaller ile sinema tarihçileri çalışmak ister? Sinema tarihçileri hangi yaklaşımları çalışmalarında kabul etmişlerdir? Bu yaklaşımlar nasıl eleştirebilmiştir? sorularına cevap aramışlardır (1985:3). Kuşkusuz, Gomery ve Allen'ın sinema tarihine bütünlüklü (estetik, teknolojik, ekonomik ve toplumsal olarak) yaklaşımları, onları, aynı zamanda sinema tarihi yazımının şablonsal ve çizgisel şeklinden de uzaklaştırmıştır. Aynı zamanda David Bordwell ise, sinema tarihini *On the History of Film Style* (1999) kitabında biçimsel olarak değerlendirmesine rağmen, Kristin Thompson ile yazdıkları *Film History: An Introduction* adlı kitabında, sinemayı, biyografi tarih anlayışından bireysel yaşama, endüstriyel ya da ekonomik tarih anlayışından ticari pratiklere, estetik tarih anlayışından film sanatına, teknolojik tarih anlayışından film makineleri ve materyallerine, sosyal/kültürel/politik tarih anlayışından toplumlarda sinemanın rolüne nasıl odaklanıldığı üzerinde durmuşlardır (2003:5). Ancak kendileri bu tür bütünsel bir yaklaşımı ortaya koyarken 'Dünya sinema tarihi nedir?' gibi zor bir sorudan hareket etmişlerdir. Bu zor sorudan hareketle, üç temel soruyu kendilerine sormuşlardır: 1) Film araçlarının kullanımı (uses of the film medium\*\*) zamanla nasıl değişime uğradı? 2) Film endüstrisi koşulları –üretim, dağıtım ve sergileme- film araçlarının kullanımını nasıl etkiledi? 3) Uluslararası eğilimler film araçlarının kullanımında ve film pazarında nasıl kendini gösterdi? (2003:7-8).

---

\* Sinema tarihini ekonomik, teknolojik, ideolojik, sosyal ve ulusal tarih açısından değerlendirmeler için bkz. BAUDRY, Jean-Louis: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, in: *Film Quarterly* XXVIII/2. (1974) 39-47., NEALE, Steve: Cinema and Technology. Bloomington, Indiana University Press, 1985., SALT, Barry: Film Style and Technology. History and Analysis. London. Starword. 1983., KAPLAN, E. Ann: Feminist Approaches to History. Psychoanalysis and Cinema in Sigmund Freud's Dora, in: *Millenium Film Journal* 1980-81/7-8-9. 173-185., ROSEN, Philip: History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas, in: *Iris* II/2. (1984) 69-84.

\*\* Thompson ve Bordwell 'uses of the film medium'dan film biçimi, film stili, film tekniği ve aynı zamanda film üslubunu kastetmektedirler (2003:7).

David Bordwell'in sinema tarihini *On the History of Film Style* adlı kitabında biçem açısından nasıl değerlendirdiğine bakarsak; ona göre, bu tarih anlayışı, film endüstrisini, teknolojisini, sinemanın toplum ve kültür ilişkisini temel almaz. Sinemanın biçem tarihi geniş anlamda estetik sinema tarihinin bir parçasıdır. Bu çerçevede, film biçimi tarihini (örneğin, anlatı ya da anlatı olmayan), film tarihi türlerini (örneğin, Western) ve film tarihi tarzlarını (örneğin, kurgusal, belgesel film) kapsamaktadır. Film akademisyenleri genellikle estetik film tarihini, film endüstrisi tarihinden, film teknolojisi tarihinden ve sinema tarihinin toplum ya da kültür ile olan ilişkisinden ayırmaktadırlar. Ama Bordwell'e göre, sinema tarihi bu tür keskin bir şekilde ayırma yapılamaz ve herhangi bir sinema tarihi araştırması genellikle bunların karışımı olacaktır. Muhtemelen en iyi soru farklı düzeylerde film tarihi yazmayı tasavvur etmektir. Bu bağlamda filmi stili tarihçileri iki genel soruya cevap aramaktadırlar: Değişen ve sürekliliği olan kalıplar neden önemlidir? Bu kalıplar nasıl açıklanmış olabilir? Aynı zamanda bu sorular doğal varsayımların da limanıdır. Sinema tarih yazıcılığı için bir modeli ne teşkil edecektir? Bunun önemli kriterleri nedir? Bu modellerin nedensel mekanizmaları nasıl sıralanır? (1999:4-5). Görüldüğü gibi sinema tarihyazımı teknolojik, estetik, ekonomik ve bunların hepsinin bir arada bulunduğu bütünsel bir şekilde değerlendirilmiştir. Sinema tarihi üzerine yapılan bu tartışmaları dikkate alarak, Türk sineması tarihi yazıcılığını bu kıstaslar nazarında değerlendirebiliriz. Ancak bu değerlendirme, Türk sinema tarihinde belli bir döneme odaklanılarak yapılabilir. Özellikle Türkiye'ye Mısır filmlerinin girmesi ve bunun üzerine yapılan tartışmalar, -Türk sinema tarihinde üzerinde ciddiyetle durulmamışsa da- Türk sineması tarihi yazıcılığını anlamamızda önemli bir örnektir. Bu çerçevede Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* (1962a) adlı kitabı da önemli bir kaynaktır.

Özön, Türk düşün dünyasının -özellikle sinema alanına katkılarıyla- önemli entelektüellerinden biridir. Aynı zamanda Türk sinema tarihinde yazdıkları referans noktası olarak görülmektedir. Ancak, Türk sinema tarihini dönemsel, kronolojik, estetik, sanatsal, endüstriyel ya da ekonomik, toplumsal ve teknolojik yönlerini değerlendirse de, Özön, bütünlüklü bir bakış açısıyla aralarındaki ilişkiselliği ortaya koyan bir perspektifte sinema tarihi yazmamıştır. Kuşkusuz bunun altında Kurtuluş Kayalı'nın Peter Burke'un *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu* adlı kitabının Türkçe basımının önsözünde belirttiği gibi, Türkiye'de en temel tartışmalar tarih üzerinde şekillenmesine rağmen, tarih üzerinde ciddiyetle durulmaması ve tarihle tüm derinliğiyle buluşulamaması da yatmaktadır (2002:7). Aynı zamanda Özön, sinema tarihini, geçmişten geleceğe ilerleyen tek boyutlu bir zaman diliminde, evrimci bir bakış açısıyla ele almıştır. Bu çizgisel tarih bakışının kilometre taşlarında belli kırılmalara dikkat edilmiş ama edebiyatta uygulanan kanon meselesinde olduğu gibi, kanonun içindekiler ve kanonun dışındakiler şeklinde tarihsel bir çalışma yapılmıştır.

Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabından önce Türk sineması üzerine yazılmış derli toplu bir kitap yoktur. Özön'den önce Rakım Çalapala'nın Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adına çıkardığı *Filmlerimiz* (1946) adlı broşürün içerisinde *Türkiye'de Filmcilik*, Nurullah Tilgen'in *Yıldız* (1953) sinema mecmuasında *Türk Filmciliği, Düünden Bugüne 1914-1953* ve Zahir Güvemli'nin *Sinema Tarihi* (1960) kitabında *Türkiye'de Sinema* adlı bölüm Türk sineması tarihini anlatmaya çalışmıştır. Ancak bu üç metinde yazarlar, kendi düşüncesi doğrultusunda Türk sinemasını betimlemeye çalışmışlardır.

Rakım Çalapala metninde, sinemanın doğuşundan, bize gelişinden, ilk gösteriminden, sinemayı Türkiye'de ticari bir iş olarak ele alanlardan, ilk yerli filmler ile filmografilerinden, dönemin sinema salonları ile ilk açılan Türk sinemalarından, ilk sinema yönetmeninden, orduda sinemanın işlevinden, sinema stüdyolarından (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Stüdyosu ve Malul Gaziler Cemiyeti Stüdyosu), kurulan ilk film şirketlerinden (Kemal Film, İpek Film, Ha-Ka Film, Ses Film) ve ilk sesli filmimizden bahsetmektedir. Ayrıca dönem içerisinde (1914-1941) bazı filmlerin sahne fotoğrafları ve filmografileri de verilmiştir. Filmleri kronolojik bir sırayla anlatmak yerine Çalapala, dönem içerisinde kurulmuş film şirketlerinin üreticiliğini üstlendiği filmlerden bahsetmiştir. Çalapala'nın çalışması Türk sinemasını tarihsel olarak ele alan ilk metindir. Ancak yaptığı çalışmada kaynak göstermemiştir. Film nedir? Neden ve niçin çevrilmiştir? gibi soruların karşılığı yoktur. Filmler hakkında eleştirel bir değerlendirme de yoktur. Eleştirel bir değerlendirme olmadığı gibi, filmlerden bahsedilirken ve bir sıralama yapılırken, o dönem içerisinde kurulmuş cemiyetler (dernekler) ve film şirketleri çerçevesinde ele alınmıştır. Gene filmlerdeki sıralama şirketlerin öncelikleri göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Örnek verirse, İpek Film şirketinden bahseden Çalapala, üreticiliğini üstlendiği ilk sesli filminden (İstanbul Sokaklarında, 1931) bahsederken, İpek Film şirketinin çevirdiği filmleri pahalı filmler, ucuz filmler olarak ayırmaktadır. Çalapala'ya göre,

“Bir Millet Uyanıyor (1932), Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Cici Berber (1933), Milyon Avcıları (1934), Leblebici Horhor (1934) çok masraf edilen filmlerdir, ki bu filmler konulan sermayeyi kurtaramamışlardır. O zaman İpekçiler büyük bir buhran geçirdiler. Kendilerini biraz toparladıktan sonra, daha az sermayelerle film çevirmeye başladılar. Bu devirde sırasıyla Güneşe Doğru (1937), Aynavos Kadısı (1938), Bir Kavuk Devrildi (1939), Şehvet Kurbanı (1940), Akasya Palas çıktı (1940).”

Çalapala her ne kadar filmler hakkında ayrıntılı bir bilgi vermese de, film şirketlerinin hangi filmler için ne kadar bir bütçe ayırdığını kısmen de olsa şirketler üzerinden bize göstermektedir.

Nurullah Tilgen'nin *Yıldız* (1953) sinema mecmuasında *Türk Filmciliği Düünden*

*Bugüne 1914-1953* adlı metni de Türk sineması tarihi üstüne bir denemedir. Tilgen metninde Türk sinemasını anlatırken, belirli yıllarda sinemada önemli olaylar ve o dönemde çekilmiş filmlerden bahsetmektedir. Ancak Tilgen Türk sinemasına dair söylediklerinde kaynak göstermemiş ve yazdıkları kendi gözlemlerinden oluşmuştur. Tilgen Türk sinemasının başlangıcını, Orduda görevli Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'taki Rus Abidesi'ni 300 metre uzunluğunda olan bir filme 14 Kasım 1914 tarihinde kaydetmesi olarak kabul eder (1953:16). Gene Tilgen ilk konulu filmler (Himmat Ağanın İzdivacı, Pençe, Casus, Alemdar Vak'ası yahut Sultan Selim-i Salis), film şirketlerinin (Kemal Film, İpek Film) sinemamızda oynadığı roller (1953:17), o dönemdeki yönetmenlerin (Muhsin Ertuğrul, Muharrem Gürses, Orhon Murat Arıburnu) tiyatrodan uyarladığı filmler, Mısır filmlerinin Türk sinemasına etkisi gibi konuları da anlatmıştır (1953:12). Kuşkusuz Türk sinemasına dair ilk metinlerden biri olduğu için önemlidir. Ancak bu önem, Tilgen'nin Türk sinemasını başlangıcından bu metnin yazıldığı tarihe kadar olan dönemi tarihsel olarak ele almasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra Tilgen'in metni, Çalalapa'nın metnine göre daha derli toplu bir metindir. Tilgen de Çalalapa gibi metninde, film şirketlerinin Türk sinemasında oynadığı role önem atfetmiş ama aynı zamanda Türk sinemasının gelişmesini tarihsel olarak da anlatmaya çalışmıştır. Aslında Tilgen'in çalışması belirli yıllarda yapılmış çalışmalar ve faaliyetleri ardı ardına sıralayan kronolojik bir tarihsel çalışmadır diyebiliriz. Ancak her ne kadar Türk sineması tarihini anlatan bu iki temel metin eleştirilse de, gayri ciddi bulunan bu metinler daha sonra Türk sineması tarihi çalışmalarında kullanılmıştır. Bu metinlerden Özön de yararlanmış. Özön, hem Çalalapa hem de Tilgen'in metinlerini gayri ciddi olarak değerlendirmektedir. Fakat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının ilk iki bölümü Çalalapa ve Tilgen'in metinlerine dayanmaktadır. Özön, daha sonra kitabının ikinci baskısına yazdığı "Bu Kitabın Öyküsü" başlıklı kısımda bu konuya değinmektedir. Özön, *Türk Sineması Tarihi* çalışmasının ilk iki bölümünün Çalalapa ve Tilgen'in metinlerine dayandığını, ancak bu metinlerin yararlı olduğu kadar yanıltıcı olduğunu da vurgular. Özön'e göre, özellikle *Türk Sineması Tarihi* kitabının yayınlanmasından sonra ele yeni belgeler ve bilgilerle geçtikçe, bu belgelerin ne kadar gayri ciddi ve yanıltıcı olduğu ortaya çıkmıştır. Örneğin Ali Fuat Uzkınay'ın adı bile 1946'da Çalalapa'nın metninde doğru yazılmasına rağmen, Tilgen'in 1953'teki yazı dizisinde Fuad Özkinay, 1956'daki yazı dizisinde Fuat Uskinay/F. F. Özkinay olarak geçmektedir (2003:16).

Zahir Güvemli ise *Sinema Tarihi* (1960) adlı kitabında ilk olarak, sinema makinelerinin icadı ve sanat filmi yapma girişimlerinden bahsetmiştir. Daha sonra, Amerika'da Hollywood sinemasından; Avrupa'da İsveç, Alman, Fransız, İtalyan ve Rus sinemasını anlatmıştır. En son olarak da İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında sinema akımlarından bahsetmiştir. Ancak Güvemli de çalışmasında Çalalapa ve Tilgen gibi kaynakça kullanmamıştır. Güvemli'nin önsözde belirttiğine göre çalışması, Geoges Sadoul'un *Histoire du Cinéma*

*Mondil* adlı kitabının 1959 yılındaki baskısı temel alınarak hazırlanmıştır (1960:4). Güvemli Sadoul'un çalışmasını özetleyerek Türkçeye çevirmiştir. Ayrıca Güvemli kitabın sonuna *Türkiye'de Sinema* başlıklı bir bölüm koymuştur. Bu bölümde Güvemli, Türkiye'de projeksiyon makinesiyle ilk filmin gösterilmesi, Fuat Uzkınay'ın 1914'de çekmiş olduğu Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılması, ilk yerli film denemelerini (1960:231), kurulan film şirketlerini (1960:235), dönemin önde gelen yönetmenlerini (Baha Gelebenevi, Çetin Karamanbey, Orhon Murat Arıburnu, Lütfi Ö. Akad), kurulan sinema derneğini -Türk Film Dostları Derneği, 1952- (1960:260), Türkiye'deki sansür yasasını ve dönemin önde gelen bazı aktör ile kadın oyuncularını ayrıntılı olmayacak bir şekilde anlatmaktadır. Ayrıca Güvemli'nin sinema tarih çalışması kronolojik olmayan ve dönemlere bölümlenmeden yapılmış bir çalışmadır. Bu nedenden dolayı, dönemlerin belirgin özellikleri, koşulları ve o dönemde yaşanan olaylardan bahsetmemektedir. Her ne kadar Güvemli'nin Türk sineması üzerine değerlendirmesi yüzeysel olup, kendi görüş ve düşüncelerini yansıtsa da, onun çalışması da daha sonra Türk sineması tarihyazını için hem kaynaklık etmiş, hem de Özön'den önce Türk sineması tarihi üzerine yazılmış ilk sinema tarihi kitabı niteliğini taşımaktadır. Ancak Güvemli'nin metni Özön'den önce ilk derli toplu bir çalışma niteliğini taşısa da, Türk sineması üzerine anlattıkları Çalpalala ve Tilgen'in metinlerinin benzeridir diyebiliriz. Bununla birlikte Güvemli'nin metni, Georges Sadoul'un Fransızca olarak yazılmış genel sinema tarihi metninin özetlenmiş halidir. Güvemli, özetlemiş olduğu Sadoul'un metninin sinema tarihini nasıl yazdığını dikkate almadan dahi Türk sinemasına bakmıştır.

Geçmişte yapılan bu kısıtlı çalışmalardan sonra Özön, *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabında elde bulunan belgeler ışığında "Türk sineması tarihi yazılabilir mi?" sorusuna yanıt aramıştır. Özön'e göre, sinema tarihi her şeyden önce filmlere dayanır. Bunun dışında kalan bütün öbür belgeler -irili ufaklı incelemeler, makaleler, eleştirmeler, anılar, senaryolar, tanıtma yazıları, reklamlar, afişler...- ancak yardımcı belgelerdir. Filmlerin kolayca bozulabilmesi ve toptan yok olmaya son derece elverişli bir madde olması nedeniyle, sinema tarihçisi ister istemez ikinci elden belgelere başvurmak zorundadır. Fakat ikinci belgeler hiçbir zaman filmlerin yerini tutmaz ve bu durumda sinema tarihçisi bir "arkeolog çalışması" ile irili ufaklı ikincil kaynaklara başvurarak ortaya bir şeyler çıkarması gerekir (1962a:8). Özön de Türk sineması tarihini yazarken filmleri izleyerek değil, daha çok ikinci elden kaynaklara başvurarak yazmaya çalışmıştır. Bunun nedeni, Özön Türk sineması tarihini yazmaya kalktığında Türkiye'de sinemanın başlangıcını ve ilk dönemlerini anlatan yeterli kaynak ve materyal yoktur. Özön'den önce Türk sineması tarihini anlatan derli toplu iki tane metin vardır. Bu metinler de sahiplerinin kişisel görüşleri yani sinemaya bakışları çerçevesinde yazılmıştır Ciddi anlamda sinema değerleri de yoktur.



Dönemin sinema dergileri *Artist*, *Yıldız*, *Yeni Yıldız* dergileri ciddi bir sinema dergiciliği yayını yerine, dönemin popüler bir magazin dergiciliği kimliğinde ya da niteliğindedir. Bunun yanı sıra Özön'ün de bahsettiği gibi, filmlerin toplanıp, tekrardan izlenilmesini sağlayan bir "sinematek" de yoktur (1962a:9).

Ancak Özön'e göre, Türk sinema tarihçisinin işini kolaylaştıran bir durum vardır: Birincisi, ilk dönemlerde Türk sinemasının gelişmesini engelleyen film yapımının ve sinema çalışmalarının azlığı araştırmacıya kolaylık sağlamaktadır. İkincisi, 1939'dan 1948'e kadar olan dönemde filmlerin büyük çoğunluğu Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nde toplanması sinema araştırmacılarına büyük kolaylık sağlamıştır (1962a:10). Ancak bu son dönemde sinema tarihçisi başka bir meseleyle karşı karşıya kalmıştır. Üzerine araştırma yaptığı filmler ile sinema tarihçisinin gerekli bir zaman aralığını sağlayamaması, böylesi bir araştırmada elden geldiği kadar "nesnel" olmamasını sağlamıştır (Özön, 1962a:10). Özön yaptığı çalışmasını "nesnel" ve "objektif" değerlendirdiği kanısındadır. Ancak Özön, her ne kadar Türk sinemasında "nesnel"likten ya da "objektif"likten bahsetse de, savunduğu sanat sineması anlayışı doğrultusunda Türk sinemasına bakmıştır. Özellikle Özön'ün "Sinemacılar Dönemi" üzerine eğilmesi ve bu dönemde Lütfi Ö. Akad'ı ön plana çıkarması bunun göstergesidir diyebiliriz. Bir kere Özön, "Tiyatrocular Dönemi"nden hoşlanmamaktadır. Özellikle Özön, Muhsin Ertuğrul sinemasının, sinema üzerine -ve hatta tiyatro üzerine-yaptıklarını olumsuz bir katkı olarak değerlendirmektedir (1962a:60). Buna karşın Akad, Ertuğrul'un sinemayı "tiyatrolaştırmasına" karşı, sinemaya sinemanın gerçekçi özelliklerini kazandırmıştır. Özön bu nedenle Akad'ı Türk sinemasında önemli bir yere koyar. Özön'e göre Akad, birkaç kötü deneme dışında, filmleri Amerikan gangster filmlerinin tema ve tutumlarından, Fransız "kara filmleri" ile "şairane gerçekçi" akımlarından etkilenmiş, bu etkiyi de "yerli" bir hava içinde verebilmiştir (1962a:166).

Peki, Özön'ün Akad'ı sevmesi ve Ertuğrul döneminden hoşlanmamasının nedeni, Akad'ın sinema dilini iyi bir şekilde kullanmasından mı gelmektedir? Bunu Özön'ün sinemaya, özellikle Türk sinemasına nasıl baktığında sorgulayabiliriz.

Bir kere Özön, dönemin, Batıcı, modernist bir entelektüel kişiliğini temsil etmektedir. Bu entelektüel bakış açısı, sanat anlayışına ve daha özelde sinemaya bakışına da yansımıştır. Böylelikle Özön, sinema anlayışında kendince kanonlar inşa etmiş ve bu kanona uymayanları da Türk sineması tarihinde içerisinde yeterince değerlendirmemiş ya da eleştirmiştir. Bu perspektiften Özön'ün tarih anlayışını değerlendirmişimizde, onun entelektüel dünyasına göre oluşturmuş olduğu kanonik modernist koşulları karşılayanlar Batıcı, kanonun dışındakiler ise, Doğu toplumlarına has özellikler içermektedir ve kanonun dışındakiler hakkında bir şeyler söylemeye gerek yoktur. Örneğin Mısır filmleri üzerine söyledikleri bu bağlamda oldukça çarpıcıdır. Özön Mısır filmlerini sevmiyordur. Gerçi "Tiyatrocular Dönemi"nin

Türk sinemasına bir şey katmadığını da düşünmektedir.

Özön'e göre, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı özel koşullar nedeniyle Avrupa'dan ithal edilen filmlerin Türkiye'ye girememesi, Mısır filmlerine yönelmemize neden olmuştur. Yabancı sinemaların Türkiye'deki durumunda savaşın büyük etkisi olmuştur. Savaştan önce Avrupa ve Amerikan sinemaları Türkiye'de eşit derecede temsil edilmektedir. Savaş zamanında Fransız filmleri beyazperdede kaybolmuş, bütün çabasını dokümantere çeviren İngiltere'den hikâyeli filmler gelmemiştir. Savaşta tarafsızlığını ilan eden Türkiye'de, propagandalarını iyice artıran Sovyet ve Alman sinemasının örnekleri ise beyazperdeye daha az ulaşmıştır. Bununla birlikte savaşın ilk yıllarında tarafsızlığını ilan eden bir diğer ülke ABD, diğer tarafsız ülkelerinin pazarlarından uzak durmamış ve ABD'nin filmleri sinemamızda en büyük yeri kaplamıştır. Savaş yüzünden Mısır yoluyla Türkiye'ye giren Amerikan filmleri yalnız gelmemiş, yanı sıra, Mısır sinemasının ürünlerini de getirmiştir. Ancak Mısır'dan gelen filmler Türkiye'de büyük bir rağbet görmüştür. 1938 Kasımında *Aşkın Gözyaşları* Şehzadebaşı'nda gösterildiği zaman, filmi oynatan sinemanın camları kırılmış, caddedeki trafik durmuştur. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarieli kişilerin yer aldığı, tanınmış Arap şarkıcılarının oynadığı, tutum bakımından "tiyatrocular"ın eserlerinden hiçbir başkalığı olmayan bu filmleri el üstünde tutmuşlardır. Böylelikle, Türkiye'de başlayan Mısır filmi akımı ile 1938-1944 arasında Türkiye'ye giren Mısır filmleri, aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısı ile hemen hemen aynıdır ve bu filmlerin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerinde etkisi önemlidir. Bu filmler, "tiyatrocular"ın daha önceki kötü etkisini pekiştirmiş; seyircinin de sinemacının da zevkinin bozulmasına neden olmuştur (1962a:116-118).

Görüldüğü gibi Özön, Mısır filmlerini sevmemektedir. Mısır filmlerini Doğu toplumlarının bakış açısını yansıttığını ve kötü sinema örnekleri olduğunu savunur. Mısır filmlerinin iyi ya da kötü sinema örnekleri oldukları tartışılır. Fakat Özön, bu tür bir eleştiriyi yaparken ya da *Türk Sineması Tarihi*'ni yazarken, olguları modernleşmeci ve kanonlar inşa edici bir şekilde ele almaktadır. Özön burada Mısır filmlerini, ne estetik ne biçim, ne ekonomik, ne ideolojik ve ne de toplumsal anlamda değerlendirmektedir. Hâlbuki Özön daha sonra *Sinema El Kitabı*\* (1964) ve *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*\*\* (1985) adlı kitaplarında sinema tekniği ve sinema sanatı üzerinde durmasına rağmen, Türk sinema tarihini yazarken bu kıstasları dikkate almamıştır. Gene Özön bu kitapların ilgili bölümlerinde Mısır filmleri ile ilgili Türk sinema tarihinde anlattığı düşüncelerini aynen tekrarlamıştır. Özön'e göre Mısır filmleri, Türk perdelerini kaplamış ve "şarkılı" özellikleri dolayısıyla henüz gelişmemiş olan Türk seyircisince tutulmuştur. Böylelikle bu filmler, "tiyatrocular"ın

\*\* N. Özön, *Sinema El Kitabı*, Elif Kitabevi, 1964.

\*\*\* N. Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil Yayınları, 1985.

etkisini bir kat daha artırmıştır; çünkü bunlar arasında hemen hiçbir ayrılık yoktur (1964:120). Ayrıca Özön'e göre Mısır filmleri, gereç ve uygulayım açısından o zamanki yerli filmlerden bir parmak önde olmasına rağmen, Türk sinemasını olumsuz etkilemiştir (1985:352). Özön Mısır filmlerini beğenmemekte ama aynı zamanda "tiyatrocular" olarak ifadelendirdiği Muhsin Ertuğrul dönemi sinemasını da eleştirmektedir. Böylelikle Özön, Türk sinema tarihine bakarken filmleri iyi ya da kötü kıstaslarını kullanarak hayli kişisel beğeniler temelinde değerlendirmiştir. Ancak Kristin Thompson ve David Bordwell'e göre, bir sanat yapıtı hakkında konuşurken insanlar çoğu kez onu değerlendirirler, yani onun iyi ya da kötü oluşu üzerine iddiada bulunurlar. Ancak bu onların kişisel beğenilerini yansıtmaktadır. Filmler nesnellik düzeyiyle değerlendirilmelidir ve kişisel beğeni ile değerlendirci yargı arasında da bir fark vardır. Bu nedenle kişisel tercihin bir filmin kalitesini yargılamanın tek temeli olması gerekmez ve göreceli olarak nesnel bir değerlendirmede bulunmayı isteyen eleştirmen özel ölçütler (gerçekçi, tutarlılık, uyum, etki yoğunluğu, karmaşıklık, özgünlük) kullanılmalıdır (2008:63). Özön'ün nasıl özel ölçütler kullandığı da ortadadır.

Daha sonra Özön, kitap, dergi ve ansiklopedik çalışmalarda yayınladığı metinlerle Türk sineması tarihini yazmaya kaldığı yerden devam etmiştir. Özön'ün yayınladığı bu metinlere bakarsak; ilk olarak *Sinema El Kitabı*'nda (1964) *Türk Sineması* adlı bir bölüm ayırmıştır. Bu bölüm bir önce yayınlanan *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının biçim ve içerik olarak aynısıdır. Ancak Türk sinema tarihi bu çalışmada özetlenmiştir. *Gene Yeni Sinema* (1966/3) adlı derginin Türk sineması özel sayısında *Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış\**, *Türk Dili Dergisi* (1968a) sinema özel sayısında *Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış\*\** ve *Yedinci Sanat* (1974/11) aylık sinema dergisinde *Elli Yılın Türk Sineması\*\*\** adlı metinleri *Türk Sineması Tarihi* kitabının özetlenmesinden ibarettir. Ancak bu üç metin de birbirinin aynısıdır. *Yeni Sinema* dergisindeki metninde Özön, sinema tarihi kitabına koyamadığı dönemleri ifade eden bir tablo koymuştur. Bu tablo ile birlikte Türk sinema tarihine nasıl bakılması gerektiği konusunda bir açıklamada bulunmuştur. *Türk Dili Dergisi* sinema özel sayısında ise Özön, bir önceki metnine göre Türk sinemasını biraz daha uzunca değerlendirmiştir. Ancak bu metnin sonuna eklediği bir paragrafta Özön, 1960'ta Türk sinemasının en umutlu bir dönüm noktasındaki hayal kırıklığını anlatır ve 1967'ye geldiğinde bu durumun umut verici bir noktaya ulaştığını söyler. Bunun nedenlerini Özön, sinema derneklerinin kurulması, sinema yayınlarının hızlı bir şekilde artması, İstanbul ve Ankara'daki üniversite kürsüsünde sinemanın yer edinmesi, sinemaya yakınlık duyan yeni bir kuşak ortaya çıkması ve 1968 yılının başında kurulması kesinleşmiş televizyonun sinemaya olumlu bir işbirliği katması olarak sıralamaktadır (1968a:287).

\* N. Özön, *Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış*, Yeni Sinema içinde, 1966/3, s.6-12

\*\* N. Özön, *Türk Sinemasın Toplu Bir Bakış*, Türk Dili Sinema Özel Sayısı içinde, 1968/196, s.266-287

\*\*\* N. Özön, *Elli Yılın Türk Sineması*, Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi içinde, 1974/11, s.3-7

Özön, Türk sineması tarihini farklı yerlerde yayınladığı metinlerle genişletmeye devam etmiştir. İlk olarak *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975) için yazdığı *Türkiye’de Sinema\** başlıklı yazısında *Türk Sineması Tarihi* adlı çalışmasında oluşturmuş olduğu şablon korunarak, bu şablona eklemeler yapılmıştır. Özön aynı şekilde *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* (1985) adlı kitabında da daha önce oluşturulmuş şablona eklemeler yapmıştır. “Sinemacılar Dönemi”nin aralığı (1950-1970) genişletilmiştir. Bu bölümü üç alt başlıkta incelemiştir. İlk olarak 1950-1960 aralığında Lütfi Ö. Akad’ın Türk sinemasına katkısını ve Muhsin Ertuğrul sinemasının, yani sinemayı tiyatrolaştıranlara karşı Akad’ın tam tersi olarak kurduğu sinema dilinden bahsetmektedir. Bu dönem aralığını Özön, “Çalkantılı Bir Dönem” olarak adlandırılır. Bu dönemin çalkantılı olması Özön’e göre, Türk sinemasının iç ve dış olayların etkisinde olmasıdır. İç olaylarda tek partili dönemden çok partili döneme geçilmiş, ekonomideki enflasyoncu tutum sinemada “film enflasyonu” şeklinde kendini göstermiş, Amerikan sinemasının yabancı film pazarını ele geçirmesiyle Amerikan sinemasının en kötü örnekleri Türkiye’de sinemalarda gösterilmiştir (1985:358). “Sinemacılar Dönemi”nin ikinci bölümü 1960-1965 aralığını kapsamaktadır. Özön’e göre, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası Türk toplumunda büyük bir umut verici şekilde karşılanmıştır. Toplumda esen bu olumlu hava ile Türk sinemasına toplumun sorunları yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak bu çabaların “toplumsal gerçekçilik” akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışıdır. Çünkü denetlemenin elverdiği ölçüde, toplumsal sorunların kıyasına köşesine dokunuyorlar, hatta geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına gerçekçi görüntüler ekleniyor ve bunu da toplumsal konulu filmler “moda” olduğu için yapanlar da vardı (1985:363). Özön bu dönemi ise “Yarım Gerçeklik Çabaları” olarak adlandırmaktadır. “Sinemacılar Dönemi”nin üçüncü bölümü 1965-1970 aralığını kapsamaktadır. Bu dönemi de Özön çalkantılı bir dönem olarak nitelendirmektedir. 1965 seçimleriyle tekrardan iktidarın el değiştirmesi, toplumsal düzeni geriye götürme çabaları ile buna karşı koymak isteyen güçler arasındaki savaşın giderek sertleşmesi, “tabu” sayılan sorunların aydınlardan ve gençlerden başlayıp geniş halk yığınlarına ulaşması ve tartışılması, değişik düşünce ve siyasal akımlarının ortaya çıkması, televizyonun yığınsal iletişim aracı olarak etkisini gittikçe göstermesi bu dönemin önemli olayları arasındadır. Ve bu nedenler aynı zamanda bu dönemin de sınırlarını çizmektedir (1985:372). Bu dönem aynı zamanda Özön’e göre, Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin “toplumsal gerçekçilik” yerine “ATÜT sineması”, “halk sineması” ve giderek “ulusal sinema” görüşlerini savunmakla geçtiği bir dönem olmuştur (1985:373).

Özön Türk sineması tarihi dönemlendirmelerine ek olarak daha sonraki çalışmalarında, “Genç/Yeni Sinema Dönemi” adı altında bir dönem de eklemiştir. Bu dönem *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (1983) içinde *Türk Sineması\*\** adlı

\* N. Özön, *Türkiye’de Sinema*, Arkın Sinema Ansiklopedisi içinde, Cilt: 2, s.449-480

\*\* N. Özön, *Türk Sineması*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde, Cilt: 7, 1983, s.1878-1907

metni ile *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları\** (1995) adlı kitabında 1970-1987 aralığını kapsamaktadır. “Genç/Yeni Sinema Dönemi”nde Özön, Akad’ın uzun bir suskunluk döneminden sonraki atılımını, Akad ve Atıf Yılmaz dışında ikinci kuşağın gitgide gerilemesi, buna karşın Yılmaz Güney’in ortaya çıkması, Güney’in ardından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirerek Türk sinemasının üçüncü dünya sinemalarında en önünde başarı kazanması ve buna karşılık Türk sinemasının özellikle son yıllarda bunalımlı bir döneme girmesini anlatmaktadır (1995:37-38). Aynı zamanda Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* adlı kitabında *Türkiye’de Sinema: Toplu Bakış* adlı değerlendirmesine ek olarak, Türk sinemasının endüstrisi ve ekonomisi ile devlet ve sinema ilişkisini değerlendiren bir bölüm de eklemiştir. Bu bölümde Özön, teknik yetersizlikler, yapımevleri, enflasyon filmlerinin nedenleri, yerli ve yabancı filmlerdeki izleyici oranlarının değişimi ve niteliği, sinema ve televizyon arasındaki ilişki, savaş öncesi ve sonrası devletin sinemayı desteklemesi ve denetlemesi, dönem dönem denetleme kriterleri ve en son olarak sinemanın üniversitelerde öğretimi konularını değerlendirmiştir. Bununla birlikte Özön, öykülü uzun film yapımı, Türkiye’de yerli/yabancı film izleme oranı ve Türkiye’deki nüfus ile izleyici sayısı, sinema salonları, kişi başına düşen bilet sayısı gibi Türk sinemasına dair 1970-1985 arasında genel durumu ifade eden sayısal tablolar ve veriler de sunmuştur.

Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabının dışında, Türk sinemasını değerlendiren iki temel kitabı da vardır. Bunlardan biri, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966\*\** (1968b), diğeri ise *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay\*\*\** (1970) kitabıdır. *Türk Sineması Kronolojisi* kitabında Özön, ilk olarak Türk sinemasını toplu bir şekilde özetlemiştir. Özet niteliğindeki bu metin, *Türk Sineması Tarihi* metninin kısaltılmış halidir. Daha sonra Türk sinemasını kronolojik tarihini vermiş ve en son olarak yönetmenler hakkında kısa biyografileri ve filmografileri hakkında bilgi vermiştir. Özön’ün *Türk Sineması Kronolojisi* kitabı, *Türk Sineması Tarihi* kitabına nazaran gelişkin diyebiliriz. Gelişkin olmasının nedeni, Türk sinemasının kronolojik tarihini anlatırken o yılın başlıca filmleri, eğilimleri, özellikleri ve türleri, yıl içerisinde oynamış filmlerin oyuncularını ile bunların içinde en göze çarpanları, yıl yıl Türk sinemasındaki olaylar ve yıl içerisinde belli başlı iç ve dış olaylar tarihsel bir sırayla aktarılmıştır. Aslında Özön’ün bu kitabını gelişkin kılan, sinemayla ilgili kendi değer yargılarını ortaya koymamasıdır.

Genelde Özön’ün çalışmalarına baktığımızda, *Türk Sineması Tarihi* metni olsun ya da daha sonraki Türk sineması tarihi denemelerinde olsun, Lütfi Ö. Akad’da ve Yılmaz

\* N. Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt:1, Kitle Yayınları, 1995.

\*\* N. Özön, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Bilgi Yayınevi, 1968.

\*\*\* N. Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970.

Güney'den önce ve sonra gibi bir bölümleştirme üstü örtük olarak vardır. Türk sinemasının popüler anlatıları ve özellikle Yeşilçam üzerinde durmamış, Türk sinemasına olumlu katkı sunan dönemin önde gelen yönetmenlerinin entelektüel dünyası üzerinde ciddiyetle durmayıp kıyasıya eleştirmiş ya da kendi sinema anlayışı çerçevesinde oluşturduğu kanonun dışına itmiştir. Metin Erksan bunlardan biridir. Erksan hakkında *Türk Sinema Tarihi* adlı metninde Özön, “sinemacılar döneminde L. Ö. Akad'dan sonra gelen önemli bir yönetmendir ve Türk sinemasına önemli katkıları olmuştur” gibi cümlelerle başlayıp, olumsuzlamaya kadar varan imalarla kendisi hakkında ifadeler vardır. Özön, Erksan'ı “sinemacılar dönemi”nde Akad'dan sonra gelen önemli bir yönetmen olarak görür. Erksan, 22 yaşında ilk filmini çekmiştir. Ressam-ozan Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosunu hazırladığı, Âşık Veysel'in hayatını filme çekmesiyle sinemaya giriş yapmıştır. Film denetleme kurulu tarafından sansürlenerek ya da “kuşa dönüştürülmüş” olarak piyasaya çıkabilmiştir. Erksan toplumsal kaygıları ön planda bulundurmamakla birlikte, bunları ancak 1960'tan sonraki dönemde, o da küçük çapta ve yine denetlemeyle sürekli bir çekişme sonucu gerçekleştirebilmiştir (1968a:279). Aynı zamanda Erksan, “sinemacılar dönemi”nin 1960'tan 1967'e kadar uzanan ikinci döneminde önemli çalışmalar ortaya koymuştur. *Gecelerin Ötesi* (1967), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963). Aynı zamanda bu önemli çalışmaların bazılarında (*Gecelerin Ötesi*, 1966 Kartaca Şenliği şeref madalyası – *Susuz Yaz*, Berlin Film Şenliği'nde Altın Ayı) Erksan ödül de almıştır. Ancak *Susuz Yaz*'ın Berlin Şenliği'ndeki beklenmedik başarısı sinemamıza da, Erksan'a da yararından çok zararı dokunmuştur. Çünkü, sinemamız olayı yanlış değerlendirip kendine boş ve gülünç övünme payları çıkarırken, Erksan da ondan sonraki çalışmalarında hep bir *Susuz Yaz* “kompleks”inin ağırlığını üzerinde hissetmiştir (Özön, 1968a:281-282). Gene Özön, “sinemacılar dönemi”nin ikinci döneminde yani 1960'tan 1967'e kadar olan süreçte, Erksan'ın filmlerini, “yarım gerçeklik çabaları” olarak değerlendirmektedir. Peki, nedir bu “yarım gerçeklik çabaları”? Özön'e göre, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası ile toplumda oluşan umutlu havanın getirdiği iyimserlik içinde, toplumun sorunlarını ortaya koyan bir dizi film çekilmiştir. Ancak bunların, bu filmleri çevirenlerden kimilerinin sonradan taktıkları adla “toplumsal gerçeklik” akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek kadar verimli, ne de -daha önemlisi- toplumsal gerçeklik diye adlandırılabilir bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçeklik çabasını yansıtmaktadır. Olsa olsa, denetimlerin elverdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden, şöyle dokunuyor, hatta bunu bile çoğunlukla geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına birkaç gerçekçi görüntü eklemekle yapmaya çalışıyordu. Hatta bu işi, toplumsal konulu filmler, gerçekçi filmler “moda olduğu için” yapanlar bile vardı (1985:363).

Özön'den devam ederse, Erksan, Türk sinemasında, en genci, en umut vereni, fakat bu umudun gerçekleşmesinde en çok hayal kırıklığına uğratan rejisörüdür. Özön'e göre,

hayal kırıklığına uğratmasının nedeni, on yıldır (1950-1960) çevirdiği filmlerle bir türlü “kendi kendini bulamaması”, belirli bir kişilik ortaya koyamaması, çeşitli etkiler arasında bocalamasıdır. Umut verici yanı ise, genç oluşuna rağmen sinema alanındaki tecrübesinin genişliğinden ve eğitiminden gelmektedir (1962a:174). Ayrıca Erksan, birçok filminde kendine ait özgün bir yapıt biçim oluşturamamıştı. Özön’e göre, Erksan’ın filmlerinin birçoğu Batı’daki yönetmenlere öykünmelerle doluydu. Örneğin Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi* (1958) filmi, Elia Kazan’ın *Viva Zapata!* (1952), Fred Zinnemann’ın *High Noon – Kahraman Şerif* (1952), Emilo Fernandez’in filmlerindeki irili ufaklı “Western”lere ve Robert Z. Leonard’ın Nelson Eddy – Janette McDonald’lı *The Girl of the Golden West* (1938) filmlerinden izler taşımaktadır. Erksan’ın tasarladıkları ile gerçekleştirebildikleri arasındaki birbirine uymazlığı, iki durum arasındaki açığı kapatmak için birtakım çarpıcı görüntü düzenlemelerine, özentiyeye, arkası kof çıkan sahne düzenlemelerine başvuruyor, aynı “yüksekten atış” diyaloglara kadar sınıyordu. Bundan dolayıdır ki, belki de Amerikalıların “kovboy”ları, Japonların “samurai”leri kadar ulusal özellikler taşıyan “efe”lerin serüveni bu yabancı etkiler, özentiler arasında kaybolup gidiyordu (1962a:178). Ayrıca Özön’e göre, *Sevmek Zamanı* (1966), *Kıyü* (1968) gibi filmlerinde Antonioni’dan Fellini’ye, Resnais’dan Bunuel’e uzanan esin kaynaklarını zaman zaman kendi ruhsal bunalımlarıyla birleştirerek, yapmacık, özentili bir “aydın işi” havaya bürünmekten öteye geçemedi (1995:35).

Görüldüğü gibi Özön’ün Erksan üzerine söylediklerinde kıyasıya bir eleştiri var. Yapılan bu eleştiri her ne kadar nesnel yani objektif bir şekilde yapılmış gibi gözükse de, Özön’ün sinema anlayışıyla Erksan’ın çalışmaları uyuşmuyor. Kaldı ki, Erksan’ın çalışmaları tamamıyla Türkiye toplumunun sorunları üzerine odaklanmaktadır. Bunun en güzel örneğini *Gecelerin Ötesi* ve *Susuz Yaz* filmleriyle Erksan vermektedir. Özön, Akad’ın sinemasından bahsederken ve onun sinemasının etkilendiği sinema akımlarını anlatıp olumlarken, Erksan’ın etkilendiği esin kaynaklarını eleştirmekte ve hatta kötü öykünme örnekleri olarak görmektedir. Bu durum ise Özön’ün ya sinema anlayışla ya da entelektüel dünyasıyla Erksan’ın uyuşmadığını gösterir. Bu nedenden dolayı da Erksan’ın Türk sinemasın kattığı olumlu çalışmalar Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında yeterince değerlendirilmemiştir.

Özön’ün diğer çalışmalarına baktığımızda *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* (1970) adlı kitabı ise, Türk sinema tarihinin ilk dönemine odaklanmaktadır. 1966’da Türk Sinematek Derneği’nin ilk yerli filmin çevrilişinin elli ikinci ve ilk öykülü filmin çevrilişinin elliinci yıldönümleri dolayısıyla, ilk Türk sinemacımız olarak kabul edilen Fuat Uzkınay üzerine dikkatlerin yeniden çevrilmesi sağlanmıştır. Uzkınay’ın K.K. Foto-Film Merkezi’nde kurgusu yapılmamış negatif kopyaların bulunması ve daha sonra

1966'da Türk Sinematek Derneği'nin anma programında bu filmlerin pozitif kopyalarının çıkarılması, daha da önemlisi negatiflerin tekrardan kurgulanması, Uzkınay'ın filmlerini daha yakından incelemek olanağını sağlamıştır. Bu nedenden dolayı Özön, Uzkınay üzerine tekrardan eğilmiştir (1970:5). Özön bu çalışmasında, Uzkınay'ın kısa bir biyografisinden sonra, 1914'deki Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin ilk filme almasını, Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki belgeli film çalışmalarından çevirdiği öykülü filmlere kadarki süreci anlatmaktadır. Özön daha sonra, 1966 yılının anma programı için hazırlanmış kurgu taslaklarıyla Uzkınay'ın çektiği öykülü filmlerini değerlendirmiştir. Ayrıca bu filmlerin kabataslak oluşturulmuş senaryolarından parçaları çalışmasına eklemiştir. Özön çalışmasının sonunda ise, Uzkınay'ın filmlerinin yıllara göre filmografisini koymuştur.

Sonuç olarak, Özön'ün sinema tarihi anlayışının problematikli olduğunu Giovanni Scognamillo üzerinden değerlendirebiliriz. Scognamillo, topladığı belge ve dokümanları Türk sineması üzerine yazdığı metinlerde sistematik bir şekilde kullanmıştır. Türk sineması tarihi üzerine değerlendirmelerde bulunurken Scognamillo, sadece Türk sinemasındaki yönetmenler, filmler ve dönemlerden bahsetmemiş, ama aynı zamanda sinema salonlarını ve bu salonların Türk sinemasında oynadığı rol üzerinde de durmuştur.

Scognamillo *Cadde-i Kebirde Sinema\** (1991) adlı kitabında İstiklal Caddesi'nin eski ve eskiden kalma sinemaları üzerinde durur. Scognamillo Beyoğlu'ndaki sinemaları incelemesinin nedenleri olarak, sinema salonlarının, sinema sahiplerinin, sinema salonu ve yöneticileri ile bu salonlara film temin edenlerin dünden bugüne nasıl bir çizgi oluşturduklarını ve böylelikle Türkiye'de sinemacılık ile filmcilik olaylarının temellerini atmaya nasıl katkı gösterdiklerini gözler önüne sermeye çalışmıştır (1991:7). Böylelikle Scognamillo, Türkiye'de sinema oluşumunun köklerine dönerek, daha değişik bir açıdan ve daha ayrıntılı bir perspektif içinde Türk sinemasına bakmak istemiştir (1991:7). Bu nedenle Scognamillo bir yandan Türkiye'de sinemanın köklerine inerken, bir yandan da sinema seyircisinin eğilimlerinden, davranışlarından, örf ve adetlerinden ve kompozisyonundan bahsetmeyi amaçlamıştır (1991:8). Scognamillo yaptığı çalışma ile Türk sineması tarihine farklı bir şekilde yaklaşmaktadır. Özön'ün ve daha sonra onun takipçilerinin tarih anlayışının tersine Scognamillo, Türk sinema tarihine belgelerle objektif ve bir o kadar da nesnel olarak bakmaya çalışmıştır.

Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabında, olguları “nesnel” olarak değerlendirilmesi ve olgular ile tarihçi arasında bir mesafe ve zaman aralığının olması konusunda dem vurmaktadır. Ancak Özön'ün Türk sineması tarihini ele aldığımızda, bu mesafenin daraldığını, bazı yönetmenleri oluşturduğu kanon neticesinde Türk sinemasının kötü

---

\* G. Scognamillo, *Cadde-i Kebirde Sinema*, Metis Yayınları, 1991.



yönetmenleri olarak gösterdiğini, bazılarının ise Türk sinemasının merkezine yerleştirip Türk sinemasını bu yönetmenler üzerine inşa ettiğini görmekteyiz. Bunun altında Özön'ün sinema anlayışı ile onun entelektüel kişiliği ve kimliği yatmaktadır. Özön'ün Türk sineması tarihyazımında açtığı ekolün dışında Scognamillo Türk sineması tarihine Özön'e nazaran daha objektif baktığını söyleyebiliriz. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*\* (2003) adlı kitabında tarihe bakışını şöyle ifade etmektedir;

Bir tarihin kitabını yazmak -ister bir çağın, bir ulusun ister bir sanatın tarihi olsun- sadece o çağın, ulusun ya da sanatın yapıtlarını sıralamaktan ibaret değildir. Tarih, en geniş anlamıyla, çok daha karmaşık ve çoğunlukla da “örnek” teşkil etmekten uzak bir süreçtir. Tarih, belirli bir çağı, ulus ya da sanatın, belirli bir buluş ya da aracın tüm aşamalarını izleyen, yeniden yaşatan, olumlunun yanına olumsuz başarılarının yanına başarısızı koyan, iyiyi ve kötüyü, doğruyu ve yanlış bir araya getiren ve sadece bütün bu değişik ve çeşitli unsurların toplamından bir sonuç çıkarma sürecidir.

Tarihçi bir eleştirmen değildir, olmamalıdır. Tarihçi belgeleri toplayıp sıralayan, karşılaştırıp derleyen, değerlendirip yorumlayan kişidir. Asıl amacı bir durumun “nasıl olması gerektiğini” belirtmek değil, “nasıl ve neden olduğunu” açıklamaktır. Amacı ve görevi yargı vermek değil, belgeler, yapıtlar ve somut malzemelere dayanarak gerçekleri ortaya koyup bir dönemi aydınlatmaktır (2003:3).

Neticede Scognamillo, tarih anlayışını nesnel bir zemine oturtmaya çalışmakta ve nesnelliğin ölçütünü ise belgelere dayandırmaktadır. Belgelerin yanı sıra, sinema tarihi kitabında belli bir dönemi büyük canlılık ve heyecanla anlatan kişilere de yer vermiştir. Scognamillo'ya göre çalışması, bu anlamda bir “derleme” niteliği de taşımaktadır (2003:9). Aynı zaman tekrardan Scognamillo'ya göre, yaptığı çalışma salt bir Türk sinema sanatı tarihi değildir. Sanatsal yapıtları ve tecimsel ürünleri, yapıcı kişilikleri ve izleyici memurları, doğru ve yanlış adımlar, krizleri ve başarıyla anlatan da bir çalışmadır (2003:9). Ayrıca Scognamillo'ya göre, Türk sinemasından söz edildiğinde aslında bir Yeşilçam sinemasından bahsedilmektedir. Ancak son derece pratik olan bu tanımlama yanıltıcıdır. Ticari yapımları ve yapıları, klişeleşmiş konuları, anlatım şekilleri, sanatsal/deneysel/özgün/amatör yapıtları ve yaklaşımlarıyla tarihsel perspektif içinde Türk sineması bir bütündür (2003:10). Gene bunun yanı sıra, Türk sinemasında dönem dönem yaşanan enflasyonist yaklaşımı, bunun doğurduğu furyaları, duraklamaları, kriz ve geçiş yıllarını, tüm bunların ortaya attığı çözüm şekillerini ucuz ya da olumsuz olarak eleştirmek son derece kolaydır. Ancak bütün bunlar siyasal/toplumsal/ekonomik dinamiklerle birlikte açıklanmalıdır (Scognamillo, 2003:10). Bununla birlikte Scognamillo'nun tarih çalışmasında kesin

---

\* G. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı, 2003.

yargılayıcı ifadeler yoktur. Bunu özellikle Scognamillo'nun Muhsin Ertuğrul üzerine söylediklerinden çıkarabiliriz. Ertuğrul, Türk sineması çalışmalarında incelenirken en çok suçlanmış yönetmenlerinden biridir. Scognamillo'ya göre, Ertuğrul Türk sinema tarihinde “nazik” bir konudur. Ertuğrul'un Türk sinemasında yirmi yılı aşkın oluşturduğu “tekel”, sinema endüstrisindeki tüm eksikliklerin ve gecikmelerin nedeni sayılmıştır (2003:39). Scognamillo, bunu bir bakıma doğru ama bir bakıma da yanlış bir sav olarak görür. Ancak Scognamillo, Ertuğrul'u değerlendirirken, tarafsız bir açıdan bakarak tarihsel görünüm içinde yaptıklarını ve yapmadıklarını inceleyip değerlendirmek gerektiğini de vurgular (2003:39). Fakat Scognamillo tarafsız bir şekilde Ertuğrul'u anlatmaya çalışmasına karşın, Türk sineması tarihini anlatanlar tarafından genellikle eleştiriye maruz kalmıştır. Özellikle Özön'ün *Yön* (1962b) dergisinde *Yılanların Öcü Ertuğrul'dan Erksan'a* adlı metninde, Ertuğrul'un *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934) adlı filmini eleştirmiş ve bu filmin gerçekliğin bir “kartpostal” görünümünden ileri gitmediğini söylemiştir (19). Gerçi Özön için Türk sinemasında iyi yapılmış bir iki örnek önemli değildir. Onun için önemli olan yönetmenin duruşu ile entelektüel kimliğidir ve bu entelektüel kimliği ile ne kadar Batı standartlarına uygun bir modern bir anlayış sergilemesidir. Ertuğrul da Türk sinemasında yirmi yılı aşkın oluşturduğu “tekel” ile Türk sinemasının kötü bir döneme girmesine neden olmuştur. Özön'ün oluşturduğu kanonik yapılanma içerisine Ertuğrul girememiştir. Sadece Ertuğrul değil, Metin Erksan da bu kanonik yapının dışındadır. Erksan'ın *Yılanların Öcü* filmi de yüzeysel bir gerçeklik sunmuştur ve film bütün gerçeklik çabasına rağmen, “objektif” bir belge niteliğinden de uzaktır (Özön, 1962b:19). Özön'ün aksine Âlim Şerif Onaran, filmde gerçekten realist bir havanın hakim olduğunu ve o tarihe kadar İtalyan sinemasında bile bu kadar realizmin girmediğini vurgulamaktadır (1981:241). Yani Onaran, filmin ilk köy filmi örneği olması nedeniyle bir anlamda olumlu bakmakta ve övmektedir. Ancak Scognamillo ise, Ertuğrul'u hem Özön gibi hem de Onaran gibi ne eleştirmekte ne de övmektedir (2003:59-61). Scognamillo, Türk sineması tarihinde yapılmış bütün çalışmaları eleştirileri ve övgüleri ile göz önüne sermeye çalışmıştır. Ancak Özön tam tersine Türk sineması tarihine kendi dünya görüşü ve algısı çerçevesinde değerlendirmiştir.

### Kaynakça

- Bordwell, David. (1999), *On The History of Film Style*, Second Printing, Harvard University Press.
- Burke, Peter (2002), *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*, (Çev. Mehmet Küçük), Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- Büker, Seçil (2008), *Sinema Tarihine Bakmak: Nasıl Bir Tarih?*, içinde Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri,

- (Der. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu), Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkınıncı Yıl Kitaplığı.
- Çalapala, Rakım (1946), “Türkiye’de Filmcilik”, *Filmlerimiz* içinde, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Broşürü.
- Danacıoğlu, Esra (2007), *Geçmişin İzleri: Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Klavuz*, 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ferro, Marc (1995), *Sinema ve Tarih*, (Çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan), İstanbul, Kesit Yayıncılık.
- Gomery, Douglas. ve Allen, Robert C. (1985), *Film History: Theory and Practice*, New York, McGraw-Hill.
- Güvemli, Zahir (1960), *Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif (1981), *Muhsin Ertuğrul Sineması*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özön, Nijat (1962a), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Artist Yayınları.
- Özön, Nijat (1962b), “Yılların Öcü Ertuğrul’dan Erksan’a”, *Yön Dergisi*, Sayı:21.
- Özön, Nijat (1964), *Sinema El Kitabı*, İstanbul, Elif Yayınları.
- Özön, Nijat (1966), “Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış”, *Yeni Sinema Türk Sineması Özel Sayısı*, Sayı:3, s. 6-12
- Özön, Nijat (1968a), “Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış”, *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı:196, s. 266-287
- Özön, Nijat (1968b), *Türk Sineması Kronolojisi (1895 – 1966)*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nijat (1970), *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul, Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özön, Nijat (1974), “Elli Yıllık Türk Sineması”, *Yedinci Sanat*, Sayı: 11, s. 3-7
- Özön, Nijat (1975), “Türkiye’de Sinema”, *Arkan Sinema Ansiklopedisi* içinde, Cilt: 2, İstanbul, Arkan Yayınları.
- Özön, Nijat (1983), “Türk Sineması”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde, Cilt:7, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Özön, Nijat (1985), *Sinema: Uygulayımı – Sanatı – Tarihi*, İstanbul, Hil Yayını.
- Özön, Nijat (1995), *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları I*, Ankara, Kitle Yayıncılık.
- Özön, Nijat (2003), *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896 – 1960*. 2. Baskı, Antalya, Antalya Kültür ve Sanat Vakfı Yayını.
- Rosenstone, Robert A. (2006), *History on Film Film on History*, London, Longman.
- Scognamillo, Giovanni (1991), *Cadde-i Kebirde Sinema*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003), *Türk Sinema Tarihi*, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Thompson, Kristin ve Bordwell, David (2003), *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill.
- Thompson, Kristin ve Bordwell, David (2008), *Film Sanatı*, (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat), Ankara, De Ki yayını.
- Tilgen, Nurullah (1953), “Türk Filmciliği Düünden Bugüne (1914-1953)”, *Yıldız*, Sayı: 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.

## Özet

Türkiye’de sinema tarihi yazıcılığında Nijat Özön’ün çalışmaları önemli bir yer teşkil etmektedir. Ancak Nijat Özön’ün sinema tarihine bakışı ulusalcı, modernist, kronolojik, çizgisel, betimleyici özellikler içermektedir. Bu eğilimin Türkiye’de sinema tarih yazıcılığına katkıları olduğu kadar, sinema tarihinin Batı yazımındaki yeri dikkate alındığında bazı eksik noktaları mevcuttur.

**Anahtar Sözcükler:** Tarih, sinema tarihi, sinema tarihyazımı.

## Abstract

Nijat Özön’s works have an important to a place concerning the cinema historical writing in Turkey. However, his perspective towards the cinema historical writing includes national, modernist, chronological, linear, and descriptive features. As far as this tendency has lots of contributions to the cinema historical writing in Turkey, there are some incomplete points with respect to the place of the history of cinema in the West of writing.

**Key words:** History, cinema history, cinema histography.



# TÜRKİYE'DE 1960'LARDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMADA AİLE İDEOLOJİSİ:

**“Kocanın en kötüsü hiç olmayanından daha iyidir” \***

**Hatice Yeşildal\*\***

Aile ideolojisi, kadınların hem aile içindeki konumlarını hem de genel olarak toplumsal konumlarını anlamada önemli kavramlardan birisidir. Ailenin, insanların ilişkilerini ve beraber yaşama biçimlerini etkisi altına alan bir ideoloji olduğunu iddia eden Gittins (1991:148), açık ve kesin bir aile tanımı olmadığını belirtmektedir. Ailenin, bir ideoloji olarak gücü ve dayanıklılığının “bütün bireylerin ulaşmak istediği ve yaşadığı somut bir gerçek olarak sunulmasına” (1991:151) ve “evrenselmiş gibi görünmesi”ne (1991:148) bağlı olduğunu iddia etmektedir. “Aile ideolojisi bireyler arasındaki gerçek ilişkileri temsil etmez. Ancak insanların yaşam koşullarıyla benzerlikleri varmış gibi gösterilerek çoğunluğun gözünde gerçekmiş gibi görülür.” (Gittins, 1991:151). Dolayısıyla evrensel olan, aile kurumu değil, tarihsel ve kültürel farklılıklar içermesine rağmen, aile ideolojisinin kendisidir.

\* Bu çalışma yazarın yayınlanmamış doktora tezinin bir parçasını oluşturmaktadır

\*\* Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, hyesildal@anadolu.edu.tr.

Bu anlamda aile ideolojisi, aile içinde roller ve sorumlulukların nasıl dağıtılması gerektiğine dair hâkim olan görüşleri oluşturur. Bu durum doğal olarak roller ve sorumlulukların eşit olarak paylaşıldığı anlamını taşımaz, tersine kadının ikincil konumunun temellerinden birisini oluşturur. Eş ve anne olarak kadının, baba ve koca olan erkeğe göre aile içindeki ikincil konumu yalnızca ekonomik bağımlılıktan kaynaklanmaz; aynı zamanda ortak olarak paylaşılan aile ideolojisi tarafından da belirlenir.

Beechey'e (1986 aktaran Abbott, Wallace and Tyler, 2005: 157) göre 'aile ideolojisi' iki varsayıma dayanır: Birincisi ortak mekânı paylaşan çekirdek aile; ikincisi ise cinsiyete dayalı işbölümüdür. Bu iki varsayım da 'normal' olarak istenilen, arzu edilen durumdur. Bu işbölümüne göre anne ve evkadını olarak kadının yeri eviçi özel alandır; erkek ise eve ücret getiren ve ekmek parası kazanan kişi olarak kamusal alanda ücretli işgücü içinde yer alır. Böylece aile ideolojisine göre aile içinde roller ve sorumluluklar biçimlendirilmiş olur.

Benzer biçimde Barrett (1988), erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyetinin basitçe erkeğin kadın üzerindeki ekonomik gücünden kaynaklanmadığını, kadınların ezilmişliğinin ideolojik düzeyde gerçekleştiğini; özel olarak çekirdek ailenin buna olanak sağladığını iddia etmektedir. Aile kurumu, yarattığı cinsiyetçi ideoloji ile kadına yeniden üretici rolü tanımlayarak ücretli emeğe erişmesini kontrol eder. Bir başka deyişle ideoloji, toplumsal cinsiyetin kurulmasında hayati bir rol oynamakta bunu da aile kurumu ve aile ideolojisi ile gerçekleştirmektedir.

Kadının ücretli emeğe erişebilmesi ataerkillik ile kapitalist üretim biçimi arasındaki ilişki dair yapılan tartışmaların\* merkezini oluşturmaktadır. Kapitalist sistemin yeniden üretiminin tüm ücretli emeğe ve eviçi emeğine bağlı olduğunu vurgulayan Ecevit (1985) yeniden üretimin "belirli tarihsel ve özgül koşullara bağlı olarak içinde geliştirildiği ideolojik yapının" yani toplumsal cinsiyet rollerinin kazanıldığı en önemli toplumsal yapı olan ailenin içinde gerçekleştiğini belirtir.

Aile ideolojisi birçok toplumsal göstergeden analiz edilebileceği gibi, sinema da aile ideolojisi ve ataerkilliğin incelenebileceği önemli bir kaynaktır. Sinema toplumda yaşanan her türlü değişimi ve özelliği içinde barındıran, toplumsal tarih açısından da belge niteliği taşıyan bir alandır.

Sinema ve tarih üzerine yaptığı çalışmada Ferro (1995: 32) filmin her şeyden önce 'tarih' olduğunu iddia eder. Çünkü film bir toplumun geçmişine ait görünmeyen alanlara ulaşabilme olanağı sağlamaktadır. Film bir belgedir ve özellikle kurgu film, diğer

---

\* Ataerkillik ve kapitalist üretim biçimi arasındaki ilişki ikili sistem ve tekli sistem biçiminde sosyalist feminist literatür içinde yer almaktadır. Bkz. 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism' (1981) der. L. Sargent, London: Pluto Pres ve 'Feminism and Materialism' (der.) A. Kuhn ve A.M. Wolpe, London & N.Y.: Routledge & Kegan Paul.

“belgeler”in analiziyle asla erişilemeyecek olan psiko-sosyal ve tarihsel alanlara ulaşmak için çok büyük bir yol açar. Bunun yanı sıra Ferro, filmin gösterdiği gerçeği anlamının yolunun yalnızca filmin içeriği ve biçimine değil bunun yanı sıra toplumsal, kültürel, ekonomik yapı, seyirci ve eleştiri gibi filmin kendisinin dışındaki unsurlara da bakılması olabileceğini söyler.

Ferro gibi resmi tarih anlayışına eleştirel yaklaşan Burke (2003: 13), sinema gibi resmi tarihin dışladığı imgelerin toplumu ve toplumsal düşünceyi anlamakta kaynak olarak kullanılabileceğini savunur. Dolayısıyla filmler doğrudan toplumsal yaşama değil, kendi dönemlerine ait görüşlere –erkeklerin kadınlara, orta sınıfın köylülere, sivillerin savaşa-erişim sağlar. Bu çerçevede belirli bir dönemi anlamak ya da farklı dönemler arasında karşılaştırma yapmak için tek tek filmlerin analizi yerine bir düşünce etrafında geliştirilmiş filmlerin bütününe bakmak daha güvenilir görünmektedir.

Türkiye’de özellikle 1960-65 yılları arasında hakim olan toplumsal gerçekçi sinema anlayışı toplumsal gerçekliği ve toplumsal sorunları, bireyin sıradan yaşamı üzerinden sinemaya aktarma iddiasında olmuştur. Türkiye sinema tarihinde önemli bir döneme işaret eden toplumsal gerçekçi sinema akımı birçok açıdan önemli değişimler ve yenilikler içermektedir.

Toplumsal gerçekçi akım Türk sinemasında ilk örneğini Metin Erksan’ın 1959 yılında çekimlerine başladığı ve 1960 yılında gösterime giren Gecelerin Ötesi (1960) filmiyle vermiştir ve kısa sürede pek çok film üretti. Yılanların Öcü (1961), Acı Hayat (1962), Otobüs Yolcuları (1961), Susuz Yaz (1963), Gurbet Kuşları (1964), Karanlıkta Uyananlar (1964) ve Suçlular Aramızda (1964) gibi filmler bu akımın öne çıkan örnekleri arasında yer almaktadır. (Özturan (1964) aktaran Scognamillo, 1998a), Refiğ (1971), Kayalı (1994), Yaylagül (2004)).\*

Türkiye’de 1960-65 yılları arasında toplumsal gerçekçi akım içinde üretilen filmler üzerine yaptığı çalışmada Daldal (2005: 138) bu filmlerin ortak özelliklerini şöyle açıklamaktadır: akım içinde yer alan yönetmenler güçlü toplumsal ve politik inançlara sahiptirler ve bu çerçevede yönetmenlerin kapitalizm ve burjuvazi karşıtlığını farklı biçimlerde de olsa filmlerde görmek mümkündür. Filmlerde sıradan insanlar ve onların yaşadıkları sorunlar anlatılır ve bu duruma ilişkin doğrular verilmeye çalışılır. Bu yapılırken genelde arka planda göç, grev, ekonomik kriz gibi bir toplumsal olay yer alır. İçeriğe dair bu farklılıkların yanı sıra star sistemi dışında oyuncu seçilmesi, kamera kullanımı, filmlerde dış mekân kullanımı vb. biçimsel yeniliklerde bulunmaktadır. Daldal (2005: 138) bu yönetmenlerin kendilerini “sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak gördüklerini”

---

\* Makalenin sonunda Türkiye’de toplumsal gerçekçi sinema içerisinde ismi geçen filmlerin listesi yer almaktadır.



belirtmektedir. Bununla birlikte yönetmenler, senaryo yazarları ve eleştirmenlerin hepsi erkektir ve filmlerde ataerkil bakış açısı hâkimdir.

Türkiye’de toplumsal gerçekçi sinema yapan yönetmenlerin ve onların ürettikleri filmlerin özellikleri söz konusu döneme ait düşünce yapısının incelenmesinde önemli rol oynamaktadır. Ancak toplumsal gerçekliği sorgulama ve perdeye yansıtma iddiasında olan bu filmler söz konusu olan aile ideolojisi ve ataerkillik olduğunda aynı gerçekçiliği sergileyememişler, bu durumu bir toplumsal sorun olarak yansıt(a)mamışlardır. Dolayısıyla bu filmler aracılığı ile ailenin yaşadığı kriz, ailenin dağılması ve sonradan tekrar biraraya gelmesi ile ‘aile fikri/ideolojisi’nin yeniden üretimi ve bunun dolayımında ataerkilliğin yeniden üretimini de anlamak mümkündür.

Türk filmlerinde aile üzerine yaptığı çalışmada Abisel (1994: 73) ailenin filmlerde yüceltilen ve korunması gereken bir kurum olarak ele alındığını ve ailedeki birlik ve beraberliğin varolan toplumsal düzenin temel göstergesi olarak verildiğini belirtir.

Toplumsal gerçekçi filmlerde de anlatılan toplumsal sorun ve durum ne olursa olsun filmlerin ana eksenin de hep bir aile yer almaktadır. Başlangıçta kentli aile ve kırsal aile ayrımı olmaksızın ‘normal’ olarak gösterilen bu aileler, film ilerledikçe ekonomik sıkıntı, göç, ‘öteki kadın’ gibi kriz durumları yaşarlar. Yaşanan krizlerle aile dağılma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Ancak filmlerin sonunda genellikle bir kadın kurban verilerek yaşanan kriz atlatılır ve yeniden ‘normal aile’ye dönülür. Yaşanan kriz, kurban verme ve ailenin yeniden biraraya gelmesi ile filmler aile ideolojisini dolayısıyla da ataerkilliği yeniden üretmiş olurlar.

Aile ideolojisi “ev halkı ve akrabalık yapılarını yalnızca şu anda varolan şeyler olarak değil, aynı zamanda her yerde doğal, normal ve arzulanır şeyler olarak” (Beechey, 1985 aktaran Ramazanoğlu, 1998: 198) sunarak kadınları yaşamlarının büyük bir kısmını ev içinde geçecek varlıklar olarak tanımlar. ‘Kadının yeri evidir’ vurgulaması ise “kadınların kamusal örgütler yerine kendi ailelerine ve akrabalık gruplarına bağlılıklarını teşvik eder ve diğer kadınlarla ortak çıkarlarının bilincine varmalarını zorlaştırır.” (Ramazanoğlu, 1998: 200). Bu bağlamda ‘normal’ ve ‘normal olmayan’ tanımlamaları kadınları bölen bir rol oynamaktadır.

Toplumsal gerçekçi filmlerde kadınlar ‘itaatkâr kadın’ ve ‘bağımsız kadın’\* olarak ayrıştırılmaktadır. Aile ideolojisinin oluşturduğu bu ayırmda kadınların sınıfsal konumu belirleyici değildir. Temel belirleyici olan durum ataerkil yapı tarafından belirlenen ‘normal aile’ içinde yer almaları ve anne olmalarıdır.

---

\* ‘İtaatkâr kadın’ ataerkil yapı içinde aile ideolojisi tarafından dayatılan rolleri yerine getiren/getirmesi beklenen, toplumsal ilişkileri aile ile sınırlı olan kadınlar için kullanılmıştır. ‘Bağımsız kadın’ ise aileyi işaret edecek herhangi bir toplumsal ilişki ağı içinde yer almayan kadınlar için kullanılmıştır.

**Cinsiyete Dayalı İşbölümü:** “*Ah Sabri Efendi, görüyorsun ya hem ezileceksin hem de ağzını açıp laf söylemeyeceksin.*”\*

‘İtaatkâr kadın’ filmlerde özel alan olarak tanımlanan eviçinde yer almaktadır. Ya evlidir ya da evlenmesi beklenen ev kızıdır. Aile ideolojisi ile belirlenen cinsiyete dayalı işbölümü gereği evkadını rolünü üstlenmiştir ve ailenin yeniden üretimi için ücretsiz eviçi emeğini gerçekleştirmektedir. Kendi emeğinin ücretsiz olmasına paralel biçimde kocanın/babanın ücretine bağımlıdır. ‘İtaatkâr kadın’ yalnızca eviçi emeği yerine getirmeye aynı zamanda yaşlı ve çocuklara bakmakla yükümlüdür. Savran’ın (2004) da belirttiği üzere cinsiyetçi işbölümü bakıcılık işini kadınlara dayatmaktadır, bu dayatma geleneksel ve kültürel motiflerle de desteklenmektedir. Sabahat (Kırık Çanaklar) hem evişlerinden sorumludur hem de çocuğu ve yaşlı kayınpederinin bakımından. Yoksulluktan ve işyükünden şikâyet etmesi nedeniyle kocası tarafından evden kovulur. Onun eve ve ailesine geri dönebilmesini sağlayan kendisine biçilen rolleri yerine getirmeyi razı olmasıdır. Aksi durumda ‘bağımsız kadın’ olmak durumunda kalacaktır.

Filmin sonunda yemek masasında mutlu bir aile vardır. Anne, baba, çocuk, dede ve misafirleri akşam yemeği yemektedirler. Sabahat masada, bu kez ‘bakımlı’ ve güleryüzlü bir kadın olarak yerini alır. Sabahat artık ‘dişiliğini’ koruyarak ev içi işçiliğe devam edecek, bunun karşılığında ise kocasından lütf görecektir, yemekten sonra, karı koca sinemaya giderler. Sabahat’ın kendini adanmış konumu, Mualla gibi kendini düşünmeyi ve önemsemeyi bilen kadınların bencil, fırsatçı ve iffetsiz resmedilmesiyle sağlamlaştırılır ve kutsal aile birliği yeniden kurulur.

‘Bağımsız kadın’ ailesi ya da akrabaları olup olmadığı hakkında bir fikir sahibi olamadığımız, yalnız yaşayan kadındır. Filmlerde onları eviçi yaparken görmeyiz ve toplumsal hayatları yalnızca eviçi, özel alanla sınırlı değildir. Gelir getiren bir işte çalışanlar çoğunlukla pavyonda çalışmaktadır, bir kısmı da evde terzilik gibi düzensiz işler yapmaktadır. Ücretli bir işte çalışmayanların ise çoğunlukla evli olan erkek sevgilileri tarafından geçimleri sağlanmaktadır. Hızlı Yaşayanlar’daki Kara Cemil pavyonda çalışan sevgilisine işinden ayrılması için sürekli şiddet uygular. Filmde adı bile geçmeyen kadın, erkeğin ücretine bağımlı kılınmaya çalışılır.

**Annelik:** “*Çocuk istiyorsa adam ne yapsın?*”\*\*

Toplumsal gerçekçi filmlerde aile ideolojisi en belirgin biçimde annelik üzerinden kurulur. ‘İtaatkâr’ ve ‘bağımsız kadın’ arasındaki en temel farklılık bunun üzerinden ifade

\* Sabahat, Kırık Çanaklar filminden.

\*\* Hatice, Kırık Hayatlar filminden.

edilmektedir. ‘Bağımsız kadın’ların hiçbiri anne değildir. Aile ideolojisinin belirlediği koşullarda kadından beklenen belirli bir yaşa gelince evlenmesi, evinin kadını olması ve anne olmasıdır. ‘Bağımsız kadın’lar kadın olmanın bu gerekliliklerini yerine getirmedikleri için ‘normal aile’yi tehdit eder konumdadırlar.

Toplumsal gerçekçi filmlerde ‘itaatkâr kadın’lar arasındaki farklılaşma annelik üzerinden verilmektedir. ‘itaatkâr kadın’lar sınıfsal olarak birbirlerinden farklı olmalarına rağmen çocuk doğurma ve evliliğin, dolayısıyla aile içinde yer almalarının, onların konumlarını belirlediğini söylemek mümkündür. Bu ortaklığı sağlayan şey ise aile ideolojisinin kendisidir.

‘Kırık Çanaklar’daki Fatma anne olamaması nedeniyle kocası tarafından terk edilmiştir. Anne olmadığı için ailesi de dağılmıştır; başka bir ailenin yanında hizmetçilik yapmaktadır. Aile ideolojisi ‘itaatkâr kadın’ları da kendi içinde bölmektedir. “Annelik deneyimi, doğurganlığın erkekler tarafından denetlenmesi yoluyla erkek çıkarlarına hizmet eder hale getirilmişlerdir. Kadınların anneliği en büyük amaç olarak gördükleri ve bu açıdan toplumsal baskı altında tutuldukları yerlerde kısırlık, büyük bir kişisel trajedi olabilmektedir” (Ramazanoğlu, 1998: 109). Fatma tarafından dile getirilen “Kocanın en kötüsü hiç olmayanından daha iyidir” bu trajediyi oldukça çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Fatma’da aile dışında kendisine yer bulamamakta -ailesi, kocası olmayan bir kadını-kendisini eksik görmektedir.

Koca, karısına doğurmasını buyurmakta, çocuklarının olamamasının fiziksel olarak kimden kaynaklandığından bağımsız olarak kadın doğuramadığında cezalandırılmakta ve ‘normal aile’ dışına itilmektedir. Doğurgan olamayan kadın ‘normal aile’ye bir tehdit gibi gösterilmektedir.

Fatma evinin kadını değildir ve bunun çok önemli bir ‘eksiklik durumu’ olduğunu vurgulamaktadır. “Geçinmek de neymiş kadın kısmı katlanacak kocasının çilesine, kitap böyle yazıyor. Katlanmazsa bana döner Allah göstermesin yaşlılığında el kapılarında sürünür ah gençlik insan bunu vaktiyle bilse.” Özbay (1982) kadınlar arası statü farklılaşmasında kadınlar için yaşanabilecek en kötü durumun evkadını olamamak olduğunu vurgulamaktadır. Çalıştığı evden başka bir evi olmayan hizmetçiler ise evkadını değillerdir. Kadınlar arasında bundan daha düşük bir statü yoktur. Bu anlamda evkadını olmamak düşük statülü evkadını olmaktan daha kötüdür (Özbay, 1982: 222).

Aile ideolojisi “ev halkı ve akrabalık yapılarını yalnızca şu anda varolan şeyler olarak değil, aynı zamanda her yerde doğal, normal ve arzulanır şeyler olarak” (Beechey, 1985 aktaran Ramazanoğlu, 1998: 198) sunarak; kadınları yaşamlarının büyük bir kısmını ev içinde geçecek varlıklar olarak tanımlar. ‘Kadının yeri evidir’ vurgulaması ise “kadınların

kamusal örgütler yerine kendi ailelerine ve akrabalık gruplarına bağlılıklarını teşvik eder ve diğer kadınlarla ortak çıkarlarının bilincine varmalarını zorlaştırır.” (Ramazanoğlu, 1998: 200). Bu bağlamda ‘normal’ ve ‘normal olmayan’ tanımlamaları kadınları bölen bir rol oynamaktadır.

**Cinsellik:** “*Bizi birbirimize iten öyle bir kuvvet var ki ikimizde onun elinde oyuncağa benziyoruz...*”\*

Aile ideolojisinin ‘normal’ ve ‘normal-dışı’ tanımlamalarında cinsellik önemli bir rol oynamakta ve kadınları bölen bir işlevi yerine getirmektedir. Kadınların cinselliğe nasıl baktıkları ve nasıl yaşadıkları bu bölünmenin temelini oluşturmaktadır.

Ataerkil toplumsal yapı gereği ‘itaatkâr kadın’ evlilik sözleşmesi ile cinselliği tamamen kontrol altına alınmıştır/vermiştir. ‘İtaatkâr kadın’ hem cinselliği yaşayışı hem de dış görünüşleri itibariyle ‘iffetli’ olan kadındır. Kamusal alanda kadının cinsel kimliği neredeyse görünmezdir. Cinselliği üzerindeki bu denetime rağmen erkeğin evine bağlanmasını, dışarı gitmesini engelleyecek olan yine ‘itaatkâr kadın’dır.

Gurbet Kuşları’ndaki Fatma sevgilisi ile buluşmaya giderken evden Fatma olarak çıkar, komşusunun evinde kıyafetlerini değiştirir, makyaj yapar ve Fatoş olarak mahallenin sınırları dışına çıkar. Eve döndüğünde tekrar ‘Fatma’ olur. Bu anlamda mahalleyi ev ile tanımlanan özel alanın daha geniş bir biçimi olarak düşünmek mümkündür. Mahalle “Kentten gelen tehditler karşısında özel alanın ‘koruyuculuğu’nu üstlenir ve bu açıdan ‘yabancılar’ın olduğu kent yaşamının özel alanı konumundadır” (Savran, 2004: 119). Tam da bu nedendir ki sevgilisi onu evine bırakırken mahalle sınırında arabadan iner. Fatma’nın bedeni ve cinselliği üzerindeki denetim sadece ailesi tarafından değil aynı zamanda mahalleli tarafından da gerçekleştirilmektedir. Fatma sadece ailenin değil mahallenin de namusudur.

Tam olarak ‘femme fatal’ bir kişiliğe ve dış görünüşe sahip olan ‘bağımsız kadın’ cinselliğini daha açık yaşar, tutkularını göstermekten kaçınmaz. Bir aile kurumu içinde yer almadığı için kiminle, nasıl cinsellik yaşayacağı konusunda baba ya da kocanın denetimine tabii değildir. Kadın kimliğini daha belirgin yaşar, bedenini cinselliğini gizleyecek biçimde kapatmaz. Gurbet Kuşları’nda konsomatris olarak çalışan Seval, sevgilisi Murat’ın uyguladığı sözlü ve fiziksel şiddetten sonra üzerini değiştirerek basma geceliğini giyer, böylelikle konsomatris kimliğini evin dışında bırakmış olur. Seval’e basma gecelik giydirerek cinselliğini de kontrol altına almış olur.

---

\* Gülşen, Kırık Hayatlar filminden.

Kadın olarak radikal, kötü, entrikacı ve yuva yıkan olarak gösterilir ve ‘normal aile’ye tehdit olarak algılanır. ‘İtaatkâr kadın’lara ataerkil kurallara uymadıkları durumda başlarına gelebilecek kötü örnek olarak gösterilir. Gurbet Kuşları’nda konsomatris olan ‘Erengillerin Naciye’, evin kızı Fatma’ya sürekli kötü örnek olarak gösterilir ve onun gibi olmaması için şiddet uygulanır. Evlenme vaadiyle sevgilisi tarafından kandırılan ve bekâretini kaybeden Fatma artık ‘itaatkâr’ bir kadın değildir. ‘itaatkâr kadın’lar için tanımlanan mekânın dışına çıkmış evin eşliğinden ötesine geçmiştir. Bu durumda önünde iki seçenek vardır ya ‘bağımsız kadın’lar dünyasına dâhil olacaktır ya da intihar edecektir. Fatma önce fahişe olur daha sonra ağabeyleri onu bulunca intihar eder.

**Namus:** “*Namus, sadakat o kadına hikâye o bunlarsız da mutlu olacağını sanıyor*”.\*

Ailenin şeref ve namusu kadınların cinselliği üzerinden verilmektedir. Bu anlamda bütün aile, kadınların cinselliğinin denetlenmesinden, özellikle de bekâretinden sorumludur. Erkeğin namusu ise doğrudan doğruya erkeğin kendisiyle, erkek olma durumuyla ilgilidir ve düzgün bir işte çalışma ve alın teri ile para kazanma biçiminde verilir.

Gecelerin Ötesi (1960) filminde Tahsin namuslu işler yaparak, alının teriyle para kazanan bir erkektir. Nişanlısı Sema, evlenmekten başka beklentisi olmayan bir ‘itaatkar’ bir evkızıdır. Kadınların cinselliği üzerinden tanımlanan ‘namus’ ile erkeğin onuru arasında kurulan bağ çok belirgin bir şekilde verilmektedir filmde. nikah günleri kesinleştiğinde Sema, Tahsin’i iki katlı ahşap evlerinin penceresine götürür ve şöyle der:

Sema: Artık İstanbul’un ışıklarına yalnız bakmayacağım, sen olacaksın yanımda. Senin olmadığın zamanlarda bu pencenin önünde hep bu ışıklara baktım. Onlarda sevinç, zenginlik, mutluluk vardı. Çoğu geceler, bir daha dönmek üzere o ışıklara gitmek istedim. Biliyor musun, Üsküdar’ın kızlarını pervanelere benzetirler, hani ışığa koşup sonra da yanıp ölen pervanelere.

Tahsin: Bunların hepsi geçti; artık ben varım yanımda.

‘İstanbul’un ışıkları’, baştan çıkarıcı ve güvenilmezdir. Sema’yı namuslu yapan İstanbul’un ışıklarına sadece ‘pencereden’ bakmış olmasıdır. Ailenin/hananın içinde yaşadığı ev sadece mekansal olarak değil, sembolik olarak da kadın cinselliğinin denetlendiği ve sınırlandırıldığı bir yerdir. Bu sınırlama, tanımı gereği, neyin ‘dışarısı’ olduğunu da gösterir: Dışarısı, ‘İstanbul’un ışıkları’dır ve o ışıklara giden ‘Sevim’ gibi kadınlar orada yaşar. Mesleğinin şarkıcı olduğunu tahmin ettiğimiz fakat filmde hiç çalışırken görmediğimiz ‘bağımsız kadın’ Sevim erkeklerle birlikte pavyona gider, taksiye biner ya da sokakta yürür. Evin dışında daha çok dışarıda, kamusal alanda yer alır. Kendi cinselliği üzerinde herhangi bir denetime ya da sınırlamaya tabi görünmez. Sevim’i

\* Kriko, Hızlı Yaşayanlar filminden.

‘dışarı’ yapan şey, tam olarak, bu denetlenemeyen cinselliğidir. Namus Sema ve Sevim üzerinde kurulan karşıtlığın temelini oluşturur.

Kandiyoti (1997: 73) “kadınların cinselliklerini denetleme işinin kadınların kendilerine ait olmadığı”na dikkat çeker. Özellikle gecekondu mahalleri düşünüldüğünde, mahallede oturan akraba ve komşuların kadın üzerinde kurduğu denetleme mekanizması çok önemlidir. Bir mekân olarak mahalle, kadınları hem ‘yabancı’ dış dünyadan ayırarak onu koruyan, hem de bu durumdan dolayı kadının kiminle, ne konuştuğu nasıl giyindiği konusunda denetim mekanizması oluşturan ilişki ağıdır aynı zamanda. Böylece kadının namusu, bütün mahallenin gözetim ve kontrolü altında olan bir sorun hale gelir. Bu anlamda dedikodu, kadınların ve ailelerinin en çok korktukları şeydir. (Savran, 2004: 119). Dedikodu aslında kadınların namusunun sadece kocası ya da babası tarafından değil daha geniş bir topluluk tarafından denetlenmesi anlamına gelmektedir. Ataerkillik, sadece aile içinde işleyen bir mekanizma değildir, benzer biçimlerde bütün toplumsal yapılarda kendini göstermektedir.

**Burjuva-İşçi Sınıfı Aile Karşılaştırması:** “İnsan zengin olunca zemzemle mi yikanacak sanki insanoğlunun mayası neyse odur”. \*

Toplumsal gerçekçi sinemada aile kurumunun kendisi eleştirilmez ama aile ilişkilerinin eleştirildiği durumlar sadece burjuva aileler için geçerlidir. Burjuva ailelerde geleneksel bağlar ve değerler yoktur ve geleneksel aile yapısında görülen otorite yapısı çatlamıştır (Abisel, 1994: 74). Sonradan görme aileler bile burjuva aileler kadar kötü gösterilmez.

Burjuva sınıfında ‘normal aile’ normuna uygun bir aile yoktur; üst-sınıfın içinde bulunduğu ahlaki yozlaşma içinde bu norm, beklenen bir durum olarak görünmez zaten. Filmin sınıfsal eleştirisi üst sınıf-alt sınıf aile yapısının karşılaştırması aracılığıyla kurulmaktadır. Dolayısıyla, sınıf eleştirisi, bir yandan kadının varolan konumu pekiştirmekte, bir yandan da ‘aile ideolojisi’ni yeniden üretmektedir. Suçlular Aramızda filminde hırsızlık yaparak hayatını sürdüren Yusuf’un ailesi filmde somut olarak çok az yer almasına rağmen ‘aile ideolojisi’ni temsil etmesi anlamında başından sonuna kadar oradadır. Yusuf’un karısının “tamam hırsızdı ama evimin direğiymiş” açıklaması bu ideolojiyi pekiştirmektedir.

Suçlular Aramızda filminde burjuva sınıfı ahlaki olarak yozlaşmıştır; hırsızlık, cinayet, aldatma burjuva sınıfının yaşam biçimine ait unsurlardır. Alt sınıf ise mülkiyete sahip olmak için değil, beslenme, barınma ve sağlık gibi en temel ihtiyaçlarını gidermek için, yani yaşamını yeniden üretebilmek için hırsızlık yapar; bu nedenle yaptıkları gayri ahlaki olarak değerlendirilmez. Bu karşılaştırmanın kendisi filmde üst sınıfın karikatürize

---

\* Artin Usta, Suçlular Aramızda filminden.

edilerek verilmesiyle iyice pekiştirilmektedir. Burada zümrüt gerdanlık da önemli bir işleve sahiptir. İzleyici olarak bizler film boyunca “bu kadar da olmaz” diyerek filmi seyrediyoruz. Kayınpeder gelinine, koca sevgilisine sahte gerdanlık hediye eder; oğul babasından para çalar, onu dolandırmaya çalışır; koca gerdanlık için cinayetler işler.

Namus kavramı da burjuva ailelerde farklı işlemektedir. Acı Hayat filminde kızkardeşinin namusunu temizlemek isteyen Ender babası tarafından “sakın ha skandal çıkarma, ticari itibarım mahvolur” diyerek engellenir.

Acı Hayat filminde Nermin bir yandan yoksul olan sevdiği adamla evlenmek istemekte diğer yandan da manikürcü olarak çalıştığı kuaföre gelen zengin kadınlar gibi bir yaşam sürmek istemektedir. Nişanlısına “Bütün hayatım boyunca nefret ettim paradan ama şimdi onun kudretine inanıyorum, bizi bile birbirimize düşürdü”der. Annesinin zengin bir erkekle evlenmesi öğütlerinden etkilenir. Tanıştığı zengin erkek ve sevdiği erkek arasında bir seçim yapması gerektiğini anlar. Zenginliği seçer ama bu seçim filmin sonunda onun intihar etmesine neden olur. Böylece zenginliğin (paranın) insani değerleri yok ettiği, herşey gibi insanı da para ile alınıp satılabilir bir nesne-meta haline getirmesiyle sınıfsal ahlak anlayışının nasıl farklılaştığına dikkat çekilir

Acı Hayat ve Suçlular Aramızda filmlerinde zenginliğin kültürel bir eleştirisi yapılmıştır. Bir başka deyişle sınıfsal ilişkileri ahlaki terimlerle resmetmiş, sınıfları siyasi, iktisadi, toplumsal dinamiklere sahip kategoriler olarak değil, ahlaki karşıtıklara dayalı ‘yaşam stilleri’ olarak el alınmıştır. Sınıfsal farklılıklar, kültürel farklılıklar olarak sunulur. Üst sınıfın ayırt edici özellikleri olarak Batı’nın sanatsal ve kültürel değerlerinin taşıyıcısı izlenimi verilmektedir.

İyi-kötü ahlaklı-ahlaksız karşıtıklarıyla gösterilen sınıf ayrımı dönemin toplumsal gerçekçi sinemasının yansıttığı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınıfsal ayrımın cinsiyetçi bir içerik taşıdığı, bu tanımlamaların kadın ve aile üzerinden kurgulandığı görülmektedir. “Orta halli aile kızları hep zengin erkek hayali kurar. Ben hayalimi gerçekleştirdim ama şimdi insanca bir sevgi uğruna hasır üstünde yatmaya razıyım.”\* (Demet, Suçlular Aramızda)

**Sonuç:** “Evlendikten sonra ben seni çalıştırmam Nermin, hergün o kadar erkek arasına sokamam seni.”\*\*

Ecevit (1991) aile ideolojisinin işaret ettiği aile yaşamı ile gerçekte yaşanan aile yaşamı arasındaki uçuruma dikkat çeker. ‘Normal/ideal’ diye tanımlayabileceğimiz bu

\* Demet, Suçlular Aramızda filminden.

\*\* Mehmet, Acı Hayat filminden.

aile toplumda yaşayan bireyler için bir model oluşturur. Gerçekte yaşanan aile ilişkileri ile bu ‘normal/ideal aile’ modeli arasındaki farklılık aile ideolojisinin devamlılığını sağlar aynı zamanda. Ecevit’e göre “bireyler normal olmadıklarından, doğal ve ‘normal’ olmanın dışına çıkmış olmaktan dolayı kendilerini suçlar, en azından rahatsızlık duyarlar. Bu durumda aile ideolojisi işlevini yerine getirmiş, bireyler üzerinde sosyal kontrolü sağlamış olur. Aile ideolojisinin bu gücünü devlet ve din gibi diğer kurumlar da destekler” (Ecevit, Y. 1991: 10).

Toplumsal gerçekçi filmlerde bu sosyal kontrol iki türlü sağlanmaktadır. Birincisi aile ideolojisi modeline uymayan kadınların sürekli ‘bağımsız kadın’ olma tehdidi altında yaşamaları ile verilir. Bununla bağlantılı olarak bu tehdidin yeterli olmadığı durumlarda kadınlar kaza ya da intihar sonucunda hayatlarını yitirirler. Filmlerde konu ne olursa olsun ailenin çözülüşü ve yeniden bir araya gelişi kadınların yaşadıkları bu son üzerinden tanımlanır.

Aile ideolojisi iki yolla üretilir: ‘bağımsız kadınlar’ın varlığı ve burjuva üst sınıf aile eleştirisi. Ataerkil sistem içinde aile ideolojisi kadınları parçalamaktadır (Ramazanoğlu, 1998). Öncelikle toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü ve bununla ilişkili olarak belirginleşen mekânsal ayırım nedeniyle kadını eviçi alanda varetmektedir. Kadın dışarıda ücretli bir işte istihdam ediliyor olsa bile evinin kadını olarak eviçinde yapılan her türlü işten ve hane içinde yaşayanların bakımından sorumludur. Eviçi emeğini gerçekleştiriyor olması yanı sıra anne olmak durumundadır. Anne olmak kadının statüsünü belirleyen en önemli faktördür. Bütün bunlara ek olarak; yani evkadını, eş ve anne olmasının yanında en önemli özelliği “iffetli” olmaktır.

‘İtaatkâr kadınlar’ tanımlanan aile modeli ve ev içinde yer alırken, bu tanımın dışında yer alan ‘bağımsız kadınlar’ bazen aile için bir tehdit olarak gösterilmiş, bazen de aileyi meşrulaştırmak için kötü örnek olarak kullanılmışlar. İffetli kadınların tersine bu kadınlar ya yalnız yaşamaktadır ya da içinde buldukları aile ilişkileri “normal aile” modeline uymamaktadır. Aile içinde yer alan ‘itaatkâr kadınlar’la tam bir zıtlık içinde resmedilen bu kadınların tek amacı mutlu aileyi yıkmak ve orada kendilerine bir yer bulmaktır. “Yuva yıkan” bu kadınlar filmlerin sonunda bir şekilde cezalandırılırlar. Bu rolü benimsemeyen ve aile içinde yer almayan kadınların yapabilecekleri tek şey bedenlerini satarak varlıklarını sürdürmektir. Fakat onların kaderi de çoğunlukla aynıdır. Abisel’in “Mutsuz sonlu filmlerde bile doğru olan kazanır, “temiz” ilişkiler yüceltilir.” (1994:73) şeklinde ifade ettiği gibi aile dışında yer alan kadınlar filmlerin sonunda ya intihar ederler ya da kazayla hayatları son bulur ve aile bütünlüğü yeniden sağlanmış olur.

Toplumsal gerçekçi sinemanın bir özelliği karakterleri kendi toplumsal bağlamları ve toplumsal ilişkiler ağı içinde vermesidir. Filmlerdeki ‘bağımsız kadın’lar herhangi



bir toplumsal bağlam ve toplumsal ilişki ağı içinde verilmezler. ‘Bağımsız kadın’ evin dışında, erkeğin kamusal alanda kurduğu özel hayatında yer alırlar. Bundan dolayı erkekler dünyasında, kamusal alanın bir parçasıdır. Dolayısıyla bu kadınların aile ideolojisi ve ataerkilliği güçlü kılmak için araçsal olarak kullanıldıkları iddia edilebilir.

‘İtaatkâr kadın’, evkadını ve ücretli işgücüne dâhil olması fark etmeksizin, sınıfsal konumu ne olursa olsun, ataerkil toplumsal düzen içinde nasıl davranması gerektiğini öğrenmiş ve kabul etmiş kadındır. Sonuçlarının farkında oldukları sürece evin kapısının eşliğinden dışarıya çıkmaya teşebbüs etmezler. Dışarıda onları bekleyen iki seçenek vardır: ölüm ya da fahişe olmak.

Kadınlar ataerkil kurallara uymadıkları, uymaya zorlandıkları durumda şiddete maruz kalırlar. Sınıfsal konumları şiddete maruz kalmalarında önemli bir değişkenlik arz etmez. Bir başka deyişle şiddet kadınların kamusal alana çıkmasını, ücretli işgücüne ulaşmasını engellemek, cinselliğini kontrol etmek amacıyla uygulanır ve oldukça yaygındır ve meşru görülür. Dolayısıyla şiddet aslında kadının ikincil konumunun bir parçasıdır. Şiddet yalnızca şiddete maruz kalan kadınları değil, ‘şiddete uğrama korkusu’ ile diğer kadınları, yaşamlarını ve davranışlarını da son derece güçlü bir şekilde kontrol ederek aktivitelerini sınırlandırır.

**Toplumsal Gerçekçi Sinema İçinde Yer Alan Filmler Ve Yönetmenleri** (Özturan (1964) aktaran Scognamillo, 1998a), Refiğ (1971), Kayalı (1994), Yaylagül (2004

- Gecelerin Ötesi, 1960, Metin Erksan
- Yılanların Öcü, 1961, Metin Erksan
- Otobüs Yolcuları (1961), Ertem Göreç
- Acı Hayat, 1962, Metin Erksan
- Şehirdeki Yabancı, 1962, Halit Refiğ
- Üç Tekerlekli Bisiklet, 1962, Lütfi Akad
- Susuz Yaz, 1963, Metin Erksan
- Şafak Bekçileri, 1963, Halit Refiğ
- Duvarların Ötesi, 1964, Nevzat Pesen
- Gurbet Kuşları, 1964, Halit Refiğ
- Hızlı Yaşayanlar, 1964, Nevzat Pesen
- Karanlıkta Uyananlar, 1964, Ertem Göreç

Keşanlı Ali Destanı, 1964, Atıf Yılmaz

Kızgın Delikanlı, 1964

Suçlular Aramızda, 1964, Metin Erksan

Kırık Hayatlar, 1965, Halit Refiğ

## KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge Yayınevi.

Abbott, P. & Wallace, C., (1997). An Introduction to Sociology: Feminist Perspectives. London: Routledge.

Acar-Savran, G. (2004). Beden Emek Tarih. İstanbul: Kanat Kitap.

Barrett, M. (1988). Women's Oppression Today: The Marksist/Feminist Encounter. London: Verso.

Burke, P. (2003) Tarihin Görgü Tanıkları, (trans. Z. Yelçe), İstanbul: Kitap Yayınevi.

Daldal, A. (2005) 1960 Darbesi Ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul: Homer.

Ferro, M. (1995) Sinema ve Tarih, (çev. T. Ilgaz & H. Tufan), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Ecevit, Y. (1985). "Üretim ve Yeniden Üretim Sürecinde Ücretli Kadın Emeği", Yapıt. Sayı 9, Şubat/Mart s.72-93.

Ecevit, Y. (1991). "Aile, Kadın ve Devlet İlişkilerinin Değerlendirilmesinde Klasik ve Yeni Yaklaşımlar", *Değişen Dünyada Birey-Aile-Toplum Seminerine Sunulan Tebliğ*, İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, 17-18 Mayıs, İstanbul.

Gittins, G. (1991). Aile Sorguluyor. Çev. Tuna Erdem. Pencere Yayınları: İstanbul.

Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi, Ankara: Ayyıldız Yayınları.

Özbay, F. (1982). "Evadınları", *Ekonomik Yaklaşım*. 3(7): 209-225.

Ramazanoğlu, C. (1998). Feminizmin ve Ezilmenin Çelişkileri. Çev. M. Bayatlı. İstanbul: Pencere Yayınları.

Refiğ, Halit. (1971). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Hareket Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yaylagül, L. (2004). "1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları", in *Sinemada Anlatı ve Türler*. F. D. Küçük Kurt & Ahmet Gürata (der.) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.

## **TÜRKİYE’DE 1960’LARDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMADA AİLE İDEOLOJİSİ: “Kocanın En Kötüsü Hiç Olmayanından Daha İyidir”**

Aile ideolojisi bir kurgu olarak ‘normal’ ailenin nasıl olması gerektiğini tanımlamakta ve bunu yaparken de kadının yerinin özel alan olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, kadınlar arasında da bir ayırım yaparak aile kurumu içinde yer almayan kadınları aileye bir tehdit olarak göstermektedir. Bu çalışmanın temel amacı, Türkiye’de 1960-65 döneminde üretilen toplumsal gerçekçi sinema akımından seçilen örnek filmler analiz ederek, bu filmlerde aile kurumunun yaşadığı kriz ve krizin çözülmeye çalışılması sürecinde ataerkilliğin nasıl meşrulaştırıldığı anlamaktır. Aile ideolojisi filmlerde ‘itaatkâr kadın’ ve ‘bağımsız kadın’ temsilleriyle ve burjuva aile eleştirisi ile yeniden üretilmektedir. Cinsiyete dayalı işbölümü, annelik ve namus kavramları çerçevesinde aile ideolojisi ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Aile İdeolojisi, Ataerkillik, Toplumsal Gerçekçi Sinema.

## **IDEOLOGY OF FAMILY in SOCIAL REALIST CINEMA DURING 1960’s in TURKEY: “The Worst Husband is Better Than Nothing”**

In this context, ideology of family, as a construction, identifies both what is “normal” family and also defines women’s position in private sphere. In addition to that the ideology of family makes a distinction among women and identifies “independent” women who has no family bonds as a threat to the institution of family. The main aim of this study is to understand the crises of family and how patriarchy is legitimised in the process of solution of crisis by analysing some examples of social realist cinema, which produced during the years between 1960 and 1965 in Turkey. Ideology of family has been reproduced by the representation of ‘tamed woman’ and ‘independent woman’ and the critics of bourgeoisie family. Sexual division of labour, motherhood, sexuality, and honour are used in order to understand patriarchy and ideology of family.

**Keywords:** Ideology of Family, Patriarchy, Social Realist Cinema.

# HAÇLI SEFERLERİNİN DOĞU HİRİSTİYANLIĞI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ\*

**Philip K. Hitti**

**Çeviren: S. Haluk Kortel\*\***

**H**açlı Seferleri adı verilen bu ilginç Ortaçağ askerî harekâtı, şaşırtıcı olaylar yönünden verimli, ilgili taraflara yararlı sonuçlar sağlamak bakımından ise verimsiz oldu. Olayın başlıca tarafları olan -Batılı Hıristiyanlar ve Doğulu Müslümanlar- bilançolarının kâr hanesine birkaç madde kaydedebildiler, ancak bunlar sayısız can, mal kaybı ve ruhsal hayata verdiği zarar ile karşılaştırıldığında hiç de yeterli değildir.

Maddî yönden, Avrupalılar kısa bir süre için de olsa yeni topraklar ele geçirdiler, ticarî açıdan pazarlarını genişlettiler, yiyecek ve kumaş yönünden yeni zevkler keşfettiler ve o zamana

\* "The impact of the Crusades on Eastern Christianity", *Medieval and Middle Eastern Studies in Honor of Aziz Suryal Atiya*, (ed. Sami A. Hanna), Leiden 1972, s. 211-217.

\*\* Akdeniz Üniversitesi, Öğretim Üyesi

kadar bilinmeyen tarım ve sanayi ürünlerini kendi ülkelerine getirdiler. İlk Frank fetihlerini (1097-1144) kolaylaştıracak biçimde Selçuklu Türkleri, Sünnî Arap emîrleri ile muhalif Şiiiler şeklinde bölünmüş olan Müslümanlar, İslâm'ın ilk zamanlarındaki ruhun dirilişine şahit oldular ve yeni bir siyasî birlik dönemine girdiler. Bu hareket İslâm kroniklerine göre en büyük ve en cesur kahraman, Salâhaddîn Eyyübî'nin (ölm. 1193) yaşamı ve başarıları ile doruğa çıktı. Ancak olayla ilgisi olan üçüncü grup, bu mücadeleden hiçbir şekilde sorumlu olmayan Suriye ve Mısır Hıristiyanları'nın bilançolarının kazanç hanesi neredeyse boş kaldı. Haçlı Seferleri onları hayal kırıklığına uğrattı ve güçsüz düşürdü; olumsuz sonuçları onların büyük bir bölümünü yok etti. Ne gariptir ki, başlangıçta Hıristiyan dünyasını savunmak arzusuyla doğan bu macera, Hıristiyanlığın doğu kanadını neredeyse yok etme noktasına geldi. Bu Hıristiyan karşıtı duyguların izleri henüz hatıralardan silinmiş değildir. (Nitekim) Suriye ve Irak'taki Fransız ve İngiliz mandalarına karşı ve Mısır ve Süveyş üzerine yapılan İngiliz-Fransız hücumuna karşı (mücadele için) Haçlı seferleri dönemindeki ruh yirminci yüzyılın ortalarına kadar canlı tutuldu.

Haçlı Seferlerinin geçmişe yönelik zararlı etkileri de oldu. Haçlı Seferlerinden önceki iki yüzyıl, Hıristiyan Avrupa ile Müslüman Asya arasında klâsik ve pozitif bilimlerin girişimcileri ve bilimsel alış verişi sağlayan irtibat memurları olarak görev yapmış olan Suriyeli Hıristiyanlar, artık işe yararlılıklarının sona erdiğini anladılar. Bu Hıristiyanların aracılığı sayesinde onların Müslüman komşuları, eski Yunan ve Roma'nın mirasını ortaya çıkarmışlardı. 13. yüzyılın sonunda Haçlı Seferleri oyunun son perdesinin indirilmesi, bu kültürel alış veriş kaynağının önüne set çekti.

Lübnan ve Filistin dahil olmak üzere geniş bir coğrafyayı ifade eden Suriye'de Hıristiyan azınlıkların toplamı, nüfusun çoğunluğuna ulaşmış olmalıdır. Şehirlerdeki nüfus, ekseriyetle Müslüman idi. Kuzey Suriye ve Kilikya Çukurova bölgesi'da güçlü olanlar Gregoryen Ermeni, Kuzey Suriyeli (Süryani) ve Ortodoks Grek (Rum) unsurları idi\*. Marunîler ise kuzey Lübnan'a hakim idiler. Filistin'in nüfusunun yarısını muhtemelen Ortodoks Grekler (Rumlar) oluşturmaktaydı ve Mısır'da da Kıptiler küçük ama etkin bir azınlık meydana getirmekteydiler. Kuşkusuz her yerde idare Müslümanların elindeydi ancak, Hıristiyan hak ve sorumlulukları Kur'an ve İslâm hukukunda açıkça belirtilmiş ve genellikle bunlara uyulmuştu. Hıristiyanlar genelde ikinci sınıf vatandaş olarak kendi statülerine uyum sağladılar, fakat batıdan gelen Hıristiyan unsurun müdahalesi rahatsız edici bir faktör oldu. Haçlı askerî sınıfı onlara müttefik olarak yerli dindaşların önemini belirli bir ölçüde kabul etti ancak ruhban sınıfı bunu yapmadı. Lâtin Kilisesi'ne göre bütün Doğulu Hıristiyanlar -kâfir değilseler de- Ana Kilise (Roma) ile yeniden birleşmeleri gereken ayrılıkçılardı.

Toros Dağlarının aşılmasından sonra ve güneye doğru dönmeden önce, Haçlı ordularının güney İtalya'nın Norman (asıllı Haçlı reisi) Tankred'in komutasındaki bir müfrezesi (kolu) ana güzergâhtan ayrılarak batıya, nüfusunun çoğunluğu Gregoryen Ermeni ve Ortodoks Grek (Rum) Hıristiyanların oluşturduğu Kilikya'ya yöneltiler. Burada Tankred, Tarsus'u ele geçirdi. Aynı sırada (1098 yılı başları), müstakbel Kudüs kralı Baudouin\*\* idaresinde bir başka grup do-

\* Bk. Claude Cahen, *La Syrie du nord à l'époque des croisades*, Paris 1940, s. 190-191.

\*\* Birinci Haçlı seferi ordusu reislerinden ve Urfa Haçlı Kontluğu'nun kurucusu Baudouin du Bourg.

ğuya dönerek Ermeni bir hanedanın başkenti olan Urfa (Edessa, er-Ruhā)'nın cazibesine kapıldı. Urfa hakimi büyük Rupenyen hanedanından Toros idi. Ermeni mülteciler daha doğudaki krallıklarının Selçuklular tarafından tahribinden kaçarak batıya dağılmışlar ve Küçük Ermenistan veya Kilikya Ermenistanı'nın temelini oluşturmuşlardı. Teolojik açıdan Monofizit olmasına rağmen Gregoryen Kilisesi başlangıçta sapkın olarak değerlendirilmemişti; Ermeniler için Türkler bir numaralı, kendilerine zulmeden Bizanslılar ise iki numaralı düşman idi.

Toros, Baudouin'i büyük bir ilgiyle karşıladı, onun askerlerine bütün konukseverliğini gösterdi ve onu resmî olarak oğlu ve varisi ilan etti. Evlat edinilen Baudouin bir ay sonra babasının yerine geçti. Öteki Hıristiyan topluluklar arasında, Ermeniler, bağımsız bir geçmişin (değerli) hatıralarına, millî bir geleneğe, feodal bir yapıya ve Franklar ile anlaşma, evlilik yapabilecek ve müttefik olabilecek bir asiller sınıfına sahip olmalarıyla tek idiler. Baudouin bir Ermeni prensesi ile evlenerek önemli bir örnek oluşturdu. Birçok Ermeni prensesi\* Antakya Haçlı Prenslığı ve Kudüs Haçlı Krallığı saraylarında olmayı hayal etmekteydiler.

Lâtin (Haçlı) ordusu ilk önce karşılaştıkları yerli Hıristiyanları topraklarından mahrum ederken, Lâtin/Haçlı ruhban sınıfı da Roma Kilisesi'nin hakimiyetini tanımaları için yerli ruhban sınıfına baskı yapıyordu. Daha sonraları Edessa (Urfa) ve Kilikya'nın belli başlı piskoposları muhtemelen samimi inançlarından çok kendi çıkarları doğrultusunda hareket edip nihaî adımı attılar ve Lâtin Kilisesi ile tam birleşme yoluna gittiler. Aslında, onlardan önce bir katolik, II. Gregorios (ölm. 1105), Papa tarafından tanınmak için görüşmelerde bulunmuş ve piskoposluk hilatını almıştı\*\*. Bir ulus olarak hayatta kalmasına önderlik eden başlıca birleştirici güç kilise olan Ermeni topluluğunun içine bu suretle yıkıcı bir unsur sokulmuş oldu. Tarsus başpiskoposu Lampros'lu Nerses (öl. 1198)\*\*\*, Kilikya Ermeni Prensi II. Leon'u Katolik davasını desteklemeye ikna etti. Leon'un en büyük emeli bir krallık tacına sahip olmaktı ki, bunu Frankların himayesiyle elde etti (1198). O zaman bile bütün cemaat buna uymadı ise de, (sonuçta) yeni bir mezhep, Ermeni Katolik Kilisesi doğdu.

Kuzey Suriye'deki ana Hıristiyan unsur, Gregoryenler'den daha çok Yakubîler/Süryanîler idi. Ancak Ermeniler kuzey bölgesiyle sınırlı kalmış iken Batı Suriyeliler iç bölgelere yayılmış ve hakim durumdaydılar. Roma ve Bizans'ınkinden daha eski bir geleneğin mağrur temsilcileri olduklarından onların mesafeli bir tavır takınmak için nedenleri vardı. Konuştukları ve ibadetlerinde kullandıkları Süryanice Hz. İsa'nın kullandığı Aramî lehçesi idi; ancak Bizanslılar Süryanîlere sapkın muamelesi yapmış olduklarından, onlar artık Ermeni komşuları ile birlikte, kendi nefislerini korumak için olmasa da, kendi canlarını korumak için bir tedbir olarak Lâtinler/Haçlılar ile yakın ilişki kurma yollarını aradılar. Selçuklular, bu Hıristiyanların Kuzey Suriye'deki üstünlüğünü tanımışlardı. Onlar Antakya'da bir patrikliği ve Urfa'da bir piskoposluğu himaye ettiler. Süryanîlerin aristokrasisi yalnızca ruhban sınıfı idi ve bu sınıf ve onların haricindeki halk, bölgeye yeni gelen Ermenilere kendi Bizanslı derebeylerine gösterdikleri kadar az bir sevgi

\* William of Tyre, *A History of Deeds Done Beyond the Sea*, İng. trc. Emily Babcock and A.C. Krey, New York 1943, cilt I, 415-416, 461.

\*\* Fr. Tournebize, *Histoire politique de l'Arménie*, Paris 1900, s. 164, *Environmental Factors in Christian History*, (ed. John T. Mc Neill ve diğerleri), Chicago 1939, s. 261.

\*\*\* Lampros'lu Nerses, *Recueil des historiens: documents arméniens*, cilt I, Paris 1869, 576 vd.

beslemişlerdir. Batı Suriyelilerin de Kudüs'te bir başpiskoposları vardı. Haçlılar 1099'da şehre girdikleri sırada bu makam boştu. Başpiskopos, Selçuklular Kudüs'ü ele geçirdikleri zaman şehirden kaçmıştı. Haçlı idarecileri, bu Hıristiyanların muhtemel müttefikler olacaklarını sezince, geri dönüşünde kiliseye ait boş mülkleri başpiskoposun yetkisine bırakmakta tereddüt etmediler. Onlar, piskoposa bağlı din görevlilerinin, dîni âyinlerini yerine getirmelerine müsaade ettiler.

Antakya Yakubî patriği bilge Süryanî Mikhail (öl. 1199), Franklar'ın "dini inanç konusunda hiçbir zaman zorluk çıkarmadıklarını" bildirir\*. Ancak Frank ruhban sınıfının istenilen sonuçlara ulaşmak amacıyla, Süryanî meslektaşlarına yeterince baskı yaptıklarına inanmamız için de delil vardır (dair inandırıcı deliller vardır). Süryanî Mikhail'in halefi II. Ignatios Kudüs'e gidip(1237) Dominiken taşra idarecisi aracılığıyla Roma'ya bağlılığını bildirdi ve Papa IV. Innocentus'a itaatini yineledi\*\*. Birleşme doğal olarak daha önce Ermeniler ile yapılan birleşme gibi hoş karşılanmadı. Bu, Süryanî Katolik Kilisesi adında yeni bir grup yaratarak cemaati böldü.

Haçlılar geldiği zaman Ortodoks Grekler(Rumlar) sayıca en güçlü Hıristiyan cemaati idiler. Onlar, özellikle Antakya, Silifke ve Lâzikiye (Laodikeia, Latakia) gibi Grekler'in kurduğu Suriye'deki birçok şehirde olduğu kadar Kilikya nüfusunun da ana unsurunu oluşturmaktaydılar. Ortodoks Grekler, Bizans'ın gözdeleleri idiler. Hıristiyanların ilk akla gelen merkezlerinden Antakya, Selçuklu idaresinde dahi Ortodoksluğun bir kalesi olarak bu mevkiini devam ettirdi. Bizanslılar ile onların dîni âyinleri aynı idi; bundan dolayı Melkitler (melik = hükümdar, imparator yanlıları) diye anılırlardı. Bu tuhaf isim sonraları Roma Kilisesi ile birleşen o Ortodokslar'a verildi. Bütün Doğu Hıristiyan mezhepleri arasında Lâtin yayılmasına en az tepki verenler bunlardı. Yeni gelen Haçlılar Antakya'da Grek (Rum) patrikliğinin hemen yanında rakip bir Lâtin patrikliği kurdular. Onlar, kilisenin iç hiyerarşisi ve Grek dîni âdetleriyle birlikte Ortodoks Kilisesi'nin özerkliğini tanımayı teklif ettiler. Daha sonra Patrik David Lâtinler tarafından teklif edilen anlaşma şartlarını kabul etti (1240), fakat onun halefi, Papanın otoritesini reddetti. O, bu nedenle Lâtin rakibi tarafından afroz ve sürgün edildi\*\*\*. Dımaşk (Damaskos, bugünkü Şam) Suriye'deki Grek patrikliğinin yeni merkezi oldu. Geçen yüzyılın(19. Yüzyıl) sonlarından beri ise, oranın sâkinleri bölgenin Arapça konuşan yerli halkı olmuştur.

Haçlılar Kudüs'e girdikleri zaman, şehrin ileri gelen ruhban sınıfının hepsinin Selçuklu baskısından Kıbrıs'a kaçmış olduklarını gördüler. Onlar, boş kalan mülklere el koymakta ve ruhban sınıfının yerine Lâtinler'i yerleştirmede zaman kaybetmediler. Yeni kurulan Lâtin patrikliği Arapça konuşan cemaat üyeleri için belki kabul edilebilirdi ancak geri kalan Grek ruhban sınıfı bunu kabul edilmesi güç buldular. Franklar, Kutsal Mezar Kilisesi'ndeki Lâtin olmayan bütün dîni âyinleri kaldırdılar. Grek sunağındaki lambaların "kendiliğinden yanan" ışığı, Paskalya Yortusu'ndan bir önceki cumartesi gecesi Tanrı'nın gazabının mutlak bir işareti olarak söndü. Grek ruhban sınıfı Salâhaddîn Eyyûbî'nin Haçlılar'a karşı zafer kazanması için duâ ettiler ve o, 1187'de bunu başardığında Grek patrikliğini bütün mülkleriyle sahiplerine iade etti. Kutsal Mezar sunağındaki lambalar yeniden "kendiliklerinden" ışık yaymaya başladılar. O patriklik,

\* Michel le Syrien, *Chronique*, yay. J.B. Chabot, cilt III, Paris 1903, 222.

\*\* E.Rey, "Les dignitaires de la principaté d'Antioche", *Revue de l'Orient Latin*, VIII (Paris 1900-1901), 155.

\*\*\* Daha geniş bilgi için bk. Steven Runciman, *A History of the Crusades*, Cambridge 1954, cilt III, 281.

Greke konuşan din görevlileri ile Kutsal Şehir (Kudüs)'deki varlığını bugüne kadar devam ettirmiştir.

Bölgedeki çeşitli Hıristiyan mezhepleri arasında Marunîler sayıları ve yerleşim alanları bakımından sınırlı bir azınlık idiler. Marunîler, 5. yüzyılda Kuzey Suriye'de bir mezhep olarak ortaya çıkarak, aynı dili konuşup yazan fakat Kristolojik görüşler yönünden onlardan farklı olan komşu Yakubîler tarafından yerlerinden çıkarıldılar. Bu mezhep üyeleri Kuzey Lübnan dağıının müstahkem yerlerine sığındılar ve vahşi bir çevrede hayatta kalma mücadelesi sorunuyla karşı karşıya bir milliyet duygusu geliştirdiler. Ovanın azınlığını oluşturan bu topluluk dağlık bölgenin en kalabalık ve birbirlerine en bağlı Hıristiyan cemaati haline geldi.

Bizanslılar, Marunîler'e kendi Müslüman komşularına gösterdikleri müsamahadan daha fazlasını göstermediler. Haçlı tarihçisi William of Tyre (Guillaume de Tyr)\*, sayıları 40.000'i bulan ve Monothelitizm'i benimseyen Marunîler'in 1180'de sapkınlığı reddettiklerini ve Katolik Kilisesi'ne yeniden bağlandıklarını iddia eder. Ancak Marunîlik taraftarları, sapkınlık suçlamalarını sürekli olarak reddettiler\*\*. Onlar kendilerinin Papa'nın otoritesini tanımakla birlikte kendi âyin ve âdetlerini muhafaza eden doğru kiliseleri mensupları (Uniat'lar) olduklarını düşünmediler. Yine de kuşku yok ki, Roma ile Lübnan Millî Kilisesi arasında uzlaşma, Haçlı seferleri zamanında başladı ve 1736'da birleşme ile sonuçlandı.

Haçlı kalabalığı Lübnan sahili boyunca bitkin bir şekilde ilerlerken bu Hıristiyan dağlılarla ilk temas sağlandı. Onlar, birbirlerini doğal müttefikler olarak kabul ettiler. Marunîler, Haçlılar'a çok gerekli olan rehberleri ve erzakı temin ettiler ve daha sonra Kudüs Haçlı (Lâtin) Krallığı'nı savaş meydanlarında kendini ispatlamış olan bir okçu birliği ile donattılar. Haçlılar da, Lâtin soylu sınıfına tanınan kanunî hakların hepsini, dinî ve sivil bütün Lâtin imtiyazlarını Marunîler'e de tanıdılar\*\*\*. Günümüze kadar devam eden Frank-Lübnanlı geleneksel dostluğu işte böyle başladı. Fakat Marunîler, aşağıda göreceğimiz gibi, Haçlılar ile ilişkilerinin bedelini pahalıya ödemek zorunda kaldılar.

Mısır, Hıristiyanlık çağının ilk dört asrında Roma'dan sonra ikinci derecede rol oynayan İskenderiye'de bir Grek Hıristiyan Kilisesi'ne sahip olacak kadar şanslı idi. O kilisenin babaları arasında yaklaşık olarak 200 yılında, sözlü öğretim yapan dinî bir okul kuran Clementus da vardı. Onun öğrencisi ve halefi Origen'in idaresinde ayrı bir saygınlık elde eden bu okulun başına daha sonra Arianizm'e karşı mücadelesi dolayısıyla Ortodoksluğun babası unvanını kazanan Athanasios (öl. 373) geçti.

Ama yerli kilise, konuşma dili ve ibâdetleri açısından Kıptî idi. Kristolojisi (İsa ile ilgili öğretisi) ise, Suriye kilisesinde olduğu gibi Monofizit idi. Müslümanlar, Mısır'ı ele geçirdikleri zaman (640), Kıptîlerin piskoposunun kendi cemaatine direniş göstermemeleri talimatını verdiğini İbn Abdülhakem'den\*\*\*\* öğreniyoruz. Bunun sebebini tahmin etmek güç değildir. Kıptîler, resmî Melkit Kilisesi tarafından dinî baskılara uğratıldılar. Dönemin Bizans İmparatoru Herakleios'un

\* *age.*, cilt II, 459.

\*\* Pierre Dib, *L'église Maronite*, Paris 1930, cilt I, 63-143.

\*\*\* René Grousset, *Histoire des Croisades*, Paris 1935, cilt II, 758.

\*\*\*\* *Fütühu Mısır*, (yay. C.C.Torrey), New Haven 1922, s. 82.



yeni bir doktrin, Monothelitizm (Tek Tanrılı İnanç)'i ilan ve Mısır'daki vekili Kyros'a Kıptîler'i buna uymaya zorlamasını emretmesi nedeniyle durum çözülmesi güç bir hale geldi. Kyros, daha sonraları Kıptî geleneğine göre Hz. İsa (Mesih) düşmanı olarak kabul edildi. Fransa kralı IX. Louis 1249'da Dimyat (Damietta)'ta karaya çıktığı zaman bölge yerlileri Kıptîler onu içtenlikle karşıladılar ancak Franklar, onlara Bizanslılardan daha iyi davranmadılar. Haçlılar (Lâtinler)'a göre Kıptîler sadece doğru inanca döndürülmeleri gereken muhaliflerdi. 1365'te İskenderiye'yi hedef alan bir Haçlı seferi sırasında şehir geçici olarak ele geçirildi, Kıptîler ve Müslümanlar ayırım yapılmadan yağmaya uğratıldılar.

Eğer Kıptî Kilisesi, Haçlılar tarafından kuzeydeki komşuları kadar kuvvetleri kırılmış hale getirilmedilse bu aslında bulunduğu ülke Mısır'ın Suriye kadar olayların içinde yer almamasından idi.

Bu Doğu-Batı dramasında -daha doğrusu trajedisinde- son bölümün perdesi indirilmeden önce, Mısır ve Suriye'nin hâkimi olan Memlûk sultanları, yalnızca yerli Hıristiyanlar'a karşı değil, mezhep ayrılığı güden Müslüman azınlıklara karşı da misilleme politikalarına başlamışlardı. Bu azınlıklar bazen düşmanları Memlûklar ile işbirliği yapmışlar, bazen de onları içtenlikle desteklememişlerdi. Bazı Sünnî Müslüman şehirleri ve Arap kabileleri bile zaman zaman Haçlılar (Lâtinler)dan yardım istemişler ve Haçlı devletleriyle ittifaklar yapmışlardı\*. Haçlı (Lâtin) devletlerinin askerî birlikleri arasında Türkopol (Türklerin, Müslümanların oğulları) adı verilen bir süvari birliği de vardı.

Nefret edilen düşmanın geri dönmesinden korkuya kapılan, Memlûklar, misilleme siyasetleri uyarınca, her yeri yakıp yıkmaya politikası izlediler. Bütün Filistin-Lübnan sahili boyunca uzanan kaleler yerle bir edildi ve ahalileri sürüldü. Bu seferlerin kahramanı Baybars (öl. 1277) idi. O, Nusayrîleri (Lâzikiye bölgesi Alevîleri) köylerinde camiler inşa etmeye zorladı. Lübnan Dürzîlerine ise Sünnî öğretiyi ve âdetlerine uymaları emredildi. Baybars 1266, 1273 ve 1275 yıllarında Kilikya Ermenistan'ı üzerine cezalandırıcı seferler düzenledi. Çünkü o bölgenin halkı yalnızca Franklar ile değil Moğollar ile de işbirliği yapmışlardı. Böylece Ermeni bağımsızlığı son nefesini verdi. Ermenilerin ardından Marunîler de pek çok acı çektiler. Onların binlercesi, Kıbrıs'a kaçtı. Oradaki cansız kolonileri yine de hayatta kaldı. Şifler tarafından bölüşülen Marunî bölgesi, Kisravân, 1292 ve 1306 yılları arasında üç cezalandırma seferine uğratıldı. en-Nâsır tarafından düzenlenen sonuncu sefer, bölge sakinlerini neredeyse imha etti\*\*. Bu sultan, farklı elbise giyme dahil modası geçmiş olan, zimmîler (gayri Müslim tebaa) aleyhindeki kuralları yeniden uygulamaya koydu ve bunları Mısır ve Suriye'deki bütün Hıristiyan tebaasına zorla kabul ettirdi.

Suriye ve Filistin böylece günümüze kadar sahip oldukları Sünnî Müslüman karakterine bürünmeye başladı.

\* İbnü'l-Kalânîsî, *Târîh*, (yay. H.F. Amedroz), Beyrut 1908, s. 289-290; İbd Haldûn, *Kitâbü'l-İber ve dîvânü'l-mübte-dâ ve'l-haber fî eyyâ'mi'l-Acem ve'l-Arab ve'l-Berber*, Bulak 1284, cilt VI, 7-8.

\*\* Sâlih b. Yahya, *Târîhu Beyrât*, 2. baskı, (yay. Lous Cheikho), Beyrut 1927, s. 100-101.

