

# MEDENİYET ve TOPLUM DERGİSİ

The Journal of  
Civilization and  
Society

Cilt/Volume: 4  
Sayı/Issue: 2

Aralık/December  
2020

**MEĞENİYET VE TOPLUM DERĐİSİ (METDER)**  
**Journal of Civilization and Society (JCISO)**

**Cilt/Volume: 4, Sayı / Issue: 2 (Aralık/ December 2020)**

Uluslararası Hakemli Dergi / International Peer Reviewed Journal

**Sahibi / Owner**

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Dekanlığı Adına  
On Behalf of Necmettin Erbakan University The Faculty of Social Sciences and  
Humanities  
Prof. Dr. Caner ARABACI

**Editörler/ Editor-in- Chiefs**

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Mehmet BİREKUL ( Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Fatih KALECİ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

**Editör Yardımcısı / Associate Editor**

Dr. Ruhi Can ALKIN (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

**Yayın Türü / Publication Type**

Sürelı Yayın / Periodical

**Yayın Periyodu / Publication Period**

Yılda iki kez (Haziran ve Aralık) yayımlanır/ Published bi-annual (June, December)

**Baskı Tarihi / Print Date**

Aralık / December 2020

**Yazışma Adresi / Correspondence Address**

Dere Aşıklar Mahallesi, Demeç Sokak, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve  
Beşeri Bilimler Fakültesi Dekanlığı Köyceğiz Yerleşkesi, No: 42, 4 2090,  
Meram/KONYA.

**Tel / Phone:** 0332 325 20 14

**Web:** <http://dergipark.org.tr/metder>

**E-posta / E-mail:** [medeniyetvetoplum@erbakan.edu.tr](mailto:medeniyetvetoplum@erbakan.edu.tr)

**ISSN: 2587-0092 e-ISSN: 2602-2419**

Medeniyet ve Toplum Dergisi (METDER), yılda iki kez yayınlanan uluslararası  
hakemli bir dergidir / The Journal of Civilization and Society (JCISO) an  
international peer reviewed bi-annual journal

**DergiPark**  
AKADEMİK



**Clarivate**  
Analytics

**SCHOLARONE™**

## **DANIŐMA KURULU / ADVISORY BOARD**

- Prof. Dr. Abderrahim ALAMI (University of Abdelmalik Es saadi)  
Prof. Dr. Abdurrahman ÖZKAN (Necmettin Erbakan University)  
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI (Necmettin Erbakan University)  
Prof. Dr. Ahmet Nuri YURDUSEV (Middle East Technical University)  
Prof. Dr. Alan WILLIAMS (University of Manchester)  
Prof. Dr. Armando SALVATORE (University of Mc Gill)  
Prof. Dr. Bilal KUŐPINAR (Necmettin Erbakan University)  
Prof. Dr. Feridun EMECEN (İstanbul 29 Mayıs University)  
Prof. Dr. Han-Durdy GURBANOW (Academy of Sciences of Turkmenistan)  
Prof. Dr. Hasan Hüseyin BİRCAN (Necmettin Erbakan University)  
Prof. Dr. Lynda CLARKE (Concordia University)  
Prof. Dr. Mahmut Hakkı AKIN (Necmettin Erbakan University)  
Prof. Dr. Munir DRKIC' (University of Sarajevo)  
Prof. Dr. Mustafa Abu SWAY (Al-Quds University)  
Prof. Dr. Mustafa ÇEVİK (Social Sciences University of Ankara)  
Prof. Dr. Osman BAKAR (International Islamic University Malaysia)  
Prof. Dr. Recep ŐENTÜRK (İbn Haldun University)  
Prof. Dr. Yasushi TONAGA (University of Kyoto)  
Prof. Dr. Yusuf WAGHID (Stellenbosh University)  
Assoc. Prof. Dr. Elnure AZIZOVA (Baku Khazar University)

## **Sayı Hakemleri / Reviewers of The Issue**

- Prof. Dr. Deniz ERİNSEL ÖNDER (İstanbul Medipol Üniversitesi)  
Doç. Dr. Abdullah HARMANCI (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mustafa AKKUŐ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Doç. Dr. Yusuf SAYIN (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Abdullah YAKŐI (Karabük Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Erkan AYGÖR (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa YEŐİL (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Nuri Paşa ÖZER (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Őeyda ERUYAR (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Yurdagül ADANALI (Selçuk Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Dr. Hakan DEĞİRMENCİ (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)  
ArŐ. Gör. Dr. Ender BÜYÜKÖZKARA (Sakarya Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Ahmet YAVUZYILMAZ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

## İçindekiler / Contents

---

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

---

- Identity and Social Othering: A Case Study on Youth in Turkey /**  
**Kimlik ve Sosyal Ötekileştirme: Türkiye’de Gençlik Üzerine Bir Durum Çalışması .....118**  
Mehmet BİREKUL
- Sinemada Göç Bağlamında Sınıf, Kimlik ve Mekân: Ömer Lütfi Akad ve 'Göç Üçlemesi' /**  
**Class, Identity and Space in the Context of Migration in Cinema: Ömer Lütfi Akad**  
**and 'Göç Üçlemesi'. .... 128**  
Mücella Ateş
- Kütahya Aslanapa’daki Su Yapılarından Örnekler /**  
**Examples of Water Structures in Aslanapa, Kütahya .....142**  
Ali TEKİN
- Cemal Şakar’ın Hikâyeciliği /**  
**Cemal Şakar’s Storytelling.....156**  
Murat TURNA
- Cengiz Han Oğlu Toluy III; Otçiginlik ve İktidar Hakkı**  
**Genghis Khan’s Son Tolui III: Otchigin And Power Right .....176**  
Burak ÇELİK

# Identity and Social Othering: A Case Study on Youth in Turkey

Mehmet Birekul 

Assoc. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Faculty of Social Sciences and Humanities, Sociology Department, Konya, Turkey, [mbirekul@erbakan.edu.tr](mailto:mbirekul@erbakan.edu.tr)

## Article Info

## ABSTRACT

### Article History

Received: 01.05.2020

Accepted: 12.06.2020

Published: 31.12.2020

### Keywords:

Identity,  
Social othering,  
Othering,  
Youth,  
Construction of  
identity.

Multidimensional and original structure of identity, which prompts researchers to maintain interdisciplinary studies, have made this concept one of the most complicated and problematic issues in social sciences literature. Even though it is identified as features, characteristics, and indications regarding 'human as a social being' and it is based on some components such as common language, culture, geography and history; identity is a special historical condition of the contact with the 'other'. From this point of view, as an existential fact unique to communities, identity develops with an interaction by referring to counterpart, i.e. 'other'. At this point, it is understandable that 'othering' becomes one of the methods that help to construct the identity.

In Turkish society, examining 'other' brings some reflexes on the process of creating identities mentioned above. Especially, either receiving someone's existence completely or ignoring him slightly in communication process demonstrates radical biases of identity. From this point forth, current study focuses on young people, who are the dynamic groups of society, and tries to discover their attitudes towards ideas, ideologies, or beliefs in terms of identity crisis. As the main discussion point, it is assumed that psychological othering process among young people is likely to become social othering among the members of society. In order to explore this assumption, a qualitative research that samples young people in Konya city was conducted. Unstructured one-by-one interviews were applied to young people in order to get in-depth information regarding the issue. Data was analysed under some themes that would appoint the aims, scopes and the problems of the study. As the main findings of the research, it can be asserted that although othering process in individual basis may not cause serious problems among young people, transforming otherization to social milieu and excluding groups in a social background would pose some problems among young people.

## Kimlik ve Sosyal Ötekileştirme: Türkiye'de Gençlik Üzerine Bir Durum Çalışması

### Makale Bilgileri

### ÖZ

#### Makale Geçmişi

Geliş: 01.05.2020

Kabul: 12.06.2020

Yayın: 31.12.2020

#### Anahtar Kelimeler:

Kimlik,  
Sosyal ötekileştirme,  
Ötekileştirme,  
Gençlik,  
Kimlik inşası.

Kimliğin, araştırmacıları disiplinlerarası çalışmalarını yürütmeye teşvik eden çok boyutlu ve özgün yapısı, bu kavramı sosyal bilimler literatüründeki en karmaşık ve sorunlu konulardan biri haline getirmektedir. 'Sosyal bir varlık olarak insan'a ilişkin özellikler, karakteristikler ve göstergeler olarak tanımlanıp ortak dil, kültür, coğrafya ve tarih gibi bazı içerikler üzerine kurulu olsa da kimlik, 'öteki' ile kurulacak bağlantının özel bir tarihsel durumu olarak ortaya çıkar. Bu bakıştan hareketle, topluluklara özgü varoluşsal bir gerçeklik olarak kimlik, karşı tarafla yani öteki ile kurulacak irtibat gelişmektedir. Bu noktada, ötekileştirmenin, kimlik inşasına yardımcı olan metodlardan biri olduğu anlaşılabilir.

Türk toplumunda 'öteki'nin incelenmesi, yukarıda bahsedilen kimliklerin inşa sürecinde bazı refleksleri beraberinde getirmektedir. Özellikle birinin varlığını tamamen kabul etmek ya da onu keskin bir şekilde görmezden gelmek kimliğin radikal yönelimlerini ortaya koymaktadır. Buradan hareketle, mevcut çalışma toplumun dinamik bir grubu olarak genç bireyler üzerine odaklanmakta ve bu grubun kimlik krizleri açısından tutumlarını fikirler, ideolojiler ve inançlar doğrultusunda keşfetmeyi amaçlamaktadır. Temel tartışma noktası olarak, gençler arasındaki psikolojik ötekileştirme sürecinin toplum üyeleri arasında sosyal ötekileştirme eğiliminde olduğu varsayılmaktadır. Bu varsayımı araştırmak için Konya'da yaşayan gençlerin üzerinde nitel bir araştırma yapılmıştır. Konuyla ilgili derinlemesine bilgi edinmek için yapılandırılmamış bire bir nitel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Veriler çalışmanın teorik arka planına uygun ve çalışmanın problemini yansıtabilecek temalar ışığında analiz edilmiştir. Çalışmanın temel bulgusu, kişisel bazdaki ötekileştirmenin gençler arasında büyük problemlere yol açmadığı ancak ötekileştirmenin sosyal alan bağlamında ortaya çıkmasının ve sosyal grupların dışlanmasının genç bireyler arasında problem doğurduğudur.

**Atf/Citation:** Birekul, M. (2020). Identity and Social Othering: A Case Study on Youth in Turkey, *Journal of Civilization and Society*, 4(2), 118-127.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

## INTRODUCTON: IDENTITY AND OTHERING

As it is known, multidimensional and original structure of identity, which prompts researchers to maintain interdisciplinary studies, has made this concept one of the most complicated and problematic issues in the social scientific literature (Türkbağ, 2003, p.209). As Lawler clearly stated, “identity is a difficult term; more or less everyone knows more or less what it means, and yet its precise definition proves slippery” (Lawler, 2008, p.1). In order to deal with such a complicated issue or understand it in a clearer way, some of the technical information regarding etymological roots of identity could be discussed here. In this way, it would be possible to highlight the crucial points in terms of identity, other, othering, i.e. the main conceptual framework of this field work.

The origins of the term of identity in Latin, which is ‘identitas’, means ‘being the same’ or ‘being exact’. It, in this respect, appears as a social fact resulted from the formation of individual as a social being. In other words, it is identified as features, characteristics, and indications regarding ‘human as a social being’. It is also based on some components such as common language, culture, geography and history. On the other hand, identity is a special historical condition of the contact with the ‘other’, which makes individuals ‘different’, ‘unequal’, and so ‘identified’ (Dağı, 2002, p. 13). For a comparison, experiences regarding ourselves are always unstraightforward. However, our experiences towards ‘others’ are always immediate. We always need a mirror to see our ‘selves’ as much as we need it to see our own faces. Such a reflection includes realization and awareness. That is why; our relationships with the other represent our relationships with ourselves, too (Assmann, 1995, p. 130). That is why; identity reflects plural structure and includes other identities, as well.

To apply the Latin, which gives the shape of today’s modern European languages, the opposite of other in this language is ‘alius’ (or ‘alia’ and ‘aliud’). Remarkably, this word is coming from the word of ‘alien’ in English. The other Latin opposite for ‘other’ is ‘ceterus’ and it means ‘rest’ in English. Etymologically, ‘alien’ represents the other; and other represents the areas of differences, the cellar of fears and concerns. Especially, othering in terms of race, gender, and class is something actively polarizes the society. In some conflicts such as White - black, masculine - feminine, West - East, one of the values or factors among these becomes “dominant” and the other one becomes “dependent” identity. A strong identity, by its nature, would try to set up a bad, irrational, abnormal, intrinsic, mad, sick, beast, dangerous -so other- by emphasizing some of the differences (Nahya, 2011, p. 29). In this sense, difference is recognized as the effect of other. In the light of these arguments, it could be said that identity needs other to survive and in order to secure itself slightly; it converts “difference” to “othernesses” (Selçuk, 2012, p. 78).

After considering the etymological background of identity and other, sociological reflections of this concept can be brought into discussion. Firstly, it can be inferred from the importance of ‘other’, which is the subject of second- or third or more-people’s inclusion, that identity ontologically keeps social background. Even considering identity formation requires the community or multi-dimensional relationships with the other members of any social formation. Taking family into consideration, for example, gives important clues about the social background of identity. Since a child has been aware of himself, people around him teach him who he is and what he need to do or not to do basically. In this process, individuals reflect their own experiences and expectations as well as the expectations and patterns of society (Galvin, 2006). Such a dual relationship encourages us to admit that neither family nor society can solely be affective on children’s identity formation. Cigoli and Scabini (2006, p. 68) discuss the togetherness of family and society on the formation of identity via following statements: “both the family and society are responsible for what happens, and both are in a position to influence each other. In short, both play a part in how individuals and generations develop and grow, and both should be held responsible”.

At this first level, as you shall guess, other becomes a natural and neutral element for identity formation. This means that, without any conflict or opposition, other in family life becomes a platform where individual obtain some certain types of behaviours and discourse. In other words, society appears as a smooth source in family where individual initially gain specific characteristics and roles in a linear way. However, the second level for identity formation makes other a counterpart and opponent in some

cases, so nonlinear or reciprocal ways that include negative reactions among individual and society become more visible.

This position is the crucial point in terms of the most well-known ‘problematic’ of identity, which is ‘other’. Without any ‘other’, no identity can be constructed (Andreouli, 2010). As discussed in the case of family, baby identifies itself by identifying and/or recognizing others, which are mother, father or brother/sister (Lewis and Brooks-Gunn, 1979) . This means that from the first year to the end of his/her life, one will definitely identify one or more ‘other’(s) when maintaining her/his life. On the other hand, in time, as soon as individual recognizes himself, formation of ‘other’ as much as ‘self’ becomes much more complicated. The main reason behind this complex structure of the two sides of identity, self and other, is mainly about the changing and diversified relationships among individuals or individual and society in modern World (Giddens, 1991). For a student, for example, teacher becomes one of the most visible ‘other’. Or, for an employee, boss becomes an ‘other’. For a more complicated comparison besides economic or educational processes, some of the moral and imaginary structures show themselves. Nationality, race or ethnicity in modern time is one of the most important background in terms of the formation of ‘self’ and ‘other’. Especially in multi-cultural societies, due to intensive encounters among the members of different ethnicities (Murdock, 2016), individual keeps their own cultural/ethnic reflexes alive as much as they keep the image of other alive in daily life. In relation to this, in order to protect himself and those who share the same ethnicity with him, individual ontologically otherize the members of the ‘other’ ethnic culture. The symbols, discourse, structures, etc. belong to ‘other’ ethnic culture are known and internalized as much as one’s own symbols, etc. are known and internalized. This also causes strong in-group dynamics that supports the members of any ethnic culture in terms of unity and collaboration (McRae & Short, 2010). Without otherizing the counterpart, it is almost impossible to sustain the cultural life of any ethnic group.

That point is the problematic and dangerous side regarding identity and individual. Of course, it is very normal and ontologically expected situation that people otherize each other when constructing and empowering their identities and of course other must be over there to strengthen in-group dynamics. However, as a very common trap, ontological othering process could give place to ‘social othering process’. Social othering, which will be detailed in the next section, is based on intentional and even artificial behaviours directed against others. By this background, problems about living together in a multi-ethnic or cultural society arise. Now, this concept can be clarified in a more detailed way in order to distinguish it by initial othering process.

### **SOCIAL OTHERING**

Sociological approach requires examining ‘preferred dimensions’ of identities as well as ‘given dimensions’ of this concept. Everyone holds different and nested identities. Individuals’ consciousness or struggle on identity types is based heavily on his socialization process of the group he lived in. It means that every social movement has a ‘consciousness policy’ applied on an audience. One of the typical examples for this is Marxist class consciousness. By distinguishing ‘class in self’ and “‘class for self”, Marx clarifies the difference among one who has the class consciousness and who has not, in a philosophical context. However, Marx insults the workers who do not fit for his definition on class consciousness. He accuses these types of ‘lumpen’ workers as being ‘proletariat in self’, so not being able to demonstrate the behaviours fit for the ‘status of worker’. Obviously, Marx seeks for a correspondence among “an objective situation resulted from a target group” and “an identity he defined”. Defining political values or behaviours of women through female identity would be a relevant example for Marxist approach on identity.

However, all of these expectations are not determiner on people’s own definitions on their identities. That is why, for individuals, the important point becomes ‘how they recognize themselves’ besides ‘what they are’. In other words, one’s perceptions on himself and the reasons that bring him to these perceptions such as experiences, etc. would be very important on his identity. This perceptions and relationships/experiences are formed in these perceptions (and eventually) determines the one’s positioning the others culturally and politically. In this respect, the ‘other’ as the descriptive of political and cultural identity is one of the key concepts of modern discourses on identity. In social relationships,

the problem of ‘being marginalized’ or ‘being other’, which is forced by dominant culture or other dominant similar groups, represents a different form of social discrimination. It is seen, once again, that construction of identities is possible with defining another.

On the other hand, people, who are ‘otherized’ or ‘oppressed’ by dominant culture, could be misunderstood because of their struggle against these implementations over them and generally, they are named ‘divider’, ‘separatist’, etc. This process definitely feeds othering more and more. Social dynamics that are based heavily on antagonistic approaches become more visible. Other at this level is recognized as a dangerous piece of society which supposedly will become harmful for dominant ethnic or religious group in society. Symmetrically, those who are socially otherized become marginalized and they form their identity on the basis of being socially otherized. Beyond the ontological otherizing process, such othering brings unwanted and unexpected consequences such as conflict in different levels, political turmoil, ethnic cleansing, terror, even clashes and wars. Although every social othering process does not necessarily cause such negative consequences, most of the conflicts and clashes in today’s World are originated from social othering processes. Not only the clashes between different countries, but also the conflicts among the ethnic cultures living in the same country are the cases for social othering. As it will be discussed in specific to young people in Turkey, governments struggle with extremist nationalist movements among the ethnic cultures they govern in a country. Perhaps, it is the hardest issue to manage because of closeness of different ethnic cultures and state’s role as a mediator. On the other hand, negative manners rooted in identity against other becomes another big issue. As Yardım states, “Once hate turns a part of an identity, that identity cannot identify itself independent on the group subject to hate” (Yardı, 2015, p. 115). Such conflicts and antagonisms continue if any precaution is not taken. As a result, until recognizing the differences in the light of the ethics of multiculturalism, giving some rights to minorities or developing human rights would not be possible. On the contrary, social differences would be widened and antipathy among social groups would appear. Especially, in the case of being insufficient on embracing ethical values regarding other, it is seen that the order and discourse of education would not be enough (Aktay et al., 2010, p. 21).

To sum up, it could be said that difference and othering as the ‘construction of the identity’ is a necessity for the identity achievement of the individuals. However, if an individual tends to destroy someone else’s identity when constructing his own, some of the social problems would definitely come up. As it has been mentioned many times so far, such a process causes an identity crisis. This crisis, which we could name as social othering, demands a ‘sterilization’ of other ethnicities, sects, religions, or any ideas from the social platform. Finally, othering becomes a tool for oppression instead of a platform that balances differences in social environment.

## METHOD

In this study, in order to explore the problems, which are basically on “identity” and “othering”, i.e. problems socially constructed and deeply meant, qualitative research methods and techniques have been used (Silverman, 2018, p. 8). For the data collection, unstructured interviews have been applied to research sample. The sampling strategy of the research is based heavily on the diversity of the origins of participants (hometown, ethnic background, etc.). By this, participants currently living in Konya city, who are originally from different cities of Turkey, were approached. In addition, it was considered that selection of young people between the ages of 19-25 would help researcher to better reflect young people’s point of views on research subject.

Verbatim transcription of recorded answers of the participants have been preferred in order to code the data and discuss relevant passages (Bloor and Wood, 2006, p. 29) under specific themes of the study.

## ANAYLSES AND FINDINGS

To analyze again, our study assumes that “recognizing othering as a social problem” instead of “the construction of the identity” brings identity crises among young people. As a problem that has been experienced in many societies, this research proposes to show this issue in specific to Turkish society and youth. To remember again, in this research, qualitative approach and techniques were benefited. Data was collected by maintaining qualitative in-depth interviews with twenty-four (24) young people, who live in Konya City, between the ages of 18 and 25 in 2019. Young people were chosen because it was assumed



that they are mostly (and deeply) affected by the crises of identity during their socialization process. On the other hand, when young people were included to research, it was considered to choose them from different ethnicities, worldviews, social and cultural environments.

**Table 1.** Background of Participants and Sentences on How do they Identify Themselves

	City of Birth	Gender	Age	Level of Education	How would you define yourself by referring an identity?
1	Osmaniye	M	23	University	An earthman. Not a member of any race but the sole member of human race. Something like the other people are just objects beside me.
2	Karaman	F	22	University	Firstly Turkish. My Turkish identity has the priority in compare to others.
3	Konya	F	22	High School	Muslim, The Citizen of Turkish Republic.
4	Manisa	M	25	University	Someone lives in his own World, independent from every clicks or groups around me and wants to understand the Universe.
5	Mersin	F	24	University	Kemalist, Turkish, Alawite.
6	Van	M	24	University	Ethnically Kurdish. Religiously Muslim, Sunni and Shafii. As the national identity, I am a citizen of Turkish Republic. In addition, I am coming from a traditionalist environment but in some cases, I keep pace with modernism.
7	Niğde	F	22	University	Ethnically Turkish, Religiously Muslim, As the sect: Hanafi, Nationally Turkish Citizen
8	İskenderun	F	24	University	I define myself as Muslim and would also like to add Juruk.
9	Konya	F	22	University	Ethnically Turkish, Religiously Muslim, As the sect: Hanafi, Nationally Turkish Citizen
10	İskenderun	F	23	University	I am Turkish. I am originally Arabic but feeling myself Turkish. I am the citizen of this country, living in this country, my language my education, etc. I feel myself definitely Turkish.
11	Konya	M	23	University	I define as Muslim and also, I am Turkish. But my religious identity is stronger.
12	Sivas	M	21	University	I am from Turkish nation. When saying Turkish, Muslim identity becomes clear anyway. That is why I firstly use the term of Turkish.
13	Konya	F	19	High School	Muslim, Turkish
14	Konya	F	22	University	Muslim
15	Antalya	M	23	University	If I need to define myself, I would do it by saying Turkish. But I don't do it in a racial belonging, but I would define by considering cultural ties. If someone asks me who am I, I would unfortunately say Turkish. There is a situation like "I am Turkish, but I am not". "I am Muslim, but I am not".
16	Konya	M	21	University	I define myself Turkish. Recent developments on Kurdish issue, I more strongly define so.
17	Konya	F	20	University	I don't mention my Turkish or Muslim identity when defining myself. But if it is necessary, I would say a Turkish Muslim. But Muslim identity has the priority.
18	Mersin	F	24	University	As a Human. My Muslim or Turkish identity is not in the foreground. If I have to introduce myself, I would do it by saying 'human'.

19	Sivas	M	25	University	I am a Muslim Turkish.
20	Kastamonu	F	22	University	I define myself Muslim.
21	Almanya	F	22	University	I am someone who is respectful to the behaviours and beliefs of people and express her ideas about the other people in a respectful way.
22	Konya	M	25	University	Activist Turkish and Hanafi Muslim.
23	Karaman	F	22	University	Firstly, I define myself Turkish. My Turkish identity has the priority in compare to others.
24	Bursa	F	22	University	On my National ID, I am called Turkish and Muslim. This is how people define me.

In the interviews, it was proposed to shed light on

- 1) whether young people could clearly identify themselves,
- 2) how do young people position themselves towards the others, who have different status in terms of ethnic and/or religious background?
- 3) what are the perceptions of young people on a multicultural society?

### **Ethnic and Religious Background on Identities**

In the interviews, it was primarily observed that the majority of the participants of the research preferred to put the emphasis on religious and ethnic belonging when identifying themselves. Identities of Turkish or Kurdish and Muslim become the most frequent answer to the question of “How do you identify yourself as identity?”. It is also evident that when some participants prioritize the Muslim identity and put the Turkishness or Kurdishness on the second order, it was also encountered that participants identify themselves by referring to their religious sects and citizenship. The answer given by a university student could show this multiple identification:

*“Ethnically Turkish, Religiously Muslim, as the sect: Hanafi, Nationally: Turkish Citizen.”* (22, Male).

This approach can also be encountered among “Kurdish Muslim” participants. Another university student states that:

*“Ethnically Kurdish. Religiously Muslim, Sunni and Shafii. As the national identity, I am a citizen of Turkish Republic.”* (24, Male).

On the other hand, ethnic and religious emphasis could be seen on the answers of the other participants:

*“I am from Turkish nation. When saying Turkish, Muslim identity becomes clear anyway. That is why I firstly use the term of Turkish.”* (21, Male).

A shorter and clear answer is given by a female participant of the research:

*“I am a Muslim Turkish.”* (Female, 25).

Another female participant clarifies her priority when defining herself in terms of identity through ethnicity:

*“Firstly Turkish. My Turkish identity has the priority in compare to others.”* (Female, 22).

From the data related to first references when making an identification, it can be asserted that ethnic belonging, nation-state formation and religious beliefs are the most effective factors among young people who were asked to define themselves.

From this point forth, it is clear that ethnic belongingness as one of the most frequent and popular outputs of identity in modern times (Yanık, 2013, p. 231) appears as a strongest reference point for the participants of this research. As it can be observed on Table 1 above, except for several responses, they define themselves by referencing to their Muslim, Turkish or Kurdish background.

On the other hand, in some cases, young people tend to identify themselves by combining ethnic and religious perceptions. For example, “Muslim Turkish” is the frequent combination of identity formation among Turkish participants.

This side of the research and the relevant answers by the sample shows that young people are more likely to clearly identify themselves, which could also be an answer to research question one.

### **Problems Regarding “Identifying” Among Young People**

During the qualitative field research, it has also been observed that young people have difficulty in identifying themselves clearly in some other cases. It shows that especially multi-layered and multi-faceted structure of identity makes these young people confused about putting precise statements while identifying their identities. At this point some of the passages from the interviews can be inferred. For example, the answers for the questions of “Could you say that you can easily identify yourself as identity?” and “If so, how would you identify?” were very remarkable.

A university student says that

*“No, I cannot identify myself as identity because I am someone who is so mixed-up. That is why; my answer could change for different circumstances and places. I just want to identify myself without considering any social apprehension or how I seem.” (23, Male)*

Similarly, another university student states that

*“No, I cannot easily identify myself in this country. If I try to do so, big discussions are happening, and talks become a discussion. I just want to define myself someone who is dedicated to scientific studies, who is avoiding from alignments and who believes the irrationality of conflicts among ideas. However, everyone whom I talked is trying to make me someone who is supporter of this or that.” (22, Male)*

For these participants, it becomes clearer that changing structure of identity, on the other hand, visibility of the “others” in certain places or atmospheres cause “hesitation” among youth in terms of clarifying their identities in a certain level.

Another student, on the other hand, says that

*“I already define myself Muslim and Turkish but whenever I share a different milieu with the others; it becomes harder for me to identify myself as I did. In these cases, I prefer to keep quiet.” (19, Female)*

For this participant, possible multicultural atmosphere where she shares with the other people belong to different cultures, religious background, etc. push her to avoid position herself beside her own identity freely. From the answers given by the participants below, it can be asserted that young people hesitate to identify themselves because most probably of the danger of being “otherized”. The answers generally emphasize that identifying and ethnic or religious identity would definitely bring the other identities on the agenda among young people, so they feel uncomfortable while taking a part in terms of freely expressing their views and manners on identity.

At this point, it can be concluded that when some of the participants clearly identify themselves by referring their ethnic and/or religious identities, other young people interviewed for this research feel some hesitations as making a clear explanation for their identities. In relation to this, it becomes clearer that the sense of belonging among these participants to their ethnic or religious groups is not strong than the others who easily identify themselves without any reservation.

### **Another Problematic Issue: Intolerance to “Other” Shown in Social Milieu**

Interestingly, although young people were complaining about difficulties in demonstrating their own identities, they also become intolerant when the ‘others’ would like to make their identities visible in social platforms. For instance, the answers to the question of “Is that annoying for you that the people could easily demonstrate the arguments, which could represent their identities, such as flag, badge, tattoo, etc.) could be examined.

One of the young people says that:

*“To be honest, because I am a Kurdish, I have been exposure such processes (oppression, labelling, etc.) by my Turkish friends and I felt so upset. When they were stubbornly showing the badges that symbolize Turkish flag, I felt so upset for not in terms of the flag but because of the action that they demonstrated. I am a Kurdish and I would not show the badge, or anything symbolize my flag, etc. and I would not do it in a threatening manner. Actually, I have many friends who have tattoos show Atatürk on their arms, put many political symbols, etc. but I have never disturbed because of this. However, I felt so annoyed when the others stubbornly show me the symbols. They are harassing people in this way.” (21, Male)*

Another young person answers that

*“It makes me feel uncomfortable because showing something regarding identity means that they want people to be like them and this is something unacceptable.” (20, Female)*

One of the other participants believes that such arguments or symbols could keep an ulterior motive:

*“Indeed, it does not make me feel uncomfortable; however, in today’s Turkey, if such an action or behaviour is shown, there must definitely be an ulterior motive behind that. I think that there is a motivation for provoking disturbance. For that reason, it could be irritating.” (22 Male)*

Another young person’s response demonstrates social othering as the consequence of presenting symbols that refer to identity:

*“Actually, I feel a bit annoyed when seeing such symbols. For example, the biggest argument is headscarf. I don’t ask them (women) to take it off but I feel sorry. Or young extremist nationalists (Supporters of Nationalist Movement Party), who are loudly walking on the streets with their flags on their hands... They should not do this. They don’t have to do this. I cannot understand why the hell are they coming together under a party? I feel myself I lost in the thoughts. Perhaps, the concept of ‘label’ could be helpful to clarify this issue. If these symbols -or arguments as you said- become a label, if people shout by the motivation of these symbols and saying, “This is who am I”, then I feel so disturbed. Because if quality decreases, the label increases. People who are unqualified apply such symbols.” (23, Female)*

In these cases, symbols become the means on othering people, especially those who are from different ethnic or religious background. Peers who menacingly carry these symbols and show the people from other ethnic or religious background demonstrate a socially constructed othering process through items. At this point, Turkish flag is used by Turkish young people to otherize Kurdish people, on the other hand, headscarf become a symbol that may disturb other young people, etc. It was founded by these examples that emphasizing or being exposure to these symbols in social milieu make young people feel disturbed and develop a manner that would socially otherize the members of different religious or ethnic groups.

Under this theme, one of the theories in mainstream literature on identity, ethnic background, othering can be re-visited. The place of symbols and symbolization on identity formation in communities (Cohen, 2000) can be a reference point for the data. Accordingly, people construct their identities through such symbols. This means that, the counter part of identity, which is other, can also be detected by encountering the symbols of other cultures/communities. For this research, participants who feel discomfort when they encounter the symbols of different groups and communities react similarly. This finding is also an answer to the research question “how do young people position themselves towards the others, who have different status in terms of ethnic and/or religious background?”.

### **Hidden Agenda: Invisible Support to Social Othering**

In society, different groups, regardless of their extent in terms of human capacity, members, political position, etc., are generally supposed to have a hidden agenda. This agenda is generally accused as being opposed to national security, the welfare of the community or, in some cases, the authenticity of the dominant religious belief in society. For that reason, the member of these groups can be otherized by the members of dominant ethnic or religious group in country or society due to such prejudices.

This frame is valid for the current research, too. For young people, the others always have a hidden agenda. In this respect, young people believe that others always ‘otherize’ them. One of the most striking passages could be examined at this point. For the young lady, different ethnic and religious groups have a hidden agenda that threatens the country:

*“For example, some of the religious communities threat the state authority by benefitting from religion. They have some hidden policies over the state. I believe that, on the other hand, Greeks and the other groups ethnically have some harmful targets.”* (22, Female)

Greeks as one of the official minority ethnic group in Turkey become a threat in this case. However, in addition to long-term minority status of Greek people in Turkey, Syrian people, who have started to live in Turkey since 2011, might be perceived a threat and theoretically being otherized by young people in Turkey:

*“I am really concerned that Syrians become a threatening factor day by day because they have very difficult position. Difficult position, destituteness and hunger definitely push people to commit crime. If they get organized, they really might be harmful for the country. Prostitution, mafia, drug and similar business they might be involved in... Our country’s social structure is not sufficient to prevent this.”*(22, Female)

Another young lady puts that:

*“For example, some tarikats (which are some sort of religious sects) are secret threats. If Syrians settle down to Turkey, they may announce their own candidate on elections.”* (19, Female)

In relation to hidden agenda process, a 22-year-old male participant reveals his discomfort about foreign languages spoken in public sphere by referring some specific languages when answering the question of “Can another language (for example Arabic or Kurdish) be commonly used in Turkey?”:

*“Not, it should not be used. Even in state departments, there must be one language. In the street, English can be spoken because we can understand it at least to some extent. But not Arabic or Kurdish. For example, in public transport, I have to understand what people, whom I do not know personally, talk about if they speak out.”* (22, Male)

Lastly, another male participant t makes strict comments, where social othering process can easily be observed, when answering the question of “Do you think, is there a hidden agenda of different ethnic and religious groups in Turkey that threaten the country?”:

*“I am definitely sure that some of these groups have such ideas. Even these are the thing apparently mentioned in media, not hidden. Whereas these groups are connected with foreign countries and they are in a position of curling iron, they are benefited by foreign countries against their own country.”* (25, Male)

According to common data investigated in this theme, political background and consequences of identity and its relationship the other becomes more visible. This point is actually a platform where we could observe the reflections regarding social othering. When the focus is directed on groups that assumingly keep hidden agendas or groups who threaten the other, an othering process that directly targets specific social groups come into the picture. Although responses that generate the data of the previous themes seem more moderate against other, identity-based interpretation of the groups and recognizing these groups as danger can obviously be attributed to social othering.

## CONCLUSION

We can finally say that “other” is one of the factors that help us on constructing our own identity. On the other hand, we organize our “selves” by looking at other. At this point, by having difficulties in presenting their identities because of the fear of social exclusion, young people experience an identity crisis. In the case of Turkey, this could be exemplified. As a research finding, I can easily claim that “young people, who avoid demonstrating the symbols regarding their own culture, also feel disturbed from the other’s cultural symbols or cultural expressions. It brings the paranoia, which seeks for a hidden agenda kept by “others”, so young people cannot be tolerant to others, who do not think or act as they do.

This finding appears in Turkish case lets us critically evaluate the “salience theory” in the construction process of identity. “Social identity theorists originally used term *salience* to indicate the activation of an identity in a situation” (Stets & Burke, 2000, p. 229). It, as you shall see, basically assumes the active participation and appearance of identity in social milieus. However, in Turkish case, young people generally seem to in-activate their behaviours, values, etc. regarding their identity in social interaction processes.

It should also be noted that during the interviews, there were some young people who are very clear about their identity and dedicated to explaining this. The main reason or prompter behind this could be explained by referring to “self-fulfilment”. These young people realized themselves despite overwhelming odds against society. In other words, despite identity crises in society, they are able to keep their identities and internalize multiculturalism. For the last words, having difficulties in positioning the “other” in the light of presenting the identity proves an identity crisis among young people.

## REFERENCES

- Aktay Y., Kızılkaya A., Osmanoglu E., Dilek K., & Yurdakul S. (2010). *Türkiye’de Ortak Bir Kimlik Olarak Ötekilik*, Ankara: Eğitim-Bir-Sen Yayınları.
- Andreouli, E. (2010). “Identity, Positioning and Self-Other Relations”. *Papers on Social Representations*, 19, pp. 14.1-14.13.
- Assmann, J. (1995). *Collective Memory and Cultural Identity*, Translated by John Czaplicka, *New German Critique*, 65, pp. 125-133.
- Bloor, M., & Wood, F. (2006). *Keywords in Qualitative Methods a Vocabulary of Research Concepts*. London: Sage.
- Cigoli, V. & Scabini, E. (2006) *The Family Identity: Ties, Symbols, and Transitions*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Cohen, A. P. (2000). *The Symbolic Construction of Identity*. London: Routledge.
- Dağı, Z. (2002). *Kimlik, Milliyetçilik ve Dış Politika Rusya’nın Dönüşümü*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Galvin, K. M. (2006) Diversity’s Impact on Definig Family: Disourse-Dependence and Identity. IN *The Family Communication Sourcebook*, Eds: Lynn H. Turner & Richard West, London: Sage Publication, pp. 3-20.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Lawler, S. (2008). *Identity: Sociological Perspectives*. Cambridge: Polity Press.
- Lewis, M. & Brooks-Gunn, L. (1979). “Toward a Theory of Social Cognition: The Development of Self”. *New Directions for Child and Adolescent Development*, 4, 1-20.
- McRae, M. B. & Short, E. L. (2010). *Racial and Cultural Dynamics in Group and Organizational Life*. Los Angeles: Sage Publications.
- Murdock, E. (2016). *Multiculturalism, Identity and Difference: Experiences of Culture Contact*. London: Palgrave Macmillan.
- Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), ss. 27-38.
- Selçuk, S. S. (2012). “Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacılaştırılması: ‘Öteki’ ve ‘Ötekileştirme’”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15 (2), 78-99.
- Silverman, D. (2015). Introducing qualitative research. IN *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*, D. Silverman (Edt.), London: Sage, pp. 3-14.
- Stets, J. & Burke, P.J., (2000). “Identity Theory and Social Identity Theory”. *Social Psychology Quarterly*, 63 (3), pp. 224-237.
- Türkbağ, A. U. (2003). “Kimlik, Hukuk ve Adalet Sorunu”. *Doğu Batı*, 23, ss. 203-218.
- Yanık, C. (2013). “Etnisite, Kimlik ve Milliyetçilik Kavramlarının Sosyolojik Analizi”. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 20, 225-238.
- Yardım, M. (2015). “Hate Speech against Muslim Women: The Example of French and Belgian Francophone Media”. *American International Journal of Social Science*, 4 (5), pp. 115-127.

# Sinemada Göç Bağlamında Sınıf, Kimlik ve Mekân: Ömer Lütfi Akad ve 'Göç Üçlemesi'

Mücella Ateş 

Dr. Öğretim Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, [m.ates@erbakan.edu.tr](mailto:m.ates@erbakan.edu.tr) (Corresponding Author/Sorumlu Yazar)

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

Geliş: 21.07.2020

Kabul: 21.12.2020

Yayın: 31.12.2020

### Anahtar Kelimeler:

Toplumsal sınıf,  
Kimlik,  
Mekân,  
Sinema,  
Ömer Lütfi Akad,  
Gecekondu,  
Göç.

Köyden kente 'göç'le birlikte toplumsal dengeler değişmeye başlamış, yeni 'sınıf' ve 'kimlik' tanımları ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu yeni sınıf ve kimliklerin kendi imkân ve ihtiyaçları doğrultusunda kentel mekanlar oluşturmaya başlaması yeni bir durum olarak karşımıza çıkmıştır. Fakat yapılan araştırmalarda, göç olgusunun toplumsal ve tarihsel durumların kesitlerini sinema bağlamında sunarak, sınıf, kimlik ve kent mekânına etkilerinin ele alındığı çalışmaların eksikliği tespit edilmiştir. Bu çalışmada 'göç' ekseninde 'sınıf ve kimlik' olguları irdelenmiş, bu kavramların somutlaştığı mekân unsuruna dayalı olarak değerlendirilmiştir. Böyle bir çerçevede eşliğinde, çalışmanın yöntemi Ömer Lütfi Akad sinemasında sınıf ve kimlik kavramlarının, 'Göç Üçlemesi' olarak da anılan 'Gelin, Düğün, Diyet' filmlerinin üzerinden okunması şeklindedir. Burada, sözü geçen kavramlarının bir yönetmenin gözüyle beyaz perdeye nasıl yansıtıldığı konusunda bir analizler yapılmıştır. Söz konusu filmler 'Sinematografik Çözümleme' kapsamında, 'sosyolojik film çözümlemesi' tekniğine göre analiz edilmiş, böylece çalışmanın ana eksenini oluşturan toplumsal hareketler ve değişim, sınıf ve kimlik unsurları ile üretim ve tüketim biçimleri sosyolojik perspektiften ele alınmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde araştırmanın konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi açıklanmaktadır. İkinci bölümde çalışmanın kavramsal çerçevesine ilişkin tanımlamalar yapılmakta, üçüncü bölümde bu kavramsal temel bağlamında Ömer Lütfi Akad'ın 'Göç Üçlemesi' filmlerine ilişkin yapılan analizler aktarılmaktadır. Çalışma bulguları, sınıf ve kimlik kavramlarının göç ekseninde şekillenme süreçlerini ortaya koyarak; kırsaldan getirilen değerler üzerine inşa edilen yeni kimliklerin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde, eski yaşamın kodlarını barındıran mekânların oluşturulma ve kullanılma süreçlerini ifade etmektedir. Göç kavramına yönelik sosyolojik değerlendirmelerin ötesinde, mekânsal boyutun beyaz perde aracılığıyla ilişkisel bir yaklaşımla ele alındığı çalışma, bu yönüyle farklılaşmaktadır. Sonuç olarak; geniş çaplı toplumsal ve mekânsal dönüşüme öncülük eden kente göç süreci, sinema aracılığı ile farklı bir açıdan ele alınmış, beyaz perdenin bu sürece ışık tutma biçimi ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, sınıf ve kimliklerin göç ile ilişkisinin yapısal çevre oluşturma potansiyeli kapsamında yapılacak çalışmalar için bir temel oluşturulması amaçlanmıştır.

## Class, Identity and Space in the Context of Migration in Cinema: Ömer Lütfi Akad and 'Göç Üçlemesi'

### ABSTRACT

### Article History

Received: 21.07.2020

Accepted: 21.12.2020

Published: 31.12.2020

### Keywords:

Social Class,  
Identity,  
Space,  
Cinema,  
Ömer Lütfi Akad,  
Slum,  
Migration.

With the "migration" from the village to the city, social balances have begun to change and new 'class' and 'identity' definitions have emerged. It is a new situation that these new classes and identities have started to create urban spaces in line with their own means and needs. However, in the studies conducted, it has been determined that there is a lack of studies that examine the effects of migration on class, identity and urban space by presenting the cross-sections of social and historical situations in the context of cinema. In this study, the phenomena of 'class and identity' in the axis of 'immigration' have been examined and evaluated based on the space element in which these concepts become concrete. With such a framework, the method of the study is to read the concepts of class and identity in the cinema of Ömer Lütfi Akad through the films "Bride, Wedding, Diet", also known as the "Migration Trilogy". Here, analyzes are made on how the aforementioned concepts are reflected on the big screen through the eyes of a director. The films in question were analyzed within the scope of "Cinematographic Analysis", according to the "sociological film analysis" technique, so that the main axis of the study, social movements and change, class and identity elements, and production and consumption styles were discussed from a sociological perspective. In the first part of the study, the subject, purpose, scope and method of the research are explained. In the second chapter, definitions regarding the conceptual framework of the study are made, and in the third chapter, the analyzes of Ömer Lütfi Akad's "Migration Trilogy" films are conveyed in the context of this conceptual basis. The findings of the study reveal the shaping processes of class and identity concepts in the axis of migration; It refers to the process of creating and using spaces that contain the codes of old life in a way to meet the needs of new identities built on values brought from the countryside. Beyond sociological evaluations of the concept of migration, the study in which the spatial dimension is dealt with with a relational approach through the white screen differs in this aspect. As a result; The migration process, which pioneered a large-scale social and spatial transformation, was handled from a different perspective through cinema, and the way the motion picture screen sheds light on this process was revealed. In this context, it is aimed to establish a basis for the studies to be carried out within the scope of the potential of the relationship between class and identities to create a built environment.

**Atıf/Citation:** Ateş, M. (2020). Sinemada Göç Bağlamında Sınıf, Kimlik ve Mekân: Ömer Lütfi Akad ve 'Göç Üçlemesi', *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(2), 128-141.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)"

## AMAÇ VE YÖNTEM

Çalışmanın konusu, köyden kente göç bağlamında oluşan ve dönüşen sınıf ve kimlik biçimleri ile mekan oluşturma ve kullanma süreçlerinin, Ömer Lütfi Akad sineması aracılığıyla okunmasıdır. Bu bağlamda çalışmanın amacı; sınıf, kimlik ve göç olgusunun kuramsal temelleri hakkında özet niteliğinde bir giriş yapılarak teorik bilgi verilmesi ve 70'li yıllarda İstanbul'a göç ekseninde dönemin sınıf, kimlik anlayışının bir yönetmen gözünden sinemaya yansımalarının analiz edilmesidir. Ömer Lütfi Akad sineması ve 'Göç Üçlemesi' bu kavramsal temeller ile ilişki kurularak değerlendirilmiştir. Çalışma böylece, göç olgusuna dair bir boşluğu doldurarak, sınıf-kimlik-mekân ilişkisini sinema çözümleme metodolojisi üzerinden ele almıştır. Film çözümlemesi, filmde yer alan süreçlerin ve öğelerin analiz edilerek, filmin genelinde ortaya koyduğu anlam ve mesajların bütünüdür (Akbulut, 2018: 2-46). Sinematografik çözümleme olarak da ifade edilebilecek olan bu yaklaşım kapsamında Akad'ın Üçleme 'si' 'sosyolojik film çözümlemesi' tekniğine göre analiz edilmiş, böylece çalışmanın ana eksenini oluşturan toplumsal hareketler ve değişim, üretim ve tüketim biçimleri sosyolojik perspektiften çözümlenmiştir. Çekildiği dönemdeki sosyal koşulların incelenmesi eksenindeki bu yaklaşımda filmler; toplumdaki değer yargılarını, normları, kimlikleri ve farklı dünya görüşlerini ortaya çıkaracak şekilde analiz edilmektedir (Özden, 2004: 153-165).

Sosyolojik film analizi yöntemi, zaman zaman Marksist, Feminist veya daha başka film çözümleme yöntemleri ile birlikte kullanılsa da, başlı başına bir çözümleme pratiğidir. Bu yöntemde, toplumsal olaylar ve roller, değişen kimlikler, yabancılaşma gibi birçok nokta öne çıkmaktadır (Akbulut, 2018: 257-258). Bu yöntem ayrıca filmlerdeki ekonomik ve sosyal ilişkilerin tasvir edileceği boyutlar oluşturulmasının önemi üzerinde durmaktadır (Griscbach, 1995: 93). Bu bağlamda, filmlerde yer alan karakterlerin ve toplumsal sınıfların yaşam biçimleri sorgulayıcı bir süzgeçten geçirilir. Böylece, sosyolojik bir film okumasının referans noktalarından birisi olan sınıf kavramı, film dışında kültürel bir bağlama oturtulmaktadır (Özden, 2004: 153-165).

Akad'ın üçleme içinde yer verdiği toplumsal ve sınıfsal süreçlerin göç kavramı ekseninde kurgulanması verilerinin sosyolojik metot ile analizinden elde edilen veriler, buna ek olarak mekân oluşum ve kullanımı ile ilgili kurgulanan sahneler ile ilişkilendirilmiş, böylece kentin fiziksel süreçlerindeki dönüşüm sinemasal mekân zemininde ele alınmıştır. Fizikî veya deneyimlenmiş mekânların beyaz perde aracılığıyla farklı bir gerçeklik düzleminde ortaya konulması demek olan sinemasal mekân olgusu, bu noktada, karakterlerin kullandığı fiziki bir alan olmanın ötesinde, deneyimlenen ve karakterlerin deneyimlerini biçimlendiren, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve sınıfsal unsurları da kapsamaktadır (Çam, 2016: 7-37). Çalışmada sinemasal mekân çözümlemesi de kullanılmış, göç ve ilişkili olarak ele alınan sınıf, kimlik ve yapı çevre olgularının, zaman ve mekânla olduğu kadar bir *yeri* ve *anlamı* inşa etme sürecini ve filmlerde yer alan karakterlerin toplumsal bağlamı de ortaya konulmuştur.

Yöntemin bir diğer özelliği de filmi, içinde bulunduğu tarihsel döneme ait ürün olarak tariflenen karakterlerin, psikososyal yönlerinin de değerlendirmesinin yapılmasıdır (Özden, 2004: 153-165). Bununla birlikte sosyolojik yaklaşım, belirli sınıfsal özellikler taşıyan karakterler aracılığıyla, sosyal ilişkiler ekseninde, çekildiği döneme ve tarihsel sürece ışık tutan özelliktedir. Bu bağlamda üçleme içindeki karakterlerin kendilerini, sosyal rollerini, buldukları toplumun değerlerini anlama ve edinme süreçleri ile dönüşme hikâyelerini de ortaya konularak, yapısalcı ve göstergebilimsel analizlere yer verilmiştir. Bu çözümleme yöntemi, farklı toplumsal katmanların ve dönüşümlerin yer aldığı ve bu ekseninde karakterlere sahip olan filmlerin incelenmesinde ortaya çıkabilecek yöntem bilimsel sorunların çözümü için de örnek teşkil etmektedir (Özden, 2004: 153-165).

## KAVRAMSAL ÇERÇEVE



## Sınıf Kavramı

Sınıf kavramı, sınıf sosyolojisinin tartışmalı ve tam netlik kazanmayan kavramlarından biridir. Ancak toplumbilimlerinde iki ana sınıf yaklaşımı vardır. İlk olarak sınıfın, toplumsal yapının en önemli birimi ve toplumsal tabakalaşma olgusunun bir unsuru olduğu söylenebilir. Toplumsal sınıf konusunda teorileri ile öne çıkan Marx ve Weber bu konuda farklı görüşler ortaya atmaktadırlar. Marx için sınıf toplumun temel taşı, Weber içinse toplumu farklı kılan unsurlardan sadece biridir. Daha sonraki süreçte, endüstrileşme sürecinin ve üretimin fabrikalarda yapılmasının etkisiyle geçim koşullarında da farklılaşmalar olmuş ve sınıf sözcüğü günümüzdeki anlamını o dönemde almıştır (Öngen, 1996:42-46).

Marx ve Weber sınıf olgusunu “ekonomik ilişkiler” temelinde tanımlanmaya çalışırlar. Marx konuyu üretim ilişkilerini çerçevesinde ele alırken, Weber Pazar ilişkilerini temel alır (Arslan, 2004:126-143). Sınıf konusunda tam bir tanım yapmanın zorluğu aslında toplumsal yapının ve gerçekliğin de çok karmaşık olmasından ileri gelmektedir. Sınıf ilişkilerinin başlangıç ve bitiş noktaları belli olmadığı gibi, sınıflar da birbirinden kesin çizgilerle ayrılabilen oluşumlar değildir. Bununla birlikte sosyal üretim süreçleri ve teknik-deneysel üretim süreçleri de iç içe geçmiş şekilde toplumun farklı yönlerini oluşturmaktadır. Sınıf yapılanmaları meslek statü, güç ve gelir dağılımı temelinde ayrı ayrı değerlendirilmemeli, bütüncül olarak ele alınmalıdır (Öngen, 1996: 46).

## *Marksist Sınıf Teorisi*

Kapitalist toplumlarda öne çıkan en önemli kavram olan ‘eşitsizlik’ konusundaki tartışmalar sınıf olgusunu öne çıkarmıştır. Sınıf teorisinin temeli Karl Marx’a dayanır ve toplumsal gelişmeyi sınıf mücadelelerinin bir ürünü olarak ele alan bu düşünce pratiği, Marksist düşünürler tarafından formüle edilmiştir. Sınıf teorilerine göre temel düşünce, sınıfların toplumun en temel sosyal güçleri olduğudur.

Bu noktada üretim biçimi öteki toplumsal, siyasal ve kültürel kurumların belirleyicisidir. Mevcut üretim koşullarında insanlar bir yandan geçinebilmek için üretimde yer alırken, diğer yandan da birbirleri ile etkileşim halindedirler. Toplumdaki ilişkiler üretim sistemine göre şekillenmektedir. Üretim süresince bir yanda üreticiler, diğer yanda ürüne el koyanlar bulunmaktadır. Marx’ın kuramında sınıf ile kastedilen grupların neler olduğundan daha çok, onu oluşturan durumların, başka bir ifadeyle sömürünün kaynağının ne olduğu daha önemlidir. Kapitalist toplumda sınıf mücadelesinin ne gibi temelleri olduğu, sınıf mücadelelerinin nasıl olduğu, önündeki engeller ve sınıf çatışmaları Marksist kuramın temel taşlarıdır. Toplumda sınıfların neden oluştuğunun ve bu sınıflar arasındaki ilişkilerin nasıl olduğunun bilinmesi, sınıf mücadelesini tanımlamak ve bu mücadeleye yön vermek açısından önemlidir (Öngen, 1996: 62-67).

Marx’ın sınıf teorisi endüstriyel kapitalizme dair geniş ve iddialı bir açıklamanın parçasıdır. Marksist bakış açısına göre sınıf olgusu iki açıdan ele alınıp tanımlanmaya çalışılır. Buna göre Marx kapitalizmde sadece iki sınıf olduğunu ifade eder ve bunların üretim araçlarına sahip olan grup ve bu araçlara sahip olmayan dolayısıyla çalışma kapasitelerini, bir başka deyişle emeğini satan grup olduğunu söyler. Bu noktada çalışan ve işveren arasında baş göstermektedir. İşveren bu rekabetçi ortamda kar etmek kaygısıyla çalışanı ‘sömürmek’ zorundadır. Dolayısıyla burada sosyal değişimi harekete geçiren çatışma durumunun söz konusu olduğu dinamik bir sınıf anlayışının hâkim olduğu söylenebilir (Edgell, 1998: 13-23). Bu durumda söz konusu sosyal sınıflar hem ana aktörler hem de çatışma grupları olmaktadır.

Marx’a göre, Feodal dönem “toprak” temelinde kurgulanmışken, kapitalist dönemde ise bir dönüşüm yaşanmış ve makineleşme ile birlikte, farklı finansal kaynaklar ortaya çıkmıştır. Toprağın yerini artık mekanik donanımlar ve finansal kaynaklar almıştır. Feodal dönemin güç sahipleri, toprağı elinde bulunduran kesim iken, kapitalist dönemde ise, makineleşmeye ayak uydurarak bu alanda gelişen kapitalistlerin yönetici-bir başka deyişle sömürücü- sınıfta olduğunu görmek mümkündür. Bir diğer sınıf

ise “sömürülen sınıf” tır. Bu sınıftakiler için üretim araçlarının mülkiyetini ve kontrolünü ellerinde buldurmaları mümkün değildir. Marksist sınıf teorisi; “Sosyolojik Marksist Sınıf Analizi”, ve “Yapısalcı Marksist Sınıf Analizi” olarak ikiye ayrılır (Arslan, 2004).

### ***Weberci Sınıf Teorisi***

On dokuzuncu yüzyılın önemli düşünürlerinden olan Max Weber, dinsel düşünce ve bu çerçevedeki değer yargılarının sanayi devrimine etkilerini incelemesiyle bilinmektedir. Protestan ahlakının sanayi devrimine etkileri konusunda devrimin başladığı kentler hakkında incelemeler yapmıştır (Bahar, 2009:5).

Weberci teoriye göre sınıf konumu, pazar konumu ile doğru orantılıdır. Daha açık bir ifadeyle, benzer sınıf konumlarında olan bireylerin yaşam tarzları, hayat algıları, ilgi ve çıkarları da ortak olabilmektedir. “Sınıf konumu” kavramı Marksist ve Weberci teorileri birbirinden ayıran önemli bir noktadır. Weberci sınıf yaklaşımında toplumdaki ticari yaşantı ve bu çerçevedeki ilişkiler belirleyici olurken, Marksist yaklaşımda ise üretim ilişkileri temelinde oluşturulan bir sınıf kavramı vardır (Arslan, 2004:131).

Marx endüstriyel kapitalizme eleştiri getirirken, Weber ise hem modern kapitalizmin rasyonel olma durumunu onaylamış, hem de sosyalizmin karşısında olmuştur. Aynı zamanda bürokrasinin diğer yönetim biçimlerinden daha verimli olduğunu savunur. Weber sosyal tabakalaşmanın farklı biçimlerini analiz etmiş, olumlu ayrıcalıklara sahip sınıflar (mülk sahibi, ticari sınıf), olumsuz ayrıcalıklara sahip sınıflar (özgür olmayanlar, mülksüzler, kalifiye, yarı kalifiye, kalifiye olmayan işçiler) ve orta sınıflar hakkında da çoğulcu görüşler ileri sürmüştür (Edgell, 1998: 21).

Weber’in sınıf yaklaşımında sınıflar birden fazla temele oturur ve hem öznel hem de nesnel olabilirler, dolayısıyla çok katmanlı bir yapı söz konusudur. Weber’in bakış açısına göre sınıfsal bölünmenin mülkiyete dayalı ve toplumsal statü farklılaşmasına dayalı olmak üzere ikiye ayrıldığı söylenebilir. Ona göre kapitalizm çalışanları yoksullaştırmamış, tam tersine daha iyi ekonomik imkânlar sunmuştur, bir endüstri işçisinin bir tarım işçisine göre daha iyi durumda olması da bunu göstergesidir. Weber kapitalizmin sadece emek işçisi ve işveren üzerinden iki kutuplu bir yapı oluşturacağı düşüncesine de karşı çıkar. Sınıf ilişkilerinin farklı girdilerle çok daha fazla çeşitleneceğini savunur aynı zamanda rasyonelleşmenin meydana getirdiği mavi yakalı ve beyaz yakalı ayrımı, iki sınıf arasındaki karşıt durumdan daha önemli olduğu görüşünü dile getirir (Öngen, 1996: 91-92-93).

Daha kısa bir ifadeyle, Weberci anlayışta sosyal sınıfların üç kategoride incelendiği sonucu çıkarılabilir. Bunlardan birincisi mülk sahipleri, ikincisi bilgi ve beceri sahipleri bir diğeri ise iş gücü sahipleridir. Buna ek olarak Weber toplumsal yapının öğelerini sınıfsal yapılanma, statü ve parti olmak üzere yine üç ana grupta değerlendirir (Arslan, 2004:132). Weberci yaklaşımda sınıf, üretim sürecinin bir konumu iken, statü daha çok tüketim anlayışı biçimlerini ifade eder. Bu ikisindeki ortak nokta ise iki kategorinin de güç dağılımının birer ürünü olmasıdır. Statüleri meydana getiren yaşam tarzları ekonomik kaynaklar ile doğru orantılı olduğundan, sınıflar arası hareketlilik temel alınarak statü hiyerarşisi değişebilir denmekte ve bir sosyal hareketlilikten bahsedilmektedir (Öngen, 1996: 97-98).

### ***Kimlik Kavramı***

Farklılıkların vurgulanması şeklinde değerlendirilebilecek bir kavram olan kimlik, kültürle sıkı bir bağ içerisindedir. Bu yönüyle aslında modern toplumda oluşan kimlik bilincinin gelişimini desteklemiştir. Kimlik sosyo-psikolojik bağlamda değerlendirildiğinde ise bireyin “kendisinin ne ve nerede olduğunu açıklaması” şeklinde tanımlanabilir (Akça, 2005:10; Guibernau, 1997: 90-111).

Bir toplumda kimlik arayışı kavramı ise, modern toplum ürünlerinden olan bireyselleşme sürecini doğurmuştur. Çağımızda kimlik kaygısının önemi yadsınamaz. Bunun nedeninin ise modernlik öncesi dönemlerde, bireylerin doğal ortamında, zaten oraya ait nesnelermiş gibi dururken, günümüzde bireylerin kendi yapay kimliklerini oluşturma durumu olduğu söylenebilir. Bu kırılgan bir süreç olmakla birlikte, birey kimlik olarak kendini nasıl tanımlarsa, yaşam boyu sürecek kimliksel konumlara yerleşmiş demektir (Tatal, 2005).

Daha evvel sözü geçen Marksist teoriye göre, tüm ayrışmalara rağmen varlığını sürdüren işçi sınıfının kimlik öğeleri ve kimlik algısı, cinsiyet ve ırktan daha belirleyici bir etkidir. Tam da bundan dolayı, toplumsal kimliğin en önemli unsurunun sınıfsal pozisyonlar olduğu-ifade edilir (Şen, 2012: 89). *'Bu tanımlama bireysel ve toplumsal bağlamda kendimizi algılamamıza olduğu kadar, öteki olarak konumladıklarımızın bizi algıladıkları ve konumladıkları yer ile de ilişkilidir. Bu çerçevede insanların bazılarıyla ortak olan yönlerimize, diğer bazılarından farklılaşan niteliklerimize işaret eden bir aitlik sorunu olması bağlamında kimlik, bireyin kişisel konumunu belirginleştirir ve bireyselliğine sabit özsel bir zemin kazandırır'* (Akça, 2005: 10-24; Weeks, 1998: 85).

Sosyal kimlik kavramı, psiko-sosyal anlamda nitelendirilebilecek kimlik kavramıdır ve gruplar arası davranışlar sonucu ortaya çıkan bir kavram olma özelliği gösterir. Sosyal gruplar kendilerini, içinde buldukları sosyal grupların özellikleri ile tanımlarlar. Dolayısı ile gruplar arası bir karşılaştırma yapmak, sosyal kimliği tanımlamada belirleyici olur. Gruplar arası davranış olgusunu da, toplumların çeşitli gruplar şeklinde bölünmesi sonucunda ortaya çıkan farklı gruplara mensup bireylerin karşılıklı ilişkileri olarak tanımlamak mümkündür (Sözen, 2011: 93-97).

### **Göç Olgusu**

Göç kavramı, insanların buldukları ve yaşadıkları yerlerden ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel gibi nedenlerle başka bir yere yerleşmeleri şeklinde tanımlanabilir. Türkiye'de göç olgusunun, 1950'li yıllarda sanayileşmenin etkisiyle ve buna dayalı olarak kentleşmenin ortaya çıkmasıyla hız kazandığını söylemek mümkündür. Tarıma dayalı üretimden sanayi devrimine geçiş, kentlerdeki fabrikaların artması, insanları ve yaşamlarını oldukça etkilemiş, bu durum tarım işçilerinin işsiz kalması ile birlikte, kentlere iş bulmak amacıyla göç etmeye başlamalarını da beraberinde getirmiştir. Ne var ki, köyden kente yönelim birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Kente göç sürecinde, nüfus yoğunluğundan dolayı konut sıkıntısı çekildiği için gecekondulaşma artmış, bununla birlikte çarpık kentleşme baş göstermiştir, gecekondulaşma yoğun olarak görülmeye başlanmıştır. Ayrıca kentlerin hızlı büyümesiyle kentteki sanayi tesisleri kentin içinde kalmış, nüfus artışından dolayı alt yapı hizmetlerinde, sağlıkta ve eğitimde yetersizlikler ortaya çıkmıştır (Terzi, Koçak, 2012:164-167).

*"Kırsal kesimden gelen ve cemaat yapısının hâkim olduğu bir kültürden şehre göç eden yığınlar "cemaat" yapısını devam ettirmektedirler. Kırsal toplum içerisinde aynı "cemaat" tarzına ait toplumsal alt yapı bulunmadığından "yeni cemaat" yapılarını oluşturmaktadırlar. Bu durum "Yeniden kabileleşme" kavramı ile açıklanmaktadır. Anadolu bölgesinden göç edenler için "yeni cemaat" etnik ve kısmen de dini karakterli olabilmektedir. Ayrıca, "gettolaşma" denilen, belirli mahallelere topluca yerleşmeler ve bu bölgelerin nispeten içine kapalı, alt kültür oluşturmaları durumuna da rastlanmaktadır. "* (Sağlam, 2006: 33,42)

Göçle birlikte, kentin göçüp gelen insanlar üzerinde oluşturduğu etki birçok alanda baş göstermiştir. Özellikle toplumsal ve siyasal örgütlenme düzeyinde, mesleki alışkanlıklarda ve bunun yanı sıra, aile büyüklüğü ve aile içi iletişimde göstermektedir. Aslında, göç ile birlikte yoğunlaşan gecekondu bölgelerindeki göçmenler açısından kentleşme, tek başına kültürel uyumu değil, iktisadi ve mesleki uyumu da anlatan bir süreçtir. Burada kente göçen insanların meslek değiştirmesi, onların geldiği yerle

olan ilişkilerini kesmesine ve kente uyum sürecinde ilk adımı atmasına neden olan bir kırılma noktasıdır. Yine bu süreçteki kültürel değişimle birlikte, kent yaşamı özümsemeye başlanmış, ilerleyen süreçlerde kalabalık aileler yerini çekirdek ailelere bırakmıştır (Özer,2008:8-14).

Alan çalışması olarak incelenen Ömer Lütfi Akad'ın 'Gelin, Düşün ve Diyet' filmleri de göç unsuru ile ilgili çözümlenmeler, aile ilişkilerine, kentsel mekânda oluşturulan ve kırsalın kodlarını barındıran yaşam alanlarına, kimlik ve sınıfların oluşumuna yansıyan göç konusunda da ipuçları vermektedir.

### ***Göç Olgusunun Sinemaya Yansımaları***

Sinemayı, olayları sadece yansıtan bir araç olarak değil, sorgulayan, yorumlayan ve yönlendiren bir sanat olarak değerlendirmek gerekir. Aynı zamanda sinema, güçlü bir eğitim aracıdır ve değer yargılarından, ideolojik eğilim ve tutumlardan bağımsız değildir. Bir sinema eseri toplumdaki inançları, değerleri, oluşumları yansıtır ve bu yönüyle toplum için bir tanıktır. Dolayısıyla sinema eserleri, toplumdaki hâkim durumlar ve değişmelerle paralel seyretmektedir. Bunun önemli örneklerinden birini 1970-1980 arası dönem filmlerinde yakından görmek mümkündür. Bu dönem köyden kente göçün yoğun olduğu, bu durumun ortaya çıkardığı bir mekânsal dinamik olan gecekondulaşma ve çarpık kentleşmenin baş gösterdiği bir süreçtir. Sinema filmleri de gerçek hayatla paralel bir şekilde bu konuları oldukça sık işlemiştir. Filmlerde hem göçün sosyal boyutları, hem de mekânsal ve fiziksel boyutları ele alınarak ortaya çıkan çeşitli sorunlar da ifade edilmiştir (Şimşek, 2013: 42-52).

Köyden kente göç edenler beraberinde kan davası, başlık parası karşılığındaki evliliklerin devam etmesi, muhafazakârlık ve kadın ile erkeğin rolü arasındaki denge sorunu gibi unsurları da getirmişler ve bu durumlar da sinemaya başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Bu dönemde göçmenler arasında birincil ilişkilerin yaygın olduğu görülür. Kentteki konut sıkıntısından dolayı inşa edilen gecekondu ve bunun yanı sıra sınırlı istihdam olanakları dolayısıyla göçmenler tarım dışı ekonomik faaliyetleri ifade eden enformel sektöre yönelerek, kendilerine iş bulma durumunda kalmışlardır. Alan incelemesinde yer alacak olan Akad'ın 1970'lerdeki üçlemesi ise kentleşmeyi hem sosyo-ekonomik, hem de sınıf boyutlarıyla irdelemekte ve kentli olmaya dair daha iyimser görüşler savunmaktadır (Şimşek, 2013: 42-45). Yine alan çalışmasına konu olan filmlerden 'Gelin'de bu ataerkil ilişkilerin ve erkeğin bir otorite olarak kabul edilmesinin, onun isteklerine harfiyen uyulmasının, çocuk ve kadınlara söz hakkı verilmemesinin yansımaları görülecektir.

### ***Ömer Lütfi Akad Sineması***

Türk sinemasının gelişimine bakıldığında, Akad'ın önemli bir rolü olduğu görülür. Türkiye'de toplumsal yaşama paralel olarak ele aldığı konular ve bakış açısı, onu önemli sinemacılar arasına yerleştirmiştir. Halit Refiğ, Akad'ın kişisel üslup sahibi birkaç sinemacıdan biri olduğunu ifade etmiştir. Son dönem sinemasına bakıldığında, Akad'ın sinemasından öğrenilecek birçok husus olduğu görülebilir. Akad meselelere soğukkanlı yaklaşmış, 'meseleleri teşrih etmek' niyetinde olduğunu 'bir reçete getirmek' amacı gütmeyi belirmiştir. Bu tavır özellikle 'Gelin-Düğün-Diyet' filmlerini anlamının ve yorumlamanın ipuçlarını sunar. Eğer onun bu bakış açısı anlaşılabilirse, Gelin filminin Meryem'inin duygusal çıkışını, Düğün filmindeki düğüm soru olan kasap çırağı Zeki'nin ' sen iyisin, ben iyiyim, hepimiz iyiyiz de, işler niye böyle oluyor' sorusunu ve Diyet filminde 'ekmek yenilen yerle pazarlık yapılmaz' mantığını anlamak mümkün değildir. Akad sineması gerçekçi ve sosyolojik olarak tanımlanabilir. Özellikle Diyet filminin üzerinden uzun bir zaman geçmesine rağmen, ne kadar doğru tespitler yapıldığı anlaşılabilir. Bunun yanı sıra, sinema alanını aşan ulusal kültür açısından da Akad'ın sinemasının önemsenmesi gerekir (Kayalı, 1994:134-135).

Akad, üçlemesinde farklı bir açı yakalamaya çalışır. Hızlı şehirleşmenin ortaya çıkardığı gecekondu ortamına paralel olarak, üçlemede bütünsel bir yaklaşım vardır. Radikal değişimlerin ve düzenin sürdürülmesinin salt sosyo-ekonomik tahlillerle değil, değerlerin bu yapısal dönüşümlerdeki etkinliği ve özellikle dönüşümleri gerçekleştirme yöntemi olarak kullanılması Akad'ın bir başka özelliğidir.

### 'Göç Üçlemesi: Gelin-Düğün-Diyet'

#### *Gelin(1973)*

Akad, üçlemesinde temel olarak, göçün ve şehirleşme sürecinin toplumun esnaf, işportacı ve sendikalaşmaya yönelen işçi gibi farklı sınıflarındaki görüntülerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte gecekondu bünyesinde ortaya çıkan sorunlarını da beyaz perdeye yansıtarak, ekonomik sorunların yanı sıra kültürel sıkıntılara da değinmek amacı taşımıştır. Filmlerin önemli yanı insan davranışının sınıfsal temellendirmesini yaparak, kitlelerin sömürülüşünde ve aktif mücadele ettiklerinde haklarını almalarında geleneklerin ve değerlerin önemini vurguluyor olmasıdır. (Kayalı, 1994: 21).

Gelin filmi, şehre gelen ailenin dağıldığı, kötü yollara düşüldüğü, sonunda sağ kalanların yenik olarak memleketlerine geri döndüğü eski dönemlerin romantik göçlerine benzemeyen, Yozgat- Sorgunlu sermaye sahibi Hacı İlyas ve ailesinin göç hikâyesini ele almıştır. Bu kapsamda, esnaf sınıfının, 70'li yıllarda işçi sınıfının, toplumda kadının yeri ile ilgili ipuçlarının, gecekondulaşmanın, göç ile birlikte devam eden feodal düzenin görülmesinin mümkün olduğu bir örnektir. Öykü bir dükkân ve bir gecekonduya geçer. Artık kente gelenler büyüklüğün ürküntüsüne kapılmadan, kendini küçümsemeyen şehir yaşamına ayak uydurmak için var gücüyle çaba göstermektedir. Zamanla geldikleri yöreye benzer özellikle mahaller oluşturmaya başlayarak, fark edilmeyen bir biçimde kentsel-mekânsal değişimler meydana getirmişlerdir (Akad, 2004: 544).

Film, Hacı İlyas'ın ailesinin kalan kısmının (Gelin Meryem - Hülya Koçyiğit, kocası Veli- Kerem Yılmaz ve oğlu- Kahraman Kırıl) İstanbul'a göçüyle başlar. Göç denince akla belki de ilk gelen mekânsal imaj olan Haydarpaşa Garına yanaşan tren, umutları da beraberinde getirmiştir. Eve gidiş yolu vapurlardır ve Anadolu'dan gelen bir aile için, büyük yapılar, deniz ve kalabalık oldukça ilgi çekicidir. Hep birlikte yaşayacakları gecekonduya gelirler. Burası tahta bir çitle çevrili, tek katlı, bahçeli bir evdir. Bahçe aynı zamanda evin bir parçası, günlük işlerin bir kısmının yapıldığı, çamaşır asılan, çocukların oynadığı yarı açık bir alan işlevi de görür. Avlu içindeki evde Yozgat düzeni devam etmektedir. Her aileye bir oda olacak şekilde tüm aile birlikte yaşamakta, kadınlar ev işleri ile meşgul olmaktadır. Bu yeni mekânsal düzen, kırsaldan göç edenlerin, geldikleri yerde hâkim olan cemaat ve birlikte yaşama kültürüne ait kodların devam ettiğini ifade etmektedir. Aile bir bakkal dükkânı açmış ve şehirde kök salmaya niyet etmiştir. Gecekondu avlusu aynı zamanda bakkal dükkânı için aile içi üretimle yürütülen ticari faaliyetlerin de vukuu bulunduğu yer olarak kullanılmaktadır. Tüm amaç, marketi açmak için alınan borçların ödenmesidir. Böylece kentin merkezine gitmek, bakkallığa alternatif market açarak farklı bir sınıfa dâhil olmak amaçlanır. Ailenin sanayileşme gibi bir düşüncesi olmamakla birlikte, sermayenin büyümesi, holdingleşmesi, söz konusu olmayacaktır. Filmde gecekondu bahçesindeki çitlerin üzerinden karşı taraftaki apartman blokları görünür, mekânsal anlamda yapılan bu ayırım sınıf ayırımını da somut olarak anlatmakta, çokça tekrarlanan bir replik 'karşı taraflı olmak' aynı zamanda sınıf atlamak anlamına gelmektedir. Büyümek değil, değişmek istenmekte bunun için de aile içindeki sıkıntılar görmezden gelinmektedir, 'çark sürekli dönmelidir' cümlesi dillere pelesenk olmuştur. Tüm bunlar olurken zaten hasta olan ama bu telaşta çok da önemsenmeyen Meryem'in oğlu daha da kötüleşir. Meryem'in doktora götürme noktasındaki ısrarları yetersiz kalır. Burada ticaretin hacmi arttıkça insanlıktan uzaklaşılmasını görmek mümkündür.

Özellikle kayınvalide otoritesini koyar ve 'bu avlunun içi Yozgat toprağıdır' diyerek kadının kendi başına karar alamayacağını, aile hiyerarşisi içindeki yerini bilmesi gerektiği noktasında onu uyarır. Bu noktada bir yandan kente uyum sağlamaya çalışan ailenin, gelenek noktasındaki değişiminin nasıl olacağını sinyalleri verilmiş olur. Fakat Hacı İlyas'ın kendi rahatsızlığı ile torununun hastalığı arasındaki çifte standardı da bir çelişki oluşturmaktadır. Bir kurban bayramında, kesilmek üzere bir koç alınır ve evin bahçesindeki ağaca bağlanır. Akad burada çocukla kurbanlık koyun arasında bir paralellik kurar. Dede ve torunun bu noktadaki diyalogları neden böyle bir paralellik kurulduğunun cevabını verir.

*Torun (T): Bunu bana mı aldın ağababa?*

*Dede (D): Yook... Bu kurban olacak.*

*(T): Kurban nedir?*

*(D): Gel anlatayım. Vaktin bir evvelinde İbrahim peygamber varmış. Bir de oğlu varmış, adı İsmail. İbrahim peygamber Allah'a inancını göstermek için oğlunu kurban etmek istemiş.*

*(T): Oğlunu mu?*

*(D): Oğlunu ya. Götürmüş dağ başına.*

*(T): .Çocuk korkmuş mu?*

*(D): Korkmamış. Boyun eğmiş kadere...*

Ve o kurban bayramı öncesi çocuk ölür, Meryem çocuğunu şehre tutunmanın hırsına, daha çok para kazanma ve büyüme düşüne kurban vermiştir. Çocuğun ölmesi bile ailenin bu tavrını değiştirmez, bilakis 'büyük şehrin kavgasında olur böyle şeyler, Allah'ın takdiridir' denir. Gelin'in büyük bir öfke ile gittiği bakkal dükkânındaki sucukları yere fırlatıp, Hacı İlyas'a 'etlerini koparsalar bu kadar acımadı' demesi aslında kentli olabilmek adına çekilen bütün sıkıntılara, umursanmayışlara, feodal düzene bir başkaldırıdır.

Olanları kaldıramayan Meryem evi terk eder. Memleketten daha evvel gelmiş ve kocasıyla birlikte fabrikada işe girmiş bir tanıdık vasıtası ile bir fabrikada iş bularak çalışmaya başlar. Bu tanıdık, karısını çalıştırmamasından dolayı aile tarafından sevilmemekte, kadının işçi olması yadırganmaktadır. Fakat onlar bu süreçte feodal yapıdan kurtulmuş, işçi sınıfına entegre olmuşlardır. Bu noktada kadraja işçi sınıfı girer ancak, bu memleketlinin sigortalı olması, mesai saatlerinin belli olması gibi durumlar dışında üçlemenin bu bölümünde bu sınıfa dair fazla bilgi yer almaz.

Gelin'in işe girmesi, geride kalan aile için namus meselesi olur. Veli'nin tabanca verilerek, namusunu temizlemesi söylenir. Bu durum, köyden kente göç olgusunun, kırsal kesimdeki sorunları da beraberinde getirmesi, namus-kan davalarının kentte de devam etmesinin bir örneğidir. Fabrika çıkışında elleri paltosunun cebinde Meryem'i beklemeye başlayan Veli ile Meryem bir süre hiç konuşmadan birbirlerine bakarlar. Daha sonra Veli'nin ağzından dökülen 'bu fabrikada bana da iş bulunur mu?' cümlesi filmin son repliği olur. Kapitalistleşmenin getirdiği yozluğun, göç eden bir ailenin üzerindeki etkisi bir anlamda bilince dönüşmeye başlamıştır.

### ***Düğün (1973)***

1973 yılında serinin ikinci filmi 'Düğün' dür. Yola çıkmışken göç ile ilgili ne varsa dökmek gerekmektedir. Şimdi sırada parasız, vasıfsız, birikimsiz göç etmiş insanlar vardır. Bir abla, iki yetişkin erkek kardeş, iki küçük kız kardeş ve bir küçük erkek kardeşten oluşan annesiz ve babasız aile, parasız ve mesleksiz koca şehirde bir başınadır. Aileyi abla bir arada tutar ama hayati kararları büyük erkek kardeş alır. Aile Urfa'dan göç eder. Baba yerine büyük erkek kardeş geçer ve küçük kardeşleri harcamaktan çekinmez. Çocuklar erkek olursa çalışacak, kız olursa başlık parası alınıp satılacak. Abla ise 'insan eti

yenmeye çalışılan bu düzen'e elinden geldiği kadar direnmeye çalışır. Gelin filminin tersine daha dışa dönük, daha çok mekân unsuru barındıran film, ilk olarak Urfa'dan manzaralarla başlar. İşsizliği, aylaklığı ifade eden görüntülerden sonra İstanbul'da sokaklara kadar taşan kalabalık ve yine iş hayatı ile ilgili görüntüler vardır (Akad, 2004: 550-551).

Urfa'da başlayan film, İstanbul'a göç eden, işsiz, vasıfsız altı kardeşin hayatlarından kesitler sunar. En küçükleri Yusuf, kız kardeşler Habibe-Cemile, erkek kardeşler Halil-İbrahim ve abla Zelha'dır. Zelha satılması için evde lahmacun yapar, dolayısıyla abiler seyyar satıcı, kız kardeşler fabrikada çalışmakta, küçük Yusuf ise okumaktadır. Bir zaman sonra yine büyümenin verdiği hırsla kız kardeşleri evlendirip başlık parası ile birlikte, üç tekerlekli bir araba alarak seyyar satıcılığa o şekilde devam etme kararı alınır. Bu noktada yine kırsaldan gelen 'başlık parası' gibi gelenekleri görmek mümkün olur. Paraya tapma merkezli olumsuz değişimi simgeleyen, işportacılarla girilen kavga neticesinde adam bıçaklayan İbrahim yerine suçu küçük Yusuf'un üzerine almasını isteyen abi Halil, kız kardeşlerini de bu uğurda gözünü kırpmadan harcamaktadır. Kardeşlerinin iyiliği için evlenmekten vazgeçip, onlarla İstanbul'a gelen, hem ablalık hem analık yapan Zelha, bu defa kardeşlerinin feda edilmesine göz yummayacaktır. Son olarak başlık parası için satılmış olan Habibe'yi çekip alır ve yeni hayatlarına doğru yola çıkarlar. Gelin filmindeki Meryem gibi, Zelha da kente göç çerçevesinde, tutunmak ve yükselmek için para hırsıyla körleşen aile fertleri karşısında cesur bir tavır sergiler. Akad aynı zamanda Gelin filminde olduğu gibi dini temele dayanan bir argümanı da kullanır. Hazreti Yusuf'u kuyuya atan kardeşlerin kıssası ile küçük kardeş Yusuf'un suçu üstlenmeye zorlanması arasında kurduğu paralellik anlamlıdır. Filmde, seyyar satıcılıktan işi büyüterek küçük ölçekli ticarete kayan bir süreç gözlenmekte ve Habibe'nin başlık parası karşılığında satıldığı, ticaret yapan ve işleri iyi olan Cabbar'ın durumu da değerlendirildiğinde, toplumsal ilişkiler açısından toplumdaki ticari yaşantı ve bu çerçevedeki ilişkilerin belirleyici olabildiği yönündeki Weberci sınıf yaklaşımının izleri görülebilir.

Akad, filmde dramı aile fertleri arasındaki gelişmeler çerçevesinde kurgularken, ekonomik çıkmazlarla göç eden aileyi anlatır. Aile içi çalışmanın da desteğiyle, ihtisaslaşmamış ve örgütlenmemiş seyyar satıcılık ufaktan ticarete kayar. Bu gelişmeler paralelinde aile içi dağılmayı da getirir. Filmdeki karakterlerden salt kötü olan yoktur aslında ancak Habibe'nin sevdiği kasap çırağı Zeki'nin, düğünün yapıldığı yere gelerek dediği gibi 'ben iyiyim, sen iyisin, hepimiz iyiyiz de işler nasıl böyle oluyor' çıkışı filmin düğüm noktasıdır (Kayalı, 1994: 134-135).

### *Diyet (1974)*

Üçlemenin son filmi 'Diyet' filmidir. Bu defa söz konusu hikâye düpedüz köylü, kimi zaman yarıcı, kimi zaman ırgat ama her daim tarım işinde çalışmış, yaşlı bir baba (Turgut Savaş), kızı Hacer(Hülya Koçyiğit) ve iki torununun hikâyesi kente göçme, Hacer'in fabrikada çalışmaya başlaması ve işçi sınıfına dâhil olması, böylelikle sendika ile tanışmasının hikâyesini anlatmaktadır. Çalışılan cıvata fabrikasında çok eski olan makineler tehlike saçmakta, ufak bir dikkatsizlikte çalışanların uzuvlarına zarar verebilmektedir. Ustabaşı buraya işçi bulmakta zorlanır. Fabrikada yavaş yavaş sendikalı olmak ve işçi haklarının iyileştirilmesi ile ilgili konuşmalar olsa da, taraftarları fazla değildir. İşçi kesimi kırsaldan göçen ve hala gelinen yerin bakış açısına sahip olduklarından, hakları savunma noktasında fazla bilinçli değiller ve böyle bir davranışın içinde olmayı 'ekmek yenen kapıyla pazarlık yapılmaz' mantığıyla özdeşleştiriliyor. Filmde tüm olay örgüsünün içinde, tüm vasıflarıyla göç etmiş, yabancı oldukları bir dünyanın içinde kendilerini korumaya çalışan, bildik yaman köy temkinliliği, gelenek ve atalardan gelen bilgelik durumuyla yere sağlam basan sağduyulu tutumlar işlenmektedir (Akad, 2004: 570-571).

Film fabrikada canavar denilen eski makinenin bir işçiyi yaralamasıyla, fabrika ortamında başlamaktadır. Çoğu kimsenin kaderci bir anlayışla yaklaştığı olaya, sayıları çok da fazla olmayan sendikalı işçiler 'hak' temelinde bakmakta ve tüm işçileri de imkânların iyileşmesini sağlamak amacıyla

sendikalı olmaya davet etmektedirler ve bunun ancak birlik olmakla mümkün olacağını söylemektedirler. Hacer de diğerleri gibi konuya kayıtsızdır. Kocasını habersiz Almanya'ya gitmiş, kendisi çalışıp babasına ve evlatlarına bakmak zorunda kalmıştır. Aslında temelde şehre göçle başlayan işçi olma sürecinde henüz sınıf çıkarlarını gözetip, imkânların iyileşmesini sağlamak için çalışma bilinci ve eylem tarzı oluşmamıştır. Bir süre sonra 'canavar' makinenin başına Hasan (Hakan Balamir) geçer. O da sendikalı olmanın işverene ihanet olacağı düşüncesini paylaşmaktadır. Baba ise şehirde ne iş yapacağını bilemez, köyden sonra kentte yapılabilecek işler bir türlü onu mutlu etmez, bu durumu kabullenemez. 'Ağacı kendi toprağından sökmek' olarak görür kente göç etmiş olmayı. '*Köyde tarlaya tohumu saçınca, gerisi Allah kerim denir. Koca şehirde her an işle güçle uğraşmak, didinmek gerekiyor*' der. Balon satmaya karar verdiğinde ise, sokaklarda sesi çıkmaz, elleri titrer. Göçü ve böylelikle içinde düştükleri sıkıntıyı bünyesi kaldıramaz ve ölür.

Öte yandan Hacer ve Hasan'ın yakınlaşmaları evlilikle sonuçlanır. Hacer'in gecekondusunda oturmaya devam ederler. Burası tahta çitlerle çevrili, yoldan birkaç basamakla inilen, birkaç evin aynı avluya baktığı ve bu evdekilerin dayanışma içinde komşuluk ilişkilerini sürdürdükleri, yemek yenilen, çamaşır asılan, oturulup sohbet edilen bir avludur. Ancak şehirleşmenin bir diğer yüzü olan apartmanlaşma burada baş gösterir ve oturlan gecekondudan çıkmaları istenir, zira ev sahibi evi müteahhitte verip yerine apartman yaptıracaktır. Hacer ve Hasan da kendi evlerini yapmak için kolları sıvarlar. Hafriyat almak için çalıştıkları alanın geri planına bakıldığında, yoğun apartmanlaşma görülmektedir, ancak bu karakterler için hoş giden ulaşılmak istenen bir durumdur ve yüksek apartmanlara bakılıp 'yükseğe bakmaktan zarar gelmez' der Hasan. Hacer ise 'bir kat olsun, bizim olsun' düşüncesindedir. Bu sırada fabrika yüklü bir sipariş almış ve bunu yetiştirmek için işçilerden gece de çalışmalarını istemektedir. Tek varlıkları emekleri olan insanlar, iyileştirilmiş hakları gözetmeden kabul ederler. Bu noktada işveren-işçi ilişkisinde de değinilmiştir. İşveren, işçilerin sendikalı olma isteklerine karşı çıkmaktadır. Ona göre herkes onun verdiği ile yetinecek, yetinmezse yerine kolaylıklar kente göç etmiş ve işe ihtiyacı olan biri alınacaktır. Gece mesaisi de kapitalist sistemde işçiden zaman zaman istenen bir durum olarak varlığını sürdürmektedir.

Evlerini tamamlamak için Hacer ve Hasan da gece mesaisini kabul ederler ancak Hacer'in kafasında babasının söylediği Hadis-i Şerif dolaşmaktadır: 'üç ikiden ve iki birden hayırlıdır, birleşiniz'. Akad bu filmde de, üçlemenin diğer iki filmde kullandığı gibi dini bir olguyu kullanarak, bir Hadis üzerinden sosyolojik bir olguyu ifade etmiş ve işçilerin birlik olmasını vurgulamıştır. Bununla birlikte Akad sendikalaşmayı bir Hadisle birlikte gecekondular bölgesine kabullendirmeye yöntemi izlemiştir. Dolayısıyla, halkın değerlerinden faydalanma eğiliminde olmuş ve değerlerin aslında toplumun değişiminde ne derece rol üstlendiğini göstermeye çalışmıştır. Sonuç olarak Hacer de sendikalı olmuştur ancak buna öfkelenen Hasan, başına gittiği 'canavar' makineye kolunu kaptırır. Kopan kolu alan Hacer bunu patronun yüzüne fırlatarak 'al diyetini' diye haykırmıştır. Bu olayda onun tek başına suçlu olmadığını, esas suçlunun işlerini kaybedecekleri endişesi ile birlik olmayan işçiler olduğunu haykırır 'bu suç hepimizin' cümlesi yankılanır.

Genel olarak çalışılan fabrikanın ihtisaslaşma ve örgütlenme düzeyinin geri olduğu görülür. Bunu temel alarak Türkiye'deki genel görünümün doğru saptandığını söylemek yanlış olmaz. Ayrıca sanayi kuruluşu denen yerler orta büyüklüktedir ve bu durum da Türkiye'de kapitalistleşme seviyesinin düşük olduğunu gösterir. İşçi sınıfının gecekondular bölgesinde yaşayan diğer sınıflara nazaran daha iyi bir durumda olduğu, dolayısıyla sorunlarının çözümünün sınıfsal değil, ekonomik olduğu söylenebilir. Filmde ayrıca üretim aracı sahipleri hatasız olarak gösterilmemiş, ekonomik ve hak arayışı mücadelesine karşı oldukları vurgulanmıştır. (Kayalı, 1994: 110- 111). Bu durum, Marx'ın sınıf teorisine göre, üretim araçlarını yönetenlerin, toplumdaki fikirleri de yönetmekte olduğu tespitinin yansımaları olarak değerlendirilebilir.



Filmdeki karakterlerin ortak noktası emeklerini sakınmayan, tek varlığı bilek güçleri olan insanlar olmalarıdır. Üçlemede güçlü duruşu kadınlar üzerinden yakalamaya çalışan Akad, yalın bir gerçeklikle kadınların bu süreçte gösterdiği dirence vurgu yapar. Kadın kimliği üzerinden anlattığı bu güçlü duruş Anadolu kadınının da bir yansımasıdır.

### SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Çalışmada toplumda var olan sınıf ve kimlik ve göç kavramları incelenerek bir kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Kırsaldan kentte göçün dönüştürdüğü sınıf ve kimlik biçimleri ile mekânsal kullanım durumları bu çalışmanın araştırma soruları olarak belirlenmiştir. Böylece sosyolojik bağlamda çok çeşitli değerlendirmeler yapılan ancak beyaz perdede ve mekânsal kurgu bağlamında yeterli çalışma bulunmayan göç olgusunun, Türk sinemasında nasıl ele alındığı konusu, Ömer Lütfi Akad sineması üzerinden okunmuştur. Bu okuma sosyolojik film çözümlemesi ve sinemasal mekan analizi yöntemleri ekseninde yapılmıştır. Yönetmenin 'Göç Üçlemesi' olarak anılan 'Gelin, Düğün ve Diyet' filmleri bu bağlamda incelenmiş ve 70'li yıllarda salon sineması kuşağının çok ilerisinde, Türkiye gerçekliğini aktarmaya gayret gösteren Akad'ın gözünden bu kavramlar değerlendirilmiştir.

Üç filmde de, büyük kentleri etkileyen, 40'lı yılların başından beri süregelen büyük göç olayları ile şekillenen sınıflar, kırsaldan getirilen değerler üzerine inşa edilen yeni kimlikler ve bu kimliklerle paralel olan mekânlarda kesitler verilmektedir.

Üçlemenin ilk filmi olan 'Gelin'de Yozgat'tan İstanbul'a göç eden esnaf bir ailenin kök salma ve sınıf atlama çabaları, değer yargıları, ataerkil düzenleri ve yine bu paraleldeki mekânsal düzenleri anlatılırken, kadın kimliğinin tanımı da tartışmaya açılmıştır. Bu noktada, kente gelenlerin, büyük şehirden korkmadan şehir yaşamına ayak uydurmak için çabaladığını görmek mümkündür. Mekânsal anlamda he ne kadar çeperlerde, tek katlı ve geleneksel köy yaşamını da kısmen barındıran, kırsal yaşamın etkilerini taşıyan konutlar inşa edilse de, ulaşılmak istenen yer yüksek apartmanların olduğu alandır. Dolayısıyla toplumsal özentisi ve sınıf atlama yüksek binalarla simgelenmektedir. Bu noktada, sınıf atlamaya yönelik yapılan planlar, Marksist kuramın temeline atıfta bulunmaktadır. Buna göre sınıf mücadelelerinin nasıl olduğu, önündeki engeller ve sınıf çatışmaları ekseninde bir üretim ve geçim dengesi göz çarpmaktadır. Öte yandan sınıfsal bölünmenin mülkiyete dayalı olarak toplumsal statü farklılaşmasına sebep olduğunu belirten Weber'e göre sınıf atlama olgusunun temelinde mülkiyet yatmaktadır.

Konutlar hem yaşam alanı, hem de günlük işlerin yapıldığı ve sosyal faaliyetlerin yapıldığı bir yarı açık bir alan olmasının yanında, ticari olarak yapılan işlerin de arka planında aile içi üretimle yürütülen ticari faaliyetlerin de gerçekleştirildiği yerdir. Bunun yanı sıra filmde dile getirilen 'avlu içinin memleketi toprağı sayılması' ifadesi, bu mekânsal yapının kırsaldaki gelenekleri de kapsadığı şeklinde değerlendirilmiştir.

İkinci film 'Düğün' de ise vasıfsız bir ailenin Urfa'dan İstanbul'a göçü çerçevesinde, seyyar satıcılık, kırsaldan getirilen adetler (başlık parası), kente uyum sağlamak ve hayatta kalmak için herkesin çaba gösterdiği ve aslında herkesin iyi olmasına rağmen bu düzen içerisinde birilerinin kurban verildiği yine bir gecekondu mahallesinde ve güçlü bir kadın kimliği ekseninde beyaz perdeye yansıtılmıştır. Aile içi çalışmaya dayanan, ihtisaslaşmamış ve örgütlenmemiş ticari faaliyetlerin hazırlıklarının yapıldığı bahçeli tek katlı gecekondu yapılanması burada da önemli bir figürdür. Geleneklerin de beraberinde getirildiği kırsal kimliklerin, güçlü kadın imajı ile sorgulandığı filmde, bu sınıfsal yapıya ait daha fazla mekân unsuru görmek mümkündür. Endüstri işçisinin durumunun, tarım işçisine göre daha iyi olduğunu savunan Weber bakış açısı ile bakıldığında, endüstri çarkına girmemiş ve bireysel çaba ile bahçe mekânında üretim yapılan filmde, ailenin mali ve sosyal durumu ortaya konulmuştur. Büyük çaplı göçler

ve vasıfsız işçinin artması ile ortaya çıkan işsizlik gerçeği de satır arasında vurgulanan bir diğer önemli mesajdır.

Serinin son filmi 'Diyet' ise yine kente göç eden bir ailenin işçi sınıfına dâhil olma ve işçi sınıfındaki hak arama mücadelesini, göçün kentteki yansıması olan gecekondu ve buradaki ilişkileri, köylülerin beraberinde getirdikleri kültürleri ile kentli kimliği arasında sıkışmalarını ve bunun kıyaslamasını yine kadın karakteri üzerinden anlatmaktadır. Bu bağlamda serinin bu filmi işçi sınıfına odaklanarak, iş gücünün örgütlenmesi ve sendika üzerinden yeni bir kimlik oluşumuna değinmektedir. Bu bağlamda işverenin de statüsüne değinilen film, bu yönüyle Marx'ın toplumsal gelişmeyi sınıf mücadelelerinin bir ürünü olarak tanımlaması durumunu da vurgulamaktadır. Emek sahibi işçi sınıfı ve üretim araçlarına sahip olan, bir başka ifadeyle emeği satın alan grup üçlemenin bu bölümündeki ilişkileri şekillendiren ana unsurdur. Feodal dönemde toprak sahipleri gücü elinde bulundururken, kapitalist dönemde makineleşmenin güç haline gelmesi durumu, filmde işveren-işçi ve sendikalaşma olguları üzerinden ortaya konulmuştur. Öte yandan, örgütsüz ve ihtisaslaşmadan uzak çalışma biçimi ile birlikte anılan gecekondu mekânları burada da yerini korumakla birlikte, bu alanların yıkılarak yerlerini yüksek binalara ve apartmanlara bırakmaya başladığı bir dönüşüm süresi karşımıza çıkmaktadır.

Üçlemenin filmleri analiz edilirken, sosyolojik analiz ile ortaya konulan toplumsal ilişkiler ve kimliklerin mekânla ilişkili olarak ortaya koyduğu biçimler de sinemasal mekan okuması yoluyla ele alınmıştır. Bu noktada eylemin gerçekleştiği bir düzlem oluşturan mekânın, sahne olarak işlev gördüğü ortaya çıkmakta ve temsil ve gerçeklik bağlamında, sinemasal anlatıya bir temel oluşturmaktadır. Bu mekânlar ayrıca, karakterin kimliğini ve ait olduğu sınıfı tamamlayan bir unsur olarak filmde yer alarak 'gösteren' şekline gelebilir. Mekânın bu gösterme özelliği zaman zaman, iktidar mücadelelerinin ve sınıfsal çatışmaların mekan düzlemindeki halini de yansıtır (Çam, 2016:22-23). Kente göç sürecinde, gerek düşük gelir durumu gerekse kırsal yaşamda alışılan mekânsal kullanımları devam ettirebilme adına gecekondulaşmanın ortaya çıkarak artış göstermesi, bununla birlikte çarpık kentleşme baş göstermiştir. Bu noktada gecekondu yerleşmeler, göç sürecinin en önemli mekânsal tanığı olarak ortaya çıkmaktadır. Filmlerdeki gecekondu yapısı ve bahçesi, ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ilişkilerin bir aracı olarak ifade edilebilir. Kırsalı simgeleyen davranış biçimlerinin rahatça devam ettirildiği, kırsala ait kutsal bir mekan olarak da algılanan bu mekânsal kurgu, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir boyuta taşır.

Tüm bu sonuçlara dayanarak, çalışmanın temelinde yer alan göç kavramının oluşturduğu sınıflar ve kimliklerin mekân bağlamındaki durumu ilişkisel bir yaklaşımla ortaya konulmuştur. Böylece, kırsaldan kente göç olgusunun yarattığı farklı sınıfların ve kimliklerin analizi yapılarak, mekân oluşturma ve kullanma biçimleri değerlendirilmiş, gelecek çalışmalar için bir temel oluşturulması amaçlanmıştır.

## KAYNAKÇA

- Akad, Ö. L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, H., *Film Çözümlemeleri* [PDF belgesi]. Online Ders Notu : 10 Haziran 2020 tarihinde [http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema\\_ue/filmcozumlemeleri.pdf](http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/filmcozumlemeleri.pdf) adresinden erişildi.
- Akça, G. (2005). Modernden Postmoderne Kültür Ve Kimlik. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (15), 1-24
- Arslan, A. (2004). Sınıf Teorisinin Açmazları ve İktidar Analizinde bir Alternatif Olarak Elit Teorisi. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2), 126-143.
- Bahar, H.İ. (2009). *Sosyoloji*. Ankara: Usak Yayınları.
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *Sinecine*, 7(2), 7-37.
- Edgell, S. (1993). *Sınıf*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Grisbach, M. M. (1995). *Edebiyat Biliminin Yöntemleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayın.
- Guibernau, M. (1997). Images of Catalonia. *Nations and Nationalism*, 3 (1), 89-111.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.

- Koçak, Y., Terzi, E. (2012). Türkiye’de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri Ve Çözüm Önerileri. *Kaü-İİBF Dergisi*, 3(3), 163-184.
- Öngen, T. (1996). *Prometheus'un Sönmeyen Ateşi: Günümüzde İşçi Sınıfı*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Özer, D. (2008). Göç Olgusu ve Kentsel Yaşama Uyumda Yerel Yönetimlerin Rolü, *Yerel Siyaset Dergisi*, (33), 8-14.
- Sağlam, S. (2006). *Türkiye’de İç Göç Olgusu Ve Kentleşme*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Sözen, E. (2011). Sosyal Kimlik Kavramının Sosyolojik ve Sosyal Psikolojik Bir İncelemesi. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, (23), 93-108.
- Şen, F. (2012). Kültürel Kimlikler Karşısında Sınıf Kimliği Ve İşçi Sınıfı Kimliğinin Medyada Temsili (Tekel İşçi Eylemi Örneği). *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (33), 87-112.
- Şimşek, A. (2013). 1980’li Yıllar Türk Sinemasının Kentleşme Olgusuna Yaklaşımı. *Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 42-52.
- Tutal, N. (2005). *Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Weeks, J. (1998). *Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

## EXTENDED ABSTRACT

Social balances started to change with 'migration' from village to city, and new definitions of 'class' and 'identity' emerged. Class and identity created with the concept of migration from rural to urban, creating space and urban use have also emerged as a new situation. However, in the researches, the lack of studies that examine the effects of the immigration phenomenon on the class, identity and urban space in the context of cinema presenting sections of social and historical situations were determined. In this study, the concepts of "class and identity" on the "migration" axis are examined and evaluated based on the element of space where these concepts are embodied. Accompanied by such a framework, it was aimed to make an analysis on how the concepts of class and identity were handled in Ömer Lütfi Akad cinema, and how the concepts mentioned in the "Bride, Wedding, Diet" films, which are also known as "The Migration Trilogy", are reflected on the screen. In the first part of the study, the subject, purpose, scope and method of the research are explained. In the second part, definitions are made regarding the conceptual framework of the study, and in the third part, the analyzes made on Ömer Lütfi Akad's 'Migration Trilogy' films are conveyed in the context of this conceptual basis. In the last part of the study, the results of the research subject are presented. Accompanied by these evaluations; it is seen that the dynamics of creating a cultural-identity, historical process and space in a society can be understood more closely through readings in a wide range of fields, and cinema has important inputs in this context.

The subject of the study is to read how the concepts of class and identity existing in the society are handled in Turkish cinema in the context of migration from village to city through Ömer Lütfi Akad's cinema over the space factor. In this context, the purpose of the study; to give theoretical information about the theoretical foundations of class, identity and immigration, and to analyze the reflections of the class's identity understanding to the cinema in the 70s on the axis of immigration to Istanbul in the 70s. In this context, the study includes the evaluation of the concepts of class and identity in question and the factor of space, which cannot be considered independent from these concepts, in the context of the films "Gelin, Düğün, Diyet" directed by Ömer Lütfi Akad. In the first stage of the working method; It is designed to conduct a literature research to obtain theoretical data that will form a conceptual framework, to watch and evaluate the films to be analyzed on this basis, and to obtain the basic resources to source this. Ömer Lütfi Akad cinema and the "Migration Trilogy" have been evaluated by establishing a relationship with these fundamentals. Thus, the study has addressed the class-identity-space relationship through cinema by filling a gap in the phenomenon of immigration.

In the study, a conceptual framework was created by examining the concepts of class and identity and immigration in the society. Class and identity forms and spatial usage situations transformed from rural to urban immigration are determined as research questions of this study. Thus, the subject of how the immigration phenomenon, which was evaluated in a sociological context, but did not have sufficient studies in the context of the screen and spatial fiction, in Turkish cinema was read through Ömer Lütfi Akad cinema. Director of the 'Migration trilogy known as the 'Gelin, Düğün, Diyet' films examined in this context and far ahead of the 70s in the halls cinema generations, Turkey was evaluated these concepts through the eyes of Akkadian striving to convey the reality.

In all three films, classes that affect big cities, shaped by major immigration events that have been going on since the early 40s, new identities built on values brought from the countryside and sections in parallel with these identities are given.

The first movie of the trilogy is 'Gelin'. In this film, while describing the rooting and class jumping efforts, value judgments, patriarchal order and spatial order of a family who migrated from Yozgat to Istanbul, the definition of female identity is also opened for discussion.

In the second film, "Wedding", again, in the context of the migration of an unqualified family from Urfa to Istanbul, it is again that everybody tries to adapt to the city and survive, and in fact, although everyone is good, someone is sacrificed in this order. It is reflected on the white screen in the slums and in the axis of a strong women's identity.

The last movie of the series, "Diet", again describes the struggle of a family who migrated to the city to join the working class and to seek rights in the working class. Nevertheless, it recounts the slums, which are the reflection of migration in the city and their relations, the cultures brought together by the villagers, and their comparison between the urban identity and the women's identity.

## Kütahya Aslanapa'daki Su Yapılarından Örnekler\*

Ali Tekin 

Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Sanatları, Konya, Türkiye,  
[ali\\_tekin\\_2006@hotmail.com](mailto:ali_tekin_2006@hotmail.com)

### Makale Bilgileri

### ÖZ

#### Makale Geçmişi

Geliş: 24.08.2020

Kabul: 19.12.2020

Yayın: 31.12.2020

#### Anahtar Kelimeler:

Aslanapa,  
Çeşme,  
Çamaşırhane,  
Kuyu,  
Su yapıları.

Kütahya, İç Anadolu bölgesiyle Asıl Ege bölümü arasında bir eşik durumundadır. Çalışmamıza konu olan Aslanapa ilçesi, Kütahya il merkezinin yaklaşık 38 km güneybatısındadır. Malazgirt zaferinden sonra, Anadolu'nun büyük bir kısmıyla beraber Kütahya ve çevresi Kutalmışoğlu Süleymanşah tarafından 1080 yılına doğru fethedilmiştir. Bölge, Selçuklu sonrası Germiyanoğulları'nın merkezi olmuştur. 1429 yılında Germiyanoğlu Yakup Bey'in ölümüyle Kütahya ve çevresi, kesin olarak Osmanlıların eline geçmiştir. Aslanapa'nın Osmanlı dönemindeki ismi Gireği'dir.

Aslanapa ilçesinin Gölbaşı, Nuhören ve Bezirgân köylerindeki su yapılarıyla ilgili yaptığımız çalışmada bir adet çeşme, bir adet çamaşırhane ve iki adet su kuyusu tespit edilmiştir. Çalışmamızın amacı, arazi çalışmalarında tespit edilen bu yapıların belgelenecek, literatüre kazandırılmasıdır. Belirlenen eserlerin fotoğrafı çekilmiş, ölçüleri alınmış ve çizimleri yapılmıştır. Kitabesi olmayan üç su yapısı stil kritik yöntemiyle tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Yapılar XVI-XX. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir. Dönemin sosyo-kültürel ve mimari özelliklerini yansıtmaları açısından bu eserler Sanat tarihi açısından önemlidir. Eserlerin özellikle Türk su mimarisi içerisindeki yerleri ve önemleri vurgulandığı söylenebilir.

## Examples of Water Structures in Aslanapa, Kütahya

### Article Info

### ABSTRACT

#### Article History

Received: 24.08.2020

Accepted: 19.12.2020

Published: 31.12.2020

#### Keywords:

Aslanapa,  
Fountain,  
Laundry,  
Well,  
Water Structures.

Kütahya has the position of a threshold between the Central Anatolia region and the Main Aegean Region. Aslanapa district, the subject of our study, is nearly at 38 km southwest of the city center of Kütahya. After the victory of Malazgirt, Kütahya and its surroundings were conquered by Kutalmışoğlu Süleymanşah until 1080 together with a major part of Anatolia. The region became the center of Germiyanoğulları after the Seljuk. Kütahya and its surroundings were definitely conquered by the Ottomans when Germiyanoğlu Yakup Bey passed away in 1429. The name of Aslanapa in the Ottoman period is Gireği.

A fountain, a laundry plant and two water wells were found in our study regarding the water structures in Gölbaşı, Nuhören and Bezirgân villages of Aslanapa district. The aim of the study is to document these structures identified during site examination and to bring them in the literature. The identified artifacts were photographed, measured and drawn. Three water structures not having an epigraph were tried to be dated by the style critical method. Structures were dated between the XVI-XX. centuries. These artifacts are important in terms of history of art reflecting the socio-cultural and architectural features of the period. It could be noted that the importance and place of the artifacts are emphasized especially for the Turkish aqua architecture.

**Atf/Citation:** Tekin, A. (2020). Kütahya Aslanapa'daki Su Yapılarından Örnekler, *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(2), 142-155.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)"

\* Necmettin Erbakan Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü (191417001 No.lu Proje) tarafından desteklenmektedir.

(Bu çalışma Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Bilim Dalında hazırlanmakta olan ve Prof. Dr. Mustafa Yıldırım tarafından yürütülen "Kütahya ve ilçelerindeki Su Yapıları" adlı doktora tezinden üretilmiştir.)

## GİRİŞ

Ege bölgesinin İç Batı Anadolu bölümü içinde yer alan Kütahya ve çevresi, İç Anadolu bölgesiyle Asıl Ege bölümü arasında bir eşik durumundadır (Dönmez, 1981/1982: 1). Kütahya'nın on iki ilçesinden biri olan Aslanapa (Varlık, 2002: 584), Kütahya il merkezinin güneybatısında yaklaşık 38 km mesafededir. Aslanapa ilçesinin kuzeyinde Tavşanlı, güneyinde Altıntaş, batısında Emet, Çavdarhisar ve Gediz ile kuzeyde Domaniç, batıda ise Simav yer almaktadır. Yaklaşık 1000 m rakıma sahip olan ilçe merkezine bağlı köylerin yükseltileri, 1000 ile 1400 m arasında değişmektedir (Yakupoglu, 2017: 423). Aslanapa, merkez ilçeye bağlı bir bucakken 19 Haziran 1987'de 3392 sayılı kânunla ilçe olmuştur ([www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.3392](http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.3392), Erişim Tarihi 15.10.2019).

Malazgirt zaferinden sonra Anadolu'nun büyük bir kısmıyla beraber Kütahya ve çevresi Kutalmışoğlu Süleymanşah tarafından 1080 yılına doğru fethedilmiştir (Gökbilgin, 1977, 1119). Aslanapa'nın 1411 tarihli taş vakfiyeden, II. Yakup Bey tarafından satın alındığı anlaşılmaktadır (Gedik, 2017: 113). Karamanoğulları ve Osmanlıların baskısı altında kalan Germiyan beyi Süleyman Şah, beyliğin muhafazası için kızı Devlet Hatun'u, I. Murad'ın oğlu Yıldırım Bayezid'e vermiştir (Varlık, 1974: 56). Süleyman Şah, Kütahya'yı, Simav'ı, Eğrigöz'ü, Tavşanlı'yı ve bunun yanında birkaç yeri daha kızına çeyiz olarak verdi (Yavuz ve Saraç, 2003: 117). Çeyiz olarak verilen yerlerin bu bölgelerle sınırlı olmadığı belirtilmektedir (Gökçe ve Küpeli, 2017: 476-478). Bu bölgeler arasında Aslanapa'nın da bulunduğu söylenebilir (Varlık, 1974: 63). Yine taş vakfiyede Çelebi Mehmed'in, Karamanoğullarını Germiyan topraklarından çıkartarak, II. Yakup Bey'e beyliğini geri vermesi anlatılmaktadır (Gedik, 2017: 111). 1429 yılında Yakup Bey'in ölümüyle Kütahya ve çevresi kesin olarak Osmanlıların eline geçmiştir (Yavuz ve Saraç, 2003: 117-120). Aslanapa isminin XII. yüzyıl başlarından itibaren kullanıldığı ve XIII. yüzyılın ilk çeyreğinde bu aileye ait toplulukların yöreye gelerek yurt tuttıkları bilinmektedir (Yakupoglu, 2017: 429). Aslanapa, 1622-23 yılına ait avarız kayıtlarında Gireği nahiyesi olarak geçmektedir (Aydın, 2016: 211). Gireği'nin köyleri ise şunlardır: Ada, Aslıhanlar, Avlağı, Alıncık, Viran, Kusura, Çukurca, Nuhviran, Gökçeler, Habibler, Kureyşler, Haydarlar, Terziler, Porsuk, Tokul, Dere, Bayad, Sinekçiler, Pullar, Bülhare, Emrez, Kozluca, Çamurduk, Pınarbaşı, Pazarcık, Tava, Otacılar, Yalnızsaray, Çömlekçi, Abaş, Karadiğın, Bezargânlar, Çal, Arslanapa, Güvem, Ballubaba, Göynükviran, Saraycık, Şeyhli, Buğdaylı, Çomaklar, Yazıcılar, İğdeciklü, Kanlıcı (Aydın, 2016: 215).

### Gölbaşı Köyü Çeşmesi

Aslanapa'nın güneydoğusunda yer alan köy, ilçeye 10 km uzaklıktadır. Doğusunda Nuhören, batısında Çal, kuzeyinde Ada köyleriyle komşudur.

Gölbaşı Köyü Camisi'nin bahçe duvarına bitişik, haznesiz, tek cepheli ve tek kemerlidir. Çeşme, 2.66 m yüksekliğinde, 2.03 m genişliğinde, batıda 0.46 m ve doğuda 0.50 m derinliğinde olup, dikey dikdörtgen bir form sergilemektedir. Tek lüleli çeşmede seki ve tas nişi bulunmamaktadır. Önündeki yalak, yekpare dikdörtgen bir bloğa elips olarak oyulmuş ve ikinci bir yalakla batıya doğru uzatılmıştır. 0.20x0.93 m ölçülerindeki çeşme nişini örten yuvarlak kemer, yanlarda yekpare ayaklar üzerindeki dikdörtgen formlu, uçları volütle sonlanan başlıklara oturmaktadır. Lülenin 0.10 m üzerinde, 0.78x0.88 m ölçülerinde sülüs hatlı Osmanlı Türkçesiyle hakkedilmiş, altı satırlık bir kitabe bulunmaktadır. Çeşmenin saçağı, düz dam şeklinde düzenlenerek, cepheden dışa taşırılmıştır.

Çeşme, bitkisel, geometrik ve nesnel süslemeleriyle dikkat çekmektedir. Çeşmenin ayaklarında, köşeleri pahlanmış kartuşlar içerisinde, çift kulplu vazo içine yerleştirilmiş, natüralist üslupta yapılmış lale motifleri bulunmaktadır. Kemer köşeliklerinde ayna usulü, hilal motifi, altı-üstlü yerleştirilmiş stilize dallar, gülbezek ve madalyon içinde altı kollu çiçek motifleri görülmektedir. Çeşmenin yuvarlak kemeri,

ikinci bir kemer profiliyle çerçeveselendikten sonra yanlarda devam ederek, üstte dikdörtgen bir çerçeve oluşturmaktadır. Başlıklarda baklava motiflerinin tekrar edilmesiyle oluşturulmuş motifler görülmektedir.

Çeşmede mermer, harç ve devşirme malzeme kullanılmıştır. Kemerde, ayaklarda ve yalakta mermer malzeme, başlıklarda ise devşirme malzeme kullanılmış olup, cephe betonarme harçla sıvanmıştır. Çeşmenin saçak kısmı da betonarme harçla yapılmıştır.

Çeşme nişi içerisindeki kitabe şu şekildedir:

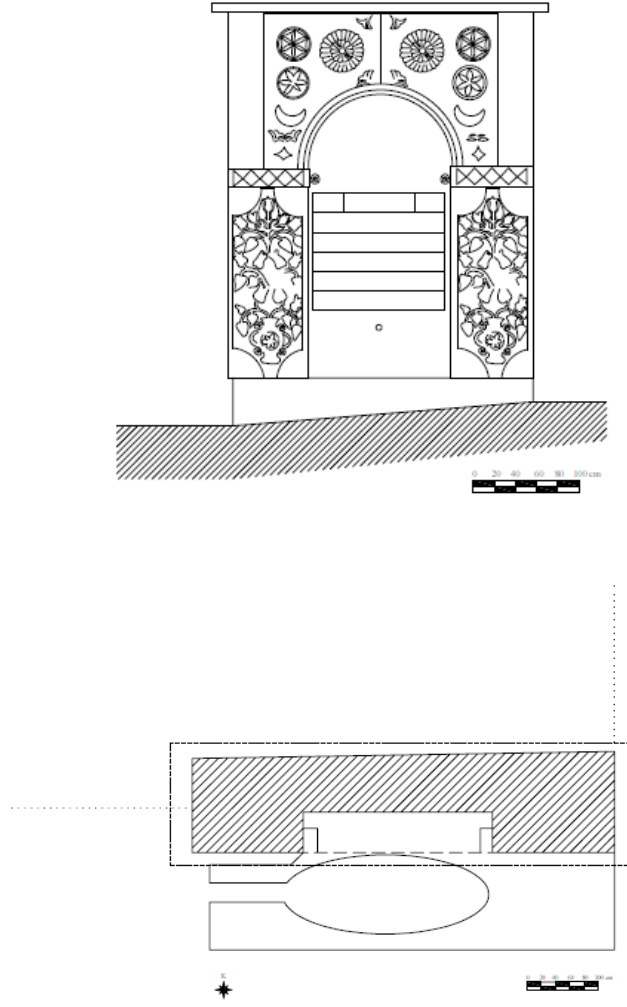
- ۱ - ماشاءالله شيخ عليّه مهاجر سنه ۱۳۱۲
- ۲ - قريته قلدى بدایت بنى ايكن مهاجره دوشدى
- ۳ - ... بو چشمه الحاجى على دهنه حقى بيك ايلدى
- ۴ - دلالت... بناء کرده موماليه صاحب
- ۵ - سعادت نوش دن اصلى مؤمن فرندشليمزه
- ۶ - اولسن عافيت حياتنده سعيبى عينى... غيرت نه فظيلت

- 1- Maşallah Şeyh Aliyy-i muhâcir, sene 1312
- 2- Kurbete kıldı bidâyet beni iken muhâcire düştü
- 3- (...) bu çeşme el-Hâcı Ali Dede hakkı beyân eyledi
- 4- Delalet (...) binâ-gerdesi mûmâ-ileyh sâhib-i
- 5- Saâdet nûş eden aslı mümin karındaşlarımıza
- 6- Olsun afiyet hayatında sa'yi aynı (...) gayret ne fazilet

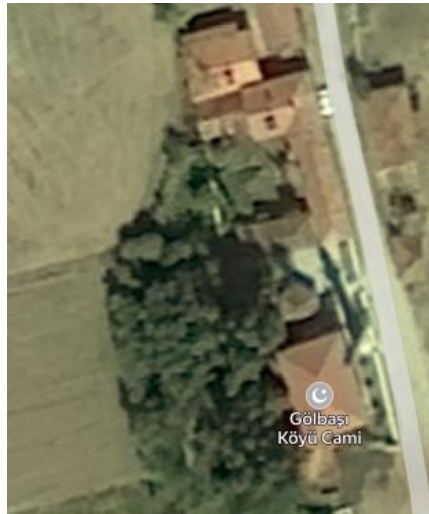
Çeşme, Hacı Ali Dede tarafından 1894-1895 yılında yaptırılmıştır. Kitabeden köyün adının Şeyhali olduğu ve göçmen köyü olduğu anlaşılmaktadır. Köy halkının 1877 yılında, 93 Harbi diye bilinen Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra Bulgaristan'dan gelip yerleştikleri belirtilmektedir ([www.aslanapa.gov.tr/golbasi](http://www.aslanapa.gov.tr/golbasi) Erişim Tarihi 15.12.2019).

Çeşme, Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarının Koruma Kurulu'nun 10.11.2000 tarih ve 1295 sayılı kararıyla tescil edilmiştir<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Kütahya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 26.07.2018-4793 tarih ve No.lu Kararı



**Çizim 1.** Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nin Cephe ve Planı



**Fotoğraf 1.** Çeşmenin Konumu





**Fotoğraf 2.** Çeşmenin Genel Görünüşü ve Kitabesi



**Fotoğraf 3.** Çeşmenin Süslemelerinden Detay

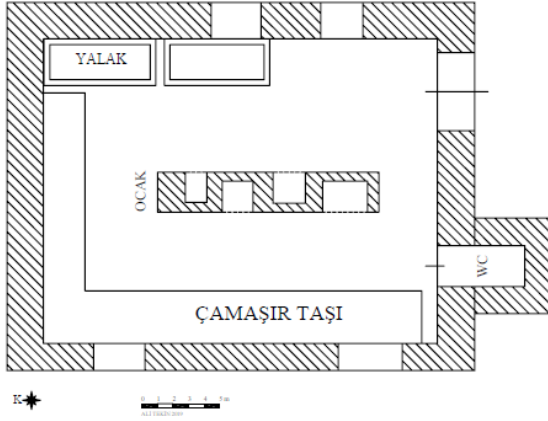
### **Gölbaşı Köyü Çamaşırhanesi**

Gölbaşı Çeşmesi'nin yaklaşık 30 m batısındadır.

Düz bir arazi üzerinde, kuzey-güney doğrultusunda ve dikey dikdörtgen planlı olarak inşa edilmiştir. Üst örtüsü, aydınlık fenerli beşik bir çatıyla örtülmüştür. Çamaşırhane doğu ve batı cephelerdeki farklı genişlik ve boydaki ikişer pencereyle aydınlanmaktadır. Kuzey ve güney cepheler sağır tutulmuştur. Duvar kalınlığı farklı olmakla birlikte giriş kısmında 0.65 m'dir. Çamaşırhaneye kuzeydoğu cephesinde açılan, 1.37 m genişlikteki ahşap lentolu kapıdan girilmektedir. Mekân, içten 5.35x6.92 m ölçülerinde olup, üst kısım ahşap kirişlemeli tavadır. Çamaşırhanenin merkezinde 0.70x3.89 m ölçülerinde, yuvarlak kemerli dört adet ocak nişi bulunmaktadır. Doğu taraftaki ocak nişlerinin açıklığı 0.38 ve 0.57 m, batıdaki ocak nişlerinin açıklığı ise 0.54 ve 0.79 m'dir. Doğu cepheye 3.96x0.82 m ölçülerinde bir yalak, kuzey ve batı cephelere ise L biçimli bir çamaşır taşı yerleştirilmiştir. Güney cephedeki dışa taşıntılı olarak yapılmış tuvalet, 1.53x0.72 m ölçülerindedir. Çamaşırhanede herhangi bir su tesisi yoktur. Kullanılan su, ilerideki çeşmeden sağlanmaktadır. Yapıda herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır.

Çamaşırhanede moloz taş, kerpiç, ahşap ve harç malzeme kullanımı görülmektedir. Kerpiç harçlı, moloz taş malzemeyle inşa edilen yapının, giriş kısmında ahşap hatıl kullanılmıştır. Üst örtüsü, ahşap konstrüksiyonlu, dıştan marsilya kiremit kaplıdır. İçerdeki yalak ve çamaşır taşı betonarme harçla yapılmıştır.

Çamaşırhanenin kesin inşa tarihi bilinmemektedir. Karşısındaki Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nin 1894-1895 yılında yaptırılmış olması ve köyün kuruluşunun 1877 yılından sonra olması, çamaşırhanenin XIX. yüzyıl sonrasına tarihlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Çamaşırhane inşa tekniği bakımından muhtemelen XX. yüzyıl başlarında yapılmıştır.



Çizim 2/Fotoğraf 4. Gölbaşı Köyü Çamaşırhanesi'nin Planı ve Genel Görüntüsü



Fotoğraf 5. Çamaşırhanenin İç Mekânı

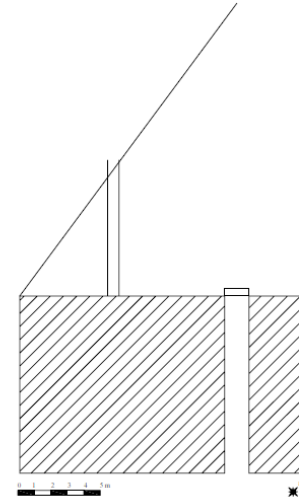
### Nuhören Köyü Kuyusu

Haydarlar ve Gölbaşı köyleriyle komşu olan Nuhören, ilçe merkezinin güneydoğusunda ve Aslanapa'ya 12 km uzaklıktadır.

Köyün merkezinde yer alan kuyu, bilezik, seren ve yalak bölümlerinden oluşmaktadır. Bilezik kısmının bir kenarı toprak altında olup ölçüleri 0.55x0.76x0.83 m'dir. Bilezik bölümünün ağız kısmı görülebildiği kadarıyla dilimli şekilde yapılmıştır. Üstündeki taş nedeniyle ağız kısmının ölçüleri alınamamıştır. Seren ağacı, çatal tek dikme bir ağaca oturmaktadır. Kuyu, 6.06 m derinliğinde olup, önünde dikdörtgen bir yalak bulunmaktadır.

Kuyuda taş, ahşap ve harç malzeme kullanımı görülmektedir. Bilezik kısmı yekpare taştan, seren kısmı ardıç ağacından, yalak ise betonarme harç malzemedir yapılmıştır.

İşlevini yitirmiş kuyunun, kesin yapım tarihi bilinmemektedir. Nuhviran ismiyle 1530 tarihli Muhâsebe-i Vilâyet-i Anadolu Defteri'nde (Özkılınç vd., 1993: 43) kayıtlı olan köyün eski bir geçmişi olduğu anlaşılmaktadır. İhtiyatlı olarak kuyuyu en erken XVI. yüzyıl ortası, en geç XIX. yüzyıl başlarına tarihlendirebiliriz.



**Fotoğraf 6/Çizim 3. Nuhören Köyü Kuyusunun Konumu ve Kesiti**



**Fotoğraf 7. Kuyunun Genel Görünüşü ve Bilezik Bölümü**

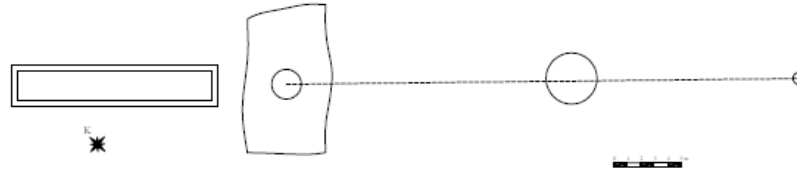
### Bezirgân Köyü Kuyusu

Köy, Aslanapa'ya 9 km uzaklıktadır. Doğusunda Çal ve Yağcılar, güneyinde Çamırdık, kuzeyinde Terziler ve Ballıbaşa köyleriyle komşudur.

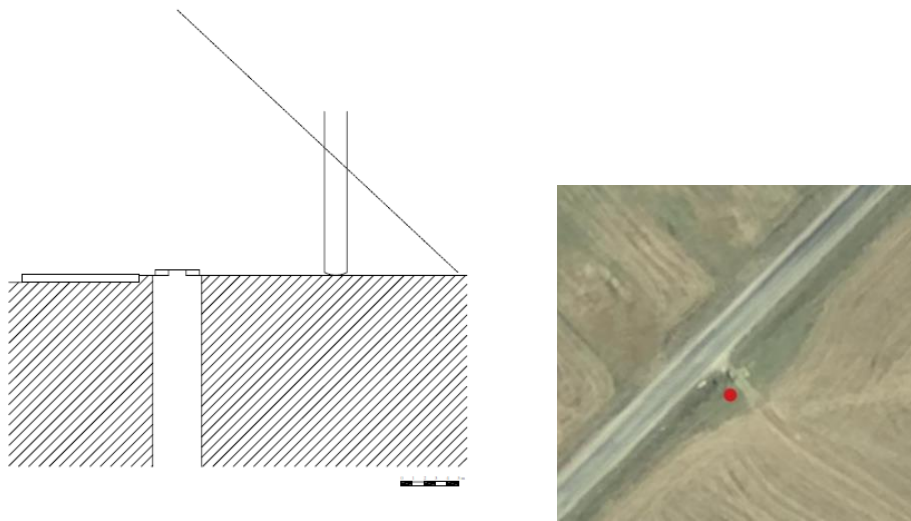
Aslanapa ile Bezirgân Köyü arasında, ana yol üzerinde yer alan kuyu, dikdörtgen bir bilezik, seren ve yalak bölümlerinden oluşmaktadır. 2.28x1.23 m ölçülerindeki bilezik, dikdörtgen içerisinde daire planlıdır ve ağız kısmı 0.46 m çapındadır. Kuyu, 5.44 m derinlikte olup, seren ağacı, çatal tek dikme ağaca oturmaktadır. Kuyunun 0.42 m uzağında dikdörtgen bir yalağı vardır.

Kuyuda taş, ahşap ve harç malzeme kullanımı görülmektedir. Bilezik kısmı yekpare taştan, seren kısmı ardıç ağacından ve yalak betonarme harç malzemedendir yapılmıştır.

Kuyunun kesin yapım tarihi bilinmemektedir. Arşiv belgelerinde Bezirgân Köyü, Kütahya Sancağı dâhilinde Bezirgânlu Yörükleri Cemaati ve Bezirgânlu Cemaati olarak geçmektedir. Köy muhtemelen bu cemaatten adını almıştır. 1528'li yıllarda Bezirgânlu Yörükleri Cemaati, Akkeçili Yörükleri taifesinden İğdir boyuna mensup bir yörük köyü olarak görülmektedir (Kolay, 2014: 138). Kuyunun yerleşim yerinden uzaklığı daha geç bir devirde yapıldığı izlenimi uyandırmaktadır. Bu sebeple kuyuyu XIX. yüzyıl sonu, XX. yüzyıl başlarına tarihlendirebiliriz.



Çizim 4. Bezirgân Köyü Kuyusunun Planı



Çizim 5/Fotoğraf 8. Kuyunun Kesiti ve Konumu



**Fotoğraf 9.** Kuyunun Genel Görünüşü ve Bilezik Bölümü

### Değerlendirme

İnsanoğlu suyun temini ve kullanımı için eski zamanlardan beri yerleşim yerlerinde kuyular, çeşmeler, havuzlar, sarnıçlar gibi çok çeşitli su yapıları inşa etmişlerdir (Önge, 1997: 1). Aslanapa'ya bağlı Gölbaşı, Bezirgân ve Nuhören köylerinde tarihi ve mimari değere sahip daha önce yayınlanmamış bir çeşme, bir çamaşırhane ve iki su kuyusu incelenmiş ve mimari olarak tanıtılmaya çalışılmıştır.

Anadolu'da çeşmeler üzerine farklı araştırmacıların yaptığı çeşitli tipolojik çalışmalar bulunmaktadır<sup>2</sup>. Gölbaşı Köyü Çeşmesi, Ayla Ödekan'ın tipolojisine uygun olarak, yerine ve cephe düzenine göre değerlendirilmiştir. Bahçe duvarına bitişik olan Gölbaşı Köyü Çeşmesi (1894-95), bağımlı çeşmeler grubuna girmektedir. Çatal Çeşme (1381-1382) (Verim, 2019: 154), Çukur Cami Çeşmesi (1554-1555) (Verim, 2019: 154), Şengül Cami Çeşmesi (16. yüzyıl) (Verim, 2019: 154), Eyüp Ağa Çeşmesi (1801-1802) (Verim, 2019: 154), Çatal Mescit Çeşmesi (1803-1804) (Verim, 2019: 154) Kütahya merkezdeki bağımlı çeşme örnekleridir. Anadolu'daki diğer bağımlı çeşmeler ise Amasya-Tokat yolu üzerindeki Hatun Hanı Çeşmesi (1239) (Önge, 1997: 46), Sivas Gök Medrese Çeşmesi (1271), (Önge, 1997: 49), Erzurum Hatuniye Çeşmesi (1291) (Önge, 1997: 54), Selçuk İsa Bey Cami Çeşmesi (1375) (Önge, 1997: 55), İstanbul Mihrimah Sultan Çeşmesi (1680) (Barışta, 1993: 52), İstanbul Hunbaracıbaşı Çeşmesi (1729) (Barışta, 1993: 52), Uşak Celep Çeşmesi (1871-72) (Acar, 2015: 10) ve Kayseri-Talas Esma Hanım Çeşmesi'dir (1887) (Denktaş, 2000a: 124).

Kütahya merkezde, yuvarlak kemer kullanımının yaygın olduğu görülmektedir (Verim, 2019: 158). Gölbaşı Köyü Çeşmesi yuvarlak kemerli olması açısından, Bursa Umurbey Cami Çeşmesi (1524) (Çetinkaya, 2012: 80), Kayseri Göllü Çeşme (1551) (Yörükoğlu, 1987: 81; Denktaş, 2000a: 258), Bolvadin Ağılönü Çeşmesi (1708) (Uysal, 1988: 33-55), Kırşehir Süleyman Ağa Çeşmesi (1735-36) (Tay, 2011: 217), Kütahya Ali Paşa Konağı Çeşmesi (XVIII. yüzyıl) (Altun, 1981-1982: 442-443), Kütahya Paşa Çeşmesi (1763-1764) (Verim, 2019: 158), Kütahya Ilık Çeşme (1768) (Verim, 2019: 158), Kayseri, Büyük Bürüngüz Mütevelli Çeşmesi (XVIII. yüzyıl) (Denktaş, 1998: 169-170), Kütahya

<sup>2</sup> Ayla Ödekan, çeşmeleri buldukları yere ve fiziki biçimlerine göre; Bk. Ödekan, 1992, 294. Yılmaz Önge, çeşmeleri çalışma durumları ve konumlarına göre; Bk. Önge, 1997, 41. Semavi Eyice, çeşmeleri şehir içerisinde buldukları yerlere göre (cephe, meydan); Bk. Eyice, 1993: 277-286. C.Esat Arseven, çeşmeleri konumlarına ve bağlı bulunduğu yapılara göre; Bk. Arseven, 1943: 389-390. Nuran Kara Pilehvarian, Osmanlı Çeşmeleri üzerine çalışmakla beraber çeşmeleri, buldukları konum ve yapılaş amaçlarına göre; Bk. Pilehvarian, 2002: 247. Haşim Karpuz ve Osman Nuri Dülgerler ise Konya çeşmeleri üzerine yaptıkları araştırmalarda, çeşmeleri buldukları yer, cephe kompozisyonu ve kaynaktan beslenme durumuna göre incelenmiştir Bk. Karpuz ve Dülgerler, 2006: 321-323. Ayhan Aytöre çeşmeleri şehir içi ve şehir dışı olarak ikiye ayırmıştır. Şehir içi çeşmeleri de Hususi (Oda), Umumi (Mahalle), Abidevi: Meydan ve Sebil ve Şadırvan Çeşmeleri olarak dört gruba ayırmıştır Bk. Aytöre, 1962: 57-62.

Dilarem Çeşmesi (XVIII. yüzyıl sonu) (Verim, 2019: 158), Kütahya Hacı İbrahim Sokak Çeşmesi (XVIII. yüzyıl sonu) (Verim, 2019: 158), Uşak Ulubey İnay Köyü Söğütlü Çeşme (Acar, 2017: 167), Karaman Ali Dede Tartan Çeşmesi (1809) (Denktaş, 2000b: 190), Karaman Hacı Celal Çeşmesi (1838) (Denktaş, 2000b: 190), Karaman Kadı Budak Çeşmesi (1855 onarım) (Denktaş, 2000b: 190), Uşak Ulubey Avgan Köyü Acı Kuyu Çeşmesi (1867-68) (Acar, 2017a: 167), Uşak Sivaslı Hacım Köyü Cami Çeşmesi (1878) (Acar, 2018: 33), Uşak Sivaslı Selçukler Hacıoğlu Çeşmesi (1885-86) (Acar, 2018: 41), Konya-Sille Hacı İsmail Ağa Çeşmesi (1893-94) (Mutlu, 2014: 408), Kırşehir Ahi Evren Çeşmesi (XIX. yüzyıl) (Tay, 2011: 217), Kırşehir Susuz Çeşme (XIX. yüzyıl) (Tay, 2011: 217), Kırşehir Tekke Çeşmesi (XIX. yüzyıl) (Tay, 2011: 217), Karaman Sakabaşı Sokağı (XIX. yüzyıl) (Denktaş, 2000b: 190), Bursa Muradiye Cami Çeşmesi (XIX. yüzyıl sonları) (Çetinkaya, 2012: 80), Uşak Sivaslı Selçukler Çingil Çayır Çeşmesi (XIX. yüzyıl sonları) (Acar, 2018: 40), Uşak Sivaslı Akarca Köyü Çeşmesi (XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başı) (Acar, 2018: 47) ve Kütahya Ahi Evren (1917) (Verim, 2019: 158) çeşmeleriyle benzerlik göstermektedir.

Malzeme olarak taş ve mermerin kullanıldığı Gölbaşı köyü Çeşmesi'nde devşirme malzeme de kullanılmıştır. Kütahya merkezdeki çeşmelerde de devşirme malzemenin çokça kullanıldığı görülmektedir. Paşa Çeşmesi (1763-1764) (Verim, 2019: 176), Karadonlu Mescidi Çeşmesi (XVIII. yüzyıl başı) (Verim, 2019: 176) ve Balpınar Çeşmesi (XVIII-XIX. yüzyıl) (Verim, 2019: 176) bunlardan birkaçıdır.

Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nin kitabesi süslü hatlı olup, niş içerisine yerleştirilmiştir.

Anadolu çeşmelerinde sıklıkla kullanılan süslemeler Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nde de görülmektedir. XVIII. yüzyıl ortalarından sonra Avrupa etkisiyle Türk sanatına da etki eden, Barok ve Rokoko gibi akımların, bezemesel özelliklerinden olan vazodan çıkan çiçek motifleri, (Akar, 1969: 269) Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nin ayaklarında karşımıza çıkmaktadır. İstanbul III. Ahmed Han Kütüphane Çeşmesi (1719) (Koçyiğit, 2013: 308), Kâtip Muslihüddin Çeşmesi (1721) (Koçyiğit, 2013: 308), III. Ahmed Meydan Çeşmesi (1729) (Koçyiğit, 2013: 308), Emetullah Gülnuş Valide Sultan Çeşmesi (1729) (Koçyiğit, 2013: 308), Hatice Valide Sultan Çeşmesi (XVII. yüzyıl) (Koçyiğit, 2013: 309), Kaptan Hacı Hüseyin Paşa Çeşmesi (M.1732) (Koçyiğit, 2013: 309), Topçubaşı İsmail Ağa Çeşmesi (M.1731) (Koçyiğit, 2013: 309), Kemankeş Çeşmesi (1732) (Koçyiğit, 2013: 309), Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi (1732) (Koçyiğit, 2013: 309), Hekimoğlu Ali Paşa Meydan Çeşmesi (1732) (Koçyiğit, 2013: 309), Bereketzade Çeşmesi (1732) (Koçyiğit, 2013: 309), Kocaeli Emine Hanım Çeşmesi (1749) (Gökler, 2018: 2099), Kocaeli Çakmaklı Sokak Çeşmesi (XVIII. Yüzyıl sonrası) (Gökler, 2018: 2100) ve Afyon Bolvadin Ağiönü Çeşmesi'nde (Uysal, 1988: 43-46) vazo içinde çiçek motifleri yer almaktadır.

Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nde karşımıza çıkan gülbezek, Osmanlı Sanatında özellikle İstanbul'daki Lale Devri eserlerinde (İstanbul Saliha Sultan, Mehmed Paşa Genç, Ayşe Hanım, Damad İbrahim Paşa, Şehremini, Ahmediye, Ahmed Ağa, Hacı Halil Efendi, Hibetullah, İbnül Emin Ahmed Ağa, III. Ahmed, Emetullah Kadın, Emetullah Gülnuş, Valide Sultan, Hacı Süleyman Efendi, Halil Efendi ve Şehzade Mustafa Çeşmeleri) karşımıza çıkmaktadır (Koçyiğit, 2013: 309).

Mısır, Roma, Yunan ve İslam öncesi Araplarda görülen hilal motifi (Gök ve Kutlu, 2005: 276-277), Türk sanatının da sevilen motifleri arasındadır. Hilal motifi, özellikle İç Asya çevresinde, proto-Türk olarak kabul edilen toplulukların kozmolojisinde ve ikonografisinde son derece zengin anlamlar kazanmıştır. Türklerde ay, kut sembolüdür (Esin, 1972: 313-315). Genellikle yıldızla birlikte görülen hilal motifi, Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nde tek başına işlenmiştir. Konya Suluhan Çeşmesi (1650-1651) (Mutlu, 2014: 176), Kütahya Balpınar Sokak Çeşmesi (XVIII-XIX. yüzyıl) (Verim, 2019: 85), Manisa Taşçılar Mescidi Çeşmesi (1799-1800) (Uçar, 2009: 173), Edirne Harbiye Çeşmesi (XVIII. yüzyıl) (Karademir,

2007: 135), İzmir-Çeşme Kabadayı Çeşmesi (1839) (Geyik, 2007: 64) ve Uşak Ulubey Hasköy Köyü Daldırıcı Çeşmesi (1872-1873) (Acar, 2017a: 144) Anadolu'da hilal motifinin görüldüğü çeşmelerdir.

Arazi ve parsel durumu konumu etkilese de Gölbaşı Köyündeki çamaşırhane, plan kurgusu açısından çift mekânlı, dikey dikdörtgen bir kuruluş sergilemektedir. Yapıda mekânın dışına taşan bir tuvalet vardır. Kütahya Eskigediz 8A Envanter No.lu Çamaşırhane (Acar, 2019: 144), Kütahya Gediz Cebrail Köyü Çamaşırhanesi (Acar, 2019: 144), Kütahya Gediz Salur beldesi Çamaşırhanesi (Acar, 2019: 144), Uşak Çevreköy Çamaşırhanesi (Acar, 2017b: 87), Uşak Kumluk Çamaşırhanesi (Acar, 2017b: 87) ve Uşak Sülüklü Çeşme Çamaşırhaneleri de (Acar, 2017b: 87) çift mekânlı, dikey dikdörtgen planlıdır. Bu ikinci mekân bazı çamaşırhanelerde havuz, bazılarında ise banyodur. Mardin Savur Hacı Abdullah Bey (Yıldız ve Koç, 2006: 479) ve Savur Başkavak Köyü Çamaşırhaneleri (Yıldız ve Koç, 2006: 479) havuz ve banyo mekanı bulunan örneklerdir. Buna karşılık Anadolu'daki çamaşırhanelerin genellikle tek mekândan oluşan bir plan sergilediği bilinmektedir (Acar, 2017b: 87).

Anadolu'da dikdörtgen planlı örnekler, Uşak Kılcan (1742-43) (Acar, 2017b: 95), Konya Sille (1786) (Mutlu, 2014: 397), Mardin Savur Başkavak köyü (1865) (Yıldız ve Koç, 2006: 474), Çankırı (1882) (Balkır Özcan, 2019: 301), Niğde Yeşilyurt Dabahne (XVIII. yüzyıl) (Özkarıcı, 2017: 585), Niğde Bor Havuzlu (XIX. yüzyıl) (Özkarıcı, 2017: 585), Mardin Savur Meydan (XIX. yüzyılın ikinci yarısı) (Yıldız ve Koç, 2006: 475), Mardin Savur Sürgücü Şerife Hanım (XIX. yüzyılın ikinci yarısı) (Yıldız ve Koç, 2006: 474), Mardin Savur Necmettin Kaya (XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başı), (Yıldız ve Koç, 2006: 475), Mardin Savur Mehmet Tefvik (XX. yüzyıl başı) (Yıldız ve Koç, 2006: 477), Ayas II No'lu (XX. yüzyıl başı) (Çerkez, 1997: 204) ve Uşak Kumluk (1950-60) (Acar, 2017b: 95) çamaşırhaneleridir.

Anadolu'daki çamaşırhanelerin, çeşmelerin yanına ve/veya yakınına inşa edildiği söylenebilir. Gölbaşı Köyü Çamaşırhanesinde çeşme biraz ileridedir. Uşak Aktaş Köyü (Acar, 2017b: 97), Uşak Çevreköy Kumluk (Acar, 2017b: 97), Uşak Kılcan Köyü (Acar, 2017b: 97), Uşak Ortaköy (Acar, 2017b: 97), Uşak Kırkyaren Köyü (Acar, 2017b: 97), Uşak Dümenler Köyü İminler (Acar, 2017b: 97), Uşak Karaköse Köyü (Acar, 2017b: 97), Uşak Karaköse Köyü Uzunlar (Acar, 2017b: 97), Uşak Paşacık Köyü (Acar, 2017b: 97), Uşak Karaköse Zotalan (Acar, 2017b: 97), Kütahya Emet Eğrigöz Köyü (Uysal, 1992: 300-301), Kütahya Eskigediz Salur (Acar, 2019: 145), Gediz Cebrail Köyü (Acar, 2019: 145), Konya Sille (Mutlu, 2014: 397), Konya Söğütlü (Mutlu, 2014: 397), Konya Yenipınar (Mutlu, 2014: 397), Konya Derbent Yukarı Mahalle (tarihsiz) (Çaycı ve Yavuzyılmaz, 2020: 423), Derbent Nalbant (tarihsiz) (Çaycı ve Yavuzyılmaz, 2020: 423) ve Derbent Kavakyolu (tarihsiz) (Çaycı ve Yavuzyılmaz, 2020: 423) çamaşırhaneleri çeşmenin yanında ya da yakınında konumlandırılmıştır.

Gölbaşı Köyü Çamaşırhanesi'nde tek giriş açıklığı ve dört adet pencere bulunmaktadır. Ocak nişi dört adet olup, mekânın ortasına konumlandırılmıştır. Çamaşır taşı ise, bağımlı ve L planlıdır.

Gölbaşı Köyü Çamaşırhanesinde ahşap konstrüksiyonlu beşik çatı, aydınlık fenerlidir. Aydınlık fenerli çatı, Anadolu'daki çamaşırhanelerde yaygın olmamakla birlikte, mekâna ekstradan ışık sağlamak gibi faydalarının bulunduğu söylenebilir. Uşak Çevreköy Kumluk (Acar, 2017b: 98), Karaköse Köy Uzunlar (Acar, 2017b: 98), Karaköse Köy Zotalan (Acar, 2017b: 98) ve Kütahya Gediz Işıklar Köyü (Acar, 2019: 145) Çamaşırhanelerinin üzeri beşik çatıyla kaplıdır. Gölbaşı Köyü Çamaşırhanesi süsleme açısından sade olup işlevsellik ön plandadır.

Temiz suyun temin edilmesi amacıyla inşa edilen kuyular, Türk sanatının en ihmal edilen yapılarından. Kuyuların özen gösterilen en önemli unsurları üst yapıya aittir. Bunlar kuyu ağzını oluşturan bilezik, yalaklar, çıkırık ve kuyu ağaçlarından meydana gelmektedir. Bilezikler genellikle antik yapılardan devşirilen parçalardan yapılmıştır ve yekpare olarak daire planlı ya da kare içerisinde daire planlı olarak yapılmışlardır. Üzerlerinde bulunan metal kapak, menteşeyle bileziğin kenarına

tutturulmuştur. Yekpare mermer taştan yapılmış yalıklar; kare, daire, elips ve en çok da ince uzun dikdörtgen planlı örnekler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bazen birbirine bağlanarak bir dizi oluştururlar. Kuyudan çekilen su, bu şekilde çok sayıda hayvanın su içmesini sağlar. Çıkrık, ayaklara oturan bir merdane ve ona bağlı koldan meydana gelir ve merdaneye sarılan ip yardımıyla kovayı yukarıya çekmeyi sağlar. Kuyu ağaçları taştan örülmüş bir kaide üzerine 30- 40 cm aralıkla birbirine paralel olarak dikilir. Bu ağaçlara dikme denir. Dikmeler belirli aralıklarla birbirine ahşap parçalarla bağlanır ve ikisinin arasına seren ağacı monte edilir. Bu ağaca çingirak (çingirdak), tapındırık ve eğmeç gibi isimler verilmektedir. Bu ağacın ucunda bir ip ya da zincirle kuyu kovası bağlıdır (Karpuz, 2009: 550).

Bezirgân Köyü ve Nuhören Köyü kuyularının bilezik kısmı yekpare taştan yapılmıştır. Bezirgân Köyü kuyusunun bilezik kısmı, dikdörtgen içerisinde daire planlı, Nuhören Köyü kuyusu ise kareye yakın form içinde dilimli planlıdır. Türk sanatında kuyuların bilezik bölümlerinin estetik açıdan zengin örnekleri bulunmaktadır. İstanbul Zal Mahmud Paşa medresesindeki (1551) kuyu (Önge, 1973: 262), İstanbul Takkeci İbrahim Ağa sebilindeki kuyu (1593) (Önge, 1973: 263), İstanbul Yedikule Kule Meydanı Sokağındaki kuyu (XVI-XVII. yüzyıl) (Önge, 1973: 266), İstanbul Bayram Paşa külliyesindeki (XVIII. yüzyıl başı) kuyu (Önge, 1973: 264), İstanbul Şah Sultan Türbesi (XVIII. yüzyıl) önündeki kuyu (Önge, 1973: 266) ve Aydın Çingirdaklı kuyu (1802) (Yılmaz, 2010: 105) bilezik bölümleriyle önemli örnekler arasındadır. Tekirdağ Çorlu Fatih Camisi'nin avlusundaki kuyu (tarihsiz) (Ülkü ve Özdemir Ünalın, 2019: 157), Konya Derbent Güney Mahalle Kuyu Başı kuyusu (Çaycı ve Yavuzyılmaz, 2020: 374) ve Konya Derbent Yukarı Mahalle Cami kuyusu (tarihsiz) (Çaycı ve Yavuzyılmaz, 2020: 373) gibi örneklerde de işlevselliğin ön planda olduğu görülmektedir.

## SONUÇ

Suyun önemini bilen insanoğlu, suyun muhafazası ve temini için çeşitli su yapıları inşa etmişlerdir. Kütahya'da 2019 yılı içerisinde, Aslanapa'da yaptığımız araştırmalarda dört adet su yapısı tespit edilmiştir. Tarihlendirmede doğrudan etkili olan kitabe, sadece Gölbaşı Köyü Çeşmesi'nde yer almaktadır. Diğer yapılarda varsa arşiv belgelerinden yararlanılarak yoksa yapının mimari özelliklerinden hareketle tarihlendirme yapılmıştır. Gölbaşı Köyündeki çeşmenin kitabesinde köyün adının (Şeyhali) yer alması tarih araştırmaları için önem arz etmektedir. Çeşmenin mimari ve süsleme açısından Anadolu'daki çeşmelerle benzer özellikler gösterdiği söylenebilir. Halk mimarisinin temsilcisi olan çamaşırhaneler, günümüzde işlevlerini yitirmişlerdir. Birçok Anadolu örneğinde olduğu gibi Gölbaşı Köyü Çamaşırhanesinde de işlevsellik ön plandadır. Yapılış amaçları ve yapım teknikleriyle kendine has özellikler gösteren su kuyuları da mimari açıdan dikkat çekicidir. Suyun çıkarılması için çeşitli düzenekler kurulması ve özellikle bilezik denilen ağız kısımlarının farklı formlarda yapılması kuyuların ayırt edici özellikleridir. Su temin sistemlerinin değişmesi, kuyuların kaderine terk edilmesine neden olmuştur. Genel olarak bu yapıların daha fazla zarar görmesini önlemek ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak için çalışmalar yapılmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Acar, T. (2015). Uşak Çeşmelerinin Korunma Durumları, Tarihi Kimliklerini Koruma Bağlamında Düşünceler. *Turkish Studies*, (10/10), 1-40.
- Acar, T. (2017a). Ulubey'deki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri. *Vakıflar Dergisi* (47) Ankara, 133-168.
- Acar, T. (2017b). *Uşak Çamaşırhaneleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Acar, T. (2018). Uşak/Sivaslı Çeşmeleri, *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi* (26), 27-54.
- Acar, T. (2019). Gediz'deki (Kütahya) Kırsal Mimariden Örnekler: Çamaşırhaneler, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (62), 141-154.
- Akar, A. (1969). Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri. *Vakıflar Dergisi* (8), 267-271.



- Altun, A. (1981-1982). "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi: Bir Deneme", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan: Kütahya*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları İstanbul, 171-700.
- Arseven, C. E. (1943). Çeşme. *Sanat Ansiklopedisi (C. 1, 388-390)*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Aşık Paşazade. (2003). *Osmanoğulları'nın Tarihi* (Çev. K. Yavuz ve Y. Saraç,) İstanbul: MAS Matbaacılık.
- Aydın, M. (2016). Avarız Defterlerine Göre XVII. Yüzyılda Kütahya. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (48)*, 199-232.
- Aytöre, A. (1962). Türkler'de Su Mimarisi, *I. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Ankara 19-24 Ekim 1959 Kongreye Sunulan Tebliğler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 45-69.
- Balkır Özcan, B. (2019). Çankırı Çamaşırhanesi, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 297-314.
- Barışta, H. Ö. (1993). *İstanbul Çeşmeleri, Ortaköy Damat İbrahim Paşa Çeşmesi, Hacı Mehmet Ağa Çeşmesi, Taksim Maksemindeki I. Mahmut Çeşmesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çaycı, A. ve Yavuzylmaz, A. (2020). Derbent ve Köylerindeki Mimari Eserler, *Aladağ'ın İncisi Derbent*, Editör Ahmet Çaycı, Palet Yayınları, Konya, 349-426.
- Çerkez, M. (1997). Ayaş Yunak ve Çeşmeleri, *Ayaş ve Çevresi Kültür-Sanat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 2-3 Mayıs 1997 Ayaş*, Ayaş Belediyesi Yayınları, 199-234.
- Çetinkaya, E. (2012). *Bursa Çeşmeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Denktaş, M. (1998). Kayseri-Büyük Bürüngüz Köyü'ndeki Türk Anıtları, *Vakıflar Dergisi (27)* Ankara, 161-190.
- Denktaş, M. (2000a). *Kayseri'deki Tarihi Su Yapıları (Çeşmeler Hamamlar)*. Kayseri: Kuvılcım Yayınları.
- Denktaş, M. (2000b). *Karaman Çeşmeleri*. Kayseri: Kuvılcım Yayınları.
- Esin, E. (1972). Kün-Ay (Ay-Yıldız Motifinin Proto-Türk Devirden Hakanlılara Kadar İkonografisi), *VII. Türk Tarih Kongresi 25-29 Eylül 1970 I*, 313-359.
- Dönmez, Y. (1981-1982). Kütahya ve Çevresinin Fiziki Coğrafyası. *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan: Kütahya*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1-19.
- Eyice, S. (1993). Çeşme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.8, 277-286)*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gedik, E. (2017). Germiyan Beyi II. Yakup Külliyesine Ait Taş Vakfiye ve Vakfedilmiş Mülklerin Ad ve Buldukları Yer Açısından Değerlendirilmesi. *Uluslararası Batı Anadolu Beylikleri Tarih, Kültür ve Medeniyet Sempozyumu-III Germiyanogulları Beyliği Kütahya 8-10 Mayıs 2014*. M. Ersan ve M. Şeker (Yh.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 105-135.
- Geyik, G. (2007). *İzmir Su Yapıları (Çeşme, Sebil, Şadırvan)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Gökbilgin, T. (1977). Kütahya. *İslam Ansiklopedisi: İslam Alemi, Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugati (C. 6, 1113-1126)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gök, N. ve Kutlu, M. (2005). Hilal ve Ay-Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım. *Doğu Batı Düşünce Dergisi (8/31)*, 267-287.
- Gökçe, T. ve Küpeli, Ö. (2017). Germiyanogulları Tarihine Işık Tutan Bir Kaynak: II. Bayezid Dönemine Ait Vakıf ve Mülk Defteri. *Uluslararası Batı Anadolu Beylikleri Tarih, Kültür ve Medeniyet Sempozyumu-III Germiyanogulları Beyliği Kütahya 8-10 Mayıs 2014*. M. Ersan ve M. Şeker (Yh.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 473-485.
- Gökler, M. (2017). Kocaeli Çeşmelerinde Batı Etkili Süslemeler. *Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi Kültürü Sempozyumu (C.3)*, Kocaeli, 24-26 March, 2097-2127.
- Karademir, M. (2007). *Edirne Çeşmeleri* (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Karpuz, H. ve Dülgerler, N. (2006). Konya Çeşmeleri Üzerine Bir Tipoloji Denemesi, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 317-332.
- Karpuz, H. (2009). Konya Halk Mimarisinde Su Yapıları, *Su Medeniyeti Sempozyumu*, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi KOSKİ Genel Müdürlüğü ve Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi, 546-559.
- Koçyiğit, F. (2013). *Lale Devri İstanbul Çeşmeleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Kolay, A. (2014). XIX. Yüzyılın Ortalarında Kütahya'nın Gireği Nahiyesine Bağlı Bezirgân Köyünün Sosyoekonomik Yapısı (Temettüat ve Nüfus Defterlerine Göre). *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Kütahya Özel Sayısı*, 137-173.

Mutlu, M. (2014). *Konya'da Su Mimarisi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Ödekan, A. (1992). Kent İçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme. *Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 281-297.

Önge, Y. (1973). İstanbul'un Eski Kuyu Bilezikleri Hakkında. *Journal of Art History* (5), 261-280.

Önge, Y. (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özkarıcı, M. (2017). Niğde'de Dört Mimari Eser, *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (02-05 Kasım 2016)*, Cilt II, Ed. Ela Taş, Sakarya Üniversitesi Yayınları Sakarya, 581-591.

Özkılınç, A. ve diğerleri (1993). *438 Numaralı Muhâsebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri (937/1530) I*, Ankara: Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.

Pilehvarian, N. K. (2002). Osmanlı Çeşme Mimarisi, *Türkler Ansiklopedisi (C. 12, 396-401)* (H. C. Güzel ve K. Çiçek ve S. Koca Ed.) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Tay, L. (2011). Kırşehir Çeşmeleri, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (6), Adıyaman, 204-221.

Uçar, H. (2009). *Manisa Çeşmeleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Uysal, O. A. (1988). Bolvadin'de Bir Lale Devri Eseri: Ağılönü Çeşmesi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (XXXIII/I-II)*, Ankara, 33-55.

Uysal, O. A. (1992). Emet'in Eğrigöz Köyü'ndeki Eserler. *IX. Vakıf Haftası Kitabı Türk Vakıf Medeniyetinde Hz. Mevlâna ve Mevlevihanelerin Yeri ve Vakıf Eserlerinde Yer Alan Türk-İslam Sanatları Seminerleri*, Ankara, 297-310.

Ülkü, O. Ve Özdemir Ünalın, S. (2019). Tekirdağ/Çorlu-Fatih Camisi'nin Dünü Bugünü. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 34, 153-166.

Varlık, M. Ç. (1974). *Germiyanogulları Tarihi (1300-1429)*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Varlık, M. Ç. (2002). Kütahya. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C. 26, 580-584)*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Verim, Y. (2019). *Kütahya Çeşmeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Yakupoğlu, C. (2017). Aslanapa Yöresinde Türk İskânının Belgeleri: Yer ve Şahıs Adları (XII-XVI. Yüzyıllar), *Uluslararası Batı Anadolu Beylikleri Tarih, Kültür ve Medeniyet Sempozyumu-III Germiyanogulları Beyliği Kütahya 8-10 Mayıs 2014*. M. Ersan ve M. Şeker (Yh.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 423-472.

Yıldız, İ. ve Koç E. (2006). Savur'daki (Çamaşırhane) Yunaklar. *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 21-23 Nisan 2005*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Erzurum, 471-481.

Yılmaz, M. (2010). *Aydın İli Merkezi'ndeki Tarihi Su Yapıları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Yörükoğlu, Ö. (1987). *Kayseri Çeşmeleri*, Kayseri.

<http://www.aslanapa.gov.tr/golbasi> Erişim Tarihi 15.12.2019

<http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.3392> Erişim Tarihi 15.10.2019

## Cengiz Han Oğlu Toluy III; Otçiginlik ve İktidar Hakkı

Burak Çelik 

Araştırma Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler, Tarih, Konya, Türkiye,  
[celikkburak1@gmail.com](mailto:celikkburak1@gmail.com)

Makale Bilgileri	ÖZ
<b>Makale Geçmişi</b> <b>Geliş: 09.08.2020</b> <b>Kabul: 19.12.2020</b> <b>Yayın: 31.12.2020</b>	<p>Otçigin tabiri, Türk-Moğol kültüründe yasal olarak meydana gelmiş çekirdek ailenin, diğer bir deyişle eski Türkçedeki “oğuş”un yaşça en küçük erkek bireyini ifade etmektedir. “Ot” (kalp) ve “Tigin” (prens) kelimelerinin bir araya gelmesinden türetilen “Otçigin”, “Kalbin Prensi” anlamına gelmektedir. Steplerdeki Türk-Moğol ailesinde otçiginin birçok hakkı bulunmaktadır. Bu haklardan en önemlisi otçiginin babasının evi üzerinde öldükten sonra meşru idare hakkına sahip olmasıdır. Cengiz ailesinin en küçük bireyi, başarılı askeri yaşantısıyla bilinen Toluy’dur. Büyük Moğol hükümdarı Cengiz Han’ın baş hatunu Börte Uçin’den olan dördüncü oğlu Toluy, kaynaklarda yer yer otçigin, yer yer aynı anlama gelen Yeke Noyan ve Uluğ Noyan tabirleriyle anılmıştır. Dönemin başlıca meşhur tarihçilerinden Reşidüddin, onun Cengizli tahtı üzerindeki hakkını otçiginlik bağlamında değerlendirmeye tabi tutmuş, bu hususta Bilgileri daha sınırlı olan Cüveyni’de eserinde kısaca Toluy’un hakkının gasp edildiğine işaret etmiştir. Otçigin unvanının getirdiği birtakım hakları kullandığını anladığımız Toluy, iki yıllık niyabet süresi dışında han olarak iktidara gelememiştir. Toluy’un 1232’deki ölümünün ardından saltanat, yıllar sonra kendi soyuna intikal etmiştir. Üç çalışmadan oluşan makale dizisinin üçüncü bölümü olan bu çalışmada otçiginlik ve Bozkır kültürü bağlamında Toluy’un niyabet süreci ve Ögedey’in tahta çıkış süreçleri incelenmiştir.</p>
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Otçigin, Toluy, Oğuş, Aile hukuku, Erk.	

## Genghis Khan’s Son Tolui III: Otchigin And Power Right

Article Info	ABSTRACT
<b>Article History</b> <b>Received: 09.08.2020</b> <b>Accepted: 19.12.2020</b> <b>Published: 31.12.2020</b>	<p>Otchigin expression refers to youngest male individual by age of “ogus” in old Turkish put it differently legally formed core family. Otchigin that composed of a combination of his words “ot” (heart) and “tigin” (prince) means “prince of heart.” There are many rights of otchigin in Turko-Mongol family of the steppes. The most important of these rights is entitled to the legitimate administration after he is dying over his otchigin father’s house. The smallest individual of the Genghis family is Tolui known for his successful military life. Tolui who is the fourth son born to Borte Üjin, chief lady of Great Mongol ruler Genghis Khan, for this reason, was referred to as Yeke Noyan, Uluğ Noyan in place the same meaning of otchigin in places in the sources. Rashid al-Din, one of the most famous historians of the period, considered his right to the throne of Genghis in the context of otchigin, and it is understood that he was not as knowledgeable as Rashid al-Din in his work in Juvaini; he briefly pointed out that Tolui’s right had been usurped. Tolui that we understand that otchigin exercised certain rights brought about by his title, apart from the two-year period of niyabat, he wasn’t come to power as Khan. After Tolui death in 1232, the reign was transferred to his own lineage years later. In this study, which is the second part of a series of articles consisting of three studies, In the context of otchigin and steppe culture, Tolui’s niyabat process and Ögedey’s ascendancy processes were examined.</p>
<b>Keywords:</b> Otchigin, Tolui, Ogus, Family law, Power.	

**Atf/Citation:** Çelik, B. (2020). Cengiz Han Oğlu Toluy III; Otçiginlik ve İktidar Hakkı, *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(2), 176-185.



“This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)”

## GİRİŞ

Steplerdeki aile sistemi binlerce yıl geçerliliğini koruyan eski Türk-Moğol hukuk kuralları üzerine inşa edilmiş ve gelişmiştir. Türk ve Moğol hukuk prensipleri bozkırda ve özellikle Moğolistan'ın kuzeyinde bazı geleneksel farklılıkları içerisinde barındırmakla birlikte, iki kavmin kültürünün aynı coğrafi bölgede başlaması ve gelişmesinden dolayı benzerlik ve bazı hususlarda aynılık arz etmiştir. Temel benzerlikler devlet teşkilatlanması, veliaht belirlenmesi ve hükümdarlık prensipleri konularındaki yasalardır. Konumuzun esasını teşkil etmesi ve misal bakımından bozkırdaki evlilik yasaları ve miras konuları, iki kavim arasında temel benzerlikler gösteren prensipler arasında yer almaktadır. Nitekim eski Türklerde ve Moğollarda babasından hak ettiği hissesini alan büyük oğullar evlendirilmekte, dış dünya da bir yuva kurmak amacıyla evden gönderilmekteydi. Böylece babanın elinde kalan mal ve oturduğu ev, doğrudan en küçük oğula miras kalmaktaydı (Kafesoğlu, 1998, 228). Otçığıne evin miras olarak intikali hadisesi, bozkır kültüründe (Kafesoğlu, 1998, 208) devleti oluşturan teşkilat sisteminin en küçük yapısı “*oguş*”un temel hukuki yasalarından biriydi. *Oguşların* birleşmesi ile sülale birlikleri anlamına gelen *uruglar* meydana gelmekte, *uruglar* birleştiğinde sülaleler birliği denen *boy* teşkilatı meydana gelmekteydi. Steplerde kurulan hanlık ya da kağanlıklar, birçok *boyun* bir araya gelerek oluşturduğu *budunların* birleşmesinden meydana çıkmaktaydı (Baykara, 2001, 158-159; Çandarlıoğlu, 2003, 93). Yani bozkırdaki maddî devlet kurumu, onun en alt unsuru olan *oguşa* göre şekil almaktaydı (Baykara, 2001, 159). Araştırmamızın ilerleyen kısımlarında açıklandığı üzere Türk aile yapısı ve hukuku hakkında bilgili bazı Orta Çağ dönemi yazarları, Toluy'un, Cengizli tahtında birinci dereceden erk hakkı olduğunu, hak ettiği erkin gasp edildiğini ima etmişlerdir. Ancak tarihi vakalar step imparatorlarının ya da topladıkları büyük kurultayların, veliaht tayininde otçiginlik olgusuna veyahut evlilik hukukuna riayet etmedikleri, eline erk verilecek kişide farklı özelliklere dikkat ettikleri ve değerlendiklerini göstermiştir. Bozkır devletleri, hükümdarın sağlığında veliaht gösterme prensibine sahipti ve bu durum özel istisnalar dışında genelde öteden beri uygulanagelen bir kuraldı. Hanların veya kağanların veliaht gösterme prensipleri içinde *primogenitura*<sup>1</sup>, yani hükümdarın büyük evladının veliaht ilan edilmesi anlayışını zaman zaman kullandıkları görülmüştür. Fakat tarihi hadiselerden anlaşıldığı üzere prenslerin bu çeşit erk kazanma biçimleri, diğer küçük yaştaki prenslerin iktidara kaim olmasından daha az meydana gelmiştir. Özellikle Türkler başta olmak üzere steplerin kavimleri ve hâkimleri veliaht prens tayin ederken liyakati ön plana çıkarmıştır. *Karizmatik vesayet*<sup>2</sup> veya daha meşhur ismiyle *kut telakkisi* anlayışında denen prensipten dolayı hükümdarlar, iktidarlarını evlatları arasındaki en dirayetli prence vermek zorunda kalmıştır (Kafesoğlu, 1998, 239-240). Aşağıda anlatılacağı üzere Cengiz Han'ın Ögedey'i veliaht tayinindeki temel sebebi de bahsi geçen hususun önemli örneklerinden birini teşkil etmektedir. Nitekim Ögedey'in iktidarı tam anlamıyla bozkır yasasının bir eseri olarak meydana gelmiştir.

### Otçigin ve Görevleri

Birçok Orta Çağ kaynağı içinde Reşîdüddin'in Câmî'u't-Tevârîh adlı eseri, Toluy hakkında en detaylı bilgileri içeren tarih çalışmasıdır. Reşîdüddin, eserinde Toluy'u anlatırken aynı zamanda bozkır kültüründen ve geleneklerinden de bahsetmiştir. Müellife göre Toluy, yaşamının büyük bir bölümünü babası Cengiz Han'ın maiyetinde geçirmiş ve onun en sıkı memurlarından biri olmuştur. Yazar, Cengiz Han'ın Toluy'u en yakın Nökeri<sup>3</sup> olarak gördüğünü zikrederken ayrıca genel ya da özel tüm meselelerde

<sup>1</sup> Babanın ölmesi durumunda ailenin bütün malvarlığının en yaşlı oğula intikal etmesi âdeti. Cambridge Dictionary, (Erişim Tarihi 10.04.2020), <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6z%C3%BCk/ingilizce/primogeniture>

<sup>2</sup> “*Karizmatik hakimiyette ise hakimiyetin, hükümdardaki Tanrı vergisi olarak nitelendirilen üstün vasıflardan kaynaklandığı kabul edilir. Bu hakimiyette esas “charisma”, yani bir nevi insanüstülük, “lütuf ve inayet”le donatılmış olma gücüdür. Karizmatik hakimiyette idare edilenler, hükümdarı bu nitelikte bir varlık kabul ederler. Bu telakkide hükümdarın davranışları rol oynamaz. “Tanrı bağı”nın belirtileri her zaman idare edilenlerin lehine olmayabilir.*” Mehmed Niyazi, *Türk Devlet Felsefesi*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2017, s. 46.

<sup>3</sup> Başlarda Cengiz Han'ın özel koruması ya da özel hizmetlisi olarak iş yapsalar bile daha sonraları kurumlaşmış ve anlamı genişleyerek Cengizli soyluları tarafından yönetim ve askeri işlerde görevlendirilmeye başlamışlardır. Paul D. Buell, *Historical Dictionary of the Mongol*

Toluy'u hususi danışmanı olarak kullandığından bahsetmiştir (Reşîdü'd-din Fazlullâh, 1373 II, 785). Reşîdüddin, Toluy'un imparatorluk dahilindeki görevlerini ise “*Yurt<sup>4</sup>, ordo, refah, maliye, irakhta<sup>5</sup>, emirler ve Cengiz Han'ın özel ordusu tümüyle ona bağlıydı*” diyerek sıralamıştır (Reşîdü'd-din Fazlullâh, 1373 II, 785-786). Toluy, bunlarla birlikte Cengiz Han'ın en küçük evladı olmasından dolayı Yeke Noyan (Büyük Noyan) unvanını kullanmış<sup>6</sup> ve Abû'l-Farac'ın da aktardığı üzere tüm imparatorluğun başkomutanlığı görevini yürütmüştür (Abû'l-Farac, 1987, 478). Uhdesinde taşıdığı görevlerden anlaşılacağı üzere Toluy, evvela Cengiz Han'ın genel işleri yürüten baş vezirleri ile eş değerde ve onlarla benzer işleri görmektedir. Bununla birlikte Büyük Han'ın özel tüm meseleleri: *Yurt, ordo, refah, maliye, irakhta, emirler ve Cengiz Han'ın özel ordusu* vb. unsurları idare etmesi bakımından Cengiz Han'ın kişisel danışmanlığını da yürütmesi, Toluy'un Moğol Hanlığı içerisinde Cengiz Han'ın diğer oğulları da dahil olmak üzere ona en yakın kişi olduğunu göstermektedir.

Türk-Moğol töresine ve bozkır hukukuna bir hayli vâkıf olan Reşîdüddin, Toluy ilgili tarihi bilgileri zikrettikten sonra ona bu görevlerin neden ihdas edildiğini izah etmeye çalışmıştır. İzahının temel çıkış noktası bozkır devlet teşkilatlanmasının en temel yapı taşı *oguş* ve onun öznitelikleridir. Reşîdüddin, anlatımında önce bozkır âdetlerince bütün mallar, eşyalar ve halkın dahi yarısı verildikten sonra en büyük evladın baba ocağını terk ettiğini, dışarda ayrı bir yaşam başlattığını aktarmaktadır. Reşîdüddin'e göre taşınmaz bir mal olarak yurt yani ev bu hesaplama dahil edilmemiştir. Ona göre geriye kalan malların yarısı ve yurt evin küçük oğluna, otçigine intikal etmesi gerekmektedir. Reşîdüddin, otçigini evin kalbine ve ateşine bağlı olarak tanımlamakla beraber en küçük oğulun babası ölene kadar bağımsızlığını kazanamadığını, baba buyruğunda yaşadığını ve babasının töresini yürüttüğünü zikretmektedir. Ateş ve kalp kelimeleri eski Türkçe'de “od” olarak ifade edilir. Ateş evin üzerine kurulduğu en temel olgudur ve bu temele bağlı kalıp onu ateşi söndürmemekle yükümlü olan tigin yani prenstir. Bundan dolayı iki kelimenin birleşimi olan ve bazılarının “otçı” bazılarının ise “otçigin” dedikleri kelime “*ateşin prensi*” veya “*kalbin prensi*” anlamlarına gelmektedir. Reşîdüddin, dolayısıyla otağ ya da yurdun miras olarak en küçük evlat olan otçiginin hakkı olduğunu ileri sürer ki kuramsal bağlamda haklıdır (Reşîdü'd-din, 1373 II, 785-786).

Nitekim Türklerde ve Moğollarda ev, ciddi manada bir tapınak ve kutsal bir mekân olarak telakki edilmiş, evin ocağı ise bu ibadetgâhın maddi ve manevi merkezi konumunda olmuştur. Örneğin “ocağı sönmek” ya da “ocağını söndürmek” gibi deyimler, soyun tamamen bitmesi, yok edilmesi<sup>7</sup> anlamlarına gelmektedir. Bununla birlikte modern Türkiye'de çocuksuz kişilerin ölümü üzerine “*Kimse onun ocağını tüttürmeye devam etmeyecek*” gibi ifadeler kullanılır. İranlı tarihçi Reşîdüddin'in bu olguya sık sık değinmesi aslında teorik anlamda babanın yerine oturan, tahta çıkan ve ocağı devam ettirenin, yani her şeyin merkezine geçen otçiginin, yasak ve töre bağlamında vücut bulan bu öneminden ileri gelmiştir (Roux, 1998, 180).

*World Empire*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland and Oxford 2003, s. 202; Christopher P. Atwood, “nökör”, *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, Fact On File, Inc., New York 2004, s. 406.

<sup>4</sup> Moğol lisanında Ordo ya da Hordu ile aynı anlama gelmektedir. Türkçe bir kelime olan yurt “vatan, evi zemine ve toprağa basan Türk evi” anlamlarına gelmektedir. Baykara, *a.g.e.*, s. 75.

<sup>5</sup> Reşîdüddin'de rastladığımız bu kelimeyi başka bir yerde tespit edemedik. J. A. Boyle'nin neşrindeki metin içindeki dipnotta bu kelimenin “Süvari” anlamına geldiğini ileri sürer. Reşîdüddin/Boyle, *The Successors of Genghis Khan*, trans. John Boyle, Columbia University Press, New York and London, 1971, s. 163.

<sup>6</sup> Cüveynî ona Uluğ Noyan demektir. Alaaddin Ata Melik Cüveynî, *Tarih-i Cihan Güşa*, trc. Mürsel Öztürk, Türk Tarih Kurumu Yayınları Ankara 2013, s. 453; Yeke, Moğol lisanında büyük demektir. B. Y. Vladimirtsov, *Moğollar'ın İçtimaî Teşkilâtı, Moğol Göçebe Feodalizmi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1995, s. 157; bu ünvana John Boyle farklı bir açıdan bakmaktadır. O bir makalesinde Cüveynî ve Reşîdüddin'in Toluy için kullandığı “Uluğ Noyan” ya da Moğolca “Yeke Noyan” unvanının ölümünden sonra esas ismi kullanılması diye verildiğini öne sürer. J. A. Boyle, “On The Titles Given in Juvaini to Certain Mongol Princes”, *H. J. A. S.*, XI, X, 1956, 146-148.

<sup>7</sup> Cengiz Han “*Bu korkak Takto'a'ya ait çadırın üst deliğinden girerek, yaldızlı ana dayanağı üzerine atılarak onun çadırını yıkacağız, çocuklarının ve oğullarının en sonuncusuna kadar herkesi öldüreceğiz, aile tapınağının temeli üzerine atlayarak onu yok edeceğiz*” demmiştir. Jean-Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, İşaret Yayınları, İstanbul 1998, s. 180.

Reşîdüddin, otçiginlik kavramının barındırdığı bu ehemmiyetten dolayı Toluy'un Moğol Hanlığı tahtındaki erk hakkını meşrulaştırmış ve iktidarın Türk-Moğol töresine göre Toluy'a ait olduğunu ileri sürmüştür. Teorik anlamda görüşünde haklı olan Reşîdüddin, pratik olarak bunun uygulama alanı bulamadığını görmemiş veyahut görmek istememiştir. Steplerdeki idarî hukuk organları daha evvel açıklandığı gibi, veraset konusunda kut telakkisini öne çıkarmakta ve tahta çıkış konusunda net, sınırları kesin bir şekilde belirlenmiş bir veraset şeması takip etmemektedir. İnan'da yaşayan Reşîdüddin'in, Hülâgû'ya dolayısıyla da Toluy hanesine hizmet etmesi tarafsız bir yaklaşım göstermesine gölge düşürmektedir.

Yine de Reşîdüddin'in bozkır kültürü hakkındaki kuramsal bilgi hakimiyeti, bunun yansıması olarak yaptığı çıkarım ve yorumlar, Türk-Moğol kültür araştırmaları açısından dikkate değer önemli hususlar göze çarpmaktadır. Nitekim Reşîdüddin Fazlullâh'ın aktardığı bilgiler, diğer Orta Çağ kaynaklarından daha güvenilir, daha sıhhatlidir. Öyle ki El-Ömerî gibi meşhur bir Arap tarihçi başta olmak üzere birçokları bozkır kültürü hakkındaki bilgilerinin azlığı nedeniyle Türk-Moğol kültürü ile ilgili yanlış bilgiler aktarmışlardır. Misâlen El-Ömerî eserinin bir yerinde Cengiz oğullarının görev paylaşımlarını zikrederken Toluy'un uhdesindeki görevleri Ögedey'in görevleriymiş gibi göstermiş, Ögedey ile Toluy'un Cengiz Han'a yakın bir bölgede yaşadığını belirtmiş, karışıklığa yol açmıştır. Nitekim Reşîdüddin ve Cüveynî'nin aktardığı üzere idarenin danışmanlık, tayin, azil işlerine bakan, yapılacak işleri belirleyen, askeri mühimmatı teftiş eden ve Cengiz Han'a en yakın yerde oturan oğul otçigin Toluy'dur (El-Ömerî, 2014, 65-66; Cüveynî, 2013, 453).

### **Cengiz Han'ın Veliht Seçimi Üzerine Düşünceler**

İranlı diğer meşhur tarihçi Cüveynî, Cihangüşa adlı eserinde Toluy'un iktidar hakkına değinmiş, onun ağabeyi Ögedey'e duyduğu sevgiden dolayı erk yetkisinden vazgeçtiğini ileri sürmüştür. Bunu yaparken Reşîdüddin'in, Toluy için tahti meşrulaştırma kuramı paralelinde çıkarımda bulunmuş, şunları kaydetmiştir: *“Moğol yasasına ve geleneklerine göre tahta babanın yerine küçük oğlu geçerdi. Cengiz Han'ın büyük hanımının küçük oğlu (Uluğ Noyan) idi. Cengiz Han'ın ölümü üzerine onun yasasına rağmen Uluğ Noyan, Ögedey'i hanlık tahtına oturtmak için çaba harcıyor, onu padişah yapmak için çalışıyordu. Kardeşlerinin arasında onu seçip başa getirme işini yasalardan üstün tutuyordu.”* (Cüveynî, 2013, 453) Cüveynî Moğol töresine göre tahta babanın yerine küçük oğulun geçtiğini açıkça zikretmiştir. Reşîdüddin gibi o da Uluğ Noyanlık yani otçiginlik unsuruna değinse de açıklandığı üzere Türkler ve Moğollar, veraset hakkı hususunda doğuştan gelen hükümdarlık anlayışını seçim unsuru olarak kullanmamıştır. Bozkırda erk hakkı bütün kardeşler arasında eşit olmakla birlikte, yalnızca kuta sahip olduğuna inanılan prens tahta geçebilmektedir (Çandarlıoğlu, 2003, 96). Öyleki Toluy, babası için yalnızca emirlerine sadık güvenilir bir oğul, ordu idaresinde başarılı bir askerdir. Cüveynî'nin işaret ettiği sevgi ve saygı, Cengiz Han'ın, Ögedey'i veliaht belirlemesinin ardından diğer prenslerin her birinden ona sadık olmaları için aldığı sözden ileri gelmektedir.

Ögedey'in taht namzeti ilan edilmesi ile ilgili en iyi açıklamayı, değindiği noktalardan ötürü tarihçi Barthold yapmaktadır. Barthold'a göre, Cengiz Han yasayı yapan ve yasayı dünyaya hâkim kılan erk olarak, yasanın sıkı bir takipçisi değildi. Yazar pek çok hususta Cengiz Han'ın hukuksal esneklikler sağladığını ileri sürmektedir. Bizce de haklı bulunan bu tespite misal olarak Camuka ile Cengiz Han arasında yaşanan hadise buna iyi bir örnektir. Nitekim andası Camuka, kendisine ihanet ettiğinde onu yasaya uygun olduğu şekilde öldürmek yerine hayatta tutmak istemiştir. Cengiz Han bunu, zor günlerinin kurtarıcısı ve en sevdiği arkadaşı Camuka'nın hayatına kastetmemek için yapmak istemiştir. Eğer Camuka, idam olunması gerektiğini kendi ağzıyla Cengiz Han'a söylemese öldürülmemiş olacaktı. Kısacası Cengiz Han, yalnızca yasayı uygulamaya mecbur kalmıştı ve her an bundan vazgeçebilirdi. Cengiz Han, Camuka'nın talebinin ardından çok sevdiği dostunu kanını akıtmadan öldürerek düzgün bir cenaze

merasimiyle defnettirmiştir (Gizli Tarih, 1986, 129-133). Barthold göre baş hatunu Börte Üçin'den doğan ikinci oğlu Çağatay dahi, Cengiz Han hayattayken babasının yasasını daha katı bir şekilde uygulamakta, asla hukuktan sapmamaktaydı. Bununla beraber Cengiz Han, Çağatay'ı, titiz, disiplinli ve sınırlı tabiatının getirdiği öfkeli ve kavgacı haliyle tanımıştı. Nitekim Çağatay, ağabeyi Cuci ile Otrar Savaşı'nın hemen öncesinde sözlü ve fiili bir kavgaya tutuşmuş, aralarında derin bir husumet başlamıştır. Ayrıca Hârizm seferi dönüşü tekrar ağabeyi ile münakaşaları Cengiz Han'ın onu ve Cuci'yi tahttan men etmesine neden olmuş olmalıdır.<sup>8</sup> Bunların yanı sıra Barthold, Toluy'un askeri konulardaki yetenek ve zekasının imparatorluktaki herkesi büyülediğini, komutanlık mesleğinde diğer ağabeylerinden açık ara önde olduğunu ispatladığını ifade etmeyi ihmal etmez (Barthold, 1990, 489-490). Çünkü askeri konularda Cengiz Han'ın meşhur komutanları hariç tutulduğunda Toluy, imparatorluğun en becerikli kumandanlarından biriydi. Barthold, Cengiz Han'ın zeki bir idareci olduğu bu nedenle bütün oğullarını tanıyıp karakterlerine nüfuz ettiğini aktarırken şunları da eklemiştir:

*“Cengiz Han bu iki kardeşin sahip oldukları hasletlerin, işlerin yürütülmesi açısından son derece önemli olduğunu bilmesine rağmen bu hasletlerin göçebe bir devletin bütünlüğünü korumak için ehemmiyetli bir unsur olan hanedan mensupları arasında birliğin teminine ve geniş bir imparatorluğa hâkim olmaya yetmeyeceğini de biliyordu. Hanedanın bütünlüğü, ya Çingiz Han gibi bir dahi ve kuvvetli şahsiyet veya hanedan üyelerini ve milleti kendisine bağlıyacak mutedil ve şefkatli birisi tarafından sağlanabilirdi. Sadece Ögedey bu vasıflara haizdi; bununla beraber Yasa'nın titiz bir uygulayıcısı değildi. Üstelik içkiye düşkünlüğü babasının tayin etmiş olduğu hududu epeyce aşıyordu. Askeri sahada temâyüz edebilecek bir kabiliyete sahip değildi. Askeri seferlere babasından daha az katılıyordu; yıllarının büyük bir kısmını Karakorum ve çevresinde Çin ve Müslüman sanatkarların yardımıyla muhteşem binalar yapturmakla geçiriyordu. Cömertliği sayesinde teb'asının sevgisini kazanacağını iyi bilen Çingiz Han, bu sebeble kendisine halef olarak askerî kabiliyetleri üstün olan Tûluy'u ya da Yasa'nın titiz bir uygulayıcısı olan Çağatay'ı değil onu seçmiştir.”* (Barthold, 1990, 489-490)

Bir başka tarihçi Cahun ise iktidarın Ögedey'e miras bırakılmasını farklı bir açıdan ele almıştır. Cahun, Toluy'un Türk ve Moğol hukukunca evin en küçük oğlu olması nedeniyle tahtı hak ettiğini savunmuştur. Ona göre Ögedey'in han ilan edilmesi Liao'lu Çinli Yelüçutsay'ın ve yanındaki Çin taraftarı hizbin komplosudur. 1229 yılında, Toluy'un niyabeti esnasında düzenlenen büyük kurultaydan çıkan kararların hepsi Çin hizbinin ayarladığı şekilde çıkartılmış, yürürlüğe konmuştur. Cahun, Yelüçutsay'ın Ögedey'in en yakın adamı olması nedeniyle hanı kolayca manipüle ettiğini savunmakta, Ögedey'in açıkça yönlendirildiğini ileri sürmektedir. Cahun, 1229 kurultayı ile ilgili teorilerinin temelini Çin kaynaklarına dayandırmakta ve aynı kaynaklara göre Toluy'un iktidarı Ögedey'e vermekte pek gönüllü olmadığını iddia etmektedir. Zira o, 1229 yılında Toluy iktidarını devir teslimine zorlayanın Yelüçutsay'ın baskısından ileri geldiğini ifade etmiştir (Jackson, 2010, 320). Liao'lu Çinli Yelüçutsay ile Çin hizbinin Ögedey taraftarı olmaları ise büyük bir ülkü taşımaktadır. Yelüçutsay ve ekibi Ögedey'e yakınlıklarıyla onu istedikleri gibi kontrol edebilecekler böylelikle hanlığın merkezini kendi ana vatanları Çin'e nakledebileceklerdir. Dahası ileri sürülen bu savlar arasında Çin hizbinin gerçekte yaptıkları bu faaliyetin Türk ve Moğol hukukunca iktidarı hak eden Otçigin Toluy'un soyunun önünü açtığını ve Cengiz Han'ın olgunca sözlerini övdüğü Kubilay'ı Çin'deki idareye hazırlamaya başladıklarını aktarmıştır (Cahun, 2006, 200-206).

Gerçekten Toluy'un 1232 yılındaki ölümünden yaklaşık yirmi yıl sonra soyu başkent Karakorum'da iktidar olmuş, devam eden süreçte Toluy Ulusu imparatorluğun çoğunda büyük bir nüfuz elde etmiştir.

<sup>8</sup> “Üç gün sonra yemekte Cengiz, üç oğluna “Emirlerimi dinlemiyorsunuz” diye sitem ediyor ve gözlerini Çağatay'ın üstüne dikeyordu. Çağatay, babasının önünde diz çöküp: “Baba, sana itaat etmemekten ise ölümü tercih ederim” dedi. Cengiz, ona böyle birkaç kere sitemde bulunmuştu. Bu defa ilave etti: “Daima böyle olurum diyorsun, gerçek mi söylüyorsun?”, “İşte baba beni öldür” dedi. Cengiz, “Oğlun Muatog an bir ok ile öldü. Ağlayıp şikâyet etmekten seni men ediyorum” dedi.” A. Konstantin d'Ohson, *Moğol Tarihi, Denizler İmparatoru Cengiz*, (trc. Bahadır Apaydın), Nesnel Yayınları İstanbul 2008, s. 124.

Toluy'un vefatıyla vuku bulan olayların Cahun'un öne sürdüğü fikri güçlendirdiği düşünülebilir. Ancak tarihi olaylar Ögedey Ulusunun elindeki iktidarın Toluy Ulusuna geçmesindeki en önemli faktörün Toluy'un baş hatunu Sorgaktani Beki olduğunu göstermiştir. Bu hususla alakalı yeni veriler ortaya çıktıkça Yelüçutsay ve Çin hizbinin Ögedey Han'a yakınlıklarının ve iktidarı yönlendirme güçlerinin daha iyi anlaşılacağını düşünmekteyiz. Biz Ögedey'in taht namzeti olarak ilan edilmesi hadisesinde Barthold'un "İktidara en uygun kişinin seçilmesi görüşü" daha muteber bulmaktayız. Nitekim Cengiz Han'ın oğlu Cuci ile arası zaten açılmış, hatta bir dönem fiili bir savaş çıkmak üzereyken Cuci'nin vefat etmesiyle gerginlik yatışabilmiştir. Çağatay, Cengiz Han'ın yasağına ondan daha fazla ehemmiyet atfetmesine rağmen kavgacı ve sınırlı bir tabiata sahiptir. Doğudaki ve batıdaki birçok zaferin mimarı, imparatorluğun başkomutanı Toluy'a gelince, Çağatay kadar yasağı iyi bilmesine ve yasanın sıkı bir takipçisi (Rachewiltz, 2010, 215) olmasına rağmen iktidarı ele almak için uygun değildir. Ögedey'in özellikleri diğerlerinden daha farklıdır ve Cengiz Han seçimini yaparken bunu göz önünde bulundurmıştır.

Cüveynî Toluy'u "*Siyasette keskin bir kılıç*" ve "*Alevi değdiği yeri yakıp küll eden ve orada hiçbir şeyden eser bırakmayan yıldırım*"a (Cüveynî, 2013, 164) benzetmiştir. Cüveynî'nin Toluy hakkındaki bu ifadelerinden onun da ağabeyi Çağatay gibi sert bir mizaca sahip olduğunu anlayabiliriz. Nitekim 1219'daki veliaht seçimi sırasında ağabeyi Çağatay ile birlikte diğer ağabeyi Ögedey'in ilk destekçilerinden biri olmuştur (Gizli Tarih, 1987, 174-181). Cüveynî bununla birlikte Toluy'un kardeşi Ögedey'e karşı büyük bir sevgi ve muhabbet duyduğunu şu şiirle aktarmıştır: "*Aramızdaki sevgi, akrabalık sevgisini aştı. Akrabalık sevgisi, aramızdaki sevgiden daha aşağıdır.*" (Cüveynî, 2013, 453). Cüveynî, iktidarın Toluy tarafından Ögedey'e verildiğini, daha doğrusu böyle lütfettiğini belirtmeye çalışır gibidir. Bunu Uluğ Noyan olmasının yanı sıra sevgi anlayışı ile de temellendirmeye çalışır ki bizce bu pek doğru değildir. Bununla birlikte Gizli Tarih'teki Toluy'un ölümü hikayesi Cüveynî'nin fikriyle gerçekte paralellik arz etmektedir. Nitekim onun ölümü Gizli Tarih'e göre Ögedey'in yaşaması uğruna kendini kurban etmeye dayalı bir öyküdür (Gizli Tarih, 1987, 191-195). Ancak bu anlatımlar Toluy'un yaşamını, ölümünün ardından destanlaştırma ve öyküleştirmeye çabalarından başka bir şey değildir. Zira Sorgaktani Hatun'un yaşamının tümüne bakıldığında kocası otçığının mirasından maddî ve manevî her anlamda faydalandığını anlarız.

Reşidüddin, Câmîu't-Tevârîh adlı eserinde Ögedey'i anlatırken şarapçı ve aşk adamı olduğundan hatta Cengiz Han'ın onu bu özelliklerinden dolayı çoğu zaman azarladığı ve düzeltmeye çalıştığını aktarmıştır. Aynı müellife göre Moğol tahtına namzet iki aday vardır ve bunlar Toluy ile Ögedey'dir. Fakat o Cengiz'in yine de Ögedey'den tarafa karar kıldığını ifade etmiş ve bunun üzerine çok fazla konuşmamıştır. Reşidüddin devamında Cengiz Han'ın Tangut seferine çıktığını, bu sırada hastalanıp durumunun kötüleşmesi üzerine geri dönüş yolundalarken bütün evlatlarını yanına topladığını, burada yaptığı konuşma ile herkesi Ögedey'in danışmanı ve yardımcısı olarak atadığını söylemiştir. Cengiz Han'ın ölürken son emri oğullarının bu emrine uymaları olmuştur (Reşidüddin Fazlullâh, 1373 I, 618-619).

### **Toluy'un Saltanat Naîbliği Dönemi (1227-1229) ve İktidar Değişimi**

Cengiz Han'ın ölümü sonrası Toluy, kalbin prensi (otçığın) olarak Doğu Moğolistan'daki ata topraklarını almıştır (Golden, 2013, 299). Gizli Tarih'e göre Ögedey Altın Ulus yani Merkez Halk'a hükmetmiştir. Bu tabir yalnızca Karakorum'u değil aynı zamanda bütün Moğol anavatanını kapsamaktaydı. Böyle bir durumda anlaşılmaktadır ki Toluy hiçbir yere hükmedemeden ölmüştür. Dahası bir araştırmacı durum böyle olunca Toluy Ulusunun İran'a yerleşme gerekçesi olarak bu iddia sürmüştür (Dashdondog, 2011, 150-151). Ancak 1251'de Toluy Ulusunun Ögedey Ulusuna yaptığı baskı ve neticesinde Toluy soyunun üstünlüğü onları neredeyse imparatorluğun çoğunda nüfuz sahibi yapmıştır. 1251'de Toluy ailesinin ilk büyük hanı Mengü, Çin ve İran'ı iki küçük kardeşine paylaşmıştır. İki kardeşten Hülâgû'nun İran'da iktidar olması tamamıyla ağabeyinden aldığı görevden dolayıdır. Böyle bir durum meydana gelse



dahi Toluy ailesinin bu durumunu İran'a yerleşmeleriyle<sup>9</sup> değil Çin'de Kubilay'ın Yuan hanedanlığını<sup>10</sup> kurup iktidarı Hanbalık'a taşınmasıyla açıklanırdı. Zira Çin'deki Moğol yerleşmesi İran'da vücuda gelen yerleşmeden daha sağlamdır.

Toluy'a miras olarak Cengiz Han'ın Tula ile Onon ve Kerülen ırmakları içerisinde kalan toprakları intikal etmiştir (Yuvalı, 1994, 26). Bununla beraber Toluy, Kerayit ve Moğol kabilelerinin de doğrudan idarecisi olmuş, adı geçen kavimler ona bağlanmıştır (Cahun, 2006, 203). Babasının ölümü üzerine ağabeylerinin başına saltanat naîbi olarak geçen Toluy, iki yıllık geçici bir süre için devleti yönetmeye başlamıştır. İmil ve Kabak nehirleri arasındaki yerleri alan Ögedey'in ülkesi ise o sırada Toluy'un topraklarına bitişiktir (Yuvalı, 1994, 18).

Ülkenin paylaşılmasından sonra Cengiz Han'ın oğulları kendi ülkelerine dönmüş ve aradan yaklaşık iki yıl geçmiştir. Toluy, 1227-1229 yılları arasında devlete saltanat naîbi olarak hükmetmiştir. Ancak Cengiz Han'ın ölmeden önceki vasiyeti imparatorluktaki herkes tarafından bilinmekte, devlet işinin geciktirilmemesi gerekmektedir. Nihayetinde Toluy, başkent Karakorum'da riyasetinde düzenlenecek bir kurultayın hazırlıklarına başlamıştır. Ülke işlerinin aksamaması ve iktidar meselesinin yoluna koyulması için ülkenin dört bir yanına Saltanat Naîbi Toluy tarafından elçiler gönderilmiştir. Hanlığın dört bir yanından, dört haneye mensup soylular özel maiyetleri ile kendi ordolarından çıkarak başkent Karakorum'a hareket etmişlerdir. Kısa bir süre sonra başkentte toplanan soylular, ev sahibi Toluy'un büyüklüğü ve meşhurluğuna yaraşır bir eğlence ile karşılaşmışlar, dünyanın çeşitli yerlerinden gelen kardeşleri ve akrabalarıyla tanışma olanağı yakalamışlardır. Üç gün süren eğlence, yeme ve içmeden sonra tarihi 1229 kurultayı başlamıştır. Kurultay'da çoğunluğun aslında askerlik yönü güçlü olan Toluy'a eğilimli olduğu görülmüştür. Çinli vezir Yelüçutsay, Cengiz Han'ın vasiyetinin yerine getirilmesi ve devletin dağılmaması için saltanat naîbi Toluy'dan gereğinin yapılmasını rica etmiştir (d'Ohhson, 2008, 163). Naîb lafa tereddütsüz bir biçimde "*Ögedey'i Han seçmeliyiz*" diyerek başlamış, takiben Cengiz Han'ın vasiyetnamesini okumuştur. Buna karşılık Ögedey: "*Her ne kadar Cengiz Han'ın vasiyeti böyle ise de bu iş için daha uygun büyük kardeşlerim ve amcalarım var. Moğol âdetlerine göre bir evde büyük küçüğün babası sayılır, Uluğ Noyan<sup>11</sup>, bu hanedanın en büyük oğludur. O, gece ve gündüz Cengiz Han'ın hizmetinde bulundu. Onun yasalarını, yönetim tarzını gördü, duydu ve öğrendi. O dururken ben nasıl hanlık tahtına otururum*" demiş ve ardından kendisine düşünmek için bir süre müsaade verilmesini istemiştir. Kırk gün boyunca konuyu meşveret ederek düşünmüş, fakat daha fazla geciktirememiştir (Cüveynî, 2013, 187-189).

Reşîdüddin ise eserinde yaşananları daha detaylı ve canlı aktarmaktadır. Nitekim ona göre Toluy, 1224 yılındaki doğu seferinden döndükten sonra Cengiz Han'dan aldığı emir gereği kardeşi Ögedey'in komutası altında Tangutlarla savaşa gidip gelmiştir. Cengiz Han, vefatına yakın bir dönemde, ki muhtemelen 1224 sonrasıdır, Toluy'u ağabeyi Ögedey'in danışmanlığına atamış, Cengiz Han'ın hizmetinde iken yaptığı işlerin hepsini Ögedey içinde yapmaya başlamıştır. Reşîdüddin, kısacası Cengiz Han'ın daha hayatta iken oğlu Ögedey'i han olmaya hazırladığını ifade etmektedir. Yazar Cengiz Han'ın ölümü sonrası tabutunun ordosuna getirilerek yas töreni düzenlendiğini, cenaze merasimi bitip hanedan üyeleri saraydan ayrılınca Toluy'un babasının tahtına, büyük ordosuna ve halkının üzerine yerleştiğini aktarmaktadır. Reşîdüddin, yas töreninden sonraki naîblik döneminde Toluy'un kardeşlerinin hepsine büyük özen ve ihtimam gösterdiğini, büyük hizmetlerde bulunduğunu ve abilerinin ona bu yüzden çok minnettar kaldığını eklemiştir. Bununla birlikte Cüveynî'nin de bahsettiği üzere naîblik dönemi boyunca

<sup>9</sup> Oğlu Hülâgû İran'da İlhanlı sülalesini başlatarak bu bölge ve çevresinde 1256-1353 yılları arasında hükmedecektir. Abdülkadir Yuvalı, "İlhanlılar", *D.İ.A.*, C. 22, İstanbul 2000, s. 102-105.

<sup>10</sup> Oğlu Kubilay'ın kurduğu Yuan Hanedanı 1260-1368 yılları arasında Çin'de hükmedecektir. Osman Gazi Özgüdenli-Roxann Prazniak, "Kubilay Kağan", *D.İ.A.*, C. EK-2, İstanbul 2016, s. 88-89.

<sup>11</sup> Toluy.

Toluy'un Ögedey'e bağlı kaldığını ve onun han olması için büyük bir çaba sarf ettiğini zikretmiştir (Reşîdü'd-din Fazlullâh, 1373 II, 787).

Reşîdüddin'in eserinde törenin detayları ile ilgili verdiği bilgiler, çağdaşı olan diğer yazarların eserlerinde zikrettiklerinden çok az farklılık taşımaktadır. Ona göre baba yurdunun mirasçısı Toluy, sonunda ülkenin birçok yerine elçiler göndererek büyük bir kurultay toplamıştır. Üç gün süren eğlenceler ve şenlikler sonrası soylular devlet meselelerini konuşmaya başlamıştır. Bundan sonra konu Cengiz Han'ın vasiyeti ve iktidar meselesine gelmiştir. Kurultayda yer alan hanedan üyeleri ağız birliği etmişlercesine Cengiz Han'ın vasiyetine uyarak Ögedey'in tahta geçmesini talep etmişlerdir. Ögedey ise bu topluluğa karşı: "Cengiz Han'ın emri önemli olmasına rağmen henüz büyük kardeşlerim ve amcalarım burada yok ve bilhassa en genç kardeşim Toluy bu göreve gelmeye ve başarmaya daha uygun" demiştir (Reşîdü'd-din, 1373 I, 635-636).

Abû'l-Farac Ögedey'in o anki konuşmasını şöyle aktarmaktadır: "Gerçi babamın emri bu merkezdedir. Fakat içimizde benden daha büyük olan bir kardeşim ve bu makama benden daha layık olan amcalarım vardır. Bundan başka kardeşim Tuli büyük karargâhta doğmuştur ve daima babamın hizmetinde bulunmuştur. Devletin kanunlarına ve idare işlerine benden daha çok vukludur, isterseniz tahta onu geçiriniz." (Abû'l-Farac, 1987, 525-526)

1229 kurultayı ile ilgili bütün versiyonlar içinde Ögedey, söylevleri sırasında Toluy'un sürekli babasıyla birlikte olduğu ve devlet işleri hususunda onun kendisinden daha başarılı olduğunu zikretmiştir. Nitekim Cengiz Han'ın vasiyetnamesi gereğince kendi iktidarı zaten garanti altına alınmıştır. Ögedey'in konuşmaları ile amaçladığı iki şey vardır. Bunlardan ilki imparatorluğun en etkili kişilerinden Toluy'u kendine daha çok yaklaştırmaktan başka bir şey değildir nitekim Toluy imparatorluğun en iyi komutanları arasındadır ve bunu kanıtlamıştır. Zira 1230'lu yıllarda beraber çıkacakları Hitay seferinde Toluy, büyük zaferler elde etmiştir. İkinci ise Türk-Moğol töresinin getirdiği önemli bir husus olan tahtı reddetme seremonisidir. Nitekim bozkır yasası gereği mutlak anlamda tahta cülûs edecek olan namzet prens, tahta çıkmadan evvel büyük amcaları ya da daha önemli kişiler varken iktidar hakkını reddeder tahta çıkamayacağını ifade ederdi. 3 defa tahtı reddetmesi yasanın getirdiği bir adetti (Niyazi, 2017, 75). Tüm anlatımlarda Ögedey'in bu tevazulu duruşuna karşın kurultaya katılanlar, Cengiz Han'ın emirlerinin ne esnetilebileceği ne de değiştirilebileceğini söylemişler bütün ısrar ve çabaların sonucunda Ögedey tahtı resmen kabul etmiştir. Törenin tamamlanması için ağabeyi Çağatay sağ elinden, kardeşi otçigin Toluy sol elinden ve amcası otçigin (Ötegin) ise belinden tutarak onu öküz yılında tahta çıkarmışlardır. Toluy ona yönelip bir kadeh tutmuş, sarayın içinde ve dışında herkes diz çökmüş bir haldeyken: "Dünya hanlığınla kutsansın" demiştir (Reşîdü'd-din Fazlullâh, 1373 I, 634-636; Abû'l-Farac, 1987, 526).

Törenin Cüveynî'deki versiyonu da neredeyse aynıdır. Ögedey sonunda Cengiz Han'ın vasiyetini ve akrabalarının ısrarını yerine getirmeyi uygun görmüş, hanlık tahtını kabul etmiştir. Kurultayda bulunan herkes başları açık, kuşaklarının ucu omuzlarından arkaya itilmiş bir halde üçer defa Ögedey'in önünde eğilerek "Hakanım taht mübarek olsun" demişlerdir. Ağabeyi Çağatay sağ elini, amcası Otçigin Ötegin ise sol elini tuttuğu halde onu tahta oturtmuşlardır. Bunun ardından tüm prensler karşısında Toluy, Ögedey'e kadeh sunmuştur. Ardından Ögedey herkes beraberinde dışarı çıkarak güneşe karşı durmuş, üç kez eğilerek bu seremoniyi tamamlamıştır (Cüveynî, 2013, 189-190).

Gizli Tarih bu törenden Reşîdüddin ve Cüveynî'nin bahsettiği kadar detaylı bir şekilde bahsetmez. Tören hakkında yalnızca şunları söylemekle yetinir:

"Sıçan yılında (1228) Ça'adai ile Batu başlarında olduğu halde sağ cenahın prensleri, Otçigin-nyon, Yegu ve Yesungge başlarında olduğu halde sol cenahın prensleri, Tolui başlarında olduğu halde merkezin prensleri, prensesler, damatlar, tümen komutanları ve binbaşılar hepsi bir araya gelerek, Keluren

(nehrinde) bulunan Kode'u adasında kurultay için toplandılar ve Çinggis-hahan'ın emri gereğince Ogodai-hahan'ı "Han" intihab ettiler. Ça'adai, küçük kardeşi Ogodai Hahan'ı kendisi tahta oturttu. Ça'adai ile Tolui, babaları Çinggis-hahan'ın altın hayatını muhafaza etmiş olan gece muhafızlarını, silâhşorları, sekiz bin gündüz muhafızını, yani Çinggis-hahan'ın yanında vazife görmüş olan on bin emektar muhafızı Ogodai-hahan'ın emrine tahsis ettiler. Aynı şekilde devletin merkez kısmı da onun emrine verildi." (Gizli Tarih, 1986, 190-191)

## SONUÇ

Moğol döneminin muasırı kaynaklar ve çağdaş tarih yazınından elde edilen veriler neticesinde meşhur tarihçiler Cüveynî ve Reşîdüddin'in temel yanılgıları, aile hukukuna dahil bir olguyu devlet idare hukuku bağlamında etkili bir faktör olarak göstermeleri, Moğolların ve Türklerin belirsiz veraset sistemlerini göz ardı etmeleri olmuştur. Reşîdüddin ve Cüveynî gibi Türk ve Moğol kavimlerinin tarihlerine, kültürlerine vâkıf iki tarihçinin adı geçen kavimlerin hukuki meselelerine gayet iyi nüfuz ettikleri açıktır. Bu yüzden veraset meselesi hakkındaki söylemleri ile tabi buldukları İran İlhanlı hükümdarlarının erk yetkilerini meşrulaştırma ve güçlendirme gayesinden başka bir amacı gözetmedikleri açıktır. Nitekim İran'a gelerek burada büyük bir şube devlet tesis eden Hülâgû, Toluy'un baş hanımı Sorgaktani Beki'den olan üçüncü oğludur ve Cengiz Han'ın resmi torunudur.


Toluy'un iktidar hakkı, muasır tarihçilerden Cüveynî'ye göre "Uluğ Noyan" olması, Reşîdüddin'e göre ise aynı anlama gelen otçiginliği üzerinden temellendirilmiş, Ögedey'in tahta çıkışı usulsüz bir işlem olarak ifade edilmiştir. Oysaki otçigin, devlet mekanizmasının en altındaki temel hücrenin, *oguş'un* en küçük erkek bireyini ifade etmekteydi. Bununla birlikte İç ve Kuzey Asya steplerindeki aile hukukuna göre birtakım haklara haiz olan otçigin, devlet üzerinde ve veliaht seçimi bağlamında herhangi bir yasal hakka sahip olmamakla birlikte, Toluy'un, Cengiz Han devrinde üstlendiği görevlerden anlaşılacağı üzere birtakım idari görevlere de haizdir. Ancak açıklandığı üzere Türk-Moğol aile kültürünün bir ögesi olarak otçiginlik, tarihin hiçbir zamanında veliaht seçiminde belirleyici bir unsur olarak görülmemiştir. Nitekim Türkler ve Moğollarda belirli bir veraset kanunu olmamakla birlikte "kut telakkisi" ya da diğer adıyla "karizmatik vesayet", büyük han ve kağanların iktidara gelmesindeki en temel anlayış olmuştur. Bu nedenle Cengiz Han, dört oğlunun arasında kendisinde Kut gördüğü ve iktidarı hak ettiğine inandığı baş hatunu Börte Uçin'den olma üçüncü oğlu Ögedey'i ölmeden veliaht olarak tayin etmiştir.

## KAYNAKÇA

- Anonim, (1986). *Moğollar'ın Gizli Tarihi I. Tercüme*, (trc. Ahmet Temir), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Atwood, Christopher P., (2004). *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, Fact On File, Inc., New York.
- Barthold, V. V., (1990). *Moğol İstilâsına Kadar Türkistan*, haz. Hakkı Dursun Yıldız, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Baykara, Tuncer, (2001). *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Boyle, J. A., (1956). "On The Titles Given in Juvaini to Certain Mongol Princes", *H. J. A. S.*, XI, X, 1956, 146-154.
- Buell, Paul D., (2003). *Historical Dictionary of the Mongol World Empire*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland and Oxford.
- Cahun, Leon, (2006). *Asya Tarihine Giriş, Kökenlerden 1405'e Türkler ve Moğollar*, trc. S. İnan Kaya, Seç Yayın Dağıtım, İstanbul.
- Cambridge Dictionary, (Erişim Tarihi 10.04.2020), <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6z%C3%BCk/ingilizce/primogeniture>
- Çandarlıoğlu, Gülçin, (2003). *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, Türk Dünyası ve Araştırmaları Vakfı, İstanbul.

- D'ohhson, A. Konstantin, (2008). *Moğol Tarihi, Denizler İmparatoru Cengiz*, (trc. Bahadır Apaydın), Nesnel Yayınları, İstanbul.
- Dashdondog, Bayarsaikhan, “*Mongols and Armenians (1220-1335)*”, Brill's Inner Asian Library, Leiden (Netherland).
- El-Alevî, Abdülazîz, (1999). “İbn Fazlullah el-Ömerî”, *DİA*, C. 19, İstanbul 1999, s. 483-484.
- El-Ömerî, Şihabeddin b. Fazlullah, (2014). *Türkler Hakkında Gördüklerim ve Duyduklarım Mesâlikü'l-Ebsâr*, (trc. D. Ahsen Batur), Selenge Yay., İstanbul.
- Golden, Peter B., (2013). *Türk Halkları Tarihine Giriş*, trc. Osman Karatay, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Gregory Abû'l-Farac, (1987). *Abû'l Farac Tarihi C. II*, (trc. Ö. R. Doğrul), Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Hemedanî, Reşîdu'd-din Fazlullâh, (1373/1994). *Câmi'u't-tevârih C. II*, neşr. Muhammed Rûşen-Mustafâ Müsevî, I-IV, Tahran: Neşr-i Elburz.
- Hemedanî, Reşîdu'd-din Fazlullâh, (1373/1994). *Câmi'u't-tevârih C. I*, neşr. Muhammed Rûşen-Mustafâ Müsevî, I-IV, Tahran: Neşr-i Elburz.
- Jackson, Peter, (2010). “The Dissolution of The Mongol Empire”, *History of Mongolia Volume I The Pre-Chinggisid Era Chinggis Khan and the Mongol Empire* (ed. David Sneath), Global Oriental, Folkestone, s. 315-357.
- Kafesoğlu, İbrahim, (1998). *Türk Milli Kültürü*, Ötüken Yayınları İstanbul.
- Kushenova, Ganizhemal, (2007). “Cengiz Han'ın İki Valisi, Mahmut Yalavaç ve Yeh-Lu Ch'u-Ts'ai: Devlet İdare Anlayışları ve Uygulamaları”, *Bilig*, S. 42, s. 231-232
- Niyazi, Mehmed, (2017). *Türk Devlet Felsefesi*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Rachewiltz, I. de, (2010) “Some Reflections on Cinggis Qan's Jasar”, *History of Mongolia, History of Mongolia Volume I The Pre-Chinggisid Era Chinggis Khan and the Mongol Empire* (ed. David Sneath), Global Oriental, Folkestone, s. 212-228.
- Reşîdüddin/Boyle, (1971). *The Successors of Genghis Khan*, trans. John Boyle, Columbia University Press, New York and London.
- Roux, Jean-Paul, (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, (çev. Aykut Kazancıgil), İşaret Yayınları, İstanbul.
- Vladimirtsov, B. Y., (1995). *Moğollar'ın İçtimâî Teşkilâtı, Moğol Göçebe Feodalizmi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

## Cemal Şakar'ın Hikâyeciliği

Murat Turna 

Dr. Öğretim Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye, [mturna@erbakan.edu.tr](mailto:mturna@erbakan.edu.tr)

### Makale Bilgileri

### ÖZ

#### Makale Geçmişi

Geliş: 08.09.2020

Kabul: 19.12.2020

Yayın: 31.12.2020

#### Anahtar Kelimeler:

Cemal Şakar,  
Hikâye,  
Tema,  
Biçim.

Cemal Şakar, ilk hikâyesini yayımladığı 1982 yılından bugüne dek kırk yıla yaklaşan sanat hayatıyla adından söz ettiren bir yazardır. 1980 sonrası Türk edebiyatı söz konusu edildiği vakit, hikâyeleri ve denemeleri ile anılan sanatçı, günümüzde hâlen yazmayı sürdürür. Dünya görüşüyle kendi yaşam ve sanat çizgisinin uyumlu olmasına özen gösteren Şakar'ın eserlerinde, özellikle dini hassasiyetlerinin izdüşümü müşahade edilir. Onun modern çağ karşısında, İslâmî hassasiyetlerini hiç elden bırakmadan istikrarlı bir şekilde ön planda tutması, eserlerini bu doğrultuda verme gayreti dikkat çeker.

O, İslâmî hassasiyetler taşıyan bir sanatçının, modern çağa sanatla nasıl cevap vereceğini düşünür ve hikâyeye yönelmesi de bundandır. Hikâyeleri gelenekle beslenmekle beraber, içinde aktüel temaların ve yeni biçim arayışlarının da yer aldığı postmodern bir dönemin ürünleri olarak değerlendirilebilir. Teknik bakımından devamlı bir yeniliğin peşinde olması, çağının dinamizmi ile orantılı olarak farklı ifade şekillerini denemesi, onun hikâyecilik tecrübesinin önemli bir tarafını teşkil eder.

Bu makalede Cemal Şakar'ın hikâyeciliği bir bütün halinde değerlendirilmiştir. Önce onun hikâye türü hakkındaki görüşleri ele alınmış; ardından, hikâyeleri kronolojik olarak takip edilmiş, sanatının seyrinde görülen değişimlere dikkat çekilmiştir. Tema ve biçim olarak sanatçının ürünleri incelenirken, Şakar'ın ifade ettikleri ile ortaya koyduğu sanatı arasındaki ilişki ve tutarlılık da değerlendirilmiştir. Makale, Şakar'ın ideolojisini sanatta ön plana aldığı ve yer yer görüşleriyle sanatı arasında doğan ihtilafların olduğu sonuçlarına odaklanır.

## Cemal Şakar's Storytelling

### Article Info

### ABSTRACT

#### Article History

Received: 08.09.2020

Accepted: 19.12.2020

Published: 31.12.2020

#### Keywords:

Cemal Şakar,  
Story,  
Theme,  
Form.

Cemal Şakar is an author who has made a name for himself with his art life that has been close to forty years since 1982 when he published his first story. The artist, who is known for his stories and essays when Turkish literature is mentioned after 1980, still continues to write today. In the works of Şakar, who pays attention to the harmony of his worldview with his life and art line, especially the projection of his religious sensibilities is observed. His steadfast prioritization of his Islamic sensibilities in the face of the modern age and his effort to present his works in this direction draws attention.

He thinks how an artist with Islamic sensibilities would respond to the modern age with art, and this is why he tends towards the story. Although his stories are fed with tradition, they can be considered as the products of a postmodern period in which actual themes and new forms are also found. His pursuit of a continuous innovation in terms of technique and experimenting with different expressions in proportion to the dynamism of his age constitute an important part of his storytelling experience.

In this article, Cemal Şakar's storytelling has been evaluated as a whole. First, his views on the type of story were discussed; Then, his stories were followed chronologically, and the changes in the course of his art were pointed out. While examining the artist's products in terms of theme and form, the relationship and consistency between what Şakar expresses and his art has been evaluated. The article focuses on the conclusions that Şakar puts his ideology at the forefront of art and there are conflicts arising between his views and his art.

Atf/Citation: Turna, M. (2020). Cemal Şakar'ın Hikâyeciliği, *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(2), 156-175.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

## GİRİŞ

Sanatçının hikâyeciliğini ele alırken hem savunduğu ve sanatına yansıttığı dünya görüşünü hem de hikâye türü hakkındaki fikirlerini bilmek gerekir. Bu sayede Şakar'ın hikâyelerine nüfuz etmek kolaylaşır. Ayrıca düşündüklerini sanat planına uygulaması bakımından ne kadar başarılı olduğu da ortaya çıkacaktır. Hikâyeleri üzerinden giderek sunulan ileti, estetik anlayış yönleriyle Şakar'ın sanat ve hayat düzlemlerindeki insicam anlaşılabilir şekilde tespit edilebilir. Böylece denemelerinde dile getirdiklerine hikâyelerinde sadık kalıp kalmadığı ya da ileri sürdüğü tez ve görüşlere başka bir sanat formunun sınırları içinde ne ölçüde, nasıl yer verebildiği açıklığa kavuşur.

Şakar, İslâmi hassasiyetler taşıyan, dinî-tasavvufi kaynakları önemseyen; modern çağın sorunlarını bu perspektiften değerlendiren ve modern sanata karşı İslâm sanatının cevabı olması gerektiğini ileri süren bir sanatçıdır. Hikâyelerini ele alırken bunların yanı sıra, onun hikâye özelindeki fikirlerinin de neler olduğu bilinmelidir.

### Hikâye Türü Hakkındaki Görüşleri

Şakar kendisi ile yapılan röportajlarda ve yazdığı denemelerinde hikâye türü üstüne neler düşündüğünü açıklar. Bu forma niye yöneldiğini anlatır. Bazen de kimi hikâyeleri hakkında aydınlatıcı bilgiler verir. Tüm bunlar, sanatçının hikâyelerini değerlendirmede anahtar rolü üstlenir.

*Edebiyatın Sırça Kulesi*'nde, "Öykünün Kendine Yabancılaşması" ve "Öyküler Neyi Söyler" başlıklarını taşıyan iki denemesi vardır. O, "modern öykü"nü genç bir edebî tür olarak tanımlar. Başlangıç tarihinin 19. asır olduğunu söyler. Biçimi, diğer bileşenlerinin önüne çıkartan bir tür olduğunu ısrarla vurgular. Bunun sebebinin ise modernizm olduğunu düşünür. Ona göre "öykü" modernizmin fikrî kodları ve estetik anlayışı ile şekillenmiştir. Sürekli yenile(n)me arzusu, anlamın biçimin ardında kalması, insanın kahramandan tipe evrilmesi, diyalogun azalması, gerçeklik algısının değişmesi söz söyleme, tahkiye etme tarzını da başka bir hâle dönüştürmüştür. O yüzden hikâye yerine öykü terimini kullanır. Bunun üzerinde aşağıda ayrıca durulacaktır.

Sanatçı, modernizmle beraber yaşanan değişimler neticesinde, hikâyedeki en önemli hususun biçim konusunda odaklandığı görüşündedir. "Öykünün Kendine Yabancılaşması"nda, bunu şöyle ifade eder:

*"Bir sözü söylemenin biçimi olarak öyküden geriye, sadece biçim kaldı. Öykü, içine kapanıp kendine yeter bir dünya kurdukça oluşan/oluşturduğu bu kendi gerçekliğinin tutsağı oldu."* (Şakar, 2017a, 132).

Sanatçı bugün artık hikâyenin, önceki dönemlerin gerçeklik anlayışını yansıtmadığını, kendi döneminin gerçeklik anlayışını okuyucuya takdim ettiğini bildirir. Başka bir deyişle realist ve natüralistlerin gerçeklik anlayışı, günümüz hikâyesinde kullanılmaz olmuştur. Önceki dönemlerin ifade biçimleri de terk edilmiştir. Bu bakımdan Şakar, hikâyenin de modernizmle birlikte bir yabancılaşma -sorunu- yaşadığı fikrindedir. Üst kurmaca, bilinç akışı kurgulama mekanizmasına dönüşmüştür. Zaman zaman hikâye, hikâyenin hikâyesini sunar. Anlamdan ziyade hikâye içindeki kurgu öne çıkar ve bu, gün geçtikçe belirginleşir. Hatta bu husus modern hikâyenin karakteristiği olur.

Sanatçı hikâyeyi biçim ve içerik şeklinde iki ana başlık altında ele alır. Dil, üslup, mekân, zaman, kişiler, kurgu, bakış açısı gibi unsurlar biçimi meydana gelir. İçerikse konu ve anlam unsurlarından oluşur. Biçim de içerik de sanatçının tasarrufundadır. Onun tercihleri, sunduğu mesajı belirler. Tercihler, sanatçının ilgileri ve beğenileri doğrultusundadır. Bu bağlamda ister istemez bir dünya görüşü meselesi doğar. Şakar'a göre tercihler daima bir ideolojinin gölgesi altında kalır. Mesela bir beldenin alınması, zapt edilmesi; bir yerin farklı bir coğrafya içine dâhil edilmesi için fetih ya da işgal kelimelerini kullanmak, kuşkusuz bir bakış açısını yansıtır. Hikâyedeki bir kahraman için direnişçi ya da terörist kelimelerinden birini yeğlemek, aynı zamanda ideolojik bir seçimdir ve bu nevi tercihler hikâyenin gidişatı üstünde etkilidir. Olay örgüsü,

karakterleştirme süreci, sunulacak mesaj belli bir filtreden geçer. İdeoloji kendi neden-sonuç dizgesini meydana getirir ve hikâye bu mihenge vurularak gün yüzüne çıkar. Sanatçı bu hususta şunları kaydeder:

*“Bakış açısında anlatıcının neyi içerdiği neyi ise dışarıda bıraktığı ideolojik bir seçimdir. Perspektifi belirleyen şey dünya görüşüdür. Bu yüzden perspektif istendiğinde değiştirilemez. Arkasında yılların, bazen bir ömrün çabaları, emekleri, sevinçleri ve hüznüleri vardır.”* (Şakar, 2017b, 154 – 155).

Şakar'ın hikâye hakkındaki fikirleri ağırlıklı olarak *Edebiyat Ne Söyler* kitabında yer alır. Hikâyeye dair belirttikleri, eserin neredeyse üçte birine denk gelir. Teknik kısımlarından çok hikâyenin anlam dünyasına yoğunlaştığı denemelerinde, hikâyenin işlevselliği ve yazarın sunduğu mesaj konularına dikkat çekilir. “Hikâye Anlatmak” başlıklı yazısında, türün temel niteliklerine ışık tutmaya çalışır. Ona göre hikâye anlatmak, ontolojik cephesi olan bir iştir. Şakar, Allah'ın insanlara hikâyeler bahsettiğini ve Âdem'in hikâyesinde insanlığın hikâyesinin yattığını söyler. Cennetten sürülmek, başlı başına bir hikâyedir. İnsan, bir ana hikâyenin temsillerini yazar. Sanatçıyı yazma yolunda motive eden, esasen asıl hikâyedir. Onu anlatabilmenin umudu ve heyecanı, sanatçıyı diri tutar; yazara enerji verir. Hikâyeci kendisine bildirilen “Hakikat”i, “Son Saat”e kadar anlatma gayretinde olandır (Şakar, 2017b, 148 – 152). Hikâyeyi kutsalla telif eden Şakar'ın sanatını da bu yolla nasıl bir yörengeye oturttuğu anlaşılır.

Burada dikkati çeken husus, türe ontolojik bir yorum getirirken Şakar'ın özellikle hikâye terimini kullanmasıdır. Öykünün bir modern dönem ürünü ve türün gelenekteki ifadesinin aslında hikâye olduğu ifade edilir. Onun görüşüne göre hikâye yazılır, öykü kurgulanır. Öykünün maksadı tek bir etki meydana getirmektir. Aynı doğrultudaki fikirlerini *Edebiyatın Doğası*'nda da beyan eder. Hikâyenin öyküden daha büyük bir yapı olduğunu kaydeden sanatçı, “hikâyenin bölüp parçalandıktan sonra plastik esaslı yeniden kurgulanması”nın, öykünün temelini oluşturduğunu bildirir (Şakar, 2019, 36). Onun değerlendirmesine göre öykü, hikâyenin işlenmiş ve yoğun hâlidir.

Belirtilen eserlerinde Şakar'ın literatüre yaklaşımı, tercih ettiği kelimenin öykü yerine hikâye olması önemlidir. Nitekim konuya dair bilgi veren edebiyat araştırmacısı Kayahan Özgül, söz konusu tür için esasen hikâye teriminin kullanılması gerektiğini bildirir. Özgül, modern zamanlarda geliştirilmiş bir kavram olarak öykünün Batı'dan geldiğini belirtir; ancak onun da Türk edebiyatına uyarlanırken yanlış yorumlandığı ve yanlış kullanıldığı kanaatindedir. Hikâye ve öykü arasındaki bağları ve nüansı aydınlatması; ayrıca Şakar'ın terim tercihini yorumlamak bakımından Özgül'ün izahlarına başvurmak yerinde olacaktır:

*“İlginç olan o ki, Türkçe'yi özleştirme furyası içinde 'hikaye' kelimesini gerici bularak dilimizden atmaya çalışırken, modern bir edebî form olduğunu hiç umursamadan, hikâye'nin ancak yüzlerce yıl evvelki 'öykünme' (taklit) manasını karşılayabilen bir kelimeyi 'öykü'yü türettik. Akıllara sezâ bir gericilik!.. Hikâye formu oluşurken, 'story' genel adı içinden kendine özel bir alan belirler ve böylece 'short story' (kurzgeschichte) namını alır. 'Short story' namı Türkçe'ye 'kısa hikâye' diye çevrilse de, aslında bu adlandırmanın, nihayet formunu kazanmış 'hikâye'den daha kısa ve daha başka bir form için kullanılmaması gerektiği; çünkü, bizzat 'hikâye' formunu karşıladığı unutulmamalı. 'Story' kavramından 'short story' formu çıkarken 'hikâye' kavramından yine aynı adda 'hikâye' formunun doğuşu bir karışıklığa meydan verir görünse de, artık fiktif ürünlerin genel adı olarak 'hikâye'yi kullanmadığımız için, form adı olarak kullanışımız problem yaratmayacaktır. Üstelik böyle kullanmaz isek doğacak bir problem var. İngilizce konuşan milletler 'short story' dediğinde 'hikâye'yi anladıklarından, uzun ve kısa hikâye için kullandıkları terimler de 'short-short story' ve 'long-short story' olur. 'Short-short story'den 'kısa-kısa hikâye' veya 'minik hikâye' değil –bizde 'hikâye' yerine ikamesi için uğraşılana- 'kısa hikâye' anlaşıldığında bu problem de aşılacaktır.”* (Özgül, 2000, 33 – 36).

Açıklamaların ışığında, gelenekten tevarüs etmiş bir edebî tür olarak hikâyenin bugünkü öykü kavramını rahatlıkla karşıladığı sonucu çıkar. Öykü şeklinde türetilen kelimenin lüzumsuzluğu ve onun gelenekle bağlarının hikâye kavramı gibi kavi olmadığı da dolaylı şekilde dile getirilir. Şakar'ın ontolojik yorumunda hikâye kelimesini kullanması beyhude değildir. Hikâyenin ardında Kur'an kıssalarından darb-ı mesellere, sîrelerden gazavat-nâmelere kadar geniş bir kültürel hinterlant bulunur. Taşdığı anlam ve Şakar'ın önemseydiği, kutsalla kurulan bağ itibarıyla hikâye terimi çok daha yüklü bir rezervdir. Mamafih hassasiyetlerine rağmen Şakar'ın, konuşurken ve yazarken tür adı olarak genellikle öyküyü yeğlemesi düşündürücüdür. O, öyküyü modern bir tür olarak görmüş ve yapısındaki moderniteyi öne çıkararak bu terimi kullanmanın uygun olacağını hesaplamış olsa da Özgül'ün açıklamaları göz önünde tutulduğunda, bu tercihinin üzerinde düşünülür.

Özgül'ün ilgili makalesinde verdiği bilgiler doyurucu ve getirdiği izah makuldür. O yüzden bu araştırmada öykü yerine hikâye terimi kullanılmıştır. Son dönem sanatçıların hangi fikirler ve kaygılarla öykü terimini kullandıkları ise ayrıntılı bir araştırmaya konu olabilir. Bilhassa dinî hassasiyetleri olup gelenekten beslenmenin önemine atıfta bulunan başta sanatçılar olmak üzere meraklıların ve amatör araştırmacıların, öyküyü hikâyeye yeğlemeleri, Şakar'ın sürekli altını çizdiği Batılı düşünme kodlarını ne kadar gözden irak tutabildiklerini ve fikirlerini hangi referanslara bağladıkları hususunu muhakeme etmeye yarar. Bu noktada, edebiyat araştırmalarıyla maruf Beşir Ayvazoğlu'nun (2000, 17), “Batı kaynaklı terminolojiyi kullanmak, bu terminoloji ile gelen muhtevaya da açık olmayı kaçınılmaz kılmaktadır.” ikazı da hatıra getirilebilir.

Cemal Şakar, çeşitli edebî türlerde eser vermesi mümkünken özellikle niye hikâyeye yönelmiş olduğunu, çeşitli röportaj veya mülakatlarında dile getirir. Bununla ilgili bir yazıda, öncelikle meselenin dil meselesi olduğunu söyler. Henüz üniversite yıllarında iletişim dilinin değiştiğini kaydeder ve zamanla bu husus, varlığı kavrama ve ifadenin de kuşatıcı bir dili olur. Aşağıdaki ifadeleri, Şakar'ın hikâyeye yönelişini ve hikâye sanatına bakışını aydınlığa kavuşturmaktadır:

*“Tüm müminler gibi sadece Allah'ın kendisinde razı olduğu bir kul olmak istiyorum. Ve bana nasip ettiği bu dille O'na şükretmeye çabalıyorum sadece.*

*‘Güzel söz O'na çıkar, salih amel O'na yükselir’ (Fatır suresi: 10). Bu ayet öykünün bendeki yazınsal karşılığını anlatmaya yeter mi bilemem. Öykünün diğer edebi türlere nispeten daha az dolguyu gereksindiğini, bunun için sanatın fazlalıklardan arındırma işlevini layığıyla yerine getirebileceği gibi nedenler de sıralayabilirim. Ama benim, O'na şükrederken/dua ederken sahip olduğum en güzel dili, en güzel biçimde kullanmaktan başka niyetim yok.” (Hece, 2000, 376).*

Bir röportajında ise hikâyenin kendisi için asli mecra olduğunu, denemelerini sadece dünya görüşünü açıklamak ve yaymak için yazdığını anlatır. Tüm yaşanmışlığı hikâye ile aktardığını ve hikâye yazmanın kendisini tatmin ettiğini; o yüzden başka türlere yönelme ihtiyacını pek hissetmediğini açıklar. Ayrıca hikâye “modern çağın ruhuna uygun bir enstrümandır”, tercihinin ondan yana kullanmasının bir nedeni de budur (Kayaoğlu, 2018, 207). Şakar zaten edebiyat tarihinde hikâyeleri ile yer etmek ister.

O, hikâyeciliğini açıkladığı bir söyleşisinde ise imanının sınırlarının, hikâyelerinin de sınırlarını belirlediğini dile getirir (Şakar, 2017c, 130). Yazdıklarını, amellerinden bir amel olarak görür. Hatta bir yerde, cennete talip olduğunu; o yüzden sabıkasız sicilinin olması gerektiğini, hikâyelerinin de manevi sicilini bozmasına izin veremeyeceğini bildirir (Şakar, 2017c, 182).

Yukarıdan itibaren Cemal Şakar'ın hikâye özelindeki görüşleri özetlenmeye çalışılmıştır. İzahları ve yorumları göz önüne alındığında, onun hikâyenin kökenlerine eğildiği; formun doğuşu, ortaya çıkış koşulları ve özellikleri hakkında yeterince teorik bilgi sahibi olduğu anlaşılır. Sahip olduğu müktesebatın sanatına nasıl yansdığı ise aşağıda ele alınacaktır.



## Hikâyelerine Genel Bakış

Sanatçının ilk hikâyesi 1982'de yayımlanmış olsa da hikâyelerinin kitaplaşma süreci belli bir zaman alır. *Gidenler Gidenler* onun ilk hikâye kitabıdır ve 1990'da yayımlanır. Ardından *Yol Düşleri*, onun ardından ise *Esenlik Zamanları* gelir. 2000'li yılların başlarında *Pencere* yayımlanır. *Sel ve Kum* ilk dört hikâye kitabının bir araya getirilmesiyle oluşur. *Hayal Perdesi*, *Hikâyât*, *Sular Tutuştuğunda* kitapları, kısa aralıklarla basılarak, sanatçının okuyucuyla buluştuğu eserler olur. *Mürekkep*, *Sessiz Harfler*, *Portakal Bahçeleri*, *Kara*, *Adı Leyla Olsun* yazarın diğer hikâye kitaplarıdır. Ondandan fazla hikâye kitabı olmakla birlikte, Şakar hâlen sanat üretimini sürdürmektedir.

İlk kitabında dokuz hikâye yer alır. Hikâyecilik serüveninin başlangıcında, yazarın dünya ile yakın temasta olduğunu hissettiren *Gidenler Gidenler*, modernizm, savaş, yalnızlık, yabancılaşma temalarını içerir. *Gidenler Gidenler*'de daha dünyevi olan atmosfer, yazarın ikinci kitabı olan *Yol Düşleri*'nde metafizik bir hâl kazanır. Tasavvuf, Mevlevilik, nefes, can, eşik, sır, ayna, meczupluk, uzlet, velilik, müşahede, gayb gibi kavram ve metaforlar hikâyelere dâhil olur. İlk kitapta yalnızlık, terk etmek, yol, kapı, avlu, ev, kahvehane, otel, sokak, sahil kelimeleri etrafında toplanan gidişler; Şakar'ın ikinci hikâye kitabında anlamlı bir münzevilğe, manen erginliği arayış için yola çıkmaya evrilir. Gidişler, bilinçli uzaklaşmalara dönüşür. İkinci hikâye kitabındaki metafizik fon barizdir. Bu durum, hikâyelerin diline de akseder. *Yol Düşleri*'nde yer alan hikâyelerin adları bile buna kanıttır. *Gidenler Gidenler*'deki hikâyelerin adları “Bir Savaştan Slaytlar”, “Ora Özlemleri”, “Bildik Düşbozumları”, “Nostalji”, “Yapıştırılmalar” şeklinde iken *Yol Düşleri*'nde hikâyelere, dinî-tasavvufi bir hava veren “Sır”, “Sırdaş”, “Tercî'hâne”, “Yolculuk”, “Ayna”, “Ses” adları konmuştur. Üstelik çift anlam katmanına sahip metaforik söyleyişler anlamı yoğunlaştırır:

*“Perdeleri örtmek istedim, olmadı. Duvarlar vardı dört yanımda, duvarlarım. Öteye geçebilsem, aşabilsem.”*

*“Kim olduğumu bilmek istemiyorum. Zâtımı bilmek hep daraltmıştır beni. Yüzüme tutulan aynaları reddettim, eşyayı tanımak istemiyorum. Âlemi, bana el olan âlemleri bilmek istiyorum. Gönlüm zenginleşsin, dilim sözcük aramasın. Yepyeni vakitlere çıkayım.”*

*“Yer yer sırları dökülmüş aynanın karşısında biraz ürkek ve tedirgin kalakalmıştım. İlk kez kendime, uzansam dokunacak kadar yakındım. Hayatımda önemli olan her şey silinip gidiyordu. Yaşadıklarım yavaş yavaş arkamda kalıyor, ben öne çıkıyordum. Aynayı elledim, oda yoktu. Yalnızca ben vardım. İlk kez kendime dokunuyordum. Ayna yoktu. Hala ayaktaydım.*

*Ayna ayna söyle bana... Bu zengin çağrışımlı sesleniş, bu çok eski masal beni alsın götürsün istedim.*

*İstedim ki, eski bir hayata yepyeni bir cümleyle başlayayım. İstedim ki, herkesin ceplerinde küçük küçük aynalar taşıdığı bir ülke olsun.”* (Şakar, 2014a, 10, 35, 60).

Yazarın üçüncü kitabında da aynı izlek devam eder. *Esenlik Zamanları*, yayımlandığı yıl olan 1999'da, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından yılın hikâye kitabı seçilmiş ve Cemal Şakar'a TYB 1999 Hikâye Ödülü'nü kazandırmıştır. Eserde on bir hikâye yer alır. İkinci kitapta kendisini gösteren metafizik gönderiler, bu kitapta da varlığını sürdürür. Ölüm, rüya, eşik, hâl, perde, kilit gibi kelimelerin dünyevi ve dinî bağlamlarda, gerçek ve mecaz anlamlarıyla iç içe geçer şekilde kullanıldığı gözlemlenir. Yazar gelenekten beslendiği için dinî-tasavvufî terminolojinin sunduğu imkânlardan istifade eder. Yukarıda sıralanan ayna, yol, kapı, perde, pencere, kilit, sır vb. kelimeleri Türk-İslâm tarihinden gelen mecazi birikimleriyle kullanır. Nitekim kendisi de bunu beyan eder:

*“Sürekli aynı temaları işliyoruz. Tasavvufun çok güçlü bir sembol dünyası var. Arkasında tarihsel bir birikim de var, 1000 yıllık, 1500 yıllık. Dolayısıyla semboller de çok güçlü. Hani bir yazarın bu kadar*

*güçlü sembollere bigâne kalması da mümkün değil zaten. Dolayısıyla hani demin dediğim gibi nasıl postmodern edebiyatın imkânlarından faydalaniyorsak, tasavvufun sembol dünyasından da bu şekilde zaman zaman faydalandığım oldu.” (Kayaoğlu, 2018, 201).*

*Esenlik Zamanları*, Şakar'ın hikâyedeki biçim denemelerinin belirginleştiği bir kitaptır. Özellikle kitaptaki “Birkaç Kırık Görüntü” hikâyesi bu yönüyle öne çıkar. Hikâye, bir hikâye yazarının, yazdığı hikâyeyi anlatmasını içerir. Gerçek zamanlı bir zihin akışı içinde hikâye nakledilir. Hem geçmiş hem hâlihazır hem de gelecek zaman bir hikâye içine sığdırılır. Bazen italik bazen koyu harf karakterleri kullanılarak hikâye içinde zaman geçişleri sağlanır ve bakış açıları değiştirilir.

**“Bu akşam öyle olmadı. Kendimi, nedense kızla, erkeğin konuşmalarına kapıttım. Bir yandan duyabildiklerimi not almaya çalışırken diğer yandan erkeğe duyarlıklar yakıştırdım.**

*Hal-hatır sormalar ilk tedirginliğin atılmasına yetmemişti. İlk sigara da bitmek üzereydi...Çaylar ancak gelmişti.*

*Çayı geldiğinde, masanın üzerinde açık duran kitabı rüzgâr okuyordu. Saatlerdir ilerdeki masaların birinde yalnız oturan kızın ilgisini çekmeye çalışıyordu. Kız lodosun altındaydı...*

*Erkek bir iki isim saydı. Kız, onların öykülerini okuduğunu ama sevmediğini söyledi. Sohbet başlamadan tükeniyordu.*

- Elli kuşağı çok önemli değil mi? dedi erkek.
- Evet ama, bugün onların aşıldığını düşünüyorum. Kız direşkendi.

**Bu duyguyu çok iyi tanıyordum. Bir dönem kendini çok önemli görmek. Kof bir önemlilik. O dönemlerimizde bir arkadaşım, Esendal'ın öykülerini beğenmediğini söyleyerek beni epey şaşırtmıştı: Hatta Çehov'un, o dümdüz anlatımında insanlar ne buluyorlardı.**

*Daha otuzuna gelmeden ikisinin de kitapları yayınlanmıştı. Birbirlerinin öykülerine ilgi duyuyorlardı. Erkek, ağır yaz sıcağına aldırmadan, uzun bir yolculuğu göze alarak buraya gelmişti. Tanışarak, konuşarak, beraberliklerini çoğaltarak öykülerini besleyeceklerini düşünüyorlardı.*

- Her şeyin öyküsünün yazılabileceğini düşünüyorum, dedi kız. Nereye koyacağına bir türlü karar veremediği çantasını yanındaki boş sandalyenin koluna asarken.

- Çantanızı boş sandalyeye bırakabilirsiniz, dedim. Denize bakıyordum, oradan göğe. Her yan sâri maviydi. Gözlerine baktım. Yanılmamışım: maviydi...

**Şimdi yani günler sonra, aldığım notlara bakarken şaşıyorum. İlk kez, başkalarının yaşamı ile yaşadıklarım arasında benzerlikler buluyor; yalnız olmadığımı anlıyordum: Erkek yüzünü Ayasofya'ya döndüğüne göre; ona, çok önceleri yaşanmış, kapanmayan yaralarından söz ediyordur.” (Şakar, 2014b, 48 – 50).**

*Esenlik Zamanları* kitabındaki son hikâye olan “Saatli Maârif Takvimi” de kurgusu ile ilgi çeker. Yazarın kurguyu oluştururken kullandığı fikirler, hikâyenin içinde de yer alır. Şakar postmodern edebiyatın imkânlarından yararlanır. Geçişler, bilinç sıçramaları onun anlamı verirken kullandığı yazı teknikleridir. Sanatçı bu nevi tecrübelerini sonraki hikâyelerinde de sürdürür. Dördüncü kitabındaki “Pencere” hikâyesi ise oldukça değişik bir örnektir. Şakar cümlelerini numaralandırarak bir hikâye kaleme alır. Bu şekilde âdeta bir hikâye taslağı çıkartmıştır. Ne var ki taslağın kendisi de bir hikâye meydana getirir. Sanki hikâye kavramı/türü üzerinde bir çeşit deney yaptığı izlenimi doğar. Hikâye incelemeleri ile bilinen Ömer Lekesiz'e ithaf edilen “Pencere”, Şakar'ın hikâye sanatında yeni bir tecrübedir. Hikâyede sinematografik bir kurgu mevcuttur. Numaralandırılmış cümleler, bir kameramana verilen komutları andırır:

“2-Panoramik çekim. Adam kapının önünde durmaktadır. Sirtını sıradağlara vermiş bir kasaba; her taraf zeytin ağacı; yer yer mandalina ve portakal; bir ucu deniz

3-Parke taşı döşeli yol

4-70'li yıllara ait yerli bir otomobil

...

18-Yine pencereden. Panoramik.

19- 'Biz burada kısıldık, kaldık.' Şimdi ikisi de karenin iki yanındadır.

20-Arkadaşına doğru dönmeye çalışır.

21-İkinci güneşi ilk yaz bulutlarının arasından sıyrılır.

22-Pencereden odaya üşüşen aydınlık.

23-Uçuşan tozlar belirginleşir.

### **İkinci Bölüm**

1-Dağın yamacında bir zeytinlik.

2-Kasabaya kuşbakışı.

3-Zeytin ağaçlarının ardındaki deniz artık görünmektedir.” (Şakar, 2014c, 9 – 15).

Şakar bu yeni tecrübesiyle belki de hikâyenin kuramsal tarafıyla ilgilenen Leakesiz'e, bu tarzda da metinler üretilebileceğini göstermek istemiştir. Kastı ne olursa olsun, kitaba da adını veren hikâyenin, yazarın hikâyeciliği için bir dönüm noktası olduğu tespit edilebilmektedir; zira önceki kitaplarında bu kadar belirgin deneysel çabaları yoktur. *Pencere*'nin sonrasında verdiği eserlerinde ise deneysel çabaları artarak devam eder.

“Pencere”nin ardından peşpeşe gelen dört hikâye, aslında “Pencere”nin devamı niteliğindedir. Öyle ki ilk hikâye, değişik bakış açılarıyla yeniden kaleme alınmış olur. Bir olay, dört farklı kişinin gözünden nakledilir. Böylece başlangıçtaki taslak açılım kazanır. “Yöneliş” çocuğun, “Denizin Sonsuz Maviliği” annenin, “Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız” misafirin ve “Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık” hikâyesi ise asıl kahraman olan babanın gözünden aynı olayın farklı yorumlarla aktarımıdır. Neticede beş hikâye gibi görünen, tek bir hikâye anlatılır. Başka bir deyişle ise bir hikâye beş farklı şekilde anlatılır. Kitabın ilk bölümü, bu beş hikâyeden ibarettir. İkinci bölüm dört hikâyeden oluşur. “Ve Diğerleri” adını taşıyan ikinci bölümdeki hikâyelerde rüya ile uyanıklık, kurgu ile gerçek dünya iç içe geçer. Bunların arasından özellikle “Dilemma” kurgusuyla ilgi çeker. Yazar hikâyede aynı zamanda anlatıcıdır. Onun hikâyeyi nasıl yazdığı da hikâyenin içinde aktarılır. Bu da üstkurmacayı verir. Anlatıcı-kahraman sadece yazma sürecini hikâyeye dâhil etmekle kalmaz. Mazisinden de bahseder. Sol-sosyalist bir çizgiden hidayete erişine dek geçen zaman da anlattıklarına eklemlenir. Sonra da hidayete erişmesinin akabinde olanlar konu edilir. Her bir dönem yahut süreç ayrı harf karakterleri ile yazılarak birbirinden ayrılır. Bu sayede okuyucu farklı kesitlerden bahsedildiğini anlar. Üç değişik anlatım düzlemi söz konusudur. Yazar ise bunları hangi şekilde kaleme alması gerektiğini düşünür. Bir kurgu mu oluşturulmalı yoksa gerçeklerden mi hareket edilmelidir sorusu, yazarın bir ikilem yaşamasına neden olur. İşte bu da hikâyenin başlığının ne manaya geldiğini açıklar. Burada hakikaten Cemal Şakar'ın nasıl yazdığına işaret eden kısımlar bulunur. Zihninde tasarladığı ile çağrışımlar dolayısıyla kendisini bıraktığı yol arasında beliren ikilik hâli, metne de yansır. “Dilemma”da geçen şu kısım ilgi çekicidir:

“Yazdıkça, tasarlananla ortaya çıkan arasındaki farklılaşma başlar. İlk kurguladığım biçimi bir süre bırakmak istemem, tamamen çağrışımlara uymanın öyküyü dağıtacağına inanırım. Ama ilerledikçe direncim kırılır. Ve onu kendi haline bırakırım. Bir süre akar. Sonra durulur.” (2014c, 104).

Şakar'ın bir röportajında geçen, “...biraz da öyküyü ben de yazarken keşfediyorum” ifadesine dayanarak, hikâyede gerçekle kurgunun yoğrulduğu bu cümlelerin, esasen onun kendi görüşleri olduğunu çıkartmak mümkündür (Kayaoğlu, 2018, 209). Yeri gelmişken “Dilemma”daki üstkurmacanın aynı zamanda özkurmaca niteliği taşıdığı da belirtilmelidir. Hikâyedeki kahramanın Cemal Şakar ile doğrudan benzer tarafları olması, bunu düşündürür. Hem kahramanın hem yazarın sosyalist geçmişten gelmesi, ihtida edişi, İslâmi çevreye geçiş faslı yaşam öyküsü itibarıyla ayniyet içerir. Bunlara hikâye yazma üzerine olan görüşlerindeki örtüşme de ilave edilebilir (Bulut, 2019, 293).

Sanatçının hikâyelerinde biçime çok önem verdiği bellidir. Kurgu denemeleri hemen her kitabında ayrı bir boyut kazanır. *Hayalperdesi*'nde yer alan “A/B”, “Mevlit”, “İhtilaç” hikâyeleri bu bakımdan kayda değerdir.

“A/B” başlıklı hikâye, “Pencere” kitabındaki biçim tecrübesinin tek bir üründe odaklanmış hâlini verir. Hikâye kahramanları A, B ve ANLATICI'dır. A ve B ayrı ayrı konuşurken ANLATICI da hâkim bakış açısı ile A ve B'yi anlatır. Bilinç akışı, iç monolog yöntemleriyle okura, üç farklı bakış açısı sunulur.

“Mevlit” hikâyesi, Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ini biçim ve anlam yönleriyle hatırlatması itibarıyla ilgi uyandırır. *Mevlid*'in “Veladet Bahri”, “Miraç Bahri”, “Vefat-ı Nebi Bahri” şeklinde bölümlere ayrılması gibi “Mevlit” hikâyesi de “Toplanma”, “Yüzleşmek”, “Dağılma” şeklinde ara bölümlere ayrılır. Hatta bu ara bölümlerden birinin başlığı da tıpkı Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inde olduğu gibi “Veladet Bahri”dir. Yazar *Mevlid*'in bazı kısımlarını kendi metninin içine katar. Montaj tekniğini kullanır. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i, Cemal Şakar'ın “Mevlit”inin bir tarafını oluşturur ve yazar bu yolla değişik bir yapı elde etmeye çalışır.

Hikâyede Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ine, Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun*'una ve “Müminin ruhu, diriltileceği gün cesedine dönünceye kadar cennet ağaçlarından yiyen bir kuştur” hadis-i şerifine atıfta bulunulur. Dolayısıyla bir anlatım tekniği olarak metinlerarasılıktan da faydalanılır (Bulut, 2019, 296). Ayrıca bu hikâyesinde Şakar, mizanpaj açısından dikkat çekici tasarruflarda bulunur:

**“Mefhar-i Mevcudat Fahr-i Alem**

**Muhammed Mustafa'ya Salavat:**

*Allah adın zikredelim evvela*

*Vacib oldur cümle işde her kula*

*Yüzyıllar öncesinde gelen kelimeler, yüzyılların anısıyla birlikte hafızın dudaklarından dökülüp odayı dolduruyor ama muhatabını bulamayınca yere düşen bir cam kase gibi şangırtıyla kırılıp dökülüyordu. Evde bu şangırtıdan başka ses kalmamıştı.” (Şakar, 2015a, 35).*

“Mevlit”te olduğu gibi görsel açıdan ilgi çeken bir başka hikâyesi “İhtilaç”tır. Şiiri andıran; ancak ifadeleri, duraklara bölerek, anlatımı yavaşlatan farklı bir yol denenir. Hikâye boyunca kullanılan bu anlatım biçimi yer yer şiirsel bir hava oluşturur:

*“Uzaklaşmalydım./Ah'lar içindeydin ah!/Bir eşikteydin./Titriyordum./Biri, bana çok benzeyen biri kapıda duruyordu./Yıllarca kapıyı benim için açık tuttuğunu söylüyordu./Eşikte kalakalmıştım./Kaçamıyordum...*

*Gençtim, o eşikte kalakaldığımda;*

*bir daha, ne o eşik*

*bir daha, ne o türbedar;*

*bir daha, ne o çekim;*

*ama gençtim dayanma gücüm vardı. Benim için başlamamış ama hiç bitmeyen bir yoldu; kan ter içinde..."* (2015a, 45).

Benzer bir tecrübe *Sular Tutuştuğunda* kitabındaki "Hadi" hikâyesindedir. "Hadi" hikâyesinde bazı ekler, kelimeler hatta bazen pasajlar büyük harflerle yazılır. Sanatçının bu nevi denemeleri, hikâyeleri üstünde deney yaptığını düşündürür. Sözelimi "Koz"da, tasvirler sayfanın solunda yer alır. Sayfanın sağında ise tasvirin haricindeki hikâye kısmı sürdürülür. Sonra mizanpaj normal bir hâl olarak devam eder. Yazarın şekil üstündeki tasarrufu gayet ilginç bir anlatım tarzı doğurur. "Masmavi Bir Gök"de yine değişik bir anlatım biçimi denenir. Üstkurmaca tekniği ile yazılmış hikâyede zaman, mekân, gerçeklik ve dil hikâyenin tabii unsurları olarak kullanıldığı gibi aynı zamanda her biri için ayrı başlık açılır ve üstkurmaca çerçevesinde hikâyenin içinde ayrı ayrı açıklanır. Böylece adı geçen unsurlar hem işlenen konu hem de onun dışında salt üstkurmacanın kavramları olarak hikâyede çift göstergeli bir karakter kazanır. Sanatçı postmodern anlatım tekniğini "Masmavi Bir Gök"te oldukça ileri noktalara taşır:

*"Ailen kasabadaydı; seni köye çeken okuduğun kitaplardaki meseller değil; sağlam, köklü bir geçmiş arayışıydı; dedene dair izler belki de; geniş zamanlarda yaptığın yolculuklar..."*

#### **Gerçeklik:**

*Bütünü meydana getiren parçacıkların bir söküme tabi tutularak ayrıştırılmasıyla ortaya çıkan bir gerçeklik: Ancak parçacıkların, yapının tümelliğini haklaştırdığı bir dil algısı...*

*- Sana hikâyemi anlattım, anlattım çünkü ben bunlardan bir öykü kurmasını beceremedim. İstedim ki, benim hikayemden bir öykü kur..."* (2015a, 97).

Şakar'ın postmodern anlatım tekniklerinden yararlandığını gösteren çok sayıda örnek vardır ve hemen her kitabında yeni tecrübelerde bulunur. Sanatçı "Öykücülerin Sınavı" başlıklı denemesinde, postmodern mantığın hikâye üstünde nasıl işlediğini anlatır. "Masmavi Bir Gök"teki kurguyu da açıklayan aşağıdaki ifadeler kayda değerdir:

*"Artık böylesi bir dünyada gerçeklikten söz edemeyiz. Gerçeklik, her an yapıp bozduğumuz oyunun taklididir; onu da oyunumuza uygun olarak her an yeniden kurup sökebiliriz. Çünkü salt biçim her türlü esnekliğe uyumludur; ona direnme gücünü veren anlamdır."*

*Anlamdan soyutlanmış gerçeklik, gerçeklik olmaktan çıkarak oyuna tabii olur. Bu da bildiğimiz, tanıdığımız dünyanın çözülmesi ve performansımıza boyun eğmesidir. Artık herşey eskimiş, yararsız hale gelmiş, işlevini yitirmiştir; sadece kendisinin parodisini yapmaktadır."* (Şakar, 2017b, 144 – 145).

Parodi, pastiş, montaj, kolaj, metinlerarasılık, üstkurmaca, bilinç akışı, iç monolog, sıra dışı mizanpaj tasarrufları Cemal Şakar'ın hikâye kitaplarında kullandığı başlıca postmodern anlatım teknikleridir. Ayrıca sinemanın imkânlarını da eserlerinde kullanma arzusundadır. Yukarıda da belirtildiği gibi hikâyelerinde sinematografik kesitler yer alır. O tip ürünlerinde film karelerini andıran görüntüler, canlandırılmaya müsait diyaloglar ve durumlar bulunur. Satırlarındaki tasvirler filme dökülecek surette, kahramanların konuşmaları sahnelenecek biçimdedir. Şakar bazen fragmanlaştırır, okuyucunun zihninde imgeler, çağrışımlar birbirini kovalar ve hikâyelerde postmodernizmin karnavallaştırma özelliği tezahür eder. *Sular Tutuştuğunda* kitabındaki "Fragmanlar" hikâyesi çarpıcı bir örnektir. Hikâyede Irak'ın işgali sonrasında yaşanan manzaralar anlatılır. Saddam Hüseyin heykelinin yıkılışı, yabancı (ABD) askerlerin(in), keskin nişancıların sivil halkı katledişi gibi görüntüler film karesi gibi art arda gelir (Şakar, 2015b, 22). Yedi farklı fotoğraftan

meydana gelen yedi kesit sunulur. Okur, fragmanlar hâlinde sunulanları, tabiatıyla zihninde bir araya getirir. Her kesit, anlatılmak istenenin ayrı bir cephesini verir. Bununla beraber, fragmanlar toplamı kendiliğinden bir bütün meydana getirir; fakat işgal, sefalet, çaresizlik bütünü teşkil eden küçük küçük parçalarla aktarılmış olur. Yazar anlamı, biçim denemeleriyle verme gayretindedir. Bu yolda fotoğraflardan, resimlerden, sinematografiden faydalanır. Mesela *Portakal Bahçeleri*'nde yer alan “Yarım” hikâyesi, Hasan Aycın'ın çizdiği bir karikatür üstüne inşa edilir. “Yarım”, kısa bir hikâyedir. Öyle ki metin, çizilen karikatürün içine sığar. Arka sayfada ise karikatür içindeki metin, okunabilecek standart harf ebatlarında tekrar sunulur. Şakar, ufak bir izahla bu hikâyeyi Hasan Aycın'la birlikte düşünüp ürettiğini kaydeder (Şakar, 2015c, 55).

Benzer bir örnek ise “Avm” hikâyesidir. “Avm”de bir metin dahi yoktur. Yazarın tek kelime bile kullanmadan bir takvim yaprağı görseli ile anlamı verme çabası, tamamen postmodern bir tekniktir. Takvim yaprağını kitabına montajlayarak bir hikâye yazmış olmak, Şakar'ın postmodern anlatım tekniklerini kullanmada ne kadar ileri gittiğini gösterir. “Avm” başlığı altında, 12 Mart 2012 tarihli takvim yaprağı arkalı önlü biçimde basılmıştır. Ön tarafında günün sözü olarak “*İbni Ömer (r.a.) Resulullah'ın (s.a.v.) 'İşçinin ücretini alınının teri kurumadan önce ödeyiniz, buyurduğunu rivayet etti.'*” ifadesi yazılıdır. Onun altında da “*Suda boğulan, yangında ölen, garip, kimsesiz olarak ölen kimse şehittir*” hadisi yazar. Arka tarafında ise “*Ebu Hureyre (Radyallahu Anh) şöyle rivayet etti: 'Resulullah (Sallallahu Aleyhi ve Sellem): 'Allah-u Teâlâ şöyle buyuruyor; Kıyamet günü üç kişinin karşısında olurum: 1) Benim adımla vererek anlaşılan sonra da anlaşmaya uymayan kişi, 2) Hür birini köle olarak satıp parasını yiyen kişi ve 3) İşçi tutup işini gördüren ve ücretini vermeyen kişi' buyurdu.'*” yazar (2015c, 71 – 72).

12 Mart 2012, İstanbul'un Esenler ilçesinde, bir avm şantiyesinde kaldıkları derme çatma çadırda çıkan yangın neticesinde, on bir inşaat işçisinin yanarak can verdiği müessif olayın tarihidir.<sup>1</sup> Böylece, üzerindeki sözlerle 12 Mart 2012 tarihli takvim yaprağı, bir görsel şeklinde başlı başına bir hikâye olur. Yaşanan elim kaza ile kesişen büyük bir anlam dairesi oluşturulmuştur. Hadisler ve söz konusu olay arasında kurulan ilişki, çok açık bir surette acı bir hikâyeyi verir. Bu, sözsüz bir anlatıdır ve sadece metne dökülmemiştir. Olayın ayrıntılarına ulaşılması hâlinde, o günün haberlerinde, işçilerin çalışma koşullarındaki sıkıntılara değinildiği müşahede edilir.<sup>2</sup> Kış koşullarında çadırda kalmak zorunda bırakılmış ve daha az insanın kalması gerekirken kapasitesinin üzerine çıkılarak 30 – 35 kişinin yattığı yatakhanelerde uyumaya mecbur olan işçilerin durumu, kontrolsüz şehirleşme ve kapitalizmin yol açtığı sorunlar hakkında düşündürür.

Şakar'a göre din, insanlara bir değerler cetveli sunar. Dolayısıyla takvim yaprağında yazılı olanlar, inanılan ve uygulanması gereken prensiplerdir. Oysa dünyevi menfaatler önem kazanınca, hayatı tanzim eden prensipler terk ya da ihmal edilmektedir. Kısacası hadislerin çizdiği perspektifle, sürdürülen hayat arasında uyumsuzluk vardır. Yazar inanç ve hayat düzlemindeki çelişkiyi bir görselle hikâye etmeye çalışır. Gündelik hayatın akışı esnasında yaşanan hızlı yozlaşmaya, emek ve hak arasındaki bağın görmezden gelinmesine Şakar'ın güçlü bir itirazı olduğu aşikârdır.

*Portakal Bahçeleri*'ndeki “Parataksis”, yukarıda zikredilen “Pencere” hikâyesini andırır. Numaralandırılarak yazılmıştır. Parataksis kelimesi, hikâyenin başlığı olduğu gibi aynı zamanda bir terimdir. Bağlaç kullanmadan, kısa ve sade ifadelerle meram anlatmanın bir teknik olarak kullanılmasıdır (Kayaoğlu, 2018, 186). Hikâyenin sonunda yazar, 29 maddeden oluşan metnin numaralarının yerlerini değiştirerek başka başka sıralamalar yapılabileceğini ve farklı hikâyeler elde etmenin mümkün olacağını

<sup>1</sup> Bu olay hakkında bilgi veren haber için ilgili bağlantıya bakılabilir:

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/iste-11-iscinin-olum-nedeni-20105002> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)

<sup>2</sup> Bilgi için aşağıdaki dijital bağlantıya bakılabilir:

<https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/136861-11-iscisi-santiyede-yanarak-oldu> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)

bildirir. Sanatçıya göre “Herkes kendi hikâyesini buluncaya kadar cümlelerle farklı kombinasyonlar denenebilir.” (Şakar, 2015c, 34).

Postmodernizmin belirginlik istemeyen, sanattaki kuralları, kesinliği dışlayan tavrı “Parataksis”te olduğu gibi tezahür eder. Açık uçlu bir eser yazılmıştır. Başka bir tabirle söz konusu hikâye, Umberto Eco’nun, “açık eser” olarak nitelendirdiği ürünlerden biridir. Eco (2001, 23), “metnin permütasyonunu mümkün kılan...okurun gözünde durmadan yenilenen, sürekli kaynaşıp birleşen” ürünlerin anlamlar rezervi olduğunu söyler. Okumalar ve algılamalar eşliğinde okuyucu tarafından tamamlanan eserler, açık eser kapsamında ele alınır. “Parataksis” Şakar’ın sanatındaki bir evreyi, sanata yaklaşımını vermesi bakımından önemlidir. Onun, özellikle biçim yönüyle postmodern sanat ürünleri ortaya koyduğu, kesin bir şekilde saptanmalıdır. Ayrıca, kaygı hissedip eleştirdiği bir zihniyetin imkânlarını kullanarak, kendi ideolojisini aktarmaya çalıştığı kaydedilmelidir. Şakar, postmodernizmdeki çoğulculuğu, kuramsal estetiği reddetmez. İslâmcı bir yazar olarak tasvip etmediği bir zihniyetin estetiğini ve teknik imkânlarını kullanır.\* Diğer taraftan “Cemal Şakar postmodernist bir öykücüdür denmesini istemem” der (Şakar, 2017c, 84). Bu da yazarın tavrı bakımından ikircikli ve üzerinde tartışılacak bir durum meydana getirir.

Postmodern metinlerde kati şekilde ölçülebilen zaman dilimleri yoktur. Mekân algısı da farklıdır. Sınırlar silikleşir, belirsizlik sayesinde iç içe geçen kurgular, yapılar elde edilir. Zaman bir dağılmayı verir ve klasik örgü bozulur. Şakar’ın hikâyesi de aynı asimetreyi içerir.

“Öykünün Kendine Yabancılaşması” başlıklı denemesinde, “Anlamın buharlaştığı, dilin anlamsal göndermelerinin berhava edildiği, öykünün kendisinin öyküleştirdiği metinlerde kelimeler yüklerinden kurtulmuş, gerçeklik yap-bozun parçacıklarına dönüşmüştür. Yazar elindeki parçacıklardan bir yapı kurar, sonra onu söker yeniden kurar.” der (Şakar, 2017a, 130 – 131). Bunlar, hem “Parataksis” özelinde hem de genel yazı karakteristiği çerçevesinde ele alındığında, postmodernizm ile olan münasebetini aydınlatan cümlelerdir. Çok seslilik, postmodernizmin ana kaidelerindedir. Farklı kaynakların tesiriyle oluşan bu anlayışta, Derrida’nın yapısökümcülüğünün de rolü vardır. Zaten Şakar da yukarıda ona bir göndermede bulunur. “Derrida’da zaman biteviye akmaz, her an eşyayı dağıtır, zaman çizgisel, birleştirici bir süreç değildir. Zaman, var olanı sürekli değiştirir, dağıtır, öngörülme yerlere savurur, yayar. Anlam bu savrulmaların içindedir, bu savrulmaların içinde oluşur. Dolayısıyla kesin anlam yoktur. Yapısöküm çoğu zaman marjinal bir okuma biçimidir.” (Uçan, 2008, 483). Postmodern anlayışta “Mutlak Gerçek” yoktur. Derrida’nın yapısöküm tekniği de hiçbir inanca dayanmaz. Bu doğrultuda oluşturulan metinlerde anlatım, kişisel gerçeklikler ve metaforlar üzerinden ilerler. O yüzden yapısöküm, dilde yaşanan bir anarşizm olarak değerlendirilir (Uçan, 2008, 481). Şakar’ın, benimsemediği görüşlerin tesiriyle oluşmuş bir perspektiften mülhem tekniğe olan yakınlığı incelenmeye değerdir. Ayrıca onun deneye dayalı biçim arayışları da bu kapsamda düşünülmelidir. Postmodern anlatım tekniklerine duyulan yakınlığın ve deneyci bir arayışı sürdürmenin, geleneksel estetiği bitmiş kabul etmek anlamına gelip gelmediği tartışmaya açılabılır. Şakar, modern/postmodern estetiği tenkit etmekle birlikte, kendisinin de kullandığı modern/postmodern biçim dilini mazur gösteren ve zihninde belli bir meşruiyete oturttuğunu anlatan ifadeler sarf eder:

“Siz istesenez de istemesenez de, onaylasanız da onaylamanız da bir çağın içinde yaşıyorsunuz... Şimdi hepimiz modernliğin-postmodernliğin parçalanmışlığı, dağılmışlığı, merkezsizliğiyle malulüz... bu yeni hayat elbette sanatta yeni dilleri icbar ediyor.” (Şakar, 2017c, 124).

Sanatçının gönüllü olmasa da “yeni dilleri” kabullenişini anlatan ve sıkışmışlığını veren “icbar ediyor” ibaresi oldukça manidardır. Tüm bunların yanı sıra, postmodern söylemi “sağcı bir ideoloji”

\* Şakar, kendini ideolojik olarak nasıl konumlandığını yahut tavsif ettiğini, hiç çekinmeden ifade etmiş bir sanatçıdır. Kendisine yöneltilen “Siyasal İslâmcı mısınız?” sorusuna, “Tabii” diyerek tek kelime ile kesin bir yanıt verir (Kayaoğlu, 2018, 206). O da önceki kuşaktan olan Nuri Pakdil gibi İslâmcı bir kalemdir ve sanatı da bu ideoloji ekseninde şekillenir.

bağlamında ele alır ki Şakar'ın ideolojik düzlemde postmodernizmi değerlendiriş biçimi, onun mevcuda olan gönülsüz yatkınlığını da açıklar.\* Hikâye yapısı, dil mekanizması, bakış açısı – özne ilişkisi yönlerinden Şakar'ın ortaya koyduğu ürünleri postmodernizm bağlamında kritik etmek, onun sanatına güçlü bir ışık tutmayı sağlayacaktır ancak bu ayrı bir araştırmanın konusu olabilir.

Şakar'ın hikâyeciliğinde özellikle vurgulanması gereken, sanatçının biçim yolunda sürekli yenilik aradığıdır. Bunu da genellikle postmodernizmin alternatifler havzasından yararlanarak yapmayı tercih eder. “...ben biçimi, biçimciliği öykülerimde, sanatta önemserim. Her öykü benim için biçimsel anlamda bir deneyim konusu olsun isterim... Biz hiçbir öyküye anlattığı konudan dolayı iyi ya da kötü öykü demeyiz. Onun biçimine göre karar veririz. Dolayısıyla mümkün olsa her öyküde biçimsel arayışlar, biçimsel deneyişler bulabilsem keşke.” diyen sanatçının hikâyede biçime verdiği payın büyüklüğü ortadadır ve söyledikleri de yukarıdan itibaren dile getirilen tespitleri teyit eder (Kayaoğlu, 2018, 204). Yine bu bağlamda *Edebiyatın Doğası* kitabında yer alan “edebiyatın ‘ne’liğine dikkatli bir şekilde bakıldığında onun doğasının salt biçimden ibaret olduğu görülür” tespiti ve “biçimin esere kendi unsurlarını dayattığı” kanaati hatırlanması gereken bilgilerdir (Şakar, 2019, 9 – 12). Bu fikirlerini söyleşilerinde de tekrarlar:

“Benim için sanatın tek kelimeyle tanıtı, biçimdir. Yüz yüze olduğumuz bir şeyin, sanat eseri olup olmadığını öncelikle biçimiyle anlarız. Bir dönem çokça tartışılmış olan öz-biçim tartışmasında, ben oyumu biçimden yana kullanıyorum.” (Şakar, 2017c, 379).

Cemal Şakar kısa hikâyeyi kendine bir edebî mecra olarak seçmiştir. *Hikâyât* kitabında ise İngilizcede short-short story diye adlandırılan ve kelime ekonomisi gözetilerek yazılan bir tarzı dener. Türkçeye küçürek öykü, minimal öykü, kısa kısa öykü şeklinde tercüme edilen bu tarz, ortalama 100 kelimelik oldukça kısa bir anlatıyı verir. Bu tarza kısa kurmaca diyenler de bulunur. Kimi araştırmacılar onun için 250 – 500 kelimelik sınır koysa da Ramazan Korkmaz (2007, 1197), böyle bir sınırın anlatım örgüsü oluşturmaya yettiğinden bahisle; ancak 100 kelimeyi geçmeyen anlatıları, küçük hikâyeye ya da küçürek öykü olarak değerlendirmenin doğru olacağını bildirir.

*Hikâyât*, iki bölümdür. İlk bölüm “Bir”, ikinci bölüm “Çok” başlıklarını taşır. Henüz bölümlerinin adlandırılışından başlayarak, kitabın sembolik anlamlar içerdiği öngörülebilir. “Bir” ve “Çok,” tasavvufî açıdan vahdet ve kesret çağrışımı yapar. İlk bölüm, dinî kıssalara dayalıdır. İkinci bölümse, hayata dair düşülmüş küçük kayıtları andırmakla beraber ilk bölümle mana bağı içerir. Dinî bir sembolizm eşliğinde ilerler. Kitabın “Çok” başlıklı kısmını, bir taraftıyla küçük hikâyeye dönüştürülmeye çalışılmış yaşama dair hatıralar, fikirler, ufak notlar şeklinde düşünmek de mümkündür.

Kitaptaki küçük yahut küçürek hikâyelerin, Kur'an kıssalarından mühlhem olduğu hemen anlaşılır. Zaten sanatçının kendisi de kitabın ilk bölümünün, Kur'an okurken yaşadığı coşku esnasında tuttuğu notlardan oluştuğunu beyan eder. Mesela ilk küçük hikâyeye olan “Tezahür” Bakara Suresi 118. ayetten, “İstiğna” aynı surenin 87 – 88. ayetlerinden, “Hâmân” Mümin Suresi 25 – 36. ayetlerden mühlhemdir. Hemen her küçük hikâyeye ilgili ayet(ler)e atıftır. “Misak”, Bakara Suresi 93. ayete, “Sâmîrî” Taha Suresi 88 ve 97. ayetler arasındaki anlatıma, “Körlük” Taha Suresi 125 – 126. ayetlere yapılmış göndermedir (Bulut, 2019, 181 – 183). Bu şekilde örnekleri çoğaltmak mümkündür. Yazar, önceki kavimlerin ahvalini “küçürek hikâyeye” formunda anlatır. Aslan (2013, 57) onun kıssaları çoğaltmadığını; özü, sadece form bazında değiştirerek işlediğini kaydederek, gelenekten ayrıldığı yönün bu taraf olduğunu bildirir. Şakar bazen Ad, Medyen, Sebe kavimlerinin helakini bazen küfrün sembolü olmuş Haman, Sâmîrî gibi kişi ya da figürleri

\* Sanatçı bir söyleşisinde, “...sağcı bir ideoloji olarak postmodern söylemin hayatımızda bu kadar yaygınlık ve etki kazanmasının payı büyüktür. Her şeyi rahatlıkla onun potasına atıp eritebiliyoruz. O potaya İbn Arabî’yi de İbn Rüşd’ü de atıp oradan ortak bir değer çıkarabiliyorsunuz...” der (2017c, 164). Bir İslâmcı olmasına rağmen Şakar'ın, postmodernizmin taşıdığı özü gözden irak tutup, onu, imkânlar zenginliği gibi değerlendirdiği bu ifadeler, – bir an bile olsa – bir perspektif kayması yaşayıp yaşamadığına dair düşündürür.



küçük hikâyelerine konu eder. Kur'an-ı Kerim ile kurulan metinlerarası bir ilişki ağı mevcuttur. Bunun yanı sıra insan tabiatına dair izlenimler, simgelere dayalı şekilde anlatılır. Küçük hikâyenin özelliğini yansıtır biçimde yoğun ve şiirsel bir anlatım sergilenir. İki cümleden oluşan “Okul” buna örnektir (Şakar, 2013, 69).

*Hikâyât*, Şakar'ın sanatta yapmak istediğini çok net yansıtan bir kitaptır. Şakar, sanat ve edebiyatı insani eylem görür ve ona göre, kulun mahşerde hesaba çekileceği amellerin bir cüzü de işte bu eylemlerdir. “Edebiyatın Müeddep Suskunluğu” yazısında bundan bahseder:

“*Kur'an açıkça aramızda; iyiliği emredip kötülükten sakındıracak bir topluluk olmasını istemektedir. Bu emrin muhatapları biz değilseniz kimdir? Elimizdeki araçlardan sadece biri olarak edebiyatla bunu yapamayacaksak, bunca uğraş, bunca emek niçin?*” (Şakar, 2017b, 126).

Söylediklerinden, sanatı bir tebliğ vasıtası olarak gördüğü anlaşılır. Yazdıklarının da bu yolda verilmiş ürünler olduğu kanaatinde. Onun bu görüşünü Turan Koç'un (2010, 29 -33), sanatın, bir yanı sıra dinin dili olduğunu ve tebliğde rol üstlendiğini bildirmesiyle beraber düşünmek yerinde olacaktır. Nitekim Şakar hakkındaki bu hükümlerimizi doğrulayan bir röportajdan alınacak şu kesit gayet açıklayıcıdır:

“...ben Müslüman, mümin bir insanım ve imanım bana belirli sınırlar çiziyor. Gündelik hayatta bu sınırlar içinde yaşamaya özen gösterirken ben sanata bu imanım, imandan bağımsız, benim benliğimden bağımsız bir enstrüman olarak düşünmüyorum. Benimle bütünleşmiş bir şey yani benim eylemlerimden bir eylem, amellerimden bir amel. Gündelik hayat içinde ilişkilerimi bu imanım sınırları içinde belirlemeye çalışırken edebiyatı bunun dışında düşünmem zaten mümkün değildi. Ha dersiniz ki, “sınırlamalar edebiyat için kötüdür ve öyküyü olumsuz etkiler.” olumsuz etkilesin ne yapayım yani? Önemli olan Allah'ın bana çizdiği sınırlar içinde kalabilmek. Bunu her zaman başarıyorum anlamında söylemiyorum. İnsanız; düşüyoruz, kalkıyoruz. Dolayısıyla öyküm de düşüyor, kalkıyor belki. Ama böyle bir şeye özen gösteriyorum: “Sınırlamalar öyküye zarar vermiş o zaman biz de bu sınırları kaldıralım.” hiçbir zaman diyemem. O zaman yazmamayı tercih ederim. Sınırlamalar bir öyküyü olumsuz etkiliyor ve sonuçta ortaya kötü öyküler çıkıyorsa yazmamayı tercih ederim. Çünkü yarın hesap vereceğime inanıyorum. O zaman şöyle diyebilir miyim; “-Ey Allah'ım ya bu sınırlamalar öyküyü olumsuz etkiliyordu, kötü öyküler yazıyordum. İyi öyküler yazmak için ben de bu sınırları ihlal ettim.” Diyemezdim herhalde. Dememek isterim.” (Kayaoğlu, 2018, 211).

Sanatçının görüşleri doğrultusunda kaleme aldığı çarpıcı hikâyelerinden biri “Bağdat Kudüs Kabil”dir. *Hayalperde*'sinde yer alan bu hikâyede, aynı ideolojiyi paylaşan arkadaş çevresinin bir akşam sohbeti konu edilir. Bağdat, Kudüs ve Kabil, İslâm coğrafyasının çektiği sıkıntıları ifade eden sembolik başkentlerdir. İslâmcı aydınların problematiğini ise en genel anlamıyla, Müslümanların yaşanan dönem içindeki sıkıntıları ve karşılaştıkları güçlüklerin aşılması oluşturur. Dolayısıyla Müslümanların geçmiş ve aktüel sorunlarını simgeleyen Bağdat, Kudüs gibi yerler, her daim onların gündemidir. Nitekim hikâyede de sohbet Bağdat ve Kudüs'le açılır; ancak kısa süre zarfında söz; spor, politika, kuruyemiş keyfine geliverir. Şakar ironik, eleştirel bir hikâye kaleme almıştır. İslâm ümmetinin sıkıntılarında evlerin içinin nasıl döşendiğine evrilen sohbet, âdeta Şakar'ın da dâhil olduğu İslâmcı çevrenin özeleştirisidir. Kahramanlardan biri, “Ulan içimiz daraldıkça evlerimizi büyüttük. Sanki felah bulacaktıydık gibi.” deyince, bir başkası, “Hepimiz elli yaşına dayandık, hâlâ ev muhabbetimiz bitmedi” diye ona katılır. “Hararetili konuşmaların ardından vaktin geç olduğu hatırlanır. Hikâyenin sonundaki “Olsun, yarın Pazar. Nasılsa öğleye kadar uyuyacağız.” sözleri ise yaşanan dünyevileşme ile savunulan idealler arasındaki mesafeyi veren bir sembolizme sahiptir (Şakar, 2015a, 64 – 65).

Şakar hikâyelerinde kendi perspektifini yansıtırken tarihe de aktüele de temas eder. İslâm tarihindeki Harre Vakası'na, “Har” hikâyesiyle eleştirel bir gözle yaklaştığı gibi “Muntazar” hikâyesiyle yakın dönemi

de kendine konu edindiği olur. “Muntazar”da, Irak’ın ABD tarafından işgali sonrasında ülkeye gelen George Bush’a tepki göstermek için ona ayakkabısını fırlatan Iraklı gazeteci Muntazar El-Zeydi’nin o günkü psikolojisi ve sergilediği davranış hikâye edilir. “Cennet Güzeli”nde, insan hakları eylemcisi Rachel Corrie’nin serencamı işlenir. İşgal etmek üzere Filistinlilerin evlerini yıkmak için gelen İsrail buldozerlerine direnen Corrie, barış gönüllüsü Amerikalı bir sivildir. Filistinlilere destek veren Corrie, sergilediği eylem esnasında İsrail buldozerinin altında kalarak can verir.<sup>3</sup> Şakar yakın dönemin bu çarpıcı olayını hikâyeleştirerek, baş tarafta Rachel Corrie’nin ölüm tarihi olan ve ithaf manasına gelecek şekilde yazdığı “16 Mart 2003, Unutmayacağım!” ibaresi ile Corrie’ye duyduğu saygıyı belli eder (Şakar, 2015c, 46).

Hikâyelerde dikkat çekecek kadar tekrar edilen bir hususun varlığından bahsetmeden geçilemez. Okuyucunun karşısına, yazarın kendini ifade edemediği fikri sabiti, sıkça çıkar. *Yazı Bilinci* kitabında yer alan “Okumak” başlıklı denemesinde, “tıpkı” aktarmanın, mesele olmadığını ve sanatın gizeminin söylenemeyende yattığını belirtmesi, bu yüzden kayda değerdir (Şakar, 2015d, 38). “sanatçıları durmadan bir kez daha, yeniden söylemeye iten motivasyonun söylenemeyenin gücünde, esrarında yattığını” iddia eden Şakar’ın, hikâyelerinde ilginç biçimde, bir türlü kendini anlatamayan kahramanlardan söz ettiği görülür. Kendini anlatamamak fikri, aynı zamanda, sanatçının baş vurduğu bir temdir.

Kahramanların ağzından söylenen bu fikre, Şakar’ın söyleşilerinde de rastlanır. *Gidenler Gidenler, Esenlik Zamanları, Pencere* ve bilhassa *Hayalperdesi* kitaplarında söz konusu fikir, bazı hikâyelerin psikolojik tarafını verir ve kasvetli bir hava oluşturur. *Hayalperdesi*’ndeki “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”, “Anlatabilmeliydim”, “Güneşe Yürümek” hikâyelerinin başlıkları dikkate şayandır. Kendini ifade edememek, iki yanlı bir temadır. İlki, sanatçının yazarlık serüvenine dairdir. Ne yazsa ve nasıl yazsa kendini daha iyi anlatacağını düşünmesi, Şakar’ın ve hikâyelerindeki kahramanların önemli bir meselesidir. Aşağıdaki satırlar bunu kanıtlar:

*“Başlığı attıktan sonra neyi, nasıl yazacağını düşündü uzun uzun. Birkaç giriş cümlesi kurdu. Karaladı. Kurdu. Karaladı. Sayfayı birçok geometrik karalamalarla doldurduğunu ayımsadı.*

*Kâğıdı buruşturdu. Masanın altındaki, ayaklarıyla sıkça devirdiği çöp sepetine attı. Kağıdı buruştururken çıkan hışırtıyı, kağıdın avucunda dertop oluşunu ve çöpe atarken takındığı tavır hep önemsendi. İyi yazar olmak için onlar gibi davranmak gerektiğini biliyordu. Filmlerde az izlememişti, bir türlü yazamayan, anlatamayan yazarların içsel sıkıntılarını...”* (Şakar, 2015a, 51).

Bir denemesinde geçen şu ifadeler, hikâyelerini, daha özel surette, yukarıdaki kısmı aydınlattığı gibi yazarla kahraman arasında edebî bir simbiyoz ilişkisinin varlığına dair düşündürür:

*“...insan bir yandan hikâyesini kurgulayıp kendini bütüne katmaya çalışırken diğer yandan da dilinin / dünyasının sınırlarına çarpar ve acze düşer. Çünkü hakikatine ilişkin sorularını ancak sahip olduğu dille sorabilen insan; aradığı yanıtları da ancak kurduğu dünyanın içinde bulur. Bulduğunu sandığında hemen yeni bir soru doğar...Bu noktada sanatçıların çoğu kez, ‘ötesini söyleyemiyorum’, ‘kelimeler kifayetsiz kalıyor, hissedirim söyleyemem’ kabilinden şikâyetlerine tanık olunur. Bu noksanlık duygusu insanı, kendini başkalarına bir daha, bir daha anlatmaya, daha çok da onların hikâyelerini dinlemeye iter.”* (Şakar, 2015d, 56).

Bahsedilen husus üzerine olan benzer bir örnek “Küp” hikâyesinde geçer:

*“Oysa yıllardır, yaşadığım duygulanımları olduğu gibi; hiç abartmadan, hiç küçümsemeden; yaşadığı gibi sıcak, samimi bir dille ne kadar da anlatmak istemiştin; ama her defasında muhayyilemi bir*

<sup>3</sup> Konu hakkında bilgi edinmek için aşağıdaki dijital bağlantıya bakılabilir: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Rachel\\_Corrie](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rachel_Corrie) (Erişim Tarihi: 26. 05. 2020.)

zar gibi kaplanmış naylon bir dilden kurtulamıyordum; her çağrışıma, her göndermeye açık keyfi bir dil; imgesel, seyirlik. Bu dilin etkisinden kurtulamadığımdan olmalı cümlelerimin yüklemsizliği; bakış açılarındaki birbirine katışmışlık.” (Şakar, 2015a, 71).

Diğer taraftan, hikâyelerdeki kahramanların ruh hâlini ifade etmede çektiği güçlükler vardır. Bu da kendini ifade edemeyişin retorikle ilgisi olmayan, psikolojik kısmını teşkil eder. İnsanlar tarafından anlaşılılmamak, bir başına bırakılmak, sosyal ortamla uyuşmamak, yalnızlaşmak hatta bilerek yalnız kalmayı istemek söz konusu temanın öteki yüzüdür. Sanatçının ilk üç kitabında bu bağlamda değerlendirilebilecek ürünler bulunur. Bu, Şakar'ın ihtida süreciyle ilgilidir. Sanatçı, Marksist dünya görüşünden İslâmi dünya görüşüne geçene dek bir bocalama, kendini kabul ettirme, anlama ve anlatma evresi yaşar. Nitekim Şakar da yaşadıklarına istinaden ilk üç kitabının bir hat oluşturduğunu söyler (Kayaoğlu, 2018, 219). O bakımdan, ilk hikâyelerde gözlemlenen gitmek, uzaklaşmak, iç dünyaya yoğunlaşmak temaları aslında bir çeşit muhasebedir ve insanın hayat içerisindeki trajedisidir. Ayrıca meram anlatamamak, arzu edilen şekilde anlaşılmayıp, takdir görmemek gibi durumlar hüznün, hayıflanma, hayal kırıklığı hisleri içinde kahramanların içine gömülmesine ve toplumdaki uzaklaşmasına yol açar. “Güneş Yürümek”, bunun tipik bir örneğidir. Hem gönüllü hem de toplum tarafından oluşturulan çift yönlü bir yalıtılmışlık vardır. Bazen “Tekasür” hikâyesinde anlatıldığı gibi, kendi dinî-ideoloji dünyası içinde yaşanan tamamlanmamışlık hissi ve aykırılık, kahramanlarda, kendini ifade edemediği ve kemâle eremediği fikrini uyandırır. Örnekleri çoğaltmak mümkündür ancak bir makale nispetinde bu örneklerle yetinmek uygundur.

Sanatçının son hikâye kitaplarında güncele daha fazla ilgi gösterdiği gözlemlenir. Bilhassa ESKADER ve Ömer Seyfettin Hikâye Yarışması ödülleri kazandığı *Mürekkep*'te yazar, kendi zamanının hadiselerini hikâyeleştirir. 31 Ekim 2010 tarihinde gerçekleşen Taksim terör saldırısı “Güneş”te konu edinilir. Bu kanlı saldırıda çok sayıda resmî görevli ve sivil vatandaş yaralanmıştır.<sup>4</sup> “Bir Öykü Tahlili”nde, 1989'da, Siirt'te, Kasaplar Deresi'nde yaşananlar esas alınır. Bu hadisenin de süregelen sonuçları kamuoyunu uzun süre meşgul etmiştir.<sup>5</sup> “Koku”, Van'dan İstanbul'a götürülen beş mahkûmun başına gelen uğursuz kazayı işler. Hikâye acı verici bir gerçeğe dayanır. Cezaevi aracında çıkan yangın sonrasında, araçtan çıkartılmayan mahkûmlar diri diri yanarak can vermiştir.<sup>6</sup> Şakar, kazada ölen mahkûmları gerçek isimleri ile hikâyesinde kullanır. “Babamın Kokusu”, Şanlıurfa E Tipi Cezaevi'nde 12 Haziran 2012'de çıkan yangın sonucu ölen on üç mahkûmu konu edinir.

2016'da çıkardığı *Kara*'da ise hayat kadınından Suriyeli mülteciye, Soma maden ocağı faciasından İsrail'in kumsalda oynayan çocukları bombalamasına kadar yine günün konularını odağına aldığı dikkat

<sup>4</sup> Bu terör eylemi basında genişçe yer almıştır. Şu dijital kaynaklara bakılabilir:

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/taksimde-canli-bomba-saldirisi-16178946> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/2010\\_%C4%B0stanbul\\_sald%C4%B1r%C4%B1s%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/2010_%C4%B0stanbul_sald%C4%B1r%C4%B1s%C4%B1) (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.ih.com.tr/haber-taksimde-patlama-144222/> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<sup>5</sup> Konuya dair şu dijital kaynaklara bakılabilir:

<https://www.ntv.com.tr/turkiye/kasaplar-deresinde-ne-oldu,P19qOGArNEyHBAmX1bAc6A> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.internethaber.com/kasaplar-deresi-mezarinin-listesi-338277h.htm> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.hurriyet.com.tr/ihd-siirt-uyeleri-kasaplar-deresine-yurudu-37023578> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<sup>6</sup> Bu hadiseye dair ilgili bazı haberler şöyle sıralanabilir:

<https://www.milliyet.com.tr/gundem/cezaevi-araci-yandi-5-mahkum-yanarak-1439221> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/cezaevi-aracinda-yanagin-5-mahkum-1439221> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.sabah.com.tr/gundem/2012/12/13/yanan-cezaevi-aracinin-soforunden-sok-ifade> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

çeker. Özellikle “Kumsalda Denizden” hikâyesi, içinde yer alan acılı baba fotoğrafıyla zihinde iz bırakır (Şakar, 2016, 90). 17 Temmuz 2014'te İsrail'in sahilde oynayan Filistinli çocukları bombalarına hedef yapması, “Kumsalda Denizden” hikâyesinin konusudur. Aynı aileden olan dört çocuk saldırıda hayata gözlerini yummuştur. <sup>7</sup> Kısaca, son hikâyelerine bakıldıkça, sanatçının terörden faili meçhul cinayetlere pek çok sosyal hadiseyi işlediği ve güncel olanı, sanatına konu edinmeyi daha fazla tercih etmeye başladığı tespit edilir. Konuşulmaktan kaçınılan bazı konuları kendi sanat mecrasına taşır. Bu durumun bir yanı, onun vicdanî yükümlülük hissiyle ilgilidir. Diğer yanı ise İslamcı çizgide tuttuğu yerle ilgili kılınabilir. Cemal Şakar tasvir yasağı, İslâmî sembolizm, dinî hassasiyeti olan çevrelerin varlıkla imtihanı gibi konular hakkında fikir beyan eden İslâmî sanatçılar arasında, sıra dışı sözleriyle dikkat çeken biridir. Hikâyelerinde mütedeyyin kesimin konformizme teslim olduğu eleştirisi yer alır; onların bugüne olan bigâneliği ima edilir. Ayrıca o, İslamcı sanatçıların aktüele yönelmeşi içerler. “İslâmî Öykünün Uzlaşmaları” başlıklı denemesinde, “*Bu uzlaşılarda modernite-gelenek çatışmasının dışı olmadığı için güncel sorunlar öykülerde yer almaz. Ne Kürt meselesi, ne Ortadoğu'daki zulümler, ne mülteciler, ne açlık, ne sosyal adalet ilgi alanına girer.*” tespitinde bulunur (Şakar, 2019, 45). Bu bakımdan, bahsedilen konuların Şakar'ın hikâye problematiğinde her geçen gün ağırlık kazanmasının nedeni anlaşılabilir. O, yüzünü geleneğe dönmekle beraber, büsbütün bugünden kopmaz. Nitekim hikâyeleri ile devamlı bir mazi, gelenek nostaljisi yaşatan; bugünü ise buhranlarını gösterip imkânlarıyla birlikte dışlayan yazarları tasvip etmez. Denemelerinde ayrıntılar hâlinde bu hususlar yer alır ve kimi zaman üstü örtülü şekilde, meşhur olan çağdaş hikâyecilere, bu tavırlarından ötürü ince göndermelerde bulunur.

Şakar'ın aktüeli sanata taşırken yine değişik anlatım biçimlerine müracaat ettiği tekrarlanmalıdır. Gazete kupürlerini hikâyesine montajlamaktan meddah tekniğine, tarot kartlarını görsel olarak kullanmaktan bir haber fotoğrafını hikâyesine yerleştirmeye kadar farklı tarzları dener. “Önce Vatan” hikâyesinde adeta yazı taslağının kendisini – notları, düzeltmeleri hatta dipnotuyla birlikte – hikâye formuna dönüştürür:

“*Dünya yok oluyordu, sislerin altında. Bir kendisi kalıyordu; bir başına. Şimdi başka insanlarla olmaya, başkalarıyla el ele tutuşmaya ne çok ihtiyacı vardı.*”

• *Cumhuriyet Mitingleri. Parasızlık. Bedava gidiş dönüş\**. (Aslında bu tür gençler böylesi Mitinglere katılırlar mı? Araştır.)

• *Polis otosundaydı; donakalmıştı; ‘...ama, amirim, dinleyin, ben, neyim var neyim yoksa... komiserim, ben sadece vatan için, vatanımız... bayrak, bayrağımız uğruna... ben her şeyimi geride bıraktım önce vatan* (Başlık olarak düşün! Askeri birliklerin olduğu birçok yerde, dağların özellikle yoldan görünene kısımlarına taşlarla yazıldığını; görünürlüğü artırmak için taşların kireçle boyandığını da ver. ) dedim...

\**Başkalarıyla el ele tutuşmaya; başkalarına tutunmaya ihtiyaç duyduğu; duyarlılığının yükseldiği ama yükseldikçe kendisini güçsüz hissettiği bölümde, mitinglerin adını, parayı pulu anmadan ima yoluyla anlat!”* (Şakar, 2017d, 53 – 54).

<sup>7</sup> İlgili olaya dair şu dijital kaynaklardan bilgi alınabilir:

<https://www.hurriyet.com.tr/dunya/israil-gazede-sahilde-oynayan-filistinli-cocuklari-vurdu-26823917> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

[https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150612\\_israil\\_sorusturma](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150612_israil_sorusturma) (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/157252-israil-sahilde-oynayan-cocuklari-vurdu> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

<https://www.milliyet.com.tr/dunya/sahilde-oynayan-cocuklari-vurdular-1912970> (Erişim Tarihi 31.08.2020)

Son hikâye kitabında bilgisayar ve cep telefonu ekranlarındaki görüntüleri, Google akademik'te yapılan aramayı, bilgisayardaki yapışkan notları hatta “whatsapp” diyaloglarını dahi hikâyesine montaj tekniğiyle dâhil eder. “Utancı” hikâyesinde ise yazdığı bir hikâyeye yapılan yorumları bir araya getirir ve bazısı cep telefonundan gönderilmiş yorumlardaki emojileri bile yazıya naklederek; bu yorumlardan bir hikâyeye ortaya çıkarır (Şakar, 2018, 78-80, 129-136). Görünüşte kendi yazdığı bir metin yoktur. Yaptığı, sadece, gönderilen iletileri alt alta dizmek olmuştur.

Yazarın son hikâyelerinde göze çarpan bir husus ise aktüel işlerken dönemin marka, şirket veya meşhur isimlerini; sembol, dijital adres veya kısaltma türündeki imlerini hikâyelerine taşımasıdır:

“Kadinportal.net'te ‘Kişiyi Özel Diyet Kahvaltı Seçenekleri’ kategorisinde sıralanan...

Outlook'u açtı. Trendyol'dan, Markafoni'den, Morhipo'dan, Limango'dan yağın indirim maillerinin yanınd, Şehirfırsatı'nın, Grupanya'nın, Şehirkeyfi'nin, Fırsatbıfırsat'ın fırsat mailleri yağıyordu...

JLO güzeldir. Jenifer Lopez diye de bilinir.” (Şakar, 2017d, 97 – 100).

En son hikâye kitabı olan *Adı Leyla Olsun*'da da benzer örnekler gözlemlenir. Hayatı gözlem gücünü aktaran bu ayrıntıların; sanatçının sosyal medya araçlarına, dijital ortama mesafeli olmayan tavrına işaret ettiği düşünülebilir. Mamafih bu kadar özelleştirilen ayrıntının, gelecek yıllarda, hikâyeye anlam gücü ve okuma ivmesi bakımından yük olup olmayacağı tartışmaya açılabilir.

## SONUÇ

Cemal Şakar, sanatın kutsalla ilişkili olması arzusundadır. Onun penceresinden sanat, kutsal olan alandan kaynaklanır ve oradan beslenmelidir. Modern sanatı da kutsalla bağını kopardığı için eleştirir ve sorunlu bulur. Postmodernitenin sıhhsizliğine değinir. Ona göre modernizm/postmodernizm türlü sorunlar içerir. Bu sorunlar sanat sahasına da aksetmiştir. O, Müslüman sanatçıların yeni bir dil ve açık bir zihinle çağı kucaklaması gerektiğini düşünür. Şakar bu çerçevede gelişen ve bilhassa sanat dairesine yoğunlaşan fikirlerini, denemelerinde açıklar. Bu fikirleri pratiğe döktüğü yer ise hikâyeleridir.

Şakar'ın fikirleri, ideolojisi hikâyelerindeki tematik örgüyü belirler. Hayatı algılayış biçimiyle hikâyelerindeki mesajların, kaygıların, tasavvurun ilişkisi açıktır. İslamcı bir yazar olarak dinî hassasiyetlere ve bir takım ön kabullere sahiptir. O yüzden hikâyesini de geride bırakılmış hayırlı bir amel olarak tasarlar. Şakar'ın bir hikâyeyi tamamladıktan sonra, “Bundan Allah razı olur mu?” diye kendine sorması, sanatına nasıl şekil verdiğini, yön tayin ettiğini açıklar. Bu bağlamda Şakar'ın sanatta tuttuğu yolu güdümlü sanat, angaje edebiyat olarak nitelendirenlerin çıkması muhtemeldir. Onun perspektifine göre hikâyenin dili estetik haz vermek için değil, idrak içindir. Bu bağlamda dile tasarrufunda estetiği arka plana attığı, mesaj için estetiği feda edip etmediği soruları baş gösterir. Nitekim onun, sanatını ideolojinin emrine verip, estetik cephede fire yaşama riskini göze aldığı öngörülebilir. Tüm bunlar yine başka araştırmaların konusu olabilir ve tartışılabilir; fakat bu araştırmadan çıkan kesin sonuçlardan biri, onun için hikâyenin amaç değil, araç olduğudur.

Hikâye, Şakar için hakikati gösteren ve ona yöneltmede faydası dokunacak edebî bir enstrümandır. Böylece Şakar'ın hikâyelerindeki tematik mihver kendiliğinden oluşur. Sanatta yapmak istediği ve aldığı yol, *Hikâyât*'ta artık çok belirgindir. *Sular Tutuştuğunda* sonrası aktüele yönelir. *Sel ve Kum*'un yayımlanmasının ardından Şakar'da sosyal meseleler iyice öne geçmeye başlar. Tematik bakımdan fark edilen husus, onun gün geçtikçe daha da sosyal problemlere yönelmiş olmasıdır. *Portakal Bahçeleri*, *Mürekkep* ve *Kara*, Şakar'daki mezkûr temayülü bariz biçimde gösterir. “Cennet Güzeli” “Muntazar” “Avm” gibi hikâyeleri gerek tema gerekse anlatım dili bakımından son derece dinamik ve Cemal Şakar'ın sanatta günceli yakalamadaki maharetini ispatlar niteliktedir.

Onun temalarındaki sosyal vurgu Türkiye ile sınırlanmaz. İslam coğrafyasındaki acılar ve haksızlıklar genel çerçeveyi çizer. Tablonun içini doldururken geçmişten bugüne uzanır. Ortak bir hafıza oluşturmak için Bosna'daki Müslüman soykırımını da işler, Mevlid Kandili'nde cereyan eden Humus katliamını da hikâyeleştirir.

İslâm tarihinin bir gerçeği olan fakat dile getirilmeyen Harre vakası, farklı ve gerilimli uçları olan Kürt meselesi, darbeler, Ortadoğu'daki acılar, muhtelif sosyal çarpıklıklar gibi genellikle sarsıcı ve iç burkucu olaylar Şakar'ın hikâye problematiğinde gittikçe daha çok yer tutar. Bundaki ilk neden, hissettiği sorumluluktur. Şakar bunu Müslüman kimliğiyle ve İslamcılığıyla telif eder. Çoğu İslamcı sanatçının bu konuları işlememesine de içerlediği yazdıklarından belli olur.

Şakar, yaşadığı coğrafyada sürekli kötü giden işlerin Müslüman aydınlar eliyle düzeltilebileceğine kanidir. Bunun için özeleştirici lazımdır. Hikâyelerinin hatırı sayılır bir kısmı bu doğrultudadır ancak önemli bir husus vardır. Şakar hikâyenin kavram zemininden hikâyedeki biçim konusuna kadar benimsemediği bir kültürel kodlamanın çemberi içinden konuşur. Sanatçı, bir taraftan “İslâm sanatı mimetik değildir” der, diğer taraftan Batı'nın sanat felsefesiyle uyuşan, kökeninde taklit ve öykünme olan bir kelimeyi kullanmakta beis görmez. Modern edebî paradigmaya karşı yerli kavramlaştırmayı, terminoloji kurmayı önemser ama geleneğin değil, modern olanın baskın ifadesini kendine terim seçer. Hikâye ile öykü arasında, öyküden yana yaptığı tercih henüz teori düzleminde, yaslanmak istediği o gelenekle arasında bir mesafe oluşturduğu fikrini uyandırır. Bu husus literatür tanzimini tayin ettiği için önemlidir. Şakar'ın modern ölçütlerle hesaplaşmaktan söz edip yazdığı türü nitelerken hikâye teriminde karar kılmayışı çıkış noktası, referansları ve fikrî tutarlılığı üzerine düşündürür.

Hikâyeleri biçim yönüyle postmodernist özellikler sergiler. Anlatım teknikleri bakımından postmodernizmin edebiyat sanatına sunduğu –neredeyse- tüm imkânları kullanır. Bunu doğal karşılar. Çağın dilini kullandığı fikrindedir fakat kendini postmodernist bir yazar olarak görmez. Şakar'ın postmodernizme yaklaşım tarzı ve onu kullanma biçimi fikir ve sanat düzleminde ele alınması gereken bir konudur. Yazarın postmodernizmi bir zihniyet ve imkânlar havzası olarak değerlendirmesi aslında İslamcı kimliği ile ilgilidir ancak makale Şakar'ın hikâyeciliğine odaklandığından, bunu başka araştırmalar ortaya koyabilir.

Cemal Şakar, deneysel denilebilecek bir biçimcilik tecrübesi ile durum hikâyeleri kaleme almıştır. Son hikâyelerinde aktüele fazla kayması, yazdıklarının türlü imler, semboller, marka isimleri ve kısaltmalarla yüklü olması gibi bir sonucu doğurmuştur. “Erikli”, “nazlim.net”, “Adil Işık”, “Christian Dior”, “Lacoste”, “PTS (Personel Takip Sistemi)” vb. güncele çok dalan ayrıntılarla süslediği hikâyelerinin gelecek yıllarda genç kuşaklara aynı anlam rezervini taşımayacağı tahmin edilebilir. Şakar'ın aktüaliteyi ürünlerine taşıırken bugün kadar yarını da hesaplaması, belki de yirmi sene sonra hiç hatırlanmayacak ve manası sorulacak bu nevi gerekli olmayan unsurları estetik bir filtreden geçirmesi, sanatının sıhhati için elzemdir.

1950 sonrası Türk hikâyecilerini kendisine örnek alan ve her kitabıyla hikâyeciliğine ivme kazandıran Cemal Şakar, edebiyat tarihine hikâyeci olarak geçmek istediğini bizzat söyler. Ortaya koyduklarıyla 1980 sonrası Türk hikâyesinin isimlerinden biri olur. Edebiyat serüveni hâlen sürmektedir. Sanatçı fikirleri, ideolojisi çerçevesinde, hikâyelerinin tematik özünü belirlemiştir. Bu serüvenin devamında, tematik öz gibi Şakar'ın hikâyeciliğinin teori ve biçim cephelelerinin de geleneğin mihengiyle nasıl şekilleneceği, bir takım evrilmelere uğrayıp uğramayacağı hususu ise edebiyat araştırmacısında merak uyandırmaktadır.

#### KAYNAKÇA

Aslan, B. (2013). “Cemal Şakar'ın Hikâyât Adlı Eserindeki Küçürek Öykülerin Kur'an Kıssaları İle İlişkisi”, *Erdem*. s. 47 – 58, 65.

- Ayvazoğlu, B. (2000). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Bulut, S. (2019). *Cemal Şakar'ın Öykülerinde Yapı ve Tema*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* (2000). 4 / 46-47.
- Kayaoğlu, İ. (2018). *Birey ve Toplum İlişkisi Ekseninde Şakar'ın Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, T. (2010). “Kutlu Sanat Üstüne”, *Siyer Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Meridyen Kitaplığı.
- Özgül, M. K. (2000). “Hikâyenin Romanı”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. s. 33 – 41, 4 / 46-47.
- Pakdil, N. (2014). *Biat I*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Şakar, C. (2013). *Hikâyât*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2014a). *Yol Düşleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2014b.) *Esenlik Zamanları*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2014c). *Pencere*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015a). *Hayalperdesi*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015b). *Sular Tutuştuğunda*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015c). *Portakal Bahçeleri*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2015d). *Yazı Bilinci*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2016). *Kara*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017a). *Edebiyatın Sırça Kulesi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017b). *Edebiyat Ne Söyler*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017c). *Dile Kolay*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2017d). *Mürekkep*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2018). *Adı Leyla Olsun*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şakar, C. (2019). *Edebiyatın Doğası*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uçan, H. (2008). “J. Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm”, *HECE – Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*. s. 467 - 488, 138/139/140.
- Korkmaz, R. (2007). *Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli*. s. 1193 – 2001 (<https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/02/KAVRAM-VE-%c4%b0%c3%87ER%c4%b0K-BOYUTUYLA-K%c3%9c%c3%87%c3%9cREK-%c3%96YK%c3%9c-CONCEPTUAL-STYLISTIC-AND-CONTEXTUAL-DIMENSIONS-OF-SHORT-SHORT-STORY.pdf>) (Erişim Tarihi: 25. 05. 2020).
- <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/iste-11-iscinin-olum-nedeni-20105002> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)
- <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/136861-11-isci-santiyede-yanarak-oldu> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Rachel\\_Corrie](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rachel_Corrie) (Erişim Tarihi: 26. 05. 2020.)
- <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/taksimde-canli-bomba-saldirisi-16178946> (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/2010\\_%C4%B0stanbul\\_sald%C4%B1r%C4%B1s%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/2010_%C4%B0stanbul_sald%C4%B1r%C4%B1s%C4%B1) (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- <https://www.ihaber.com.tr/haber-taksimde-patlama-144222/> (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- <https://www.ntv.com.tr/turkiye/kasaplar-deresinde-ne-oldu,P19qOGArNEyHBAmX1bAc6A> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.internethaber.com/kasaplar-deresi-mezarinin-listesi-338277h.htm> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.hurriyet.com.tr/ihd-siirt-uyeleri-kasaplar-deresine-yurudu-37023578> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.milliyet.com.tr/gundem/cezaevi-araci-yandi-5-mahkum-yanarak-oldu-1439221> (Erişim Tarihi 31.08.2020)
- <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/cezaevi-aracinda-yangin-5-mahkum-oldu-282552> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.sabah.com.tr/gundem/2012/12/13/yanan-cezaevi-aracinin-soforunden-sok-ifade> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- <https://www.hurriyet.com.tr/dunya/israil-gazgede-sahilde-oyunayan-filistinli-cocuklari-vurdu-26823917> (Erişim Tarihi 31.08.2020).
- [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150612\\_israil\\_sorusturma](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150612_israil_sorusturma) (Erişim Tarihi 31.08.2020).

<https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/157252-israil-sahilde-oylayan-cocuklari-vurdu> (Erişim Tarihi 31.08.2020).

<https://www.milliyet.com.tr/dunya/sahilde-oylayan-cocuklari-vurdular-1912970> (Erişim Tarihi 31.08.2020).