

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Geçmişten Günümüze **TOPLUMSAL HAFIZA**

**Anlatı Türleri
ve Ritüeller Üzerinden Analizler**

Editörler

Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ

Filiz ERDEMİR GÖZE

Gülcan IŞIK



Geçmişten Günümüze
TOPLUMSAL HAFIZA
Anlatı Türleri ve Ritüeller Üzerinden Analizler

Geçmişten Günümüze TOPLUMSAL HAFIZA

Anlatı Türleri ve Ritüeller Üzerinden Analizler

Editörler:

Ülkü Ayşe ● GÜZHAN BÖREKÇİ

Filiz ERDEMİR GÖZE

Gülcan IŞIK



**Geçmişten Günümüze
TOPLUMSAL HAFIZA
Anlatı Türleri ve Ritüeller Üzerinden Analizler**

Editörler:
Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ
Filiz ERDEMİR GÖZE
Gülcan IŞIK

© Gazi Kitabevi Tic. Ltd. Şti.

Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Gazi Kitabevi Tic. Ltd. Şti'ne aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik, mekanik, fotokopi ya da her hangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayımlanamaz, depolanamaz.

ISBN • 978-625-7045-09-4

1. Baskı • Ocak, Ankara 2020

Dizgi/Mizanpaj • Dilara ÇETİNER

Kapak Tasarım • Gazi Kitabevi

Gazi Kitabevi Tic. Ltd. Şti.

Yayıncı Sertifika No: 44884

Merkez
📍 Bahçelievler Mah. 53. Sok. No: 29 Çankaya/ANKARA
☎ 0.312 223 77 73 - 0.312 223 77 17
📞 0.544 225 37 38
📠 0.312 215 14 50
🌐 www.gazikitabevi.com.tr
✉ info@gazikitabevi.com.tr

Mağaza
📍 Döğöl Cad. No: 49/B Beşevler/ANKARA
☎ 0.312 213 32 82 - 0.312 213 56 37
📠 0.312 213 91 83

Sosyal Medya
📌 gazikitabevi
📺 gazikitabevi
📺 gazikitabevi

Vadi Grafik Tasarım Reklam Ltd. Şti.

Sertifika No: 33748

Matbaa
📍 İvedik Organize Sanayi Sitesi Oba 88 3. Bölge
2284. Sk. No: 101 Ostim / ANKARA
☎ 0.312 395 85 71

ÖNSÖZ

Günümüzde, sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında ve hatta diğer bilimlerin birçok dalında; kültür, toplum ve bellek ilişkisine yoğun bir ilginin olduğu dikkati çekmektedir. Böylece beşeri bilimler, toplumsal çalışmalar ve doğal bilimler eşsiz bir şekilde bir araya gelmektedir. Öyle ki, 1980'lerin sonundan itibaren özellikle tarihten edebiyata, politikadan sanata ve medyaya kadar pek çok alanı kapsayan toplumsal hafıza olgusu, farklı araştırma geleneklerini birleştirme olanağı sağlayarak zengin bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Bu bağlamda uzun ve titiz bir sürecinin ürünü olan bu kitapta; toplumsal hafızanın oluşmasında/oluşturulmasında önemli yer tutan tarih, sosyoloji, siyaset, edebiyat, sanat, politika ve medya alanlarındaki anlatı türlerine ilişkin kapsamlı analizler bulunmaktadır. Öncelikle, *“Tarih Bilinci ve Kültürel Bellek İnşası Bağlamında Bir Analiz: Fatih İstanbul Kapılarında”* başlıklı makalede, kültürel bellek, edebiyat ve tarihi roman ilişkisi incelenmiştir. *“Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Tanıklık Yapmış Bir Filozof: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Kaleminden Din ve Eğitim Anlayışı”*nda, Baltacıoğlu'nun Türk Düşüncesi Dergisi'ndeki yazılarından 1950'li yılların önemli meselelerine dair kesitler yer almaktadır. *“Siyasi Gelişmeler Işığında Türk Sinemasında Tarih Öğreticiliği”* konulu makalede, Türk sinemasındaki tarihi filmler, tarih bilincinin oluşturulmasındaki yeri ve önemi bağlamında ele alınmıştır. Osmanlı ve Türk kültüründe tılsımlı gömleklere atfedilen değer ve taşıdığı hafıza unsurları, *“Osmanlı Padişahlarının Tılsımlı Gömlekleri: Hakan Muhafız (The Protector) Örneği”* makalesinde konu edilmektedir. *“Kentlerin Değişen Yapılanmasının Kent Meydanları ve Kentsel Belleğin Yaratım Üzerindeki Etkisi: İzmir Meydanları Üzerinden Bir İnceleme”* başlıklı yazıda, Konak, Cumhuriyet ve Gündoğdu meydanları, fiziksel özellikleri ve kent belleğindeki yerleri açısından değerlendirilmektedir. *“Toplumsal Hafızaya Mizahla Aktarılan Adalet Olgusu”* başlıklı çalışmada, Nasrettin Hoca fıkralarındaki adalet teması irdelenmiştir. Seçim kampanyalarında kullanılan

seçim şarkılarındaki metaforik öğeler, “2015 Genel Seçimlerinde Ak Parti’nin Seçim Şarkılarında “Milli Birlik ve Beraberlik” Temalı Metaforik Yapılar” makalesinde analiz edilmektedir.

“Toplumların Hafıza Depoları Olarak Edebi Ürünler: Halide Edib Adıvar Romanları Üzerinden Bir Analiz” başlıklı makalede, toplumsal hafızanın inşasında ve oluşumunda önemli yeri olan Halide Edip’in romanları incelenmiştir. “Yaşar Kemal’in Röportajlarında Göç İzleri”nde, Yaşar Kemal’in 1951-1960 tarihleri arasında yaptığı edebi röportajlarda yer alan kolektif hafıza izleri “göç” olgusu üzerinden değerlendirilmiştir. Sözlü kültürümüzün önemli örneklerinden biri olan ninniler, “Anadolu Sözlü Kültür Belleğindeki Ninnilerin Mânevî Kodları ve İletişim Fonksiyonu” başlıklı yazıda çözümlenmektedir. “Toplumsal Bellek Mekânı Olarak Televizyon Reklamları: Ramazan Ayına Ait Reklam Filmlerinde Ortak Kodların Aktarımı ve Belleğin Yeniden İnşası” başlıklı incelemede, kültürel bellek mekânı olarak medya ve televizyon reklamları analiz edilmiştir. Türk halk kültürünün bir parçası olan ozanlar ve âşıkları, “Toplumsal Bellekte Ozanlar ve Âşıklar” makalesinde konu edilmiştir. “Siyasetin Dilinden Toplumsal Hafıza Sunumu: Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın Anma Törenleri ve Milli Bayramlardaki Konuşmalarının Analizi” başlıklı makalede, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın 2018 yılında anma törenleri ve resmi bayramlarda yaptığı konuşmalar incelenmiştir. Son olarak, “Geleneklerin Aktarımı ve Kuşaklararası Bellek Kırılmaları: “Yüzyıllık Yalnızlık” Romanı Üzerine Bir İnceleme” başlıklı çalışmada ise, belleğin kuşakları arası aktarımı, bellek kırılmaları ve unutma kavramları ekseninde roman incelemesi yapılmıştır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VII

Tarih Bilinci ve Kültürel Bellek İnşası Bağlamında Bir Analiz: <i>Fatih İstanbul Kapılarında</i>	1

Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Tanıklık Yapmış Bir Filozof: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Kaleminden Din ve Eğitim Anlayışı	31

Gülcan IŞIK

Siyasi Gelişmeler Işığında Türk Sinemasında Tarih Öğreticiliği ..	55

Filiz ERDEMİR GÖZE

Osmanlı Padişahlarının Tılsımlı Gömlekleri: Hakan Muhafız (The Protector) Örneği	105

Amr ERTOK ATMACA

Eda ÖZ ÇELİKBAŞ

Kentlerin Değişen Yapılanmasını Kent Meydanları ve Kentsel Belleğin Yaratımı Üzerindeki Etkisi: İzmir Meydanları Üzerinden Bir İnceleme	141

Senem TEZCAN

İrem ERİN

Hayat ZENGİN ÇELİK

Toplumsal Hafızaya Mizahla Aktarılan Adalet Olgusu	177

İbrahim Hakan DÖNMEZ

2015 Genel Seçimlerinde Ak Parti'nin Seçim Şarkılarında “Milli Birlik ve Beraberlik” Temalı Metaforik Yapılar	193

Gülcan IŞIK

Toplumların Hafıza Depoları Olarak Edebi Ürünler: Halide Edib Adıvar Romanları Üzerinden Bir Analiz	213

Aysel YILDIZ

Yaşar Kemal'in Röportajlarında Göç İzleri	235

Özge Cengiz

Anadolu Sözlü Kültür Belleğindeki Ninnilerin Mânevî Kodları ve İletişim Fonksiyonu.....	261

Zeynep Berre ÖZÇELİK

Toplumsal Bellek Mekânı Olarak Televizyon Reklamları: Ramazan Ayına Ait Reklam Filmlerinde Ortak Kodların Aktarımı ve Belleğin Yeniden İnşası	291

Ayşe Filiz DELİBALTA

Toplumsal Bellekte Ozanlar ve Âşıklar	323

Taner TAŞMURAT

Siyasetin Dilinden Toplumsal Hafıza Sunumu: Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Anma Törenleri ve Milli Bayramlardaki Konuşmalarının Analizi	367

Emrah Alparslan KONUKMAN

Geleneklerin Aktarımı ve Kuşaklararası Bellek Kırılmaları: “Yüzyıllık Yalnızlık” Romanı Üzerine Bir İnceleme	387

Feyyaz Fırat

TARİH BİLİNCİ VE KÜLTÜREL BELLEK İNŞASI BAĞLAMINDA BİR ANALİZ: *FATİH İSTANBUL* *KAPILARINDA*

Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ¹

Giriş

Son yıllarda kültür ve bellek arasındaki ilişki; tarih, sosyoloji, sanat, edebiyat, medya çalışmaları, felsefe, nöroloji bilimi gibi birçok bilim dalı tarafından disiplinlerarası bir konu olarak dünyanın pek çok yerinde ele alınmaktadır. Böylece beşeri bilimler, toplumsal çalışmalar ve doğal bilimler eşsiz bir şekilde bir araya gelmektedir. Nitekim kültürel bellek kavramının önemi, 1980'lerin sonunda spesifik olarak ulusal, toplumsal, dinsel ve aileyle ilgili bellek çalışmalarının hızla artış göstermesinin yanında, son zamanlarda farklı araştırma geleneklerini birleştirme olanağı sağlayan bir bakış açısı kazandırmasından kaynaklanmaktadır (Erlil, 2008: 1). Kültürel bellek kavramı ekseninde incelenebilecek disiplinlerarası öğelerden biri de tarih ve edebiyatı aynı potada birleştiren tarihi romanlardır. Öyle ki, kültürel belleğin oluşumunda genelde edebiyat ve sanat eserlerinin, özelde ise tarihi romanların önemli işlevi bulunmaktadır. Edebi anlatılar, toplumun ortak belleğini oluştururken, toplumun geçmişinden kalanı ve süregelen ve toplumun ne yaptığını ifade etmenin bir aracıdır. Zira konu aldığı dönemin pek çok açıdan çekilmiş fotoğrafı durumunda olan edebi eserler, gelecek için tarihsel bir anlam yüklenir ve geçmişle geleceği buluşturma noktasında

¹ Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü.

oynadığı rol bakımından büyük bir önem taşır (Erol, 2012: 60). Bu anlamda çocuklara yönelik edebi eserlerin ayrıcalıklı konumunu ortaya çıkar. İnsanın içinde yer aldığı grup veya toplumun normlarına ya da davranış modellerine katılmını sağlayan sosyalleşme sürecinde (Bilgin, 2001: 7) bu tip eserler, onların toplumun mevcut norm ve referans sistemlerine bağlanmasını sağlar. Bu mevcut norm ve referans sistemlerinin meydana gelmesinde ve gelecek kuşaklara aktarılmasında ise kültürel bellek kavramı işlerlik kazanır. Öyle ki, her toplumun ana unsurlarından birini oluşturan kültürel bellek (Akay, 2005: 110) vasıtasıyla, geçmişe ait bilgiler, şimdiki zamanın ihtiyaçları yönünde yeniden kurularak da çocuklara iletilebilir.

Buradan hareketle bu çalışmada, Enver Behnan Şapolyo'nun² kaleme aldığı, *Fatih İstanbul Kapılarında* isinli tarihi romanı incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken ilkin, kültürel bellek kavramı ve bu kavramın edebi eserlerle ilişkisi ele alınmış, ardından söz konusu eserlerdeki kültürel bellek inşasına yönelik unsurlar metin analizi tekniğiyle çözümlenmiştir. Söz konusu çözümlmeler; “*Güçlü Osmanlı Padişahları*”, “*Padişahlar ve Müslüman-Türk Eşleri ile “Akıllı”, “Zeki”, “Güçlü” Kadın ve “Valide Sultan” İmgesi*”, “*Haçlı Birliği Karşısına Konumlandırılan “Güçlü ve Merhametli” Osmanlı Devleti*”, “*Fatih Sultan Mehmed: “Şehzadelik” ve “Padişahlık” Yılları*”, “*İstanbul’un Fethi*”, “*Cenk’in Betimlenmesi: “Kanlı Bir Savaş” ve “Bizans İmgesi*” kategorileri bağlamında incelenerek, kültürel bellek öğelerinin hangi yönleriyle somutlaştırıldığı ele alınmıştır.

² Enver Behnan Şapolyo (d.1900-ö.1972), Türk tarihçisi, araştırmacı yazar, gazeteci ve edebiyatçıdır. Tarihi konulu romanları kaleme alan yazar, özellikle Türk tarihini sevdirmeye yönelik eserler vermiştir. Bunun yanı sıra Son Telgraf, Cumhuriyet, Zafer İnkılap, Ulus, Son Baskı, Yeni Gazete, Türk Yurdu, Köy Postası, Çocuk ve Yuva gibi daha pek çok gazete ve dergide makaleleri ve tefrikaları yayımlanmıştır (http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/edebiyad/750-enver_behnan_sapol-yo_hayati_ve_eserleri.html).

Kültürel Bellek, Edebiyat ve Tarihi Roman İlişkisi

Kültürel bellek, çok anlamlı olmasının yanı sıra muğlak bir kavramdır. Nitekim son yıllarda mit, anıt, tarih yazımı, ritüel, kültürel bilginin görünümü gibi pek çok kavram; medya, uygulama ve yapısal çalışmaların çatısı altında da sınıflandırılmaktadır. Kültürel bellek kavranının söz konusu karışıklığı Maurice Halbwachs'ın toplumsal hafıza üzerine yaptığı çalışmalarından beri oldukça tartışmalı bir görünüm sergilemektedir. Zira kültürel bellek olgusu yukarıda da işaret edildiği üzere tek başına değerlendirilemeyecek disiplinlerarası bir fenomendir (Erl, 2008: 1-3). Öyle ki kültürel bellek olgusu ele alınırken, öncelikle 1930'lı yıllarda "kolektif" veya "toplumsal" hafıza teorilerini geliştiren, sosyolog Maurice Halbwachs ve sanat tarihçisi Aby Warburg'un, kolektif bilginin biyolojik çevrenin dışında, kültürel yapı içinde oluştuğunu ifade ettikleri ve buna yeni bir boyut kazandırdıkları görülür³ (Assmann, t.y.: 125). Halbwachs'ın bu konudaki temel katkısı, toplumsal grup ve kolektif hafıza arasında bağlantı kurmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda her hafızanın, uzayda ve zamanda belirlenmiş spesifik gruplar tarafından devam ettirildiğini de iddia etmiştir (Confino, 2008: 77). Tüm eserlerinde belleğin sosyal koşullara bağlı olduğu tezini ileri süren Halbwachs, belleği biyolojik açıdan, yani nöroloji ve beyin fizyolojisi açısından ele almamış, bunun yerine bireysel bir belleğin oluşması ve korunması için şart olan sosyal çevreyi koymuştur. Yani her zaman bir bireye ait olan bellek, toplumsal olarak belirlenir. ●'na göre bellek canlıdır ve daima iletişim içinde varlığını devam ettirir. Bu alışveriş duraksarsa veya alışveriş içinde olunan gerçekliğin çerçevesi değişir ya da kaybolursa unutma ortaya çıkar. Buna göre insan sadece alışveriş içinde olduğu ve ortak belleğin çerçevesi içine yerleştirebildiği şeyleri hatırlar (Assmann, 2001: 39- 41).

³ Halbwachs'ın üzerinde çalıştığı toplumsal/kolektif hafıza olgusu, son yıllarda Pierre Nora, Chaim Yeruslami ve Jan Assmann'ın çalışmalarında merkezi bir yerdedir (Heller, 2001: 139).

Halbwachs'ın çalışmalarından esinlenen Assmann, "bellek"i hem kişisel hem de kolektif düzeydeki kimliğimize dair farkındalık kazanma becerisi şeklinde tanımlayarak, kültürel belleğin yerleşmiş geleneklerin bir türü olduğunu ifade eder. Bu, kelimelerin sembolik formlarının dışavurumsal, somutlaştırılmış ve hikâye edilmiş durumudur. Onlar, bir durumdan diğerine ve bir nesilden diğerine geçiş sağlayan olgular şeklinde değerlendirilebilir. Dışsal objeler kişisel belleğin biçimlenmesinde önemli rol oynar (Assmann, 2008:109-111). Buna göre kültürel belleğin iki düzeyi olduğu görülür. Birinci düzey, biyolojik bellekle ilgilidir. Ancak burada önemli olan husus belleğin sadece bireysel değil, genellikle kolektif bağlam tarafından şekillendirildiğidir. Öyle ki, insan yaşadığı dünyada geçmişten gelen hafızası ve yeni deneyimleriyle varlık kazanır. Bizim belleğimizin oluşmasında genellikle arkadaşlarımız, kitaplar, bulunduğumuz konum gibi dışsal faktörler önemli bir yer teşkil eder. Kısacası, toplumsal ve kültürel bir bağlanıda hatırlarız. İkinci düzeyde, kültürel bellek medya, kurumlar ve çeşitli pratikler tarafından oluşturulan sembolik bir yapıya tekabül eder. Bellek burada metaforik bir anlamda kullanılmaktadır. Kültür, tarih ve sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalarda daha çok kültürel belleğin ikinci düzeyi ele alınmaktadır. Bu noktada "kültürel" veya "kolektif" bellek olgusunun işleyen bir metafor şeklinde devam eden bir süreç olduğunu kavramak önemli bir noktadır. Öyle ki, "hatırlama" bireysel düzeyden, kültürel düzeye metaforik bir şekilde aktarılmaktadır. Bu metaforik anlam, "milli hafıza", "toplumların dini hafızası" hatta "edebi hafıza" şeklinde de adlandırılmaktadır (Erll, 2008: 4-5).

Söz konusu adlandırmaların temelinde, her kültürün hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı olarak işleyen yapı oluşturduğu savlarının yattığı söylenebilir. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir "sembolik anlam dünyası" oluşturarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak olanağı temin ederek, insanları birbirine bağlar. Bu yapı, önemli deneyim ve anıları şekillendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanının ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini

ve öykülerini ekleyerek ve böylece ümit verip, anıları canlandırarak dünle bugünü birleştirir. Kültürün bu tarafı tarihi anlatılara ve efsanelere yaslanmaktadır. Kültürün kuralcı ve anlatısal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkanı veren kimlik ve aidiyet temelleri yaratır. Böylece tek tek bireyleri “biz” de bir araya getiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, diğer yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapı ortaya çıkar. Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama değildir. Bu yolla olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması engellenir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır (Assmann, 2001: 21). Başka bir ifadeyle kültürel bellek, biyolojik olarak devredilemediği için nesiller boyunca kültürel olarak canlı tutulması gerekir. Kültürel bellek tekniğinin işlevi ise, sürekliliğin ve bir bellek ve hatırlama sorunu olan kimliğin; mitler, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler, resimler yoluyla devamının sağlanması şeklinde açıklanabilir (Assmann, 2001:91). Dolayısıyla, birey yaşadığı toplumsal çevrenin ortak hafızası içine yerleştirebildiği, bu anlatı içinde kendine yer bulan şeyleri hatırlayabilir (Bora, 2010: 52).

Kültürel belleğin toplumun geçmişte yaşadığı olaylar, hatıralar, kültürel faaliyetler tarafından belirlenen temel noktası ise, şimdiki zamanla ilişki içindedir (Akay, 2005: 110) ve ilerleyen zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli yeniden örgütlenir (Demir, 2012: 186). Diğer bir deyişle, hiçbir belleğin geçmişi olduğu gibi koruması mümkün değildir; aksine geçmiş her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurulur. Nitekim bellek yeniden kurma işlemine dayandığından, geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz. Devam eden şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde yeniden örgütlenir. Yeni olan ise, yeniden kurulan geçmiş biçiminde ortaya çıkar (Assmann, 2001: 44-46). Diğer bir ifadeyle, yeni olanın inşa edilmesinde geçmiş, bellek ve şimdi arasında karşılıklı bir etkileşim mevcuttur. Öyle ki her türlü başlangıcın içinde dâhi bir anımsama ögesi bulunmaktadır. Bu, özellikle toplumsal bir grubun tümüyle yeni bir yol tutturmak üzere eşgüdümlü çaba gösterdiği durumlarda

geçerlidir. Ne türden olursa olsun belli bir deneyimin akla yakın olduğundan enin olabilmek için onu, daha önceki deneyimlerin oluşturduğu bağlama dayandırmak gerekliliği vardır. Yani herhangi bir tekil deneyim söz konusu olduğunda bile, zihnimizin, daha önce deneyimi yaşanmış şeylerin tipik biçimlerinden oluşmuş bir genel çerçeveye göre önceden bir eğilim edinmiş olması gerekir (Conner-ton, 1999: 14).

Bu anlamda “bellek” ve “tarih bilinci” (ya da tarihsel hafıza) arasındaki ilişki ortaya çıkmaktadır. Söz konusu iki olgu arasında düz bir bağlantı olmamasına rağmen entelektüel ve metodolojik anlamda yakın bir ilişki bulunmaktadır (Confino, 2008: 77). Kültür antropoloğu E.Rothacker, “tarih bilinci” ya da “tarih duygusu”nun, “geçmişin olayları ve kişileri ile bağı koparmamak, hatırlamak ve anlatmak” ile ilgili bir temel itki şeklinde algılandığını ifade etmiştir. Schott, tarih duygusunu, “insanın aynı zamanda kültür yaratma yeteneği ile bağlantılı olan temel özelliklerinden biri” olarak değerlendirmiştir. Schott’ın “tarih duygusu” olarak nitelendirdiğine, sosyolog E.Shils, “geçmiş duygusu” adını vererek, bu konuda “geçmişin bilgileri, geçmişle bağlantı, ona saygı duyulması, taklit edilmesi ya da reddedilmesi, böyle bir zihinsel organ olmaksızın gerçekleşemezdi” sözlerini sarfetmiştir (akt. Assmann, 2001: 69). Assmann ise, bu noktada her durumda insanları geçmişlerine yöneltenin ne olduğu sorusunun sorulmasının daha anlamlı olacağını düşünmektedir. Zira burada O’nu özellikle ilgilendiren nokta, çok yakın bir zamana kadar geçmişe yönelik ilginin özel bir “tarihi” ilgi olmadığı, bu ilginin meşruiyet, haklılık, uzlaşma, değişim gibi (hem kapsamlı hem de somut niteliği ve bu yönü ile hatırlama, aktarma ve kimlik kavramlarıyla açıkladığı) işlevsel çerçeveye dahil olduğu gerçeğidir (2001: 70). Örneğin Birinci Dünya Savaşı’nı ya da Nazi Soykırımı’nı deneyinlememiş olanların, hatta bu olayları yaşayan kuşakların tarihsel mirasçısı olmayan farklı ulusların bu tarihsel vakalar hakkında ahlâki ve politik görüşleri bulunmaktadır. Tarih bilinci ya da tarihsel hafıza, geçmiş bilgisinin bu yönüne gönderme yapmaktadır. Öyle ki, sosyal aktörler uzun zaman öncesinde yaşa-

nan olaylar hakkında dolayımusal bilgi aracılığıyla haberdar olmakta, olayı yaşamamış bireyler, anma etkinlikleri, ritüeller gibi performatif ya da yazılı ve görsel kaynaklardan, geçmiş bilgisinin kendisine olınasa da kurgusal yeniden inşasına ulaşmaktadır (İnce- Başaran, 2010: 14).

Çalışmanın girişinde de değinildiği üzere, kültürel bellek ve tarih bilinci kapsamında değerlendirilmesi gereken kavramlardan biri edebiyat ve edebiyatın bunların oluşturulmasındaki yeridir. Zira kültürel belleği biçimlendiren edebiyat, kültürel belleğin diğer sistemleriyle karşılıklı bir ilişki içinde ürünlerini vermektedir. Edebiyat, sadece önceden var olan söylemleri kaleme almaz, aynı zamanda bu sistemleri etkili bir şekilde üreten bir pozisyonundadır (Neumann, 2008: 341). Başka bir ifadeyle edebiyat, bir kültür tarafından bilginin hikâye edilmesini içeren kültürün belleğidir. Öyle ki yazı hem belleğin eylemi hem de yeni bir yorumlamamadır. Bir kültürün halâ mevcut olan metinlerle ilişkisi, bu kültürün kapsadığı bellek kavrayışıyla karşılıklı bir ilişki üzerinde ayakta kalmaktadır. Yazarların metinleri kendilerine veya diğer kültürlere ait hem şimdi hem de geçmişteki diğer metinleri resmetmektedir. Dolayısıyla kurgusal bir yapıya sahip edebi türler ve bellek arasında çarpıcı bir ilişki vardır. ●nlar, imgelerle objelerin hem varlığına hem de yokluğuna tekabül ederler (Lachmann, 2008: 301 - 304). Edebiyatçı, bu noktada tarihsel bir olguyu tekrar inceleyerek, onu yeni bir kurgu ortamına dahil eder. Ancak her ne kadar kurgu olsa da, genelde edebiyat özelde roman aracılığıyla kültürel bellek içerisinde yer alan bazı gerçekler dile getirilir, belki de bu yolla hatırlatma yoluna gidilir (Soğukömeroğulları, 2010: 162). Diğer taraftan edebiyatçılar için zengin birer kaynak olan tarihi vakalardan beslenen romanlar⁴, okuyucularda milli ve estetik bir duygu oluştururlar (Doğramacıoğlu, 2011: 404). Nitekim tarihte yaşanmış olay ve eylemlerin aktarıldığı edebi eserler, okuyucunun belleğinde bir takım değerlerin

⁴ Tarihi roman, 19. yüzyıldan itibaren edebiyat sahasındaki yerini almıştır. Bu dönemden sonra edebiyat eleştirmenlerinin ve araştırmacılarının sürekli gündeminde olan bir roman türüdür. Yazarları, tarihi roman yazmaya iten nedenler, hangi eserlerin tarihi roman sınıflandırması içinde yer alacağı sürekli tartışma konusu olmuştur. (Ağıgüzel, 2006: 1).

yerleşmesinde etkili olur (Kavaz, 2012: 104). Birey kendisi ile ait olduğu millet arasında, tarih duygusu aracılığıyla bağ kurarak bir bütünlüğe ulaşabildiğinden, tarih ile roman sanatı arasında yakın bir bağ bulunmaktadır. Bu iki kavram insanın geçmişe ait macerasını, karşılaştığı durum ve olaylara ilişkin serüvenini kaleme alarak işlemesi bakımından da birbiriyle sıkı ilişkilidir. Zira roman sanatında kişiyi ve mekânı çevreleyen zamandır ve tarih de bu geçmiş zaman kavramının bir bölümünü karşılar (Erol, 2012).

Fatih İstanbul Kapılarında Romanında Tarih Bilinci ve Kültürel Bellek İzleri

Güçlü Osmanlı Padişahları

Şapolyo, Türk Milli kimliğinin ve toplumsal hafızasının oluşumunda tarih bilgisine ve bilincine oldukça önem veren bir kişidir. Bu bağlamda *Fatih İstanbul Kapılarında* eserinde, altını çizdiği ve okuyucunun tarihsel hafızasının oluşmasına yönelik vurguladığı imgelerden biri, Osmanlı Devleti'nin, özellikle yükselme döneminde padişahlık yapanların olumlu özellikleridir. Yazarın bu tavrıyla Osmanlı mirasına sahip çıktığı söylenebilir. Ancak burada önemli olan husus, Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükselme dönemlerinin öne çıkartılmasıdır. Nitekim Şapolyo, Cumhuriyet'in ilk yıllarının önemli aydınlarından biridir ve bu yıllarda Osmanlı'dan bir kopuş sergilenerek, eski Türk devletlerinin başarıları öne çıkartılmış, milli kimliğin ve tarihsel hafızanın bunlardan beslenerek oluşması için çaba gösterilmiştir. Ancak Şapolyo'nun bu noktada, Osmanlı mirasının güçlü yanlarını ve şahsiyetlerini öne çıkartarak, kimlik ve aidiyet oluşturmaya, bu mirasın "olumlu" yönlerini kaleme alarak yaptığı düşünülmektedir.

Eserde, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetme süreci, öncelikle babası II. Murad'ın dönemine ve O'nun kişiliğine ilişkin yapılan tasvirlerle imgelenmektedir. Bu çerçevede üzerinde durulan önemli konulardan biri, II. Murad'ın halk tarafından çok sevildiğidir. Eserde, bu dönemde "*Türk milletinin şanlı günlerinin*

balıyıcılığı içinde olduğu” ifade edilerek, bu durumun nedeninin “*Osmanlı tahtında oturan Koca Murat Gazi*”den kaynaklandığı vurgulanmaktadır (Şapolyo, 2013: 5). II. Murad’ın olumlu özellikleri; “kahraman”, “çev k”, “kumandan”, “ince ruhlu şair” , “çok zeki”, “durmadan çalışan”, “temiz yürekli”, “Müslüman ve Hristiyan herkes tarafından sevilen”, “sevilmeye lâyık bir padişah” gibi nitelendirmelerle aktarılmaktadır. Bu minvalde, O’nun ve yükselme dönemi padişahlarının önemli özelliklerinden biri de “*saltanat hır-sına kapılmamış olmalarıdır*” (Şapolyo, 2013: 5, 9). Altı çizilen özelliklerinden bir diğeri, barış ve huzur içinde yaşayan bir toplumu arzu etmiş olmalarıdır. Nitekim II. Murat’ın şahsından hareketle Osmanlı padişahlarının, “*Tebaası olan Hristiyanlara fazlasıyla müsamaha gösterdiği ve komşu devletlerle barış halinde yaşamayı gaye edindiği, barışçı ve insanlığı seven bir hükümdar*” oldukları ifade edilmektedir (Şapolyo, 2013: 8-9). Bu bağlamda O’nun hem bir padişah hem de bir sanatçı olduğu “*O, kahraman olduğu nisbette, ince ruhlu bir şairdi*” sözleriyle aktarılmaktadır (Şapolyo, 2013: 5). Böylece eserin hedef kitlesinde oluşturulması güdülen tarihsel hafızada ve tarih bilincinde, Osmanlı padişahlarının sadece kumandan değil, aynı zamanda barışı ve huzuru önemseyen, başka dinlere karşı hoşgörülü, sanatçı kimliğiyle de var olan donanımlı kişiler olduğuna dair simgesel bir dil kullanılmıştır. Ayrıca Osmanlı padişahlarının kişisel hırslarının peşinde koşmadıkları, iktidar heveslisi olmadıkları ve tek düşündüklerinin devletin bekâsı olduğu öne çıkartılmaktadır. Nitekim II. Murat, Macaristan’la yaptığı bir savaşı kaybetmesinin ardından tahtı oğluna devretmiştir. Bu durum eserde şu şekilde imgelenmektedir (Şapolyo, 2013: 111):

“O çok sevdiği Şehzade Mehmed’i, sağlığında eli ile tahta oturtarak onu gözü önünde devlet hizmetine alıştırmak istiyordu. Bu, büyük bir feragat idi. Her babayiğidin kârı değildi. Koca bir imparatorluk tacını eli ile oğluna devreden tek padişah Sultan Murat Gazi olmuştu. Ona düşman olanlar onu uzlet köşesinde mahvedebilirlerdi. O buna da göğüs gerdi. Tek, millet sağ olsun”

●smanlı padişahlarının romanda betimlenen güçlü özelliklerini, diğer devletlerin, Osmanlı Devleti'nin dostluğunun kazanmak için çeşitli yollar aramalarında, bu yolda kızlarını ●smanlı padişahlarıyla evlendirme isteğinde de görmek mümkündür. Örneğin Sırp kralı, II. Murad'la iyi geçinmek için kızkardeşi Mari'nin Murat Gazi'yle evlenmesini teklif etmiş, bazı topraklarını da çeyiz olarak vereceğinin sözünü vermiştir. Bu durum ve Prenses Mari'nin özellikleri *"müstesna bir güzelliğe malikti. Güzelliği ve zarafeti ile tin salınmıştı. Onu birçok asilzadeler istediği halde babası vermemişti. Siyasi bir dostluk kazanmak pahasına bu dünya güzeli kızını Murat Gazi'ye vermeğe rcızı oldu"* sözleriyle betimlenmiştir (Şapolyo, 2013: 16).

"Haçlı Birliği" Karşısına Konumlandırılan "Güçlü ve Merhametli" Osmanlı Devleti

Eserde, okuyucuda oluşturulması hedeflenen hem geçmiş hem bugün hem de gelecek bilinci kapsamında vurgulanan noktalardan biri de Müslümanlara ve ●smanlı Devleti'ne karşı birlik ve bütünlük içinde olan Haçlı zihniyetidir. Yine II. Murad dönemine ilişkin yapılan betimlemelerde bu konu üzerinde durulmaktadır. Nitekim Bizans İmparatoru'nun *"rahat durmadığı"*, İmparatorluğa *"kötülük yapmak"* için Papa'dan yardım istediği dile getirilmektedir. Burada önemli olan husus, *"birbirini sevmeyen"* iki Hristiyan mezhebinin, *"mevzu Osmanlı'ya karşı birlik olduğunda"* beraber hareket etmeleridir. Bu bağlamda II. Murad ve Çandarlı Halil Paşa arasında geçen diyalog şu şekilde tasarlanmıştır (Şapolyo, 2013: 8):

"Bizanslılar Ortodoks mezhebinde, Papa ise Katoliklerin ruhani reisidir. Bunlar birbirlerini sevmezler ki. Fırsat bulsalar birbirlerinin gözlerini çıkaracaklardır. Bunlar birbirlerine nasıl yardım edebilirler?

Bu iki kâfir Müslümanlığa karşı her zaman için birleşebilirler. Atalarımız Selçuklular zamanında Anadolu'yu kana boyayan Haçlı ordularını hazırlayan Papa değil miydi? Bu gözü dönmüş insanlara kollarını açan Bizans imparatorları değil miydi?

- Çok doğru söylüyorsun!
- Çok dikkatli olmamız lâzımdır.”

Romanda, Koca Murad diye anılan II. Murad’ın bu konudaki düşünceleri aracılığıyla, Hristiyan Birliği’ne karşı Türklerin tetikte olması gerektiğine ilişkin de birtakım mesajlar verilmektedir. Bu bağlamda II. Murad’ın düşünceleri şu şekildedir (Şapolyo, 2013: 8):

“Anadolu’nun üzerine kara bulutlar hep Balkanlardan gelmektedir. Türkoğlunu ve Müslümanlığı yok edecek kuvvetler hep Tuna boylarından akıp her tarafı harap etmektedir. Bu sebeple Orta Avrupa’da toplanan Haçlılar’a karşı uyanık olmak gerekir. Bunun için hedefimiz Avrupa’nın kapısında olan Belgrad’ı almak, ikinci hedefimiz de Haçlılar’ı üzerimize musallat eden Bizans’ı ortadan kaldırmaktır”

Bu çerçevede İstanbul’un fethinin, Fatih’den önce planlandığı da vurgulanmaktadır. Nitekim Çandarlı Halil Paşa, II. Murad’ın görüşlerinin “pek kuvvetli ve pek ileri” olduğunu ifade ederek, Bizans’ı ortadan kaldırmak gerektiğinin bir kez daha altını çizmektedir (Şapolyo, 2013: 8). Yine aynı şekilde, İstanbul’un kalın surlarını yıkmak için ağır toplar döktürmek gerektiği, bir donanmaya ihtiyaç olduğu, kara kuvvetlerinin de talim ve terbiyesine devam etmek gerektiği de vurgulanmaktadır (Şapolyo, 2013: 9).

Padişahlar ve Müslüman-Türk Eşleri ile “Akıllı”, “Zeki”, “Güçlü” Kadın ve “Valide Sultan” İmgesi

Bilindiği gibi, Osmanlı padişahlarının birden fazla eşi vardı. Eserde, evlilik biçimi ve padişah eşleri üzerinden kurgulanan geçmiş bilgisinde, Türklüğe yapılan vurgu dikkati çekmektedir. Örneğin II. Murad’ın eşleri aracılığıyla, Türk ve Müslüman kadın sultan imgesinin, önceliğine ve ayrıcalığına ilişkin birtakım veriler yer almaktadır. II. Murad, diplomatik gerekçelerden ötürü Sırp kralının “*güzeller güzeli kardeşi Prenses Mari*”yle evlenmesinin ardından, sultanın diğer eşlerinden olan Hüma Sultan’ın yaşadığı üzüntü

vesilesiyle bu konu ele alınmıştır. Örneğin bu evliliğin akabinde sarfedilen şu sözler önem taşımaktadır (Şapolyo: 2013: 17):

“...Fakat sarayda gülmeyen ve odasında gözyaşları döken bir tek kadın vardı. Bu, Sultan Murat Gazi'nin bir Türk kızı olan eşi Hümâ Hatun'du. Onun üzerine bir kuma gelmişti, hm de güzeller güzeli idi. Kadın gönlü bu.. Derhal araya kıskançlık girdi. Bu gece sevgili eşi, başka bir kadının yanında idi. Buna kim olsa dayanamazdı. O, İsfendiyaroğlu'nun kızı idi. Hümâ Hatun da bir Türk güzeli idi. Hem de Türk ve Müslümandı, kuması ise bir Sırp ve hem de Hristiyan'dı. Bir Türk sarayında bir kâfir kızının işi ne idi? Siyaset bu. Memleket menfaati bunu böyle istiyordu...”

Yine aynı konu üzerinden II. Murad'ın annesi Emine Hatun ile Hümâ Hatun arasında geçen diyaloglar da şu şekildedir (Şapolyo, 2013: 18-19):

“- Ne var kızım, saraydan ölü çıkmış gibi böyle ne ağlıyorsun?”

“- Hünkârın bana yaptığı bu hakaret nedir?”

“- O bilir ve iyi yapar.. Murad'ıma bir şehzade lâzım... Hem de bir Türk kızından olması lâzım. Ecnebi kadınlardan doğan erkek çocuklar padişah olamazlar”

“- Öyle mi?”

“- Evet kızım, bu, tâ Oğuz Han'dan bu yana gelmiş bir töredir. Padişah olacakların babası ve annesi muhakkak Türk olmalıdır. Sırp kızı oğlan da doğursa o, padişah olamaz”

Görüldüğü gibi, padişahların Türk kızlarıyla yaptıkları evlilikler olumlu bir üslupla aktarılırken, Türk olmayan kadınlarla yaptıkları evliliklerin, ülkenin menfaatleri gereği olduğu vurgulanmaktadır. Yine aynı konu üzerinden padişah eşlerinin Türk ve Müslüman olması gerektiğinin de altı çizilmektedir. Nitekin bu konuya örnek teşkil eden bir diyalog, II. Murad ve annesi Emine Hatun arasında şu şekilde yaşanmıştır (Şapolyo, 2013: 19):

“-Yeni eşin hayırlı olsun. Memnun oldun mu?”

“-Terbiyeli kız”

“-Aynı zamanda çok güzel.”

“-Oğlum, güzellik para etmez. Ahlâkı bakalım nasıl?”

“-Zamanla belli olur”

“-Dinini değiştirip Müslüman olacak mı?”

“-Serbest bıraktım.”

“-Demek yine puta tapacak”

“-Ne yapalın Hristiyan anadan doğmuş”

“-Doğru oğlum, Müslüman olsa ne çıkar, Türk soyundan değil ki..”

“-Evet anne bizden değil, fakat insan”

“-Tabii oğlum, biz insanlığa da saygı gösteren asil ruhlu insanlarız”

Bu satırlarda özellikle valide sultanın sözleri aracılığıyla, padişah eşlerinin Türk ve Müslüman olması gerektiğine yönelik vurgu bir kez daha dikkati çekmektedir. Bunun yanında II. Murad’ın düşüncelerinden hareketle, Osmanlı’nın her dine ve insana olan hoşgörüsü öne çıkartılarak, bu durumun nedeninin de “*Türklerin asil ruhunun*” olduğu dile getirilmektedir. Bu çerçevede II. Murad’ın Türk ve Müslüman eşi Hümâ Sultan’ı çok sevdiğinin dile getirilmesi de göze çarpan bir husustur. Zira Hümâ Sultan’ın “*Anadolu’um temiz bir ailesine mensup olması*”, “*saraydaki en güzeli ve en iyi huylusu olup ev hanımı bir Türk kızı*” olması gibi özellikleri olumlu bir üslupla kaleme alınmıştır (Şapolyo, 2013: 30). Yine aynı şekilde Hümâ Sultan özelinde, İstanbul’u fetheden padişahın annesinin ve onun eğitiminde önemli rol oynaması nedeniyle de kadın sultanların bir kez daha bahsi geçen özelliklerinin öne çıkartıldığı düşünülmektedir. Nitekim Fatih Sultan Mehmet’in annesi Hümâ Sultan’ın, Anadolu’nun tanınmış bir hanedanının kızı ve soyca Türkmen olduğu yinelenerek, oğlunu tamamen bir Türk terbiyesi ile yetiştirdiği öne çıkartılmaktadır (Şapolyo, 2013: 39). Ayrıca yine Hüma Sultan örneği üzerinden, Türk kadınının yüceltildiği, başarılı, zeki nesillerin yetiştirilmesindeki yerinin ve öneminin vurgulandığı düşünülmektedir. Yine aynı minvalde, Şehzade Mehmet’in annesini çok sevdiği belirtilerek, bunun sebeplerinden biri, “... ona eski Türk masallarım, halk edebiyatına ait hikâyelerini bilhassa Oğuzna-

me'den parçalar anlatıyordu” şeklinde açıklanmaktadır (Şapolyo, 2013: 39). Bu cümlede öne çıkartılan birkaç unsur, çalışmanın kavramsal çerçevesi bağlamında oldukça önemlidir. Zira Türk kültürü, halk edebiyatı ve Oğuz Türklerine yapılan göndermeler, tarih bilincinin ve toplumsal hafızanın oluşması ve bu süreçte nelerin önemsenmesi gerektiğine dair tercih edilen simgesel dil, okuyucunun hangi özellikleri ve hangi yapıları önemsemesi gerektiğine dair oldukça net bir çerçeve çizmektedir. Bu bağlamda Türklerin kökenine ait bilgi, Şehzade Mehmet ve annesi Hümâ Sultan arasında geçen diyalogta şu şekilde aktarılmaktadır (Şapolyo, 2013: 40):

“-Evet yavrum, biz Osmanlı Türkleri Oğuz Han neslinden geliyoruz. Bize niçin Oğuz demediler de, Türk diyorlar. Umumi adımız Türk, fakat Türkler yeryüzünde pek çok kollara ayrılmıştır. Biz de bu Türklerin Oğuz kolundanız.

Şehzade Mehmet: Oğuz neslindeniz öyle mi?”

Hümâ Sultan dayanamadı. Melîmed'i öptü.

Canını seveyim, ağzına da ne yakışıyor, bir daha söyle bakayım.

-Biz Oğuz neslindeniz”

Buraya kadar bahsedilenlerden de anlaşılacağı üzere, eserde Osmanlı Devleti'nin çok uluslu bir yapıya sahip olmasına rağmen, kurucularının ve yöneticilerinin Türk olduğuna dikkat çekilmektedir. Bu hususta önemsenmesi gereken bir diğer unsur ise, Hümâ Sultan'ın Osmanlı'nın yükselme dönemindeki bir padişahın eşi olması ve İstanbul'u fetheden padişahın annesi olmasıdır. Dolayısıyla eserin alt katmanlarında Osmanlı tarihinin en başarılı dönemlerinde “Türk”lük bilincine ve kökenine biçilen rolün oldukça önemsendiği ve hem kişisel hem de yönetimsel anlamda elde edilen başarıların temelinde yatan unsurların, bunlar olduğu mesajının okuyucuya verildiğini akla getirmektedir.

Eserin çeşitli kısımlarında “güçlü” Osmanlı kadını imgesi de vurgulanmaktadır. Nitekim tarihsel sürece bakıldığında, Osmanlı'nın belli dönemlerinde valide sultanların ülke meseleleri ve idaresinde söz sahibi oldukları ve “güçlü”, “zeki”, “akıllı” gibi özelliklerinin öne çıkar-

tılarak, tüm bu yönleriyle betimlendikleri bilinmektedir. Bu bağlamda bir taraftan yükselme dönemindeki bir valide sultan kimliğiyle bu imge bir kez daha yeniden üretilirken, eserin alt metninde her dönemde Türk kadınının bu özellikleri bünyesinde barındırması gerektiğine dair mesajların okuyucu kitlesine hem geçmiş hem bugün hem de gelecek bilgisi kapsamında verildiği düşünülmektedir (Şapolyo: 2013: 24):

Fatih Sultan Mehmed: “Şehzadelik” ve “Padişahlık” Yılları

Fatih İstanbul Kapılarında romanında, Fatih Sultan Mehmet’in küçük yaşlarından itibaren tarihe özel olarak ilgi duyan bir şehzade olduğu üzerinde durulmaktadır. Nitekim öncelikle annesinin anlattığı hikâyelerin, O’nda sonra tarih sevgisini aşıladığı belirtilmektedir (Şapolyo, 2013: 42). Bu anlamda dayesi Halime hatun ile gerçekleştirdikleri sohbetler ile O’nun Şehzade Mehmet’e anlattığı hikâyelerin de ayrı bir yerinin olduğu görülmektedir. Örneğin şehzade Mehmet’in tarihe olan düşkünlüğü ve ınerakı karşısında Halime Hatun, “*Yavrurum sen tarihçi mi olacaksın?*” demektedir. Bu bağlamda şehzade Mehmet’in dayesi Halime Hatun, hanedanın kökeni hakkındaki bilgiyi de bir kez daha şu şekilde aktarmaktadır (Şapolyo, 2013: 43):

“-Türklerin üç devlet kurucusu vardır. Birincisi Oğuz Han, ikincisi Selçuk Han, üçüncüsü de Osman Han’dır.

-Selçuk Han’ı anlat.

Halime Hatun duyduğu ve bildiği kadar anlatmaya başladı.

-Oğuz Han Kore’den Hazer Deniz’ine kadar büyük bir devlet kurmuştu. Fakat Çinliler bu devleti yıktılar. Oğuz Türkleri Aral ve Hazer Denizi boylarına geldiler. Burada Müslümanlığı kabul ettiler. O zaman Oğuzlara Türkmen adı verildi.

- Türkmen ne demektir?

- Müslüman Oğuzları demektir.

- Biz Türkmen miyiz?

- Evet yavrurum biz Türmenleriz.”

Şehzade Mehmet, Türk devletlerinin tarihlerinin anlatıldığı kısımda, “... *Türklerin devleti, Oğuz Hanlar kuruldu, hâlâ devam ediyor. Selçuk Han ve Osman Han olsun bu devleti devam ettirdiler. Yeni sülâleler kurdular. Bizim devletimiz dünya durdukça devam edecektir*” sözleri üzerine, “*Türk milleti dünya durdukça yaşayacaktır*” demiştir (Şapolyo, 2013: 44). Bu anlamda Halime Hatun’un şu ifadeleri de dikkati çekmektedir: “*Bu her Türk’ün kalbinde sönmez bir imandır. Bu sebeptir ki, Türk milleti tarihin her çağında müstakil bir devlet kurmuştur. Hürriyet ve İstiklâl Türklerin sönmez karakteridir*” (Şapolyo, 2013: 44).

Eserde, Osmanlı padişahlarının, özellikle yükselme döneminde tarih bilgisine ve bilincine verdikleri önem muhtelif yerlerde sık sık dile getirilmekte, böylece bu bilginin ve bilincin tarihe imza atmak ve geleceğe dair oluşturulacak imgeler bağlamında ne denli önemli olduğu vurgulanmaktadır. Örneğin II. Murad, oğlu şehzade Mehmed’e (Fatih Sultan Mehmet) bu konuda şu sözleri sarfetmektedir (Şapolyo, 2013: 48):

“- Oğlum şimdi beni dinle, milli tarihinizin ilk sayfasını okuyorum.

Şehzade sustu. Bu defa mini mini kalbi atmaya başladı. Murat Gâzi ‘Tarih-i Âl-i Osman’ın birinci sayfasını açtı. Kalın ve tesirli sesiyle okumaya başladı:

-Osmanlı Devleti’ni kuran Türkler, Oğuzların Bozok kolundan Kayı aşireti idi. Moğol hükümdarı Cengiz Han’ın orduları ile Meveraünnehir taraflarına akın edip şehirleri yağına ve halkını da insafsızca kılıçtan geçirmeye başlaması üzerine Horasan illerinin Merv şehri civarında bulunan Mahan Ovası’ndaki Türkler Cengiz’in zulmünden kaçmaya karar verdiler. Kayı aşiretinin reisi Kaya Alp oğlu Süleyman Şah idi. Süleyman Şahbütün aşiretini Mahan’dan harekete geçirdi. Kayı aşireti konak konak ağırlıklarıyla elli bin göçer – evli göçmen ailesi Van Gölü civarındaki Ahlat şehrine gelip kondular. Burada bir müddet kaldıktan sonra seksen bin askeri ile 1221 tarihinde Ahlat’tan yola çıkarak Erzincan taraflarına, daha sonra Amasya’ya geldiler. Yede yıl bu havalide kaldıktan sonra Haçlılarla cenk etmek üzere Halep şehrine yollandılar. Fakat Süleyman Şah, Fırat Nehri’ni atı ile geçerken nehre düşü boğuldu. Süleyman Şah’ın cesedini Caber Kalesi’ne gömdüler...”

Eserde Fatih'in olumlu özelliklerine yapılan göndermelerden biri de O'nun küçük yaşlarından itibaren hem iyi bir asker olmayı hem de ilmini geliştirmeyi kendine gâye edinmiş olmasıdır. Eserin çeşitli kısımlarında bu duruma dikkat çekilmektedir⁵. Böylece hem bir kumandan hem padişah olarak, Fatih'in yönetsel ve ilmi bakımından kendini geliştirmiş olmasına yönelik üslûp hem de tarihi bir kişilik olarak O'nun söz konusu olumlu yönlerinin okuyucu tarafından örnek alınması gerektiğine dair kullanılan simgesel dil varlığını hissettirmektedir. Nitekim Şehzade Mehmet, iyi bir eğitim almıştır. Babası II. Murad'ın eğitime verdiği önemi ve bu çerçevede yapılması gerekenleri, şehzadenin bir hocadan ders almaya başlayacağı esnada, *"bir talebenin göz önünde tutması lâzım gelen üç şey vardır: Derslere muntazaman devam, günü gününe derse çalışmak, hocana sonsuz bir sevgi ve saygı göstermek"* sözleriyle ortaya koyarken, şehzade Mehmet bu önerilere *"Peki babacığım üçüne de saygı göstereceğim"* şeklinde karşılık vermektedir (Şapolyo, 2013: 65). Yine aynı şekilde annesi Hüma Sultan'la aralarında şöyle bir diyalog gerçekleşmektedir (Şapolyo, 2013: 66):

- Artık okumaya gidiyorsun! Baban sana hoca tuttu. Artık adam olacaksın.
- Ben şimdiye kadar adam değil mi idim?
- Cahil olan adam olamaz. Bütün dünyayı idare den ilimdir. İlimsiz insanlar büyük işler göremezler. Memleketlerine de yüksek hizmette bulunamazlar, anıadın mı?
- Anladım anneciğim. Ben adam olmağa gidiyorum.
- Annesi gülümsedi: İnşallah büyük adam olursun."

Burada yükselme dönemindeki padişahların ve eşlerinin ilme önem verdiği vurgulanarak, başarıya giden yolun ilimden geçtiğine dikkat çekilmekte, geçmiş, bugün ve gelecek bilgisi bu yönde de inşa edilmektedir. Eserin alt metninde de, Şehzade Mehmet üzerinden özellikle kuruluş ve yükselme dönemi şehzadelerinin ve padişahlarının eğitime ve ilme gösterdikleri saygıya işaret edilmektedir. Zira şehzadenin eğitim almaya başlaması üzerine babası II. Murad'ın *"Eti senin kemiği benim! okutup yetiştireceksini"* sözlerine yer verilmesinin ardından, *"Şehzade Mehmet arslanım önünde*

⁵ Bkz. (Şapolyo, 2013: 43, 46, 52).

bir kedi gibi sessiz duruyordu” ifadeleriyle söz konusu yaklaşım ortaya konulmaktadır. Hatta şehzadelerin ne denli kapsanlı ve sert bir eğitimden geçtiğine yönelik vurgu, II. Murad’ın oğlunun istediği düzeyde bir eğitim almadığı sonucuna ulaşmasıyla, “ilimde pek yüksek olduğu kadar talebelerine karşı da pek sert” olduğunu öğrendiği Molla Gürani’den eğitim almasına karar vermesiyle görünür olmaktadır (Şapolyo: 2013: 66-67).

Bu çerçevede eserde, Fatih Sultan Mehmet’in başarılarının altında yatan önemli sebeplerden birinin aldığı eğitim olduğuna ilişkin de göndermeler yapılmaktadır. Nitekim O’nun eğitimini üstlenen Molla Gürani’nin tavsiyeleri, “... bunlara (halka) mesut güm yaşatmak için elindeki meşale ilim olacaktı. Cehaletle mülk idare olunmaz. İlim her şeyden üstündür.... Milletini sevdiğim kadar insanları da seveceksin... Dünya büyük bir bahçedir. Omm içinde her millet renk renk çiçeklerdir.... İyi insanlarla dost ol, kötülere ise malvetme, onları iyiliğe sevk etmeye çalış. Bu insanların renklerine dillerine ve dinlerine daima saygı göster. Onları birgün gelir de hâkimiyetine alırsan, ne mabetlerini kapat, ne de kiliselerini yık. Bırak onlar da inandıkları gibi yaşasınlar. Vicdan hürriyetine daima hürmetkâr ol, senin hâkimiyetinde dinler birbirleriyle barışsınlar, milletler birbirleriyle sevişsinler, felsefeleri daima iyiliği söylesin, medeniyetleri bir olsun, onları adaletle mesut etmeye çalış, insanları sev. Çünkü seven sevilir. Zamanında saadet güneşi mırlarını saçsın, düşmanı dost etmeğe çalış” sözleriyle ifade edilmektedir (Şapolyo, 2013: 70).

Fatih Sultan Mehmet’in başarıları ve kişiliğine ilişkin yapılan olumlu tasvirler, İstanbul’un fethi sırasında kullanılan dil aracılığıyla da gerçekleştirilmektedir (Şapolyo, 2013: 200). Bu mânada yirmi bir yaşında genç bir kumandan ve padişah olması hasebiyle hem Fatih’in kişiliği hem de bu kadar genç bir yöneticinin İstanbul gibi çok önemli bir şehri kuşatması ve fethetmesi aracılığıyla, Türk ve Osmanlı yöneticilerinin ne kadar nitelikli ve başarılı olduklarına dair bilgi, tarihsel ve kültürel hafızada tazelenmekte ve gelecek nesillere aktarılmaktadır.

İstanbul'un Fethi

Eserde İstanbul'un fethi, Fatih Sultan Mehmet'in şehzadelik yıllarından itibaren aklında olan ve yine aklına çeşitli çevreler tarafından yerleştirilen bir mevzu olarak aksettirilmektedir. Örneğin Manisa'daki valilik yıllarında “*yanında bulunan ulema ve bilhassa Akşemseddin, şehzadenin kafasına İstanbul'un fethini yerleştirmekle meşgul idi*” denilmektedir (Şapolyo, 2013: 72).

İstanbul'un fethine dair yapılan planlar, çalışmalar ve kuşatma süreci ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır. (Şapolyo, 2013: 133-186). Bu çerçevede Türk ordusunun ve askerinin niteliğine ilişkin tespitler yapılmakta, böylece hafızalarda bu konuda yer edinmiş bilgilerin tekrar edilmesi ve geleceğe aktarılması hedeflenmiştir. Zira askerin talim ve terbiyesinin çok üstün olduğu, maneviyat bakımından ise pek kuvvetli, subayların hepsinin ehliyetli ve kudretli insanlar olduğu ve başkumandanları Sultan Mehmet Han'ın eşsiz bir kahraman olduğu dile getirilmektedir (Şapolyo, 2013: 165).

●smanlı ordusu ve askeri bu şekilde betimlenirken düşmanın da “güçlü” olduğu ifade edilmektedir. Nitekim İstanbul'un kuşatıldığı esnada, düşman gemilerinin pek yüksek, Türk gemilerinin ise onlara nazaran alçak olduğu, düşmanın attığı silahların daha müessir olduğu, İtalyanların pek cesur savaştıkları da söylenmektedir (Şapolyo, 2013: 176). “Düşman”ın güçlülüğüne yapılan vurguyla hem padişah ve kumandan Mehmet Han'ın hem de ●smanlı ordusunun başarılarının yüceltildiği düşünülmektedir. Çünkü “güçlü” bir orduya karşı elde edilen zafer elbette “güçsüz”e karşı kazanılardan daha anlamlı ve kıymetli olacaktır.

İstanbul'un kuşatıldığı süreçte Türk askerinin özveriyle savaştığı, buna karşılık Bizans halkının zevk ve sefâ sürdüğü/sürmeye çalıştığı, vatanlarının elden gidişini umursamadıkları ise şu şekilde aktarılmaktadır (Şapolyo, 2013: 186):

“Haliç Köprüsü kurulduktan sonra Bizans'ın durumu daha fena bir halde düştü. Şimdi bu surların müdafaasında asker lâzımdı. Bu kadar askeri nere-

den bulacaklardı. Hele bu tarafa hücum eden askerler surların kara tarafındaki muazzam ordulardan bambaşka korkunç insanlardı. Kıyafetleri çeşit çeşit ellerindeki silahlar da garipti..... Artık şehirde yiyecek erzak da azalmıştı. Zavallı Bizans imparatoru surdan sura koşuyor, halkı surlara davet ediyordu. Fakat şehrin içi yabancılarla dolu idi. Bizans onların vatani değildi. Düşman İstanbul'u alırsa ancak efendi değiştireceklerdi. Çünkü onlar hürriyet ve istikbalin tadını tatmamış, yurtlarını terk ederek yabancı ülkelerde karınlarını doyurmaya alışmış insanlardı. Kazanç nerede ise vatanları orada idi. Vatan için kan akıtmak onların işine gelmiyordu. Halbuki İstanbul Bizanslıların idi. Kendi vatandaşları da sefahattan, içkiden, eğlenceden ruhlarını çürütmüş, çarpışma kuvvetini kaybetmişlerdi..."

İstanbul'un fethinden önce yapılan çalışmaların yansıtıldığı, "Fatih'in Nutku" başlığıyla aktarılan kısımda ise, Fatih'in taarruz planlarını yaptıktan sonra devlet büyüklerini, kumandanları, alay beylerini, serdengeçtileri, yüzbaşılı, binbaşılı ve bütün zabitleri bir askeri divanda toplayarak; Türk askerinin gücünü, kudretini ve harp ahlâkını, İstanbul'un stratejik önemini vurguladığı seslenişi şu şekildedir (Şapolyo: 2013: 186-187):

"Ey benim paşalarım, beylerim ve ağalarım ve cenkte ortaklarım! Benim sizleri buraya toplamaktaki maksadım şimdiye kadar yapılan şeylerde muvaffakiyetsizliklerden değil, yapılacak umumi taarruz için cesaretinizi artırmak içindir. Sizlere İstanbul şehrinin her türlü mallarla dolu bir servet hazinesi olduğunu beyan ederim. Bunun bir kısmı imparatorun sarayında, bir kısmı da asilzadelerin elindedir. En güzel büyük kısımları da mabetlerde doludur. Hadsiz hesapsız servetlerin bir kısmı da, hususi evlerde mevcuttur. Arkadaşlarım! Bunların hepsine sizler sahip olacaksınız! ... Bu cennet kadar güzel şehri fethettiğiniz zaman, kahramanlığınızın şöhreti cihanın dört bucağında dolaşacaktır. Şunu biliniz ki, dünyada safa ve istirahat en güzel servet, saadet şerefle vücuda gelendir. Her zaman bize felaket getiren bu şehri zaptetmek en büyük

menfaatimizdir. Bu şehri zaptetmek kolay değildir. Fakat bugün hendekler doldurulmuş, karaya bakan üç taraftan tahrip edilmiştir. Karşınızdakiler cenk sanatında tecrübesiz adamlardır. Bizim askerlerimiz hiç yorulmadan harp edebilir. Gece gündüz harp durmadan devam edecektir. Ne mütareke ve ne de dostluk yapılacaktır. Nihayet halsiz kalarak teslim olacaklardır. Bu adamlardan her biri bir yerden toplanmış muhtelif milletlerden oldukları için bunların gayesi harp ederek ölmek değil, bilâkis kazanıp gitmektir. Ümit ederim ki harp şiddetle-nince ölmek için silahlarını atıp kaçacaklardır sizler de bütün yiğitliklerinizi **takınınız**. Askerlerinizi şecaata teşvik ediniz. ●nlara anlatınız ki, harpte üç kâr vardır: azim, namus, itaattir. Askeri itaat nedir? Herkes bulunduğu mevzii muhafaza etmelidir, mafevkten gelen emirleri dinlemektir. Nefsiniz ve mazinize lâıyk bir surette mücadele ediniz.”

Osmanlı devletinin askeri gücü eserde öne çıkartılırken, Bizans'ın bu ordu karşısındaki güçsüzlüğü ve beklenen sona ilişkin çizilen resim, İstanbul'un kuşatıldığı süreç bağlamında kaleme alınmaktadır. Örneğin “... Şehrin surları mermilerle dövüldü, dövüldü. Asırlarca bir kuvvet abidesi olarak ayakta duran bin yıllık muazzam surlar şimdi bu şiddetli darbeler tesiriyle yaralar ve bereler içinde kalmış bir vücut gibi bitkin bir halde Türk ordusunun karşısında boynu bükük mukadderatını bekliyordu. Asırların tarihini surları üzerine yazmış olan bu ihtiyar şehir, yeni bir çağın açılması için kapılarını Türklere açmak üzere idi” sözleriyle bu vurgular net bir şekilde dile getirilmektedir (Şapolyo, 2013: 195).

İstanbul'un fethi sırasında başarıya giden yolda İslamiyet'ten alınan gücün de önemli bir katkısının olduğuna ilişkin eserde kullanılan simgesel dil dikkati çekmektedir. Nitekim şehrin Osmanlı ordusu tarafından kuşatıldığı sırada, “...ordıda bulunan Ak Şemseddin Efendi, Molla Gürani, askerlere Hazreti Muhammed'in Bedir, Uhut, Hendek gazalarından Hazreti Ali ve Hazreti Hanza'nın kahramanlıklarından, Müslümanların İstanbul'ı ne surette muhasara ettiklerine ait İslam tarihinden bahsederek askerlerin şevk ve gayretlerini artırdılar” şeklinde sarf edilen sözler bu kapsamda önem taşımaktadır (Şapolyo, 2013: 195).

Eserde, fetih sırasında öne çıkartılan hususlardan bir diğeri Türk toplumlarının belleğinde önemli yer tutan şehitlik mertebesidir. Bu bağlamda Ak Şemseddin tarafından gazilik ve şehitliğin önemine ilişkin askerlere yapılan konuşmanın bir kısmı şu şekildedir (Şapolyo: 2013: 196):

“Asker yavruların! Hazreti Muhammed şehitler hakkında şu mübarek sözleri söylemiştir: ‘Allah uğrunda şehit olanlar için ölü diyemeyiz, onlar diridirler. Lâkin siz onu bilemezsiniz. Cenab-ı Hakk’a yemin ederim ki dini uğrunda gaza edip şehit olmak sonra dirilip tekrar şehit olmak, yine dirilip şehit olmak dilerim, kılıç ile şehit olmak bütün günahları mahveder. Allah uğruna akıtılan kandanılasından makbul ve mabup bir katra yoktur’ buyurmuşlardır.”

Bu konuşma esnasında, askerlerin ağladıkları, şahadet mertebesine ermeği gönülden arzu ettikleri ifade edilmektedir. Böylece şehitliğin hafızalardaki yeri ve önemi bir kez daha tazelenmekte, gelecek nesillere bu anlamda mesajlar iletilmektedir. Aynı çerçevede, Molla Gürani’nin de şehitler hakkındaki, “şehitlerin son gördüğü Allah’ın cennatıdır”, “Allah, askerlerin Kur’anını şehitlerin kanıyla göklerin kenarına yazmıştır”, “Allah’ın büyüklüğü askerin yüreğinde, Allah’ın nuru askerin alnında doğar”, “Şehitlerin cennette makamı Peygamber’in otağıdır”, “Askerin yarası Allah çiçeğidir”, “Cennetin çiçeklerini şehitlerin kanları sular”, “Allah’ın güzelliği şehitlerin yüzünde güler” veciz sözlerini dile getirmesi, zihinlerdeki bu mânadaki imgeleri hatırlatmakta ve yeniden inşa etmektedir (Şapolyo, 2013:196).

Eserde üzerinde durulan bir diğer önemli husus da, Türkler açısından askerliğin nasıl bir konumda olduğu ve nasıl bir anlam ifade ettiği. Eserin kurgusal yapısında bu konuyu aktaran kişi “büyük Türk âlimi Zeyrek”tir (Şapolyo, 2013: 197):

“Türk oğlu üç varlığın askeridir: Tanrı’nın, Peygamberin, Türklüğün. Muharabe meydanı bir cennet ovasıdır. Silah ağzından çıkan ateş, askerin yüreğinden doğan bir güneştir. Top dumanları kahramanlık göklerinin bulutlarıdır. Herbirinden

bir güneş doğar, her gülle göklere fırlamış bir asker yüreğidir. Bir avuç vatan toprağında bin atanın mübarek vücudu vardır. Dünyanın en büyük fatihleri Türk askerleri arasından yetişmiştir. Düşmana arkasını çeviren askerin yüzüne şeytan tükürür. BİR TÜRK CİHANNA BEDELDİR. Tanrı Türk'ten gayri cesur asker yaratmamıştır. Yarınki zafer kılıçlarımızın ucunda parlıyor!"

İstanbul'un kuşatıldığı ve cenkin gerçekleştiği zaman diliminin anlatıldığı satırlarda, Fatih Sultan Mehmet'in de askerlerle beraber en ön saflarda ve ölmeğe hazır olduğunun dile getirilmesi⁶ önemli bir veridir. Böylece ilk Türk devletlerinden bugüne kadar gücünde ve bekasında yöneticilerinin de hem şehitlik ve gaziliği ne denli önemseydiği hem de başarıya giden yolun buradan geçtiği okuyucu nezdinde hatırlatılmaktadır. Padişahın bahsi geçen yaklaşımı, askerler tarafından "Padişahın ön saflara kadar geldiğini gören askerler o muazzam kaya parçası gibi yükselmiş surlara yaklaşıyorlardı" şeklinde betimlenmiştir (Şapolyo, 2013: 202).

"Cenk"ın Betinlenmesi: "Kanlı Bir Savaş"

Eserde, İstanbul'un fethedilmesine dair betinlenmeler "*Kanlı Bir Savaş*" başlığı altında kaleme alınmıştır. Bu satırlarda Türk ordusunun gücü, kumandanının askeri dehâsı, askerlerin inancı, fethin ne denli "kanlı" olduğu, düşmanın kimi zaman gücü ve vahşiliği kimi zaman acizliği gibi temaların üzerinde durulduğu görülmektedir.

Fatih'in askeri dehâsı, "*Hakanın yaptırmış olduğu dört tekerlekle yitriyen üzeri üç kat meşinle örtülmüş kuleler ilerlediler. Bunların üzerinde bir takım atma köprüleri vardı. Bunlar açılınca surlara asker çıkarıyordu. Bu dev vücutlu kuleler sanki kaleleri yutacak gibi ilerliyordu. İlk defa ilerleyen kulemizi surlardan atılan Rum ateşi yaktı, bu koca kule bir yanardağ gibi sırım dibinde yanmağa başladı, fakat diğer üç kule muvaffakiyetle surların üzerine asker çıkardı*" sözleriyle aktarılmaktadır.

⁶ Fatih Sultan Mehmet: Haydi yiğitlerim, arslanlarım, kahramanlığınızla bütün cesaretinizle gösteriniz! Ben de sizinle ölmeğe hazırım (Şapolyo, 2013: 200).

Bu anlamda Türk askerinin cesareti, başarının hangi zor şartlarda gerçekleştiği, düşmanın zalimliği gibi unsurların varlığı ve tüm bunların belleklerdeki simgesel yapılara dönük inşası şu şekilde dile getirilmektedir (Şapolyo, 2013: 204):

“İri kavuklu, renk renk elbiseli, başlarında kartal tüylü bir takım askerler palalarını parlatarak: -Allah Allah! Diye surlara hücum ediyorlar, duvarlara merdivenler dayayarak yukarı tırmanmağa savaşıyorlardı. Orduda tam iki bin merdiven vardı. Fakat Bizanslılar bu askerlerin başlarına iri kayalar atıyor kaynar sular dökerek öldürüyorlardı. Bir kısım surlardan ise kaynamış katran döküyorlar. Üzerine değenler derhal alevler içinde yanıyorlardı. Bu ne dehşet verici bir manzara idi. Bu insanların hiç biri ölümden korkmuyorlardı.”

Cenk sırasında, Fatih'in askerlerine nasıl cesaret verdiği, askerlerin nasıl korkusuzca savaştığı buna karşılık Bizanslıların sürekli ateş ettikleri, hücum eden askerlerin cansız yere serildikleri, İstanbul için ne canların feda olduğu, surların etrafının Türk kanından bir gelincik tarlasına döndüğü, bir kısmının can verip ölmüş sarı güller gibi yerde yattığı betimlenerek, “*hücum eden askerlerin öyle bir vecde geldikleri, sanki onlarla beraber gökteki melekler de yeşil elbiseler giymişler, onlarla beraber yanıyana savaşıyorlardı*” ifadeleri sarfedilmektedir (Şapolyo, 2013: 206).

Eserde, Türk kültürü açısından önemli olan çeşitli unsurların padişahın dilinden aktarıldığı görülmektedir. Bunlar, “din ve iman” ardından “vatan”, “imparator” ve “aile” şeklinde sıralanmaktadır (Şapolyo, 2013: 208).

Bizans İmgesi

Eserde, İstanbul'un fethinin hazırlık aşamalarında Bizans İmparatorluğu'nun genel durumuna ilişkin bir çerçeve çizilmektedir. Buna göre Bizans'ın her anlamda çökmek üzere olduğuna dair çeşitli örnekler verilmektedir. Yönetimsel ve toplumsal bakımından mevcut durum, “*Bizans Sarayı'nın entrikalar içinde yitirdiği*”, “*çökmek üzere olduğu*”, “*Anadolu ve Rumeli'deki bütün toprak-*

larını kaybettiği”, “ahlâken tamamen bozuk”, “asayiş ve iktisadi düzen bakımından bozuk”, şeklinde nitelendirilmektedir. Örneğin “Ona köhne Bizans diyenler doğru söylüyordu. Bizans’ı koruyacak, onun uğrunda kan dökecek insan pek azdı. Yalnız yemek içmek ve güllüp oynamak istiyorlardı. Her akşam içki âlenleri devam ediyor; akşamdan şarap içmeğe başlıyorlar; gece yarısı mideleri dolunca bir tüvü ağızlarına sokarak kusuyorlardı. Tekrar içki sofraları kuruyor, şaraba dayanıyorlardı” denilmektedir (Şapolyo, 2013: 104).

Yine aynı şekilde gündüzleri binlerce halkın Hipodrom’a toplandığı, maviler ve yeşiller şeklinde iki gruba ayrılarak yarış müsabakalarını takip ettikleri, bu gruplar arasında kanlı kavgalar olduğu; halk bu şekilde eğlenirken, Bizans Sarayı’nda da her gece eğlence yapıldığı, artık devlet hazinesinde para kalmadığı, kiliselerden mukaddes eşyaların pazarda satıldığı, para kalmayınca halktan zorla vergi alındığı, bu yüzden halkın isyan ettiği ifade edilmektedir (Şapolyo, 2013: 104). Bunlara ek olarak bu isyanların pek kanlı bastırıldığı, asilerin vücutlarının parça parça edildiği, gözlerinin oyulduğu, asilerin kesik başları ile içki sofrasında top oynandığı ve bu kanlı başın ailelere gönderildiği üzerinde durulmaktadır. Bizans memurlarının çok ahlâksız olduğu, halktan bir elma ve bir kavuna kadar rüşvet almaya tenezzül ettikleri, ticaret ve sanatların hepsinin yabancıların eline geçtiği, halkın kendi memurlarını yabancılarla şikâyet ettikleri, Bizans’ın mevcut durumuna ilişkin tespitler olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu gelişmeler karşısında, halkın da “vahşileştiği” gözler önüne serilmektedir. Örneğin halka zulüm eden memurlardan birini, halkın yakalayıp önce sakalını yolduğu, sonra dişlerini kırdığı, gözlerini oyduğu, çırpıplak ederek bir eşek üstüne koyup sokak dolaştırarak intikam aldıkları, dahası derisini yüzdükleri ve bir kaynar suya attıktan sonra, tekrar çıkarıp ayaklarından bir ağaca baş aşağı astıkları, halkın bu “zalim” memurun vücudundan parça parça et kopardığı ifade edilmektedir (Şapolyo, 2013: 105). Tüm bu betimlemelerin ardından Bizans’ın kötü vaziyeti ise şu şekilde aktarılmaktadır (Şapolyo, 2013: 105):

“Bizans İmparatoru Yuannis bu halleri önlemek için müthiş bir hafiye teşkilatı kurmuştur. Ne kadar merhametsiz v ahlâksız varsa önüne geleni imparatora

jurnal ediyordu. Yakalananlar muhakeme edilmede vücutları şişe geçirilerek At Meydanı'nda bir ateşte cayır cayır yakılıyordu.

Son günlerde güzel kadınlar sokağa çıkacakları zaman eski elbiselerini giiyorlar, çirkin görünmek için de yüzlerine çamur sürüyorlardı. Çünkü güzel kadınlara taarruz ediliyordu. Binlerce kadın kötü yola sapmışlardı. Son günlerde kadınlar mazohist, erkeler ise sadist olmuşlardı. Erkekler şehvet anlarında kadınların çıplak vücutlarını kırbaçlarla dövüyorlar, bu vücut azabından kadınlar zevk alıyorlardı”

Bizans'a dair yapılan bu betimlemeler okuyucunun zihninde ve hafızasında İstanbul'un fethinin ne denli gerekli ve haklı olduğuna dair bilgiyi inşa etmekte, böylece oryantalist bakış açısına da muhalif bir söylem ortaya koymaktadır. Bu anlamda “Üsküdar'da bulunan Türklerden herkes memnundu, bu insanlar hiçbir kötülüğe alet olmuyorlardı. Türkleri Bizans'a gelen *ecnebeliler de seviyorlardı. Hatta canlarını ve mallarını bunlara emanet ediyorlardı*” sözleriyle Türklere duyulan güven de hatırlatılmaktadır (Şapolyo, 2013: 106).

Bizans'ın tarihine ilişkin yapılan betimlemelerde ise belki ki de en önemli husus, Bizans coğrafyasındaki bütün kavimlerden önce İstanbul'un asıl yerli halkının İskit Türkleri olduğunun belirtilmesidir (Şapolyo, 2013: 104). Böylece toplumsal hafızadaki, belki de unutulmuş hatta bazı çevrelerce bilinmeyen bu bilgi yeniden hatırlanmakta ve Batı'nın İstanbul'un kime ait olduğuna ilişkin tavrı ve tutumuna ilişkin bir anti-tez de geliştirilmektedir.

Sonuç

Kültürel bellek toplumsal meselelerin ele alınışında; hatırlanma/hatırlatma, tekrarlanma, unutma/unutturma gibi eylemleri içinde barındırmakta, geçmişin, bugünün ve geleceğin hem kendiliğinden oluşmasında hem de inşa edilmesinde önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özellikleriyle de kimi zaman olumlu kimi

zaman ise olumsuz işlevler yüklenebilmektedir. Bu anlamda kurgusunda tarihe ait malzemenin yer aldığı edebi eserlerin, toplumların var olma ve millet haline gelme süreçlerini ortaya koyan ve yönlendiren önemli kaynaklar olduğu görülür. Milletlerin hafızasının oluşmasında ve oluşturulmasında oldukça etkili olan bu anlatı türleri, geçmişe ait değerleri yeniden üreten mesajları içerirler. Çalışmada incelenen esere bakıldığında, benzer bir yapılanmanın olduğu görülmüştür. Geçmişte kazanılan askeri başarılarla, bu başarıya verilen kurumsal ve ailevi eğitimin önemine işaret edildiği, hem bunların hem de geleneksel bazı değerlerin gelecek nesillere aktarılma amacının güdüldüğü anlaşılmaktadır.

Kaynaklar

- ADIGÜZEL, Sedat (2006), “Bakı-1501 Romanının Tarihsel Boyutu Üzerine Bir İnceleme”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, pp. 1- 18.
- AKAY, Recep (2005). “Kültürel Kimlik ve Kültürlerarası İletişim”, Bilgi, 11/2, pp.108-120.
- ASSMANN, Jan (Tarihsiz). “Cultural Memory and Cultural Identity”, <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf> (erişim tarihi: 15 Temmuz 2013).
- ASSMANN, Jan (2001). Kültürel Bellek, Ayşe Tekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ASSMANN, Jan (2008). “Communicative and Cultural Memory”, Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp.109-118.
- BİLGİN, Nuri (1994), Kimlik Sorunu, İzmir: Ege Yayıncılık.
- BİLGE, Sadık Müfit (Tarih-siz). “Macaristan’da Osmanlı Hakimiyetinin ve İdari Teşkilatının Kuruluşu ve Gelişmesi”, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1267/14566.pdf>, (erişim tarihi: 8 Temmuz 2013).
- BORA, Aksu (2010). “Hatırlananlar ve Unutulanlar:İslam Coğrafyasında Modernleşme ve Kadın Hareketleri”, Bilig, Bahar 53, pp. 51-66.

- BÖREKÇİ-OĞUZHAN (2011). “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanının Toplumsal ve Siyasal İşlevi Üzerine Bir İnceleme: “Yeşil Gece” ve “Yaban”, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, pp.259-278.
- CONFINO, Alon (2008). “Memory and the History of Mentalities”, Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 77- 84.
- CONNERTON, Paul (1999). Toplumlar Nasıl Anımsar?, Alâeddin Şenel (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEMİR, Sema (2012). “Kültürel Bellek, Gelenek ve Halk Bilimi Müzeleri”, Millî Folk-lor, 95, pp. 184 – 193.
- DOĞRAMACIOĞLU, Hüseyin (2011), “Edebî Eserde Tarihin Yeniden Yorumlanması Bağlamında Oflazoğlu Tragedyaları”, Turkish Studies, 6/2 Spring, pp. 403-412.
- ERLL, Astrid (2008). “Cultural Memory Studies: An Introduction”, Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 1-18.
- EROL, Kemal (2012). “Tarih - Edebiyat İlişkisi ve Tarihî Romanların Tarih Öğretimine Katkısı”, Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi, 1(2), pp.59-70.
- FORTUNATI, Vita & LAMBERTI, Elena (2008). “Cultural Memory: A European Perspective”, Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp.127-140.
- HELLER, Agnes (2001). “Cultural Memory, Identity and Civil Society”, IPG 2, pp.139 – 143.
- İNCE- BAŞARAN, Gökçen (2010). “Medya ve Toplumsal Hafıza”, Kültür ve İletişim, Kış 13(1), pp. 9-29.
- KAVAZ, İbrahim (2012), “Tarihselcilik Anlayışı ve Tarihî Romanlarda Gerçeklik Üzeri-ne Bir Değerlendirme”, Bilig, 63, pp. 93-110.
- LACHMANN, Renate (2008). “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”, Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp.301 – 310.

- NEUMANN, Birgit (2008). "The Literary Representation of Memory", Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp.333-344.
- SANCAKTAR, Caner (2011). "Balkanlar'da Osmanlı Hakimiyeti ve Siyasal mirası", pp. 2-24. <http://esam.ege.edu.tr/makaleler/temmuz-2011/makale-3.pdf>, (erişim tarihi: 8 Temmuz 2013)
- SOĞUKÖMEROĞULLARI, Mehmet (2010), Fuat Şükrü Dilbilen'in Şiirlerinde Toplum-sal Hafıza, Karadeniz Araştırmaları, Güz 27, pp. 161-179.
- ŞAPOLYO, Enver Behnan (2013). Fatih İstanbul Kapılarında, İstanbul: Ötüken Yayınları.

OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E TANIKLIK YAPMIŞ BİR FİLOZOF: İSMAYİL HAKKI BALTACIOĞLU'NUN KALEMİNDEN DİN VE EĞİTİM ANLAYIŞI

*Gülcan IŞIK*¹

Giriş

1886-1978 yılları arasında yaşamış olan Baltacıoğlu, Türk eğitim tarihine çeşitli açılardan büyük hizmetleri bulunan değerli bir eğitim emektarındır. Yaşamış olduğu dönem itibariyle hem Osmanlı'nın son döneminin hem de yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim sistemlerinin tarihi gelişimini yakından tanıyan ve bu sistemler içerisinde yetişmiş biridir. Meslek hayatının ilk yıllarında, pedagoji ve elişleri öğretimi konularında araştırma ve incelemede bulunmak amacıyla 1910 yılında Maarif-i Umumiye Nezareti tarafından Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu Avrupa seyahatinde sırasıyla Paris, Londra, Brüksel, Cenevre, Zürih, Bern, Lyon, Berlin gibi Avrupa'nın önemli merkezlerinde bulunmuştur. Avrupa'da bulunduğu sıralarda modern eğitim yöntem ve tekniklerini inceleme fırsatı bularak eğitim bilimleri alanında kendini iyi bir şekilde geliştirmiştir. Buralarda edinmiş olduğu uluslararası deneyimin eğitim düşüncesinin oluşumu ve gelişiminde önemli payı olduğunu söylemek mümkündür. Baltacıoğlu, yaşadığı dönemde toplumun eğitimi sorunlarıyla oldukça ilgilenmiş, bu sorunlar üzerine yaptığı incelemelerini ve bunların çözümüne dair fikir ve görüşlerini beyan ettiği çok sayıda kitap ve makale yazmıştır. Kalem aldığı eserlerden ve onu anlatan

¹ Prof.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü.

farklı kaynaklardan yola çıkılarak, Baltacıoğlu'nun çok yönlü kişiliği ve fikirleriyle ön planda olan biri olduğu söylenebilir (Aytaç, 1984: 237-239)².

Yurda döndükten sonra pedagoji dersleri vermeye başlayan Baltacıoğlu, kızların da yüksek öğrenim görmelerini sağlamak için İnas Darülfünunu'nun kurulmasına öncülük etmiştir. 1920'de Edebiyat Fakültesi'nde dekan, 1923'ten sonra Darülfünuna rektör olmuş, bu görevi 1933'te üniversite reformunda kadro dışı bırakılana kadar sürdürmüştür. 1942'de Afyon, daha sonra da Kırşehir milletvekilliği yapmıştır. 1950'de emekli olduktan sonra ömrünün sonuna kadar düşünürliğini aksatmadan sürdüren Baltacıoğlu; *Yeni Adam* dergisini çıkarmaya başlamış, kırk yıl *Yeni Adam* dergisini çıkarmıştır. Sanatkâr yönü de olduğu için sanat pedagojisi, sosyolojisi ve felsefiyle de meşgul olmuştur (Altın, 2014: 220-223).

Baltacıoğlu'nun fikirlerinin oluşumunda Batılı felsefeci ve sosyologlardan Durkheim, Le Bon, Bergson ve J.J.Rousseau, Türk düşünürlerinden ise Ziya Gökalp, Abdullah Cevdet, Prens Sabahaddin ve eğitimci Satı Bey gibi isimler etkili olmuştur (Ülken, 1966).

Baltacıoğlu'nun dünya görüşünün, olaylara bakış açısının ve olayları değerlendirme biçiminin üniversiteden mezun olduğu 1908 yılından itibaren, II. Meşrutiyet dönemi ile birlikte oluşmaya ve şekillenmeye başladığını söyleyen Kaçmazoğlu; ●'nun, eğitim alanında bir Osmanlı bürokrati olduğunu, ancak Osmanlıcı olmadığını kaydetmektedir (2001: 200) Fransa'da bulunduğu yıllarda teoriden çok uygulamaya ağırlık veren İngiliz eğitim sisteminin ilgisini daha çok çektiğini ve bununla birlikte Türkiye'deki değişim ve dönüşümlerden etkilenmiş olsa da, onun ana ekseninin II. Meşrutiyet yıllarında biçini aldığını ve ölümüne kadar sürdüğünü de eklemektedir.

² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu özelinde bugüne kadar yapılmış pek çok çalışmada, düşünürün geniş bir biyografisini görmek mümkün değildir. Fakat çalışmamın kapsam ve sınırlılıkları göz önünde bulundurularak, düşünürün özgeçmişine ait bu şekilde derli toplu bir bilgi verilmesi daha uygun görülmüştür.

II. Meşrutiyet yıllarında doğrudan siyasetin içerisinde olmamışsa da milliyetçiliğe, toplunculuğa, halkçılığa yaklaşımı ile İttihatçılara yakın bir yerde duran Baltacıoğlu; 1928’lerde yürütülen inkılâp hareketleri içerisinde bizzat rol almış, bilhassa ‘din inkılâbı’ gündeme gelince bu konuda bir rapor sunmuştur. Bu rapor, ibadetin şeklinden, mabetlerin düzenlenmesinden, ibadet diline kadar birçok konuyu irdelemekte ve bazı çözümler sunmaktadır. Ancak söz konusu bu rapor, reformist yaklaşımlar taşıdığı için tepkilere de neden olmuştur (Ergin, 1977: 1938-2004).

Baltacıoğlu’nun milliyetçilik eğiliminde aslında babasının önemli bir etkiye sahip olduğunu belirten Güngör ve Bayraktar’a göre, Avrupa’ya giderken babasının söylediği şu sözler Baltacıoğlu’nun milliyetçi duygularının temelini oluşturmuştur (Güngör, 2008: 56; Bayraktar, 2008: 405):

“Babamın bana hemen hemen bilinçlice aşıladığı sosyal değerlerden biri de Türklük değeridir. Türküz, Mucurluyuz diyordu. Kursağımızdan haram lokma girmedi, Allah kısmet de etmesin diyordu. 1900’de Avrupa’ya gidiyordum. Bana şu sözleri söyledi: Şapka giyeceksin, giyersin fakat milliyetini kaybetmeyeceksin. Zaten senden korkmam, sen Türkoğlu Türk’sün, diyordu. Babamın bu devamlı telkinleri ve örnekleri karşısında benim Türk olmam, idealist olmam adeta bir yazgıydı (Baltacıoğlu, 1998: 5).

Baltacıoğlu kendi hayatını anlatırken, karakterinin oluşmasında babasının ve annesinin büyük etkileri olduğunu söyler. Babası için; kendisini babanı olmaktan önce eğiticim ve yetiştiricini olarak düşünmek isterim, der. Baltacıoğlu, manevi ve milli değerlerini, okumazevkinin, sanata ve el işlerine olan ilgisini, bir kültür adamı dediği babasından; bir takım manevi ve mutlak değerleri, ahlaki ve iradi yönünü annesinden almıştır (Bayraktar, 2008: 405).

Yazının girişinde de bahsedildiği gibi İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, çok yönlü bir düşünürdür. Pedagoji ve sosyolojiden felsefeye geçmiş, fakat daha çok eğitimciliği ve eğitime dair görüşleriyle ta-

nınmış bir kültür filozofudur. Eserlerinin çoğu pedagoji ile ilgilidir³. *İçtimai Mektep* adlı kitabı ise O'nun en orijinal eseri sayılmaktadır. Kitabında eğitimi, bir teori olarak değil bir olgu olarak göz önüne aldığını belirten Baltacıoğlu, eğitim konusunda şunları kaydetmektedir (Baltacıoğlu, 1942):

“...bu olguların içtimai ve ruhi cephelerini umumiyetle mütalaa ediyorum. Bilhassa gerçek içinde mesela ilmi terbiyenin yahut bedeni terbiyenin nasıl vücuda geldiğine dikkat ediyorum.... Terbiye almış adam harici muhit karşısında şahsiyet gösteren, içtimai aksülamelleri vücuda getirecek üfulelerle mücehhez olan adam demektir... Eğitimin maksadı belirli düşünme, duyma ve işleme tarzlarında bir insan meydana getirmektir.”

●'na göre eğitim; “Henüz içtimai hayata alışmamış olan acemi fertlerin içtimai fertler tarafından bu hayata alıştırmak maksadıyla usulü dairesinde içtimaileştirmesi, bir takım içtimai melekelerle

³ Eserleri. Baltacıoğlu'nun çoğu eğitime dair olmak üzere sosyal ilimlerin çeşitli alanlarında yazmış olduğu 130'u aşkın kitaplarından bazıları şunlardır: Pedagojiyle İlgili Eserleri: 1. Talim ve Terbiyede İnkılâp (İstanbul 1328, 1927). Eğitimde yeni bir sistem geliştirme çabasında olan müellifin mevcut eğitim sistemine yönelttiği eleştirileri kapsar. Eserde eğitim ve öğretimin metotları, vasıtaları, gayeleri, okul düzeni ve öğretmenlik anlayışı gibi konulara dair geleneksel zihniyet şiddetle tenkit edilmektedir. 2. Terbiye ve İman (İstanbul 1330). 3. İzmir Konferansları (İzmir 1331). 4. Elişlerinin Usûl-i Tedrisi (İstanbul 1331). 5. Terbiye İlmi (İstanbul 1332). 6. J. J. Rousseau'nun Terbiye Felsefesi (İstanbul 1341). 7. Umumi Pedagoji (İstanbul 1930). 8. İçtimai Mektep (İstanbul 1932). Baltacıoğlu, pedagojik görüşlerini ortaya koyduğu bu eserinde geliştirdiği “şahsiyet pedagojisi” ve “üretim pedagojisi”ne dayalı bir “içtimai mektep” modeli kurar. Şahsiyet pedagojisinde eğitimi bir teori olarak değil psikolojik ve sosyolojik verilere dayalı bir olgu olarak ele alır. Buna göre eğitimin gayesi ferdi sosyalleştirmedir. Müellif eğitim olgusunu şu beş ana temele dayandırır: Kişilik ilkesi, ortam ilkesi, çalışma ilkesi, verim ilkesi, başlama ilkesi. Baltacıoğlu bu ilkelere dayalı kendi eğitim anlayışını Batı'daki uygulamalardan daha da ileri görür. İçtimai mektebin en başta gelen özellikleri ü elim okulu ve demokratik okul olmasındır. 9. Toplu Tedris (İstanbul 1938). Bu eserinde içtimai mektep ilkelerini ilköğretim programına uygulamaktadır. 10. Rüyamdaki Okullar (İstanbul 1944). Aynı zamanda edebî bir değere taşıyan bu eserde müellif içtimai mektebin uygulama şekillerini rüyasında görmüş gibi anlatmaktadır. 11. Pedagojide İhtilâl (İstanbul 1964). Müellifin İçtimai Mektep adlı eseindeki görüşlerinin toplu olarak yeniden gözden geçirildiği ve bazı noktalara açıklık getirildiği bir çalışmadır. Ayrıca bu eserde milliyet ve kültür teziyle pedagoji tezinin bir sentezi yapılmıştır.

Sosyolojiyle İlgili Eserleri: Maarifte Bir Siyaset (İstanbul 1335); Sosyoloji (İstanbul 1934); Türk'e Doğru (I-II, İstanbul 1942-1943); Batı'ya Doğru (İstanbul 1945); Zıya Gökalt (İstanbul 1966). Sanata Dair Eserleri: Demokrasi ve Sanat (İstanbul 1931); Sanat (İstanbul 1934); Aragöz Tehniği ve Estetiği (İstanbul 1942); Türklerde Yazı Sanatı (İstanbul 1958); Türk Plastik Sanatları (Ankara 1971). Dinî Eserleri: Din ve Hayat (İstanbul 1334); Kur'an (meâl) (Ankara 1957); Büyük Tefsir (I. Kitap: Allah Nedir, Ankara 1961). Felsefeye Dair Eserleri: Kalbin Gözü (İstanbul 1338); Felsefe (İstanbul 1338). Edebi Eserleri: İnanmak (İstanbul 1939); Akıl Taciri (İstanbul 1940); Dolap Beygiri (İstanbul 1940); Kafa Tamircisi (İstanbul 1940); Batak (İstanbul 1943); Yalnızlar (İstanbul 1946). (islamsansiklopedisi.org.tr)

teçhizi” demektir (Baltacıoğlu, 1964: 83). Bütün bu tanımlardan hareketle eğitimi sosyal bir olgu olarak değerlendiren Baltacıoğlu, bu olgunun iki unsuru olduğunu belirtir. İlki, terbiye eden konumunda bulunan mürebbi-terbiyeci iken, ikincisi terbiye edilen durumunda bulunan sabi, acemidir. Buradan da anlaşılabileceği gibi eğitim, mürebbinin terbiye edilen üzerindeki etkisidir. Bu etki çeşitli yöntem ve tekniklerle olmaktadır. Yani terbiye keyfî ve tesadüfî bir eylem değildir. Terbiye amaçlı, bilinçli ve fiili bir müdahaledir. Bu müdahaleden kastedilen sabi ve acemi olan ferdin içtimai hayata alıştırılmasıdır. Buna bir başka ifade ile çocuğun sosyalleştirilmesi, sosyal uyumu sağlamada ona yardım edilmesi de denilmektedir. Yapılan yardımların çocuğa belli alışkanlıklar, düşünceler, duygular ve davranışlar kazandırması öngörülür. Canlı varlıklar arasında içgüdüleri (insiyak) en çok ve çeşitli olanı insandır. Bundan dolayıdır ki insan, canlılar içinde terbiyeye en elverişli olanıdır. Bu elverişlilik içgüdülerin değişebilir olmasından kaynaklanmaktadır. Yeter ki bu kabiliyetler aklın kontrolü altında meydana gelsin ve ilerlesin. İnsanın içgüdü yönünden çok farklı olması, çevrenin her çeşit tesirine değişik tepkiler vermesine neden olmaktadır. Bu özelliği ile insan, çok değişik çevrelere uyum sağlamayı başaran bir varlıktır (aktaran Çelik, 2001: 204).

“Hayat için en iyi adamı yetiştiren ülkeler; öğretim metotları en mükemmel olanlar değil; disiplin metodları en hür ve vicdani olanlardır” diyen Baltacıoğlu’na göre (Baltacıoğlu, 1995: 15) eğitim ile bilgi mukayesesinde eğitim, hayat için en önemli sermayedir (1995: 18). *“Yaşamak isteyen bütün topluluklar gibi biz de okullarımızda yetiştirdiğimiz gençleri hayata hazırlamalıyız”* diyen Baltacıoğlu, gençlerin eğitim sürecine ilişkin şu değerlendirmelerde bulunmaktadır (1995: 15-21):

“... ne zaman ki gençlerin eğitim öğretimlerini “hafızayı doldurmakta”, “beden, duygu, düşünce ve ahlâk esareti”nde bulan acımasız inanışı öldüreceğiz; ne zaman ki bütün faaliyetinizle yaşama-ya, mücadeleye lâyık ve inanışlı adamlar; vücudu kuvvetli, eli gözü terbiyeli, dikkatli, düşünen, bütün

fikri melekeleri olgun ve ölçülü, iyiliği, güzelliği seven, çirkinlikten nefret eden, vatanının derterine yüreği sızlayan, mutluluğuyla mesut olan, yeniliklere açık, zorluklar karşısında azimle direnen, tehlikeleri cesaretiyle, gözü pekliğiyle ezen mükemmel şahsiyetler yetiştirirsek, özellikle ne zaman ki kafayı doldurmaktan çok karakterlerin oluşumunu eğitim-öğretimde en önde gelen ideal, en önemli hedef kabul edersek, işte o zaman okullarımız yüz binlerce genci, hayatlarından, ailelerinden ayırarak dört duvar arasında senelerce hapsedmekteki amacı anlamış, hayat için adam hazırlamayı öğrenmiş olacaktır”

Buraya kadar bahsedilenlerden de anlaşılacağı üzere Baltacıoğlu, her şeyden önce bir eğitimci olup bu yönüyle de Türk eğitim sistemine önemli katkılar yapmıştır. Baltacıoğlu’nun eğitim sisteminin yapılandırılmasına ilişkin görüşleri, 1912’ler ile 1966’lara kadar süren bir süreci kapsar ve bu sistem onun otuzu aşkın pedagojik eseri arasından daha sonra ayrıntılandırılacak olan beş eserinde belirginleşmiştir. Bu eserlerde onun düşünce dünyasındaki belirli aşamaları ve ana temayı bulmak olasıdır. Şöyle ki, 1912’den 1933’e kadar olan devrede temel görüşleri açısından bireyci olan Baltacıoğlu, **çocuktan hareket** akımının öncülüğünü temsil eder. 1933’ten 1963’e kadar süren dönemde tam anlamıyla geliştirmiş olduğu eğitim sistemini 1932’de yayınladığı *İçtimai Mektep* adlı eserinde ortaya koymuştur. “Üretim Pedagojisi” adını verdiği bu yeni eğitim sisteminde sosyal yön ağır basmaktadır. ●’na göre eğitimin amacı insana içinde yaşadığı toplumun kültürünü ve değerlerini kazandırınaktır. Eğitim kuru kuruya bilgi vermekle kalmamalı, öğrenciye kişiliğini kazandırmalı, onda milli değerlerine, kültürüne bağlı, girişimci ve yaratıcı bir yapı oluşturmalıdır (Tozlu, 1989: 6).

Bu yazıda, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun *Türk Düşüncesi Dergisi*’nde 1954-1960 yılları arasında yazmış olduğu düşünce yazılarından eğitim ve din konusu ile ilgili olanları ele alınmıştır. Eğitim ve din ile ilgili düşünce, eleştiri ve önerilerinde, milli birlik ve beraberlik ekseninde toplumsal belleğimizde yer alan pek çok konuya değinen Baltacıoğlu’nun, Cumhuriyet dönemiyle birlikte inşa edilen ulus-devletin yeni dinamiklerine de katkı sağladığı görülmek-

tedir. “Eğitim” ve “Din” olarak belirlenen iki ana kategori altında yapılacak inceleme, metin analizi yöntemine göre gerçekleştirilmiş betimsel bir çalışmadır.

Türk Düşüncesi Dergisi’nde İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun Kaleminden Türklerde Din ve Eğitim Anlayışına Dair Görüş ve Eleştiriler

Eğitim

1900’ler ve 1945’ler arasında hemen her ülkede baş gösteren reformcu akımların hepsinde ortak olan amacı Aytaç şu şekilde özetlemektedir (1984: 241): Geleneksel eğitimi köklü bir değişimden geçirmek. Çağa uygun yeni eğitim modelleri yaratmak. Bu yolla da “Yeni Adamlar” yetiştirmek. İşte bu amaçla mevcut eğitim sistemleri ve okulların tarihte hiç görülmemiş bir düzeyde eleştirildiğini ve yeni eğitim sistemlerinin ortaya konulduğunu belirten Aytaç; bunların 1918’lere kadar daha çok “ferdiyetçi” çizgiler taşıırken, iki dünya savaşı arasındaki devrede “içtimai” yöne ağırlık vermeleri ve bu suretle de sağlıklı bir senteze ulaşmış olmaları olarak belirtir. Çağımızın reformcu eğitim akımlarının sahip olduğu bu ortak çizgileri Baltacıoğlu’nda da görmekteyiz.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’na göre terbiye, fertlerde bir şahsiyet vücuda getirme işidir. Eğitim, bireylerin yaratılışlarında var olan hafıza, zekâ vb. özelliklerinin yanında, kişide var olan yetenekleri geliştirmek, onu hayatta başarılı olabilecek şekilde yetiştirmektir. Kısacası eğitim insanları hayata kolayca uyum sağlayacak şekilde donatmaktır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun ifadesiyle, “*Terbiyenin vazifesi insiyak halk etmek değil, mahlûk insiyakları muhite tetabuk*” etmektedir. O’na göre her devrin eğitim maksatları farklıdır. Doğal olarak yirminci yüzyıllıkilerde farklı olmalıdır (Altın, 2014: 225-226).

1 Mayıs 1954 tarihli “*Devrilmek Bilmeyen Pedagoji*” başlıklı yazısında, “Yeni Türkiye” için yeni okulların, yeni okulların da yeni pedagojisi olması gerektiğini söyleyen Baltacıoğlu; eğitim

anlayışının kökten değişmesinin elzem olduğunu vurgulayarak, bu konudaki belleğin inşasına yönelik somut çalışmalarda bulunmaktadır. Öyle ki, bugünkü okulların dünkü okullardan üç görenek mirası aldığını belirten düşünür, bunların; kitap, sınıf ve sınav olduğunu belirtir. Kitabın sanılanın aksine eğitimin/öğretimin ilk vasıtası değil, belki de son, en son vasıtası olduğunu, öğretimin ilk vasıtasının ise deneme olduğunu vurgular. Sınıflar, saatler, programlar... bütün bunların ise geçmiş zamanların artıkları olan görenekler olduğunu kaydeden Baltacıoğlu'na göre, sınav ise bir ahiret kurumu değil, doğrudan doğruya bir arıtma kurumudur. Kuvvetliyi kuvvetsizden, yetkiliyi yetkisizden, seçkini seçkin olmayandan ayırma, ayırt etme kurumudur (Mayıs 1954: 407-408).

Ardından sistemi eleştirisinde de bulunan Baltacıoğlu, Tanzimat ve Meşrutiyet maarifi gibi, Cumhuriyet maarifinin de plansız olduğunu belirtir. *“Çünkü bir yaratma maarifi değil, bir benzetme maarifidir”* diye betimleyici bir eleştiride bulunan düşünür, ardından öğretmenlerin de hür bırakılması, onların müfredata, metot hapsine sokulmaması gerektiğinin altını çizer (Mayıs 1954: 410).

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, eğitim anlayışının ülkemizdeki gelişim sürecini şöyle tarif eder: II. Meşrutiyet'ten önce eğitimimizde kitap başroldeydi ve eğitim “Nassa” dayalı olarak verilmekteydi. O, bu devri “Teokratik Devir” diye adlandırmaktadır. 1908 ile başlayan devir O'na göre “Eklektik” bir devirdi. Bu devrin en önemli özelliği, laik ve İslami akidelerin bir arada bulunmasıydı. Bu dönem pedagoji faaliyetlerinin de başladığı dönemdir. Sonraki devri “Realist” olarak değerlendiren İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, bundan sonraki devrin en gelişmiş devir olacağını, bir “İçtimai Mektep” dönemi gerçekleşeceğini düşünmekteydi (Altın, 2014: 226-227).

“Tanzimattan beri inandığımız bir medeniyet var. Bu medeniyet Avrupa medeniyetidir. İyi ama pedagoji hangi Avrupa pedagojisidir?” sorusuyla, eğitime ilişkin toplumsal belleğimizde yer alan yerleşik bilgilerin eleştirisinde bulunan ve bu anlamda bugün ve geleceğe yönelik yeni bir eğitimi anlayışı inşa eden Balta-

cıoğlu; Tanzimat'tan bu yana açılan okullara, çizilen programlara, okutulan kitaplara ve kullanılan usullere bakıldığında, anlaşılan pedagojinin; sıralarda oturtan, kitap okutan, bilgi ezberleten, imtihan hazırlayan, memurluğu imrendiren pedagoji olduğunu kaydeder. Bu nedenle ilk işin pedagoji sözünün üzerinde durmak olduğunu belirten düşünür, bu kavramın bütün bilim kavranıları gibi anlaşılması güç, karışık kavramlardan biri olduğunu belirtir. Bu nedenle *“hangi bilgi pedagojidir; hangi bilgi değildir? Kim pedagogdur, kim değildir?”* sorularına, doğru ve ilk önce cevap vermememiz gerektiğinin altını çizer. Tanzimat'tan beri hiçbir düşünce adamının, hiçbir eğitim adamının, hiçbir politika adamının kendine iş edinip de *“sistem”* nedir? *Bir eğitim prensibine ya da bir öğretim tekniğine göre düzenlenmiş bir kurum mudur?”* sorusuna cevap bulamadığını eleştiren Baltacıoğlu, bütün gelenlerin, gidenlerin *“sistem”* kelimesini bir *“söz”* olarak aldığını, söz anlamında kullandığını ve bu nedenle de onu bir terim gibi almayı hiç düşünmediklerini dile getirir (1955: 66-69).

Kaldı ki felsefi sistemler olabileceği gibi eğitim sistemlerinin de olabileceğini işaret eden Baltacıoğlu, *“ne zaman bir felsefe sistemi vardır ?”* sorusuna; *“ne zaman özel, orijinal denebilecek bir eğitim görüşü varsa, idealizm, pragmatizm denilen felsefe sistemleri vardır”* şeklinde cevap verir. Çünkü varlığın idealist, realist, pragmatist gözüyle özel ve orijinal görünümeleri vardır. Maarif sistemi, eğitim sistemi denilen sistemin de böyle bir sistem olduğunu söyleyen Baltacıoğlu, böyle bir eğitim sisteminde her değer, her tekniğin, her şeyin yapıcı ve yaratıcı bir özün orijinal eğitimin, yani insan yetiştirme anlayışının yanında özgürleştiğini kaydeder. Bu yapıcı yaratıcı özün de pedagogun eğitim denilen evrim anlayışı, özel ve orijinal bir varlık anlayışı olduğunu vurgular (1955: 69).

Eğitimle ilgili düşünce ve eleştirilerinde yükseköğretime de yer veren Baltacıoğlu, üniversitelerde gördüğü eksiklikleri ve eleştirdiği eğitim anlayışını, 1 Ağustos 1955'te kaleme aldığı *“Üniversite düğümü artık çözülmelidir”* başlıklı yazısında dile getirir. Tanzimat'tan beri ülkede bir üniversite düğümü olduğunu ve bu düğümün

şınıdiye kadar çözülemediğini belirten düşünür; “*Avrupalı bir devlet yepyeni bir üniversite yapmak isterse ne yapar?*” şeklinde kapsamlı bir soruya; “*Binasız üniversite olmaz der bina yapar. Araçsız üniversite olmaz der; laboratuvar, seminer, kitaplık yapar. Parasız üniversite olmaz der milyonlar harcar*” diye cevap verir. Ancak bütün bunların üniversitenin kendisi olmadığını, belki ilk hem de dış şartları olduğunu, ancak üniversitenin gerekli olduğunu anlamının koskoca fakülte binaları kurmak, Avrupa’daki Amerika’daki benzerlerinden örnek almak, benzerlerine uygun adlar takınmak olmadığının altını çizer. Bu nedenle kalıp işçiliğinden önce üniversite ruhu, üniversite ülküsü nedir ne değildir sorusunun karşılığının verilmesinin gerektiğini belirten Baltacıoğlu, her şeyden önce bir üniversite şuuru edinmek zorunda olduğumuzu vurgular. Bu şuurun ışığı olmadığı içindir ki istibdat üniversitelerinin “*yüksek bir okul olamaz*” dendiği için kaldığını, Meşrutiyet üniversitelerinin yamalı bir bohça olıktan kurtulamadığını, Cumhuriyet üniversitelerinin de kendisini aramakta olduğunu fakat halâ bulamadığını söyler (1955:131).

Üniversiteye “*yarımın bilgin fidanların yetiştirecek olan bir fidanlıktır*” şeklinde metaforik bir anlamla yaklaşan Baltacıoğlu, üniversite varlığının yaratıcı ögesinin de bilgin olduğunu belirterek, “*kim bilgin kim değil*” sorusunu sorar. Bunu cevaplandırırken de öncelikle bilgini, bilgili adamdan ayırır. ●’na göre bilgin, “*bilgiyi taşıyan adam*” değil “*bilgiyi yaratan adam*” demektir. Yaratmayan, yalnızca kendisinden önce yaratılmış olanları bilen adamı bilgin olamaz. Yani “*bilgin bir üreticidir*” denmektedir. Bilim bakımından üniversite, bir araştırma yeri olduğu gibi pedagoji bakımından da üniversite bilim metotlarına başlatma, alıştırma yeridir. Bu nedenle de ●’na göre üniversitenin amacı, genel görevi bilgin yetiştirmek değil, bilgin adayları yetiştirmek olmalıdır. Çünkü bilgini yetiştiren, kişinin kendi dehasıdır ve üniversite herkesten önce öğrenciler içindir (1 Ağustos 1955: 133).

Üniversitenin kapılarını halka da açması gerektiğini savunan Baltacıoğlu, üniversitenin ilk görevinin bilim yapmak, ikinci görevinin bilim yapmayı üniversitelilere öğretmek, üçüncü görevinin ise bu bilimi halka yaymak olduğunu söyler. Bunun da açık derslerle ve halka açık konferanslarla olabileceğini savunur (1 Ağustos 1955: 135).

Üniversitelerin kalkınma meselesine ilişkin olarak da ne Meşrutiyet öncesi ne Meşrutiyet sonrası ne de Cumhuriyet üniversitelerinin, üniversitelerin kalkınması meselesini bilmediklerini ortaya koyan düşünür, bu konuyla ilgili düşüncelerini ise şu şekilde açıklamaktadır: “*Değer tanımazlık*”. Yani gerçek değer olan kimdir? Bunun pek belli olmadığını söyleyen Baltacıoğlu, bir memlekette bilginler birbirini tanımaz ya da tanır da kıskanıp tanımazlıktan gelirse, felaket olacağını, çünkü o zaman memlekette var olan bilginlerin yok olacağını söyler. Ardından kongre geleneği olmayan ülkelerin ve üniversitelerin bilim alanında kalkınamayacağını belirtir. Son olarak da üniversitelerin kalkınmak için yapacağı şeyin uluslararası okunurluğu olan bir dergi çıkartmak olduğunu vurgular (1 Ağustos 1955:136-137).

Baltacıoğlu, 1 Eylül 1954 tarihinde kaleme aldığı “*Hatiplik Nedir, Ne Değildir?*” başlıklı yazısında da eğitimin bir başka yönüne dikkati çeker. “*Bizim neslin ilk hatipleri 1908 Meşrutiyet hatipleridir*” diyerek, II. Abdülhamit’in Kanun-i Esasi’yi tekrar yürürlüğe koymasıyla birçok hatibin de ortaya çıktığını anlatır ve bunlar arasında; Yusuf Kemal (Tangırşek), müverrih Saffet Bey, Selim Sırrı Tarcan gibi isimleri sıralar. Ardından “*Hatiplik yüksek sesle konuşmak sanatı ındır?*” diye soran Baltacıoğlu, cevabı “hayır” olarak belirtir. Çünkü hatipliğin nutuk, söylev sanatı olduğunu ifade eden düşünür, “*konuşmak başkadır söylev vermek başkadır*” diye belirterek, aradaki farkı şu cümleyle özetler: “*Söz akla, söylev gönüle söyler. Söz anlatmak içindir; söylev inandırmak içindir. Konuşmanın hatipliğe en yakın olan şekil tatlı konuşmadır*”. Ancak buradaki tatlı kelimesine de açıklık getiren Baltacıoğlu, tatlı

konusmakla birlikte hatip olmayan insanların da olduğuna dikkati çeker (1 Eylül 1954: 250). Ardından Kamus-u Türki’de geçen belagat ve hatipliği tartışan Baltacıoğlu; “*hatip kimdir*” sorusuna şu maddelerde cevap verir:

1. Hatip her şeyden önce bir gerçeğe inanan kimsedir.
2. Hatip, inandığı gerçeği yığına inandıran kimsedir.
3. Hatip, inandığı gerçeği yığına inandırmak için yalnız sözü değil, ses, poz, jest, kımıltı, durma gibi benliğin, kişiliğin bütün belirtilerini kullanan kimsedir.
4. Hatip, bir gerçeğe inanan kimsenin yığını bu gerçeğe inandırmak için varlığının bütünü ile çalışan kimsedir. Hatip, sözü özü bir olan kimsedir.
5. Hatip, yığının gayrı meş’urunu kendi gayrı meş’urunda bulan, şuurlandıran kimsedir.
6. Hatip, sözle kolektif telkin yapan kimsedir (1 Eylül 1954: 252-253).

Baltacıoğlu’nun kaleminden eğitimin farklı yönlerine ilişkin dile getirdiklerinden de anlaşılacağı üzere düşünür, her şeyden önce yeni bir Türk eğitim sistemi ve anlayışı inşa etmeye çalışmaktadır. Bunun için de yaşadığı dönemi, önceki dönemlerle kıyaslayarak, Avrupa geleneğini de çok iyi bildiği için oradan da esinlenerek, kafasında batılı bir eğitim anlayışı tasarlamaktadır. Ancak, batılı demek, batı taklitçiliği anlamında anlaşılmamalıdır. Zira Baltacıoğlu’nun düşüncelerinde milliyetçilik en merkezi yerde yer almaktadır. Bu nedenle de eğitim ve milli eğitimin önemini her defasında vurgulayan Baltacıoğlu, milliyet gerçeğini o dönemin sosyolojisinin aydınlatmak zorunda olduğu hem en karanlık hem de en önemli konulardan biri olarak nitelendirir. “Milliyet” gerçeğinin şüphesiz en karmaşık gerçeklerden biri olduğunu söyleyen Baltacıoğlu, böyle olduğu için de şimdiye kadar objektif hükümlü denilebilecek bir tanımlamanın yapılmadığını belirtmektedir. Ernest Renan, Emile Durkheim, Ziya Gökalp’ten tanımlar yapan Baltacıoğlu, yakın tarihlere kadar aralarındaki dil, din ve devlet birliğine karşı milliyet-

leri ayrı olan iki milletin varlığına dikkati çeker. İngiliz milleti ve İrlanda milleti örneğinde olduğu gibi, Fransa’da da, İsviçre’de de, Belçika’da da benzer durumu olduğunu söyleyen düşünür; Hatay’da da Türkçe’den başka bir dil konuşan öz Türkler, Eti Türkleri olduğunu belirtir (1 Kasım 1954: 401-404).

Batı Anadolu’da Türkçe, Doğu Anadolu’da Kürtçe, Irak’ta da Arapça konuşan Türk oğlu Türk Karakeçili aşiretinin kollarının olduğunu belirten düşünür, Kırını’daki Karaim Türklerinin dininin Musevi, Romanya’daki Gagavuz Türklerinin dininin Hristiyan olmasına karşın milliyetlerinin Türk olduğunu kaydeder. Buradan hareketle, *“İşte görüyorsunuz milliyeti din ve dil birliğinde ya da kültür birliğinde aramak yolundaki çalışmalar milliyet sosyolojisine ışık salmış değildir...”* diye düşüncelerine açıklık getirir. Ardından milliyet sosyolojisini yanıltan bir düşünce olan kültür dediğimiz değer yargılarından bahsederek, bu değer yargılarından hiç değişmeyen ve gelenek adı verilen mitlerin, müzelerin, dilin sentaksının, melodilerin, beden motiflerinin, mimiğin, halk felsefesinin gelenekleri olduğunu söyler ve toplumların bel kemiğinin gelenekler olduğunu vurgular ve buradan hareketle de milletleri ele alır (1 Kasım 1954: 401-404).

● Osmanlılar döneminde de Türkiye’de ayrı iki dilin konuşulduğunu belirten düşünür, halk dili olan Türkçe ile yazı dili olan Osmanlıca’yı ifade ederek; saltanat, medrese ve mektep aristokratlarının halkın konuştuğu Türkçeyi pek iyi anlamadıklarını hatırlatır. Halkın da ● Osmanlıcadan hiçbir şey anlamadığını kaydeden düşünür, yine de bir Türk milliyetinin olduğunu, çünkü bu dil ayrını dışında çok kuvvetli bir gelenek birliğinin olduğunu vurgular (1 Kasım 1954: 401-404). Tam bu noktada *“milletin ne olduğunu tekrar düşünmek gerekir”* diyen Baltacıoğlu; milletin her şeyden önce tinsel bir şey olduğunu söyler. Milletin ırk gibi kısa bir zaman süresi içinde varlığı öyle kolay kolay değişebilecek bir şey olmadığını belirtir. Millet denilen tinsel soyun kurucusu nedir? sorusuna ise *“gelenek”* denilen ve bel kemiği gibi tarih ve evrim boyunca kolay kolay değişmeyen bir konaktır” cevabını verir. Her milletin doğruya, iyiye ve

güzele ilişkin bir anlayışı olduğu gibi her milletin de bir eğitim ve insan yetiştirme anlayışı olduğunu kaydederek, milli eğitimin öneme bir kez daha vurgu yapar (1 Temmuz 1955: 69).

Buraya kadar bahsedilenlerden de anlaşılacağı üzere, Baltacıoğlu'nun eğitime ilişkin düşüncelerinde milliyetçilik en önde gelmektedir. Bu nedenledir ki, yazılarında dile getirdiği düşünceler, toplumunun hafızalarında yer alan yanlışları ya da eksiklikleri hedef almaktadır. Çünkü ● da farkındadır ki, milli birlik ve beraberliğin inşasında ve devamında eğitime çok iş düşmektedir. Öyle ki, Millet olarak gelişmenin temel koşulunun eğitim olduğunu savunan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, sadece erkeklerin eğitimi ile bu işin yürüyemeyeceğini düşünmekte ve mutlaka kızların da okutulması gerektiğini ileri sürmektedir. ●'na göre kadınlar sadece el işi ve ev idaresi konusunda değil, çocuk terbiyesi alanında da eğitim almalıydılar. Bu düşünceyle İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, kızların eğitimine yönelik çalışmalar yürütmüş ve ülkemizde kızların da okuyabileceği üniversitenin (İnas Darülfünunu) kuruluşunda öncü rol oynayanlar arasına girmiştir. Kızların erkeklerle bir arada oturamayacaklarına dair daha önce bir fetva yayınlamış olmasına rağmen, 1921 yılında Edebiyat Fakültesi müderrisleri reisi olan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu kız ve erkeklerin aynı sınıfta ders yapmaları kararını da vermiştir (Altın, 2014: 229).

Baltacıoğlu'nun eğitime dair düşüncelerini özetleyecek olursak; ilk önce, eğitimde hür bir anlayışın varlığını kabul etmekle birlikte, hürriyetin bütün vicdanî ve sosyal bağlardan kurtuluş anlamına da gelmediğini söyler. Nitekim eğitimi mutlak başı boş yahut baskıya dayanan bir idare gibi anlamının başarısızlıklara yol açacağını vurgular. Bu nedenle eğitimi aynı zamanda hem disiplin hem de hürriyet fikirlerini toplayan canlı bir hareket şeklinde düşünür. Çocuğun eğitimi ise cemiyet içinde yaşayarak öğrendiğidir. Eğitim fikri bir güç, beceriklilik ve egemenlik fikridir; bunlar ise yalnız cemiyet hayatında yaşayan kişide vardır. Dolayısıyla cemiyetin yenileşmesi ve değişmesiyle eğitim de değişmektedir. O'na göre eğitimin de-ğiş-

meyen yönü, sadece kanunlardır; eğitimcinin görevi, çocuğun kendi kendine oluşmasına ve gelişmesine inkân sağlamak için buna engel olan dış âmilleri ortadan kaldırmaktır. Neticede eğitim konusundaki düşünceleri ve uygulamalarıyla “eski”den bir kopuş olması ve yeni anlayışların yerleşmesi gerekliliğine vurgu yapan Baltacıoğlu, ulus-devletin bellek inşası sürecindeki uygulamalarına bu yönüyle katkılarını ortaya koymaktadır.

Din

Baltacıoğlu, hayatta üç temel toplumsal kurumun çok önemli olduğuna inanmıştır. Bunlar: Din, dil ve sanattır. Öyle ki bu üç temel kurum toplumun geleneğini meydana getirir. Bu üç toplum kurumu diğer bütün sosyal kurumları kendilerinde birleştirir ve kişiliğin temelini oluşturur. Bu üç kurum, birbirini tamamlamak üzere toplumsal bütünü meydana getirmektedir. ●’na göre toplumda en önemli gerçek gelenektir. ●, toplumun belkemiğidir. Milliyet, yalnız onunla tarif edilebilir. Dinsiz bir milliyet olamaz. Dinin, tarihin tüm devirlerinde yalnız tek bir insan inancı olarak değil; toplum kurumu olarak da var olduğunun altını çizen düşünür göre politik düşüncelerle dinsizliği kendisine bir devrim prensibi yapmış olan Bolşevik Rusya’sının bile dini vardır. Çünkü ●’na göre din, tarihin gerçeklerinden biridir ve tek insanın buyruğuyla var olmamıştır. Bu nedenle tek bir insanın isteğiyle de ortadan kalkacak değildir. Nitekim din, sosyal bir oluşum ve sosyal bir zaman eseridir. Din, aynı kolektif yaşayışı şiddetlice yaşayan insanların, bu kolektif yaşayıştan ötürü hep birlikte taşıdıkları mistik bir duygudur diyen Baltacıoğlu’na göre dinin görevi, pratik bir görevdir. Yani din; bir yandan abdest, namaz, oruç, kurban, zekât, fitre gibi törenleriyle insanı egoizmasından soyutlanmaktadır; korku, menfaat, utanç, yeis gibi oluşları kökünden söküp atmakta, insanı Tanrıya yaklaştırmak beşer üstü bir oluşa erdirmektir (1 Şubat 1955: 162).

Her toplumun kendine yaraşan dini bulduğunu kaydeden düşünürâ göre toplumlar vardır ki tanrıları birdir, kitapları birdir, ancak yine de bir ve bütün olan dini kendine göre anlar, kendi kafasına

göre işler, kendine göre yaşar. Bu noktada Yahya Kemal Beyatlı'nın İspanya'da sefir iken canı ve ezan hasreti duyduğunu, bunun için Mağrip'e gittiğini ve orada aradığı Türk camisini, Türk minaresini ve Türk ezan sesini bulamadığını anlatan Baltacıoğlu; *"Her ulus, kendine yakışan dini bulur. Türk Camisi Türk kültürünün Türk geleneklerinin kaynaştığı yerdir. Türk camisinde Türk'ün mimarlığı, çinileri, musikisi, töresi, felsefesi vardır. Türk camisine giren insan yalnız İslamlaşmaz. Türkleşir de. Daha doğrusu, Türkleşerek Müslümanlaşır"* der (1 Şubat 1955: 164-165).

Yine 1957 tarihinde kaleme aldığı *"Dine Doğru"* adlı yazısında da canıye ve özellikle de Türk camisine ilişkin şöyle bir bellek inşa eder: *"Cami nedir, deyince namaz kılacak yer derler. Cami namaz kılacak bir yerdir. Ancak, her namaz kılacak yer cami değildir. Namaz açık havada, bir çayırın üzerinde de kılınabilir. Ancak, çayır cami değildir. Cami namaz kılmak için Müslümanların, toplanacağı bir yerdir, cami bir toplaktır. O kadar da değil, Türk camisi Türk kültür geleneklerinin kaynaştığı yerdir. Cami Sinan'ın mimarlık anlayışdır, hattat Mustafa Rakım'ın celileridir, İlyas Ali'nin çinileridir, Dede Efendi'nin musikisidir, bir tek Allalı'a tapan, Muhammed'in O'nun elçisi olduğuna, Kur'an'ın Allalı'nın sözleri olduğuna inanan Müslüman Türklerin kaynaştığı, birleştiği, yaşadığı yerdir. Türk camisine giren insan yalnız İslamlaşmaz, Türkleşir de. Türkleşerek Müslümanlaşır da"* (1957: 57).

Bu nedenle hükümet adamlarının, sosyologların ve pedagogların gözden kaçırmaması gereken bir gerçeğin de ara kurumlar olarak saydığı din, dil ve sanatın yalnız ötekileri yaratmakla kalmadığını, onları yarattıktan sonra onların sentezi olarak da yaşadığını vurgular. Zira bir toplumun dininin onun ahlâkından, hukukundan, dilinden, bilgisinden ve sanatından ayrı olarak anlaşılamayacağını belirtir (Şubat 1955: 164-165).

Yaşadığı dönemde Türkiye'nin göze çarpan olaylarından birisinin de din coşkunun artması olduğunu kaydeden Baltacıoğlu, *"Din Softaları, Bilim Softaları"* başlıklı yazısında bu meseleyi konu

edinmektedir. Bu din coşkusunun artmasını politik kuşku ile karşılamadığını belirten düşünür; *“bir toplumda din coşkusu ne kadar çoksa o toplumun sağlam ve temiz kaynakları da o kadar çok demektir”* şeklinde olumlu bir bakış açısıyla söz konusu coşkuyu ele almaktadır. Anormal olanın dinin kendisinin değil, din yaşayışının anormal şekli olduğunu belirten Baltacıoğlu; din yaşayışının aylak, anormal şeklini ise şöyle açıklamaktadır: *“Din kendisine özgü olan sosyal görevi yapacak yerde, sosyal iş bölümünü düzenini bozarak lükük, sanat, ekonomi, politika gibi kendisinden başka olan sosyal kurumların işine karışmaya başlar. İşte o zaman hürriyet denilen nesne ortadan kalkar”* (Aralık 1953: 17).

Din yaşayışındaki coşkunluk kadar üzerinde durulması gereken olaylardan birinin de kafalarda bilimle dinin çatışmakta, birbirine aykırı sanılınakta olduğunu belirten Baltacıoğlu; bilim ile din çatıştığı zaman ruh alanındaki birlik ve bütünlüğün kaybolacağını ve bunun yerine psişik otomatizmin geçeceğini söyler. Bu durumda ise kişinin artık yapıcı ve yaratıcı olmaktan çıkarak, bozucu ve yıkıcı olacağını kaydeder. İşte bu çatışmanın bilinmez olan halkın kişiliğinde olmadığını belirten Baltacıoğlu, bu çatışmanın yalnız yarım aydınlar da olduğunu vurgular. Bu *“yarım yamalaklar”*ı da toplumun en korkunç insanları olarak nitelendiren düşünür; taassup denilen hastalığın da yalnız onlarda olduğunu, ahlâkı, hukuku, sanatı, hatta teknik işleri çıkırından çıkaranların da söz konusu bilim softalarının olduğunu ve dini de din olmaktan çıkarıp yobazlaştıranların da yine bu *“yarım aydınlar”* olduğunun altını çizer (Aralık 1953: 17).

Din yaşayışımızda göze çarpan üçüncü önemli olayın da din kültürümüzdeki düşkünlük olduğunu belirten Baltacıoğlu; bu düşkünlüğün sadece bizde değil, tüm İslam toplumlarında olduğunu belirtir. Bu nedendir ki, tüm bu sorunlar karşısında Türk İlahiyat Fakültesi’nin değil, İslam İlahiyat Fakültesi’nin kurulmasını çok istediğini belirtir (Aralık 1953: 18).

Gökalp’in *“Eğer biz münevverler din meselesine vaziyet edemeyecek olursak, softalar vaziyet ederler”* sözünü de hatırlatan Baltacıoğlu; okullara ihtiyari, mecburi din dersleri konulmasına, bir

ilahiyat fakültesi açılmasına hatta radyolarda Kur'an okutup, vaaz verdirilmesine rağmen, din problemi üzerine henüz el konulmadığını eleştirmektedir. "*Bize düşenin*" der Baltacıoğlu, yani aydınlara düşenin ise gerçekleri bilini ışığı altında aydınlatmak olduğunu bir kez daha vurgular. Yaşadığı dönem itibarıyla son on on beş yıl içinde Türkiye'de en çok göze çarpan kolektif olaylardan birinin de halk tabakasında din coşkunun çok artmış olduğundan söz eden Baltacıoğlu; bunun irticaya uzanan boyutlarını ise eleştirmektedir (Nisan 1954: 353).

Bu konuya ilişkin olarak da Etimesgut'un köylerinden birinde yaşadığı anısını aktaran Baltacıoğlu, burada sohbet ettiği adamlardan birinin; "*-Bey, hepsi iyi ama eski yazıyı unuttuk*" dediğini, kendisinin ise şu cevabı verdiğini düşünür: "*-Siz Kur'an'dan birkaç ayet okumak isterim, dinler misiniz?*" köylülerin de: "*-Dinleriz elbet*", dediklerini, ayeti okuduğunu ve onlara; "*-Ne anladınız?*" diye sorduğunu, onların da "*-Hiçbir şey anlamadık*" dediklerini ve "*-Peki, şimdi Türkçesini okuyorum, dinleyin*" dediğini, okuduğunu ve sonra "*-Anladınız mı?*" diye sorduğunu ve onların da "*-Anladık*" dediklerini ve bunun üzerine de şu sözleri söylediğini aktarır: "*-Tanrı ile sizin aranızda Arapça gireceğine ama diliniz olan Türkçe girse de Tanrı ne diyorsa siz de anlasınız iyi olmaz mı?*" Onların da "*-İyi olur elbet*" dediklerini kaydeder. Daha sonra gittiği o köyün Ticcanî köyü olduğunu ve köylülerin O'nu bir kez daha görmek istediklerini de duyduğunu söyleyen Baltacıoğlu; bu olayın mürteci psikolojisi üzerine olan anlayışını çok düzelttiğini, mürtecilerin işlenmemiş kıraç bir toprak gibi olduğunu ve onları işlenmek gerektiğini, bunun için de mürtecileri, irticai, dini ve hepsi için de insanın toplum yaşayışını, onun zorluklarını ve kanunlarını tanımanın gerektiğinin altını çizer (Nisan 1954: 354). Bunun içindir ki, "*Softalık mürtecilikten apayrıdır*" diyen Baltacıoğlu; mürteciin samimi bir insan olduğunu, ancak softanın böyle olmadığını, onun bir sömürücü, bir din sömürücüsü olduğunu vurgular (Nisan 1954: 355).

Atatürk devrimlerinde de hedefin din değil softalık olduğunu söyleyen Baltacıoğlu, ancak bunda başarılı olunamadığını, softalığın her dönemde katı bir şekilde yaşandığını belirtir. Yine din, dil ve sanatın bir üçleme olduğundan ve bunlarsız yaşanmayacağından söz eden Baltacıoğlu, bunlarsız kalkınmanın da olamayacağını vurgular. Bu nedenle de dinsiz, dilsiz, sanatsız ne rönesansın ne reformun ne de demokrasinin (tarihte) olmadığına dikkati çeker (Ekim 1955: 260-261).

Buraya kadar aktardıklarından hareketle din tanımına geçen düşünür, sosyoloji bilimine göre dinin, kolektif bir olgu olduğunu belirtir. Çünkü dinin, ahlâk, hukuk, dil gibi bütün kolektif olgularda bulunan şu karakteri taşıdığını kaydeder:

1. Dinler tek insanların istediğinden değil, tarihten doğarlar.
2. Dinler topluluk içinde doğarlar, tek kişi dini yoktur.
3. Dinler kendi varlıklarını zorlamak isteyenlere karşı tepki gösterirler (Nisan 1954: 356).

Sosyolojik görüşe göre din, ahlâk, hukuk, dil ve sanatın yani bütün bu sosyal kurumların ayrı görevleri olduğunu belirten Baltacıoğlu, bunlardan hiçbirinin bir başkasının işini göremeyeceğini, dinin türünün kendine özgü olduğunu ve onun orijinal görevini göremeyenlerin onun gerçekliğini din kitaplarının taşıdığı bilim gerçekleri ve ahlâk kuralları ile belirtmek istediklerini söyler (Nisan 1954: 356).

Eğitim meselesinde olduğu gibi dine de milliyetçilik ekseninde yaklaşan Baltacıoğlu, dinin de dil gibi ahlâk, sanat ve felsefe gibi milli varlığın, milli kişiliğin kendisi olduğunu vurgular. Dinin, milli kişiliğin özü olduğunu, milli kişiliğin din kişiliği ile başladığını, onunla olgunlaşıp, onunla en ideal, en mutlak varlığına ulaştığını da kaydeden düşünür (●cak 1957: 35); “*din demek, ahlâk demektir*” sözünün eğer dosdoğru anlaşılmazsa dinin değerinin de yok edilmiş olacağını savunur. Dinin hele ki İslâm dininin ahlâka en büyük değeri verdiğini; iyiliği en büyük de-

ğerlerden biri olarak tanıdığı halde, ahlâktan ayrı bir şey olduğunu söyleyen düşünürü göre “*din, yalnız dindir dinden başka bir şey değildir.*” Kısacası din bilgisi sağlam ve bütün olmadıkça ne doğru bir din kıstasının yazılabileceğini ne doğru bir din öğretiminin yapılabileceğini ne de bunun maarifimin olabileceğini vurgular. Bu nedenle de “*ilk iş, en büyük iş, en mutlu iş dinimizi öğrenmektir*” der (Mart 1957: 4)

Buraya kadar bahsedilenlerden de anlaşılacağı üzere Baltacıoğlu’na göre din denilen sırlı yaşayış, bir kaynak ve yaratıcı öz olarak bütün öteki toplum kurumlarını var etmekle kalmamış, aynı zamanda onların içinde varlığını sürdürmüştür. Bu nedenle toplumun dini, ahlâk, hukuk, dil, bilgi, sanat ve varlık felsefesinden ayrı bir varlık değildir. Din, bütün bunların özünde varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle dinî kişilik olmadan milli kişilik de olamaz. Din, teknik gibi insanın yalnız aklını, sanat gibi yalnız gönlünü saran bir şuur değildir; o insanın bütün bilgisini saran bir şuurdur. Kanserli yaşamayacağı gibi dinsiz de yaşamaz (İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Dine Doğru”, AÜİFD, VI/1-4 [1957], s. 44-59).

Sonuç

Ulus-devlet anlayışına sahip olan Baltacıoğlu, Cumhuriyet döneminin başöğretmeni, sosyoloji alanında laik, batıcı ve milliyetçi resmi ideolojiyi savunmuş, dinsel olguyu resmi ideoloji içerisinde görmeyi arzulamış ve bunun içinde çaba harcamıştır. Laiklik anlayışı, toplumsal yapı ve bütünlükçü yaklaşım ile çalışmalarında toplumsal sorunları irdelemiş, eğitim sistemini, gerici-liği bağınazlığı, Mecelleye dayalı Osmanlı hukuk sistemini kesin bir dille eleştirerek Cumhuriyet ilkelerinden yana kesin bir tavır almıştır. Cumhuriyet ideolojisinin “Türk’e ve Batı’ya Doğru” tezlerine “Din” tezini de ilave etmek istemiştir. Gelenek, Kemalizm ve Milliyetçilik anlayışları arasında sıkı bir ilişkinin varlığından söz etmiş, günümüz toplumunu atalarına bağlayan inançlara, mitlere, masallara, göreneklere, ön yargılara dikkat çekmiştir (İren, 1997, s. 88) İren, C.N. (1997). Kemalist Modernizm ve Türk gelenekçi-muhafazakarlığının kökleri. Toplum ve Bilim, 74, 79-94.

Kısacası Baltacıoğlu, kendi ifadeleriyle; Ziya Gökalp ile başlayan ve Atatürk ile resmîleşen “*Türk toplumunu doğru tanıma ve sosyoloji bilimini yeni devletin yardımcısı kılma arzusunu gerçekleştiren; Atatürk’ün ilke ve inkılapları ile kalkınma ülküsüne heyecanla bağlanan bir ilim, fikir ve sanat adamıdır*” (Tural, 1994: 7-9).

Baltacıoğlu’nun eğitime yaklaşımları gözden geçirildiğinde, onun çağdaş eğitim anlayışı doğrultusunda hareket ettiği görülür. O eğitime, dıştan yapılan etkiler bütünü olarak bakmaktadır. Fakat eğitimin hareket noktasında eğitilen varlık-çocuk vardır. Eğitimci ilgili bütün çaba ve uğraşlarında onu temel almak durumundadır. Çocuk eğitilebilen bir varlıktır. Onu şekillendirirken, onda var olan ve doğuştan getirdiği özelliklerden hareket edilmelidir. Çocuğa ve-rilmek istenenler, yine çocuğun kendi çabasıyla kazandırılmalıdır. Davranış değişiklikleri doğal ortamında ya da o ortama benzetilmiş yerlerde gerçekleştirilmelidir. Eğitimde en iyi ve kolay sonuç almak için çocuğu, kendi ayarındaki insanlara birlikte eğitmelidir. Eğitim ve öğretim için pek çok metotlar vardır. Eğitimci gerek duyduğunda bunların hepsinden yararlanmayı bilmelidir. Çocuğa kazandırılması gerekenlerin başında teknik beceriler ve kültürel değerler gelmektedir. Birincisi çocuğun yaşaması için gereklidir. İkincisi içinde yaşadığı topluma uyumunda ona yardımcı olacaktır. Kültürel değerler öz kültüre ait değerler olmak gerekir. Bu, aynı zamanda eğitimin milli olması anlamına da gelir.

Baltacıoğlu’na göre din olgusuna **iki** türlü yaklaşılabilir. Birincisinde din, bir inceleme, düşünme, açıklama konusudur. İkincisinde din bir inanma ve yaşama konusudur. Birincisi bilim adanum, ikincisi dine inanan bir insanı ilgilendirir. Ona göre dinin tarafsız bir bakış açısı ile incelenmesi sonunda dinin nasıl bir varlık olduğu, sosyal varlıklar arasında yerinin ne olduğu, dini var etmek yada yok etmenin insanın elinde olup olmadığı, gericiliğin (irtica), softalığın muhafazakarlığın din coşkununun ne demek olduğu tarihte “Reforma” denilen hareketin ne olduğu ve dünya uluslarının dine karşı durumları, dincilik, dinsizlik ve laikliğin ne demek olduğu araştırılmalı ve cevaplar verilmelidir.

Onun sosyal birer kuvvet olarak kabul ettiği din; dil ve sanatta birlikte bilinç altlarında varlığını sürdürmektedir. Bu var oluş değişmeyen bir gelenek yaratmaktadır. Ona göre gelenekler hep iyidir. Dolayısıyla bilinçaltındaki dil, din ve sanat yaşayışı iyidir. Bu yüzden o, bu sosyal kuvvetler içinde en önemli saydığı dinin özüne ve kaynağına olumlu bir gözle bakmaktadır. Onun itirazı, sosyal bir kuvvet olarak iyi ve doğru olan dinin sosyal kurumlar üzerindeki etkisinin ve fonksiyonlarının yanlış ve eksik anlama sonucu olumsuz neticeler meydana getiriyor olmasıdır. Yani o, dine değil, dinden toplumun anladığı ve yaşadığı şeylere itiraz etmekte, dinin fonksiyonlarını sorgulamaktadır. Bu sebeple o, gelenek kavramına bu çelişkiyi gidereceği inancıyla fazlaca önem vermekte, zaten bu yüzden Durkheim'ın sosyal kurumlar hakkındaki tanımını değiştirerek sosyal kuvvet ile sosyal kurum arasında bir ayrım yapma gereği duymaktadır.

Kaynaklar

- ALTIN, Hamza (2014). "II. Meşrutiyetten Cumhuriyete İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ve Onun Eğitim ve Eğitimci Kavramları ile İlgili Düşünceleri", Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt: 33, Sayı: 55, ss. 219-252.
- AYTAÇ, Kemal (1984). "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Yıl: 17, Sayı: 1, ss. 237-248.
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı (1995). Talim ve Terbiyede İnkılâp, Rıdvan Canım ve Remzi Yavaş Kıncal, (Haz.), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı (1957). "Dine Doğru", AÜİFD, VI/1-4, ss. 44-59.
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı (1964). Pedagojide İhtilal, İstanbul
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı (1998) Hayatım, İstanbul: Dünya Yayınları.
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı (1942). İçtimai Mektep, Ankara: Maarif Matbaası.
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı "Devrilmek Bilmeyen Pedagoji" Türk Düşüncesi Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 6, 1 Mayıs 1954

- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Hangi pedagoji Hangi Pedagog?” Cilt:4,Sayı:20, 1 Temmuz 1955
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Üniversite düğümü artık çözülmelidir” Cilt:4 Sayı:21, 1 Ağustos 1955
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Milliyet Nedir, Ne Değildir?” C.2.1 Kasım 1954
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Hatiplik Nedir, Ne Değildir?” Cilt:2, Sayı: 10, 1 Eylül 1954
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Din Nasıl Bir Gerçektir?” Cilt:3, Sayı: 15, 1 Şubat 1955
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Din Softaları, Bilim Softaları” Cilt: 1, Sayı: 1, 1 Aralık 1953
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Din Yaşayışı Üzerine Düşünceler” Cilt: 1, Sayı: 5, 1 Nisan 1954
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Türkiye Dinle Kalkınacaktır” C:6 S:2-35) (1 Ocak 1957
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Türkiye Dinle Nasıl Kalkınacak?” C:7, S: 4-27, 1 Mart 1957.
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı “Aydınlar Bu Gerçeği Ne Zaman Göreceksiniz?” C:4, S:231, Ekim1955.
- BAYRAKTAR, Levent (2008). “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, Türkiye’de Sosyoloji: İsimler ve Eserler, Çağatay Özdemir (Der.), Ankara: Phoenix Yayınları. ss. 405-438.
- ÇELİK, Abbas (2001). “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’ndan “Eğitim”e Yaklaşımlar”, Ekev Akademi Dergisi, C.3 S.1 ss. 203-211.
- ERGİN, Osman Nuri (1977). Türk Maarif Tarihi, İstanbul: Eser Neşriyat.
- GÜNGÖR, Mehmet (2008). “Çağının Önünde Koşan Bir Aydın: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 4, Sayı 1, ss. 54-64.
- KACMAZOĞLU, H.Bayram (2001). “Bir Halk Adamı Olarak Aydının Portresi: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, 4(16), 199-219.
- TOZLU, Necmettin (1989). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun Eğitim Sistemi Üzerine Bir Araştırma. Ankara: MEB Yayınları.
- TURAL, Sadık (1994). “Türke Doğru’yu Takdim”. (H. Baltacıoğlu, Türk’e Doğru, Ankara 1994, Atatürk Kültür Merkezi Yayını-sayı: 84.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1966). Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, Konya: Selçuk Yayınları.

SİYASİ GELİŞMELER IŞIĞINDA TÜRK SİNEMASINDA TARİH ÖĞRETİCİLİĞİ

*Filiz ERDEMİR GÖZE*¹

Giriş

Sinemanın inandırıcılık gücü, izleyiciye perdeden yansıyan görüntülerin gerçek olduğu yanılsamasını yaşatır. Bu nedenle izleyici, filmsel dünyanın bir kurgudan ibaret olduğunu düşünmez, onun gerçekliğine inanır. Diğer sanat dallarına kıyasla gerçekliğin aslına uygun biçimler yaratma kapasitesine daha çok sahip olan sinema, izleyicinin gerçeklik duygusuna seslenerek özdeşleşme süreçleri yoluyla yanılsama üretmektedir. Nitekim insanların sinemaya gitmekle ne kazandığı şeklindeki sorulara verilen en yaygın yanıtlardan biri, seyircinin perdede gördüğü oyuncularla ve durumlarla kendini özdeşleştirdiğidir. Burke (2003: 179), bu gücün aynı zamanda sinemanın içinde barındırdığı bir tehlike olduğunu ve yönetmenin göze görünmeksizin bu deneyimi şekillendirdiğini söyler. Lotman'ın ifadesiyle (2012: 57) sinema, tam anlamıyla bir anlatı, bir aktarımdır. Sinematografi düşüncesi, doğuş yılı olan 1894'te William Paul ve H. Wells tarafından buluş belgesinde, "hareketli resimlerin gönderilmesi aracılığıyla öyküler anlatmak" şeklinde ifade edilmiştir. Dolayısıyla sinema baştan itibaren kamusal, belgesel ve "öykü anlatıcı" olmuş, sonraları ise en katışıksız "popüler eğlence endüstrisi" halini almıştır (Baker, 2015: 263). Öyküler anlatan sinemanın gerçeklikle kurduğu bağ ya da ilişki, sinema tarihi boyunca ilgi odağına yerleşmiş ve bu konu üzerine çeşitli tartışmalar yürütülmüştür.

¹ Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

Sinema-gerçeklik tartışmalarıyla bağlantılı olarak, sinema ile tarih arasındaki ilişki de çeşitli açılardan sürekli tartışılmış ve bu tartışmalarda sinemanın tarihi olayları veya kişilikleri kullanma biçimlerine olumlu ya da olumsuz anlamlar atfedilmiştir. Tarihi öğretmede sinema filmlerinin kullanılıp kullanılamayacağı ya da sinema filmleri aracılığıyla yansıtılan tarihin ne kadar gerçekliğe yaklaşabileceği tartışma konularından sadece birkaçıdır. Bu tartışmaların dönem dönem yoğunlaşmasının altında, sinemanın tarihi popüler bir malzeme olarak ele alıp tür filmi mantığı içinde ticari amaçlarla kullanması yatmaktadır. Bu konudaki tartışmalara katılarak görüş bildirenler, filmlerin tarihi konuları ele alırken resmi tarihe ne oranda sadık kaldığı ve tarihi gerçekliğe ne kadar uyulduğu soruları üzerinde durmaktadırlar.

Ulusal kimliğin oluşturulması açısından önemli olan olaylar tarihi filmlerde, hem moral kaynağı hem de ortak ahlâk biçimi olarak da sıklıkla kullanılmışlardır (Landy, 2001: 5,8). Dolayısıyla sinema filmleri aracılığıyla tarihin aktarılması konusuyla yoğun olarak ilgilenilmesinin altında sinemanın kitleleri etkileme gücü yatmaktadır. Yapılan çeşitli araştırmalar, tarih öğretiminde ve öğreniminde sinemanın etkin bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. Örneğin Amerikalı iletişim bilimcilerden Kurt ve Gladys Lang, çeşitli toplumsal olaylar hakkında kitle iletişim araçlarının etkisinden kaynaklanabilecek kuşaklararası farkı ölçebilmek için bir alan araştırması yapmışlardır. 1989 yılında yapılan bu araştırmada yazarlar, tarihe ilişkin bilginin yaşanan deneyim ile kolektif bellek arasında büyük bir farkla değiştiğini, kolektif belleğin kitle iletişim araçlarından alınan bilgiler doğrultusunda belirlendiğini ileri sürmüşlerdir (akt. Emir, 2003: 151).

Dolayısıyla güçlü medya gösterilerinin toplumsal hafızanın şekillenmesine, tek tek insanların tarihi ve çağdaş gerçeklik konusundaki görüşlerinin inşasına yardım ettiği kabul görülmektedir. Çünkü medyanın hakim olduğu bir toplumda, toplumsal hafıza çoğunlukla belirli medya gösterileriyle ve bu gösterilerin çerçevesini çizen söylemler, etkileyici imgeler ve hikâyelerle inşa edilmektedir (Kellner, 2013: 129).

Buna göre filmler toplumsal hafızayı üretir, organize eder, homojenleştirir ve daha geniş bir kitle için ulusal tarihi yorumlar. Örneğin Kaes, milyonlarca Avrupalının Vietnam Savaşı'nı, bu konuda yapılmış filmler vasıtasıyla deneyimlediklerini ifade ederek tarihçiler ve okullar kadar, kitle iletişim araçlarının da tarih bilincini şekillendiren en önemli ama en az dile getirilen kurumsal araçlardan biri olduğunu belirtir (Duruel, 2002: 24). Sinemanın tarihi kullanması üzerinde dönem dönem titizlikle durulmasının nedeni de bu görüşlerdir.

Tarihsel filmin siyasi bilinci uyandıran ayrı bir kapasitesinin (Landsberg, 2013: 11) olması ve ulusun imajında merkezi bir rol oynayarak bu konuda umulandan daha fazla bilgi vermesi (Burgoyne, 1997: 122), sinema – tarih ilişkisine ilgiyi artırmıştır. Nitekim sinemanın tarihle ilişkisinde siyaset temel belirleyicilerden biridir. Kolektif bir tarih algısının oluşumunda etkin olduğu kavranan sinema, başlangıcından itibaren farklı ideolojik yaklaşımların, siyasetin ve iktidarın aracı olmaktan kurtulamamıştır. Bu açıdan tarihsel filmler, diğer sinema türlerinden daha büyük bir hassasiyetle eleştirel yaklaşılmalı, çokça tartışılmalı ve günlük siyasetin bir parçasına dönüşebilen filmlerdir (Duruel Erkılıç, 2014: 22). Sinema, tarihe erişebilir olmanın kolay, zahmetsiz ve popüler bir yolu olduğu için, bu yolla tarihe ulaşanlar, sinema üzerinden sadece filmi değil, tarihi de yeniden tartışmaya açarlar. Bu tartışma günün politik, kültürel ve toplumsal eğilimlerini de içerir (Genç, 2010: 72-73).

Bu noktada Türk sinemasına baktığımızda, tarihi filmlerin kurgusunda, Türkiye'nin iç ya da dış politikasındaki dinamiklerin etkin olduğu göze çarpınmaktadır. Türk siyasetinin belirli dönüşüm aşamalarında bu tür filmlerin yoğunlaştığına, bazı dönemlerde ise azaldığına tanık olunmaktadır. Bir fırya şeklinde başlayıp biten tarihi filmlerin çekilmesini, sadece siyaset ekseninde düşünmemek gerekir. Zira bu tür filmlerin, popüler bir film türü olarak ticari kazanç getirmeleri, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Türk yönetmenlerin bu türde film çekmelerini teşvik etmiştir. Son yıllarda ise Türk sinemasında tarihi film örneklerinin artması, sinema – tarih ilişkisini tekrar

gündeme getirmiş ve yeniden bu konudaki tartışmalar artmıştır. Bu filmlerin atalarımızı doğru temsil edip etmediği, Türk tarihini iyi bir şekilde yansıtip yansıtmadığı konuları etrafında çeşitli tartışmalar yürütülmüştür. Tarihi filmler, çoğunlukla geçmişin doğru olmayan görünümleriyle gündem olmuş ve sadece tarihçiler tarafından değil gazeteciler, politikacılar ve kamuoyu tarafından eleştirilmiştirlerdir.

Tarihi filmlere yönelik bu ilgi ve tartışmalara paralel olarak, son dönemde tarihi filmlerin ve dizilerin tarihe olan ilgiyi artırıp artırmadığına yönelik araştırmaların sayısı çoğalmıştır. Bu araştırmalarda çıkan sonuçlara göre tarihi filmler, tarihi mekânlara, tarih kitaplarına ve tarih öğrenimine ilişkin ilgi düzeyini artırmaktadır. Bu noktada tarihi konu alan filmlerin olumsuz yanları da tartışılmaktadır. Örneğin, üniversite öğrencilerinin son zamanlarda izlemiş oldukları tarih konulu filmlerden etkilenerek, sanki gerçekmiş gibi filmlerde anlatılanları örnek gösterip sınav kâğıdına yazdıkları ifade edilmektedir. Öğrencilerin derste anlatılan tarihi bilgileri değil de filmlerde aktarılan tarihi bilgileri daha çok algılayabildikleri, böylece tarih hocalarının oluşturmaya çalıştığı tarih bilincinin sinema aracılığıyla değiştirildiği yaygın olarak dile getirilmektedir (www.haberler.com, Erişim: 10.01.2017).

Sinema-tarih ilişkisini ele aldığınızda bu ilişkinin birkaç boyutu karşınıza çıkmaktadır. Örneğin, Burke'ün de üzerinde durduğu gibi filmlerin kendisi tarihi bir belge olabilmektedir ve bu tarafla da araştırmacılara kaynak sağlamaktadır. Kafadar (Gürata, 2009: 109), ilişkinin bu boyutunu temel alarak, tarihçiler için “nasıl gidip o yılların gazetelerine bakıyorlarsa, o yılların filmlerini de ele almayı düşünmeliler” şeklinde görüş bildirmektedir. Bu ilişkinin ikinci boyutunu sinemanın kendi tarihi, üçüncü boyutunu da tarihin sinemada temsili oluşturmaktadır. Bu çalışmada, ilişkinin üçüncü boyutu olan “sinemada temsil edilen tarih” ele alınmaktadır. Araştırmada, başlangıcından günümüze dek tarihi filmlerin Türk tarihinin çeşitli dönemlerini ve karakterlerini nasıl yansıttıkları, bu temsilde özellikle dış politikanın nasıl bir etkisinin bulunduğu açığa çıkarılması

amaçlanmaktadır. Bu amaç çerçevesinde, gerek Osmanlı dönemini gerekse Milli Mücadele dönemini ele alan filmler arasından seçilen örnekler, teşhise yönelik eleştiri yöntemiyle analiz edilmiştir. Nitekim filmler tarih, sosyal teori ve eleştirel olan medya/kültür araştırmalarıyla birlikte isabetli bir biçimde kullanıldıklarında teşhise yönelik eleştiri için önemli bilgi kaynakları olarak görülmektedirler. Bu yaklaşım, bir metin bağlam diyalektiği içermekte, toplumsal gerçeklerle olayları okumak için metinlerden yararlanmakta ve önemli filmleri belli bir toplumsal ve tarihsel bağlama oturtarak yorumlamayı sağlamaktadır (Kellner, 2013: 60-61). Bu kapsamda incelenen filmler şunlardır: *Bir Millet Uyanıyor* (1932, Muhsin Ertuğrul), *Allah Kerim* (1950, Semih Evin), *İstanbul'un Fethi* (1951, Aydın Arakon), *Şimal Yıldızı* (1954, Atıf Yılmaz), *Meçhul Kahramanlar* (1958, Agah Hün), *Düşman Yolları Kesti* (1959, Osman F. Seden), *Haremde Dört Kadın* (1965, Halit Refiğ), *Malkoçoğlu – Akıncılar Geliyor* (1969, Süreyya Duru, Remzi Jöntürk), *Battal Gazi Destanı* (1971, Atıf Yılmaz), *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi* (1972, Natuk Baytan). Araştırmada analiz edilen bu filmler vasıtasıyla nasıl bir tarih bilinci oluşturulmaya çalışıldığı, kamuoyuna hangi mesajların verildiği ve Türk milletinin ve karşısındaki “düşmanların” iç-dış gelişmeler ışığında nasıl kurgulandıkları ortaya konulmaktadır. Bu bilgiler ışığında çalışmada öncelikle sinema-tarih ilişkisi üzerine yürütülen tartışmalar üzerinde durulacak, sonrasında Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadarki gelişim süreci içerisinde tarihi filmlerin analizi belli başlıklar altında gerçekleştirilecektir.

Tarihi Yorumlamada Sinema Filmlerinin Yeri

Tarih, benimsenmiş yazınsal biçimler aracılığıyla merakın amaçlarına hizmet eden zihinsel bir etkinliktir (Ricoeur, 2009: 138) ve tarihselleştiricilik dediğimiz olgu ulus milletlerin, toplumsal cinsiyetin, etnik ve ırksal kimliklerin pekiştirilmesinde, insan eylemleri ve zamanın temel fikirlerinin sunumunda anahtar bir rol oynamaktadır (Landy, 2001: 2). İlk kez sinema sayesinde tarih ve geçmiş, kökten, bütüncül ve yaygın bir biçimde kitlesel bir gösteride iç içe geçmiş ve böylece tarihsel film dediğimiz tür, çeşitli işlevleri yerine getirmiştir (Makal, 2014: 19). Örneğin bu filmler, birtakım tarihi olayların belleklerden silinip gitmesine engel olmuşlar ve tarih bilincinin oluşturulmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Ayrıca sinemadaki tarihi, geçmişin bir yansıması değil de bir inşası olarak ele aldığımızda, siyaset, ideoloji, ekonomi ve toplumsal gelişmeler bu alana dahil olmaktadır. Sinema ve tarih gibi iki önemli alanın bilimsel araştırmalara ve sistematik incelemelere konu edilmesi ise yakın geçmişte gerçekleşmiştir.

Tarihin ve filmin bir alan olarak doğuşu, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Avrupalı ve Amerikalı tarihçilerin çeşitli üniversitelerde katıldığı konferanslara dayandırılabilir. Bu toplantılarda özellikle tarihi belgeselin üretilmesi, alımı ve değeri, aktüel filmin tarihsel bir kaynak olarak nasıl değerlendirileceği ve filmlerin sınıflarda eğitim amaçlı kullanımı olmak üzere üç konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Böylece 1960'lardan itibaren yüksek kültür ile popüler kültür arasında yükselen duvarın yıkılmasıyla birlikte sinema ilgi çekmeye, değerlendirilmeye başlanmış ve geçmişin sinematik sunumlarına bilimsel olarak odaklanmak mümkün hale gelmiştir (Rosenstone ve Parvulescu, 2013: 2). Sinema-tarih ilişkisine odaklanılan araştırmalarda, birbirinden çok farklı değerlendirmeler dikkati çekmektedir. Sinemanın neden tarihe başvurduğu, tarihçilerin bu konudaki görüşleri, sinemanın tarih eğitiminde kullanımı ve tarih bilincini oluşturmadaki rolü ele alınan konulardan sadece birkaçıdır.

20. yüzyılda tarihin yeniden sunumu üzerine yürütülen tartışmalarda, özellikle tarihselleştirmenin şekillerinin, bilgi ve iktidar ile olan ilişkilerinin incelenmesi açısından Nietzsche'nin çalışmaları son derece etkili olmuştur. Nietzsche, bu çalışmalarında geçmişî hatırlamanın gerekliliğini savunmuş ancak geçmişe aşırı bağlanmayı da eleştirerek tarihin inşa edilmesinde “Anıtsal”, “Antikacı” ve “Eleştirel” olmak üzere 3 baskın şeklin olduğunu ifade etmiştir. Buna göre sinemada gösterilen anıtsal tarihin belirleyici özelliği, tarihin görünümünde geçmişin büyüklüğü ile günümüzün çöküşü arasında sık sık ima edilen bir karşıtlığın bulunmasıdır. Antikacı tarih tipindeki tarihsellik, atasal malların korunmasına ve saygı duyulmasına olumlu katkılar yükler. Geçmişe dönük tasvirinde, geçmişin ufak ya da önemsiz ayrıntılarına odaklanır ve muhtemelen anıtsal tarihten daha nesnel olduğunu iddia eder. Son olarak eleştirel tarih anlayışı ise geçmişin bir bölümünü parçalayıp çözmeye çalışır. Ancak tarihin bu formu da aşırı olabilir (Landy, 2001: 2-3).

Ferro, Rosenstone ve Sorlin de tarihin sinemadaki temsillerini inceleyen önemli araştırmacılar olarak öne çıkmışlardır. Ferro'ya göre (1998), sinema ve tarih arasındaki kesişim noktaları çoktur ve günümüzde sinema, tarihin anlatımı için yeni bir biçim oluşturmaktadır. Film, tarihi yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtararak gayri resmi bir karşı tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir. Böylece film, resmi tarihin karşısında etkin bir denge rolü oynayarak bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olmakta ve bu yönüyle de tarihin bir edimcisi haline gelmektedir.

Ferro (1998: 163-164), filmlerin tarihle ilişkileri bağlamında küresel bir sınıflandırma için önerilerde bulunur ve toplum üzerine söylemleri bakımından dört kategori saptar: Egemen kurum ve ideolojilerin bakış açısını ifade eden filmler, bu görüşe inikânları ölçüsünde bir karşı-tarih ya da karşı-çözümleme ile muhalefet edenler, sözlü gelenek ya da başka araçlarla varlığını sürdüren toplumsal ve tarihsel bellek taşıyanlar ve bilimsel olsun olmasın kendi çözümlemesini üreten bağımsızlar. Ferro, toplumsal ve tarihsel sorunları ele

alış biçimleriyle filmleri ve diğer kültürel çalışmaları ise şu şekilde sınıflandırır: Yukardan bakan yani iktidarı ve onun taleplerini ele alan filmler; aşağıdan bakan yani işçiler, köylüler ve kitlelerin bakış açısını ele alan filmler; olguları içeriden, bir anlatıcı ya da iç ses aracılığıyla ele alan filmler ve sorunlara dışarıdan modeller kurarak, toplumsal ya da siyasi bir nesneyi onu yeniden yapılandırmaya çalışmaksızın resmen; konuyu yeniden kurma biçiminde ele alan filmler.

Sorlin (2001: 38), tarihsel filmlerin tümünün kurgusal olduğunu, bundan dolayı kayıtlara dayansa bile, gösterdikleri şeyin büyük kısmını hayali bir şekilde yeniden inşa ettiklerini ifade eder. Bu yüzden Sorlin'e göre çoğu tarihi film, gerçek olayları ve hayali bireysel bölümleri birleştirir. Kurgu ve tarih sürekli birbirine tepki verir ve ilki göz ardı edilirse ikincisini incelemek inکânsız hale gelir. Carrier'a göre de (akt. Makal, 2014: 15) geçmiş, sinemanın kendi alanı içindedir ve sinema geçmişı yeniden ortaya çıkararak insanların giysilerinden, jestlerinden, dillerine kadar her şeyi yeniden yaratır.

Tarihsel filmleri drama, deneysel ve belgesel olmak üzere 3 kategoriye ayıran Rosenstone (2001: 52-53), en yaygın kullanılan formun drama olduğunu ve tarihsel film denildiğinde de ilk akla gelenin muhtemelen tarihsel drama olacağını ifade eder. Rosenstone'a göre tarihçiler, belgesel türe drama türünden daha çok inanırlar. Çünkü belgesel sinema, yazılı tarihe diğerlerinden daha yakındır. Rosenstone için tarih filmlerini geçmiş tartışmalarında yok saymak, geçmiş olayları anlamak için önemli bir faktörü devre dışı bırakmaktır. Bu yüzden kurmaca da olsa "tarih yapımının" geçerli bir yolu olarak konulu/dramatik filmi savunur, bilinçli olarak tarihi anlatan filmlerin tarih yaptığını vurgular ve sinemaya katı yaklaşan tarihçileri eleştirir (Genç, 2010: 73). Bu noktada Rosenstone (2001: 50) tarihçiler neden tarih filmlerine güvenmiyor diye sorar ve bu soruya da açık ve gizli olmak üzere iki ayrı şekilde cevap verir. Bu sorunun açık cevabı: Filmler kusurludur. Geçmiş çarpıtılır. İnsanları, olayları ve hareketleri romantikleştirirler, önemsizleştirirler ve kurgularlar. Kı-

sacası tarihi değiştirirler, tahrif ederler. Gizli cevap ise film, tarihçilerin kontrolü dışındadır. Film, geçmişe ait olmadığını gösterir ve en azından popülerlik açısından kitapların rekabet edemeyeceği bir dünya yaratır. Dolayısıyla film, okuryazarlık sonrası dünyanın artan şekilde rahatsız edici bir sembolüdür. Bu noktada Eldrige (2006: 1), Soğuk Savaşın ilk yıllarında ABD’de geçmiş ele almada tarihçilerin üzerinde bir fikir birliğinin bulunduğunu ama bu tartışmalarda tarihçilerin geçmiş düşünmede bir tekellerinin olmaması gibi önemli bir konunun gözden kaçırıldığını ifade etmektedir.

Tarihsel filmlerin “gerçek” olayları temsil ettiği, kurmaca dramatik filmlerden daha farklı beklentilerle okunduğu ve izleyicilerin filmdeki anlatılara kendilerini daha fazla açmaya yatkın oldukları da dile getirilen görüşlerden biridir. Tarihsel filmleri değerlendirirken çeşitli açılardan olumlu taraflarını ortaya koyan Landsberg (2013: 12,27), geçmişe karşı yükümlülük veya sorumluluklarını ciddiye alan tarihi filmlerin, betimlenen olayların gerçekliğe sadakatini büyük oranda sürdürdükleri ve bu yüzden kolay kolay propagandaya indirgenemeyeceklerini söylemektedir. Ayrıca filmik tarih olarak nitelendirdiği tarihsel filmlerin eğlendirmekten daha çok eğitime potansiyeline sahip olduğunu, böylece seyircisini politize edebildiğini ve gelecekteki siyasi katılımı gerçekleştirebilmek için geçmişin travmalarını harekete geçirebileceğini ifade etmektedir.

Sinemanın, geçmiş şimdiki zaman gibi gösterme ve yüzeyler ile mekânlar aracılığıyla mazide kalan bir çağın ruhunu hissettirme potansiyelini yeterince açık gören Burke (2003: 173-176), sinemanın tarihsel bir kaynak olarak taşıdığı potansiyel üzerine odaklanmıştır. 1920’de, Hollanda Akademisi Huizinga’dan kendilerine bir belgesel film arşivi projesinin değeri hakkında görüşlerini bildirmesini istemiş, Huizinga ise tarihe görsel açıdan yaklaşmasına rağmen, bu görüntüler ya önemsiz ya da zaten bilinen şeyleri sergilediğinden, filmlerin tarih bilgisine ciddi bir katkıda bulunmayacağı gerekçeyle projenin karşısında durmuştur. Bu noktada Burke, Huizinga’ya karşı çıkar. Ona göre her şartta sinemacıların olaylara kendilerine

göre bir yaklaşımları vardır ama sinemanın tanıklığını da unutmamak gerekir. Ellis'e göre de (2014: 14-21) sinema filmlerinin, tarih çalışmalarının temelini oluşturan yazılı kaynaklardan herhangi bir farkı yoktur. Ellis, kurgu da olsa tüm bu görsel yapıtların birer belgesel olduğunu iddia eder ve sinema filmlerini dönemlerinin belgeselleri olarak nitelendirir. Ayrıca tüm filmleri birer metin ve veri olarak değerlendirir. Buna göre, filmler ya da televizyon programları ilk yayınlanmalarından çok sonra da incelenebilmekte, yorumlanabilmekte ve böylece anlam üretmeye devam edebilmektedir.

Burke'e göre (2003: 180-181) buradaki en önemli nokta, filme çekilmiş tarihin, tıpkı resimlenmiş veya yazılmış tarih gibi bir yorumlama eylemi oluşudur. Dolayısıyla kim tarafından çekilirse çekilsin tarihi film, tarihin yorumu olacaktır. Bu noktada, filmin yanı sıra tarihin kendisinin de bir yorum olduğu tartışmaları önem kazanmaktadır. Marrou, "Tarih eğer gerçekse, bu çift bir gerçekliktir: Hem geçmişin gerçekliği üstüne, hem de tarihçinin tanıklığı üzerine kuruludur" (Ricoeur, 2009: 21) derken, Mink (Ricoeur, 2009: 117) tarihi, yazını değil de öykülerin yeniden yazını olarak tanımlamaktadır. Çünkü tarihin, amaçları, somut nedenleri, rastlantıları bir araya her getirişinde bir olay örgüsü oluşur. Olay örgüsü somut nedenlerin, amaçların ve rastlantıların son derece insani ama son derece az bilimsel bir karışımıdır. Bir olay örgüsü ancak bilinen şeylere dayanılarak kurulur ve olay örgüsü doğası gereği içinden bazı bölümleri çıkarılmış bilgidir (Ricoeur, 2009: 139).

Baudrillard (2003: 76-84) ise sinemanın, tarihin ortadan kaybolmasına ve arşivin egemenliği eline geçirmesine bizzat katkıda bulunduğunu söyler. Sinemanın bize gösterdiği tarihi ve bunun tarihsel gerçekle olan ilişkisini, hiçbir şeyi yeniden canlandıramayan, gerçeğe benzeyen bomboş görüntüler olarak yorumlar. Ona göre, geçmiş ya da günümüze ait mutlak bir simülakrın kusursuz bir yeniden sunumu, tüm değerlerin yerini almıştır. Zira tarih yitirmiş olduğumuz bir gönderenler sistemidir. Yani tarih, bize özgü mite dönüşmüştür. Zaten ekran üzerindeki mitlerden nöbeti devralmasının

nedeni de budur. “Sinema aracılığıyla bir tarih bilincine sahip olma” gibi bir düşünceden alınacak keyif de bir illüzyondan başka bir şey olmayacaktır. Tarih ancak öldükten sonra sinemaya görkemli bir giriş yapabilmıştır. Tarihin sinema aracılığıyla yeniden şıngılganmaya çalışılmasının bilinçlenmeyle değil, yitirilmiş bir gönderenler sistemine duyulan özlemle ilişkisi vardır.

Statükoyu pekiştirme eğilimi gösterdiği ifade edilen anaakım sinemada (Landsberg, 2013: 13) Rosenstone (2001: 55-56), tarihin inşasında hem dramatik hem de belgesel filmde uygulanan 6 unsur saptamıştır. Buna göre:

1. Anaakım film, tarihi hikâye şeklinde anlatır. Başlangıcı, ortası, sonu vardır. Bu gibi eserler genellikle bizi çeşitli duygulara sevk etmek için yapılandırılmıştır. Bu karanlık zamanlarda yaşamadığımız için şanslı değil miyiz?, Bazı insanların umudunu canlı tutması güzel değil mi?, Bugün daha iyi değil miyiz? şeklindeki soruları akla getirir.
2. Film, tarihi kadın ya da erkek ana genellikle erkek bireylerin hikâyesi olarak anlatır.
3. Film, bize tarihi kapalı, bütün ve tamamlanmış bir geçnişin hikâyesi olarak sunar.
4. Film, tarihi kişiselleştirir, dramatize eder ve tarihe duygu katar.
5. Film, açıkça bize geçmişin görünümünü verir.
6. Film, tarihi bir süreç olarak gösterir.

Bu değerlendirmelerden sonra sinemanın neden tarihe başvurduğu sorusuna dönecek olursak, sinemanın tarihte hazır bulunan ve kendi yapısına da uyan birtakım hazır materyaller için bu kullanımı gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Nitekim tarihi olaylar, kahramanlar, ele alınan dönemin kostümleri, dekorları tarihi filmler için zengin ve hazır bir altyapı ve görsel bir malzeme ile gişe garantisi sağlanmaktadır. Ayrıca sinema açısından tarih, hedef kitlenin yönlendirilmesinde ve güncel birtakım mesajların verilmesinde de önemli bir kaynaktır. Örneğin Soğuk Savaş döneminde, 1950-1959 yılları arasında Hollywood’da, tarihle ilgili olan 1200’den fazla filmi çev-

rilmiştir ve bu durum sektörde eşi benzeri görülmemiş bir tarihsel ilgi düzeyini göstermektedir (Eldridge, 2006: 1). Bu ilgi nedeniyle 1970’li yıllarda sinema ve tarih ilişkileri bağlamında çekilen filmler için şu türler saptanmıştır (Makal, 2014: 43-44):

Ayrıntılarıyla Yeniden Canlandırma Filmleri: Dekorlar, çevre ve kişiler, durumlar yoluyla tarihsel doğruluğun aranması.

Kurgu Filmler: Uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde, tarihsel gerçeklik duygusunu yaratmak ve filmin olay anında çekilmiş gibi görünmesini sağlamak amacıyla, belgesel görüntüleri bir araya getiren filmler.

Öyküleştirilmiş Yeniden Canlandırma Filmleri: Tarihsel dönemin belirli gelişmelerini, tarihsel bir durum içinde düşsel kişiler çevresinde anlatan filmler.

Büyük Gösteri Filmleri: zaman içinde egzotik gösterilen sunan, tarihsel doğruluğu göreceli, daha çok yitik bir uygarlığın ve geçmişi görkemini içeren anlatılar.

Aktüalite Biçiminde Sonradan Düzenlenmiş Filmler: Kameranın görüntüleri olayların içindeymiş gibi saptadığı filmler.

Gelecekte Olabilecekleri Konu Edinen Tarihsel Filmler: Hayali bir durum içinde belli bir tarihsel sorunun “neler olurdu acaba?” sorusuyla anlatıldığı filmler.

Güncel Bir Konu Üzerine Kurgu Filmler.

Türk Sinemasında Tarihin Genel Görünümü

Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895'te kamuoyuna tanıttıkları sinematografla çok kısa bir süre sonra Osmanlı da tanışmış ve II. Abdülhamit döneminde bu konuda çeşitli araştırmalar yapılarak bir rapor hazırlanmıştır. "Sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı" olduğu görüşünün savunulduğu bu rapor sayesinde, ülkemizdeki sinema faaliyetlerinin erken dönemde başladığını söyleyebiliriz. Sultan Abdülhamit sarayda ilk filmleri seyretmiş², sonrasında 1897 yılından itibaren İstanbul'un çeşitli salonlarında sinema gösterileri başlamıştır. Ancak sinemanın Osmanlı'daki gidişatını belirleyen en önemli unsurlar, II. Abdülhamit'in kişisel evhamları ve sinemaya karşı aşırı temkinli yaklaşması olmuştur. Sinemaya temkinli yaklaşılmasının altında yatan neden de sinemanın Osmanlı aleyhine, erken sayılabilecek bir dönemde bir propaganda aracı olarak kullanılmasıydı. Bunda Bulgar Prensliği'nin 1903 yılında, kendi yarattığı Makedonya sorunu karşısında Avrupa'nın desteğini almak için, "*Osmanlı Mezali-mi*" adlı bir propaganda filmi yaptırmasının önemli bir rolü olmuştur. Tüm bu nedenler, Osmanlı'daki sinema faaliyetlerinin devlet tarafından kontrol altına alınmasına yol açmıştır (Özuyar, 2008: 11-12).

II. Abdülhamit döneminde sinemacıların yaşadığı zorlukların başında gümrük engeli geliyordu. Ülkeye getirilecek sinematograf ve filmler, gümrükte saltanat memurları tarafından sıkı bir kontrolden geçiriliyordu. Sinematografların gümrükten geçirilmesi ise daha çok Avrupalı sefaretlerin araya girmesiyle mümkün olabiliyordu. Ayrıca nizamnameye göre sinema salonu açmanın şartları oldukça ağırdı. Bunların dışında, Abdülhamit'in elektriğin ülkeye girişine izin vermeyişi, sinema işletmeciliğinin önündeki en önemli engeldi.

² Saraya da sinemayı Fransızlar getirmiştir. Ayşe Osmanoglu "Babam Sultan Abdülhamid" kitabında (2007: s. 76) sinema konusunda "Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fuçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuzu giderdi" demektedir.

Dolayısıyla sinema, 23 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilen İkinci Meşrutiyet'e kadar daha çok ramazan aylarında karagöz, ortaoyunu, meddah gibi çeşitli eğlenceler yanında, tiyatrolarda ve kiraathanelerde programı zenginleştirmekte kullanılan "gavur işi" bir eğlence olarak kalmıştır. 1908 yılında Osmanlı siyasi hayatında önemli değişikliklere yol açan II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte istibdat yönetimi sona ermiş, bazı yasaklar ve uygulamalar ortadan kalkmış ve böylece sinema faaliyetleri yaygınlaşmaya başlamıştır (Özön, 2010: 38-39). Bu arada Türk sinema tarihi açısından önemli bir olay yaşanmış ve Türk sinemacısı Fuat Uzkınay, 14 Kasım 1914 Cumartesi günü *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* isimli ilk Türk filmini çekmiştir. Savaş süresince de belli kurumlar aracılığı ile film çekimleri gerçekleştirilmiş, böylece Türkiye'de sinema, ordunun ve askeri cemiyetlerin öncülüğüyle başlamıştır.

İlk olarak 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş (MOSD) ve dairenin başına, Türkiye'de ilk sinema gösterilerini düzenleyen, ilk sürekli sinema salonunu kuran, sinema işletmeciliğinin gelişmesini sağlayan Weinberg getirilmiş³, ilk Türk filmini çeviren Uzkınay da onun yardımcılığına verilmiştir. Refiğ (2009: 68-69, 148), Türk sinemasının başlangıç tarihi olarak 1914'ü değil, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluş tarihi olan 1915'i göstermektedir. Çünkü Refiğ'e göre, bu teşkilat sayesinde askeri yoldan Türkiye'de kamerasıyla, aydınlatma, stüdyo, laboratuvar, gösteri araç gereçleriyle ilk defa tam teşekküllü bir sinema altyapısı kurulmuştur. İslam ülkelerindeki ilk sinema teşkilatı olan bu daire, Birinci Dünya Savaşı boyunca askeri konuların ağırlık taşıdığı birçok belgesel film çekmiştir.

Savaşın üçüncü yılında ise Müdafaa-i Milliye Cemiyeti sinema çalışmalarına başlamış ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nden Sedat Simavi, ilk tarihsel film denemesini bu dönemde gerçekleştirmiştir. Celal Esat Arseven ile Salah Cimcoz'un 1909'da yazdıkları *Sultan Selim-i Salis* adlı oyundan esinlenerek hazırlanan *Alemdar Vakası*

³ 27 Ağustos 1916'da Osmanlı Devleti ile Romanya arasında savaş başlayınca, Weinberg'in işine son verilmiş yerine de Uzkınay getirilmiştir (Özön, 2010: 54).

(*Sultan Selim-i Salis*) adlı filmin çekilmesine savaşın son aylarında başlanmıştır. Ancak Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından sonra yarı askeri bir demek olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti dağıtılmış, böylece ilk tarihsel film denemesi yarım kalmıştır. İstanbul'un işgali boyunca da Malul Gaziler Cemiyeti tarafından film çekimleri gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde kurum bünyesinde çalışan sinemacılar, işgale karşı girişilen protesto gösterilerini filme almışlardır (Özön, 2010: 51-68). Bunların en önemlisi İzmir'in Yunanlılar tarafından işgali üzerine Sultanahmet Meydanı'nda Halide Edip tarafından düzenlenen kadınlar mitingidir. Halide Edip kadınları düşmanla savaşmaya davet ederken, Fuat Uzkınay başkanlığındaki Malul Gaziler Cemiyeti bu olayı görüntüleyerek milli mücadeleye sinema yoluyla fiilen katılmış ve destek olmuştur (Refiğ, 2009: 70). Bunların yanı sıra kurum, tarihsel dönemi ele alan *Bimaz* filmini çekmiştir. Yönetmenliğini Ahmet Fehim'in, yapımcılığını ise Fuat Uzkınay'ın gerçekleştirdiği 1919 yılı yapını bu filmin konusu, Lale Devri'nde geçmektedir. İlk başarılı iş filmi olarak görülen *Bimaz*, 5.000 liraya mal olmuş ve yalnızca İstanbul'da 55.000 lira gelir elde etmiştir (www.sinematurk.com, Erişim Tarihi: 19.12.2016).

Bu sırada Milli Mücadele başlamış, Kurtuluş Savaşı kazanılmış ve 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiştir. Yeni devletin sinema konusuna yaklaşımına bakıldığında, sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı tartışmalarının yapıldığı ve çoğunlukla sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edildiği dikkati çekmektedir (Abisel, 1994: 30-33). Bu noktada genç Cumhuriyet'in etkili bir kitle iletişim aracı olan sinemayı hangi amaçlarla kullandığı, bu araca yönelik ilginin yeterli olup olmadığı Türk sinema tarihi açısından tartışılan konuların başında gelmektedir.

Sanat dalı olarak kabulünün dışında, Türkiye'de özellikle Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte devletin sinemaya yakın bir ilgi göstermesi için çeşitli nedenler vardır. Zira Cumhuriyet ilan edildiğinde on milyon dolaylarında olan nüfusun yüzde 80'den fazlası köylerde yaşıyordu ve nüfusun da yüzde 90'ı okuma yazma bilmiyordu.

Bu durumda sinemanın eğitim, sanat, kültür, propaganda gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir zorunluluktur. Genç Cumhuriyet'in giriştiği ilköğretim zorunluluğu, harf devrimi, okuma yazma seferberliği gibi atılımlarla kendini gösteren eğitim ve kültür alanındaki gelişimleri aktarmada sinemadan daha uygun bir araç bulunamazdı. Özön'e göre (1995: 54-55; 2010: 98-99), bütün bunlara rağmen beklenen gelişme gerçekleşmemiş ve Cumhuriyet tarihi boyunca, anlaşılmayacak bir şekilde ihmal edilen sinema, birkaç kişinin özel teşebbüsüne bırakılmıştır. Bundan dolayı Kemal Film yapımcılıktan çekildiği zaman, Cumhuriyet'in ilk yılları sinemasız geçmiştir.

Dünyada II. Dünya Savaşı'nı hazırlayan koşulların geliştiği 1928 – 1938 yılları arası dönemde sinemanın eğlendirici, uyutucu, avutucu uzun metrajlı filmler dışında, çeşitli türden kısa filmleri de kapsadığı anlaşılmıştır. Zira sinemanın iç ve dış politikada güçlü bir silah olduğu kadar, modern tekniklerin, sağlık ve yurttaşlık bilgilerinin öğretilmesi gibi eğitsel amaçlar için de kullanılabileceği ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ortaya konulan örnekler değerlendirildiğinde, Türk sinemasının bir sinema dilinden yoksun olduğu açıktır. Bu nedenle bir film eleştirisinde Baltacıoğlu, sinemada gayenin fotoğrafik bir realite elde etmek değil, sinemalık bir realite elde etmenin altını çizmiş ve henüz sinema estetiği yakalanmadığı için Türkiye'de sinemacılığın olmadığını vurgulamıştır (Abisel, 1994: 26,47).

Söz konusu dönemde sinema gösterim olarak desteklenmekle birlikte, yapım ve endüstri olarak aynı destekten yoksun kalmıştır. Bunun başlıca nedenlerinden biri, sinemanın sanat-kültür-ekonomi-endüstri-ticaret yönlerinin birbiri içine geçen çapraşık yapısı, bu yapının tümüyle kavranamamasının ortaya çıkardığı engeller ve yol açtığı yanlışlıklardır. Bir başka neden de sinemacıların kavrayamadığı bu çapraşıklıkla yetkililerin kavraması, o zamanki koşullarda bunun altından kalkılamayacağı düşüncesidir. Zaten bunu pekiştiren bir olgu da ilerisi için umut verici sinemacıların ve kadroların ortalıkta görülme yışıdır. Örneğin, Kemal Film ile İpek Film'in 1922'den

Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü olan 1933'e dek çevirdikleri filmler ve sonrakiler, gerek basında gerek TBMM'de sert eleştirilere uğramıştır. Yaşanan birtakım olumsuz olaylar da Türk sinemasının yeteri kadar desteklenmesini engellemiştir (Özön, 1995: 56).

Çeşitli alanlarda değişik meslek okulları, tiyatro ve müzik için konservatuarlar açıldığı, yabancı ülkelere öğrenciler gönderildiği halde sinema alanında bunlar yapılmamıştır. Devlet, hoşnut kalmadığı yerli yapım yerine, dışalım filmleriyle halkın sinema gereksinimini karşılamanın daha yerinde ve kolay olduğunu düşünmüştür. Asıl nedense, Kemalizm ilkelerinin ve devrimlerinin geniş yığınlara anlatılması için sinemadan yararlanılması düşünüldüğünde bunun da yabancı sinemacılara yaptırılmasıdır. Örneğin Sergey Yutkeviç ile Lev Arnstani'nin Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü için çevirdikleri *Ankara Türkiye'nin Kalbidir* (1933 –1934) ile Ester/Esfir Şub'un *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* (1934-1937), uzun süre halkevlerinin, halkodalarının, yıldönümlerinin resmi filmleri olarak gösterilmişler, daha sonraki yerli belgesellerin çoğuna da kaynak olmuşlardır (Özön, 1995: 56-57).

Aslında Atatürk'ün sinemaya verdiği önemi gösteren çok sayıda örnek söz konusudur. Örneğin Filner (1984: 150) anılarında, 1932 yılında Atatürk'ün İzmir'i ziyaretinde, sinemasına gelerek bir İngiliz yapımı olan ve tarafgir davranmayarak Türk ordusu ve askerinin Çanakkale'de gösterdiği kahramanlığı olduğu gibi yansıtan *Çanakkale Harbi* isimli filmi izlediğini söylemektedir. Filmden sonra, Atatürk sinemanın çok yararlı bir icat olduğunu vurgulamış, halkın bundan gerektiği gibi faydalanmasını ve sinemanın gelişmesini istemiş, bu nedenle de filmlerden alınan %33'lük vergiler düşürülerek %10'a indirilmiş ve böylece sinema işletmeleri iyi kazanmaya başlamıştır.

1939-50 arası dönem, sinema tarihimize geçiş dönemi olarak yer almaktadır. Bu dönemin yönetmenleri çoğunlukla tiyatrocuların etkisi altında kaldıkları için, sinema dilini kullanamamışlardır. Ancak 1950'den sonraki sinemacılar çağı içindedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış ve bunun ilk örnekleri verilmiştir (Özön, 2010: 194-195). Bu dönem-

de sinemacıların ilk kuşağı, 1960’larda gelişecek olan Yeni Türk Sineması’nın temellerini atmıştır. Bu dönemin sineması, gelişmiş bir teknolojiye ve parasal destekten yoksun olduğu halde, sadece halkın desteği ile yaşayabilmiş ve ileriki yıllarda açılım sağlayacak bir yeterlik gösterebilmiştir. 1963-1980 yılları arası Yeni Türk Sineması olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde yeni gerçekçilik akımının yanı sıra ulusal sinema ve milli sinema akımları da ortaya çıkmıştır (Onaran, 1994: 102-104). 1980’ler, 1990’lar, 2000’ler ve sonrasında da çeşitli türlerde ve konularda filmler çeken ve uluslararası festivallerde ödüller de kazanan yeni kuşak genç sinemacıları görmekteyiz. Bu noktada Türk sinemasının bu gelişim evrelerinde bazı dönemlerde tarihi filmlerin yoğun olarak çekildiğini de vurgulamak yerinde olacaktır.

Türk sinemasının başlangıcından itibaren aile olarak sinemaya giden seyircilerin gözdesi olan iki tür; tarihsel filmlerle salon filmleridir. Daha önce de vurgulandığı gibi, filmlerin tarihi gerçeklikleri “ne ölçüde gerçekleri” yansıtabildiği noktasında pek çok tartışma olmakla birlikte bazı görüşler tarihi filmleri, tarihsel olayları konu alan ve gerçeği doğruya en yakın biçimde aktaran bir tür olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda Türk sinemasında tarihi film denilince akla ilk olarak, Türklerin düşmanlarıyla mücadelesini konu alan ve bireysel kahramanlıkların ön plana çıktığı filmler gelmektedir. Tarihi konulu filmlerin yapımında, birbirlerinden çok keskin çizgilerle ayrılmasa da başlıca üç eğilimin varlığından söz edilebilir:

1. Tarihe yaklaşımda tamamıyla fantastik öğelerin öne çıktığı filmler: Bunlar tarihin belli bir kesitini ele alırken kesin bir zamandan, mekândan, olaydan veya kişiden yola çıkmazlar. Belli bir tarihi olayın ve tarihi kişiliğin varlığı söz konusu olsa bile hem kişilerin içinde bulunduğu durumlar hem de ana olay ve kişilerin çevresindeki diğer karakterler ile oluşumlar bütünüyle kurmacadır. Tarihi fon üzerine oturtulan bu filmlerde, ana temalar aşk, macera ve kahramanlık öyküleridir. Malkoçoğlu, Kara Murat serileri bu kategoriye örnek olarak gösterilebilir.

2. Tarihi gerçeklerden yola çıkılarak çekilen filmler: Zaman ve mekân içinde geçen olay, durumu ve çatışma belirgindir. Yine de gerçek ve kurmaca iç içe geçmiştir. Fakat fantastik konulu filmlerden ayrılan yanı, kurmacanın, tarihi gerçekler üzerine inşa edilmiş olmasıdır. *Vurum Kalıpeye, İstanbul'un Fethi* gibi filmler bu kategori altında değerlendirilebilir.
3. Tarihe belli bir savla yaklaşan filmler: Bu filmler tarihin belli bir kesitindeki gerçek olayları, durumları ve çatışmaları yorumlarken tarih üzerine önermeler getiren; yani tarihin seçilen dönemine belli bir savla bakan filmlerdir. Bu yapımlar sınırlı olmakla birlikte ağırlıklı olarak roman uyarlamalarıdır. *Haremde Dört Kadın* filmini bu kategori altında değerlendirebiliriz .

Her üç kategoriye de bakıldığında, ele alınan tarihi dönem ya da karakterler gerçek olsa da sinemanın özelliklerinden dolayı kurmaca ögesini gözardı etmemek gerekmektedir. Sinema- gerçeklik ya da sinema- kurmaca tartışmaları altında Türk sineması, Türk tarihinin çeşitli dönemlerini yukarıda belirtilen üç eğilim çerçevesinde ele almıştır. Osmanlı öncesi Türk tarihi, Osmanlının çeşitli dönemleri, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk yılları bu tür filmlerin başlıca konularını oluşturmuştur. Aşağıda yer alan kategoriler, tarihi dönemler temel alınarak değil, filmlerin çekildikleri yıllardaki ana temalar kapsamında oluşturulmuştur.

Ya İstiklal Ya Ölüm: Kurtuluş Savaşı Filmlerinden Yansıyanlar

Kurtuluş Savaşı gibi bir olayın sinema açısından zengin bir kaynak olduğu yadsınamaz. Nitekim Türk sineması dönem dönem bu önemli olayı perdeye taşımıştır. Kurtuluş mücadelesini ele alan filmlerin konuyu ele alış biçimi, kurgusu, olay örgüsü, karakterleri vs. sıkça tartışılrsa da bu tür filmler, Türk sinema tarihi açısından değerlendirilmesi gereken önemli bir konu ve kaynak olarak karşımızda durmaktadır. Tarihsel olarak bakıldığında, Avrupa'da modern ve ulusal devletlerin kurulması savaşlar sonucunda gerçekleşmiştir.

Bu yüzdendir ki belirli savaşlar ve savaş meydanları ulus-devletlerin simgeleri haline gelmiştir. Türkiye için bu savaş Sakarya Savaşı'dır, daha geniş anlamıyla Milli Mücadele'dir (Altınay ve Bora, 2003: 140). Cumhuriyet, askeri ve milli bir ayağa kalkış sayesinde kurulduğu için, o tarihten itibaren resmi tarihi oluşturacak olan kahramanca eylemler hep 1921-1922 savaşıyla doğrudan ilgili olmuştur (Copeaux, 2003: 48-49). Dolayısıyla sinemamızda da bu önemli olay bazı dönemlerde beyazperdeye taşınarak, milli kimlik ve tarih bilincinin oluşturulmasında ya da tarih öğretiminde kullanılmıştır. Genel olarak değerlendirdiğinizde, tarihsel filmlerin Demokrat Parti iktidarıyla ve bu dönemin dış politikasında yaşanan birtakım gelişmelerle birlikte yaygınlık kazandığını söyleyebiliriz. Bu noktada sinema-tarih ilişkisine döndüğümüzde, Türk sinemasında Kurtuluş Savaşı'nı ana öykü ya da yan öykü olarak ele alan filmler, geçmişten günümüze şöyle bir seyir izlemiştir:

1923-1960 yılları arası dönemde Kurtuluş Savaşı'nı ele alan başlıca filmler olarak *Ateşten Gömlek* (1923, Muhsin Ertuğrul), *Ankara Postası* (1928, Muhsin Ertuğrul), *Bir Millet Uyanıyor* (1932, Muhsin Ertuğrul), *İstiklal Madalyası* (1948, Ferdi Tayfur), *Vurun Kalbeye* (1949, Lütfi Ö. Akad), *Ateşten Gömlek* (1950, Vedat Örfi Bengü), *Yüzbaşı Tahsin* (1951, Orhon M. Arıburnu), *Kendini Kurtaran Şehir/Şanlı Maraş* (1951, Faruk Kenç), *Allahısınarladık* (1951, Sami Ayanoğlu), *Vatan İçin* (1951, Aydın G. Arakon), *Ege Kahramanları* (1951, Nuri Akıncı), *Hürriyet İçin Şahlanan Belde* (1952, Münıta Ener – Nuri Önal), *Destan Destan İçinde* (1952, Seyfi Havaeri), *Meçhul Kahramanlar* (1958, Agâh Hün), *İstiklal Uğrunda* (1958, Rahimi Kafadar), *O'nun Siivarisı* (1959, Nusret Eraslan), *Bu Vatanın Çocukları* (1959, Atıf Yılmaz), *Kalpakhılar* (1959, Nejat Saydam), *Düşman Yolları Kesti* (1959, Osman F. Seden) sayılabilir.

Film yapını tarihlerine ilk bakıldığında, Kurtuluş Savaşı filmlerinin belirli yıllarda yoğunlaştığı dikkati çekmektedir. *Ateşten Gömlek* filminin ilk çevriminden ikinci çevrimine dek geçen 27 yıllık süre zarfında 6 film çevrilmesine karşılık, 1951-52'de 8, 1958-59'da 5

film çevrilmiştir⁴. Baştaki bu film azlığı ile sondaki film yoğunluğu sebepsiz değildir. Henüz barış imzalanmadan, Kurtuluş Savaşı'nın bütün coşkunluğu sürerken çevrilen *Ateşten Gömlek* (1923) bir yana bırakılırsa, 1923'ten 1950'ye dek uzanan dönem içinde Kurtuluş Savaşı'nın beyazperdede çok az yer alması, yeni kurulan Cumhuriyet'in Yunanistan ile dost olma politikasıyla bire bir bağlantılı olarak görülmektedir. Lozan Barışı'ndan sonra Yunanistan ile Türkiye arasındaki ilişkilerin düzeltilmesi ve dostluğun tesisi için çeşitli çalışmalar yapılmış, 1930'da Ankara Antlaşması, 1934'te ilk Balkan Paketi imzalanmıştır⁵. Dolayısıyla geniş halk kitlelerini etki altında bırakacak olan beyazperdede, iki komşu arasındaki bu savaşın gündeme getirilmesi istenmemiştir (Özön, 1995: 166). Bu nedenle Türk-Yunan ilişkileri için “mükemmel” nitelendirmesinin (Copeaux, 2003, 49) yapıldığı 1930-1955 yılları arasında Kurtuluş Savaşı filmleri sayıca az olduğu gibi, çekilen bu az sayıdaki filmde de Türkiye ile Yunanistan arasında geçen savaşın ancak belirli yönleri ortaya konabilmiştir. Bu dostluk ilişkisine zarar vermemek adına, filmlerde birtakım gerçekler üstü kapalı bir biçimde yer almıştır. Bunların yanı sıra konuyla doğrudan ilgili olarak 31 Temmuz 1939 tarihinde yürürlüğe giren “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizanname”nin 7. maddesi de önem taşımaktadır. Zira bu maddede “Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden senaryoların çevrilmesine ve her nasılsa çevrilmiş filmlerin gösterilmesine müsaade edilmez” ifadesi yer almaktadır⁶. Dolayısıyla hem dış politikadaki gelişmeler hem de iç hukuktaki

⁴ Kafadar, 1959 yılında Kurtuluş Savaşı ile ilgili 8 konulu filmin çevrildiğini söylemektedir (Gürata, 2009: 116).

⁵ Bu dönemde iki ülke arasındaki iyi ilişkilerin nedeni, temel ve uzun vadeli çıkarlar arasındaki uyumdan çok, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Mühver ve sonrasında Sovyet tehdidinin varlığıdır. Bu tehditler karşısında iki ülkenin de üye bulunduğu Balkan Antantı, Truman Doktrini, NATO'ya üyelik, Balkan Paketi ve Balkan İttifakı gibi uluslararası gelişmeler ortaya çıkmıştır (Sander, 2013).

⁶ Maddede bu konudaki diğer sansür ölçütleri şu şekilde sıralanmaktadır: “Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan”, “Herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden”, “Din propagandası yapan”, “Millî rejime aykırı olan siyasi, iktisadî ve içtimai ideoloji propagandası yapan”, “Umumi terbiyeye ve ahlaka ve millî duygularımıza mugayir bulunun”, “Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan”, “Memleketin inşaat ve emniyeti bakımından zararlı olan”, “Cürüm işlemeye tahrik eden”, “İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan” senaryoların çevrilmesine ve her nasılsa çevrilmiş filmlerin gösterilmesine müsaade edilmez” (İçel, 2001: 382-383).

düzenlemeler sonucu birtakım tarihi gerçeklikler üstü kapalı şekilde gösterilebilmiştir. Bu bilgiler ışığında filmler değerlendirildiğinde ise aşağıdaki tablo ile karşılaşılmaktadır:

Türk sineması Cumhuriyet'in ilanına *Ateşten Gömlek* (1923, Muhsin Ertuğrul) filmi ile girmiştir. 29 Ekim'den altı ay kadar önce, TBMM'nin kuruluşunun tam üçüncü yıldönümünde, henüz işgal altında bulunan İstanbul'da *Ateşten Gömlek*'in ilk gösterimi yapılmıştır. Halide Edip Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı sürerken bu savaşı konu alan romanından Muhsin Ertuğrul'un perdeye aktardığı film, ulusal duyguların doruk noktasına ulaştığı bir anda izleyicinin karşısına çıkmıştır (Özön, 1995: 241). Ertuğrul'un Kemal Film adına çevirdiği filmler arasında en önemlisi olarak görülen bu film, savaştan ve düşman boyunduruğu altından zaferle çıkmanın coşkusuyla gösterime girdiği her bölgede gişe rekorları kırmıştır. Ancak yapımcısının filmi gereksiz yere uzatıp, seyirci karşısına da ayrı ayrı haftalarda iki bölüm halinde çıkarmasına Ertuğrul karşı çıkmış ve olayı bir sömürü olarak eleştirmiştir (Özgüç, 1993: 83).

Dış basında Türk sinemasının en dikkate değer yapıtlarından biri olarak tanıtılan *Ateşten Gömlek*, ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmi olarak tarihteki yerini almıştır (Scognamillo, 2010: 48). Türk basınında da Hakkı Süha Gezin, 10.05.1923 tarihli *Vakit* gazetesinde, bu film için şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

% 95'i okumak bilmeyen bir memlekette kitaptan medet ummak, körlerin ressam olmasını beklemek kadar acayip ve faydasızdır... Sinemalardan en çok istifadeye koşacak biziz. *Ateşten Gömlek*'i seyretmeden, bu yeni keşfin ihata-i faidesi hakkında bu kadar müspet bir imanım yoktu. Bugün hissediyorum ki, bu şubede çalışırsak, noksanlarımızın büyük bir kısmını telafi etmiş olacağız... (Özön, 1995: 242).

Aynı sıralarda Malûl Gaziler Cemiyeti, Kemal Film ve TBMM Orduları Film Teşkilatı'nın sinemacıları da benzer olayları belgesel tutunıla filme çekmişlerdir (Özön, 1995: 241). Örneğin Kemal Film, mütarekenin karanlık, Kurtuluş Savaşı'nın heyecanlı günlerinde elliye yakın kısa dokümanter film meydana getirmiştir. Bu filmler, söz konusu yılların tarih belgesi olarak büyük bir değer

taşınmaktadır. Ayrıca henüz sona eren Kurtuluş Savaşı'nın geçtiği yerlerde, Büyük Taarruz'dan İzmir'in kurtuluşuna kadarki olayları canlandırmak üzere, ordunun da desteğiyle Uzkınay eliyle *Zafer Yollarında* adlı dört bölümlük orta uzunlukta bir film çevrilmiştir. Yine TBMM ordularının film kolu da *İzmir Zaferi (İstiklal)* adında bir dokümanter meydana getirmiştir. Bu filmler o zamandan beri Kurtuluş Savaşı'nı konu alan birçok filmlerde kullanılmıştır (Özön, 2010: 92).

Muhsin Ertuğrul, *Ateşten Gömlek*'ten sonra, 1929 yılında *Ankara Postası* filmini çekmiştir. Filmin konusu, Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Gece Faciası* adıyla Kurtuluş Savaşı'na uyarladığı ve Alman – Fransız çatışmasını temel alan bir oyuna dayanmaktadır (Özön, 2010: 102-103). *Ankara Postası* için 1929'da “...vatani bir film olup, göze çarpan birçok kusurlarına karş, Türk filmleri içinde bazı meziyetleri görünen ilk eserdir” şeklinde bir yazı kaleme alan Hikmet Şevki, doğrudan doğruya konuya itiraz etmektedir. Ona göre Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Gece Faciası* romanı, bir uyarlamadır ve Milli Mücadele ile ilgili bir filmde de uyarlanma bir romanın temel alınması yanlıştır. Şevki, yazısında “*Bütün dünyayı müteharrip bırakan inkılabımız, sanat âleminde yapacağımız inkılap sayesinde ebediyen yaşatılmalı ve onun öldürülmesine mani olunmalıdır*” demektedir (akt. Abisel, 1994: 22-23). Ancak beş yıldır Türk filmlerini bekleyen ve milli konuların açlığını duyan Türk seyircisi, filmi bir uyarlanma oluşuna rağmen hoş karşılamış ve film yalnız İstanbul'da birkaç günde 15 bin kişi tarafından izlenmiştir (Onaran, 1994: 27).

1932 yılı yapımı *Bir Millet Uyanıyor*⁷, Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşı merkezli bir diğer filmidir. Kurtuluş Savaşı destanının henüz sinemada verilmediğine inanan Ertuğrul, Nizamettin Nazif'in hazırladığı bir sinopsisten yola çıkarak bu filmi çekmiştir (Onaran, 1994: 29). Özön'e göre (2010: 105-106), bu filmin de senaryosu sağlam olmasa bile Ertuğrul'un öbür filmleri gibi sahne eserlerine dayanmadığı için üstün bir filmidir. Atatürk'ün Nutuk'unun ilk

⁷ Yönetmen: Muhsin Ertuğrul. Yapım yılı: 1932. Oyuncular: Ercüment Behzat Lav (Yüzbaşı Davut), Emel Rıza (Öğretmen Nerin).

sayfalarındaki birçok olay ve kişiyi ele alan *Bir Millet Uyanyor*'un üç ayrı koldan gelişen bir yapısı vardır. Aynı zamanda bu film, kendisinden sonra çekilen Kurtuluş Savaşı odaklı çok sayıda filme de kaynaklık etmiştir ve bu filmde yer alan çok sayıda öge tekrar edilmiştir. Filmin bir diğer özelliği de Atatürk'ün Çankaya Köşkü'nde kamera karşısına geçip Nutuk'u kendi sesiyle okumasıdır. Bu tarihsel sahne sonradan filme eklenmiştir (Özgüç, 1993: 90).

Filmin konusunu ve verdiği mesajları özetleyecek olursak; öncelikle bu filmde milli mücadele tarafında olanlar ile olmayanların hikâyesi anlatılmaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın merkezine bir Türk-Yunan çatışmasından çok, hilafetçiler ile ulusal güçler arasındaki çatışma konulmuştur. Filmin başkahramanı Yüzbaşı Davut ve Milli Mücadele'yi destekleyenler, kendi milletinden kişilerce kurşuna dizilecekken, Yüzbaşı Davut "*Yaşasın İstiklal*" diye bağırır. Bunun üzerine ateş emri verilmesine rağmen, askerler ateş etmekten vazgeçerler. Bu sahne sonrasında dış ses "*Çarışını ayağına geçiren herkes, Ankara'dan yapılan mukaddes davete koşmak için hazırlanıyordu*" der. Film her ne kadar kurnaca bir anlatı gibi dursa da kullanılan malzeme ve olayların aktarım biçimi nedeniyle filmde belgesel yapının ağır bastığını söyleyebiliriz. Burada filme belgesel havası katan özellik, henı arşiv görüntülerine uzunca yer verilmesi hem de dış sesin filme sıklıkla dahil edilmesidir. Filmin büyük bir bölümü bu tür sahnelerden oluşmaktadır ve çoğunlukla dış ses uzunca bir şekilde arşiv görüntüleri eşliğinde Türk Milleti'ni ve Kurtuluş Savaşı'nı öven bir metni okumaktadır:

Tarihten Türkleri silmenin kabil olmadığını anlayan, Türksüz bir dünyanın olamayacağını kabul eden düşman kuvvetleri İstanbul'u da asıl sahiplerine teslim ederek gidiyorlar. Bu gidiş geldikleri kadar azametli değil. Biraz itiraz etmeye kalksalar Anadolu'da düşman bağrında bilenmiş Mehmetçiğin süngüsünün kendi göğüslerinde şifa bulmaz yaralar açacağını biliyorlar. Büyük Kumandan'ın kahraman Türk ordularına başka hedefler vennesinden korkuyorlar. Güle güle gidin. Bir daha mukaddes topraklarınıza düşmanca ayak basmayın. Unutmayın Türkiye Türklerindir.

İfadelerden de anlaşılacağı üzere, filmde Türklüğe, Büyük Kumandan Atatürk'e, vatan toprağının kutsallığına, düşmanın korkaklığına ve Türk askerinin cesaretine vurgu yapılmaktadır. Böylece İstanbul'u asıl sahiplerine bırakarak kaçan düşmanlara da bir daha bu topraklara göz dikmemeleri konusunda gözdağı verilmektedir. Bu filinde, Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen filmlerin çoğunda görebildiğimiz bir sahnede de dalgalanan Türk bayrağının üstüne Mustafa Kemal Atatürk'ün resmi gelmekte ve bayrağın üzerinde kalmaktadır².

Filmin finalinde hem Türk ordusu büyük başarı kazanmış ve ülke kurtulmuş hem de âşıklar birbirine kavuşmuştur. M. Kemal Atatürk'ün resmigeçit törenlerindeki görüntüleri üzerine dış ses; *"Yurtta sulh cihanda sulh. İşte Türk milletinin yeni parolası. Bu gaye için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan bir milletin evladınız biz. Her şeyden evvel hürriyet"* demektedir. Burada da Türkiye Cumhuriyeti'nin dış politikada takip edeceği barışçı yol vurgulanarak, Türk milletinin özgürlük için her şeyi göze alabileceğinin altı çizilmektedir. Böylece iç kanuoyuna henüz yakın bir geçmişte gerçekleşen bu önemli olay tekrar hatırlatılırken, diğer ülkelere yeni Türk dış politikası üzerinden mesaj verilmektedir. Filmde verilen mesajlardan yola çıkarak *Bir Millet Uyanıyor*'la; yeni zafer kazanmış ve yokluk içinde olan bir milletin tarihiyle gurur duyması ve heyecanlarının ayakta tutulmaya çalışıldığı, bunların yanı sıra mukaddes topraklara düşmanca ayak basmayı düşünenlere ise gözdağı verme amacının güdüldüğü söylenebilir.

1932'den sonra 16 yıl boyunca Kurtuluş Savaşı eksenli bir film çekilmemiştir. Bu yıllardan sonra ilk olarak 1948 yılında Ferdi Tayfur'un çektiği *İstiklal Madalyası* filmi, sonrasında da Lütfi Akad'ın 1949 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* filmi karşınıza çıkmaktadır. Ferdi Tayfur, *İstiklal Madalyası* (1948) ile 1932'deki *Bir Millet*

² Filmer (1984: 112-114), anılarında İzmir'de sinema işletmeciliği yaptığı dönemde Refet Paşa'nın İstanbul'a giriş sahnesini gösterdiği zaman, *halkın daha filmin ilk sahnesinde ay yıldızlı bayrağı görünce çılgın bir tezahürata başladığını* ve *"O yıllarda Türk bayrağının böyle semalarda dalgalanması büyük bir gurur ve heyecan kaynağıydı"* ifade etmektedir. Dolayısıyla bu gururun ve heyecanın tekrar tekrar yaşanması için bu *filmde* ve ileride üzerinde duracağımız diğer *filmlerde* bu sahne sıklıkla tekrarlanmaktadır.

Uyanıyor filminden sonra ilk defa beyazperdede Kurtuluş Savaşı temasının yeniden yer almasını sağlamıştır. İpekçilerin filmin çevrilmesi için ordunun desteğini alması ve filmin sağladığı iş başarısı, diğer yapımcıları da harekete geçirmiş, böylece dört yıl kadar sürecek olan Kurtuluş Savaşı filmleri modası başlamıştır (Özön, 2010: 141-142). 1950’ler öncesi Türk sinemasının en başarılı Kurtuluş Savaşı filmi olarak kabul edilen *Vurun Kahpe*’ye filminde yine Türk-Yunan çatışması değil, daha çok düşmanla işbirliği yapan din adamları ele alınmıştır. Buna göre, 1923’te ilk *Ateşten Gömlek*’ten 1950’deki ikinci *Ateşten Gömlek*’e kadarki ilk dönem, daha önce de ifade edildiği üzere Kurtuluş Savaşı, yeni Türkiye’nin dış politikasını Türk-Yunan dostluğu üzerine kurmak istediğinden dolayı ele alınamamıştır. Ele alındığı vakit de konunun daha çok iç düşmanlarla (padişahçılar, halifeciler, işbirlikçiler, gericiler vs.) ilgili yönleri işlenmiştir (Özön, 1995: 167; Özgüç, 1993: 142). Örneğin *Bir Millet Uyanıyor*’da da vurgulandığı üzere belirgin bir dış düşman ya da düşmanlar yerine, yabancılarla işbirliği içinde olan paragöz din adamı gösterilmektedir.

Bu örnekler dışında tarihsel filmler furyası asıl 1950’lerde başlamıştır. 1951-52 arasında Kurtuluş Savaşı filmlerinin birdenbire artması, Kıbrıs sorununun yavaş yavaş ortaya çıkmasıyla alâkalı olınakla birlikte, başka nedenler de söz konusudur. Bu nedenlerin başında; 1950’deki iktidar değişikliği, bu **değişikliği** izleyen yıllardaki rahatlama, birçok alanda olduğu gibi sansürde de yeni düzenin henüz ne olduğunun iyice bilinmemesi gelmektedir. Daha önemli bir neden, Türkiye’nin 1950 Eylülü’nde Kore’ye asker göndermesidir. Sayıca az da olsa bir bölük askerin binlerce kilometre ötedeki bir ülkeye savaş için gönderilmeleri, bu savaşta yaşanan kayıplar ve kahramanlıklar, sinemada ister istemez bir “savaş filmi” eğilimine yol açmıştır (Özön, 1995: 168). Söz konusu dönemde Kurtuluş Savaşı filmlerinin moda olması üzerine Çetin Karımanbey, Refik Halit Karay’ın romanından *Çete* (1950), Turgut Demirağ *Fato, Ya İstiklal Ya Ölüm* (1951), Aydın Arakon *Vatan İçin* (1951), Orhon M. Arıburnu, *Yüzbaşı Tahsin* (1951) ve *Sürgün* (1952) filmlerini çekmişlerdir (Özön, 2010: 135-141).

Birleşmiş Milletler komutanlığı altında savaşmak üzere gönderilen Türk tugayı, 1950 Ekimi'nde Kore'ye ulaştıktan sadece altı ay sonra, 1951 Nisanı'ndan itibaren Kore filmleri gösterime girmeye başlamıştır⁹. Bu arada sinemacılar, birkaç Kore filmi çevirmekle birlikte, yabancı bir toprağı canlandırmaktaki güçlük karşısında yeniden Kurtuluş Savaşı'na dönüşlerdir. Ancak bu geri dönüş kısa süreli olmuştur. Çünkü Kore'de mütarekenin yapılması, Yugoslavya ve Yunanistan ile İkinci Balkan Paketi'nin imzalanması için hazırlıklara girişilmesi, buna uygun olarak Kıbrıs sorunda yatıştırma politikasına dönüş sebeplerinden dolayı altı yıl boyunca Kurtuluş Savaşı filmleri çekilmemiştir. Fakat yeniden Kurtuluş Savaşı filmlerinin moda olması açısından 1958 yılı dönüm noktası olmuştur. Kıbrıs mitinglerinin birbirini izlediği 1958 Haziranı'ndan, Londra ve Zürih Anlaşmalarının imzalandığı 1959 Şubatı'na kadarki kısa süre içinde denetlenmeye bu konuda çok sayıda senaryo gönderilmiştir (Özön, 1995: 168). Kafadar (akt. Gürata, 2009: 116), bu dönemde yeniden furya haline gelen filmlerin çekilmesinin tesadüf olmadığını vurgulayarak, bu yılları Kurtuluş Savaşı dönemine, Mustafa Kemal'in kişiliği etrafında yeni bir ulus inşa edilmesi meselesine dönüş olarak yorumlamaktadır.

1958 yılı yapımı *Meçhul Kahramanlar*¹⁰ filmi de böyle bir dönemde ve ortamda çekilmiştir. İstanbul görüntüsüyle başlayan filmde

⁹ Kore'de savaş devam ederken, sinemalarda Kore'de Türk Kahramanları (1951, Seyfi Havaeri), Kore Gazisi (1951, Seyfi Havaeri), Kore'de Türk Süngüsü (1951, Vedat Örfi Bengü) ve Kore'den Geliyorum (1951, Nurullah Tilgen) filmleri izlenmektedir. Çanakkale Savaşı'na katılmış bir gazinin, Türklerin Kore'deki kahramanlıklarını dinlerken geçmişi hatırladığı Kore'de Türk Süngüsü'ne ayrıca Atatürk'ün İzmir'e girişini gösteren bir belgesel eklenmesi kuşkusuz bu filmi daha da etkili kılmıştır (Maktav, 2013: 6-7). Bu konuda yapılan filmlerden biri de Atıf Yılmaz'ın çektiği 1954 yılı yapımı Şimal Yıldızı'dır. Filmin başında "Birleşmiş Milletler ideali uğruna Kore'de şehit düşen askerlerimize ithaf edilmiştir" yazısı vardır. Burada düşman Güney Kore'ye saldıran Kuzey Kore ya da filmdeki nitelendirmeyle "kıızıl, katil kuvvet" ve Kuzey Kore'ye destek veren Çin'dir. Türk askeri, kendi topraklarından çok uzaklarda bu ülkenin de hürriyeti için savaşmakta ve kendisine verilen her görevi başarıyla yerine getirmektedir. Savaş meydanında "Allah Allah" nidalarıyla düşmana hücum eden Türk askerlerini görürüz. Filmin final sahnesine doğru "Dağ başını duman almış" marşı hep birlikte söylenir. Bu filmde de Atatürk'ün resmi belirlemekte ve dış ses Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi'nden bir bölüm okunmaktadır. Böylece Kore Savaşı ele alınsa da Kurtuluş Savaşı filmlerinde kullanılan birtakım öğeler bu filmlerde de aynı şekilde tekrar edilmektedir.

¹⁰ Yönetmen: Ağah Hün. Yapım yılı: 1958. Oyuncular: Ayhan Işık (Mülazım Osman), Sezer Sezin (Ayşe), Turan Seyfioğlu (Yüzbaşı).

“İşte İstanbul. İçin için dövmem kan ağlayan İstanbul. Artık bütün Türkler esir olmaksızın ölmeyi tercih ediyorlardı. Hapishaneler, hürriyet aşkı ile yanan vatanseverlerle doluydu” sözleri dış ses tarafından dile getirilmektedir. Bu vatanseverlerden ikisi İstanbul hükümeti tarafından idama mahkûm edilen Mülazım Osman’la Sadık Çavuş’tur. İki vatansever işgal altındaki İstanbul’dan Milli Mücadele’nin başlatıldığı Anadolu’ya kaçarlar. Görevleri de Kuvayı Milliye’ye silah götürmektir. Yine bu filmde de Milli Mücadele içinde olanlar ve olmayanlar karşıtlığı belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır.

Milli Mücadele safında olanlar, vatanın düştüğü durumu, milletin yaşadığı sıkıntıları ve hürriyet aşkını vurgularlarken ve bu konularda hassasiyet gösterirlerken, karşı cephede yer alanlar bütün bu konulara karşı duyarsızdırlar. Milli Mücadele’ye destek veren Ayşe, aynı zamanda modern bir Türk kadınıdır ve bu uğurda savaşanlara vatansever derken, karşı cephede yer alan Türk subayı yüzbaşı milli mücadelecilere eşkıya demektedir. Ayşe’nin babası ise kızının aksine padişah yanlısı bir işbirlikçidir. Ancak son nefesini verirken “Ben vatanıma ihanet ettim. Her suçlu gibi cezamı buldum. Mustafa Kemal Paşa vatanın selameti için çalışıyor” der ve yaptığı hatanın, ihanetin bedelini bu şekilde öder. Film boyunca mücadeleye Türk halkının verdiği destek sıklıkla gösterilmektedir. Her yaştan kişinin bu mücadeleye desteği tanındır. Öyle ki filmde ilerleyen sahnelerinde, padişah yanlısı yüzbaşı bile bu durumdan etkilenerek saf değiştirecektir.

Bu filmin sonunda da M. Kemal Atatürk’ün arşiv görüntüleri kullanılmıştır. Yine dış ses, olayları bir belgesel havasında anlatmakta ve tarih kitaplarından bildiğimiz Milli Mücadele’ye dair görüntüler ve olaylar aktarılmaktadır. Filmde, Atatürk’ün yanı sıra İsmet İnönü’nün ve Fevzi Çakmak’ın da belge görüntülerine yer verilmiştir. Atatürk için “gözbebeğimiz”, İnönü içinse “Lozan kahramanı, hakiki Kemalist ve bir numaralı devlet adamı kahraman İsmet İnönü” ifadeleri kullanılmaktadır. Diğer Kurtuluş Savaşı filmlerinde olduğu gibi bu filmde de klasik bir yapı işlemektedir.

Nitekim film, Türk ordusunun İzmir'e girmesi ve Türk bayrağının göndere çekilmesi görüntüsüyle devam etmekte ve finalde de M. Kemal Atatürk ve dalgalanan Türk bayrağı gösterilmektedir. Bu filmde de "hürriyet" vurgusu çok sık yapılarak kadınların ve çocukların kahramanlıklarına geniş yer verilmektedir.

1959 yılına gelindiğinde ise Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen *Kalpakhılar* (1959, Nejat Saydam) ve *Düşman Yolları Kesti* (1959, Osman F. Seden) filmleri gösterime girmiştir. Özön'e göre (1995: 169-172), bu iki filme gangsterlik, casusluk ve western öğeleri hakimdir. Buna göre *Kalpakhılar* klasik olduğu üzere Kurtuluş Savaşı'na katılanlarla karşı koyanlar arasındaki çatışmayı ele almaktadır. Ancak bu konu filmde hırsız – polis hikâyesine çevrilmiştir. Dolayısıyla Kurtuluş Savaşı filmleri Türk sinemasında ancak iç ve dış politikaya bağlı olarak ele alınabilen, ele alındığı vakit de hırsız-polis öyküsünden, gangster, western filminden farklı işlenmeyen bir yapıdadır. Bu nedenle Özön, bu tarz yaklaşımlarla Kurtuluş Savaşı filmleri çeken sinemacıları saygısızlıkla ve yetersizlikle suçlamaktadır. Özgüç de (1993: 99) *Düşman Yolları Kesti* filmi için "Kurtuluş Savaşı filmi denemesi" nitelendirmesinde bulunduktan sonra, "Çeşitli maceralarla süren bu yolculuk kimi bölümlerde westemleşen bir havaya girer" der.

Western havasının hakim olduğu *Düşman Yolları Kesti*¹¹ filmi- nin açılış sahnesi, bu tür filmlerde sıklıkla karşılaştığımız klasik bir görüntüyle, Anadolu'ya yapılacak olan silah sevkiyatı ile başlamaktadır. Casusluk öyküsünün temel oluşturduğu filmde, padişahçılarla Kuvayı Milliyeciler arasında büyük bir çatışma vardır ve ülke bu şekilde bölünmüştür. Zira filmin bazı sahnelerinde, insanların taraflarını belirlemek açısından "Padişahçı mı", "Mustafa Kemalci mi" sorularına tanık oluruz. Padişah yanlısı casuslar her yerdedir ve bu kişiler Milli Mücadele safında yer alanlar için "Vatan haini Anadolucular" demektedirler. Milli Mücadele taraftarları için çember her geçen gün daralmakta ve baskınlarla gözaltına alınmaktadırlar. Bu

¹¹ Yönetmen: Osman F. Seden. Yapım yılı: 1959. Oyuncular: Eşref Kolçak (Yüzbaşı Nazım), Sadri Alışık (İdris Bey), Nurhan Nur (Makbule Hanım).

noktada filmde Milli Mücadele'nin henı yabancı düşmanlara hem de henı de bu düşmanlarla işbirliği halindeki padişahçılara karşı verildiği vurgulanmaktadır. Filmin bir sahnesinde düşmanların geçtikleri yerde kinseyi sağ bırakmaması gösterilmekte ama bu düşmanların kim olduğuna dair bir konuşma olmamaktadır. Dolayısıyla düşmanın kimliği yukarıda saydığımız nedenlerden dolayı açık edil(e)memekte, bu kimliğin deşifresi seyirciye bırakılmaktadır.

Kore'den sonra, 1950'ler sonunda ve 1960'ların ikinci yarısında Kıbrıs'ta yaşanan gerginlikleri takiben sığağı sığağına Kıbrıs filmleri çekilmiştir¹². 1974 Kıbrıs Harekâtı'ndan sonra da yine Kıbrıs konulu filmler ağırlık kazanmıştır¹³. Tıpkı Kore gibi Kıbrıs da Türk sinemasına iyi bir malzeme sağlamış ve Kıbrıs meselesinin Türkiye'yi Batı ile karşı karşıya getirdiği tarihlerde ise bir "ulusal sinema" hareketi doğmuştur (Refiğ, 2009: 184). Başka bir ifadeyle dış politikadaki bu önemli gelişmeler neticesinde, Kurtuluş Savaşı tarih kitaplarındaki yerine bırakılmış ve Türk sineması uzunca bir süre bu konuyu ele almamıştır. Ancak çeşitli dönemlerde iyi bir Atatürk filmi çekmenin gerekliliği sürekli dile getirilmiştir. Hangi ülkenin bu filmi çekeceği, Atatürk'ü hangi oyuncunun canlandıracağı, filmin yönetmeninin kim olması gerektiği vs. konuları kamuoyunun gündemine sıklıkla getirilmiş ve tartışılmıştır. Maktav'a göre (2013: 35-36), "Mustafa Kemal filmi" konusunun yoğun olarak konuşulmaya başlandığı dönemi 12 Eylül 1980 sonrasıdır. Bu dönemde çeşitli etkinliklerde ve dönemin kültür-sanat dergilerinde sık sık "Türk milletin, Kurtuluş Savaşı'nı ve Atatürk'ü anlatan bir film yapamamış olmasının ezikliği ve üzüntüsü" dile getirilmektedir. Sonunda bir Belçika firmasına Atatürk filmi sipariş edilmiştir. Morch Mopty'in yönetmenliğini yaptığı, belge görüntülerden ve Atatürk'ün canlandırıldığı kimi dramatik sahnelerden oluşan 52 dakikalık film, dönemin sinema yazarları tarafından genel olarak başarılı bulunmuş-

¹² *Kıbrıs Şehitleri* (1959, Behlül Dal), *Kıbrıs'ın Belası Kızıl Eoka* (1959, Nişan Hançer), *On Korkusuz Adam* (1964, Tunç Başaran), *Kıbrıs Volkanı* (1965, Ural Özon), *Severek Ölenler* (1965, Osman F. Seden), *Dişi Düşman* (1966, Nejat Saydam).

¹³ *Göç* (1974, Remzi Cöntürk), *Zindan* (1974, Remzi Cöntürk), *Sayıllı Kabadayılar* (1974, Remzi Cöntürk), *Önce Vatan* (1974, Duygu Sağıroğlu), *Kartal Yıvası* (1974, Natuk Bayhan), *Şehitler* (1974, Çetin İnanç), *Sezercik Küçük Mücahit* (1974, Ertem Göreç).

tur. İlk kez bir oyuncunun Atatürk'ü canlandığı bu film, 1983'te TRT'de gösterilmiş ve filmin en çok ilgi çeken bölümleri, çok sınırlı tutulmasına rağmen dramatik sahneler olmuştur.

1981 yılında Atatürk'ün “100. Doğum Yıldönümü” kutlamaları çerçevesinde devlet ilk defa bir Türk film yönetmenini Atatürk ile ilgili bir film yapmakla görevlendirmiştir. 1933'te Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları filmi, Sovyet yönetmenleri Yutkeviç ve Arns-tam'a, 50. Yıl kutlama filmi ise Fransız Claude Lelouch'a yaptırılmıştı. 100. yıl kutlamaları dolayısıyla “Atatürk ve Sanat” belgeselini yapmak üzere de Kültür Bakanlığı tarafından Halit Refiğ görevlendirilmiş ve bu belgesel Amerika'dan Japonya'ya kadar geniş bir coğrafyada Cumhuriyet kültürünü tanıtmak üzere gösterilmiştir (Refiğ, 2009: 54).

Son dönem Türk sinemasında ise yükselen ulusalcı dalgayı takiben Kurtuluş Savaşı filmlerinin tekrar çevrilmeye başlandığını söylemek mümkündür. Cumhuriyetin 75. yıldönümü sebebiyle TRT tarafından yaptırılan *Cumhuriyet* (1998, Ziya Öztan) filmi ve daha önce televizyon dizisi olarak çekilen *Kurtuluş* (1994, Ziya Öztan), devlet-ordu-sinema işbirliğinin Türkiye'deki en çarpıcı örneklerindendir. Çekimler boyunca askeri teçhizatını ve binlerce askerini seferber eden Türk Silahlı Kuvvetleri'nin verdiği destek öylesine büyüktür ki, bu çapta bir tarihi filmin Türk sinemasında ordunun desteği olmaksızın çekilmesinin neredeyse imkânı yoktur. Mustafa Kemal önderliğindeki Türk ordusunu anlatan bu yapımlar; okullardan, askeriye “görüntülü tarih dersi” olarak müfredatın bir parçası olmuşlardır (Maktav, 2013: 29). 2000'li yıllara geldiğimizde ise Mustafa Şevki Doğan'ın *Son Osmanlı Yandın Ali'si* (2007), Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren'in *120'si* (2008), Zülfü Livaneli'nin *Veda'sı* (2010) gibi Cumhuriyet'in kuruluş döneminini ve Milli Mücadele'yi ana veya yan hikâye içinde anlatan tarihsel filmler gösterime girmiştir.

Buraya kadar anlatılanlardan yola çıkarak, Kurtuluş Savaşı filmlerinde genellikle aynı çizginin takip edildiğini net bir biçimde söyleyebiliriz. Bu filmlerde öncelikle Milli Mücadele tarafında olanlar

ve olmayanlar şeklinde düşman iki kutup vardır. Milli Mücadele’yi destekleyen ve ülkenin kurtuluşu için mücadele verenlere “Anadolular”, “Mustafa Kemalciler” ya da “Kuvayı Milliyeciler” denilmektedir. Bu grubun karşısında padişah yanlısı, İstanbul Hükümeti’ni destekleyen ve düşmanlarla işbirliği yapan hain padişahçılar vardır. Millet gibi ülke de İstanbul ve Anadolu olmak üzere ikiye bölünmüştür. İstanbul düşman tarafından işgal edilmiş, Anadolu’da ise kurtuluş için direnişe geçilmiştir. Anadolu’da başlayan hürriyet savaşına, İstanbul’dan silah sevkıyatı yapılmaktadır. Ortada yabancı bir düşman yoktur. En azından herhangi bir ülkenin isnı zikredilmez. Bu seyirciye bırakılır. Ama savaşın yedi düvele karşı verildiği de mutlaka dile getirilmektedir. Savaşın “hürriyet” için yapıldığı sık sık vurgulanır. Nitekim bu savaşın parolası “*Ya İstiklal Ya Ölüm*”-dür. İstiklal için canlarını hiçe sayan Türk milletinin her ferdi kadın, erkek, yaşlı, genç, çocuk fark etmez hepsi birer kahramandır, mücadelecidir. Çocuklara da savaş içerisinde önemli görevler verilir ve sonunda ölüm de olsa bu görevler başarıyla sonuçlandırılır. Erkek kahramanlar çoğunlukla asker kimlikleriyle ön plana çıkarlar¹⁴. Burada Türk milletinin savaşçı ve “asker-ulus” özelliğine vurgu yapılmaktadır. Çünkü “Her Türk Asker Doğar”¹⁵. Filmlerde bu özellik özellikle vurgulanmaktadır. Örneğin *Bir Millet Uyanıyor*’da “... *Küçük kırvetler, efeler, sivil çeteler Mustafa Kemal’in emrinde tarihe ibret dersi verecek, dünyaya askerliğin ne olduğunu gösterecek Türk ordusunu kurmak için toplanıyorlardı... Bu öyle azametli bir şahlanıştı ki değil yedi düvelin ordusu, yetmiş milletin ordusu çıkarsa Mehmetçiğin karşısına yine de yok olmaya mahkumdu...*” sözleriyle ortaya konulmuştur.

¹⁴ 1950’li yılların sonuna gelindiğinde bu tür filmler vasıtasıyla, vatan için vuruşan, ölen, gözünü budaktan sakınmayan ve genellikle de askeri kimlikleri bulunan “kahraman Türk erkeği tipi” seyircinin belleğinde yer edinir. Erkek kahramanı özenilen, güçlü bir figür yapmak için kullanılan namus, şeref, cesaret gibi özellikler aynı zamanda Türk toplumunun askerliğe atfettiği değerler olduğu için, askere giden kahraman bütün bu değerleri doğal olarak üzerinde taşımaktadır. Böylece ordu da yüceltilmiş ve askerliğin gerekliliği bir kez daha onaylanmış olur (Maktav, 2013: 7-8).

¹⁵ Türk milliyetçiliğinin temelinde “ordu-millet miti” yatar. Bu mite göre Türklerin tarihsel olarak en belirleyici özelliği iyi asker olmaları ve kendilerini orduyla özdeşleştirmeleridir. Savaşçılık Türk ırkının değişmez bir özelliği, Türk kültürünün gururla taşınan bir vasfıdır. Sabiha Gökçen anılarında Atatürk’ün Türkleri yedisinden yetmişine, kadınından erkeğine “asker-ulus” olarak tanımladığının altını çizer (Altınay ve Bora, 2003: 142-143).

Milli Mücadele içinde etkin olarak yer alan kadın kahramanlar, modern görünümüleriyle dikkati çeker¹⁶. Bu filmlerin hemen hepsinde Milli Mücadele Dönemi'ne ve Atatürk'e ait arşiv görüntülerine sık yer verilir. Bu görüntüler verilirken fonda marş sesleri duyulur. Genellikle verilmek istenen mesajlar, dış ses aracılığıyla hedef kitleye aktarılır. Filmlere Türk ordusunun desteği büyüktür ve bu destek de filmlerde vurgulanır. Bu filmlerin olmazsa olmazı aşktır. Bu savaş ortamında mutlaka bir aşk öyküsüne de yer verilir. Sonuçta Anadolu yokluk içinde bir bütünü oluşturmuş, düzenli ordu kurulmuş ve kurulan düzenli ordu düşmanı yenip İzmir'de denize dökmüştür. Filmlerin finali de çoğunlukla dalgalanan Türk bayrağının üzerine Atatürk'ün resminin dondurulmasıyla gerçekleştirilir.

Bu klasik çizgiyi takip ederek oluşturulan Kurtuluş Savaşı temalı filmler, Özön'e göre (1995: 169), konunun önemine layık bir şekilde işlenmemiştir. Çünkü sinemacılarımız için Kurtuluş Savaşı, birtakım bireysel kahramanlıkların, birtakım coşturucu serüvenlerin, aşk öykülerinin anlatılmasına yarayan bir bahanedir. Bu olaya dayanılarak aşk öyküleri, ihanetler, casusluk öyküleri, gizli örgütler, baskınlar, silahlı çatışmalar, kaçıp kovalamacalar vs. anlatılır. Anlatılmayan yalnız Kurtuluş Savaşı'dır. Anlatılmayan, bu büyük olayın ortaya çıkışı, bunu hazırlayan nedenler ve bu büyük olayın sonuçlarıdır.

Netice itibariyle, Türk ulusal kimliğinin inşasında öne çıkan etkenleri içinde barındıran Kurtuluş Savaşı hakkındaki filmler, belirli kavramlar, simgeler vasıtasıyla kolektif belleğin yeniden oluşumuna da hizmet etmektedirler. Son dönem filmleri örneğinde baktığımızda, bu tür filmlerin tarih dersi işlevi gördüğüne tanık olmaktadır. Örneğin *120* filmi (2008, Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren), daha önce 15 Şubat'ta gösterime çıkmasına rağmen 30 Ağustos Zafer Bayramı dolayısıyla sinemalarda bir tarih dersi olarak gösterilmiştir. Bir başka olay da YURTKUR'un, *Eve Dönüş: Sarıkamış* ile *Çanakkale: Yolun Sonu* filmlerini öğrencilerin izlemesinin

¹⁶ Cumhuriyet rejiminin uygulamaya koyduğu milliyetçiliğin amacı sadece sanayileşme ve iktisadi kalkınma gibi modernleşmenin araçsal yönü ile sınırlı olmayıp medeni, Batılı, modern vatandaşlar yaratılması amacını da gütmekteydi (Akman, 2003: 84).

sağlanması için yurtlara yazı göndermesidir. Yazıda “Şanlı tarihimizi gelecek nesillere aktarmak, tarih bilinci geliştirmek adına bu faaliyeti gerçekleştiriyoruz” denilmekte ve bilet ücreti ile sinemaya ulaşım giderini de YURTKUR’un karşılayacağı ifade edilmektedir (www.hurriyet.com.tr, Erişim: 10.01.2017). Dönemin gazetelerine baktığımızda bu etkinliğin “Öğrencilere tarih bilinci geliştirme sineması” manşetleriyle haber yapıldığını ve bu etkinliklerin de “Sinema Günleri” başlığı altında çeşitli illerde gerçekleştirildiğini görmekteyiz.

Türk Sinemasının Osmanlı Dönemi’ne Bakışı

1950’li yıllarda Demokrat Parti’nin iktidarı ve Kore Savaşı, daha önce de vurgulandığı gibi Türk tarihine olan ilgiyi artırmış ve üst üste tarihi kişilikleri veya olayları konu alan filmler çekilmeye başlanmıştır. Milli duyguların ön plana çıkarıldığı bu tarihsel filmlerde, sadece Kurtuluş Savaşı değil Osmanlı’nın çeşitli dönemleri ve kişilikleri ele alınmış, çeşitli kahramanlık öyküleri Türk sinema seyircisine sunulmuştur. Ancak bazı dönemlerde Osmanlı ile ilgili filmlerin yapılmadığına ya da bu konuda bir tereddüt yaşandığına tanık olunmaktadır. Kafadar (akt. Gürata, 2009: 116), bunun nedenlerini Türk sinemacılarının bu döneme nasıl yaklaşacaklarını kestirememeleri, ticari kaygılar güden ve halk sanatı olmaya çalışan bir sinema için bu alanın riskli görülmesi şeklinde sıralanmaktadır.

Dönem dönem riskli görülen bu konudaki çalışmalar, 1950’lerin başında bir furya şekline dönüşerek üç yıl kadar sürmüştür. Böylece tarihsel filmler dönemi, Türk tarihinin en büyük başarılarından biri olan İstanbul’un fethinin ilk defa beyazperdeye taşınması ile başlamıştır. Aydın G. Arakon’un yönetmenliğini yaptığı 1951 yapımı *İstanbul’un Fethi*¹⁷, önemli sayılacak bir sermaye ile çekilmiştir. Nitekim Türk sinema tarihinin ilk en yüksek bütçeli filmlerinden biri de olan *İstanbul’un Fethi* için normal bir filmin maliyetinin 25-30 bin lira arasında değiştiği dönemde 95 bin lira harcanmıştır.

¹⁷ Yönetmen: Aydın Arakon. Yapım yılı: 1951. Oyuncular: Sami Ayanoğlu (Fatih Sultan Mehmet), Turan Seyfioğlu (Ulubatlı Hasan), Filiz Tekin (Fatma).

Filmin iş bakımından başarısı hem Arakon için hem de Atlas Film için bir dönüm noktası olmuş ve tarihsel filmler çılgırının birdenbire hızlanmasına yol açmıştır. 1953 yılının 500. Fetih yılı olması sebebiyle Türk Silahlı Kuvvetleri ve devlet de filme katkı sağlamışlardır (www.beyazperde.com, Erişim Tarihi: 06.12.2016). Bu desteği vurgulamak amacıyla filmin başında, “*Bu filmde mevzımızın gerçeğe uygun olabilmesi için harp sahnelerini hayatlarını tehlikeye atarak meydana getiren şanlı ordumuzun değerli komutan ve erlerimize, büyük yardımların esirgemeyen ilim adamlarımız ve idarecilerimize teşekkürü borç biliriz*” yazısı görülmektedir. Daha önce Kurtuluş Savaşı ile ilgili filmlerde de gördüğümüz üzere, Türk ordusu ve devlet tarihsel filmlerden desteklerini esirgememektedir. Böylece milli kahramanlıkların anlatıldığı bu filmlerde gerçek aktörlerin yer alması, filmin kurmaca yapısının seyirci belleğinde gerçeklik algısına dönüşmesine yardım etmektedir.

Film, İstanbul’un fethine giden süreçte yapılan zorlu çalışmaları anlatmaktadır. Bunun yanı sıra filmin merkezinde kahramanlık, aşk, casusluk, ihanet gibi klasik öğeler bulunmaktadır. Fatih Sultan Mehmet, en yakınındaki isim olan lalasının ihanetine rağmen İstanbul’u güvendiği adamlarının yanı sıra ordusuyla fethedecektir. Filmin bazı sahnelerinde düşman olan Bizanslılar kadın düşkünü, işkenceci, ahlâksız vs. gibi olumsuz özelliklerle gösterilseler de hepsi bu yönleriyle sunulmaktadır. Örneğin filmin bazı sahnelerinde padişahın en yakın adamları olan Hızır, Mustafa ve Hasan’a bir papaz yardım etmektedir, Bizanslı karı koca, işkence görmelerine rağmen onları kollamaktadırlar. Ayrıca Bizans komutanı da cesur ve dürüst bir komutan olarak gösterilmektedir.

Filmin genelinde Türk’ün dürüstlüğü, korkusuzluğu, inkânsızlıklarla savaşmada ne kadar başarılı olduğu vurgulanırken, kimseye inancından dolayı zarar verilmeyeceği, amacın ahlâk ve adaletin olmadığı Bizans’a taze bir ruh ve şaşmaz bir adalet getirmek olduğu vs. gibi mesajlar, Fatih Sultan Mehmet’in ağzından aktarılmaktadır. Osmanlı komutanlarının ve askerlerinin yaşadığı tehlikeli süreçlerin sonucunda İstanbul fethedilmiş, Hızır Bizanslıların kaçırdığı Fatma’sına kavuşmuştur. Böylece Bizanslıların elindeki emanetler gerçek sahip-

lerine geri dönmüştür. Türk askeri, Bizanslıların alkışları özellikle de Bizanslı kadınların sevinç gösterileri eşliğinde yürümektedir. Çünkü İstanbul gibi onlar da Bizanslıların elinden kurtarılmışlardır. Filmin final sahnesinde Fatih Sultan Mehmet'in tarih kitaplarından bildiğimiz meşhur portresi belirir ve bu sırada dış ses "*Bir çağı kapadım bir çağı açtım. Milletine yıkılmaz bir ülke kazandırdım. Sana Fatih diyecekler. Fatih evlatların sana layık olsun*" der ve filmi bu mesajla biter.

1950'lerle birlikte yerlerini sinemacı kuşağa bırakacak olan tiyatrocular dönemi yönetmenleri için 1951 yılı ticari anlamda başarılarla dolu bir yıl olmuştur. Çünkü *İstanbul'un Fethi*'nin yoğun ilgi görmesi, sonrasında tarihsel filmler furiasını başlatmış ve böylece dönemin yönetmenleri bu alanda ilgi çeken filmler yapabilmışlerdir. Mesela *Vatan ve Namık Kemal* (1951, Talat Artemel, Sami Ayanoglu ve Cahide Sonku), *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951, Baha Gelenbevi), *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (*Mihriban ile Sadullah Ağa*) ve *Lale Devri* (1951, Vedat Ar), *Cem Sultan* (1951, Münir Hayrettin Egelı) bu filmlerin başında gelmektedir (Özön, 2010: 157).

Türk sinemasında Osmanlı tarihinin belki de en tartışmalı padişahlarından biri olan Abdülhamit veya dönemi hakkında filmler de çekilmiştir. Örneğin 1950 yılı yapımı *Allah Kerim*¹⁸ filminin konusu II. Abdülhamit'in son yılında geçmektedir. Film, Abdülhamit muhaliflerinden paşa kızı Ayşesin ile nişanlısı Kerim Bey ve idare yanlısı zaptiye komutanı Fettah arasındaki aşk ve intikamı anlatmaktadır. Filmin başında Abdülhamit'i görürüz. Ayşesin'in takip edilmesini istemektedir. Çünkü Ayşesin Abdülhamit karşıtı modern bir kızdır. Nişanlısı Kerim de aynı şekilde idare karşıtıdır. Abdülhamit karşıtı iki karakter olumlu özelliklerle sunulurken, Abdülhamit yanlısı Fettah ise işkenceci, entrikacı, namussuz, evli kadınlara göz diken ve görevini hep çıkarı için kullanan olumsuz bir karakterdir. Filmde insanların takip edildiği vurgusu çok sık yapılmaktadır. Abdülhamit yanında yer alan paşalar ile karşısında yer alan paşalar arasındaki çatışma ortamı gösterilmekte ve topluma hakim olan sürekli tetikte olma ve güvensizlik duyguları aktarılmaktadır.

¹⁸ Yönetmen: Semih Evin. Yapım yılı: 1950. Oyuncular: Sezer Sezin (Ayşesin), Kenan Arıun (Kerim), Orhan M. Arıburnu (Fettah).

Filmin ilerleyen sahnelerinde Ayşesin kendisine çiçek hastalığını kasten bulaştıran Fethah'ı silahla vurarak öldürür. Mahkemeye çıkarıldığında da mahkemeyi sorgular ve eleştirir. “*Kendimi milletin hak ve hürriyeti için silaha sarılan gizli teşkilatın bir azası olarak öldürdüm onu*” der ve milletin bir gün hesap soracağını da ekler. Abdülhamit karşısına çıkarılan Ayşesin, padişaha “düşman” diye hitap eder. Bu düşmanlığın sebebini soran Abdülhamit’e “*Size karşı bir düşmanlığımız yok*” diye karşılık verir. Ayşesin Abdülhamit döneminde idare ile toplum arasındaki iletişimsizliği asıl sorun olarak görmekte ve Abdülhamit’in insani değil idareci yönünü eleştirmektedir. İkili arasındaki konuşmada “Türk” vurgusu özellikle önem taşımaktadır. Ayşesin, Abdülhamit’e hiçbir Türk’ün zarar vermeyeceğini söylerken, bu toprakların asıl sahibinin Türkler olduğunun altını çizmektedir. Filmin final sahnesinde ise Ayşesin’in uzun konuşması sonrası olumsuz Abdülhamit imgesi olumluya çevrilir. Abdülhamit akşam yemeğine Ayşesin’i davet eder ve ne arzusu varsa gerçekleştireceğini söyler. Ayşesin hapisanedeki bir kadının serbest bırakılmasını talep eder ve Abdülhamit bunu kabul eder.

1965 yılı yapımı *Haremde Dört Kadın*¹⁹ filmi de Abdülhamit döneminde geçmektedir. Film, 1899 yılında Sadık Paşa’nın yalısında ve haremde yaşananlar ile padişah taraftarlarıyla Jöntürkler arasındaki çatışmaları anlatmaktadır. Paşa kadınlara düşkün, vatan haini, işbirlikçi ve rüşvetçi gibi birtakım olumsuz özellikleri taşımaktadır. Paşa’nın taşıdığı olumsuz özellikler, genellikle filmin diğer ana karakterleri için de geçerlidir. Paşa’nın haremdeki kadınlar ahlâksız, kumpasçı, yalancı, yeğenleri de yine olumsuz karakterlere sahiptirler. Yine bu dönemde bazı paşalar İngilizlerin yayında bazıları da Almanların yanında saf tutmaktadır. Böylece Refiğ, dönemi karakterler vasıtasıyla olumsuzlamakta ve eleştirmektedir.

¹⁹ Yönetmen: Halit Refiğ. Yapım yılı: 1965. Oyuncular: Cüneyt Arkın (Dr. Cemal), Tanju Gürsu (Rüşti), Sami Ayanoğlu (Sadık Paşa).

Filinde olumlu özelliklerle seyirciye sunulan tek ana karakter bir Jöntürktür²⁰. Film, dönenin ortamını beğenmeyen ve bunu değiştirmek için iyi niyetle çabalayan “ilerici Jöntürkler” ile her yönden bozuk mevcut düzenin devamından yana olan bozulmuş karakterler arasındaki savaşı temel almaktadır. Nitekim filmde de Jön Türkler hakkında haremdeki kadınlar “Jöntürk gâvuru”, “padişah düşmanı”, “vatan-millet haini” şeklinde konuşmaktadırlar. Jöntürk Emin, “*Biz millet düşmanı değiliz. Hürriyetimiz için mücadele ediyoruz. Hepimiz kurtulacağız bu rezil şartlardan. İnsanca yaşayacağız*” dese de haremdeki kadınlar, padişah sayesinde gül gibi yaşadıklarını, Jöntürklerin bu fikirlerle kadınların kötü yola düşmesini istediklerini söylerler. Burada dikkati çeken husus, haremdeki kadın karakterlerin zaten namuslu ve dürüst olmanmalarına rağmen, Jöntürkleri bu şekilde eleştirerek bir ironiyi ortaya koymalarıdır. Sadık Paşa’nın, İngilizlerle işbirliği yaparak onlardan rüşvet almasına rağmen, adının “Sadık” olması da başka bir ironiyi karşımıza çıkarmaktadır. Jöntürk Dr. Cemal’le Sadık Paşa arasında yaşanan diyaloglar, dönemin toplumsal- siyasi yapısına dair yapılan tartışmaların belli bir yönüne işaret etmektedir:

Cemal: *Hürriyet isteyenlerle beraberim.*

Sadık Paşa: *Padişah efendimize karşı böyle bir suçu nasıl işlersin? Padişaha karşı gelmek devleti yıkmak değil mi? Bugün rahat yaşıyorsak, refah içinde yaşıyorsak padişahımızın sayesinde. Geldiğin pis Anadolu kasabasını ne çabuk unuttun.*

Cemal: *Yalnız bizim rahatımız önemli değil. Bütün Anadolu insanı da aynı rahata kavuşmalı. Biz bunun için mücadele ediyoruz.*

Sadık Paşa: *Size mi düştü Anadolu halkını tasası. Hani hallerinden şikâyet ettikleri. Anadolu’yu seviyorsunuz da İstanbul’da işiniz ne. Niçin Avrupa’ya atıyorsunuz kapağı. Gitseyiz Anadolu’ya.*

Cemal: *Yılanın başı İstanbul’da.*

Sadık Paşa: *Sus. Haddini bilmez. Yılan sensin. Sizin gibilerin ayağına taş bağlayıp denize atmalı.*

Cemal: *Böyle cinayetlerin işlendiğini bilerek girdim bu işe.*

²⁰ Bilindiği üzere “Jönlük Avrupa’da ulusçuluk ve meşruiyetçilik, hatta cumhuriyetçilik yanlısı olmak anlamına geldiği halde, Türkiye’de bu hem din hem devlet düşmanlığı anlamına geliyordu. Bu yüzden Avrupa’ya giden gençler Jöntürk yerine Yeni Osmanlılar adını kullanıyorlardı” (Berkes, 2005: 282).

Görüldüğü üzere filmde hem dönemin koşulları hem de dönemin padişahı Abdülhamit eleştirilmekte ve hürriyet konusuna vurgu yapılmaktadır. İyi eğitilmiş Jöntürkler sadece kendi hürriyetleri için değil, Anadolu'dakilerin hürriyetleri için de kendilerini feda etmektedirler. Filmin Jöntürk olan ana karakterinin doktor olarak seçilmesi de tesadüf değildir. Çünkü Abdülhamit rejimine karşı ilk tepkilerin ve örgütlenmelerin Tıbbiye ve Harbiye'de başladığı bilinmektedir (Berkes, 2005: 367). Filmin tek olumlu özelliklere sahip karakteri Jöntürk Doktor Cemal, filmin final sahnesinde haremdeki kadınlardan biri olan padişah yanlısı Mihrengiz tarafından öldürülür. Mihrengiz etrafını saranlara da "Bir Jöntürk'ü öldürdün. Padişahımı çok yaşa" diye bağırır. Filmin tek olumlu karakteri, daha iyi bir yaşam için verdiği savaşı böylece kaybeder. Refiğ (Türk, 2001: 190, 197) bu filmde Osmanlı sisteminin, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla taşınmayacak olumsuz özelliklerini vurguladığını, ancak "Türk toplumunun batılılaşması kaçınılmazdır" gibi bir tez ileri sürmediğini, hatta bir çeşit saf, halisane batıcı Jöntürk Cemal'in acı sonunu bu nedenle gösterdiğini söylemektedir. Refiğ, ayrıca bu filmiyle tarihi-gerçekçi bir filmi yapmayı amaçladığını da sözlerine eklemektedir.

Bu film açısından ilginç bir noktayı filme gösterilen tepkiler oluşturmaktadır. Refiğ (2013: 37-39), yurtdışındaki olumlu yorumlara rağmen o güne kadar yaptığı en iyi film olarak gördüğü *Haremde Dört Kadın* filminin Türkiye gösteriminde ne halk ne aydınlar ne de basın tarafından hak ettiği ilgiyi görmediğini söylemektedir. Hatta film Üçüncü Antalya Film Festivali'nin ilk gecesinde yuhalanmış ve gösterimi yarıda kesilmiştir. Filmin Türkiye'deki ticari başarısızlığı, Refiğ'in bu tarz filmleri yapmadaki yolunu kesmiştir. Sinemadaki gösterimi bu şekilde olaylı olan filmin 1974 yılında TRT'deki gösterimi sonrasında da birtakım olaylar yaşanmış ve TRT yöneticileri hakkında soruşturma açılması istenmiştir (Türk, 2001: 199).

Son dönemde de hem II. Abdülhamit'i hem de döneminin ele alan filmler çekilmiştir. *Abdülhamit Düşerken* (2002, Ziya Öztan) ve *Sultanın Sırrı* (2010, Hakan Şahin) bu filmler arasındadır. Bunla-

rın dışında yine İstanbul'un fethinin ele alındığı *Fetih 1453* (2012, Fatih Aksoy) filmi de 2012 yılında seyirciyle buluşmuştur.

Özetleyecek olursak, bu filmlerin genelinde yapılan Türklük, kahramanlık ve hürriyet vurgusunun önemli olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Kurtuluş Savaşı filmlerinde olduğu gibi, bu başlık altında ele aldığımız filmlerde de Türklerin cesareti ve kahramanlıkları anlatılmaktadır. Ancak bazı padişahlar ve dönemleri hakkında fikir birliğinin, bazı padişahlar ve dönemleri hakkında ise zıt fikirlerin bulunması Türk sinemasını da etkilemiştir. Bu nedenle Türk sinemasında Osmanlı dönemini ele alan filmler bazı dönemlerde ya çekilmemiş ya da bu konuda bir tereddüt yaşanmıştır. Türk yönetmenlerin Osmanlı dönemini ve padişahlarını ele alırken yaşadıkları tereddüdün nedeni olarak dönemin siyasi koşulları gösterilmektedir. Örneğin Fatih Sultan Mehmet gibi bir padişahı ve dönemini ele almakta herhangi bir sıkıntı yokken, özellikle Abdülhamit dönemini ele alan filmlerde yönetmen nasıl bir Abdülhamit imgesinden hareket edeceğini düşünmek zorunda kalmıştır.

Türk Sinemasının “Yenilmez” Tarihi Kahramanları

Sinemamızda tarihi filmler içinde değerlendirdiğimiz bir başka furyayı da *Tarkan*, *Malkoçoğlu*, *Karaoğlu*, *Kara Murat*, *Battal Gazi* gibi isimlerle seri halde çekilen filmler oluşturmaktadır. Özellikle 1960'lı yılların sonu ile 1970'li yıllar boyunca tarihi çizgi romanlardan uyarlanma ve konusu ortaçağ diyebileceğiniz bir dönemde geçen çok sayıda film çekilmiştir. Çünkü söz konusu dönem “Türk ulusal bilincinin, Türk tarih bilincinin çok önemsendiği ve gururlandığı bir dönemi” (Gürata, 2009: 114) ifade etmektedir. Bu dönem kahramanlıklarla, destansı ve bizi gururlandıran örneklerle dolu olduğu için Türk sinemasında sıklıkla yer bulabilmiştir. Bu nedenle Türk sinema seyircisinin tarihi film denilince de aklına günümüzde televiz-

yon ekranlarında sıkça karşılaştığımız *Malkoçoğlu*²¹, *Kara Murat*²², *Battal Gazi*²³, *Karaoğlan*²⁴ ve *Tarkan*²⁵ filmleri gelmektedir. “Tarihsel fanteziler” (Maktav, 2013: 4) olarak nitelendirilen bu tarz filmlerde kahramanların ismi değişse de hep aynı olay örgüsünden hareket edilmektedir. Filmler genellikle dış sesin olayları özetlediği bir açılışla başlamakta ve verilmek istenen çarpıcı mesajlar, kahramanların yanı sıra çoğunlukla bu dış ses tarafından dile getirilmektedir.

Aynı çizgide ilerleyen bu filmlerde, özellikle Fatih Sultan Mehmet dönemine bir övgü söz konusudur. *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor*²⁶ filmünde “*Denizler ve karalar hakam, iki cihan padişahı, Fatih Sultan Mehmet Han*” ifadesi kullanılmaktadır. Bizanslıların isteği, Fatih Sultan’ın ayaklarına kapanımasıdır. Ancak bu hiçbir zaman mümkün olmayacak ve filmin sonunda cezalarını bulacaklardır. Bu övgüde İstanbul’un fethine, Müslümanlığa, Türklerin kahramanlıklarına ve Türklerin Avrupa’ya boyun eğdirmesine özellikle vurgu

²¹ Malkoçoğlu, Ayhan Başoğlu’nun yarattığı, 16. yüzyılda gerçekten yaşadığı iddia edilen, Osmanlı akıncı birliklerinden bir karakterdir. 1964 yılında Cumhuriyet gazetesinde yayınlanmaya başlayan çizgi romanın ilgi görmesi üzerine filmleri çekilmiştir. 1966 – 1973 yılları arasında toplam sekiz Malkoçoğlu filmi çekilmiştir: *Malkoçoğlu* (1966, Süreyya Duru), *Malkoçoğlu Avrupa’yı Titreten Türk* (1966, Süreyya Duru), *Malkoçoğlu Krallara Karşı* (1967, Süreyya Duru, Remzi Jöntürk), *Malkoçoğlu Kara Korsan* (1968, Süreyya Duru, Remzi Jöntürk), *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor* (1969, Süreyya Duru, Remzi Jöntürk), *Malkoçoğlu Cem Sultan* (1969, Remzi Jöntürk), *Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri* (1971, Süreyya Duru, Remzi Jöntürk), ve *Malkoçoğlu Kart Bey* (1972, Süreyya Duru).

²² Kara Murat da bir çizgi roman kahramanıdır. İlk olarak Günaydın’da yayınlanmaya başlayan bu seri ilgi çekince filmleri yapılmıştır: *Kara Murat: Fatih’in Fedaisi* (1972, Natuk Baytan), *Kara Murat: Fatih’in Fermanı* (1973, Natuk Baytan), *Kara Murat: Ölüm Emri* (1974, Natuk Baytan), *Kara Murat: Kara Şövalyeye Karşı* (1975, Natuk Baytan), *Kara Murat: Şeyh Gaffar’a Karşı* (1976, Natuk Baytan, Ernest Hofbauer), *Kara Murat: Denizler Hakimi* (1977, Natuk Baytan), *Kara Murat: Devler Savaşıyor* (1978, Natuk Baytan), *Fatih’in Fedaisi Kara Murat* (2015, Aytekin Birken).

²³ *Battal Gazi Destanı* (1971, Atıf Yılmaz), *Battal Gazi’nin İntikamı* (1972, Natuk Baytan), *Battal Gazi Geliyor* (1973, Natuk Baytan), *Battal Gazi’nin Oğlu* (1974, Natuk Baytan).

²⁴ *Karaoğlan – Cengiz Han’ın Hazineleri* (1962, Atıf Yılmaz), *Karaoğlan – Altay’dan Gelen Yiğit* (1965, Suat Yalaz), *Karaoğlan – Bayborç’nın Oğlu* (1966, Suat Yalaz), *Karaoğlan – Camoka’nın İntikamı* (1966, Suat Yalaz), *Karaoğlan – Bizanslı Zorba* (1967, Suat Yalaz), *Karaoğlan – Yeşil Ejder* (1967, Suat Yalaz), *Karaoğlan – Samara Şeyh’in Kızı* (1969, Suat Yalaz), *Karaoğlan Geliyor* (1972, Mehmet Aslan), *Karaoğlan* (2013, Kudret Sabancı).

²⁵ *Tarkan* (1969, Tunç Başaran), *Tarkan: Gümüş Eyer* (1970, Mehmet Aslan), *Tarkan: Viking Kanı* (1971, Mehmet Aslan), *Tarkan: Altın Madalyon* (1972, Mehmet Aslan), *Tarkan: Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı* (1973, Mehmet Aslan).

²⁶ Yönetmen: Süreyya Duru, Remzi Jöntürk. Yapım yılı: 1969. Oyuncular: Cüneyt Arkın (Malkoçoğlu), Esen Püsküllü (Beatris).

yapılmaktadır. Örneğin *Kara Murat Fatih'in Fedaisi*²⁷ filminde dış ses tarafından dile getirilenler şu şekildedir:

Allah'ın inayeti ve Hz. Peygamberin yardımlarıyla İstanbul fethedilmiş ve Türk milletinin kalbi olmuştur. Bu kalp ebediyete kadar durmayacaktır. Kahpe Bizans İmparatorluğu yıkılmış, Ortaçağ kapanmış, Osmanlı İmparatorluğu Yeniçağ'ın başında bir güneş gibi ihtişamla parlamaya başlamıştı. Fatih Sultan Mehmet Han, bir fırtına, bir bora, bir kasırgaydı. Zaferlerden zaferlere koşuyordu. Bu muhteşem akış karşısında hiçbir düşman ordusu dayanamıyordu. Bütün dünya Türk kılıcına boyun eğiyordu. Türkler Avrupa haritasını alt üst ederek tarihi yeniden altın harflerle yazıyorlardı.

Böylece filmin başında Türk tarihi bu şekilde tasvir edilerek, Türk milletinin tarihiyle gurur duyması sağlanmaya çalışılmıştır. Nitekim İstanbul'un ebediyete kadar Türklerin elinde kalacağı, Kahpe Bizans'ın yıkılarak, yeni bir çağın Türkler tarafından açıldığı, hiçbir düşmanın Türkler karşısında duramayacağı ve bir dönem Avrupa'nın da sahibinin Türkler olduğu mesajları hedef kitleye iletilmektedir. Böylece eski güçlü günlere duyulan hayranlık ve özlem

bu şekilde giderilmeye çalışılmaktadır. Aynı zamanda, Türkiye'nin dış politikada sorunlar yaşadığı ve özellikle Avrupa ülkeleri tarafından yalnız bırakıldığı bir dönemde Avrupalı devletlere Türklerin kahramanlıkları üzerinden mesajlar verilmektedir.

Bu filmlerdeki Türk kahramanlarının hepsi cesurdur, tek başlarına Bizans ordularını dize getirirler, asla yenilmezler ve ölmezler, Hak yolundan ayrılmazlar ve yalan söylemezler. Vatan sevgisi ve namus, Türklerin en hassas oldukları kavramlardandır. Kendilerini adadıkları davanın yanında hayatlarının bir önemi yoktur. Kahramanlar henü ailelerine hem de milletlerine yapılan zulümleri unutmazlar, zamanı gelince mutlaka intikamlarını alırlar. Kara Murat, filmin finalinde ağabeyini öldürten Kazıklı Voyvodayı öldürerek,

²⁷ Yönetmen: Nâuk Baytan. Yapım yılı: 1972. Oyuncular: Cüneyt Arkın (Kara Murat), Hale Soygazı (Angela/Zeynep), Turgut Özatay (Kazıklı Voyvoda).

ona cezasını verir. *Battal Gazi Destanı*'nda²⁸ Battal Gazi 17 okla öldürülen babasının intikamını, 17 darbeye düşmanını öldürerek alır. *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor*'da bir keşiş "Türkler kimsede acılarını bırakmazlar. Bazı şeyleri affetmezler" diyerek bunu vurgular. Böylece zeki ve yenilmez olan bu kahramanlar vasıtasıyla milli bir intikam da alınır.

Bir avuç Türk, Bizans ordusunu yener. Çünkü Türk milleti güçlüdür. Dolayısıyla yenilmez ve ölmez Türk imgesini bu filmlerde görürüz. Kahraman, vücuduna onlarca ok saplanmasına ya da defalarca kılıç darbesi almasına rağmen ölmez. Bu kural, ne Kara Murat'ta ne Malkoçoğlu'nda ne de diğer kahramanlarda değişmez. *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor* filminde, Malkoçoğlu'nun peşinde çok sayıda Bizanslı vardır ama o alay ederek hepsine haddini bildirir. Burada tek bir Türk'e karşı, Bizanslıların "becerisizlikleri" ve "aptallıkları" vurgulanmaktadır. Nitekim Malkoçoğlu "Bir avuç Türk çok şeye bedeldir" der.

Müslüman Türklerin hepsi olumlu özelliklerle donatılmışlardır. Onlar da tıpkı padişahları ve kahramanları gibi merhametlidirler, cesurdurlar, ahlâklılırlar ve namusludurlar. Sadece kahramanlar değil, Türk milletinin her üyesi de çocuk, kadın ya da yaşlı farketmez birer kahramandırlar. İşkence altında da olsa yollarından asla dönmeyizler. Örneğin *Kara Murat Fatih'in Fedaisi* filminde Kara Murat'ın sevgilisi Zeynep, hayatta sevdiği tek erkeğin Kara Murat olduğunu söyleyerek, işkencelere rağmen "Ben bir Türk kıztım. Ne yapsamz komuşmam" der. Verilen bu mesajlarla hedef kitlenin; hem kahramanlık özellikleriyle sunulan karakterlerle özdeşleşmesi hem de tarihi başarılarından gurur duyması sağlanmaktadır. Türk olarak doğanlar ne olursa olsun hangi şartlarda yaşarlarsa yaşasınlar Türk kimliğini asla kaybetmezler. Örneğin *Kara Murat Fatih'in Fedaisi*'nde Zeynep'in anne babası Kazıklı Voyvoda tarafından öldürülmüş, kendisine de Angela ismi verilmiştir. Ama Zeynep, ismi değişse de hep Türk olarak kalmıştır.

²⁸ Yönetmen: Atıf Yılmaz. Yapım yılı: 1971. Oyuncular: Cüneyt Arkın (Hüseyin Gazi/Battal Gazi), Kerim Afşar (Kahpe Leon), Fikret Hakan (Ahmet Turani).

Buna karşılık düşman tarafı yani “Kahpe Bizanslılar” hiçbir zaman dürüstçe savaşmazlar, hep bir oyun peşindedirler. Hristiyan Bizanslılar katildirler, işkencecidirler, ahlâksızdırlar, kadınlara düşkündürler, korkaktırlar. Ancak istisnai durumlar da söz konusudur. Filmlerde olumlu özelliklerle donatılanlar, Müslümanlığa geçen Hristiyanlardır. Türk kahramanlara gönül veren ve Müslüman olan prensesler de iyi özelliklerle seyirciye sunulur. Çünkü onlar “Kahpe Bizans’ın yiğit güzelleri”dir ve onlar yeri geldiğinde gönül verdikleri Türk kahramanları kurtarmak için çeşitli fedakârlıklar yaparlar.

Bu filmlerde güçlü bir milliyetçi dil kullanılmaktadır. Müslüman Türk milletine övgü söz konusudur. “Bir Türk verdiği sözü yerine getirir”, “Türk eşiğine düşen başı kaldırır ve o başın derdini giderir”, “Saklanmak, düşmandan kaçmak töremizde yok bizim” gibi sözler filmlerde sıklıkla tekrarlanmaktadır. Bu filmlerde milliyetçiliğin yanı sıra din vurgusu da çok önemlidir. Bizanslıların Hristiyanlığına vurgu yapmak için özellikle gaddar Bizanslıların boyunlarında çok büyük haçlar kullanılmıştır. Müslümanlığı seçen Hristiyanlar vardır ama bu durumun aksine Hristiyan olmamak için işkencelere maruz kalan Müslüman Türkler bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Kurtuluş Savaşı filmlerinde Yunanlılardan ya da diğer ülkelerden bahsedilmezken, burada ele aldığımız filmlerde tarih sahnesinden silinmiş olan Bizans İmparatorluğu’na ve dönemin Avrupa devletlerine en ağır eleştiriler yöneltilebilmektedir. Neticede dünya kamuoyunda Türklere haksızlık yapanlara tepkiler bu filmlerde verilen mesajlar vasıtasıyla dile getirilmektedir.

Sonuç

Sinema – tarih ilişkisi ele alındığında, bu iki alan arasındaki bağın şekillenmesinde çok sayıda faktörün etkin olduğu görülmektedir. Sinema- tarih birlikteliği çeşitli açılardan eleştirilse ya da övülse de bu birlikteliğin birçok açıdan önemli olduğuna dair güçlü bir kanı bulunmaktadır. Bu tartışmalarda çoğu zaman sinemanın dramatik –

kurgusal yapısı gözden kaçırılmış ve gerçeklikle kurduğu bağ yanlış değerlendirilmiş olabilir, ancak iki alan arasındaki güçlü ilişki günümüzde de devam etmektedir. Araştırmaların da net bir biçimde ortaya koyduğu üzere, tarihi filmlerin eğitime potansiyelinin yüksek olması, sinemada tarihin görünümünü değiştirmiş ve tarihe yönelik ilgiyi artırmıştır. Sinemanın bu alandaki gücünün farkına varılmasıyla birlikte tarihi filmler, tarih bilinci oluşturulmasının başlıca aracı haline gelmişlerdir. Dolayısıyla sinema filmleri sayesinde, ulus-devletlerin tarihlerindeki birtakım önemli olayların toplumsal bellekten silinip gitmesi engellenmiştir. Ayrıca bu tür filmler daha önce de vurgulandığı üzere, resmi tarihin karşısında etkin bir denge rolü oynayarak bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olmakta ve bu yönüyle de tarihin bir edimcisi haline gelmektedirler.

Bu bilgiler ışığında Türk sinemasının tarihle imtihanına geldiğimizde, bu ilişkinin birçok yönü karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle Cumhuriyet'in ilanı ve yeni bir ulusun inşa edilmesi süreci ve sonrasında bu filmler çevrilmiştir. Ancak bu tür filmlerin tarih bilincinin oluşmasına yaptığı katkının yanı sıra bir moda akımı çerçevesinde çevrildiği, bir tarihi film iş yaptığında bu alanda bir furyanın oluştuğu ve dolayısıyla bu filmlerin oluşturulma sürecinde endüstri mantığı ile hareket edildiği de göz ardı edilmemelidir. Diğer taraftan bu filmlerin birden çoğalmasında ya da birden yok olmasında dönemin siyasi koşullarının da çok etkili olduğu söylenebilir. Nitekim Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, sonrasında Kore Savaşı ve çeşitli dönemlerde Kıbrıs ile ilgili sorunlar vs. tarihi filmlerinin sayıca artmasında etkili olmuşlardır.

İster Kurtuluş Savaşı'nı isterse Osmanlı'nın herhangi bir dönemini ele alsın, bu filmlerin klasik bir anlatı yapısını kullandıkları ve klişe öğeleri barındırdıkları dikkati çekmektedir. Bu filmlerde ana tema Milli Mücadele, İstanbul'un Fethi ya da diğer önemli tarihi olaylar gibi görünse de, gerçekte bütün bunlar aşk, casusluk, intikam vs. gibi öğelerin arka planında kullanılmışlardır. Dolayısıyla sinemamızda özellikle Kurtuluş Savaşı tanrı anlamıyla işlenememiş-

tir. Yukarıda da ifade edildiği üzere, dönemin siyasi koşulları ve dış politikada belirlenen hedefler ya da dış politikada yaşanan sorunlar doğrultusunda filmlerin içeriği şekillenmiştir. Batılı ülkelerle ve özellikle Yunanistan’la ilişkilerin iyi gittiği yıllarda, bu filmlerde düşman inıgesi değıştirilmiş ya da silikleştirilmiştir. Zira Milli Mücadele, bazı Avrupa ülkelerine karşı değil de sadece padişah yanlılarına, hilafetçilere karşı verilmiş gibi sunulmuştur. Böylece “Yurtta Sulh Cihanda Sulh” parolasından hareketle ülkeler arasındaki ilişkilerin sinema vasıtasıyla bozulmamasına özen gösterilmiştir. Malkoçoğlu, Kara Murat ya da Battal Gazi gibi yenilmez kahramanların yer aldığı filmlerde ise yıkılmış bir imparatorluk olan Bizans, düşman olarak konumlandırılmıştır. Dönem dönem dış politikada yaşanan sorunlar ve sıkıntılı durumlarda Türkiye’nin iyi ilişkiler yürütmeye çalıştığı ülkeler tarafından yalnız bırakılması sonucunda, Avrupalı ülkelerinden “intikam” bu yenilmez Türk kahramanları aracılığıyla beyazperdede alınmıştır. Bu sorunlu dönemlerde filmlerde, genellikle Türk tarihinin başarılarla dolu olduğu, yedisinden yetmişine Türk milletinin kahramanlıkları ve Avrupa’nın Türkler karşında geçmişte olduğu gibi günümüzde de titrediği vurguları yapılmıştır. Böylece güçlü bir milliyetçi dilin kullanıldığı bu filmler vasıtasıyla iç kamuoyunun rahatlaması sağlanırken, dış kamuoyuna da geçmiş aracılığıyla gözdağı verilmektedir. Nitekim filmlerde verilen mesajlara baktığımızda, Türklerin hürriyetleri için yaşadıkları, esareti asla kabul etmeyecekleri ve Türk topraklarına artık kimsenin düşmanca adım atamayacağı, eğer atarlarsa da geçmişte olduğu gibi yenilecekleri vurgusu yapılmaktadır.

Özetle bu filmler, hem dönemin politik gelişmeleri çerçevesinde çekilmekte hem de ele alınan tarihsel süreç kapsamında birtakım veriler sunmaktadır. Böylece yapılan tekrarlar, hatırlatmalar aracılığıyla toplumsal hafızanın da canlı tutulmasına katkı sağlamaktadırlar. Örneğin bu filmler geçmişte yaşananları ele alsalar da aslında bugüne dair bir şeyler söylemektedirler. İncelediğimiz filmler, ticari kaygılarının yanı sıra ulusal bilinci şekillendirmek ve bugüne dair söylenmek istenilenleri geçmiş üzerinden iletme hedefini de

gözetmektedirler. Kurtuluş Savaşı döneminde “vatanın düşmandan kurtarılması” amacıyla henı içindeki henı de dıştaki düşmanlara karşı verilen mücadele, filmlerin çekildiği dönemlerde vatani “içine düştüğü durumdan” kurtarmak ve “devleti ve milleti korumak” adına sarfedilen çabaya destek sağlamak için temel alınmaktadır. Bunların yanı sıra özellikle son dönemde tarihi filmlerin yoğunluk kazanması, bu filmlerin tarih öğretiminde kullanılmasını da sağlamıştır. Tarih bilincinin inşa edilmesi amacıyla bu filmler okullarda, yurtlarda, askeriyede vs. sıklıkla gösterilmeye başlanmış ve çeşitli etkinlikler kapsamında öğrenciler sinemaya götürülmüşlerdir. Sonuç itibariyle tarihi filmler, tarih öğretiminde de önemli bir kaynak olarak kullanılmakta ve ulusal tarih bilincinin oluşturulmasında temel bir araç olarak görülmektedirler.

Kaynaklar

- ABİSEL, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınevi.
- AKMAN, Ayhan (2003). “Milliyetçilik Kuramında Etnik/Sivil Milliyetçilik Karşıtlığı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik*, Cilt 4, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 81-90.
- ALTINAY, Ayşe Gül ve BORA, Tanıl (2003). “Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik*, Cilt 4, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 140-154.
- ARAKON, Aydın (Yönetmen). (1951). *İstanbul’un Fethi* [Film]. Türkiye.
- BAKER, Ulus (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*. Harun Abuşoğlu (Çev), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*, Oğuz Adanır (Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAYDUR, Memet (2004). *Sinema Yazıları*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BAYTAN, Natuk (Yönetmen). (1972). *Kara Murat Fatih’in Fedaisi* [Film]. Türkiye.
- BERKES, Niyazi (2005). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BURGOYNE, Robert (1997). *Film Nation Hollywood Looks at U.S. History*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- BURKE, Peter (2003). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görüşi Tanımları*. Zeynep Yelçe (Çev.), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- COPEAUX, Etienne (2003). “Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Milliyetçilik*, Gökem Doğan (Çev.), Cilt 4, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 44-52.
- DURU, Süreyya ve JÖNTÜRK, Remzi (Yönetmen). (1969). *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor* [Film]. Türkiye.
- DURUEL, Senem Ayşe (2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema -TV Ana Sanat Dalı.
- DURUEL ERKİLİÇ, Senem (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: De Ki.
- ELDRIDGE, David (2006). *Hollywood’s History Films*, London - New York: I.B. Tauris.
- ELLIS, John (2014). “TV and Cinema: What Forms of History Do We Need?”, Laura Mee and Johnny Walker (Edit.), *Cinema, Television and History: New Approaches*, UK: Cambridge Scholars Publishing, p. 12-24.
- ERTUĞRUL, Muhsin (Yönetmen). (1932). *Bir Millet Uyamıyor* [Film]. Türkiye.
- EVİN, Semih (Yönetmen). (1950). *Allah Kerim* [Film]. Türkiye.
- FERRO, Marc (1988). *Cinema and History*, Naomi Greene (Trans.), Detroit: Wayne State University Press.
- FİLMER, Cemil (1984). *Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*, İstanbul: Emek Matbaacılık.
- GENÇ, Seray (2010). *Toplumsal Tarih Anlatımı ve Sinema*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- GÜRATA, Ahmet (2009). “Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı” Cemal Kafadar ile Söyleşi, *Kebikeç*, 27, s. 109-130.
- HÜN, Agah (Yönetmen). (1958). *Meçhul Kahramanlar* [Film]. Türkiye.
- İÇEL, Kayıhan (2001). *Kitle Haberleşme Hukuku*, İstanbul: Beta Basım Yayın.
- KELLNER, Douglas (2013). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*, İstanbul: Metis Yayınları.
- LANDSBERG, Alison (2013). “Politics and the Historical Film: Hotel Rwanda and the Form of Engagement”, Robert Rosenstone and Constantin Parvulescu (Edit.), *A Companion to the Historical Film*, USA, UK : Wiley-Blackwell, p. 11- 29.

- LANDY, Marcia (2001). *The Historical Film History and Memory in Media*, New Jersey: Rutgers University Press.
- LOTMAN, Yuriy M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*, Oğuz Özügöl (Çev.), Ankara: Nirengi Kitap.
- MAKAL, Oğuz (2014). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- MAKTAV, Hilmi (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ONARAN, Âlim Şerif (1994). *Türk Sineması 1. Cilt*, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- OSMANOĞLU, Ayşe (2007). *Babam Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Selis Kitaplar.
- ÖZGÜÇ, Ağah (1993). *100 Filimde Başlangıçından Günümüze Türk Sineması*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÖZÖN, Nijat (1995). *Kara gözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*, Ankara: Kitle Yayınları.
- ÖZÖN, Nijat (2010). *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- ÖZUYAR, Ali (2008). *Sinema'nın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: De Ki.
- REFİĞ, Halit (Yönetmen). (1965). *Haremde Dört Kadın* [Film]. Türkiye.
- REFİĞ, Halit (2009). *Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim*, İnnak Zileli (Haz.), İstanbul: Bizim Kitaplar.
- REFİĞ, Halit (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- RICOEUR, Paul (2009). *Zaman ve Anlatı: 2. Tarih ve Anlatı*, Mehmet Rifat (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ROSENSTONE, Robert A. (2001). "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age", *The Historical Film History and Memory in Media*. Marcia Landy (Edit.), New Jersey: Rutgers University Press, p.50-66.
- ROSENSTONE, Robert and PARVULESCU Constantin (2013). *A Companion to the Historical Film*, USA, UK: Wiley-Blackwell.
- SANDER, Oral (2013). *Türkiye'nin Dış Politikası*, Melek Fırat (Der.), Ankara: İmge Kitabevi.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- SEDEN, Osınan F. (Yönetmen). (1959). *Düşman Yolları Kesti* [Film]. Türkiye.
- SORLIN, Pierre (2001). "How to Look at an "Historical" Film", *The Historical Film History and Memory in Media*, Marcia Landy (Edit.), New Jersey: Rutgers University Press, p. 25-49.

TÜRK, İbrahim (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

EMİR, İsmet Yazıcı (2003). *Kitle İletişiminde İmaj*, İstanbul: İm Yayın.

YILMAZ, Atıf (Yönetmen). (1954). *Şimal Yıldızı* [Film]. Türkiye.

YILMAZ, Atıf (Yönetmen). (1971). *Battal Gazi Destanı* [Film]. Türkiye.

www.beyazperde.com/filmler/film-203527/, E.T. 06.12.2016.

<http://www.sinematürk.com/film/2265-binnaz/>, Erişim Tarihi: 19.12.2016.

<http://www.haberler.com/filmler-tarihi-olaylara-bakisi-etkiliyor-3458543-haberi/>, Erişim: 10.01.2017.

<http://www.hurriyet.com.tr/yurtkur-sinemaya-goturecek-22808206>, Erişim: 10.01.2017.

OSMANLI PADİŞAHLARININ TILSIMLI GÖMLEKLERİ: HAKAN MUHAFAZ (THE PROTECTOR) ÖRNEĞİ

*Am1 ERTOK AT MACA*¹

*Eda ÖZ ÇELİKBAŞ*²

Giriş

Tarih boyunca Türkler birçok inanışa ev sahipliği yapmıştır. Her zaman tek tanrılı olmaları onların aynı zamanda farklı kültürlerle de ev sahipliği yapması birleyerek ve çoğalarak oluşmalarına da yardımcı olmuştur. Türkiye coğrafyası, Türk coğrafyaları, Osmanlı toprakları kendisiyle süregelen kültür, inanış, örf, adet, dua, ritüel, tören ve birçok olguyu günümüze de taşımıştır. Şamanizm ile de beslenen ve ardından kendi kültürel repertuarını oluşturan Türk coğrafyasında Osmanlı dönemindeki zenginlikler ve imkânların yaratılmasıyla da birer sembolik değere dönüşmüştür. Bu değerler kendi tarzını oluşturmuş ve izleri günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde Osmanlı ile ilgili görsel, belgesel, nesnel birçok tarihi, kültürel ve sanatsal değeri Topkapı Sarayı Müzesi'nde görmekteyiz. Tılsımlı gömlekler de kültürel değerlerimizden bize kalan ritüel olgusu dahilinde değer taşıyan mistik ve büyüsel değerlerimizdendir. Mistik ve büyüsellik dışında sanatsal değer de taşıyan tılsımlı gömlekler; şamanlardan Dede Korkut Hikâyeleri'ne ve ardından Osmanlı padişahlarına Türk coğrafyasındaki yerini almıştır. Dünyada Budist inanışlarının hâkim olduğu coğrafyalarda, Hintlilerde, Filipinlerde de benzer kutsal/tılsımlı kıyafetler ve hatta gömlekler görülmektedir.

¹ Doç. Dr. Karabük Üniversitesi S.F.T. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü.

² Öğr. Gör. Dr., Karabük Üniversitesi S.F.T. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü.

Son zamanlarda sosyal arenada oldukça yaygınlaşan web kullanımı; dizi ve filmlerin yaygınlaştığı sosyal platformlar sebebiyle ortaya çıkan web kanalları, web dizileri ve filmleri de yapılmaya başlanmıştır. Bu sosyal web kanallarından en büyük ve yabancı orijinli kanal olan Netflix'te *Hakan: Muhafız / The Protector* isimli Türk yapımı dizide de ana konu Tılsımlı Gömlektir.

Orta Asya'da Türkler'in yaşamında İslam dininden önce Şamanizm'in de yer aldığı bilinmektedir. Şaman geleneklerini dünden bugüne Mevlevilikte, Bektaşilikte, Rûfâilikte gerekse Amerika'daki Kızılderililerde nüans, coğrafya, zaman-zemin ayrılıkları ile görmek mümkündür (Stewart, 1986: 4). Tüm bu inanışlar ve kültürel bileşenler, Türk kültürü bünyesinde farklı sembolik değerlerin oluşumuna katkı sağlamıştır. Öyle ki günümüzde “batıl” diye adlandırdığımız birçok inanış da kendi repertuarında sembolik değerleri taşımaktadır. Osmanlı döneminde sanatsal konular, imkânların fazla olması ve sanata önemi verilmesi sebebiyle oldukça gelişmiş ve zenginleşmiştir. Kullanılan eşyalardan ev dekorasyonuna, kitap yazmalarından aksesuarlara ve en önemlisi kumaş ve boyamadaki ustalığa kadar Türkler Osmanlı zamanında en üst seviyeye ulaşmıştır. Tılsımlı gömlekler de uzun yıllar herhangi bir çalışmaya konu edilmemiş, daha sonraları sanat tarihçiler tarafından değerleri anlaşılarak üzerlerinde çalışma yapılmıştır.



Resim 2: Sibiryâ Şaman Gömleği. Tılsımlı gömlek gibi   plak tene gıyerlerdi.

Tılsımlı gömlekler, Türkiye’de Topkapı sarayında sergilenmesinin ve koleksiyon haline getirilmesinin dışında çok fazla incelenmemiş özel bir çalışma alanıdır. Tılsımlı gömleklerle Türk coğrafyalarında kullanılan pek çok mistik kıyafet, kullanım alanı kapsamında benzerlik göstermektedir. Bu araştırmanın temel vurgusu; Osmanlı Devleti’nde tılsımlı diyebileceğimiz her türlü ritüelin sistemli ve birinci elden veriler sağlaması ve kullanılmış olınası üzerinedir. Türkiye’de alanında uzman yalnızca iki ya da üç araştırmacı tarafından ele alınan tılsımlı gömlekler, son dönemde yabancı uyruklu web televizyon yapım şirketi tarafından ilk Türk yapımı sezon dizisiyle farkındalık yaratılan ve tanıtımı yapılan bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu bağlamda çalışmada, insanların farkındalıklarının oluştuğu bu süreçte, Osmanlı ve Türk kültürü kapsamında günümüz sanat anlayışının değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Çalışma kapsamında, ilk olarak tılsımlı gömleklerin tanıtımı ve bu gömleklerin sanatsal bir nesneye dönüşürken üzerinde yer alan sembolik okumaları yapıldıktan sonra benzer sanat dallarıyla uyumu ve Hakan Muhafız dizisindeki rolü tartışılacaktır.

Tılsımlı Gömlekler ve Osmanlı Devleti’nde Tılsımlı Gömlek Geleneği

Tılsım, ezoterik güçlerin harekete geçirilmesiyle elde edilen olumlu ya da olumsuz açıklanamayan şeylerdir. Tılsım sözcüğü Grekçe ‘telesman’ sözcüğünden Arapça’ ya geçmiştir. Tabiatüstü güçlere birtakım sırlara sahip olan nesne, çözülemeyen düğüm anlamı gizli ve kapalı söz şeklinde ifade olunur (Çelebi, 1997:91).

Osmanlı padişahlarına mutluluk veren, ruhsal rahatlık, hastalıktan ve nazardan korunma, savaşlarda zafer gibi önemli olaylarda koruma (zırh) görevi sağlayan tılsımlı gömlekler; muska ve hamaylı tasvirlerinin ve özelliğinin giysiye dönüşmüş halidir. Tılsımlı gömlekler, Topkapı Sarayı’ nın Saray Koleksiyonları arasında yer alır. 87 adet tılsımlı gömlek, 1 takma yaka, 5 adet takke, 10 yazılı örtü yer almaktadır (Tezcan, 2011). Tılsımlı gömleklerden yedi-sekiz ta-

nesinin kimin adına yapıldığı bilinmektedir. Diğerleri ise bilinmemektedir. Çünkü padişah dışında saray erkânı da gerekli durumlarda tılsımlı gömlekler giymekteydi ve yıkanma durumu olmadığından bir kişiye bile birkaç adet gömlek yapılabilirdi.

Osmanlı padişahlarının giydiği tılsımlı gömlekler; İstanbul Topkapı Sarayı-Saray Koleksiyonu'nda yer alır. Bu koleksiyonda toplamda 87 adet tılsımlı gömlek yer alır. Cem Sultan'ın, II. Selim'in ve Sultan II. Mustafa'nın devrinde yaşayan Hasan Paşa'nın gömlekleri de bu koleksiyondadır. Fakat Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın gömleği Viyana'da sergilenmektedir (Bayram, 1991:356).

Topkapı Sarayı'nda padişahların ve saray ehlinin normal kıyafetlerinin altına zırh gibi giydiği tılsımlı gömlekler, Cem Sultan'dan III. Murad'a kadar belgeli (yani gömleğin ucunda etiketli ya da üzeri tarihli atıfta bulunulmuş şekilde hazır); Veysel Karani'den Abdülkadir Geylani'ye kadar da atfedilerek İslami sembolizmin örneklerini taşımaktadır. Kuran-ı Kerim'in 12. Suresi olan; Elif, Lâmi, Ra harfleriyle başlayan ve 111 ayet olan Yusuf Suresi'nde de bir gömlek konusu vardır. Hz. Yusuf'un gömleği, babası Hz. Yakub'un gözlerinin açılmasını sağlamıştır (Bayram, 1991, s. 356) (Resim 2).



Resim 2: Tılsımlı Gömlek Örneği-Sure ve Ayet Örüntüsü

Osmanlı devleti padişahları özellikle savaşlarda ve avlarında tılsımlı gömlekler giyerlerdi. Osmanlı padişahları Allah'tan dileklerini diler ve dualarla gömleği de giyerek Allah'a yakarırlardı. Ayrıca Hz. Muhammed'e gösterilen değer, Osmanlı zamanında oldukça artmıştır. Bu gömlekler, Türk tarihinin çeşitli dönemlerinde de kullanılmıştır. Tılsımlı gömleklerin özellikleri arasında her türlü kötülüklerden koruma, savaşta galip kılma ve giyen kişiyi mutlu etme, nazardan korunma gibi koruyucu dualar yer almaktadır. Osmanlı döneminde, hükümdarlar, komutanlar, din adanları ve yöneticiler tılsımlı gömleklere inandıkları için bu gömlekleri giyerlerdi. Kur'an-ı Kerim'in 102. Ayeti ile hadislerde falcılık, büyücülüğün yasak olması belirtildiği halde, Anadolu kültürümüzde ve Osmanlı'da da bu inanışlar devam etmiştir. Orta Doğu ülkeleri, Orta Asya, Çin ve Hindistan, Filipinler'de de benzer inanışlar görülmektedir (Bayram, 1991:355).

Zırh Tahmis-Zırh Gömlek diye de isimlendirilen Tılsımlı gömlekler, özellikle harp sırasında koruyucu olsun diye giyilirdi. Ayrıca nazar, kötü göz, hastalık, akrep sokması, felç rahatsızlıklarına ve ruh hastalıklarına karşı giyilirdi (Tezcan, 2011).

Osmanlı döneminde karşımıza sıklıkla çıkan tılsımlı gömleklerin tarihi aslında daha eskiye dayanmaktadır. Örneğin Dede Korkut Hikâyeleri'nde yer alan öykülerde tılsımlı gömlekler; kılıç kesmeyen, kurşun geçirmeyen, mutluluk getiren ifadeleri ile kalkan olarak nitelendirilmiştir. Şaman geleneğinin ritüellerinde de kendilerine özgü ve sadece kendilerine ait özel yapım tılsımlı aksesuarlar ve kıyafetler yer almaktadır. Şamanlarda mistik ya da tılsımlı diyebileceğimiz birçok nesne olduğu bilinmektedir. Nitekim ritüel fişanları, gömlekleri, man-yak denen elbiseleri de kendi inanışlarına ait sembollerle dolu tılsımları üzerinde barındırır ve şaman kıyafeti de bir çeşit tılsımdır. Daha önce Şamanizm'e inanan Türklerin şamanik inanışları devam ettirmesi, belki de Osmanlı'da totemlerin, muskaların ve tılsımlı gömleklerin varlığına neden olmuştur. Günümüzde tılsımlı gömleklerle ilgili ilk makaleyi Orhan Şaik Gökyay³ yazmış ve tılsımlı gömlekleri tanıtmış-

³ Orhan Şaik Gökyay, *Tılsımlı Gömlekler*, Türk Folklor Araştırma Yıllığı 1976, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1977, s.101.

tır. Ardından Topkapı Sarayı Müzesi Sanat Tarihçisi Hülya Tezcan, Tılsımlı gömlekleri anlattığı bir makale⁴ ve *Tılsımlı Gömlekler* isimli kitabıyla tanıtıma görsel ve yeni bilgilerle katkıda bulunmuştur. Söz konusu kitapta tılsımlı gömleklerin hazırlanışına değinilmektedir. Kitaba göre tılsımlı gömlekler, önce kesilir, üzerlerine yazı ve diğer işleniler yapıldıktan sonra birleştirilirdi. Kesimleri bakımından ele alındığında gömlekler dört gruba ayrılırdı: Kaftan görünümünde ve boyu diz altına kadar inen, önden açık, yakasız, kısa veya uzun kollu gömlekler birinci grubu oluşturur. İkinci gruptakiler kalçalara kadar inen, önden açık veya göbeğe kadar yırtmaçlı, çoğunlukla yakasız, nadiren 5 cm. yükseklikte dik yakalı, kısa kollu gömleklerdi. Üçüncü grup, ikinci gruba benzerdi ve önden çapraz şekilde kapanırdı. Dördüncü ve son grup gömleklerin ise iki yanı açık olur, baştan giyilir ve uzunluğu bele kadar olurdu (Güven, 2014:19-20).



Resim 3: Tılsımlı Gömlek Örneği ve Bazı Sembollerin Dizilişi

Kuran-ı Kerim' in 114 suresinden 55 adeti tılsımlı gömlekler üzerinde yer almaktadır. Bunlar sırası ile: Fatiha, Bakara, Ali İmran, Nisa, Maide, Enam, Araf, Enfal, Tevbe, Yunus, Yusuf, İbrahim, Hicr, Nahl, İsra, Kehf, Meryem, Taha, Müminun, Kasas, Ahzab,

⁴ The Topkapı Sarayı Museum Costumes Embroideries and Other Textiles (1986). TEZCAN HÜLYA, Schuler Verlagsgesellschaft, Sayfa Sayısı 216, ISBN:0-8212-1634-1, İngilizce, (Yayın No: 38544)

Fatır, Yasin, Saffat, Sad, Zümer, Mümin Fussilet, Şura (Ha Mim Ayn Sin Kaf), Zariyat, Kamer, Rahman, Vakıa, Hadid, Mümtehine, Saf, Mülk, Kalem, Buruc, İnşirah, Kadr, Zilzal, Asr, Hümeze, Fil, Kureyş, Kevser, Kafırın, Nasr, İhlas, Felak, Nas sureleridir. Bunların dışında Ayet-el Kürsi mutlaka üzerlerinde bulunmaktadır. Sure başlarında açıklanamayan harfler de bulunmaktadır (Bayram, 1991:357).

Tılsımlı gömlekler kumaş üzerine dokuma özelliğinde değildir. Gömleklerin kumaşı kolay bulunabilecek patiska benzeri pamuklu kumaştır. Terziler tarafından kalıba sokularak dikilen gömlekler, ardından çizim yapılabilmesi için işleme alınır. Gömlekler kağıtnmış gibi üzerine kolay yazı yazılması sebebi ile aherlenerek kağıt özelliğine getirilmiştir. Hattatlar, Denizli’den genellikle gelen kumaşları aherleyerek kağıt özelliği kazandırdıkları kumaşları nakkaşlar atölyesine teslim ederdi. Nakkaşlar, kanuş kalemler ile gömleğe motifleri yazarlar ve boyarlardı (Güven, 2014:16). Yani gömlekler dikimi gerçekleştirildikten sonra el boyaması ve el yazması ile hazırlanmıştır.



Resim 4: Aherlenerek boyama, el yazması yapılan Mushaf Sayfaları: Boyamalar, tıpkı tılsımlı gömlekteki gibidir fakat buradaki malzeme kağıttır (Özkeçeci, 2006:297-304).

Hat, İslam sanatları içerisinde önemli bir yere sahiptir. İslam süsleme sanatında görülen figürden uzak duruş, hat sanatının gelişimine zemin hazırlamıştır (Can ve Gün, 2015:134). Bu bilgiden hareketle gömleklerdeki kaygı, tasvir kaygısı değildir. Gömleklerin amacı, tamamen istenilen dileğin gerçekleşmesi için Allah' a yakarış ve dua ile ak büyüde bulunma özelliğidir. Tılsımlı gömlekler tek kullanımlıdır. Bu sebeple çok sayıda yapıldığı da düşünülmektedir ve hiç yıkanmadan saklanmıştır. Tılsımlı gömleklerin yapımına sultanlar karar vermiyorlardı. Valideler gömlek yapılmasını talep ediyor fakat en doğru zamanı Müneccimbaşılar (Astrolog) belirliyordu. Bu sebeple padişahların dahi saraylarında yıldız ilmi ile meşgul olan müneccimbaşları vardı ki; yıldızların, kâinatın içinde bulunan çeşitli gezegenlerin hareketlerinin, insanlar üzerindeki tesirlerini kendi şahsi hislerine göre yorumlayan bu şahıslar, bugünkü insan psikolojisinin ilk esaslarını keşfetmeye çalışan araştırmacılarıdır (Bayram, 1991:356). Osmanlı padişahlarının cüluslarında, harp ilanlarında, ordunun hareketlerinde, sadrazamlara mühür verilmesinde, donanmaya yeni gemilerin katılmasında hep müneccimler uğurlu günleri tespit etmeye çalışmışlar ve onların dedikleri günlerde adı geçen törenler veya savaşlar icra edilmiştir. Müneccimbashından uğurlu gün ve saati bekleyen bazı komutan ve padişahların sırf bekleme, ani atak yapmama sebebiyle bazı savaşları kaybettikleri unutulmalıdır. Aslında müneccimbaşların esas görevi yıllık takvimi hazırlamaktır; sonra görevleri gelecekte haber almaya ve kehanetlere dönüşmüştür. Anadolu' da yaşayan birçok antik medeniyette de kâhinlerin önemli rol oynadıkları bilinmektedir (Bayram 1991:356). Müneccimbashi, 1 yıl içindeki yıldız hareketlerini takip ediyor, burçları biliyor, yapılacak her şeyi burçlara ve yıldız haritasına göre düzenliyordu (Tezcan, 2011).



Resim 5: Sultan III. Murat'ın Şebînşah nâmesi'nden bir minyatür; Münec-cimbaşı Takıyyüddin er- Râsîd ve müneccimler (Topdemir, 2010:454).

Örneğin ilk tılsımlı gömlek sahibi olan (en eski gömlek ilk olmasıyla Cem Sultan' a aittir) Cem Sultan' ın gömleği, Güneş Koç burcundayken başlanıp, 3 sene sonra yine Güneş Koç burcundayken bitirilmiştir. Müneccimbaşı gömleklerin yapımına başlamadan önce en uygun günü ve saati seçmektedir (bkz. Resim 6). Seçilen bu zaman dilimine “Eşref Saati” denmektedir. Eşref saatini şöyle özetleyebiliriz: her gezegenin ilk hareket noktasına dönüşü onun zaman-ı eşrefi yani eşref-i zaman; bizim bildiğimiz eşref saati kabul edilir ve bu zamanlara şeref-i şems, şeref-i kamer, şeref-i Utarit, şeref-i zülal, şeref-i merih, şeref-i zühre diye isimler verilirdi (Perk, 2010:14). Dikkat edilirse şereften sonra yer alan isimler gök cisimlerinin, yıldızların isimleridir. Firdevsi' nin *Davetname* adlı eserinde de tılsımlardan ve özellikle burçlarla insanlar arasındaki bağlantılara yer verilmektedir.



Resim 6: Şehzade Cem'in gömleği (Tezcan, 2011, s. 47).

Cem Sultan'ın gömleği üzerindeki kitabede "30 Mart 1477 Pazar gecesi güneş Koç (Hamel) burcunda 19 derece iken saat üçü 57 dakika geçtiğinde gömleğin yapımına başlandığı ve 29 Mart 1480 Salı gecesi güneş Koç (Hamel) burcunda 19 derece iken saat on ikiyi 36 gece bitirilmiştir ifadesi yazmaktadır. Cem Sultan bu gömleği hiç giymemiştir (Tezcan, 2011:47). Cem Sultan'ın gömleği, 123 cm boyundadır. Nasr, İhlas, Felak, İnıran, İbrahim, Şura, maide, araf, tevbe, feth, saf, kamer Sureleri; Esmâ-i Hüsnâ, Ha-mim-ayn-sin-kaf ve çeşitli rakam şifromenler; Allah'ın sıfatları ve *Cem Sultan Halledede Allahı devletahı ve ebede memleketelnı* ibareleri yazılıdır (Gökyay, 1977:101).

Gömleklere başlarken Kuran Hocaları duruma uygun ayet ve hadis seçiyorlardı ve hattatlar kumaşları aherleyerek yazmaya başlıyorlardı. Bu işlem esnasında da duruma uygun dualar ve sureler sesli bir şekilde okunuyordu. Yani eşref saati gibi duaların, okumaların ve sembollerin de duruma uygun olması gerekiyordu.

Tılsımlı Gömleklerin Sembolik Değerlendirmesi

Günümüzde tılsımlı gömlekler, Hülya Tezcan'ın Topkapı Saray Koleksiyonu'nda sanat tarihçi olması sebebiyle yayınladığı kitaplarla hayat bulmuştur. Daha önce de ifade edildiği gibi, Kur'an ayetleri ve hadislerin eşliğinde yazılmış ve boyanmış olan bu gömlekler saray koleksiyonunda 87 adettir. Fakat gömleklerin hepsinin anlamı ve amacı çözülememiştir. Tüm bu anlamlar ve üzerindeki anlamlandırılamayan geometrik şekiller ve rakamlar çözümlenip tarihi bilgilerle ilişkilendirildiğinde tılsımlı gömleklerin işaret ettikleri anlamlar ortaya çıkarılacaktır. Bu bölümde, okumaları ve çözümlemeleri yapılmış olan tılsımlı gömleklere ve bunların üzerinde taşıdıkları hikâyelere genel olarak yer verilecektir.

Gömleklerin hazırlanmasında yazılar kadar, bu yazıları tamamlayan ve destekler nitelikteki semboller, amblemler de oldukça önemlidir (Güven, 2014, s. 21). Gömlekler üzerinde astrolojik ölçümlere göre, yıl, ay, gün, saat hesabı yapılmıştır ve yazılmıştır. Ayrıca üzerindeki harf, rakam ve tılsımların, Hurufilik⁵ akımındaki gibi olduğu da düşünülmektedir (Aytekin, 2015:1). Gömlekler şifa amaçlı yapıldıklarından uygulanma biçimi rukye⁶ uygulamasına da benzemektedir.

⁵ Hurûfiliğin temeli, eski çağlardan gelen ve harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli sembolik anlamlar yükleyen anlayışa dayanır. Çok eskiden beri tabiatla varlığı kabul edilen gizli güçler şekil ve harflerle ifade edilmeye çalışılmış, sonuçta tabiat bilimlerinden önce efsun, tılsım, sihir gibi tekniklerle "hurûf" ilmi adı altında sözde ilimler ortaya çıkmıştır. Hurûfiliğin ne zaman ve nasıl doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte gerçek anlamıyla milâttan önce IV ve III. yüzyıllardan itibaren Ortadoğu'daki Helenistik-agnostik karakterli dinlerde ortaya çıktığı görülmektedir (TDV İslam Ansiklopedisi)

⁶ Hz. Muhammed (AS)'in bizzat kendisi veya yapılmasına izin verdiği Müslümanlar tarafından, karşısındaki hastaya, maddi ve manevi hastalıklardan kurtulması amacıyla duaların okunup üflenerek şifa bulunduğu inanılan bir geleneksel uygulama (Aytekin, 2015:3).



Resim 7: Hz. Mevlana'nın Neyzen Hamza'nın ölümünden sonra Rukye (dua) etmesiyle neyzenin hayata dönmesini anlatan minyatür (Tezcan, 2011, s. 43).

Bilindiği gibi İslamiyet'te dua etme, okuma, üfleme gibi inanışlar bulunmaktadır. Öyle ki Allah'a yakarış; dua, oruç, namaz ve adak gibi ibadetlerle yapılmaktadır. Bunların dışında eski zamanlarda, muska ve hamaylı (büyütülmüş muska) da çok sayıda mevcuttu ve hemen her şey için totem amaçlı kullanılırdı. Ayrıca bu muskalar, dileği yakınlaştırır, kişiyi de kalkanına alıp koruma sağlardı. Üzerinde Ayet-el Kürsi, Fatiha, İsra ve Kalem sureleriyle Karınca Duası yazılı olan muskalara; Boylama, Allah'ın 1001 ismini kapsayan ve kötülüklerden korunmada manevi bir zırh kabul edilen Cevşen denir (Demirci, 2006:267). Bektaşilerde de Hz. Fatıma'nın eli şeklinde Pençe-i Ali Aba şekli mevcuttur. Tılsımlı gömlekler de

bir çeşit muskaydı ve *ak btiyî* denilen iyi amaçlı büyüler sınıfına girerdi. Burada önemli nokta ise doğru duaların bulunup doğru zamanda uygulanmasıydı.

Tılsımlı gömleğin giyilip ardından isteklerinin gerçekleşmesi açısından tarihte ilginç hikâyeler de bulunmaktadır. Bu hikâyelerden birisi de III. Murad'ın etiketli gömleğidir.⁷ III. Murad'ın Gömleği, annesi Nurbanu Sultan tarafından ona hediye edilmiştir. Aslında III. Murad, Safiye Sultan ile evlidir; fakat iki oğlundan birisi ölünce Nurbanu Sultan bir gömlek hediye eder. Amacı da III. Murad'a yeni bir cariyeye hediye etmek ve daha fazla erkek toruna sahip olmaktır. Bu sebeplerle 1582 yılında gömlek verilir ve III. Murad'ın 19 tane oğlu olur (Tezcan, 2011). Belki de bu örnek tılsımın hakkını vermektedir.

Bir diğer örnek de Moralı Hasan Paşa'nın gömlekte yalvarışıdır. “*Allah'ım senden sevgimi, muhabbetimi, kulun M-s-t-f-a (Mustafa)'nın gönlüne vermeni dilerim, nasıl vahyini sevgilin Muhammed SA'nın kalbine ilham etmişsen... Ruhumla Sultan M-s-t-f-a (Mustafa)'nın ruhunu uzaklaştı: Allahı Vedud, Muhit, Beduh, Ahıya, Şerahıya, Adonay, Asdot ve Şiday adlarının hürmetine ve la ilahe illallah Muhammedun Resulullah hürmetine*” denmektedir (Gökyay, 1977:97). Bu dua ve tılsım ile Moralı Hasan Paşa veziriazam olur fakat sonrasında idam edilir. Moralı Hasan Paşa'nın gömleğinde ve kının için yapıldığı bilinmeyen birtakım gömleklerde geçen bazı melek ya da gizemli kişilerin isimleri/sıfatları da mevcuttur. Örneğin Beduh; tılsımlı gömlekte gidip gelmeyi kolaylaştıran melek ya da iyi kimse anlamındadır. Adonay, Astonih gibi isimlerin bu ve diğer tılsımlı gömleklerde neden yer aldığı ile tılsımlı gömleklere yazılan duaların belli bir sıra ile yazılıp yazılmadığı da bilinmemektedir. Ayrıca belli yerlere açıklanamayan şekiller de konulmuştur. Diğer taraftan gönilekleri yapan ustaların isimleri gömleklerin üzerinde yer almamaktadır. Kaligrafik yazı düzeni muntazam ve Osmanlı hat sanatının en üst noktasında yazılar mevcuttur. Altın yaldız çok

⁷ Etiketli olması Topkapı Saray Koleksiyonunda yer alan ve kime yapıldığı belli olan gömlekler sınıfına girmesidir.

kullanılmıştır; vurgulu yerler kırmızı renge boyanmış ya da kırmızı renkle yazılmıştır. Altın yaldızın, yazıda geniş zeminleri boyanmakta ve zenginleştirici unsur olarak kullanıldığı dikkati çekmektedir. Gümüş yaldız da aynı amaçla kullanılmış, ancak gümüş kolay okside olduğu için parlaklığını kaybetmiş ve altın yaldız kadar başarılı olamamıştır (Güven, 2014:20-21).

Sülüs, talikah ve nesih gibi yazı teknikleri kullanılmıştır, bazı gömleklerde de Gubari denilen kum kadar ince yazılar yazılmıştır. Bazen rumi, hatai ve çiçek desenlerine yazılan Gubariler de gömlekler üzerinde mevcuttur (Tezcan, 2011). Gömleklerde 55 adet surenin bulunduğu bilinmektedir. Bunlardan en çok kullanılanları ise Fatiha, Yasin, Fetih, Bakara, Felak, Nas ve Ayetel Kürsi sureleridir. Savaşta önce giyilenlerde Fetih suresi; ruhsal hastalıkları olanlarda Felak ve Nas sureleri mutlaka bulunurdu. İlk kare genelde besmele ile başlardı, akabinde Esmâ-ül-Hüsna yer alır ve dört melekten de kesin bahsedilir ya da meleklerin isimleri geçerdi.

Daha önce de ifade edildiği gibi tılsımlı gömleklerdeki uygulamalara ak büyü denilirdi. Büyü kelimesi şüphesiz ki çok eskidir. Orta Asya'da kullanılan eski Türkçe'de büyü "Bügü" şeklinde ifade edilmiştir. Divan-ı Lügati't Türk'te бүгү; bilge kişi anlamına gelmektedir (Yurtsever ve Erdi, 2005:211). Tılsımlı gömleklerde ise amaç şifa amaçlı olduğundan, iyi büyüdür (Ak-Büyü). Hastalığının tedavisi, ruhani-psikolojik bunalımlardan kurtulma, eşler arasında muhabbet bağı sağlanıp kuvvetlendirilmesi amacıyla, padişahsa; devlet ricalinin ve tebaasının padişahı sevmesi gibi durumlarda ak büyüye başvurulurdu (Tanyu, 1992:502). Ayrıca sembolü büyüler de vardı. Nitekim tılsımlı gömlekler aynı zamanda sembolü büyülere de girmektedir. Herhangi kötü amaç gütmeyen iyi bazı sembollerin ve şekillerin kullanıldığı; din büyüklerinin adları, eşyalarının şekilleri, geometrik şekiller ve doğaüstü güçleri olduğuna inanılan meleklerin isimleri ya da rumuzlarının yer aldığı duaların hepsine sembolik büyü denir (Tanyu, 1992:502).



Resim 8: Ok-Yay-Kılıç şekilleri ve yazılarla yapılmış sembolik tılsım örneği (Tezcan, 2011:135).

Vefk denilen ebced hesabı yapılan harflerin ve kelimelerin olduğu sayısal değerlerin hesaplanması sistemi de tılsımlı gömlelerde bulunmaktaydı (Aytekin, 2015:22).

۸۰	۱۰	۹	۳۰
۳۰	۸۰	۱۰	۹
۹	۳۰	۸۰	۱۰
۱۰	۹	۳۰	۸۰

Resim 9: Sayılarla yapılmış 4'lü vefk örneği çizimi (Çelebi, 2012:606).

ل	ط	ي	ف
ط	ي	ف	ل
ي	ف	ل	ط
ف	ل	ط	ي

Resim 10: Harflerle yapılmış vefk örneği çizimi (Çelebi, 2012:606).

Tek sayılı vefkler kötülük; çift sayılı vefkler de iyilik için yazılırdı (Çelebi, 2012:606). Hz. Ali'nin olduğu sembolleri temsilen de vefk kutularına cefrler yazılırdı. Tılsımlı gömleklerin birkaçında da insan yüzü suretine de rastlanmıştır (Tezcan, 2011:58-59).



Resim 11: Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Kıyafetlerinde III. Murat'a atfedilen gömlek (Tezcan, 2006:72.)



Resim 12: Gönlek detay ön kısım (Tezcan, 2011:59)



Resim 13: Gönlek ön kısım detay, gönlek ters durmakta yüz detayı görülmekte (Tezcan, 2011:59)

Bir diğer sembolik değer de Beduh isminin ya da sayısal değerlerinin yer almasıdır. Beduh'un ne anlama geldiği bilinmemekle birlikte, Beduh'a atfedilen görevler ve güçlerden onun ya Allah'ın adlarından biri ya melek ya da İslam kültür tarihinde yerini almış Hızır (AS) gibi görünmez bir şahsiyet olduğu düşünülmektedir (Aytekin, 2014:282).

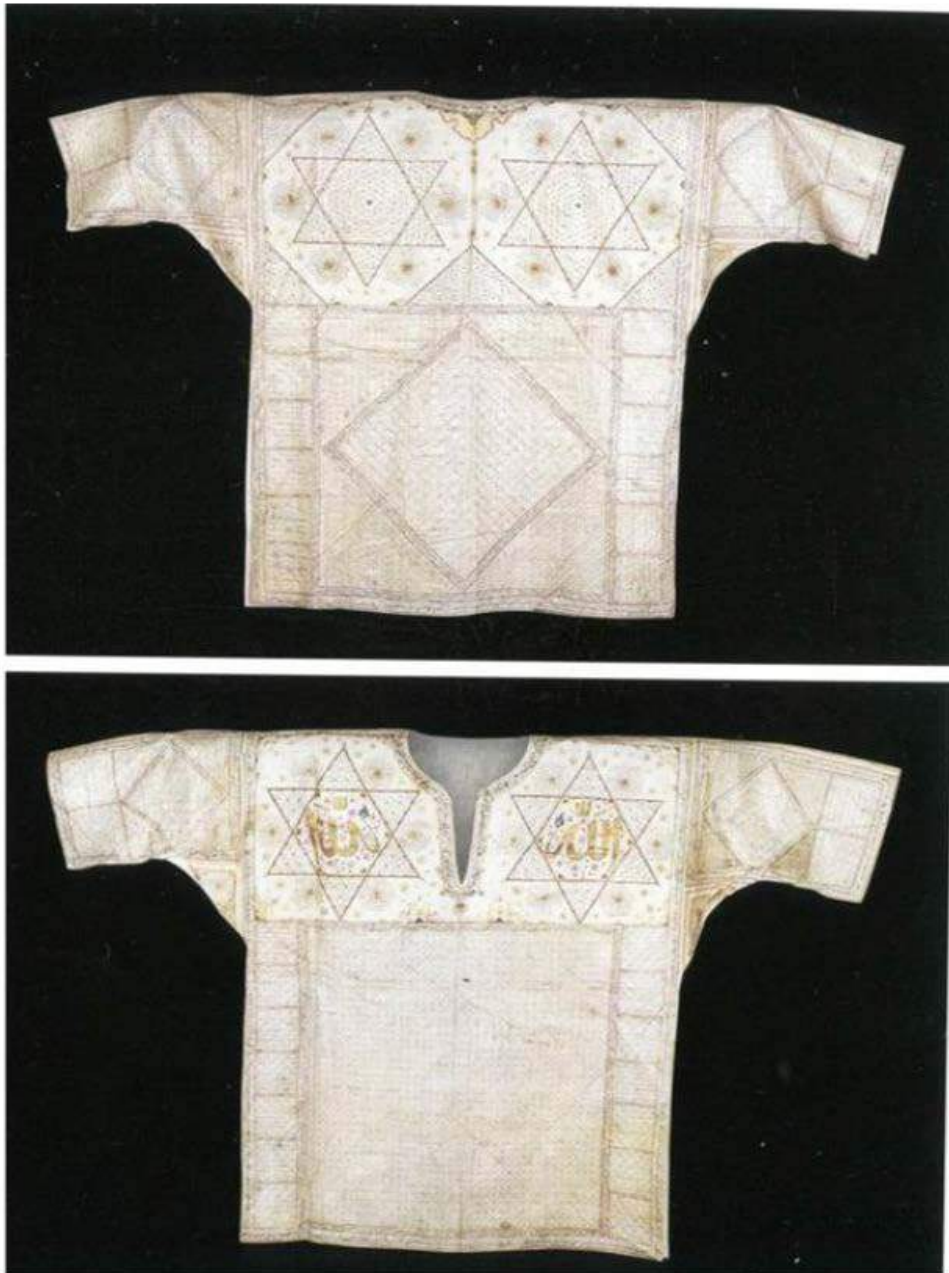
د	ط	ب
ز	و	ج
ح	ا	هـ
ع	ق	ر
ف	س	ك
ل	ي	ن

Resim 14: Soldan sağa: Harflerle Bedûh adının yazıldığı vefk örneğinin çizimi; Bedûh adının harflerinin sayısal değerlerinin yazılmış olduğu vefk örneğinin çizimi (Kallek, 1992:337).



Resim 15: Gömleğin arkasında üçgen vefklerin sıralandığı bant üzerinde görülen Bedûh vefkleri (Tezcan, 2011:25.)

Mührü Süleyman; Hz. Süleyman'ın yüzüğünün de bulunduğu mihirdir. Bu mühür, altı köşeli yıldızdan oluşur. Kur'an-ı Kerim'de anlatıldığına göre Hz. Süleyman; kuşlara, hayvanlara, insanlara ve cin taifesine hükmeder, onları çalıştırır. Allah'ın Hz. Süleyman'a verdiği insanüstü metafiziksel bir kuvvete, ilme haizdir. Kimilerine göre bu, insanı yerine geçen Mühr-ü Süleyman'dan gelir. Bu sebeple Mühr-ü Süleyman; Anadolu'da, Selçuklular, Beylikler ve Osmanlılar zamanında Türk kültüründe bolca kullanılmıştır (Bayram, 1991:357).



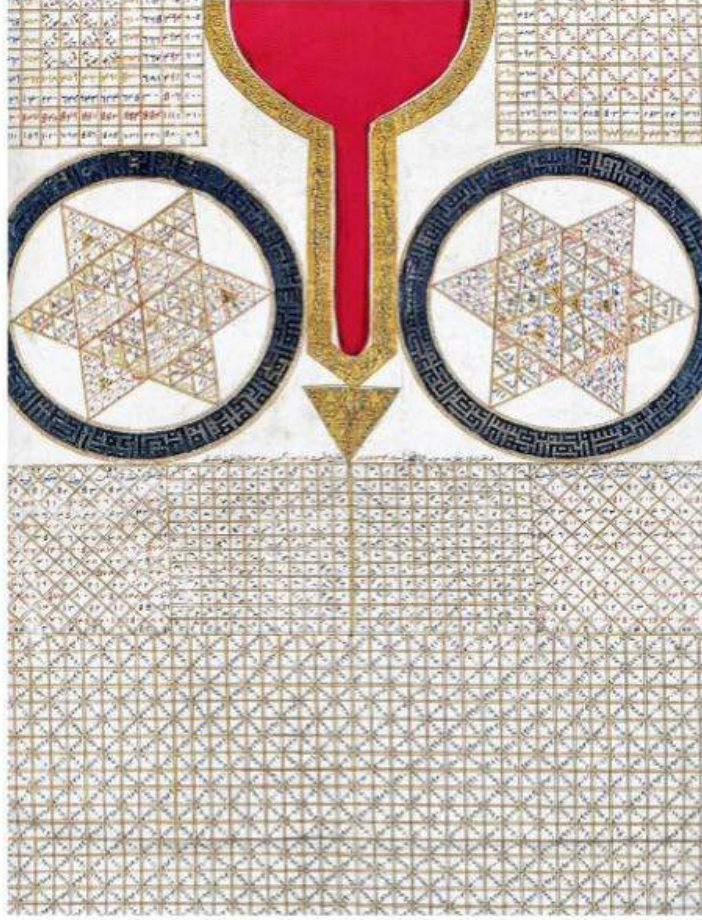
Resim 16: 16-17. yüzyıla ait Mühr-i Süleyman örnekli tılsımlı gömlek
(Tezcan, 2011, s. 125.)

Barbaros Hayrettin Paşa'nın sancağı; sancağın ortasında Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar, Zülfikar'ın çevresinde yuvarlak içinde İslam'ın ilk halifeleri "Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali"nin adları yazmaktadır. Zülfikar'ın kabzasının sol tarafında "Pençe" şekli betimlenmiştir. Zülfikar'ın çatallı ağzında Mühr-ü Süleyman bulunmaktadır. Sancağın üst kısmında Kur'an'dan bir ayet yer almaktadır (Aytekin, 2015:51; Yıldırım, 2014:551).



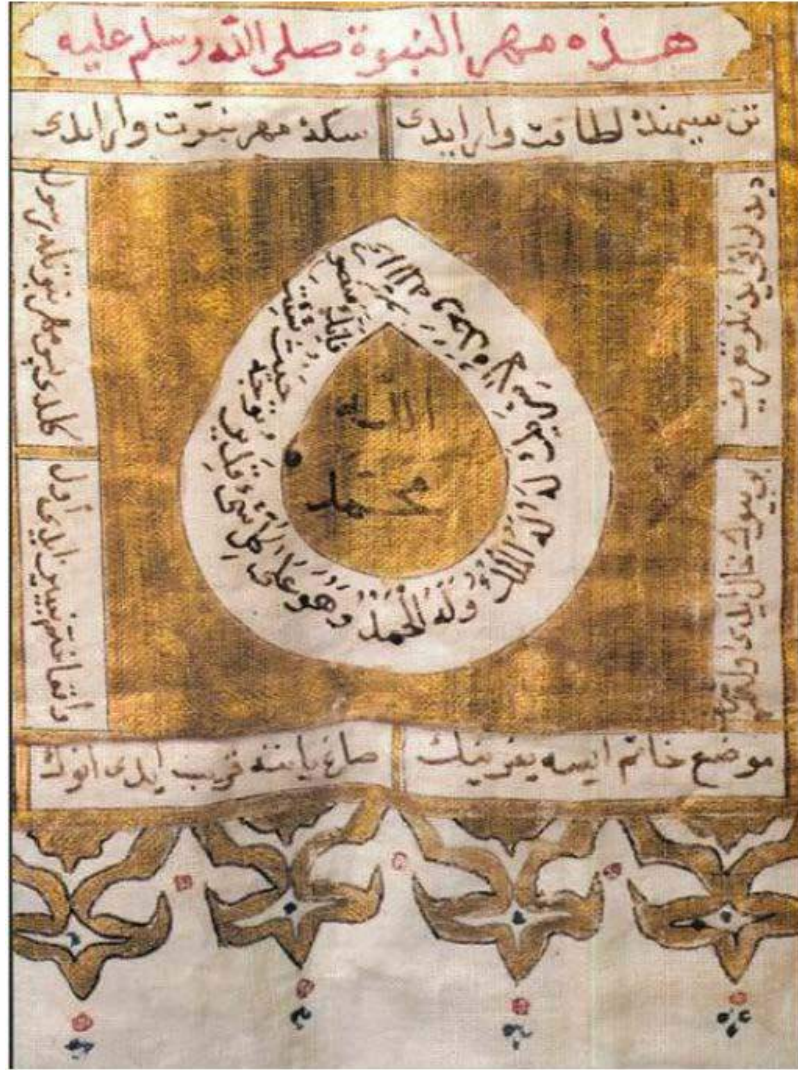
Resim 17: Zülfıkar'ın iki ucunda mührü Süleyman (Yıldırım, 2014:551).

II. Sultan Selim'in gömleği ise 1566/67 yıllarında Derviş Ahmed tarafından yapılmıştır. Üzerinde Ayet-el Kürsi ve İnşirah Suresi yazılıdır. Gömleğin arkasında eteğin orta yerinde “Derviş Ahmed, sene 974” tarihi okunmaktadır. Yakanın altında üçgen içindeki ibareden II. Sultan Selim için yapıldığı anlaşılmaktadır (Gökyay, 1977:100) (bkz.Resim 18). II. Selim için hazırlanan tılsımlı gömlek, 100 cm. boyundadır. Sarı ipekli taftadan olan gömlek, önden açık, küçük dik yakalı ve kısa kolludur. Arka etek ortasına kadar 18 cm'lik bir yırtmacı olan gömleğin, iç kısmında nohut renkli pamuklu kumaştan bir astarı vardır. Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda bulunan gömleğin ön sol kısmında, bordür halinde Yasin Sûresi'nin 36. ayeti dolaşır. Baklava şekilleri içinde harfler ve rakanlar bulunur. Sağ ön kısmında ise tesbihat ve Esmâ-i Hüsnâ yazılıdır. Kolların üzerinde büyük baklava dilimleri içindeki karelerde de Esmâ-i Hüsnâ yer alır. Envanter kayıtlarına göre gömleğin, 1914 yılında türbe-lerden toplanıp Saray Koleksiyonu'na getirilen eserler arasında yer aldığı bilinmektedir (Güven, 2014:23).



Resim 18: Sultan II. Selim'e Mübr-i Süleyman betimli
gömleğinden yakın ayrıntı (Tezcan, 2011:51.).

Hiz. Muhammed'e İslam dünyasında en büyük önemi Osmanlılar vermiştir. 16.yy.dan sonra Kur'an-ı Kerim hatim sayfalarında mühürler ve yürek şeklinde nübüvvet mührü örnekleri başlamıştır. Nübüvvet mührü de tılsımlı gömleklerde yer alan yazılı sembollerdendir. Nübüvvet mührü Hiz. Muhammed (AS)'in şekli şemalini anlatan ya da peygamberliğinin delillerini sıralayan eserlerde Hiz. Muhammed'in son peygamber olduğunun işaretlerinden biri olarak adlandırılır ve diğer adı da Hatem-i nübüvvetir (Sinanoğlu, 2007:291). Kaşıkçı elması motifinde olduğu gibi; altın yaldız zemin üzerinde gömleğin bir köşesine çizilen mühürler gömleklerde oldukça çok kullanılan bir süsleme biçimidir. Ayrıca nübüvvet mührü, Hiz. Muhammet'in iki kürek kemiğinin arasında var olduğu düşünülen yumru şeklindeki bene verilen isimdir (Aytekin, 2015:54).

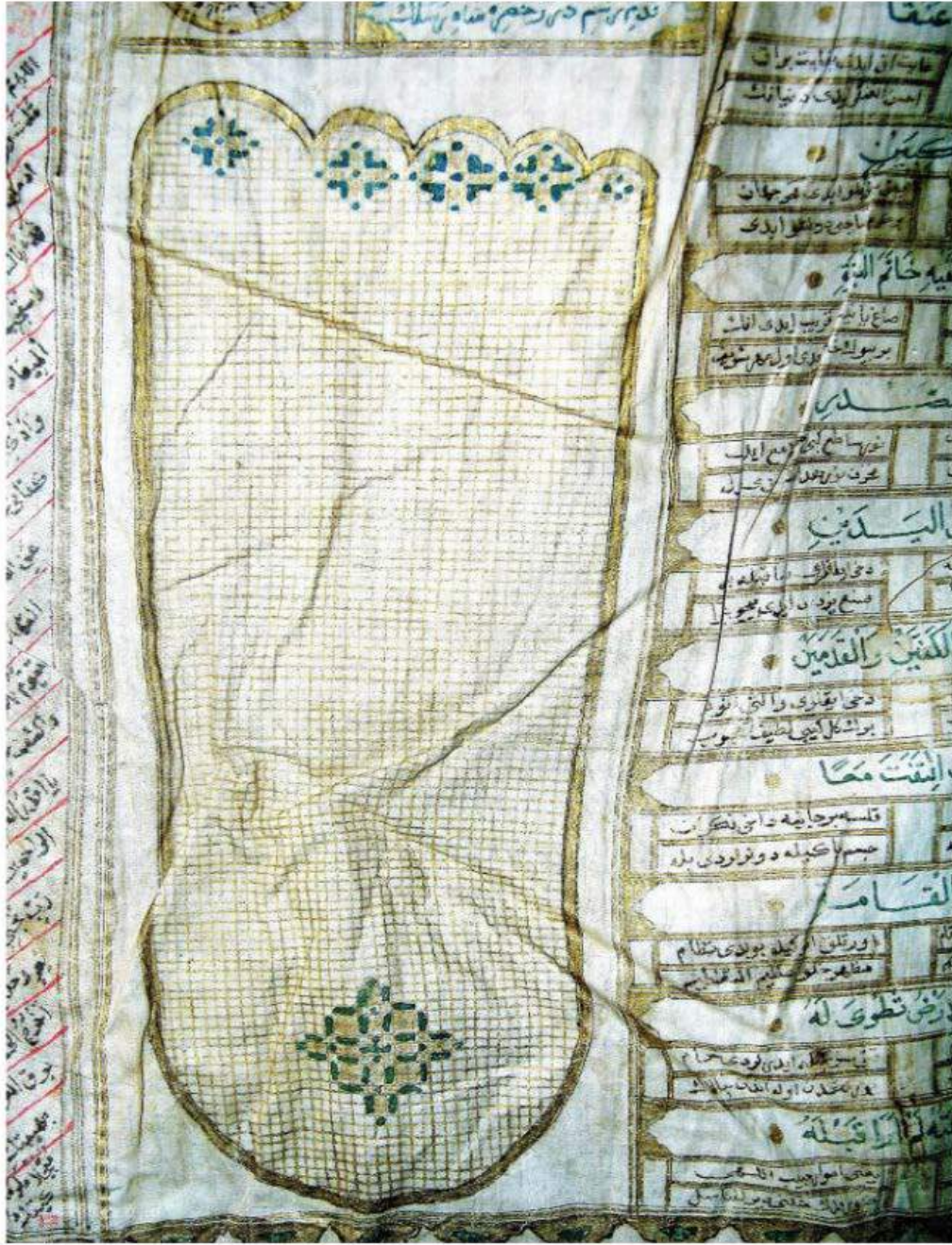


Resim 19: Nübüvvet Mührünün resmedildiği talsımlı gömlektir ayrıntı (Tezcan, 2006:120.).

Yukarıdaki resimde en üstte kırmızı yazıyla: *Bu (Hz. Muhammed (AS) 'ın) nübüvvet mührü dua ve selam onun üzerine olsun yazmaktadır.* Talsımlı gömlelerde yıldız çok sık kullanıldığı gibi kırmızı renk de vurgu amacıyla kullanılırdı. Hz Muhammed'in beni kadar ayak izi de talsımlı gömlelerde resmedilmiştir ve buna Kade-i şerif denmektedir.



Resim 20: Hz. Muhammed (AS)'ın ayak izi gömleğin ön sağ kol altındadır (Tezcan, 2011:95.).



Resim 21: Hz. Muhammed (AS)'ın tılsımlı gömlek üzerindeki ayak izi detay (Tezcan, 2011:96.)

Zülfikar da çok sık kullanılan semboldür. Zülfikar; Resulü Ekrem'in Hz. Ali'ye hediye ettiği çift ağızlı kılıcın adıdır. Hz Ali'nin Uhud savaşında gösterdiği yiğitlikten sonra Hz Muhammed'in "*in la feta illa ali la seyfe illa Zülfikar*"⁸ cümlesini söylediği rivayet edilir (Öz, 2013:553).

⁸ Ali'den başka yiğit yoktur, Zülfikar'dan başka kılıç yoktur.



Resim 21: 19. yüzyıla ait tılsımlı gömlek, gömleğin arka tarafında kürek kemikleri hizasında Zülfikar kılıcı resmedilmiştir (Tezcan, 2011, s. 103.)



Resim 22: Allah, Muhammed, Ali şeklinde yazılan Ali adının son harfi “y”nin Zülfikar şeklinde resmedildiği tılsımlı gömlek (Tezcan, 2011:112.)

Ayetler ve surelerin yanı sıra cevşen duasının olduğu tılsımlı gömlekler de mevcuttur. Cevşen, Şii geleneğinde Hz Muhammed’e Uhud savaşında Müslümanların yenilinek üzere olduğu sırada Ceb-rail’in Hz. Muhammed’e okuyarak naklettiği Allah’ın isimlerinin geçtiği duadır (Aytekin, 2015:68).

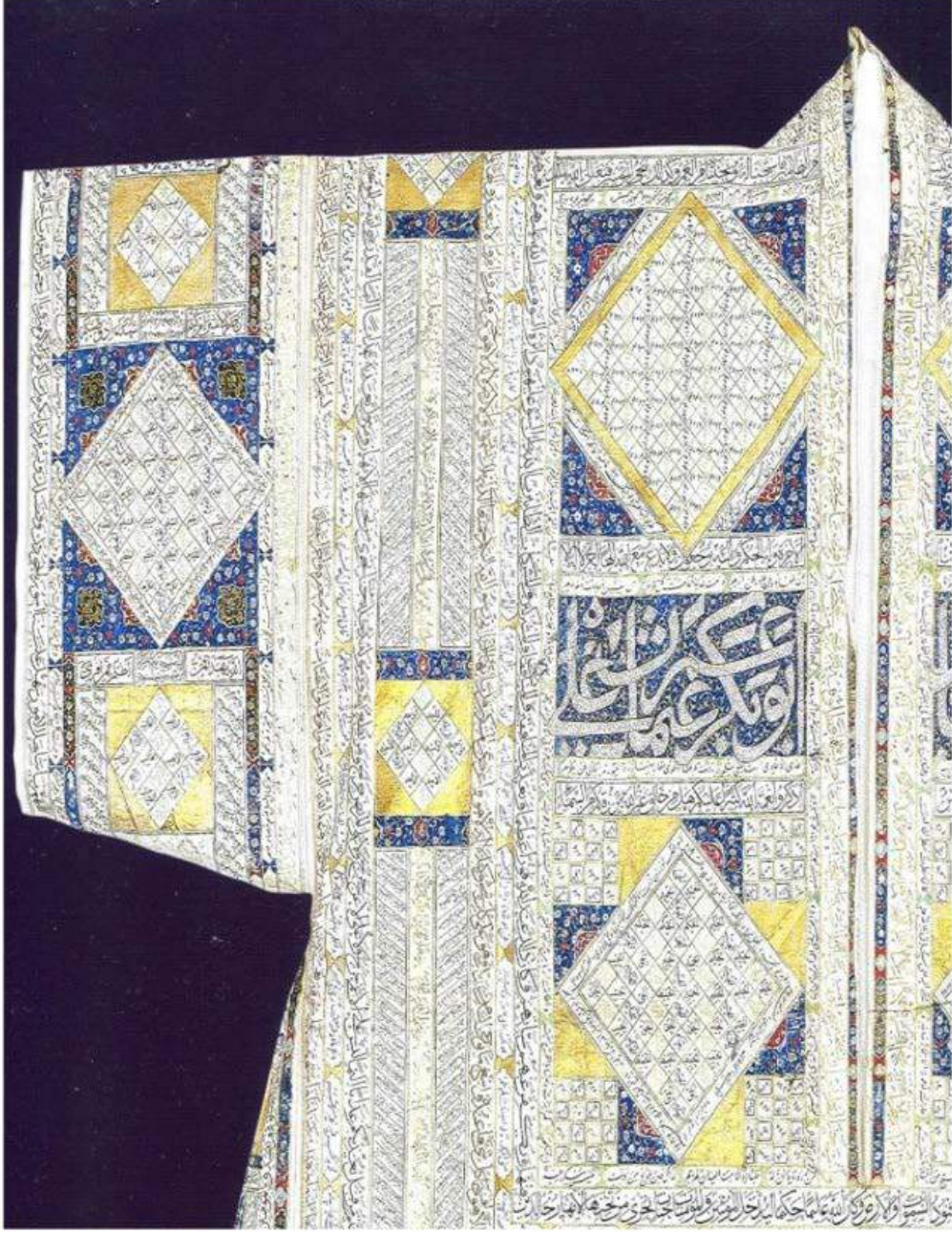


Resim 23: Cevşen duasının yazılı olduğu gömleğin önü”
(Tezcan, 2011:111.).



Resim 24: Cevşen duasının yazılı olduğu gömleğin arkası
(Tezcan, 2011:111.).

Allah’ın 99 ismi olarak adlandırılan Esma-i Hüsnâ da gömlekler üzerinde çok sayıda yer almaktadır.



Resim 25: Esmâ-i Hüsnâ'nın yazılı olduğu bir gömlek örneği
(Tezcan, 2011:119.).

Ayrıca Allah'ın isinilerinin yer alması dışında; Bedir Savaşı'na katılan gazilerin isimleri de gömlekler üzerine yazılmıştır. Yazılar da birer sembol ögesi halini almıştır. Savaşlarda yaralanmaların olınası dışında; savaş esnasında akrep ya da yılan sokmalarından korunmak için gömleklerde akrep ya da yılan şekline benzeyen şekiller ve Rufailer de mevcuttur.

Bunların dışında Padişahlardan IV. Murad için hazırlanan gömleğin boyu 95 cm.'dir. Üzeri aherlenerek kâğıt özelliği kazandırılmış beyaz pamuklu kumaştan dikilmiştir. Yakasız, kalçalara kadar inen ceket boyunda, astarsız olan gömlek kısa kolludur. Altın yaldızın cömertçe kullanıldığı gömleğin ön kısmında altın yaldızlı zemin üzerinde küçük dikdörtgenlerin içinde bir tarafta "Murad" ve ona simetrik olacak şekilde karşı tarafta da "saltanatın emîn" sözü yazılmaktadır. Bu gömlek de Kur'an ayetleriyle bezenmiştir. III. Murad için de ketenden bir gömlek hazırlanmıştır. Yine üzeri aherlenerek kâğıt özelliği kazandırılmış kalın keten kumaştan dikilmiş gömlek, bej ve kahverengi ile enine ince çizgili yünlü bir kumaşla astarlanmıştır. Yakasız ve kısa kollu olan gömlekteki yazılarda; Hz. Muhammed'le Bedir Savaşı'na katılan ilk Müslümanların isimleri yazılmıştır (Güven, 2014:23).

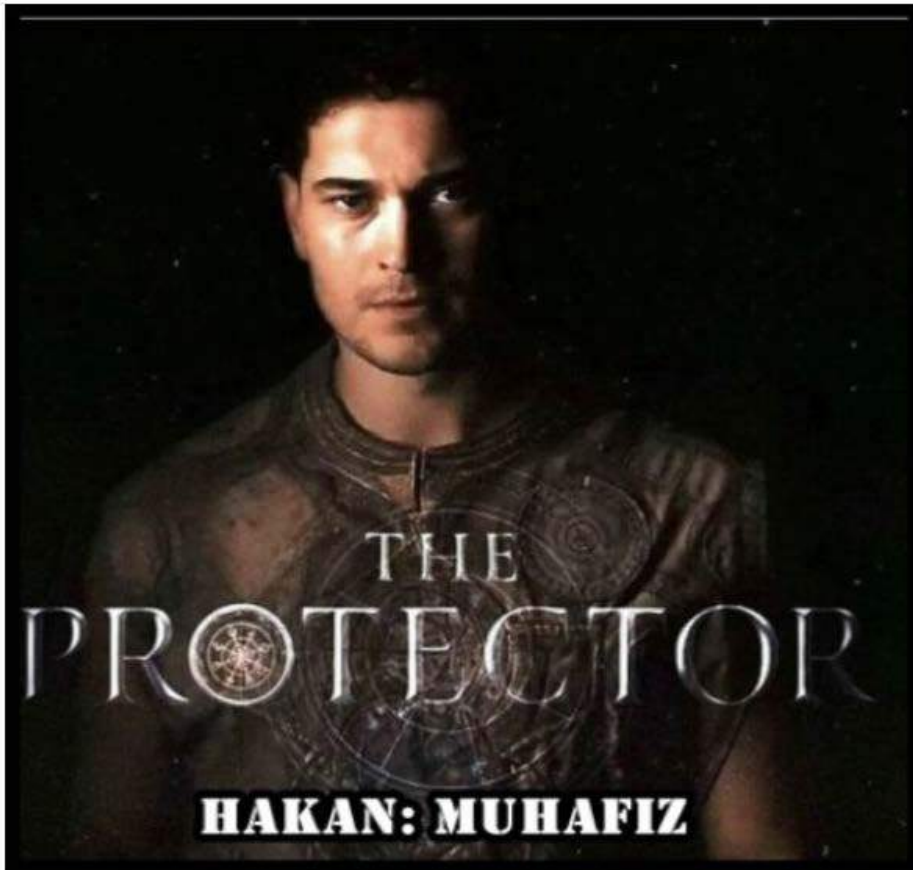
Görüldüğü üzere genel olarak uygulanma biçimi, kumaş seçimi, dua ve ayet belirlenmesi, hat düzeni ve sembolik çizimlerde sultanlar arasında pek bir fark yoktur. Farklar nadiren kumaşların cinsinde, tılsımlı gömleğin giyilme sebebinde olmaktadır. ●nun dışında kalan sembolik tılsımların kullanımı ise devam etmektedir. Gömleklerin dışında; kürklü yaka, takke, sancak ve çok sayıda kullanılmamış gömlek de mevcuttur. Bahsedildiği üzere aherlenme özelliğinden dolayı da gömlekler yıkanamamış ve kullanılacağı düşüncesiyle birden fazla aynı kişiye tasarlanmıştır. Dönemin imkânları düşünüldüğünde, gömlekler muntazam bir tasarım örneğidir. Tasarım ise müthiş bir ekip ve düzen ile oluşturulmuştur. Ayrıca sembolik değerlerin oluşturulmasını sağlayan bilgili ve zeki bir ekip de bulunmaktadır.

Hakan: Muhafız (The Protector) Dizisi

Değerlendirmesi

Tılsımlı gömlekler uzun yıllar değeri fark edilemeyen ve yıllarca Saray Koleksiyonu'nda depolarda saklanan eserlerden olmuştur. Tılsımlı gömlekler, onların varlığından haberdar olan akademik ya da ilgili insanların dışında, günümüzde Netflix'in ilk Türk dizisi olma özelliği taşıyan *Hakan: Muhafız* adlı web dizisiyle kendini göstermiş-

tir. Dizi, Hakan isimli iyi kalpli ve evlatlık olarak alınmış ve tılsımlı gömlek sayesinde koruyucu/muhafız olarak İstanbul’u kötülüklerden koruyacağına inanılan bir gencin hikâyesini içermektedir.



Resim 26: Oyuncu Çağatay Ulusoy’ un Hakan rolünde başrolü oynadığı Netflix dizisi: Hakan: Muhafız ve Tılsımlı Gömleği

Dizinin konusu, gizli kalmış tılsımlı gömlek üzerinden ilerlenmektedir. Uluslararası bir dizi platformu olan Netflix’te ilk Türk yapımı olma özelliğinden dolayı, yapım İstanbul’un ve Türk kültürünün tanıtımına da katkı sağlamaktadır. Bu anlamda dizi görsel unsurların zenginliği açısından da dikkati çekmektedir. Dizide, Kapalı Çarşı’da babasıyla çalışan Hakan, yakın bir arkadaşıyla antika dükkânı açmak istemektedir. Kapalıçarşı, İstanbul piyasasında kuyumcuları, dericileri, baharatçıları ve antika halı ve eşyaları ile ünlüdür ve bu sebepten birçok antika dükkânı da orada ve civarında yer almaktadır. Geçmişte üvey babasına miras kalan tılsımlı gömle-

ğın alıcısı çıkınca işin seyri değişir ve üvey babası vurularak hayatını kaybeder. Henüz tılsımlı gömleğin amacını bilmeyen Hakan'a babasının yakın dostu ve kızı tılsımlı gömleğin bir tür zırh olduğunu ve onu ancak muhafız olanın yani koruyucu olanın giyebileceğini ve giydiği zaman da ölümsüz ve yara almayan, korunan olduğunu anlatır. Hakan inanmasa da gömleği giydiğinde muhafıza dönüşür çünkü gömlek bedeniyle bütünleşip içine işler.



Resim 27: Hakan Muhafız dizisinde gömleğin Hakan (koruyucu)'a giyindik en sonra derisine işlemesi hali (Netflix, 2018, www.netflix.com).



Resim 28: Hakan Muhafız'ın derisine tılsımlı gömleğin işlemesi ve dönüşümü.

Osmanlıların kullanımında tılsımlı gömlekler dizide gösterildiği gibi bedenle bütünleşme, birleşme ve tene işleme durumu söz konusu değildir. İlgili bölümlerde değinildiği üzere, Padişahlar Osmanlı'da tılsımlı gömlekleri yalnızca ruhani bir zırh görevi görmesi amacıyla kıyafetlerinin altına içlik olarak giyerlerdi. İçlik olarak giyilen tılsımlı gömlekler padişahların tenlerine temas ederdi; fakat yakası hayvan kürkü olan gömlekler ise kaftanların var olan kıyafetlerinin üzerinden giyilirdi. Dizide ise fantastik bir kurgu oluşturulmak istendiğinden tılsımlı gömlek çıplak tende ya da kıyafetin altından görünmez; sadece sol göğsünün üzerinde daire biçimli dövme misali yüksek kabartma şeklinde görülmektedir. Dizinin senaryosu kapsamında tılsımlı gömlek, gizemli bir şekilde üvey baba-

dan oğluna geçmiştir. Çünkü Hakan Muhafızın babası da geçmişte koruyucudur: yani tılsımlı gömleği giydiğinde koruyucu halini alarak ölümsüz olmaktadır. Gönlek yine Osmanlı'daki örnekleri gibi kumaş üzeri boyamadır. Kumaş rengi krenı, kirli bir tondadır. Nitekim bu durum, yıllarca depoda saklanması sebebiyle ve yıkannama özelliğinden gelebilir. Fakat Osmanlı'da da benzer renkli örnekler mevcuttur. Gönlek üzeri yazılar yine hat yazısıdır ve vurgu yapmak için kullanılan kırmızı renk de kullanılmıştır. Dizideki gönlekte Osmanlı örneklerinde bulunan Osmanlı desen repertuarında bulunan bordürler de görülmektedir. Yaka kesimi de Osmanlı örneklerindeki gibidir. IV. Murad'ın tılsımlı gömleği gibi kolsuzdur.



Resim 29: IV. Murad örneğindeki gibi dizide Hakan'ın giydiği tılsımlı gönlek de kolsuzdur.

Dizideki gönlekte, Osmanlı örneklerindeki gibi sembol olarak içine yazı yazılarak kullanılan daireler oldukça sık kullanılmıştır. Ortada ön kısımda Süleyman mührüne benzeyen sembol ve vefkler bulunmaktadır. Yakası ve kolsuz olması, bilinen örneklerden farklı olarak kesininde ve işlemededir. Yakada Osmanlı örnekleriyle benzerlik vardır fakat sembolik olarak daireye elimizde olan örneklerden daha çok yer verilmiştir. Ayrıca dizinin bazı bölümlerinde gömleğin üzerinde yanaya benzer kumaş parçaları da görülmektedir. Osmanlı örneklerinde gönlekler üzerinde böyle bir aplike du-

rumu söz konusu değildir. Dizideki örnekte çekimlerden görüldüğü üzere bu kaniya ulaşılmıştır. Fakat hiç yıkanmadığı, tek kullanımlık olduğu ve babadan oğula geçtiği üzeri boyama gömlekler düşünüldüğünde, yırtılan kısımların tadilat amaçlı dikilmiş olabileceği de düşünülebilir. Dizide gömleğin dışında bir adet yüzük ve hançerin tılsımı da Hakan'a eşlik etmektedir.



Resim 30: Dizinin görselinden hareketle bahsedilen hançer.

Sonuç

Tılsımlı gömlekler günümüzde kısıtlı bilgi sahibi olduğumuz önemli tarihi, kültürel ve mistik değerlerimizdendir. Üzerinde barındırdığı değerler, süsleme repertuarları, tarihi dokusu, sembolleri ve gizemi ile günümüze kadar gelmiş olması da belki onun tılsımındandır. Tılsımlı gömlekler, üzerlerindeki yazı ve süslemelerle hat ve tezhip sanatında ulaşılan mertebeyi gösteren, dönemin sosyal yaşamını ortaya koyan, âdeta birer konuşan tarih niteliğindedirler. Çözümlemeyen şifreli kodlarıyla gizemini hâlâ koruyan bu sırlı giysiler, geçmişle günümüz arasında köprü kuran eşsiz bir kültür mirasıdır (Güven, 2014:17).

Geçmiş ve gelecek arasındaki kültürel bağların kurulmasında da tarihin en sağlıklı şekilde araştırılması ve tılsımlı gömleklerin en doğru şekilde değerlendirilmesi esas amaç olmalıdır. Osmanlı döneminde iinkânlarla dolu ortaya çıkan eserleri, günümüzde görebilmek Osmanlı'nın sanata değer vermesinin dışında; alanında uzman uygulayıcılar yetiştirmesindendir. Bu anlamda akademilerde de tarihimizin kültürel çerçevesi oluşturularak, kültürel değerlerimiz ortaya çıkarılmalıdır. Bu anlamda tılsımlı gömlekler de oldukça kıymetlidir. Nitekim tılsımlı gömleklerde halen daha çözölemeyen şifreler mevcuttur. Fakat çözölebilen şifreler de bize toplumsal ve kültürel hafızamıza ilişkin değerli bilgiler sunmaktadır.

Hakan: Muhafız dizisi konusu bakımından farkındalık yaratma anlamında oldukça önemlidir. Çünkü yayınlandığı sosyal medya kanalında ilk olma özelliği taşıyan Hakan Muhafız dizisi, yaklaşık 10 milyon seyirci tarafından izlenen ilk Türk yapını olan ve Türk oyuncularla çekimi yapılan fantastik ve kültürel özelliklere sahip bir dizidir. Tılsımlı gömleklerin Osmanlı kültüründe aldığı yerin önemi düşünöldüğünde, bu geleneği 21. yüzyılda iletim gücü aracılığı ile topluma bir bilgi olarak taşınması açısından dizi önem taşımaktadır. Dizide tılsımlı gömleklerin genel özellikleri korunmuştur. Gömleğe fantastik bazı özellikler eklenerek dizideki görevi abartılsa da genel bağlamda tılsımlı gömlek kavranından uzaklaşılmanmıştır. Bu yapım sayesinde uzun zaman Topkapı Sarayı Müzesi Özel Koleksiyonunda tutulmuş olan Tılsımlı gömlekler gün yüzüne çıkarılarak insanlar üzerinde merak uyandırmıştır. Aynı zamanda bu kültürel miras günümüzde medya aracılığı ile geniş kitlelere ulaşabilmiştir.

Kaynaklar

- AYTEKİN, Fatih (2015). Topkapı Sarayı Koleksiyonlarındaki Şifalı Gömleklerin Şifrelerinin Değerlendirilmesi ve Yeni Bir Tasarım. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- BAYRAM, Sadi (1991). İstanbul Vakıf Hat Sanatları Müzesinde Bulunan Tılsımlı İki Gömlek ve Kültürümüzdeki Yeri, Vakıflar Dergisi, Sayı: 21, Ankara: Lale Matbaası, s. 355-364.
- CAN, Yılmaz ve GÜN, Recep (2015). İslam Sanatına Giriş, 3. Basım, İstanbul: Dem Yayınları.
- ÇELEBİ, İlyas (1997). Havas İlmi Maddesi, Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, Cilt 16, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 517-521.
- ERDİ, Seçkin ve YURTSEVER, Serap Tuğba (2005). Kaşgarlı Mahmud Divan-ı Lügatit Türk, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- GÖKYAY, ●rhan Şaik (1977). Tılsımlı Gömlekler, Türk Folklor Araştırma Yıllığı-1976, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÜVEN, İrem (2014). ●smanlı Sultanlarının Dua Kalkanları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İSMEK) El Sanatları Dergisi, Sayı:17, İstanbul, s. 16-23.
- KALLEK, Cengiz (1992). Bedulı Maddesi, Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, Cilt 5, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 336-337.
- ÖZ, Mustafa (2013). Zülfıkar Maddesi, Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, Cilt 44, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 553-554.
- ÖZKEÇECİ, İlhan (2006). Doğu Işığı VII.-XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı, İstanbul: Sanat Dizisi Yayınları.
- PERK, Haluk (2010). ●smanlı Tılsımlı Mühürleri, Haluk Perk Koleksiyonu, İstanbul: Haluk Perk Müzesi.
- SİNAN●ĞLU, Mustafa (2007). Nübüvvet Mührü Maddesi, Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, Cilt 33, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 291-293.
- STEWART, Ethel G. (1986). The Turkish Connection of the Dene and Na-Dene, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Bülteni, Sayı: 4, Ankara, s. 6-8.
- TANYU, Hikmet (1992). Büyü Maddesi, Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, Cilt 6, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 501-506.
- TEZCAN, Hülya (2006). Topkapı Sarayındaki Şifalı Gömlekler, İstanbul: Timaş Yayınları-Bika Kültür Kitaplığı.
- TEZCAN, Hülya (2011). Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler, İstanbul: Timaş Yayınları.
- TOPEDEMİR, Gazi Hüseyin (2010). Takıyyüddin er Rasid Maddesi, Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, Cilt 39, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 454.

KENTLERİN DEĞİŞEN YAPILANMASININ KENT MEYDANLARI VE KENTSEL BELLEĞİN YARATIMI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: İZMİR MEYDANLARI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Senem TEZCAN¹

İrem ERİN²

Hayat ZENGİN ÇELİK³

Giriş

Kentsel mekân coğrafi koşullar, toplum, ekonomi, kültür ve siyaset ekseninde tarihsel olarak ortaya çıkmış tüm ilişkisel aktarımların özgün bir sonucudur. Bu bağlamda etrafımızı kuşatan fiziksel niteliklerin, kenti yapılandıran tüm süreçler açısından ve tarihsel olarak ele alınması gerekmektedir. Kentsel mekânı açıklanaya dair parametrelerin çokluğu ve sistemin karmaşıklığı, araştırmacıları farklı süreçlerle mekân arasında bağ kurma ve mekânı ilişkisel çözümlemeler içerisinde eritme çabasına doğru itmiştir. Bu noktada kentsel mekânın toplumsal pratikler, kodlar ve göstergeler aracılığıyla ve ilişkisel bir temelde üretildiğini savunan Henri Lefebvre'nin yaklaşımı (1996), önemli bir çıkış noktası olmuştur. Lefebvre (2015), mekânın kodlarının bir tarihsellik içerisinde üretildiğini ve mekânın “gerçeklik” olarak üretiminin biçim ve temsillerinin ardışık bir tarihsel akış içerisinde gerçekleştiğini ifade etmiştir.

¹ Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

² Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

³ Prof.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

Tarihsellik hiç kuşkusuz mekânın üretimi açısından unutmama ve hatırlama süreçlerini de beraberinde getirmektedir. Bu noktada, kentsel mekânın yapılanmasında etkili olan olay ve olguların varlığı ve sürdürülebilirliği önem kazanmaktadır. Yaratılan değerlerin ve üretilen her şeyin mekâna iz düşmesiyle başlayan biriktirme süreci, yani toplumsal hafıza kentsel paylaşım yoluyla aktarılan kimlik unsurlarının bir sonucu haline dönüşmektedir (Anderson, 2007). Sosyal, politik ve kültürel oluşumların birlikte ortak aktarımları ile bellek kolektif olarak üretilmekte ve mekânda somutlaşmaktadır. Bu noktada meydanlar, böyle bir aktarımın önenli yapılarıdır ve kendilerini var eden temsil nitelikleri ile kentlerin biçimlenişi ve kimliklerinin oluşumuna dair önemli bilgiler aktarmaktadırlar. Ne var ki, bazen bu aktarımlar arasında uyumsuzlukların çıktığı durumlarda ya da toplumsal değerlerin, kültür bilincini destekleyen unsurların veya politik yapıların değişmesi durumunda mekânda somutlaşan izler de değişime uğrayabilmektedir. Nitekim bugün içinde bulunduğumuz küresel akışkan coğrafyada, üretim ve birikim ilişkileri ve politik yapılarının yeni içeriğine bağlı olarak kamusal ortam ve bu ortamdaki toplumsal ifade tarzı, büyük ölçüde değişime uğramıştır. Yaratılan yeni değer sisteminde sürekli büyüyen kentler için meydanlar, içinden geçilen açık alanlar olarak yeni işlevler üstlenmeye, onları kuşatan yapısal nitelikler ve ulaşım ilişkilerinde meydana gelen değişimler ise kentsel bellek açısından taşıdıkları anlam ve temsil gücünde önemli dönüşümlere yol açmaya başlamıştır. Bu bir anlamda kamusal alanın, kamusal mekân olmaya doğru evrilmesidir ve kamusal anlamın gündelik pratikler içerisinde erimesine ya da mekân ve simgesel unsurlardan uzaklaşarak farklı bir içerikle ifade bulmasına yol açmaktadır.

Ülkemiz kentleri açısından da izlenen böyle bir içerik değişimini ortaya koyan çokça gösterge mevcuttur. Bu yazı da böyle bir kapsamda ortaya çıkan içerik değişimini İzmir kenti üzerinden değerlendirmeyi ve kentin tarihsel olarak kamusallığında belirleyici olmuş/olan üç önemli meydanın değişen kullanım niteliğini kent belleği üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmada konum

olarak birbirine yakın olmasına rağmen ortaya çıkma koşulları ve temsil nitelikleri açısından farklılıkları bulunan üç kent meydanı olan Konak, Cumhuriyet ve Gündoğdu meydanları fiziksel özellikleri ve kent belleğindeki yerleri açısından değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda öncelikle meydanların her biri için tarihsel süreçte nasıl oluştukları, mekânsal olarak nasıl şekillendikleri, meydanları tanımlayan önemli yapıların oluşumu ve bu sırada ortaya çıkardıkları etkiler incelenmiştir. Ardından meydanlar aracılığıyla kentsel hafızaya kazınan tarihsel gelişmeler ve kent ve ülke tarihi açısından önemli olaylar verilmeye çalışılmıştır. Son olarak çalışmada, meydanların kentin mekânsal örüntüsündeki değişime bağlı olarak nasıl bir içerik değişimi yaşadıkları ve kullanım biçimlerinin nasıl değiştiğine yönelik aktarımlara yer verilmiştir.

Kolektif Bellek ve Kent Meydanları

Bellek, insanın varoluşunu zaman ve mekân bütünlüğü içerisinde algılamasına bağlı önemli yetilerden biridir. Tanımlamalar ağırlıkla belleğin insanın fizyolojik özellikleri ve duyuumsal kapasitesi ile ilgili olduğuna işaret etmektedir. Bu bağlamda çevreden alınan bilginin kaydedilmesi ve bir hafızada depolanmış bilginin çağırılması eylemi olarak hatırlama kapasitesi önemli hale gelmektedir (Sayar Avcıoğlu ve Akın, 2017: 444).

Ancak hatırlama yani bireysel bellek, toplumsal hayat ve onun tüm unsurlarından bağımsız da değildir. Halbwachs (2018), her ne kadar bireyin algısının bireysel hatırlamaya dayanıyor olsa da sosyal kodlardan ve toplumun belleğinden bağımsız olamayacağını ortaya koymaktadır. Bu husus pek çok araştırmacının da ortak iddiasıdır ve bir kolektif bellek inşası olarak ele alınmakta, belleğin başta aile olmak üzere sosyal, dinsel ya da sınıfsal bağlantılarla ve kültürel olarak biçimlendiği ileri sürülmektedir. Geçmişin nasıl hatırlanacağı ve yorumlanacağının o geçmiş birlikte inşa etmiş topluluklara ait bir gerçeklik inşası olduğunu ortaya koyan çalışmalarda, topluluğun ortak kabulüne dayanan bir değerler sistemi ile bağlantı kurulmaktadır.

Dolayısıyla verili olmayan, toplumsal olarak, kurumlar ya da kültürel pratikler aracılığıyla üretilen bir değerler sistemine işaret edilmektedir (Doğu ve Deligöz, 2017: 46). Ayrıca Jan Assmann'a göre (2018), toplumun kendi kodlarına göre yapılanmış olan sistemin, bireylerin her birinde ortak bir algı ve hatırlama şekli yaratıyor olsa da topluma ait tek bir ortak bellekten söz etmekte de mümkün değildir.

Bu noktada kolektif anınsamaları şekillendiren ortak paylaşımlar için bir aidiyet duygusuna ihtiyaç bulunduğu açıktır ve bu durum tüm toplumsal ilişkilerin içerisinde cereyan ettiği yapıyı çevreyi önemli hale getirmektedir. Assmann (2018), bunu zaman ve mekânna bağlılık olarak ifade etmekte ve hatırlama eyleminin her zaman somut bir mekân ve zamana ihtiyacının bulunduğunu ortaya koymaktadır. Mekân böylece ortak belleğin bireylere somut bir dayanak oluşturduğu, ortak paylaşımların izlerini, anılarını taşıyan ve bu bağlamda biçim ve değer kazanan bir yapılanma olarak anlam kazanmaktadır.

Nora (2006), kolektif bellek ile mekân arasındaki ilişkiyi güçlendiren bazı temsiller ve göstergeler olduğunu ve mekânda kolektif bir geçmişin ortak anı ve değerlerinin mekânın belleğini oluşturduğunu savunmaktadır. ●na göre belleğin gerçek anlamı gündelik pratiklerden uzaklaştığı ve gerçek ortamı yok olduğunda açığa çıkmaktadır. Burada ifade bulan kalıcılıktır ve mekânın kalıcılığı yoluyla kolektif belleğin dönemsel olarak sürekli yeniden inşası mümkün olabilmektedir. Boyer, *"The City of Collective Memory"* adlı kitabında (1996), hatırlama eyleminin modern pratiklerin bir ürünü olduğunu, her şeyin hızla değiştiği bir dünyada geçmişe yaslanmanın ve hatırlananın her zamankinden önemli hale geldiğini ifade etmektedir. Bu açıklamalar, hatırlama eyleminin dönemsel olarak ve özellikle modern sonrası dönemde ortaya çıkan değişimlere bağlı olarak önem ve anlam kazanmakta olduğunu gösteriyor olması bakımından da önemlidir. Bu aynı zamanda birey ve toplumların mekânla kurdukları ilişkinin içeriğindeki değişime bağlı olarak kentsel belleğin de değişime uğradığını ortaya koyan bir sonuçtur.

Kentler, kolektif belleğin mekânsal olarak üretildiği alanlardır (Selvi Ünlü, 2017: 77) ve elbette sürekli bir değişim dinamiği taşıyan kentlerin anlaşılmasını ve tanımlanmasını mümkün kılan mekânsal üretimler son derece karmaşık süreçlere dayanmaktadır. Kentlerde kamusal alanlar olarak anlamı yaratmış mekânsal oluşumlar ise kolektif belleği yansıtan, bugün ve gelecek arasında kurulan ilişkinin en önemli unsurlarıdır. Bu nedenle kamusal alanın temsilleri üzerinden yapılacak değerlendirmeler, kentsel yapıların anlaşılması açısından son derece önemlidir.

Kamusal alan, Antik Yunan'dan başlamak üzere Ortaçağ, burjuva devrimi sonrası ve 20. yüzyıldaki değişimler temelinde ve ağırlıklı devlet ve sivil toplum arasındaki karmaşık ilişkileri ortaya koyabilme bağlamında ele alınıp incelenmiştir. Kamu, ilk olarak kamusal topluluk olarak bir araya gelmiş özel şahıslar biçiminde tariflenmiş, bireylerin kamusal akıl yürütme yoluyla ve başkaları ile iletişim kurarak düşüncelerini özgürce ifade etmeleri ise kamusal alanın oluşumuna temel olmuştur. Böyle bir arayışta kamusal mekânlar, toplumsal süreçlerin sağlıklı işleyişini sağlayacak fiziksel unsurlar olarak kentin önemli yapılanmaları haline gelmişlerdir. Sonuç olarak kamusal alan, devlet ile toplum arasında aracılık yapan ve hatta gerilim alanında siyasi işlevler üstlenen bir oluşum olarak anlamı kazanmıştır. Devlet ile toplum arasındaki ilişkinin değişimine bağlı olarak da kamusal alan sürekli olarak yeniden yapılanmıştır (Habermas, 1997).

Sennet, böyle bir yeniden yapılanma sürecinde kapitalist sistemin getirdiği yeni yaşam şeklini bir kırılma noktası olarak değerlendirmektedir. “*Kamusal İnsanın Çöküşü*” adlı eserinde Richard Sennet (1996), Avrupa’da feodalizm sonrasındaki siyasi ve ekonomik gelişmelere dikkat çekerek, maddi şartların yaşamın niteliği üzerine yaptığı etkileri ele almakta ve toplumun giderek parçalanması sorununa dikkat çekmektedir. Böyle bir parçalanmanın bireysel ve toplumsal yaşantı içinde yeni anlam inşalarını da peşi sıra getirmiş olduğuna vurgu yapmaktadır. Baudrillard (1991), bunu toplumsalın sonu olarak tanımlamakta ve toplumsal dahil her şeyin kullanım değerine dönüştüğü bir dünyada her şeyin sıradanlaştığına ve giderek yok edildiğine işaret etmektedir.

Yukarıda yer verilen açıklamaların, iktidar ilişkileri ya da ekonomik sistemin işleyişi temelinde hep bir değişim sürecine işaret etmekte olduğu açıktır. Değişen yaşayış, üretim ve tüketim ilişkileri, kolektif bellekte yer eden kent imgesini değiştirmekte ve her kenti birbirinden ayıran anlamlar ve değerler dünyası mekânsal müdahaleler aracılığıyla yeniden biçimlendirilmektedir. Bunun kolektif bellek açısından sonucu kodların sürekliliğinin ortadan kalkmasıdır ki, karmaşık ilişkilere dayalı kentsel yapılanmaların bugün içinde bulunduğumuz süreçte yeni bir aşanmaya gelmiş olması da dikkate alındığında, hangi kodların geleceğe nasıl taşınacağı hususu da kritik bir önem kazanmaktadır.

Bu noktada karşınızda duran en önemli yapılanmalar ise kent meydanlarıdır. Tarihsel olarak yaşayış ve düşünce biçimlerinde meydana gelen değişimlerden etkilenerek ve toplum-mekân ekseninde ideolojik bir yapılanmanın ürünü olarak şekillenen meydanlar, bireyleri biraraya getiren (Kedik, 2012: 80; Falay, 2014: 55) ve aynı zamanda birey, toplum ve iktidar ilişkilerini dengede tutma görevini üstlenen önemli yapılanmalardır. 18. yüzyıldan itibaren kentlerde önemli bir temsil gücü kazanmış ve 20. yüzyıl ortalarından itibaren de yaşanan büyük savaşların, acı ve zaferlerin anılarını kentsel belleğe kazımak amacıyla tasarlanmaya başlamış olan meydanlar (Çakar, 2014: 45; Kedik, 2012: 79; Altıntaş ve Eliri, 2012: 68) kentlerin mekânsal yapılanmasının temel bileşenleri haline almışlardır.

İşaret edilen durum ve yaratılmak istenen etki çerçevesinde farklı form ve ölçülerde tasarlanan meydanlar, temsil ettikleri değerler nedeniyle salt bir açık alan ya da kamusal mekân olmaktan farklı anlamlar taşımışlardır. Bu bağlamda bir tasarımı ürünü haline gelen meydanlar, kentlerde katılım ve toplumsal örgütlenmeler açısından önemli paylaşım ortanları yaratmışlardır. Meydanda görünmenin, sesini toplumun geri kalanına duyurmanın, kamuoyu yaratmanın ve mekâna iz düşmenin önem kazandığı aşamalarda farklı form ve ölçülerde yapılandırılan meydanlar toplumun dayanışma ile bir araya gelmesi için ortam yaratan ve yurttaş katılımını destekleyen mekân-

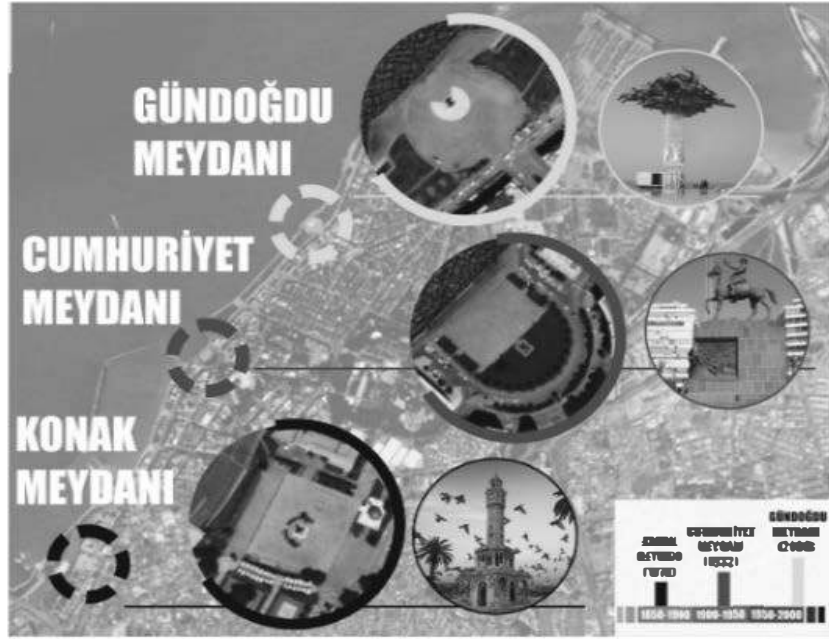
lar olarak anların kazanmışlardır (Ayyıldız ve Taşbaşı, 2014: 100). Bu bağlamda meydanlar, ortaya çıkmalarına aracılık eden temsil nitelikleri ile birlikte toplumsal hafızaya aktarılan olaylar temelinde de yeni anlam inşalarına aracılık etmişler ve bileşeni oldukları kentlerin tarihini yaratmada önemli roller üstlenmişlerdir (Taşçı, 2014: 166-167).

Bunu mekânın bilgi aktarma işlevi olarak da tanımlamak mümkündür. Bilgiyi taşıyan her şey aynı zamanda kentin kimliğini ortaya çıkartıp geliştirmektedir. Bu bağlamda meydanların kentin kimliğini yapılandırmadaki katkısının kalıcılığa bağlı olduğu, bunun anı ve bellek değeri yaratan tüm fiziksel unsurların varlığını sürdürmesi ile mümkün olabileceği açıktır. Ancak meydanların tarihi hatırlatma işlevleri ve sahip oldukları simgesel özellikler (Kürkçüoğlu, 2014: 128), konumlandıkları yerin fiziksel ve sosyo-kültürel dönüşümleri içerisinde erime ve zaman içinde yok olma riski ile de karşı karşıyadır. Bugün içinde bulunduğumuz süreçte toplum ve siyaset ekseninde dünyada ortaya çıkan değişimlerle birlikte kentsel mekânın yapılanması ya da kamusallığın yaratılmasındaki değişimler temelinde meydanların kullanım biçimi önemli ölçüde değişmeye başlamıştır. Ülkemizde de kentsel ölçekte kamusallığın inşası açısından mekânın farklı bir içerik ve temsil gücü elde etmiş olduğu izlenmektedir. Kentsel gelişme dinamiklerinin ekonomik önceliklere dayanıyor olması, kentlerin kimliği açısından belirleyici önemli yapılanmalar ve meydanlar açısından farklı kayıpların yaşanmasına yol açmaktadır. Bu noktada kentlerin gelişim sürecini yönlendiren mekânsal müdahalelerin ve özellikle de ulaşım yatırımlarının önemli etkiler oluşturdıkları izlenebilmektedir. Diğer yandan böyle bir müdahaleye maruz kalmasalar da bugün yoğun yapılaşma faaliyetlerine konu olan kentlerde, meydanların sadece yaya ve araç trafiğini rahatlatan kentsel açık alanlar olarak anlam kazanmaya başladıkları ve tarihsel olarak üstlendikleri anlam ve anı değerlerini yitirebildikleri durumlara da rastlanmaktadır (Önder ve Aklanoğlu, 2002). Bu noktada kent meydanlarının, tarih boyunca birer kentsel yaşam odağı olarak üstlendikleri işlevlerini kaybederek taşıt veya otopark odaklı kullanımlara dönüştüklerine tanıklık edilebilmektedir (Özer ve Ayten, 2005: 96).

İzmir kenti açısından bakıldığında da tarihsel olarak kamusal alanın örgütlenmesinde ve bu kapsamda meydanların biçimlenişinde farklılıkların ortaya çıkmış olduğu görülmektedir. Kentin belleğinin oluşumunda önemli yeri olan ve tarihsel olarak farklı süreçlerde farklı etkilerle ortaya çıkmış üç önemli meydanın hem kullanım biçiminde hem de mekânsal düzeninde ortaya çıkan değişimlerin, esasen İzmir kentinin yapılanması ve gelişme süreci ile ilgili önemli bilgiler sunma potansiyeli bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmada söz konusu meydanlar ayrıntılı olarak ele alınmış ve kentsel belleğin oluşumuna katkıları temelinde değerlendirilmiştir. Yine söz konusu meydanların, kentsel bellek oluşumuna etki eden çevresel unsurlardaki değişimlere ve kamusallığın yeni içeriğine bağlı olarak kullanım biçimlerinde meydana gelen farklılaşmalar da ortaya konmaya çalışılmıştır.

İzmir Konak, Cumhuriyet ve Gündoğdu Meydanlarının Kentsel Belleğin Oluşumuna Katkıları Bağlamında İncelenmesi

İzmir kentinin 17. yüzyıldan itibaren bir liman kenti olarak kazandığı güçlü konum, toplumsal ve mekânsal yapılanması üzerinde önemli izler bırakmıştır. Sahip olduğu stratejik önem ve ticari potansiyeli temelinde ortaya çıkan kozmopolit toplumsal yapı ile biçimlenen İzmir kentinde (Berber, 2010: 1; Yeğin, 2009: 1), kendine özgü bir kamusallık yaşanmıştır. Çok kimlikli yapı, dünyada ortaya çıkan gelişmeler, savaşlar ve toplumsal olaylar temelinde kentsel mekâna iz düşen her durum, kentin merkezinde birbiri üstüne yığılan anılar ve fiziksel üretimler ortaya çıkarılmış ve bazı kayıplar yaşanmış olsa da kentin bilgisini aktaracak biçimde bugüne dek ulaşmayı başarmıştır. Konak bölgesinden başlayarak, Pasaport ve Alsancak'a dek uzanan kıyı hattı bu bilginin üretilmiş ve aynı zamanda korunmuş olduğu en özel bölgedir ve söz konusu bölgede kıyı ile bütünleşen bir kamusallığın ürünü olan üç meydan, farklı tarihsel aşamaların yansıması ve kentsel belleğin temel bileşenleri olarak varlık göstermektedir (Şekil 1).



Şekil 1. Gündoğdu, Cumhuriyet ve Konak Meydanları
(Google Earth, 2019)

Her üç meydanın da bugün için kentsel sit alanı olarak tarif edilmiş bir koruma alanı içerisinde yer alması, meydanları biçimleyen çevresel koşullara getirdiği sınırlılıklar ve böylece kentsel belleğin sürdürülebilirliğini sağlıyor olması açısından önemlidir. Sit sınırı ve tescil kararları, söz konusu üç meydanla etkileşen yapı çevre içerisinde çok sayıda yapı ve unsurun varlığının korunmasına olanak sağlamıştır. Bununla birlikte belgeler bu bölgede kentsel bellek açısından önemli değer yaratan bazı yapı ve unsurların kaybının önlenememiş olduğunu, bu durumun özellikle Konak ve Cumhuriyet Meydanını çevreleyen ve birbirine bağlayan alanlarda ortaya çıkmış olduğunu göstermektedir. Gündoğdu Meydanı yakın zamandaki uygulamalara temellenen bir meydan olması sebebiyle, kentin tarihsel gelişiminden en az etkilenen meydan konumundadır.

Çalışma bu çerçevede farklı özelliklere sahip söz konusu meydanların tarihsel süreç içerisinde değişen niteliklerini, fiziksel mekân oluşumu ve roller açısından ilişkisel bir değerlendirme yoluyla ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu kapsamda öncelikle kentin en eski meydanı olan Konak Meydanı, ikinci olarak Cumhuri-

yet simgelerinden biri olarak tasarlanan Cumhuriyet Meydanı ve 1990'lardan önce bir toplanma mekânı iken, kordon kıyı dolgusunun düzenlenmesiyle oluşmuş Gündoğdu Meydanı, onlara kullanım değeri ve temsil gücü kazandıran fiziksel unsurlar ve kentsel bellekte yer etmiş olaylar açısından değerlendirilmektedir. Son olarak da söz konusu meydanların kullanım biçimini etkileyen/değiştiren yakın dönemdeki kentsel gelişmeler ve noktasal müdahale kararları İzmir kenti bütününde çalışmaları ve uygulamaları yapılan ulaşım sistemi ve kıyı düzenlemelerine ilişkin projeler açısından ele alınmaktadır.

Konak Meydanı

Konak Meydanı, İzmir içerisinde sahip olduğu konum özelliklerine bağlı olarak her zaman kent yaşantısının önemli bir parçası olmuştur. 1800'lü yıllardan itibaren kent belleğinde iz bırakacak toplumsal olayların cereyan ettiği meydan, kendisini çevreleyen alanlarda gelişen yapılaşma ile farklı temsil nitelikleri kazanarak bugüne dek ulaşmıştır. Meydan özelliğini kazandığı ilk dönemlerden itibaren tarihi Kemeraltı Çarşısı ile olan bağlantısı ve yakın çevresinde yer alan özel kullanımlar nedeniyle kent ölçeğinde belirgin bir açık alan kimliği yaratmış olan Konak Meydanı, kentin merkezinde meydana gelen önemli fiziksel dönüşümlerden etkilenerek hem ölçek hem de kullanım yönünden evrilerek varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte meydana kimlik kazandıran simgesel unsurlardan ve yapılardan bazıları yok olurken bazıları işlev değişiklikleri ile varlığını sürdürmeyi başarmıştır.

Bunlardan Hükümet Konağı, meydana kimlik kazandırmış olan en önemli yapıdır. 1850 yılında Aydın'dan ayrılarak vilayet olan İzmir'in yönetim binası olarak kullanılmaya başlayan yapının, 1870 yılında ön kısmının doldurulmasıyla bugünkü meydanın ilk hali ortaya çıkmıştır. 1872 yılında devletin gücünü simgeleyecek biçimde restore edilen yapı, İzmir Vilayet Konağı olarak hizmet vermeye başlamıştır (Yeğin, 2009: 162; *YeniAsır*, 22 Ağustos 2004; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2016; *YeniAsır*, 7 Ocak 2013).

Meydana kimlik kazandıran bir diğer önemli yapı olan Saat Kulesi ise, II. Abdülhamit'in tahta çıkışının 25. yılı kutlamaları çerçevesinde inşa edilmiştir. 19. yüzyılda Osmanlı batılılaşma projesinin bir ürünü olarak tüm valilere birer saat kulesi yapmaları yönünde ferman verilmesi ile pek çok kentte saat kuleleri kentlerin en önemli yapıları haline gelmişlerdir (Ersoy, 2000: 278; Altınsapan ve Gerengi, 2007: 8; Acun, 1993: 295; Halaç ve Özdemir İlhan, 2014: 191). Böylece İzmir Saat Kulesi de inşa edildiği dönemde etrafında bulunan binaların yarattığı tanımlı meydanın ortasında önemli bir yapı olma özelliği kazanmış ve zamanla İzmir kentinin en önemli kentsel/simgesel öğelerinden biri haline gelmiştir.

Meydanın içinde yer alan Yalı Camii ise, 1754 yılında aynı yerde bulunan Ayşe Hanım Medresesi için yaptırılmıştır. Yaşanan depremlerden zarar gören cami, 1920 ve 1964 yıllarında onarımlar geçirmiştir. Klasik Osmanlı mimari üslubunda yapılmış olan camide kullanılan firuze çinileri, yapıyla özdeşleşmiş olmasının ötesinde meydana farklı bir değer de katmıştır (Aktepe, 1972: 102; İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2016; İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2016).

Liman faaliyetlerinin yürütüldüğü alanda ve Konak Meydanı'nın yakınında bulunan bir diğer önemli yapı olan Eski Gümrük Binası (Bugünkü adıyla Konak Pier), 1880'de denizin doldurulmasıyla gümrük depoları olarak Eiffel Kulesi'nin de mimarı olan Gustava Eiffel tarafından tasarlanmıştır. Osmanlı topraklarındaki bu ilk çelik konstrüksiyon yapısına 1954 ve 1975 yıllarında kapalı depo binaları eklenmiş; binaların bir kısmı Deniz Kuvvetleri'nin, T.C. Devlet Denizcilik İşletmeleri'nin ve İZULAŞ'ın kullanımına bırakılmıştır (Yeğin, 2009: 206; *Konak Pier*, 2014). İlerleyen yıllarda yapı, balık hali ve otopark olarak kullanılmıştır. 1995 yılında özelleştirme kapsamında yapılan restorasyon çalışmalarında (Mimarlık Dünyasından, 2003) ise kendine ve dönemine özgü yapısal özelliklerinde önemli değişiklikler yapılmış ve Eiffel tarafından tasarlanan çelik konstrüksiyon bu aşamada sökülerek kaybedilmiştir.

Konak Meydanı'nın fiziksel biçimlenişi ve tarihsel kimliği üzerinde derin etkiler bırakan ve günümüzde olmayan yapılardan biri olan Kışla-i Hümayun (Sarı Kışla) ise 1901'de Osmanlı Devleti'nin gücünü göstermek amacıyla inşa edilmiştir. Kışlanın inşası için bölgedeki ticarethaneler ve evler yıkılmış ve denizin bir kısmı doldurulmuştur. Hükümet Konağı ve kışlanın yapısıyla "U" planlı bir avlu etrafında örgütlenen meydana "askeri kimlik" kazandırarak bu yapı meydanın kimliğini önemli ölçüde dönüştürerek "kışla meydanı" olarak anılmasına da neden olmuştur.

İzmir İdadisi ve Saat Kulesi'nin yapısıyla ise meydanın kamusalılığı daha da güçlenmiştir (Kayın, 2013). Yapı, 1953 yılında Milli Savunma Bakanlığı ile birlikte alınan ortak bir kararla İzmir Belediyesi tarafından yıkılmıştır. Böylece etrafındaki yapılarla güçlü bir kapalılık etkisine sahip olan meydan, sınırları belirsiz ve tanımsız bir alan haline gelmiştir. 1959 yılında alanda yer alan hapishanenin yıkılmasından sonra ise meydan otobüs ve minibüs duraklarının yer aldığı bir alan haline dönüşmüştür. Bu süreçte deniz yönünde biraz daha dolgu yapılması ile meydan, mekânsal olarak genişletilmiştir. 1966 yılında ise söz konusu boş alan için iki tane yarışma açılmıştır. Bunlardan İzmir Belediye Binası için açılan mimarlık yarışmasında Özdenir Arnas, Altan Akı ve Erhan Demirok'un oluşturduğu mimarlar ekibi birinci olmuş ve proje, 1970'lerin başında başlayarak 1980'lerin başında tamamlanmıştır (Tekeli, 2017: 10). Belediye binasının yapımı konak meydanında devlet otoritesinin temsil gücünü daha da arttırmıştır. Bununla birlikte bu yapı, meydanın ölçeğini ve alan ilişkilerini de yeniden belirlemiştir.

Kışlanın yıkılmasıyla boşalan, dolgular nedeniyle denizle olan etkileşimini giderek zayıflayan ve uzun yıllar toplu taşıma ağının, dolmuş ve otobüs son duraklarının yer aldığı atıl bir bölge haline gelerek ifade gücünü kaybeden meydan, zaman içerisinde alışveriş merkezi gibi yeni fonksiyon arayışları ile gündeme gelmiştir. Ancak İzmir Mimarlar Odası'nın projenin meydanın tarihi kimliğini ve toplanma mekânı olma özelliğini bozacağı, trafik sorunu oluşturacağı, çevresel anlamda olumsuz etki yaratacağı ve silueti bozacağı gibi

savları sonucunda açtığı davayı kazanmasıyla proje iptal edilmiştir (Tankut, Ersoy ve Tuna, 1993: 25). Böylece meydanın bir kamusal alan olarak kullanım biçimini kent belleğindeki yerini tamamen dönüştürecek bir mekânsal müdahale engellenmiştir.

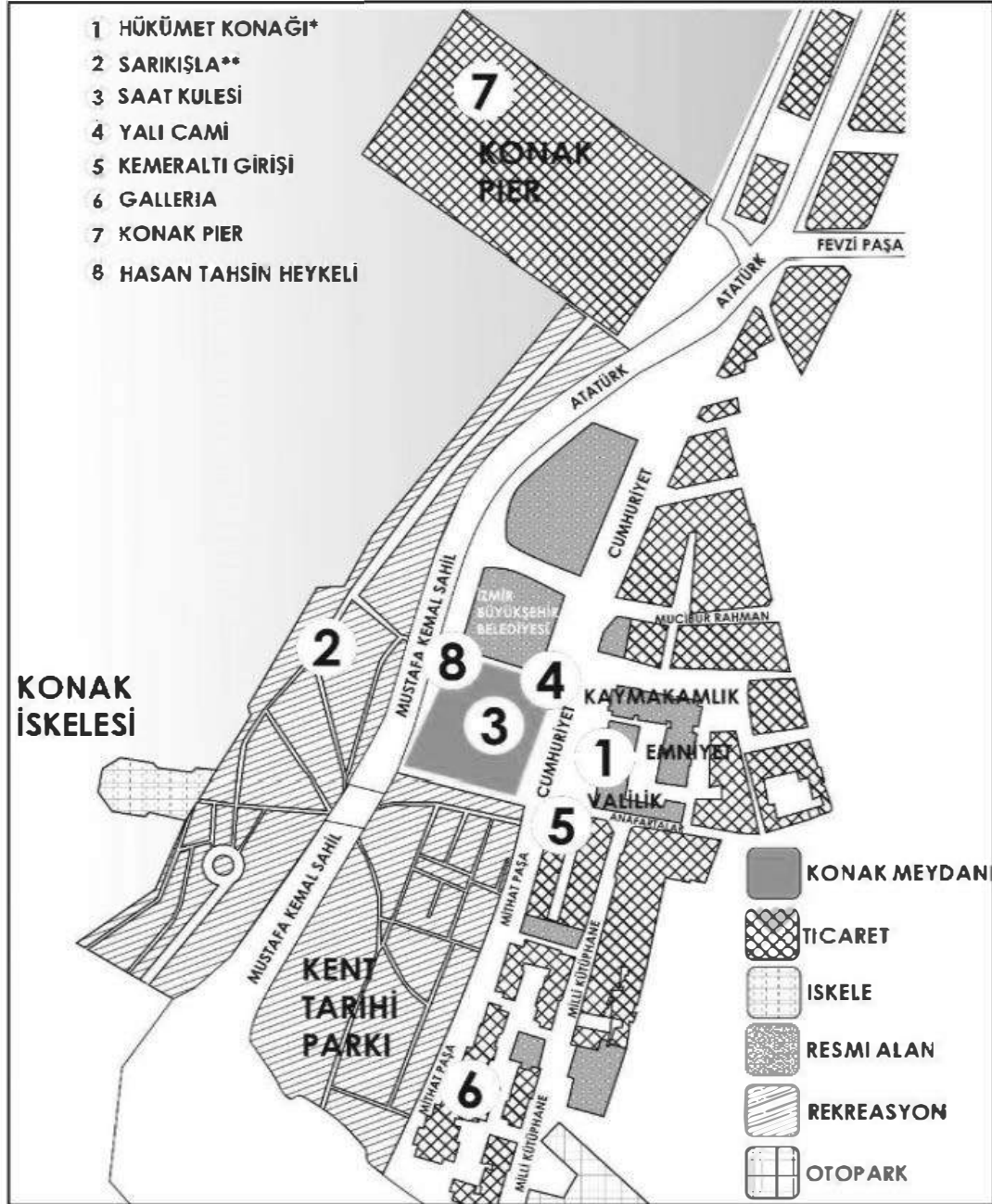
2003 tarihinde belediye tarafından gerçekleştirilen proje ile ulaşım bağlantıları açısından bir düğüm noktası haline gelmiş olan Konak Meydanı, metropol alanın gereksinimlerini karşılamak üzere ve deniz bağlantısını güçlendirecek biçimde yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır (Gürsel vd., 2004: 48, Biçer, 10.06.2013). Sinagesel yapıları ve kentin tarihi izlerini dikkate alan bir uygulama yapılarak meydana yeni bir kimlik ve ölçek kazandırılmıştır. Meydan tasarımı tarihe referans vermek amacıyla Eski Sarı Kışla yeşil alan ve kolonlar dizisi aracılığıyla, denizin eski izi ise bir su ögesi kullanılarak mekâna işlenmiş ve hatırlatılmaya çalışılmıştır. Bu düzenlemede Saat Kulesi ve Yalı Camii ile birlikte 1973 yılında yapılmış olan İlk Kurşun Anıtı (Güneş, 2013: 274) meydanın önemli unsurları olarak varlıklarını korumuşlardır.

Bu uygulamalara ek olarak deniz yönünde önemli bir ulaşım bağlantısı haline gelmiş olan Mustafa Kemal Sahil Bulvarı'nın kıyı ile konak meydanı arasında önemli bir fiziksel engel olması durumu dikkate alınarak güvenli yaya hareketlerini sağlamak için bir yaya üst geçidi de inşa edilmiştir. Ardından 2017 yılında iskele ile meydan arasındaki alandan geçen tramvay güzergâhı ve durak noktası ile ulaşım olanakları daha da arttırılmıştır. Bu uygulamalar Konak Meydanı'nın, kentin önemli ulaşım bağlantılarının son bulduğu bir aktarma noktası ve gerisindeki Kemeraltı Çarşısı'nın yarattığı yoğun ticari hareketliliğinin boşaldığı bir geçiş alanı olma özelliği daha da güçlenmiştir. Meydan, çevresinde yer alan önemli kullanımlar ve Kemeraltı Çarşısı'nın yarattığı insan hareketliliğini kentin farklı yönlerine taşıyan bir temel ulaşım odağı haline gelmiştir (Şekil 2).



Şekil 2. Konak Meydanı'nın Tarihsel Süreçte Dönüşümü

2009 yılında çalışmalarına başlanan “İzmirlilerin Denizle İlişkisini Güçlendirme Projesi” ile Konak Meydanı’nı kapsayan alanda da bazı uygulamalar yapılmıştır. Körfezi bir gösteri alanı olarak ele alan projede, Konak Meydanı kıyı boyunca yaya erişimini ve rekreatif faaliyetleri içeren 7. Bölge olarak tarif edilen alanın kıyısında bulunmaktadır (İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2012: 65-68).



Şekil 3. Konak Meydanı Arazi Kullanım

Konak Meydanı İzmir kentinin en eski kamusal alanlarından biri ve kent ve ülke gündemindeki pek çok olayın yansıdığı ve görünür olduğu bir yer olarak kent belleğinde önemli izler bırakmıştır. İzmir'in kamuya açık en önemli alanlarından biri olan meydan, aynı zamanda kentin görsel simgesi haline de gelmiştir (Soğukkuyu ve Tunç, 2013: 160). Geçmişten günümüze birçok mekânsal düzenlenmenin yapıldığı alan temsil gücünü ve simgesel bir odak olma özelliğini çok sayıda özel kullanım ve simgesel yapı aracılığıyla hala sürdürmektedir (Şekil 3). Yapılan son düzenlemelerde yer alan tarihi referanslar meydanın hatırlatına ve kent belleğindeki önemini koruma gayretlerinin ürünü olarak önemli çabalardır. Bununla birlikte Konak Meydanı'nın gündelik yaşamdaki kullanımını daha çok hemen gerisinde yer alan Kemeraltı Çarşısı ve çevresindeki kamu yapıları belirlemektedir. Bu nedenle gündüz saatlerinde daha kalabalık olan bölgenin, kıyı ile bütünleşen bir açık alan olarak ve yine önemli aktarma istasyonları ve durakların bulunması nedeniyle bir geçiş güzergâhı olarak değişen bir kullanım niteliğinin bulunduğu gözlemlenebilmektedir.

Kent Belleğinde Yer Eden Olaylar

●Sınanlı Dönemi'nden itibaren yapılaşmanın niteliğine bağlı olarak kentsel ve sosyal hareketliliğin en fazla yer aldığı ve aynı zamanda görünürlüğü de en fazla olan alan, pek çok tarihi olayın da burada gerçekleşmesine neden olmuştur. Gözdağı vermek amacıyla kalabalık önünde askerlerin rütbelerinin sökülmesi, bayram kutlamaları, geleneksel top atışları ve geleneksel bayram uçurtması şenlikleri gibi pek çok etkinlik için burası adeta bir sahne olarak işlev görmüştür (Yeğin, 2009: 163). Örneğin 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ve bunun kentteki yansıması, Konak Meydanı'nda dönemin Maliye Bakanı Cavit Bey'in ve İzmir Lisesi hocalarının konuşmalar yaptığı miting (Uz, 2011: 8) ile gerçekleşmiştir. 15 Mayıs 1919'da Yunan'a ilk kurşunun Hasan Tahsin tarafından bu meydanda atışarak savaşın başlaması ve 9 Eylül 1922'de Yüzbaşı Şerafettin Bey'in Hükümet Konağı'na Türk bayrağını çekmesi ile bitişi de

yine bu meydana gerçekleşmiştir (Çiçek, 2015: 227). Belirtilen bu tarihler sadece Konak Meydanı için değil, İzmir ve tüm Türkiye için de kolektif belleğin oluşumu açısından önemlidir. Kurutuluş Savaşı öncesi İzmirliiler işgali ilk öğrendiklerinde Hükümet Konağı önünde ve Maşatlık (Bahri Baba Parkı)'ta toplanarak haberi protesto etmiş; yapılan müzakereler sonucunda işgale karşı koyma kararını alınmışlardı (Güneş, 2007). Mücadelenin bitirinde ise Mustafa Kemal, Konak Meydanı'nda halk tarafından karşılanmıştır (Çiçek, 2014: 322; İzmir Valiliği, 2009). Konak Meydanı Atatürk'ün birçok önemli konuşmasına sahne olmuş, bu da Konak Meydanı'na Cumhuriyetin sembolü bir meydan olma (İzmir Valiliği, 2009: 105) özelliği kazandırmıştır.

Meydan ayrıca yerel yönetim ile merkezi yönetimin çatışmalarının yer bulduğu bir mekân özelliği de taşımıştır. Önemli kamu kurumlarının bölgedeki varlığı bunda etkili olmuştur. 1930'da Karşıyaka'nın İzmir'e bağlanması ve mübadele sonrasında gelen nüfusun buralara yerleştirilmesine yönelik tepkiler (Göksu, 2006: 25), İzmir ile merkezi hükümet arasında yaşanan gerilimler de meydana yansımıştır. Cumhuriyetçi Serbest Fırka'nın Konak Meydanı'nda yaptığı miting ve miting öncesi yaşananlar ile Anadolu Matbaası'nın taşınmasına bağlı olaylar (Tekeli ve İlkin, 2009: 166) yine meydanın simgesel gücünden kaynaklanmıştır. Konak Meydanı siyasi partilerin önemli miting alanlarından biri olma özelliğini ilerleyen dönemlerde de sürdürmüştür. 1961 ve 1977 seçimlerinde parti mitingleri kalabalık gruplar tarafından Konak Meydanı'nda gerçekleştirilmiştir (Çakmak, 2013: 378; 409).

Konak Meydanı kışlanın bir parçası olan askeri toplantı yeri ile Türk tarihi açısından önemli bir olaya da ev sahipliği yapmış; Mustafa Kemal Atatürk, Mart 1924 tarihinde hilafeti kaldırma kararını burada almıştır (Tankut vd., 1993: 24). Bununla birlikte 1950'li yıllarda yıkıldığında pek fazla tepki görmeyen kışla binasının kent belleğindeki yeri sonraki dönemlerde anlaşılmış ve yıkımı eleştirilmiştir (Gölgesiz Gedikler, 2012: 76).

1955 yılında yaşanan ve ülkede yankı bulan 6-7 Eylül olaylarının İzmir'deki yansıması, Atatürk'ün Selanik'te bulunan evinin bombalanması haberi üzerine Konak Meydanı'nda toplanılması, İzmir Enternasyonal Fuarı'nın açılışı sebebiyle Konak'a çekilmiş olan Yunan bayrağının bir grup genç tarafından indirilip yakılması ve yerine Türk bayrağının asılarak İstiklal Marşı'nın okunması gibi olaylar da (Ayaz, 2015: 88; Gölgesiz Gedikler, 2012: 214) Konak Meydanı'nı önemli hale getiren olaylardan bazılarıdır.

Tarihi birçok olaya sahne olmuş meydanda değişen şartlar gösterilerin içeriğini değiştirmiş olsa da bugün hâlâ meydan toplumsal olaylara, hareketlere sahne olmaya devam etmektedir. Meydanın ulaşım ağının kesişme noktasına yakın konumda olmasının ve görünürlüğünün bunda önemli bir etkisi bulunmaktadır (Topal Deniroğlu, 2014: 140). Bununla birlikte Hükümet Konağı ve Belediye binasının alandaki varlığı ile birlikte, ulaşım ilişkileri ve meydanın ölçeği, buranın hangi toplantı ya da gösteriler için kullanılacağını belirlemektedir. Nitekim anma törenleri ve resmi törenler dışında daha çok sayıca küçük grupların yer alabileceği, bireysel hak arayışları, engellilerin dayanışması ya da yerel yönetimlerde çalışan grupların talepleri vb. konulardaki gösteri ve toplantılar bu meydana da gerçekleşmektedir. Yalı Cami ise inanç odaklı grupların Cuma namazı çıkışı rahat toplanabilmeleri açısından önem taşımaktadır (Erin, Tezcan ve Zengin Çelik, 2017).

Cumhuriyet Meydanı

Osmanlı Devleti'nde var olan yabancı yatırımlar, 18. yüzyıldan itibaren İzmir'de liman ve gümrük depolarını içeren ve bugün Cumhuriyet Meydanı'nın bulunduğu bölgede kendilerine yer seçmişlerdir. Hammaddenin bu alana ulaştırılması amacıyla önemli yollar yapılmıştır. Kentin yabancı azınlıklarının sahip olduğu ticari güç ile geliştiği bu dönemde, kıyı ile kentin geneli arasında mekânsal ve toplumsal ayrışma deseni ortaya çıkmıştır. Gümrükten Alsancak'a kadar olan kıyıda yani Kordon'da Levanten kesim yer

seçerken, daha yoksul olan Müslüman kesim ise gerilerde Basmane ve Konak'ta yer alabilmiştir. Rıhtım inşası ve 1922 yangını Kordon'un mekânsal özelliklerinin değişimini bakımından iki önemli kırılma noktası olarak tariflenmektedir (Kayın, 2006: 18), Bu iki olay Kordon'un önemli bir parçası olan meydan ve çevresinin yapısal özelliklerini de önemli ölçüde etkilemiştir.

Meydanın hemen bitiminde yer alan Pasaport İskelesi, 1867 ile 1886 yılları arasında tamamlanan rıhtım inşası döneminde şehirde yaşanan asayiş bozukluklarını ve kontrolsüzlükleri engellemek amacıyla yapılan ve pasaport kontrolünün gerçekleştirildiği bir yapı olarak inşa edilmiştir. Limanın Osmanlı Devletinin kurduğu ticari ilişkiler temelinde çok önemli bir konuma sahip olması yapı kompleksi içerisinde idare binalarının da yer almasını nedenlemiştir. Limanın varlığı kordon boyunca etkileştiği alanda çok sayıda eğlence mekanı ve otel yapısının ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Kentin gece hayatı ve canlılığını yaratan bu bölge (Yeğin, 2009: 203; Dayangaç, 2004: 25), 1922 yılındaki yangından önemli ölçüde etkilenmiştir. Gösterişli yapılarını bu dönemde kaybeden bölge, daha sonra limanın taşınmasıyla önemini yitirmiş; bu dönemden sonra kamusal birimleri ve iskele özelliğini devam ettirmiştir (Dayangaç, 2004: 25).

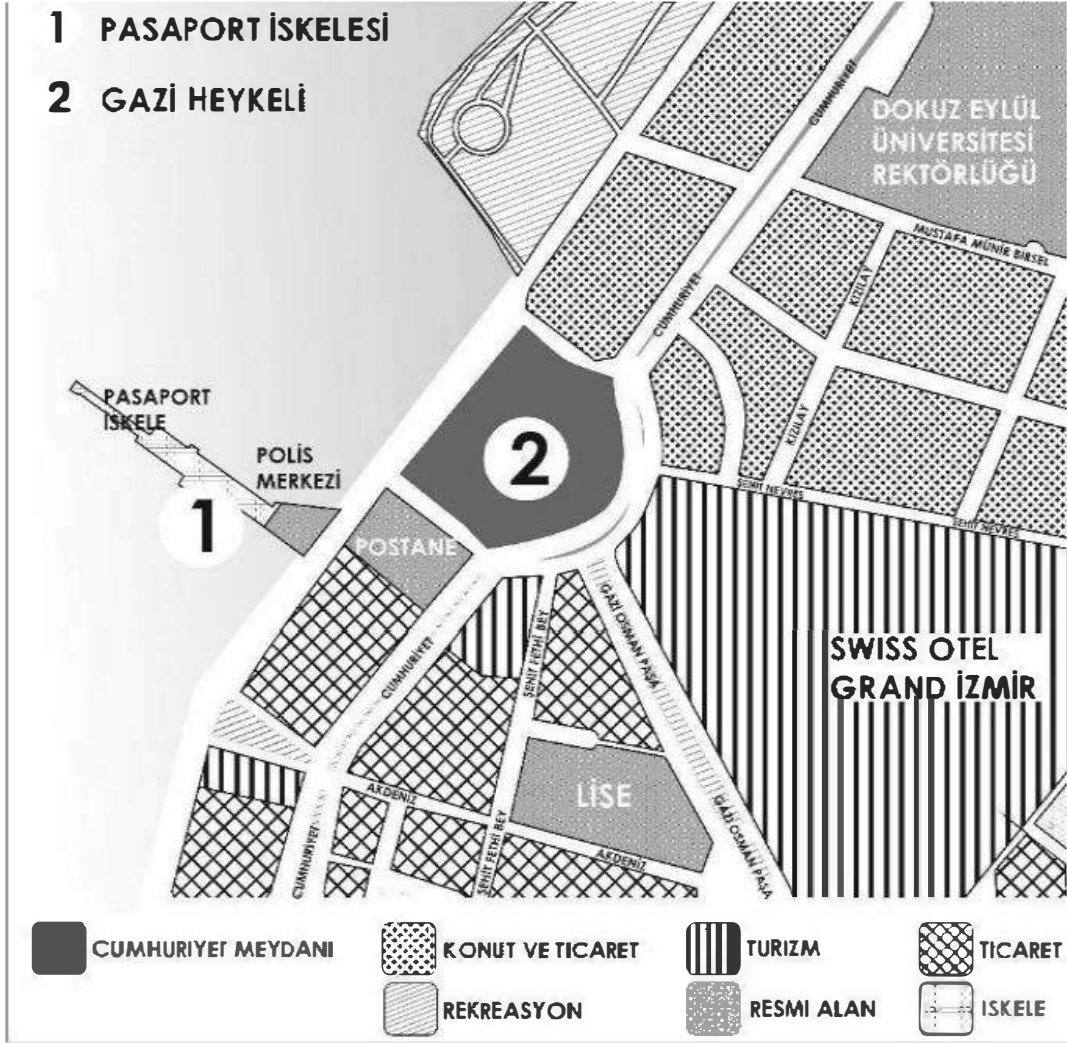
1922 yılındaki İzmir yangını bugün meydanın da içinde bulunduğu yaklaşık 300 hektarlık bir alanı etkilerken, kentin yeniden inşası için 1924-1925 tarihleri arasında Henri Prost, Rene ve Raymond Danger tarafından İzmir Planı hazırlanmıştır. Söz konusu planda her biri denize, Kadifekale'ye ya da bir anıta doğru perspektif aksı oluşturacak ışınsal bulvarlarla kesilen üçgen ya da yıldız biçimli meydanlar önerilmiştir. Kentin denizden algılanan simgesel yapısı olarak tasarlanan Cumhuriyet Meydanı, yarım daire biçimli bir odak noktası etrafındaki belediye sarayı, üniversite binaları ve kütüphane binaları ile kuşatılarak biçimlendirilmiştir.

1932 yılında Cumhuriyet Meydanı'nın ve Gazi Heykeli'nin açılışı yapılmıştır. P.Canonica'ya yaptırılan anıt, meydandaki bir di-

ğer sinagesel yapıdır (Bilsel, 2009: 12; Atatürk Anıt ve Heykelleri, 2010). Meydan, 1932’de Atatürk heykelinin dikilmesinin ardından düzenlenmeye başlanmış ve kendisini çevreleyen yollar inşa edilmiştir. Bugün Swiss Otel tarafından işletilen Büyük Efes Oteli’nin bulunduğu yer, meydan düzenlenmesi ile birlikte ağaçlandırılmaya başlanmış ve panayır (ilk fuar alanı) alanı olarak düzenlenmiştir. Giderek ticari hayattaki hareketlenme ile kullanım değeri artan meydanın fiziksel olarak güçlü bir izlenim oluşturmada ise (Uz, 2011: 57), Efes Oteli’nin ve çevresindeki diğer yapıların inşasının büyük etkisi olmuştur.

1950’lerden sonra meydanın çevresi artan turizm faaliyetleri sonucunda otellerle ve yüksek katlı konutlarla çevrelenmeye başlamıştır. 1965’te yürürlüğe giren Kat Mülkiyeti Kanunu ile birlikte bölgede ve bölge ile bütünleşen Kordon boyunda az katlı yapıların yerini çok katlı apartmanlar almış, yapı yükseklikleri dokuz kata kadar çıkmıştır. Liman faaliyetleri 1960’lardan itibaren Salhane bölgesine kaydırılmıştır (T.C. İzmir Valiliği Alsancak Limanı Mülki İdare Amirliği, 2017). Cumhuriyet sonrası yeniden inşa edilen kentin yapılanması içerisinde meydan tenisil niteliği ve kendisini çevreleyen yapılarla anlam kazanmıştır. Böylece önceleri geniş açık alanlarla çevrili olan meydan kordon ve çevresinde yükselen binalar aracılığıyla farklı bir mekânsal etki yaratmaya başlamıştır.

Cumhuriyet Meydanı, 1990’ların başında İzmir gündemini uzun süre meşgul eden “kazıklı yol” sorunuyla da gündeme gelmiştir. Söz konusu yolun iptali ile meydanın denizle bütünleşen mevcut kurgusunun korunması da sağlanmıştır. Günümüzde söz konusu meydan, yapılan kıyı tasarım projesi çerçevesinde (İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2012: 62-64) 6. Bölge olarak tanımlanan alan içerisinde yer almakta ve tüm kentin kullanıcısı olduğu bir kamusal alan olarak kent belleğindeki yerini korumaktadır. İzmir’in tören alanı olarak tarif edilen meydanın tasarlanmış bir meydan olması ve yapıldığı dönemin planlama özelliklerini göstermesi, onu önemli kılmaktadır (Şekil 4-5).



Şekil 4. Cumhuriyet Meydanı Arazi Kullanım



Şekil 5. Cumhuriyet Meydanı'nın Tarihsel Süreçte Dönüşümü

1900'lü yıllarda yakınındaki liman nedeniyle vapur acentelerinin içerisinde yoğun olarak bulunduğu meydan, ağırlıklı limanda çalışan hamal, mavnacı ve sandalcılar tarafından kullanılan bir alan olmuştur. Konum özelliği nedeniyle alan, liman çalışanlarının, 1908 yılında ücretlerini arttırmak ve çalışma koşullarını iyileştirmek için yaptıkları grevlere sahne olmuştur. 1913 yılında da yine Birinci ve İkinci Kordon üzerinde yer alan vapur acentelerine karşı liman işçileri tarafından eylemler düzenlenmiştir (Berber, 2010: 9).

Bölge, limanın Salhane'ye taşınmasının gündeme geldiği bir aşamada da meydan yer değişikliği için özellikle tüccarlar tarafından gerçekleştirilmiş direniş ve eylemlere sahne olmuştur.

Meydan, yakın dönemde de Kordon boyunca yapılmak istenen hızlı yol nedeniyle gündeme gelmiştir. Tasarlanan yolun tarihi yapılarda neden olacağı tahribatı engellemek amacıyla oluşan tepkiler, 1991 yılında yapılan tescil başvurusu ve 1994 yılında Cumhuriyet Meydanı ile Gümrük depoları arasında kalan alanın “tarihi sit” ilan edilmesiyle sonuçlanmıştır (Topal, 1998a: 5; Topal, 1998b: 9). Tescil ile birlikte dolgu ve yol yapımı imkânsızlaşmış, ancak Bayındırlık ve İskân Bakanlığı’nın “Kıyı Yasası’na dayanarak 1997 yılında altı ay gibi bir sürede gerçekleştirmiş olduğu dolgunun nasıl değerlendirileceği sorunu da gündeme taşınmıştır. Tarihi kıyı izini, Alsancak Punta’dan başlayarak Cumhuriyet Meydanı’nın önüne kadar olan Kordon bölgesini değiştiren kıyı dolgusu, bir yeşil alana dönüştürülmek yoluyla kentin kamusal hayatına kazandırılmaya çalışılmıştır. Bugün yoğun kullanılan bir açık alan haline gelmiş olan kordon dolgusu, planlı ve tasarlanmış bir meydan kurgusu olan Cumhuriyet Meydanı’nın önüne kadar gelmekte, ancak meydanın kıyı ile etkileşimini ve formunu etkilemeyecek biçimde burada sonlanmaktadır. Dairesel formu, güçlü deniz ilişkisi, yapıların çevrelenmesi ve anıtın güçlendirdiği simgesel özellikleri ile güçlü bir meydan olan Cumhuriyet Meydanı, söz konusu dolgu üzerinde gelişen Gündoğdu Meydanı ile birlikte bir kullanım değeri yaratarak halen önemini korumaktadır.

Kent Belleğinde Yer Eden Olaylar

Günümüzde Cumhuriyet Meydanı resmî törenlerin gerçekleştirildiği bir meydan olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu meydan daha çok Cumhuriyet Türkiye’sinin modern anlayışının bir ifadesi olarak ve formu, simgesel unsurları ve temsil gücü çerçevesinde özel bir kullanım niteliği kazanmıştır. Cumhuriyet’in simgesi olması nedeniyle resmî törenler ve çelenk koyma ritüelleri Cumhuriyet Meydanı’nda gerçekleşmektedir. 2000’li yıllardan önce ise büyük katılımlı

toplantılarda Cumhuriyet Meydanı kullanılmıştır. Nitekim Çakmak (2013: 386; 391) tarafından 1965 yılında başlayan fabrika grevlerinin büyüyerek fabrikalardan çıkıp yaklaşık 2000 işçinin katılımı ile Konak Meydanı ile Cumhuriyet Meydanı arasında bir yürüyüş ile gerçekleştirildiği, 1968 seçim döneminde meydanın, siyasi partilerin mitingleri için kullanıldığı ortaya konmaktadır. Ancak daha sonra Gündoğdu Meydanı'nın yapılması ile bu toplantıların birçoğu daha doğusunda yer alan ve kıyı düzenlemesi ile bütünleşen bir alana doğru kaymıştır. Bu aşamadan itibaren Cumhuriyet Meydanı Gündoğdu Meydanı odaklı olarak planlanan pek çok toplantı ya da gösteri için servis veren ikincil bir açık alan haline de dönüşmüştür. Yine zaman zaman bir açık alan olarak meydan, konserler, sergi ve tanıtımlar gibi farklı organizasyonlara da ev sahipliği yapmaya başlanmıştır.

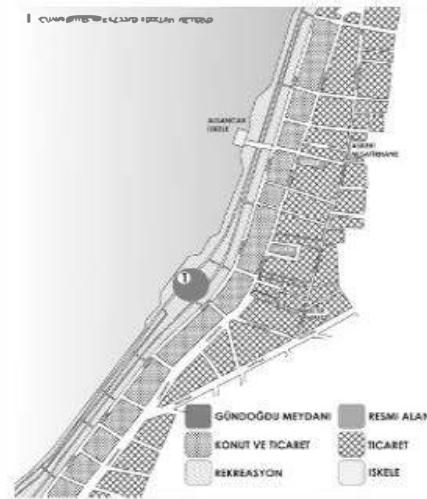
Gündoğdu Meydanı

1860'lı yıllardan itibaren kentin prestijli bir bölgesi olarak öne çıkan Kordon, eğlence ve kültürel faaliyetlerin yoğunlaştığı bir bölge olarak gelişim göstermiştir. Alanda önceleri büro, dükkân, mağaza, depo, posta ofisi, banka, tiyatro, kafe, otel, lokanta gibi kullanımlar mevcutken, giderek artan prestiji çerçevesinde bölgede konutlar da inşa edilmeye başlanmıştır. Bu aks üzerinde oluşan ve günümüzde Gündoğdu Meydanı'nın yer aldığı bu alana güzel manzara anlamına gelen “*Belvit*” denilmiştir. Bu ismin önceleri Fransız Hastanesi önündeki meydan için kullanılırken meydanın uç kısmının doldurulmasının ardından Mesudiye, Teşrifîye ve Fransız Hastanesi sokaklarının kesişmesiyle oluşan bu küçük meydan için kullanılmaya başlanmıştır. Bu alan sosyal aktivitelerin çok yoğun olduğu ve daha çok azınlıkların özellikle akşam saatlerindeki rekreatif faaliyetleri için tercih ettikleri bir yer olmuştur. Alanda İngilizlere ait ticari kuruluşların merkezleri ağırlıkla yer almıştır (Yeğin, 2009: 244-245).

1922 yılına kadar ticari ve sosyal canlılığını devam ettiren Kordon boyu, yangın sonrası bu işlevler açısından kesintiye uğramışsa da 1965 yılında ticari aktivitelerin Alsancak Limanı'na kaydırılması ve kıyıda oluşan yüksek bloklar sayesinde mekânsal önemi ve önce-

liğini her zaman korumaya devam etmiştir. 1991 yılında, Bornova hızlı yolu ile Çeşme Otoyolu Bağlantı Projesi kapsamında Alsancak Limanı ve Cumhuriyet Meydanı arasında altı izli bir otoyol oluşturma amaçlı kıyı doldurma çalışması nedeniyle biçim değiştiren bölgede hayata geçirilen yeşil alan kente önemli bir değer kazandırmıştır (Kır, 2009: 48).

Kordon, Konak Meydanı'na kadar olan sınırla birlikte Anadolu'nun işgalden kurtulması, kurtuluş ordularının kente bu yol üzerinden girmiş olmaları gibi kent belleğinde önemli tarihi olaylara sahne olması sebebiyle 1997 yılında tamamı "tarihi sit" alanı ilan edilmiştir (Topal, 2000: 18). 2000 yılında Kordon boyu düzenlemeleri çerçevesinde yapılan dolgu alanı üzerinde 7000 m² ile en büyüğü Gündoğdu olmak üzere üç meydan oluşturulmuştur (İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2000). Kordon boyunca kafeler, restoranlar ve eğlence mekânlarıyla bütünleşen yeşil kıyı bandı üzerinde yer alan meydanlardan Gündoğdu'da 2004 yılında yine bir Cumhuriyet simgesi olan "Cumhuriyetin Kazandırdıkları" isimli anıt-heykel yapılmış ve yerinde uygulanmıştır (Kır, 2009: 66), (Şekil 6-7).



Şekil 6. Gündoğdu Meydanı Arazi Kullanım



Şekil 7. Gündoğdu Meydanı'nın Tarihsel Süreçte Dönüşümü

Kent Belleğinde Yer Eden Olaylar

Gündoğdu Meydanı, Konak ve Cumhuriyet Meydanlarından farklı olarak açık bir yeşil alan içerisinde yer alan ve bu nedenle kuzeyindeki deniz ve güneyindeki apartman blokları dışında iki yönlü genişleme avantajına sahip bir açık alan niteliği taşımaktadır. Bu sebeple katılımcı sayısının yüksek olduğu gösteri ve toplantılarda emniyet tarafından Konak ve Cumhuriyet meydanlarına nazaran yer göstermede daha çok tercih edilmektedir. Alansal yeterliliği, meydanı ülke gündeminin ulusal düzeyde gerçekleşen olaylarının ve siyasi partilerin miting alanına dönüştürmüştür. 1 Mayıs kutlamaları, Nevroz kutlamaları, Cumhuriyet Mitingi, Andımız Mitingi gibi kitlesel eylemler bu meydanda gerçekleşmiştir.

Yakın dönemde tasarlanmış bir meydan olması sebebiyle tarihsel bir temsiliyet gücü bulunmamakla birlikte, meydanın tarihsel açıdan önemli bir kent bölgesi içerisinde yer alması bu mekânın bellek bakımından değerini arttırmaktadır. Zira Kordon, İzmir kenti için önemli bellek değeri taşıyan ve her ne kadar günümüzde yüksek katlı apartman yapılarının yer aldığı bir yer olsa da bölgenin imaj ve değeri eski İzmir fotoğrafları ya da sinema filmleri üzerinden ve ülkesel düzeyde izlenip bugüne aktarılınış olan bir alandır. Kordon'un İzmir'i temsil eden bir özellik olarak yarattığı değer, Gündoğdu Meydanı'na da yansımış ve yeni bir üretim olmakla birlikte ona bir bellek değeri kazandırmıştır.

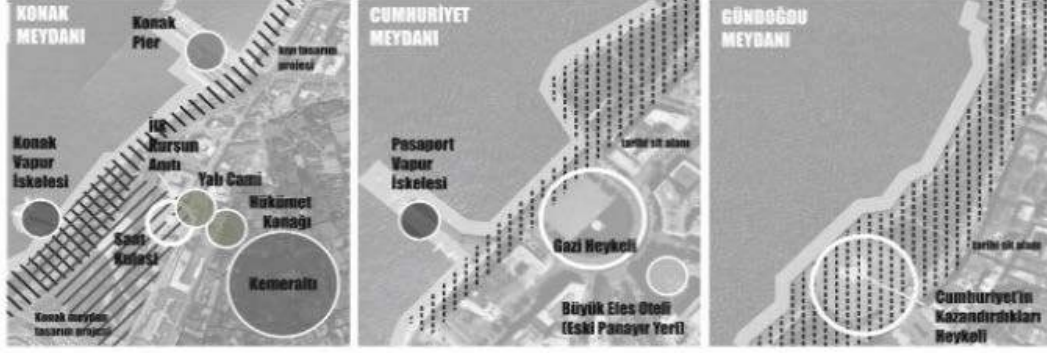
Diğer yandan meydanın bir kıyı düzenlemesi içerisinde yer alması ve bir yeşil alan ile bütünleşmesi de kullanım değerini arttırmıştır. Meydanın ölçeği bütünleştiği kıyı hattındaki yeşil alan nedeniyle büyüyebilmektedir. Kıyıya bütünleşik olması da meydanın görünürlüğünü arttırmakta ve hatta karşı kıyıdan da algılanmasına olanak sağlamaktadır. Bu özellikleri çerçevesinde parti mitingleri başta olmak üzere büyük katılımlı toplantıların bu meydanda yapıldığı görülmektedir. Hatta bu kadar büyük bir kent bölgesini doldurabilmek giderek bir gösteri ve iddiaya da dönüşmüştür. Meydanın deniz ve kara yolu ulaşımının kolay olması da kullanım tercihlerini belirleyen önemli bir etmendir (Erin vd., 2017).

Meydan ayrıca çevresinde yer alan yeme-içme, alışveriş gibi çeşitlenen arazi kullanımları nedeniyle günün her saati içerisinde farklı katılımcıların yer alabileceği bir alan haline dönüşebilmektedir. Gündoğdu Meydanı, böylece diğer meydanlarla kıyaslandığında simgesel öğeler ve kapalılık hissi yaratması bakımından zayıf olmasına rağmen kentin kamusal yaşantısında önemli bir konum elde etmiştir.

Sonuç

Kentler toplumsal ve mekânsal süreçlerle biçimlenmiş ve tarihi referansları olan yapılanmalardır. Kentsel mekâna bağlı olan her hatırlatma kentsel bellek açısından önemlidir. Meydanlar kendilerini var eden biçimleniş dışında ortaya çıkımlarına neden olan koşullar, durum ya da olaylar aracılığıyla hatırlatma ve unutma pratiklerini etkilemeleri ve dolayısıyla kentsel belleğin oluşumuna katkı koymaları açısından en önemli oluşumlardır.

Bu anlamda İzmir'in üç önemli meydanı, gerek onları ortaya çıkaran ve zamanla şekillendiren olaylar ve gerekse de üzerlerindeki simgesel yapıları ile kentsel bellek açısından önemli kamusal mekândır ve daha da önemlisi birikim alanlarıdır (Şekil 8). Bu birikim her üç meydanı da kapsayacak bir tarihî sit kararı ile tescil altına alınmıştır. Kentin ilk ve en önemli meydanı olan Konak Meydanı, kent yaşantısında her dönem önemli bir temsil gücü elde etmeyi başarmıştır. Kent içindeki merkezi konumu, ulaşım bağlantılarının düğüm noktasına yakın olması, özel ve simgesel yapılar ile ilişkili olması nedeniyle önemli dönüşümler geçirmiş ve kentin gelişme dinamikleri içerisinde kullanım biçimini önemli ölçüde değişime uğramıştır. Buna karşın meydan kentsel bellek açısından sahip olduğu değeri çok sayıda simgesel öğe ile birlikte sürdürmeye çalışmaktadır.



Şekil 8. Meydanlar ve Önemli Odaklar

Cumhuriyet Meydanı, ulus devletin kurulması aşamasından sonra modernleşme projesinin bir ürünü olarak belli bir plan dahilinde ortaya çıkmıştır. Fransız stilindeki planlamanın bir parçası olan meydan, sahip olduğu geometrik düzen, çevreleyen yapılarla ilişkisi ve denizle kurduğu bağlantı ile hâlen kentin görsel açıdan en etkili meydanıdır. Konağ Meydanı kadar eski bir anı değeri yaratmıyor olmakla birlikte, tarihsel açıdan önemli olayların yer bulduğu kıyı bölgesinde ve tarihi sit alanı içinde bulunuyor olması, meydanın kentsel bellek açısından değerini güçlendirmektedir. Eski liman, gümrük ve Kordon hattı bu değeri yaratan önemli simgesel unsurlardır ve meydan önemli günlerde resmi törenlere hâlen ev sahipliği yapmaktadır.

Gündoğdu Meydanı ise, “kazıklı yol” olarak kent gündemini uzun süre meşgul etmiş bir altyapı projesine ait dolgu çalışmalarının projenin iptali ile ortaya çıkan yeniden değerlendirilmesi arayışlarının bir ürünüdür. Kısa bir tarihsel geçmişe sahip olmakla birlikte yakın çevresinde yer alan özel tarihsel nitelikler ve Kordon’un kattığı simgesel değer çerçevesinde kentin kamusal yaşamıyla güçlü bir biçimde bütünleşmeyi başarmıştır. Böyle bir bütünleşmede bölgenin tarihsel özelliklerinin yanı sıra, günün her saati yoğun kullanılan Kordon bölgesi içerisinde yer almasının etkisi büyüktür. Bugün Gündoğdu Meydanı, kentin sosyal yaşamından beslenen bir kamusal alan, farklı ulaşım olanaklarının varlığı ve ölçeği temelinde en etkin kullanılan meydan konumundadır.

İzmir'in üç önemli meydanının bugünkü kullanım özelliklerine bakıldığında, ortaya çıkma süreçleri yani tarihsellikleri dışında belirleyici başka koşulların varlığı dikkati çekmektedir. 1930'lu yıllara kadar Konak Meydanı, kentsel hareketliliklerin ve gösterilerin tek odağı iken, Cumhuriyet Meydanı'nın yapılması ile bu meydan temsil gücüne ortak olmuştur. Kentin en yeni meydanı olan Gündoğdu Meydanı ise günümüzde gerek büyük mitinglerin gerekse de diğer kentsel hareketliliklerin gerçekleştiği bir mekân olma özelliği kazanmıştır. Dolayısıyla görünürlük ya da kullanım sıklığı temelinde meydanlar arasında eskiden yeniye doğru kademeli bir geçiş yaşanmıştır.

Konak ve Cumhuriyet Meydanlarının tarihe dayalı referansları, temsil nitelikleri ve kent belleğindeki yerleri hâlâ güçlüdür. Gündoğdu Meydanı ise çok yakın bir tarihsel aşamanın ürünü olmakla birlikte, kullanım biçimi ve yoğunluğuna bağlı olarak İzmir'in önemli sembollerinden biri haline gelmeyi başarmıştır (Şekil 9). Bugün için daha çok basın açıklamalarının yapıldığı Konak Meydanı ve resmi kutlama ile çelenk koyma törenlerine ev sahipliği yapan Cumhuriyet Meydanı'nın dışında önemli toplantı, gösteri ve mitinglerin yapıldığı Gündoğdu Meydanı önemli bir kamusal alan haline dönüşmüştür.



Şekil 9. Konak, Cumhuriyet ve Gündoğdu Meydanları

Böyle bir gelişmenin çok sayıda etmene bağlı olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte bu çalışmada İzmir kentinin üç önemli meydanında böyle bir değişim; *mekânsal müdahale ve olanaklar ile kamusal yaşamın değişen içeriği* temelinde izlenmiş ve değerlendirilmiştir.

Konak Meydanı, son düzenleme ile daha tanımlı bir alan haline getirilmiş olmakla birlikte, denizle ilişkisi sahil yolu nedeniyle kopmuş ve çevredeki uygulamalar içerisinde algılanması da önemli ölçüde zorlaşmıştır. Diğer yandan Konak, önemli ulaşım arterlerinin bağlandığı merkezi bir noktadadır. Son süreçte tramvayın da eklendiği, çok sayıda toplu taşıma biçiminin ana terminal noktaları bu bölgede yer almaktadır. Ancak güçlü bir ulaşım altyapısıyla örülmüş bölgede yollar ve kavşaklar nedeniyle ortaya çıkmış sınırlayıcılar ve eşikler meydanın kullanım alanını daraltırken, durakların varlığı meydanı ve yakın çevresini içinden hızlı bir biçimde geçilen bir boşluk haline getirmiştir. Sonuç olarak ulaşım ve erişilebilirlik her ne kadar kamusal açıdan olumlu bir etki olarak görülse de Konak bölgesinde ortaya çıkan düzenin niteliği nedeniyle meydan olumsuz olarak etkilenmiştir. Cumhuriyet ve Gündoğdu Meydanları ise önemli ulaşım olanaklarına sahip olmakla birlikte, eşik oluşturabilecek ulaşım arterleri ile temas etmediklerinden daha avantajlı bir konumdadırlar. Cumhuriyet Meydanı sadece güneyinden kendisi ile aynı ismi taşıyan Cumhuriyet Bulvarı ile temas kurmaktadır. Gündoğdu Meydanı ise Kordon boyunca tek yön olarak hizmet veren Atatürk Caddesi ile temas etmektedir (Şekil 10).

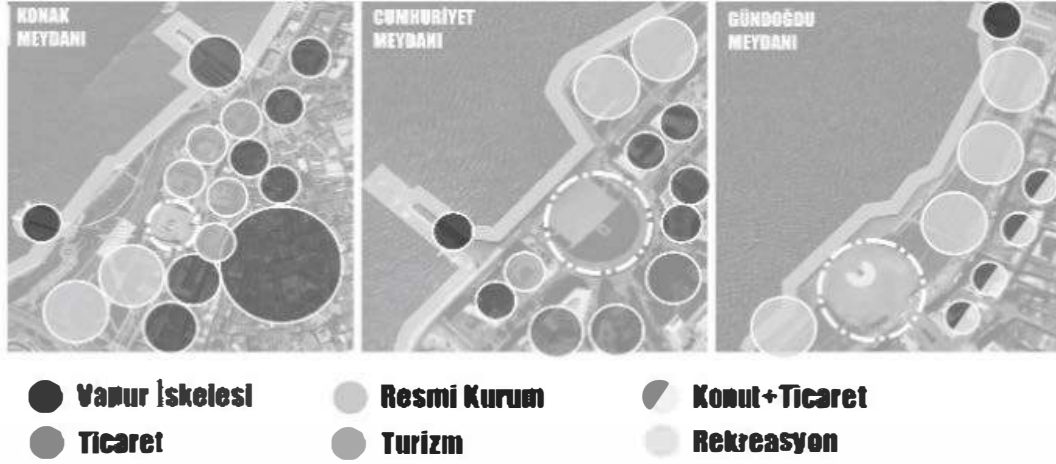


Şekil 10. Toplu Taşıma İle Meydanlara Ulaşım

Mustafa Kemal Sahil Bulvarı Konak Meydanı'nın sahil ile ilişkisini kesmenin ötesinde, kıyı ile oluşan mesafe, üzerinde yer alan düzenleme ve üst geçit nedeniyle meydanın görünürlüğünü de ortadan kaldırmaktadır. Oysa Cumhuriyet ve Gündoğdu meydanları denizle temas halindedir ve kıyı düzenlemeleri ile bütünleşen bir yapılanmaları bulunmaktadır. Bu durum Cumhuriyet ve Gündoğdu meydanlarının başka kıyılardan ve körfez boyunca pek çok noktadan görünürlüklerini arttırmaktadır ve özellikle görünürlüğün önemli olduğu etkinlik ve toplantılar için bu meydanları tercih nedeni haline getirmektedir.

Büyüklik, mekânsal olanaklar açısından önemli bir kriterdir. Son düzenleme ile Konak Meydanı küçülmüş ve toplantı ya da gösteriler açısından kullanılabilirliği bu nedenle sınırlanmıştır. Cumhuriyet ve Gündoğdu Meydanları ise kıyı alanı ile bütünleştiklerinden kapasite yönünden daha avantajlı bir konum elde etmektedirler. Bu noktada Gündoğdu Meydanı'nın Kordon kıyı düzenlemesinin ve geniş bir yeşil alanın ortasında yer almasının bu meydana kapasite yönünden özel bir değer kattığı ise açıktır.

Mekânsal olanaklar açısından bir başka belirleyici unsur ise Kordon hattı boyunca yoğun olarak kullanılan yeme içme mekânlarının ve kafelerin varlığıdır. Söz konusu mekânlar bölgeyi kentin en aktif bölgelerinden biri haline getirirken, aynı zamanda öncelikle Gündoğdu Meydanı'nın ve kısmen de Cumhuriyet Meydanı'nın kanısallığını etkilemektedir. Kaldı ki bu bölgede yer alan ve günün her saati yoğun olarak kullanılan geniş çim yüzey, peyzajın da böyle bir düzenlemede belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sonuç, bir meydanın kullanım değerinin çevresel ilişkiler açısından elverişli koşulların varlığına ve genişleme olanaklarına bağlı olduğunu göstermektedir (Şekil 11).



Şekil 11. Meydanlar ve Çevresi Arazi Kullanım

İzmir kentindeki üç meydan üzerinden yapılan bu değerlendirme, bir kentte kamusal alan ve meydan oluşturmada kentsel ölçekte alınan kararların ve gerçekleştirilen mekânsal müdahalelerin önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Gelişen büyüyen kentlerde gereksinimleri karşılamak üzere başta ulaşım alanında ortaya konan projelerin kentlerin kimliğini oluşturan meydanlar üzerinde önemli etkiler yaratabileceği ve bunun kentsel belleğin sürdürülebilirliği açısından da önemli olduğu dikkate alınmak durumundadır. Bulgular bir meydanın ya da açık alanın kullanım değerinin tarihsel ve sembolik değeri ne olursa olsun fiziksel koşulları, planlanma ve tasarım biçimi ile değişebildiğini ortaya koymaktadır.

Diğer yandan meydanların temsil niteliklerinde ve kentlinin bu alanlarda kendini temsil etme gücünde zaman içerisinde kentin fiziksel olarak yaşadığı dönüşümlerle birlikte, dönemin siyasi ve ekonomik eğilimlerinin ve kamusal alanın değişen biçiminin de etkili olduğu açıktır. Bugün kamusal alan yaratmaya dair gereksinimler değişmiş, kamusal alan güncel şartların ortaya koyduğu etkiler içerisinde bir gösteri mekânına dönüşürken, daha geniş, esnek, alan ve sınırları tanımlı olmayan, eşiklere dayanmayan, peyzaj öğeleri ile zenginleşmiş, dolayısıyla farklı gösteriler ve eğlenme biçimleri ile ve yeme içme alanlarıyla bütünleşme olanaklarına sahip alanlara olan ihtiyacın arttığını söylemek mümkün hale gelmiştir. Böyle bir ortam içerisinde meydanların geometrik ve sınırları belirlenmiş

mekansal düzenlerle ve simgesel unsurlarla bağlantı kurma gereksinimi azalırken, yeni anları ve değerin yaratılması sürecinde ise hızlı değişim, tüketim, eğlence, gelip geçicilik gibi yeni açılımlar etkili olmaya başlamıştır.

Kaynaklar

- ACUN, Hakkı (1993). Saray-Bosna Ve Travnik Saat Kuleleri, X. Vakıf Haftası Kitabı, T.C. Başbakanlık Genel Müdürlüğü (der), T.C. Başbakanlık Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 295-298.
- AKTEPE, Mehmet Münir (1972). “İzmir Şehri Osmanlı Dönemi Medreseleri Hakkında Ön Bilgi”. Tarih Dergisi, 26, s. 97-118.
- ALTINSAPAN, Erol ve GERENGİ, Ali (2007). “Zamanın Tanıklarından Bir Ömek Sivrihisar Saat Kulesi”, Anadolu Sanat Dergisi, 18, s. 7-11.
- ALTINTAŞ, Osman ve ELİRİ, İsa (2012). “Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu”, İDİL Sanat ve Dil Dergisi, 1(5), s. 61-74.
- ANDERSON, Benedict (2007). Hayali cemaatler, İskender Savaşır (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- ASSMANN, Jan (2018). Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Ayşe Tekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atatürk Anıt ve Heykelleri, <http://www.isteataturk.com/haber/4113/ataturk-aniti-izidir> (erişim tarihi: 15.11.2014).
- AYAZ, Erhan (2015). “6-7 Eylül Olaylarının Türk Gazetelerindeki Yansımaları”, IAAOJ Social Science, 2(2), s. 82-92.
- AYYILDIZ, Esengül ve TAŞBAŞI, Kaan (2014). “Kentsel Kamusal Mekânlarda Toplumsal Hareketler ve Eylem Pratikleri: İletişim Bilimleri Açısından Otorite Mekânlarına Müdahale Olarak Hrant Dink Eylemleri”, İletişim Dergisi, 21, s. 79-102.
- BAUDRİLLARD, Jean, (1991). Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BERBER, Engin (2010). “İkinci Meşrutiyet Döneminde Domino Etkisi Yapan Bir Eylem: İzmir Liman İşçileri”, European Journal of Turkish Studies [Online], s. 1-28, <http://ejts.revues.org/4303>, (erişim tarihi: 15.11.2014).

- BİÇER, Selin (2013). “Bir Kışla Masalı”, <http://www.arkitera.com/haber/14921/bir-kisla-masali>, (erişim tarihi: 15.06.2016).
- BİLSEL, Cana (2009). “İzmir’de Cumhuriyet Dönemi Planlaması (1923-1965): 20. Yüzyıl Kentsel Mirası”, *Ege Mimarlık Dergisi*, 4, s. 12-17.
- BOYER, M. Christine (1996). *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge: MIT Press.
- ÇAKAR, Nurtaç (2014). “Kent, Kamusal Alan ve Anıt Heykel İlişkisi”, *Sanat Dergisi*, 26, s. 37-54.
- ÇAKMAK, Fevzi (2013). 27 Mayıs’tan 12 Eylül’e İzmir, İzmir Kent Ansiklopedisi Tarih İkinci Cilt (içinde). İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, s. 372-416.
- ÇİÇEK, Rahimi (2014). “İzmir’in Kurtuluşunun Anadolu Basınındaki Yansımaları”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(4), s. 315-328.
- ÇİÇEK, Rahimi (2015). “İzmir’in Kurtuluşunun Anadolu Basınındaki Yansımaları”, *Kurtuluş ve Kuruluşun Sembol Kenti İzmir Sempozyumu Bildirileri 26 - 28 Eylül 2012 Ankara*, s. 219-235.
- DAYANGAÇ, Deniz (2004). “Dünden Bugüne Pasaport İskeleyi ve Yolcu Bekleme Salonu”, *Ege Mimarlık Dergisi*, 49, s. 23-27.
- DOĞU, Tuba ve VARKAL DELİGÖZ, Melis (2017). “Hafıza Kutusu: Bir Kentsel Kolektif Bellek Deneyi(mi)”, *Megaron*, 12(4), s. 545-552.
- ERİN, İrem, TEZCAN, Senem ve ZENGİN ÇELİK, Hayat (2017). “İzmir’de Kent Meydanlarının Toplumsal Hareketler Açısından Değişen Kullanım Değeri ve Temsil: Konak, Cumhuriyet ve Gündoğdu Meydanları Üzerinden Bir Değerlendirme”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 1(44), s. 120-147.
- ERSOY, İnci Kuyulu (2000). “İzmir Saat Kulesi”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 4, s. 277-287.
- FALAY, Nihat (2014). “Kamusal Alanın Oluşunu, Dönüşümü ve İktisadi Boyut”, *Journal of Life Economics*, 2, s. 51-70.
- GÖLGESİZ GEDİKLER, Hülya (2012). 1950’li Yıllarda İzmir, İzmir: Şenocak Yayınları.
- GÖKSU, Emel (2006). “Karşıyaka’nın Post-İzmir Mücadelesinin Tarihsel Kökleri”, *Ege Mimarlık Dergisi*, 58, s. 24-27.
- GÜNEŞ, Günver (2007). “İzmir’in İşgali Ve Aydın’daki Yankıları”, *Askerî Tarih Araştırmaları Dergisi*, 9, s. 23-55.

- GÜNEŞ, Günver (2013). “İlkkurşun ve Hasan Tahsin”, İzmir Kent Ansiklopedisi Tarih Birinci Cilt (içinde). İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, s. 267-274.
- GÜRSEL, Ersen, ERAR, Haluk, BİRKAN, Güven, ERAR, Oya ve KESKİNTAŞ, Nihal (2004). “Konak Meydanı ve Çevresi Düzenleme Projesi. Konak Meydanı Denizle Yeniden Buluşuyor”, Ege Mimarlık, 50, s. 44 - 53.
- HABERMAS, Jürgen (1997). Kamusallığın Yapısal Dönüşümü, Tanıl Bora ve Mithat Sancar (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- HALAÇ, H. Hanım ve ÖZDEMİR İLHAN, Sibel (2014). “Kentsel İmge Olarak Saat Kuleleri; II. Abdülhamit Han Dönemi Saat Kulelerinin İstanbul Dışı Türkiye Coğrafyasında Dağılımları ve Bir Tipoloji Denemesi”, NWSA-Humanities, 9(4), s. 190-200.
- HALBWACHS, Maurice (2018). Kollektif Bellek, Zuhâl Karagöz (çev.), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- İzmir Büyükşehir Belediyesi, (2000). 2000’de İzmir’de Neler Oldu?.
- İzmir Büyükşehir Belediyesi, (2012). İzmirirlilerin Denizle İlişisini Güçlendirme Projesi Tasarım Stratejisi Raporu.
- İzmir Büyükşehir Belediyesi, <http://www.izmir.bel.tr/YaliCamii/209/471/tr>, (erişim tarihi: 15.06.2016).
- İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (2009). İzmir Kent Tarihi.
- İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, <http://www.izmirkulturturizm.gov.tr/TR,77392/tarihi-camiler.html>, (erişim tarihi: 15.06.2016).
- KAYIN, Emel (2006). “Bir Kamusal Alan, Bir Kentsel Simgesi, Bir Kıyı Hikayesi: Kordonboyu”, Ege Mimarlık Dergisi, 4, s. 18-21.
- KAYIN, Emel, (2013). “İzmir’in Kentsel ve Mimari Gelişiminin Anahatları”. İzmir Kent Ansiklopedisi 1. Cilt, s. 29-72.
- KEDİK, Ayşe Sibel (2012). “Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Varolma Koşulları”, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 3, s. 77-91.
- KIR, İnci (2009). “Kent Meydanlarının Kent Kimliği Üzerine Etkileri; İzmir Örneği”, Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.
- Konak Pier, <http://www.konakpier.net/html/tarihce.html>, (erişim tarihi: 15.11.2014).
- KÜRKÇÜOĞLU, Eren (2014). “Kamusal Alanlarda İmaj Çatışması: Doğal ve Yapay İmaj Olgusu”, Planlama Dergisi, 24(3), s. 125-130.

- LEFEBVRE, Henri (1996) *The Production of Space*, Nicholson-Smith, Blackwell (çev.), Oxford: Blackwell.
- LEFEBVRE, Henri (2015). *Kentsel devrim*, Selim Sezer (çev.), İstanbul: Sel Yayınları.
- NORA, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*, Mehmet Emin Özcan (çev.), Ankara: Dost Yayınları.
- Mimarlık Dünyasından, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=inimarlik&DergiSayi=9&RecID=658>, (erişim tarihi: 12.03.2019).
- ÖNDER, Serpil ve AKLANOĞLU, Filiz (2002). “Kentsel Açık Mekân Olarak Meydanların İrdelenmesi”, Selçuk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi, 16(29), s. 96-106.
- ÖZER, M. Nazım ve AYTEN, M. Asım (2005). “Kamusal Odak Olarak Kent Meydanları”, Planlama Dergisi, 2005/3, s. 96-103.
- SAYAR AVCIOĞLU, Seçil ve AKIN, Oya (2017). “Kolektif Bellek ve Kentsel Mekân Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesi’nin Mekânsal Değişiminin İrdelenmesi”, İdealkent, 22(8), s. 423-450.
- SELVİ ÜNLÜ, Tülin (2017). “Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek ve Kentsel Mekân İlişkisi: Mersin Örneği”, Planlama, 27(1), s. 75–93.
- SENNETT, Richard, (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Abdullah Yılmaz ve Serpil Durak (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SOĞUKKUYU, Bahar ve TUNÇ, Arif Ziya (2013). “Kent Kültürüne Ve Toplumsal Yapıya Bağlı Olarak Kentte Tipografinin Kullanımı (İzmir Ve Milano Örnekleri)”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, 12, s. 153-172.
- TANKUT, Gönül, ERSOY, Melih ve TUNA, Numan (1993). “İzmir 3. İdare Mahkemesi Başkanlığına Bilirkişi Raporu”, Ege Mimarlık Dergisi, 1993/1-2, s. 21-25.
- TAŞÇI, Hasan (2014). *Bir Hayat Tarzı olarak Şehir, Mekân, Meydan*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- TEKELİ, İlhan (2017). *Konak Meydanının Osmanlı Toplumunun Modernleşme Süreci İçinde Oluşumu Ve Türkiye’nin İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Yaşadığı Hızlı Kentleşme Döneminde Kendisini Yok Edişi Ve Yeniden Kazanma Çabalarının Öyküsü*, https://www.academia.edu/27679538/Konak_meydaninin_osmanli_toplumunun_modernlesme_sureci_icinde_olusumu_ve_turkiyenin_ikinci_dunya

savaşı sonrasında yaşadığı bızlı kentleşme döneminde kendisini yok edışı ve yeneniden kazanına çabalarının öyküsü, (erişim tarihi: 12.03.2017).

TEKELİ, İlhan ve İLKİN, Selim (2009). 1929 Dünya Buhramında Türkiye'nin İktisadi Politika Anlayışı, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi.

T.C. İzmir Valiliği Alsancak Limanı Mülki İdare Amirliği, <http://www.alsancaklimani.gov.tr/tarihce.aspx>, (erişim tarihi: 03.02.2017).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, <http://www.kultur.gov.tr/TR,72639/hukumet-konagi.html>, (erişim tarihi: 15.06.2016).

TÖPAL, Hasan (1998a). "Kordonyolu, Yargı Süreci ve Koruma Kurulu Kararları", Ege Mimarlık Dergisi, 1998/3, s. 5-6.

TÖPAL, Hasan (1998b). "Kordonyolu Süreci-Son Durumu-Öneriler", Ege Mimarlık Dergisi, 1998/3, s. 8-9.

TÖPAL, Hasan (2000). "Kordon Dolgu Alanının Bir Kentsel Mekâna Dönüşümü", Ege Mimarlık, 35, s. 18-19.

TÖPAL DEMİROĞLU, Elif (2014). "Yeni Toplumsal Hareketler: Bir Literatür Taraması", Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, 2(1), s. 133-144.

UZ, Behçet (2011). Atatürk'ün İzmir'i bir kentin yeniden doğuşu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

YEĞİN, Uğur (2009). Evvel Zaman İçinde İzmir, İzmir: İzmir Ticaret Odası Yayınları 10.

Yeniasır (2004), <http://ya2004.yeniasir.com.tr/08/22/index.php3?kat=ana&sayfa=yasir21&bolum=gunluk>, (erişim tarihi: 15.06.2016).

Yeniasır (2013), <http://www.yeniasir.com.tr/kenthaberleri/2013/01/08/valilik-binasinin-restorasyonuna-erteleme>, (erişim tarihi: 15.06.2016).

TOPLUMSAL HAFIZAYA MİZAHLA AKTARILAN ADALET OLGUSU

İbrahim Hakan DÖNMEZ¹

Giriş

Sözlü ve yazılı kültür ürünleriyle taşınan toplumsal bellek, ortaya çıktığı çağın hâkim karakteristik düşünce ve duygularının ipuçlarını bize sunar. Çünkü toplumsal bellek seçicidir ve bazı deneyimleri ön plana çıkarırken bazı gurupları özne, bazılarını da nesne biçiminde ele alır (Türkoğlu, 2004: 54-56). Bu ele alış biçimlerini analiz ettiğimizde toplumdaki güç dengeleri hakkında fikir sahibi olabiliriz. Bu açıdan baktığımızda sözlü kültür ürünü olan mizahla ilgili belleğimizi sosyolojik açıdan incelemek, toplum hakkındaki gerçekliğin bir bölümüne ulaşmanın yolu olarak görülebilir. Şöyle de ifade edebiliriz; tarihsel süreç içerisinde bir toplumun döneminin gerçekliği içerisinde üretmiş olduğu bir kültür ürününün yapısı ile o dönemin sosyal yapısı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkartmak kuşkusuz bu günün gerçekliğinin daha iyi yorumlanabilmesine katkı sağlayacaktır. Bilinmesi gereken önemli husus, böyle bir sosyolojik yaklaşımın, kültür ürünü olan mizahı toplumun bir yansıması olarak ele almaktan daha çok, mizahla ilgili belleğin oluşumunda toplumsal olanın kurucu varlığını aramak ya da toplumsal olanın mizahtaki yeniden üretiliş biçimini sorgulamak olduğudur. İşte bu yolla mizah ürünlerindeki toplumsal-kültürel öğelere yapılmış göndermeler ağını sorgulayıp, dünya görüşleri, ideolojiler, toplumsal imgelem, sınıfsal katmanlar hakkında değerlendirmeler yapabiliriz.

¹ Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü.

Bilindiği üzere dil ve kültür, örtük olanaklardan oluşmuş bir ufuk sunar. Ginzburg'un dediği gibi bu durum “kendi koşullara bağlı özgürlüğünü kullanabileceği esnek görülmeyen bir kafes” tir. Her kültür ürünü “tarihin kendi kullanımına sunduğu dili telaffuz” eder. Sonuçta sınırlı bir konuyu ele alan metin, nesnel olmasa bile temsil edici bir özelliğe sahip olabilir. Örneğin, “düşmanca ele alınmış bir vakayiname, isyan halindeki bir köylü topluluğu konusunda değerli bir tanıklık sunabilir” (2007: 18-22).

Güç ve iktidarın toplumla ilişki biçiminden ortaya çıkan hiciv unsurlarının günümüze hangi şekillerde taşındığını anlamak açısından Nasrettin Hoca fıkraları özel bir önem taşımaktadır. Bu çalışmada her ne kadar çalışma evrenimizi Nasrettin Hoca fıkralarındaki adli konular ile sınırlandırmış olsak da bazı benzerlikleri yakalayabilmek açısından toplumsal belleğimizde mevcut olan farklı dönemlerdeki mizahi anlatılardaki adaletin işleniş biçimine de kısmen değinilecektir. Bu bağlamda örneğin 17. yüzyılda Osmanlı toplumunun belleğinde var olan ve halk arasında dolaşan mizahi hikâyelere Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'nde yer verildiği biçimde bakmak fikir verebilir. Ayrıca yine zaman zaman Nasrettin Hoca ve İncili Çavuş'u çağrıştıran ama belli bir mekân ve zamana hicvini yöneltmiş olan Cumhuriyet'in ilk dönemindeki vodvil tarzı mizahi tiyatro eserlerini de benzer şekilde değerlendirmek mümkündür.

Bu çalışmada, 13. yüzyıldan itibaren şekillenen ve ortaya çıktığı coğrafyanın kültürüyle yoğrulan Nasrettin Hoca fıkralarında, adalet mekanizmasının sıklıkla kullanılmış olması, adaleti dağıtma gücünü elinde bulunduran otorite ile halkın ilişkisinin hiciv geleneği içerisinde yumuşayan gerilimli noktalarını görmek amaçlanmaktadır. Nasrettin Hoca fıkralarında gülme, Bahtin (2005: 48)'in “grotesk gerçekçilik” olarak adlandırdığı anlatıya benzer şekilde işlenen konuyu itibarsızlaştırıp, dünyevileştirerek gerçekleştirilmektedir. Kutsal olan, değerli olan, yüce olan her şey tersine çevrilerek değersizleştirilirken değersiz olanlar da yüceltilmektedir. Nasrettin Hoca fıkralarında yönetime karşı bir direniş unsuru olarak ortaya çıkan

tersine döndürme, kadılar üzerinden de yürümektedir. Rüşvet, çıkar, yalancı şahitlik gibi toplum gündemindeki adalet mekanizmasına ilişkin sorunlar güldürü aracılığı ile hicvedilmektedir. Kimin tarafından üretildiğinin belli olmaması, fıkraları anlatanları sorumsuz kıldığından ahlâki, dini ve toplumsal nedenlerle bastırılmış dürtülerin rüyalarda açığa çıkmasına benzer biçimde, fıkralar da baskı altına alınmış, sosyal yaşamın dışına itilmiş direnç noktalarını ele verecektir. Nitel analiz gereği çalışmada belirlenen anlatılardaki ifadelerin sözdizimsel ve semantik sınırlarının ötesine gidilerek bunların altında yatan anlam ve içerik incelenmeye çalışılacaktır.

Mizah Geleneğimizde Güldürü Unsuru Olarak

“Kadı”

Adaletin işleyişi ve adaletin dağıtımını sağlamakla görevli kadılar, tarih boyunca mizahımızın öneerli bir konusunu oluşturmaktadır. Örneğin Evliya Çelebi, dönemin tanınmış mizahçılarını tanıtırken, onlara mâl edilen ya da o mizahçılar tarafından güldürü malzemesi olarak kullanılan hikâyelere, seyahatnamesinde yer vermektedir. Evliya Çelebi, 17. yüzyılda toplum içerisinde yaşayan mizahi hikâyelerin önemli bir figürü olarak Kör Hasanoğlu Mehmet Çelebi’yi anmaktadır. O, Sultan Ahmet’in meclisinde bulunmuştur ve gölge oyuncularının başıdır. O’nun dedesinin (Kör Hasan), padişah nezdindeki önemine vurgu yapmak için anlatılan bir hikâyeyi Evliya Çelebi, *Seyahatname*’sinde zikretmektedir. Kör Hasan, Yıldırım Bayezid döneminde yaşamıştır. Yıldırım Han, İstanbul’daki tüm bilginleri şeriata aykırı hareket ettikleri gerekçesiyle hapseder ve hiçbir af ricasını kabul etmez ve onları yakmak için odun yığıdırma-ya başlar. Nihayet Kör Hasan, bir papaz kıyafeti ile Yıldırım Han’ın huzuruna gelir. Gülmekten katılan padişah, bu kıyafetin gerekçesini sorar. Kör Hasan:

“Kâfir ülkesine gideceğim, neredeyse sekiz yüz müellif, musannif, şeyhülislam fakihleri, fetvacıları ateşe atacaktımsınız. Bizde bu işleri yapacak kimse kalmayacağına göre Hristiyan papazlarına muhtaç kalacağız, onlardan bir miktar papaz istemek gerekecek. Bunun için münasip kıyafeti giydim” der.

Padişah, Kör Hasan'ın güzel sözlerinden dolayı hepsini affeder. Kör Hasan ise padişahın huzurundan ayrılırken “*Gidip kadıları da Müslüman edeyim bir daha zulümünden vazgeçsinler. Yoksa kelleleri taş dibinde ezilir*” der (Çelebi, 1994: 310). Bu hikâye, görünüş olarak otoritenin adalet sağlama konusunda keyfi ve aşırıya kaçması karşısındaki karşı çıkışın mizahi biçimini bize sunmaktadır. Ancak daha dikkatli okunduğunda, dinin toplumdaki belirleyici gücünü açıkça görmekteyiz. Zira Müslümanlıkla adalet özdeşleştirilmiştir ve kadıların adaletten ayrılıp zulüm yapmalarının gerekçesi olarak dinden uzaklaşmaları görülmektedir. Adaletin İslam hukuku ile gerçekleştiği Osmanlı Devleti'nde kusur, İslam'ın kendisinde değil ondan uzaklaşılmasındadır. Ancak buradaki İslami anlayışın belirlenmesinde otoritenin etkisi de belirgindir.

Elbette kadılar mizahi anlatılarda, toplumsal işleyişin belirleyici bir unsur olarak her türlü gündelik olayla ilişkilendirilmiştir. Örneğin toplumun kültürel yapısı içerisinde önemli olan aile kurumu ve kadın-erkek ilişkileri ile ilgili sorunlar da kadı hikâyelerinde görünür olmaktadır. Evliya Çelebi'nin, kadınların mahkemeyeyle ilişkisine yönelik anlattığı mizahi hikâyede bunun örneği görülmektedir. Mısır seyahati sırasında *Hoş Bir Latife* başlığı ile anlattığı hikâyede, eşler arasındaki özel hayata ilişkin bir sorun anlatılır (Çelebi, 1971: 216). Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde anlattıklarında sıklıkla mizahi bir boyutun olduğu gözardı edilmemelidir. Bu nedenle 17. yüzyıl Osmanlı mantalitesini anlamamıza katkı sunsa da çoğu zaman bir tarihi vesika olarak işimize yaramayacaktır. Söz konusu hikâyede kadınların aile ilişkilerinde ne tür yaptırımlarla karşılaştığının bilgisi değil, kadınların özel sorunlarında bile hukuki hak arama olanaklarına sahip olabildikleri anlaşılmaktadır. Ancak bu hak arama, ataerkil anlayış ve işleyişin toplumsal vakıalarda belirleyici unsur olduğunu hissettirmektedir.

Cumhuriyet'in erken dönemlerinde de yönetim tarafından, halk kültürü içerisinde ortaya çıkan mizahın gücünün fark edilmiş olduğu görülmektedir. Örneğin bu dönemde, okuma yazması henüz gelişmemiş bir toplumda bireye ulaşmanın en emin ve güvenilir yolu

olarak iç içe geçmiş eğlence ve tabkiyeli tiyatro eserlerinin görüldüğünü söylemek mümkündür (Şengül, 2008: 47-48). Halkı çağdaş bir kimliğe sahip kılmak için ödül teşviğiyle veya siparişe yazdırılmış olan bu dönemin komedileri, aslında Tanzimat ve Meşrutiyet komedilerinin devamıdır. Ancak içerik ve biçim bakımından bazı değişikliklere uğramıştır. Cumhuriyet dönemindekilerde çağdaş batı düşüncesinin biçimlendirdiği epik tiyatronun etkisi hissedilmektedir. Yıkılan imparatorluğun bozuk düzenindeki çelişkileri bazen taşıyıp bazen güldürerek sergileyen bu oyunlar, batı vodvil ve bulvar komedyaları tarzı içinde, tuluat tiyatrosunun öğeleriyle de karışarak popüler halk güldürüsü biçimini almıştır (Sokullu, 1979: 196-197).

Bu tür içinde değerlendirebileceğimiz 1927’de yayınlanan *Aynaroz Kadısı* (Musahipzade 1993), Cumhuriyet’in onuncu yıldönümü için 1933’te iktidar partisi tarafından bastırılan *Şerîye Mahkemesinde* (İbnürrefik, 1933) ve dönemin İş Bakanlığı tarafından 1938’de bastırılan *Şeriatçısı* (Şevket, 1938) adlı oyunlar, Osmanlı’nın son dönemlerindeki adalet kurumu ve onun temsilcilerinin hukuka ve ahlâka uymayan davranışlarını konu almaktadırlar. Şeriatçısı’nın önsözünde de belirtildiği gibi amaç; “Cumhuriyete ait ulusal tezleri halka yaymak”tır. Halk arasında, kitabın, gazetenin ve diğer sosyal araçların gidemediği yerlere gidip temsiller vererek kültür yayan sahne artistlerine malzeme sunmak amacıyla, tanınmış kişilere yazdırılan bu oyunlar (Şevket, 1938: 3), son dönem Osmanlı hukuk düzeninin yozlaşmışlığı üzerine kurulmaktadır.

Özellikle geleneksel popüler kültürde bir figür olarak yer alan, devletin otoritesine karşı halkın potansiyel ya da pasif direnme araçlarından birisi olarak değerlendirilebilecek kadı hikâyelerinin yarattığı zeminden faydalanan bu oyunlar, kadının adaletsizliğine yönelik ve “kadı fıkraları” olarak anonimleşmiş diyebileceğimiz eleştiriyi, Osmanlı kadısının adaletsizliğine ve eski hukuki sürecin yozlaşmışlığına dayandırır. Nasrettin Hoca fıkralarında “rüşvet” ve “şehvet” düşkünlüğüyle tanımlanan kadı figürü, bu üç oyunda da aynen muhafaza edilmiştir. Zaten eserlerin “halk komedisi” şeklinde yazılmış olması da popüler anlatılardan yarar-

lanıldığını göstermektedir. Ancak gerek Nasrettin Hoca gerekse İncili Çavuş'ta mizahi anlatılara konu olan kadı, neredeyse "tarih dışı"dır. Oysa özellikle "yargıcın eleştirisi"nin ağırlıklı olarak yer aldığı hiciv anlatısına sahip bu eserlerde, Osmanlı'nın son dönemi olduğu vurgusu yapılmaktadır. "Halk Komedişi" adıyla basılan bu oyunlarda kadılar; olabildiğince "vicdan yoksunu", "acımasız", "kurnaz", "çirkin", "art niyetli", "cahil", "dalavereci", "dini ve hukuku kendi çıkarları için kullanan" kişilerdir. Ayrıca bu oyunlardaki kadılar, çıkarı için gayrimüslimlerle işbirliğinden çekinmez, şehvet düşkünüdür, rüşvet ve yalansız iş yapmaz ve sonuçta da daima kazanıp hiçbir müeyyide ile karşılaşmazlar. Kadıyla muhatap olan kişiler ise ya saf, adalete muhtaç, derdini anlatmaya çalışan, ancak asla kadı tarafından istenildiği gibi anlaşılmayan, sömürülen normal vatandaşlar ya da kadı gibi dalavereci kurnaz gayrimüslimler, isterik kadınlardır. Kadı önceki düzeni, saf davalı ya da davacı ise halkı temsil etmektedir. Bu yapıtlarda eski hukuk sistemi, rüşvet, kadın düşkünlüğü, kadı keyfiliği gibi temalar çerçevesinde geçmiş iktidarla ilişkilendirilerek sunulmuştur.

Nasrettin Hoca Fıkralarına Yaklaşım Sorunu

Nasrettin Hoca fıkraları mizaha ilişkin pek çok kuramsal yaklaşıma örnek teşkil edecek zenginlik ve çeşitliliktedir (Aydın, 2002: 25-29). Nasrettin Hoca hakkında yapılan araştırmalar incelendiğinde göze ilk çarpan şey, farklı Nasrettin Hocaların varlığından bahsedilmiş olduğudur. Bazı araştırmalar gerçek Nasrettin Hoca ile fıkralardaki Nasrettin Hoca'nın farklılığını vurgularken (Yüce, 1996: 63) bazıları da farklı yazmalardaki iki ayrı Nasrettin Hoca tiptemesinden söz etmektedir (Boratav, 2006: 39-46). Bu araştırmalardan yola çıkarak farklı Nasrettin Hocalar tanımlamak mümkündür. Bir kültür araştırmacısı için en uygunu, Nasrettin Hoca karakterlerini herhangi bir eleme yapmaksızın bir bütün olarak ele almak olacaktır. Bu nedenle Nasrettin Hoca fıkralarında kadı figürünü incelerken bir elemeye gitmeksizin hepsine yer vermesi nedeniyle Boratav'ın derlemesinden yararlanılmıştır. Boratav'ın farklı yazmalardan derlediği ve farklı üsluplar içeren eserinde 594 fıkra yer almaktadır. Bu fıkraların bazılarının

farklı yazımlarda ve farklı üslupla olsa da aynı olay ve esprî üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Fıkralarda eşek (köylülük), sarık (ilim), kadı (otorite), karısı (aile) ve zeker (müstehçenlik) gibi figürler sıkça kullanılır. Bu bir anti kahraman olarak yaratılan Nasrettin Hoca'nın, fıkralarında daha çok din, otorite, aile vb. sosyal kurumlara ilişkin bir eleştiri sunduğunun göstergesidir (Başgöz, 1999: 21).

İnceleme bağlamında öncelikle toplumsal belleğimizin taşıyıcı unsurlarından birisi olan Nasrettin Hoca fıkraları içerisinde ortaya konmuş olan adalete ilişkin sürecin ana figürü kadıyı içinde barındıran anlatılar tespit edilmiştir. Boratav'ın derlemesindeki 594 fıkradan, kadılarla ilgili fıkra sayısı 48'dir. Nasrettin Hoca, kadılara ilişkin bu fıkralarda yukarıda da belirtildiği üzere tek bir karakter şekline bürünmez. Bir kısmında kendisi bizzat kadı olurken bir kısmında kadıya işi düşen birisi ya da bir şahit olarak belirir. Nasrettin Hoca, zekâ, hazırcevaplık, zıtlıklardan yararlanına, ima ve taşlama yollarıyla gülmece yaratırken, bir yandan kabul edilmiş değerlere diğer yandan adalet dağıtıcılarının rüşvetine ve adalete karşı yalancı şahitlik yoluyla hileye karşı sorgulamaya girer.

“Eşek-Kadı” Benzetmesi

Eşek ve kavuk, Nasrettin Hoca'nın bir yanıyla resmi kültüre diğer yanıyla da halk kültürüne bağlı çift kültürlülüğünü ifade etmektedir (Başgöz, 1999: 21). Ancak bir başka açıdan bakıldığında, “eşek”, eski ve yeni kültürde aptallık ve akılsızlık sembolü olarak aşağılama aracıdır. “Sarık” ise tam tersi bir şekilde bilgi ve adaleti temsil eder. Her ikisinin tezat teşkil edecek şekilde Nasrettin Hoca'da cisimleşmesi, Hoca'ya bir çeşit Donkişotvari bir şövalyelik değeri sağlamaktadır (Türkmen, 1996: 47-52; Yüce, 1996: 64). Nasrettin Hoca fıkralarında bir aşağılama, yerme aracı olarak eşek benzetmesinden otoriteyi temsil eden kadılar en büyük payı almıştır. Boratav'ın derlemesinden alıntılanan aşağıdaki fıkra ve benzer versiyonları bunun en açık örneğidir (2006: 43):

Nasraddin Hoca bir gün eşeğin yavu kılur, dahi arar. İtifakı birkaç herifler çıka gelürler. Nasraddin Hoca aydur: ‘Benüm eşeğim gördünüz mü?’

demiş. Bunlar dahi ayıtmışlar ki: ‘Gördük. Senün eşeğin Kara-Hisar’da kâdî olmuş.’ Dediler. Hoca bu cevabı işidüp evine gelür. ‘Kart! Haberün yok a. Benüm eşeğim Kara-Hisar’da kâdî olmuş. Varayın getireyün.’ Demiş. Karısı Hoca’ya ekmek ve yiyecek verür. Dahı heman Hoca’m everek ve yortarak yola düşüp giderken yolda birkaç heriflere rast gelür. Aydur: ‘Hiç haberiniz var mı? Benim eşeğim Kara-Hisar’da kâdî olduğun işitdünüz mi?’ demiş. Bunlar dahi cevap verüp ayıtmışlar ki: ‘Biz gördük. Senün merkebün Kar-Hisar’da kâdî olduğun gördük; mahkemede kâdîlık ediyorır. Kara-Hisardan doğruı gefürüz.’ dediler. Hoca’m bunlardan işidicek dahi itikadı muhkem olup heman everek ve yortarak Kara-Hisar’a gelür. Görse kadı Efendi mahkemede oturup hükmi hükümatda iken Hoca’m hazretleri alel-fevr karşısına geçüp hâsılı gösterip: ‘Çüş, çüş! Bire avratını fılanladuğum merkebi!’ deyüp deyüp söylerken (kadı) başını kaldurup güler; başını iki yana sallar: ‘bire bu kişi ne demek ister?’ deyüp sorar. Birkaç arifler aydurlar: ‘Sultânüm! Bu kimseye Nasreddin Hoca derler. Eşeğin yavu kılmış. Birkaç haramzadeler sultânüm salık vermişler.’ Kâdî ayıtmış: ‘Varun, şol kimesneye bir merkep aliverün. Bir miktar harçlık verün.’ der. Varurlar, bir merkep aliverürler ve harçlık verürler. Hemân Hoca’m bu sevinmek ile merkebe biner; dahi bir lengeç urur: ‘avratını sikdüğüm eşeği! Başını sorutduğundan Kara-Hisar’da kâdî olacağını bilürdüm.’ Demiş.

Benzer bir başka fıkrada da giriş olayı farklıdır fakat son kısmında yine eşeği kadı olur. Nasrettin Hoca bulamadığı eşeğini birisine sorar. O kişinin “*Gördüm. Senin eşeğin felan yerde kâdî olmuş*” deimesi üzerine kadının huzuruna çıkar ve eteğindeki arpaları kadıya uzatır. Kadının, “*Görün! Şu delü midür?*” şeklindeki tepkisine; “*Söylemeyi ko da, semerün n’etdün?*” şeklinde karşılık verir (Boratav, 2006:182). Başka bir fıkrada daha eşeği kadı olur. Nasrettin Hoca ondan naiblik istemek için yola çıkar, ama suya yansıyan suratının başkasına ait olduğunu sanan Nasrettin Hoca’nın saflığı bu fıkrada daha da vurgulanmıştır (Boratav, 2006: 93).

Eşek, sadece Nasrettin Hoca fıkralarında değil diğer edebiyat anlatılarında da sıkça karşılaşılan bir figürdür. Pek çok atasözü ve deyimde eşek, olumsuzlama amacıyla geçer. Eşek, inatçılığı, sahibine karşı duyarsızlığı, unutulmadık anda çifte atması, işe yaramazlığı ile bilinir. Ancak eşek yoluyla aşağılama hep ince bir mizahı, ciddiye-tin zayıflamasını da gösterir. Bir domuz, it, ya da yılanla benzetilerek yapılan aşağılama, doğrudan hakaret içerse de eşek benzetmesinde hakareti yumuşatan bir yan vardır. Eşek figürü, mizaha daha yakındır. Şakanın aşırıya varacak ölçüde uygulanmasına “eşek şakası” denmektedir. Bir baba oğluna “eşoğlu eşek” sözünü kızgınlık ve sempati arası bir ruh haliyle kullanabilir ve genellikle bu söze karşı ağır bir tepki beklenmez. Keçi benzetmesi de böyledir. Ancak, Anadolu’da hâkim olan dini inanç gereğince de mundar sayılan domuz benzetmesi, doğrudan yapıldığında çok sert karşılık gerektiren bir meydan okuma haline gelir. Bu fıkralarda bulunduğu makam açısından saygısızlığın düşünülemeyeceği kadı, eşeğe benzetilmek suretiyle aşağılanmaktadır. Zaten böyle bir benzetmenin fıkıyla yapılması kimseyi sorumlu kılmaz. Çünkü gerçeklikle ilişkisinin olmadığı anlatıcı tarafından da dinleyici tarafından da bilinir. Ancak kurmacayla da olsa hemen herkesin bir şekilde ilişkisinin olduğu ve dinî, ahlaki, geleneksel değerlerle işbirliği içerisinde terbiye ve dizginleme işlevi gören idari mekanizmanın sorumlusuna karşı bir direniş olmasa bile kızgınlık giderme ve kendini rahatlatma söz konusudur. Buna rağmen aşağılayan Nasrettin Hoca’nın kendisi değildir. O sadece safça buna inanarak aşağılamayı onaylayandır. Eşeğinin kadı olduğunu söyleyenler hep eşeğini ararken yolda karşılaştıklarıdır. Bu durum fıkırada açıkça belirtilmese de Nasrettin Hoca ile alay etmek amacıyla söylenmiş olabilir. Nasrettin Hoca da bundan emin olmak için söylentileri önce karısına söyler, karısı da buna inanmış görünür. Başkalarına da sorduktan sonra kesin kanaat getirir ve yola düşer. Gülmeceyi oluşturan unsur aslında Nasrettin Hoca’nın eşeğini geri alma çabası değildir. Onun safça inanarak hareket etmesidir. Bilinçli olarak böyle bir benzetme olması halinde sadece hakaret olacaktır ve ceza gerektirecektir. Oysa

bu durumda Nasrettin Hoca, sonuna kadar söyleyeceğini söylemesine rağmen üstüne üstlük bir de ödüllendirilir. Fıkranın sonunda küfürlüce söylediği “*başını sorutduğundan*” sözünde gerçekte paralellik kurulabilecek bir yakıştırma vardır. Aına ne kadı ne de yanındakiler Nasrettin Hoca’yı ciddiye almadıklarından ya da anlamlandıramadıklarından, Nasrettin Hoca’nın bildiğini okumaya devam etmesine mani yoktur. Sorutmak, somurtmak anlamında aksiliğin ve uyumsuzluğun bir ifadesidir. Eşekteki aksilik ile de halkı dinleme, ihtiyacını karşılama konusunda idareciye yüklenen suçlamada benzerlik kurulmuştur. Nitekim bugün de kullanılan “mahkeme duvarı” deyimiyile de anlatılmak istenen tepkisizlik ve duygusuzluk, Nasrettin Hoca’nın fıkrasında eşeğin sorutması şeklinde sunulmuştur.

Mahkeme Sürecinde “Sanık”, “Kadı” ve “Şahit” Olarak Nasrettin Hoca

Adalet mekanizmasında görevli olanlarca halkın sorunlarının ciddiye alınmaması, hafife alınması ya da halkın kendisine değer verilmesine yönelik gizli arzu, Nasrettin Hoca’nın kadıya işinin düştüğü bir diğer fıkrada dolaylı biçimde dile getirilmektedir. Nasrettin Hoca evinin soyulduğu gerekçesiyle kadıya gider. Sadece tarağı gitmiştir. Kadı’nın “*bir tarak nedir ki peşine düşersin*” sözüne Nasrettin Hoca; “*Ol tarağı beğenmezsin. Benim iki barmağım ile tutup üfürdüğüm vakit beş kere dönerdi.*” diyerek cevap verir. Gerekçenin de aslında bir değeri yoktur ama adalet mekanizmasını temsil edenlerin değerleri ile bu adaletle yüz yüze kalan bireyin değerleri arasındaki çatışmanın, adaleti ne derece anlamsız kılacağını ifade etmek açısından önemi taşır (Boratav, 2006: 106).

Nasrettin Hoca bir gün bazarda giderken bir herif ensesine bir muhkem tabanca urmuş. Hoca da dönüp yüzine bakınca ol herif ayıtmış: ‘Hay Hoca! Billa-hi ma’zur dut. Sizi bir kimseye benzetdim.’ demiş. Hoca ayıtmış: ‘Ne herze söyler bu cabil? Gel, elbet de kadıya gidelüm.’ demiş. Kadıya varmışlar. Meğerki kadı ol herifin hısmı imiş. Hoca da’va edicek

kadı ayıtmış: ‘Sille buçuğadır. Var, buçuğın getüri-ver.’ demiş. Gitmiş. Hoca oturu kalmış. Gönniş ki eğlendi, gelmez. Hoca kalkmış, kadının ensesine bir muhkem tabanca urunış. Kadı: ‘Hay! N’eylersin?’ demiş. Hoca ayıtmış: ‘benim mühim maslahatım var. ●l gelen buçığı sen alasin’ demiş (Boratav, 2006: 127).

Yine bu fıkra, adalet mekanizmasındaki kusurları mizah unsuru ile göz önüne sermektedir. Sosyal ve idari mekanizmadaki aksaklıklar mizahın özgürleştirici olanakları ile hicvedilmektedir. Bu hiciv esnasında eleştiren ve eleştirilenin uyduğu ve halkın bu şekilde kabul ettiği açık olmayan bir kabullemne var gibidir. Fıkroda anlatılana göre davacı hocanın yanlışlıkla da olsa birisi ensesine tokat atmıştır. Hoca da bunun cezasını kadıdan talep etmektedir. Anıa kadının çözümü küçük bir miktar paranın davalı tarafından hocaya ödenmesi şeklindedir. Hocayı bu çözüm tatmin etmemiştir. Davalının parayı getirmek için gidip uzun süre gelmemesi Hocanın sabrını taşırır. Hoca da kadının ensesine bir tokat atıp kendisinin işinin olduğunu gelince o parayı kadının almasını söyler. Burada fıkranın yapısından kaynaklanan abartı fark edilmektedir. Gerçekte elbette böyle bir şey söz konusu olamaz. Ancak yürütülen mantık hem mizah doğurmakta hem de bir sorunu belirginleştirmektedir. Cezada orantılılığın önemi vurgulanırken gerçeklikte var olan ilgili yan abartılmış, ilgisiz olanlar yani olayın yanlışlıkla olması ya da davanın işleyiş süreci bir yana bırakılmaktadır. (Aydın, 2002:25-29; Öngören, 1998: 141). Dikkatli bakıldığında, fıkroda kadı yoluyla yargı sistemine karşı sert bir eleştiri söz konusudur, ancak bu eleştiri kişileşmemiştir ve tek bir insan üzerine yönelmemiştir (Başgöz, 1999: 36). Yani belirsiz bir kadı figüründen ve davadan yola çıkmıştır. Aslında zaman zaman yöneticilere ilişkin, siyasi hicivlerde Timurlenk ismi her ne kadar kullanılsa da yukarıda değinildiği üzere Timur, katı bir yöneticinin sembolü haline getirilmiş ve sonradan ortaya çıkan fıkralarda aktör olarak yer almıştır.

Yine aşağıdaki fıkroda kadılara ilişkin rüşvet eleştirisi vardır. Bu fıkroda Nasrettin Hoca’ya bir belge gerekir fakat bu belgenin ne

olduğunun ayrıntısı yine fıkrada yer almaz. Mizah, Hoca'nın belgeyi kurnazca alışı şeklindedir, hiciv de bundan sonraki diyalogda açığa çıkmaktadır:

Bir gün Hoca'ya bir hüccet iktiza eder. Heman bir destinin içine toprak doldurup üzerine bir miktar bal koyup götürüp mahkemede kadıya verüp hücceti alır. Anıma akşam olup kadı eve varup destinin üzerinden birkaç kaşık bal aldıktan sonra altı toprak çıkar. Heman sabah erken kadı muhzire ayıtdı: 'Var, Hoca'ya söyle: Düñki Hüccet yanlış gönderilmiş. Göndersin veya getürsin; gaynsın yazalım.' deyüp gönderidi. Muhzır dabı Hoca'nın kapusına varup Kadı Efendi'nin cevabını söyledi. Hoca aydur: 'Var, Efendi'ye benden selam eyle. Hüccet sahih olmuş, ancak yanlışlık var ise yine baldadır.' demiş (Boratav, 2006: 243).

Hoca belgeyi almak için desti içerisinde bir balı rüşvet olarak kadıya sunar. Ancak desti hilelidir. Altı toprakla doldurulmuştur. Bunu gören kadı Nasrettin Hoca'yı tekrar kendine ihtiyaç duyacağı hale getirmek için belgenin yanlış olduğu haberini gönderir. Hoca'nın "belge doğrudur sorun baldadır" cevabı kurnazca yapılan bir hilenin esprili cevabıdır. Rüşvet yergisi yapılan fıkrada kadı bu kez de gözü açık Hoca tarafından tongaya düşürülmek suretiyle alaya alınır. Hoca'nın yaptığı bir hiledir ama yanlış bir uygulamanın üstesinden gelmek için hile meşru görülmüştür. Rüşvete ilişkin benzer alaya, başka fıkralarda da rastlanır (Boratav, 2006: 244). Örneğin Hoca birisiyle davalıdır kadı karşısında eliyle bir işaret yapıp eliyle koynuna vurur. Rüşvet alacağını zanneden kadı hocanın lehine hüküm verir. Hoca'nın davalı olduğu kişiyi kovduktan sonra Hoca'dan vereceğini vermesini ister. Hoca, bir şey vermeyeceğini, koynunda taş olduğunu, şayet kendisi lehine hüküm vermezse taşları kafasına atacağını işaret ettiğini, söyler. Hoca bu fıkralarda rüşvet vermez, ancak kadıların bu zaaflarından yararlanır. Halk ürünü olan bu tür fıkraların ortaya çıktığı dönemde de rüşvetin adalet mekanizmasının işleyişine ilişkin eleştirilerde halkın gündeminin esasını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Kadı olarak hem davacıyı hem de davalıyı dinledikten sonra haklı olduklarını söyleyen Nasrettin Hoca'nın karısının itirazı üzerine, Ona "sen de haklısın" dediği fıkra (Boratav, 2006: 514) en bi-

linenlerindendir. Bazı yazmalarda yorumlar eklenerek tutarsız gibi görünen bu davranış makul hale getirilmeye çalışılmıştır. Örneğin davalı ve davacının olayı kendilerine yontarak anlattıkları özellikle vurgulanmıştır. Aslında bu basit fıkra belki de Nasrettin Hoca fıkralarının felsefesini temsil etmek açısından en önemlilerinden birisi olarak görülebilir. Bu fıkrayı Sokrates'ten bugüne kadar gelen hakikat tartışması içerisine sokarak, tek bir doğrunun olamayacağı, mutlak adaletin gerçekleşemeyeceğinin ifadesi olarak yorumlamak mümkündür. Sokrates'in ironi ile hakikat olarak kabul edilen değerleri eleştirmesi gibi, tam tersi bir yolla her söyleneni hakikat kabul ederek geçersiz kılmış olmaktadır, Nasrettin Hoca. Aslında fıkra kahramanı olarak Nasrettin Hoca insanların adaletine şüpheyle bakar. Hoca'ya göre kimse kusursuz adalet dağıtımını sağlayamaz. İnsan karakterinde hırs, bencillik vb. özellikler olduğu sürece adaletin sağlandığı düşüncesi şaibe altında olacaktır. İnsan bilgisinin göreceliği haksızlık iddialarını hep gündemde tutacaktır. Bu nedenle Nasrettin Hoca fıkraları adalet mekanizmasının işleyişini alaycı bir bakışla ele alır. Şahitken yalan söyler, kadıyken rüşvet alır, davalıyken rüşvet verir (Başgöz, 1999: 47).

Nasrettin Hoca fıkralarda kadı, davalı, davacı olmanın yanında şahit olarak da belirterek adalet mekanizmasının her aşamasında halkın bakışını da tarif eden bir eleştirinin taşıyıcılığını yapar. Şahitlik genellikle yalancılık özelliğinden dolayı fıkralarda yer alır:

“Hoca'nın komşusu bir kazan çaldırılmış. Birinin elinde bulunup Hoca'yı şahadete götürmüş. Kadı: ‘Bu kazan bu Müslümanın olduğunu sen biliyor musun?’ diye Hoca'ya sordukda: ‘Evet, kil kutuluğu zamanından beri bilirim. Bunun elinde büyümüştür.’ demiştir” (Boratav, 2006: 386).

Bazı Nasrettin Hoca fıkralarında kutsal, değerli ve yüce olan her şey tersine çevrilerek değersizleştirilirken değersiz olanlar yüceltilmektedir. Bunun hedefi, Bahtin (2005: 411)'in de belirttiği gibi, dünyayı ve onunla ilgili bütün fenomenleri saran kasvetli ve sahte ciddiyet atmosferini dağıtmak, ona farklı bir görünüm kazandırmak, onu daha maddi, insana ve bedenine daha yakın, daha anlaşılır ve bedensel anlamda daha hafif kılmaktır.

Sonuç

Halk kültürünü yansıtan Nasrettin Hoca fıkraları, Bahtin'in grotesk gerçekçilik kavramıyla ortaya koyduğu, orta çağın yüksek sanat ve edebiyat biçimlerinden farklı kendine özgü özellikler taşımaktadır. Grotesk gerçekçiliğin her çeşidini belirleyen ana unsur halkın gülüşüdür. Bu gülüş bedenın alt bölgeleriyle ilintilidir ve işlenen konuyu itibarsızlaştırır, dünyevileştirir (2005: 48). Bu nedenle Nasrettin Hoca fıkraları adalet mekanizmasının işleyişini alaycı bir bakışla ele alır.

Nasrettin Hoca fıkralarında yönetime karşı bir direniş unsuru olarak ortaya çıkan tersine döndürme, iki sembol üzerinden yapılmıştır. Birincisi sert ve otoriter yapısıyla bilinen Timurlenk, diğeri ise kadıdır. Çoğu fıkroda Timurlenk zekice ortaya konan laf oyunları ile alt edilir ve aşağılanır. Kadı kimi zaman laf oyunu ile alt edilir kimi zaman eşeğ'e benzetilerek aşağılanır. Ancak kadı konusunu işleyen fıkraları Timur fıkralarından ayıran bir unsur vardır. Nasrettin Hoca daima Timur'a karşı mantık mücadelesinde iken kadı fıkralarında bazen kendisi kadı olur. Yani kimi fıkralarda farklı gerekçelerle kadı huzuruna çıkarken, kimilerinde başkaları kendi huzuruna çıkar. İlkinde idare eden kişiye yönelik eleştiri söz konusuyken ikincisinde idare karşısındaki halkın tutumuna ve yönetim mekanizmasının kendisine bir eleştiri vardır. Ele aldığımız fıkralarda da kadı figürü kullanılarak yargı sistemine karşı yergi konusudur, ancak bu yergi kişileşmemiştir ve tek bir insan üzerine değil işleyen sisteme yöneliktir.

İçerisinde bu fıkraların da yer aldığı tüm bu kültür ürünleri uzun bir süreç içerisinde tanık olunmuş ve iletişim yoluyla farklı biçimlere evrilerek aktarılmış toplumsal sorunların halk bilincinde kırılarak yansımalarıdır. Bu kültürel tortu aslında bu gün de halkın algısını gayri ihtiyari olarak etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır. “Mahkeme duvarı gibi” benzetmesinden tutun da “mahkeme kadıya mülk olmaz” sözüne kadar hepsi bir algının ifadesidir. Yakın tarihe bakıldığında da net bir şekilde görülecektir ki yargıya ilişkin güven zayıflığı siyasetin, medyanın, sanatın odak noktasındadır. Bu güven zayıflığının belirti ve nedenleri tarih içerisinde toplumsal bellek yoluyla kendini göstermiştir.

Kaynaklar

- AYDIN, Bilgen (2002). “Mizah Yaratına Eyleminde Nasrettin Hoca” Milli Folklor Dergisi, 14, Sayı: 55, s. 25-29.
- BAHTİB, Mihail Mihail (2005). Rebelais ve Dünyası, Çiçek Öztekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAŞGÖZ, İlhan, (1999). Geçmişten Günümüze Nasrettin Hoca, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BORATAV, Pertev Naili (2005). Nasrettin Hoca, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- ÇELEBİ, Evliya (1994). Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Orhan Şaik Gökyay (Yayına Hazırlayan), Cilt:1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÇELEBİ, Evliya (1971). Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Türkçeleştiren Zuhuri Danışman (Türkçeleştiren), Cilt: 14, İstanbul: Kardeş Matbaası.
- GİNZZBURG Carlo (2007). Peynir ve Kurtlar (Bir 16. Yüzyıl Değirmencisinin Evreni) Ayşen Gür (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- İBNÜRREFİK, Ahmet Nuri, (1933). Şeriye Mahkemesinde, Cumhuriyet Halk Fırkası Katibi Umumiliği, Ankara: Hâkimiyeti Milliye Matbaası.
- MUSAHİPZADE, Celal (1993). Aynaroz Kadısı, Haldun Marlı (Güncelleştiren), İzmir: Betik Yayınları.
- ÖNGÖREN, Ferit (1998). Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SOĞUKLU, Sevinç (1979). Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ŞENGÜL, Abdullah (2008). Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro, Ankara: Alp Yayınevi.
- ŞEVKET, Ertuğrul (1938). Şeriatçısı, Basın Genel Direktörlüğü, İstanbul: Devlet Basımevi.
- TÜRKMEN, Fikret (1996). Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri, Alev Kâhya Birgül (der.), s. 47-53, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- TÜRKÖĞLU, Nurçay (2004). İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara, Toplumsal İletişim (Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar), İstanbul: Babil Yayınları.
- YÜCE Kemal (1996). Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu), Alev Kâhya Birgül (der.), s. 63-71, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

2015 GENEL SEÇİMLERİNDE AK PARTİ’NİN SEÇİM ŞARKILARINDA “MİLLÎ BİRLİK VE BERABERLİK” TEMALİ METAFORİK YAPILAR¹

Gülcan IŞIK²

Giriş

Günümüz göstergeler dünyasında genel bir anlamlanma bilimi, insanın tüm etkinlik ve bilgilerini kapsamaktadır. Her uyaran, insanda belleksel bir iz bırakmakta ve bu uyaranla özdeş olan ya da çağrışım ilişkisi kuran her yeni uyaran da bu izi yüzeye çıkarmaktadır (Guiraud, 1999: 24). Öyle ki, bir duyguyu, düşünceyi dil aracılığıyla bir başkasına aktarmak, anlamın en önemli işlevidir. Bu nedenle anlam ile iletişimin arasında içsel bir bağın olduğunu söylemek mümkündür. Zira dilin temel işlevi iletişimdir. İletişim ise toplumsal bir olgudur. İletişimde bir beyinden öteki beyine gönderilen anlam yüklü simgeler, anlambilimin temelini oluşturmaktadır (Kılıç, 2009: 14-15).

Bu anlamda iletişimin ilk basamağının duygularla gerçekleştiğini söyleyebilmek mümkündür. Nitekim içsel etki, tepkinin bir sonucu olarak biyolojik bir sürecin sessel dönüşümüdür. Bu genel iletişimi kavramına; sözlü aktarım, karşılıklı anlaşma, etkileşim duvarını aşma, Ben’le ilgili belirsizliğin ortadan kalkması, içsel özelliklerin aktarım süreci, iki olgu arasındaki değişim süreci, kozmik olgular arasındaki ilintilerin kurulması, paylaşım, kod

¹ Bu makale 2017 IJOESS Year: 8, Vol:8, Issue: 28 International Congress Of Eurasian Social Sciences (ICOESS) Özel Sayısı’nda yayımlanmıştır.

² Prof. Dr. Gülcan IŞIK, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü

açılımı, anlanun çözümleme, uyarılma dürtüsü, konumlar arası değişim vb. tanımlamalar yapılabilmektedir. İletişim etkinliğinin bu geniş yelpazedeki yönüne ek olarak, özelde insanı ilgili kılan sanatçı (yazar) ve yapıt (eser), alımlayan için göndergedir (Bülbül, 2005: 20-21).

Dili anlam açısından inceleyen anlambilim, göstergenin içerik ya da gösterilen yanını ele alınakta ve gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkileri, gösterilendeki değişim ve oynamaları, dilsel yapıların anlamsal yönden ortaya koyduğu çeşitli olguları vb. incelemektedir. Diğer taraftan anlam sorunu ve bu sorunun türlü uzantıları dilbiliminin yanı sıra felsefe, mantık, ruhbilim, toplumbilim vb. bilimleri de yakından ilgilendirmektedir (Guiraud, 1999:7).

Açıklama, gösterme, tanımlama ve betimleme aracı olan dil, bu bileşenlerin ışığında değerlendirme kalıplarını da sağlamaktadır. Dilin iletişimsel ayağı, dil sanatlarıyla ve dilin özel kullanım bileşenleriyle ele alınacak olursa; anlamsal kaynaklar, imgeler, çağrışımlar ve değiştirmeler gibi dile dışarıdan bilinçli olarak yapılan etkilere de tanık oluruz. Bu donatılar ise dilin sanatsal düzlemde anlamsal çevrenine yeni ve bilinmedik bir takım öğeleri katar. Böylece, dile getirilmiş ve söylenmiş olanlardan başka; söylenmeyenleri ya da söylenmesi gerekenleri de (pratik yaşamın gereksinimleri) alımlamış oluruz (Bülbül, 2005: 22-23).

Buraya kadar bahsedilenlerin ışığında bir anlatının tekniği olarak ele alınan metafor, en genel anlamıyla bir benzetme, eski tabirle bir teşbih olayıdır. Teşbih, kapalı istiare, açık istiare, benzetme, kinaye, kıyas, mukayese, karşılaştırma vs. gibi kelimeler ise tabiatları gereği metaforik işlevi olan diyalektik kelimelerdir. Metaforun gerçekleşmesi için ikili bir yapının olması yeterlidir. Metaforlarda genellikle daha az bilinenin daha çok bilinene benzetilmesi yaygındır² (Crystal, 2008'dan akt. Demirci, 2016: 331). Diğer bir ifadeyle

² Grekçe metaphoradan gelen kelime, meta: öte ve pherein: taşımak, yüklenmek kelimelerinden mükrekettir ve “bir yerden başka bir yere götürmek” anlamındadır (Lakoff ve Johnson, 2005: 13).

metafor; bir varlığı, başka bir varlığa dayanarak görmek ya da daha iyi bilinen alandan, az bilinen alana bilgi taşımak demektir. Örneğin “zaman paradır”, “zaman sınırlı bir kaynaktır”, “zaman değerli bir metadır” gibi ifadeler bütünüyle metaforik kavramlardır. Çünkü zamanı kavramlaştırmak için gündelik tecrübelerimizde parayı, sınırlı kaynakları ve değerli malları kullanırız. Bu, insanların zamanı kavramlaştırmasının elbette ki zorunlu yolu değildir ancak, kültürümüze has bir şeydir. Burada söz konusu olan eğreti, geçici bir anlamdan çok; kalıcı, köklü ve yeni bir anlamdır. Metafor bir gerçeği dile getirmek amacıyla kullanılır ve pek çok metaforik ifade (biz onların metaforik ifade olduğunu fark etmesek de) dilde kalıcıdır (Lakoff ve Johnson, 2005: 13, 27).

Aristoteles Poetika’da metaforu “ yabancı bir ismi, soydan türe, türden soya, türden türe aktarımlarda veya karşılaştırmaya yaparak, yani paralellik kurarak kullanmak” biçiminde tanımlanmıştır. Günümüzde edebiyat çalışmalarında metafor terimi genelde Aristoteles’in en son bahsettiği şekliyle, yani iki nesne, olay veya ilişki arasındaki paralel, benzer ilişkiler biçiminde kullanılmaktadır. Aristoteles’in tanınlanması, metafor kullanımında hala temel kabul edilen iki terimi içermektedir: “yabancı isim” kullanımı ve “anlam aktarımı”. İlki, her metaforunda işaret edilebilecek bir şeye, yani bildik bağlamdan sapmaya atıfta bulunmaktadır. Bunu, Aristoteles’in kullandığı bir örnek ile açıklayacak olursak; “akşam” sözcüğü normalde günün bir bölümüne işaret eder. Dolayısıyla “bir kişinin hayatının akşamı” metaforundaki “akşamı” sözcüğü, bir “yabancı isim” dir. “Aktarım” kavramı ise, sözcüğün her zamanki bağlamı içindeki yan anlamlarının yeni “yabancı” bağlama aktarıldığını ima etmektedir (Draaisma, 2007: 28).

Çoğunlukla dilbilimine ait bir konu olarak ele alınan metafor, insan zihnini sürüklediği düşünsel süreçler bakımından son dönem araştırmacılar tarafından farklı alanlarda deneyimlenen bir çalışma olınaya başlamıştır. Bu çalışmada, siyasal iletişimin propaganda ayağında etkili bir yöntem olan seçim şarkılarındaki metaforik ya-

pılar analiz edilecektir. Siyasi kampanyalarda kullanılan seçim şarkılarının ve metaforik anlatıların seçinen üzerinde manipülatif bir etki yarattığı varsayımından hareketle tasarlanan bu çalışma; 2015 genel seçimlerinde AK Parti'nin kullandığı seçim şarkılarıyla sınırlandırılmıştır. İnceleme, söz konusu partinin seçim şarkılarındaki “milli birlik ve beraberlik” temalı metaforik yapıların anlamı açılımları üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Metafor: Kavramsal Bir Çerçeve

Dil tamamen metafor üzerine kurulmuş olmasa da kendini muazzam bir oranda metafor üzerinden ifade ettiği gibi, metafor mekanizmasını kullanarak kendi ihtiyacı olan yeni unsurları da üretmektedir. Zihinsel ve yapısal alanlarda ortaya çıkan yeni durumlara geçiş kolaylığı sağlayan özelliği, metaforların edebiyatta, dilde, eğitimde ve farklı alanlarda adeta üretim yapan fabrika gibi kullanılmalarını doğurmuştur (Demirci, 2016: 330).

Metaforik kavramlar, düşünmenin ve konuşmanın gündelik konuşma ve düşünme tarzlarının ötesine figüratif, poetik, renkli ya da düşsel düşünce ve dil diye adlandırılan dilin kendi alanı içinde genişletilebilir. Bu yüzden, şayet düşünceler nesnelirse, onları düşsel giysilerle süsleyip püsleyebilir, onlarla oynayabilir, onları hoş ve muntazam sıraya dizebiliriz. Böylece bir kavramın bir metaforla yapıya kavuştuğunu söylediğimizde, kısmen yapıya kavuştuğunu, bazı bakımlardan genişletilebileceğini ancak bazı bakımlardan da genişletilemeyeceğini kastederiz (Lakoff ve Johnson, 2005: 35). Bu nedenledir ki metafor, yalnızca bir dil meselesi de değildir. Esasen bir kavramsallaştırma olayıdır. Öyle ki Lakoff ve Johnson da metaforların temelde doğası itibarıyla kavramsal olduğunu ve metaforik dilin ikincil rol oynadığını söylemektedir. Kavramsal metaforlar ise gündelik tecrübede temellenmektedir. Çünkü soyut düşünce bütünüyle olmasa da büyük ölçüde metaforiktir. Soyut kavramlar lafzi bir çekirdeğe sahiptir fakat bu soyut kavramları çekirdek metaforlar ve genellikle birkaç çok boyutlu tutarsız metafor genişletebilir. Bu nedenledir ki soyut kavramlar metaforlarsız eksiktir. Örneğin; büyü,

cazibe, delilik, birleşme, büyütme vb. metaforlar olmaksızın aşk, yalın bir aşktır (Lakoff ve Johnson, 2005:304).

İnsanoğlu doğup belli bir yaşın üstüne çıkınca metaforik yollarla anlama ve anlatma seviyesine geçebilen, bir şeyi muhtelif şeyler üzerinden sembolleştirerek çağrışım yoluyla algılayan yegane varlıktır (Demirci, 2016: 334). Çünkü canlılar içinde düşünsel etkinliği ile zihinsel tasarımı (imge) sayesinde ancak insan, yeni düşünsel ve imgesel olgular (kurgusal gerçek) yaratabilmektedir. Yarattığı bu sembollerle ve imgelerle örülü yazınsal düzlemde, alımlayana ilişkin söyleyeceklerini, yarattığı söylenemeyenlerle, ara boşluklarla, çağrışımsal göndermelerle ayrı bir iletişim köprüsü yaratarak gerçekleştirir. Bu noktada sanatçı, dış gerçekliği üreyebilen nesne olarak alımlayabilir; onu kurgular, üretir ve yeni üretilere açık bir biçimde alımlayana sunar. Böylece iletişimin dil odaklı uzantısıyla, yaratısal süreci başlamış olur (Bülbül, 2005: 20-21).

Çoğu insan için poetik muhayyile ve retorik gösteriş hilesi olarak tanınlanan metafor, gündelik dille ilgili bir sorun değil, olağandışı dille ilgili bir sorun olarak da görülmektedir. Ayrıca metafor, yalnızca dilin karakteristiği, düşünce veya eylem sorunundan ziyade kelimeler sorunu olarak da görülmektedir. **Kelimelerse** sadece insanların akıllıca kullanabilecekleri araçlardır. Çünkü kelimeler yalnızca işaretlerdir ve işaretler de onları kimi işleri yerine getirmek için kullandığımız araca benzerler. Bu yüzden herhangi bir işaretin anlamı, kullanıldığı bağlama bağlıdır (Wilson, 2002: 23-24). Bu nedenle çoğu insan pekâlâ metaforsuz da mükemmel bir hayat sürebileceğini düşünür. Lakoff ve Johnson ise tam aksine, metaforun gündelik hayatta sadece dilde değil, düşünce ve eylemde de yaygın olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle gündelik kavram sistemimiz-kendileriyle düşündüğümüz eylemde bulunduğumuz terimlerin de doğası gereği metaforiktir (Lakoff ve Johnson, 2005: 25).

Buraya kadar bahsedilenlerden de anlaşılacağı üzere metafor kullanımının bir öğretim metodu olmasının yanında en büyük yönlerinden birisi de şüphesiz ki sanat boyutudur. Öyle ki sanat da bir

yönüyle monotonlukları kırma işidir. Sanat, çoğunlukla bir olayı doğrudan anlatıp sıradanlığı seçmektense; dolaylı yollardan anlatıp zevki ziyadeleştirme yolunu tercih etmektedir (Demirci, 2016: 337). Bu nedenledir ki metaforik anlatım sanatta daha etkin kullanılmaktadır. Çünkü bu alandaki betimlemeler için kullanılan işaretler, daha metaforiktir (Stern, 2008: 262).

Dünyanın anlamı sanatsal yorumdan geçtiğine göre, dilde kutlanmış şiirsel imgelerle oluşan ve sanatsal yönüyle estetik olan, haz verici yönünü de sayarsak, çok etkin bir iletişim ağının egemenliğine tanık olmaktayız. Ancak, adı üstünde, sanatsal yorum, sanatsal yaratımın içi içe girmiş, yalın görünümü altında çok katmanlı ve devingen olan anlamsal alanlardan örülü olduğundan, bu yorumlama süreci sanıldığı kadar kolay bir etkinlik değildir. Nitekim ara düzeydeki boş alanlar, sessizlik halinde kalmış anlamlı duraklar, dolaylama, değişmece, eğretileme gibi sanatsal öğeler ve zihinsel tasarımlara gönderme yapan inşgesel kurulumlar, sanatsal yaratımın örüldüğü dilin, sanatsal yorumda kullanılacak çözümleyici dile de nasıl biçini vereceği konusunda alımlayanı uyarır. Böylece yeniden yaratım, tüm bu bileşenlerin ışığında anlamlar arası ilişkileri örgütleyen iç ve dış tüm parçacıkları anlamsal bir bağıntı noktasında ele almayı zorunlu kılar (Bülbül, 2005: 13-14).

Metaforlar bir zıtlıklar birliği olmak gibi ilginç bir niteliğe de sahiptir. Bu anlamda metaforlar somut ile soyut, görsel ile sözel, çizgisel ile kavramsal olanı da birleştirmektedir. Aslında bu bileşenlerin bir sistem olarak anlaşılması gerekmektedir. Zira bir metaforun anlamı, bu bileşenlerin etkileşiminden kaynaklanır ve bir metaforun anlamı bilişsel bir süreçtir (Kıttay, 1989: 22-23). Beck'in de belirttiği gibi bir metaforda belli bir durumdaki ilişkilerin fark edilmesini kolaylaştırmak için başka bir durumdaki benzer bir dizi somut ilişkiye atıfta bulunulur. Bu nedenle metaforun özü, soyut ilişkileri anlamak veya formüle etmek üzere somut bir imgenin kullanılmasında yatmaktadır (Beck 1978'den akt. Draaisma, 2007: 34).

Algıladığımız duyuşsal deneyimlerimizin kodlanması ve bunların bellek sistemine kaydedilmesi ve yine dıştan gelen bir uyarı ile bu deneyimlere erişebilme ve onları yeniden organize etmemizi sağlayan süreçler doğrudan metaforik düşünceyle alakalıdır. Bu nedenledir ki yeniden organize etme, metaforik düşüncenin en temel unsurudur.

Kısacası metaforik düşünce hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak zihinsel hayatımızda büyük rol oynamaktadır. Çünkü metaforun özü çıkarımdır. Motor-duyu alanlarında (mesela, uzay ve nesne alanları) ve diğer alanlarda (mesela, samimiyet, duygular, adalet gibi kavramlarla sübjektif yargıda bulunma alanları) çıkarımlarda bulunmak için metaforları kullanırız. Metafora göre akıl yürüttüğümüzden, kullandığımız metaforlar yaşantılarımızı nasıl sürdüreceğimizi de büyük ölçüde belirlemektedir (Lakoff ve Johnson, 2005:276).

Milli Birlik ve Beraberlik Temalı Metaforik Yapıların Melodik Aktarımı: AK Parti'nin 2015 Genel Seçim Şarkıları

Dolaylı anlatını, yazarların (sanatçı) vazgeçemedikleri bir tavrıdır. Öyle ki sanatçılar gözlemlerini, duygu ve düşüncelerini, sezişlerini, duyuşlarını anlatırken olduğu gibi yansıtmak yerine; söz sanatlarıyla, imgelerle onları başka biçimlere sokarak, okura/dinleyiciye aktarmayı tercih etmektedirler. Bu nedenle sanatsal ürünlerde duygu ve düşünceler, özlemler, istek ve beklentiler açık ve somut bir formda sunulmaktansa; süslü, gösterişli ve sanatsal öğelerle örülmüş bir biçimde aktarılma tadır. Böylece iletişimin daha etkin ve verimli olması amaçlanmaktadır (Bülbül, 2005: 18-19). Ziss'in de belirttiği gibi metafor, sanatçının düşüncesinin nesnesini, duyularla algılanabilen dünyanın nesnelere ve olaylarına benzetme olanağı sağlayan etkili bir yöntemdir (Ziss, 1984: 292).

Önceki bölümlerde genel hatlarıyla ele alındığı üzere bir metafor, okurun veya dinleyicinin metaforun iki terimi arasındaki karşılaştırmada bulup çıkarması gereken bir benzerliğin formülleştirilmiş

halidir. Örneğin zamanın aktığını biliriz. Nehir de akar. Dolayısıyla, “zaman bir nehirdir” cümlesinde aranan paralellik, “akmak” sözcüğüdür. Aslında bu, özel bir yerine geçme durumudur (Draaisma, 2007: 31).

Müziksel düşüncedeki metaforik yapıyı ele aldığı çalışmasında Spitzer, öncelikle metaforun 1970 ve 80’li yıllarda dilbilim, psikoloji, yaratıcı düşünce, eğitim kuramları ve etnoloji alanlarında keşfedilerek üzerinde bilinî yapılan ve daha sonra müzikoloji disiplini tarafından da işlenen bir kavram olduğunu vurgulamaktadır. Metaforun bilişsel kuramlarının da müzikolojiye girdiğini ve bu kuramların yüksek düzeyde disiplinler arası potansiyele sahip olduklarını belirten Spitzer; metaforik haritalamanın beste yapma, dinleme ve kuramsallaştırmayı da içeren hayatın tüm farklı kesimlerinde yaygın olduğunu vurgulanmaktadır (Spitzer, 2004: 3’den akt. Dönmez ve Karaburun, 2013: 1084).

Metaforun müzikteki görünümünü üzerine oluşturulmuş tüm çalışmalarda, özellikle sözel olmayan (non-verbal) alanlardaki metaforize etme yönteminin genel prensibinin, kültürel örüntülerin öncülüğünde, duyuşsal algılara hitap eden sembollere bir takım anlamlar yüklemek olduğu, müziğin de bu metaforize etme yönteminin pay aldığı Zbikovski tarafından özellikle vurgulanmıştır (Zbikovski, 2008: 504’den akt. Dönmez ve Karaburun, 2013: 1084).

Bu bağlamdan ve tespitten hareketle siyasal kampanyalarda git-tikçe artan bir değerde kullanılan müzik, insanlara ritim unsuru ve kulağa hoş gelen tınısıyla, dizelerinde/sözlerinde yer alan fikir ve ideolojinin aktarımında daha etkili olmaktadır. Özellikle de seçim meydanlarında çalınan şarkılarla, seçimde coşku, heyecan, bağlılık, değer gibi unsurlar daha kolay oluşmakta ya da daha kolay harekete geçmektedir. Böylece partinin daha kolay akıllarda kalması sağlanmaktadır.

Kulağa hitap eden bir kitle iletişim aracı olan müziğin siyasal kampanyalarda kullanılırken seçimde farklı etkiler oluşturmaları mümkündür. Bu nedenle seçim dönemlerinde yürütülen siyasal iletişim çalışmalarında müzik kullanımının en önemli nedeni akılda kalıcılığı sağlamaktır. Nitekim konuşma şekilleri gibi müzikte özel olarak seçilmekte ve başkalarının fikirlerini etkilemek için kullanılmaktadır. Kimilerine göre seçim kampanyalarında müzik, adaya aşina olmak için kullanılırken; kimilerine göre de adayları kahraman olarak göstermek ve onların çekiciliğini arttırmak için kullanılmaktadır. Siyasal kampanyaların ve bu kampanyalarda kullanılan kitle iletişim araçlarının seçmene etkileri göz önünde bulundurulduğunda; seçim dönemlerinde siyasal iletişim aracı olarak kullanılan müziğin seçimde yarattığı etkileri: bilgi edinme, dikkat kesilme, hatırlama, nitelik oluşturma, seçmeni harekete geçirme ve siyasal katılımı artırma başlıkları altında toplamak mümkündür (Tanyıldızı, 2012: 100-101).

Buraya kadar bahsedilen bilgilerin ışığında tasarlanan çalışmada ve yapılacak olan incelemede, AK Parti'nin 2015 yılı Haziran ve Kasım aylarında gerçekleştirilen genel seçimlerde yedi ayrı şarkıyı seçim kampanyalarında kullandığı tespit edilmiştir. Bunlar: Uğur Işılak'a ait "*Söyle Var Mısın*" ve "*Selam Olsun*", Erhan Güler-yüz'ün "*Bize Her Yer Türkiye*", Volkan Arslan'ın "*Aşk ile Seveda ile*", Alper Kış'ın "*Haydi Bismillah*" ve "*Ak Yüreklere (Yeni Türkiye)*", Özhan Eren ve Erhan Güler-yüz'ün "*Yakın Işıkları*" adlı şarkılarıdır. Ayrıca yine Erhan Güler-yüz'ün Davutoğlu için uyarladığı "*Bir Yiğit Adam*" şarkısı da seçim kampanyalarında kullanılmıştır.

Bir topluluğu millet yapan unsurların başında yer alan dil, o ulusta yer alan insanların dünyaya bakışını, deneyimlerini ve hayatı algılayış biçimini de yansıtmaktadır. Dolayısıyla bir dilde kullanılan ve çeşitli anlamlar yüklenen metaforlar, o milletin tarihinden itibaren taşıdığı inançlarına, geleneklerine, üretim ve tüketim ilişkilerine vs. de ışık tutmaktadır. Bu nedenledir ki metaforlar somut olmayan kültürel unsurların da en önemli parçalarındandır. Diğer taraftan

metaforlar bizim için gerçeklikler, özellikle de sosyal gerçeklikler de yaratabilmektedir. Bu yüzden de metafor, gelecekteki eylemlerimiz için bir kılavuz rolü oynayabilmektedir. Aşağıda yer alan incelemede, Türk dilinde varlık gösteren tarihi, milli ve dini değerlere, örf ve adetlerden günlük yaşantıya sirayet eden sözlü ve yazılı geleneksel kodlara kadar çok geniş bir alana göndermede bulunan metaforik yapılar dikkati çekmektedir. Ancak bu çalışmada sadece “milli birlik ve beraberlik” temalı metaforik kavramların açılımları üzerinde durulacaktır.

AK Parti'nin uzun süredir birlikte çalıştığı ve “*Dombra*” şarkısıyla dikkatleri üzerine çeken Uğur Işılak'ın, “*Söyle Var Mısm*” adlı bestesinde, dini ve tarihi mirasları metaforik kavramlar olarak sıkça kullandığı dikkati çekmektedir. Daha öncede değinildiği üzere dil büyük ölçüde kültürel dir. Bu nedenle de dilin kuruluşu ve semantik yapısı, ulusların kültürü, örf ve âdeti, dini inancı çevresindeki kültürlerle etkileşimini ve coğrafi yerleşim alanları gibi unsurların etkisinde kalmaktadır. Bu minvalde seçmene doğrudan hitap eden söz konusu şarkının sözlerinin, bir yemin ve bağlılık ifadesi şeklinde kurgulandığı da gözlerden kaçmamaktadır. Öyle ki, şarkının her musrası “*Söyle Var Mısm*” sözleriyle bitmektedir. Tek başına bu ifade bile yukarıda dile getirilen çıkarsamayı doğrulamaktadır. Buna göre;

“*Büyük hayal, kutlu düşe*” “*Baş koyduk bu yürütişe*” dizelerinde; AK Partinin geleceğe ilişkin umutları, plan ve hedefleri “*düş*” metaforuyla anlatılmaktadır. Bilindiği üzere dilimizde yaygın bir deyim olarak kullanılan “*baş koymak*” ifadesi, bir şey uğruna ölmü bile göze almak anlamında kullanılmaktadır. Dolayısıyla buradaki anlamı da partinin ideolojisi ve ülküsü uğruna her şeyi göze almayı ve her şeye göğüs germeyi anlatmaktadır. Nitekim “*Yürütmek*” metaforunun kullanımıyla da benzer şekilde AK Parti ile beraber yolun sonu ne olursa olsun birlikte hareket edildiği/edilmesi gerektiği, ona gönülden bağlı kalarak seçimden zaferle çıkartılacağı hatta çıkılmasının bir gereklilik olduğu işaret edilmektedir.

“*Ak sevdâyla dirilişe*” cümlesinde geçen “*Ak*” kelimesi; Türkçemizde eş anlamlı bir kelime olarak beyazı, saflığı, temizliği ifade etmektedir. “*Sevda*” ise, genellikle birine duyulan güçlü sevgiyi, aşkı ve sevgiliyi anlatmak için kullanılmaktadır. Bu dizedeki metaforik kullanımda ise “*Ak*” kelimesi; hem AK Parti’yi hem de ona duyulan sevginin ne kadar temiz, saf ve tutkulu olduğunu anlatmaktadır. Metaforik kullanımlarda sıkça rastlanılan/kullanılan zıtlıklara burada da “*ölüm*” kelimesinin zıddı olan “*diriliş*” kelimesinde rastlamaktayız. Bu kullanımla işaret edilen ise, canlanış fakat daha da önemlisi yeni bir atılımla güç kazanmaktır. Daha derin okuması yapılırsa, AK Parti’den önceki süreçler “*diriliş*” metaforunun çağrıştırdığı zıtlıktan hareketle ölüm ve cansızlıkla özdeşleştirilmektedir. Zira AK Parti’nin seçimi sürecinde ve şarkılarında sıkça kullandığı “*Yeni Türkiye*” söyleminden de kasıt; AK Partiyle Türkiye’de her alanda farklı bir anlayışın ve siyasetin yapılacağı anlatılmaktadır.

“*Binlerce gönül almaya*” dizesinde kullanılan matematiksel metafor “*bin*” , çokluğu anlatırken; kırılan bir kimseyi güzel bir davranışla hoşnut etmek olarak kullanılan “*gönül almak*” ifadesi ise burada partiye taraftarlar kazanmayı ve kazandırmaya ve onların oyunu almayı anlatmaktadır.

“*Tırnakla kuyu kazmaya*” “*Tırnakla kuyu kazmak*” deyimini, sürekli ve sabırlı bir biçimde çalışıp çok güç olan veya çok ağır yürüyen bir işi başarmaya çalışmak olarak kullanılmaktadır. Burada çağrıştırdığı anlam ise, zorlu ve uğraş isteyen bir yola çıkıldığı, bu yolda çok emek sarf edileceği ve bunu yaparken de seçmenin desteğinin önemli olduğudur. Söz konusu şarkının çözümlemesinin başında da belirtildiği gibi, seçmene yönelik bir manifesto formunda olan şarkıda, “*söyle var mısın*” nakaratları, bütün söylenenleri doğrular niteliktedir.

“*Hedefi aşkla vurmaya*” Yine burada geçen “*aşk*” kelimesi de AK Parti’yi işaret etmektedir. Varılacak yer, ulaşılacak son nokta yani nişangâhı anlatan “*hedef*” kelimesi ise burada sandığı yani seçimi ifade etmektedir. Dolayısıyla bu dizeyle anlatılmak istenen, seçimden AK Partiyi tek parti olarak çıkarmak ve bunu da büyük bir bağlılıkla ve sevgiyle yapmaktır.

Işılak'ın, 2015 dönemi için bestelediği şarkılarda dini, tarihi, inilli pek çok değeri metaforik anlatımla kullandığı daha önce belirtilmişti. Örneğin *“Yunusça dünya kurmaya”* dizesinde geçen Yunus, Anadolu'da Türk şiirinin öncüsü, mutasavvıf ve âlim olan Yunus Emre'dir. Yazdığı şiirlerinde sevgiyi temel alan Yunus; tasavvufî, İslam düşüncesiyle beslenen dizelerinde insanın kendisiyle, nesnelerle, Allah'la olan ilişkilerini işlemiş, ölüm, doğum, yaşama bağlılık, ilahi adalet ve insan sevgisi gibi konuları ele almıştır. Burada Yunus'un bu yönünün AK Parti'nin misyonu olarak aktarıldığı ve böyle bir Türkiye'nin ya da yaşamın (dünya) AK Parti teminatında olacağı anlaşılmaktadır.

Söz konusu değerlerin sıklıkla kullanıldığı bir diğer seçim şarkısı da yine Işılak'ın *“Selam Olsun”* adlı bestesidir. Bu şarkıda da aynı temaların metaforik kullanımla AK Parti üzerinden canlandırıldığı gözlemlenmektedir. Örneğin yukarıdaki şarkıda geçen değerleri devam ettiren şarkıda ilk dikkati çeken *“Bu ses Yunusun Yavuzum hatırasıdır, Bu ses mübarek ecdadın bir mirasıdır, Bu ses aziz bir milletin haykırmasıdır”* dizeleridir. Yine burada da aynı şekilde *“ses”* metaforunun anlattığı AK Parti'dir. Yunus Emreden gelen sevgi ve hoşgörü mirasını; Yavuz Sultan Selim'den bilinen azim ve devlet adanını gücünü (Osmanlı topraklarını sekiz yıl gibi kısa bir sürede 2,5 kat büyötmüştür) AK Parti'nin temsil ettiği ve AK Parti'nin sevgide üstün tutulan (ki *“aziz”* kelimesi bunu anlatır) milletin bir çağırışı (*“haykırmak”* metaforu) olduğu ifade edilmektedir.

Yine aynı şekilde şarkının devamında yer alan; *“Bu ses yankısıdır kadim medeniyetin, Yeseviden Pir Sultana halis niyeti, Bu ses tercümanı bütün insanîyetin”* dizelerinde geçen Ahmed Yesevi ve Pir Sultan Abdal; tarihimizde önemli bir yer eden isimlerdir. Nitekim Ahmed Yesevi; tarihte bilinen ilk büyük Türk mutasavvıfıdır. Pir Sultan Abdal ise Alevi mezhebinde *Yedi Ulular* olarak bilinen Yedi Ulu Ozan'dan birisidir ve manevi bir şahsiyettir. Şarkının sözlerinde kullanılmasıyla, AK Parti'nin bahsi geçen bu zatların ve onların temsil ettiği anlayışın; başlangıcı olmayan yani *“eski”* ve

“ezeli” yani kadim uygarlıkların taşıyıcısı ve elçisi olduğu vurgulanmaktadır. Diğer bir deyişle AK Parti’nin Tüm Türkiye’yi kucakladığı işaret edilmektedir. Nitekim “*bütün insanîyetin tercümanı*” ifadesindeki “tercüman” kelimesi de, tüm farklılıklar arasında aracı rolü üstlenenin AK Parti olduğunu belirtmek için kullanılmıştır.

“*Bu ses Yeni Türkiye’nin ayak sesidir.*” “Ses” yine AK Parti’nin yerine kullanılmış ve bu şekilde AK Parti iktidarının ve başarısının yakın olduğu (*ayak sesi*); değişimin ve dönüşümün ise çok yaklaştığı anlatılmaktadır. Devamında da bu sesin yani AK Parti’nin “*yeniden doğuşun bir bestesi*” ve “*kutlu kardeşliğin de ifadesi*” olduğu söylenmektedir. Burada da “*yeniden doğmak*”; İslamiyet inancında ölümden sonraki dirilişi yani gerçek hayatı anlatılmaktadır. Zira “*kutlu*” kelimesi de mübarek, uğurlu anlamlarındadır. Bu kelimelerin bilinen bu anlamlarının AK Parti’ye ilişkin olarak metaforik yapıda kullanımlarıyla, Parti’nin seçmenin gözünde ne derece büyük konumlandırılmak istendiği anlaşılmaktadır.

“*Yedi iklim dört bucağa dört yana selam.*” Yine burada da sayı metaforunun kullanıldığı dizelerde “*yedi iklim*”; Türkiye’nin yedi bölgesini; “*dört bucak*” ise kuzey-güney, doğu-batı yönleri üzerinden yine Türkiye’yi işaret etmektedir. Yani birlik ve beraberlik metaforu olarak kullanılmıştır.

AK Parti’nin söz konusu dönemde sıkça kullandığı ve bu anlamda milli birlik ve beraberlik temasının da en çok dillendirildiği şarkılarından birisi de Erhan Güleryüz’ün “*Bize Her Yer Türkiye*” adlı şarkısıdır. “*Büyük hayalim büyük sevdam var*” sözleriyle başlayan şarkıda geçen “*sevda*” kelimesi, aslında güçlü ve tutkulu bir sevgi ifadesi olarak “sevgili” için kullanılır. Bu dizedeki metaforik kullanımında ise sevda kelimesi, vatani ve AK Parti’nin vatan için düşlediği büyük projeleri anlatmaktadır. Nitekim şarkı, “*Birlik kardeşlik birlik bereket*” sözleriyle devam etmektedir. Dil, yapısı itibarıyla genel olarak milletten millete özel olarak da bölgeden bölgeye muhakkak ki farklılıklar göstermektedir. Zira Türkiye’de de bölgeler arası dilin kelime yapısında ve anlam çizgisinde farklılıklar bu-

lunduğu herkesçe malumdur. Fakat öyle kelimeler vardır ki, ülkenin doğusundan batısına her yerinde anlamı tektir. Nitekim, birlik, kardeşlik, beraberlik, bereket gibi kelimeler de bu türdendir. “*Bereket*” kelimesi genelde ürün, mahsul gibi şeyleri ifade etmek için kullanılırken ve bolluk, gürlük gibi niceliksel bir ifadeyi temsil ederken; buradaki kullanımında tüm Türkiye halkını, bölgeleri aslında AK Parti seçmeninin çokluğunu anlatmak için kullanılmaktadır.

“*Bütün bu cihanda özgürlüğün nefesi*” Burada da “*nefes*” kelimesi; canlılara ait soluk, canlılık kısacası hayat belirtisi olarak kullanılmaktadır. Buradaki metaforik kullanımında ise nefes kelimesi, AK Parti için kullanılmakta ve AK Parti’nin tüm dünya coğrafyasında bağ kurduğu toplulukların özgürlüklerinin de garantisi olduğu vurgulanmaktadır. Nitekim devam eden dizelerde; “*Gazze, Somali Bosna kalbimde, Kafkasya, Kerkük kardeş benimle*” ifadeleriyle, AK Parti’nin birlik ve beraberlik anlayışındaki global bakış açısı da ortaya konulmaktadır.

Milli birlik ve beraberlik temasının yine can bulduğu bir diğer şarkı ise Volkan Arslan’ın “*Aşk ile Sevdâ ile*” adlı şarkısıdır. Ancak burada metaforik anlatımların neredeyse hiç kullanılmadığı, düz bir anlatının tercih edildiği görülmektedir. Bu anlamda tek göze çarpan “*Adaletle kalkındık sayende hep ileri*” dizesidir. Burada “*adalet*” ve “*kalkınma*” kelimelerinin hem düz anlamda hem de parti adından dolayı bu işi yapanın AK Parti olduğunu gösteren metaforik anlamda kullanıldığını görmekteyiz.

Erhan Güleryüz’ün Davutoğlu için seslendirdiği fakat seçimi süresince partinin sıkça kullandığı “*Bir Yiğit Adam*” şarkısıdır. Burada geçen “*Geceyi gündüze katam*” dizesinde; bir deyinim olarak kullanılan geceyi gündüze katmak; çok çalışmak, çaba sarf etmek olarak bilinir. Burada yine var olan gerçek anlamının yanında “*gece*” metaforik olarak; karanlığı, görünmezliği, sessizliği ve kimi zaman da hüznü ve ölümü anlatırken; “*gündüz*” ise aydınlık, ışık, renk, ses kısaca yaşama dair güzel şeyleri anlatmaktadır. Öyle ki, halk arasında “*günümüz aydın olsun*”, “*gecenin şerri*” gibi sözler de bu anlam-

larda kullanılmaktadır. Dolayısıyla burada Davutoğlu'nun (ve tabii ki AK Partinin) çok çalışarak ülkeyi karanlıktan aydınlığa kavuşturacağı, böylece ülkeye huzuru ve güveni getireceği anlatılmaktadır.

Aynı şarkının devamı eden dizelerinde geçen “*Bir bilge adam, bir yiğit adam*” cümlesindeki “*bilge*” kelimesi de; dilimizde bilgili, iyi ahlâklı, olgun ve örnek kimseler için kullanılır. Benzer şekilde “*Adam*” kelimesi de; dilimizde erkek kişi için kullanılır. Ancak burada metaforik olarak kullanılan “adam” kelimesi güveni simgelerken; bilge de Davutoğlu'nun akademik yönüne ve engin bilgisine göndermede bulunmaktadır.

Devamında geçen “*Reisle girdi kol kola*” dizesindeki “*Reis*” kelimesi de dilimizde Başkan sözcüğünün karşılığı olarak geçmektedir. Burada bu kelimenin temsil ettiği metaforik kullanıma baktığımızda; öncelikle reis'in Recep Tayip Erdoğan'ı nitelediği açıkça anlaşılmaktadır. Ayrıca bu ifadeyle, partinin gündeminde olan Başkanlık sistemine geçişin de bir yerde zihinlere ekilmesinin yapıldığı anlaşılmaktadır. Tıpkı Gerbner'ın ekme ya da yetiştirme diye bilinen kuramında da bahsettiği gibi, yetiştirme ya da ekme; kişinin çok uzun bir süre aynı mesaja maruz kalması sonucu oluşmaktadır. Böylece istenen yönde davranış daha kolay başlatılabilmektedir. Dolayısıyla buradaki kullanımının da doğrudan algı yönetimine yönelik olduğu görülmektedir.

“*Bağrıma bastı herkesi*” Dilimizde özellikle anaç bir tabir olarak sıkça kullanılan bu deyim, anayla özdeşleştirilmesinden ötürü karşılıksız ve sonsuz bir sevgiyi ifade etmektedir. Buradaki metaforik kullanımında ise birlik ve beraberlik çağrışını yapılmakta ve bunun teminatı ve adresi olarak da Davutoğlu ve AK Parti işaret edilmektedir.

Söz konusu şarkıda son olarak dikkati çeken ve AK Parti'nin neredeyse tüm seçim şarkılarında kullandığı “*Yeni Türkiye*” metaforunun bu şarkıda, “*Yeni Türkiye'nin sesi*” şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Burada da hem “*yeni*” hem de “*ses*”in metaforik yapıda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Öncelikle metaforik yapıda en

çok kullanılan zıtlıklardan bir yenisinin de burada “yeni” kelimesi üzerinden kullanıldığı görülmektedir. Eskinin karşıtı anlamında kullanılan yeni kelimesinin burada; değişimi, dönüşümü ve farklı anlayışı karşılamak için kullanıldığı görülmektedir. Ses kelimesi de yine burada bilindik düz anlamıyla değil; Yeni Türkiye’nin mimarı, adresi ve partisinin AK Parti olduğunu anlatmak için kullanılmaktadır. Öyle ki 2015 seçim şarkılarında çoğunlukla kullanılan bu ifadeyi, “*Bize Her Yer Türkiye*” şarkısında da “*Ben Türkiye’yim büyük Türkiye, Ben Türkiye’yim yeni Türkiye, Biz Türkiye’yiz yeni Türkiye*” dizelerinde görmekteyiz.

AK Parti’nin 2015 seçim şarkılarından bir diğeri de Alper Kış’a ait “*Haydi Bismillah*” şarkısıdır. Bu şarkıda sıkça geçen “*Aşk ile çıktık yola*” dizesinde kullanılan “*Aşk*” kelimesi de burada sevgili ya da aşık olmak anlamında değil; bir şeyi yapmak için büyük bir istek duymak, coşmak, coşkunluk göstermek anlamlarına gelen bir yapıda metafor olarak kullanılmıştır. “Yol” sözcüğü de; karada, havada, suda bir yerden bir yere gitmek için aşılan uzaklık, mesafe olarak bilinen düz anlamının dışında; hizmet ve iş anlarında sonu olmayan bir durumu anlatmak için yine metafor olarak kullanılmıştır.

Bir diğer metaforik yapının kullanıldığı “*Yenilendik tazelandık*” cümlesinde geçen “*taze*” kelimesi de bilindiği üzere düz anlamda; “bozulmamış” demektir. Nitekim “*yeni*” de yine eskinin karşıtı olarak kullanılır ve o da yıpranmamış taze olarak da kullanılır. Buna göre, “yeni” ve “taze” kelimeleri bir nesne ifadesi olduğu halde; burada metaforik kullanımda; kadro, anlayış ve plan- program anlamında kullanılmıştır.

“*Yürünecek yolumuz var.*” Burada da “*yol*” ve “*yürünmek*” kelimeleri düz anlamlarından uzaklaşarak; yapılacak işleri ve hizmetleri anlatmak için metaforik formda kullanılmıştır. Nitekim devamında geçen “*Hep beraber yürüyalım*” cümlesinde de, yine “*birlikte yürünmek*” ifadesi, metaforik yapıda kullanılmış olup; AK Parti’de birlik olmayı, tüm Türkiye’yi kucakladıklarını ve bu anlamda tüm Türkiye’nin desteğini hedeflediklerini, bunun için de sandıklarda AK Parti’yi seçmeyi işaret etmektedir.

Son olarak “*Baştanbaşa izimiz var*” cümlesinde de yine çok bilindik bir deyim olan “*bir baştan bir başa*” ifadesi, aslında Doğu’dan Batı’ya Türkiye’yi anlatmaktadır. “İz” kelimesi ise; düz anlamda bir şeyin geçtiği veya daha önceden bulunduğu yerde bıraktığı belirti, nişan, alâmet, emare anlamında kullanılmaktadır. Burada ise AK Parti iktidarı döneminde yapılan hizmetleri ve bu hizmetlerin bölge ayrımı olmadan ülkenin her tarafında gerçekleştirildiğini anlatmak için metafor olarak kullanılmıştır.

Daha önceden de belirtildiği gibi, AK Parti’nin bir yerde misyonunu temsil eden “*Yeni Türkiye*” ifadesinin, doğrudan şarkı sözü olarak kullanıldığı bir diğer seçim şarkısı da yine Alper Kış’ın “*Ak Yüreker (Yeni Türkiye)*” adlı bestesidir. Ancak burada da birlik ve beraberliği çağrıştıran metaforik anlatımdan ziyade düz anlatım tercih edilmiştir.

Örneğin; “*Sevginin kardeşliğin teminatıyız, Milletin memleketin hizmetkârıyız, Hak yolundan dönmeyiz hakka aşığız, Tek vatan tek bayrak tek millet için*” sözleriyle; doğrudan AK Parti’nin misyonu özetlenmektedir. Şarkı, “*Ak yürekler ak ak yürekler, Yeni Türkiye yeni hedefler*” dizesiyle devam etmektedir.

Daha önceki kullanımlarında da belirttiğimiz gibi “Ak”; doğrudan AK Partiyi işaret etmektedir. Ancak burada metafor olarak da “Ak” kelimesi, kalp ve gönül yerine kullanılan yürek kelimesiyle birlikte; saflığı, temizliği, dürüstlüğü ve güveni anlatmaktadır.

AK Parti’nin 2015 genel seçimlerinde kullandığı seçim şarkılarının sonuncusu Özhan Eren ve Erhan Güleriyüz’ün “*Yakın Işıkları*” adlı bestesidir. Burada da; “*Ne dağlardan aştık biz umut doluyduk her an, Ne yollardan geçtik biz yılmadan yorulmadan*” dizelerinde “dağ” ve “yol” metaforuyla; AK Parti’nin kuruluşundan bugüne yaşadığı zamanı, zorluğu mücadeleyi, emeği, cesareti ve sonunda da ulaştığı başarısı anlatılmaktadır. Böylece AK Parti’nin ne denli güçlü ve sağlam bir parti olduğu yine özellikle dağ’ın temsil ettiği düz anlamla vurgulanmaktadır.

“*Gün bugündür kardeşler yeniden koşmak için*” Burada da “*koşmak*” kelimesi; AK Parti’yi seçimlerden zaferle çıkarmayı ve kaldığı yerden hizmetlerine devam ettirmeyi sağlamak için “evet” oyu vermenin metaforu olarak kullanılmıştır. Nitekim gün bugündür kardeşler ifadesindeki “*gün bugündür*” seçim zamanını; “*kardeş*” de seçmenin metaforudur. İnsana en yakın varlıklardan biri olan kardeş ifadesinin burada seçilmesi, Parti’nin seçmenle kurduğu yakınlığı, bağlılığı ve onlara verdiği değeri belirlemek için kullanılmıştır.

Son olarak “*Haydi haydi haydi yakın ışıkları yeni Türkiye için*” cümlesinde de “*ışık*” metaforuyla AK Parti anlatılmaktadır. Öyle ki parti sembolü olan yanan ampul de bu kullanımla doğrudan çağrıştırılmaktadır. “*Yakın ışıkları*” hem AK Partiye oy vermek hem de karanlığı sonlandırmak aydınlığa geçişi sağlamak anlamlarında yeni bir başlangıcın metaforu olarak kullanılmıştır.

Sonuç

Günlük yaşantımızda, gerek konuşma gerek yazın dilinde sözcükleri gerçek anlamlarıyla kullanmak yerine çoğunlukla mecaz kullanmayı tercih ederiz. Elbette bunda dilin canlı oluşu ve geçmişten itibaren pek çok unsurdan etkilenmiş olmasının yanı sıra; toplumun dilin kullanımına ilişkin karakteristik özelliklerinin de etkisi bulunmaktadır. Öyle ki, bir toplumun kültürel özellikleri, aynı zamanda o topluma ilişkin ortak yapıları da üretmektedir. Bunların dile yansımaya da o ortak yapılar toplumun algılar evrenine dâhil olmaktadır. Böylece dilde yeni bir anlam evreni ve yapısal açılımlar oluşmaktadır. Bu nedenledir ki, bünyesinde metaforik yapı bulunan cümleler, farklı kültürel yapıdaki insanlara çok farklı anlam özellikleri taşıyabilmektedir.

Genellikle edebiyat ve sanat dallarında soyut düşünceyi anlatmada sıkça kullanılan metaforlar, böylece karşı tarafın zihninde farklı incelemlere ve farklı düşünme biçimlerine yol açmaktadır. Bu nedenledir ki metaforlar aslında düşüncenin doğrudan birer

ürünüdürler. Dolayısıyla sadece bir söz söyleme sanatı olmanın ötesinde, bilgiye ve geleceğe yönelik gerçeklikleri ve tasavvurları kavramada ya da var olanları anlamlandırmada büyük rol oynamaktadırlar. Çok çeşitli alanlarda kullanımlarına tanık olduğumuz metaforlar, şüphesiz ki müzik sanatının da önemli unsurlarından biridir. Bu anlamda AK Parti'nin 2015 yılı genel seçimlerinde kullandığı seçimi şarkılarının tümünde metaforun kullanıldığını söyleyebilmek mümkündür. AK Parti'nin vizyon ve misyonu doğrultusunda bestelendikleri dikkati çeken şarkılarda, özellikle de milli birlik ve beraberlik temalı metaforların daha belirgin kullanıldığı görülmektedir. Böylece seçmenin zihninde dini, tarihi ve kültürel pek çok çağrışımın yapıldığı, bilgi aktarımında bulunulduğu ve zihinlerde yeni algı haritaları oluşturulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Bu şekilde seçmenin gelecekteki tercihinine ilişkin yeni anlam çerçeveleri de inşa edilmiş olmaktadır. Bunlar üzerinden ulaşmak istenen amaç ise çok açık bir şekilde, var olan AK Parti seçmenini kenetlemek ve yeni kitleleri kazanabilmektir.

Diğer taraftan metaforun yapı ve özelliğine ilişkin kavramsal bölümde üzerinde durulan unsurların pek çoğunun söz konusu çözümlemelerde de görüldüğünü söyleyebilmek mümkündür. Örneğin, zıtlıklardan yararlanma, soyut ifadeleri nesneler ya da kişiler üzerinden somutlaştırma, matematiksel metaforlar gibi. Diğer taraftan tüm şarkılarda “Yeni Türkiye” ifadesine ilişkin yoğun bir metafor kullanımı da dikkati çekmektedir. Özellikle de Uğur Işılak'ın bestelediği şarkılarda; partinin seçmenine yönelik bir manifesto gibi sözlerin yer aldığı ve “söyle var mısın?” nakaratlarıyla da; AK Parti için birliğin, beraberliğin ve bağlılığın öneminin vurgulandığı görülmektedir.

Kaynaklar

- BÜLBÜL, M. (2005). İmgesel İletişim. Konya: Çizgi Kitabevi.
- DEMİRCİ, K. (2016). “Metafor: Bir Anlatım ve Üretim Mekanizması”. *Dil Bilimleri Kültür ve Edebiyat*. Pamukkale Üniversitesi: Padam Yayınları: 330-343
- DÖNMEZ, Banu M. ve KARABURUN, D. (2013). “Türk Halk Müziği Sözlerinde Metaforik Anlatım Geleneği” *Turkish Studies*. 8(4): 1081-1097
- DRAAISMA, D. (2007). *Bellek Metaforları*. Çev., Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.
- GUIRAUD, P. (1999). *Dilbilim Anlambilim*. Çev., Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.
- KILIÇ, V. (2009). *Anlambilime Giriş*. İstanbul: Papatya Yayınları.
- KITTAY, E. F. (1989). *Metaphor*. Clarendon Press Oxford.
- LAKOFF, G. ve JOHNSON, M. (2005). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. Çev., Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- STERN, J. (2008). “Metaphor, Semantics and Context”, Ed., By Gibbs Raymond W., *Metaphor and Thought*, UK: Cambridge Universty Press: 262-280
- TANYILDIZI, N. İ. (2012). “Siyasal İletişimde Müzik Kullanımı: 2011 Genel Seçim Şarkılarının Seçmene Etkisi” *Selçuk İletişim*., 7 (2):.97-110
- WILSON, J. (2002). *Dil, Anlam ve Doğruluk*. Çev., İbrahim Emiroğlu ve Abdullatif Tüzer. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- ZISS, A. (1984). *Esterik, Gerçekliği Sanatsal Öztimsemin Bilimi*. Çev., Yakup Şahan, İstanbul: De Yayınevi

TOPLUMLARIN HAFIZA DEPOLARI OLARAK EDEBİ ÜRÜNLER: HALİDE EDİB ADIVAR ROMANLARI ÜZERİNDEN BİR ANALİZ

*Aysel YILDIZ*¹

Giriş

Unutmaya karşı bir başkaldırı olan hatırlama eylemi, toplumu meydana getiren birçok öğeyi bünyesinde barındırmaktadır. Hatırlama ya da unutmama her ne kadar bireysel bir deneyim gibi görünse de insanlar kişisel anılarını toplumsal olarak anlamlandırabildikleri ölçüde hatırlayabilmektedirler. Dolayısıyla hatırlama, oluşturulan ortak mekânlar, ritüeller ve imgeler yoluyla geçmişin ve şimdinin gelecekle bağını sağlayarak toplumsal belleğin sürekli canlı tutulmasına yardımcı olmaktadır. Hatırlanarak yeniden inşa edilen geçmiş, çeşitli araç ve yollarla aktarılmakta ve toplumların belleği oluşturulmaktadır. Bu aktarım araçlarından biri de edebi eserlerdir.

Toplumsal bellek ile ilgili çalışmalar sözlü tarih, otobiyografi, anı, röportaj, edebiyat, medya ürünleri, mekân-minnari, şehirler, anıtlar ve müzeler gibi konu ve alanları kapsamaktadır. Bu doğrultuda toplumsal belleğin oluşturulmasında ve aktarılmasında genelde edebiyat ürünlerinin, özelde ise romanların önemli bir işlevinin olduğu görülmektedir. Çünkü bir romanı kaleme alan yazar, sadece kendi kurgusal dünyasını aktarmamakta, aynı zamanda yaşadığı toplumun içinde bulunduğu sosyal, kültürel, ekonomik özellikleri de okuyucularına sunmaktadır. Yani yazarın bireysel belleği, toplumların ortak belleği ile anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla

¹ Arş. Gör., Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü.

romanlar, her ne kadar kurgusal bir yapıya sahip olsa da toplumun belleğinde yer edinmiş bazı gerçekliklerin aktarılmasında oldukça işlevsel bir rol oynamaktadır.

Buradan hareketle bu çalışmada, edebi ürünlerden biri olan romanda, toplumsal bellek öğelerine nasıl yer verildiği üzerinde durulmaktadır. Bu kapsamda çalışmanın temel amacı, Halide Edib Adıvar'ın *Handan*, *Sinekli Bakkal* ve *Akile Hamın Sokağı* adlı romanlarında toplumsal belleğe yönelik öğelerin nasıl ele alındığı ve okuyucuya bu bağlamda ne gibi mesajların verilmeye çalışıldığının ortaya çıkarılmasıdır. Çalışmada, öncelikle Adıvar'ın yaşamına ve Türk düşün hayatı içerisindeki yerine değinilmektedir. Ardından toplumsal belleğin inşa edilmesinde ve taşınmasında önemli bir yeri olan romanlarla bellek arasındaki ilişkiye odaklanılmaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Adıvar'ın örneklem olarak belirlenen romanları, toplumsal bellek bağlamında metin analizi yoluyla incelenmekte ve elde edilen bulgular çeşitli kategoriler kapsamında çözümlenmektedir.

Halide Edib Adıvar'ın Yaşamı ve Türk Düşün Hayatındaki Yeri

Türk edebiyatında oldukça önemli bir yere sahip olan Halide Edib Adıvar'ın romanlarında yansıttığı olaylar, mekânlar, değerler ve dönemler, içinde yaşadığı toplumun bir yansıması niteliğindedir. Toplumsal konulara eserlerinde geniş yer veren Halide Edib'in romanlarının incelenmesi, bir edebi tür olan romanın, toplumsal bellek inşasında oynadığı rolü ortaya çıkarmak açısından önemlidir. Yazar, modernleşme sürecinde toplumun bazı değerlerinin değişmemesi ya da unutulmaması gerektiğini savunarak, bunu romanları aracılığıyla da dile getirmektedir.

1884-1964 yılları arasına seksen senelik bir ömür sığdıran Adıvar, II. Meşrutiyet sonrası Türk romanının önemli kadın temsilcilerinden birisidir. İlk olarak 1897 senesinde *Mader* adlı çevirisiyle

edebiyat hayatına atılan ve 1908 senesinde *Tamim* Gazetesi'nde yayınlanan yazıları ile birlikte adı anılan bir yazar haline gelmiştir. Halide Edib, kendi hayat hikâyesini *Mor Salkımlı Ev* adlı kitabında anlatmıştır. Yazarın eserlerinde işlediği konuların zenginliğinin temel sebepleri, bu kitabın içeriği incelendiğinde görülebilmektedir (Enginün, 1989:1).

Halide Edib, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılış döneminde dünyaya gelmiş ve Cumhuriyet dönemi ile birlikte halkın karşı karşıya kaldığı yeniliklere bizzat şahitlik etmiştir. Küçük yaşta annesini kaybetmiş ve babasının birkaç kere evlenmesinden dolayı hayatı iki ev arasında bölünmüştür. Bu evlerden birisinde babası alafranga bir hayat sürmekte iken, diğerinde ise anneannesi alaturka bir yaşam biçimini benimsenmiştir. Anneannesinin evi, aynı zamanda babasının ayrıldığı gözden düşen eşlere de bir kapı açmıştır. Bu evde çeşitli nüilletten birçok insan birlikte yaşamaktadır ve her ne iş yaparsa yap-sın herkesin arasında bir eşitlik bulunmaktadır. Ayrıca dini eğitimini de yine bu evde almıştır. Babası ise, İngilizlere büyük bir hayranlık beslemekte ve kızını da İngilizlerin usulüne göre yetiştirmek istemektedir. 1893 senesinde babası tarafından Amerikan Koleji'ne yazdırılmış ve burada da Hristiyan kültürüyle karşılaşmıştır. Sürekli olarak farklı kültürlerin içerisinde bulunması nedeniyle milli kültürü ile yabancı kültürler arasında karşılaştırmalara giden Halide Edib, eserlerinde de temelde bu karşılaştırmalardan yola çıkmıştır (Enginün, 1989: 1-6). Lise yıllarının son döneminde özel ders aldığı matematik ile felsefe profesörü olan Salih Zeki Bey'le evlenmiş ve bu dönemden itibaren yazarlık ve gazetecilik faaliyetlerine başlamıştır. Babasının İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne mensup olması ve kocasının entelektüel kimliği dolayısıyla dönemin önemli aydınları ile ilişkilerini geliştirmiştir (Durakbaşı, 2017: 29).

Halide Edib Adıvar'ın yetişme koşulları, gördüğü öğrenim, ülke içerisinde yaşanan gelişmeler, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yaşanan sıkıntılar ve akabinde patlak veren I. Dünya Savaşı, İstanbul'un ele geçirilmesi ve Kurtuluş Savaşı, onun düşünce ve yazarlık

faaliyetlerini hayli etkilemiştir. Bu durumda yazarın ülkenin karşı karşıya kaldığı durumları yakinen takip etmesi de etkili olmuştur. Halide Edib, İzmir’e Yunanlıların girmesi nedeniyle düzenlenen Fatih ve Sultanahmet mitinglerinde halka hitap ederek Yunanlıları protesto etmiş, sonrasında ise Milli Mücadele’ye kocasıyla beraber katılarak onbaşı, çavuş, başçavuş rütbeleriyle ordu hizmetinde bulunmuştur. Bu süreçte yaşadıklarını ise “*Türk’ün Ateşle İmtihanı*” adlı anı kitabında anlatmıştır (Tezcan, 2012). Bu dönemde Atatürk’ün liderlik yöntemine karşı çıkmasından dolayı ikinci eşi Adnan Adıvar ile yurtdışına sürgüne giden Adıvar, 1939 senesinde Türkiye’ye dönüş ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Edebiyatı Bölümü’ne girmiş (Kazan, 1995: 9), 1940 yılında ise profesörlük unvanını alarak İngiliz Edebiyatı kürsüsünü yönetmiştir. 1950-1954 yılları arasında İzmir bağımsız milletvekili olarak seçilmiş, sonrasında tekrar akademiye geri dönmüştür. 9 Ocak 1964 tarihinde ise vefat etmiştir (Tezcan, 2012).

Türk düşün hayatında Halide Edib Adıvar’ın yerine bakıldığında, onun milliyetçi bir çevirmen, gazeteci, eğitimci ve roman yazarı olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Ayrıca bir kadın olarak bütün bu özellikleri sergileyebilmiş olması da Cumhuriyet tarihi içerisinde önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Onunla aynı sınıfı ve dinsel inancı paylaşan diğer kadınların evde eğitim gördüğü ve siyasete aktif biçimde katılmadıkları göz önünde bulundurulduğunda, bu durumun önemi daha iyi anlaşılmaktadır (Kazan, 1995: 9).

Edib, II. Meşrutiyet döneminde yetişmiş bir yazar olduğundan, dönemin düşünce hayatında ön plana çıkan unsurlardan birisi olan milliyetçilik akımından etkilenmiştir. Bilindiği gibi, bu dönemde milliyetçilik, Osmanlıcılık görüşünün karşısında konumlandırılmış ve Türkçülük akımının da etkisiyle Doğu-Batı sentezi oluşturulmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet döneminden itibaren ise topyekûn bir Batılılaşma anlayışı ön plana çıkmıştır. Daha önce de ifade edildiği üzere yaşadığı dönemin bütün unsurları ve hayat hikâyesi, yazarın düşünce dünyasını ve eserlerini etkilemiştir. Halide Edib’in eserle-

rinde işlediği ana temalar; “Doğu-Batı sentezi”, “kadının eğitimi” ve “aile” ile sosyal hayattaki rolüdür. Çocukluğundan itibaren Doğu ile Batı’nın ikiliği arasında yaşayan yazar, “eski” ile “yeni” çatışmasında genellikle, “yeni”nin tarafında yer alır; ancak geçici hevesleri savunmaz. O’nun için önemli olan Doğu ile Batı’nın sentezlenebilmesidir (Enginün, 2008: 416).

Yazar, inceleme, makale, nutuk, tercüme, tiyatro oyunu, mensur şiir, hikâye ve roman türünde birçok eser üretmiştir. Ancak, adı genellikle hikâye ve romanları ile birlikte anılmaktadır (Enginün, 1989: 48). *Handan, Ateşten Gönlek, Sinekli Bakkal, Vurun Kahpeye, Tatarcık, Akile Hanım Sokağı* ve benzeri birçok esere imzasını atan Adıvar, yapıtlarında Batılılaşma, eğitim, din, devlet yönetimi, yeni yönetime geçişlerde görülen ahlâk çöküntüsü, aile yapısındaki bozulmalar gibi konular üzerinde durmuştur (Önertoy, 2011). Romanlarında öğretici bir üslûpla tarihi unsurları ön plana çıkarmakta ve geniş kitlelere ulaşmaya çalışmaktadır. Tarihi bağlamda sadece Cumhuriyet’in oluşum sürecini değil, Türklerin kökenlerini ve Osmanlı Devleti tarihini de ele almıştır (Erlevent, 2005: 48-52).

Eserlerinde vurguladığı bir diğer konu da “kadın”dır. Bu konuda yaşamında “kadınlığa” dair türlü çelişkilerle karşılaşan Edib, eserlerinde bunlardan sıklıkla esinlenmiştir. Örneğin babasının eski eşlerinin sıkıntılarına şahit olan yazar, hem bunları hem de kendi evliliklerinde yaşadıklarını çeşitli şekillerde eserlerine konu etmiştir. Nitekim ilk evlendiği eşi Salih Zeki Bey de Edib’le evliyen bir evlilik daha yapmak istemiş, bunun üzerine çok eşli bir hayatın sıkıntılarına daha önceden tanık olan yazar, bunu kabul etmemiş ve boşanmışlardır. Eserlerinde kadın hakları mevzusuna sıklıkla yer vermiş ve kadınların kendilerinden ziyade ülkelerine hizmet verebilmek için haklarının peşinde olmaları gerektiğini vurgulayarak, kadınlara süs olarak muamele edilmemesine karşı çıkmış; idealist, eğitilmiş ve milleti için her türlü fedakârlığı yapmaya hazır olan kadın tipini idealize etmiştir (Küçükgörmüş, 2010).

Yazarın yapıtlarında ön plana çıkan bir diğer önemli unsur ise “din”dir. Kendi yaşamında da alafanga ve alaturka din eğitiminin arasında sıkışıp kalan Halide Edib, eserlerinde bu iki anlayışı sentezleme yoluna gitmiş, yakından gördüğü Batı’nın olduğu gibi taklit edilmesine kaşı çıkarak Türk toplumunun kendi değerlerini ihmal etmeden değişmesini daha doğru bulmuştur. Sahip çıkılması gereken değerlerin başında ise insanları kucaklayan ve hoşgörüye dayalı din bulunmaktadır. Bu anlamda Edib’in ön plana çıkardığı din anlayışı sadece bir inanç sistemine değil, yerliliğe ve milliliğe de göndermelerde bulunmaktadır (Karabulut, 2017: 179).

Toplumsal Hafıza ve Roman Arasındaki İlişki

Kültürel belleği biçimlendiren faktörlerden biri olan edebiyat, kültürel belleğin diğer sistemleriyle karşılıklı bir ilişki içinde ürünlerini vermektedir. Edebiyat, sadece önceden var olan söyleni ve değerleri kaleme almaz, aynı zamanda bunların etkili bir şekilde yeniden üretilmesinde oldukça önemli bir rol oynar. Yani edebiyat, bir kültür tarafından bilginin hikâye edilme sürecini içeren kültürün belleğidir. Öyle ki bu aşamada oluşturulan yazı, hem belleğin eylemi (Oğuzhan Borekci, 2013: 130) hem de yeni bir yorumlama biçimidir.

Kolektif belleğin toplumlarda inşa edilmesini ve kuşaktan kuşağa taşınmasını sağlayan farklı kanallar mevcuttur. Bu kanallardan olan roman, hikâye, tiyatro, deneme, anı, gezi yazısı, röportaj gibi metinler toplumların hafızasını oluşturan bilgi depolarıdır (Sanlı, 2011: 152). Edebi ürünlerden olan roman, kurgusal bir yapıya sahiptir. Bu yüzden ilk yapılan bellek çalışmalarında roman türüne ağırlık verilmemiştir. Ancak gerçek ve kurgunun eskiden olduğu kadar kolay bir şekilde, hiçbir kesişme noktası olmayan iki kutup gibi değerlendirilmesi artık mümkün değildir. Örneğin Neyzi’ye göre de (2011: 42), algının seçiciliğinden veya anıların oluşmasında kurmacanın da bir payının olduğunu söylemek artık geçmişe göre çok daha kolay hale gelmiştir. Yazar tarafından her ne kadar gerçek-

çi bir metin oluşturulmuş olmasına da², roman aracılığıyla toplumsal hafıza içerisinde yer alan bazı gerçeklikler dile getirilebilir, belki de bu yolla hatırlatma yoluna gidilebilir (Soğukönmeroğulları, 2010: 162). Bu nedenle bellekle ilgili yapılacak çalışmalarda, bir kurgu ve anlamlandırma sürecinin ürünü olan roman türü önem teşkil etmektedir. Romanlarda toplumsal belleğe yönelik öğelerin nasıl ele alındığını belirlemeye yönelik yapılan bu çalışmada, Halide Edib Adıvar'ın *Handan*, *Sinekli Bakkal* ve *Akile Hamım Sokağı* adlı romanları metin analiziyle çözümlenmiştir.

Halide Edib Adıvar'ın Romanları ve Toplumsal Bellek İlişkisi

Mekân –Mimari ve Bellek İlişkisi

Kolektif bellek, içinde yaşayanlar için anlam ifade eden bir “yer”le ilişkili olarak ortak geçmişe referans veren semboller üzerinden mekân(lar)la bağdaştırılarak, mekân üzerinden de somutlaştırılmaktadır. Nitekim kolektif bellek yoluyla biriktirilen anılar, olaylar ya da kişiler mekânda birtakım referans noktaları oluşturmaktadır (Avcıoğlu ve Akın, 2017: 426). Dolayısıyla toplum tarafından önemi bulunan durumlar, ortak mekânlar aracılığıyla hatırlama edinimini kolaylaştırmaktadır. Bu noktada Pierre Nora'nın “hafıza mekânları” tanımı mekân ile toplumsal bellek arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Mekân, hatırlama eyleminin gerçekleşmesi için oldukça önemli bir olgudur. Nora'ya göre; hafıza mekânları fiziksel bir mekân olmanın yanında, insanların iradesiyle ve zamanın işleyişiyle ulusal kimliğin inşasında ve aktarımında simgesel bir öğe haline gelen maddi ya da fıkri anlamdaki bütün mekânları ifade etmektedir (2006: 171). Oluşturulan bu hafıza mekânları; temsiller, göstergeler ve sembollerin yanı sıra yaşanan dönemin toplumsal,

² Romanların kurnaca tekniğine uygun olarak yazıldığını savunanlara karşı çıkan görüşler de mevcuttur. Romanların toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla yazıldığını ifade edenlere göre; bu edebî ürünler içinden çıktıkları topluma özelliklerine, konu aldıkları döneme ve o dönem içinde yaşanan olaylara yönelik önemli bilgiler içermektedir (Öğuzhan Borekci, 2011:276).

politik, mimari ve kültürel olayları ile gelenekler, alışkanlıklar, komşuluk ilişkileri ve hatırlanan oyun mekânlarıyla da ortak paydada birleşmektedir. Mekânsal deneyimlerin zihinde oluşturduğu “mekânsal bellek”, bireylerin o mekânlara ilişkin duygusal ve anlamsal deneyimleri sonucunda oluşmaktadır (Avcıoğlu ve Akın, 2017: 426).

Bu doğrultuda Roma İmparatorluğu, Bizans İmparatorluğu ve Osmanlı Devleti gibi büyük devletlere başkentlik yapan İstanbul’u, bir hafıza mekânı olarak değerlendirmek mümkündür. Halide Edib Adıvar’ın incelemeye dâhil edilen üç romanında mekân olarak İstanbul şehrini seçtiği görülmektedir. Bu kapsamda İstanbul, *Sinekli Bakkal* ve *Akile Hanım Sokağı* adlı romanlarında ana mekân olurken *Handan*’da, yazarın uğrak mekânları arasında yer almaktadır:

“İstanbullu anası ve atası ekseriya başka illerden, hatta başka diyar ve ırklardan gelirdi. Bunlar nereden gelmiş olurlarsa olsunlar, Türkleşmiş, İstanbullulaşmış insanlardan teşekkül ederdi. İşte bundan dolayı İstanbullu, nevi şahsına münhasır bir mahluktur. İstanbul, iki nesil geçer geçmez, içine yerleşmiş olanlara damgasını basar. Bu damganın iyi ve kötü tarafları olabilir, fakat birkaçı hiç değişmez. Bunların başında objektif düşünmek gelir, bilhassa fikir tecessüsü hakimdir. Aynı zamanda, yüksek ilmi ve dini sınıfta, belki adaletle münasebetlerinden dolayı, softalıkta münasebeti olmayan bir tolerans ve hakseverlik de barizdir” (Adıvar, 1979).

Halide Edib’in *Akile Hanım Sokağı*’nda yaptığı bu İstanbul tairifi, onun bu şehre verdiği önem bakımından dikkate değerdir. Bu durum yazarın diğer romanlarında da göze çarpmakta, İstanbul şehri toplumun her bölgesinden gelenleri adeta içinde eriten bir potaya benzetilmektedir.

Şehrin dokusu, mimarisi, sokakları, meydanları, parkları, anıtları, kamusal mekânları, içinde yaşayan insanların davranış ve yaşam şekilleri, onun sadece fiziksel varlığını oluşturmamaktadır. Bunun yanında şehirler, kendi tarihi ve geçmiş yaşantıların anılarıyla ilgili

olarak toplumsal hafızanın kaynağı haline gelmektedir (Uzun, Akyol ve Bal, 2009: 110). *Sinekli Bakkal*'da mekân olarak Aksaray, Beyoğlu, Haliç, Bebek gibi semtler bulunmasına karşın romanın geçtiği asıl mekân, Aksaray semtindeki Sinekli Bakkal Sokağı ve mahallesidir. Eserin girişinde mekân, “*Bu dar arka sokak bulunduğu semtin adını almıştır: Sinekli Bakkal*” (Adıvar, 2018: 13) cümlesiyle ifade edilmektedir.

Akile Hanım Sokağı ise, “*Laleli civarında, oldukça kısa fakat genişçe, ortası gayet dikkatle yapılmış, beton bir sokak*” olarak tasvir edilir. Romanda, İstanbul'un aslında çok farklı kesimlerinden insanların bir arada yaşayabileceği bir şehir olarak betimlendiği gözlenmektedir:

“Konaklardan, apartmanlardan olduğu kadar izbe-lerden, gecekondulardan da çocuklar orada toplanırlar. Orta yerde veya yaya kaldırımında her kılık ve kıyafette çocukların top, koşmaca, güreş taklidi sporlarını, özellikle her çeşit oyunların örneklerini görürsünüz. Ayakları çıplak, pantolon ve gömlekleri parça parça, yüz göz toz içinde, sümüklü çocuklar, gömlekleri ütülü, pabuçları pırıl pırıl, saçları dikkatle fırçalanmış, hatta briyatınle biçimlendirilmiş çocuklar mutlak bir eşitlik içinde orada oynar, dolaşırlar” (Adıvar, 1979: 11).

Yazarın bu cümlelerinden, İstanbul'un o dönemlerde farklı sosyo-ekonomik kesimlerden insanların rahatça bir arada yaşadıkları bir yer olarak tanımladığı görülmektedir. Dolayısıyla eserde, Türk toplumunun belleğinde bulunan hoşgörü kültürüne vurgu yapılmakta ve bu kültür gelecek nesillere aktarılmaktadır.

Aldo Rossi (2006:121- 126), 1960'larda yazmış olduğu *Şehrin Mimarisi* adlı eserinde kolektif hafızanın, mimarlık ve şehri oluşturan her türlü değer ile ilişkili olduğunu belirtmektedir. Rossi'ye göre, şehrin kendisi orada yaşayanların kolektif hafızasıdır. Şehirde bulunan her bir öge, şehrin kendisini ve kolektif belleğini içinde barındırmaktadır. Bir topluluğun yaşadığı yerle ilişkisi ve bağı, şehri oluşturan mimariler ve mekânlar üzerinden üretilerek süreklilik

kazanmaktadır. Dolayısıyla mekân aracılığıyla geçmiş ile gelecek arasında kurulan kolektif bellek, şehrin tarihi içinde hem şekillenmekte hem de dönüşmektedir. Bu duruma örnek olarak *Sinekli Bakkal*’dan şu cümleler verilebilir:

“Evler hep ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar; karşıdan karşıya birbirinin üstüne abanır gibi uzanmış eski zaman saçakları. Ortada baştan başa uzanan bir aralık kalmış olmasa, sokak üstü kemerli karanlık bir geçit olacak. Doğuda batıda, bu aralık, renkten renge giren bir ışık yolu olur... Her pencerede kırmızı toprak saksılar ve kararmış gaz sandıkları. Saksılarda al, beyaz, mor sardunya, küpe çiçeği, karanfil... Ta köşede bir mor salkım çardağı, altında civarın en işlek çeşmesi. Bütün bunların arkasında tiyatro dekorunu andıran beyaz, uzun, ince minare” (Adivar, 2018: 13).

Bir toplumun kolektif belleğini oluşturan mimari eserler, o toplumun kültürel, sosyal ve dini ilişkilerini de belirlemektedir. Bu mimari yapılardan biri olan çeşmeler, Türk toplumu için farklı anlamları içinde barındırmaktadır. Öncelikle geçmişten günümüze değin çeşmeler, su temin etmenin yanında insanların özellikle de kadınların ve çocukların toplandıkları, sohbet ettikleri ve vakit geçirdikleri bir mekân olarak toplumsal hafızada yer almaktadır. *Sinekli Bakkal*’da söz konusu mekânların bu özellikleri şu şekilde aktarılmaktadır:

“Sokakta, ayağı takunya, başı yazma örtülü, eli bakraçlı kadınlar çeşmeye gider gelirler...yalınayak, başı kabak oğlanlar kırık taşlar arasındaki su birikintileri etrafında çömelmiş kağıttan gemi yüzdürürler...Mahalleli orada muhabbet eder, konuşur, kavga eder, eğlenir...İhtiyarla, vaktiyle çeşme başında doğuran kadın bile olduğunu gülererek rivayet ederler” (Adivar, 2018: 14).

Çeşmelerin şehrin belleğinin önemli bir parçası olmasında İslam dininin etkisi de oldukça fazladır. İslamiyet temizliğe önem vermekte ve insanların ibadet edebilmek için abdest almaları gerekmektedir. Bu nedenle şehrin birçok yerine çeşmeler inşa edilmiştir. Sonuç olarak şehrin bir parçası olan çeşmeler, tarihi, kültürel ve dini özelliklerinden dolayı şehrin belleğinin simgeleri arasında yer almaktadır.

Toplumların kolektif belleğinde yer alan bir başka mimari öge de cami ininareleridir. Adıvar, romanlarında sıklıkla camilerden söz etmektedir. Müslümanlar için oldukça önemli bir yere sahip olan camiler, ibadethane olmanın ötesinde birer eğitim kurumlarıdır. İbadet, ahlâk gibi din eğitiminin temellerinin atıldığı bu eğitim kurumları, insanların birbiriyle kaynaşmasını ve dayanışmasını sağlayan kutsal mekânlar arasındadır. Namaz, mevlid törenleri, Ramazan ve Kurban Bayramı kutlamaları, nikâh ve defin işlemleri gibi birçok dini uygulamanın gerçekleştirildiği bu mekânlar, toplumun önemli hafıza mekânları arasında yer almaktadır. Halide Edib'in romanlarında bu hafıza mekânlarına örnek olarak, Valde Camisi³ verilebilir. Bu cami, *Sinekli Bakka*'da Rabia'nın Kur'an okurken tanındığı ilk mekân olarak gösterilmektedir.

Hatırlama ve unutma eylemleri arasında duran bellek; toplumun gelenek, görenek ve alışkanlıklarını geçmişten geleceğe taşıyarak önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Kolektif belleğin sürdürülmesinde, farkındalık ve toplumsal bilinç önemli etmenler arasında yer almaktadır. Farkında olmayan ya da o belleğin bilincinde olmayan bir toplum, neyi hatırlaması gerektiğinin ayırdına varamaz (Uludağ ve Aycı, 2016: 761). Buradan hareketle Halide Edib'in eserlerinde sıklıkla konaklardan bahsederek, konakların bir bellek mekânı olarak taşıdığı öneme işaret ettiği düşünülmektedir. Örneğin aşağıdaki konak tasviri bu bağlamda değerlendirilebilir:

“Rabia, Selim Paşa Konağı'nın geniş caddesine çıkınca yeni bir dünya keşfetmiş gibi sevindi. İki tarafı büyük bahçeler içinde, bahçe ortalarında konaklar, her kapının üstünde büyük bir fener... Hanımelleri, yasemin ve akasya kokuları, fısıkyenin şınlıtısı... Bunlar çocuğun yüreğine tatlı bir çarpıntı verdi” (Adıvar, 2018: 38).

Akile Hanım Sokağı'nda da konaklarla ilgili: “Hiçbiri fazla büyük değildir; fakat Aksaray'a inen tarafın iki köşesinde karşı karşıya, biri ahşap, öteki kâğır iki konak vardır. Bunlar adeta kibar mahallelerden

³ Pertevniyal Valide Sultan Camii, Sultan Abdülaziz'in annesi tarafından 1871'de Aksaray'da yaptırılmıştır.

buraya uçmuş gelmiş gibidir. Bunlardan biri, kâğıt tuğla renginde kırmızı, öteki, boyaları dökülmüş beyaz bir ahşap konaktır” (Adıvar, 1979: 12) cümleleri sarf edilmektedir. Ahşaptan eski tarzda inşa edilmiş bu büyük evler, Türk toplumunun mimari yapısını yansıtmaktadır. Ancak tarihsel süreç içerisinde yaşanan gelişmeler, bu heybetli konakların ortadan kaybolmasına neden olmuştur. Konakların ve bu kültürün yok olmasında en büyük etkenlerden birinin yanlış batılılaşma ve modernleşme olgusu olduğu ifade edilebilir. Nitekim modernleşmeyle birlikte zaman, mekân ve birey arasında bulunan bağlar kopmaya başlamıştır. Böylece modernleşme yeniye yani apartmanları öncelerken eskiyi yani konakları, eski ahşap evleri yok saymakta dolayısıyla geleneksel insanın mekânla olan bağını ortadan kaldırarak yeni bir mekân algısı yaratmaktadır. Türk toplumunda yaşanan modernleşme sonucunda ortaya çıkan “alafranga” hayat özlemi doğrultusunda çoğalan apartman katlarıyla konaklar zıt konumlarda yer alınırlardır. Günümüzde artık konaklardan söz etmek pek mümkün değildir. Çevrenizi saran apartmanlar, siteler ve gökdelenler içinde eskinin değerlerini barındıran konaklar birer simge haline gelmiştir.

Şehrin mimari belleğinin yanında evlerin iç mimari özellikleri de mekânsal belleğe gönderme yapmaktadır. Bu mekânlardan biri, Halide Edib’in romanlarında yer alan haremlik-selamlıklardır. *Handan*’da, Paris’te ölümünün ardından İstanbul’daki baba ocağına getirilen Handan’ın cenaze törenine ilişkin kısımda, haremlik-selamlık mekânlarına “*Selamlık kapısı açık. Mehmet Ağa birkaç komşuyu karşılıyordu. Ben de aralarına takıldım, girdim. Sofada küçük, iki yaşında güzel bir çocuk İngilizce bir şarkı söyleyerek sıçırıyordu. Uşak kollarından tuttu. Harem kapısından içeri bıraktı*” (Adıvar, 2017: 242) sözleriyle değinilmektedir. Selamlık denilen bölge evin dışarıya açılan bir bölümünü ifade eder ve dışarıdan gelen herkesin ağırlandığı bir alandır. Kadınlara mahsus kısma da haremlik denilmektedir. Bir dönem evlerin mimari yapısında yer alan haremlik-selamlık, değişen değer sistemiyle birlikte mekânsal belleğimizden silinmiştir.

Din ve Bellek İlişkisi

Toplumsal hafızanın oluşmasında ve aktarılmasında mekânın ve nîmarinin oynadığı rol kadar önemli olan bir diğer unsur da dini uygulamalar ve ritüellerdir. Bir toplumun dini ritüellerde ve ulusal bayramlarda tekrarladığı söylemler ve hareketler yardımıyla geleceğe taşınan olaylar ve değerler, düzenli aralıklarla hatırlandıkça hem kolektif belleği şekillenmiş hem de uzun süre korunmuş olur (Aydemir ve Yılmaz, 2016: 114). Connerton (2014: 106)'ın "törensel yeniden canlandırma" olarak betimlediği bu etkinlikler, topluluk belleğinin biçimlenmesinde oldukça önemli yere sahiptir. Bu bağlamda Adıvar'ın romanlarında dini öğelere yoğun olarak yer verdiği görülmektedir. Hatta *Sinekli Bakkal* baştan sona din öğesi üzerinden kurgulanmıştır. Annesinin, babasından ayrılmasının ardından Rabia, imam olan dedesi Hacı İlhanı'nın evinde büyür. Eğitimi dedesinden alarak hafız olur. Sinekli Bakkal'ın imamı olan Hacı İlhami Efendi'nin din anlayışı şu şekilde tarif edilmektedir:

"Cemaate telkin etmek istediği naslar bıçak gibi keskindir. İnsan için hayatta iki yol vardır. Biri cennete, biri cehenneme çıkar. Vaazlarında İmam ikinci yolu daha parlak, daha canlı olarak anlatır. Cehennemin bilmediği köşesi, ukubetin (cezanın) tarif edemeyeceği şekli yoktur. ●na göre cehennem yolcuları zevke, cümbüşe düşkün gafillerdir...Cennet yolcuları bambaşka insanlardır. Gülmezle, oynamazlar, rahat etmezler ve kimseye rahat vermezle. Onlar için zevk ve neşe veren her şey günahtır" (Adıvar, 2018: 15-16).

Burada Halide Edib, cennet ve cehennem inanışlarına değinerek dini öğeler üzerinde durmaktadır. Ölüm sonrası yaşam ve öldükten sonra hesaba çekilme inancı, hemen hemen bütün semavi dinlerde varlık göstermektedir. İslamiyet'te Allah'a inananların, ibadet edenlerin ve dünya hayatında iyilik yapanların ebediyen kalacakları yer olarak cennet gösterilmektedir. Cehennem ise, Allah'ı inkâr edip her türlü kötülüğü yapanların cezalandırılacağı yer olarak tarif edilmektedir.

Sinekli Bakka’da, Hacı İlhami Efendi’nin o günkü yaşam tarzını reddeden, “hoşgörüsüz” ve “şiddet” dolu din anlayışının karşısına, Vehbi Dede’nin dinin insana ve hayata karşı olumlu yanlarını ön plana çıkartan yaklaşımı konumlandırılmaktadır. Kitapta hem yazar hem de roman karakterleri tarafından “evliya” (2018: 76-248) gibi bir adam olarak nitelendirilen Vehbi Dede, tüm insanları kucaklayan hoşgörülü din anlayışıyla, İslam dininin bu yönünü sembolize etmektedir. Aynı hoşgörülü din anlayışı, *Handan*’da da görülmektedir. Önceleri Handan tarafından “çocukluğunun neşesini kaçıran Allah”, “insanları cezalandıran, işkence eden, cennetten kovan merhametsiz bir yaratıcı” olarak tasvir edilmektedir. Allah’ın böylesine merhametsiz ve insanları Cehennem’de yakacak olması Handan’ı korkutmaktadır. Bu durum onun gecelerce dua edip ağlamasına neden olur (2017: 52). Yazar yine burada toplumsal bellekte dini bir öge olarak yer alan cehennem kavramına değinmektedir. Ancak ilerleyen zamanlarda Handan, Selim Bey’in kişiliğinde sembolize edilen din anlayışıyla birlikte çocukluğunda “korkutucu” bir öğreti olarak yansıtılan din algısından uzaklaşarak İslam dininin ne kadar merhametli ve hoşgörüyü dayanan bir din olduğunu görmüştür. Romanda bu durum şu şekilde kaleme alınmıştır:

“İşte İslamiyet, Selim Bey’in İslamiyet’i. Kimseyi cennetten kovmuyor. Kimseye, ama kimseye işkence etmiyor. Onlarca gecelerim cehenneme gidecek milyonca insanların işkencesi ve hayaliyle nasıl karanlık bir sıra azap kâbusu olmuştu. Ne kadar yanmış, ağlamıştım. Hatta çok zaman namaz kılarken Allah’a beni başkaları yerine ebediyen yaksın da onları kurtarsın diye yalvarmıştım. Şimdi Selim Bey’i dinlerken bütün insaniyete kapısını açan bir dine mensubiyet hissi geliyor. Hepsi günahkârlar ve sefiller, hepsi, hepsi yanmaktan kurtulacak ne güzel, ne samedanî bir şükranla doluyum” (Adıvar, 2017: 52).

Eğitimi dedesi Hacı İlhami Efendi’den alan Rabia’nın, küçük yaşta hafız olması “*Tevfik’in kızı on bir yaşında lûf-ı dinletti ve İstanbul’un en küçük, fakat latîf üşşipli ve en yamık sesli hafızı olarak tanıdı. Bîtyûk mevlidlerde aşır ve ilâhî, selatin camilere Ramazan’da mukabele için bîtyûk ücretlerle çağrılıyordu*” (Adıvar, 2018: 33) sözleriyle aktarılmıştır. *Sinekli Bakka*’da toplumsal belleğe işaret

eden bir başka dini öge de “mevlid” törenleridir. Mevlid, İslam dininin son Peygamber’inin doğumu ve doğunu sırasında meydana gelen olayların anlatıldığı bir anma ve kutlama törenidir. Mevlit törenleri, Türk toplumunun dini ve kültürel hayatını önemli ölçüde etkileyerek geçmişten günümüze değin kutlanmaya devam edilmektedir. Romanında iki farklı mekânda geçen mevlid törenlerinden birini, yazar şu şekilde anlatmaktadır: “*Dudaklarından ilk dökülen perdelerle beyaz başörtülü cemaat papatya tarlaları gibi dalgalandı. Hafif hafif iç çekmeleri, tek luçkırıklar, konser halinde ağlayışlar. Rabia bunlardan haberdar değil gibi, ağrı çeken bir kadının heyecanlarını, doğuramayan bir ananın zaferini kendi halk ettiği makamda söylüyordu*” (Adıvar, 2018: 288). Böylece toplumsal bellekte önemli bir yeri olan mevlid töreninde yaşananlar, romanın anlatı zamanı kapsamında, okuyuculara yansıtılmaktadır.

Sinekli Bakkal’da Peregrini adlı karakter, koyu bir Katolik’ken dinsizliği seçmiştir. Peregrini, felsefe ve tarihe dair pek çok şeyi bilmesinin yanı sıra Şark ilimlerini de bilen, Garp’taki fikir hareketlerini sürekli takip eden bir entelektüeldir. Afaroz edilmiş olan bu Katolik, on beş senedir Müslümanlarla iç içe yaşamaktadır. Peregrini dili, dini ve milleti insanların ruh iklimine benzetmektedir ve “*Garbın rulu iklimini bana çok soğuk geldi, şark ikliminde sükûn ve şifa artıyor*” diyerek İslam dininin ne kadar sevecen bir anlayışının olduğunu dile getirmektedir. Hiçbir dine mensup olmayan Peregrini “*fakat eğer bir din edinmek istersem mutlak Müslüman olurum. İslam’ın yarattığı cemaatteki ferdi kendime daha yakın buluyorum*” (Adıvar, 2018: 116) da demektedir. Peregrini daha sonra Rabia’ya aşık olacak ve onunla evlenebilmek için Müslüman olacaktır. Adıvar burada İslam dinine göre, Müslüman bir kadının ancak Müslüman olan bir erkekle evlenebileceğine vurgu yaparak dini değerlerin toplumun belleğinde nasıl korunduğunu gözler önüne sermektedir. Romanında, Rabia ile Sabiha Hanım arasında geçen şu cümleler buna örnek teşkil etmektedir:

“ - Hanımefendi, bir Müslüman kızı, bir Hıristiyan’la evlense ne olur?

Ne tuhaf sual, kızım. Bir şey olmaz. Çünkü kimse nikâblarını kıyamaz, çünkü şeriat bırakmaz” (Adıvar, 2018: 153).

Yine Rabia'nın Penegrini için “*Müslüman olsa da beni alsın*” (Adıvar, 2018: 286) ve Penegrini'nin kendisine evlenme teklifi ettiği sırada söylediği “*Fakat nasıl evlenebiliriz? Dinlerimiz ayrı*” (Adıvar, 2018: 324) cümleleri evlilik için yerine getirilmesi gereken dini hususları vurgulanması açısından dikkate değer örneklerdir.

Modernleşme süreci, toplumdaki birçok gelenek ve göreneğin yitirilip unutulmasına neden olabilmektedir. Buna rağmen modernleşmenin dayattığı yaşam dinamikleri, yinelenmelerin kutlanmasını her ne kadar örselese de toplumlar kendi kültürel kodlarının devamlılığı için en eski prototipi canlandıran bu etkinlikleri yaşatmak zorundadırlar (Aydemir ve Yılmaz, 2016: 114). Bu etkinliklerden biri de evlilikle ilgili yapılması gereken dini gereklilikler ve ritüellerdir. Nitekim Türk toplumunda resmî (hükümet) nikâhın yanında dini nikâh da yapılmakta ve bu dini nikâh sırasında Kuran'dan çeşitli sûreler okunmaktadır. *Sinekli Bakkal*'da Peregrini Müslüman olduktan sonra Rabia ile evlenirken de bu dini ritüeller gerçekleştirilmiştir. Vehbi Dede, Sûre-i Nisa ve Sûre-i Nur dualarını düğün gecesini okumuştur. Bunun yanında düğün gecesini yapılan bir başka dini ritüel de namaz kılınmasıdır. Adıvar, romanda bu ritüele de değinmektedir. Osman⁴, Rabia'nın odasına çıkarken ona Penbe'nin eşlik etmesi ve bu ritüeli hatırlatması “*Penbe eliyle bir daha omzuma dokundu, yerde yayılı duran seccadeyi gösterdi. Elbet, elbet! Bu kadar büyük bir sevinç eşiğinde duran bir erkeğin Halik'ine şükretmesi lâzım değil miydi?*” (Adıvar, 2018: 350) sözleriyle ifade edilmiştir. İslam dinine göre farz olmayan ancak toplumun gelenek ve görenekleri arasında yer alan bu namaza Adıvar'ın romanda yer vererek kolektif belleğe vurgu yaptığı söylenebilir.

Halk arasında cuma günü, cuma ezanı okunduktan sonra yapılan alışverişler ve elde edilen kazançların haram olduğuna dair bir inanç vardır. Adıvar, *Sinekli Bakkal*'da bu inanca ilişkin unsurları kullanarak toplumsal bellekte yer alan bu bilgiyi tazelemektedir:

“Sinekli Bakkal'da cuma namazına gitmeyenler arasında yegâne hoş görünen Rakım'dı... Fakat binamazlığın vergisini vermeye mecburdu. Yani cuma sabahları

⁴ Romanda, Peregrini Müslüman olduktan sonra adı Osman olmuştur.

alışveriş etmemek için dükkânın kepenklerini yanya kadar inik bulundurur; ancak namazdan sonra kepenkleri açar, alışverişe başladır” (Adıvar, 2018: 327).

Akile Hanım Sokağı’nda toplumsal yaşamda meydana gelen değişimleri eski-yeni zemininde ele alan yazar, din konusuna eski-yeni bağlamında da bakmaktadır. Bunu romanda yer alan ihtiyar karakteri üzerinden gerçekleştirmektedir. Müstehcen konulara girmediği sürece çok hoş konuşan ihtiyar, dinden pek söz etmese bile sevdiklerine “zındık” demektir. Bugünün her şeyini eleştiren ihtiyar, geçmişten söz ederken “rezaili bile eltaftı” diyerek geçmişi anmaktadır. Bununla birlikte bu karakter, toplumda yeni ortaya çıkan “rock and roll” dansını kalçalarını ve kafasını sağa sola sallayarak “Allah Allah” zikirleriyle gerçekleştirmektedir (Adıvar, 1979: 104-109). Aynı zamanda yine eski ve yeni üzerinden mahallelinin ihtiyara taktığı “Hırka-i Şerif” lâkabını da şu sözlerle ifade etmektedir: “*Nedenini bilmiyorum ama, belki sokağa bazen pammıklı bir hırkayla çıkmasından, belki de eski günlerin kalıntısı olmasından dolayı idi. Aynı zamanda Hırka-i Şerif’in kutsal bir yer olması da bu lakabın verilmesinde etken olmuştur*” (Adıvar, 1979: 104). İslam dininde kutsal bir öge olan “Hırka-i Şerif” Hz. Muhammed tarafından Veysel Karani’ye hediye edilmiştir. İstanbul Fatih’te bulunan Hırka-i Şerif Camii’nde muhafaza edilen “Hırka-i Şerif”, Ramazan ayının ilk cuma günü vatandaşların ziyaretine açılmaktadır. Halide Edib’in, İslam dininde kutsal kabul edilen bu mekâna vurgu yaparak toplumsal belleği dini değerler vasıtasıyla yansıttığını söylemek mümkündür.

Akile Hanım Sokağı’nda, toplumsal belleğin dini öğelerine gönderme yaparak yansıttığı bir başka olay da “Kuran’a el basma”dır. Romanda evin hizmetçisi Güzide ile Samim Akyürek⁵ arasında geçen bir olaydan sonra Samim Bey, Güzide’nin söylediklerinin doğru olup olmadığını anlamak için ona Kuran’a el bastırmıştır (Adıvar, 1979: 118). Toplumumuzda yeminler, örf ve adetlere göre çeşitlenip şekillenmektedir. Bölgeden bölgeye farklılık gösteren yeminler arasında Kuran’a el basmak, halk arasında diğerlerinden daha büyük ve mesuliyeti daha ağır bir yemin olarak görülmektedir. Burada dini bir eylem olarak Kuran’a el basmanın, toplumsal hafızadaki yerine gönderme yapılmaktadır.

⁵ Nermin’in eniştesi olan Samim Akyürek, Osmanlı elçisi olarak görev yapmaktadır.

Kültür-Sanat Öğeleri ve Bellek İlişkisi

Bellek aktarımında kültür-sanat öğeleri her zaman en önemli araçlardan biri olmuştur. Kültür-sanat ürünlerinin tanıklığıyla geçmiş ve gelecek bir noktada buluşarak toplumsal ve bireysel belleğin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Toplumların belleğini meydana getiren şiir, hikâye, edebiyat, müzik, dans ve tiyatro gibi kültür-sanat ürünleri, ortaya çıktıkları dönemin özelliklerini pek çok açıdan yansıttığı için bellek çalışmaları açısından üzerinde durulması gereken konular arasında yer almaktadır.

Adivar'ın incelenen romanlarına bakıldığında, kültür-sanatla ilgili öğelere sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Bunlardan biri *Sinekli Bakkal*'daki Karagöz öğesidir. Geleneksel kültürümüzün önemli köşe taşlarından biri olan Karagöz ile Hacivat gölge oyunu, bir zamanlar toplumun önemli eğlence motifleri arasında yer almaktadır. Özellikle Ramazan gecelerinin vazgeçilmezleri arasında yer alan Karagöz ile Hacivat'a, örneğin *Sinekli Bakkal*'da Tevfik karakteri aracılığıyla şu şekilde değinilmektedir.

“Sanatkârlık şöhreti pek erken, dayısının bahçesinde ramazan geceleri Karagöz oynatırken başladı... Tevfik, tavan arasında eski mukavva kutuları sırtladı, indirdi; dükkândan beş on renkli kalem aşırđ; bir hafta mütemadiyen kesti, biçti, boyadı; bir alay kâğıttan sanatkâr ortaya attı. Hatta Karagöz takımına bir iki yeni sima bile ilave etti” (Adivar, 2018: 17-18).

Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'da kültür-sanat ürünlerinden toplumsal belleğe vurgu yapan bir başka öğe olarak Leyla-Mecnun hikâyesine yapılan gönderme dikkati çekmektedir. Rabia'nın babası Tevfik, karısı Emine'nin taklidini yapmasının ardından Emine evi terk etmiş ve Tevfik'ten boşanmaya karar vermiştir. Bunun üzerine Tevfik karısıyla barışmak için her gün mektuplar göndermeye başlamış ve penceresinin altında yüksek sesle aşkını ilan etmiştir. Sinekli Bakkal halkı için Tevfik ve Emine arasında geçen bu ay en romantik aydır. “Kadınlara göre Leyla-Mecnun hikâyesi gibi bir şey, erkekler gene memnun değil” (Adivar, 2018: 27) diyerek yazar, Türk edebiyatında önemli aşk hikâyeleri arasında yer alan Leyla ile Mecnun hikâyesini anımsatarak toplumun hafızasında yer edinmiş hikâyeleri yeniden üretmektedir.

Halide Edib *Akile Hamım Sok-ağı*'nda, kültür öğelerinden olan dans ve müziğe de odaklanmaktadır. Türkiye'de 1950'li yıllarda etkili olan Rock'n roll dans ve müziğinin nasıl Amerika'dan ithal edilen bir eğlence anlayışı olduğu üzerinde durulmaktadır. O dönemde bazı kesimlerin günlük yaşantısında yer almaya başlayan Rock'n roll dans ve müziğinin toplumun eski değerleri üzerinde yıkıcı bir etkisi olduğu ifade edilmektedir.

“Aman ya Rabbî, ne kadar köklerimiz kopmuş, maziden ayrılmışız. İbret! İbret... Hele şu orta yerde zıplayan, hoplayan kopuklara bir bakın! Tuh, Allah cezalarını versin! Sanki koyunlarında birer kalpe... Sanki... Sanki...” (Adıvar, 1979: 98-99). Eserde Türk musikisi, *“mııayyen bir medeniyet sahasında tekamülün zirvesine varmış, olduğu yerden aşağıya doğru dönen, eskinin hasretini ifade eden, insanın içini hüznle dolduran bir milletin sesi”* (Adıvar, 1979: 170) şeklinde tarif edilmektedir. Adıvar halk türkülerinin, oyun havalarının ulusun banıbaşka ve hiç eskimeyen bir yanını (Adıvar, 1979: 170) vurgulamasına rağmen, bir dönem Rock'n roll dans ve müziği, bir kültür-sanat ögesi olarak toplumsal hafızalardaki yerini de almıştır.

Handan'da da kitapla aynı adı taşıyan karakter; müzik, edebiyat, siyaset ve felsefe gibi pek çok konuda okumayı seven genç bir kadın olarak nitelendirilmektedir. Bu romanda, toplumsal belleğe işaret eden kültür-sanat öğelerine rastlamak mümkündür. Bu öğelerden biri, Türk edebiyatının öncü şair ve tiyatro yazarlarından Namık Kemal'dir. Tanzimat döneminin önemli düşünce adamı ve sanatçıları arasında yer alan Namık Kemal, Türk şiirine vatan, millet, hak ve adalet gibi yeni kavramları kazandırmıştır. Eserde Nazım'ın, Namık Kemal'in bir şiirini okumasına şu şekilde yer verilmiştir:

“Biz yanına gittiğimiz vakit sahilin yumuşak sarı kumlarında yatan denize doğru ilerlemiş siyah kayasına çıktı. Saçları güneşli ve yumuşak, rüzgârda uçarken, kudretli vücudunu yeşil deniz çevrelerken, Namık Kemal'in Vaveyle'sını okudu. Böyle bir tenez-züh sabahına niçin bir büyük vatanperverin feryadı, niçin büyük bir kalbin kanaması?” (Adıvar, 2017: 57).

Böylece Adıvar, edebiyat tarihimizde “Vatan Şairi” olarak anılan bir isme yer vererek toplumsal belleğe, kültür-sanat öğeleri üzerinden vurgu yapmıştır.

Sonuç

Hatırlama eylemi, bireylerin toplumda yaşayan diğer gruplarla etkileşimi ve anılarını onlarla ilişkilendirmesi yoluyla mümkün olabilmektedir. Böylece bireysel anılar toplumsal deneyimlerle harmanlanmakta ve yeni bir inşa süreci gerçekleşmektedir. Her toplumun kendine özgü alışkanlıkları, gelenek ve görenekleri vardır ve bunlara bağlı olarak oluşturdukları bir toplumsal belleği bulunmaktadır. Bu belleğin gelecek kuşaklara taşınmasında ve aktarılmasında çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Nitekim bu araçlardan biri de romanlardır.

Bu kapsamda çalışmada; Halide Edib Adıvar’ın *Handan*, *Sinekli Bakkal* ve *Akile Hanım Sokağı* adlı romanlarında toplumsal belleğe ilişkin izlerin, okuyuculara nasıl aktarıldığı üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda çalışmada incelenen eserlerde toplumsal belleğin inşa edilmesinde mekân ve mimarinin oldukça önemli olduğu görülmüştür. Hatırlamanın çoğunlukla mekânla bir ilişkisi olduğu tezinden hareketle, toplumların belleğinde yer edinmiş mekânlar taşıdıkları anlamlarla içinde yaşayanların ortak belleğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda geçmişten günümüze şehrin kendisi, içindeki sokaklar, mahalleler, çeşmeler ve camiler toplumsal hafıza mekânlarını meydana getirmektedir. Bununla birlikte hatırlama beraberinde unutmaya sürecini de getirmektedir.

Halide Edib’in romanlarında toplumsal belleğin korunmasında başka bir figür olarak dini ritüellerden bahsetmek mümkündür. Romanlarda cennet-cehennem inancı, İslam’ın hoşgörüye dayalı din anlayışı, mevlid törenleri, yemin, namaz ve evlilik için gerekli ritüeller ve gereklilikler üzerinde durularak bir toplumun kolektif belleğini diri tutan hatırlama unsurlarına yer verilmiştir. Bunun yanında yine romanlarda Karagöz gölge oyunu, Leyle ile Mecnun hikâyesi, müzik, dans ve şiir gibi kültür-sanat öğelerine değinilerek toplumsalın inşası sağlanmaktadır.

Kaynaklar

- ADIVAR, Halide Edib (1979). Akile Hanım Sokağı, İstanbul: Atlas Kitapevi.
- ADIVAR, Halide Edib (2017). Handan, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- ADIVAR, Halide Edib (2018). Sinekli Bakkal, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- AVCIOĞLU, SAYAR, Seçil ve AKIN, Oya (2017). “Kolektif Bellek ve Kentsel Mekân Algısı Bağlanunda İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesi’nin Mekânsal Değişiminin İrdelenmesi”, *İdealkent*, 8 (22), s. 423-450.
- AYDEMİR, Mustafa ve YILMAZ, Nusret (2016). “Toplumsal Bellek Bağlamında Sarıkamış Harekâtı’nın Türk Romanına Yansıması”, *Folklor/Edebiyat*, 23 (89), s. 111-129.
- CONNERTON, Paul (2014). Toplumlar Nasıl Anımsar?, Alâeddin Şenel (çev.), İkinci Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DURAKBAŞA, Ayşe (2017). Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm, Yedinci Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci (1989). Halide Edib Adivar, İkinci Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- ENGİNÜN, İnci (2007). Halide Edib Adivar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi, Üçüncü Baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.
- ERLEVENT, Damla (2005). Halide Edib Adivar’ın Son Dönem Romanlarında İstanbul’da Gündelik Hayat ve Müzik, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- OĞUZHAN BÖREKÇİ, Ülkü Ayşe (2011). “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanının Toplumsal ve Siyasal İşlevi Üzerine Bir İnceleme: “Yeşil Gece” ve “Yaban””, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram ve Araştırma Dergisi, 32, Bahar, s. 259-278.
- OĞUZHAN BÖREKÇİ, Ülkü Ayşe (2013). “Kültürel Bellek İnşası Bağlamında “Estergon Kalesi” Romanına Dair Bir Okuma”, Uluslararası Türkiye – Macaristan İlişkileri Sempozyumu ve Türk Sanatları Karına Sergisi, Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu, Macaristan.
- KARABULUT, Ramis (2017). “Halide Edib Adivar’ın Romanlarında Sosyal Bir Mesele Olarak Din/İslam”, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 36, s. 176-201.

- KAZAN, Frances (1995). Halide Edip ve Amerika, Bernar Kutluğ (çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- CALAYİR KÜÇÜKGÖRMEN, Gülcan (2010). Halide Edip Adıvar Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- NEYZİ, Leyla (2011). Nasıl Hatırlıyoruz. Türkiye’de Bellek Çalışmaları, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- NORA, Pierre (2006). Hafıza Mekânları, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- ÖNERTOY, Olcay (2011). “Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Toplumsal Eleştiri”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 18 (1), s. 37-46.
- ROSSİ, Aldo (2006). Şehrin Mimarisi, Nurdan Gürbilek (çev.), İstanbul: Kanat Kitap.
- ULUDAĞ, Zeynep ve AYCI, Hilal (2016). “Modernin Güçlü Sahnesi Erken Cumhuriyet Dönemi Ankara’sında Kolektif Belleğin İnşası ve Toplumsal Unutma Süreci”, İdealkent, 7 (20), s. 746-773.
- UZUN, İnci; ALTUN AKYOL, Didem ve BAL, Eylem (2009). İzmirli’nin İzmir’i: Kentsel Bellek Üzerine Mekânsal Bir Çalışma, İzmirli Olmak Sempozyumu Kitapçığı, s. 109-124.
- TÜRKELİ SANLI, Yedigâr (2011). “Edebiyat; Toplumsal Hafızanın, Gelenegin Kaybında, İnşasında Ne Kadar Etkilidir?”, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(2), s. 151-164.
- SOĞUKÖMEROĞLULLARI, Mehmet (2010). “Fuat Şükrü Dilbilen’in Şiirlerinde Toplumsal Hafıza”, Karadeniz Araştırmaları, 27, s. 161-179.
- TEZCAN, Tuğba (2012). Halide Edib Adıvar’ın Vurun Kahpeye, Sinekli Bakkal, Tatarcık; Peyami Safa’nın Sözde Kızlar, Cumbadan Rumbaya, Yalnızız Romanlarında Doğu-Batı İkileminde Eğitim Problemlerinin Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

YAŞAR KEMAL’İN RÖPORTAJLARINDA GÖÇ İZLERİ

Özge Cengiz¹

Giriş

Hafıza, unutmama ile unutma eylemleri arasında duran ince bir çizgidir ve toplum içerisinde süregiden düzenin kurallarını, toplumların geleneklerini, bireylerin alışkanlıklarını ve benzeri birçok unsuru geçmişten geleceğe taşıyarak önemli bir görev üstlenir: “devamı sağlama”. İnsanlar yapıları gereği sosyal varlıklardır ve bu nedenle bir arada yaşama ihtiyacı duyarlar. Bir arada yaşayan insanlar, bitmek bilmeyen bir paylaşım sürecinin aktörleridir; yemeklerini, mekânlarını, sevgilerini, nefretlerini ve anılarını paylaşırlar... Bütün bu paylaşım süreci içerisinde oluşturdıkları ortak dil ile sürekli olarak birbirleriyle konuşurlar, süregiden hayat içerisindeki önemli değişiklikleri birbirleriyle paylaşırlar ve kolektif hafızayı oluştururlar. Kolektif hafızanın şekillendiği ve aktarıldığı birçok ortam vardır ve edebiyat da bu ortamın güçlü bir unsurunu teşkil eder. Edebi metinler sayesinde toplumun belleğinde yer alan olaylar, hatıralar canlı tutulur ve kuşaktan kuşağa aktarılır.

Bu çalışmada Yaşar Kemal’in 1951-1960 tarihleri arasında yaptığı edebi röportajlarda yer alan kolektif hafıza izleri “göç” olgusu üzerinden analiz edilecektir. Röportajlar için Kemal’in *Bu Diyar Baştan Başa 1 Nulun Gemisi* (2002a), *Bu Diyar Baştan Başa 2 Yanan Ormanlarda Elli Gün* (2002b), *Bu Diyar Baştan Başa 3 Peri Bacaları* (2002c), *Bu Diyar Baştan Başa 4 Bir Bulut Kaymıyor* (1994), ve *Röportaj Yazarlığında 60 Yıl* (2011) adlı eserlerinden yararlanılmış-

¹ Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü.

tır. Özellikle canlı belleğe yönelik aktarımları ön plana çıkarması ve göç olgusunun getirdiği değişim ve dönüşümlere maruz kalan kesini ele alması nedeniyle kolektif hafıza çalışmaları içerisinde göç teması önemli bir yere sahiptir. 1950-1960 döneminde Türkiye’de göç bağlamında önemli bir dönüşüm olmuştur. Zira ekonomik yapının ve koşulların dönüşümü beraberinde kırdan kente göçe de ivme kazandırmıştır. Öyle ki bu dönemde başlayan göç dalgası ve etkileri katlanarak günümüze kadar gelmiştir. Bu çalışmada, bu dönemde yaşanan göçün etkilerini, sebeplerini ve sonuçlarını Yaşar Kemal’in görüştüğü kişilerin belleği üzerinden değerlendirmek ve dönemsel olarak sayılara indirgenmiş olan bu olgunun “insani” boyutunu ön plana çıkarmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda öncelikle, Yaşar Kemal’in edebiyatçı kimliği ve röportaj yazarlığı üzerinde durulacak, sonrasında Türkiye’de 1950-1960 döneminde yaşanan göç olgusu ve neticesinde oluşan taşralı-kentli ayrımı incelenecek, bu bilgiler bağlamında Yaşar Kemal’in göç ile ilgili röportajları nitel araştırma desenlerinden tematik analiz ile incelenecektir.

Yaşar Kemal ve Edebiyat

Asıl adı Kemal Sadık Gökçeli olan Yaşar Kemal, 1915 senesinde yaşanan Osmanlı-Rus çatışmasından dolayı Van Gölü’nün kıyısındaki Ermiş köyünden Çukurova’da yer alan Hemite Köyü’ne göç eden bir ailede dünyaya gelmiştir. Resmi kayıtlara göre 1926, kendisine göre 1923 senesinde doğan Yaşar Kemal, Alain Bosquet ile yaptığı söyleşide (2004:33;35), bu göç tecrübesinin hem ailesini hem de kendi yaşantısını oldukça etkilediğini, bu nedenle ailesinin göç ettiği Hermite Köyü’nde ilk zamanlarda büyük bir yalnızlık çektiğini anlatır.

Yaşar Kemal, orta son sınıftayken okulu bırakmış, sonrasında ise ırgat kâtipliği, ırgatbaşılık, öğretmen vekilliği, kütüphane memurluğu, traktör sürücülüğü, çeltik tarlalarında kontrolörlük gibi işlerde çalışmıştır. 1940’lı yılların başında Pertev Naili Boratav, Abidin Dino ve Arif Dino gibi yazarlarla iletişim kuran Kemal, 17 yaşındayken siyasi nedenlerden ötürü hapse girmiştir. 1943 senesinde ilk kitabı

olan *Ağıtlar*'ı yayımlamış, sonrasında ise *Sarı Sıcak*, *İnce Memed*, *Teneke*, *Orta Direk*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Ölmez Ot*, *Yılları Öldürseler*, *Kuşlar da Gitti*, *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, *Üç Anadolu Efsanesi* gibi önenili eserleri Türk edebiyatına kazandırmıştır.

Püsküllüoğlu (1974: Önsöz) *Yaşar Kemal Sözlüğü* adlı eserinde, Yaşar Kemal'in eserleriyle bir coğrafya yarattığından bahseder. Bu nedenle Yaşar Kemal üzerine çalışmaya yapacak olan kişilerin o coğrafyayla birlikte tarih, kişiler, folklor ile anlatım ve dili de ele almaları gerektiğine değinir. O'na göre Kemal bir anlatı ustası olmasının yanı sıra bir destancıdır, bir türkücüdür. Yaşar Kemal'in kullandığı dilde ve eserlerine konu edindiği öykülerde gelenekselliğin bu denli ön plana çıkmasının en önemli boyutu, kendi yaşamı öyküsüdür. Dört buçuk yaşında babasını kaybeden Yaşar Kemal, okuma yazma bilmeden evvel şiirle haşır neşir olmuş ve "Karacaoğlan" olma hayali kurmuştur. Okula başladığı yıllarda pek çok halk şairi ile tanışmış ve halk kültürünü öğrenmeye ve anlamaya yönelik çabalar içerisine girmiştir. Kendi deyimiyle yapıtlarında *insani* değerlerden kopmamaya çalışmış, topluma ve doğaya büyük bir önem göstermiştir (Sönmez, 1978). Halkın ve doğanın sonsuz yaratıcılığının ve değişiminin gücüne inandığını söyleyen Kemal, eserlerinde sanatını halktan hiçbir şekilde ayırmadığını, halka eziyet edenlerin ve halkı sömürenlerin karşısında durduğunu belirtmektedir (İpekçi, 1971).

Yaşar Kemal, eserlerinde genellikle Anadolu, Çukurova, eşkıyalık, toprak ağalığı gelenekler üzerinde durmuş ve kendine has anlatım tarzı ile zulme uğrayan köylülerin hayatlarını kaleme almıştır. Kemal, yazıları içerisinde "göç" konusuna da özel bir önem atfetmektedir. O'na göre "*Osmanlı edebiyatının dışında kalan edebiyatımız göçebe, Yörük kültürünün edebiyatıdır*". Türkiye'nin geleneğini göçebelik oluşturmaktadır ve asırlar geçse de hâlâ tanı bir yerleşiklikten bahsetmek münâkûn değildir. Yerleşik hayata geçenlerin olduğu kadar, göçebelerin de önem verilmesi gereken kültürleri vardır. Halk kültürü ve dili gelişimini, zenginliğini göçebeliğe borçludur (Sönmez, 1978). Fethi Naci ile gerçekleştirdiği söyleşide (1993)

Yaşar Kemal, Anadolu'nun çok zengin bir dili olduğuna ve büyük bir sözlü edebiyatının varlığına değinmiştir. Gençliğinde kendisinin de folklora meraklı olduğunu ve destan anlatıcılığı yaptığını belirten Kemal, sözlü edebiyatın içerisinde her yeni anlatıcının kendisine başka bir dil yarattığını söylemektedir. Okuryazarlığı olmasaydı, Anadolu'nun bir köyünde destan anlatıcılığı yapacağını belirtmiştir.

Yaşar Kemal'in Röportaj Yazarlığı

Yaşar Kemal roman, hikâye, masal, şiir türlerinin yanı sıra röportaj türünde de eserler vermiştir. Cumhuriyet Gazetesi'nde çalıştığı yıllarda röportaj türünde eserler vererek Anadolu'yu dolaşan Yaşar Kemal'e, çalışma tarzından ve koşullarından dolayı "Ağır İşçi" lâkabı takılmıştır (Kabacalı, 1997:81). Yaşar Kemal'in röportajlarının bu çalışmaya konu olarak seçilmesinin sebebi, taşranın ekonomik ve toplumsal sıkıntılarını kendi röportajlarına konu edinmesidir. Özer (2013:118;121), Yaşar Kemal'in röportajlarında görülen temel özellikleri *Haber Roman* isimli çalışmasında incelemiş ve Yaşar Kemal'in röportajları ile edebi gazetecilik arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmıştır. Kemal'in röportajlarında bazı unsurlar dikkati çekmektedir. Buna göre Kemal, röportajlarının giriş kısımları ile ana metnin bir uyum içerisinde olmasına önem göstermiştir. Röportajlarını yaparken faal durumdadır, ele aldığı olayları yaşayarak anlatma yöntemini benimsemiştir. Röportajlarında edebi, duygu yüklü bir anlatını benimsemektedir, konu olarak toplumsal olayları, ekonomik koşulları ele almakta ve alt sınıf halkın sıkıntılarını işlemektedir ve temelde röportajlarının sorun odaklı olduğu söylenebilir. Röportajları ele aldığı konuya göre gerekli olan temel bilgileri içermektedir. Ayrıca neredeyse her röportajında kadınlar için özel bir yer ayırdığı da görülmektedir. Metinlerin içerisinde söyleşilere de yer vermekte ve örneklerle esas anlatılmak istenen konuyu desteklemektedir. Bunun yanında hikâye, türkü ve şiir gibi diğer edebi unsurlardan da faydalanmaktadır.

Yaşar Kemal (2011:7;11) *Röportaj Yazarlığında 60 Yıl* isimli röportajlarını derlediği eserinin önsözünde, yaşamı boyunca röportaj yazarlığının ana işlerinden bir tanesi olduğunu ve fırsat verilseydi bu işi uzun yıllar boyunca sürdürmek istediğini belirtir. ●n iki sene röportaj yazarlığı yapan Kemal, bu işi bırakmasının sebebini değişen gazete koşullarına bağlamaktadır. Parti gazeteciliği ile patronluk yapılarının ön plana çıkması ve “makasçı gazetecilik” olarak tanımladığı “kopyala-yapıştır” şeklinde de tabir edilebilecek gazetecilik türünün yaygınlaşması nedeniyle röportaj yazarlığının gün geçtikçe daha da kötüye gittiğini belirtmektedir. ●na göre “makasçı gazeteciliğin” yaygınlaşması, röportaj türünün de ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Kemal, aynı zamanda röportajın edebi yönüne de değinmektedir. ●na göre röportaj “bal gibi edebiyat”tır ve dünyadaki en iyi röportajlar da edebiyatçılardan çıkmaktadır. Gazetelerin tutumları ve gazetecinin yaşadığı ülke hakkında bilinçliliği iyi bir röportajın yapılmasını etkileyen unsurlardır.

1950-1960 Dönemi Türkiye’de Yaşanan Göç

Pratikleri

1950-1960 dönemi Türkiye için dönün noktası sayılacak bir öne sahiptir, nitekim siyasal iktidar el değiştirmiştir. Bu dönemde Keyder’in (2014:169) de belirttiği gibi, istatistiki veriler üzerinden net olarak gözlenemeyen ancak zihniyet bağlamında anlaşılabilecek bir coğrafî ve toplumsal hareketlilik olgusu ülkeye yerleşmiştir. Bu “coğrafî ve toplumsal hareketlilik zihniyeti”ni tek bir nedene bağlamak mümkün değildir, ancak siyasi politikaların bu süreç üzerindeki etkisi oldukça büyüktür. Kırdan kente yönelik hareketliliğin en önemli sebepleri arasında; CHP’nin uygulamaya koyduğu “Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu” ile ekilebilir arazi topraklarındaki artış ve ülkenin dışa bağımlı bir politika sürecine girmesi, bununla birlikte yaşanan zenginlik sonucunda tarımda yaşanan makineleşme gösterilebilir.

Ülkenin çok partili hayata geçme süreci, o dönemde iktidarda bulunan CHP için “iktidarı kaybetme” korkusu yaratmıştır ve bu nedenle parti halk arasında bir popülerlik ve samimiyet kazanma

adına çeşitli politikaları yürürlüğe koymuştur. Göç bağlamında bakıldığında, bu politikalardan ön plana çıkanı “Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu”dur ve bu kanunun esas olarak bütün köylüleri az da olsa toprak sahibi yaparak tarımı geliştirme amaçlı olduğu söylenebilir. Ağalara ve zengin toprak sahibi köylülere bağlı olan yoksul köylüler bu kanun ile toprak sahibi olmuşlar ve hem bu kesimin göçe katılması ertelenmiş hem de “köylüyü köyünde tutma stratejisi” güdülmüştür (Yıldırım, 2015:543). DP’nin iktidara gelişi ile birlikte bu strateji bozulmaya başlamış ve “her mahallede bir milyoner yaratma” politikası yürürlüğe konularak “köyünde tutulmaya çalışılan” köylülere göç kapıları açılmıştır (Keyder, 2014:159).

Göç olgusunda ön plana çıkan bir diğer husus ise, tek parti döneminde yaşanan II. Dünya Savaşı’nın dünya genelinde bir ekonomik bunalıma sebep olması, Türkiye’nin de bu bunalımdan payını almasıdır. Ekonomik bunalının getirdiği tedbirler, ülkenin ekonomik yöneliminde sanayi odaklı bir tutumdan tarımsal üretimin kapitalistleşmesine doğru bir geçişe neden olmuştur. Özellikle 1946 senesinden itibaren alınmaya başlanan yardımlarla birlikte iktisadi yapıda dışa dönük bir politika izlenmiş ve “dış yardımsız kalkınmak imkânsızdır” inancı yerleşmeye başlamıştır (Boratav, 2015:96;98). Bu dönemde Amerika’nın yaptığı Marshall Yardımı ve sonrasında DP döneminden itibaren giderek artan dış yardımlar ülkenin dışa bağımlı bir politikaya başlamasına sebep olmuştur (Özcan, 2015:39).

Amerika’dan alınan Marshall yardımı tarım ve ulaşım alanlarına aktarılmış ve tarımda makineleşme sürecini başlatmıştır. Bu durumun neticesinde ekilen toprak miktarı artmış ve yaşanan “traktörleşme” süreci sonucunda hem zamandan hem de insan emeğinden tasarruf edilmiştir. Bu gelişmeler, özellikle 1951-1954 yılları arasında, bir refah dönemi yaşanmasını sağlamıştır. Bu dönemde tüm sosyal grupların ekonomik durumlarında bir iyileşme meydana gelmiş ve bu grupların yaşam koşullarının düzeldiği görülmüştür. Bunun dışında reel gelirler, mülk gelirleri ve ticaret sermayesinin

niilli hasıladan aldığı paylar artmıştır. Köylü kitlelerinin bölüşüm ilişkileri ve üretimi dinamiklerinde de iyileşme gözlemlenmiştir (Boratav, 2015:108). Yine de bu refah döneminin etkisi uzun süreli olmamış, traktörleşme sonucunda işsiz kalan köylüler giderek daha yoksul bir hale gelmişlerdir. 1930’lu yıllarda yaşanan bunalımı topraklarını ve hayvanlarını satmadan atlatabilen köylüler, tarımında yaşanan bu traktörleşme sonucunda bağlı oldukları zengin toprak sahiplerinden ya da ağalardan istedikleri yardımı ve işi alamaz hale gelmişlerdir (Keyder, 2014:163). Ulaşım yapılan yatırımlar sonucunda hem şehirlerarası mesafelerin kısalması hem de köy yollarının düzeltilmesi uzun soluklu bir göç macerasını başlatmıştır. Ancak bu noktada, göçün temel bileşeninin topraksız ve yoksul köylüler olmadığı söylenmelidir. Bir şehirden başka bir şehre göç etmek ne kadar tasarruflu olursa olsun, az miktarda da olsa bir sermayeyi gerektirmektedir. Bu nedenle kırdan kente göç edenlerin en azından bu küçük sermayeye sahip olması gerekmektedir (Yıldırımaz, 2015:549).

Tarımında yaşanan bu makineleşme sürecinin sonucunda, köy içerisindeki topraksız köylüler, mevsimlik işçiler ve toprak sahibi köylülerin bir kısmı (yaşlıları toprağı sürece, gençleri iş bakmaya gidecek şekilde) kente göç etmeye başlamışlardır. Yavaş yavaş yaşanan bu göç süreci, şehirlerde baş gösteren iktisadi canlılığın bilgisinin köylere ulaşmasını sağlamış ve şehirler köyler üzerinde “zengin olabilecek yer” algısını yaratmıştır. Özellikle “İstanbul’un taşı toprağı altındır” düşüncesi yerleşmeye başlamış ve gerçekten de kentlere ilk göç eden furyanın ekonomik düzeyinde bir iyileşme görülmüştür. 1950-1960 döneminde Türkiye’nin en büyük dört şehrinin nüfusu %75 artmış, 1,5 milyon kişi köyden kente göç etmiştir (Keyder, 2014:169;171). Kentleşme olgusu dar anlamıyla kent sayısının ve kentlerde yaşayan nüfusun artmasına karşılık gelse de, sanayileşme ve ekonomik gelişmeyle birlikte kent sayısındaki çoğalma, toplum yapısında artan örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişimlere yol açan bir nüfus birikim süreci olarak ele alınmalıdır (Keleş, 2004:21;22). Kentleş-

me, yapısal değişmeyi içeren bir iç göç hareketini de içerisinde barındıran bir olgudur. Buradaki iç göç kavramı, yaşamlarını köylerde idame ettirenlerin buradan ayrılarak kentlere göç etmesi ve tarım dışı işlerde çalışmaya başlamasını işaret etmektedir (Tekeli, 2008:49).

Tarımda çağdaş teknolojilerin kullanılması ile birlikte gerçekleşen makineleşme, ilkel yöntemlerin terk edilmesine sebep olmuştur, böylelikle tarımda çalışmasına ihtiyaç duyulan insan gücü miktarında azalma yaşanmıştır. Bununla birlikte tarımın verimliliği, kişi başına düşen tarımsal gelir, toprak sahipliğinin dengesiz dağılımı, tarım topraklarının çok parçalanmış olması, iklim koşulları gibi etmenler köyden kente göçü artıran sebepler arasında gösterilebilir. Bu itici etmenlerin haricinde kentlerdeki iş olanaklarının fazlalığı, güvenlik, barınma, eğitim, ulaşım gibi çekici unsurlar da iç göçler üzerinde önemli bir etkiye sahiptir (Keleş, 2004:27;28). Göç olgusu, üretimi ve buradaki ilişkileri temelden değiştiren bir süreç anlamına gelmektedir. Nitekim göç nedeni olarak %52 toprak yitimi ve %22 işsizlik gösterilmektedir (Kıray, 1982:343).

Taşra Nerededir?

Toplumsal hafıza bağlamında ele alınması gereken önemli konulardan bir tanesi taşra ve taşralılıktır. Gittikçe hızlanan göç furyası sonucunda, şehirlerde herkese yetecek kadar iş kalmamış, yoksulluk baş göstermiş, gecekondu yerleşimi artmış ve köy ile kent arasında giderek büyüyecek olan “taşranın neredeliği” sorunu ortaya çıkmıştır. “Dış, dışarı” anlamına gelen taşra, Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde ortaya çıkan bir adlandırmadır ve o dönemden beri genel itibarıyla “İstanbul dışında kalan her yer” olarak tanımlanmaktadır. Ülke içerisindeki kullanım pratiklerine bakıldığında, taşra kelimesinin “küçümseme, acuna, hayıflanma, yoksunluk” ve benzeri olumsuz yargıları da beraberinde getirdiği görülmektedir (Turan, 2004).

Literatür içerisindeki taşra tanımlamalarına bakıldığında bu konuda bir belirsizlik olduğu göze çarpmaktadır. Bu durumu Narlı (2013), şu şekilde açıklamaktadır: “*Her mekânın, her siyasal örgütlenmenin, her kültürel hayatın kendi içinde birbirine taşra olması da taşranın tanımlanmazlığına veya çok tanımlılığına sebep olmakta-*

dır.” Taşra kavramının Türkiye haricinde birçok toplumda merkez/metropol ve çevre üzerinden açıklanan normal bir ilişki olduğunu belirten Laçiner (2016:14), Türkiye’de durumun daha çok “*vurgulu bir hiyerarşi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişki*” üzerinden açıklanan bir olgu olduğunu, dolayısıyla taşranın ötekilik üzerinden tanımlandığını belirtir. Esas olarak taşra kendi kendisini belirleyen bir olgu değildir. Taşra üzerinden yapılan bütün tanımlamalar merkezi tenel olarak yapar (Çiğdem, 2016:104). Ancak buradaki tenel problem merkezi ve taşrayı kime ve neye göre tanımlayacağımızdır. Bora (2016:40), taşra ve merkezin gün geçtikçe iç içe geçtiğinden bahseder ve ekler: “*Sadece bozkır kasabalarında, Anadolu ücralarında değil, en modern ve “dünyaya açık” muhitlerde de görebiliriz taşralılığın yüzünü*”. Ancak bu iç içe geçmişlik, ötekileşme ve ötekileştirilme unsurlarını ortadan kaldırmamaktadır. Her şekilde merkez kendisini taşradan uzak görebileceği bir şekilde konumlandırmaktadır ve bu nedenle taşrada ve taşralılarda yaratılan “dışlanmışlık, marjinalleşmişlik” algısı, kendisine yönelik bir saygı yaratma eylemini de tetiklemektedir (Bora, 2016:48).

Taşranın ve taşralının gözünden bakıldığında, bu kesimin kendisini nasıl konumlandığı da oldukça önemlidir. Merkez ne kadar “konforu, kabullenilmişliği, medeniyeti” temsil ediyorsa, taşra da “geleneksellik içerisinde bir yalnızlığı, medeni imkânlardan yoksunluğu” temsil etmektedir. Yarattığı olumsuz çağrışımlar nedeniyle “taşra” kabullenilmek istenilmeyen bir “etiket”tir. Bu nedenle bir taşradan, bir de taşranın taşrasından bahsetmek mümkündür. Nitekim “*her şehirlinin taşrasına göre, her kasabalı bir taşralıdır; kasabalıya göre de köylü*” (Pekdemir, 2016:79).

Taşranın içeriğinin nasıl doldurulacağının büyük bir sorun teşkil etmesi ve taşra üzerinden yapılan tartışmaların “merkez-çevre” ilişkisinden çıkamaması nedeniyle çalışma ekseninde esas olarak Gürbilek’in taşra tanımlamasından yola çıkılacaktır. Gürbilek’e (1995:52) göre,

Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir.

Bu nedenle çalışmada taşranın anlamı, “belli bir yoksunluğu” belirten ve kendisini “eksik, kıyıya itilen” yerler ve kişiler olarak belirlenmiştir. Gürbilek’e (1995:52) göre, 1950’lerin taşrasının da belli başlı özellikleri vardır. Taşranın “çocukluk yılları” olarak tanımlanabilecek bu dönemde, birdenbire “taşra” konumuna itilmek sorunu ortaya çıkmıştır. Merkezin karşısında taşra kendi kabuğuna çekilmek zorunda kalmış, kendi dar alanında sıkıştıkça sıkışmış ancak bunu ifade edebilecek gücü kendisinde bulamamıştır. Tüm bu yoksunluklar henüz bir öfkeye dönüşmemiş, büyük şehre açılma umudu korunmaya devam etmiştir.

Bu bağlamda Yaşar Kemal’in röportajlarıyla sürekli yer değiştiren taşranın toplumsal hafızasını derlediğini ifade etmek mümkündür. Örneğin Diyarbakır, Adana, Van gibi illerde köylülerle röportaj yapan Kemal, büyük şehre göç eden “yeni-taşralıları” konu edinmiştir. Bu çalışmada, Yaşar Kemal’in yapmış olduğu röportajlarda 1950-1960 dönemindeki göç pratiklerinin taşra merkez bağlamındaki yansımaları metin analizi yöntemi ile tematik bir şekilde incelenecektir.

Yaşar Kemal’in Röportajlarında Göç ve Toplumsal Hafıza İlişkisi

Çalışma kapsamında sadece göç ve göçün sebepleri üzerinde durulduğundan öncelikle Yaşar Kemal’in kitap haline getirilmiş bütün röportajları² okunmuş, ancak bunların arasındaki yedi röportaj araştırmaya dâhil edilmiştir. Bu yedi röportaj ve röportajların yapıldığı tarihler şu şekildedir: *Diyarbakır*³ (1951), *Ambar Yolcuları ile Seyahat*⁴ (1952), *Yanan Ormanlarda Elli Gün*⁵ (1954), Çukurova Yana

² Kemal, Y. (1994). *Bu Diyar Baştanbaşa 4 Bir Bulut Kaymıyor*. İstanbul: Toros Yayınları; Kemal, Y. (2002a). *Bu Diyar Baştanbaşa 1 Nuhun Gemisi*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Adam Yayınları; Kemal, Y. (2002b). *Bu Diyar Baştanbaşa 2 Yanan Ormanlarda Elli Gün*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Adam Yayınları; Kemal, Y. (2002c). *Bu Diyar Baştanbaşa 3 Peri Bacaları*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Adam Yayınları; Kemal, Y. (2011). *Röportaj Yazarlığında 60 Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

³ Kemal, Y. (2011). *Röportaj Yazarlığında 60 Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

⁴ Kemal, Y. (2002a). *Bu Diyar Baştanbaşa 1 Nuhun Gemisi*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.

⁵ Kemal, Y. (2002b). *Bu Diyar Baştanbaşa 2 Yanan Ormanlarda Elli Gün*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.

Yana⁶ (1955), *Dünyanın En Büyük Çiftliğinde Yedi Gün*⁷ (1955), *Sabahçı Kahvesi*⁸ (1958), *Neden Geliyorlar*⁹ (1960). Bu röportajlar genelinde Yaşar Kemal, toplumsal ve ekonomik sıkıntıları konu edinmiştir. Röportajlarında görüştüğü kişilerin büyük çoğunluğu yoksul kesimden oluşmaktadır. Örneğin *Diyarbakır* (2011) isimli röportajında Diyarbakır'ın hem şehir olarak hem de yoksul kesim insanlarının, köylülerinin, mevsimlik işçilerinin sıkıntılarını ele almıştır. *Ambacı Yolcuları ile Seyahat* (2002a) isimli röportajında Samsun – İstanbul arasındaki bir gemi yolculuğunu işlemiş ve bu yolculuk esnasında çeşitli sebeplerden sıkıntı yaşayan kişilerle görüşmüştür. *Yanan Ormanlarda Elli Gün* (2002b) isimli röportajında Antalya'nın ormanlık bölgelerinde sürekli bir şekilde “çıkarılan” yangınları konu edinmiş ve bu bölgenin insanlarının, Yörüklerinin yaşam pratiklerini ele almıştır. Çukurova Yana Yana (2011) isimli röportajında Adana'da yaşanan makineleşme sürecini ve bu sürecin etkilerini işlemiştir. *Dünyanın En Büyük Çiftliğinde Yedi Gün* (2002c) isimli röportajında da yine Çukurova röportajındaki konuya benzer olarak Harran Ovası'nda yaşanan makineleşme sürecini ve bu sürecin etkilerini ele almıştır. *Sabahçı Kahvesi* (1994) ve *Neden Geliyorlar* (2002c) isimli röportajlarında ise İstanbul'a çeşitli sebeplerden dolayı göç eden köylülerle görüşmüş, bu kişilerin hangi koşullar altında yaşadıklarını, neden büyükşehir göç ettiklerini, istedikleri şeyi elde edemedikleri konularını işlemiştir.

⁶ Kemal, Y. (2011). *Röportaj Yaşar Kemal'in 100 Yılı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

⁷ Kemal, Y. (2002c). *Bu Diyar Baştanbaşa 3 Peri Bacaları*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.

⁸ Kemal, Y. (1994). *Bu Diyar Baştanbaşa 4 Bir Bulut Kaynıyor*. İstanbul: Toros Yayınları.

⁹ Kemal, Y. (2002c). *Bu Diyar Baştanbaşa 3 Peri Bacaları*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.

Tarımda Makineleşme

Yaşar Kemal'in yaptığı bu röportajlarda göç olgusunu, özellikle tarımda makineleşme üzerinden ele aldığı görülmüştür. Göç olgusu Anadolu coğrafyasında yaşayan bireyler için yeni bir olgu değildir. Zira ülkenin coğrafi koşullarından ve tarihi yapısından dolayı göç hareketleri oldukça yaygındır ve toplumun hafızasında önemli bir yere sahiptir. Ancak tarımda makineleşme ve giderek yoksullaşmaktan doğan göç hareketi, 1950'li yıllardan itibaren görülmeye başlamıştır. Bu dönemde yaşanan göçlerin içselleştirilmesinin ardındaki sebebin toplumun hafızasındaki göç pratikleri olduğu düşünülmektedir. Çünkü göç bir umut kapısıdır, eğer alın yazılarında varsa her yerde rızık bulunur, tebdil-i mekânda ferahlık vardır.

Daha önce de bahsedildiği gibi, 1940'lı yıllardan itibaren Türkiye dışa bağımlı bir politika izlemiş ve ekonomik bağlanıda dış yardımlar ülkenin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Özellikle Amerika'nın yaptığı Marshall Yardımı, tarım sektöründe makineleşme süreci için önemli bir yatırım olmuştur. 1948-1956 döneminde kullanılan traktör sayısı 1400'den 44.000'e kadar yükselmiştir. Bu dönemin iç göç verilerine bakıldığında 1945-1950 yılları arasında köyden kente göçün 214 bin olduğu, 1950-1955 arası dönemde ise bu rakamın dört misline, 904 bine sıçradığı görülmektedir. Kırdan kente göçü sadece tarımda makineleşme neticesinde yaşanan işsizlik olgusuna bağlamak eksik bir yaklaşımdır. Feodal ağa köylerinin kapitalist köylere dönüşmesi; toprak kiralama, toprak yarıcılığı ve benzeri yollarla büyük işletmelerin oluşması, köylülerin çeşitli yollarla gelirlerini çeşitlendirmeleri iç göçe sebep olan etmenler arasındadır (Tekeli, 2008:50;52).

Röportajlarda göçün temel sebebi olarak hem hiyerarşik ilişkilerde yaşanan bozulma (ağalarla ve zengin toprak sahipleriyle işbirliğinin bitmesi) hem de tarımda yaşanan makineleşme üzerinde sıkça durulmuştur. Hiyerarşik ilişkiler, Anadolu halkının toplumsal hafızası üzerinde önemli bir yere sahiptir. Liderlik, kurtarıcılık, ağalık ve benzeri ilişkiler koruma, kollama algısını da beraberinde

getirirler, bu nedenle her dönemin kendi kahramanları, kurtarıcıları ya da bağlı olunan ağaları bulunmaktadır. Ancak CHP döneminde verilen topraklarla ve DP döneminde yaşanan tarımda makineleşme uygulamasıyla birlikte ağa ile köylü arasındaki ilişkiler sekteye uğramaya başlamıştır. Ağa, köylüler için hem ekmek kapısıdır hem de zulmedendir, hem koruyan kollayandır hem de yoksul halkın rızıkına göz dikendir. Her şeye rağmen köylü, ağa ile ya da zengin toprak sahipleri ile birlikte iş yapmaya alışkındır; fakat yaşanan gelişmelerden sonra durum değişmiştir; iş verilmeyen köylüler ne iş yapacaklarını bilemez hale gelmiş, köyden kentlere iş aramaya gider olmuş ve neticesinde kent kahvehaneleri işsizlerle dolup taşar hale gelmiştir.

Kemal'in *Diyarbakır* röportajında bu gelişmeler çok rahat gözlenmektedir. Kemal'in yaptığı bir görüşmede geçen:

İşsizlik, yokluk... Bu şehrin yüzde yetmişi işsiz, perişan. Kahvelere bak. Tıklım tıklım dolu. Dünyanın hangi şehrinde bu kadar kahve var? Fabrika gerek, bu memlekette fabrika olmazsa olınaz. Bütün şark yollara dökülmüş. Diyarbakır'a akıyor. Diyarbakır işsizlikten kırılıyor

ifadesinde kahvehanelerin fazlalığı ve göçün sebebi işsizlik olgusuna bağlanmıştır. İşsizliğe bağlı olarak göç kaçınılmaz bir durum haline gelmiştir, ancak Diyarbakır'a göç de yine çare olmamıştır. “*Diyarbakırda köylü kılıkli kimi gördümse, kiminle konuştumsa işi yok, iş arıyor. Elazığdan gelmişler. Bitlisten, Bingölden, köylerden gelmişler*” (Kemal, 2011:20). Farklı şehirlerden göç alan Diyarbakır, dönemin işsizliği için bir çare olamamıştır. Bu nedenle şehrin kahvehaneleri aynı dertten muzdarip olan işsizler için bir sığınak görevi görmüştür.

Dünyanın En Büyük Çiftliğinde Yedi Gün isimli röportajında ise köylünün kolektif hafızasında bulunan “bağlılık, bağımlılık” olgusunun nasıl yer aldığı anlatılmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi tek parti döneminde, topraksız köylüleri topraklandırma adına “Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu” çıkarılmış ve boş araziler topraksız köylüler arasında dağıtılmıştır. Ancak bu durum, köylü-a-

ğa ilişkisi üzerinde önemli bir değişiklik yaratmamıştır. Kemal'in görüştüğü bir köylü, CHP ve DP döneminde köylülere toprak dağıtılmasının hiçbir işe yaramadığını “*Toprak dağıttı da bınlara hükümet gördük işte. Yaptıklarımı gördük. Hükümetin kendilerine verdikleri toprakları gene, geri, ağalara verdiler. İşleyemediler*” sözleriyle ifade etmektedir (Kemal, 2002c:36). Kendi işlerinin patronu olmaya alışkın olmayan ve olsalar bile köy ağalarının bu durumu hiçbir şekilde kabul etmeyeceğini düşünen köylüler, yine ağaya bağlılık göstermişler ve topraklarını ağaya satmışlardır. Bu durum yoksulluk ve tehdit gibi sonuçları doğurmuştur.

Aynı röportaj içerisinde yer alan bir başka örnekte “traktörleşme” olgusunun Anadolu için ne kadar önemli bir gelişme olduğu, hatta bunun için türküler yakıldığı görülmüştür. *Dünyanın En Büyük Çiftliğinde Yedi Gün* adlı röportajı Kemal, 1955 senesinde yapmıştır. Bu dönem, tarımda yaşanan makineleşme sürecinin had safhaya ulaştığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Tarımda yaşanan makineleşme süreci, köylülerin yaşamlarına türkülerine konu olacak kadar sirayet etmiştir. Öyle ki Harran ovası'nda konaklarken: “*Ona iç kere selendim. Dost! Dost! Dost! Karşılık vermedi. Bir parça toprak için, bir damla su için...*” sözlerini içeren türküyü duyan Kemal (2002c:49), sonrasında bu türkünün ne ile ilgili olduğunu şu şekilde aktarır:

Vurulan bir delikanlı üstüneymiş. Delikanlı yiğit bir kişiymiş. Ağa köye traktör almış. Traktör aldıktan bir yıl sonraya kadar emektar köylüleri topraklarından atamamış. İkinciye çıkın demiş. Bu kadarı da yetmez mi? Delikanlı dayatmış. Çıknam da çıknam demiş. Birkaç kişi ona uymuş. Bizim soyumuzun mezarları burada, biz nereye gidelim, demişler. Bir gece, yağmurlu bir gece delikanlı vurulmuş (Kemal, 2002c:49).

Neticede tarımda makineleşme sürecinde ortaya çıkan işsizlik olgusu, kişilerin belleğinde yer etmiş ve zamanla kolektif bellekte yer alan bir sorun haline gelmiştir. Bu durumu yansıtan çarpıcı örnekler “traktör ve işsiz kalan köylüler” üzerine yakılan türkülerde görülmektedir. Zira yukarıda aktarılan ve yaşanan acı bir olay üzerine yakılan türkü ile makineleşmenin yarattığı olumsuz koşullar ve etkileri, gelecek nesillere aktarılacak üzere dolaşıma sokulmuştur.

Yoksulluk

Kemal'in röportajlarında görülen bir başka göç sebebi ise yoksulluktur. Nitekim yaptığı röportajlarda, toplumun yoksul ve yoksun kesimlerine yer vermeye çalışmış ve bu kesimin yaşadığı sıkıntıları kendisine konu edinmiştir. Köyden kente göçün en önemli sebeplerinden biri yoksulluktur. *Neden Geliyorlar* isimli röportajında, görüştüğü kişilerin köyden kente göç etmesinin temel sebebini sorgulamıştır. Buna göre ellerindeki toprakları ağaya ya da muhtara vermek zorunda kalan köylüler, işsiz kalmışlar ve yoksullaşmışlardır. “*Keyiften gelmedim, Sinopluyum, yedi yıldır gurbetteyim, tuğla işçisiyim*”, “*Evde un kalmadı, yiyecek bir tane mısır bile kalmadı*” sözleri yaşanan bu sıkıntılara örnek teşkil etmektedir (Kemal, 2002c:133). *Anbar Yolcuları ile Seyahat* isimli röportajında, beraber yolculuk yaptığı bir kadın da yine benzer bir sıkıntıya şu şekilde işaret etmiştir: “*Sana ne diyeyim, oğul? Diyor kadın. Bizim de toprağımız vardı... Neler gelecek bu garip başıma. Daha ne kara günler göreceğiz? Aç ölseydik, aç ölseydik de toprağımızda ölseydik...*” (Kemal, 2002a:158). Yoksulluk da tarında makineleşmeye benzer bir şekilde Anadolu’da yaşayan bireylerin kolektif belleğine kazınmış bir olgudur. Öyle ki bu durumu Osmanlı Devleti dönemiyle ilişkilendiren Çavdar (2013:17), Anadolu köylerinde ağalık ve ağaya bağlılığın yerleşik durumda olduğunu; coğrafi koşullar, iklim koşulları, hiyerarşik ilişkiler ve benzeri sebeplerden dolayı her zaman yoksulluk çeken, açlık çeken bir kesimin olduğunu belirtmiştir.

Yoksulluğun etkilediği bir başka kesim ise Yörükler olmuştur. Yazın yaylalarda serin otlaklarda, kışın ise daha sıcak ovalarda, kışlaklarda hayvancılıkla uğraşan, gruplar halinde yaşayan Yörükler, Osmanlı Devleti döneminden beri göç pratiklerini devam ettiren ve toplum içerisinde “hâli vakti yerinde, süslü çadırlarla gezen, kızları altınlar içerisinde olan” bir grubu temsil etmektedir (Doğan ve Doğan, 2010). Yaşar Kemal *Yanar Ormanlarda Elli Gün* isimli röportajında da Antalyalı Yörüklerin göçünü şu şekilde betimlemektedir:

Bu sıralar, yani kasım ayları Yörüklerin yaylalardan sahile inme zamanıdır. Yollar keçi, koyun sürüleriyle dolu. Gündüzleri yollarda sıra sıra deve katarları. Deve katarları yüklü. Yol boyunca arka arkaya tirkenmişler.

Yüklerin üzerine kilim atılmış. Her katarde dört, beş, altı deve var. Bazen yirmi, yirmi beş katar bir araya gelip düzülüyorlar yola... Katarları daha çok renk renk giyinmiş genç kızlar çekiyorlar. Kızların boyunlarında, alınlarında altınlar var (Kemal, 2002b:136).

Orman yangınları hakkında bir röportaj yapmak için Antalya'ya giden Kemal, bu görüşmeler esnasında Yörüklere de rastlamış ve onlarla da görüşüne yapmıştır. İlk karşılaştığı Yörük grubu hâli vakti yerinde olan, nakışlı çadırlarla ve çuvallarla gezen bir topluluktur. Ancak aradan kısa bir zaman geçince göç topluluğunun devamıyla da karşılaşmıştır ve durumları ilk gruptan epeyce farklıdır. Bu farklılık şu şekilde aktarılmaktadır: *“Sonra bir zaman geçiyor, başka bir deve katarına rast geliyorsun... Öteki nerede bu nerede... Hiçbirinde kilim yok. Kızların boğazlarında altınlar ısıldanıyor. Giyimler renkli değil. Bir paçavra yığmı gibi herkes”* (Kemal, 2002b:137).

Hiyerarşik ilişkilerin bozulması, tarımda makineleşmenin başlaması Yörük grupları için de yaşanı koşullarının değişmesine neden olmuştur. Nitekim eskisi kadar zengin olmayan bu grubun yaşadığı değişim, *“Eskiden bizim yaşadığımız üstüne yaşamış yoktu. On yıldan bu yana bozuldu işler. Bozuldu ama, ne bozuldu! Deşme yarayı... Hele şu taraktör çıktıktan sonra işler iyicene sarpa sardı”* sözleriyle ifade edilmiştir (Kemal, 2002b:138). Bu durumun bir diğer görünümü, CHP ve DP döneminde dağıtılan topraklardan dolayı Yörüklerin “itibarsızlaşmaları” olmuştur. Bu durum:

Eskiden bu dağlar, yaylalar bizimdi. Kimse karışıp görüşmezdi. Nereye gitsek hürmet görür, insan yerine konurduk. ... Sarı altınlarla oynardım. Ya şimdi, şimdi beş paraya muhtaç kaldık. Göçü gören çingene göçü sanıyor. Böyle işte hay yiğen. Yörüklük dediğin öldü senin” yakınmasıyla dile getirilmiştir (Kemal, 2002b:139).

Yörüklere benzer bir durum aşiret göçleri esnasında da görülmektedir. “Yaylak-kışlak” şeklinde yaşayan aşiretlerin, Osmanlı Devleti'nde bir düzene sokulmak ve yerleşik düzene geçirilmek istenmesi şu şekilde aktarılmaktadır:

Aşiretlerin göçü inerdi kışın... Ot diz boyu... Yazın Çukurova ıpıssız kalırdı. Sinek bile kalmazdı Çu-

kurova'da... Sonra padişahı yerleştirmek ister aşireti Çukurova'ya. Vergi almak, asker etmek için... Aşiretler karşı korlar... Padişahı asker gönderir. Yenerler. ...Osmanlıyla başa çıkılır mı? Osmanlı Arap atlı. Osmanlı süvarisiyle yiğit (Kemal, 2002c:10).

Yerleşik düzene geçilmesinden sonra çok fazla sıkıntıyla karşılaşmış, sıcaktan, sıtmadan ve yoksulluktan çok fazla ölen olmuştur. Zira yaylak ve kışlak şeklinde yaşayan aşiretler, yaylaların temiz ve serin havasına alışkın oldukları içine yerleşik hayata geçtiklerinde alışkın olmadıkları sıcak ve boğucu hava hastalanmalarına sebep olmuştur. Öte yandan hayvanlarının bir kısmının bu durum nedeniyle telef olması, hayvancılıkla uğraştıkları için işlerini sekteye uğratmıştır (Doğan ve Doğan, 2010). Yaşar Kemal (2002c:27) bu olayların üzerine yakılan bir türkünün sözlerine röportajında şu şekilde yer vermiştir: *“Ceyhan derler bir su kar, Yosunu yüzüne çıkar; Adanaya gitme oğlum, Suyu ılık sıtma tutar”*. Türküler ve anlatılan hikâyeler vasıtasıyla bu zorunlu yerleşiklik mevzusu da toplumsal hafızada yer edinen olgulardan biri olmuştur.

Yapılan röportajlarda göçün nedenlerinden bir diğeri de başlık parası ve düğün masrafları olarak gösterilmektedir: *“Anadolu’da evlenmek, en fakiri için de olsa epeyce masraflıdır. Başlık vermek, düğün masrafı iflahını keser adamın, işte bu yüzden yeni evlenenler, para kazanmak için, hemen gurbete gitmek zorunda kahrılar”* (Kemal, 1994:53).

Ambar Yolcuları ile Seyahat isimli röportajda görüşülen bir kadın da bu konuya değinmiştir: *“Oğlan evlenme parası kazanmak için gurbetlere düştü”* (Kemal, 2002a:169). Dönemsel olarak evlenmenin oldukça masraflı olduğu anlaşılmaktadır. Bu örneklerde Anadolu’da işsizliğin yoğun olduğu bölgelerde evlenebilmek ya da evlendikten sonra düğün için yapılan borçları ödeyebilmek için göç etmenin, erkekler adına bir çıkış noktası olarak görüldüğü söylenebilir.

Büyük Şehrin Zenginliği

Köyden kente göçün sebeplerinden bir diğeri de büyük şehirlerin bir umut kapısı olarak görülmesi, yaşanan yoksulluğu ve açlığı ortadan kaldıracabileceği inancıdır. Yine *Neden Geliyorlar* adlı röportajında görüştüğü bir kişi “*Köyde kalsaydık ne geçerdi elimize? Bir ömür boyu toprağı yağmur alsın götürsün, sen sırtında taşı. Sırtının yarası bir ömür boyu iyi olmasın. Burası... Bu şehir, hiç olmazsa bir umut kapısı... Belki çocuklar büyür. Belki iş güç sahibi olurlar*” (Kemal, 1994:61) diyerek, İstanbul’a hangi umutlarla geldiklerini dile getirmiştir. Yine aynı şekilde İstanbul’un görkemli yapısına duyulan hayranlık ve bunun kulaktan kulağa hızla yayılması “*Bizim hemşerilerden çok duyduğum. Ucu bucağı yokmuş. Bir minareleri varmış, iç kavak boyunda. Orada her yerde bir minare varmış. Bizim hemşeriler, İstanbul değil, minare ormanındır derler*” (Kemal, 2002a:162) sözleriyle dile getirilmiştir.

İstanbul’a yönelik göç pratikleri artık canlı bellekte yaşanmaktadır ve kulaktan kulağa iletilen bu bilgilerle kolektif hafıza içerisinde yerini almaya başlamaktadır. Köyler artık insanlar için yeterli değildir. Kulaktan kulağa aktarılan bilgiler, göç eden insanların umudunu yansıtmaktadır. Nitekim kendileri istedikleri gibi bir iş bulamasalar bile çocuklarının iyi bir işe girebileceklerinin hayalini kurmaktadırlar. Ne de olsa “İstanbul’un taşı toprağı altın”dır. 1950’li yıllardan itibaren ülkenin liberal politikaları uygulamasıyla birlikte, kırsal kesimde erkeklerin bir yandan kırsaldaki tarımı ve tarım dışı ücretli işlere kaydıkları, diğer yandan kırsaldan tamamen koparak kentlere iş bulmak amacıyla yerleştikleri görülmektedir. Kadınlar ise tarım alanında işçi olarak çalışarak üretime katılmaya devam etmişlerdir. 1955’li yıllardan itibaren ise tarım alanında çalışan kadın nüfusunda da belirgin bir azalma gözlenmiştir (Özbay, 1984:45).

Kırdan kente göç eden, üretici olmayan, küçük hizmet işlerinde az bir gelirle çalışan kesimin ne çalıştıkları işte ne de bu işten kazandıkları gelirde bir güvence vardır. Bu nedenle bu kesimin güçlü bir güvensizlik duygusu içerisinde oldukları söylenebilir (Kıray,

1982:347). Köyden kente göçün ilk halkasındaki gruplar, kendilerini köyde yaşayan hısın akrabalarıyla kıyaslayarak durumlarından memnun olmaktadır. Ayrıca bu kesim genellikle marjinal işlerde çalışmaktadır. Dolayısıyla bu gruplar için bir bilinçlenme söz konusu değildir (Tekeli, 1982:318;319).

Köyden kente göç eden ilk gruplar tarafından söylenen “İstanbul’un taşı toprağı altın” cümlesi, bu grupların kentten beklentilerini yansıtan bir ifadedir. Köyden kente göç furyasının başladığı ilk senelerde, İstanbul’un nüfusu henüz çok kalabalıklaşmamış ve gecekondu mahalleleri oluşmamıştır. Göç eden taşralılar iyi şartlarda iş bulabilmişler hatta dönemin özelliklerine bağlı olarak kolaylıkla sınıf atlayanlar bile olmuştur. Bu nedenle şehre göç edenlerin bu deneyimleri, belleklerde İstanbul’un zenginlikler diyarı olması şeklinde kodlanmaya başlanmış ve başı sıkışan, köylerinde bunalan, yoksulluktan ve işsizlikten beli bükülen köylüler, İstanbul’a bu etkiyle göç etmişlerdir. İstanbul’a ve diğer büyük şehirlere yönelik bu umutlar, şehirlerin çok fazla göç almasıyla ve herkesin iş bulamamasıyla birlikte yerini umutsuzluğa bırakmaya başlamıştır. Buna karşılık “İstanbul’un taşı toprağı altındır” görüşü taşrada devam etmektedir, çünkü büyük şehirlere göç eden ilk furya buralarda iş bulabilmiş, yanına ailesini alabilmiş ve yerleşik bir düzene geçebilmiştir. Ancak herkes bu ilk göç kuşağı kadar şanslı olanamıştır. Nüfusu aldığı göçlerle birlikte giderek fazlalaşan İstanbul kendi taşrasını da oluşturmuştur ve bu taşradaki şartlar Anadolu’nun taşrasından bir fark göstermemektedir. Nitekim Kemal (2011:292)’in röportajında bu durumu “*Ne farkı var burasının bizim köyden? Suyu desen yok. Çeşmeler şakır şakır akınıyor. Bizim köyün hiç olmıyorsa suyu vardı*” sözleriyle dile getirilmiştir.

Kemal’in *Neden Geliyorlar* isimli röportajını yaptığı tarih 1960’tır ve bu tarihte İstanbul’un nüfusu 1950’lerde olduğundan çok daha fazladır. Yukarıda da belirtildiği gibi, aldığı göçlerle gitgide kalabalıklaşan şehrin iş inikânları da kısıtlı bir hâl almaya başlamış ve göçmenlere 1950’lerde sunduğu kolaylıkların birçoğu bu tarihe gelindiğinde kaybolmaya başlamış, bu durumu “İstanbulun taşı toprağı altın değil. Bizim yerin taşı toprağı çirriik” sözlerinde açığa çıkmıştır (Kemal,

2011:265). İstanbul artık gecekondularıyla, varoş mahalleleriyle taşralaşmaya başlayan bir şehir olmuştur. Kırdan kente göç edenler, bir süre çalıştıkları yakın bir yerde kiracı olarak barınırken, bir müddet sonra şehrin çevresindeki gecekonduya ya yeniden yaparak ya da var olanı satın alarak yerleşmişlerdir. Gecekonduya yerleşenlerin fiilen köylerine geri dönmeleri söz konusu değildir, köyde topraksız ve işsiz kalanlar kentlere göçerek gecekondu hayatına geçmişlerdir (Kıray, 1982:277;278). Toplumsal hafıza içerisinde yer edinen “taş toprağı altın İstanbul”, şehre yeni göç edenlerin karşılaştıkları zorluklar ve tekrar işsiz kalmaları neticesinde, bu görüş yerini “İstanbul’un köyden farkı yok” düşüncesine bırakacaktır. Ancak toplumsal hafızanın bütünüyle yeni bir şekil alması oldukça uzun sürmektedir. Her ne kadar bu röportajın yapıldığı tarihte, İstanbul’un yeni koşullarından işçi kesimi haberdar olsa da uzun yıllar boyunca köyden kente göç olgusunun devam ettiği görülmüştür.

Sabahçı Kahvesi isimli röportajında Yaşar Kemal, İstanbul’un oldukça yoksul bir semtinde olan bir kahveyi konu edinmiştir. Burada taşradan göç edenlerle görüşülmüş ve onların hallerinden memnun olmadıkları tespit edilmiştir (Kemal, 1994:35). İstanbul’un taş toprağı artık altın değildir ve İstanbul’a köyden göç edenler bunun farkındadırlar. Yaşar Kemal’in bir sabahçı kahvesinde rastladığı Halo Salman da Adanalı’dır ve uzun bir süre önce İstanbul’a “zenginlik” hayalleriyle göç etmiş, ancak istediğini elde edememiştir. Bu nedenle köyden kente göç edenleri bir şekilde memleketlerine geri gönderme çabası içine girmiştir, çünkü “zengin olma” düşüncesi ile İstanbul’a gelenlerin kendisi ile aynı duruma düşeceklerini bilmekte ve kendi çektiği sıkıntıları çekimelerini istememektedir. Artık büyük şehirlerin zenginlik vaat ettiği düşüncesinin yanında “ne varsa insanın kendi memleketinde var” düşüncesi de canlı bellekte yerini edinmiş ve iletişim ağına dâhil olmuştur. İç göçün sonucunda ortaya çıkan bir diğer önemli olgu da “işçileşme”dir. İş bulma amacıyla köyden kente göç edenlerin genellikle niteliksiz, örgütsüz işçi olarak çalışmaları, köye tekrar geri dönmeme adına aile fertlerinin hepsinin farklı farklı iş kollarında iş bulmaları kent hayatına uyum problemini beraberinde getirmiştir (Erdemir, 2011:202).

Tüm bunların yanında göç edenlerin karşılaştığı ve yüzleşmek zorunda kaldıkları bir “taşralı” kimliği de oluşmaya başlamıştır. Barbarosoğlu’nun (2016:246;247) da dediği gibi, “köylüler, köylerindeyken sevimli ve otantik”tir, ancak şehre geldikleri andan itibaren “kentlin yeni değer üretmemesinin, alt yapı eksikliklerinin ve modernleşmemenin” faturası yine onlara kesilmektedir. Barbarosoğlu’nun sözünü ettiği bu yaklaşımın izlerini Yaşar Kemal’in *Neden Geliyorlar* başlıklı yazısında da görmek mümkündür. Bu röportaj bir otobüs yolculuğu ile başlamakta ve taşralı ile kentli çatışmasını ortaya koymaktadır. İstanbul’da otobüs yolculuğu esnasında işçilerle bir arada yolculuk yapan “İstanbullu” bir kişi şunları söylemiştir:

Beyoğlu bir zarafet meşheriydi. Bu dil bilmez köylüler geldiler. Yürümesini bile bilmiyorlar. Kaya parçası gibi yürüyorlar efendim. Pislik içindeler. İstanbul pislik içinde bu sebepten. Bir otobüse binemezsin. İki bindi miydi otobüse bunlardan, kokudan burnunu tıka da kaç ordan. Bunlar geldi, her gün elli cinayet işleniyor. Her gün yüz ev soyuluyor. Bozdular İstanbul. Tarlaları var, takımları, evleri yurtları var, her şeyleri var efendim bunların. Ama koparlar koparlar gelirler. Burakılar bırakırlar gelirler. İstanbulun taşı toprağı altın der gelirler. Çoğu da burada sürünürler ya, gitmezler geri. İstanbul gözlerini kamaştırmıştır, keyif için gelirler (Kemal, 2011:263).

Bu açıklama esas olarak kentli kimliğine yöneliktir ve kendi aralarında İstanbulluları “biz” yapan ve taşradan gelenler karşısında savunmaya geçiren bir yapıya sahiptir. Kentte yaşanan ya da yaşanabilecek olan bütün olumsuzluklar taşradan gelenlere yöneltilmiş ve bu kişilerin göçlerinin arkasında yatan temel sebep olan işsizlik, yoksulluk olguları bir kenara atılarak göç sadece “keyif” olgusu ile açıklanmıştır. Kent giderek taşralaşmaktan memnun değildir.

Taşralı olmakla “küçümsenen” bir işçinin “*Bizim babamız kan dökmeyi mi bu topraklar için? İstanbul babamın malı mı?*” (Kemal, 2011:263) sözleriyle Kurtuluş Savaşı’na gönderme yaptığı düşünülmektedir. Nitekim Kurtuluş Savaşı Türkiye’nin toplumsal ve tarihsel hafızası içerisinde yer alan çok önemli bir dönüm nok-

tası olmuş ve Kurtuluş Savaşı esnasında tüm halk vatanın toprak bütünlüğü için savaşmıştır. Ancak belli yerlerde taşra ve kent ikiliği sorunu devam etmiş, hatta bir taraftan kentlilerin “üst” üsluplarıyla ve yaşantılarıyla kendilerini “diğerlerinden” farklı değerlendirmeleri diğer taraftan taşradakilerin kendilerine nefes alabilmek için kent dışında hiçbir yer bulanamaları ve kentliler / kent yaşamı tarafından da istenmemeleri sonucunda yeni toplumsal hafıza pratikleri oluşmuştur.

İşçinin yukarıdaki serzenişlerine karşılık “İstanbullu” ise:

Ben bilmez miyim ki, köylü bizim efendimizdir. Vatanımız düşmandan onlar sayesinde kurtulur. Yediğimiz ekmek onların topraktan çıkardığıdır. Benim korktuğum bunlar şehirleri doldururlarsa, yediğimiz ekmeği, meyveyi kim çıkarır topraktan? (Kemal, 2011:263)

cevabını verir. Zira kentte yaşayan bir grup insanın hafızasında taşralı ve köylü ülkenin geniş tarım alanlarında kent için çalışmalı, köylüler üretmeli, kentliler ise tüketmelidir. Bu bağlamda doğdukları andan itibaren kentlilere ve taşralılara sunulan olanaklar bir tarafa atılıp, taşralıların ekonomik yoksulluklar ve yoksunluklar karşısında gösterdikleri direnç, kentliler tarafından bir endişeyle karşılandıği düşünülmektedir. Nitekim tüketim kültürüne alışan kent için, şehir sınırları içerisine yeni bireyleri dâhil etmek, nüfusun giderek kalabalıklaşması hafızanın geleceğe yönelik öngörülerini oluşturmaktadır. Göç dalgası bu hızla devam ederse kentlilerin refahı için çalışacak bir taşra kalmayacak ve kentin giderek kalabalıklaşması ve neticesinde taşralaşması sebebiyle kent içerisindeki sınıf statüleri ve bireylerin konfora ulaşabilme dereceleri değişecektir.

Sonuç

Yapılan analizler neticesinde, edebiyatın ve gazeteciliğin bir köprü noktası olan röportaj türünün toplumsal hafıza izlerini takip edebilmek için önemli bir veri kaynağı olduğu görülmüştür. Toplumsal gerçekçi bir üslupla röportaj yazan Yaşar Kemal, yazılarının

da önemli toplumsal sorunlara değinmiştir. Bu sorunlar içerisinde önemli bir noktayı teşkil eden unsur ise göçtür. 1950’li yıllardan itibaren Türkiye’nin geçirdiği dönüşümler sonucunda kırdan kente olan göçün toplumsal hafıza üzerinde bıraktığı izler, bu röportajlar üzerinden izlenebilmektedir. Göç olgusu Anadolu coğrafyasında yaşayan bireyler için yeni bir olgu değildir, coğrafyanın tarihinde bu olgu yatmaktadır. Özellikle 1950’li yıllarda tarımda yaşanan makineleşme, hiyerarşik ilişkilerde yaşanan bozulmalar ve bunun sonucunda yaşanan işsizlik ve yoksulluk nedeniyle köyden kente bir göç furyası başlamıştır. Bunun sonucunda göç edenler, göç ve getirdiklerini kadercı bir yaklaşımla kabul etmişlerdir.

Yaşar Kemal röportajlarıyla toplumsal hafızayı besleyen eserler vermiş ve özellikle yoksulluk, taşralılışma vb. başlıklar altında incelenebilecek literatüre katkı sağlamıştır. Göç ile ilgili röportajlarında hem göçe sebep olan etmenleri hem de göçün ortaya çıkardığı sonuçları irdeleyen Kemal, göçe sebep olan etmenler arasında çoğunlukla tarımda makineleşme, işsizlikten kaynaklanan yoksulluk ve büyük şehrin cazibesi üzerinde durmuştur. 1950’li yıllar itibarıyla köylülerin karşı karşıya kaldığı toprak reformu, onlar adına verimli olmanış; Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu ile toprak sahibi olan köylüler, köy içerisindeki hiyerarşik ilişkilerden dolayı topraklarını ağaya ya da muhtara satınca işsiz kalmışlardır. Kemal’in röportajlarında görüştüğü kişilerin göç ile ilgili deneyimlerinde; tarımda makineleşme, işsizlik, yoksulluk, ağa ve muhtar gibi otoritelerle kurulan ilişkiler, büyükşehirlerin çekiciliği gibi temalar ön plana çıkmaktadır.

Toplumsal hafıza esas olarak hatırlama olgusu üzerinden işlenmektedir ve göç yaşattığı acı tecrübeler nedeniyle belleklere kazınmıştır. Göç çoğunlukla istenilen bir hareket olmuş, bir umut kapısı olarak görülünüş, işsiz ve yoksul kesimde yeni bir zenginlik kaynağı algısı oluşmuştur. Ancak röportajlar üzerinden yapılan analizlerden elde edilen sonuçların da ortaya koyduğu gibi, göç etmek temelde sıcak bakılan bir durum değildir, bir zorunluluktur. Göç pratikleri

hemşerilik bağlarıyla örülen iletişim ağıyla, söylenen türkülerle, anlatılan hikâyelerle gelecek nesillere aktarılmaktadır. Yaşar Kemal'in röportajları hem bu göçün nedenlerini, hem de sonuçlarını göç eden insanların yaşadıkları üzerinden analiz etmek açısından önemli bir kaynak sunmaktadır.

Kaynaklar

- Bora, Tanıl (der.), (2016), Taşraya Bakmak, Yedinci Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, Korkut (2015), Türkiye İktisat Tarihi 1908-2009, Yirminci Baskı, Ankara: İmge Yayınları.
- Çavdar, Tevfik (2013), 1950'den Günümüze Türkiye'nin Demokrasi Tarihi, Beşinci Baskı, Ankara: İmge Yayınevi.
- Çiğdem, Ahmet (2016), "Taşra Karalaması", Tanıl Bora (der.) Taşraya Bakmak, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 101- 115.
- Doğan, M. Said; Doğan, Cihangir (2004), "Yörüklerin Hayat Tarzı", Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi, 49, s. 677- 708
- Erdemir, Filiz (2011), Türk Sinemasında İşçi Hareketlerinin Temsili: "Karanlıkta Uyananlar" ve "Diyet", Gülcan Işık (der.) Toplumsal Hareketler, Ankara: Nobel Yayıncılık, s. 201- 255.
- Erder, Türköz (Der.) (1984), Türkiye'de Ailenin Değişimi Toplumbilimsel İncelemeler, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği.
- Gürbilek, Nurdan (1995), Yer Değiştiren Gölge, Ankara: Metis Yayınları.
- İpekçi, Abdi (1971), "Edebiyat ve Politika", pp. <https://www.yasarkemal.net/soylesi/docs/tekinsoninez.html> (erişim tarihi: 30 Ocak 2019).
- Kabacalı, Alpay (1997), Bir Destan Rüzgarı Fotoğraflarla Yaşar Kemal'in Yaşan Öyküsü, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Karabıyık Barbarosoğlu, Fatma (2016). "Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy", Tanıl Bora (der.), Taşraya Bakmak, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 245- 259.
- Kaynar, Mete Kaan (2015), Türkiye'nin 1950'li yılları, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kemal, Yaşar (1994), Bu Diyar Baştanbaşa 4 Bir Bulut Kaynıyor, İstanbul: Toros Yayınları.
- Kemal, Yaşar (2002a), Bu Diyar Baştanbaşa 1 Nuhun Gemisi, Beşinci Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Kemal, Yaşar (2002b), Bu Diyar Baştanbaşa 2 Yanan Ormanlarda Elli Gün, Beşinci Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.

- Kemal, Yaşar (2002c), Bu Diyar Baştanbaşa 3 Peri Bacaları, Beşinci Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Kemal, Yaşar (2004), Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor Alain Bosquet ile Görüşmeler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Yaşar (2011), Röportaj Yazarlığında 60 Yıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Keleş, Ruşen (2004). Kentleşme Politikası, Sekizinci Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.
- Keyder, Çağlar (2014), Türkiye’de devlet ve sınıflar, ●n Dokuzuncu Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (1982), Toplumbilim Yazıları, Ankara: Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yayını /Toplum Bilimleri Araştırma Merkezi Yayınları.
- Laçiner, Ömer (2016), “Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken”, Tanıl Bora (der.), Taşraya Bakma, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 13- 37.
- Naci, Fethi (1993), “Yaşar Kemalle Edebiyat ve Politika”, pp. <https://www.yasarkemal.net/soylesi/docs/tekinsonmez.html> (erişim tarihi: 30 Ocak 2019).
- Narlı, Mehmet (2013), “Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme”, Bilig, 64, s. 285- 316.
- Özbay, Ferhunde (1984), “Kırsal Keside Toplumsal ve Ekonomik Yapı Değişmelerinin Aile İşlevlerine Yansıması”, Türköz Erder (der.), Türkiye’de Ailenin Değişimi Toplumbilimsel İncelemeler, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği, s. 35- 69.
- Özcan, Feridun Cemil (2015), “Ellili Yıllarda Türkiye Ekonomisi”, Mete Kaan Kaynar (der.), Türkiye’nin 1950’li Yılları, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 39- 69.
- Özer, Ömer (2013), Haber Roman George Orwell ve Yaşar Kemal’den Örneklerle Edebi Gazetecilik/Röportaj, Konya: Literatürk Yayınları.
- Pekdemir, Melih (2016), “Taşranın Taşı Toprağı Altında Ne Vardır”, Tanıl Bora (der.), Taşraya Bakmak, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 77- 101.
- Püsküllüoğlu, Ali (1974), Yaşar Kemal Sözlüğü, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tekeli, İlhan (1982), Türkiye’de Kentleşme Yazıları, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Tekeli, İlhan (2008), Göç ve Ötesi, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Turan, Güven (2004), “Taşra Coğrafya mıdır?”, YKM Kitap-lık, 73, s. 51-54.
- Sönmez, Tekin (1978). “Tekin Sönmez’in Yaşar Kemal’le Uzun Bir Söyleşisi”, pp. <https://www.yasarkemal.net/soylesi/docs/tekinsonmez.html> (erişim tarihi: 30 Ocak 2019).

ANADOLU SÖZLÜ KÜLTÜR BELLEĞİNDEKİ NİNNİLERİN MÂNEVÎ KODLARI VE İLETİŞİM FONKSİYONU

*Zeynep Berre ÖZÇELİK*¹

Giriş

Bir toplumun hafızasının nasıl kurulduğunu anlayabilmek için yazılı eserlerinin yanında sözlü kültür ürünlerini yani türkülerini, mânilerini, atasözlerini, deyimlerini ve ninnilerini incelemek önem taşımaktadır. Bu bağlamda bilinen en eski sözlü kültür ürünlerinden olan ninniler, Türk sosyokültürel yapısını ve toplumsal davranış kalıplarını yansıttığı için kültürel bellek çalışmaları kapsamında ilgi görmüştür. Zira insanın daha bebeklik çağından başlayarak psiko-fizik açıdan alabildiği ilk eğitim kaynağı, bilinçaltını da besleyen, bulunduğu toplumun kültürel genetiğini taşıyan ninnilerdir.

Ninnilerde tekrar edilen bir takım değer ve normların çocuğun belleğinde kodlandığı ve zamanı geldiğinde kültürel belleğin bir parçası olarak gün ışığına çıkacağı düşünüldüğünde, ninnilerin niçin kültürel belleğin önemli bir bileşeni olduğu anlaşılabılır. Dolayısıyla çalışmada, Türk toplumunun sözlü kültür aktarıcılarında olan ninnilerin çocukların din ve ahlâk eğitimindeki öneminin ve bu eğitimde mânevî kodların ne sıklıkla yer aldığına ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Bu kapsamda çalışmada, öncelikle ninninin işlevleri ve sözlü kültür içindeki konumu ele alınmış, sonrasında Necati Demir'in “*Anadolu'dan Türk Ninnileri*” isimli çalışmasındaki 439 ninni, Kâ-nuran Birand'ın uyguladığı herineneutik yöntem ile incelenmiştir.

¹ Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü.

Türkiye’de hermeneutik konusunda ilk çalışmaları yapan Kânıran Birand, değerler ve tarih dünyasının bir anlama metoduyla kavranabileceğini savunmuş ve hermeneutik düşüncenin anlama yöntemi olarak felsefe dünyamızda tartışılmasını başlatmıştır (Kahraman 2011: 485,486). Birand, Dilthey ve Rickert’in hermeneutik anlayışları arasında karşılaştırmayı yaparak kendi yorumunu ortaya koyar. Böylece en genel anlamıyla teorik çalışmalarda metinleri anlama, açıklama ve yorumlanımda yardımcı olan hermeneutik anlayışına özgün bir bakış getirir.

Birand, bu iki düşünürün beşeri bilimlerin (Geisteswissenschaft²) tabiat ilmi gibi açıklayıcı bir kanun ortaya koyamayacağı noktasında fikir birliğinde olduklarını ancak yöntem üzerinde uyuşamadıklarını belirtir (1998: 8). Anlayanla anlaşılan arasında her vakit bir ortaklaşalık olduğunun, yani bu dünyadaki her şeyin insanlar tarafından anlaşılmasının ortaklaşa olan bir anlaşılma olduğunun altını çizer. Anlamayı gerçekleştiren karşılıklı etkileşim, bir nevi anlaşılan ile anlamlandıran arasındaki ortaklıktır (1998: 43,44). Bu noktada hermeneutik anlayış içerisinde temel bir farklılık ortaya koyarak, Dilthey’in anlama metodundan keskin bir ayrımla sıyrılır. Bu bir eleştiri olarak değil hermeneutik yöntemin Birand nezdinde, nevi şahsına münhasır bir hâl alması olarak yorumlanabilir. Çünkü Birand, anlama metodunun yalnızca mânevî dünya noktasında değil, tüm dünyayı anlama ve anlamlandırma noktasında ilerletilmesi açısından Dilthey’e katılır. Nitekim Birand’a göre beşeri bilimler için anlama metodu şarttır.

Ancak, Birand için bu anlama Dilthey’e göre hermeneutiğin problematiğini oluşturan empati -ona göre bu üç tercilî içerisinde empati anlama sürecini sağlayacak en önemli yoldur- simpatî, antipati ayrımlarında değildir. Birand, gündelik hayatla ilgili meselelerde anlamamanın başka insanlarla ilgili davranışların hoş görülmesi ve haklı çıkarılması olabileceğini ancak beşeri ilimler

² Birand, bu kavramı “Mânevî Bilimler” olarak tercüme eder. Ancak kavram literatüre insani ilimler ve beşeri bilimler olarak yerleşmiştir.

kısımında anlamamanın, anlamayı kolaylaştırırsa dâhi sempati duygusundan ve başka bir insanla duygu bakımından özdeş olma durumundan ayrılması gerektiğini savunur. Meseleyi yeni bir boyutta ele alarak dostça ve düşmanca anlama ayrımlarına gider ve düşmanca anlayışın dıştan ve üstünlükçü bir kavramı olduğunu da altını çizerek derin bir anlama başarısı için bunların her ikisinin de göz önünde tutulması gerektiğini söyler. Eleştirici ile savaşçı anlama, eksik ve kusurları ortaya çıkarmak istediği için çekememezlik duygusu ile ilgili bir davranış üzerinde temellenir. Böylece objektif bir görüş noktasından yoksun olan bu anlama, hiçbir gerçek anlama başarısı sağlayamaz. Yalnız yıkıcı ve dağıtıcı bir inikân sunar (Birand 1998: 63-77).

Diğer yandan Dilthey için anlama metodu, ardından yaşama yani bir olguyu ya da olayı kişinin kendi iç dünyasında yeni baştan meydana getirmesi ile ilgiliyken; Birand için ardından yaşama olgusunun tam bir şekilde gerçekleşmesi mümkün değildir. Zira anlamamanın gerçekleşmesi için anlayan ve anlaşılan arasında ölçülü bir uzaklık sağlayacak objektif bir bakış lazımdır (Birand, 1998: 50).

Bunların yanında Dilthey'e göre hermeneutik yöntemin amacı, yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlamakken; Birand'a göre bir yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlamak mümkün değildir. Yani bir yazarın iç dünyasını ve yaşantılarını onun kendisinden daha iyi anlamak gibi bir durumu söz konusu olamaz. Fakat yazarın meydana getirmiş olduğu eseri onun kendisinden daha iyi anlamak mümkündür. Bir eser yorumlanırken o eseri yorumlayan, meydana getirenden daha iyi anlayabilir. Böyle bir anlama, eseri anlamayanın eser üzerinde uzun uzun düşünmesi neticesinde oluşur. O kadar ki, bir eseri anlamak maksadıyla yorumlayan ve açınlayan kimse, bu eserde aydınlanmamış, hatta yazarın kendisine bile saklı kalmış karanlık noktalar üzerinde durur ve bunları aydınlatmak için çalışır. Böylelikle eserdeki ayrıntıları ve bağlantıları ortaya çıkararak, eserin bütününe hâkim olan idee'yi ortaya çıkarır (Birand 1998: 54-55).

Bu bağlamda ninniler üzerinde uzun uzun düşünme imkânı sunduğu ve açıklama fırsatı verdiği, böylelikle anlama ve anlamlandırma başarısını özünde barındıran bir yöntem olduğu için çalışmada Birand'ın hermeunetik yöntem anlayışı tercih edilmiştir. Anlamı ve yorum merkezli bu yöntemin sözlü kültürümüzde naif ve özgün bir yer kaplayan ninnilerin hem zâhirî hem de bâtinî anlamlarını yorumlayabilmek adına uygun bir tercih olduğu düşünülmektedir. Zira bu tercih, metinlerdeki anlam bağlamlarının açığa çıkarılmasına fırsat vermekte, bu da ninnilerin din ve ahlâk eğitimindeki yerinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktadır.

Hermeneutik yöntem ile ninnilerin incelenmiş olması, literatürdeki diğer çalışmalara kıyasla bu metnin temel farkını oluşturmaktadır. Zira bu yöntemle ninnileri ele alan başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Literatürde bu konuda yazılan makalelerde ninniler çoğunlukla edebiyat, tarih ve sosyoloji alanlarında eğitim, dil ve pedagoji bağlamlarında nicel araştırma yöntemleriyle incelenmiştir³.

³ Bu konudaki literatüre bakıldığında, Necati Demir Avrupa'da yaşayan 0-6 yaş grubu Türk çocuklarına Türkçe ve Türk kültürünün öğretilmesinde kullanılabilecek bir materyal olarak Türk ninnilerini, Necati Demir ve Gülçin Oflaz okul öncesi dönemde ninniler ile matematik öğretimini, Sinem Toker Türkçenin anadili olarak öğretiminde ninnilerin yerini, Yücel Gelişli ve Elçin Yazıcı ninnilerin çocuk eğitimindeki önemini ve Mehmet Kanak, Mustafa Önder ve Çağrı Subaşı ninnileri değerler eğitimi açısından araştırmışlardır. Abdülkadir Kabadayı Konya örneği üzerinden ninnilerin çocuğun gelişim alanlarına katkılarını, Firdevs Güneş ninnilerin çocukların dil ve zihinsel gelişimine etkisini, Semra Karaca ve Esen Öngün ninnilerle büyümenin çocuklara etkisini incelemişlerdir. Esma Şimşek anonim halk şiiri içerisinde ninnilerin yerine, Gülçin Tanrıbuyurdu kadın söyleminin izinde Şeref Hâzım Divânı'ndaki ninnilere, Nilgün Çıblak Coşkun ninnilerin çocuk ile anne ve toplum üzerindeki işlevlerine, Özge Öztekin 7 şaire ait 10 şiir metni üzerinden divan şairlerinin ninniye yaklaşımına, Songül Çek ninnilerinde kadın diline ait metaforlara ilişkin değerlendirme ortaya koymuşlardır. Bilge Bağcı Ayrancı ninnilerin öğretici yönleri ve Türkçe eğitimindeki yeri bakımında Türkçe öğretmenlerinin görüşlerini açığa çıkarırken; Belde Aka psikanalitik yaklaşımla, Emine Kırıcı Uğurlu bir kültürel bellek aktarıcısı olarak, Yılmaz Karakaya ise göstergebilimsel açıdan ninnileri mercek altına almıştır. Bunların yanında Pınar Kasapoğlu Akyol'un 'Kültürel Değişme ve Teknolojinin Etkisiyle Şekillenen Günümüz Ninnileri ve Ninni Dinletme Geleneği' ile Beytullah Karagöz ve Adem Işcan'ın 'Kültürel Bellek Aktarımı Temelinde Ninnilerin Rolü: Anneler Ninnileri Biliyor Mu?' makalelerinde ninnilerin günümüzdeki işlevinin sorgulandığını görürüz. Diğer çalışmalardan farklı olarak bu iki makalede sözlü kültürün önemli bir parçası ve geleneğin aktarıcısı olan ninnilerin gelişen teknolojiye ayak uydurması ve annelerin ne düzeyde ninni tanıyıp kullandığı irdelenmiştir.

Kültürel Bellek, Toplumsal Hafıza ve Ninniler

Ninni kavramının, Türkçe’de ne zamandan beri kullanıldığı tam olarak bilinmemekle birlikte, ne olduğu hakkında Türk kültürünün yazılı kaynaklarındaki ilk bilginin Kaşgarlı Mahmut’un 11. yüzyılda yazdığı *Divanü Lügati’t Türk* adlı eserinde geçtiği kaydedilmiştir. Bu eserde ninninin karşılığı olarak “balu balu” veya “bulu bulu” diye okunabilecek bir kavram kullanılmıştır (Atalay 2006: 232).

Türkçenin çok güzel kullanıldığı, Türkçe manzumelerin en güzel örneklerinden birisi olan ninniler belirli bir ahenkle, ezgiyle, çoğunlukla da duygu yüklü olarak söylenir (Demir 2018 S.4). Türk topluluklarında ninni teriminin karşılığına bakıldığında, birbiriyle ilgili veya ilgisiz çok sayıda kelime kullanıldığı görülmektedir. Örneğin; Azerbaycan’da, “layla”, “laylay”; Çağatay Türkçesinde, “elle elle”; Kazakistan’da, “besik jırı”, “eldi eldi” “eldim”, “eldiy”; Tataristan’da, “bişik cırı (beşik türküsü)”, “bölü cırı”; Kerkük’te, “-leyle”, “leyley”, “leylev”; Kırgızistan’da, “alday alday”, “aldey aldey”, “beşik ırları”; Kırım’da, “ayya ayya (nanıy)”; Özbekistan’da, “elle, alla”; Türkmenistan’da, “hu-di (Allah de)”, “alley”, “hüvdi”, “huvdu” gibi kelimeler kullanılmaktadır (Çelebioğlu 1982: 11).

Literatürde ninni kavramına dair birbirini tamamlayan pek çok tanım bulunmaktadır. Çelebioğlu’nun “*En az iki-üç aylıktan üç-dört yaşına kadar annenin çocuğuna, onu kucığında, ayağında veya beşikte sallayarak daha çabuk ve kolay uyutmak yahut ağlamasını susturmak için hususi bir beste ile söylediği bir çeşit türkii*” (1982: 9) olarak tanımladığı ninni kavramına, Şimşek (1989: 18) şöyle bir ekleme yapar: “*Ağlayan çocuğu susturmak veya uyutmak için hanımlar tarafından hususi bir nağme ile söylenen ve sonunda ‘Eee... Uyu yavrum uyu, Ninni yavrum ninni, Hû hû hû vs.’ bulunan; bazen bir, bazen de daha fazla dörtlüklerden meydana gelen manzûme.*”

Dergâh Yayınları’nın ‘*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*’nde ninninin, “*ağlayan çocuğu susturmak veya uyku saati gelen çocuğu uyutmak için anne kucığında, dizinde veya beşikte söylenen ezgiler*”

şeklinde kısa ama işlevsel bir tanımına yer verilir (1990: 63). Ötügen Yayınları'nın '*Yeni Türk Ansiklopedisi*'nde ise ninniler, modern psikolojinin, çocuğun ahenkli ve biteviye seslerle sakinleşip uykuya kolayca dalmasının tespitinden çok daha öncesinde annelik içgüdü-sünün keşfettiği güzel esercikler olarak açıklanır (1985: 2674).

Anonim halk edebiyatı eserleri arasında zikredilen ninnilerin, klâsik edebiyatımızda çeşitli örnekleri bulunmaktadır. Klâsik Türk edebiyatındaki ilk ninni örneği, Şeyh Galib'in '*Hüsni Aşk*' mesnevisinde geçmektedir.⁴

Anonim halk şiiri üzerine geniş bir eser hazırlayan Kaya, edebî bir dille ninniye; "*bir takım duygu, düşünce, inanç, umut ve hayalleri, sevinç ve acıları ihtiva eden; çoğunlukla dört mısra ile söylenen ve mısra sonlarına bir takım klişe sözler ilave edilerek ezgi ile terennüm edilen manzum sözler*" olarak tarif eder (1999: 341).

Bu çerçevede biçim açısından ninninin taşıdığı anlamı ortaya koyan Güngör, ninninin dört mısrası yahut birinci, ikinci ve dördüncü mısralarının aralarında kafiyeli olduğu, vezinler ile yazıldığı ve en çok anneler ve bazen de babalar tarafından vücuda getirilen halk edebiyatı karakteristiğine haiz manzumeler olduğunu ifade eder (1944: 11).

Kırcı ninniye, "*bir bebeği sakinleştirerek uyutmak niyetiyle onunla baş başa kalan, öncelikle bir kadının [anne, nane, abla gibi] bazen de bir erkeğin [baba, dede gibi] o andaki duygu, algı ve düşüncelerini, içinde yaşadığı toplumun şiir, ezgi anlayışı ve kültürel birikimi çerçevesinde sevgi ve şefkat ile yoğurup manzumu olarak dile getirdiği bir iletişim yolu*" olarak açıklar (2014: S.44). Ninniye daha geniş anlamda tanımlayan Ungan ise şu tespitlerde bulunur;

"Bir milletin duygusunu, düşüncesini, inancını, kültürünü, zevkini, sıkıntısını, dünya görüşünü, hayallerini, ideallerini yansıtan ninniler, aynı zamanda o milletin çocuklara verdiği değeri, çocuk yetiştirmede

⁴ "Ey mâh uyu uyu ki bu şeb Gûşunda yer ede bang-i yâ Rab Ma'lûm degil egerçi matlab öyle görünür ki hûlân-i kevkeb Sîh-i siteme kebâb olursun Ey gonca uyu bu az zamândır Çarhın sana maksadı yamandır Zîrâ katı tünd ü bi-amândır Lûtfetmesi de veli gümândır Havfım bu ki pek harâb olursun"

üstlendikleri sorumlulukları da dile getiren türlerdir. Ninnilerin müzik ile iç içe olması, bebeklerin kulaklarında güzel bir etki bırakması, hayatın ahenk unsurlarını ilk günden itibaren onlara aşılması, onları diğer türlerden farklı kılmıştır” (2009: 3).

Ninnilerin nasıl söylendiğinde bakıldığında ya kalıplaşmış şiir örneklerinin kullanıldığı ya da doğaçlama yoluyla icra edildiği görülmektedir (Oğuz 2011: 247). Ninni söylenirken kullanılan senbolik dille, hem toplumsal değer ve roller yeniden üretilir hem de metaforik anlatımlarla çocukta ilk çağrışımlar oluşturulur, toplumsal ve kültürel yapıya ait ilk bilgiler çocuğa aktarılır. Böylece metaforlarla sözlü gelenekte yaşayan ninnilerin hafızada tutulması kolaylaşır (Çek 2015: 720, 721).

Şimşek (2016: 40), ninnilerin söyleyicilerinin genellikle okuma yazma bilmeyen, hatta yaşadığı bölgeden dışarıya dahi çıkmamış olan Anadolu kadınları olduğuna dikkati çekerek, kelimelerin özenle seçildiğini ve az sözle derin anlam ifade eden mısraların peş peşe sıralandığı değerlendirilmesinde bulunur. Bu çerçevede Güneş, annenin mırıldandığı ninnilerde beklentilerini, acılarını, kaygılarını, sorunlarını, güven ve umutlarını ifade ettiğini böylece ninnilerin hem manzum özellikler hem de annenin bilgi, deneyim ve ruhsal durumunu içerdiğinin altını çizer (2010: 29). Yine bu bağlamda ninnilerin, sanatsal yaratıcısı olan anneden ayrı düşünülemeyecek bir tür olduğu ve anonini halk şiiri türleri göz önünde bulundurulduğunda, üreticisiyle bu ölçüde bütünleşmiş bir başka türün olmadığı vurgulanmıştır (Çıblak-Çoşkun 2013: 501).

Ninni kavramına ilişkin yapılan tariflerin eksik tarafının ninnilerin eğitim yönü üzerinde durulmaması olduğu tespitinde bulunan Demir’e (2008: 228) göre ninnilerin metinlerine bakıldığında, çocuk uyutmanın yanında, daha da önemli bir görevinin, çocuk eğitimi ile ilgili olduğu anlaşılmakta ve Türk milletinde eğitime daha beşikte başladığı görülmektedir. Karakaya’ya (2004: 57) göre de ninniler eğitim açısından çocuğun sosyalleşmesine ve çok yönlü olarak eğitilmesine katkıda bulunur. Batı temeline dayanan günü-

müz modern eğitim sisteminin bilimsel metotlarla geldiği noktayı, Türk milleti binlerce yıl önce yakalamış ancak ninniler konusunda yeterli araştırma yapılmadığı için modern eğitim sistemi, Türk milletinin binlerce yıllık tecrübesinden yararlanamamıştır (Demir 2008: 239). Bunların yanında ninniler hem bebekler uyandırılırken hem de uyanırken sevinmek ve iletişim kurmak için de kendilerine söylendiği için ayrı bir önem taşımaktadır (Demir 2018 S.2,3).

Bütün bunların yanında ninniler aracılığıyla geçmişin toplumsal bellekte yeniden canlandırıldığı ve ortak geçmişin bağlayıcı yönünün vurgulandığı söylenebilir. Ninniler sayesinde yemek, giyim kuşam, meslek tercihi, ev düzeni, inanç ve davranış kabulleri hakkında tespitler yapılabilmekte, böylelikle geleneksel yapının uygulamalarını gösteren bir takım kültürel semboller açığa çıkarılabilmektedir (Kırcı-Uğurlu 2014: 44-46). Ninnilerdeki ifadeler çocuğun yaşamı anlamaya, tanıma ve keşfetme isteğini desteklemesinin yanında; kültüre, geleneğe ve tarihi birikimlere hayat vermede de önemli pay sahibidir (Karagöz, İşcan 2016: 1039-1040). Bu bağlamda ninnilerin 0-6 yaş arası çocukların eğitiminde çok önemli olduğu ve küçük yaşlardan itibaren hayata hazırlanmalarında kayda değer bir yerinin olduğu ifade edilebilir. Berger ve Luckmann'ın '*Gerçekliğin Sosyal İnşası*' eserinde, asli ve tali sosyalizasyon ayrımında belirttikleri üzere toplumun bir üyesi olarak doğmayan, sosyalliğe doğru bir yatkınlıkla doğarak toplumun bir üyesi haline gelen (2018: 193) birey, çocukluk döneminde okul öncesinde alması gereken eğitimin temel kurallarını, sade bir dil, arı ve duru bir Türkçe ile ninniler üzerinden edinebilmektedir. Daha da önemli olan bu sürecin bireyin asli sosyalizasyonunda gerçekleşmesidir. Zira bireyin bir toplumun nesnel dünyasına kapsanlı ve tutarlı şekilde girmesi şeklinde tanımlanabilecek sosyalizasyonunun asli ve tali ayrımında; asli sosyalizasyonun bireyin çocukluk döneminde başından geçen ve onu toplumun bir üyesi haline getiren sosyalizasyon olduğu; tali sosyalizasyonun ise, zaten sosyalleşmiş bireyin kendi toplumunun nesnel dünyasındaki yeni kısınlara sokan herhangi bir süreç olduğu belirtilerek, asli sosyalizasyonun birey açısından en önemli sosyalizasyon olduğu ve tali sosyalizasyonun

tüm temel yapısının asli sosyalizasyonunkine benzemesi gerektiğine dikkat çekilmektedir (Berger, Luckmann 2018: 195, 196). Assmann (2018: 44, 45) da kültürel belleğin insanın sosyalizasyon sürecinde oluştuğunu vurgulayarak, bireysel belleğin toplumsal iletişim süreçlerine katılım sayesinde geliştiğine, canlı olduğuna ve sürekli iletişim halinde varlığını sürdürdüğüne işaret eder. Bu kapsamda her ninnide öğretici bir unsur olduğu ve tekrarlanan kelimeler ve mısraların dışında, verilmesi gereken bir mesaj ve öğretilmesi gereken bir konu bulunduğu (Demir, 2018 S.20) göz önüne alındığında, asli sosyalizasyon sürecindeki ninnilerin önemi daha net ortaya çıkmaktadır.

●ysa literatürdeki çalışmalara bakıldığında ninnilerin yok olup gitme tehlikesi ile karşı karşıya olduğuna, ebeveynlerin ninnileri kullanmasının özendirilmesi gerektiğine, teknolojinin gelişmesiyle ninni söylemenin ortadan kalktığına dikkat çekildiği görülmektedir (Karagöz, İşcan 2016: 1050; Kanak, Önder, Subaşı 2018: 601; Şimşek 2016: 63; Demir, ●flaz 2010: 361). Dolayısıyla bireysel ve toplumsal hatırlama ve unutma süreçlerini inceleyerek tarihin bireysel yaşamışlıklar yoluyla yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlayan (Neyzi, 2009: 1-4) ve bir kültürel bellek ürünü olan ninnilerin incelenmesi, maddi ve mânevî değerler etrafında toplumu bütünleştirme ve birleştirme işlevine sahip kültürel kodlarının açığa çıkarılması açısından ayrıcalıklı bir öneme sahiptir.

Bu bağlamda Assmann kültürün üç ana unsur olan hatırlama yani geçmiş bağlantısı, kimlik, kültürel süreklilik yani gelenek oluşturma bağlantıları üzerinden incelenmesi gerektiğini ifade eder. Öyküler üzerinden anıların canlandırılmasıyla dünle bugünün birleştirildiğini, böylelikle kültürün yönlendirici yönünün oluştuğunu ve bireylere bir dünya imkânı veren kimlik ve aidiyet temellerinin yaratıldığını söyler (2018:23). Yazarın öykü üzerinden kurduğu benzetime ninniler için de geçerlidir. Bir simge ambarı, yani bir topluluğu ötekilerden ayıran simgesel işaretleyiciler (Cohen 1985: 17) barındıran ninniler de, simge repertuarı oluşturarak topluluğun kendi üyelerini birleştirme ve böylelikle topluluğun sınırlarını

oluşturup gerçeklik kazandırma dinamiğine sahiptir. (Cohen 1985: 20) Assman, kimliği simgeleştirme biçimlerinden olan ve toplumsal kimlik olarak adlandırılan aidiyet bilincini, ortak bir simgesel sisteminin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılma olarak açıklar (2018:148). O'na göre, kültürel bellek insan belleğinin dış boyutudur ve kültürel belleğin neler içerdiğini toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirlemektedir (2018:26, 27). Bu kapsamda kültürel bellek biyolojik olarak devredilemediği için, onun kuşaklar boyunca kültürel olarak canlı tutulması gerekmektedir. Anlamın kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesi kültürel bellek tekniği ile yapılmalı ve kültürün yeni kuşaklara aktarılması süreci, tekrarlama biçiminde yaşamalıdır (Assmann 2018: 89). Connerton bu noktada belleği anımsama biçimi, bilişsel ve deneyimsel bellek türleri olmak üzere üç ana başlık altında somutlaştırır ve bir güçlkle karşılaşıldığında bize rehberlik etmesi için bazı bilgileri belleğimizden derleyip toplamaya çalıştığımızı, bu bellek türünün de filozoflarca alışkanlık belleği olarak tanımlandığını aktarır (1999:42-44). Ninniler üzerinden verilen kimi öğretici unsurların hem kişisel ve deneyimsel hem de alışkanlık belleği sayesinde aktarılan bir takım değerler taşıdığı ifade edilebilir.

Yine bu kapsamda destan, türkü, ninni gibi sözlü kültür ürünlerinde kimi ifadelerin tekrarlanması, hatta daha spesifik olarak ninnilerde tekrarlanan kimi mânevî şahsiyetlere ilişkin ifadeler, Burke'ün söylence ve bellek ayrımında da ele alınabilir. Söylence ve bellek ayrımının altını çizdiği kısımda Burke, söylencenin alternatif bir tanımının “*ders alınacak hissesi olan bir kıssa, örneğin iyinin kötü üzerinde galebe çalması ve içindeki (ister kahraman ister kötü adam) klişeleştirmiş karakterlerin, gerçek yaşamdakinden daha büyük (daha yalın) çizildiği bir öykü*” olduğu açıklamasını getirir (2013: 115, 116). Dolayısıyla ninnilerde verilen kimi örnekler ile söylenceler oluşturularak, bunun toplumsal hafızada yer etmesinin sağlandığı ifade edilebilir.

Kültürel belleğin tekrarlar üzerinden aktarımını anıma törenleri ile bedensel pratikler ayrımında analiz eden Connerton ise toplumsal belleği tarihin yeniden kurulması olarak yorumlar (1999: 28). Bu çerçevede tarihin amacı, merakımızı gidermek ya da kültürümüzü

arttırmak olmayıp, geçmişteki toplumların nasıl işlediğini ortaya çıkarıp bugünkülerini anlamak ve böylece insanlara geçmişi tanıtırken kendi konumlarını anlamalarına da yardımcı olmak (Carr ve Fontana 1991: 119) şeklinde anlaşılmalıdır. Geçmiş bir bütünlük bilinci içerisinde kavrayabilmek için toplumun tek tek değişik alanlarında yapılan araştırmaları bir araya getirerek ekonomik, siyasal, zirai, sanatsal vb. verilerden bütünün bir görünümünün çıkarılması elzemdir. Ancak böyle bir tarih anlayışı, insanlar için bugünkü savaşlarında silah, yarını kurmalarında araç-gereç ve aynı zamanda insanlar için umut verici olabilir (Carr ve Fontana 1991: 122).

Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninnilerde Din Eğitimi

Ninni kavramının etimolojik kökenine, kullanım alanına, taşıdığı metaforik anlama ve bireyin sosyalleşmesindeki yerine dair girişin ardından, çalışmanın bu bölümünde kültürel bellek aktarıcısı olarak ninnilerin din eğitiminde nasıl bir rol oynadığı saptanmaya çalışılmıştır.

Necati Demir'in "*Anadolu'dan Türk Ninnileri*" adlı eseri incelendiğinde 439 ninni arasından toplam 76'sında mânevî ifadelerin⁵ geçtiği görülmüştür. Ek-1'de sunulan tablo, ninniler vasıtasıyla kültürel bellekte yer alan dinî içerikli ifadelerin çocuklara daha beşikteyken aktarıldığını ortaya koymaktadır. Buna göre, Müslüman Türklerde dinî eğitimin beşikte başladığı ve dinin kapsayıcı çerçevesinin sözlü kültür ürünü olan ninnileri de içine aldığı söylenebilir.

Çalışma kapsamında incelenen 439 ninni arasından belirlenen mevcut 76 ninni de kendi içerisinde bölümlere ayrılmıştır. Mânevî şahsiyetlerin geçtiği ninniler, "maşallah" ve "inşallah" gibi dinî ifade kalıplarının geçtiği ninniler, "la ilahe illallah" ve "hu" gibi zikir ifadelerinin geçtiği ninniler, dua niyetlerinin olduğu ninniler gibi alt kategorilerde ele alınmıştır. Bunun yanında Ek-1'de sunulan tabloda ninnilerin söylenegeldiği şehir adları da metinlerin son satırına eklenmiş ve ninniler kitaptaki numaraları ile eke alınmıştır.

⁵ Ayrılan kategorilere göre ifadelerin geçtiği tüm ninniler tablo halinde ekte sunulmuştur.

Ninniler genel olarak incelendiğinde, öncelikle ninnileri söyleyenlerin dilinden dinî söz kalıplarının eksik olmadığı saptanmıştır. Bu sözlerin bazılarının dil alışkanlığı ile bazılarının ise dua niyeti-ne ifade edildiği söylenebilir. Ninniler incelendiğinde; “hu” ve “la ilahe illallah” gibi Allah’ı tanıtıcı Esmâ-i Hüsnâ’nın, “maşallah” ve “inşallah” gibi ifadelerin ise ninnilerin tekrar kısımlarında yer aldığı görülmektedir. Örneğin, “*hu bebeğime hu hu hu*”⁶, “*hu hu hu derviş*”⁷, “*hu hu hu Allah*”⁸, “*hu dedikçe uykun gelsin*”⁹, “*hu gelince hu gelir, çeşmelerden su gelir*”¹⁰, “*hu hu hut taşı*”¹¹, “*hu hu kuğular*”¹², “*huu koyunlara, huu kızulara*”¹³ denmekte; “*oğlum uyumuş maşallah, iyice büyür inşallah*”¹⁴, “*erenlerin kılıcı, arşa çıkar bir ucu, bu ne kolay dil ucu, la ilahe illallah*”¹⁵, “*inşallah mutlu yaşar*”¹⁶, “*mavi boncuk taktım ninni, inşallah nazarı yakar ninni*”¹⁷, “*uyusun da büyüsün inşallah*”¹⁸, “*tıpış tıpış yürüsün maşallah*”¹⁹ gibi kalıp ifadeler kullanılmaktadır. Kültürel sürekliliği sağlayan metinlerin aktarımı üzerine değerlendirmelerde bulunurken Assmann, “önemli olan kalptir, ağız ya da kulak değil” diyerek, ifadelerin doğrudan kalbe hitap edemeyeceğini dolayısıyla yorumcunun çabasına ihtiyaç duyulduğunu belirtir (2018: 104). Gündelik hayat içerisinde kullanılan inşallah, maşallah gibi tevekkül içeren kelimelerin, ayrıca “hu” ve “la ilahe illallah” gibi yaratıcıyla bağlantılı ifadelerin ninnilerde de yer alması, bir nevi yorumcunun kalbe hitap edecek tesirli kelimeler kullanması olarak yorumlanabilir.

Bunların yanında kimi önemli şahsiyetlerin ve ninninin söylendiği yere yakın bölgede bulunan evliyaların, beşikteki çocuğa tanıtıldığı da görülmüştür. Öyle ki, incelenen ninniler içerisinde şu isimler

⁶ Tam metin No: 59

⁷ Tam metin No: 73

⁸ Tam metin No: 257

⁹ Tam metin No: 86

¹⁰ Tam metin No: 98

¹¹ Tam metin No: 117

¹² Tam metin No: 245

¹³ Tam metin No: 300

¹⁴ Tam metin No: 9

¹⁵ Tam metin No: 42

¹⁶ Tam metin No: 68

¹⁷ Tam metin No: 248

¹⁸ Tam metin No: 413, 424, 429

¹⁹ Tam metin No: 59, 439

geçmektedir: “Konya’da Yüce Mevlana”²⁰, “Ankara’da Hacı Bayram”²¹, “Çorumlu Elvan Çelebi”²², “Kâbe’de Mısır Çelebi nemi, Kâbe’de Hacı Burhan nemi”²³, “Konya’daki Koyun Baba, Himmet edin de kızım uyusun”²⁴, “Giül baba diyor maşallah, sıhhatle yaşat-sın Allah, ilim öğrensin inşallah”²⁵, “Amasya’da Pir Hamdullah, İstanbul’da Eyüp Sultan, Ankara’da Hacı Bayram, Muhammed’in kızı Fatma, Medine’de ya Muhammed”²⁶, “Merzifon’da Pir Baba, Kırşehir’in Hacı Bektaş, Osmancık’ta Koyun Baba, Çorum’da Elvan Çelebi”²⁷. Açıkça görülmektedir ki, ninnilerde bu şahsiyetlerin isimlerine yer verilmesiyle çocuğun hem onlar gibi yetişmesi hem de onlar gibi ilim öğrenmesi ve ahlâklı olması arzu edilmektedir. Yine bu isimlerin tekrarlandığı pek çok ninnide “Evliyaların yol-dası”²⁸ dileği de geçmektedir. Böylece çocuğun evliyaların izinden gitmesi gerektiği öğütlenmekte, onlar gibi ilim ve irfan sahibi olmanın önemi belletilmektedir. Bunların yanında dervişlerin, evliyaların bir duada bulunurken aracı kılınmasına yönelik toplumsal kabul, sözlü kültür ürünü ninnilerde de karşımıza çıkmaktadır.

İncelenen ninnilerin yaklaşık yarısında dua geçmektedir. Örneğin, “Lay lay lay lay, lay lay dedim yüceden, sesim çıktı bacadan, Allah seni saklasın çiçekten kızılcadan”²⁹, “ver Allah’ın ver kendi bağından, ben de koklayayım kendi dalından”³⁰, “uzun kavak boyum olsun, akan sular ömrüm olsun, Hak Teâlâ dostum olsun”³¹, “Allah senin dostum olsun”³², “Allah sana bir can versin, Mevla’ın bana iman versin ninni”³³, “Emret Mevla’ın yürütsün”³⁴, “Seni Hak’tan diledim, güç ver Mevla’ın yürüteyim”³⁵, “Allah uzun

- ²⁰ Tam metin No: 40
²¹ Tam metin No: 51 ve 156
²² Tam metin No: 51
²³ Tam metin No: 57
²⁴ Tam metin No: 61
²⁵ Tam metin No: 83
²⁶ Tam metin No: 156
²⁷ Tam metin No: 155
²⁸ Tam metin No: 33, 393
²⁹ Tam metin No: 22
³⁰ Tam metin No: 34
³¹ Tam metin No: 37
³² Tam metin No: 52
³³ Tam metin No: 57
³⁴ Tam metin No: 112
³⁵ Tam metin No: 112

ömür versin nimmi”³⁶, *“Hak yolunda yürüsin nimmi*”³⁷, *“Seni bize veren Allah, seni bize bağışlasın*”³⁸, *“Mevla’m seni saklasın*”³⁹, *“Allah derim biyrisin*”⁴⁰ gibi dua sözcükleri dikkati çekmektedir. Bu ifadeler göstermektedir ki temel bir takım dualar çocuğa beşikte öğretilmekte, öğretim sürecinde hafızamızda olan bilgiler üzerinden aktarım yapılmaktadır. Ninnilerde edilen dualarda çocuklara neyi, nasıl isteyecekleri aktarılır. Böylece yaratıcının çocuğun dostu ve yardımcısı olması gibi dilekler ninniye söyleyen kişinin değer dünyasının yansımaları ortaya koymakta ve kültürel belleğin aktarımına dair izler barındırmaktadır. Yukarıda verilen örneklerden anlaşılacağı üzere, temel bir terbiye olarak çocuklarda vahdet inancının yerleştirilmesi ve korunmasının amaçlandığı görülmektedir. Diğer taraftan *“uzun kavak boynun olsun*”, *“akan sular ömrün olsun*” gibi mecazlar, doğa ile içi içe yaşayışın da bir sonucu olarak ninnilerdeki yerini almıştır.

“Hak’tan yanı diledim de, nimmi bebeğim nimmi”⁴¹, *“Hak’tan diledim nimmi, Allah sana bir can versin, Mevla’m bana iman versin*”⁴², *“her işlerin başı Allah, mahrum koymaz vallahi billahi*”⁴³, *“bir Mevla’dan dilediğim*”⁴⁴, *“ninnisine belediğim, al kundağma doladığım, sesini Mevla’dan dilediğim, seni Hak’tan dilediğim*”⁴⁵, *“seni Mevla’mdan diledim*”⁴⁶ gibi ifadelerde görüldüğü üzere, her işin başının Allah olduğu, imanın önemi gibi dinî terbiyeye yönelik unsurların da ninnilerde yerini aldığı tespit edilmiştir. Bu ifadelerle insanın yaratanın kulu olduğu, Allah’ın onu yoktan var ettiği de çocuğa öğretilmektedir. *“Mahrum koymaz*”⁴⁷ ifadesiyle ise çocuğun zihnine tevekkül yani Allah’a güvenip dayanma, işlerini ona havale etme fikri yerleştirilmektedir.

³⁶ Tam metin No: 146

³⁷ Tam metin No: 149

³⁸ Tam metin No: 255

³⁹ Tam metin No: 284

⁴⁰ Tam metin No: 415

⁴¹ Tam metin No: 11

⁴² Tam metin No: 156

⁴³ Tam metin No: 156

⁴⁴ Tam metin No: 174

⁴⁵ Tam metin No: 260

⁴⁶ Tam metin No: 299

⁴⁷ Tam metin No: 156

Ninnilerin bir kısmında da hem meleklerin varlığına hem de çocukların meleğe benzetilmesine yönelik ifadeler dikkati çekmektedir. Örneğin; *“doğumunda melekler gördüler bebeğimi”*⁴⁸, *“yüce dağ başında turna yeleği, yel vurdukça kaldırıyor yeleği, benim yavrum yedi dağın meleği”*⁴⁹, *“uyu uyu uyusun, melekler sana gelsin, gözlerine mır saçsın”*⁵⁰, *“iyi uyu bebeğim, sen de bir meleksin”*⁵¹, *“melekler ile büyüttürüm”*⁵², *“melek görsün düşünde”*⁵³ gibi ara cümleler kullanılmaktadır.

Bunların yanı sıra *“Ninni desem ne hâl olur; açılır gül bahar olur; camilerde ezan olur”*⁵⁴, *“bugün Cuma gecesi, amcama salavat göttirdim”*⁵⁵, *“Medine’de ol Muhammed, söyle sana uyku versin”*⁵⁶, *“Yılda gelir iki bayram, yandı yürek oldu pırıyan”*⁵⁷, *“Mustafa’m büyür; Kur’an okur nemri”*⁵⁸, *“Oruç tutasın geldi”*⁵⁹, *“Bahçelerde saz olur; camilerde ezan olur, dandini dandini dan olur”*⁶⁰, *“Ninni diye uyuttuğum, Allah diye büyüttüğüm, tevhit ile yürüttüğüm”*⁶¹ gibi ifadelerle, Hz. Muhammed’e salavat getirmek, namaz kılınak, oruç tutmak, Kur’an okumak gibi ibadetlerin öğretildiği de anlaşılmaktadır. Ayrıca İslâm dininde diğer günlerden ayrı bir gün olarak büyük kıymet atfedilen ve cemaat halinde haftalık toplu ibadetin yapıldığı ‘Cuma’ gününün önemi ve dindeki ayrıcalıklı yerine yönelik farkındalık da çocuğa öğütlenmektedir. Bunun yanında namazın çağrısı olan ‘ezan’ ile ayrıca kutsi bir mekân olarak toplanma yeri olan ‘cami’ gibi simge dağarcığımızda bulunan terimlerle çocuk tanıtırılmaktadır. Yine yılda iki bayram olduğu ifadesi, bayramların toplumsal hafızada oluşturduğu ortak duygu ve anıların ninnilerde de kendisine yer bulduğunu göstermektedir.

⁴⁸ Tam metin No: 17

⁴⁹ Tam metin No: 18

⁵⁰ Tam metin No: 46

⁵¹ Tam metin No: 46

⁵² Tam metin No: 228

⁵³ Tam metin No: 363

⁵⁴ Tam metin No: 33

⁵⁵ Tam metin No: 39

⁵⁶ Tam metin No: 50

⁵⁷ Tam metin No: 51

⁵⁸ Tam metin No: 64

⁵⁹ Tam metin No: 122

⁶⁰ Tam metin No: 142

⁶¹ Tam metin No: 147

Ele alınan ninniler arasında önemli bir farklılık olarak Kur'an-ı Kerim okunmasının örneği verilirken sadece Âl-i İmran suresinin isninin geçtiği gözlemlenmiştir. Halk arasında daha yaygın olan diğer surelerin değil de Ali İmran suresinin okunması, bu surede Hz. Meryem ile Hz. Zekeriya ile onların evlatları olan Hz. Yahya ve Hz. İsa'dan bahsedilmesine (Yazır 2011: 445-464) yönelik bilincin toplumsal hafızada yer etmesinin bir tezahürü olabilir. Bu iki kıssanın içeriğine bakıldığında; İmran ailesinin, yani Hz. Meryem ve Hz. Zekeriya'nın evlat sahibi olmalarının ele alındığını görürüz. Hz. Meryem henüz cinsiyeti dahi bilinmeden Allah'a hizmet etmesi için mâbede adanmakta ve sonrasında mucizevi olarak Hz. İsa'nın doğumu gerçekleşmekte, yine kendisi yaşlı ve eşi de kısır olmasına rağmen Hz. Zekeriya'nın oğlu Hz. Yakup'un doğduğu anlatılmaktadır. Bu sûre, çocuk sahibi olmanın müjdelendiği bir anlam muhteva etmektedir. Ayrıca Hz. Meryem'in mâbette ahlaki olgunluk içerisinde yetiştirme süreci de anlatılmaktadır. Bu bağlamından dolayı "Ali İmran okuyor" ifadesi ninnilerde geçmektedir. Bu durum ise surenin muhtevasından mülheni ve muteber olarak toplumsal hafızada yer aldığını, ayrıca Kur'an ayetlerinin şura dayalı bir temele sahip olarak kültürel bellekte yer ettiğini kanıtlanmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmaya, bir kültürel bellek ürünü olarak Türk toplumsal hafızasının temel dinamiklerinden sayılan, ancak yok olup gitme tehlikesi ile karşı karşıya olan ninnilerin din eğitimindeki önemini ve bu bağlamda hangi unsurların ön plana çıkarıldığını ortaya koymaktadır. Ayrıca ninnilerin, maddi ve mânevî değerler etrafında toplunu bütünleştirme ve birleştirme işlevine sahip kültürel kodlarına mercek tutulmuştur. Örneklem dâhilinde incelenen ninniler açıkça göstermektedir ki, toplumsal yapı ve kültürel değerlerle doğrudan bağlantılı bir dille şekillenen ninniler, Türk sosyokültürel yapısıyla ilgili pek çok bilgi içermektedir. Toplumsal hafızamızda yer alan değer ve normların, çocuğa daha beşikteyken öğretilmesinde nin-

nilerin mühim bir işlevi vardır. Sözlü kültür ortamında yaratılıp aktarılan ninnilerde kültürel kodları oluşturan mânevî unsurların çok boyutlu yansımaları da bulunmaktadır. Kültürel bellekte yer alan normatif değerler ninnilerde de dile getirilmiştir. Aktarılan mânevî kodlar sayesinde çocuğun toplumsal ve bireysel kimliği oluşurken dinî bilincinin yükselmesi de hedeflenmekte, içerisine doğdukları toplumun geleneği ve göreneği, dinî ve ahlaki yapısı temelinde oluşan ideal tutum ve davranış modeli önlerine konulmaktadır. Gündelik dinî pratiklere dair kurulan bağlantılar sayesinde çocuğun dinî açıdan ufkunun geliştirilmesine beşikte başlanmakta, dinî unsurları barındıran pek çok motif ninnilerde yer almakta, böylece bir değer perspektifi oluşturulmaktadır.

Sonuç olarak, bir kültürün damıtılmış edebî türlerinden olan ninnilerin kültürel belleğin aktarımında hatta beslenip geliştirilmesinde ayrıcalıklı bir konumu bulunmaktadır. Ninniler Türk toplumunun kültürel yapısına, dinî değerlerine ilişkin toplumsal hafızamızda yer alan pek çok simge barındırmaktadır. Hafızanın muhafaza etmek ile olan irtibatı bakımından ninniler, kültürel belleğin geleceğe taşınmasında oldukça tesirli ve yararlı bir araçtır, zira doğrudan öğretici unsurlar taşır. Türk toplumunun mânevî dünyasının hiçbir unsuru dışarıda bırakılmadan ninniler söylenmiştir. Mânevi kodlar, ahlak eğitiminin temel bir bileşeni olarak beşikten başlanarak çocuğa sunulmuş, böylelikle çocuğun duygu ve düşünce dünyasının bu kodlar ekseninde inşasına niyet edilmiştir.

Kaynaklar

- ASSMANN, Jan (2018). Kültürel Bellek Eski Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Ayşe Tekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ATALAY, Besim (2006). Kâşgarlı Mahmud, Divânü Lugâti't-Türk. Ankara: TDK Yayınları.
- BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas (2018). Gerçekliğin Sosyal İnşası, Vefa Saygın Ögütler (çev.), Ankara: Atıf Yayınları.
- BİRAND, Kamuran (1998). Kamuran Birand Külliyyatı. Ankara: Akçağ Yayınları.

- BURKE, Peter (2013). Tarih ve Toplumsal Kuram, Mete Tunçay (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- CARR, Edward Hallet, FONTANA, Josep (1991). Tarih Yazınunda Nesnellik ve Yanlılık, Özer Ozankaya (çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- COHEN, Anthony Paul (1985). Topluluğun Simgesel Kuruluşu, Mehmet Küçük (çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- CONNERTON, Paul (2014). Toplamlar Nasıl Anımsar?, Alaeddin Şenel (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇELEBİOĞLU, Aıml (1982). Türk Ninniler Hazinesi, İstanbul: Ülker Yayınları.
- DEMİR, Necati (2018). Anadolu'dan Türk Ninnileri, İstanbul: H Yayınları.
- GÜNGÖR, M. Nasılı (1944). Kastamonu Ninnileri, Kastamonu: Kral Matbaası.
- KAYA, Doğan (1999). Anonim Halk Şiiri, Ankara: Akçağ Yayınları.
- NEYZİ, Leyla (2009). Nasıl Hatırlıyoruz?, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- OĞUZ, M. Ö. (2011). Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, Ankara: Grafiker Yayınları.
- UNGAN, Suat (2009). İşlevsel Yönleriyle Ninniler, Ankara: Pegem Akademi.
- YAZIR, Elmalılı M. Hamdi (2011). Hak Dini Kuran Dili, İstanbul: Azim Dağıtım

Ansiklopediler

- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C. 7, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Yeni Türk Ansiklopedisi, C.7, İstanbul: Ötüken Yayınları

Makaleler

- ÇEK, Songül (2015), "Türk Halk Ninnilerinde Kadın Diline Ait Metaforlar Üzerine Bir Değerlendirme", Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 4/2, s. 717-732.
- ÇIBLAK-ÇOŞKUN, Nilgün (2013), "Türk Ninnilerine İşlevsel Yaklaşım" Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8/4, s.499-513.
- DEMİR, Necati (2008), "Avrupa'da Yaşayan 0-6 Yaş Grubu Türk Çocuklarına Türkçe ve Türk Kültürünün Öğretilmesinde Kullanılabilecek Bir Materyal: Türk Ninnileri", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/5, s.224-240.

- DEMİR, Necati; FLAZ, Gülçin (2010), “Okul Öncesi Dönemde Ninniler ile Matematik Öğretimi”, 2/1, s.351-362.
- GÜNEŞ, Firdevs (2010), “Ninnilerin Çocukların Dil ve Zihinsel Gelişimine Etkisi” Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, 2, s.27-38.
- KAHRAMAN, Yakup (2011), “Kâmuran Birand’ın Hermenötik Anlayışı” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4/17, s.485-502.
- KANAK, Mehmet; ÖNDER, Mustafa, SUBAŞI, Çağrı (2018) “Türk Ninnilerinin Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi”, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 17/66, s.594-602.
- KARAGÖZ, Beytullah; İŞCAN, Adem (2016), “Kültürel Bellek Aktarımı Temelinde Ninnilerin Rolü: Anneler Ninnileri Biliyor mu?”, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 18-2, s. 1037-1054.
- KARAKAYA, Zeki (2004), “Göstergebilişsel İşlevler Açısından Ninniler”, Milli Folklor, 61, s.44-58.
- KIRCI-UĞURLU, Emine (2014), “Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninni”, Milli Folklor, 26-102, s.43-52.
- ŞİMŞEK, Esmâ (1989), “Çukurova (Kadiri’li-Kozan) Ninnileri Üzerine Bazı Düşünceler”, Milli Folklor, 1(2), s. 18,19.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2016), “Anonim Halk Şiiri İçerisinde Ninnilerin Yeri”, Akılla Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 8, s.33-64.

İnternet Kaynakları

- DOĞAN, Muhammet Nur. “Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk” , ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf?0 (erişim tarihi: 16.12.2019)

Ek-1

NİNNİLERİN SINIFLANDIRILMASI			
Dini ifade kalıpları			
9 Kargalar kargalar Fındık dalı kargalar İrgalamayın kargalar Yavrum sizden korkarlar Ninni kınalım ninni Ninni gözümün nuru ninni Ninni ninni ninnilediğim Al bağutlak doladığım Ninni ninni nesi var Uyumamış uyku su var Ninni kınalım ninni Ninni gözümün nuru ninni Dandini dandini dastana Danalargirmiş bostana Oğlum uyumuş maşallah İyice büyümüşallah Ninni kınalım ninni Ninni gözümün nuru ninni (Karaman)	42 Erenlerin hilacı Arşa çıkar bir ucu Bu ne kolay dil ucu La ilahe illallah Uyu yavrum uyu ninni Uyu büyürsün ninni Uyu yavrum uyu ninni Uyu büyürsün ninni Erenlerin durağı Yakın eder ırığı Arşa çıkar direği La ilahe illallah Uyu yavrum uyu ninni Uyu büyürsün ninni (Adana)	55 La ilahe illallah Muhammed Rasulallah Uyusun da büyüsün Dersten saklasın Allah Uyu yavrum uyu ninni Büyü yavrum ninni Uyu büyürsün ninni Uyu büyürsün ninni Uyu büyürsün ninni Uyu dizimde oğul Gözümün nuru oğul Uyuyup büyüyün Asker olasın oğul Uyu yavrum uyu ninni Uyu büyürsün ninni Uyu yavrum uyu ninni Uyu büyürsün ninni (Amasya)	59 Hz. Ali geldi mi ola Muradma erdi mi ola Arap kızını aldı mı ola Eee Hasan'ım Hüseyin'im Ya sabır ver ya sevgilim Uyusun da büyüsün ninni Tıptı tıptı yürüsün ninni Hu bebeğime hu hu hu Hu bebeğime hu hu hu Horoz öter uzun uzun Uyusanız iki gözüm Hak'tan geldi benim vazım Eee Hasan'ım Hüseyin'im Ya sabır ver ya sevgilim Uyusun da büyüsün ninni Tıptı tıptı yürüsün ninni Hu bebeğime hu hu hu Hu bebeğime hu hu hu Çamdan boşuk vaptırayım İçine gül doldurayım Uyumazsanız kaldırayım Eee Hasan'ım Hüseyin'im Ya sabır ver ya sevgilim Uyusun da büyüsün ninni Tıptı tıptı yürüsün ninni Hu bebeğime hu hu hu Hu bebeğime hu hu hu (Ankara)

68 Bahar olur çiçek açar Yavrum büyür çe hoşar İnşallah muthu yaşar Ninni de kuzum ninni Ninni yavrum ninni Yaylalarda kuzular Sütünü verir koyunlar Benim kuzum yavrumdur Ninni de kuzum ninni Ninni yavrum ninni Bebem uyur beşiğinde Adam olur erin eşğinde Tatlı yemekler kaşığında Ninni de kuzum ninni Ninni yavrum ninni Bebem büyür ata biner Okunu alır ava gider Akşam olur eve döner Ninni de kuzum ninni Ninni yavrum ninni (Çanlar)	73 Hu hu hu Allah Hu hu hu dervişler Allah yoluna durmuşlar Allah'ın korkusundan Kara perde varmışlar Uyusun da büyüsün Tıptış tıptış yürüsün Hu hu hu Allah Yavruma uyku ver Allah Hu hu hu Allah Hu hu hu dervişler Yavruma uyku ver Allah Benim yavrum büyüsün Uyusun da büyüsün Tıptış tıptış yürüsün Hu hu hu Allah Yavruma uyku ver Allah (Ankara)	86 Nenni bebeğim nenni Nen dedikçe uyku gelsin Hu dedikçe uyku gelsin Nenni bebeğim nenni Nen demeye yürek gerek Sallamaya bilek gerek Nenni yavrum nenni (Ankara)	98 Nenni nenni diye diye yoruldum Ela gözlerine voruldum Ben kuzuma kul oldum Uyusun da büyüsün ninni Uyusun da büyüsün ninni Hu gelince hu gelir Çeşmelerden su gelir Aydın dayıları gelir Uyusun benim kuzum Uyusun da büyüsün ninni Uyusun da büyüsün ninni Uyusun da büyüsün Sakaklarda tıptış tıptış yürüsün Rabbim kötülüklerden korusun Uyusun benim kuzum Uyusun da büyüsün ninni Uyusun da büyüsün ninni (Antalya)
117 Hu hu hut taş Altın bilezik kaşı Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Öpe öpe küstördüm Bir çalıya kıştırdım Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni O çalı benim olursa İki kardeşim olsa Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Birinin adı Ahmet Birinin adı Mehmet Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Akşam yemem birini Öpsem ela gözünü Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Kamga değil kamışmış On parmağı yumaşmış Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Ordu)	150 Hu hu dervişler Devrilmişler uyumuşlar Nenni yavrum nenni Bize yolcu demişler Gel şerbet içeyim Yedi deniz geçeyim Nenni yavrum nenni Yedi deniz klidi Akşam gelen kimdi Nenni yavrum nenni Emminin oğlu Musacık Kolları burları kışacak Nenni yavrum nenni Boradan bakan çırgöz Biri ala bin bez Nenni yavrum nenni Bindim bozun boynuna Sürdüm Halep yoluna Nenni yavrum nenni Halep yolu Şam Pazar İçinde maymun gezer Nenni yavrum nenni Maymun dedim Ürküttüm Sağ kulağımı kırptım Nenni yavrum nenni (Erzincan)	200 Uyu yavrum ninni Ninnilerle uyutayım seni Ninnilerle büyütayım seni Benim kuzum şimdi uyur Nenni yavrum ninni Eee bebeğim eee eee Hu hu dena ler Bir sonra yemişler Daha da var mı demişler Benim kuzum şimdi uyur Nenni yavrum ninni Eee bebeğim eee eee Karşı karşı laşalar Çifte çifte dayılar Geniş donu halalar Benim kuzum şimdi uyur Nenni yavrum ninni Eee bebeğim eee eee (Konya)	232 Gelmiş hu hu dervişler Hak yoluna girmişler Yedi kurban kesmişler Ninni derim yavrum ninni Ninni derim yavrum ninni Uyu ninni uyu ninni Uyu ninni yavrum ninni Bizim köyün kuyuları Çayır çimenkayaları Emir başlı dayıları Ninni derim yavrum ninni Ninni derim yavrum ninni Uyu ninni uyu ninni Uyu ninni yavrum ninni (Balıkesir)

245 Ninni bebeğimi ninni Ninni bebeğimi ninni Hu hu kuğular Bal toplar hep arılar Bala ne gerek varmış Ayşe'min tadı balmış Uyusun da büyüsün ninni Uyusun da büyüsün ninni (Çanakkale)	248 Derelerden su akar ninni Kuzum da yavana bakar ninni Marı boucok takım ninni İnşallah nazarı yakar ninni Uyusun da büyüsün ninni Tıpış tıpış yürüsün ninni Ninnilerin merdanesi ninni Annesinin bir tanesi ninni Mini mini kızım ninni ninni Benim güzel yavrum ninni Uyusun da büyüsün ninni Tıpış tıpış yürüsün ninni (Karaman)	257 Hu hu hu Allah Sen uykular ver Allah Dand ni dandini danalı bebek Elleri kolları kınalı bebek Nenni bebek nenni Nenni bebek nenni Eee eee eee (Çanakkale)	291 Ala itler lark beşere Kara itler ellişere Baban gitti güllü şebre Ninni gonca gülüm ninni Ninni gonca gülüm ninni Hu hu hu ninni Nen dedim de uyutamadım Uyutup da büyütmedim Elbisesini giydiremedim Ninni gonca gülüm ninni Ninni gonca gülüm ninni Hu hu hu ninni (Çorum)
300 Oo çiçeklere, oo kirazlara Hu koyunlara, hu kuzulara Ninni derim merdanesi Nerde yavrumun annesi Ninni kuzum ninni Ninni yavrum ninni Köyün yolu taşlı Yengem karakaşlı Ninni derim merdanesi Nerde yavrumun annesi Ninni kuzum ninni Ninni yavrum ninni (Bolu)	413 Yüce dağ başında yolcular geçer Bahar gelince çiçekler açar Gurbette olanın ömrü tez geçer Uyusun da büyüsün inşallah Tıpış tıpış yürüsün maşallah İstanbul içinde bir yavrum gezer Ağadan paşadan vezirden güzel Yavrum benimdir değmesin nazar Uyusun da büyüsün inşallah Tıpış tıpış yürüsün maşallah (Bolu)	424 Ninni yavrum ninni Ninni kuzum ninni Eler beler büyütürüm Kollarımda uyuturum Dizlerimde uyuturum Döşegimde yavrum Uyuturum kuzum seni Ninni kuzum ninni ninni Uyusun da büyüsün inşallah Tıpış tıpış yürüsün maşallah Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Mersin)	427 Uyu uykun tatlı olsun Ninni yavrum ninni ninni İyi uykular senin olsun Uyusun da büyüsün inşallah Tıpış tıpış yürüsün maşallah Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Sensin canım yazam, kıyam Ben m minik, şir n kuşum Sana sevgi uçurmuşum Uyusun da büyüsün inşallah Tıpış tıpış yürüsün maşallah Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Tokat)
429 Ninni ninnisi gelir Şimdi uykusu gel r İrak irak yollarıdan Yavrumun babası gelir Uyusun da büyüsün Ninni yavrum ninni Uyusun da büyüsün inşallah Tıpış tıpış yürüsün maşallah Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni	433 Evterinin önü yonca Yonca çıkmış dam boyunca Benim kuzum uyumaz mıymış Babası gelmevince Uyusun da büyüsün inşallah Tıpış tıpış yürüsün maşallah Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni		

(Tokat)	Bebeğin beşiği düşer Düşmanın kulağı sağır Ben sallardım yavrum uyur Uyusun da büyüsün inşallah Tıptış tıptış yörösün maşallah Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Akşaray)		
Mânevî Şahsiyetler			
33 Ninni desem ne hâl olur Açılır gül, bahar olur Camilerde ezan olur Uyu yavrum uyu Büyü yavrum büyü Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Ninnilerim senin olsun Uykular gözüne dolsun Kişiler sözüne uysun Uyu yavrum uyu Büyü yavrum büyü Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Kundağına sardım başı Gözümden akıtım yaşı Evliyalarm yoldaşı Uyu yavrum uyu Büyü yavrum büyü Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Bolu)	40 Bebeğimin beşiği bakır Sallarım olur olur İçindeki Helvacı Bekir Uyusun da yavruma büyüsün Ninni ninni yavruma ninni Ninni ninni yavruma ninni Bebeğimin beşiği çamdan Yuvarlandı düştü damdan Bey babası gelir Şam'dan Uyusun da yavruma büyüsün Ninni ninni yavruma ninni Ninni ninni yavruma ninni Bebeğim uyandı bakıyor Gözlerinden yaş akıyor Hem Ali Kur'an okuyor Uyusun da yavruma büyüsün Ninni ninni yavruma ninni Ninni ninni yavruma ninni Bebeksiz oldum divane Ben ağlarım yana yana Konya'da Yüce Mevlana Uyusun da yavruma büyüsün Ninni ninni yavruma ninni Ninni ninni yavruma ninni (Yozgat)	51 Yola giden yolcu bana Sarında var yeşilaba Meraifonlu Piri baba Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Ak taş diye belediğim Hak'tan dil•dilediğim Dölbentime doladığım Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Yıldı gelir iki bayram Yandı yürek oldu pür•yan Ankara'da Hacı Bayram Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Bebeğimin beşiği çamdan Üğürledim düştü damdan Bey babası gelir Şam'dan Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Elime aldım keleş Dolandım Şam'ı Haleb'i Çorumlu Elvan Çelebi Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Denizli)	57 Taştan bebek beledim nenni Başına da doladım nenni Hak'tan dilek d edim nenni Allah sana bir can versin Mevla'm bana iman versin Kol ma takam kalebilen nenni Dolandım Şam'ı Halep'i nenni Kabe'de Mısır Çelebi nenni Allah sana bir can versin Mevla'm bana iman versin Benim adım Fama Hatun Derdimi söyledim Hakk'a bütün Seni Mevlâ'dan alırum satın Allah sana bir can versin Mevla'm bana iman versin Çalkan Karadeniz çalkan nenni Kabe'deki Hacı Burhan nenni Üstüm•üden kalkm yalan nenni Allah sana bir can versin Mevla'm bana iman versin (Mersin)

61 Çalkalan Karadeniz çalkalan Bizim gençlerde olur yelke Karadeniz'in uhu yığıtleri Beli dedir kafeleri divitleri Niani benim yavrum ninni Yola gider yolcu baba Arkası a giyer aba Konya'daki Köyün Baba Hınmet edi de kıyam uyusun Niani benim yavrum ninni (Sinop)	83 Bebeği gözü sürmeli Yelegi bozuk düğmeli Uyanıp tekrar gülmeli Uyan cici bebek uya Uyan cici bebek uya Bebek bize bakar durur Uyurken melek görür Sonra dalar yine uyur Uyan cici bebek uya Uyan cici bebek uya Gül baba diyor maşallah Sıhhatle yaşatsın Allah İlim öğreysin inşallah Uyan cici bebek uya Uyan cici bebek uya (Mersin)	155 Ak taş diye belediğim Hak'tan dilek diledi'eme Dülbenime doladığım Allah buna bir can versin Harmanlarda olur yaba Savururlar yaba yaba Merzifon'da Pir Baba Mevla'm buna bir can versin Yola giden yolcu kardeş Kimseler bilmez ardaş Kırşehir'in Hacı Bektaş Mevla'm buna bir can versin Yola giden yolcu baba Sırtına pamuklu yün aba Osmançık'ta Köyün Baba Kaşları var hilal hilal Körpükleri Ebu Bilal Sinop'taki Seyit Bilal Allah buna bir can versin Etme aldım elebi Dola dım Şane'i Halebi Çorum'da Elvan Çelebi Mevla'm buna bir can versin	156 Her işlerin başı Allah Mahrum koynmaz vallah billah Amasya'da Pir Hamdullah Allah buna bir ca versin Çalkalan Karadeniz çalkalan Nuh gemiye açtı yelken İstanbul'da Eyüp Sultan Mevla'm buna bir can versin Yolda gelir ilai bayram Yandı yürek oldu beran Ankara'da Hacı Bayram Allah buna bir ca versin Kaşları var çatma çatma Bizi kalbi der unuma Muhammed'in kızı Fatma Allah buna bir ca versin Tarlalarda biter ahlat Anneler çekiyor zahmet Medine'de ya Muhammed Mevla'm buna bir can versin Bebek uyanı bakıyor Ak memeden süt akıyor Hz. Ali İmran okuyor Mevla'm buna bir can versin (Niğde)
393 Ku dağına sardım taşı Gözümde akıtım yaşı Evliyaları yoldaşı Niani yavrum ninni Niani paşam ninni Yavrumun beşiği çarada Yuvarlandı düştü damdan Şimdi baban gelir şurdan Niani yavrum ninni Niani paşam ninni (Tekel)			

Dualar			
22 Lay lay lay lay Lay lay dedim yüceden Sesim çıktı bacadan Allah seni saklasın Çiçekten kıvılcadan Layla balama layla Layla gülüm layla Layla dileğim layla Kuzuma çöreğim layla (İğdir)	34 Küçük tencerede aşım pişiyor Ağlayan çocuğa gözüm düşüyor Ver Allah'ım ver kendi bağından Ben de koklayayım kendi dalından Ninni ninni yavrum ninni Ninni ninni yavrum ninni (Çankırı)	37 Uzun kervan boyun olsun Akan sular ömrün olsun Hak Teala destun olsun Ninni güzelim ninni Ninni güzelim ninni (Afyon)	38 Ninni yavrum de ninni Ninni yavrum de ninni Uyusun da büyüsün ninni Çimenlerde yürüsün ninni Dağlardan odun götürsün ninni Pınarlardan su götürsün ninni İçmek nasip etsin Allah Ninni yavrum de ninni Ninni yavrum de ninni (Zonguldak)
47 Lay lay dedim yüceden Ünüm çıktı bacadan Seni Mevla'm saklasın Çiçekten kıvılcadan Ninni güzelim ninni Ninni güzelim ninni (Kars)	52 Uyusun da büyüsün nenni Kuzularla yürüsün nenni Nenni yavrum nenni Yeşil billur destin olsun Allah senin destun olsun Uyu yavrum ninni Uyu yavrum uyu (Denizli)	57 Taştan bebek beledim nenni Başına da doladım nenni Hak'tan dilek diledim nenni Allah sama bir can versin Mevla'm bana iman versin Koluma takım kalebilen nenni Dolandım Şam'ı Halep'i nenni Kabe'de Mısır Çelebi nenni Allah sama bir can versin Mevla'm bana iman versin Benim adım Fatma Hatun Derdimi söyledim Hakk'a bütün Seni Mevla'dan alırım satım Allah sama bir can versin Mevla'm bana iman versin Çalkan Karadeniz çalkan nenni Kabe'deki Hacı Burhan nenni Üstümüzden kalkın yalan nenni Allah sama bir can versin Mevla'm bana iman versin (Mersin)	112 Nenni söyledi'im bebek büyüsün Uyusun da büyüsün Emret Mevlam yürüsün Benim yavrum uyur ninni Benim yavrum büyür ninni Taştan bebek beledim Seni Hak'tan diledim Nenni söyleyerek büyüttüm Benim yavrum uyur ninni Benim yavrum büyür ninni Bebek seni uyutayım Emzirerek büyüteyim Güç ver Mevla'm yüğüteyim Benim yavrum uyur ninni Benim yavrum büyür ninni Bebegimin beşiği çamdan Sallakur gelir camdan Bey babası gelir Şam'dan Benim yavrum uyur ninni Benim yavrum büyür ninni (Bitlis)

146 Ninni kızım ninni kızım ninni Ninni kızım ninni kızım ninni Daha küçük, büyüsün ninni Tombul tombul yürüsün ninni Yürünü de allar büyüsün ninni Ninni diyeyim uyku gelsin ninni Uzak yoldan baban gelsin ninni Allah uzun ömür versin ninni Ninni kızım ninni kızım ninni Ninni kızım ninni kızım ninni (Erzincan)	149 Uyusun da büyüsün ninni Tıpış tıpış yürüsün ninni Uyusun da büyüsün ninni Hak yolunda yürüsün ninni Ninni benim kuzum ninni Ninni de benim kuzum ninni Benim yavrum uyar ninni Benim yavrum büyür ninni (Bayburt)	255 Ninni dağların eteği ninni Bura aslanların yatağı Anasının dert ortağı Uyusun da büyüsün ninni Nenni oğlum nenni nenni Dağda davarın kışlasın Orada çiftin işlesin Seni bize veren Allah Seni bize bağışlasın Nenni yavrum nenni Nenni oğlum nenni nenni (Karaman)	284 Sen bir beyaz baklasın Mevla'm seni saklasın Benim yavrum büyüsün Düşmanları haklasın Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Eeeeeeeee Eeeeeeeee (Ankara)
331 Ninni diyem uyku gelsin Uzak yoldan baban gelsin Allah uzun ömür versin Ninni yavrum ninni Uyusun yavrum ninni Büyüsün yavrum ninni Evlerinin özü kuyu Kuyudan alırlar suyu Senin soyun arslan soyu Ninni yavrum ninni Uyusun yavrum ninni Büyüsün yavrum ninni Ninniler benim olsun Uçuklar benim olsun Akarsular ömür olsun Ninni yavrum ninni Uyusun yavrum ninni Büyüsün yavrum ninni (Antalya)	378 Nenni bebeğim nenni Nenni bebeğim nenni Ninni diyem uyku gelsin Uzak yoldan dayın gelsin Allah uzun ömür versin Nenni bebek bebek Nenni yavrum yavrum Nenni kuzum kuzum nenni (Erzincan)	415 Ninni yavrum ninni Ninni çalarım büyüsün Allah derim büyüsün Nenni oğlum nenni Nenni bebeğim nenni Ninni ninni ninnisi Ninni ninni yavrusu (Adana)	
Bebeğin Hak'tan Dilenmesi			
11 Bebeğin beziği çamdan Ninni bebeğim ninni Yuvarlandı düştü damdan Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Hak'tan yanı diledim de Ninni bebeğim ninni Mevla'm bana bir çocuk ver Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Amasya)	51 Yola giden yolcu bana Sızında var yeşil aba Meraifonlu Piri baba Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Ak taş diye belediğim Hak'tan dilek dilediğim Dülbenime doladığım Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Yıldı gelir iki bayram Yandı yürek oldu pür yan Ankara'da Hacı Bayram Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Bebeğimin beziği çamdan Üğürledim düştü damdan	57 Taştan bebek beledim nenni Başına da doladım nenni Hak'tan dilek diledim nenni Allah sana bir can versin Mevla'm bana iman versin Koluma takın kaçabilen nenni Dolandım Şam'ı Halep'i nenni Kabe'de Mısır Çelebi nenni	155 Ak taş diye belediğim Hak'tan dilek dilediğim Dülbenime doladığım Allah buna bir can versin Harmanlarda olur vaba Savururlar yaba yaba Meraifon'da Pir Baba Mevla'm buna bir can versin Yola giden yolcu kardeş

	Bey babası gelir Şam'dan Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Elime aldım kelebi Dolandım Şam'ı Haleb'i Çorumlu Elvan Çelebi Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Denizli)	Allah sama bir can versin Mevla'm bana iman versin Benim adım Fatma Hatun Derdimi söyledim Hakk'a bütün Seni Mevla'dan alırım salın Allah sama bir can versin Mevla'm bana iman versin Çalkan Karadeniz çalkan nenni Kabe'deki Hacı Burhan nenni Üstümüzden kalkın yalan nenni Allah sama bir can versin Mevla'm bana iman versin (Mersin)	Kimseler bilmez sırdaş Kırşehir'in Hacı Bektaş Mevla'm buna bir can versin Yola giden yolcu baba Surtuna pamuklu yün aba ● Samanlı'ta Koyun Baba Kaşları var hilal hilal Kırpıkları Ebu Bilal Sinop'taki Seyit Bilal Allah buna bir can versin Elime aldım elebi Dolandım Şam'ı Haleb'i Çorum'da Elvan Çelebi Mevla'm buna bir can versin
156 Her işlerin başı Allah Mahrum koymaz vallah billah Amasya'da Pir Hamdullah Allah buna bir can versin Çalkan Karadeniz çalkan Nuh gemiye açtı yelken İstanbul'da Eyüp Sultan Mevla'm buna bir can versin Yıldı gelir iki bayram Yandı yürek oldu beran Ankara'da Hacı Bayram Allah buna bir can versin Kaşları var çatma çatma Bizi kalbinden unutma Muhammed'in kızı Fatma Allah buna bir can versin Tarlalarda birer ahlal Anneler çekiyor zahmet Medine'de ya Muhammed Mevla'm buna bir can versin Bebek uyardı bakıyor Ak memeden süt akıyor Hz. Ali İmaran okuyor Mevla'm buna bir can versin (Niğde)	207 Nenni desem neler olur Gül açar bahar olur Benim yavrum zahin olur Nenni yavruma nenni Benim yavrum uyusun ninni Uyusun da büyüsün ninni Nenni diyecek gücüm yok Sallayacak bileğim yok Benim Hak'tan dileğim çok Nenni yavruma nenni Benim yavrum uyusun ninni Uyusun da büyüsün ninni Ak taş diye dilediğim Tülbenime doladığım Nenni nenni nenni Yavruma nenni nenni Benim yavrum uyusun ninni Uyusun da büyüsün ninni (Konya)	174 Ninni deyip belediğim Al delağı doladığım Bir Mevla'dan dilediğim Dilek kuşum sana ninni Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Dağlar dağlara kaynar Dağlarda ceylan oynaşır Eller güller de söyleşir Ben ağlarım uçu ninni Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Gaziantep)	260 Ninni deyeyim ninnisine İmer beyler hanesine Salın babanın kucagina Ninni bebek nenni Ninni bebek nenni Eee eee eee Ninnisine belediğim Al kundağına doladığım Sesini Mevla'dan dilediğim Ninni bebek nenni Ninni bebek nenni Eee eee eee (Afyon)
266 Yeşil gözlüm beşikten bakar Ak memelerden sütler akar İnşallah oğlum ocak yakar Nenni yavrum nenni Eee bebeğim ee eee Nenni bebeğim ee eee Nenni diye belediğim Sani Hak'tan dilediğim Al yörek doladığım	299 Nenni dedim de neledim Seni Mevla'mdan diledim Nenni yavrum iki gözüm Şimdi uyur tek bir kuzum (Düzce)	319 Unu elekte eledim Ben Hak'tan dilek diledim Tahta beşiğe beledim Uyusun yavrum ninni Büyüsün yavrum ninni (Muğla)	346 Taştan belek belediğim Hakk'a dilek dilediğim Ninni yavrum ninni Ninni oğlum ninni Ninni ninni ninnisi Ninni ninni yavrum Ninnilerle uyuturum

Nenni yavrum nenni Eee bebeğim eee eee Nenni bebeğim ee eee Uyusun da büyüsün Tıptış tıptış yürüsün Aanesini güldürsün Nenni yavrum nenni Eee bebeğim ee eee Nenni bebeğim ee eee (Niğde)			Ak sütümle büyütürüm Ninni yavrum ninni Ninni oğlum ninni Ninni ninni ninnisi Ninni ninni yavrusu Ninnilerle uyuturam (Uşak)
"Melek" Kelimesinin Geçtiği Ninniler			
17 Doğumunda melekler Gördüler bebeğimi Cennet huriler ile Derdiler bebeğimi Uyu yavrum ninni Büyü yavrum ninni Nenni yavrum nenni Nenni yavrum nenni Bebeğimin babası ölünce Kardeşi dünyaya gelince Bebeğimin yüzü güldünce Uyu yavrum ninni Büyü yavrum ninni Nenni yavrum nenni Nenni yavrum nenni Bahçemiz göllendi Gülün başı bülbüllendi Bebeğimiz diğlendi Uyu yavrum ninni Büyü yavrum ninni Nenni yavrum nenni Nenni yavrum nenni (Isparta)	18 Ninni deyim yavrum uyusun Uyusun ki çabuk büyüsün Gün geçmeden yürüsün Evimde şenlik olsun yavrum ninni Uyusun da büyüsün yavrucak Uyusun da büyüsün ninni Tıptış tıptış yürüsün ninni Eee bebeğim eee eee eee Yüce dağ başın da turna yeleği Yel vurdukça kaldırıyor yeleği Benim yavrum yedi dağın meleği Sakla dağlar koyma yavrum ninni Uyusun da büyüsün yavrucak Uyusun da büyüsün ninni Tıptış tıptış yürüsün ninni (Manisa)	46 Uyu uyu uyusun Melâklesana gelsin Gözlerine nur saçsın İyi uyu bebeğim Sen de bir meleksin Uyusun da büyüsün ninni Tıptış tıptış yürüsün ninni Ninni yavrum ninni Eee bebeğim eee (İğdir)	228 Ninni söyleyeyim uyuturam Huriler içinde büyüttüm Ben kuzuma çok ayuttum Nenni bebeğim nenni Nenni bebeğim nenni Sakarımda guncamsın Tarlamda darım bebek Uyubebek uyu bebek Nenni bebeğim nenni Nenni bebeğim nenni Ninni söyler uyuturam Melekler ile büyütürüm Ben de seni ayuturam Nenni bebeğim nenni Nenni bebeğim nenni (Şakarya)
363 Ay doğsun yüzüne İaci dizilsin sözüne Melek görsün düşünce Uyusun da büyüsün ninni Uyusun da büyüsün ninni (Kütahya)			
Karma İfadeler			
33 Ninni desem ne hâl olur Açılır gül bahar olur Camilerde ezan olur Uyu yavrum uyu Büyü yavrum büyü Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Ninnilerim senin olsun Uşaklar gözüne dolsun Kişiler sözüne uysun Uyu yavrum uyu Büyü yavrum büyü Ninni yavrum ninni	45 Çamdan beşik yaptırayım İçine gül doldurayım Uyumazsam kaldırıyorum Eee Hasan'ım Hüseyin'im eee Eee Hasan'ım Hüseyin'im eee Ya sabır ver ya sevgilim Eee Hasan'ım Hüseyin'im eee Horoz öter uzun uzun Uyusanız da gözüm	39 Hu hu hu derviş Hak yolunda dur derviş Hak yolunda bir kuyu İçinde zemzem suyu Eğildim su içmeye Kanatlandım uçmaya Bugün Cuma gecesi Mollaların hocası Mıtrırlar deveyi Bindirirler hocayı Aldım kitap getirdim Amcama salavat götürdüm	50 Nenni yavrum nenni Nenni yavrum nenni Eee eee eee... Eee eee eee... Tarlalarda olur ahlat Analar çekiyor zahmet Medine'de ol Muhammed Söyle sana uylan versin Nenni yavrum nenni Nenni yavrum nenni

Ninni yavrum ninni Kundağna sardım başı Gözümde akıtım yaşı Evliyalarm yoldaşı Uyu yavrum uyu Büyü yavrum büyü Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Bolu)	Hak'tan geldi benim yavrum Eee Ha an'ım Hüseyin'im eee Eee Ha an'ım Hüseyin'im eee Ya sabır ver ya sevgilim Eee Ha an'ım Hüseyin'im eee (Bağburt)	Ninni yavrum ninni Ninni oğlum ninni (Yozgat)	Eee eee eee... Eee eee eee... (Batman)
51 Yola giden yolcu bana Sırtında var yeşil aba Merzifonlu Piri baba Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Ak taş diye belediğim Hak'tan dilek dilediğim Dülberime doladığım Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Yolda gelir iki bayram Yandı yürek oldu pür yan Ankara'da Hacı Bayram Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Bebeğimi beşiği çamdan Üğürledim düştü damdan Bey babası gelir Şam'dan Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Elime aldım kelebi Dolandım Şam'ı Haleb'i Çorumlu Elvan Çelebi Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni (Denizli)	59 Hz. Ali geldi mi ola Mıradına erdi mi ola Arap kuzum aldı mı ola Eee Ha an'ım Hüseyin'im Ya sabır ver ya sevgilim Uyusun da büyüsün ninni Tıptış tıptış yürüsün ninni Hu bebeğime hu hu bu Hu bebeğime hu hu bu Hercz öter uzun uzun Uyusunuz iki gözüm Hak'tan geldi benim yavrum Eee Ha an'ım Hüseyin'im Ya sabır ver ya sevgilim Uyusun da büyüsün ninni Tıptış tıptış yürüsün ninni Hu bebeğime hu hu bu Hu bebeğime hu hu bu Çamda beşik yaptırayım İçine gül doldurayım Uyumazsanız kaldırayım Eee Ha an'ım Hüseyin'im Ya sabır ver ya sevgilim Uyusun da büyüsün ninni Tıptış tıptış yürüsün ninni Hu bebeğime hu hu bu Hu bebeğime hu hu bu (Ankara)	64 Atlar kopar takır takır Beşiğimin altı bakır Mustafa'm büyür Kur'an okur nenni Ninni de yavrum ninni Ninni de yavrum ninni Ninni ninni nedesi Gül reyhan destesi Oğlumu sevmeyen Olsun döşek başı Ninni de yavrum ninni Ninni de yavrum ninni Ninni ninni ne hâl olur Gül açılır bahar olur Oğlum bür şahan olur Ninni kuzum ninni Ninni de yavrum ninni Ninni de yavrum ninni (Eskişehir)	62 Bebek bize hak vergisi Hak'tan emanet kendisi Bizde çoktur sergisi Nenni kuzum nenni Nenni de kuzum nenni Bebeği de biz saldık yola Yollara hayırlar dola Dedesi bekler orada Nenni kuzum nenni Nenni de kuzum nenni Nenni Annesi balar yollara Bebeği sallar kollarla Bebek benimiyor güllere Nenni kuzum nenni Nenni de kuzum nen i Bebeği saldık selamet Bizlere Hak'tan emanet Sevgi de vardır keramet Nenni kuzum nenni Nenni de kuzum nenni Anne baba bakar durur Sevgiden yaşlar savurur Bebek beşikte uyur Nenni kuzum nenni Nenni de kuzum nenni (Kırşehir)
111 Bebegin beşiği bakır İrgaladım takır takır Bebegin gözleri çakar Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Bebeği beşiği bakır Üğürlerim takır tukur Şimdi gelir giden fakir Ninni yavrum ninni Ninni yavrum ninni Bebeği beşiği ağır	122 Nenni kuzum nenni Nenni yavrum nenni Çenesi kadı lokması Ağzına ataşını geldi Ağzı şimşir kutusu Koynuma koyayım geldi Ninni bebeğim ninni Eee bebeğim eee Nenni kuzum nenni Nenni yavrum nenni Kaşları hacılar yayı	142 Bahçelerde saz olur Camilerde ezan olur Dandini dandini dan olur Ana ninnisi yaman olur (Sivas)	143 Laylası çelme balam Evine nöker balam A nazlı balam Layla balama layla Layla gülüme layla Balam bal işler görsün Damağı dişler görsün Balam tezce büyüsün Hayırlı işler görsün Layla balama layla

Düşmanın kulağı sağır Ben sallarım bebek uyur Ninni yavruma ninni Ninni yavruma ninni Bebek uyandı bakıyor Herz Ali İmran okuyor Ağ memeden süt akıyor Ninni yavruma ninni Ninni yavruma ninni Kaşları var hilal hilal Buna layık Abu Celal Sinop'taki bin Bilal Ninni yavruma ninni Ninni yavruma ninni (Adana)	Pamuk atasım geldi Almı ramazan ayı Oruç tutasım geldi Ninni bebeğim ninni Eee bebeğim eee Nenni kuzum nenni Nenni yavrum nenni Saçları ibnişim teli Zarife çalasım geldi Parmığı yaprak sarıması Ağzına koyasım geldi Ninni bebeğim ninni Eee bebeğim eee (Bilecik)		Layla gülümle layla Ay yüzlü balam Ay tuza balam Düni dileyim Evim bezeyim Layla balama layla Layla gülümle layla Allah komeğin Canına kurban Dayına kurban A nazlı balam Layla balama layla Layla gülümle layla (İğdir)
147 Ninni dişe uyuttuğum Allah dişe büyüttüğüm Tevhit ile büyüttüğüm Uyusun da büyüsün ninni Uyusun yavruma ninni Uyusun da büyüsün ninni (Kastamonu)	156 Her işlerin başı Allah Mahrum koymaz vallah billah Amasya'da Pir Hamdullah Allah buna bir can versin Çalkan Karadeniz çalkan Nuh gemiye açtı yelken İstanbul'da Eyüp Sultan Mevla'm buna bir can versin Yıl da gelir iki bayram Yandı yüreğim beran Ankara'da Hacı Bayram Allah buna bir can versin Kaşları var çatma çatma Bini kalbinden unutma Muhammed'in kızı Fatma Allah buna bir can versin Tarlalarda biten aklar Anneler geliyor zahmet Medine'de ya Muhammed Mevla'm buna bir can versin Bebek uyandı bakıyor Ak memeden süt akıyor Hz. Ali İmran okuyor Mevla'm buna bir can versin (Niğde)	295 Bunu içen çervişler Hak yoluna durmuşlar Nenni de kuzum uyusun Uyansın da kuzularla yürüsün Ninni benim kuzuma ninni Ninni benim yavruma ninni Eee eee eee... Eee eee eee... Nennilerle uyuturum Uykularla büyütürüm Nenni de kuzum uyusun Uyansın da kuzularla yürüsün Ninni benim kuzuma ninni Ninni benim yavruma ninni Eee eee eee... Eee eee eee... (Samsun)	318 Nenni dersem uyuturum Allah dersem büyütürüm Uyusun da büyüsün ninni Çayrılarda yürüsün ninni Ninni benim kuzuma ninni Anası çukurda çufallık dokur Babası köşede Mushaf okur Uyusun da büyüsün ninni Çayrılarda yürüsün ninni Ninni benim kuzuma ninni Nenni nenni diye belediğim Al kuşak bağladığım Uyusun da büyüsün ninni Çayrılarda yürüsün ninni Ninni benim kuzuma ninni (Karaman)
384 Ninni benim kuzuma ninni Ninni benim yavruma ninni Seher güneşi de doğdu kırmızı Bu ev doluydu da gelin ile kızı Ninni benim kuzuma ninni Ninni benim yavruma ninni Yerin içinde de kavakla asma Kurban olam güzel Allah'ım sana Ninni benim kuzuma ninni Ninni benim yavruma ninni Ninni benim kuzuma ninni Ninni benim yavruma ninni Kalemi aldım elime de ben yazarım Bahçemde ben toprak kazarım Ninni benim kuzuma ninni Ninni benim yavruma ninni (Niğde)	407 Ninni yavruma ninni Ninni yavruma ninni Hak yolunda elediğim Ninni ninni söyledim Kundaklara belediğim Kuzum sen değil misin Ninni bebeğim ninni Ninni kuzum ninni Ninni yavruma ninni Ninni yavruma ninni Ninni çalıp dindirdiğim Ak sütümden emirdiğim Yavru diye sevdiğim Kuzum sen değil misin Ninni bebeğim ninni Ninni kuzum ninni (Sivas)	408 Ninni bebeğim ninni Ninni kuzum ninni Elimdeki deste güldür Halini Rabbime bildir Gözyaşıyla akan seldir Güzel kuzum değil misin Ninni bebeğim ninni Ninni kuzum ninni (Ordu)	

TOPLUMSAL BELLEK MEKÂNI OLARAK TELEVİZYON REKLAMLARI: Ramazan Ayına Ait Reklam Filmlerinde Ortak Kodların Aktarımı Ve Belleğin Yeniden İnşası

*Ayşe Filiz DELİBALTA*¹

Giriş

İnsanoğlu geçmişini ve geçmişindeki anılarını anımsamak istediğinde belleğine yönelir. Çünkü bellek, geçmişin biriktiği bir hatıralar deposudur. Anılar her ne kadar bireysel görölse de aslında birlikte var oluğun eserleridir. Zira birey çevresiyle, ailesiyle ve arkadaşlarıyla bir bütündür.

Belleğin toplumsal ve bireysel anlanıda önemine dikkati çeken ve bu alanda ilk çalışmaları yapan Halbwachs, grupların zaman ve mekân içinde konumlanmalarından hareketle kolektif bellek kuramını geliştirmiştir. Halbwachs'a göre (2016:187), her bir birey kendi özel mizacına ve yaşam koşullarına göre kendine özgü bir belleğe sahiptir. Bireyler anılarını toplumsal ortamdan gelen düşüncelerle ilişkilendirdiği ölçüde muhafaza edebilirler. Assmann (2018: 25) ise toplumların öz imgelerini (kendilerini algılayış ve tanımlayışları) hayali olarak oluşturdıklarını ve yarattıkları hatırlama kültürü ile bu imgeyi kuşaktan kuşağa ilettiklerini söyler. Modern insan ise gerçek bellek ortamlarının ortadan kalkmasıyla, belleği yeniden uyandırmak ve geçmişin devamlılığını sağlayabilmek için cisimleştirme çabası olarak “bellek mekânları” kurar (Uslu, 2016). Bellek mekânları her zaman fiziksel değildir. Kuşaktan kuşağa aktarılan anlatılar, türküler, ninniler, masallar, giyin kuşam vb. de birer bellek

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı.

mekânıdır (Çetin, 2018: 123-124). Bu bağlamda topluma ait ortak kodları içeren reklam filmleri de birer bellek mekânı olarak gösterilebilir.

Modern yaşıntının bir parçası haline gelmiş olan reklamlar, firmaların ürünlerini/ hizmetlerini tanıtmaya adına tercih ettikleri ve vazgeçemedikleri bir iletişimi aracı konumuna gelmiştir. Tüketici üzerinde iletmek istediği mesajı karşı bir tutum ve davranış geliştirme amacı taşıyan reklamın etkinliği, bu amacını gerçekleştirebilme ölçüsüyle doğru orantılıdır. Reklamın etkinliği konusunda reklam mesajının önemi kadar mesajın iletildiği kaynak da ayrı bir önem taşımaktadır. Ayrıca verilen mesajın daha geniş kitlelere ulaşabilmesi ve rahat algılanabilmesi de oldukça önemlidir. Bu çerçeveden düşünüldüğünde, hareketli yapısı sayesinde hedef kitleye görsel ve işitsel olarak hitap edebilen televizyonun önemli bir reklam aracı olduğu görülmektedir. Nitekim tıpkı diğer kitle iletişim araçlarında yer alan reklamlar gibi televizyon reklamları da piyasadaki ürünlerin tüketiciler tarafından satın alınması yönünde bir ikna işlevi görmektedir. Bu işlevinden farklı olarak toplumun ortak kültür kodlarına, geleneklerine, ritüellerine değinen reklamların aynı zamanda bir hafıza yenileme işlevi gördüğü de söylenebilir. Öyle ki “toplumsal bellek hem geriye hem de ileriye doğru iki yönlü işler. Bellek, sadece geçmiş kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder” (Assmann, 2018: 50). Hafıza geçmiş bu güne taşımanın yoludur (Tuğrul, 2014). Dolayısıyla izleyiciye kendi kültürel unsurlarına ait görseller sunan reklamlar, izleyiciyi ürüne yakınlaştırmaya yanı sıra toplumun değerlerine yer vererek belleğini de canlı tutar. Bu bilgilerin ışığında bu çalışmada, öncelikle “kültürel bellek mekânı olarak medya ve televizyon reklamları” ve “Türklerde ramazan kültürü” konuları üzerinde durulacak, ardından 2013-2018 yıllarını kapsayan “Ramazan ayına” ait yedi adet reklam filmi, niteliksel bir özellik taşıyan betimleyici analiz yöntemiyle toplumsal belleğin aktarımı ve yeniden inşası yönünden incelenecektir.

Kültürel Bellek Mekânı Olarak Medya ve Televizyon Reklamları

Toplumsal bellek kavramı ilk olarak 1920’li yıllarda Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs tarafından ortaya atılmıştır. Halbwachs’a göre bireyler ancak sosyal çerçeve içerisinde geçmişini korur ve hatırlarlar. Yani bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Bellek her ne kadar bireye ait olsa da toplumsal olarak belirlenir. Toplumlar üyelerinin belleğini kullanırlar (Assman, 2018: 43-44). Toplumsal hafıza, geçmişini birlikte yaşamayı değil birlikte hatırlamayı gerektirir. Bireyler olayları doğrudan anımsamaz; olaylar okuma, dinleme, anı etkinlikleri gibi insanların bir araya geldiği ortamlarda hatırlanır (İnce, 2010). Dolayısıyla toplumsal yapının sürekliliği kültürel belleği oluşturan öğelerin belli bir düzen içindeki tekrarına ve hatırlanmasına bağlıdır (Temur, 2017).

Connerton bellek destekleyici kodlamanın “semantik”, “sözel” ve “görsel” olmak üzere üç önemli yönünden bahseder (Connerton, 2014: 50). Bu bağlamda yazılı ve görsel medyanın bellek üzerinde önemli bir etkisinin olduğu görülmektedir. Medya aracılığıyla üretilen bilginin dolayım sal niteliği, medyanın geçmiş ve gelecek bilgisini oluşturmada ki önemi ve güncel gereksinimleri gidermede başvuru rulan birincil kaynaklardan olması, bellek inşası yönünden önemini artırmaktadır (İnce, 2010). Medya, sahip olduğu inandırma ve ulaşma gücüyle çok geniş alanlarda toplumu etkileyebilme, belirli hedefler doğrultusunda yönlendirebilme gücüne sahiptir (Özsoy, 2015: 2).

Bazı düşünür lere göre genelde medya, özelde ise televizyon, endüstriyel düzenin kültürel kolları gibidir. Bu yaklaşıma göre kitle iletişim araçları, bireylerin sahip oldukları duygu, inanç, düşünce ve davranışları koruma, kuvvetlendirme ve dengeleme amaçları doğrultusunda hizmetlerde bulunur. Ayrıca medya, bireylerin ve toplumsal grupların bilgi, tutum, duygu ve davranışları üzerinde büyük oranda etkil eme gücüne sahiptir. Dolayısıyla bütün toplum ve kültür medyanın gücünün etkil eme alanının sınırları içindedir (Arslan, 2004). Ne-

ticede medya, geçmişte yaşanmış olayları gündeme taşıyarak kolektif belleği inşa eder veya günceller (Doyuran, 2017). Özellikle de görsel ve işitsel özelliğe sahip olan televizyon, günümüzde önemli bir hafıza mekânı ve bellek inşa edici bir kitle iletişim aracı niteliğindedir.

Televizyonun bu inşa edici özelliğinin gerçekleştiği ortamlardan biri olan; genel olarak bir ürünün tanıtımını sağlama ve satışını artırma amacını güden, belli bir ücret karşılığında iletişim araçlarında yer alan çeşitli mesajlarla kitlelere ulaştırılan görüş, düşünce ve haber bütünü (Özsoy, 2015: 9) şeklinde tanımlanan reklam, başta Amerika olmak üzere Batı Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde endüstrinin ve kapitalizmin ortaya çıkmasıyla hayatın içine dâhil olan, toplumsal hayatı şekillendiren, etkili bir iletişim aracı ve kültürel bir olgudur (Becan, 2012). Bu zaviyeden bakıldığında, reklamın anlaşılır ve etkili olabilmesi için hedef kitlenin zihinsel ve kültürel birikimine göre düzenlenmiş olması gerekir. Bellekte kolayca tutulabilen halk kültürü unsurlarıyla tanıtımı yapılan ürün veya hizmetin bir arada verilmesi, reklamın hatırlanabilme ve kalıcı olma etkisini artırmaktadır (Boyras, 2001). Reklam sürekliliğe dayanan bir iletişimi şeklidir. Dolayısıyla reklam mesajının sürekli tekrarı önemlidir. Reklam başarısının asli faktörlerinden olan hatırlatma da ancak bu şekilde mümkün olur. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere, kültürel bir olgu olarak reklamlar aracılığı ile belli tavır, davranış ve değerler vurgulanabilir veya belli yaşam biçimleri ve belli yeni oluşumlar güçlendirilebilir (Batı, 2013: 17-19). İslamoğlu, reklamın hatırlatma işlevinin bir örgütü ya da onun mal ve hizmetlerini tüketici belleğinde sürekli anlık tutmayı, mal ya da hizmetin unutulmuş bir özelliğini, bu özelliğin sağladığı yararı hatırlatmayı hedeflediğini belirtir (2006: 428). Hatırlatma işleviyle reklamlar belli gün, olay veya özel durumlar da dâhil edilerek hedef kitlesiyle iletişimi sağlamaktadır. **Örneğin;** markayı hatırlatma amacıyla anneler, babalar ve sevgililer günü gibi özel günler için hazırlanmış olan reklamlar, ürünle ilişkilendirilirler (Babacan, 2008: 28).

Halbwachs (2018: 159), dış dünyanın alışılan imgelerinin bireyin ayrılmaz parçaları olduğunu söyler. Bireyin fiziki çevresi; evi, mobilyaları vb. hem bireyin hem de ailesinin, arkadaşlarının izlerini taşır, onları hatırlatır. Dolayısıyla her türlü kolektif bellek, mekânsal bir çerçevede meydana gelir. Eğer bireyi çerçeveleyen maddi ortam koru-

namasaydı hiçbir şey akılda kalmazdı (Halbwachs, 2018: 174). Bellek mekânlarını kalıntılar olarak tanımlayan Nora (2006: 23) ise, hafıza mekânlarının iki egemenliğe tabi olduklarını belirtir. Onları önemli ve karmaşık kılan şey de budur. Basit ve karışık doğal ve en duyarlı deneyime doğrudan açıktırlar ve aynı zamanda en soyut oluşuma sahiptirler. Gerçekte bunlar kelimenin maddî, sembolik ve işlevsel olmak üzere üç anlamını da kapsar ama her biri bu anlamları farklı düzeylerde içerir. Arşiv deposu gibi sadece somut görünümlü bir yer bile ancak hayal gücü ona sembolik bir hâl kazandırdığından hafıza mekânı haline gelir. Ayrıca Nora, anlamlarının sürekli depreşmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla bellek mekânlarının sürekli dönüşüme açık olarak dolaştıklarını iletir (Nora, 2006: 31-32). Assmann da hatırlama figürlerinin belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek istendiğini söyler. Her ne kadar coğrafi ya da tarihî anlamda olmasa da her zaman somut bir mekâna ve zamana dayanırlar. Hatırlanan içerikler ya çok eski zamanlarda yaşanmış olmaları, olağanüstü olaylarla bağlantıları ya da hatırlamanın periyodik ritmi sayesinde zamansallık kazanırlar. Assman, burada periyodik olarak kutlanan bayramlardan bahseder (2018: 46- 47). Bu bağlamda Müslüman Türk toplumunun her yıl büyük bir heyecanla karşıladığı ramazan ayının da tıpkı bayramlar gibi toplumun ortak yaşadığı, ortak anlamlar yüklediği bir zamanı yansıttığını söyleyebiliriz.

Reklamların bilgilendirme, ikna ve özellikle hatırlatma işlevlerini dikkate aldığımızda görsel ve işitsel olarak kitleye seslenen televizyon reklamlarının kültürel bellek mekânı olarak önemi daha da belirginleşecektir. Başlangıçta el ilanı, afiş, tabela, gazete, dergi gibi yazılı basınla sınırlı bir okuyucu kesime ulaşan reklamlar, zamanla radyolar vasıtasıyla işitsel olarak daha geniş bir kesime hitap eder hale gelmiştir. Reklamlar, televizyonun hayatımıza girmesiyle görsel ve işitsel bir boyut kazanmış ve çok daha geniş kitleler üzerinde etkili olma imkânına kavuşmuştur (Boyras 2001). Ses ve görüntü ögesi kullanılarak hazırlanan televizyon reklamları, televizyonun kesintisiz bir biçimde yayın yapabilme özelliği sayesinde gün içerisinde belirli aralıklarla tüketici ile buluştuğundan, reklama yüklenmiş olan mesaj sürekli olarak yinelenir. Dolayısıyla hafızalarda kalıcı bir yer edinmiş olur (Ulusal ve Kalaycı, 2018).

Türklerde Ramazan Kültürü

T.S. Eliot'ın din ile kültür arasında hayati bir münasebet kurduğunu, dinin kültürü aşan ve onu besleyen bir kaynak olduğunu aktaran Kaplan (2015: 16-17), Eliot'ın şu notunu da kaydeder; “Kültür aslında her hangi bir toplumun dininin vücut bulmuş şeklidir.” Kaplan, İslamiyet'in bir ahlâk ve hukuk sistemi hatta bir takım idare tarzları doğurduğu da hesaba katılırsa, Eliot'ın kültürü dine bağlamasının çok doğru bir fikir olduğu görüşündedir.

Her toplumun dini anlayışı ve uygulayışı, Allah'a yakarış biçimleri, ibadete konu olan mabetlerinin sanatsal özellikleri değişiklikler gösterir. Bu değişiklikler kültürle yakından ilgili olup, özellikle oruç ibadetinin uygulandığı ramazan ayında kendini daha çok göstermektedir (Özden, 2006). Müslüman toplumlar için manevi güzelliklerle dolu olan ramazan ayı bir rahmet ve mağfiret mevsimidir. Allah'ın rızasını kazanma ayı olan ramazanda yapılan tüm ibadetler; “Oruçlar, beş vakit namazlar, teravihler, dualar, zikir ve tespihler, iftarlar, sahurlar, fitreler, sadakalar...” Allah'a yaklaşmaya, rızasını kazanmaya birer vesiledir (Ünal, 2012).

Türk milleti de ramazanı çeşitli kutlanmalarla, kendine özgü bir hayat tarzı haline getirmiştir (Özden, 2006). Nitekim Türkler ramazan ayına özgü eğlenceler, sohbetler, temizlik anlayışı, yardımlaşma vb. uygulamalarla bir “Ramazan Medeniyeti” oluşturmuşlardır. Hatta oruç anlamına gelen Arapçadaki ‘savm’ Farsçadaki ‘rûze’ kelimesini ‘rûze-orûze-orûz-oruç’ şekline getirerek Türkçeleştirmişlerdir (Bezci, 2018). Hristiyan din adamı olan Schweigger (2004: 192), 16. yüzyılın sonlarında Türkiye’de bulunduğu dönemde ramazan ayına ait gözlemlerini şöyle aktarır:

“Türklerin oruç dönemine ramazan (Ramadan) denir. Bu dönem yılın belli bir zamanına denk gelmez, sürekli değişir ve hep başka bir aya rastlar. Oruç zamanı bütün gün ne yemek yerler ne de su içerler, ta ki gökyüzünde yıldızlar görününceye kadar. Orucu bozduktan sonra bütün gece yerler, içerler. Böylece oruç zamanı, yılın en büyük bolluk içinde yaşandığı dönem olur ve bu yüzden de halk ramazanı büyük bir hevesle bekler. Ramazanda yaşlılara, çocuklara,

hastalara gereksinimleri olduğu kadar yiyip içme olanağı sağlanır. Yıldızlar batınca tekrar oruç başlar. İnsanlar muntazaman Camilere giderler ve sadaka verirler... Şehzade Mehmed (Sultan Memet Jeni) Camii'nin önünde her gün ikindi zamanı 30 ya da 40 aç ve perişan kedi toplanır. Türkler buraya gelerek onlara et ve küçük şişlere geçirilmiş kızarmış ciğer parçacıkları atarlar. Bu, çok önemli bir sadaka yerine geçer. Bir deri bir kemik kalmış köpekler de sadakadan paylarını alırlar. Bazı kişiler kafesteki bir kuşu satın alıp onu serbest bırakmak, yani bir tutsağı özgürlüğüne kavuşturmakla sevap kazanmayı umut ederler.”

Yine aynı dönemde gözlem için İstanbul da bulunan seyyah Hans Der-nschwam (1992: 102) ise ramazana dair izlenimlerini şöyle dile getirir:

“30 Temmuz 1554’de Türkler İstanbul’da oruç tutmaya başladılar. 29 Temmuz’da Ay’ı görmüşler. Herkesin haberi olsun diye minarelere kandiller as-tilar. Yağmur ve rüzgâr zarar vermesin diye üstlerini kapadılar. Bu kandilleri akşamı yakıyorlar. Tüm gece boyunca yanıyor (Dernschwam, 1992: 118). Türklerin oruçları Yahudilerinkine benzer. Akşama kadar hiçbir şey yemezler. Akşam olunca gündüz yemedikleri şeylerin hepsini, et vb. şeyleri ne bulurlarsa bütün gece boyunca yerler. Yemek seçmezler ve yemek yanında bol bol su içerler.”

Ramazan Ayına Ait Reklam Filmlerinde Ortak Kodların Aktarımı ve Toplumsal Belleğin Yeniden İnşası

İftariyelikler, İftar Sofraları, Davetler

Günümüzde de olduğu gibi eski ramazanlarda da haftalar önceden hazırlıklara başlanır, alışverişler yapılır, kilerler doldurulurdu. İftar yemekleri ve iftarlıklar, özenle hazırlanırdı. İftar sofraları sair zamanlardakilerden daha özenli ve daha farklı olurdu. Sofralar, en güzel şekilde süslenir, yaz aylarında evlerin bahçelerine kurulan kalabalık sofralarda iftar yapılırdı. Ramazanda yardım amaçlı iftarlar veya konuk ağırlama amaçlı olan iftar davetleri, geleneksel Türk misafirperverliğinin ve Türklerdeki şölen âdetinin bir devamı niteliğindedir. Bu yüzden iftar davetleri, ramazanı millileştiren adetlerdendir (Özden 2006).

İncelenen Coca Cola, Avea, Sütaş, Albaraka Türk, Türkcell ve Ziraat Bankası (Bankkart Combo) reklam filmlerinde de aile bireylerinin, akrabaların, komşuların bir araya geldiği özenle hazırlanmış iftar sofralarına ve ramazanın sembolü haline gelmiş olan iftariyeliklere yer verildiği görülmektedir. İftar denilince ilk akla gelen iftar davetleridir. Bu nedenden dolayı incelenen reklamlarda ağırlıklı olarak iftar sofralarına yer verildiği düşünülmektedir. Örneğin Coca Cola'nın reklam filminde² de açık alana kurulmuş uzun bir iftar sofrası (masası) görülmektedir (Görsel 1).

² Coca Cola'nın (2013) ramazan ayına ait reklam filmi, Hacivat'ın koşma sahnesiyle başlar. Hacivat- Karagöz, fırıncılar, davulcular, mahalleli... sevdiklerine kavuşmak için koşmaktadırlar. Davullar da davulcularına kavuşma ümidiyle yolda yuvarlanmaktadır. Art arda gelen kavuşma sahneleri eşliğinde dış ses devreye girer: "Davulcular çok özledikleri davullarına, Sıcacık pideler özleyenlerine, Karagöz kadim dostu Hacivat'ına kavuşsun, iftar sofraları hepimizi buluştursun. Ramazan yine özlediğimiz her şeyi bir araya getirsin, bu mutluluk bize on bir ay yetsin". Film, ışıklandırılmış Coca Cola görseliyle son bulur. (<https://www.youtube.com/watch?v=narVNZp7nPk>) (erişim tarihi: 20.02.2019)



Görsel 1

Kavuşma teması üzerine kurgulanmış olan filmde, karşılıklı niyasalar birleştirilerek ramazan ayında daha da belirginleşen birlik, beraberlik, paylaşma duyguları ön plana çıkarılmıştır. Genci, yaşlısı, toplumun farklı kesimlerinden birçok insanın bir araya geldiği masada, iftar sofralarının en önemli özelliği olan “herkese açık olması” na dikkat çekilerek, Türk kültüründe yer etmiş olan, ramazan ayında da tam anlamıyla yaşatılmaya çalışılan “Tanrı Misafiri” anlayışının zihinlerde yeniden inşa edildiği görülmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi iftar davetleri Ramazan’ın olmazsa olmazlarındandır. 1573’e denk gelen ramazan ayını İstanbul’da geçiren Stephan Gerlach iftar davetlerine ait gözlemlerini şöyle resmeder;

“Bu ayda tüm yıl boyunca, düğün ve sünnet törenleri dışında pek sık yapılmayan yemek davetleri çok önem kazanır. En büyük paşanın evinde hemen hemen her gece bir ziyafet veriliyor. Geleneğe göre alt mevkidekiler üst mevki sahiplerinin verdiği iftar ziyafetlerine katılır. Üsttekiler alttakilere gitmez.” (Çetin, 2010).

Avea'nın 2014 yılına ait Ramazan ayı reklam filminde³ ise iftar sofralarının dünü ve bugünü birlikte işlenmiştir (Görsel 2).



Görsel 2

Film; “Yıllar geçer nesiller değişir ama bazı şeyler değişmez. Ramazan sevinci ve coşkusu her daim sürsün” cümlelerinde de vurgulandığı üzere geleneklerin korunarak nesilden nesile aktarıldığı teması üzerinden kurgulanmıştır. Filmde paralel zamanda akan eski ve yeni ramazan günlerine ait karelerde, geçen yıllara rağmen iftar ve sahur sofralarının yerini koruduğu görülmektedir. Filmin görselindeki aile büyükleriyle birlikte tüm ailenin bir arada olduğu özenle hazırlanmış iftar sofraları, zihinlerde yer etmiş olan ramazana ait kültür kodlarını öne çıkarmaktadır.

³ Avea'nın 2014 ramazan ayına ait reklam filmi, ramazan ayını dünü ve bugünüyle ele alıyor. Bir büyükbabanın çocukluğunda yaşadığı ramazan coşkusuyla torununun yaşadığı ramazan coşkusu aynı karede sunan filmin temasını, “Yıllar geçer, nesiller değişir ama bazı şeyler değişmez” cümlesi oluşturmaktadır. Film, paralel zamanda (geçmiş ve şimdi) sahura kalkan iki çocuğun görüntüsüyle başlar. Filmde geçmiş zaman eskime tekniğiyle verilmektedir. Film boyunca sahurdan iftara dek her iki çocuğun hareketleri, kurulan sofralar, yapılan yemekler paralellik göstermektedir. Son karede film şimdiki zamana döner. Filmin son karesinde geçmiş zamanda gösterilen çocuğun şimdiki zamanda evin büyükbabası, diğer çocuğunda torunu olduğu anlaşılmaktadır. (<https://www.youtube.com/watch?v=GIQbN2zgGAs>). (erişim tarihi: 20.02.2019)

Sütaş'ın 2015 yılı ramazan ayına ait reklam filminde⁴ yine özenle hazırlanmış üç ayrı iftar sofrasına yer verilmiştir (Görsel 3).



Görsel 3

Tüm aile bireylerinin bir arada olduğu iftar sofralarında, yine ramazanın birlik ve beraberlik ruhu yaşatılmaktadır. Diğer taraftan iftar davetlerine yer verilen filmde, masalara serilmiş beyaz masa örtülerinin saflığı, temizliği sembolize ettiği düşünülmektedir. Zira Müslümanlar arasında inaddi manevi tüm kirlerden arınmak için bir vesile olduğuna inanılan ramazan ayında mekân, beden ve ruh temizliğine ayrı bir önem verilmektedir⁵.

Müslümanlar için Ramazan, adeta evlere gelen bir misafir olarak görülmekte ve dolayısıyla tüm hazırlıklar gelen bu misafiri en güzel şekilde ağırlamak inancıyla yapılmaktadır. Bu gün çoğu evde uygulandığı gibi, geçmişte de Ramazan ayı yaklaşınca, evlerde bir

⁴ “Sütaş” reklam filminde tüm sahneler; Candan Erçetin’in seslendirdiği şarkı ile paralel ilerlemektedir. Şarkı sözü:

Davul sesini duyunca, sahura kalkınca
İftar vakti gelince, süt aşkı sofralarda
Ramazanın tadı başka, hep birlikte olunca
Donatalım tüm sofraları, şimdi Sütaş zamanı
Sofralar Sütaş'ın aşkı, Sütaş'ın aşkı süt aşkı.

(<https://www.youtube.com/watch?v=au12nfYOOAE>), (erişim tarihi: 20.02.2019).

⁵ “Oruç (kötülüklerle karşı) bir kalkandır. Biriniz oruç tuttuğu zaman kötü söz söylemesin, kavga etmesin. Şayet biri kendisine sataşır, kötü söz söylese, ‘Ben oruçluyum’ demekle yetinsin.” (Buhârî, “Savm”, 9; Müslim, “Sıyâm”, 163; akt. Çağrı, 2008).

temizlik telaşı başlar, Ramazan'a has bir takım düzenlemeler yapılır. Hatta devlet tarafından "tenbihnameler" yayınlanarak halkın rahat bir ramazan geçirmesine çalışılır, bu tenbihnamelerde halka evlerin, işyerlerinin ve kişisel kıyafetlerinin temizliklerine dikkat edilmesi gerektiği belirtilirdi (Özden, 2006).

Albaraka Türk'ün 2017 yılına ait ramazan reklamında⁶ bahçeye kurulmuş büyük bir iftar sofrası (masası) yer almaktadır (Görsel 4).



Görsel 4

Filmde, banka çalışanlarının ve mahalle sakinlerinin bir araya geldiği iftar sofrası izleyicinin *Seksenler* dizisinden⁷ aşına olduğu sokağa kurulmuştur. Mahallede sokak ortasına konan iftar sofrasının, zengin-fakir demeden tanıdık-tanımadık herkese açık olduğunun, yoldan geçenlerin dâhi davetsizce gelip orucunu açabildiğinin bir hatırlatıcısı olarak kurgulanmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunun

⁶ Film, *Seksenler* dizisinin sevilen karakteri pastacı Sami'nin canlandırdığı meddah sahnesi ile başlıyor. Mahalleliye eski ramazanları anlatan meddah (Sami), eski günlerdeki komşuluk ilişkileri, birlik beraberlik, yardımlaşma ve ramazan ayındaki iftar sofralarından bahsetmektedir. Meddah ramazan sofralarında yapılan sohbetlere olan özlemini dile getirdiği sırada, "Albaraka Türk" çalışanlarından biri elinde pidelerle meddah'a iftara az kaldığını söyleyerek, iftar sofrasına davet eder. Bu davet karşısında meddah; "Merak etmeyin hâlâ değerlerimizi yaşatanlar var" diyerek Albaraka Türk binasını gösterir. Ardından seksenler dizisinin meşhur sokağına kurulmuş olan iftar sofrasının yer aldığı sahneye geçilir. İftar sofrasında da yine *Seksenler* dizisinden aşına olduğumuz karakterlerle karşılaşırız. İftar sofrası ve cami görüntüleri ile devam eden filmin son sahnesi "değerlerinize değer katıyoruz" sloganı ile Albaraka Türk'ün logosuna ayrılmıştır. (<https://www.youtube.com/watch?v=2mN6R5G9XMA>), (erişim tarihi: 20.02.2019).

⁷ Yönetmenliğini Müfit Can Şacıntı'nın yaptığı *Seksenler* dizisi 24 Ocak 2012 tarihinde TRT 1 ekranlarında yayınlanmaya başlamıştır. Dizi, Türkiye'nin 1980'lerin başından itibaren geçen 32 yıllık geçmişini ve değişimini konu edinmektedir. (<https://www.dizisi.info.tr/seksenler/>) (erişim tarihi: 22.02.2019).

ve ramazan eğlencelerinin önemli unsurlarından olan “Meddah” ile Albaraka Türk çalışanlarını aynı sofrada buluşturan filmde, geçmişle bugün arasında bir köprü kurularak hafızalarda yer etmiş olan iftar sofralarının, zihinlerde yeniden inşa edildiği görülmektedir.

Ziraat Bankası’nın (Bankkart Combo) 2018 yılına ait Ramazan reklamında⁸ iftar sofralarına ait görseller, yukarıda bahsi geçen reklamları filmlerindeki karelerle benzerlik göstermektedir (Görsel 5).



Görsel 5

Filmin, ramazanın ruhuna uygun olarak yardımlaşma ve dayanışma teması üzerine kurgulandığı görülmektedir. Filmde, iftar sofrası ahşap müstakil bir evin bahçesine kurulmuştur. Evin mimarisi ile masa etrafındaki nostaljik sandalyeler, duvar lambaları, çardakta asılı olan bahçe avizesi hafızalardaki geleneksel Türk evlerini⁹ anımsatmaktadır.

⁸ Cami ve mahya görseliyle başlayan Ziraat Bankası (Bankkart Combo) reklam filminde, tüm sahneler dış sesin seslendirdiği metin ile paralel kurgulanmıştır. Dış ses: “Biz birbirimizi hep düşünürüz, ama Ramazan da daha bir düşünürüz. İftar sofrasını sadece yemeklerle değil, sevdiklerimizle donatmayı, kendimiz kadar kapı komşumuzu, ihtiyaçlarımız bir yana, ihtiyaç sahiplerini de düşünürüz. Tok iken açın, gençken yaşlının halini, fırıncı pideleri yetiştirmeyi, çalışan iftara yetişmeyi, davulcu en güzel maniyi söylemeyi, çocuklar çok önceden bayramı düşünür. Biz birbirimizi böyle düşündükçe daha da bereketli olur ramazan. Sizi düşünen Bankkart Combo’dan ramazanda 500 TL ye ulaşan her harcamanıza 25 TL, toplamda 2000 TL ye ulaşan harcamanıza 100 TL Combo lira hediye. (<https://www.youtube.com/watch?v=TwaC7xs0fE>). (erişim tarihi: 20.02.2019)

⁹ Türk evi kavramı, Anadolu’nun birçok kesiminde rastlanan ahşap çatıklı, geniş saçaklı, cumba ve çıkmalara sahiptir. Geleneksel Türk evinin, geleneklerine bağlı Türk insanının mahremiyetini de yansıtacak şekilde bahçe duvarlarıyla çevrelenmiş içe dönük bir yapısı vardır (Arat, 2011).

●smanlı ahşap mimarisinin en seçkin ahşap yapılarını bünyesinde barındıran Süleymaniye konaklarıdır. Cumhuriyet döneminin ilk kadın hattatı Müşerref Çelebi (doğunu 1915), Süleymaniye'deki Çelebiler'in Konağı'nda geçirdiği ramazan ayına ait anılarını şöyle aktarır: *“Her Ramazan'da akraba olsun olmasın yatılı misafirlerimiz olurdu. Konağın kapısı Ramazan boyunca açıktı. Standart bir yemek pişer, bahçeye sofralar kurulur, gelene ikram edilirdi. İftar vakti ev, bahçe dolar taşardı”* (Sedes, 2015: 14).

Film de iftar geleneklerine ait dikkati çeken bir diğer unsur da Türk İslamı inancında önemli bir yer tutan komşuluk hakkının¹⁰ gözetilmesi anlayışının işlenmesidir.(Görsel 6).



Görsel 6

Piştirilen yemeğin “kokusu gitmiştir” düşüncesiyle kapı komşusuna ikram edilmesi, Türk kültüründe yer etmiş olan güzel adetlerden biridir. Ramazan ayında, bu geleneğin daha çok komşu gözetilerek uygulandığı bilinmektedir. “Komşuda pişer, bize de düşer” atasözü de bu geleneğin ne denli Türk halkının yaşantısının içine girdiğinin bir göstergesidir.

Film de ramazan ayında daha da öne çıkan yardımlaşma ve dayanışma duyguları, görsellerle senkronize şekilde seslendirilen; “Biz birbirimizi hep düşünürüz, ama Ramazan da daha bir düşünürüz. İftar sofrasını sadece yemeklerle değil, sevdiklerimizle do-

¹⁰ “Komşusu aç iken tok yatan bizden değildir” (Hz. Muhammed)(Hâkım en-Nisâbüri, el-Müstedrek, Dâru'n-Neşr, Beyrut, 1990, 2/15. Akt: Can, 2013)

natmayı, kendimiz kadar kapı komşumuzu, ihtiyaçlarımız bir yana, ihtiyaç sahiplerini de düşünürüz” metniyle pekiştirilmektedir.

İncelenen reklamı filmlerinde, iftariyelik olarak iftar sofralarının olmazsa olmazı haline gelen pide ve güllaç’a da yer verildiği görülmektedir. Örneğin; Coca Cola’nın reklam filminde fırınlardaki raflarda yerini alan pidelere ve on bir ay sonrasında pidelerine kavuşan insanların mutluluğuna yer verilmiştir (Görsel 7).



Görsel 7

Böylece pidenin ramazan ayıyla birlikte geldiği, ramazana mahsus bir iftariyelik olduğu vurgulanmıştır. Ramazan ekmeği olarak kabul edilen pide, geçmişten günümüze iftar sofralarının başkahramanı olmuştur. Öyle ki, Osmanlı döneminde fırınlar, ramazana göre hazırlıklarını yapar ve pideyi şekillendiren özel “tırnakçı” ustaları tutarlardı (Özden 2006). Süttaş reklamında da “tırnakçı - pide ustalarına” dikkat çekilerek bu geleneğin hafızalarda yeniden yeşermesi sağlanmıştır (Görsel 8).



Görsel 8

Albaraka Türk reklamında pide iftar masasında yerini alırken kameranın pideye odaklandığı, etrafındaki görsellerin flulaştırıldığı, böylece ramazan pidesinin önemine dikkat çekildiği görülmektedir (Görsel 9).



Görsel 9

Türkcell'in (2017) (Bip) *Emocanlar* ramazan reklamında¹¹ pide, izleyicinin Türkcell reklamlarından aşına olduğu *Emocanlar* ile sunulmuştur. Elindeki dumanı üstünde pide ile sokaktan geçen *Emocan* fırından yeni çıkmış, sıcacık ramazan pidelerini hafızalarda canlandırmaktadır (Görsel 10).

¹¹ Türkcell reklamlarından aşına olduğumuz Emocanlar bu filmde sahur sahnesiyle izleyici karşısına çıkıyor. Davulcu Emocan davulunu çalıp, manisini söylerken yanına gelen diğer Emocan ise elinde pide ile sokaktan geçmektedir. Davulcuyu gören emocan Türkcell'in "bip" üzerinden mesajlaşanlara verilecek olan hediye GB. Haberini sevinçle karşılamaktadır. (https://www.youtube.com/watch?v=o_2Qy8slHyg), (erişim tarihi: 20.02.2019)



Görsel 10

Ramazanda uzun kuyrukların olduğu fırınlardan pide alma işi genellikle evin (belli bir yaşın üstündeki) küçük çocuğuna aitti(r). Eğer evin küçük çocuğu yoksa komşunun çocuğu pide almaya gönderilir(di). Neredeyse gelenek haline gelmiş olan bu alışkanlık, günümüzde bilhassa küçük yerleşim yerlerinde daha da yaygındır.

Avea'nın 2014 yılının ramazan ayına ait reklamı filminde de pide-ler küçük çocuklar tarafından iftar masasına getirilmektedir. Pidelerin kâğıda sarılı olarak masaya getirilmesi, fırından yeni alındıklarına ve alma işinin çocuklara verildiğine işaret etmektedir. Geçmişten geleceğe yansıyan bu görselle, yıllar geçse de değişmeyen ramazan alışkanlıklarına dikkat çekildiği görülmektedir (Görsel 11).



Görsel 11

Ramazan pidesi Ziraat Bankası (Bankkart Combo) reklamında ise ramazan pideleri, pide fırını görseliyle izleyiciye aktarılmıştır (Görsel 12).



Görsel 12

Fırının penceresine asılan “ihtiyacı olana pide ücretsizdir” notuyla Ramazan’ın ana gayesi olan “yardımlaşma” ruhu da vurgulanmıştır (Görsel 13).



Görsel 13

Bilindiği gibi, ramazanla özdeşleşmiş tatlardan biri de güllaç tatlısıdır. Günümüzde olduğu gibi geçmiş zaman ramazanlarında da tatlı olarak en çok güllaç tercih edilirdi. Özellikle kaymaklı güllacın ayrı bir yeri vardı. Senede sadece iki ay çalışan güllaççılar, güllaç dökme işine başlamadan önce ocağın üç köşesine birer parça un, şeker ve tuz dökerlerdi. Pir’in hediyesi dedikleri bu olayın bereketine inanılırdı. Sonra da bir Fatiha, üç ihlâsı şerif okuyarak güllaç

dökülürdü (Bezci 2018). Her ne kadar günümüzde bu ritüeller uygulanmısa da güllaç iftar sofralarının simgelerinden biri olmayı sürdürmektedir. Avea reklamı filminde “güllaç” da tıpkı pide görselinde olduğu gibi eş zamanlı (geçmiş ve günümüz) olarak işlenmiş ve bir iftar geleneği olarak hafızalardaki yeri pekiştirilmiştir (Görsel 14).



Görsel 14

Ramazan Eğlenceleri: Meddah, Hacivat ve Karagöz

19. yüzyıla kadar daha çok yeniçerilerin gezinti ve eğlence yeri olan Direklerarası, 1826’da Yeniçeri ●cağı’nın kaldırılmasının ardından, özellikle ramazan aylarında kalabalıklaşan İstanbul’un en faal pazarı, gezinti ve eğlence yeri olmuştur (Tosun: 368). Direklerarası’nda ve İstanbul’un diğer semtlerinde iftarla sahur arasında çeşitli ramazan eğlenceleri ve sohbetler düzenlenirdi. Meddah, kukla gösterileri, hokkabaz ve palyaçoların gösteri yaptığı eğlencelerde eski ramazan gecelerinin herkes tarafından izlenebilen en kalabalık ve en uygun eğlencesi Karagöz oyunu olmuş, Karagöz’ün en canlı ve en hararetli oyunları ramazan gecelerinde oynatılmıştır (Özden, 2006). Ramazan gecelerinde Karagöz oyunları, II. Abdülhamid döneminde yaygınlık göstermiştir. Günümüz karagöz oyunlarında da olduğu gibi, oyunun başkahramanları olan Hacivat ve Karagöz’e, Tuzsuz Deli Bekir, Matiz, Beberuhi, Tiryaki, Çelebi, Bekri Mustafa ve Zenne eşlik etmekteydi (Bezci, 2018).

Coca Cola reklam filminde ramazan ayı ile bütünleşmiş olan Hacivat ve Karagöz'ün kavuşma sahnesine yer verilmiştir (Görsel 15). Filmin görselinden ve “*Karagöz kadim dostu Hacivat’ma kavuşsun, iftar sofraları hepimizi buluştursun*” cümlelerinden anlaşıldığı üzere, Karagöz ve Hacivat’ın ramazandan ramazana bir araya geldikleri, dolayısıyla Karagöz ve Hacivat eğlencelerinin ramazan ayına mahsus olduğu vurgusunun yapıldığı görülmektedir.



Görsel 15

Albaraka Türk reklamında ise, geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde önemli bir yer tutan meddah unsuruna yer verildiği görülmektedir (Görsel 16). Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan, yani XIV. yüzyıldan bugüne kadar sürmüş olan (Tülücü, 2005) meddahlık¹², Sultan III. Murat zamanında (1574-1599) sarayın vazgeçilmez eğlencelerinden biri haline gelmiştir (Kartal, 2017). Albaraka Türk reklam filminde, eski ramazan günlerine dair alışkanlıklarımız meddah tarafından mahalleliye/izleyiciye aktarılırken izleyicinin belleğindeki eski ramazanlara dair geleneklerin ve meddah unsurunun hafızalardaki yeri yeniden inşa edilmektedir.

¹² Tek kişilik bir tiyatro türü olan meddahlık, taklit ve canlandırmalarla dinleyiciyi eğlendirmeye dayalı hikâye anlatma sanatı olarak tanımlanabilir. Meddahlık sadece hikâye anlatanlar (halk hikayecileri), sadece taklit yapanlar (mukallid) ve hem hikâye hem de taklit yapanlar olmak üzere sınıflandırılabilir (Kartal, 2017).



Görsel 16

Ramazan Davulcusu

Ramazanın ilk gecesinden itibaren çalınmaya başlanan ramazan davulu, yaşanan ramazanın neşe ve coşkusuna eşlik ederdi. Özellikle İstanbul’da her semtin meşhur ramazan davulcuları vardı. Ramazan davulcuları, genellikle mahalleyi ve mahalle sakinlerini en iyi tanıyan mahalle bekçilerinden seçilirdi. Ramazan davulcularının yanında fener tutan ve zaman zaman mâni söyleyen bir de yardımcı bulunurdu (Albayrak, 2008: 80-83). Maniler, Türk halkının başlıca özelliklerini teşkil eden sevgi, saygı, şaka ve nükteli sözlerden oluşurdu. Davulcu kapıların önünde durur, bir mani söyler, açılan kapıdan kendisine bir miktar bahşiş verilirdi (Özden 2006). Davulcuya para vermeyenler ise hazırladıkları sahur yemeklerinden ikram ederdi. Sahur yemekleri genelde börek, katımer gibi hamur işlerinden oluşurdu. Her ne kadar et, sebze, pılav, çıkaranlar olsa da halkın çoğunluğu hamur işiyle sahur yapardı (Efe, 2017: 33-37).

İncelenen Coca Cola, Sütaş, Türkcell (Bip) Emocanlar ve Ziraat Bankası (Bankkart Combo) reklamlarında ramazan davulcusu görsellerine yer verilmiştir. Sütaş reklamında ramazan davulcusu (Görsel 17), Ziraat Bankası (Bankkart Combo) (Görsel 18) ve Türkcell (Bip) Emocanlar (Görsel 19) reklamlarında ramazan davulcusu ve ramazan manisi unsurlarına yer verilmiştir. Böylece ramazana ait bu gelenek, görsel ve işitsel öğelerle yeniden hatırlatılarak bugüne ve geleceğe aktarılmıştır.



Görsel 17



Görsel 18



Görsel 19

Coca Cola reklam filminde ramazan davulcusu yine filmin ana teması olan “kavuşma” üzerinden işlenmiştir. Ramazanın gelmesiyle davulcuların davullarına kavuştuğu sahnede, izleyiciye ramazan davulcusunun ramazana has bir gelenek olduğu hatırlatılması yapılmıştır (Görsel 20).



Görsel 20

Mahya

Özellikle ramazan aylarında birden çok minareli camilerin iki minaresi arasına kurulan ışıklı yazıya “mahya” denilmektedir. Mahya kelimesi, Farsça “mah” ile Arapça “iyye” ekinin birleştirilmesi ile oluşturulmuş “aya mahsus” anlamına gelmektedir. Mahya geleneği sadece Türkiye’ye mahsustur. İlk mahyanın ne zaman kurulduğu tam olarak bilinmemekle birlikte, I. Ahmed (1603-1617) zamanında Fatih Camii müezzinlerinden Hattat Hafız Ahmed Kefevî’nin, ilk mahyayı Sultan Ahmed Camii’ne kurduğu rivayet edilmektedir (Yılmaz, 2008: 10-13). Ardından Sultan III. Ahmet’in saltanat yıllarında (1703-1730) Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın, ramazan gecelerinde mahya kurma geleneğini İstanbul’daki çifte minareli bütün büyük “Selatin Camilerine”¹³ yaydığı bilinmektedir. Nitekim mahyacılık mesleğinin ilham kaynağı ve merkezi İstanbul olmuştur. Kara’nın (2015) naklettiğine göre, mahyacılar davet üzerine Âsitane’den yola çıkarak Kahire’ye kadar gitmiş fakat rivayetlere göre kendilerine ve mesleklerine uygun minare bulamamışlardır. Yine davet üzerine Anadolu şehirlerinden Konya’ya, Eskişehir’e (Reşadiye Camii), Bolu’ya (Bayezit Camii), Çanakkale’ye (Unurbey Camii) belki bir iki yere daha kısa ömürlü ziyaretlerde bulunmuş ve mahya kurmuşlardır.

¹³ Osmanlı Devleti döneminde sultanların yaptırdıkları camilere verilen ad.

Önceleri mahyalarda şekil ve çizimler kullanılmıştır. Şekil ve çizimlerde gül, lale, karanfıl, şebboy, hercai menekşe, boru çiçeği, fulya çiçeği gibi çiçekler önemli bir yer tutmaktadır. Sonrasında mahyalarda canı, şadırvan, kuş, çadır, kâse, elma, şemsiye, kayık, vapur, Kız Kulesi, köprü, köşk, fıskiye, beşik, araba, minber, hilal gibi şekiller yer almıştır. Mahyalarda yazı kullanımına geçildiğinde “Merhaba” “Merhaba ya Şehr-i Ramazan”, “Hoş geldin” gibi karşılama ifadeleri, inanç ve ibadet esaslarıyla ilgili ibareler ve nasihat, yardım talebi, kötülüklerden kaçınma, merhamete ve iyiliğe davet eden niyaz türünden mahya yazıları kullanılmıştır (Kara, 2015). Schweigger (2004: 192), *Sultanlar Şehrine Yolculuk* kitabında mahyalardan şöyle bahseder:

“Camilerin minarelerindeki şerefelere asılan tahta fenerlerin içine kandiller yerleştirilerek etrafa ışık saçılır. Çoğu kez bir minareden diğerine bir ip gerilir, buna bağlanan kısa ve uzun başka iplere kandiller asılır ve böylece dolunay ya da hilal doğmuş gibi bir görüntü oluşturulur. Bu şekilde asılan 200 veya daha fazla kandille başka şekiller de yapılır ve çok görkemli görüntüler yaratılır.”



Kaynak: (Schweigger'in seyahatnamesinden akt: Kara 2015)

Çalışma kapsamında ele alınan reklam filmlerinden Süttaş (Görsel 21), Albaraka Türk (Görsel 22), Ziraat Bankası (Bankkart Combo) (Görsel 23), ve Avea (2016) (Görsel 24), reklamlarında mahya - mahyacı görsellerine yer verilerek mahya geleneğinin yaşatıldığı görülmektedir.



Görsel 21



Görsel 22



Görsel 23

Avea (2016) reklam filminde¹⁴ reklam kahramanları arasında mahyanın bir iletişim aracı olarak kullanımı dikkati çekmektedir. Nitekim filmin kahramanı Fasulye'nin, annesine mahya aracılığı ile *"Anne, iftara köfte yapsana"* mesajını göndermek istemesiyle mahyanın iletişim işlevine vurgu yapılmaktadır.



Görsel 24

¹⁴ Avea reklamlarından tanıdığınız Fasulye, Avea'nın 2016 tarihli ramazan reklamında mahyaya tımanmış şekliyle izleyicinin karşısına çıkıyor. Avea'lı olmadığı için cep telefonundan arama yapamayan, internete giremeyen ve mesajlaşamayan Fasulye'nin aklına mahyacidan yardım istemek gelir. Mahyacının şaşkın bakışları eşliğinde minareye yaklaşan fasulye, mahyacıya derdini anlatır ve annesiyle iletişim kurabilmek için mahyaya *"Anne, iftara köfte yapsana"* yazdırmak ister. Mahyacının *"oldu! Yanına da cacık ister misin?"* sorusu üzerine sevinen fasulye, el çırpıp isterken mahyanın ipini bırakır ve aşağı düşer. (<https://www.youtube.com/watch?v=DGjNurmeYL0>) , (erişim tarihi: 19.02.2019)

İftar Topu

Fikriyat gazetesinden edindiğimiz bilgiye göre, Osmanlı Devleti'nde imsak ve iftar vaktinin habercisi olan ilk top atışı geleneği, 1821 yılında İstanbul'da Anadolu Hisarı'nda başlamıştır. Kısa süre içinde Rumeli Hisarı, Yedikule surları, Dolmabahçe Sarayı önü, Seraskerlik Dairesi, Tophane-i Âmire Talimhanesi, Beyoğlu gibi İstanbul'un diğer bölgelerine yayılmıştır. Atılan toplar askeriye ait olup, top atışını yapacak Osmanlı askerleri, olası bir top kazasını önlemek üzere eğitilmiş, tecrübeli ordu mensuplarından seçilmekteydi. Osmanlı'dan günümüze kadar iftar topu atışlarında; cebel topları, sahra topları, balyemez topu, dağ topu, karabina topu ve kamış topu gibi farklı toplar kullanılmıştır. İncelenen reklam filmlelerinden Coca Cola, Albaraka Türk ve Süttaş reklamlarında iftar topu unsuruna yer verildiği görülmüştür.

Coca Cola reklamında iftar topu havai fişek görseliyle (Görsel 25) sentezlenmiş, böylece günün getirdiği yenilikler üzerinden hafızalarda yeniden inşa edilmiştir.



Görsel 25

İftar topu, Albaraka Türk reklamında sadece ses olarak kullanılmış, Süttaş'ın reklam filminde ise orijinal görüntüsüne yakın bir görselle iftar topuna yer verilerek geçmişten günümüze iftar topu geleneği izleyiciye sunulmuştur (Görsel 26).



Görsel 26

Sonuç

Her ne kadar zaman akıp gitse de toplumun belleğinde yer etmiş ramazan gelenekleri, günümüzde özü itibariyle hâlâ yaşatılmaktadır. Verilen iftar davetleri, yoksula- yolda kalmışa kurulan iftar çadırları, camilerde sürdürülen ibadetler (hatimler, teraviler, ilahiler vb), ramazana - sahura özel televizyon / radyo programları, belediyeler tarafından düzenlenen ramazan eğlenceleri, sahur davulcuları vb. günümüzde de çağın getirdiği bir takım yenilikler eşliğinde yaşatılmaya çalışılmaktadır. İncelenen televizyon reklamlarında; “pide”, “ramazan davulcusu”, “iftar topu (havai fişek)”, “Karagöz ve Hacivat”, “mahya”, “mahyacı”, “aile büyüklerinin de bulunduğu kalabalık iftar sofraları, “iftar davetleri”, “güllaç” gibi ramazan geleneklerine ait görüntülerin kullanıldığı belirlenmiştir. Reklam filmlerinde ramazan ayıyla özdeşleşmiş bereket, yardımlaşma, tasarruf, komşu hakkı gibi temalar da sıklıkla kullanılmıştır. Film müziklerinde ise Türk müziği ezgilerine yer verilerek işitsel belleğe çağrışım yapıldığı izlenmiştir. Çalışma kapsamında incelenen reklam filmlerinde geçmişten geleceğe doğru; şimdiyi de içine alan zamansal bir akışın olduğu, ramazan kültürünün aktarıldığı ve yeniden kurgulanarak hafızalardaki yerinin canlı tutulduğu görülmektedir. Filmelerde ayrıca ramazan ayına ait bazı unsurların günümüz şartlarına uygun olarak yorumlandığı ve reklama konu olan ürünlerin, “Türk ramazan kültürüne” dâhil edilerek ramazan ayına ait toplumsal belleğin yeniden inşa edildiği saptanmıştır.

Kaynaklar

- ALBAYRAK, Nurettin (2008). “Geçmiş Zaman Olur Ki”, Din ve Hayat Dergisi, İstanbul: 5, s. 80-83.
- ARAT, Yavuz (2011). “ Geleneksel Türk Evi iç Mekân Donatılarının Antropometrik Verilere Dayalı Analizi; Konya Evleri”, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- ARSLAN, Ali (2004). “Medyanın Birey, Toplum ve Kültür Üzerine Etkileri”, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 1 (1), s. 1-12.
- ASSMANN, Jan (2018). Kültürel Bellek, Ayşe Tekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BABACAN, Muazzez (2015). Nedir Bu Reklam?, İstanbul: Beta Basım.
- BARTHES, Roland. (1993). Göstergebilimsel Serüven, Mehmet Rifat-Sema Rifat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BATI, Uğur (2013). Reklamın Dili, İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- BECAN, Cinhan (2012). “Yeni (Duyuşsal) Reklam İletileri Bağlanunda “Göstergeleri” Okumak: Göstergebilimsel Yöntemden Yararlanarak Bir Reklam İletisi Çözümlemesi”, Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, 4, s. 36-52.
- BEZCİ, Gül (2018). “Osmanlı Toplumunda Ramazan Kültürü”, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BOYRAZ, Şeref (2001). “Halk Kültürü Unsurlarının Televizyon Reklamlarında Kullanılması”, Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, 49, s. 93-108.
- CAN, Ali (2013). “Kur’ân ve Sünnet Işığında Komşuluğun Yeri”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 21, s. 203-243.
- CONNERTON, Paul (2014). Toplumlar Nasıl Anırsar? Alâeddin Şenel (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇAĞRICI, Mustafa (2008). “Ramazan ve Orucun Ahlâkî ve İnsânî Boyutu” İstanbul: Din ve Hayat Dergisi, 5 s. 4-7.
- ÇETİN, Firdevs (2010). “XVI. Asır Alman Seyyahlarına Göre Osmanlı Toplumunu (Müslüman Davranış ve Törenleri İle Dini Mekânlar)”, Vakıflar Dergisi, 34, s. 19-34.

- ÇETİN, N. İrem (2018) . “Bir Kültürel Bellek Mekânı Olarak Ninnilerde Militarist Kültürün Aktarını”, Nilgün Gürkan Pazarcı (der.), Kültürel Belleğe Yolculuk, Ankara: Epos Yayınları, s:120-141
- DERNSCHWAM, Hans (1992). İstanbul ve Anadolu’ya Seyahat Günlüğü, Yaşar Önen (çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- DOYURAN, Levent (2017). “Tarih İçerikli Belgesel Filmlerde Kolektif Belleğin İnşası (II. Abdülhamid Belgeselleri Örneği)”, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (20), s. 29-58.
- EFE, Adem (2017). “Bizim Ramazanlar”, Ayrıntı Dergisi, 5 (51), s. 33-37
- Fikriyat Gazetesi (2018). “İftarın Habercisi Top Atışı Geleneği Nasıl Başladı?”, Kültür Sanat, <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2018/05/23/iftarin-habercisi-top-atisi-gelenegi-nasil-basladi> , (erişim tarihi: 26 Aralık 2018).
- HALBWACHS, Maurice (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçevesi, Büşra Uçar (çev.), Ankara: Heretik Yayınları.
- HALBWACHS, Maurice (2018). Kolektif Bellek, Zuhâl Karagöz (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- İNCE BAŞARAN, Gökçen (2010). “Medya ve Toplumsal Hafıza”, Kültür ve İletişim Dergisi, 13(1), s: 9-29.
- İSLAMOĞLU, A. Hamdi (2006). Pazarlama Yönetimi, İstanbul: Beta Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (2015). Kültür ve Dil, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARA, İsmail (2015). “Müslüman İstanbul’a Mahsus Bir Gelenek: Mahya”, Berat Açıl vd. (edt.), Uluslararası Ramazan Sempozyumu-Ramazan Ve Oruç, İstanbul: Ümraniye Belediyesi Yayınları, s. 181-199.
- KARTAL, Atila (2017), “Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansıması Üzerine Bir Deneme”, Turkish Academic Research Review / Türk Akademik Araştırmalar Dergisi, 2 (2), s. 11-20.
- NORA, Pierre (2006). Hafıza Mekânları, Mehmet Emin Özcan (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- OLGUNDENİZ, S.Sümbül, PARSA, A. Fatoş (2013). “Reklam Dünyasında İmgenin Gücü “Arçelik ve Vestel Reklamlarında Robot Karakterlerle Yaratılan Evren”, E-Journal Of New World Sciences Academy, s. 95-106, <https://pdfs.semanticscholar.org/fb84/ca43cb87f2718442361aee11c01573c34a7c.pdf>, (erişim tarihi: 4 Ocak 2019).

- ÖZCAN, Ebru (2007). “Göstergebilimsel Açıdan Reklam Dilinin Tüketim Toplumuna Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- ÖZDEN H. Ömer (2006), “Türk Ramazan Kültürü”, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 30, s. 83-109.
- ÖZSOY, Tufan (2015). Reklamı Okumak, İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- SCHWEİGGER, Salomon (2004). Sultanlar Kentine Yolculuk (1578-1581), S. Türkis Noyan (çev.), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- SEDES, Fatma (2015), Süleymaniye Evleri, <http://sedesmimarlik.com/suleymaniye-evleri.pdf>, (erişim tarihi: 23 Şubat 2019)
- TEMUR, Nezih (2017), “Bir Kültürel Bellek Mekânı Olarak Mahtumkulu Divanı”, Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, 34, s. 173-178.
- TOSUN, Bekir (1994). “Direklerarası”, TDV İslâm Ansiklopedisi, cilt 9, s. 367-368 <https://islamansiklopedisi.org.tr/direklerarasi> , (erişim tarihi: 22 Aralık 2018)
- TUĞRUL, Sâine (2014), “Avm’li Hatırlama ve Unutma”, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 1(2), s. 16-33
- TÜLÜCÜ, Süleyman (2005). “Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri Üzerine Bazı Notlar”, Erzurum: Atatürk Üniversitesi ilâhiyat Fakültesi Dergisi, 24, s.1-14,
- ULUSAL, Dilek, KALAYCI, Batuhan (2018), “Göstergebilimsel Açıdan Coca Cola Ramazan Reklamının Çözümlemesi”, Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 1(2), s. 62-67.
- USLU, Ayşe (2016). “Hafıza ve Geçmişin Talebi Olarak Tarih Arasındaki Ayrım”, Viraverita E-Dergi, Sayı 3, S. 42-65 <https://viraverita.org/sites/default/files/edergi-yazilari/hafiza-ve-gecmisin-talebi-olarak-tarih-arasindaki-ayrim.pdf>, (erişim tarihi: 20 Aralık 2018).
- ÜNAL, Ahmet (2012). “Ramazan Ayı”, <https://guncelvaaz.com/index.php/14-vaaz-bolunu/555-ramazan-ayi.html>. (erişim tarihi: 22 Aralık 2018)
- YILMAZ, Uğur (2008). “Ramazan Terimleri”, İstanbul: Din ve Hayat, Dergisi, 5 s.10-13

İnternet Kaynakları

- Albaraka Türk (2017). Ramazan ayına ait reklam filmi, <https://www.youtube.com/watch?v=2mN6R5G9XMA>, (erişim tarihi: 20 Şubat 2019)
- Avea (2014). Ramazan ayına ait reklam filmi, <https://www.youtube.com/watch?v=GIQbN2zgGAs>, (erişim tarihi: 20 Şubat 2019)
- Avea (2016). Ramazan ayına ait reklam filmi, <https://www.youtube.com/watch?v=DGjNunneYL0>, (erişim tarihi: 19 Şubat 2019)
- Coca Cola (2013). Ramazan ayına ait reklam filmi <https://www.youtube.com/watch?v=nanNNZp7nPk>, (erişim tarihi: 20 Şubat 2019)
- Seksenler Dizisi, <https://www.dizisi.info.tr/seksenler/>, (erişim tarihi: 20 Şubat 2019)
- “Sütaş (2015). Ramazan ayına ait reklam filmi, <https://www.youtube.com/watch?v=au2nfYOOAE>, (erişim tarihi: 20 Şubat 2019).
- Türkcell (Bip) Emocanlar (2017). Ramazan ayına ait reklam filmi, https://www.youtube.com/watch?v=o_2Qy8slHyg, (erişim tarihi: 20 Şubat 2019)
- Ziraat Bankası (Bankkart Combo) (2018) . Ramazan ayına ait reklam filmi, (<https://www.youtube.com/watch?v=TwaC7xsrOfE>), (erişim tarihi: 20 Şubat 2019)

TOPLUMSAL BELLEKTE OZANLAR VE ÂŞIKLAR

*Taner TAŞMURAT*¹

Giriş

Bir kavram olarak kültür; bir toplumda yer alan bireylerin yaşam biçimi, değer ve davranışlarının çevreye uyumunun yanı sıra eğitimi, bireyin ve toplumun düşünme biçimi gibi çok sayıda temele dayandırılmaktadır (Erol ve Helvacı, 2007:278). En geniş etnografik tanımıyla bakıldığında kültür, toplumda yaşayan tüm insanların birbirleriyle etkileşiminden edindiği inanç, sanat, bilgi, töre, yasa, gelenek, görenek ile diğer tüm alışkanlık ve yeteneklerin meydana getirdiği komplike yapılar bütünüdür (Tylor, 2016:91). Her kültür ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir “sembolik anlam dünyası” yaratarak, toplumun bireylerini birbirine bağlar. Buna göre kültür kavramı bireysel bir olgudan öte, belli bir grup ya da topluluğa mensup insanlar tarafından paylaşılan anlam dünyasını ifade etmek için kullanılmaktadır (Yaylagül, 2014:125). Bu bağlayıcı yapı önemli deneyimlemeleri ve anıları şekillendirip diri tutarak, bugün ve dün arasında bir köprü görevi görmektedir (Erol ve Helvacı, 2007:282).

Dünyanın çeşitli yerlerindeki farklı insanlar, yaşadıkları toplum içerisinde yüzyıllar boyunca birbirleriyle girdikleri bireysel, sosyal ya da kitlesel etkileşimler sonucunda deneyimlerini ve anlamlandırdıklarını, çeşitli kültür ürünleri (dil, işaretler ve simgeler) yoluyla aktarmışlardır (Cohen, 1999; Dönmez, 2014:139). Kültür içerisindeki

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı.

bu aktarımlar önce sözlü kültür ürünleri, daha sonra ise belli değişkenler etrafında gelişerek yazılı kültür ürünleri olarak ifade edilebilmiştir. Toplumların içinde bulundukları kültürdeki deneyimlenen her türlü sosyal imgeler (atasözleri, deyimler, masallar, hikâyeler, destanlar, şarkılar, romanlar vb.) kolektif belleği oluşturmaktadır (Connolly, 1995:32).

İletişim boyutuyla kültür çalışmaları, akademik çalışmalara yön veren bir yaklaşım olmuştur. Kültürel incelemeler, dil ve anlamlar aracılığıyla var olan dünyanın sosyal olarak nasıl yapılandırıldığı ve temsil edildiği sorunuyla ilgilenir (Yaylagül, 2014:126). Kültür çalışmaları yapılırken, söz konusu sosyal imgelerin veya kültür ürünlerinin incelenmesi hem kavramların hem de o döneme ilişkin olgusal bakış açılarının ipuçlarının keşfedilmesi ve deşifre edilmesi açısından önem kazanmaktadır. Dil, duygu iletimi, ifade vb. kültür ürünlerinin içeriğindeki parametreler, her bir farklı olayın şartına göre değişiklik gösterebildiği gibi, genel açıdan yaklaşıldığında ise söz konusu tüm nosyonlara halk tabanındaki algılanış ve aktarılış biçimlerine dair sinyaller vermektedir. Bu anlamda değerlendirildiğinde, “kültürel olguları anlamaya çalışırken iletişim odaklı olmak ve tarih ve sosyal teoriden uzak kalmak imkânsızdır” (Neuman, 2016:180). Kültür çalışmaları içerisinde özellikle son dönemlerde önem kazanan kavramlardan biri toplumsal bellektir. Toplumsal bellek, geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiye gönderme yapar: bazı olayların anımsanmasını, öne çıkarılmasını veya yeniden üretilmesini; bazı olayların da unutulması da beraberinde getirir (Türkoğlu, 2004:54). Söz konusu kültür ürünlerinin hepsinin kodlanmış mesajlardan meydana gelmesiyle ve toplumsal belleğin içinde yer almasıyla beraber sunulan ve algılanan arasındaki ilişki ile ilgili olması, bu kültür ürünlerinin iletişim boyutuyla değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır (Dönmez, vd., 2017:106).

Bireylerarası iletişim ile oluşan “biz” duygusunun temeli de dil ile atılır. Kişilerarası iletişimde kullanılan dil, toplumları oluşturan ve bireylerarası iletişimi kuvvetlendirme yönü ile en önemli unsur

olmuştur. Dilin gelişimi ve kullanımı da yine toplumsal kültür kavramını etkilemiş ve toplumsal bir bağ oluşturulmasını sağlamıştır. Dilin toplumda oluşturduğu bu bağ yansıtan kavramlardan birini ise müzik oluşturmaktadır. Müziğin iletişimindeki rolü toplumun kültürünü oluşturmadaki etkisini yansıtmaktadır. Toplumun örgütlenmesine katkıda bulunan müzik; din, siyaset, ekonomi, sosyal yapı, dans, eğitim gibi çok sayıda alanın bir şekilde kesişmesini sağlarken, toplumun temel tutum ve değerlerini de oluşturmaktadır (Dönmez vd., 2017:106-107). Toplumsal bellek bağlamında bakacak olursak; Türk müzik tarihinde ozanların ve aşıkların geçmişten günümüze anlamların aktarımında ve temsilinde dili etkili bir biçimde kullandığı söylenebilir.

Bu çalışına, *Kültürel Çalışmalar* yaklaşımını esas alarak “toplumsal bellek”, “popüler kültür” ve “temsil” ana kavramları çerçevesinde Türk halk kültürünün bir parçası olan ozanlar ve aşıklar konu edinmektedir. Halk kültürü içerisinde anlam dünyasının oluşturulmasına yardımcı olan ve geçmiş ile günümüz arasında köprü görevi gören ozanlar ve aşıkların toplumsal bellek içerisindeki yerini ve rollerini ortaya koyabilmek açısından çalışma önem arz etmektedir. Toplumsal belleği “nesiller arası sürekli aktarılan ve yeniden üretilmeye imkân tanıyan bir bilgi ve iletişim ağı” olarak tanımlayacak olursak, ozanlar ve aşıkların üstlendikleri rolleri açığa çıkartmak çalışmanın amacını ortaya koymaktadır. Ozanların ve aşıkların rollerinin toplumsal bellekte bir köprü olduğu varsayımıyla yapılan çalışmada onların işlevleri; “tekrar etme”, “hatırlama”, “simgeleme” ve “yeniden üretme” anlamında tartışılmıştır. Çalışma, ozan ve aşık şiirlerinin vazgeçilmez bir parçası olan ve bir iletişim aracı olarak ele alabileceğiniz müziğin sözleri ve konuları içerisinde sıkça yer alan mesajların günümüze ne şekilde ulaştığını, günümüz belleğinde nasıl algılandığına ve konumlandırıldığına ilişkin ipuçları sunmaktadır.

Bu anlamda çalışmada, ulaşılabilir örneklem tekniği ile belirlenmiş 22 adet anonim Türk halk müziği eseri, sistematik ve nitel betimleyici analiz yöntemiyle² incelenmiştir. Anonim olan eserlerin seçilme gerekçesi, ozanlar ve aşıkların bestelediği eserlerin genellikle sahibinin bilinmeyişinden kaynaklanmaktadır. İnceleme için seçilen eserler, Türkiye'nin değişik yörelerinde yazılmış ve günümüze kadar ulaşmış olan görece 'slow' ritimli olanlar ile sınırlandırılmıştır. Seçilen eserlerdeki sözlerin betimleyici analizi; enstrüman, sound vb. işitsel öğeler kapsam dışında bırakılarak yapılmıştır.

Sözlü Kültür ve Müzik

Kültürel ürünler, gerçeği yansıttığı ölçüde toplumsal değişimin izini de sürer (Binyazar, 2017:11). Kültür, insan ve zaman arasında bir özdeşlik içerisinde birbirlerini etkilemektedir. Kültür ve sanat, gerçekliği yansıtma olgusuna dayanmaktadır. Yansıtmanın ne şekilde ve nasıl olacağı ise, eser sahibinin kendi anlam dünyası içinde şekillenmektedir. Bu süreçte eser sahibinin kendi bakış açısı kadar, toplumun eserleri algılama yönelimleri, birikimleri de etkindir. (Binyazar, 2017:11). Bu anlamda müziği kültürel bir süreç olarak düşünürsek, sosyo-kültürel unsurların müziğin tınısal bileşenlerinin içinde olduğunu ya da içinden geçtiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Erol, 2009:163).

Müzik teriminin tarihsel kökenine bakıldığında, eski Yunan dilinde Yunan mitolojisindeki esin perileri olan "muse" sözcüğünün kökünden türeyerek "musike" olarak günümüze geldiği görülmektedir. Müzik ilk çağlardan günümüze kadar insanların yaşamında her zaman farklı etkiler göstermiştir. Tüm eski uygarlıklar (Yunan, Mısır, Hindistan vb.) müziği belirli temalar çerçevesinde bir araç olarak kullandığından (İlyasoğlu, 1996), müziğin günümüzdeki

² Betimsel ve sistematik analiz yöntemi, genel olarak ilgili alanda fazla çalışılmamış konulara kaynak olabilmesi için kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntem, içerik analizine göre daha yüzeysel bir yöntem olmakla beraber, belli temalar çerçevesinde farklı düşüncelerden elde edilenlerin olduğu gibi aktarılması ve sistematik olmasının sağlanması amacıyla konuşma metinlerinin yazıya dökülmesi ve sınıflandırılmasını esas alır. Betimsel analizde, analize tabi tutulan konu için bir çerçeve oluşturma, bu tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, elde edilen bulguların tanımlanması ve yorumlanması aşamaları sırayla uygulanmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Altunışık vd. 2010:332.

algılanışı ve işlevleri çok eski dönemlere dayandırılabilir (Abdurrezzak, 2018:35). Bu bakımdan seslerle gerçekleştirilen bir anlatımı sanatı olan müzik (Say, 1997: 17), toplumun bir anlam ve algılarına tarihi olarak nitelendirilebilir (Binyazar, 2017:11). Öyle ki kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümleyip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür.

Müzik, toplumsal olarak anlam yüklenen sözler ve ses kalıplarıdır; kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir dizi etkinlikler, düşünceler ve nesneler bütünüdür. Buna göre müzik *kavram, davranış ve sound* bileşimidir (Merriam'dan Aktaran Erol:2009:25-26). Müzik, insanları bir araya getiren ve düzenli ritüeller, ayinler veya törenlerdeki birleştirici etkisinin yanında, özellikle günümüzde toplumdan soyutlanma, içedönüklük ve bireyselleşme sürecinde önemli bir role sahip olmuştur. Bir iletişim aracı sayabileceğiniz müziğin kendine özgü bir dil yapısı vardır. Bunun yanı sıra, her farklı müzik türünün farklı bir dil yapısına sahip olduğu da bilinmektedir. Bu durum, “müziğin dilinin evrensel olmasının yanında, müzik içerisinde oluşan çeşitliliğin yerel, yöresel ya da bölgesel olduğunu ve farklı toplumlarda birbirinden uzak coğrafyalardaki müziğin ait olduğu veya olmadığı toplumları etkileme düzeyinde çeşitlilikler olduğunu göstermektedir” (Abdurrezzak, 2018:35).

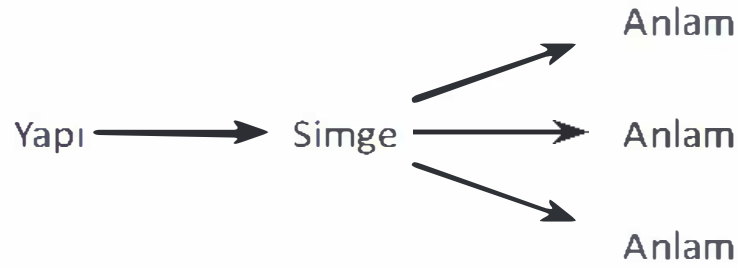
Dünya toplumlarının farklılıklarını belirleyici özellikleri, kültür, tarih, coğrafi konum ve sosyal-ekonomik yapıdır. Bu noktada müzik kültürü, bir ulusa özgü müziksel düşünce, davranış, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür. Sözü ve müziğiyle Türk halkının kültürünü, tarihini, coğrafi konumunu ve sosyal- ekonomik yapısını en belirgin, en canlı biçimde yansıtan öğeler, ozanlar ve daha sonra da aşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik özelliği için yakılan türküler; ayrıca deyiş, dil, edebiyat, giyim, el işi, inanışlar, halk hekimliği, seyirlik oyunlar, gelenekler, görenekler, köy hayatı ve köy hayatı töresinin yarattığı çeşitli halk oyunlarıdır. Bu öğeler Türk halkının değerler dizgesinin bir görüntüsüdür ya da Türk halkı, bu değerler dizgesinin bir görüntüsüdür (Budak, 2006:12).

Toplumsal Bellek Bağlamında Popüler Kültür, Dil ve Temsil

Popüler Kültür

Kültür üzerine yapılan tanımlarda fikir birliğine varmaya çalışılırken, daha dar kapsamlı bir kültür kavranı yapılmak istenildiğinde kültür; ister eğitim, isterse de eğlenmek ve vakit geçirmek için kullanılsın, kabaca “sanat” diye sınıflandırılan (edebiyat, müzik, mimarlık ve tasarımın yanı sıra, basılı medya, elektronik medya vb. medyanın tüm ürünlerini de içeren) eylemleri, malları ve fikirleri kapsamaktadır. Bunların yanı sıra hem medya tarafından hem de doğal, toplumsal ve beşeri bilinimlerle ilişkilendirilerek kültür olarak nitelendirilebilen ve halk bilgeliği diye de ayrı bir kategorisi olan bilgi; kültürün önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır (Gans, 2007:21). Sözlü kültür olarak adlandırılan ve yazının ortak dolaşımında olmadığı zamanlara gönderme yapılarak kullanılan kavram ise, tarihsel bir kesitin kültürünü tanımlamak için kullanılmaktadır. Sözlü kültür dönemi, kişinin duymayı istediği, hali hazırda bildiği veya anlamlandıramadığı olguları bir başkasının anlatımıyla edinmesi ve aktarması şeklinde de tanımlanabilir (Türkoğlu, 2004:53).

Anlamı ağı olarak da değerlendirilebilen kültür, insanların toplumsal etkileşimleri ile beraber insanlar tarafından yaratılır ve sürekli yeniden üretilir. Topluluğun çizdiği sınırlar dâhilinde söz konusu kültür içerisinde yer alan bireyler, toplumsal davranıştaki anlamı algılama ya da toplumsal davranışa anlam illeştirme yeteneğine sahiptir (Cohen, 1999:14-15). Bu anlamda bir toplumda hem var olan anlamı benimseyen hem de anlamı yeniden üreten bireyler, belli noktalarda farklı anlam çıkarımlarına sahip olsalar bile, içinde bulundukları kültür yapısının sınırları içerisinde bir yorumlama yeteneğine sahip olacaklardır. Cohen’in (1999:82) çalışmasında gösterdiği üzere (bkz. Şekil 1), kültürel yapı içerisindeki sınırları belirleyen simgeler üzerinden bir anlam çıkarılmakta, bu anlam örgüleri farklılık gösterebilir bile simgesel sınırların dışına taşınmaktadır.



Şekil 1. Kültürel yapıda anlam sınırları (Cohen, 1999:82)

Söz konusu anlam dünyası, toplumda yaşayan bireyler tarafından edinilmesi ve sürekli aktarılması yoluyla sağlanmaktadır (Türkoğlu, 2004:55). Bu noktada “halk” kavramı ön plana çıkmaktadır. Kültür nosyonun geldiği son aşamadan söz ederken, ‘halk’ kavramının ele alınmasının sebebi, popülerlik sözüyle kastedilenin, aslında halka aitlik yönünü göstermesidir (Aydar, 2014:801). Dolayısıyla halka ait olan imgeleri belirten popüler kültür tanımı, popülerlik ve kültür kavramlarını barındıran birleşik bir tanımdır. Bu noktada “popüler” ve “kültür” kavramının ayrı ayrı nasıl tanımlandığını açıklamak gerekmektedir (Özbek, 1991:83).

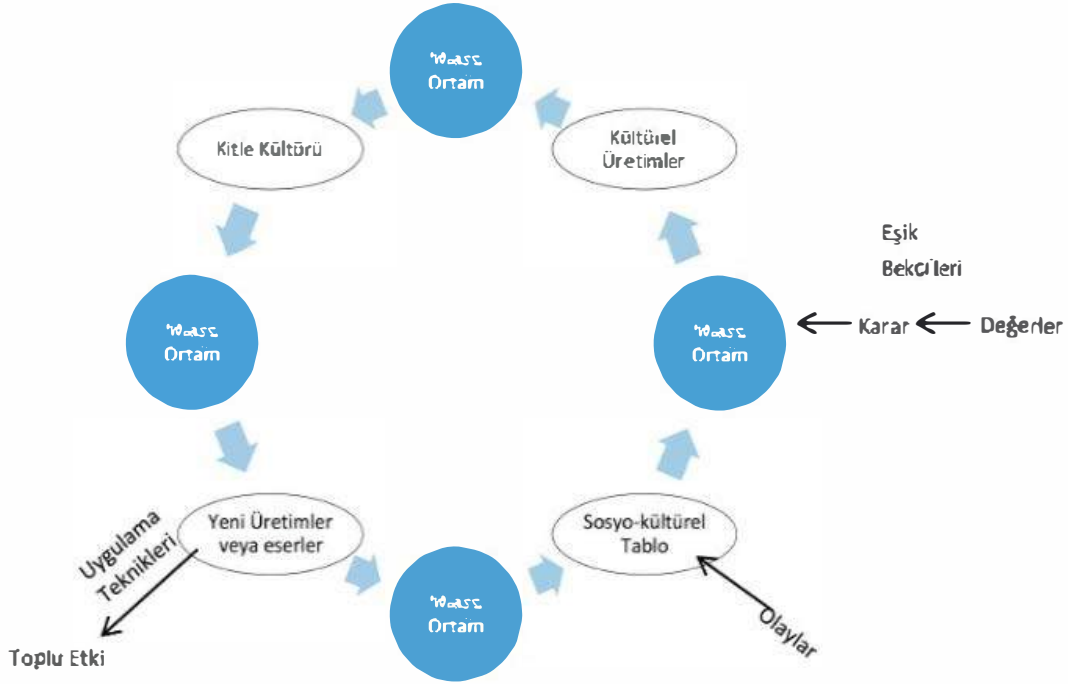
Kelime kökeni olarak Fransızca “populaire” (halka ait, halka uygun, halkça sevilen) sözcüğünden türeyen popüler kavramı, Latince aynı anlama gelen “popularis” sözcüğünden evrilmiştir (Toven, 2015). Popüler kültür, halk tarafından üretilmiş ve halkın benimsediği şeylerden oluştuğu için İngilizce’de halk nosyonunun karşılığını taşıyan “people” kelimesinin takı alınış halini (people-er) ve onun oluşturmuş olduğu kültürü simgelemektedir (Aydar, 2014:801). Popüler kültürün tanımlanmasında “popüler” kelimesinin tanımı daha belirleyici olan kelimeyi oluşturmaktadır. Çünkü onun tanım tarzı, kültür tanımını da beraberinde getirmektedir. Günümüzde ise popülerliğin kullanıldığı biçimiyle iki temel tanım karşımıza çıkmaktadır. Birinci tanımda popüler, yaygın olarak beğenilen, tüketilen anlamını taşımaktadır. Bu tanımı Stuart Hall “ticari” tanım olarak değerlendirmektedir. İkinci tanım daha önce de bahsettiğimiz üzere halka ait anlamını içermektedir. Stuart Hall, halkın kendi içinde ürettiği her şeyi kapsamaya çalıştığı için bu tanı-

nı “betimleyici” olarak nitelendirmiştir. “Popüler” kavranı, her ne kadar yaygın olanın tercih edilmesi şeklinde kullanılsa da, bu kavranın “kitlesele” olduğunu savunanlar, popüler kültür kavramına eleştirel olarak yaklaşanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra “popüler” kavranını “halka ait” olarak görenler ise bu kavrama olumlu şekilde yaklaşanlardır. Bu anlamdaki en açıklayıcı argüman ise “halk bunu istiyor, popüler olan haklıdır” olarak öne çıkmaktadır ve bu yaklaşımda “halka ait” anlamında kullanılsa da “ticari” tanım göz ardı edilmemektedir (Aktaran Özbek, 1991:84-86). Bu bilgiler ışığında popüler kültür, halkın yaşamdaki gelenekselliğini oluşturma safhasında ürettiği emek kültürünün demokrasi çağındaki adıdır. Ancak ne var ki, 1960’lı yıllardan sonra değişime uğramış ve tanımayan kapitalist düzenin hâkimiyetine bir araç olarak girmiştir. Popüler kültürün bu değişiminde, halk kavranı da anlamını yitirme noktasına gelmiştir (Aydar, 2014:801).

Popüler kültüre yönelik bir başka tanımlama, pek çok insanın estetik ve diğer arzularını yansıttığı ve ifade ettiği bir ticari araçtan ziyade kültür yapısı olduğudur (Gans, 2007:11). Bu görüşe göre popüler kültür, arz-talep ilişkisi içerisinde üretilmekte, sıradan insanların kişilere dönüşebilmesine olanak sağlamak ve kendilerini ifade etme noktasında bir yol bulmalarında yararlı rol oynadığı iddia edilmektedir (Gans, 2007:81). Bu görüşe karşı çıkan Marcuse ve Adorno’nun yaklaşımını ise, sıklıkla dile getirilen kültür endüstrisi içinde duyarsızlaştıran “kitle kültürü” (Türkoğlu, 2004:150) olarak adlandırılan ve popüler kültürün topluma olan etkileri ekseninde toplumun bütünündeki beğeni düzeyini düşüren, öte yandan kitle medyasının insanları “uyuşturabildiğini”, “atomize edebildiğini” ve dolayısıyla kitle ikna tekniklerine duyarlı kıldığını, bunun da becerili demagoglar elinde demokrasiyi yürürlükten kaldırabileceğini savunmaktadır (Gans: 2007:67).

Bu görüşler ekseninde, Moles’in Kültürleşim Modeli’nde de görüldüğü üzere (bkz. Şekil 2) kültürel ürünler halk tarafından yaratılmasına rağmen, lokal düzeyden daha yüksek düzeye aktarılabilir duruma geldiğinde, kapitalist sistemi içerisinde yukarıda belirtilen

etkileri tetikleyebilecek şekilde kullanılması olasıdır. Moles'e göre medya, kitle kültüründe sınırsız bir rol oynamaktadır. Gerçekten de bunlar kültürle iletişimin esaslı araçlarıdır (Aktaran Lazar, 2001:34). Bunun bir diğer etkisi, tarihi ve sosyo-kültürel yapı ile bağlantılı olarak yaşayan ve tarihi bir kimliği olan halk ağzı terimlerinin, kitle iletişimi araçlarının etkisi ile zaman içerisinde anlam değişikliği göstermesi ya da yerini yeni terimlere bırakmasıdır (Kuzucu, 1997:1)³.



Şekil 2. Moles'in Kültürleşim Modeli (Lazar, 2001:34)

Bahsedilen görüşlerin dışında Stuart Hall, popülerin “yaygın” anlamına gelen “ticari” tanımına dayanan ve halkla ait anlamındaki betimleyici tanımına değinen kültür yaklaşımları yerine, her iki tanımı kullanıp onları değiştirerek aşan yeni bir popüler tanım önermektedir. Bu tanım herhangi bir dönemde, kökleri bağımlı sınıfların toplumsal ve maddi koşullarında olan ve popüler gelenek ile pratikler içine gömülü biçimler ve faaliyetlere bakmaktadır (Özbek, 1991:88). Zaten popüler kültür, yüksek ve rafine kültüre karşıt olan her şeyi adlandırmak üzere kullanılmaktadır (Türkoğlu, 2004:92).

³ Aşıklık geleneği ve kitle iletişim araçları arasındaki etkileşimden dolayı bir takım değişimlerin olduğu bilinmektedir. Bu anlamda detaylı bilgi için bkz. Fidan, S. (2017). *Aşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi*. Ankara: Grafik Yayınları. & İstanbullu, S. (2018). Kayseri’de Bir Aşık Ökulu: Aşıklar Kahvesi. *Social Sciences Research Journal*, 7(1), 22-30.

Kısacası popüler kültür; hâkim kültüre karşı ortaya çıkmış, hâkim kültürün içinde yaşanan kültürel mücadele sonunda, aralarındaki gerilimden kaynaklı bir *direnme alanı* olarak vücut bulmuştur. Bir ürün veya olgunun popüler kültür alanına girmesi için, onun çok yaygın bir şekilde ve benzerleri arasından özgürce seçilmiş olması gereklidir. Yani zorlanarak seçtirilen, kabul ettirilen veya satın alınan bir şey bu tanıma girmez. Özgür seçimle tercih edilmiş olması belirleyicidir (Aktaran Özbek, 1991:88).

Yukarıda bahsedilen popüler kültürün “direnış alanı”, “direnış” veya “direnme alanı” olduğu belirtilen terimlerin sıkça kullanılması, bir üçüncü kavramsal işaret noktasına gönderme yapmakta ve halk sınıflarının kullanabileceği kültürel erkin özgünlüğünü sorgulamaktadır. Kısacası anlanı belirsiz olan ve farklı anlaşılabilen direniş kavramı, bir kavramdan ziyade bir tartışma alanını ifade etmektedir (Mattelart ve Neveu, 2007:46). Hebdige, bu durumun kabulleniş veya aktif bir direniş olmadığını “ne sıradan bir kesimlenme, ne bir red, ne bir “ticari işletini”, ne de bir özgün başkaldırı” olduğunu ve “söz konusu olan hem bir bağımsızlık, başkasılık, değişme niyeti bildirimi, bir anonimlik reddi, hem de bir bağımlılık statüsüdür” diyerek, bir itaatsizlik ya da diğeri bir deyiş ile hâkim kültüre ve güç-iktidar ilişkilerine karşı güçsüzlüğün kutsanması ve yoksunluğun teyiti olduğunu belirtmektedir (Hebdige, 1988:35).

Dil, Müzik ve Temsil

İletişim, kültür, dil ve anlam arasındaki çok boyutlu ilişkiyi anlayabilmek bakımından anahtar bir kavram olan “temsil” (representation), belli bir kültürel grubun üyeleri arasında, anlamın üretildiği ve değiş tokuş edildiği bir sürece karşılık gelmektedir. Bir başka deyişle temsil, nesneler, düşünceler ve genel olarak anlamlar hakkında konuşabilmek için dilin, işaretlerin ve imgelerin kullanılmasıdır. Temsil, bir şeyi tarif etmek ve betimlemek yoluyla zihninizde onunla ilgili bir “kavram-imge” (concept-image) oluşturur. Bu betimleme, sözlü, yazılı ya da görsel olarak yapılabilir. Temsilin işleyişindeki ikinci yol ise betimlemeyle değil, bir şeyin yerini tutmakla, onu simgelemekle ilişkilidir (Hall vd., 2013:1-2).

Temsil, sosyal gerçeği oluşturmalarının yanı sıra birey davranışlarını da etkiler. İletişim sırasında üretilen sosyal temsiller zamanla değişir ve yayılır. Sosyal haberleşme akışından izole olarak kendini üreten sosyal temsiller, kendi bağımsızlığını bulurlar (Laughey, 2010; Öner, 2002). Sosyal gerçekleri oluşturan bu temsiller, olaylara olan yaklaşımımızı, reaksiyonlarımızı, uyarıcılara olan tepkilerimizi belirler. Temsiller yolu ile bir insanı duymadan, görmeden önce, onu kategorize edip, onun için bir imaj yaratabiliriz ve daha sonra tüm incelemelerimiz ve bilgi edinmelerimiz, sadece geliştirdiğimiz bu imajımızı destekleme görevini görür (Öner, 2002).

Temsil, her zaman gerçekliği olduğu gibi yansıtmayabilir. Stuart Hall'e göre "gerçek" anlamlar asla sabit olmaz ve hatta tartışmalı bir durumdadır (Akt. Laughey, 2010: 84). Gündelik kullanımda veya kültür ürünlerinde var olan temsil, "gerçek" olaydan sonra ortaya çıkan bir şey değil, yorumladığımız gerçekliğin parçasıdır. Temsil sadece gerçekliği temsil etmez, aynı zamanda gerçekliğin anlamına da katkıda bulunur. Hall (2010:83), ortak kültürün kendi hayatlarımızda yorumladığımız anlamların, ortak bir anlayış zemininde buluşmasına neden olduğunu ileri sürer. Kişilerin geçmişte yaşadıkları, deneyimleri değişime uğrasa da sürekli var olacaktır. Bunlara eklenen yeni deneyimlerle birlikte sosyal temsili sürekli aktif tutarlar (Dönmez vd., 2017:111). Cohen'in de belirttiği gibi (1999:82) temsiller, aynı gruplar arasında farklılıklar gösterebilen ve toplum yapısını anlamamızı sağlayan bir kavramdır. Sosyal temsillerin üretimi, toplumdan izole hayatları olan bireyler tarafından değil, aksine birbiri ile iletişim halinde olan birey veya gruplar ile mümkündür. Bu anlamda temsiller dilin incelenmesi ile anlaşılmaktadır ve bunu anlayabilmek için toplumun doğal ortamındaki kültür ürünleri gerekli ipuçlarını sunmaktadır (Çetin, 2014; Öner, 2002; Hall, 2002).

Gerçeklik ve dil arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu ve anlamın kaynağının nerede olduğu sorusuna verilen yanıtlar üç ana yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bunlar; *Yansıtmacı (reflective)*, *Niyetçi (intentional)* ve *İnşacı (constructionist)* temsil yaklaşımları olarak bilinir. Yansıtmacı yaklaşıma göre anlamın kaynağı, gerçek dünyadaki nesneler, inşalar ve olayların kendisindedir. Bu

yaklaşımına göre dilin tek işlevi bu anlamı bir ayna gibi yansıtmak ya da bu gerçekliği taklit etmedir. Niyetçi yaklaşıma göre ise yansıtmacı görüşün tam aksi yönünde bir bakış açısıyla, anlamın kaynağının dilde temsil edilen şeyler olmadığını, dili konuşan özne olduğunu savunmaktadır. İnşacı yaklaşıma göre anlam, dil içinde ve dil yoluyla oluşur. Anlamanın kaynağı ne dilde temsil edilen şeyler, ne de dili konuşan öznedir. İnşacı yaklaşım, diğerlerinden farklı olarak dilin toplumsal karakteri üzerinde durur. Ne şeylerin kendisi, ne de dilin bireysel kullanıcıları anlamı dilde sabitleyemez. Bu yaklaşım, anlamın kendi kültürel yapısı içerisinde dilsel temsil sistemleriyle inşa edildiğini dile getirmektedir (Hall vd., 2013:9-11). Dolayısıyla sözlü kültür ürünlerinde dil; sosyal eylemleri, ilişkileri ve toplumun anlam dünyasını yansıtıcısı ve kurucusu durumundadır. Anlam dünyasının aktarımı farklı kültür ürünleri yoluyla anlatı biçiminde sağlanır ve bu da sosyal bir ağın kurulmasında önemli bir etkenidir. Bundan dolayı söz konusu bilgi ve iletişim ağı, aslında sosyal bir örgüttür. Buradan yola çıkarak herhangi bir sosyal yapının veya sosyal sistemin söz ve anlatı olmadan kurulması veya işleminin mümkün olmayacağı söylenebilir.

Müzik dili ile söz dili arasındaki ilişkiye dair tatmin edici bir açıklama arayışı, yüzyıllar boyu tartışılacagelmış olmasına rağmen hep sonuçsuz kalmıştır. Bu bağlamda uzlaşılmış gösterge yığınağına yaslanan söz dili, anlamdan başlayıp en soyut felsefi kavramlara kadar varan geniş bir alana ait sorumluluğu üstlenirken; bir dil olarak müzik ise tamamen buna ters düşmektedir. Müzik, bir şeyi açıkça dile getirmek bir kenara, bir şeyi ima etmekte bile yetersizdir. Bu noktada müzik, söze ihtiyaç duymaktadır. Söz ile müziğin bir araya gelme gerekçesi ne olursa olsun, bunlar arasında bir sıralama yaptığımız zaman, önceliği sözün aldığını görürüz. Bir başka deyişle, türküden operaya, operetten müzikale kadar daima müzik söze eklenir, söz müziğe değil. Buradaki temel nüans, mevcut duyguların, düşüncelerin ve anlamların dile getirilmesinde sözcüklerin aracı olabilme yetisi ve müziğin içinde yer alması sonucu, müziğin de uzlaşımsal bir ilişki sonucunda ifade edilen şey ile benzeşim içerisinde olması ve dışa vurulan duygular ile bir tür eşbiçimcilik (izomorfizm) göstermesidir (Sabar, 2013:7).

Türk Halk Müziği

Halk (folk) terimi; halk kültürü, halk şarkısı ya da halk müziği terimi ile birlikte, ilk kez 18. yüzyılın sonlarına doğru, dönemin aydınları sayılan kâşifler tarafından, esas olarak köylü topluluklarını ve elbette ki onların kültürlerini ve müziklerini ifade etmede kullanılmıştır (Erol, 2009:71). Ancak zaman içerisinde toplumun tanımını tanımlanmada kullanılan bir isim haline gelmiştir. Halk müziği ise bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen, severek söylenen ve çalınan, o yöre insanının ortak yapıtı haline gelen ve kulaktan kulağa aktararak yaşatılıp günümüze kadar ulaşan bir müzik türüdür. Bu tür yerel kültürlerin izlerini taşır ve çoğunlukla anonim eserlerdir (Elbaş, 2011: 15). Nitekim başlangıçta bir kişi tarafından yaratıldığı halde, müzik yazısı olmadığı için kinin tarafından bestelendiği unutulmaktadır. Eserlerin nesilden nesile aktarılması ise belleğe ve kulağa dayalı olmaktadır. Bu da zamanla müziğin aslının değişmesine yol açmaktadır. Halk müziğinin anonim olması bundandır (Kaygısız, 2000:176). Halk müziğinin içeriği ise geleneğe bağlı olduğu için kaderci ve mistik öğeleri fazlaca bulundurur. Yani sistenî reddetmemekle beraber var olan yargıları, yerleşmiş düzeni değiştirmekten çok, sitemkâr ve sızlanma biçiminde tepki gösterir (Kaygısız, 2000:177). Nida Tüfekçi halk müziğinin özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

“Sahibinin bilinmemesi, halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması, kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatını sürdürmesi, gelenek haline gelmesi, zaman içerisinde derin bir geçmişi olması, halkın ortak malı olması, mekân içinde yaygın olması, yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde taşıması, iddiasız olması, kişisel yapının olmaması” (Tüfekçi, 1983:1482).

Türk tarihinde ilk olarak din adamları, kitleleri harekete geçirmek için güzel söz, güzel ses ve raks unsurlarını kullanmış, *kam*, *baksı*, *şaman* gibi din adamları dini törenlerde bazı ilkel müzik aletlerini kullanarak ve birtakım sesler çıkartarak ayin yönetmişlerdir (Ak, 2009:42). Türk halk müziği, tarihini eski zamanlardan bugüne değin Anadolu ve Rumeli’de yaşamış bütün uygarlıkların, kendile-

rine özgü kültürel değerlerini biriktirerek ve yörelerine göre kültürel farklılıklar içinde barındırarak oluşan ve sonuçta zenginlik ve çeşitliliği ile tüm dünyada ender görülen bir yapıdadır. Başlıca sözlü müzikler, türleri bakımından *türkü, koşma, semai, varsağı, mani, destan, deyiş, uzun hava, bozlak, ağıt, hoyrat, maya, boğaz (gırtlak) havası, teke zortlatması, ninni, tekerleme* vb. başlıklar altında incelenebilir. Bu türler arasında belli bir usule bağlı kalmaksızın serbestçe ve doğaçlama biçiminde söylenenler “uzun hava”, belirli bir usule bağlı olanlar ise “kırık hava” olarak adlandırılır. Her iki türün bir arada kullanıldığı “melez” örnekler de mevcuttur (Elbaş, 2011:15).

Geleneksel Türk müziği her zaman sözlü olarak öğretilip aktarılmıştır. Özellikle Osmanlı dönemi kültür hayatında ve imparatorluk yönetiminde yazının, kayıt tutmanın, yazılı metnin ve yazılı iletişimin yaygın olduğu dönemde, hâlâ bu sözlü şekilde öğretiliyor olınası (Behar, 2015:18), aslında geçmiş öğreti pratiklerinin sürdürüldüğünü de göstermektedir. Notalar yazılı olarak kâğıda dökülmeden, müzisyenlerin hafızalarının gücüne dayalı şekilde aktarılıyordu. Sözlü metinlerin yazıya geçirilmesi daha önce olsa da notaların yazıya dökülmesi 19. yüzyılı bulmuştur. (Behar, 2015:18-19). Ancak bazı görüşlere göre Uygurlar döneminde doğaçlama yöntemi ile icra edilen müzik için ilk olarak belli ilke, kural, teknik ve yöntemlere yönelik müzik yapma ve yaratma anlayışı ile “yazıya dayalı müzik yapma” girişimleri bulunmuştur (Ak, 2009:46).

Müzikte üstat olmanın koşulu ise, mümkün olduğu kadar çok eserin ezberlenmesine dayanmaktaydı. Yeni yapılmış bir beste, sözlü aktarım yoluyla ustadan çırağa, hocadan talebeye yayılıyor ve çalınıp söylenir hale geliyordu. Bu durumu farklı kuşaklardan bes-teci ve icracıları birbirine bağlayan aktarım zincirlerini beslemiştir. Böylece bir birlik ruhu, gerçek veya hayali bir dayanışma duygusu oluşmuştur. Bu öğrenme ve aktarma henı bazı özel icra tarz ve üsluplarının şekil almasına, hem de bazı temel ilkelerine bugün bile uyulan birtakım toplumsal, ahlâki ve müzikal davranış kodlarının yerleşmesine sebep olmuştur (Behar, 2015:20). Ayrıca sözlü akta-

rım ve ezbere icranın mantığı ve doğası, her icracıya aynı eserin söylenmesinde geniş bir özgürlük payı tanımaktadır. Çünkü her icracının mutlaka sıkı sıkıya sadık kalınası gereken bir yazılı “orijinal belge”, kesin kayıt veya nota elde yoktu, olamazdı. Sonuç olarak da zaman içinde dolaşıma giren her yeni eserin kuşaktan kuşağa aktarılırken hem farklı yorumlanmaların hem de çeşitli varyant ve versiyonlarının üretilip yayılmasına sebep olmuştur. Ancak bu arada çoğu bestelerin ilk şekilleri belki telafisi mümkün olmayan biçimde kaybolmuş, kolektif hafızalardan silinmiştir (Owen, 1988:1-108).

Ozanlar ve Aşıklar

Ozanlar

Geçmişe eskiye dayalı her kabile, topluluk ve devletin kendine has bir sözlü kültür geleneği olmuştur. Tarihin çok eski devirlerinden bu yana, dünya coğrafyasının belli alanlarına yerleşen Türkler de her millet gibi, kendi toplumsal özelliklerini taşıyan sözlü kültür geleneklerini oluşturmuştur. Bazen birlik olup büyük devletler kuran bazen de birliktelikleri bozulan Türkler, parçalanıp bölünmüş ve yeryüzünün değişik bölgelerine dağılmışlardır. Ancak tarihin değişik dönemlerinde Türk boylarının çoğu tekrar bir araya gelmişler ve bu esnada yeni kültürel ortaklıklar doğmuştur. Hunlar, Göktürkler, Karahanlılar, Selçuklular gibi Türk devletleri bu birleşmeleri sağlamışlardır. Ayrıca Moğol İmparatorluğu ve Timurlular Devleti dönemlerinde de Türk topluluklarının karışıp kaynaştığı bilinmektedir. Türk boylarındaki zaman zaman yaşanan parçalanma ve dağılmalara rağmen, her kabile tüm Türk halklarına ait olan sözlü kültür geleneğinin ortak form ve motiflerini korumuştur. Örneğin Dede Korkut Destanları, Oğuz grubuna mensup Türkiye, Azerbaycan, Türkmenistan ve Kıpçak grubuna mensup Kazak, Karakalpak Türkleri gibi birçok Türk topluluğunda mevcuttur. Yine doğaçlama sanatı, Türklerin bu geleneksel kültürüne örnek olarak gösterilebilir (Arvas, 2009:42).

Türk müziğinin tarihsel kökeni incelendiğinde; Şaman kültürünün etkisinde gelişen Türk müziğinin ilk dönemlerdeki karakterinin nitik ve epik, sade ama içten ve coşkulu olduğu görülmektedir. Türkler’de ilk çağlarda topluluğun temsilcisi durumunda bulunan ve hekinilik, büyücülük, müzisyenlik gibi işler yapan halk sanatçılarına Altay Türkleri *kam*, Kırgızlar *baksı*, Yakutlar *oyun*, Oğuzlar *ozan* demişlerdir. Eldeki kayıtlar, ozan kelimesinin Doğu Oğuzları sahasında 14. ve 15. yüzyıllarda kopuzlu halk musikicisi anlamında kullanıldığını göstermektedir (Budak, 2006:16). Halk şairi, saz şairi, saz ile şiir söyleyen kimse anlamına gelen ozan, kopuz eşliğinde hece ölçüsüyle yazılmış şiirler söyleyen saz şairlerine Oğuz Türklerinin verdiği isimdir. Azeri sahasında 14. yüzyılda ozanların kullandıkları kopuza bu isim verilmiş ve bunu çalana da *ozancı* denilmiştir. Ozan sözcüğü 15. yüzyıldan sonra Anadolu ve Azeri sahasında *aşık*, Türkmen sahasında *baksı* kelimesine yerini bırakmıştır (Özbek, 1998:145). Kullandıkları çalgı aletlerini çalarak koşuklarını okuyan “ozanlar”, Türklerin İslam’ı kabul etmedikleri dönemlerde aynı zamanda din adamı olarak da boy göstermişlerdir. Sözü dinlenen, bilge kişi olarak sayılan ve ahlâki öğretilerini anlatan kişilere atfedilen ozan kelimesinin, şair kelimesiyle eş anlamlı görülmesi, yanlış olmakla birlikte, aşık kelimesi ile de aynı anlamı taşımaktadır (Kuzucu, 1997:2).

Türklük dünyasında baksı ile ozan, ülke ülke aynı işi paylaşmışlardır. Fakat baksı çoğu yerde bir memuriyet veya ayin zümresinin adamı olurken; ozan, gezgin ve ferdi sanatçıdır. Aşığın yaşayış bakımından atasıdır. Bununla beraber ozanlar arasında kobzaşmalarda (saz ve sözle yarışmalar) yapılmaktaydı. (Gazimihal, 2001:130-135 Aktaran Budak: 2006:17). Tarihsel sahnede kısaca ozan ve aşık seyrine bakacak olursak;

- *Ozan kelimesi, Oğuzlar’da halkın müzisyen şairi anlamına gelen çok eskiden beri kullanılan bir kelimedir. Kelimenin eskiden beri belirli Oğuz boyları arasında mevcut olması, daha Oğuzlar’ın Seyhun kıyılarında, yani Büyük Selçuklu Devleti’nin kuruluşundan önce bu kelimenin var olduğuna delildir.*

- Bu kelime muhtelif Oğuz sahalarında eskiden beri yaşamış ve büyük ihtimal Azeri sahasında, 14. asırda ozanların kullandıkları kopuza da bu isim verilmiş, böylece bir de ozancı kelimesi meydana çıkmıştır.
- 15. asırdan sonra ozan kelimesi yerine Azeri ve Anadolu aşık, Türkmen sahasında da baksı kelimeleri kullanılmıştır.
- Anadolu ve Azerbaycan Oğuzları arasında eski anlamı unutulduktan sonra da ozan kelimesi, “çok söyleyen” anlamlarına son zamanlara kadar gerek edebi dilde, gerek halk dilinde devam etmiştir (Aktaran Budak, 2006:16).

Türk halk şairlerinin şamandan âşığa gelinceye kadar gösterdikleri benzerlikler, farklılıklar ve değişimler ise şu şekilde sıralanabilir (Arvas, 2009:52):

- Şamandan ozana, ozandan âşığa isim değişikliği,
- Şamandan ozana, ozandan âşığa gelinceye kadar görevlerin yavaş yavaş azalması ve değişmesi,
- Üç şair tipinin de kendi zamanının şartlarına göre halkın anlayacağı tarzda şiir oluşturması,
- Doğaçlamanın her devirde yapılması ve icra esnasında çalgı aletinin bulunması,
- Söz-müzik-dansın birlikteliğinden dansın kaybolması,
- İslâmiyet ile beraber şiirin biçimsel olarak aynı kalması, konuların değişmesi,
- Bir dönem dinî konuların ağır basması (Tekke edebiyatında),
- Nüfusun artmasıyla halk tabakalarının oluşması,
- Yerleşik hayatla birlikte lirik şiirin ağırlıklı kullanılması.

Aşıklar

●Orta Asya ozan-baksı geleneğinin bir devamı olarak 16. yüzyılda Anadolu'da ortaya çıkan aşıklık geleneği ve bu geleneğin temsilcisi aşıklar, kendi eski kültür değerlerini İslam medeniyeti ile birleştirerek yeni bir sanat ortamı ve sanatçı kimliği oluşturmuşlardır (Cerrahoğlu, 2011:143). Aşık, sözlü şiir geleneğine bağlı olarak düzüp koştugu şiirlerini saz eşliğinde söyleyen halk şairidir. Aşıklık geleneği ise aşıkları yönlendiren kurallar bütünü ya da yüz yıllardır süren, ilk günkü canlılığını koruyan bir müzik, edebiyat ve bunların çevresinde oluşan bir disiplin olarak tanımlanabilir (Özbek: 1998:16-17). Aşık edebiyatındaki saz şairi, halk şairi, ozan vb. gibi teknik bir kelime olarak kullanılan aşık kavramı, Türk doğaçlama sanatının Batı Türklerinde devamını sağlayan temsilcilere verilen isim olmuştur (Arvas, 2009:48). Köprülü'ye göre (2004:29-30), aşıklar iki farklı kategoride değerlendirilmiştir. Bunlardan ilki kalem şairleri, diğeri ise saz (meydan) şairleridir. Kalem şairleri genellikle yüksek sınıfa yönelik şiirler yazıp söyleyenler iken; saz (meydan) şairleri ise halk toplantılarında doğaçlama bir biçimde şiirlerini oluşturan ve saz eşliğinde şarkılarını çalıp söyleyen kişilerdir. Anlık duruma göre var olan hislerini hiçbir kurala tabi olmadan şiir şeklinde gerçekleştiren ve eşliğinde saz çalan aşıklar, bu yetenekleri sebebiyle kendilerini klasik şairlerden ayrı tutmaktadırlar (Köprülü, 2004:29-30).

Kendilerine has felsefî bir temele dayandırılarak gerçekleştirilen, belli bir ideoloji ve geleneğe dayalı olan ve günümüzde sayıları azalsa bile, hâlâ Anadolu'nun belirli yerlerinde bu unvanı taşıyan, önenli bir mesleki topluluk halinde devam eden ve çaldığı saz ile kendisinin veya başkalarının eserlerini söyleyen aşıklar bulunmaktadır (Köprülü, 2004:25-26). Geleneksel kültür ve edebiyatımızın önenli bir dalı olan aşık edebiyatı, her ne kadar 15. ve 16. yüzyıllarda tanınip şekillenmeye başlamışsa da, bu edebi oluşumun kaynağının daha derinlere, Şamanizim'e dayandığı bilinmektedir. Şamanist inanç sisteminin ve toplumsal yaşam tarzının en önemli ihtiyacı ve temsilcisi olan şamanın eğitimi, yetişmesi ve toplumdaki görevleri ile aşık edebiyatının temsilcileri olan aşıkların yetişmesinin ve aşık olmalarının birçok bakımdan benzeyip örtüştüğü dikkati çek-

mektedir (Aslan, 2009:17). Aşıkların işlediği konuların içeriğine; yüksek statüye sahip olan sınıflardan ziyade, halk tabanının daha fazla ilgi gösterdiği söylenmektedir. Geniş halk tabakası tarafından beğenilen ve rağbet kazanan konular ile halk müziği ve halk şiirine özgü her türlü biçimler (ezgi, deyiş, türkü, varsağı vb.), söz konusu halk tabakası tarafından rahat anlaşılabilmesi ve okunabilmesi sebebiyle yüksek sınıf tarafından hep hor görülür (Köprülü, 2004:27-28). Oysaki aşıklarımız eski çağlardan beri halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olmuş, kendi yaratıcı güçlerini de kullanarak yaşanılanları dile getirmişlerdir. Bulundukları bölgelerin öz dilini kullanmaları, halkın anlayabileceği ifadelerle yer vermeleri onları daha etkileyici kılmış ve eserlerinin ölümsüzleşmesine yardımcı olmuştur. Sosyal, kültürel ve ekonomik olayları anlatarak halkın dili, kulağı, kalbi olan aşıkların eserleri incelendiğinde; özellikle tabiat, din, savaş, fakirlik, geçimsizlik, aşk, ölüm, hasretlik ve toplum konularına ağırlık verildiği görülür. Aşıklarımız bu konuları ele alırken sorunları dillendirmenin yanında halka yol gösterir, nasihat verir, usta malı sözler söyler ve gençleri eğitirler (Şahin, 1983:16-23). Ülkenin sosyal ve kültürel meselelerini, çağının ve yaşadığı toplumun sosyal meselelerini gerçekçi ve akılcı bir şekilde dile getiren aşıklar, toplumun ve insanların eksik yönlerini de şiirlerinde işlemekten kaçınmamışlardır. Halkın ortak duygu ve düşüncelerine tercüman olmuşlar, Türk kültürünün korunmasında kültür taşıyıcıları olarak görev yapmışlardır (Cerrahoğlu, 2011:143).

Yukarıda da ifade edildiği üzere, aşıkların şiirlerinin büyük bir çoğunluğunda öğreticilik özelliği bulunmaktadır. Öğüt vermek, türlü bilgileri öğretmek, edinilmiş deneyimlerden ve onlardan çıkarılabilecek derslerden dinleyicilerin yararlanmasını sağlamak amacıyla, aşıklar sanatlarını kullanmışlardır (Boratav, 1969:29). Nitekim aşıkların halka bildiklerini anlatmak, halka bir şeyler öğretmek amacıyla yazdıkları şiirlere nasihat denir. Halk şiirinde öğretici şiirler “nasihat” adı ile anılmaktadır. Bu tür şiirler halka bir şeyi öğretmek, bir fikrin propagandasını yapmak için kullanılmaktadır. Ayrıca sadece nasihat etmek için yazılan atasözü destanlarından dinî tasavvufî şiirlere kadar çeşit çeşit şiir içinde didaktik unsurlarla karşılaşılmaktadır (Başgöz, 1968:19).

Yirminci yüzyıl başlarına kadar geleneksel Türk müziğinin meşk adı verilen, yazılı olmayan, pratiğe dayalı, icra edilirken katılım sağlanarak öğrenilen bir esasa dayalı olduğu bilinmektedir (Behar, 2015:162-163). Sözlü kültür içerisinde Assmann'ın da (2013:23) ifade ettiği gibi tekrar edilerek hafızayı diri tutan ve hatırlanmasını sağlayan etkinlikler ile yüzyıllar boyunca aktarılan müzik eserlerinin, belli simgeler çerçevesinde içinde bulundukları anlamlarını günümüze kadar taşıdığı söylenebilir. Kahvehanelerde⁴, bozahanelerde, mesirelerde, panayırılarda, ayrıca kalabalık ve hayran bir dinleyici topluluğu karşısında bu mesleği icra eden aşıklar, çevresinde toplanan ve aşık olmak isteyen kişilere, usta çırak ilişkisi içerisinde kendi yöntemlerini, pratiksel bir öğretme şekliyle aktarımlardır (Köprülü,2004:34-35). Bu öğretme ve icra etme yöntemleri genel olarak şu şekildedir (Eke, 2010:76):

Usta çırak ilişkileri: Saz şairi olacak kişi, küçük yaşta kendisi için uygun bir usta saz âşığının yanına verilir. “Çırak” adını alan bu çocuk ustasıyla birlikte dolaşır. Genellikle tüm programına katılır. Ustasının icra gücünü, anlatım tarzını ve okuduğu manzumelerini dinleyip onu hedef alır. Ustası, ayrıca kendine bilmesi gereken sözleri öğretir, saz çalmaya denemeleri yaptırır. Bazı toplantılarda aşıklık denemeleri yapabilir. Bu arada, usta malları şiir ve hikâye dağarcığı da genişlemelidir.

Bâdeli olanlar (Bâde İçme – Buta Alma): Bâdeli aşıklar, ilhamlarını rüyalarında gördükleri kutsal varlıklardan aldıklarını ve aşk sarhoşu olup deyişler, türküler söyleyip, sazı da o anda çalabilmişlerdir. Doğaçlanma olarak gelişen ve belli dini güçlere atfedilerek gerçekleştirilen bu öğretinin yüce bir yaratıcı tarafından verildiğine inanılmaktadır.

Bâdesiz olanlar ve usta yanında yetişmemiş olanlar: Bu aşıklar okudukları şiirlerin etkisiyle, şiir yazmayı deneyenlerdir. Ben de böyle bir şiir yazabilirim, diyerek başlanmış olanlardır. Şiirleri ezberleyerek kendileri de yazmayı denemiş ve başlamışlardır.

⁴ Detaylı bilgi için bkz. Özlemir, E. (2016). Sosyo-Kültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Aşık Kahvehaneleri ve Bursa Aşıklar Kahvesi. “Rast Müzikoloji Dergisi”. IV(1). ss. 1153-1165.

Yukarıda bahsedilen bu öğretme ve icra etme yöntemleri aslında beraberinde anlamı sürekli olarak aktarma, hatırlama, yeniden üretme ve nesiller arası taşıma pratiğini de beraberinde getirmektedir. Özellikle bu öğretme yöntemlerinde sinagesel tabanda belirli bir çerçeve içerisinde anlamların aktarımı gerçekleştirilirken, tekrar edilme ve hatırlanma da sağlanmaktadır. Bunun yanı sıra öğreten ile öğrenen arasında bireysel bir farklılık ile yeniden üretme gerçekleştirilmektedir. Hatırlama, “kimlik” ya da politik imgeleme ve “kültürel süreklilik” yapıları arasındaki bağlantı, toplumsal belleğin merkezini oluşturmaktadır. Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama üzerine kuruludur. Böylece olaylar dizisinin sonsuza dek kaybolması engellenir ve bir ortak “kültürün” unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır (Assman, 2015:23). Bu anlamda topluma ait gelenek ve göreneklerin yaşanmasında ve yaşatılmasında, sosyo- kültürel mirasın nesilden nesile aktarılmasında sözlü gelenek büyük önem taşır. Sözlü geleneğin taşıyıcısı ve yeniden yaratıcısı olan aşıklar, sözlü gelenek ürünlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında, sosyokültürel yapının şekillenmesinde, insan hayatına ilişkin dönenlerin gelenek ve göreneklere göre ifade edilmesinde önemli bir görevi yerine getirmişlerdir. Aşıklar toplumsal ve gündelik hayata ilişkin konuları, toplumu derinden etkileyen olayları, büyük sosyal hareketleri destanlarında işlemişlerdir (Cerrahoğlu, 2011:143).

Ozanlar ve Aşıkların Günümüze Taşdığı Anonim Eserlerin İncelemesi

Toplumsal bellek, geçmişten aldıklarını bugüne taşımanın ve içinde barındırdıklarının anımsamasının, yeniden üretilmesinin ve ileriye taşınmasının, aynı zamanda gerek görülmeyenlerin hafızadan atılması sürecinin genel adıdır (Türkoğlu, 2004:54). Geçmişin biriktirdiği miras ile beraber günümüz anlam dünyasının şekillenmesinde yol gösterici öğretilere sahiplik etmektedir. Bu sebeple ozanlar ve aşıkların toplumsal bellek içerisinde geçmişten günümüze naklettiği tüm duygu, düşünce ve anlamların, mevcut algılayış

ve kavrayış biçimlerimize etki ettiği söylenebilir. Bu varsayımı ile amaçlı ve ulaşılabilir örneklem yoluyla belirlenmiş 22 adet anonim eser sistematik ve betimleyici analiz yöntemiyle incelenmiştir.

Çalışma kapsamında belirlenen eserler; temaları, kullanılan ortak ifadeleri, nidaları ve anlatım biçimlerine göre kategorize edilerek incelenmiştir. Bu sınıflandırmalar, toplumsal belleğimizde yer edinen duygu ve düşüncelerin nasıl şekillendiği konusunda verebileceği ipuçları açısından önem taşımaktadır. İncelemeye konu olan anonim eserler aşağıdaki çizelgede verilmiştir (bkz. Çizelge 1).

Çizelge 1. İncelemeye konu olan anonim eserler⁵

Kod	Anonim Eserler	Kod	Anonim Eserler
M1	(Ah Ah Ah Aman Ah Aman Aman Ah Aman)	M10	Dertli Gönül Durmaz Söyler
M2	(Ah) Engeller Koymuyor Yâr Sana Varsam	M11	Dünya Dedikleri Mezarlık İmiş
M3	Gine telli durnam yârelenmişsin	M12	Felek Beni Adım Adım
M4	Dalda Yeri (Baba Bögün)	M13	Hazin Hazin Esen Seher Yelleri
M5	Gesi Bağları	M14	Kutuda Karabiber Livanoy
M6	Keşkem Seni Görmeseydim	M15	Ta Ezelden İrgat Oğlu İrgatım
M7	Açıl Ey Ömrümün Varı	M16	Karaloş Bahar Eden Vefası
M8	Acılar İçimde Kaldı	M17	Yarım Senden Ayrıldı
M9	Benim Çektiklerim Senden Değildir	M18	Zalim Avcı Vurdu Beni
M19	Ulu Dağlar Gibi Kar Olan Başım	M20	Yol Üstünde Karakol (Belahm Aman Aman)
M21	Mapushane İçimde Attım Postumu (●y ●y)	M22	Zalim Felek Onu Çok Görme Bana

⁵ Kodlar için bkz. Ek-1

Geleneksel Türk müziğinde her türlü eser; belli bir yaşanmışlığın ve deneyimin sonucu ortaya çıkmakta ve ayrılık, savaş, aşk gibi konular ile gelenek ve görenekleri, simgelerin gizli diliyle bizlere sunmaktadır. Özellikle bu tarz anonim eserleri “kültürel ve tarihsel boyutlarıyla simgesel kodlar dizgesi” olarak nitelendirdiğimizde, içerisinde yer alan içtenlik imgelerinin (aşk, sevgi, ayrılık, ölüm, yiğitlik vb.) yerelden evrensele yayılabilecek nitelikte olduğu söylenebilir. Halk edebiyatında sosyolojik ve psikolojik boyutlarıyla derin bir şekilde ele alınan aşk ile sevgili ilişkisi, müzik diliyle tekrar dile getirilerek aşk sebebiyle hissedilen acının ya da sevincin, duyan dinleyici tarafından yalın ve simgesel bir anlatım ile aşk ve onun evreleri yeniden okunarak anlamlandırılır (Şahin, 2013:105-108).

Bu bağlamda incelemeye tabi tutulan eserleri temaları bakımından değerlendirdiğimizde de, “aşk, ölüm, hasret, sınıf ve kader” olarak ayrıldığı görülmektedir. Ancak bunlardan en büyük yeri kapsayan temanın ‘aşk’ ve sevilene karşı duyulan özlem olduğu görülmektedir⁶. Türk toplumlarında aşk, genel olarak ilahi, mitsel ve duygusal olarak kullanılan bir ifade biçimi olmuştur. Bu anlamda anonim eserler, kişinin dünya üzerindeki varoluş serüvenini aşk üzerinden derin bir anlatımla ele almakta (Şahin, 2013:108-109) ve günümüz belleğinin algılama ve şekillenme biçimlerinde etkili olmaktadır. Ölüm ise Türk toplumunda milletin ve insanlığın, yaşamın sonra ermesi ve öteki yaşam ile olan ilişkisinin mistik bir anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada eserler, yaşamın son bulması durumunu, dilin sonsuzluğu ile toplumsal bellek içerisinde metinlerde canlı tutma eğilimindedir. Bunun yanı sıra ölüm, sürekli hatırlatılarak acı ve hüznün duyguları vurgulanır (Şahin, 2013:107-108). Anonim eserlere baktığımızda da bunun örnekleri görülmektedir⁷. Ölüm temasının, anonim eserlerde kimi zaman bir sevilenden ayrılına ve çekilen dertlerin büyüklüğünü gösterecek bir ifade olarak; kimi zaman da fiziksel yaşamın son bulması şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Tüm bunların dışında kader, Türk toplumlarında

⁶ bkz. M13, M14, M22

⁷ bkz. M1, M5, M7, M15, M16, M17

İslamiyet'in kabulü sonrası sıkça kullanılan bir terim olarak yaratıcı tarafından çizilen yaşam biçimini temsil etmek için kullanılan bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Asıl güç karşısında çizilen yaşam şeniasına (kadere) itaat etmekten başka seçeneğin olmadığı, "kader" kelimesi ile anlatılmaya çalışılmıştır. İncelenen eserlerdeki "*felek beni adım adım yorar gider yorar gider*" (M12), "*felek tırpan aldı sinemden biçti*" (M16), "*benim çektiklerim senden değildir, benim kara balıtmı böyle sevdiğim*" (M9) ifadelerinin de gösterdiği üzere, bu dini tema sürekli hissettirilmiş ve yeniden üretilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Bütün bu temaların hepsinin bir arada birleşik olarak kullanıldığı da dikkati çekmektedir. Örneğin "Gesi Bağları" (M5) anonim eserinde görüldüğü üzere; *Gesi Bağları'nda üç top gülim var/Hey Allah'tan korkmaz sana bana ölüm var/Ölüm varsa şu dünyada zulüm var.*(M5) sözleriyle, kadere karşı bir boyun eğme, ölümün ve yaratıcı gücün hatırlatılması ve kabul olunmasına karşın müzik yoluyla bir direnme alanı oluşturulmaktadır. Aynı zamanda sınıfsal durum da kader ve yaratıcı güç ile; *Ta ezelden Irgat oğlu Irgatım/Beylik gibi asaletim yok benim/Bulgur yerim su içerim kime ne/İt yalına şiktir, karmın tok benim* (M15) sözleriyle ilişkilendirilmektedir. Bu eserde bir sınıfa ait olan kişinin, durumuna şükür etmesi ve bu durumun önceden de böyle olduğu, aynı şekilde de devam edeceğinin kabulü görülmektedir.

İncelemenin bir diğer parametresi olan ve eserlerde en çok yer edinen ifadelerle bakıldığında ise 'gönül' ve 'ölüm' temalarının sıklıkla kullanıldığı göze çarpmaktadır⁸. "Gönül" kelimesi, genellikle iç dünyanın genişliği ve karmaşıklığının anlatılmasında kullanılan, halk edebiyatının ve sözlü kültür sahasının çok işlediği konular arasındadır. "Gönül" kelimesi, Türkçe'de "köngül" olarak anılmakta ve çok eskilere dayanmaktadır. Genel olarak "akıl" ve "kavrayış" anlamlarıyla eş olarak kullanıldığı görülmekle beraber, "yürek, sevgi, düşünme, istek, anma, manevi güç, vicdan, aşk ve teolojik olarak verili olan tüm dogmatik öğeler" anlamında da kullanılmaktadır (Kapal, 2012:1605-1606).

⁸ bkz. M13, M1, M8, M9, M10, M12, M13, M16, M17, M22.

*Derdini Getirmem Dile
Bitmez Ki Çektiğimi Çile
Feryadını Yolcu Benimle
Dağlara Çıktını Ağladım (M8)*

“Dert, derman, çare, acı” ile ‘felek, baht, kader’ gibi ifadelerin sıkça kullanıldığı gözlemlenen eserde, ortak duyguların bu paydalar da birleştiği görülmektedir. Yüzyıllar boyunca Türk toplumların birikmiş olan dertleri (savaşlar, felaketler, göçler, olumsuz hadiseler vb.) (Yılmaz, 2017:146-147) müzik yoluyla anonim eserlerde dile getirilmiştir. Bu anlamda eserlerin birçoğunda duygusal ve soyut öğelere çoğunlukla başvurulduğu söylenebilir. Derdin paylaşılacağı bir dert ortağının olması ya da bunun arzulanması dışında, dertten asla şikâyetçi olmama ve derdin aslında bir dermanın olduğunun belirtilmesi, derdin ağırlığından şikâyetçi olma, derdin bir sır olarak görülmesinden dolayı paylaşılabilmesi (Yılmaz, 2017:156) Türk edebiyatında sıkça görülmektedir.

İncelenen eserlerde, bu duygu ve düşüncelerin paylaşıldığına işaret eden özneler ise, genellikle ‘dost, düşman, arkadaş, yar, canan, aile, anne, baba’ olmuştur. Türk edebiyatında, derde derman bulunmasa dahi insanın derdini paylaşacağı bir dostunun olması arzu edilendir. Dosttan kasıt, sadece iyi günde değil zor gününde de kişinin yanında olan, bazen kulak bazen omuz verebilen bazen de göğüs gerebilen kişi olmasıdır. Bu nedenle dert kadar derdin paylaşılacağı kişi de çok önemlidir. Türk toplumuna göre her dert herkese açılmaz, herkes dert dinlemez, herkesle dertleşilmez. Ancak sürekli olarak günlük meselelere odaklanan ve bu günlük meşgalelerin oluşturmuş olduğu girdap içerisinde sürüklenmeyi tercih eden bir kitlenin varlığı söz konusudur (Yılmaz, 2017:147-148).

Toplumsal belleğin ahlaksal boyutu; her bir anı bugün için yararlı olabilecek (veya kullanılabilecek) şekilde dersler ve politik anlamlar içeren “kıssadan hisse” içerikli öyküler ile taşınmaktadır (Türkoğlu, 2004:56). Nerone’un da ifadesindeki gibi; “bir toplumdaki bazı gruplar, kurumlar ya da kişilerin bazı deneyimlerinin, tanınabilir senaryolar ve ahlaki bir boyutla (bir değerlendirmeye tabi tutularak) yapay bir biçimde anımsanmadır.” (Nerone, 1989:92-94).

Buna göre bireyin yaşadığı dertlerin senaryo haline getirilmiş ve diğerleri tarafından benzer kabul edilebilecek unsurları barındıran anonim eserlerin, bu dertlerini yakını gördüğü ve kendi iç dünyasını açabileceği kişiler ile paylaştığını ve aynı zamanda yaşanan dertlerin anımsatıldığını görmekteyiz.

*Dertli gönül durmaz söyler
Dost ismini, yar ismini
Demem kimselere beyler
Dostun ismini, ismini (M10)*

Toplumun ortak anlam dünyalarını yansıtan anonim eserlerde, anlatılmak istenen soyut ifadeler, nidalar kullanılarak da vurgulanmıştır. Örneğin ‘aman anan, oy oy, of of, ah ah, ey, hey’ gibi nidalar, içinde bulunan durumları daha net gösteren ünlemler olarak kullanılmıştır⁹. Özellikle duygu yoğunluğu bu yolla dile getirilmeye çalışılmıştır. İncelenen eserlerde ayrıca, eser sahiplerinin içinde bulunduğu durum için ‘hâl’ ifadesi sıkça kullanılmış, bu duruma ilişkin farklı konulardaki çekilen sıkıntılar dile getirilmiştir¹⁰. Anlatının güçlendiren ifadeler ise benzetme, kişileştirme veya öyküleme yoluyla yapılan anlatımlar olarak örneğin şu şekillerde görünür olmaktadır:

*Açıl ey ömrümün varı
Bad-ı sabah olmadan (M7)
Ah engeller koymuyor yar sana varsam
Dünyanın keyfini de yar senle sürsem
Aman yârim aman
Hakk’ın divanında elin elimde
Cemmet bahçesine de yâr senle girsem
Ey aman yârim aman (M2)*

Sonuç

Birbiriyle hiç tanışmamış ve aralarında jenerasyon farkı yüksek insanların bile ortak düşüncelerini ortaya koyan şey aslında toplumsal belleğin sistemi şekillendirmesinden dolayıdır (Connerton, 2014:11). Toplumsal bellek, anımsama üzerine kuruludur, çünkü

⁹ bkz. M4, M18, M22, M3, M5, M1, M2, M6, M19.

¹⁰ bkz. M3, M14, M16, M17, M20.

modern toplumlarda pek çok bilgiyi saklamak olasıyken, bunlardan yalnızca bazıları anımsanır. Kaydedilen, saklanan her şey toplumsal bellek değildir. Toplumsal bellek seçici bir yapıda işler; çünkü bazı deneyimler anımsanır ve bu deneyimler ancak bazı grupları özne ya da nesne olarak ele alırlar. Bu sebepten ötürü akademik çalışmalar, toplumsal bellek içinde bulunanlardan çok, dışarıda bırakılan ile ilgilenir ve toplumsal çatışmaların izi böyle sürülmeye çalışılır. Bunun dışında toplumsal bellek belli anımsanabilir senaryolara göre düzenlenir. Belirli konulara yönelik deneyimi olanların biriktirdiği anılar ve anlamlar, ortak payda da bulunanlar tarafından seçilir ve bu senaryolar tekrar yeniden üretilir (Türkoğlu, 2004:55).

Toplumsal belleğin şekil almasında önemli bir unsur olan sözlü kültür ürünlerinden biri müzik ve müziğin içindeki sözlü metinlerdir. Müzik, insanın tanımlanamaz ve kavranamaz sonsuzluğu olan anlık, irade, bellek ve iç dünyada oluşan duyguların, imgelerin, sezgilerin nota ve ses diliyle, biçimsel forınsal ve estetiksel bir yapıda anlatılmasıdır. Toplumsal gerçeklikten uzak sanat yapısı ise, yarı düş, yarı ticaret, yarı sanat olmaktan ötemeye geçememektedir (Budak, 2006:150). Türk müziği ise tarihi süreç içindeki coğrafı, sosyal, ekonomik, kültürel etkileşimlerin ve edinimlerin bütünüdür. Türk halkının yaratıcısı olduğu Türk Halk müziği, kökeni olan Orta Asya'dan başlayarak Türk göçleri ile birlikte Karadeniz'in kuzey kesiminden Macaristan'ın orta bölgelerine, diğer bir yandan Anadolu'nun her köşesinden Rumeli'ye kadar büyük bir coğrafyada kendini göstermektedir. Türklerin İslam coğrafyasıyla etkileşimi sonrasında Arap ve İran müziğinin Türk Halk Müziği üzerinde bir takım etkileri olmuş olsa da Türk Halk Müziği, özünü ve felsefesini günümüze kadar koruyarak taşıyabilmiştir (Turan, 1990:260).

Bir kültürel bellek mekânı olarak tanımlayabileceğimiz Türk geleneksel müziği, toplumsal bellek içerisinde ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarını oluşturmaktadır. "Sembolik bir anlam dünyası" yaratarak, toplumun bireyleri arasında birleştirici ve bağlayıcı gücünün verdiği güven ve dayanak olanağı ile beraber

insanları ve nesilleri birbirine bağlamaktadır. Dolayısıyla Türk geleneksel müziği, “hem sosyal hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcıdır” (Assmann, 2001:21). Belli bir deneyimi ve yaşantı sonucu ortaya çıkan, Türk dilinin kendilik değerleri ve varlık alanını en geniş anlamıyla içeren ve içselleştiren türkü, masal, destan, halk hikâyesi, mâni, ninni ve bilmece, gibi edebi türler ve eserler, Türk milletin en önemli bellek mekânlarıdır (Şahin, 2013:104). Türk geleneksel müziği, “fenomenolojik açıdan insanın dünya üzerinde kurduğu, oluşturduğu ilişkiler ağını ele alır”. Bu müzik, içinde taşıdığı birincil anlamın dışında bir de üst anlatımı ile soyut bir takım öğeleri barındırmaktadır. Her müziğin kendine has bir tarzı ve anlatımı olduğu gibi kendi içinde bir öyküyü de içermektedir (Şahin, 2013:109).

Sonuç olarak Türk geleneksel müziği ve Türk edebiyatı, tarihi çok eskilere dayanan ve Şaınanizm ile başlayıp, ozanlar ile devam ettirilen, aşıklar ile günümüze kadar aktarılmıştır. Böylece toplumsal olayların sürekli hatırlanması, günümüze taşınması ve yeniden üretilmesinde ozanlar ve aşıkların rolü büyük olmuştur. Bu anlamda ozanlar ve aşıklar, Türk tarihinde kuşaklararası bir bilgi ve iletişim ağı oluşturmuş ve metaforik bir anlatımla “toplumsal belleğin postacıları” olarak görev almışlardır. 16. yüzyılda kendine özgü bir kimlikle Anadolu’ya taşınan aşıklık geleneği, zamanla işlevlerini yitiren ozan-baksı geleneğinin yerini almıştır. Anadolu coğrafyasında yeni kültür ve uygarlık dairesi içinde yer alan halkın, hayat anlayışına ve zevkine cevap verecek bir biçim ve öz kazanmıştır. Anadolu’da ozanın yerini aşık, kopuzun yerini ise saz almıştır. Aşık şiirinde halkımızın dünyayı algılayış biçimini, olaylara bakış açısını, gelecekle ilgili umutlarını ve daha pek çok unsuru görüyoruz (Cerrahoğlu, 2011:154). Aşıklar, halkın aydın kesimi olarak, toplumu temsil görevini üzerlerine almışlar; onların istek ve ihtiyaçlarını, tepkilerini, şiirleriyle dile getirmişlerdir. Onlar, halkın gören gözü, duyan kulağı, konuşan dili olmuşlar ve halkın kişilere, zalim yöneticilere, zamana, feleğe ve dini kendi çıkarı için kullananlara yönelik eleştirilerini halk adına şiirlerinde dillendirmişler; öğüt vermişler, yeri geldiği zaman da uyarılarda bulunmuşlardır (Arı, 2015:283).

Kısaca, aşıklar; halkın sıkıntılarını, şikâyetlerini, kendi yaşadıkları olaylarla da özdeşleştirerek, toplumdaki yanlışlıklara, bozuluklara karşı toplumun tepkisini dile getirmiş; kimi zaman da yazdıkları şiirlerle onları iyiye, güzele ve doğru olana yönlendirmeye çalışmışlardır. Bütün bu eleştiriler –amacı ne olursa olsun- eğitilemeyen, kendisini olduğundan farklı göstermeye çalışan kişilere karşı; dine, feleğe, siyasilere, zalim, beceriksiz insanlara karşı da olsa, bu kişiler ve güçlerle toplum arasında sıkı bir bağ kurulduğundan; aynı zamanda bu unsurların hepsi toplumun bir parçası olduğundan bunlara yönelik yapılan eleştiriyi de “toplumsal eleştiri” olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır (Arı, 2015:283).

Aşıklar, ataları ozanların Anadolu’ya getirdiği destan geleneğinden beslenerek aşk, tabiat, kahramanlık şiirlerini saz eşliğinde söylemişler, halkın öğrenme, eğlenme ihtiyacını karşılamışlar ve içinde yaşadıkları toplumun adeta sözcüsü olmuşlardır. Aşık şiirinde konu olarak aşk, tabiat ve ayrılık başta olmak üzere doğal unsurlar, sosyal ve tarihi olaylar, kültürel değerler, gelenekler ve görenekler, milli hislenişler, eleştiri ve şikâyetler, dini ve tasavvufî yaşam gibi pek çok unsur yer almıştır. Köy köy, kasaba kasaba gezerek sanatlarını icra eden, adeta sözlü kültür ortamının belleklerinden biri sayılabilecek bu sanatçı topluluğu toplumun bütün kesimlerince özünissenmiştir. Aşıklar yaşadıkları çevrenin ve dönemin adeta hafızasıdır. Bu nedenle herhangi bir yörenin sosyokültürel yaşamına ilişkin araştırma yapılırken müracaat edilmesi gereken kaynaklardan biri de o yörenin aşıkları olmalıdır. Geleneğin yaşatıldığı yörelere ait aşıkların eserleri bir araya getirilerek, bilimsel çalışmalarla eserlerin konu analizleri yapılırsa, o yörelere ait pek çok konuda bilgiye ulaşılabileceği gibi yörenin sosyokültürel yaşantısına dair geniş bir bilgi kaynağına ulaşılmış olacaktır. Böylece yörelerin sosyokültürel yaşamına ait detaylar görülecek hem de yöre halkının üslubuyla bu detayları bizlere sanatsal bir söyleyiş içerisinde sunan aşıkların, sosyokültürel hayattaki yeri ve önemi daha iyi anlaşılmış olacaktır (Cerrahoğlu, 2011:154).

Toplumsal bellek bağlamında ozanların ve aşıkların günümüze taşınmış olduğu anonim eserler üzerine yaptığımız incelemede, günümüz duygu ve düşünce anlamlarının Türk tarihinin geçmiş dönemlerinde toplumun belleğine işlenmiş öğeler ile şekillendiğini söylemek mümkündür. Yapılan analizlerden de anlaşılacağı üzere, “aşk” kavranına bakış açısı, “gönül” kelimesinin ifade ettiği anlam, “ölüm” ve buna yüklenen tüm anlamlar, “kader” ile anlatılmak istenen ve kabul edilmiş manevi ve dini dogmatik normlar, günümüz genel düşünce yapısıyla örtüşmektedir. Dert çeken ve derdin paylaşıldığı kişilerin anonim eserlerde hep benzer kişiler olduğu, bunların müzik yoluyla hatırlatıldığı, sosyokültürel yaşam içerisindeki pratiklerin de buna göre şekillendiği söylenebilir. Bunun yanı sıra günlük yaşamda olumlu ya da olumsuz tüm duyguların yoğunluğunu anlatmakta kullanılan tüm nidaların (oy, of, aman vb.), müzik aracılığıyla da belleğimizde yer ettiği görülmüştür. Ozanlar ve aşıkların dönemin şartlarına göre yeniden üretilip günümüze kadar getirdiği tüm bu kavranıları yukarıda anlatılan çerçevede değerlendirmek, günümüz anlam dünyasının yapısını anlamamızda yol gösterici olacaktır.

Kaynaklar

- ABDURREZZAK, Ali Osman. (2018). “Üretim ve Tüketim Kültürü Açısından Müzik Kimliğinin Psiko-Sosyal ve Mitolojik Temelleri”. *Folklor Akademi Dergisi*, 2, s. 33-54.
- AK, Ahmet Şahin. (2009). *Türk Musikisi Tarihi* (Genişletilmiş 2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- ALTUNİŞİK, Remzi, ÇOŞKUN, Recai, BAYRAKTAROĞLU, Serkan. & YILDIRIM, Engin. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı). Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- ARI, Bülent. (2015). “Aşık Şiirinde Toplumsal Eleştiri”. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(32), s. 262-284.
- ARTUN, Ernan. (2012). “Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler” (ss. 452-457). Program adı: (Prof. Dr. Mine Mengi Adına) Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- ARVAS, Abdulsalam. (2009). “Âşıklar ve Türk Doğaçlama Sanatının Tarihi-Tipolojik Menşei”. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (22), s. 41-53.
- ASLAN, Ensar. (2009). “Şamanızın ve Şamandan Aşığa İntikal Eden Trans Olgusu”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1(2), s. 17-37.
- ASLAN, Ensar. (2017). *Türk Halk Edebiyatı* (4. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- ASSMANN, Jan. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (2. Basım), Ayşe Tekin (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- AYDAR, Deniz. (2014). “Popüler Kültür ve Müzik Üzerine”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33), s. 800-807.
- BAŞGÖZ, İlhan. (1984). *Karacaoğlan*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- BEHAR, Cem. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: YKY.
- BİNYAZAR, Adnan. (2017). *Ozanlar, Yazarlar, Kitaplar*. İstanbul: Can Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili. (1983). *Folklor ve Edebiyat 2*. İstanbul: Adan Yayınları.
- BUDAK, Ogün Atilla (2006). *Türk Müziğinin Kökeni - Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- CERRAHOĞLU, Münir. (2011). “Âşıkların Sosyokültürel Hayattaki Yeri ve Önemi / Bir Örnekleme Olarak Derdiçok”. *CIU Folklor ve Edebiyat*, 17(67), s.143-156.
- COHEN, Anthony P. (1999). *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*. Mehmet Küçük (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- CONNERTON, Paul. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı.
- CONNOLLY, William E. (1995). *Kimlik ve Farklılık* (1. Basım). Ankara: Ayrıntı.
- ÇETİN, Muharrem, & EŞİYOK SÖNMEZ, Elif. (2014). “Sosyal Temsil Kuramı Bağlamında Kurumsal Reklamlar: Türk Hava Yolları Örneği”. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Güz(39), s. 191-207.
- DÖNMEZ, İbrahim Hakan. (2014). “Nasrettin Hoca Fıkralarında Kadın ve Sövgü”. *İçinde Huriye Kuruoğlu ve Mikail Boz (der.), Medya ve Mizah* (ss. 139-149). Ankara: Nobel Yayınları.

- DÖNMEZ, İbrahim Hakan, TAŞMURAT, Taner, & ÖZCAN, Merve. (2017). “Türkülerde Hekimin ve Hekimliğinin Temsili” (s. 105-118). Program adı: III. Uluslararası Sağlık İletişimi Sempozyumu, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- EKE, Metin. (2010). “Geçmişte Yapılan Âşık Atışmalarının Günümüzdeki Görünümü”. Arca Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 2(1), s. 75-84.
- ELBAŞ, O. (2011). “Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi” (s. 5-22). Program adı: Türkiye’de Müzik Kültürü, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- EROL, Ayhan. (2009). Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- EROL, İ. Lütü. & HELVACI, Zeynep. (2011). “Kültürel Kimlikte Doğu-Batı İkileminin Çözülmesinde Müziğin Rolü” (C. 1, s. 277-294). Program adı: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu.
- FİDAN, Süleyman. (2017). Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi. Ankara: Grafik Yayınları.
- GANS, Herbert. J. (2007). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür (2. Baskı). E. Onaran İncirlioğlu (çev.). İstanbul: YKY.
- HALL, Stuart. (2002). “İdeoloji ve İletişim Kuramı”. İçinde S. İrvan, (der.), Medya, Siyaset, Kültür (1. Basım). Ankara: Alp Yayınevi.
- HALL, Stuart. (2013). Representation. London: Sage Publication.
- HALMAN, Talat. (2011). “Türk Musikisi Üzerine Bir Değerlendirme” (s. 3-4). Program adı: Türkiye’de Müzik Kültürü, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- HEBDIGE, Dick. (1988). Hiding in the Light. London & New York: Routledge.
- İLYASOĞLU, Evin. (1996). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: YKY.
- İSTANBULLU, Serenat. (2018). “Kayseri’de Bir Âşık Okulu: Aşıklar Kahvesi”. Social Sciences Research Journal, 7(1), s. 22-30.
- KAPAL, Münire Nurefşan. (2012). “Nef’i Divanında Gönül”. Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 7(3), s. 1605-1618.
- KAYGISIZ, Mehmet. (2000). Türklerde Müzik. İstanbul: Analiz Basım Yayını.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat. (2004). Saz Şairleri I-V (3. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.

- KUZUCU, K. (1997). Türk Âşık ve ●zanlık Geleneğinde Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullanıldıkları Alanlar (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- LAUGHEY, Dan. (2010). Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar (1 Basım). A. Toprak (çev.). İstanbul: Kalkedon.
- LAZAR, Judith (2001). İletişim Bilimi. Cengiz Anık, (cev.). Ankara: Vadi Yayınları.
- MATTELART, Armand. & NEVEU, Erik. (2007). Kültürel İncelemelere Giriş. Hüsnü Dilli (çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- MOLES, Abraham. A. (1983). Kültürün Toplumsal Dinamiği. Nuri Bilgin (çev.). İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- MUSTANDÖNMEZ, Banu. & KARABURUN, Derya. (2013). “Türk Halk Müziği Sözlerinde “Metaforik Anlatım Geleneği”. Turkish Studies, 8(4), s. 1081-1097.
- NER●NE, John. (1989). “Professional History and Social Memory”. Communication, 11(2), s. 89-104.
- NEUMAN, W. Lawrence. (2016). Toplumsal Araştırma Yöntemleri - Nitel ve Nicel Yaklaşımlar (8. Baskı). Sedef Özge (çev.). Ankara: YAYIN●DASI.
- WEN, Wright. (1988). “Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire”. İçinde Musica Asiatica (C. 5, s. 1-108). Cambridge: Cambridge University Press.
- ÖNER, Bengi. (2002). “Sosyal Temsiller”. Kriz Dergisi, 1(10), s. 29-35.
- ÖZBEK, Mehmet. (1998). Türk Halk Müziği El Kitabı I: Terim Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- ÖZBEK, Meral. (1991). Popüler Kültür ve ●rhan Gencebay Arabeski. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZDEMİR, Erdem. (2016). “Sosyo-Kültürel Bir Müzik İcra ●rtamı ●larak Âşık Kafehaneleri ve Bursa Âşıklar Kahvesi”. Rast Müzikoloji Dergisi, IV(1), s. 1153-1165.
- SABAR, Gül. (2013). Liedler ve ●zanlar. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SAY, Ahmet. (1997). Müzik Tarihi. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- ŞAHİN, Salih. (1983). ●zanlık Gelenekleri ve Doğulu Saz Şairleri. Ankara: Yorum Matbaacılık.
- ŞAHİN, Veysel. (2013). “Kültürel Bellek Mekâm ●larak Türküler” (s. 103-112). Program adı: Kültürümüzde Türkü, Sivas: Sivas 1000 Temel Eser.

- TAŞ, Oğuzhan. (2017). İletişim, Medya ve Kültür: Anahtar Kavramlar. Ankara: Ütopya.
- TOVEN, Mehmet Bahaettin. (2015). Yeni Türkçe Lügat. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TURAN, Şerafettin. (1990). Türk Kültür Tarihi. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- TÜFEKÇİ, Nida. (1983). Türk Halk Müziği. İçinde “*Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*” (C. 6, s. 1482). İstanbul: İletişim Yayınları.
- TÜRKOĞLU, Nurçay. (2004). İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim: Tanınlar, Kavramlar, Tartışmalar. İstanbul: Babil.
- TYLOR, Edward Burnett. (2016). “Kültür Bilimi - The Science of Culture”. Esra Dabağcı (çev.). ViraVerita, 2016(2), s. 91-110.
- YAYLAGÜL, Levent. (2014). Kitle İletişim Kuramları - Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar (6. Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.
- YILMAZ, Bora. (2017). “Türkülerle ve Türkülerde “Dert”lenmek”. Sobider, 4(14), s. 146-157.

Ek – Anonim Eser Metinleri

M1

Ah aman aman
 (Ah Ah Ah Aman Ah Aman Aman Ah Aman)
 Karşıda Fırat Gördüm
 ●lümü Murat Gördüm
 Gönülden Dert Çekmeyen (Aman Görmeyen Aman)
 Demesin Ki Dert Gördüm (Ah Aman Ah Aman Aman Ah Aman)

 (Ah Ah Ah Aman Ah Aman Aman Ah Aman)
 Yara Benden Yara Benden
 ●k Senden Yara Benden
 Yolcu Yoluna Kurban (Aman Görmeyen Aman)
 Selam Söyle Yara Benden (Ah Aman Ah Aman Aman Ah Aman)

M2

(Ah) Engeller Koymuyor Yâr Sana Varsam
 Dünyanın Zevkini (De) Yâr Senle Sürsem (Ey Aman Yârim Aman)
 Hakk'ın Divanında Elin Elimde
 Cennet Bahçesine (De) Yâr Senle Girsem (Ey Aman Yârim Aman)

 engeller koymuyor yar sana varsam
 (Ah) Çıkmaz Köşküne Çıkmaz Dizlerim
 Yârimin Sevdasını (Da) Serde Gizlerim (Ey Aman Yârim Aman)
 (Ah) Uzaktan Uzağa Görse Gözlerim
 Yâr Yanımdan Gitti (De) Nice Duymadım (Ey Aman Yârim Aman)

M3

Gine telli durnam yarelenmişsin
 Gine Telli Durnam Yarelenmişsin
 Bilmiyorum Yaren Nerende Dumam (Of)
 Yoksa Sende Bahtı Garalı Mısın
 Bilmiyorum Yaren Nerende Dumam (Of)

Bilmem Bu Halimi Kime Söyleyim
 Azgın İse Yaren Melhem Eyleyim (Of)
 Giderseniz Yare Selam Eyleyim
 Varıp Niyaz Edin Pir'e De Duman (●f)
 (Aman)
 Gine Telli Durnam Yarelenmişsin
 Bilmiyorum Yaren Nerende Dumam (Of)
 Yoksa Sende Bahtı Garalı Mısın
 Bilmiyorum Yaren Nerende Dumam (Of)

Bilmem Bu Halimi Kime Söyleyim
 Azgın İse Yaren Melhem Eyleyim (Of)
 Giderseniz Yare Selam Eyleyim
 Varıp Niyaz Edin Pir'e De Duman (●f)
 Bilmiyorum Yaren Nerende Dumam (Of)
 Yoksa Sende Bahtı Garalı Mısın
 Bilmiyorum Yaren Nerende Dumam (Of)
 Bilmem Bu Halimi Kime Söyleyim

Azgın İse Yaren Melhem Eyleyim (Of)
Giderseniz Yare Selam Eyleyim
Varıp Niyaz Edin Pir'e De Duman (Of)

M4

Dalda Yeri
(Baba Böğün)
Dalda Yeri
Bülbül Ol Gardeş Dalda Yeri
Felek Bir Yeri Yıkısa
(Oğul) Burakmaz Dalda Yeri
Aman Aman Canda Mı Gurban (Ey)

(Baba Böğün)
Daldalanım
Dalım Yok Daldalanım
Ben Feleğe Neyledim
Burakmaz Daldalanım
Aman Ah Canda Mı Gurban

M5

Gesi Bağları
(Of) Gesi Bağları'nda Dolanıyorum
Yitirdiğim Yarımı Aman Aranıyorum
Bir Çift Selamma Güveniyorum

Gel Otur Yanıma Hallerimi Söyleyim
Halimden Bilmiyor Ben O Yarı Neyleyim

(Of) Gesi Bağları'ndan Gelsin Geçilsin
Kurulsun Masalar Rakı Konyak İçilsin
Herkes Sevdiğini Alsın Seçilsin

Ana Anam Atma Şu Dağların Ardına
Kimseler Yanmasın Anam Yansın Derdime

(Of) Gesi Bağları'nda Üç Top Gülüm Var
Hey Allah'tan Korkmaz Sana Bana Ölüm Var
Ölüm Varsa Şu Dünyada Zulüm Var

Gel Otur Yanıma Hallerimi Söyleyim
Halimden Bilmiyor Ben O Yarı Neyleyim

M6

Keşkem Seni Görmeseydim
(Haydi) Keşkem Seni Görmeseydim
(Aman) Görüp Görüp Sevmeseydim
(Haydi) Görüp Görüp Sevmeseydim

Sebebim Ey Sürmelim Hey Aman

(Aman) İnce Belden De Sarımsaydım
(Haydi) İnce Belden De Sarımsaydım
(Aman) Ne Diyelim Ağlayalım
(Haydi) Kareleri De Bağlayalım

Sebebim Ey Sürmelim Hey Aman

M7

Açıl Ey Ömrümün Varı
Bad-ı Sabah Olmadan

Atladım Bağdan Bağa
Başım Değdi Yapağa
Gız Yanında Ölmezsem
Goymasınlar Toprağa

Al Beni Burdan Gaçır
Zaptiyeler (Devriyeler) Basmadan

Atladım Bağdan Bağa
Başım Değdi Yapağa
Gız Yanında Ölmezsem
Goymasınlar Toprağa

Hafız Mektepten Gelıyor
Edayman Nazanan

Atladım Bağdan Bağa
Başım Değdi Yapağa
Gız Yanında Ölmezsem
Goymasınlar Toprağa
Oynadım Gız Seni
Dokuz Telli Sazınan
Atladım Bağdan Bağa
Başım Değdi Yapağa
Gız Yanında Ölmezsem
Goymasınlar Toprağa

M8

Acılar İçimde Kaldı
Mazîye Baktım Ağladım
Ömür Bir Akşam Güneşi
Battıkça Baktım Ağladım

Tutuştı Gönül Çorağım
Bozuldu Vîrane Bağını
Kapandı *Yolum Yalanım*

Derdimi Getirmem Dile
Bîrmez Ki Çektiğim Çile
Feryadını Yolcu Benimle
Dağlara Çıktım Ağladım

Tutuştı Gönül Çorağım
Bozuldu Vîrane Bağını
Kapandı Yolum Yolanım

M9

Benim Çekâklerim Senden Değildir
Benim Kara Bahtım Böyle Sevdığım
Sana Meyil Vermek Benden Değildir
Gönül Düşmüş Nedir Çare Sevdığım

Bir Gonca Almışım Canan Bağından
Bülbül Ayrılır Mı Dost Kucağından
Müjgan Oklarından Hasret Dağından
Kalbim Başı Pare Pare Sevdığım

Eğer Dost Yoluna Kurban Olursam
Terk-İ Vücut Terk-İ Cihan Olursam
Bir Gün Gözlerinden Uzak Olursam
Dertli Nerede Diye Ara Sevdığım

M10

Dertli Gönül Durmaz Söyler
Dost İsmi Yar İsmi
Demem Kimselere Beyler
Dostun İsmi İsmi

Delmeyen Bana Yanayım
Dodaklarında Kanayım
Dilden Gönülden Anayım
Dostun İsmi İsmi

Duman Duman Oldu Yolum
Der Seyit Meftuni Kulum
Desem Solar Nazlı Dilin
Dostun İsmi İsmi

Desem Solar Nazlı Dilin
Desem Solar Nazlı Dilin
Dostun İsmi İsmi

M11

Dünya Dedikleri Mezarlık İmiş
 Bilmem Ki Ne Zaman Güldürür Beni
 Bir Çiçeğim Derdim Dostluk Bağında
 Eser Cahilin Rüzgarı Soldurur Beni

Tükenmez Dünyanın Kara Kedisi
 ●'nun İçin Bitmez Gönümün Yası
 Vız Gelir Cahilin Dedikodusu
 Ne Korkutur Ne De Yıldırır Beni

Ayıptır Mahzunı Kılıçla Kama
 İnsan ●lan İnsan Kıyar Mı Cana
 Cehennem Külese Korkmazdım Ama
 Dostun Bir Tek Acı Sözü Öldürür Beni

M12

Felek Beni Adım Adım
 Yorar Gider Yorar Gider
 Yollarına Türlü Tuzak
 Kurar Gider Kurar Gider

Eyledim Gönülde Pazar
 Sevgisini Dosta Satar
 Aldım Satım Hepsini Zarar
 Zarar Gider Zarar Gider

Kötüye Söylemem Kelam
 Derdim Vardır Kalem Kalem
 Özlemiyem Benim Çilem
 Sürer Gider Sürer Gider
 -Güzel Seni Sevdim Anca Dünyada
 Yüzüne Baktığım Kâr Bana Yeter
 Dolaştırma Beni Şem-A Ziyada
 Bu Kadar Yandığı Yâr Bana Yeter

Hublanın Menzil Engin Göreceksin
 Dost Elinden Bade Olsa İçersin
 Beni Görüp Gaşın Yıkar Geçersin
 Bir Kez Hatırına Sor Bana Yeter

Katibi'yem Candan Sadakatım Var
 Muhabbet Yolunda Seyahatım Var
 Bilirim Ulusun Kanaatım Var
 Sineni Sineme Sar Bana Yeter

M13

Hazin Hazın Esen Seher Yelleri
Hiç Bülbül Öter Mi Gül Olmayınca
Her Aşık Dünyada Murad Alamaz
Yanıp Ateşlere Kül Olmayınca

Aşık İsen Dost Badesin Nuş Eyle
Arif Ol Daima Gönül Hoş Eyle
Her An Enginlere Akıp Coş Eyle
Ummana Varılmaz Sel Olmayınca
Dairni'yim Şu Gönلümü Coşursan
Aşkın Deryasını Baştan Aşırsan
Arı Gibi Her Çiçekten Döşürsen
Emeğin Zay Olur Bal Olmayınca

M14

Kutuda Karabiber Livanoy
Küsmüş Gurbete Gider Livanoy
Küsmesini Kayırmam Livanoy
Sılasını Terkeder Livanoy

Livan Livan Livanoy Livanoy
Livan Kurban Livanoy Güzeloy

Boş Yayık Gümbüler Mi
Dertsiz Baş İngiler Mi
Yarı Gurbette Olan
Aşk İle Hiç Güler Mi

Livan Livan Livanoy Livanoy
Livan Kurban Livanoy Güzeloy

Odaya Serdim Kilim
Gel Otur Benim Gülüm
Ne Dedim Neden Küstün
Lal Olsun Benim Dilim

Livan Livan Livanoy Livanoy
Livan Kurban Livanoy Güzeloy

M15

Ta Ezelden İrgat Oğlu İrgatım
 Beylik Gibi Asaletim Yok Benim
 Bulgur Yerim Su İçerim Kime Ne
 İt Yalına Şükür Karnam Tok Benim

Höllükte Büyüdüm, Beşikte Yattım
 Emeksiz Şerefi Sevene Sattım
 Zehir Zulumu Memede Tattım
 Dostlarımdan Düşmanlarım Çok Benim
 İliğimden Çıkamaz Tezek Dumam
 Gün Oldu Aş Yaptım Çayır Çimeni
 Çektiğimde Kırk Yamalı Tumanı
 Sevgilimdir Tüfek Benim Ok Benim

Bir Fidan Ki Kesilince Bitmez Mi
 Dallarında Nice Kuşlar Ötmez Mi
 Bir Yiğide Bir Kör Ocak Yetmez Mi
 Neme Gerek Kömür Benim Kok Benim

Mahzunî'yi Mengeneye Germişler
 Baş Ucuna Sorgucuyu Dermişler
 Ölsün Diye Bana Ceryan Vermişler
 Zencirimi Yakar Gider Şok Benim

M16

Karakışı Bahar Eden Vefasız
 Çiğdem Çiçek Açtı Hani Nerdesin
 Koyunlar Kuzuladı Dağlar Yeşerdi
 Derelerde Su Coş Etti Nerdesin

Bana İnan Ettin Daim Kahrını
 O Da Söndürmedi Gönül F Arını
 Geldi Yabancılar Sordu Halımı
 Ölümlerden Döndüm Hani Nerdesin

Gurbet Ele Gidip Gelen Gayet Çok
 Kime Sordu İsem Seni Gören Yok
 Aha Bugün Aha Yarın Gelen Yok
 Gözlerimde Fer Kalmadı Nerdesin

Kızıltuğ'um Der Ki O Günler Geçti
 Felek Tıpañ Aldı Sinemden Biçti
 Simsiyah Saçlara Çok Aklar Düştü
 Aha Ömrümün Geçti Hani Nerdesin

M17

Yarım Senden Ayrılabı
Hayli Zaman Oldu Gel Gel
Bak Gözümde Akan Yaşa
Ab-ı Revan Oldu Gel Gel
Böyle M'olur Küsüp Gitmek
Seni Seveni Terk Etmek
Haram Oldu Yemek İçmek
İşim Fığan Oldu Gel Gel

Kırulu Yaydır Asılmaz
Gönül Yarından Kesilmez
Ölmeyince Dert Eksilmez
Halim Yaman Oldu Gel Gel

Kul Aşık Ever Varmaya
Halinden Haber Sormaya
Yetiş Namazım Kılıza
Seni Seven Öldü Gel Gel

M18

Zalim Avcı Vurdu Beni
Kırdı Kanadımı Kolumu
Yavrularımla Bu Dağda Çevirdiler Yolumu
Aman Aman Aman

Böyle Midir Avcıların Serkarı
Koltuğundan Yaralanmış Ağlıyor Zarı Zarı
Bu Dağda Bir Ceylan Gezer Yavrum Diye
Aman Aman Aman

M19

Ulu Dağlar Gibi Kar Olan Başım
Gözlerimin Yaşı Sel Değil Ya Ne
Hep Kalkıp İniyo Bu Zayıf Düşüm
Beni Taşa Tutan El Değil Ya Ne

Hey Dost Hey El Değil Ya Ne
Beni Taşa Tutan El Değil Ya Ne

Sorsam Ki Varmıdır Toprağın Dili
Yağmurun Yağışı Çamurun Mili
O Nedir Ağlatır Şeyda Bülbulü
Baharda Açılan Gül Değil Ya Ne
Hey Dost Hey Dost Gül Değil Ya Ne
Baharda Açılan Gül Değil Ya Ne
Fasl-I Muhabbeti Bana Yetiren
Ulu Divan Kurup Hakka Götüren
Cümle Müşköl İşlerini Bitiren
Edep Erkan İle Yol Değil Ya Ne

Hey Dost Hey Dost Yol Değil Ya Ne
Edep Erkan İle Yol Değil Ya Ne

M20

Yol Üstünde Karakol (Belalım Aman Aman)
 Nerden Gider Yâre Yol
 Dost Yârim
 Perişan Halim
 Şu Karşıkı Tepeden
 Belki Gider Yâre Yol
 Dost Yârim
 Perişan Halim

Evinin Önü Pınar (Belalım Aman Aman)
 Hep Kuşlar ●na Konar
 Dost Yârim
 Perişan Halim
 Bugün Yâri Göremedim
 Yüreğim ●na Yanar
 Dost Yârim
 Perişan Halim

Bu Yollar Meste Gider (Belalım Aman Aman)
 Dolanır Dosta Gider
 Dost Yârim
 Perişan Halim
 Yıkılası Gurbet El
 Sağ Gelen Hasta Gider
 Dost Yârim
 Perişan Halim

M22

Mapushane İçinde Attım Postum (●y ●y)
 Şimdi Bildim Düşman İle Dostumu
 Aziz Arkadaşlar Bize Küstü Mü (●y ●y)

Yanarım Yanarım Derdime Yanarım
 Demir Parmaklıklardan Boynum Bükür Ağlarım

Mapushane İçinde Yanıyor Gazlar (●y ●y)
 Oturmuş Mapuslar Çalınır Sazlar
 (Bayramdan Bayrama Çalınır Sazlar)
 İdama Gidenin Ciğeri Sızlar (●y ●y)

Yanarım Yanarım Derdime Yanarım
 Demir Parmaklıklardan Boynum Bükür Ağlarım

M21

Zalım Felek ●nu Çok Görme Bana
Ayrılamam Ben ● Gül Yüzlü Yardım
Sıtk İle Bağlıdır Canım Canana
Ayrılamam Ben ● Gül Yüzlü Yardım

Engindir Duyulmaz Fıganım Sesim
Açıktır ● Yare Gönül Kafesi
Yaşarken Aldığım Havam Nefesin
Ayrılamam Ben ● Gül Yüzlü Yardım

Akarsu Ateşim Yanar Tüterse
Aşkın Gülü Yüreğimde Biterse
Ayırsın Feleğin Gücü Yeterse
Ayrılamam Ben ● Gül Yüzlü Yardım

SİYASETİN DİLİNDEN TOPLUMSAL HAFIZA SUNUMU: CUMHURBAŞKANI RECEP TAYYİP ERDOĞAN’IN ANMA TÖRENLERİ VE MİLLİ BAYRAMLARDAKİ KONUŞMALARININ ANALİZİ

*Emrah Alparslan KONUKMAN*¹

Giriş

Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs’ın, 1920 yılında kaleme aldığı “Belleğin Sosyal Çerçevesi” adlı kitabında ortaya attığı toplumsal bellek kavramı, 1980’lerden sonra popüler hale gelmiştir. Toplumsal hafıza, insanların bellekleri gibi tek tek olayların değil, aynı olaylara şahit olan insanların, bir olay veya durumu karşısında yaşadıkları anılarının ortak paydada buluşmalarıyla oluşur. İnsanların bellekleri zihinsel, toplumların bellekleri de kültürel bir arşiv gibi düşünülebilir (Atik ve Erdoğan, 2014:2). Geçmiş, birlikte yaşamaktan ziyade; bireylerin birlikte hatırlanmasıdır. Bu hatırlama, gayri resmi olarak sözlü kaynaklarla kuşaklara aktarılan bir paylaşım olabileceği gibi, kitle iletişim araçları veya çeşitli dolayım sal faaliyetlerle de gerçekleştirilebilir (İnce, 2010:11-12).

Toplumsal hafıza gündelik hayatın içerisinde varlığını çeşitli şekillerde sürdürür. Cadde, sokak, meydan, anıt isimlerinden sözlü kültüre; şarkı sözlerinden mitolojik hikayelere kadar birçok şekilde kendisini gösterir. Törenler, milli – dini bayramlar ve anma merasimleri de toplumsal hafızanın sergilendiği önemli etkinliklerin başında gelir. Her yıl belirli gün veya haftalarda çeşitli faaliyetlerle gerçekleştirilen törenler; bir toplumun geçmişine ait

¹ Doktora Öğrencisi Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı ve TRT Haber Kanal Koordinatörlüğü Yapım ve Yayın Görevlisi.

değerlerini bunları ifade eden kelimeler ve simgelerle hatırlanmasıdır. Bu tür anma etkinlikleri geçmiş olaylara ait olması nedeniyle insanların zihninde geçmişi canlı tutmayı sağlar (Bolat,2006:1).

Dünyanın birçok ülkesinde, tarihsel ve kültürel bağlamda geçmişle bağın sürmesini sağlayan milli bayram kutlamaları da öncelikle Batı toplumlarında ortaya çıkmıştır. Türk toplumuna bakıldığında ise, Osmanlı Devleti döneminde II. Meşrutiyetten itibaren milli bayramların olduğu görülmektedir. Fakat milli bayram olgusu, Türkiye Cumhuriyeti'nin 29 Ekim 1923'te kurulmasıyla milli bir kimlik kazandı (Acar, 2015:83). Milli Mücadele ve Kurtuluş Savaşı sonrası bağımsızlığın kazanılması ve yeni ulus devletinin kurulmasıyla toplumsal hafızayı yeniden inşa etme süreci başlamıştır. Bu amaca yönelik olarak belirli günler milli (resmî) bayram olarak kutlanmaya başlanmış, resmi törenler düzenlenmiştir. Bu törenler, ideal toplumun meşruluğunu Ulu Önder'in manevi huzurunda bir saygı sunumu, halkın yöneticilere bağlılığının bir göstergesi, böylece bu simgesel erk gösterimiyle birlikte hiyerarşiyi kabullenmesi olarak görülebilir (Özbudun,1997:156). Connerton'a (2014:77) göre törenler, resmi biçimler almışlardır ve belirli bir biçime bağlanma, basmakalıp biçimlere girme ve belli aralarla yinelenme eğilimi taşırlar, bu törenler bilinerek, istenerek belli biçimlere sokuldukları için, kendiliklerinden çeşitlenmelere uğramazlar ya da ancak dar sınırlar içinde kalan değişikliklere açıktırlar. İçten gelen anlık zorlamalarla yürütülmezler, tersine belli duyguları dile getirmek için bilinçli olarak uygulanırlar. Duyguları dışavurucudurlar, ancak bu onların temel özellikleri değildir. Özetle, resmi tören ve milli bayramlarda yaşanan coşku, bireylerin birbirlerine daha çok kenetlenmesini, milli duyguların harekete geçmesini sağlayan özel anlardır. Bu da toplumsal belleğin yaşatılma biçimlerinin önemli göstergelerinden biridir.

Biçimcilik ve uygulayımşallık özellikleri, öteki törenlerde olduğu gibi anma törenlerinde de karşılaşılan iki özelliktir. Ayrıca anma törenleri tarihsel ve mitolojik varoluşa sahip olmasına rağmen, prototip nitelik taşıyan kişilerle ve olaylarla bağlı olmasından dolayı diğer törenlerden de ayırt edilebilirler (Connerton,2014:106).

Anma ve törenlerde yapılan konuşmalar günün önem ve anlamına ilişkin özenle hazırlanmış, içerdığı sözcüklerle geçmişe, tarihsel bağa kadar uzanan, toplumsal hafızaya vurgu yapan ifadeler içerir. Konuşmacının hitap şekli, seçtiği kelimeler, ses tonu ve vurgularla aslında iyi birer retorik örnekleridir de. Kısaca, insanları etkileme ve ikna etme sanatı olan retorik, toplumsal hafızaya gönderme yapılırken kullanılan önemli bir argümandır.

Törenselle retorik ise açılış, yıldönümü, anma, açılış ve bayramlar gibi özel günlerde yinelenen, iyi hatip olma özelliğinin ön plana çıktığı ve büyük halk kitlelerini etkilemeyi amaçlayan konuşmalardır. Bu tür konuşmaların siyasetçiler ve yöneticiler tarafından yapılıyor olması siyasal iletişimde bir iklim oluşturmakta bu da verilen mesajların içeriği bakımından önem taşımakta olup; siyasal iletişim amaçlı mesajların da törenselle retorik aracılığıyla kitlelere ulaştırılmasına imkan vermektedir. Burada konuşmayı yapanların kimliğinin yanı sıra, beden dili, ses tonu, görünümünü gibi çeşitli unsurlar da önem taşımaktadır (Aziz,2007:18). Tören dili ile gündelik dil kıyaslandığında ise; tören dili, sadece kanotik koşutluk ile değil, sınırlı bir söz dağarcığına sahip olması, bir takım sözdizimi biçimlerinin hiç kullanılmaması, söylevlerin bir sıra içerisinde değişmeyen bir biçimde ard arda sıralanması, sözce sırasının değişmemesi, sınırlı kalıplarda ve tonlamada fazla bir esnekliğin olmayışı gibi niteliklerle ifade edilebilir. Bu özellikler de, törenselle söylev eylemini hep aynı tipe doğru yönlendirmektedir (Connerton, 2014:105).

Günlük konuşma dilinden farklı söylev içeren ve toplumsal hafızaya vurguların olduğu bu tür konuşmalar çerçevesinde; bu çalışmada Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın 2018 yılında 10 Kasım Atatürk'ü Anma Programı, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı ve 30 Ağustos Zafer Bayramı'nda yaptığı konuşmalar incelenmiştir. Cumhurbaşkanlığı'nın <https://www.tccb.gov.tr/receptayyiperdogan/konusmalar/> web adresindeki metinler kaynak olarak kullanılmıştır. Konuşmaların içeriğindeki konular "Mustafa Kemal Atatürk, Şehitlik ve Gazilik, Kurtuluş Savaşı, Milli Mücadele ve Önemli Savaşlar,

Tek Parti İktidarı Dönemi, Çok Partili Hayata Geçiş ve Demokrat Parti Dönemi” başlıkları altında ele alınmış olup; kullanılan cümlelerin toplumsal hafıza bağlamında neleri hatırlattığı, ne anlama geldiği irdelenmiştir.

Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın Resmi Bayram Ve Anma Törenlerinde Yaptığı Konuşmaların Toplumsal Hafıza Bağlamında İncelenmesi

Anma törenleri, etkinliğin içeriği ve şekli itibariyle toplumsal hafızanın önemli göstergelerindendir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk’ün vefatı nedeniyle her yıl 10 Kasım’da düzenlenen anma törenleri belli ritüeller içerir. Resmi anma törenleri, devlet erkanının aslanlı yoldan yürüyerek mozoleye çelenk koymaları ve saygı duruşunda bulunmaları, bunun saat 09:05’de gerçekleştirilmesiyle ve aynı dakikada tüm yurttaki sirenlerin çalmasıyla devam eder. Sirenlerin çaldığı dakika, insanlara Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Atatürk’ü zihinlerde hatırlatır, hafızalara göndermeler yapar. Yurdun her yerinde aynı saatte sirenlerle birlikte bir dakika boyunca süren saygı duruşu sırasında hayatın ve trafiğin akışı durur. Herkesin zihninde Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Atatürk canlanır. Öte yandan törenlerin ardından yapılan anma konuşmalarında da toplumsal hafızayı canlandıracak çeşitli konulara vurgu yapılır. Bu bağlamda Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın, “10 Kasım Atatürk’ü Anma Programı”nda yaptığı konuşmanın ilk cümlesi de, toplumsal hafızaya ilişkin göndermelere bir giriş niteliği taşır. Nitekim *“Yıldönümleri bize anma yanında geçmişte bugüne kapsamlı muhasebeler yapma fırsatı da verir”* ifadesi bunu açıklar niteliktedir.

Mustafa Kemal Atatürk, Şehitlik ve Gazilik

Cumhurbaşkanı Erdoğan, anma törenleri ve resmi bayramlarda yaptığı konuşmalarda, ülkenin kurucu lideri Atatürk'ü yeniden yad ederek hatırlanmasını sağlamakta, istiklâl mücadelesinde vatan toprağı için canını vererek, şehitlik mertebesine yükselenlere atfedilen önem ve minnetin yanı sıra; yine şehitlik kadar önemli olan gaziliğe de vurgu yaparak, toplumun belleğinde vatanın nasıl kurulduğunu, vatan uğrunda can vermeye nasıl bir kutsiyet atfedildiğini hatırlatmaktadır.

Cumhurbaşkanı Erdoğan, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'nda açılışı yapılan İstanbul Havalimanı'nda yaptığı konuşmasında, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ü, şehit ve gazileri de yad ederek şunları söylemiştir: *“Cumhuriyetimizin ilanının 95. yılında 2023 hedeflerimize olan bağlılığımız, hizmete aldığımız bu muhteşem eserle bir kez daha güçlenmiştir. Bu vesileyle, özellikle milletimizin Cumhuriyet Bayramını tekrar tebrik ediyorum. Gazi Mustafa Kemal Atatürk başta olmak üzere, İstiklal Harbimizi zafere ulaştıran, yeni devletimizi kuran, ülkemizin bugünlere gelmesinde emeği, alın teri, kanı olan tüm devlet adamlarımızı, şehitlerimizi, gazilerimizi, kahramanlarımızı rahmetle, hürmetle yad ediyorum.”*

30 Ağustos Zafer Bayramı nedeniyle yaptığı konuşmada ise: *“Bizlere bu zaferi kazandıran Kurtuluş Savaşımızın Başkomutanı Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ü, gazi Meclisimizin tüm üyelerini, kahraman ordumuzun tüm askerlerini rahmetle yad ediyorum. Aynı şekilde terörle mücadelede ve 15 Temmuz'da verdiğimiz şehitlerimizi şükranla yad ediyor, hepsine de Allah'tan rahmet diliyor, gazilerimize sıhhat ve afiyet temenni ediyorum.”* ifadelerini kullanmıştır.

Kurtuluş Savaşı , Milli Mücadele ve Önemli Savaşlar

Tarihi şekillendiren önemli olaylardan biri olan savaşlar, sadece bir ülkenin kaderini değil, coğrafyaların yeniden şekillenmesini sağlayacak kadar önemli sonuçlara da sebep olabilmektedir. Bu bağlamda, savaşlar toplumsal hafızanın inşası sürecinde her zaman hatırlanan ve atıfta bulunulan önemli olaylar arasında yerini almaktadır.

Cumhurbaşkanı Erdoğan da, 10 Kasım Atatürk'ü Anma Programında, I. Dünya Savaşı ve sonrasındaki sürece değinerek “*Bu süreçte ülkemizin yaşadıklarını şöyle bir gözümüzün önüne getirdiğimizde Türkiye'nin nereden nereye geldiğini çok daha iyi görebiliriz. Birinci Dünya Savaşı'nı ardından ülkemizi paylaşma girişimlerine şahit olduk.*” ifadesini kullanmıştır. Bilindiği gibi, I. Dünya Savaşı siyasal, kültürel ve toplumsal hafızada 600 yıllık Osmanlı Devleti'nin yıkılışını ve sonrasında ülkenin işgalini akla getirir. 28 Haziran 1914'te Avusturya – Macaristan İmparatorluğu Veliaht Prensi Ferdinand'ın Saraybosna'da Sırp'lar tarafından öldürülmesiyle fitili ateşlenen I. Dünya Savaşı'nın temelinde, ham madde ve sömürge arayışı, İngiltere ve Almanya arasındaki rekabet ve Fransız İhtilali ile birlikte ortaya çıkan milliyetçilik akımı gibi birçok neden etkili olmuştur. İngiliz donanmasından kaçan Goben ve Breslau adlı iki Alman savaş gemisinin Osmanlı Devleti tarafından satın alındığı, adlarının Yavuz ve Midilli olarak değiştirildiği açıklanmış, Türk bayrağı çekilen ve mürettebatına Türk Bahriye kıyafeti giydirilen gemilerin Karadeniz'e açılıp Rus limanlarını bombalaması, Osmanlı'nın Almanya ile birlikte I. Dünya Savaşı'na girmesine neden olmuştur. 4 yıl süren savaşın sonunda Bulgaristan, Almanya, Avusturya – Macaristan devletleriyle aynı safta İtilaf Devletleri arasında yer alan Osmanlı Devleti yenilgiye uğramış ve işgal edilmiştir. Erdoğan, yukarıdaki sözleriyle bu tarihsel gerçeklere vurgu yaparak bunların zihinlerde tekrar hatırlanmasını sağlamıştır.

I. Dünya Savaşı süreci ve sonuçları üzerinden konuşmasına devam eden Cumhurbaşkanı Erdoğan; “*Çanakkale'de, Kıt'ül Amare'de ve daha nice cephelerde yüreğimizi ve bileğimizele savaşarak kazandığımız zaferlere rağmen ülkemizi böyle bir tehdidin altına girmekten kurtaramadık*” diyerek, bu iki zafere rağmen yaşanan yenilgiyi de hatırlatmaktadır.

Dönemin önemli olayları değerlendirildiğinde, Çanakkale ve İstanbul Boğazları, tarih boyunca dünyanın en önemli geçitlerinden biri olmalarının yanında, I. Dünya Savaşı'nın kilit noktaları olarak

değerlendirilmektedir. Bu stratejik bölgeler, savaş başlamadan önce Avrupalı güçler arasında kimlere ait olacağı diplomatik pazarlık konusu olmuştur (Karaca, 2014:45). Çanakkale Deniz Savaşları sadece savaşın sürecini uzatmakla kalmamış, İstanbul'un işgalini geciktirmeyi sağlayan bir kahramanlık destanı olarak belleklerde yer almıştır. İtilaf Devletleri'nin savaşın kazanılması için tüm planlarını ilk etapta Çanakkale Boğazı'nın geçilmesine bağladığı söylenebilir. Ancak düşman gemileri ve denizaltıları, boğazın iki yakasında mevzilenen kuvvetli top bataryaları ve denizaltıları sayesinde ağır hasara uğratılmıştır. Böylece, Çanakkale Deniz Savaşları'nda başarıya ulaşılmış ve boğazın geçilemez olduğu düşman kuvvetleri tarafından anlaşılmıştır (Özalp, 2010:91).

Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın ifade ettiği Kut'ül Amare ise, İngilizlere karşı kazanılmış önemli bir zafere işaret etmektedir. I. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Hint Denizi'nin güvenliğini sağlamak ve Mezopotamya'da hakimiyet kurmak için Irak seferine çıkan İngiltere; Bağdat'ı ele geçirmek için çıktığı seferde Selman-ı Pak'ta Türk birliklerine yenilmiştir. Geri çekilen İngiliz birlikleri Kut'ül Amare'de savunmaya geçerken; Türk birlikleri ise şehri kuşatarak yaklaşık beş ay boyunca İngilizlere yardım gelmesini engellemiştir. Bu kuşatma nedeniyle İngilizler açlıkla mücadele edemeyerek teslim olmuşlardır. Çanakkale'den sonra Kut'ül – Amare'de İngilizlerin yaşadığı bu yenilgi geniş yankı uyandırmış, İngiltere'nin büyük itibar kaybetmesine neden olmuştur (Küçükvatan, 2013:55).

Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna vurgu yapan Erdoğan, bu süreci şu sözlerle özetler: *“Müstevlilere karşı önce şehir şehir, ardından topyekûn bir kurtuluş mücadelesi başlattık. Mücadelemizin zaferle sonuçlanmasının ardından yeni devletimizle tarih salmesindeki yerimizi tekrar aldık. 600 yıllık bir çınarın, devriliş epeyce küçülmüş olsa da, özü itibarıyla aynı mümbit coğrafya üzerinde taze bir fidanın boy vermesi, bu bir süreçtir, elbette sıkıntısız yaşanması mümkün değildi.”*

Şehir şehir ve topyekün bir kurtuluş mücadelesi başlattık ifadesi, toplumsal hafızada Kurtuluş Savaşı ve Milli Mücadeleyi tekrar hatırlatır. Zira, Osmanlı Devleti'nin bölge bölge işgal kuvvetlerince parçalanması ve ülkenin bağımsızlığının elden gitmesine karşı başlayan Kurtuluş Savaşı, yıkılan bir devletin yerine kurulacak olan yeni devletin de ilk adımlarıdır. Cumhurbaşkanı Erdoğan, teşbihler yaparak "600 yıllık bir çınar" ifadesiyle Osmanlı Devleti'ne, "taze bir fidanın boy vermesi" cümlesiyle de yeni Türkiye Cumhuriyeti'ne işaret eder.

Milli Mücadelede en önemli dönüm noktalarından biri de 30 Ağustos 1922 tarihidir. Mustafa Kemal'in önderliğinde başlayan Kurtuluş Savaşı, 30 Ağustos 1922 tarihinde Başkomutanlık Meydan Savaşı ile kazanılmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın amacına ulaştığı bu tarihte kutlanan Zafer Bayramı, bağımsızlık savaşının en önemli tarihlerinden biridir. Bu tarih, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte 30 Ağustos Zafer Bayramı olarak kutlanmaktadır.

Cumhurbaşkanı Erdoğan, Zafer Bayramı nedeniyle yaptığı konuşmada, Anadolu'nun kapılarının açıldığı Malazgirt Zaferi'nden Osmanlı Devleti'ne kadar geçen süredeki önemli tarihlere de göndermeler yaparak şunları söylemiştir: *"Tarihimizde Ağustos ayı zaferler ayı olarak ayrı bir yere sahiptir. 1071 Malazgirt, 1473 Otlukbeli, 1514 Çaldıran, 1516 Mercidabık, 1521 Belgrad, 1526 Mohaç, 1571 Kıbrıs ve daha nice zaferleri hep Ağustos ayında kazandık. Kurtuluş Savaşımızda da 1921 Sakarya ve 1922 Dumlupınar zaferleri yine Ağustos ayındadır. Tabii Sevr Anlaşmasının da bu ayda imzalandığını unutmuyoruz. Milletimizin zaferler ayında bize ölüm fermanınızı dayatmaya çalışanlara cevabınızı yine ayın ay içinde vermiş olmanızı da önemli bir mesaj olarak görüyorum."*

Bu tarihler, Türk Tarihi'nde önemli yer tutan savaşları tekrar hatırlatmaktadır. 26 Ağustos 1071'de, İran yaylasına yerleşeli henüz 30 yıl olan Türkmen Oğuzlarının kurduğu Selçuklu orduları Sultan Alparslan önderliğinde, İmparator Romanos Diyogenis'i yenerek Bizans denilen Roma'yı hezimete uğratmıştır. Malazgirt zaferinden

üç asır sonra 11 Ağustos 1473'te Fatih Sultan Mehmed, Erzincan civarında Otlukbeli bölgesinde Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ı yenmiştir. Bu zafer, Doğu Anadolu Bölgesi'nin bugüne kadar uzanan kaderini de çizmiş oluyordu. Kanuni Sultan Süleyman ise 31 yaşında mareşalken, 1526 Temmuz'u sonunda Macar – Lehistan ordusuna karşı bir gün içinde Mohaç'ta zafer kazannıştır. Bu zafer de Balkanlar gibi Orta Avrupa'nın tarihini değiştiren bir olaydır. 30 Ağustos uzun bir devlet ve askerlik geleneğinin Balkanlar karşısındaki çağdaş zaferidir. Yunanistan ve diğer Balkan devletleriyle askeri gerilim o gün sona ermiştir (Ortaylı, 2013:63-66). Yavru Vatan olarak bilinen Kıbrıs ise 1 Ağustos 1571'de Venediklilerden alınarak Akdeniz Türk Gölü haline gelmiştir.

Cumhurbaşkanı Erdoğan, geçmişten bugüne tarihi dönüm noktası olan savaşları hatırlattıktan sonra, zaferlerin kazanılmasını şöyle ifade etmiştir: *“Hiçbir zafer, ter ve kan kokusu olmadan kazanılmaz. Biz zaferlerini masa başında değil er meydanında kazanmakla maruf bir millettiz. Bunun için de her fırsatta sahada var olmanız gerektiğini, sahada güçlü olmanız gerektiğini, sahada başarmanız gerektiğini söylüyoruz.”* ‘Zafer’, galibiyeti akıllara getirirken; ‘ter’, mücadele etmeyi, çabalamayı; ‘kan’ ise şehitliği akıllara getirmektedir. ‘Er meydanı’ ise savaşın yapıldığı yeri; cesaretle sahaya inildiğini çağrıştırmaktadır. Erdoğan da zaferin ter ve kan kokusu olmadan kazanılamayacağını, bunun için de her zaman er meydanında olmaya alışkın olan Türk toplumunun cesaretine atıfta bulunmaktadır.

Erdoğan, Türk toplumunun diğer milletlerden farklı meziyetlerine de dikkati çekerek konuşmasını şu şekilde sürdürmektedir: *Bizim inancımızda ve kültürümüzde kibir, kendini üstün görme, gururlanma kesinlikle kabul edilemeyecek kötü hasletlerdir. Müslüman, üstünlüğü sadece takvada gören insandır.”*

Böylece kibir, kendini üstün görme ve gurura kapılmanın kötü özellikler olduğunun altını çizen Erdoğan, bunu İslami değerlerle de örtüştürerek sözlerine açıklık getirmektedir. Zira, hafızamızda kibir ve

üstün görmeye ilişkin ayet ve hadisler de mevcuttur. Bunlara örnek teşkil edebilecek bir ayet ve hadis şu şekildedir: “Kibirlenip de insanlardan yüz çevirme ve yeryüzünde böbürlenerek yürüme! Zira Allah, kendini beğenmiş övünüp duran kimseleri asla sevmez.” (Lokman 31/18). “Yeryüzünde böbürlenerek dolaşma!” (İsrâ 17/37). “Kalbinde zerre kadar kibir olan kinise Cennete girenmez” (Hadisi Şerif / Müslim, İmân). Buna göre, Türk toplumunun değerleri açısından kibir, üstün görme, gurur gibi kavramlar negatif anlam yüklü davranışlar olup, tasavvuf felsefesinde de uzak durulması gereken olumsuz insan davranışları arasında yer almaktadır.

Tek Parti İktidarı Dönemi

10 Kasım Atatürk’ü Anma Programında, Türkiye’nin yakın siyasi tarihine değinen ve çok partili hayata geçişin gecikmesinin olumsuzluklarına vurgu yapan Cumhurbaşkanı Erdoğan, bu minvaldeki tartışmaları da hatırlatarak şu ifadeleri kullanmıştır: “*Nitekim ülke ve millet olarak bu sıkıntıları her alanda çektik. Doğrularıyla yanlışlarıyla, eksikleriyle fazlalarıyla bu dönemin tartışmasını milletimizin hafızası ve tarihi yapmıştır; yapmaya devam edecektir. Mesela, Gazi Mustafa Kemal’in kendi iradesiyle başlattığı, ama provokasyonlar yüzünden vazgeçmek zorunda kaldığı çok partili hayata geçiş denemesini vaktinde başarmış olsaydık acaba ülkemiz nereye giderdi? Mesela o dönemde kendi uçağımızı, otomobilimizi tıretmiş, sanayimizi geliştirmiş, ihracatımızı büyütmiş olsaydık bugün nerede olurduk?*”

1930 – 1950 yılları arasında iktidarın sadece Cumhuriyet Halk Partisi’nde olduğu ve 1946’ya kadar başka siyasi partilerin olmadığı bu dönem, tek parti iktidarı olarak tarihteki yerini almıştır. Bu dönemde alınan kararlar ve uygulanan kanunlara ilişkin tartışmalar ise belgelerle sabittir. Cumhurbaşkanı Erdoğan, “milletimizin hafızası ve tarih yapmıştır” ifadesiyle, o döneme ait tartışmalara göndermeler yapmaktadır. Nitekim çok partili hayata geçiş denemelerinin başarısızlıkla sonuçlanmasının ülkede bir çok gelişmeyi geciktirdiğine işaret etmektedir. Bilindiği gibi, Atatürk döneminde iki kez çok partili siyasal yaşama geçiş denemesi olmuş, bunlar-

dan ilki 1924'ün Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, diğeriye 12 Ağustos 1930'da kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası'dır. Birincisi, Mustafa Kemal ve yakın arkadaşlarının yönetimini eleştirmek ve değiştirmek için karşıt düşünceleri uygulamak amacıyla kurulurken, ikincisi ise Mustafa Kemal'in isteği doğrultusunda ve parti'nin kapatılmayacağını güvencesini vernesi üzerine kurulmuştur (Kili,2003:318-319). Bu tarihi gerçekliklerden hareketle Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın, çok partili hayata geçişteki gecikmenin, günümüz Türkiye'sinin gelişmişlik düzeyini de olumsuz yönde etkilediğini vurguladığı görülmektedir. Söz konusu gelişmelerin gençler üzerindeki etkilerine değinen Erdoğan, o dönemde gençlerin zihinlerinin formatlanmaya çalışıldığını belirterek, onların tarih ve kültürel geçmişine ilişkin bir unutturma eyleminin gerçekleştirildiğini vurgulayarak şunları söylemiştir: *“Mesela gençlerimizin zihinlerini formatlamaya çalışmak yerine onları medeniyetiyle barışık, özgür fertler halinde yetiştirecek bir eğitim sistemi kursaydık, acaba nasıl bir gelişme gösterirdik? Bunun gibi pek çok soru zihinlerimizi meşgul ediyor olmakla birlikte, önümüzdeki vaka da ortadadır.”* Burada zihinlerin formatlanması ifadesi ile Osmanlı mirasının reddedilmesi gerektiğini savunan düşünce yapısını eleştirmekte ve geçmişin unutturulduğuna vurgu yapmaktadır. Bu eleştiriler, 'hatırlama' ve 'unutturma' faaliyetlerinin toplumların varlıklarını hangi bilgilerle sürdüreceğinin önemini akla getirmektedir. Nitekim hatırlama ve unutına edinimini içinde barındıran kültürel hafıza, toplumsalın inşasında, hatırla(t)ma ve unut(tur)ma işlevi görür. Bu işlev, güncel sosyo-politik ve kültürel meselelerin el alınışı ve sorunsallaştırılmasında geçnişin bazen doğrudan bir aktör, zaman zaman da bir tanık olarak gündeme gelmesine neden olur. Geçmişe ait bilginin güncel bilgi üzerindeki olumlayıcı veya negatif etkisi toplumsalın inşasını doğrudan etkiler (Erden, 2010:53).

II. Dünya Savaşı öncesinde tek parti iktidarının yönetim anlayışına yönelik eleştirilerini dile getiren Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın *“İkinci Dünya Savaşının ayak seslerinin duyulmaya başladığı bir dönemde zirveye çıkan tek parti yönetimine ilişkin acı hatıraları*

her birimiz kendi çocukluğumuzda babalarımızdan, dedelerimizden, yakınlarımızdan dinledik.” ifadesiyle, bu konudaki bireysel ve toplumsal hafızadaki birikime vurgu yapar. Zira bireylerin bellekleri zihinsel bir arşiv gibi düşünülürken, toplumların bellekleri de kültürel bir arşiv gibi düşünülebilir (Atik ve Erdoğan, 2014:2). Bu yüzden “toplumsal bellek” mecazi bir ifade olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz toplumlara ait bir bellek yoktur, fakat toplumlar, üyelerinin belleğini belirler (Assmann, 2018:44). Ayrıca yukarıdaki ifadeler sözlü tarihin toplumsal hafızada önemli bir aktarım aracı olduğunu da hatırlatmaktadır. Sözlü tarih insanlar etrafında kurulmuş bir tarih türü olup, tarihin içine hayatı da dahil eder ve kapsamını genişletir. Kahramanlarını sadece liderlerden değil, çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar bilinmeyen insanlar arasından da seçer (Thompson, 1999:18). Burada resmi (devlet) söylemler aracılığıyla oluşturulan belleğin yanı sıra, o dönem yaşanan olayları aktaran insanların canlı belleğinin de devrede olduğu görülmektedir. Zira inşa edilen bellek, kapsamı itibarıyla inşa edilen bir bellek iken, halkın belleği, detayları ve bireysel aktörlerin rollerini de kaydeden yerel ölçekli bir bellektir. Yaşanılanların ağızdan ağıza aktarıldığı, tanıkların grup içinde yer aldığı sosyal iletişimin bir ürünüdür (Bilgin, 2013:18). Bu noktada yazılı, resmi tarihten ziyade sözlü tarihe vurgu yapmaya devam eden Erdoğan, bunu şu cümlelerle ifade etmiştir: *“Bugünkü gençler Tek Parti Dönemini ancak tarih kitaplarından, o da varsa, gazete-dergi arşivlerinden öğrenme imkânına sahiptir. Çünkü bize yalan söyleyen bir tarih anlatıldı, öğretildi. Biz ise, o yılların zulûmlerine bizzat yaşayanların ağzından şahit olduk.”* Burada resmi tarihçilik ile canlı bellek arasındaki fark devreye girmektedir. Resmi tarihçilik, kendini var eden entelektüel iklim ve iktidar şartları nedeniyle derin zaafı taşıyor. Tarih her zaman bir seçme işi olmasına rağmen, resmi tarihçilik bu seçmeyi yaparken mücadeleler ve toplumsal dinamiklere bütünüyle işlevsel bir açıdan yaklaşır. Önemli olan “ne olduğu” değil, “bugün nasıl anlatılmasının amacı tahakkuk ettireceğidir (Bostancı, 2008:35).

Cumhurbaşkanı Erdoğan konuşmasının devamında, tek partili dönemi bu kez II. Dünya Savaşı sırasındaki yönetim politikası ve yaşanan olaylar üzerinden şu şekilde eleştirmektedir: *“Türkiye, İkinci Dünya Savaşına girmemiştir, ama savaşın tüm yükünü, sefaletini, sıkıntısını yaşamıştır. Osmanlı’nın son yılları ve İstiklal Harbi sırasında nesiller boyu süren seferberlik döneminin cefasını çeken Anadolu insanı yeni bir yükü daha sırtlanmak zorunda kalmıştır. Bu dönemde ülkemizi yönetenler milletimizi sadece büyük bir maddi külfetin altında ezmekle kalmamış, değerlerinin üzerinde kurduğu baskıyla da içice bunalmıştır.”*

II. Dünya Savaşı, 20. yüzyılda en büyük insan kaybının yaşanmasını, soykırımı, atom bombasını hafızalarda canlandırmaktadır. Kitleler savaşı olan I. Dünya Savaşı’nda, cephe ve ev birbirinden uzaktı. Halk, yaşam biçimlerinden ziyade işlerini değiştirmişti. II. Dünya Savaşı’nda ise herkes savaşın içine girmiş, cepheyle ev arasındaki ayrım hedef gözetmeksizin yapılan hava bombardımanlarıyla ortadan kalkmıştı (Sander,2008:113). II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye, İsmet İnönü’nün tarafsızlık siyasetiyle savaşa girmemiş, bu ise büyük bir başarı olarak değerlendirilmiştir. Cumhurbaşkanı Erdoğan, söz konusu konuşmasında o dönemin savaşa girilmemesine rağmen alınan ağır tedbirleri ve uygulanmaya konulan savaş ekonomisini eleştirmiştir. Bilindiği gibi söz konusu dönemde, Türkiye’nin ithalat düzeyi çok düşmüş, karaborsa artmış, hükümet tahıl karaborsasını önlemek için sıkı tedbirler almıştır. Ancak, bu sadece fakir köylüyü olumsuz etkilemiş, şehirlerde de un ve şeker sıkıntısı yaşanmıştır (Ortaylı, 2003:90). Askeri harcamalardaki artış ve hammadde temininde yaşanan büyük sıkıntılar nedeniyle 1939 yılında başlatılmış olan İkinci Beş Yıllık Kalkınma planı iptal edilmiştir. Ayrıca, kısmi seferberliğin sürdürülmesi de tarım üretimini düşürmüştür (Satan,2014:187). Öte yandan, olası savaşa girme durumunda yaklaşık 1 milyon askerin hazır bulundurulması masrafları arttırmış, para basını, karaborsa ve artan fiyatların vergilendirilmesindeki kayıplar nedeniyle Varlık Vergisi uygulanmıştır.

Uygulanan sıkı tedbirlere rağmen artan karaborsa ve haksız kazancı önlemek için 1942 yılında Varlık Vergisi Kanunu çıkarılmıştır. Bu kanunla, gelir ve varlık sahiplerinin malları ve olağanüstü kazançları üzerinden bir kereliğine alınması planlanmış, mallara el konma imkanı tanınmıştı. Varlık Vergisi'nin başarısızlıkla sonuçlandığını belirten Ertuğrul (2009:69), vergi matrahının belirlenmesindeki keyfilik, ödeme koşullarının çok düşük bir seviyeye denk düşmesi, vergi mükelleflerine hiçbir yargısal başvuru olanağı tanınmamış olmasına gibi eksiklikler istenilen amaca ulaşılmadığını ifade etmektedir.

Yukarıda bahsi geçen olaylar kapsamında konuşmasına devam eden Erdoğan, II. Dünya Savaşı'nın ardından dünyada demokrasi ve ekonomi düzeninin yeniden kurulmaya başladığını, bunun da ülkede yeni adımların atılmasını zorunlu kıldığını, böylece çok partili hayata geçildiğini belirterek, *"Ülkemizde belirli bir kesim, tek parti devrinden çok partili hayata dönemin CHP yöneticilerinin iradesiyle geçtiğimizi iddia ederler. Oysaki bu değişim iradi değil mecburi bir değişimdir. Tek parti ekibi elinden gelse Türkiye'yi Alman Nazizmi, İtalyan faşizmi veya Sovyet Sosyalizminden birine sürükleyecek bir zihin yapısına sahiptir"* demiştir. Öyle ki II. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın yeniden şekillenmesinin etkileri Türkiye'de de gözlenmiştir. Bu noktada Türkiye'nin Batı dünyasına kendini kabul ettirmek için yenilenerek demokratik bir düzen kurmak zorunda kaldığını ifade eden Ertuğrul, (2009:75) bu süreci şu sözlerle açıklamaktadır:

"Türkiye çok partili düzene geçti. Geriye bu geçiş kimin ve niçin sağladığı tartışması kaldı. Çok partili yaşama geçen İsmet İnönü ve CHP'ydi. Fakat, bunu kendi isteğiyle mi, yoksa dış baskılarla mı yaptığı tartışıldı, durdu. Hatta, İsmet İnönü'nün, Bayar ve ekibini bilerek CHP'den ayırdığı, güvendiği insanlarla bir muhalefet kurulmasını daha yararlı bulduğu ileri sürüldü. Nedeni ne olursa olsun, Atatürk'ün sağlığında iki kez denenen, ancak araya büyük bir savaş girdiği için bir kez daha teşebbüs edilemeyen çok partili düzen için elverişli koşullar ancak bu dönemde oluşmuştu."

Cumhurbaşkanı Erdoğan, konuşmasının devamında o günlerde yeniden gündeme gelen Tek Parti Dönemi uygulamalarından ve sık sık tartışma konularından biri olan Türkçe ezan uygulamasını eleştirerek şöyle demiştir: *Milletimizin demokrasiye bağlılığı ne kadar güçlüyse, ülkemizdeki bir kesimin Türkiye’yi Tek Parti Döneminin karanlık günlerine tekrar döndürme çabası da o derece ısrarla devam etmiştir. Bugün hala Tek Parti Dönemiyle adeta sembolleşmiş zulümlerden biri olan Türkçe ezanın kamuoyu önünde savunulabiliyor olması, işte bu özlemin, milletin değerlerine yönelik bitmek bilmeyen bu husumetin bir işaretidir. Ezanın Arapça okunması bir şeyin ifadesidir. Türkçe ezan dediğimiz zaman onu sadece biz anlarız. Ama Arapça dendiği zaman, ha bu evrensel olduğumun ifadesidir. Nereye gidersen git, ezan ‘Allahu ekber’ dendiği zaman Endonezya’da da ha ezan okunmıyor diye anlarsın, Suud’a da gittiğin zaman anlarsın, Malezya’ya gittiğin zaman da anlarsın, ama Türkçe olduğu zaman anlayabilir misin? İşte şimdi bunu değiştirmek, biz değerlerimizden uzaklaştırmamızın adımlarıdır.”*

Müslümanları namaz ibadetine çağıran ve namaz vaktinin geldiğinin işareti olan ezan okunduğunda; müzik sesinin kapatılması, ayak ayak üstüne atanların ayaklarını indirmesi gibi ritüeller gerçekleştirilir. Sembolik anlamıyla ezan, Müslüman bir birey açısından, dini pratiği bir tarafa, onun İslam toplumuna aidiyeti ve ruhsal sağlığı yönünden önemli bir toplumsal hafıza göstergesidir. Çünkü ezan Müslüman kimlik inşasının en temel yapı taşlarından biridir (Atay: 2018:52). Ezan’ın Türkçe okunmasının ulus devletin kendi diline yönelmesine ilişkin çabaların bir sonucu olduğuna dair görüşler yer almaktadır. Cumhuriyet’in ilan edilmesinin ardından, Atatürk’ün ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi konusundaki düşünceleri ile birlikte Kur’an Türkçe’ye çevrilineye başlanmıştır. Bununla birlikte, ezan, tekbir, hutbe, kamet ve sela da Türkçe şekilleriyle 1932 yılında camilerde uygulanmıştır. Bu uygulamalardan önce yapılan Harf İnkılabı ve 1928 yılında İlahiyat Fakültesi’nin hazırladığı *Dini Islahatın Esasları Hakkında Lâvîha* ile bu uygulamaların tabanı hazırlanmış oldu (Gez,1996:158).

Toplumsal hafızanın en önemli işlevlerinden biri, bireylere tarih ve kültür bağlamında geçmişe ait bilgi vermesidir. Yazılı, sözlü veya somut olarak hayatın içerisinde yer alan bu bilgiler, aktarımla birlikte varlığını sürdürür. Bireyler toplumsal hafızaya çeşitli siyasi ve sosyolojik açıdan bakabilir, yorumlayabilir. Cumhurbaşkanı Erdoğan da, tarih ve kültür bağlamında geçmişle kavgalı bir düşüncenin hala devam ettiğini belirterek, sözlerine şu şekilde devam etmektedir: *“Ülkemiz siyasetinin en önemli sorunu; milletin değerleriyle, tarihiyle, kültürüyle kavgalı anlayışın hala etkinliğini devam ettirebiliyor olmasıdır. Oysa dünyanın ve Türkiye’nin yürüdüğü istikamette bu tür faşizan eğilimlere asla yer yoktur. Geleceğin dünyasında sadece demokrasinin, özgürlüklerin, güvenlik ve refah arayışlarının bulunduğu inamıyor, biz de bu istikamette çalışıyoruz.”*

Bu bağlamda toplumsal hafızada yer edinen konular bu tür demokratik bir zeminde geçmişte yaşananları ‘hatırlama’ üzerinden bir ‘hesaplaşma siyaseti’ olarak kamusal bir müzakere alanı biçimine dönüştürülmekte, geçmişle hesaplaşmayı kendisine amaç edinen demokratik bir kamusal müzakere alanı olan ‘hesaplaşma siyaseti’, kin ve nefrete sebebiyet verecek ya da çeşitli çatışmaların yaşanmasına yol açabilecek bir intikam silahı olarak asla düşünülmemeli ve görülmelidir (Erden, 2010:59).

Çok Partili Hayata Geçiş ve Demokrat Parti

Tek parti iktidarına muhalif olarak 7 Ocak 1946’da kurulan Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi’nin içerisinde siyaset yapmış ve partiden kopan milletvekilleriyle kuruldu. Bir süredir parti içinde muhalif tavırlarıyla ön plana çıkan Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü’nün Demokrat Parti’nin kuruluşuna götüren süreç “Dörtlü Tahrir” olarak da bilinen önerge ile gün yüzüne çıkmıştır.

Bu önerge; Bayar, Menderes, Köprülü ve Koraltan’ın imzalarını taşıyor ve siyasal liberalleşme zamanının geldiğine işaret ediyordu. Önergenin partinin muhafazakar unsurları tarafından şiddetle

reddedilmesi, muhalif kanadın kopma noktasına gelmesini hızlandırmıştır (Akın,2010:338) ‘Demokrat’ pek alışılmış bir sözcük olmadığı için halk ona ‘demirkırat’ dedi. 27 Mayıs’tan sonra kurulan Adalet Partisi’nin anıbleminin “kır at” olması, DP’nin ‘demirkırat’ına göndermeydi. (Ertuğrul, 2009:75) Demokrat Parti’nin kurulmasına ilişkin iki farklı görüş yer alınmaktadır. CHP Genel Başkanı ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün parti içinden bir muhalif sesin çıkmasına imkan tanıdığı için çok partili hayata geçildiğine ilişkin görüşe karşın; demokrasi açısından Türkiye’ye yönelik eleştirilerden dolayı siyaset sahnesine yeni bir partinin de çıkmasının artık bir zorunluluktan kaynaklandığı da dile getirilmektedir. Demokrat Parti kurulduktan 6 ay sonra, 21 Temmuz 1946’da gerçekleştirilen milletvekilliği seçimlerinde ilk sınavını vermiş; çok sayıda milletvekili çıkarması beklenen Demokrat Parti’nin beklenen sonucu alamaması ‘açık oy / gizli tasnif’ sistemine bağlanmıştır.

10 Kasım Atatürk’ü Anma Programında, Çok partili hayata geçiş ve o dönemdeki seçim sisteminde dikkati çeken Cumhurbaşkanı Erdoğan, Türk siyasi hayatında yer alan darbe, vesayet gibi kavramları da dile getirerek geçmişe şu şekilde vurgu yapmaktadır: *“Önce Nuri Demirağ’ın kurduğu Milli Kalkınma Partisi, sonra da Adnan Menderes ve arkadaşlarının öncülük ettiği Demokrat Parti, CHP’ye karşı milletimizin sesi olarak siyaset sahnesine çıktılar. Çok partili hayata geçişten hemen sonra yapılan 1946 seçimlerinde uygulanan –bakın burası gençler, çok önemli- açık oy, gizli tasnif; oyu açık kullanacaksın, ama tasnif gizli yapılacak ki sayıyı da ona göre kendileri ne yapacak, belirleyecek. Bu yöntem aslında CHP yönetiminin demokrasi anlayışı konusunda bir fikir vermeye herhalde yeterlidir.”*

Tek parti iktidarı dönemine ilişkin eleştirilerden biri de açık oy gizli tasnif uygulamasıdır. Bu uygulama seçim sürecinin ve sonuçlarının şeffaflığı açısından tartışma konusu olmuştur. Bu durum toplumsal hafıza bağlamında tek parti iktidarı döneminde demokrasinin işleyiş biçimine ilişkin bilgiler içermektedir. Cumhurbaşkanı

Erdoğan da söz konusu duruma vurgu yaparak şunları söylemiştir: *“Dünyadaki eğilimler ve milletimizin iradesine sahip çıkma komitesindeki kararlılığı gizli oy, açık tasnif usulüne geçilmesiyle 1950 seçimlerinin adil bir şekilde sonuçlanmasını sağlamıştır. Bu seçimin sonucunda ‘‘Yeter söz milletindir’’ diyen Demokrat Parti, ezici bir çoğunlukla ülkeyi yönetme sorunluluğunu üstlenmiştir. Türk milleti darbelere, cuntalara, vesayet güçlerinin türlü oyunlarına rağmen hep iradesine sahip çıkmış, sözün de, kararın da kendisine ait olduğunu ortaya koymuştur.’’* Demokrat Parti, tarihi sloganı olan ‘‘Yeter! Söz milletin!’’ ifadesi ile hem demokratik bir yaşama adım atmış hem de siyasal iletişimin gelişimine önderlik etmiştir. Bu slogan, Türk siyasal hayatında bir dönüm noktası teşkil edecek düzeyde önemli bir söylemi içermenin yanı sıra, gelecek yılların farklılığına ve değişimine kapı aralamakla kalmamış, eskiye ait uygulama ve alışkanlıklara dur demiştir (Çobanoğlu, 2007:52).

Sonuç

Resmi bayram ve törenlerde gerçekleştirilen ritüeller, toplumsal hafızanın inşası açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda gerçekleştirilen konuşmalarda yapılan, hatırla(t)malar, tekrarlar aracılığıyla toplumun belleğinde yer alan konular canlı tutulmaya çalışılır. Bu noktada, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın resmi bayramı ve anma etkinliklerinde yaptığı konuşmalarında geçmiş, bugün ve gelecek ile bağ kurduğu toplumun hafızasında mevzusu geçen meselelere dair bir perspektif sunduğu söylenebilir.

Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın konuşmalarında ‘şehitlik’ ve ‘gazilik’ sık sık kullanılan kavramlar olarak ön plana çıkmaktadır. Konuşmalarına her zaman ülkenin kuruluşunda bu süreçte şehit ve gazi olanları, Mustafa Kemal Atatürk ile birlikte yad ederek başlayan Erdoğan, I. Dünya Savaşı’nda ve Milli Mücadele döneminde elde edilen zaferleri de sık sık dile getirmektedir. Toplumsal hafıza bağlananda, resmi bayram ve anma etkinliklerinde ülkenin tarihi bağına vurgular yapan Cumhurbaşkanı Erdoğan, 26 Ağustos 1071’de

Türklere Anadolu'nun kapılarını aralayan Malazgirt Meydan Muharebesi'nden 30 Ağustos 1922 Başkomutanlık Meydan Muharebesi'ne kadar tarihte önemli yer edinmiş zaferlere de atıfta bulunmaktadır. Öte yandan, Osmanlı Devleti'ne göndermeler yapınakta, Birinci Dünya Savaşı'ndan ve Kurtuluş Savaşı'ndan örnekler vermekte ve böylece ülkenin nereden nereye hangi zorluklarla bugüne geldiğini vurgulamaktadır. Eleştirel olarak özellikle yakın tarihten verdiği örnekler ise, tek parti iktidarında yaşanan toplumsal, siyasal, dini ve kültürel değişimlere yönelik uygulamalar üzerinden yaptığı hatırlatmalar olup, incelemenin yapıldığı tarihte Türkçe ezan tartışmalarının yeniden gündemde olması nedeniyle, tek parti dönemine ve uygulamalarına dair eleştiriler de geniş yer bulmuştur.

Kaynaklar

- ACAR, Nuran (2015), “ Dini ve Milli Törenlerin Törenselleşme Perspektifinde İncelenmesi”, *Ulakbilge Dergisi*, 5, s.65-86.
- AKIN, Rıdvan (2010). *Türk Siyasal Tarihi (1908-2000)*, İstanbul: On İki Levha Yayıncılık.
- ASSMANN, Jan (2018). *Kültürel Bellek*, Ayşe Tekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ATAY, Rıfat (2018), “Türkçe Ezan Uygulamasının Toplumsal Hafızada Yol Açtığı Travmalar Üzerine”, *Mukaddime*, 9, s.49-66.
- ATİK, Abdülkadir ve ERDOĞAN, Şeyma Bilginer (2014), “Toplumsal Bellek ve Medya”, *Atatürk İletişim Dergisi*, 6, s.1-16.
- AYDAR, Hidayet (2007), “Türklerde Anadilde İbadet Meselesi – Cumhuriyet Dönemi”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15, s.71-107.
- AZİZ, Aysel (2007). *Siyasal İletişim*, İstanbul: Nobel Yayınevi.
- BİLGİN, Nuri (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- BİNGÖL, Caner (2018), “Toplumsal Bellek, Sürgün ve Belgesel Sinema”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4, s.51-57.
- BOLAT, Mahmut (2006), “Genel Hatları ile Atatürk Dönemi Türkiye'nin İkili İlişkileri”, *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1, s. 45-74.
- BOSTANCI, Naci (2008). *Cumhuriyet'i Anlamak*, İstanbul: Timaş Yayınları.

- CONNERTON, Paul (2014). Toplumlar Nasıl Anımsar, Alaeddin Şenel (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Şaban (2007). Suskunluk Sarımsalı ve Siyasal İletişim, İstanbul: Fide Yayınları.
- ERDEN, Özgür Olgun (2010), “Toplumsal Hafıza(lar) Hesaplaşma Siyaseti Üzerinden Kamusal Müzakere Alanı Olarak Tahayyül Edilebilir mi?”, Muhafazakar Düşünce Dergisi, 24, s. 42-48.
- ERTUĞRUL N. İlter (2009). Cumhuriyet Tarihi El Kitabı, Ankara: Odtü Yayıncılık.
- GEZ, Başak Ocak (1996), “İbadet Dilinin Türkçeleştirilmesi Aşamalarından Biri: Türkçe Eza ve Uygulamaları” Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 2, s.157-167.
- KARACA, Ali (2014). “1. Dünya Savaşı ve Osmanlı Devleti’nin Jeopolitiği”, Süleyman Beyoğlu ve Ali Satan (edit.), Modern Türkiye Tarihi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- KÜÇÜKVATAN, Mahir (2013), “İngiliz Basınında Osmanlı’nın Kut’ül Amare Zaferi, Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi”, 26, s. 53-85.
- KİLİ, Suna (2003). Türk Devrim Tarihi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ORTAYLI, İlber (2013). Türkiye’nin Yakın Tarihi, İstanbul: Timaş Yayınları
- ÖZALP, H. Barış (2010), “Çanakkale Savaşlarına Sualtından Bir Bakış, Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı”, 8-9, s. 91-110.
- ÖZBUDUN, Sibel (1997). Ayinden Törene Siyasal İktidarların Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri, İstanbul: Anahtar Yayınevi.
- SANDER, Oral (2008). Siyasi Tarih (1918-1994), Ankara: İmge Yayınevi.
- SATAN, Ali (2014). Demokratik Siyasal Mücadele Denemesi, Süleyman Beyoğlu ve Ali Satan (edit.), Modern Türkiye Tarihi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- THOMPSON, Paul (1999). Geçmişin Sesi, Şehnaz Layıkel (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- <https://www.diyanet.gov.tr/tefsir>, (erişim tarihi:09.12.2018)
- <https://hadislerleislam.diyanet.gov.tr/>, (erişim tarihi:09.12.2018)
- <https://www.tccb.gov.tr/receptayyiperdogan/konusmalar/>, (erişim tarihi: 06.12.2018)

GELENEKLERİN AKTARIMI VE KUŞAKLARARASI BELLEK KIRILMALARI: “YÜZYILLIK YALNIZLIK” ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

*Feyyaz Fırat*¹

Giriş

İnsanların gündelik yaşantılarında gerek yakın çevrelerine gerekse yabancı olana karşı nasıl davranmaları gerektiğini bilmelerini sağlayan en önemli unsurlardan biri bellektir. Bellek kavramı, geçmişin bilgisini ve deneyimini içerir. Dolayısıyla, belleğin oluşumunda geçmiş deneyimlerin –kişisel veya anlatısal- üst üste birikmesi ‘tortulaşması’ sonucunda geçmişe dair insan zihninde birtakım kalıplar, normlar ve gelenekler belirir. Connerton (2014), bu noktada kişisel ve kolektif olmak üzere iki farklı bellek tipi saptar. Bireysel bellek, kişinin bizzat kendi şahsi deneyimlerine dayanarak inşa ettiği bellek anlamına gelirken, kolektif bellek kişinin daha çok genel bir anlatı şeklinde elde ettiği bilgi sonucunda haberdar olduğu bellek türüdür. Buna göre kolektif bellek toplumsal bir kabul gerektirirken, kişisel bellek toplum tarafından kabul edilmek zorunda değildir. Assmann’a göre (2015: 23) kültürel bellek bir toplumun kültürünü koruyarak ona süreklilik kazandırır. Bir önceki kuşaktan aktarılan kolektif bilgi, bir sonraki nesil için kültürel kimliği yeniden yapılandırır. Bu belleğin aktarımında ise sözlü kültür önemli bir yer tutar. Özellikle, geçmişte yaşanmış birtakım kahramanlık hikâyeleri sonraki kuşaklara aktararak, belirli olaylar toplumsal bellekte yer edinebilmektedir. Bu noktada, Berger ve Luckmann, (2008: 64) tecrübelerin, anıların dil aracılığıyla sembolik olarak aktarılabilmesi sayesinde bir bellek oluşturmaya başladığımızı tespitini yaparlar.

¹ Araş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü.

Genel olarak bellek kavramını açıklarken şu kavramlardan yararlanılmaktadır. Bunlarda ilki bellek inşasıdır. Bellek kendiliğinden oluşabildiği gibi, doğrudan müdahale aracılığıyla da inşa edilebilir. Örneğin, hiç gerçekleşmemiş olan bir kahramanlık öyküsü, gerçekten yaşanmış bir olay gibi anlatı haline –içerisinde abartılar da bulunabilir- getirilerek toplumsal bir ‘bilgi’ olarak nakledilebilir.

Bellek açısından önemli bir diğer kavram ise aktarımdır. Nitekin belleğin ve geleneklerin yaşatılması her şeyden önce anlatılara ve aktarımlara bağlıdır. Aktarılmayan bir geçmiş bilgisinin geleceğe ulaşabilmesi mümkün değildir. Bu noktada, yalnızca sözlü aktarım değil, mitler, semboller, heykeller, kıyafetler, törenler gibi anımsatıcı faaliyet ve unsurlar da belleğin aktarım sürecinde önemli birer taşıyıcıdırlar. Dolayısıyla, oluşturulan kolektif bellek ile geçmişte yaşamamış olanlar da bellek taşıyıcıları ile geçmiş öğrenebilmektedir (Schudson, 2007: 182). Elbette belleğin, hatıraların, gelenek ve göreneklerin sonraki kuşaklara olduğu gibi korunmuş bir şekilde aktarılması her zaman mümkün olmamaktadır. Anlatılar, güncel olaylardan veya farklı anlayış biçimlerinin etkisinde kalarak biçim değiştirir ve yeni biçimiyle beninir. Bu haliyle bellek hem geçmişten hem de güncel olandan izler barındırır. Diğer yandan bellek aktarımı sırasında eskinin anlatısına karşı direnişler de gerçekleşebilir. Bu tür karşıtlıklar, toplum içerisinde geniş boyutlu olduğu zaman bellek kırılması yaşanır ve o noktada yeni bir bellek inşa edilmeye başlanır. Nora (2006: 19) bu durumu şöyle özetler:

Bellek her zaman yaşayan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, bellek anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı duyarlı, uzun belirsizliklere, ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir.

Ayrıca, belirli bir toplum içerisinde birbirinden farklı bellek türleri, yani geçmiş bilgisinin birbirinden farklı bir şekilde yorumlanması söz konusu olabilir. Bunun yanı sıra, bellek unutulmayan bir

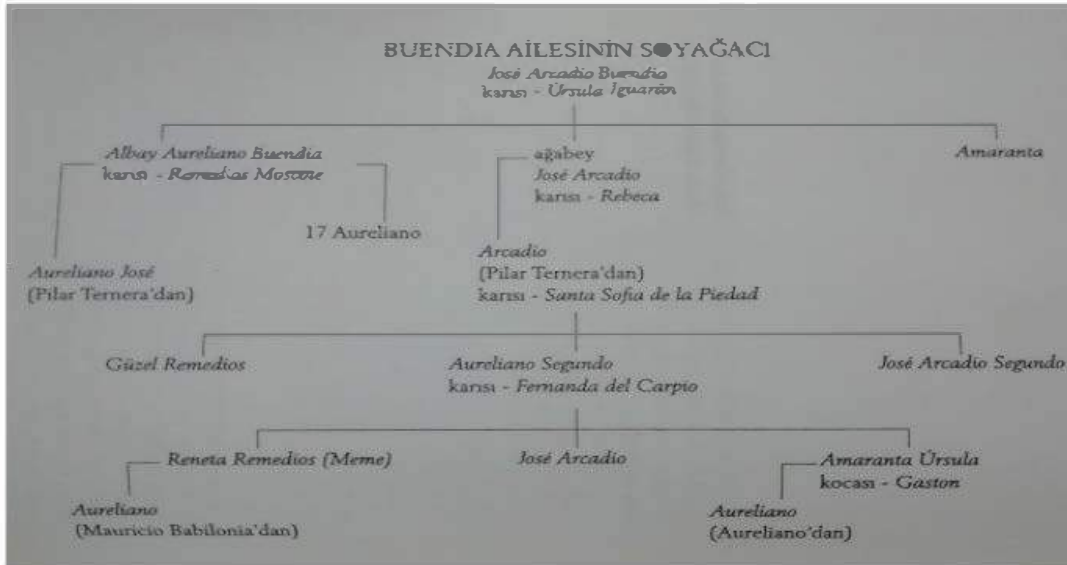
şey değildir. Sistematik ‘unutturma’ faaliyetleriyle geçmişe dair bir takım gelenek, görenekler, adetler, mitler unutturulabilir. Bu da belleğin unutulmayan bir şey olmadığını göstermektedir. Genel olarak değerlendirilecek olursa, bellek inşa edilebilir, aktarılabilir –bazen korunmuş bir şekilde bazense biçimi değiştirerek-, aktarımı sırasında dirençle ve reddedişle karşılaşabilir, kendiliğinden unutulabilir veya istenli bir şekilde unutturulabilir.

Güntümüzde akademik yazında bellek çalışmalarına yönelik giderek artan bir ilgi bulunmaktadır. Savaşlar ve çatışmalar sebebiyle ülkesini terk etmek zorunda kalan milyonlarca mülteci ve iltica etmek üzere başvuruda bulunan pek çok insan, göç edilen ülkelerin yönetimleri açısından bir problem olarak görülmekle birlikte; diğer yandan yükselen göç olgusu farklı kimliklerin, dinlerin, dillerin, geleneklerin, daha genel bir ifadeyle farklı belleklerin karşı karşıya gelmesi sonucunu doğumuştur. Göç olgusunun yanı sıra internet ve sosyal medyanın da etkisiyle farklı bellek türlerinin karşılaşma alanlarının ve temas noktalarının artmış olması, kuşaklar arası farklılaşmaların çok daha radikal ve hızlı bir hale gelmesi de bellek çalışmalarında yaşanan artışı açıklayan bir diğer olgu olarak düşünülebilir.

Toplumsal belleğin izlerinin sürülmesinde, filmler, romanlar, hikâyeler, reklamlar, siyasi partilerin propaganda malzemeleri inceleme konusu olmaya başlanmakta, belirli bir toplumun belleğini anlamada aydınlatıcı olmaktadır. Bu çalışmada Gabriel Garcia Marquez tarafından yazılmış olan *Yüzyıllık Yalnızlık* romanı, belleğin kuşakları arası aktarımı, bellek kırılmaları ve unutma kavramları ekseninde incelenecektir.

Yüzyıllık Yalnızlık

İlk olarak 1967 yılında basılan, 1984 yılında Türkçe'ye çevrilen *Yüzyıllık Yalnızlık* romanı dünyanın en fazla okunan romanlarından biridir. 1982 yılında Nobel Edebiyat Ödülü kazanan eserin teması, genel olarak küçük bir köyde yaşayan insanların başından geçen, bazen gerçek bazense sürreal gibi görünen ilginç olaylara dayanmaktadır. Romanda yaşanan olaylar, ana karakterlerden olan Jose Arcadio Buendia'nın 21 arkadaşıyla kurduğu, Macondo adlı bir köyde geçer. Bu köy, romanda kimsenin otuz yaşını geçmediği ve kimsenin ölmediği gerçekten mutlu bir köy olarak tanımlanır. Romanın anlaşılmasının önündeki en büyük zorluklardan biri, bir aile geleneği olduğu için roman karakterlerinin çocuklarına kendi isimlerini vermesidir. Aynı isim ve soy ismi taşıyan birden fazla karakter bulunduğu için romanın yazarı kitabın ilk sayfalarından birinde romandaki karakterlere ait bir soyağacı sunmuştur.



Bu çalışmada, romandaki Buendia ailesinin geleneklerin ve dini öğretilerin aktarılması sürecinde kuşakları arasında yaşadıkları çatışmalar ve kırılmalar ele alınmıştır. Bu yönde hafızanın inşası, aktarımı, hafıza çatışmaları ve unutına anlamında değerlendirilebilecek birtakım örnekler gruplandırılarak başlıklar halinde sunulmuştur.

Etnik Kimlik Olarak Çingene İmgesinin Kültürel Bellekteki Temsili

Belirli bir etnik veya kültürel gruba mensup insanlar kimi zaman yaşadıkları toplumu ‘normlarıyla’ uyumlu olmanmaları gerekçe gösterilerek çoğunluk tarafından sosyal hayatın dışına itilmekte ve ‘öteki’ olarak görülmektedir. Bu dışlama, ‘ötekiyle’ hiç karşılaşmadan, temas kurmadan, sadece anlatılara dayanarak da gerçekleşmektedir. Çingener² bu duruma örnek teşkil eden topluluklardan biri olarak değerlendirilebilir. Hem etnik grup olan hem de kendine has bir kültüre sahip olan Çingenerler üzerine birçok olumsuz anlatı, önyargı bulunmakta ve inşa edilmiş stereotipler üzerinden negatif bir Çingene imgesi yeniden üretilmekte ve kuşaklar arasında aktarılmaktadır. Ayrıca, olumsuz birtakım özelliklerin salt ırk üzerinden ifadelendirilmesi ve aynı ırka mensup olan kişilerin de genelleme yapılarak etiketlenmesi ise başlıca bir sorun olarak görünmektedir (Marlı, 2007).

Diğer birçok anlatı türünde olduğu gibi roman ve masal gibi edebi eserlerde de Çingenerler çoğunlukla negatif anlam yüklenerek temsil edilmektedir. Bununla ilgili olarak İngiliz basınında Çingenerlerin nasıl temsil edildiğine dair yapılan bir çalışmanın sonucunda, Çingenerlerin daha çok kirli, hırsız, yeteneklerinden çok kurnazlıklarıyla yaşamlarını sürdüren, norm ve hukuku tanımayan, kentlerin varoş kesimlerinde yaşayan kişiler olarak sunulduğu görülmüştür (Morris, 2000). Diğer bir çalışmaya göre, aralarında Türk filmlerinin de bulunduğu, toplam 13 Avrupa ülkesinin filmleri üzerinde gerçekleştirilmiş kapsamlı film analizi araştırmasının sonucunda, Çingenerlerin ‘öteki/yabancı’ olarak sunulduğu, hırsızlık, çocuk kaçırma gibi daha çok negatif durumlarla ilişkilendirilerek tanımlandığı görülmüştür (Bigazzi, 2009). Ayrıca, Çingenerlere dair birçok olumsuz göndermenin sıklıkla tekrarlanması,

² Çingene kelimesi, çalışmada belirli bir etnik kimliğe ve kültüre gönderme yapmaktadır. Aşağılayıcı ve küçük düşürücü bir anlam taşımamaktadır. *Yüzyıllık Yalnızlık* romanındaki kullanıma sadık kalınması amacıyla Çingene ifadesi tercih edilmiştir.

Çingenelerin potansiyel ‘parazit ve suçlu’ olarak etiketlendiği bir durumu ortaya çıkarmaktadır (Bigazzi, 2009). Amerika’da Schneeweis ve Foss (2017) tarafından gerçekleştirilmiş bir araştırma, Çingenelerin Amerikan televizyonunda olumsuz bir şekilde sunulduğunu göstermektedir. Araştırma kapsamında 1953-2014 yılları arasında yayınlanmış ve Çingenelerin konu olduğu TV programları incelenmiş, sonuç olarak Çingenelerin ‘etnik öteki’ olarak sunulduğu ve ‘tembel, fakir, kirli, güvenilirmez ve tehlikeli kişiler’ olarak temsil edildiği görülmüştür. Ortaya çıkan sonuçlar, araştırmaya konu olan Batı ülkelerinde Çingenelere karşı var olan olumsuz tutumun bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Yüzyıllık Yalnızlık romanı da Çingene imgesinin Batı düşünce sisteminde nasıl bir yer tuttuğunu göstermekte, ele alınan araştırmaları destekler nitelikte birtakım örnekler barındırmaktadır. Genel anlatıda romanın ana karakterlerinin Çingenelerden söz ederken sıklıkla birtakım göndermeler yaptıkları görülmüştür. Macondo köyünde yaşayan karakterler için bu etnik kimliğin, köyün toplumsal hafızasında ne şekilde yer aldığını görmek mümkün olmaktadır. Diğer yandan romandaki karakterleri ‘konuşturan’ yazarın kendi dönemine ait bir durumu sunduğu da ileri sürülebilir. Örneğin Çingeneler, romanda ‘güvenilmez’ kişiler olarak şu şekilde temsil edilmektedir: “*Jose Arcadio Buendia, daha o zamanlar çingenelerin dürüstlüğüne inanmadığı için katırıyla bir çift keçisini mıknaatılı iki külçeyle takas etti*” (Marquez, 2016:12). Buna benzer şekilde karakterler birbirlerine hakaret ederken, Çingeneleri olumsuz özellikleriyle sembolize ederek şu cümleleri sarf etmektedirler:

“Arcadio, dünya yuvarlak, tıpkı bir portakal gibi deyince, eşi Ursula’nın sabrı taşı: ‘Sen çıldırmaya niyetliysen, kendi başına çıldır! Ama o Çingene düşüncelerini çocukların aklına sokmaya kalkışma!’ diye bağırdı (Marquez, 2016:15).

Romanda ayrıca, Çingeneler ‘kurnaz ve kirli’ kişiler olarak da imgelemmektedir:

“Çingene, insanları kırıp geçiren bütün illetlerden bütün belalardan yakayı sıyırmıştı.” Bir Çingene olan Melquiades, içi kükürt dolu şişeyi kırduğunda, ortaya kötü bir koku çıktı ve sonradan içeriye giren Ursula, çingeneyi kastederek “şeytan kokusu bu” dedi (Marquez, 2016:16).

Söz konusu olumsuz özellikleriyle temsil edilen ve köyde yaşamayan Çingeneler, yaz aylarında köye gelmekte, dünyanın çeşitli yerlerinde gördükleri yenilikleri ve gelişmeleri de köy halkına aktarmaktadırlar. Çingenelerin köye gelmesinden rahatsız olanlar olduğu gibi, onları az sayıda sevenler de bulunmaktadır. Çingeneleri sevmeyenlerin başında ise, Ursula yani köyün ilk kuşak büyüğü diyebileceğimiz karakter gelir. Ursula, her fırsatta Çingeneleri olumsuz özellikleriyle anmakta ve onların köyde bulunmasından rahatsız olmaktadır. Bu durum, romanın bir bölümünde şöyle vurgulanır:

‘Çingeneler geri geldiklerinde, Ursula bütün köy halkını işleyip onların aleyhine çevirmişti. Burun üzerine, gittikleri yere şehvet ve sapıklık bulaştırıyorlar diye çingenelere kasabada konaklama izni verilmedi ve bir daha da buraya ayak basmamaları tembihlendi’ (Marquez, 2016: 17-49).

Jose Arcadio’nun büyük oğlu ise annesinin aksine Çingenelere hayrandı. Her geldiğinde kendisinde hikâyeler anlatan yaşlı bir Çingene karşısındaki hayranlığı romanda şöyle dile getirilmiştir: “*Ağabeyi Jose Arcadio da, o eşsiz görüntüyü kışaktan kışağa bütün soyuna aktaracaktı*” (Marquez, 2016: 16). Aslında Ursula ve diğer yaşça büyük olan köylülerin aksine gençlerin zihninde ‘olumsuz’ bir Çingene imgesi bulunmamaktadır. Bu noktada, bellek aktarımının kuşaklar arası geçişte dirençle karşılaşabildiği görülmektedir. Zira annesinin Çingenelerden nefret etmesine karşılık oğlu Çingeneleri çok sevmekte, annesinin Çingenelere dair ‘belleği’ oğlunda karşılık bulamamaktadır. Kaldı ki ilerleyen zamanlarda, Ursula’nın oğlu Çingenelerin arasına katılarak köyü terk etmiştir.

Genel olarak, romanda sıklıkla Çingenelerin olumsuz özellikleriyle temsil edilmiş olması göz önünde bulundurulduğunda, Batılı bir yazar olan Gabriel Garcia Marquez'in ve Batı'nın 'belleğinde' Çingenelere dair negatif bir Çingene algısının varlığından söz edilebilir. Bu hafıza belirli bir deneyim sonucunda elde edilmiş olabileceği gibi, tamamen roman üzerinden inşa edilmiş veya inşa edilme amacı güdülen bir bellek de olabilir.

Batıl İnançların İnşası ve Aktarımı

Batıl inançlar, diğer bir deyişle hurafeler, gerek ilkel gerekse modern toplumların günlük yaşantısına, tutum ve davranışlarının şekillenmesine, alınan kararlara kişiden kişiye değişen düzeylerde etki edebilmektedir. Dünyanın pek çok kesiminde batıl inançlara dayalı uygulamalar varlığını sürdürmektedir. Nazar boncuğu, kötü ruhlardan korunmak için kapılara at nalı asılması, Anadolu'da var olan batıl inançlara örnek olarak gösterilebilir (Yılmaz, 2008). Batıl inançlar, temel olarak belirli bir ihtiyacın sonucunda, özellikle başlangıç olarak ilkel toplumlarda ortaya çıkmıştır. Bunlar, geleceği bilme kaygısı, yani gelecek endişesi, karşı karşıya kalılabilecek birtakım kötü durumlar karşısında bir savunma mekanizmasına sahip olmak ve 'sığınılacak bir limana' duyulan ihtiyaç şeklinde sıralanabilir (Tunçel, 2013:1-3). Bu anlamda, batıl inançlar, kişilerde güven ihtiyacının karşılanması ve korkunun azalması gibi fonksiyonel bir işleve sahip olmakla beraber batıl inançların sosyal kontrol sağlama ve sosyal düzeni sürdürme anlamında önemli bir role sahip olduğu da söylenebilir.

Batıl inançlar her ne kadar işlevsel bir role sahip olabilse de, diğer yandan batıl inançların başlıca özelliklerinden biri irrasyonel olması, herhangi bir mantıksal açıklanmaya dayanımsızın olay ve olgulara temelsiz açıklamalar getirmesidir (Yılmaz, 2008). Batıl inançların, akıl ve mantıksal doğruluğunun inananlar tarafından göz ardı edilmesinin yanı sıra, bu türlü inançlar sonraki kuşaklara da aktarılmaktadır. Batıl inançların aktarımında sıklıkla aile büyükleri önemli bir rol oynamakla beraber, genç kuşakların batıl inançları her zaman kabul etmeleri mümkün olmaktadır. Bu noktada, bu inançların aktarımında kuşaklar arası bir kırılma meydana gelmektedir.

Yüzyıllık Yalnızlık genel olarak incelendiğinde, roman karakterlerinin özellikle birinci kuşak temsilcilerinin belleklerinde batıl inançların önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Diğer yandan ikinci ve sonraki kuşaklar ise, bu inançların kendilerine aktarımında karşıt ve pozitivist³ bir tavır ortaya koyunmuşlardır. Bu noktada batıl inançları olan bir karakter olarak karşımıza çıkan Ursula'nın, oğlunun doğum süreciyle ilgili kaygısı şöyle ifade edilmiştir:

“Aureliano, Macondo kurulmadan önce, dağları aşmak için yaptıkları o çetin yolculuk sırasında peydahlanıp dünyaya gelmişti ve dağlardaki o yaban hayvanlarına benzemedi diye anası babası bayram etmişti” (Marquez, 2016: 25).

Buradaki anlatıdan, çocuğun doğması gereken yerin ‘ev’ olduğu, bu kalıbın dışına çıkıldığı takdirde doğan çocuğun da normun dışına çıkılmasının bir sebebi olarak ‘kusurlu’ doğacağına dair bir batıl inancın varlığı açığa çıkmaktadır. Diğer yandan, Ursula'nın belleğinin de kendisinden önceki kuşaklar tarafından sözlü olarak aktarılan mitler aracılığıyla oluştuğu şu cümlelerden de anlaşılmaktadır:

“Ursula'nın bir teyzesi Jose Arcadio Buendia'nın (Ursula'nın kocası) bir amcasıyla evlenmiş, çocukları ucu püskül gibi tüylü tirbuşon gibi kıvrım kıvrım, kıkırdaksı bir kuyrukla doğmuş. 42 yaşına geldiğinde bir kasap arkadaşı iyilik olsun diye satırı kuyruğuna vurmasıyla adamın da eceli olmuştu” (Marquez, 2016: 30).

Bu alıntı, batıl inançların belirli kahramanları olan bir hikâye formuna sokularak yeniden inşa edilebildiğini ve sonraki kuşaklara aktarıldığını da göstermektedir. Öyle ki Ursula ve Jose Arcadio Buendia evlenmek istediğinde akrabaları, özellikle bu hikâyenin (batıl inancın) etkisiyle onların evlenmelerine sıcak bakmamışlardır. Çünkü Ursula ve Jose Arcadio Buendia anıca çocuklarıydı ve akrabaları onların bu isteğine, “İguana cinsi kertenkeleler dünyaya gelir” diye korktukları için karşı çıkmışlardır (Marquez, 2016: 30).

³ Pozitivist düşüncenin temelinde aklın, mantığın ve ilerlemenin öne çıkarılması, buna karşılık metafiziğe ait olanın geri plana alınması söz konusudur (Oğuzhan Borekci, 2018). Buna göre, insanlar doğaüstü varlıklar ve esrarengiz güçler gibi bilimsel olmayan şeylerden vazgeçerek, beş duyu organıyla gözlemlenebilen ve ölçülebilen akla dayalı somut doğa yasalarını referans almaktadır (Ritzer, 2014: 107-110).

Bu tür anlatılar romanın pek çok yerinde göze çarpmaktadır. Özellikle bir hata yapıldığı veya büyüklere karşı gelindiği takdirde, Tanrı'nın onları bir hayvana dönüştürerek cezalandırılacağına dair bir inancın dolaşımında olduğu görülmektedir. Diğer yandan Jose Arcadio Buendia, Ursula'nın aksine yeniliklere açık, gelenekleri hayatının bir parçası olarak görmeyen pozitivist ve rasyonel bir insandır (Marquez, 2016: 30-32). Bu noktada, birinci kuşak Buendia ailesinin kendi içerisinde de birbirinin karşıtı kültürel bellek yapılarına sahip olduğu söylenebilir.

Ailelerine karşı çıkararak evlenmelerine rağmen çok uzun bir süre, batıl inançların etkisiyle çocuk sahibi olmanışlardır. Bu da kültürel belleğin aşındırılmasının ve yıkımının bireysel düzlemde ne kadar zorlayıcı olabildiğini göstermektedir. Akrabalarına karşı gelerek evlenmelerine, sağlıklı çocuklar dünyaya getirmelerine ve aradan geçen uzun yıllara rağmen Ursula'nın batıl inançlara bağlılığında herhangi bir değişiklik olmamıştır. Yazar bu durumu, Ursula'nın, ailenin geneline yaptığı bir konuşma üzerinden şöyle ifade etmiştir: *“Yaşlı Ursula, Buendia’ların aynı kandan olanlarla evlenmemesi gerektiğini yoksa çocuklarının domuz kuyruklu olacağını savınıyordu”* (Marquez, 2016: 381).

Bu toplulukta akraba evliliğinin neticesinde ortaya çıkabilecek durumlara ilişkin batıl inanışların yanı sıra farklı hurafeler de bulunmaktadır. Örneğin, *“Ana baba sözü dinlemediği için yılan kesilen adamın acıklı serivenini izleyen kalabalığın arasında duruyordu kız”* (Marquez, 2016: 43) cümlesinde olduğu gibi batıl inanışlara dayalı anlatılar, roman içerisinde köyün büyükleri tarafından sahnelenerek yeniden üretilmekte ve böylece köyün genç kuşaklarına aktarılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla, köyde ana baba sözü dinlememenin cezasının da bir hayvana dönüşmek olduğuna dair bir anlayış olduğu görülmektedir.

Romanda, batıl inanışların söylem düzeyinde varlığını gösteren başka örnekler de bulunmaktadır. Örneğin günün birinde kasaba, unutkanlık hastalığına yakalanır ve herkes bildiğini unutmaya baş-

lar. Hastalığa evden hiç çıkmadığı için yakalanmamış olan ve hastalığın varlığından da haberi olmayan Arcadio Buendia'ya bu durum haber verilir. Yazar, bu durumu şöyle betimler: “*Jose Arcadio Buendia bunun da Kızılderili batıl inançlarından kaynaklanan hastalıklardan biri olduğunu sanarak katıla katıla güldü*” (Marquez, 2016: 55). Daha önce de ifade edildiği gibi, Jose Arcadio Buendia batıl inançlara karşı kayıtsız bir karakterdir ve unutkanlık hastalığının yayılmasının mantıksal olarak mümkün olmadığını düşünmektedir.

Bir başka örnek olayda, Ursula ve torunu arasında geçen şu diyalog, Ursula'nın düşünsel yapısını oluşturan kültür öğelerinin dışavurumu niteliğindedir:

“Ursula oğlunun torununu uyurgezerler gibi sallana sallana eve girerken yakaladıkça, “Bu kadın seni mahvetti” diye avaz avaz bağırdı. Bu kadın seni öyle büyüledi ki, bir gün sancıdan kıvranmaya başlayıp da karnından kara bir kurbağa çıkarsa hiç şaşmam” (Marquez, 2016: 217).

Bu anlatıdan, Ursula'nın belleğinde büyü olgusunun da önemli bir yer tuttuğu görülmekte, büyüün etkisiyle torununun kötü bir sonla karşılaşacağına inanmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi Buendia ailesinin en önemli özelliklerinden biri, doğan çocuklara genellikle anne ve babalarının isimlerinin verilmesidir. Her ne kadar diğer kuşaklar pek çok geleneği reddetse de, çocuklara anne-baba isimlerinin verilmesini sürdürdükleri görülmektedir. Buendia ailesinde, anne ve babanın isimlerinin çocuklara verilmesi geleneği, ailenin son kuşak torunu Amaranta Ursula ile sona erer. Bu geleneğe son verilmesi ve diğer pek çok anlatının da tamamen unutulması romanda şöyle ifade edilir:

“Amaranta Ursula, bağımsız, modern ruhlu, akli estiğince davranan katı kuralları yıkan bir kadındır. Çocuklarına da Buendia soyundan gelenlerin ismini vermedi. Çocuklarından birisi domuz kuyruklu olarak doğdu. Ancak korkuya kapılmadılar, çünkü ailedeki geleneği/anlatıyı bilmiyorlardı. Ursula'nın ürkütücü uyarılarını da anımsanıyorlardı” (Marquez, 2016: 418-456).

Bu örnek ise geleneklerin, anlatıların bellekte/hafızada her zaman kalıcı olmadığının göstergelerinden biridir. Üstelik başlangıçta, kendisini en azından karşıtlıklar üzerinden ifade eden gelenekler, birkaç kuşak sonra tamamen unutulup bellekten silinmektedir.

Ursula, ölümüne kadar geçen süre içerisinde sürekli olarak sahip olduğu inançlara ve geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalmış ve onları sonraki kuşaklara, yani çocuklarına ve torunlarına her fırsatta aktarmaya çalışmıştır. Ancak genel olarak, hemen hemen hiçbir çocuğu ve torunu Ursula'nın geleneklerini ve anlatılarını benimsemiştir. Romanın son kısımlarında, bununla bağlantılı olarak, giderek eskiyen ve bakımsız kalan evlerinin, torun Amaranta Ursula tarafından temizlenişi şöyle ifade edilir: *"Amaranta Ursula, süpürgesini salladığı gibi bütün cenaze artıklarının, yığınlarla süpürüntüyü ve köşelerde birikmiş muskaydı, uğurdu, duaydı ne varsa süpürüp attı."* (Marquez, 2016: 418). Bu anlatım, birinci kuşağa ait inançların, geleneklerin ve batıl inançların son kuşak tarafından adeta 'süpürgeyle kapı dışarı' edililişinin sembolik bir tasviri gibidir.

Dini İnançların Aktarımı ve Hafıza Karşıtlıkları

Gerek bireysel gerekse toplumsal düzeyde din, insan davranışlarının ve toplumsal düzenin biçimlenmesinde önemli bir role sahiptir. Aşkın bir varlığa bağlanma temelinde gerçekleşen inanç, ibadet ve ahlâk sistemi olarak tanımlanan dinin (Keskin, 2004), toplumsal yapıdaki uyumu inşa etme anlamında da önemli bir işlevi bulunmaktadır. Bu noktada Berger (1993: 58), dinin, toplumsal yapının davranışlarının oluşturulmasında itici bir güç olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısıyla, ortak bir inanç, ibadetler, ritüeller ve törenler aracılığıyla din sembolik olarak toplumsal bir bütünleşme sağlayarak toplumsal düzeni ve bütünleşmeyi mümkün kılmaktadır (Keskin, 2004). Ayrıca, dini inançların kuşaklar arası aktarımında da ritüel ve törenler önemli bir yer tutmaktadır. Ancak, ortak bir dini inancın paylaşılmadığı veya dini inançların kuşaklar arası aktarımı sırasında kırılmaların olduğu toplumalarda ise bunun tam tersi bir sonuç ortaya çıkabilmektedir.

Yüzyıllık Yalnızlık'da, Macondo köyü Hristiyanlık inancına sahip bir köy olarak tanımlanmasına rağmen, romanın genelinde köyde yaşayanların çoğunun gündelik hayatlarının dini referanslara dayanmadığı anlaşılmaktadır. Örneğin, köyde herhangi bir kilise veya din adamı bulunmamaktadır. Bu durumu romanda şöyle tasvir edilir:

“Peder Nicanor Reyna nikâh kıymak üzere köye geldi. Düğünden sonra bakı ki köyde yaşayanlar günahı sevabı rafa kaldırmış, vaftiz nedir, yortu nedir unutmuş, yüreği razı gelmedi bunca rezilliğe ve köyde kalmaya karar verdi” (Marquez, 2016: 96).

Kültürün önemli bir ögesi olan dini inançların bellek bağlamında aktarımı da önemlidir. Bu noktada romanda dini ritüellerin kuşaklar arasında aktarılmadığı ve bellekte çeşitli kırılmalar ve değişimler yaşandığı görülmektedir. Romanda, Peder'in dini inançları aktarma çabasının da çoğunlukla karşılıksız kaldığı anlatılmaktadır. Örneğin Peder, köyde yaşayanları dinsel ritüelleri gerçekleştirmeye davet ettiğinde ortaya çıkan olaylar ve yaşananlar şu şekilde aktarılmaktadır:

“Kime yanaşsa bunca yıldır papazsız da pekâlâ yaşayıp gittiklerini, ruhlarına kimse aracılık etmeden de tanrıyla işlerini yürüttüklerini söylüyorlardı. Kimse onunla ilgilenmedi. Sonrasında papaz gösterişli bir kiliseye ihtiyaç olduğuna inanarak kilise yaptırdı. Çoğu kiliseye meraktan gitti. Kimi eski günlerin hasretinden, kimi de elçisini hiçe saymayı tanrı kendisine hakaret sanınsın diye” (Marquez, 2016: 97).

Bu pasajdan, köy halkının bir bölümünün kilisenin ne olduğunu bile bilmezken, bir kısmının zihninde kiliseye dair tortulaşmış da olsa hatırlanması güç bir imge kaldığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, dini inançlara dair belleğin şekil değiştirmesi köyde yaşayanlar için eş zamanlı gerçekleşmiştir. Başka bir ifadeyle, kültürel bellekteki unsurların ‘unutulması’ edimi, ne aynı anda gerçekleşmekte ne de aynı anda herkesi kapsamaktadır. Öyle ki kişilerin bilinç düzeylerine göre unutma, hızlı ya da yavaş olabilmektedir. Diğer

yandan unutulmuş olanın hatırlatılma çabası da sonuçsuz kalabilmektedir. Bu durum, “*Peder Nicanor Reyna özellikle Yaşlı Jose Arcadio Buendia’nın sapıtmış olduğunu düşünerek ona Latince vavazlar verse de, o laf kalabalığına kulaak asınyordu*” (Marquez, 2016: 98) cümlesinde açıkça görülmektedir.

Ayrıca, romanda dini inanç öğretilerinin reddedilişinde Tanrı’yı göğe hapseden pozitivist bakış açısının izlerinin karakterlerin söylenilerine yansıdığı görülmektedir. Bu doğrultuda yazar, özellikle romandaki genç kuşak karakterleri ve Arcadio Buendia’yı dini öğretileri hurafe olarak gören ve ciddiye almayan karakterler olarak öne çıkarmıştır.

Diğer yandan, kocasının aksine Ursula, dini inançlarını yaşama ve çocuklarına aktarma konusunda büyük çaba sarf etmektedir. Ursula’nın çabaları sonucu oğullarından birinin kendisini kilisenin hizmetine adanması üzerine Ursula’nın “*böylesi daha iyi*”, *keşke papaz olsa da sonunda tanrı bu evin kapısından içeri girse*” (Marquez, 2016: 212) şeklindeki ifadesiyle, Ursula’nın dini inançlarına bağlılığı ortaya konmaktadır. Her ne kadar Ursula’nın bir oğlu dinsel ritüellerini yerine getirmeye çalışsa da, onun aksine köydeki akranları dine çok daha karşıt bir bakış açısına sahiptir. Bu durum romanda şöyle vurgulanır:

“Ursula, kendi kendine (oğlunu kastederek)bu papaz olacak diye söz verdi. “Tanrı bana ömür verirse, günün birinde papa da olur... Bunun üzerine oğlunun eve doluşan külhani arkadaşları kakkahayı bastılar.” (Marquez, 2016: 216).

Bu alıntı, aynı kuşaktan olan gençlerin belleğindeki karşıtlıkların, bellek aktarımında yaşanan kırılmaların da en açık göstergesidir. Ayrıca dini inancın Buendia ailesindeki üçüncü kuşak gençlerin belleğindeki yerini görmek açısından şu örnek dikkate değerdir:

“Paskalya perhizinin ilk Çarşamba günü Aınaranta (Ursula’nın kızı) yeğenlerinin hepsini topladı, Pazar giysilerini giydirdi ve onları kiliseye götürdü. İnançtan çok eğlence olsun diye, delikanlılar mibrabın önüne sıralandılar” (Marquez, 2016: 245).

Amaranta her ne kadar, dini inançlarını sonraki kuşaklara aktarma anlamında Ursula gibi çaba gösterse de, üçüncü kuşaktan olan aile üyelerinde bu çaba herhangi bir karşılık bulamamakta, onların anlam dünyasında dini inanç ve ibadetler önemsiz bir olgu olarak kalmaktadır. Ayrıca, dini ritüelleri sadece bir gelenek olarak yaşatmaya ve sonraki kuşaklara aktarmaya çalışan Amaranta'nın bile belleğinde kapsamlı bir din öğretisi bulunmadığı romanda şöyle ifade edilir:

“Fernanda, Amaranta'nın Katolikliği anlamadığından yakınıyor, Amaranta için dinin yaşamla bağlantısı olmadığını, Katolikliği, bütün törenleri, ölüm üzerine geliştirilmiş salt cenaze törenlerini sürdürmek için var olan bir şey olarak gördüğünü söylüyordu.” (Marquez, 2016: 308-309).

Genel olarak özetlenecek olursa, dinsel öğretilerin aktarılması sırasında da birtakım bellek kırılmaları, dönüşümler ve unutmalar gerçekleşebilmektedir. Dini inançlara dair öğretilerin kuşaklar arası geçişte giderek biraz daha ‘unutulduğu’, bazense direkt olarak reddedildiği ve karşıt bir belleğin inşa edildiği durumlar ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, dini inanç, ibadet ve ritüellerin kuşaklar arası aktarımında bazıları tarafından kabul edilirken bazıları tarafından reddedilmesi, gerek aile gerekse toplum içerisinde inanç anlamında çok parçalı bir bellek yapısının ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Gelenekler, Bellek İnşası ve Kuşaklararası Bellek Kırılmaları

Gelenekler toplumsal yaşantının şekillenmesinde önemli bir role sahip olmaktadır. Toplumun uyumlu bir yaşam sürdürmesi geleneklere duyulan ortak inanç ve geleneklere karşı uzlaşmış ortak bir saygı çerçevesinde mümkün olmaktadır. Bu anlamda, geleneğin varlığı her şeyden önce onu yaşamayı tercih eden bir halka bağlıdır (Shils, 2003). Gelenek, bilginin hiçbir zorlamaya uğramadan kullanılması, bilginin bellekteki doğal akışıyla ortaya çıkmaktadır (Demir, 2012). Dolayısıyla, birtakım uygulamaların dışsal zorlamalarla

toplumlara benimsetilerek belirli bir gelenek/bellek inşa edilmeye çalışılması sonucunda çeşitli çatışmalar yaşanabilmektedir. *Yüzyıllık Yahırlık*'da, bu duruma örnek olarak gösterilebilecek bir olay yaşanmıştır. Şöyle ki, Macondo köyüne ilk kez bir devlet görevlisi atanır. Bu atama, aynı zamanda resmi otorite tarafından ulus-devlet temeline dayalı olarak inşa edilmeye **çalışılan** belleğin işaretlerini de vermektedir. Kasaba halkı ise oluşturulmaya çalışılan 'yeni' yapıya direniş göstermektedir. Bu durumu romanda şöyle aktarılmaktadır:

“Köye ilk kez resmi bir görevli atanır. Bu kişi Sulh Ceza Yargıcıdır. Köye getirdiği devlet amasını duvara astı, kapıya da Sulh Yargıcı diye yazdı. Verdiği ilk emir, ulusal bağımsızlığın yıl dönümü törenleri nedeniyle bütün evlerin maviye boyanması oldu. Bu emire karşı gelen Jose Arcadio Buendia atama belgesine bakmadı bile. Biz bu kasabada yazılı kâğıtla emir vermeyiz dedi.” (Marquez, 2016: 68).

Ulus-devlet inşasında semboller, mitler, anıma törenleri, ulusal marşlar ve bayrak önemli bir araç olarak işlev görmekte, böylece milli kimlik/bellek semboller ve tekrarlayan törenler üzerinden yeniden üretilerek canlı tutulmaktadır (Smith, 2014). Söz konusu alıntıda, Macondo köyüne gelen ve resmi otorite tarafından yetkilendirilmiş, ulus-devletin gücünü temsil eden sulh yargıcı, sözlü gelenekler temelinde yaşamı sürdüren köye resmi hiyerarşiye dayalı modern ulus-devlete ait birtakım kuralları/gelenekleri getirmeye çalışmaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi, 'doğal bir şekilde var olan' gelenekler, ani dışsal zorlanmalarla karşı karşıya kaldığında direnç gösterebilmektedir. Kaldı ki, Jose Arcadio Buendia'nın sulh yargıcına verdiği cevap bu olguyu kanıtlar niteliktedir.

Diğer yandan bu direniş, Macondo köyünde liberaller ve muhafazakârlardan oluşan birbirine karşıt iki siyasi ve düşünsel yapıyı ortaya çıkarır. Liberallerin ve muhafazakârların⁴ amaçlarının ne olduğunu bilmeyen bir genç, köyün yaşlılarından birine danışır. Yaşlının verdiği cevap aynı zamanda muhafazakâr kimliğini de yansıtır:

“Liberaller farmasondu, kötü kişilerdi, papazları sallandırıp asacaklar, dinsel kurallara boş verip yok

⁴ Muhafazakârlık, statükonun muhafazasını savunan ve toplumsal yaşamda radikal

medeni nikâhnı, yok boşanmaymış diye yeni icatlar çıkaracaklar... Oysa güçlerini doğrudan doğruya tanrıdan alan muhafazakârlar, kurulu düzenin savunulmasını, asayişin sağlanmasını ve aile kurumunun kutsallığının, ahlakının korunmasını istiyorlardı. Onlar İsa efendimizin dininin bekçileri...” (Marquez, 2016: 112).

Bu örnekte köye dayatılmaya çalışılan modern toplum yapısının ortaya çıkardığı ikiliğe ve bellek kırılmasına vurgu yapılmaktadır. Modernitenin temel mantığı, gelenekselliğin ve ‘geleneksel olanın’ dışlanmasına, onun yerine geleneğin yerini alan ve onun karşıtı olan yeni bir düzenin yerleştirilmesine dayanmaktadır. Modernite ve geleneksellik karşılaşmasının sonucunda ortaya geleneksel ve modern düşünce yapısı arasında sıkışan bireyler ve parçalı bir toplum yapısı çıkmaktadır (Göktürk ve Günalan, 2006). Roman özelinde, köyün gençlerinin modern toplum kodlarını benimseyerek liberallerin saflarına katıldığı görülmüştür. Dolayısıyla düşünüş bakımından ikinci kuşağın, birinci kuşağa, yani kültürel belleği aktaran kuşağın öğretilerinden çok daha farklı ve karşıt bir değer sistemini benimsediği görülmektedir. Benzer bir tartışma konusu, köye ilk kez inşa edilen bir tren yolu ve inuz fabrikası kurulmasının sonrasında ortaya çıkar:

“Kasabaya tren yolunun yapılmasıyla köy, yabancıların uğrak bir güzergâhı haline gelir. Orada yaşayan büyükler ise gelen yabancıların köyün ahlakına ve geleneklerine aykırı davranışlar sergiledikleri için sokağa çıkmak bile istememektedir.” (Marquez, 2016: 257).

Modernleşme, bilindiği gibi tarımsal üretimden endüstriyel üretime; kapalı köy ekonomisinden kent/pazar ekonomisine; insan hayvan enerjisinin kullanımından makine enerjisinin kullanımına doğru yapılan geçişler olarak tanınılanmaktadır (Göktürk ve Guna-

değişimlere kuşku ile bakan bir düşüncedir. Toplumda aile, eğitim, din gibi geleneksel kurumlara saygı duyulması gerektiğini benimseyen ve bu kurumlarda yapılacak değişikliklerin ya da reformların deformasyonlara yol açabileceği kaygısını vurgulayan bir doktrindir. Diğer taraftan liberallik, kurum ve yapılarda değişim hedefleyen, din ve ahlak gibi unsurları özgürlük vurgusu temelinde bireylerin vicdanına bırakan bir ideolojidir (Aktan, 2007).

lan, 2006). Bu geçiş süreçleri toplumsal yapı anlamında birtakım sosyolojik değişimleri de beraberinde getirmektedir. Özellikle kapalı bir köy ekonomisinden pazar ekonomisine geçiş, birbirinden farklı çok sayıda kültürel ve geleneksel yapının karşı karşıya gelmesine de sebep olmaktadır. Romanda, Macondo köyüne tren yolunun ve muz şirketinin gelişiyi birlikte köyün geleneklerine bağlı ve geleneklerini yaşatmaya çalışan yaşlılarının duyduğu rahatsızlık, bu durumu özetler niteliktedir.

Romanda ayrıca, köyün büyüklerinin, geleneksel yapının bir parçası olan toplumsal cinsiyet rollerinin öğretilmesi ve aktarılması anlamında da uğraş verdiği görülmektedir:

“Ursula, torununun kızına ev işlerini de öğretmektedir. Erkekler sandığından daha çoğunu beklerler. Yemek pişirmek, ortalığı süpürmek, ıvır zıvır uğraşıp onları kendine dert etmek gerekir” (Marquez, 2016: 264).

Toplumsal cinsiyet kavramı genel olarak kadınlık ve erkeklığe dair rollerin toplum içerisinde kurulduğu ve öğrenildiği önermesine dayanmaktadır (Özaydınlık, 2014). Bu anlamda toplumsal cinsiyet, kadınların ve erkeklerin hangi davranış ve faaliyetleri yapabileceklerine ilişkin beklentiler bütünü olarak da tanımlanabilir (Günay ve Bener, 2011). Geleneksel aile çerçevesinde erkekler tamir, bahçe bakımı gibi işleri yaparlarken; kadınlar kendilerine verilen yemek pişirme, bulaşık yıkama ve ev temizliği gibi işleri yapmaktadırlar (Şafak, Çopur ve Özkan, 2006). Toplum içerisinde erkeklik ve kadınlığa dair cinsiyete dayalı rollerin yeniden üretimi ise belirli davranış kalıplarının çocuklara öğretilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Bu doğrultuda *Yüzvıllık Yahırlık*’da, yaşlıların toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirdiği ve bu rolleri genç kuşaklara öğreterek köyün geleneksel yapısının sürdürülmesinde aracılık ettikleri görülmektedir.

Daha önce de ifade edildiği gibi köyde yaşayanların gerçeküstü hikâye ve anlatılara inanma eğilimi bulunmaktadır. Anlatılan hikâyeler, köyde yaşayanlar için bir anda gerçeklik haline gelebilmekte ve mit sistemi içerisinde kendisine yer bulmaktadır. Dahası, hikâye ve geleneksel anlatılar köyde yaşayanlar tarafından çeşitli şekillerde

anılmakta ve sonraki kuşaklara aktarılmaktadır. Romanda geçen bir olayda, ritüellerin (mum dikme) ve tekrarların (törenler) geleneksel anlatıların taşınması anlamında oynadığı rol şöyle ortaya konmaktadır: “*Güzel Remedios, bir öğle vakti gökyüzüne uçup kaybolur. Macondoluların çoğu mucizeye inandılar. Hatta mumlar diktiler, dua törenleri düzenlediler*” (Marquez, 2016: 267).

Diğer yandan, kültürel belleğin sözlü anlatılar kadar yazılı tarih anlatısıyla da şekillendiği bilinmektedir. Romanda bunun bir örneği, köye gelen muz şirketinin tarım politikasını şekillendirme çabalarıyla görünür olmaktadır. Köyün muz yetiştirmek için son derece verimli olması, bir muz şirketinin dikkatini çeker ve köye çiftlik kurulur. Pek çok köylü bu çiftlikte çalışmaya başlar, ancak ilerleyen zamanlarda muz şirketi, işçileri çok ucuza çalıştırır, hatta bazen ücretlerini ödemez. Bunun üzerine işçiler ayaklanır. Ancak, muz şirketi adına askerler yüzlerce işçiyi kurşuna dizer. Bu olayın üzerinden yıllar geçer ve olayın o günkü tanıklarından yaşlı Aureliano’nun anlattıklarına kimse inanmaz: “*Aureliano’nun anlattıkları, tarihçilerin uydurduğu ve ders kitaplarına yazdığı düzmecelere taban tabana zıttı*” (Marquez, 2016: 388). Bu noktada tarih anlatısının da son derece göreceli olduğu, diğer yandan çarpıtılarak sonraki kuşaklara bir olayın hiç yaşanmamış gibi sunulabileceği de söylenebilir. Böylece tarih yazımının ve tarih anlatısının kültürel belleği inşa etmede araçsallaştırılabileceği de görülmektedir. Nitekim gerçekleşen olaylar, tarihçilerin elinde hiç gerçekleşmemiş gibi sunulabilmekte, diğer yandan yaşanmamış olaylar ise yaşanmış gibi yazılıp anlatılabilmektedir (Carr ve Fontana: 1992). Bu açıdan belleğin gerek tarihçiler gerekse siyasi otoriteler tarafından şekillendirebileceği de söylenebilir.

Ayrıca, muz fabrikasında çalışan işçilerin durumu toplumsal hareketler bağlamında da ele alınabilir. Sanayileşmeyle birlikte giderek artan kaynak ve pazar ihtiyacı sonucunda sermaye, coğrafi olarak giderek daha yayılcı hale gelmiş ve ‘bakır’ alanları keşfetme arayışına girmiştir. Bu olgunun bir sonucu olarak kurulan her

yeni fabrika ve şirket üretim süreçlerinde çalışan toplulukların bir işçi sınıfı olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Erdemir, 2011: 202). Sermayedarların kâr maksimizasyonuna yönelik işçilere dayattığı ağır çalışma koşulları ve düşük ücret gibi uygulamaları sonucunda, işçi sınıfı zaman zaman bir araya gelerek ayaklanmışır. Nitekim toplumsal hareketler temelde birçok çelişkiyi içeren yapısal bir bileşimle karşılaşılması sonucunda belirli bir örgütlenme biçimiyle doğmaktadır (Işık, 2011: 6). Bu karşıtların/çelişkilerin altında işçi-işveren çıkarlarının çatışmasının yattığı söylenebilir. *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında muz şirketi ve işçiler arasında yaşananlar da bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç

Romanlar belirli bir toplumun düşünsel yapısını ve kültürel belleğini yansıtan ve bir toplumu anlamada ve çözümlemede son derece kullanışlı bir araçtır. *Yüzyıllık Yalnızlık* da kültürel bellek inşası, aktarını, bellek kırılmaları, unutmaya anlamında birçok örnek pasaj içermektedir. Bu anlamda yapılan roman incelemesinde, genel olarak küçük bir köyde yaşayan insanların kültürel belleklerini nasıl yaşattıkları/yaşatmaya çalıştıkları, her yeni kuşağın bir önceki kuşağın adet, gelenek ve göreneklerini reddedişi ve birtakım kültürel bellek unsurlarının yok oluşu, unutulmuş çeşitli örnekler temelinde betimlenmeye çalışılmışır.

Romandaki karakterlerin sunumu ve düşünsel yapısı göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel muhafazakâr düşünce sisteminin, sıklıkla akli ve mantığı öne çıkaran pozitivist, liberal bakış açısıyla karşı karşıya getirildiği görülmektedir. Bu anlamda romanda, ‘geleneksel’ olarak değerlendirilebilecek karakterlerin günlük hayatlarında gelenekler ve mistik inançlar önemli referans noktaları olurken; ‘yeni olana’ karşı her zaman açık olan ve değişimi rasyonel bir temelde benimseyen karakterler için gelenekler daha değersiz unsurlar olarak sunulmuştur.

Romandaki anlatılardan yola çıkarak, yazarın belirli bir etnik topluluğa dair bakış açısını, görüş ve düşüncelerini tespit etmek mümkün olmaktadır. Belirli bir topluma ait olumlu veya olumsuz bir yargı üretilmek istendiğinde, o doğrultuda bir metinsel inşa ile yazılabilecekleri gerçeği, romanların aynı zamanda eleştirel bir bakış açısıyla da okunmasının gerekli olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Kaynaklar

- AKTAN, Coşkun Can (2007), “Muhafazakârlık ve Liberal Düşünce”, Köprü Dergisi, 97, s.51-57.
- ASSMANN, Jan (2015). Kültürel Bellek, Ayşe Tekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BERGER, Peter (1993). Dinin Sosyal Gerçekliği, Ali Coşkun (çev.), İstanbul: İnsan Yay.
- BERGER, Peter ve LUCKMANN, Thomas (2008). Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi, Vefa Saygın Ögütü (çev.), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- BIGAZZI, Sara (2009), “Gypsy Representation – Gypsy Identity”, PhD Thesis, University of Rome La Sapienza, s. 1-73.
- CARR, Edward Hallett ve FONTANA, Jose (1992). Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık, Özer Ozankaya (çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- CONNERTON, Paul (2014). Toplumsal Nasıl Anımsar, Alaeddin Şenel (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEMİR, Sema (2012), “Kültürel Bellek, Gelenek ve Halk Bilimi Müzeleri”, Milli Folklor, 95, s. 184-193.
- ERDEMİR GÖZE, Filiz (2011). “Türk Sinemasında İşçi Hareketlerinin Temsili: “Karanlıkta Uyananlar” ve “Diyet”, Gülcan Işık (der.), Toplumsal Hareketler, Ankara: Nobel Yayıncılık, s. 201-251.
- GÖKTÜRK, İsmail ve GÜNALAN, Mustafa (2006), “Modern ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan”, Selçuk Üniversitesi Karaman İİBF Dergisi, 11 (9), s. 127-143.
- GÜNAY, Gülay ve BENER, Özgün (2011), “Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Aile İçi Yaşamı Algılama Biçimleri”, TSA / Aralık, Sayı 3(15), s. 157-171.
- IŞIK, Gülcan (2011). “Toplumsal Hareketler: Tarih-Kuram ve Kapsam”, Gülcan Işık (der.), Toplumsal Hareketler, Ankara: Nobel Yayınevi, s. 1-41.
- KESKİN, Mustafa (2004), “Din ve Toplum İlişkileri Üzerine Bir Genelleme”, Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi IV, 2, s. 7-21.

- MARQUEZ, Garcia Gabriel (2016). *Yüzyıllık Yalnızlık*, Seçkin Selvi (çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- MARSH, Adrian (2007). "Research and the Many Representations of Roman Identity", pp. 1-11. <http://www.errc.org/roma-rights-journal/research-and-the-many-representations-of-romani-identity>, (erişim tarihi: 26.02.2019).
- MORRIS, Rachel (2000), "Gypsies, Travellers and the Media: Press Regulation and Racism in the UK", *Communications Law*, 5(6), s. 213-219.
- NORA, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*, Mehmet Emin Özcan (çev.), Ankara: Dost Yayınevi.
- OĞUZHAN BÖREKÇİ, Ayşe Ülkü (2018), "Türkiye'de Pozitivizm Tartışmalarının Kültürel Ürünlere Yansıması: "Tatarcık" ve "Sessiz Ev" Romanları Bağlamında Pozitivizmin Savunucularının Eleştirisi", *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 46, s. 241-256.
- ÖZAYDINLIK, Kevser (2014), «Toplumsal Cinsiyet Temelinde Türkiye'de Kadın ve Eğitim», *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, Aralık, 33 (14), s. 93-112.
- RITZER, George (2014). *Klasik Sosyoloji Kuramları*, Himmet Hülür (çev.), Ankara: De Ki Yayınları.
- SCHNEEWEIS, Adina ve FOSS, Katherine (2017), "Gypsies, Tramps & Thieves": Examining Representations of Roma Culture in 70 Years of American Television". *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 94(4), s. 1146-1171.
- SCHUDSON Michael (2007), "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", *Cogito Bellek: Öncesiz Sonrasız*, 50, s. 179-200.
- SHILS, Edward (2003), "Gelenek", *Doğu Batı*, Sayı:25, sf. 101-131.
- SMITH, Anthony (2014). *Milli Kimlik*, Bahadır Sina ŞENER (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- ŞAFAK, Şükran, ÇOPUR, Zeynep ve ÖZKAN, Mukaddes (2006). «Çocukların Evle İlgili Faaliyetlere Harcadıkları Zamanın İncelenmesi», *Hacettepe Sosyolojik Araştırmalar Dergisi*, s. 1-9. www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/sszcinao.pdf (erişim tarihi: 26.02.2019).
- TUNÇEL, Ceyda (2013), "Cinsiyet, Meslek Grubu, Yaş ve Eğitim Düzeyi Değişkenlerinin, Bireylerin Batıl İnançlara Sahip Olma Düzeyleri Üzerindeki Etkileri", *Yüksek Lisans Tezi*, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÜNALDI, Halime (2012), «Türkiye'de Yaşayan Kültürel Bir Farklılık: Çingeneler», *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Sayı, 1(1), 615-626.
- YILMAZ, Mehmet Ali (2008), "Kazaklarda Batıl İnanışlar", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(17), s. 417-430.