

TÜRKİYE SAHASI ÂŞIKLIK GELENEĞİNDE BİR TERİM TARTIŞMASI: “MAKAM” *

Sıtkı Bahadır TUTU**

Özet

“Makam”; bir müzik terimi olarak Türkiye’yi de kapsayan geniş bir coğrafyada ve farklı alanlarda kullanılmaktadır. Bu ortak kullanım, toplumların müzik kültürlerinin dünya müzikleri arasında konumlandırılmasında “makam” terimini belirleyici bir ölçüt haline getirmiştir. Ancak, geleneklerin değişim süreçlerinde ya da farklı geleneklerde “makam” terimine farklı müziksel anlamlar yüklenebildiği görülmektedir.

Bu çerçevede, kalıplaşmış müzikli âşık yaratmalarını niteleyen “âşık makamı” terimi, “makam” teriminin Türkiye sahasındaki özel bir kullanımı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. “Makam” teriminin diğer tüm kullanımları; “dizi”, “güçlü”, “durak” ve “seyir” gibi, teknik müzik kavramları ya da bu kavramların farklı ekollerdeki karşılıklarıyla bir şekilde ilişkilidir.

Nitekim Türkiye sahası âşık müziği de yukarıda saydığımız makamsal özelliklere sahiptir. Oysa farklı “âşık makamları”, saydığımız makamsal kavramlar açısından aynı özellikleri taşıyabilmektedir.

Bu adlandırmalarda etkin unsur, müzikli âşık yaratmasının müzik ya da söz katmanının yapı, şekil, içerik ve yaratıcı gibi çeşitli özelliklerinden biriyle ilgili olabilmektedir. Dolayısıyla, “makam” teriminin Türkiye’de 20.yüzyılın ikinci yarısından günümüze doğru yoğunlaşmaya başlayan bu özel kullanımı, dikkat çekici hale gelmektedir.

Bu makalede, öncelikle “makam” teriminin tarihsel süreçte yüklendiği müziksel anlamlar değerlendirilmekte, ardından terimin Türk dünyasındaki kullanımları ele alınmakta ve SOKÜM çerçevesinde terimin kazandığı önem vurgulanmaktadır. Buna bağlı olarak, “âşık makamı” teriminin kullanımı konusundaki tekliflerimiz makalenin sonuç kısmında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Makam, Âşık, Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği.

* II. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı’nda (19-22 Nisan 2010, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Çeşme-İzmir) sunulan bildirinin yeniden düzenlenmiş halidir.

** Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı,
bahadir.tutu@ege.edu.tr

A DISCUSSION ON A TERM OF MINSTRELSY TRADITION IN TURKEY: “MAKAM”

Abstract

The word “makam” is used as a shared musical term in different studies and in a wide geographical area including Turkey. This shared usage gives a great importance to the term of “makam” as a determiner when classifying the national music traditions among world music traditions. On the other hand, this term is carried out the different musical meanings in different traditions or in the transformation processes of any given traditions.

In this perspective, the term “âşık makamı”, which meant to be used for fixed verbal and musical minstrel creations, has been a special usage in Turkey. All the other uses of the term “makam” have some relations with the technique musical concepts as “scale”, “dominant”, “tonic” and “melodic progress” or with the equivalent musical concepts of these in different music schools. As a matter of fact, the minstrel music in Turkey has these special aspects of makams as well. On the other hand, different makams of minstrelsy tradition in Turkey can share the same musical aspects. The important factor in naming the musical creations of minstrels in Turkey may be related to the structure, the shape, the theme and the creator of the musical or the textual layer of these creations. It should also be pointed out that, this special use of the term “makam” has remarkably reached a wider level of use since the second half of the 20th century.

In this article; first the musical meanings of the term “makam” has been evaluated in the historical perspective; and then the uses of the term in Turkic World are examined, and also the importance of the term in ICH is pointed out. The conclusion part of the article consists of our suggestions on contemporary uses of the term.

Keywords: Makam, Âşık, Minstrelsy Tradition, Minstrel Music.

“Makam” kelimesi, bir müzik terimi olarak Türk Dünyası’nı da kapsayan geniş bir coğrafyada kullanılmaktadır. Bu ortak kullanım, toplumların müzik kültürlerinin dünya müzikleri arasında konumlandırılmasında, “makam” terimine belirleyici bir unsur olma önemini kazandırmaktadır. Diğer taraftan, “makam” terimine zaman zaman farklı müziksel anlamlar yüklendiği de görülmektedir.

Türkiye sahası âşıklık geleneği çerçevesinde, müzikli yaratmanın kendisinin “makam” olarak anılması durumu, ağırlıklı olarak bu alandaki yayınlar kapsamında karşımıza çıkmaktadır. Bu konu hakkında özel olarak tartışmaya başlamadan önce, “makam” teriminin müziksel anlamlarını ele almak, tartışmamız için sağlıklı bir

zemin hazırlamamıza fırsat sunacaktır. Bu noktada, Gültekin Oransay’ın önemli bulduğumuz bir çalışmasının anılması yerinde olacaktır.

Oransay, “makam” teriminin farklı müziksel anlamlarını art zamanlı olarak sıralamış ve bu sıraya göre bir kodlama sistemi önermiştir (Oransay 1990: 56-58). Çalışmada makam terimi için verilen anlamlar, ezginin üzerinde durduğu perde, ezginin tüm perdelerinden oluşan dizi, diziyle birlikte ezgisel gidiş, perde bağı, Türk Dünyası’nın çeşitli kesimlerine özgü müzikli dağarlar, bu dağarların ilk parçası ve kalıp ezgi olarak karşımıza çıkmaktadır. Son sırada yer alan “kalıp ezgi” anlamı doğrudan bizim başlığımızla ilgilidir. Oransay, Doğu Anadolu’da özellikle âşık geleneğinde kullanılan kalıp ezgilerin her birine “makam” adı verildiğini çalışmasında belirtmiştir. Bu konudaki tartışmalara ve kendi düşüncelerimize daha sonra değineceğiz.

“Makam” teriminin; Türk Dünyası’nın çeşitli kesimlerine ait özel müzikli dağar oluşumlarını, Türkiye sahası âşıklık geleneği kapsamında “kalıp müzik katmanı” olgusunu ve üzerinde daha sonra duracağımız “özel müzik dokusu” kavramını ifade eden geniş kapsamlı kullanımları, varlıklarını günümüzde eş zamanlı olarak sürdürmektedirler.

UNESCO’nun “Somut Olmayan Kültürel Miraslar” listesinde, sözünü ettiğimiz kullanımlardan ilki karşımıza çıkmaktadır. Listede; Uygur, Özbek ve Azeri Türklerini temsil eden kültürel miraslar arasında, “özel müzikli dağar” olarak nitelenebileceğimiz “Uygur Makamları”, “Şeş Makam” ve “Azeri Makamları” yer almaktadır. Benzer bir oluşum, Türkiye’de “fasıl” ve “takım” olarak adlandırılmaktadır. Türkiye’deki “fasıl” ve Türk Dünyası’nın çeşitli kesimlerinde “makam” teriminin “özel müzik dağarı” anlamında kullanımı birebir örtüşmemektedir. Buna karşın, yapı açısından farklılık gösteren bu oluşumlar, temelde benzer bir yapı ilkesine bağlıdır. Ayrıca, SOKÜM listesinde Irak başlığındaki “Irakî Makam” ve İran başlığı altındaki “Radif”, “makam” teriminin Türkiye’de “fasıl” karşılığı olduğunu düşünebileceğimiz anlamının uluslararası kapsamına da dikkatimizi yöneltmemizi gerektirmektedir.

“Makam” teriminin bu kullanımıyla ilgili olarak karşımıza çıkan, “12 Makam”, “Şeş Makam” ve “Azeri Makamları” kültürel miraslarının dayandığı benzer yapı ilkelerine kısaca değinmek amacıyla çeşitli araştırmacıların verdiği bilgilere başvurmak yerinde olacaktır.

Rachel Harris ve Yasin Mukphul’un verdiği bilgilere göre; Uygur Türklerinin “12 Makam” adlı müzikli dağarlarının her biri, birbirine sabitlenmiş ezgisel serilerden oluşur. Bir makam; sözlü ve çalgısal kısımları, ünlü âşıkları ve aşklarını konu alan halk anlatısı şarkılarını ve de dans parçalarını kapsar. “Usûl” (özel ritim formülü), müziğin işlevine (örneğin dansa eşlik için) veya yaratılmak istenen işitsel etkiye bağlı olarak değişmektedir. Ayrıca, Uygur Türklerinin “makam” olarak ad-

landırılan diğer bölgesel özel müzikli dağar çeşitlerinin de temelde benzer yapı ilkelerine bağlı olduğunu söylemek mümkündür (Harris- Mukphul 2002: 544).

SOKÜM listesindeki “Şeş Makam”, yani “Altı Makam”, “makam” teriminin farklı anlamları bakımından “Uygur Makamları” ile aynı sınıfta değerlendirilmelidir. “Şeş Makam”, SOKÜM listesinde Özbekistan ve Tacikistan’ın ortak kültürel mirasları olarak yer almaktadır. Necati Gedikli’nin belirttiğine göre; “Şeş Makam”, 250’yi aşkın çok gelişmiş çalgısal ve sözlü müzik parçasından oluşmaktadır ve daha çok Türkiye’de kullandığımız “fasıl” terimini karşılamaktadır. Çalgısal ve sözlü kısımlar çeşitli türlerden oluşur ve bu türlerin oluşumu ile “usûl” arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. “Şeş Makam” kapsamındaki çalgısal kısmın parçaları, tını ve ezgi bakımından çeşitlenmekle birlikte aynı ezgi temeline uymaktadır. Sözlü kısımda yer alan parçalar ise, başlangıçlarında icra edilen temel ezgi ilgisinde gelişir (Gedikli 1999: 85-99).

“Azerbaycan Makamları” da oluşum ilkeleri bakımından “Uygur Makamları” ve “Şeş Makam” ile benzer özellikler göstermektedir. Bu konuda yaklaşık 100 yıl önce kaleme alınan bir makaleden bilgi aktarmak anlamlı olacaktır. “Kafkasya’da Musiki” başlığını taşıyan bu makalenin yazarı Rauf Yekta Bey, Türk Dünyası’nın başka bir kesiminde “makam” olarak anılan oluşumun, Türkiye’dekinden farklı bir anlam yüklediğine dikkat çekmektedir. Yekta, Cemil Emirof’tan öğrendiği makam adlarını sıraladıktan sonra, aynı makam adlarıyla Osmanlı müziğinde de karşılaştığını, fakat bu kullanımların farklı olduğunu belirtmektedir. Her “Azerbaycan Makamı” bünyesinde yan dallar bulunduğuna işaret eden Yekta, örnek olarak “Bayati Şiraz” müzikli dağarının işleyişini açıklamıştır. Bu tarifte, her kısmın bir öncekinden daha tiz bir perdede icra edildiği ve en tiz perdeden sonra simetrik bir inişle geriye döndüğü anlatılmaktadır. Yekta, anlattığı işleyişte ezgisel karakterin değişkenliğinin icranın bütününe kattığı dinamizmin, sözünü ettiği oluşumların Türkiye’deki “fasıl” karşındaki üstün yönü olduğunu vurgulamaktadır (Rauf Yekta 1911: 110). Bu ifadenin göreceli olduğu son derece açıktır, fakat ifadede “Azerbaycan Makamları” ve “fasıl” arasında ilgi kurulması bizce önemlidir.

“Makam” teriminin kısaca özetlemeye çalıştığımız “özel müzikli dağar” anlamındaki kullanımında, ele aldığımız çerçevede çeşitli benzerlikler ve farklılıklar bulunduğu görülmektedir. Bu grupta ele aldığımız tüm oluşumların en temel ortak noktaları müzikli oluşlarıdır. Bunun yanı sıra, “12 Makam” örneğinde gördüğümüz gibi, halk anlatıları ve dans gibi unsurlar yerel çerçevede etkinliğe dâhil olabilmekte, kullanılan çalgılar, icracı sayısı gibi unsurlar değişebilmektedir. Müzikli olma ortak noktasını daha detaylıca ele aldığımızda ise, belli bir müzikli dağar başlığı altında toplanan ve genellikle “usûl” kavramının değişkenliği ilkesine bağlı olarak kimlik kazanan türlerin, özel bir müzik dokusu çevresinde kümelenildiği görülmektedir. Etrafında kümelenme gerçekleşen müzik dokusunun adı ise, zaman içerisinde

gelenek aktarıcısı kişilerin özelliklerine, sosyal, siyasal ve ekonomik değişkenlere ya da bunların artçısı diğer sebeplere bağlı olarak farklılaşabilmektedir. Bu özel ezgi dokusu adları, aynı zamanda sözünü ettiğimiz müzikli dağarların adlandırılmasında da kullanılmaktadır.

Bu noktada, “makam” teriminin günümüzde varlığını sürdüren “özel müzik dokusu” anlamı hakkında bazı değerlendirmeler sunmak yerinde olacaktır. Özel müzik dokuları, farklı yerlerde, farklı ekoller tarafından farklı şekillerde tarif edilse de, farklı yaratmalarda ortaklıkları gözlenebilen ezgisel özlerin işitilebildiği yadsınamaz bir gerçektir. Özel ezgi dokusunu bir küre şeklinde düşündüğümüzde, en alt katmanda özel anlamlar oluşturmaya imkân sunan bir perde dizisi bulunmaktadır. Bu diziler, farklı sayıda perdeden oluşabilmektedir. Bir üst katmanda ise, perde kümesinde hareketlerin devamlı kendisine yönelmesi ile önemi artan perdeler bulunmaktadır ki, işte bu seviyede bazı yerel uygulama farklılıkları gelişmeye başlar. Ayrıca, bu önemli perdelerin sıralanması ile şekillenen ezgi akışının da dolaylı olarak ikinci katmanda yer aldığını söyleyebiliriz. Üçüncü katmanda ise, geleneğin oluşturduğu ezgi formülü elemanlarının en yüzeyseli, dolayısıyla ekolden ekole, dönemden döneme değişkenliğini hiç yadırgamadığımız kalıp motif ve hatta kalıp cümleler bulunur. Aslında, burada “makam” teriminin en temel anlamını açıklarken, bir taraftan da besteleri bir üsluba ya da ekole veyahut kültüre bağlayan unsurları değerlendirmiş olduk.

“Makam” teriminin Türkiye sahası âşıklık geleneği çerçevesinde karşımıza çıkan görünümü, yukarıda sözünü ettiğimiz özel ezgi dokusu kavramına bağlı bir kullanım değildir. Süleyman Şenel, “âşık makamı” terimine ilk önce Pertev Naili Boratav’ın 1946 yılında yayınladığı “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği” adlı kitabında rastlandığını söylemektedir (Şenel 1997: 376). Şenel’in de belirttiği gibi; Boratav’ın “makam” terimini ele aldığı yaratmaların müzikli olduğunu belirtmek amacı ile kullandığı anlaşılmaktadır (Boratav 1946: 121). Fahrettin Kırzioğlu da 1964 yılında yayınlanan makalesinde “makam” terimini yine benzer bir şekilde kullanmıştır (Kırzioğlu 1964: 200-203). Bunun ardından, “âşık makamı” terimi özellikle araştırmacılar arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Bazı âşiklerden zaman zaman bu terimi duysak da, Kars’ın ünlü âşıkları Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova, ustalarının “makam” terimini kullanmadıkları bilgisini Şenel’e vermiştir (Şenel 1997: 377). Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü bünyesinde Prof. Dr. Metin Ekici yönetiminde tamamlamış olduğumuz “İzmir’de Yaşayan Âşıklar (Halk Şairleri) ve Âşıklık Geleneği” adlı proje kapsamında âşıklarla yaptığımız görüşmelerde aynı izlenimi edinmiş bulunmaktayız. Örneğin, İzmir’de yaşayan Karşlı usta âşık Ali Rıza Ezgi, ustası İlhami Demir’in “makam” terimi yerine “hava” terimini kullandığını aktarmıştır.

“Âşık makamı” teriminin uğradığı anlam değişikliğiyle birlikte araştırmacılar arasında kullanımının yaygınlaşmasının nedeninin sorgulanması oldukça önemlidir. Öncelikle, belli bir adla anılan “hava” ile farklı söz katmanlarına eşlik edilmesi, araştırmacıyı müziksel bir yaratma formülü ile karşı karşıya kaldığını düşünmeye itmiştir. Gerçekten, ortada adlandırılması gereken ve farklı yaratmalarda tekrarlanan bir yapı unsuru bulunmaktadır. Bir formül olduğu düşünülen sözünü ettiğimiz müzik yapıları ise, zaten yerel olarak “At üstü”, “Karaçi”, “Hoşdamak” gibi çeşitli isimlerle anılmaktadır. Buna bağlı olarak, başta yaratmanın müzikli olduğuna işaret etmek için kullanıldığı düşünülebileceğimiz “âşık makamı” teriminin, bir boşluğu doldurduğu anlaşılmaktadır.

Diğer taraftan, “âşık makamı” olarak adlandırılan yapılar, müzik açısından ancak ayrı birer müzikli yaratma olarak değerlendirilebilir. Bu yaratmalar aynı zamanda farklı örneklerde ortaklığı tespit edilebilen özel müzik dokularına sahiptir. Bu özel müzik dokuları ise, bazı Türk boylarında, hatta Arap, Fars ve Hint kültürlerinde de karşılaşılan ezgi özleri etrafında şekillenmiştir. Ayrıca, bu özel müzik dokularının çoğunun “makam” olarak adlandırılmasının tarihsel derinliği ve coğrafi yaygınlığı da göz ardı edilmemelidir. Bu durumda; “makam” teriminin bilimsel araştırmalarda “özel müzik dokusu” anlamı ile kullanılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Müzikli yaratmanın ezgi dokusu ile ilgisi olmayan özel adını başlıkta “makam” olarak niteledikten sonra, yaratmayı incelerken “makam” terimini farklı bir anlamda kullanmak tutarlı bir yaklaşım olmayacaktır.

“Makam” teriminin, âşık tarzı müziği de kapsayan Türk halk müziği çerçevesinde, “özel müzik dokusu” anlamında kullanılmasının doğru olup olmayacağı yıllar boyunca tartışılmıştır. Bazı araştırmacılar, halk müziği örneklerinin ulusal sanat müziğimizdeki “makam” tariflerini tam olarak karşılamadığını savunurken, önemli sayıda araştırmacı da bu örneklerin çok büyük bir kısmının “makamsal” özellikler gösterdiğini yadsınamayacak delillerle ispatlama yoluna gitmişlerdir.

Halk müziğinde “makam” teriminin kullanılmasındaki tereddütlerin sebebini sadece yapısal açıdan değerlendirecek olursak, bunların “makam” teriminin kapsamından kaynaklandığını söyleyebiliriz. “Özel ezgi dokusu” kavramının üç farklı katmanda incelenebileceğini daha önce belirtmiştik. En iç katmanda yer alan ezgisel öz unsuru tüm halk müziği örneklerinde bulunmaktadır. İkinci katmandan itibaren çeşitlenmeler kendini göstermeye başlar. Buna rağmen, ikinci katmanda bile halk müziği örneklerimizin önemli bir kısmının sanat müziğimizin makam anlayışına uyduğunu söyleyebiliriz.

Dizilerinin yetersiz sayıda sestem oluşması sebebi ile makam kavramı dışında kaldığı iddia edilen ezgilerde bile, sözünü ettiğimiz makamsal özün varlığı sezilmektedir. Ayrıca, tartışmanın başka bir noktası, bazı halk ezgilerinin makam tariflerindeki “durak” perdesinde bitmemesidir. Bu uygulamanın karşımıza çıktığı durumlarda, bitiş sesi “durak” ile armonik anlamda ilişkili olabilmektedir. Ayrıca, ezginin son motif ya da perdesinin farklılaşmasının, başka bir makamdaki müzikli yaratmaya geçiş için bir kapı açma işlevini üstlenip üstlenmediği, mutlaka icra merkezli bir yaklaşımla değerlendirilmelidir. Örneğin Kars âşık havalarından “Hoşdamak”, ezginin sonuna kadar yoğun bir şekilde “Rast Makamı” etkisini taşımaktadır. Fakat ezginin son cümlesi bir perde aşağıda segâhlı kalış yapar. Bu uygulama, ezginin icrası boyunca tekrarlanan müzik ifadesinin oluşturduğu etkiyi bir anda değiştirmek gibi estetik bir işlev taşımaktadır. Diğer taraftan, bu kalışın ardından yörenin “Segâh Makamı” çerçevesindeki birçok ezgisinin icrasına geçiş için de bir kapı açılmış olur.

Buraya kadar “makam” teriminin günümüzdeki eşzamanlı kullanımları konusunda bazı değerlendirmeler yaptık. Türkiye sahası âşıklık geleneğinde karşımıza çıkan “makam” tabirinin bu tablonun neresinde kaldığını daha açık bir şekilde gösterebilmek için, sözünü ettiğimiz kullanımları arka arkaya sıralamak yararlı olacaktır. “Makam” teriminin en temel kullanımı, doğrudan “özel ezgi dokusu” anlamını taşımaktadır. Diğer taraftan, Türkiye sahasındaki “fasıl” teriminin karşılığı olan kullanım, yine bu “özel ezgi dokusu” kavramına bağlıdır. Türkiye sahası âşıklık geleneğinde karşımıza çıkan “makam” tabiri ise, müzik katmanı bulunan bir yaratmayı nitelemekle birlikte “özel ezgi dokusu” kavramıyla ilişkili değildir.

“Âşık makamı” terimi, elimizdeki bilgilere göre geleneğin mensupları tarafından yaygın olarak kullanılmamaktadır. Bunun yerine, yaygın olarak kullanılan terim ise “hava” olarak karşımıza çıkmaktadır. “Hava” teriminin bilimsel çalışmalarda tercih edilmesi, âşık tarzı müzik konusunda çalışacak araştırmacıların, “makam” tabirini “özel ezgi dokusu” anlamında çelişkiye düşmeden kullanabilmesini kolaylaştıracaktır. “Makam” teriminin, bilimsel çalışmalarda “özel müzik dokusu” anlamında kullanılması, incelenen yaratmanın kültür coğrafyası içindeki konumunun belirlenmesinde, ortaklık ve farklılıkların ortaya çıkarılmasında yararlı olacaktır. Bu noktada, farklı yer, zaman dilimi ve ekollerde aynı makamsal unsurların farklı adlar almış olabileceği de gözden kaçırılmamalıdır. Bu sebeple, “makam” teriminin art zamanlı ve eş zamanlı kullanımlarına ilişkin dönüşüm tablolarının hazırlanması düşünülmelidir. Böyle bir çalışma ise, ancak bilim insanlarının geniş katılımlı işbirliği halinde gerçekleştirilecektir.

KAYNAKLAR:

BORATAV, Pertev Naili (1946), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

GEDİKLİ, Necati (1999), “Şaşmakom ve Fasil”, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Müziğimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

HARRIS, Rachel - MUKPHUL, Yasin (2002), “Music of the Uyghurs”, *Encyclopedia of the Turks*, Yeni Türkiye, İstanbul, c. 6.

KIRZIOĞLU, Fahrettin (1964), “Kars İli’nde Halk Saz ve Oyun Havalalarının Adları”, *Türk Kültürü*, Ankara.

ORANSAY, Gültekin (1990), “Makam Kelimesinin Sekiz Küşsel Anlamı”, *Belleten (Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1)*. DD Yayını, İzmir.

Rauf Yekta (1911), “Kafkasya’da Musiki”, *Şehbal*, İstanbul. S. 59

ŞENEL, Süleyman (1997), “Türk Halk Müziğinde ‘Beste’, ‘Makam’ ve ‘Ayak’ Terimleri Hakkında”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyonu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.