

Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi

Korkut Ata Journal of Studies in Turcology

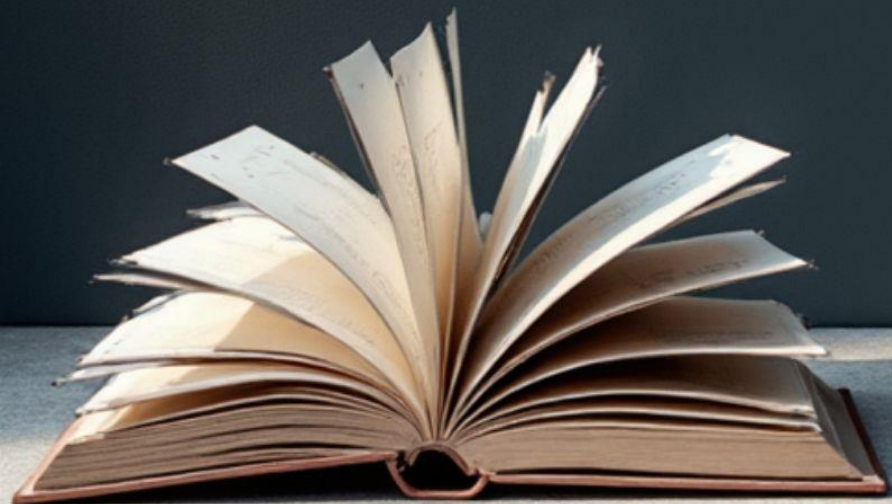


Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür,
Tarih, Sanat ve Eğitim
Araştırmaları Dergisi

*The Journal of International
Language, Literature, Culture,
History, Art and Education Research*

Sayı 23 (Aralık 2025)

ISSN: 2687-5675





KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Korkut Ata Journal of Studies in Turcology

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ/ INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL

ISSN: 2687-5675

Sayı 23 / ARALIK 2025

Issue 23 / DECEMBER 2025

OSMANİYE

KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Korkut Ata Journal of Studies in Turcology

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

ISSN: 2687-5675

Kuruluş Tarihi: 2019

Sayı 23 / ARALIK 2025 Issue 23 / DECEMBER 2025

Editör Kurulu / Editorial Board:

Editör:

Arş. Gör. Zahide EFE

(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye/Türkiye)

YAYIN KURULU / Editorial Board

Prof. Dr. Ketevan Lortkipanidze (Tiflis Üniversitesi, Tiflis/Gürcistan)

Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye)

Prof. Dr. Benedek PÉRI (Budapeşte Eötvös Lorand Üniversitesi, Budapeşte/Macaristan)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Prof. Dr. Juliboy Eltazarov (Semerkant Devlet Üniversitesi, Semerkant/Özbekistan)

Prof. Dr. Oğuz KARAKARTAL (Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC)

Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi, Sakarya/Türkiye)

Prof. Dr. Osman ÜNLÜ (Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi, Balıkesir/Türkiye)

Prof. Dr. Afag MEMMEDOVA (Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü/Azerbaycan)

Prof. Dr. Yılmaz IRMAK (Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Nurdin USEEV (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek/Kırgızistan)

Dr. Gerelmaa NAMSRAI (Moğolistan Devlet Üniversitesi/Moğolistan)

DANIŞMA KURULU / Advisory Board

Prof. Dr. Ahmet İÇLİ (Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)

Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye)

Prof. Dr. Edith Gülçin Ambros (Viyana Üniversitesi, Viyana/Avusturya)

Prof. Dr. Yakup YILMAZ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)

Prof. Dr. Elçin İbrahim (Milli İlimler Akademisi, Bakü/Azerbaycan)

Prof. Dr. Firengiz KERİMLİ (Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü/Azerbaycan)

Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ (Celal Bayar Üniversitesi, Manisa/Türkiye)

Doç. Dr. Özkan UZ (Munzur Üniversitesi, Tunceli/Türkiye)

Dr. Maral TAGANOVA (Türkmenistan İlimler Akademisi, Aşgabat/Türkmenistan)

Dr. Azzaya BADAM (Moğolistan Devlet Üniversitesi, Ulanbator/Moğolistan)

Dr. Nuri BRİNA (Prizren "Ukshin Hoti" Üniversitesi, Prizren/Kosova)

Alan Editörleri / Field Editors

Eski Türk Edebiyatı / Classical Turkish Literature

Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi, Elazığ/Türkiye)

Yeni Türk Edebiyatı / New Turkish Literature

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (Iğdır Üniversitesi, Iğdır/Türkiye)

Halk Edebiyatı / Folk Literature

Doç. Dr. Ayhan KARAKAŞ (*Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye*)

Türk Dili / Turkish Language

Doç. Dr. Salih DEMİRBİLEK (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye*)

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları / Contemporary Turkish Dialects and Literatures

Dr. Öğr. Üyesi Fatih KURTULMUŞ (*Ardahan Üniversitesi, Ardahan/Türkiye*)

Türk Dili ve Edebiyatı - Türkçe Eğitimi / Turkish Language and Literature - Turkish Education

Prof. Dr. Ömer Tuğrul KARA (*Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye*)

Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor

Prof. Dr. Bülent KIRMIZI (*Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye/Türkiye*)



23. SAYININ (ARALIK 2025) HAKEMLERİ / REFEREES of 23th ISSUES (DECEMBER, 2025)

Abdullah Uğur	Karabük Üniversitesi
Ahmet İçli	Batman Üniversitesi
Ali Kemal Şaş	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Arda Karadavut	Boğaziçi Üniversitesi
Aslı Sürgit	Bağımsız Araştırmacı
Ayşe Sandıkkaya Aşır	Kastamonu Üniversitesi
Ayşegül Tağman	Burdur Mehmet Akif Üniversitesi
Bedri Özçelik	Kırıkkale Üniversitesi
Betül Karagöz Dursun	İnönü Üniversitesi
Bilal Ferhat Karadağ	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Burcu Çıldır	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Burcu Yazıcı	Anadolu Üniversitesi
Cihan Şule Külük	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Deniz Aydar	Ordu Üniversitesi
Didem Kayahan Yüksel	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Ebru Dede	Maltepe Üniversitesi
Eda Eriş Kızgın	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Elif Kuç	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Emel Koşar	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Emre Yolcu	Kafkas Üniversitesi
Erdem Uçar	Friedrich-Schiller-Universität Jena
Fazilet Taşdemir	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Ferda Atlı	İnönü Üniversitesi
Funda Naldan	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Gamze Ünsal Topçu	Bitlis Eren Üniversitesi
Hacer Yıldırım Kurtuluş	Yıldız Teknik Üniversitesi
Hakan Yalap	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Hanife Özer	Bolu İzzet Baysal Üniversitesi
Hasan Uçar	Ege Üniversitesi
Hatice Engin	Bağımsız Araştırmacı
Hatice Tezer Asan	Milli Eğitim Bakanlığı
İpek Kılıç	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
İsmail Aydoğan	Kırıkkale Üniversitesi
M. Fetih Yanardağ	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Mehmet Abukan	Muş Alparslan Üniversitesi
Mehmet Aktürk	Selçuk Üniversitesi



Mehmet Dere	İstanbul Topkapı Üniversitesi
Mehmet Güneş	Marmara Üniversitesi
Mehmet Tülü	Millî Eğitim Bakanlığı
Mete Karaçoban	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Mitat Kandemir	Selçuk Üniversitesi
Mustafa Akay	Millî Eğitim Bakanlığı
Mustafa Özkut	Bağımsız Araştırmacı
Muzaffer Yılmaz	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Necla Dağ Ergen	Aksaray Üniversitesi
Necmiye Özbek Arslan	Yozgat Bozok Üniversitesi
Nihat Bıçak	Bağımsız Araştırmacı
Ömer Erbasan	Trakya Üniversitesi
Özge Özbay Kara	Bartın Üniversitesi
Özlem Kanat	Ankara Üniversitesi
Serap Ünal	Süleyman Demirel Üniversitesi
Sibel Çapan Tekin	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Soner Garip	Millî Eğitim Bakanlığı
Şirvan Kalsın	Çağ Üniversitesi
Türker Eroğlu	Gazi Üniversitesi
Ü. İlga Özgen Topçuoğlu	Akdeniz Üniversitesi
Yasemin Ulutürk Sakarya	Sağlık Bilimleri Üniversitesi
Yasin Yıldız	Millî Eğitim Bakanlığı
Yusuf Kömür	T.C. OSYM Başkanlığı
Zeliha Öztürk	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

YÖNETİM MERKEZİ ve POSTA ADRESİ/ Management Center and Post Address

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Karacaoğlan Yerleşkesi Osmaniye/Merkez

YAYIN TÜRÜ/ Type of Publication

Uluslararası Hakemli Süreli (yılda 4 sayı) Yayındır.

İLETİŞİM BİLGİLERİ/ Correspondence Address

E-Posta: korkutataturkiyat@gmail.com

Web: <https://korkutataturkiyat.com.tr>

Telefon: 0 328 827 10 00 / 3023

Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi'nin Tarandığı İndeksler

Modern Language Association (MLA)

EBSCO

Akademia Sosyal Bilimler İndeksi (ASOS)

EuroPub Academic and Scientific Journals (EUROPUB)

Türk Eğitim İndeksi (TEİ)

Directory of Research Journals Indexing

Index Copernicus

Araştırmaz (Scientific Publication Index)

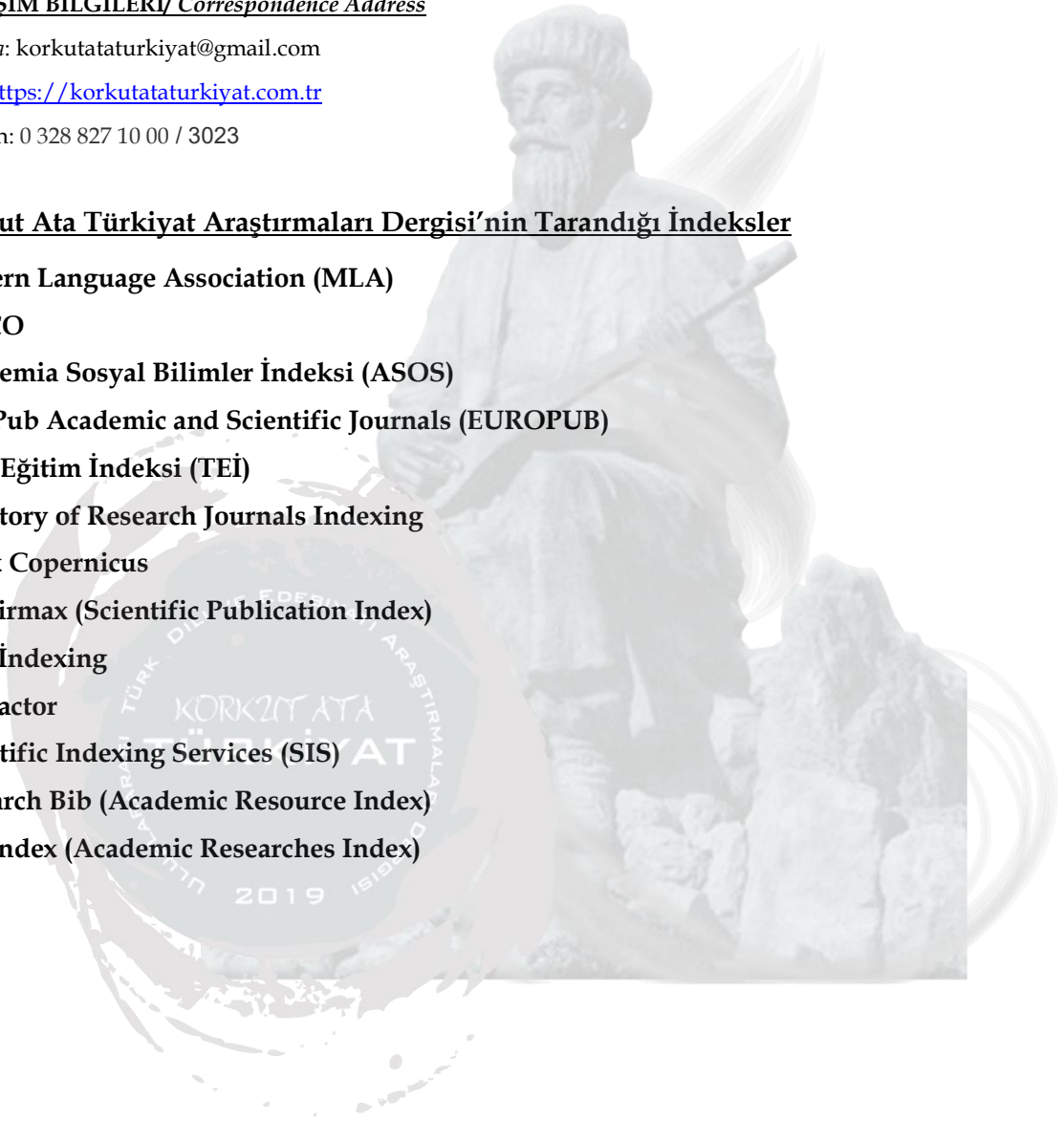
Root Indexing

CiteFactor

Scientific Indexing Services (SIS)

Research Bib (Academic Resource Index)

Acarindex (Academic Researches Index)



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

“Değil” Kelimesinin Karaycada Standart Dışı Kullanımı Üzerine
On the Non-Standard Use of Word “Değil” in Karaim Language

Gülsüm KIRBAŞ

s. 1-15

Altun Yaruk'ta Olasılık Kipliği İşaretleyicileri
Markers of Possibility Modality in the Altun Yaruk

Nurullah KARAGÜL

s. 15-31

Kara Fazlî Divan'ına Göre XVI. Yüzyılda Âdet, İnanç ve Uygulamalar
Customs, Beliefs and Practices in the 16th Century According to Kara Fazlî Divan

Ezgi GÖRGÜNOĞLU & Işıl Pınar ÖZLÜK

s. 32-44

Hicrî Divan'ında Kuşlar
Birds in the Hicrî Divan

Ahmet Selman YİĞİT

s. 45-53

Şeyhülislam ve Şair Mehmed Bahâyî Efendi Hakkında Yazılan Şiirler
Poems Written About Sheikhulislam and Poet Mehmed Bahâyî Efendi

Ahmet TOPAL & Dilek Yalçın

s. 54-71

Ali Behcet'in Terceme-i Aşk-nâmesi

Ali Behcet's Terceme-i Aşk-nâme

Sema LEVENT

s. 72-92

İçtihat Dergisinde Yer Alan Bazı Yazılarıyla Abdullah Cevdet'in Edebiyata ve Edebiyatçılara Bakışı
Abdullah Cevdet's Perspective on Literature and Literary Figures in Some of His Articles Published in the İçtihat Magazine

Hanife Yasemin MUMCU

s. 93-114

Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinde İş Ahlakı
Work Ethics in the Stories of Sait Faik Abasıyanık

Alpay Doğan YILDIZ

s. 115-122

İslamî Romancılıkta Emine Şenlikoğlu'nun Sanatı

The Art of Emine Şenlikoğlu in Islamic Novelism

Rabia TOK

s. 123-139

1923-1960 Arası Türk Şiirinde Özne-İktidar İlişkileri Bağlamında İsmet İnönü İmgesi

The Image of İsmet İnönü within the Context of Subject-Power Relations in Turkish Poetry, 1923-1960

Hamide YAZER & Hanife Yasemin MUMCU

s. 140-161

Jorge Luis Oviedo'nun *La Turca*'sında (Türk Kadın) Osmanlı / Türk İmgesi

The Ottoman / Turkish Image in Jorge Luis Oviedo's La Turca

Zeynep KAYACIK

s. 162-172

Recycling as a Same-Turn Self-Repair Operation in Turkish Everyday Discourse

Türkçe Gündelik Söylemde Aynı Söz Dizisinde Kendini Onarım Aracı olarak Yineleme

Derya AYDIN & Gülsüm Songül ERCAN

s. 173-189

Yabancı Uyruklu Öğrencilerin Türkçe Öğrenmeye Yönelik Tutum ve Motivasyonlarının
Değerlendirilmesi

An Evaluation of International Students' Attitudes and Motivation Towards Learning Turkish

Zeynep TAŞDEMİR & Müzahir KILIÇ & Selvi DEMİR

s. 190-212

7. Sınıf Türkçe Ders Kitabındaki Metinlerin Kök Değerler Açısından İncelenmesi

Examination of Texts in 7th Grade Turkish Textbook in Terms of Root Values

Abdusselam KÖSE & Şener DEMİREL

s. 213-231

Erken Çocukluk Döneminde Doğa Temelli Sanat Atölye Çalışmaları ile Doğa Bilincinin
Oluşturulması

Developing Environmental Awareness through Nature-Based Art Workshops in Early Childhood

Ezgi BİLGİN

s. 232-250

Anaokulu Düzeyinde El Sanatları ve Sanat Eğitiminin Kültürel Kimlik İnşası ve Estetik Algının
Gelişimine Etkisi

*The Impact of Handicrafts and Art Education at the Preschool Level on the Formation of Cultural Identity
and the Development of Aesthetic Perception*

Fatma Zehra EROL & Mithat KANDEMİR & Zeynep UYSAL & Ayşenur PİRİ

s. 251-264

Enkanto: Sihirli Dünya Animasyonunun Ebeveyn Kabul Red Kuramı (Ekar) Bağlamında Maxqda ile Analizi

Analysis of Enkanto: Magical World Animation with Maxqda in The Context of Parental Acceptance Rejection Theory (Par)

Naime ELCAN KAYNAK & Ayşe YILMAZ

s. 265-275

Elazığ Yöresindeki Sekiz Türkünün Farklı Yörelerdeki Varyantlarıyla Karşılaştırılması

Comparison of Eight Folk Songs from Elazığ Region with Variants from Different Regions

Erkam CÖMERT

s. 276-295

Die Liebe Farbe Eserinde Müzikal Sembolizm ve

Wilhelm Müller Şiirinin Yorumu

Musical Symbolism and Interpretation of Wilhelm Müller's Poem in Die Liebe Farbe

Cemalettin BAYDAĞ

s. 296-304

Interdisciplinary Connections Between Music and Painting: A Study on Maurice Ravel's Boléro in Basic Design Education

Müzik ve Resim Arasındaki Disiplinlerarası Bağlantılar: Temel Tasarım Eğitiminde Maurice Ravel'in Boléro'su Üzerine Bir İnceleme

Sara ÇEBİ & İlkay Canan OKKALI

s. 305-318

Türk Kültüründe Görülen Resimli Duvar Halılarının İncelenmesi

An Examination of Pictorial Wall Carpets in Turkish Culture

Kezban SÖNMEZ & Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ

s. 319-328

Bilgi Toplumu Bağlamında Boşluğun Estetiği: Çağdaş Sanatta Sessizlik

The Aesthetics of Emptiness in the Context of the Information Society: Silence in Contemporary Art

Bihter AKYOL DAYI & Muhammet TATAR

s. 329-347

Osmanlı Dönemi Seramik Şamdanlarının Gelişimi

The Development of Ceramic Candlesticks in the Ottoman

Azize Melek ÖNDER

s. 348-360

Vazo Resimlerinde Tiyatral Görünümler: Phlyaks Örneği

Theatrical Appearances in Vase Painting: The Phlyax Example

Nevin YAVUZ AZERİ

s. 361-375

Yapıyla Bağlantılı Türbe Mimarisi Tasarımında Mihrap
Mihrab in the Architectural Design of the Tomb Connected with the Structure

Gölsün EBİRİ
s. 376-387





KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 1-14
Geliş Tarihi-Received: 21.10.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 28.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18036923

"Değil" Kelimesinin Karaycada Standart Dışı Kullanımı Üzerine

On the Non-Standard Use of Word "Değil" in Karaim Language

Gülsüm KIRBAŞ*

Öz

Türk dilinde sözcük türü konusu karmaşık konulardandır ve özellikle bazı sözcüklerin türü konusunda araştırmacılar arasında birlik yoktur. Sözcük türleri sözcüğün cümle içinde kullanımına göre belirlense de bazı sözcükler konusunda araştırmacılar fikir ayrılığına düşmektedir. Bazı sözcükler edat olarak bazıları bağlaç olarak ele alınmakta, gramer kitaplarında farklı şekillerde bahsedilmektedir. *Değil* kelimesi de bunlardan birisidir. Çoğunlukla edat veya bağlaç olarak kullanılan *değil* kelimesi konusunda araştırmacıların ortak görüşü kelimenin kattığı olumsuz anlamdır. *Değil* kelimesi -mA- fiilden fiil yapım eki veya +sXz isimden isim yapım ekinin görevini üstlenmektedir. Bildirme çekiminde, kip eklerinden sonra, sıfat-fiil eklerinden sonra kullanılmaktadır. Bazı araştırmacılar sadece isimlerden sonra geldiğini söylerken bazıları fiillerden sonra da geldiğini söyler. Bu sözcüğün Karay Türkçesinde eklendiği kelimeye olumsuz/zıt anlam katarak yeni bir kelime oluşturduğu örnekler bulunmaktadır. Kelimenin zıt anlamlı karşılığına *tiwil*, *tüwül*, *tüvül* "değil" kelimesi eklenmekte ve tek kelimeyle ifade edilebilecek kelime *isim+ tiwil/ tüwül/ tüvül* "... değil" veya *"fiil+ fiye+ tiwil/ tüwül/ tüvül"* şeklinde ifade edilmektedir. Böylece sözcük edat işlevi üstlenmiş gibi görünse de isim görevi ağır basmakta, bazen ise sıfat görevinde kullanılmaktadır. Bazen ise +sXz isimden isim yapım eki görevi görmektedir. Bu çalışmada *değil* kelimesinin bu sıra dışı kullanımına değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Değil, edat, olumsuzluk, tarihî ve çağdaş lehçeler, Karayca.

Abstract

The topic of word types in the Turkic language is a complex one, and researchers, in particular, lack consensus on the types of certain words. While word types are determined by the word's use in a sentence, researchers disagree on some words. Some words are treated as prepositions, others as conjunctions, and grammar textbooks use them in different ways. The word "değil" is one such example. The common consensus among researchers regarding the word "değil" which is often used as a preposition or conjunction, is the negative connotation it adds to the word. The word "değil" functions as the verb-derivative suffix -mA- or the noun-derivative suffix +sXz. In the indicative conjugation, it is used after modal suffixes and participle-verb suffixes. Some researchers argue that it only occurs after nouns, while others argue that it also occurs after verbs. There are examples in Karaim Turkic where a new word is created by adding a negative/opposite meaning to the word to which it is added. The words *tiwil*, *tüwül*, *tüvül* "not" are added to the word's antonyms and the word that can be

* Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: gulsumkibas@selcuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1683-5948.

expressed with a single word is expressed as *noun + tiwil/tüwül/tüvül* or *verb + fiye + tiwil/tüwül/ tüvül* “... + not” Thus, although the word seems to have a prepositional function, its noun function is predominant and sometimes it is used as an adjective. Sometimes +sXz serves as a noun-derivative suffix. This study will address this unusual use of the word “değil”.

Keywords: Değil, preposition, negation, historical and modern dialects, Karaim.

Giriş

Cümleler sözcüklerden, sözcükler de fonemlerden ibarettir. Sözcüklerin cümledeki anlamı, dizilişi, kullanılışı da sözcüklerin türünü belirleyen unsurlardandır.

Gramer kitaplarına ve sözcük türleriyle ilgili diğer çalışmalara bakıldığında sözcük türleri konusunda netlik ve birlik olmadığı görülmektedir. Bu farklılık isim ve sıfat, edat ve zarfların ayırımında daha çok belli olmaktadır.

Sözcükler cümlenin anlamını belirlemekte; vurgu, sözcüğün yükleme yakınlığına göre değişiklik göstermektedir. Sıfatlar isimlerin, zarflar fiillerin nitelik ve niceliğini belirtmektedir. Bağlaçlar kelimeleri veya cümleleri birbirine bağlarken edatlar kendinden önceki söz veya söz gruplarına ek alarak veya eksiz bir şekilde bağlı olarak kullanılmaktadır.

Edatlar ve bağlaçlar kimi araştırmacılar tarafından ayrı sözcükler olarak ele alınmış kimileri tarafından ise bağlaçlar da edatların içerisinde ele alınmıştır. Sözcük türleri için farklı adlandırmalar ve farklı sınıflandırmalar yapılmıştır.

Değil, türü net olmayan ancak çoğunlukla edat veya bağlaç olarak ele alınan sözcüklerdendir. Sözcük hem isimlerle hem de fiillerle kullanılır. Bildirme çekiminde, bazen kip eklerinden veya sıfat-fiil eklerinden sonra kullanımı bulunmaktadır. Türü konusunda netlik olmayan bu sözcüğün cümleye veya kelimeye olumsuz anlam katıyor olması araştırmacıların ortak görüşüdür. Bu özelliği nedeniyle -mA- fiilden fiil yapım eki veya +sXz isimden isim yapım ekinin görevini üstlenmektedir.

Karay Türkçesinde bildirme çekimiyle karıştırılabilecek bazı örneklerde *değil* sözcüğünün başka bir sözcüğe eklenerek eklendiği kelimeye olumsuzluk anlamı kattığı, isim veya sıfat görevinde kelimeler oluşturduğu görülmüştür. Bu çalışmada *değil* sözcüğünün Karay Türkçesinde standart dışı kullanımına dikkat çekmek amaçlanmıştır.

1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Sözcükler lehçelerde benzer veya farklı şekilde kullanılabilir. *Değil*, farklı ses özellikleriyle DLT’den itibaren lehçelerde kullanılan bir sözcüktür. Genellikle edat veya bağlaçlar içinde ele alınan sözcüğün Karay Türkçesinde olumsuzluk/zıtlık yapmada kullanıldığı görülmektedir. Zıt anlamdaki kelimeye Karay Türkçesinde *değil* sözcüğünün karşılıklarından olan *tiwil*, *tüwül*, *tüvül* kelimelerinden birisi getirilerek oluşturulan bu yapıda *tüwül/ tiwil/ tüvül* sözcüğü edat ve bağlaç gibi değil de yapım eki gibi yeni kelime türetme görevini üstlenmiş, ortaya çıkan sözcük isim veya sıfat vazifesi görmüştür. “İsim+ tiwil/ tüwül/ tüvül” veya “fiil- fiilden isim yapım eki + tiwil/ tüwül/ tüvül” şeklinde kullanılan kelimeye iki kelime tek anlamlı bir kelimeyi ifade etmektedir. Sözcük eklendiği kelimeye zıt anlam kazandırmaktadır. Bu çalışmanın amacı *değil* edatının standart dışı kullanımına dikkat çekmektir. Çalışmada edatlardan ve *değil* sözcüğünün tarihî ve çağdaş Türk lehçelerindeki durumundan kısaca bahsedilecek, daha sonra *değil* sözcüğünün Karay Türkçesindeki kullanımına değinilecektir.

2. Edatlar

Edatlar için araştırmacılar farklı adlandırmalar yapmışlardır. Ergin (1977, s. 213), Korkmaz (2014, s. 895) ve Ediskun (2017, s. 284) “edat”, Gencan (1969, s. 226) “ilgeç”, Deny (2012, s. 531) “ilgiç”, Banguoğlu (2011, s. 504) “takı”, Topaloğlu (1989, s. 33) “bağımlı kelime” terimlerini kullanmıştır.

Edatlar üzerine değişik açıklamalar, yorumlar yapılmıştır. Efendioğlu, edatların kalıplaşmış, donmuş, anlamca aşınmış kelimeler olduklarını, dilde anlam değil de görev elemanı olarak kullanıldığını söyler (2006, s. 194). Eraslan, edatların bir manası olduğunu ancak bu mananın belirli bir nesne veya hareketi karşılamadığını, kelime grupları ya da diğer kelimelerle kullanıldıklarında anlamının belirgin hâle geldiğini ifade eder (2012, s. 273-274). Şahin, ad ve eylemlerin dilde manalı sözcükler oluşturduğunu, edatların ise ancak cümle içindeki görevine göre anlam ve değer kazandığını belirtir (2015, s. 59). Ediskun, edatların başlı başına anlamları olmadığını, manası olan sözcüklere, takımlara, kelime öbeklerine eklendiklerinde veya bir cümle içinde türlü mana ilgileri kurarak anlamları sezilen sözcükler olduğunu söyler (2017, s. 284). Timurtaş *Eski Türkiye Türkçesi* adlı çalışmasında edatların bir bölümünün yalnız ve her zaman edat olarak kullanılan kelimeler olduğunu, bir bölümünün ise ad, sıfat ve belirteç olduğunu, bu nedenle de edatları anlamları ve tümcedeki işlevlerine göre bölümlere ayırdığını ifade eder (2012, s. 99). Vural ve Böler, edatların eklendikleri isim, sıfat, zamir gibi ad soylu sözcük veya sözcük gruplarıyla edat grubu oluşturduğunu, bu grupların da sıfat ve zarf görevi üstlendiğini söyler (2014, s. 255). Özkan, Aşçı ve Toker edat gruplarının isimlerden önce gelerek sıfat görevinde kullanıldığını, fiillerden önce gelerek de zarf görevinde kullanıldığını belirtirler (2013, s. 117).

Korkmaz (2014, s. 894, 896) *edatların tümce içinde geçici vazife üstlenmiş olmalarının onları isim çekim ekleriyle benzer duruma getirdiğini, ancak şekil bakımından ilkinin ek, diğerlerinin bağımsız sözcük olmasından ötürü farklı olduklarını, bu sebeple de edatların şekil bakımından kelime, işleyiş bakımından isim çekimi eki niteliğinde olduğunu* söyler, bazı gramerlerde [Deny, 1941; Ediskun, 1963; Şemseddin Sami, 1308 (1892); Hüseyin Cahit, 1326 (1908); Karahan ve Ergönenc, 2000; Sander, 1340] edatların ek sayılması yönünde görüşler olduğu, bazı gramerlerde de bütün edat ve eklerin aynı başlık altında ele alındığı bilgisini verir, ekleşmiş edatlar dışında ekler ve edatların birbirinden ayrılması gerektiğini, edatların bağımsız sözcükler olmalarının onların eklendikleri isimler ile ses yapısı bakımından kaynaşmasına mâni olduğunu ekler.

Hacıeminoğlu (2015, s. 1; 2008, s. 78) *adlardan sonra gelerek bağlı olduğu adla cümlelerin öbür unsurları arasında zaman, mekân, tarz, benzerlik ya da ayrılık vb. açılardan türlü ilgiler kuran sözcüklere çekim edatı denildiğini ve bunların muhakkak isimden sonra gelerek sadece o ad sayesinde mana kazanmalarından ötürü hâl eklerine çok benzediğini* ifade eder. Can (2017, s. 51) *ad veya eylemlerin ad ve eylem olma özelliklerini dil bilgiselleşme sonucunda kademe kademe yitirmeleriyle meydana gelen edatların genellikle “kalıplaşma” veya “donma” olayı olarak açıklandığını* ancak bu süreci sadece anlamsal açıdan ele alan Hacıeminoğlu’nun görüşüne karşı çıkarak *birimin tüm kullanım özelliklerini içine alan anlamsal, biçimsel, sesbilimsel, sözdizimsel, bağlamsal bir süreç olduğunu* söyler.

Iskakaov ise edatların oluşumunu “1. Müstakil sözcüklerin genel sözcük bilimsel anlamlarının belirsizleşerek asemantikleşmesi (anlamsızlaşması).”, “2. Müstakil sözcüklerin her çeşit gramer göstergelerini bünyesine alarak şekil bozulması vasıtasıyla gelişmesi”, “3. Müstakil söz gruplarından kimisinin yardımcı söz grubuna dönmesi, cümlede ayrı bir öge olarak vazife üstlenememesi, başka bir sözle birleşip birleşik ögeler içeriğinde kullanılması, fonksiyonsuz kalma yoluyla gelişmesi.” şeklinde açıklar (Iskakaov 1991, s. 382’den akt. Molgajdarov, 2007, s. 76).

Gencan, edatları “Kavramlar arasında türlü anlam ilgisi kurmaya yarayan ve anlamları ancak bu görevleriyle beliren sözcük” olarak tanımlar (1969, s. 226).

Banguoğlu, takı öbeklerinin “Sıfat olarak yüklem ismi olduklarını ve sıfat takımları oluşturarak tümcenin isim niteliğindeki tüm üyelerinin yerini aldıklarını”, “Daha çok zarf olarak kullanılan takı öbeklerinin fiillere ve sıfatlara da geldiklerini”, “Fiillere gelerek yakından belirtilmiş yüklem olduklarını” belirtir (2011, s. 504-505).

Deny, Fransızca *prepositiona* Türkçe karşılık olarak *postposition* kelimesinin önerildiğini, bu kelimenin kullanılma sebebinin Türkçede sözcüğün ön ek almaması, görev üstlendiği kelimenin arkasında bulunması olduğunu söyler (2012, s. 531).

3. Değil Sözcüğü Hakkında: Etimolojisi, Tarihi Gelişimi ve Kullanım Alanları

Sözcük DLT’de (511/410) *dag ol* “değil” şeklinde geçmektedir. Kâşgarlı *da.g ~ da.g* sözcüğünün “yok” anlamında Arguca bir edat olduğunu, Oğuzların Argulardan aldıkları *da.g ol* sözcüğünü değiştirerek *tegül* “değil” şeklinde kullandıklarını belirtir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 410).

TDK Türkçe Sözlük’te (<https://sozluk.gov.tr>) kelimenin hem edat hem bağlaç olarak kullanıldığı bilgisi yer alır. Edat olarak kullanımıyla ilgili “İsim cümlelerini olumsuz yapmak için kullanılan bir söz”, “Olumlu ve olumsuz çekimli fiiller üzerine gelerek olumlu fiilleri olumsuz, olumsuz fiilleri olumlu yapan bir söz” diye açıklama yapılırken bağlaç olarak kullanımıyla ilgili “Özne veya tümleçleri ayrı ve biri olumlu, diğeri olumsuz iki cümleden birinin yüklemi yerine geçerek bulunduğu cümledeki bir hususu ret, diğerini kabul etmek için kullanılan bir söz”, “Birincisi beklenen, ikincisi beklenmeyen bir durumu gösteren ve özne veya tümleçleri ayrı, yüklemeleri aynı olan iki cümleden birincisinin yüklemine tekrar edilmemesini sağlayan bir söz” açıklaması yapılır.

Tarihi Türk lehçelerinin bazılarında *değil* kelimesinin bire bir yer almadığı, *yok* kelimesinin *değil* kelimesinin yerine kullanıldığı görülür. *Değil*, Köktürk Türkçesinde *yok*, *ermez* (Tekin, 2010, s. 190; Gabain, 2007, s. 77-78, 88-89), Uygur Türkçesinde *ermez* (Eraslan, 2012, s. 431), Karahanlı Türkçesinde *tegül* (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014, s. 866), Harezmi Türkçesinde *ermez*, *yok* (Eckmann, 2014, s. 17), Kıpçak Türkçesinde *yok* (Argunşah, 2011, s. 281), Çağatay Türkçesinde *yok* (Karaağaç, 2009, s. 314), Eski Anadolu Türkçesinde *degül* (Kantar, 2011, s. 197)’dir. Türkiye Türkçesinde ise *değil* şeklindedir.

Kuzeybatı Kıpçak grubu Türk lehçelerinde farklı ses özellikleriyle kullanılan *değil* sözcüğü, edat olarak ele alınmıştır. Bazı lehçelerde *değil* yerine *emes* de kullanılır. *Değil*, Kazak Türkçesinde *tügil* (Tamir, 2012, s. 473), Kırgız Türkçesinde *tügül* (Yudahin, 1998, s. 769), Karakalpak Türkçesinde *emes* (Uygur, 2019, s. 135), Kazan Tatar Türkçesinde *tügël* (Öner, 2009, s. 299), Başkurt Türkçesinde *tügël* (Özşahin, 2017, s. 650), Nogay Türkçesinde *tuvil* (Ergönenç Akbaba, 2012, s. 636), Karaçay-Malkar Türkçesinde *tül ~ tüyül* (Tavkul, 2000, s. 413, 415), Kumuk Türkçesinde *tügül* (Pekacar, 2011, s. 345), Karay Türkçesinde *tiwil*, *tüwül*, *diwil*, *dugul*, *dügül* (Baskakow, Szapszal ve Zajaczkowski, 1974, s. 524) şeklindedir.

Tietze *degül/ degil* kelimesini isim cümlesinin menfi haberi olarak açıklar ve Eski Türkçe *tegül*’den geldiğini belirtir. Litotes (tersten olumlama) olan cümlelerde ifadeyi güçlendirdiğini, menfi cümlelerin onu izleyen müspet cümleyi vurguladığını, cümlelerin başında kullanıldığında ifadeye güç kattığını belirtir (2002, s. 575).

Sevortyan kelimenin *tügül*, *tägül* (< *täk* + *ol*), *degül* (< *dag* + *ol*), *de:l* gibi farklı şekillerini verir, kelimenin ilk şeklinin *tüg(ü)lt(i)n* olduğunu ileri sürer (1980, s. 214).

Clauson *tegül* “değil” kelimesinin Oğuz grubundan çok batıya ait olduğunun anlaşıldığını belirtir, Kâşgarlı’nın etimolojisinden (*tegül* < dag ol) bahseder ve sözcüğün bazı tarihî ve çağdaş Türk lehçelerindeki kullanımına (Az. *deyil*, Osm. *degil*/ *deyil*, Trkm. *del*, Oğuz *tegül*) değinir (1972, s. 480).

Özmen *değil* edatının Türkçede kullanımı üzerine oldukça kapsamlı bir çalışma yapar. *Değil* edatının isim ve fiil cümlelerinde olumsuz yapılar üzerine gelerek olumlu anlam verebildiğinden bahseder. “Var” yerine “yok değil”, “vefalı” yerine “vefasız değil” (1997, s. 327) biçimlerinin kullanılabileceğini söyler.

Ediskun *değil* edatının kelimeler arasında kurduğu anlam ilgisini “Öznesi, nesnesi, tümleci ayrı, biri olumsuz, öteki olumlu iki cümleden birinin fiili yerine geçtiğini”, “Öznesi, nesnesi, tümleci ayrı olduğu hâlde fiilleri aynı olan, ancak bunlardaki yargılardan birinin beklenmedik bir durumda bulunan iki cümlelerin normal yargısından fiilin kaldırılmasını sağladığını” söyleyerek açıklar. *Değil* edatının Eski Türkçede *tağ* “yok, değil” ve *-ol* “-dir”in birleşimi olan *tağ ol*, *dağ ol*, *tegül*, *degül*, *değil* değişiminden ortaya çıktığını söyler (2017, s. 284, 288).

Toker, Yıldız ve Işık *değil* kelimesinin Kâşgarlı’nın da belirttiği gibi edat olduğunu fakat bugün Türkiye Türkçesinde bağlaç olarak da kullanıldığını söyleyerek “Okuyan Ali değil Ahmet’tir.” cümlesini örnek verirler ve kelimenin edat yahut bağlaç olarak isimlendirilmesinin cümledeki görevine bağlı olarak farklılık gösterdiğini ilave ederler (2021, s. 29).

Hacıeminoğlu *Türk Dilinde Edatlar* adlı çalışmasında *değil* kelimesine yer vermez, bağlama edatları kısmında “değil mi”yi (2015, s. 140), kuvvetlendirme edatı kısmında “değil ... bile”yi (2015, s. 240) verir.

Değil sözcüğü konusunda araştırmacıların hemfikir olduğu nokta sözcüğün eklendiği diğer kelime veya cümleye olumsuzluk anlamı katmasıdır. Olumsuzluk konusu üzerinde çalışan araştırmacılar çalışmalarında *değil* kelimesine de yer vermiştir. Olumsuzluk kategorisinin tüm dillerde dil bilimsel, dil bilgisel ve anlam bilimsel açıdan mühim bir yere sahip olduğunu söyleyen Tan (2024, s. 45) tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde olumsuzluğu *ek düzeyinde* ve *kelime düzeyinde* olumsuzluk şeklinde ayrı başlıklar altında ele alır, kelime düzeyinde olumsuzluk için *değil* edatı dışında *ermes*, *idi*, *yok*, *nâñ*, *hiç* gibi kelimelerin kullanıldığını söyler. İlhan ve Kabadayı da “Sözcüklerle Olumsuzluk” başlığı altında *yok*, *değil*, *ermes*, *ne ... ne* sözcüklerini verir (2017, s. 150-173).

Cin (1998, s. 273) yüksek lisans tezinde tarihî Türk lehçeleri ve günümüz Oğuz grubu lehçelerindeki isimlerde, fiillerde ve edatlardaki olumsuzlukları mana ve şekil açısından iki ana grupta ele alır; mana olumsuzluklarında sözcüğün herhangi bir olumsuzluk eki almadan yalın şekliyle olumsuzluk ifade ettiğini, şekil olumsuzluğunda ise *-mA-*, *-sXz* gibi olumsuzluk eklerinden birini alarak olumsuzluk ifade ettiğini söyler.

İlhan (2005, s. 4) Türk dilinde olumsuzluk için ekler dışında olumsuz ad cümlelerinin kuruluşunda *değil*, *yok* gibi sözcüklerin de kullanıldığını belirtir.

Yarba, yüksek lisans tezinde Kıpçak grubu Türk dillerindeki olumsuzluğu “Tümcesel Olumsuzluk”, “Morfolojik Olumsuzluk” ve “Sözlükbirimsel Olumsuzluk” olmak üzere üç başlık altında ele alır. Türkçede olumsuzluğun fiil cümlelerinde standart olarak *-mA-* ekiyle yapıldığını, isim tümcelerinde ise ek-fiilin olumsuzunun *değil* sözcüğü ile oluşturulduğunu ve Türkçede *+sXz* ekinin bu amaçla kullanıldığını belirterek bu morfemle iletinin değil de sözcüğün olumsuzlandığını ifade eder (2018, s. 60).

Börekçi *değil* kelimesini Türkçe öğretimi açısından *Olmama/Reddetme Edatı* başlığı altında ele alır, *isimlerden sonra olmama belirttiğini, fiil cümlelerinden sonra geldiğinde ise sonuna geldiği cümleyi onaylayan karşılaştırma işlevi gördüğünü* söyler (2001, s. 56).

Çiçekdağı da olumsuzluk konusunu işlerken *olmayan* ve *değil* sözcüklerine değinir. *Olmayan* sözcüğünün adlara olumsuzluk değil belirsizlik anlamı kattığını, Türkçede bir önerme yahut tümceye olumsuzluk kazandırmak için kopula¹ ya da kopulaya benzer yapılara *-ma-* veya *değil* işaretçilerinden birilerinin getirildiğini ifade eder (2019, s. 325).

Değil sözcüğünün söz dizimi içindeki yeri üzerine de müstakil çalışmalar yapılmıştır. Bu konuda da çelişkili durumlar vardır. Söz dizimi üzerine araştırma yapanlardan bazıları [Özkan ve Sevinçli (2012), Karaağaç (2009), Delice (2003), Kültürel (2018), Aktan (2016), Demir (2019)] *isim+ değil* yapısındaki cümleleri isim cümlesi saymış, *fiil-ek+değil* yapısı hususunda ise fikir ayrılığına düşmüş, bazıları ise bu konuda fikir belirtmemiştir; cümleyi yapı bakımından ele alanlar *değil* kelimesinin isim cümlesi oluşturduğunu, mana bakımından ele alanlarsa fiil cümlesi oluşturduğunu söylemiştir (Toker vd., 2021, s. 31).

Karahan (2012, s. 105), Aşçı, Özkan ve Toker (2016, s. 148), Böler (2019, s. 261) *değil* edatının fiil cümlesini de olumsuz yapabileceğini savunur. Karaağaç, isim cümlelerinin olumsuzunun *değil*, *yok* vb. sözcüklerle kurulduğunu, fiil cümlelerinin olumsuzunun ise *-mA-* olumsuzluk ekiyle yapıldığını ifade eder (2012, s. 250).

Toker, Yıldız ve Işık *fiil-ek+değil* yapısındaki cümlelerde yer alan ekin kip eki değil sıfat-fiil eki olduğunu, cümlenin de isim cümlesi olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşünü ortaya atarlar (2021, s. 36).

Doğan, Türkçede sözcüklerin gruplandırılması konusunda çelişkilerin olduğunu, dil bilgisi çalışmalarında edatların “edat gibi kullanılan isimler/adlar”, “ünlem gibi kullanılan isimler/adlar”; “edat olarak kullanılan isimler/adlar”, “ünlem olarak kullanılan isimler/adlar” ve “adlaşmış sıfat” gibi isimlendirmelerle ortaya çıktığını söyler. Türkçedeki bazı fiil ve isim kök veya gövdelerine gelen eklerin sözcük kök ya da gövdesiyle kalıplaşması neticesinde meydana gelen edatların bilinen sözlüksel anlamından uzaklaşabileceğini ve bunun sonucunda ekleşmeye kadar gidebilen sürecin ilk basamağının başlayacağını ifade eder (2024, s. 437).

Seydi, *değil* kelimesinin hem isim hem de fiil cümlelerinde kullanılan bağımsız bir olumsuzluk işaretleyicisi olduğunu, sözcüğün günümüzde Batı grubu Türk lehçelerinde kullanıldığını, diğer Türk lehçelerinde farklı versiyonlarının bulunduğunu belirtir. Semantik-pragmatik yorumlama doğrultusunda “reddetme”, “yadsıma”, “yokluk”, “olumsuzluk iptali”, “onay sorusu, sezdirimsel olumsuzluk” görevlerini gerçekleştirdiği tespitinde bulunur, *değil* edatını *Zayıflayan Olumsuzluk* başlığı altında da ele alır (2021, s. 95, 97, 179).

4. Bazı Edatların Standart Dışı Kullanımı Hakkında

Genellikle edat veya bağlaç olarak ele alınan *değil* sözcüğü Karay Türkçesinde olumsuz/zıt anlamlı sözcükler oluşturmakta ve bu sözcük genellikle sıfat vazifesi görmektedir. Karay Türkçesinde *tiwil*, *tüwül*, *diwil*, *dugul*, *dügül* (Baskakow, Szapszal ve Zajaczkowski, 1974, s. 524) gibi kullanımları olan *değil* kelimesinin bu işlevi diğer Türk lehçelerinde yer almamaktadır.

¹ Bildirme eki (Korkmaz, 2017, s. 34).

Araştırmacılar tarafından bazı edatların standart dışı kullanımına değinilmiştir. *İçin* ve *mX* edatları da *değil* gibi farklı kullanımı olan edatlardandır.

Ölker (2014, s. 171-193), Deny, Gencan, Ediskun, Hacıeminoğlu dışında araştırmacıların *için* edatının sadece ad soylu sözcük türleriyle kullanıldığını, bu edatın fiillerle hiçbir zaman kullanılmadığını söylediklerini ancak *için* edatının çekimli fiillerle de kullanıldığını belirterek bu edatın standart dışı kullanımını ele alır.

Aksu, edat olarak ele alınan *mX* soru ekinin diğer eklerden ayrı olarak hem isim hem de fiil çekiminden sonra kullanıldığını ve cümleye farklı manalar verdiğini söyleyerek *mX* soru edatının ek-fiil işlevine değinir (2023, s. 96). Kayasandık da *mX* soru eki/ edatının cümleye farklı anlamlar kattığından ve farklı görevler üstlendiğinden bahseder (2018, s. 13). Böylece edat olarak ele alınan başka yapıların farklı işlevler üstlenebileceğine değinmiş olurlar.

Karay Türkçesindeki *tiwil*, *tüwül*, *tüvül* “değil” edatının olumsuz/ zıt anlamlı yeni bir kelime oluşturduğu ve +sXz isimden isim yapım ekinin görevini üstlendiği görülür.

5. İnceleme

5.1. Karaycada *değil* Kelimesinin Edat ve Bağlaç Olarak Kullanılışı Üzerine

Karay Türkçesinde de diğer lehçelerde olduğu gibi *değil* kelimesinin edat ve bağlaç olarak kullanımına rastlanır.

Sözcük bazen olumlu çekimli fiiller üzerine gelerek fiili olumsuz yapar: ... *kayırdı esimni tüvül bunun için* (O, 1939, s. 39) “... bu sebepten **dikkatimi çekmedi.**” örneğinde *esimni kayırmadı* yerine *esimni kayırdı tüvül* şeklinde kullanılmıştır.

İsim cümlelerine gelerek ismi olumsuz yapar: *Tüştü ortançı töşekke, tek bundada edi tüvül imşahrah* (O, 1939, s. 35) “Ortadaki yatağa yattı ama bu da **yumuşak değildi.**” örneğinde *imşahrah tüvül edi* şeklinde kullanılır. *Kim ezge, tiwil ese men?* (AT, 1934, s. 5) “**Ben değilsem** başka kim olabilir?”; *Bu is tiwildi halı kere adamnın* (AT, 1934, s. 16) “Bu iş **insan işi değildi.**”; *Uyat tiwildimo sizge* (AT, 1934, s. 14) “**Ayıp değil mi?**”; *Yuwçoklar ullu tüwüllar, ançah körumlari aruw da çeberdir* (DK, ty, s. 8) “Evler **büyük değil** ancak görünüşleri temiz ve güzeldir.”; *Karay dzımatı Solhat'ta edi tüwül kiçi tek boldu ol ullu sanda keluwünden sortun Tatarlarnın Kırım'ha* (DK, ty, s. 13) “Solhat'taki Karay topluluğunun sayısı **az değildi** ancak Tatarların Kırım'a gelmesinden sonra sayıları daha da arttı.”; *Mun erkek ol, tiwil ulan* (Sz, 1938, s. 5) “O bir erkek, **oğlan çocuğu değil.**”; *Muft-tüwül sen Karay uwlu* (KA, 1936, s. 9/17) “Tevekkeli değil, sen Karay oğlusun.”; *Antsak bu tiwildi beri, bu kart ayuwdu* (KA, 1932, s. 3/5) “Ancak bu **börü değildi**, yaşlı bir ayıydı.”; *Atsık dzanba aytasız, ki isimden benim memnun tiwilsiz* (KA, 1933, s. 6/20) “Açık yüreklilikle benim işimden **memnun olmadığınızı** söylüyorsunuz.”; *İsmael memnun tiwil edi bundan* (KA, 1934, s. 7/13) “İsmael bundan **memnun değildi.**” şeklinde bildirme olumsuz çekiminde kullanılır. Diğer lehçelerdeki aksine Karay Türkçesinde edat bağlı olduğu sözcükten sonra değil önce de gelebilmektedir.

Sözcüğün bağlaç olarak kullanımıyla ilgili örnekler ise şu şekildedir:

Öznenin niteliklerini sıralamak için kullanılır: *Tiwil antsak siwiwtsibe, ol edi ullu biliwtsibe bu iste* (KA, 1932, s. 3/5) “Bu işi sadece seven değil aynı zamanda en iyi bilenlerdendi.” cümlesinde öznenin işi hem seven hem de bilen birisi olduğu *tiwil* kelimesiyle belirtilmiş, *hem ... hem* bağlacı yerine *tiwil* sözcüğü kullanılmıştır.

Tümleçleri farklı, biri olumlu biri olumsuz iki tümceden birinin yüklemine yerine geçerek cümledeki bir hususu onaylamayıp diğerini onaylayan tümceler yapar. Ancak

burada ikinci cümle açıkça belirtilmez. Bu yapıda “bir kere, bir kez, bir defa” anlamına gelen “bir for” veya “bir keret” kelime grubunun “Fiil + tiwil/ tüwül/ tüvül” sözcükleriyle beraber kullanıldığı çok sayıda örnek vardır:

Atam bir for tüvül aytired (O, 1939, s. 34) “Babam sadece bir kez söylemedi.” örneğinde “defalarca söyledi” ibaresi kullanılmadan bu anlam verilmiştir. *Da tiwil bir keret ingirde biwreliredi Awraham tunuk ormanda* (AT, 1934, s. 4) “Awraham karanlık ormanda sadece bir kez dolaşmadı ...” cümlesinde de “birden fazla dolaştığı” anlamı fark edilmektedir. *Tiwil bir for keldi sahs* (Sz, 1938, s. 8) “Sadece bir kez aklına gelmedi.” örneğinde “defalarca aklına geldi”, *Dzomartlıları Han’nın ıstırınıp ez arasında tiwil bir keret sezleredler ol Karay itsin ...* “Han’ın cömertleri toplanarak o Karay hakkında sadece bir kez konuşmadılar.” örneğinde “defalarca konuştular” anlamı görülür.

5.2. Karaycada değil Kelimesinin Standart Dışı Kullanımı Üzerine

Görüldüğü gibi hem tarihî hem de çağdaş Türk lehçelerinde *değil* kelimesi çoğunlukla edat veya bağlaç olarak kullanılmıştır. Lehçelerde genellikle edat ve bağlaç olarak kullanılan *değil* kelimesinin Karay Türkçesinde isimlere çoğu zaman bitişik bazen ise ayrı yazılarak zıt anlamlı kelime oluşturduğu örnekler rastlanmıştır. Tek kelime ile verilebilecek anlam bazen zıt anlamlı kelimeye *tiwil/ tüwül/ tüvül*’den biri eklenerek verilmiştir. Örneğin *murdar* kelimesi “pis, kirli” anlamına gelmekteyken “pis” anlamını vermek için *aruw* ve *tiwil* kelimeleri kullanılmıştır. Başlangıçta bildirme çekimi gibi görülebilecek olan örnekler dikkatli incelendiğinde ve aynı kelimenin bildirme çekimi olarak kullanımıyla mukayese edildiğinde sözcüğün kimi zaman sıfat görevinde kullanıldığı görülmektedir. *Değil* sözcüğü aslında olumsuzluk edatı gibi vazife görse de bazen eklendiği kelimeye olumsuz, zıt anlam vermekte bazen +sIz isimden isim yapım ekinin görevini üstlenmektedir.

Bazı cümlelerde zıt anlamlı kelimeye *tiwil/ tüwül/ tüvül*’den birinin eklendiği, ortaya çıkan bu yeni kelimenin eş anlamlısı olan ve *tiwil/ tüwül/ tüvül* ögelerini barındırmayan sözcüğün² de cümle içinde verildiği görülmektedir: *hortiwiw / eyi, tanistiwiw / ezge, tanistiwiw / yat, tanış tüvül / anlaovsuz, ullu tüvül / az, yigittiwiw / biyik.*

aruwtiwil “arı (temiz) değil, pis, murdar”:

Rabbanlar asaydlar ... alındaı yarımın sohumlahannın, da artnı, kaysı sanalad aruwtiwiw, satağlar Hristianlarha (KA, 1936, s. 9/23) “Rabbanlar ... öldürülen hayvanın ön kısmını yerler ve arka tarafını yani **murdar** olan kısmı Hristiyanlara satarlar.”

azrahtüvül “daha az değil, daha çok”:

Şelumiel Lopato’nun ... kaysına öz vahtında azrah tüvül kayırhan edi sıylar (O, 1939, s. 19) “Şelumiel Lopatto’ya ... kendi döneminde **daha çok** saygı duyulurdu.”

aztiwil “az değil, çok”:

Netsik kerebiz, ol medzumada ıstırhan edi aztiwil_material (KA, 1933, s. 6/14) “O dergide **çok** sayıda malzeme toplandığını görüyoruz.”

Dahuda biliwli dzıgit itsin atıba Alim tabars aztiwil yirlar (KA, 1933, s. 6/15) “Alim adıyla tanınmış yiğit hakkında **çok** sayıda şarkı bulurlar.”

² *Tiwil/ tüwül/ tüvül* sözcüklerinin eklenmesiyle ortaya çıkan bu yeni kelimenin eş anlamlısı olan ve *tiwil/ tüwül/ tüvül* ögelerini barındırmayan sözcükler cümlede altı çizili olarak verilmiştir.

... kerekti aytma, ki sifleri isne medzumaların tabuladı **aztiwil** andiy tiziwlér ... (KA, 1933, s. 6/17) "... mecmuaların sayfaları üstünde böyle **çok** sayıda çalışma bulunduğunu söylemek gerek."

barlitiwil "zengin değil, varlıklı değil, yoksul":

Petersburg'da beriredler anar yahsı yallı orun idarda ... uwluna **barlitiwil** atanın, edi astrı kolaylı (KA, 1933, s. 6/18) "Ona Petersburg'daki bir kurumda **yoksul** bir babanın oğlu için oldukça elverişli olan iyi ücretli bir yer verdiler."

birtiwil "bir kez değil, defalarca":

Jakow-Mosze **birtiwil** for ... sorared (Sz, 1938, s. 8) "Jakow Mosze **defalarca** sordu."

biyiktüwül "büyük değil, küçük":

Alından barired aharak talimid, **tüwül biyik** da andi uzun burunba ... (KA, 1932, s. 5/30) "Önden **küçük** ve bir o kadar uzun olan burnuyla yaşça büyük talimid (öğrenci) yürüyordu."

hortiwil "kötü değil, iyi":

Bundan anlanadı, ki wahtlarba tsharedler **hortiwil** watıslar, wale ne tiyinedi bunar, kerekti aytma, ki bunda edi artık bortsu osol yutkan tsahurnın netsik Karay'nın. Yohedi andi soda, kelesmek, toy, sunet, atatmak, panair-ıstırınmahı, kayısı ki tigengeydi **eyi** urussuz (KA, 1935, s. 8/17) "Bundan zaman zaman, Karay'ın içtiği içkinin payının çok olduğunu söylememiz gereken, **iyi** kavgaların çıktığı anlaşılıyor. Ziyafet, nişan, sünnet, vaftiz, pazar toplanmaları böyle iyi bir kavga olmadan bitmezdi."

kıshatüwül "kısa değil, uzun":

On beş yıl, körüngeys, **kısha tüwül** ülüşü zamannın ... (O, 1939, s. 16) "On beş yıl **uzun** bir zaman dilimi gibi görünür ..."

kiçitüwül ~ kitsitiwil "küçük/ kısa değil, büyük, çok (kalabalık), uzun (zaman)":

Barı, ne kerekli edi kuyasına **kiçi tüwül** eli-üvünün (O, 1939, s. 13) "Ölüevinin büyük yuvası için gerekli her şey ..."

Erkinde bitikliknin hanuz bardır **kiçi tüwül** koleksiya foto-türsünlarnın (O, 1939, s. 39) "Kitaplıkta ayrıca **büyük** bir fotoğraf koleksiyonu vardır."

... da bununla bered bolalmah tapma çırlah tirligine özüne da **kiçi tüwül** uruvuna atasının (O, 1939, s. 18) "... ve böylece kendinin ve atasının **kalabalık** soyunun hayatını kurtarma fırsatı verdi."

On yıl tirliginde adamnın – bu **kitsitiwil** tislem zaman; tirliginde ulusnun bu antsak kezyumtsuk (KA, 1938, s. 12/1) "İnsan hayatında on yıl **uzun** bir zaman dilimidir ancak ulus için bu süre göz açıp kapama süresidir."

memnuntiwil "memnun değil, memnuniyetsiz":

Alay az! tuyuldlar **memnun tiwil** awazlar (KA, 1932, s. 3/6) "Çok az!" diye **memnuniyetsiz** sesler yükseldi."; Bahın! kıtskırdı **memnun tiwil** Mosze (KA, 1932, s. 3/3) "Memnuniyetsiz Mosze "Bakın!" diye haykırdı."

sawtiwil "sağlıklı değil, sağlıksız, pis":

Sawtiwil edi suw (Sz, 1938, s. 9) "Su **sağlıksızdı**."

tanıstiwil ~ tanıştüwül ~ tanıştüwül "1. tanıdık değil, yabancı; 2. belirli değil, belirsiz, anlamsız":

Kim sizden kleyd bitiklesme ezge (**tanıstıwıl** anar) ulanlarba, yazsın mana ez tigel adresin (KA, 1932, s. 2/38) “Aranızda özge (**yabancı**) çocuklarla mektuplaşmak isteyenler varsa tam adresini yazsın.”

Neça sahat aşıra ayrılış irah tuwmuş yerden kayda her miyuş bolur saya **tanış tüwül** (DK, ty, s. 16) “Doğduğun yerden ayrılıp uzağa gittikten birkaç saat sonra her köşe sana **yabancı** gelir.”

... birneça anlavsuz hem barıba-da **tanış tüwül** sözlerni (O, 1939, s. 27) “... nice anlamsız ve tamamen **yabancı** sözleri”

... kaysınar yat edi kiltki da **tanıstıwıl** mışura (AT, 1934, s. 2) “... ona bu alay ve yabancı şaka **yad** idi.”

tanıhsıztüwül “yabancı değil, tanıdık, bildik”:

Da bunda da, bunar dere **tüwül tanıhsız** anar işte da orunda (O, 1939, s. 18) “Burada ve buraya kadar ona işte ve memleketinde **tanıdık** olduğu her şey”

tanuwlutiwil “1. tanıdık değil, yabancı; 2. tanınmaz, anlaşılmaz”:

Da tiwil bir keret ingirde biwreliredi Awraham tunuk ormanda, tolu emgeladan da awazlardan, saladohats kezin bar yanlarha, saladohats kulahun har **tanuwlutiwil** awazha, besleydohats dzanında isants yolukma bunda ez yoldasın (AT, 1934, s. 4) “Awraham gece duman ve sisle dolu her tarafta gözünü dört açarak, **yabancı** her sese kulağını dikerek içinde kendi eşiyile karşılaşma ümidi besleyerek yalnızca bir kere değil, defalarca sürüklendi.”

Kep sahatlar aldı anar bu uhumak, sibbadan ki kep orunlarda yazıs boldu zamandan **tanuwlutiwil** da kahutnı tawsuttu giwe (AT, 1934, s. 13) “Güve kâğıda zarar verdiği ve kâğıdın çoğu yerinde yazı **anlaşılmaz** hâle geldiği için okuması çok uzun sürdü.”

tiritiwil “diri/ canlı değil, cansız, ölü”:

Birde yara gufu isne tabulmasedi, da **tiritiwil** edi (AT, 1934, s. 14) “Vücudunda bir tane bile yara yoktu ama **ölüydü**.”

ullutiwil ~ ullutüwül “ulu / büyük / çok değil, küçük, (sayıca) az”:

Kergizdler mana miwisinde kenesanın **ullu-tiwil** kap kahutlarba (KA, 1933, s. 6/5) “Bana kenesanın köşesindeki kâğıtla dolu **küçük** kabı gösterdiler.”

... aşhamı üçün uşbu **ullu tüwül** ümmetnin (O, 1939, s. 25) “... **az** sayıdaki bu topluluğun geçmişi için ...”

Kerti, biz azbiz, **ullu tüwül** sandan (O, 1939, s. 32) “Gerçek şu ki biz azız, sayımız **az**.”

... keltirdi Dan’ha **ullutiwil** sunduk (AT, 1934, s. 13) “Dan’a **küçük** bir sandık getirdi.”

uzahtüwül ~ uzaktiwil “uzak değil, yakın”:

Uzaktiwil zamanda baslanır bastırmahı bitiknin (KA, 1938, s. 12/sy) “**Yakın** zamanda sayının baskısına başlanır.”

Uzah tüwül zamandan hasta boldu da öldü (DK, ty, s. 19) “**Yakın** zamanda hastalandı ve öldü.”

yarıktiwil “net değil, belirsiz”:

Wale tabulmastimo tiriler arasına, Karaylar arasına, andiy bir, kayısı aytır yarık da kerti sez bu yaraktiwil sormakta? (KA, 1938, s. 12/3) “Ancak yaşayan Karaylar arasında, bu belirsiz sorudaki açık ve doğru sözü söyleyecek biri bulunmaz mıydı?”

Wale bir nerse yaraktiwildi sana (KA, 1934, s. 7/18) “Ancak senin için bir şey belirsiz.”

Yaraktiwil edi kaydan alar alındılar da netsik kaldılar, artıksı dzımatlarında Lutska'nın da Halits'nin (KA, 1934, s. 7/21) “Onların, Lutsk ‘un ve Haliç’in çoğu topluluğuna nasıl alındığı ve orada nasıl kaldığı belirsiz.”

yattiwil “yad/ yabancı değil, aşına”:

Ol tiziwde ıstırhandı 666 ata sez, da kebisi alardan yattiwildi Kırmılı Karaylarhada (KA, 1933, s. 6/15) “O çalışmada çoğu Kırmılı Karayın aşına olduğu 666 atasözü toplanmış.”

yigittiwil “genç değil, yaşlı”:

Teztse kerindi bosahada biyik, yigittiwil kisi, kiyingen alay haz yiriydler Aramlılar (AT, 1934, s. 10) “Eşikte Aramlılar gibi giyinmiş ve Aramlılar gibi yürüyen büyük, yaşlı kişi göründü.”

yiraktiwil “uzak değil, yakın”:

Bunluk sartın bolubiz yiraktiwil kertiden aytsak, ki – alıp yanha kerti da safeksiz Karay tiziwlerni ... (KA, 1933, s. 6/17) “Bundan dolayı gerçek ve şüpheye yer bırakmayan çalışmaları bir yana bırakırsak gerçeğe yakın söylemiş oluyoruz ki ...”

Garizim – atı tawnın Aziz Yer’de, yiraktiwil Yerusalayim’den (KA, 1935, s. 8/9) “Garizm (Aziz Yer’deki dağın adı) Yerusalayim’e yakın.”

Sonuç

Karay Türkçesi kendine özgü bazı özellikleriyle diğer lehçelerden farklılıklar göstermektedir. Söz yapımı da bu konulardan biridir. Gramerlerde edat veya bağlaç olarak ele alınan *değil* sözcüğü Karay Türkçesinde bazı örneklerde edat görevinden uzaklaşmış, isme olumsuzluk katarak eklendiği ismin zıt anlamlısını oluşturmuştur. Aynı yapı bazen bildirme çekiminde de kullanılmıştır ancak anlam farkı örneklerde görülmektedir.

Bazı çalışmalarda sözcük kelimeye bitişik yazılmaktayken bazı çalışmalarda ayrı yazılmaktadır, bazılarında ise arada kısa çizgi (-) vardır.

Karay Türkçesinin devrik cümle yapısı edatların kullanımında da kendini göstermektedir. *Tiwil, tüwül, tüvül* sözcüğü bildirme çekiminde de eklendiği sözcükten ayrı yazılıp kelimeye olumsuzluk katan ve zıt anlam veren örneklerde de bazen bağlı olduğu kelimeden önce gelmekte, araya başka kelimeler girmektedir.

Tiwil, tüwül, tüvül sözcüğünün Karay Türkçesinde sadece edat veya bağlaç olarak kullanılmadığı, bazen zıt anlamlı kelimeler yaptığı bazen ise +sXz isimden isim yapım eki veya -mA- fiilden fiil yapım ekinin görevini üstlendiği görülmektedir.

Karay Türkçesinde ikilemeyi oluşturan kelimelerden birinin alıntı olması durumunda başka dilden geçen bu kelimenin anlamını pekiştirmek için bazen alıntı kelime Karaycadaki eş anlamlısıyla birlikte verilmektedir. Yabancı kelimelere Türkçe karşılıklar bulunmasına dikkat edilmekte, bunun için birleşik isimler kullanılabilmektedir. Bazen cümlede aynı anlama gelen ama farklı yapıda olan kelimeler birlikte yer almaktadır. “İsim + tiwil/ tüwül/ tüvül” yapısındaki kelime birçok cümlede eş anlamlı şekliyle yer almaktadır.

Bundan anlanadı, ki wahtlarba tshahredler **hortiwil** watıslar, wale ne tiyinedi bunar, kerekti aytma, ki bunda edi artık bortsu osol yutkan tsahırnın netsik Karay’ın. Yohedi andi soda, kelesmek, toy, sunet, atatmak, panair-ıstırınmahı, kaysı ki tigengeydi **eyi** urussuz (KA, 1935, s. 8/17) örneğinde **hortiwil** ve **eyi** sözcükleri “kötü değil, iyi” anlamındadır. ... birneça **anlavsuz** hem barıba-da **tanış tüvül** sözlerni (O, 1939, s. 27) cümlesinde **anlavsuz** ve **tanış tüvül**, ... **kaysınar yat** edi kiltki da **tanıstiwil** mışıra (AT, 1934, s. 2) cümlesinde **yat** ve **tanıstiwil**, Kim sizden kleyd bitiklesme ezge (**tanıstiwil** anar) ulanlarba, yazsın mana ez tigel adresin (KA, 1932, s. 2/38) cümlesinde ezge ve **tanıstiwil**, Kerti, biz **azbiz, ullu tüvül** sandan (O, 1939, s. 32) cümlesinde **az** ve **ullu tüvül**, Teztse kerindi bosahada **biyik, yigittiwil** kisi, kiyingen alay haz yiriydler Aramlılar (AT, 1934, s. 10) cümlesinde **biyik** ve **yigittiwil** sözcükleri eş anlamlı sözcüklerdir. Eş anlamlı sözcükler oluşturulurken zıt anlamlı sözcüğe **tiwil, tüvül, tüvül** sözcüğü eklenmiş, oluşan sözcüğün eş anlamlısı da aynı cümle içinde verilerek bir bakıma kelime vurgulanmak istenmiştir.

Wale tabulmastımo tiriler arasına, Karaylar arasına, andiy bir, kaysı aytır **yarık** da kerti sez bu **yarıktiwil** sormakta? (KA, 1938, s. 12/3) cümlesinde olduğu gibi bazı örneklerde kelimenin **tiwil** sözcüğü eklenmiş ve eklenmemiş hâli bir arada verilmiş, yine sözcük oluşumu göz önüne serilmiştir. Bu örnekler Karayların kendi dillerinde söz yapımına dikkat çekmek istediklerini, bazı sözcüklerin farklı dillerde, lehçelerde değişik kullanımlarının da olabileceğini düşündürmektedir.

Eser Kısaltmaları

AT	Mardkowicz, A. (1934)
DK	Dostu Karaynın (ty)
KA	Mardkowicz, A. (ed.) (1931-1938)
Sz	Mardkowicz, A. (1938)
O	Onarmach (1939)

Diğer Kısaltmalar

Az.	Azerbaycan Türkçesi
fiye	Fiilden isim yapım eki
Osm.	Osmanlı Türkçesi
Trkm.	Türkmen Türkçesi
s.	Sayfa
sy	Sayfa yok
ny	Numara yok
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri

Kaynakça

- Aksu, R. (2023). Türkçenin soru eki/edatı +{ml4} nın ek-fiil işlevi. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 7, 96-110.
- Argunşah, M., Sağol Yüksekaya, G. & Tabaklar, Ö. (2011). *Karahanlıca Harezmce Kıpçakça dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Aşçı, U. D., Özkan, A. & Toker, M. (2016). *Türkiye Türkçesi söz dizimi*. Konya: Palet Yay.
- Banguoğlu, T. (2011). *Türkçenin grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Baskakow, N. A., Szapszał, S. & Zajaczkowski, A. (1974), *Słownik Karaimsko-Rosyjsko-Polski*, Moskwa: Russkiy Yazık.
- Böler, T. (2019). *Türkiye Türkçesi söz dizimi*. İstanbul: Kesit Yayınları.

- Börekçi, M. (2001). Türkçe ğretimi bakımından dil bilgisi terimi ve kavram olarak olumluluk-olumsuzluk. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 49, 44-61.
- Can, M. (2017). Dilbilgiselleme ve edat kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 37-67.
- Cin, A. (1998). *Tarihi Türk iveleri ve günümüz oğuz grubu ivelerinde olumsuzluk ifadesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Çanakale: Çanakale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth- century Turkish*. London: Oxford University Press.
- iekdağı, C. (2019). "Olmayan" ve "değil" sözcükleri ve olumsuzluk üzerine mantıksal bir değerlendirme. *Kayı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 18(2), 325-350.
- Deny, J. (2012). *Türk dil bilgisi (modern Türk dil bilgisi çalışmalarının kapsamlı ilk rneği)*. A. U. Elöve (ev.). İstanbul: Kbalcı Yayınları.
- Doğın, A. T. (2024). Türkçede "... gibi/olarak kullanılan isimler" ve "adlamı sıfat" ifadeleri zerine. *Turcology Research*, 81, 436-446.
- Dostu Karaynın* (ty). Kola Młodzieży Karaimskiej, Trokach.
- Eckmann, J. (2009). *Çağatayca el kitabı*. G. Karaağaç (ev.). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Eckmann, J. (2014). *Nehcü'l-Ferādis utmahlarının açuq yolu (cennetlerin açık yolu)*, S. Tezcan & H. Zülfikar (Haz.). Ankara: TDK Yayınları.
- Ediskun, H. (2017). *Yeni Türk dilbilgisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Efendioğlu, S. (2006). Cümle menşeli edatlar. A. . *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 31, 193-207.
- Eraslan, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu Z. (2014). *Kāgarlı Mahmud Dīvānu Lugāti't-Türk (Giriş-Metin-eviri Notlar-Dizin)*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (2012) (Ed.). *Türk lehçeleri grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ergin, M. (1977). *Türk dil bilgisi*. İstanbul: Minnetoğlu Yayınları.
- Ergönenç Akbaba, D. (2012). Nogay Türkçesi. A. B. Ercilasun (Ed.), *Türk lehçeleri grameri*, içinde (s. 623-678). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gabain, A. V. (2007). *Eski Türkçenin grameri*. M. Akalın (ev.). Ankara: TDK Yayınları.
- Gencan, T. N. (1969). *Dilbilgisi*. İstanbul: Kanaat Yayınları.
- Gültekin, V. (2014). *Büyük Rusça-Türkçe sözlük*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Hacieminoğlu, N. (2008). *Karahanlı Türkçesi grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Hacieminoğlu, N. (2015). *Türk dilinde edatlar*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- İlhan, N. (2005). Türkçede Olumsuzluk. *Karaman Dil Kültür ve Sanat Dergisi*, 271-279.
- İlhan, N. & Kabadayı, C. (2017). *Türk dilinde olumsuzluk*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kanar, M. (2011). *Eski Anadolu Türkçesi sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Karaağaç, G. (2012). *Türkçenin söz dizimi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karahan, L. (2012). *Türkçede söz dizimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kayasandık, A. (2018). Tuhfet'l-İhvān'da soru eki/edatı "mı". *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 6(3), 1-14.

- Korkmaz, Z. (2014). *Türkiye Türkçesi grameri şekil bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2017). *Dil bilgisi terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları
- Mardkowicz, A. (Ed.) (1931-1938). *Karay awazı II-XII*. Lutsk: Jagiellonska.
- Mardkowicz, A. (1934). *Aziz tas*. Lutska.
- Mardkowicz, A. (1938). *Szetomit (yırı ullu siwerliknin)*. Lutsk.
- Molgajdarov, K. (2007). Türk dilinde edat kaynaklı bir ek. M. Y. Kaya (akt.). *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 24, 75-81.
- Onarmah (Vahtlıh Karay Tilde) (1939). Lietuva.
- Ölker, P. (2014). İçin edatının standart dışı kullanımı. *Türkiyat Mecmuası*, 24, 171-193.
- Öner, M. (2009). *Kazan-Tatar Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özkan, A., Aşçı, U. D. & Toker, M. (Ed.) (2013). *Türk dili dil ve anlatım*. Konya: Palet Yayınları.
- Özmen, M. (1997). Türkçede değil kelimesi ve kullanımları. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 43, 315-368.
- Özşahin, M. (2017). *Başkurt Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Pekacar, Ç. (2011). *Kumuk Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Sevortyan, E. V. (1980). *Etimologičeskiy slovar Tyurkskih yazıkov*. Moskva: Akademiya Nauk SSSR.
- Seydi, M. (2021). *Türkçede olumsuzluk- eşzamanlı işlevsel bir inceleme*. Ankara: Nobel Yay.
- Şahin, H. (2015). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tamir, F. (2012). Kazak Türkçesi. A. B. Ercilasun (Ed.), *Türk lehçeleri grameri*, içinde (s. 429-480). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tan, A. (2024). *Türkçede olumsuzluk (Türkçenin tarihî ve çağdaş lehçelerinde olumsuzluğa dair ifadeler)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tavkul, U. (2000). *Karaçay-Malkar Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tekin, T. (2010). *Orhon yazıtları*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugatı* (C. I). İstanbul: Simurg Yay.
- Timurtaş, F. K. (2012). *Eski Türkiye Türkçesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Toker, M., Yaldız, H. & Işık, G. (2021). Yunus Emre'nin şiirlerinden hareketle değil kelimesinin söz dizimi içerisindeki yeri. ed. M. A. Hacıgökmen, S. Solmaz & A. Çelikkbilek (Ed.), *Anadolu'nun İrfan Çağı (13-14. Yüzyıllar) Dil, Tarih, Sanat ve Edebiyat Araştırmaları* içinde (s. 29-38), Konya: Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Topaloğlu, A. (1989). *Dil bilgisi terimleri sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- TDK Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr> [Erişim Tarihi: 01.10.2025].
- Uygur, C. V. (2019). *Karakalpak Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Vural, H. & Böler, T. (2014). *Ses ve şekil bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Yarba, S. (2018). *Kıpçak grubu Türk dillerinde olumsuzluk*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Yudahin, K K. (1998). *Kırgız sözlüğü* (C. II). A. B. Taymas (Çev.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and
Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 15-31
Geliş Tarihi-Received: 01.12.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 30.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18037052

Altun Yaruk'ta Olasılık Kipliği İşaretleyicileri*

Markers of Possibility Modality in the Altun Yaruk

Nurullah KARAGÜL**

Öz

Kiplik, konuşurun olay veya durumla ilgili tutumlarını, tavırlarını, ruhsal durumlarını yansıtan ve çeşitli işaretleyicileri bulunan bir kategoridir. Dilbilimde kiplik ele alındığı ilk çalışmalardan itibaren günümüze kadar nasıl tanımlanacağı ve hangi kriterlere bağlı olarak sınıflandırılacağı hakkında belirsizliklere sahiptir. Olasılık kipliği, önerme üst başlığı altında sınıflandırılan, tahmin, varsayım, şüphe, belirsizlik, kesin olmama, kesinlik gibi semantik anlam alanlarını işaretleyen kiplik türüdür. Çalışmamız Eski Uyurca ile yazılmış ve Türkiye'de neşredilen Budizm ve Budizm'in felsefelerinin işlendiği *Altun Yaruk*, *Altun Yaruk IV*, *Altun Yaruk IV*, *Altun Yaruk VIII* ve *Altun Yaruk X* kitaplarında, olasılık anlam alanına giren işaretleyicilerin incelenmesinden oluşmaktadır. Altun Yaruk'ta çok sayıda olasılık kipliği işaretleyicisi bulunmaktadır. Çalışmada ele alınan işaretleyicilerden leksik olanları *antag yme*, *azu*, *alku üd*, *odgurak*, *odgurati*, *seziksiz*, *seziksizin*, *turkaru*, *ürüg ürgüt*, *ürüg uzatı*; morfolojik işaretleyiciler -*gAy*, -*DAÇI*; leksik ve morfolojik işaretleyiciler ise *birök...*-*sAr*, *unkalı...*-*GAll*; sentaktik işaretleyiciler ise *kim* ve *mU* soru ekinde oluşmaktadır. Tespit edilen unsurların tümcede sıfat, zarf, kopula vb. türden görevli sözcükler ya da çekimlik unsurlar olduğu görülmekle birlikte, semantik yaklaşımda olasılık (düşük olasılık, belirsizlik, kesinliğe yakınlık ve kesinlik vb.) anlam alanını vermekte görevli işaretleyiciler olduğu söylenebilir.

Anahtar kelimeler: Kiplik, olasılık kipliği, Eski Uyurca, Altun Yaruk.

Abstract

Modality is a category that reflects the speaker's attitude, stance, and mental state regarding an event or situation and has various indicators. From the earliest studies on modality in linguistics to the present day, there has been uncertainty about how it should be defined and according to which criteria it should be classified. Probabilistic modality is one of the types of modality classified under the heading of proposition, signifying semantic meaning fields such as prediction, assumption, doubt, uncertainty, indefiniteness, and certainty. Our study consists of examining markers that fall within the semantic field of probability in the books *Altun Yaruk*, *Altun Yaruk IV*, *Altun Yaruk IV*, *Altun Yaruk VIII*, and *Altun Yaruk X*, written in Old Uyghur and published in Türkiye, which deal with Buddhism and Buddhist philosophies. There are numerous markers of probability mood in Altun Yaruk. The lexical markers examined in the study are *antag yme*, *azu*, *alku üd*, *odgurak*, *odgurati*, *seziksiz*, *seziksizin*, *turkaru*, *ürüg ürgüt*, *ürüg uzatı*; the morphological markers are -*GAY*, -*DAÇI* and the lexic and morphological markers are *birök...*-*sAr*, *unkalı...*-*GAll* and syntactic marks are *kim* and *mU* are question enclitics. Although

* Bu çalışma, Prof. Dr. Şaban Doğan danışmanlığında İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmakta olan "Budist Türkçe ve Moğolca Altun Yaruk'ta Kiplik" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Ar. Gör., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: nurullah.karagul@ikcu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7017-0513.

the identified elements are seen to be words functioning as adjectives, adverbs, copulas, etc., or inflectional elements in the sentence, it can be said that they are markers responsible for conveying the semantic meaning domain of probability (low probability, uncertainty, proximity to certainty, and certainty, etc.).

Key words: Modality, Possibility Modality, Old Uyghur, Altun Yaruk.

Giriş

İnsan varoluşunun temelini oluşturan dil, bireyin düşüncüyü somutlaştırma, öznel alanını inşa etme ve toplumsal gerçeklikle iletişim ve etkileşim kurma aracı olarak evrensel bir olgudur. Dilin işaretler sistemi olmasının yanında bireyin bilişsel süreçlerini ve dünyayı algılama, yorumlama biçimlerini de şekillendiren sürekli bir oluş ve yaratım sürecidir (Özsoy, 2004, s. 12-14). Wittgenstein “dilimin sınırları dünyamın sınırlarını imler” diyerek dilin, bireyin düşünce dünyasını/ufkunu ve algı sistemini belirlediğini söyler (2013, s. 133). Dilin toplumsal bir kurum olarak incelenmesi ve anlamın süreklilik kazanması, gelecek kuşaklara aktarımını mümkün kılar (Saussure, 2005, s. 34-35). Bu iki işlevsel durum, bireyin iç dünyası ile dış dünyası arasındaki aracılık görevini de üstlenmesini sağlar. Dil ile insan arasında bu karmaşık ve karşılıklı ilişki özneliliğin inşasındaki süreç için temel taşı vazifesindedir. Çünkü birey dünyaya dair bilgisini, eylemlerini ve yorumlarını yalnızca duygusal hislerle değil, zaman, mekân, kişi ve kiplik gibi dilsel kategorilerin içerisine yerleştirmesiyle anlam kazanır. Bu da aslında dilin gerçekliğe biçim veren, anlamı üreten ve özellikle konuşurun bilişsel ve duygusal tutumunu belirleyen ve belirtmeye yardımcı olan aktif olduğunu gösterir (Lyons, 1995, s. 1-2).

Kipliği de konuşurun bir olay ya da durum karşısında takındığı tutum, tavır ve ruh hâlinin yansıması olarak ifade edersek, dil-insan ilişkisinin merkezinde yer aldığı söylenebilir. Çünkü bir önermenin salt mantıksal değerini (doğruluk/yanlışlık) iletmekten öte, konuşurunun zihinsel temsillerini ve duygusal durumlarını dile taşır. Her metin içerisinde onu üreten kişiden izler taşır. Ancak izlerin bir kısmı üreticisinin bildiği, gördüğü ya da duyduğu şeyleri direkt olarak vermesi, kimileri yalnızca içerisinde bulunduğu ruh durumu gibi unsurların etkili olduğu belirlemelerdir. İşte tüm bu belirlemelerin ifadedeki anlam alanları ise olasılık, kesinlik, tahmin, gereklilik, zorunluluktur. Bu anlam alanlarının işaretlenmesi Türkçede morfolojik, leksik, sentaktik, morfo-fonolojik yöntemlerle yapılmaktadır.

1. Malzeme ve Yöntem

Bu çalışmanın malzemesi Eski Uygurca külliyatı içerisinde yer alan Altun Yaruk (Skt. Suvarnaprabhasa; Çin. *Jin Guangming Zuisheng Wang Jing*; Euyg. *altun öñlög yaruk yaltrıklıg kopda kötrülmüş nom eligi* “Altın renkli, parlak ışıklı, yüce sutra hükümdarı”; Mo. *Altan Gerel Sudur* adlı sutranın Türkiye’de yayımlanmış ve doktora tezimize dâhil edilmiş kitaplardan elde edilen verilerdir. Doküman analizi yöntemi, yazı çevrimi yapılmış AY, AY IV, AY VI, AY VIII ve AY X metinleri üzerine uygulanmıştır. Böylece *Altun Yaruk*’ta olasılık kipliği anlam alanına dâhil edilebilecek olan leksik, morfolojik ve sözdizimsel işaretleyiciler tespit edilerek incelenmiştir. İncelenen eserlerdeki yazı çevrimlerinin birbirinden farklılık göstermesi nedeniyle çalışmada yazımda tutarlılığı sağlamak için yalnızca anlam ayırt edici fonemlerin (örneğin /ñ/, /ā/, /ū/) gösterimine yer verilmiştir.

2. Budizm ve Türkler, Türklerin Kutsal Mirası: Altun Yaruk

MÖ. VI. yüzyılda Şakyamuni Buda tarafından ortaya konan Budizm ve felsefesinin yayılması, Kuşan dönemi içerisinde Pakistan, Afganistan, Kaşmir ve Doğu Türkistan aracılığı ile milattan sonra birinci yüzyılda Çin dolaylarına ulaşmıştır. I. Türk Kağanlığı

devrinde Türklerin Budizm ile teması Chou Hanedanı (556-581) İmparatoru Wu-ti'nin Budizm ve Taoizm'i yasaklaması ile başlayan zincir olaylar sonucunda, ülkede bulunan rahiplerin diğer devletlere sığınması ile gerçekleşmiştir (Zeren, 2022, s. 689). Taspar Kağan'ın Kuzey Ch'i'ler üzerine yaptığı bir akın sırasında gördüğü Hui-lin'in Chi adlı Budist bir keşişin ülkedeki zenginliğin, bolluğun ve bereketin Budizm'den kaynaklı olduğu belirtmesi üzerine Taspar, Budizm'e yakınlaşmıştır. Taspar döneminde himaye edilen Jinagupta adlı bir keşişe *Nirvana-sutra* adlı eserin tercüme ettirildiği; aynı zamanda da bir Budist pagodası inşasının gerçekleştirildiği bilgisi mevcuttur. Ancak ne Nirvana-sutra adlı eserden ne de Budist pagodasından günümüzde bir iz yoktur (Yıldırım, 2016).

II. Türk Kağanlığı dönemine ait olan ve 692-735 yılları arasına tarihlenen yazıtlarda Budizm'in herhangi bir etkisi gözlemlenmemektedir. Bu durum, Çin kaynaklarında yer alan ve Bilge Kağan ile veziri Bilge Tonyukuk arasındaki bir diyalogu anlatan bilgilerle örtüşmektedir. Söz konusu kaynaklara göre, Bilge Kağan Budist yapılar inşa etmeyi düşünmüş, ancak veziri Tonyukuk bu fikre şiddetle karşı çıkmıştır. Tonyukuk'un itirazı, Budizm felsefesi ve yaşam standartlarının halkın savaşıklık özelliklerini körelteceği ve toplumu zayıflatacağı endişesine dayanmaktadır. Kaynaklar, Bilge Kağan'ın Tonyukuk'un bu düşüncesini kabul ettiğini ve planlanan tapınak inşasından vazgeçtiğini aktarmaktadır (Taşağıl, 2012, s. 389).

II. Türk Kağanlığı'nın yıkılmasının ardından Orhun bölgesinde kurulan Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde Budizm'in varlığı, ihtimalden öteye gitmemektedir (Zeren, 2022, s. 690-691). Ancak Uygurların Turfan ve Kansu gibi yerleşik Budist kültürlerin bulunduğu bölgelere göç etmesiyle durum köklü bir değişim yaşamıştır. Yerleşik hayata geçen Uygurlar, Budist Hintli, İranlı, Toharlı ve Çinli topluluklarla etkileşime girerek yoğun bir şekilde Budizm'den etkilenmiştir. 10. yüzyılın başlarında Koço şehrine gelen bir Çinli elçinin gözlemleri, bu kültürel dönüşümün boyutlarını açıkça ortaya koymaktadır. Elçi, şehirde sadece bir Manihaist tapınağın kaldığını, buna karşın elliye yakın Budist manastırı ve zengin bir kütüphane bulunduğunu rapor etmiştir (İzgi, 1989, s. 60-61).

Uygurların Budizm'i benimsemesi üzerine tercümesi yapılan Altun Yaruk, Budist literatürün Türkçeye kazandırılmış en hacimli sutralarından biridir. 10. yüzyılda Şiŋko Şeli Tutuñ (mütercimin adı hakkındaki görüşler için bk. Kaya, 2021, s. 21) tarafından Çince'den Türkçeye tercüme edilen, Budizm'in Mahayana mezhebine ait önemli bir sutradır. Bu çeviri yalnızca yalnızca bir dil aktarımı özelliği değil aynı zamanda kültürler arası etkileşimin bir sonucudur. Eserin orijinali Sanskrit'dir, ancak yazıldığı tarih kesin olarak belli değildir. Elverskog çalışmasında eserin yazıya geçiriliş tarihini 5. yüzyıldan önceye götürmez (2020, s. 88). 8. yüzyılda Sanskritçeden Çinceye, ardından da 10. yüzyılda Çince'den Türkçeye çevrilmiştir. Bu çeviri, Uygur Türklerinin Budist edebiyatındaki yetkinliğini ve dinî metinleri kendi dillerine aktarma çabasını göstermesi açısından büyük kültürel ve dilsel öneme sahiptir.

Orijinal adı *Suvarnaprabhasa* olan sutra, Çinli rahip ve gezgin olan I-tsing (義淨 Yijing) tarafından *Jin Guagming Zuisheng Wang Jing* adıyla Çinceye ve daha sonra bu dilden *altun öñlög yaruk yaltrıklık kopda kötrülmiş nom eligi* "Altın renkli, parlak ışıklı, yüce sutra hükümdarı" adıyla da Türkçeye çevrilmiştir. Günümüze kadar bulunan Altun Yaruk'lar arasında en eksizsizi 1913-1917 yılları arasındaki bilimsel geziler sırasında Gansu'da S. E. Malov tarafından bulunmuştur (Shimin, 2002, s. 1455; Elverskog, 2020, s. 88). Eserin günümüzde iki nüshası bulunmaktadır. Bunlardan biri St. Petersburg'daki Institut Vostokovedeniya'da, ikincisi ise Turfansammlung'da bulunur (Elverskog, 2020, s. 88).

Türkçe Altun Yaruk, Çince'deki gibi 10 kitap ve 31 bölümden oluşmaktadır ve her bir kitap Budizm'e ait bir konu ile birlikte Budizm'in felsefesinin, temellerinin ve Buda'nın

öğretilerinin vaaz edildiği kısımları içermektedir (Tekin, 1959, s. 294). Eski Uygurcaya çeviride kaynak dildeki kısımlara ek olarak bir *süü* 'giriş' ve *buyan evirmek* 'sevabın başkalarına tevcih edilmesi, sevap devretme' (Skt. *punya*pariṇāma) bölümü eklenmiştir (Uçar, 2013, s. 228; Wilkens, 2019, s. 208a; Kaya, 2021, s. 29). Eserin mütercimi Şiṅko Şeli Tutuñ'un Dunhuang'da yayılmaya başlayan, Kui Ji tarafından kurulan Vijñānavāda (Yogācāra) ekolünün müridi olmuştur. Böylelikle hem Budizm ve felsefesine hem de Çinceye olan hâkimiyeti artmıştır (Kaya, 1994, s. 12; Kasai, 2008, s. 73; Vijñānavāda ekolü için bk. Röhrborn 2017).

3. Kiplik Kavramı

Kiplik, ilk başta felsefe ve mantıkla ele alınmış bir kavramdır. Araştırmacılar tarafından sınırları tam olarak belirlenememiş, dilbilgisi çalışmalarında genellikle zaman kategorisi ile karıştırılmıştır. Tümcede konuşurun aktarım esnasında bir durum ya da olay karşısındaki tutumunu ve/veya ruh hâlini yansıtan dil bilgisi kategorisi olarak tanımlanabilir. Konuşurun olay ya da durum karşısındaki tutum ve ruh hâli önermeye olasılık, kesinlik, kesin dışılık, tahmin, çıkarım, varsayım, şüphe, yeterlilik, izin, istek, rica, şüphe vb. birçok alt kiplik kategorisi anlamı katmaktadır. Bu türden kiplik alanların işaretlenmesi tümcedeki çok çeşitli bağımlı ya da bağımsız unsurlarla gerçekleştirilmektedir.

Kiplik kavramı araştırmacılar tarafından çeşitli değişkenlere bağlı olarak tanımlanmaktadır. Jespersen, çalışmasında kiplik adını geçirmese de kip daha sonraki araştırmacılar için kabul görececek açıklamalar yapmıştır. Kipi kavramsal bir kategori olarak değerlendirmeyip sentaktik olduğunu savunmuştur ve kiplik anlamın yalnızca bir zihin tutumunu, fiilin yapısına yansıtmak suretiyle var olacağını ifade etmiştir (1924, s. 313). Lyons, dilbilimi ve mantık alanlarını birbirinden ayırmadan kipliğe yaklaşır (Kerimoğlu, 2011, s. 39). Nuyts, Lyons'un kiplik incelemelerinde ön plana çıkardığı semantik ve psikoloji bilimleri sebebiyle formal semantik yöntemini kullanan bir yaklaşım olarak değerlendirir (Nuyts, 2006, s. 8). Kipliği, zorunluluk ve olasılık, bilgi kipliği ve gerçeklik, bir kiplik olarak zaman, yükümlülük kipliği izin, zorunluluk gibi kategoriler altında inceler (1994, s. 787-879). Kratzer kiplik incelemesi yaparken semantik-pragmatik bir bakış açısını benimsemiştir (Kerimoğlu, 2011, s. 40). Kiefer, kipliğin tümcedeki önerme ifadeleriyle ilişkilendirilebileceğini ya da dillik öge sınıflarının anlamlarını içeren bir kavram olduğunu (1987, s. 67); Bybee, Perkins ve Pagliuca, kipliğin kesin bir tanımının yapılamayacağını belirtirler (1994, s. 176).

Bybee ve Fleischman'ın çalışmasında kiplik temelinde bir önermenin sade, nesnel anlamına eklenen yorumlayıcı bir katman olarak tanımlanır. Önermenin işlevi, gerçeklik değeri ya da geçerliliği hakkında konuşmacının bakışını ve değerlendirmesini taşır. Dolayısıyla kiplik, geniş bir işlev yelpazesini kapsar; bunlar arasında zorunluluk, olasılık (varsayım), yükümlülük (öğüt verici), emir ve dilek (arzu) gibi çeşitli tutum ve amaçların dilsel ifadesi yer alır. Bu sayede kiplik, anlatılan duruma öznel bir boyut katar ve kipliğin semantik ve işlevsel bir alan olmasından dolayı karşılıklı iletişim ortamında (yüz yüze ve sosyal) daha iyi belirlenebileceğini ifade etmektedirler (1995, s. 2-3).

Türkiye'de yapılmış başlıca kiplik çalışmalarında ise kiplik kavramını, bir önermenin içerdiği bilginin değeri ve geçerliliği çerçevesinde, söz konusu olayın öznesinin yani konuşmacı ya da anlatıdaki karakterin tutumunu, değerlendirmesini ve bildirilenle kurduğu ilişkiyi yansıtan anlamsal bir kategori olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda kiplik, dilsel bir yapı değil, konuşurun olaylara bakışını, kanaatini ve anlatı içeriğine yönelik duruşunu aktarmanın bir yolu olarak değerlendirilir. Kılıç'a göre (2004), anlatıcı ya

da konuşmacı, söz konusu duruma ilişkin görüş, yorum ve tavırlarını kiplik vasıtasıyla dile getirir

Kiplik, konuşan kişi ile sözünü ettiği durum arasındaki ilişkiyi temel alan ve söz edimi tartışmalarını da içine alan kapsamlı bir kavram olarak değerlendirilir. Her ne kadar biçimsel olarak diğer dilbilgisel kategorilerde olduğu gibi belirli çekim kalıplarına ya da sistematik yapılarla donatılmış paradigmalarına sahip olmasa da her tümcede bir biçimde temsil edilen işlevsel bir unsurdur (Kerimoğlu, 2023, s. 4-5). Bu kategori çoğunlukla *özne* ile *yüklem* arasında kurulan ilişkide ortaya çıkar. Konuşur (özne), bu yapıları bir önermenin doğruluk ya da gerçeklik değeri hakkında hüküm vermek amacıyla kullanmaz; kendisine yöneltilen bir emir, talep veya yasak gibi durumları da kiplik işaretleyicileri aracılığıyla dile getirir. Bu tür kullanım biçimleri de kipliğin anlam alanının bir parçası olarak değerlendirilmekte ve dilde somut karşılıklar bulmaktadır.

Çürük, kipliği bir dilbilgisel kategori olarak ele almakta ve bu yapının, konuşanın bildirilen önermeye karşı sergilediği tavrı, önerme üzerindeki bilgi düzeyini, öznel değerlendirmelerini, tutum ve duygularını içeren bir anlam katmanına sahip olduğunu ileri sürmektedir. Kiplik, bu yönüyle yalnızca biçimsel değil hem de anlamsal ve söylemsel bir işlev taşır. Çürük'ün tanımlamasına benzer bir şekilde Günay (2001, s. 27), sözcedeki anlamı doğru bir biçimde anlayabilmek için kip ve kiplik işaretleyicilerinin dikkate alınması gerektiğini belirtir. Çünkü ona göre kipliğin tanımını "yüklemin anlamını değiştiren ve eylemin gerçekleşme koşullarını belirleyen işleyişe sahip kategori" şeklinde yapar. Böylece bireyin içsel ya da dışsal bir baskı sonucu eyleme geçmesi, eyleme zorlanması, yetenekleri ve isteklerinin belirleyici olduğu durumlar kiplik anlam alanına girer. Ayrıca sözcede kiplik kullanımların konuşurun hazır olarak sunulan kalıplarla değil, anlam çeşitliliğini ortaya koymak için yaptığı bilinçli tercihlerin kullanıldığını söyler. Bu seçim, kiplikteki anlam çeşitliliğini ortaya koyar ve kiplik sınırlı sayıda kullanımına kıyasla daha geniş bir ifade alanı sunar. Her ne kadar tamamen sınırsız olmasa da Türkçede kiplik, zaman ekleri üzerinden olasılık, belirsizlik, kesinlik, küçümseme, tahmin, şaşırtma, övünme, söylenti, şüphe, alışkanlık ve niyet gibi çok çeşitli anlamların aktarımına imkân tanır (2010, s. 59). Türkçedeki buyruk, istek, dilek-şart, gereklilik kipleri için konuşurun atanmışları, bu anlam alanına dâhil edilebilecek kiplik ifadelerde ise seçilmiş unsurları kullanabilir. Kiplikte seçim daima konuşura ait öznel tutumları yansıtır (Benzer, 2012, s. 112).

Çalışmamızın temel kiplik sınıflandırması Palmer'in *Mood and Modality* başlıklı eserinde kullandığı sınıflandırmadır (2001). Yazar 2001 yılında ikinci baskısını yapan kitabında, aynı adlı kitabın 1986 yılındaki ilk baskısında yaptığı tanımlama ve tasnifini değiştirmiştir. 2001 yılında yayımlanan kitap kiplik kategorilerini *önerme* (propositional) ve *eylem* (event) olmak üzere iki üst kiplik kategorisi olarak değerlendirmiştir (2001, s. 22).

4. Kiplik Kategorileri

Kipliğin tanımının nasıl yapılması gerektiği gibi, kiplik sınıflandırmalarının hangi ölçütlere dayanarak ve ne şekilde gerçekleştirilmesi gerektiği de çeşitli sorunlar barındırmaktadır. Özellikle kiplik işaretleyicilerinin bağlam içindeki çok anlamlılığı, bu kategorilerin belirlenmesinde karşılaşılan temel güçlüklerden biridir. Araştırmacıların kiplik unsurlarını ele alış biçimleri ve ortaya koydukları çeşitli sınıflandırmalar, Boland'ın (2006) "kipliğin tek bir ölçüte göre sınıflandırılmayacağı" yönündeki görüşünü destekler niteliktedir.

Temelde kiplik sınıflandırmalar *olasılık* (possibility) ve *zorunluluk* (necessity) anlam alanları üzerine inşa edilir. Timberlake, kipliğin alternatifler hakkında olduğunu ifade eder (2007, s. 35). Kerimoğlu, dünyayı konuşma ve bilmenin, aynı zamanda dünyanın nasıl

olduğunun ve başkaca nasıl olabileceğinin imkanları üzerine kurulu bir alan olarak ifade eder ve “o değil, bu olsaydı?” sorusu üzerinde durur (2011, s. 109).

Olasılık kavramı, doğası gereği en az iki alternatif durumu içerir ve bu yönüyle belirli bir bilgi eksikliği ya da belirsizlik durumunu ifade eder. Bu çerçevede, “Zehra şu an evde olsa gerek” tümcesi olasılıksal değeri açısından incelendiğinde söz konusu yapıda, konuşurun, kişinin durumunu kesin olarak bilmediğini; ancak bazı dolaylı ipuçlarına dayanarak olası olanları değerlendirdiğini söylemek mümkündür.

Konuşurun bu tümceyi kurarken sahip olduğu bilgi, farklı kaynaklara dayanabilir:

- (i) Zehra’nın evde olduğu bilgisi doğrudan kendisinden alınmış olabilir;
- (ii) Evin ışıklarının yanıyor olması gibi görsel bir gözleme dayanıyor olabilir;
- (iii) Yalnızca bağlamdan hareketle oluşturulmuş bir varsayım olabilir.

Tüm bu olasılıklar, aslında konuşurun “Zehra evde olmaya da bilir” şeklinde dile getirilebilecek karşıt olasılığı da göz önünde bulundurduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu tür ifadeler, olgusal bir kesinlikten ziyade olasılıklı bir yargının ifadesi olarak değerlendirilmelidir.

Palmer, önerme kipliği kategorisini iki ana başlığa, iki ana başlığı da kendi alt alanları olarak inceler (2001, s. 22):

1. Bilgi Kipliği (epistemic): *olasılık* (speculative), *çıkarım* (deductive), *varsayım* (assumption)
2. Kanıt Kipliği (evidential): *aktarım 2* (reported 2), *aktarım 3* (reported 3), *aktarım geleneksel* (reported gen); *duyum* (sensory)

Bilgi kipliği mevcut önermenin gerçek durumu hakkında konuşurun bilgisini ve yargılarını yansıttığı kategoridir. Olasılık, önermedeki yargının gerçek dışılığını; çıkarım, gözlemlenebilen yargıları; varsayım ise genelliğe dayalı bilgiden elde edilen tutumları aktarır. Kanıt kipliği ise, aktarım kiplikleri önermedeki bilginin kanıtlarına dayalı bilgiyi aktarım türü; duyum kipliği ise önermedeki kanıtların bizzat duyu organlarıyla tanıkladığı durumları aktarma türüdür.

5. Bulgular

Yaratılan her metin onu yaratan kişilerden izler taşımaktadır. Kiplik kavramı da yaratıcının zihin dünyasında ve çevresinden algıladıkları sonucunda gelişip şekillenen durumların yansımasıdır. Bu şekillenme bilginin elde edilmesi ve kaynağı gibi unsurlara bağlı olarak değişmektedir. Eski Uygurcada kiplik anlamlar bağlam; leksik, morfolojik, morfo-fonolojik ve sözdizimsel unsurlarla ifade edilebilir. Altun Yaruk metinlerinden elde edilen kiplik işaretleyiciler şu şekildedir:

5.1. Leksik İşaretleyiciler

5.1.1. antag yme

- (i) *men öyür men toyın a öñre ertmiş ür ırak sansız sakışsız kolusuz asenke kalplar içinde antag yme üdlerte erklik türklüg han boldum antag yma tuşlarta tegin boldum han oğlu ürüg uzatı yorıdım ulug buşı bermekte birtem sever amrak özümün [...] “Ey rahip ben düşünüyorum, eskiden sayısız, sonsuz devirler içerisinde bazen kudretli [bir] han oldum bazen [de] han oğlu prens oldum. Daima büyük sadaka verme yolunda sevdiğim vücudumu...” (AY X 563-572)*

Tümcede *antag yme*, üd sözcüğü ile bir sözcük grubu oluşturmuştur. Tek başına “veyahut, ya da” (Wilkens, 2021, s. 52a) anlamıyla verilen sözcük, kendisinden sonra gelen üd “zaman, vakit” sözcüğü ile birleştiğinde “bazen, kimi zaman” anlamını kazanarak kiplik anlamı işaretleyen zarf türünden bir niteleyici konumuna gelmiştir. *antag yme* üdlerde birliği, eylemin her zaman gerçekleşmediği, ancak belirli bir olasılıkla gerçekleşebileceği anlamına gelir. Bu belirsizlik, olasılık kipliği anlam alanında düşük olasılık bildiren bir işaretleyici olarak kullanılmıştır. Güvenilirlik derecesi düşüktür.

5.1.2. azu

Clasuo *azu* için “yoksa, veya” anlamlarını vermiştir (1972, s. 280a). Eski Türkçede iki veya daha fazla durum hakkındaki kesinliği olmayan/belirsiz durumlar hakkında varsayımda bulunmak için kullanılır. Metnin bağlamına göre “yoksa, veya” anlamlarının yanında “acaba” anlamı da vardır (Tekin, 2003, s. 339).

- (i) *ay ulug elig beg men montag montag sav eşidtim bo ne sav ol, azu biziñ amrak ögükümüz eñ kiçigi mahasatve ıçgıñmış ergey mü biz tep tedi* “Ey büyük hükümdar ben böyle böyle [bir] söz işittim, bu ne demek oluyor, yoksa bizim sevgili göz bebeğimiz en küçük (oğlumuz) Mahāsātva’yı kaybetmiş olmayalım, dedi. (AY X 399- 403)
- (ii) *kim amtı bo üdde koluta alku nizvanılar ıg yıldı yuku bile kalışız tarkarıp keterip üstün teñriniñ altın yalañuknuñ bahşısı bolup tükel bilge biligke tegip inçip neçökin umagay men birer birer tınlıglar üçün üküş kalplar ertginçe tamuta azu yme adın oronlarta olarnı üçün emgek emgenip tugmak ölmek sansartın nizvanılar tegzinçtin ozgurgalı kutgargalı tep yarlıkadı* “Dahası, bu zamanda bütün ıstırapları, artıkları ile tamamen gidererek yukarıdaki tanrıların altındaki insanların hocası olup tam bilgeliğe ulaşmama rağmen her bir canlı için pek çok devirler geçinceye kadar cehennemde yahut başka yerlerde eziyet çekip doğum ölüm döngüsünden kurtarmaya kadir olamıyorum, diye buyurdu.” (AY X 545-560)

Yukarıdaki (i) numaralı tümcede yer alan *azu* sözcüğünün taşıdığı “yoksa” anlamı ifadede bir belirsizlik yaratmaktadır. Konuşur tarafından tercih edilen *azu* kiplik belirtecinin kullanımı, bildirimin alıcısı olan hükümdarda, prensin vefat etmiş olabileceği yönünde olasılık algısı yaratmıştır. Ancak, zayıf epistemik zemin (eksik veya dolaylı bilgi) ve somut kanıt yokluğu, bu belirsizliği olasılık kipliğine dönüştürmüştür. Böylelikle konuşurun ifadesindeki *azu*, “prens ölmüş de olabilir, ölmemiş de olabilir” şeklinde bir karşıt olasılık anlamı katarak olasılık kipliği işaretleyici olarak kullanılmıştır.

(ii)’de ise konu, konuşmacının insanlar için iyi ameller işlediği, onları kötülüklerden ve sıkıntılardan kurtarmaya çalıştığı, buna rağmen cehennemde veya başka bir yerde eziyet çekme olasılığından bahsedilmektedir. Tümcenin genel bağlamı dikkate alındığında, yüklem *u-* “muktedir olmak, kadir olmak” anlamlı bir fiil ile bitimlenmiş olması dikkat çekicidir. Bu tümcede, *azu yme* ifadesi başlangıçta düşük bir olasılık bildirirken yüklem olarak seçilen *u-* fiilinin yüksek olagusalılık (gerçekleşme kuvveti) değeri sayesinde, tümcenin anlamı kesinliğe yakın bir görünüm kazanmıştır. Bu durum, aynı kiplik belirtecinin (*azu*), bağlamsal ve yüklemsel tercihlere göre bir olasılık derecelendirmesi gerçekleştirdiğini göstermektedir.

5.1.3. alku üd

Tek başına “bütün, hepsi, topluca, tamamen” anlamlarına gelen *alku* sözcüğü, zaman, vakit anlamındaki *üd* sözcüğü ile oluşturduğu *alku üd* sözcük grubunda “her zaman, daima” anlamında kullanılmaktadır (Wilkens, 2021, s. 32b).

- (i) *edgüli ayıglı tüş utlıg anın bulur bolgalı yalañuklarka elig han kamağ teñriler birgerü küyü küzetü yme tutarlar alku üdler* “İyi, kötü karşıtlığı insanlara hükümdar [olan] bütün tanrılar yine hep birlikte [ve] her zaman [onu] koruyup kollarlar.” (AY VIII 1558-1563)

Tümcede, iyi ve kötü kavramlarının tanrılar tarafından her zaman benimsendiğini ifade etmektedir. Bu durum insanları koruyup gözetmek görevinde olan tanrıların, koruma görevlerini her zaman yapacağına işaret etmektedir. Bilginin kesinliği *alku üd* sözcüğü ile kesinlik kavram alanına dâhil edilmiş ve kiplik işaretleyicisi olarak kullanılmıştır.

5.1.4. odgurak

Clauson tarafından **-od* “uyanmak, kalkmak” gelişen *odgur-* “uyandırmak” fiilinden türemiş bir sözcük olarak düşünülebilir (1972, s. 48a; Wilkens, 2021, s. 501b). Reşit Rahmeti Arat sözcüğün *utgurak* (<ut-gur-a-) şeklini vermekle birlikte metinlerde *odgurak*, *otgurak*, *otkurak* şekillerinin de bulunduğunu ve sözcüğün “muhakkat, kat’i, açık, kararlı, mükemmel, tam, şüphesiz” anlamlarını karşıladığı belirtilmiştir (2024, s. 326). Sözcüğün olasılık kipliği kategorisinde değerlendirilmesi sahip olduğu “şüphesiz, kesin olarak” anlamlarından kaynaklanmaktadır.¹ Ancak Clauson sözcüğün “canlı bir şekilde (<vividly>), ikna edici bir şekilde (<convincingly>), tamamen/büsbütün (<completely>) anlamlarına geldiğini söylerken Wilkens sözcüğün anlamını “kesin, şüphesiz, belirli, katı, gerekli” olarak vermiştir (1972: 49; 2021: 501b).

- (i) *kayu kişi küşeser kamağta yeg üsdünki biligig bir uçlug köñülin süzülüp tutmuş kergek boo törüg kutı buyanı asılgay bilge biligi üsdelgey odgurak* bütgey bo işi “Her kim dilerse, her şeyden üstün tercih edilen bilgiyi, tamamen odaklanmış gönül ile bu kuralları yerine getirmelidir. [Böylelikle] kutu, sevabı ve hikmeti artacak şüphesiz bu işi bitecektir.” (AY VII 657-662)

Odgurak sözcüğünün “şüphesiz, kesinlikle” anlamları (i)’de olasılık kipliği işaretleyicisi olarak karşımıza çıkmaz. Engin tarafından yapılan çalışmada sözcük anlamı “bütünüyle” olarak düşünülmüş ve Türkiye Türkçesine yapılan aktarma “...bu işi bütünüyle bitecek.” şeklinde yapılmıştır (2020, s. 190-194; 204). Ancak metin bağlamı şüphesiz ve/veya kesinlikle gibi bir anlamla okumaya elverişlidir. Böylelikle, bir durum veya olayın gerçekleşme olasılığının, olma yönünden kuvvetlendiğini hissettirmektedir. Önermenin olgusallık değerinin artması, olasılığın kesinliğe yakınlık>kesinlik yönünde bir gelişimini de sağlamıştır.

5.1.5. odgurati

Clauson, yalnızca isim türünden sözcüklere gelerek onları zarflaştıran {+tı} eki ile *odgurak* sözcüğünden türediğini belirtir ve anlamını “canlı olarak, canlı bir şekilde” (<rousingly, vividly>) olarak verir (1972, s. 49a). Wilkens ise sözcüğün “tamamen, bütünüyle, açık, belirgin, kesin, şüphesiz” anlamlarına sahip zarf türünden bir sözcük olduğunu söyler (2021, s. 502a). Clauson ve Wilkens’in hazırladığı sözlüklere bakıldığında,

¹ Sözcüğün olasılık kipliği anlam alanında değerlendirilebilecek ancak Altun Yaruk metinlerinde tespit edilemeyen şekilleri şunlardır: adırt odgurak, belgütlük odgurak, odgurak adırtlıg, odgurak adırtlıg seziksiz (Ölmez, 2017).

sözcüğün kiplik değeri taşıyabilecek anlamının Wilkens tarafından daha belirgin bir şekilde verildiği görülmektedir.

- (i) *birök yana kılsarlar erig yavlak ayıg kılınçig **odguratı** tüşerler* “Eğer kötü ve kaba işler yaparlarsa mutlaka düşerler.” (AY VIII 1522-1525)

AY X'ten alınan (i) numaralı örnekte, kişilerin kötü ve kaba eylemlerde bulunmaları durumunda, (imanlarından, gözden vb.) kesin olarak düşecekleri bildirilmektedir. Bu bağlamda *odguratı* zarf türünden bir sözcük olarak kullanılarak tümcedeki *tüş-* fiilinin gerçekleşeceğini pekiştirmekte ve eylemin kesinliğini vurgulamaktadır. Sözcük, bir önermedeki eylemin kesinlik derecesine işaret eden bir olasılık kipliği işaretleyicisi olarak kullanılmıştır görmüştür. Dolayısıyla *odguratı*, yüksek olgusalılık değeri taşıyan ve kesinlik bildiren yüksek olasılıklı bir kiplik söz olarak değerlendirilmelidir.

5.1.6. seziksiz

Seziksiz sözcüğü sözlüklerde “şüphesiz” (<free from doubt; undoubtedly) (Clauson, 1972, s. 862b); “şüphesiz, mutlak” (Wilkens, 2021, s.604b) şeklinde anlamlandırılmıştır. Clauson sözcüğün kökünü sez-/ -siz- “şüphe etmek” anlamına gelen fiil köküyle ilişkilendirmiş (Clauson, 1972, s. 860-861); ancak Erdal, *Old Turkic Word Formation I*'de sözcüğün kökünün Orta Türkçe döneminde tanıklanan *sez-* fiili değil, *sezin-*, *sezinç* ve Divanu Lügâti't-Türk'te tanıklanan *sezi-*'ten {-k} ile isimleşen *sezik* “endişe, şüphe, kuşku” sözcüğünün varlığı dolayısıyla *sezi- fiilinden türetilmiş olduğunu ifade eder (Erdal, 1991, s. 269).

Seziksiz sözcüğü temel anlamından hareketle tümcede bir olasılığı işaret eder. Olasılığın kuvvetli olduğu durumlarda olgusalılık değerindeki yükseklik, yani kesinliğe yakınlık/ kesinlik ifade ettiği durumlar ortaya çıkar:

- (i) *ol emgekdin **seziksiz** edgü yavız kişilerig bir teg barçanı közetür* “O sıkıntıdan şüphesiz... iyi kişileri... bir parçası olarak görür.” (AY 14332-14334)

Tümcede her ne kadar eksik kısımlar olsa da metin bağlamı önermedeki olasılığı hissettirmektedir. *Seziksiz* sözcüğü ile eylemin kesin olarak gerçekleştirildiği belirtilir. Böylelikle sözcük, yüksek olgusalılık değerine sahip bir önermede kesinlik işaretleyicisi olarak kullanılır.

5.1.7. seziksizin

Seziksiz sözcüğünün {- (X)n} araç durumu ekini alıp *seziksizin* şeklinde tanıklanmaktadır. Araç durumu² “adların araç durumu eylemin hangi araçla işlendiğini, kiminle işlendiğini, nasıl ya da hangi şartlar altında işlendiğini ve ne zaman işlendiğini gösterir” şeklinde tanımlanabilir (Tekin, 2003: 116). Türk dilindeki kimi sözcükler araç durumu ekiyle birlikte çeşitli süreçlere maruz kalmışlardır. Gramerleşme, donuklaşma, sözcükselleşme, sözlükselleşme ve bu aşamalardan bazılarıdır. Tüm bu süreçler birbirinden bağımsız olmadığı gibi esasında birbiri ile zincir etkileşim içerisinde. Unsurun diğer bir aşamaya geçme koşulu, önceki aşamanın başarılı bir şekilde başlayıp sonlanmasıyla doğrudan ilişkilidir.

- (i) *birok yana yalañuklar kılsarlar buyan edgü kılınçig **seziksizin** inçip togarlar* “Eğer yine insanlar iyi amel işlerlerse şüphesiz böylece doğarlar.” (AY VIII 1218-1222)

² Araç durumu için yapılan tanımlamalar ve detaylı bilgi için bk. (İpek, 2008, s. 63-97).

Tümce (i) insanlardan iyi amel işleyenlerin gelecekte de iyi insan olarak doğacaklarını söylemektedir. Şartlı yan tümce, seziksizin ile birlikte bir anlam bütünlüğü oluşturarak kesinlik işaretleyicisi olarak kullanılmıştır.

5.1.8. turkaru

Sözcüğün gelişimini Gabain'in verdiği örneği doğru kabul ederek **turkgaru>turkaru* şeklinde veren Clauson, anlamını "sürekli, kesintisiz olarak" olarak verir. Benzer şekilde Wilkens de sözcüğün anlamını "her zaman, daima, sürekli, devamlı" vermiştir (1972, s. 542a; 2021, s. 759b).³ Sözcüğün Moğolca metinlerde *nasu turqaru* "hayat boyunca" şeklinde tanıklandığı belirtilir (Poppe, 1982, s. 411). Şcerbak da sözcüğün Türkçe kökenli olduğunu kabul eder (2019, s. 189; Karadavut, 2022, s. 916).

- (i) *[ol üç törlüg] kutrulmak kapığın açdaçı üç törlüg bodi egme tuyunmak yolug körkitdeçi artoksuz yañlaksuz köni kertü yorigñız ol köñülñüz köküzüñgüz turkaru arıg süzök tetir köñüldeki taplagñız yme ançulayu ok erür "Üç türlü kurtuluş kapısını açan Bodi denilen üç tür aydınlanma yolunu gösteren uygulamalarınız abartısız, yalansız ve dos doğrudur. Gönlünüz daima temizdir. İnancınız da tıpkı öyledir."* (AY X 1237-1244)

Tümcedeki önerme konuşurun edindiği bilgi doğrultusunda Buddha'nın özelliklerine işaret etmektedir. Buddha'nın gönlünün *turkaru* sözcüğü ile "daima, her zaman" temiz, pak ve günahsız olduğu bildirilmiştir. Bu durum, konuşurun kesinlik bildirdiğini gösterir. Yüksek olgusalılık değerine sahip önermede, yüksek olasılık>kesinlik gelişimine dayalı bir olasılıktan söz edilebilir.

5.1.9. ürüg ürgüt

Ürüg sözcüğü tek başına "daima, sürekli, her zaman, uzun, sonsuz" anlamına sahiptir. Ancak ürgüt sözcüğü madde başı olarak bulunmaz. Ürüg ürgüt ikilemesi de "daima, sürekli" anlamlarında kullanılır (Wilkens, 2021, s. 829a).

- (i) *teñrim sizin ürüg ürgüt köni nom tileklig bilge biligiñizke yükünür men "Efendim, sizin daima gerçek öğreti dilekli bilge bilginize saygı duyarım."* (AY 16888-16890)
- (ii) *yer tatugu küçetip .. ürüg ürgüt üsdelür "Dünyadan aldığı tat daima artar."* (AY VIII 422-424)

Tümce (i)'de tanrının bilgisinin niteliği hakkında güçlü bir çıkarım sunmaktadır. Burada sözcüğün temel işlevi kesintisiz biçimde veya her an anlamıyla daimiliği ve sürekliliği işaret etmesidir. Söz konusu bilginin belirli anlarda değil, mutlak bir zamansal süreklilikle gerçek öğreti dilekli olduğunu ifade eder. Bir bilginin "daimiliği", onun statüsünü basit bir olgudan mutlak bir gerçeklik seviyesine çıkarıp kiplik değerini yükseltmektedir.

Tümce (ii)'de ise *üsdel-* eyleminin daima gerçekleşmesi, belirli bir rastlantıya veya düşük olasılığa bağlı olmaksızın, değişmez bir olgusalılık çerçevesinde meydana geldiği ifade edilir. Böylelikle önermede bir mutlak kesinlikten söz etmek mümkündür.

Bu bağlamda her iki örnek dikkate alındığında konuşur, bilginin sürekliliğini vurgulayarak ifade edilen önermenin olgusalılık değerini en üst düzeye çıkarmaktadır. Söz konusu bilginin bu niteliği taşıması, herhangi bir belirsizliğe veya düşük olasılığa tabi

³ Sanskrit *nitya*'nın eşdeğeri olarak işaretlenmiş ve Mo. *turqaru* sözcüğüne gönderim yapılmıştır (Wilkens, 2021, s. 759b)

olmayıp tartışılmaz bir kesinliktir. Dolayısıyla, *ürüg ürgüt* sözcüğü metinde artık sadece zamansal bir zarf olmaktan çıkar; bilginin niteliğinin epistemik kesinliğini işaret eden, yüksek dereceli bir *kiplik belirteci* (modal marker) olarak kullanıldığı söylenebilir.

5.1.10. *ürüg uzatı*

ürüg uzatı ikilemesi “daima, sürekli” anlamına gelmektedir (Wilkens, 2021, s. 829a). Bir eylemin sürekli olarak yapılması ya da bir durumun sürekli olarak var olması, o eylemin veya durumun gelecekte de gerçekleşme olasılığını çok yüksek kılar; hatta bir genel kural veya doğal bir eğilim olduğunu düşündürür. Örneğin, “Güneş daima doğudan doğar.” önermesinde “daima” sadece olayın geçmişten günümüze kadar kesintisiz tekrarını belirtmez; aynı zamanda, bu olayın yüzde yüze yakın bir olasılıkla yarın da gerçekleşeceğini ifade eden epistemik bir kesinlik (veya çok yüksek olasılık) taşır. Dolayısıyla, bu zarflar yüksek frekanslı bir tekrarı işaret ederek bu tekrarın sonucunda oluşan güçlü beklentiye ve yüksek öngörülebilirliği (olasılığı) bildirir. Dilbilimde bu tür zarfların olasılık bildirme işlevini yerine getirmesi, kipliğin ve zaman-görünüş sistemlerinin birbiriyle olan karmaşık etkileşiminin bir göstergesidir (Palmer, 2001; Bybee vd., 1994). Bu kullanım, dilin kategorik olmayan (yani, mutlak kesinlikler yerine olasılıkları ifade eden) doğasının bir parçasıdır.

- (i) ...*agir ayamak sakınçın raçaşastırığ ayagıl... bo tiltagtın ugay sen... inçe kılğalı budunug **ürüg uzatı*** “Saygı düşüncesiyle Rajaşastır’a saygı göster. Böylelikle daima halkını [doğru yola] ulaştırmayı/sevk etmeyi başaracaksın.” (AY VIII 1661-1664)

Örnek (i)’de verilen tümcede önermede geçen başarma durumunun daima/süreklilik olarak gerçekleşeceği bilgisi verilmektedir. Bu durumda *ürüg uzatı* ikilemesi eylemin sıklığıyla birlikte mutlakiyetini de vurgulayan yüksek olgusalılık değerine sahip bir kiplik işaretleyicisi işlevi görmektedir.

5.2. Morfolojik İşaretleyiciler

5.2.1. {-DAÇI}

{-DAÇI} eki gelecek zaman işleviyle özellikle runik yazılı kitabelere özgüdür. Ancak nadir de olsa Eski Uyğurca ile yazılmış metinlerde gelecek zaman eki olarak kullanılır (Gabain, 1988, s. 82). Ekin kökenini Menges, {-DA} isimden fiil yapma eki ile {-ÇI} ekinin birleşmesiyle oluştuğunu söyler (Menges, 1968, s. 31). {-DAÇI}’nın Eski Uyğurca döneminde gelecek zaman partisibi olarak kullanıldığına da dikkat çekmek gerekir. Çünkü, {-DAÇI} eki, {-GAY} ile aynı özelliklere sahiptir ancak bu eklerin kiplik özellikleri, sahip oldukları geçmiş ya da şimdiki zamandan farklı olarak eylemin henüz gerçekleşmemiş olması; gerçekleşip gerçekleşmeme durumundaki belirsizlikten kaynaklanmaktadır. Korkmaz’ın da belirttiği üzere geleceğin henüz gerçekleşmemiş bir iş veya oluşu bildirmesi; varsayım, olasılık, belirsizlik gibi anlamları sezdirmesine yol açar. Hatta bu ekler, pekiştirici zarflar ile bir araya geldiğinde kesinlik ya da düşük kesinlik gibi zıt anlamları da ifade edebilmektedir. Bu durum, ekin yalnızca zamanı işaretleyen bir biçimbirim değil, semantik alanda çok çeşitli epistemik kiplik işlevleri üstlenerek geniş bir anlam alanı oluşturduğunu göstermektedir (2019, s. 558-559).

- (i) *yeg nomlar erser sansarlıg atızta ötrü bardaçı tetir* “Üstün öğretiler ise, samsaralı akımda sonra varacaktır/karşı gelecektir.” (AY IV 3429-3431)

Tümce (i)’de {-DAÇI} eki tümceye gelecek zaman anlamı katmaktadır. Gelecekte gerçekleşmesi beklenen hareket, gerçekleşme veya gerçekleşmeme olasılığına sahiptir. Bu belirsizlik, eğer anlamı kuvvetlendirici bir pekiştirici olmadığı sürece olgusalılık değeri ve

bilginin güvenilirliği düşüktür. Bu sebeple düşük olasılık (belirsizlik) bildiren kiplik bir işaretleyicidir.

5.2.2. {-GAy}

{-GAy} eki Eski Uygurcada aslı gelecek zaman ekidir. Gelecek sözcüğü Türkçe sözlükte “daha gelmemiş, yaşanacak zaman, istikbal, ati; gerçekleşmesi beklenen, müstakbel” olarak tanımlanmıştır (TDK, 2011, s. 920a). Gelecek sözcüğünün tanımından da anlaşılacağı üzere bu fiil çekimi kategorisi, bir olay ya da durumun gelecekte gerçekleşme olasılıkları işaret eder. Gabain, gelecek zaman ekinin, kimi zaman muktedirliği, kimi zaman tanıklanmış geçmiş zaman eki alan yardımcı fiil ile birlikte kullanıldığında talep ifade ettiğini söyler (1988, s. 81). Ek, herhangi bir yardımcı unsurla kullanılmaksızın geleceğe yönelik gerçekleşme, olabilirlik anlamlarını taşır.

- (i) *kenki burhanlarka tuşguluk üç yavlak yoltaki açık tarka emgeklertin ozguluk eñ keninte burhan kutın bulguluk tüşke utlıka tegürü tegingey men* “Gelecek Buddhalara dönemine rastlayacak üç kötü yoldaki ıstırap dolu sıkıntılardan kurtarılmalarını [ve] nihayetinde Buddha kutunu bulmayı sağlayacak sonuçlara ulaşmalarını sağlayacağım.” (AY VIII 362-367)
- (ii) *bo ok nom erdinig küyü küzetü tutmuş buyan edgü kılınç küçinte aç kız ig kegen yağı yavlak adasın barçanı tarkaru keterü ugay sizler* “Bu öğretiyi gözetip korurmuş [ve] işlediğiniz seaplardan [dolayı] açlık, kıtlık, hastalık [ve] düşman sıkıntılarının tamamını uzaklaştıracaksınız.” (AY VI 32-36)

Tümce (i)'de gelecek zaman teklik 1. kişi ekiyle çekimlenmiş *tegin-* fiili yalnızca eylemin gelecekte gerçekleşeceğini bildirmez. Bu ifade gelecekteki eylemin kişinin kendi iradesi ve çabasıyla mutlak bir biçimde gerçekleşeceğini vurgular. Gelecek zaman eki epistemik bir tahminden ziyade, zorunluluk ve kesinlik anlamı katmıştır. Yüksek olgusalılık değerine sahip olan tümce Buddha gibi kutsal bir şahsiyetin, yüksek mertebeli vaatlerini belirsizlikten çıkarıp kesin ve garanti edilmiş bir sonuç statüsüne yükseltmektedir. Böylelikle yüksek olasılık bildiren bir kiplik işaretleyicisi olarak değerlendirmek mümkündür. Tümce (ii) ise gerekçeli bir ifadenin, insanları aşılması zor durumlardan kurtarma yolu olarak göstermektedir ve olasılık bildirmektedir. Bu olasılık, insanların işlediği seaplara birleştirildiğinde, iyi amel işleyerek sıkıntılardan kurtulmanın yöntemi olarak düşünülmüştür.

Her iki tümcede de {-GAy}'ın eylemlerin gerçekleşme olasılığını sadece bir beklenti düzeyinde tutmak yerine, onu konuşurun taahhüdü (i) veya gerekçenin doğal sonucu (ii) olarak yüksek olgusalılık değeri taşıyan bir kesinlik bildirgesi olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

5.3. Sözlüksel+Morfolojik İşaretleyiciler

5.3.1. birök...-sAr

Altun Yaruk metinlerinde sıkça karşımıza çıkan olasılık işaretleyicilerden biri *birök...-sAr* yapısıdır. Yapısal olarak bir adı ve ok kuvvetlendirme parçacığının donuklaşması sonucu “eğer, şayet, ...-dığına, bile” anlamlarına gelen biz söz hâlini almıştır (Gabain, 1988, s. 116; Wilkens 2021, s. 108a). Tekin, {-sAr} ekini zarflar içerisinde değerlendirmiş ve iki işlevi üzerinde durmuştur. Bu işlevlerden ilki gerçekleştirilecek olan eylemin hangi şartlar altında yapılacağını belirtmek ikincisi ise eylemin hangi durum ve ne zaman işlendiğini bildirmektedir (2003, s. 177). Rentzsch, Türkçedeki koşul tümcelerinde yardımcı unsurun görevinin varsayımsal bir dünya yaratımı olduğunu ve bu türden yapıların herhangi bir gerçeklik değeri taşımadığını bildirir. Ancak yalnızca bir temel

tümceye bağlanıp önerme oluşturduğunu söyler (2015, s. 208). Koşula bağlı olan olay henüz gerçekleşmediği veya tamamlanmadığı için bu ifadelerde olasılık anlamı vardır. İfadenin epistemik anlamını belirlemek için -sAr'lı yapıdan sonra gelen temel tümcenin de önemi büyüktür. Tespit edilen örnekte *birök...-sAr* yapısının tespit edilen kullanımında bir şarttan ziyade olasılık anlamı bulunmaktadır.

- (i) *apam birök bo etözümün titser men ötrü ülgüsüz sansız mün kadaglarıg kartıg bezig yiringig kanıg igig agrıgıg korkınçig ayınçig barçanı titmiş idalamış bolur* “Eğer şimdi vücudumu feda edersem bundan sonra sayısız günahı, çibanı, irini, kanı, hastalığı, korkuyu [bunların] hepsini terk etmiş olurum.” (AY X 217-222)

Tümce (i)'de şartlı bir olasılık ifadesi bulunmaktadır. Prensın kendi vücudunu aç kaplana sunması, onu geçmişte işlediği kötü ameller, günahlar vb. durumlardan arındıracak ve temiz insan olmasına yardımcı olacaktır. İfadenin şarta bağlı olasılıklı durumu, yapının olasılık kipliği işaretleyicisi olarak değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır.

5.3.2. unakaya...-gAll

Clauson tarafından ona sözcüğünden geldiği ve “tam olarak, çok yakında” anlamlarını karşıladığı söylenir (1972, s. 170). Altun Yaruk X. Kitap içerisindeki “Aç Bars” hikâyesinde tespit edilen örnekte prens, yaptığı gözlemler sonucunda parsın durumu hakkında yorumda bulunur. Anlık durumdan hareketle parsın ölmek üzere olduğunu düşünür. {-gAll} eki, asıl olgusalılık değerini artırma işlevi unakaya sözcüğü ile birlikte kullanılmasıdır.

- (i) *ança yorıyü yañı enüklämiş bir tişi barşıg körtler, ol aç bars yme enüklep yeti kün ertmiş erti, yeti enükleriñe egirtip kavzatıp açmak suvsamak üze sıkılıp toromuş yavırımış sınımış et'özleri alañurup küçi küsünü üzülüp unakaya ölgeli yatur erti* “Öylece yürüyüp yeni yavırlanmış bir dişi kaplan gördüler. O aç kaplan yavırlayalı yedi gün olmuş idi. Yedi yavrusu onu çevreleyip açlık ve susuzluktan sıkılıp zayıflayan, bitkin düşen bedenleri hâlsizleşip güçleri kuvvetleri tükenerek neredeyse ölmek üzere [orada] yatıyorlardı.” (AY X 119-125)

İncelenen (i) numaralı örnekte, prensin kaplanın mevcut durumuna birincil elden tanıklık etmesi (epistemik kanıt), kaplanın ölmek üzere olduğu yönündeki yargının kaynağını oluşturur. Bu bilgi, epistemik kanıt yoluyla elde edilmiş olmasına rağmen, kaplanın akıbetinin (ölüp ölmeyeceği) mutlak olarak kesinleşmediği bir noktada durmaktadır. Bu bağlam, önermenin olgusalılık açısından yüksek bir değeri işaret ettiğini gösterir; zira tanıklık edilen durum, olasılığı çok yüksek bir sonuca götürmektedir. Ancak, nihai eylemin (ölümün) gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine dair mutlak bir kesinlik içermemesi nedeniyle, bilginin epistemik güvenilirliği üzerinde belirli bir belirsizlik mevcuttur.

5.4. Sözdizimsel İşaretleyiciler

5.4.1. kim

Eski Uyğurca döneminde Manihaist, Budist ve Hristiyanlık gibi dinlere ait metinler; başta Soğdça ve Toharca olmak üzere çeşitli dillerden tercüme edilerek Türkçeye kazandırılmıştır. Mütercimler, bu metinleri tercüme ederken hem dinî içeriğe hem de hedef dilin yapısal özelliklerine tam uyarlama yoluna gitmektense, kaynak dilin sözdizimsel özelliklerini kopyalama yoluna gitmişlerdir. Bu kopyalama olasılık anlam alanı içerisindeki kimi durumları hissettirmekte görevle unsurlar olarak tümcede kullanılabilir.

- (i) *barsnuñ irbizniñ manunuñ arslannuñ böriniñ tilküniñ aş erser yalañuz yintem isig et kan erür montada adın takı öñi aş içki yok kim bo aç barsıg tırgürgülük tep tedı* “Kaplanın, vaşağın, arslanın, kurdun ve tilkinin yiyeceği ise yalnızca sıcak et [ve] kandır. Bundan başka yiyecek, içeceği yoktur ki bu zayıflamış/kuvvetten düşmüş aç kaplanı güçlendirsin, dedi”. (AY X 138-144)

İfade, konuşmacının tanık olduğu durum hakkındaki olgusalılık düzeyini belirtmektedir. (i)'de hayvanların besinleri olarak belirtilen sıcak et ve kan dışında herhangi bir şey yemelerinin mümkün olmadığı bilgisi sunulmaktadır. Bu bilgi, kim bağlayıcısı ile kurulan yan tümce aracılığıyla ana tümcedeki yiyecek ve içecek bilgisi üzerinden pekiştirilmektedir. Böylece, söz konusu hayvanların başka yiyecek ve içecek tüketmeleri, epistemik açıdan olası olmayan/imkânsız bir durum olarak değerlendirilmektedir.

Konuşurun tanık olduğu durum hakkındaki olgusalılık değerini belirtmektedir. (i)'de prensin hayvanların yiyecek ve içecekleri olarak belirtilen sıcak et ve kan dışında herhangi bir şey yemelerinin mümkün olmadığı bilgisi verilmektedir. Bu durum kim ile bağlanan yan tümcede, ana yan tümcedeki yemek ve içecek bilgisi pekiştirilmiştir. Böylelikle hayvanların başka yiyecek ve içecek tüketmeleri olası olmayan olarak değerlendirilmiştir.

5.4.2. mU

Türkçede *mU* klitiği temel olarak interrogatif işlevi dışında, bağlamsal olarak epistemik kiplik alanı içerisinde çeşitli anlamlar yüklenir. Söz konusu bu işlevlerde tümcenin olasılık, belirsizlik, şüphe ve tahmin gibi anlam yüklerini taşımasını sağlayarak kiplik bir işaretleyici olarak kullanılır.

Tümcede belirtilen olay veya durumun geçtiği zaman, *mU* klitiğinin kiplik anlamının daha fazla öne çıktığı durumları göstermektedir. Örneğin, “Babam bugün geldi/gelecek mi?” tümcesinde, konuşurun söz konusu durum hakkında bir bilgi eksikliği söz konusudur. Yani “baba”nın bugün gelmiş ya da gelmemiş olması olasılıklar dâhilindedir. Gelecek zamanla çekimlenmiş tümcede ise, eylemin henüz gerçekleşmemiş olması, eğer kuvvetlendirici bir zarf ile pekiştirilmez ise olasılıklar dâhilindedir. Her iki durumda da klitiğin önermeyi bir olasılık anlam alanına dâhil etme işlevi bulunmaktadır.

- (i) *oron oron sayu yadılp istediler kamağun yaşları aka yığlayu ayıtdılar kişike elig begniñ ögüki bodisatav tegin kanta ol tep amtı monta ol teginniñ ölügi tirigi neteg ol bar mu idi bilteçi barmış yerin adırtlıg belgüliğ neçökin erser katıglanıp körkintiñler bizine tarkaru keterü beriñler busuşumuznu köñültin kamağ kişiler bir yanlıgıg sözletileri ayıtdılar* “[Şehirden] farklı yerlere dağılıp herkes [prens] aradı. Gözlerinden yaş aka aka, ağlayarak insanlara şöyle sordular: Hükümdarın göz bebeği, oğlu Boddisattva prens nerededir, şimdi prens ölü müdür, diri midir, gittiği yeri tam olarak bilen herhangi biri var mıdır? Ne olursa olsun bize gösteriniz, içimizdeki kederi gideriniz” (AY X 697-708)

Tümce (i)'de konuşurun anlattığı olaylar zinciri sonucunda, konuşur hükümdar oğlunun ölü mü yoksa diri mi olduğunu, eğer diri ise gitti yerin bilen birinin olup olmadığını sormaktadır. Tümce üç olasılığı işaret etmektedir:

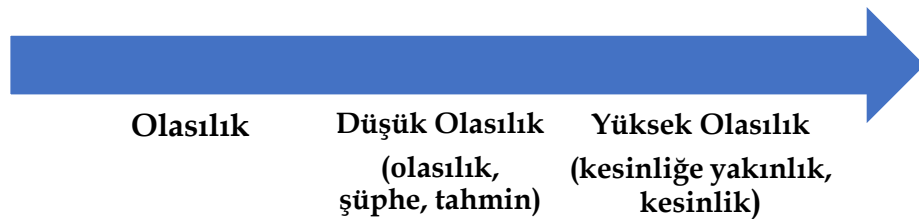
1. Prens ölmüştür (cesedini gören kimselerden gelen bilgi).
2. Prens yaşamaktadır (prens canlı olarak gören kimselerden gelen bilgi).
3. Prens ölmüş de olabilir yaşıyor da olabilir (prens ne cesedini ne de dirisini gören kimse mevcut değildir, çıkarım yoluyla elde edilen bilgi).

Ortaya çıkan olasılık zincirleri, aslında bilginin kaynağı ile ilişkilendirilebilecek kiplik anlatımlar mevcuttur: (1)'de aletik kesinlik, (2)'de dolaylı kanıt, (3)'te ise olasılık ve belirsizlik söz konusudur. Tümce (3), olasılık kipliğinin en saf hâlidir. Çünkü prensin cesedi ya da dirisine ait kanıtlayıcı nitelikteki bilgiyi edinip sunabilecek kimse yoktur. Bilgi çıkarım yoluyla sağlanmış, bilgi değeri ve güvenilirlik değeri düşüktür.

Sonuç

(1) Altun Yaruk metinlerinde tespit edilen kiplik işaretleyiciler, olasılığın derecelerini işaret eden unsurlar olarak kiplik anlam kazanmışlardır. Olasılık anlam alanı içerisinde işaretleyiciler belirsizlik, düşük olasılık, yüksek olasılık (kesinliğe yakınlık) ve kesinlik anlamlarını yansıtmakta görevli unsurlar olarak karşımıza çıkmıştır.

(2) Kipliğin konuşur odaklı bir olay veya durum karşısındaki tutumu ve zihin dünyasının yansımasıdır. Bu tutum ve yansımalar dile çeşitli kiplik alanları ifade edecek şekilde yansıtılabilir. Olasılık kipliğinde durum, konuşurun aktarmakta olduğu bilgideki şüphe, tahmin, süreklilik gibi durumlarını ifade ederken, bilginin kanıtı, bilgiye olan güven, eylemin gerçekleşip gerçekleşmeme durumları kiplik anlamları yüklenmesinde belirleyici rol oynamaktadır. Bu ölçütlere göre bir kiplik işaretleyicinin kiplik anlamı kuvvetlendiren bir pekiştirici ile kullanılması, hangi kiplik anlam alanına dâhil edildiğinin belirlenmesinde çok önemli bir yere sahiptir. Böylelikle hem işaretleyicilerin durumu hem de metin bağlamı, olasılık kiplik anlam alanında aşağıdaki gibi bir gelişimi ortaya koyabilir:



(3) Tespit edilen işaretleyiciler aktarılan olay ve durumlardaki belirsizlikleri, şüpheleri, tahminleri, kesin olmama durumlarını ve kesinliği yansıtan unsurlardır.

(4) Tespit edilen leksik, morfolojik ve leksik-sözdizimsel kiplik işaretleyicileri, Altun Yaruk metinleri bağlamında hem mevcut temel anlamları hem de metin bağlamında kiplik anlam yüklemeye uygun unsurlar olarak görülmüştür.

Kısaltmalar

Skt: Sanskrit

Çin: Çince

Euyg: Eski Uygurca

Mo: Çağdaş Moğolca

bk.: bakınız

MÖ.: Milattan önce

Eser Kısaltmaları

AY: Kaya, C. (2021). *Uygurca Altun Yaruk. Giriş-metin ve dizin*. Ankara: TDK Yayınları.

AY IV: Tokyürek, H. (2018). *Altun Yaruk IV. Tegzinç (karşılaştırmalı metin yayını)*. Ankara: TDK Yayınları.

AY VI: Ayazlı, Ö. (2012). *Altun Yaruk Sudur VI. kitap*. İstanbul: TDK Yayınları.

- AY VII:** Çetin, E. (2020). *Altun Yaruk VII. kitap*. Ankara: TDK Yayınları.
- AY VIII:** Çetin, E. (2020). *Altun Yaruk VIII kitap*. Ankara: TDK Yayınları.
- AY X:** Gulcalı, Z. (2021). *Altun Yaruk Sudur X. kitap*. Ankara: TDK Yayınları.

Kaynakça

- Benzer, A. (2012). *Türkçede zaman, görünüş ve kiplik*. İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Bybee, J. & Fleischman, S. (1995). *Modality in grammar and discourse*. USA: John Benjamins Publishing Company.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*, Oxford: Oxford University Press.
- Çetin, E. (2020). *Altun Yaruk VII. kitap*. Ankara: TDK Yayınları.
- Çürük, S. (2010). Olumsuzluk ve kiplik arasındaki ilişki: Bakış ve yaklaşımlar. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 57-72.
- Elverskog, J. (2020). *Budist Uygur edebiyatı*. M. Ağca & D. Uzunkaya (Çev.). Ankara: TDK Yayınları.
- Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation, a functional approach to the lexicon I-II*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Günay, D. (2001). Göstergebilimsel çözümlemede kiplikler kuramı ve özne: eylemi gerçekleştiren öznenin kimliği ve gücü. *Dil Dergisi*, 99, 27-53.
- Hatipoğlu, V. (1981). *Türk dilinde ikileme*. Ankara: TDK Yayınları.
- İpek, B. (2008). Türk dilinde vasıta hâli. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 23, 63-97.
- İzgi, Ö. (1989). *Çin elçisi Wang Yen-Te'nin Uygur seyahatnamesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karadavut, A. (2022). Eski Uygurca Budist metinlerde "sonsuz" kavram alanı. *Karadeniz Araştırmaları*, 19(75), 909-922.
- Kasai, Y. (2008). *die Uigurischen buddhistischen kolophone*, Berliner Turfantexte XXVI. Brepols: Turnhout.
- Kaya, C. (1994). *Uygurca Altun Yaruk. Giriş, metin ve dizin*. Ankara: TDK Yayınları.
- Kaya, C. (2021). *Uygurca Altun Yaruk. Giriş, metin ve dizin*. Ankara: TDK Yayınları.
- Kerimoğlu, C. (2011). *Kiplik incelemeleri ve Türkçe*. İzmir: Dinozor Kitabevi.
- Kerimoğlu, C. (2023). *Kiplik ve kip*. İstanbul: Pegem Akademi.
- Kılıç, F. (2004). *Kırgız Türkçesinde bilgi kipliği: delile dayananların diğer bilgi kiplikleriyle ilişkisi*. [Doktora Tezi]. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Klaus, Röhrborn (2017), Śūnyavāda ve Vijñānavāda. Ekol tartışmaları ve Orta Asya'da yol açtığı tepkiler. Ç. S Rolffs; M. Ölmez; M. Uzunkaya (Çev.). *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 64(2), 153-174.
- Koçoğlu, V. (2006). An etymological dictionary of pre-thirteenth century turkish (EDPT)" in Söz Dizini. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, VI(1), 111-149.
- Korkmaz, Z. (2019). *Türkiye Türkçesi grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- Lyons, J. (1995). *Linguistic semantics: an introduction*. Cambridge University Press.

- Menges, K. H. (1968). *The Turkic languages and peoples: an introduction to Turkic studies*. Wiesbaden: Harrasowitz.
- Ölmez, M. (2017). Eski Uygurca ikilemeler üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 63, 243-311.
- Özsoy, A. S. (2011). *Türkçe'nin yapısı 1-sesbilim*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Palmer, F. R. (1986). *Mood and modality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, F. R. (2001). *Mood and modality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poppe, N. (1982). On some Mongolian adverbs of Turkic origin. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*. XXXVI: 405-411.
- Rentzsch, J. (2015). *Modality in the Turkic languages: form and meaning from a historical and comparative perspective*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag.
- Saussure, F. de. (2005). *Genel dilbilim dersleri*. B. Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual.
- Shimin, G. (2002). Budist Uygur edebiyatı. *Türkler Ansiklopedisi*, (Cilt III, s. 786-800). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Şçerbak, A. (2019). *Eski dönem Türk-Moğol dil ilişkileri*. R. Alimov (Çev.). Ankara: TDK Yay.
- Taşagıl, A. (2012). *Gök-Türkler I-II-III*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tekin, Ş. (1959). Altun Yaruk'un Çincesinin Almanca'ya tercümesi dolayısıyla. *TDAY Belleten*, 7, 293-309.
- Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi grameri*. M. Ölmez (Yay.). İstanbul: Sanat Kitabevi.
- Türkçe sözlük* (2011). Ankara: TDK Yayınları.
- Uçar, E. (2013). Altun Yaruk Sudur üzerine yapılan çalışmalar hakkında açıklamalı bir kaynakça denemesi. *TÜRKÜ Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 227-251.
- Von Gabain, A. (1988). *Eski Türkçenin grameri*. M. Akalın (Çev.). Ankara: TDK Yayınları.
- Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen / Eski Uygurcanın el sözlüğü*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus logico-philosophicus*. O. Aruoba (Çev.). İstanbul: Metis Yay.
- Yıldırım, K. (2016). Taspar Kagan ve ilk tercüme faaliyetleri üzerine bazı notlar. *Dil Araştırmaları*, 10(19), 37-52.
- Zeren, M. E. (2022). Göktürk ve Uygur dönemi yazıtlarında Budizm'in izleri ve etkileri. A. Bedir, B. Soykan & U. C. D. İmamoğlu (Haz.), *Uluslararası Prof. Dr. Halil İnalcık Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu Bildiriler 1*. Cilt içinde (s. 689-705). Ankara: TTK Yay.
- Zieme, P. (1986). Uygur yazısıyla yazılmış Uygur yazıtlarına dair bazı düşünceler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Ankara: TTK Basımevi.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 32-44

Geliş Tarihi-Received: 03.09.2025

Kabul Tarihi-Accepted: 27.12.2025

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.5281/zenodo.18037281

Kara Fazlî Divan'ına Göre XVI. Yüzyılda Âdet, İnanç ve Uygulamalar*

Customs, Beliefs and Practices in the 16th Century According to Kara Fazlî Divan

Ezgi GÖRGÜNOĞLU**
İşıl Pınar ÖZLÜK***

Öz

Sosyal hayat, bireylerin gündelik yaşantılarını şekillendiren kültürel, manevi ve toplumsal pratiklerin bütünüdür. Osmanlı toplumunda bu unsurlar yalnızca tarihi belgelerde değil, aynı zamanda şairlerin divanlarında da güçlü bir şekilde yer almaktadır. Divan şiiri, klasik Türk edebiyatının estetik yönünü ortaya koymanın yanı sıra, dönemin kültürel yapısına dair ayrıntılı gözlemler sunarak tarihsel bir belge işlevi görmektedir. Yiyecek ve içecek kültüründen giyim-kuşama, eğlence ve oyunlardan âdet ve inanışlara kadar pek çok unsur, şairlerin duygu ve düşünce dünyasına yansımış; beyitler aracılığıyla toplumsal belleğin bir parçası hâline gelmiştir. Bu bağlamda divanlar, Osmanlı kültürünü tanımak, toplumsal yapıyı anlamlandırmak ve modern dönemle bağlantı kurmak açısından vazgeçilmez kaynaklardır. Klasik Türk edebiyatı sahasında sosyal hayatın incelenmesi, metinlerin yalnızca edebî değerini değil, aynı zamanda sosyokültürel bağlamını da ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada XVI. yüzyılın önemli şairlerinden Kara Fazlî'nin Divân'ı incelenmiş; yapılan taramada divanın toplumun dinî inanışlarından gündelik alışkanlıklarına kadar pek çok sosyokültürel unsur barındırdığı tespit edilmiştir. Tespit edilen âdet, inanış ve uygulamalar üç ana başlık altında sınıflandırılmış, seçilen örnek beyitlerle desteklenerek okuyucunun dikkatine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, Kara Fazlî, sosyal hayat, XVI. yüzyıl.

Abstract

Social life refers to the entirety of cultural, spiritual, and social practices that shape individuals daily lives. In Ottoman society, these elements are strongly represented not only in historical documents but also in the divans of poets. Divan poetry not only reveals the aesthetic dimension of classical Turkish literature but also serves as a historical document by offering detailed observations on the cultural structure of the period. Many elements, from food and drink culture to clothing, entertainment and games, customs and beliefs were reflected in the poets world of feelings and thoughts; they became part of the social memory through couplets. In this context, divans are indispensable sources for understanding Ottoman culture, making sense of the social structure, and establishing connections with the modern era. The

* Bu makale, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında tamamlanmış olan "Kara Fazlî Divân'ında Sosyal Hayat" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Milli Savunma Bakanlığı, e-posta: ezgiatsurenn@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3057-9055.

*** Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Kırıkkale- e-posta: ipozluk@hotmail.com ORCID: 0000-0001-7998-4740.

study of social life in the field of classical Turkish literature aims to reveal not only the literary value of the texts but also their sociocultural context. This study examines the Divan of Kara Fazlî, one of the important poets of the 16th century. The analysis reveals that the divan contains many sociocultural elements, ranging from the religious beliefs of society to its daily habits. The identified customs, beliefs and practices have been classified under three main headings and presented to the reader's attention, supported by selected examples of couplets.

Keywords: Classical Turkish poetry, Kara Fazlî, social life, XVI. century.

Giriş

Kara Fazlî; XVI. yüzyılda Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim'in saltanat yıllarında yaşamış bir şairdir. Altın çağını yaşayan klasik şiirin üstat addedilen şairleriyle aynı dönemde eser vermiştir. Zamanının ünlü şairlerden olan Bâkî, Fuzûlî, Zâtî, Hayâlî ve Taşlıcalı Yahyâ kadar ön plana çıkamayan Kara Fazlî'nin yaşamı hakkındaki bilgilere döneme ait kaynaklardan ulaşmak mümkündür. Dönem tezkirelerinde asıl adı Mehmet olarak kaydedilen şairin saraç mesleğine mensup bir babanın oğlu olarak İstanbul'da doğduğu ve "Kara Fazlî" mahlasını aldığı belirtilmektedir (İsen, 2017; Kılıç, 2018; Solmaz, 2018). Sadık Yazar bu konuda yaptığı çalışmasında şairin adının bazı kaynaklarda Ali olarak geçtiğini Özkat'ın bu durumu şairin adının Mehmet Ali olabileceği yönünde değerlendirdiğini ifade eder (Yazar, 2017, s. 527). Fazlî, nahiv ve sarf eğitimi alırken Üsküplü Riyâzî'nin Farsça derslerine devam etmiş; Zâtî'nin adeta şiir mektebi vasfı taşıyan dükkânının müdavimlerinden ve üstadın öğrencilerinden biri olmuştur. Fazlî'nin saray muhitine tanıtılmasına hocası Zâtî aracılık eder. Şair bir süre sonra divan kâtipliği görevine getirilir. Önce Şehzade Mehmed'in daha sonra Şehzade Mustafa'nın en sonunda da Şehzade Selim (II. Selim)'in divan kâtipliğini yapan Fazlî, ileriki yıllarda divan âmirliği görevine terfi ettirilir. Tezkirelerde ölüm tarihi ile alakalı farklı bilgiler yer alsa da şairin 1564-1565 (h.970-h.971) tarihinde vefat ettiği düşünülmektedir (Canım, 2018; İsen, 2017; Yazar, 2017; Kılıç, 2018; Solmaz, 2018; Sungurhan, 2017).

Şiirlerinde mecazlara yer vermesiyle dikkat çeken şair, akıcı ve açık bir anlatım tarzına sahiptir. Aşk, âşık, sevgili, bezm, şarap gibi unsurları şiirlerinde sıkça kullanan şairin tarihî ve kültürel malzemeyi, atasözleri ve deyimleri eserlerinde ustalıkla ele aldığı görülür. Şair, içerik açısından parçası olduğu zamanın eğlencelerine, kutlamalarına, uygulamalarına, çeşitli halk inanışlarına, kullanılan eşya ve giyim-kuşam unsurlarına, ziyafet sofralarına, spor faaliyetlerine ilişkin birçok unsur aktarmaktadır. Bunların yanı sıra devrinin toplumsal olaylarına da kayıtsız kalmayan şair, Şehzade Mustafa'nın ölümü gibi önemli vakaları da şiirine konu edinmekten kaçınmaz.

Çalışmada Kara Fazlî'nin *Divan*'ından hareketle XVI. asırda Osmanlı toplumunun âdet, inanış ve uygulamaları tespit edilmeye çalışılmıştır. Tespit edilen unsurlar gruplandırılarak bu unsurlarla alakalı örnek beyitler dikkatlere sunulmuştur. Çalışmada kullanılan beyitler için Mustafa Özkat'ın "*Kara Fazlî'nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin)*" isimli tezinin "Tenkitli Metin" bölümünden yararlanılmış, metnin imlâ özelliklerine bağlı kalınmıştır.

1. Kara Fazlî Divânı'nda Yer Alan Âdetler

1.1. Bayramlarda Kurulan Salıncaklar ve Dönme Dolaplar

Osmanlı Devleti'nde bayram zamanı geldiğinde halkın meydanlarda gezintiye çıkması sıkça rastlanan bir olaydır. XVI. yüzyıl bayram eğlencelerine şahit olan batılı gezgin Gerlach, Ramazan Bayramı'nda halkın süslenen sokaklarda gezintiye çıktığından, panayırda eğlendiklerinden, dönme dolaplara ve salıncaklara bindiklerinden bahsetmektedir (Gerlach, 2010, s. 118-119).

Şair, beytinde söz konusu bayram eğlencelerine değinir ve sevgilinin salıncağa binme ihtimalinden bahseder. Klasik şiirde sevgilinin yüzünün, kaşının, gözünün, boyunun genel olarak söylemek gerekirse fiziki güzellik unsurlarının doğadaki bazı nesnelerle benzetme ilişkisi içerisinde kullanılması olağandır. Beyitte salınan sevgilinin boyu serviye benzetilmektedir. Kutlamaların yapıldıkları yerlerde kurulması adet olan salıncaklar bu beyitte de karşımıza çıkmaktadır. Şair bayram yerinde herkesle birlikte salıncağa binmesi istenen servi boylu sevgilinin salındıkça kendisini gölge gibi toprağa salacağından bahsetmektedir.

İd-gâh içre salıncaga binüp herkesle
Salın iy serv beni sâye gibi topraga sal (K. 20/16)

Bayram gezintilerinde salıncağın yanı sıra bir diğer eğlence aracı da halkın bindiği dönme dolaplardır. O dönemde çark şeklinde olan dönme dolapların çevrilmesi suretiyle içerisindeki insanlar aşağı ve yukarı yönlü hareket ettirilmektedir (Gerlach, 2010, s. 119). Şair de aşağıdaki beytinde bayram yerlerine kurulan dönme dolaplara değinmektedir. Sevgiliye meydanda dost ve düşmanla dolaba binmesi söylenirken âşığın dolap gibi başının dönmesine şaşılmayacağı belirtilmektedir.

Dôst düşmenler ile 'arsada dolâba bin
Zâr u ser-geşte olursam n'ola dolâb-misâl (K. 20/17)

1.2. Bayramlarda İydiyye Yazmak

Osmanlı Devleti'nde ramazan ve kurban bayramı çeşitli törenlerle kutlanır. Bayramlar vesilesi ile yazılıp devlet büyüklerine sunulan şiirlere ise îdiyye/ıydiyye adı verilir (Sungurhan, 2011. s. 7). Aşağıdaki beyit şairin divanındaki bir ıydiyyeden alınmıştır. Beyitte bayram münasebetiyle halkı selamlayan hükümdar sevgiliye, halk ise âşıklara benzetilmektedir. Şair, bayramın gelmesi sebebiyle "şâhum" diyerek hitap ettiği sevgilinin âşıklara yüzünü gösterip kuluna selam vererek gönüllerini alacağını belirtmektedir.

İd irişdi yine 'uşşâka idüb 'arz-ı cemâl
Merhabâ kıl kulunun gönlünü şâhum ele al (K. 20/14)

1.3. Bayramlarda Yeni ve Güzel Kıyafetler Giyinmek

Günümüzde bayramlarda özenli ve temiz kıyafetler giyinmek, çocukları yeni kıyafetlerle sevindirmek âdettendir. Eski zamanlarda da aileler çocuklarına imkânları doğrultusunda kıyafetler hazırlamakta, çocuklar bayrama özel olarak alınan veya dikilen elbiselerini yanlarına koyarak uyumakta ve bayram sabahı kalktıklarında kıyafetlerini giyerek bayramlaşmaya çıkmaktadırlar (Arısan-Arısan Güney, 1995, s. 268). Kara Fazlî, bayramda çocuklara yeni kıyafetler alınması âdetine atıfta bulunur ve yeni kıyafetlerini giyen çocukların ne denli mutlu olduklarına dikkat çeker.

İd irüp şâdân olup mecmû '-ı etfâl-i cihân
Câme-i fâhir geyüp bağlanduğınca dür kemer (K. 19/22)

Bayramda sadece çocuklar değil herkes eski giysilerini çıkararak yeni giysileriyle boy göstermektedir. Âşıklar ise gözlerinden akan kanlı yaşlarla giysilerini renklendirmektedir (Sungurhan, 2011, s. 67-72). Aşağıdaki beyitte şair bu durumdan bahseder. "Cihan halkı bayramda en güzel giysilerini giydi. Benim üzerimde kanlı gözyaşım al hil'at oldu." Manasına gelen beyitte libâs-ı fahir tamlaması şan, şeref elbisesi olarak da ele alınabilir. Bu durumda Osmanlı devlet geleneğinde üstün bir hizmet yahut

bir başarı vesilesiyle giydirilen sembolik bir giysi olan al hil'at, âşığın aşkının derecesinin ne derece yüksek olduğunun ifadesidir. Zira kanlı gözyaşları kırmızı hil'ate benzetilmektedir.

İddür geydi cihân halkı libâs-ı fâhir
Eğnûme hûn-ı sirişk oldı benüm hil 'at-ı al (K. 20/19)

1.4. Devlet Büyüklerinin Onuruna Ziyafet Vermek

Ziyafetler önemli konuklar için hazırlanan zengin sofralardır. Günümüzde de önemli konuklar için titizlikle sofralar hazırlanması devam eden geleneklerimizdendir. Beyitte halk tarafından Amasya ilinde Şehzade Mustafa onuruna bir ziyafet sofrası düzenlendiği ifade edilmektedir.

Kılup Şeh Mustafâ Hân'ı ziyâfet
Cihânda kıldı 'arz-ı haşmet ü câh (T. 4/3)

Bu sofraların zengin ve fakiri bir araya toplaması, söz konusu uygulamanın dayanışma ve kaynaştırma işlevinin de bulunduğunu göstermektedir.

Gedâ vü bâý elvân-ı ni 'âmdan
Nasîbin aldılar bir veche dil-hâh (T. 4/6)

Devlet büyüklerinin yanı sıra misafirlere ziyafet sofralarının kurulması da Türk tarihinin kadim zamanlarından beri uygulanan ve divanlarda rastladığımız âdetlerdendir. Aşağıdaki beyitlerde şehzadelerin sünnet törenini betimleyen şair, düğüne katılan misafirlere ikram edilen Urfa yöresine ait patlıcan ve kıymayla yapılan bir yemek olan söğülmeye ve sülün etine dikkat çekmektedir.

Şu kadar söglün eti ola söğülme anda
Ki söğülmeye yiyeler anı bengî yârân (K. 13/13)

1.5. Geline Takı Takmak

Günümüzde düğünlerin önemli bir parçası olarak karşımıza çıkan takı takma merasimi geçmişte de uygulanan bir âdettir. Beyit, XVI. asırda söz konusu âdetin bulunduğu, gelinlere takılan değerli mücevherlerin varlığına işaret etmektedir. Beyit "baht gelininin gerdanı ve kulağı mutluluk denizinden çıkan latif inciyle süs ve parlaklık bulur" manasındadır.

Bahr-ı devletden olaldan zâhir ol dürr-i latîf
Gerden ü gûş-ı 'arûs-ı baht buldı zîb ü fer (K. 19/4)

1.6. Gelinin Yüzünü Açmak

Düğün merasimi bittikten sonra damat, gelinin başındaki duvağı kaldırmak suretiyle yüzünü açar. Anadolu'da buna "yüz görme" denir. Çift odalarına çekildiğinde damat duvağı açtıktan sonra geline yüz görümlüğü ismi verilen bir takı hediye eder (Pakalın, C. III, 1993, s. 643). Şair şiiri, gelin odasında bekleyen el değmemiş geline benzetirken söz konusu uygulamaya değinmektedir. Buna göre güzel şiir mahrem olmayana yani kendisini anlamayana örtüsünü kaldırmaz. Dolayısıyla herkesin güzel şirden anlaması mümkün değildir.

Hacle-i fikrde bir bîkr durur şi 'r-i latîf
Mahrem olmayana kâbil degül açmaz mi 'cer (K. 15/16)

1.7. Hilalin Görünmesiyle Bayramı Tayin Etmek

Klasik Türk şiirinde şekil ve renk açısından sıklıkla benzetme unsuru olarak kullanılan hilal, görünümüyle ayların başlangıcını ve bitişini bildirmesi sebebiyle bayram şiirlerinde çokça kullanılan bir unsurdur (Kurnaz, 1987, s. 464). Ali Rıza Bey, *Bir Zamanlar İstanbul* adlı eserinde Ramazan ayının ve bayramın başladığı günün tespit edilmesinin İstanbul Kadısının tayin ettiği memurlar vasıtasıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Buna göre ayın gökyüzünde belirlediği ve hilal şeklinin ortaya çıktığını tespit eden görevliler bayramın geldiğini haber verirler (Ali Rıza Bey, t.y, s. 150). Beyitte hançer-i zerrîn (altın hançer) ifadesi kullanılarak bayram hilali kastedilir. Buna göre hilalin gökte görünmesiyle geldiği ifade edilen bayram, bütün dert ve kederi götürmüştür.

‘İd irişdi eline hancer-i zerrîn alup
Kılmaga ceş-i gam u gussa ile harb u kılâl (K. 20/5)

1.8. Hil’at Giydirmek

Hil’at, kaftan anlamına gelmektedir. Hil’atların padişah ve vezirler tarafından giydirilmesi âdetten olmakla birlikte bu kaftanların şekilleri, giydirilecek kişinin mevkisine göre farklılık göstermektedir (Pakalın, C. I, 1993, s. 53). Başarının, bağlılığın ve sadakatin sembolü olan hil’at; padişah tarafından uygun görülen kişilerin, gösterdikleri başarıdan dolayı ödüllendirilmesinde kullanılmaktadır. (Özlük, 2011, s. 39). Aşağıdaki beyitte de hil’at kişinin başarısının sembolü konumundadır.

Hil’at-ı devleti biçdi sana hayyât-ı kadr
Nusret ü fethdür ol hil’at-ı zîbâya tırâz (K. 21/25)

1.9. Hükümdarın Yoluna Kumaş Sermek

Padişahın gireceği şehirlere, geçeceği yollara kıymetli kumaşların serilmesi Osmanlı Devleti’nde sıkça karşılaşılan bir âdettir. Bu adet hükümdarın ayağını bastığı yeri şereflendirdiğinin bir ifadesidir (Şentürk, 2016, s. 399). O dönemde padişahın geçtiği yere serilen kumaşların genellikle yeniçeriler tarafından hediye edilenler arasından seçildiği bilinmektedir. Bununla birlikte kimi zaman halktan kimselerin giysilerini bağlılık, sadakat, sevgi ve saygılarının sembolü olarak padişahın yoluna serdikleri de görülmektedir. Bu jest padişahın hoşuna giden bir davranıştır (Bassano, 2020, s. 65). Beyitte sevgili padişaha, âşık ise padişahın ayağı altına serilen kumaşa benzetilir. Sevgilinin atının ayağının altına serilmek amacıyla tenini sarartıp altın kumaş ettiğini ifade eden şair tenini sarı olması sebebiyle altın kumaşa benzetmektedir.

Atı ayagına ferş olmaga ol şeh-süvârun sîb
Tenüm zerd eyleyüp derdiyle altunlu kumâş itdüm (G. 127/3)

1.10. Kırmızı Duvak ve Gelinlik Giymek

Eski Türk kültüründe gelinlikler ve duvaklar kırmızı renklidir. Dede Korkut Hikâyelerinde bu husus açıkça görülmektedir (Ergin, 2016, s. 147-224). Günümüzde bindallı olarak değerlendirilebilecek kırmızı giysiler gelinler tarafından kına gecelerinde giyilmektedir. Fazlî, gelinlerin kırmızı gelinlik ve duvak kullanımına işaret ederek kırmızı bayrağı geline benzetir. “Kırmızı kumaşlarla her bayrak fethin gelinidir, al bayraklar düşmanların yanında olmasın” manasına gelen beyitte al bayrağın zaferin nişanesi olduğuna dikkat çekilmektedir.

Âl vâlâlarla her bayrak ‘arûs-ı fethdür
Olmaga a ‘dâya hempehlû iderler âller (K. 11/9)

1.11. Kudûmiyye Yazmak

Devlet adamlarının şehirlere giriş yapmaları vesilesiyle yazılan şiirler, kudûmiyye olarak adlandırılmaktadır (Pakalın, C.II, 1993, s. 310). Şair, II. Selim'in Bursa'ya gelişi üzerine kaleme aldığı şiirde padişahın şehre girişi için şenlikler düzenlendiğini ifade eder. Aşağıdaki beyit hem padişahın şehre gelişinin halk tarafından mutlulukla karşılandığını hem de şiirlerin sosyal hayatın bir tanığı olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir.

*Haşr olup zevk ü safâya yine bulduk tâze cân
Ol safâdan vaktümüz gâyet kıyâmetdür bugün* (K. 27/5)

1.12. Nahıl Süslemek

Balmumu, gümüş, demir gibi maddelerle ağaç şeklinde tasarlanan süslere nahıl adı verilmektedir. Eskiden törenlerde görkemli nahılların meydanlarda dolaştırıldığı ve daha sonra töreni yapılan sünnet çocuğu veya gelinin odasına yerleştirildiği bilinmektedir (Pala, 2013, s. 347). Şair, şehzadelerin sünnet töreninde binlerce lale, çeşit çeşit çiçek ve bin gül-i ra'nâ ile süslenmiş nahılın bulunduğunu ifade etmektedir.

*Ne kudretdür gör ol nahli ki bitmiş bir dıraht üzre
Hezârân lâle envâ'ı şükûfe bin gül-i ra'nâ* (K. 29/27)

1.13. Ölülerin Ardından Yas Tutmak

Yas; bir canlının kaybının arkasından yaşanan acı ve bu acıya kişinin verdiği tepkidir. Her bireyin yas süreci birbirinden ayrı olmakla birlikte toplumların yas süresince gösterdikleri tepkiler ve bu yas sürecinde zamanla ve değişen inanç sistemiyle birlikte geliştirdikleri ritüeller de farklıdır. Fazlî'nin şiirleri incelendiğinde farklı matem şekillerinin ele alındığı görülür. Günümüzde insanlar bir kayıp yaşadıklarında cenaze ve taziye evinde siyah renkli giysiler giyinmeyi tercih etmektedirler. Ancak Türklerde Gök Tanrı inancı sebebiyle ululuğun, Tanrı'nın ve dünyanın sembolü olarak görüldüğünden gök (mavi) renk de yas rengi olarak kullanılmıştır. Günümüzde de kişiler dua ederken ellerini havaya kaldırmakta ve gözleriyle yukarıya bakmaktadır. Bu usul Türklerin eski inançlarını İslamiyet ile buluşturduğu bir uygulamadır (Ögel, C.VI, 2000, s. 457-458). Aşağıdaki beyitte de matem renginin mavi olarak ifade edildiği dikkat çekmektedir. Şair Hz. Muhammed'in katledilen torununa seslenmekte "Yâ Hüseyin gökyüzü gamıyla mavi giyerek haşre dek yasını tutsun" demektedir.

*Geysün kebûd haşre degin mâtemün tutup
Olup gam ile çerh nigû-sâr Yâ Hüseyin* (K. 9/16)

XVI. yüzyılda mavinin matem rengi olarak kullanılmasının yanı sıra siyah rengin kullanıldığı da görülmektedir. Fazlî sümbülleri, kara örtülerine bürünerek kendisi için matem tutan insanlar olarak tasvir etmektedir.

*Zülf-i reyhânun gamından olalı ten kara hâk
Hep siyeh-pûş oldı sünbüller dutup mâtem bana* (G. 11/2)

Matem kavramı sadece kıyafetlere değil, insanların hareketlerine de yansıyan bir süreçtir. Zaman değişse de insanların kayıplarına yönelik verdiği duygusal tepkilerin çoğu değişmemiştir. Büyük bir acı yaşayan insan aşağıdaki beyitlerde de görüldüğü üzere ağlamak, inlemek, feryat etmek, göğsünü dövmek gibi eylemlerde bulunmaktadır.

*Bu mâtem ile pîr ü cüvân nâleler kılup
Toldı enîn ü şîven ile her kenâr âh* (Trkb.1/III.5)

*Gice gündüz demidür ağılayalum
Bagrumuz nâr-ı gamda taglayalum (Trkb.2/III.10)*

1.14. Saçı Saçmak

Geçmiş zamanlarda eğlence ve törenlerde, insanların geçtikleri yollara paraların saçılması çok yaygın bir gelenektir (Şentürk, 2016, s. 433). Günümüze de ulaşan bu gelenek düğünlerde ve törenlerde saçılan paralar, şekerler ve bakliyatlar olarak kendini göstermektedir (Özlük, 2022, s. 1596). Fazlî, kış mevsiminin gelişi için kaleme aldığı şiirinde gökyüzünden deniz kıyısına gümüş külçeler ihsan edildiğini belirtir. Beyitte yağmur, saç olarak saçılan gümüşe teşbih edilmektedir. Şair, gökyüzünün bulutun eliyle gümüş saçtığını ve sahile gümüş külçeler ihsan ettiğini tahayyül etmektedir.

*Kef-i ebr ile olup yine semâ sîm-efşân
Sâ'il-i âba gümüştür külçeler itdi ihsân (K. 26/1)*

1.15. Sanatçıları Himaye Etmek

Osmanlı Devleti'nde padişahlar yalnızca devletin değil kültürün de koruyucusudur. Bu sebeple padişahlar şair ve bilginleri himayeleri altına almakta ve kendileri de şiirle ilgilenmektedirler. Geçmiş yüzyıllarda şairlerin desteğini almak padişahların kendi isimlerini duyurmaları açısından son derece önemliydi (İnalcık, 2015, s. 7-13). Söz uçar oysa yazı kalır. Hükümdarların isimlerini sonraki asırlara ulaştırmalarının bir yolu yazarların eserlerine konu olmalarıdır. Söz konusu gelenek Fazlî'nin şiirlerinde de görülmektedir. Aşağıdaki beyitte şair, padişahın şiirleri için verdiği hediyelerle zihnindeki düşüncelerin daha iyi gelişeceğini ifade etmektedir.

*Lutf-ı tab' ile husûsâ şeh-i 'âlîşânun
Ola idrâk-ı ma'ânîde zamîri envâr (K. 15/33)*

Fazlî aşağıdaki beyitte şairleri askerlere benzetirken padişahın bu askerlere iyi bakması gerektiğini çünkü bu neferlerin onun ününü artıracaklarını belirtmektedir.

*Şu 'arâ hayline şâhum nazarun eyile ziyâd
Ki olur nâmunun ihyâsına bâ'is bu nefer (K. 15/38)*

1.16. Toprağa Yüz Sürmek

Padişahların makamına çıkıldığında eteğine/toprağına yüz sürmek bir gelenektir (Şentürk, 2016, s. 455). Şair bağış istediği beytinde bu geleneği konu etmektedir.

*Ferzâne hâk-i pâyına yüz sür gönül varup
Kaldun piyâde irmeye ger şâhdan 'atâ (K. 22/15)*

1.17. Vâris Bırakmak

İnsan ancak çok yakınlarına vasiyet bırakır. Kişi öldükten sonra gerçekleşmesini arzu ettiklerini çok yakınlarına söyler. Bu isteklere vasiyet adı verilir. Bu isteklerin veya kalan malların yahut borçların bırakıldığı kişi varistir. Kanunî Sultan Süleyman döneminde yaşayan seyyah Bassano, Türklerin inancına göre kişilerin yaşarken oluşturduğu borçların hesabının alacaklılar tarafından öbür dünyada sorulduğunu, bu sebeple önlem amaçlı borçlu kişilerce makbuz gibi belgeler verildiğini belirtir. Vasiyetnamelerde ölen kişinin borçlarının yanı sıra kişinin mezarının yeri, servetinin ne şekilde değerlendirileceği gibi bilgiler de yer almaktadır (Bassano, 2020, s. 89-90). Vasiyet/vâris kavramına Fazlî'nin şiirlerinde de rastlanmaktadır. Şair beyitte vârisine

öldükten sonra gümüş renkli gözyaşından başka bırakacak hiçbir malının olmadığını ifade etmektedir.

Varum yasumun sîmidür ancak dalı nem var
İy Fazlî 'aceb ben ölicecek nem ala vâris (G. 46/5)

1.18. Yüzüne Kara Sürüp Gezdirmek

Kara sürmek, bir teşhir cezasıdır. Cezanın verilme şekli, suç işleyen kişinin yüzünün kara renkli maddeler ile boyanarak halk arasında teşhir edilmesidir. Ceza suçluların küçük düşürülerek başka insanların aynı suçu işlemesinin önlenmesini temel almaktadır (Özkan, 2007, s. 317). Aşağıdaki beyitte güneşe özenerek suç işleyen, yüzüne kara sürdürülüp sergilenen aydan bahsedilmektedir. Ayın yüzeyindeki kraterler koyu renkte görünmeleri sebebiyle suçlunun yüzüne sürülen karaya benzetilir. Şair aşağıdaki beyitte, ayın sevgilinin gün yüzüne öykünmesi sebebiyle gökyüzünün ayın yüzüne kara sürerek teşhir ettiğini ifade etmektedir.

Öyküendi gün yüzüne diyü mâhî şehrd
Teşhîr idüp sipîhr yüzine kara sürer (G. 74/3)

2. Kara Fazlî Divân'ında Yer Alan İnanışlar

2.1. Büyü ve Sihre İnanmak

İnsan arzu ettiği nesneye, insana, makama kavuşabilmek için zaman zaman akli uygulamaların dışına çıkar. Çeşitli malzemeler kullanılarak hazırlanan büyülerin kişiyi isteğine kavuşturacağına inanılır. Kur'ân'da Bakara 2/102, Mâide 5/110, En'âm 6/7 gibi birçok ayette varlığı kabul edilen ve yapılmaması istenen büyüden insanoğlu vazgeçmemiştir. Klasik şiirde sevgili, genellikle âşığı güzelliğiyle büyüleyen bir büyücü olarak işlenmektedir (Pala, 2013, s. 404). Beyitte de sevgilinin bu özelliğiyle karşılaşılmaktadır. "Gördüğün peri yüzlünün ölümcül hastasıysın öyle görünüyor ki seni sihirli nefesiyle büyüledi" ifadesinde olağandışı güzellikteki sevgili periye benzetilirken âşığın sonu ölümle bitebilecek olan sevgisi de bu peri tarafından büyülenmesine bağlanmaktadır.

Ölmelü hastesinin gördüğün perî-rûnun
Meger ki sâhir-i nefîs eyledi seni meshûr (K. 6/11)

2.2. Hastanın Başında Yasin Okumak

Halk arasında hastalara okunan Yâsîn Suresi'nin bu hastaları iyileştirdiğine inanılmaktadır (Özkan, 2007, s. 392). Geçmişten günümüze kadar gelmiş söz konusu âdete aşağıdaki beyitte rastlanmaktadır.

İtdüğünce nâle eyler sanma ben dil-hastenün
Başı üzre oklaruñ Yâşîn-i ve'l-Kur'ân okur (G. 73/2)

2.3. Fakirlere Kurban Eti Dağıtmak

Kurban Bayramı'nda kesilmesi vacip olan kurbanlıklar kurban sahiplerince usullere uygun biçimde kesilir, üçte biri hanede kalmak üzere geri kalanı ihtiyaç sahiplerine dağıtılır (Arısan ve Arısan Güney, 1995, s. 263-265). Şair, "Ovalarda görünenleri laleler zannetme yeryüzü kurban kanıyla kırmızı oldu" derken İslâmiyet'teki kurban kesme inancına değinmektedir. Beyte göre görünen kırmızılıklar sanıldığı gibi açan laleler değil kesilen kurbanların kanıdır.

Lâleler sanma görünenleri sahrâlarda

Hûn-ı kurbân ile al oldu kamu şîb ü firâz (K. 21/10)

Bir başka beyitte fakirlere et dağıtımından bahseden şair, bu uygulamayla zengin ve fakir arasında paylaşımın arttığını vurgulamaktadır.

*Mugtenim oldu şu denlû ni'ama bay u fakîr
Az kaldı ki cihândan gide vü götürüle âz (K. 21/12)*

2.4. Muska Takarak Kötülüklerden Korunmak

Hamâil, muska anlamına gelmektedir. Deri, gümüş veya bezlere sarılan muskaların içinde sırrına ve kullanımına göre harf, rakam ve ayetler yazılmaktadır (Pala, 2013, s. 186). Günümüzde de kullanımı bulunan muskaların taşıyan kişiyi kazadan ve beladan koruduğuna inanılmaktadır. Beyitte aşığın sarı kolları, altın içine konulmuş koruyucu bir muska olarak düşünülmüştür.

*Ko salayın boynuna kolum nihâyet diyeler
Boynuna bir şâh altundan hamâyil bağlamış (G. 100/1)*

2.5. Ölüyü Kefenlemek

Ölen kişinin sarıldığı beyaz kumaşa kefen adı verilmektedir. Pamuk ise ölen kişinin çeşitli bölgelerine hayvanların gelmemesi veya cenaze kokusuna önlem almak amacıyla kullanılan bir araçtır (Yeniterzi, 1999, s. 123). Beyitte kışın gelmesini konu edinen şair, sonbaharın kefenini ve pamuğunu hazırladığından bahsetmektedir. Bununla birlikte kefen ve pamuğun beyaz olması dolayısıyla karın rengiyle bağlantı kurulmaktadır.

*"Yok bilüp kendüyi gâyet de zemîn saht oldu
Kefen ü penbesini eyledi hâzır ol an (K. 26/7)"*

2.6. Rüzgâr Batıdan Estiğinde Yağmur Yağacağına İnanmak

Âh etmek, üzüntü yaşayan kişinin kendisini üzen kişiye gösterdiği tepkidir. Fazlî, sevgilinin acısıyla âşığın ettiği âhı bir rüzgâr olarak tasavvur eder. Âşığın, sevgilinin zülfü için âh etmesi gözyaşını getirirken batıdan esen rüzgâr da yağmuru getirecektir. Beyitte şairin yaşadığı dönemde yaygın olan bir inanç söz konusu edilmektedir. "Saçın için âh edersem gözyaşları dökülür zira batıdan esen rüzgârdan sonra yağmur yağar"

*Zülfün-içün âh idersem eşk-i bî-pâyân yagar
Bâd-ı magrib eşse zîrâ hükmdür bârân yağar (G. 59/1)*

2.7. Seher Vaktinde Edilen Duaların Kabul Olacağına İnanmak

Günün aydınlanmadan önceki kızılık vaktine "seher vakti" adı verilmektedir. Bu vakitte edilen duanın kabul olacağı inancını gerekçe gösteren şair, "Fazlî ne zaman yüzünü görse kavuşmak ister, sabah dua edildiğinde kabul olur derler" manasına gelen beyitte tek dileğinin sevgilinin güzel yüzünü görmek olduğunu ifade etmektedir.

*Her ne dem Fazlî cemâlüm görse ister vuslatun
Kim seher vaktinde dirler müstecâb olur du 'â (G. 40/2)*

Halk arasında İhlâs Suresi okundukça sevap kazanılacağı, işlenen günahların affedileceği, cennete gitmeye vesile olacağı ve okuyan kişiye mükâfatların verileceği yönünde bir inanç bulunmaktadır (Kalaç, 2018, s. 1276-1305). Beyitte "Yüzünü görmek için seherde secde ettim, güneş doğunca bin kez İhlâs okudum" diyen aşığın sevgilinin yüzünü görebilme dileğinin gerçekleşmesi için namaz kılıp binlerce kez İhlâs okuduğu belirtilmektedir.

*Yüzün görem diyu idüp seherde secde-i hâs
Güneş toğınca okudum hezâr kez İhlâs (G. 102/1)*

2.8. Şehitleri Yıkamadan Gömmek

Şehit, din uğruna, vatan savunmasında veya görev başında ölenler için kullanılan bir sözcüktür (Develioğlu, 1990, s. 1179). Şehit, Allah yolunda canını verdiği için pak kabul edilir, kiri ve günahı olmadığına inanılır. Bazı kaynaklarda ise yaraların kanlı halde bırakıldığı belirtilir. Bu durum şehadetin izlerini taşıması açısından önemli sayılır. “Ey gönül, lale gibi bu dert yarası ile gam sahrasından, sevgilinin aşkının yarasıyla şehit olduğunu kanlı kefenden sor” şeklinde günümüz Türkçesine çevirebileceğimiz beyitte sevgiliden ayrılmanın acısıyla şehit olan âşık tasvir edilirken aynı zamanda şehitlerin kanlı giysileriyle gömüldüklerine işaret edilmektedir.

*Bu dâg-ı derd ile sahrâ-yı gamdan lâleveş iy dil
Şehîd-i dâg-ı ‘ışk-ı yâr oldugını kanlı kefenden sor (G. 71/4)*

2.9. Şükür Namazı Kılmak

“Secde-i Şükr”, namaz sona erdiğinde yapılan secdelerdir. Bu secde, kişilerin nimetleri için Allah’a şükranlarını sunmasının ifadesidir (Pakalın, C. III, 1993, s. 136). Günümüzde de kişinin sahip olduğu nimetler ve karşısına çıkan güzellikler sebebiyle şükür secdesine başvurması sıkça rastlanılan bir durumdur. Yine kazalardan ve belalardan kurtulmak, kötü bir olayı hasar görmeden atlatmak gibi durumlarda da şükür secdesi yapıldığı veya şükür namazı kılındığı bilinmektedir. Beyitte, Hac ibadetini yerine getirebilen insanların şükür secdesi yapmaları öğütlenmektedir.

*Şerefine bugününün secde-i şükr it ki olasın
Ol harîm-i harem-i muhtereme mahrem-i râz (K. 21/5)*

3. Kara Fazlî Divânı’nda Yer Alan Uygulamalar

3.1. Güvercinle Haber Yollamak

Güvercin bir kuş cinsi olmakla birlikte geçmişte mektup taşıması dolayısıyla bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır (Bozkurt, 2004, s. 13-14). Sırf haberleşme amacıyla yetiştirilen kuşlar olduğu bilinmektedir. Şair “hümâ”ya benzettiği sevgiliye duygularını yazdığı mektubu haberci bir ak güvercine benzetmektedir.

*Ger kanat büküp uça sana peyâmum iletür
İy hümâ nâme benüm ak güvercinümdür (G. 82/2)*

3.2. Kılıca Su Vermek

Türkler için en önemli kesici savaş aletlerinden olan kılıç, kızdırılan demirin şekillendirilmesiyle elde edilmektedir. Eskiden yapılan bir uygulama ve ilim olan kızgın kılıcı suya vermek, kılıcın değerini artıran bir eylemdir (Pakalın, C.II, 1993, s. 257). Önce harlı ateşe tutularak kor haline getirilen demir ateşten çıkarılıp dövülür. Daha sonra suya sokulur. Bu işlem ne kadar çok tekrar edilirse çeliğin mukavemeti ve keskinliği o derece artar. Demiri çeliğe dönüştüren bu işleme “kılıca su vermek” denir. Şair, beyitte kılıca su verme uygulamasına değinmektedir.

*Âbdur gerçi safâda tîg-ı hûn-efşânumuz
Başına görsen ki a ‘dânun ne âteşler yakar (K. 11/4)*

3.3. Papağanı Ayna ile Konuşturmak

Geçmişte papağanların konuşmasını sağlamak için aynalar kullanılmıştır. Aynada beliren kendisine ait görüntüyü başka bir kuş sanan papağan, bu uygulama ile konuşturulur (Pala, 2013, s. 47). Âşığı papağana, kadehi ise bir aynaya benzeten şair, beyitte bu uygulamaya değinmektedir.

*İy şeker-leb tûti gibi Fazlî'yi mir'ât-ı câm
Zevk ü şevk ile virüp bin dürlü hâlet söyledür (G. 75/5)*

3.4. Yasaklara Uymayanların Cezalandırılması

İnsanın toplum yaşamına geçişiyle birlikte kişisel hak ve özgürlüklerin korunması ve sosyal hayatın düzenlenmesi amacıyla bazı kuralların konulduğu bilinmektedir. İlerleyen zamanla birlikte bu kurallar devletlerin kanunlarıyla yazılı hale gelmiştir. XVI. asırda Osmanlı İmparatorluğu'nda bazı suçların hapisle cezalandırıldığı ve hapiste mahkûmun zincire vurulduğu bilinmektedir. Beyitte şair; sevgilinin saçını zincire, çenesinde bulunan gamzeyi ise hapse benzetir. Bunun yanı sıra klasik şiirde sevgilinin çenesindeki çukurun kuyuya, özellikle de Hz. Yusuf'un atıldığı kuyuya benzetildiği hatırlanmalıdır.

*Mücrim-i dil kâkül ü çâh-ı zenehdânın diler
Görmedüm anun gibi bir bend ü zindânın sever (G. 70/2)*

Sonuç

Bu çalışmada; *Kara Fazlî Divanı*'ndan hareketle XVI. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda sürdürülen âdetler, inanışlar ve uygulamalara ilişkin bulgulara değinilmektedir. Üç ana başlık altında tasnif edilen âdetler, inanışlar ve uygulamalar; o dönemde halk arasında süregelen âdetleri, halkın inanç sistemini ve toplumun geneline yayılmış bazı uygulamaları ele almaktadır. Âdetlere bakıldığında halkın bayram ve düğün kutlamalarında, merasimlerinde ve yas süreçlerinde karşımıza çıkan unsurlar ele alınmaktadır. İnanışlar başlığı altında hem İslâmiyet kaynaklı hem de İslâmiyet kaynaklı olmayan bazı inanışların halk arasında ne şekilde ele alındığı müşahade edilmektedir. Uygulamalar başlığı altında toplum içerisinde yasaklara uymayanların ne şekilde cezalandırıldıkları, haberleşmede tercih edilen yöntemler gibi bazı unsurların karşımıza çıktığı görülmektedir.

Âdetler, inanışlar ve uygulamalar milletlerin kendilerine has özelliklerini bünyelerinde taşırlar. Bu sebeple de milletten millete değişiklik gösterirler. Dolayısıyla bu başlıklar üzerinde yapılan çalışmalar bir milletin dinamiklerini ortaya koymaları bakımından önem taşırlar. Bir milletin en önemli temel taşlarından olan dil içinde doğduğu ve geliştiği toplumun her türlü hususiyetin bir aktarıcısı olması bakımından son derece mühimdir. Malzemesi dil olan edebî eserler ise hem yazıldıkları dönemin aynası konumunda oldukları için hem de ait oldukları topluma ait edebî, tarihî ve sosyolojik malzemeyi barındırmaları sebebiyle oldukça kıymetlidirler. Bu eserlerdeki malzemeyi tespit edebilmenin bir yolu da sosyal hayat çalışmalarıdır. Yaşadığımız toplumun kültürel unsurları geçmişimizden gelmekte, bugünümüzü ve yarınlarımızı belirlemektedir. Şairlerin mecazlı söyleyişlerle estetik amaçlar güderek yazdıkları şiirler birtakım çevreler tarafından ne kadar sosyal hayattan kopuk olarak eleştirilse de sosyal hayat çalışmaları bu eserlerin toplumdan kopuk olmadıklarını kanıtlamaktadır. Çalışma bu anlamda klasik Türk edebiyatında sosyal hayat başlıklı araştırmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Kaynakça

- Ali Rıza Bey, (t.y.). *Bir zamanlar İstanbul*. N. A. Banoğlu (Çev.). İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- And, M. (2021). *Kırk gün kırk gece Osmanlı düğünleri, şenlikleri, geçit alayları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arısan, K. & Arısan Güney, D. (1995). *Abdülaziz Bey-Osmanlı âdet, merasim ve tabirleri Osmanlı toplum hayatı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bassano, L. (2020). *Kanunî dönemi Osmanlı İmparatorluğu gündelik hayat*. E. Afyoncu (Edt.) S. Cangı (Çev.). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Bozkurt, N. (2004). Mektup. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (C. 29. 13-14). Ankara: TDV Yayınları.
- Canım, R. (2018). *Lâtîfî - Tezkiretü's-şu'arâ ve tabıratü'n-nuzamâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Devellioğlu, F. (1990). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Diñer, A. (2019). Kara sürmek deyiimi üzerine. Ş. Çağın ve S. Dumantepe (Ed.). *Edebiyat Üzerine İncelemeler Rıza Filizok'a Armağan* (s. 353-360). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Ergin, M. (2016). *Dede Korkut kitabı I*. Ankara: TDK Yayınları.
- Gerlach, S. (2010). *Türkiye günlüğü 1573-1576*. C. I, T. Noyan (Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Görgünoğlu, E. (2022). *Kara Fazlî divan'ında sosyal hayat*. [Yüksek Lisans Tezi]. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.
- İnalcık, H. (2015). *Şair ve patron patrimoniyal devlet üzerine sosyolojik bir inceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İsen, M. (2017). *Gelibolulu Mustafa Âlî- kühü'l-ahbâr'ın tezkire kısmı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Kalaç, R. (2018). El-Ermeyûnî (ö. 958/1551) ve İhlâs sûresi'nin faziletine dair kırk hadisi. *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, 4, 1276-1305.
- Kılıç, F. (2018). *Âşık Çelebi - Meşâ'irü's-şu'arâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Kur'ân-ı Kerîm ve açıklamalı meâli* (2018). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kurnaz, C. (1987). *Hayali Bey divanının tahlili*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2000). *Türk kültür tarihine giriş*. C. VI, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, Ö. (2007). *Divan şiirinin penceresinden Osmanlı toplum hayatı* (XIV- XV. yüzyıl). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özkat, M. (2005). *Kara Fazlî'nin hayatı, eserler, edebî kişiliği ve dîvânı (inceleme tenkitli metin)*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Özlük, I. P. (2022). Sehî Bey divanı'nda âdetler ve inançlar. *Erciyes Akademi Dergisi*, 36 (Özel Sayı- Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu), 1588-1607.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*, C. I-II-III, İstanbul: MEB Yayınları.

- Pala, İ. (2013). *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Solmaz, S. (2018). *Ahdî-Gülşen-i şu'arâ*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Sungurhan, A. (2011). *Klasik Türk edebiyatında ıdiyye bayram şiirleri (inceleme şiirler)*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Sungurhan, A. (2017). *Beyânî-Tezkiretü's-şu'arâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı şiiri kılavuzu*. C. I. İstanbul: OSEDAM.
- Yazar, S. (2017). Kara Fazlî'nin eserlerine dair yeni bilgiler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 18, 525-562.
- Yeniterzi, E. (1999). Divan şiirinde ölüme dair bazı hususlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5, 115-139.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and
Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 45-53
Geliş Tarihi-Received: 11.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18037438

Hicrî Divanı'nda Kuşlar*

Birds in the Hicrî Divan

Ahmet Selman YİĞİT**

Öz

Klasik Türk şiiri evrensel ve zengin sembolizme dayalı, mazmunlarla örülü bir dile sahiptir. Asırlar boyu gelişimi süren bu dilin oluşumunda hayata dair hemen her unsur semboller ve mazmunlarla bu şiirde karşılık bulmuştur. Bu çalışma, klasik edebiyatta birçok sembol ve mazmuna konu olan kuş motifleri üzerinden klasik edebiyata kısa bir bakış içermekte ve bu motifi XVI. yüzyıl şairlerinden Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî'nin *Divan*'ı özelinde analiz etmektedir. Edebiyatta kuşlar, fiziki sınırlardan kurtuluşu, ruhu, ilahi aşka ve hakikate ulaşma arayışını temsil eden temel alegorik unsurlardır.

Klasik Türk şiirinde, simurg/anka (hakikat, ulaşılmazlık), hüma (talih, devlet, mutluluk), hüdhüd (rehberlik, hikmet) gibi mitolojik ve manevi kuşların yanı sıra, klasik şiirin en merkezi motifi olan bülbül-gül (sadık aşık-mağrur sevgili) karşıtlığı üzerinden işlenmektedir. tütü (papağan) tatlı söz ve taklidi, kebûter (güvercin) haberciliği, şeh-baz (doğan/şahin) ise üstün ruhu ve ârifliği simgeler.

Hicrî Divanı üzerine yapılan bu inceleme ile şairin köklü klasik teamüllere bağlılığını irdelenmiştir. Sonuç olarak Hicrî'nin şiirleri, klasik Türk şiirinin kuş sembolizminin XVI. yüzyılda ne kadar güçlü bir şekilde devam ettiğini ve şairin, ilmi birikimi ile bu zengin mazmun dünyasına tam anlamıyla hâkim olduğunu kanıtlamaktadır. Kuşlar, Hicrî için sadece bir süs unsuru değil, aynı zamanda aşk, hasret ve manevi arayış gibi karmaşık insani durumları ifade etme aracı olan manevi bir dil olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, Hicrî, kuşlar, mitoloji, bülbül ile gül.

Abstract

Classical Turkish poetry is based on universal and rich symbolism and possesses a language woven with meanings. Throughout centuries of development, almost every element of life has found its counterpart in this poetry through symbols and meanings. This study provides a brief overview of classical literature through the motif of birds, which is the subject of many symbols and meanings in classical literature, and analyzes this motif specifically in the *Divan* of the 16th-century poet Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî. In literature, birds are fundamental allegorical elements representing liberation from physical boundaries, the soul, and the quest for divine love and truth.

In classical Turkish poetry, mythological and spiritual birds such as the simurg/anka (truth, unattainability), hüma (fortune, state, happiness), and hüdhüd (guidance, wisdom) are explored, as well as the central motif of classical poetry, the contrast between the nightingale

* Bu çalışma "Hicri Divânı (İnceleme-Tahlil-Metin-Dizin)" adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: ahmetselman.yigit@gumushane.edu.tr ORCID: 0000-0002-1471-0535.

and the rose (the faithful lover and the proud beloved). The tuti (parrot) symbolizes sweet words and mimicry, the kebûter (pigeon) symbolizes messenger, and the şeh-baz (falcon/hawk) symbolizes superior spirit and wisdom.

This study of Hicrî's Divan examines the poet's adherence to deep-rooted classical conventions. Ultimately, Hicrî's poems prove how strongly the bird symbolism of classical Turkish poetry continued into the 16th century and how the poet, with his scholarly knowledge, was fully masterful in this rich world of meaning. Birds are not merely decorative elements for Hicrî, but also a spiritual language that expresses complex human states such as love, longing, and spiritual quest.

Keywords: Classical Turkish poetry, Hicrî, birds, mythology, nightingale and rose.

Giriş

Duygu, düşünce, hayal gibi insanı insan yapan vasıfların dışı vurumu olan edebiyatta kuşların önemi, onların sadece doğal yaşamın bir parçası olmaktan öte, zengin ve evrensel bir sembolizm aracı olarak kullanılmasından kaynaklanır. Tarih boyunca farklı kültür ve medeniyetlerde kuşlar, insan ruhunun, manevi yolculuğunun ve temel insani durumların yansıtıldığı en güçlü motiflerden biri olmuştur (Ceylan, 2007, s. 2).

Kuşlar, en temel ve evrensel anlamıyla ruhu ve canı temsil eder (Ersoylu, 2015, s. 38). Uçma eylemi, edebiyatta fiziki dünyanın sınırlamalarından kurtulma, göğe yahut ilahi âlemlere yükselme ve hakikate ulaşma arayışı ile bağdaştırılır (Uludağ, 1991, s. 352). Hayal ve düşüncenin sınır tanımayan yapısını kuşların sonsuzluğa kanat çırpmaları ile özdeşleştiren şair, ruh ve canı sık sık kuşlara benzetmiştir. Özellikle klasik Türk edebiyatında, kuş bedeni bir kafese, ruhu ise bu kafese hapsolmuş bir kuşa benzetilir (Pala, 2003, s. 355). Kuşun asıl yuvası olan göklere duyduğu özlem, tasavvuf yolcusunun Allah'a duyduğu sonsuz aşk ve vuslat arzusunu ifade eder (Ceylan, 2007, s. 184).

Kuşların klasik şiirde kullanım alanlarından biri de ilahi aşka yapılan yolculuğu temsil etmeleridir (Eskigün, 2006, s. 24). Başta *Mantıku't-Tayr*'da anlatılan kuşların bir araya gelerek Simurg'u araması, bir toplumun veya bireyin hakikati arama yolculuğunu alegorik olarak anlatır (Kartal, 2004, s. 300). Hakikat arayışında olan şair de sık sık bu mana çağrışımlarından faydalanarak şiirlerinde Simurg, Hüdhüd gibi kuşlara yer vermiştir (Batislam, 2002, s. 186).

Simurg yahut anka kuşu, İran mitolojisinde önemli bir yere sahiptir (İnan, 1987, s. 351). Kanaat, olgunluk ve ulaşılmazlık gibi anlamları sembolize eden bu kuşun Kaf Dağı'nın ardında yaşadığına inanılır. Kendini dünyaya ait olandan soyutlamış, nefsin his ve hevasından vazgeçmiş kanaat sahibi ve ârifleri temsil eder. Ayrıca, vahdet'ül-vücut anlayışı müvacehesinde birliğe ve Hakk'a ulaşmayı ifade eder (Turan, 2014, s. 25).

Gölgesinin düştüğü kişinin taç giyeceğine, padişah olacağına inanılan hüma yahut devlet kuşu klasik şiirde talih, devlet, mutluluk gibi olguların temsilcisidir (Kurnaz, 1998, s. 478). Zenginlik ve mutluluk getirici olduğuna hükmedilir. Talih ve yüksek makam temalarında, sevgiliye benzetilerek kullanılır (Akalin, 1993, s. 132). Tüm bunların yanında hüma kuşunun kemikle beslenmesi de kanaati simgeler (Eskigün, 2006, s. 31).

Klasik Türk şiirinde Hüdhüd, doğruluk, hikmet, rehberlik gibi yüce değerlerin karşılığıdır (Harman & Kurnaz, 1998, s. 461). Özellikle manevi yolculuklarda, diğer bir ifade ile seyr-i süluk-ı ruhanide rehber ve yoldaş olmasıyla şiirde işlenir. Hz. Süleyman'a (a.s.) elçilik yapması ve Saba Melikesi Belkis'a haber taşıması da bu kuşu önemli kılan diğer önemli bir husustur (Ergüleç, 2023, s. 16). Ayrıca *Kur'an-ı Kerim*'de bizatihi isminin zikredilmesi bu kuşu değerli kılmıştır.¹

¹ Neml Suresi, 20. ayet

Zümrüdüanka ya da Kaknus kuşu hakiki aşkın ve yeniden doğuşun klasik edebiyattaki sembolü olmuştur. Mitolojik anlatılara göre Zümrüdüanka güzel sesli olup, öleceğini anladığında kuru otları bir araya getirip yanarak ölür ve küllerinden yeniden doğar. Aşk için ölüp, aşktan yeniden doğmayı yani ilahi aşkı temsil eder (Attâr, 2004, s. 121; Yalçın, 2023, s. 161).

Bahsi geçen kuşlar İran mitolojisinden edebiyatımıza geçmiş olup sıklıkla şairlerin hayal dünyalarına konu olmuşlardır. Fakat klasik şiirde kuş denildiğinde ilk akla gelen şüphesiz ki güle duyduğu sonsuz aşkından dolayı bülbüldür. Zira bülbül ile gülün aşkı edebiyatımızın en klasik ve bilinen motifidir denilse yeridir. Sürekli inleyen, acı çeken, sadık âşık olan bülbül klasik edebiyatta aşığı simgelerken güzelliğiyle mağrur, ulaşılmaz sevgili tipini temsil görevi güldedir. Bülbül ile gülün şahsında edebiyatın en kadim karşıtlıklarından biri oluşturulmuştur (Kurnaz Bülbül, 1992, s. 487).

Klasik Türk şiirinde daha çok Farsça olan kebuter ifadesi ile anılan güvercin sade bir kuş olmaktan öte, çok katmanlı bir motiftir. O, hem âşıkların gizli haberlerini taşıyan güvenilir bir postacı, hem masum ve kırılgan aşkın bir sembolü, hem peygamberin mağaradaki macerasını hatırlatan manevi bir figürdür (Turan, 2014, s. 29).

Klasik Türk şiirinde tûtî (papağan), insan sesini taklit etme yeteneği sayesinde çok katmanlı bir sembol olarak öne çıkar (Fidan, 2012, s. 85). Şeker sevmesi ve ayna karşısında konuşmayı öğrenmesi gibi özellikleriyle sıklıkla anılan bu kuş, en başta sevgilinin tatlı ve güzel sözünü (tûtî-i şeker-güftâr) ve şairin söz söyleme (tûtî-i mu'ciz-gû) sanatını temsil ederken, aynı zamanda anlamını bilmeden konuştuğu için gevezeliği ve taklidi de simgeler. Tasavvufi şiirde ise rengârenk tüyleri ve cana düşkünlüğü nedeniyle nefsi, dünya nimetlerini ve yeşil rengiyle Hızır Aleyhisselam ile ilişkilendirilen ebedi hayat arayışını temsil eden çok yönlü bir motiftir (Ceylan, 2007, s. 194).

Viranelerde yaşayan baykuş, klasik edebiyatımızda uğursuzluk ve kötü talihi çağrıştırırken akbaba ve karga, dünyanın fani leşine meyletmiş nefsi veya kötü insanları simgeler (Çoruhlu, 1993, s. 35).

Yüksekten uçan, baz, şahbaz gibi namlarla anılan şahin, kartal gibi avcı kuşlar, klasik şiirde dünyadan el çekmiş ârifleri, erenleri ve seçkin ruhları sembolize eder (Uludağ, 1991, s. 88).

Özellikle Anadolu kültüründe turna, sevgiliye ve hakikate haber taşımanın yanında zaman zaman hasret, birlik ve düzen gibi değerlerinde karşılığı olmuştur (Atila, 2014, s. 37).

Asırlarca varlığını güçlü bir şekilde sürdüren klasik şiir, temsil ettiği toplumun ve hüküm sürdüğü çevrenin her unsurundan faydalanmıştır. Çalışmamızın konusu olan kuşlardan ise bahsi geçenler sürekli ve sık sık klasik edebiyatın başvurduğu önemli figürlerdir. Bunlar dışında doğan, çaylak, atmaca, tavus, üveyik, kumru, keklik, yarasa, serçe, kaz, ördek, horoz, kırlangıç, ebabil, sülün, leylek, turaç, kuzgun, sığırcık, bildircin gibi birçok kuş türü çeşitli vesile ve farklı benzetmelerle klasik şiirde kullanılmıştır. Bu geniş ve çok katmanlı sembolik hayvanlar, klasik Türk şiirinde sadece bir sanat unsuru değil, aynı zamanda bir düşünce ve inanç sisteminin de bir parçası ve göstergesidir.

Sonuç olarak, klasik Türk şiirinde kuşlar; özgürlük, maneviyat, aşk, ölüm, talih ve hakikat arayışı gibi insana dair en temel ve karmaşık konuları zarafetle ve çok boyutlu bir alegorik sistemle ifade etme olanağı sundukları için vazgeçilmez bir öneme sahiptirler (Ceylan, 2007; Ersoylu, 2015; Eskigün, 2006).

Bu çalışmada XVI. yüzyıl şairlerinden “Hicrî” mahlası ile şiir yazan Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed’in *Divan*’ında geçen kuşlar incelenmiştir.

1. Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî'nin Hayatı

Kara Çelebi unvanıyla anılan ve şiirlerinde Hicrî mahlasını kullanan şairin asıl adı, kaynakların büyük çoğunluğuna göre Mehmed'dir. Ancak, *Tuhfe-i Nâilî* gibi bazı eserlerde ismi Muhyiddin Mehmed olarak da kaydedilmiştir. Şairin kesin doğum tarihi ise eldeki bilgi ve kaynaklara göre bilinmemektedir (Yiğit, 2013, s. 3).

Hicrî, 1514 yılında vefat eden ve döneminin önde gelen kadılarından olan Kadı Hüsamüddin Efendi'nin oğludur. Babası Hüsamüddin Efendi, *Sicill-i Osmânî* ve *Mecmû'a-i Tevârih'e* göre Nişancı Mehmet Paşa'nın kardeşidir. Ancak, ilmiye kaynaklarında daha yaygın olan görüş, Hüsamüddin Efendi'nin Mehmet Paşa'nın kölesi olduğu yönündedir.

Tezkirelerin büyük çoğunluğu şairin Bursalı olduğunda hemfikirdir. Yalnızca Âhdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ Tezkiresi*'nde onu Karamanlı olarak kaydetmiştir. Eğer babası Hüsamüddin Efendi'nin Karamanlı Nişancı Mehmet Paşa'nın kardeşi olduğu tezi doğru kabul edilirse, şairin de Karamanlı olması ve soyunun ünlü mutasavvıf Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'ye kadar uzanma ihtimali oldukça güçlüdür (Yiğit, 2025, s. 873).

Şairin ailesi, soyadını Kadı Hüsamüddin Efendi'nin Niğdeli bir ulemâ olan Kara Yakub'a damat olmasından almıştır. Bu evlilikle başlayan Kara Çelebi-zâdeler sülalesi, Osmanlı ilmiye tarihinde derin izler bırakmıştır.

Bu köklü ulema ailesi, 1689 yılına kadar pek çok ünlü kadı, müderris, şair ve hatta şeyhülislam yetiştirmiştir. Tarihçi ve şair kimliğiyle tanınan ünlü Şeyhülislam Kara Çelebizade Abdülaziz Efendi (ö. 1658) de bu soydan gelen önemli bir isimdir.

2. Eğitimi ve Kariyeri

Hicrî hem çocukluk hem de gençlik dönemlerinde, köklü ulema ailesinin sağladığı imkanlarla oldukça seçkin bir eğitim aldı. Onun ilmiye basamaklarındaki yükselişini sağlayan temel faktör, döneminin en saygın alimlerinden biri olan Kemal Paşa-zâde'nin (İbn-i Kemal) öğrencisi olarak yetişmesi ve ondan icazet almasıdır.

Kariyerine ilmiye sınıfında başlayan Hicrî, ilk olarak müderrislik makamında görev aldı. Bursa, Kütahya, Amasya ve Manisa gibi Anadolu'nun önemli kültür merkezlerinde dersler vererek ilmî otoritesini kanıtladı.

Bir süre müderrislik yaptıktan sonra idari göreve yönelerek kadılık mesleğine geçti. Bu kapsamda, önemli merkezler olan Şam ve Bursa'da kadı olarak hizmet etti. Ancak, kadılık görevinden azledilmesi üzerine tekrar ilmiye sahasına dönerek kariyerine yeniden müderris olarak devam etti. Bu dönüşte önce Bursa'daki medreselerde, ardından da ilim dünyasının kalbi olan İstanbul'un önde gelen medreselerinde dersler verdi.

Hayatının son döneminde ise tekrar kadılık makamına terfi ederek idari kariyerinde zirveye ulaştı. Sırasıyla Bursa, Edirne ve son olarak da İstanbul kadılığı gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun en yüksek ve en itibarlı kadılık görevlerinde bulundu.

Hicrî'nin ilmiye sınıfı içindeki üstün başarısı ve yetkinliği, çağdaşları tarafından da açıkça kabul edilmiştir. Gelibolulu Âlî, meşhur eseri *Künhü'l-Ahbâr*'da bu durumu çarpıcı bir anekdotla aktarır:

Dönemin büyük şeyhülislamı Ebussuud Efendi (ö. 1575) henüz hayattayken bile, Muhaşşi Sinan Efendi (ö. 1578) gibi önemli alimler varken, ilim çevrelerinde Ebussuud'dan sonra Hicrî'nin şeyhülislamlığa layık görüldüğü ve bu makam için adının geçtiği konuşulmaktaydı. Bu olay, şairin üstlendiği görevlerde gösterdiği büyük liyakatin, ilmî derinliğin ve idari başarının en güçlü kanıtı olarak kabul edilir (Yiğit, 2013, s. 873).

3. Ölümü

Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî, İstanbul kadılığı görevinde iken miladi 1556 yılında vefat etti. Ömrü müderrislik ve kadılık ile geçen şairin mezarı Edirnekapı'daki Emir Buhari Dergâhı'nda, hocası Kemal Paşazade'nin hemen yanındadır (Yiğit, 2013, s. 874).

4. Divan'ı

Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî'nin *Divan*'ının günümüzde bilinen tek nüshası Milli Kütüphane'de 06 Mil Yz. FB 377/2 numarası ile kayıtlıdır. *Mecmua-ı Devavın* adlı eserin 15a-44a yaprakları arasında bulunan bu *Divan*'da 143 gazel bulunmaktadır. Eser üzerine Ömer Zülfe ve Ahmet Selman Yiğit birer bilimsel çalışma yapmıştır.

5. Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî Divanı'nda Kuşlar

Şair Hicrî, çeşitli vesilelerle kuşları şiirlerinde kullanmıştır. Genel olarak kuş türü için murg, doğan, şahin gibi avcı kuşları kastederek şeh-baz ifadeleri geçmektedir. Karga, bülbül, papağan ve güvercin Divan'da adı geçen diğer kuş türleridir. Çalışmada geçen beyitler *Hicrî Divânı (İnceleme-Tahlil-Metin-Dizin)* adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden alınmıştır.

5.1. Murg

Divan'da kuşların genel adı olarak kullanılan murg, aşığın cânı ve gönlü için benzetilen olarak kullanılmıştır. Kuş ile gönül-cân arasında kurulan münasebetlerde kuşların uçma yeteneği ve tuzağa düşme durumu önemli unsurlardır (Yalçın, 2024, s. 269). Aşağıdaki beyitte sevgiliye seslenen şair, "nasıl ki avcı av yakalamaktan mutlu ise sen de gönlümü avladın; mutlu olmalısın" demektedir:

*Giriftârun durur dil hoş-dil ol sen
Çü şâd olur tutulsa murg sayyâd* (017/4)

Başka bir beyitte oka benzetilen sevgilinin yan bakışları, yüksekte uçmasının sebebi aşığın gönül kuşunu bir şahin gibi avlama isteği ile izah edilmektedir:

*Murg-ı cân sayd itmek ister zülf şeh-bâzun gibi
Tîr-i gamzen ey kemân-ebru ilen yüksek uçar* (024/3)

5.2. Şeh-baz ve Zag

Divan'da şair Hicrî yüksekte uçan doğan yahut şahini çeşitli benzetme yönleriyle işlemiştir. Aşağıdaki beyitte şair, peri kadar güzel sevgilinin doğan/shahin gibi hayal ettiği saçlarını, su üzerine yuva yapan kuşa benzetmiştir:

*Gözümde ey perî-peyker hayâl-i zülf-i şeh-bâzun
Hemân ol murga benzer kim su üzre âşiyân eyler* (051/5)

Şair Hicrî, doğan/shahin ile kargayı aynı beyitte zıtlık oluşturmak suretiyle kullanmıştır. Kendini diğer şairlerle karşılaştıran Hicrî, şiirine ve bu alandaki yeteneğine o denli güvenmektedir ki güya kendisi şeh-baz; diğerleri ise zag u zagandır:

*Gitse Hicrî gayrı şâ'irler ana olmaz bedel
Şâh-bâzun sanma kim zâg u zagan yerin tutar* (036/6)

Başka bir beyitte ise şair yine bu iki kuşun oluşturduğu tezattan faydalanarak klasik şiirin ezeli rakip ve ebedi düşman olan rint ile zahit olgusuna sözü getirir. Rint

makamında kendini konumlandıran şair, zahide çatarken “şahin saldırdığında ortalıkta kargalar kalabilir mi?” şeklinde istifham sanatına başvurmuştur:

*Hicrî irişse sufi vü zühhâd dağılur
Zâg u zagan turur mı hücûm itse şâh-bâz*

5.3. Bülbül

Hicrî, klasik edebiyatın genel teamüllerine paralel olarak *Divan'*ında en çok bülbüle yer vermiştir. Bülbülün güle aşkı, Farsça karşılığı olan “hezar” ibaresinin aynı zamanda bin anlamı şair tarafından sıklıkla işlenmiştir.

Gönül sevgiliye kavuşma umuduyla yollara revan olunca beden kafesinde yalnız kalan can, kafese mahkûm edilmiş bülbül gibi feryad ü figan etmektedir:

*Revân olup gönül kaldı müşebbek tende cân tenhâ
Kafesden bülbül-i nâlân gibi eyler figân tenhâ* (002/1)

Gül yanaklı sevgiliye kavuşma beklentisi ile dünyanın gül bahçesine gelen aşık, bu beklentisi boşa çıkınca kendisi gibi bahçeye gelen bülbül ile teselli bulmaktadır:

*Ârzû-yı yâr ile geldük cihân gülzârına
Gül-'izârum bâga gül gelmes bile bülbül gelür* (056/2)

Aşağıdaki beyitte şair, bağı açan güller ile adeta ateş alıp yandığını, bülbülün derdinden dolayı çektiği aha bağlayarak hüsn-i talil sanatı yapmıştır. Güller kızıl renklerinden dolayı ateşe teşbih edilmiştir:

*Meger bî-çâre bülbül derd ile âh eylemiş Hicrî
Ki gülşen od olup düpdüz tutupdur sahn-ı bâg âteş* (079/5)

Şair, kendi kendine yetişmiş bir gül için bülbüle neden bu denli bağlanıp feryat ettiğini sorarken, bu yolda çok bülbülün canını feda ettiğini de söyler. Şairin bülbülü bu umutsuz sevdadan vazgeçirmeye çalıştığı sezilir. Beyitte nice kelimesi hem “neden, niçin” hem de “çok, pek” anlamlarında; hezar sözcüğü hem “bülbül” hem de “bin” anlamlarında kullanılarak tevriye sanatı yapılmıştır. Bu tür sanatlar, klasik şiirin yerleşik mazmunlarına bile derinlik katarak şairin bireysel hayal gücüyle anlam katmanları oluşturma becerisini desteklemektedir (Yavuz, 2025, s. 69). Ayrıca uçmak fiili hem gerçek anlamında hem de uçup gitmek, ölmek anlamlarında kullanılmıştır:

*Neçe bir feryâd ey bülbül gül-i hod-rûy için
Uçurupdur ol bu gülşenden senün gibi hezâr* (026/4)

“Ey sevgili! Eşiğinde inleyen zannetme ki sadece bülbüldür. Ağlayıp inleyen onun gibi binlercesidir” diyen şair birinci mısradaki hezar kelimesini bülbül anlamında kullanırken ikinci mısradaki bin, binler anlamına gelecek şekilde beyti kurgulamıştır:

*Kûyında sanma inleyen ey dil hezârdur
Zârî kılan anun gibi anda hezârdur* (045/1)

Bülbül, hasretinden ölse bile gül dönüp yüzüne bakmaz. Zira bu yolda binlercesi ağlamış; gülen ise hiç olmamıştır. Hezar ifadesinin yine tevriyeli kullanıldığı beyitte, ağlamak ile gülmek arasında güçlü bir tezat oluşturulmuştur:

*Gerekse hasret ile öl güle bakmaz yüzüne gül
Hezâr aglar var ey bülbül cihândur bunda gülmiş yok* (084/3)

5.4. Tuti

Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî'nin Divanı'nda adı geçen kuşlardan biri de papağandır. Klasik edebiyatta daha çok Farsça karşılığı olan tuti ibaresi ile anılan papağan, Hicrî şiirlerinde şeker yemesi ve konuşması ile konu edilmiştir. Aşağıdaki beyitte Şair Hicrî, sevgilinin ayva tüyleri ve dudağının güzelliğini dile getirirken konuşan papağan motifinden faydalanmıştır. Guyiya kelimesi yine hem konuşma anlamı hem de güya manasını çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır:

*Söze gelse sükker-efşânlıklar eyler gûyiyâ
Sebze-i hattunla bir tûtî-i gûyâdur lebün* (091/4)

Sevgilinin lal taşı gibi parlak ve kırmızı dudakları üstünde ayva tüylerini gören Şair Hicrî, bu manzarayı güzellik bağında tatlı tatlı şeker yiyen papağana teşbih etmiştir:

*La'lünde görüp sebze-i hattun didi Hicrî
Ey tûtî-i şekker-şiken-i bag-ı melâhat* (010/6)

5.5. Kebuter

Tüm şiirlerinde güvercinden bir kere bahseden Şair Hicrî, bu kuşun habercilik yapma misyonundan faydalanmıştır. Güzelliğini periye benzettiği sevgiliden söz açan şair, yanağının ve saçlarının hayaliyle yanıp tutuştuğunu; bu ah ateşinden hasıl olan dumanın kesifliğinden güvercinin yol bulup uçamadığını ve haber getirip götürme görevini yerine getiremediğini ifade eder:

*Gitmez hayâl-i zülf ü ruhun dilden ey perî
Ki uçurmaz oldu âteş-i âhum kebûteri* (141/2)

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, klasik Türk şiirinde kuşların zengin ve çok katmanlı sembolizmini genel bir çerçevede ele almakta ve bu evrensel motifi, XVI. yüzyıl şairi Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî'nin *Divan*'ı özelinde incelemektedir. İnceleme, kuşların sadece doğal yaşamın bir parçası değil, aynı zamanda manevi yolculuk, aşk, talih, hakikat arayışı ve insani durumların yansıtıldığı temel alegorik birer unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

Kuşlar, ruhu, canı, fiziki sınırlardan kurtuluşu (uçma eylemi) ve ilahi âlemlere yükselme arayışını temsil eder. Bu bağlamda, simurg/anka hakikat ve ulaşılmazlık; hüma talih, devlet ve mutluluk; hüdhüd rehberlik, hikmet; kâknûs yeniden doğuş, hakiki aşk gibi değerleri temsil eden mitolojik ve manevi kuşlar, tasavvufi ve felsefi düşüncelerin somutlaştırılmasında merkezi bir rol oynar.

Özellikle Bülbül-Gül motifi, klasik şiirin en kadim karşıtlıklarından biri olarak, sadık aşık simgeleyen bülbül ile mağrur ve ulaşılmaz sevgili tipini temsil eden gül arasındaki ebedi aşk hikayesini simgelemesi açısından vazgeçilmezdir. Tûtî (papağan), tatlı sözlü sevgiliden gevezeliğe kadar çok yönlü bir sembol iken; güvercin (kebûter) haberciliği ve masumiyeti temsil eder. Şahin (şeh-baz) gibi avcı kuşlar ise dünyadan el çekmiş erdemli ruhları ve ârifleri simgelerken, baykuş ve karga gibi kuşlar uğursuzluk ve nefis zaafı temsil ederek sembolik zıtlıkları pekiştirir.

Çalışmanın ana gövdesini oluşturan *Hicrî Divanı*'ndaki kuşların incelenmesi, şairin bu genel klasik teamüllere büyük ölçüde sadık kaldığını göstermektedir.

Hicrî, kuşların genel adı olan murg'u yaygın kullanıma uygun olarak aşık gönlünün veya canının tuzığa düşme ve uçma arzusu bağlamında kullanır. Şeh-baz

(doğan/şahin) ise yüksekte uçuşuyla bir yandan gönlü avlama isteğiyle (sevgilinin zülfü), diğer yandan da şairin şiirdeki üstünlüğü ve rint-zahit karşıtlığı bağlamında kullanılarak seçkin ruh ve yetenek simgesi haline gelir.

Şair, klasik şiirin vazgeçilmezi olan bülbül, en çok yer verdiği kuş motifi yaparak geleneğe bağlılığını gösterir. Onun şiirlerinde bülbül, firak ve vuslat beklentisiyle feryat eden âşığı temsil eder. Hüsn-i talil (güllerin kızılığını bülbülün âhından çıkan kıvılcımlara bağlama) ve tevriye (hezar kelimesini "bülbül" ve "bin" anlamında kullanma) gibi sanatlarla motife derinlik katar. Bülbülün hasretle ölmesine rağmen gülün yüz çevirmemesi, klasik edebiyatın maddi boyutu ile kavuşmanın mümkün olmadığı aşk temini kuvvetlendirir.

Papağan (tûtî) motifi, geleneğe uygun olarak sevgilinin tatlı sözü ve güzellik (lal dudak üstündeki ayva tüyü) bağlamında ele alınmıştır. Güvercin (kebûter) ise yalnızca bir kez kullanılmasına rağmen, doğrudan klasik misyonu olan habercilik rolüyle; âşığın âh dumanı nedeniyle haber getirememesi temasıyla işlenmiştir.

Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed Hicrî'nin *Divan'ı*, klasik Türk şiirinin kuş sembolizmine dair temel ve evrensel kodları başarıyla kullandığını kanıtlar niteliktedir. Şair, büyük ölçüde bülbül-gül merkezli bir yaklaşımla, murg, şeh-baz, tûtî ve kebûter gibi figürleri; aşk, hasret, gönül avcılığı, üstünlük ve manevi arayış gibi temaları işlemek için ustalıkla kullanmıştır.

Hicrî, özellikle tezat sanatı (şeh-baz / zâg u zagan) ve tevriye sanatı (hezar), hüsn-i talil gibi sanatları kuş motifleriyle birleştirerek, şiirine estetik bir derinlik ve çok anlamlılık katmıştır. Çalışma, Hicrî'nin şiir dilinin, köklü ulema ailesinden gelen bir şairin ilmi birikimini ve klasik şiirin zengin hayal ve mazmun dünyasına olan hakimiyetini gösteren güçlü bir örnek teşkil ettiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, kuşlar, klasik Türk edebiyatının sadece bir süs unsuru değil, aynı zamanda düşünce, inanç ve hislerin aktarıldığı bir manevi dildir. Hicrî'nin şiirleri, bu dilin XVI. yüzyıldaki güçlü devamlılığını ve şairin, bu köklü sembolik sistem içerisinde kendi sesini ve dehasını nasıl inşa ettiğini gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

- Akalın, L. S. (1993). *Türk folklorunda kuşlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atila, O. K. (2014). Minyatür sanatındaki hayvan figürlerinin sembolik ifadeleri. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(2), 35-44.
- Attâr, F. (2004). *Mantıku't-Tayr kuş dili*. M. Toprak (Haz.), İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.
- Batıslam, H. D. (2002). Divan şiirinin mitolojik kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (7), 185-208.
- Ceylan, Ö. (2007). *Kuşlar divanı-Osmanlı şiir kuşları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1993). Türk sanatı'nda görülen hayvan figürlerine 'gök ve yer' sembolizmi açısından bir bakış. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 87, 17-42.
- Ergüleç, H. (2023). Karamanlı Nizâmî divan'ında kuşlar. *Türk Dili ve Edebiyatı İncelemeleri Dergisi*, 1(1), 1-11.
- Ersoylu, H. (2015). *Türk kültüründe kuşlar*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Eskigün, K. (2006). *Klasik Türk şiirinde efsanevi kuşlar*. [Yüksek Lisans Tezi]. Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi.

- Fidan, G. G. (2012). Sindbâdnâmelerden hareketle çerçeve hikâye geleneğinde metinlerarasılık: Tûtî hikâyesi örneği. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8(8), 67-88.
- İnan, A. (1987). Türk folklorunda Simurg ve Garuda. A. İnan (Ed.), *Makaleler ve incelemeler*, içinde (s. 350-352). Ankara: TTK Yayınları.
- Kartal, A. (2004). Attâr'ın mantıktu't-tayr'ı ile Gülşehrî'nin mantıktu't-tayr'ının mukayesesi. *I. Kırşehir Kültür Araştırmaları Bilgi Şöleni (8-10 Ekim 2002) Bildiriler* içinde (s.297-329). Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayını.
- Kurnaz, C. (1992). *Bülbül*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/bulbul>. [Erişim Tarihi: 14.11.2025].
- Kurnaz, C. (1998). *Hüma*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/huma> [Erişim Tarihi: 13.11.2025].
- Kurnaz, Ö. F. (1998). *Hüdhüd*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hudhud> [Erişim Tarihi: 13.11.2025].
- Pala, İ. (2003). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayınevi.
- Turan, M. (2014). Ahmedî divanında kuşlar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(7), 23-37.
- Uludağ, S. (1991). *Tasavvufî terimler sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınevi.
- Yalçın, D. (2023). Hanyalı Nûrî Osmân divânı'nda naat. *Mavi Atlas*, 11(1), 147-172.
- Yalçın, D. (2024). Dervişin şehri: tuhfetü'l-letâif te nefsin kaleleri. *Mavi Atlas*, 12(1), 254-270.
- Yavuz, M. Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf u Züleyhâ isimli mesnevisinde anlam zenginlikleri (alşılmamış bağdaştırmalar). *Bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(9), 64-92.
- Yiğit, A. S. (2013). *Hicrî dîvânı (inceleme-tahlîl-metin-dizin)*. [Yüksek Lisans Tezi]. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Yiğit, A. S. (2025). Hicri divanı'nda çiçekler. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 8(11), 868-878.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 54-71
Geliş Tarihi-Received: 21.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18037581

Şeyhülislam ve Şair Mehmed Bahâî Efendi Hakkında Yazılan Şiirler

Poems Written About Sheikhulislam and Poet Mehmed Bahâî Efendi

Ahmet TOPAL*
Dilek YALÇIN**

Öz

Mehmed Bahâî Efendi, Osmanlı'nın otuz ikinci şeyhülislamı ve 17. yüzyılın önemli şairlerinden biridir. Bu vasıflarıyla o, hem döneminin tarihî kaynaklarında hem de klasik Türk şiirinin biyografik kaynakları kabul edilen tezkirelerde kendisinden bahsedilen bir devlet adamı ve edib olarak yer almıştır. Bu yüzyılda yaşayan bazı şairler de Bahâî hakkında genellikle methiye nitelikli şiirler kaleme almış, özellikle meslek hayatının çeşitli dönemlerindeki olaylara tarihler düşürmüşlerdir. Bu makalenin amacı; söz konusu şiirleri tespit etmek, tezkirelerdeki bilgilerden de hareketle Bahâî'nin tezkire yazarları ve şairler tarafından bir devlet adamı ve şair olarak nasıl değerlendirildiğini ve hayatı ile ilgili verilen biyografik nitelikteki bilgileri ortaya koymaktır.

Çalışmada bir girişten sonra Mehmed Bahâî Efendi hakkında kısa bir bilgi verilmiştir. Sonraki bölümde metinlerine ulaşma imkânı bulunan 17. yüzyıl divanlarının taranması sonucu tespit edilen şiirler nazım biçimlerine göre tasnif edilmiş ve özellikleri belirtilmiştir. Metinlerine ulaşamayan ancak tezkirelerde rastlanan şiirler ayrı bir başlık altında verilmiştir. Daha sonra bu şiirler bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, Şeyhülislam Bahâî, biyografi, methiye, tarih manzumeleri.

Abstract

Mehmed Bahâî Efendi was the thirty-second shaykh al-Islam of the Ottoman Empire and one of the most important poets of the 17th century. With these qualities, he was mentioned as a statesman and a literary figure both in the historical sources of his period and in the tezkires, which are accepted as biographical sources of classical Turkish poetry. Some poets living in this century also wrote poems about Bahâî, usually in the form of eulogies, and especially wrote poems emphasizing a special date about the events in various periods of his professional life. The aim of this article is to identify these poems in question and based on the information in the biographical dictionaries, to reveal how Bahâî was evaluated as a statesman and a poet by the biographers and poets, as well as the biographical information given about his life.

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: tahmet@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8063-2005.

** Arş. Gör., Gümüşhane Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: dilek29yalcin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0793-5437.

In the study, after an introduction, brief information about Mehmed Bahâî Efendi is given. In the next section, the poems identified as a result of the scanning of the 17th century divans, the texts of which are available, are classified according to their verse forms and their characteristics are stated. The poems whose texts could not be found but were found in the tezkires are given under a separate heading. These poems were then subjected to an evaluation.

Keywords: Classical Turkish poetry, Sheikhulislam Bahâî, biography, eulogy, history poems.

Giriş

Osmanlı Devleti'nde bilim, kültür ve sanat başta sultan olmak üzere devlet adamlarının himayesinde gelişen bir yapı arz eder. Birçok hükümdar ve devlet adamı bilim ve sanat erbabına maddî ve manevî imkânlar sunmuş, onları meclisine almış, nedim edinmişlerdir. Devlet adamlarının özellikle kültür ve sanata ilgisi sadece himaye ile olmamış, birçoğu çeşitli sanatlarda, özellikle hat, musiki ve daha çok şiirde hünerlerini de sergilemişlerdir. Başta Fatih Sultan Mehmed (Avnî), Yavuz Sultan Selim (Selimî), Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî) gibi hükümdarlar olmak üzere birçok sultan ve şehzade şairleri kollayıp gözeten birer hami olmanın ötesinde hatırı sayılır derecede birer şair olarak da kabul edilmişlerdir. Benzer durum devletin diğer üst düzey yöneticileri için de geçerlidir. Mahmut Paşa, Râmî Mehmed Paşa (Râmî) ve Koca Ragıp Paşa gibi sadrazamlar; klasik Türk şiirinin en önemli şairlerinden biri olarak kabul edilen Şeyhülislam Yahyâ, Molla Hüsrev, İbni Kemâl ve Ebussuûd Efendi gibi önemli şeyhülisamlar da şiirle iştigal etmişlerdir.

Osmanlı dönemi devlet adamlarının şairliği üzerine tezkirelerde değerlendirmeler, varsa divanları, metin neşirleri ve şiirleri üzerine çeşitli incelemeler yapılmış, hâlihazırda da yapılmaktadır. Kanaatimize göre bu çalışmaları destekleyecek olan bir başka araştırma alanı da bu kişilerle ilgili biyografik ve tarihî kaynaklardaki değerlendirmelerin yanında; yaşadıkları dönemde kendileri hakkında yazılan şiirleri toplamak ve bir değerlendirmeye tâbi tutmak olacaktır. Edebî malzemeler bir süre sonra tarihî vesikalara dönüşebildiği için böyle bir çalışma aynı zamanda tarih alanında yapılacak çalışmalar için de kaynak niteliği kazanacaktır. Özellikle tarih manzumelerinde hem devlet adamlarının hem yakınlarının terfileri, azilleri, fetihleri, ölümleri vb. için düşürülen tarih kayıtları bu şahsiyetlerin biyografik bilgilerine katkı sağlayacak mahiyette bilgiler sunması bakımından önemlidir (Yiğit, 2025, s. 1498).

Bu amaçla kaleme alınan bu makalenin konusu; Osmanlının otuz ikinci şeyhülislamı ve klasik Türk şiirinin kudretli şairlerinden olan Mehmed Bahâî Efendi hakkında yazılan şiirlerin kayıtlarını vermek ve bu şiirlerde Bahâî hakkındaki değerlendirmeleri ortaya koymaktır.

1. Mehmed Bahâî Efendi'nin Hayatı

Bahâî Mehmed Efendi, İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Doğum tarihi için 1595 veya 1601 seneleri zikredilmekle birlikte 1601 yılında doğmuş olması daha muhtemeldir (Tolasa, 1979, s. 11; Uludağ, 16 Eylül 2024). Baba ve anne tarafından tanınmış bir ilmiye ailesinden gelmektedir. Baba tarafından Şeyhülislâm Hoca Sâdeddin Efendi'nin torunu, Kazasker Abdülaziz Efendi'nin oğlu; anne tarafından Ebüssuûdzâde Mustafa Efendi'nin torunudur. Tahsilini babasından ve aile çevresindeki tanınmış hocalardan yapar. 1025/1617'de babasıyla birlikte Hicaz'a gider, dönüşte ilmiye mensubu ailelere tanınan imtiyazlardan faydalanarak genç yaşta çeşitli medreselere müderris tayin edilir (İpşirli & Uzun, 1991, IV/s. 463). Bahâî'nin meslek hayatı, Osmanlı toplumunun siyasi ve idarî olarak büyük bir çalkantı içinde olmasına bağlı olarak, sık sık atama ve azillerle doludur.

1028-1039/1619-1630 seneleri arasında çeşitli medreselerde müderrislik yapar, 1039/1630'da Selanik kadılığına atanır, bir yıl sonra bu görevden azledilir. 1042/1633 yılında başladığı Halep kadılığı hayatının en zor günleri olarak değerlendirilir. Halep valisi Ahmed Paşa'nın Bahâyî hakkında keyif verici maddelere düşkün olduğu, adli ve idari görevleri yerine getirmeye muktedir olmadığı yönündeki şikâyetlerini IV. Murad'a bildirmesi nedeniyle Bahâyî Efendi 1043/1634 yılında görevden alınarak Kıbrıs'a sürülür. Burada zor günler geçiren Bahâyî, padişaha sunduğu şiirler vesilesi ile 1045/1636 yılında affedilerek İstanbul'a gelmesine izin verilir. 1047/1638'den itibaren bir yılı geçmeyen sürelerle Şam (1047/1638), Edirne (1053/1644), İstanbul (1054/1645) gibi yüksek dereceli kadılıklarda bulunur. 1055/1646'da önce Anadolu kazaskeri sonrasında Rumeli kazaskeri olsa da aynı yıl bu görevden alınır. 1056/1647'de tekrar Rumeli kazaskerliğine atandıktan sonra bu görevdeyken kendisine 1058/1649'da şeyhülislamlık verilir (Tolasa, 1979, s. 13-15). Bu makamdaki tutumu nedeniyle saray ağalarının baskısı neticesinde 1059/1650 senesinde bu görevden alınır.¹ Yerine Karaçelebizâde Abdulaziz Efendi getirilir. Azledildikten sonra Boğazdaki yalısına çekilen Bahâyî Efendi, çok geçmeden Midilli'ye sürgün edilir. Midilli'ye giderken uğradığı Gelibolu'da kalmasına müsaade edilen Bahâyî Efendi, 1061/1651 senesinde dostu Siyavuş Paşa'nın başvezir, amcasının oğlu Ebu Said Mehmed Efendi'nin şeyhülislamlığı zamanında affedilerek İstanbul'a dönmesine izin verilir. Bu yıl içinde ikinci defa şeyhülislamlığa getirilir. İkinci şeyhülislamlık döneminde ilkine göre daha sakin bir görev hayatı sürdüren Bahâyî, 1063/1653 senesinde vefatına kadar bu görevde kalır. Fatih Camii'ne bitişik olan konağının yakınında bir yere gömülür. Son zamanlara kadar Bahâyî Suffesi olarak anılan bu yerin yol çalışmaları nedeniyle kaldırıldığı, mezar taşlarının da yakınlardaki mezarlara taşındığı ve mezarı taşında "Menzilin Firdevs ola el-Fâtîha" yazdığı kaydedilmektedir (Tolasa, 1979, s. 21-22).

Derviş Abdî-i Mevlevî'den talik meşk ettiği, latifeleriyle meşhur olduğu kaydedilen Bahâyî Efendi'nin kültür ve edebiyat tarihi bakımından en önemli yanı şairliğidir. Şiirde Şeyhülislam Yahyâ Efendi'nin etkisi altında kalan şaire, Bahâyî mahlasının Yahyâ Efendi tarafından soyunun Bahaeddin Nakşibend'e uzaması sebebiyle verildiği söylenmekte; ayrıca Nakşî olduğu belirtilmektedir (İpşirli & Uzun, 1991, IV/s. 463). Keskin bir zekâyâ ve kuvvetli bir hafızaya sahip olan Bahâyî Efendi küçük bir dîvân sahibidir. Bir divançe de denilebilecek eserin İstanbul kütüphanelerinde 28 adet yazma nüshası vardır. *Bahâyî Dîvânı*'nda biri kaside-i beçe olmak üzere 6 kaside, 42 gazel, 2 mesnevî, 2 tarih, 8 kıt'a, 21 rubai ve 1 beyit vardır. Divanında tevhid, münacat, na't gibi dinî türde şiirler yoktur (Uludağ, 16 Eylül 2024).

Önemli bir devlet adamı ve şair olan Bahâyî, devrinde yaşayan şairlerin kendisine şiirler sunduğu bir memduh sıfatıyla da karşımıza çıkmaktadır. Dönemindeki birçok şair ona methiye nitelikli şiirler sunmuş, çeşitli atamalarına, vefatına, yakınlarıyla ilgili bazı olaylara tarih düşürmüşlerdir. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde 17. yüzyıldaki divanların taranmasıyla tespit edilen bu şiirler konu edinilecek; araştırma esnasında metnine ulaşılamayan fakat tezkirelerde yer alan şiirler de ayrı bir başlık altında verilecektir.

¹ Bahâyî'nin azledilmesine bir İngiliz elçisini hapsedirmesi sebep olarak gösterilir. Ocak ağalarının, İngiltere ile barışın bozulabileceğinden korkarak elçiyi serbest bırakması gerektiği yönündeki görüşlerine Bahaî itibar etmemiş, ağaların da din ve devlet itibarına zarar verdiklerini belirtmiştir. Ocak ağaları bu olaydan dolayı onun azlini istemişlerdir. Bu hadisenin detaylı anlatımı için bk. (İpşirli, 2014, V, s. 1297; İpşirli & Uzun, 1991, IV/s. 463).

2. XVII. Yüzyıl Divanlarında Bahâyî Hakkında Yazılan Şiirler

2.1. Kasideler

Bahâyî vasfında 17. yüzyıl şairleri arasında 13 farklı şaire ait toplam 26 kaside tespit edilebilmiştir. Altı şiirle Güftî, dört şiirle Tıflî Bahâyî hakkında en fazla kaside yazan şairlerdir. Kasidelerden Cevrî'ye ait olanı Bahâyî'nin Rumeli kazaskeri olması dolayısıyla kaleme alınmış; diğerleri şeyhülislamken yazılmıştır. Methiye nitelikli kasidelerden ikisi aynı zamanda kalemiyye (Safvetî Mehmet Çelebi, Cevrî), ikisi kudumiyye/tehniyetnâme (Şeyh Mehmed Nazmî, Güftî), ikisi ıydiyye (Güftî, Safvetî Mehmet Çelebi) biri şikâyetnâme (Güftî), biri hasbihal (Şeyh Mehmed Nazmî) niteliği göstermektedir. Kasidelerin dördünde "gül" (Feyzî), "ider" (Güftî), "gör" (Vecîhî) ve "sühan" (Selanikli Es'ad) olmak üzere redif kullanılmıştır. Kasidelerin en hacimli 77 beyitle Şeyh Mehmed Nazmî'nin şiiridir. Tespit edilebilen şiirlerle ilgili bilgiler şu şekildedir:

Selanikli Es'ad (öl. 1633), Bahâyî için, "Kasîde berây-ı fazîlet-meâb Bahâyî Efendi merhûm" başlıklı "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" vezninde "sühan" redifli 30 beyitlik bir kaside kaleme almıştır (Kayayerli, 1997, s. 22).

Cevrî (öl. 1654), "Kalemiyye der-vasf-ı fahru'l-fuzalâ mevlânâ Bahâyî 'aleyhi'rahmetü ve'r-ıdvân" başlığıyla neşredilen, teşbib bölümü kalemiye (7 beyit) olan 29 beyitlik bir kaside yazmıştır (Ayan, 1981, s. 120-121). Kaside "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Divan'ın Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi'nde bulunan nüshanın derkenarında kasideyle ilgili "Rum ili sadrı iken virilmişdür" şeklindeki nottan anlaşıldığı kadarıyla Bahâyî'nin Rumeli kazaskeri olması dolayısıyla sunulmuştur.

Cemî (öl. 1648-1649), "Der-medh-i Hz. Azîz Efendizâde Bahâyî Muhammed Efendi rahmetullâh" başlığıyla "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" vezninde 35 beyitlik bir kaside yazmıştır (Koparan, 1995, s. 122-125). Aşağıdaki beytin bildirdiğine göre Bahâyî'nin muhtemelen şeyhülislam oluşuna söylenmiş bir kasidedir:

*Meger o yekke-süvâr-ı cihân-ı fazl u hüner
Müşerref itdi sa'âdetle sadr-ı a'lâyı* (Koparan, 1995, s. 122).

İshakzâde Zuhûrî (öl. 1673?), Bahâyî vasfında iki kaside kaleme almıştır. İlki "Der-medh-i Şeyhülislam Bahâyî Efendi" başlığı altında "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" kalıbıyla yazılmış 47 beyitlik bir manzume (Kahraman, 2002, s. 79-84); diğeri "Kasîde-i şitâiyye der-medh-i Bahâyî Efendi" başlığıyla "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" vezninde kaleme alınan 74 beyitlik bir şitaiyyedir (Kahraman, 2002, s. 85-93).

Şeyh Mehmed Nazmî'nin (öl. 1701), konuyla ilgili üç kasidesi vardır. İlki Bahâyî'nin şeyhülislam olması dolayısıyla yazılmış, "Tehniyetnâme-i sadâret-i fetvâ 'allâme-i zemân assân(?)'ı devrâne Bahâyî Efendi" başlığıyla "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbında, 77 beyitlik bir şiirdir (Bektaş, 2005, s. 564-573). Şairin diğer kasidesi, "Hasb-i hâl cenâb-ı vâlâ-kadr Bahâyî Efendiye ref' olundukda bu kemîneyi şeref-i mülâzemet ile mümtâzü'l-akrân eyledikleridür" başlıklı "fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" kalıbıyla yazılmış, 40 beyitlik bir kasidedir (Bektaş, 2005, s. 574-578). Nazmî'nin üçüncü kasidesi bu şiire zeyl mahiyetinde 26 beyitlik bir şiiridir. "Bu zeyl dahı Bahâyî Efendiye virilmişdür" başlıklı kaside "mef'ülü mefâ'ilün fe'ülün" kalıbıyla yazılmıştır (Bektaş, 2005, s. 578-582).

Tıflî (öl. 1660) divanında Bahâî'ye yazılmış dört kaside yer alır. İlk kaside, "Der-medh-i hazret-i Bahâî Efendi rahmetullâhialeyh" başlığını taşır (Çınar, 2000, s. 54-58). Bahâî'nin şeyhülislam olduğu dönemde yazılmıştır. "Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" kalıbıyla yazılan kaside 49 beyittir. Tıflî'nin ikinci şiiri "Fahriye be-takrib-i na't-ı Şeyhülislâm Bahâî Efendi el-merhûm" başlığıyla divan neşrinde yer almıştır (Çınar, 2000, s. 58-61). "Feilâtün mefâ'ilün fe'ilün" veznindeki manzume 33 beyittir. Şairin "Berây-ı Bahâî Efendi" başlıklı üçüncü kasidesi "mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün" vezninde, 12 beyitlik bir methiyedir. Bahâî, şeyhülislamken sunulmuştur (Çınar, 2000, s. 62-63). Tıflî'nin dördüncü kasidesi "Kaside-i sünbül" başlığını taşımaktadır. Farklı bir nüshasından, Nakibüleşraf Allame vasfında yazıldığı bilgisine de ulaşılan ve memduh ismi belirtilmeyen kasidenin Bahâî'ye de sunulmuş olması bir ihtimaldir (Çınar, 2000, s. 85-87). Kaside 27 beyittir, "feilâtün feilâtün feilâtün feilün" kalıbıyla yazılmıştır.

Safvetî Mehmet Çelebi (öl. 1664-65) divançesinde Bahâî vasfında iki kaside yer almaktadır. İlki "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" kalıbıyla yazılmış 36 beyitlik bir kalemiye (Güzel, 2018, s. 7-10); ikincisi 38 beyitlik, "mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fâ'ilün" vezninde bir ıydiyyedir (Güzel, 2018, s. 11-15).

Veciî (öl. 1660), Bahâî için bir kaside yazmıştır. "Der-medh-i Şeyhülislâm Bahâî Efendi" başlıklı şiir 27 beyittir (Aslantaş, 1994, s. 55-58). "Gör" redifli manzume "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır.

Nedîm-i Kadîm'in (öl. 1670), Bahâî'nin bir şiirine nazire niteliğinde kasidesi vardır. Kaside "Der-medh-i Şeyhülislâm Bahâî Efendi rahmetullâhi" başlığıyla, "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" vezninde yazılmış 49 beyitlik bir şiirdir (Horata, 1987, s. 62-75).

Güftî (öl. 1677), Bahâî vasfında altı kaside kaleme almıştır. İlki "Kaside der-medh-i Şeyhülislâm Hazret-i Bahâî Efendi" başlıklı, "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbıyla yazılmış 28 beyitlik şiirdir (Yılmaz, 1983, s. 176-177). İkinci kaside aynı vezin ve başlıkla divanda yer alan, Bahâî'nin şeyhülislam oluşu için söylenmiş 53 beyitlik bir kudumiye örneğidir (Yılmaz, 1983, s. 178-181). Güftî'nin üçüncü kasidesi "Der-hakk-ı Bahâî-i merhûm" başlıklı şikâyetnâmedir (Yılmaz, 1983, s. 184-186). "İder" redifli şiir, "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır ve 29 beyittir. "Kaside der-medh-i Şeyhülislâm Bahâî Efendi" başlıklı "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbıyla yazılmış dördüncü şiir ıydiyye türünde, 33 beyitlik bir kasidedir (Yılmaz, 1983, s. 203-205). Şairin beşinci kasidesi de "Kaside der-medh-i Şeyhülislam Bahâî Efendi" başlığıyla kaleme alınmıştır (Yılmaz, 1983, s. 205-206). "Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" veznindeki şiir 28 beyittir. Güftî'nin, aynı başlıklı altıncı kasidesi "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" vezninde ve 29 beyittir (Yılmaz, 1983, s. 215-216).

Feyzî mahlasıyla şiirler yazan Şeyhülislam Ebusaidzâde Feyzullah Efendi (öl. 1698) amcazadesi Bahâî için "gül" redifli bir kaside yazmıştır (Eliacık, 2003, s. 296-297). "Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün" veznindeki şiir 28 beyittir.

Nâ'ilî-i Kadîm (öl. 1666), "Der-medh-i sâhib-i fazilet Şeyhü'l-islâm Mehmed Bahâî Efendi" başlığı ile "mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün" vezninde 40 beyitlik bir kaside yazmıştır (İpekten, 1990, s. 98-101).

Neşâtî'nin (öl. 1674), Bahâî hakkında iki kasidesi bulunmaktadır. İlki "Der medh-i Şeyhü'l-İslâm Bahâî Efendi" başlıklı, mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün vezninde

38 beyitlik bir manzume (Kaplan, 2019, s. 75-77); ikincisi “Der sitâyiş-i Hazret-i Bahâyî Efendi” başlıklı, “fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün” vezninde 25 beyitlik bir şiirdir (Kaplan, 2019, s. 78-79).

2.2. Gazeller

Bahâyî hakkında yazılmış, Güftî’ye ait iki gazel tespit edilebilmiştir. Bunlardan ilki “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” vezninde 15 beyitlik bir gazeldir. “Bîgânedir” redifli şiirin 8-15. beyitleri Bahâyî methiyesidir (Yılmaz, 1983, s. 296). Diğeri ise “mefâ’ilün fe’ilâtün mefâ’ilün fe’ilün” kalıbıyla yazılmıştır. On beyitten oluşan “gibi” redifli şiirin 6-10. beyitleri Bahâyî’nin övgüsü hakkındadır (Yılmaz, 1983, s. 367-368).

2.3. Kıtalar ve Tarih Manzumeleri

Bu başlık altında dokuzu tarih manzumesi olmak üzere, dokuz farklı şaire ait, on bir kıta tespit edilmiştir. Üç tarih manzumesiyle Hasretî, Bahâyî ve yakınları için en çok kıta kaleme alan şair niteliğindedir. Tarih manzumelerinden üçü Bahâyî’nin Anadolu kazaskeri olması dolayısıyla söylenmiştir. Rumeli kazaskeri oluşu, vefatı, yakınlarının doğum ve terfileri diğer manzumelerin konusunu teşkil etmektedir. Nazmî’nin lafzen ve manen düşürülen tarihi dışında diğer şiirlerde manen tarih düşürülmüştür. Tespit edilebilen şiirler ve tarih beyitleri şu şekildedir:

Selanikli Es’ad, “Kıta berây-ı Bahâyî Efendi” başlıklı, “fe’ülün fe’ülün fe’ülün fe’ül” kalıbıyla, 23 beyitlik bir kıta kaleme almıştır (Kayayerli, 1997, s. 205-206).

Tıflî’nin, divan neşrinde “Berây-ı Bahâyî Efendi” başlığıyla yer alan bir manzumesi mevcuttur (Çınar, 2000, s. 96-97). “Mefâ’ilün fe’ilâtün mefâ’ilün fe’ilün” kalıbıyla yazılan kıta 15 beyittir.

İlmî (17. yy), Bahâyî’nin Anadolu kazaskeri olması dolayısıyla, 1056/1646-1647 senesini gösteren, “Târîh-i kâdîasker remzen Baha’î masdar-ı Anatoli” başlığı altında üç beyitlik bir tarih kıtası söylemiştir. “Fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” veznindeki manzumenin tarih beyti şu şekildedir:

‘İlmî gûş etdükde didi ana bir târîh-i hûb

‘İlmile oldu Bahâ’î sadrı evc-i ‘izz[et]ün (Çetinkaya, 2003, s. 325).

Kelîm, Bahâyî’nin Anadolu’da kazaskeri olmasına “Târîh-i Berây-ı Bahâyî Efendi” başlıklı, 15 beyitlik bir tarih kıtası söylemiştir. “Fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” veznindeki kıtanın tarih beyti şöyledir:

Didi târîhin Kelîm-i nûkte-ver ol şevk ile

Dâd-ı cûd ile Bahâyî Sadr-ı Rûma saldı fer (Çelen, 1994, s. 243).

Şeyh Mehmed Nazmî ‘nin (öl. 1701), yine bu terfi dolayısıyla kaleme aldığı tarih manzumesi 2 beyittir. 1056/1646-1647 senesini lafzen ve manen gösteren manzume “mefâ’ilün mefâ’ilün mefâ’ilün mefâ’ilün” kalıbıyla yazılmıştır. “Târîh-i berây-ı sadâret-i a’lemü’l ‘alâ ‘aref’ül-urefâ Bahâyî Efendi” başlıklı şiirin tarih beyti aşağıdaki gibidir:

Bu şevk ile didim târîh Nazmî lafzen u ma’nâ

Bin elli altıda geçdi Bahâyî ‘adlile sadra (Bektaş, 2005, s. 583).

Vecihî, Bahâyî'nin 1064/1653-1654 senesinde vefatı dolayısıyla bir tarih manzumesi yazmıştır. "Mefâ'ilün mefâ'ilün Fe'ülün" kalıbıyla yazılan 2 beyitlik şiirin tarih beyti şu şekildedir:

Didüm târîhini anun Vecîhî
Makâmın sadr-ı cennet ide Allâh (Aslantaş, 1994, s. 68).

Hasretî (öl. 1653-54?), Bahâyî'nin ölümü için bir tarih manzumesi kaleme almıştır. "Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün" kalıbıyla yazılan 7 beyitlik kıtanın tarih bildiren beyti şu şekildedir:

İşidüp târîh için didi hâtif
Bahâyî Hâk bihişt ide makâmuñ (Donuk, 2018, s. 1293).

Hasretî ayrıca Şeyhülislam Bahâyî ve Yahyâ Efendi'nin kız kardeşlerinin oğlunun Şam kadısı olması dolayısıyla iki tarih düşürmüştür. 1064/1653-1654 senesini gösteren şiirlerden ilki 4 beyittir ve "Kâdî-i Şâm ki Mehemed Efendi Şeyhu'l-İslâmüñ Merhûm Yahyâ Efendi Hazretlerinin Kızkarındaşınıñ Ferzend-i Ercümentleridür" başlığını taşır. "Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbıyla yazılan şiirin tarih beyti şu şekildedir:

Bu nûrâniyyetin Şâmuñ görüp hâtif didi târîh
Nümâyâ[n] oldı burc-ı enbiyâdan mihr-i firûzı (Donuk, 2018, s. 1294).

Aynı vezinde, başlıksız iki beyitlik diğer kıtanın tarih beyti ise şöyledir:

Kudüm-i pâküñe târîh için bu Hasretî dâ'î
Didi gel ey benüm devletlü sultânüm şafâ geldüñ (Donuk, 2018, s. 1294).

Nehcî (öl. 1680), divanında Bahâyî'nin kardeşi Yahyâ Efendi'nin Şam kadısı olması dolayısıyla söylenmiş bir tarih vardır. 1079/1668-1669 senesini gösteren manzume 13 beyitten oluşmaktadır. "Târîh-i Yahyâ Efendi birâder-i Bahâ'î ki kâdî-i Şâm şode" başlıklı şiir "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Tarih beyti şu şekildedir:

Beşîr-i gaybî ibşâr itdi Nehcî didi târîhin
Zihî makdem ki âmed Şâmrâ subhî zi-ikbâlî (Aslan, 2005, s. 203-204).

2.4. Mesnevî

Bahâyî hakkında Güftî (öl. 1677) tarafından kaleme alınmış iki mesnevî tespit edilebilmiştir. İlk mesnevî "mef'ülü mefâ'ilün fe'ülün" kalıbıyla yazılmış 53 beyitlik bir manzumedir (Yılmaz, 1983, s. 77-78). Methiyye içerikli şiirde genellikle Bahâyî'nin edebî yönü övülmüştür. Şairin ikinci mesnevîsi içinde bulunduğu zorluklardan şikâyet ettiği bir arzihâl niteliğindedir. "Müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün" veznindeki mesnevî 124 beyittir (Yılmaz, 1983, s. 78-82).

2.5. Terkib-i Bend

Bahâyî vasfında iki terkeb-i bend örneği şiire tesadüf edilmiştir. Bunlardan ilki Kelîm'in "Mersiyye der-hakk-ı Bahâyî Efendi" başlıklı terkeb-i benddir (Çelen, 1994, s. 60-65). "Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" veznindeki şiir yedi bendden oluşur.

Nehcî'nin Şeyhülislam Bahâyî vasfında Farsça bir terkeb-i bendi vardır. Her biri beş beyitlik üç bentten meydana gelen manzume, Nehcî'nin divanıyla birlikte neşredilen

Tuhfetü's-sâlikîn ve hediye'tü'l-mütereşşidîn adlı eserinde yer almaktadır. "Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün" kalıbıyla yazılan şiirden tamiyeyle Bahâyî ismi istihraç edilmektedir (Aslan, 2005, s. 511-12).

3. Biyografik Kaynaklardaki Manzum Kayıtlar

Divanlarda tespit edilen bu şiirlerin dışında tezkirelerde de Bahâyî hakkında şiirlere, hayatıyla ilgili önemli tarihlere atıf yapan kayıtlara yer verilmiştir. Safâyî tezkiresinde, divan şairi Hâkî'nin (öl. 1667-1668); Bahâyî Efendi'nin meclisine dâhil almak amacıyla yazıldığı kaydedilen, "mefâ'ün mefâ'ün mefâ'ün fe'ûlün" veznindeki "eyler" redifli beş beyitlik bir gazeline yer verilmiştir (Çapan, 2005, s. 173; Aksoyak, 16 Eylül 2024).

Bahâyî'nin Şam kadılığına atanması dolayısıyla Şamî Ebu Bekr bin Mansûru'l-Amrî 1048/1638-1639 senesini gösteren Arapça bir tarih düşürmüştür. Tarih beyti şu şekildedir:

انما العدل يا اخا الفهم ارخ
عدل هذا محمد بن عزيز

"Ey anlayışlı kardeşim! Adaleti tarihle "Mehammed bin Aziz adildir" (Ekinci, 2017, s. 420).

Bahâyî'nin Hüsamzâde Abdurrahman yerine İstanbul kadılığına atanmasıyla ilgili tezkire sahibi Rıza bir mısrayla tarih düşürmüştür. 1055/1645-1646 senesini gösteren Farsça mısra şu şekildedir:

شد بهایی حاکم شرع جمیل

"Bahâyî güzel şeriatın hâkimi oldu" (Ekinci, 2017, s. 421).

Bahâyî'nin Abdurrahim Efendi yerine 1059/1649-1650 senesinde şeyhülislam olması dolayısıyla Muhammed Şâmî'nin söylediği, Arapça bir tarih mısraı aktarılır:

فطوبى لفتوى الروم بابن عزيز

"İbni Aziz'den dolayı Rum fetvası ne güzeldir" (Ekinci, 2017, s. 421).

Yine şeyhülislam oluşu dolayısıyla bir tarih mısraına da yer verilmiştir:

Gelmedi dehre Bahâyî gibi âlim müftî (Uludağ, 16 Eylül 2024)

Bahâyî'nin 1061/1650-51 senesinde şeyhülislamlıktan azli üzerine dönem şairlerinden biri, iki beyitlik bir kıta kaleme almıştır (Ekinci, 2017, s. 421).

Feyzî'nin, Bahâyî'nin 1062/1651-1652 senesinde ikinci defa şeyhülislam olması dolayısıyla yazdığı iki beyitlik kıtası vardır. Kıtanın tarih içeren beyti şu şekildedir:

Yine teşrîf idicek Feyzî dedim târîhin

'İzz ile sadra geçip oldu Bahâyî müftî (Çapan, 2005, s. 97).

Aynı tayin üzerine Yusuf Bedî de bir mısrayla tarih düşürmüştür:

Fetvâ-yı 'adet ile'l-Bahâyî (Ekinci, 2017, s. 422).

Ünsî (öl. 1664), Ünsî Abdullatif Efendi; Bahâyî tavassutuyla Bağdat kadılığına atanınca bu durumu bir kıtayı anlatmıştır. “Fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün” kalıbıyla yazılan kıta iki beyittir (Yılmaz, 2001, s. 100).

Bahâyî Efendi’nin 1064/1653-54 senesinde ölümü üzerine Şamî Muhibbiddinzade’nin Arapça bir mersiyesi kayıtlıdır (Ekinci, 2017, s. 421; Muallim Naci, 1995, s. 280).

Er-Rûm kad muhyet mehâsinu insehâ

mısrayla başlayan bir mersiyesindeki şu sanatlı beyit öne çıkarılmıştır:

Ve te’attelet lemmâ ne’a İbni Azîzehâ

İzlâ behâ be-gayri Behâin (Muallim Naci, 1995, s. 280).

Racî (?)’nin Bahâyî’nin vefatı dolayısıyla yazdığı 5 beyitlik bir kıtası bulunmaktadır. Şiirin tarih beyti şu şekildedir:

Fevtine kıldım du’â târîh edip Râcî anın

Cennet-i vâlâ ola yâ Rab Bahâyî’nin yeri (Çapan, 2005, s. 98).

Safâyî tezkiresinde Bahâyî’nin vefatı dolayısıyla devrin şairlerinden birinin tarih beytine yer verilmiştir:

Yazılsa hall ile ‘ârif olur olur târîh-i fevtine

Vedâ edip Bahâyî bu sa’îde verdi fetvâyı (Çapan, 2005, s. 97).

Bahâyî’nin mezar taşında da yer alan ve onun vefat tarihini gösteren bir mısra kayıtlarda yer almaktadır:

Menzilün Firdevs ola el-Fâtîha (Ekinci, 2017, s. 423; Uludağ, 16 Eylül 2024).

Karaçelebizâde Abdulaziz Efendi’nin *Ravzatu’l-ibrâr Zeyli*’nde Bahâyî’nin vefatı dolayısıyla yazılmış 9 beyitlik bir tarih manzumesi yer almaktadır. Bahâyî’nin eleştirildiği bu şiirin müellifi hakkında Abdulaziz Efendi “bazı sitem-dide zarifler” ifadesini kullanır. Manzumenin tarih beyti şöyledir:

Yaş döküp sîne döğüp târîhini

Gitdi miülhid Müftî eyvâ dediler (Kaya, 2003, s. 167).

4. Hakkında Yazılan Şiirlere Göre Bahâyî Efendi

4.1. Kişiliği ve Devlet Adamlığı

Bahâyî Mehmed Efendi’den bahseden biyografik kaynaklarda ve hakkında yapılan çalışmalarda öne çıkarılan taraflarından biri mizacının, hayatının çeşitli dönemlerinde değişiklik gösterdiği yönündeki tespitlerdir. Nâimâ, Bahâyî Efendi’den, “Müverrih der ki kable’l-mevt alâ’im-i zevâl ve intikalden emerât-ı acîbeye mazhar olmuşlar idi. Cümleten tebdil-i ahlâk edip meşrepleri lutf u semâhat ve mekârim ü re’fet üzere iken intikâllerine karîb evkâtlarda tabî’atlerine ceberut ve kasvet gâlib olup cüz’î umura tehevvr ve gazab-ı nâ-be-mahal kendülerden sudur ederdi” (İpşirli, 2014, V/s. 1505) şeklinde bahsederek gençliğinde yumuşak huylu ve cömert biri olduğu halde yaşlılık döneminde ahlakının değiştiğini, sinirli ve kasvetli biri olduğunu bildirir.

Bahâyî’nin en önemli mizaç özelliklerinden biri ve belki de en belirginini onun keyfine ve rahatına düşkün biri olmasıdır. Bahâyî; sıkı gayret ve çalışma gerektiren,

üzerinde ciddiyetle durulması gereken meseleleri bir yana bırakarak hoşça vakit geçirmek, dostlarıyla bir araya gelerek sohbet etmek, meclisler kurmaktan hoşlanan biridir. Özellikle tütün içmeyi sevmektedir. IV. Murad gibi tütünü yasak etmiş bir padişah devrinde bu alışkanlığı yüzünden suçlanmış, sürgün olmuş; daha sonra da şeyhülislam iken bu konuda verdiği fetva dolayısıyla büyük suçlamalara hedef olmuştur. Tütün dışında onun afyon gibi bazı keyif verici maddeleri de kullandığı bildirilmektedir. İkinci şeyhülisamlık döneminde onda görülen aşırı sinirlilik, bazı mizaç değişiklikleri, hatta elli dört yaşında erken sayılabilecek bir yaşta vefatında da bu alışkanlıklarının etkili olduğu söylenebilir (Tolasa, 1979, s. 22).

Bahâyî; keyfine düşkün yaratılışı, alışkanlıkları ve özellikle tütünün haram olmadığına dair verdiği fetva nedeniyle döneminde eleştirilmiş bir şahsiyettir. Özellikle medrese ve tekke çatışmalarının yoğun olduğu bir dönemde yaşayan Bahâyî'nin bu tutumu şeriatın bağnaz taraftarlarınca tepkiyle karşılanmıştır. Kendisinden sonra şeyhülislam olan ve aralarının iyi olmadığı anlaşılan Karaçelebi Abdulaziz Efendi'nin Bahâyî ile ilgili niyetini değerlendiren Nâimâ, Bahâyî gibi muhterem bir şahsiyetin Karaçelebizade'nin iftiralarına maruz kaldığını belirtir: "...Lâkin meşrebleri muktezasınca taassub vâdisin ihtiyâr edip erbâb-ı devletin cümlesine harf-endâzlıkta taksîrât etmemiştir. Ale'l-husûs Bahâ'î Efendi gibi vücûd-ı muhteremi hasm ittihâz edip hakkında hezl-âmîzâne uzhuqe-i acîbe yazdığı mütâla'a edenlere ma'lûmdur" (İpşirli, 2014, VI/s. 1798). Bahâyî Efendi'nin bu dönemdeki çatışmalarda taassuptan uzak hoş görülmesi tutumunu ele alan Ali Fuat Bilkân da Divançesinde tevhid, münacat, naat gibi şiirler bulunmayan Bahâyî'nin bu tavrının belki de bir tepki olabileceği üzerinde durur. Bahâyî, devrin bağnaz çevrelerinin aksine, akıl ve müsamaha ile davranmış ve görevde olduğu müddetçe Kadızâdelilere karşı durmuştur. Kadızâdelilerin padişahı, yöneticileri ve halkı bağnaz bir düşünceye zorlaması karşısında onlarla mücadele ederek tütünün haram olmadığına dair bir fetva vermiş ve tutucu tahrip edici bir anlayışa karşı çıkmış; ancak dönemin dinî otoritesi sayılan Kadızâdelilerin siyasi baskıları sonucu görevden azledilmiş ve sürgüne gönderilerek bir bakıma cezalandırılmıştır (Bilkân, 2009, s. 109). Bahâyî'nin şeyhülisamlık dönemindeki bu tutumu Karaçelebizade Abdulaziz Efendi'nin aktardığı bir tarih manzumesinde yer alan,

Yaş döküp sîne döğüp târîhini

Gitdi mülhid müftî eyvâ dediler (Kaya, 2003, s. 167).

beytinde görüldüğü üzere şeriat taraftarlarınca mülhit olarak anılmasına sebep olmuştur.

Bahâyî Efendi'nin devlet işlerindeki tutumunun ise ciddiyet ve ahlak üzerine olduğu anlaşılmaktadır. Gerek kazaskerlik gerekse şeyhülisamlık yaptığı dönemlerde çevreden gelen çeşitli istek ve baskılara hiç çekinmeden karşı durabildiği, kolay kolay etki altında kalmadığı belirtilmektedir. Özellikle ilk şeyhülisamlığında devrin büyük devlet adamları bir yana, ocak ağaları gibi zamanın nüfuzlu ve tehlikeli çevrelerinden gelen çeşitli teklif ve isteklere cesaretle karşı koyması, rüşvete karşı tutumu, mevkiisini kaybetmek pahasına meslek, din ve devlet itibarına sahip çıkması hakkındaki itham ve iddiaları çürütür niteliktedir. Onun karakterindeki asabiyeti de bu yönüyle ilişkilendirilmiş; çabuk sinirlenen ve bu nedenle tepkileri de sert olan Bahâyî Efendi'nin bu tavrı, özellikle şeyhülisamlığının ilk döneminde devrindeki din ve devlet itibarını zedeleyen tutumlara, aşağılayıcı hareketlere, rüşvet alışverişine, devlet işlerindeki laubaliliğe karşı olmasına bağlanmıştır (Tolasa, 1979, s. 24-25).

Bahâî'nin bir devlet adamı olarak sohbet meclislerine düşkünlüğü, rindane meşrebi her ne kadar tarihî kaynaklarda tartışılsa da klasik Türk şiirinin genel algısına uygun olarak şairler Bahâî'nin bu yönünü olumlu karşılamışlardır. Nâîlî, Bahâî hakkındaki methiyesinde onun bu yönüne dikkat çekmiş; Bahâî'nin, meşrebinin gereği olarak rindlere teveccüh gösterdiğini, ehl-i riya olarak andığı zahidlere yüz vermediğini belirtmiştir. Nâîlî'nin bu beyitleri, Bahâî'nin devrindeki medrese tekke mücadelesinde takındığı tavrı gösteren ifadelerdir:

*Gâh-ı tarab ki lâzıme-i lutf-ı meşrebi
Rindâne meyl ü ehl-i riyâdan nüfûr olur
Tertîb-sâz-ı işret-i rindân olup vera'
Zühdün metâ'-ı kisve-i fisk u fücûr olur* (İpekten, 1990, s. 99).

Bahâî'nin yaşadığı dönemdeki karmaşaya, bu karmaşa içerisinde takındığı tavra dikkat çeken şairlerden biri Nedîm-i Kadîm'dir. Şair, Bahâî'nin ikinci şeyhülislamlığı zamanında (1062/1654) müderrislikten azledilince ona sunduğu kasidesinde;

*Harâbe-zâr-ı hüner olmuş idi bûmistân
Hümâ-yı mekremet-i sâyen eyledi ma'mûr*

şeklindeki beytiyle ülkenin bir harabeye dönüştüğünü, talihin kendisine gülmediğini, daima sıkıntılar içinde yaşadığını, zamanın insanların bencil olduklarını anlatır. Şairin bu beyti; IV. Mehmed'in hükümlerine rastlayan bu dönem ağaların devlet yönetimine hâkim olduğu, devletin malî gücünün iyice sarsıldığı Kadızâdeliler olarak bilinen grubun ulema sınıfı üzerindeki etkisinin had safhaya çıkmasından bir şikâyet niteliğinde yorumlanmıştır (Horata, 1987, s. 4).

Bahâî'nin memuriyet hayatında titizlik hususundaki inatçı tavrı, tayin ve azil hususlarında tesir altında kalmamaya çalışması Ünsî'nin kıtasında kendini hissettirir. Şairin;

*Silsile tarhunı itdükde Bahâî-i ferîd
İtdi isbât-ı mekârim 'ulemâ-yı asra
Şükr kim düşdi bizüm pâyumıza devletden
Va'd-ı Bağdâd o da ba'de harâbe'l-Basrâ*

şeklinde, tayinin gecikmesinden dolayı şikâyetinin sebebini Sadettin Nüzhet, Bahâî'nin tayin konusundaki titizliğine bağlar (Sadettin Nüzhet, 1933, s. XII).

Dönemle ilgili tarihî kaynaklarda Bahâî Efendi'nin şiirde ve hüsn-i hattaki mahareti bir yana derinlemesine hiçbir ilimde paye sahibi olmadığı, bu durumu kıvrak zekâsı ve kavrayış gücüyle aştığı yönündeki değerlendirmelere rağmen tezkire yazarları ve Divan şairleri onu birçok ilme vâkıf bir şahsiyet olarak nitelendirirler. İshakzâde Zuhûrî (öl. 1673?); Bahâî'nin felsefe, ilm-i nücum, mantık, nahiv ve belagat ilimlerindeki maharetini; bu dallardaki üstatlarla kıyaslayarak anlatır:

*Hüküm-senc olsa Eflâtûn-ı tab'ı bezm-i tahkîk
Gelür hayret Aristo-dânişân-ı mülk-i Yûnâna
Reh-i tahkîk-i 'ilm-i hey'ete ol rest-revdür kim
Nizâm-ı a'rec eylerse mahaldür 'özü-i lengâna
Eger mesned-nişîn-i ders-gâh-ı 'ilm-i nahv olsa
Döner bir pâ-sitâde İbn-i Hâcib şekl-i der-bâna*

Mübârek şâh görse rütbesin tahkîk-i mantıkda
 Mübârek-bâd dirdi ol şeh-i iklîm-i 'irfâna
 Rasad-bend-i nücûm olsa çeh-i kalbinde idrâki
 Çekerdi perde-i nesh hükm-i zîc-i [Uluğ] hâna
 Göreydi hendesî-i tab'ını Oklidis-i sûrî
 Olurdu merkez-âsâ müstedîr-i hatt-ı nişyâna
 Göreydi nazm-ı gevher-senc-i fetvâsın eger bir dem
 Gelür manzumesinden çihre-tâbı İbn-i Vehbâna
 Olursa perde-efgen rûy-ı esrâr-ı belâgatden
 Gelürdi hayret-i dîdâr-ı ma'nâ şeyh-i Cürcâna
 Edîb-i nükte-perdâz-ı debistân-ı fesâhat kim
 Girihtir reşk-i nutkı rişte-i güftâr-ı Sehbâna (Kahraman, 2002, s. 89-90).

Neşâtî; Bahâyî vasfındaki şiirlerinde “yegâne şeh-süvâr-ı ‘arsagâh-ı kişver-i dâniş” “sipihr-i ‘ilm ü fazl” ve “âb-ı rûy-ı ‘ulemâ” ifadeleriyle Bahâyî’nin ilmî yönüne değinmiştir. Neşâtî’ye göre Bahâyî; ilim ülkesinin meydanında at koşturan, eşi benzeri olmayan usta binici; iyi ahlakın ve ilmin göğü, âlimlerin yüzü suyudur:

Zâtı envâ'-ı ma'ârifle ki arâstedür
 Yaraşur her ne kadar itse zamâne i'zâz

...

Serverâ sadr-ı fezâ'il güherâ pâk-dilâ
 İy hidv-i hüner-efrûz-ı ma'ârif-perdâz (Kaplan, 2019, s. 79).

Derviş Abdî-i Mevlevî den talik hattı meşk eden Bahâyî Efendî’nin hat sanatındaki maharetine dikkat çeken Neşâtî; onun yazısındaki her noktanın letafetle süslendiğini, hattındaki parlaklığın ruhlara huzur verdiğini belirtir:

Letâfetle müzeyyen ol kadar her nokta-i pâki
 Ferâmûş itmek mümkün mi ‘âşık hâl-ı cânânı
 Fûrûg-ı hüsn-i hattı behcet-efzâ-yı rûh-ı şâdî
 Edâ-yı dil-keşi hâlet-fürûz-ı zevk-i vicdânî (Kaplan, 2019, s. 75).

Cevrî de Bahâyî’nin hüsn-i hattaki yeteneğinden bahseden şairlerden biridir. Cevrî’ye göre Bahâyî’nin kalemi; mana Cebrail’inin sidresinin nihali; hattının siyahlığı ise İsrâ Gecesi’nin görünüşüdür:

Nihâl-i hâmesi Cibrîl-i ma'nîye sidre
 Sevdâ-yı hattı nümûdâr-ı leyle-i İsrâ (Ayan, 1981, s. 120).

4.2. Edebî Kişiliği

Önemli bir şeyhülislam olması yanında Bahâyî’yi döneminde öne çıkaran özelliklerinden biri şair olmasıdır. Klasik Türk edebiyatının biyografi ve eleştiri kaynakları kabul edilen tezkireler onun edebî yönüyle ilgili övgü dolu ifadeler kullanırlar. Tezkire yazarı Rıza onu zamanın allamesi, fazilet sahibi biri, şairler arasında en güzel şiir söyleyen, belîğ bir şair olarak gösterir: “Bir fâzıl-ı yegâne ve bir ‘allâme-i zemânedür ki kemend-i fazîleti şu’le-i âfitâb gibi tâbdâr ve rismân-ı ‘ilm ü ma’rifeti şa’şa-i mâhtâb gibi pür-envâr olup şuârâ-yı zamânun eş’arı ve bülegâ-yı cihânun serveri vü hüner-veridür” (Zavotçu, 2009, s. 107). Safâyî de ondan “asrın melikü’ş-şu’arâsı ve evc-i ma’ârif ü kemâlin ferhunde-hümâsı” şeklinde bahseder (Çapan, 2005, s. 98). Sadettin Nüzhet, Bahâyî’nin velüt bir şair olmamakla birlikte şiirleri üzerinde fazla tevakkuf ettiği ve şiirlerini fazlaca

tashih ederek vücuda getirdiği, yazılarında fevkalade bir zarafet ve incelik bulunduğu, fikir hatalarına ise tesadüf edilmediği değerlendirilmesini yapar (Sadettin Nüzhet, 1933, s. XXIV).

Bahâyî, bir gazel şairi olarak kabul edilmiştir. Eserlerinde Bâkî ve Şeyhülislam Yahyâ'nın tesirlerinin hissedildiği şairin gazellerinde bir incelik bir zarafet göze çarpmaktadır. Ziya Paşa Harabat mukaddimesinde Şeyhülislam Yahyâ'dan bahsettikten sonra sözü Bahâyî'ye getirerek onun şiirlerinin gönül alıcı ve aşıkâne olduğunu, klasik şiirin usta şairi Nedîm'in de onun yolunda gittiğini bildirir:

*Tanzîm-i gazelde bir de Yahyâ
Bir vâdî-i hâs kılmış ihyâ
Nâzik söyler sözü be-gâyet
Bir sadelik içre bin letâfet
Güyyâ kırılır elinde elfâz
Mazmûnları ruhu eyler ikâz
Bu şîvede bir dahi Bahâyî
Bülbül-veş eder sühan-serâyî
Pek dil-keş ü âşıkâne söyler
Tarîz eden yabâne söyler
Sonra bu yola Nedîm gitmiş
Taklîd etmiş ziyâde etmiş* (Kaplan vd., 1993, s. 69).

Dönem şairlerinin de Bahâyî hakkında yazdıkları methiyelerde onun siyasi kişiliği yanında şair tarafını öne çıkardıklarını ve onu önemli bir şair olarak kabul ettiklerini söylemek mümkündür. Selanikli Es'ad'ın Bahâyî'nin şairliğine vurgu yapmak için kaleme aldığı "sühan" redifli kasidesinde Bahâyî'nin şiiri; şiir sevenlerin meclisine tazelik, mana sarhoşuna neşe veren nefes olarak nitelendirilmiştir. Kasideye göre Bahâyî'nin aşırı nazik olan fikri, söz madeninin kaynağıdır. Onun şiirlerinin kaynağı fikir, süsü hayaldir. Es'ad; Bahâyî'nin şiirindeki mana, hayal ve fikir kavramlarını öne çıkarmış, onu belîğ bir şair olarak nitelendirmiştir:

*Nefesi neşve-dih-i bâde-perest-i ma'nâ
Nazm-ı revnak-şiken-i meclis-i mestân-ı sühan
Sözleri dürr-i bünâgûş-ı hayâl-i mülhem
Fikr-i nâzikteri 'alî-i güher-kân-ı sühan
Kalemi rûh virür ma'nâ-i hâssü'l-hâssa
Şi'rinün nükte-i zevk-âveridür cân-ı sühan
....
Rûtbe-i fazlına irmez hîred-mû-yı şikâf
Yüz sürer hâk-i reh-i nazmuna şâhân-ı sühan
...
Satr-ı ebyâtı degül bâğ-ı belâgat içre
Nazar itsen görünür resm-i huyâbân-ı sühan* (Kayayerli, 1997, s. 22).

Klasik Türk şiirinin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Neşâtî'nin aşağıda alıntılanan beyitlerinden anlaşıldığı kadarıyla; şair Bahâyî'yi dönemin en önemli şairlerinden biri olarak kabul etmektedir. Bahâyî'den "serîr-i milk-i nazm", "kâm-bahş-ı şu'arâ", "sühan-ârâ-yı zamân", "sühan-perver-i yektâ" tamlamaları ile bahseden Neşâtî onun şiirlerindeki mana, letafet ve edaya dikkat çeker. Bahâyî'nin belagata vukufiyeti dile

getirilirken onun şiir vadisinde başka şairleri aciz bıraktığını, mucize niteliğinde şiirler yazdığını belirtmek için “i’câz” kelimesine vurgu yapılır:

*Ma’ânîsinde var bir neş’e kim fart-ı letâfetden
Unutdursa ‘aceb mi Hızra zevk-i âb -ı hayvânı
Nedür ol ma’nî-i pâkize ol zengin edâlarla
Şikest itse ‘aceb mi kıymet-i la’l-i Bedehşâmı* (Kaplan, 2019, s. 75).

*Suhan-ârâ-yı zamân ya’ni Bahâyî ki odur
Şimdi i’câz-ı belâgatla olan vahy-tırâz
O suhan-perver-i yektâ ki revâdur olsa
Rütbe-i nazmı hased-kerde-i sihr ü i’câz* (Kaplan, 2019, s. 78).

Aşağıdaki beyitlerde ise Bahâyî’nin mazmun bulmadaki ustalığına, yeni tabirler kullanmasına, hayal gücüne, şiirlerindeki fikir ve üslup güzelliğine dikkat çekilmektedir:

*O deñlü pür-tahayyül her sûtûr-ı nükte-âmizi
Çeker zencîr-i fikre fart-ı hayretle dil ü cânı* (Kaplan, 2019, s. 75).

*Hayâl-i pâk ile tarz-ı suhinde Enverî-lehce
Kef-i zer-pâş ile resm-i sehâda Hâtem-i sâni
Cemâl-i şâhid-i mazmûnı kim hayret-dih-i cândur
Ne mümkün olmamak dil-beste-i zülf-i perîşâmı* (Kaplan, 2019, s. 76).

*Tâze ta’bîr ile mazmûn-ı sühandâ yektâ
Lutf-ı endîşe ile hüsn-i edâda mümtâz* (Kaplan, 2019, s. 79).

4.3. Hamiliği

Bahâyî’nin etrafındakilere yaklaşımı hayatının çeşitli dönemlerine göre farklılıklar göstermiştir. Nâimâ’nın verdiği bilgiye göre genellikle kanaatkâr, cömert ve lütuf sahibi biri olmasıyla tanınan Bahâyî’nin bu mizacı hayatının sonlarına doğru değişmiştir. Bahâyî dünya nimetlerine tamah eden, ihtiyaç sahiplerini azarlayan biri hâline gelmiş; zamanında ihsanına alışkın olan kişiler Bahâyî’nin bu yıllarında yanına gitmekten bile çekinir olmuşlardır: “...ve Sofiyye mezâkından çâşnî-mend olmağla meşâyih u fukarâ ve zümre-i dervîşân ve zu’afâyâ atıyyeleri nâ-maktû’ ve iddihâr-ı mâl ve tama’-ı zemîmesi muktezâ-i tabâ’atlarından merfû’ iken tamâ’ân-ı etbâ’a ruhsat verip kendiler dahi ebniye-i müferreha ta’mîrine takayyud ve ifrât edip lütfuna me’lûf olan muhtâclar tereddüt edip arz-ı hâcâta cür’et ettiklerince nice çîn-i cebîn ile kahr ve nehy mu’amelesi edip bir habbe ihsân etmediklerinden mâ-adâ ol makûle sulehâ ve eshâb-ı ricânın geldiklerine bile rızâsı yokdu.” (İşpirli, 2014, V/s. 1505).

Tezkireler ise Bahâyî’nin, birçok şairin özellikle meslekî gelişimi üzerinde etkili olduğu bilgisini vermektedir. Bu şairlerden biri Ünsî’dir. Güftî’nin aktardığına göre Ünsî; Bahâyî Efendi tavassutuyla Bağdat kadılığına atanmış, bu durumdan duyduğu memnuniyeti bir kıtayla dile getirmiştir (Yılmaz, 2001, s. 99-100). Bahâyî şeyhülislamlık makamına gelince Şifayî Dede; 1060/1650 yılında Şam kadılığına getirilmiş, kısa bir süre sonra azledilip Mısır’a gönderilmesine rağmen Bahâyî’nin ikinci bir fetvasıyla İstanbul kadısı olmuştur (Özdemir, 17 Eylül 2024). Nehcî; Bahâyî’ye Farsça “subhiyye” örneği olan bir tercî-i bend sunmuş, bu sırada henüz şeyhülislam olmayan Bahâyî manzumeyi uğurlu saymış, on beş gün sonra şeyhülislam olunca da Nehcî’yi fetva teşrifi maddesinden mülâzemetle kabul etmiştir (Aslan, 2005, s. 27). Hâkî’nin (Yahudî) de Bahâyî’nin meclisine sık sık dâhil olduğu bildirilmektedir. Rivayete göre Hâkî; bir gün Şeyhülislam Bahâyî

Efendi'nin meclisine girmek ister, fakat Piyâle adındaki kapıcı içeriye girmesine engel olur. Bundan çok müteessir olan şair, içeriye sokulmadığını bildirmek için kapı dibinde bir gazel yazarak Bahâyî'ye gönderir. Bahâyî bu şiiri okuyunca Hakî'nin meclise alınmasını emreder (Çapan, 2005, s. 173).

Bu şairler dışında Okçuzâde Vak'î bir müddet Şeyhülislam Bahâyî Efendi'nin tezkireciliğini yapmıştır (Çapan, 2005, s. 694). Yümnî, Bahâyî şeyhülislamken ondan mülazemetle kadılık makamına gelmiştir (Karavelioğlu, 17 Eylül 2024). Bahâyî'nin kardeşi Cezmî, Bahâyî ikinci kez Rumeli kadılığına geldikten sonra ondan mülazım (İnce, 2005, s. 270); Abulganî Vardarî, Bahâyî'nin atamasıyla müderris olmuştur (İnce, 2005, s. 500). Cevrî onun sohbetinde bulunmuş (Ekinci, 2017, s. 421); Yek-çeşm (?), Bahâyî Selanik kadısı iken Bahâyî Efendi'nin hizmetinde görev almıştır (Ekinci, 2017, s. 426).

Biyografik kaynaklardaki bu bilgilerin yanında hakkında yazılan şiirlerden de bazı şairlerin Bahâyî'nin iltifatına mazhar olduğunu söylemek mümkündür. Şeyh Mehmed Nazmî'nin, "Hasb-i Hâl Cenâb-ı Vâlâ-kadr Bahâyî Efendiye Ref' Olundukda Bu Kemîneyi Şeref-i Mülâzemet ile Mümtâzü'l-Akrân Eyledikleridür" (Bektaş, 2005, s. 574-578) başlıklı kasidesiyle Bahâyî'den yardım istediği ve mülezemetle isteğine karşılık bulduğu anlaşılmaktadır.

Bahâyî hakkında beş şiir kaleme alan Tıflî'nin de aşağıdaki beyitlerinden Bahâyî şeyhülislamken ondan iltifat gördüğü anlaşılmaktadır:

*İltifâtıyla şeyhü'l-islâmün
Reşk-i hurşîd-i 'âlem-ârâyam* (Çınar, 2000, s. 60).

*Netîce bana hemân zâtıdur bu silsileden
Ki oldı lutfına mu'tâd Tıflî-i nâ-şâd* (Çınar, 2000, s. 97).

Güftî, Bahâyî'den önce uzun bir zaman hüner ehlinin zor durumda olduğunu, onun gelişle şairlerin değer gördüğünü söyler:

*Kesâd-ı rûz-ı bâzâr-ı Sühan tutmuşdı dünyâyı
Revâc-efrûz oldı tab'un ol kâlâ-yı zîbâyı
Sipihrüñ devr-i nâ-hemvârı olmuşdı birâz mümted
Kesel gelmişdi hükm-i ahter-i çarh-ı temennâyâ
Tehî dest-i metâ'-ı kadr iken hem hâce-i dâniş
Kemâl-i i'tibâr-ı tab'un oldı ana sermâyê
Cihânda kalmamışdı i'tibâr-ı nükte-i mevzûn
Eger 'Îsâ olaydı nâzım-ı i'câz-pîrâyê
Olurdu i'tibâr-ı nükteye bîm-i sîle mâni'
Düşerdi va'de-i ihsâmı kayd-ı rûz-ı ferdâyâ
...
Bihamdillâh kudûm-i devlet-i rif'at lüzûmunda
Viren erbâb-ı tab'a kadr u rağbet nazm-ı garrâyâ* (Yılmaz, 1983, s. 180).

Selanikli Es'ad da Bahâyî'nin cömertlik sofrasından toplumun çeşitli kesimlere mensup insanların faydalandığını bildirmektedir:²

² Bahâyî'nin bu yönüyle ilgili şu anekdot dikkat çekicidir. Bir gün fakir biri Bahâyî'nin meclisine girer ve onunla sohbet etmeye başlar. Bahâyî, o sırada kütüphanesindeki kitapları mütalaa etmekle meşgulken adam, yakınında bulunan bir yastık üzerindeki değerli bir saati gizlice aliverip veda ederek ayrılmış. Akşamüzeri saatin çalındığı anlaşılmış. Bahâyî'nin hizmetkarlarından biri bu saatin pazarda müzayedeye satıldığını

*Ne ni'met bu kim sufre-i cûdına
Fakîr ü ekâbir kalender gelür
Ne in'âm u ihsân bu kim pâyna
Varup yüz sürenler tüvân-ger gelür* (Kayayerli, 1997, s. 207).

Nâimâ'nın yukarıya alıntılanan gözlemlerine rağmen Kelîm, Bahâyî'nin yaşlılık döneminde değil ölümünden sonra ehl-i hünerin sahipsiz kaldığı bildirilir:

*Kime dâd itsün felekden şimdi erbâb-ı hüner
Ol gürûhun dâver-i devlet penâhı kandedür* (Çelen, 1994, s. 63).

Sonuç

Bu çalışmayla 17. yüzyıl şairleri arasında Bahâyî hakkında en az bir şiir yazan yirmi şair tespit edilebilmiştir. Bu şairler; Selanikli Es'ad, Cevrî, Cem'î, İshakzâde Zuhûrî, Şeyh Mehmed Nazmî, Tıflî, Safvetî Mehmet Çelebi, Vecihî, Nedîm-i Kadîm, Güftî, Feyzî, Nâilî-i Kadîm, Neşatî, İlmî, Kelîm, Şeyh Mehmed Nazmî, Nehcî ve Hasretî'dir. Altı kaside, iki mesnevîyle Güftî, Bahâyî hakkında en fazla şiir yazan şair olarak öne çıkmaktadır.

Şeyhülislam olması dolayısıyla Bahâyî, devrinin öne çıkan devlet adamlarından biridir. Bu nedenle onun hakkında yazılan şiirlerin çoğu methiye nitelikli kasidelerdir. Bahâyî için on üç farklı şair, toplam yirmi altı kaside yazmıştır. Altı kasideyle Güftî, dört kasideyle Tıflî, Bahâyî hakkında en fazla kaside yazan şairlerdir. Kasidelerden Cevrî'ye ait olanı Bahâyî'nin Rumeli kazaskeri olması dolayısıyla kaleme alınmış; diğerleri şeyhülislamken yazılmıştır. Yetmiş yedi beyitlik en hacimli kasideyi Mehmed Nazmî yazmıştır.

Devlet adamı ve şair olması yönüyle Bahâyî devrinde yazılan tarih manzumelerinin de konusu olmuştur. Onun hakkında, dokuz farklı şair on bir kıta kaleme almıştır. Bu kıtaların dokuzu aynı zamanda tarih manzumesidir. Üç tarih manzumesiyle Hasretî, Bahâyî ve yakınları için en çok kıta kaleme alan şair niteliğindedir. Tarih manzumelerinden üçü Bahâyî'nin Anadolu kazaskeri olması dolayısıyla söylenmiş; Rumeli kazaskeri oluşu, vefatı, yakınlarının doğum ve terfileri diğer manzumelerin konusunu teşkil etmiştir. Nazmî'nin lafzen ve manen düşürülen tarihi dışındaki diğer şiirlerde manen tarih düşürülmüştür. Divanlarda tespit edilen bu tarihlerin dışında tezkirelerde de Bahâyî hakkında şiirlere, hayatıyla ilgili önemli tarihlere atıf yapan kayıtlara yer verilmiştir.

Bahâyî vafında Güftî (öl. 1677), tarafından kaleme alınmış iki mesnevî; Kelîm ve Nehcî'ye ait iki terkeb-i bend tespit edilebilmiştir.

Şeyhülislam Bahâyî'nin verdiği fetvalar, sohbet meclislerine düşkünlüğü, rindane meşrebi her ne kadar tarihî kaynaklarda tartışılrsa da onun rind mizacı şairlerin takdirle karşıladıkları taraflarından biri olmuştur. Döneminin önemli şairlerinden olduğu için hakkında yazılan şiirlerde bu yönüne de temas edilmiştir. Cevrî, Nâilî ve Neşatî gibi şairlerin kaleme aldıkları methiyelerde onun şiirini övmeleri Bahâyî'nin edebî yönünün takdiri niteliğindedir. Tezkirelerde belirtilen, onun çeşitli iyiliklerine mazhar olmuş

görüvermiş. Saati ve hırsız Bahâyî'nin huzuruna çıkarınca, Bahâyî hırsızın mahcubiyetinden haya ederek saati kendi isteğiyle ona verdiğini söylemiş, hırsızın incitilmemesini istemiştir (Ekinci, 2017, s. 425).

isimlerin yanında yazdığı şiirlere bakılırsa Güftî, Tıflî ve Ünsî gibi şairlerin de Bahâyî'nin ihsanlarına alışkın oldukları anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Aksoyak, İ. H. (2020). Hâkî, Yahûdî, Hâkî Mehmed Çelebi. *Türk Edebiyatı isimler sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/haki-haki-mehmed-celebi>, [Erişim tarihi: 16. 09. 2024].
- Aslan, Ü. (2005). XVII. yüzyıl Türk klasik şairlerinden Nehcî Mustafa Dede [1616-1680?], hayatı, eserleri, edebî kişiliği, tenkitli metinler: *Divan - Tuhfetü's-Sâlikîn ve Hediye-tü'l-Mütereşşidîn*. [Doktora Tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Aslantaş, G. (1994). *Vecîhî hayatı, eserleri ve divanı'nın tenkidli metni*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Ayan, H. (1981). *Cevrî, hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve divanının tenkitli metni*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Bektaş, H. (2005). *Şeyh Mehmed Nazmî dîvânı*. [Yüksek Lisans Tezi]. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Bilkan, A. F. (2009). *Osmanlı şiirine modern yaklaşımlar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Çapan, P. (2005). *Mustafa Safâyî Efendi, tezkire-i safâyî*. Ankara: AKMB Yayınları.
- Çelen, A. (1994). *Kelîm hayatı, eserleri ve divanının tenkidli metni*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Çetinkaya, B. (2003). *İlmî divanı*. [Yüksek Lisans Tezi]. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Çınar, B. (2000). *Tıflî Ahmed Çelebi hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve dîvânı'nın tenkitli metni*. [Doktora Tezi]. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Donuk, S. (2018). Antepli Hasretî ve şiirleri. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(4), 1271-1297.
- Ekinci, R. (2017). *Zeyl-i şaka'ik Uşşâkîzade'nin şakâ'ik zeyli*. İstanbul: TYEKB Yayınları.
- Eliaçık, M. (2003). Şeyhülislam Ebusaidzade Feyzullah Efendi ve şiirleri. *Kırıkkale Üniversitesi SBE Dergisi*, 3, 284-312.
- Güzel, B. (2018). *Safoetî Mehmet Çelebi dîvânçesi*. Ankara: KTB Yayınları.
- Horata, O. (1987). *Nedîm-i Kadîm dîvânçesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnce, A. (2005). *Tezkire-tü's-şu'arâ Sâlim Efendi*. Ankara: AKMB Yayınları.
- İpekten, H. (1990). *Nâilî divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İşpirli, M. (2014). *Târih-i Na'imâ* (C. V-VI). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İşpirli, M. & Uzun, M. İ. (1991). Bahayî Mehmed Efendi. *TDV İslam ansiklopedisi* (C. IV, s. 463-464).
- Kahraman, A. (2002). *İshak-zâde Zuhûrî divanı*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Kaplan, M. (2019). *Neşâtî divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Kaplan, M. & Enginün, İ. & Emil, B. (1993). *Yeni Türk edebiyatı antolojisi II*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, N. (2003). *Kara Çelebi-zâde Abdülaziz Efendi ravzatü'l-ebrâr zeyli*. Ankara: TTK Yayınları.
- Karavelioğlu, (2020). Yümnî, Mehmed Sâlih. *Türk Edebiyatı isimler sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yumni-mehmed-salih>, [Erişim tarihi: 17 Eylül 2024].
- Kayayerli, E. (1997). *Selanikli Es'ad Efendi, hayatı, edebi şahsiyeti ve divanı'nın yeni harflere çevirisi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Koparan, B. (1995). *Cem'i, hayatı, edebî şahsiyeti ve divanı'nın tenkidli metni*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Muallim Naci (1995). *Osmanlı şairleri*. C. Kurnaz (nşr.). Ankara: MEB Yayınları.
- Özdemir, M. (2020). Şifayî, Şeyh Muhammed Şifâyî Efendi. *Türk Edebiyatı isimler sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/%20madde-detay/sifayi-seyh-muhammed-sifayi-efendi> [Erişim tarihi: 17 Eylül 2024].
- Ergun, S. N. (1933). *Şeyhülislâm Bahâyî*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Tolasa, H. (1979). *Şeyhülislam Bahâyî Efendi divanından seçmeler*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Uludağ, E. (2020). Bahâyî, Şeyhülislam Bahâyî, Azîz-zâde, Mehmed Efendi. *Türk Edebiyatı isimler sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/bahayi-mehmed-efendi> [Erişim Tarihi: 16 Eylül 2024].
- Yılmaz, K. (2001). *Güftî ve teşrîfâtü's-şu'arâsı*. Ankara: AKM Yayınları.
- Yılmaz, K. (1983). *Güftî: hayatı, eserleri, edebî kişiliği, tezkireciliği ile dîvânı, zafer-nâmesi ve teşrîfâtü's-şu'arâsının tenkidli metni*. [Doktora Tezi]. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Yiğit, A. S. (2025). Urfalı Yusuf Nabi Divanı'ndaki tarih manzumelerinin muhteva bakımından tasnifi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(3), 1494-1524.
- Zavotçu, G. (2009). *Rıza tezkiresi*. İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 72-92.

Geliş Tarihi-Received: 11.11.2025

Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.5281/zenodo.18049107

Ali Behcet'in Terceme-i Aşk-nâmesi

Ali Behcet's Terceme-i Aşk-nâme

Sema LEVENT*

Öz

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Ali Behcet, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye atfedilen *Aşk-nâme* şiirini şerh etmiştir. Eserin Mevlânâ'ya aidiyeti kesin olmasa da Ali Behcet bu konuyu tartışmamış, eserin ona ait olup olmadığına hiç değinmemiştir. Farsça kaleme alınan eseri Türkçe tercüme eden Ali Behcet klasik tercüme metodunu kullanmıştır. Öncelikle orijinal beyti vermiş ardından bunu mana olarak Türkçeye tercüme etmiştir. Ali Behcet eserinde *Aşk-nâme*'nin 94 beytinin tercümesini yapmıştır. Bu makalede Ali Behcet'in *Terceme-i Aşk-nâme* isimli eseri transkripsiyon edilerek Latin alfabesine aktarılmış böylece günümüz okuyucusunun yararlanmasına sunulmuştur. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden metin/doküman analizi ile içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Ali Behcet'in *Terceme-i Aşk-nâme* isimli eseri ile sınırlandırılan çalışmada Türk edebiyatında *Aşk-nâme*'ye yazılan şerhler ve yapılan tercüme hakkında bilgi verilmiş eserin Mevlânâ'ya aidiyeti hususundaki yaklaşımlara değinilmiştir. Neticede mütercimmin bir çeviriden fazlasını yaparak şiirde anlatılan soyut ve tasavvufi konuları benzetmeler üzerinden somutlaştırdığı böylece eserin muğlak yapısını okuyucu nezdinde anlaşılır kıldığı görülmüştür. Ayrıca bu eserden hareketle geleneksel şerh/tercüme anlayışının değiştiği, bu metinlerin kısaldığı gözlenmiştir. Zihniyet değişiminin tespit edilmesi amacıyla farklı dönemlerde kaleme alınan *Aşk-nâme* tercümelerinin/şerhlerinin karşılaştırılmalı olarak çalışılması alan için faydalı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ali Behcet, Terceme-i Aşk-nâme, şerh-tercüme, XIX. yüzyıl Osmanlı edebiyatı, Mevlânâ.

Abstract

Ali Behcet, who lived in the second half of the 19th century, wrote a commentary on the poem *Aşk-nâme*, attributed to Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî. Although the work's attribution to Mevlânâ is not certain, Ali Behcet did not discuss this issue and did not mention whether the work belonged to him or not. Ali Behcet, who translated the work written in Persian into Turkish, used the classical translation method. First, he provided the original verse and then translated it into Turkish according to its meaning. Ali Behcet translated 94 verses of *Aşk-nâme* in his work. In this article, Ali Behcet's work entitled *Terceme-i Aşk-nâme* has been transcribed and converted into the Latin alphabet, thus making it available to today's readers. The study employed qualitative research methods, specifically text/document analysis and content analysis. Limited to Ali Behcet's work *Terceme-i Aşk-nâme*, the study provided information about the commentaries and translations of *Aşk-nâme* in Turkish literature and touched upon the approaches regarding the work's attribution to Mevlânâ. Ultimately, it was observed that the translator did more than just translate, concretising the abstract and mystical themes in the poem through similes, thereby making the ambiguous structure of the work understandable to the reader. Furthermore, based on this work, it was observed that the traditional

* Dr., Bağımsız Araştırmacı, [e-posta: leventsemaesma@gmail.com](mailto:leventsemaesma@gmail.com), ORCID: 0000-0003-0763-3903.

understanding of commentary/translation changed and these texts became shorter. Comparing *Aşk-nâme* translations/commentaries written in different periods to identify changes in mindset is beneficial for the field.

Keywords: Ali Behcet, translation of the book of love, commentary-translation, 19th century Ottoman literature, Mevlânâ.

Giriş

Din ve yönetimin ayrılmadığı Osmanlı İmparatorluğu'nda edebiyatı şekillendiren ilk etken dindir. Edebiyatı, dini yaymak için bir araç olarak kullanan şair ve yazarlar; bir taraftan toplumu eğitime görevi üstlenirken, diğer taraftan insan-ı kâmil kavramı üzerinde düşünmüşlerdir. Edebî eser üretimini Allah'ı anlatma, O'nu tanıtmaya kodlayan klasik Osmanlı edebiyatı sanatçıları şiir yazarak, yazılan şiirleri şerh ederek, farklı dildeki eserleri Türkçeye tercüme ederek bu niyetlerini hayata geçirmişlerdir.

Mutasavvıf, âlim ve ismiyle anılan tarikatın kurucusu olan Mevlânâ'nın Arapça eserleri bulunmakla birlikte, yapıtlarının çoğu Farsçadır. Kendisine ait olan eserlerle birlikte Mevlânâ'ya atfedilenler de bulunmaktadır. Çalışmaya konu olan *Aşk-nâme* adlı eser de bunlardan biridir. Eserin Mevlânâ'ya aidiyeti kesin değildir. Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri, Aşkî Mustafa b. Ömer Kilisî *Aşk-nâme*'yi Türkçeye manzum bir şekilde tercüme ederken Ali Behcet ile Edirne Mevlevîhâne Dergâhı mesnevîhânlarından Hasan Halid Mevlevî ise esere Türkçe mensur şerh yazmışlardır (Öztürk, 2020, s. 7-8).

Ali Behcet eserin Mevlânâ'ya ait olup olmadığını tartışmamış olmakla birlikte eserin nüshalarının tamamının başlığının "*Terceme-i Aşk-nâme-i Hazret-i Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî*" olması söz konusu eserin Mevlânâ'ya atfedildiğini göstermektedir. Hasan Halid Mevlevî'nin eserinin giriş kısmında verdiği bilgiler ise mezkûr eserin Mevlevî dergâhlarında Sultan Veled'e ait olarak kabul edildiğini göstermektedir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Ali Behcet, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye atfedilen *Aşk-nâme* şiirini mensur bir şekilde şerh etmiştir. Eserin Mevlânâ'ya aidiyeti kesin olmasa da Ali Behcet eserin ona aidiyeti konusuna hiç değinmemiştir. Farsça kaleme alınan eseri Türkçeye çeviren Ali Behcet klasik tercüme metodunu kullanmıştır. Burada tercüme ve şerh terimlerine günümüzde yapılan tanımlardan bakıldığında çelişki yaşandığı söylenebilir. Ancak mütercim "tercüme" kavramını kullandığı için çalışmaya bu şekilde yaklaşmak yerinde olacaktır. Ali Behcet şiirde bulunan her kelimenin Türkçe karşılığını vermemiş zaman zaman muhtasar tercüme yapmış, gramere yoğunlaşmamıştır. Kaynak metnin manasına odaklanan mütercim hakiki aşkla Allah'a ulaşmanın yollarını anlatmıştır. Bu amaçla öncelikle orijinal beyti vermiş ardından bunu mana olarak Türkçeye tercüme etmeye çalışmıştır.

Ali Behcet'in hayatı hakkında geniş bilgiye sahip olmamakla birlikte metinde verilen bilgilerden, yine kendisine ait olduğu düşünülen diğer eserler *Mahsenü'l-Esrâr fi-Etvârî'l-Evtâr* ve *Nüzhethü'l-Ihvân* adlı eserlerde şahsına yazılan takrizlerden hareketle şârihin Unkapanı Emir Buhârî Tekkesi postnişini Şeyh Mehmet Rıfkı Efendi'nin (ö. 1855) torunu Ali Behcet¹ olduğu bilgisine ulaşılmıştır (Levent, 2022, s. 56).

Terceme-i Aşk-nâme'nin Şekil Özellikleri

Divan edebiyatının en önemli mensur kaynaklarından olan şerh ve tercüme metinler medeniyetler arasındaki kültür bağıni kuvvetlendirdiği gibi bu faaliyet metni anlayabilecek düzeyde olmayan okuyucuların da bu eserlerden istifade etmesini sağlamıştır. Sosyal hayatın din tarafından belirlendiği, tekkelerin eğitim kurumu işlevi gördüğü Osmanlı toplumunda, edebî ve dinî metinlerin önemi aşikârdır. Özellikle Farsça klasik metinler hem dinî terbiye vermek hem de edebî zevki aşlamak amacıyla öğretimde öncelikli olarak tercih edilmiştir. XIX. yüzyıla gelindiğinde geleneğin tesirini yitirmesiyle bu metinlerin hacimlerinin küçüldüğü, klasik şerh metodunun yapısında da şârihlerin/mütercimlerin tercihlerine bağlı olarak değişiklik olduğu görülmüştür.

¹ Başvurulan kaynaklarda mütercim hakkında şimdilik bunun dışında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Terceme-i Aşk-nâme Divan edebiyatı geleneğine uygun olarak mukaddime ile başlamış; hamdele, salvele ve besmele ile devam etmiştir. Ali Behcet eserine Allah'a şükrederek başlamış, Hz. Muhammed'e salavat getirdikten sonra eserini yazma nedenini (sebeb-i telif) belirterek kaynak metnin sahibi Mevlânâ'yı anmıştır. Asıl metne geçerken eserin ismini yazmış ardından besmeleden sonra kaynak beyti yazarak tercümesine giriş yapmıştır. Eserin sonunda verilen tercümenin bitiş tarihi miladî olarak 27 Mayıs 1882'ye denk gelmektedir. Bu durum geleneğin sona erdiği bir döneme işaret etmektedir. *Terceme-i Aşk-nâme* mensur bir tercümedir. Klasik şerh metodunu kullanan Ali Behcet, *Aşk-nâme*'nin 94 beytinin tercümesini yapmıştır. Tercümenin ve şerhin iç içe geçtiği, beyitlerin açıklamalarının kısaca yapıldığı, kelime etimolojisine hiç girilmediği Türkçe anlamlarının ise zaman zaman verildiği eser hacimli değildir.

Terceme-i Aşk-nâme'nin Dil ve Üslup Özellikleri

Klasik Türk edebiyatı ürünlerinde dilin sade, süslü ve ağıdalı olması; şairin eğitim düzeyi ve entelektüel birikimine, amacına, nazım şekillerine, eserin sunulduğu veya hitap ettiği kitleye göre değişmektedir. Aynı durum şerhler ve tercümeler için de geçerlidir. Öğretmek amacıyla halk için kaleme alınan eserler sade ve açık ifadelerden oluşurken tasavvuf veya İslam felsefesinin tartışıldığı veya belagat gibi çeşitli konularda yazılan eserler için aynı şey söz konusu değildir. Farsça, Arapça kitaplara yazılan şerh ve tercümeler belli bir ilim seviyesinde olanlara hitap ettiği ve sanat yapma amacı da güttüğü için ağır, ağıdalı, sadece bu ilim düzeyine sahip kişilere hitap eden onların anlayabilecekleri dil ve üslup özelliklerine sahiptir.

Eserin tamamında görüleceği üzere Ali Behcet, Farsçaya hâkimdir. Ayrıca tekke kültüründen gelmektedir. Bu ortamın eğitiminden geçtiği için İslam felsefesine, tasavvufa, ilahî aşka, dinî literatüre hâkimdir. Farsça şiirleri açıklayacak kadar edebiyat ilmine de vakıf olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeple sıradan insanların anlayabileceği sade ve anlaşılır bir dil kullandığını söylemek doğru değildir. Öğrencilere Farsçayı öğretmek için kaleme alınan şerh, tercüme karışık eserler ile kıyaslanınca Ali Behcet'in çalışmasının çok farklı bir nitelikte olduğu görülecektir. O genellikle kaynak beyitte geçen tamlamaları aynen bırakmış, bunları açıklama gereği duymamış, bazı terimlerin anlamlarını vermemiştir. Klasik şerhlere ve tercümelere bakıldığında kaynak beyitte verilenin üzerine sayfalarca açıklama yapan, örnekler veren çok daha ileri giderek yaptığı açıklamalar üzerine kendi düşüncesini inşa eden belli bir yöntem çerçevesinde profesyonelce eser veren sanatçıların sayısı hiç de az değildir. Ali Behcet'i bu sınıfa dahil etmek isabetli olmayacaktır. Tercüme işini belli bir metoda göre yapmış olmasa da Ali Behcet'in Farsça şiirleri anlamak, açıklamak; hissettiklerini yazıya dökmek konusunda amacına ulaştığı söylenebilir.

Terceme-i Aşk-nâme'nin Muhteva Özellikleri

Kendisinden önce üretilmiş bol miktarda Arapça ve Farsça metnin mirasçısı olan Osmanlı edebî kültüründe şerh, daha çok çeviri amaçlı bir karakter arz etmektedir (Ceylan, 2000, s. 34). Bu durum, Ali Behcet'in eserinde de açıkça görülmektedir. Müellif Türk edebiyatında en çok şerh edilen şairlerden biri olan Mevlânâ'nın şiirini tercüme ederken zaman zaman şerhe yaklaşmıştır. Türk edebiyatında şerh faaliyeti dinî bir misyon üstlenmiştir. Din, tarikat aidiyeti olsun olmasın imparatorluk döneminde hemen hemen tüm sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Türkçe manzumeleri şerh etme geleneği kadar Farsça manzumeleri şerh etme geleneği tasavvuf çatısı altında gelişmiştir. Tasavvuf öğretilerinde kişinin Allah'a duyduğu aşk başlangıç noktasıdır. Bu yolculuğun sonunda Allah aşkında yok olmak esastır.

İlahi aşkı en güzel şekilde anlatanlardan biri olan Mevlânâ'nın şiirine yazılan şerhin muhtevasını da bu aşk oluşturmaktadır. Tasavvuf felsefesine derinlemesine girmeden bazen birebir çeviri bazen çok kısa bilgiler vermekle yetinen Ali Behcet genel olarak beyitte verilmek istenen anlamı kısa bir şekilde açıklamayı yeğlemiştir. Zaman zaman ayet ve hadislerden ictibas yapan Ali Behcet aşkın kişiyi ulaştıracığı son nokta olan insan-ı kâmil olma konusunda okuyucuyu düşündürmüş, istisnasız her beyitte geçen aşk sözcüğüne bağlı olarak bu kavramı açıklamıştır.

Ali Behcet'in Şerh Metodu

Aşk-nâme aruzun “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” kalıbıyla yazılmıştır. *Terceme-i Aşk-nâme* adından da anlaşılacağı üzere bu eserin mensur tercümesidir. Klasik şerh metodunu kullanan Ali Behcet, *Aşk-nâme*’nin 94 beytinin tercümesini yapmıştır. Bu minvalde öncelikle orijinal beyti ardından buradan anlaşılması lazım gelen manayı vermiştir. Beyti açıklarken kelime kelime tercüme yapmamış genel olarak beytin tamamında anlatılmak isteneni belirtmiştir.

‘Aşk bā-her kesī ‘ināyet kerd
Ez-ezel tā ebed hīmāyet kerd (10. Beyit)

Bu beyt-i nuket-āmiziñ maẓmūn-ı hīkmet-meşhūnı sulṭān-ı ‘aşk her kimseye ‘ināyet ü iltifāt eyledi ezelden ebede kadar hīmāyet eyledi. Hāşılı ölene dek belāya ve muşābdan maşūn eyledi demekdir.

Ali Behcet orijinal beyitten sonra kendi düşüncesine geçerken “bu beyt-i dil-peẓīrīñ ma‘nā-yı leṭāfet-i meşhūnı”, “iş bu beyt-i dil-niṣīnīñ ma‘nā-yı haḳīkat-i ihtivāsı”, “bu beyt-i dil-rubūdeniñ ma‘nā-yı hīkmet-i mūntehāsı”, “bu beyt-i ‘ibret-engīziñ ma‘nā-yı rīḳkat-i istināsı...” şeklinde eseri öven kalıplaşmış ifadelerle tercümeye başlamıştır.

Bu beyt-i dil-peẓīrīñ ma‘nā-yı leṭāfet-i meşhūnı ‘aşk diyü zebān-zed olan keyfiyet aşāleten maḥabbetde gizlenen şeydir. (1. Beyit)

İş *bu beyt-i dil-niṣīnīñ* ma‘nā-yı haḳīkat-i ihtivāsı ‘aşk çünki bir insāna zāhir olursa erkek arslan o kimseniñ önünde za‘īf ü ‘āciz kalur. (2. Beyit)

Bu beyt-i dil-rubūdeniñ ma‘nā-yı hīkmet-i mūntehāsı kendüsini ‘aşk istilā iden ḳapu-be-ḳapu maḥalle-be-maḥalle çokluḳ segretir. (3. Beyit)

Bu beyt-i dil-rubūdeniñ maẓmūn-ı haḳīkat-meşhūnı ‘aşk vücūd taḥtı üzerinde sulṭāndır. Andan ṭolayı dil ü cān anıñ taḥtında nıgeh-bānıdır. (28. Beyit)

Ali Behcet bazı beyitleri tercüme ederken bazılarını şerh etmiştir. Aşağıda görüleceği üzere ilk örnekte beyti nesir biçiminde verip bırakmışken diğer örneklerde klasik metoda uygun olarak “fāide” başlığı altında anlamı bilinmeyen kelimeleri açıklamıştır.

‘Aşk-bāzī çü Zü’lfikār-ı ‘Alīst
‘Aşk maḳşūd-ı her nebī vü velīst (38. Beyit)

Bu beyt-i dil-ārānıñ mefḥūm-ı hīkmet-i mersūmı ‘aşk-bāzlık ‘Alī’niñ Zü’lfikār’ı şecā‘at-dişarı gibidir. Yine ‘aşk her nebī ve velīniñ maḳşūd u maṭlūbıdır.

‘Aşk bāşed hemīşe merhem-i rīş
‘Aşk hem nūş bāşed ü hem nīş (19. Beyit)

Bu beyt-i laṭīfīñ mefḥūm-ı mūnīfı ‘aşk dā’imā yaranıñ merhemidir. ‘Aşk hem nūş ve hem nīş olur.

Fā’ide: Nūş, içilecek nesne; nīş ıgne ve diken ma‘nāsındır.

‘Aşk hem mūnis-i Kelīm buved
Fāriḡ ez-atlas u gilīm buved (39. Beyit)

Bu beyt-i dil-niṣīnīñ me‘āl-i ma‘rifet-iştimalı ‘aşk Kelīmullāh’ıñ ya‘nī Mūsā ‘aleyhi’ s-selām ḥazretleriniñ daḡı mūnisidir. Atlas u gilīmden fāriḡ ü āzādedir.

Fā’ide: Atlas bir nev‘ ipekden ma‘mūl ḳumāş demekdir. Gilīm yūñden nesc olunmuş keçe ye dinür.

Ali Behcet eserini kaleme alırken belli bir düzene uymamıştır. Düzendeki kastedilen hem Ali Behcet’in beyitleri açıklarken belli bir kurala uymaması hem de klasik şerh metodunda olduğu gibi belli bir şablona göre hareket etmemesidir. Bazen beyiti cümle hâline getirip bırakmış bazen kelimelerin anlamlarını vererek ayrıntıya girmiş bazense sosyolojik, kültürel, etimolojik meselelere kadar açıklama yapmış, başka şârihleri ismen anmıştır.

‘Aşk mānend-i ergunūn bāşed
Der-heme ‘ilm-i zū-fūnūn bāşed (35. Beyit)

Bu beyt-i tarab-engîzîñ mefhûm-ı şevk-i mersûmı yine lezzet-i dehende-i ehl-i kemâl olan 'aşk ergününe beñzer. 'İşk bi'l-küllîyye fûnûn şâhibiniñ 'ilmidir. Hâşılı 'aşk her şâhib-i fûnûn içün 'ilm ü ma'rifetdir.

Fâ'ide: Ergenün, enderün vezninde ma' rûf sâzdır. Eflâtûn ihtirâ' ıdır. Naşārâ vü Rûmiyân tâ'ifesi yevm-i mu' ayyenlerinde kilisâlarında çalarlar. Müte' addid iri ve hürde, içi boş kâmiş gibi ağaçları zîr ü bem uşûlî üzere važ' idüp ardında gurg gibi bir nesne itmişler. Çekdikçe andan hâşıl olan hevâdan ol ağaçlar mûsikâr gibi şadâ virir ve bazıları didiler ki ergenün mezâmîr ma'nâsınadır. Nefs-i ebleh çalınan sazların mecmû'una şâmil ism-i cinsdir.

'Aşk âyât-ı beyyinât buved
'Aşk şîrîn-ter ez-nebât buved (53. Beyit)

Bu beyt-i dil-firîbiñ ma'nâ-yı münîfî sulţân-ı 'aşk hâkâ'yıkı u dekâ'yıkı kulüb-ı 'ârifîne ilkâ vü ibrâz ider. 'Aşk nebâtıdan tatlı ve lezîzdür. (Fa'ide) Nebât meşhûr şekkerdür. Beyyinât, delâ'il-i vâziha ile bedîdâr u âşikâr olan mu' cizât dimekdür.

'Aşk esrâr-ı nûn ve'l-kalem est
Ber-heme kâ'inât çün 'alem est (54. Beyit)

Bu beyt-i dil-çistenîñ me'âl-i hâkîkat-etşâfî 'aşk nûn ve'l-kalem esrârıdır. Cümle kâ'inât üzere 'ilm gibidür. (Fa'ide-i 'amîka) Nûn ve'l-kalem ve mâ yeşürür² süre-i celîlesiniñ tefsîri[n]de ba'zı 'ârifinden rivâyeten Rûhu'l-Beyân şâhibi nûn nûnu'z-zâtü'l-kalem kalemü's-şîfât diyü taşrih buyurmuşlardır.

Ali Behcet şerh yaparken zaman zaman Mevlânâ'nın Mesnevisi'nden yararlanmış beyitte geçen kavramların, ifadelerin anlaşılması için eser sahibinin başka bir eserini kaynak göstermiştir. Bu şekilde bahsedilen kavramı eser sahibinin verdiği anlamla açıklamış böylece kaynak beyti açıklama adına yerinde ve yol gösterici bir yaklaşım sergilemiştir.

'Aşk Sîmurğ-ı Kûh-ı Kâf buved
'Aşk-bâzî ne ez-güzâf buved (30. Beyit)

Bu beyt-i dil-hırâşîñ me'âl-gülbün-i ihtimâli sulţân-ı 'aşk Kâf Tağı'nıñ Sîmurğ'ıdır. 'Aşk-bâzlık lâf ve sözden tolayı olmaz.

Fâ'ide: Sîmurğ lûgatde bir nev' mevhûm hayvân ma'nâsınadır. Lâkin Mevlânâ Hüdâvendigâr Mesnevi-i Şerîf'inde cism-i insân-ı kâmilî Kûh-ı Kâf ve rûh-ı şerîfî Sîmurğ'dan 'ibâret buyurmuşdur.

Ali Behcet her ne kadar eserini tercüme olarak nitelendirse de bu ifadeyle günümüzdeki tercüme anlayışından farklı tercüme-şerh iç içe bir şeyi kastettiği muhakkaktır. Bunun ispatlarından biri de kaynak beyti tercüme ederken açıklamasını zenginleştirmek için kaynak eserden bağımsız beyitlere yer vermesidir.

'Aşk makbûl-i muḳbilân âmed
Gül ü gülzâr-ı bûlbûlân âmed (7. Beyit)

Bu beyt-i laḳîfîñ ma'nâ-yı münîfî 'aşk cümle muḳbilleriñ ve ḳâlî'î yâr u yâver olan kimseleriñ makbûl u mergûbudur. 'Âşıkân-ı bûlbûl-i meşrebânîñ güllüğü ve gülidir. Hâşılı faşl-ı bahârda bûlbûlleriñ nağme-senc oldukları gibi 'âşık-ı şûrideler daḳı mevsim-i bahârîñ ḥulûlî mûlâbesesiyle

Berg-i der-ḥitân sebz der-naẓar hoşyâr
Her varaḳı defterist ma'rifet Kird-gâr

beytini der-pîş muḳâlâ'a iderek neş'elenür.

Günümüzdeki şerh anlayışına yaklaşan bir yöntem kullanan mütercim bir çeviriden fazlasını yaparak şiirde anlatılan soyut ve tasavvufî konuları benzetmeler üzerinden somutlaştırmıştır. Böylelikle eserin muḳlak yapısını okuyucu nezdinde anlaşılır kılmıştır.

² "Nûn. Kaleme ve (yazanların) onunla yazdıklarına andoldun ki..." Kur'an-ı Kerim, Kalem 68/1.

Eserin Tespit Edilen Nüshaları

Terceme-i Aşk-nâme'nin üç matbu nüshasına ulaşılmıştır. Bu nüshalar birbirinden farklı olmayıp aynı nüshanın kopyası niteliğinde olduğundan çalışmanın tenkitli bir şekilde hazırlanmasına gerek görülmemiştir. Seyfettin Özege ve Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan nüshaların ilk sayfalarında karışıklığın olması birkaç beyit tercümesinden sonra mukaddimenin gelmesi problem oluşturmuştur. Bu sebeple mukaddime ile başlayan İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda bulunan nüsha esas alınmıştır. Okunamayan veya anlamı belirsiz kısımlarda ise diğer nüshalara müracaat edilmiştir. *Aşk-nâme*'nin tespit edilen nüshaları ve bunların bulunduğu kütüphane bilgileri aşağıda verilmiştir.

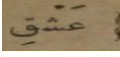
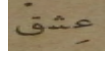
Ali Behcet, *Tercüme-i Aşk-nâme*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Yazma Eserler Koleksiyonu, No: HP_Osm_00170/01.

Ali Behcet, *Tercüme-i Aşk-nâme*, Seyfettin Özege Kütüphanesi, No: 13889/SÖ 1301; 1884, 0123683.

Ali Behcet, *Tercüme-i Aşk-nâme*, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu, No: 3067.

Nüshanın İmla Özellikleri

Ali Behcet, metni tercüme ederken hareke kullanmamış; ancak orijinal beyitleri verirken, ünsüzlerin üstünde veya altında yer alan hareketleri kullanarak sözcüklerin okunuşu konusunda okuyucuyu bilgilendirmiştir.

Metin içerisinde Türkçe eklerin yazımında az da olsa tutarsızlık görülmektedir. Özellikle aşk sözcüğünün bazen üstün  [1b] bazen de esreyle  [4a] gösterildiği farklı imlalara rastlanmaktadır. Bu tür farklılıkları hatadan ziyade dönem müelliflerinin yazıya bakış açısıyla açıklamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Müellifler için önemli olan standart bir yazım biçimi oluşturmak, yakalamak değil sesin kaydedilmesidir. Zaten dönem itibarıyla imlada birliği sağlayacak kuralların ve kurumların olmaması da bu konuya bakış açısını göstermektedir.

Bu çalışmada Ali Behcet'in *Terceme-i Aşk-nâme* adlı eseri bilimsel transkripsiyon yöntemiyle Latin alfabesine aktarıldıktan sonra eser biçim, şekil, muhteva yönünden incelenerek XIX. yüzyılın ikinci yarısında kaleme alınan bu eserden hareketle dönemin tercüme anlayışı üzerinde genel bir okuma yapılacaktır.

Terceme-i Aşk-nâme Metni

Mukaddime

Terceme-i 'İşk-nâme-i Hâzret-i Mevlânâ Celâleddîn Rûmî Kuddise Sırruhu

(1) Ba' d edâ-yı mâveceb 'aleynâ ya' nî sitâyiş ve niyâyiş ve çehârüm du' â ve şenâ ve şükr-i nî' met (2) ve Muḥammedet her perverdigâr-ı ki heme mevcûdât ez-vücûdet kâ'im şode est (3) ve zuhur ve tûlû'-ı cümle be-irâde-i ü ḥâşıl şode ve ḥiç çizî ez-taht-ı meşîtes (4) istiḥlâş-ı nâ-müyesser est ve her giyâhi ki ez-zemîn rüyed be-feyz-i vücûd ve kerem-i (5) ü ḥâlî nîst ve be-muktezâ-yı âyet-i celîle *fê-eynemâ tuvellû fe semme vechu'llâh*³ ḥiç zerre-i ez-zerrât-ı (6) 'âlem ve ḥiç kaṭre-i ez-kaṭerât ve cebelî ez-cibâl ü buḥâr-ı cümle *vaḥdehü lâ-şerîke leh*⁴ (7) güyed ve dürüd ve taḥiyyât-ı firâvân ber-cân-ı enbiyâ ve Resûl 'aleyhi's-selâm ve alî (8) alet-taḥşîş-i ber-cân-ı muhterem peygâmerân ve peygâmer-i âḥirü'z-zamân peygâmer-i mâ-Muḥammedü'l-Muṣṭafa (9) 'aleyhi efzelü'l-şalavât ve ekmele't-taḥiyyât bâd ki ḥalk-râ ez-butte-i dâlâlet ve çâh-ı (10) cehâlet be-vâşıta-i envâr-ı hidâyet ḥalâs kerdânîd ve ba' zî ḥalâyık-râ be-'ilm-i Ḥudâ- (11) şinâsi ḥâş-kerdânîd ve ma'rifet-i nefis be-ma'rifet-i Ḥaḳ resânîd ve ber-cân ehl-i beyt (12) 'aleyhi ez-kâ el-taḥiyyat ve yârân-ı ḥaḳîḳat-nişân ve ḥândân-ı sa'âdet-resân ü bâd ba' d-ı (13) ez-şenâ-yı işân bedâyi'ined ki in

³ [Doğu da Allah'ındır batı da.] Nereye dönerseniz Allah'ın zatı oradadır. [Şüphesiz Allah (zat ve sıfatlarında) sınırsızdır, her şeyi bilmektedir.] (Bakara 2/115).

⁴ O birdir ve ortağı asla yoktur.

muhtaşar-ı kitâbîst der-beyân-ı 'aşk ve 'âlem-i Hudâ-şinâs-ı (14) ve şanâyî' ü bedâyî' ve ğarâyib ü 'acâyib kudret-i ü der-'âlem-i zâhir ve 'âlem-i bâtin (15) u şinâhten âyât ve beyyinât ü der-âfâk u enfûs ve in 'ışk-nâme-i hazret-i Mevlânâ (16) kuddise sırrahü-râ (*Rumûzu'l-'ârifîn*) nâm-nihâde şod ve der-hayn-ı mutâla'a sehv ü haî' eteş (17) be-naazar-ı qabûl 'afv-fermâyîd ve in-bende-i mürçe râh-ı der-eşnâyeş du'â be-konîd bâkî (18) taşîn ü âferîn be-Rabbü'l-'ibâd bād.

Mütercim: 'Alî Behcet

Birinci def'a olarak ma'ârif nezâret-i celîlesiniñ 3 Temmuz sene 98 târihli ve 311numerolu ruşşatıyla tab' olunmuşdur.

Der-Sa'âdet

Maḥmūd Beg Maṭba'ası Bâb-ı 'Âlî Civarında Ebū's-Su'ūd Caddesinde Numero 76

1301

[1b]

(1) Terceme-i 'İşk-nâme

(2) Bismi'llāhırrāhmani'rrahīm

Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilün

1. Beyit

(3) 'Aşk der-ḥubb-ı aşl maḥfī būd
Nāgihānī cemāl-i ḥ'ış numūd

(4) Bu beyt-i dil-peziñ ma'nâ-yı leṭâfet-i meşhûnu 'aşk diyü zebân-zed olan keyfiyet (5) aşâleten maḥabbetde gizlenen şeydir. Çünkü bu 'aşk kendisiniñ cemāl-i bā-kemâlini (6) insâna añsızñ gösterir. Dikkat olunmalı söz insân-ı kâmil haqqındadır.

2. Beyit

(7) *Ez pes-i perde çün birün âmed*
Şîr-i ner piş-i ü zebün âmed

(8) İş bu beyt-i dil-nişiniñ ma'nâ-yı haqîkat-i ihtivâsı 'aşk çünkü bir insâna zâhir (9) olursa erkek arslan o kimseniñ önünde za'îf ü 'âciz kalur.

3. Beyit

(10) *Der-be-der kû-be-kû devîd besî*
Lâyık-ı ḥ'ışten ne-dîd kesî

(11) Bu beyt-i dil-rubûdeniñ ma'nâ-yı hikmet-i muntehâsı kendüsini 'aşk istilâ iden (12) kapu-be-kapu maḥalle-be-maḥalle çokluk segretir. Kendüsiniñ lâyıķını bir kimse bilmez.

4. Beyit

(13) 'Aşk-ı penhân âşikârâ şod
Tâ ki ez-ḥâne be-sûy-ı şahrâ şod

(14) Bu beyt-i 'ibret-engiziñ ma'nâ-yı rikât-i istinâsı gizli olan 'aşk zâhir (15) ü bedîdâr oldı tâ ḥânenen şahrâ cānibine kadar gitdi.

[2a]

5. Beyit

(1) 'Aşk-ı penhân duzd-ı ḥâne ezüst
Sûy-ı şahrâ vü kunc-ı ḥâne ezüst

(2) Bu beyt-i 'anber-büyüñ ma'nâ-yı 'ibret-i mu'tâdı insânda gizlenen 'aşk ḥâne (3) hırsızdır ve belki ḥâne hırsızlığı andandır. Çünkü sirkat yalnız māl (4) çalmak ma'nâsıyla değil oldığı

añlaşıyor. Ya şahrâ tarafına ve seyrâna meyl (5) ü maḥabbet ve evde oturup ülfet ü ünsiyet itmek ‘aşkıñ âşârındandır.

6. Beyit

(6) ‘Aşk âşâr-ı h^vîş kerd izhâr
Fâ‘tebir minhü yâ üli’l-ebşâr

(7) Bu beyt-i hayret-efzânîñ ḥaḳîḳati cami‘ olan ma‘nâsı ‘aşk dinilen keyfiyyet (8) dinilen keyfiyyet-i mergûba vü müstaḥsene kendi âşâr-ı kemâlât-dişarını gösterdi. (9) Ey ‘aḳılluluk iden kesân! Sizler o ‘aşk ki mürebbî-i kāmildir andan i‘tibâr alıñız. (10) Kendüsini envâr-ı ‘aşk istilâ iden kimseyi budala yerine koyup da eğlenmeyiniz. (11) Şoñra rezîl olursunuz. Çünkü ‘aşk kul yapması degildir. O cihetle (12) ‘âşık nihâyetü’l-emr her ḥuşuşda galebe ider her ne kadar *men ceht-i rezîl vesvây-ı* (13) ‘âlem olursa da.

7. Beyit

(14) ‘Aşk maḳbûl-i muḳbilân âmed
Gül ü gülzâr-ı bülbülân âmed

(15) Bu beyt-i latîfîñ ma‘nâ-yı münîfî ‘aşk cümle muḳbilleriñ ve tâli‘i yâr u yâver olan (16) kimseleriñ maḳbûl u mergûbudur. ‘Âşıkân-ı bülbül-i meşrebânîñ güllüğü ve gülidir. Hâşılı (17) faşl-ı bahârda bülbülleriñ nağme-senc oldukları gibi ‘âşık-ı şürîdeler daḥi mevsim-i bahârîñ ḥulûlî mülâbesesiyle

*Berg-i der-ḥitân sebz der-naẓar hoşyâr
Her varaḳî (18) defterist ma‘rifet Kird-gâr*

beytini der-pîş muḳâlâ‘a iderek neş‘elenür.

8. Beyit

(19) ‘Aşk bâ-her ki yek nefes sâzed
Her çi dâred bi-‘aşk der-bâzed

(20) Bu beyt-i dil-rübânîñ mefhûm-i ḥalâvet-i mersûmı sultân-ı ‘aşk bir nefesde her kimseye [2b] düzilürse ya‘nî iltifât eyleyse her ne ki ‘aşkda vardır anı oynadır. (2) Hâşılı ifşâ-yı râz derûn eyler demekdir.

9. Beyit

(3) ‘Aşk bâşed hemîşe keşf-i ḥicâb
Fâriğast ü hem ez-şavâbu vü ‘iḳâb

(4) Bu beyt-i dil-firîbîñ maẓmûn-ı tarâvet-meşḥûnı ‘aşk dâ‘imâ ḥicâbı giderür. Daḥi (5) ‘aşk şavâb u ‘iḳâbdan fâriğdir.

10. Beyit

(6) ‘Aşk bâ-her kesî ‘inâyet kerd
Ez-ezel tâ ebed ḥimâyet kerd

(7) Bu beyt-i nuket-âmiziñ maẓmûn-ı ḥikmet-meşḥûnı sultân-ı ‘aşk her kimseye (8) ‘inâyet ü iltifât eyledi ezelden ebede kadar ḥimâyet eyledi. Hâşılı ölene dek (9) belâya ve muşâbdan maşûn eyledi demekdir.

11. Beyit

(10) ‘Aşk şayyâd-ı murğ-ı insânest
‘Aşk mecmû‘-ı her perişânest

(11) Bu beyt-i münîfîñ ma‘nâ-yı latîfî ḥünkâr-ı ‘aşk kuş gibi olan insânîñ (12) avcısıdır. Şehr-yâr-ı ‘aşk rübûde-i yâr-ı dil-fiğâr olan her perişân mecmû‘ (13) ḥâtırdır.

12. Beyit

(14) ‘Aşk divâne kerd ‘âḳıl-râ
‘Aşk ḥüş-yâr kerd gâfil-râ

(15) Bu beyt-i 'ibret-i meşhûnuñ mefhûm-ı münîfî sultân-ı 'aşk 'âkıll olan kimseyi (16) deli ve dīvâne eyledi. Yine kişver-i vücûdda hükümrân olan 'aşk ğâfil (17) ü câhil ve bî-şu'ûr ve 'âtıl olan kimseyi 'âkıll u dānâ eyledi.

13. Beyit

(18) 'Aşk-râ âteşest süzende
Merd-i âzād-râ koned bende

(19) Bu beyt-i dil-firîbiñ ma'nâ-yı laṭîfî yine memleket-i vücûdda şâhib-fermân olan [3a] (1) sultân-ı 'aşk yakıcı âteşdir. Kayd-ı 'alâyıkdan âzād olan insân-ı kāmili bende-i (2) halka be-güş eyler. Hâşılı kendüsine köle eyler dimekdir.

14. Beyit

(3) 'Aşk kâfir koned müslimân-râ
Hem be-kâfir bi-baḥşed îmân-râ

(4) Bu beyt-i haḳîkat-meşhûnuñ maẓmûn-ı 'ibret-ihtivâsı fûlk-i vücûdda mürebbî olan (5) 'aşk müselmânı kâfir ider. Bunuñla ber-â-ber yine kâfir-meşreb olan kimseye (6) îmanı bağışlar.

15. Beyit

(7) 'Aşk fâriğ zi-dām u dâne buved
'Ucb-ı ū der-kudām-ḥâne buved

(8) Bu beyt-i dil-firîbiñ ma'nâ-yı münîfî sultân-ı 'aşk dām u dāneden fâriğ ü âzādedir. (9) Anıñ kibr ü ğururu kaḡı ḥānede olur.

16. Beyit

(10) 'Aşk ez-dîdehâ nihân bâşed
Dâyimü ender-miyân-ı cān bâşed

(11) Bu beyt-i dil-efrûzuñ ma'nâyı 'ibret-'âmîzi 'aşk gözlerden gizlidir. Dā'imā (12) cānıñ miyânındadır. Hâşılı her ne kadar 'aşk gizli bir laṭîfe ise de dā'imā insân-ı (13) kāmiliñ cānı içre bulunur.

17. Beyit

(14) 'Aşk bā-her ki âşināyî kerd
Sūy-i ma'şūka reh-nūmāyî kerd

(15) Bu beyt-i münîfiñ ma'nâ-yı laṭîfî 'aşk her kimseye ki 'âşinālık itdi ve iltifāt (16) eyledi ma'şūkasınıñ tarafına yola göstericilik eyledi.

18. Beyit

(17) 'Aşk dārū-yi hūş-i bî-hūşest
Hurrem ān dil ki ū der-âġūşest

(18) Bu beyt-i dil-pesendiñ ma'nâ-yı haḳîkat-ihtivâsı 'aşk, 'aḳılsız olan 'aḳılsızıñ (19) 'ilâcıdır. Mesrûr u mübârek ve şād u ḥandān oldular ki o kucaḳdadır.

[3b]

19. Beyit

(1) 'Aşk bâşed hemîşe merhem-i riş
'Aşk hem nūş bâşed ū hem nîş

(2) Bu beyt-i laṭîfiñ mefhûm-ı münîfî 'aşk dā'imā yaraniñ merhemidir. 'Aşk hem nūş (3) ve hem nîş olur. **Fā'ide:** Nūş, içilecek nesne; nîş igne ve diken (4) ma'nāsınadır.

20. Beyit

(4) 'Aşk nūr-ı dilest ü âteş-i şevḳ
Her ki 'âşık ne-şod ne-dāred zevḳ

(5) Bu beyt-i dil-ārānîñ ma'nā-yı 'ibret-engîzi 'aşk gönlün nûru ve şevk (6) ü tarab-âteşidir. Her kimse ki 'âşık olmadı zevk tutmadı. Çünkü *men lem yezuḡ* (7) *lem ya'rif*⁵ bir şey çeşide olunmadıkça o şey'in lezzeti anlaşılmaz demektir.

21. Beyit

(8) *'Aşk mā-rā ṭabīb-i ḥāzık şod*
Gāh ma'şūk u gāh 'āşık şod

(9) Bu beyt-i ḥaḳīkat-perdāzîñ maẓmūn-ı ḥikmet-meşhūnı 'aşk bize ṭabīb-i ḥāzık (10) oldu bunuñla ber-ā-ber ba'żān māşūk ve ba'żān 'āşık oldu.

22. Beyit

(11) *'Aşk der-ḥücre-i dilest muḳīm*
Her ki 'āşık şod ü ne-dāred zi-bīm

(12) Bu beyt-i 'ibret-āmiziñ me'al-i ḥaḳīkat-iştimali 'aşk ḥücre-i dil içre muḳīmdır. (13) Her kimse ki 'āşık-ı şādık ve cigeri âteş-i yār ile yanık oldu o kimse (14) aṣlā ve ḳāṭibeten ḥavf u ḥaşyet tutmaz.

23. Beyit

(15) *'Aşk miḥrāb-ı cān u dil bāşed*
Ḳible-i ten zi-āb u gil bāşed

(16) Bu beyt-i dil-efrūzuñ ma'nā-yı münifî 'aşk diyü zebān-zed iştihār olan keyfiyyet-i (17) nefîse cān u dil miḥrābıdır. Şu ile çamurdan ḥāşıl teniñ ḳiblesidir ya'nî (18) ḳible-i ehl-i dil 'aşkıdır demek lâzımdır.

[4a] 24. Beyit

(1) *'Aşk der-dil nişānei dāred*
Der-derūn-ı ḥāş ḥānei dāred

(2) Bu beyt-i dil-rübüdeniñ mefhūm-ı zarāfet-mersūmı 'aşk insān-ı kāmiliñ gönlünde (3) bir nişāne vü 'alāmet tutar. Daḫi ḥavāşş-ı ḥaḳīkat ihtişāşın içerüsünde (4) bir ḥāne tutar. Ḥāşılı 'ışk ehl-i derd olanlarda bulunur demektir.

25. Beyit

(5) *'Aşk hem cennet ü rāḥat-ı cān*
'Aşk-rā cān u dil buved cūyān

(6) Bu beyt-i ibret-i ālüfteniñ me'al-i ḥikmet-i iştimali 'aşk hem cennet ü hem rāḥat (7) ve cān u āsüdelikdir. 'Aşkı cān u dil arayıcıdır.

26. Beyit

(8) *'Aşk hem merhem-i dil-i riş est*
'Aşk-rā miḥnet ü belā biş est

(9) Bu beyt-i münifîñ ma'nā-yı laṭifî yine iḳlīm-i vücūdda fermān-peymā-yı 'adālet olan (10) sultān-ı 'aşk mecrūḥ ve yaralı olan gönlün de merhemidir. 'Aşkıñ miḥnet (11) ü belası ziyādedir.

27. Beyit

(12) *'Aşk sāḥist ṭālī'at mes'ūd*
'Aşk Ayāzist 'āḳibet Maḥmūd

(13) Bu beyt-i dil-ārānîñ maẓmūn-ı ğarābet-i meşhūnı 'aşk sehv idicidir. Anıñ ṭālī'i (14) mes'ūd u mübārekdir. 'Aşk bir maḥbūbdur. Anıñ 'āḳibeti maḥmūddur. Ḥāşıl-ı kelām (15) ve netice-i merām ḥünkār-ı 'aşk ḥüsnde Sultān Maḥmūd Sebüktekin'iñ maḥbūbı bulunan (16) veziri meşhūr Ayāz gibidir ki nihāyetü'l-emr memleket-i vücūdda Sultān Maḥmūd (17) Sebüktekin gibi ḥüküm-rān u fermān-revāndır.

⁵ "Tatmayan bilemez. Kim ki tatmamış; o, tadını bilemez."

28. Beyit

(18) 'Aşk ber-taht-ı sîne sultân şod
Dil ü cân pās-pān-ı ū z'ān şod

(19) Bu beyt-i dil-rübüdeniñ mazmûn-ı haqîkat-meşhûnı 'aşk vücûd tahtı üzerinde (20) sultândır. Andan tolayı dil ü cân anıñ tahtında nigeñ-bānıdır.

[4b]

29. Beyit

(1) 'Aşk deryā-yı mevc-i hūnīn est
Şifāt-ı 'aşk âteş-i taḥsīn est

(2) Bu beyt-i 'anber-būnuñ mefhûm-ı münîfi sultân-ı 'aşk kanlı talğalı deryâdır. 'Aşkıñ (3) şıfatı taḥsīn-i âteşidir.

30. Beyit

(4) 'Aşk Sîmurğ-ı Kūh-ı Kāf buved
'Aşk-bāzī ne ez-güzāf buved

(5) Bu beyt-i dil-hırāşıñ me'āl-gülbūn-i ihtimālî sultân-ı 'aşk Kāf Tağı'nıñ Sîmurğ'ıdır. (6) 'Aşk-bāzlık lâf ve sözden tolayı olmaz. **Fā'ide:** Sîmurğ lügatde bir nev' (7) mevhûm hayvân ma'nâsınadır. Lâkin Mevlânâ Hudâvendigâr Meşnevî-i Şerîf'inde cism-i insân-ı (8) kāmili Kūh-ı Kāf ve rûḥ-ı şerîfi Sîmurğ'dan 'ibâret buyurmuşdur.

31. Beyit

(9) 'Aşk der-ḥānmān nemî künced
'Aşk ender cihān nemî künced

(10) Bu beytiñ ma'nā-yı münîfi 'aşk bu bildigimiz evlerden bir eve şıgmaz. 'Aşk dünyāya (11) daḥi şıgmaz.

32. Beyit

(12) 'Işk şehyār-ı lā-mekān bâşed
Nükte-i sırr-ı kün fe-kān bâşed

(13) Bu beytiñ mefhûm-ı hayret-mevsûmı 'aşk lā-mekān-ı pâdişāhıdır. Kün-fe-kān sırrınıñ (14) nüktesidir.

33. Beyit

(15) 'Aşk ber-taht-ı dil-i Süleymānest
Mā gedāyīm u 'aşk sultānest

(16) Bu beytiñ ma'nā-yı ihtivāsı sultân-ı 'aşk Süleymān gönlünüñ tahtı üzeredir. (17) Biz neredeyiz ve sultân-ı 'ışk nerededir.

34. Beyit

(18) 'Aşk hem dīn ü dāniş ü hūnerest
Cān-ı cānān u nūr der-başārest

(19) Bu beyt-i haqîkat-efzāniñ ma'nā-yı ḥikmet-i i'tilāfi yine iklim-i vücûdda şāḥib-i [5a] (1) 'adâlet olan 'aşk hem dīn ü diyānet ve hem de 'ilm ü hūner ve ma'rifetdir. Cānāniñ (2) cānı ve başarda nūrdur. Hāşılı 'aşk bir lezzet-i rûḥāniyyedir ki degil vücûdını (3) âdeme belki semevât ve zemîne ḥükümrān ve rûḥ-baḥşādır.

35. Beyit

(4) 'Aşk mānend-i ergünün bâşed
Der-heme 'ilm-i zū-fünün bâşed

(5) Bu beyt-i tarab-engiziñ mefhûm-ı şevk-i mersûmı yine lezzet-i dehende-i ehl-i kemāl (6) olan 'aşk ergününe beñzer. 'Işk bi'l-külliyye fūnün şāḥibiñ 'ilmidir. Hāşılı (7) 'aşk her şāḥib-i fūnün için 'ilm ü ma'rifetdir. **Fā'ide:** Ergünün, enderün (8) vezninde ma'rûf sâzdır. Eflâtun ihtirā'ıdır.

Naşārā vü Rūmiyān tā'ifesi (9) yevm-i mu'ayyenlerinde kilīsalarında çalarlar. Müte'addid iri ve hürde, içi boş (10) kâmiş gibi ağaçları zîr ü bem uşûli üzere važ' idüp ardında gurg (11) gibi bir nesne itmişler. Çekdikçe andan hâşıl olan hevâdan ol ağaçlar mûsîkâr (12) gibi şadâ virir ve bazıları didiler ki ergenün mezâmîr ma' nâsınadır. Nefs-i ebleh (13) çalınan sazların mecmû'una şâmil ismi cinsdir.

36. Beyit

(14) 'İşk 'aķlest ü nûr-ı îmānest
'Aşk İslām-ı sırr-ı insānest

(15) Bu beyt-i hâķîķat-āmîziñ me'âl-i leţāfet-iştimâli 'aşķ 'aķldır ve îmāniñ nûrıdır. 'Aşk, (17) insān sırrınıñ İslām'ıdır.

37. Beyit

(18) 'Aşk tevḥîd-i 'ārifān bâşed
Mūnis-i cān-ı 'āşıkān bâşed

(19) Bu beyt-i 'ibret-i meşḥūnuñ mażmūn-ı hâķîķat-nümünü 'aşķ 'ārifleriñ tevḥîdidir (20) daḥi 'āşıkalarıñ cānınıñ mūnisidir

38. Beyit

(21) 'Aşk-bāzî çü Zü'lfikār-ı 'Alîst
'Aşk maķşūd-ı her nebî vü velîst

(22) Bu beyt-i dil-ārāniñ mefhūm-ı ḥikmet-i mersūmı 'aşķ-bāzlık 'Alî'niñ Zü'lfikār'ı (23) şecā'at-dişarı gibidir. Yine 'aşķ her nebî ve velîniñ maķşūd u maṭlūbıdır.

39. Beyit

[5b]

(1) 'Aşk hem mūnis-i Kelîm buved
Fāriğ ez-aṭlas u gilîm buved

(2) Bu beyt-i dil-nişîniñ me'âl-i ma'rifet-iştimâli 'aşķ Kelîmullāh'ın ya'nî Mūsā 'aleyhi' (3) selām ḥazretleriniñ daḥi mūnisidir. Aṭlas u gilîmden fāriğ ü āzādedir. (4) **Fā'ide**. Aṭlas bir nev' ipekden ma' mül ḳumāş dimekdir. Gilîm yünden nesc olunmuş (5) keçeye dinür.

(6) 40. Beyit

'Aşk hem ez-Cüneyd ü Ḥallāc est
Ber-ser-i cümle serverān tāt est

(7) Bu beyt-i dil-firîbiñ mażmūn-ı leţā'if-i meşḥūnı yine ḳişver-i vücūdda ḥükümran (8) olan 'aşķ daḥi Cüneyd-i Bağdādî ve Ḥallācdandır ya'nî ol sulṭān-ı 'aşķ bir keyfiyyet-i (9) müstaḥsenedir ki Ḥallāc-ı Maşūr ve Cüneyd-i Bağdādî ḳaddesenāllahi esrārihim ḥazretlerinden (10) ilerü gelür. Bunuñla ber-ā-ber cümle büyükleriñ başı üzere tāt-ı meserret-i ibtihācdır. (11) (*Teferrūs kîned yārān-ı men*.)

41. Beyit

(12) 'Aşk erinî vü len terānî goft
'Aşk-ı sübhānî men yerānî goft

(13) Bu beyt-i münîfiñ ma'nā-yı laṭîfi yine memleket-i vücūdda şāḥib-i ḥüküm olan (14) sulṭān-ı 'aşķ *erinî vü len terānî* didi. 'İşk-ı hâķîķi ki Cenāb-ı Ḥaḳ ve Feyyāz-ı (15) Muṭṭaḳ ḥazretlerine maḥabbetdir. İşte mine'l-evvel baḥş olunan 'aşķ *men yerānî* (16) didi. **Fā'ide**. *Erinî* ben gördüm ve *len terānî*, sen beni elbetde göremezsın! (17) dimekdir. Men, şol bir kimse ki *yerānî* beni görür dimek olur. (*Teferrūs konîd (18) yārān-ı men*)

(19) 42. Beyit

'Aşk-ı bābā Yezîd hem-rāhest
Eleyse fî-ḥubbeti sıvallahest

⁶ Ali İmran (3/143)

(20) Bu beyt-i dil-peziñ me'âli meveddet-i iştimalî sultân-ı 'aşk Bâyezîd ile yoldaşdır. (21) Libâsınıñ içinde Allâh'dan gayrı olmadı ya'nî işi güci dâ'imâ Hâk ile ve maḥabbeti (22) ancak Allâh 'azîmü's-şân tenezzehu zâteh 'anis-sebiyyeh v'el-nefşân ḥazretlerinedür.

[6a] (1) 43. Beyit

'Aşk 'irfân-ı Âdem u Havvâst
Maḥşad-ı şıdk-ı cennetü'l-me'vâyist

(2) Bu beyt-i nükât-ârânıñ mefhûm-ı zarâfet-melzûmı yine iklîm-i vücûdda şâhib- (3) fermân-ı 'adâlet olan sultân-ı 'aşk Âdem 'aleyhi's-selâm ile Ḥazret-i Havvâ'nıñ (4) 'irfânıdır. Cennetü'l-me'vâ şıdkınıñ maḥşadıdır.

(5) 44. Beyit

'Aşk cennât-ı hûr u 'ayn bâşed
'Aşk hem şîr ü engebîn bâşed

(6) Bu beyt-i 'anber-efşânıñ ma'nâ-yı dil-firîbi yine bâğçe-i vücûdda nağme-senc-i maḥabbet (7) olan bülbül-i 'aşk hûr u 'ayn cenânîdür. Dağı sultân-ı 'aşk hem süd ve hem (8) baldur.

(9) 45. Beyit

'Aşk bennâ-yı çarḥ-ı eflâkest
Maḥzar-ı şîr-i pâk-ı levlâke est

(10) Bu beyt-i dil-pesendiñ ma'nâ-yı leṭâfet-meşhûnı yine 'aşk çarḥ-ı eflâk ki bir dünyâdur (11) anıñ mi'mâr u ḥâlikîdür dağı 'ışk şân-ı 'azamet-i nişân-ı 'âlîsinde *levlâke lemâ ḥalektü* (12) *l-eḥlâk* buyurılan ḥazret-i Maḥbûb dü cihân peygamber-i âhîr-i zemân Muḥammedü'l-Muştafa (13) şallallahu 'aleyhi ve sellemle be-'aded-i enfâsü'l-ḥalâyıḳ ilâ inḳıraẓ-ü'z-zamân efendimiziñ maḥzar (14) u meşhûdudur.

(15) 46. Beyit

'Aşk bâşed Zebûr-ı Dâvudî
Meger in nükte-râ to neşnûdî

(16) Bu beyt-i münîfiñ ma'nâ-yı laṭîfî yine iklîm-i vücûdda ḥükümrân-ı maḥabbet olan sultân-ı (17) 'aşk Dâvûd 'aleyhi's-selâma mensûb Zebûr'dur. Zân olunur ki bu Zebûr-ı Dâvudî (18) nüktesini sen işitmemiş olasın.

(19) 47. Beyit

'Aşk hem sırr-ı derd-i Eyyübest
'Aşk hem ḥüzn-i Pîr-i Ya'qûbest

(20) Bu beyt-i ḥaḳîḳat-tırâzıñ maẓmûn-ı 'ibret-i meşhûnı yine kişver-i vücûd-ı insânîde [6b] (1) ḥüküm-fermâ-yı 'izz ü ikbâl olan sultân-ı 'aşk ḥazret-i Eyyûb 'aleyhi's-selâmıñ (2) derdiniñ sırrıdır dağı 'aşk Ya'qûb 'aleyhi's-selâmıñ pederi İshâḳ 'aleyhi's-selâmıñ (3) ḥüznidir.

(4) 48. Beyit

'Aşk bûdest sırr-ı Sübhân
Raḥmet-i ḥâşş-ı nûr-ı Yezdânî

(5) Bu beyt-i münîfiñ ma'nâ-yı laṭîfî yine ol 'arşa-ı fesiḥe-i vücûdda eşheb-rân-ı 'izz (6) ü vaḳâr olan 'aşk Cenâb-ı Ḥallâḳ-ı bî-çün Te'âlâ zâteh 'an-şevâ'ibü'z-zunûn (7) ḥazretleriniñ sırrı olmuştur dağı 'aşk Cenâb-ı Vâcibü'l-vücûd-ı tenezzehu zâteh (8) 'ani'l-vâlidü'l-mevlûd ḥazretlerine mensûb nûruñ ḥâş raḥmetidür.

(9) 49. Beyit

'Aşk mi'râc-ı enbiyâ bâşed
Ḥil'at ü tâc-ı evliyâ bâşed

(10) Bu beyt-i dil-ârânıñ müfâd-ı ḥaḳîḳat-i müstefâdı yine ḥadîḳa-i gülzâr-ı ma'rifetde terennüm-sâz (11) beyân olan tûṭî-i 'aşk enbiyâ şalavatullâhu 'ale-nebiyyinâ ḥazretiniñ mi'râc-ı ḥayret-i (12) intâcıdur. 'Aşk evliyâ ḳaddesallâhu esrâruḥa efendilerimiziñ ḥil'at-i mücebû'l-mefḥaret (13) ü tâc-ı meserret-i ibtihâclarıdır.

(14) 50. Beyit

‘Aşk hādī buved ḥalāyık-rā
‘Aşk dāned heme deḳāyık-rā

(15) Bu beyt-i ma‘ rifet-sāzın me‘āl-i münīfi kişver-i vücūda şāhib-fermān-ı kemālāt olan (16) ‘aşk-ı İlāhī cemī‘ maḥlūḳātın hādīsī olur ya‘nī ḥalāyıkā hidāyet irişdirici (17) mürşid-i kāmīl ‘aşkdur. Bunuñla ber-ā-ber ‘aşk-ı ḥaḳīḳī cemī‘ ḥaḳāyık u deḳāyıkı bilür (18) ve keşf idüp meydāna çıkarır.

(19) 51. Beyit

‘Aşk nūrīst menba‘-ı envār
‘Aşk sırīst maḥzen-i esrār

(20) Bu beyt-i ṭarāvet-baḥşānıñ ma‘nā-yı ḥaḳīḳāt-ı ihtivāsı ‘aşk menba‘-ı envārdan (21) bir nürdür, ‘aşk maḥzen-i esrārdan bir sırdır.

[7a] (1) 52. Beyit

‘Aşk bāşed şifā-ı derd ü elem
‘Arş u kursī rumūz-ı levh-i ḳalem

(2) Bu beyt-i kemālāt-ibrāzın maẓmūn-ı ḥaḳāyık-ı meşḥūnı ‘aşk derd ü elem ü miḥnet (3) ü kederin şifāsıdır daḥi ‘aşk ‘arş u kursī vü rumūz-ı levḥ-i maḥfūzdur. **(Fa‘ide)** (4) *Levh-i Maḥfūz* ‘ilm-i ledünnīdür ki enbiyā-yı ‘azām ve evliyā-yı kirām ḥaẓerātı maẓhar (5) u muvaffaḳ olur.

(6) 53. Beyit

‘Aşk āyāt-ı beyyināt buved
‘Aşk şīrīn-ter ez-nebāt buved

(7) Bu beyt-i dil-firībın ma‘nā-yı münīfi sultān-ı ‘aşk ḥaḳā‘yık u deḳā‘yıkı ḳulüb-ı ‘ārifīne (8) ilḳā vü ibrāz ider. ‘Aşk nebātın tatlı ve leẓīzdür. **(Fa‘ide)** Nebāt meşḥūr şekerkdür. (9) Beyyināt, delā‘il-i vāzıḥa ile bedīdār u āşikār olan mu‘cizāt dimekdür.

(10) 54. Beyit

‘Aşk esrār-ı nūn ve‘l-ḳalem est
Ber-heme kā‘ināt çün ‘alem est

(11) Bu beyt-i dil-çistenin me‘āl-i ḥaḳīḳāt-etşāfı ‘aşk nūn ve‘l-ḳalem esrārıdır. Cümle kā‘ināt (12) üzere ‘ilm gibidür. **(Fa‘ide-i ‘amīḳa)** *Nūn ve‘l-ḳalem ve mā yeşturūn*⁷ süre-i celīlesinin (13) tefsiri[n]de ba‘zı ‘ārifinden rivāyeten *Rūḥu‘l-Beyān* şāhibi nūn, nūnu‘z-zāt (14) ü‘l-ḳalem ḳalemü‘ş-şifāt diyü taşriḥ buyurmuşlardır.

(15) 55. Beyit

‘Aşk taḥḳīḳ-i nefy ü işbātest
Baḥr ü tevḥīd ü sırr-ı āyātest

(16) Bu beyt-i ḥayret-pesendin maẓmūn-ı ğarābet-meşḥūnı yine ol sultān-ı ‘aşk ḥaḳīḳāt (17) ü ‘ale‘t-taḥḳīḳ nefy ü işbātdur ya‘nī Lā ilāhe illallāh ma‘būd-ı bi‘l-Haḳ yok ancak Allāh (18) ‘azīmü‘ş-şān ḥaẓretleridür daḥi ḥünkār-ı ‘aşk baḥr-ı bī-pāyān ü tevḥīd ü sırr (19) u mağz-ı āyāt-ı ḥaḳāyık beyāndur.

(20) 56. Beyit

‘Aşk şayyād-ı murğ-ı nāsūtest
Şūret-i pāk-i ḳuds-i lāhūtest

(21) Bu beyt-i ḥikmet-i irtisāmın ma‘nā-yı ‘ibret-i insicāmı ‘aşk ‘ālem-i nāsūt ḳuşunuñ [7b] (1) şayyādır. ‘Aşk meymūn u mübārek ‘ālem-i nāsūt u lāhūtuñ pāk ü muṭaḥḥar şūret-i (2) ḥaḳīḳāt-i müressemidir.

(3) 57. Beyit

‘Aşk hem berāy-ı Ḥalīl buved
‘Aşk hem ‘ayn-ı selsebīl buved

⁷ “Nūn. Kaleme ve (yazanların) onunla yazdıklarına andoldun ki...” Kur’an-ı Kerim, Kalem 68/1.

(4) Bu beyt-i dilber-pesendiñ ma'nâ-yı le'tâfet-i ihtivâsı dañi sultân-ı 'aşk muhibb-i şâdık (5) u Hâlılû'r-raħman içündür dañi 'aşk selsebıldür ve çeşme-i âb-ı hayvândur ya'nî (6) 'aşk maħbûb-ı 'âlem-i meftûnuñ dehân-zarâfet beyândan şerefşâdır olan kelimât-ı (7) rûh-baħşâsından ve maħabbet-i bâ' işû'l-hayât-ı câvidâniden 'ibâretdür.

(8) **58. Beyit**

'Aşk ma'nî-yi sırr-ı Kur'ānest

'Aşk iķā-ı cümle 'irfānest

(9) Bu beyt-i dil-peziñ me'âl-i haķikât-i ibrazı yine iklim-i vücūd-ı 'urefâda şâhib (10) fermân-ı zevk ü neşât olan sultân-ı 'aşk Kur'ān-ı Kemâlât-beyânıñ nûkât ü rûmûzâtıdır. (11) Hâşılı mağz u leb-i Kur'ān 'aşkdur cümle ehl-i 'irfânı hıfz u himâyet iden (12) 'aşkdur. (*Fā'ide*) İķā, min-bâbü'l-ef'âl maşdardur viķāye maddesinden.

(13) **59. Beyit**

'Aşk fethest ü hem futûh-ı nevî

Nefs-i 'aķlest kalb-i rûh-ı nebî

(14) Bu beyt-i neşât-efzânıñ mefhûm-ı belâgat-ı mersûmı yine iklim-i vücūd-ı insânide (15) hikmet-fermâ-yı 'adâlet olan sultân-ı 'aşk hem fâtiħdür ve hem de tâzedden tâze feth (16) ü futûhât şâhibidür dañi 'aşk 'aķlıñ rûh u cânı ve belki 'ayn-ı 'aķldur (17) ve rûh-ı nebîniñ kalbidür.

(18) **60. Beyit**

'Aşk fethest ü hem futûh-ı nevî

Nefs-i 'aķlest kalb-i rûh-ı nebî

(19) Bu beyt-i gülbin-tırâzıñ ma'nâ-yı münîfi yine ol sultân-ı 'aşk fûlk-i vücûdda (20) âfitâb u mâhitâb gibi ziyâpâş-ı füyûzâtıdır ve gül-i gülzâr u benefşe-zâr u bâğ (21) u râğ u bostân-ı le'tâfet-resândur.

[8a] (1) **61. Beyit**

'Aşk hacc-ı haķikâtest ü zekât

'Aşk būdest 'ayn-ı âb-ı hayât

(2) Bu beyt-i dil-güşânıñ me'âl-i nüzhet-i iktinâhı yine pâyitaħt-ı vücûdda fermân-fermâ-yı (3) 'izz ü vaķâr olan 'aşk-ı ilâhî hacc-ı haķikî ve zekâtıdır dañi 'aşk çeşme-i âb-ı (4) hayât olmuşdur.

(5) **62. Beyit**

'Aşk ma'nî-yi rûze est ü namâz

'Aşk bâ-ğ iş kerd nâr u niyâz

(6) Bu beyt-i dil-firîbiñ ma'nâ-yı haķikât-i redîfi vücûdını âmede şâhib saltanat (7) olan 'ışk oruc ve namâzıñ künh ü haķikatıdır. 'Aşk kendüsiyle nâz u niyâz (8) eyledi. Hâşılı hem 'arz-ı dîdâr tecellî ve hem de istitâr-ı envâr-ı cemâli eyledi (9) dimekdür.

(10) **63. Beyit**

'Aşk bî-'ayn u şîn ü kâf buved

'Aşk peyveste mû-şikâf buved

(11) Bu beyt-i dil-ârânıñ mefhûm-ı 'ibret-i mevsûmı 'aşk-ı ilâhî 'ayn u şîn ü kâfsız (12) olur ya'nî 'âşksız olur. 'Aşk-ı Sübhânî dâi'mâ muķaddem ü muhaķķaķ olur. (*Fā'ide-i (13) 'amîķa*) 'Ayn u şîn ü kâf, Allahu Te'âlâ'nıñ esmâ ve şıfâtı şerr ü 'ârdan pāk ü beri (14) olup zâtı ile kâ'imdür. Ne 'aynıdır ve ne gayrıdır ve hiye ve lâ huve ya'nî Allâh'ın (15) şıfâtı zâtınıñ 'aynı degildür ve gayrı dañi degildür ve ķadem gayrdan teķeşşür-i ķudāmâ (16) dañi lâzım gelmez.

(17) **64. Beyit**

'Aşk hem sâlikest ü hem meslûk

Hükm-i ü ber-melâ'ikest ü mulûk

(18) Bu beyt-i dil-pesendiñ ma'nâ-yı tarâvet- baħşâsı sultân ki 'aşk hem sâlikdür ve hem (19) meslûkdur. Anıñ hükm ü fermânı melâ'ike ve mulûk üzerinedür.

(20) **65. Beyit**

‘Aşk āyīne-i cemāl buved
‘Aşk esrār-ı Zü’l-celāl buved

(21) Bu beyt-i haqīkat-peyvendiñ ma‘nā-yı kemālāt-ı ibrāzı yine kürre-i vücūdda ‘arz-ı dīdār [8b] (1) tecellī eyleyen ‘aşk-ı Cemalullāh āyīnesidür daḥi iklīm-i vücūdda ḥükümran ‘adl (2) u dād ola. Sırr-ı ‘aşk celāl u ‘azamet şāhibidür.

(3) 66. Beyit

‘Aşk Zātīst keş nihāyet nīst
Şıfat-ı ‘aşk-rā bidāyet nīst

(4) Bu beyt-i dil-firībiñ ma‘nā-yı münifī ‘aşk bir zātdur ki anıñ nihāyeti yokdur. Şıfat-ı (5) ‘aşkıñ nihāyeti olmadığı gibi bidāyeti de yokdur.

(6) 67. Beyit

‘Aşk hem ‘ārifet ü hem ma‘rūf
‘Aşk hem vāşıf ü hem mevşūf

(7) Bu beyt-i ma‘rifet-pezirīñ ma‘nā-yı letāfet-resānı sultān-ı ‘aşk hem ‘ārifdür ve hem de (8) ma‘rūfdur daḥi ‘aşk hem vāşıfdur ve hem de mevşūfdur.

(9) 68. Beyit

‘Aşk perde est lā-yezāl buved
Şıfat-ı ‘aşk ber-kemāl buved

(10) Bu beyt-i dil-firībiñ ma‘nā-yı münifī ‘aşk bir perdedür ki ašlā zā’il olmaz ve noḡşān (11) qabūl itmez. Şıfat-ı ‘aşk kemāl üzeredür. Ḥāşılı ‘aşk ezeli ve ebedidür. Maḥlūḡ (12) u ḥādeş degildür.

(13) 69. Beyit

‘Aşk bī-şerūḡ ü bī-beyān bāşed
Vāşıf-ı ‘aşk bī-zebān bāşed

(14) Bu beyt-i neşāt-efzānıñ me’āl-i haqīkat-i iştimalī sultān-ı ‘aşk şerḡ ü beyān qabūl (15) itmez. ‘Aşkıñ vāşıfı bī-zebān olur. El-ḥāşıl kalem ü lisān ‘ışkı ta’rif ü beyāndan (16) ‘ācizdür.

(17) 70. Beyit

‘Aşk ez-ḡalk bī-niyāz buved
Fāriḡ ez-rūze vü nemāz buved

(18) Bu beyt-i haqāyık-peyvendiñ ma‘nā-yı münifī ‘aşk maḥlūḡdan bī-niyāz olur ya’ nī ḡalka (19) ašlā iḡtiyācı olmaz. Oruç ve namāzdan fāriḡ ü āzādedür.

[9a] (1) 71. Beyit

‘Aşk hem fāriḡ ez-ḡıyām u ḡu’ūd
‘Aşk müstaḡnī ez-rūkū’ vü sücūd

(2) Bu beyt-i dil-firībiñ ma‘nā-yı ḡayret-redīfi yine kāşāne-i vücūdda cılve-ger olan Ḥudāvendigār-ı (3) ‘aşk ḡıyām u ḡu’ūddan fāriḡ ü āzādedür daḥi ‘ışk rūkū’ vü sücūddan müstaḡnidür.

(4) 72. Beyit

‘Aşk bā-ḡ ‘ış ‘aşk-bāzī kerd
Bāz bi-nümūde bī-niyāzī kerd

(5) Bu beyt-i haqīkat-pesendiñ ma‘nā-yı ma‘rifet-peyvendi ‘aşk kendüsiyle ‘aşk-bāzlık (6) ve mulātefe eyledi yine iḡtiyācsızlık gösterdi.

(7) 73. Beyit

‘Aşk būdest mūcid-i eşyā
Heme ez-nūr-ı ‘aşk şod peydā

(8) Bu beyt-i dil-pezirīñ maẓmūn-ı ḡarābet-nümūnı ‘aşk eşyā ve dünyā vü mā-fīḡhānıñ (9) mūcid ü Ḥālīkidür ve cümlesi ‘aşkıñ nūrundan zāḡir ü bedīdār olmuşdur.

(10) 74. Beyit

‘Aşk bunyād-ı her dü ‘ālem kerd
‘Aşk taḥmīr-i tīş-i ādem kerd

(11) Bu beyt-i münîfîñ ma‘nā-yı belāğat-redîfî yine kişver-i vücūd-ı insān-ı kāmilde ḥüküm-rān-ı (12) ‘adālet olan sultān-ı ‘aşk her iki ‘ālemiñ ya‘nî dünyā vü āḥiretiñ bunyād u ḥaḳīqaten (13) istinād-gāhıdır. Ānifü’l-beyān zıkr olunan ‘aşk Ādemiñ tıynını taḥmīr eyledi. (14) Hāşılı Cenāb-ı Hāl-ı Kādīm cümle insānıñ peder-i ekremi olan Hāzret-i Ādem (15) ‘aleyhi’s-selām vücūd-ı şerîfini ḳudret-i bālîğası ve melā’ike-i kirām vāsıtasıyla (16) yerden alınan ve tersim ü teşkil olunan balçıkça ‘uḳūl-ı beşeriñ idrāk idemeyecegi (17) şürette ifāza-i rūḥ iderek yaradup ism-i şerîflerini Ādem tesmiye buyurmuşdur (18) dimekdür.

(19) 75. Beyit

‘Aşk huşyārḥā koned sermest
Ū Belā goft der-cevāb-ı Elest

(20) Bu beyt-i nükāt-ārānıñ me‘āl-i deḳāyık-ı iştimalî ‘aşk nice ‘ākıl u huşyārı sermest [9b] (1) ü ḥayrān u ser-ḥoş ider. ‘Aşk cevāb-ı *Elest*⁸ ‘e *Belā*⁹ ve evet didi ya‘nî (2) ser-dāde-i inḳıyād oldı dimekdür.

(3) 76. Beyit

‘Aşk ez-ḥod ne su ‘āl kerd ü ‘itāb
Bāz ez-ḥ’iştēn şinīd cevāb

(4) Bu beyt-i cilve-endāzıñ ma‘nā-yı ḥayret-sāzı āfitāb-ı cihān-tābıñ gāḥi dīdār-ı (5) cemāl ve gāḥi seyyāḥ-ı cāme ile kendü kendüsünü setr ü ihfā eylediği gibi (6) ḥürşid-i ‘aşk daḥi kendüsünden ne sū‘āl ve ne de ‘itāb eyledi yine kendüsünden (7) cevāb-ı şavāb işitdi ve iltifāt gösterdi. Hāşılı bilā-keyf kendi kendiyile (8) görüşdi dimekdür.

(9) 77. Beyit

‘Aşk mustaḡnī-i ez-benīn ü benāt
Mī-koned seyyi ‘āt-rā ḥasenāt

(10) Bu beyt-i neşāt-efzānıñ ma‘nā-yı meveddet-i ihtivāsı ‘aşk-ı ḥaḳīkî oḡlan ve kızlardan (11) ya‘nî evlād ü ‘ıyālden mustaḡnīdür daḥi ‘aşk-ı İlāḥi seyyi‘āt için ḥasenāt (12) ider. Hāşılı cümle ḥaṭā vü günāhları ‘afv idüp maḥv ider ve muḳābilinde in‘ām (13) ü iḥsān eyler dimekdür.

(14) 78. Beyit

‘Aşk-rā ḳurb u bu‘d yeksān-est
Ve huve’l-ān ü hem kemākān-est

(15) Bu beyt-i münîfîñ ma‘nā-yı dil-firîbi ‘aşk-ı Sübhānī için ḳurb u bu‘d musāvīdür. (16) Hāşılı *ve naḥnu aḳrebu min ḥabli’l-verīdi*¹⁰ āyet-i celīlesi mücebince ol ‘aşku’ (17) l-ān ü kemākāndür.

(18) 79. Beyit

‘Aşk nām-ı Hudā-yı bī-ḳūnest
Vaz‘eş ez-ḥadd u ‘ad bī-rūnest

(19) Bu beyt-i laṭîfîñ ma‘nā-yı münîfî ‘aşk Hudā-yı bī-ḳūniñ nāmıdır. Hāşılı zātında (20) ve ef‘ālinde sū‘āl olunmayan *fā‘ālū’l-mā Berī* ḥāzretleriniñ nām-ı celālet-i irtisāmıdır. (21) ‘Aşkıñ hey‘et-i ma‘neviyesi ḥadd u ‘add u ḡāyet ü nihāyetden birün ü ḥāric ez-‘uḳūl-ı (22) beşerdür ya‘nî Allāhu Te‘ālā maḥdūd u ma‘dūd degildür.

[10a] (1) 80. Beyit

‘Aşk-rā şerḥ key tuvānem goft
Gevher-i ‘aşk-rā ne-dānem soft

⁸ “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” Kur’an-ı Kerim, A‘ rāf 7/172.

⁹ “Evet” Kur’an-ı Kerim, A‘ rāf 7/172.

¹⁰ “Biz ona şah damarından daha yakınız!” Kur’an-ı Kerim, Kāf, 50/16.

(2) Bu beyt-i ḥaḳīḳat-peḏīriñ ma'nā-yı ḥayret-redīfī 'aşkı ḥiçbir vaḳt şerḥ ü beyāna (3) kuvvet ü kudretim yokdur. Cevher-i 'aşkı ḥall ü izāḥa iḳtidārım yokdur.

(4) **81. Beyit**

*'Aşk bî-nām u bî-nişān bāşed
Her çi gūyî verā-yı ān bāşed*

(5) Bu beyt-i nükāt-āmiziñ me'āl-i meveddet-iştimalī 'aşk-ı ḥaḳīḳī nām u nişānsız (6) ve 'alāmetsiz olur. Ḥāşılı 'aşık-ı şādıkıñ ḥāl-i ğarābet-me'ālī belli olmadıḡı (7) gibi ḥaḳīḳat-i 'aşk daḡı belürsüz dimekdür. Her ne ki söyler iseñ anıñ (8) verāsındadır ya'nı ta'rīf ü tavzīlinde 'aḳllar ḥayrettedür. Çünki bir şey ki (9) 'aḳlıñ verāsındadır ve anı 'aḳl ile añlamak mümkün degildür bu ḥalde o şey'i (10) añlayup añlatmak naşıl olabilür?

(11) **82. Beyit**

*'Işk bî-cism ü cevher-est ü 'arz
Bişnev ez-men to in suḥan ne-ğaraż*

(12) Bu beyt-i dil-pesendiñ ma'nā-yı leṭāfet-baḡşası 'ışk cism ü cevher ü 'arāzsızdur. (13) Bu sözi sen benden ğarażsız olarak işit! Ḥāşılı ğaraż u sem' i'tibār (14) ile istimā' eyle ki 'ışk tūl u 'araż ve 'umḡa inḡisāmı kabūl-ı inḡisāmı kabūl (15) itmedigi gibi ne zātıyla ḡā'im ve ne de zātıyla ḡā'im olmayandır. (*Fā'ide*) Zātıyla ḡā'im (16) olan nokṡa ve 'aḳl gibi zātıyla ḡā'im olmayan dıḡk u levn gibidür.

(17) **83. Beyit**

*'Işk ḡā'im be-zāt-ı ḡ'ış buved
Zāt-ı pākiş şifāt-ı ḡ'ış buved*

(18) Bu beyt-i dil-firibiñ ma'nā-yı münīfī ḥaḳīḳat-i 'ışk kendi zātıyla ḡā'im olur. Anıñ (19) zāt-ı pāki kendi şifātıyla olur. Ḥāşılı Allāhu Te'ālā'nın şifāt-ı ezeliyyesi (20) vardır ki zāt-i İlāhī ile ḡā'imdür.

(21) **84. Beyit**

*'Işk zāt u şifātu Allāh est
Mā heme bende-īm ü ü şāh est*

(22) Bu beyt-i neşāt-efzāniñ ma'nā-yı rikḡat-engīzi sultān-ı 'ışk Allāhu 'aẓīmü's-şān [10b] (1) tekaddes zātehü 'inneş-şebihü'n-nokşan ḥazretlerinin 'ālemiyyet ü ḡādiriyyet gibi zāt (2) u şifāt-ı ezeliyyesidür. Biz cümleten ḡullarız ve gerden dāde-i inḡiyādız ve o 'ışk-ı ḥaḳīḳī (3) pādişāh-ı iḡtināhdur.

(4) **85. Beyit**

*'Işk-rā şad hezār nām buved
Şifāt-ı 'ışk ḡāşş u 'ām buved*

(5) Bu beyt-i dil-peḏīriñ ma'nā-yı neşāt-baḡşası 'ışkıñ yüziniñ nām u nişānı olur. 'Işkıñ (6) şifātı 'āmm u ḡāşş olur. Ḥāşılı ba'zen ta'mīm ve ba'zen taḡşiş kesb ider.

(7) **86. Beyit**

*'Işk ez-nāmhā-yı pāk-i Ḥudāst
Nām-ı Ḥaḡ ism-i cümle-i esmāst*

(8) Bu beyt-i ḡaḡāyık-nişāriñ me'āl-i daḡāyık-dişāri 'ışk şerik ü naẓiri olmayan Cenāb-ı (9) Ḥaḡḡ u Feyyāz-ı Muṡlaḡ Ḥazretlerinin nām-ı celālet-i irtisāmlarındandır. Allāhu Te'ālā'nın (10) nāmı cümle esmāniñ ismidür.

(11) **87. Beyit**

*'Işk Allāh u Vāhidest ü Şamed
Şifāteş lem yelid ve lem yūled¹¹*

¹¹ "Doğurmamış ve doğmamıştır." Kur'an-ı Kerim, İhlās 112/3.

Bu beyt-i şevk-engiziñ ma'nâ-yı haqîkat-âmîzi 'ışk ilâhî ve vâhid ü şameddür ya'nî (12) zât-ı şerîki vahdâniyyetle muttasıfıdır, şerîki yokdur. 'İşk-ı mezkûruñ sıfatı (13) toğurmadı ve toğrulmadı. Hâşılı sıfat-ı 'ışk, sıfat-ı rubûbiyyet demek olup (14) vâlid ü mevlüdden müstağnîdür.

(15) 88. Beyit

*'İşk hem evvelest ü hem âhîr
'İşk hem bâtînest ü hem zâhîr*

(16) Bu beyt-i zînet-bağşanıñ me'âl-i 'ibret-i iştimalî yine mineşsa-ı mevcûd-ı insânide terkîb-sâz-ı (17) hüküm ü hükümet olan 'arûş-ı 'ışk hem ibtidâ ve hem de intihâdur. Mezkûr 'ışk hem (18) bâtın ve hem de zâhîrdür. (*Hâşılı kelâm u fezleke-i merâm*) Vâcibü'l-vücûd, kadîmdür. (19) İbtidâsı yokdur intihâsı olmadığı gibi. Cemî' mäsivâ ve maḥlûkât yog-iken Allāhu (20) Te'ālā Ḥazretleri var idi dimekdür.

(21) 89. Beyit

*'İşk bâşed münezzeh-i ü ez-'ayb
Hest yek-sân be-resen şehâdet ü gayb*

(22) Bu beyt-i haqîkiyyet-peyvendiñ ma'nâ-yı hayret-efzâsı 'ışk-ı haqîkî Cenâb-ı Vâcibü' [11a] (1) l-vücûd u Takaddes Zât-ı 'Ahdü'l-vâlidü'l-mevlûd Ḥazretlerini 'ayb u nakışeden (2) tenzîh ü takdîs idicidür. Zîkr olunan 'ışk lezzet-i dehendeniñ nezd-i maḥabbet- (3) pesendinde meşhûdât u mu'înat müsâvidür.

(4) 90. Beyit

*'İşk âvâz der-cihân endâht
Ki be-coz ḡ iştēn kesî ne-şinâht*

(5) Bu beyt-i dil-firibiñ ma'nâ-yı münîfi ḥân-mânından cüdâ düşmüş olan sultân-ı 'ışk (6) dünyâda hükümrân-ı 'adâlet oldı ki kendüsünden başka bir kimse ile ülfet (7) ü ünsiyyet eylemedi.

(8) 91. Beyit

*'İşk aşlest ü fer'-i cûd-ı vücûd
Heme nakş ez-'ışk şod mevcûd*

(9) Bu beyt-i nakş-ârânıñ ma'nâ-yı neş'e-perdâzı sultân-ı 'ışk varlık civân-merdliginiñ (10) aşl u fer'îdür. Bütün nakş u zinet, 'ışk-ı haqîkîden mevcûd oldı (11) ve bulundu.

(12) 92. Beyit

*'İşk-ı evvel neyâfet pâyâneş
'Aql ser-geşte der-beyâbâneş*

(13) Bu beyt-i zînet-tırâziñ ma'nâ-yı haqîkat-sâzı 'ışk-ı evvel nihâyet bulmadı. 'Aql (14) şahrâ-yı 'ışkda da vâlih ü hayrândur.

(15) 93. Beyit

*'İşk şod Hızr-ı garḡ-ı bî-pâyân
Diğer ez-vey me-cû to nâm u nişân*

(16) Bu beyt-i dil-firibiñ ma'nâ-yı münîfi sultân-ı 'ışk pâyân u nihâyeti olmayan deryâ-yı maḥabbete (17) daldı daḡi sen ol 'ışkdan nâm u nişân arama.

(18) 94. Beyit

*Âşikârâ zi-ḡ iştē penhân şod
Maḥrem-i râz-ı cân-ı cânân şod*

(19) Bu beyt-i dil-ârânıñ 'ibret-mu'tâdî âşikâr u 'ayân olan 'ışk, kendinden nihân (20) oldı. Cânân-ı kemâlât, nişân u 'âşikân-ı bülbul-rübânıñ cân-râzı ve esrâr-ı mâfî (21) ü'l-bâliniñ maḥremi oldı.

[11b] 95. Beyit (1)

*Her ki ü şâdık u muşaddık nîst
Ü muḡallid buved muḡaḡḡık nîst*

(2) Bu beyt-i nükât-bağşânîñ maẓmûn-ı ma'rifet-i ma'rifet-meşhûnı her kimse ki o kimse (3) 'âşık-ı şâdık ve cigeri âteş-i yâr ile yanık ve muşaddık-ı 'aşk degildür muḳalliddür, (4) muḳaḳkık degildür. Hâşılı da' vâsında kâzib ü riya-kârdur.

(5) Tamâm şod şerh-i in kitâb-ı belâgat-nişâb be-ḳalem-şikeste-i fakîr bi-'avnillâhi'l-ḳadîr (6) fî 9 Receb sene 1299 ve fî 15 Mayıs sene 1298.

(7) Meclis-i meşâyih a'zâ-yı kirâmından Selîmiyye dergâh-ı şerîfi post-nişîni reşâdetlü (8) Şeyḥ Sa'îd Efendi Hâzretleri'niñ mücerred talîf-i 'âcizânem içün ihsân (9) buyurmuş oldukları takrîz-i 'âlîleridür.

(10) Ceddu'l-min mîz merâtıb-ı ehli'l-kemâl bi'l-'ışk ve'l-'irfân ve kerre mehum tebeşşerü mâ iḳtebesühü (11) mine'l-hâlât el-seniyye ve'l-viddân ve's-şalavatu'l-ma'rûza 'âlâ tâc-ı terâcim-i (12) kemâlâtü'l-insân ve 'alâ âlihi ve şahbihi'z-zînü hümm şemûsu'l-ḥaḳîḳa ve bi-devri'l-iḳân (13) ve ba'da fakad serḥatu't-ṭaraf fi ḥadâ'ik-i taḥkîkât hâzihi't-tercemetü'l-laṭîfe el-müsemmâ (14) birumûzı'l-'ârîfîn ve ecteneyte min efnân el-fâziḥâ şemerātu'l-meşerret ve'l-ferḥân (15) ve'ḳ-tatafat min envâr-ı evrâkiḥâ fevâkiḥ el-aşvân ve'l-velân fecedîrû li'l-'âşîḳîn in [10] yütâlî'ü fi câletuṭ-ṭarab ve'l-hayrân.

Sonuç

Her edebî eser hitap ettiği kitlenin beklentisine göre şekillenir. Yazar, eserini kaleme alırken farkında olarak veya olmayarak ferdi olduğu toplumun değer yargılarının, inancının, dünya görüşünün, zihniyetinin, kültürünün ve konuştuğu dilin etkisinde kalır. Ayrıca eserin kaleme alınma sebebi eserin dilini, üslubunu etkileyen en önemli belirleyici unsurdur. Söz konusu eserin daha anlaşılabilir olması adına açıklamalar yapan, çeşitli metaforlar üzerinden şiirin kapalı yapısını okuyucu nezdinde açıklayıcı kılmaya çalışan şârihler bu sayede yıllar önce kaleme aldıkları eserlerle çağdaş okuyucu arasında bağlantı kurabilmektedir. Böylece şârihler dilde sürekliliği sağladığı gibi klasik metni çağın düşüncesiyle harmanlayarak modern okuyucunun istifadesine sunabilmektedirler. Bu faaliyet neticesinde okuyucuda, ortaya konan esere dair farkındalık oluşmakta, eserin anlaşılması sağlanmakta ve eserde ne anlatıldığına dair az da olsa bir fikir oluşmaktadır.

Ali Behcet XIX. yüzyılın ikinci yarısında kaleme aldığı *Terceme-i Aşk-nâme* adlı eseri ile Mevlânâ'ya atfedilen *Aşk-nâme*'yi Türkçeye tercüme etmiştir. Tercüme ve şerhin iç içe geçtiği eserde zaman zaman yazım ve imla konusunda tutarsızlıkların olduğu tespit edilmiştir. Edebî olmakla beraber Farsça öğretiminin de ön planda olduğu mezkûr tercüme dönemin dil anlayışı ve düşünce hayatı hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra ilk olarak Arapça ve Farsçadan dini metinlerin Türkçeye çevirisi ile başlayan tercüme sürecinin ikinci aşamasını bu metinleri okuyucunun anlayabileceği şekilde şerh ederek onların anlamasını sağlamak oluşturmuştur. Dini metinleri edebi metinler takip etmiştir. Özellikle İslam ahlakını anlatan Arapça, Farsça nasihat kitapları dönemin eğitim yuvası olan tekkelerde kaynak kitap olarak kullanılan, tercüme ve şerh edilen önemli kaynaklar arasındadır. XIII. yüzyıldan itibaren örneklerine rastlanan bu eserler araştırmacılar tarafından klasik çağın zirvesi olarak kabul edilen XVI. yüzyılda şiirle birlikte en güzel örneklerini vermiştir. XIX. yüzyıla gelindiğinde Sûdî, Bursevî gibi şârihlerin zengin şerhlerine rastlanmamakta bu metinlerin daha kısa formlarına tesadüf edilmektedir. Kısacası şerhler giderek kısaltmaya başlamıştır. Ali Behcet'in incelenen eseri de muhtasar şerh olarak değerlendirilmiş ve dönem itibarıyla şerh anlayışının değiştiği kanaatine varılmıştır. Eserden çıkarılacak sonuçlardan bir diğeri de şerh ve tercüme kavramlarının eş anlamlı olarak kullanılmasıdır. Özellikle tanzimattan sonra modern zamanla birlikte çeşitli edebi terimlerin anlamının daralarak veya genişleyerek değişmesi normal karşılanması gereken bir durumdur. Eski metinlerimiz için ise kıstas müellifin *sebeb-i telif* kısmında eserini hangi isimle, türle, şekille tanımlamasıdır. Araştırmacıların yapması gereken bu eserleri

yazarın kaleminden okumak akabinde kavramların günümüzdeki tanımıyla varsa farkını ortaya koymak, vurgulamaktır. Aksi hâlde Divan edebiyatı metinlerini günümüz tanımlarının içerisine sıkıştırmanın getirdiği tutarsızlığın içerisinden çıkmak mümkün olmayacaktır.

Kaynakça

- Ali Behcet, *Mahzenü'l-esrâr fî-etvârî'l-evtâr*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Yazma Eserler Koleksiyonu, No: OE_Yz_0300.
- Ali Behcet, *Nüzhetü'l-ihvân*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Yazma Eserler Koleksiyonu, No: OE_Yz_0294.
- Ali Behcet, *Tercüme-i aşk-nâme*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Yazma Eserler Koleksiyonu, No: HP_Osm_00170/01.
- Ali Behcet, *Tercüme-i aşk-nâme*, Seyfettin Özege Kütüphanesi 13889/SÖ 1301; 1884, 0123683
- Ali Behcet, *Tercüme-i aşk-nâme*, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi Bölümü, nr. 3067 numarada bulunmaktadır.
- Ceylan, Ö. (2000) *Tasavvufî şiir şerhleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2. Baskı.
- Hasan Halide el-Mevlevî (2015). *Sultan Veled Aşknâme*. Emine Öztürk (haz.). İstanbul: Sûfi Kitap.
- Levent, S. (2021). Yeni bir pendnâme-i Attar şerhi: Ali Behcet'in nüzhetü'l ihvan'ı. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(23), 260-270.
- Levent, S. (2022). *Ali Behcet'in nüzhetü'l-ihvân isimli pend-nâme-i Attâr şerhi (inceleme-metin-şerh sözlüğü)*. [Doktora Tezi]. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.
- Osmânzâde Hüseyin Vassâf (2015). *Sefîne-i evliyâ-2*. M. Akkuş-A. Yılmaz (haz.). İstanbul: Kitabevi Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 93-114
Geliş Tarihi-Received: 11.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 26.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18044009

İctihat Dergisinde Yer Alan Bazı Yazılılarıyla Abdullah Cevdet'in Edebiyata ve Edebiyatçılara Bakışı

Abdullah Cevdet's Perspective on Literature and Literary Figures in Some of His Articles Published in the İctihat Magazine

Hanife Yasemin MUMCU*

Öz

Dr. Abdullah Cevdet, gerek Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi gerekse yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında siyaset ve düşünce tarihinin önemli isimlerinden biri olmuştur. Tıbbiye'de okurken oradaki derslerden ve ders kitaplarından çok fazla etkilenmiş, farklı yerlerde doktorluk mesleğini devam ettirirken bir yandan da gerek kendisinin çıkardığı gerekse başkaları tarafından çıkarılan çok sayıda yayın organında düşüncelerini yaymak için yazılar yazmış, pek çok tercüme yapmış, takibata uğramış, yazılarında özellikle İslamiyet karşıtı veya o günler için sakıncalı kabul edilen siyasi görüşleri nedeniyle sürgüne gönderilmiş veya hapisle cezalandırılmış ancak karşılaştığı tüm bu zorluklara rağmen düşüncelerini açıklamaktan vazgeçmemiştir. Onun dikkati çeken bir başka özelliği ise edebiyatçı kişiliğidir. Şiirler yazmış, özellikle Fransız edebiyatından çok sayıda tercüme yapmıştır. Farklı coğrafyalarda hareket hâlinde geçen hayatına rağmen döneminin edebiyatından da uzak kalmamış ve Türk edebiyatının önemli isimleri, onların eserleri ve yeni çıkan dergiler hakkındaki düşüncelerini, yorumlarını ifade eden yazılar yazmıştır. Bizim bu çalışmadaki amacımız Türk siyasetinde özellikle "Tam Batıcılık" yanlısı tutumuyla hafızalarda yer etmiş, eğitimi aldığı doktorluk mesleğini sürdürmüş Abdullah Cevdet'in edebiyatçı tarafını da ortaya koymak, onun *İctihat* dergisinde yer alan yazılarından özellikle dönemiyle ilgili olanları değerlendirmektir. Böylece onun çok yönlü kişiliğinin ortaya çıkmasına bir katkı sağlanabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Abdullah Cevdet, *İctihat* Dergisi, edebiyatçılar, edebî eserler, edebî hadiseler.

Abstract

Dr. Abdullah Cevdet was one of the important figures in the history of politics and thought, both during the final period of the Ottoman Empire and in the early years of the newly established Republic of Turkey. While studying at the Medical School, he was greatly influenced by the lectures and textbooks there. While continuing his medical practice in various places, he also wrote articles to disseminate his ideas in various publications, both those he published himself and those published by others. He made many translations and was exiled or imprisoned for his political views, which were considered anti-Islamic or objectionable at the time, but despite all these difficulties, he never gave up expressing his ideas. Another striking feature of his personality was his literary side. He wrote poetry and made numerous translations, especially from French literature. Despite his life spent constantly moving between

* Prof. Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: hanifyasemin.mumcu@ikc.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3612-3611.

different geographical locations, he did not remain distant from the literature of his time and wrote articles expressing his thoughts and comments on important figures in Turkish literature, their works, and newly published magazines. Our aim in this study is to reveal the literary side of Abdullah Cevdet, who is remembered in Turkish politics for his stance in favor of “complete Westernization” and who continued his career as a doctor, and to evaluate his articles in the *İçtihat* magazine, especially those related to his period. This will help reveal his multifaceted personality.

Keywords: Abdullah Cevdet, *İçtihat* Journal, litterateurs, literary works, literary events.

Giriş

Dr. Abdullah Cevdet [Karlıdağ] (1869-1932), dinî eğilimin kuvvetli olduğu bir aileden gelmesine rağmen Mekteb-i Tıbbiye’de hâkim olan biyolojik materyalist eğilimlerden etkilenir ve bu sahada Ludwig Büchner’den çeviriler yapar; Karl Vogt, Ernst Haeckel ve Spencer’ın düşüncelerini benimser. Aynı zamanda siyasete de ilgi duyan Abdullah Cevdet, daha sonra İttihat ve Terakkî Cemiyeti ismini alacak olan İttihad-ı Osmanî Cemiyeti’nin kurucuları arasında yer alır (Hanioğlu, 1988, s. 90). Düşüncelerini, kendi çıkardığı *İçtihat* başta olmak üzere çeşitli yayın organlarında ifade etme fırsatı bulan yazar, özellikle dinin toplumları geride bırakan en önemli etken olduğuna dair din aleyhtarı düşünceleri, sahip olunan bütün dinî ve kültürel değerlerin terk edilerek tam anlamıyla Batılılaşmak gerektiğine dair aşırı olarak kabul edilen görüşleri nedeniyle şimşekleri üzerine çekmiş bir isimdir.

Abdullah Cevdet’in düşüncelerini yansıttığı yayın organları arasında, kendisinin çıkarttığı ve çeşitli nedenlerle yayımı durdurulduğunda farklı isimlerle çıkartmaya devam ettiği *İçtihat* dergisinin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Yazar, 1904-1932 tarihleri arasında 358 sayı olarak çıkan bu dergide “Tefrikalar, yazdığı biyografiler, şiirler, tenkitler, kitap ilanları ve tercümeler” vasıtasıyla derginin içeriğine yön vermiştir (Kahraman, 2023, s. 492). Bu dergide dikkati çeken siyasî makalelerinde daha çok “değişen dünya siyaseti, Türklerin ve Türkiye’nin bu siyaset üzerine görüşleri, Batılı devletlerin başarılarının sırları ve medeniyette ulaştıkları seviye” (Kahraman, 2023, s. 492) konuları üzerinde duran Abdullah Cevdet’in önemli bir özelliği de bu kadar aktif bir şekilde devam eden düşünce ve meslek yaşamının yanında döneminin edebiyatını, edebiyatçıları da takip etmiş olmasıdır. Kendisi de bir şairdir ve *İçtihat*’ta yer alan yazılarından anlaşıldığı kadarıyla eski şiirimize de aşinadır. Ancak onun ilgisi daha çok dönemindeki edebiyatçılara, edebî hadiselerle yöneliktir. Biz de bu çalışmamızda Abdullah Cevdet’in *İçtihat*’tan derlediğimiz edebî yazılarından yola çıkarak dönemin edebiyatçıları, edebî eserleri, edebî hadiseleri hakkındaki bakış açısını, yorumlarını ortaya koymayı amaçladık.

1. Edebiyatçılar

Abdullah Cevdet, döneminde yaşayan veya daha önce hayatını kaybetse de edebiyat camiasında etkisini devam ettiren pek çok sanatçı hakkında yazılar kaleme almıştır. 19 Mayıs 1927’de hayatını kaybeden Ahmet Hikmet’in ölümünden duyduğu üzüntüyü anlattığı bir yazı kaleme alır (Abdullah Cevdet, 1927a, s. 1). Abdullah Cevdet’e göre Fransa’da, İngiltere veya Almanya’da bir muharririn ölmesi çok büyük bir eksiklik değildir çünkü onun yerine on tane yeni yıldız parlayacaktır. Bizde ise Ahmet Hikmet Bey’in vefatı büyük bir boşluk yaratmıştır. Ahmet Hikmet Bey’le olan dostluğunu “aklı” olarak niteleyen yazar onun için “yaratmadı denebilir” ifadesini kullanır. Bu ifadeyle Ahmet Hikmet Bey’in yazarlık yönünü kısır bulduğu düşünülebilir. Ancak onun özelliği edebiyatımızda ve bilhassa lisanımızda başlayan “sadeleşme” cereyanını süratlendirenlerden biri olmasıdır. Beyan kudretini ilk kez *Altın Ordu*’suyla gösterdiğini belirten Abdullah Cevdet, bu eserin bir adapte olduğu söylentilerinin bile Ahmet Hikmet Bey’in hizmet ve kudretine zarar veremeyeceği görüşündedir.

Ahmet Hikmet Bey'in büyükbabası Abdülhalim Efendi ile babası Sezai Efendi'nin mutasavvıf ve zamanlarınca güzide şairler olduğunu ifade eden yazar, *Haristan ve Gülistan* adlı eser vasıtasıyla en kuvvetli güzelliğin sadelikte bulunduğunu her zaman göstereceğini de ekleyerek eserden bazı cümleleri örnek olarak verir. Abdullah Cevdet'e göre fikir adamlarının ölümü tam bir ölüm değildir, "hatta bunların birçokları öldükten sonra daha ziyade şiddet ve kuvvetle yaşarlar. Bu, bizim için az teselli değildir ve şark, bu hakikatin faal ve pür-ıştial yaşayışla yaşamakta olduğu bir ülke olmakta devam" ederler (Abdullah Cevdet, 1927a, s. 1).

25 Kanunievvel 1922 tarihli *Tanin*'de Abdülhak Hamid'e ait olan "Mevki Viyana" başlıklı bir şiir yayımlanmış¹ ve Abdullah Cevdet de *Akşam* gazetesinde "Abdülhak Hamit ve Tomas Karlayl" ünvanlı bir fıkra yazmıştır. Abdullah Cevdet'in goril başlı, aslan yürekli olarak nitelendirdiği Thomas Carlyle, *Kahramanlar* adlı kitabında İngilizlerden, Shakespeare ve Hint İmparatorluğu arasında bir seçim yapmaları istense tereddütsüz bir şekilde Shakespeare'in tercih edileceğini belirtmiştir. Büyük adamların böyle takdir edildiğini ifade eden Abdullah Cevdet sözü "Türkiye'nin şüphesiz en büyük şairi ve üdaba ve şuarasının ilhamkârı olan" Abdülhak Hamid'e getirir ve Viyana sokaklarında sürünürken sadakaya muhtaç bir adam hâline düşürüldüğünü esefle belirtir (Abdullah Cevdet, 1923a, s. 3144). Bu memleketin güzide bir evladı, "mevcudiyet-i fikriye ve vicdaniyesi itibariyle (...) bir vâlid-i macidi" olduğunu belirttiği Abdülhak Hamit'e karşı büyük bir vefasızlık yapıldığını söyleyen yazara göre Namık Kemal ve Hamid olmasalardı vatan ve hürriyet kavramları çok az şey ifade edecekti. Abdullah Cevdet sözlerini "Âyânlık, devletin âyânlığı ilga olunabilir, fakat milletin âyânlığını ilga etmeyi kimse aklına getirmez. Âyân-ı millet kelimenin lügat manasıyla 'milletin gözleri' demektir. Millet, bunlarsız kör olur: Bâtılı haktan, şerri hayırdan ayırt edemez olur. Askerî sahada yüksekliğini, mertliğini göstermiş olan milletim, vicdan ve fikir sahasında da cesaretini, seciyesinin belagatini göstermekte tereddüt ve teehhür etmeyecektir ümidindeyim." şeklinde tamamlar (Abdullah Cevdet, 1923a, s. 3144).

Bu yazının yazılmasından yaklaşık iki yıl sonra Abdullah Cevdet, arkadaşı Celal Münif Bey'le birlikte Hamit'i ziyarete gider. Senelerin ağırlığı ile yorgun bir vaziyette bulacağını düşündüğü Hamit onu şaşırtır. Zekâ ve dehanın ihtiyarlık bilmediğini ifade eden yazar, otuz sene evvel ilk defa Çamlıca'da huzuruna çıktığı Hamit'te, yalnız sakal ve saç rengi müstesna, hemen hiçbir esaslı ve ruhani değişme görünmediğini, ruhunun ifadesi ile belagatinin aynı kaldığını söyler.

Abdülhak Hamit Bey'i böyle ruhani bir gençlikle görünce İskoçyalı ve çiftçi şair R. Burns'ün bir fıkrası aklına gelir: "Tahammül kadar sabit hiçbir şey yoktur. Ölüm kadar muhakkak hiçbir şey yoktur. Kalbimizin her darbesi bize bir yara açar; eğer sanat-ı şiir olmasaydı hayatımız ebedî bir kanamak olurdu; sanat-ı şiir, tabiatın bizden diriğ etmiş olduğu şeyi bize verir: Endişesiz saadet, ebedî gençlik." (Abdullah Cevdet, 1923a, s. 3144). Hamit Bey'e Viyana'nın fikir hayatının ne merkezde olduğuna dair soruya aldığı cevap ise azim sefaletle rağmen, "güzel Viyana'da ilim, edebiyat, sanat, musiki, lisan hep bu iştigâlât ve iştigâlât-ı aliye ve ulviyenin hemen her zaman olduğu gibi" yaşadığı şeklindedir (Abdullah Cevdet, 1923a, s. 3144).

Abdülhak Hamit'le ilgili bir başka yazısında şairin Maçka Palas'taki dairesine Macit ve Muhsin Bey adında iki Giritli gençle ziyarete giden Abdullah Cevdet, kapıdan girdiği andan itibaren kendisini etkileyen ortamı anlatır. Ona göre koridorun temizliği ve sade

¹ Bu şiir hakkındaki bir değerlendirme için bk. Ulaş Bingöl, "Şair-i Azam'a Mektup'a dair bir inceleme", *SUTAD*, Güz (2018), s. 137-152.

güzelliği, salonun tefrişi, duvarlardaki resimler ve etajer üzerindeki zarif biblolar evdeki necip ruhun birer yansımalarıdır.

Bir kişinin yaşadığı yerin onun aynası olduğuna inanan Abdullah Cevdet'e göre "Zevk-i selim ve hiss-i salim sahipleri bir kulübeye bile ruhlarının damgalarını basarlar." (Abdullah Cevdet, 1927b, s. 4470). Dehanın üzerinde senelerin tahrip etkisi yaratmadığını ifade eden yazar, Abdülhak Hamit salona girdiği anda bir "tulû-yı intibâî" olduğunu belirtir. Abdülhak Hamit'in yanındaki genç, şairin şiirlerini toplayacak olan kişidir. Abdullah Cevdet ve beraberindekiler oraya gelmeden önce Hamit'in bir şiirini hatırlamaya çalışmışlar ama başarılı olamamışlardır. Muhabbet sırasında söz, Hoca Tahsin için Hamit'in yazdığı mersiye gelir. Hamit bu mersiye'nin yayımlanış macerasını hiç eksiksiz hatırlayınca Abdullah Cevdet aynı kuvvetli hafızanın, Hamit'in kendi şiirleri için geçerli olmadığını belirtme gereği duyar.

Hamit'in şairlik yönüne vurgu yapması sebebiyle yazar tarafından sorulan bir soruya verdiği cevap, şairin "Makber" önsözündeki düşüncelerini çağrıştırmaktadır: "Şiirlerini, eserlerini hangi vaziyet-i ruhiyede yazdığını sual ettim; ben bilir miyim? dedi. Bu cevap benim için bâligân-mâ-belâg kâfi geldi: Üstat, benim sualime cevaben yüz sayfa dolduracak izahatta bulunsaydı öğrenmek istediğimi bu kadar tam bir surette yine öğretmiş olmazdı." (Abdullah Cevdet, 1927b, s. 4471) dedikten sonra Hamit'te "her deha adamı gibi gayr-i şuurluk" olduğunu ilave eder. Abdülhak Hamit'i Lord Byron, Paul Verlaine, De Quincey, Charles Baudelaire ve sadece İran'ın değil bütün şarkın en büyük lirik şairi olarak gördüğü Örfi-i Şirazi ile aynı değerde bulan Abdullah Cevdet'e göre "Eğer Abdülhak Hamit Bey nasıl şiir yazdığını bilse küçük bir artist, bir nâzım olurdu. Büyük şairler ve alelumum dehalar bütün bir kavmin vecd ve istiğraklarının uzun asırlarca müterakim yekûn-ı muazzamına lisan olurlar." (Abdullah Cevdet, 1927b, s. 4471). Şairliği "gayr-i şuurluk" olarak tanımlayan Abdullah Cevdet, şairin "ruhundaki zembereklerin akıl ve mantıkla alakaları yoktur. Akıl ve mantık hâl ile intibakta faal olur. Şairi tahrik eden kuvvet çok uzak bir maziden gelir ve çok uzak bir atıye gider." düşüncesindedir (Abdullah Cevdet, 1927b, s. 4472). Kendisine şiirle yine iştiğal ediyor musunuz? şeklinde yöneltilen bir soruya "Şiirle iştiğâl olunmaz, şiirle iştiâl olunur" cevabını verdiğini ifade eden yazar, Abdülhak Hamit'in de "bazen fevranıyla civarındaki hayatları imha eden 'Vezûv' yanardağı gibi değil", hem gören, hem işiten, hem ısıtan bir güneş gibi iştiâl ettiği yorumunu yapar (Abdullah Cevdet, 1927b, s. 4472).

Abdullah Cevdet'in Abdülhak Hamit'le ilgili yazdığı bir diğer yazı ise şairin 80. doğum günü nedeniyle kaleme alınmıştır. Bu yazıda Şair-i Azam'ın Firdevsi, Dante, Moliere, Shakespeare, Schiller, Kalderon gibi ölmeyen ve yaşaması arzın yaşadığı müddetçe devam edecek ölmezler arasında bulunduğunu ifade eden Abdullah Cevdet, onun bir irsiyet hazinesiyle beraber doğduğunu söyler. Abdullah Cevdet'in "Bu sebeple onun şiirlerinde 'subconscient' tekellüm ve terennüm eder ve Hamit Bey bu ilm-i mana ile çok kere ne söylediğini bilmez; bu Hamit'in şuurulu şahsiyetidir." (Abdullah Cevdet, 1930a)² yorumu, akla "Makber" önsözünü getirir. Abdullah Cevdet'e göre "asıl kuvvetli şahsiyet şuursuz şahsiyettir [çünkü] şairlikle en az uyuşan, şuurdur. İnsanın en hakiki kıymetini şuursuz şahsiyeti tayin eder." Alkolün, şuurun hâkimliğini geçici olarak ve kısmen tatil ettiği zaman insanın "subconscient" denilen asıl mayasının ortaya çıktığını belirten yazar, Ziya Paşa'nın

"Bed-maye olan anlaşılır meclis-i meyde

² Bahsi geçen yazı, derginin ilk sayfasında yer aldığı ve sayfa numarası da verilmediği için biz de sayfayı belirleyemedik.

İşret güher-i ademi temyize mihektir”

beytini ilmî bir hüküm olarak kabul eder. Yazara göre Abdülhak Hamit’in yüreğini tenvir ve teshin eden, “Bizde en yüksek nüfuz icra etmiş olan edip ve şair Namık Kemal”dir. O, bizde vatan ve hürriyet mefkûresini, bunların da ötesinde izzeti nefis ve istiklal iştiağını da tebliğ etmiştir. Kemal, Hamit ve Ekrem’in bir diğerini tamamladığını söyleyen Abdullah Cevdet, Şemsettin Sami ve Tevfik Fikret’i de Türk müfekkiresi üzerinde necip bir tesir yaratanlar olarak görür (Abdullah Cevdet, 1930a).

Süleyman Nazif’in vefatı üzerine kaleme aldığı yazıda Abdullah Cevdet, şairle 25 yıllık iki taraflı, son dört yılda da tek taraflı bir dostluk ilişkisi içinde olduğunu ifade eder (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4225-4227).

1887 tarihinde hapisanede siyasi hükümlü olarak bulunan Abdülhalim Memduh, Ali Kemal, Fahri ve Kenan Beyleri ziyarete giden Abdullah Cevdet kendisi gibi ziyarete gelen Süleyman Nazif’le tanışmıştır. O sırada başlayan dostluk uzun müddet devam etmiş, bu süre zarfında şair, Abdullah Cevdet’i yakından takip etmiştir. Onun ifadesine göre kendisi Trablusgarp’a sürgün edildikten bir müddet sonra Süleyman Nazif Avrupa’ya firar etmiş, Ahmet Rıza Bey’in idaresinde intişar eden *Meşveret* gazetesinde yazılarını yayımlamaya başlamıştır. Trablusgarp’tan Fizan’a gönderilmek üzereyken Tunus tarihiyle Avrupa’ya kaçmaya mecbur olduğu zaman da Süleyman Nazif’i Paris’te Murat Bey’in yanında bulduğunu ifade eden yazar *Bahriyelilere Mektup* ile *Malum-ı ilam’ı* Ebul-ahrar Tahir müstear ismiyle neşrettiğini söyler. Abdullah Cevdet’e göre özellikle “*Bahriyelilere Mektup* müteheyhiç ve müheyhiç bir şaheserdir.” (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4225). İçtihat Kütüphanesi’nin beşinci kitabı olarak intişar eden *El-cezire Mektupları*’nın ise yüksek heyecanla dolu olduğunu ifade eden yazar, bu eserin kendisine ithaf edildiğini de ekler.³ Yurda döndükten sonra da iki dostun devam eden mektuplaşmalarında Abdullah Cevdet vatan-perverane heyecanların okunabildiğini ifade etmektedir. Sadece yazdıklarında değil dostluğunda da coşkun olduğunu belirttiği şairin yakın çevresi tarafından bilinen bir özelliğini de şöyle vurgular: “Bugün göklere çıkardığını yarın esfel-i sâfiline sokmak bu dişlek ve dişleyici mukteza-yı mizaç ve fıtratı idi.” (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4225). Süleyman Nazif cephesinden bu dostluğun bitiş sebebiyse Abdullah Cevdet’in 1918’de *İçtihat*’ta yayımladığı “Hakikat her şeyden üstün” başlıklı makaledir. Bahsi geçen makalede İttihat ve Terakki’nin yanlışları eleştirilmiş, 24 vagon şekerin gümrüksüz geçirilmesi gibi olaylar söz konusu edilmiştir. Süleyman Nazif de bu makaledeki bazı ifadeleri üzerine alınmış ve Abdullah Cevdet’le olan 25 yıllık dostluğunu kesmiştir. Kısa bir süre önce Abdullah Cevdet’in edebiyat tarihine isminin altın harflerle yazılması gerektiğini ifade ederken Süleyman Nazif, birden onu “hekim olduğunu, şair olduğunu ilan eden bir madrabaz” kelimeleriyle tavsif etmiştir (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4226).

Abdullah Cevdet, Süleyman Nazif’in kindar tarafının kalemini daha da coşturduğunu şöyle bir benzetmeyle anlatır: “Hakkında kin beslediği kimsenin masum bir kuzu olması onun kalemini aç bir sırtlan gibi coştururdu. Onun dostu olanlar dediklerine rağmen gülü sevmeye, görmeye ve koklamaya devam etmeyi göze alırlardı.” (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4226). Birkaç ay evvel *Vakit*’te durup dururken kendisi aleyhinde ithamlarla dolu bir makale neşreden Süleyman Nazif’e cevap vermesini isteyen arkadaşlarına şu karşılığı vermiştir: “Eski dostumun aç kurt kalemi bırakın karnını doyursun. (...) ben *Vakit* karilerine seyr ü temaşa mevzuu olmak için vücudunu zeytinyağına boyayarak ve kispet giyerek eski dostumla güreş tutmak ve sen fenasin ben

³ El-cezire Mektupları hakkında detaylı bilgi için bk. Yasemin Mumcu, (2016), “Vatansever Şair Süleyman Nazif ve El-Cezire Mektupları”, *Söylem Filoloji Dergisi*, C.1, S.2, s. 118-136.

iyiyim, sen fenasin sen cahilsin ben âlimim demek için kendimde arzu ve istidat duymamaktayım.” (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4226).

Abdullah Cevdet, *İçtiha*’ın son nüshasında yayımladığı “Büyük Muhabbet” ünvanlı kıtasının Süleyman Nazif tarafından okunmuş olmasını temenni eder:

“Açtım cihana rahm u uhuvvet kucağını
Her zi-hayata zerrelerim “kardeşim” diyor;
Ülfet-i nevalarıyla yürekler pür-ihtiraz
Ey düşmanım neden yüreğin “ben taşım” diyor?” (Abdullah Cevdet, 1927c,

s. 4226).

Kıymetli ve kadim dostunun kendisiyle dargın gittiğine çok üzülen Abdullah Cevdet, “bu âli kalemlî, şiddet-i infial ile malul mizaçlı aziz ve eski” dostunun “ana baba bir kardeşi olan mücessem-i nezahat ve necabet Faik Ali Bey kardeşimizle üç seneden beri dargın ve firaş-ı ihtizarında bile bulunmamış olmak derecesinde dargın ve kızgın gitmiş olması”nı kendi üzüntüsünü hafifletme sebebi olarak görür (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4226). Cenaze töreninde tabutunu gözyaşlarıyla takip eden Abdullah Cevdet, kendisini İstiklal mahkemelerine sevk ve en ağır akıbetlere uğratmak kastıyla ithamlarda bulunmasının Süleyman Nazif’i ebedî menziline gözyaşlarıyla teşyi etmesine mâni olmadığını ifade ederek on iki sene evvel *Neval-i Milli*’nin 278. sayısında şair için yazdığı makaleyi bir kez daha yayımlama gereği duyar. “Süleyman Nazif Bey” başlıklı bu makalede onun kişiliğinden ziyade edebî kişiliği üzerinde durmuş, muntazam bir eğitim almamış olmasına rağmen “mektep” sahibi olmak kuvvetini gösteren, hem manzum hem mensur eserlerinde başarılı bir isim olduğunu ifade etmiştir. Manzumelerinin hepsinde “şebab” kelimesini mutlaka kullandığını ve ona ilahi ilhamı gençliğin verdiğini belirten Abdullah Cevdet “Şairiyet ona değil, o şairiyete hâkimdir. Bu fikrimi ‘o artisttir’ demekle ifade edebilirim.” düşüncesindedir (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4227). Süleyman Nazif gibi kuvvetli nesir yazarların da çok olmadığını ifade eden yazar onun nesirlerini yüksek dağların başından durmaksızın dökülen büyük bir suya, “mesela ‘Eğin’ şehrinin muazzam ‘Kadı Gölü’nün iki bin metreye yakın irtifaından kulak sağır edici gürültülerle aşağı düşen beş metre katrında su ve köpük sütunu”na benzetir (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4227). Ancak bu muazzam velvele ve kelimelerin musikisi nedeniyle okur düşünemez, tenkit edemez; ifade ve elfaz girdabına alınarak muharririn istediği tarafa götürülür; “netice, musiki sustuktan sonra anlaşılır. Benim Süleyman Nazif’ten anladığım budur ve beklediğim budur.” diyen Abdullah Cevdet “Muhteşem ve sihar ve -bu mümtaziyetle bazen tehlikeli bir muharrir” olarak gördüğü dostu Süleyman Nazif için son olarak şu değerlendirmeyi yapar: “Arslanlarla oynayan ve onlara hâkim olan bir canbaz gibi en vahşi ve gayri munis kelimelerle oynar, benim nazarımda ise kelimelerin arslanlığı arslanların arslanlığından daha heybetli, daha muhatarlı ve ba-husus daha müstemirdir.” (Abdullah Cevdet, 1927c, s. 4227).

Nüzhet Sabit’in vefatının 5. yıldönümü sebebiyle kaleme aldığı bir yazıda ise “yalnız fazilete tapmış” biri olarak vasıflandırdığı Nüzhet Sabit’in “mabudesi de büsbütün başka bir zülcelal ve zülkema” olduğunu belirten Abdullah Cevdet, ölüm haberini aldığı zamanki duygularını anlattığı yazıyı tekrar yayımlamıştır (Abdullah Cevdet, 1925a, s. 3477-3478). Yürekten, candan sevdiği “bu ışık veren, ısıtan zekânın gurub ettiğini” gazetelerden öğrendiğinde “hayatından bir parçanın çatırdayarak yıkıldığını harim-i canında” duyduğunu belirten yazarın aklına o anda Fransız mütefekkir J. M. Guyau’nun “Sevilen birini kaybetmek, insanın nefsinden bir şey kaybetmesi ve bizzat kendisinin de ölmeye yaklaşmasıdır.” şeklinde çevirdiği bir cümlesi gelmiştir. “Nüzhet Bey’in ziyâ Türkiye için, kaffe-i hayvanatıyla, insanatıyla, eşcariyle, madeniyle ve hatta tarihiyle bir vilayetin ziyâ kadar zarar ve hüsrân oldu.” (Abdullah Cevdet, 1925a, s. 3477) diyen yazar, Türkiye’nin

bu kaybın farkında olmadığını esefle belirtir. Abdullah Cevdet'e göre "Mütefekkirleri ki bir milletin dimağı demektir, böyle düşünen milletler ne kadar büyüktür. Ne kadar hürmete ve muhabbete şayandır!" (Abdullah Cevdet, 1925a, s. 3477). Hafız'ın "Cihan ve cihanda her ne varsa cümlesi ehemmiyetsiz ve küçüktür. Bu muhtasarı marifet ehlinde diriğ etme" mealindeki beytini verdikten sonra şarkın asırlarca evvel İngiltere kafasıyla düşünmesine rağmen günümüzde şarkın niçin böyle kadir bilmez olduğunu sorgular. Bir yıl önce akciğerlerinden rahatsızlanan Nüzhet Sabit'in kışlarını İsviçre'nin Davos Sanatoryumu'nda geçirmesi gerekirken onun mali durumunun yetersizliği, dostlarının ise ona yardım için bir araya gelmemeleri nedeniyle hayatını kaybettiğini belirtir.

Nüzhet Sabit'in ülkenin geleceğiyle ilgili çok yerinde kaygılarını cesurca ifade ettiği için İttihatçılar tarafından uğradığı takibat sonrası huzur bulamadığını belirten Abdullah Cevdet, onun "Bugünün Vazifesi" başlıklı risalesiyle "ne büyük ve yüksek bir cesaretle itikadını söyler bir zekâ olduğunu" gösterdiği inancındadır (Abdullah Cevdet, 1925a, s. 3478). Nüzhet Sabit bu risalesinde İttihatçılar henüz hükümette ve İstanbul'da Almanlar hüküm sürerken İttihatçıların güvendiği Almanya ve Avusturya'nın çökmüş olduğunu, vakit geçirmeden İngiltere ve Fransa'ya müracaat edilmesini, bir an önce Osmanlı'nın tek başına sulh yapması gerektiğini ifade etmiştir. Abdullah Cevdet'e göre bu risalenin neşredilmesi can çekişmekte olan İttihat ve Terakki hükümetini kudurtmuş, polisler tarafından herkesin üstü aranarak risale toplatılmış, risalenin basıldığı matbaanın sahibi ve çalışanları Bekir Ağa bölüğüne gönderilmiş, o zamanın polis müdürü Bedri Bey tanıdıklarından birine "O Nüzhet'i bir defa ele geçirsek kazıklayacağız" (Abdullah Cevdet, 1925a, s. 3478) bile demiştir. On, on iki gün sonra Mondros Adası'nda imzalanan mütarekename ise Nüzhet Sabit'in ne kadar haklı olduğunu göstermektedir.

Nüzhet Sabit'in şimdi bu bedbaht vatanın bedbaht toprağı altında yattığını fakat bu toprağın üzerinde muammer olanların çoğundan daha diri olduğunu ifade eden yazara göre Nüzhet Sabit kavmimizin hayatını nurlandıran yıldızlardan biri olmaya devam edecektir.

Abdullah Cevdet'in Tevfik Fikret'le ilgili uzun yazısı, şairin 10. ölüm yıldönümünü takip eden günlerde kaleme alınmıştır (Abdullah Cevdet, 1925b, s. 3701-3706). Fikret'le 22-23 yaşlarındayken tanıştığını belirten Abdullah Cevdet, şiirlerinin şair tarafından çok beğenildiğini, kendisiyle sık sık İsmail Safa'nın evinde bir araya geldiklerini söyler. Yazara göre Tevfik Fikret "kelimenin asude ve cebr ve tasannusuz manasıyla büyük şair ve büyük insan" olmuş ve ölmüştür. O "Millet dalı üzerinde insanlık ağacını kuş bakışıyla temaşa ve terennüm edecek yüksekliğe çıkmıştır." (Abdullah Cevdet, 1925b, s. 3701). Abdullah Cevdet'e göre Tevfik Fikret'in büyük bir Türk değil de büyük bir insan olmasında hiç kimsenin şikâyet etmeye hakkı yoktur. Fikret'in "göğsünde fazilet için, muhabbet için, hak ve hakikat için, insanlık için çarpan kalbin içinde coşan kan"ın Türk kanı olduğunu ama bunu kimsenin anlamadığını da sitemle ifade eder. O öldüğü zaman cenazesini teşyi eden hemen hiç kimsenin bulunmadığını, bunun bir sebebinin de o zamanlarda Türkiye'ye hâkim olan hükümetin akılca ve kalpçe çok zayıf bir hâlde bulunmasına bağlı olduğunu belirtir. Ölümünden bir hafta evvel Fikret'i Aşyan'da ziyaret eden Abdullah Cevdet, Türk vatanı için şairin yüreğinde yanan yarayı hissettiğini ifade ettikten sonra şairin Boğaziçi'ne bakarak "Bu güzel vatanın ihtizarını bize gösterdiler" dediğini belirtir (Abdullah Cevdet, 1925b, s. 3701).

Tevfik Fikret için ciltler yazmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanan Abdullah Cevdet'e göre "Tarih-i Kadim" ölmeyecek eserlerden biri, *Haluk'un Defteri* ise hangi lisana tercüme edilse kudret ve hararetini muhafaza edebilecek bir eserdir. Fikret'e kadar lisanımızda bu kadar zarafetin bulunmadığını ifade eden yazar, ressam, musikîşinas ve şair

olan bu Türk şairinin Türk lisanına yeni bir güzellik ve zariflik kazandırdığına inanmaktadır.

Fikret'in ilk ölüm yıldönümünde bir mabet olarak nitelendirdiği Aşiyân'da Anafarta kahramanı Gazi Paşa ile tanıştığını söyleyen Abdullah Cevdet daha o gün bir nişan koyarak Aşiyân'ın yokuşunu tırmanıp Fikret Kâbesini ziyaretine gelen bu genç askerin yalnız bir kumandan değil Anafartalar'dan daha büyük şeyler müdafaa ve ızhâr edeceğine inandığını belirtir. O günle ilgili bir başka anısı da Aşiyân'a gitmek için Dibek Yokuşu'nu birlikte çıktıkları Cevat Rüşti Bey'in "bu cenabet yer de ne kadar uzakmış" (Abdullah Cevdet, 1925b, s. 3702) demesiyle ilgilidir. Nasıl Kâbe'ye giderken Mekke veya Medine şehirlerinden birine ulaşmak istendiğinde Hicaz için "bu cenabet şehir de ne cehennemî iklimde yapılmış" denmezse Aşiyân için de böyle bir ifade kullanmanın o kadar yanlış olacağını belirten Abdullah Cevdet, bu düşüncesini *Vakit* gazetesindeki bir yazısında paylaştığı zaman dostlarının büyük kısmının bu sözü su-i tevil ederek üzerine müthiş bir şekilde saldırdıklarını söyler. Kendisine dinsiz denmiş, Mekke'ye hürmetsizlik etmekle suçlanmıştır.

Şair, mütefekkir ve münevver bir genç olarak gördüğü maarif vekili Hamdullah Suphi Bey tarafından buranın bir müzeye çevrileceğine dair inancını paylaşan yazara göre her 19 Ağustos'ta Aşiyân tavaf olunmalıdır çünkü şairin ruhu orada inkişaf etmiştir ve hâlâ oradadır. Her tavaf sonrası oradan ruhumuza hararet, nur ve ateş sirayet edecektir. Yazı, Hüseyin Kâzım Bey'in Tevfik Fikret hakkındaki şu yorumuyla devam eder: "Fikret yaşadığı zamanın adamı değildir. Bu halde bile, üstad-ı şiirdir ve edebiyat-ı lisaniyede pek mühim mevki tuttu ve ilhamı sanat ile ikmal ederek muasırlarının birçoklarından ayrıldı. Onun bu seciyesini eserlerinin hemen her yerinde görmek mümkündür. Yaşadığı zamanın küfrân-âlûd ve husûd telakkileri onun âlâm-ı hayatını arttırdı. Ve bütün ümitlerini kırdı. Üstat birçok büyük adamların düştükleri bu su-i tâlî'den vareste kalabilmiş olsaydı. Fıtratın kendine bahsettiği feyz ve kabiliyetten sükûn-ı fikr ve huzur-ı kalp ile istifade eder ve bu son devrin sefahat inkılabı onun makes-i hayat ve irfanı olurdu. Beyrut'taki Amerikan kilisesinin müdür-i fâzılı Doktor Bilis bana Fikret'ten bahsettiği sırada Robert Kolej müdürünün onun hakkında 'Eğer Fikret Amerika'da yetişseydi; o memleketin en büyük adamlarından olurdu!' dediğini söylemişti." (Abdullah Cevdet, 1925b, s. 3703).

Fikret'in "Tarih-i Kadim"inden bir parçayla *Haluk'un Defteri*'nden "Haluk'un Amentüsü"nün ve "Rübabın Cevabı"nın verildiği yazı, bu örneklerdeki nazîz ve yüksek ilham ve âhengîn ruhları gelecek senenin 19 Ağustos'una kadar mesut ve muattar yaşatmaya kâfi olacağı inancıyla son bulur.

Recaizade Mahmut Ekrem'in ölümü üzerine kaleme alınan bir yazıya ölüm hakkındaki genel yargılarını, tutumunu ortaya koyarak başlayan Abdullah Cevdet, insanların hayatta yaşananlara lakayt gözlerle bakmak gerektiğini, Üstad Ekrem'in de bu sırrı pek iyi bildiğini ve gördüğünü belirtir (Abdullah Cevdet, 1329, s. 2003-2004). Yazara göre "Nejad Ekrem" şiirinin de gösterdiği gibi ondaki tahassüsât ezici bir hâle gelmişti, bu münevver yüzlü insan matem heykeline dönmüştü. Üstad Ekrem bazen "bilnefs hayata alaka göstermiş olsa da hayatın tevsii huzûzâtını tahsil için eğilmeyi hiçbir zaman hatırına getirmemiştir." diyen Abdullah Cevdet, Ekrem'le ilk defa, belki yirmi sene evvel İstinye'deki yalısında görüştüğünü ve istibdada, cehle, taassuba her devirde ve her ahd-i saltanatda nefretini gösterdiğini belirtir. Abdullah Cevdet'e göre Ekrem, "Yükselmek için az çok, fakat her halde, alçalmak lazım olan devirde alçalmaksızın yüksek kalmayı" bilmiş ve "bunu bilmek kahramanlığını fazlasıyla" göstermiş; "gayrı mukayyed-i efal ve akvâlinde hür olarak" yaşamıştır (Abdullah Cevdet, 1329, s. 2003).

Üstad Ekrem'le ölümünden on beş gün önce konuştuğunu bildiren yazar, Ekrem'in vatan hakkında cesur ve ümitvar olduğunu, Maarif Nezaretî'nin vatan evladını okur yazar yapmayı maksat edinmesini umut ettiğini söyler.

2. Edebî Eserler

Abdullah Cevdet döneminde yayımlanan eserler hakkında da detaylı ve kayda değer bilgiler vermiştir. Mehmet Emin'in *Ey Türk Uyan* adlı eseriyle ilgili düşüncelerine yer verdiği yazıda adı geçen eserin tam zamanında, uyanmak ihtiyacının en hâkim, en cabbar olduğu zamanda geldiğini ve bunun doğruluğunu anlamak için 34 sayfalık millî manzumeyi sabır ve dikkatle okumak ve düşünmek gerektiğini ifade eder (Abdullah Cevdet, 1330, s. 364-365). Abdullah Cevdet'e göre mazisinde çok fazla şan olan Türklerin mertliği cihanda meşhurdur ve eğer bu mertliğe noksan geldiyse getiren Türk değildir. Türkler elektriğin, buharın, telsiz veya telli telgrafın, çiçek aşısının, şimendiferin kâşif veya mucidi değildir. Türklerin bir Shakespeare'i, Dante'si yoktur. Fakat Türklerin bunlara malik olmaması Türk'ün kısırlığından değildir. Türk'ün doğduğu ve büyüdüğü iklimde zaten hiç kâşif veya mucit yetişmemiştir. Bu düşünce akla hemen İbn-i Haldun'un "Coğrafya kaderdir" cümlesini getirir. Yazının devamında Mehmet Emin'in eserinden örnek mısralar verdikten sonra şu yorumları yapar: "Türk, fazilet-i maziyesinin hakkını verdikten sonra şefkatli bir şefkatsizlikle şefkatin çokluğundan gelen bir merhametsizlikle kırbacı eline alıyor. Sevgili "Türk"ünün üzerine yürüyor. Ve elleri ve kalbi titremekte, gözleri heyecan ve merhametten kızarmış ve gözyaşıyla dolmuş olduğu hâlde "Türk"e bağıyor, yalvarır gibi bağıyor, bağırır gibi yalvarıyor." (Abdullah Cevdet, 1330, s. 365).

Ey Türk Uyan'da

"Şu mübarek dağlar da senin birer ülkendir"

mısraı gibi tamamen şiir ve hem erkek şiir olan mısralar pek nadir değildir." (Abdullah Cevdet, 1330, s. 365) diyen yazara göre Mehmet Emin, *Ey Türk Uyan*'da şairliğinin bütün derinliğini ve yüksekliğini sarf etmiştir.

Abdullah Cevdet, Ahmet Haşim'in *Piyale* adlı eseri hakkındaki değerlendirme yazısının başında ise bu eser hakkındaki tenkit ve takdirleri özellikle okumadığını, hiçbir tesir altında kalmak istemediğini vurgular (Abdullah Cevdet, 1927d, s. 4236-4238). Kitabı çok büyük lezzetle okuduğunu ve sıcağı sıcağına da değerlendirmek istediği için bu yazıyı yazdığını ifade eden yazara göre "(...) küçücük kitabın başında şiir hakkında bazı mülâhazalar unvanıyla oldukça uzun ve sıkı mütalaalar var. Haşim Bey şiiri nasıl anladığını anlatıyor. Anlaşıyor ki, Haşim Bey'in şiir hakkında fikirleri var fakat zannediyorum ki bu şairlik için iyi bir kuvvet değildir; itikadımca şair ne kadar az şuuri olursa o kadar kuvvetli ve tam şair olur. Şair yüksek bir 'otomat' tır, en ziyade tahteşsuuru ile yaşayan bir mevcuttur." (Abdullah Cevdet, 1927d, s. 4236). Ahmet Haşim'in "Şairin lisanı nesir gibi anlaşılacak için değil, duyulmak üzere vücut bulmuş musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır" düşüncesi ile Paul Verlaine arasında bir bağlantı kurar ve Haşim'in murat ettiğini gerçekleştirdiğini belirtir. Haşim'in "Nesrin müvellidi akıl ve mantık, şiirin müvellidi ise idrak mıntıkları haricinde, esrar ve meçhulatin geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları gâh ve siyah ufk-ı mahsusata akseden kutsi ve isimsiz menbadır... Denilebilir ki şiir nesre tahvil edilemeyen nazımdır." düşüncesine bağlı olarak da şairin "manalı olmaktan evvel daha nice endişeleri vardır ki onlara nispetle mana ve vuzuh şiirin ancak ehil olmayana göre kurulmuş harici bir cephe ve cidarını teşkil eder." hükmünü verir. Abdullah Cevdet'e göre Haşim şiirde müphemiyete fazla bir kıymet vermektedir. Oysa "Müphemiyet güzellik kendisinde bulunursa güzeldir. Fakat ona hariçten getirilip şurasına burasına takılmış ve sokulmuşsa ruhu celp etmez def eder." (Abdullah Cevdet, 1927d, s. 4237).

Yazara göre Ahmet Haşim şiir hakkındaki mülâhazatını bilhassa vuzuhsuzluk ve müphemiyet mihveri etrafında döndürmekte ve nihayet “hasılı şiir Resul’ün sözleri gibi, muhtelif tefsirata müsait bir vüs’at ve şümülû haiz olmalıdır” cümlesini aldıktan sonra katılmadığı bir fikri beyan etmektedir. “... bu hüküm ve kararında iştirak etmediğim bir kelime vardır ki (olmalı) kelimesidir. Bence bu kelimenin yerinde bir ‘dır’ olmalıdır. ‘Haiz olmalı’ değil ‘haizdir’ denilseydi doğru olurdu. Eğer Resuller sözlerini iltizamen müphem söylemiş olsalardı onlar o zaman şarlatanlar, dolandırıcılar, sahte etvâr, adi, soysuz ve ateşsiz eşhas-ı adiyeye olurlardı. Halbuki Resulullah tarafından bir nefir verilmiştir, hakkın, adaletin, kardeşliğin, merhametin ve bilhassa ve bilhassa merhametin nefhasını bu nefir ile uzaklara isâl edeceksin denilmiştir, bu muazzam emri alan can için artık hiçbir mülâhaza, ne müphemiyet, ne vuzuh, ne mükafat, ne mücazat, ne çarmıha gerilmek, ne diri diri yakılmak endişesi yoktur.” (Abdullah Cevdet, 1927d, s. 4237).

Enis Behiç’in *Miras* adlı şiir kitabı hakkında oldukça uzun bir değerlendirmenin yapıldığı yazıya (Abdullah Cevdet, 1927e, s. 4475-4479), bir şiir kitabı hakkında isabetli karar verebilmek için bir hamlede okunması ve hasil olan intibanın akabinde kaydedilmesi gerektiği şeklinde bir giriş yapan Abdullah Cevdet *Miras*’ı üç saatte okuyup bitirdiğini ve ruhunda bıraktığı tesiri şu kelimelerle ifade eder: “Miras, dolu bir bardaktır; içinde tabaka tabaka ve mütenevvi şaraplar, şerbetler ve sular vardır; bu meşrûb tabakaları birbirine karışmamıştır; bardağı başına diken her yudumda başka bir lezzet hisseder, lezzetle mütefâvittir. Şampanyadan, benedikten, limonatadan, romdan, pançtan, evyandan, kisarnadan, ayrandan zenzeme kadar her nev taam ve cinsten mayi var. Enis Behiç Bey muhakkak şairdir. Fakat iyi bir müzisyen olması muhakkak değil. Bu ikinci hükümde yanıyorsam kusur benim samiamındır.” (Abdullah Cevdet, 1927e, s. 4475). İyi şairin kendisi olmasa bile duyma kuvvetinin mutlaka müzisyen olması gerektiğine inanan yazar “Bir şiirin kafiyeleleri ne kadar zengin, ne kadar tabii olursa olsun kelimeler musiki ile beslenmemiş ve musiki, kelimelere kan ve can olmamışsa, kelimeler terennüm ederek dünyaya gelmemişler ve yekdiğerleriyle sevişerek izdivaç etmemişlerse ne İsa-yı mucizdem ne Davud Aleyhisselam onlara lazım gelen hayat ve ahengi veremez.” görüşündedir (Abdullah Cevdet, 1927e, s. 4475).

Bu yazıda vezin konusundaki fikirlerine de yer veren Abdullah Cevdet, hece vezninin o günlerin bir icadı olmadığını, bu veznin bizim kanımızda ve aruz vezninden daha eski olduğunu ifade ederek hece vezninin aruzdan daha fazla “irsiyet kudretine” malik bulunduğunu belirtir. Şiirde musikinin önemi ve hece vezni hakkındaki bu görüşlerinden sonra *Miras*’taki şiirleri neredeyse tek tek inceler, bu şiirlerle ilgili yorum yapar. Şiirleri genel olarak beğenmekle birlikte bazılarında harf uyumsuzluğu, bazılarında kulağı tırmalayan sesler, bazı dizelerde Fransız şairlerinden çok belirgin izler, dağ gibi bir delikanlının sık sık ağlaması gibi kendi mantığına ters bazı ifadeler bulan yazar, bunların Enis Behiç’in şiirlerinde başarısız özellikler olduğunu belirtir.

Abdullah Cevdet’in bu şiirleri incelerken takip ettiği yollardan biri de başka şairlerin eserleriyle karşılaştırmasıdır. Baudelaire, Örfî, Abdülhak Hamit veya Namık Kemal -hatta bazen kendisi- bu şairler arasındadır.

Yazarın yaptığı değerlendirmelere örnek vermemiz gerekirse: Kitapta en başarılı bulunduğu şiirlerden biri “Ey Türk İli” başlığını taşımaktadır ve bu şiiri “en kuvvetli ve en güzel manzume” olarak nitelendirir (Abdullah Cevdet, 1927e, s. 4477).

“Sadaka” şiirine güzel diyebildiğini belirten Abdullah Cevdet

“Tatlıca keman çalan bu adamın
Vardı birkaç küçücük meziyeti”

mısralarını örnek olarak alır ve ikinci mısradaki “vardı”nın satırın en sonunda iken başa alınmasının güzel Türkçeyi Yahudi Türkçesi hâline getirdiğini ifade eder. Yazar, “Hece vezniyle yazanlar inversion yapmamalı, hece vezni böyle şeyler kabul etmez.” görüşündedir (Abdullah Cevdet, 1927e, s. 4478).

Yazısının sonunda Enis Behiç’in çok zarif ancak tekâmülünü henüz ikmal etmemiş bir şair olduğunu ifade eden Abdullah Cevdet’e göre “Hiçbir kimse bizde 33 yaşında bir J. M. Guyau olamaz ve kimseden 25 yaşında ‘bir feylesofun şiirleri’ni beklemeye hakkımız yoktur. Herhalde Enis Behiç Bey’in tebrik olunmak ve teşekkür olunmak hakkıdır ve pek sarıh bir hakkıdır. Hiçbir şairden istediğimiz yolda şair olmayı talep edemeyiz; nitekim hiçbir menbadan istediğimiz yolda kaynamayı, istediğimiz soğuklukta su vermeyi talep ve istihsal edemeyiz. Bizim yapacağımız susuzluğumuzu az çok teskin eden her su kaynağına bir nimet ve veli nimet nazarıyla ve ona dua ve şükretmektir. Kâfir-i nimet olmamayı kâfir olmamaya bin kere tercih ederim: Bin kere tekfir olunalım da bir kere kâfir-i nimet olmayalım.” (Abdullah Cevdet, 1927e, s. 4479).

Sabri Esat, Yaşar Nabi, Muammer Lütfi, Vasfi Mahir, Ziya Osman, Cevdet Kudret, Kenan Hulusi tarafından birlikte çıkarılan *Yedi Meşale* dergisiyle ilgili değerlendirmenin yer aldığı yazıya (Abdullah Cevdet, 1928a, s. 4798-5001), eserlerin dibacelerinin okunmadığından bahsederek başlayan Abdullah Cevdet’e göre bu durum Yedi Meşaleciler’in lehinedir. Çünkü “Eline her kalemi alan neşriyat sahasına atılarak kari bulduğu bir zamanda sanat eserlerini bekleyenlerin de bulunduğunu biliyor ve eserimizi onlara ithaf etmekle büyük bir zevk duyuyoruz.” satırlarının yer aldığı dibaceyi okuyanların manzumeleri okumaktan vazgeçeceği düşüncesindedir.

126 sayfalık manzume ve mensureleri dikkatle okuduğunu ifade eden yazar, bunları ayrı ayrı tahlil etmek için yerinin müsait olmaması sebebiyle her isimden kısaca bahsetmeyi uygun bulur. Üzerinde durduğu ilk isim olan Sabri Esat, Abdullah Cevdet’in değerlendirmesine göre *Hayat* dergisinde “‘Akşamı bekliyorum, akşam olsun diyorum’larla dolu ve çok hafif manzumeler yazdıktan ve çıraqlığını orada süratle geçirdikten sonra (...) birdenbire kendisini toplamıştır.” (Abdullah Cevdet, 1928a, s. 4798). Şairin, *İçtihat* dergisinde “Parkta Kış” manzumesini niçin Ahmet Eyüp takma ismiyle yayımladığını anlayamayan Abdullah Cevdet, bu şiirin pek nefis olduğu ama bazı yerlerde baygınlık vererek musikiye hürmetsizlik ettiği görüşündedir. Sabri Esat’ın bazı mısralarını gençliğini yakan zehirli bir mısra veya ince, zarif şeklinde nitelendiren yazar daha sonra “melek gibi bir genç” olarak tavsif ettiği Yaşar Nabi’nin şiirlerini değerlendirmeye geçer. “Şairin Bahçesi” adlı şiirde “Hırçınlaşan, hırçınlaşır kelimelerini sık sık ve yerinde olmaksızın kullanmasına rağmen çok güzel ve ince hisleri” olduğunu ifade eden Abdullah Cevdet “Kahpeler” şiirini “yüksek bir iffet-i içtimaiye hissini yüksek ilhamı” olarak görür.

“Gecenin azabını çekerler gündüzün de,
Kıpkızıl bir damgadır insanlığın yüzünde,
Bir lokma ekmek için çürütülen kahpeler” (Abdullah Cevdet, 1928a, s. 4798).

Bu şiiri Abdülhak Hamit’in “Bir Sefilenin Hasbıhalı” ile kıyasladığında onun kadar etkili olmadığını söylese de Yaşar Nabi’nin şiirinde “mukaddes bir isyanın halecanı”nın kuvvetle bulunduğu yorumunu yapar (Abdullah Cevdet, 1928a, s. 4798).

Muammer Lütfi’den çok az bahseden yazara göre onun şiirlerinde “İnsanı durduran lem’alar biraz daha seyrek olmakla beraber yok değil” dir (Abdullah Cevdet, 1928a, s. 4799).

Vasfi Mahir’i “Dağların Derdi” şiirinde hassas bulan Abdullah Cevdet

“Artık bayırlarında bir çiçek açmaz oldu,
Onun döndü her yanı vadilerde yaz oldu,

Buz tutan gözlerinde gözyaşları saz oldu,
Menbaları bağrında çatlayan damar oldu.”

mısralarındaki ilhamın bariz bir şekilde Oscar Wilde’ı çağrıştırdığını ve Wilde’ın *İçtihat* dergisinde yayımlanan “Narsis adlı küçücük fakat pek nefis bir hikâyesinin tercümesi gibi” olduğunu ifade eder (Abdullah Cevdet, 192ac, s. 4799).

Abdullah Cevdet, Ziya Osman’ın “Sebil ve Güvercinler”, “Yarasalar”, “Uyku” başlıklı şiirlerinden örnek mısralar verir ancak bunlarla ilgili herhangi bir yorumda bulunmaz; “Boğulan Çocuk” manzumesi içinse “bir hüsn-i tâmdır ve binaenaleyh bir şiir-i tâmdır.” (Abdullah Cevdet, 1928a, s. 4799) değerlendirmesini yapar.

Cevdet Kudret’in şairlik sahasını arızalı bulan Abdullah Cevdet “Cenaze İlahisi” başlıklı şiirden şu mısraları alarak

“Böyle üryan gidince alacak Allah nemi?
Kediler sıra ile dizili karşı damda,
Dondu boş odalarda şakaklarımın nemi.”

kedilerin ne münasebeti olduğunu anlamının kolay olmadığını belirtir. Poémes barbares unvanının tercümesi olan “Vahşi Şiirler”de bazı renklerin yeni olduğunu düşünen yazar, Kenan Hulusi “Denizin Zaferi”nde Stefan Mallarmé’nin fazla tesiri altında kalmasa muzaffer olacağı yorumunu yapar (Abdullah Cevdet, 1928a, s. 4799).

Abdullah Cevdet’in edebî eserlerle ilgili bir başka yazısı Mehmet Sıtkı Bey’in Rıza Bey tarafından neşredilen *Mecmua-yı Eş’arı* hakkındaki değerlendirmedir (Abdullah Cevdet, 1928b, 5000-5001). Bu değerlendirmeye kitabın ilk şiiri olan “Kervan”la başlayan Abdullah Cevdet’e göre “Bazı kelimeler kendiliklerinden bir şiir ve hülyadırlar, kervan kelimesi de onlardandır.” (Abdullah Cevdet, 1928b, s. 5000). Bir şair olarak gördüğü ancak kusursuz ve zaafsız da bulmadığını ilave ettiği Mehmet Sıtkı’nın muhafazakâr olduğu halde bazen muhafazakâr olmayanların “teknik”ini kullandığını, buna örnek olarak da “ve”leri çok tekrarlanmasının gösterebileceğini belirtir. Abdullah Cevdet’e göre

“Yollar ıssız ve tarlalar şendi”

yerine

“Yollar ıssızdı, tarlalar şendi”

demek elbette daha güzel ve daha Türkçedir.

Şairin çeşitli mısralarından örnekler veren yazara göre “Sıtkı Bey’de kuvvetli şair saikaları var, bu saikalar müstear olmalı; kelimelerin hakk-ı telaffuzlarına riayet olunmalı”dır (Abdullah Cevdet, 1928b s. 5001).

Halide Edip’in *Dağa Çıkan Kurt* adlı hikâye kitabı üzerinde detaylı bir incelemenin yer aldığı yazıda (Abdullah Cevdet, 1923b, 3150-3153), bu kitap hakkında günlük gazetelerde çok sayıda yazı yayımlandığını ancak kendisi kitabı okumadan onları okumak istemediğini belirten Abdullah Cevdet, İkbâl Kütüphanesi sahibi Hüseyin Efendi’nin kendisine verdiği kitabı baştan sona okuduğunu söyler. Yazarın ifadesine göre *Dağa Çıkan Kurt*, ateş dolu bir kitaptır ve biri şekle, diğeri ruha ait iki mümtaz sıfatı vardır. “Ben vahşiyi alelade güzele tercih ederim.” diyen Abdullah Cevdet, “Her zaman olmasa da sık sık görülen matbuiyet-i endamdan” ruhuna gına geldiğini belirtir. Halide Edip’in “tarz-ı tebliği” tamamen kendine özgüdür; beyan olunanın büyük bir kısmı tabiattan ve yaşanmış olaylardan alınmıştır. Hassas bir yazar olan Halide Edip, şekle de önem verir. Abdullah Cevdet’e göre “her yeni kelime ve aleladenin haricinde her yeni tarz-ı ifade, yeni bir fikrin, yeni bir ‘görüş’ün doğması demektir.” (Abdullah Cevdet, 1923b, s. 3150). Hikâyelerde

Abdullah Cevdet'in dikkatini çeken önemli bir nokta da yazarın anlattığı olayların onun gibi nazik bir muharrirenin muhayyilesinden, yangın ve kıyamet yapmaksızın nasıl geçmiş olduğudur. Yazının devamında Abdullah Cevdet bu görüşünü desteklemek için hikâyelerden alıntılar yapar. Kitaba ismini veren "Dağa Çıkan Kurt", yazara göre kitabın en başarılı hikâyesidir. Abdullah Cevdet'in edebiyatçılar ve edebî eserler hakkında yazdığı diğer yazılarda da dikkatimizi çeken önemli noktalardan biri Fransız edebiyatından verdiği örneklerle Türk yazarları ve eserleri hakkındaki düşüncelerini, yorumlarını desteklemesi oldu. Bu, onun sadece Türk edebiyatını değil Fransız edebiyatını da iyi bildiğini ve yakından takip ettiğini göstermektedir. Hikâyelerin ikincisi olan "Zeynebim, Zeynebim"deki ifadelerin aşırı olduğuna inanan Abdullah Cevdet, görünen her şeyin olduğu gibi edebiyatta yansıtılmasının doğru olup olmadığı cevabının kendisine ait olmadığını belirtir. Bu konuda Voltaire ve Shakespeare örneğini veren yazar, Voltaire'in İngiliz yazarı taklit etmekle beraber onu acı bir şekilde tenkit de ettiğini söyler. Voltaire'e göre Shakespeare vahşidir çünkü trajedilerinde insanlığı utandıracak gaddarlıklar bulunur. Abdullah Cevdet'e göre bu yargı haksızdır çünkü Shakespeare sadece gördüklerini rötuş bile yapmadan bir fotoğraf gibi yansıtmıştır. Buna karşılık her manzaranın olduğu gibi tespit edilmesine gerek olup olmadığı sorgulandığında bunun cevabının kendisine ait olmadığını söyler.

Üçüncü hikâye "Tanıdığım Çocuklar" güzel olduğu için değil kuvvetli olduğu için değerlidir. Güzelliğini sadeliğinde bulduğu diğer hikâye "Kabak Çekirdekçi"yi okuduğunda bütün vücudunu "sûzışli bir ıstırap ve mahrumiyet alakasının, devamlı bir ürperme hâlinde, istila ettiğini" hisseden Abdullah Cevdet, hikâyeye ilgili yorumunu şöyle tamamlar: "Bugün bizde ve hele İstanbul'da ne kadar çok kabak çekirdekçi hâlinde bulunanlar var!" (Abdullah Cevdet, 1923b, 3152). Bir diğer hikâye "Cehennem Dağı, Cennet Dağı"nda da Halide Edip'in yürekleri bir merhamet ve muhabbet alakası ateşiyle doldurduğunu belirtir ve bu hikâyenin 19. asrın en büyük Fransız, en sübhani mütefekkeri olduğuna inandığı J. M. Guyau'nun şu dizeleriyle aynı duyguyu yansıttığını söyler:

"La peine le plaisir courent d'un étre a l'autre
Et le votre est le mien et le mien est le votre,
Et je veux que le votre avoustousoit le mien!
Que mon bonheur soi tfait avec celui
Du monde.

Et que porte enfin dans mon coeur dilaté
En dut-il se briser, toute l'humanité!"⁴ (Abdullah Cevdet, 1923b, s. 3152).

Abdullah Cevdet'e göre "Efenin Hikâyesi", "mahir bir ressam fırçasıyla yapılmış bir levhadır" ve efenin, efeliğin ne olduğunu müthiş bir belagatle anlatmaktadır; efenin seciyesini şimdiye kadar hiçbir kitap ve kalem bu kadar iyi gösterememiştir.

Kitaptaki en üzücü hikâyenin "Çakır Ayşe" olduğunu söyleyen yazara göre bu hikâye ifadedeki, şekildeki yenilikler ve şiir şerareleri itibarıyla çok zengindir. Bir diğer hikâye "Duatpe"de harp sahnesinin kuvvetli ve keskin hatlarla resmedildiğini belirten Abdullah Cevdet, bir ara Halide Edip'in hikâyeyi bırakıp "biliniz ey millet ki..." diyerek bir mevzeye başladığını, mevze güzel ve canlı olmasına rağmen hikâyenin tabii gidişini bozduğunu ifade eder.

⁴ Acı ve haz, bir varlıktan diğerine koşar/Ve sizinki benimdir, benimki de sizin/İsterim ki hepinizin olan benim de olsun/Mutluluğum dünyanın mutluluğuyla yoğrulsun/Ve sonunda patlayıp parçalanacak olsa da/Genişlemiş kalbimde taşıyayım tüm insanlığı.

“Topların köpüren, azan, çıldıran ilahileri”nin nefis bir şiir olduğunu düşünen yazara göre Halide Hanım’da şairlik bazen roman-nüvisliğin önüne geçebilmektedir. “Azizin Karısı” ise ona göre “en kısa ve en uzun facia”dır.

Dağa Çıkan Kurt’ta yer alan hikâyelerin değerlendirmesine devam ettiği diğer yazıda “Fadime Nine ile Kerem Dede” hikâyesinin “mazlum ve medhûş Anadolu”dan alınmış bir dilim” olduğunu belirttikten sonra “(Pigmaliyon) gibi, Halide Edip Hanımefendi kendi mahlûk-ı fikriyesinin hayran ve nalanıdır.” (Abdullah Cevdet, 1923c, s. 1373-1374) der.

“Mekkâreci Mehmet” hikâyelerin en uzunudur; çok kuvvetli olmasa da güzeldir. Abdullah Cevdet’e göre Aksaray yokuşunda kabak yüklü arabayı mustaribane çeken o gözler ve yarım postallı mekkâreci Mehmet, çok güzel resmedilmiştir. “Hikâye-nüvisin kalemi bazen ne büyük kudretle bir ressam fırçası oluyor!” yorumunu yapan yazarın üzerinde durduğu son hikâye, aynı zamanda kitabın da son hikâyesidir. “Şebin Kara Hüseyin”den çok sayıda alıntı yapan yazar, hepsinin birer ateş parçası olduğunu ve “nevşin bir ihtirak ile ruhları” dağıldığını söyler. Yazısının sonunda da “Dağa Çıkan Kurt”un “vahşi bir ateşten takdir olunmuş bir şarap gibi” olduğunu belirtir (Abdullah Cevdet, 1923c, s. 1374).

Florinalı Nâzım Bey’in *Hatırât-ı Meşahir* adlı eserinin değerlendirildiği yazıya (Abdullah Cevdet, 1925c, 3577-3578) müellifin hem iyi bir şair hem çok iyi bir insan olduğunu belirterek başlayan Abdullah Cevdet’e göre “Nazım Bey munsiftir, münhasıran sena istemez, tenkidi de takdir kadar sever.” (Abdullah Cevdet, 1925c, s. 3577). Kendisine hediye edilen kitabı hızlı ama dikkatli bir şekilde okuduğunu ifade eden yazar, eserde parlayan yıldızlar gördüğünü, bunların bazıları parlak ve gamzekârken bazılarının da cansız taş parçaları gibi olduğunu belirtir. Şairin yerinde olsa taşları atıp sadece yıldızları muhafaza edeceğini belirtmesine rağmen kendi eserlerinde bunu tatbik edemediğini de itiraf eder. Şiirlerden örnek mısralar veren Abdullah Cevdet’in değerlendirmesine göre Nâzım Bey, “Debdebe-i elfaz istimal etmediği, demokratik lisan ve edadan istiâne ettiği zaman çok daha iyi, daha tabii ve her hâlde daha çok yüksek şair” olmaktadır. Mimar Sinan için yazdığı şiirden de bazı mısraları verdikten sonra Florinalı Nâzım’ın bir caddeye Mimar Sinan adı verilmesi için ilham olduğunu, sokaklara, caddelere ismi ve hayatı hatırlatılması gereken kişilerin isimlerinin verilmesinin çok yerinde bir karar olacağını söyler. Ona göre büyük adamların, büyük millî vakaların isimlerinin sokaklara verilmesi çok faydalıdır çünkü cahil bir köylü bu ismi veya ilk defa gördüğü bir heykeli merak edip kime ait olduğunu, o kişinin neler yaptığını öğrenebilir. Böylece, Victor Hugo’nun benzetmesiyle heykel bu adamın cehaletine kuvvetli bir dirsek vurmuş olur. *Hatırât-ı Meşahir* adlı eser, Abdullah Cevdet’in yorumuna göre bir parça bu tür heykellerin tenvir işini göreceğ fazilete maliktir.

Zekeriya Rıza Bey’in Abdülhak Hamit için yazdığı eserin detaylı bir şekilde değerlendirildiği bir yazıda Abdullah Cevdet, düşüncelerini şiirlerden örnekler vererek destekler. Mesela Abdülhak Hamid üstada yazılacak bir “makame-yi hayraniyet” için şu mısralardan daha güzel matla bulunamayacağı düşüncesindedir:

“Aciz kanatlarımla nasıl etsem irtika
Ben arş u ferş-i şiirine ey cebhe-yi beka!”

Bazı beyitleri kendi içinde değerlendirme yoluna giden yazar, genellikle birinci mısraları beğenirken ikinci mısralardaki bazı kelimelerin sırf vezni doldurmak için kullanılmış hissi uyandırdığını belirtir (Abdullah Cevdet, 1927f, s. 4552-4554). Abdullah Cevdet, gerek hece gerekse aruz vezninin amacının musiki yaratmak olduğunu ama şiirle uğraşan gençlerin bunu bir türlü anlayamadığını söyler.

Zekeriya Rıza Bey'in, Abdülhak Hamit'e hayranlığını ifade ederken kullandığı lisanın biraz Tevfik Fikret lisanına benzediğini ifade eden yazar artık lisanda sadeliğe gidildiğini ve kendisi gibi yaşlıların da gençlere ayak uydurması gerektiğini belirtir. Abdullah Cevdet'e göre Zekeriya Rıza Bey'in manzumesi genel olarak "şayan-ı nazar ve hatta şayan-ı takdirdir." ve işaret ettiği küçük kusurlardan kurtulunca şiirler saflaşacaktır. Kendisinin de anlayacağı üzere "saf bir şairin manzumesinden tek bir kelime tayy ve tebdil edilemez." (Abdullah Cevdet, 1927f, s. 4554).

Şukûfe Nihal'in yeni çıkan şiir kitabı *Gayyâ'*nın değerlendirildiği yazıda eserin hususi bir güzelliği bulunduğu, bunun da içtimai teessürler ve tahassüslerle dolu olmasına bağlı olduğu belirtilir ve yazar fikrini desteklemek için şiirlerden örnekler alır (Abdullah Cevdet, 1930b, s. 5365-5366). Bazı yazılarında da dikkat ettiğimiz üzere Abdullah Cevdet, şairler hakkında yorum yaparken, şiirleri tahlil etme yoluna giderken kendi şairliğini de ortaya koyma çabasına girmektedir. Burada da Şukûfe Nihal'in şiirlerinden örnekler verirken kendisinin daha önce yazmış olduğu şiirlerle benzerlik bulduğu noktaları ortaya koymak ister. *Gayyâ'*yı, son zamanlarda neşredilen şiir kitaplarının en şahsi ilham rüzgârıyla dolu olan eseri şeklinde nitelendiren yazar, bu kitaptaki şiirlerde Nazım Hikmet tesirinin belli belirsiz olduğunu belirtir. Ona göre Şukûfe Nihal ancak kendi kendine benzeyen, kendi kendinin ilhamı olan bir şairdir (Abdullah Cevdet, 1930b, s. 5366).

Yusuf Ziya'nın *Kürkçü Dükkânı* adlı eseri üzerine kaleme alınan yazıda eseri oluşturan olaylar kısaca özetlendikten sonra ilişkilerde, muşakada veya kıskançlıkta herhangi bir kuvvet olmadığı, aşk ihtirakının bulunmadığı belirtilir. Yazara göre Yusuf Ziya "bazı İstanbul muhitinin ahlâk ve irade inkırazını görmüş ve göstermiştir." (Abdullah Cevdet, 1931a, s. 5598).

Yaşar Nabi'nin şiir kitabı *İkimiz* ile ilgili değerlendirmesine (Abdullah Cevdet, 1932a, s. 5727-5729) de ediplerin, mütefekkirlerin ve bilhassa şairlerin, bulundukları içtimai muhitlerin tesiriyle beslendiğini söyleyerek başlayan Abdullah Cevdet, bir şiir kitabını tahlil eden münekkit için en büyük zevkin tahlil ederken kıymetli madenler bulması ve bunu okurlara da ulaştırabilmesi olduğunu ancak Yaşar Nabi'nin kitabı için bunun mümkün olmadığını belirtir. Yaşar Nabi'nin iki yıl önce neşrettiği *Kahramanlar* adlı şiir kitabının bu kitaptan daha kuvvetli, daha vakur ve daha musaffa olduğunu, *İkimiz'*de yeni bir tulû, yeni bir yıldızını beyhude aradığını ve bu arayış esnasında bulduğunun az miktarda sadizm ile çok fazla şehvet olduğunu söyler, bunları okurken hicap duyduğunu da ekler. Kendisinin bu hissettiklerinin bazıları tarafından demode olmakla nitelendirileceğine emindir ve haklı olduğunu göstermek için kitaptan çok sayıda alıntı dizelere yer verir. Bu dizelerde özellikle sadizme dikkat çeken Abdullah Cevdet, "Yaşar Nabi Beyi ve yaş ve baş arkadaşlarını daha yüksek aşk, daha yüksek ideal ile müteheyyiç ve mülhem görmek" (Abdullah Cevdet, 1932a, 5728) istediğini belirtir. "Yüksek şair" in sadece et etrafında dolaşan bir kedi gibi erkeklik ve dişilik mihveri etrafında dolaşmaktan çok uzak kalan heyecanları ve terennümleri olması gerektiğine inanan Abdullah Cevdet'e göre Yaşar Nabi'nin lisanı yine de yaşayacak bir lisandır ve arkadaşları Vasfi Mahir, Kenan Hulusi, Cevdet Kudret ve Nahit Sırrı kadar kudretlidir, mahirdir, latiftir. Bu yorumlara karşılık Yaşar Nabi'nin kendisine güvenmeyeceğine inanan yazar, kısa bir süre içinde şairin kendisinin de bu eseri tenkit edeceğine emin olduğunu belirtir.

3. Edebî Hadiseler

Abdullah Cevdet'in büyük emeklerle çıkardığı *İctihat* dergisinde yer alan yazılarından, dönemin edebiyat hareketlerini yakından takip ettiği anlaşılmaktadır. Bunun bir göstergesi olarak Ahmet Haşim'le Peyami Safa arasında yaşanan polemikle ilgili görüşlerini verebiliriz.

Abdullah Cevdet yazısına (Abdullah Cevdet, 1928c, s. 4887-4889) *Hükümdar ve Edebiyat* isimli kitabın müellifi Vittorio Alfieri'nin edebiyat tarifiyle başlar: "Eğlendirerek öğretmek, insani ihtisasları tahrik etmek, yükseltmek, bu ihtisasları alicenabane istikametlere tevcih etmek sanatı." Bu tanımdan sonraysa sözü Peyami Safa ile Ahmet Haşim arasında yaşanan polemige getirir.⁵ Bu polemikte Abdullah Cevdet'i asıl üzen nokta "Ahmet Haşim Bey gibi nesir ve nazmıyla ve bilhassa çok kuvvetli nesriyle ve üslubuyla mümtaz bir edibin ve Peyami Safa Bey gibi yaşının nispeten küçük olmasına rağmen roman yazmaktaki veludiyet ve maharetiyle mütehayyiz bir hikâye-nüvisimizin münazaralarında gösterdikleri lakaydiden" (Abdullah Cevdet, 1928c, s. 4887-4888) doğan hüznün ve teessürdür. Sembolist şairlerin parnasyen şairlerle girdiği fikir tartışmaları sırasında Paris'te olduğunu ifade eden yazar, şairlerin orada birbirlerinin üzerine yaylım ateşi açmalarına rağmen mezbeleden bir şeyler toplayarak diğerinin üzerine atmadıklarını belirtir ve Jean Moréas'nın dahil olduğu bir polemikten örnek verir. Fransa'nın en büyük sembolist şairlerinden biri olan Jean-Moréas Atina doğumlu bir Yunan'dır ve parnasyen şairlerin hiçbirisi çıkıp da şaire "ey palikarya senin edebiyat sahasında işin yok, seni belediye süpürgesiyle süpürüp Yunanistan'a atmalı" dememiştir. Peyami Safa ile Ahmet Haşim arasındaki polemikte ise Peyami Safa'nın Ahmet Haşim'e "Ya Seydi" diyerek Arap doğmasını yüzüne bir kara gibi sürmek istemesi ne kadar yanlışsa Ahmet Haşim'in "Tevfik Fikret Bey merhumun mülattıfa-yı şairane kabilinden olarak merhum arkadaşım İsmail Safa için söylediği bir beyti istimal ile taarruza geçmesi de nezakete o kadar az muvafıktır" fikrinde olan yazara göre millet ve milliyet hars ve hiddeti, gönül birliği ve kuvvet birliği demektir ve "İsteddiği kadar Arap, Çerkes, Gürcü, Kürt ana veya babadan dünyaya gelmiş olsun onun ruhunun anası babası Türk harsıdır. Şemsettin Sami Bey merhum halis muhlis bir Arnavut babanın sulbünden gelmişti. Fakat Türk harsının evladıydı ve onun Türk harsına ettiği hizmeti" ana babası Türk olan pek az vatandaş ifa etmiştir (Abdullah Cevdet, 1928c, s. 4888). Abdullah Cevdet'e göre milliyet gözetmeden Ahmet Haşim'le ilgili en doğru, en ağırbaşlı cevabı ise Hamdullah Suphi vermiştir:⁶ "Ahmet Haşim Bey gibilerini yalnız Türk camiasına mensup addetmek hatırımdan geçmez, bu gibiler aynı zamanda Türk harsının hârisi ve naşiri ve Türk'ün mürebbi-yi fikrisidirler" (Abdullah Cevdet, 1928c, s. 4888).

Türkiye'de vatanperverlik heyecanının yaratıcısı olan Namık Kemal'in dedesi Arnavut'tur; kendi ifade ettiğine göre Abdülhak Hamit'in dedesinin dedesi mühtedi bir Bulgar veya Rum'dur. Bu durumun Türkiye için zenginlik anlamına geldiğine inanan Abdullah Cevdet üdebanın vazifesinin "tefrik-i kulûb değil tevcih-i kulûb" olduğunu söyler ve üdeba bunu yapmakta terâhî etse de hakiki edebiyat çok vazife-şinastır, o bunu yapacak ve kendisine zahir olmaktan başka sadematı işini güçleştirenleri az çok mahcup" edecektir, görüşünü belirtir (Abdullah Cevdet, 1928c, s. 4889).

Abdullah Cevdet bir başka yazısında Peyami Safa'nın *Edebiyat Gazetesi*'nde neşrettiği *Türk Yurdu*, *İctihat* ve *Sebîlürreşâd* dergileri hakkındaki görüşlerini uzun uzadıya eleştirir (Abdullah Cevdet, 1932b, s. 5779-5784). Adı geçen gazetede Peyami Safa *Türk Yurdu*, *İctihat* ve *Sebîlürreşâd* dergilerinin her birinin birer cereyanı temsil ettiğini; ümmetçilikten milliyetçiliğe geçildiği için *Türk Yurdu*'nun, asrılık gerçekleştiği için *İctihat*'ın rollerini tamamladığını ancak *Sebîlürreşâd*'in müdafaa ettiği Zühdiyet tamamen yıkıldığı için bu derginin mevcudiyetinde hak ve sebep olduğunu belirtmiştir. Abdullah Cevdet ise *Türk Yurdu*'nun vazifesinin bitmiş olduğu düşüncesine katılmaz. Peyami Safa'nın bunu anlaması için *İctihat*'ın 321 numaralı sayısındaki "Gazi Paşa Aydın Türk

⁵ Bu polemik hakkında geniş bilgi için bk. Beşir Ayvazoğlu, "Harf İnkılabı öncesinde büyük bir kalem kavgası- Peyami Safa Ahmet Haşim'e karşı", *Tarih ve Toplum*, nr. 136, Nisan 1995, s. 41-47.

⁶ Yazının tamamı için bk. *Cumhuriyet*, "Ahmet Haşim Bey'e", nr. 1515, 29 Temmuz 1928, s. 3.

Ocağında" başlıklı yazıyı okumasını tavsiye eden Abdullah Cevdet, Peyami Safa nesliyle onları takip eden neslin okumadıklarını belirterek bundan da çok ümidi olmadığını söyler. Abdullah Cevdet'in bahsettiği yazıda Menemen olaylarını takip eden ve Türk Ocaklarının lağvedilmesinden birkaç ay sonra Gazi Paşa Aydın'ı ziyaret etmiş ve Türk Ocağı'nda bulunanlara köylerin durumunu sormuştur. Ancak kimseden cevap alamamış, Ocak reisi de araba tahsisatı olmadığı için köylere gidemediklerini sıkılarak söylemiştir. Bunun üzerine Gazi Paşa, Menemen hadisesini başlatan şeyhlerin köyleri dolaşmak için arabaları olup olmadığını sorar. Bu yazıyı hatırlattıktan sonra yazar "Türk gençleri yirmi dakikalık mesafedeki velinimet köyleri ve köylülere ziyaret etmek için arabaya ve tahsisata ihtiyaç gösterecek kadar 'Effemine', idealsiz ve mealsiz iseler" *Türk Yurdu*'nun vazifesinin bitmediğini vurgular (Abdullah Cevdet, 1932b, s. 5779).

Yarım milyon nüfuslu İstanbul'da Türk gençliğinin kaç mütalaa salonu olduğunu sorgulayan Abdullah Cevdet, göç edenlerden sonra İstanbul'da kalan 35.000 civarındaki Musevilerin çok sayıda ilmi cemiyetleri ve kütüphaneleri olduğunu söyler. Dr. Gustave le Bon'un vefatı nedeniyle kendisini sadece Musevi gençlerin konferans vermesi için davet ettiklerini belirterek bu konuda Türk gençliğinden hiç ses çıkmadığını ilave eder. Bulgar gençliğinin Almanya'da eğitim görmüş ideal kişiler tarafından nasıl eğitildiklerine dair birkaç örnek verdikten sonra yirmi haneli bir Bulgar köyünün bile bir sıhhiye memuru ile küçük bir hastanesi olduğunu söyler. Buna karşılık bizim köylülerimiz herhangi bir sağlık sorunuyla karşılaştıklarında en yakın hastaneye gidene kadar yolda ölmektedirler. Abdullah Cevdet'e göre köylüler verem, frengi, sıtma gibi hastalıklar nedeniyle hayatını kaybetmektedir. Okumuş yazmış kimseler yüksek bir dal, çiçek veya yaprak olsalar da kökleri köylülerdir, halktır. Kökü gıdasız, hasta olan bir ağacın gururlanamayacağını belirten yazar daha önce farklı yazılarında da ifade ettiği üzere Bulgaristan'da on beş adet veremle ilgili dergi çıkarıldığını, sadece Sofya'da on adet veremle mücadele derneği bulunduğunu söyler. Türk gençleri ise ancak Galatasaray- Fenerbahçe maçı olduğunda sokaklara çıkmakta, günlük gazeteler ise ilk sayfalarında bu maçları haber yapmaktadır. Türk gençliğinde komünizme doğru bir temayülün olduğuna inanan yazar, gençlikte vicdan hürriyetine hürmet olmadığını, maskeli dolaşmaktan hoşlandıklarını ve hâl böyle iken *Türk Yurdu*'nun vazifesinin bitmek şöyle dursun henüz başlamamış olduğunu belirtir. *Türk Yurdu*'nun vazifesini "yurtta müreffeh ve muammer Türk ve Türk'te mesut ve mamur yurt görmek ve bunların esbabını uzun yıllar çalışarak hazırlamak" (Abdullah Cevdet, 1932b, s. 5781) şeklinde ifade eden Abdullah Cevdet, Türk gençliğinin yirmi dakikalık mesafedeki köye gitmek için dahi tahsisat istemesini, onların henüz doğmamış ya da çoktan ihtiyarlamış olduğunun bir göstergesi şeklinde kabul eder. Türk Ocakları'na gönderilen çok sayıdaki dergi hiç açılmadan bir köşede dururken bu yerlerde kumar oynanmakta, içki içilmektedir. *İçtihat*'ta bununla ilgili çıkan bir yazı üzerine Hamdullah Suphi Bey tarafından Ocaklar'da kumar oynanması, içki içilmesi yasaklanmıştır. Sağlık ve eğitim alanlarında gençliğin üzerine düşeni yapması gerektiğine inanan yazar, gençlerin hükümetten yardım talep etmek yerine hükümete yardım etmesi gerektiğini belirttikten sonra Peyami Safa'nın *İçtihat*'la ilgili düşüncelerine cevap vermeye geçer. Şapka giyildiği, kadınların peçesinin kaldırıldığı, Latin harfleri kabul edildiği, din ve devlet işleri ayrıldığı, hilafet kaldırıldığı için *İçtihat* da emeline ulaşmış diyebilirsin ancak *İçtihat*'ın 25 maddelik fikirlerini okumuş olsaydın bu fikirde olmazdın, diyerek Peyami Safa'ya cevap verir. Peyami Safa'nın çeşitli bahanelerle kendisiyle görüşmekten kaçındığını belirten yazar *İçtihat*'ın fikirlerini açıklamaya girişir. *İçtihat*'ın programındaki ilk madde vicdan hürriyetidir ancak gençlikte bu mevcut değildir. İkinci madde şahsi, maşeri, siyasi istiklallerin anası iktisadi istiklaldır ancak Türkiye'de telefon, elektrik, tramvay, havagazı gibi en önemli işletmeler yabancı şirketlerin elindedir ve tamamen onların lehine mukaveleler imzalanmıştır. "Talim ve terbiye öyle bir istikamet takip etmelidir ki fertler istinad noktalarını cemaatlerde değil

kendi kendilerinde bulsunlar ve zekâdan ziyade seciyye neşv ü nüma bulsun” (Abdullah Cevdet, 1932b, s. 5783) şeklinde ifade ettiği 6. maddenin de hiçbir şekilde gerçekleşmediğini belirten Abdullah Cevdet, *İçtihat*’taki maddeleri uygulamak bir yana bunların yanına bile yanaşmadığını söyler. Hâl böyleyken de Türkiye’nin bir değil bin *İçtihat*’a ihtiyacı vardır. Abdullah Cevdet, bu yazısının Peyami Safa gibi düşünen gençler tarafından okunması ümidiyle yazısını tamamlar.

4. Dergiler

Abdullah Cevdet’in dönem edebiyatını yakından takip ettiğinin göstergelerinden birisi de dergiler üzerine yazdığı eleştiri yazılarıdır. Abdullah Cevdet, *Tenkid* dergisinin başyazarı olan Bezmi Nusret [Kaygusuz]’in kendisine gönderdiği dergiyle ilgili düşüncelerini ifade ederken bir yandan da edebiyat hakkındaki genel görüşlerini ortaya koymaktadır (Abdullah Cevdet, 1326, s. 1-3). Abdullah Cevdet’e göre “Şimdi pek fena ve pek muzırr bir fikr hükümrandır: Teyid-i hürriyet ve tevs-i müfekkire vadisinde ne söylene, ne yazılsa ‘Efendim doğru, ne söylene ne yazılsa hakkınız var; fakat zamanı gelmemiştir.’ diyorlar. Halbuki hep bu tespitler, gelmediği iddia olunan zamanın geldiğine delil ve sened-i fiilidir.” (Abdullah Cevdet, 1326, s. 1). Bezmi Nusret’in dergide yer alan şu düşüncesine katılmıyor yazar: “Bedbaht memleketimizde bir tütüncü ile bir kahvecinin bir gazeteciden ziyade kazandığını, daha müsterihâne yaşadığını bilmez değiliz. Fakat sevda-yı sanat her şeye galebe ediyor.” (Abdullah Cevdet, 1326, s. 1). Çünkü ona göre bu düşünce bütün gençlere isabet eden kötü durumu da itiraf etmektedir. “Evvela görünüyor ki matmah-ı nazar, müsterihâne yaşamaktır. Saniyen ikrâr olunuyor ki sevda-yı sanat her şeye ve binaenaleyh fikr-i müfidiyete galebe ediyor. Halbuki biz ve daha ziyade siz, hayat-ı istirahat değil, hayat-ı gûşîş ve mugalebeye âşık olmalıyız.” “Yaşamak Korkusu”⁷ başlıklı yazısında bu konudan ayrıntılı bir şekilde bahsettiğini ifade eden yazar ‘Sanat sanat için’ düsturunu kabul etmediğini de söyler.

Bir şairin “Hayali fikir ile, fikri fiil ile ikmal ederse ve ancak böyle yaparsa sanat-ı şiir, büyüktür” düşüncesine katılan Abdullah Cevdet’e göre şairin cemiyet içinde çok önemli bir görevi vardır: “Gençlerimizin, genç kalemlerimizin vazife-yi samedâniyesi hakikat ve hakikat-i hayat üzerine gözleri açmaktır.” (Abdullah Cevdet, 1326, s. 1.) *Tenkid* dergisi bu gerçeği göz ardı ederse kendisinin tenkide uğraması kaçınılmazdır, düşüncesini ifade eden Abdullah Cevdet ‘sanata lüzum yoktur, şiir yazılmasın’ görüşüne de karşıdır. Ona göre muhtelif anasırdan ve fakat münferit bir kumandanın kumandası altında sert adımlarla geçen bir sınıf asker, en ulvi bir manzumedir. “Sokakları uyuz köpeklerle, fare, kedi, tavuk laşeleriyle mâli bir memlekette; telefonsuz, elektriksiz, şimendifersiz, fabrikasız, ticaretsiz, sanayisiz bir cemiyette şairlerin, muharrirlerin, münekkitletlerin işleri Fransa ve İngiltere’deki hem-mesleklerinin işlerinden ayrı olmak lazım gelmez mi? Her şeyden evvel yaşamak lazım, maddeten yaşamak lazım. Dimağlar ne kadar mehbî-i

⁷ Bu yazının başlığını Henry Bourdeaux’a ait *Yaşamak Korkusu* adlı romandan aldığını ifade eden Abdullah Cevdet önce romanın yazılış gayesinden bahseder. Buna göre Bourdeaux Fransa’nın çürüdüğünü, öldüğünü, nüfusunu ve nüfuzunu kaybetmekte olduğunu, gençlerin evlenmekten korktuğu için aile kurumunun ortadan kalktığını ve dolayısıyla manevi bir çöküş yaşandığını gözler önüne sermek istemiştir. Abdullah Cevdet’e göre Fransa’da yaşanan manevi çöküşün on katı, yüz katı, bin katı bizim memleketimizde yaşanmaktadır ve kimse bu gidişe dur demeyi akıl etmez. “Hayatın saffet-i beşeriyesi azm ve cehddir.” Diyen yazara göre bunların gereklerinden kaçmak hayattan, yaşamaktan korkmak demektir. Milletler fertlerin bir araya gelmesinden oluştuğu gibi bir milletin hakiki kıymeti olan millî seciyesi de fertlerinin tabii temayüllerinin kuvve-i muhassalasından meydana gelir. Vatana, millete hizmet ettiği sürece yapılan işin çok önemli olmadığını vurgulayan A. Cevdet’e göre hiçbir ülkede bizdeki kadar memur yoktur. Her şeyi hükümetten istemeye, beklemeye o kadar alışmışız ki kendi başımıza bir şey yapamıyoruz. Japonlardan uzun uzun bahsediyor. Rumların diğer ülkelerde çok başarılı işler yaptıklarını, bunun da yaşama korkusu duymadıklarından olduğunu söyler ve şu cümleyle yer verir: “Türkiye bir memlekettir ki memurin ekilir, istikrâz biçilir.” Bu yazının tamamı için bk. *İçtihat*, nr. 35, 15 TS 327/28 Kasım 1911, s. 911-915.

ulviyet olursa olsun, kökleri yine maddelerdedir? Efkâr-ı münevvere ashabı mensup oldukları cemiyetin dimağları makamındadırlar. [...] Anadolu aç ve çıplaktır. Rumeli nâr içinde ve muhtaç-ı nurdur. Yemen'e ve Afrika-yı Osmaniye ve Türkiye'nin her tarafına mekâtib-i iptidaiye muallimlerinden müteşekkil birer ordu sevk olunmalı. Bu, yapılabilir mi, bu yapılıyor mu? İşte 'Tenkid'in en mutena bir mevzuu." (Abdullah Cevdet, 1326, s. 2). Bu gerçeği takdir etmiş bir genç olarak Fenn-i Terbiye'nin müellifi Sâti Bey'i örnek gösteren Abdullah Cevdet, yüzünü görmediği bu yazarı, kitabını gördüğünden beri kalbinde taşıdığını ifade eder. "Hamiyetli gençlerimiz galeyan ve cuşış-i hamiyetlerini asar-ı cedide tercümesine sarf etsinler." diyen Abdullah Cevdet'e göre "Ahmet Refik Bey'in (Tarih-i Medeniyet) tercümesi [de], en celi ve en metin ve mukarrer bir hamiyet ve himmetin bürhânıdır." (Abdullah Cevdet, 1326, s. 2).

Abdullah Cevdet, *Tenkid* dergisiyle ilgili yazısının sonunda her işi hükümetten bekleyen bir milletin buluş yaşına bile girememiş olduğunu, âkil, hür ve muhtar olamayacağını, her şeyin hükümetten beklendiğini ancak her şeyde hükümete muavenet edecek güçte bir millet olunması gerektiğini ifade eder. Saadet-i mefkûreye çıkan yolların artık mesut olmadığını ancak müşkilat ile müzeyyen ve mübeccel olduğunu söyler.

Abdullah Cevdet bir başka yazısında *Akbaba*, *Hayat* ve *Servet-i Fünûn* dergilerinde yer alan yazı ve şiirlerle ilgili görüşlerini vermiştir (Abdullah Cevdet, 1928d, s. 4782-4783). İlk olarak *Akbaba*'daki Necip Fazıl ve Nazım Hikmet'in şiirlerini değerlendirir ve Necip Fazıl'ı "hususî bir perdeden terennüm etmeye sâiddir." (Abdullah Cevdet, 1928d, s. 4782) şeklinde niteler. Bir eleştiri olarak da "terennüm sa'ysiz olursa daha nefis ve kudema tabirince daha hoş-âyende olur." görüşündedir.

"Ey kalp beklemekten ümidini kes"

mısramı bir "sa'y" misali olarak gören Abdullah Cevdet gerek gramer gerekse mantık yönünden bazı aksaklıklara dikkat çeker.

"Enginden engine koşarken rüzgâr,
Bende bir yolculuk heyecanı var,
Battığım kayaya çarpan dalgalar
Çıkıverir sonsuz bir sefere diyor." (Abdullah Cevdet, 1928d, s. 4782)

kıtasında ise az çok bir tazelik işareti bulur.

Nazım Hikmet'in kuvvetli bir şair olduğunu belirten yazar örnek olarak verdiği

"Benim gönlüm bir kartaldır:
Nerde güzel görürsem ben
Haydi derim haydi saldır
Böyle her an döğüşmekten
Gagasının rengi aldr."

mısralarını güzel bulur fakat "saldırmak" fiilini "pek behimî bir hareket" olarak görür (Abdullah Cevdet, 1928d, s. 4782).

Hayat mecmuasının 1 Nisan tarihli 71. sayısında Müderris İzzet Bey'in İtalyan müdekkiklerden A. Niciforo'nun "Les Indices numeriques de la Civilisation et du Progrès" yani "Medeniyet ve terakkinin Kuran-ı adediyesi" adlı küçük eserini icmal ettiğini belirten Abdullah Cevdet, adı geçen kitabı kendisinin de iki seneden beri tercüme etmek emelinde olduğunu söyler. Yazının devamında Müderris İzzet Bey'in "eski şairleri ve muharrirleri taharri ve Bursalı Tahir Bey'in işini ikmal" ettiğini de ifade eder. *Hayat*'ta neşredilen diğer yazılarla ilgili kısa yorumları ise şöyledir: "Şekip Bey 'Terakki-i fikriyenin menşe ve tekâmülü' adlı makalelerine devam ediyor. Pek aladır. Necip Fazıl Bey'in Tabut'u fazla

matemi ve mağmumdur. Hamit Sadi Bey Türkiye coğrafyası yapıyor. ‘Büyük Katerina’nın hayatı hakkında bir eser-i tetkiki’ kendisini lezzetle ve dikkatle okutuveriyor. Nahid Sırrı Bey’in yazışı çok güzel. Üstad Cenab’ı diline dolaması neşe bozar.” (Abdullah Cevdet, 1928d, s. 4782). Abdullah Cevdet’in bu değerlendirmeleri onun dönemindeki edebiyatı yakından takip ettiğinin birer göstergesidir.

Aynı yazıda *Servet-i Fünun* dergisinin şiir ve edebiyat kısmının oldukça canlandığını ifade eden yazar, yine kısa yorumlarda bulunmuş; gramer ve mantık yönünden de bazı mısralar üzerinde özellikle durmuştur. Örneğin Halit Fahri’nin “İhtiras” başlıklı şiiriyle ilgili olarak şiiri iyi bulduğunu belirtir ancak şiirde geçen “tunç” kelimesini “bir (elif) veya (ayın) harfi takip etmiş olsaydı tamamen kusursuz” olacağını ifade eder. Diğer yorumlarından bazıları maktaları biraz israf etmese Cevdet Kudret Bey’in “Cenaze Alayı”nın iyi bir şiir; Yaşar Nabi Bey’in Kuşun Şarkısı’nda

“Camlar o andan beri duymadılar sesini”

mısraının, taze şairin hiss-i musikisinde de henüz çok taze olduğu, Ziya Osman Bey’in bir istidat müjdesi verdiği şeklindedir. Yazara göre “Akşam yanmış bir tavan gibi toprağa çöktü” mısraı bile onun şairlik istidadını göstermeye kâfidir (Abdullah Cevdet, 1928d, s. 4783).

Abdullah Cevdet’in dönemin dergileri hakkındaki görüşlerinden aldığımız son örnek Mersin Gençler Mecmuası *Toros*’la ilgilidir (Abdullah Cevdet, 1931b, s. 5598-5599). Ayda iki kez çıkan dergiyi Anadolu’da hatta tüm Türkiye’de çıkan dergiler arasında en ruhlusu olarak nitelendiren Abdullah Cevdet, derginin özellikle iktisadi kısmının çok kuvvetli olduğunu belirtir. Yazılardan anlaşıldığı kadarıyla bu dergide görev alan gençlerin Fransızca, Almanca, İngilizce bilen ve Avrupa’da tahsil etmiş olduklarını söyleyen yazara göre derginin edebî ve ahlâkî bölümü de dikkate değerdir.

Sonuç

Asıl mesleği, eğitimini Mekteb-i Tıbbiye’de aldığı doktorluk olan Abdullah Cevdet, hayatı boyunca aktif bir şekilde siyasetin de içinde olmuştur. Özellikle İslamiyet ve Doğu kültürü konusundaki çıkışları, din aleyhtarı görüşleri veya kurucuları arasında yer aldığı İttihat ve Terakki Cemiyeti’ni eleştirdiği yazıları nedeniyle değişik zamanlarda sürgüne gönderilmiş, çıkardığı dergiler kapatılmıştır. Abdullah Cevdet’in ikisini de faal bir şekilde sürdürdüğü doktorluk ve siyaset hayatı yanında dikkate değer bir başka cephesi de edebiyata olan ilgisi ve sevgisidir. Kesintilerle 1904-1932 yılları arasında 358 sayısını çıkardığı *İçtihat* dergisinde farklı isimlere ait birbirinden çok farklı alanlarda yer alan yazıların yanı sıra kendisinin yazmış olduğu edebî değerlendirme ve yorumlar, o dönemin Türk edebiyatı hakkında farklı bir bakışla bilgi sahibi olmamızı sağlar.

Tanıdığı olduğu döneminin edebiyatçılarını, yeni çıkan eser ve dergilerini değerlendirdiği bu yazılardan, onun Türk edebiyatını yakından takip ettiği sonucu çıkmaktadır. Sadece Türk edebiyatı değil Fransız edebiyatını da yakından takip ettiği anlaşılan Abdullah Cevdet yeri geldiğinde Türk şair ve yazarlarıyla Fransız edebiyatçıları arasında kıyaslama yoluna da gitmektedir. İki edebiyat arasındaki bu kıyaslamalar aynı zamanda iki farklı medeniyetin de kıyaslanması gibidir. Kendisi de şiir yazmış olan Abdullah Cevdet, döneminin edebiyat hadiseleri ve edebiyatçıları hakkında değerlendirme yaparken şiir zevki ve anlayışını da ortaya koymaktadır. Bu değerlendirmeler vesilesiyle bazen kendi şiirlerine de göndermeler yaparak şair tarafını da ortaya çıkarmak gayesi içinde gibidir.

Sanatı hakkında bilgi verdiği, yorumlarda bulunduğu sanatçıları veya eserleri değerlendirmeye tâbi tutan Abdullah Cevdet, olanla olması gereken kıyaslamasına da

gider. Bir eseri incelerken özelliklerini tüm cepheleriyle vermeye çalışır, bir yandan da aslında dönemin sosyal, tarihî şartlarına göre nasıl olması gerektiğine dair düşüncelerini verir. Örneğin, dönemin şartlarına göre “Sanat, sanat içindir” anlayışının zamanı olmadığına ve edebiyatçılara böyle dönemlerde düşen önemli görevler olduğuna inanmıştır.

Sonuç olarak, Türk düşünce ve siyaset hayatında -kabul edilmiş-edilmemiş; gerçekleştirilebilecek-uç görüşleriyle- önemli bir yere sahip olan Abdullah Cevdet’in edebiyatçı tarafının da gözden uzak tutulmaması ve tarihimizde iz bırakmış isimlerin farklı cepheleriyle ele alınması gerektiği inancındayız.

Kaynakça

- Abdullah Cevdet (1326). Bezmi Nusret Bey’e. *İçtihat*, 1, 1-3.
- Abdullah Cevdet (1327). Yaşamak Korkusu. *İçtihat*, 35, 911-915.
- Abdullah Cevdet (1329). Hayat ve âsâr: Üstad Ekrem- tahassüsât. *İçtihat*, 1-90, 2003-2004.
- Abdullah Cevdet (1330). Ey Türk uyan!. *İçtihat*, 120, 364-365.
- Abdullah Cevdet (1923a). Abdülhak Hamit Bey’le mülakat. *İçtihat*, 152, 3143-3145.
- Abdullah Cevdet (1923b). Kitap Tetkikleri: Dağa Çıkan Kurt. *İçtihat*, 152, 3150-3153.
- Abdullah Cevdet (1923c). Dağa Çıkan Kurt- Devam ve hitam. *İçtihat*, 153, 1373-1374.
- Abdullah Cevdet (1925a). Nüzhet Sabit Bey kardeşimiz. *İçtihat*, 173, 3477-3478.
- Abdullah Cevdet (1925b). Tevfik Fikret Bey merhum. *İçtihat*, 187, 3701-3706.
- Abdullah Cevdet (1925c). Hareket-i Fikriye: Hatırât-ı Meşâhir. *İçtihat*, 179, 3577-3578.
- Abdullah Cevdet (1927a). Ahmet Hikmet Bey. *İçtihat*, 230, 1.
- Abdullah Cevdet (1927b). Abdülhak Hamit Bey. *İçtihat*, 235, 4470-4472.
- Abdullah Cevdet (1927c). Muhibb-i kadimimiz Süleyman Nazif Bey’in irtihali ve bazı hatıralar. *İçtihat*, 220, 4225-4227.
- Abdullah Cevdet (1927d). Fikri hareketler: Piyale. *İçtihat*, 220, 4236-4238.
- Abdullah Cevdet (1927e). Edebi tahliller: Miras. *İçtihat*, 235, 4475-4479.
- Abdullah Cevdet (1927f). Yeni eserleri tahlil: Şair-i A’zam. *İçtihat*, 238, 4552-4554.
- Abdullah Cevdet (1927g). Elem Çiçeklerinin tercümesi münasebetiyle. *Hayat*, 2(33), 32.
- Abdullah Cevdet (1928a). Sahife-yi tenkit: Yedi Meşale. *İçtihat*, 252, 4798-5001.
- Abdullah Cevdet (1928b). Kervan. *İçtihat*, 252, 5000-5001.
- Abdullah Cevdet (1928c). Ahmet Haşim-Peyami Safa Beyler Müsademesi. *İçtihat*, 258, 4887-4889.
- Abdullah Cevdet (1928d). Sahife-yi Tenkit: (Akbaba)’nın edebî ilavesi. *İçtihat*, 251, 4782-4783.
- Abdullah Cevdet (1930a). Abdülhak Hamid Bey. *İçtihat*, 291, ??.⁸
- Abdullah Cevdet (1930b). Edebi tahlil: Gayyâ. *İçtihat*, 294, 5365-5366.
- Abdullah Cevdet (1931a). Tahlil: Kürkcü Dükkânı. *İçtihat*, 316, 5598.
- Abdullah Cevdet (1931b). Toros- Mersin Gençler Mecmuası. *İçtihat*, 316, 5598-5599.

⁸ Bahsi geçen yazı, derginin ilk sayfasında yer aldığı için sayfa numarasını tespit edemedik.

- Abdullah Cevdet (1932a). Edebi tahlil: İkimiz (Şiir Mecmuası). *İçtihat*, 346, 5727-5729.
- Abdullah Cevdet (1932b). İşimiz bitmemiştir. *İçtihat*, 351, 5779-5784.
- Ayvazoglu, B. (1995). Harf İnkılabı öncesinde büyük bir kalem kavgası- Peyami Safa Ahmet Haşim'e karşı. *Tarih ve Toplum*, 136, 41-47.
- Bingöl, U. (2018). Şair-i Azam'a Mektup'a dair bir inceleme. *SUTAD*, 44, 137-152.
- Hamdullah Suphi (1928). Ahmet Haşim Bey'e. *Cumhuriyet*, 1515, 3.
- Hanioğlu, M. Ş. (1988). Abdullah Cevdet. *İslâm Ansiklopedisi*, (1), 90-93.
- Kahraman, H. (2023). Cumhuriyetin ilk yıllarında fikri dergiler ve felsefi kültür. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 485-497.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 115-122
Geliş Tarihi-Received: 23.10.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18047373

Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinde İş Ahlakı

Work Ethics in the Stories of Sait Faik Abasıyanık

Alpay Doğan YILDIZ*

Öz

Sait Faik Abasıyanık, 1930'larda hikâyelerini yayımlamaya başlar. Kendine özgü anlatımıyla dikkat çeker. Kısa ömründe yayımladığı hikâye kitaplarıyla modern Türk hikâyesinin en önde gelen isimlerinden biri olur. Hikâyelerinde yalın, samimi, yer yer şiirsel bir dil kullanır. Sait Faik, günlük hayatın içinde, sokaklarda dolaşan bir insandır. Hayatı, insanları seyreder. Kim olduklarını, ne iş yaptıklarını, iç dünyalarını merak ettiği insanlar olur. Bu insanlardan bazılarını hikâyelerine taşır. Bunu yaparken, hikâye sanatının imkânlarını kullanır. Yazarın anlattığı insanlardan bazıları bir işle uğraşan, yaptıkları işle evlerini geçindiren sıradan kimselerdir. Dürüsttürler, işlerini iyi yaparlar, çok kazanma hırsları yoktur. Oysa dünyada farklı zorluklar, olumsuzluklar vardır. Pek çok insan daha çok kazanma arzusunda. Bunun için diğer insanları aldatmaktan çekinmezler. Böyle bir dünyada işini iyi yapan dürüst insanların varlığı hikâyeciye umut verir. Bu insanlar hayatı güzelleştirir. Sait Faik hikâyelerinde doğrudan mesaj vermeyi pek tercih etmez. Ancak Sait Faik'in söz konusu insanlar üzerinden bir "iş ahlakı" da anlattığı söylenebilir. Bu makalede Sait Faik'in hikâyelerinde "iş ahlakı" konusu üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sait Faik, hikâye, işçi, iş ahlakı.

Abstract

Sait Faik Abasıyanık began publishing his short stories in the 1930s. He attracted attention with his distinctive narrative style. Through the short story collections he published during his brief life, he became one of the leading figures of the modern Turkish short story. In his stories, he uses a plain, sincere, and at times poetic language. Sait Faik is a person who wanders through daily life, strolling along the streets. He observes life and watches people. There are people whose identities, occupations, and inner worlds he is curious about. He carries some of these people into his stories. While doing so, he makes use of the possibilities of the art of storytelling. Some of the people depicted by the author are ordinary individuals who work at a job and earn their living through what they do. They are honest, they do their jobs well, and they do not have an excessive desire to make a lot of money. Yet the world is full of various difficulties and negative aspects. Many people desire to earn more and do not hesitate to deceive others to achieve this. In such a world, the existence of honest people who do their jobs well gives the storyteller hope. These people make life more beautiful. However, Sait Faik does not particularly prefer to convey direct messages in his stories. It can be said that, through these people, Sait Faik also conveys a sense of "work ethic." This article focuses on the theme of "work ethic" in Sait Faik's stories.

Keywords: Sait Faik, story, worker, work ethic.

* Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: alpaydogan.yildiz@gop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8930-286X.

Giriş

Kimlerdir? Ne iş yaparlar? Nasıl yaşarlar? Nerede otururlar? Ne dertleri vardır?" "İşte bu yüzden hikâye yazarım. İşte bu merak yüzünden hikâyeci geçinirim."

Sait Faik'in farklı hikâyelerinde karşılaşılan birinci kişi anlatıcının özelliklerinden biri, hayatın doğal akışı içerisinde günlük işlerini yaparken bir taraftan da hikâyesini anlatacak/yazacak insan aramasıdır. O, "insanı anlatmayı neredeyse meslek edinmiştir. Yazdığı hikâyelerin bir kısmında hikâyeyi yazan insan olarak karşımıza çıkar. Bazen hikâye konusu arayan 'ben', bazen de hikâyenin konusundan kaynaklanan bir sebeple Sait Faik şeklinde görülür (Çelik, 2023, s. 132,145). Sait Faik hayatın içinde, insanların arasındadır. O, "hikâye yazmadan önce, hikâyesini yazacağı insanları tanımaya çalışmıştır" (Kavaz, 1999, s. 75). Kendisini şahsi olarak da tanıyan Mehmet Kaplan'ın ifadeleriyle, "Hayatı, insanları, kâinatı seven" hikâyeci "görmesini bilen ve gördüğünü anlatma gücüne" sahiptir "ince bir dikkati vardır" (Kaplan, 1997, s. 202). İnsanlara bakar, merak eder, onlarla konuşur; anlatmaya değer bulduğu hikâyeleri okura taşır.

Hallaç'ta (Abasıyanık, 2017a, s. 29-34) hikâyenin anlatıcısı, hikâye kişilerinden biridir. Bulunduğu semte gelecek vapuru bekler. Vapurla gelecek birini bekliyor ya da vapurla bir yere gidecek değildir. Gelen insanları merak eder: "Gelen vapurdan iskeleye öyle insanlar indi ki her gün İstanbul kazan ben kepçe dolaştığım halde onlara rastlamamıştım. Kimlerdir? Ne iş yaparlar? Nasıl yaşarlar? Nerede otururlar? Ne dertleri vardır?" Bu işi sık sık yapar, bazı günler dikkati, merakı hiç kimse üzerinde toplanmaz. Bu, gelip giden insanlardan çok kendi ruh hâliyle ilgilidir: "Vapurdan benim alakamı çekecek, üzerinde üç dakika meraklanacağım hiç kimsenin çıkmadığı günler olur. Ama böyle günler vapurdan çıkanların üzerinde düşünmek istemediğim günlerdir." Sonra "Rıhtımda bir aşağı bir yukarı dolaşanları seyre müsait bir iskemlede düşünceye daldım" der. Dikkatini çeken insanların hayatlarını merak eder, onlar üzerinden hayal kurar, onlarla konuşur. *Kınalıada'da Bir Ev'de*, "İşte bu yüzden hikâye yazarım. İşte bu merak yüzünden hikâyeci geçinirim. Hikâyelerimi beğenmezler üzülürüm. Beğenirler kızarım. Kendim beğenirim, budalalaşırım. Beğenmem, canım yemek istemez" (Abasıyanık, 2017a, s. 59) derken, hikâyeyi anlatanın bir hikâye yazarı olduğunu söyler. Kavaz, yazarın hikâyelerindeki kahraman anlatıcı ile Sait Faik ilişkisi konusunda, "'yazar-eser' münasebeti çerçevesinde baktığımızda, hikâyelerin kahraman anlatıcılarını sanatkarın değişik zamanlardaki ruh halini yansıtan tipler olarak görmek mümkündür" der (Kavaz, 1999, s. 58).

Sait Faik'in dikkatini kimler çeker, kimlerin hikâyesini merak eder, kimleri okuruna anlatmaya değer bulur? O, "şehirde gezerken bıkmadan usanmadan sevgi duyacağı, dertleşeceği, tabiatla uyuşan, ahlaklı, temiz, küçük dünyasında, dünyanın kalanına zarar vermeden yaşayan insanı arar ve ne kadar yokluk içinde olursa olsun o insana şiir halesi içindeki sevgiyle bakar" (Gemici, 2023, s. 16). Bu insanların varlığıyla "okuyucu da yenilenir, moral bulur" (Sağlık, 2023, s. 190). Sait Faik'in farklı hikâyelerinde işini iyi yapan insanlarla tanışırız. Elbette, "Sait Faik bir davayı ispatlamak, bir şey öğretmek amacıyla yazmaz" (Karaca, 2023, s. 122). Ama her edebi metin gibi onun hikâyeleri de kendi dilleriyle okura bir şeyler söyler. Hem işini iyi yapan insanları anlatırken hem de kimi zaman başka insanlardan bahsederken, Sait Faik'in bir "iş ahlâkı"ndan söz ettiği fark edilir. "İş ahlâkı" konusu, "iş, çalışan, çalışmanın amacı, işveren, iş ortamı" gibi konuyu farklı yönleriyle bütünleyen hikâye örnekleri üzerinden değerlendirilecektir. Fethi Naci, Sait Faik'in hikâyelerini üç dönemde değerlendirmenin doğru olacağını söyler: *Semaver*, *Sarnıç*, *Şahmerdan* (1936-1940) ilk dönem; *Lüzumsuz Adam*, *Mahale Kahvesi*, *Havuz Başı*, *Son Kuşlar* (1948-1952) İkinci Dönem; *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) Üçüncü Dönem (Naci, 2003, s. 17-75)lir. "İş ahlâkı" nı tartışmaya müsait hikâyelerin

onun hikâyeciliğinin *Semaver*'den *Mahalle Kahvesine*'ne uzanması ve neredeyse yazarlığının tamamına yayılması, konunun yazardaki devamlılığını gösterir.

İşçiler, işveren, iş yeri

“bütün gün zevkle, hırsla, iştiaqla çalışacak” “içinde ne ıstırap ne grev ne de kaza olan; yalnız saadet istihsal edilen fabrika”

Sait Faik Abasıyanık okurlarının aklına gelen ilk hikâyelerden biri muhtemelen *Semaver*'dir (Abasıyanık, 2016, s. 1-6). Aile saadetini, ana oğul arasındaki sevgiyi, hayatın en büyük gerçeklerinden ölümü günlük hayatın sıradanlığı arasında vermeyi başaran bu hikâyenin ana karakteri genç bir işçi olan Ali'dir. Okura önce ana-oğul ilişkisi üzerinden “saadet” tablosu gösterilir. Okur, Ali'deki “çocuksu duyarlık, naz; annenin çocuğunun nazıyla oynaması, buradan çıkan mutluluk tablosu” (Şimşek, 2023, s. 279) ve hemen ardından, birden gelen ölümle ortaya çıkan “hüzün” tablosundan öyle etkilenir ki Ali'nin işçiliği, bu işçilik üzerinden verilen işçi ve işveren ilişkisi; iş ahlakı pek dikkati çekmez. Oysa dikkat edildiğinde işçi bakışının pek çok şeye, anlatıcının ifadelerine de sirayet ettiği fark edilir:

“Bir haftadır fabrikaya giden Ali”, “nihayet” iş bulmuştur. Ali, kim bilir ne kadar iş aramıştır? “Nihayet” ifadesinin ardında anlatılmayan neler vardır? Her sabah “namazını kılıp duasını yapan, içindeki Cenab-ı Hak” ile oğlunu uyandıran anası, Ali'nin iş bulması için kim bilir ne kadar dua etmiştir? Onlar, “mesutları çok az bir mahallenin çocukları” dırlar. Mahallede, belki bir işi olanlar mesutturlar. Bir haftalık genç işçi Ali “rüyasında makineler, elektrik pilleri, ampuller görmekte, makine yağları sürünmekte, bir dizel motoru homurtusu işitmektedir.” Anası, sabah ezanı oğlunu uyandırdığında, Ali sanki işten çıkmıştır: “Terli ve pembe”dir. Ali, büyük değirmende elektrik amelesidir. Kahvaltının ardından anasının elini öpüp evden çıkan Ali'nin işteki bir gününü özetleyen satırlar işçi, iş arkadaşlığı, iş ortamı hakkında da bilgi verir:

“Ali bütün gün zevkle, hırsla, iştiaqla çalışacak. Fakat arkadaşlarından üstün görünmek istemeden. Onun için dürüst, gösterişsiz işleyecek. Yoksa işinin fiyakasını da öğrenmiştir. Onun ustası İstanbul'da tek elektrikçiydi. Bir Alman'dı. Ali'yi çok severdi. İşinin dalaveresini, numarasını da öğretmişti. Kendi kadar usta ve becerikli olanlardan daha üstün görünmenin esrarı çeviklikte, acelede, aşağı yukarı sporda, yani gençlikteydi. Akşama, arkadaşlarına yeni bir dost, yeni bir kafadar, ustalarına sağlam bir işçi kazandırdığına emin ve memnuniyetle evine döndü”

“Zevkle, hırsla, iştiaqla”; ama “dürüst ve gösterişsiz” çalışan Ali, ustaları ve işveren için “sağlam bir işçidir.” İş rüyalarına girmektedir. Duygu dünyasında “arzular uyanan, arzular sönen” Ali'nin, (insanımızın, kendisinin) “şairce” olduğunu söyleyen anlatıcı/hikâyeci, hem Ali'yi hem kendine hem okura yakınlaştırır. Ali'den “Alimiz” diye bahseder: “Alimiz biraz şairceydi. Biz, Ali, Mehmet, Hasan, biraz böyleyizdir. Hepimizin gönlünde bir aslan yatar”. Ana-oğul saadetinin, aile sıcaklığının sembolüne dönüşecek olan “semaver” ile “fabrika/iş yeri” arasında kurulan benzetme, “şairce” bir hikâyecinin, Sait Faik'in şiir tadında ifadeleridir. Ali ve annesi kahvaltı yaparlar: “Odanın içini kızarmış bir ekmek kokusu doldurmuştu. Semaver ne güzel kaynardı. Ali semaveri, içinde ne ıstırap, ne grev, ne de kaza olan bir fabrikaya benzetirdi. Ondan yalnız koku, buhar ve sabahın saadeti istihsal edilirdi.” Hikâyede, Ali'nin çalıştığı iş yerinde bir olumsuzluk olduğundan söz edilmez. Fakat Ali'ye ait olduğu söylenen bu benzetme, kendi işyerinde olmasa da Ali'nin farklı iş yerlerinde, fabrikalarda yaşanan olumsuzlukların (ıstırap, grev, kaza) farkında olduğunu düşündürür. Ali işçilerin “saadet istihsal edilen” işyerlerinde çalışmalarını hayal eder.

Ali'nin hayal ettiği iş ortamı pek çok iş yerinde, fabrikalarda yoktur. *Sevgilime Mektuplar*'da (Abasıyanık, 2016a, s. 21-37) İstanbul'daki deri ve kösele fabrikaları bir gazete röportajı için gezilir. Fabrikalar uzaktan "ne güzel" görünürler. Fabrikaların bacalarından ufka "zenginlik ve saadet" öter (Ali de saadet istihlal eden fabrika hayal etmişti). Fabrikalar uzaktan, "düdük sesleri, dumanları, pencereleri, kaynaşan insanları, kömürü isiyle" ne güzel görünürler. Gazeteci/hikâyeci fabrikaya girerken güzel şeyler göreceğini düşünür: Fabrikalarda "insanoğlu, insanoğlu için ter döküyor hakkını alıyor, keyfini sürüyor" dur. Deri işçileri, ellerinde, "sığır derisinin yapışkanlığı, zırnığın, asidin, iç yağının, lağımın kokusuyla" evlerine dönerler. Gazeteci/hikâyeci, koskoca fabrikada su ve sabunun bol olacağına, duş bulunacağına inanır. "İnsan için çalışan insanı, akşamüstü evine tertemiz döndürecek tesisat bir fabrikada bulunmaz olur mu? Kaç paralık şey!" der. Oysa, "insan için çalışan insanın kokusuna karışmış mayhoş bir koku" yayılan fabrikalarda işçilere ne doğru dürüst yemek ne temizlik imkânı ne iş kıyafeti ne de fazla mesai parası hakkıyla verilir. İşverenin zihniyeti "yalnız kesesini doldurmaktır." Ali de muhtemelen böyle iş yerlerinden haberdar olduğu için semaver üzerinden saadet istihlal edilen bir fabrika hayal eder. Nitekim Ali'nin kış sabahları gördüğü insanlar arasında "kocaman fabrika duvarlarına sırtlarını vererek" salep fincanlarını tutan "burunları nezleli, kafaları grevli, ıstıraplı pirinç bir semaver gibi tüten sarışın ameleler" de vardır. (Annenin ölümü, semaverin evden kalkmasının ardından Ali'nin hayatına salep güğümü girecektir.)

İş Arkadaşlığı

"zevkle, hırsla, iştiaqla çalışacak, arkadaşlarından üstün görünmek istemeden. Arkadaşlarına yeni bir dost, yeni bir kafadar kazandırdığına emin ve memnuniyetle evine döndü."

Çalışma hayatında iş arkadaşlığı önemlidir. *Semaver*'de "Alimiz" iyi bir iş arkadaşıdır. Zevkle, hırsla, iştiaqla çalışan Ali, iş çıkışı "arkadaşlarına yeni bir dost, yeni bir kafadar" kazandırdığına emin olmanın memnuniyetini yaşar. Ancak iş hayatında herkes Ali gibi değildir. *Şahmerdan* hikâyesinde (Abasıyanık, 2017, s. 1-7) bütün gücün ortaya konulduğu çalışma, emek, alın teri, daha güçsüz olana yardım etmenin gücü varken işi başkalarına yıkma edepsizliğinin gösterildiği sahneler hikâyenin merkezindedir. Dürüst, elinden geleni ortaya koyarak çalışma ile lakayt, işi başkalarına yıkmamanın doğurduğu gerilim sahneden sahneye tırmanır.

Hikâyede bir amele başı ile dört işçiyle karşılaşırız: Birisi, "çok sarışın ve narin"dir. Bir başkası "uzun boylu, esmer ve sıksa"dır. Diğeri "kısa boylu, kalın enseli ve zaman zaman birdenbire kızaracağı yerde sararan bir şişman"dır. Dördüncü işçi, her gün tesadüf edilen hamallar gibi alelade, hiç kuvvetli gözükmediği halde yorulmaz" bir işçidir. Adları Salih, Abdurrahman, Şaban, Ali olan bu dört amale, oldukça sıcak bir günde çalışırlar: Haziran yağmurları birdenbire kesilmiş, yaz, rüzgârsız, ağır ve kasvetli, iskelenin ve denizin üstüne çöküvermiş"tir. İşçileri kontrol eden, işi yöneten amelebaşı, bu işin bir liraya yapılamayacağını, ama "zamanın kötü" olduğunu söyler. İşçiler, amelebaşının denetiminde, iskeleye kurulmuş şahmerdan denilen demir ağırlığı kol gücüyle çalışan çarklarla yukarı çıkarıp denizdeki kazıkların üzerine bırakırlar. Ameleler ikişerli gurup halinde makinenin kollarını çevirirler. "Sarışın, narin, uzun boylu" amele ile "şişman, kalın enseli" makinenin bir kolunda, diğer iki amele ise makinenin öbür kolunda çalışırlar.

Sarışın amale (Abdurrahman), bütün gücüyle çalışır; "kıpırmızı kesilmişti. Saçları yavaş yavaş kirli elleriyle yağlanıyor, boynunun damarları şişiyor; göğsü harikulade genişliyor, narin vücudu, birdenbire, atlet insanlarda olduğu gibi atlaşıyordu". Oysa Abdurrahman ile aynı taraftaki "şişman amele" Salih'te bir damla ter yoktur. "Yüzyüse

müthiş bir kuvvet sarf ediyormuş gibi" buruşur. Öbür kolda çalışan iki ameleden biri "acınacak zayıflıkta"dır. Ancak, "bütün işi arkadaşına bırakmaya çalıştığı için" kızarmıştır. Buna karşın arkadaşı "ona en küçük bir kuvvet bile sarf ettirmemek için elinden geleni" yapar. Buradaki üç işçi, *Semaver*'deki Ali gibi dürüst ve gösterişsiz çalışıp, ellerinden geleni yaparken, biri/Salih; gücü varken işi arkadaşlarının üzerine yıkar. Salih, amelebaşının komşusudur; "zor işlerden ancak bu sayede ve kancıklıkla kendini kurtarır." Aynı kolda çalışan arkadaşı Abdurrahman'ın uyarmasına aldırmaz, "edepsiz insanlara has bir lakaydi ile" denizi seyreder. Herkes çarkları döndürmek için son kuvvetle kollara asılmışken Salih, "def'i hacet eder gibi" yüzünü buruşturur. Böyle yaparsa çok kuvvet sarf ettiğinin anlaşılacağını zanneder. Fakat, "ne boynunun damarları şişer ne de kalın, yağlı ve tüysüz kollarında bir adale hareketi görülür". Öbür koldaki zayıf amele ise arkadaşına "biraz olsun" yardım etmektedir. "İki işi birden gören" arkadaşının gömleği terden sırtına yapışmıştır.

İş ne için yapılır?

"İnsanoğlu, insanoğlu için ter döküyor." "Şu insanlara hiçbir şey çok değil."

Sorunun cevabı normalde şöyle verilir: İş yapan, insanların ihtiyacı olan bir malı, bir hizmeti karşılar. Bu iş karşılığında kendisi de ihtiyaçlarını gidermek için bir karşılık, para alır. Sait Faik ise iş yapmanın gerisindeki zihniyetin peşindedir. Abasıyanık'a göre iş yapmanın, üretmenin arkasındaki temel güç insana duyulan sevgi, saygıdır. Bu bir zihniyet meselesidir. *Tüneldeki Çocuk* hikâyesinde (Abasıyanık, 2016a, s. 1-5) hikâyeyi anlatan/yazan (Tüneldeki müşahedemi "yazacağım" der) kişi, İstanbul nahiyyelerinden birindedir. Vaktiyle dinamoyla elektrik verilen nahiye, işletmecî belediyeyle anlaşılmadığından elektriksizdir. Bu durumu dert edinen hikâyeci konuyu kolejli, Fransızca, İngilizce bilen bir hanım arkadaşına açar. Aldığı cevap: "Şu insanlara karanlık çok bile!" olur. Arkadaşıyla münakaşa etmez. Kadın, nahiye müdürüyle samimidir. Anlatıcı, kendisini de kolejli hanımın hiçbir değer vermediği, küçümsediği "şu insanlar"dan ayırmaz. "Pos bıyıklı Rum balıkçılar, çıplak bacaklı sıska çocuklar, gırtlakları bir karış dışarıya fırlamış Kürt hamallar, ben, sen, posta müvezzii, o bakkal çırağı... Hepimiz şu insanlardandık" der. Okumuş hanımın zihniyetine canı sıkılmıştır.

O gün İstanbul'a gider. Taksim-Karaköy tüneline, trene binen bir çocuğun sevincine şahit olur. Kolejli, okumuş hanımdan ümidi yoktur. İki üç dakikalık kısa yolculukta çocuğa dair "müşahedesini" yine o çocuk için "yazacağını" söyler. Anlattığı hikâyeye "Şu insanlara karanlık çok bile!" diyen zihniyetedir.

Hikâyeci, Beyoğlu yönünden trene binip Karaköy'de iner. Binddiği vagonda değişik insanlar (üç asker, ihtiyar bir kadın ve gelini, vapura yetişmekten bahseden bir Ermeni grubu) vardır. Ama onun dikkatini "ayakları çıplak", "eli kirli, siyah, pis" bir çocuk çeker. Çocuk, "hayretle açılmış sulu bir ağız"a, "göz beyazlarında da hayret" olan koyu kahverengi, insani denemeyecek kadar masum gözler'e sahiptir. Ağız ve gözlerdeki "hayret", trene binebilmenin "sevinci"nin bir yansımasıdır. Tren ilerledikçe çocuğun hayreti artar. Yüzünde "küçük, mini mini, bedbaht, korkak" bir gülüş ortaya çıkar. Yazdıklarının temelinde "gözlem gücü"nün (Uçurum, 2023, s. 243) rolü çok önemli olan hikâyeci, tren tüneline çıkışına yaklaştıkça çocuğun yüzüne yansıyan hayreti, sevinci ince bir dikkatle, şairane ifadelerle anlatır:

"Küçük çocuğun yüzü, soyulmuş bir taze badem gibi parladı. Esmer, adamakıllı esmer bir yüzde bütün bir aydınlık. Sanki, yüzünü bir meşale ve bir çağlayan aynı zamanda yıkayıp aydınlatıyor." Hikâyeci, trenden inip kalabalığa karışan çocuğun arkasından bakar. Sanki çocuğun pantolonunun "geniş ve yırtık paçaları" sevinmektedir. "Büyük dikişlerle dikilmiş ve alt tarafı sökülmiş yaması" bir tünele/trene oturmaktan

memnun olduğunu söylemektedir. Bu müşahedesini, çok zoruna giden “Şu insanlara karanlık çok bile!” hükmü için anlatmıştır. Hikâyeciye/anlatıcıya göre tüneller, trenler insanlar için yapılırlar. İnsanı sevmek insana iş yaptırır. Şöyle der: “Tünel’in kayışı, Tünel’e ilk defa bindiği zaman sevinen ve bu sevinci bile belli etmek istemeyen bir çocuk için yapılacak bir şey. Eğer bugün biz tünel kayışı yapamıyorsak, bunun en büyük sebebi Tünel’e ilk binen ve sevinen çocuğu sevmememizdir.” Hikâyeci, “Şu insanlara hiçbir şey çok değil” kanaatindedir. “Şu insanlara karanlık çok bile!” diyen, kendi gibi olmayan insanları hakir gören” zihniyete karşı anlatılan bu müşahede; bir şey yapmanın, üretmenin, yeni şeyler icat etmenin gerisinde din, dil, ırk ayrımı yapmadan insana duyulan sevgi, saygının olduğunu söyler. Hikâye, insanlar için bir şeyler üretemiyoruz, “kalkınmıyoruz çünkü sevmiyoruz” (Tökel, 2023, s. 158) demekte, insanları sevmeyen bir zihniyetin iyi işler yapamayacağını dile getirmektedir.

İşini İyi Yapan İnsanlarla Güzelleşen Dünya, Emeğin Kıymeti

“Şu dünyada daha tertemiz mavi gözlü bir hallaç baba vardı. Hâlâ dünyadan ümitliydi. Mavi gözleriyle dünyamızda namuslu hallaç baba masalını gezdiriyordu.”

Semaver hikâyesinde işini zevkle, hırsla, iştiaqla yapan Ali’den “Alimiz” diye söz edilir. Sait Faik’in hikâyelerinde işlerini iyi yapan insanlar sevilir: Bu insanların varlığı onların yaptıklarına şahit olan hikâyeciye ümit, yaşama sevinci verir. *Karanfiller ve Domates Suyu* hikâyesinde (Abasıyanık, 2017a, s. 41-45) Kör Mustafa işini iyi yapan bir insandır. “Bir gözü sola doğru biraz kaydığı için” kör denilen Mustafa, “bahçelerde çalışır, gündeliğe gider, sarnıç sıvar, dam aktarır, kuyu kazar.” Bakarsan bağ bakmazsan dağ olur misali, bir çalılığı bahçeye dönüştürür. Mustafa, “çalılığın bir kısmını, tırnakları pahasına” ayıklar. Toprak çok taşlıktır. Mustafa gündüzleri başka yerde çalışır. “Akşam olunca çalıların arasına sakladığı kazmasını alıyor, gün ağarınca kadar söküyor, koparıyor, kazıyordu. ... Bu korkunç mücadelede üç evlek toprak için Mustafa’dan başka bizim köyde kimse girişemezdi. ... Kazma iş görmediği zaman yumruğu, yumruğu yetmediği zaman parmakları, parmakları kalın geldiği zaman tırnaklarıyla toprağı tırmalar.” Sonunda Mustafa “üç evleklik” küçük bir bahçe yapar. Mustafa’nın çalışkanlığına, gayretine şahit olan hikâyeci, “şimdi artık kimi sevdiğimi, kime saygı duyduğumu biliyorum.” “Onu gördüm mü toparlanıyor; hayret, sevgi ve saygıyla bakıyorum. Koca yaylamızın üzerinde böyle milyonlarca insan bulunduğunu düşünüyorum” der.

Bütün bunları kendisi ve ailesi için yapan Mustafa aslında insanlar için çalışmaktadır. Bedeli ödense de bir hizmetin, bir malın arkasındaki emeği bilmek, emek sahibine sevgi, saygı duymak insanlığın gereğidir. Hikâyeci, macerasını anlattığı Mustafa üzerinden sıradan gibi görünen şeylerin arkasındaki emeğe dikkat çeker. İnsanlara seslenir “Küçük hanımlar! Bugünlerde bir gün nişanınız size koyu al renkli karanfiller gönderecektir. Dikkat edin, belki Mustafa’nın kileridir. Küçük beyler! Domatesler göreceksiniz çarşıda. Elmalar, ferikelmaları gibi kokulu, şekerli, tatlıdır. Keserseniz içinde çekirdekleri altın gibi parlar. Belki de lokantada bir gün şişelere doldurulmuş bir domates suyu içersiniz ve tadını fevkalade bulursunuz. Yunan tanrıların ölmemek için içtiği nektar lezzetini damağınızda hissederseniz emin olun ki Mustafa’nın domateslerinden bir tanesi içtiğiniz suya katılmıştır.”

Hallaç hikâyesinde (Abasıyanık, 2017a, s. 29-34) kendisini tanıdığımız Hallaç Baba da çalışkanlığıyla, yaptığı işle dünyayı güzelleştiren, insana ümit veren kişilerden biridir. Hikâyeci onu, yazın yeni başladığı sıcak bir günde vapurdan inen insanlar arsında fark eder. Hallaç’ın “iki açık mavi gözü” hikâyecinin içini “sevinç” içinde bırakır: “Şu dünyada daha tertemiz mavi gözlü bir hallaç baba vardı. Belki yetmişini aşmıştı. Çevik bir

yürüyüşle yürüyor, geniş kocaman tırnaklı elleriyle hâlâ tokmak sallıyordu. Hâlâ dünyadan ümitliydi. Akşamüstü güneş battıktan sonra tepemizde kalan gökyüzü renginde mavi gözleriyle dünyamızda namuslu hallaç baba masalını gezdiriyordu” der. Hayattan ümidini kesmemiş, çalışmaya devam eden yaşlı adamın varlığı insanda “çocuklaşma, günahsızlaşma” hissi uyandırır. O sıcak günde, yetmişini aşkın Hallaç çalışacak; “pamuk, yün şilteler atılacak, pamuk, tokmağı yiyip de kenara yığıldığı zaman bulutları hatırlatacaktır.” Akşam evine dönünce Allah’a şükredecek Hallaç insanlar için çalışır. *Karanfiller ve Domates Suyu*’nda olduğu gibi bu konu hatırlatılır: “Yün şilteler, pamuk şilteler, yastıklar, pompa yastıklar... Her evde atıldığı gibi arada sizin evde de şilteler atılır. Bir akşam yorgun, belki de canın sıkın eve dönersin. Bir de bakarsın ki yastığın davul gibi şişmiştir. Karyolan beyaz, tombul, gebe bir kadın kadar iki canlıdır. Uyku nereden gelir bilinmez. Şu uyku insanın sevgilisi gibi bir şey, gelmeyince sinirlendiriyor. Ama yatağın atılmış diye içinde hafif, kuş tüyü bir sevinç vardır.”

Her işte bir insanın emeği vardır. Hallaç üzerinden işini iyi yapan, yaptığı işle bir güzellik ortaya çıkaran insana dair hayaller kuran hikâyeci, akşamüzeri işini bitirmiş vapur bekleyen Hallaç’la konuşur. Bu diyalogdan işe, çalışmaya, çalışmanın karşılığına dair bir şeyler çıkarabiliriz. Yetmiş sekiz yaşında olduğunu söyleyen Hallaç, yorulmuştur. Yorulduğuna şaşırır, çünkü daha önce yorulmamıştır. “Ben hiçbir iş görmedim. Yine yoruldum. Olur böyle şeyler” diyen hikâyeciye Hallaç’ın verdiği cevap, “Sait Faik’in küçük insanların zaman zaman sarf ettikleri bilgece sözlerden” (Sağlık, 2023, s. 190) biridir: “İşsizlik insanı yorar.” Bu cevap çok şey söyler. Hallaç, insanın ancak bir şeyler yaparak, işle mutlu olabileceğini söylemektedir. Hallaç’ın konuşmadaki şu sözleri, bu sözleri söyleten düşünce, Sait Faik’in sevdiği insan tipine aittir: “-Bugün çok mu şilte attın? -Bilmem ki, dedi, çok da değildi. (Sonra bir günah işlemiş gibi) -Ama Allah bereket versin!”. Hallaç, işin az ya da çokluğuna değil, bereketli olmasına bakar. Önüne gelen işi beğenmemeyi, kazancını az bulmayı “günah işlemiş” olmakla eş değer bulur. Bu, kanaatkâr, mümin insan tavrıdır. İş eve ekmek götürebilmek, kimseye muhtaç olmadan geçinip gitmek için yapılır. İşini iyi yapan, varlıklarıyla dünyayı güzelleştiren, insana umut veren insanlarda çok kazanma hırsı yoktur.

Keten Helvacı’nın (Abasıyanık, 2016a, s. 7-11) varlığı da Hallaç gibi insana umut verir. O da kanaatkârdır. Hikâyede zaman II. Dünya Savaşı yıllarına denk gelen 1942 Eylül ayıdır. Dünya müthiş günler geçirmektedir: “İstanbul’da herkes ihtikarla meşgul”dür, “harp bütün dünyadadır.” İstanbul’da “iki buçukluk bir şeyi yüz yirmi beş kuruşa satan, yüzde yüz kâr eden, hiç sıkılmadan günde bir liradan bir ay zam yapan, insanlara muhabbet nişanesi taşımadan zengin olan, fakat doymayan” pek çok iş sahibi vardır. Aynı şehirde bir Keten Helvacı ise sokaklarda rızkının peşinde dolaşmaktadır. Hikâyeci sesini duyduğu, varlığından mutlu olduğu Keten Helvacı’yı merak eder. Görmek için evden çıkar. Bulup konuşur. Keten Helvacı, “kırk iki senedir bu işi yaptığını, yazın nane, sonbahar ve ilkbaharda ketenhelvası” sattığını anlatmış, “Allah’ın verdiği bereketten” bahsetmiştir. Keten Helvacı’nın varlığı, onu tanımak hikâyeciye aktüel olayların can sıkıcılığından uzaklaştırır: “1942 senesi Eylül ayında gazeteler, ihtikâr havadisleri intişar eder dururken, İstanbul sokaklarında, arkaları yenmiş lastik ayakkabılarıyla bir keten helvacının mevcudiyetini düşünmek, insanı masalların memleketine sürüklüyor” der.

Sonuç

“Bir insanı sevmekle başlar her şey”

Sait Faik Abasıyanık hikâyelerinde anlatılan insanlardan bir kısmı işini seven, bu işle evine ekmek götüren, kanaatkâr insanlardır. Anlatıcı/hikâyeci, bu insanları anlatırken onlara karşı duyduğu sevgiyi gizlemez. Onların varlığı dünyayı güzelleştirir, hikâyeciye

ümit verir. Yaptıkları işler kolay değildir. Bazen çalışma şartları zordur. Ülke, insanlık zor zamanları yaşamaktadır. Anacak onlar “zevkle, iştiaqla” çalışırlar. İnsanoğlu için ter dökerler. Yaptıkları iş, çalışmaları kimseye zarar vermez, insanları kandırmazlar. Kendi dünyalarında çalışan bu insanların varlığı anlatıcıya/hikâyeciye ümit, moral verir. Elbette bu ümit, moral okura da yansır. Onlar üzerinden emeğin kıymeti gösterilir.

Sait Faik; hikâyelerini anlattığı, varlıklarıyla dünyayı güzelleştiren, insana ümit ve yaşama sevinci veren bu insanlar üzerinden bir “iş ahlâkı” da ortaya koyar: İş insan için yapılıdır. İnsan, insan için ter döker. İnsan her şeye layıktır. İnsanları sevmek; insana çalışma, insan için güzel şeyler yapma gücü verir. İş severek, “zevkle, hırsıla, iştiaqla” yapılmalıdır. İnsan iş arkadaşlarını mutlu etmeli, iş verenler çalışanlarına güvenebilmelidir. İş yerleri, fabrikalar insan için saadet istihsal eden yerler olmalıdır. Oralarda “kaza, ıstırap”, çalışanların “kafalarını grevli yapacak” şeyler olmamalıdır. Böyle iş ahlakına sahip insanlar çoğaldıkça dünya güzelleşecek, insanların yaşama sevinçleri artacaktır. Sait Faik Abasıyanık da işini iyi yapan bir hikâyecidir. O hâlâ, iyi hikâye okumak isteyenlerin aklına gelen ilk isimlerden biridir.

Kaynakça

- Abasıyanık, S. F. (2016). *Semaver*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2016a). *Tüneldeki çocuk*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2017). *Şahmerdan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2017a). *Mahalle kahvesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çelik, Y. (2023). Kendini hikâyesinin içerisinde bulan yazarın insanlıkla imtihanı. *Hece Dergisi (Sait Faik Özel Sayısı)*, (313), 132-153.
- Gemici, M. (2023). *Sait Faik Abasıyanık'ın Alemdağ'da var bir yılan'ı*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kaplan, M. (1997). *Hikâye tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca, A. (2023). Serâzat hikâyeci Sait Faik. *Hece Dergisi (Sait Faik Özel Sayısı)*, (313), 119-123.
- Kavaz, İ. (1999). *Sait Faik Abasıyanık*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Naci, F. (2003). *Sait Faik'in hikâyeciliği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2023). Sait Faik'in hikâyelerinde 'küçük insan'ların büyük dünyası. *Hece Dergisi (Sait Faik Özel Sayısı)*, (313), 114-191.
- Şimşek, T. (2023). Sait Faik'in öyküsünde çocuksu duyarlık. *Hece Dergisi (Sait Faik Özel Sayısı)*, (313), 278-284.
- Tökel, D. A. (2023). Sait Faik neleri yazmasa deli olacaktı? *Hece Dergisi (Sait Faik Özel Sayısı)*, (313), 154-169.
- Uçurum, M. (2023). Büyük hikâyecinin küçük insanları. *Hece Dergisi (Sait Faik Özel Sayısı)*, (313), 243-246.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and
Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 123-139
Geliş Tarihi-Received: 22.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 26.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18049218

İslamî Romancılıkta Emine Şenlikoğlu'nun Sanatı*

The Art of Emine Şenlikoğlu in Islamic Novelism

Rabia TOK**

Öz

Emine Şenlikoğlu, İslamî roman alanında eser veren sanatçılardan biridir. Yazar, romanlarında toplumsal sorunları ele almıştır. Bu sorunlara çözüm olarak *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* deneme kitabında ifade ettiği örnek yazar ve sanat anlayışıyla; romanlarında ise İslam'ı tebliğ etme düşüncesiyle çözüm getirmiştir. Sanatçının, İslam davası ruhunu taşıması; yazar adayları için oluşturduğu *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* kitabına sirayet etmiştir. Bu eserde; roman sanatına, yazarın niteliklerine, sanat eserinde bulunması gereken özelliklere değinilmiştir. Yapıtta yazarlığa ait bilgilerin ve tecrübelerin yanı sıra Türkçe dil bilgisi, Türk edebiyatı terimleri bilgisi veren Şenlikoğlu, adayın sahip olduğu dil ve kültürü ona hatırlatmıştır.

Kendini herhangi bir ideolojiye, edebî topluluğa ait hissetmeyen sanatçı, kalemine geniş ufuklar sunarak özgür olmayı tercih etmiştir. Roman, öykü yazarken elde ettiği tecrübeler ve zihin haritası okurları tarafından merak edilen sanatçı; yazar adaylarına her şeyden önce dava sahibi olmayı öğütlemiştir. Şenlikoğlu, yaşadığı anılarını, sevinçlerini, hayal kırıklarını, toplumla olan iletişim yollarını, yazarken çektiği sıkıntıları, davasına olan aşkını vb. konular hakkındaki fikirlerini adaylarla paylaşmıştır. Onları; evrensel barışa, huzura katkı sunma açısından kaleme, deftere davet etmiştir.

Çalışmamızda kullandığımız, metin analizi yöntemiyle yazarın; *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* deneme ve bazı romanları incelenmiştir. Bu çalışmayla birlikte Şenlikoğlu'nun roman sanatı ve yazma konusunda adaya verdiği tavsiyeler anlaşılmalı çalışılmıştır. Eserlerde adaya; sanatçı, eser, toplum hakkında bilmesi gereken fikirlerin otobiyografi ekseninde anlatıldığı görülmüştür. Çoğu yerde de bahsedilen bu fikirler edebiyat estetiğinin önüne geçmiştir. Romanda olması gereken gerçek hayat ve kurgu ilişkisinde toplumsal sorunların ön planda olduğu fark edilmektedir. Bu sebeple edebî eserin mihenk taşı olan estetik ve sanat anlayışı; toplumsal sorunlara çözüm arandığından ötürü göz ardı edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Emine Şenlikoğlu, *Beyaz Devrim Kalemle Başlar*, roman sanatı, yazar, İslam, toplum.

Abstract

Emine Şenlikoğlu is one of the artists who writes in the field of Islamic fiction. The author addresses social issues in her novels. She addresses these issues through the exemplary author and artistic approach she expresses in her essays, "The White Revolution Begins with a Pen," and through the idea of proselytizing Islam in her novels. The artist's spirit of the cause of Islam permeates her book, "The White Revolution Begins with a Pen," which she created for

* Bu makale, hazırlanmakta olan "Emine Şenlikoğlu'nun Hayatı, Sanatı, Romanları" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: tokrabia52@gmail.com, ORCID: 0009-0006-8494-8350.

aspiring writers. This book explores the art of the novel, the qualities of the writer, and the characteristics a work of art should possess. In addition to her knowledge and experience in writing, Şenlikoğlu provides information on Turkish grammar and literary terminology, reminding aspiring writers of their language and culture.

Feeling no part of any ideology or literary community, the artist has chosen to be free, offering her writing a broad horizon. Her experiences in writing novels and short stories, and her mind maps, have drawn the attention of readers, and she advises aspiring writers, above all, to be committed to a cause. Şenlikoğlu shared her memories, joys, disappointments, ways of communicating with society, the difficulties she faced while writing, and her passion for her cause with the candidates. She invited them to write and write in order to contribute to universal peace and tranquility.

Our study examined the author's essays and some novels, including "The White Revolution Begins with a Pen." This study sought to understand Şenlikoğlu's advice to the candidates on the art of the novel and writing. The works were found to convey the ideas candidates needed to know about the artist, the work, and society through an autobiographical lens. In many places, these ideas overshadow literary aesthetics. It is observed that social issues are at the forefront of the novel's supposed relationship between real life and fiction. Therefore, aesthetics and artistic understanding, the cornerstones of literary works, were overlooked in the search for solutions to social problems.

Keywords: Emine Şenlikoğlu, "The White Revolution Begins with a Pen," the art of the novel, author, Islam, society.

Giriş

Emine Şenlikoğlu, 1980'den günümüze İslamî Türk edebiyatı alanında romanlarıyla öne çıkmış sanatçılardan biridir. Türkiye'de İslam'a ait düşünceler, diğer türlerdeki eserlerin yanı sıra Hekimoğlu İsmail, Şule Yüksel Şenler, Ahmet Günbay Yıldız gibi yazarların hidayet romanlarıyla da geniş halk kitlesine ulaşmıştır. Şenlikoğlu, bu yazarlardan etkilenmesine bağlı olarak edebiyata ilk atılımlarını gerçekleştirir.

Antalya/Akseki'de bir köyde yaşamını devam ettiren sanatçı, çalışmalarına 2025 yılında çıkan *İçimde Beni Aldatan Biri Var* romanıyla devam etmektedir. Roman başta olmak üzere hikâye, şiir, dergi, mektup, gezi yazısı türlerinde toplam doksan beş eseri olan Şenlikoğlu; en güzel yazmaya başladığı dönemi altmış yaşından sonra olduğunu söylemektedir. Sanatçı, popüler İslam edebiyatı camiasında özgün fikirleriyle ve oluşturduğu sanat anlayışıyla okurların karşısına çıkmıştır. Eserlerinde yapı malzemesi olarak; Kur'ân ayetleri, hadisler, sosyoloji, psikoloji, eğitim, bilim, sanat vb. dalların yanı sıra okurlarına ait hayat hikâyelerini de kullanmıştır. Diğer romanlarından farklı olarak sadece *Aşkın Ağladığı Ada* romanını hayal ürünü olarak yazmıştır.

Şenlikoğlu, sanatını ve yazarlığını icra ederken birçok zorluklarla karşılaşmıştır. Bundan dolayı tecrübelerini, bazı roman başlarında ve *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* deneme kitabıyla okura sunmuştur.

Bizde araştırmamızda Şenlikoğlu'nun, *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* deneme kitabını ve *Çingene, Binbaşının Kürt Kızı, Çin İşkencesi, Müslüman Kadın Avrupa'da, Mösyo Mimo, Bize Nasıl Kıydınız?, Maria, Hristiyan Gülü* romanlarını metin analizi yöntemini kullanarak yazar, sanat, roman sanatı, okur, hakkındaki fikirlerini tespit etmeye çalıştık.

Metin analizi yöntemi, belirli bir metin grubunun altında yatan anlamları, temaları, örüntüleri ve yapıları sistematik olarak ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu yöntemle birlikte yazarın; edebi metinlerinde (romanlarında) ve kuramsal metninde (*Beyaz Devrim Kalemle Başlar*) yer alan anlam, tema, yazar, sanat eseri, ideoloji ve sanatsal yaklaşımları çözümleme amaçlanmıştır. Metin analizi; yazarın sadece ne söylediğini değil; bunu nasıl söylediğini de inceleyerek, metinlerin yüzeyindeki bilgilerin ötesine geçmeyi sağlamıştır. Analiz kapsamına Şenlikoğlu'nun yazar/sanat anlayışını doğrudan yansıtan

deneme kitabı *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* ile yazarın tebliğci yönünü gösteren ana romanlarından seçilmiş bölümler alınmıştır.

Yazarın romanlarında kişi, olay, mekân, zamandan ziyade ayetler, hadisler, kutsal kitaplar, hurafeler, başörtüsü, abaya, ilim, namaz, gibi dinî semboller ön plandadır. Kullanılan sembollerin yanında romanları besleyen unsurlar, kent insanı ve onun oluşturduğu yaşam kültürüdür. Şehir yaşamını eleştiren sanatçı; eserlerinde İslam'ı tebliğ etmiştir. Bu tebliğle birlikte okuruna seslenen yazar, modern Türk edebiyatı romanında kentsel yaşamların haricinde dinin de anlatılabileceğini fikrini geliştirmiştir.

Dini anlatma, yayma sorumluluğunu üstlenen Şenlikoğlu'nun, etkilenip ilham aldığı birçok şahsiyet vardır. Necmettin Erbakan'ı beynimizin mimarı olarak nitelendirmesinin yanında, Mehmet Akif Ersoy, Necip Fazıl Kısakürek, Ömer Nasuhi Bilmen, Cemil Meriç, Nurettin Topçu, Şule Yüksel Şenler, Hekimoğlu İsmail, Ahmet Günbay Yıldız, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, İsmet Özel, Hasan El-Benna, Malcolm X, Seyyid Kutub gibi isimlerden cesaret alan yazar, bakış açısını zenginleştirmiştir.

Yazarın etkilendiği kişilerin mücadele azmi, onun içinde olan hakikat penceresini açmıştır. Bunun yanında sanatçının kendi emeği ile inanç düzlüğüne çıkması, babasının küçüklüğünde ona sağlamış olduğu ayrıcalıklar sayesinde.

Geçirmiş olduğu çocukluk, yazarın yazı dünyasına atılmasına olanak sağlamıştır. Köyde çocukluğunu geçiren Şenlikoğlu, yaşından büyük gösterdiği gerekçeyle babası tarafından okula gönderilmemiştir (2005, s. 9-10). Okuma ve yazma şevki küçüklüğünden başlayan yazar, okula giden arkadaşının bilgilerinden istifade ederek öğrenmenin peşine düşmüştür. Toprak ve çiviye kalem niyetine kullanan sanatçı, harfleri öğrenmesiyle birlikte evinde mektebini kurmuştur. Babasının gazete küpürlerini sesli olarak okuması, onun zihninde genel kültür bilgilerinin oluşmasını da sağlamıştır.

Yazarın, küçüklüğünden beri içinde yaşadığı toplumunda İslam kurallarının, keyfi olarak uygulanması onun; bir süre ateist olmasına sebep olmuştur. Kur'an, sünnet, hadislerde gördüğü İslam ile halkın içinde gelenek görenekle hemhal olmuş İslam arasında çelişki yaşayan sanatçı; buhranlı zamanlar geçirmiştir. Bununla birlikte yazarın dinleri araştırmaya başlamasının ardından *İncil*, *Tevrat*, *Kur'an*'ı okuması neticesinde İslam'a yönelmesi; onun edebiyatçı ve dava kimliğinin oluşmasına yol aralamıştır.

Yazar, *Yeni Şafak* gazetesine verdiği röportajda yazı hayatına nasıl başladığını şöyle anlatır:

Benim yazma hikâyem 1978 yılına dayanıyor. İlk yazımı Cihat isimli bir dergiye göndermiştim. Güzel bir yazı değildi ama çok heyecan vericiydi. Ardından yine o yıllarda Bursa Marmara gazetesinde yazmaya başladım. O zamanlar halka nasıl konuşuyorsam öyle yazıyordum; yazılarımı gazetede editör kardeşler düzeltirdi çünkü imla kurallarını hiç bilmiyordum. İlkokula bile gitmemiştim.” (URL1)¹

Sanat hayatına 1978 yılında *Cihat* dergisine göndermiş olduğu yazılarla başlayan sanatçı, daha sonra *Bursa Marmara Gençlik*, *Sur*, *Ribat*, *Yeni Devir*, *Milli Gazete*, *Marmara*, *Yeni Asya*, *Mektup*, *Vahdet ve Akıncı* gibi gazete ve dergilerde de yazmıştır.

1985 yılında Eşi Recep Özkan ile birlikte *Mektup Dergisi*ni çıkaran sanatçı, bu derginin genel yayın yönetmenliğini yapmıştır. 1985-2010 yılları arasında faaliyet gösteren dergi “İslamcı kadın dergilere nazaran oldukça farklı bir kadın profili

¹ URL1: <https://www.yenisafak.com/hayat/yazarlik-hikayem-bir-gozyasiyla-basladi-4762210> (Erişim Tarihi: 01.11.2025)

sunmuştur. Müslüman kadınların sorunlarını ele almıştır" (Aykut, 2022, s. 82). Birçok yazar adayı dergiye yazılarını göndererek ilk deneyimlerini yaşamışlardır.

Şenlikoğlu'nun, dergilerde aktif olması onu tatmin etmez. Kitap yazarak kitlelere seslenmek ister. Sanatçının, kitap yazma sErüveni ise şöyledir;

Hristiyan olmuş Türk ailenin evinde dini tartışmalar neticesinde İncil'den sorulan sorulara cevap veremeyen Şenlikoğlu, İslam'ı yeterli derecede bilmediği düşüncesine kapılmıştır. Tartışmanın sonunda sabah ezanı evine dönerken "Ya Rabbi, bu sorulara birinin cevap vermesi lazım. Benim Türkçem kuvvetli değil ama istersen tesir verirsin. Bu kitabı okuyuculara sunacağım" (URL2)² niyazda bulunur. Eve gelip sabah namazını kıldıktan sonra "Bismillah" diyerek *Geçliğin İmanını Sorularla Çaldılar* deneme kitabını yazmaya başlar. Bu kitapla birlikte derin araştırmalara yönelen sanatçı, vaaz ve sohbetlerinde araştırdığı İslam'ı dinleyicileriyle paylaşır.

1980-1990'lı yıllarda 12 Eylül ve 28 Şubat olaylarının yaşanması ve bu esnada yazarın romanlarıyla ön planda olması, okurun ihtiyaç duyduğu inanç gereksinimini karşılamıştır. Sanatçının romanlarda kullanmış olduğu yer, zaman, mekân, olay ve şahsiyetlerin gerçek hayattan alınmış olması; eserlerin tercih edilme sebepleri arasındandır. 1980-2000'li yıllarda popüler İslamî romancılar arasında yer alan sanatçı, halkın içinde bilinmesi gereken bir şahsiyet olarak değer kazanmıştır. Yazar, toplumun hafızasında ve duygularında yer alan olay ve olguları sanatında yoğurarak insanlara, kendilerini izleyebilecekleri toplumsal bir ayna tutmuştur. Bu aynada "karakter, duygu, motif ve kurgu gibi unsurlar sürekli bir değişim içinde olmuştur" (Gürgen, 2021, s. 349). Belirlenen tema etrafında olay örgüsünün ve kişilerin rol dağılımı okuyucuları etkilemiş, kendi yaşamalarına dair izler bulmuşlardır. "Ortaya çıkan sanat eseriyle duygu ve düşünceler estetik bir şekilde anlatılırken insanların tutum ve davranışlarını, bakış açılarını etkileme amacı da güdülmüştür" (Erdem, 2022, s. 201).

Romanlarda her kesimden okuyucu kitlesine ulaşılmasında İslamî değerlerin savunulması da etkili olmuştur. Bununla birlikte "hidayet romanlarında arayış içindeki insanların dini fark etmesi ve eski yaşantılarından koparak dindar bir hayat sürmeleri okurları etkilemiştir" (Uğur, 2017, s. 1). Şenlikoğlu, eserlerinde farklı ülkedeki insanları bir araya getirerek onları, İslam şemsiyesi altında toplar. O, "hayattan aldığı, kendi mantığına göre yeniden yorumlar" (Tekin, 2002, s. 8,9). Yazar, eserlerinde kurgu ve gerçek hayatı birleştirir ve toplumun İslam'ı aktarmadaki yetersizliğini eleştirerek araştırılmış dinî Dünya'ya sunmaktadır. Sanatçı, romanın anlatım zenginliğinden yararlanıp modern yaşantının problemlerine çözüm olarak İslamî şuuru sunmuştur. Duygu ve fikirlerini sunan yazarın sesi, romanın önüne geçmiştir. Bu sebeple yazar, üslup yazarı olmaktan ziyade "tema yazarı" olmayı seçmiştir (Akyüz, 1995, s. 65).

Tema yazarı olmayı başaran sanatçı; edebiyat alanında *Yaşar Kaplan*'dan ders almış, yazdığı yazıları ona okutup eleştiriler ışığında kendini geliştirmeyi amaçlamıştır. Devamında *Hüseyin Üzmez*, *Hekimoğlu İsmail* gibi eleştirmenlerden eserleri hakkında yorumlar almıştır. Bunun yanında *Mustafa Armağan*, *İskender Pala*, *Nuriye Akman*, *Beşir Ayvazoğlu*, *Ali Bulaç*, *Ali Yıldız*, *Cemil Güzey*'den de edebiyat ve yazma dersleri almıştır.

Şenlikoğlu'nun sanat anlayışındaki etkiler, *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* eserinde anlatılır. Yazarın sanat kaynağı; Kur'ân ve davasına olan aşkın duygusudur. "Öğrenme ve öğretme aşkım rüyalarım taşıyordu. Rüyamda güneş kitap olurdu bana... Kendisine

² URL2: <https://www.yenisafak.com/hayat/yazarlik-hikayem-bir-gozyasiyla-basladi-4762210> [Erişim Tarihi: 01.11.2025].

hayran olduğum İmam-ı Azam, bana Fıkıh kitabı okuturdu zaman zaman. Öğretme aşkım beni, gördüğüm rüyalarla aldatabilirdi... Uyandığımda gördüğüm güzel rüyalara sevinir yine de rüyada öğrendiğim bilgilerin doğruluğunu gözden geçirirdim (Şenlikoğlu, 2007, s. 47, 48). Sanatçı, yaşadıklarıyla birlikte insanların “kişilik ve karakter özelliklerine ait *mimêsisini* anlatır” (Gürgen, 2021, s. 356).

Şenlikoğlu, modern İslamî edebiyat alanında romanlar yazmış bir sanatçıdır. Onun 1980-1990 yılları Türkiye’de yaşanan inanç krizlerinde insanların inançsızlığa düşmelerine engel olmaya çalıştığı ve İslam davası uğruna kalemını kullanarak topluma, manevi alanda destek olduğu söylenebilir. “Müslümanca sanat için öncelikle İslam’ın çok iyi bilinmesi gerekir. Sadece konuyla ilgili helal- haram ahkâmını bilmek de yeterli değil[dir]. Bütüncül bir anlayışla, dinin prensiplerini, bakış açısını, hayat görüşünü, hikmetlerini... bilmek, tefekkür ve tefakküh kabiliyeti kazanmak, olay ve eserlere tevhide yorum getirmek de lazımdır” (Kalkan, 2007, s. 31). Bununla birlikte Şenlikoğlu, insanların dünya ve ahiret yaşantısına fayda vermeyen bilgi ve davranışları modern kültür olarak reddetmekte ve romanlarında bu kültürün götürdüğü değerleri işleyerek tema olarak yaşanmış hikâyeleri okura sunmaktadır. Dolayısıyla, sanat eserlerinde işlenen temanın kaynağı toplumdur. “Yapıt, sanatçının iç dünyasını dışa yansıtan ayna olduğu gibi, toplumunda aynasıdır. Toplum ile sanat arasında öyle yakın bir münasebet vardır ki, bir toplumun bütün özelliklerini sanatından çıkarmak mümkün olur. Sanatçı içinde bulunduğu toplumu etkilediği gibi, toplumdan da büyük ölçüde etkilenir” (Kalkan, 2007, s. 54). Dolayısıyla sanatçı, toplumun gözü, kulağı olmuştur. Nurettin Topçu’ya göre; eserini yalnız başına ve hür çalışma ile meydana koyan sanatkarın, içinde yaşadığı cemiyet, onu hayaller dünyasına tesir yapmak suretiyle hürriyetini sınırlandırmakta ve kendi acılarıyla sanatkarın ruhunu dağılayarak onu sanatın dünyasında harekete geçirmektedir (2013, s. 198). Sanatla toplumu birleştiren değerlerden olan inanç; insanla beraber var olan ve yaşayan bir gerçektir. Ferdi ve sosyal bir realitedir. İnsanın yaratılışına bağlı tarihin her devrine ve dünyanın her köşesinde fertlere ve toplumlara hâkim olan ilahi bir kanundur (Timur, 2006, s. 18). Yazar, oluşturduğu eserlerde inanç figürünü ve yaşanmış hayatları bir araya getirmiştir.

Şenlikoğlu, fikir, belgesel, gezi romanlarının yanında “gözyaşı döktürüp, okuru duygulandıran popüler romanlarda yazmıştır” (Sağlık, 2010, s. 127). Yazarın eserlerine baktığımızda konuların yaşanmış hayat hikâyelerinden alındığına ve okunduğuna şahit olmaktadır. “Çünkü bu romanlar esasen modern kent yaşamında geçerler ve İslamî kimliğin en fazla zorlandığı, en fazla çatışma yaşadığı bir çevrede nasıl Müslüman kalılabileceğini anlatma iddiasını taşırlar” (Selçuk, 2023, s. 12). Bununla birlikte romanlarında bireyi ele alan yazar, onu; toplumdaki inancıyla tanımlar. Akay; belagat, zamanımızda olmasa bile zeminimizde olduğunu belirterek onun; şiir, edebiyat, felsefe gibi alanlarda insanla daima ilişki içinde olduğunu söylemektedir (2021, s. 32). Dili sade ve söylemek istediğini kahramanlar aracılığıyla söyleyen Şenlikoğlu, kalemını Allah için kullandığını belirtir. İstanbul’la birlikte, köy, kasaba, şehir, ülke olarak dünyanın farklı mekânları romanlarında ana öge olan, fikirlerin önüne geçmeden bu yerleri betimleyen yazarın; romanlarında abartı yoktur. Sade ve doğrudan anlatım vardır. Romanda “Batının dinine bağlılığı övülmekle birlikte; şuurlu Müslüman olmadan önceki dönem cahiliye devri olarak anlatılır. Müslümanın şuurlu, araştıran olması ön plana çıkarılır” (Çalışkan, 1996, s. 92). Toplumun inanç sorunundan ziyade eğitim, çalışma hayatı, kadın, çocuk, aile gibi konuları da işleyen Şenlikoğlu, romanlarında aşk unsunun yanında bireyin fikirlerini, duygularını da anlatır. Onun, kalabalık içinde kaybolmasına izin vermez ve acılarını, sevinçlerini, umutlarını önemseyerek eserlerinde çözüm yolları aramaktadır. Nitekim “cemiyetin maddi ve manevi kıymatları sanat üzerinde müessir olduğunu anlaşılmaktadır” (Tarlan, 2021, s. 69).

1. Şenlikoğlu'nun "Yazar" Hakkındaki Görüşleri

Yazar, dış dünya ile iç dünya arasında bağlantıyı sağlayan etmenlerden biridir. Zihninde tasarladığı hayallerle birlikte insanlara bambaşka hayatlar sunulmasının ardından fikir ve duygu zenginliği sağlanması yazarın değerini belirlemektedir. Eleştirmenler tarafından, edebî akımlar ve yaşanan toplumsal etkilerden dolayı, yazarın gerekliliği tartışmalara neden olmuştur. Postmodernizmle birlikte bireyin parçalanması, metinde yazarın silikleşmesine yol açmıştır. Ancak Şenlikoğlu, yazarı metne yeniden davet ederek onu modern dönem içinde sıkışmış bireye kurtarıcı olarak sunmuştur. Kalkan, sanatçının toplum içindeki var olma sebeplerini Doğulu ve Batılı sanatçı açısından ikiye ayırmıştır: *"Tanzimat'tan beri daha çok iki tür mücadelesini görürüz Anadolu topraklarında. Bir taraftan Doğulu olduğunun farkında ve bundan utanç duymayan, geleneksel kalıplarda bile olsa Müslüman sanatçı; diğer taraftan da Batılı olamayışına üzülen ve Müslümanlıktan başka her şeye sempati duyan yabancılaşmış sanatçı vardır. Bu ikisi arasındaki savaş, egemen güçlerin ve rejim desteğiyle, batılı savunan ve Batılı olmaya çalışanın lehine ivme kazanarak gelişmiştir. İslam'dan olduğu kadar, halktan, toplumdan da bağlarını koparabilme riskini göze alabilmiştir sanatçı"* (2007, s. 55). İnancına göre Doğu ve Batı yönlerinde isimlendirilen sanatçıları bu şekilde anmayan Şenlikoğlu; insanlık için üreten kişilerin yazar vasfı kazanabileceğini belirtmiştir. Medeniyetin toplumları birleştiren ortak payda olduğuna göre medeniyete hizmet eden her kişi kalem sahibi olmaya adaydır. Şenlikoğlu, bu adayın sahip olması gereken özellikleri şu şekilde sıralar;

Yazarın akide bilgisi ve aşkı, hayalleri, morali olmalıdır. O, bakış açısını ve bilgisini vahyin ırmağında yıkamalı, kalemını vahyin mürekkebinden doldurarak yola girmelidir. Devamında öğrenmeye, değişime açık olmalıdır. Yazarın gönül gözü açık olmalı, güncel olaylardan haberdar olmalıdır. Onun misyonu olmalı ve bunu yazılarında korumalıdır. Ayrıca eserlerinde kullandığı kelimelere, karakterlere önem vermeli ve onları metinde niçin kullandığını unutmamalıdır. Yazarın hayata karşı prensipleri olmalı ve yaşamında ölçülü davranmalıdır. Sanatçı, karakterleri arasında taraf tutmamalı ve kalemını şöhret için kullanmamalıdır. Yazar ancak okumayı ve yazmayı sevebilirse yazı sanatında başarılı olabilir. Bununla birlikte sanatçı, edebî türler hakkında fikir sahibi olmalı ve bunları eserlerinde kullanmalıdır. O, yazacağı roman türünü belirleyerek eserin gerçek hayata uygunluğuna dikkat etmeli, okura umut yüklemelidir. Yazar, umut ettiği okuyucuyu, imza günleri, konferanslar, okuyucudan gelen mektuplar gibi yöntemlerle iyi tanımalıdır. Böylelikle okuruyla hemhal olan yazar; istikrarına, tutarlılığına ve şahsiyetine gölge düşürmeden yazmaya devam etmeli ve değerini korumalıdır (2007, s. 96, 117).

Beyaz Devrim Kalemle Başlar eserinin sanatı icra edecek olan yazarı merkeze alınarak oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Yapıtta, gerek dilbilgisi gerek edebiyat bilgilerini ara kesit olarak sunulduğu bölümler olduğu kadar kendi anılarını anlatıp yazdıklarını inandırıcı kıldığı bölümlerde vardır. Şenlikoğlu'na göre yüzlerce yanlış, kalemle yayılmıştır. O halde doğrularda kalemle yayılacak ve kalplerde beyaz devrim öyle başlayacaktır (2007, s. 63).

Yazar, sanatının arkasında durmalı, yapıtında hata yapmamalı, her sözünü, fikrini okuyucusuyla paylaşmamalıdır. Siz siz olun aciz kaldığınız dönemleriniz olursa asla yazmayın. Aciz kalabilecek bir insan olduğunuzu okuyucunuzdan saklamayın, ama özel dertlerinizi benim kadar açmayın, sözleriyle pişmanlığını dile getiren Şenlikoğlu, bazı okurlarına kırgınlıklarını dile getirir (2007, s. 66). Yazar, okuyucu ile çay içecek samimiyeti kurmalı ancak derdini anlatacak yakınlıkta olmamalıdır. Yazar, okura karşı açık olmalı ancak anlatacağı konularda samimiyetini korumalı, ciddiyetsizlik oluşmamalıdır. O, her ne kadar halkın içinde olmuş olsa da kalem sahibi olduğunu unutmamalıdır. "Okur, en çok roman kişileri ve onların yaşadıkları olaylarla ilgilenirler"

(Gündüz, s. 2003, s. 33). Ancak yazarı da eserden ayrı tutmazlar. Dolayısıyla “bir sanat alanında rol oynayan sanatçı, eser, okur, toplum unsurları vardır” (Moran, 1981, s. 5).

Karakteri, hayal dünyası ve duygularıyla ön plana çıkan yazar, pergelini sabitlemeli ve iç dünyasının çizdiği doğrultuda alanı okuyucuya sunmalıdır. Eserlerinde savunduğu düşüncelerde tutarsızlık ve belirsizlik olmamalıdır. Bununla birlikte kimliği oturmuş, düşüncesini kontrol edebilir, toplumun kazandığı bilgilerin toplamı olan, duygularını kontrol edebilen, kendi kültürünü toplayan ve nesilden nesile aktaran, ufku bütün dünyayı kapsayan sanatçılar, ancak tarih defterine ismini yazdırabilir. Bunun için edip, İslam evrensel bir dindir, ama ona bağlı olanların ufku darsa evrensel İslam’ı dünyaya nasıl taşıyabilir, endişesi içinde olmalı ve kendini İslam kültürü mefkuresinde yetiştirmelidir.

Bu mefkure içinde sanatçı, şahsiyetini sadece kalemiyle değil; dış görüntüsüyle de oluşturduğunu bilmelidir. O, “günlük yaşamında temiz giyimli, bakımlı olmalıdır. İçerikli ve güzel konuşmak yoruyorsa daha sade, kendi olarak konuşmasına dikkat etmeli[dir] (Şenlikoğlu, 2007, s. 73). Bilhassa edip, toplum edebini, nezaketini üzerinde taşımalıdır. Onun sanatı, sadece yazı dilinde değil; beden dilinde de kendisini yansıtmalıdır. Yazar; kültür, ilim, irfan alanında ön planda olan bilgidir. Bilgili olmak kültür göstergesidir, gelenek temsilidir. Bundan dolayı Şenlikoğlu; edipte bilgi ve sanatın hemhal olduğunu görmekle birlikte onun davranış ve hayat prensiplerinde İslam kültürü ve sevgisinin yansımaları gerekliliğini savunur (2007, s. 173).

Şenlikoğlu, beyaz devrimin insani yön olduğunu savunur. O, evrensel doğruların sade, yalın anlatıldığı, toplumun ve bireyin beyaz çember içinde bulunduğu bir sanat anlayışını benimser. Onun sanat anlayışının temelinde kültür vardır. Koç’un dediği gibi “bir kültürü, bir dünyayı anlamının en kısa yolu sanattan geçer. Hakikat anlayışının, dünya görüşünün çeşitli dil ve ifade düzeyindeki bir tezahürü olan İslam sanatı İslam’ı anlamının en kısa yollarından biridir” (2009, s. 76). Bu sanat, Allah’ın var olduğunu ve yaratma gücünün ancak O’na mahsus olduğunu kanıtlar.

Yirmi yıl sonra onu öğrenen kişiye Dünya’da ahiretlik bilgi sağlamıyorsa o kültür modern denilen, insan çürüten ve yiyen bir kültürdür. Ondan uzak durmalıyız ve bunu yazılarımızda farklı farklı yerlerde işlemeliyiz, desturuna sahip olan Şenlikoğlu, kültürü, *insanın doğasıyla çatışmayan yapı* olarak eserlerine serpiştirmiştir. Özdenören, esere serpiştirilen değer hakkında şu yorumu yapar: “Batılı, her ne pahasına olursa olsun kendi kültürünü korunmasını ister. Müslümansa her ne olursa olsun değil; gerektiği ölçüde kendi geçmiş kültürünü sahiplenir, gerektiği yerde de bu kültürü reddetmekte tereddüt etmez” (2013, s. 159). Asıl olan yazarların eserlerinde yeniden inşa edecekleri doğa ve insan fıtratıyla barışık olan kültürdür. Romanlarda aşk, ihtiras, macera, entrika, gizem, din, tarihsel konulu temalar geçmesine rağmen kalemini inandığı dava uğruna kullanan yazar, seçtiği ve örnek gösterdiği kahraman ve olaylarla insanlarda arınma duygusunu oluşturmayı amaçlar. Sanatçı adaylarının samimi ve şahsiyetli olmalarını tavsiye ederek eserlerinde özgün olmalarını söylemektedir (2007, s. 54-74).

Popüler romanlarda toplumun ihtiyacına uygun organize edilen karakterler sunulup yol gösterilmektedir. Ancak Şenlikoğlu önce kendimiz olacağız, hiç kimsenin yerinde olmak istemeden. Beğendiklerimizi örnek almak başka şey, olmadığımız kişi görünmek başka şeydir. Bizim bilgimiz olsun ihlâsımız, gayretimiz, heyecanımız, kaygımız, istikrarımız olsun, bu cevherler bize yeter diyerek ideal olan karakterin insanlara yansıtılması gerektiğini belirtmektedir (2007, s. 76). Yazar, okuyucuya hakiki olan duygu ve davranışları yansıtmalıdır. Dölek’e göre “kültürün bir parçası olan din, edebî esere olan etkileri bağlamında yazarın ve eserin anlaşılmasına katkı sağlayarak

okuyucunun anlam dünyasını zenginleştirir" (2024, s. 339-40). Yani anlamın tamamlanmasında din kültürü ideal olanı desteklemektedir.

Popüler romanlarda okuyucu kitlesinin halk olarak seçilme nedenleri arasında okuru mutsuzluktan kurtarma, oyalama gibi nedenler yer almaktadır. Ancak bu tür romancıların ekonomik kazanç elde etmek için bilgi seviyesi düşük insanları tercih etmesinden dolayı onlar, sanatçı görmeyen eleştirmenler vardır. Buna karşılık Şenlikoğlu, *popüler edebiyat dilini önemsemeyen eleştirmenlere; herkes akademik seviyede yazarsa onlar nasıl okuyacak? Nedir bu halk seviyesine inmeme kompleksi? Bunu yaparken halkın çok daha aşağılara düştüklerini neden göremiyorlar? Doğrusu bu konuda artık sabretmek istemedim. Halkı eğitecek kitaplar gökten mi yağacak? Siz yazarlar ordusu dostlarıma içimi döktüm. Oh be rahatladım, cevabını verir* (2007, s. 106).

Bununla beraber Şenlikoğlu; yazar adayının halkı daha iyi anlaması için bilmesi gereken ana dil, yazı dili, konuşma dili, hâl dili, susma dili, tabiat dilini bilmesini ve romanında, hikâyesinde yeri gelirse özellikle tasvirlerde bu dili kullanmak zorunda olduğunu belirtmiştir. Yazar adayı, popüler romanın hayal dünyası olan betimleme dillerini yeri geldiğinde, isteğine bağlı olarak kullanmalıdır (2007, s. 107). Onun için betimleme sanatı bir hüner ve eser için vazgeçilmez unsurdur.

Her yazarın, eserini yazdığı bir atmosfer vardır. Ona ilham perilerinin gelmesi için uygun şartların olması gerekmektedir. Şenlikoğlu, yazarken kullandığı metotları şöyle paylaşır: Odamızın havasını sık sık değiştirmeliyiz, kendimize moral vermeli ve düşünmenin en iyi güç bulma aracı olduğunun idrakiyle hareket etmeliyiz. Sık sık su içmeliyiz. Kambur oturmamalıyız. Sinirliyen, haddinden fazla üzgünken yazı yazmak hatalıdır. Masanızda bütün alt yapı doneleriniz hazır olmalı. Tenha bir yere çekilmelisiniz. Şartlarınız buna uygun değilse, zihninizi kalabalık ortamda yazmaya alıştırmanız (2007, s. 138-39). Edip, yazmaya başlamadan önce ön hazırlığını yapmalıdır.

Aday, yazmaya başlamadan önce zihninde; "neden yazıyorsun, niye yazıyorsun, nasıl yazıyorsun, neyi hedefliyorsun?" gibi soruların cevabını bilmiş olarak yazma yolculuğuna çıkmalıdır. Devamında kitabınızı okuyan okuyucunun neyi öğrenmesini istiyorsunuz? Bu sorunun cevabını elinize kalem aldığınızda biliyor olmalısınız, diyen Şenlikoğlu, adayın planlı olmasını önermektedir (2007, s. 137-39).

Yazar, "insanlığa veya tabiata faydası olan her meslek sanattır. Bundan dolayı iyi bir yazarlık; iyi bir zanaattır" (2007, s. 150). Yaşanabilir dünya için kalemini kullanan, kullanacak olan tüm sanatçılar kıymetlidir. İleri gelenlerin değil de ileri gidenlerin alkışlandığı tek ülke ise sanatınkidir (Özgül, 2008, s. 34).

Romanın topluma yol gösteren kılavuz olduğunu belirten Şenlikoğlu, sanatçının toplumun nasıl olmasını istiyorsa bu isteğini romanında, hikâyesinde göstermeyi başarabilmesini; toplumdan neleri talep ettiğini ya direk söylemesini ya da hissettirmesi gerektiğini belirtir. Romanın yazılış amacını "bir romanın, hikâyenin mesajı yoksa, tavsiyesi açısından derdi yoksa neden yazılsın ki? Bizim sırf heyecan olsun diye yazma lüksümüz yok. Yazar, gizlice, faydalı olacağına inandığı tavsiyesini yazmalı fakat okuyucuya hiçbir şey bilmiyor yerine koyarak yapmamalı bunu" (2007, s. 54). Edip, okurla arasındaki ilişkiyi korumalıdır.

"Yazar, topluma hitap etmemeli, bireyin beynine giden kıvrımların mümkünse en incisini öğrenerek kişiye hitap etmeli[dir]. Okuyucu bir kitabı okurken, kendisine seslenişi hissetmezse, elindeki kitabı arkadaşı olarak göremez" (Şenlikoğlu, 2007, s. 54, 55). Bu nedenle yazarın, seslendiği bireye yakın olması ve onun ruh hâlini bilmesi gerekmektedir. Roman yazarı insanın psikolojisinin her yönünü bilmeli ardından sanatını,

disiplinini, ibadetini, cihadını, okumasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte Wallek/Waren; romanların ve tiyatro eserlerinin insan psikolojisi bakımından bilgi vermek gibi değerli yönlerinin olduğunu ifade ederler (1983, s. 37).

Yazar olmak belirli bir yaş, emek, tecrübe ister. Bundan dolayı yazar olacak kişi, önce bir sanatkarın öğrencisi olmalı, ondan ders almalı, kitaplarını dersi gibi çalışarak öğrenci olmayı başarmalıdır. Yazar; öğrenci olduğunu unutmamalı, başka yazarların bilgisine ve özgünlüğüne kendi tecrübesini ekleyerek yükselmelidir (Şenlikoğlu, 2007, s. 53).

Şenlikoğlu, *Binbaşının Kürt Kızı* romanında Yalnız Kadın rolüne bürünerek Bahar ile arasında geçen konuşmada ona yazar olmanın şartlarını söyler:

Bahar: "Yazar olmanın şartları nelerdir?"

Yalnız Kadın: Kişi önce ne konuda yazacağına güzelce karar vermelidir. Teknik konularda bilgi sahibi olmalı ki eleştiriler onu diriltsin. Kendisini bile eleştirebilmelidir. Kelimeleri yerinde kullanılmalıdır. Kişi hangi inancı savunuyorsa, o inancın çatısını çok iyi bilmelidir. Özellikle İslam davası bilinmeden hiç yazılamaz. Günlük konuları, olayları iyi takip etmeli, meselelerin İslam'daki çözümünü nedir? Onu araştırmalıdır. Davasında çok samimi olmalıdır. Alkış için, şöhret için yazar olunmaz. Bu yolda yazar veya yazar olmayan dava adamları ihlâsları bittiği yerde, kendileri de sanatları da biterler. Kişinin ruhunda bazı insani özellikler tam olmalıdır. Çok okumalı, az yazmalıdır. Kur'an'ı çok iyi okuyup öğrenmelidir. Tefsir, Hadis, Fıkıh, Akaid, Müslümanların tarihini öğrenmelidir. Davayı dert etmelidir. Yalnız önce hangi safta hizmet edeceğini belirle. Bu iş biraz yetenek ister. Düşünebilmelisin, gözlem yapabilmelisin; bunları kâğıda dökülmeli ve hayal kurabilmelisin" (2024, s. 57 58).

Aday, inancına ait olan değerleri oluşturacağı eserlere yansıtmaktadır. İnanç, duygu ve düşüncelere yansıtacağından hareketle okur; yazarın niyetini ve inanç dinamizmini anlayabilmektedir. Bunun için edip yazma konusunda bilinçli olmalı ve okura karşı donanımlı görünmelidir.

Şenlikoğlu, bazı romanlarında yazar karakterine bürünerek yazar olmak isteyenlere tavsiyeler vermektedir. Bununla birlikte Şenlikoğlu, edibin yol gösteren bir eğitime ihtiyacı olduğunu, yaşadığı bir pişmanlığı dile getirerek şöyle ifade eder: "*Bende bulunan aşk, samimiyet ve heyecan güzel yazı için yeterli miydi? Bunu düşünmedim bile. Ben bir tek noktaya odaklanmıştım. Cihat etmeliydim; akideyi bilerek, İslam'ı bilerek cihat. Bunlardan pişman değilim, olmazsa olmazlarımız bunlar. Fakat bir de yazma sanatı üzerine biraz bilgim olsaydı güzel olmaz mıydı? Olurdu, ama bilemedim" (2024, s. 42-43).* Bundan dolayı bilgi ve hayalin yanında tekniğe, eğitimciye de ihtiyaç vardır. Şenlikoğlu, teknik konusunda zayıflığını ilk eseri *Bize Nasıl Kıydınız?* romanında şöyle ifade eder: "*Elinizdeki kitabı, gençlik yıllarımda, kitap tekniği ve türü konularında bilgi sahibi değilken yazdım. Akide bilgim, gayretim ve samimiyetim az da olsa vardı, bunlar kitap yazmak için yeterlidir sanıyordum, ama değilmiş" (2021, s. 9).*

Yazar, kitap tekniği ve türü konusunda bilgisi olmadığı hâlde yazdığını söyler. Sanatçı, yazı için niyetin ve bilginin yeterli olmadığını bununla birlikte kitap yazma tekniklerinin bilinmesi gerektiğini belirtir. "*Adeta monologdan ibaretmiş gibi yazmışım, bu durumdan romanı pek kurtaramadım. Yazar olmak isteyenlerin bu hataya düşmemelerini öneririm. Hatalarını düzeltmeye çalışmak, yazarlar için de aynı değerde bir eylemdir" (2021, s. 9).*

1.2. Yazara Lazım Olan Genel Kültür Bilgileri

Sanatçı eserini icra etmeden önce bilmesi gereken birtakım genel bilgiler vardır. Aday öncelikle inandığı dinin akidesini bilmeli; insanı, insanlara anlatacağından onu her

yönüyle tanınmalıdır. Hayal dünyasını karşı tarafa aksettirmek isteyen sanatçı; romanda önemli unsurlardan biri olan mekân unsurundan yararlanması için Dünya haritasını bilmesi gerekmektedir. Bunun yanında tarihi olayları ayrıntılı bilmeli, ansiklopedi kullanmalı ve olayları yorumlama kabiliyetini genişletmelidir. Şenlikoğlu, “yazarken kullanılacak kelimelerin sözlük bilgisi olmasına önem verir ve her adayın en az bir sözlüğe sahip olması gerekliliğini vurgular” (Şenlikoğlu, 2007, s. 201).

Yazar adayında belirli bilgilerin olmasının ardından Şenlikoğlu, okuyucuya iki aylık çalışma programı oluşturur. Bu zaman diliminde *Fuzuli, Nâbi, Seyh Galip, Ahmet Haşim, Tevfik Fikret, Necip Fazıl Kısakürek, Nurettin Topçu, Yaşar Kaplan* gibi isimler dönem özelliklerine göre değerlendirilir, eserleri okunur ve anlaşılmaya çalışılır (Şenlikoğlu, 2007, s. 201).

Tavsiye edilen çalışma programının ardından okurdan, belirtilen şahsiyetlerin dünya görüşlerinden hareketle kendisine ait fikirlerini oluşturması beklenir.

1.3. Yazarın Toplumda Karşılaşacağı Sorunlar

Yazarlığı çileli bir meslek olarak gören Şenlikoğlu, okurlarını; yaşadığı tecrübelerle bilgilendirir.

“Bir aday; hapse atılabilir, bazı gruplar tarafından düşman ilan edilebilir. Yazdığı gazete ve dergide yazısı hiç okunmayabilir. Piyasa olan kitabı hiç satılmayabilir. Tam tersi kitabı satılır, çok okunur ama yazar hiç sevimleyebilir, toplum içinde çok aşağılanabilir. İmza günlerine gider de bir kitap imzalamadan geri dönebilir. Umduğu, hayal ettiği etkiyi göremeyebilir okuyucudan. Aç kaldığı günler olabilir” (Şenlikoğlu, 2007, s. 78, 79).

Sanatçı, toplumdan olumsuz tepki alabilir. Yaşadığı topluma başarılı eser sunduğu halde beklediği ilgiyi okuyucularından göremeyebilir. Ancak Şenlikoğlu, yazar olmak isteyenlerin karşısında mücadeleci tavrını takınır ve yaşadıklarıyla onlara rol- model olur.

1.4. Yazarlığa Ait Başarı Hikâyeleri

Yazar, çevresinde tanıdığı sanatçılarla telefon görüşmesi yaparak onların edebiyata yönelme sebeplerini öğrenir.

“Abdurrahman Dilipak, Afet İlgaç, Ali Bulaç, Ali Erkan Kavaklı, Ayşe Kulin, Canan Ceylan, Cemil Tokpınar, Demet Tezcan, Emine Işınsoy, Fatma Tuncer, Hakan Albayrak, Hayrunisa Doğru, Hüseyin Üzmez, İbrahim Tenekeci, İhsan Eliaçık, İnci Beşol, Mehmet Emin Kazıcı, Mine Ezgi, Mustafa İslamoğlu, Mustafa Miyasaoğlu, Mustafa Özel, Mürşide Uysal, Nevval Sevindi, Nuriye Akman, Nurullah Genç, Ömer Lekesiz, Recep Özcan, Senai Demirci, Sibel Eraslan, Şule Yüksel Şenler, Yaşar Kaplan” (Şenlikoğlu, 2007, s. 239-73). Yazar adaylarına, bu sanatçıların iç dünyasını açarak bilinç oluşturmak isteyen Şenlikoğlu; onları, edebiyat deneyimlerine davet eder. Böylelikle birden fazla yazarın tecrübesi edebiyata kazandırılarak *yazma sanatı* oluşturulur.

Yazar adayı, edebiyat hayatına atıldıktan sonra zorlandığı herhangi konuda yukarıda bahsedilen sanatçıların başarı hikâyelerini okuyabilir. Onlarla yüz yüze görüşebilir.

1.5. Yazara Tavsiye Edilen Kitap Listesi

Şenlikoğlu, sanatçı adaylarına okumaları için kitap tavsiyesinde bulunur. Kendi okuduğu kitapları öneren yazar; faydalandığı bilgilerden onların da yararlanmasını ister. Bunun için meslektaşlarına; “*Edebiyata Dair, Türk Hikâyecilerinin Hikâyeleri, Edebiyat Dersleri, Edebiyatta Üslup ve Problemi, Huzur, Edebiyat Kuramları, Edebiyat üzerine Düşünceler, Roman Tekniği, Bizi Biz Yapan Hikâyeler, Türk Dili Dergisinin Roman, Eleştiri,*

Hikâye Özel Sayıları, Türkçenin Sırları, Düşüncenin Dinamikleri, Edebiyat Üzerine, Edebiyat Dersleri, Edebiyat Yazarları I, II, III, İslam Estetiği ve İnsan, Yazarlar Sözlüğü (2007, s. 232, 233) kitaplarını önerir. Dinî roman alanında öne çıkan sanatçı, yazarlık mesleğini güçlendirmek ve sahip olduğu Türk edebiyatını; edebiyat ve dil bilgisi yönünden incelerken anlamaya çalıştığı söylenebilir. Özellikle yazarın, Türkçenin Sırları eserini tavsiye niteliğinde ele alması onun Türk diline verdiği önemi göstermektedir.

1.6. Yazarın Eser(ler)ini Topluma Ulaştırma Gayreti

Sanatçının meydana getirdiği eser topluma ulaştığı takdirde amacına ulaşmaktadır. “Yazar, belli bir niyet doğrultusunda bir konu seçmekte ve kendi sanatsal dehasını kullanarak seçtiği konuyu çeşitli araçlar vasıtasıyla okuyucuya görünür kılmaktadır” (Tökel, 2002, s. 235-36). Bu doğrultuda edip tarafından oluşturulan yapıt, içinde barındırdığı niyet doğrultusunda okuyucuya ulaşmalıdır.

Şenlikoğlu, kitap yazma ve yazdığı kitapları bastırmak için gayret göstermiştir. O, eserini oluşturan edibi şu şekilde yönlendirir:

“İlk zamanlar bir yıl yazdığınız kitabı bir köşede saklayın (sonraki kitaplar için üç ay yeterli olabilir.) Bir yıl sonra tekrar okuyun, bir edebiyat öğretmenine kontrol ettirin. Daha sonra her kültür düzeyindeki kişilere okutun, görüşünü alın. Dizgi ve tashihten sonra en az üç kez okuyun... Daha sonra kitabınızı bir yayın evine götürün. Sizi destekleyen yazar olursa iyi olur. Yayınevi basmazsa bir yayın evine daha gidin. Sizi tanımadıkları için basmazlarsa kendi imkanlarınızla basmaya çalışın. Tabii yazdığınız kitaplar ihtiyaca cevap veriyorsa yapın bunu” (2007, s. 174).

Özdenören, Modern Çağda yazarların karşılaştığı sorunları şu şekilde belirtir: Dünkü Müslüman yazar, tamamen İslam içi değerlerle eserini kurarken, bugünkü Müslüman yazar ayrıca İslam dışı çevre şartlarıyla savaşım görevini de yüklenmiştir (2013, s. 55). Dolayısıyla edibin, topluma sesini ulaştırması zor olabilir. Ancak o, elde ettiği eserini insanlara ulaştırmak için her yolu denemeli ve emeğine karşı saygı duyarak karşılaştığı engelleri aşmalıdır.

1.7. Yazarın İnancı ve Edebî Dili

Sanatçı, toplum ve Yaratıcı ile arasında ilhamla iletişim sağladığından değerli, örnek alınacak şahsiyet olarak görülmüştür. Bilgi, kültür, ilim ve irfan kabiliyetleri bulunan bu kişiler, eserlerinde insanları ayırtıracak, birbirlerine yabancı kalmalarına sebep olacak ifadeler kullanmamalıdır. Dolayısıyla yazmak eylemi, bizim dışımızda bir olgu değil içimizde bir yaşantının dışı vurumudur. Çevremizde gördüğümüz kişileri, onların yaşam ve deneyimlerini gözlemleyip içimize alır; birikimimiz, dünya görüşümüz, deneyimlerimizle harmanlar, o kişiliklere belki yeni nitelikler yükler, onlarla kendi içimizde yaşayarak onları biz yaparız. Sonra da o yaşantıyı dışı vururuz (Gündüz, 2003, s. 15). Oluşturulan eserle birlikte sanat, okur, arsındaki ilişkiyi Necip Fazıl Kısakürek, şöyle yorumlar: “verilen eserle birlikte aşılın zaman ve mekân engelinden sonra ruhlar arasında bir birlik kurulur. Birbirinden ayrı, şahsiyetlerini muhafaza eden insanlar arasında sağlanan duygu ve düşünce iştihakı aşk kadar derin ve kuvvetlidir (2022, s. 161). Yazar ve toplum arasında oluşan duygu iştihakına inanan Şenlikoğlu, edebiyatta inanç ayrılığını reddeder.

Yazar, eserlerinde; Müslümanların haksız yere kötülendiğinden şikâyet etmektedir. İnancın kişinin şahsında değerli olduğunu belirten yazar; okurun rencide edilmemesi gerektiğini savunur ve Müslüman bakış açısını yansıtan romanın gerekliliğini belirtmiştir.

Özdenören, Müslüman romanın olmadığını şu şekilde ifade eder: “Edebiyatımızda hikâyenin, romanın aşağı yukarı yüz yıllık bir geçmişinin olmasına rağmen, bu geçmişte Müslüman hikâyeciye, Müslüman romancıya yardım edebilecek belli başlı bir tek örneğin bile bulunmadığını söylemek hiç de abartılı bir iddia değildir. Bu konuda mesnevi bir tür olarak sık sık öne sürülen bir örnek diye gösteriliyor. Mesnevi ve hikâyeyi yahut romanı özdeş saymak birtakım yüzeysel benzerlikleri zorlamak kimseye yarar sağlamaz.” (2013, s. 74).

Müslüman Kadın Avrupa’da romanında yazar, Avrupa’ya gider. Oranın yaşam şeklini anlatan bir romanı, Müslüman bakış açısıyla yazacağını söyler:

“Avrupa’ya gitmeliydi, araştırmalıydı ve Avrupa’nın romanını yazmalıydı. Çünkü, Avrupa, Türkiye’nin ve İslam âleminin romanını çoktan yazmıştı. Üstelik abartıları, iftiraları da vardı yazılan romanlarda ve İslam’ın geçmişine ve hep yanlı bakıyor, gördüğü gibi anlatıyordu Batının düşman ruhunu tanımayan okuyucu, İslam alemi hakkındaki yalanlara şatlanıyordu. Batının yazdığı romanlar, Müslümanların hakkını yiyordu. Batının romanını Müslüman adaletiyle yazacağım, diyordu yazar. Batının verdiği Oscar ödülleri yarısı Müslümanların onurunu rencide edici kitaplardı. İslam dünyası bu duruma karşılık hâlâ Batı tahlili yapan ciddi bir roman yazamamıştı” (Şenlikoğlu, 2014, s. 22, 24).

Yazar, Batı edebiyatı türü olan romanın, onun gelenek göreneklerini, inançlarını yansıttığını ve bu etmenlerin Müslümanların kültürüne uygun olmadığını belirtmektedir. Yerli ve dinî bakış açısını yansıtacak bir roman teorisinin olmadığı serzenişinde bulunan sanatçı; *Müslüman Kadın Avrupa’da* eserini yazarak farklı bir roman teorisi oluşturur. Müslüman yazarın, nasıl Batının inancına saygı duyarak romanını yazdıysa; aynı hassasiyeti Batılı yazarından da İslam dünyasını anlattığı romanından beklemektedir.

Şenlikoğlu, romanda, Doğu/Müslüman kadını yanlış tanımlamasına rağmen bu roman teorisinde Hollanda, Almanya, Avusturya, İtalya, İsveç, İsviçre, Danimarka’yı gezer. Nadire örneğiyle; Avrupa’da Müslüman kadını evden çıkarır, çalışma hayatına sokar, gayrimüslimlerle iletişim kurdurur ve İslam’ı temsil eden sembol hâlinde okuyucuya sunar.

Nadire’nin Müslüman kimliğiyle Avrupa’da var olması, İslam’ın Batı zihniyeti karşısındaki duruşunu ifade etmesi açısından kıymetlidir. Yazar, diğer romanlardan farklı olarak Müslüman kimliğini tanıyan inançların da olduğunu kanıtlayarak İslam’ın yüceliğini dile getirir.

Şenlikoğlu, edebiyatın insanları birleştiren bir etmen olduğunu hatırlatmakta ve Batı sanatçılarının, eserlerinde taraf tutmalarını eleştirmektedir. O, eserlerinde farklı inançtan olanları İslam başlığı altında toplayarak tarafsız şekilde okurlara yansıtmıştır. Salih ve salihâ sanatçılar insanları inançları doğrultusunda değil; değerleri ve yaratılış farklılıklarına göre ele almalı ve sanat ikiye bölünmemelidir. Dünya kültürlerinin bulunduğu edebiyat alanı objektif şekilde kullanılmalıdır. Bundan dolayı yazar için hizmet edilen dava şuuru, hayat prensiplerini oluşturmuştur.

1.8. Şuurlu Olma ve Davanın Önemi

Şenlikoğlu, hayatı boyunca kendini çalışmaya adan. “O tarafa, yani ahirete gidince buradaki hayatımızın filmini göreceğiz. Kendimi izlerken, hep dava üzerinde çalışırken görmek istiyorum, o yüzden zamanımı lüzumsuz işlerle geçirmek istemiyorum. Ya okurken ya yazarken ya da vaaz verirken görmek istiyorum kendimi” (2014, s. 108). Sanatçının hayatı; okumak, yazmak, vaaz vermek olarak üç bölümden oluşmaktadır. O, yazı hayatının dışında verdiği sohbetlerle sanatını icra etmekle birlikte kendisini İslam’ı

anlatma, aktarma, tebliğ etme vazifesinden sorumlu tutarak yaşamaktadır. (URL)³ Yazar, verdiği vaaz ve konferanslar sebebiyle okurları tarafından abla, anne, teyze, öğretmen, hoca rolünde görülmüştür. Romanlarını insanlık için yazdığını belirten sanatçı, onlarla kurduğu gönül muhabbetini, hayat hikâyelerini eserlerine taşımıştır.

Yazar, davasının içeriğini, okuyucularıyla olan bağı ve kalemını insanlık için kullandığını belirtir: “Onlar çok ilginç bir şey olsa bana yazıyorlar, ben de ilginç bir şey görsem onlara yazıyorum. Ben romanı sanat için yazmam, insanlık için yazarım. Gayem edebiyat olsa, sanat için yazacak olsam, Allah’ın izniyle onu da başarırım. Fakat şimdilik sanat için yazıp edebiyat güzelliği uğruna yorulmayı düşünmüyorum. Ama edebi olmasını da önemsiyorum” (Şenlikoğlu, 2014, s. 108-109).

Şenlikoğlu, edebî eser vermeden önce İslam medeniyeti üzerinde çalıştığını ve öğrendiklerini okurlarına aktardığını ifade eder: “İslam medeniyetini çok güzel anlamalı ve anladığım İslam’ı tüm dünyaya haykırmak için çalışmalıyım. Kaç kişiye gücüm, sesim, ulaşırsa, o kişileri İslâm ile tanıştırmalıyım. Dünya’yı düzeltmeye niyet etmeliyim” (2019, s. 143, 145). Sanatını; *İslamî tebliğ* olarak inşa eden yazar, İslam’ın fikir, yaşam zenginliğini ifade ederek dünyada yanlışlara maruz kalmış inancın önünü açmak ister. O, okuyucularıyla sosyal hayatta da görüşerek İslâm’ı aktarmaya devam etmektedir.

Yazar; kadın, erkek ayrımı yapmadan tüm insanların yaşanılabilir bir gezegen için çalışmasının gerekliliğini vurgular: “Evet, geçmişte, çok kötü çağlar görmüştü dünya. Dünya’da bir yenilik yapıp, gelecek çağlara örnek çağlar hazırlanmalıydı? Herkes üzerine düşeni yapmalıydı mutlaka” (Şenlikoğlu, 2014, s. 21). İnsanların birbirine benzemeyen parmak izleri olduğu gibi her birinin zihin yapıları da farklıdır. “Bu çağda Yehova Şahidi’yle, Hristiyanıyla, Budistiyle, kısaca ne kadar din ve ideoloji varsa, bir araya gelip biz insanlık olarak bir değişiklik yapalım” (Şenlikoğlu, 2023, s. 168). Sanatçı; inanç farklılıklarını zenginlik olarak görmekte ve iyilik, güzellik adına insanların bir araya gelebileceklerini vurgulamaktadır.

Yazar, Mösyö Mimo’ya seslenerek yazılarında niyetini yineler:

“Masaya oturdum. Bay Mimo, yine size döndüm. Mösyö Mimo. Birçok dinsizle tartışmış bir insanım. Ben estet bir yazar değilim. Eğer estet bir yazar olsaydım, size anlatacağım çok farklı şeyler olurdu... Size hurafesiz dini anlatmak istiyorum... Benim Müslüman olmam için mi çalışıyorsunuz? dersiniz. İlk etapta sizin İslam’ı doğru anlamanızı istediğim için yazıyorum... İslam anarşizm değildir, İslam faşizm değildir. İslam adaletsiz bir sistem değildir. İslam Batı’nın anlattığı değildir. İslam bilime kör, bilime karşı hiç değildir. İslam kadercidir. O kadar iftira atıldı ki İslam’a, İslam melek gibi olduğu halde, iftiralarla kötü gösterildi” (Şenlikoğlu, 2024, s. 7).

Yazar, kitabı yazdığı muhatabını masada karşısına alarak onunla konuşmaktadır. Sanatçı, diğer yazarlardan farklı olarak estet olmadığını söyler. Hurafesiz dini anlatmak için edebiyatı araç olarak kullandığını ifade eder. Yazar, yazılarında İslam’ı anlatarak okuyucularını yönlendirmek gibi gayesinin olmadığını, sadece İslam’ın düzgün anlaşılması için çabaladığını belirtir. Dinin yanlış aktarıldığını ifade eden yazar, okuyucularından ateist, deist olanlara seslenerek İslam’ın berraklığını savunmakta ve atılan iftiralarla birlikte karalanmış İslam’ın temiz olduğunu savunmaktadır.

Şenlikoğlu, romanlarında İslam’ın yanlış anlaşılması sebebiyle inanç boşluğuna düşen insanların deizme, ateizme, Yehova Şahitleri’ne yöneldiklerini dile getirir. Eserlerde toplumun inanç problemlerinin sadece bunalım olarak adlandırılmasına karşı çıkan yazar, deist ve ateist figürlere yer vererek inanç bulanıklığına dikkat çekmek ister.

³ URL3: https://www.youtube.com/watch?v=5_9U3CKqAsA [Erişim Tarihi: 28.11. 2025].

1.9. Yazar, Aşk, Okuyucu İlişkisi

Şenlikoğlu, romanlarında aşk unsurunu kullanır. Helal- haram dairesinde bu unsurun nasıl yaşandığını kahramanlar aracılığıyla ifade eder. Okurlara, aşkı arama. Aşkı içinde yaşa kimseye vermeden. Nasılsa kimse kimsenin aşkının tam değerlendirmesini yapamaz. Ve nasıl olsa aşk bir gün biter. Bitmese de içinde yaşat. Oyalanma, aşkın peşinde zaman kaybetme nasihatinde bulunmuştur (2007, s. 277). Yazar, aşkın sonlu olduğunu savunur ve okurun içinde olan aşkını gizli yaşamasını tavsiye eder.

Edibe, eserlerinde aşk konusunu altın oranda işlenmesini tavsiye eden Şenlikoğlu şöyle seslenir: "sakın ola ki, okuyucuna kıyma, asla hayatı aşktan ibaret gösterme. Senaryonda, güftelerinde ne yazıyorsan onda da dengeli olmayı, Allah'ın sunduğu çizgide aşktan da bahsetmeyi ama orta yol üzerinde durmayı prensip haline getir" (2007, s. 277). Netice itibarıyla aşk, eserlerde his ve düşünce dengesini bozacak vaziyette işlenmemelidir.

Aşk, insanların gönül ve beden yorgunluğunu alan, ancak tanımlanamayan bir formüldür. Yazar, genç ruha sahip olanlara aşk nazarında hitap ederek onu araç olarak kullanmaktadır. Gençlerin problemleriyle yakından ilgilenerek onları sosyal ve yazı hayatında yalnız bırakmayacağını dile getirir: "Yazar çok iyi biliyor ki romanın içinde bir aşk varsa gençler o romanı daha iyi okurlardı. Kendilerini bulmak istiyorlardı o romanda. O halde diyordu yazar; ben de o aşkın etrafında verilecek mesajlarımı veririm, gençler gönüllerini terbiye ederler de önüne gelene âşık olma hastalığı olanlar daha dikkatli olur. Artık İnternet çağında yarışıyoruz, gençliğin beynine giden yolu meşru donelerden bulmalıyız, diyordu" (Şenlikoğlu, 2014, s. 88). Aşk, romanda anlatılan öyküde olayların devam etmesini sağlayıp durağanlığı kıran bir dizgedir. Edebiyatta kutsal kabul edilen bu kavram, zamanla toplumda yüklenen anlamların değişmesiyle birlikte farklılıklara neden olmuştur. Şenlikoğlu, duygu ve düşüncelerde denge unsurunu önemser ve aşka saygı duyar. Onu İslam prensiplerine göre şekillendirir ve olay örgüsünde kullanır.

1.10. Şenlikoğlu'nun Romanlarında İslam Milliyetçiliği

Şenlikoğlu, yaşadığı ülke topraklarına pergeli koyar, onun hareket ettiği istikamette başka coğrafyanın toprağına ayağını basar. Milli olan sanatçı, eserlerinde milliyetçilik yapmaz, diğer milletlerden ayrılmaz. Onun için bütün insanlar kardeştir. Ülke toprağı namustur.

Sanatçı, eserini oluştururken farklı coğrafyalarda olan toplumsal sorunlara gözünü yummamıştır. Eserlerinde zulüm altında olan milletleri de işlemiştir. Bunlardan bir tanesi de Doğu Türkistan Türklerinin katliamını anlattığı *Çin İşkencesi* romanıdır. Yazar bu eseri Doğu Türkistan'da Çin zulmü altında olan Uygur Türlerine yazdığını söyleyerek eserini bu millete sunmaktadır:

"Ben, Türkî devletlerden kardeşlerime karşı vazifesini yapmadığına dolayı mahcup olan bir Müslümanım. O yüzden, bir fert olarak, üzerime düşen görevimi yapmak için ilk adımı olsun diye elinizdeki eserimi takdim ediyorum. Bu eserimi, beni affetmeleri dileğiyle komünizmin zulmü altında yaşayan tüm mazlumlara ithaf ediyorum. Ve diyorum ki: Bütün işkenceler, adı ne olursa olsun, dinsizliğin ürünüdür" (2023, s. 7).

Yazar, haksızlık olarak gördüğü toplumsal acılara merhem olmak için kalemını kullanır. Kaan'ın hikâyesi etrafında şekillenen olay örgüsüyle birlikte Şenlikoğlu, bir milletin yok olmasına karşı çıkmakta ve Uygur Türklerine manevi anlamda destek olup edebiyatla, yapılan bu zulmü dünyaya haykırmaktadır. Yazar, yaşanan hikâyenin gerçek kahramanlarının yer aldığı Ahmet'in *İgamberdi Gazatesinde*; Sevimgül'ün *Süyümbike*

Dergisinde (2023, s. 8) olan fotoğraflarını paylaşarak yazdığı romanın gerçekliğini belgelemiştir.

Sanatçı, *Çingene* romanında Çingene konusunu işler. O, “işte bu kitapla Serpil ve Sema’ya hayalimdeki dik duruşu da ilave ederek kendi çapımda seyirci kalmadığının belgesi olarak ilk adımı atmış bulunmaktayım ifadelerini kullanır (2019, s. 9). Roman tadında araştırmalı hikâye yazdığını, evet, roman tadında hikâye yazdım. Üstelik alışagelmışin dışında araştırmalı bir hikâye. Bu da benim türüm söylemiyle belirtir (2019, s. 10,11). Eserlerinde kütüphanelere gittiğini ve asistan *İsmail Altınöz*’ün tez çalışmasıyla okura belge sunar.

Çingene romanında yazar, Serpil ve Sema’nın yanında hoca sıfatıyla bulunur. Onlara, manevi destek sağlamakla birlikte araştırmacı yönüyle Çingene olarak dışlanan Kiptiler üzerinde araştırmalar yapar.

Sonuç

Çalışmada Şenlikoğlu’nun *Beyaz Devrim Kalemle Başlar* eseri ve bazı romanları hayatı ekseninde anlamaya çalışılmıştır.

Beyaz Devrim Kalemle Başlar deneme kitabı, yazarın; yaşadığı hayattan verdiği örnekler etrafında sanatçı adayına sunduğu bilgilerden oluştuğu görülmüştür. Eserin içeriğinde, adayın sahip olması gereken özellikler, sanat eserinin taşıması gereken nitelikleri belirtilmiştir.

Şenlikoğlu’nun deneme kitabı içerisinde okunması gereken kitap listesi ve örnek yazar hikâyelerinden hareketle kendi deneyimlerini paylaştığı görülmüştür.

Aday, inancını iyi öğrenmeli ve davasına hizmet etmelidir. Yazacağı eserlerde inanç ayrımı yapmadan aşk etrafında yapıtlarını oluşturmalarıdır. Aşk, unsuru olay örgüsünü devam ettirmesiyle birlikte eserde belirtilen fikirlerin önüne geçmemelidir.

Eserler, tüm insanlara hitap etmeli ve ırkçılık yapılarak toplumlar bölünmemelidir. Vatan konusunda milliyetçi tavır takınan Şenlikoğlu, eserlerinde tüm insanları İslam şemsiyesi altında topladığı görülmüştür. Kadın, erkek cinsiyet ayrımı yapmadan insanlar iyilik için çalışmalıdır. Bundan dolayı yazar adayı, toplumu iyi anlamalı ve sanatını yaşanabilir Dünya için yönlendirmelidir.

Şenlikoğlu’nun *Beyaz Devrim Kalemle başlar* ve bahsettiği bazı romanları incelendiğinde toplum içinde yaşayan ferdin önemi anlaşılmıştır. Yazarın roman sanatına Müslüman bakış açısı katması roman sanatında İslam’da olabileceği düşüncesinin önünü açmıştır.

Şenlikoğlu; yazar, eser, okur, olay örgüsüne Müslüman şahsiyet kazandırma endişesiyle birlikte bu kavramları dava düşüncesiyle yorumlamıştır.

Biz de bu çalışmamızla birlikte onun fikirlerini yorumlamaya çalışıp edebiyat araştırmalarına katkı sağlamaya çalıştık. Araştırmalarımızda yazarın ifade dilini kimi zaman edebî kimi zaman düz bulmuş olsak da sanatçının, eserinde dava bilincini okurlara iletmesi ve evrensel barış dilini kullanma niyetinde olduğunu ve bu üslubu seçtiği düşüncesine ulaştık. Halkın okuma- yazma ve anlama kapasitesinin düşük olması nedeniyle sanatçının hikemî üslup tercih ettiği görülmüştür. Şenlikoğlu’nun edebiyat ve estetik düşüncelerinden çok, sanatın ve sanatçının toplumu anlatması gerektiğini ve insanların sorunlarının çözümünde İslam’ı savunduğu tespit edilmiştir.

Sanatçı eserlerinde İslam’ı anlatma gayretinde olduğundan edebiyat ve estetik ile ilgili düşüncelerin arka planda kaldığı görülmüştür. Adaya, yazarlık yolculuğunda elde

ettiği deneyimlerle birlikte bilgiler verilmiş olup estetik kaygısının göz ardı edildiği fark edilmiştir. Edebiyatı, İslam'ı tebliğ etmek için bir araç olarak kullanan Şenlikoğlu, fikirlerini doğrudan anlatma seçeneğini kullandığından sanatsal betimlemeler, metafor, mecaz anlama taşıyacak ifadelerle önem verilmediği görülmüştür.

Toplumsal sorunların; sanat anlayışının ve onun yansıtma becerisinin önüne geçmesi yazarın anlatımında kuru anlatımın oluşmasını sağlamıştır.

Kaynakça

- Akay, H. (2021). *İzleri temizlemek; yapısökümcü bakış tarzı ve metin yorumlama*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk edebiyatı ana çizgileri*. Ankara: İnkılap Kitabevi.
- Aykut, Ş. (2022). *Yakın dönem İslamcı dergilerde kadın imajı: Mektup Dergisi örneği*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Çalışkan, K. (1996). Özenilesi yaşamlar/İslamî romanlar üzerine bir inceleme. *Birikim Dergisi*, 92, 89-95.
- Dölek, İ. (2024). Kutsal ile edebiyatın buluşması: roman teolojisi. *Tevilat İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(2), 421-442.
- Erdem, C. (2022). Din eğitimi olarak sanat ve edebiyatın kullanımı. *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Dergisi*, 8(2), 197-208.
- Gürgen, H. (2021). Mimêsis kavramı, üç yansıtma kuramı ve bu kavramın temel sanat akımları üzerine etkisi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 51, 349-366.
- Gündüz, S. (2003). *Öykü ve roman yazma sanatı*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı Yayınları.
- Kalkan, A. (2007). *Müslümanın sanat anlayışı*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2022). *Öfke ve hiciv*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Koç, T. (2009). *İslam estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Moran, B. (1981). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özdenören, R. (2013). *Ruhun malzemeleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özdenören, R. (2013). *Müslümanca düşünce üzerine denemeler*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özgül, K. Ö. (2008). *Seke seke ben geldim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Selçuk, E. K. (2023). Kemalizm'in ve İslamcılığın kadın imgesini romanlar üzerinden okumak. *TAM Akademi Dergisi*, 2(3), 7-26.
- Sağlık, Ş. (2010). *Popüler roman estetik roman*. Ankara: Akçay Yayınları.
- Şenlikoğlu, E. (2019). *Çingene*. İstanbul: Mektup Yayınları.
- Şenlikoğlu, E. (2024). *Mösyö Mimo*. İstanbul: Mektup Yayınları.
- Şenlikoğlu, E. (2019). *Hristiyan gülü*. İstanbul: Mektup Yayınları.
- Şenlikoğlu, E. (2023). *Maria*. İstanbul: Mektup Yayınları.
- Şenlikoğlu, E. (2007). *Beyaz devrim kalemle başlar*. İstanbul: Mektup Yayınları.
- Şenlikoğlu, E. (2023). *Çin işkencesi*. İstanbul: Mektup Yayınları.
- Şenlikoğlu, E. (2014). *Müslüman kadın Avrupa'da*. İstanbul: Mektup Yayınları.

- Şenlikoğlu, E. (2021). *Bize nasıl kıydınız?*. İstanbul: Mektup Yayınları
- Şenlikoğlu, E. (2005). *Burası cezaevi*. İstanbul: Mektup Yayınları
- Tarlan, A. N. (2021). *Edebiyat meseleleri*. İstanbul: Akçay Yayınları.
- Tekin, M. (2002). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Timur, K. (2006). *Türk romanında dinler ve inançlar*. İstanbul: Elips Yayınları.
- Topçu, N. (2013). *Sosyoloji*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tökel, D. A. (2017). Niyet boyutundan okumak: yazarın niyeti. *Hece Edebiyat Dergisi*, 65, 66, 67, 229-270.
- Uğur, V. (2017). Kadın kimliği ve modernizm karşıtlığı: hidayet romanlarının ideolojisi, *Researcher*, 5(4), 810-826.
- Wellek, R. & Warren, A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri*. A. E. Uysal (Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları

- URL1, URL2: <https://www.yenisafak.com/hayat/yazarlik-hikayem-bir-gozyasiyla-basladi-4762210> [Erişim Tarihi: 01.11.2025].
- URL3: https://www.youtube.com/watch?v=5_9U3CKqAsA [Erişim Tarihi: 28.11. 2025].



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 140-161
Geliş Tarihi-Received: 20.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI:

1923–1960 Arası Türk Şiirinde Özne-İktidar İlişkileri Bağlamında İsmet İnönü İmgesi*

*The Image of İsmet İnönü within the Context of Subject-Power Relations in
Turkish Poetry, 1923-1960*

Hamide YAZER**
Hanife Yasemin MUMCU***

Öz

Bu çalışma, Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün 1923–1960 yılları arasında Türk şiirinde nasıl temsil edildiğini, özne-iktidar ilişkileri perspektifiyle ele almaktadır. Araştırmada, İnönü'ye yönelik övgü ve yergi söylemlerinin tarihsel kırılma noktaları ve siyasal değişimlerle birlikte geçirdiği dönüşüm, Foucault'nun özneleşme ve iktidar mekanizmalarına dair kavramsal çerçevesi temelinde incelenmiştir. Okuma ve eleştirel söylem çözümlemesine dayalı yöntem, döneme ait çeşitli dergi, gazete ve şiir kitaplarından derlenen seçkiler üzerinde uygulanmıştır. Analizler, İnönü imgesinin Atatürk döneminde tamamlayıcı ve ikincil bir konumda olduğunu, Atatürk'ün ölümünden sonra ise merkezi bir övgü figürüne dönüştüğünü ortaya koymaktadır. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik güçlükler, Cumhuriyet Halk Partisi içindeki fikir ayrılıkları ve Demokrat Parti'nin yükselişi ile birlikte ise İnönü, eleştirel, taşıyıcı ve hicivsel söylemlerin hedefi hâline gelmiştir. Bu süreç, şiirsel öznelere yalnızca estetik bir işlev üstlenmediğini, aynı zamanda toplumsal ve politik gerçekliği yansıtarak iktidar ilişkilerini yeniden yapılandırıldığını göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, edebî metinler aracılığıyla siyasal öznenin değişen iktidar bağlamında nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymakta ve Türk şiirinde siyasi temsil biçimlerine dair literatüre özgün bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İsmet İnönü, cumhuriyet dönemi, Türk şiiri, özne-iktidar ilişkisi.

Abstract

This study examines how İsmet İnönü, the second President of the Republic of Turkey, was represented in Turkish poetry between 1923 and 1960, from the perspective of subject–power relations. It analyzes the transformation of praise and criticism directed at İnönü in relation to historical turning points and political changes, using Foucault's conceptual framework on subjectivity and mechanisms of power. The methodology, based on close reading and critical

* Bu makale İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi'nde TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığı (BİDEB) 2211- Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı desteğiyle hazırlanmakta olan “1923-1960 Arası Türk Şiirinde Özne-İktidar İlişkisi” başlıklı doktora tezinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş bir bölümüne dayanmaktadır.

** Öğr. Gör., Polis Akademisi, Yabancı Diller ve Türkçe Öğretimi Bölümü, e-posta: hamide.yazer@pa.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2733-6781.

*** Prof. Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: hanifeyasemin.mumcu@ikc.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3612-3611.

discourse analysis, was applied to a selection of poems drawn from various periodicals, newspapers, and poetry collections of the period. The analysis reveals that İnönü was depicted as a secondary and complementary figure during Atatürk's era, but after Atatürk's death, he became the central object of laudatory representation. With the economic difficulties of World War II, intra-party divisions within the Republican People's Party, and the rise of the Democrat Party, İnönü increasingly became the target of critical, satirical, and ironic poetic discourse. This transformation demonstrates that poetic subjects not only serve aesthetic purposes but also reflect social and political realities, restructuring power relations in the process. Consequently, the study highlights how political subjectivity is reconstituted through literary texts and makes an original contribution to the literature on political representation in Turkish poetry.

Keywords: İsmet İnönü, republican era, Turkish poetry, subject-power relations.

Giriş

Şairin siyasal iktidarlarla kurduğu ilişkinin tarihi oldukça eskiye dayanır. Geçmişte kimi zaman iktidarın yanında ve himayesinde yer alan şair, kimi zaman da karşısında konumlanır. Şairin tutumu her ne olursa olsun, şiirin otoriteyle kurduğu bağ, şiirin diline ve söylemine yansır. Türk edebiyatında da temsilleri fazlaca görülen şair-patronaj ilişkisinin, sanatın gelişmesine önemli oranda katkı sağladığı söylenebilir. Halil İncik (2003, s. 15), Osmanlı üzerinden yaptığı değerlendirmede kültür inşasının en üst noktasının saray çevresinde gerçekleştiğini ifade eder. Sarayın desteklediği sanatçılar Sultânü's-Şu'arâ unvanına yükselirken hükümdarın sanat anlayışının izlerini taşımaktadırlar. Hükümdar tarafından kabul gören şair ve şiirleri, diğer isimler tarafından da örnek alınarak dönemin yaygın sanat anlayışı ortaya çıkar. Hükümdarın değişmesiyle de bu anlayış yerini yenisine bırakır. İktidarın sanatı şekillendirmesi olarak değerlendirilebilecek bu durum Cumhuriyet döneminde de devam eder. Otorite tarafından kabul görüp desteklenen sanatçılar ve eserleri, kanon içine dahil edilerek ödüllendirilir (Baki, 2010, s. 173). Fakat Osmanlı padişahları kendi sanat zevklerine göre şiirlere yaklaşılmaktayken Cumhuriyet döneminde şiir, sanatın diğer alanlarında olduğu gibi düşünceleri yaymak için bir araç olarak kullanılır. Sartre'ın (2017, s. 80) "güdümlü edebiyat" olarak ifade ettiği bu durum, şiirin politik özneliliğini ortaya çıkarır. İktidarın meşruiyetini sürdürmesine yardımcı olan şair ve şiiri, iktidar ideolojisini şiirsel alana taşır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaya çıkan edebi eserlerde güdümlü edebiyatın örneklerini görmek de mümkündür. Bu edebiyat, inkılaplar aracılığıyla yaratılmaya çalışılan yeni insanı ilk olarak edebi eserlerde ortaya çıkarır. Yalnızca nesirde değil nazımda da milli değerlerine sahip çıkan modern ve inkılapçı özneler inşa edilir. Şiir kişileri aracılığıyla da topluma hissettirilmeden yeniliklerin benimsenmesi sağlanır.

Cumhuriyet döneminde şair, sanatı ile Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde oluşturulmak istenen ulus-millet kimliğini şiirlerinin öznesi haline getirir. 1940'lara kadar devam eden bu durum, şiirsel öznenin kendisine yeni bir politik alan açmasıyla sonuçlanır. 1940'larda ortaya çıkan farklı söyleyişi barındıran şiirsel yönelişlerle politik özneler dönüşerek bireysel düşüncenin ve ideolojinin hâkim olduğu bir anlayış doğar. Buna göre topluma gerçekçi bir gözle bakan şairler, eksik yanları dile getirmekten çekinmezler. Eleştirilerin daha yüksek sesle ifade edildiği 1940-1960 arası dönemde şiir özneleri, okuyucusunu politik gerçekliği çekmekte ve onu dönüştürmektedir.

Şiir, her ne kadar okurunda estetik duygular uyandırmak için yazılsa da aynı zamanda toplumu dönüştürme araçlarından biridir. Sezai Karakoç (2016, s. 46) şiirin insanı değiştirip metamorfoza uğrattığını belirtir. Şiirin bu etkileme gücü de Cumhuriyet dönemi iktidar figürleri tarafından kullanılır. Eflatun Cem Güney'in (1933, s. 67-69)

“inkılap edebiyatı” olarak değerlendirdiği edebi kesim bunun en net örneğidir. Türk edebiyatında inkılap edebiyatı olarak isimlendirilen bu kavramın, dünya edebiyatlarında farklı adlandırmaları da mevcuttur. Sartre’ın güdümlü edebiyat tabirinin yanı sıra Sovyet Rusya’sında da “parti edebiyatı” isimlendirmesi kullanılır. Lenin’in (2008, s. 29) Sovyet dönemi Rus edebiyatı için kullandığı “Parti Edebiyatı”, resmî ideolojinin şiirsel sözcülüğünü yapmanın yanı sıra siyasileri de övgü merkezi olarak şiire taşır. Bu bağlamla bizdeki inkılap edebiyatının Lenin’in tabiriyle parti edebiyatı ile aynı işlevi gördüğü söylenebilir. Çünkü inkılap edebiyatında da yapılan yeniliklerin halka ulaşması ve oluşturulmaya çalışılan Cumhuriyet ideolojisini benimsetme amacı güdülür. Bununla birlikte bu dönem Atatürk başta olmak üzere çeşitli siyasi kişilikler şiirlerde yüceltilir. Bu isimlerden biri de İsmet İnönü’dür.

Türkiye Cumhuriyeti’nin siyasal ve kültürel tarihinin merkezî figürlerinden biri olan İsmet İnönü, yalnızca devlet adamı kimliğiyle değil, aynı zamanda edebî ve kültürel temsilleriyle de modern Türk düşüncesinde dikkate değer bir yer işgal eder. Mustafa Kemal Atatürk’ten sonra Türk şiirinde hakkında fazlaca eser verilen siyasetçiler arasında yer alan İnönü’nün hem erken Cumhuriyet ideolojisinin sürekliliğini hem de çok partili hayata geçişin yarattığı kırılmaları temsil eden bir “özne” olarak konumlandığını gösterir. 1923–1960 yılları arasında şiirde İnönü imgesinin sürekli dönüşüm geçirmesi, yalnızca estetik tercihlerle açıklanamayacak; aksine dönemin ideolojik yönelimleri, iktidar biçimleri, kamusal söylem stratejileri ve karşı söylemlerle birlikte ele alınması gereken bir olgudur. Bu çalışma, tam da bu noktada, İnönü için yazılmış şiirlerdeki temsilleri bir anlam üretim sahası olarak ele almakta ve söz konusu şiirlerin iktidar ile edebiyat arasındaki dinamik ilişkiyi nasıl yansıttığını tartışmayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda Michel Foucault’nun (2021, s. 155) özne–iktidar ilişkisine dair kuramsal çerçevesi çalışmanın temel çıkış noktalarından birini oluşturur. Foucault’ya göre iktidar, yalnızca bir baskı mekanizması değil; söylem üreten, özne konumlarını belirleyen, bilgi formlarını düzenleyen üretken bir yapıdır. İktidar söylemi, bireyleri yalnızca sınırlandırmakla kalmaz, onları belirli kimlikler, roller ve temsil biçimleri içinde “kurar”. Bu yaklaşımdan hareketle İnönü’nün şiirdeki temsilleri, dönemin egemen söylemleri ile muhalif karşı-söylemler arasında sürekli yeniden inşa edilen özne konumları olarak değerlendirilebilir. Bir başka ifadeyle İnönü şiirlerde sabit bir figür değil; dönemsel olarak dönüşen, farklı ideolojik bağlamlarda yeniden üretilen bir iktidar öznesidir. Bu nedenle Foucault’nun söylem, özneleşme ve iktidar teknolojileri üzerine geliştirdiği kavramlar, söz konusu şiirlerin içerik, ton, biçim ve söylemsel işlevlerini analiz etmek için işlevsel bir kuramsal araç sunar.

Erken dönem Cumhuriyet edebiyatında siyasal figürlerin şiirdeki temsiline dair çalışmalar Atatürk ile sınırlıdır. Atatürk için yazılan şiirler İnönü için yazılanlarla elbette kıyaslanamaz. Fakat övgü ve yergi amacıyla İnönü için pek çok şiir yazılmış olmasına rağmen bu şiirler üzerine kapsamlı bir söylem analizi yapılmamış olması önemli bir eksiktir. Bu nedenle 1923–1960 arasındaki şiirlerin bütüncül bir değerlendirmesi hem siyasi tarih hem de edebiyat tarihi açısından literatürdeki boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Özellikle Türk şiirinde 1940’lı yılların tek parti dönemi ile çok partili hayata geçiş ve Demokrat Parti iktidarı arasındaki söylemsel kırılmaların şiirler üzerinde yeterince incelenmemiş olması bu çalışmayı güncel ve gerekli kılmaktadır.

Bu makalenin ana iddiası, İnönü için yazılmış şiirlerin yalnızca dönemin siyasi atmosferini yansıtmakla kalmadığı; aynı zamanda iktidar ve şiir arasındaki ilişkinin 1923–1960 arasında geçirdiği dönüşümü görünür kıldığıdır. Tek parti döneminde iktidar şiiri yönlendiren bir konumda iken, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında ve çok partili hayata geçişle birlikte şiirin iktidarı eleştiren, sınırlandıran ve hatta yönlendirmeye çalışan bir söylem alanı oluşturduğu gözlemlenir. İnönü’nün Millî Şef kimliği etrafında örülen övgü şiirleri, Foucault’nun iktidarın özneyi kurma biçimi olarak tanımladığı söylemsel üretimle uyumludur. Buna karşın Demokrat Parti döneminde sertleşen yergi şiirleri, iktidarın dışında yer alan karşı söylemlerin nasıl yeni özne pozisyonları yarattığını anlamak açısından önemlidir.

Bu çalışmada toplam 32 şiir incelenmiştir. Övgü içeren şiirlerin önemli bir kısmı Ali Ertan tarafından derlenen *Millî Şef İnönü’ye Şiirler* (1945) kitabından alınmıştır. Ayrıca dönemin gazete ve dergilerinde yayımlanan şiirlere yer verilmiştir. Eleştirel şiirler ise ağırlıklı olarak *Büyük Doğu*, *Serdengeçti*, *Orkun* dergileri ile *Demokratik Malatya Gazetesi*’nden seçilmiştir. Bunun yanı sıra çeşitli şairlerin hiciv kitaplarına da başvurulmuştur. Seçim sürecinde hem temsil gücü yüksek hem de uç örnek niteliği taşıyan şiirler tercih edilerek dönemin ideolojik çeşitliliğini yansıtan geniş bir yelpaze oluşturulmuştur. Çalışmanın kapsamı, doğrudan İnönü’nün kişisel temsiline odaklanan, siyasi söylemi belirgin olan ve 1923–1960 zaman aralığında yayımlanmış eserlerle sınırlandırılmıştır. 1960 yılının sınır olarak seçilmesinin nedeni ise 27 Mayıs sonrasında siyasal alanın yeniden yapılandırılmasıyla birlikte İnönü’nün şiirde sahip olduğu temsil biçimlerinin yeni bir evreye geçmesidir.

Bu makalenin ilk bölümünde İnönü’nün erken dönem şiirlerdeki imgesi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde İnönü’nün Cumhurbaşkanı olmasından itibaren hakkında yazılan şiirler Millî Şef retoriği bağlamında ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise II. Dünya Savaşı yıllarının ekonomik ve siyasal koşullarının söylemde yarattığı değişim ve muhalif tonların belirişi incelenerek çok partili hayata geçişle birlikte şiirin iktidarı eleştiren bir araç hâline gelişini analiz edilmiştir. Bu doğrultuda çalışma, İnönü imgesi üzerinden Türkiye’de siyasetin şiiri nasıl dönüştürdüğünü ve şiirin siyasete nasıl müdahil olduğunu çok katmanlı bir kuramsal çerçeve içinde tartışmayı amaçlamaktadır.

Şiirlerde İsmet İnönü Temsili

Mustafa İsmet Bey Osmanlı’nın son döneminde orduda göreve başlamış ve Birinci Dünya Savaşı’na Kafkas Cephesi’nde kumandan olarak katılmış bir askerdir. İmparatorluğun işgali ile sonuçlanan savaşın ardından Millî Mücadele’nin başlamasıyla Anadolu’ya geçen İsmet Bey, mübareke yıllarında Ankara’da kurulan Büyük Millet Meclisi’nde (BMM) Edirne mebusu olarak yer alır (Koçak, 2022, s. 248). Aynı zamanda İsmet Paşa, Batı Cephesi komutanı olması ve Yunanlı işgal kuvvetlerine karşı kazanılan I. ve II. İnönü zaferlerinde ordunun başında görev alması sebebiyle Kurtuluş Savaşı tarihinin etkin figürlerinden biri olur. Savaş sonrasında Lozan görüşmelerinde Ankara hükümetini temsil eden İsmet Paşa, böylece asker kimliğinin yanı sıra diplomat olarak da halkın gözünde görünürlüğünü artırır. Bu sebeple Cumhuriyet’in kuruluş sürecini şiire aktaran şairler, İsmet Paşa hakkında da şiirler kaleme almaya başlar.

İsmet Paşa’dan bahseden ilk şiir II. İnönü Muharebelerinden hemen sonra Suat Salih tarafından yazılır. “İnönü” başlığını taşıyan şiirde, İsmet Paşa önderliğinde Yunan işgalci kuvvetlerine karşı kazanılan muharebeler anlatılır (Salih, 1945, s. 18-19). Şiirin

içinde doğrudan İsmet Paşa'nın adı geçmez. Bu büyük zaferin komutanı olarak şiirde askerlerin başındaki kişi olarak kendisine kısaca değinilir. Şiirde asıl övgü Türk askerinedir. Bu dönem İnönü Muharebeleri hakkında yazılan şiirlerde İsmet Paşa değil Kurtuluş Savaşı ve Türk askerinin ortaya koyduğu mücadele yüceltilir.

İsmet Paşa, Lozan görüşmelerine katılana kadar doğrudan isminin yer aldığı bir şiir yayımlanmaz. 11 Kasım 1922'de başlayan görüşmelerden yaklaşık olarak iki ay sonra *Akbaba* dergisinde "İsmet Paşa Hazretlerine -Ferahnak" başlıklı şiir yayımlanır. Şiirde devam eden görüşmelerde Türk heyetinin başkanlığını yürüten İsmet Paşa'ya öğütler yer alır. Şiirin öznesi "Senindir konferans emret, aman vazgeçmeye bir şeyden" (Nihad, 1923, s. 1) diyerek Paşa'nın konferansta hiçbir vatan toprağını gözden çıkarmamasını ister. Şiir her ne kadar İsmet Paşa'ya yazılmış olsa da şiirde asıl yüceltilen kişi Mustafa Kemal Atatürk'tür. O'nun Müslümanları kurtarmasından ve vatana huzur getirmesinden gururla bahsedilir.

İsmet Paşa'yı övmek amacıyla yazılan ilk şiir ise 1925 yılında Feyzullah Sacid Ülkü'nün "İsmet İnönü" başlığını taşıyan eseridir. İnönü'nün hem Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği mücadele hem de Lozan'da ortaya koyduğu başarı, şiir öznesinin göğsünün kabarmasına neden olur. "Öyle yükseldi ki milli gururum/ Gururdan güneşe kanat vururum!" (Ülkü, 1945, s. 42) diyerek duygularını ortaya koyar. Şiir İsmet İnönü'den övgüyle bahsetse de Millî Mücadele'nin ve Cumhuriyet'in asıl mimarı Mustafa Kemal Atatürk'ün ortaya koyduğu başarıyı anlatmaktadır.

1927 yılına gelindiğinde ise Ülkü'nün şiirinden farklı olarak Mehmet Faruk Gürtunca'nın "İsmet Paşa" ve Ali Hadi Okan'ın "İsmet" başlıklı şiirleri yayımlanır. İnönü Muharebelerinin yıl dönümünde yayımlanan her iki şiirde de İsmet Paşa önderliğindeki ordunun başarıları anlatılır. Ancak bu şiirler, diğer Millî Mücadeleyi anlatan şiirlerden farklıdır. Çünkü şiirler İsmet İnönü'nün yönetimdeki otoritesinin arttığının göstergesidir.

Gürtunca ve Okan'ın şiirlerinin yayımlandığı yıldan bir sene önce Atatürk'e karşı suikast girişimi gerçekleşir. Olay, siyasi alanda pek çok ismin yargılanmasıyla sonuçlanır. Bu kişiler arasında Millî Mücadeleye katılmış komutanlar da yer alır. Kurtuluş Savaşı'nda Atatürk'le beraber omuz omuza savaşan pek çok ismin bu olayla ilişkilendirilmesi, tarihin yeniden yazılmasına neden olur. Buna göre İsmet İnönü dışındaki isimler Millî Mücadele anlatılarından çıkarılır (Koçak, 2020a, s. 17). Kurtuluş Savaşı'na katılmış komutanlar arasından yalnızca İsmet İnönü Mustafa Kemal'in yanında kalmaya devam eder. Bu durum ise İnönü'nün yönetimdeki gücünü ve denetimini arttırır (Koçak, 2022, s. 252). Okan'ın ve Gürtunca'nın şiirleri de böyle bir sürecin hemen sonrasında İnönü'nün önderliğinde kazanılan muharebelerin yıl dönümünde yayımlanır. Bu nedenle şiirlerde önceki şiirlerden farklı olarak İsmet İnönü'ye karşı övgü kelimeleri kullanıldığı görülür.

*O mağrur alnını daima, artan
Şanlı bir zaferin ayeti sarmış
İlâhî ruhunda göğsü kabartan
Diyorlar bir gizli mucize varmış! (Gürtunca, 1945, s. 22)*

Gürtunca'nın şiirinden alınan yukarıdaki dizelerin İnönü hakkında yazılan övgü şiirlerinin başlangıcını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Sonraki yıllarda yayımlanan Faruk Nafiz Çamlıbel'in İsmet İnönü için yazmış olduğu "Kaside", Naim Onat'ın "Sevgili Başbakanımıza", Hasan Âli Yücel'in "İnönü", Mehmet Emin Yurdakul'un "Kurtarıcı'ya" ve "Mustafa Kemal Zafer" başlıklarını taşıyan şiirlerde,

benzer kalıplarla İnönü övgüsü devam ettirilir. Ancak bu şiirlerin dikkat çeken yanı Atatürk ve İnönü ilişkisi üzerinden kurgulanmış olmasıdır. Savaş meydanlarında başlayan dostluğun Cumhuriyet'e uzanışı şiir özneleri tarafından İnönü'yü yüceltmek amacıyla aktarılır. Toplumun İsmet İnönü'ye bakışını da ortaya koyan bu şiirlerde İnönü'ye atfedilen "İkinci Adam" unvanına uygun bir söylemin kullanıldığı görülür. Kendisini övmek amacıyla yazılan şiirlerde dahi Atatürk'ün ona verdiği değer ve sevgi üzerinden övgüye lâyık bulunduğu, şiir özneleri tarafından açıkça ifade edilir. Örneğin Naim Onat'a ait şiirde Ata'nın İnönü'yle gurur duyduğu söylenirken İnönü'nün de bu şerefe nail olmak için çalıştığı vurgulanır.

*Büyük Atatürk'ün yönelmiş göynü
Dedi, sana bugün: İsmet İnönü.
O çetin savaştı ilk muştulayan
Yaşlı yurdumuza bu ünlü günü.*

*Ne mutlu sen gibi bir Türk oğluna,
Büyük önder seni aldı koluna.
Bunun değerini anladın özden,
Özenle kendini verdin yoluna* (Onat, 1934, s. 1)

Cumhuriyet tarihinin Atatürk'ten sonraki en etkin figürü İsmet İnönü'nün şiir özneleri tarafından bu yıllardaki pasif anlatımı, Atatürk'ün şairler ve sanatçılar arasındaki değişmez ve kimseyle paylaşılamaz sevgisini de gösterir. Elbette İsmet İnönü'nün Cumhuriyet tarihi üzerindeki etkisi oldukça büyüktür. Cumhuriyet'in ilk yıllarından demokrasiye geçişe ve diğer pek çok politik faaliyetlere kadar Türk siyasetini yönlendiren İnönü'nün Türk şiirindeki asıl yankısı, Atatürk'ün vefatından sonra gün yüzüne çıkar. Bu durum iktidar ve şiir ilişkisinin güçlü bağını da gösterir. Çünkü vefatından sonra O'nun yerini alan yeni Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün parti kurultayında Atatürk'ü "Ebedi Şef" ilan ederken kendisini "Milli Şef" olarak konumlandırması hem siyasi arenada hem de şiir dünyasında yeni bir liderin doğmasını sağlar.¹

Atatürk gibi halkın gözünde büyük değere sahip olan bir liderin ardından iktidara geçen İnönü'nün meşruiyetini kazanması için sanata ve şiire ihtiyacı vardır. Bu nedenledir ki Cumhurbaşkanı seçilmesinden hemen sonra hakkında yazılan şiirlerin çoğunluğuna, "Değişmez Genel Başkanı" olduğu Cumhuriyet Halk Partisi'ne bağlı şair-milletvekili olan isimler imza atar. Böylece Hasan Âli Yücel, Faruk Nafiz Çamlıbel, Behçet Kemal Çağlar, Fazıl Ahmet Aykaç, Necmettin Onan gibi isimler tarafından Türk şiirinde İnönü külliyatı oluşmaya başlar.

Övgünün Merkezinde İnönü

Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatının ardından, sabık Başbakan İsmet İnönü CHP Üstnormal Kurultayında yeni Cumhurbaşkanı seçilir. 1937'de İnönü'den sonra başbakanlığı devralan ve yeni hükümeti kuran Celal Bayar ise görevini bir süre daha sürdürse de Ocak 1939 yılında yerini Refik Saydam'a bırakır (Koçak, 2018, s. 154). Cumhuriyet tarihinin ikinci Cumhurbaşkanı'nın iktidarının başlaması basında olduğu kadar edebiyat dünyasında da yankı uyandırır. Bu dönemde Ata'nın ölümünün hemen

¹ Atatürk'ün ölümünden sonra 26 Aralık 1938'de toplanan CHP Olağanüstü Kongresi'nde İsmet İnönü partinin "Değişmez Genel Başkanı" seçilir ve kendisine "Milli Şef" unvanı verilir (Koçak, 2018, s. 170.).

ardından kaleme alınan yas şiirleri de dahil olmak üzere yeni Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’den söz eden birçok şiir yayımlanır. Birbirinin ardı ardına gelen bu şiirlerde İnönü devrinin başladığı duyurulur. Neşe Durgunoğlu’na ait “Ulu Atama” başlığını taşıyan şiirde “İsmet İnönü’dür şimdi babamız” (1938, s. 8) dizesiyle Atatürk’ten sonra yeni Ata’nın İnönü olacağı söylenirken Hasan Âli Yücel’e ait “İsmet İnönü” başlıklı şiirde ise “Ey Cumhurbaşkanımız/Büyük İsmet İnönü” (1945, s. 8) şeklindeki seslenişle İnönü’nün yeni görevi ilan edilir.

Aralık 1938 tarihli bir başka şiir Faruk Nafiz Çamlıbel’e aittir. “İnönü’ye” başlığını taşıyan şiirde Atatürk’ün ölümünün milleti yasa boğduğu ifade edilir. Bununla beraber İnönü’nün yeni Cumhurbaşkanı olarak seçilmesinin bu yeis ortamını dağıttığı belirtilir. Özellikle “Sendedir yaramızın merhemi, sade sende/ Derde düşmüş bizlere gelişin derman oldu” (Çamlıbel, 1945, s. 13) dizeleri, İnönü’nün yalnızca yeni Cumhurbaşkanı olarak Atatürk’ün bıraktığı siyasi görevi değil aynı zamanda O’nun gidişiyle Türk milletinin kalbinde ortaya çıkan boşluğu da dolduracağı söylenir.

İsmet İnönü’nün Cumhurbaşkanı olarak seçildiği ilk aydan itibaren hakkında şiirlerin yazılmaya başlanması Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde iktidar ile şiirin yakın bir ilişkide olduğunu gösterir. İlk olarak Atatürk döneminde şairler şiirleri ile iktidarın söylemini ve ideolojisini destekler. Başta “Atatürk şairi” olarak bilinen Behçet Kemal Çağlar olmak üzere dönemin şairleri, Cumhuriyet değerlerini, Büyük Önderi ve inkılapları öven şiirler kaleme alır. Edebiyatçılar tarafından inkılap edebiyatı olarak değerlendirilen bu durum, şiir-iktidar açısından değerlendirildiğinde iktidarın şiiri olarak da yorumlanabilir. Bu dönemin yaygın şiir anlayışında şairler, “iktidarın verili dilde tanımladığı gerçekliği, estetik olgu hâline dönüştürür ve kendi malzemesine içkin kılar” (Soycan, 2005, s. 116). Sonuçta da var olan siyasi gerçekliğin şiirsel dile indirgenmesiyle iktidarın tahakkümü görünürlüğü yitirir. Foucault’nun (2019, s. 77) da belirttiği bu durum iktidarın baskı ve sansür rejiminden ziyade, ürettiği bilgi ve zevk ekseninde ele alınmasını sağlar. Siyasi kişiliklere yazılan şiirler de bu bağlam altında ele alınabilir. Çünkü bu tür edebi eserler öznelerin iktidar ilişkilerine dahil olmasını sağlar.

İktidarın şiir ile kurduğu gizil anlaşma, Atatürk devrinde olduğu gibi İnönü iktidarı da devam eder. Bu nedenle İnönü’nün başa geçtiği ilk günden itibaren edebi dil aracılığıyla İnönü sevgisi aşılarmaya çalışılır. Cemil Koçak bu durumu Atatürk ölmeden önce başlayan İsmet İnönü’nün resmi tarihten silinmeye çalışılmasıyla ilişkilendirir. 1937 yılına ait dönemin gazetelerini inceleyen Koçak, İnönü’nün adının oldukça az geçmesine dikkat çekerken Kasım 1938’den itibaren rüzgârın yönünün değiştiğini ve tarihten silinmeye çalışılan İnönü’nün tarihi kendi lehine olacak biçimde yeniden yazdığını ifade eder (Koçak, 2020a, s. 139). Koçak, çalışmasını dönemin gazetelerindeki ilgili siyasi haberler ve Cumhuriyet tarihi için önemli günlerin yıldönümleriyle sınırlandırmaktadır. Oysaki hakkında yazılan şiirler Atatürk’ün vefatından önce ve sonra İnönü’nün farklı bir bakış açısıyla ele alındığını net bir şekilde göstermektedir. Cumhurbaşkanı olmadan önce de İnönü için şiirler yazılmış olmasına rağmen hem sayı olarak azdır hem de kendisine ithaf edilmiş olsa dahi şiirlerde asıl methedilen kişi Atatürk’tür. İnönü ancak O’nun ardından ikinci sırada övülmektedir. Ayrıca bu şiirlerde özneler tarafından, İnönü’nün sevilmesinin nedeninin Atatürk’ün ona verdiği değer olduğu da vurgulanır. Elbette kendisine gösterilen bu kıymet koşulludur. Atatürk ile olan yol arkadaşlığı 1937’deki istifasından daha önce bitseydi ya da Atatürk’ün ölümü daha ileri bir tarihte olsaydı şiirlerde kendisine gösterilen bu sevgi de muhtemelen azalarak bitecekti. Ancak tarih

İsmet İnönü'nün Atatürk'ün ardından Cumhurbaşkanı ve O'nun "Ebedi Şef" olduğu yerde kendisinin "Milli Şef" olmasıyla devam eder. Nihayetinde de İnönü şiiri, kendi tahakkümünü kabul ettirme aracı olarak kullanır ve yazılmaya çalışılan yeni tarihin edebi kısmını yakın çevresindeki şair-siyasetçi isimler aracılığıyla şekillendirir.

1939 yılından itibaren İnönü için yazılan şiirlerde geçmişte Atatürk'ü onurlandırmak ve övmek için kullanılan sıfatların tercih edildiği görülür. Özellikle klasik Türk edebiyatı methiyelerinde de sıkça başvurulan güneş, ışık gibi nesneler kullanılır. Bunların yanı sıra; Refet Tanışık'ın "İsmet İnönü" şiirinde Türk milletinin babası ve kurtarıcısı (Tanışık, 1945, s. 34), Ahmet Muhtar Kumral'ın "İnönü" şiirinde tarihin kalesi (Kumral, 1945a, s. 29), Mehmet Necati Güngay'ın² "İsmet İnönü" şiirinde yurdun temel taşı (Güngay, 1945, s. 32), Hikmet Turhan Dağlıoğlu'nun "İsmet İnönü" şiirinde ise Türk'ün baş tacı olduğu söylenir (Dağlıoğlu, 1945, s. 37). Şiirlerde İnönü için kullanılan bu ifadeler, henüz iktidarının ilk yıllarında onun Atatürk ile kıyaslandığını da ortaya koymaktadır.

Cumhuriyetin kurucusu Büyük Önder Mustafa Kemal Atatürk'e duyulan sevgi ve minnet kendisinden sonra gelen hiçbir siyasiye elbette benzer biçimde ve yoğunlukta gösterilmez. Ancak İsmet İnönü devrinin ilk yıllarında şairler ve şiir özneleri için İnönü de oldukça önemli bir isimdir. Kimi zaman bu değer, şiir özneleri tarafından daha da ileri bir boyuta taşınır. Melahat Sezener'e ait "Duyuşlar" şiirindeki şu dizeler İnönü'nün yalnızca bir iktidar figürü olmadığını, onun da en az Atatürk kadar milletin sevgisini kazandığını dile getirmektedir:

*Her nefes alışımız ibadettir adına,
Kalbimizin vuruşu armağandır varlığına,
Ta...Ezelden bağlıdır sana bütün gönüller,
Sular sesinle çağlar, rüzgâr sevginle inler.
Hep senden kuvvet alır yurtta bütün ne varsa,
Anışınla silinir içimizden her tasa
İlk şafak aydınlığı zaferini fısıldar,
Dalgalar hasretinle bükülerek kıpırdar. (Sezener, 1945, s. 35)*

Yukarıdaki şiirin öznesi için İnönü kutsal bir varlığa dönüşür. Türk milletinin nefes alışışı dahi ona yapılan bir ibadet iken atan her kalp varlığına bir armağandır. Bu abartılı ifadeler şiir boyunca devam eder. Doğanın normal işleyişindeki her bir detay da onun varlığına bağlanır. Şiirin sonunda ise İnönü'nün Türkiye'nin gözbebeği olduğu ve onun iradesiyle on sekiz milyon yüreğin can bulduğu ve yeri geldiğinde onun için can vereceği ifade edilir.

Sezener'in şiirindeki söyleyiş İnönü için yazılan diğer şiirlerde de mevcuttur. Bunlardan biri Yusuf Ziya Ortaç'a ait "İnönüne" şiiridir. Şiirde özne, köyden şehre kadar her bir vatandaşın onun gölgesi altında yaşadığını söyler. İşçinin alınındaki terden, dağdaki çobanın emeğine kadar her şey onun varlığının sonucudur. Gün yüzü nesiller için ise o, örnek alınacak önderdir. Onu görmenin gecenin bitişi ve gündüzün başlangıcına eş olduğu belirtilir. Şiirin sonunda ise özne, onun adının barışa hizmet ettiğini söylerken İnönü'nün heykellerinin dikilmesi gerektiğini dile getirir.

² Ali Ertan tarafından hazırlanan *Milli Şef İnönü'ye Şiirler* adlı kitapta muhtemel bir yazım yanlışından dolayı Mehmet Necati Öngay'ın soyadı Güngay olarak yer almaktadır. Bu çalışmada da antolojide yer aldığı şekliyle Güngay soyadı kullanılmıştır.

*İnsanlığın ufkunda adın sulha kanattır,
Cenk ejderi, dizginleri pençende bir attır!
Göğsündeki kalb on yedi milyon kere hızlı,
Emrinde senin on yedi milyon tek ağızlı!
Oysak seni mermerlere, oysak seni tunca,
Ancak sen olursun göke alnın dokununca! (Ortaç, 1939, s. 1)*

Ortaç'ın şiirinde dile getirilen heykellerinin dikilmesi teklifi, İnönü'nün Atatürk ile kıyaslanmasının bir göstergesidir. Atatürk henüz hayattayken başta İstanbul, Ankara ve İzmir olmak üzere yurdun pek çok şehrinde, kamusal alanlarda heykelleri ve büstleri dikilir. Bu durum modernleşmenin ve oluşturulmaya çalışılan yeni kültürün bir simgesi olarak yorumlanır (Gür, 2001, s. 158). Atatürk'ün ölümünün ardından yayımlanan Ortaç'ın şiirinde ise öznenin artık İnönü'nün heykellerinin yapılmasını istemesi dikkat çekicidir. Çünkü bir yıl öncesinde, Atatürk henüz hayattayken İnönü'ye ait resimlerin dahi resmi binalardan kaldırıldığı kayıtlara geçer. Fakat İnönü'nün Cumhurbaşkanı seçilmesinin ardından kaldırılan resimler, yerine asılır (Çalika, 1992, s. 149). İnönü'nün resimlerinin tekrardan yerine asılması da yeterli görülmez ve dönemin Milli Eğitim Bakanı ve İnönü hakkında pek çok şiir kaleme alan Hasan Âli Yücel, resmi dairelerde İnönü'ye ait portrelerin nerelere ve hangi boyutlarda asılması gerektiğini saptayacak bir komisyonun oluşturulmasını teklif eder (Koçak, 2020a, s. 141). Bu bağlamda şiirin öznesinin İnönü heykellerinin yapılmasını istemesinin bireysel bir tercihten öte, İnönü'ye yakın isimlerin ve dolayısıyla iktidarın isteği doğrultusunda olduğu söylenebilir. Çünkü heykeller ve resimler İnönü'nün görünürlüğünü arttırmaktadır; bunun yanı sıra Atatürk'ün var olan heykel ve resimlerinin yanına İnönü resimlerinin koyulması, halkın gözünde İnönü'nün Atatürk'le eş değer bir konuma sahip olduğu izlenimini uyandıracaktır. Nitekim 1939 yılı sonlarında İnönü'nün iki yağlıboya resmi yaptırılır ve bütün devlet dairelerine ve bankalara asılmak üzere her ile kopyaları gönderilir (Yiğit, 2015, s. 59-60).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ise Türkiye'nin savaşa dahil olmaması için çalışan İnönü, bu dönemde yazılan şiirlerde savaş karşıtı ve barışın temsili olarak gösterilir. Cemal Bora'nın "İnönü'müz" şiirinde o, yalnızca Türklerin değil barışa hizmet etmesi gerekçesiyle insanlığın oğlu olarak adlandırılır (Bora, 1945, s. 38). Ahmet Muhtar Kumral'a ait bir başka şiirde ise İnönü'nün yaktığı meşaleyle sulha ulaşıldığı söylenir (Kumral, 1945b, s. 30). İnönü ülkeyi büyük bir savaşın kıyısından döndürür. Ancak bunda muvaffak olamasa da onun emriyle girilen savaşın hoş karşılanacağı da Münir Hayri Egeli'ye ait şiirde şöyle dile getirilir:

*Sen Milli Şefimizsin, biz hep etrafındayız;
Bunu gören her düşman elbet kaçır İnönü!
Türk ordusu emrinde arslan gibi bekliyor;
Senin işaretinle gökler aşar İnönü!
Sen çalış mı diyorsun, böyle güzel savaşa?
Hele sen isteyince herkes koşar İnönü! (Egeli, 1945, s. 33)*

Cumhurbaşkanı olmasından kısa bir süre sonra baş gösteren İkinci Dünya Savaşı, İnönü'nün iç ve dış politikada zorlu bir mücadele vermesine neden olur. Öncelikle dış politikada ülke çıkarları gözetilerek İngiltere ve Fransa ile ilişkiler yakın tutulurken, Sovyetler Birliği ile olan ilişkiler de sürdürülmeye devam edilir. Savaşın her iki tarafına

karşı denge politikası güden İnönü, bu yıllarda soğukkanlı kalarak savaştan uzak durmayı başarır (Koçak, 2022, s. 261).

İç politikada ise savaşın getirisi ekonomik buhran ile şekillenir. Kamu kaynaklarının birçoğu gelebilecek ani saldırı ihtimalinden dolayı askeri harcamalar için kullanılır. Ülke her ne kadar savaşa girmese de yarı seferberlik altındadır. İthalatın ve üretimin azalması kıtlıkların ortaya çıkmasına neden olur. Karaborsanın oluşmasını engellemek amacıyla ticari faaliyetler devlet tarafından sıkı denetime tabii tutulur (Boratav, 1982, s. 221). Ayrıca bu dönemde artan vergi yükü ve başta Varlık vergisi olmak üzere vergilerin adil bir şekilde toplanamaması halkta huzursuzlukların başlamasına sebep olur. Ekonomik sorunlar savaş yıllarında tolere edilse de savaşın sonlarına doğru kamuoyunda İnönü karşıtı sesler yükselmeye başlar. Bu durum CHP içinde de yankı bularak görüş ayrılıkları ortaya çıkar (Koçak, 2022, s. 263). Nihayetinde de CHP'den ayrılan Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü Demokrat Parti (DP)'yi kurar.

İç politikada yaşanan bu gelişmeler esnasında İnönü için yazılan şiirlerde de bir artış yaşanır. CHP'ye yakın şairler kötü giden gidişatı şiirleri ile tersine çevirme gayesindedirler. Bu dönem yazılan şiirlerde İnönü için abartılı bir şekilde sevgi sözcükleri kullanıldığı görülür. Daha öncesinde de şiirlerde övülen Cumhurbaşkanı bu kez kutsal bir sevgili edasıyla şiirlerde yer alır. Bu şiirlerden biri Coşkun Ertepinar'a aittir.

*Düşüncemiz, dileğimiz,
Buyruğuna uyduğunuz.
Gözbebeği, her şeyimiz,
Öpüp başa koyduğumuz.* (Ertepinar, 1945, s. 28)

Ertepinar'ın şiir kişisi, İnönü'yü kutsallaştırmaktadır. Şiirin devamında da "Yücelerin yücesi/Tanrılaşan başbuğumuz" (Ertepinar, 1945, s. 28) sözleriyle bu kutsallık devam ettirilir. Özellikle 1942'den sonra yayımlanan şiirlerde karşımıza çıkan bu durum şiirin siyaseti yönlendirmek amacıyla kullanıldığının bir göstergesidir. Yükselen muhalif seslerin susturulması için koşulsuz sevgi ve bağlılığın daha yüksek sesle dile getirilmesi gereklidir. Foucault, (2020, s. 116-117) iktidar ilişkilerine bağlı olarak yeni söylemlerin üretilebileceği ve bunların da kimi zaman iktidar eylemlerini haklı göstermek ya da maskelemek amacıyla kullanılabileceğini söyler. Bu dönem şairlerin yaptığı da tam olarak budur. Kötü gidişatı maskelemek ve İnönü karşıtı seslerin yankı bulmasını önlemek amacıyla onu olduğundan daha farklı ele almaya başlarlar. Bu dönemde İnönü için yazılan şiirlerin öznelere, onu bir Cumhurbaşkanı gibi değil, hasretini çektiği sevgili gibi anlatır.

*Kalblerimiz coştı hep sonsuz gururla bütün,
Teşrifinde kıpkızıl renge boyandı güller!
Vuslete erişmeği imkânsız sayarken dün:
O gün coşkun ümitle şifa buldu bülbüller!* (Kaynak, 1945, 40)

Rıza Kaynak'a ait şiirde özne, İnönü ile kavuştuğu günü vuslata ermek olarak değerlendirir. Onun gelişi gülleri kızıla boyarken, bülbüllere de şifa verir. Âşık ve maşuku temsil eden gül ve bülbül istiaresinin bu kez siyasi bir lider için kullanıldığı görülür. Şiir kişisi âşığı temsil ederken, İnönü maşuktur. Âşık özne, ancak İnönü'nün kendi şehrine yaptığı ziyaretle ona kavuşabilir. Bu öznenin uzun zamandır beklediği bir buluşmadır. Vuslata erdiği gün ise öznenin kendi bayramı olur.

1940'lı yıllarda İnönü pek çok şehri ziyaret eder. Kaynak'ın şiirinde olduğu gibi gittiği yerlerde onu karşılayan şairler, ona duydukları sevgiyi, âşığın maşuka kavuşması gibi aktarır. İnönü'nün Konya ziyareti için Muammer Tarhan tarafından yazılan "İnönü Aşkı" şiiri de bunlardan biridir. Şiirde özne, İnönü'nün ziyaretinde halk ile konuşmasını ve dertlilere derman olmasını anlattıktan sonra şiirini şu dizelerle bitirir:

*Kaygu kalktı gönülden, nurlu yüzün doğalı,
Öpülesi ellerin zulmü kahri boğalı,
Sevgime penâh oldun, yüreğim sana bağlı,
Onun ap ak rengidir, meşal oldu bizlere,
İsmet doldu gönüle, İsmet doldu gözlere.* (Tarhan, 1945, s. 45)

İsmet İnönü, özne için şehrini ziyaret eden diğer siyasilerden farklıdır. Ona gönülden bağlıdır. Ona kavuştuğu gün ise bütün kaygıları yitip gider. Çünkü İnönü bütün kahırları, öpülesi elleriyle savuşturur. Sıkıntılarından kurtulan öznenin yüreği de yalnızca İnönü'ye ait olur. Artık öznenin kalbinde de gözünde de İsmet İnönü'den başkası yoktur.

Tarhan'ın şiirindeki bu anlayış bir başka şiirde de mevcuttur. Süreyya Endik'in kaleme aldığı "İnönü" şiirinde de öznenin kalbinin İnönü ile dolu olduğu söylenir. "O kadar seninle kalbim dolu ki/ Aklımın erdiği her şeyde varsın." (Endik, 1945, s. 46) dizeleriyle, şiir kişinin İnönü'den başka bir şey düşünemediği, kalbinde de aklında da yalnızca onun olduğu vurgulanır. Şiirin devamında da hiçbir kuvvetin, ona duyduğu sevgiden alıkoyamayacağı belirtilir.

*İsterse gök çöksün, güneş kararsın
Aklımın erdiği her şeyde varsın,
Gerçekten büyüksün, cihan kadarsın
Bilmem ki tarihe nasıl sığarsın?... (Endik, 1945, 46)*

Tarihe sığmayacak kadar büyük İnönü'ye duyulan hisler de tıpkı onun gibi normalden farklı olmalı, daha güçlü ve sarsılmaz sevgi ile kuşanmalıdır. Şiir özneleri tarafından da İnönü bu şekilde sevilir. Ona karşı duyguları, güneş kararsa da gök çökse de yaşamaya devam eder. Elbette bu sevgi, geçmişin izlerini taşır. Türk milleti zor zamanlarında yanında İnönü'yü bulur. Onun desteği ile ülke düşmandan kurtularak rahat bir nefes alır.

Feyzullah Sacit Ülkü'nün "İsmet İnönü" başlığını taşıyan şiirde ise Kurtuluş Savaşı yılları İnönü övgüsü ile anlatılır. Fakat bu kahramanlık şiirinde Atatürk oldukça pasif bir şekilde resmedilir. O, yalnızca İsmet Paşa'ya vatani düşman askerinden kurtarması için emir vermiştir: "Başbuğün dedi ki – Yüce kumandan / Bu eşsiz ceravı kurtar çamurdan" (Ülkü, 1941, s. 2078). Sonrasında da Paşa, Sakarya'da Dumlupınar'da ve İnönü'de büyük zaferler yaratır.

*Sakarya ile Dumlupınar, İnönü
Gösterir eskinin büyüklüğünü;
Seni anlatamaz diriltme günü
Türküler söylese İsrail Surdan*

*Yıldırım sesile bir ölüm marşı
Çaldın savaşlarda titrettin arşı!
Lozan'da içilen başlara karşı*

Yüceldin yüce gök gibi onurdan! (Ülkü, 1941, 2079)

Bu yıllarda İnönü için yazılan şiirlerde gerçeklikten oldukça uzak bir atmosfer çizilir. Şiirlerde yalnızca ona duyulan sevgi ile İnönü'nün büyüklüğü aktarılır. Ayrıca şiirlerde İnönü dışında ikinci bir kişi de övülmez. Daha öncesinde İnönü için yazılan şiirlerin pek çoğunda dile getirilen Atatürk, 1940'lı yıllarda kaleme alınan şiirlerde ya yer almaz ya da Sacit Ülkü'nün şiirinde olduğu gibi pasif bir şekilde ele alındığı görülür. Bu dönemde İnönü övgüsüyle yazılan şiirler arasında Halit Fahri Ozansoy'un "Milli Şefi Dinlerken", Yusuf Ziya Ortaç'ın "İnönü", Faruk Nafiz Çamlıbel'in "İsmet İnönü'ye", Mehmed Faruk Öngay'ın "Garp Orduları Kumandanlığından", Emrullah Nutku Ültay'ın "İnönü", Ali Ertan'ın "İsmet İnönü İçin" eserleri sayılabilir.

Yıllarca Atatürk'ün ardından methedilen İnönü, bu yıllarda övgünün merkezindedir. Yalnızca kendisi için yazılan şiirlerde değil, gazetelerden dergi sayfalarına kadar İnönü hep en önde yer almaktadır. Ayrıca bu dönemde hayatını anlatan kitaplar da yayımlanır. Niyazi Ahmet Banoğlu *İsmet İnönü* (1943) adlı kitabında doğumundan itibaren İnönü'nün yaşadıklarını nesir formatında anlatırken, İsmail Çalık ise *İsmet İnönü'nün Hayatı* (1943) kitabında nazım formatında İnönü biyografisini oluşturur. Halkevlerinin kuruluşuna özel olarak *İsmet İnönü (Biyografi)* (1945) kitabı da bu dönemde yayımlanır. Biyografi kitaplarının yanı sıra yaptığı konuşma ve söylevler de kitap haline getirilir. *İsmet İnönü Millet ve İnsaniyet* (1943), *Milli Şefin Söylev, Demeç ve Mesajları* (1945), *İnönü'nün Söylev ve Demeçleri* (1946), *İnönü Diyor Ki- Nutuk Hitâbe, Beyânat, Hasbihâlller* (1946) bunlardan birkaçıdır. Şiirde ise Galip Çelikkol'un İnönü için yazdığı eserlerden oluşan *Sevgili Milli Şefimiz İsmet İnönü* (1944) ile İnönü için yazılmış seçme şiirleri bir araya getiren *Milli Şef İnönü'ye Şiirler* (1945) kitapları yayımlanır.

Hakkında yazılan bütün bu eserler İsmet İnönü'nün Atatürk'le beraber anılmasını sağlar. Daha öncesinde Atatürk'ün ardından gelen İnönü, iktidara geçtiği andan itibaren yedi yıllık süreçte kendini ön plana çıkarmayı başarır. Şiirler ve diğer yayımlarla beraber anlatılan İnönü, halkın sevgisini kazanmış büyük bir liderdir. Cemil Koçak, İnönü için yazılan eserlerin, tarihi İnönü lehine olacak şekilde biçimlendirdiğini söyler. Bilinçli olarak yapılan bu durum ile İnönü "İkinci Adam" kimliğinden kurtulup Atatürk ile birlikte Kurtuluş Savaşı'nın ve Cumhuriyet'in ana kahramanı olur (Koçak, 2020a, s. 270). Koçak'ın yaptığı bu değerlendirmede iktidar sahibinin tarihi kendi istediği şekilde yazabileceği ve iktidarın değişmesi durumunda da yazılan tarihin değişebileceği belirtilir. Nitekim İnönü için de bu durum gerçekleşir. 1940'ların ortasına kadar süre gelen anlayış, sonrasında değişir. Çünkü DP'nin kurulmasıyla İnönü'ye karşıt isimlerin siyaset yapabileceği bir parti ortaya çıkar. Bu durum da eleştirilerin daha derli toplu ve yüksek bir sesle dile getirilmesini sağlar. Aynı zamanda değişen şiir anlayışlarıyla, romantik şiir yerini gerçekçi şiire bırakır. İktidar ideolojisi dışında farklı ideolojilerin şiirde yaygınlaşması ve bireysel söylemin gerçekçilik ile birleşmesi de övgünün değil eleştirinin daha çok ön plana çıkmasını sağlar.

Eleştirilerin Odağında İnönü

1940'lar, İnönü iktidarının baskı ve sansürü arttırdığı yıllardır. Gittikçe artan eleştirilerin kamuoyunu yönlendirmesini engellemek için basına sansür getirilir. Elbette bahsi geçen yılların öncesinde de dergi ve gazeteler denetim altındadır; ancak İkinci Dünya Savaşı ile başlayan süreçte baskı giderek çoğalır. Öncelikle dönemin Başbakanı Refik Saydam, Dahiliye Vekâletinin öncülüğünde gazete ve dergilerde çıkan yazıları

inceleyecek bir komisyonun kurulmasını ister. Basında çıkan yazıların dış politikada sorunlara neden olabileceği düşüncesiyle başlayan sıkı denetim sonrasında Matbuat Umum Müdürlüğü'nün yayımlanan her türlü basılı yayın ve kitaba uyguladığı bir sansüre dönüşür (Koçak, 2020b, s. 157-161). Bu dönemde şairler de sıkı denetim altındadır. Rıfat Ilgaz, Cahit Ilgaz, Hasan İzzettin Dinamo, Samim Kocagöz gibi isimler tek parti rejiminin soruşturmalarıyla karşı karşıya kalır (Berhumoğlu, 2001, s. 8). Sanatçıların kimisi bu davalarda suçsuz bulunurken kimileri de yıllarca hapis yatmak zorunda kalır. Baskının arttığı bu yıllarda Cumhurbaşkanı İsmet İnönü eleştirileri odağı haline gelir. Ancak onu doğrudan eleştirmek mümkün değildir. Bu sebeple sanatçılar isim vermeden çağrışımlar ve benzetmeler yoluyla düşüncelerini söyler.

İsmet İnönü'ye yönelik eleştirilerin pek çoğu Necip Fazıl Kısakürek tarafından çıkartılan *Büyük Doğu* dergisi etrafında toplanır. 1943 yılında yayına başlayan *Büyük Doğu*, dönemin hükümetlerini ve iktidar partisi CHP'yi eleştiren yazılara ve hicivlere ev sahipliği yapması nedeniyle tek parti rejimi tarafından sıkı gözetim ve denetim altında tutulur. Bu nedenle de dergi ara ara yayın durdurma cezaları ile karşı karşıya kalır (Koçak, 2020b, s. 176-179). Yine de dergide eleştiri içeren yazılar ve şiirler yayımlanmaya devam eder. Bu şiirler arasında Ozanbaşı mahlasıyla “Yeni Recep Şarkıları” ve Borazan mahlasıyla “Senin” şiirlerini kaleme alan Necip Fazıl Kısakürek, kendi adını kullanarak da “Milletlerin Ağzından Dünya Destanı”nı dergide yayımlar. Necip Fazıl tarafından yazılan şiirlerin ortak özelliği dönemin baskı rejimini eleştirmesidir. Şiirlerde doğrudan İnönü'nün adı geçmese de hicivler ona yöneliktir. Örneğin “Senin” şiirinde sen diye hitap edilen kişinin Milli Şef olduğu “Nöbet sende diye aldanma sakın/ Zannetme bâkidir devranın senin” (Borazan, 1948, s. 16) dizeleriyle sezdirilir. 1947'de yayımlanan şiirde o zamana kadar İnönü iktidarının uyguladığı politikaların adaletsiz oluşu dile getirilir. Elbet bir gün İnönü'nün de devranı sona erecektir, o zaman da yapılan haksızlıkların hesabının sorulacağı şu dizelerle ifade edilir: “Bir gün bizim köye yolun düşerse/Boynuna asılır fermanın senin” (Borazan, 1948, s. 16).

Necip Fazıl Kısakürek'e ait bir başka şiir “Milletlerin Ağzından Dünya Destanı” şiirinde de Milli Şef dönemi anlatılır. Oldukça sert sözler içeren şiirde doğrudan İnönü'nün adı yer almasa da şiir öznesinin eleştiri okları ona yöneliktir. Çünkü ülkenin içinde bulunduğu halin baş sorumlusu olarak görülmektedir. Bu sebeple şiirde kötü gidişatı gerçekleştirdiği söylemlerle daha da körüklediği için kendisine “borazan” olarak hitap edilir:

*Öttür yem borusunu, öttür, öttür borazan!
Bit pazarında sattık, kalkamaz artık kazan!
Allahın on pulunu bekleme dursun on kul;
Bir kişiye dokuz, dokuz kişiye bir pul...
Bu taksimi kurt yapmaz kuzulara şah olsa;
Yaşasın, kefenimin kefilî karaborsa!
Kubur faresi hayat, meselesiz, gerçeksiz;
Heykel destek üstünde, benim ruhum desteksiz.
Siyaset kavas, ilim köle, sanat ihtilâç...
Serbest, verem ve sıtma; mahpus gümrükte ilâç.
Bülbüllere emir var; lisan öğren vakvaktan
Bahset tarih, balığın tırmandığı kavaktan!
Bak, arslan hakikate, ispinoz kafesinde!*

*Tartılan vatana bak, dalkavuk kafesinde!
Mezarda kan terliyor babamın iskeleti,
Ne yaptık ne yaptınız mukaddes emaneti? (Kısakürek, 1947, s. 2)*

Şiirde yolsuzlukların ayyuka çıktığı sosyal ve siyasal ortam resmedilir. Bu dönemde ticari faaliyetlerin devlet denetimi altında olduğu daha öncesinde belirtilmişti. Buna rağmen sorunların düzelmemesi ve daha da kötüleşmesinden dolayı iktidar suçlanır. Şiir kişinin “bir kişiye dokuz pulun” verildiğini söylemesi gelirin adaletsiz bir şekilde dağıtıldığını göstermektedir. Ayrıca şiirde o dönem etkili olan karaborsa ve ilaç sıkıntısına da değinildiği görülür. Savaş yıllarında başlayan ithalatın kısıtlanması ve üretimin azalmasından dolayı pek çok ürüne ulaşım zorlaşmıştır. Bunların arasında yurt dışından getirilen ilaçlar da vardır. İlaçların yanı sıra insanlar en temel besinlere bile ulaşamamaktadır. Devlet temel ihtiyaç malzemelerini karne ile dağıtır. Bu yıllarda ana besin kaynağı olan ekmeğin bile sınırlı sayıda oluşu ve karneyle dağıtılışı halkın zor günler geçirmesine neden olur. Çünkü devlet tarafından verilen karneler dahi karaborsada satılmaktadır (Koçak, 2022, s. 350-351). Metin Toker (2000, s. 27) bu dönemde devletin yaşam için gerekli maddelere ulaşılabilmesi için gerekli çözümleri almaya çalıştığını ancak bunu memurlar üzerinden yapması nedeniyle ülkenin halk ve memurlar olarak iki kesime ayrıldığını söyler. Memurlar devleti temsil ettiği için halk hem memurlara hem de devlete karşı yabancılaşma yaşamaya başlar. Milli Şef döneminde vatandaş ekonomik sıkıntıların ortasında yalnız bırakılır. Kısakürek’in şiirinde de bu durumun izlerine rastlanır. Halk ancak birilerini över ve birilerine kulluk ederse istediklerine ulaşabilmektedir. Bu nedenle dalkavukluk kafesleri her yerdedir. Şiirin öznesi ülkenin hâlini ortaya koyduktan sonra şu şekilde sorar: Ata’nın emanetine ne yaptınız?

Büyük Doğu’da Necip Fazıl dışında başka isimlere ait eleştiri şiirleri de yayımlanır. Salih Zeki Aktay’ın “Sizin Sizin” şiirinde başta İnönü olmak üzere CHP yönetiminin ülkeyi kendi malı olarak gördüğü ve bu nedenle de ülkenin bütün imkânlarını sömürmeyi kendilerine hak saydıkları ironi yoluyla hicvedilir. Şiirin öznesi “Sınırsız çiftlikler, davarlar, atlar/ Saraylar, bankalar ev saltanatlar”ın (Aktay, 1947, s. 2) hepsinin iktidar kesimine ait olduğunu, onlar lüks içinde yaşarken, halkın sefalet içinde olduğunu söyler. Bu haksız düzene ise kimse sesini çıkaramaz. Çünkü iktidar kendi düzenini devam ettirecek destekçilerini yetiştirmiştir. Onlar kamuoyunu yönlendirerek yaşanılana insanların gözlerini kapatmasını sağlar. Özne bu düzenin Tiranlarda bile olmadığını belirtir: “Sizin, tiranlardan fazla yeriniz/ Akteon’dan çokluk köpekleriniz!” (Aktay, 1947, s. 2). İktidarın destekçilerini köpek olarak gören şiir kişisi, bu acımasız düzenin de bir gün sona ereceğine inanır.

Büyük Doğu’da yayımlanan bir başka şiir ise Kazım Nami Duru’ya aittir. “Görüyorum” başlığını taşıyan şiirde özne, halkın milli duygular ile sömürülmesine dikkat çeker. İnsanlar, zar zor geçinmesine rağmen, “Borcunuz hizmet etmek...” (Duru, 1947, s. 3) diye söylenen sözlerin altında kalarak kendinden daha da vermektedir. İnönü dönemindeki vergilerin halkın daha da fakirleştirdiği vurgulanan şiirde, yakın tarihi sürekli gündeme getiren iktidarın daha da zenginleştiği belirtilir.

Bu dönem İsmet İnönü doğrudan eleştirilmese de kötü giden durumlar üzerinden yönetim eleştirileri yapılır. Türk hiciv şiirinin ünlü ismi Neyzen Tevfik, Milli Şef dönemindeki yoksulluk, karaborsa, halktan alınan ağır vergiler, basına uygulanan sansür

ve muhalefetin susturulmaya çalışılması gibi olayları şiirlerinde hicveder. Onun “Ay Dede” ve “Vatanın Tarihi” şiirleri bu hicivlere örnek verilebilir. Neyzen Tevfik dışında da Aziz Nesin “Vatandaşlık Belgesi”, Rıfat Ilgaz “Sınıf” şiirlerinde İnönü dönemine ait politikalar ile beraber dönemin iktidarını da eleştirir. Bu isimler dışında Nazım Hikmet Ran, Enver Gökçe, Ahmed Arif, Cahit Irgat, Arif Damar, Suat Taşer gibi şairlerin şiirinde doğrudan İnönü eleştirileri yer almasa da Milli Şef döneminin kötü gidişatının şiirlere aktararak dönem eleştirisi yapıldığı söylenebilir.

14 Mayıs 1950 tarihinde gerçekleşen seçimde iktidarı kaybeden CHP, yerini DP'ye bırakır. Seçim sonrası İsmet İnönü de iktidardaki konumunu kaybederek muhalefete geçer. Bu durum onun için yazılan hiciv şiirlerinde bir artışa neden olur. İktidarda olduğu yıllarda sansürden dolayı muğlak ifadelerle eleştirilen İnönü, bu kez daha net ifadelerle hicvedilir. Bu yıllarda CHP içinde de Paşa'ya yönelik eleştiriler ayyuka çıkar. Bu isimlerden biri Orhan Seyfi Orhon'dur. Daha öncesinde CHP'den vekillik de yapmış olan Orhon, İnönü'nün siyaseti ve CHP Genel Başkanlığını bırakmamasını şiirlerinde hicveder. 1951'de yayımladığı *Hicivler* kitabında yer alan bütün şiirlerin odağı İsmet İnönü'dür. 1940'ların ikinci yarısından itibaren yazdığı şiirlere yer verdiği bu kitabının “Başlangıçlar” bölümünde kitabın yazılış amacını şu sözlerle dile getirir:

Bu kitabın davası şudur: 1946'da İnönü, güzel asil yerinde bir feragatle politika dışında kalsaydı, bir örnek adam olacaktı. Demokrasi ahlâkı, bir fazilet havası halinde memleketi dolduracaktı. Kırıcı, yıkıcı, bizi birbirimize düşman edici çatışmalara yer kalmayacaktı. Karşılıklı saygı duyguları taşıyan eşit partilerin halk hizmetinde mücadelesini görecektik. Halk partisi iktidarda kalsa da iktidardan düşse de bunun şerefini taşıyacaktı. Onun varlığı, memleketin en güç zamanında her partinin yardımını isteyeceği manevi bir kuvvet olacaktı. Bunu yapmadı. Yapabilirdi. Yapabilecek kadar da bu milletin her türlü hürmetini, nimetini, mükâfatını görmüştü. İktidarda kalmak istediğini yenemedi. Fakat bu iktidar şerefli olmamıştır (Orhon, 1951, s. 3-4).

Orhon, iktidarda kalma isteğini bir türlü yenemeyen İnönü'nün CHP Kurultayı tarafından gönderilmesi gerektiğini düşünür. Bu amaçla da İnönü taşlamalarından oluşan kitabını, 1951 yılında düzenlenen kurultaydan hemen önce yayımlar. Kitapta yer alan “Partinin Mezar Taşı” şiiri bu sebeple İsmet İnönü'ye olduğu kadar kurultaya katılacak üyelere de bir uyarı gibidir.

*Sen, bu Başkanlığı terk etmezsen;
Partinin şöyle yazılsın taşına:
“Beni mahvetti de Başkan kaldı;
Partisiz, Partilisiz, tek başına!”* (Orhon, 1951, s. 25)

Şiirin öznesi, İnönü'nün başkan olmaya devam etmesi durumunda partinin artık işlevini kaybederek yitip gideceğini düşünür. Bu nedenle de mezar taşı benzetmesi yapılarak partinin yok oluşu ölüme benzetilir. CHP'nin tekrar halkın gözünde güven kazanması ve destek görmesi için İnönü'nün gitmesi gerektiğini düşünen şiirin öznesi Milli Şef'e seslenir: “Ey paşam, Parti'yi geç, insan o yaştan sonra / Tutamaz, fazla sıkıştırdı mı, hatta çışını!” (Orhon, 1951, s. 34).

Orhon'un kitabında yer alan şiirlerin bir kısmı İnönü'nün iktidarda olduğu yıllarda yazılmıştır. Ancak o dönemlerde yayımlanmayan şiirler DP iktidara geçince yayımlanabilir. O şiirlerden biri Milli Şef'in resminin her yere koyulması ile ilgilidir:

*Kondu resmin paradan, puldan, okuldan tut da;
Mutlaka memleketin her basılan dergisine!
Çıkarılmışsa yerinden biri artık, çok mu?
Memleket döndü, Paşam, çünkü resim sergisine! (Orhon, 1951, s. 62)*

Orhon'un 1946'da CHP'den milletvekili seçildiği dikkate alınrsa, İnönü'nün Cumhurbaşkanlığına geldiği ilk yıldan itibaren başlayan resimlerinin devlet dairelerine asılmasının, CHP içindeki isimler tarafından da hoş karşılanmadığı anlaşılır. Daha öncesinde İnönü'yü övmek için kaleme alınan şiirlerde heykellerinin dahi yurdun dört bir tarafına asılması gerektiğinin söylenmesi, partiye üye kişilerin genelini kapsamadığı da böylelikle ortaya çıkar. O şiirlerde anlatılan atmosfer abartılı sevginin doğurduğu yapaylıktan ibaretken, hiciv şiirlerinde anlatılanlar olabildiğine gerçektir.

İnönü'yü hicveden bir başka şair ise Cemal Oğuz Öcal'dır. Şair, Âşık Fedai mahlasıyla *Serdengeçti* dergisinde "Sağırnâme" ve "Lanetnâme" başlıklı iki şiir yayımlar. Oldukça uzun olan her iki şiir de dönemin ana muhalefet partisi Genel Başkanı İsmet İnönü'ye ağır eleştiriler yöneltilir. "Sağırname" başlığıyla da İnönü'nün bir kulağının ağır işitmesine gönderme yapılan şiir, şu sözler ile başlar:

*Kes artık sesini ey mel'un sağır!
Dinleye dinleye bıktık, usandık!..
İhtilal çığrıdır açtığın çığır,
Uyuyoruz sanma, çoktan uyandık. (Âşık Fedai, 1952a, s. 2)*

Şiirin öznesi iktidarı kaybeden İsmet İnönü'nün 1952 yılının son altı ayında Türkiye çapında başlattığı gezilerdeki konuşmalarını hedef alır. O dönem erken seçim amacıyla gerçekleştirilen kampanyaya bağlı tur, DP tarafında ihtilal çağrısı olarak yorumlanır. Menderes'in bunun için söylediği şu sözler dönemin gazetelerinde yer bulur: "Dolaşmalarının amacı nedir? Yeni bir parti mi kuruyorlar, yoksa milli bir ayaklanma mı hazırlıyorlar?" (Cumhuriyet, 1952, s. 1). Bu dönem DP ve CHP arasındaki gerilimi İnönü'nün körüklediği belirtilir. CHP'de partinin ideolojisi ve doktrini yerine İnönü'nün sözlerinin ön plana çıkması, Cumhuriyet tarihinin ilk partisinin kişi merkezli olduğunu da gösterir. Bu durumu Türk siyasetinin kaçınılmaz bir sonu olarak değerlendiren Feroz Ahmad (2020, s. 63), DP'nin de sonraki süreçlerde bir kişi partisine dönüştüğünü söyler. Öcal'ın şiirinde de bu nedenle CHP değil, doğrudan İnönü hedef alınır. Ağır eleştiriler taşıyan şiirde İnönü'nün hem halkı sömürdüğü hem de halkın dinini ve kültürünü rahat bir şekilde yaşamasına izin vermediği dile getirilir:

*Yaptırdın bunca köşk, apartman, konak;
Doymadın bir türlü, gözün aç yine!..
Yaklaştı gebermen ey habis bunak!
Sarı bir parça da yıktığın dine!..
Çıkılmaz imansız, dinsizle yola,
Türk başında böyle insan istemez!..
Hak yolundan asla sapmayız sola,
(Gölge etme başka ihsan istemez!..
Millet perişandı, memleket harap:
Uğursuz devrinde ey sağır Sultan!..
Doldu gözümüze ölmeden türap,
Lanet edeceğiz sana her zaman!.. (Âşık Fedai, 1952a, s. 29)*

Şiirde dile getirilen din mevzusu, henüz Atatürk hayattayken başlayan çatışmadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında inkılap taraftarları kendilerini ilerici ve modernist olarak görmelerine karşın, İslamiyet'e bağlı muhafazakâr kesimi gerici (irtica) olarak değerlendirir (Bora, 2021, s. 79). İnönü devrinde ise iki tarafın daha da kutuplaştığı görülür. Özellikle Milli Şef döneminde Başbakanlık görevini de yürüten Recep Peker'in sarf ettiği ifadelerin sertliği muhafazakâr kesimin cephe almasına neden olur. Peker, muhafazakâr yaşantıyı "ulus vücudunun derisini kaplayan hastalık" (Peker, 1984, s. 20) olarak görmektedir. Muhafazakâr kesimin sözcülerinden Necip Fazıl ise Peker'e cevap olarak yazdığı köşe yazılarının yanı sıra "Yeni Recep Şarkıları" başlıklı bir şiir de kaleme alır. Şiirde Peker hükümetinin istifası alay konusu edilir (Ozanbaş, 1947, s. 16). Öcal'ın şiirinde de Kısakürek'in şiirinde dile getirdiği CHP-din ayrışmasının izleri bulunur. Necip Fazıl şiirini İnönü henüz görevdeyken yayımlamasından dolayı hem Şef'in ismine yer vermez hem de sarf ettiği ifadeleri daha yumuşa tutar. Fakat Öcal'ın şiirinde sert söyleyişin yanı sıra şiirin kime yazıldığı gayet açık bir şekilde verilir. Bu durum 1950 yıllarında İnönü için yazılan şiirlerin geçmiş yılların öfkesini de taşıdığını göstermektedir. Öcal'ın diğer şiiri "Lanetnâme" de bunun en iyi örneklerindendir. Şiirde 1944 yılında gerçekleştirilen Irkçılık-Turancılık davalarındaki haksız yargılamalardan dolayı İnönü lanetlenir (Âşık Fedai, 1952b, s. 15).

1950'li yıllarda İnönü'yü şiirleriyle hicveden isimler arasında Ümit Yaşar Oğuzcan ve Mehmet Kaplan da yer almaktadır. Oğuzcan, *Taşlamalar, Hicivler* kitabının ilk cildinde, İnönü iktidarının son yıllarından 1960 darbesine kadar geçen sürede pek çok siyasiyi şiiri aracılığıyla hicveder. İnönü de bu isimlerden biridir. Özellikle "Geç Efendim Geç" ve "Alerjik Millet" şiirlerinde İnönü iktidarda olduğu yıllardaki muhalefete karşı sert tutumu ile iktidarı kaybettiği zamandaki genel başkanlığı bırakmaması konusu alaycı bir şekilde eleştirilir (Oğuzcan, 2004, s. 68). Mehmet Kaplan ise N. Tarhan müstear adıyla *Orkun*'da yayımladığı şiirinde İnönü'nün koltuk sevdasını "Sen siyasi ölüsün, haddini bil" (Tarhan, 1951, s. 5) diyerek hicveder.

Azerbaycan kökenli şair Elmas Yıldırım da İnönü'yü şiiriyle yeren isimler arasındadır. Yıldırım, Sovyetler Birliğinden (SSCB) kaçarak sığındığı Türkiye'de, yönetimin SSCB ile ticari ve dostane ilişkilerini sürdürmesini eleştirir. *Orkun* dergisinde "Dönek Kardeş", *Demokrat Malatya Gazetesi*'nde "Ne Derler" ve "Yediler... İçtiler..." şiirlerini yayımlar. "Ne Derler" şiirinde İsmet İnönü'ye şu şekilde seslenir:

*Sus! Çekil, bırak bizi derdimizle başbaşa!
Biz artık Allah diye atıldık bu savaşa.
Çıkanlar yolumuza mutlak ezilir, paşa!
Fâtih gibi düşmana saldırana ne derler? (Yıldırım, 1951, s. 1)*

Şiirin öznesi, Türk soydaşlarını katleden SSCB'ye gerekli tepkiyi gösteremeyen İnönü rejimini eleştirir. Ayrıca şiirde, 1944 yılında başlatılan Irkçılık-Turancılık davalarıyla Hüseyin Nihal Atsız başta olmak üzere milliyetçi isimlerin hapse atılmasına da yer verilir. Özne bütün bu olanları hatırlatarak, Türk gençliğinin önünü kesmeye çalışanların elbet bir gün ezileceğini söyler. Şiirin devamında Paşa'nın da bir zamanlar haksız suçlarla hapse attığı milliyetçiler karşısında ezildiği ifade edilir. Nitekim İnönü iktidarı kaybetmiş ve büyük bir yenilgi yaşamıştır. Yıldırım'ın şiirsel öznesi buna atıf yaparak, Türk milliyetçisinin gücünü gösterme gayesindedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar da İsmet İnönü'yü eleştirmek amacıyla şiir yazar. "Gelecek" başlığını taşıyan şiir ne yazık ki şair hayattayken yayımlanmaz. Ölümünden sonra İnci Enginün'ün hazırladığı *Bütün Şiirleri* kitabında yer bulan şiir, şiirin içeriğinden anlaşılacağı üzere 1960 yılında kaleme alınmıştır. Bu "Küçücük vücudunla/Ve yetmiş altı yaşınla" (Tanpınar, 2024, s. 165) dizelerinde İnönü'nün yaşının söylenmesiyle anlaşılır. Şiirin atıf yaptığı olayların 27 Mayıs Darbesinin hemen öncesinde yaşanması nedeniyle şiirin darbe öncesinde yazıldığı düşünülmektedir. Şiirde Nisan 1960'ta İstanbul ve Ankara'da yaşanan olaylar yer alır. Bu süreçte İnönü önderliğindeki CHP'nin gençlik kolları örgütlenerek gençleri DP'nin Vatan Cephesi uygulamasını protesto etmeye çağırır. Ancak bu eylemler polis şiddetiyle karşı karşıya kalır ve gösterilerde ölen ve yaralanan kişiler olur (Ahmad, 2020, s. 83-85). Tanpınar'ın şiirinde de gençlerin zarar görmesinin sebebinin İnönü olduğu belirtilir:

*Doğmasını hazırladığın güneşin
Ve kucağında
Dipçik ve çizme altında inleyerek
Ve arkanda kalabalığı ölen gençler...
Seninle bu dar, dikenli yolda
Süngü safları arasında
Ateş, kan ve hakaret içinde yürüyenlerin
Geleceğin kapısında vücudun onlar gibi
Yara bere, ellerin tırnakların kan
Zorluyorsun bu tunç kanatları,
Zorluyorsun yirmi dört milyonun gecesini
Zorluyorsun yolunu kapatan
Cesedini çürümüş şevkin. (Tanpınar, 2024, s. 164)*

Tanpınar'ın şiir kişisi, İnönü'nün gençleri ölüme götürdüğünü düşünür. Onun sözleriyle üniversitede, Taksim'de, Kızılay'da gösteriye katılan kişiler, dipçik ve çizme altında kalır. Ancak bu durum, İnönü'nün siyaseti için yalnızca bir araç olur. Ülke büyük bir karmaşaya doğru sürüklenmekte iken ülkenin kurucuları arasında yer alan ve kendisine Milli Şef unvanı verilen kişinin soğukkanlı kalıp, halkı ve askeri sakinleştirmemesi, aksine ortamı daha da gerginleştirmesi şiirin öznesi için bir hayal kırıklığıdır. Bu nedenle şiirin sonunda özne "Anladım artık/ Tek duvarını ancak isyanın güneşi yıkar" (Tanpınar, 2024, s. 165) diyerek sitemini dile getirir. Çünkü ancak isyan ortaya çıktığında İnönü istediğine kavuşacaktır.

Öznenin bahsettiği bu isyan da askeri cunta aracılığıyla gelir. 27 Mayıs 1960 günü sabahın erken saatlerinde başlayan harekât güçlü bir direnişle karşılaşmadan neticelenir. Cumhuriyet tarihinin ilk askeri darbesinin "demokrasinin içine düştüğü buhranı" ortadan kaldırmak amacıyla gerçekleştirildiği duyurulur (Ahmad, 2020, s. 170). İnönü'yü eleştirmek için kaleme alınan şiirlerde de darbeye giden bu süreci görmek mümkündür. Özellikle Cemal Oğuz Öcal'ın 1952'de yayımlanan "Sağırnâme" şiirinde başlayan izler, Tanpınar'ın yayımlanmayan "Gelecek" şiirine kadar devam eder. İnönü'nün muhalefette yer aldığı süre boyunca eleştiri oklarının hedefi haline gelmesinin ana nedeni, soğukkanlılıktan uzak bir siyaset yürütmesi olur. Elbette askeri darbenin gerçekleşmesinin nedeni İsmet İnönü'nün sözleri değildir. Ancak darbe öncesi dile getirdiği "şartlar tamam olursa ihtilal uluslar için bir haktır" (Toker, 1992, s. 234) sözleri, sonraki süreçte de sık sık önüne getirilecektir.

Sonuç

İsmet İnönü için 1923'ten 1960'a kadar kaleme alınan şiirler, yalnızca bireysel bir siyasetçinin edebiyatı temsili olarak değil, aynı zamanda Türkiye'de iktidar ile şiir arasındaki ilişkilerin dönüşümünü yansıtan önemli belgeler niteliğindedir. Onun için kaleme alınan ilk şiirler, Kurtuluş Savaşı'ndaki İnönü Muharebeleri ile ilgilidir. Sonrasında ise Lozan'da Ankara hükümetini başarılı temsili ve Atatürk'ün Cumhurbaşkanlığı yaptığı dönemde Başbakanlık görevini üstlenerek inkılapları birlikte gerçekleştirmeleri şiir özneleri tarafından gururla dile getirilir. İnönü Başbakanlık yaptığı yıllarda, Atatürk'ün ardından "İkinci Adam" olarak şiirlerde övülür. Bu dönem onun hakkında yazılan şiirlerde Atatürk'ün arkasında yer alan bir İnönü imajının resmedildiği görülür.

Atatürk'ün ölümünün ardından ise İsmet Paşa'nın kendi iktidarı başlar. Bu yıllarda kaleme alınan şiirlerde iktidar-şiir ilişkisi tahakküm kurmak amacıyla kullanılır. Şiirlerin sayısında ciddi bir artış yaşanırken, bu şiirlerde İnönü büyük bir lider olarak resmedilir. Kimi zaman kurtarıcı, kimi zaman sevgili, kimi zaman ise baba olarak anlatıldığı bu şiirlerde, şiir özneleri topluluk adına konuşmaktadır. Bu durum ise şiirlerin halkı yönlendirmesi amacını taşıdığı düşüncesini doğurur. Bu dönemde yazılan şiirler iktidarın söylemsel üretim alanı olarak işlev görmek ve bireysel bir figürü toplumsal bir özne hâline dönüştürmektedir. Yani şiir, sadece estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda egemen söylemin üretildiği ve toplumsal öznenin şekillendirildiği bir araç olarak kullanılır. Nitekim ülke açısından sıkıntılı geçen İkinci Dünya Savaşı yıllarında İnönü hakkında yazılan şiirlerde dönemin gerçekliğine yer verilmeden İnönü'nün methedildiği görülür. Bu methiyeler yapay bir söyleyiş oluşturma yanı sıra toplumu etkileyen iktidar söylemini inşa eder. İncelenen şiirlerde İnönü'nün temsilinin hem iktidarın hem de toplumsal öznenin üretildiği bir söylemsel alan yarattığı söylenebilir.

Savaşın ardından övgü şiirleri yazıldığı kadar İnönü'yü yeren şiirler de yazılmaya başlanır. Bu şiirlerde kötü giden gidişatın sorumlusunun İsmet İnönü olduğu belirtilir. Bu şiirlerin özneleri onu, ülkeyi kendi menfaatleri için sömüren bir kişi olarak görmektedir. Bu şiirlerde iktidar söylemine karşıt yeni bir söylem ortaya çıkmaya başlar. DP'nin iktidara geçtiği 1950 sonrası ise bu yeni söylem daha da güçlenir. Aynı zamanda eleştiri şiirlerinin sayısı da artar. 1945-1950 arasında sansür nedeniyle İnönü'yü rahat bir şekilde hicvedemeyen şairler, geçmişin acısını söyleyişlerini sertleştirerek çıkarmaktadır. Eleştirilerde kendisine hakaret içeren sözler, fiziksel özelliği ile dalga geçilen kelimeler yer alır. Bu durum şiir ve iktidar ilişkisinin meşruiyetin el değiştirmesiyle yeniden şekillendiğini göstermektedir. Öncesinde oldukça fazla yazılan övgü şiirleri, 1950 seçimlerinden itibaren aniden kesilir. İnönü, iktidarı kaybetmesiyle özneler üzerindeki etkinliğini de kaybeder. Öncesinde şairler, İnönü'nün karşısında değil, yanında durmaktayken şiirlerini de iktidarın tahakküm aracı olarak kullanır. Ancak DP dönemiyle beraber, İnönü ve CHP'nin şiiri bir araç olarak kullanarak oluşturdıkları parti edebiyatı sona erer. Bu dönemde İnönü için yazılan taşlama ve hicivler, onun halkın gözündeki saygınlığını yitirdiğini gösterir. Ayrıca şiirimiz açısından bakıldığında da iktidarın şiir ile olan ilişkisinin giderek azaldığı söylenebilir. Artık şiir, siyasetin şiiri olmaktan çıkarak, ideoloji temelli siyaseti yönlendiren konuma yükselir. Böylece ötekinin sesi şiirsel dile taşınır ve eleştiri içeren söyleyişler artar.

Sonuç olarak, 1923–1960 arası İnönü şiirleri, Türkiye’de iktidar ile edebiyat arasındaki ilişkinin evrimini gözler önüne serer. Başlangıçta iktidarın yönlendirdiği ve toplumu şekillendiren bir araç olan şiir, DP dönemi ile birlikte iktidarı eleştiren, toplumsal muhalefeti görünür kılan ve ideolojik özneleri üreten bir işlev kazanır. Süreç hem İnönü’nün bireysel temsillerini hem de Cumhuriyet dönemi şiirinin politik dönüşümünü ortaya koyar. Dolayısıyla çalışmanın bulguları, Foucault’nun özne-iktidar yaklaşımı ışığında, şiirin siyaseti yansıtan ve yönlendiren bir mecra olmasının yanı sıra, iktidar ilişkilerinin değişimiyle birlikte toplumsal öznenin yeniden üretildiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Ahmad, F. (2020). *Demokrasi sürecinde Türkiye 1945-1980*. A. Fethi (Çev.). İstanbul: Hil Yay.
- Aktay, S. Z. (1947). Sizin sizin. *Büyük Doğu*, 3(69), 2.
- Âşık F. [C. O. Öcal] (1952a). Lanetnâme. *Serdengeçti*, 18, 15.
- Âşık F. [C. O. Öcal] (1952b). Sağırnâme. *Serdengeçti*, 19-20, 2.
- Baki, E. (2010). *Ulusun inşası ve resmî edebiyat kanonu*. İstanbul: Libra Kitap.
- Berhumoğlu, C. (2001). *Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde 1940 toplumcu gerçekçi kuşağın yeri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Mersin: Mersin Üniversitesi.
- Bora, C. (1945). İnönü’müz. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü’ye şiirler*, içinde (s. 38). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Bora, T. (2021). *Türk sağının üç hali: Milliyetçilik, muhafazakârlık, İslâmcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (1982). *Türkiye’de devletçilik*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Borazan [N. F. Kısakürek]. (1948). Senin. *Büyük Doğu*, 3(87), 16.
- Çalika, A. R. (1992). *Kurtuluş Savaşı’nda Adâlet Bakanı Ahmet Rifat Çalika’nın anıları*. H. Çalika (Haz.). Eskişehir: Gülen Ofset Matbaa.
- Çamlıbel, F. N. (1945) İnönü’ye. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü’ye Şiirler*, içinde (s. 13-14). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Çolak, V. (2016). *Bir şiire nereden girilir-şiir sanatı üzerine*. İzmir: Etki Yayınları.
- Dağlıoğlu, H. T. (1945). İsmet İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü’ye şiirler*, içinde (s. 37). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Durgunoğlu, N. (1938.11.18). Ulu atama. *Cumhuriyet Gazetesi*, 8
- Duru, K. N. (1947). Görüyorum. *Büyük Doğu*, 3(59), 3.
- Egeli, M. H. (1945). İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü’ye şiirler*, içinde (s. 33). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Endik, S. (1945). İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü’ye şiirler*, içinde (s. 46). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Ertepinar, C. (1945). İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü’ye şiirler*, içinde (s. 28). İstanbul: Uğur Kitabevi.

- Foucault, M. (2019). *İktidarın gözü*. I. Ergüden & O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2021). *Özne ve iktidar*. I. Ergüden & O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Güney, E. C. (1933). İnkılap edebiyatı. *Kadro*. 2(18), 68.
- Güngay, M. N. (1945). İsmet İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 32). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Gür, F. (2001). Atatürk heykelleri ve Türkiye'de resmi tarihin görselleşmesi. *Toplum Bilim*, 90, 147-166.
- Gürtunca, M. F. (1945). İsmet Paşa. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 22). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron: Patrimonyal devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Kaplan, M. (1951). Sağır sultana. *Orkun*, 50, 5.
- Karakoç, S. (2016). *Edebiyat yazıları II – dişimizin zarı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kaynak, R. (1945). Hoş geldin İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 39-40). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Kısakürek, N. F. (1947). Milletlerin ağzından dünya destanı. *Büyük Doğu*, 3(59), 2.
- Koçak, C. (2018). *Türkiye'de milli şef dönemi 1938-1945 C. I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, C. (2020a). *İsmet İnönü ve resmi tarih*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Koçak, C. (2020b). *Tek parti döneminde muhalif sesler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, C. (2022). *Geçmişiniz itinayla temizlenir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kumral, A. M. (1945a). İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 29). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Kumral, A. M. (1945b). İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 31). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Lenin, I. V. (2008). *Edebiyat ve sanat üzerine*. E. Aksu (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Menderes yeni seçimlere girmeye hazır dedi. (1952.10.5). *Cumhuriyet Gazetesi*, 1.
- Nihad, H. (1923). İsmet Paşa hazretlerine-ferahnak. *Akbaba*. 1(11), 1.
- Oğuzcan, Ü. Y. (2004). *Taşlamalar, hicivler*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Onat, N. (1934.11.28). Sevgili başbakanımıza. *Ulus Gazetesi*, 1.
- Orhon, O. S. (1951). *Hicivler*. Ankara: Doğu Matbaası.
- Ortaç, Y. Z. (1939.03.02). İnönüne. *Cumhuriyet Gazetesi*, 1.
- Ozanbaşı [N. F. Kısakürek]. (1947). Yeni recep şarkıları. *Büyük Doğu*. 3(67), 16
- Peker, R. (1984). *İnkılâp dersleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Salih, S. (1945). İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 18-19). İstanbul: Uğur Kitabevi.

- Sartre, J. P. (2017). *Edebiyat nedir?*. O. Türkay (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Sezener, M. (1945). Duyuşlar. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 35). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Soycan, C. (2005). *Şiir İçin Notlar*. İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Tanışık, H. R. (1945). İsmet İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 34). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2024). *Bütün şiirleri*. İ. Enginün (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, M. (1945). İnönü aşkı. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 45). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Toker, M. (1992). *Demokrasimizin İsmet Paşalı yılları- demokrasiden darbeye 1957-1960*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Toker, M. (2000). *Demokrasimizin İsmet Paşalı yılları- tek partiden çok partiye 1944-1950*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ülkü, F. S. (1941). İsmet İnönü. *Konya*, 5(35), 2078.
- Ülkü, F. S. (1945). İsmet İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 42-44). İstanbul: Uğur Kitabevi.
- Yıldırım, E. (1951.04.13). Ne derler. *Demokratik Malatya Gazetesi*, 1.
- Yiğit, H. İ. (2015). *İnönü Döneminde Atatürk imajı*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Yücel, H. Â. (1945). İsmet İnönü. A. Ertan (Haz.), *Milli Şef İnönü'ye şiirler*, içinde (s. 8). İstanbul: Uğur Kitabevi.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 162-172
Geliş Tarihi-Received: 11.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18049333

Jorge Luis Oviedo'nun *La Turca*'sında (Türk Kadın) Osmanlı / Türk İmgesi

The Ottoman / Turkish Image in Jorge Luis Oviedo's La Turca

Zeynep KAYACIK*

Öz

19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı topraklarından Latin Amerika'ya gerçekleşen göçler, bölgedeki toplumların beklentileriyle çelişen yeni kimliklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu göçmenler, "ideal Avrupalı göçmen" tipolojisine uymadıkları için sosyal olarak dışlanmış, kimi zaman ise "turcos" adı altında olumsuz stereotiplerle temsil edilmişlerdir. Buna rağmen, ticari ağlar, toplumsal hareketlilik ve kültürel etkileşim aracılığıyla olumlu imgelerin de ortaya çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla, Osmanlı göçmenlerine yönelik bu çelişkili tahayyüller, Latin Amerika yazınında da yankı bulmuş; anlatılarda hem ötekileştirme hem de kabul süreçlerinin izleri gözlemlenmiştir. Latin Amerika'da göçmen deneyimlerini konu alan araştırmalar çoğunlukla Avrupa kaynaklı temsillere odaklanırken, Osmanlı'dan bölgeye yönelen göç dalgalarının edebî ve kültürel izleri üzerine çalışmalar oldukça azdır. Bu çalışmada, Orta Amerikalı yazar Jorge Luis Oviedo'nun *La Turca* adlı eserinde yer alan, isimsiz fakat yalnızca "La Turca" olarak anılan göçmen kadın karakter merkeze alınmıştır. Çalışmanın amacı, bu karakter üzerinden Daniel-Henri Pageaux'nun imgebilim yaklaşımını kullanarak, "turcos" göçmenlerinin Latin Amerika'da genel olarak, özelde ise Orta Amerika/Honduras bağlamında nasıl tasvir edildiklerini çözümlemektir. Bu amaç doğrultusunda çalışma, nitel bir araştırma yaklaşımı benimsenerek, *La Turca* adlı eserin imge merkezli çözümlemesine dayandırılmıştır. Bu kapsamda, ilk olarak Avrupa'dan Latin Amerika'ya geçen Osmanlı/Türk imgesinin tarihsel kökenleri ele alınmış ve ardından Daniel-Henri Pageaux'nun üç aşamalı imgebilim yaklaşımı açıklanmıştır. Daha sonra, bu kuramsal çerçevede ışığında Oviedo'nun *La Turca* adlı yapıtında Latin Amerika'ya göç eden Türklerin ve Orta Amerika bölge halkının belleğindeki yeri incelenmiştir. Çözümleme sonucunda, romanın Osmanlı göçmenleriyle özdeşleşen "turco comerciante" imgesini yeniden ürettiği ve bu klişeyi Latin Amerika toplum belleğinde kalıcı bir algıya dönüştürdüğü görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Göç, Osmanlı/Türk imgesi, Turcos, Latin Amerika, Jorge Luis Oviedo.

Abstract

From the mid-19th century onwards, migration from Ottoman territories to Latin America led to the emergence of new identities that conflicted with the expectations of societies in the region. These immigrants were socially excluded because they did not fit the "ideal European immigrant" typology, and were sometimes represented with negative stereotypes under the

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İspanyol Dili ve Edebiyatı; Ankara Üniversitesi Latin Amerika Çalışmaları Araştırma ve Uygulama Merkezi, e-posta: zkocer@ankara.edu.tr ORCID: 0000-0002-6902-3337.

name “turcos.” Nevertheless, positive images also emerged through commercial networks, social mobility, and cultural interaction. Consequently, these conflicting perceptions of Ottoman immigrants have also been echoed in Latin American literature, where traces of both othering and acceptance processes can be observed in the narratives. In this context, the literature on Ottoman immigrants, especially in Turkish academic writing, is minimal. While studies of immigrant experiences in Latin America mostly focus on representations originating in Europe, there are very few on the literary and cultural traces of waves of immigration from the Ottoman Empire to the region. For this purpose, the study adopts a qualitative research approach and is based on an image-centered analysis of Jorge Luis Oviedo’s novel “*La Turca*”, focusing on the unnamed migrant woman character referred to only as “*La Turca*.” The analysis is carried out within the framework of Daniel-Henri Pageaux’s imagology approach, which emphasizes the historical origins of Ottoman/Turkish images transferred from Europe to Latin America and their reconfiguration in new contexts. Within this theoretical framework, Oviedo examines the place of Turks who migrated to Latin America and the Central American regional population in the collective memory. The findings reveal that the novel reproduces the image of the “*turco comerciante*” (Turkish merchant), identified with Ottoman immigrants, and transforms this cliché into a lasting perception in the collective memory of Latin American society.

Keywords: Ottoman/Turkish image, Turcos, Latin America, Jorge Luis Oviedo.

Giriş

Latin Amerika’daki Osmanlı/Türk imgesi Aydınlanmacı Batılı yazar ve düşünürlerin ürettiği “büyülü ve egzotik orientalist” tasvirler üzerinden yeniden şekillenmiştir. Bu çerçevede Hernán G.H. Taboada “*La imagen de Turquía en América criolla, 1770-1930*” başlıklı çalışmada, Osmanlı/Türk imgesi üzerine Latin Amerika’da üretilen kaynakların büyük ölçüde Avrupa seyahatnamelerine dayandığını; doğrudan gözlem yapan Latin Amerikalı gezginlerin sayısının sınırlı olduğunu ve dolayısıyla Latin Amerika ülkelerinde Osmanlı/Türk imgesine dair temsillerin daha çok Avrupa aracılığıyla şekillendiğini ifade etmiştir. Ancak Taboada bu temsillerde kısmi de olsa yerli gezginlerin katkısından söz ederken José Hilario López adlı Kolombiyalı seyyahın Osmanlı topraklarının geniş bir kısmını gezdiğini ancak yanında Lamartine ve Chateaubriand’ın seyahat kitaplarını da taşıdığından bahsetmiştir (Taboada, 2023, s. 152).¹

Latin Amerika’daki Osmanlı-Türk imajına yönelik söz konusu olumsuz tasavvur, 1860’lardan itibaren Arjantin ve Brezilya başta olmak üzere Meksika, Kolombiya, Şili, Küba ve çeşitli Orta Amerika ülkelerine gerçekleşen yoğun *turcos* göçleriyle de devam etmiştir. Bu noktada, Latin Amerika’daki *turcos* algısının Osmanlı/Türk imgesi üzerinden şekillendiğini belirtmek gerekir; zira göçmenlerin önemli bir kısmı Arap kökenli olmasına rağmen, Osmanlı topraklarından geldikleri için toplumsal bellekte ‘turcos’ olarak anılmışlardır. Bu bağlamda, dönemin önde gelen ekonomik güçlerinden Arjantin’in göç politikalarında “ideal göçmen” profili Avrupalı, beyaz, işçi (jornalero), zanaatkar (artesano), sanayici (industrial), öğretmen (profesor) gibi üretken meslek gruplarına mensup kişiler olarak tanımlanmış ve bu göçmenlerin kırsal bölgelere yerleştirilerek

¹ Uluslararası literatürde Osmanlı/Türk imgesiyle ilgili çalışmalar incelendiğinde, Türklerden söz edilirken genellikle “barbar”, “cahil”, “güzel sanattan anlamayan” “savaşta başka yeteneği olmayan, “çok eşle evli”, “kadın ve şehvet düşkünü”, “koca gövdeli ama küçük beyinli”, “kaba” ve “kafir” gibi olumsuz ve tartışmalı imgelemelerin öne çıktığı görülür (Güvenç, 1995, s. 289-311). Bu temsiller Avrupa’da çoğunlukla “vahşet, egzotizm, şehvet ve kudret” gibi kavramların etrafında şekillenmiş; kroniklerden şiirlere, novellalardan romanlara ve Kilise tarafından dağıtılan dini içerikli pek çok türde metinlerde yer bularak ölümsüzleşmiş ve böylece Avrupa kıtasından evanjelizasyon hareketleriyle birlikte Yeni Dünya’ya aktarılmıştır (Kumrular, 2005, s. 8-9).

tarımsal üretimin artırmaları; bölgenin modernleşme sürecine katkıda bulunmaları ve toplumların refah düzeyini yükseltmeleri beklenmiştir (Cañas Bottos & Plasil, 2022, s.50-53; Rincón, 2002, s. 100-101).² Nitekim Arjantin'in önde gelen düşünürlerinden ve devlet başkanlarından Domingo Faustino Sarmiento, kırsalı "barbarlık" ve "yobazlık" ile özdeşleştirirken; Avrupa'dan gelen göçmenleri modernleşmenin, ilerlemenin ve refahın asli unsurları olarak görmüştür. Bu anlayış çerçevesinde yeni bağımsızlığını kazanmış Latin Amerika ülkelerinin kalkınmasının ve Avrupa toplumlarının eriştiği refah düzeyine ulaşmasının yolunun ancak ve ancak Avrupa'dan nitelikli göçmenlerin çekilmesiyle mümkün olacağı fikri hâkim olmuştur. Buna karşılık Osmanlı topraklarından gelen *turcos* göçmenleri bu ideal tipolojiye uymadıkları gerekçesiyle çoğu zaman "istenmeyen göçmen" olarak damgalanmış; ilk göçmenlerin ekonomik ve toplumsal kalkınmanın önünde engel olarak görülmüş ve bu algı Latin Amerika yazınında *turcos* imgesinin olumsuz stereotipler çerçevesinde inşa edilmesine zemin hazırlamıştır (Klich ve Lesser, 1998, s. 6-8).³ Nitekim Levant'tan gelen Osmanlı göçmenleri, uzun ve zorlu yolculukların ardından yeni kimlikler ve çoğu zaman gümrük memurlarınca değiştirilen isimlerle Latin Amerika'ya ayak bastıklarında, devletlerin göç politikalarının öngördüğü "ideal Avrupalı tarım işçisi" tipolojisinden farklı olarak tarıma değil, seyyar satıcılığa ve ticarete yönelmişlerdir. Bu durum, onları bir yandan toplumsal damgalama ve dışlanmaya açık hale getirirken, öte yandan Latin Amerika yazınında "mercachifle" ya da "turco comerciante" stereotipinin kalıcı bir figür olarak yerleşmesine yol açmıştır. Böylece Osmanlı göçmenlerinin deneyimi, hem kimlik ve isim değişimlerinin yarattığı kültürel kırılmaları hem de ekonomik faaliyetler üzerinden inşa edilen oryantalist imgeyi aynı anda görünür kılmıştır (Cañas Bottos & Plasil, 2022, s. 50-53).

Özellikle Arjantin'de dönemin en etkili popüler dergilerinden *Caras y Caretas*'ın 1902 yılının Mart ayında çıkardığı sayısında "kırmızı fesli, bronz tenli ve ellerinde küçük sandıklarıyla sokaklarda görülen bu göçmenleri karikatürize ederek "uygunsuz" ve "rahatsız edici" yabancılar olarak tasvir etmiş, onların bu olumsuz imajını iyice pekiştirmiştir (Caras y Caretas, 1902). Benzer şekilde, Brezilya'da da bu göçmenler gelişen sanayi sektöründe işçi olarak çalışmak yerine giyim ve dayanıksız tüketim mallarının satımıyla ilgilenmişlerdir. Ancak Brezilya'nın çok ırklı yapısı ve "para beyazlaştır" (dinheiro embranquece) şeklinde özetlenen sosyal dinamiği, bu göçmenlerin toplumsal

² Uruguay ve Şili de uzun yıllar boyunca bu politikayı benimsemiş ve bu göçmenlerin ülkeye çekilmesiyle toplumun refah düzeyini ve kültürlerini geliştirmenin bir yolu olarak görmüşlerdir. Bu durum, söz konusu ülkelerin ekonomik sıçramalarına ve ekonomilerinin güçlenmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuş olup böylece, en azından 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ilk yarısına kadar diğer Latin Amerika ülkeleriyle karşılaştırıldığında belirgin bir fark yaratmıştır. (Rincón, 2002, s. 101).

³ "Göçmen ülkesi" Arjantin bağımsızlığını elde etmesinin ardından 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geniş kırsal topraklarının tarımsal üretime açılması ve nitelikli işgücünün ülkeye gelmesi amacıyla Avrupa'dan göçmen çekmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda, 1876'da yürürlüğe giren Göç Yasası ile "açık kapı" politikası benimsenmiş; nüfus artışı, ticaretin canlanması ve sanayileşmenin hızlanmasını önceleyen anlayışı devletin temel politikası haline getirmiştir (De Cristóforis, 2016, s. 26-27). Bu dönemde görevde olan Nicolás Avellanada göçmenlerin kökenlerine bakılmaksızın Arjantin topraklarına ayak basan tüm göçmenlerin eşit haklardan yararlanacağını beyan etmiş ve bu çerçevede göçmenlere Arjantin hükümeti tarafından sosyal yardım, konaklama ve ulaşım giderleri desteği sağlanmıştır (De Quiros vd., 2014, s. 197; De Cristóforis, 2016, s. 27). 1860-1930 yılları arasında başta İtalya ve İspanya olmak üzere Almanya, Polonya, İrlanda gibi ülkelere gelen göçmen sayısı toplam nüfusun %70'ini oluşturmuştur (De Quiros vd., 2014, s. 198-199). Bu kitlesel göç hareketliliğinin yaşandığı söz konusu dönemde Osmanlı'dan Arjantin'e önemli oranda göç gerçekleşmiştir.

kabulünü kolaylaştırmıştır. Turcos göçmenleri, kendilerini Batılı, Hristiyan ve çalışkan tüccarlar olarak sunarak siyahlarla ve “egzotik” sayılan İslamî geleneklerle arasına mesafe koymuş, böylece toplumsal olarak “beyaz” algısını pekiştirmeye çalışmışlardır (Truzzi, 1997, s. 14-15). Brezilya toplumunda turcos göçmenlerine yönelik basmakalıp tasvirler, kimi zaman “her türlü pazarlığı yapabilen kurnaz tüccarlar” ya da “kahve plantasyonlarında çalışmayı reddeden tembel yabancılar” olarak anılmalarına yol açmış, kimi zaman da yalnızca seyyar satıcılıkla özdeşleştirilerek üretime katkı sağlamayan bir topluluk gibi görülmelerine neden olmuştur (Truzzi, 1997, s. 14-15).⁴ Diğer yandan bu göç dalgalarına maruz kalan Arjantin ve Brezilya gibi bölge ülkelerine kıyasla daha periferide kalan Kolombiya’ya baktığımızda, bu ülkenin de hatırı sayılır derecede *turcos* göçmeni için önemli bir hedef ülke haline geldiği görülür. Baranquilla, Cartagena ve Santa Magna gibi Karayip kıyısındaki liman kentlerine yerleşen bu göçmenler, genellikle ticaret alanında faaliyet göstererek yerel ekonomik ve toplumsal hayata entegre olmuşlardır (Yidi David, 2012, s.2-3). Bu bağlamda, söz konusu göçmenler sahip oldukları sermaye ve ticaret ağları sayesinde Kolombiya’nın iletişim, ulaştırma ve sanayi altyapısının gelişmesine büyük katkı sağlamışlar ve yerli sermaye ile birleşerek yeni şirketler ve fabrikalar kurmuşlardır. Bu durum sadece ekonomik değil, aynı zamanda toplumsal yapının da dönüşmesine olanak sağlamış; yeni bir orta sınıfın oluşmasına ve toplumsal hareketliliğin artmasına yol açmıştır (Rincón, 2002, s. 105-109). Ticarete, bankacılıkta ve kredi sisteminde önemli bir konum elde eden bu Osmanlı göçmenlerinin hızlı yükselişi ve başarısı Kolombiya toplumunda direnç ve hoşnutsuzluğun oluşmasını beraberinde getirmiş; *turcos* denildiğinde “kurnaz” ve “ahlaki açıdan şüpheli yabancı” olarak görülmüşlerdir (Rincón, 2002, s. 110-112). Tüm bu örneklerden hareketle, Osmanlı/Türk imgesinin inşasında ten rengi ve fiziksel görünümünden ahlaki özelliklere, ticari faaliyetlerden toplumsal konumlanışa kadar uzanan pek çok ayırt edici unsurun rol oynadığı görülmektedir. Bu nedenle söz konusu imgelerin Latin Amerika yazınında da yer bulduğunu söylemek yerinde olacaktır. Nitekim Gabriel García Márquez’den Mario Vargas Llosa’ya, Isabel Allende’den Jorge Luis Oviedo’ya kadar Hispanik dünyanın pek çok yazarının metinlerinde Osmanlı/Türk imgesine dair izlere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda, pek çok Latin Amerika ülkesinin yazınında Osmanlı/Türk imgesine dair incelemeler yapılmış olsa da Orta Amerika merkezli yazında benzer çalışmaların yok denecek kadar az olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla, bu çalışmanın alandaki boşluğu doldurulmasına katkı sunması; benzer araştırmalara da kaynaklık etmesi öngörülmektedir. Bu çalışmada, Latin Amerika yazınında Osmanlı/Türk imgesinin temsili, özellikle Jorge Luis Oviedo’nun “La Turca” adlı eseri üzerinden ele alınmıştır. Çözümlemede, Osmanlı göçmenlerinin Latin Amerika’daki toplumsal ve kültürel yansımaları Daniel-Henri Pageaux’nun imgebilim yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

⁴ Ticarete ek olarak, Osmanlı göçmenleri Brezilya’da çok sayıda örgütlenme biçimi geliştirmişlerdir. Örneğin yalnızca São Paulo kentinde 120’den fazla dernek kurulmuş, bunların arasında kültür merkezleri, dini ve hayır kurumları, siyasi partiler ve benzeri oluşumlar yer almıştır. Bazı dernekler yalnızca birkaç on yıl yaşamış olsa da bazıları günümüzde hâlâ varlığını sürdürmektedir. Bu çeşitlilik, göçmen topluluğun tarih boyunca ve ülkenin farklı bölgelerinde sergilediği kurumsal dinamizmi göstermektedir. Dolayısıyla bu göçmenler yalnızca ekonomik faaliyetleriyle değil, aynı zamanda kültürel ve kurumsal örgütlenmeleriyle de Brezilya toplumunda kendilerine kalıcı bir yer edinmişlerdir (Missaoui, 2015, s. 49-50).

1. Kavramsal Çerçeve ve Yöntem: İmgebilim nedir? Neyi anlatır?

Osmanlı göçmenlerinin Latin Amerika yazınındaki temsillerini çözümleyebilmek için bu çalışmada kuramsal çerçeve olarak imgebilimden yararlanılmıştır. İmge, bir gerçeğin ya da nesnenin bireysel veya toplumsal bilinçte yeniden kurgulanmış tasarımıdır. Diğer bir ifadeyle imge, varlığın nasıl algılandığını ve zihinsel tasarımdaki yansımaları ifade eder. İmgeler yazarların bireysel bakış açısından, toplumsal değerler üzerinden, tarihsel ve sosyal olaylardan; inanç ve kültürel ortamlarından beslenir (Cengiz, 2009, s. 6-10; Henri-Pageaux, 2023, s. 18). Yazınsal yapıtlar aracılığıyla öteki kültürlerle ve halklara dair üretilen imgeler yalnızca estetik veya bireysel bir hayal gücüyle ilgili değildir; bu temsillerin aynı zamanda ideolojik ve politik değerleri bulunmaktadır. Bu bağlamda, imge çalışmalarının da temel amacı bu imgelerin arkasında yatan ideolojik ve toplumsal işlevini sorgulamaktır. Hermenötik (yorumsal) okuma yöntemi olarak imgebilim iki ya da daha fazla kültür, etnisite, topluluk, cinsiyet veya sınıf arasındaki etkileşimden doğan metinleri inceler. “Bakan” kültürün dünyasında kurulan “ötekine” ilişkin temsiller her zaman “gerçekçi” olmayıp çoğu kez idealleştirilmiş, ters yüz edilmiş ya da çarpıtılmış bir görüntü şeklinde karşımıza çıkar (Henri-Pageaux, 2023, s. 14-30). Bu bağlamda, yazarın “öteki”ne dair betimlemeler yaparken aslında kendi kültürel arka planının ve toplumsal koşullarının süzgecinden geçirir ve nitekim ortaya çıkan imgeler, “öteki”nin “hakikati” değil, “öteki” hakkında üretilmiş ve çoğu zaman ideolojik olarak anlamlar taşıyan bir “yansıması”dır (Pérez Gras, 2016, s. 4; Ulağlı, 2006, s. 47-48).

Fransız imgebilimci Daniel-Henri Pageaux metinlerdeki imgeleri ya da zihinsel tasarımları deşifre ederek, bu imgelerin ardında yatan ideolojik yapıları açığa çıkarmayı amaçlar. Ona göre imgenin altında ideolojik bir çerçeve bulunmaktadır. İmgebilim tarafsız ya da ulusötesi bir konumda olamaz, zira çoğu zaman çoğulculuğu seçer; tekil ve bakan kültürel ideolojilere karşı çıkan bir bakış açısına yaslanır. Bu bağlamda, imge bilimde özellikle kültürel çalışmaların postkolonyal kuramdan beslendiği ve postmodern bir söylem içinde olduğu ifade edilebilir. Bu yaklaşım çerçevesinde, önyargı ve kalıp yargıların çözümlenmesi hedeflenir. Burada hedeflenenin bakan kültürün/gözün yargılanması değil imgelerin zihinde kurgulanışının çözümlenmesidir. Böylece metinlerde yer alan imgeler yalnızca yazarın düşüncelerini değil, aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun ideolojik yapısını da yansıtır. Pageaux, imgebilimsel çözümlemeyi üç düzeyde ele alır. İlk olarak, metindeki dilsel öğeler incelenir; yazarın “öteki”ni betimlemek için kullandığı anahtar sözcükler ve kurgusal ifadeler belirlenir. İkinci aşamada, “ben” ve “öteki” arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konur; bu süreçte ötekinin dini, dili, fiziki özellikleri, toplumsal konumu veya kültürel pratikleri üzerinden karşılaştırmalar yapılır. Son aşamada ise ortaya çıkan imgeler yorumlanır ve bunların kültürel ya da ideolojik işlevi değerlendirilir. Bu aşamada Pageaux'nun önerdiği *mania* (yabancı kültüre karşı duyulan hayranlık), *fobia* (ötekine karşı hissedilen korku/nefret/küçümseme) ve *filia* (ötekine dostane yaklaşım; kendi kültürünü aşağılamadan ötekini takdir etme) kategorileri önemli analitik kavramlar olarak kullanılmaktadır (Pérez Gras, 2016, s. 15-23; Simões, 2025, s. 259; Leerssen, 2007, s. 26-30). Ayrıca, çağdaş imge çalışmaları sadece ötekinin temsiliyi değil, aynı zamanda öz imgenin

oluşumunu da ele almaktadır. Bu bağlamda, ulusal kimlik imgeleri ile diğer kültürler hakkındaki stereotipler arasındaki karşılıklı etkileşim incelenmektedir. Bu yaklaşım, sadece yazın kuramıyla değil, aynı zamanda tarih, sosyoloji, antropoloji ve kültürel çalışmalarla da beslenen disiplinlerarası bir bakış açısı sunmaktadır. Bu çalışmada, yukarıda bahsedilen yöntem Jorge Luis Oviedo'nun *La turca* romanına uygulanmıştır. Analiz, Osmanlı/Türk imajını hangi kelimelerin ve tanımlamaların oluşturduğunu ve bu imajın Latin Amerika/Orta Amerika bağlamında hangi sosyal kaygıları ve ideolojik yansımaları ortaya çıkardığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

2. *La Turca* (Türk Kadın)

Orta Amerikalı yazar Jorge Luis Oviedo'nun⁵ “*La Turca'sı*” iki bölümden oluşur. İlk bölümde 1961’de San Juan del Sur kasabasına bir seyyar satıcı olarak gelen bir “Türkün” hikâyesi aktarılır. Adı dahi verilmeyip “*La Turca*” olarak anılan göçmen bir kadının kasabaya gelişiyle birlikte kasabada çeşitli dedikodular çıkar. Bu söylentiler, onun Çavuş Timoteo Rodríguez ile birlikte olması ve ardından adamın gidişiyle kadının yeniden yalnız kalmasıyla artar. Zaman geçtikçe “*Turca*”, hayatına alacağı kişiyi aramaya başlar ve kasabadaki delikanlıları baştan çıkarmaya başlar. Bir gün, kasabanın gençlerinden biriyle cinsel münasebetlerine kasabadan birkaç kişi şahit olur. Bunun üzerine, “*La Turca*” Katolik hanımlar, papaz ve Protestan kadınlar tarafından 17 Temmuz 1975’te kasabadan kovulur. Anlatının ikinci bölümü, 1986’da “*La Turca*”nın Talanga kasabasına gelişini konu alır. Burada bir genelev açar ve adamlarını, kendisine uygun bir erkek bulmaları için ülkenin çeşitli bölgelerine gönderir. “*La Turca*”nın Zacatón isimli bir erkekle evlendiği düğüne ülkenin önde gelenlerinin katıldığı bilinir. Ancak kısa bir süre sonra adam ölür. “*La Turca*”yı dul kalışı çok üzer. Daha sonra kasabaya gelen üç cüceyi kendine evlat edinir. Bir gün “*La Turca*” bayılır ve bu cüceler de kaçarlar. Kasaba halkı da “*La Turca*”nın öldüğünü sanır ve cenaze hazırlıklarına başlar. Tam bu sırada “*La Turca*” ayılır ve öfke doludur. Ertesi gün yaşadıkları bina çöker ve “*La Turca*” toprak altında kalır ve esere göre devasa bedenli bu kadın Asya’ya kadar gitmiş olabilir şeklinde yorumlanır. Kasaba halkının gözünde olumsuz bir itibara sahip olduğundan, “*La Turca*”nın şeytani bir doğası bulunduğu düşünülmüş ve toprağın derinliklerine inmesi ona müstahak sayılmıştır.

Roman grotesk ve cinselliği harmanlayarak obez, beyaz tenli ve şehvetli bu göçmen kadının serüvenlerini aktarır. Hayatta kalma mücadelesinde kadınları öfkeliendirirken, erkekleri tahrik eden ve yerel kilise değerleriyle çatışan bu karakter, aynı zamanda toplumsal hiyerarşide yukarı doğru ilerleyen tipik bir “*turco*” göçmeninin hikâyesini temsil eder. “*Turca*”, başlangıçta seyyar satıcılık yaparken zamanla büyük bir servet sahibi olmuş; otel ve bar işletmeye başlamış ve yerel otoritelerle güçlü bağlar kurmuştur. Bu yönüyle, Latin Amerika’ya göç eden pek çok Osmanlı göçmeninin hikayesini temsil ettiği söylenebilir. Zira bilindiği üzere, Osmanlı’dan göç eden pek çok kişi kısa sürede mali kazanç sağlamış ve bulundukları ülkelerde ekonomik açıdan önemli

⁵ Jorge Luis Oviedo'nun *La Turca* adlı eseri ilk olarak Mart 1988’de Editores Unidos, S. de R. L. tarafından yayımlanmıştır. Bu çalışmada kullanılan metin, Haziran 1992’de Litografías López S. de R. L. atölyelerinde basılan ve 1.500 adet tirajla Tegucigalpa’daki Editorial Higuera tarafından dağıtılan sonraki baskıya dayanmaktadır.

bir güç elde etmişlerdir. Durum böyle olunca, “La Turca’nın” zenginliğiyle bölgedeki yerel ticaret erbaplarıyla rekabete girişmiş ve bu da sayısız söylentinin çıkmasına neden olmuştur (Attar, 2008, s. 918-920). Attar’ın da işaret ettiği gibi, Batı edebiyatındaki doğulu kadın tasvirleri tarihsel bağlama göre farklılık göstermiş, kimi dönemlerde “potente, opulenta y dominante” (güçlü, hükmeden, baskın) iken, sömürgecilikle birlikte “exótica y peligrosamente sexual” (egzotik ve tehlikeli derecede cinselliğe dayalı) bir figüre indirgenmiştir (Attar, 2008, s. 914-924).

Bahse konu “La Turca” adlı esere Pageaux’nun önerdiği imgebilim çözümlemesi çerçevesinde bakıldığında, ilk aşamada metinde kullanılan anahtar ve kurgusal sözcükler üzerinde durmak gerekmektedir. Anahtar sözcükler, bakan kültürün (Honduras toplumunun) “öteki”ni (La Turca) betimlemek için kullandığı, doğrudan anlam yüklenmiş kavramları işaret ederken; kurgusal sözcükler, ötekinin kültürüne ait olup bakan kültürde yer almayan, egzotik ya da yabancı unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, metinde “La Turca’nın” tasvir edilişinde sıkça tekrarlanan “obesa”, “blanca”, “sensual” (şişman, beyaz ve şehvetli), “comerciante” (tüccar, satıcı), “hotelera” (otel sahibi) gibi sözcükler, toplumun onu tanımlarken başvurduğu anahtar kelimelerdir. Buna karşılık, “La Turca” adlandırmasının, aslında etnik-kültürel belirsizliği (Türk/Arap/Filistinli) temsil eden ve bakan toplumun hayal gücüyle üretilmiş bir kurgusal imgeyi karşılamaktadır. Metinde “La Turca” ile ilgili hem olumlu hem de olumsuz imgeler bulunur. La Turca’nın ekonomik başarısını ve toplumsal yükselişini olumlu imgelerle aktaran kısımda “maceracı ruhunun” (espíritu de aventura) hiç azalmadığı, aksine yaşlandıkça “gücünün de arttığı” (su fortaleza se hacía mayor) vurgulanır (Oviedo, s. 17) Ayrıca elde ettiği ticari başarıdan söz ederken “la pronta riqueza acumulada que le permitió competir con los más fuertes comerciantes del lugar” (s. 18) ifadesinin kullanılışı olumlu bir imge içerir. Bu bağlamda, “La Turca”, sıradan göçmen bir kadinken güçlü bir tüccara dönüşerek ekonomik alanda Latin Amerika toplumunda önemli bir figür haline gelen “turco” göçmeni sembolize eder. Buna karşılık, “La Turca” roman boyunca olumsuz yargılara maruz kalır ve ticaret hayatında elde ettiği başarı rakipleri arasında kıskançlık ve dedikodunun çıkmasına yol açar. Roman “La Turca’nın” “mutlu bir balina” (figura de ballena feliz) (s. 17) ve “neşeli bir deniz ineği” (de vaca marina contenta) (s. 17) olarak algılandığını ve bunun da bedeninin karikatürize edilerek bir alay konusu olduğunu gösterir. Buna ek olarak, metinde “La Turca” hakkında yayılan duvar afişleri ve anonim olarak gönderilen mektuplarla saldırıya uğradığı aktarılır. Bu tür olumsuz imgeler, göçmen kadının toplum içinde tam anlamıyla kabul görmediğini, başarı ve görünürlüğünün artması toplum içinde bir dışlanma mekanizmasının ortaya çıktığını gösterir.

Pageaux’nun önerdiği “mania, fobi, filia” üçlüsü merceğinden bakıldığında, “La Turca’da” ötekinin temsili çok katmanlı bir görünüm sergiler. İlk olarak, fobi düzeyinde, köy kadınları ve yerel kilise, onu toplumsal düzeni bozmakla “(perturbar el orden público) (s. 7) ve “küçükleri kötü yola sevk etmek “(corromper a los menores) (s. 7) suçlamalarıyla damgalayarak, “La Turca’nın tehditkâr ve yozlaştırıcı bir figür olarak algılandığını gösterir. Aynı zamanda “Turca” Katolik kilisesine karşıtlığı nedeniyle de pagan bir öge olarak algılanır. Buna karşılık, mania düzeyinde, erkeklerin gözünde onun

grotesk vücuduna duyulan hayranlık öne çıkmaktadır; “mutlu balina” gibi tanımlamalar, onun bolluk, bereket ve erotizmle özdeşleştirildiğini ortaya koymaktadır. “Turca” başkaları tarafından arzulanan, bağımsız, karşı cinse yalnızca fiziksel ihtiyaçları için gereksinim duyan bir karakterdir. Son olarak, filia izleri, onun çocuklarla ve gençlerle olan ilişkilerinde veya yerel halkın zaman zaman onun ticari girişimlerini kabul etmesinde görülebilir. Bir yandan da girişimci ruhu nedeniyle köylüler için gerekli olan, ülkenin üst düzey yöneticileriyle ve halkla ilişki içinde olan bir anlatı kahramanı gibidir. Böylece “La Turca”, yalnızca korkulan ya da yalnızca arzu edilen bir öteki olarak kalmaz; aynı zamanda yerel sosyal yapıya kısmen asimile olabilen, ancak her zaman ötekiliğini taşıyan bir figür olarak da temsil edilir. Bu çelişkili temsil, Latin Amerika yazınında “turco/árabe” imgesinin sabit değil, sürekli müzakere edilen ve yeniden üretilen bir yapı olduğunu göstermektedir. Ayrıca, romanda kadının adının yer almaması ve kendisine sadece “La Turca” denmesi bireyselliğinin değil temsil ettiği kolektif kimliğin öne çıkarıldığını yansıtır. Dolayısıyla, Pageaux’nun “mania, fobia, filia” üçlüsüyle ilişkilendirilebilecek bir çelişkili imgelem söz konusudur: Erkek bakışında arzusunun (mania) kaynağı olan “La Turca” aynı zamanda kadınların ve kilisenin gözünde yozlaştırıcı bir tehdit (fobia), fakat ekonomik ve toplumsal bağlamda kısmen kabul görmüş bir figür olarak da (filia) karşımıza çıkar. Böylece, roman yalnızca bireysel bir göçmen hikâyesini değil, Latin Amerika’daki orientalizmin yerel koşullar altında yeniden üretimini ve aynı anda deşifre edilmesini de sergilemektedir.

Sonuç olarak, “La Turca’da” Jorge Luis Oviedo, kahramanını grotesk ve cinsel imalarla tasvir ederek harem imajını çağırıştırır ve onu, doyumsuz bir libidoya sahip, her zaman şehvetle çevrili ve hizmetçilerin hizmetinde olan bir kadın olarak tasvir eder. Bu tür tasvirler, Pageaux’nun fobi kategorisine uyan, ötekini yozlaşma ve tehdit kaynağı olarak gösteren imajların tipik örnekleridir. Ancak aynı zamanda, “La Turca’nın” ticari zekâsı ve sosyal ve siyasi ağlardaki görünürlüğü, onun sadece bir dışlanmış figür olmasını engeller. Örneğin, “qué valse y qué ocho cuartas... aquí no estamos en las Europas ni en los Estados Unidos, sino en Talanga” (Ne valsi ne numarası... Ne Avrupa’dayız ne de Amerika Birleşik Devletleri’nde; burası Talanga!) (s. 115-116) sözleriyle ifade edilen yerel kültürü benimsemesi, Latin Amerika kimliğine güçlü bir aidiyet duygusu geliştirdiğini göstermektedir. Bu, Pageaux’nun filia kategorisiyle, yani diğerinin olumlu içselleştirilmesiyle ilişkilendirilebilecek bir duruma işaret etmektedir. Ancak, halk tarafından yayılan söylentiler (“yüzlerce tuhaf ve inanılmaz karakterle bağlantılı görünüyordu...”) (s. 18-19) ve otelin yıkılmasıyla sembolize edilen ölümü, kolektif bilincin uyumsuzluğu ortadan kaldırma çabasını temsil eder. Bu durum, diğerinin başarısı ve varlığı karşısında hissedilen kaygıyı veya fobiye güçlendirir. Bu nedenle, “La Turca’daki” temsil tek boyutlu bir oryantalist bir bakışla ötekileştirmeye indirgenmez; aksine, arzu (mania), reddetme (fobi) ve kabul (filia) kavramlarının iç içe geçtiği karmaşık bir imgelem sunar.



“La Turca” adlı eserin imgebilimsel çözümlemesini desteklemek amacıyla çalışma kapsamına dahil ettiğimiz Şekil 1’deki kelime bulutu⁶ analizi de metinde geçen en çok tekrar eden kelimeler tespit edilerek görselleştirilmiştir. Bu bakımdan, kelime bulutunda en sık tekrar eden kelimelerin arasında “Turca”, “pueblo” ve “iglesia” gibi kavramların öne çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla, anlatının metninin merkezinde bir yandan bireysel göçmen kadın karakteri (La Turca), diğer yandan ise onu kuşatan yerel toplumsal yapıların (pueblo, iglesia) bulunduğu söylenebilir. Dikkat çeken bir başka husus da olumsuzluk anlamı taşıyan sözcüklerin (“no”, “nunca”, “menos”, “todavía”) yüksek sıklıkla bulunmasıdır. Bu durum, La Turca’nın toplumsal bellekte çoğunlukla, inkâr, dışlanma ve reddediliş ile ilişkilendirildiğini yansıtmaktadır. Öte yandan, düşük sıklıkta da olsa olumlu çağrışımlı sözcükler (“vida”, “amor”, “bien”) karakterin arzu ve kısmi kabul boyutunu destekleyen bir işarettir. Nitekim, kelime bulutunda yer alan veriler Pageaux’un mania-fobia-filia üçlüsüyle uyumlu bir şekilde, “La Turca’nın” hem korku ve düşmanlıkla (fobia), hem erotizmle ilişkilendirilen bir arzu kaynağı olarak (mania), hem de kısmi bir kabul göstergesi olarak (filia) konumlandırıldığını göstermektedir. Bu bakımdan, yalnızca metinsel çözümlemeye dayalı değil, aynı zamanda görsel-veri temelli bir yaklaşım da “La Turca’daki” öteki temsillerinin çok katmanlı ve çelişkili doğasını göstermektedir.

Öte yandan, “La Turca” adı karakterin 1960’lı yıllarda bölgeye göç eden Arap kökenli bir göçmen olmasına rağmen hâlâ “turca” olarak anılması, Latin Amerika’da Osmanlı tebaasından gelen göçmenlere yönelik tarihsel stereotipin etnik kökenden bağımsız biçimde sürmeye devam ettiğini göstermektedir. Bu durum, tüm Latin Amerika’da “turco” kimliğinin etnik kökenden ziyade Osmanlı İmparatorluğu vatandaşlığına dayalı bir sosyal algı olarak yerleştiğini ve zamanla kök saldıığını göstermektedir. Bu nedenle, Arap, Ermeni veya Yahudi kökenli bireyler, tarihi hafızanın etkisiyle aynı kolektif kimlik altında tanımlanmıştır. “La Turca” adlı eserde yer alan

6 Metinde yer alan kelime bulutu göstergesinin hazırlanmasında MAXQDA adlı yazılım programı kullanılmış olup yazarın metinde kullandığı kelimelerin tekrar ve sıklık frekansı görselleştirilmiştir. Kelime bulutu oluşturulurken eserin İspanyolca versiyonu kullanılmıştır. Sosyal ve beşerî bilimlerde kelime bulutu kullanımı ve analizi için daha fazla bilgi için bkz.: Tarhan, A. (2024). Edebiyat araştırmacıları için bilgisayar dilleri ve metin madenciliği. *Litera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 10(3), 458-471.

örnek, söz konusu “Türk” stereotipinin 20. yüzyılın ortalarına kadar yeniden üretilmeye devam ettiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Nihai Değerlendirmeler

Bu çalışma, Jorge Luis Oviedo’nun “La Turca” romanında bir göçmen kadının hikayesi üzerinden Orta Amerika toplumunun “turco/árabe” kökenli göçmene bakışını imgebilim bağlamında değerlendirerek literatüre özgün bir katkı sunmayı amaçlamıştır. Araştırma, “La Turca” adlı kadın karakterin hikâyesi aracılığıyla genelde Latin Amerika’da özelde Orta Amerika’da “turcos” kökenli göçmenlerin ticari hayatta elde ettiği başarıyla sosyal hiyerarşide yükselişlerinin bölge halkının belleğindeki iz düşünümü incelemiştir.

Kavramsal çerçevede, öncelikle Latin Amerika’daki “turcos” imgesi tarihsel bağlamıyla ele alınmış ve ardından Pageaux’nun imgebilim çalışmalarında önce çıkan mania, fobia ve filia kavramlarına başvurularak “La Turca’nın” yerel toplum nezdindeki temsili çözümlenmiştir. Çalışmanın ulaştığı en önemli sonuç, Oviedo’nun metninin yalnızca bir kadın göçmen bireysel anlatısını sunmadığı, aynı zamanda Osmanlı topraklarından göç eden “turcos” göçmenlerinin etrafında oluşan “turco comerciante” klişesini yeniden ürettiği ve bu klişenin yerel toplumun belleğinde kalıcı bir önyargı mekanizmasına dönüştüğünü göstermesidir. Öte yandan, “La Turca’nın” grotesk öğelerle betimlenen bedeni toplumsal olarak “yozlaşmış” ve “tehditkâr” bir figür olarak algılanmış; bu temsil Avrupa merkezli oryantalist imgeleri -özellikle de “barbar, şehvet düşkün ve uygunsuz Türk” tipolojisini- sorgulamaktadır.

“La Turca”, Avrupa’dan aktarılan Osmanlı/Türk imgelerini Latin Amerika bağlamında yeniden yaratırken aynı zamanda bu bakış açısına direnerek, yerel ve kendi sosyal dinamikleriyle harmanlamıştır. Bir başka deyişle, bu eser ne tamamen Avrupa oryantalizmi ile sınırlı bir çerçeve sunar, ne de bütünüyle ondan kopuk bir içerik üretir. Daha çok, Latin Amerika’nın kendi tarihsel bağlamında ticaret, göç, sınıfsal yükseliş ve kültürel çatışma boyutları çerçevesinde çelişkili ama yaratıcı bir tahayyülün ürünüdür.

Bu eserdeki “La Turca” adlı karakter üzerinden yola çıkarak “Osmanlı-Türk” imgelerine dair çoğunlukla olumsuz ama yer yer olumlu imgelerin yer aldığı sonucuna varılmıştır. Çalışma kapsamında yapılan incelemeden hareketle, genelde Latin Amerika özelde ise Honduras toplumunda “öteki” olarak kabul edilen “turca”, şehvet ve arzusun merkezi olarak hem hayranlık uyandıran, toplumun ahlakı açısından halk nezdinde öfke ve nefretin sembolü olan çelişkili bir karakter olarak resmedildiği gözlemlenmiştir.

Kaynakça

- Attar, H. E. (2008). Orientalismo hispanoamericano en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y *La Turca* de Jorge Luis Oviedo. *Hispania*, 91(4), 914-924.
- Beller, M., & Leerssen, J. T. (Eds.). (2007). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey* (Vol. 13). Rodopi.
- Cañas Bottos, L. & Plasil, T. (2022). De “turcos” a Argentinos, y de Argentinos a Libaneses. Ciudadanía extraterritorial de la diáspora libanesa en Argentina. *Antropología Y Derecho*, (10), 47-68.

- Caras y Caretas* (1902, 15 Mart). Buenos Aires.
- David, O. Y. (2012). Los árabes en Barranquilla. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (17).
- Güvenç, B. (1995). *Türk kimliği: Kültür tarihinin kaynakları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Henri-Pageaux, D. (2023). Comparatismo e imaginario: Tres recorridos entre método y teoría. *Boletín de Literatura Comparada*, 1(48), 17-48.
- Kahf, M. (1999). *Western representations of the Muslim woman: From Termagant to Odalisque*. Austin: University of Texas Press.
- Klich, I. & Lesser, J. (1996). Introduction: "Turco" immigrants in Latin America. *The Americas*, 53(1), 1-14.
- Kumrular, Ö. (2005). *Dünyada Türk imgesi* (Vol. 33). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Missaoui, F. Z. (2015). La presencia árabe en América Latina y su aportación literaria en Brasil, Cuba y Colombia. *Centro Virtual Cervantes*, 47, 55.
- Oviedo, J. L. (1988). *La Turca*. Editores Unidos, S. de R. L.
- Pérez Gras, M. L. (2016). Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales. *Enfoques*, 28(1), 9-38.
- Rico, J. A. D. (2025). Paisanos, familiares y comerciantes a crédito. Las redes comerciales de los árabes en el interior de Colombia, 1899-1940. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 52(1), 1-38.
- Rincón, N. (2002). Árabes y judíos en Colombia: Un modelo de integración social. *Memoria y Sociedad*, 7(13), 97-115.
- Simões, M. J. (2025). Imagology and iconotextual dialogues: Portuguese culture in Tabucchi's microfiction. *Études romanes de Brno*, 46(1), 258-271.
- Taboada, H. G. (2023). *La imagen de Turquía en la América criolla, 1770-1930*. *Cuadernos Americanos: Nueva Epoca*. 2(184), 148-160.
- Tarhan, A. (2024). Edebiyat araştırmacıları için bilgisayar dilleri ve metin madenciliği. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 10(3), 458-471.
- Truzzi, O. M. S. (1997). The right place at the right time: Syrians and Lebanese in Brazil and the United States, a comparative approach. *Journal of American Ethnic History*, 16(2), 3-34.
- Ulağlı, S. (2018). *Öteki'nin bilimine giriş: İmgebilim*. İstanbul: Motto Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 173-189
Geliş Tarihi-Received: 13.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18049353

Recycling as a Same-Turn Self-Repair Operation in Turkish Everyday Discourse

Türkçe Gündelik Söylemde Aynı Söz Dizisinde Kendini Onarım Aracı olarak Yineleme

Derya AYDIN**
Gülsüm Songül ERCAN***

Abstract

Self-repair, which is defined as righting mechanism for the organization of language use in social integration, is a commonly used strategy in everyday talk across languages. Specifically focusing on self-initiated same-turn recycling self-repairs, the study seeks to discover i) if recycling used as a self-initiated same-turn self-repair operator in Turkish and ii) what functions do self-initiated same-turn recycling self-repairs serve in Turkish everyday discourse within the framework of Conversation Analysis (CA) as the method of analysis. A review of the literature shows a large body of research on repair in Turkish data, however this specific form of self-repair and its functions remain to be explored. The database of the study consists of the recordings of a 10-hour Turkish everyday discourse. Cohen's kappa score was used in data analysis to calculate inter-rater agreement in identifying this specific type of self-repair. The findings showed that in line with the previous studies conducted in other languages, Turkish speakers use self-initiated same-turn recycling self-repairs and they use them with several pragmatic functions such as providing extra information/detail, clarifying a point in prior talk, downgrading speaker's epistemic stance, delimiting the scope of one's assessment, gaining linguistic/cognitive planning time, revising person/object references and revising the constituent order in a clause/phrase.

Keywords: Repair, self-repair, recycling, conversation analysis, kappa score.

Öz

Toplumsal etkileşimde dil kullanımının düzenlenmesinde bir düzeltme aracı olarak tanımlanan kendini-onarım farklı dillerde gündelik konuşmada sıklıkla başvurulan bir dilsel stratejidir. Bu çalışma, kendi başlatımlı aynı söz dizisinde yinelemeli kendini onarım pratiğine odaklanarak i) yinelemelerin kendi-başlatımlı aynı söz dizisinde kendini onarım aracı olarak kullanılıp kullanılmadığının ve ii) bu tür kendini onarımların Türkçe gündelik söylemde ne türden işlevlerle kullanıldığının Karşılıklı Konuşma Çözümlemesi çerçevesinde belirlenmesini amaçlamaktadır. Türkçe dil verisi kullanılarak onarım pratiği yaygın biçimde incelenmiştir ancak kendi-başlatmalı aynı söz dizisinde yinelemeli kendini onarımların nasıl ve ne türden işlevlerle kullanıldığı henüz incelenmemiştir. Çalışmanın veritabanı 10 saatlik Türkçe gündelik söylem kayıtlarından elde edilen çevriyazı metinlerinden oluşmaktadır. Veritabanında bu özel

** Öğr. Gör. Dr., THK Üniversitesi, İzmir Havacılık Meslek Yüksekokulu, Motorlu Araçlar ve Ulaştırma Teknolojileri Bölümü, Uçak Teknolojisi Programı, e-posta: daydin@thk.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0706-8051.

*** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, e-posta: songul.ercan@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5392-7008.

kendini onarma türünün saptanmasında değerlendiriciler arasındaki uyumun hesaplanması amacıyla Cohen'in kappa skoru kullanılmıştır. Bulgularımız, diğer dillerde yapılan çalışmaların bulgularına koşut olarak, Türkçe konuşucularının da kendi-başlatımlı aynı söz dizisinde kendini onarım aracı olarak yinelemelere başvurduğunu ve bu türden kendini onarımları fazladan bilgi /ayrıntı sunma, önceki konuşmada bir noktayı netleştirme, konuşucunun bilgisel tutumunun gücünü azaltma, kişinin değerlendirmesinin kapsamının sınırlandırma, dilsel/bilişsel planlama zamanı kazanma, kişi/ nesne gönderimlerini değiştirme ve tümce/öbekte kurucu öge sıralanışı değiştirme gibi çeşitli edimbilimsel işlevlerle kullandığını göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: onarım, kendini onarım, yineleme, karşılıklı konuşma çözümlemesi, kappa skoru.

Introduction

Conversation is an indispensable activity that every human takes part in to build, develop, and maintain social relations. As the conversation is designed for understanding (Sanders, 2005; Schegloff, 1992), participants frequently repair any trouble in talk (Robinson, 2006). In this effort, speakers build their turns bit by bit during a conversation, often stopping to revise their emerging talk (Laakso & Sorjonen, 2010). Spontaneous talk is characterized by routine occurrences of "hitches" or "disfluencies" of various sorts (Schegloff, 1979). Speech troubles such as misarticulations, malapropisms, use of wrong words, failure to hear to be heard, unavailability of a searched word, incorrect understanding by the recipient, etc. (Schegloff, 1987) are handled by participants of a conversation through the practices of repair.

First defined by Schegloff, Jefferson, and Sacks (1977), repair in conversation analysis refers to a set of practices whereby a co-interactant interrupts the ongoing course of action to attend to a possible trouble in speaking, hearing, or understanding the talk. Similarly, Fox et al. (1996) define repair as a process by which speakers correct errors they have made in their immediate prior talk, emphasizing that repair is more general than "correction". In the field of CA, the term "repair" is used rather than "correction" because "correction" is meant to refer to the process of replacement of an "error" or "mistake,". In contrast, repair covers all the communicative breakdowns of conversation and, therefore, has broad applicability to all domains of interactions (Schegloff & Sacks, 1973) since a repair is not limited to error correction, and utterances with no perceivable "error" may also be repaired (Schegloff, 1997; Fox et al., 2010). During a conversation, speakers often tend to change what they are saying or have just said, not to correct a mistake but for some other interactional purpose (Drew, Walker & Ogden, 2013).

Moreover, Schegloff et al. (1977, p. 381) consider repair as "the self-righting (self-correction) mechanism for the organization of language use in social integration." This means that it is an indispensable apparatus for well-organized social interaction, suggesting that while repair practices are often utilized to fix problems of hearing, speaking, and understanding – that is, in the maintenance of intersubjectivity – it is also a vehicle for social action (Hayashi, Raymond & Sidnell, 2013). Repairs negotiate who is entitled to knowledge, who has commitment to a claim, and how knowledge is oriented and distributed across participants in interaction (Heritage, 2012). Repair is important for the maintenance of intersubjectivity: it enables speakers to accomplish, sustain, and defend mutual understanding in talk (Sidnell 2010, p. 136). Intersubjectivity is also supported by a system of repair, without which mutual understanding in spoken language would be extremely difficult to achieve (Sidnell 2015, p. 178).

Self-repairs have been associated with interactional uses of designing turns in conversation. The adjustments employed by the speakers through self-repairs serve to better design the turn for the interactional work it is being constructed to do. Self-repairs

give us direct access to the alternative designs considered by speakers, the initially selected design being rejected by the speaker in favor of the subsequent version, the repair (Drew et al., 2013). Because repair operates at surface level, it provides analysts with empirical footholds at a vantage point within the participants' world where the sequential structure of each repair highlights whatever the participants are currently treating as relevant and mutually understood -or not- in any given situation (Albert & Ruiter, 2018).

In the domain of CA, self-repairs have been associated with several interactional functions including word search, word replacement, repair of person references, and repair of the next speaker selection (Schegloff et al. 1977); reducing the conducive design of a question frame (Heritage, 2002, p. 1432); delaying the production of next item due, postponing a possible Transition Relevant Place (TRP), holding the floor and buying linguistic/cognitive planning time (Rieger, 2003); performing surprise (Wilkinson & Kitzinger, 2006); redesigning an offer to fit its sequentially-specific context (Curl, 2006); managing issues of epistemic authority and responsibility (Lerner & Kitzinger, 2007); avoiding display of entitlement in making a request (Curl & Drew, 2008); upgrading the credibility of an information source and meeting the requirements of a story's telling (Lerner et al., 2012); displaying speaker's or recipient's categorical membership (Hepburn et al., 2012); defending a speaker against a complaint (Kitzinger et al., 2012); addressing to pronunciation errors, diction problems, missing constituent, wrong constituent, wrong constituent order, focus misplacement and perceived misunderstanding (Asgede, 2024); showing speaker's displayed remedial orientation towards selecting a better or more appropriate design or action and reducing face threatening effect (Kwon & Kim, 2024) and achieving epistemic balance and congruence in talk through epistemic upgrading or downgrading (Bespala, Meyerhoff & Albury, 2024).

The practice of repair encompasses the elements of *repair initiation*, which launches a repair process to treat the *trouble source* (also termed the *repairable*) and the outcome is the *repair solution* (also termed *repair*). After the occurrence of a trouble source, a *repair sequence* is inserted into the ongoing conversation to resolve the problem before the conversation is continued (Fox et al., 1996; Schönfeldt & Golato, 2003; Kitzinger, 2012).

As a ubiquitous element in talk in interaction (Xu & Gei, 2023), a repair can be initiated by the speaker of the trouble source or by other speakers, which are termed *self-initiated* and *other-initiated* repairs, respectively (Schegloff, 1997). The repair process is further divided into two based on which speaker completes the repair as *self-repair* and *other-repair* (Schegloff et al., 1977).

Considering the focus of the present study, a self-initiated, self-repair results when the speaker of the trouble source turn recognizes that there is a problem and addresses it (Schegloff et al., 1977).

Our study specifically focuses on a particular type of repair in which:

- i) the repair is initiated and completed by the same speaker in the same turn, and
- ii) recycling is used as the repair operation.

It also aims to determine how recycling is used as a same-turn self-repair operation and what functions it serves in Turkish everyday discourse.

The following section provides a brief overview of same-turn self-repairs to facilitate a better understanding of this specific repair operation.

1. Same-Turn Self-Repair in Conversation

Self-initiated same-turn self-repair, which is also termed “self-initiated self-repair in the same Turn Constructional Unit (TCU)” (hereinafter same-turn self-repair), refers to the process whereby speakers manage interactional contingencies that arise in the production of their utterances (Schegloff et al., 1977). In same-turn self-repair, the *repairable* and the *repairing* sequences occur in the same turn, and the repair is performed by the initiator of the repairable (Rieger, 2003). The turn here simply refers to the utterance of a particular speaker before others take the floor; its boundary is determined primarily by speaker change, not by the content of the speech (Chui, 1996, p. 345). By the term *same-turn self-repair*, Fox et al. (1996) mean a repair which is produced by the speaker of the repairable as in the following example:

- (1) H: .hh And *tshe*-* *this girl's* fixed up onna da-* a blind da:te.
(Fox, et al., 1996, p. 190)

In Example (1), the speaker cuts off the subject pronoun *tshe* and, in a sense, replaces it with a full noun phrase, *this girl*. The asterisk indicates the site at which repair is initiated. This example is classified as a same-turn self-repair because both the repairable – the pronoun, *tshe* – and the repair – the full noun phrase, *this girl* – are produced by the same speaker. A second self-repair in the utterance occurs when the noun *date* is cut off to introduce a modifier – *blind date*. The utterance is considered as a same-turn self-repair as it takes place in the same TCU as the repairable (Fox et al., 1996).

A key feature of self-initiated self-repair is that the speaker puts the interaction on hold and isolates the repair, making it an interactional business in its own right (Jefferson, 1987). In other words, the current speaker stops what she is saying to deal with something which is treated as a problem in what is said, or is about to be said, such as cutting off the talk to replace a word uttered in error with the correct word (Kitzinger, 2012). The default relationship between most components of the organization of interaction (sounds within words, words within turn-constructional units etc.) is that each component should progress to the next relevant component immediately before or after it (Sacks, 1987; Robinson, 2006). This feature of interaction has been termed *progressivity* (Lerner, 1996; Stivers & Robinson, 2006). In self-initiated self-repairs this progressivity can be halted through the use of several “technologies” as Kitzinger (2012) puts it, including frames, silences and delays, apologetic terms, repair prefaces, multiple tries, self-talk and, relevant to the present study, repeats (also termed as *recyclings*) etc.

Self-repairs are considered the most commonly used type of repair, constituting a universal feature of interaction (Kitzinger, 2012; Nemeth, 2012; Tekdemir-Yurtdaş, 2018; Kazemi, 2020). Due to the rules for turn-taking (Sacks, Schegloff, & Jefferson, 1974), the first opportunity for repair goes to the speaker of the talk that embodies trouble (i.e., to the speaker of the trouble source) as that speaker knows that there is a trouble to be fixed (Kitzinger, 2012). As such, most trouble is resolved within the same turn of talk (Robinson, 2006). In same-turn self-repairs, repair tends to occur in the first position close to the trouble source (Xu & Ge, 2023) based on the assumption that the trouble source which is not addressed close their occurrence might lead to serious problems in the exchange (Schegloff, 1992). Self-initiated self-repair is employed not only to correct obvious “errors” but also to “fine-tune” the turn concerning the action the speaker means to be doing (Kitzinger, 2012).

Schegloff (2013) identifies ten operations in self-initiated same-turn repairs: replacing, inserting, deleting, searching, parenthesizing, aborting, sequence jumping, recycling, reformatting, and reordering. These operations are used to address certain trouble sources in an ongoing turn at talk in conversation or modify its interactional impact.

Adopting these ten operations as the basic framework of analysis, the study specifically focuses on recycling self-repairs which are further explained in the following section, in Turkish everyday discourse.

1.1. Recycling

In CA, several definitions have been introduced to address the term “recycling” including repeating the repaired segment either with no apparent changes or with some minor additions or deletions (Fox, et al., 1996); the redeployment of linguistic material from prior utterances during a conversation (Perkins, 2014) and the act of repeating one or more segments (i.e. morphemes, words, phrases or clauses) of speech (Quan & Weisser, 2015). In the same vein, Rieger (2003) posits that recyclings consist of the consecutive usage of the same quasi-lexical or lexical item or items” (p. 51). It can be inferred from previous studies that the terms “recycling” and “repetition” have been used interchangeably in certain research frameworks. Aydın & Ercan (2023), Aydın & Ercan (2024), Ercan, Aydın & Başaran (2024) and Aydın (2024) presents a detailed analysis of the types and interactional functions of repetitions in Turkish everyday conversations.

According to Schegloff (2013), recycling refers to a speaker’s saying again some stretch of talk, almost always less than a full TCU, that they have previously or ordinarily just previously said (p. 59). Schegloff (2013) draws attention to the fact that recycling can be used to frame a repair for most of the operations in self-initiated same-turn repairs. For example, an *inserting repair* can be framed by a recycled unit, or a *deleting repair* can be framed by a recycled item. In these instances, the recycled element(s) *figure* in the repair segment but not as the repair *itself*; they are resources but not the product, and there are other such applications. But recycling can be a repair operation in its own right (Schegloff, 2013, p. 59). This study limits itself to this type of self-initiated self-repair operations in Turkish, where “recycling is the *star* of the repair show, not a secondary supporting role,” as Schegloff (2013) puts it.

Example (1) below shows an instance of self-initiated self-repair recycling which was originally provided by Schegloff (2013):

- (2) 1 Rbn: Well thee uhm (.) (a paz) they must have grown a
 2 culture.
 3 (0.5)
 4 Rbn: You know, (.) they must’ve I mean how lo- he’s been
 5 in the hospital for a few day:s, right?
 6 {(1.0) /hhh}
 7 Rbn: Takes a[about a week to grow a culture,]
 8 Kay: → [I don think they grow a] **I don think**
 9 → **they - grow a culture to do a biopsy.**
 10 Rbn: No::.. (.) They did the biopsy while he was on the
 11 - table.
 12 Kay: Nononono. They did a frozen section. when he
 13 [was on the tab[le.
 14 Rbn: [Right, [()
 15 Kay: But they didn’t do the- it takes a while to do a
 16 complete biopsy.
 17 (0.8)

(Schegloff, 2013, p. 59)

In this excerpt, Rubin and Kathy are talking in overlap in lines 7 and 8. As Rubin comes to a possible completion of his turn in line 7, Kathy withholds production of the next element due in her turn and instead recycles the turn from the beginning. According to Schegloff (2013), here Kathy stops the advancement of her TCU by virtue of the ending of the competing talk so that she can be heard. Therefore, this recycling self-repair is designed to deal with whatever trouble in hearing or understanding accompanied its involvement

with simultaneous and potentially competing talk by another, including in particular trouble in hearing or understanding by that other (cf. Schegloff, 1987). In fact, Schegloff (1979) emphasizes that recycling repairs predominantly serve the function of delaying the next item due, for instance, in cases of a word search (Fox et al., 2010). For whatever cognitive or interactional reason recycling occurs; its purpose is always to stop the progressivity of the current turn (Nemeth, 2012), where repair begins with a possible disjunction with the immediately preceding talk (Schegloff, 2000) and ends with the resumption of the suspended talk for the purpose of repair.

In the same vein, analyzing recycling repairs and replacement repairs in Hungarian, Nemeth (2012) found that *recycling repairs* prevent a potential surface problem, while *replacement repairs* can only treat an existing surface problem (p. 2029). Contrasting the use of *recycling* and *replacement repairs* presented by Fox et al. (2009; 2010) in nine languages (English, Hebrew, German, Indonesian, Sochiapam Chinantec, Japanese, Mandarin, Bikol, and Finnish) with Hungarian, Nemeth (2012) reported that all these languages show a preference for *recycling repairs* which are associated with the fact that they might be a universally more preferred repair operation as they provide the speaker with cognitive and/or linguistic planning time and thus serve to prevent a potential problem in conversational turn before it fully occurs. The research showed that, similar to the nine languages analyzed by Fox et al. (2009; 2010), Hungarian, too, showed a strong preference for *recycling repairs* (Nemeth, 2012, p. 2033). Analyzing the display of epistemic stance using same-turn self-repairs in Chinese courtroom discourse, Xu and Ge (2023), reported that the plaintiff used lexical *recycling self-repair* to keep the convergence [K-] epistemic stance in the turn to highlight a detail.

In Turkish data, Erdoğan (2013) found that one of the pragmatic functions of the discourse marker *şey* was self-repair. Tekdemir Yurtdaş (2018) pointed out to repair-initiation by recycling words in self-repair and completion of the self-repair process by changing the words in the second recycling episode. Doğru (2019) analyzed self-repair mechanisms in spontaneous speech in Turkish. Altunay & Aksan (2018) analyzed the use of pragmatic markers *hayır* and *yok* for functions of repair. Sağın Şimşek & Akkuş (2018) found that recycling was one of the most commonly used strategies of self-initiated self-repair in conversations in Turkish-Azerbaijani receptive multilingual communication. Baş (2021) reported that *pardon* was mostly used as a self-repair marker in Turkish National Corpus. Altıparmak (2022) and Altıparmak (2023) reported self-repair functions of a series of discourse markers in Turkish.

In an effort to determine the way recycling is used to launch same-turn self-repairs and what functions it serves in Turkish conversations, the present study uses Turkish spoken data, the details of which are explained in Section 2.

2. Database and Method

Our study used CA as the methodology to investigate repair sequences. Analyses conducted on naturally occurring data reveal that the participants of an interaction reciprocally build meaning using sequential organization tools such as sequence organization, turn taking, and repair, and CA allows researchers to unravel the dynamics of mundane conversations (Sert et al., 2015; Girgin et al., 2020, Ercan, 2022). In the present study, a specific form of repair, as one of the principal tools of CA, was identified and analyzed in our database.

Transcriptions of 10-hour audio recordings of Turkish everyday discourse examples constitute the database of the study. The data comprises of 24 conversations of varying lengths among a total of 49 participants who were minimum university graduates and aged

between 26-35. The participants are all Turkish native speakers who are friends, colleagues or partners. Audio recordings were collected in social environments such as cafes, restaurants, cafeterias or the houses of the participants. The participants were informed that the recordings would be used for academic purposes only and their written consent had been taken, and ethics committee approval has been obtained. The recordings were transcribed using simple orthographic transcription method without any speech delivery markers since the study did not take into account prosodic or paralinguistic features (Jenks, 2011, p. 22).

Data analysis was conducted in three consecutive steps: transcription, turn-by-turn identification of the recycling self-repairs as an extension of the data analysis conducted in Aydın (2024), (which identified a total of 103 recycling self repairs as a combination of repairs and corrections) and the coding of recycling self-initiated same-turn self-repairs following the annotation procedures defined in Section 2.1.

2.1. Inter-Annotator Agreement: The Kappa Statistic

Agreement between individual raters can be used as a means to analyze qualitative/categorical data. The agreement is statistically calculated (Sreedhara & Mocko, 2016). Cohen's kappa (κ) determines whether the degree of agreement between two raters is higher than would be expected by chance (Cohen 1960). It assumes that (a) the subjects being rated are independent of each other, (b) the categories of ratings are independent, mutually exclusive and collectively exhaustive, and (c) two raters operate independently. Kappa statistic has also been increasingly used in the domain of linguistics. For example, in genre analysis studies, the author is usually the main rater (coder) of the data. Second raters may be used during the formative stage to ensure the validity and clarity of the categories, or at the summative stage, to ensure the uniformity of the final coding. The second rater may be a subject-area specialist or, more commonly, another linguist (Rau & Shih, 2021, p. 3). Cohen's κ is calculated according to the following equation:

$$\kappa = \frac{p_0 - p_c}{1 - p_c}$$

where P_0 is percent agreement, defined as the proportion of subjects on which the raters agree, and P_c is chance agreement, defined as the proportion of agreement that would be expected by chance (Sun, 2011).

In the present study, the Cohen's kappa statistic was employed to compute the inter-rater agreement for the identification of self-initiated, same-turn, self-repairs in our database as the data is nominal. The annotators were required to rate a total of 103 recycling repairs as YES (it is a self-initiated same-turn self-repair) or NO (it is not a self-initiated same-turn self-repair). κ is often interpreted according to the scale proposed by Landis and Koch (1977) (Figure 1).

Figure 1. Value of Kappa and its interpretation

Value of Kappa	Level of agreement
0.00 – 0.20	None
0.21 – 0.39	Minimal
0.40 – 0.59	Weak
0.60 – 0.79	Moderate
0.80 – 0.90	Strong
Above 0.90	Almost perfect

In the first phase of the analysis, to compute the inter-rater agreement for the identification of self-initiated, same-turn, self-repairs in our database, the two authors separately coded the self-initiated same-turn self-repairs in the database separately.

In the second phase of the analysis, the authors separately analyzed the discourse segments in terms of their pragmatic functions and they crosschecked their findings. The opinion of the third rater was also consulted until an agreement was reached among the three raters. However, the researchers did not resort to Kappa statistic to calculate the agreement among the raters but adopted a more conventional approach since, for all measures of κ , the units must be predetermined, fixed, independent items, assigned to predetermined, fixed, independent, mutually exclusive, exhaustive nominal categories (Rau & Shih, 2021).

It should be noted that some of the examples presented in Section 3 consist of several instances of self-repair. For example, in Example 8 below, the expression "...from twelve, one o'clock to five or six o'clock..." in line 1 is clearly a self-repair, which, however, does not qualify as a recycling repair. Here, the speaker leaves the utterance "twelve-" incomplete and chooses to continue with a repair, which is "one o'clock". This operation is defined as "aborting" by Schegloff (2013) and thus is outside the scope of the present study as it seeks to identify recycling self-repairs only.

3. Analysis and Discussion

As presented in the Introduction section; our study specifically focuses on self-initiated same-turn recycling self-repairs in Turkish conversations. The study seeks to discover:

- i) is recycling used as a self-initiated same-turn self-repair operator in Turkish?
- ii) what functions do self-initiated recycling self-repairs serve in Turkish everyday discourse?

A total of 103 recycling self-repairs were identified in our database, 45 of which were classified as self-initiated, same-turn self-repairs based on the criteria described in Section 2 and based on the identification criteria defined in Section 2.1. The codings of the annotators were then entered into an MS Excel Table and Cohen's κ equation produced the value of 0,866 which is "almost perfect" according to Figure 1. As a result, the 45 instances identified in our database prove that recycling is used as a same-turn self-repair operator in Turkish, thus answering the first research question in our study.

As for the second research question, the 45 recycling self-repairs were analyzed taking into account the context in which they have been used in such way to provide sufficient background information on the relationship among the participants within each everyday discourse segments under analysis. The distribution of the functions of self-initiated same-turn recycling self-repairs is presented below. Among these functions, several have been reported in the literature, including providing additional information or detail, clarifying a point in the discourse, downgrading the speaker's epistemic stance, gaining linguistic or cognitive planning time, repairing person or object references, and revising constituent order within a clause or phrase. However, to the best of our knowledge, delimiting the scope of one's assessment emerges as a novel function of recycling self-repairs. The functions identified in our database are listed in Table 1 and discussed with reference to examples from our data, in order of frequency.

Table 1. The Functions of Self-Initiated Recycling Self-Repairs

Distribution of Recycling Self-Repairs	Conversational Functions
12	Providing extra information / detail
11	Clarifying a point in prior talk
7	Downgrading speaker's epistemic stance
5	Delimiting the scope of one's assessment
4	Gaining linguistic / cognitive planning time
4	Revising person / object references
2	Revising the constituent order in a clause/phrase
Total	45

It is understood from the table that self-initiated recycling self-repairs are most commonly used for the function of providing extra information / detail in Turkish everyday discourse, followed by clarifying a point in prior talk, downgrading speaker's epistemic stance, delimiting the scope of events / things, gaining linguistic / cognitive planning time, revising person / object references and revising the constituent order in a clause/phrase. In this section, we present one example from our database for each function.

The first example of self-initiated recycling self-repairs in our database is presented in Example (3):

(3) 1 S1: Gelişme var mı?
(Are there any developments?)

2 S2: Protokolleri tamamlamamız isteniyor ama onun da büyük bir maliyet gerekiyor. Karar alınması gerekiyordu onun yerine havaalanı ile protokol imzalanmıştı zaten. Şimdi havaalanındaki protokollerle hani dersleri orada işliyoruz şeyini vereceğiz. Ama o derslerin de %25'ini en fazla orada vereceğiz. Geri kalan %75'in okul bünyesinde verilmesi gerekiyor. Ders hesaplarını falan yapacağız. Gideceğiz oradaki uçak sistemlerine falan bakacağız...

(We were asked to complete the protocols but that requires a high cost. A decree should have been issued, instead of which a protocol has already been signed with the airport. Now, through these protocols with the airport we will give the thing that the courses are given there. But we will give maximum 25% of the courses there. The remaining 75% has to be given at school. We will calculate course loads etc. We will go and check aircraft systems etc. there...)

In Example (3), two colleagues are discussing the details of a training program designed for their students. Upon the question of Speaker 1, Speaker 2 provides a lengthy response summarizing the details of a previously held meeting. In this response turn Speaker 2 produces the utterance "...Şimdi havaalanındaki protokollerle hani dersleri orada işliyoruz şeyini vereceğiz...." (Eng. Now, through these protocols with the airport we will give the "thing" that the courses are given there.). Following this utterance, presumably in an attempt to redesign the content of his utterance to present a better picture of the situation for the other speaker, the speaker launches self-repair stating "...ama o derslerin de %25'ini en fazla orada vereceğiz..." (Eng. ...but we will give maximum 25% of the courses there...) hereby using the connective "ama" (Eng. but) as the repair preface. In this same-turn self-repair, Speaker 2 provides extra details for the listener to give him a more correct account of the developments who, otherwise, might have thought that 100% of the courses would be given at the airport.

- (4) 1 S1: O ne için o bolluk bereket için mi?
(What is it for? Is it for abundance and copiousness?)
2 S2: Bolluk bereket için miydi? (.) (Bir bakayım) Bakıyorum canım hemen. (.) Şey (.) arınma galiba, arınma olabilir.
(Was it for abundance and copiousness? Let me see. I am checking right away honey. Well, purging I guess, it could be purging.)
3 S1: Hı (.) Yok işte onu ben daha yapamadım Defne.
(Oh, Well, no I haven't done it yet Defne.)
4 S2: Onu yaparsın sorun değil, [onu: sonrasında da-]
(You can do it it's okay, you can do it later.)
5 S1: [İşte yani dediğim gibi] ben de o esmaları okuyorum, okudum yani onu. Hemen oluyor zaten o iki esma: o (.)
(Well, as I said, I am reciting, I mean I recited those names of the God. Those two names are quickly done.)
6 S2: Evet.
(Yes.)

In Example (4), two friends are talking about a series of rituals of manifesting and praying they recently took up together. The question asked by Speaker 1 in line 1 is replied by Speaker 2 with a repetition in line 2, where the speakers discuss the motivation for a certain ritual. The conversation continues with a remorseful expression from Speaker 1, stating that she hasn't yet done the purging ritual, upon which Speaker 2 gives an encouraging answer stating that she can do it later. In line 5, Speaker 1 initiates a self-repair by recycling the verb *oku-* (Eng. read), changing its continuous aspect from “okuyorum” into past tense “okudum”. It is worth noting that the utterance was followed by “yani”, a commonly used lexical repair initiator in Turkish, which is equivalent to “I mean” in English. The utterance medial occurrences of “yani”, as in this example, are basically ‘self-editing’ whereby the speaker marks the clarification of a point in prior talk (Yılmaz, 2004). It could be argued that Speaker 1 resorts to self-repair in line 5 to clarify that the action of reciting the names of God is not in progress as the verb form “okuyorum” denotes, but in fact was completed as the verb form “okudum” denotes. This recycling self-initiated self-repair serves the function of clarifying a point in the prior talk; in this instance, the speaker makes it clear that the process of reciting has been completed.

- (5) 1 S1: Küçük müydü? Gaye... yaş...?
(Was she young? Gaye... How old was she?)
2 S2: Küçüktü, küçük. Gaye ile yaşıttı. Yani Gaye ile aralarında bir ay iki ay var yok. Konuşamıyordum. Bir de böyle klasik otizmli hareketler vardı çocukta...Büyük bir ihtimal otizmin de seviyeleri var. Çok ileri derecede değilmiş demek ki.)
(She was young, young. She was the same age as Gaye. I mean, maybe two or three months younger or older than Gaye. And the child exhibited classical signs of autism...Probably there are certain levels of autism. This child wasn't severely autistic then.)
3 S1: Muhakkak.
(Definitely.)
4 S2: Ve kadın ikinci çocuğuna hamileydi.
(And the woman was expecting her second child.)
5 S1: Gaye onunla oynadı mı?
(Did Gaye play with her?)
6 S2: Oynadı, oynadı. Oynadı dediğim işte, çocuk oynayamıyor zaten. Ama işte seviniyor Gaye yanında olunca filan. Başka bir çocuk onun yanında olunca seviniyor...
(She did, she did. By “she did,” I mean the child cannot play at all. However, she becomes happy when Gaye gets around her. She becomes happy when another child gets around her...)

In the excerpt in Example (5), a couple is talking about their daughter's encounter with another child, possibly with autism, in the playground. Following the father's (Speaker 2) introductory remarks, the mother (Speaker 1) asks questions and comments on

this encounter. Upon the question of Speaker 1 in line 5, “Gaye onunla oynadı mı?” (Eng. Did Gaye play with her?) Speaker 2 first produces a positive reply with an exact repetition remarking, “oynadı oynadı”. (Eng. She did she did). Immediately after this utterance, he launches a self-repair by exactly recycling the repairable “she did,” which is followed by the repair initiator “oynadı dediğim işte...” (Eng. by “she did” I mean...). This results in the utterance being momentarily suspended at the point of repair initiation. In response, the speaker engages in same-turn self-repair, employing this mechanism to reframe or reformat the epistemic force underlying their original statement. In the excerpt under analysis, the use of recycling as a strategy within self-initiated, same-turn repair serves the function of downgrading the speaker’s epistemic stance (Bespala, Meyerhoff, & Albury, 2024). By doing so, the speaker is able to recalibrate the degree of certainty or authority previously projected. This adjustment reflects a moment of reconsideration or epistemic recalibration, prompted by the recognition that the child with autism may not, in fact, “play” in the conventional or normative sense typically associated with the term.

- (6) 1 S2: İşte ne dinliyorsam Metallica mı dinliyorum, Megadeth mi dinliyorum bu acayip bar bar bar bar falan (.) şey ya- olmuştu böyle arkadaşlar... Şey demişlerdi abi bu gürültüyü niye dinliyorsunuz ya [falan] demişlerdi böyle.

(Well, What was I listening to? Metallica or Megadeth, something weird like bar roar roar roar. Well, my friends asked me bro why are you listening to this uprearing music?)

2 S1: Heh.

(Hah.)

3 S2: Heh şimdi mesela şu an baktığım zaman bi yerde haklılar yani çünkü eee bazı şarkılar vardı böyle(.) Lamb of God’ın mesela bazı şarkıları va- tatatatata. Bazı şarkıları rororororo yani hani şu an mesela oturup ben onu dinleyemem ya yani ya- *dinlerim, dinlerim ama yani hepsini dinleyemem*. Hani (1) lisedeki kafayla dinleyemem hani ninni niyetine dinleyemem.

(Considering it now, I somewhat agree with them because errr, there were some songs. For example Lamb of God had some songs like tatatatata and some like rororororo. I mean, I can’t listen to those songs now, I mean, I listen. I listen but, I mean, I can’t listen all of them. I can’t listen to them in the same way I did when I was in high school, with the same spirit I once had. Well, I can’t listen to them as a lullaby.)

In the extract in Example (6) two friends are talking about music. In this extract Speaker1 eagerly talks about the type of music he used to play in his high school years. In line 3, he produces the utterance “...hani şu an mesela oturup ben onu dinleyemem ya yani ya- *dinlerim, dinlerim ama yani hepsini dinleyemem*...”. (Eng. “...I can’t listen to those songs now, I mean, I listen. I listen but, I mean, I can’t listen all of them...”). The speaker first produces the expression “...I can’t listen to those songs now...” and then puts his utterance on hold at the repair initiation site “...ya yani ya...”. (Eng. well, I mean). He then continues his utterance with the repair “...*dinlerim, dinlerim ama yani hepsini dinleyemem*...” (Eng. “...I listen. I listen but, I mean, I can’t listen all of them...”). The comparison of the unrepaired and the repaired version of the utterance reveals that the speaker redesigns his assessment of the probability to listen to that kind of music now. The unrepaired version denotes that the speaker cannot and will not listen to that music anymore while the repaired version gives room for a certain degree of likelihood that he might do so based on the use of the addition of the qualifier “all of them”. This repaired version of the utterance serves the function of delimiting the scope of one’s assessment, in this specific incident, the scope of the amount of music the speaker can listen to. With this subtle modification the recycling repair specifies that the negative assessment applies not to the entire category of music, but to a subset of it. In doing so, the speaker recalibrates both the intensity and generalizability of the original statement.

- (7) S1: ...Bilmiyorum en son ne yaptılar. Yani Manga'nın son 10 senede yaptığı en değişik şey Cartel'le birlikte düet yapmasıydı.
 (...I don't know what they finally did. I mean, the strangest thing Manga did in the last ten years was the duet with Cartel.)
 2 S2: Heh.
 (Hah.)
 3 S1: Gerçekten gerçekten yani, Cartel'i Rock N Coke'a getirdiler, hatta sürpriz diye getirdiler. Manga x Cartel falan filan herkes delirmişti Cartel geri döndü falan filan diye böyle. Ben Cartel çok severim bu arada yani hakaten Cartel, Karakan, Erciye, işte Cinaye Şebeke falan bunları iyi bilirim hani. o dönem çok iyi bir şey, stratejiydi. Beraber şarkı yaptılar falan filan klip çektiler falan, bu kadar ama. Hiçbir şekilde Manga kendini geliştirmede abi. Mesela Kurban'ın son işte *Yobaz albümü* *Yobaz mıydı?* Sahip albümü, Sahip albümü eee acayip bi albüm. Hakaten o böyle zaten Kurban'ın da şeyi var ya işte havaları esintileri. Zaten kendileri de söylüyolar yani bir benzeri bir soundları falan filan.
 (I mean, really. They brought Cartel to Rock N Coke, they even brought them as a surprise. Everyone went mad for Manga X Cartel and like for Cartel came back. By the way, I like Cartel very much, I mean, really Cartel, Karakan, Erciye, well, Cinaye Şebeke etc, I know them very well. Having said that, it was a very good thing, strategy at that time. They made songs together and like, they made videos, but that was all. Manga did not improve itself in any way bro. For example, Kurban's final album, *Yobaz album*, was it *Yobaz?* Sahip album, *Sahip album*, err an amazing album. Really, you know that Kurban has its thing, I mean its flow. They themselves also say that they have a similar, they have a sound and like.)

Example (7) was taken from the same conversation on music as in Example (6). In this extract Speaker1 continues to comment on Turkish rock bands and their performance in the past. In line 3, in an effort to remember the name of an album, the speaker performs recycling self-repair by uttering "...Yobaz albümü Yobaz mıydı Sahip albümü, Sahip albümü eee...". (Eng. Kurban's final album, Yobaz album, was it Yobaz? Sahip album, Sahip album, err...). Trying to remember and utter the name of the album correctly, the speaker first produces the utterance "Yobaz albümü" (Eng. Yobaz album) and then stops the progressivity of interaction this time through the use self-talk "Yobaz mıydı?" (Eng. Was it Yobaz?). This pause indicates an effort to regain cognitive control and proceed with a revised epistemic stance, this time with a higher degree of certainty and authority over the subject at hand. He then automatically and immediately repairs himself with the utterance "Sahip albümü, Sahip albümü", thus finally ending the word search process. This recycling self-repair helps the speaker organize his thoughts and gain time to produce the correct album name. In this extract, the speaker resorts to recycling self-repair to gain cognitive planning time before continuing talk, in line with the literature (Rieger, 2003).

- (8) S1: Geçen sene ne zaman(.) bu zamanlar... dershanede bizim etütlerimiz oluyordu böyle akşam on ik- birden, öğlen birden akşama kadar, beş altıya kadar *kalıyorduk işte, kalıyordum*. Ben de o gün taktım kulaklığı falan, ulan dedim(.) gidim bir şey dinliyim, rain neydi ya rainli bir şarkı vardı şeyin, unuttum bak nasıl o kadar unutmuşsam artık.
 (Last year, when? Around this time... We used to attend extra lessons at the course. We were staying, well, I was staying there from twelve-, one o'clock to five or six o'clock. That day I wore my headphones, I said, like I had better listen to some music. There was a song called "Rain", what was it, the song by... I forgot, I wonder how I could possibly forget this much.)
 S2: Slayer'ın mı?
 (A song by Slayer?)
 S1: Slayer'ın heh. Blood of Rain miydi, Raining Blood Raining Blood.
 (Slayer, yeah. Was it Blood of Rain? Raining Blood Raining Blood.)
 S2: Raining Blood aynen aynen.
 (Raining Blood exactly exactly.)

S1: Onu dinliyordum tam böyle, onun bir "yiaaaaaahhh" kısmı var ya hani, tam orasında tam bitiyor böyle, ben de öküz gibi matematik türev çalışıyorum tamam mı, tabi o zaman türev mürev kalkacağını nerden bilelim, hayvan gibi türev *çözüyoruz*, türev *çözüyorum*... kafamı bir kaldırdım abi en arkada oturuyorum tamam mı, 30 kişilik bir sınıf, hepsi bana bakıyo heh.
(I was listening to it. The song has a piece where it says Yeehaa!", in the ending. I was studying derivatives in mathematics like crazy okay, of course at that time how could we know that derivatives etc. would be out of the scope of the exam, *we were solving*, I was solving derivative questions like crazy. All of a sudden, I raised my head, I was sitting at the back row okay. A class of thirty students, all of them were staring at me hah.)

The excerpt above is extracted from a conversation between two friends discussing their musical preferences. In this exchange, mainly Speaker 1 talks while Speaker 2 takes up the role of helping this speaker remember some details or providing confirmatory responses. The exchange consists of a recycling self-repair launched by Speaker 1 in line 5 in the statement "...hayvan gibi türev *çözüyoruz*, türev *çözüyorum*..." (Eng. we were solving, I was solving derivative questions like crazy"). With this recycling self-repair, the speaker puts the interaction on hold through the use of recycling sand then reassigns the agents in the utterances by chancing the pronouns "we" into "I". The use of self-repair with the function of repairing person references (Schegloff et al., 1977) or repairing wrong constituents (Asgede, 2024) have been reported in the literature. From another perspective, judging from Speaker 1's tendency to change the pronoun "we" into "I" during his narrative, it can be suggested that the speaker first makes a deliberate emphasis on the collectivity of the actions of staying and solving derivative questions at the time he refers to in the past. In both cases, the speaker changes the doers of the actions from a "group" to "I only" through these self-repairs. This excerpt shows that recycling same-turn self-repairs are used in Turkish everyday discourse to serve the function of repairing person references.

(9) 1 S1: Seninle böyle program falan, yapmıştık bir şeyler.

(We did something together, like a program, with you.)

2 S2: (Haa, şöyle ben FL Studio bir süre kullanmıştım ama asıl Cubase kullandım baya bir zaman, yani işte bizim müzik hocası(.) öğretmişti bana Cubase'i, şöyle yaparsın böyle yaparsın falan filan. Cubase de aslında hayvani bir program zaten(.) böyle sektörün ilklerinden falan(.) Yani ilk Cubase var ondan sonra Logic var bildiğim kadarıyla Ableton sonradan çıkıyo hatırladığım kadarıyla. Cubase'i baya kullandım ben ama böyle(.) evde *çalabildiğim bir enstrümanım olmadığı için* ııı ya da evde *bir enstrüman çalamadığım için* işte şeylerin Cubase'lerin böyle bi Cubase kadar paketleri var yani mesela diyelim 10 GB'sa Cubase 10 gb 12 gb paketleri oluyo. Davul paketi mesela hayvan gibi davul paketi yani...)

(Oh, well, I used FL Studio for a long time, but in fact, I used Cubase for a long time. Well, our music teacher taught me how to use Cubase. He said you can do this you can't do this etc. Cubase is a great program, one of the first in the music industry. I mean, Cubase is the first one, Logic comes after it as far as I know; Ableton was introduced after it as far as I remember. I used Cubase for a long time but well, *since I didn't have an instrument to play at home errr or since I couldn't play an instrument at home...* Well, the Cubase program has packages which are as big as Cubase itself, I mean for example if Cubase itself is 10 GB, it can have 10 GB, 12 GB packages. The drum set for example, there is a great drum set...)

In Example (9), two friends are conversing about making electronic music at home using audio programs. In line 2, Speaker 2 shares his experience with a program called Cubase and, in the meantime, delivers the information "...evde *çalabildiğim bir enstrümanım olmadığı için* ..." (Eng. *since I didn't have an instrument to play at home...*) followed by the cut off "errr or" which puts the interaction on hold. The speaker then immediately repairs the utterance as "...evde *bir enstrüman çalamadığım için*..." (Eng. *...since I couldn't play an instrument at home...*). The recycling self-repair here consists of a relatively longer clause, which is, in fact, left unfinished by the speaker, who seems to

have focused on providing as many details as he can about the so-called music program judging from his eagerness to talk about it. The repair segment consists of the recycled use of the units “since”, “I”, “play”, “instrument”, “at home” with a new constituent order where “didn’t have an instrument to play” is exchanged to “couldn’t play an instrument”. The changed constituent order gives the clause a completely different sense and thus directly impacts the meaning of the utterance. The unrepaired version denotes that the speaker did not possess any musical instrument to play at home. In contrast, the repaired version makes it obvious that the speaker could not play a musical instrument at home, which entails that he possessed one. Therefore, the self-initiated self-repair in this example is used with the function of revising the constituent order in the clause in an effort to provide a more accurate version of things or actions. This function is also in line with the previous studies, as reported by Asgede, (2024).

Conclusion

Repair is widely used for a range of practices in all languages, by which trouble of all sorts is managed during a conversation. This practice has been widely studied and its uses and functions have been well-documented in the literature providing insights on the use of language as a tool for intersubjectivity among discourse participants. In an effort to document how recycling is used as an operator in a particular type of self-repair, namely, self-initiated same-turn self-repairs and to uncover the pragmatic functions of this specific type of repair, the study analyzed a 10-hour Turkish everyday discourse data.

Our findings showed that Turkish speakers too use recycling used as a self-initiated same-turn self-repair operator in everyday Turkish conversations. As for the functions, the study found that Turkish speakers use recycling self-repairs for several pragmatic functions including providing extra information / detail, clarifying a point in prior talk, downgrading speaker’s epistemic stance, delimiting the scope of one’s assessment, gaining linguistic / cognitive planning time, revising person / object references and revising the constituent order in a clause/phrase. Among these functions, delimiting the scope of one’s assessment is identified for the first time in the present study, representing a key contribution to the literature. These functions help the speakers not only to correct troubles in talk but also to fine-tune their utterances in ways that promote mutual understanding.

The fact that the study included only recycling self-initiated self-repairs is a limitation. Documenting the use and functions of recycling other-initiated self-repairs or other-initiated other-repairs might enable the researchers to make comparisons in a larger database. Furthermore, future studies might also use specialized spoken data such as institutional or classroom discourse and crosscheck the findings with those of everyday discourse.

References

- Albert, S., & De Ruiter, J. P. (2018). Repair: the interface between interaction and cognition. *Topics in cognitive science*, 10(2), 279-313.
- Altıparmak, A. (2022). An Analysis of Turkish interactional discourse markers ‘ŞEY’, ‘YANI’, And ‘İŞTE’. *J Psycholinguist Res* 51, 729-762.
- Altıparmak, A. (2023). A socio-pragmatic analysis of the Turkish discourse markers of ‘şey’, ‘yani’ and ‘işte’ based on educational level of speakers. *Pragmatics and Society*, 14(6), 908-943.
- Altunay, S., & Aksan, Y. (2018). Türkçede edimsel belirleyiciler olarak *hayır* ve *yok*: Sözlü Türkçe derlemi’nden bulgular. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 15(2), 23-43.

- Asgede, D. M. (2024). Self-Repair in Tigrinya: Trouble sources, mechanisms and solutions. *Dialogue & Discourse*, 15(2), 85-112.
- Aydın, D. (2024). *Türkçe gündelik söylemde yinelemeler ve işlevleri*. [Doctoral dissertation]. İzmir: Dokuz Eylül University.
- Aydın, D., & Ercan, G. S. (2023). Edimbilimsel yinelemeler, türleri ve sözlü söylemdeki işlevleri. *Journal of Academic Social Science Studies*, 16(98).
- Aydın, D., & Ercan, G. S. (2024). Multiple sayings as a resource for halting a course of action in interaction: Evidence from Turkish Everyday Discourse. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 35(2), 223-239.
- Baş, M. (2021). Pragmatic functions of 'pardon' in Turkish corpus. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8(1), 60-75.
- Bespala, L., Meyerhoff, M., & Albury, C. (2024). Navigating epistemic challenges: Self-initiated self-repair in weight loss discussions within clinical settings. *Journal of Pragmatics*, 233, 51-69.
- Chui, K. (1996). Organization of repair in Chinese conversation. *Text & Talk*, 16(3), 343-372.
- Cohen, J. (1960). A coefficient of agreement for nominal scales. *Educational and Psychological Measurement*, 20(1), 37-46.
- Curl, T. S. (2006). Offers of assistance: Constraints on syntactic design. *Journal of Pragmatics*, 38(8), 1257-1280.
- Curl, T. S., & Drew, P. (2008). Contingency and action: A Comparison of two forms of requesting. *Research on Language and Social Interaction*, 41(2), 129-153.
- Doğru, F. (2019). Türkçede konuşma anında kendini düzeltme. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*(68), 227-253.
- Drew, P., Walker, T., & Ogden, R. (2013). Self-repair and action construction. *Conversational repair and human understanding*, 30, 71-94.
- Ercan, G. S., Aydın, D. & Başaran, Ö. (2024). Türkçe gündelik söylemde yinelemeler ve işlevleri. In H. I. Güler, D. Sarısoy & P. Turan (Eds.), *Dilbilimde Güncel Tartışmalar-4*. (pp. 152-168). Dilbilim Derneği Yayınları.
- Ercan, G.S. (2022). Karşılıklı konuşmanın özellikleri ve yapısı. (In) Ranguelov, B., Efe, R., & Çelik Uğuz (Eds.), *Academic Researches and Studies in Sciences*, pp. 189-195. St. Kliment Ohridski University Press.
- Erdoğan, Y. (2013). Interactional functions of şey in Turkish: Evidence from spoken Turkish corpus. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), 33-52.
- Fox, B. A., Hayashi, M., & Jasperson, R. (1996). Resources and repair: A cross-linguistic study of syntax and repair. *Studies in Interactional Sociolinguistics*, 13, 185-237.
- Fox, B. A., Maschler, Y., & Uhmman, S. (2010). A cross-linguistic study of self-repair: Evidence from English, German, and Hebrew. *Journal of Pragmatics*, 42(9), 2487-2505.
- Girgin, U., Acar, Y., Akbaş, E., Yavuz, E., Selçuklu, A. E., Boran, M., ... Ölçü Dinçer, Z. (2022). Konuşma çözümlemesi yöntemi: Veri toplama ve çözümleme süreçlerinde geçerlik, güvenilirlik ve etik. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 37(1), 381-402.
- Hayashi, M., Raymond, G. & Sidnell, J. (Eds.). (2013). *Conversational repair and human understanding* (No. 30). Cambridge University Press.
- Hepburn, A., Wilkinson, S., & Shaw, R. (2012). Repairing self- and recipient reference. *Research on Language and Social Interaction*, 45(2), 175-190.

- Heritage, J. (2002). The limits of questioning: Negative interrogatives and hostile question content. *Journal of pragmatics*, 34(10-11), 1427-1446.
- Heritage, J. (2012). Epistemics in action: Action formation and territories of knowledge. *Research on Language and Social Interaction*, 45(1), 1-29.
- Jefferson, G. (1978). Sequential aspects of storytelling in conversation. In *Studies in the organization of conversational interaction* (pp. 219-248). Academic Press.
- Jenks, C. J. (2011). *Transcribing talk and interaction: Issues in the representation of communication data*. Amsterdam: John Benjamins Publishing
- Kazemi, A. (2020). Same-turn self-repairs in Farsi conversation: On their initiation and framing. *Journal of Pragmatics*, 170, 4-19.
- Kitzinger, C. (2012). Repair. In J. Sidnell & T. Stivers (Eds.), *The handbook of conversation analysis* (pp. 229-256). Wiley-Blackwell.
- Kitzinger, C., Shaw, R., & Toerien, M. (2012). Referring to Persons Without Using a Full-Form Reference: Locally Initial Indexicals in Action. *Research on Language and Social Interaction*, 45(2), 116-136.
- Kwon, H. J., & Kim, K. H. (2024). Self-repair in Korean conversation. *East Asian Pragmatics*, 9(2), 151-189.
- Laakso, M., & Sorjonen, M. L. (2010). Cut-off or particle – Devices for initiating self-repair in conversation. *Journal of Pragmatics*, 42(4), 1151-1172.
- Landis, J., R. & Koch, G., G. "The measurement of observer agreement for categorical data.," *Biometrics*, vol. 33, no. 1, pp. 159-174, 1977.
- Lerner, G. H. (1996). Finding "face" in the preference structure of talk-in-interaction. *Social Psychology Quarterly*, 59, 303 / 321.
- Lerner, G. H. & Kitzinger, C. (2007). Extraction and aggregation in the repair of individual and collective self-reference. *Discourse Studies*, 9(4), 526-557.
- Lerner, G. H., Bolden, G. B., Hepburn, A. & Mandelbaum, J. (2012). Reference recalibration repairs: Adjusting the precision of formulations for the task at hand. *Research on Language & Social Interaction*, 45(2), 191-212.
- Németh, Z. (2012). Recycling and replacement repairs as self-initiated same-turn self-repair strategies in Hungarian. *Journal of pragmatics*, 44(14), 2022-2034.
- Perkins, M. R. (2014). Linguistic recycling in typical and atypical interaction. *Clinical linguistics & phonetics*, 28(7-8), 590-601.
- Quan, L., & Weisser, M. (2015). A study of 'self-repair' operations in conversation by Chinese English learners. *System*, 49, 39-49.
- Rau, G., & Shih, Y. S. (2021). Evaluation of Cohen's kappa and other measures of inter-rater agreement for genre analysis and other nominal data. *Journal of English for academic purposes*, 53, 101026.
- Rieger, C. L. (2003). Repetitions as self-repair strategies in English and German conversations. *Journal of pragmatics*, 35(1), 47-69.
- Robinson, J. D. (2006). Managing trouble responsibility and relationships during conversational repair. *Communication Monographs*, 73(2), 137-161.
- Sacks, H. (1987). On the preference for agreement and contiguity in sequences in conversation. In G. Button & J. R. E. Lee (Eds.), *Talk and social organisation* (pp. 54 / 69). Clevedon, UK: Multilingual Matters.

- Sacks, H., Schegloff, E. A., & Jefferson, G. (1974). A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language*, 50(4), 696-735.
- Sağın Şimşek, S. Ç., & Akkuş, M., (2018). Türkçe-Azerice Algısal Çok Dilli İletişimde Konuşma Onarım Yöntemleri. *Türkçede Yapı ve İşlev* (pp. 221-238), Ankara: BilgeSu.
- Sanders, R. E. (2004). Introduction: LSI as subject matter and as multidisciplinary confederation. In *Handbook of Language and Social Interaction* (pp. 1-14). Psychology Press.
- Schegloff, E. & Sacks, H. (1973). Opening up closings. *Semiotica*, 8(4), 289-327.
- Schegloff, E. (1987). Some sources of misunderstanding in talk-in-interaction. *Linguistics*, 25(1), 201-218.
- Schegloff, E. A. (1979). The relevance of repair to syntax-for-conversation. *Syntax and semantics*, 12, 261-286.
- Schegloff, E. A. (1992). Repair after next turn: The last structurally provided defense of intersubjectivity in conversation. *American Journal of Sociology*, 97(5), 1295-1345.
- Schegloff, E. A. (1997). Practices and actions: Boundary cases of other-initiated repair. *Discourse Processes*, 23(3), 499-545.
- Schegloff, E. A. (2000). When others initiate repair. *Applied Linguistics*, 21(2), 205-243.
- Schegloff, E. A. (2013). Ten operations in self-initiated, same-turn repair. *Conversational repair and human understanding*, 30, 41-70.
- Schegloff, E. A., Jefferson, G., & Sacks, H. (1977). The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. *Language*, 53(2), 361-382.
- Schönfeldt, J., & Golato, A. (2003). Repair in chats: A conversation analytic approach. *Research on language and social interaction*, 36(3), 241-284.
- Sert, O., Balaman, U., Can Daşkın, N., Büyükgüzel, S. & Ergül, H. (2015). Konuşma çözümlemesi yöntemi. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 12(2), 1-43.
- Sidnell, J. (2010). *Conversation analysis: An introduction*. John Wiley & Sons.
- Sidnell, J. (2015). "Conversation Analysis." In B. Heine and H. Narrog (Eds.). *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*, pp. 167-192. Oxford: Oxford University Press.
- Sreedhara, V. S. M. & Mocko, G. (2015). Control of thermoforming process parameters to increase quality of surfaces using pin-based tooling. In *International Design Engineering Technical Conferences and Computers and Information in Engineering Conference* (Vol. 57113). American Society of Mechanical Engineers.
- Stivers, T. & Robinson, J. D. (2006). A preference for progressivity in interaction. *Language in Society*, 35(3), 367-392.
- Sun, S. (2011). Meta-analysis of Cohen's kappa. *Health Serv Outcomes Res Method* 11, 145-63.
- Tekdemir Yurtdaş, Ö. Ü. G. (2018). İnsanlararası ilişkilerde anlam inşası: Türkçede onarım türleri. *Kalem Eğitim ve İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(1), 87-103.
- Wilkinson, S., & Kitzinger, C. (2006). Surprise as an interactional achievement: Reaction tokens in conversation. *Social psychology quarterly*, 69(2), 150-182.
- Xu, J. & Ge, L. (2023). Displaying epistemic stance through same-turn self-repair in Chinese civil courtroom interaction. *Frontiers in Psychology*, 14, 1285759.
- Yılmaz, E. (2004). *A pragmatic analysis of Turkish discourse particles: Yani, işte and şey*. [Doctoral Dissertation]. Ankara: Middle East Technical University.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 190-212
Geliş Tarihi-Received: 17.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18049463

Yabancı Uyruklu Öğrencilerin Türkçe Öğrenmeye Yönelik Tutum ve Motivasyonlarının Değerlendirilmesi*

An Evaluation of International Students' Attitudes and Motivation Towards Learning Turkish

Zeynep TAŞDEMİR*
Müzahir KILIÇ**
Selvi DEMİR***

Öz

Bu çalışmadaki amaç yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonlarını belirlemek ve bu tutumların çeşitli faktörlerle nasıl değiştiğini analiz etmektir. Araştırma, öğrencilerin cinsiyet, yaş, eğitim aldıkları üniversite, Türkçe yeterlilik seviyeleri, Türkiye’de geçirdikleri süre, ailelerinin eğitim durumu, evlerinde bulunan Türkçe kitap sayısı, aylık okudukları Türkçe kitap sayısı, günlük internet kullanım süreleri, Türkçe televizyon izleme süreleri ve sahip oldukları Türk arkadaş sayısı gibi değişkenler ışığında bu konuyu incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, TÖMER öğrencileriyle yüz yüze görüşmeler yaparak, Türkçe öğrenmeye ilişkin tutum ve motivasyonları hakkında onların görüşlerini değerlendirmek de araştırmanın bir parçasıdır. Bu amaçla araştırma nicel ve nitel araştırma yöntemlerini birleştiren karma yöntem desenlerinden biri olan “açımlayıcı karma yöntem” kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nicel veriler tutum ve motivasyon ölçekleri; nitel veriler ise yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla toplanmıştır. Araştırmaya katılan bireyler, 2023-2024 eğitim yılı boyunca çeşitli devlet üniversitelerindeki TÖMER programlarında eğitim gören 295 yabancı uyruklu öğrenciden oluşmaktadır. Araştırma sonuçları, katılımcıların Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta seviyede, motivasyonlarının ise yüksek seviyede olduğunu göstermektedir. Nitel analizde ise katılımcıların tutumları, “dil becerileri yeterliliği”, “dil bilgisi yeterliliği” ve “Türkçenin zorluk derecesi” gibi başlıklar altında, motivasyonları ise “Türkçeyi öğrenme/geliştirme yolları” ve “Türkçe bilmenin sağladığı faydalar” başlıkları altında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkçe öğrenme, tutum, motivasyon, yabancı uyruklu öğrenci.

Abstract

The aim of this research is to determine international students' attitudes and motivations toward learning Turkish and to analyze how these attitudes change with various factors. The

* “Bu çalışma ikinci ve üçüncü yazar danışmanlığında yürütülen birinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.”

* Bilim Uzmanı, Millî Eğitim Bakanlığı, e-posta: zynp.akdnz11@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8578-0346.

** Dr. Öğr. Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, e-posta: mkilic@agri.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3167-2099.

*** Doç. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Kilisli Muallim Rifat Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, e-posta: slv.demir@gmail.com, ORCID 000-0002-7043-7414.

research examines this issue in light of variables such as the students' gender, age, university, Turkish proficiency level, time spent in Türkiye, their families' educational background, the number of Turkish books they have at home, the number of Turkish books they read monthly, the amount of daily internet use, the amount of time they watch Turkish television, and the number of Turkish friends they have. Additionally, face-to-face interviews with TÖMER students were conducted to assess their views on their attitudes and motivations toward learning Turkish. For this purpose, the research was conducted using an exploratory mixed method design, a mixed method design that combines both quantitative and deductive research methods. Quantitative data were collected using attitude and motivation scales, while qualitative data were collected through a semi-structured interview form. The participants in the study consisted of 295 international students studying in TÖMER programs at various state universities during the 2023-2024 academic year. The research results indicate that participants' attitudes toward learning Turkish were moderate, while their motivation was high. In the qualitative analysis, participants' attitudes were examined under the headings "language proficiency," "grammar proficiency," and "difficulty level of Turkish," while their motivations were examined under the headings "ways to learn/improve Turkish" and "benefits of knowing Turkish".

Keywords: Learning Turkish, attitude, motivation, foreign student.

Giriş

En karmaşık ve gelişmiş sistemlerden biri olan dil, insanı diğer tüm canlı varlıklardan ayırt eden, öncelikle iletişim amacıyla kullanılan oldukça önemli bir sistemdir. Haliyle şimdiye dek dilin oluşum ve gelişim sürecine dönük çok sayıda kuram geliştirilmiş ve bu kuramların çerçevesinde yapılandırılan programlarla bireylerin dil gelişiminin eğitilmesine fırsat tanınmıştır (Çelik, 2017). Chomsky'nin (2018) teorisine göre, dil insanlara doğuştan kazandırılan bir yetenekken, modern dünyada, yeni diller öğrenmek günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Küreselleşme ile birlikte birden fazla dil bilmek, zorunlu bir beceri olmuştur. Bu bağlamda, Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesi de üzerinde özellikle durulması gereken bir konu olarak önem kazanmaktadır. Yabancılarla Türkçe öğretimi ülkemizde çoğunlukla üniversitelerin bünyesinde kurulan Türkçe Öğretim Merkezlerinde (TÖMER) gerçekleşmektedir. Türkçe öğrenmek isteyen yabancı uyruğa sahip öğrenciler, kendilerinin yabancı dil öğrenme sebep ve amaçları doğrultusunda öğrenme sürecine karşı bir tutum ve yaklaşım belirler. Belirledikleri bu durum öğrencilerin dili öğrenirken motivasyonlarını da aynı ölçüde etkiler (Biçer, 2016). Dolayısıyla dil eğitiminde tutum ve motivasyon gibi duyuşsal özelliklerin kalıcı ve etkili öğrenmeler sağlamak adına önem arz ettiği söylenebilir.

Kökene Latin diline dayanan tutum kavramı 'attitude' yani "harekete hazır" anlamına gelir. Masgoret ve Gardner (2003) tutumu bireyin, "dilini öğretildiği bağlamla ilişkili olan herhangi bir şeye gösterdiği tepki" olarak tanımlarken Demirel'e (2010) göre ise tutum bireyi belli kişi, nesne ve durum karşısında belli davranışlar sergilemeye sevk eden sonradan öğrenilmiş eğilimdir. Dilimize "güdülenme" olarak İngilizceden geçen 'motivation' kavramı ise Latin dilinde "hareket etme" manasına gelen 'mot' kökünden türemiştir. Güney (2000) motivasyonu, bireyi belli bir amaç doğrultusunda sürekli olarak harekete geçirmek maksadıyla sarf edilen çabaların tümü şeklinde tanımlarken Keser (2006) psikolojik bağlamda "içten gelen itici güçlerle belli bir gayeye doğru yöneltilen davranışlar" biçiminde tanımlar. Olumlu tutuma ve yüksek motivasyona sahip olan bireylerin başarıyı yakalamada daha avantajlı oldukları birçok bilimsel çalışmada (Barın, 2008; Bloom, 1995; Karatay & Kartallıoğlu, 2016; Koçel, 2005) ortaya konulan tespitlerdir. Bu bağlamda diğer duyuşsal özellikler (farkındalık, kaygı, vb.) gibi yabancılarla Türkçe öğretiminde tutum ve motivasyona yönelik çalışmaların da kıymetli olduğu açıktır.

İlgili alan yazını incelemesinde ülkemizde özellikle 2007 yılından itibaren yabancılarla Türkçe öğretiminde tutum ve motivasyona yönelik çalışmaların üretildiği

görülmektedir. Günümüzde yapılan bazı araştırmalar, tutum temelli çalışmalara odaklanırken (Kadan, 2020; Karatay & Kartallıoğlu, 2016; Nekzad, 2016; Maden & Kaya, 2023; Tay, 2023), diğerleri ise motivasyon temelli araştırmalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Boz, 2020; Demir, 2022; Erol, 2021; Karimov, 2022; Özkan & Özdemir, 2023; Sevim & Doyumgaç, 2022; Yağmur, 2021). Ayrıca hem tutumun hem de motivasyonun bir arada ele alındığı sınırlı sayıda çalışma da (Demir, 2022; İnalöz & Yılmaz, 2023; Şengül, 2020) mevcuttur. Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen kişilerin tutum ve motivasyonları üzerine yapılan pek çok araştırma, genellikle nicel verilerle bu düzeyleri belirlemeye odaklanmış; fakat bu özelliklerin derinlemesine anlamını açıklığa kavuşturmak için katılımcıların görüşlerini göz ardı etmiştir. Nicel verilerin, bireylerin tutum ve motivasyonlarını doğru bir şekilde anlama ve açıklamada yeterli olmadığı düşünülmektedir. Alandaki düşük tutum ve motivasyon düzeylerinin arkasındaki işleyişle ilgili bilgi eksikliği yalnızca nicel sonuçlarla sınırlı kalmamış aynı zamanda katılımcıların daha derinlemesine düşüncelerinin alınması gerektiği de vurgulanmaktadır (Creswell & Plano Clark, 2015). Bu bağlamda, bu araştırmanın ilgili alandaki diğer çalışmalarda yer verilmeyen farklı değişkenler içermesi nedeniyle literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışma, ilgili alan yazınındaki bu boşlukları doldurması bakımından önem arz etmektedir.

Bu araştırmayla yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyon düzeylerini belirlemek ve elde edilen bulguları çeşitli değişkenler (cinsiyet, yaş, üniversite, Türkçe dil düzeyi, Türkiye'deki kalış süresi, anne-baba eğitim durumu, evdeki Türkçe kitap sayısı, aylık okunan Türkçe kitap sayısı, günlük Türkçe internet süresi, Türkçe televizyon izleme süresi, Türk arkadaş sayısı) bağlamında değerlendirmek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda TÖMER öğrencileriyle birebir görüşmeler yaparak, Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonları üzerine derinlemesine analizler yapmak hedeflenmektedir.

Yöntem

Bu bölümde araştırmaya dair model, evren/örneklem, veri toplama araçları, verilerin toplanma süreci ile verilerin analiziyle ilgili bilgiler sunulmaktadır.

Araştırma Modeli

Araştırma nicel ve nitel araştırma yöntemlerini birleştiren karma yöntem desenlerinden biri olan açıklayıcı karma desene göre tasarlanmıştır. Açıklayıcı karma desen, bir örneklem üzerinde nicel istatistiksel analizler yaparak sonuçlara ulaşmayı ve daha sonra bu sonuçları, aynı katılımcı grubuyla yarı yapılandırılmış görüşmeler gibi nitel veri toplama yöntemleriyle derinlemesine araştırmayı amaçlar. Açıklayıcı karma desen; araştırmacının önce nicel boyutu yöneterek başladığı ve sonra ikinci aşama olan nitel boyutta daha özel sonuçlar aradığı bir desen olup nitel aşamadaki ilişkili sonuçları daha derinden açıklamaya odaklandığından 'nitel takip' adını da almaktadır (Akt. Creswell & Plano Clark, 2015). Bu bağlamda araştırmanın nicel boyutunda öğrencilerin tutum ve motivasyon düzeyini belirlemek amacıyla genel tarama modelinden yararlanılmıştır. Karasar (2011) genel tarama modelini, "çok sayıdaki elemandan meydana gelen bir evrende, evren hakkında daha genel bir yargıya varmak için evrenin tümü veya ondan alınacak bir grup, bir örnek veyahut örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleri" şeklinde açıklar. Araştırmanın ikinci aşaması olan nitel bölümde, görüşme tekniği tercih edilmiştir. Bu teknik, nitel araştırmalarda sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Uslu ve Demir'in (2023) de belirttiği gibi görüşme genel anlamda survey araştırmalarında açıklayıcı ve betimleyici çalışmalarda tercih edilen bir yöntemdir. Ekiz (2009), görüşmeyi "insanların ne düşündüklerini, hangi sebeplerle düşündüklerini, tutum ve duygularını ve davranışlarını etkileyen faktörleri keşfetmek amacıyla kullanılan bir veri toplama yöntemi"

olarak tanımlar. Araştırmanın tasarlandığı açımlayıcı karma desen gereği nitel takibin yapılması; nicel sonuçların nedenlerini açıklamaktan ziyade nicel sonuçları açıklamada yardımcı olması aynı zamanda nicel ve nitel sonuçların paralellik gösterip göstermediğinin ortaya konulmasıdır. Nitekim bu tip araştırmalarda bulunması gereken bu bilgiler aşağıda yer alan “Standart Ölçme Araçlarından Elde Edilen Nicel Bulgular ile Yarı Yapılandırılmış Görüşmelerden Elde Edilen Nitel Bulguların Karşılaştırılması” başlığı altında sunulmaktadır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesindeki devlet üniversitelerinde bulunan Türkçe Öğretim Merkezleri (TÖMER) öğrencileri oluştururken, örneklem grubunu, Ağrı İbrahim Çeçen, Bitlis Eren, Erzurum Atatürk, Gaziantep ve Kilis 7 Aralık üniversitelerinde öğrenim gören 295 öğrenci oluşturmaktadır. Nicel gruptaki öğrenciler arasında yaşlar 18 ile 32 arasında değişirken, katılımcıların %57.3’ü kadın, %42.7’si erkek olarak belirlenmiştir. Yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta, motivasyon düzeylerinin ise yüksek olması, nitel örneklem grubunun seçilmesinde ölçüt olarak kullanılmıştır. Nicel ölçümler sonucunda katılımcıların Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta, motivasyon düzeylerinin ise yüksek olması; nitel örnekleme de ortalama sonuçları yansıtan katılımcıların ilgili görüşlerini daha detaylı incelemek amacıyla ölçüt olarak belirlenmiştir. Buna dayanarak, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi’nde öğrenim gören, orta düzey tutuma sahip, yüksek motivasyona sahip ve farklı Türkçe dil seviyelerini (A1, A2, B1, B2) temsil eden, beş kadın ve altı erkek öğrenci seçilerek 11 kişilik bir nitel örneklem oluşturulmuştur.

Veri Toplama Araçları

Araştırmanın nicel veri toplama araçlarını “Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenmeye Yönelik Tutum Ölçeği YDOTÖYTÖ” ile “Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenmeye Yönelik Motivasyon Ölçeği YDOTÖYMÖ” oluştururken nitel veri toplama aracını ise “Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu” oluşturmaktadır. Ayrıca katılımcıların demografik özellikleri “Kişisel Bilgi Formu” aracılığıyla toplanmıştır. Bu bağlamda araştırmanın nicel boyutunda kullanılan Yıldız ve Gürlek (2019)’in geliştirmiş olduğu YDOTÖYTÖ’nün alt boyutları olan “Türkçenin nasıl öğrenildiği” (14 madde), “Türkçe hakkında düşünceler” (9 madde), “Türkçe okuma” (5 madde), “Türkçe yazma” (8 madde), “Türkçe dinleme” (7 madde) ve “Türkçe konuşma” (10 madde) birbirinden bağımsız da kullanılabilecek niteliktedir. Ölçeğin DFA’ya göre uyum kriterleri belirlenmiş ve bulunan modelin istatistiksel olarak uygun olduğuna kanaat getirilmiştir. Yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ölçeğinin 53 maddesinin genel Cronbach Alpha güvenilirlik değeri, güvenilir olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, iç tutarlık katsayısı, ölçeğin faktör analizi için oldukça yüksek bir güvenilirlik katsayısına sahip olduğu belirlenmiştir (Yıldız & Gürlek, 2019). Araştırmada kullanılan bir diğer ölçek olan Sevim (2019)’in geliştirmiş olduğu YDOTÖYMÖ, 22 maddeden ve üç boyuttan oluşur. AFA sonrasında yapılan DFA analizinin sonuçlarına göre, taslak ölçeğin üç boyutlu yapısının uyum indeksi değerleri şu şekilde bulunmuştur: $\chi^2/df = 1.518$, GFI = 0.89, AGFI = 0.87, NNFI = 0.97, CFI = 0.98, RMSR = 0.094, SRMR = 0.054, RMSEA = 0.047”. Bu sonuçlar ışığında, χ^2/df oranının 0.518 çıkması, modelin uyumunun iyi olduğunu göstermektedir. Ölçeğin birinci boyutu “içsel motivasyon” (9 madde), ikinci boyutu “araçsal motivasyon” (8 madde), üçüncü boyutu ise “kültürel motivasyon” (5 madde) olarak adlandırılmıştır. YDOTÖYMÖ’nün alt boyutlarına dair iç tutarlılık katsayı değerleri “0,84 ile 0,89” arasındadır.

Araştırma kapsamında nitel verilerin toplanması için bir Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu hazırlanmıştır. Bu formda, öğrencilerin Türkçe öğrenme süreçleri, Türkçe

diline ilişkin tutum ve düşünceleri hakkında çeşitli sorular yer almaktadır: “Türkçeyi nasıl öğrendiniz/öğreniyorsunuz? Türkçe diline dair fikirlerinizi (kolay, zor, sıradan, yeterli, zengin vb.) paylaşır mısınız? Türkçe dinleme beceriniz nasıldır? Türkçe konuşma beceriniz nasıldır? Türkçe okuma ve yazma becerileriniz nasıldır? Türkçe dilbilgisine ne kadar hâkim olduğunuzu düşünüyorsunuz? Türkçenizi geliştirmek için neler yapılabilir? Türkçeyi neden öğreniyorsunuz?” Bu sorulara yönelik görüşmeler, tutumu orta, motivasyonu yüksek olan 11 yabancı uyruklu öğrenciyle yüz yüze ve birebir gerçekleştirilmiş ve her görüşme yaklaşık 15 dakika sürmüştür.

Verilerin Toplanması

Araştırma verileri “YDOTÖYTÖ”, “YDOTÖYMÖ” ve “Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu” vasıtasıyla toplanmıştır. Türkçe öğrenme tutum ve motivasyon ölçekleri, öğrencilere dağıtılmadan önce, çalışmanın etik kurul onayı alındığı belirtilmiş ve öğrencilere çalışmanın içeriği hakkında bilgi verilmiştir. Öğrencilere, cevaplarının sadece bilimsel amaçlarla kullanılacağı ve kişisel bilgilerinin üçüncü şahıslarla paylaşılmayacağı açıklanmıştır. Ölçekler uygulanırken, öğrencilerden rumuz kullanmaları ve ölçek maddelerini samimiyetle yanıtlamaları istenmiştir. Nicel veriler toplandıktan sonra analiz edilerek, Türkçe öğrenmeye yönelik tutumu orta ve motivasyonu ise yüksek seviyede olan 11 öğrenciyle araştırmanın nitel aşamasında yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Nicel örneklemdaki öğrenciler “YÖ1, YÖ2, ...” şeklindeki kodlarla ifade edilirken nitel örneklemdaki kadın öğrenciler “KYÖ1, KYÖ2, ...” şeklinde, erkek öğrenciler ise “EYÖ1, EYÖ2, ...” şeklinde kodlanarak kullanılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmanın veri analizine başlanmadan önce, karma yöntem desenine uygun basamaklar takip edilmiştir. Nicel örneklem grubundan elde edilen verileri analiz etmeden önce ölçme araçlarının güvenilirliği kontrol edilmiştir. Bu bağlamda, YDOTÖYTÖ için Cronbach’s Alpha değeri .886 ve YDOTÖYMÖ için Cronbach’s Alpha değeri .819 olarak belirlenmiştir. Bu sonuçlar, her iki ölçme aracının güvenilir ölçme araçları olduğunu ve elde edilen verilerin analizine geçilebileceğini göstermektedir. YDOTÖYTÖ ve YDOTÖYMÖ’nün güvenilirlik testlerinden sonra, araştırma kapsamında verilerin normalliği de test edilmiştir. Bu test için Kolmogorov-Smirnov testi yapılmış olup p değeri anlamlı bulunsa da “çarpıklık (skewness) ve basıklık (kurtosis) değerlerinin +1.50 ile -1.50 aralığında olması, verilerin normal dağılım gösterdiğini” ortaya koymuştur (Tabachnick ve Fidell, 2013). Bu bağlamda, YDOTÖYTÖ’den kurtosis = .562, skewness = .466 ve YDOTÖYMÖ’den kurtosis = -.091, skewness = -.438 elde edilen değerler, verilerin normal dağıldığını ve parametrik testlerin kullanılabileceğini göstermektedir. Bu araştırmanın nicel verileri analiz edilirken SPSS 22 programı tercih edilmiştir.

Nitel verilerin analizi için, Maxqda 12 programı kullanılarak, içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. İlk olarak, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik görüşleri ses kayıt cihazıyla kaydedilmiş ve ardından bu kayıtlar dinlenerek gerekli çözümlemeler yapılmıştır. Bu süreçte, her bir katılımcı farklı bir kodla kaydedilmiştir. Çözümlemelerin tamamlanmasının ardından öğrenci cevapları belirli kategorilere ayrılmış ve çeşitli temalara göre sınıflandırılarak frekans sırasına göre tabloya dönüştürülmüştür. Kodlama işlemi sırasında, araştırmanın öznel yargılardan arındırılması amacıyla, aynı analiz bağımsız olarak iki farklı uzman tarafından yapılmıştır. Bu yöntemle, araştırmacılardan kaynaklanabilecek potansiyel önyargıların, araştırmanın güvenilirliğini olumsuz etkileyebilmesi engellenmeye çalışılmıştır. Böylece, araştırma kapsamında elde edilen nitel bulgular, yalnızca araştırmacılara özgü değil, aynı zamanda birden fazla kişi için anlam taşıyan ortak görüşler ışığında değerlendirilmiştir. Bu işlem “kodlayıcılar arası uzlaş”

doğrultusunda araştırmanın güvenilirliğini artırması bakımından önem arz etmektedir. Bu bağlamda Maxqda 12 programındaki “Analiz” sekmesinden “Kodlayıcılar arası uzlaşma” seçeneği kullanılarak hesaplanan “kodlayıcılar arası uzlaşının” .93 olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuç, “kodlayıcılar arası uzlaşının” veya “araştırma güvenilirliğinin” yeterli seviyede olduğunu göstermektedir. Nitekim güvenilirlik değerinin %80’den yüksek olması, araştırmanın güvenilirlik açısından yeterli bir sonuç verdiğini göstermektedir (Miles & Huberman, 2019).

Bulgular

Araştırmanın bulguları; önce nicel aşamada gerçekleştirilen istatistik sonuçların tablo ve yorumlarıyla daha sonra nitel aşamada gerçekleştirilen görüşme verilerinin yer yer doğrudan alıntılarla desteklendiği başlıklar altında sunulmaktadır.

1. Değişkenlere Ait Betimleyici Bulgular

Araştırmada, tutum ve motivasyon ölçeklerinden elde edilen veriler üzerinde çeşitli istatistiksel analizler gerçekleştirilmiştir. YDOTÖYTÖ, üçlü likert tipi ile hazırlanmış olup 53 maddeden oluşmaktadır. Bu ölçekte, en düşük puan 53, en yüksek puan ise 159’dur. Ancak, 295 yabancı uyruklu üniversite öğrencisine uygulanan bu ölçekte, en düşük puan 72 ve en yüksek puan 154 olarak bulunmuştur. İki uç puan arasındaki fark (ranj) 82’dir. Ölçeğin aritmetik ortalaması 110.63 ($\bar{X} = 110.63$), standart sapması 15.06, medyan değeri 109 ve mod değeri (tepe değeri) ise 107 olarak hesaplanmıştır. YDOTÖYMÖ ise beşli likert tipi bir ölçektir ve 22 maddeden oluşmaktadır. Bu ölçekte, alınabilecek en düşük puan 22, en yüksek puan 110’dur. 295 yabancı uyruklu üniversite öğrencisine uygulanan bu ölçekte, en düşük puanın 43, en yüksek puanı 110 olduğu, ranj değerinin ise 67 olduğu belirlenmiştir. Ölçeğin aritmetik ortalaması 84.89 ($\bar{X} = 84.89$), standart sapması 12.46, medyan değeri 86 ve mod değeri (tepe değeri) ise 89 olarak bulunmuştur.

2. Türkçe Öğrenmeye Yönelik Tutum ve Motivasyona İlişkin Nicel Bulgular

Öğrencilerin tutum ve motivasyon seviyelerinin belirlenebilmesi amacıyla, her bir öğrencinin ölçeklerden aldığı toplam puanlar hesaplanmış ve bu puanların ortalaması alınmıştır. YDOTÖYTÖ ölçeğinde, sınıflama yapılabilmesi için, $(159-53)/3 = 35$ ’lik bir puan aralığı belirlenmiştir. Bu doğrultuda, 53-88 arası puanlar düşük, 89-123 arası puanlar orta ve 124-159 arası puanlar ise yüksek tutumu temsil etmektedir. Yabancı uyruklu üniversite öğrencilerinin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının ortalaması 110.63 ($\bar{X}=110.63$) olarak bulunmuştur. YDOTÖYMÖ (motivasyon ölçeği) için yapılan sınıflama ise Sevim (2019) tarafından belirlenmiştir. Bu sınıflamaya göre, 22-44 puan arası düşük motivasyon, 45-66 puan arası orta düzey motivasyon ve 67-110 puan arası yüksek motivasyon olarak tanımlanmıştır. Yabancı uyruklu üniversite öğrencilerinin Türkçe öğrenmeye yönelik motivasyon ortalaması ise 84.89 ($\bar{X}=84.89$) olarak belirlenmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Öğrencilerin Tutum ve Motivasyon Düzeylerinin Dağılımı

Ölçme aracı	Düzyey	Aralık	N	%	$\bar{X}$	Ss
Tutum	Düşük	(53-88)	16	5.4	110.63	15.06
	Orta	(89-123)	226	76.6		
	Yüksek	(124-159)	53	18.0		
	Toplam	(53-159)	295	100		
Motivasyon	Düşük	(22-44)	1	0.34	84.89	12.46
	Orta	(45-66)	26	8.81		
	Yüksek	(67-110)	268	90.85		
	Toplam	(22-110)	295	100		

Tablo 1'e bakıldığında, öğrencilerin yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta düzeyde, motivasyonlarının ise yüksek seviyede olduğu görülmektedir.

2.1. Tutum ve Motivasyonun Cinsiyete Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin cinsiyete göre tutum ve motivasyon düzeylerinin anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla t-testi uygulanmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup varyansların homojen olduğu (tutum: $p=.261$, $p>.05$ -motivasyon: $p=.832$, $p>.05$) tespit edilmiştir. Ayrıca, cinsiyete göre öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyon düzeylerinde yapılan istatistiksel test sonucunda anlamlı fark (tutum: $p=.730$, $p>.05$ - motivasyon: $p=.558$, $p>.05$) bulunmamıştır (Tablo 2).

Tablo 2. Cinsiyete Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu

Ölçme aracı	Cinsiyet	N	$\bar{X}$	Ss	t	p	Anlamlı Fark
Tutum	Kadın	169	110.89	14.19	.346	.730	---
	Erkek	126	110.28	16.21			
Motivasyon	Kadın	169	85.26	12.17	.587	.558	---
	Erkek	126	84.40	12.87			

Tablo 2 incelendiğinde, kadın ve erkek öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyon düzeylerinin birbirine benzer olduğu görülmüştür.

2.2. Tutum ve Motivasyonun Yaşa Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin yaşa göre tutum ve motivasyon düzeylerinin anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi (One-Way ANOVA) yapılmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup varyansların homojen olduğu (tutum: $p=.173$, $p>.05$ -motivasyon: $p=.469$, $p>.05$) belirlenmiştir (Tablo 3).

Tablo 3. Yaşa Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu

Ölçme aracı	Yaş Düzeyi	N	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	19 yaş ve altı (A)	115	114.41	14.55	2/292	6.283	.002	A-B A-C
	20-21 yaş aralığı (B)	88	108.81	12.01				
	22 yaş ve üstü (C)	92	107.65	17.32				
Motivasyon	19 yaş ve altı (A)	115	86.53	11.76	2/292	3.159	.044	A-C
	20-21 yaş aralığı (B)	88	85.41	13.61				
	22 yaş ve üstü (C)	92	82.21	11.77				

Tablo 3'e göre, yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ($F_{(292)} = 6.283$, $p<.05$) ve motivasyon ($F_{(292)} = 3.159$, $p<.05$) düzeylerinde, yaş grupları arasında anlamlı bir fark ortaya çıkmıştır. Farkları belirlemek için yapılan Post Hoc Tukey testi, bu farkın tutum boyutunda 19 yaş ve altındaki öğrencilerde yaşı 20, 21, 22 yaş ve üstündeki öğrencilere göre daha yüksek olduğunu göstermektedir. Benzer şekilde motivasyon boyutunda da yaşı 19 ve altında olan öğrencilerin Türkçe öğrenme motivasyonlarının yaşı 22 ve üstünde olanlara göre daha yüksek olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yaş arttıkça öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonlarının azaldığı gözlemlenmiştir.

2.3. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Öğrenim Görülen Üniversiteye Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin öğrenim gördükleri üniversitelere göre tutum ve motivasyon düzeylerinin anlamlı bir fark gösterip göstermediğini belirlemek için tek yönlü varyans analizi (One-Way Anova) uygulanmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup tutum için varyansların homojen olmadığı ($p=.036$, $p<.05$), ancak motivasyon için varyansların homojen olduğu ($p=.503$, $p>.05$) şeklinde bulunmuştur (Tablo 4).

Tablo 4. Öğrenim Görülen Üniversiteye Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu

Ölçme Aracı	Gruplar	N	$\bar{X}$	Ss	Sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	Ağrı İbrahim Çeçen(A)	39	98.97	12.20	4/290	16.866	.000	A-B/C/D/E C/E-D
	Bitlis Eren (B)	22	116.63	14.32				
	Erzurum Atatürk(C)	31	108.32	13.17				
	Gaziantep (D)	21	128.00	18.95				
	Kilis 7 Aralık(E)	182	110.80	13.25				
Motivasyon	Ağrı İbrahim Çeçen(A)	39	85.17	11.91	4/290	2.102	.081	---
	Bitlis Eren (B)	22	90.54	10.77				
	Erzurum Atatürk(C)	31	81.32	13.83				
	Gaziantep (D)	21	87.57	14.32				
	Kilis 7 Aralık(E)	182	84.45	12.14				

Tablo 4'e göre, öğrencilerin yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutum düzeylerinde ($F_{(290)} = 16.866$, $p<.05$) öğrenim görülen üniversiteler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuşken, motivasyon düzeylerinde ($F_{(290)} = 2.102$, $p>.05$) ise anlamlı bir fark tespit edilmemiştir. Gruplar arasındaki farkları belirlemek amacıyla tutum için Post Hoc Tamhane testi uygulanmıştır. Yapılan analizlere göre, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Bitlis Eren Üniversitesi, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi ve Kilis 7 Aralık Üniversitesinde okuyan öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumları arasında fark olduğu ancak bu farkın Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi öğrencilerinin aleyhine olduğu tespit edilmiştir. Erzurum Atatürk Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi ve Kilis 7 Aralık Üniversitesinde öğrenim gören öğrenciler arasında ise Türkçe öğrenmeye yönelik tutumda farkın Gaziantep Üniversitesi öğrencileri lehine olduğu belirlenmiştir. Sonuç olarak, araştırmada yer alan üniversiteler arasında en yüksek tutum düzeyine sahip öğrenciler Gaziantep Üniversitesi'nde, en düşük tutum düzeyine sahip öğrenciler ise Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi'nde yer almaktadır.

2.4. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Türkçe Dil Düzeyine Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin Türkçe dil düzeyine göre tutum ve motivasyon düzeylerinde anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi (One-Way Anova) yapılmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup tutum değerlerinin ($p = .000$, $p < .05$) homojen olmadığı, motivasyon değerlerinin ise ($p = .865$, $p > .05$) homojen olduğu belirlenmiştir (Tablo 5).

Tablo 5. *Türkçe Dil Düzeyine Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu*

Ölçme Aracı	Gruplar	N	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	A1 (A)	36	103.63	10.34	5/289	8.653	.000	A-D/E/F B-D/E/F C-F
	A2 (B)	67	105.08	12.82				
	B1 (C)	53	110.34	12.81				
	B2 (D)	64	115.75	14.62				
	C1 (E)	68	114.08	16.66				
	C2 (F)	7	130.14	23.73				
Motivasyon	A1 (A)	36	81.56	12.36	5/289	2.555	.028	A-F
	A2 (B)	67	83.58	11.85				
	B1 (C)	53	86.45	13.12				
	B2 (D)	64	85.87	11.74				
	C1 (E)	68	85.57	12.36				
	C2 (F)	7	96.28	11.91				

Tablo 5 incelendiğinde öğrencilerin tutum ($F_{289} = 8.653$, $p < .05$) ve motivasyon ($F_{(289)} = 2.555$, $p < .05$) düzeylerinin Türkçe dil düzeyine göre anlamlı farklılık gösterdiği görülmektedir. Farkın hangi gruplar arasında olduğunun belirlenmesi için tutum verileri için “Post Hoc Tamhane” ve motivasyon verileri için “Post Hoc Tukey” testleri uygulanmıştır. Sonuçlar, genellikle Türkçe dil düzeyinin yüksek olduğu öğrencilerin, dil öğrenmeye yönelik daha olumlu tutum ve yüksek motivasyona sahip olduklarını göstermektedir. Başka bir deyişle, Türkçe dil seviyesinin arttığı durumlarda, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye olan tutum ve motivasyonları da genel olarak yükselmektedir.

2.5. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Türkiye’de Bulunma Süresine Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin Türkiye’de bulunma süresine göre tutum ve motivasyon düzeylerinde anlamlı bir fark olup olmadığının belirlenmesi için tek yönlü varyans analizi (One-Way ANOVA) gerçekleştirilmiştir. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup varyansların homojen olduğu ve dolayısıyla gruplar arasında anlamlı bir fark olmadığı bulunmuştur (tutum, $p = .744$, $p > .05$; motivasyon, $p = .383$, $p > .05$).

Tablo 6. *Türkiye’de Bulunma Süresine Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu*

Ölçme Aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	0-1 yıl arası (A)	62	106.27	14.42	3/291	3.238	.023	A-D B-D
	2-4 yıl arası (B)	69	110.33	14.89				
	5-7 yıl arası (C)	65	111.65	15.93				
	8 yıl- üzeri (D)	99	114.00	13.70				
Motivasyon	0-1 yıl arası (A)	62	85.56	11.98	3/291	.607	.611	---
	2-4 yıl arası (B)	69	85.94	12.05				

5-7 yıl arası (C)	65	85.18	12.23
8 yıl- üzeri (D)	99	83.56	13.23

Tablo 6 incelendiğinde öğrencilerin tutum düzeyleri ($F_{291}=3.238$, $p<.05$) ile Türkiye’de bulunma süresi arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğu görülmüştür. Buna karşın, motivasyon düzeylerinde ($F_{291}=0.607$, $p>.05$) anlamlı bir farklılık bulunmamıştır. Türkçe öğrenmeye yönelik tutumdaki farklılıkları belirlemek için uygulanan Post Hoc Tukey testi, 4 yıl ve daha kısa süreyle Türkiye’de bulunan öğrenciler ile 8 yıl ve daha uzun süreyle Türkiye’de bulunan öğrenciler arasında, farkın 8 yıl ve üzeri sürede bulunan öğrenciler lehine olduğunu göstermektedir. Ayrıca, Türkiye’de geçirdiği süre arttıkça, yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının da genel olarak yükseldiği söylenebilir.

2.6. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Anne Eğitim Düzeyine Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin anne eğitim düzeyi ile tutum ve motivasyon düzeylerinin farklılaşp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi (One-Way ANOVA) uygulanmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup tutum verilerinin ($p=.014$, $p<.05$) varyanslarının homojen olmadığı, motivasyon verilerinin ($p=.491$, $p>.05$) varyanslarını ise homojen olduğu tespit edilmiştir (Tablo 7).

Tablo 7. Anne Eğitim Düzeyine Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu

Ölçme aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	Mezuniyet yok (A)	17	112.05	15.62	4/290	.593	.668	---
	İlkokul (B)	34	113.32	17.83				
	Ortaokul (C)	78	109.25	13.35				
	Lise (D)	96	109.88	12.77				
	Üniversite (E)	70	111.55	18.08				
Motivasyon	Mezuniyet yok (A)	17	87.00	10.1	4/290	1.624	.168	----
	İlkokul (B)	34	84.85	13.16				
	Ortaokul (C)	78	83.92	12.69				
	Lise (D)	96	83.22	12.79				
	Üniversite (E)	70	87.78	11.63				

Tablo 7’ye göre, öğrencilerin tutum ($F_{290}=.593$, $p>.05$) ve motivasyon ($F_{(290)}=1.624$, $p>.05$) düzeyleri, anne eğitim düzeyine göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermemektedir.

2.7. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Baba Eğitim Düzeyine Göre Farklılığına Dair Bulgular

Baba eğitim düzeyine göre öğrencilerin tutum ve motivasyon seviyelerinin farklılık gösterip göstermediğini incelemek için “tek yönlü varyans analizi (One-Way Anova)” uygulanmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup varyansların homojen olduğu (tutum: $p=.267$, $p>.05$ - motivasyon: $p=.217$, $p>.05$) belirlenmiştir (Tablo 8).

Tablo 8. Baba Eğitim Düzeyine Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu

Ölçme Aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	Mezuniyet i yok(A)	13	118.07	17.04	4/290	1.320	.263	---
	İlkokul(B)	14	109.42	8.28				
	Ortaokul(C)	45	107.55	13.33				
	Lise(D)	121	111.09	14.77				
	Üniversite (E)	102	110.66	16.40				
Motivasyon	Mezuniyet i yok(A)	13	87.92	10.36	4/290	1.291	.273	----
	İlkokul(B)	14	78.07	15.89				
	Ortaokul(C)	45	85.24	10.80				
	Lise(D)	121	84.84	12.91				
	Üniversite (E)	102	85.36	12.24				

Tablo 8'e bakıldığında, öğrencilerin yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ($F_{(290)} = .263$, $p > .05$) ve motivasyon ($F_{(290)} = .273$, $p > .05$) düzeylerinin, baba eğitim düzeyine göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği görülmektedir.

2.8. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Evde Bulunan Türkçe Kitap Sayısına Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin evdeki Türkçe kitap sayısına göre tutum ve motivasyon düzeylerinde anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla “tek yönlü varyans analizi (One-Way Anova)” uygulanmıştır. Analize geçilmeden önce yapılan Levene testi sonuçları incelenmiş olup varyansların her iki değişken için de homojen olmadığı tespit edilmiştir (tutum: $p = .000$, $p < .05$ -motivasyon: $p = .007$, $p < .05$).

Tablo 9. Evde bulunan Türkçe kitap sayısına göre öğrencilerin tutum ve motivasyonu

Ölçme Aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	1-10 arası(A)	38	99.86	15.13	3/291	9.739	.000	A-B/C/D
	11-20 arası(B)	108	110.89	12.84				
	21-30 arası(C)	50	110.14	11.24				
	31 ve üzeri(D)	99	114.73	17.00				
Motivasyon	1-10 arası(A)	38	77.39	12.90	3/291	10.615	.000	A-B/C/D
	11-20 arası(B)	108	82.86	12.73				
	21-30 arası(C)	50	86.64	13.37				
	31 ve üzeri(D)	99	89.12	9.51				

Tablo 9'a bakıldığında, öğrencilerin tutum ($F_{291}=9.739$, $p<.05$) ve motivasyon ($F_{291}=10.615$, $p<.05$) puanlarının, evde bulunan Türkçe kitap sayısına bağlı olarak anlamlı bir farklılık gösterdiği görülmektedir. Gruplar arasındaki farkı netleştirmek için Post Hoc Tamhane testi uygulanmış ve sonuçlar, özellikle evde 31 veya daha fazla Türkçe kitabı olan öğrencilerin diğer gruplara kıyasla daha yüksek tutum ve motivasyon seviyelerine sahip olduğunu göstermiştir. Genel olarak, evdeki Türkçe kitap sayısının artmasıyla öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonlarının da yükseldiği söylenebilir.

2.9. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Aylık Okunan Türkçe Kitap Sayısına Göre Farklılığına Dair Bulgular

Yabancı uyruklu üniversite öğrencilerinin aylık okudukları Türkçe kitap sayısına göre yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyon düzeylerinde anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla "tek yönlü varyans analizi (One-Way Anova)" uygulanmıştır. Analize geçilmeden önce, Levene testi ile varyansların homojenliği kontrol edilmiştir. Yapılan incelemede, tutum açısından varyansların homojen olmadığı ($p=.000$, $p<.05$), ancak motivasyon açısından varyansların homojen olduğu ($p=.638$, $p>.05$) tespit edilmiştir (Tablo 10).

Tablo 10. Aylık okunan Türkçe kitap sayısına göre öğrencilerin tutum ve motivasyonu

Ölçme Aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	1-5 arası(A)	48	103.41	13.14	3/291	9.737	.000	A-C/D B-D C-D A-C
	6-10 arası(B)	160	109.55	11.89				
	11-20 arası(C)	45	110.70	13.55				
	21 ve üzeri(D)	42	119.80	20.41				
Motivasyon	1-5 arası(A)	48	81.10	12.66	3/291	6.576	.000	A-D B-D A-C
	6-10 arası(B)	160	83.53	11.79				
	11-20 arası(C)	45	88.60	12.00				
	21 ve üzeri(D)	42	90.45	12.85				

Tablo 10'a bakıldığında, öğrencilerin tutum ($F_{291}=9.737$, $p<.05$) ve motivasyon ($F_{291}=6.576$, $p<.05$) düzeylerinde, ayda okunan Türkçe kitap sayısı ile anlamlı farklar bulunduğu belirlenmiştir. Gruplar arasındaki farkların daha ayrıntılı olarak incelenmesi için, tutum için "Post Hoc Tamhane" testi, motivasyon için ise "Post Hoc Tukey" testi kullanılmıştır. Genel olarak aylık okunan Türkçe kitap sayısı arttıkça öğrencilerin tutum ve motivasyonları da artmaktadır.

2.10. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Günlük Türkçe Dilinde İnternette Geçirilen Süreye Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin günlük Türkçe dilinde internette geçirdikleri süreye göre tutum ve motivasyon düzeylerinin anlamlı bir farklılığa sahip olup olmadığını tespiti için "tek yönlü varyans analizi (One-Way Anova)" yapılmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup varyansların homojen olmadığı (tutum: $p=.000$, $p<.05$ - motivasyon: $p=.014$, $p<.05$) belirlenmiştir (Tablo 11).

Tablo 11. *Günlük Türkçe Dilinde İnternette Geçirilen Süreye Göre Öğrencilerinin Tutum ve Motivasyonu*

Ölçme Aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	1saatten az(A)	31	109.03	14.90	3/291	11.210	.000	A-D B-D C-D
	1-2 arası(B)	130	107.77	13.10				
	2-3 arası(C)	91	109.82	13.18				
	3 ve üzeri(D)	43	122.16	19.13				
Motivasyon	1saatten az(A)	31	77.00	15.53	3/291	7.508	.000	A-B/CD
	1-2 arası(B)	130	85.02	11.90				
	2-3 arası(C)	91	84.76	10.45				
	3 ve üzeri(D)	43	90.48	12.94				

Tablo 11 incelendiğinde öğrencilerin tutum ($F_{291}=11.210$, $p<.05$) ve motivasyon ($F_{291}=7.508$, $p<.05$) düzeyleri ile günlük internette geçirdikleri süre arasında istatistiksel olarak anlamlı farklar olduğu görülmüştür. Gruplar arasındaki farkları belirlemek amacıyla, tutum için “Post Hoc Tamhane” testi, motivasyon için ise “Post Hoc Tukey” testi uygulanmıştır. Özellikle, günlük Türkçe dilinde internette üç saat ve daha fazla süre geçiren öğrencilerin tutumlarının daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Motivasyon açısından ise, özellikle Türkçe olarak bir saatten daha az süre internette geçiren öğrencilerin motivasyonlarının daha düşük olduğu belirlenmiştir. Genel olarak, günlük Türkçe dilinde internette geçirilen süre arttıkça öğrencilerin tutum ve motivasyon ortalamalarının da arttığı söylenebilir. Bu durum, öğrencilerin daha fazla Türkçe içerik ile etkileşimde bulunmalarının, onların Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonlarını olumlu yönde etkileyebileceğini göstermektedir.

2.11. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Günlük Türkçe Dilinde TV İzleme Süresi Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin günlük Türkçe dilinde TV izleme süresine göre tutum ve motivasyon düzeylerinde anlamlı bir farklılık olup olmadığını tespit etmek için tek yönlü varyans analizi (One-Way Anova) yapılmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup tutum için varyansların homojen olmadığı ($p=.000$, $p<.05$); motivasyon için varyansların homojen olduğu ($p=.150$, $p>.05$) belirlenmiştir (Tablo 12).

Tablo 12. *Günlük Türkçe Dilinde TV İzleme Süresine Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu*

Ölçme Aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	1saatten az(A)	93	104.36	12.51	3/291	13.805	.000	A-B A-C A-D B-D
	1-2 arası(B)	111	111.33	13.61				
	2-3 arası(C)	50	112.18	13.61				
	3 ve üzeri(D)	41	121.09	19.06				
Motivasyon	1saatten az(A)	93	81.15	12.49	3/291	6.947	.000	A-D B-D
	1-2 arası(B)	111	84.96	11.74				
	2-3 arası(C)	50	86.60	10.48				
	3 ve üzeri(D)	41	91.14	13.86				

Tablo 12 incelendiğinde, öğrencilerin tutum ($F_{291}=13.805$, $p<.05$) ve motivasyon ($F_{291}=6.576$, $p<.05$) düzeyleri ile günlük Türkçe dilinde TV izleme süresi arasında istatistiksel olarak anlamlı farklar olduğu görülmektedir. Gruplar arasındaki farkları belirlemek amacıyla tutum için “Post Hoc Tamhane”, motivasyon için ise “Post Hoc Tukey” testi uygulanmıştır. Özellikle, günlük üç saat ve üzeri TV izleyen öğrencilerin, bir saatten daha az izleyenlere kıyasla hem tutum hem de motivasyon düzeylerinin daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Genel olarak, günlük Türkçe dilinde TV izleme süresi arttıkça, öğrencilerin tutum ve motivasyon ortalamalarının da arttığı belirlenmiştir.

2.12. Tutum ve Motivasyon Düzeyinin Türk Arkadaş Sayısına Göre Farklılığına Dair Bulgular

Öğrencilerin Türk arkadaş sayısına bağlı olarak tutum ve motivasyon düzeylerinde anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek için tek yönlü varyans analizi (One-Way ANOVA) yapılmıştır. Ancak bu adımdan önce Levene testi yapılmış olup tutum konusunda varyansların homojen olmadığı ($p=.000$, $p<.05$), motivasyonda ise varyansların homojen olduğu ($p=.132$, $p>.05$) tespit edilmiştir (Tablo 13).

Tablo 13. Türk Arkadaş Sayısına Göre Öğrencilerin Tutum ve Motivasyonu

Ölçme Aracı	Gruplar	n	$\bar{X}$	Ss	sd	F	p	Anlamlı Fark
Tutum	Türk arkadaş yok(A)	136	108.57	13.80	3/291	3.847	.010	A-D
	1-2 tane(B)	48	110.37	11.21				
	3-4 tane(C)	36	108.55	12.64				
	5 ve üzeri(D)	75	115.54	19.08				
Motivasyon	Türk arkadaş yok(A)	136	82.27	11.89	3/291	9.713	.000	A-D
	1-2 (B)	48	82.89	12.61				B-D
	3-4 (C)	36	84.25	9.24				C-D
	5 ve üzeri(D)	75	91.24	12.70				

Tablo 13 incelendiğinde, öğrencilerin yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ($F_{291}=3.847$, $p<.05$) ve motivasyon düzeyleri ($F_{291}=9.713$, $p<.05$) ile Türk arkadaş sayısı arasında anlamlı bir fark olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu farkları belirlemek amacıyla, tutum için Post Hoc Tamhane testi, motivasyon için ise Post Hoc Tukey testi kullanılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, beş ve daha fazla Türk arkadaşı olan öğrenciler, diğer öğrencilere göre çok daha yüksek tutum ve motivasyon düzeylerine sahip olup, bu fark istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde gözlemlenmiştir.

3. Türkçe Öğrenmeye Yönelik Tutum ve Motivasyona İlişkin Nitel Bulgular

Araştırma sonuçları doğrultusunda, yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin tutum ve motivasyon düzeyleri farklı başlıklar altında ele alınmış ve bu bulgular tablo ve doğrudan alıntılarla desteklenerek sunulmuştur. Tutumlar, öğrencilerin Türkçe ile ilgili genel görüş ve yaklaşımlarını, özellikle dil becerileri yeterliliği, dil bilgisi yeterliliği ve Türkçenin zorluk derecesi gibi açılardan incelenmiştir. Motivasyonlar ise, öğrencilerin Türkçeyi öğrenme ve geliştirme süreçlerinde izledikleri yollar ile Türkçe bilmenin sağladığı faydalar gibi unsurlar üzerinden değerlendirilmiştir. Her iki ana başlık, öğrencilerin doğrudan görüşleri ve elde edilen istatistiksel verilerle pekiştirilmiş ve araştırmanın bulguları bu şekilde görsel ve metinsel olarak aktarılmıştır.

3.1. Türkçe Öğrenmeye Yönelik Tutuma İlişkin Nitel Bulgular

Öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumları, üç ana tema etrafında değerlendirilmiştir: dil becerileri yeterliliği, dil bilgisi yeterliliği ve Türkçenin zorluk derecesi. Bu temalar, öğrencilerin Türkçe ile ilgili algılarını ve tutumlarını daha derinlemesine anlamak amacıyla ayrıntılı şekilde ele alınmıştır.

3.1.1. Dil Becerileri Yeterliliğine İlişkin Bulgular

Öğrencileriyle yapılan görüşmeler sonucunda dinleme, konuşma, okuma ve yazma dil becerilerine yönelik tutumlarının hem olumlu hem de olumsuz yönler taşıdığı belirlenmiştir. Yapılan değerlendirmelere göre, öğrenciler en az yazma becerisi konusunda zorlanırken, dinleme becerisi ise en fazla zorluk yaşadıkları alan olmuştur. Bununla birlikte, öğrencilerin genel tutumlarına bakıldığında, orta düzeyde bir tutum sergiledikleri sonucuna varılmıştır. Özellikle, yazma becerisi hakkında öğrenciler olumlu yorumlar yaparken, dinleme becerisi konusunda yaşadıkları zorluklar ve olumsuz görüşler daha fazla öne çıkmıştır. Bu bulgular, yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe dil becerilerini geliştirmede karşılaştıkları farklı zorlukları ve bu zorluklara karşı tutumlarını yansıtmaktadır (Tablo 14).

Tablo 14. Dil Becerisi Yeterliliğine İlişkin Öğrenci Tutumları

Dil Becerileri	Yeterlik Düzeyleri	Öğrenci Kodu	F
Dinleme/izleme	İyi	EYÖ1, EYÖ3, EYÖ5, KYÖ5	4
	Orta	EYÖ4, EYÖ6, KYÖ1, KYÖ4	4
	Zor	EYÖ2, KYÖ2, KYÖ3	3
Konuşma	İyi	EYÖ4, EYÖ6, KYÖ3	3
	Orta	EYÖ1, EYÖ2, EYÖ3, KYÖ1, KYÖ2, KYÖ5	6
	Zor	EYÖ5, KYÖ4	2
Okuma	İyi	EYÖ1, EYÖ2, EYÖ4, EYÖ5, KYÖ3, KYÖ5	6
	Orta	EYÖ3, KYÖ1, KYÖ2, KYÖ4	4
	Zor	EYÖ6	1
Yazma	İyi	EYÖ1, EYÖ2, EYÖ3, EYÖ4, EYÖ5, KYÖ2, KYÖ3	7
	Orta	KYÖ1, KYÖ4	2
	Zor	EYÖ6, KYÖ5	2

Öğrencilerin dinleme becerisine yönelik tutumları incelendiğinde, genel olarak iyi ve orta düzeyde bir tutum sergiledikleri gözlemlenmiştir. Ancak, dinleme becerisi konusunda zorlandığını belirten öğrenciler yalnızca üç kişi ile sınırlı kalmıştır. Bu bulgular, dinleme becerisinin fazla zorlanılan bir alan olmadığını, ancak bazı öğrencilerin bu alanda daha fazla güçlük çekebileceğini göstermektedir. Dinleme becerisine yönelik iyi tutum sergileyen yabancı uyruklu üniversite öğrencileri “Yani şarkı dinlerim, dinliyorum. Her şeyi anlamıyorum yani biraz biliyorum.” (EYÖ1), “Dinleme bence iyi ama konuşmak yok.” (EYÖ5) şeklinde görüşlerini aktarmışlardır. Dinleme becerisine yönelik orta düzeyde tutum sergileyen öğrenciler “Çok iyi değil, zorlanıyorum.” (EYÖ4), “Yani çok iyi değil orta, bazıları anlıyorum bazıları anlamıyorum.” (EYÖ6), “Bazen anlamıyorum.” (KYÖ4) biçiminde ifadelerde bulunmuşlardır. Dinleme becerisi konusunda zorlandığını ifade eden öğrenciler ise “Çok zor, yani normal kelime biliyorum.” (EYÖ2), “Dinle zor çünkü kelimeler yok Türk kelimeler.” (KYÖ2), “Zor, anlamıyorum.” (KYÖ3) biçiminde görüş bildirmiştir. Öğrencilerin konuşma becerisine yönelik tutumları incelendiğinde, genel olarak orta düzeyde bir tutum sergiledikleri söylenebilir. Çalışmada, konuşma becerisi konusunda iyi olduğunu belirten üç öğrenci bulunurken, zorlandığını ifade eden ise sadece iki öğrenci olduğu tespit edilmiştir. Bu bulgular, öğrencilerin büyük bir kısmının konuşma becerisi

konusunda kendilerini orta düzeyde değerlendirdiğini, ancak bazı öğrencilerin daha rahat ya da daha zorlandığına dair farklı görüşler sunduklarını ortaya koymaktadır. Konuşma becerisine yönelik iyi tutum sergileyen öğrenciler “Konuşma inşallah biliyorum.” (EYÖ4), “Konuşma daha iyi.” (EYÖ6), “Konuşma iyi biraz anlıyorum.” (KYÖ3) biçiminde görüş bildirmiştir. Konuşma becerisine yönelik orta düzeyde tutum sergileyen öğrenciler “Yani evet Türkçe konuşuyorum. Bazıları yani yok söyleyemiyorum.” (EYÖ1), “Bu yani normal kelime biliyorum markette Türkçe konuşabiliyorum.” (EYÖ2), “Konuşma biraz biliyorum, bazen bilmiyorum çünkü, anlamıyorum, kelimeler anlamıyorum.” (KYÖ1) biçiminde görüş bildirmiştir. Konuşma becerisi konusunda zorlandığını ifade eden öğrenciler ise “Konuşmak zor.” (EYÖ5), “Zor, sadece temel konular.” (KYÖ4) biçiminde görüş bildirmiştir. Öğrencilerin okuma becerisi tutumlarına bakıldığında, genel olarak iyi düzeyde bir tutum sergiledikleri söylenebilir. Çalışmada, okuma becerisi konusunda orta düzeyde bir değerlendirme yapan dört öğrenci ve zorlandığını belirten bir öğrenci olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum, öğrencilerin büyük çoğunluğunun okuma becerilerinde güçlü olduğunu ancak birkaç öğrencinin bu beceriyle ilgili güçlük yaşadığını ortaya koymaktadır. Okuma becerisine yönelik iyi tutum sergileyen öğrenciler “Evet okuyabiliyorum.” (EYÖ1), “Okuma yani çok kolay.” (EYÖ2), “Okuma inşallah daha iyi.” (EYÖ4), “Okuma yes tabi anlıyorum.” (EYÖ5), “Okuma biliyorum, iyi iyi ama yavaş yavaş.” (KYÖ3), şeklinde ifadelerde bulunmuştur. Okuma becerisine yönelik orta düzeyde tutum sergileyen öğrenciler “Okuma aynı biraz. Bazı zorlanıyorum.” (EYÖ3), “Okuma bilmiyorum, her şey değil sadece biraz biraz.” (KYÖ1) biçiminde görüş bildirmiştir. Okuma becerisi konusunda zorlandığını ifade eden yabancı uyruklu üniversite öğrencisi ise “Okuma zor, çok çok zor aslında.” (EYÖ6) biçiminde görüş bildirmiştir. Öğrencilerin yazma becerisine yönelik tutumları değerlendirildiğinde, genel olarak iyi düzeyde bir tutum sergiledikleri söylenebilir. Çalışmaya katılan öğrenciler arasında yazma becerisi konusunda orta düzeyde değerlendirme yapan iki öğrenci ve zorlandığını belirten iki öğrenci olduğu tespit edilmiştir. Bu bulgu, öğrencilerin büyük kısmının yazma becerilerini yeterli bulduğunu, ancak bazı öğrencilerin bu beceriyle ilgili bazı zorluklar yaşadığını göstermektedir. Yazma becerisine yönelik iyi tutum sergileyen öğrenciler “Ama yazma iyi, en iyi.” (EYÖ3), “Yazma evet aynı daha iyi. Yazma daha iyi.” (EYÖ4), “Yazma daha iyi en iyi.” (EYÖ5), “Yazma biliyorum ve güzel.” (KYÖ2) biçiminde görüş bildirmiştir. Yazma becerisine yönelik orta düzeyde tutum sergileyen öğrenciler “Yazma biliyorum ama her şey anlamıyorum, yazma daha iyi.” (KYÖ1), “Evet yazıyorum. Ama orta” (KYÖ4) biçiminde görüş bildirmiştir. Yazma becerisi konusunda zorlandığını ifade eden öğrenciler ise “Aynı okuma gibi yazma çok zor, yazma en zor.” (EYÖ6), “Yazma biraz biliyor. Çok zor” (KYÖ5) biçiminde görüş bildirmiştir.

3.1.2. Dil Bilgisi Yeterliğine İlişkin Bulgular

Öğrencilerle yapılan görüşmelerden elde edilen bulgulara göre, öğrencilerin Türkçe dil bilgisine karşı hem olumlu hem de olumsuz tutumlar sergiledikleri belirlenmiştir. Genel olarak, bu öğrencilerin Türkçe dil bilgisine yönelik tutumlarının orta düzeyde olduğu söylenebilir (Tablo 15). Bu sonuç, öğrencilerin dil bilgisi konusunda bazı zorluklar yaşadıklarını, ancak yine de bu alanda orta derecede bir yeterlilik hissine sahip olduklarını göstermektedir.

Tablo 15. Dil Bilgisi Yeterliğine İlişkin Öğrencilerin Tutumları

Dil Bilgisi Yeterlik Düzeyi	Öğrenci Kodu	F
İyi	KYÖ2	1
Orta	EYÖ4, EYÖ5, EYÖ6, KYÖ3, KYÖ4, KYÖ5	6
Zor	EYÖ1, EYÖ2, EYÖ3, KYÖ1	4

Tablo 15 incelendiğinde, öğrencilerin Türkçe dil bilgisine yönelik tutumlarının orta düzeyde olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca, dil bilgisi konusunda iyi olduğunu belirten bir öğrenci ile zorlandığını ifade eden dört öğrencinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bulgu, genel olarak öğrencilerin dil bilgisi konusunda zorluk yaşadıklarını, ancak birkaç öğrencinin bu konuda daha iyi bir seviyeye ulaştığını göstermektedir. Dil bilgisine yönelik iyi tutum sergileyen öğrenci “Dilbilgisi iyi ama geniş zaman. Kolay öğrenilebilir” (KYÖ2) biçiminde görüş bildirerek kendisini dil bilgisi konusunda yeterli görmüştür. Dil bilgisine yönelik orta düzeyde tutum sergileyen öğrenciler “Öğrendim dil bilgisi. Zor geniş zaman. Öğrendim gelecek zaman mesela gelecek zaman geçmiş zaman ama geniş zaman zor.” (KYÖ3), “Biraz zorlanıyorum, hala tam öğrenemedim.” (KYÖ4), “Gramer zor ama biraz. Geçmiş zaman, ben sen o en zor.” (KYÖ5) biçiminde görüş bildirmiştir. Dil bilgisi konusunda zorlandığını ifade eden öğrenciler ise “Dilbilgisi daha zor. Yani mesalam zamanlar biliyorum. Yani Arapça’ya daha yakın mesala geçmiş zaman. Zor yok.” (EYÖ1), “Grammar zor. En zor pekiştirmek. Zamanlar yani soru çok zor.” (EYÖ2), “Grammar yani dilbilgisi çok zor. En zor soru emir cümle.” (EYÖ3) biçiminde görüş bildirmiştir.

3.1.3. Türkçenin Zorluk Derecesine İlişkin Bulgular

Yapılan görüşmelerde öğrencilerin Türkçe öğrenmenin zorluklarına ilişkin tutumları değerlendirilmiştir. Genel olarak, bu öğrencilerin Türkçe öğrenmenin zorluğuna karşı orta düzeyde bir tutum sergiledikleri belirlenmiştir (Tablo 16).

Tablo 16. Türkçe Öğrenme Zorluğuna İlişkin Öğrenci Tutumları

Türkçe Öğrenme Zorluğu	Öğrenci Kodu	F
Kolay	EYÖ1	1
Orta	EYÖ3, EYÖ4, EYÖ6, KYÖ1, KYÖ2, KYÖ3, KYÖ4	7
Zor	EYÖ2, EYÖ5, KYÖ5	4

Tablo 16’ya bakıldığında, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik genel tutumlarının orta düzeyde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca, çalışmada Türkçe öğrenmenin kolay olduğunu belirten bir öğrenci, zor olduğunu belirten ise üç öğrencinin bulunduğu tespit edilmiştir. Türkçe öğrenmenin kolay olduğuna yönelik olumlu tutum sergileyen öğrenci “Yani orta daha kolay. Biraz yani sadece kelimeler herhangi gün ihtiyacım var. Türkçe rahatlıkla öğrenilebilir bir dil” (EYÖ1) biçiminde görüş bildirerek Türkçe öğrenmenin kolay olduğunu ifade etmiştir. Türkçe öğrenme zorluğuna yönelik orta düzeyde tutum sergileyen öğrenciler “Türkçe orta, bilmedim kelime var.” (EYÖ4), “Kolay, orta zorluk. Türkçe çok kelime var.” (KYÖ1), “Orta zorluk, Türkçe çok değil biraz kelime var.” (KYÖ2) biçiminde görüş bildirmiştir. Türkçe öğrenme konusunda zorlandığını ifade eden öğrenciler ise “Çok zorlukta. Bilmediğim çok kelime var.” (EYÖ2), “Şimdi zor. Bilmediğim çok kelimeler var.” (EYÖ5), “Çok zor ama çok zor okuyorum kelimeleri bir araya getirmek ve bir bilgiyi anlamak zor.” (KYÖ5) biçiminde görüş bildirmiştir.

3.2. Türkçe Öğrenmeye Yönelik Motivasyona İlişkin Nitel Bulgular

Öğrencilerin motivasyonları, “Türkçeyi öğrenme/geliştirme yolları” ve “Türkçe bilmenin getirileri” başlıkları altında ele alınmıştır. Bu temalar, öğrencilerin Türkçe öğrenme süreçlerinde ne tür yolları tercih ettiklerini ve Türkçe bilmenin onlara sağladığı avantajları nasıl değerlendirdiklerini anlamaya yönelik detaylı bir inceleme yapmaktadır.

3.2.1. Türkçeyi Öğrenme/Geliştirme Yollarına İlişkin Bulgular

Türkçe öğrenmeye ve geliştirmeye yönelik öğrencilerin ifadeleri ve frekansları incelendiğinde, öğrencilerin Türkçe öğrenme süreçlerinde farklı yöntemlere başvurdukları görülmüştür. Öğrencilerden yedisi arkadaşlarından, altısı “tekrar/pratik yaparak”, dördü

“kelime ezberleyerek”, üçü “öğretmen/akademisyenden”, biri “Türkçe kitap okuyarak” ve biri de “şarkı/podcast dinleyerek” Türkçeyi öğrendiklerini ifade etmişlerdir (Tablo 17). Bu veriler, öğrencilerin dil öğrenme stratejilerinin çeşitliliğini ve Türkçe öğrenme sürecine nasıl farklı açılardan yaklaşmayı tercih ettiklerini göstermektedir.

Tablo 17. Türkçe Öğrenmeye/Geliştirmeye İlişkin Öğrenci Motivasyonları

Öğrenme/Geliştirme Yolu	Öğrenci Kodu	F
Şarkı/podcast	KYÖ1	1
Kitap okuma	KYÖ1	1
Öğretmen	EYÖ4, EYÖ5, EYÖ6,	3
Kelime ezberi	EYÖ1, EYÖ5, KYÖ2, KYÖ3, KYÖ4	4
Tekrar/pratik	EYÖ1, EYÖ3, EYÖ4, EYÖ6, KYÖ4, KYÖ5	6
Arkadaş	EYÖ1, EYÖ2, EYÖ4, EYÖ6, KYÖ1, KYÖ2, KYÖ3	7
TÖMER/Okul	EYÖ1, EYÖ2, EYÖ3, EYÖ4, EYÖ5, EYÖ6, KYÖ1, KYÖ2, KYÖ3, KYÖ4, KYÖ5	11

Tablo 17 doğrultusunda Türkçeyi öğrenmeye/geliştirmeye yönelik motivasyonlarına yönelik öğrenciler “Evet Türkçe öğrenmeli. Her gün Türkçe konuşurum. Tekrar yapıyorum. Türk arkadaşlar konuşma yapıyorum. Kelime. Türkçe arkadaşımı konuşuyorum. TÖMER aldım, alıyorum yani.” (EYÖ1), “Ben konuşarak biraz. TÖMER gidiyorum. Yani konuşma Turkish arkadaşlarla.” (EYÖ2), “Evet isterim. Konuşma, okul, tekrar. Yani konuşurum ve TÖMER gidiyorum.” (EYÖ3), “Evet isterim. Tekrar, kelime ezberleme. TÖMER’e gidiyorum.” (KYÖ4), “Yes, istiyorum. Tatilden sonar odaklanmak, çalışacağıma. Ben Türkçe kursu gidiyorum. TÖMER.” (KYÖ5) biçiminde görüş bildirmiştir.

3.2.2. Türkçe Bilmenin Getirilerine İlişkin Bulgular

Öğrencilerle yapılan görüşmelerde, Türkçe bilmenin getirilerine ilişkin motivasyonları incelendiğinde öğrencilerin Türkçe bilmenin farklı yönlerden önemli olduğunu belirttikleri görülmüştür. Öğrencilerden sekizi, Türkçe bilmenin sosyal çevre oluşturma açısından önemli olduğunu ifade ederken; yedisinin Türkçe bilmenin meslek edinme konusunda faydalı olduğunu belirttiği tespit edilmiştir. Ayrıca dördü, Türkçe bilmenin adres, yer-yön bulma açısından yardımcı olduğunu, ikisi ise Türkçe bilmenin alışveriş yapma açısından önem taşıdığını vurgulamıştır (Tablo 18). Bu sonuçlar, öğrencilerin Türkçe öğrenme motivasyonlarını sadece dil becerisi kazanma değil, aynı zamanda günlük yaşamda ve profesyonel alanda karşılaştıkları pratik gereksinimler üzerinden de şekillendirdiklerini göstermektedir.

Tablo 18. Türkçe Bilmenin Getirilerine İlişkin Öğrenci Motivasyonları

Türkçe Bilmenin Getirileri	Öğrenci Kodu	F
Alışveriş yapma	EYÖ4, EYÖ6	2
Yer-yön bulma	EYÖ1, EYÖ4, EYÖ6, KYÖ1	4
Meslek edinme	EYÖ5, EYÖ6, KYÖ1, KYÖ2, KYÖ3, KYÖ4, KYÖ5	7
Sosyal çevre oluşturma	EYÖ1, EYÖ2, EYÖ3, EYÖ4, EYÖ5, KYÖ2, KYÖ3, KYÖ4	8

Tablo 18 doğrultusunda Türkçeyi bilmenin getirilerine yönelik motivasyonlarına ilişkin yabancı uyruklu öğrenciler “Evet daha rahat ederim, önemli. Mesela adres, market alışveriş. Ben iş istemiyorum evet ülkeme gideceğim.” (EYÖ4), “Türkçe daha iyi bilirsem çok rahat ederim. Evet, Türkiye’de çalışmak istiyorum hocam.” (EYÖ5), “Evet daha rahat alışveriş, adres. Türkiye’de iş, yok hocam. Endonezya gideceğim. Orada Türkçe iş kuracağım” (EYÖ6), “Evet adres insanlarla konuşma, fazla arkadaşlar. Evet ben istiyorum

çalışma Türkiye.” (KYÖ2), “Evet Türkçe daha rahat insanları konuşurum. Evet inşallah çalışma istiyorum.” (KYÖ3) şeklinde ifadelerde bulunmuştur.

4. Standart Ölçme Araçlarından Elde Edilen Nicel Bulgular ile Yarı Yapılandırılmış Görüşmelerden Elde Edilen Nitel Bulguların Karşılaştırılması

Bu araştırmanın nicel bulguları, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta düzeyde, motivasyonlarının ise yüksek düzeyde olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyon düzeylerinde cinsiyet ve anne-baba eğitim düzeyi gibi bazı demografik değişkenlerin anlamlı bir fark yaratmadığı, ancak yaş, Türkçe dil düzeyi, evde bulunan Türkçe kitap sayısı, aylık okunan Türkçe kitap sayısı, günlük internette geçirilen Türkçe dilinde süre, günlük TV izleme süresi ve Türk arkadaş sayısı gibi değişkenlere bağlı olarak anlamlı farklılıklar bulunduğu tespit edilmiştir. Özellikle öğrencilerin tutum düzeylerinde, Türkiye’de bulunma süresi ile öğrenim gördükleri üniversite değişkenlerinin anlamlı fark yarattığı, ancak motivasyon düzeylerinde bu tür anlamlı farkların bulunmadığı belirlenmiştir. Bu bulgular, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik genel tutumlarının ve motivasyonlarının farklı çevresel faktörlerden etkilendiğini, ancak motivasyonlarının daha stabil bir düzeyde kaldığını göstermektedir. Araştırmanın nicel bulguları doğrultusunda, nitel yöntemler kullanılarak yapılan görüşmeler, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonlarını daha ayrıntılı bir şekilde ele almayı sağlamıştır. Bu bağlamda, öğrencilerin dil becerileri yeterliği, dil bilgisi yeterliği ve Türkçenin zorluk derecesi gibi konularda genelde orta düzeyde tutumlar sergiledikleri ve Türkçe öğrenme/geliştirme yolları ile Türkçe bilmenin getirileri bağlamında daha yüksek motivasyonlara sahip oldukları gözlemlenmiştir. Bu bulgular, araştırmanın nicel verileriyle paralellik göstermekte olup, öğrencilerin Türkçe öğrenme sürecinde motivasyonlarını belirleyen faktörlerin sadece dil becerilerinin ötesinde, kişisel hedefler ve pratik gereksinimlerle de şekillendiğini göstermektedir. Sonuç olarak, nicel ve nitel bulgular bir arada değerlendirildiğinde, öğrencilerin Türkçeye yönelik tutumlarının genellikle orta düzeyde, motivasyonlarının ise yüksek olduğu belirlenmiştir. Bu bulgular, öğrencilerin dil öğrenme sürecinde etkili olan faktörleri daha iyi anlamak ve eğitim stratejilerini bu doğrultuda şekillendirmek için önemli ipuçları sunmaktadır.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu araştırmanın bulguları, öğrencilerin Türkçeye yönelik tutumlarının genel olarak orta düzeyde ve motivasyonlarının ise yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir. Öğrencilerin %76.6’sı (n=226) Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta düzeyde olduğunu belirtirken, %90.85’i (n=268) yüksek motivasyona sahip olduklarını ifade etmiştir. Bu sonuçlar, benzer şekilde, Mete’nin (2023) çalışmasında da Suriyeli öğrencilerin Türkçe dersine yönelik tutumlarının olumlu olduğunu ve ortalamanın üzerinde bir seviyede olduğunu ortaya koyduğu bulguyla örtüşmektedir. Öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik motivasyonlarının yüksek olması, onların Türkçe bilmenin getirileri (sosyal çevre oluşturma, iş bulma, alışveriş yapma vb.) gibi pratik ihtiyaçlardan ve isteklerden kaynaklanıyor olabilir. Buna karşın, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta düzeyde olması, Türkçe’nin dil bilgisi yapısı, yerel dilsel özellikler ve dilin öğrenme zorlukları gibi faktörlerden etkilenmiş olabileceği düşünülmektedir.

Cinsiyetin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonda anlamlı bir fark yaratmadığı tespit edilmiştir. Bu, kadın ve erkek öğrencilerin Türkçe öğrenmeye karşı tutum ve motivasyonlarının birbirine benzer olduğunu göstermektedir. Bu bulgu, Akhmadjonov (2019), Coşkun (2019) ve Mete (2023) gibi araştırmacıların yaptıkları çalışma sonuçlarıyla paralellik göstermektedir.

Yaş faktörüne bakıldığında, Türkçeye yönelik tutum ve motivasyon düzeylerinde yaş gruplarına göre anlamlı farklar bulunmuştur. Özellikle 19 yaş ve altı öğrencilerin Türkçe öğrenmeye daha istekli ve motivasyonlu oldukları gözlemlenmiştir. Bu bulgu, Nekzad'ın (2016) çalışmasındaki "ilk sınıf öğrencilerinin Türkçe dersine karşı daha olumlu tutum sergiledikleri" sonucuyla paralellik göstermektedir.

Araştırmada, öğrencilerin bulunduğu üniversiteye göre tutum ve motivasyon düzeylerinde bazı farklar olduğu görülmüştür. Gaziantep Üniversitesi öğrencilerinin Türkçeye yönelik tutumlarının en yüksek olduğu, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi öğrencilerinin ise en düşük tutuma sahip olduğu belirlenmiştir. Bu farklar, üniversitelerin sosyo-kültürel yapısı, fiziki imkanları ve akademisyenlerin yabancı uyruklu öğrencilere yaklaşımı gibi faktörlerden kaynaklanabilir. Bununla birlikte, Bitlis Eren Üniversitesi öğrencilerinin Türkçe öğrenmeye yönelik en yüksek motivasyona sahip olduğu tespit edilse de bu farkın istatistiksel olarak anlamlı olmadığı görülmüştür.

Türkçe dil düzeyinin, öğrencilerin tutum ve motivasyon düzeyleri üzerinde anlamlı bir fark yarattığı belirlenmiştir. İleri düzeyde Türkçe bilen öğrencilerin, dil öğrenme sürecine karşı daha olumlu bir tutum sergiledikleri ve motivasyonlarının daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Bu bulgu, Karatay ve diğerlerinin (2018) çalışmasını destekler niteliktedir. Türkiye'de bulunma süresi ile öğrencilerin tutum düzeyleri arasında anlamlı farklar olduğu, ancak motivasyon düzeylerinde böyle bir farkın bulunmadığı tespit edilmiştir. Uzun süre Türkiye'de bulunan öğrencilerin, Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir.

Ebeveyn eğitim düzeyinin, öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonları üzerinde anlamlı bir fark yaratmadığı belirlenmiştir. Ayrıca, evde bulunan Türkçe kitap sayısı ve aylık Türkçe okunan kitap sayısı ile öğrencilerin tutum ve motivasyon düzeyleri arasında anlamlı farklar tespit edilmiştir. Evde Türkçe kitap sayısının arttığı ve daha fazla Türkçe kitap okunduğu durumlarda öğrencilerin Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyonlarının da arttığı görülmüştür. Bu bulgular, Türkçe öğretim merkezlerinin ve üniversitelerin, öğrencilerin Türkçe kitaplarla tanışmalarını teşvik etmelerinin önemini vurgulamaktadır.

Araştırma, öğrencilerin günlük Türkçe dilinde TV izleme süresi ve Türkçe dilinde internette geçirdiği süre ile Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyon düzeyleri arasında anlamlı farklar olduğunu ortaya koymuştur. Bu, Türkçe dilinde medya tüketiminin, dil öğrenme sürecini destekleyici bir faktör olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Türkçe öğrenme merkezlerinin, öğrencilerin Türkçe medya içeriklerine daha fazla erişimini teşvik etmeleri gerektiği söylenebilir.

Öğrencilerin Türk arkadaş sayısının, Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ve motivasyon düzeyleri üzerinde anlamlı bir fark yarattığı tespit edilmiştir. Beş ve üzeri Türk arkadaşı olan öğrenciler, diğer öğrencilere göre daha yüksek tutum ve motivasyon düzeylerine sahiptir. Bu bulgu, Demir ve Demir'in (2020) önerdiği gibi, yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçeyi istendik şekilde kullanabilmesi ve Türk kültürünü içselleştirebilmesi için Türk öğrencilerle daha fazla etkileşimde bulunmalarının önemini vurgulamaktadır.

Araştırmanın bulguları, yabancı uyruklu üniversite öğrencilerinin Türkçe öğrenmeye yönelik tutumlarının orta düzeyde, motivasyonlarının ise yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir. Bu sonuç, öğrencilerin dil öğrenme sürecinde günlük hayatlarında Türkçe ile etkileşimde bulunmalarının önemini ortaya koymaktadır. Eğitim kurumları, Türkçe dil öğretim merkezlerinde öğrencilerin Türkçe dil becerilerini geliştirecek etkinlikler ve stratejiler uygulamalı, öğrencilere daha fazla Türkçe kitap temin etmeli ve dil öğrenme sürecine yönelik tutum ve motivasyonlarını artıracak sosyal

etkileşim fırsatları sunmalıdır. Bu bağlamda, öğrencilerin Türkçe dil becerilerinin geliştirilmesi, Türkçeye dönük olumlu tutum ve motivasyonlarının artırılması için hem sınıf içi hem de okul dışı etkinliklerin artırılması önemlidir. Türkçe medya içeriklerine erişim, Türk öğrencilerle sosyal etkileşim gibi faktörlerin daha fazla teşvik edilmesi gerektiği söylenebilir.

Kaynakça

- Acat, M. B. (2002). Türkiye’de yabancı dil öğreniminde motivasyon kaynakları ve sorunları. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 31(31), 312-329.
- Açık, F. (2008). Türkiye’de yabancılara Türkçe öğretilirken karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri. *Uluslararası Türkçe Eğitimi ve Öğretimi Sempozyumu Bildirisi*, Lefkoşa.
- Akhmadjonov, K. (2019). *Özbekistan’daki üniversitelerde Türkçe öğrenen öğrencilerin Türkçe öğrenmeye ilişkin tutum ve motivasyonları (Taşkent örneği)*. [Doktora tezi]. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Arslan, M. & Akbarov, A. (2010). Türkiye’de yabancı dil öğretiminde motivasyon-yöntem sorunu ve çözüm önerileri. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 24, 179-191.
- Barın, E. (2008). Yabancılara Türkçenin öğretiminde motivasyonun önemi. *Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 135-143.
- Biçer, N. (2016). Yabancılara Türkçe öğretiminde motivasyona ilişkin öğrenci görüşleri ve sınıf içi gözlemler. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 4(1), 84-99.
- Bloom, B. S. (1995). *İnsan nitelikleri ve okulda öğrenme*. D. A. Özçelik (Çev.). Milli Eğitim.
- Boz, B. Y. (2020). *Yabancılara Türkçe öğretiminde ikinci dil motivasyonel benlik sistemi ve ikinci dilde iletişim kurma istekliliği arasındaki ilişki*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Chomsky, N. (2018). *Dil ve zihin*. A. Kocaman (Çev.). İstanbul: BigeSu Yayınları.
- Coşkun, K. (2019). *Kastamonu’daki yabancı öğrencilerin Türkçeye yönelik tutumları* (Tez No. 547869) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Creswell, J. W. & Plano Clark, V. L. (2015). *Karma yöntem araştırmaları tasarımı ve yürütülmesi* (Çev., Y. Dede & S. B. Demir). Anı.
- Çelik, İ. (2017). Noam Chomsky ve psiko-linguistik dil gelişim kuramı. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12(28), 193-208.
- Demir, D. (2022). An evaluation of attitudes and motivation of students learning Turkish as a foreign language. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (28), 408-420.
- Demir, S., & Demir, Y. (2020). Suriyeli ortaokul öğrencilerinin Türk eğitim sistemindeki yaşantılarına ilişkin bir değerlendirme. *Kastamonu Education Journal*, 28(1), 456-467.
- Demirel, Ö. (2010). *Eğitim sözlüğü*. Pegem Akademi.
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Anı.
- Erol, S. (2021). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin karşılaştıkları motivasyon engelleri. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(1), 270-281.
- Güney, S. (2000). *Davranış bilimleri* (2. Baskı). Nobel.

- İnalöz, A. B., & Yılmaz, K. (2023). Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin Türkçe öğrenme tutumları ile Türkçe öğrenmeye yönelik motivasyon engelleri arasındaki ilişkiler. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(1), 62-76.
- İşcan, A. (2011). Türkçenin yabancı dil olarak önemi. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 29-36.
- Kadan, Ö. F. (2020). *5E öğrenme modelinin Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin yazmaya yönelik tutum ve yazma becerilerine etkisi*. [Doktora Tezi]. Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi.
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Karatay, H., & Kartallıoğlu, N. (2016). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenme tutumu ile dil becerileri edimi arasındaki ilişki. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(4), 203-214.
- Karatay, H. & Güngör, H. & Çangal, Ö. (2018). Bosna Hersekli öğrencilerin Türkçe öğrenme amacı, tutumu ve öğrenme becerileri. *Kesit Akademi Dergisi*, 4(16), 18-31.
- Karimov, S. (2022). Yabancı dil olarak Türkçe temel dil becerilerinin öğretiminde öğrenci motivasyonunun sağlanmasında kullanılan yöntemler. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 8(15), 250-265.
- Kavi, E. (2019). *Yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin motivasyonları*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Keser, A. (2006). *Çalışma yaşamında motivasyon*. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.
- Koçel, T. (2005). *İşletme yöneticiliği*. İstanbul: Arıkan Koçel, T. (2005). *İşletme yöneticiliği*. İstanbul: Arıkan Yayınları.
- Maden, S. & Kaya, M. (2023). Tunuslu öğrencilerin yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutumları. *Journal of History School*, 65, 1762-1782.
- Masgoret, A. M. & Gardner, R. C. (2003). Attitudes, motivation, and second language learning: A meta-analysis of studies conducted by Gardner and associates. *Language Learning*, 53(1), 167-210.
- Mete, S. (2023). Ortaokul düzeyinde öğrenim gören Suriyeli öğrencilerin Türkçe dersine yönelik tutumları: Gaziantep örneği. [Yüksek Lisans Tezi]. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.
- Miles, M., B. & Huberman, A. M. (2019). *Nitel veri analizi: Genişletilmiş bir kaynak kitap* (Çev., S. Akbaba Altun & A. Ersoy). Pegem Akademi.
- Nekzad, M. (2016). *Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen Afganistan uyruklu öğrencilerin Türkçeye karşı tutumlarının incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Özkan, A., & Özdemir, C. (2023). Almanya'da iki dilli yetişen Türk öğrencilere oyunlaştırma ile atasözleri öğretimi: kelimelerle okey oyunu. *Journal of Research in Turkic Languages*, 5(1), 21-36.
- Özkan, F. (2012). Dildeki dünya görüşü. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 101-117.
- Sadri-Ardalanı, M. S. (2021). *Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde İranlı öğrencilerin motivasyonları üzerine bir araştırma*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniv.
- Sevim, O. (2019). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik motivasyon ölçeği: bir ölçek geliştirme çalışması. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 65, 567-586.

- Sevim, O. & Doyumğaç, İ. (2022). Yabancı dil olarak Türkçe yazma motivasyonu ölçeğinin geliştirilmesi: keşfedici karma desen çalışması. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 969-1006.
- Şengül, K. (2020). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde motivasyon, öz yeterlik, kaygı ve tutum. H. Karatay (Ed.), *Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi El Kitabı* içinde (ss. 81-105). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Tanrıkulu, L. & Türkcü-Kocataş, G. (2021). Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi alanında motivasyon çalışmaları alanyazın taraması. *International Journal of Language Academy*, 9(1), 99-110.
- Tay, İ. (2023). *Türkçeyi Suriye güvenli bölge'de yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin yazma kaygı, tutum ve öz yeterliklerinin çeşitli değişkenlere göre belirlenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Tok, M. & Yığın, M. (2013). Yabancı uyruklu öğrencilerin Türkçe öğrenme nedenlerine ilişkin bir durum çalışması. *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, 8, 132-147.
- Uslu, F., & Demir, E. (2023). Nitel bir veri toplama tekniği: derinlemesine görüşme. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 40(1), 289-299.
- Yağmur, Ş. K. (2021). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen uluslararası öğrencilerin motivasyon durumları. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(3), 1628-1639.
- Yaprak, E. & Uslu-Üstten, A. (2021). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin Türkiye Türkçesine ilişkin tutumu: Gazi TÖMER Örneği. *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi*, 6(1), 27-36.
- Yıldız, A. & Gürlek, M. (2019). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenmeye yönelik tutum ölçeği: güvenilirlik ve geçerlik çalışması. *Uluslararası Ders Kitapları ve Eğitim Materyalleri Dergisi*, 2(1), 104-122.
- Yılmaz, F. & Arslan, S. B. (2014). ÇOMÜ TÖMER'de Türkçe öğrenen yabancı öğrencilerin motivasyon kaynakları ve sorunları. *Electronic Turkish Studies*, 9(6), 1181-1196.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

|| Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 213-231
|| Geliş Tarihi-Received: 28.11.2025
|| Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
|| Araştırma Makalesi-Research Article
|| ISSN: 2687-5675
|| DOI: 10.5281/zenodo.18049505

7. Sınıf Türkçe Ders Kitabındaki Metinlerin Kök Değerler Açısından İncelenmesi*

Examination of Texts in 7th Grade Turkish Textbook in Terms of Root Values

Abdusselam KÖSE**
Şener DEMİREL***

Öz

Toplumların dinamiklerini belirleyen değerler aynı zamanda ait olduğu toplumun yaşayış biçimini de sistemleştiren prensipler ve kurallar bütünüdür. Bir toplum başta kültürel varlığı olmak üzere tüm varlık alanlarını sürdürmeyi değerleri var oldukça gerçekleştirir. Ülkemizde Talim ve Terbiye Kurulu tarafından on kök değer başlığı altında sıralanan değerler, karakter ve değer öğretiminin sistemleştirilmesine anlamlı katkı sağlamıştır. Bu açıdan 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda yer alan kök değerler, değerlerin eğitimi ve öğretiminde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda bu araştırmanın amacı, "7. sınıf Türkçe ders kitabındaki yazınsal metinlerin 2019 programında bulunan kök değerleri ne ölçüde barındırdığını incelemek ve söz konusu değerlerin hangi sıklıkta yer aldığını tespit etmektir. Bu amaç doğrultusunda araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve bu kapsama giren doküman inceleme tekniğinden yararlanılmıştır. Verilerin analizinde ise içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Çalışma sonucunda incelenen ders kitabındaki kök değerlerin metinlere orantısız biçimde dağıldığı; temalara dengeli bir şekilde dağıtılmadığı, en çok kök değer bulduğu metin türünün "hikâye edici metinler", en az kök değer bulduğu metin türünün ise "şiir" olduğu belirlenmiştir. Ayrıca metinlerde kullanılan en baskın kök değer "sorumluluk" değeri olduğu, en az ise "sabır" kök değerinin olduğu tespit edilmiştir. Çalışmada ulaşılan bulgular doğrultusunda başta Millî Eğitim Bakanlığı ve ilgili araştırmacılara yönelik olmak üzere çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kök değerler, Türkçe ders kitabı, yazınsal metin, değerler eğitimi.

Abstract

The values that shape the dynamics of societies are, at the same time, the principles and rules that systematize the way of life of the society to which they belong. A society maintains all domains of its existence primarily its cultural existence so long as its values persist. In our country, the values listed under ten core value headings by the Board of Education and Discipline (Talim ve Terbiye Kurulu) have made a meaningful contribution to the systematization of character and values education. In this respect, the core values included in the 2019 Turkish Language Curriculum hold significant importance in the education and

* Bu çalışma, ikinci yazar danışmanlığında birinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Kilisli Muallim Rıfat Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, e-posta: abdusselamkose15@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7524-9383.

*** Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, e-posta: sdemirel63@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0152-1081.

instruction of values. Accordingly, the aim of this study is to examine the extent to which the literary texts in the 7th-grade Turkish textbook contain the core values found in the 2019 curriculum and to determine the frequency with which these values appear. For this purpose, a qualitative research method was employed, and the document analysis technique appropriate to this scope was used. Content analysis was conducted in the analysis of the data. The results of the study reveal that the core values in the examined textbook are distributed disproportionately across the texts; they are not evenly distributed across themes. It was determined that "narrative texts" contain the highest number of core values, while "poetry" contains the least. Moreover, the most prominent core value in the texts is "responsibility," whereas the least represented core value is "patience." Based on the findings of the study, several recommendations were made, particularly for the Ministry of National Education and relevant researchers.

Keywords: Core values, Turkish language textbook, literary text, values education.

Giriş

İnsanoğlu bir birey olarak var olmanın ötesinde, sosyal bir varlıktır. Dolayısıyla toplumsallaşma sürecinde kendini diğer bireylerle ortak bir paydada buluşturmak adına belirli birtakım ilkelere ihtiyaç duymaktadır. Öyle ki, bu ilkeler insanın sadece ferdi anlamda düşünmeyip toplumsal anlamda da birtakım ödev ve sorumluluklara sahip olmasını gerektirmektedir. Söz konusu bu ilkeler zamanla değer kavramını oluşturmuş ve toplumsal yaşamda önemli nitelikler olarak ön plana çıkmıştır.

Değer, tarihsel olarak üzerine çokça tanımın yapılmış olduğu ve ortak bir tanımda fikir birliğine varılamayan bir kavram olmuştur. Buna karşın genel bir tanım yapılacaktır. Olursa değer tanımı TDK'ye göre (2019, s. 538) "*Bir şeyin önemine yarayan soyut ölçü, bir şeyin değdiği karşılık*" şeklindedir. İlk kez Polonya ve Amerikan sosyolojisi alanında önemli bir isim olan Florion Witold Znaniecki tarafından literatüre kazandırılan değer kavramı Latince "kıymetli ve güçlü olmak" anlamlarına gelen "valere" kökünden türetilmiştir (Bilgin, 1995). Gençler ve Kahtalı (2022), değeri insanların toplumsal yaşamlarını yönlendirmelerine, başkalarıyla daha sağlıklı ve olumlu ilişkiler kurmalarına ve ortak bir paydada buluşmalarına yardımcı olan, toplum tarafından benimsenmiş kurallar bütünü olarak tanımlamıştır.

Değerler, davranışlara çeşitli biçimlerde yön veren ve çok boyutlu özelliklere sahip ölçütlerdir (Rokeach'tan Akt., Bilgin, 1995). Bu nedenle, değerlerin bireyin yaşam tarzını biçimlendiren ve yaşamına anlamlı bir bütünlük kazandıran unsurlar olduğu söylenebilir. Kuçuradi'nin (2003) tanımına göre ise değer, insanı insan yapan, onu geriye kalan diğer canlılardan farklılaştıran, insana özgü olarak görülen birtakım imkanları yani insana has tüm faaliyetleri, insansal faaliyetler olarak amacına uygun biçimde gerçekleştirilebilecek hale ulaşmalarına yardımcı olmaktadır.

Değerler; toplumun yapışması sayılan bireylerin nelere önem verip neleri tercih edeceği ve dahası onların nasıl yaşaması gerektiğini ortaya koyan davranış kalıpları (Akbaş, 2008) şeklinde değerlendirilebilir. Değerler insanların tercihlerini ve dolayısıyla yaşamlarını da etkileyen içsel referanslardır. Değerler bir yandan bireyin yaşam süresi boyunca hayat standartlarını belirlerken, öte yandan karşılaştığı durum ve olaylar hakkında bakış açısını da şekillendirir. Bireyin hem aidiyet hissettiği bir toplulukta hem de yalnız olarak yaşamını sürdürmesinde ve var olmasında sahip olduğu değerler sisteminin payı büyüktür. Bu değerler sistemi, bireyin yaşadığı dünyada yönünü bulmasına yardımcı olan, onu doğru yolda tutan ve gerektiğinde bir rehber ışığı gibi yol gösteren temel dayanak noktasıdır. Değerler, birey üzerinde çok boyutlu bir etki gücüne sahiptir. Şöyle ki; değerler, kişinin gerçekleştireceği eylemlerin sonuçlarını önceden kestirebilmesine olanak tanıyarak sorumluluk bilincini geliştirir, aynı zamanda bir turnusol kâğıdı işlevi görerek bireyin iyiyi ve kötüyü ayırt etmesine yardımcı olmaktadır.

Günümüzde yaşanan değişim ve gelişmeler, iletişim ve ilişkileri tekdüze bir yapıya dönüştürmekte ve bu durum toplumsal yaşamın genel yapısını da etkilemektedir. Toplumun temelini oluşturan birey ise hem sosyal hem de kişisel yaşamında bu dönüşümlerden doğrudan ya da dolaylı biçimde etkilenmektedir. Özellikle toplumun değer yargılarında meydana gelen değişimler, bireylerin hayata bakış açılarını farklılaştırmakta ve insanların daha kolay etkileşim kurabilecekleri bir alan oluşmasına yol açmaktadır. Bu durum, küresel ölçekte yaşanan bir hareketliliğin doğal sonucudur. Meydana gelen bütün bu değişim dönüşüm sürecinde bireyin sahip olduğu değerleri koruyarak yaşatması toplumların geleceğinin devamı açısından büyük önem arz etmektedir (Aydın, 2021). Nitekim bir toplumun varlığının sürekliliği ve kalıcılığı o toplumun bireylerinin değerlerini muhafaza etmesinden ve yaşatmasından ileri gelir. Böylelikle değerler eğitiminin gerekliliği de ortaya çıkmaktadır. Çünkü sağlıklı işleyen bir toplum varlığını değerlerini bilen, farkında olan ve içselleştiren bireylere borçludur. Bu bağlamda değerler önceki dönemlere nazaran günümüzde özellikle eğitim programlarında daha çok yer almakta, resmi ve özel eğitim kurumlarında öğrencilere sistemli bir şekilde aktarılmaktadır.

Değerler, öğretim programının bakış açısını oluşturan ilkeler toplamıdır. Değerlerin kökleri geleneklerimiz ve dünümüz içerisinde olup bu köklerden gövdesi ve dalları beslenerek bugünlere ve yarınlara uzanır. Eğitim sistemi, yalnızca akademik başarı sağlamaya ya da bireylere belirli bilgi, beceri, tutum ve davranışları kazandırmaya odaklanan bir yapı değildir. Onun temel amacı, evrensel ve toplumsal değerleri içselleştirmiş bireyler yetiştirmektir (MEB, 2019). Toplumun önemli bir unsuru olan insanın yaşamına yön verebilmesi, başkalarıyla daha sağlıklı ve olumlu ilişkiler kurabilmesi ve ortak bir zeminde buluşabilmesi için belirli ilkelere ihtiyaç duyulduğu bilinmektedir. Bu ilkeler, toplumda “değer” olarak karşılık bulmuş ve her bireyin sahip olması gereken nitelikler arasında yer almıştır (Gençer & Kahtalı, 2022). Bu bağlamda değerlerin sistemli olarak toplumun bir ferdi olan bireye aktarılma ihtiyacı doğmuştur. Nitekim günümüzde güncellenmiş olan öğretim programlarında da değerlere önemli ölçüde yer verildiği görülmektedir. Değerlerin nasıl ve hangi yöntemlerle öğretileceği konusunda ders kitapları büyük bir öneme sahiptir. Bu nedenle, ders kitaplarının içerik bakımından değerleri ne ölçüde yansıttığı, bu konuda yeterli olup olmadığı ve değer öğretiminde hangi yöntemlerin kullanıldığının belirlenmesi öncelikli bir araştırma alanı olarak görülmektedir. 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı’nın (TÜDÖP) yapısına uygun biçimde hazırlanan ders kitaplarındaki yazınsal metinler, öğrencilere değer kazandırmada önemli bir rol üstlenmektedir. Bu doğrultuda, ortaokul düzeyinde yer alan ve güncellenen TÜDÖP çerçevesinde hazırlanmış 7. sınıf Türkçe ders kitabında yer alan edebi metinlerin, kök değerler açısından ne derece karşılık bulduğu ve bu değerlerle ilgili hangi unsurları barındırdığının incelenmesi, alana katkı sağlayacak ve yol gösterici bir çalışma niteliği taşıyacaktır. Alan yazın incelendiğinde, ders kitaplarının değerler yönünden ele alındığı çeşitli araştırmaların bulunduğu görülmektedir. Ancak mevcut çalışmada incelenen, DÖRTEL Yayıncılık tarafından yayımlanan 7. sınıf Türkçe ders kitabının daha önce herhangi bir araştırmada değerlendirildiğine rastlanmamıştır. Bu durum, yapılacak incelemenin alan yazına katkı sağlayacağı ve gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalara da kaynak oluşturacağı düşüncesini desteklemektedir.

İlgili alan yazınına bakıldığında değerlerle ilgili çok sayıda çalışmanın olduğu görülmektedir. Son yıllardaki çalışmaların özellikle on kök değer üzerinde yapılandırıldığı, bunlardan bazılarında Türkçe ders kitaplarının çeşitli yönlerden incelendiği (Karaata, 2023; Tarakçı & Kalenderoğlu, 2022; Yarbey, 2022; Beşer Yıldırım, 2022) bazılarında ise roman, öykü ve masal gibi metinlerin incelendiği (Gençer & Kahtalı, 2022; Özbaşı, 2020) ayrıca öğretmen görüşlerinin incelendiği (Topal, 2019) çalışmalara ulaşılmıştır. Henüz 7. sınıf

seviyesinde Türkiye yüzyılı maarif modeli (2024) kapsamında üretilen ders kitabı bulunmasa da konuyla ilgili bazı güncel çalışmalar (Çağlayan, 2025; Geçimli & Kayahan Yüksel, 2024) mevcuttur.

Ülkemizde Talim ve Terbiye Kurulu (TTK) tarafından kök değerler başlığı altında sıralanan değerler, karakter ve değer eğitiminin sistemleştirilmesine anlamlı bir katkı sağlamıştır. Bu açıdan 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı (TÜDÖP) içinde geniş biçimde yer alan kök değerler, değerler eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Bu doğrultuda, araştırmanın temel problem cümlesi şu şekilde ifade edilmiştir: “7. sınıf Türkçe ders kitabında yer alan yazınsal metinler, TÜDÖP’te tanımlanan kök değerleri ne düzeyde içermekte ve bu değerler metinlerde hangi sıklıkla yer almaktadır?” Araştırmanın alt problem cümleleri ise aşağıda sunulmuştur: 7. sınıf Türkçe ders kitabında yer alan;

- Kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Kök değerlerin temalara dağılımı nasıldır?
- Kök değerlerin metin türlerine dağılımı nasıldır?
- Erdemler temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Milli Kültürümüz temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Milli Mücadele ve Atatürk temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Doğa ve Evren temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Vatandaşlık temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Sağlık ve Spor temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Sanat temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?
- Bilim ve Teknoloji temasındaki metinlerde kök değerlerin dağılımı nasıldır?

Yöntem

7. sınıf Türkçe ders kitabında (DÖRTEL Yayıncılık) yer alan edebi metinlerin 2019 TÜDÖP’te tanımlı bulunan kök değerlere göre incelenmesinin amaçlandığı bu çalışma, nitel araştırma yöntemine göre tasarlanmıştır. Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin esas alındığı; olay ve olguların doğal ortamlarında gerçekçi, derinlemesine ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasını amaçlayan bir araştırma süreci olarak tanımlanabilir (Yıldırım & Şimşek, 2018).

Çalışma Materyali

Bu çalışmada çalışma materyali olarak 2022-2023 eğitim- öğretim yılı itibarıyla Nihat ERDAL’ın hazırladığı ve DÖRTEL Yayıncılık tarafından yayımlanan 7. sınıf Türkçe ders kitabı oluşturmaktadır. İlgili ders kitabı, Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığının 18.04.2019 tarihli ve 8 sayılı kurul kararı (ekli listenin 73. sırasında) doğrultusunda, 2019-2020 eğitim-öğretim yılı itibarıyla beş yıl süreyle ders kitabı olarak kabul edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Bu çalışmanın malzemesini oluşturan veriler, DÖRTEL Yayıncılık tarafından yayımlanan 8 tema ve her temada yer alan 4’er edebi metinden oluşmaktadır. Araştırmanın veri toplama sürecinde doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkin bir veri kaynağı olarak önemli bir rol oynamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2018). Çepni’nin (2009, s. 76) tanımına göre doküman analizi, aynı zamanda

“belgesel tarama” veya “belgesel gözlem” olarak da ifade edilmektedir. Karasar’a (2011, s. 183) göre ise doküman inceleme, “bir araştırmanın hedefine dönük kaynaklar bulma, okumalar yapma, notlar alma ve değerlendirmeler yapma” süreçlerini kapsar.

Verilerin Analizi

Araştırma verileri analiz edilirken içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Araştırmalarda kullanılan içerik analizlerindeki hedef, toplanmış olan veri ve kaynakları açıklayabilecek kavram ve ilişkilere ulaşma (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 249) nitel verilere bir dizi kod uygulanmasıyla birbiriyle ilişkili olan kod listesi, tema veya kategoriler oluşturmaktır (Ekiz, 2020, s. 8). Bu doğrultuda, çalışmada incelenen edebi metinler, kök değerlerin varlığına göre analiz edilmiş ve belirlenen kök değerler tablolar halinde sunulmuştur. Kök değer içeren metinler, tabloların “Temalar” başlığı altında gösterilmiş ve her bir değer frekans ve yüzdelikleri tablolar aracılığıyla belirtilmiştir. Aynı değer metinlerde birden fazla geçtiği durumlarda her bir değer tek tek sayılmıştır. Ayrıca, kök değerlerin yer aldığı cümlelere ilişkin örnekler bulgular bölümünde sunulmuştur.

Geçerlilik ve Güvenirlik

Araştırmada inceleme dokümanı olarak kullanılan 7. sınıf Türkçe ders kitabı, kök değerler bağlamında incelenirken olası hataların önüne geçmek amacıyla ders kitabı metinleri farklı zaman aralıklarında tekrar tekrar ele alınmış ve iki alan uzmanı tarafından incelenmiştir. Elde edilen verilerin uyum düzeyi, Miles ve Huberman’a ait formül kullanılarak hesaplanmıştır: Güvenilirlik=(Görüş birliği/görüş birliği+görüş ayrılığı). Bu hesaplama sonucunda, kodlayıcılar arası uyum yüzdesinin %89,7 olduğu belirlenmiştir. Bu çalışmadaki uyum yüzdesinin %89,7 olması içsel tutarlılık için gerekli görülen kodlayıcı birliği oranının %80’i geçmesinden dolayı güvenilir kabul edilmektedir (Miles & Huberman, 1994). Nitel araştırmalarda elde edilen bulguların aktarılabilirliği, verilerin yeterli ve ayrıntılı bir şekilde betimlenmesine ve aynı zamanda verinin doğasına sadık kalınmasına bağlıdır. Bu bağlamda bu araştırmada da aktarılabilirliğin sağlanması için doküman seçimi ile ilgili kriterler belirlenerek ayrıntılı betimlemelerle yorumlama ve analiz aşamalarına yer verilmiştir.

Bulgular

Bu çalışmada, ortaokul 7. sınıf Türkçe ders kitabındaki 32 edebi metin, 8 tema başlığı altında ve TTK Başkanlığı tarafından belirlenen 10 kök değer çerçevesinde incelenmiştir. Metinlerdeki kök değerlerin tema ve metin türlerine göre dağılımı belirlenmiş, ardından metinlerdeki kök değerler tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular, tablolar aracılığıyla sunulmuştur.

1. Yazınsal Metinlerdeki Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabında yer alan yazınsal metinlerdeki kök değerlerin dağılımı Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Yazınsal Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımsızlık
Kara Toprak	-	2	-	-	-	-	3	-	-	-

Dost Acı Söylemeli	1	6	1	2	-	-	1	4	-	-
Eskici	-	-	-	2	2	1	3	-	-	-
Uçun Kuşlar										
Anadolu'da Kilim Demek	-	-	-	1	-	2	2	1	-	1
Gelir Nevruz Bayramı	1	1	-	-	-	-	1	1	-	-
Arıları Sulama Vakfı	-	-	-	2	-	-	3	-	-	5
Bayrak ve Cumhuriyet	-	-	-	-	-	4	-	2	1	-
Hürriyet Güneşi: 15 Temmuz Demokrasi Zaferi	-	-	-	-	-	-	-	6	4	-
Babam, Mustafa Kemal'i Evladı Gibi Severdi	-	-	2	2	-	5	3	4	3	-
Ben Mustafa Kemal'im	-	-	-	-	-	-	2	-	2	-
Atatürk Dumlupınar'da	-	-	-	-	-	3	3	2	2	-
Van Gölü'nün Şafağı	-	1	-	1	-	-	-	1	-	-
Özür	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bir Kelaynak Anlatıyor	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Kırın Tepesindeki Ağaca Övgü	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-
Galata Köprüsü	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Vatandaşlık Görevleri	2	-	-	1	-	2	-	8	2	-
Kefil	1	2	-	-	-	-	1	-	-	-
Selim	-	1	-	-	-	1	1	-	-	-
Jimnastik Dersinde	-	-	-	1	1	-	2	-	-	-
Sağlık	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-
Görüşme	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Acemi Güreşçi	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Tiyatrolar	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
En İyi Arkadaş	-	4	-	1	-	-	-	-	-	1
Çeşmibülbülün Esrarı	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Sahnede Canlanan Oyuncak	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
İletişim Araçları	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Martı Jonathan Livingston	-	-	-	2	-	-	-	-	-	1
Teknolojinin Yarattığı Bisiklet	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
Kamyon	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Toplam	5	18	3	18	6	19	25	30	14	11

Tablo 1 incelendiğinde en fazla kök değerini bulduğu metnin “Babam, Mustafa Kemal'i Evladı Gibi Severdi” metni olduğu görülmektedir. En az kök değerini bulduğu metinlerin ise “Tiyatrolar” ve “Kamyon” metinleri olduğu tespit edilmiştir. “Uçun Kuşlar”, “Çeşmibülbülün Esrarı”, “Sahnede Canlanan Oyuncak”, “İletişim Araçları” başlıklı metinlerde ise herhangi bir kök değere rastlanmamıştır.

2. Metinlerdeki Kök Değerlerin Temalara Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabındaki yazınsal metinlerdeki kök değerlerin temalara dağılımı Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Metinlerdeki Kök Değerlerin Temalara Dağılımı

Temalar	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımsverlik
Erdemler	1	8	1	4	2	1	7	4	-	-
Milli Kültürümüz	1	1	-	3	-	6	6	3	1	5
Millî Mücadele ve Atatürk	-	-	2	2	-	8	7	10	11	-
Doğa ve Evren	-	1	-	1	2	-	-	4	-	1
Vatandaşlık	1	3	-	1	-	3	2	8	2	-
Sağlık ve Spor	-	-	-	4	1	1	3	1	-	1
Sanat	-	5	-	1	-	-	-	-	-	1
Bilim ve Teknoloji	-	-	-	2	1	-	-	-	-	2
Toplam	5	18	3	18	6	19	25	30	14	11

Tablo 2 incelendiğinde, en çok kök değer “Millî Mücadele ve Atatürk” temasında yer aldığı, en az kök değer ise “Bilim ve Teknoloji” temasında bulunduğu belirlenmiştir.

3. Metinlerdeki Kök Değerlerin Metin Türlerine Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabındaki yazınsal metinlerdeki kök değerlerin metin türlerine göre dağılımı Tablo 3’te sunulmuştur.

Tablo 3. Kök Değerlerin Metin Türlerine Dağılımı

Temalar	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımsverlik
Bilgilendirici Metinler	3	-	1	4	1	4	3	20	6	1
Hikâye Edici Metinler	1	14	2	11	5	15	17	5	7	10
Şiir	1	4	-	3	-	-	5	5	1	-
Toplam	5	18	3	18	6	19	25	30	14	11

Tablo 3 incelendiğinde, en çok kök değer “hikâye edici metinler” türünde olduğu en az kök değer ise “şiir” türünde olduğu tespit edilmiştir. Yazınsal metinlerde kök değerlerin dağılımında en çok “sorumluluk” kök değerinin baskın olduğu en az geçen kök değer ise “sabır” olduğu tespit edilmiştir.

4. Erdemler Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabındaki Erdemler temasındaki metinlerde geçen kök değerlerin dağılımı Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo 4. Erdemler Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
Kara Toprak	-	2	-	-	-	-	3	20	6	1
Dost Acı Söylemeli	1	6	1	2	-	-	1	5	7	10
Eskici	-	-	-	2	2	1	3	5	1	-
Uçun Kuşlar										
Toplam	1	8	1	4	2	1	7	30	14	11

Tablo 4 incelendiğinde “Kara Toprak” isimli metinde büyük oranda “sevgi” ve “dostluk” değerlerinin geçtiği ancak diğer değerlerin ise yer almadığı tespit edilmiştir. “Dost Acı Söylemeli” isimli metinde ise ağırlıklı olarak “dostluk” ve “sorumluluk” değerlerinin geçtiği, yer yer “adalet”, “dürüstlük”, “öz denetim”, “sevgi” değerlerinin de yer aldığı ancak “sabır”, “saygı”, “vatanseverlik” ve “yardımseverlik” değerlerinin yer almadığı belirlenmiştir. “Eskici” isimli metinde “öz denetim”, “sabır”, “saygı” ve “sevgi” değerlerinin belirgin bir şekilde yer bulduğu görülmüş ancak diğer değerlerin yer almadığı tespit edilmiştir. “Uçun Kuşlar” adlı metinde ise herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. “Kara Toprak” adlı okuma metninde “sevgi” kök değerinin üç, “dostluk” kök değerinin ise iki defa geçtiği tespit edilmiştir. İncelenen yukarıdaki metnin her dörtlüğünün son dizesinde yer alan “Benim sadık yârım kara topraktır” (s. 12, 13) cümlesinde şair toprağın kendisine yaren, dost olduğunu belirterek dostluk değerine atıfta bulunmuştur. Bunun yanında ilk dörtlüğün birinci dizesinde geçen “Dost dost diye nicesine sarıldım” (s. 12) cümlesinde de dostluk değerinin yer aldığı görülmektedir. Beşinci dörtlüğün üçüncü dizesinde “Yine karşıladı beni gülünen” (s. 12), onuncu dörtlüğün üçüncü dizesinde “Kolun açmış yollarımı gözlüyor” (s. 13) ve on birinci dörtlüğün üçüncü dizesinde yer alan “Gün gelir Veysel’i bağrına basar.” (s. 13) cümlelerinde toprağın kendisini sevdiğini söyleyen şair sevgi değerine göndermede bulunmuştur. “Dost Acı Söylemeli” adlı okuma metninde “sorumluluk” kök değerinin dört defa, “öz denetim” kök değerinin iki defa, “adalet”, “dürüstlük” ve “sevgi” kök değerlerinin ise birer defa geçtiği tespit edilmiştir. Bu anlamda görüldüğü üzere sorumluluk kök değeri metinde en çok kullanılan değerler arasındadır. “Onları hakka, adalete, ahlaka, insaniyete rağmen korumaya, desteklemeye kalkıyoruz.” (s. 17) cümlesi adalet kök değerine örnek verilebilir. “İyi bir dosta düşen vazife; sevdiği insanı korumak, onu uyandırmak, onu yanlış yola giderken görürse kolundan çevirmektir.” (s. 18) cümlesinde de bireyin dost olarak gördüğü insanların yaptığı yanlış eylemler karşısında susmak yerine onları daha iyi olmaya teşvik etmek ve gösterdikleri hatalı davranışlar karşısında onları uyarmayı bir borç bilmek sorumluluk değerine ve dostluk değerine örnek niteliğindedir. “Dürüst adam, dürüstlüğü en yakınlarına karşı dahi müdafaa edebilen adamdır.” (s. 18) cümlesinde ise bireyin yakın ilişkide bulunduğu insanlara karşı dahi doğru davranmaktan ve doğru söz söylemekten taviz vermemesi dürüstlük değerine örnektir. “İnsanlık namı altında benimsediğimiz ters yol ise bizi, en sevdiğimiz insanların uçuruma yuvarlanmalarına göz yummuş, hatta onları o yola doğru itmiş duruma sokar.” (s. 18) cümlesinde görüldüğü üzere, bireyin yakın çevresine duyduğu sevgi ve bağlılık nedeniyle onları yanlış davranışlardan koruması gerektiği vurgulanarak, sevgi kök değerine işaret edilmiştir. “Eskici” adlı metinde “sevgi” kök değerinin üç, “sabır” ve “öz denetim” değerlerinin iki, “saygı” kök değerinin ise bir defa geçtiği tespit edilmiştir. “Bunları derken onun da katı, nasırlaşmış yüreği yumuşamış, şişmişti. Önüne geçmeye çalıştı ama yapamadı, kendisini tutamadı” (s. 27) cümlesinde yer alan merhamet ve bunun temelini oluşturan sevgi duygusu, sevgi

kök değerine bir örnek teşkil etmektedir. “Çok sabretti, dayanamadı, yanındaki askere parmağıyla göstererek sordu; o güldü.” (s. 25) cümlelerinde de sabır kök değerinin örneklediği görülmüştür. “Daha çok dinlemek için elini ağır tutuyordu.” (s. 26) karşıdaki kişiyi önemsemeye yönelik bir davranış olarak saygı kök değerine atıfta bulunmaktadır. Öte yandan, Tablo 4’te yer alan son metin olan “Uçun Kuşlar” adlı metinde, kök değerlere ilişkin herhangi bir bulguya rastlanmamıştır.

5. Millî Kültürümüz Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında ortaokul 7. sınıf Türkçe ders kitabında yer alan Milli Kültürümüz temasındaki metinlerde geçen kök değerlerin dağılımı Tablo 5’te sunulmuştur.

Tablo 5. Millî Kültürümüz Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
Anadolu’da Kilim Demek	-	-	-	1	-	2	2	1	-	1
Gelir Nevruz Bayramı	1	1	-	-	-	-	1	1	-	-
Arıları Sulama Vakfı	-	-	-	2	-	-	3	-	-	5
Bayrak ve Cumhuriyet	-	-	-	-	-	4	-	2	1	-
Toplam	1	1	0	3	0	6	6	4	1	6

Tablo 5 incelendiğinde, “Anadolu’da Kilim Demek” adlı metinde ağırlıklı olarak “saygı” ve “sevgi” değerlerinin yer aldığı, “öz denetim”, “sorumluluk” ve “yardımseverlik” değerlerinin ise eşit oranda geçtiği, diğer kök değerlerin ise bulunmadığı görülmüştür. “Gelir Nevruz Bayramı” adlı metinde, “adalet”, “dostluk”, “sevgi” ve “sorumluluk” değerlerinin eşit şekilde yer aldığı, diğer değerlerin ise metinde yer almadığı belirlenmiştir. “Arıları Sulama Vakfı” metninde ise ağırlıklı olarak “öz denetim”, “sevgi” ve “yardımseverlik” değerlerinin bulunduğu, diğer değerlerin ise yer almadığı tespit edilmiştir. Son olarak, “Bayrak ve Cumhuriyet” metninde ağırlıklı olarak “saygı” değerinin öne çıktığı, yer yer “sorumluluk” ve “vatanseverlik” değerlerinin de yer aldığı, ancak diğer kök değerlerin metinde bulunmadığı görülmüştür. “Anadolu’da Kilim Demek” adlı yazınsal metinde “sevgi” ve “saygı” kök değerlerine ikişer defa, “öz denetim”, “sorumluluk”, ve “yardımseverlik” değerlerine birer defa yer verildiği tespit edilmiştir. “Yârinin hayalini, gözünün rengini kilimlerde arayan Anadolu’nun kilim sevgisi, gerçekten hayranlık vericidir.” (s. 44) ifadesinde hem Anadolu insanının kilime duyduğu sevgi üzerinden sevgi kök değerine hem de bu sevginin yarattığı hayranlık ile saygı kök değerine atıfta bulunulmuştur. “Gelir Nevruz Bayramı” adlı metinde, “dostluk”, “sorumluluk”, “sevgi” ve “adalet” değerlerine birer kez yer verilmiştir. Beşinci dürtlüğün ikinci dizesindeki “Dost ellerden selam getirince” (s. 49) ifadesi dostluk değerine örnek teşkil ederken; üçüncü dizedeki “Kültürüm, nevrüza sahip çıkılınca” (s. 49) ifadesi, kültürü koruyanların nevrüz bayramına sahip çıkarak yaşatmaları bağlamında sorumluluk kök değerine bir örnektir. Son dürtlükteki ikinci dizede yer alan “Tüm gönüller Yunus sevgisiyle dolunca” (s. 49) cümlesinde de tarihi bir şahsiyet olan Yunus Emre’ye karşı olan sevgi

vurgulanarak sevgi kök değerine yer verilmiştir. Benzer şekilde, son dörtlüğün üçüncü dizesinde yer alan “Yoksul zengin, güçlü güçsüz aynı düğünde buluşunca” (s. 49) ifadesi, Nevruz Bayramı’nın herkesi kapsayan bir etkinlik olduğunu ve bu kültürü yaşatan kişiler arasında statü veya maddi farklılık gözetilmediğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, metin adalet kök değerine işaret etmektedir. “Arıları Sulama Vakfı” adlı yazınsal metinde “yardımseverlik” değeri beş, “sevgi” ve “sorumluluk” kök değerleri üç ve “öz denetim” değeri ise iki defa geçmiştir. “Atalarımız, yüzyıllar boyunca “vakıf” adı verilen hayır dernekleri kurmuşlar.” (s. 54) cümlesi bireylerin kendileri dışında yaşayanların ihtiyaçlarına kayıtsız kalmaması ve yardımda bulunması yardımseverlik kök değerine birer örnektir. “Kendimi yoracak işler yapmıyorum torunum, dedi, meraklanma ben kendime dikkat ederim.” (s. 55) cümlesinde ise davranış düzenleyebilme tutumu sergilendiği için öz denetim kök değerlerine birer örnektir. “Suyu doldurunca musluğu kapattı.” (s. 55) cümlesinde suyun israf edilmemesi ve ihtiyaç duyulduğu kadar kullanılması, “Yüzyıllar sonra dedem de o güzel insanların torunu olduğunu göstermişti...” (s. 56) ifadelerdeki cümlede, bir kültürün veya geleneğin devamı olarak bu davranışın süreklilik arz edecek şekilde sürdürülmesi, sorumluluk kök değerinin bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. “Bayrak ve Cumhuriyet” adlı yazınsal metinde “saygı” değeri dört, “sorumluluk” kök değeri iki ve “vatanseverlik” kök değeri ise bir kez geçmektedir. Şiirdeki birinci dörtlüğün ilk dizesinde geçen “Dalgalar göklerde, şanlı bayrağım.” (s. 66) cümlesinde bayrağa gösterilen hayranlık ve saygı, üçüncü dörtlüğün üçüncü dizesinde yer alan “Tarihte destanlar, şanım senindir.” (s. 66) cümlesinde milli tarih bilincinin farkında olarak gösterilen hürmet, dördüncü dörtlüğün birinci dizesinde yer alan “Göklerden yücedir, ayın, yıldızın.” (s. 66) cümlesinde bayrağın ulviliğine yapılan vurgu ve son olarak da son dörtlüğün ikinci dizesinde yer alan “Ata’nın kurduğu yüce devleti.” (s. 66) cümlesinde de devletin kurucu ismi olan Mustafa Kemal Atatürk’e gösterilen saygı ifadesine yer verilerek saygı kök değeri örneklendirilmiştir. Son dörtlüğün son iki dizesinde geçen “En büyük eseri cumhuriyeti, Korusun bu gençlik, vermesin sakın.” (s. 66) ifadelerinde cumhuriyetin önemli bir değer olduğu ve genç kuşakların üzerine düşen görevin cumhuriyete sahip çıkmak olduğu vurgulanarak, sorumluluk kök değerine atıfta bulunulmuştur.

6. Millî Mücadele ve Atatürk Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabındaki “Millî Mücadele ve Atatürk” temasında yer alan edebi metinlerdeki kök değerlerin dağılımı Tablo 6’da yer almaktadır.

Tablo 6. Millî Mücadele ve Atatürk Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
Hürriyet Güneşi:15 Temmuz Demokrasi Zaferi	-	-	-	-	-	-	-	6	4	-
Babam, Mustafa Kemal’i Evladı Gibi Severdi	-	-	2	2	-	5	3	4	3	-
Ben Mustafa Kemal’im	-	-	-	-	-	-	2	-	2	-
Atatürk Dumlupınar’da	-	-	-	-	-	3	2	-	2	-
Toplam	0	0	2	2	0	8	7	10	11	0

Tablo 6 incelendiğinde “Hürriyet Güneşi: 15 Temmuz Demokrasi Zaferi” adlı metinde büyük oranda “sorumluluk” ve “vatanseverlik” değerlerinin bulunmasına

rağmen diğer kök değerlere yer verilmediği belirlenmiştir. “Babam, Mustafa Kemal’i Evladı Gibi Severdi” adlı metinde ise ağırlıklı olarak “saygı” ve “sorumluluk” değerlerinin geçtiği yer yer “dürüstlük”, “öz denetim”, “sevgi” ve “vatanseverlik” değerlerinin de yer aldığı görülmüş ancak “adalet”, “dostluk”, “sabır” ve “yardımseverlik” değerlerinin yer bulmadığı tespit edilmiştir. “Ben Mustafa Kemal’im” adlı metinde de yalnızca “sevgi” ve “vatanseverlik” değerlerine yer verildiği fakat diğer değerlerin bulunmadığı tespit edilmiştir. “Atatürk Dumlupınar’da” adlı metinde ise “saygı”, “sevgi” ve “vatanseverlik” değerlerinin açık şekilde yer aldığı ancak diğer değerlerin metinde bulunmadığı belirlenmiştir. “Hürriyet Güneşi: 15 Temmuz Demokrasi Zaferi” adlı yazınsal metinde, sorumluluk kök değeri altı kez, vatanseverlik kök değeri ise dört kez geçmektedir. *“İşte bu asil kandır: İnsanların hayatı pahasına bu hain girişime karşı koymasını sağlayan.”* (s. 71) ifadelerinde ülkesine karşı sorumluluk duyan halkın demokrasisine sahip çıkma çabası ve sergilediği milli duruş hem sorumluluk hem de vatanseverlik kök değerine bir örnek teşkil etmektedir. Şiirin iki dizesindeki *“Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın, Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.”* (s. 71) sözlerinde, bireyin ülkesini zararlı girişim ve eylemlere karşı korumasının, o ülkenin bir mensubu olarak vazifesi olduğu vurgulanarak, sorumluluk kök değerine atıfta bulunulmuştur. *“Bugün bize düşen görev 15 Temmuz Demokrasi Zaferi’ni gelecek kuşaklara anlatmak”* (s. 71) cümlesinde ifade edilen, herkesin ülkesini düşünerek demokrasi ve milli egemenlik bilincini canlı tutması, onu her koşulda koruma çabasında bulunması ve gelecek kuşaklara bu farkındalığı aktarmanın önemi hatırlatılarak, sorumluluk kök değerine vurgu yapılmıştır. “Babam, Mustafa Kemal’i Evladı Gibi Severdi” adlı metinde “saygı” kök değeri beş, “sorumluluk” kök değeri dört, “vatanseverlik” ve “sevgi” kök değerleri üç, “dürüstlük” ve “öz denetim” değerleri ise ikişer defa geçmiştir. *“Babam, Mustafa Kemal’i sever ve bizlerden ayırt etmezdi.”* (s. 76) cümlesinde adı geçen kişinin Mustafa Kemal Atatürk’ü öz evlatlarından ayırmadan sevmesinin vurgulanması sevgi kök değerine örnek teşkil etmektedir. *“Mustafa Kemal Paşa, beni çağırdığı anda gelmez ve emrine girmezsem, namerdim, demişti.”* (s. 76) cümlesinde Mustafa Kemal Atatürk’e duyulan saygının boyutu belirtilirken aynı zamanda doğru söylenildiği vurgusu yapılmıştır ve bu anlamda hem saygı hem de dürüstlük kök değerlerine örnek olduğu söylenebilir. *“Milletin istiklali bahis mevzuu olurken aile endişesi nazarı itibara alınmaz.”* (s. 77) ifadelerinde bağımsızlık ve milli mücadelenin öneminin her şeyden önce geldiğinin bilincinde olunması hem vatanseverlik hem de sorumluluk kök değerine birer örnek teşkil etmektedir. *“Ben Mustafa Kemal ile beraber, onun emrinde, onun gittiği yolda sonuna kadar yürüyeceğim.”* (s. 78) ifadesinde alınan bir kararın arkasında durulması ve davranışların buna göre şekillendirilmesi hem sorumluluk hem de öz denetim kök değerine bir örnek olarak değerlendirilmektedir. “Ben Mustafa Kemal’im” adlı yazınsal metinde “vatanseverlik” ve “sevgi” kök değerleri birer defa geçmiştir. *“Vatan ufkunda çelik bir kalkan olurum.”* (s. 83) dizesinde vatan uğruna gerekirse bir koruyucu rol üstleneceğinin ifade edilmesi, “vatanseverlik” kök değerine bir örnek teşkil etmektedir. *“Ne Mutlu Türk’üm dedim. Gurur duydum, kıvanç duydum.”* (s. 84) dizelerinde ise sahiplenilen milli kimlikten dolayı duyulan sevinç vurgulanarak, “sevgi” kök değerine yer verilmiştir. “Atatürk Dumlupınar’da” adlı metinde “saygı” kök değeri üç, “sorumluluk”, “vatanseverlik” ve “sevgi” kök değerleri ise ikişer defa geçmiştir. *“Ankara’dan Eskişehir’e kadar bütün tren istasyonları ulu önderi görmek ve selamlamak için toplanan coşkun yurttaşlarla dolmuştu.”* (s. 92) ile *“Tren, 30 Ağustos sabahı Afyon’a varmıştı. Afyon İstasyonu da cumhurbaşkanlarını selamlamaya gelenlerle tıklım tıklım doluydu.”* (s. 92) cümlelerinde insanların Atatürk’e duydukları muhabbet ve saygı vurgulanmış, “Atatürk’ün söylevini herkes derin bir sessizlik içinde dikkatle dinlemişti. Onun “Arkadaşlar, bu kutsal savaş ve şehitlik bölgesinden ayrılırken ‘Şehit Asker’i hep birlikte saygı ile selamlayalım.” sözleri, dinleyenler tarafından dakikalarca alkışlandı.” (s. 93) cümlelerinde de insanların Atatürk’ü büyük bir dikkat ve sessizlikle dinlemesi, ardından bu ülke için kanlarını ve canlarını vermiş olan şehitlerimiz için saygı

duruşunda bulunmaları saygı kök değerinin belirgin bir örneğidir. “Atatürk, cumhurbaşkanı seçildikten sonra yurdumuzun birçok il ve ilçesini gezip dolaşmıştır. Bu gezilerinde kurtuluş törenlerine katılmış, yaptığı konuşmalarla, değişik konularda halkı aydınlatmaya çalışmıştır.” (s. 92) cümlelerinde Atatürk’ün ülkenin kurucu lideri olarak halkta milli bir bilinç oluşturmak için gayret göstermesi sorumluluk kök değerine örnek olarak gösterilebilir. “Siz, almakta olduğunuz eğitim ve öğretimle insanlık duygularının, vatan sevgisinin... en değerli temsilcisi olacaksınız.” (s. 93) cümlelerinde ise genç kuşağın nice bedeller ödenerek kurulan cumhuriyetin teminatı oldukları ve cumhuriyete sahip çıkmaları ve onu ilelebet yaşatmaları vurgulanarak hem sorumluluk hem de vatanseverlik kök değerlerine yer verilmiştir. “Bu alanda akan Türk kanları, bu göklerde uçan şehit ruhları, devlet ve cumhuriyetimizin sonsuza dek koruyucularıdır.” (s. 93) cümlesinde ülkesi için hayatını feda eden şehitler vurgulanarak vatanseverlik kök değerine yer verilmiştir. “Sevgili Gazi! Bu alaca köylü kalabalığı içinde seni seyrederim...” (s. 93) ve “Bu zafer ve barış güneşinin altında, sevgiyle dolu olarak sana tekrar ediyorum: Bütün çalışmalarında sonuna kadar hep yanındayız!” (s. 93) ifadelerinde Atatürk’e duyulan sevgi belirtilerek sevgi kök değeri örneklendirilmiştir.

7. Doğa ve Evren Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabındaki Doğa ve Evren temasındaki metinlerde geçen kök değerlerin dağılımı Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 7. Doğa ve Evren Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
Van Gölü’nün Şafağı	-	1	-	1	-	-	-	6	4	-
Özür	-	-	-	-	-	5	3	4	3	-
Bir Kelaynak Anlatıyor	-	-	-	-	-	-	2	-	2	-
Kırın Tepesindeki Ağaca Övgü	-	-	-	-	2	3	2	-	2	-
Toplam	0	1	0	1	2	8	7	10	11	0

Tablo 7 incelendiğinde “Van Gölü’nün Şafağı” adlı metinde “dostluk”, “öz denetim” ve “sorumluluk” değerlerinin eşit sayılarda geçtiği ama diğer değerlerin bulunmadığı belirlenmiştir. “Özür” adlı metinde ise yalnızca “sorumluluk” değerine yer verildiği ancak diğer değerlerin bulunmadığı tespit edilmiştir. “Bir Kelaynak Anlatıyor” adlı metinde de “yardımseverlik” ve “sorumluluk” değerlerinin eşit şekilde geçtiği ama diğer değerlerin yer almadığı tespit edilmiştir. “Kırın Tepesindeki Ağaca Övgü” adlı metinde sadece “sabır” değerinin geçtiği fakat diğer değerlerin bulunmadığı görülmüştür. “Van Gölü’nün Şafağı” adlı yazınsal metinde “dostluk”, “öz denetim” ve “sorumluluk” değerleri birer defa geçmiştir. “Ali Menço’yla dost olduk. Sohbeti tatlı bir adam. Çok az konuşuyor. Belki günde bir kere. Ama konuşunca da hoş konuşuyor.” (s. 98) cümlesinde adı geçen karaktere karşı duyulan muhabbet ve onunla dost olunması dostluk kök değerine bir atıftır. “Özür” adlı metinde “sorumluluk” kök değerinin üç kez geçtiği görülmektedir. “Haliç intihar etti üzüntüsünden, sülardan özür dileriz.” (s. 107) ve “Güzelim çehresi soldukça soluyor, Ay’dan da özür dileriz.” (s. 107) cümlelerinde insanlığın isteyerek ya da istemeyerek doğaya, mevsimlere ve ekolojik dengeye karşı yapmış olduğu zararlı etkiler belirtilmiş ve sorumluluk sahibi olmak gerektiği mesajı verilmiş dolayısıyla da sorumluluk kök değeri örneklendirilmiştir. “Bir Kelaynak Anlatıyor” adlı metinde “yardımseverlik” ve

“sorumluluk” kök değerleri birer defa geçmiştir. “Her canlı varlığıyla başka canlıların yaşamına katkıda bulunur...” (s. 112) cümlesinde doğal dengenin korunarak sürdürülmesi doğada yer alan canlıların birbirlerinin yaşamına yardımda bulunmasından yani yardımlaşmadan geçtiği belirtilerek yardımseverlik kök değerine yer verilmiştir. “Kısacası doğadaki dengenin bozulması “insanoğlu” için büyük bir tehlikedir.” (s. 112) cümlesinde doğanın mevcut yapısının bozulmasının sadece insanlar için değil tüm canlılar için tehlike arz ettiği vurgulanarak bu doğrultuda önlem niteliğinde bir uyarı yapılmış ve sorumluluk kök değerine gönderme yapılmıştır. “Kırın Tepesindeki Ağaca Övgü” adlı metinde “sabır” kök değerine iki kez yer verilmiştir. Metindeki üç ve dördüncü dizelerdeki “Yaşayacaksın ağacım, Tek ağaç olsan da” (s. 121) ve dokuz ile onuncu dizelerde geçen “Yaşamak kolay değil ağacım, Yaşayacaksın.” (s. 121) ifadeleriyle yaşamının kolay bir şey olmadığı, yalnız kalmak pahasına da olsa yaşamak için direnç ve sabır gösterilmesi gerektiği vurgulanarak sabır kök değeri örneklendirilmiştir.

8. Vatandaşlık Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabındaki Vatandaşlık temasındaki metinlerde geçen kök değerlerin dağılımı Tablo 8’de sunulmuştur.

Tablo 8. Vatandaşlık Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
Galata Köprüsü	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Vatandaşlık Görevleri	2	-	-	1	-	2	-	8	2	-
Kefil	1	2	-	-	-	-	1	-	-	-
Selim	-	1	-	-	-	1	1	-	-	-
Toplam	3	3	0	1	0	3	2	8	2	0

Tablo 8 incelendiğinde “Galata Köprüsü” adlı metinde herhangi bir değere ait bulguya rastlanılmamıştır. “Vatandaşlık Görevleri” adlı metinde ise büyük oranda “sorumluluk” değerinin geçtiği eşit derecede “adalet”, “vatanseverlik” ve “saygı” değerlerinin yer aldığı bunun yanında “öz denetim” değerinin de bulunduğu fakat diğer değerlerin bulunmadığı belirlenmiştir. “Kefil” adlı metin incelendiğinde ise belirgin olarak “dostluk”, “adalet” ve “sevgi” değerlerinin geçtiği ancak diğer değerlerin geçmediği tespit edilmiştir. “Selim” adlı metinde eşit oranda “dostluk”, “saygı” ve “sevgi” değerlerinin geçtiği ancak diğer değerlerinin yer almadığı tespit edilmiştir. “Vatandaşlık Görevleri” adlı yazınsal metinde sorumluluk değeri sekiz; “dürüstlük”, “adalet”, “vatanseverlik” ve “saygı” kök değerleri iki, “öz denetim” kök değeri ise bir kez kullanılmıştır. “Seçim; vatandaşların siyasi hak ve görevlerindenir. Herkes bu görevi önemli bir borç bilmeli, seçimlerde oyunu kullanmalıdır.” (s. 131) cümleleriyle milli iradenin teminatı olan demokrasinin tecelli etmesi için ülke vatandaşlarının seçme ve seçilme sürecine etkin katılarak sorumluluklarını yerine getirmeleri vurgulanmış, “Vergi borcu, anaya babaya olan hizmet borcumuz gibidir.” cümlesinde devletin sürekliliği ve yine vatandaşlarının refahı için vergi sorumluluğu hatırlatılmış, “Bu memurlara yardımcı olmak vatandaşlık görevimizdir.” (s. 131) cümlelerinde ise devletin dirlik ve düzeni için çalışmakla görevli olanlara yardımcı olmanın milli bir sorumluluk olduğu hatırlatılarak sorumluluk kök değeri örneklendirilmiştir. “Vergilerini zamanında vermeyen ve vergi kaçırانların bu hareketi hırsızlık gibidir. Ahlak ve yurtseverliğe sığmaz.” (s. 132) cümlelerinde ise vergi yükümlülüğünü yerine getirmeyenlerin vatansever olarak

nitelenmeyeceğinden bahsedilerek vatanseverlik değerine gönderme yapılmıştır. “Her Türk genci, askerlik görevini en kutsal görev bilir.” (s. 132) cümlesinde askerlik vazifesinin kutsallığı vurgulanarak saygı duyulduğu belirtilmiş ve “Bir vatandaşın en büyük görevi kanunlara uymak ve saygı göstermektir.” (s. 132) cümlesiyle de vatandaşların yerleşik kanun ve yasalara saygı duyması ifade edilerek saygı kök değerine yer verilmiştir. “Binlerce yıllık hayatında hür ve bağımsız yaşamış olan “Türk milleti”, kendi varlığını korumak için durmadan hazırlanmaktadır.” (s. 132) cümlesinde ise geçmişten gelen tarihi bir mirasın temsilcisi olan istiklal ve hürriyet aşığı Türk milletinin bu mefhumlarını korumak amacıyla amaçlı davranışlarda bulunması ve eylemlerini bu yönde düzenlemesi öz denetim değerine örnektir. “Kefil” adlı yazınsal metinde “dostluk” değeri iki, “adalet” ve “sevgi” kök değerleri ise birer defa geçmiştir. “Pekâlâ, mademki onu kurtaramayacağım, hiç olmazsa onun felaketini paylaşmalıyım.” (s. 139) cümlelerinde hikâyenin karakterinin dostunu kötü sonuçları olan bir durumdayken yalnız bırakmadığı vurgulanmış, “Demek ki “mertlik” ve “dostluk” bağlılığı boş kelimeler değilmiş.” (s. 139) cümlesinde de dostluğun içerdiği anlamın önemine değinilmiş ve birleştirici bir değer olduğu vurgulanarak dostluk kök değeri örneklendirilmiştir. “Hareketiniz kalbimi size bağladı, dedi.” (s. 139) cümlesiyle yapılan davranışın kişide muhabbet ve sevgi duygusunu uyandırdığı belirtilmiş dolayısıyla da sevgi kök değerine örnek verilmiştir. “Selim” adlı okuma metninde “dostluk”, “saygı” ve “sevgi” kök değerleri birer defa geçmiştir. “Bu küçük mahlûkun ruhundaki büyüklük ve mertlik beni o dakikada kavramıştı.” (s. 151) cümlesinde bahsi geçen karakterin sahip olduğu erdemlere karşı duyulan hayranlık belirtilmiş ve bunun güzel bir dostluğun başlangıcı olduğu vurgulanmıştır. Bu anlamda hem saygı kök değerinin hem de dostluk kök değerinin örneklendiği görülebilir. “Fakat o, annesine toz kondurmazdı.” (s. 151) cümlesinde ebeveyn sevgisi vurgulanarak sevgi kök değeri örneklendirilmiştir.

9. Sağlık ve Spor Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabında yer alan Sağlık ve Spor temasındaki metinlerdeki kök değerlerin dağılımı Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9. Sağlık ve Spor Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
Jimnastik Dersinde	-	-	-	1	1	-	2	-	-	-
Sağlık	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-
Görüşme	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-
Acemi Güreşçi	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Toplam	0	0	0	4	1	1	3	1	0	1

Tablo 9 incelendiğinde “Jimnastik Dersinde” adlı metinde ağırlıklı olarak “sevgi” değerinin geçtiği eşit oranda “sabır” ve “öz denetim” değerlerine de yer verildiği fakat diğer değerlerin bulunmadığı tespit edilmiştir. “Sağlık” adlı metinde ise yalnızca “öz denetim” değerinin yer aldığı diğer değerlere yer verilmediği belirlenmiştir. “Görüşme” adlı metinde “saygı” ve “sevgi” değerlerinin yer aldığı görülmüş diğer değerlere ait bir bulguya rastlanılmamıştır. “Acemi Güreşçi” adlı metinde eşit oranda “sorumluluk” ve “yardımseverlik” değerlerinin geçtiği ancak diğer değerlerin yer geçmediği tespit edilmiştir. “Jimnastik Dersinde” adlı yazınsal metinde “sevgi” kök değeri iki, “sabır” ve “öz denetim” kök değerleri ise birer defa geçmiştir. “Annesiye derste arkadaşları onunla alay eder, onu

üzerler diye çekinmekteymiş..." (s. 156) cümlesinde çocuğunu düşünerek yaşayacağı olumsuz bir durumdan korumak isteyen ebeveynin bu davranışı sevgi kök değerini içermektedir. "Nelli tırmanmaya başladı, öğretmen zorlandığını görerek inmesini istedi ama o direndi." (s. 157) cümlesinde başladığı işi bitirmeye çalışmaktan ve karşılaştığı zorluk karşısında pes etmeden, sabrederek ilerleme davranışından söz edilerek sabır kök değeri örneklendirilmiştir. "Herkes ellerini, kaymasın diye reçine tozuna buluyordu." (s. 157) cümlesinde yapılacak olan işin gerekliliklerinin farkında olma ve davranışlarını bu yönde düzenleme durumundan söz edilerek öz denetim kök değeri örneklendirilmiştir. "Sağlık" adlı yazınsal metinde "öz denetim" değeri üç kez geçmiştir. Şiirin üç, beş ve sonuncu dördünlüğünde yer alan "Mikroplardan sakın da, Seni hasta etmesin. Aşı ol silahlan da, Sana tesir etmesin.", "Erken yat, erken uyu, Vücudunu dinlendir. Kalk spor yap, temizlen. Budur sağlığın yolu." (s. 164) dizeleriyle hastalıklardan korunmak için yapılması gereken davranışlar belirtilerek öz denetim kök değeri örneklendirilmiştir. "Görüşme" adlı metinde "saygı" ve "sevgi" değeri birer defa geçmiştir. "Dört kişilik koğuşta, kadının geldiğini gören öbür üç hasta, koğuşun balkon kapısından çıkıp ikisini yalnız bıraktılar." (s. 168) cümlesi mahremiyete saygı anlamına geldiği için saygı kök değeri örneklendirilmiştir. "Kadın, erkeğe doğru eğildi. Boşta olan sol elini erkeğin elinin üstüne koydu." (s. 169) cümlesiyle yapılan davranış bir sevgi göstergesi olduğu için sevgi kök değeri örneklendirilmiştir. "Acemi Güreşçi" adlı yazınsal metinde "sorumluluk" ve "yardımseverlik" kök değerleri birer defa geçmiştir. "Başka zaman Hacı Cavcav! Bahçede yarım kalmış bir işim var." (s. 181) cümlesiyle yaptığı işi tamamlamak gerektiğinin farkında olma durumu belirtilerek sorumluluk kök değeri örneklendirilmiştir. "Hele biraz sohbet edelim de ben yarın gelip bahçe işine yardım ederim. Aman, hah hah!..." (s. 181) cümlesiyle de diğer karakterin meşguliyeti görülerek yardım etme isteği belirtilmiş ve bu anlamda yardımseverlik kök değeri örneklendirilmiştir.

10. Sanat Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında Türkçe ders kitabındaki Sanat temasındaki metinlerde geçen kök değerlerin dağılımı Tablo 10'da sunulmuştur.

Tablo 10. Sanat Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
Tiyatrolar	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
En İyi Arkadaş	-	4	-	1	-	-	-	-	-	1
Çeşmibülbülün Esrarı	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Sahnedeki Canlanan Oyuncak	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Toplam	0	5	0	1	0	0	0	0	0	1

Tablo 10 incelendiğinde "Tiyatrolar" adlı metinde yalnızca "dostluk" değerine yer verilmiş fakat diğer değerlere yer verilmemiştir. "En İyi Arkadaş" adlı metinde ise çoğunlukla "dostluk" değerinin geçtiği eşit oranda "öz denetim" ve "yardımseverlik" değerlerinin de yer aldığı ancak geriye kalan diğer değerlerin yer almadığı tespit edilmiştir. "Çeşmibülbülün Esrarı" ve "Sahnedeki Canlanan Oyuncak" adlı metinlerde ise değerlere ait herhangi bir bulguya rastlanılmamıştır. "Tiyatrolar" adlı okuma metninde "dostluk" değeri bir defa geçmiştir. Şiirin ikinci dördünlüğünün birinci dizesinde yer alan "Kalpte pekişti dostluklar." (s. 187) cümlesinde bireylerin arasındaki dostluk bağının güçlendiği vurgulanmış ve dostluk kök değeri örneklendirilmiştir. "En İyi Arkadaş" adlı yazınsal metinde

“dostluk” kök değeri dört, “yardımseverlik” ve “öz denetim” kök değerleri de birer defa geçmiştir. “Gerçekten mutluyum çocuklar... Dostlarım, arkadaşlarım beni hiç yalnız bırakmıyorlar...” (s. 195) cümleleriyle mutlu olma sebebinin dostları tarafından yalnız bırakılmamak olduğu vurgulanmış, “Kitaplığımdan bir köşeyi size seve seve veririm. Böylelikle benim dostlarımdan da birer küçük dostu olur.” (s. 197) cümleleriyle ise dostluk değeri teşvik edilmiş dolayısıyla dostluk kök değerine yer verilmiştir. “Sana orada birkaç iyi arkadaş seçmende yardımcı olurum.” (s. 196) cümlesiyle yardımseverlik kök değeri vurgulanmıştır. “Öğretmenleriniz sınıfta size bazı dersleri anlatıyor, siz de evinizde aynı dersi kitaplarınızdan okuyarak bilginizi artırıyorsunuz.” (s. 194) cümlesinde ise çocukların yaptıkları davranışın bilincinde oldukları ve davranışların bir amaca dönük düzenlendiği vurgulanarak öz denetim kök değeri vurgulanmıştır. Tablo 10’daki son metin olan “Sahnedeki Canlanan Oyuncak: Kukla” adlı yazınsal metinde kök değerlere ait herhangi bir bulguya rastlanılmamıştır.

11. Bilim ve Teknoloji Temasındaki Metinlerde Kök Değerlerin Dağılımına Dair Bulgular

Araştırma kapsamında ortaokul 7. sınıf Türkçe ders kitabında yer alan Bilim ve Teknoloji temasındaki metinlerde geçen kök değerlerin dağılımı Tablo 11’de sunulmuştur.

Tablo 11. Bilim ve Teknoloji Temasındaki Metinlerde Geçen Kök Değerlerin Dağılımı

Yazınsal Metinler	Adalet	Dostluk	Dürüstlük	Öz denetim	Sabır	Saygı	Sevgi	Sorumluluk	Vatanseverlik	Yardımseverlik
İletişim Araçları	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Martı Jonathan Livingston	-	-	-	2	-	-	-	-	-	1
Teknolojinin Yarattığı Bisiklet	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
Kamyon	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Toplam	0	0	0	2	1	0	0	0	0	2

Tablo 11 incelendiğinde “İletişim Araçları” adlı metinde değerlerle ilgili herhangi bir bulguya rastlanılmamıştır. “Martı Jonathan Livingston” adlı metinde ise “öz denetim” ve “yardımseverlik” değerlerinin bulunduğu fakat diğer değerlerin yer almadığı tespit edilmiştir. “Teknolojinin Yarattığı Bisiklet” adlı metinde yalnızca “sabır” değerinin yer aldığı ama diğer değerlerin bulunmadığı görülmüştür. “Kamyon” adlı metinde ise sadece “yardımseverlik” değerinin bulunduğu fakat diğer değerlerin bulunmadığı belirlenmiştir. İncelenen “Martı Jonathan Livingston” adlı okuma metninde “öz denetim” iki, “yardımseverlik” ise bir kez yer almıştır. “Richard Bach (Rıçırda Bah), herkesin bir hedefinin olması gerektiğini ve her seferinde bir öncekinden daha iyi hedefler seçmemiz gerektiğini, mutluluğumuzun bu olduğunu anlatmaya çalışmıştır.” (s. 226) cümlesiyle mutluluğunun belirlenecek olan hedeflere bağlı bulunduğunu ve bu hedeflerin sürekli bir şekilde geliştirilmesi gerektiğini vurgulanmış ve öz denetim kök değerleri örneklendirilmiştir. “Onların da sıradanlıktan kurtulup kişisel gelişimlerini tamamlamalarında onlara yardımcı oluyor.” (s. 226) cümlesiyle de yardımseverlik kök değeri örneklendirilmiştir. “Teknolojinin Yarattığı Bisiklet” adlı yazınsal metinde “sabır” kök değerine bir kez rastlanmıştır. “Başarılı ilk denemeyi izleyen birçok başka denemeden sonra 1992’de, Çita ile dünya rekoru kırıldı.” (s. 237) cümlesiyle sabredip pes etmeden uğraş göstermenin sonucunda hedeflenen hız değerine ulaşılmış olduğu vurgulanarak sabır kök değeri örneklendirilmiştir. “Kamyon” adlı metinde “yardımseverlik” kök değerinin bir kez kullanıldığı belirlenmiştir. “Yanında yer açmaya çalışırken gösterdiği gayrete, güler yüze bakılırsa..., kendini daima ihmal etmiş, hayatını

başkalarının saadeti için harcamaya alışmış bir insanın zevkini de duyuyor.” (s. 245) ifadeleriyle başkalarının iyiliği ve rahatlığı için gösterilen anlayış vurgulanarak, yardımseverlik kök değerine atıfta bulunulduğu görülmektedir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu araştırmada, ortaokul düzeyindeki 7. sınıf Türkçe ders kitabında yer alan 8 tema başlığı altında toplam 32 yazınsal metin, Talim ve Terbiye Kurulu tarafından belirlenen 10 kök değer bağlamında incelenmiştir. İnceleme kapsamında, kök değerlerin temalara ve metin türlerine göre dağılımı belirlenmiş ve ilgili metinlerde yer alan kök değerler tespit edilmiştir. Bulgulara göre, en çok kök değer bulundugu metin “Babam, Mustafa Kemal’i Evladı Gibi Severdi” olurken, en az kök değer bulundugu metinler “Tiyatrolar” ve “Kamyon” olarak belirlenmiştir. Ayrıca “Uçun Kuşlar”, “Çeşmibülbülün Esrarı”, “Sahnele Canlanan Oyuncak” ve “İletişim Araçları” başlıklı metinlerde herhangi bir kök değere rastlanmamıştır. Yazınsal metinlerde kök değerler toplam 149 kez geçmektedir. Bu değerlerin dağılımı şu şekildedir: “Sorumluluk: 30, Sevgi: 25, Saygı: 19, Dostluk: 18, Öz denetim: 18, Vatanseverlik: 14, Yardımseverlik: 11, Sabır: 6, Adalet: 5 ve Dürüstlük: 3”. Buna göre, kök değerler arasında en baskın olan değer “sorumluluk”, en az geçen değerin ise “dürüstlük” kök değeri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mevcut çalışmanın sonuçları karşılaştırıldığında, Yarbıl’in (2022) çalışmasında ders kitaplarında en fazla yer verilen değerlerin “sevgi, vatanseverlik ve saygı”, en az yer verilen değerin ise “adalet” olduğu tespit edilmiştir. Tarakcı ve Kalenderoğlu (2022) tarafından yapılan çalışmada Türkçe ders kitaplarındaki öyküleyici metinler, kök değerleri aktarıp aktarmama yönüyle incelenmiş ve en fazla yer alan değerlerin “yardımlaşma” ve “sevgi” kök değerleri olduğu; bunun yanı sıra en az yer alan değerlerin ise “adalet” ve “sabır” olduğu görülmüştür. Diğer taraftan “öz denetim, vatanseverlik, dostluk, dürüstlük, adalet, sorumluluk” değerlerinin ise kimi kitaplardaki öyküleyici metinlerde hiçbir şekilde yer almadığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, söz konusu araştırmacıların bulguları elde edilen sonuçlarla genel anlamda uyumluluk göstermektedir. Hem temaların içerdiği değer türleri incelendiğinde hem de değerlerin temalara, metinlere ve metin türlerine göre dağılımı gözlemlendiğinde, ders kitaplarının kök değerlerin aktarımı açısından yetersiz kaldığı anlaşılmaktadır.

Kök değerlerin temalara göre dağılımı incelendiğinde, en fazla kök değerin “Milli Mücadele ve Atatürk” temasında, en az kök değerin ise “Bilim ve Teknoloji” temasında yer aldığı tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, 7. sınıf Türkçe ders kitabındaki kök değerlerin temalara dengeli bir şekilde dağıtılmadığı; bazı temalarda kök değerlerin yoğunlukla bulunduğu, bazı temalarda ise hem sayısal hem de çeşitlilik açısından yeterince yer almadığı görülmüştür. Temalardaki değer çeşitliliği incelendiğinde, kök değerlerin en fazla çeşitlilik gösterdiği temaların “Erdemler” ve “Milli Kültürümüz” olduğu, en az çeşitliliğin ise “Sanat” ve “Bilim ve Teknoloji” temalarında görüldüğü belirlenmiştir. Bu bulgular, alan yazınıyla da paralellik göstermektedir. Karaata’nın (2023) çalışmasında, sınıf düzeylerine göre kök değerlerin dengeli dağıtılmadığı; bazı değerlere fazla, bazılarına ise çok az yer verildiği tespit edilmiştir. Benzer şekilde, Yarbıl’in (2022) çalışmasında da kök değerlerin temalara göre eşit dağılmadığı ve bazı değerlerin bazı temalarda hiç yer almadığı belirtilmiştir. Ayrıca Beşer Yıldırım’ın (2022) çalışmasında da incelenen ders kitaplarındaki kök değerlerin temalara dengeli biçimde dağıtılmadığı ortaya konulmuştur. Dolayısıyla mevcut çalışmanın sonuçları, alan yazınındaki diğer araştırmaların sonuçlarıyla uyumluluk göstermektedir.

Araştırmada Türkçe ders kitabında en çok kök değerin bulunduğu metin türünün “hikâye edici metinler” olduğu, en az kök değerin bulunduğu metin türünün ise “şiir” olduğu tespit edilmiştir. Hikâye edici ve bilgilendirici metin türlerinde kök değerler baskın

bir şekilde yer bulurken şiir metin türünde kök değerlerin aktarımı oldukça yetersiz kalmıştır. Alan yazını incelemesinde metin türüne göre ders kitaplarındaki yazınsal metinlerin incelendiği herhangi bir çalışmaya ulaşılamadığından bu sonuçların karşılaştırılması yapılamamıştır. Bu bağlamda bu çalışmada ulaşılan bulgular doğrultusunda özellikle Millî Eğitim Bakanlığı ve ilgili araştırmacılara şu önerilerde bulunulmuştur:

1. Bu çalışmada kök değerlerin metinlere göre dağılımı incelenmiştir. Çalışma sonucunda değerlerin metinlere göre orantısız biçimde dağıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda Türkçe ders kitaplarındaki kök değerlerin metinlere göre dağılımında dengeli olunması önerilebilir.

2. Bu çalışmada kök değerlerin temalara göre dağılımı incelenmiştir. Kök değerlerin temalara göre dağılımına bakıldığında en çok değer yer aldığı temanın Millî Mücadele ve Atatürk teması olduğu görülürken en az değer yer aldığı temanın ise Bilim ve Teknoloji teması olduğu görülmüştür. Çalışma sonucunda değerlerin temaların yapısına uygun bir şekilde verilmediği ve dengeli bir şekilde dağıtılmadığı tespit edilmiştir. Kök değerlerin temaların yapısına uygun bir şekilde ve eşit oranda verilmesi değerlerin sağlıklı bir şekilde benimsenmesini sağlayacağından önerilebilir.

3. Bu çalışmada kök değerlerin metin türlerine göre dağılımı incelenmiştir. Çalışma sonucunda değerlerin metin türlerine göre orantısız biçimde dağıldığı tespit edilmiştir. Hikâye edici metin türlerinde kök değerlerin yoğun bir şekilde yer bulup şiir metin türünde az veya hiç yer bulmaması değerlerin metin türlerine göre eşit ve dengeli dağıtılmasını gerekli kılmaktadır.

4. Kültürümüzde önemli görülen adalet, dürüstlük ve sabır gibi kök değerlerin ders kitabındaki metinlerde yeterince yer almadığı tespit edilmiştir. Bu değerlerin sıklığının artırılması bireylerdeki değer algısını zenginleştireceğinden bu öneride bulunmak faydalı görülmektedir.

5. İncelenen metinlerde “sorumluluk”, “sevgi” ve “öz denetim” gibi değerlerin daha fazla yer alması olumlu görülse de diğer değerlerin ihmalı veya göz ardı edilmesine sebebiyet vermemelidir.

6. Bu çalışmada sadece ders kitabındaki yazınsal metinler irdelenmiştir, dolayısıyla dinleme metinlerinin de değerler açısından incelenmesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Akbaş, O. (2008). Değerler eğitimi akımlarına genel bir bakış. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 6(16), 9-27.
- Aydın, E. (2021). Yedi iklim Türkçe öğretim seti ders kitaplarının kök değerler açısından incelenmesi. *Kuram ve Uygulamada Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 185-195.
- Beşer Yıldırım, K. (2022). 6. sınıf Türkçe ders kitaplarında yer alan metinlerin kök değerler açısından incelenmesi ve öğretmen görüşlerinin alınması. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Bilgin, N. (1995). *Sosyal psikolojide yöntem ve pratik çalışmalar*. İstanbul: Sistem Yayınları.
- Çağlayan, G. (2025). Erdem-değer-eylem çerçevesi açısından 5. sınıf Türkçe ders kitaplarındaki metinlerin görünümü. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 13(2), 222-240.
- Çepni, S. (2009). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş*. Ankara: Pegem Yayınları.

- Ekiz, D. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayınları.
- Geçimli, M. & Kayahan Yüksel, D. (2024). Türkiye yüzyılı maarif modeli erdem- değer- eylem çerçevesi: güz dönemi 5. sınıf Türkçe ders kitabı bağlamında bir inceleme. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 8(4), 160-174.
- Gençer, G., & Kahtalı, B. (2022). Şermin Yaşar'ın çocuk kitaplarının kök değerler açısından incelenmesi. *Turkish Studies- Education*, 17(3), 407-421.
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2003). *İnsan ve değerleri, değer problemi*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. (2nd ed). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Millî Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2019). *Türkçe dersi öğretim programı (ilkokul ve ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. Sınıflar)*. Mili Eğitim Bakanlığı.
- Özbaşı, S. (2020). Türkçe dersi öğretim programındaki kök değerler çerçevesinde Aytül Akal masallarının incelenmesi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 178- 192.
- Tarakcı, R. & Kalenderoğlu, İ. (2022). Kök değerler açısından ortaokul Türkçe ders kitaplarındaki öyküleyici metinler. *International Journal of Education and New Approaches*, 5(1), 139-157.
- Topal, Y. (2019). Değerler eğitimi ve on kök değer. *Mavi Atlas Dergisi*, 7(1), 245- 254.
- Türk Dil Kurumu [TDK]. (2019). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yarbel, D. (2022). *5, 6, 7 ve 8. sınıf Türkçe ders kitaplarındaki metinlerin on kök değere göre incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Erzincan: Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 232-250
Geliş Tarihi-Received: 11.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17659308

Erken Çocukluk Döneminde Doğa Temelli Sanat Atölye Çalışmaları ile Doğa Bilincinin Oluşturulması

Developing Environmental Awareness through Nature-Based Art Workshops in Early Childhood

Ezgi BİLGİN*

Öz

Bu araştırma, sanatın doğa ile insan arasındaki estetik bağı yeniden kurarak erken çocukluk döneminde ekolojik bilincin gelişimine nasıl katkı sağlayabileceğini incelemektedir. Çalışma, doğa temelli sanat etkinliklerinin çocukların çevresel farkındalık, empati, gözlem becerisi ve estetik duyarlılık üzerindeki etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma, nitel araştırma deseniyle yürütülmüştür. Katılımcı grubunu, doğal alanlarda gerçekleştirilen etkinliklere katılan 4-6 yaş aralığındaki 10 çocuk oluşturmaktadır. Uygulama sürecinde, geri dönüştürülebilir ve doğal malzemelerle çevre temalı resim, kolaj, kil ve mandala gibi toplam 12 sanat etkinliği gerçekleştirilmiştir. Bu etkinliklerden dört tanesi, temsili çeşitliliği ve veri zenginliğini sağlamak amacıyla ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. Veri toplama sürecinde, alan uzmanı gözlemcinin doğal gözlem notları, çocukların sanat ürünlerinin betimsel çözümlemesi ve çocuk-veli görüşmeleri kullanılmıştır. Elde edilen veriler betimsel ve içerik analizi teknikleriyle değerlendirilmiştir. Bulgular, sanat temelli etkinliklerin çocukların doğa algısını güçlendirebileceğini, çevreye yönelik empatik tutumları ve estetik farkındalığı artırabileceğini göstermiştir. Sonuç olarak, sanat eğitimi ile doğa temelli öğrenme süreçlerinin bütünleştirilmesi, erken çocukluk döneminde ekolojik bilincin geliştirilmesinde etkili bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ekosanat, çevre bilinci, erken çocukluk, çevresel sürdürülebilirlik.

Abstract

This study investigates how art can contribute to the development of ecological awareness in early childhood by re-establishing the aesthetic connection between humans and nature. The research aims to reveal the effects of nature-based art activities on children's environmental awareness, empathy, observation skills, and aesthetic sensitivity. The study was conducted using a qualitative research design. The participant group consisted of ten children aged 4-6 who took part in art activities organized in natural settings. During the implementation process, a total of twelve art activities—including nature-themed painting, collage, clay, and mandala works—were carried out using recyclable and natural materials. Four of these activities were analyzed in depth to ensure representative diversity and data richness. Data were collected through naturalistic observation notes recorded by a field expert, descriptive analyses of the children's art products, and interviews with children and parents. The data were analyzed using descriptive and content analysis techniques. The findings indicate that art-based activities can strengthen children's perceptions of nature and enhance their empathy

* Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü; Sanat Yönetimi, ezgibilgin@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0009-0000-2405-2241.

toward the environment, as well as their observational and aesthetic awareness. In conclusion, integrating art education with nature-based learning processes is evaluated as an effective approach to fostering ecological awareness in early childhood.

Keywords: Eco-art, sustainability, early childhood, ecological consciousness.

Giriş

Sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal, çevresel ve kültürel meseleleri görünür kılma gücüne sahip önemli bir iletişim aracıdır. Özellikle çevre kirliliği, doğal kaynakların tükenmesi ve ekolojik krizler gibi güncel sorunlar, sanatın toplumsal etki ve farkındalık oluşturma kapasitesini daha belirgin hale getirmiştir. Modern ve çağdaş çevresel sanat yaklaşımları, atık malzemelerin yeniden kullanımı, doğayla bütünleşik üretim süreçleri ve çevresel mesajların sanatsal biçimlerle ifade edilmesi gibi yöntemler aracılığıyla çevre bilincine katkı sunmaktadır. Bu bağlamda çevresel sanat, izleyiciyi yalnızca bir estetik deneyime değil, aynı zamanda doğayla ilişkiyi yeniden düşünmeye davet eden, insan-çevre etkileşimini merkeze alan bir pratik olarak değerlendirilmektedir (Najafabadil, 2025, s. 1112).

Sanatın bu çevresel işlevi, modernleşme süreciyle birlikte derinleşen insan-doğa yabancılaşmasının sonuçlarını da görünür kılmaktadır. Modernleşme süreciyle birlikte derinleşen doğa-insan yabancılaşması, yalnızca ekolojik değil, aynı zamanda etik ve varoluşsal bir krize işaret etmektedir. Bu bağlamda sanat, doğayla kurulan ilişkinin yeniden düşünülmesine olanak tanıyan duyuşsal, estetik ve onarıcı bir alan olarak önem kazanmaktadır. Sanatın doğayla ilişkisinin yeniden yorumlanması, yalnızca estetik bir mesele değil; etik ve ekolojik bir sorumluluk alanı olarak da ele alınmaktadır. Ekosanat, çevresel estetik, derin ekoloji ve sanat pedagojisi gibi disiplinler arası yaklaşımlar, estetik yaşantının bireysel empati ve kolektif sorumlulukla nasıl kesiştiğini anlamaya katkı sağlamaktadır (Ak, 2021, s. 248).

Estetik deneyim, sanat ile yaşam arasındaki duyuşsal bağın temelini oluşturur. Baumgarten'in estetiği "duyuşsal bilginin bilimi" olarak tanımlaması, bu kavramın modern düşüncedeki felsefi temelini atmıştır. Berleant (1992, s. 193) ise estetiği yalnızca "güzel" kavramıyla sınırlamaz; hoş, yüce, hatta rahatsız edici olanı da kapsayan bütünsel bir deneyim alanı olarak tanımlar. Estetik, yaşamın bir parçası haline geldiğinde bireyde kalıcı bir bilinç düzeyi oluşturabilir; bu bilinç doğa ile temas yoluyla güçlenir. Dolayısıyla estetik deneyim yalnızca sanat yapıtına yönelmiş bir algı değil, bireyin çevresiyle kurduğu duyuşsal ve etik ilişkinin bütünüdür (Donkor vd., 2024, s. 2).

Doğa, estetik bilinci besleyen en temel kaynaktır. Doğa, çeşitliliğiyle insana hem duyuşsal hem düşünsel anlamda en zengin estetik deneyimleri sunar. Vatsky (1992, s. 14)'nin belirttiği gibi, "yaşamın inanılmaz karmaşıklığı ve çeşitliliği, doğanın dünyayı sağlıklı tutma gücünün temelidir." Bu nedenle, ekoloji ve estetik arasında kurulan ilişki, bireyin doğayı yalnızca bir gözlem nesnesi değil, kendisiyle karşılıklı etkileşim içinde olan bir bütün olarak deneyimlemesini sağlar. Ekolojik bilinç, insanın doğanın bir parçası olduğunu fark etmesi, doğanın işleyişine dair duyarlılık geliştirmesi ve bu farkındalığı sorumluluğa dönüştürmesidir. Estetik bilinç, doğadan beslenip ekolojik farkındalıkla birleştiğinde, sanatın hem duyuşsal hem etik boyutunu derinleştirebilir. Bu bütünlük, bireylerin özellikle erken çocukluk döneminde sanat yoluyla empati, duyarlılık ve çevresel sorumluluk geliştirmelerine katkı sunar.

Erken çocukluk dönemi (4-6 yaş), çevresel duyarlılığın ve estetik algının temellerinin atıldığı kritik bir gelişim evresidir. Çocuklar bu dönemde doğayı yalnızca bilişsel yollarla değil; duyuşsal, yaratıcı ve deneyimsel biçimlerde de algırlar. Sanat eğitimi, çocuklara doğayı gözlemleme, anlamlandırma ve onunla estetik bir bağ kurma

fırsatı sunar. Ancak, sanatın ekolojik bilinç gelişimindeki rolünü doğrudan ele alan erken çocukluk odaklı araştırmalar sınırlıdır. Bu eksiklik, sanat temelli doğa deneyimlerinin çocukların çevreyle kurdukları ilişkiye nasıl katkı sunduğunu incelemeyi gerekli kılmaktadır.

Bu araştırma, doğa temelli sanat etkinliklerinin 4-6 yaş aralığındaki çocukların çevreyle kurdukları ilişkileri nasıl deneyimlediklerini ve bu deneyimlerin çevresel farkındalığın bilişsel, duyuşsal ve davranışsal bileşenleriyle nasıl etkileşime girdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, nitel ve süreç odaklı bir yaklaşımla yürütülmüştür. Doğal ortamlarda gerçekleştirilen on doğa temelli atölyeden, tematik çeşitlilik, gözlem yoğunluğu ve sanat ürünlerinin niteliksel zenginliği dikkate alınarak dört tanesi derinlemesine incelenmiştir. Bu seçimin amacı, elde edilen verilerin temsil gücünü ve analitik derinliğini artırmaktır. Araştırma, sanatın doğa-insan ilişkisi bağlamında estetik ve etik boyutlarının erken çocukluk perspektifinden ekolojik bilinçle nasıl kesiştiğini disiplinler arası bir yaklaşımla tartışmaktadır. Bu kapsamda ekosanat ve çevresel estetik literatürü incelenmiş; estetik deneyim, çevresel farkındalık ve ekolojik duyarlılığın etkileşimi Kellert'in (1983, s. 121) biyofilik öğrenme ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.

1. Kuramsal Çerçeve / Literatür İncelemesi

Bu bölümde, araştırmanın dayandığı kuramsal temeller ve ilgili literatür incelenmiştir. Sanat, doğa ve ekoloji ekseninde geliştirilen yaklaşımlar; estetik deneyim, çevresel etik ve deneyimsel öğrenme kavramları üzerinden tartışılmıştır. Böylece, erken çocuklukta sanat temelli etkinliklerin ekolojik bilinç ve estetik duyarlılık kazandırmadaki potansiyelini açıklayan teorik arka plan ortaya konulmuştur.

1.1. Erken Çocuklukta Doğa ile Sanat Yoluyla Bağ Kurmak: Estetik Deneyim ve Ekolojik Bilinç

İnsanlık tarihi boyunca doğa, yaşamı sürdürmenin kaynağı olmanın ötesinde; anlam, aidiyet ve estetik deneyimin de zeminini oluşturmuştur. Mitolojik, dinsel ve felsefi bağlamlarda doğa, insana varoluşsal bir yakınlık alanı sunarken; modernleşme süreciyle birlikte bu bağ giderek zayıflamıştır. Üretim ve tüketim pratiklerindeki dönüşüm, kentleşmenin yarattığı mekânsal uzaklık, doğanın akılcı bir bakışla nesneleştirilmesi ve insanın kontrol arzusu, doğadan kopuşun başlıca nedenleri olmuştur (Özer, 2025, s. 2).

Sanayi Devrimi bu kopuşu belirginleştirmiş; doğa, anlam yüklü bir varlık olmaktan çıkarılarak araçsal bir "kaynak"a indirgenmiştir. Bu dönüşüm insanın doğayla kurduğu zihinsel ve bedensel bağları zayıflatmış, yabancılaşmayı derinleştirmiştir (Merchant, 1990, s. 515). Modern akılcılık ve teknolojik ilerleme, bütüncül duyarlılığın yerini indirgemeci ve denetleyici bir bakışa bırakmış; insan kendisini doğanın dışına ve üstüne konumlandırmıştır. Bu tarihsel arka plan, çevresel sorunların yalnızca teknik değil, aynı zamanda etik ve kültürel bir mesele olarak da ele alınmasını gerektirir. Bu tarihsel kopuşun ardından sanat, doğayla yeniden anlamlı bir bağ kurma arayışının en güçlü ifade alanlarından biri haline gelmiştir.

Estetik deneyim, insan ile doğa arasındaki duyuşsal ve anlamlı ilişkiyi yeniden kurma potansiyeli taşır. Estetik olan, yalnızca güzellik duygusu değil; dünyayla bütünleşme, dikkat, empati ve farkındalık biçimidir. Berleant'a (1992, s. 193) göre estetik yaşantı, özne ile nesne arasındaki sınırların silindiği, katılımcı bir etkileşim alanıdır. Bu etkileşim doğada en saf haliyle ortaya çıkar; çünkü doğa, insanın yalnızca görsel değil, dokunsal, işitsel ve duyuşsal duyularını da etkin kılar. Bu çok duyulu bütünlük, ekolojik bilincin temelini oluşturur.

Ekolojik bilinç, doğayı yalnızca korunması gereken bir nesne değil; insanla bir ilişki içinde var olan bütüncül bir sistem olarak görmeyi gerektirir. Bu bilinç, bilgi, duygu ve deneyimin iç içe geçtiği bir farkındalık biçimidir. Sanat, bu bilinci besleyen yaratıcı bir araçtır. Soyut düşünceleri duyular aracılığıyla somutlaştırır; bilgiyi duyguyla ve bedensel deneyimle bütünleştirir (Alioğlu, 2010, s. 218).

Sanat, doğayı yalnızca temsil etmekle kalmaz; bununla birlikte var olmayı ve dönüştürmeyi öğretebilmektedir. Bu nedenle doğa temelli sanat deneyimleri, çocuklarda empati, sorumluluk ve sürdürülebilir yaşam duyarlılığı geliştirme potansiyeline sahip olabilir. Sanat, insanın doğadan uzaklaşmasını görünür kılan ve bu kopuşa karşı yeni ilişki biçimleri öneren bir alan açar. Estetik deneyim, doğayı yalnızca izlemek değil; onunla birlikte olmayı, dokunmayı ve çok duyulu bir katılım içinde anlamlandırmayı içerir. Sanat pratikleri, çevresel meseleleri soyut bilgiden çıkararak bedensel ve duysal deneyime dönüştürür; izleyiciyi pasif konumdan çıkarıp etkin özne olmaya davet eder. Brown'un (2014, s. 78) belirttiği gibi, bu pratikler çevresel krizi yalnızca temsil etmekle kalmaz; onu bir bilgi ve hafıza nesnesine dönüştürerek toplumsal bellekte kalıcı bir iz bırakır.

Bu noktada sanatın işlevi yalnızca estetik bir deneyim sunmakla sınırlı değildir. Doğayla kurulan her yaratıcı temas, bireyin çevresine karşı özen, dikkat ve sorumluluk duygusunu güçlendirir. Bu anlayışın temelinde çevresel etik yer alır. Çevresel etik, insanın doğayı kendi yararına kullanmanın ötesinde, onun özdeğerini fark etmesini ve tüm canlılarla karşılıklı bir saygı ilişkisi kurmasını savunur. Sanat, bu etik anlayışı duysal düzlemde görünür kılarak doğayla daha dikkatli, özenli ve sürdürülebilir bir ilişki biçimi geliştirir.

Bu yaklaşımın çağdaş sanat pratiklerinde de güçlü bir karşılığı bulunmaktadır. İstanbul Modern'in 2016 tarihli "Yok Olmadan: Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi" adlı etkinliği, doğayı ve ekosistemi konu alırken sürdürülebilirlik kavramını sanatsal üretimin merkezine taşımıştır. Adını Joni Mitchell'in *Big Yellow Taxi* adlı şarkısının "Bilmezsün eldekinin değerini, yok olmadan" dizelerinden alan sergi, doğayı sanatsal süreçlerin doğrudan bir bileşenine dönüştürerek çevresel etik ve ekolojik farkındalık arasında estetik bir bağ kurmuştur. Sergi süresince düzenlenen çocuk atölyelerinde de doğa temelli sanat etkinlikleriyle çocukların çevreye duyarlılık geliştirmeleri hedeflenmiş; böylece sanat eğitimi, ekolojik bilinç ve duysal öğrenme arasında bütüncül bir ilişki kurulmuştur (İstanbul Modern, 2016).

Sanata yönelik ilginin dikkat, odaklanma ve bilişsel katılımı artırdığı yönündeki bulgular, çocukların eko-sanat etkinliklerine yönelik motivasyonunun da çevre farkındalığını destekleyebileceğini düşündürmektedir. Benzer şekilde, sanata ilgi düzeyindeki bireysel farklılıkları açıklamaya başlayan genetik bulgular, bazı çocukların çevresel temaları içeren sanat çalışmalarına doğal bir eğilim gösterebileceğine işaret etmektedir (Gazzaniga, 2008, s. 5).

Bu bütüncül yaklaşımın en açık ve dönüştürücü biçimde gözlemlendiği dönem ise erken çocukluktur. Çocukluk, doğayla ilişkinin en saf, doğrudan ve çok duyulu biçimde kurulduğu evredir. Çocukların sanat yoluyla doğayla temas etmeleri, çevreyi hem bilişsel hem duysal hem de yaratıcı yollarla algılamalarını sağlar. Bu deneyimler, çocukta aidiyet duygusunu besler, ekolojik bilincin temellerini atar ve ilerleyen yaşantısında sürdürülebilir bir çevre tutumunun gelişmesi için güçlü bir zemin oluşturur. Bu kuramsal

bağlam doğrultusunda, bir sonraki alt bölümde çevresel etiğin felsefi temelleri ile erken çocukluk sanat eğitimi süreçlerine yansımaları ele alınmıştır.

1.2. Çevresel Etik ve Doğa Felsefesinin Çocuklara Yansımaları

Çevresel etik, insan-doğa ilişkisini yalnızca fayda temelli bir yaklaşımla değil; karşılıklı bir saygı ve değer anlayışı üzerinden ele alır. Bu yaklaşım, doğayı insanın üzerinde tahakküm kurduğu bir nesne değil, yaşamın sürdüğü ortak bir alan olarak görmeyi gerektirir. Rolston'un (2012, s. 748) vurguladığı gibi, doğa yalnızca insan için değil, kendi varlığı dolayısıyla da anlam taşır. Bu bakış açısı, insanın doğaya yönelik tutumunu ve estetik deneyimini, doğal varlıklarla sorumluluk içeren bir bağ kurma biçimine dönüştürür.

Erken çocuklukta bu anlayış, sanat aracılığıyla somut bir deneyime dönüşür. Çocuk, doğayı izleyen pasif bir özne olmaktan çıkar; onunla var olan, ondan öğrenen ve ona dokunan etkin bir katılımcıya dönüşür. Yaprak, taş, su ve toprak gibi doğal unsurlarla kurulan sanatsal etkileşimler, çocuğun doğanın canlılığına ve çeşitliliğine duysal yoldan katılımını sağlar. Çocuk bu süreçte yalnızca bir eser üretmez; aynı zamanda doğaya zarar vermeden dönüştürmeyi, yeniden kullanmayı ve doğanın ritmine uyum sağlamayı öğrenir. Bu yönüyle erken çocukluk dönemi, çevresel etiğin temellerinin atıldığı en verimli gelişimsel evre olarak değerlendirilebilir.

Nitekim doğal çevreyle ilgili önemli konuların sanat yoluyla nasıl çözümlenebileceğini gösteren bu tür çalışmaların sanat eğitimi içeriklerine entegre edilmesi, dünyanın mevcut ekolojik koşullarının giderek bozulmasına paralel olarak her zamankinden daha büyük bir önem taşımaktadır. İnsan müdahaleleri sonucu doğada oluşan tahribatların geri dönüşü çoğu zaman mümkün olmadığından, çevresel sürdürülebilirliğin sanat eğitimi programlarında yeni bir bakış açısıyla ele alınması gerekmektedir (Mamur, 2017, s. 1007). Bu bağlamda çevresel etik ilkelerinin sanat eğitimi süreçlerine dahil edilmesi yalnızca çevre bilinci kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda estetik ve ahlaki bir duyarlılığın gelişmesine de katkı sağlar.

Dolayısıyla çevresel etik, çocuğun sanat yoluyla doğayla kurduğu ilişkinin doğal bir parçasıdır. Sanat etkinlikleri, çocukların doğayla etkileşim sürecinde özen, dikkat, paylaşım ve sorumluluk gibi değerleri deneyimlemesine aracılık eder. Bu süreçte estetik yaşantı, etik duyarlılıkla iç içe geçer. Çocuğun malzeme seçimi, üretim biçimi ve grup içi iletişimi, sorumluluk duygusunun somut bir ifadesine dönüşür. Erken çocuklukta çevresel etik, sanat aracılığıyla yaşanan bir değer farkındalığı olarak düşünülebilir. Çocuk bu sayede doğayı kendisiyle ortak bir yaşam alanı olarak görmeyi öğrenir. Böylece sanat, doğa ve etik; birbirinden ayrı değil, aynı sürecin duysal, düşünsel ve yaşantısal boyutları olarak birleşir. Bu bütünlük, çevre eğitiminin sanat ve deneyimsel öğrenme süreçleriyle kesiştiği noktayı da açık biçimde ortaya koymaktadır.

1.3. Çevre, Eko-Sanat Eğitimi ve Deneyimsel Öğrenme

Eğitim, tarih boyunca yalnızca bilgi aktaran bir süreç olarak görülmemiş; bireyin zihinsel, ahlaki ve toplumsal gelişimini hedefleyen çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle eğitim, pedagojik olduğu kadar felsefi ve toplumsal bir mesele olarak da ele alınmış; birçok düşünür, eğitimci ve araştırmacı tarafından tartışılmıştır. (Işık, 2025, s. 279). Bu tartışmalar günümüzde yalnızca eğitim felsefesiyle sınırlı değildir; sanat, sanat eğitimi ve özellikle çağdaş sanat pratikleri de eğitimin toplumsal ve ekolojik boyutlarını yeniden düşünmeye yönelmiştir.

Bu çerçevede eko-sanat eğitimi, sanat eğitiminde çevresel duyarlılığı artırmayı amaçlayan ve hem felsefi hem uygulamalı düzeyde dönüşüm öneren bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır. Eko-sanat eğitimi, sanat eğitimi alanında çevresel duyarlılığı artırmayı amaçlayan yeni bir yaklaşım olarak hem felsefi hem de uygulamaya dönük bir dönüşüm önerir. Bu yaklaşım, sanat üretimini içinde bulunduğu toplumsal ve ekolojik bağlamla yeniden ilişkilendirirken, sanat süreçlerinde atık ve toksisiteyi azaltmaya yönelik sürdürülebilir uygulamalara dikkat çeker. Aynı zamanda sosyal yeniden-yapılandırmacı bir anlayışla uyumlu biçimde, öğrenmeyi sanat yoluyla çevreyle etkileşim içinde kurgular ve öğrencilerin çevresel meseleleri deneyimsel olarak keşfetmesini teşvik eder. Ekosanat eğitimi, çevresel sorunlara yaratıcı çözümler üreten pek çok çağdaş sanatçıdan esinlenerek, sanatın çevre okuryazarlığını geliştirmede güçlü bir araç olabileceğini göstermektedir (Inwood, 2013, s. 130).

Çevre eğitimi, bireylerin çevreye ilişkin bilgi, tutum ve davranışlarını geliştirmeyi amaçlayan çok boyutlu bir süreçtir. Bu süreç yaşa göre farklı pedagojik yöntemlerle yürütülmektedir. Okul öncesinde oyun, hikâye ve deneyimsel etkinlikler çevresel duyarlılığı beslerken; ilkokulda doğa gezileri ve uygulamalı projeler, ortaöğretim ve yükseköğretimde ise çevre bilimi dersleri ve araştırma çalışmaları daha derinlikli farkındalık alanları açmaktadır (Türe, 2014, s. 226).

Sanatın çevre eğitimiyle bütünleştirilmesi, çevresel bilinci yalnızca bilişsel bir bilgi alanı olmaktan çıkararak, duygusal, estetik ve etik boyutlarla desteklemektedir. Bu bağlamda çevre temalı resim, heykel, tiyatro, film ve kamusal sanat uygulamaları, ekolojik meseleleri görünür kılarken empati ve sorumluluk geliştiren bir öğrenme deneyimi sunmaktadır. Nitekim uluslararası örneklerde (örneğin *The Cool Climate Art Contest*), sanat iklim değişikliği konusunda bir farkındalık aracına dönüşerek geniş kitlelere ulaşmıştır (Türe, 2014, s. 226).

Deneyimsel öğrenme bu çizgide kritik bir rol üstlenmektedir. Kolb'un (1984) ortaya koyduğu öğrenme döngüsü – somut yaşantı, yansıtıcı gözlem, soyut kavramsallaştırma ve aktif deneyim – erken çocuklukta sanat temelli etkinliklerde doğal biçimde işler. Çocuk doğayla doğrudan temas kurar, bu yaşantıyı resim, oyun ya da yaratıcı bir üretim biçimiyle yansıtır, kavramsal çıkarımlar yapar ve yeni deneyimlere yönelir (McCarthy & Southeastern, 2010, s. 132). Böylece çevresel bilinç, yalnızca bilgi aktarımıyla değil; duygusal, duygusal ve bilişsel boyutların bütünleşmesiyle gelişmektedir.

Alanyazındaki bulgular, çocuklukta kurulan doğa bağlarının yetişkinlikte çevresel sorumluluk ve sürdürülebilir yaşam tutumlarının gelişiminde belirleyici olduğunu göstermektedir (Chawla, 2019, s. 620). Benzer biçimde, ekosanat uygulamalarının çocukluk deneyimlerinde kalıcı ekolojik duyarlılıklar oluşturabildiği; sanatın çevre eğitimiyle bütünleştiğinde eğitsel etkinin anlamlı biçimde güçlendiği belirtilmektedir.

Çevresel etik ve doğa felsefesi ekseninde temellendirilen ekosanat yaklaşımı, erken çocuklukta estetik deneyimi etik bir uyanışa bağlayan güçlü bir köprü kurmaktadır. Çocuğun doğayla ilişki kurması hem bireysel değer dünyasını hem de toplumsal sorumluluk bilincini geliştirmektedir. Bu kavramsal çerçeve, araştırmanın yöntemsel tasarımını doğrudan şekillendirmiştir.

Bu doğrultuda, izleyen bölümde araştırmanın yöntemine ilişkin bilgiler sunulmakta; ardından, kuramsal temellerin uygulamadaki karşılıklarını gözlemlemek amacıyla gerçekleştirilen doğa temelli atölye çalışmaları ele alınmaktadır. Bu atölyeler, çocukların sanat yoluyla doğayı duygusal, estetik ve etik bir bütünlük içinde deneyimlemelerine olanak tanımıştır. Her bir atölye, ekosanatın temel ilkelerini erken

çocukluk düzeyine uyarlayarak, çocuğun çevreyle kurduğu ilişkinin nasıl dönüştüğünü gözlemlemeye yönelik olarak yapılandırılmıştır.

3. Yöntem

3.1. Araştırma Deseni

Bu çalışma, doğa temelli sanat etkinliklerinin çocukların çevresel farkındalık, tutum ve yaratıcı ifade biçimleri üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırma süreci, doğalistik gözlem ve betimsel analiz tekniklerine dayalı olarak tasarlanmış; nicel ölçme araçları kullanılmamış, değerlendirme çocukların süreç içinde ortaya koydukları üretimler ve davranışlar üzerinden yapılmıştır.

Araştırmada çevresel farkındalık, doğaya yönelik duygusal bağ, çevresel tutumlar ve sanatsal ifade biçimleri temel parametreler olarak ele alınmıştır.

3.2. Katılımcılar ve Uygulama Ortamı

Araştırmanın örneklemi, doğa temelli sanat atölyelerine gönüllü olarak katılan 4-6 yaş aralığındaki 10 çocuk oluşturmaktadır. Ayrıca 10 çocuk gelişimci ve okul öncesi öğretmeninden oluşan gözlemci grubun anlık birebir gözlem notları araştırma sürecine dahil edilmiştir. Çalışma başlamadan önce velilerden yazılı onam alınmış, velilerin süreç boyunca sağladıkları geribildirimler değerlendirmeye katılmıştır. Çocuklara ise yaşlarına uygun bilgilendirme yapılmıştır.

Uygulamalar, Antalya'da bulunan doğa temelli eğitim ve sanat merkezinin yanı sıra orman, park gibi doğal ve halka açık alanlarda haftada iki gün olmak üzere beş hafta boyunca gerçekleştirilmiştir. Etkinliklerde doğal ve geri dönüştürülebilir malzemelerle üretim, çevre temalı resim ve kolaj çalışmaları, açık havada gözlem yapma ve doğadan malzeme toplama gibi uygulamalara yer verilmiştir. Tüm etkinlikler, çocukların yaratıcı süreçlerini destekleyecek biçimde esnek ve çocuğun yönlendirmesine açık bir yapı içinde yürütülmüştür.

3.3. Veri Toplama Araçları ve Süreci

Veriler, nitel araştırma ilkeleri doğrultusunda çeşitli kaynaklardan elde edilmiştir:

- Gözlemci katılımcılar ve araştırmacı tarafından tutulan doğalistik gözlem notları
- Çocukların sanatsal üretimlerinin betimsel analizi
- Etkinlik sürecinde ortaya çıkan ifadeler
- Veli geribildirimleri

Veriler yüz yüze görüşmelerde ve yazılı ifadelerle, çocukların doğal öğrenme ortamında toplanmış; süreç yapılandırılmamış ancak sistematik bir biçimde izlenmiştir. Çocuklara herhangi bir test, form veya ölçek uygulanmamıştır.

3.4. Veri Analizi

Toplanan veriler yorumlayıcı içerik analizi ve betimsel analiz yöntemleriyle çözümlenmiştir. Sanat ürünleri, gözlem notları ve süreç içi ifadeler temalaştırılarak analiz edilmiş; özellikle çocukların çevresel farkındalıklarında, doğayla kurdukları duygusal bağlarda ve sembolik ifade biçimlerinde gözlenen değişimler incelenmiştir.

Değerlendirmede Eisner'in (2002) sanatsal değerlendirme yaklaşımı temel alınmış; yaratıcı ifade, tematik bütünlük ve süreç içi gelişim gibi göstergeler dikkate alınmıştır.

Ayrıca doğa temelli sanat etkinliklerinin etkisi, yine bu analiz süreci içerisinde değerlendirilmiştir. Bu çerçevede:

- Çocukların çevreye dair bilgi ve duyarlılık düzeylerindeki değişimler,
- Doğayla kurdukları duygusal ve bilişsel bağlardaki dönüşüm,
- Sürdürülebilirlik temalarına yönelik ifade biçimlerindeki çeşitlenme,
- Sanatsal ve sembolik anlatımlarındaki dönüşüm nitel analiz yoluyla incelenmiştir. Etkinin değerlendirilmesinde herhangi bir test ya da puanlama aracı kullanılmamış; süreç odaklı, pedagojik ve sanatsal bir bakış açısı benimsenmiştir.

3.5. Etik İlkeler

Araştırma, çocuklarla yürütülen çalışmalar için gerekli etik standartlar doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Velilerden yazılı onam alınmış; çocuklara süreç hakkında yaş düzeylerine uygun bilgilendirme yapılmıştır. Katılımcıların diledikleri anda çalışmadan ayrılma hakları gözetilmiş; tüm veriler anonimleştirilerek gizlilik ilkelerine uygun biçimde saklanmıştır. Psikolojik veya fiziksel rahatsızlık oluşturabilecek hiçbir uygulamaya yer verilmemiştir. Araştırma için gerekli etik kurul onayı alınmıştır.

4. Bulgular (Atölye Çalışmaları)

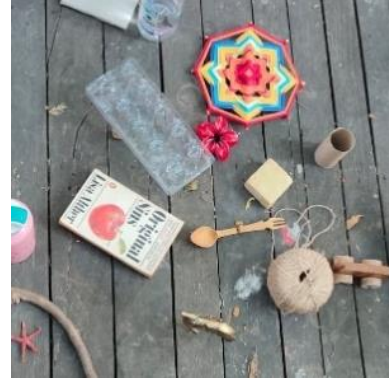
4.1. Atölye Çalışması (Doğayı tanıma-Mandala çalışması)

Bu çalışmanın amacı, ekosanat çerçevesinde çocuklara doğanın döngüsellliğini deneyimletmek, sanatın geçiciliği ile ekolojik süreçler arasındaki bağı görünür kılmak ve estetik yaşantıyı çevresel bilinçle bütünleştirmektir. Atölye çalışmasına kısa bir doğa yürüyüşü ile başlanmıştır. Katılımcı çocuklara ekolojik sanat, arazi sanatı ve doğa temelli çalışan bazı sanatçılardan eser örnekleri gösterilmiştir. Buradaki amaç çocukların hem sanat eseri örnekleri görmeleri hem de doğayı bozmadan, yalnızca doğada bulunan malzemelerle üretimin mümkün olabileceğini göstermektir. Ekolojik sanat eserlerinde geleneksel malzemelerin aksine, sınırları aşarak çoğunlukla sıradan, doğal ve geri dönüşümlü materyallerin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle de dikkat çekilmesi istenen, hasar gören, bilimsel raporlara göre kirlenmiş ortamlar seçilerek kullanılmıştır. (Mamur, 2017. S. 1003) Çalışmada seçilen ortam da insan izlerinin, örneğin bazı atık ve çöplerin görülebileceği bir yerdir ve bilinçli olarak ön temizlik yapılmamıştır. Öğrencilerde merak ve hayal gücünü uyarmak üzere onlara Andy Goldsworthy gibi öncü çevresel sanat üreten sanatçıların eserlerinin fotoğrafları gösterilerek şu sorular yöneltilmiştir: “Bu şekil sizce hangi malzemelerle yapılmış?”, “Yapraklar neden daire şeklinde dizilmiş olabilir?” “Doğada hangi materyallerle resim yapmak isterdiniz?” Bu sorular aracılığıyla çocukların hem merak duygusu hem de hayal güçleri harekete geçirilmesi hedeflenmiştir. Ardından “mandala” kavramı tanıtılmış ve ortaya bir merkez konularak etrafının daire biçiminde doğal malzemelerle yapılandırabilecekleri söylenmiştir. Çocukların önce malzemeleri kendilerinin keşfetmeleri teşvik edilmiştir. Ardından taşların yuvarlak ya da köşeli oluşu, yaprakların hangi ağaçtan düşmüş olabileceği gibi estetik ayrıntılar üzerinde durulmuştur. Sonrasında her çocuk kendi hayal gücüne göre katkı sunarak ortak bir mandala çalışmasına başlanmıştır.

4.1.1. Atölye Çalışmasından Görseller



Fotoğraf 1. Doğa Gözlemi



Fotoğraf 1a. Doğal-Yapay Nesneler



1b. Mandala çalışması



1c. Grup mandalası

Ormanda gerçekleştirilen bu etkinlikte, çocukların doğayla doğrudan temas kurarak gözlem yapmaları ve tüm duyularını kullanmaları amaçlanmıştır. Fotoğraf 1a. Çocuklar ağaç gövdelerini incelemiş, çevrelerindeki canlı ve cansız varlıkları ayırt etmeye çalışmıştır. Bu süreçte onların doğaya karşı merak, dikkat ve saygı geliştirmelerine katkı sağlanması hedeflenmiştir. Katılımcı çocuklardan bazıları Ö1¹ “Ağacın kabuğu çok pütürlü.” ya da Ö3 “Yapraklar yukarıda güneşe bakıyor.” gibi ifadelerle gözlemlerini paylaşmış, doğanın farklı yönlerini sözlü olarak dile getirmiştir. Bu gözlemler, çocukların çevredeki objelerin dokularını fark ettiklerini ve doğayı çoklu duyularla algıladıklarını göstermektedir. Doğal ve doğal olmayan nesnelerin karşılaştırılması

Etkinlikte çocukların önüne dal, yaprak, taş gibi doğal; plastik, ip, oyuncak gibi insan yapımı materyaller konulmuştur. Çocuklar bu nesneler üzerine dokunsal ve görsel karşılaştırmalar yapmış, Ö7 “Taş çok sert”, Ö2 “Plastik doğal değil” gibi yorumlarla duysal farklarını belirtmişlerdir. Bu etkinlik sırasında çocukların doğal malzemeleri tercih etme eğiliminde oldukları gözlemlenmiştir. Buradaki “tercih”, yalnızca estetik bir beğeniden değil, doğal materyallerin sunduğu çokduyulu deneyime yönelik olumlu tepkilerden de kaynaklanmaktadır. Nitekim bazı çocuklar yaprak ve taşları “daha güzel” ve “daha gerçek” olarak tanımlayarak doğal nesnelere yönelik öznel beğenilerini ifade etmiş; aynı zamanda bu nesnelere daha sık yönelip daha uzun süre inceleyerek davranışsal olarak da onları seçmişlerdir. Dolayısıyla çocukların doğal materyalleri tercih etme eğilimleri, hem duysal özelliklerin (sertlik, doku, sıcaklık, doğallık) onlarda yarattığı olumlu hislere hem de bu hislerle paralel biçimde gelişen estetik beğeniye dayanmaktadır. Bu bulgu, tabiat felsefesi temelinde doğa-insan ilişkisini erken yaşta

¹ Öğrenciler isimleri yerine numaralarla kodlandırılarak belirtilecektir.

kavrayabilmeleri açısından önem taşımakta; çevresel bilincin yalnızca bilişsel değil, aynı zamanda duyuşsal ve estetik boyutlarda da desteklendiğini göstermektedir.

4.1.2. Doğadan Mandala Çalışması

Fotoğraf 1b. Çocukların mandala yapım süreci

Fotoğrafta çocukların yerde yaprak, dal, çiçek ve taş gibi doğal malzemeleri kullanarak mandala oluşturdıkları görülmektedir. Çalışma sürecinde çocukların malzemeleri birlikte seçtikleri, yerleştirme konusunda birbirleriyle konuştukları ve sırasıyla katkı sundukları gözlemlenmiştir. Katılımcılardan Ö3'ün "Ben yaprakları kalp gibi koymak istiyorum" ve Ö2'nin "Bunu güneşin etrafına koyalım" ifadeleri, çocukların doğal malzemeleri belirli biçim ve imgelerle ilişkilendirerek düzenlediklerini göstermektedir. Bu süreçte çocukların hem bireysel tercihlerini dile getirdikleri hem de grup çalışmasına uyum sağlamaya yönelik davranışlar sergiledikleri kaydedilmiştir. Mandala çalışması, sanat pedagojisi açısından ürünün yanı sıra sürece odaklanan bir etkinlik olarak yapılandırılmış ve gözlemler bu doğrultuda kaydedilmiştir.

Fotoğraf 1c. Doğadan oluşturulan mandala

Tamamlanan mandala, doğadan toplanan yaprak, taş, dal ve benzeri materyallerle oluşturulmuş geçici nitelikte bir düzenleme olarak belirmiştir. Çalışmanın merkezden dışa doğru genişleyen dairesel formu, doğadaki döngüsellik temasını vurgulayan bir kompozisyon ortaya çıkarmıştır. Etkinlik sonunda mandalanın herhangi bir koruma altına alınmadan bulunduğu alanda bırakılması planlanmış; böylece çalışmanın geçiciliğinin çocuklar tarafından deneyimlenmesi hedeflenmiştir. Süreç boyunca ekolojik sanat yaklaşımının "doğaya karışma" ve "geçicilik" ilkeleri doğrultusunda hareket edilmiş; bu yaklaşım hem gözlem notlarına hem de etkinlik planına yansımıştır. Katılımcılardan Ö7'nin "Yapraklar yine toprağa dönecek" ifadesi, mandalanın doğaya geri bırakılmasına ilişkin çocuk yorumlarından biri olarak kayıt altına alınmıştır.

Bu bağlamda, mandala çalışmasının ekolojik sanat anlayışıyla ilişkisi, alanyazındaki tanımlarla da desteklenmektedir. Nitekim "Sanatçının malzemesi doğanın kendisi, çalışmalarına hayat veren ise mevsimsel süreçlerdir. Amacı estetik bir kaygıyla doğaya farkındalık sağlamak, düşündürmek, hissettirmektir. Çalışmalar yapım sürecinde de sonrasında da doğaya zarar verir nitelikte değildir." ifadesinde de vurgulandığı üzere ekolojik sanat, doğayla uyumlu ve farkındalık temelli bir yaratım sürecine işaret etmektedir (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 62). Bu perspektiften bakıldığında, öğrenciler tarafından gerçekleştirilen mandala çalışması, doğadan alınan materyallerin yeniden doğaya bırakıldığı ve çevresel duyarlılığın sanat yoluyla desteklendiği bir uygulama örneği olarak değerlendirilebilir.

4.1.3. Atölye Çalışması (Kökten Taça: Ağaçların Görünmez Ağları)

Bu atölye, ekosanat ve çevre eğitimi yaklaşımı çerçevesinde çocuklara ağaçların yapısı ve doğadaki ilişkiler ağına dair temel kavramları oyun, drama ve sanat etkinlikleri yoluyla tanıtmak amacıyla planlanmıştır. Atölyede çocukların doğada zaman geçirmeleri, ağaçların bölümlerini tanımaları ve "taç utangaçlığı" ile mikorizal iletişim gibi biyolojik kavramları somutlaştırılmış etkinlikler aracılığıyla deneyimlemeleri hedeflenmiştir.

Çalışma, bitki sistematiği alanında uzman bir biyolog ve bir sanat eğitmeninin eşliğinde yürütülmüştür. Çocuklar açılışta dairesel bir düzen içinde toplanmış ve "Güneş, yağmur, çöp" oyunu ile doğadaki temel öğelere bedensel hareketler üzerinden giriş yapılmıştır. Oyunda "güneş" denildiğinde çocukların kollarını yukarı kaldırdığı, "yağmur" dendiğinde ayaklarını yere vurarak suyun köklere inişini canlandırdığı, "çöp"

ifadesinde ise kollarını aşağı sarkıtarak duraksadıkları gözlemlenmiştir. Bu etkinlik sırasında çocukların söylenen kavramlara uygun beden hareketleriyle eşlik ettikleri ve grup halinde oyuna katıldıkları not edilmiştir.

Atölye kapsamında davet edilen biyolog, ağaçların bölümlerini çocukların anlayabileceği benzetmelerle açıklamıştır. Kökler “süper kahraman”, gövde “asansör”, yapraklar “mutfak” ve taç bölgesi “şapka” olarak tanımlanmış; çocukların bu benzetmeleri tekrar ettikleri ve zaman zaman gülümseyerek tepki verdikleri gözlenmiştir. Ardından “taç utangaçlığı” kavramı, ağaçların dalları arasında boşluk bırakmaları üzerinden anlatılmış; bazı çocukların “Onlar da çok kibar” gibi ifadeler kullandığı kaydedilmiştir. Mikorizal iletişim ise “ağaçların yer altı interneti” benzetmesiyle tanıtılmış ve kırmızı iplerle oynanan bir iletişim oyunu ile somutlaştırılmıştır. Oyunda bir çocuğun ipin ucunu çekmesiyle diğer ucun hareketinin anında fark edilmesi, çocuklara yer altındaki bağlantıların sürekliliğine dair görsel-kinestetik bir deneyim sunmuştur.



Fotoğraf 2. Bitkileri Anlama



Fotoğraf 2a. Atölye Çalışması



Fotoğraf 2b Çocuk Resmi 1



Fotoğraf 2c Çocuk Resmi 2

Fotoğraf 2. Açılış çemberinde oyun ve drama etkinliği

Fotoğrafta, çocukların biyoloğun yönlendirmesiyle drama oyununa katıldıkları görülmektedir. Çocuklar “güneş”, “yağmur” ve “çöp” kavramlarını temsil eden hareketleri eş zamanlı olarak uygulamakta; bazı çocuklar kollarını yukarı kaldırmakta, bazıları yere doğru eğilmekte veya farklı pozisyonlar almakta, böylece söylenen kavramları bedensel hareketlerle ifade etmektedir. Bu sırada grup hâlinde etkinliğe katılımın sürdüğü ve çocukların verilen yönergeleri takip ettikleri gözlemlenmiştir.

Fotoğraf 2a. Açık hava resim atölyesi

Bu resimde bir ağaç, güneş, gökyüzü ve toprak bütünlüklü bir kompozisyon içinde yer almaktadır. Ağaç gövdesi, dalları ve yaprakları belirgin biçimde çizilmiştir. Ö3'ün çalışmasında meyvelerin hem dallardan hem de kök bölgesinden çizildiği görülmektedir. Gökyüzü mavi renkle, güneş ise turuncu tonlarla boyanmıştır. Çocuğun resmi ilk aşamada katladığı, daha sonra sergide kullanılacağını öğrendiğinde resmi açarak teslim ettiği kaydedilmiştir.

Fotoğraf 2b çocuk resmi 1

Bu çalışmada, çocuklardan Ö3'e ait resimde ağaç, meyveler, gökyüzü, güneş ve toprak aynı kompozisyon içinde yer almaktadır. Ağaç gövdesi ve dalları belirgin biçimde çizilmiş; meyveler hem dalların bulunduğu bölgede hem de kök hizasında resmedilmiştir. Gökyüzünün mavi tonlarda, güneşin ise turuncu renkte boyandığı görülmektedir. Daha önceki resim çalışmalarında ağacın meyvesiz ve kök bölümü çizilmeden ifade edildiği göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmanın önceki çizimlerden biçimsel olarak ayrıldığı kaydedilmiştir. Çocuğun resmi bir süre katladığı, daha sonra sergide kullanılacağını öğrendiğinde resmi açarak teslim ettiği de süreç gözlemlerine yansımıştır.

Fotoğraf 2c Çocuk resmi 2

Ö7'ye ait resimde kalın gövdeli büyük bir ağacın merkezde konumlandırıldığı görülmektedir. Gövdeden çıkan dallar ve yaprakların çevresinin sarmaşık benzeri çizgilerle çevrelendiği dikkati çekmektedir. Resimde farklı renk ve boyutlarda bitkilerin yer aldığı; ağaç, yaprak, çiçek veya bitkisel öğelerin çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmiştir. Ayrıca köklerin belirgin şekilde çizildiği ve kök hatlarının birbirine temas eder biçimde resmedildiği görülmektedir. Yaprakların ise birbirine değmeyecek biçimde konumlandırıldığı kaydedilmiştir. Daha önceki resim çalışmalarında bu düzeyde kök ya da çeşitlilik detaylarının bulunmadığı göz önünde bulundurulduğunda, bu çizimin önceki çalışmalardan biçimsel olarak ayrıldığı not edilmiştir.

4.1.4. Atölye Çalışması (Gölette Yaşam ve Kuş Yuvaları)

Bu atölye, çocukların doğada yaşayan canlıların yuvalarını ve yaşam alanlarını gözlemlemeleri, ardından bu gözlemlerden yola çıkarak doğal malzemelerle kuş evi modelleri tasarlamaları amacıyla planlanmıştır. Atölye kapsamında çocukların doğrudan çevreyle temas ettikleri etkinliklerin yer aldığı; yaprak, taş, su yüzeyi ve benzeri doğal öğelerin çalışmalara dahil edilebildiği bir uygulama süreci kurgulanmıştır. Doğal malzemelerin kullanımı, Yer Temelli Eğitim (Place-Based Education) literatüründe belirtilen “yerel çevrenin öğrenme bağlamı olarak kullanılması” ilkesine uygunluk göstermektedir (Dorji, 2021, s. 2393).

Atölye, bir doğa gözlemcisi ve belgeselci rehberliğinde başlatılmıştır. Çocuklar gölet çevresinde bir araya gelmiş; dürbün ve teleskop aracılığıyla kuşlar ve bitkileri incelemişlerdir. Gözlem sürecinde “Kuşların evleri nerede?” ve “Bir ördek için gölet hangi özellikleri taşıyabilir?” gibi sorular yöneltmiş ve çocukların gözlem yaparken çıkarımda bulunmaları sağlanmıştır. Gölet çevresinde ördekler, sazlıklar ve çeşitli su canlıları gözlemlenmiş; suyun yapısı, ekolojik döngü ve çevredeki bitki örtüsü hakkında kısa açıklamalar yapılmıştır.

Devamında, mimar konuk çocuklara kuş yuvaları, mağaralar, su altı barınakları ve insanların yaşadığı ev türlerine ilişkin temel bir bilgilendirme yapmıştır. Sunum, farklı türlerin barınak özelliklerinin karşılaştırılmasına olanak tanıyacak kısa görseller ve açıklamalar içermiştir. Ardından felsefe alanında çalışan bir uzman “Ev nedir?” ve “Bir

yuva hangi işlevleri yerine getirir?” sorularını yönelterek çocukların kavram üzerine sözlü açıklamalar yapmalarını sağlamıştır.

Uygulama aşamasında çocuklar küçük gruplar halinde doğal malzemeler kullanarak kuş evi modelleri tasarlamışlardır. Ahşap parçaları, dallar, yapraklar, kabuklar ve çeşitli küçük materyaller kullanılarak farklı biçimlerde yuva kurguları oluşturulmuştur. Çocukların bazıları tasarımlarına yaprak veya otlardan oluşan taban yüzeyleri eklemiş; bazıları “koltuk” veya “yatak” gibi günlük yaşamdan benzetmeler içeren öğeler eklemiş ve bu tercihlerini sözlü olarak açıklamıştır.

Etkinlik süresince çocukların grup içinde malzeme paylaşımı, sırayla çalışma ve ortak karar alma davranışları gözlemlenmiştir. Doğal malzemelerin dokunsal ve görsel özellikleri üzerinden inceleme yaptıkları ve bu malzemeleri farklı şekillerde birleştirdikleri kaydedilmiştir. Uygulama sürecinde çocukların yaptıkları modelleri eğitmenlere sözlü olarak anlattıkları; hangi malzemeyi neden seçtiklerini açıkladıkları görülmüştür.

Atölyenin bir bölümünde, ekolojik sanatçı Jackie Brookner’in sanatın algı ve değer oluşturma süreçlerindeki rolünü vurgulayan görüşleri eğitimciler tarafından paylaşılmıştır (Aydın & Zümrüt, 2013, s. 64). Bu açıklamalar, kullanılan sanat temelli yöntemin bağlamsal çerçevesini tanıtmaya amacı taşımıştır.



Fotoğraf 3. Gölet gözlemi



Fotoğraf 3a. Suda yaşayan canlıları



Fotoğraf 3b. Kuş Evi 1



Fotoğraf 3c. Kuş Evi 2

Gölette Kuş Gözlemi

Fotoğrafta çocukların dürbünlerle gölete baktıkları ve yanlarında bir doğa gözlemcisinin bulunduğu görülmektedir. Çocukların su yüzeyindeki kuşları ve çevredeki sazlıkları izledikleri; bazı çocukların dürbünlerini uzun süre gözlerinden ayırmadan aynı

noktaya bakmayı sürdürdükleri kaydedilmiştir. Gözlem sırasında çocukların sessiz bir şekilde konumlandıkları ve verilen yönergeleri takip ettikleri görülmüştür.

Fotoğraf 3a. Suda yaşayan canlılar

Fotoğrafta bir çocuğun ahşap bir parça üzerinde dallar, yapraklar ve benzeri doğal malzemeleri yerleştirerek kuş evi tasarladığı görülmektedir. Çocuğun malzemeleri belirli bir düzen içinde konumlandığı ve her bir elementi tek tek yerleştirdiği gözlenmiştir. Yaprakların taban yüzeyi olarak kullanılması ve malzemelerin farklı kombinasyonlarla bir araya getirilmesi, çalışmanın planlanan aşamalarına uygun bir uygulama sürecinin yürütüldüğüne işaret etmektedir. Çocuk, yaptığı tasarımı etkinlik sonunda eğitmenlere sözlü olarak açıklamıştır.

Fotoğraf 3b. Grup çalışması: kuş evi yapım süreci

Fotoğrafta bir çocuğun ahşap bir yüzey üzerine dal, yaprak ve benzeri doğal malzemeler yerleştirerek bir kuş evi modeli oluşturduğu görülmektedir. Çocuğun malzemeleri tek tek konumlandığı ve düzenleme üzerinde belirli bir sıra izlediği gözlemlenmiştir. Yaprakların alt katman olarak kullanıldığı, dalların ise üst bölümlere yerleştirildiği dikkati çekmektedir. Çocuk, çalışmasını tamamladıktan sonra tasarım sürecine ilişkin açıklamalar yapmıştır.

Fotoğraf 3c. Grup çalışması: kuş evi tasarımı

Bu fotoğrafta bir grup çocuğun ahşap kutu biçimindeki bir yapının içine dallar, yapraklar ve çeşitli doğal materyaller yerleştirdikleri görülmektedir. Çocukların sırayla malzeme aldıkları, çalışma yüzeyini paylaştıkları ve birbirlerinin yerleştirme işlemlerini bekledikleri kaydedilmiştir. Bazı çocukların yuva içine yaprak veya otlardan oluşan taban düzenlemeleri ekledikleri, bazılarının ise insan yaşamına ait nesnelere benzetmeler içeren sözel açıklamalar yaptıkları gözlemlenmiştir.

4.1.5. Atölye Çalışması (Çocukların Kadrajından Fotoğraf ve Doğa)

Bu atölye, çocukların fotoğraf makinesi kullanarak doğayı gözlemlemelerini sağlamak ve ışık, kadraj ile kompozisyon gibi temel fotoğraf kavramlarını erken yaş düzeyine uyarlanmış biçimde deneyimlemelerine imkân tanımak amacıyla planlanmıştır. Atölye kapsamında fotoğraf alanında uzman bir akademisyen davet edilmiş ve çocuklara fotoğraf makinesinin temel işleyişi tanıtılmıştır. Kavramlar 4-6 yaş grubuna uygun olarak sadeleştirilmiş; “Işık nereden geliyor?”, “Hangi canlıyı ya da nesneyi seçmek istersin?” ve “Bir fotoğraf karesine neler sığabilir?” gibi sorularla açıklamalar yapılmıştır.

Tanıtımın ardından profesyonel fotoğraf makinesi çocukların kullanımına verilmiş ve çocuklar sırayla çevredeki hayvanları, bitkileri ve nesneleri fotoğraflamıştır. Çekim sürecinde çocukların makineyi tuttıkları pozisyonlar, seçtikleri nesnelere yönelme biçimleri ve kadraj tercihleri gözlemlenmiştir. Bir çocuğun köpeğe doğru yaklaşarak makineyi onun yönüne çevirdiği; diğer çocukların ise tavuk, ördek veya bahçe içindeki çeşitli ayrıntıları görüntülediği kaydedilmiştir. Çocukların fotoğraf çekerken gülümsemeleri, hızlı adımlarla nesneye yönelmeleri veya makineyi dikkatle incelemeleri gibi davranışlar süreç boyunca not edilmiştir.



Fotoğraf 4. Çocuk



Fotoğraf 4a. Köpek



Fotoğraf 4b. Tavuk ve Horoz



Fotoğraf 4c. Ördek

Fotoğraf 4 Çocuğun köpeği fotoğraflaması

Fotoğrafta Ö6'nın, sanat eğitmeninin rehberliğinde köpeği kadrja aldığı görülmektedir. Çocuğun makineyi köpeğin göz hizasına yakın bir noktada konumlandığı ve hayvana doğru yöneldiği kaydedilmiştir. Çekim sırasında çocuğun yüzünde gülümseme olduğu, makineyi sabitlemek için iki eliyle tuttuğu ve fotoğraf çekme hareketini uyguladığı gözlemlenmiştir.

Fotoğraf 4 a Köpek fotoğrafı

Ö8 tarafından çekilen fotoğrafta köpek doğrudan kameraya bakmaktadır. Fotoğrafta toprak, taşlar ve yaprak parçaları gibi zemin unsurlarının kadrja dahil olduğu görülmektedir. Çocuğun hayvanı görüntülerken kadrjaın merkezine yerleştirdiği ve kamerayı köpeğin bulunduğu noktaya doğru hizaladığı gözlemlenmiştir. Kadrjaın hafif açıyla konumlanması, çocuğun çekim anındaki duruşuna bağlı bir yerleşim olarak kaydedilmiştir.

Fotoğraf 4 b Tavuk ve horoz fotoğrafı

Bu fotoğrafta bahçe alanında hareket hâlindeki bir tavuk ve horozun görüntülendiği görülmektedir. Arka planda salıncak, çit ve taşlar gibi doğal ve yapay öğeler aynı kompozisyon içinde yer almaktadır. Çocuğun hayvanların hareketini takip ederek kamerayı onların yönüne çevirdiği ve kadrjaı bu doğrultuda ayarladığı gözlenmiştir.

Fotoğraf 4 c Ördek fotoğrafı

Ö2 tarafından çekilen fotoğrafta bir ördek açık bir alanda tek başına görüntülenmiştir. Ördeğin kadrjaın orta bölümüne yerleştirildiği ve geniş bir mekânsal alanın fotoğrafa dahil edildiği görülmektedir. Arka planda insan figürlerinin bulunması,

çekim sırasında hem doğal alanın hem de insan etkinliğinin aynı karede yer aldığını göstermektedir.

Atölye çalışma sürecinden genel görseller:



Fotoğraf 5. Fidan dikimi



Fotoğraf 5a Oba'da atölye



Fotoğraf 5b Boğaçayı



Fotoğraf 5c Bahçe

5. Tartışma

Bu araştırmada yürütülen doğa temelli sanat atölyeleri, çocukların çevreyle kurdukları ilişkilerin duyusal, estetik ve düşünsel boyutlarda desteklenebileceğini göstermiştir. Çocukların doğal malzemelerle üretim yapması, doğayı gözlemlemesi ve deneyimlerini sanatsal biçimlere dönüştürmesi, çevresel farkındalığın erken yaşlarda gelişebileceğini düşündürmektedir. Bu bulgular, alan yazında “eco-art education” olarak tanımlanan ekolojik sanat uygulamaları ve çevre eğitimi yaklaşımlarıyla örtüşmektedir.

Inwood'un (2013) ilkokul düzeyindeki öğrencilerle yürüttüğü eco-art uygulamaları, sanat temelli çevre eğitiminin çocukların çevreyle ilişki kurma biçimlerini güçlendirdiğini ortaya koymaktadır. Araştırmada öğrencilerin doğal süreçleri gözleme, çevresel temaları ifade etme ve doğaya yönelik duyarlılık geliştirme gibi davranışlarının belirgin biçimde arttığı rapor edilmiştir. Bu çalışma okul öncesi yaş grubunda ve daha kısa süreli bir uygulama kapsamında yürütülmüş olsa da çocukların doğal unsurları anlamlandırma, çevre kavramlarıyla temas kurma ve estetik ifade geliştirme eğilimlerinin benzer şekilde ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Ancak uygun gelişimsel farklar ve uygulama süresinin sınırlılığı dikkate alındığında, Inwood'un uzun süreli çalışmalarında tanımlanan davranışsal değişim düzeylerinin bu araştırmada aynı ölçekte tespit edilmesi beklenmemektedir. Bu durum, eco-art uygulamalarının etkisinin süreç içerisinde giderek güçlendiğini ve uzun süreli programların önemini desteklemektedir.

Yer temelli öğrenmenin çevre farkındalığı üzerindeki etkilerini inceleyen Dorji ve arkadaşlarının (2021) Bhutan örneği, çevrenin bir öğrenme alanı olarak kullanıldığında

çocukların katılım ve merak düzeylerinin arttığını ortaya koymuştur. Çalışmada öğrencilerin yerel çevreyi keşfetmeleri, toplulukla etkileşim kurmaları ve deneyimsel yollarla öğrenmeleri, PBE'nin (Place-Based Education: Yer Temelli Eğitim) temel ilkeleri olarak tanımlanmıştır. Mevcut araştırmadaki doğa temelli sanat atölyeleri de benzer biçimde çocukların yakın çevreyle doğrudan temas kurmasını sağlamış, doğal ortamın öğrenme sürecine dahil edilmesi çocukların gözlem yapma ve sorgulama becerilerini desteklemiştir. Her iki çalışma da çevrenin sınıfın bir uzantısı haline gelmesinin öğrenmeyi zenginleştirdiğini göstermektedir. Ancak Bhutan örneğinde yerel topluluk ve okul paydaşlarıyla güçlü bir iş birliği yer alırken, bu araştırmada sürecin daha çok atölye merkezli yürütülmesi, yer temelli eğitimin topluluk boyutunun sınırlı kaldığını düşündürmektedir.

Çağdaş çevresel sanatın ekolojik krizleri görünür kılma gücünü ele alan Najafabadi (2025), modern doğa sanatının yalnızca estetik bir temsil sunmakla kalmayıp çevresel bozulma, kirlilik ve ekolojik dengesizlik gibi temaları da eleştirel bir perspektifle işlediğini vurgulamaktadır. Bu bulgular, sanatın çevre sorunlarına yönelik farkındalık oluşturma potansiyelini ortaya koymaktadır. Bu araştırmada çocukların doğal döngüler, canlı yaşamı ve insan-doğa ilişkisine yönelik sembolik anlatımlar geliştirmesi, çevresel sanatın pedagojik düzeydeki bir yansıması olarak görülebilir. Ancak Najafabadi'nin incelediği profesyonel sanatçıların aksine, çocuk üretimlerinde eleştirel ekolojik vurgu daha sezgisel ve sınırlı düzeyde gözlenmiştir. Bu durum, erken çocukluk döneminde çevresel sanatın daha çok duyuşal ve deneyimsel süreçlerle ilişkili olduğunu göstermektedir.

Literatürdeki çalışmalarla karşılaştırıldığında, bu araştırmanın temel katkısı, doğa temelli sanat uygulamalarının kısa süreli bir atölye bağlamında dahi çocukların çevreyi algılama ve ifade etme biçimlerini etkileyebildiğini göstermesidir. Bununla birlikte mevcut araştırmanın sınırlılıkları, gelecekte daha geniş örneklerle, daha uzun süreli ve disiplinler arası iş birliklerini içeren çalışmaların gerekliliğine işaret etmektedir. Özellikle aile, okul ve yerel topluluk katılımının güçlendirilmesi, yer temelli ve sanat temelli çevre eğitiminin etkisini artıracaktır.

Sonuç

Bu araştırmada, erken çocukluk döneminde gerçekleştirilen doğa temelli sanat atölyelerine katılan çocukların deneyimleri nitel bir yaklaşımla incelenmiştir. Çalışma, sınırlı sayıda katılımcı ve kısa süreli bir uygulama sürecine dayandığından, elde edilen bulgular genelleme amacı taşımamakta; yalnızca süreçte gözlemlenen davranış ve üretimlere ilişkin örnek durum niteliğinde çıkarımlar sunmaktadır.

Atölye sürecinde çocukların doğadaki renk, doku ve biçim gibi unsurlara yönelik dikkatlerinin zaman zaman arttığı, doğal malzemelerle etkileşim kurarken duyuşal katılım ve merak gösterdikleri gözlenmiştir. Çocukların bazı üretimlerinde döngüsellik, canlıların yaşam alanı ya da doğadaki ilişkiler ağına ilişkin basit bağlantılar kurmaları, doğa temelli sanat etkinliklerinin çevresel farkındalığı destekleyebileceğine dair sınırlı fakat anlamlı ipuçları sunmaktadır.

Atölye etkinliklerinde gerçekleştirilen ortak üretim süreçleri, çocuklara doğal yolla iş birliği yapma, paylaşma ve sırasını bekleme gibi sosyal becerileri kullanma fırsatları

sunmuştur. Ancak uygulamanın süresi kısa olduğundan, bu gözlemlerin kalıcı bir gelişime işaret edip etmediğini söylemek mümkün değildir.

Disiplinler arası yapı—biyolog, sanat eğitmeni ve fotoğraf sanatçısı gibi uzmanların katkıları—çocukların doğayı yalnızca görsel değil, farklı bakış açılarından deneyimlemelerine olanak tanımıştır. Bu durum, çevresel olgulara ilişkin anlamlandırma biçimlerinde çeşitlilik oluşturmıştır. Genel olarak, bulgular doğa temelli sanat etkinliklerinin erken çocukluk eğitiminde duyuşsal katılımı, dikkat gelişimini, merakı ve temel çevresel farkındalık süreçlerini destekleyen bir öğrenme ortamı sunduğunu göstermektedir.

Öneriler

Bu çalışmanın bulguları sınırlı olmakla birlikte, erken çocukluk döneminde doğa temelli sanat etkinliklerinin geliştirilmesine yönelik bazı öneriler sunulabilir. Öncelikle, okul öncesi eğitim ortamlarında doğa temelli sanat etkinliklerine düzenli aralıklarla yer verilmesi, çocukların doğayla kurdukları duyuşsal ve duygusal bağın güçlenmesine katkı sağlayabilir. Etkinliklerin mümkün olduğunca açık alanlarda ve çocukların doğal unsurlarla doğrudan temas kurabilecekleri ortamlarda yürütülmesi, çevresel farkındalık süreçlerini destekleyen somut yaşantılar sunacaktır. Sanat çalışmalarının ürün odaklı değil, süreç odaklı tasarlanması ise çocukların kendi ritimleri ve ifade biçimleri doğrultusunda yaratıcı katılım göstermelerini kolaylaştırabilir.

Öğretmen ve ebeveynlerin bu tür süreçlere gözlemci ya da destekleyici olarak dahil olmaları, çocukların doğa-sanat deneyimlerini günlük yaşamla ilişkilendirmelerine yardımcı olabilir. Etkinlik sonrasında çocukların kendi sözleriyle yaptıklarını ve hissettiklerini ifade etmelerine alan açılması, çevresel farkındalık ve estetik duyarlılığın pekişmesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca okul öncesi öğretmenlerinin ve sanat eğitimi alan uzmanların, sanat ve çevre temelli yaklaşımları tanıtan kısa süreli atölyelere veya seminerlere katılmalarının, benzer uygulamaları kendi eğitim ortamlarına uyarlamalarını destekleyebileceği değerlendirilebilir.

Gelecek araştırmalar açısından, doğa temelli sanat etkinliklerinin daha uzun süreli programlar çerçevesinde ve farklı yaş gruplarıyla uygulanması, çevresel tutum ve davranışlardaki değişimi karşılaştırmalı olarak inceleme olanağı sunabilir. Daha geniş katılımlı çalışmalarda öğretmen, ebeveyn ve çocuk görüşlerinin birlikte ele alınması, disiplinler arası bakış açısını güçlendirecektir. Ayrıca uzunlamasına desenle yürütülecek araştırmalar, erken çocuklukta kazanılan deneyimlerin ilerleyen yıllardaki çevresel tutum ve estetik duyarlılıkla nasıl ilişkilendiğine dair daha derinlikli bulgular sağlayabilir.

Kaynakça

- Ak K., G. (2021). Sanat ve doğa ilişkisinde ekolojik yaklaşımlar. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1), 247-260.
- Alioğlu, N. (2010). Sanat ve bilim ilişkisi. *Folklor/Edebiyat*, 16(62), 217-228.
- Aydın, İ. & Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 53-78.
- Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Brown, A. (2014). *Art and ecology now*. Londra: Thames & Hudson.

- Chawla, L. (2019). Childhood nature connection and constructive hope: A review of research on connecting with nature and coping with environmental loss. *People and Nature*, 2, 619 – 642.
- Donkor, E. K., Bakye-yiadom, F. - vd. (2024). *From earth to Art: Repurposing clay residues into ephemeral clay sculptures of organic art and styles*. Gana: Takoradi Technical University.
- Dorji, K. & Sivitskis, A. (2021). Implementation of place-based education: A case study in a primary school at talhogang, *Bhutan*. *Creative Education*, 12, 2390-2409.
- Gazzaniga, M. (2008), *Learning, arts, and the brain the dana consortium report on arts and cognition*. New York: Dana Press.
- Inwood, H.J. (2013). Cultivating artistic approaches to environmental learning: Exploring eco-art education in elementary classrooms. *International Electronic Journal of Environmental Education*, 3 (2), 129-145.
- Işık, M. F. (2025). Toplumsal bir dönüşüm hareketi olarak eğitim. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, 278-284.
- İstanbul Modern (2016). Yok olmadan: Doğa ve sürdürülebilirlik üzerine bir sergi [Sergi Duyurusu]. İstanbul Modern. <https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/yok-olmadan>, [Erişim tarihi: 20.09.2025].
- Kellert, S. R. (1983). Experiencing nature: Affective, Cognitive, and evaluative development in children. In P. H. Kahn & S. R. Kellert (Eds.), *Children and Nature*. The MIT Press.
- Mamur, N. (2017). Ekolojik sanat: Çevre eğitimi ile sanatın kesişme noktası. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(3), 1000-1016.
- Mccarthy, M., & Southeastern, N. (2010). Experiential learning theory: From theory to practice. *Journal of Business & Economics Research (JBER)*, 8(5), 131-140.
- Merchant, C. (1990). *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*. HarperOne.
- Najafabadi, R.N., Mohammad, K. vd., (2025). Eco-aesthetics in contemporary western landscapes: A study of nature and art. *Current Opinion*, 5(1), 1110-30.
- Özer, Y. (2025). Doğanın Yapıbozumuna Karşı İyileştirici Güç Olarak Ekolojik Sanat. *Kent Akademisi*, 18(1), 1-20.
- Rolston, H. (2012). *Environmental ethics: Duties to and values in the natural world*. Philadelphia: Temple University Press.
- Türe, C. (2014). Küresel iklim değişikliğinin toplumsal algısında görsel sanatların rolü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 224-239.
- Vatsky, S. (1992). *Fragile ecologies: Contemporary artists' interpretations and solutions. Adventures in Ecological Art for Kids and Families*. New York: Queens Museum of Art.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 251-264
Geliş Tarihi-Received: 11.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18169408

Anaokulu Düzeyinde El Sanatları ve Sanat Eğitiminin Kültürel Kimlik İnşası ve Estetik Algının Gelişimine Etkisi

The Impact of Handicrafts and Art Education at the Preschool Level on the Formation of Cultural Identity and the Development of Aesthetic Perception

Fatma Zehra EROL*
Mitat KANDEMİR**
Zeynep UYSAL***
Ayşenur PİRİ****

Öz

Bu araştırma, erken çocukluk dönemindeki (3-6 yaş) el sanatları etkinliklerinin pedagojik rolünü, yaygın indirgemeci yöntemlerden farklı bir şekilde, kültürel kimliğin oluşumu ve estetik algının gelişimi gibi iki ana dinamik üzerinden kuramsal olarak incelemektedir. Sanat, yalnızca psikomotor bir araç değildir; Vygotskyci bir bakış açısıyla, çocuğun kültürel sembolleri, hikayeleri ve değerleri benimsediği, “ben” ve “biz” bilincini geliştirdiği bir “psikolojik araçtır”. Eş zamanlı olarak, el sanatları, Deweyci felsefesinin ışığında, pasif bir “güzellik eğitimi” yerine “bütünlüklü bir deneyim” sunarak duyuşal farkındalığın (aisthesis) geliştirildiği süreç odaklı bir alan teşkil etmektedir. Makalenin ana görüşü, bu iki sürecin karşılıklı etkileşim içinde bulunduğuudur: Çocuğun estetik değerlendirmesi, büyük oranda Bourdieu’nün “habitus” terimi ile açıklanan, yaşadığı kültürün kuralları tarafından belirlenmektedir. Buna göre, el sanatlarının çocuğun bireysel estetik deneyimini, ait olduğu toplumsal ve kültürel ortak bellekle ilişkilendiren önemli bir eğitim aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, öğretmenlerin sanat etkinliklerinde şablon kullanımına ve yüzeysel “turist yaklaşımı”na dayalı uygulamalardan uzaklaşmaları; bunun yerine kültürel bağlamı sanat üretim sürecine etkin ve bilinçli bir biçimde dâhil etmeleri gerektiğini önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel kimlik, estetik algı, anaokulu, el sanatları, sanat eğitimi.

Abstract

This research theoretically examines the pedagogical role of arts and crafts activities in early childhood (ages 3-6), focusing on two main dynamics – the formation of cultural identity and the development of aesthetic perception – in a manner distinct from common reductionist approaches. Art is not merely a psychomotor tool; from a Vygotskian perspective, it is a

* Bilim Uzmanı, Milli Eğitim Bakanlığı, Karatay Vilayetlere Hizmet Götürme Birliği Anaokulu, e-posta: fzerol42@gmail.com, ORCID:0009-0001-1033-5141.

** Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, e-posta: mitatkandemir@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6602-4895.

*** Başöğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, Karatay Vilayetlere Hizmet Götürme Birliği Anaokulu, e-posta: akabeanaokulu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0401-4499.

**** Başöğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, Selçuklu Belediyesi Sevgi Anaokulu, e-posta: nurpiri0409@gmail.com, ORCID:0009-0003-8805-8425.

“psychological tool” through which children adopt cultural symbols, stories, and values, developing a sense of ‘self’ and ‘we.’ Simultaneously, handicrafts, in light of Deweyan philosophy, constitute a process-oriented field where sensory awareness (aisthesis) is developed by offering a “holistic experience” rather than passive “aesthetic education.” The main argument of the article is that these two processes interact with each other: the child’s aesthetic evaluation is largely determined by the rules of the culture in which they live, explained by Bourdieu’s term “habitus.” Consequently, crafts are an important educational tool that connects the child’s personal aesthetic experience to the collective memory to which they belong. This analysis suggests that teachers should abandon the use of “templates” and a superficial “tourist approach,” and instead actively incorporate cultural context into the artistic process.

Keywords: Cultural identity, aesthetic perception, kindergarten, handicrafts, art education.

Giriş

21. yüzyılın erken çocukluk dönemi, paradoksal bir görünüm arz etmektedir. Bir yanda dijitalleşme ve küreselleşmenin ivmesiyle, çocuklar “küresel bir çocuk kültürünün” Appadurai (1996) homojenleştirici etkilerine maruz kalmaktadır. Popüler medya karakterleri, ulusötesi markalar ve dijital oyun platformları, coğrafi sınırlardan bağımsız ortak bir sembolik evren yaratmaktadır. Bu durum, çocukların yerel, ulusal ve ailesel bağlamlarından kaynaklanan otantik kültürel kodlarla karşılaşmasını gölgede bırakma riski taşımaktadır. Diğer yanda ise, gelişim psikolojisi literatürü, 3-6 yaş arasını kapsayan anaokulu döneminin, çocuğun “benlik” algısının, sosyal aidiyet duygusunun ve dolayısıyla kültürel kimliğinin temellerinin atıldığı en kritik evre olduğunu ısrarla vurgulamaktadır (Erikson, 1968, p. 24).

Bu sosyo-kültürel ikilemin tam ortasında, erken çocukluk eğitimi kurumları ve bu kurumlarda merkezi bir yer tutması beklenen sanat eğitimi durmaktadır. Ne var ki, mevcut pedagojik paradigmalarda özellikle el sanatları, sıklıkla indirgemeci bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Okul öncesi eğitim programlarında sanat etkinlikleri, çoğunlukla “boş zaman değerlendirme,” “eğlenceli aktivite,” “psikomotor becerilerin (ince kas gelişimi) desteklenmesi” veya “bilişsel gelişime yardımcı bir araç” (örn. renkleri, şekilleri öğretme) olarak araç sallaştırılmaktadır (Eisner, 2002). Sanatın bu enstrümantalist (araçsal) kavranışı, onun çok daha derin ve temel bir işlevini göz ardı etmektedir.

Bu makalenin temel sorunsalı tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır: El sanatlarının, çocuğun yalnızca el becerilerini geliştiren bir “etkinlik” değil, aynı zamanda dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimini (epistemolojisini) ve bu dünyada “kim” olduğunu (ontolojisini) inşa etmesindeki merkezi rolünün yeterince kavranamamış olmasıdır. Sanat, atölyeler ve oyun, çocuğun gerçekliği yeniden ürettiği, sembolik düşüncüyü geliştirdiği ve kültürel araçları içselleştirdiği birincil alanlardır (Erikson, 1968, p. 36).

Çocuk, eline aldığı boya kalemiyle sadece bir kâğıdı karalamaz; o anda kendi varoluşsal deneyimini, korkularını, sevinçlerini ve ailesinden öğrendiği kültürel anlatıları görünür kılar. Dolayısıyla, bir çocuğun çizdiği “ev” resmi, sadece bir barınak çizimi değil, aynı zamanda onun “aidiyet,” “güven” ve “aile” ye dair kültürel şemalarının bir dışavurumudur. Benzer şekilde, estetik algı –yani neyin “güzel,” “uyumlu” veya “anamlı” olduğuna dair geliştirilen beğeni– sadece bireysel bir tercih meselesi değil, aynı zamanda içinde yaşanan kültür tarafından derinden şekillendirilen sosyal bir inşa sürecidir (Bourdieu, 1984).

Bu bağlamda, anaokulu eğitiminde el sanatlarının rolünü, kültürel kimlik inşası ve estetik algı gelişimi gibi iki temel dinamik üzerinden yeniden düşünmek hem teorik hem de pedagojik bir zorunluluktur.

Antropolog “Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization” (Modernlik Serbest: Küreselleşmenin Kültürel Boyutları) adlı temel eserinde bu duruma gönderme yapar (Appadurai, 1996). Appadurai, küreselleşmenin sadece ekonomik değil, aynı zamanda kültürel akışlar (medya, fikirler, imgeler) yarattığını ve bunun “küresel kültürler” oluşturduğunu savunur. Bu çalışmada, çocukların maruz kaldığı “küresel çocuk kültürü” bağlamında kullanılmıştır.

“Identity: Youth and Crisis” (Kimlik: Gençlik ve Kriz) kitabına ve psikososyal gelişim kuramına işaret eder. Anaokulu dönemi (3-6 yaş), Erikson’un “Girişimcilğe Karşı Suçluluk” (Initiative vs. Guilt) evresine denk gelir. Bu evre, çocuğun dünyayı keşfetme, roller üstlenme ve “ben kimim?” sorusunun ilk temellerini atma açısından kritiktir. Kültürel kimliğin temelleri bu girişimcilik döneminde atılmaktadır (Erikson, 1968, s. 85).

Sanat eğitimi alanının en önemli isimlerinden Elliot W. Eisner özellikle “The Arts and the Creation of Mind” (Sanat ve Zihnin Yaratımı) kitabında, sanatın sadece bir beceri veya eğlence olmadığını, bilişsel gelişimin karmaşık bir formu olduğunu savunur (Elliot W. Eisner, 2002).

“Mind in Society” (Toplumda Zihin) adlı eserindeki sosyo-kültürel teorisi, çalışmanın temel direklerinden biridir. Özellikle oyun ve sanatın, çocuğun kültürel araçları (dil, semboller) içselleştirdiği ve üst bilişsel işlevleri geliştirdiği “Yakınsal Gelişim Alanı” (ZPD) içindeki kilit faaliyetler olduğunu belirtir (Vygotsky, 1978).

Bu konuda dikkat çeken diğer bir kaynak Sosyolog Pierre Bourdieu’nün “Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste” (Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi) adlı eseridir. Bourdieu, “beğeni”nin (estetik algının) saf veya bireysel olmadığını; sosyal sınıf, eğitim ve kültürel sermaye tarafından “inşa edildiğini” savunur. Bu fikir, çocuğun estetik algısının bile kültürel bağlamdan (kimliğinden) bağımsız olmadığı argümanını desteklemektedir (Pierre Bourdieu, 1984).

Yukarıda betimlenen problem çerçevesinde, bu makalenin temel amacı, erken çocukluk döneminde sanat eğitimi çerçevesinde yer alan el sanatları etkinliklerinin, çocuğun kültürel kimlik edinimi ve estetik algı gelişimi üzerindeki rolünü ve bu iki süreç (kimlik ve estetik) arasındaki ilişkiyi incelemektir.

Bu genel amaç doğrultusunda, çalışma aşağıdaki spesifik hedeflere odaklanmaktadır:

1. Anaokulu (3-6 yaş) çocuğunun kültürel kimlik gelişiminin temel dinamiklerini, sosyo-kültürel teoriler (özellikle Vygotsky) ışığında incelemek.
2. Erken çocuklukta estetik algının (beğeni yargısının) nasıl ortaya çıktığını ve geliştiğini, deneyimsel öğrenme ve sanatsal kuramları temelinde tartışmak.
3. El sanatları etkinliklerini “kültürel mirasın aktarımı” ve “sembolik anlamlandırma” bağlamında analiz ederek, bu etkinliklerin kimlik inşasındaki rolünü ortaya koymak.
4. Sanat eğitiminin, çocuğun sadece “ne” gördüğünü değil, “nasıl” gördüğünü ve (duyusal farkındalık, estetik duyarlılık) nasıl şekillendirdiğini irdelemek.
5. Nihai olarak, kültürel kimlik ile estetik algının sanat zemininde nasıl kesiştiğini, birbirini nasıl beslediğini veya birbiriyle nasıl çatışabildiğini gösteren kavramsal bir çerçeve sunmaktır.

Bu çalışmanın önemi, erken çocukluk eğitiminde el sanatlarının rolüne dair mevcut literatürdeki iki temel boşluğa işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Birincisi, sanat eğitimi çalışmaları genellikle ya bilişsel gelişime (yaratıcılık) ya da psikomotor gelişime (el-

göz koordinasyonu, ince motor beceriler) odaklanmakta; sanatın sosyolojik boyutu olan “kültürel kimlik inşası” rolünü görece ihmal etmektedir. İkincisi, “estetik” kavramı genellikle “güzellik eğitimi” gibi yüzeysel bir başlığa indirgenmekte; oysa John Dewey’in vurguladığı gibi estetik, pasif bir beğeni değil, “tamamlanmış bir deneyim” (an experience) ve dünyayla duyuşsal bir etkileşim biçimidir (Dewey, 1934).

Bu çalışma, sanat eğitimi çerçevesinde el sanatları etkinliklerini bu iki temel eksene -yani sosyolojik (kimlik) ve felsefi (estetik)- oturtarak, konuya disiplinlerarası ve bütüncül bir bakış açısı getirmeyi hedeflemektedir. Çalışmanın özgün değeri, el sanatları etkinliklerini “beceri öğretimi” pratiklerinden ayırıp, onları çocuğun “anlam arayışı”nın merkezine yerleştiren pedagojik bir argüman geliştirmesidir. Sunulacak kuramsal çerçeve, okul öncesi eğitim programı geliştiricilerine, öğretmenlere ve politika yapıcılara, sanatı yalnızca bir “ders” olarak değil, aynı zamanda “kültürel sürdürülebilirlik” ve “duyuşsal eğitim” için stratejik bir alan olarak değerlendirme fırsatı sunacaktır.

Bu çalışma, Erikson’un “Girişimcilğe Karşı Suçluluk” evresine karşılık gelen gelişim dönemindeki anaokulu çocukları ile sınırlıdır. Araştırmanın kuramsal derleme (theoretical review) yöntemi ile ele alınmıştır. Çalışma mevcut temel kuramların sentezlenmesi yoluyla yeni bir tartışma ve argüman geliştirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca sanatın terapötik (sağaltıcı) boyutu ve özel gereksinimli çocuklarda sanat eğitimi gibi spesifik konular bu araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Makalenin temel amacı -el sanatları bağlamında sanatın, kültürel kimlik ve estetik algı gelişimindeki merkezi rolünü- temellendirebilmek için, öncelikle bu süreçlerin işlediği kuramsal zemini aydınlatmaktır. Bu bölüm:

1. Erken çocukluk döneminin temel gelişim dinamiklerini,
2. Kültürel kimlik olgusunu,
3. Estetik algının doğasını, ilgili kuramlar ışığında açıklayacaktır.

Erken Çocukluk Gelişiminin Kuramsal Dayanakları

Anaokulu dönemi (3-6 yaş), çocuğun dünyayla kurduğu ilişkinin radikal bir biçimde yeniden yapılandığı bir evredir. Bu yapılandırmayı üç temel kuram üzerinden okumak mümkündür:

Bilişsel İnşa ve Sembolik Düşünce (Piaget): Jean Piaget’nin bilişsel gelişim kuramına göre, bu dönem “İşlem Öncesi Dönem” (Preoperational Stage) olarak adlandırılmıştır. Bu evrenin en belirgin özelliği, “sembolik düşüncenin” (symbolic thought) patlamasıdır. Çocuk, bir nesneyi (örn. bir çubuğu), başka bir nesne (örn. bir at) yerine koyabilir. Sanat, bu sembolik işlevin en saf uygulama alanıdır. Çocuk için çizgi çizmek, sadece motor bir eylem değil, zihnindeki bir şemayı veya deneyimi kâğıda “tercüme etme” eylemidir. Ancak bu dönem, aynı zamanda “benmerkezcilik” (egocentrism) ile karakterizedir; çocuk, dünyayı yalnızca kendi perspektifinden algılar. Bu durum sanata “entelektüel gerçekçilik” (intellectual realism) olarak yansır. Çocuk, gördüğü şeyi değil, “bildiği” şeyi çizmektedir (Luquet, 1927). Örneğin, bir evin duvarlarını saydam çizer ve içindeki insanları gösterir, çünkü orada olduklarını bilir. Bu, estetik bir kaygıdan öte, bilişsel bir inşa eylemidir (Piaget & Inhelder, 1969).

Sosyo-Kültürel İnşa ve “Araç” Olarak Sanat Piaget’nin “içten dışa” (bireysel bilişten sosyallığa) doğru ilerleyen modelinin aksine, Lev Vygotsky’nin sosyo-kültürel teorisi, gelişimi “dıştan içe” (sosyal etkileşimden bireysel bilişe) doğru okumaktadır (Vygotsky, 1978). Vygotsky’ye göre, tüm üst düzey zihinsel işlevler (dikkat, hafıza, problem çözme) önce sosyal düzlemde (insanlar arası) ortaya çıkar, ardından psikolojik düzleme (birey içi) taşınır. Bu aktarımın gerçekleşmesini sağlayan şey “kültürel araçlar”dır (cultural tools) ve

dil, bu araçların en önemlisidir. Makalemizin temel tezlerinden biri, sanatın da dil gibi bir kültürel araç olduğudur. Çocuk, sanat yoluyla sadece kendini ifade etmez; aynı zamanda kültürünün sembollerini, anlamlarını ve değerlerini de “içselleştirir”. Sanat, Vygotskyci perspektifte, çocuğun “Yakınsal Gelişim Alanı” (Zone of Proximal Development- ZPD) içinde, daha bilgili bir başkasının (öğretmen, ebeveyn, akran) rehberliğinde kültürü edindiği bir sosyal etkileşim alanıdır.

Psikososyal Gelişim ve “Girişimcilik” Alanı Olarak Sanat (Erikson): 3-6 yaş dönemini “Girişimciliğe Karşı Suçluluk” (Initiative vs. Guilt) çatışmasının yaşandığı evre olarak tanımlar. Çocuk, dünyayı keşfetmek, roller üstlenmek, planlar yapmak ve “girişimde bulunmak” için muazzam bir dürtüye sahiptir. El sanatları etkinlikleri, bu psikososyal çatışma için ideal bir “güvenli alan” (safe space) sağlar. Çocuk, sanatsal üretim sürecinde (örn. kilden bir heykel tasarlar veya ebru çalışırken) kararlar alır, risk alır (örn. renkleri karıştırmak), kendini ortaya koyar ve bir “ürün” yaratır. Bu süreç, gerçek dünyanın fiziksel veya sosyal riskleri (düşmek, azarlanmak) olmaksızın çocuğun “yeterlilik” ve “girişimcilik” duygusunu geliştirmesine olanak tanır. Başarılı bir sanatsal girişim, çocuğun benlik saygısını ve kimlik algısının temellerini güçlendirir (Erikson, 1968, p. 85).

Kültürel Kimlik Olgusu ve Erken Çocuklukta Edinimi

Kültürel kimlik, bireyin kendini ait hissettiği bir grupta (aile, etnik köken, ulus) paylaştığı ortak değerler, inançlar, anlatılar (narratives), semboller, dil ve ritüeller bütünü olarak tanımlanabilir. Bu, statik veya doğuştan gelen bir “öz” değil, yaşam boyu süren dinamik bir “inşa” sürecidir (Hall, 1996).

Erken çocukluk dönemi, bu inşa sürecinin temelidir. Çocuk, “ben” (self) ve “öteki” (other) ayrımını fark etmeye başladığında kimlik süreci başlar. Bu süreçte anaokulu kritik bir eşiktir. Anaokulu, çocuğun aileden (birincil kültür) sonra karşılaştığı ilk organize sosyal yapıdır (ikincil kültür). Çocuk burada, “kendi ailesinin” pratiklerinin (örn. yemek yeme biçimi, konuşulan dil, kutlanan bayramlar) “tek” veya “evrensel” olmadığını, “farklı” olanların da bulunduğunu keşfeder. Kültürel kimlik, tam da bu “benzerlik” (aidiyet) ve “farklılık” (ayrışma) diyalektiği içinde şekillenir (Piaget & Inhelder, 1969).

Estetik Algı ve Gelişimi

Makalemiz bağlamında “estetik,” genellikle anlaşıldığı gibi sadece felsefenin “güzellik” (beauty) ile ilgilenen dalı veya “sanat eleştirisi” ile sınırlandırılmaz. Kelimenin kökeni olan Yunanca aisthesis, “duyusal algılama” veya “duyular yoluyla farkına varma” anlamına gelir.

Deneyim Olarak Estetik müzelerden ve galerilerden çıkarıp gündelik yaşama iade eder. Dewey’e göre estetik, “bir deneyimdir” (an experience). Çocuğun çamurun dokusunu, boyanın akışkanlığını veya kecenin yumuşaklığını tüm duyularıyla fark etmesi, bu deneyime kendini kaptırması estetik bir eylemdir. Estetik algı, bu “duyusal farkındalığın” (sensory awareness) eğitilmesidir. Sanat, çocuğa dünyaya estetik bir dikkatle (uyum, denge, doku açısından) bakmayı öğreten bir pratiktir (Dewey 1934).

Estetik ve Sanatsal Gelişim Evreleri (Lowenfeld ve Parsons): Çocuğun estetik algısı ve sanatsal üretimi, bilişsel gelişime paralel olarak evrimleşir. Viktor Lowenfeld (Lowenfeld & Brittain, 1987), çocuğun çizim gelişimini evrelere ayırır. Anaokulu dönemi, “Karalama Dönemi”nden (Scribbling Stage, 2-4 yaş) “Şema Öncesi Dönem”e (Pre-schematic Stage, 4-7 yaş) geçişi kapsar. Karalama, daha çok kinestetik (hareketsel) ve duyusal bir eylemken (estetik deneyim), şema öncesi dönemde çocuk, duyusal olarak

önemli olanı (örn. kocaman bir kafa, çünkü insan önemlidir) sembolik olarak temsil etmeye başlar.

Michael Parsons (1987) ise, çocuğun sanat eserlerini algılama (estetik yargı) gelişimini inceler. Bu yaş grubundaki çocuklar genellikle Evre 1: Favoritizm (Favoritism) aşamasındadır. Bu evrede estetik yargı, Piaget'nin benmerkezciliğine paralel olarak tamamen kişisel ve duygusaldır. Çocuklar bir resmi, "içinde sevdikleri bir renk (örn. mavi) olduğu için," "sevimli bir hayvan olduğu için" veya "onlara mutlu bir anı hatırlattığı için" beğenirler. Resmin kompozisyonu, tekniği veya kültürel anlamı henüz algı alanları dışındadır.

Kavramsal Çerçevenin Sentezi: Görüldüğü gibi, 3-6 yaş çocuğu; bilişsel olarak sembolik ve benmerkezci (Piaget), sosyal olarak kültürel araçları içselleştiren (Vygotsky) ve psikososyal olarak girişimcilik arayışında (Erikson) olan bir bireydir. Kültürel kimliği "ben/öteki" ayrımında gelişirken (Hall), estetik algısı da "duyusal deneyim" (Dewey) ve "favoritizm" (Parsons) ekseninde şekillenmektedir.

Kültürel Kimliğin İnşasında Sanatın Rolü

Giriş bölümünde sanatın, çocuğun kimlik inşasındaki rolünün önemi vurgulanmış bu rolün yeterince uygulanmadığına değinilmiştir. Bölüm 2'de kültürel kimliğin "dinamik bir inşa süreci" olduğunu yazılı kaynaklarla birlikte anlatılmıştır. Bu bölümde, sanat etkinliklerinin bu inşa sürecinde tam olarak nasıl bir "mekanizma" olarak işlediği analiz edilecektir. Sanat, pasif bir kültürel yansıtıcı değil bir perspektifle, çocuğun kültürü edindiği, içselleştirdiği ve yeniden ürettiği aktif bir "psikolojik araç"tır. Bu rol, üç temel başlık altında incelenebilir: *Kültürel mirasın aktarımı, sembolik dil olarak sanat ve sosyal etkileşim alanı olarak sanat* (Vygotsky, 1978).

Kültürel Mirasın Aktarım Aracı Olarak Sanat

Kültürel kimlik, bireyin "köklerini" hissetmesiyle, bir anlatı (narrative) bütününe parçası olduğunu fark etmesiyle başlar. Sanat, bu anlatıların ve köklerin somut ve duyusal düzeyde aktarıldığı en güçlü pedagojik kanaldır.

Anlatılar, Masallar ve Ritüellerin Somutlaştırılması: Her kültür, kendi değerlerini, korkularını, kahramanlarını ve ahlaki kodlarını masallar, efsaneler, ninniler ve tekerlemeler yoluyla aktarır. Anaokulu çocuğu için bu soyut anlatılar, sanat yoluyla "görünür" ve "deneyimlenebilir" hale gelir. Öğretmenin anlattığı bir yerel efsanenin (örn. Nasreddin Hoca fıkrası, Keloğlan masalı veya yerel bir söylence) çocuklar tarafından resmedilmesi, o anlatının didaktik bir şekilde öğretilmesinden çok daha güçlü bir içselleştirme sağlar. Çocuk, o karakteri çizerken veya kilden yaparken, onunla özdeşleşir ve o karakterin temsil ettiği kültürel değeri (kurnazlık, saflık, bilgelik vb.) kendi bilişsel şemasına dahil eder (Bruner, 1990).

Müzik, Dans ve "Bedensel Kimlik": Kültürel kimlik sadece bilişsel değildir; aynı zamanda "bedenseldir" (embodied). Geleneksel müzikler, ninniler ve halk oyunları, çocuğa ait olduğu kültürün "ritmini" öğretir. Anaokulunda yapılan basit halk dansı figürleri veya geleneksel bir çocuk şarkısının (örn. "Yağ Satarım Bal Satarım") ortak ritimle söylenmesi, çocuğa bireysel hareketin ötesinde, "grupla birlikte hareket etme" ve "ortak bir bedensel hafızaya" katılma deneyimi yaşatır. Bu, aidiyet duygusunu pekiştiren güçlü bir sosyal ve duyusal eylemdir.

Geleneksel El Sanatları ve "Kültürel Bellek": Çocukların kendi yerel kültürlerindeki görsel kodlarla (visual codes) karşılaşması kimlik gelişimi için kritik öneme sahiptir. Bir kilim desenindeki semboller, bir çini motifindeki renk uyumu veya bir ebru sanatındaki formlar, o kültürün yüzyıllar içinde rafine ettiği "estetik dilini" oluşturur. Anaokulu

çocuğunun bu sanatları “ustaca” yapması beklenmez; ancak bu desenlere, dokulara ve tekniklere maruz kalması (exposure) -örneğin, baskı tekniğiyle bir kilim deseni yorumlaması veya basit bir çömlek denemesi yapması- onun “kültürel belleğini” oluşturur. Bu, Bölüm 4’te tartışacağımız estetik algının da temelini atacaktır.

Sembolik Dil Olarak Sanat ve Kimliğin Dışavurumu

Çizim yapmayı “çizgisel konuşma” (graphic speech) olarak adlandırır ve bunun yazılı dilin öncülü olduğunu savunur. Eğer sanat bir dil ise, çocuk bu dili konuşurken kaçınılmaz olarak kendi kültürel “lehçesini” kullanır ve kimliğini dışa vurur (Vygotsky,1978).

Bölüm 2’de Piaget’nin “entelektüel gerçekçilik” (çocuğun bildiğini çizmesi) kavramından bahsedilen bu “bilgi” sadece bilişsel şemalar değil, aynı zamanda kültürel olarak edinilmiş evrensel şemalardır. Çocukların “ailem,” “evim,” “okulum” veya “bayram” gibi kültürel açıdan yüklü kavramları çizme biçimleri, onların kimliklerinin ve kültürel değerlerinin doğrudan bir yansımasıdır. Örneğin: Kolektivist bir kültürde yetişen bir çocuğun “aile” çiziminde, bireylerin birbirine yakın, hatta temas halinde çizilmesi yaygınken; daha bireyci bir kültürde bireyler arasında daha fazla mesafe görülebilir (Malchiodi, 2012).

Bir çocuğun “bayram” çiziminde neye odaklandığı (yemekler, kalabalık aile, hediyeler, bayraklar) o kültürün bayram ritüellerine verdiği önemi gösterir.

Sanat, bu anlamda, öğretmenin çocuğun kültürel dünyasını ve kimlik algısını (özellikle sözel olarak ifade edemediklerini) okuyabileceği projektif (yansıtıcı) bir metin işlevi görür.

Sosyal Etkileşim ve “Biz” Bilincinin Gelişimi Olarak Sanat

Kültürel kimlik, “ben”in “öteki” ile ilişkisinde ve “biz” (aidiyet grubu) içinde inşa edilir. Anaokulundaki sanat etkinlikleri, bu sosyal insanın gerçekleştirdiği birincil laboratuvarlardır.

Ortak Üretim ve Müzakere: Bireysel resim çalışmalarının aksine, büyük ölçekli grup projeleri (örn. ortak bir duvar resmi (mural) yapmak, atık malzemelerden bir “şehir” inşa etmek veya bir dramayı sahnelemek için dekor hazırlamak) çocukları sosyal etkileşime zorlar. Bu süreçte çocuklar:

1. Müzakere ederler: “Gökyüzü mavi olmalı,” “Hayır, güneş de olmalı.”

2. İş birliği yaparlar: “Sen şurayı tut, ben yapıştıracağım.”

3. Ortak bir estetik yaratırlar: Bireysel tercihlerden (Piaget’nin benmerkezciliği) vazgeçip, grubun ortak hedefine (Vygotsky’nin sosyal düzlemi) yönelirler.

“Biz” Bilinci ve Eriksoncu Girişim: Bu ortak üretim süreci, çocuğun “biz bilincini” (collective consciousness) geliştirir. Tamamlanan eser, artık “benim” resmim değil, “bizim” eserimizdir. Bu, bir mikro-kültür (sınıf kültürü) yaratma eylemidir. Aynı zamanda, Bölüm 2’de bahsettiğimiz Erikson’cu (1968) “girişimcilik” duygusu için de kritik bir alandır. Çocuk, kendi fikrini gruba kabul ettirmeye girişir, başarısız olursa (suçluluk duymadan) başka bir çözüme adapte olmayı öğrenir. Sanat, bu sosyal kimlik denemeleri için en az riskli ve en yaratıcı alanı sunar.

Özetle, Bölüm 3’te görüldüğü gibi sanat; kültürel anlatıları somutlaştıran bir aktarım aracı, çocuğun kültürel şemalarını yansıtan sembolik bir dil ve “biz” bilincini inşa eden sosyal bir pratik olarak kültürel kimliğin gelişiminde merkezi bir rol oynamaktadır.

Bilişsel psikolojinin öncülerinden Jerome Bruner’in “Acts of Meaning” (Anlamanın Eylemleri) kitabında “anlatısal düşünceyi” (narrative thought) savunur; insanların dünyayı

mantıksal argümanlardan çok hikayeler (anlatılar) yoluyla anladığını belirtir. Masalların resmedilmesi, tam da bu “anlatısal” anlamlandırma sürecidir. (Bruner, 1990).

Sanat terapisi ve çocuk çizimleri konusunda önde gelen uzmanlardan Cathy A. Malchiodi’ye ve “Handbook of Art Therapy” (*Sanat Terapisi El Kitabı*) gibi eserlerinde Malchiodi, çocuk çizimlerinin sadece bilişsel gelişimi değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel bağlamı da yansıtan zengin “metinler” olduğunu savunur (Malchiodi, 2012).

Estetik Algının Gelişiminde Sanatın Rolü

Estetik kavramının, Bölüm 2’de de ele alındığı üzere, Yunanca *aisthesis* (duyusal algılama) kökenine dayandığı ve John Dewey’in felsefesinde estetiğin “güzellik” kavramından ziyade, “bütünlüklü bir deneyim” (*an experience*) olarak tanımlandığı belirtilmektedir (Dewey, 1934).

Estetik algı, dünyaya (renklere, dokulara, seslere, ritimlere) yönelik duyusal bir farkındalık ve bu farkındalık üzerine geliştirilen bir beğeni yargısıdır. Anaokulu çocuğu, Michael Parsons’ın “Evre 1: Favoritizm” aşamasındadır; yani beğenisi “benmerkezci,” duygusal ve özeldir (“Bu güzel çünkü mavi renkli”) (Parsons, 1987).

Sanat eğitimi, bu ham ve benmerkezci algıyı “eğitme” işlevini üstlenir. Çocuğu pasif bir “gören” olmaktan, aktif bir “gözlemleyen” ve “deneyimleyen” özne olmaya taşır. Bu süreç, üç temel pedagojik eksenle gerçekleşir: Süreç odaklılık, estetik dilin gelişimi ve estetik problem çözme.

Süreç Odaklı Sanat Eğitimi ve Duyusal Farkındalığın Eğitimi

Erken çocuklukta sanat eğitiminin temel ilkesi, ürün odaklı (product-oriented) değil, süreç odaklı (process-oriented) olmasıdır. Viktor Lowenfeld’in vurguladığı gibi, anaokulu çocuğunun sanatsal üretiminin (çizim, boyama, kil) amacı, yetişkin gözüne “güzel” veya “tanınabilir” bir eser çıkarmak değildir. Amaç, çocuğun deneyiminin kendisidir. Bu da el sanatları atölyelerinde mümkündür (Lowenfeld, 1987).

Duyusal Keşif (Sensory Exploration): Estetik algının temeli, duyuların eğitimidir. Sanat, bu eğitim için en zengin materyalleri sunar. Örneğin «Türk Bayrağı» atölyesinde çocuk, parmak boyasıyla çalışırken sadece renkleri değil, boyanın akışkanlığını, sıcaklığını ve kayganlığını da keşfeder. Farklı dokulardaki (pürüzlü, parlak, mat) kağıtlarla kolaj yaparken, dokunsal (tactile) bir farkındalık geliştirir.

Kinestetik Deneyim (Kinesthetic Experience): Lowenfeld’in “Karalama Dönemi”nde belirttiği gibi, çocuk için kalemin hareketi, çıkan çizgiden daha önemlidir. Bu, “Ben bir iz bırakabiliyorum!” farkındalığıdır. Çocuğun büyük bir kağıda geniş kol hareketleriyle boya yapması, ahşap civciv atölyesinde ahşap oyuncağını zımparalarken ellerini dairesel kullanması sadece motor bir beceri değil, aynı zamanda ritim ve hareket üzerine kurulu bir estetik deneyimdir.

“An Experience”: Çocuğun çamurla oynarken, renkleri karıştırırken veya kağıdı keserken (öğretmenin “şablonu” olmadan) yaşadığı o anlık “keşif,” “denge kurma” ve “akışa kapılma” hali, tam da Dewey’in kastettiği “estetik deneyim”dir. Sanat, çocuğa dünyaya estetik bir dikkatle (uyum, zıtlık, doku) bakmayı, materyalleri “hissetmeyi” öğretir (Dewey, 1934).

Toparlanacak olur ise, erken çocukluk dönemi (3-6 yaş), bireyin kültürel anlayışlarının şekillendiği ve öğrenmenin esasen somut deneyimler, sembolik oyunlar ve sosyal etkileşimler aracılığıyla gerçekleştiği önemli bir gelişim aşamasıdır. Bu bağlamda, geleneksel el sanatlarına dayanarak hazırlanmış ve yaşa uygun şekilde tasarlanmış atölye çalışmaları, kültürel mirasın aktarımında etkili pedagojik araçlar olarak dikkat

çekmektedir. Vygotsky'nin sosyokültürel teorisi bağlamında, bu atölyeler, çocuğun yakınsal gelişim alanında, sanatı kültürel bir araç olarak kullanan daha deneyimli bir rehberin (usta/eğitmen) eşliğinde anlamlı etkileşimler sağlamasına imkân tanır. Bu süreç, somut olmayan kültürel mirasın (örneğin motiflerin sembolik anlamları, malzemeye gösterilen saygı, ritüel duygusu) içselleştirilmesi için temel bir zemin oluşturur. Piaget'nin işlem öncesi dönem özellikleri ile örtüşen atölye yapıları, oyun temelli, duyuşsal keşfe açık ve hikâyeleştirmeye dayalı bir özellik taşımaktadır. Bu bağlamda, çocukların kültürel öğeleri kendi bilişsel yapıları ile aktif bir biçimde özümsemelerine ve uyum sağlamalarına imkân tanır. Bu süreç, yalnızca ince motor becerilerini ve el-göz koordinasyonunu geliştirmekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda kültürel kimliğin ilk temellerini atar. Çocuk, kendi kültürel ortamına ait estetik kodlar, materyaller ve üretim süreçleri ile doğrudan etkileşimde bulunarak, bir "biz" hissinin ve aidiyetin ilk temsilcilerini oluşturur. Sonuç olarak, bu erken müdahaleler, kültürel mirası katı bir bilgi aktarımından ziyade, yaratıcılık, keşif ve bireysel anlam arayışının merkezine alarak, mirasın gelecek nesiller için canlı, dinamik ve katılımcı bir olgu olarak sürdürülebilirliğine yardımcı olmaktadır (Derman-Sparks & Edwards, 2010; Piaget, 1962; Vygotsky, 1978; Wood & Attfield, 2005)

Sanat Gözlemi ve Estetik Dilin Gelişimi

Duyuşsal farkındalık estetiğin ham maddesidir. Ancak bu ham maddenin "algı"ya ve "yargı"ya dönüşmesi için Vygotsky'ci anlamda "dile" ihtiyacı vardır. Çocuğun estetik algısı, sanat hakkında "nasıl" konuşulduğuyla doğrudan ilişkilidir.

"Favoritizm" evresindeki bir çocuğa "Bu resim güzel mi?" diye sormak yerine, estetik bir dil geliştirecek sorular sormak gerekir. Öğretmenin rolü, yargılayıcı (judgmental) değil, kolaylaştırıcı (facilitative) olmalıdır, (Parsons, 1987).

Yargılayıcı Dil (Kapatan): "Aferin, ne güzel bir güneş olmuş" (Çocuğu "doğru" ve "güzel" olanı yapmaya şartlar). "Bu neye benzedi?" (Ürün odaklı).

Estetik Dil (Açan / Süreç Odaklı): "Bu çalışmada çok fazla kırmızı kullanmışsın, bu çizgiler bana çok enerjik/hızlı geldi." "Bu iki rengi (mavi ve sarı) karıştırdığında ne fark ettin?" "Bu malzemenin (örn. zımpara kâğıdı) dokunuşu nasıl hissettiriyor?"

Bu "sanat konuşması" (art talk), çocuğa duyuşsal tepkilerini (Favoritizm) bilişsel bir çerçeveye oturtması için gereken estetik kelime dağarcığını (aesthetic vocabulary) sağlar (örn. sakın renkler, enerjik çizgiler, pürüzlü doku, denge, zıtlık).

Ayrıca, çocukları farklı sanat eserleriyle (klasik tablolar, modern heykeller, farklı kültürlerin desenleri) tanıştırmak ve bu eserler üzerine benzeri sorgulayıcı sohbetler yapmak, onların "güzel" algısını kendi üretimlerinin ve kendi kültürlerinin ötesine taşır, estetik ufuklarını genişletir.

Yaratıcılık ve Estetik Problem Çözme

Sanat, çoğu eğitim disiplininin aksine, tek bir "doğru cevabı" olmayan bir alandır. Bu özelliğiyle sanat, yaratıcılığın ve özgün düşüncenin kalesidir. Elliot Eisner'in vurguladığı gibi, sanat yapmak karmaşık bir bilişsel faaliyettir; çocuk sürekli olarak "estetik problemler" çözer (Elliot, Eisner, 2002).

Karar Verme ve Girişimcilik: Çocuk, boş bir kağıtla karşı karşıya kaldığında yüzlerce mikro-karar verir: "Hangi rengi seçmeliyim?", "Bu şekli kâğıdın neresine yerleştirmeliyim?", "Bu iki parçayı (örn. kolajda) nasıl birleştirmeliyim ki düşmesin?" Bu kararların "doğrusu" veya "yanlışı" yoktur; sadece "sonuçları" vardır. Bu süreç, Erikson'un "Girişimcilik" evresi için mükemmel bir antrenman sahasıdır.

Estetik Muhakeme: Çocuğun “Resmim bitti mi?” sorusu, aslında bir estetik muhakeme sorusudur: “Bu kompozisyon bana ‘tamamlanmış’ hissini veriyor mu?” Çocuk, bir şeyi “beğenip beğenmemenin” ötesinde, bir şeyin “işe yarayıp yaramadığına” (estetik açıdan tatmin edici olup olmadığına) karar vermeyi öğrenir.

Materyalle Dans: Sanat süreci, çocuğun zihnindeki plan ile materyalin sunduğu direnç/olanak arasındaki bir “danstır”. Çocuk, boyanın akışkanlığına, kilin direncine uyum sağlamayı, planını esnetmeyi ve beklenmedik sonuçları (örn. iki rengin istenmeyen bir çamura dönüşmesi) bir “hata” değil, “fırsat” olarak görmeyi öğrenir. Bu, estetik esnekliğin temelidir.

Özetle, Bölüm 4’te görüldüğü gibi sanat eğitimi; çocuğun duyularını (aisthesis) süreç odaklı deneyimlerle eğitir, sanat hakkında konuşarak estetik dilini geliştirir ve ona tek doğru cevabı olmayan estetik problemler çözülürken özgün beğeni yargısının gelişimini desteklemektedir.

Tartışma: Kimlik ve Estetiğin Kesişimi

Önceki bölümlerde, sanat eğitimi ve el sanatlarının anaokulu çocuğunun gelişimindeki iki temel rolü -kültürel kimliğin inşası (Bölüm 3) ve estetik algının eğitimi (Bölüm 4)- ayrı ayrı analiz edilmiştir. Ancak bu iki süreç, çocuğun deneyiminde birbirinden bağımsız işlemez. Aksine, kültürel kimlik ve estetik algı, sanat pratiği zemininde diyalektik bir ilişki içinde, birbirini eş zamanlı olarak yaratan ve şekillendiren iç içe geçmiş dinamiklerdir. Bu nedenle tartışma bölümünde bu kesişim noktasını ve bu kesişimin yarattığı pedagojik ikilemleri ele almaktadır.

Kültürel Estetik: Beğenin Sosyale İnşası Bourdieu’nun Mirası Çalışmanın temeli estetik algının “saf” (pure), “bireysel” veya “evrensel” olmadığıdır, (Bourdieu,1984). Bölüm 2’de Parsons’ın anaokulu çocuğunun estetik yargısını “Favoritizm” (kişisel beğeni) olarak Tanımlandığı belirtilmişti. (Parsons 1987). Bu tespit, çocuğun psikolojik düzlemde nasıl yargı verdiğini açıklasa da neden özellikle o şeyi (örn. “mavi” rengi veya “parlak” dokuyu) beğendiğini tam olarak açıklamaz.

İşte bu noktada, Bölüm 3’te tartışılan kültürel kimlik” devreye girer. Pierre Bourdieu’nün “habitus” kavramı, bu kesişimi anlamak için kritik bir anahtardır. Habitus, bireyin sosyal çevresi (ailesi, kültürü, sınıfı) tarafından edinilen, “bedenleşmiş” eğilimler, beğeniler ve dünyaya bakış şemalarıdır. Çocuğun estetik algısı (beğenisi), onun “habitus”unun, yani “kültürel kimliği”nin bir parçasıdır.

Somut olarak Bölüm 3’te yer alan geleneksel el sanatlarında bahsettiğimiz gibi, mozaik, ebru veya canlı renkli kilim desenleri gibi süslemenin (ornamentation) ve yoğun detayların değerli olduğu bir “kültürel estetik” içinde büyüyen bir çocuğun “güzel” veya “tamamlanmış” algısı; Zen felsefesidir Zen felsefesi hayatın karmaşasından uzaklaşarak daha sakin ve dengeli bir yaşam sürdürmeye teşvik eder. Bu felsefe, günlük kararlarda daha bilinçli ve dengeli bir yaklaşım geliştirmeye yardımcı olur. Zen meditasyonu, günlük rutinlerin bir parçası olarak uygulanabilir ve zihinsel sağlığı destekler felsefesinin etkisiyle boşluğun (negatif alanın), sadeliğin ve doğal dokuların (örn. ham ahşap, taş) değerli olduğu (örn. Japon estetiği) bir “kültürel estetik” içinde büyüyen bir çocuğun “güzel” algısından farklılaşacaktır (Güngören, 1985).

Parsons’ın “Evre 1” çocuğunun “Maviyi seviyorum” demesi bireysel bir tercih gibi görünse de o “mavi”nin (örn. bir çinideki “göksel” mavi veya bir bayraktaki “ulusal” mavi) kültürel olarak nasıl kodlandığından bağımsız değildir. Dolayısıyla sanat eğitimi ve el sanatları bu kesişim noktasında durur. Bölüm 4’te bahsedilen çocukların duyuusal deneyimleri (parmak boyası, kil vb.), Bölüm 3’te bahsedildiği gibi “kültürel gramer” tarafından yorumlanır. Bu bilgiler ışığında Kültürel kimlik, estetik algıya bir “içerik” ve

“bağlam” sunarken; estetik algı, kültürel kimliğin “hissedilmesini” ve “deneyimlenmesini” sağlar.

Pedagojik İkilemler ve Öğretmenin Rolü

Sanat eğitimi ve el sanatları atölyelerinin hem kültürel kimliği hem de estetik algıyı aynı anda geliştirmesi gerektiği kabul edildiğinde, bu durum anaokulu öğretmenin karşısına karmaşık pedagojik ikilemler çıkarmaktadır.

İkilem 1: Evrenselcilik mi, Kültürel Görecelik mi? Sanat eğitimi ve el sanatları, “evrensel” estetik ilkeleri mi (denge, ritim, uyum gibi Batı sanat teorisinin temel kavramları) öğretmelidir? Yoksa çocuğun “yerel” kültürel estetiğini (görelî) mi pekiştirmelidir? Sadece yerel olana odaklanmak (örn. sadece geleneksel sanatları öğretmek), çocuğu “içe kapatma” (parochialism) ve farklı estetik anlayışlara karşı hoşgörüsüz yetiştirme riski taşır. Sadece evrensel (genellikle Batı-merkezli) olana odaklanmak ise, Bölüm 3’te tartışılan kültürel mirasın aktarımını engeller ve çocuğu kendi kimliğine yabancılaştırır.

İkilem 2: “Turist Yaklaşımı” (Tourist Approach) Tehlikesi: Özellikle “kültürel çeşitliliği” öğretme çabasında, okulların düştüğü yaygın bir hata “turist yaklaşımı”dır. Bu yaklaşım, kültürleri yüzeysel folklorik unsurlara indirger (örn. “Bugün Meksika günü, hadi kartondan şapka (sombbrero) yapalım” veya “Bugün Japonya günü, hadi suşi taklidi yapalım”). Bu tür etkinlikler, sanat yoluyla kültürel kimliği öğretmek yerine, kültürel stereotipleri (basmakalıp yargıları) pekiştirir (Derman-Sparks & Edwards, 2010). Gerçek bir kültürel ve estetik anlayış, yüzeysel taklitler yerine, o kültürün “anlam dünyasına” (örn. o deseni neden kullandıkları, o renkleri nasıl gördükleri) yönelik daha derin, anlatı temelli bir keşif gerektirir. Bu «Mozaik» atölyesinde de net olarak gözlemlenmiştir. Atölye öncesinde sanal müzelerde yer alan mozaik eserler çocuklarla incelenmiş, dönemine ait kültürel özellikler, taşların seçimi ve desenler, mozaiklerin günlük hayatta yer aldığı noktalar üzerine konuşulmuştur.

Öğretmenin Rolü: Kolaylaştırıcı mı, Aktarıcı mı?

Araştırmanın merkezinde yer alan pedagojik gerilim, Bölüm 4’te ele alınan estetik algıya ilişkin süreç odaklı yaklaşımın, öğretmenin öğretim sürecindeki rolünü “kolaylaştırıcı” (*facilitator*) konumuna indirgemesini gerekli kılmasıyla ilişkilidir. Bu yaklaşım çerçevesinde öğretmen, yönlendirici bir otorite olmaktan ziyade, öğrenme ortamını yapılandırmakta; materyalleri sunmakta ve çocuğun bireysel keşif süreçlerine rehberlik etmektedir (Dewey, 1934).

Bölüm 3’teki (Kültürel Kimlik) yaklaşım Vygotsky, öğretmenin “daha bilgili öteki” (MKO) olarak “kültürel aktarıcı” (cultural transmitter) olmasını gerektirir, (Vygotsky, 1978). Öğretmen, masalı anlatarak, geleneksel deseni göstererek kültürel bilgiyi aktif olarak çocuğa (ZPD içine) sunar.

Tartışmanın Sentezi: Başarılı bir sanat eğitimi pedagojisi, bu ikilemleri bir “ya/ya da” çatışması olarak değil, bir “hem/hem de” dengesi olarak yönetmelidir. Öğretmen, bir yandan çocuğun malzemeyle özgürce “estetik deneyim” yaşamasının önünü açarken; diğer yandan bu deneyimi zenginleştirecek “kültürel bağlamı” (anlatıları, sembolleri, müzikleri) kasıtlı olarak sürece dahil etmelidir.

Çocuk, kili özgürce yoğururken (Bölüm 4- Estetik Süreç), öğretmen ona “Bak, atalarımız da bu toprağı kullanarak çömlekler yapardı” (Bölüm 3- Kültürel Kimlik) bilgisini vererek, çocuğun bireysel eylemini (estetik) kolektif bir tarihe (kimlik) bağlayabilir. Nitekim «Seramik Vazo» atölyesinde öğretmen kilin vazoya uzanan yolculuğunu

Çatalhöyük'ten başlatarak İznik ve Kütahya'da sonlandırmış çini ile seramiğin birlikteliğini hikâyeleştirerek kültürel kimliğin kazanılmasında aktarıcı rolünü göstermektedir.

Konu ile ilişkili Derman- Sparks & Edwards'un "Anti-Bias Education for Young Children and Ourselves" (Küçük Çocuklar ve Kendimiz için Önyargı Karşıtı Eğitim)" kitabı ile çok kültürlü eğitimde "turist yaklaşımı"nın tehlikelerini ve bunun yerine nasıl "önyargı karşıtı" (anti-bias) müfredat geliştirilebileceğini anlatmıştır (Derman- Sparks& Edwards, 2010). Böylece eğitimcilere ve akademisyenlere pedagojik iklimlerde, kültürel kimlik konusunda tartışırken güçlü bir referans oluşturmuştur.

Sonuç ve Öneriler

Giriş bölümünde ortaya konan temel sorunsal –sanatın erken çocukluk eğitiminde çoğunlukla "psikomotor beceri" veya "boş zaman etkinliği" düzeyine indirgenmesi– bu makalede sunulan teorik çerçeve ile aşmaya çalışılmıştır. Yapılan kuramsal analiz, sanat eğitimi çerçevesinde el sanatları etkinlikleri bağlamında anaokulu çocukları için lüks bir "aktivite" değil, çocuğun hem bilişsel hem de sosyo-duygusal gelişimi için merkezi bir "anlamlandırma aracı" olduğunu ortaya koymuştur.

Sanat ve El Sanatları Çalışmalarının Çift Yönlü İşlevi: Makale, sanatın ve el sanatları atölyelerinin iki temel ve eş zamanlı işlevini vurgulamıştır. Birincisi Vygotskyci bir perspektifle sanatın, "kültürel kimliğin" edinildiği, paylaşıldığı ve yeniden üretildiği sembolik ve sosyal bir alan olmasıdır. Sanat; atölyeler sırasında eşlik eden anlatılar, masallar, ritüeller ve geleneksel formlar aracılığıyla çocuğa "kim olduğu"nu ve "nereye ait olduğu"nu öğreten bir kültürel aktarım mekanizmasıdır. İkincisi Deweyci ve Lowenfeldci bir perspektifle sanatın, "estetik algının" eğitildiği duyuşsal ve süreç odaklı bir deneyim alanı olmasıdır. Sanat, çocuğun dünyaya (dokuya, renge, forma, ritme) yönelik duyuşsal farkındalığını (aisthesis) keskinleştirir ve ona estetik problem çözme becerileri kazandırır.

Diyalektik Kesişim: Çalışmanın temel argümanı, bu iki işlevin (kimlik ve estetik) birbirinden ayıramayacağıdır. Estetik algı, kültürel kimlikten bağımsız, evrensel bir "beğeni" değildir. Aksine, çocuğun "güzel" veya "anamlı" bulduğu şey (estetik yargı), büyük ölçüde içinde büyüdüğü kültürün ona sunduğu "habitus" yani kültürel kimliği tarafından şekillendirilir. Kültürel kimlik, estetik algıya bir bağlam ve içerik sunarken; estetik deneyim, kültürel kimliğin "hissedilmesini" ve "bedenleşmesini" sağlar.

Sonuç olarak, erken çocuklukta sanat eğitimi bağlamında el sanatları, çocuğun geçmişini (kültürel kimlik ve miras) ve şimdini (duyuşsal/estetik deneyim) birleştiren pedagojik bir köprüdür. Sanat eğitiminde yer alan el sanatları atölyeleri, çocuğun dünyadaki yerini anlamlandırması için ona hem "kökler" (kimlik) hem de "kanatlar" (yaratıcılık ve estetik) sunar.

Pedagojik Öneriler (Eğitimcilere ve Program Geliştiricilere)

Bu kuramsal analizden yola çıkarak, anaokulu sanat eğitiminin kapsadığı el sanatları etkinliklerinin niteliğini artırmak için aşağıdaki somut öneriler geliştirilmiştir:

"Şablon"u Terk Et, "Süreç"e Odaklan: Öğretmenler, "sonuçta güzel bir ürün çıkarma" (örn. herkesin aynı kardan adamı yaptığı şablon etkinlikler, boyama kitapları) baskısından vazgeçmelidir. Bunun yerine, çocuğun materyali özgürce keşfetmesine deneme-yanılma yapmasına ve kendi "estetik problemini" çözmesine olanak tanıyan "açık uçlu sanat" (open-ended art) pratikleri benimsenmelidir.

"Turist Yaklaşımı"ndan Derinlemesine Kültürel Anlayışa Geçiş: Kültürel kimliği desteklemek, "Meksika günü" gibi yüzeysel ve stereotipik (Derman-Sparks) etkinliklerle yapılamaz. Bunun yerine, müfredat çocuğun kendi yerel kültürünün (ailesel ve bölgesel) anlatılarını (Bruner), müziklerini, motiflerini, renklerini, malzemelerini ve desenlerini

anamlı bir bağlamda sunmalıdır. Aynı zamanda, diğer kültürler de “farklı” olanı taklit etmek için değil, “farklı bir estetik anlayışı” tanımak için müfredata dahil edilmelidir.

Estetik Dili Geliştir: “Yargı” Yerine “Sohbet”: Öğretmenler, çocukların çalışmaları hakkındaki dillerini değiştirmelidir. “Çok güzel olmuş, aferin” (yargılayıcı dil) yerine, “Bu çizimleri çizerken hızlı mıydın, yavaş mı?”, “Bu iki rengi yan yana kullanmak sana ne hissettirdi?” (süreç odaklı ve estetik sohbet dili (art talk)) kullanılmalıdır. Bu, çocuğun Parsons’ın “Favoritizm” evresinden, daha bilinçli bir estetik farkındalığa geçişini hızlandırır.

Kesişimi Kur: Deneyimi Kültüre Bağla: Öğretmenin en kritik rolü, Bölüm 5’te tartışılan “kolaylaştırıcı” ve “aktarıcı” rollerini dengelemektir. Çocuk özgürce kille oynarken (estetik deneyim), öğretmen ona bu materyalin kendi kültüründeki yerini (örn. çömlekçilik) anlatan kısa bir hikâye veya bilgi (kültürel kimlik) sunarak bu iki alanı aktif olarak birleştirmelidir.

Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler

Bu çalışma kuramsal bir analizle sınırlıdır. Sunulan argümanların ve pedagojik modelin ampirik (deneysel/gözlemsel) olarak test edilmesine ihtiyaç vardır:

Farklı sanat eğitimi müfredatlarının (örn. geleneksel sanat odaklı vs. süreç odaklı vs. müdahale olmayan kontrol grubu) çocukların kültürel kimlik algıları (çizim testleri veya ölçekler yoluyla) ve estetik tercihleri üzerindeki etkisini inceleyen deneysel ve boylamsal çalışmalar tasarlanabilir.

Bu makalede savunulan “kültürel estetik” (Bourdieu) fikrini test etmek amacıyla, farklı sosyo-kültürel (örn. kırsal/kentsel) veya farklı ulusal bağlamlardaki (örn. Türkiye, Japonya, İsveç) anaokulu çocuklarının “güzel,” “aile,” “ev” gibi kavramları nasıl resmettiklerini ve bu resimleri nasıl yorumladıklarını inceleyen karşılaştırmalı nitel araştırmalar yapılabilir.

Öğretmenlerin “sanat,” “estetik” ve “kültürel kimlik” hakkındaki kendi (örtük) inançlarının ve “habitus”larının, sınıftaki sanat uygulamalarını nasıl şekillendirdiğine dair etnografik çalışmalar yürütülebilir.

Kaynakça

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. London: University of Minnesota Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. R. Nice (Trans.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bruner, J. (1990). *Acts of meaning*. London: Harvard University Press.
- Derman-Sparks, L., & Edwards, J. O. (2010). *Anti-bias education for young children and ourselves*. Washington DC: National Association for the Education of Young Children.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Company.
- Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. New Haven: Yale University Press.
- Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and crisis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Güngören, İ. (1985). *Taoculuk zen ve batı kültürü*. İstanbul: Yol Yayınları.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who needs ‘identity’? In S. Hall & P. du Gay (Eds.). *Questions of Cultural Identity* (pp. 1-17). London: Sage Publications.

- Lowenfeld, V. & Brittain, W. L. (1987). *Creative and mental growth*. Londra: Macmillan.
- Malchiodi, C. A. (Ed.). (2012). *Handbook of art therapy* (2nd ed.). London: Guilford Press.
- Parsons, M. J. (1987). *How we understand art: A cognitive developmental account of aesthetic experience*. New York: Cambridge University Press.
- Piaget, J. (1962). *Play, dreams and imitation in childhood*. C. Gattegno & F. M. Hodgson, (Trans.). London: W. W. Norton & Company.
- Piaget, J. & Inhelder, B. (1969). *The psychology of the child*. H. Weaver (Trans.). Paris: Basic Books.
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner, & E. Souberman (Eds.). London: Harvard University Press.
- Wood, E. & Attfield, J. (2005). *Play, learning and the early childhood curriculum* (2nd ed.). London: Paul Chapman Publishing.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 265-275
Geliş Tarihi-Received: 23.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 30.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18093877

Enkanto: Sihirli Dünya Animasyonunun Ebeveyn Kabul Red Kuramı (Ekar) Bağlamında Maxqda ile Analizi*

Analysis of Enkanto: Magical World Animation with Maxqda in the Context of Parental Acceptance Rejection Theory (Par)

Ayşe YILMAZ**
Naime ELCAN KAYNAK***

Öz

Animasyonlar hem eğlendirici hem de öğretici işleve sahip olabilirler. Enkanto: Sihirli Dünya animasyonu da seyircinin hem eğlendiği hem de bir şeyler öğrendiği bir animasyon olarak değerlendirilebilir. Bu animasyon ebeveyn kabul red kuramı doğrultusunda analiz edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi methodu kullanılmıştır. Analizde Maxqda programı kullanılmıştır. Ebeveyn kabul red kuramının sıcaklık/sevgi, düşmanlık/saldırganlık, ihmal/kayıtsızlık, ayrışmamış red boyutları kullanılarak analiz edilmiştir. Mirabel ana karakterine aile üyelerinin davranışları esas alınarak bu analiz gerçekleştirilmiştir. Animasyonda ailenin başına gelen felaketler ve bu felaketlerle Mirabel'in mücadelesi ele alınmıştır. Mirabel'e filmde çoğunlukla düşmanlık/saldırganlık boyutunda yaklaşıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Mirabel'in de bu durum karşısında genellikle kendini dışlanmış, yetersiz hissettiği bulgusuna ulaşılmıştır. Mirabel bazı sahnelerde de sıcaklık/sevgi boyutunu deneyimlemiştir. Kuramın kavramları anne baba yaklaşımı, büyük anne yaklaşımı ve diğer aile üyelerinin yaklaşımı olarak üç farklı temada incelenmiştir. En sonda ise Mirebel'in bu yaşananlara nasıl karşılık verdiği teması oluşturulmuştur. Yapılan bu çalışma ile EKAR'ın boyutlarını görsel materyal olarak görme imkânı sağlanmıştır. Böylelikle ele alınan kuram görsel materyaller ile incelenmiştir. Animasyon analizleri üniversitelerdeki ilgili derslerde kuram öğretiminde materyal olarak kullanılabilir.

Anahtar Kelimeler: Animasyon, film analizi, ebeveyn kabul red kuramı.

Abstract

Animations can serve both entertaining and educational functions. Enkanto: The Magical World animation can be considered an animation that both entertains and educates the audience. This animation has been analysed in line with the parental rejection theory. The document analysis method, one of the qualitative research methods, was used. The Maxqda programme was used in the analysis. The parental acceptance and rejection theory was analysed using the dimensions of warmth/affection, hostility/aggression, neglect/indifference, and undifferentiated rejection. This analysis was carried out based on the behaviour of family members towards the main character, Mirabel. The disasters that befall the family in the animation and Mirabel's struggle with these disasters were examined.

* Bu çalışma, 16-17 Kasım 2023 tarihleri arasında düzenlenen Gazi Üniversitesi Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri-III Kongresi'ne bildiri olarak sunulmuştur.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rehberlik ve Psikolojik Anabilim Dalı, e-posta: ayseyilmazpd@gmail.com, ORCID: 0009-0009-0337-9275.

*** Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eğitim Programları ve Öğretim Anabilim Dalı, e-posta: naimekaynak@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2132-1124.

It was found that Mirabel was mostly approached in the film from the hostility/aggression dimension. It was also found that Mirabel generally felt excluded and inadequate in response to this situation. Mirabel also experienced warmth/affection in some scenes. The concepts of the theory were examined under three different themes: parental approach, grandmotherly approach, and other family members' approach. Finally, the theme of how Mirabel responded to these events was created. Finally, the theme of how Mirabel responded to these experiences was established. This study provided the opportunity to visualise the dimensions of EKAR as visual material. Thus, the theory under consideration was examined using visual materials. Animation analyses can be used as material in teaching the theory in relevant university courses.

Keywords: Animation, film analysis, parental acceptance-rejection theory.

Giriş

Eğitsel filmler modern eğitim ortamlarında yaygın kullanılan pedagojik araçlar arasında tanımlanmaktadır (Green, 2011; Mishra, 2018; Mullick & Haque, 2023). 21. yüzyıl becerileri kapsamında medya ve dijital okuryazarlık becerilerinin önemli hale gelmesiyle birlikte eğitsel filmler derse entegre edilerek kullanılmaktadır. Eğitsel filmler belgeseller, kısa videolar, sinema filmleri veya televizyon programları gibi farklı formlarda olabilmektedir. Eğitsel filmlerin pedagojik altyapısı Mayer'in (2005) çoklu öğrenme kuramında dayanmaktadır. Bu kuram doğrultusunda öğrenme sürecinde görsel ve işitsel materyaller birlikte kullanılırsa daha kalıcı öğrenmenin sağlandığı öne sürülmektedir. Görsel ve işitsel içerikleri birlikte sunan eğitsel filmlerin öğrencilerin dikkatini artırdığı, öğrenilen bilgiyi kalıcı ve sürdürülebilir hale dönüştürdüğü görülmektedir.

Eğitsel filmlerin tarihi ve kültürel olayları tanıtmaya, dil öğretimi, psikolojik çatışmaları çözümleme gibi sosyal alanlarda kullanılırken (Çam & Aykan, 2023; Derin & Çetinkaya Yıldız, 2018) fen eğitimi alanında özellikle STEM çalışmalarında yaygın olarak kullanılmaktadır (Brito & Mendes, 2017; Liu, 2019; Elmas ve diğerleri, 2019). Filmlerin sürdürülebilirlik eğitimi sürecinde özellikle iklim değişimi, karbon ayak izi, küresel ısınma gibi kavramların öğretiminde de kullanılabilmektedir.

İzlenen filmin görsel, içerik, dil ve sosyo-kültürel açıdan ayrıntılı şekilde analiz etme ve yorumlama anlamını taşıyan film analizinin alan yazın taramasında çok yönlü pedagojik işlevlerinin olduğu görülmektedir (Berk, 2009). İlk olarak film analizinin bireylerin görsel ve medya okuryazarlık becerilerini geliştirdiği görülmüştür (Romero-Walker, 2022). Film analizlerinde öğrenciler gösterilen görselleri, filmde verilen karmaşık problemleri yorumlar, neden-sonuç ilişkisi kurar ve film öğelerini çözümler, ayırıştırır ve yorumlar. Bu analiz etme sürecinde bireylerin eleştirel düşünme, problem çözme ve analitik düşünme gibi üst düzey düşünme becerilerini kullanabilmektedir.

Benzer şekilde film analizinin bireylerin kültürel okuryazarlık becerilerinin gelişimine katkı sağladığı görülmektedir (Hirsch, 1987). Filmlerin içeriği sunarken yeme-içme, giyim-kuşam, gelenek-görenek, törenler ve yaşam koşulları gibi çok yönlü kültürel motifleri tanıttığı görülmektedir. Filmler sayesinde bireylerin hiç tanımadığı insan toplulukları veya ülkelerin kültürel yaşamları hakkında detaylı bilgi sahibi olduğu görülmektedir. Örneğin izlediği belgesel sayesinde Afrika ülkesindeki yemek kültürünü veya Türkiye'de Sarı keçili Yörüklerin düğün kültürünü belgesellerden veya eğitsel filmlerden öğrenebilmektedir.

Özetle filmler eğlence aracı olmanın ötesinde öğretim materyali olarak öğrencilerin bireysel, psikolojik, akademik ve sosyal gelişimlerine katkı sağladığı görülmektedir. Eleştirel düşünme ve medya okuryazarlığı becerilerinin gelişimini desteklerken kültürel farkındalık, çevre bilinci, sosyal adalet ve empati gibi değerlerin öğrenilmesini desteklemektedir. Film analizin pedagojik boyutu göz önünde bulundurularak bu çalışmanın amacı Ebeveyn Kabul Red Kuramına (EKAR) göre

ENKANTO filmini analiz etmektir. 1975 Yılında Ronald Kohler tarafından oluşturulan Ebeveyn Kabul Red Kuramı (EKAR) çocukların ebeveynleri tarafından kabul edilememesi sonucu çocuğun gelişimine yönelik etkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Reddedilen çocuklarda öfke, duygusal dengesizlik, saldırganlık gibi birçok problem oluşmaktadır. Anne babanın çocuğu kabul ya da reddetmesinin çocukta sosyal, zihinsel ve duygusal gelişimleri öne çıkmak üzere bütün gelişim alanlarını etkilemektedir (Rohner, 1986). Çocuğa karşı yakınlık, sevgi, sıcaklık gibi yaklaşımlar ebeveyn kabulü; çocuğa karşı düşmanlık, saldırganlık gibi tam tersi duyguların sergilenmesi ise ebeveyn reddidir (Kanyas, 2008). EKAR'ın 4 boyutu bulunmaktadır. Bunlar; sıcaklık-sevgi, düşmanlık-saldırganlık, ilgisizlik-ihmal, ayrıştırılmamış red. Sıcaklık-sevgide ilgi, sevgi, yakınlık gibi destek gibi duygular hakimken; düşmanlık-saldırganlıkta çocuğa karşı saldırganlık, nefret gibi duygular; ilgisizlik-ihmalde çocuğun ihtiyaçlarının karşılanmaması, çocuğa karşı kayıtsızlık; ayrıştırılmamış redde çocuklara karşı bariz şekilde reddedilme olmamasına rağmen çocuğun kendini reddedilmiş algılamasıdır (Rohner, 1986). Çocukluk yaşamının bireyin ileriki yıllarını da etkilediği göz önüne alındığında ebeveyn kabul-reddinin etkisinin yalnızca çocuklukla sınırlı olmadığı görülmektedir. Buna karşın literatürde EKAR'ı ele alan çalışmaların azlığı dikkati çekmektedir.

Ebeveyn Kabul Red Kuramına (EKAR) yönelik yapılan çalışmalar incelendiğinde çoğunlukta nicel çalışmalar olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmalarda EKAR ile diğer değişkenlerin arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır. Fakat EKAR'a yönelik nitel bir çalışmaya rastlanılmaması nedeniyle bu konuda yapılacak bir çalışmanın yöntem açısından özgün olabileceği düşünüldü. Bu doğrultuda bir animasyon ya da film incelemesinin EKAR açısından ele anılabileceği düşünülmüştür. Mevcut animasyonlar incelendiğinde Enkanto: Sihirli Dünya animasyonunun kuramın kavramlarından bazılarını karşıladığı düşünüldüğü için bu animasyon seçilmiştir.

Kayahan (2002) yaptığı çalışmada sorunlu gruptaki çocukların anne reddini fazlaca hissettikleri ve psikolojik uyum açısından kontrol grubundan daha kötü oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Çocuğa karşı red arttıkça öğrenilmiş güçlük düzeyinin azaldığı ve bu azalma sonucundan da psikolojik uyumun kötü etkilendiği bulunmuştur (Gültekin, 2011). Öğrenilmiş güçlülük, bireyin stresli duruma karşı başa çıkma becerilerini ne kadar kullanabildiği ve kişinin kendisini denetleme becerisidir (Rosenbaum 1980; Dağ 1991b). Buradan da çocuklara karşı red tutumu takınılmasının onların başa stratejilerinin olumsuz etkilenmesine yol açacaktır denilebilir. Albukrek (2002) çalışmasında babanın çocuğa olumsuz davranışlarının, çocukta benlik algısını kötü etkilendiği neticesine ulaşılmıştır.

Paley, Conger ve Harol (2000) yaptıkları çalışmada ebeveynlerinden red algılayan çocukların akranlarından sevgi duygusunu alamadıklarını, sosyal becerilerde problemler yaşadıklarını; ebeveynlerinden kabul tepkileri algılayan çocukların ise akranları ile pozitif ilişkiler geliştirdiğini bulmuşlar. Bahsedilen çalışmayla benzer sonuçlar veren Akse ve diğerlerinin (2004) çalışmasında ise algılanan ebeveyn reddi ile çocukta görülen depresyon ve saldırganlık seviyeleri arasında pozitif yönlü bir ilişki olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Yani algılanan red düzeyi arttıkça çocukta sosyal beceri problemleri, saldırganlık gibi hem çocuğun kendisine hem de çevresine zarar verecek birtakım davranışlara sürüklenmesine neden olmaktadır.

Kabul ve reddin çocukluk yaşamını etkilediği kadar yetişkinlik yaşamını da etkilediği bulgularına ulaşılmıştır. Varan (2008) romantik ilişkisinden memnun olan bireylerin çocukluk yaşamında da ebeveyn kabulünü daha fazla algıladıkları sonucuna ulaşmıştır. Yine aynı doğrultuda Eryavuz'un (2006) çalışmasına göre romantik ilişkisinden memnun olmayan bireyler, memnun olanlara kıyasla hem çocuklukta hem de şimdiki partnerleri tarafından daha çok red algılamışlardır. Ebeveyn kabul reddinin ilişki

memnuniyetini etkilemesi ile birlikte bağlanma stillerini de etkilediği sonucuna ulaşılan araştırmalar mevcuttur. Ener (2021) tarafından yapılan araştırmada annesi tarafından reddedildiğini algılayan bireylerde güvenli bağlanma düzeyinin düştüğü ve babası tarafından reddedilme düzeyi arttıkça kayıtsız bağlanmanın da bu doğrultuda arttığı sonucuna ulaşılmıştır. Bahsedilen çalışmaların sonuçlarında da belirtildiği üzere çocukluk çağında yaşanan kabul-red düzeyleri bireylerin yetişkinlik dönemindeki romantik ilişkilerindeki doyumu, bağlanma stillerini vb. birçok faktörü etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Tüm bu bilgiler ışığında çalışmada ele alınan araştırma soruları aşağıdadır.

1. Enkanto: Sihirli Dünya Animasyonunda EKAR kavramlarından temaları ve alt kodları neler oluşturuyor?
2. Enkanto: Sihirli Dünya Animasyonunda ana karakter Mirabel “ebeveyn kabul-reddini” en çok kimlerden ve ne sıklıklar görmektedir?
3. Enkanto: Sihirli Dünya Animasyonunda ana karakter Mirabel’in hayatı EKAR boyutunda incelendiğinde animasyonda hangi davranışları ne sıklıkla gerçekleştirmektedir?

Yöntem

Mevcut araştırma Ebeveyn kabul Red Kuramına göre analiz edilmiş bir film değerlendirme çalışmasıdır. Çalışma nitel bir çalışma olup doküman inceleme tekniği kullanılarak ENKANTO filmi detaylı analiz edilmiştir (Creswel, 2013). Doküman analizi araştırma konusu ile ilgili yazılı, görsel ve dijital materyallerin sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanmasına sağlayan ve bu şekilde araştırmacının dokümanlar üzerinde kapsamlı ve derin analizler yapma imkânı veren bir yöntemdir (Bowen, 2009).

Doküman analizi tekniğinde veri kaynaklarını kitap, makale, ders kitabı, yönetmelikler veya resmi kayıtlar gibi her türlü yazılı materyal, harita, fotoğraf gibi görsel materyaller ve film kesitleri, belgeseller, sinemalar gibi her türlü dijital medya içerikleri oluşturabilmektedir (Bowen, 2009).

Doküman analizi tekniği sistematik bir analiz yöntemi olup ilk aşaması çalışmaya dahil edilecek çalışmalar için kriterler belirlemek ve belirlenen kriterlere göre araştırılan konuya uygun, güvenilir ve doğru kaynakların seçilmesidir (Merriam, 2009) Araştırılan konuya uygun dokümanların seçilmesi doğru veriye ulaşmada en temel adımdır. Doküman analizinde veri kaynakları seçildikten sonra ikinci aşama içerik analizi sürecidir. Corbin & Straus bu süreci yüzeysel okuma, detaylı ve anlamlandırarak okuma ve yorumlama olarak üç adımda tanımlamıştır. İçerik analizi sürecinde bulgular detaylı analiz edilerek kod ve temalar oluşturulur. Son aşama ise bulguların doğru ve kanıta dayalı raporlanma sürecini kapsamaktadır (Yin, 2009).

Mevcut çalışma da doküman olarak ENKANTO animasyon filmi seçilmiştir. Enkanto animasyon filminin incelenmesi için seçilme nedenlerinden biri son dönemde öne çıkan yapımlardan biri olmasıdır. Ayrıca ele aldığımız kuram olan “Ebeveyn Kabul Red Kuramı” açısından da kavramları karşılayacak sahneleri olabileceği düşünülmüştür. Animasyon seçmeden önce ilgili animasyonların özetleri okunmuş ve kurama uyabileceği düşünülen bu animasyon seçilmiştir. Filmin detayları şu şekildedir: Kolombiya’da yaşayan Enkanto ailesinin özel güçleri vardır. Lakin bu aileden sadece Mirabel karakterinin özel güçleri bulunmamaktadır. Mirabel’in kendisini ailesine kabul ettirme sürecini anlatan bu animasyonda bir gün ailenin sihri tehlikeye girer. Ailesini kurtarma görevi Mirabel’e düşer. Mirabel’in sihirsiz olması, ailesini kurtarma çabaları ve ailesi ile olan iletişim şekli bu analizde EKAR ile ele alınmıştır.

Tablo 1. Filmin Künyesi

Filmin Adı	Enkanto: Sihirli Dünya
Filmin Orijinal Adı	Encanto
Yönetmen	Charise Castro Smith, Byron Howard, Jared Bush
Senarist	Jared Bush, Charise Castro Smith
Vizyon Tarihi	26 Kasım 2021
Oyuncular	Stephanie Beatriz, John Leguizamo, Wilmer Valderrama
Tür	Animasyon, Aile, Fantastik, Komedi
Ülke	ABD
IMDB Puanı	7.2
Süre	22.05.2024 103 dk

Veri Analizi

Verilerin analiz edilmesi birden fazla adımda gerçekleşmiştir. İlk olarak Ebeveyn Kabul Red Kuramında bahsedilen sevgi-sıcaklık; düşmanlık-saldırganlık; ihmal-kayıtsızlık gibi kavramlar göz önünde bulundurularak ENKANTO filmi iki araştırmacı tarafından izlenmiş ve bu kavramların geçtiği zaman dilimleri kodlanmıştır.

Tablo 2. Sahneler ve kodları

Sahneler	Filmdeki gösterim yeri	Kavramlar
1	03'.33"-03'.36"	Sıcaklık/Sevgi
2	03'.40"-03'.44"	Sıcaklık/Sevgi
3	11'.25"-11'.27"	Sıcaklık/Sevgi
4	12'.36"-12'.38"	Sıcaklık/Sevgi
5	28'.12"-28'.16"	Sıcaklık/Sevgi
6	28'.25"-28'.30"	Sıcaklık/Sevgi
7	61'.35"-61'.37"	Sıcaklık/Sevgi
8	61'.43"-61'.46"	Sıcaklık/Sevgi
9	70'.32"-70'.36"	Sıcaklık/Sevgi
10	71'.17"-71'.19"	Sıcaklık/Sevgi
11	82'.13"-82'.17"	Sıcaklık/Sevgi
12	82'.22"-82'.26"	Sıcaklık/Sevgi
13	85'.50"-85'.51"	Sıcaklık/Sevgi
14	88'.43"-88'.47"	Sıcaklık/Sevgi
15	88'.50"-88'.54"	Sıcaklık/Sevgi
16	10'.33"-10'.35"	Düşmanlık/Saldırganlık
17	44'.31"-44'.34"	Düşmanlık/Saldırganlık
18	44'.45"-44'.48"	Düşmanlık/Saldırganlık
19	53'.15"-53'.16"	Düşmanlık/Saldırganlık
20	53'.18"-53'.19"	Düşmanlık/Saldırganlık
21	53'.37"-53'.38"	Düşmanlık/Saldırganlık
22	61'.43"-61'.46"	Düşmanlık/Saldırganlık
23	67'.25"-67'.27"	Düşmanlık/Saldırganlık
24	67'.27"-67'.29"	Düşmanlık/Saldırganlık
25	67'.29"-67'.35"	Düşmanlık/Saldırganlık
26	67'.55"-67'.58"	Düşmanlık/Saldırganlık
27	68'.17"-68'.20"	Düşmanlık/Saldırganlık
28	71'.53"-71'.55"	Düşmanlık/Saldırganlık
29	72'.09"-72'.11"	Düşmanlık/Saldırganlık
30	72'.12"-72'.14"	Düşmanlık/Saldırganlık

31	72'.18"-72'.20"	Düşmanlık/Saldırganlık
32	72'.23"-72'.27"	Düşmanlık/Saldırganlık
33	73'.20"-73'.23"	Düşmanlık/Saldırganlık
34	12'.12"-12'.18"	İhmal/Kayıtsızlık
35	22'.46"-22'.50"	İhmal/Kayıtsızlık
36	27'.43"-27'.46"	Ayrışmamış Red

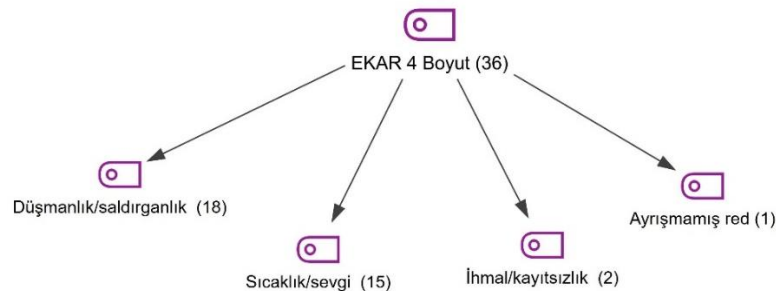
Tablo 3. Örnek sahneler

Sahne kodu	Süre	Replik	Örnek Kodlama
1	28'.12"-28'.16"	"Olduğun halinle mükemmelsin"	Sıcaklık/sevgi
2	88'.43"-88'.47"	"Ne kadar cesur olduğunu görüyoruz."	Sıcaklık/sevgi
3	44'.45"-44'.48"	"Bu akşam daha fazla sorun yaşayacak lüksümüz yok."	Düşmanlık/saldırganlık
4	22'.46"-22'.50"	"Siz parladıkça ben bir kenarda duracağım."	İhmal/kayıtsızlık

Sahnelerle ilgili bilgilendirici ve tanımlayıcı notlar alınmış ve film transkript yapılmıştır. Yukarıda şekilde film sahneleri ile ilgili örnek yorum bulunmaktadır. Örneğin Tablo 3'te 1. sahnede Mirabel'e "Olduğun halinle mükemmelsin" ifadesi kullanılmıştır. Bu sahnede Mirabel'in olduğu gibi kabul edildiği görülmektedir ve bu nedenle sıcaklık/sevgi kodu ile kodlanmıştır. Tablo 3 2. sahnede de Mirabel'e şarkı söyleyen aile üyeleri ona "Ne kadar cesur olduğunu görüyoruz." İfadesini kullanmıştır. Bu ifade ile Mirabel'in yaptığı fedakarlıkların kabul edildiği, takdir edildiği yorumu yapılabilir. Bu nedenle de sıcaklık/sevgi kodu ile kodlanmıştır. Tablo 3 sahne 3 de ise büyükanne Mirabel'in kuzeninden uzak durmasını, olay çıkarmamasını tembih ediyor ve "Bu akşam daha fazla sorun yaşayacak lüksümüz yok." ifadesini kullanıyor. Mirabel'in sorun çıkaracak pozisyonda görülmesi nedeniyle bu sahne düşmanlık/saldırganlık kodu ile kodlanmıştır. Tablo 3 4. sahnede ise Madrigal ailesi resim çekiniyor ve Mirabel'i fotoğrafa dahil etmiyorlar. Mirabel e bu durum üzerine "Siz parladıkça ben bir kenarda duracağım." İfadesini kullanıyor. Mirabel'in fotoğrafa dahil edilmemesi ve sonrasındaki sözleri ailenin Mirabel'e ihmal/kayıtsız kaldıklarını gösterebilir. Bu nedenle bu sahne ihmal/kayıtsızlık olarak kodlanmıştır.

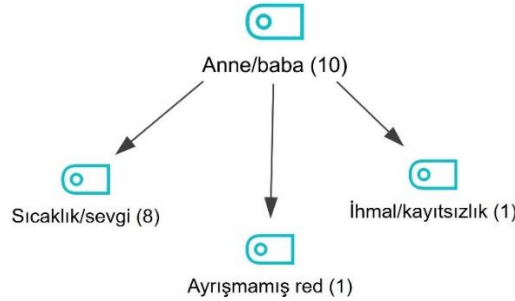
Elde edilen transkript tematik analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir (Saldana, 2009). Analiz sürecinde MAXODA programı kullanılmış ve hiyerarşik kod ve alt kodlar oluşturularak temalar belirlenmiştir.

Bulgular



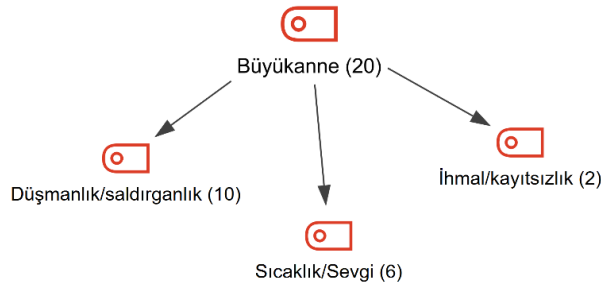
Şekil 1. Mirabel'in animasyon boyunca aile üyeleri tarafından EKAR'ın 4 boyutunu ne kadar yaşadığını gösterir model

Animasyonun ana karakteri olan Mirabel'in tüm aile üyeleri tarafından en çok düşmanlık/saldırganlık boyutuna ($f=18$) maruz kaldığı görülmektedir. Düşmanlık/saldırganlık boyutundan sonra ise en sık sıcaklık/sevgi boyutunu ($f=15$) yaşadığı sonucuna ulaşılmıştır. En az ise ihmal/kayıtsızlık ($f=2$) ve ayrılmamış red ($f=1$) boyutunu yaşadığı görülmüştür.



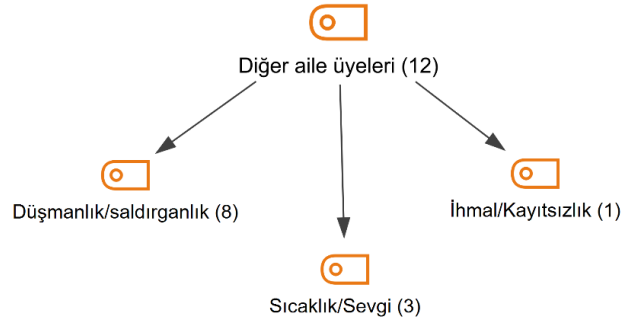
Şekil 2. Mirabel'in animasyon boyunca anne babası tarafından EKAR'ın 4 boyutunu ne kadar yaşadığını gösterir model

Animasyonun ana karakteri olan Mirabel'in anne babası tarafından en çok sıcaklık/sevgi boyutunu ($f=8$) yaşadığı bulunmuştur. Örneğin 61'.43"-61'.46" saniyeleri arasındaki sahnede büyükanne kızarken babası "Kızımı düşünüyordum." ifadesini kullanmıştır. Bu sahnede babasının Mirabel'e sıcaklık/sevgi boyutu ile yaklaştığına örnek verilebilir. Mirabel anne/babası tarafından ise eşit sayıda olmak üzere ayrılmamış red ($f=1$) ve ihmal/kayıtsızlık ($f=1$) boyutunu yaşadığı sonucuna ulaşılmıştır. Anne babası tarafından düşmanlık/saldırganlık boyutunda davranışa maruz kalmamıştır.



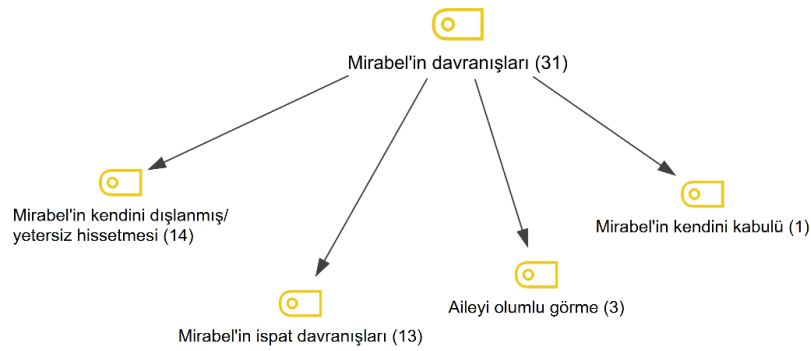
Şekil 3. Mirabel'in animasyon boyunca büyükannesi tarafından EKAR'ın 4 boyutunu ne kadar yaşadığını gösterir model

Animasyonun ana karakteri olan Mirabel'in büyükannesi tarafından EKAR'ın 4 boyutuna yönelik algıladığı tutumlar incelenmiştir. Buna göre büyükanne Mirabel'e karşı en çok düşmanlık/saldırganlık boyutunu ($f=10$) sergilediği sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin 44'.45"-44'.48" saniyeleri arasındaki sahnede büyükanne Mirabel'in kuzeninden uzak durmasını, olay çıkarmamasını tembih ediyor ve "Bu akşam daha fazla sorun yaşayacak lüksümüz yok." ifadesini kullanıyor. Düşmanlık/ saldırganlık boyutundan sonra ise en çok sıcaklık/sevgi ($f=6$) boyutuna yönelik davranışlarının olduğu görülmektedir. Örneğin 03'.33"-03'.36" sahneleri arasında büyükanne Mirabel'e "Sen kendin bir mucizesin" ifadesini kullanmıştır. Bu örnek sıcaklık/sevgi boyutunda değerlendirilmiştir. Çok az olmak üzere de ihmal/kayıtsızlık ($f=2$) boyutunda davranışlar sergilediği bulunmuştur. EKAR'ın diğer boyutu olan ayrılmamış redde ilişkin büyükannenin bir davranışı olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.



Şekil 4. Mirabel'in animasyon boyunca diğer aile üyeleri tarafından EKAR'ın 4 boyutunu ne kadar yaşadığını gösterir model

Animasyonun ana karakteri olan Mirabel'in diğer aile üyeleri tarafından EKAR'ın 4 boyutunu ne düzeyde yaşadığı incelenmiştir. Bu doğrultuda diğer aile üyelerinin en çok düşmanlık/saldırganlık boyutunda ($f=8$) davranış sergiledikleri sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin kardeşi Mirabel'e 67'.29"-67'.35" saniyeleri arasındaki sahnede "Daha iyi bir kardeş mi olacaksın? Hayatımı mahvettiğin için özür dile" ifadesini kullanmıştır. Bu sahne düşmanlık/saldırganlık olarak kodlanmıştır. Bunu takiben de sıcaklık/sevgi ($f=3$) boyutunda davrandıkları bulunmuştur. En az olarak ise ihmal/kayıtsızlık ($f=1$) boyutuna dair davranışları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. EKAR'ın diğer boyutu olan ayrışmamış redde ilişkin diğer aile üyelerinin bir davranışı olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.



Şekil 5. Mirabel'in animasyon boyunca ailesinin tutumları karşısında sergilediği davranışlar modeli

Mirabel'in animasyon boyunca ailesinin tutumları karşısında birtakım farklı davranış kalıpları sergilediği görülmüştür. Bu davranışların neler olduğunu ve sıklığını da belirlemek için kodlar oluşturulmuştur. Mirabel'in animasyon boyunca en çok kendini dışlanmış/yetersiz hissettiği ($f=14$) görülmüştür. Örnek olarak 23'27"-23'30" saniyeleri arasındaki sahnede "Hep yalnız yürüyorum" ifadesini kullanmıştır. Yine Mirabel'in kendisini ispat ($f=13$) etmek için fazlaca davranış sergilediği sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin 03'13"-03'15" saniyeleri arasındaki sahnede "Ailemi gururlandıracağım" ifadesini kullanmıştır. Mirabel film boyunca ailesi için bir şeyler yaparak onların gözüne girmeye, onları gururlandırmaya çalışmaktadır. Bu davranışların yanında animasyonda ailesini olumlu görme ($f=3$) ve kendini kabul ($f=1$) davranışı sergilediği bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 3. EKAR boyutlarının ailedeki üyelere göre frekans tablosu

	Anne/baba	Büyükanne	Ailenin diğer üyeleri
Sıcaklık/sevgi	8	6	3
Düşmanlık/saldırganlık	0	10	8

ihmal/kayıtsızlık	1	2	1
Ayrımamı red	1	0	0

Mirabel'in EKAR boyutlarından sıcaklık/sevgiyi ailede en çok anne babasından (f=8) gördüğü sonra büyükannesinden (f=6) en az ise diğەر aile üyelerinden (f=3) gördüğü sonucuna ulaşılmıştır. Mirabel'in EKAR boyutlarından düşmanlık saldırganlığı ailede en çok bykanneden (f=10) gördüğü, sonrasında ise diğەر aile üyelerinden (f=8) gördüğü, anne babasından (f=0) ise hiç grmediğı sonucuna ulaşılmıştır. Mirabel'in EKAR boyutlarından ihmal/kayıtsızlığı en çok büyükannesinden (f=2) daha sonra ise eşit sayıda olmak üzere anne babasından (f=1) ve diğەر aile üyelerinden (f=1) gördüğü bulgusuna ulaşılmıştır. Mirabel'in EKAR boyutlarından ayrımamı reddi sadece anne ve babasından (f=1) gördüğü, büyükanne (f=0) ve diğەر aile üyelerinden (f=0) ise hiç grmediğı bulgusuna ulaşılmıştır.

Sonuç ve neriler

EKAR açısından "Enkanto: Sihirli Dünya" animasyonun incelenmesini içeren bu çalışma ana karakter olan Mirabel'in yaşadığı kabul ve reddin karaktere olan yansımalarının sahne bazında analiz edilmesi ile oluşmuştur. Mirabel'in yaamı olduğu red deneyimlerinden karakterin olumsuz etkilendiğı, kabul deneyimleri yaşadığı sahnelerde ise Mirabel'in olumlu bir izlenim izdiğı sonucuna ulaşılmıştır. Ebeveyn kabul red kuramının animasyonla içerik analizinin yapıldığı çalışmanın literatürde olmaması bu çalışmayı özgün yapan kısımlardan birisidir. Çalışma literatürdeki bu boşluğu tamamlamayı hedeflemektedir. Ayrıca ebeveyn kabul red kuramının kapsamı geniş alınarak büyükanne, kuzenler gibi diğەر aile üyelerinin davranışları da ele alınmıştır. İleride yapılacak çalışmalarda yalnızca anne ve babanın kabul red boyutlarını yansıtabilecek animasyonların incelenmesi önerilebilir. Ebeveyn kabul red kuramı ile ilgili literatürde fazla çalışmanın olmaması dolayısıyla da bu alanda farklı değişkenlerin incelenebilmesi araştırmacılar aerisi olarak sunulabilir. Ebeveyn kabul red leğinin de çalışmalarda kullanılarak nicel verilerin literatüre katkı sağlamasının önemli olduğu düşünülmektedir. Bu konuda nicel çalışmaların yapılması nerisi olarak sunulabilir. Bir başka nerisi ise yetişkin bireylerle ebeveyn kabul red kuramı ele alınarak nitel çalışmalar yapılabilir. Uygulayıcılar olarak ise özellikle sınıf ğretmenlerinin ve psikolojik danışmanların ailelere bu konuda bilgilendirme yapmaları nerisi olarak sunulabilir. Ailelerin kabul reddin ne gibi sonuçlar doğuracağına yönelik bilinçlendirilmeleri önemli bir gözükmektedir.

Sınırlılıklar

Bu alıma, animasyonun kuramsal öğretimdeki potansiyelini ortaya koysa da çalışmanın sınırlılıkları bulunmaktadır. Animasyon sahnelerinin basitletirilerek kuram kavramları ile eletirilmeye alıılmasında kuramın teorik derinlikleri tam olarak yansıtılamamı olabilir.

Kaynakça

- Akse, J., Hale, W. W., Engels, R. C., Raaijmakers, Q. A., & Meeus, W. H. (2004). Personality, perceived parental rejection and problem behavior in adolescence. *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, 39, 980-988.
- Albukrek, İ. (2002). *Anne baba ve ocuk tarafından algılanan babanın ocuğına karşı tutumu ile çocuğun benlik kavramı arasındaki ilişki*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

- Berk, R. A. (2009). Multimedia teaching with video clips: TV, movies, YouTube, and mtvU in the college classroom. *International Journal of Technology in Teaching and Learning*, 5(1), 1-21.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Brito, A. R. C., & Mendes, C. C. A. (2017). Cinema, conversas e produção de curta-metragens como estratégias de aprendizagem crítica dentro da escola pública. *Revista Brasileira de Educação*, 22(69), 1-20.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). Sage.
- Çam, Ş. S., & Aykan, A. (2023). "Aktif öğretim yöntemleri" kaynağı olarak filmler. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (Özel Sayı 1 (Cumhuriyetin 100. Yılına)), 1272-1288.
- Derin, S., & Çetinkaya-Yıldız, E. (2018). Adler yaklaşımı açısından "İçimdeki Çocuk" filminin analizi. *Eğitim ve Bilim*, 43(193), 317-335.
- Dağ, İ. (1991b). Rosenbaum'un Öğrenilmiş güçlülük ölçeği'nin üniversite öğrencileri için güvenilirliği ve geçerliği. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 2, 269-274.
- Elmas, R., Türkoğlu, M. E., & Aydoğdu, B. (2019). Education themed movies as a teaching resource for pre-service science teacher education. *Journal of Theoretical Educational Sciences*, 12(4), 1324-1339.
- Ener, T. (2021). *Yetişkinlerin çocuklukta algıladıkları ebeveyn kabul veya reddinin mükemmeliyetçilik, benlik algısı ve bağlanma stilleri ile ilişkisinin incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Eryavuz, A. (2006). *Çocuklukta algılanan ebeveyn kabul veya reddinin yetişkinlik dönemi yakın ilişkileri üzerindeki etkileri*. [Yüksek Lisans Tezi]. İzmir: Ege Üniversitesi
- Green, R. J. (2011). Teaching psychology through film, video. *Psychological Science Monitor*. <https://www.psychologicalscience.org/uncategorized/teaching-psychology-through-film-video.html> [Erişim Tarihi: 12.09.2025].
- Gültekin, Z. (2011). *Üniversite öğrencilerinin algılanan anne-baba reddiyle baş etmeleri ile denetim odağı, öğrenilmiş güçlülük ve eş kabul-reddiyle ilişkisi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi
- Hirsch, E. D. (1987). *Cultural literacy: What every American needs to know*. Houghton Mifflin.
- Kanyas, R. (2008). *The Influence of sibling configuration and parental acceptance rejection on the quality of sibling relationships*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Kayahan, A. (2002). *Annelerin bağlanma stilleri ve çocukların algıladıkları kabul ve reddin çocuk ruh sağlığı ile ilişkileri*. [Yüksek Lisans Tezi]. İzmir: Ege Üniversitesi
- Liu, S. (2019). Using science fiction films to advance critical literacies for EFL students in China. *International Journal of Education and Literacy Studies*, 7(3), 1-8.
- Mayer, R. E. (2005). *The Cambridge handbook of multimedia learning*. Cambridge University Press.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementations*. San Francisco, CA: John Wiley & Sons.
- Mishra, S. (2018). The world in the classroom: Using film as a pedagogical tool. *Contemporary Education Dialogue*, 15(1), 111-116.

- Mullick, R. & Haque, S. S. (2023). Film as a pedagogical tool for geography during the pandemic induced virtual classes. *GeoJournal*, 88, 465-477.
- Paley, B., Conger, R. D., & Harold, G. T. (2000). Parents' affect, adolescent cognitive representations, and adolescent social development. *Journal of Marriage and the Family*, 62(3), 761-776.
- Rohner, R. P. (1986). *The Warmth Dimension: Foundations of Parental Acceptance Rejection Theory*. Newbury Park, CA: Sage Publications, Inc.
- Romero Walker, A. (2022). A more equitable film pedagogy: Including media literacy in higher education film classrooms to result in better media practitioners. *Journal of Media Literacy Education*, 14(1), 153-167.
- Rosenbaum, M. A. (1980). A schedule for assessing self-control behaviors: Preliminary findings. *Behavior Therapy*, 11, 109-121.
- Saldana, J. (2009). *The coding manual for qualitative researchers*. Thousand Oaks, CA: Sage publications.
- Varan, A. (2008). Relation between perceived parental acceptance and intimate partner acceptance in Turkey: Does history repeat itself? *Ethos*, 33(3), 414-426.
- Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods (4th ed)*. Thousand Oaks, CA: Sage Publication.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 276-295

Geliş Tarihi-Received: 24.10.2025

Kabul Tarihi-Accepted: 27.12.2025

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.5281/zenodo.18083255

Elazığ Yöresindeki Sekiz Türkünün Farklı Yörelerdeki Varyantlarıyla Karşılaştırılması

Comparison of Eight Folk Songs from Elazığ Region with Variants from Different Regions

Erkam CÖMERT*

Öz

Bu araştırma, Elazığ yöresine ait “Bebeğin Beşiği Çamdan”, “Gel Benim Gelin Yârim”, “İki Keklik”, “İndim Yârin Bahçesine”, “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)”, “Havuz Başının Gülleri”, “Çayın Öte Yüzünde” ve “Al Almayı Daldan Al” adlı sekiz türkünün Türkiye’nin farklı bölgelerinde derlenmiş varyantlarıyla söz, ezgi ve usûl (ritmik yapı) açısından karşılaştırılmasını konu edinmektedir. Bu çalışmanın amacı; Elazığ yöresine ait sekiz türkünün Türkiye’nin farklı bölgelerinde ortaya çıkan varyantlarıyla söz, ezgi ve usûl açısından karşılaştırılması ve elde edilen bulgularla literatüre katkı sağlamaktır. Çalışma, nitel bir yöntemle gerçekleştirilmiş olup doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. TRT Türk halk müziği repertuarı başta olmak üzere çeşitli yazılı kaynaklardan elde edilen veriler doğrultusunda, söz konusu türküler ile varyantları makam, usûl, söz içerikleri ve ezgisel yapı bakımından incelenerek benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Türkülerin varyantlaşma süreci, göç hareketleri, sözlü kültürün doğası, yerel müzik gelenekleri ve belleğe dayalı aktarımlar çerçevesinde ele alınmıştır. Bulgular, bazı türkülerde yalnızca sözsels benzerliklerin; bazılarında ise ezgi veya bağlantı kısımlarında benzerliklerin ortaya çıktığını göstermektedir. Bununla birlikte, bazı türkülerde hem söz hem ezgi hem de usûl yönünden yüksek düzeyde benzerlikler mevcuttur. Çalışma sonucunda, türkülerin farklı coğrafyalarda yeniden şekillendiği ve bölgesel müzik zevkiyle yeniden yorumlandığı tespit edilmiştir. Bu durum, halk müziğinin dinamik yapısını ve kültürel çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Elazığ, türkü, varyant, ezgi, usûl.

Abstract

This study examines eight folk songs from the Elazığ region “Bebeğin Beşiği Çamdan,” “Gel Benim Gelin Yârim,” “İki Keklik,” “İndim Yârin Bahçesine,” “Minare Dolam Dolam (Al Çuha),” “Havuz Başının Gülleri,” “Çayın Öte Yüzünde,” and “Al Almayı Daldan Al” and compares them with their variants collected from other regions of Turkey in terms of lyrics, melody, and rhythmic structure. Using a qualitative methodology and document analysis, particularly based on written sources such as the TRT Turkish folk music Repertoire, the songs were analyzed with respect to modal structure, rhythm, lyrics, and melodic patterns. The study investigates how these folk songs have evolved through oral transmission, migration, local musical traditions, and memory-based reinterpretation. The findings indicate varying degrees of similarity: in some cases, only lyrical elements overlap; in others, melodic or structural similarities are also observed. In a few examples, significant congruence exists across lyrics, melody, and style. These results reveal how folk songs adapt to different cultural and

* Dr., Bağımsız Araştırmacı, e-posta: comerterkam@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7076-1281.

geographical contexts, reflecting regional musical aesthetics and underlining the dynamic and diverse character of Turkish folk music.

Keywords: Elazığ, folk song, variant, melody, usûl.

Giriş

Kültür, bir topluluk veya bireyin içinde bulunduğu bilgi birikimi, inanç sistemi, sanatsal ifade biçimleri, yasal düzenlemeler, etik değerler, görenekler, alışkanlıklar, gelenekler ve becerilerin bütünleşik bir yapısıdır (Haviland vd., 2008, s. 103). İnsanlığın varoluşundan bu yana kültür sürekli bir değişim içindedir (Özata, 2007, s. 1). Bir toplumun kültürü, bireylerin uzun yıllar boyunca deneyimlediği, muhafaza ettiği, birbiriyle paylaştığı ve kuşaktan kuşağa aktardığı gelenekler vasıtasıyla biçimlenir. Kültür, sözlü ve yazılı kültür olarak iki gruba ayrılır. Sözlü kültür; toplumun kültürünü yazılı bir kaynağa dayanmaksızın, sözlerle ve dille ifade etme ve aktarma şeklidir. Yazılı kültür ise; semboller ve yazı kullanarak bir toplumun kültürünü ifade etme, kaydetme ve gelecek nesillere aktarma biçimidir. Sözlü olarak bilgi ve tecrübelerini kuşaktan kuşağa aktaran toplumlar bu aktarımı yaşlı bilge kişilerce yaparlar (Özata, 2007, s. 2). Sözlü kültür; yüz yüze iletişim şeklinde olur, etkileşimden doğar ve söz ile üretilerek iletilir (Onar, 2017, s. 8). Müzik eserleri düz yazı şeklinde olmadıkları için müzik, şiir ve ritüellerden yararlanarak insanların hafızalarında tutulur. Ayrıca söz, jest-mimik ve ezgi ile birleşerek insan aklında kalıcı bir etki bırakır (Sever, 2008, s. 62). İnsan toplulukları, yazının olmadığı dönemlerden beri kendi kültürel miraslarını sözlü olarak aktarmış ve sözlü kültür eserlerini oluşturmuşlardır (Gün Duru, 2015, s. 299). Müzik, kültürün önemli bir unsuru olup geçmişten bugüne kadar sözlü ve yazılı kültür biçiminde gelişim ve değişim göstermiştir (Özata, 2007, s. 4).

Ong, ozanların seslerinin günümüze ulaşmasının iki bin yıl öncesine kadar mümkün olmadığını ifade etmiştir. Bunun sebebi, o dönemlere ait herhangi bir ses kaydının bulunmaması veya teknik yetersizlikler nedeniyle bu tür bir kaydın yapılamaması olmasıdır. Ayrıca Ong, müziğin aktarımında dinlemenin büyük bir öneme sahip olduğunu da belirtmiştir (2003, s. 77-78). Çeşitli milletler, kendi müziklerini yüzyıllar boyunca kulaktan kulağa aktararak zamanın süzgecinden geçirmişlerdir (Selanik, 1996, s. 5). Usta-çırak ilişkisine dayalı öğrenme biçimi, kültür aktarımının sözlü olarak gerçekleşmesini sağlar. İnsanlar, hayatları boyunca kendilerinden yaşça büyük kişileri örnek alır ve o kişileri gözlemleyip taklit ederek öğrenirler (Özata, 2007, s. 7). Toplumların müzik kültürlerini sonraki nesillere aktarması, kültürlerin sürekliliği ve yok olmaması için gereklidir. Müzik, kültürel bir olgudur ve kültürün oluşumuna ve biçimlenmesine doğrudan etki eder. Bireyler, müzik kültürlerini sözel olarak ve geleneklerinin özelliklerine uygun bir şekilde aktarırlar (Özata, 2007, s. 21).

Halk kültürü, bir milletin kendi kimliğini ve karakterini yansıtarak çeşitli alanlarda zengin ürünler ortaya çıkarır ve bu ürünlerden biri de türkülerdir. Türkü, Türk'e özgü melodilerle icra edilen ve zamanla anonim hale gelen halk edebiyatı ürünleridir (Budak, 2021, s. 26). Halk kültürü ürünlerinin temel özellikleri şunlardır: "Sözlü veya yazılı olma, bireye veya topluma ait olma, eş ve benzer metinler (varyant ve versiyonlar) halinde olma, geleneğe bağlı olma, ulusal ve uluslararası olma" (Gün Duru, 2015, s. 299). Bu durum, türküler için de geçerlidir. Türkülerde varyantlar, sözlerin veya ezgilerin değişmesiyle ortaya çıkar. Bu değişim, farklı bölgelerde daha açık bir şekilde ortaya çıkar ve çeşitli manzaraların ortaya çıkmasına neden olur (Coşkun Elçi, 2011, s. 139). Türküler, Türk halkının geleneklerini, göreneklerini, duygularını ve yaşantısını yansıtarak günümüze kadar ulaşmış en önemli kültür unsurlarındandır. Türküler, söz içerikleri ve zengin ezgi yapılarıyla birlikte yörenin kültürünü, tarihini ve yaşanmışlıklarını ortaya koyarlar. Türküler, Anadolu'nun çeşitli kültürel yapısını yansıtarak her yörenin ve bölgenin

farklılıklarını gösterir (Budak, 2021, s. 25-26). Ayrıca türküler; makam, ritim ve ezgi bakımından oldukça zengindir (Cangal, 2011, s. 64). Nesiller boyunca kulaktan kulağa aktarılan türküler, iletişim aracı olarak tanıtıcı, öğretici ve bildirici bir işlev görür. Bu süreçte sözlerin veya ezgilerin değişmesi kaçınılmazdır (Budak, 2021, s. 26).

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın temel amacı; Elazığ yöresine ait sekiz türkünün farklı yörelerdeki varyantlarıyla söz, ezgi ve usûl bakımından karşılaştırılması, benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyarak literatüre katkı sağlamak ve daha sonra gerçekleştirilecek benzer çalışmalara örnek oluşturmaktır. Ayrıca bu araştırma ile Elazığ türkülerinin diğer yörelerdeki varyantlarının tespit edilmesi de amaçlanmıştır. Bu bağlamda Elazığ yöresi türkeleri incelenmiş ve yöredeki sekiz türkünün diğer yörelerdeki varyantlarıyla ezgi bakımından benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konmuştur. Bu çalışma, diğer yörelerin türkülerin varyantlarının belirlenmesi ve analizinin yapılması bakımından önemlidir. Bu çalışmada şu sorulara cevaplar aranmıştır:

1. Elazığ yöresine ait “Bebeğin Beşiği Çamdan”, “Gel Benim Gelin Yârim”, “İki Keklik”, “İndim Yârin Bahçesine”, “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)”, “Havuz Başının Gülleri”, “Çayın Öte Yüzünde” ve “Al Almayı Daldan Al” adlı sekiz türkünün varyantları hangileridir?

2. Elazığ yöresine ait bu sekiz türkünün, diğer yörelerdeki varyantlarıyla söz, ezgi ve usûl yönlerinden karşılaştırılması neticesinde ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Elazığ yöresine ait “Bebeğin Beşiği Çamdan”, “Gel Benim Gelin Yârim”, “İki Keklik”, “İndim Yârin Bahçesine”, “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)”, “Havuz Başının Gülleri”, “Çayın Öte Yüzünde” ve “Al Almayı Daldan Al” adlı sekiz türkü ile bu türkülerin farklı yörelere ait varyantlarını kapsamaktadır. Araştırma, söz konusu türkülerin makam özellikleri, usûl yapıları, ritmik kalıpları, söz ve melodi ilişkileri ile dil ve ağız farklılıkları çerçevesinde sınırlı tutulmuştur.

Yöntem

Çalışma, nitel araştırma yaklaşımlarından doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın evrenini, Elazığ yöresine ait “Bebeğin Beşiği Çamdan”, “Gel Benim Gelin Yârim”, “İki Keklik”, “İndim Yârin Bahçesine”, “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)”, “Havuz Başının Gülleri”, “Çayın Öte Yüzünde” ve “Al Almayı Daldan Al” adlı sekiz türkü ve bunların farklı yörelerdeki varyantları oluşturmaktadır. TRT Türk halk müziği repertuarı başta olmak üzere, akademik yayınlar ve alan derlemeleri kaynak olarak kullanılmıştır. Analiz sürecinde türkülerin makam özellikleri, usûl yapıları, ritmik kalıpları, söz-melodi ilişkisi ve dil/ağız farklılıkları detaylı biçimde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, müzikal yapıların yanı sıra varyantlaşmaya etki eden sosyo-kültürel faktörler (coğrafi yayılım, göç, geleneksel söyleyiş biçimleri, hafıza aktarımı vb.) çerçevesinde yorumlanmıştır. Ayrıca her türkünün şematik analizi bulgular bölümünde tablolar halinde verilmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın verilerini, Elazığ yöresine ait “Bebeğin Beşiği Çamdan”, “Gel Benim Gelin Yârim”, “İki Keklik”, “İndim Yârin Bahçesine”, “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)”, “Havuz Başının Gülleri”, “Çayın Öte Yüzünde” ve “Al Almayı Daldan Al” isimli sekiz

türkü ve diğer yörelerdeki varyantları oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında; kaynaklar taranmış ve konuyla ilgili veriler ele alınmıştır. Bu bağlamda Elazığ yöresindeki sekiz türkü, farklı yörelerdeki varyantlarıyla söz, ezgi ve usûl bakımından karşılaştırılmış, benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konularak tablolar halinde sunulmuş ve türkülerin analizi yapılmıştır.

Türkülerin Varyantlaşması

Türk boylarının tarihi göçleri ve Anadolu'ya yerleşimi, halk müziğinde çeşitliliğe yol açmıştır. Yerel halkın sürekli göç etmesi bu durumu pekiştirmiştir. Bu dinamizm, halk müziği üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Halk ezgileri ve şiirleri, ozanların ve yerel halkın hafızasında korunsa da her icrada istemli veya istemsiz değişikliklere uğramıştır (Bulşu, 2011, s. 28-29). Aynı ezgiler, farklı yörelerde icra edildiğinde söz, usûl veya performans açısından farklılıklar gösterebilir. Ezgilerin akılda kalıcılığı, sözlerin veya ezginin güçlü yapısı ve sosyo-kültürel unsurlar varyasyon nedenleridir. Türküler yayıldıkça varyant özellikleri artar (Bulşu, 2011, s. 29-30). Müzikte varyant terimi, batı dillerinden Türkçeye geçmiş olup çeşitlilik veya farklılaşmayı ifade eder (Güven, 2013, s. 145). Türk Dil Kurumu'na göre varyant, "bir metnin, eserin veya olayın aslının az çok değişmiş biçimi" olarak tanımlanır.

Türküler, anonim ve sözlü aktarımla günümüze ulaşmıştır. Bu süreçte icracısı bilinmeden makamsal, melodik ve ritmik değişikliklere uğramışlardır. Bu değişimler, varyant olarak adlandırılır (Tosun, 2019, s. VII). Farklı coğrafyalarda ve icracılar tarafından üslup ve tavır farklılıklarıyla icra edilen türkülerin yanı sıra, farklı sözlerle icra edilen varyant türküler de mevcuttur. Türkülerdeki bu değişimlerin temelinde hafıza ve müzik kültürü arasındaki ilişki yatmaktadır (Coşkun Elçi, 2011, s. 132).

Geleneksel müziğin aktarımı hafıza aracılığıyla gerçekleşir. Toplumlar, müzik hafızalarını aktararak kendi müzik geleneklerini inşa ederler. Böylece, aynı dönemde ve farklı nesiller arasında müzik geleneği paylaşarak ortak bir müzik kültürü oluşur (Coşkun Elçi, 2011, s. 132). Sözlü kültürde hafızanın canlı tutulması, genellikle tekrar eden kalıp ifadelerle sağlanır. Şairler, bu kalıplardan yararlanarak eserlerini icra ederler (Erdal, 2013, s. 98). Varyant türkü, bilinen bir türkünün farklı bir ezgi, söz yapısı, ritim veya usûlle yeniden icra edilmesidir. Türkülerdeki değişimler genellikle söz, melodi ve ritim açısından çeşitlilik gösterebilir (Oral, 2000, s. 22). Türküler, söz, ezgi ve ritmik varyasyonların yanı sıra türkü içindeki farklı türlerden dolayı da varyasyonlar içerebilir. Örneğin, bazı türküler anonim bir tür olan manileri barındırabilir. Mani, anonim ve ezgili bir halk şiiri türüdür (Coşkun Elçi, 2011, s. 133). Bir hikâyenin veya metnin farklı zamanlarda ve kişiler tarafından farklı şekillerde anlatılması, farklı bölgelerde çeşitli versiyonların oluşmasına olanak tanır. Benzer şekilde, türküler de farklı coğrafyalarda ve farklı şekillerde (tavır, üslup ve ses düzenlemeleri) seslendirildiğinde âşıklar ve yorumcular aracılığıyla varyasyonlar ortaya çıkabilir. Türküler, farklı coğrafyalarda farklı tavır, üslup ve ses organizasyonlarıyla icra edilebildiği gibi, farklı sözlerle de karşımıza çıkabilir (Gün Duru, 2015, s. 299). Hikâyelerdeki yerleşme ve varyantlar, melodilerde ve müzikal yapıda da görülebilir. Aynı sözlere sahip türküler, çeşitli bölgelerde farklı müzikal yapılar içinde icra edilebilir. Bu durum, müzikal performansların da sözlü performanslar gibi yerel ve bölgesel farklılıkları yansıtabileceğini gösterir (Coşkun Elçi, 2011, s. 139). Türkülerin taşındığı çeşitli coğrafyalar, nüfus yapıları, çevresel faktörler, inançlar ve yaşam tarzları gibi kültürel unsurlar, türkülerin hem melodilerinde hem de hikâyelerinde değişikliklere yol açabilir. Bu özellikler, hikâyeli türkülerin yalnızca anlatı kısmında değil, aynı zamanda şarkı sözü bölümlerinde ve melodilerinde de çeşitlilikler göstermesine neden olur. Farklı mekânlar, insanlar ve müzik ortamlarında türkülerin varyantları daha kolay ortaya çıkar. Türküler farklı yörelere taşındıklarında, yeni mekânlarda, müzikal ortamlarda ve

kültürlerde daha hızlı değişebilir ve varyantlar oluşabilir. Türkülerin sözleri, melodileri ve ritimleri çeşitlendikçe, kaynağa daha yakın bölgelerde daha az değişim görülürken, kaynağa uzak bölgelerde daha büyük değişimler yaşanabilir (Turhan, 2011). Müzik kalıpları, geniş bir coğrafi alanda bazı temel nitelikleri korurken, bu alan içindeki daha dar kapsamlı bölgelerin kültürel beğenilerine göre yerel çeşitlilikler sergileyebilir. Müzikal farklılaşmaların meydana gelmesi, bölgesel ayrılıklara ve aynı coğrafyadaki müzik kalıplarının çeşitli şekillerde uygulanmasına dayanabilir. Bu farklılıklar, müzikteki melodi ve ritim değişimlerini ifade eder (Coşkun Elçi, 2011, s. 132).

Varyant ve versiyon terimleri farklı anlamlar taşır. Varyant, aynı içeriğin farklı sunumlarını ifade ederken, versiyon benzer içerikleri tanımlar (Öcal, 2000, s. 25). Bir metin, başka bir metinle uyumlu ve bütünsel bir yapı sergilediğinde “eş metin” olarak adlandırılır. Eş metinler, benzerlik gösteren ancak bazı farklılıklar içeren metinlerdir. Versiyonlar ise yalnızca benzerlik taşıyan metinlerdir (Öcal, 2000, s. 26-27). Edebiyat alanında varyant, orijinal bir eserin düzenleme, yazım veya yorumlama yoluyla oluşan farklı bir biçimini belirtir. Bu terim, özellikle sözlü gelenekteki halk türkülerini gibi edebiyat ve müzik eserlerinin benzerliklerini değerlendirirken sıklıkla kullanılır. Varyasyon veya versiyon terimlerine kıyasla daha yaygın tercih edilir (Güven, 2013, s. 147). Müzik eserlerinde varyant, eserin küçük veya büyük değişikliklerle yeni bir form kazanmasını ifade eder. İki müzik eseri benzer özelliklere sahip olabilir, hatta aynı olabilir; ancak küçük detaylarda farklılık gösterebilirler. Bu farklılıklar melodi, icra tarzı veya sözlerde ortaya çıkabilir. Bu durum, müzik eserlerini diğer edebi ürünlerden ayıran önemli bir özelliktir (Turhan, 2011).

Halk türkülerini, diğer folklor öğeleri gibi sözlü kültürde yaşamını sürdürür. Farklı varyasyonlarla kuşaktan kuşağa aktarılır. Türküler, aktarım süreçlerinde veya farklı kişilerce icra edildiğinde değişime uğrayabilir. Bu değişimler, bilinçli veya bilinçsiz olabilir. Kaydedilen veya notaya alınan her farklı icra, bir varyant olarak kabul edilir. Halk türkülerini, genellikle genel bir kültüre ait ezgiler olmaktan ziyade, belirli bir bölgenin veya yerel kültür alt gruplarının müzik geleneğini yansıtır. Bu nitelik, halk ezgilerinde varyantların oluşumuna olanak tanır. Bununla birlikte, geleneksel bir ezgi geniş bir coğrafyaya yayıldığında esnekliğini kaybedebilir ve çeşitlenmeye direnç gösterebilir. Bu tür ezgiler, belirli bir formda sabitlenmiş gibi görünür; dolayısıyla her icra neredeyse özdeştir (Mirzaoglu, 2000, s. 186). Türkülerin özellikle manzum kısımları, dilden dile aktarıldıkça ve yer değiştirdikçe değişime uğrar (Köprülü, 1989, s. 258). Türküler, sözlü gelenekte en yaygın ve rahatlıkla dolaşan folklor ürünlerindendir. Her dilde kolaylıkla söylenebilen türküler ve hikâyeler, okuyucu veya anlatıcının kendi yöresel ve kişisel deneyimlerinin izlerini taşıyabilir. Bu nedenle, her aktarım veya değişim, hikâyelerin ve türkülerin varyantlarının oluşumunda önemli bir rol oynar (Boratav, 1988, s. 137).

Türkülerin değişik coğrafi bölgelerde, farklı nüfus yapıları, doğal ortamlar, inançlar ve diğer kültürel özellikler gibi sosyal ve mekânsal etmenler, türkülerin hem melodilerinde hem de hikâyelerinde değişikliklere neden olabilir. Bu özellikler, hikâyeli türkülerin sadece anlatım kısmında değil aynı zamanda şiirsel bölümlerinde ve melodilerinde de fark edilebilir. Farklı yerlerde, insanlarda ve müzik ortamlarında, türküler daha çabuk varyantlaşabilir. Türküler, farklı yerlere taşındıklarında yeni ortamlarda, müzikal atmosferde, çeşitli kültürler ve insan grupları içinde daha rahat şekilde değişebilir ve varyantlaşma olasılığı artabilir. Türkülerin sözleri, melodileri ve ritimleri varyantlaştıkça, merkezden uzaklaştıkça farklılık da artar. En yakın yerlerde daha az değişim görülürken, en uzak yerlerde büyük değişiklikler olabilir (Turhan, 2011).

Türkülerin varyantlaşmasının temel nedeni, melodinin gücüdür. Güçlü bir melodi, zayıf sözlerle birleştğinde varyantlaşmayı kolaylaştırır. Türkü severler, derleyiciler ve sanatçılar, güçlü melodilere yeni sözler ekleyerek varyantlar oluşturabilir. Bu süreç,

türkünün evrimleşerek yaşamını sürdürmesini sağlar. Dolayısıyla, güçlü melodiler, halkın beğenisini kazanan türkülerin varyantlaşarak çoğalmasına ve kalıcılığına katkıda bulunur. Varyantlaşma genellikle melodi çeşitliliği üzerinden gerçekleşir. Her yeni melodi veya hikâye varyantı, ayrı ve özgün bir eser olarak değerlendirilmelidir. Her varyantın kaydedilmesi ve yeni bir eser olarak kabul edilmesi, Türk folklorunu zenginleştirir. Bu durum, folklorik materyallerin çeşitlenmesine yol açar ve her varyant kültürel mirasa yeni bir boyut katar. Aksi takdirde, önemsiz görülen türküler zamanla kaybolabilir. Varyantlaşma, kimi zaman sınırlayıcı görünse de, halk müziğini yenileyen bir süreç olarak kabul edilmelidir. Bu durum, türkülerin zamanla süslenmesi ve güncellenmesi anlamına gelir. Güncel ritimlere uyum sağlayan varyant eserler, yeniden popülerlik kazanabilir. Halkın sevdiği melodiler, birçok meraklı tarafından yeniden düzenlenerek yeni türküler şeklinde sunulur. Bu türkü üretimi hızla artmaktadır. Halkın beğenisine sunulan bu eserlerin bazıları popüler olurken, bazıları ise hızla unutulur (Güven, 2013, s. 150-151). Türküler, söz ve melodi değişikliklerinin yanı sıra ritim farklılaşmaları da gösterebilir. Ritimdeki bu değişimler de varyantların ortaya çıkmasına neden olabilir.

Türkülerin farklı bölgelere yayılması ve zamanla çeşitli varyantlara dönüşmesi birçok etkene bağlıdır. Bu etkenler genel hatlarıyla şu şekilde sıralanabilir:

Askerlik: Uzun süren askerlik dönemlerinde askerler arasında öğrenilen ezgiler, zamanla değişerek farklı bölgelerde yaygınlaşır.

İşgücü Hareketliliği: Geçim amacıyla başka yerlere giden kişilerin orada öğrendikleri ezgileri memleketlerine taşıması ya da memlekettten gittikleri yerlere türkü götürmeleri, ezgilerin değişiminde önemli rol oynar.

Eğlence Ortamları: Eğlence sektöründe çalışan müzisyenlerin farklı bölgelerden topladıkları türkülerle repertuvarlarını genişletip, bu ezgileri başka yerlerde seslendirmeleri; ayrıca bu türkülerde yapılan düzenlemeler değişimi etkiler (Güven, 2013, s. 152-153).

Tarihsel Olaylar: Savaşlar, işgaller, göçler ve sürgünler gibi tarihî gelişmeler, ezgilerin uzak bölgelere taşınmasına neden olur (Kemal, 1993, s. 41-42).

Doğal Koşullar ve Coğrafya: Benzer doğa şartlarına sahip bölgeler arasında ezgilerin kolaylıkla dolaşması, türkülerin benzer coğrafyalarda hızla yayılmasına neden olur.

Yönetimsel Bağlantılar: Aynı yönetsel yapıya dâhil olan yerleşim yerleri arasında, çeşitli idari nedenlerle türküler dolaşarak değişime uğrayabilir.

Etnik Çeşitlilik: Arap, Kürt, Çerkez, Laz gibi farklı etnik grupların kültürel etkileşimleri sırasında türkülerin paylaşılması, zamanla bu ezgilerin dönüşmesine yol açar.

Kervanlar: Geçmişte kervanlar, konakladıkları her noktadan aldıkları ezgileri başka yerlere taşıyarak varyantlaşmayı etkiler.

Gezgin Âşıklar: Âşıklar, gezip dolaştıkları yerlerden öğrendikleri ezgileri kendi yorumlarıyla başka bölgelere taşıyarak çeşitlenmeye katkıda bulunurlar (Güven, 2013, s. 153).

Eğitim Süreci: Öğrenciler ve öğretmenlerin farklı yerlerdeki ezgileri öğrenip başka bölgelere aktarması, türkülerin yayılmasında etkili bir faktördür (Kemal, 1993, s. 43-45).

Görev Yerleri Değişen Memurlar: Ülkenin çeşitli bölgelerinde görev yapan memurlar, farklı yörelerde yaşadıkları süre boyunca türkülerle tanışıp bunları başka bölgelere taşır ve bu durum ezgilerin dönüşümüne zemin hazırlar.

Göçebe Topluluklar: Tarih boyunca Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan göçebe yaşam, günümüzde azalmış olsa da hâlen etkisini sürdürmekte; bu topluluklar türkülerin taşınmasında önemli bir köprü görevi görmektedir.

İcracıların Yorumları: Türküyü seslendiren kişilerin kendi üsluplarıyla esere kattıkları farklılıklar, yeni varyantların oluşmasında önemli rol oynar.

Dinleyici Etkisi: Dinleyicilerin ezgileri eksik ya da farklı öğrenip bu şekilde icra etmeleri de varyantlaşmanın başlıca nedenlerinden biridir.

Evlilik Yoluyla Yayılım: Geçmişte farklı köy ya da kasabalardan gelin alma yoluyla yapılan düğünlerde türküler paylaşılır, gelinlerin yeni yaşam alanlarına türkü taşıması, eskiden çok etkili olan bir varyantlaşma nedeniydi, günümüzde ise bu etki nispeten azalmıştır (Güven, 2013, s. 153).

Türkülerin yayılmasında rol oynayan her türlü etmen aynı zamanda varyantlaşmayı da teşvik eder. Düğünler, köy toplantıları, âşıkların buluşma mekânları gibi sosyal ortamlar, türkülerin yayılmasında etkili rol oynar. Basın yayın organları, kitaplar, radyo, televizyon, bilgisayarlar, kasetler, CD'ler gibi iletişim araçları da bu süreci hızlandırır. Bu unsurlar, türkülerin hem yayılmasını hem de farklılaşmasını sağlayan önemli etmenlerdir. Türküler ve ağıtlar, genellikle anonim eserlerdir. Yaratıcıları bilinse bile, kısa sürede "halkın ortak malı" haline gelirler. Bu eserlerdeki değişimler ve çeşitlilikler, sözlü geleneğin doğal bir evrimi olarak kabul edilmelidir. Bu farklılıkları "hata" olarak değerlendirmek yanlış olur (Esen, 1999, s. 5).

Bulgular

Elazığ yöresine ait "Bebeğin Beşiği Çamdan", "Gel Benim Gelin Yârim", "İki Keklik", "İndim Yârin Bahçesine", "Minare Dolam Dolam (Al Çuha)", "Havuz Başının Gülleri", "Çayın Öte Yüzünde" ve "Al Almayı Daldan Al" isimli sekiz türkünün diğer yörelerdeki varyantlarıyla ezgi bakımından benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konularak analizi yapılmıştır. Böylece bu türkülerin diğer yörelerdeki varyantlarıyla usûl ve söz bakımından benzerliklerinin ve farklılıklarının neler olduğu da açıklanmıştır. "Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)" türküsü üzerinde yapılan inceleme, farklı yörelerdeki varyantları arasındaki şu farklılıkları ortaya koymuştur:

Elazığ yöresindeki "Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)" (TRT Repertuvar No: 776) isimli türkü Uşşak makamında olup, 4/4'lük sofyan usûlüyle başlayıp 9/8'lik aksak usûlüne geçiş yaparak icra edilir. En pes ses "la (dügâh)", en tiz ses ise "fa (acem)" dir. Erzurum/Pasinler yöresindeki "Bebek (Adalardan Çıktım Yayan)" (TRT Repertuvar No: 775) isimli türkü Hüseyini makamında ve 4/4'lük sofyan usûlüyle çalınır. En pes ses "la (dügâh)", en tiz ses ise "sol (gerdaniye)" dir. Erzincan/Kemaliye yöresindeki "Bebeğin Beşiği" (TRT Repertuvar No: 2988) isimli türkü Hüseyini makamında ve 2/4'lük nim sofyan usûlüyle icra edilir. En pes ses "la (dügâh)", en tiz ses ise "la (muhayyer)" dir. Bayburt yöresindeki "Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)" (TRT Repertuvar No: 777) isimli türkü Hüseyini makamında olup, 7/4'lük devr-i hindi usûlüyle başlayıp 4/4'lük sofyan usûlüne geçiş yaparak icra edilir. En pes ses "la (dügâh)", en tiz ses ise "sol (gerdaniye)" dir.

Tablo 1: Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan) Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

Türkü Adı- Yöresi	Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)- Elazığ	Bebek (Adalardan Çıktım Yayan)- Erzurum/Pasinler	Bebeğin Beşiği- Erzincan/Kemaliye	Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)- Bayburt

TRT Repertuvar No	776	775	2988	777
Makamsal Dizisi	Uşşak	Hüseyni	Hüseyni	Hüseyni
Karar Sesi	La (Dügâh)	La (Dügâh)	La (Dügâh)	La (Dügâh)
Ritim Kalıbı-Usûlü	4/4-Sofyan	4/4-Sofyan	2/4-Nim Sofyan	7/4+4/4- Devr-i hindi+ Sofyan
En Pes Ses	La (Dügâh)	La (Dügâh)	La (Dügâh)	La (Dügâh)
En Tiz Ses	Fa (Acem)	Sol (Gerdaniye)	La (Muhayyer)	Sol (Gerdaniye)
Ses Genişliği	6 Ses	7 Ses	8 Ses	7 Ses

Yukarıda belirtilen dört yöredeki “Bebek” varyantlarının ilk veya ikinci kıtalarındaki “Bebğin beşiği çamdan / Yuvarlandı düştü damdan” dizeleri sözsiz olarak büyük benzerlik göstermektedir. Bu sözlerin ezgileri de dört yörede ortak özellikler taşır. Ancak Elazığ yöresindeki “Bebek (Bebğin Beşiği Çamdan)” türküsünün bağlantı bölümünün 9/8’lik aksak usûlüne geçmesi, onu diğer yörelerdeki benzerlerinden ayırır. Söz benzerlikleri göz önüne alındığında, bu dört türkünün birbirinin varyantı olduğu söylenebilir. Dört türkünün benzerlik gösteren notaları aşağıda verilmiştir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 776
İNCELEME TARİHİ 4. 10. 1974

YÖRESİ
ELAZIĞ

KİMDEN ALINDIĞI
ŞEMSİ ERGİN

SÜRESİ
J = 78

DERLEYEN
EMİN ALDEMİR

DERLEME TARİHİ
1956

NOTAYA ALAN
EMİN ALDEMİR

BEBEK
(BEBĞİN BEŞİĞİ ÇAMDAN)

Görsel 1. Bebek (Bebğin Beşiği Çamdan)-Elazığ

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 775
İNCELEME TARİHİ 4. 10. 1974

YÖRESİ
PASINLER

KİMDEN ALINDIĞI
CAFER KIRMIZI

SÜRE

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
14. 4. 1955

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

BEBEK
(ADALARDAN ÇIKTIM YAYAN)

Görsel 2. Bebek (Adalardan Çıktım Yayan)-Erzurum/Pasinler

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO: 2988
İNCELEME TARİHİ: 19.3.1985

YÖRESİ
ERZİNCAN-KEMALİYE (EĞİN)

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA ÖZGÜL

SÜRESİ : 1 2 3 4

DERLEYEN
MUSTAFA ÖZGÜL

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUSTAFA ÖZGÜL

BEBEĞİN BEŞİĞİ

Görsel 3. Bebeğin Beşiği-Erzincan/Kemaliye

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO: 777
İNCELEME TARİHİ: 4.10.1974

YÖRESİ
BAYBURT

KİMDEN ALINDIĞI
BİNALİ SELMAN

SÜRE 1 2 3 4

DERLEYEN
A. YAMACI

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
A. YAMACI

BEBEK
(BEBEĞİN BEŞİĞİ ÇAMDAN)

Görsel 4. Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)-Bayburt

Elazığ'daki "Gel Benim Gelin Yârim" (TRT Repertuvar No: 4215) türküsü Hüseyini makamında olup, 4/4'lük sofyan usûlüyle başlayıp 2/4'lük nim sofyan usûlüne geçiş yaparak çalınır. Buna karşılık, Sivas/Zara'daki "Tevekte Üzüm Kara" türküsü de Hüseyini makamındadır ancak sadece 2/4'lük nim sofyan usûlüyle icra edilir. "Gel Benim Gelin Yârim" türküsünde en pes ses "sol (rast)" iken en tiz ses "si bemol2 (tiz segâh)" dir. "Tevekte Üzüm Kara" türküsünde ise en pes ses "la (dügâh)", en tiz ses ise "la (muhayyer)" olarak belirlenmiştir. Her iki türkünün sözleri farklılık gösterse de, ezgileri oldukça benzerdir. Bu ezgi benzerliği nedeniyle, Elazığ ve Sivas/Zara yörelerindeki bu iki türkünün birbirinin varyantı olduğu söylenebilir. İki türkünün benzerlik gösteren notaları aşağıda verilmiştir.

Tablo 2: Gel Benim Gelin Yârim Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

Türkü Adı-Yöresi	Gel Benim Gelin Yârim-Elazığ	Tevekte Üzüm Kara- Sivas/ Zara
TRT Repertuvar No	4215	314
Makamsal Dizisi	Hüseyini	Hüseyini
Karar Sesi	La (Dügâh)	La (Dügâh)
Ritim Kalıbı-Usûlü	4/4+2/4-Sofyan+Nim Sofyan	2/4-Nim Sofyan
En Pes Ses	Sol (Rast)	La (Dügâh)
En Tiz Ses	Si Bemol2 (Tiz Segâh)	La (Muhayyer)
Ses Genişliği	10 Ses	8 Ses

1 GEL BE NİM GE
EV LE RI NİM

2 LİN YA RİM
Dİ RE Gİ

3 YAR YAR YAR YAR

4 YAR YAR

5 YAR (SAZ - - - - -) YAR YAR VER BA NA E
KARDAN BE YAZ

6 LİN YA RİM
Bİ LE Gİ

7 YA RİM YA RİM
YA RİM YA RİM

8 YAN Gİ NAM
YAN Gİ NAM

9 KA SAN OĞ ZEN
KA SAN OĞ ZEN

10 VUR GU NAM
VUR GU NAM

11 BEN DE SA NA
BEN DE SA NA

12 BAY Gİ NAM
BAY Gİ NAM

13 GÖR AŞ KIN YA
YA RİN DEN AY

14 RA SI Nİ
Rİ LA NİN

15 YAR YAR YAR YAR

16 YAR YAR YAR YAR (SAZ - - - - -) YAR YAR

17 NE KA DAR DE RİN YA RİM
NA SİL YAN YÜ RE Gİ

18 YA RİM YA RİM
YA RİM YA RİM

19 YAN Gİ NAM
YAN Gİ NAM

20 KA SAN OĞ ZEN
KA SAN OĞ ZEN

21 VUR GU NAM
VUR GU NAM

22 BEN DE SA NA
BEN DE SA NA

23 BAY Gİ NAM
BAY Gİ NAM

24

Görsel 5. Gel Benim Gelin Yarım-Elazığ

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM.NO : 314 - 9.6.1973

YÖRESİ
SİVAS-ZARA
KİMDEN ALINDIĞI
HALİL SÖYLER
SÜRE:

DERLEYEN
M.SARISÖZEN
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M.SARISÖZEN

TEVEKTE ÜZÜM KARA

Görsel 6. Tevekte Üzüm Kara-Sivas/Zara

Elazığ yöresinde “İki Keklik (Ekici, 2009: 382)” isimli türkü, Balıkesir yöresinde “İki Keklik (TRT Repertuvar No: 1171)” ismiyle, karşımıza çıkmaktadır. İki yöredeki türkü, söz, ezgi ve usûl bakımından aşağıda karşılaştırılmıştır.

Elazığ’ın “İki Keklik” türküsü Muhayyer makamında ve 2/4’lük nim sofyan usûlüyle çalınırken, Balıkesir’deki aynı isimli türkü Muhayyerkürdi makamında ve 4/4’lük sofyan usûlüyle icra edilmektedir. Her iki türküde de en düşük ses “la (dügâh)”, en yüksek ses ise “do (tiz çargâh)” olarak dikkat çekmektedir. Her iki türkü söz açısından farklılık gösterse de, melodik yapıları benzerlik taşımaktadır. İki türkünün benzerlik gösteren notaları aşağıda verilmiştir.

Tablo 3: İki Keklik Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

Türkü Adı-Yöresi	İki Keklik-Elazığ	İki Keklik-Balıkesir
TRT Repertuvar No	-	1171
Makamsal Dizisi	Muhayyer	Muhayyerkürdi
Karar Sesi	La (Dügâh)	La (Dügâh)
Ritim Kalıbı-Usûlü	2/4-Nim Sofyan	4/4-Sofyan
En Pes Ses	La (Dügâh)	La (Dügâh)
En Tiz Ses	Do (Tiz Çargâh)	Do (Tiz Çargâh)
Ses Genişliği	10 Ses	10 Ses

1. i ki de kek lik

2. bir de re de

3. i ma num da

4. ö tû

5. yor saz.....

6. ö t me de kek lik

7. be nim be nim der dim

8. a h ar tı

9. yor kô len o lam

10. a h ar tı

11. yor

12. e rni ne ha num

13. kon yak iç miş

14. i ma num da ya tı

15. yor (saz.....)

16. el le ri bir hoş

17. ken di si sar hoş

18. ya r be

19. nim sa na yan dım

20. ya r be

21. u zun u zun ge ce ler

22. di lim ya ri he ce ler

23. ya r be

24. nim sa na yan dım

25. sa r be

26. ni

Görsel 7. İki Keklik-Elazığ

Görsel 8. İki Keklik-Balıkesir

Elazığ yöresinde “İndim Yârin Bahçesine (TRT Repertuvar No: 361)” isimli türkü, Diyarbakır yöresinde “Meclisinde Mayıl Oldum (TRT Repertuvar No: 2201)” isimle karşımıza çıkmaktadır. İki yöredeki türkü, söz, ezgi ve usûl bakımından aşağıda karşılaştırılmıştır.

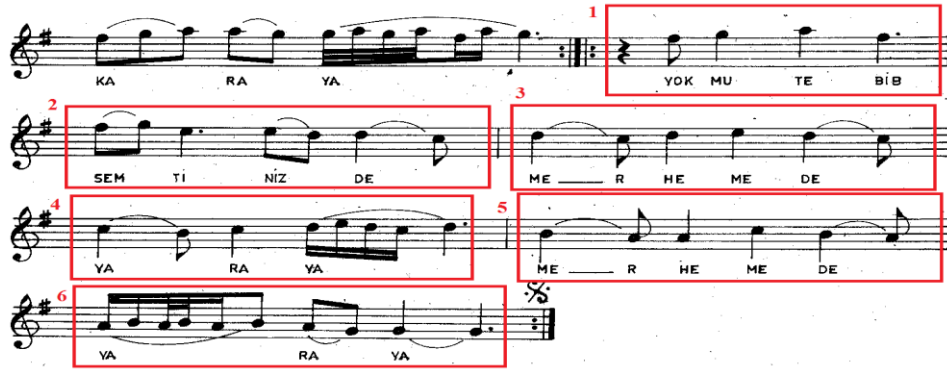
Elazığ yöresindeki “İndim Yârin Bahçesine” ve Diyarbakır yöresindeki “Meclisinde Mayıl Oldum” adlı türküler, Mahur makamında ve 10/8’lik aksak semai usûlüyle icra edilmektedir. Her iki eserde de en kalın ses “sol (rast)”, en ince ses ise “la (muhayyer)” olarak dikkat çekmektedir. İki türkünün bağlantı bölümlerindeki altı ölçüde önemli benzerlikler bulunmaktadır. Ancak birinci ve üçüncü sözleri birbirinden farklıdır. Bağlantı bölümlerindeki bu ortaklık, her iki türkünün de birbirinin varyantı olabileceğini düşündürmektedir. İki türkünün benzerlik gösteren notaları aşağıda verilmiştir.

Tablo 4: İndim Yârin Bahçesine Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

Türkü Adı-Yöresi	İndim Yârin Bahçesine-Elazığ	Meclisinde Mayıl Oldum-Diyarbakır
TRT Repertuvar No	361	2201
Makamsal Dizisi	Mahur	Mahur
Karar Sesi	Sol (Rast)	Sol (Rast)
Ritim Kalıbı-Uşûlü	10/8-Aksak Semai	10/8-Aksak Semai
En Pes Ses	Sol (Rast)	Sol (Rast)
En Tiz Ses	La (Muhayyer)	La (Muhayyer)
Ses Genişliği	9 Ses	9 Ses



Görsel 9. İndim Yârin Bahçesine-Elazığ



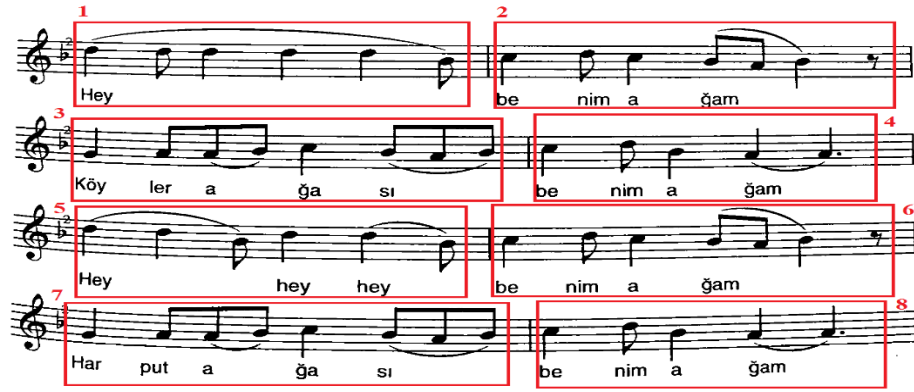
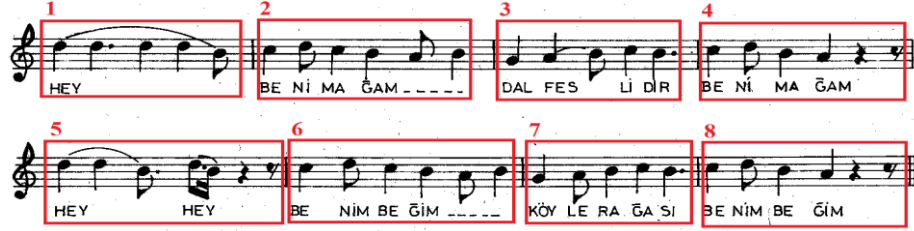
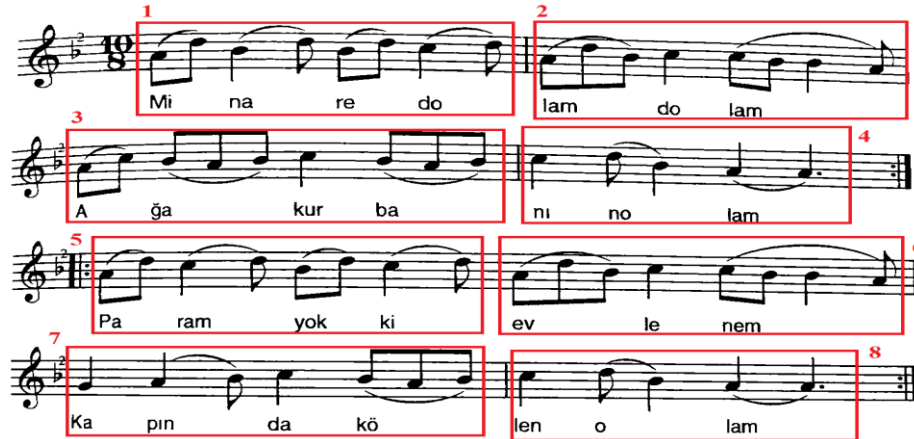
Görsel 10. Meclisinde Mayıl Oldum-Diyarbakır

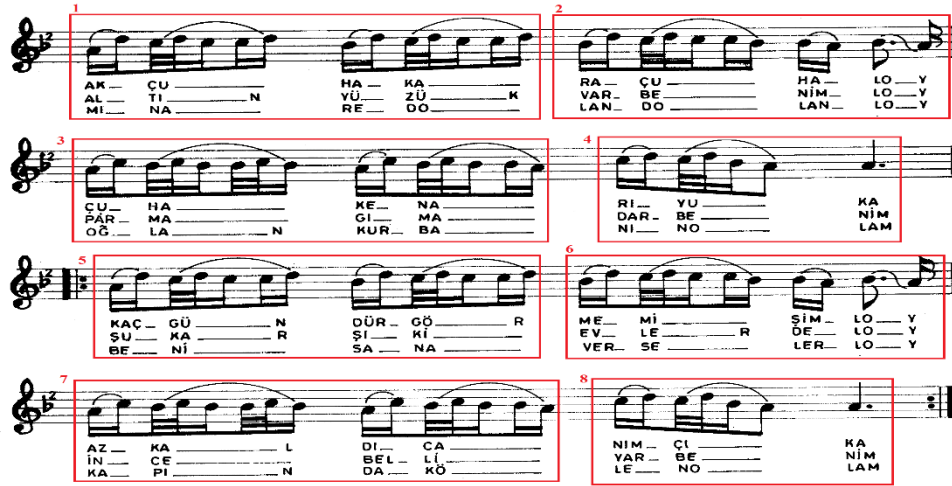
Elazığ yöresinde “Minare Dolam Dolam (Al Çuha) (Turhan ve Taşbilek, 2009: 259)” isimli türkü, Bayburt yöresinde “Al Çuha Mavi Çuha (TRT Repertuvar No: 2254)” ismiyle, Diyarbakır yöresinde de “Ak Çuha Kara Çuha (TRT Repertuvar No: 3822)” ismiyle karşımıza çıkmaktadır. Üç yöredeki türkü, söz, ezgi ve usûl bakımından aşağıda karşılaştırılmıştır.

Elazığ yöresine ait “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)” türküsü, Uşşak makamında olup 10/8’lik aksak semai usûlüyle çalınır. Bayburt yöresinden “Al Çuha Mavi Çuha” türküsü de Uşşak makamında ve 10/8’lik aksak semai usûlüyle icra edilir. Diyarbakır yöresine özgü “Ak Çuha Kara Çuha” türküsü ise Uşşak makamında olmasına rağmen 12/8’lik karma usûlle çalınmaktadır. Türkülerin ses aralıklarına bakıldığında; Elazığ yöresine ait “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)” isimli türküde en ince ses “re (neva)”, en kalın ses ise “la (dügâh)”dır. Bayburt yöresine ait “Al Çuha Mavi Çuha” isimli türküde en ince ses “re (neva)”, en kalın ses “sol (rast)”tır. Diyarbakır yöresine ait “Ak Çuha Kara Çuha” isimli türküde de en ince ses “re (neva)”, en kalın ses “la (dügâh)” olarak belirlenmiştir. Elazığ yöresi “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)” ve Bayburt yöresi “Al Çuha Mavi Çuha” isimli türkülerin sözleri farklı olsa da, bağlantı kısımlarında ve ezgilerinde dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Bu durum, her iki türkünün birbirinin varyantı olabileceğini göstermektedir. Üç yöredeki türkünün benzerlik gösteren notaları aşağıda verilmiştir.

Tablo 5: Minare Dolam Dolam (Al Çuha) Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

Türkü Adı-Yöresi	Minare Dolam Dolam (Al Çuha)-Elazığ	Al Çuha Mavi Çuha-Bayburt	Ak Çuha Kara Çuha-Diyarbakır
TRT Repertuar No	-	2254	3822
Makamsal Dizisi	Uşşak	Uşşak	Uşşak
Karar Sesi	La (Dügâh)	La (Dügâh)	La (Dügâh)
Ritim Kalıbı-Usûlü	10/8-Aksak Semai	10/8-Aksak Semai	12/8-Karma
En Pes Ses	Sol (Rast)	Sol (Rast)	La (Dügâh)
En Tiz Ses	Re (Neva)	Re (Neva)	Re (Neva)
Ses Genişliği	5 Ses	5 Ses	4 Ses

**Görsel 11.** Minare Dolam Dolam (Al Çuha)-Elazığ**Görsel 12.** Al Çuha Mavi Çuha-Bayburt**Görsel 13.** Minare Dolam Dolam (Al Çuha)-Elazığ



Görsel 14. Ak Çuha Kara Çuha-Diyarbakır

Elazığ yöresinde “Havuz Başının Gülleri (TRT Repertuvar No: 1103)” isimli türkü, Erzincan yöresinde de “Havuz Başının Gülleri (TRT Repertuvar No: 1100)” isimli türküyü karşılamaktadır. İki yöredeki türküyü, söz, ezgi ve usûl bakımından aşağıda karşılaştırılmıştır.

Elazığ yöresindeki “Havuz Başının Gülleri” isimli türkünün Hüseyini makamında olduğu ve 10/8’lik aksak semai usûlüyle icra edildiği, Erzincan yöresindeki “Havuz Başının Gülleri” isimli türkünün ise Segâh makamında olduğu ve 10/8’lik aksak semai usûlüyle icra edildiği görülmektedir. Elazığ yöresindeki “Havuz Başının Gülleri” isimli türküdeki en pes sesin “la (dügâh)” ve en tiz sesin de “sol (gerdaniye)” olduğu, Erzincan yöresindeki “Havuz Başının Gülleri” isimli türküdeki en pes sesin “la# (kürdi)” ve en tiz sesin “sol (gerdaniye)” olduğu göze çarpmaktadır. İki yöredeki türküyü, ezgisel olarak farklılık göstermesine rağmen nakarat dışındaki sözlerinin benzerliği dikkat çekmektedir. Bu benzerlikten dolayı her iki yöredeki türkünün birbirinin varyantı olduğu söylenebilir.

Tablo 6: Havuz Başının Gülleri Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

Türkü Adı-Yöresi	Havuz Başının Gülleri-Elazığ	Havuz Başının Gülleri-Erzincan
TRT Repertuvar No	1103	1100
Makamsal Dizisi	Hüseyini	Segâh
Karar Sesi	La (Dügâh)	Si bemol2 (Segâh)
Ritim Kalıbı-Uşûlü	10/8-Aksak Semai	10/8-Aksak Semai
En Pes Ses	La (Dügâh)	La# (Kürdi)
En Tiz Ses	Sol (Gerdaniye)	Sol (Gerdaniye)
Ses Genişliği	7 Ses	7 Ses

Elazığ yöresinde “Çayın Öte Yüzünde (TRT Repertuvar No: 530)” isimli türküyü, Manisa/Selendi yöresinde de “Çayın Öte Yüzünde (TRT Repertuvar No: 83)” isimli türküyü karşılamaktadır. İki yöredeki türküyü, söz, ezgi ve usûl bakımından aşağıda karşılaştırılmıştır.

Elazığ yöresindeki “Çayın Öte Yüzünde” isimli türkünün Segâh makamında olduğu ve 10/8’lik aksak semai usûlüyle icra edildiği, Manisa/Selendi yöresindeki “Çayın Öte Yüzünde” isimli türkünün Hüseyini makamında olduğu ve Manisa/Selendi

yöresindeki “Çayın Öte Yüzünde” isimli türkünün Hüseyini makamında olduğu ve 4/4’lük sofyan usûlüyle icra edildiği görülmektedir. Elazığ yöresindeki “Çayın Öte Yüzünde” isimli türküdeki en pes sesin “si (segâh)” ve en tiz sesin “sol (gerdaniye)” olduğu, Manisa/Selendi yöresindeki “Çayın Öte Yüzünde” isimli türküdeki en pes sesin “sol (rast)” ve en tiz sesin “la (muhayyer)” olduğu göze çarpmaktadır. İki yöredeki türkü, farklı makam ve usûllerle icra edildiğinden dolayı türkülerin ezgisel yapıları farklılık göstermektedir. Ancak her iki yöredeki türkü, bağlantı bölümleri hariç söz bakımından benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikten dolayı her iki yöredeki türkünün birbirinin varyantı olduğu söylenebilir.

Tablo 7: Çayın Öte Yüzünde Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

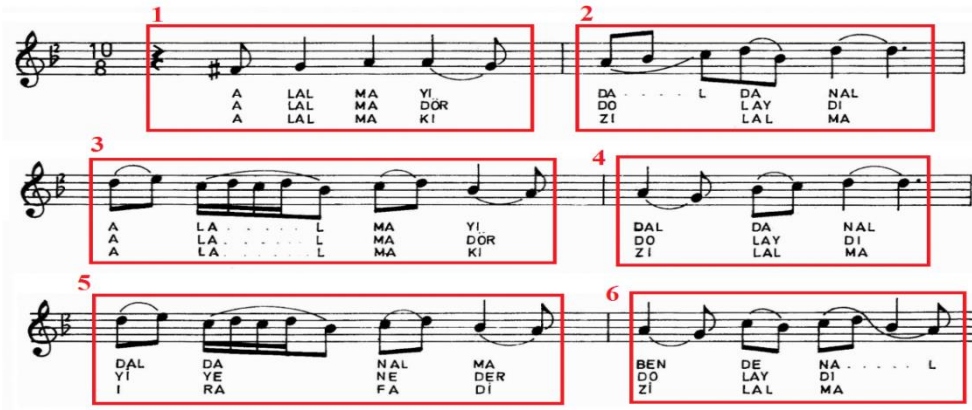
Türkü Adı-Yöresi	Çayın Öte Yüzünde-Elazığ	Çayın Öte Yüzünde- Manisa/Selendi
TRT Repertuvar No	530	83
Makamsal Dizisi	Segâh	Hüseyini
Karar Sesi	Si bemol2 (Segâh)	La (Dügâh)
Ritim Kalıbı-Usûlü	10/8-Aksak Semai	4/4-Sofyan
En Pes Ses	Si bemol2 (Segâh)	Sol (Rast)
En Tiz Ses	Sol (Gerdaniye)	La (Muhayyer)
Ses Genişliği	6 Ses	9 Ses

Elazığ yöresindeki “Al Almayı Daldan Al (TRT Repertuvar No: 1348)” isimli türkü, Erzurum yöresindeki “Liverimin Kaytanı (TRT Repertuvar No: 1178)” ismiyle karşımıza çıkmaktadır. İki yöredeki türkü, söz, ezgi ve usûl bakımından aşağıda karşılaştırılmıştır.

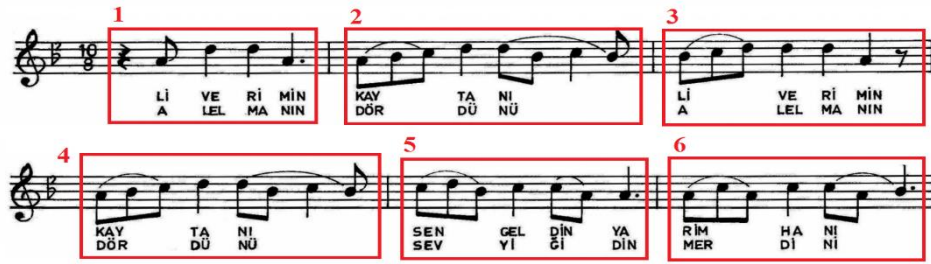
Elazığ yöresindeki “Al Almayı Daldan Al” isimli türkünün Hüseyini makamında olduğu ve 10/8’lik aksak semai usûlüyle icra edildiği, Erzurum yöresindeki “Liverimin Kaytanı” isimli türkünün ise Uşşak makamında olduğu ve 10/8’lik aksak semai usûlüyle icra edildiği görülmektedir. Elazığ yöresindeki “Al Almayı Daldan Al” isimli türküdeki en pes sesin “fa# (ırak)” ve en tiz sesin “mi (hüseyini)” olduğu, Erzurum yöresindeki “Liverimin Kaytanı” isimli türküdeki en pes sesin “la (dügâh)” ve en tiz sesin “re (neva)” olduğu göze çarpmaktadır. Elazığ yöresindeki “Al Almayı Daldan Al” isimli türküde ve Erzurum yöresindeki “Liverimin Kaytanı” isimli türküde ezgi bakımından benzerlik görülmektedir. Bu benzerlikten dolayı her iki yöredeki türkünün birbirinin varyantı olduğu söylenebilir. İki türkünün benzerlik gösteren notaları aşağıda verilmiştir.

Tablo 8: Al Almayı Daldan Al Türküsünün Varyant Karşılaştırma Tablosu

Türkü Adı-Yöresi	Al Almayı Daldan Al-Elazığ	Liverimin Kaytanı-Erzurum
TRT Repertuvar No	1348	1178
Makamsal Dizisi	Hüseyini	Uşşak
Karar Sesi	La (Dügâh)	La (Dügâh)
Ritim Kalıbı-Usûlü	10/8-Aksak Semai	10/8-Aksak Semai
En Pes Ses	Fa# (Irak)	La (Dügâh)
En Tiz Ses	Mi (Hüseyini)	Re (Neva)
Ses Genişliği	6 Ses	4 Ses



Görsel 15. Al Almayı Daldan Al-Elazığ



Görsel 16. Liverimin Kaytanı-Erzurum

Sonuç

Bu çalışmada Elazığ yöresindeki türküler, ülkemizin diğer yörelerindeki varyantlarıyla karşılaştırılmıştır. Bu bağlamda Elazığ yöresindeki “Bebeğin Beşiği Çamdan”, “Gel Benim Gelin Yârim”, “İki Keklik”, “İndim Yârin Bahçesine”, “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)”, “Havuz Başının Gülleri”, “Çayın Öte Yüzünde” ve “Al Almayı Daldan Al” isimli türkülerin diğer yörelerdeki varyantları tespit edilmiştir. Bu türküler, diğer yörelerdeki TRT repertuarında yer alan varyantlarının notaları ile söz, ezgi ve usûl bakımından karşılaştırılmıştır.

Elazığ yöresi varyantları incelendiğinde, müzikal özelliklerinin büyük oranda yörenin kendine has geleneksel motiflerini yansıttığı tespit edilmiştir. Ancak varyantlaşma sürecinde coğrafi uzaklık, tek başına ezgi-söz-usûl üçlüsündeki farkı açıklamak için yeterli değildir. İcracıların ve derleyicilerin kültürel tercihleri, makamsal koma kullanımındaki ve ritmik iç bölümlenmelerdeki farklılıkların temel kaynağıdır. Bu bulgular, varyantlaşmanın yalnızca bir kayıp değil, aynı zamanda yöresel kültürlerin zenginleştirici bir katkısı olduğunu ortaya koymaktadır. Ong’un tanımladığı sözlü kültür bağlamında müziğin aktarım şekli, bu araştırmada saptanan ezgi-söz-ritim farklılıklarıyla uyum içerisindedir. Sözlü gelenek içerisinde, bir eserin her seslendirilişi temel olarak bir yeniden oluşturma süreci anlamına geldiğinden, farklı coğrafyalarda veya çeşitli icracılar tarafından kayıt altına alınan varyantlarda irili ufaklı sapmaların ortaya çıkması beklenen bir durumdur.

Elazığ yöresindeki “Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)” isimli türkünün, Erzurum/Pasinler yöresinde “Bebek (Adalardan Çıktım Yayan)” ismiyle, Erzincan/Kemaliye yöresinde “Bebeğin Beşiği” ismiyle, Bayburt yöresinde de “Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. Elazığ yöresindeki “Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)” isimli türkünün birinci sözlerindeki “Bebeğin beşiği çamdan / Yuvarlandı düştü damdan” ile Erzurum/Pasinler yöresindeki “Bebek (Adalardan Çıktım Yayan)” isimli türkünün ikinci sözlerindeki “Bebeğin beşiği çamdan / Yuvarlandı düştü damdan”, Erzincan/Kemaliye yöresindeki “Bebeğin Beşiği” isimli

türkünün birinci sözlerindeki “Bebeğin beşiği çamdan / Yuvarlandı düştü damdan” ve Bayburt yöresindeki “Bebek (Bebeğin Beşiği Çamdan)” isimli türkünün birinci sözlerindeki “Bebeğin beşiği çamdan / Yuvarlandı düştü damdan” söz bakımından benzerlik gösterdiği görülmüştür. Aynı zamanda dört yöredeki benzerlik gösteren bu sözlerin ezgilerinde de benzerlik görüldüğü tespit edilmiştir.

Elazığ yöresindeki “Gel Benim Gelin Yârim” isimli türkünün, Sivas/Zara yöresinde “Tevekte Üzüm Kara” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. Elazığ yöresindeki “Gel Benim Gelin Yârim” isimli türkü ile Sivas/Zara yöresindeki “Tevekte Üzüm Kara” isimli türkünün söz bakımından farklılık göstermesine rağmen ezgi bakımından benzerlik gösterdiği görülmüştür.

Elazığ yöresindeki “İki Keklik” isimli türkünün, Balıkesir yöresinde “İki Keklik” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. Elazığ yöresindeki “İki Keklik” isimli türkü ile Balıkesir yöresindeki “İki Keklik” isimli türkünün söz bakımından farklılık göstermesine rağmen ezgi bakımından benzerlik gösterdiği görülmüştür.

Elazığ yöresindeki “İndim Yârin Bahçesine” isimli türkünün, Diyarbakır yöresinde “Meclisinde Mayıl Oldum” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. “İndim Yârin Bahçesine” ve “Meclisinde Mayıl Oldum” isimli türkülerin bağlantı bölümlerindeki altı ölçüde de büyük benzerliklerin bulunduğu, “İndim Yârin Bahçesine” isimli türkünün ve “Meclisinde Mayıl Oldum” isimli türkünün birinci ve üçüncü sözlerinin farklı olduğu görülmüştür. Ancak iki yöredeki türkünün bağlantılarında benzerlik tespit edilmiştir.

Elazığ yöresindeki “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)” isimli türkünün, Bayburt yöresinde “Al Çuha Mavi Çuha” ismiyle, Diyarbakır yöresinde de “Ak Çuha Kara Çuha” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. Elazığ yöresindeki “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)” isimli türkünün ve Bayburt yöresindeki “Al Çuha Mavi Çuha” isimli türkünün sözlerinde benzerlik olmamasına rağmen bağlantılarında benzerlik görülmüştür. Ayrıca iki yöredeki türkünün bağlantılarındaki ezgilerde de benzerlik tespit edilmiştir. Diyarbakır yöresindeki “Ak Çuha Kara Çuha” isimli türkünün sözlerinde ve bağlantılarında ise benzerlik bulunmadığı ancak Elazığ yöresindeki “Minare Dolam Dolam (Al Çuha)” isimli türkünün, Diyarbakır yöresindeki “Ak Çuha Kara Çuha” isimli türkünün ezgilerinde benzerlik görülmüştür.

Elazığ yöresindeki “Havuz Başının Gülleri” isimli türkünün, Erzincan yöresinde de “Havuz Başının Gülleri” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. İki yöredeki türkünün, ezgisel olarak benzerlik göstermemesine rağmen bağlantı haricindeki sözlerde benzerlik görülmüştür.

Elazığ yöresindeki “Çayın Öte Yüzünde” isimli türkünün, Manisa/Selendi yöresinde de “Çayın Öte Yüzünde” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. İki yöredeki türkünün, farklı makam ve usûllerle icra edildiğinden dolayı türkülerin ezgisel yapılarının farklılık gösterdiği görülmüştür. Ancak her iki yöredeki türkünün, bağlantı bölümleri hariç söz bakımından benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Elazığ yöresindeki “Al Almayı Daldan Al” isimli türkünün, Erzurum yöresindeki “Liverimin Kaytanı” ismiyle karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. İki yöredeki türkünde ezgi bakımından benzerlik görülmüştür.

Bu türkülerin benzerlik ve farklılıkları ortaya konularak literatüre katkı sağlaması ve yapılacak benzer çalışmalara örnek oluşturması amaçlanmıştır.

Kaynakça

- Boratav, P. N. (1988). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Budak, Z. (2021). *TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Elazığ-Harput türkülerinin ilköğretim müzik derslerinde kullanılabilirliğinin incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Bulşu, C. (2011). *Hasan Niyazi Tura'nın "variations on a Turkish folk tune" adlı eserinde Türk halk müziği unsurları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Cangal, N. (2011). *Müzik formları*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Coşkun Elçi, A. (2011). Sözel ve müzikal varyantlaşma: Manilerin türkü içindeki dönüşümleri, *Millî Folklor*, 91, 130-139.
- Ekici, S. (2009). *Elazığ-Harput müziği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erdal, T. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür tartışmaları açısından Fuzûlî şüirlerinde varyantlaşma*. [Doktora Tezi]. Yozgat: Bozok Üniversitesi.
- Esen, A. Ş. (1999). *Anadolu türküleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gün Duru, E. (2015). Türk halk müziği ezgilerinde varyantlar: Isparta-Burdur örneği, *Akademik Bakış Dergisi*, 48, 298-306.
- Güven, M. (2013). Türkülerin varyantlaşması, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 50, 145-156.
- Haviland W. A., Herald E. L. P., Walrath D. & McBride B. (2008). *Kültürel antropoloji*. İ. D. Erguvan Sarıoğlu (Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kemal, Y. (1993). *Ağıtlar*. İstanbul: Toros Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1989). Edebiyat Araştırmaları. *Ötüken Neşriyat*, 2. cilt, 258-261.
- Mirzaoglu, F. G. (2000). *Zeybek türküleri ve dansları*. [Doktora Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Onar, A. (2017). *Sözlü kültür hazinesi Acıpınarlı Âşık Kara Musa*. [Yüksek Lisans Tezi]. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi.
- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür: Sözüün teknolojileşmesi*. S. Postacıoğlu Banon (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Oral, M. (2000). *Türk müziğinde çatal (varyant) türküler*. [Lisans Tezi] İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Öcal, O. (2000). *Türk dünyası halk biliminde yöntem sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özata, C. (2007). *Sözlü/oral gelenek bağlamında müzik öğretme-öğrenme süreci: Bolu ili örneği*. [Yüksek Lisans Tezi]. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sever, M. (2008). Toplumsal bellek ve geleneksel eylem bağlamında bir sözel tarih metninin değerlendirilmesi, *Millî Folklor*, 77, 61-68.
- Tosun, T. S. (2019). *Konya yerel müzik geleneğinde varyant olgusu*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Turhan, S. & Taşbilek, Ş. (2009). *Elazığ-Harput havaları*. Ankara: Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları.
- Turhan, S. (2011). *Sivas türküleri oyun ve saz havalarının etkileşim sahası. Kültürümüzde Türkü Sempozyumu*, Sivas.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 296-304
Geliş Tarihi-Received: 16.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18083361

Die Liebe Farbe Eserinde Müzikal Sembolizm ve Wilhelm Müller Şiirinin Yorumu

Musical Symbolism and Interpretation of Wilhelm Müller's Poem in Die Liebe Farbe

Cemalettin BAYDAĞ**

Öz

Bu çalışma, Franz Schubert'in "Die Schöne Müllerin" döngüsünde yer alan "Die Liebe Farbe" adlı eseri, hem müzikal hem de edebi açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada betimsel ve analitik yöntem kullanılmıştır. Eserin müzikal yapısı; form analizi, armoni ve melodik yapı değerlendirilerek betimlenmiş; Wilhelm Müller'in şiiri ise metaforlar, semboller ve tematik yapı üzerinden analitik bir yaklaşımla yorumlanmıştır. Araştırma bulguları, yeşil rengin döngü boyunca umut simgesinden ölüm metaforuna dönüştüğünü göstermektedir. "Die Liebe Farbe"de ise bu renk, takıntılı bir sevginin ve zihinsel çöküşün müzikal yansımasına dönüşmektedir. Schubert, si minör tonunu, ostinato tekniğini ve ezgisel bakımdan daha çok dar bir kısımda konumlanmış aralıkları kullanarak şiirin karanlık psikolojisini müziğe aktarmıştır. Piyano eşliğinde durmaksızın tekrarlanan fa# notası, adeta ölüm düşüncesine takılıp kalan bir zihnin sesini duyurmaktadır. Çalışma, Schubert'in şiir ve müziği nasıl birleştirdiğini ve romantik dönemin yoğun duygusallığını sade bir müzikal dille nasıl ifade ettiğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak; "Die Liebe Farbe" eseri, müzikal tekrarın dramatiğe, ostinato'nun obsesyona ve ton değişimlerinin psikolojik dengesizliğe dönüştüğü, lied sanatının en olgun örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Die liebe farbe, lied, Schubert, Müller, müzikal sembolizm, Die Schöne Müllerin.

Abstract

This study aims to examine Franz Schubert's lied "Die Liebe Farbe" from the song cycle "Die Schöne Müllerin" from both musical and literary perspectives. Descriptive and analytical methods were employed in the research. The musical structure of the work was described through formal analysis, harmony, and melodic structure evaluation, while Wilhelm Müller's poem was interpreted through an analytical approach focusing on metaphors, symbols, and thematic structure. The research findings indicate that the color green transforms from a symbol of hope into a metaphor for death throughout the cycle. In "Die Liebe Farbe," this color becomes a musical reflection of obsessive love and mental collapse. Schubert translated the dark psychology of the poem into music by employing B minor tonality, ostinato technique, and narrow melodic intervals concentrated within a limited range. The f# note, repeatedly played without pause in the piano accompaniment, echoes the voice of a mind trapped in thoughts of death. The study reveals how Schubert integrates poetry and music and how he expresses the intense emotionality of the Romantic period through a simple musical language. In conclusion, "Die Liebe Farbe" is considered one of the most mature examples of lied art, where musical repetition transforms into drama, ostinato into obsession, and tonal shifts into psychological instability.

Keywords: Die liebe farbe, Lied, Schubert, Müller, musical symbolism, Die Schöne Müllerin.

** Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, e-posta: cemalettin.baydag@beun.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5806-6844.

Giriş

19. yüzyıl Avrupa müziğinde romantik dönem, bireyselliğin ve duyguların ön planda olduğu bir dönemdir. Müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan bu dönemde, daha çok “ben” kavramı odak noktasında yer almıştır. Selanik (1996), romantizmin her şeyden önce “Ben”in açılışı olarak görüldüğünü ifade etmiştir (s. 160). Bunun önemli nedenleri arasında, 1789 Fransız Devrimi ve Aydınlanma Çağının getirdiği özgürlük fikri sayılabilir. Çünkü, devrimin ayak seslerinin özgürlükçü adımlarla birleşmesi ile edebiyattan felsefeye, resimden müziğe kadar sanatın her alanında aydınlanma etkisi görülmüştür. Önal (2010)’a göre bu durum, egemen olan dünya görüşünün, çağın geleneksel düzenini değiştirmesidir. Bu sayede, birçok sanat dalı bir araya gelerek birbirini etkilemiş ve paralel gelişme göstermiştir. Özellikle, şiir ve müziğin birleşmesi ile “lied” türü ortaya çıkmış, şiirsel anlatıma müzik eşlik etmiştir. Lied, Alman Halk Şarkısı, diğer adıyla sanatsal şarkı biçimi olarak tanımlanmaktadır. Lied formu incelendiğinde, kökeninin 15. yüzyıl halk şarkılarına dayandığı görülmektedir (Akkılıç, 2010, s. 436). Esasında gerek lied sanatında gerekse müziğin diğer formlarında bestecilerin kendi halk müziği geleneklerinden esinlenmesi, sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Almanya’da lied, İtalya’da canzone/romanza, Fransa’da chanson (mélodie), İspanya’da canción, Rusya’da romans, İngiltere’de art song/ballad ve İskandinav ülkelerinde kuzey Avrupa şarkı gelenekleri gibi birçok tür, bestecilerin kendi ulusal halk müziği köklerinden ve şiir geleneklerinden yararlanması ile evrensel boyuta ulaşmıştır.

Lied sanatının en büyük temsilcilerinden birisi olan Franz Schubert (1797 – 1828), kısa yaşamına rağmen 600’ün üzerinde lied bestelemiş ve yeni bir tür olan Alman Sanat Şarkısı “Kunstlied”in de yaratıcısı olmuştur (Aktakka, 2024; Feridunoğlu, 2005, 81). Kendisinden önceki (klasik dönem) dönemin izlerini de taşıyan Schubert, bestelediği piyano eşlikleri ile yalnızca vokal partisini desteklememiş, aynı zamanda kullandığı armonik yapılarla, şiirsel lied fikrini eserlerine yansıtmıştır (Pamir, 1989, 94–95). Buna ek olarak, şiirsel anlatımı müziğiyle destekleyerek, duygusal alanı derinleştirmeyi ustalıklı başarılmıştır. Kullandığı tonalite seçimi, armonik – müzikal yorum ve ezgisel seyir seçimleri ile, şiirin anlam dünyasını müzikal bir forma dönüştürmüştür.

Schubert’in 1823 yılında bestelediği “Die Schöne Müllerin” döngüsü, Wilhelm Müller (1794-1827)’in şiirlerine dayanmaktadır. Bu döngü, 19. yüzyılın ilk büyük lied döngüsü olarak kabul edilmektedir (Kimball, 2006, s. 63; Akt. Chang ve Salleh, 2025, s. 64). 20 eserden oluşan lied döngüsünde, gezgin bir değirmenci gencinin yaşadığı karşılıksız aşk, hayal kırıklığı ve ölüm yolculuğu tasvir edilmiştir. Bu çalışmada, 20 eserin, 16. lied’i olan “Die Liebe Farbe” müzikal sembolizm ve şiirsel (edebi) açıdan incelenmiştir. Türkçesi ‘sevdiğim renk’ anlamına gelen eserde, yeşil renk takıntılı bir şekilde sembolize edilmekte ve piyano eşliğinde tekrarlanan fa# notası durumu desteklemektedir. Müzikte ostinato olarak tanımlanan bu durum, ısrarlı bir şekilde devam eden notanın ve yeşil rengin terimsel karşılığını müzikal bir anlatı ile desteklemiştir. Yeşil renk, artık lied için ölümün sembolik karşılığı sayılmış ve değirmenci genç de sevgilisini tanımlayan yeşil renk ile ölümünü özdeşleştirmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada “Die schöne müllerin” döngüsünün 16. eseri olan “die liebe farbe” eseri; armoni, form, melodi ve ritim özellikleri yönünden incelenecek, şiir ve müziğin kaynaştığı tematik ve metaforik yapı irdelenecektir.

1. Franz Schubert ve Lied Geleneği

1797 yılında Viyana’da dünyaya gelen Avusturyalı besteci Franz Schubert (Akkılıç, 2010), romantik dönemin ilk temsilcilerindendir (Feridunoğlu, 2005). 31 yıllık kısa yaşamına rağmen çok sayıda ve farklı türlerde eser besteleyen Schubert; klasik dönemin sadeliği ve olgunluğu ile romantik dönemin derin ifade anlayışı arasında uzanan bir köprü görevi görür (Doğangün, 2021, s. 435). 600’den fazla lied, senfoni, oda müziği ve piyano

eserleri, dini müzik, sahne müziği (opera) ve kantat olmak üzere toplam 1000'in üzerinde eser bestelemiştir. Konçerto dışında her tür yapıtı olan bestecinin, en başarısız olduğu alan opera olmuştur (İlyasoğlu, 2001, s. 90). Bu yönüyle Schubert'in, tarihin en üretken bestecilerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

17 yaşında Goethe'nin Faust'undan etkilenerek Gretchen am Spinnrade liedini besteleyen Schubert, lied formunu en fazla kullanan, şiir ve müzik ilişkisini anlam açısından ilk kez bütünleştiren bestecidir. Şiirin özünde yatan dinamikleri iyi özümseyen ve müziğiyle çok iyi sentezleyen Schubert, liedlerinde içten ve kişisel bir anlatım tarzını benimsemiş, şiir ile müzik arasında denge kurmuş ve eserlerine içsel ifadeyi güçlü biçimde yansıtmıştır (Doğangün, 2021). Bu başarı ve sanata getirdiği yeniliklerle, lied sanatının babası olarak anılmayı başarmıştır (Nart ve Turnagöl, 2024, s. 441). Lied sanatının öncüsü her ne kadar Beethoven olarak görülse de bu sanatın gelişiminde en büyük katkı hiç şüphesiz Schubert'e aittir (Akkılıç, 2010, s. 436). Çünkü Schubert, Mozart ve Beethoven'in aksine, şiirin biçim ve ritmine bağlı kalmamış, şiiri, melodik yapıyı daha özgür ve gelişmiş bir biçimde kurmanın aracı olarak kullanmıştır (Çetiner, 2007, s. 21). Romantik-klasikçi olarak nitelendirilen Schubert, ustalıklı kullandığı armonik yapı ve piyano eşlikleri sayesinde, şiirin anlamını daha da derinleştirmiştir (Önal, 2010).

Kelimelerin anlamını müzikle birleştirme, doğru akor seçimleri, anlatmak istediği müzik cümlesini ustalıklı sunabilme yeteneği (Akkılıç, 2010), diğer bir ifadeyle romantik dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan duyguların yoğun bir şekilde ifade edilmesi durumu, Schubert liedlerinin ezgi ve armoni yapısında oldukça belirgin bir şekilde görülmektedir. Çünkü Schubert, piyanoyu yalnızca eşlik enstrümanı olarak değil, aynı zamanda bir anlatı unsuru olarak kullanması ile diğer bestecilerden ayrılmıştır (Ağdaş, 2014). Schubert; liedlerini Goethe, Schiller, Mayrhofer, Shakespeare, Byron, Schöber, Lübeck, Schubert, G.Jacobi, Pfeiffer, Schlegel, Uhland, Claudius, Novalis, W.Scott, W.Müller, Rellstab, G.Seidl ve Heine gibi pek çok şairin metinleri üzerine bestelemiş (Aktakka, 2024, s. 22), şairin duygusal içeriğini, bestelediği müziklerde etkili bir şekilde yorumlamayı başarmıştır (Girgin ve Ebesek, 2024). Dolayısıyla Schubert, liedlerinde her ne kadar klasik dönem eşlik motif yapılarını korusa da armonik yönden beklenmedik modülasyon ve duygusal yoğunluğu başarıyla eserlerine yansıtabilmiştir (Özyazıcı, 2025, s. 23). Bu doğrultuda, yukarıda değinilen bilgiler dahilinde, Schubert'in klasik gelenekten romantizme geçişteki köprü rolü, iki döneme bağlılığını bütünleşik bir çerçevede ustalıklı birleştirdiğini göstermektedir.

Romantik dönem, bireyselliğin ve ben kavramının daha yoğunluk kazandığı bir dönemdir. Bu dönemde besteciler, kendi halk kültürlerinden beslendikleri müzikleri, yerelden evrensel bir boyuta taşımak için çaba göstermiş, her besteci kendinden önceki dönemin ustalık ve müzik anlayışına katkı sağlayarak bir üst seviyeye başarıyla taşımıştır. Bu dönem, 1789 Fransız Devrimi sonrası, özgürlük kavramı ve yansımalarının yankı bulduğu ve geniş bir perspektifte filizlendiği ilk dönemdir. Her besteci, önceki dönemden edindiği kazanımları ve ustalığını sanatına başarıyla yansıtmış ve farklı bir boyuta taşımıştır. Bu anlamda Schubert, metin ve müzikal dinamikleri eserlerine yansıtırken, şiirin karakterine uygun müzikler bestelemiş ve biçimsel ve estetik yönden yeniliklerle lied sanatına büyük katkılar sunmuştur. Mimaroglu (2009) bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: Schumann'dan Brahms ve Mahler'e, Fauré'den Debussy'e kadar tüm lied bestecileri, Schubert'in lied sanatına getirdiği yenilikler ve onun ortaya koyduğu temelleri devam ettirmişlerdir (s. 94).

Schubert, bestelediği liedlerde çoğunlukla tekrarlamalı (strophic) ve serbest akışlı (through-composed) olmak üzere iki temel form kullanmıştır. Dönüştü form yapısında, her kıtada aynı müzik tekrarlanırken, serbest akışlı formda yapı, şiirin duygusal akışına göre şekillenmektedir (Akkılıç, 2010).

Aşağıda, Schubert'in bestelediği liedlerin genel özelliklerine değinilmiştir. Bu özelliklerle şu şekildedir:

Schubert Liedlerinin Özellikleri:

- Konuşma ritmine yakın melodik yapıların kullanılması,
- Şiir ve müzik uyumunun mükemmelliği (müzik cümlesini ustalıkla sunabilme),
- Piyanonun anlatıcı rolü,
- Liedlerin melodik ve armonik yapısında beklenmedik modülasyonlarla (ton değişimi) duyguların yoğun bir şekilde sunulması,
- Klasik gelenekten romantizme geçişteki köprü rolü,
- Dinamik geçişler,
- Dramatik ve anlatımsal yapı,
- Ritmik yapıların şiirle mükemmel uyumu,
- Nüansların dengeli ve şan partisini öne çıkaracak şekilde olması (Özyazıcı, 2025),
- Melodik çizgilerin kelimenin anlamını vurgulaması (Kamacıoğlu, 2004).

2. Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma deseninde yapılandırılmış, betimsel ve analitik bir çalışmadır. Çalışmada, Franz Schubert'in "Die Liebe Farbe" eserinin müzikal yapısının incelenmesi ve Wilhelm Müller'in şiir metninin yorumlanması için müzikal analiz ve edebi metin çözümleme yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Araştırma, tek bir eserin derinlemesine incelenmesi yaklaşımıyla desenlenmiştir.

Araştırma verilerini, Franz Schubert'in "Die Schöne Müllerin" (Op. 25, D. 795) döngüsünün 16. eseri olan "Die Liebe Farbe" liedinin orijinal notası ve Wilhelm Müller'in şiir metni oluşturmaktadır. Nota analizinde, eserin basılı notası ve IMSLP (International Music Score Library Project) dijital arşivi kullanılmıştır. Diğer veri kaynakları olarak ise, Schubert'in lied sanatına, "Die Schöne Müllerin" döngüsüne ve Wilhelm Müller'in şiir dünyasına ilişkin akademik yayınlar, makaleler ve tezler incelenmiştir.

3. Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda "Die Liebe Farbe" eserinin müzikal yapı, şiir metni ve metin müzik ilişkisi bakımından benzer yönleri ve farklılıkları analiz edilmiştir. Şarkıya ilişkin bilgiler şu şekildedir.

"Die Schöne Müllerin" Döngüsü ve "Die Liebe Farbe" Lied Analizi

In Grün will ich mich kleiden,	Yeşile bürünmek istiyorum
In grüne Thränenweiden,	Yeşil ağlama söğütlerine sığınmak istiyorum
Mein Schatz hat's Grün so gern.	Çünkü sevdiğim yeşili çok sever
Will suchen einen Zypressenhain,	Bir selvi korusu arayacağım
Eine Haide voll grünem Rosmarein:	Yeşil biberiye ile dolu bir çalılık bulacağım
Mein Schatz hat's Grün so gern.	Çünkü sevdiğim yeşili çok sever
Wohlauf zum fröhlichen Jagen!	Haydi neşeli bir avlanmaya çıkalım

Wohlauf durch Haid' und Hagen!	Haydi bozkırdan ve çalılıklardan geçelim
Mein Schatz hat's Jagen so gern.	Çünkü sevdiğim avlanmayı çok sever
Das Wild, das ich jage, das ist der Tod,	Benim avladığım av ise ölümdür
Die Haide, die heiß' ich die Liebesnoth	Bozkıra ise aşkın acısı adını veririm
Mein Schatz hat's Jagen so gern.	Çünkü sevdiğim avlanmayı çok sever
Grabt mir ein Grab im Wasen,	Bir çayırılığa benim için bir mezar kazın
Deckt mich mit grünem Rasen,	Üstümü yeşil çimlerle örtün
Mein Schatz hat's Grün so gern.	Çünkü sevdiğim yeşili çok sever
Kein Kreuzlein schwarz, kein Blümlein bunt,	Ne siyah bir haç olsun, ne de renkli bir çiçek
Grün, Alles grün so rings und rund	Her yer yemyeşil olsun, her yanım baştan sona yeşil
Mein Schatz hat's Grün so gern.	Çünkü sevdiğim yeşili çok sever

Yukarıda, "Die Liebe Farbe" eserinin orijinal dilde (Almanca) sözleri ve Türkçe karşılıkları verilmiştir. Daha önce de değinildiği üzere, "Die Schöne Müllerin" döngüsü, 20 lied'den oluşmakta ve her şiir ya da şarkı birbirini tamamlayıcı durumda ilerlemektedir. Bu çalışmada 16. eser olan "Die Liebe Farbe" ele alınmış olup, bu esere kadar olan süreçte (1-16. şarkı arası), genç bir değirmenci çırağının aşk acısı ve psikolojik çöküşü konu alınmıştır. Çırak, değirmen sahibinin kızına âşık olmuş, ancak kız köye gelen yeşil üniformalı bir avcıya (Jäger) ilgi duymaya başlayınca, çırak derin bir bunalıma girmiştir. Burada, döngünün trajik noktası başlamakta ve çırak ölümü kabullenerek, kendisini avcının üniformasının rengine dönüştürerek sevgilisinin ilgisini çekmeye çalışmaktadır. Döngünün başlangıcında yeşil renk umut, doğa ve sevginin göstergesi iken, sonrasında ölüm ve zihinsel çöküşün sembolü haline dönüşmüştür. Thiel (2023)'e göre ise yeşil renk, kendi yapısından uzaklaşarak siyahlaşan bir renk haline gelmiş ve neşeden uzaklaşıp ızdırap haline dönüşmüştür. Bu müzikal bağlantı ve hazırlama durumu, döngü boyunca Schubert'in yeşil rengi nasıl işlediğini ve farklı bir boyuta taşıdığını göstermektedir. Şiirin genel temasının; mutsuz aşk, yeşil rengin ölümle ilişkilendirilmesi ve ölüm arzusu olduğu söylenebilir.

Thiel (2025)'göre, die liebe farbe eserinin samimiyetle bir ilgisi bulunmamakta ve Schubert bu eserle, paradoks ve titizlikle beslenmiş bir boşluk yaratmaktadır. Rayl (1977)'a göre ise, yeşil renkle sembolize edilen avcı, delikanlının takıntısı haline gelmiştir. En başında genç çırak acıdan uyuşmuş, sadece sevdiğim yeşili çok sever şeklinde tekrarlamıştır. Aynı şekilde piyano eşliğinde de bu takıntı durumu devam etmektedir. Tüm şarkı boyunca sürekli tekrarlanan fa# notası yumuşak ama amansız bir şekilde vurarak metaforik bir şekilde genci ölüme hazırlamaktadır (Rayl, 1977). Bu notanın ostinato yani sürekli bir şekilde tekrar edilmesi, hem renk sembolizminin karşılığı (şiirin içinde devamlı yeşil renk tekrarı), hem de müzikal olarak notanın obsesif bir şekilde tekrarına karşılık gelmektedir. Burada yeşil renk, Schubert'in piyano eşliğiyle psikolojik ve anlatısal bir boyuta indirgenmiştir. Böylelikle yeşil renk hem sevgiliyi hem de mezar toprağını ve çimini temsil etmektedir. Schubert bu eserde, müzikle şiiri birbirini tamamlayan eş değer ifade araçları olarak ustalıkla birleştirmiştir. Eser, Schubert'in lied tarzında sıkça kullandığı tekrarlamalı biçimde bestelenmiş olup, tekrar eden renk sembolü ve nota vurgusuyla sıklıkla karşılaşılmıştır.

Yukarıda, eserin sözlerinin anlamı, metaforik ve tematik yapılar ele alınmıştır. Ayrıca yeşil renk ile ulaşmak istenilen anlama yönelik bilgilere yer verilmiştir. Aşağıda ise, bu esere ilişkin müzikal analiz ve form analizi yapılmıştır. Burada en önemli noktalardan bir tanesi, sözlerin anlatmak istediği ile müzikal yapının uyuşma noktasındaki bağlantı

çizgileridir. Şairin şarkı sözünde işlediği ana noktaların, bestecinin müziğinde ne kadar yer edindiği durumu, bu çalışmanın ana fikrini oluşturmuştur.

16. Die liebe Farbe
Die schöne Müllerin (D.795)
Franz Schubert

Etwas langsam.

Dominant pedal

p 1 6 6 5 6 1 6 7 6 5 4 3 V

Şekil 1: Die Liebe Farbe Eser Analizi (İlk 4 Ölçü)

Yukarıda, eserin ilk 4 ölçüsüne yer verilmiştir. Eser, si minör tonunda, 2/4'lük ve langsam (çok ağır) tempoda bestelenmiştir. İki bölümlü şarkı formunda yer alan eser, "ab:A ve cb:B" genellikle şiirsel anlatımın yapısına göre şekillenmiştir. Langsam ve 2/4'lük ölçü, eserin ağır ve durgun yapısını göstermektedir. Sınırlı aralıkların kullanıldığı bir alan düşüncesi ve sabit pedal notası fa# ile obsesif bir durum hali desteklenmiştir. Ayrıca armonik yapının I - V - I - V - I şeklinde tekrarı aynı monotonluğa örnek teşkil etmektedir. Sürekli piano ve pianissimo ile bastırılmış duygu ifadesinin yansıması göze çarpmaktadır.

I I⁶ V² I⁶ 5 3 V⁶ I V⁶

Şekil 2: Die Liebe Farbe Eser Analizi (5.-8. ölçüler)

Eserin devamında, piyano partisinde fa# notası üzerinde oluşturulan ostinato figürü, vokal hatta ifade edilen metni desteklerken, eserin temel psikolojik durumunu ve obsesif karakterini müzikal yapıda somutlaştırmaktadır. Ağır, sakin ve umutsuz bir şekilde gelen ölümü fısıldamakta ve piyano eşliği de sabit figürlerle mezar toprağı gibi durağanlığı desteklemektedir. Burada, ostinato dramatik bir şekilde kullanılmış ve kişilik yüklemesi yapılmıştır. 2. ölçüdeki re do notasından sonra 3.ölçüde si notası gelmesi gerekirken mi re notasıyla kaçak kullanılmış ve bir şeylerden kaçma isteği gözlemlenmiştir. Bu durum, eserin devamında 4. ölçüde "la si la" işlenmesi ve 5. ölçüde V. derece üzerinde kalınan kadans ile de desteklenmiştir. Bu ölçülerde de sürekli tekrarlanan fa# notası görülmekte, ölümün kabullenilişi ve sonsuz dinlenme isteğine gönderme yapılmaktadır.

V 6 I# V I⁶ I# 6 5 V

Şekil 3: Die Liebe Farbe Eser Analizi (9.-12. ölçüler)

Yukarıda verilen ölçüler analiz edildiğinde, 2. ölçüde adaş tonaliteye uğrandığı ve bu bağlamda pikardi 3'lüsünün kullanıldığı ve piyano partisinde sürekli işlenen fa# notasının burada da pedal görevine devam ettiği görülmektedir. Ayrıca önceki ölçüde gelen öncül cümleye karşılık soncul cümle de 3. ve 4. ölçüde kullanılmış ve bas partisinde kromatik iniş kullanılarak do notasında gecikme yapılmıştır. Dikkat edildiğinde, minör tonalite, düşük ve dar aralık, tekrar eden figürler ve durağan melodi yapısı, yaşanan durumun karamsarlığını ve çağrışımının nasıl ustalıkla işlendiğini göstermektedir. A bölümünde, ana tema ve ana duygu duyurulmuş, ağır ve içe dönük yapı benimsenmiştir.



Şekil 4: Die Liebe Farbe Eser Analizi (13.-16. ölçüler)

Eserin devamında gelen ölçüler analiz edildiğinde ise, pedal sesin burada da devam ettiği görülmektedir. Bu pedal sesin, bastırılmış duygu ve çaresizliğin notasyon karşılığı olduğu da söylenebilir. C cümlesinde küçük işlemler ve kromatik bağlanışlar ele alınmıştır. 3. ölçüde bas partisinde yer alan la si la işlemesi, soprano partisinde üçlü yukardan tekrar etmiştir.



Şekil 5: Die Liebe Farbe Eser Analizi (17.-20. ölçüler)

Devamında yer alan ölçüler analiz edildiğinde, b cümlesinin tekrar ettiği ve aynı akışın olduğu söylenebilir. Ayrıca pedal görevinin devam etmesiyle, karanlık izleniminin korunduğu ve monoton acımasız yapının tekrarı gözlemlenmiştir. Die schöne mülleren döngüsünün genelinde eşlik yapısı sade ve şan partisini öne çıkaracak şekildedir (Özyazıcı, 2025, s. 22). Bu döngünün bir önceki 15. eseri ise "Die Böse Farbe"dir. Orada yeşil ile sembolize edilen renk, nefretin rengiyken, bu eserde ölüme huzura ve dinginliğe dönüşmektedir. Eser içindeki durağanlığın da bu sebepten kaynaklandığı düşünülmektedir. Eserin 3. ölçüsünde gelen pikardi 3'lüsü ile majör etki oluşturulmuş, bu majör etki ile ölüme barışma hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Uzun melodilerin olması, şan partisyonunda da benzer etkinin izlenimini taşımaktadır. Si minörün ani hareketle si majöre geçmesi, bir anda olsa değirmenci چراغının sevgilisinden olumlu yanıt alabileceğini yansıtmak adına yapılmış bir hareket gibi görünüyor. Ancak bunun hemen sonraki ölçüde minöre dönüşmesi bir anlık umut olarak nitelendirilebilir. Buna ek olarak majör geçişin olduğu yerde, şarkı sözlerinin de "sevdiğim yeşili çok sever" olması bu düşüncüyü daha belirgin kılmaktadır.



Şekil 6: Die Liebe Farbe Eser Analizi (21.-26. ölçüler)

Eserin son 4 ölçüsü analiz edildiğinde ise, eserin giriş cümlesinin, aynı zamanda bitiş cümlesi olarak kullanıldığı görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, Wilhelm Müller'in "Die Schöne Müllerin" döngüsünün 16. eseri olan "Die Liebe Farbe" eserinin müzikal ve şiirsel yapısı detaylı olarak incelenmiştir. Araştırma, Schubert'in müzik ve şiiri nasıl birleştirdiğinin güçlü bir örneğini ortaya koymaktadır. "Die Liebe Farbe" yalnızca bir şarkı değil, aynı zamanda psikolojik bir dramın ve zihinsel çöküşün müzikal ifadesidir. "Die Schöne Müllerin" döngüsü birbirini tamamlayan bir anlatı yapısına sahiptir. Bu nedenle, her lied bağımsız değil, bütünün parçası olarak değerlendirmek gerekmektedir. "Die Liebe Farbe", döngünün en karanlık noktasında yer alır. Bir önceki eserde yeşil renk nefret simgesiyken, burada ölümden bulunacak huzurun metaforuna dönüşmektedir. Yeşil renk, döngünün başında umut ve aşk simgesi olarak başlarken, "Die Liebe Farbe"de takıntılı bir obsesyonun ve ölüm arzusunun temsili haline gelmektedir. Şiirde sürekli tekrar eden "Sevdiğim yeşili çok sever" dizesi, cırağın monoton gerçeklik algısını yansıtmaktadır. Piyano partisinde ısrarla tekrarlanan fa# notası ise, bu psikolojik durumun ostinato tekniğiyle somutlaşmış halidir. Bu nota, yumuşak ama amansız bir şekilde, genci ölüme hazırlamaktadır (Rayl, 1977).

Müzikal açıdan bakıldığında, Schubert'in eseri si minör tonunda, 2/4'lük ölçüde ve langsam temposunda bestelemesi, eserin ağır ve içe dönük yapısını belirlemektedir. Dar melodik aralıklar ve sabit pedal notası zihinsel kısıtlılığı müzikal bir dile çevirmiştir. Armonik yapının I-V-I-V-I şeklinde tekrarlanması monotonluğu desteklemektedir. Sürekli piano ve pianissimo dinamikleri ise bastırılmış duyguların ve sessizliğin hafif bir biçimde ifadesidir. Eserin tekrarlamalı (strophic) formu, şiirin obsesif yapısıyla paralel bir dramatik etki yaratmaktadır. Piyano eşliği, vokal partisine destek sağlamanın ötesinde eşit değerde bir anlatıcı rolü üstlenmektedir. Sürekli tekrar eden fa# notası, ölümün ayak seslerini simgelemekte, eserde kullanılan Pikardi 3'lüsü anlık bir umut ışığı yaratmakta, ancak hemen minöre dönerek bu durum sadece yanılsama olarak kalmaktadır.

Şiirsel açıdan, Müller'in kullandığı sembolik dil son derece katmanlıdır. Ağlama söğütleri, selvi korusu ve biberiye gibi doğa unsurları ölümlle ilişkili sembolik bitkilerdir. Şiirin son kıtası ölümün kabullenişini açıkça ifade etmektedir: "Bir çayırığa benim için bir mezar kazın / Üstümü yeşil çimlerle örtün."

Sonuç olarak, Schubert "Die Liebe Farbe"de müzikal sadelik ile dramatik derinliği ustaca birleştirmiştir. Ostinato ile obsesyon durumunu, majör-minör salınımıyla psikolojiyi, dar melodik aralıklarla zihinsel kısıtlılığı müzikal bir dile çevirmiştir. Bu eser, Schubert'in müzik ve metin arasında kurduğu ilişkinin en olgun örneklerindendir. Müller'in şiiri, Schubert'in müziğinde bir bütüne dönüşmüştür.

Bu araştırma, Schubert liedlerini anlayabilme ve romantik dönem liedlerini inceleyebilme açısından önemli bir katkı sunmaktadır. İleride, döngünün diğer liedlerinin benzer şekilde incelenmesi ve Schubert'in diğer döngüleriyle karşılaştırmalı analizler yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Akkılıç, D. (2010). Lied sanatında F. Schubert ve Schwanengesang Lied dizisinden 'Ständchen'in incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 434-444.
- Aktakka, F. (2024). *Metin ve müzik ilişkisi bağlamında bir Lied analizi: Schubert, Erlkönig*. H. B. Akdeniz & A. Ö. Akdeniz (Ed.), *Müzikte Güncel Çalışmalar – 2024* (ss. 19-39). Lyon: Livre de Lyon.
- Boran, İ. & Şenürkmez, K. Y (2010). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çelebioğlu, E., (1986). *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Tasvir Matbaası.
- Çetiner, E. (2007). 19. yüzyıl Alman lied sanatı dağarcığının şan eğitiminde kullanımı. [Yüksek lisans tezi. Ankara: Başkent Üniversitesi.
- Doğangün, D. (2021). Tarihsel Bağlamda Franz Schubert ve Arpeggione İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14(78), 435-447.
- Feridunoğlu, Z. L. (2005). *İz Bırakan Besteciler*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Girgin, M., & Ebese, Ö. (2024). Lied ile Mélodie arasındaki benzerlikler ve farklılıklara genel bir bakış. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 65, 375-394.
- İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kamacıoğlu, F. (2004). *Müzik Tarihi*, Müzik Kültürü dersi için hazırlanmış ders notları, İstanbul.
- Kurtçu, G. & Özaltunoğlu, Ö. (2021). Lied sanatında modülasyon için kullanılan ortak akorların karşılaştırmalı olarak incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal)*, 9(113), 219-231.
- Mimaroglu, İ. (2009). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nart, S. & Turnagöl, A. N. N. (2024). Schubert'in D788 Lied Der Mignon adlı eserinin şan tekniği, piyano yazısı ve müzikal analizi üzerine bir inceleme. *Malatya Turgut Özal Üniversitesi İnsan: Sanat, Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 436-456.
- Önal, S. (2010). *Romantik dönemdeki Franz Schubert'in lied formuna katkıları*. [Yüksek lisans Tezi]. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Özyazıcı, B. (2025). Franz Schubert'in D.911 "Winterreise" şan ve piyano için Lied albümünden No.1 "Gute Nacht" isimli Lied'in incelemesi ve piyano eşliği yönünde öneriler. *ATLAS International Refereed Journal on Social Sciences*, 11(56), 22-27.
- Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Özal Matbaası.
- Rayl, D. C. (1977). *Die Schöne Müllerin: The Creative Genius of Wilhelm Müller and Franz Schubert*. Honors Thesis, School of Music, Illinois Wesleyan University.
- Salleh, M., & Chang, X. (2025). Dual mirrors of Müller: A comparative study of textual and musical narratives in Franz Schubert's Die schöne Müllerin (1823) and Edward Nesbit's Songs of Sorrow (2021). *Rast Musicology Journal*, 13(1), 63-83.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Thiel, M. (2025, 15 Ağustos). Radikales im Kleinformat: Schöne Müllerin mit Georg Nigl und Alexander Gergelyfi [Online Meldung]. tz.
- Thiel, M. (2023, 10 Ağustos). Wir sind so frei: Schuberts Schöne Müllerin mit Konstantin Krimmel und Daniel Heide [CD-Kritik]. Merkur.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 305-318

Geliş Tarihi-Received: 23.10.2025

Kabul Tarihi-Accepted: 28.12.2025

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.5281/zenodo.18083676

Interdisciplinary Connections Between Music and Painting: A Study on Maurice Ravel's *Boléro* in Basic Design Education

*Müzik ve Resim Arasındaki Disiplinlerarası Bağlantılar: Temel Tasarım
Eğitiminde Maurice Ravel'in Boléro'su Üzerine Bir İnceleme*

Sara ÇEBİ*

İlkay Canan OKKALI**

Abstract

This article establishes an interdisciplinary connection between music and visual arts by examining the concepts inspired by Maurice Ravel's *Boléro* and revealing their unique value within the artistic production process. The research was conducted within the scope of the Basic Design course at Trabzon University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Painting, and aimed to enable students to experience and internalize the principles of emphasis, balance, and unity. The study is based on the interaction between music and visual arts, where students were asked to transform their sensory perceptions into visual forms, inspired by *Boléro*. Analyses of ten student works show that each student selected a different concept wind, occult, chaos, wheel, atom, ascension, thought, wave, awakening, and passion and interpreted these ideas in original ways. In the works, dominance was generally achieved through large forms, balance through symmetrical arrangements, and unity through the repetition of contrasting colors and similar shapes. By translating the emotional structure of music into a visual language, students enhanced their abstract thinking, aesthetic perception, and expressive abilities. This process demonstrates that art education, when approached through interdisciplinary methods, fosters creative thinking and strengthens cultural awareness.

Keywords: Interdisciplinary art, painting and music, Maurice Ravel, basic design, Bolero.

Öz

Bu makale, müzik ve resim sanatları arasında disiplinlerarası bir bağ kurarak Maurice Ravel'in *Boléro* eserinden esinlenen kavramları incelemekte ve bu kavramların sanatsal üretim sürecindeki özgün değerini ortaya koymaktadır. Araştırma, Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü Temel Tasarım dersi kapsamında yürütülmüş ve öğrencilerin egemenlik, denge ve birlik ilkelerini deneyimleyerek öğrenmeleri hedeflenmiştir. Çalışmada, müzik ile görsel sanatlar arasındaki etkileşim temel alınmış; öğrencilerden *Boléro* bestesinden yola çıkarak kendi duyuşsal algılarını görsel biçimlere dönüştürmeleri istenmiştir.

* Doç. Dr., Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: saracebi@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3566-0717.

** Doç. Dr., Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: icanikli@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1817-4060.

On öğrenci çalışması üzerinden yapılan analizlerde, her öğrencinin farklı bir kavram seçtiği rüzgâr, okült, kaos, çark, atom, yükseliş, düşünce, dalga, intibah ve tutku ve bu kavramları özgün biçimlerde yorumladığı görülmüştür. Çalışmalarda egemenlik genellikle büyük formlarla, denge simetri anlayışıyla, birlik ise zıt renkler ve benzer biçimlerin tekrarıyla sağlanmıştır. Öğrenciler müziğin duygusal yapısını görsel dile aktararak soyut düşünme, estetik algı ve ifade becerilerini geliştirmiştir. Bu süreç, sanat eğitiminin disiplinlerarası bir yaklaşımla yaratıcı düşünmeyi ve kültürel farkındalığı güçlendirdiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarası sanat, resim ve müzik, Maurice Ravel, temel tasarım, Bolero.

Introduction

One of the most significant interactions established among different art disciplines is the relationship between painting and music. Throughout human history, these two art forms have remained among the most powerful means of expressing emotions. Emerging from the interaction of visual and auditory senses, this relationship creates a unity that enriches and deepens the aesthetic experience (Adorno & Gillespie, 1995). Painting creates a form of visual expression through the elements of design; the artist establishes an emotional narrative on the canvas using these components. Music, on the other hand, creates an auditory language of emotion through notes and rhythms, leaving a spiritual impact on the listener. In this sense, music has become an art form capable of expressing what words cannot convey. Throughout history, painting and music have been two artistic disciplines that have nourished, complemented, and inspired each other (Butler, 1994, p. 24-29). A painter may construct a composition within a rhythmic order influenced by the emotional atmosphere of a musical piece, while a composer may transform the harmony of colors and the formal balance of a painting into a musical structure. Thus, a creative interaction emerges between the two disciplines (Robinson, 1981). The music played in exhibition halls can alter the viewer's perception of a painting, just as the colors in a painting may merge with the emotions of a musical composition both representing reflections of this relationship in everyday life. Historically, there have been numerous examples that strengthened the unity between painting and music. In Ancient Greece, the performance jointly created by the painter Zeuxis and the musician Timotheus is considered one of the earliest examples of this interaction. During the Renaissance, the religious music performed simultaneously with Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel demonstrated how visual and auditory arts could merge in spiritual harmony (Bogue, 2014, p. 40-55).

Design has been a dynamic field that reflects the influences of art and cultural heritage from past to present, while continuously evolving through interdisciplinary interactions. Today, designers build bridges between different disciplines to create original and innovative Works (Bal & Bekar, 2025). The design process is a structured form of action based on a creative, critical, and participatory approach aimed at achieving a specific goal. In this context, design education is grounded in a theoretical framework that seeks to equip students with problem-solving skills and to develop their ability for multidimensional thinking (Çebi, 2024). Art education, on the other hand, distinguishes itself from other fields through its unique methods and pedagogical understanding; especially in studio settings, the interactive communication established between students and instructors enriches the learning experience (Bekar, Lülecı & Çakır, 2023). In this creative process, where uncertainty is inherent, students attempt to transform their conceptual relationships with their surroundings and redefine them within new contexts (Çebi, 2025). Art education takes shape through applied courses that encourage abstract thinking, concept development, and creativity, while also supporting students' problem-solving and critical evaluation skills. Studio practices provide spaces for experimentation,

where design ideas are explored and students participate actively in the creative process (Itten, 1975, p. 26-28). Throughout this process, students not only grasp the technical aspects of design but also strive to build connections with different disciplines and expand their intellectual capacity. Basic design education teaches the fundamental principles, techniques, and conceptual structures of art while encompassing various artistic disciplines such as painting, sculpture, graphic design, ceramics, textiles, and photography; it also integrates with related fields such as music, art history, aesthetics, and philosophy. This education enhances students' creative thinking abilities, self-confidence, and modes of expression, contributing to both their personal and professional development. Thus, basic design education enables students to comprehend the social and cultural value of art, to perceive art as a multifaceted field of thought, and to develop their own unique language of artistic expression (Schön, 1985, p. 61-69).

The aim of this article is to establish a connection between music and visual arts, to identify the concepts inspired by André Rieu's interpretation of *Boléro*, and to reveal the unique values of these concepts. The study seeks to strengthen interdisciplinary relations in the arts by examining how design education enhances individual creativity, how art integrates into social structures, and how it contributes to interactions between different disciplines.

The French composer, pianist, and conductor Maurice Ravel (1875–1937) is regarded as one of the pioneers of impressionist music. He began his musical education at an early age and continued his studies at the Paris Conservatory, where he worked with prominent teachers such as Fauré, Gedalge, and Bériot. (Shaw, 2008, p. 11-15). Although Ravel's compositional style was influenced by the Impressionist movement, he avoided identifying himself as a representative of it. In his works, he emphasized abstract musical elements such as tone, timbre, and color, combining traditional musical forms with parallel harmonies, whole-tone, and pentatonic scales. He was influenced by Russian composers, particularly by Rimsky-Korsakov's orchestration techniques, and skillfully employed color in his music. One of his most famous compositions, *Boléro* (1928), is an experimental piece written for orchestra. Ravel described this work as "an orchestral fabric without music," emphasizing repetitive themes, rhythm, and a gradual *crescendo* rather than harmonic progression. The mechanical structure of *Boléro* has been interpreted by some scholars as a reflection of Ravel's later mental decline. The repetitive melodic lines and assembly-line-like structure of the piece have been viewed as a metaphor for the modernization, mechanization, and transformation of the human spirit during that period (Yıldız, 2023).

Methodology

This research is based on the *Basic Design* course conducted during the 2024–2025 academic year at Trabzon University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Painting. The aim of the study is for students to learn and internalize the fundamental design principles of emphasis, balance, and unity through experiential practice. The research consists of three stages. In the first stage, the concepts of emphasis, balance, and unity were theoretically explained to the students, illustrating how these principles function in design in terms of visual organization, composition, and formal integrity. In the second stage, an interdisciplinary approach was adopted to establish a connection between music and visual arts. The students were introduced to the life and the famous composition *Boléro* by the French composer Maurice Ravel. The rhythmic structure of *Boléro*, along with its features of *crescendo* (gradual increase in sound) and *ostinato* (repeated rhythmic pattern), was analyzed, and the piece was played in the classroom environment. In the third stage, students were asked to identify an emotional or

conceptual theme inspired by the *Boléro* composition and, based on the selected concept, to create an original design composition that actively incorporated the principles of emphasis, balance, and unity. This study is a practice-based workshop project, and the analysis includes ten works created by ten volunteer students. The analysis and evaluation process was jointly conducted by Assoc. Prof. İlkey Canan Okkalı and Assoc. Prof. Sara Çebi, who also instructed the course. This method aimed to enhance students' abilities in abstract thinking, sensory perception, and interdisciplinary connection, thereby establishing an experimental learning process in which the rhythmic structure of music and visual composition are integrated.

Examples within the Scope of the Relationship Between Painting and Music

According to Kandinsky, music represents one of the purest forms of abstract art because it reflects the artist's inner world in its most authentic state. The concept of **synesthesia**, defined as the fusion of sight and hearing, holds a central place in his artistic philosophy. Kandinsky believed that all art forms share similar structural and formal elements, explaining this idea by equating the point in painting to the short, sharp beats of a drum in music. The simplified compositions dominated by geometric forms in his works transform into polyphonic structures in which various forms harmoniously coexist within a melodic unity. For this reason, Kandinsky referred to such visual arrangements as "symphonies" (Kandinsky, 1993, p. 95-104).

Kandinsky compared abstract painting to the process of composing music, referring to his large-scale conceptual works as *Compositions* and his smaller, more spontaneous pieces as *Improvisations*. *Composition X* (1939) (Figure 1) is the final work in a series of ten compositions produced over the course of his life, completed when the artist was seventy-three years old. For Kandinsky, who attributed spiritual meaning to color and geometric form, this work stands out for its unusual dominance of black—a color that, for him, symbolized closure and the end of a life cycle. Against the black background, colorful geometric and biomorphic shapes appear, their meanings left open to the viewer's intuition. These forms and colors interact like the elements of a "visual symphony," creating a harmony and balance of contrasts similar to the rhythmic and tonal relationships found in music. The transitions between forms, the vibrations of color, and the overall rhythm of the composition clearly reflect Kandinsky's deep engagement with music. This non-representational approach invites the viewer to interpret the work on a subjective and emotional level, making *Composition X* both a visual and spiritual experience (O'Doherty, 2010, p. 105-107).



Figure 1: Wassily Kandinsky, *Composition X*, 1939, oil on canvas, 130 × 195 cm, Abstract Art, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (K20 Museum), Düsseldorf, Germany (Hahl-Koch, 1993).

Boogie-Woogie is an innovative piano style that emerged in the United States in the late 1920s, evolving from Blues music. Originating in dance halls and shaped by second-generation pianists, it became known for its repetitive bass lines, energetic

rhythms, and lively character. The term “boogie,” once used colloquially to mean “to party,” gained musical prominence through Pinetop Smith’s *Pinetop’s Boogie-Woogie* (1928), which defined the genre’s dynamic spirit (Berlin, 1980). In contrast to Kandinsky’s emotional and spiritual approach, Piet Mondrian developed a more logical and geometric visual system. He regarded both traditional and modern music as outdated and turned to jazz, whose rhythmic freedom and melodic independence he found analogous to his artistic style. This connection is most clearly seen in his late masterpiece *Broadway Boogie-Woogie* (Figure 2). After arriving in New York in 1940 to escape World War II, Mondrian was deeply inspired by the city’s energy and boogie-woogie music, describing his art as “putting a little boogie-woogie into painting.” Through this synthesis, he translated musical rhythm and improvisation into a visual language of color, geometry, and balance (Janssen, 2011). *Broadway Boogie-Woogie* was inspired by the grid layout of Manhattan and the rhythmic structure of boogie-woogie music. In this work, Mondrian transformed his Neo-Plasticist approach traditionally limited to horizontal and vertical lines by omitting black and breaking the color bands into numerous small, multicolored squares and rectangles. These geometric forms collide and vibrate, creating a rhythmic movement that evokes the pulsating energy of New York’s streets and the syncopated beats of jazz. Mondrian viewed the “destruction of melody,” or the departure from the descriptive appearance of nature, as a way to construct dynamic rhythm through the opposition of pure forms. In *Broadway Boogie-Woogie*, he successfully translated this concept into an abstract symphony, uniting music and painting through color, rhythm, and spatial harmony (Yucel, 2012).

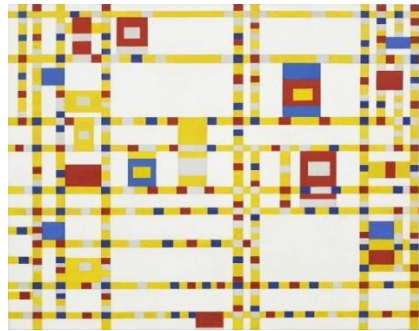


Figure 2: Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43, oil on canvas, 127 × 127 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York (URL 1)

Semiha Berksoy was born in 1910 into an artistic and cultured family, the daughter of a painter mother and a poet father. Growing up in such an environment shaped her deep connection to the arts. During the early years of the Turkish Republic, she studied sculpture at the Academy of Fine Arts, drama at the Theatre School, and music at both the Istanbul Municipal Conservatory and the Berlin Music Academy. In addition to being Turkey’s first female opera performer, Berksoy was also a prominent painter, embodying the ideals of the early Republican era. While her early career focused primarily on opera and stage performance, she later established herself as a significant figure in the visual arts. Her multifaceted artistic practice was rooted in the concept of *Gesamtkunstwerk*¹ the “total work of art” reflecting her belief in the unity of different art forms (Bafra, 2014, p.

¹ Richard Wagner explained the concept and purpose of *Gesamtkunstwerk* (the “total work of art”) which he introduced in the 19th century in his 1849 essay *Das Kunstwerk der Zukunft* (*The Artwork of the Future*). He described dance, music, and poetry as the “three primitive sister arts,” emphasizing that the art of the future would possess a collective character. Wagner defined *Gesamtkunstwerk* translated into Turkish as “bütünsel sanat eseri” and into English as “the total work of art” as the unification of music, musical theatre, and all the arts into a single harmonious form. (Dastarlı & Okkali, 2024).

39). Between 1975 and 1987, the artist produced paintings whose titles and inspirations were drawn from music and the masterpieces of opera. Works such as Beethoven's *Fidelio*, Strauss's *Salome* and *Ariadne auf Naxos*, Wagner's *Der Ring des Nibelungen*, and Puccini's *La Tosca* served as sources of inspiration for Berksoy. Her 1971 work *Do Major* presents a synthesis of painting and sound composition. Created in 1981, *Özsoy Opera* (Ahmed Adnan Saygun) (Figure 3) is both a visual representation of the opera commissioned from Ahmet Adnan Saygun for Reza Shah's 1934 visit to Turkey and a tribute to the first opera ever performed in the country. *Özsoy Opera* draws on Ferdowsi's *Shahnameh* and offers a historical and lyrical reference to the shared heritage between the Turkish and Iranian peoples. The libretto of this three-act opera was determined by Atatürk himself, and its subject matter was inspired by history. *Özsoy* depicts the historical development of the Turks from their origins in Central Asia to the establishment of a new state in Anatolia, emphasizing the brotherhood between the Turkish and Iranian nations. In 1934, Semiha Berksoy became the first Turkish opera singer to appear on stage with *Özsoy*, and in her *Özsoy Opera* painting she incorporated detailed motifs from the opera onto her own portrait. In the composition, another face appears over Berksoy's body, which is wrapped in a red flag featuring the crescent and star, and one hand is shown playing a musical instrument. The painting also includes striking inscriptions such as *Ve Sanat Baş Kumandan* (And Art, the Chief Commander), *Mustafa Kemal Atatürk*, *The Birth of Turkish Opera*, *State Opera*, *Ankara*, *This is a Revolutionary Movement*, and *Turkey*. Berksoy's body is also inscribed with the names of the roles she performed in various operas. The premiere of *Özsoy Opera* was attended by Reza Shah Pahlavi and Mustafa Kemal Atatürk at the Ankara People's House. The opera, staged in honor of the Shah's visit, featured Semiha Berksoy alongside baritone Nurullah Taşkıran and soprano Nimet Vahit.

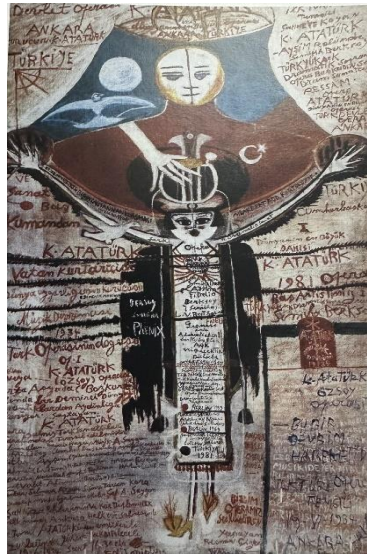


Figure 3: Semiha Berksoy, *Özsoy Opera* (Ahmed Adnan Saygun), 1981, Duralit üzerine yağlıboya, 250x131 cm, Özel koleksiyon, kaynak: (Bafra, 2014, p. 40).

Although Wassily Kandinsky's *Composition X*, Piet Mondrian's *Broadway Boogie-Woogie*, and Semiha Berksoy's *Özsoy Opera* performance were created in different periods and artistic disciplines, they converge on a shared intellectual ground concerning the universal language of art. In *Composition X*, Kandinsky visualized the abstract nature of music through color and form, transforming the vibration of sound into a visual rhythm. Mondrian, on the other hand, conveyed the energy of jazz music in *Broadway Boogie-Woogie* through a geometric order, reconstructing the dynamic rhythm of the modern city with the vibrancy of color. For both artists, music served not merely as emotional expression but as a source of formal structure and spiritual balance. Meanwhile, Semiha

Berksoy's performance in *Özsoy Opera* embodied a holistic artistic vision that merged music and theatre, transforming the cultural ideals of the Turkish Republic into an artistic identity and a symbol of social modernization. Kandinsky's spiritual abstraction, Mondrian's structural rhythm, and Berksoy's dramatic expression together demonstrate that art, in its diverse forms, continually seeks the same essence the unity of emotion, rhythm, and spiritual harmony. Thus, all three works represent an integrated understanding of art that transcends the boundaries between sound and form, music and color, individual expression and collective meaning.

Analysis of Student Works

The interaction between painting and music has served as a significant foundation guiding students' artistic production processes and providing a framework for evaluation. In this context, ten student works were selected and presented under the titles "Student Work 1" and "Student Work 2." These applications were developed based on an examination of the principles of balance, unity, and emphasis, demonstrating how students internalized and applied these concepts through interdisciplinary artistic exploration.

In *Student Work 1*, the student selected the concept of "wind," inspired by the musical crescendo, which evokes the feeling of wind gradually intensifying as it rises (Figure 4). To visualize this sensation, a black background was chosen, upon which several upward-moving wave forms were placed. The waves were predominantly painted in blue tones, while one central wave colored in shades of red, orange, and yellow established visual emphasis. The composition's axis runs alongside this brightly colored wave, guiding the viewer's eye, while the increased number of waves on the right side maintains visual balance. Through these choices, the student successfully translated the musical crescendo into visual rhythm, expressing both balance and movement. The interaction between diagonal lines and wave forms creates a unified, rhythmic harmony within the composition.



Figure 4: Student Artwork 2, "Wind", Acrylic on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 2*, the student explored the concept of "occult," inspired by the music's sense of secrecy, concealment, and mystery. This theme was associated with the emotional depth and enigmatic atmosphere perceived in the composition. The artwork (Figure 5) is primarily composed of square forms; some squares are left empty, while their borders are emphasized with yellow tones, symbolizing the "locked" and "hidden" nature of the chosen concept. A large square placed in the foreground, painted in bright

yellow, serves as the dominant element of the work, drawing the viewer's attention to the center. Forms of different colors and shapes positioned on the right and left sides create visual balance in terms of spatial density and arrangement. The repetition of similar forms and colors establishes a sense of unity within the composition, resulting in an orderly, coherent, and harmonious visual structure.



Figure 5: Student Artwork 2, "Occult", Mixmedia on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 3*, the student selected the concept of "chaos," inspired by the intensifying rhythm of the music (Figure 6). Warm colors were used to create a dynamic and energetic atmosphere, while shades of green and blue were applied in the upper section to establish visual dominance in that area. The harmony between colors supported the overall balance of the composition, allowing the viewer's eye to move fluidly across the surface. The interplay of points, lines, directions, and areas enhanced the sense of movement, and the repetition of these elements in different regions contributed to visual unity and equilibrium. Through this approach, the student successfully translated the dynamic structure of the music into an abstract visual language, effectively expressing the rhythmic essence of chaos.



Figure 6: Student Artwork 3, "Chaos", Mixmedia on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 4*, (Figure 7) the student created the concept of a "wheel," inspired by the rhythmic motion of the music. The continuous movement and rotational energy reminiscent of a swiftly turning wheel formed the foundation of the composition. The broad area painted in green represents the main rhythm of the music, while red tones symbolize the emphasis of musical notes, and yellow conveys an inner emotional expression. A circular form placed at the center establishes the dominant element of the

composition, directing the viewer's attention to the focal point. The horizontal axis divides the work symmetrically, providing visual balance. Harmony among the colors is achieved through smooth transitions, while the interaction between circular forms and fluid lines creates a cohesive and balanced sense of unity. Through this approach, the student successfully interpreted the rhythmic rotation of music within a dynamic formal structure, skillfully combining movement and balance.



Figure 7: Student Artwork 4, "Wheel", Acrylic on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 5*, the student selected the concept of "atom," inspired by the energy and structure of the music. The central form and the colorful fragments radiating outward evoke the explosive power of an atom. Two circles placed at the center symbolize core energy, while the bright yellow and orange tones emphasize authority and vitality. This structure (Figure 8), much like Ravel's *Boléro*, reflects a steady yet intensifying rhythm that conveys dominance at the core. Vertical symmetry was employed to achieve visual balance, creating harmony between opposing forms. The diversity of colors and the bursts of surrounding energy illustrate how differences can coexist within a coherent structure. Although the colors seem to collide, they ultimately produce a unified harmony just as all the instruments in *Boléro* come together in the finale to carry the same theme with collective force. In this way, the student visually expressed unity and energy through rhythm, color, and composition.



Figure 8: Student Artwork 5, "Atom", Acrylic on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 6*, the student emphasized the concept of "ascension," inspired by the rhythmic rise within the music. A figure placed at the center of the lower section symbolizes the journey toward intellectual enlightenment, depicted through orange and black labyrinths that lead upward to a higher plane (Figure 9). This structure visualizes

the sensation of an intensifying melody and repeated rhythms that build toward a climax. The prominence of labyrinth-like forms in the composition enhances the sense of dominance, while the central vertical axis creates a symmetrical balance. The harmony between colors further reinforces the visual unity of the piece. Transitions achieved through brushstrokes and the interplay of rectangular labyrinth shapes with contrasting tones generate a cohesive sense of wholeness. Through this visual interpretation, the student effectively transformed the rhythmic ascent of the music into a composition that reflects balance, emphasis, and unity.

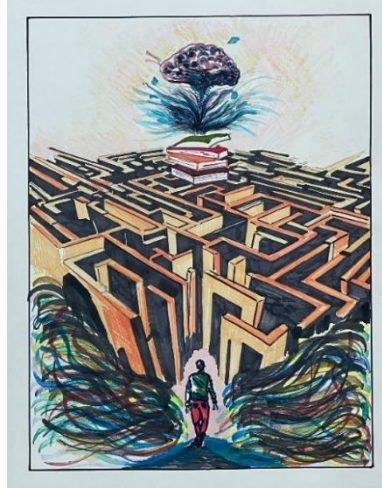


Figure 9: Student Artwork 6, "Ascension", Acrylic on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 7*, the student explored the concept of "thought," inspired by the rhythmic repetition and intensifying tempo of the music. The process, beginning with an involuntary idea and gradually gaining strength in the mind, evokes the growing complexity of thoughts, much like the progressive acceleration in Ravel's composition (Figure 10). The use of a large human figure conveys the principle of emphasis, while its central placement establishes visual balance through symmetry. Collage elements and fragmented color fields dominate the composition, with vibrant hues contrasting against a cream-toned background, adding dynamic harmony to the overall structure. Through this approach, the student visually expressed the inner movement and mental intensity of thought, effectively integrating the principles of balance, emphasis, and unity.

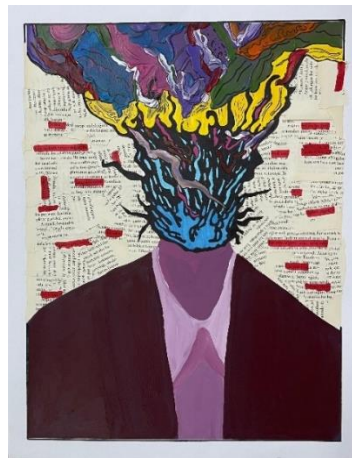


Figure 10: Student Artwork 7, "Thought", Mixmedia on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 8*, the student explored the concept of "wave," inspired by the rhythmic harmony and continuous rise in *Boléro*. A large spiral form placed (Figure 11) at the center creates a strong sense of movement, establishing dominance within the

composition. Balance is achieved through a division along the central axis one side structured with linear order, the other characterized by the rhythmic motion of waves creating visual equilibrium. This arrangement, supported by transitions of color and form, establishes harmony between motion and calmness. The repetition of wave shapes in varying directions reinforces the sense of unity within the composition. Through this approach, the student successfully transformed the rhythmic flow of music into a visual wave movement, effectively expressing the principles of harmony, balance, and wholeness.



Figure 11: Student Artwork 8, “Wave”, Acrylic on Paper, 35x50 cm, 2025 (Personal archive)

In *Student Work 9* (Figure 12), the student interpreted the concept of “awakening,” inspired by the ascending rhythm of *Boléro*. The composition consists of overlapping collage pieces and square cardboard forms arranged in layers. The topmost square, distinctively painted in gold, establishes visual emphasis and dominance within the piece. By employing symmetry, the student achieved vertical balance, while the repetition of blue tones created rhythmic unity. The use of orange as a contrasting color introduced vibrancy and movement to the composition. The repetition of square shapes reinforced visual harmony, and the interplay of color and form established equilibrium. Through this structure, the student transformed the concept of “awakening” a process of awareness and enlightenment into a compelling visual expression.



Figure 12: Student Artwork 9, “Awakening”, Mixmedia on Paper, 35x50 cm, 2025.

In *Student Work 10*, the student explored the concept of “passion,” inspired by Maurice Ravel’s *Boléro*. This emotion, characterized by a gradually growing, suppressed energy that eventually bursts outward, is visually reflected in the composition. A large flame form serves as the central symbol of passion, establishing visual dominance (Figure 13). The composition, arranged with an asymmetrical sense of balance, includes smaller

flame forms placed toward the right side, while a sun-like shape painted in yellow at the upper right corner provides a focal point that completes the visual equilibrium. The warm tones of orange and yellow in the flames express the inner intensity of passion, while the blue background contrasts with these warm hues, enhancing visual harmony. Through this interplay of color, form, and rhythm, the student effectively translated the dynamic crescendo of music into a visual language, expressing passion within both emotional and aesthetic balance.



Figure 13: Student Artwork 10, "Passion", Pastel Color on Paper, 35x50 cm.

These ten student works exemplify a successful application of an interdisciplinary approach that bridges music and visual art. Each student derived inspiration from Maurice Ravel's *Boléro*, generating distinct conceptual interpretations such as "wind," "occult," "chaos," "wheel," "atom," "ascension," "thought," "wave," "awakening," and "passion." Across the projects, emphasis was generally achieved through the use of dominant large forms, balance was established primarily through symmetrical compositions, and unity was reinforced through the repetition of contrasting colors and similar shapes. By translating the emotional intensity and rhythmic structure of the music into visual language through color, form, and composition, the students enhanced both their abstract thinking and aesthetic expression skills.

Conclusion

Interdisciplinary art, while not a new concept, serves as a method that opens pathways to innovative ways of thinking and diverse perspectives. This approach aims to enhance mental processes, encourage critical inquiry, and move beyond conventional frameworks. By establishing comparisons between different disciplines, it enables the reevaluation of concepts that are both contrasting and complementary, forming the foundation of creative production. In this context, the practices conducted within the *Basic Design* workshop at Trabzon University present tangible examples of the interdisciplinary approach in art education. Centered on the relationship between music and painting, this study encouraged students to explore the principles of emphasis, balance, and unity. Drawing inspiration from Maurice Ravel's *Boléro*, students interpreted concepts such as "wind," "occult," "chaos," "wheel," "atom," "ascension," "thought," "wave," "awakening," and "passion" in original ways.

In these works, *emphasis* was achieved through large-scale forms that dominated the composition, reinforcing visual focus and weight. *Balance* was often established through symmetry, as reciprocal placements and structural arrangements created visual stability. To support the principle of *unity*, contrasting colors and similar shapes were used together, producing harmony and movement through relationships of opposition

and repetition. By consciously applying these basic design principles, students enhanced the overall impact of their compositions.

While translating the rhythmic structure of music into visual language, students created aesthetic balance through varying forms, colors, and compositional arrangements thus experiencing the interdisciplinary essence of art. The resulting diversity demonstrated their growth in conceptual thinking and aesthetic expression. This process enabled students to develop a deeper understanding of both the formal and semantic layers of an artwork, to cultivate sensitivity toward cultural values, and to express originality through the universal language of art. The *Basic Design* course, through its art-based learning model, expanded students' imagination, strengthened their ability to connect seemingly unrelated concepts, and fostered their creative thinking capacity.

References

- Adorno, T. W. & Gillespie, S. (1995). On some relationships between music and painting. *The Musical Quarterly*, 79(1), 66-79.
- Bafra Çelenk. (2014). "Semiha Berksoy", çok sesli Türkiye'de Görsel sanatlar ve müzik, İstanbul modern sergi kataloğu 27 Haziran-27 Kasım 2014, (Kantarıcı, Can N. Ed). İstanbul: İstanbul Modern Yayını.
- Bal, H. B. & Bekar, İ. (2025). Sürdürülebilir tasarım yaklaşımıyla fuar stantlarında atık malzeme kullanımı: Stüdyo Deneyimi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34(1), 520-537.
- Bekar, İ., Lüleci, E. S. & Çakır, M. (2023). A studio study in "Reuse" in architectural design. *Journal of Architectural Sciences and Applications*, 8(2), 541-557.
- Berlin, E. A. (1980). *Ragtime: A musical and cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Bogue, R. (2014). *Deleuze on music, painting, and the arts*. London: Routledge
- Butler, C. (1994). *Early modernism: literature music and painting in Europe, 1900-1916*. Oxford University Press.
- Çebi, S. (2024). Reproduction of Warqa wa Gulshah miniatures in a basic design workshop. *Art-Sanat*, (22), 435.
- Çebi, S. (2025). From waste to art: A study on student creativity and creative expression through recycled materials in art education. *Art Vision*, 31(54), 59-70.
- Dastarlı, E & Okkalı, İ. C. (2024). Detecting the limitations of performance: Performance art as a neo-shamanistic ritual. *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History*, 33, 21-47.
- Itten, J. (1975). *Design of form: The basic course at the bauhaus and later*. New Jersey: John Wiley and Sons Publishing.
- Janssen, H. (2011). *Mondrian: The art of composition*. New York: Lund Humphries.
- Kandinsky, W. (1911). *Über das geistige in der kunst*. München: Piper Verlag.
- Milner, J. (1998). *Mondrian*. London: Phaidon Press.
- O'Doherty, B. (2010). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press.
- Robinson, J. (1981). Representation in music and painting. *Philosophy*, 56(217), 408-413.

- Shaw, P. (2008). Ravel's Bolero factory: The orchestration of the machine age. *Context: Journal of Music Research*, (33), 5-23.
- Schön, D. (1985). *The design studio: An exploration of its traditions and potentials*. London: Riba Publications Limited.
- Yıldız, A. (2023). Maurice Ravel'in bolero adli eseri ve eserdeki trombon solosunun incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(2), 579-592.
- Yucel, B. (2012). The interaction of painting and music. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 51, 198-203.

Figure References

- Figure 1: Hahl-Koch, J. (1993). *Kandinsky*. New York: Thames & Hudson.
- Figure 2: Mondrian, P. (1942-1943). *Broadway Boogie-Woogie* [Painting]. Museum of Modern Art, New York, NY, United States. <https://www.moma.org/collection/works/78682> [Date accessed: 22.10.2025]
- Figure 3: Çelenk, B. (2014). "Semiha Berksoy", *Çok Sesli Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik, İstanbul Modern Sergi Kataloğu 27 Haziran-27 Kasım 2014*, (Kantarıcı, Can N. Ed). İstanbul: İstanbul Modern Yayını.
- Figure 4: Personal archive
- Figure 5: Personal archive
- Figure 6: Personal archive
- Figure 7: Personal archive
- Figure 8: Personal archive
- Figure 9: Personal archive
- Figure 10: Personal archive
- Figure 11: Personal archive
- Figure 12: Personal archive
- Figure 13: Personal archive



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 319-328
Geliş Tarihi-Received: 24.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 30.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18085505

Türk Kültüründe Görülen Resimli Duvar Halılarının İncelenmesi

An Examination of Pictorial Wall Carpets in Turkish Culture

Kezban SÖNMEZ*
Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ**

Öz

Yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilere göre Türklerde dokuma Orta Asya'dan başlayarak günümüze kadar önemini yitirmeden devam eden bir sanat koludur. Bu dokumalar zaman içerisinde tüm Türk toplumlarında gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Türk dokuma sanatı içerisinde kirkitli havlı dokuma grubuna giren halı ise Orta Asya'da yaşayan Türkler tarafından ilk kez dokunmuş ve tüm dünyaya tanıtılmıştır. Halı sanatı XI. yüzyıldan itibaren özellikle Selçuklu döneminde doğudan batıya doğru bir yayılma göstermiş, bununla birlikte insanların duygularını dışa vurmasında aracılık etmiştir.

Resim sanatının Uygur duvar resimleri uygulamalarında figüratif etkilerle kendini göstermiş olduğu ve zaman içerisinde Osmanlı dönemi minyatürlerinde en ileri seviyesine ulaştığı görülmektedir. Figürlü bezemelerin desen yönünden plastik sanatlar tarafından ele alındığı ve halı, duvar, seramik yüzeyleri gibi pek çok alanda kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda araştırma kapsamında değerlendirilen duvar halılarında etkili bir desen, renk ve kompozisyon kurulumu gözlenmektedir.

Bu çalışmada, Türk kültürü içerisinde geçmişten günümüze kadar varlığını sürdüren duvar halılarının tanıtılması ve resimsel analizlerinin yapılması amaçlanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında literatür taraması yapılarak halı ve resim sanatı ile alakalı birçok kaynak taranmış, bu kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bir sonraki aşamada, araştırma kapsamına alınan duvar halılarının resimsel analizleri yapılmış, tüm veriler derlenerek sonuca varılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk kültürü, duvar halısı, dokuma, resim.

Abstract

According to information obtained from written sources, weaving is an art form that has continued to be important among the Turks from Central Asia to the present day. These weavings have developed and spread throughout all Turkish societies over time. Within Turkish weaving art, the carpet, which belongs to the group of pile-woven textiles, was first woven by the Turks living in Central Asia and introduced to the whole world. The art of carpet weaving spread from east to west, particularly during the Seljuk period, starting from the 11th century, and at the same time served as a means of expressing people's emotions.

It is evident that figurative influences have manifested themselves in Uyghur wall paintings and reached their peak in Ottoman period miniatures over time. It is noteworthy that

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, e-posta: kezbankarasonmez@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7640-9537.

** Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: soztutuncu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1899-7537

figurative decorations are approached from a design perspective by the plastic arts and are used in many areas such as carpets, walls, and ceramic surfaces. In this context, the wall carpets evaluated in the scope of the research display an effective design, color, and composition.

This research aims to introduce wall carpets, which have continued to exist in Turkish culture from the past to the present, and to conduct their pictorial analysis. This study employed a qualitative research method. In the first phase of the study, a literature review was conducted to examine all sources related to carpet and painting art, and a conceptual framework was developed based on the information obtained from these sources. In the next phase, pictorial analyses of the wall carpets included in the scope of the research were performed, and all data were compiled to reach a conclusion.

Keywords: Turkish culture, wall carpets, weaving, painting.

Giriş

Yüzyıllar boyunca her türlü dokuma zanaat kapsamında değerlendirilmiş, sanatsal bir içerik taşıyabileceği düşünülmemiştir. Günümüzde ise artık dokumanın sanatsal bir uğraş alanı olduğu kabul edilmektedir. Hem doku hem de desen olarak dokuma, tasarlama eylemine konu olduğu için bugün tıpkı resim ve grafik sanatları gibi bir yüzey sanatı olduğunun kabul edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle sanat eğitimi veren okullarda tekstil tasarımı ayrı bir eğitim alanı olarak yer almaktadır (Sözen & Tanyeli, 1986, s. 69).

Halk sanatında görülen ürünlerin malzemesi, yapım tekniği ve biçimi halkın yaşam koşullarına göre doğmuş ve gelişme göstermiştir. Gündelik olarak kullanılan eşyalara, form-işlev ilişkisi olarak bakıldığı zaman, işlevin formu belirlediği dikkat çekmektedir. Buna ev döşemesinde kullanılan sergi, duvar, divan halıları ve halı yastıklar örnek olarak gösterilebilir. Bu ürünlerin toplumda yıllar öncesinden, işlevsel özelliklerin belirlediği forma uygun olarak üretilmeleri, geleneksel bir boyutu ortaya çıkarmaktadır (Öztürk Tozun, 2011, s. 305).

Türklerin İslam öncesi erken dönemlerde göçebe topluluklar olarak süsleme sanatına verdikleri önem, ekonomik ve sosyal ilişkiler sebebiyle Anadolu'ya aktarılan halı dokumacılığında özel bir değer kazanmıştır (Tansuğ, 2008, s. 19).

Türk sanatının Asya içlerindeki önemli verileri, yerleşik hayata geçen ve Budist inançları benimsemiş Uygur döneminden kalan eserlerdir. Mimarlık, resim, heykel ve küçük el sanatlarını kapsayan bu eserlerle, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı imparatorluğu dönemlerinin sanatı arasında bağlantı kurulmaya çalışılmaktadır. Bazı yaklaşımlar ise, Orta Asya Türk sanatının Batı resim sanatını etkilediğini ileri sürmektedir (Aksel'den akt. Tansuğ, 2008, s. 17). Türklerde gelişen minyatür sanatının da Orta Asya'da Uygur döneminde ortaya çıktığı görülmektedir (Mahir, 2012, s. 31).

18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başlarında Osmanlı saray çevresinin resmi kıyafetlerini gösteren, suluboya tekniği ile yapılmış resimleri içeren birtakım albümlerin hazırlandığı gözlenmektedir (Renda'dan akt. Mahir, 2012, s. 89). 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren padişahların yağlıboya portrelerini yaptırması ile birlikte Osmanlı tasvir sanatında yeni bir dönem başlamıştır (Mahir, 2012, s. 90). Bununla birlikte 18. yüzyılda Türk resim sanatının batı resmine yönelmeye başladığı dikkat çekmektedir. Bu yöneliş Levni'nin minyatürlerinde kendini göstermeye başlamıştır (Ersoy, 1998, s. 12).

Türk el sanatları içerisinde önemli bir yere sahip olan halı sanatının dokuma teknikleri ve farklı kullanım alanları ile başlı başına bir araştırma konusu olduğu çalışmalar sırasında ortaya çıkmaktadır. Günümüzde Anadolu'nun birçok yöresinde halı dokumaların farklı alanlarda kullanıldığı görülmektedir. Somut olmayan kültürel miraslarımız içerisinde yer alan bu dokuma türünün günümüzde halen gerek elde gerek makinede üretilerek varlığını sürdürdüğü dikkat çekmektedir.

Araştırma kapsamına alınan duvar halılarının desenlerini oluşturan unsur güçlü bir desen ve anatomi bilgisi içermektedir. Adeta bir tablo etkisi yaratan uygulamalar, desen ve renk olgusunun bilindiğini ortaya koymaktadır. Resim sanatında görülen plastik değer uygulamaları bu halılar üzerinde betimlenen her kompozisyon için geçerli olmaktadır.

Bu çalışma; alan araştırması sırasında ulaşılan yedi adet duvar halısı örneği ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın amacı, geleneksel kültürümüz içerisinde geçmişten günümüze kadar önemini yitirmeden varlığını sürdüren halı sanatı ve geleneksel duvar halılarının tanıtılması ve resimsel incelemelerinin yapılması olarak belirlenmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi çerçevesinde literatür taraması, alan araştırması ve eser analizi yapılmıştır. Buna bağlı olarak halı sanatı ve Türk resim sanatı ile alakalı araştırmalar yapılmış ve konu ile ilgili birçok kaynak incelenmiştir. Öncelikle bu kaynaklardan elde edilen bilgiler derlenerek kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Araştırma konusunu oluşturan duvar halısı örneklerinin fotoğrafları çekilmiş yedi adet örnek araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Sonraki aşamada, araştırma kapsamına alınan geleneksel duvar halılarının resimsel incelemesi yapılmış ve tüm veriler analiz edilerek sonuca varılmaya çalışılmıştır.

1. Halı Sanatının Genel Özellikleri

Çeşitli kaynaklarda halı, yere veya mobilya üzerine serilmek ya da duvara asılmak için genellikle yüнден dokunmuş ön yüzü kısa tüylü kalın yaygı (Anonim, 1986, s. 4957), dokuma veya genel olarak farklı düğüm teknikleri kullanılarak yapılmış yaygı (Sözen ve Tanyeli, 1986, s. 98) olarak tanımlanmaktadır. Duvara asılmak üzere dokunan ya da işlenen halıya ise duvar halısı denilmektedir. Halı tezgâh adı verilen gelişmiş dikey tezgâhlarda dokunmaktadır. Bununla birlikte küçük parçaların dokunmasında ve dokumacılık eğitiminde kullanılan çerçeve yatay tezgâhta da halı dokunabilmektedir (Anonim, 1986, s. 4957).

Türklerde çok eski çağlardan bu yana dokuma sanatının gelişmiş olduğu, yapılan tarihsel ve arkeolojik çalışmalardan anlaşılmaktadır. Orta Asya'nın çeşitli yörelerinde yapılan arkeolojik kazılar sırasında ortaya çıkan kumaşlardan, ipekli örneklerin Çin'den getirildiği öne sürülse de yünlü ve özellikle üzeri yün ipliğiyle applike edilmiş keçe parçaların Türklere ait olduğuna kesin gözüyle bakılmaktadır. Kurganlardan çıkarılan eyer takımlarının üzerindeki kolan, kuşak ve kordonlar da çarpana dokumacılığının varlığını göstermektedir. Ayrıca çadır yapımı ve donatımında kullanılan dokumalar, Türk dokuma sanatında önemli bir yer tutmaktadır (Anonim, 1986, s. 3287).

Dünya tekstil tarihinde, 3500 yıldır özellikleri değişmeden günümüze kadar önemini koruyabilmiş tek ürün el dokuması halılardır. İlk çağlarda insanların, yaygı ve örtü ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla dokuduğu tahmin edilen halı, daha sonraki dönemlerde değerli bir sanat eseri olarak sarayları, şatoları, mabetleri süslemiş ve sıkça ressamların tablolarına konu olmuştur. Yapılan araştırmalara göre; önceleri insanlar, ağaç kabuklarını ve bitki liflerini hasır gibi örerek ilk dokumayı meydana getirmişlerdir. Sonraları ise evcilleştirdikleri koyunların yünlerini bükerek iplik haline getirmiş ve bu iplikleri kullanarak dokuma yapmışlardır (Aytaç, 1999, s. 1).

Doğada yer alan malzemeyi ya da yarı işlenmiş materyali olduğu gibi bırakmayıp, ona biçim verme işine tarihin her döneminde rastlanmaktadır. İlk dokusal yüzeylerin, malzeme ve tekniğin el verdiği ölçüde ve gereksinimlere göre, işlevsel değerlerde olduğu görülmektedir (Öztürk Tozun, 2011, s. 304).

Türk dünyasının kültürel zenginliği olan halıların tarihsel süreç içerisinde mağara ve çadırların zeminini sıcak tutmak için serilen postların yerini aldığı ortaya çıkmaktadır.

Genellikle koyun yününden dokunan Gördes düğümlü halıların zaman içerisinde mekanları soğuktan korumanın yanı sıra üzerlerinde bulunan motif ve sembollerle dokuyan kişinin mesajlarını yaşadığı topluma iletme ve toplumsal kültürü geleceğe aktarma görevini üstlendiği görülmektedir. Halılarda kullanılan motifler, korunma ve manevi dünyayla ilişki kurmanın sembollerini taşımaktadır. Geçmişte nazar ve tılsım karşı koruyucu olduğu düşünülen motiflerin yanı sıra, cenazelerin taşınması sırasında manevi gücünden destek alınan motiflerin kullanıldığı da gözlenmektedir (Tuna, 2011, s. 60).

Halının Türk el sanatları içinde önemli bir yeri ve çok eski bir geçmişi vardır. Halı dokumacılığının en önemli ögesi olan düğümlleme tekniğiyle yapılmış ilk halı örneklerine Orta Asya Hunları'nda rastlanmaktadır. Altay dağlarının eteklerindeki Pazırık kurganında bulunan ve III. IV. yy. lara tarihlendirilen halı parçaları, ilk düğümlü halı parçalarıdır (Anonim, 1986, s. 4956).

Sanat tarihine Pazırık halısı adıyla geçen ve Saint Petersburg'daki Hermitage Müzesinde sergilenen halı 2 metre boyunda ve 1,9 metre enindedir. İnce yün ipliklerle, Gördes düğümü kullanılarak dokunan bu halı, süslemelerdeki üstün tasarımıyla çarpıcı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Anonim, 1993, s. 192).

Pazırık halısının Türk sanatı açısından önemi dünya halıcılık tarihinde bilinen ve bir bütün halinde bulunmuş en eski düğümlü halı olmasıdır. Halı üstün teknik ve estetik özelliklere sahip çok eski bir halı olduğu için arkeologlar ve sanat tarihçiler tarafından çeşitli topluluklara mal edilmeye çalışılmıştır. Fakat birçok kanıt, bu halının Türk sanatının bir ürünü olduğunu ortaya koymaktadır (Çoruhlu, 2007, s. 128-29).

Rus arkeolog, Rudenko, Pazırık kurganından çıkarılan halının, kurgandaki diğer eşyalarla beraber İskitlere ait olabileceğini düşünmüş ve halıyı M.Ö. V. yüzyıla tarihlendirmiştir. Fakat daha sonra Ghisman ve Bussagli Pazırık halısının Hun eseri olduğunu ve M. Ö. IV-III. yüzyıllarda yapılmış olabileceğini savunmuştur. E. Diez ve Oktay Aslanapa ise kurgan içerisinden çıkarılan diğer eserlerle birlikte bu halının V. yüzyıla ait olduğunu belirtmişlerdir (Yücel, 2000, s. 35).

Orta Asya'da yaşayan göçebe topluluklar arasında yaygınlaşan düğümlü halı dokumacılığının, XI. yy.'dan başlayarak Selçukluların Yakın Doğuya yayılmaları sürecinde, Anadolu'ya da girdiği görülmektedir (Anonim, 1993, s. 4958).

Selçukluların halı ve kilim dokumacılığında yüksek bir kaliteye ulaştıkları bir gerçektir. Fakat XI. ve XII. yüzyıla ait Selçuklu dönemi halılarından günümüze ulaşan bir örnek bulunmamaktadır. Anadolu Türk halı dokumacılığına ait ilk örnekler XIII. yüzyılın başlarına ait, Konya Selçuklu halılarıdır. XIV. yüzyılda Anadolu'da Türk halı dokumacılığı hakkında, yüzyılın başlarında Anadolu'yu gezen İbn Batuta'nın verdiği bilgiler değer taşımaktadır (Akpınarlı vd., 2020, s. 32-33).

XIV. yüzyıldan itibaren hayvan figürlerinin Anadolu halılarına girdiği görülmektedir. Bu figürler genellikle geometrik bölümlerin içine dolgu olarak yerleştirilmiştir. Bir ağacın iki tarafına yerleştirilen kuş figürleri en sevilen kompozisyonlar arasında yer almaktadır. Yüzyılın sonuna doğru gruplar halinde olan veya birbirine saldıran hayvanlardan oluşan hareketli sahneler görülmektedir. İlk hayvan veya kuş figürlü halıların Avrupalı ressamın tablolarında XIV. yüzyılda ortaya çıkması, bu figürlerin başlangıcının XIII. yüzyıla kadar uzandığının göstergesidir. Tablolarda bu tasvirler XV. yüzyıl ortalarına kadar devam etmektedir (Aslanapa, 1989, s. 350).

Selçuklu halılarına benzer Anadolu halı örnekleri, İtalya, Hollanda ve Almanya'da Rönesans ressamlarının tablolarında da görülmektedir. Örneğin Holbein ve Venedikli

Lotto'nun resimlerinde betimledikleri 15. ve 17. yüzyıl Türk halıları sanat tarihinde bu ressamın isimleriyle anılmaktadır (Uğurlu, 1997, s. 744).

XVI. yüzyıl Türk halı sanatında yeni bir desen zenginleşmesinin başladığı dönemdir. XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan ve gelişen geometrik motifli halılar varlıklarını XVI. yüzyılda da sürdürmüştür. Fakat XVI. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişine paralel olarak her sanat dalında olduğu gibi halı sanatında da büyük bir zenginleşme ve çeşitlilik ortaya çıkmıştır (Yetkin, 1991, s. 87).

XVIII. yüzyıldan sonra Türk halı sanatında belirgin bir duraklamanın olduğu görülmektedir. Ekonomik durumla orantılı olarak saray atölyeleri giderek daralmış, sanatçı sayısı azalmış, bu tip büyük atölyeleri besleyecek siparişler azalmıştır. XIX. yüzyılda Türk halı sanatına yeni yönler vermeye yönelik çalışmalar yapılmıştır. 1844'te Sultan Abdülmecid tarafından kurulan Hereke halı fabrikası kısa sürede XIX. yüzyılın ikinci yarısında hızla yükselen Batı üslubundaki saraylara sipariş yetiştirecek bir saray atölyesine dönüşmüştür. Bu dönemde Sivas, Kayseri ve İstanbul'da büyük halı atölyeleri kurulmuştur (Ölçer, 1993, s. 130-131).

Halı dokuma işlemi çeşitli aşamalardan geçerek yapılmaktadır. Dokuma işlemine başlamadan önce tezgâh kurulup hazırlanmakta ve halının kalitesi, türü ve boyutlarına göre çözgü iplikleri gerilmektedir. Çözgü gerdirilip hazırlandıktan sonra saçak payı bırakılıp önce çiti adı verilen ve halı dokumasının sökülmesini önlemek amacıyla saçak diplerine yapılan zincir biçimli dokuma yapılmaktadır. Çitiden sonra halının toprakçalık da denilen halı kilimi bölümünün yapılmasına geçilmektedir. 1-4 cm arasında dokunan halı kilimi tamamlanınca ilmeli kısımların dokunmasına başlanmaktadır. Renkli ilme iplikleri yumaklar haline getirilip, dokumacının kolayca erişebileceği bir yere veya tezgâha enlemesine yerleştirilen bir kalas üzerine dizilmektedir. Özel kareli kağıtlara çizilen halı deseni de dokumacının kolayca izleyebileceği bir yere, genellikle çözgüler üzerine yerleştirilmektedir. Tüm bu işlemlerin sonunda halının dokunmasına başlanmaktadır. Halıcılıkta kullanılan düğümler Gördes veya Türk düğümü, Sine veya İran düğümü, hekim düğümü ve çok nadir kullanılan tek çözgü üzerine bağlanan düğümlerdir (Anonim, 1986, s. 4957).

2. Geleneksel Duvar Halılarının Resimsel İncelemesi

Araştırma kapsamında seçilmiş olan yedi adet geleneksel duvar halısı, birbirinden farklı hikayeleri anlatmaktadır. Bu örnekler resim sanatı bağlamında, kompozisyon, renk ve desen yönünden incelenmiş ve plastik bir dil bütünlüğü taşıdıkları tespit edilmiştir.



Görsel 1: Ömer Aktan'a ait duvar halısı (Fotoğraf: Kezban Sönmez, 2024, Antalya).

Bir kız kaçırma hikâyesinin anlatıldığı duvar halısında, kompozisyonun merkezinde yer alan atlı figürler dikkat çekmektedir. Tasvir edilen hikâye, eserin sol

tarafından, sağ tarafına doğru yatay yönde hızla ilerleyen bir hareketlilik içerisinde yansıtılmıştır. Eserin sağ tarafında yer alan beyaz-gri-sarı sıcak tonlardaki kırçılı renk geçişlerinin hâkim olduğu oldukça iri ve güçlü görünen at, hızla dörtlüye koşmaktadır. At üzerinde görülen kadın figürü, atı süren erkek figürü tarafından sıkıca tutulmaktadır. Erkek, adeta arkasına bakmadan saray olduğu düşünülen mimari yapıdan hızla uzaklaşmakta ve atını koşturmaktadır. Kadın figürü ise şaşkın bir yüz ifadesi ile onu kaçıran kişiye bakmakta ve ona sarılmaktadır. Atların uzun yelelerinin uçuşması, figürlerin duruş yönleri, kadının uçuşan saçları, eşarbi ve elbisesinin hareketli kumaş detayları, rüzgârın ve hızın etkisini yansıtmaktadır. Beyaz atın arkasında yer alan ve onu takip eden siyah atın da aynı hızla koştuğu görülmektedir. Siyah atın üzerinde yer alan erkek figürü ise kaçan kişilere hem gözcülük hem de elinde taşıdığı tüfikle koruyuculuk yapmaktadır. Kompozisyon ön ve arka plan ilişkisi yönünden incelendiğinde, arka plandaki kızıl-kahve tonlarındaki yıldızlı gece ve hilal görünümü, kız kaçırma olayının gece saatlerinde gerçekleşmiş olduğunu yansıtmaktadır. Eserin sol arka planındaki saray olduğu düşünülen yapı, ufukta yer alan cami, şehir silüeti, ağaçlar, çalılıklar ve dere gibi öğeler, hikâyenin açık havada yaşanmış olduğunu göstermektedir. Kompozisyonun sıcak ve soğuk renk bütünlüğünde, ön planda yer alan sarı sıcak renklerin, arka plana doğru gittikçe yerini, yeşil, mavi, mor ve kahverenginin soğuk tonlarına bırakarak dengeli bir şekilde dağılım gösterdiği görülmektedir.



Görsel 2: Naciye Bilir'e ait duvar halısı (Fotoğraf: Kezban Sönmez, 2024, Gaziantep).

Bir saray sahnesinin anlatıldığı duvar halısında, ön planda bağdaş kurarak yerde oturan kadın figürü dikkat çekmektedir. Çevresindeki sohbet ortamına sırtını dönerek oturmuş olan kadın, kendi halinde kahvesini içmektedir. Yerde oturan figürün sağında, solunda ve arkasında ise birbirleriyle etkileşim halinde oldukları anlaşılan kadın figürleri yer almaktadır. Sağ tarafta oturan, sohbet esnasında nargile içtiği ve keyif yaptığı görülen kadının oldukça süslü kıyafeti, bakımlı görünümü ve takılarından sarayda yaşayan bir kadın olabileceği düşünülmektedir. Bu figürün arkasında yüzü peçe ile örtülü ayakta duran ve hizmetkar olduğu düşünülen bir başka kadın yer almaktadır. Karşısında oturan, sohbet ettiği kişinin ise oturduğundan ve hareketlerinden oldukça rahat bir kişiliğe sahip olduğu hissedilmektedir. Sedin sol tarafında biri ayakta diğeri oturur vaziyette tasvir edilen iki kadın figürü daha görülmektedir. Ayakta hizmet etmek üzere duran kadın, süslü kıyafeti, bakımlı görünümü ile yine saraylı olduğu düşünülen genç kadına kahve servisi yapmaktadır. Sedir üzerinde oturan kadınların arka planında, çeşitli büyüklüklerde kubbe ve minarelerden oluşan mimari yapılar ile ağaçlar yer almaktadır. Kompozisyonun renk bütünlüğü ön ve arka plan ilişkisi yönünden incelendiğinde, ön planda hardal sarısı rengin hâkim olduğu açık kırmızılılarla bezenmiş halıların, figürlerin bulunduğu orta planda ise, figürlerin kıyafetlerinde, açık grilerin, buz mavisinden lacivert tonuna kadar mavinin farklı tonlarının yer aldığı dikkat çekmektedir. Arka planda soğuk

renkten sıcak renge sert bir renk geçişi ile devam eden, keskin bir değişim vardır. Bej rengi ve açık sarıların hâkim olduğu mimari yapılar altının ışıltılı tonlarını, kıvılcı-kırmızı renk tonunda dokunmuş olan gökyüzü ise gün batımının kıvılcığını yansıtmaktadır.



Görsel 3: Zafer Bilir'e ait duvar halısı (Fotoğraf: Kezban Sönmez, 2024, Kayseri).

Figürlü ve mimari öğelerden oluşan duvar halısının merkezinde, simetrik bir şekilde karşılıklı yerleştirilen iki tavus kuşu yer almaktadır. Çiçekler ve çalılıklar arasında bütün ihtişamlarıyla duran tavus kuşlarının gerçekçi bir formda tasvir edildiği, gövdelerindeki ve tüylerindeki süslemelerin benzer özellikler gösterdiği görülmektedir. Tavus kuşlarının arka tarafında renkli ve iri çiçeklerle bezeli ağaçlar dikkat çekmektedir. Kompozisyonun orta planında mimari bir yapı ve havuz görülmektedir. Mimari yapının çevresinde yer alan açık yeşilin tonlarından oluşan çalılıklar hardal sarısı, gül kurusu ve açık pembe renkleri ile gittikçe derinleşmektedir. Koruluk görünümündeki ağaçlar, dokumaya perspektif anlamında derinlik kazandırmaktadır. Kompozisyonun koyu tonlarla dikkat çeken renk bütünlüğü, ön plandan arka plana gittikçe sıcak sarılara ve açık kırmızılara dönüşmektedir. Bu kompozisyonu, halının zemin rengine bağlı kalınarak oluşturulmuş büyük boyutlu çiçeklerden meydana gelen bordür sınırlamaktadır.



Görsel 4: Necmiye Kara'ya ait duvar halısı (Fotoğraf: Kezban Sönmez, 2024, Antalya).

Figürlü ve mimari öğelerden oluşan duvar halısında, dış mekândan bir atmosfer yansıtılmaktadır. Kompozisyonun merkezinde tüm ihtişamıyla bir kaya parçası üzerinde ayakta duran tavus kuşu ve tavus kuşunun ön tarafında bir süs havuzu dikkat çekmektedir. Koyu yeşil renk geçişleri ile bezeli olan tavus kuşu, uzun kuyruğu ve büyük ebadıyla kompozisyonun tamamını kapsamaktadır. Dokumanın sol tarafında antik dönem yapılarını andıran bir kent kalıntısı, arka planda ise saray görünümünde mimari bir yapı ile birbirlerinden farklı türde ve renklerde ağaçlar bulunmaktadır. Renk kullanımı açısından koyu yeşilin yoğun olarak kullanıldığı çalışmanın ön planından arka

planına doğru açık yeşil ve sarı sıcak renk geçişleri görülmektedir. Çalışmada ufukta yer alan saray, pembe, beyaz ve mor renklerin hâkim olduğu, birbirlerine yumuşak geçişlerle karışmış olan bulutlu gökyüzü ile adeta bütünleşmiş durumdadır. Çevresinde süs havuzlarının bulunduğu saray, çiçeklerle dolu vazoların da yer aldığı peyzaj süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Ufukta yer alan kırmızı tonlarındaki gökyüzünü yansıtan kadifemsi kırmızılık eserin en sıcak rengidir. Bu kompozisyonu, halının zemin rengine bağlı kalınarak oluşturulmuş büyük boyutlu çiçek ve yapraklardan meydana gelen bordür sınırlamaktadır.



Görsel 5: Mihriban Bilir'e ait duvar halısı (Fotoğraf: Kezban Sönmez, 2024, Gaziantep).

Mimari öğelerin yer aldığı duvar halısında kompozisyonunun, mimaride taşıyıcı bir öge olan sütunla, iki parçaya bölünerek oluşturulduğu görülmektedir. Kompozisyonun sol tarafında revaklı bir avlu içerisinde tasvir edilen Kâbe ve diğer mimari yapılar yer almaktadır. Kâbe'nin arka tarafında yer alan şehir silüeti, ön plandan arka plana doğru ilerleyerek esere perspektif yönden belirli bir derinlik kazandırmaktadır. Kompozisyonda dikey bir öge olarak yer alan minare belirgin bir mimari unsur olarak öne çıkmaktadır. Kompozisyonun sağ tarafında revaklı bir avluya sahip büyük bir cami tasviri yer almaktadır. Kompozisyonun ortasında bulunan kubbeli yapılar ve minare altın sarısı renk tonlarını andıran dış cephe görüntüsüyle dikkat çekmektedir. Bu kompozisyonun iki uzun kenarını halının zemin rengine bağlı kalınarak oluşturulmuş büyük boyutlu çiçekler, iki kısa kenarını ise bitkisel motiflerle bezenmiş yarım sütunlar sınırlamaktadır.



Görsel 6: Nermin Aktan'a ait duvar halısı (Fotoğraf: Kezban Sönmez, 2024, Antalya).

Mimari öğelerin yer aldığı duvar halısında kompozisyonun, mimaride taşıyıcı bir öge olan ve üst kısımlarında "Allah" ve "Muhammed" yazılı madalyonlar bulunan sütunlarla üç ayrı eşit parçaya bölünerek oluşturulduğu görülmektedir. Dokuma koyu

parlak lacivert renk tonlarında arka planı, çiçek motifleri, işlemeli kalın bordürleri ve celi yazıları ile dikkat çekmektedir. Sol taraftaki kompozisyonda, revaklı avlulu, tek minareli ve kubbeli bir cami tasviri yer almaktadır. Bu kompozisyonun üst kısmında, içerisinde yine mimari yapı bulunan madalyon şeklinde bir tasvir bulunmaktadır. İki sütunun ortasında yer alan kompozisyonun ön planında bir süs havuzu, arka planında ise dört minareli büyük bir cami tasviri yer almaktadır. Sağ taraftaki kompozisyon ön planda bir minber, arka planda revaklı bir avlu içerisinde Kâbe tasviri ve minareler ile dikkat çekmektedir. Ufukta dağlar üzerine konumlanmış bir şehir silüeti göze çarpmaktadır. Bu kompozisyonun üst kısmında, soldaki kompozisyonda olduğu gibi, içerisinde mimari yapı bulunan madalyon şeklinde bir tasvir bulunmaktadır. Parlak lacivert, hardal sarısı, yeşil ve tonları ile oluşturulan çalışmada sıcak renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Bu kompozisyonu, halının zemin rengine bağlı kalınarak oluşturulmuş büyük boyutlu çiçek ve yapraklardan meydana gelen bordür sınırlamaktadır.



Görsel 7: Naciye Bilir'e ait duvar halısı (Fotoğraf: Kezban Sönmez, 2024, Gaziantep).

Mimari öğelerin yer aldığı duvar halısı gökyüzünde dalgalanmakta olan Türk bayrağı ile dikkat çekmektedir. Kompozisyonun sağ tarafında yer alan cami tasvirinin, deniz ve köprü ile bir bütünlük içerisinde yansıtıldığı göze çarpmaktadır. Dokumanın ön planında yer alan süs havuzu, ağaçlar ve çalılıklar esere perspektif anlamda derinlik kazandırmaktadır. İstanbul boğaz köprüsü olduğu düşünülen köprü'nün arka planında şehir silüetinin yer aldığı görülmektedir. Çalışma renk bütünlüğü açısından incelendiğinde, ön plandan arka plana doğru koyulaşarak devam eden açık mavinin tonlarının yerini, gökyüzünün koyu maviliğine bıraktığı gözlenmektedir. Bununla birlikte kompozisyonda yeşil ve tonları, hardal sarısı, kiremit kırmızısı ve sarı rengin yoğun bir biçimde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu kompozisyonu, halının zemin rengine bağlı kalınarak oluşturulmuş büyük boyutlu çiçek ve yapraklardan meydana gelen bordür sınırlamaktadır.

Sonuç

Yazılı kaynaklardan ve arkeolojik buluntulardan elde edilen verilere göre halı dokumalar Orta Asya'dan günümüze kadar yapımı devam eden ve dokuma sanatı açısından büyük bir öneme sahip olan ürünlerdir. Bunun en önemli kanıtı Orta Asya'da bulunan Pazırık kurganlarından çıkarılmış, Pazırık halısıdır. Geçmişten günümüze yapımı devam eden ancak sanayinin gelişmesiyle birlikte eski kullanım alanlarının azaldığı halı sanatı, günümüzde özellikle iç mekân dekorasyonlarında farklı biçimler alarak varlığını sürdürmektedir. Bununla birlikte günümüzde, duvar halılarının önemini yitirdiği, fakat elde kalan örneklerin evlerde, sosyal ve kültürel mekanlarda otantik bir ortam yaratmak amacıyla dekorasyon ögesi olarak kullanıldığı gözlenmektedir.

Bu araştırma kapsamında, Antalya, Gaziantep ve Kayseri illerinden, alan araştırması sonucunda elde edilen yedi adet geleneksel duvar halısı örneği incelenmiştir. Bu örnekler altı farklı kişiye aittir. Bu halılar aileleri tarafından kaynak kişilere çeyiz olarak hediye edilmiştir. İncelenen örneklerde mimari öğelerin yoğun olarak kullanıldığı, bununla birlikte insan ve hayvan figürlerinin de sıklıkla tercih edilen motifler olduğu görülmektedir. Ayrıca bu halılarda kompozisyonların genellikle bir bordürle sınırlandırıldığı ve bu bordürlerde bitkisel süslemelerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Araştırma kapsamına alınan duvar halılarında çoğunlukla ana renklerin ağırlıkta olduğu, renk değerlerinin ise açık ve parlak renk tonlarında kullanıldığı görülmektedir. Kompozisyonlarda yer alan ön plan ve arka plan etkisi belirgin bir perspektif kullanımıyla yansıtılmıştır.

Türk kültürü ve maddi kültür varlıklarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan ve tarihi belge niteliği taşıyan geleneksel duvar halılarının, çok zengin ve farklı örneklerinin biri antika değerindeki bu örneklerin tüm yörelerde detaylı araştırması yapılmalı ve bu eserler koruma altına alınmalıdır.

Kaynakça

- Akpınarlı F., Begiç N. & Demir Kuzay, G. (2020). *Çözgüden düğme düğümünden motife bergama halıları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Anonim. (1986). Dokuma. *Büyük larousse sözlük ve ansiklopedisi* (7. Cilt, s. 3284-3288), İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Anonim. (1986). Halı. *Büyük larousse sözlük ve ansiklopedisi* (10. Cilt, s. 4957-4959), İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Anonim. (1993). Pazırık Halısı *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi* (6. Cilt, s. 192), İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aytaç, A. (1999). *Geleneksel Türk el dokumacılığı sanatı*. Konya.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken devir Türk sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Ölçer N. (1993). Halı sanatı. *Geleneksel Türk Sanatları içinde* (s. 130-131). İstanbul: Apa Ofset Basımevi.
- Öztürk Tozun, H. (2011). Türk halı ve düz dokumalarında form, desen ilişkisi, III. *Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri Bildirileri içinde* (30-31 Mayıs 2011), (s. 303-306). Konya: S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Sözen M., & Tanyeli U. (1986). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuna, Cemile (2011). Ressamların Gözüyle Türk Halıları, V. *Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi-Sanat Etkinlikleri Bildirileri içinde*, (09-13 Mayıs 2011), (s. 59-67). Konya: Fikir, Sanat, Kültür Adamları Derneği Yayını.
- Uğurlu A. (1997). Halı. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (C. 2, s. 742-744), İstanbul: YEM Yayın.
- Yetkin Ş. (1991). *Türk halı sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Yücel, E. (2000). *İslam öncesi Türk sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 329-347
Geliş Tarihi-Received: 11.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17483225

Bilgi Toplumu Bağlamında Boşluğun Estetiği: Çağdaş Sanatta Sessizlik*

The Aesthetics of Emptiness in the Context of the Information Society: Silence in Contemporary Art

Bihter AKYOL DAYI**
Muhammet TATAR***

Öz

Bu çalışma çağdaş sanatta “boşluk” olgusu bilgi toplumu bağlamında ele alınmaktadır. Bilgi toplumunun giderek artan hızına ve sürekli uyarılma haline rağmen, çağdaş sanatta duyumsanabilir sessizlik ve yavaşlık pratikleri belirgin biçimde çoğalmakta ve dikkat çekmektedir. Bu bağlamda sessizlik ve yavaşlık, yoğun enformasyon akışının egemenliğine bir tür karşı-estetik üretmektedir. İzleyiciyi durmaya, fark etmeye ve yeniden düşünmeye davet eden bir duyumsama alanıyla çağdaş sanat pratiklerinde boşluk yaratımı hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde ortaya çıkmaktadır. Çağdaş sanatta bilgi toplumunun sosyolojik ve estetik etkileri nitel araştırma desenlerinden doküman analizi ve sanat temelli araştırma yöntemiyle incelenmiştir. Metodolojik açıdan Jacques Rancière’in “duyumsanabilir olanın paylaşımı” ve ‘uyuşmazlık kavramı’ benimsenmiş ve Byung-Chul Han’ın “yoksunluk” yaklaşımı çerçevesinde değerlendirmeler yapılmıştır. Çağdaş sanatta boşluk kavramı, yazarın sanat üretimlerinin de yer aldığı sanatçı örnekleri üzerinden betimsel ve eleştirel bir perspektifle analiz edilmiştir. Böylece kuramsal tartışma ile sanatsal pratik arasındaki ilişki somutlaştırılmıştır. Sonuç olarak sessizlik ve yavaşlığın çağdaş sanatta boşluğun estetik bir ifadesi olarak ortaya çıktığı ve meditatif bir süreci kapsadığı belirlenmiştir. Araştırma, sanatın direnç oluşturma potansiyeline dikkat çekmesi yönüyle önem taşımaktadır. Nitekim bilgi toplumunun gürültüsüne karşı sessizliği tercih eden sanatçılar boşluğu bir çatışma değil, direnç ve eleştiri alanı olarak yorumlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bilgi toplumu, Jacques Rancière, Byung-Chul Han, çağdaş sanat pratikleri, boşluk estetiği.

Abstract

This study examines the phenomenon of “emptiness” in contemporary art within the context of the information society. Despite the increasing speed and constant state of stimulation characteristic of the information society, practices of perceptible silence and slowness in

* Bu makale, birinci yazarın Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı kapsamında ikinci yazar danışmanlığında yürüttüğü “Toplumsal Paradigmaların Plastik Sanatlarda Boşluk Algısına Etkisi” isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir. Bu araştırma makalesinin verileri anket veya mülakat teknikleri kullanılarak elde edilmediğinden etik kurul izni gerekmemiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: bihterakyoldayi@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5651-7661.

*** Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: mtatar@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6646-4770.

contemporary art have become markedly more prevalent and noteworthy. In this regard, silence and slowness generate a form of counter-aesthetic against the dominance of intense information flow. Inviting the viewer to pause, notice, and rethink, the creation of emptiness within contemporary art practices emerges on both formal and conceptual levels as a field of sensibility. The sociological and aesthetic effects of the information society on contemporary art are investigated through qualitative research designs, specifically document analysis and art-based research. Methodologically, Jacques Rancière's notions of the "distribution of the sensible" and "dissensus" are adopted, and evaluations are carried out within the framework of Byung-Chul Han's approach to "privation." The concept of emptiness in contemporary art is analyzed from a descriptive and critical perspective through selected artist examples, including the author's own artistic productions. In doing so, the relationship between theoretical discussion and artistic practice is concretized. As a result, it is determined that silence and slowness emerge as aesthetic expressions of emptiness in contemporary art and encompass a meditative process. The research is significant in that it draws attention to art's potential to generate resistance. Indeed, artists who choose silence against the noise of the information society interpret emptiness not as a site of conflict but as a space of resistance and critique.

Keywords: Information society, Jacques Rancière, Byung-Chul Han, contemporary art practices, aesthetics of emptiness.

Giriş

Sanayi Devrimi sonrasında hızla dönüşen toplumsal yapıda bilginin konumu sorgulanmaktadır. Karl Marks ve Saint-Simon sanayileşmeyle birlikte yeni toplumsal modeller ortaya çıkacağını öngörmüşlerdir. Marks işçi sınıfının öncülüğünde toplumsal yapının sosyalist bir düzene evrileceğini ileri sürerken Saint-Simon, girişimcilik ve uzmanlık esasına dayalı yeni bir sanayi toplumuyla birlikte bilgi toplumunun doğacağını öngörmüştür (Hira, 2017, s. 9).

Teknolojinin hızla ilerlediği bu süreçte bilgi, aynı hızla üretilen ve tüketilen bir meta haline gelmiştir. Görüntü ve bilginin çokça çoğaltılmasıyla birlikte doğru bilgiyi ayırt etmek giderek güçleşmektedir. Bu durum aşırı bilgiye maruz kalan toplumda bir tür uyuşma hali yaratmaktadır. Aşırılık, toplumsal bir şiddet biçimi olarak olumsuz etkilere yol açmakta; aynı zamanda iletişimin aşırı hızlanması rahatsız edici bir hâle dönüşmektedir (Chul Han, 2022, s. 39). Bilgi çağının aşırılık, hız ve tüketime dayalı yapısının doğurduğu olumsuz etkilere araştırmanın ikinci bölümünde ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır.

Boşluk kavramını sanatta direnç alanı olarak ifade eden bu araştırma, bilgi çağının yol açtığı olumsuzlukların sanattaki yansımalarını tartışmaktadır. Penney Peirce, bu toplumsal dönüşümü 'sezgi çağı' olarak ifade etmekte ve bilgi yerine sezgilere ihtiyaç duyan bir toplumsal kesim dikkat çekmektedir (2022: 17). Bu çalışma, bilgi yerine duyumsama alanlarına ihtiyaç duyan yeni bir toplum tabakasının tartışmasına katılmaktadır. Bilgi ve teknolojiyi malzeme olarak kullanan sanat pratiklerini irdeleyen araştırmalar çoğalırken bilgi toplumunun aşırılığı ve erozyonuna karşı, boşluk kavramının çağdaş sanatta nasıl yeniden anlamlandırıldığına dair tartışmaların sınırlı kaldığı görülmektedir. Söz konusu eksiklikten hareketle, sanatta bir ifade aracı olan boşluğu, bilgi çağının hız ve teknolojiyi yücelten koşulları içinde bir uyumsuzluk alanı olarak incelemeyi amaçlamaktadır.

Jacques Rancière'nin sanat ve politika üzerine geliştirdiği 'duyumsanabilir olanın paylaşımı' ve 'uyumsuzluk' kavramı ile Byung-Chul Han'ın 'yoksunluk duygusu' tanımı, tartışmanın bağlamını derinleştirmektedir. Bu bölümde Rancière'nin uyumsuzluk kavramı ele alınmakta, Chul Han'ın ilgili kavramsal çerçevesine ikinci bölümde yer verilmektedir.

Rancière'ye göre, Marksizmin çöküşü ve ütopyaların distopyalar doğurmasıyla birlikte geriye içi boşaltılmış bir politika enkazı kalmaktadır. Rancière *Uyumsuzluk Politika*

ve Felsefe (2005) eserinde, bu geri çekilmeyi toplumsal alanda yarattığı anlamsızlıklarla birlikte ele almaktadır. Ona göre Marksizm politik felsefeyi yamalayarak onarmaktadır. Marksizm geri çekilişiyle toplumsal olan belirsizlikler ortadan kalkmaktadır. Bu durumda Rancière, politikanın ilke ve biçimlerinin düşünüm saflığına ulaştığını varsaymakta ve bu durumu *orijinal saflık* olarak ifade etmektedir. Uyuşmazlığı ise orijinal saflıktan doğan karşı söylemler olarak konumlandırmaktadır. Ancak Rancière uyuşmazlığı ne bir tartışma ne de bir çatışma alanı olarak görmektedir. Ona göre uyuşmazlık, yalnızca bir karşı söylem de değildir (2005, s. 9-13). “Uyuşmazlık, argümanla ilgili olmaktan çok argüman olarak ileri sürülebilir olan şeyle, X ve Y arasında ortak bir nesnenin varlığı veya yokluğuyla ilgilidir” (Rancière, 2005, s. 14). Bu durumda uyuşmazlık, uyumlu görünen toplumsal gerçekliğin içinde karşı söylem olarak *görünmez olanı görünür kılma* durumudur. Sanat ve siyaset çerçevesindeki bu felsefi açılım, ‘kimin neyi nasıl duyumsadığı’ sorusu etrafında şekillenmekte ve mevcut gerçeklik içinde bir direnç alanı oluşturmaktadır.

Rancière’nin politikanın felsefesini orijinal saflığa geri dönüş olarak yorumu sanatta saf formların geri dönüşü olarak yansıtmaktadır. Rancière estetik özerkliği tanımlarken, modernizmin dayattığı ‘yapma’nın özerkliği’ yerine duyumsanan deneyimlerin özerkliğini öne çıkarmaktadır. Dolayısıyla Rancière siyaset ve sanat arasında bir çelişki bulunmadığını ileri sürmektedir (Rancière, 2012, s. 36). Ona göre toplumu ele geçiren gerçekliğin karşısında yer alan uyuşmazlıklar, sanat ve siyaset tarafından sesli bir biçimde dile getirilmektedir. Böylece gösterilen ile gösteren arasında bir algı açığı ortaya çıkmaktadır. Değişen değerlerin bilinciyle hareket eden sanat, bu algı açığını üreten etkin yöntemlerden biri olarak görülmektedir. Toplumda açılan bu ‘yırtıktan’ çıkan gürültü, var olan enerjiyi tüketerek toplumsal yapıda dönüşümlere yol açmaktadır. Bu anlamda ortaya çıkan yapının varlığı sanatın oluşan yırtığı yorumlama becerisine dayanmaktadır (Cınbarcı, 2025, s. 403).

Eric Hazan, *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?* adlı kitabında, Rancière ile gerçekleştirdiği söyleşiye yer vererek şimdi ile gelecek arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmıştır. Rancière mevcut gerçeklik içinde başka gerçekliği yaratmanın, ‘duyumsanabilir’ olan ile mümkün olduğundan söz etmektedir. Ona göre, gelecek bir dünyayı inşa etmek yerine, mevcut zaman içinde bir ‘yırtık’ açarak farklı bir var olma biçimini deneyimlemek; tahakkümünü sürdüren gerçekliğin üzerine gölge düşürecektir. Sanat bu alternatif deneyim biçimi için duyumsanabilir olanla birlikte hareket ederek, devrimci bir pratikten beslenmektedir. Rancière, estetik devrimi; sıradan konuların, duyumsanabilir ifadelerin ve popüler biçimlerin sanata dâhil edilmesiyle geleneksel formlardan kopuş olarak tanımlar. Geleneksel bağlamlarından ayrılmış sözler, biçimler ve performansların özerk bir alan oluşturması söz konusudur. Bu durum yeni mücadeleci öznelliklerin ortaya çıkması şeklinde yorumlanmaktadır. Sanatı, yalnızca eser üretimine indirgenmeyip, maddi yaşamın tüm boyutlarını dönüştürme yönelimleri olarak tanımlar (Hazan, 2018, s. 27-37).

Araştırmanın ikinci bölümünde bilgi toplumuna ve olumsuz etkilerine odaklanılarak kavramsal çerçeve derinleştirilmiştir. Ayrıca, bilgi toplumunu eleştiren sanatçı örnekleri incelenerek sanat ve bilgi toplumu arasındaki ilişki daha doğrudan ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde bilgi toplumunun sosyo-kültürel uyuşmazlıklarına karşı boşluğu bir direnç stratejisi olarak kullanan sanatçı örneklerine yer verilmiştir. Böylece, kuramsal tartışma ile sanatsal uygulama arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiş ve boşluk kavramının hem eleştirel hem direnç odaklı işlevleri ortaya konmuştur.

1. Bilgi Toplumu ve Aşırılığın Olumsuz Etkileri Üzerine Eleştirel Bakış

Toplumlar şekillenirken *bilgi* düşünsel ve toplumsal yönelimlerin belirlenmesinde önemli bir referans noktası olarak yer almaktadır. Fakat bilgiye ulaşma şekli her toplumda farklılık gösterebilmektedir. Avcı ve toplayıcı topluluklardan tarım topluluklarına, sanayi topluluklarından günümüz bilgi toplumuna değin insanlık tarihine kronolojik olarak bakıldığında, bilgiye erişimin her dönemde farklı yollarla gerçekleştiği açıkça görülmektedir. Örneğin, ilkel toplum insanı bilgiye ulaşırken sezgilerini kullanmakta ve doğru olduğunu hissettiği şeyin peşinden gitmektedir. Benzer biçimde, Penney Peirce de günümüz toplumunda belirli bir kesimin bu sezgisel yapıya yeniden ihtiyaç duyduğunu vurgulayarak bunu “sezgi çağı” olarak adlandırmaktadır. Fakat ilkel toplumlarda bu durum bilginin kaynağı sorgulanmaksızın kabul gören varsayımsal bir gerçeklik olarak değerlendirilmektedir. Böylece gerçeklik, ilkel insanın kendi fantezi dünyasında, gerçek ile hayal arasında netlikten uzak kalmaktadır (Jung 2005, s.37). Bilginin bu sorgulanmaksızın kabul edilen biçimi, Platon’un mağara alegorisinde de gözlemlenmektedir. Mağara duvarına gölgesi yansıyan özne, (bugünün dünyasında kendini merkeze yerleştiren öznenen farklı bir biçimde) gerçekliğin gerisinde kalarak, izlediği gölgeleri nesneleştirmekte ve hayal dünyasında kurduğu gerçekliğe inanmaktadır. Hayvanlar sezgisel içgüdülerini rehber olarak yaşamlarını sürdürebilmekte fakat bu içgüdüler insanlar için çoğu zaman yeterli olamamaktadır. Bu nedenle, öğrenme isteği insan doğasının temel bir parçası olarak kabul edilmektedir. Öğrenme dürtüsünün en temel itici gücü ise bilgidir (Yılmaz, 2009, s. 176).

“Bilgi toplumu, bilgi çağı, enformasyon toplumu, postmodern, post-kapitalist, post-endüstriyel, küresel, bilgisayar veya teknoloji çağı gibi isimlerle ifade edilen günümüz toplumu her ne kadar yirmi birinci yüzyılı ifade etse de; bu kavramın ilkel toplumlardan günümüze değin gelişerek bugünkü anlamına ulaştığı bilinmektedir” (Akyol Dayi, 2023, s. 36).

Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi, bilgi edinme biçimleri üzerinde etkin rol oynayarak, günümüz bilgi toplumunun oluşmasında önemli bir dönüm noktası oluşturmıştır. Modern topluma gelindiğinde sezgilerle ulaşılan bilgi yerini kanıtlanmış, mutlak bilgiye bırakmaktadır (Harvey, 1997, s. 21). Modern toplumun mutlak gerçekliğine eleştirel bir tavırla doğan postmodern yapı ise tek ve doğru gerçeklik algısını ve mutlak bilgiyi sorgulamaya başlamıştır (Hira, 2017, s. 7). Bunun yerine çoğulcu, parçalı ve farklılıklara açık değerler benimsenmiş; mutlak bilgi, üretilen ve çoğaltılan bilgi biçimine dönüşmüştür. 21. yüzyıla gelindiğinde teknoloji bilgi edinme biçimini ele geçiren ve hızlandıran önemli bir etken olarak varlık göstermektedir. Dolayısıyla, ilkel dönemlerden günümüze kadar öğrenmeye yönelik tutkunun var olduğunu, ancak bilgi edinme biçimlerinin farklı yollar izlediğini söylemek mümkündür.

Ancak modernliğin ortaya çıktığı dönemle birlikte bilginin hegemonyası da değişmektedir. Siyaset kaynaklı bilgi ise yöneticiler, bürokratlar ve uzmanlar tarafından üretilen ayrıcalıklı bir bilgi biçimine dönüşmüştür. Böylece doğa ve insani bilimlerin de bilgi ile ilişkisi değişmekte ve varoluşla ilgilenmek yerine söylemlerin şekil verdiği manipülatif yeni bir uzmanlık alanı olarak görülmektedir. Bu durum yeni toplum inşasında *keyfi bilgi* olarak kendini göstermektedir. Bu keyfilik, bilgiyi hakikatte değil; hegemonya ile kurduğu ilişki üzerinden üretmektedir (Taburoğlu, 2021, s. 83).

Postmodernite, kapitalist sistemin meta ve emek odaklı tüketim yaklaşımını bilgi odaklı tüketim yaklaşımına dönüştürmüştür. Modern toplumda mutlak bilgi belirleyici bir konuma sahipken, postmodern toplumda bilgi belirsiz, çoğul ve yoruma açık bir nitelik kazanmıştır. Bauman postmodernliğin temel karakterini, “kesinliklerden kuşku duyması ve hiçbir garanti vaat etmemesi” şeklinde tanımlar böylece postmodernliğin

belirleyici niteliğini hem bir güç hem de bir zayıflık olarak ortaya koyar (2011, s. 267). Bu durum, bilginin güvenilirliğinin sınırlarını vurgulamaktadır.

Mehmet Yılmaz (2013, s. 204), “sanayi sonrası toplumun ayırt edici özeliği enformasyondur” ifadesiyle sanayi devriminin bilgi edinme üzerindeki etkisini ileri bir boyuta taşımaktadır. Bu noktada bilgi edinme eyleminin, araç olmaktan çıkıp bir amaca dönüştüğü söylenebilir. Modern toplumda bilgi edinme şekli mutlak gerçekliğe ulaşmak için bir *araçken* postmodern toplumda teknolojinin hızla çoğalttığı ve çeşitlendirdiği *amaç* olarak yer almaktadır. Postmodern toplumda bilgi edinme biçimi, teknolojinin otoritesi altına girmiştir (Elliot & Lemert, 2011, s. 49).

Tüm bunlarla birlikte, kapitalist bakış açısına hizmet eden teknoloji, toplum yapısını hızlı ve çelişkili biçimlerde dönüştürmektedir (Poole, 1993, s. 45-47). Bilginin çoğalması, yayılması, üretilmesi ve hızla erişilebilir hale gelmesiyle oluşan güvensiz ortamın, toplum üzerinde olumsuz etkiler yarattığı gözlemlenmektedir. Bilgi toplumuna yönelik eleştirel yaklaşımların doğmasına neden olan da tam olarak bu durumdur.

Teknoloji çağının bir sonucu olarak hız kazanan *küreselleşme*, bilgisayar ve internet gibi dijital araçlar aracılığıyla, bilgi akışını olağanüstü boyutlara taşımıştır. Bu durum, yalnızca bireylerin bilgiye erişim biçimlerini değil; toplumsal örgütlenme ve iletişim pratiklerini de köklü biçimde dönüştürmektedir. Jean-François Lyotard, akıl yerine arzusunun yerleştiği toplum yapısında bilginin üretimin temel unsuru haline geldiğini ileri sürmektedir.

Manuel Castells ise *ağ toplumu* teorisi ile bu bilginin küresel ölçekte ağlar üzerinden dolaşıma girdiğini ve bu süreçte toplumsal ilişkilerin dramatik bir biçimde yeniden şekillendiğine işaret etmektedir. Toplumsal ilişkiler, hatta siyasal aktivizm dahi teknolojinin kurduğu ağlar üzerinden ulusal sınırların ötesine geçmekte; bu durum, negatif enformasyonun denetim altına alındığını göstermektedir (Allan, 2020, s. 336-337; Bauman, 2011, s. 267).

Byung-Chul Han (2022, s. 23) bu durumu *toplumsal aneztezi* olarak ifade ederek tanımlar ve *palyatif toplum* modelini ortaya koyar. Chul Han’a göre palyatif toplum; ilaçlar, medya, sosyal medya ve bilgisayar oyunları gibi unsurlar aracılığıyla eleştiriye karşı bağımsızlık geliştiren ve giderek duyarsızlaşan bir toplumu ifade eder. Söz konusu unsurların büyük ölçüde bilgi çağında ortaya çıkan iletişim araçlarından oluşması, palyatif toplumun bilgi toplumunu izleyen bir yansıma olduğu düşüncesini gündeme getirmektedir.

Chul Han (2022, s. 41), palyatif toplumu “hakikati olmayan bir toplum” olarak tanımlar ve teknolojinin bilgi ve görüntü pompalayan araçlarının olumsuz etkilerine dikkat çeker. Bu yaklaşım Jean Baudrillard’ın (2020, s. 76-77) bilgiyi, hakikat ile sanal arasındaki sınırları silikleştiren, toplumsal gerçekliği simülasyon düzlemine taşıyan bir üretim olarak gösteren simülasyon kuramıyla örtüşmektedir. Teknoloji ve iletişim araçları, gerçeğin simülasyonu için elverişli bir zemin sunmaktadır. Küreselleşen bilgi, doğruluğu ayırt edilemeyen enformasyon yığınlarını beraberinde getirirken aynı zamanda *bilgi kirliliği* üretmektedir.

“Böylece bilgi çağı olarak adlandırılan günümüz dünyasında bilgiden kaçışa zemin hazırlayan bir süreç söz konusudur. İzleyici-dinleyici-okuyucu konumundan kullanıcı ve katılımcı konumuna gelen kitleler kaynağı belirsiz bilgi yığını içerisinde tercih kaymasına doğru gitmektedir. Doğru ve güvenilir bilgiye ulaşma seçeneği diğer teknolojik pratikliklere kıyasla daha uygun görülmeye başlanmaktadır. Bu süreçte bilgi kirliliğini doğuran siyasi, ekonomik ve diğer çıkar odaklı alanlarla da mücadele edilmesi söz konusudur. Toplumu sosyal, ekonomik ve psikolojik

olarak doğrudan etkileyen bu olgu bireylerde de kalıcı tahribatlar oluşturma potansiyeline sahiptir” (Yüksel, 2014, s. 126).

Böylesi bir ortam, bireyler ve toplumlar üzerinde güvensizlik, ilgisizlik ve duyarsızlık gibi sosyolojik sonuçlar doğurmaktadır. Dolayısıyla çağdaş toplumda bilgi, erişim kolaylığı ve hız temelinde metalaşırken; birey de bilgiye erişim kapasitesi ölçüsünde toplumsal varlık kazanan bir özneye dönüşmektedir (Akyol Dayı, 2023, s. 38).

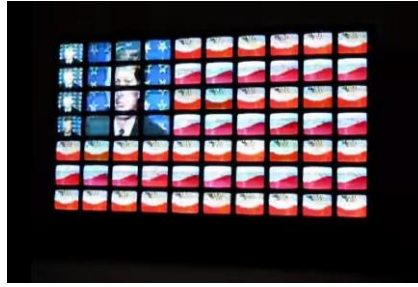
Teknolojiyle birlikte anlık hazza odaklanan bir toplum yapısı, insan ilişkilerine de yansımakta ve manevi haz açısından tatminsizliklere yol açmaktadır. Geçici ve pragmatist ilişki biçimlerinin öne çıktığı bu bağlamda, Alman sosyolog Ulrich Beck, söz konusu tatminsizlik ortamında kimliklerin parçalanmasına karşı bir direnç noktası olarak bireylerin sürekli yaratıcılık, beceri ve öz tasarım gerektiren faaliyetlere yönelme çabasında olduklarını ileri sürmektedir (Eliot & Lemert 2011, s. 89-90). Günümüzde hızla çoğalan workshop-cafe konseptleri ve popülerleşerek metaya dönüşen atölye aktiviteleri bireylerin bu ihtiyaçlarının karşılanması hedeflense de tüketime dahil olma zorunluluğu bir tür paradoks yaratmaktadır.

Bilgi çağıyla beraber teknolojinin sunduğu malzemeler sanat dünyasına dahil edilmesiyle video sanatı, medya sanatı, dijital sanat gibi akımlara yön vermektedir. İnternet, yapay zekâ, sosyal medya ve sanal gerçeklik gibi araçlar, sanatta ifade biçimi olarak popülerleşmektedir. Böylece, hızlanan ve yabancılaşan toplum yapısıyla birlikte hareket etmektedir. Öte yandan sanatta minimalizm, yavaş Sanat ve doğu estetiği; sessizlik, boşluk ve sadeliği benimser. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun bireyciliği ve öznelliği yücelten tutumunun karşısında *minimalizm*, *nesnel bir sessizlik* olarak yer almaktadır (Antmen, 2014, s. 181). Arden Reed, yavaş sanatın “şeyleri değil deneyimleri” ifade ettiğini vurgular ve bu sanatı izleyicinin mevcudiyetiyle birlikte değerlendirir. Ona göre, izleyici eserin karşısına geçtiğinde akışkan olan nesnenin kendisi değil, izleyicinin izlenimleri, deneyimleri yani öznedeki değişimler olmalıdır (Akt. Okkalı & Küçükosman 2020, s. 222). Bu bağlamda Ad Reinhardt’ın siyah formattaki resimleri incelendiğinde, izleyicinin zihninde oluşturduğu boşluk, içsel döngüye gerekli olan aralığı ve zamanı sunmaktadır.

“Reinhardt’ın sanatı, meditasyon veya diğer başka spiritüel uygulamaların görsel bir formuyla uğraşmak gibi, bilinci saflaştırma gücüne sahip kavramsal bir deneyimdir. Eser-izleyici ilişkisinin kurulabilmesi için izleyicinin herhangi bir esere ayırdığı zamandan daha fazla bir süreye, sabrına ve odaklanmasına ihtiyaç olduğu görülmüştür. Dolayısıyla yavaş sanat olarak adlandırılan bu kavramsal deneyimle izleyicinin algısında değişimler yaratmayı hedefleyen sanatçının eserlerinin anlık tüketime direnç gösterdiği tespit edilmiştir” (Okkalı & Küçükosman, 2020, s. 224).

Bu yönelimler, günümüz gerçekliğine direnç gösteren ve izleyiciye duyumsanabilir olanı sunan sanatçıların çalışmalarına zemin hazırlamıştır. Bir yandan bilgi tüketimi, teknoloji ve hız karşısında biçimlenen toplumun köklü bir dönüşüm süreci yaşadığı görülmektedir. Bu gelişmeler, sanata yeni mecralar ve malzemeler kazandırırken; aynı zamanda *eleştiri* konusu olarak sanatçı çalışmalarına dahil olmaktadır. Örneğin, video sanatının öncülerinden Nam June Paik, günümüz ekran karşısında kitlesel bir uyuşukluk hâline sürüklenen günümüz toplumunu eleştiren çalışmalarıyla ön plana çıkmaktadır. *Video Bayrak* (Görsel 1) adlı yerleştirmesinde ekranlarda, devamlı değişerek titrek bir biçimde yansıyan görüntüler aracılığıyla, toplumda var olan bilgi erozyonunu yeniden üretmektedir. Üst üste yerleştirilmiş ekranlarda rastlantısal olarak sunulan imajlar, birleşerek Amerikan bayrağı gibi tek bir büyük imge oluşturmaktadır. Kitle iletişim araçlarının etkisinin günümüzde de katlanarak arttığı ve bireylerin sürekli rastlantısal bilgi bombardımanına maruz kaldığı düşünüldüğünde, Paik’in bu çalışması,

toplum ile bireyin içsel gerçekliği arasındaki engeli somutlaştırmaktadır. Sürekli akış halinde olan ekranlar, bireyin kendi ile baş başa kalma ve özgür seçim yapma olanağına müdahale ederek, görünmez sınırlar çizmektedir. Sanatçının, televizyon ve video gibi malzemeler üzerinden gerçekleştirmiş olduğu üretimleri, bilgisayar ve internet dünyasının, toplum üzerinde hala tam olarak çözümlenmeyen etkilerini anlamak için zemin hazırlamıştır (Fineberg 2014, s. 225). Rıfat Şahiner'e göre (2013, s. 37) *yığın insanı* olarak nitelendirilen günümüz bireyleri; gerçekliğin dönüşebileceği inancıyla yönlendirilmiş ve mevcut gerçeklikten uzaklaştırılmaya çalışılan bir düzenin içine sıkıştırılmıştır. Bu bağlamda, bilgi ve aşırı görüntü taşıyan bu çalışma; hem toplumun maruz kaldığı medya bombardımanına bir eleştiri niteliği taşımakta hem de bilgi toplumunun yoğunluğu karşısında boşluk ve içsel farkındalık alanının ne denli kısıtlandığını gözler önüne sermektedir.

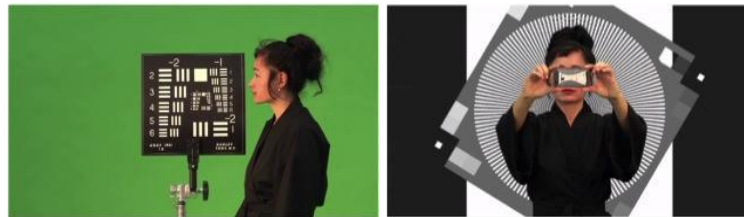


Görsel 1. Nam June Paik, *Video Bayrak*, Video Yerleştirme, Ekran Görüntüsü, 1985. (URL-1)



Video Erişim

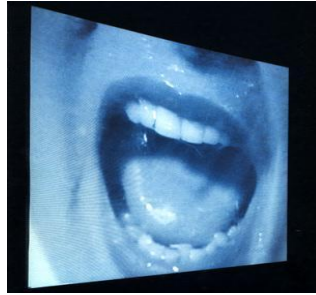
Aşırı bilgi ve görüntü yığının karşısında düşünme yetisi körelen birey zamanla varlığının özünü kaybetmektedir. Bu kayboluşu somutlaştıran çağdaş sanatçı, film yapımcısı ve medya kuramcısı Hito Steyerl; kelime ve görüntü oyunları aracılığıyla günümüz bilgi istifini eleştiren üretimleri ile dikkat çekmektedir. Sanatçı e-skop bültene verdiği söyleşisinde, çalışmalarına, insanların sürekli görüntülenmelerine rağmen nasıl kaybolduklarını sorgulayarak üretimlerine başladığını belirtmektedir (Kunak, 2013). İnsanların bu aşırılık içinde görünmez hâle geldiğini ima eden bu sözler sanatçının çalışmalarındaki alt metinleri destekler niteliktedir. Sanatçının dijital görünmezlik ve bilgi fazlalığı temalarını ele aldığı *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational. Move File* (2013) adlı yerleştirmesi (Görsel 2), bu yönelimlerin en çarpıcı örneklerinden biridir. Sanatçı on dört dakikalık didaktik eğitim videosunu *öz-yansıtma* olarak tanımlamakta ve bunu ardı ardına dizilen eylemsel stratejilerle oluşturmaktadır. Videoda bilgi istifine eşlik eden 'saklanmak', 'kaydırmak', 'ekrandan çıkmak' ve 'ortadan kaybolmak' gibi eylemler; sinematik bir formdan ziyade, yokluğu ifade eden performatif bir jest olarak varlık kazanmaktadır (Sparks 2015). Böylece akışkan bilgi kaynağı içinde yer alan insanın yok oluşunu temsil eden bu eylemler, videonun akışını parçalayarak durağan bir paradoks yaratmaktadır. Dijital çağda bilginin manipülatif doğasının insanı görünmez kılan yönü, eleştirel bir bakış açısıyla ortaya konmaktadır.



Görsel 2. Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational*, Video, Move file, 2013. (URL-2)

İskoç sanatçı Douglas Gordon'un *24 Hour Psycho* (Görsel 3) adlı yerleştirmesi, Alfred Hitchcock'un 1960 yapımı *Psycho* adlı psikolojik gerilim filmi yeniden üretmesi ile oluşmuştur. Filmin orijinal süresi bir saat kırk dokuz dakika iken Gordon film sahnelerini yavaşlatarak filmi yirmi dört saate yaymıştır. İlk kez 1993 yılında İskoçya'da izleyici ile buluşan yerleştirmede, eşzamanlı iki projeksiyon iki ayrı ekrana yansıtılmaktadır. Bu yavaşlatılmış imgeler, izleyicinin görme deneyimini yoğunlaştırma işlevi görür. Bu yoğunlaşma yalnızca normalde fark edilmeyen ayrıntılara karşı duyarlılığı artırmak anlamına gelmez; aynı zamanda temsil edilen zaman ile izleme eyleminin gerçek zamanı arasındaki belirsiz aralığı keşfetme olanağını da sunar. Aynı zamanda videonun algısal süreçleri ve fiziksel hareket imgelerini yavaşlatma konusundaki özgün yeteneği, beden uzam ve zaman içindeki konumunu, algının fizyolojisini ve metafiziğini, belleğin ve duygulanımın işleyişini ve kameranın geçip giden gerçeklikleri yakalamadaki rolünü sürekli olarak sorgulama olanağı sağlar (Koepnick, 2014, s. 190).

24 Saatlik Sapık İleri Geri ve İleri Geri ismiyle sunulan çalışmada bir ekranda film ileri oynatılırken diğerinde tersten bir izlenime yer verilmiştir ve film sessiz bir biçimde gösterilmiştir. Ortada kesişen süre zarfında ise aynı sahne, iki ekranda kısa bir süreliğine birlikte izlenmektedir (*24 Hour Psycho*, t.y.). Bu yerleştirme hızla akan bilgi toplumunun zıddına, izleyiciyi yavaşlamaya ve zamanı yeniden hissetmeye zorlamaktadır. Aynı zamanda görsel hızı yavaşlatarak bilgi ve görsel bombardımanın hızla tüketilmesine karşı bir estetik tavır olarak da görülebilir. Sessizliği ve yönelim bozukluğu hissiyle *24 Hour Psycho*, izleyicinin dikkatini zaman, hafıza ve algı süreçlerine yöneltmektedir. Böylece betimlemeye ve iç gözleme ilgi çekerek izleyicinin çelişkilerini, yoğunluğunu ve öz farkındalığını fark etmesini sağlamaktadır (Sammarelli, 2020).



Görsel 3. Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, Video Yerleştirme, 1993. (URL-3)

2. Gürültüye Karşı Sessizlik: Bilgi Toplumunda Boşluk Estetiği

Teknolojinin ilerleyişi, insanı yeryüzünden ve doğallıktan uzaklaştırmaktadır. Örneğin uçaklar, uzay araçları yerçekimine meydan okumaktadır. Yeryüzünden uzaklaştıkça küçülen dünyada, zaman ve mekân algısı da değişmektedir. Yeryüzünde, mesafeleri kısaltmak adına atılan adımlar (internet, hızlı ulaşım araçları gibi) mekânı dönüştürerek daraltmakta: hatta elektronik postanın coğrafi kökenin belirsizliği, insanı yeryüzüne yabancılaştırmaktadır. Yeryüzüne yabancılaşan insanda yoksunluk duygusu gelişmektedir (Chul Han, 2019, s. 31).

Chul Han (2018, s. 60) bilgi toplumunu şeffaflık toplumuyla birlikte açıklayarak bu yoksunluk duygusunun yarattığı boşluğu sorgular. Şeffaflık toplumu, olumlu bilginin paylaşıldığı, beğenme üzerine kurulu, hakiki olmayan bir dünya kurgusunu ifade eder. Mahremiyeti ortadan kaldıran bu şeffaf, olumlu bilgi ve görsel yığını, hakikatten yoksun, gerçek varlığı temsil etmeyen bir simülakrdır.

“Şeffaflık toplumu sadece hakikatten değil görünüşten de yoksundur. Ne hakikat ne de görünüş şeffaftır. Tümüyle şeffaf olan tek şey boşluktur. Bu boşluğu bertaraf etmek için enformasyon yığını devreye sokulur” (Chul Han, 2018, s. 61).

Bu açıdan değerlendirildiğinde boşluk; sessizlik, dinginlik, hakikat ve yavaşlık gibi anlamlarıyla, çağdaş sanatta yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda enformasyon yığınına karşı bir direnç biçimi olarak gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, boşluk kavramını; Rancière’nin ‘duyumsanabilir olanın paylaşımı’yla birlikte dile getirdiği saf formlar anlayışıyla, Byung-Chul Han’ın yoksunluğun doğurduğu sessizlik ve boşluk sesleriyle ilişkilendirmek mümkündür. Uyuşmazlığı bir yapının parçası olarak ele alan sanatın oluşturduğu algısal yırtık ise bilgi toplumunun yarattığı yoksunluğa direnen boşluk ifadeleri aracılığıyla görünür olmaktadır. Bu bölümde, boşluğu ifade aracı olarak kullanarak bilgi çağının olumsuz etkilerine karşı direnç geliştiren çağdaş sanatçılar ele alınmaktadır.

Fiziksel olarak sesin, sözün yok olması olarak bilinen tanımının dışında sessizlik, felsefi açıdan kavramın yok olmasına psikolojik açıdan ise içsel sesin duyumsanmasına hazırlanan ortamı ifade etmektedir. Sosyolojik açıdan ise sessizlik, toplumsal etkileşimin dinamiklerine dair farklı modeller sunmaktadır. Sessizliğin tanımına genel olarak bakıldığında ise, duyumsanan alanları, biçimlerin sadeleşmesini, görülmeyeni duyulmayı gösterme, bilindik olanın dışına çıkma ve direnç oluşturma, varlığı yokluğa, somutu soyuta dönüştürme gibi anlamlarla çeşitlenmektedir (Tokdil, 2022, s. 545-46).

John Cage 4’33” adlı eseriyle (1952) sessizliği araç olarak kullanarak bir tür boşluk yaratmaktadır. “4’33” ün yaratma sürecinin başında Cage’in ilk fikri, içinde bulunduğu dönemin kültürel yapısına eleştiri getiren bir eser üretmektir. *Silent Prayer* parçasıyla, 20. yüzyılın hızlı ve gürültülü yaşam tarzına tepki göstermeyi düşünmüştür” (Gülfırat, 2023, s. 121). Cage tarafından dört dakika otuz üç saniye olarak bestelenen sessizliğin ilk icrası, 1952 yılında David Tudor’un New York’ta verdiği bir piyano resitalinde gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, izleyicinin müzikal performans beklentisini altüst ederek sessizlik sunmayı tercih etmiştir. “Cage için sessizlik, yalnızca boş bir zaman dilimiydi” (Pritchett t.y.). Burada boşluk ne mekânla ne de eylemsizlikle kurulmuştur. Bunun yerine izleyicinin zamanda asılı kalması söz konusudur. Zamanda asılı kalan izleyici ise sessizliğin boşluğunda çevresinden gelen seslere kulak vererek aktif bir deneyim yaşamaktadır. Buyurgan yönlendirmelerin susturulmasıyla, içsel sorgulamalara alan açılmıştır. Böylece Cage bilgi ve sese maruz kalan kitleyi boşluğun içsel sorgulama başlatan gücüyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu çalışma gürültü, bilgi ve ses bombardımanının olumsuz etkilerine karşı bir tür direnç alanı oluşturmuştur.

Sinemada benzer bir bilinçle yapılandırılan yavaşlık ve sessizlik, mevcut gerçeklik içinde bir boşluk deneyimi üreterek öznenin düşünsel sorgulama alanını genişletmektedir. Matthew Flanagan, 16: 9 platformunda yayımlanan *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* başlıklı çalışmada, yavaş sinema tartışmalarına kuramsal bir derinlik kazandırmaktadır. Flanagan’a göre yavaş sinema, zamanı genişletip yoğunlaştırarak perdeye yansıyan gerçeklik duygusunun temsil olanaklarını yeniden üretir. Hız, parçalı ve aceleci doğasıyla dikkati dağıtırken; yavaşlık, izleyicinin odaklanmasına, tepkilerini şekillendirmesine ve farkındalığını artırmasına imkân tanır. Bu da deneyimin derinleşmesi için gerekli süreyi yaratır. Flanagan yavaş sinemanın, özellikle Hollywood sinemasının hız ve tüketim odaklı yapısına karşıt, dinginlik üzerine kurulu alternatif bir anlatı biçimi sunduğunu belirtir (Flanagan, 2008).

Aziz Barkın Kadioğlu (2023, s. 154), *Sinemada Yavaşlığın Estetiği: Yavaş Sinema Kavramıyla Goodbye, Dragon Inn (2003, Ming-liang) Filmini Düşünmek* adlı araştırmasında Flanagan’ın bu ifadelerine yer vererek yavaş sinema ve boşluk ilişkisini şu şekilde

yorumlamıştır: “Yavaş sinema ürünleri, izleyiciyi hız kültüründen geri çekilmeye, filmsel anlatı beklentilerimizi değiştirmeye ve fiziksel olarak daha bilinçli bir ritme uyum sağlamaya imkân tanımaktadır. Görsel ve işitsel bombardımandan kurtulmuş seyirci, yavaş sinema aracılığıyla örtülü kalan veya ima edilen ayrıntıları gözlemlemeye, uzun çekimlerin yarattığı zamansal boşluklar sırasında düşünmeye çağrılmaktadır”.

Dinginliği ve durağanlığı merkezine alan filmlerden biri de Gus Van Sand’ın *Gerry* (Görsel 4) adlı yapımıdır. Filmde yer alan uzun planlarda uçsuz bucaksız gökyüzü, doğan güneş, hızlandırılmış bulut hareketleri, kum tepeleri ile anıtsal kayalar betimlenir gibi görülmektedir. Bu azaltılmış ve yalın sahne seçimleri uzun süreleri sonucunda durağanlık yaratarak filme hipnotik bir nitelik kazandırmaktadır. Film insani nitelikleri (karakter psikolojisini ve dramatik öğelerin yokluğunu) doğaya (başka bir varlığa) atfederek anlatmaktadır. Bu bağlamda yer verdiği manzaralar insanı öylesine önemsizleştirir ki filmin karakterleri zaman zaman kadraj içinde önemsiz birer nokta olarak gözlemlenir. Böylesi bir kadrajda insanın nitelikleri, jestleri, mimikleri fark edilmez hale gelirken mekanlar ön plana çıkmaktadır. Filmde yer verilen manzara seçimlerinin görkemi karşısında birey önemini yitirmektedir. Bu durum izleyiciyi yorumlayıcı ve tetikte bir seyirci tavrından ziyade tefekküre dayalı bir izleme tutumuna davet etmektedir. *Gerry*’de belirli aralıklarla tekrar eden insan varlığından tamamen yoksun manzara imgeleri zamanın sürekliliğini bozan kesinti duygusu yaratmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, filmin nesnel gerçekliğe yönelik odağı, algı ve bilişsel süreçleri harekete geçirmeyi hedefler (de Luca, 2011, s. 46-48).



Görsel 4. Gus Van Sand, *Gerry*, Film, 2002. (URL-4)

Çağdaş sanatta sessizliği, sinema çekim stratejileri veya işitsel boyutunun dışında görsel, mekânsal, kavramsal veya eylemsel bir araç olarak kullanan sanatçılar gözlemlenmektedir. Araştırmanın bu kısmında, bunlar arasında öne çıkan Nam June Paik, Agnes Martin, Marina Abramović, Wolfgang Laib, Cevdet Erek gibi sanatçılar ile birlikte yazarın kendi çalışmalarına değinilmekte ve sanat temelli araştırma yöntemi ile çözümlenmektedir. Sanat temelli araştırma yöntemi sayısal veriler veya hesaplara dayalı bir model değil mevcut olanı tespit ederek yaratıcı anlamlar sunan bir araştırma modelidir (Eisner, 1981, s. 9).

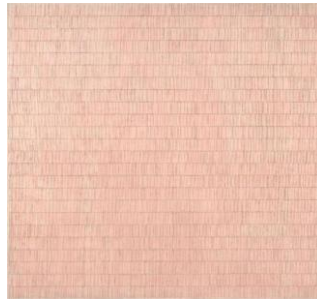
Nam June Paik, televizyonun rastlantısal görüntü akışına müdahale ederek medyaya dolayısıyla enformasyon toplumuna yönelik estetik bir uyumsuzluk üretmektedir. Paik, 1963 yılında düzenlenen *Müzik ve Elektronik Televizyon Sergisi*’ne *TV for Zen* ve *Point of Light* (Görsel 5) adlı video heykelleriyle katılmıştır. Heykellerde elektronik akış durdurulmuş, görüntü bir nokta ve çizgi olarak indirgenmiştir. Dairesel bir biçim olan nokta ile dikey formu bir arada sunan video heykeller, zıtlık yaratmaktadır. Dairesel ifadeler bütünlük, uyum ve dinginliği yansıtırken dikey biçimler ihtişam ve iktidarı çağrıştırır (Barret, 2022, s. 243-248). “Bu video heykeller, içeriği bilinçli olarak boşaltılan çok sayıda imajın ruhsal etkisi ve ‘meditasyon temizliği’ arasında bir karşılaştırmayı konu edinmektedir” (Şahiner, 2013, s. 56-57). Çalışmada kullanılan formlar, anlam bakımından

zıtlık ve uyuşmazlık yaratmaktadır. Bu karşıtlık yani uyuşmazlık, bilgi çağının hızına ve ekran kültürünün diktelerine karşı, içsel boşluğun bir direnci olan erken dönem örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 5. Name June Paik, *Zen for TV (solda) / Point of Light (sağda)*, Yerleştirme. 1963. (URL-5)

Minimalizmin materyalist ideolojilerinin yerine *ruhani mutlakları* arayan minimalist sanatçı Agnes Martin, 1966 yılında New York Guggenheim Müzesi'nde düzenlenen *Sistemsel Soyutlama* sergisiyle dikkat çekmiştir. Sanatçı *Rüzgardaki Çiçek* (Görsel 6) adlı çalışmasında yüzeyi yumuşak tonlara sahip belli belirsiz bir formda boyamıştır. Boyalı alan üzerine dantel inceliğinde kılavuz çizgilerin karelaj biçiminde yer aldığı görülmektedir. Karelajı oluşturan çizgilerin birbiri üzerine binmesine rağmen baskın ve ezici bir izlenim vermez. Titrek formlarla oluşan çizgiler egoyu reddederek mistiklik ve dinginliği ifade eder. Ona göre kılavuz çizgi, hiyerarşik olmayan bir düzene gönderme yapar. (2018, s. 163-164). Form olarak karelaj her ne kadar matematiksel bir hesabı işaret etse de Martin'in titrek formları bu matematiği saf estetik zevke dönüştürmüştür (Barret, 2022, s. 297-298). Sanatçı, toplumun hızına ve görsel gürültüsüne karşı pastel tonları ve zarif çizgileriyle mütevazı bir ifade sunar. Tekrarlayan yalın geometrik formları ise toplumun kaotik yapısına karşın dingin ve derin bir sessizlik oluşturur.



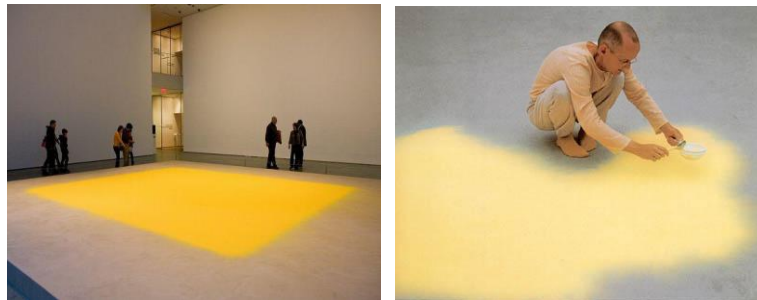
Görsel 6. Agnes Martin, *Rüzgardaki Çiçek*, Soyut Resim, 1963. (URL-6)

Sessizlik ve anda kalma eylemi aracılığıyla bir boşluk algısı yaratan dikkat çekici çalışmalardan biri, Marina Abramović'in *Sanatçı Burada* adlı performansıdır (Görsel 7). Sanatçı, izleyiciyi hareketsiz, sözsüz bir ilişkiye davet eden performansıyla bir arınma alanı sunar. Abramović, New York'taki MoMA'da (Museum of Modern Art) iki buçuk ay boyunca izleyicinin karşısına oturmuş, performansını toplam 736 buçuk saat boyunca gerçekleştirmiştir (Grovier, 2018, s. 18). Mekânda gösteriştense uzak ahşap bir masa ve iki sandalye bulunur. Sandalyenin birinde sanatçının kendisi sessizce yer alır. Masanın karşında yer alan boş sandalyeye oturarak sessiz diyaloga eşlik eden izleyici ile sanatçı arasında, ilişkisel uzamda estetik ilişki var olmaktadır (Akyol Dayi, 2023, s. 185). Bu ilişki aynı zamanda, zamanın yavaşlamasına ve farkındalık anının doğmasına olanak sağlar.



Görsel 7. Marina Abramović, *Sanatçı Aramızda*, 2,5 ay süreyle, Performans, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 2010 (Grovier, 2018).

Malzemesini ve ilhamını doğadan alan Wolfgang Laib, doğanın sunduklarıyla ilişki kurarak sanatının imgesel dilini oluşturmaktadır. Laib polen, süt, balmumu, mermer, pirinç ve mühür mumu gibi malzemeleri kullanımıyla dikkat çekmektedir. Malzeme seçimindeki ortak özellik yavaş ama istikrarlı bir şekilde elde edilmesidir. Malzeme sanatçının bu süreçte yaşadığı meditatif deneyimin bir parçası olur. Her bir malzemenin özünü dikkatlice sorgulayıp gözlemlemekte ve özüne uygun bulduğu formu çalışmalara uygulamaktadır. Böylece özü tekrar tekrar, bir dizi varyasyon içinde ortaya koymaktadır. Laib'in eserlerinin temelinde, birçok ülke seyahati ve dinlerden (Hinduizm, Jainizm, Budizm, Taoizm ve Tasavvuf) beslenmesi ve özellikle Hindistan ve Yakın Doğu ile Uzak Doğu ziyaretleri sonucu doğu mistisizminin etkisi altında kalması vardır. Sanatçı eserleri aracılığıyla çağımız gerçekliğine yabancılaşmış bir deneyimi, *meditasyonu* önermektedir. Polen yerleştirmelerinde gözlemlendiği gibi Laib'in sanatı (Görsel 8), Batı dışındaki toplumlara ve modern öncesi Batı medeniyetlerine duyduğu hayranlık ve özlem bağlamında biçimlenmiştir. Sanatçı, sadelik, perhiz ve saflık gibi kavramları görünür kılmayı amaçlayarak hem biçim olarak boşluklar oluşturmakta hem de süreç olarak sessiz meditatif bir zaman sunmaktadır. Bu yönüyle batı düşünce tarzının göz ardı ettiği sadeliği, boşluğu ve aşkınlığı amaç edinmiştir (Wolfgang Laib *Passageway-Overgoing*, 2003; Zeller, 2005, s. 7). Mark Rothko da eserlerinde sessizliği boşluk aracılığıyla ilişkilendirmektedir. İzleyiciyi sessizliğe değil, sessizliğin arkasındaki görünmeyene yönlendirmektedir (Özkan, 2016, s. 492). Rothko'nun resimlerinde izlenen bu etki Laib'in yerleştirmelerindeki ruhsal derinlik ile benzerlik göstermektedir.



Görsel 8. Wolfgang Laib, *Fındık Polen*, Yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York, 2013 (URL-7).

“Sanat tarihinde sessizlik kimi zaman sesin yokluğu şeklinde ele alınırken, kimi zaman nesnenin, kimi zaman öznenin yokluğu ile betimlenmiş, mekânın muğlaklığı da yalnızlık, boşluk, hiçlik gibi kavramlarla birlikte bu betimlemelere eşlik etmiştir” (Tokdil, 2022, s. 544). Mekânın boşluğundan yararlanarak sesi yerleştiren ve duvarlara çarparak çoğaltan Cevdet Ereğ'in *Bir Ritim Mekânı – Otopark* (Görsel 9) adlı çalışması, izleyiciyi kendi yalnızlığıyla baş başa bırakır. Bu çalışma, sanatçının 2012'de *Documenta* (13) için gerçekleştirdiği *Ritimlerin Mekânı* işinin devamı olarak görülür ve 14. İstanbul Bienali Tuzlu Su'da yer almaktadır. Ereğ, 1940'ta inşa edilen ve yıkılması planlanan metruk

otopark ve benzin istasyonunu boşaltmıştır. Boşluğu, yerleştirdiği ses yerleşmesi ile dönüştürmüştür. Yerleştirmede, gündelik yaşamın ritimleri ile müzik ritimlerinin soyut ifadeleri yer almaktadır (akinci.nl 2025). Boşlukta yankılanan sesler içerisinde gezinen izleyici, terk edilmişliğin ritmini duyumsamaktadır. Mekânda tekrar eden ses aralıklarıyla oluşan uzun sessizlikler mekânın boşluk algısını perçinlemektedir.



Görsel 9. Cevdet Erek, *Ritim Mekânı, Otopark*, Ses Yerleştirmesi, İstanbul Bienali, 2015 (URL-8)

Bu çalışmanın yazarlarından biri olan Bihter Akyol Dayi, *Toplumsal Paradigmaların Plastik Sanatlarda Boşluk Algısına Etkisi* (2023) isimli sanatta yeterlik çalışması sonrasında *Tersten Varoluş* (2024) adlı sergisini gerçekleştirmiştir. Sanatçı hem toplum bilimden hem de plastik sanatta boşluk algısından etkilenerek geliştirdiği sanatta yeterlik çalışmalarının güdümünde bu sergiyi gerçekleştirdiğini ifade etmiştir (Habertürk 2024). Sanatçı, kaleme aldığı manifestosunda serginin içeriğini şu sözleri ile açıklamaktadır:

“Tanımlanmamış dünyaya doğan insan, önce sezgileri ile var olmaktadır. Hislerin dünyası, deneyim ve bilgiler ile bozuma uğrayarak yerini, öğrenilmişliklere terk etmektedir. Gerçeği algılama biçimi, iç görüden uzaklaşarak bilgi ile yer değiştirmektedir. Günümüz Bilgi Toplumu’nda ise bilgi üretilen ve tüketilen bir metaya dönüşerek güvenilirliğini zedelemektedir. Bu bağlamda Penney Peirce, günümüz düşünme biçimini, Bilgi Çağı’ndan Sezgi Çağı’na yönelen bir gerçeklik ile ifade etmektedir. Salt bilgi yerine sezgilere yeniden gereksinim duyan bir toplum tabakası ortaya çıkmaktadır” (gstf.trabzon 2024).

Sanatçının sergide yer alan yapıtlarından *Lema* (Görsel 10) adlı çalışması bilgi toplumu ve sezgi toplumu arasındaki bağlama dikkat çekmektedir. Sanatçının karışık teknik kullanarak oluşturduğu dairesel form birliği temsil etmektedir. Bu formun etrafında çukur baskı yöntemi ile bir yazı döngüsü yer almaktadır. “#alem” kelimesi ile başlayan yazının devamında, *alem* kelimesi aralıksız bir biçimde yinelenmektedir. Tekrar eden alem döngüsü içinde beliren *lema* kelimesi, yıldız ile boyanarak, dünya döngüsünün içinde kaçırılan hakikate işaret etmektedir. *Lema* kelimesi, ısıltı, parıltı, güneş ışığı gibi anlamlarıyla birlikte islam öğretisinde doğru yolu gösteren manası ile bilinmektedir (Milliyet 2022). *Lema* kelimesi ve “#” işareti de yıldız ile boyalıdır. Sanatçı “#” işaretini günümüz bilgi toplumunun sürekli bilgi üretip paylaşan mecralarına hitaben konumlandırmıştır. Bilginin akışkanlığında, koşturmaca halini yansıtan alem döngüsü içinde, ancak yavaşlayıp bakış açısını değiştirdiğimizde *lema*’yı yani izleyen kişinin kendi hakikatini, özünü bulabileceğine işaret etmektedir. *Lema*, aynı zamanda duyumsanabilen bir gerçeklik olarak sezgi çağına geri dönüşe gereksinim duyan bir toplum tabakasını ifade etmektedir.



Görsel 10. Bihter Akyol Dayi, *Lema*, 50x40 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2023. (Sanatçının Kendi Arşivi)

Aynı sergide yer alan *Hakikati Solumak* (Görsel 11) adlı çalışma, monokrom renklerin transparan geçişlerinden oluşmaktadır. Kompozisyonda yer alan yatay ve dikey hareketler, birbirine üstün gelmeden, iki hareketin de duyumsanmasına müsaade eden bir dille gösterilmektedir. Sanatçı hem öze ulaşma arzusunu hem de eril ve dişil dengenin uyum arayışını ifade etmektedir. Transparan formları hislerin evreni olarak konumlandıran sanatçı, tanımsızlaşan imgeler aracılığıyla izleyicinin zihnini serbest bırakması için aralıklar sunmayı arzulamaktadır. İzleyici, düşüncenin sessizliğiyle oluşan boşlukta gezinmektedir. Böylece görüleni tanımlamak için görülmeyen içsel sezgilerine başvurma eğilimi göstermektedir.



Görsel 11. Bihter Akyol Dayi, *Hakikati Solumak*, 100x70 cm, Kâğıt Üzerine Akrilik Mürekkep, 2024. (URL-9)

Sonuç

Harvey (1997, s. 26), mistik ve kutsal olanın Aydınlanma düşüncesiyle birlikte seküler bir kılıfa büründüğünü öne sürmektedir. Ona göre, Aydınlanma'nın özgürlük vaadi aynı zamanda bireyi kendi geleneklerinden ve sezgisel bağlamlarından koparmıştır. Bu bağlamda mutlak bilgi insanı köklerinden ve sezgisel yönelimlerinden uzaklaştırmaktadır.

Bilgi toplumu bağlamında boşluk kavramının sanatta nasıl yorumlandığına ilişkin tartışmaların eksikliği dikkat çekmekte ve günümüzde bilginin hızla dolaşıma giren, çoğaltılan ve tüketilen aşırı biçimleriyle rahatsız edici bir yoğunluğa ulaştığı düşünülmektedir. Enformasyonun negatifleşen tutumu karşısında, toplumun uyuşması ve duyarsızlaşması söz konusudur. Chul Han, bu durumu palyatif toplum kavramı üzerinden ele alarak hakikatten giderek uzaklaşan toplumsal yapıyı göstermektedir. Bilginin doğru ya da yanlış olduğuna bakılmaksızın aşırı üretildiği ve hızla dolaşıma sokulduğu çağımızda, *doğru bilgi*'yi ayırt etmek giderek güçleşmektedir. Bu durum, teyit

edilemeyen enformasyonun yarattığı bilgi kirliliği içinde toplumsal tepkisizliği bir tür kaçış ve sığınma biçimine dönüştürmektedir.

Rancière, *uyuşmazlık* kavramını geliştirirken duyumsanabilir olana işaret etmektedir. Bu çerçevede, Chul Han'ın *yoksunluk duygusu*'nun tetiklediği toplumsal çatlaklar, sanat ve siyaset aracılığıyla duyumsama alanında yankı bulmaktadır. Rancière'ye göre toplumu kuşatan gerçekliğin içinde ortaya çıkan uyuşmazlıklar bir çatışma alanından ziyade, duyumsama ve yorumlama kapasitesini açığa çıkarır. Rancière'nin bakış açısından değerlendirildiğinde sanat, var olan gerçekliğe, yeni bir algı alanı oluşturma kapasitesi göstermektedir. Öyleyse sanatın mevcut düzene bir direnç aralığı sunmakta olduğu görülmektedir.

Nam June Paik, Hito Steyerl ve Douglas Gordon gibi bilgi toplumunu eleştirel bir perspektifle ele alan sanatçıların yanı sıra; bilgi toplumunun hızına eşlik etmeyen yavaş sanat, minimalizm ve Doğu estetiği gibi yaklaşımlar da duyumsanabilir alanların görünürlüğüne katkıda bulunmuştur. Eleştirel sanatçılar, toplumsal çatlakları keskin biçimde görünür kılarken; duyumsanabilir alanların yarattığı uyuşmazlıklar ise içsel, dingin ve meditatif biçimlerde, çatışmadan uzak sessiz ifadeler olarak belirmektedir.

Bu çerçevede değerlendirilen sanatçılar John Cage, Nam June Paik, Agnes Martin, Marina Abramović, Wolfgang Laib, Cevdet Erek ve Bihter Akyol Dayi ile sınırlıdır. Ele alınan sanatçıların müzik, ses, sinema, video, görsel ve kavramsal biçimlerde farklı üretim pratiklerine yöneldikleri görülmektedir. Bu çeşitlilik, sessizlikle bağdaşan uyuşmazlık kavramının estetik açıdan çeşitli formda yorumlanabildiğini göstermektedir.

En ikonik örneklerden biri olan John Cage'in 4'33" *adlı* sessiz eseri, hem bilgi bombardımanına ve gürültüye karşı farkındalık yaratır hem de dinleyiciyi ve kendi iç sesini duymaya yani bir nevi duyumsamaya davet etmektedir. Böylece modern dünyanın akışkan hızına, gürültüsüne karşı 4 dakika 33 saniyelik bir direnç alanı sunmaktadır. Düşünmeye sevk eden bu sessizlik, eleştirel bakış açısını dingin bir ifadeye dönüştürerek içinde bulunulan zamanın akışına bir uyuşmazlık alanı yaratır.

Nam June Paik de eleştirel olmakla birlikte meditatif yönüyle dikkat çeken isimler arasında yer alır. Paik'in Video Bayrak çalışmasında da Zen For TV çalışmasında da medya aracı olan televizyon ekranı kullanılmıştır. Birinde Video Bayrak çalışmasının eleştirel yönü ön plana çıkarken, görüntülerde var olan bilgi toplumunda olduğu gibi aşırı ve akışkan formda izlenmektedir. Böylece uyuşmazlık alanı daha çok uyum sağlayan bir form ile eleştirel bir tavır sunmaktadır. Diğer çalışmasında ise ekranda yer alan görüntü nokta ve çizgiye indirgenerek medya erozyonuna uyuşmaz bir ifade üretmektedir. Bu yönüyle televizyon ekranını tek bir çizgi ve noktaya indirgeyen Paik, teknoloji ve medyada sessizlik yaratırken Zen dinginliğini vurgulamaktadır. Bu durum boşluğun meditatif yönüne işaret eder.

Agnes Martin ve Wolfgang Laib, üretimlerinde benzer tekrar stratejilerinden yararlanır. Martin resimsel yüzeyde, Laib ise yerleştirmelerinde pastel renklere sadelikten beslenmektedir. Her ikisinin de üretimlerinin temelinde yatan meditasyon unsurlarıyla izleyiciye sakinlik, sessizlik ve huzur veren bir deneyim sunmaktadır. Görsel bombardımanın karşısına çıkardıkları geniş ve boş yüzeyler, ruhsal bir dinginliğe ve içsel boşluğa alan açmaktadır. Bu bağlamda, onların çalışmaları hızın yerine yavaşlığı, çokluğun yerine azlığı, tüketimin yerine ise derinleşmeyi önermektedir. Benzer şekilde, araştırmacının kendisinin (isim sonradan eklenecek) *Hakikati Solumak* adlı çalışması da tek renk kullanımı, transparan formlarla nesnel boşluğa yaptığı vurgu ve zihinsel boşluğa davet eden meditatif tavrıyla Laib ve Martin'in yaklaşımlarına yakın durur. Martin'in birbirini bastırmayan kareleme düzenindeki çizgileri gibi, araştırmacının kendisinin (isim

sonradan eklenecek) dikey ve yatay hareketlerinde de biçimlerin her birinin kendi sessizliğinde var olmasına imkân tanıyan bir transparanlık gözlemlenmektedir. Laib, üretim sürecini de bir meditasyon pratiği olarak değerlendirmekte ve performatif bir boyutla kendini bu sürece aktif biçimde dahil etmektedir. Bu üretimleri, Rancière'nin estetik özerklik anlayışındaki 'saf formlar'la ilişkilendirmek mümkündür

Byung-Chul Han, şeffaflık toplumu'nu tanımlarken, bu toplumun hakikatten değil, görünüşten yoksun olduğunu, şeffaf olan tek şeyin ise boşluk olduğunu ifade etmektedir. Bu düşünce, araştırmacının kendisinin (isim sonradan eklenecek) enformasyon toplumuna yönelik eleştirel yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Nitekim sanatçının *Lema* adlı çalışması da boşluğu ortadan kaldıran unsurun enformasyon olduğunu vurgulayan Chul Han'ın yaklaşımıyla örtüşmektedir. Araştırmacının kendisi (isim sonradan eklenecek), tıpkı Chul Han gibi, akışkan bilgi bombardımanı içinde yavaşlamanın ve boşluk yaratmanın hakikate ulaşmayı mümkün kılacağını düşündürmektedir. Ayrıca, şeffaflık talebine karşı tanımsız, belirsiz ve gizemli formlar sunarak sanatta bir direnç alanı kurar.

Marina Abramović performanslarıyla Cevdet Ereke ise yerleştirmeleriyle sessiz bir dil kurmaktadır. Abramović'in *Sanatçı Aramızda* adlı çalışmasında sessizlik varoluşsal karşılaşma alanı açmaktadır. Sessiz iletişimin yarattığı boşluğu hız ve tüketim kültürüne karşı bir alternatif olarak düşünmek mümkündür. Ereke'in *Bir Ritim Mekânı* çalışmasında ise mekânda yaratılan boşluk, akış içinde zaman zaman beliren ritimleri hissedilir kılan bir unsur unsura dönüşür. Bu bağlamda yankı görünmeyeni duyumsanabilir bir alana dönüştürür.

Örnekler incelendiğinde, sanatçıların içinde bulundukları dönemin malzemelerini birer ifade aracı olarak benimsedikleri görülmektedir. Bu bağlamda, bilgi çağının etkilerini yansıtırken aynı zamanda bu çağa yönelik eleştirel bir yaklaşım sergiledikleri söylenebilir. Dolayısıyla sanatçının vurguladığı boşluk kavramı, bilgi akışının yoğunluğu karşısında bir direnç alanı olarak gözlemlenmektedir. Bu çalışmada, çağdaş sanat pratiğinde boşluk kavramının, bireye düşünsel mesafe, sessizlik ve dinginlik sağlayarak, sürekli akış hâlindeki bilgi toplumunda yavaşlama, eleştirel düşünme ve içsel sorgulama olanağı sunduğu görülür. Bu bağlamda sanat, bilgi edinme biçimleriyle toplumsal etkileşim arasında bir ara alan işlevi görerek, bireyin kendi gerçekliğine ulaşmasına imkân tanımaktadır. Aynı zamanda, çağdaş sanat pratiğinde boşluğun, zıddını (dolu olanı) eleştiren bir biçim olarak da varlık gösterdiği gözlemlenmektedir.

Çağdaş sanatta sessizlik, yalnızca işitsel bir olgu değil; aynı zamanda görsel, mekânsal ve kavramsal bir strateji olarak da ele alınır. Sessizliği merkeze alan sanatçılar, çoğunlukla dinginlik, boşluk, meditatif deneyim ya da toplumsal eleştiri bağlamında üretim yapar.

Sonuç olarak, bilgi çağında sessizlik, gürültü ve aşırılığa karşı tepkisel bir boşluk alanı oluşturmaktadır. Sanatçılar, sessizlik ve boşluğu yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda mevcut gerçeklikle uyuşmayan; fakat çatışma yaratmaksızın bir direnç ve eleştiri biçimi olarak kullanmaktadır. Bu yönüyle sessizlik ve boşluk, bilgi çağının hızına, güvensizliğine, bilgi ve görsel bombardımanına ile toplumsal duyarsızlıklarına karşı izleyiciye düşünme, farkındalık geliştirme, durma, içsel bir alan açma ve meditasyon olanağı sunmaktadır.

Kaynakça

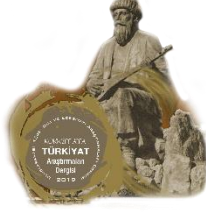
- akinci.nl. (2025). Cevdet Erek Portfolyo. <https://akinci.nl/wp-content/uploads/2017/12/Cevdet-Erek-Portfolio-2025.pdf>, [Erişim tarihi: 03.09.2025].
- Akyol Dayi, B. (2023). *Toplumsal paradigmalardan plastik sanatlarda boşluk algısına etkisi*. [Sanatta Yeterlik Tezi]. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Allan, K. (2020). *Çağdaş sosyal ve sosyolojik teori toplumsal dünyaları görünür kılmak*. H. Ergül (Çev. Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barret, T. (2022). *Sanat üretimi form ve anlam*. E. B. Alpay (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yay.
- Baudrillard, J. (2020). *Simülakrlar ve simülasyon*. O. Adanır (Çev.), Ankara: Doğu Batı Yay.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern etik*. A. Türker (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Chul Han, B. (2017). *Şeffaflık toplumu*. H. Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis Yay.
- Chul Han, B. (2019). *Zamanın kokusu*. Ş. Öztürk (Çev.). İstanbul: Metis Yay.
- Chul Han, B. (2022). *Palyatif toplum günümüzde acı*. H. Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis Yay.
- Cınbarcı, A. (2025). Sanat, politika ve temsil sorunu Alain Badiou ve Jacques Rancière. *Uluslararası Akademik Birikim Dergisi*, (8)3, 402-419.
- de Luca, T. (2011). Gus Van Sant's Gerry and Visionary realism. *Cinephile*, (7)2, 42-51.
- Eisner, E. W. (1981). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Educational Researcher*, 10(4), 5-9.
- Elliot, A. & Lemert, C. (2011). *Yeni bireycilik küreselleşmenin duygusal bedelleri*. B. Kıcı (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Erek, C. (2025). Cevdet Erek portfolyo. <https://akinci.nl/wp-content/uploads/2017/12/Cevdet-Erek-Portfolio-2025.pdf>, [Erişim tarihi: 16.09.2025].
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat varlık stratejileri*. S. Atay Eskier & G. Erinc-Yılmaz (Çev.). İstanbul: Karakalem Kitabevi.
- Flanagan, M. (2008). *16: 9 in English: towards an aesthetic of slow in contemporary cinema*. https://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm, [Erişim tarihi: 28.08.2025].
- Grover, K. (2018). *Bu çağdan geleceğe yüz yapıt*. H.B. Kahraman (Çev.). İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.
- gstf.trabzon. (2024, 21 Ekim). "Öğr. Gör. Dr. Bihter Akyol Dayı'dan 'Tersten Varoluş' isimli Kişisel Resim Sergisi". <https://gstf.trabzon.edu.tr/Haber/2693/ogr-gor-dr-bihter-akyol-dayi-dan-tersten-varolus-isimli-kisisel-resim-sergisi>, [Erişim tarihi: 04.08.2025].
- Gülfırat, D. (2023). Cage örneği üzerinden müzikte "sessizlik" olgusu ve yaratma cesareti. *Eurasian Journal Music and Dance*, 22, 111-125.
- Habertürk (2024, 15 Ekim). Trabzon'da 'Tersten Varoluş' adlı resim sergisi düzenlendi. <https://www.haberturk.com/trabzon-haberleri/35919145-trabzonda-tersten-varolus-adli-resim-sergisi-duzenlendi>, [Erişim tarihi: 21.08.2025].
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. S. Savran (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hazan, E. (2018). *Nasıl bir zamanda yaşıyoruz?*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Hira, İ. (2017). *Paradigma değişimleri*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra*. F. Candil Erdoğan (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- 24 Hour Psycho. (t.y.). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/24_Hour_Psycho [Erişim tarihi: 17.09.2025].
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip*. Z. Aksu Yılmaz (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Koepnick, L. (2014). *On slowness : toward an aesthetic of the contemporary*. New York: Columbia University Press.
- Kunak, G. (2013, 27 Eylül). *Kayıpların peşinde: Hito Steyerl ile söyleşi*, N. Örgü (Çev.). <https://www.e-skop.com/skopbulten/kayıpların-pesinde-hito-steyerl-ile-soylesi/1506> [Erişim tarihi: 20.08.2025].
- Milliyet. (2022, 11 Ocak). Lema Ne Demek? Lema Tdk Sözlük Anlamı Nedir?. <https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/lema-ne-demek-lema-tdk-sozluk-anlami-nedir-6678748> [Erişim tarihi: 13.09.2025].
- Okkalı, İ. C. & Küçükosman, A. (2020). Yavaş sanat: Ad Reinhardt'ın siyah resimleri üzerine bir değerlendirme. *Sanat Tarihi Dergisi*, (29)1, 209-227.
- Özkan, Ö. (2016). Mark Rothko'nun "Seagram resimleri"nde mekâna yayılan sessizlik. *SDÜ Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (9)18, 490-500.
- Peirce, P. (2022). *Frekans insan titreşimlerinin etkisi ve anlamı*. D. Günkut (Çev.). İstanbul: Kuraldışı Yayınları.
- Poole, R. (1993). *Ahlak ve modernlik*. M. Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pritchett, J. (t.y.). *Sessizliğin John Cage'e öğrettikleri: 4' 33" ün hikayesi*. <https://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/> [Erişim tarihi: 14.09.2025].
- Rancière, J. (2005). *Uyuşmazlık politika ve felsefe*. H. Hünler (Çev.). İzmir: Ara-lık Yayınları.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin huzursuzluğu*. A.U. Kılıç (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sammarcelli, F. (2020). Slowness and renewed perception: revisiting Douglas Gordon's 24 Hour Psycho (1993) with Don DeLillo's Point Omega (2010). *Sillages critiques*, 29.
- Sparks, K. (2015, Mayıs, 12). *How not to be seen: a fucking didaktik educational*. Move file. <https://momus.ca/to-cut-and-to-swipe-understanding-hito-steyerl-through-how-not-to-be-seen/> [Erişim tarihi: 21.08.2025].
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2021). *Boşluk, aşırılık, keyfilik*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bilkan, A. F. (2007). Amasya'nın Osmanlı dönemi kültür hayatındaki yeri ve önemi. Y.
- Tokdil, E. (2022). Sessizliğin estetiği: modern/çağdaş sanatta sessizlik arayışları ve mekânın muğlaklığı, IV. *International Ankara Multidisciplinary Studies Congress Full Text Book*, (s. 542-560), Ankara.
- Wolfgang Laib Passageway-Overgoing. (2003, 9 Temmuz). Sergi Broşürü. <https://www.mmca.go.kr/upload/temp/2018/01/2018011902054326515521.pdf> [Erişim tarihi: 23.08.2025].

- Yılmaz, M. A. (2009). Öğrenme ve bilgi ilişkisi. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (29)1, 173-91.
- Yılmaz, M. E. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yüksel, H. (2014). İnternet gazeteciliğinde bilgi kirliliği sorunu, *Atatürk İletişim Dergisi*, 6, 125-138.
- Zeller, U. (2005). Wolfgang Laib *sergi kataloğu*, New South Wales sanat galerisi. https://content.acca.melbourne/uploads/2016/11/2005_Wolfgang-Laib_Catalogue_1.pdf, [Erişim tarihi: 21.08.2025].

Görsel Kaynaklar

- URL-1: "Nam June Paik, Video Bayrak". (1985). Video Yerleştirme Ekran Görüntüsü. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=k66qFuGxrl8>, [Erişim tarihi: 24.09.2025].
- URL-2: "Hito Steyerl, How Not to Be Seen: A Fucking Didaktik Educational". (2013). Video, Move file. <https://momus.ca/to-cut-and-to-swipe-understanding-hito-steyerl-through-how-not-to-be-seen/> [Erişim tarihi: 07.05.2025].
- URL-3: "Douglas Gordon, 24 Hour Psycho". (1993). Video Yerleştirme. <http://www.medienkunstnetz.de/works/24-hour-psycho/> [Erişim tarihi: 01.09.2025].
- URL-4: "Gus Van Sand, Gerry". (2002). Film. <https://panodyyssey.com/fr/article/culture/gerry-gus-van-sant-2002-r7d7rgnnp8n#>, [Erişim tarihi: 25.09.2025].
- URL-5: "Nam June Paik, Zen for TV (solda) / Point of Light (sağda)". (1963). Yerleştirme. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1624/installation_images/12037/ / <https://freunde-der-nationalgalerie.de/blog/erwerbungen/nam-june-paik/>, [Erişim tarihi: 05.09.2025].
- URL-6: "Agnes Martin, Rüzgardaki Çiçek". (1963). Soyut Resim. <https://ellenahurst.com/2019/08/20/agnes-martin-flower-in-the-wind-1963/>, [Erişim: 13.05.2025].
- URL-7: "Wolfgang Laib, Fındık Poleni". (2013). Yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York. <https://www.dailyartmagazine.com/wolfgang-laib/> <https://www.wikiart.org/en/wolfgang-laibv> [Erişim tarihi: 19.08.2025].
- URL-8: "Cevdet Erek, Ritim Mekânı, Otopark". (2015). Ses Yerleştirme, İstanbul Bienali. <https://cevdeterek.com/2015/09/17/bir-ritim-mekani-otopark-a-room-of-rhythms-otopark-2015/> [Erişim tarihi: 13.09.2025].
- URL-9: "Bihter Akyol Dayi, Hakikati Solumak". (2024). 100x70 cm, Kağıt Üzerine Akrilik Mürekkep. <https://www.haberturk.com/trabzon-haberleri/35919145-trabzonda-tersten-varolus-adli-resim-sergisi-duzenlendi> [Erişim tarihi: 21.08.2025].



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 348-360
Geliş Tarihi-Received: 06.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18085718

Osmanlı Dönemi Seramik Şamdanlarının Gelişimi

The Development of Ceramic Candlesticks in the Ottoman

Azize Melek ÖNDER*

Öz

Seramik eserler, toplumların yaşam biçimlerini, estetik anlayışlarını ve teknik kapasitelerini yansıtan temel göstergeler arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda, Osmanlı döneminde üretilen seramik şamdanlar, yalnızca işlevsel nitelikleriyle değil, aynı zamanda sanatsal değerleriyle de dikkat çeken nesnelerdir. Araştırmada, seramik şamdanların biçimsel özellikleri, üretim teknikleri ve süsleme anlayışı, görsel materyallerle desteklenerek analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında yalnızca masa ya da zemin kullanımına uygun olan seramik şamdanlara odaklanılmış; el şamdanları inceleme dışı bırakılmıştır. Osmanlı dönemine ait örneklerin daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, Selçuklu dönemine ait bazı seramik şamdanlar tarihsel arka plan çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, "çini" kavramı da seramik sanatının bir uzantısı olarak ele alınmış ve mevcut literatür doğrultusunda çalışmaya entegre edilmiştir. Seramik şamdanlarla madeni şamdanlar arasındaki biçimsel ve işlevsel etkileşimler karşılaştırmalı bir perspektifle ele alınmış, bu etkileşimlerin seramik sanatının dönüşüm süreçlerine nasıl katkı sunduğu irdelenmiştir. Ayrıca, seramik üretiminde metal işçiliğiyle kurulan teknik ve estetik ilişkiler de değerlendirilerek bu iki disiplin arasındaki bağlantılar ortaya konulmuştur. Çeşitli coğrafi bölgelerden ve farklı koleksiyonlardan seçilen örnekler üzerinden yürütülen bu araştırma, Osmanlı dönemine ait seramik şamdanların İslam sanatındaki yerini daha derinlemesine ortaya koymayı ve bu alandaki mevcut literatür boşluğunu doldurmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda çalışma, İznik, Kütahya ve Çanakkale gibi Osmanlı dönemi seramik üretiminin ana merkezlerinde görülen şamdan formlarının gelişimini ele alarak, konuya yönelik gelecekte yapılacak çalışmalara yeni bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seramik sanatı, Osmanlı dönemi, Selçuklu dönemi, aydınlatma objeleri, şamdan.

Abstract

Ceramic artifacts are among the fundamental indicators reflecting societies' lifestyles, aesthetic understandings, and technical capabilities. Accordingly, ceramic candlesticks produced during the Ottoman period are objects that stand out not only for their functional qualities but also for their artistic value. The study analyzed the formal characteristics, production techniques, and decorative elements of ceramic candlesticks, supported by visual materials. The study focused solely on ceramic candlesticks suitable for table or floor use; hand-made candlesticks were excluded. To better understand examples from the Ottoman period, some ceramic candlesticks from the Seljuk period were also evaluated within their historical context. Furthermore, the concept of "tile" is considered an extension of ceramic art and integrated into the study in line with existing literature. The formal and functional interactions between ceramic candlesticks and metal candlesticks are examined from a comparative perspective, exploring how these interactions contributed to the transformation

* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, e-posta: aonder@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6972-7572.

of ceramic art. Furthermore, the technical and aesthetic relationships established through metalwork in ceramic production are evaluated, revealing the connections between these two disciplines. This research, conducted on examples selected from various geographical regions and different collections, aims to reveal the place of ceramic candlesticks from the Ottoman period in Islamic art in more depth and to fill the existing literature gap in this field. By examining the development of candlestick forms seen in the major centers of Ottoman-era ceramic production, such as İznik, Kütahya, and Çanakkale, the study aims to provide a new perspective for future research on the subject.

Keywords: Ceramics art, Ottoman period, Seljuk period, lighting objects, candlestick.

Giriş

Seramik sanatı, geçmişten günümüze uzanan köklü bir kültürel miras olarak Türk sanat tarihinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur (Tuğran Bakır, 1993, s. 5). Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşıdıkları sanatsal gelenekleri, yerel kültürle sentezleyerek kendine özgü bir seramik sanatı oluşturmayı başarmışlardır. Bu süreçte özellikle Osmanlı dönemlerinde seramik sanatı büyük bir ivme kazanmış, yenilikçi teknikler ve desenler ile zarif detayların öne plana çıktığı eserler üretilmiştir. Bu eserler arasında yer alan şamdanlar, güneş ışığının yetersiz olduğu durumlarda yapay aydınlatma ihtiyacını karşılamak amacıyla geliştirilmiş ve insanların farklı ışık kaynakları üretmesine katkı sağlamıştır (Gökçe, 2018, s. 226).

Seramik şamdanların tarihsel sürecine genel bir perspektiften bakıldığında, İslam sanatında üretilmiş seramik şamdanlara ilişkin kapsamlı ve detaylı çalışmaların sınırlı olduğu dikkat çekmektedir. Bu durumun temel nedenlerinden biri, seramik malzemenin kırılgan yapısı nedeniyle günümüze ulaşan örneklerin sayıca az olmasıdır. Buna karşın, metalden üretilmiş şamdanlar daha dayanıklı oldukları için tarih boyunca korunabilmiş; dolayısıyla bu alandaki araştırmalar da daha yoğunluk kazanmıştır (Çeken, 2006, s. 544). Seramik şamdanların üretim teknikleri, sanatsal özellikleri ve kullanım alanlarına dair bilgi sunan yazılı ve görsel kaynakların kısıtlı olması, bu alandaki araştırmaların sınırlı kalmasına neden olmuştur. Ayrıca mevcut verilerin sistematik bir analizle derlenmemiş olması, bu eserlerin sanat tarihi içindeki yerinin yeterince anlaşılmasını engellemiştir. Bu makalenin temel amacı, seramik şamdanlarla ilgili mevcut bilgi eksikliğini gidermek ve bu alana ilişkin akademik farkındalığı artırmaktır. Bu doğrultuda, öncelikle Osmanlı seramiklerini etkileyen Selçuklu sanatına ait seramik şamdan örnekleri görsel kaynaklar eşliğinde incelenmiş ve dönemin sanatsal eğilimleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, aynı döneme ait madeni şamdan örnekleri de ele alınarak seramik örneklerle karşılaştırılmış; malzeme, teknik ve estetik açıdan aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar analiz edilmiştir (Özkan, 2016, s. 649).

Osmanlı döneminde üretilen seramik şamdanlar, kullanılan hammadde, süsleme teknikleri ve formları bakımından önceki dönemlere kıyasla yeni bir estetik ve teknik boyut kazanmıştır. İznik, Kütahya ve Çanakkale gibi önemli seramik üretim merkezlerinde imal edilen bu şamdanlar, dönemin sanatsal ve işlevsel ihtiyaçları doğrultusunda cami, saray ve türbe gibi mimari mekânlara gönderilmiştir. Osmanlı seramik şamdanları, canlı renkleri, çiçek motifleri ve zarif desenleriyle dönemin karakteristik üslubunu yansıtmaktadır. Aynı zamanda, Osmanlı metal işçiliği ile seramik sanatı arasındaki etkileşim de belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Bu etkileşim, hem form hem de süsleme unsurlarında kendini göstermekte olup; özellikle metal işçiliğinde görülen zarif kıvrımlar, geometrik düzenlemeler ve bitkisel motifler seramik şamdan tasarımlarına da yansımıştır. Dolayısıyla, Osmanlı dönemi seramik şamdanları, işlevsellik ve estetik değerleri bir arada barındıran, zengin bir kültürel sentezin ürünü olarak değerlendirilmektedir (Arslan Kalay, 2018, s. 109).

Yöntem

Araştırma, Osmanlı dönemi seramik şamdanlarını tarihsel, biçimsel ve sanatsal boyutlarıyla ele almak amacıyla nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yapılandırılmıştır. Araştırma sürecinde, betimsel analiz ve karşılaştırmalı çözümleme yöntemlerinden yararlanılmış; ilgili eserler tarihsel arka plan, üretim teknikleri ve süsleme üslupları bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışmanın ana materyalini, Osmanlı dönemine ait farklı koleksiyonlarda yer alan seramik şamdan örnekleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda, çevrimiçi müze arşivleri (The Metropolitan Museum of Art, Ashmolean Museum, British Museum, Benaki Museum, Pera Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi, Suna-İnan Kıracı Kaleiçi Müzesi koleksiyonu, S. Gönül özel koleksiyonu), kataloglar, konu hakkında yazılan kitaplar incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda 20 adet Osmanlı dönemine ait olan seramik şamdan tespit edilmiştir. Bu eserler arasında aynı form özelliklerinin tekrarlayan bazı örnekler, çalışmanın görsel tekrarını önlemek amacıyla görsel malzemeye dâhil edilmemiştir. Bozulmuş, kırık ya da form-süsleme ilişkisini sağlıklı biçimde değerlendirmeye izin vermeyen parçalar örneklem dışında tutulmuştur.

Çalışma kapsamında yalnızca masa ya da zemin kullanımına uygun olan seramik şamdanlara odaklanılmış, el şamdanları inceleme dışı bırakılmıştır. El şamdanlarının biçimsel ve işlevsel ayrı bir çalışma gerektirmesi, bu tercihin temel nedenini oluşturmaktadır. Çalışmada, seramik şamdanların teknik, biçimsel ve estetik özellikleri ikonografik ve teknik analiz yöntemleriyle sistematik biçimde çözümlenmiştir. Bu bağlamda, eserlerdeki görsel unsurlar hem sembolik anlamları hem de teknik uygulamaları bakımından ele alınmıştır. Selçuklu dönemine ait örnekler, Osmanlı dönemine uzanan tarihsel süreklilik ve sanatsal dönüşüm süreçlerini ortaya koymak amacıyla karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelenmiştir. Çalışma kapsamında “çini” kavramı, seramik sanatının bir parçası olarak bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Ayrıca, seramik ve madeni şamdanlar arasındaki biçimsel ve işlevsel etkileşimler, karşılaştırmalı analiz yöntemi ile irdelenmiş, bu iki farklı malzeme grubunun form benzerlikleri görseller yardımı ile analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, görsel dokümantasyonlar ve mevcut literatürle birlikte bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Çalışma sonucunda, Osmanlı seramik şamdanlarının kültürel ve estetik açıdan güçlü bir temsil değeri taşıdığını göstermektedir. Bununla birlikte, sağlıklı durumda günümüze ulaşan örneklerin sınırlı olması, değerlendirmeyi kaçınılmaz olarak daha dar bir kapsamla sınırlamaktadır.

Şamdan Sözcüğünün Tanımı ve Tarihçesi

Osmanlı dönemi seramik sanatı, farklı dönemlerde çeşitli üretim merkezleri etrafında gelişim göstererek malzeme, teknik, bezeme ve form açısından önemli bir çeşitlilik kazanmıştır. Her üretim merkezi, kendine özgü yöresel kültürü, estetik anlayışı ve gelenekleri doğrultusunda seramik sanatına farklı katkılarda bulunmuştur. Bu nedenle, benzer bezeme teknikleriyle üretilmiş olsalar da renk, motif, kompozisyon, boyama üslubu ve form gibi unsurlar bölgesel farklılıklar göstermiştir. Bu karakteristik farklılıklar, seramiklerin üretim merkezlerinin tespitinde önemli birer gösterge olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı seramik sanatının en önemli üretim merkezi İznik olarak bilinmektedir. Aynı zamanda çini üretiminin de ana merkezidir. Bunun yanı sıra, Kütahya ve Çanakkale seramik üretiminin gerçekleştirildiği önemli merkezler arasında yer almakla birlikte, İznik’e kıyasla ikinci derecede üretim merkezleri olarak kabul edilmektedir (Özkul Fındık, 2025).

15. yüzyıldan itibaren İznik seramikleri hızlı bir gelişim göstererek yeni teknik ve üsluplarda eserler üretmeye başlamıştır. Osmanlı sanatçıları, saray çevresinin ihtişamını yansıtacak şekilde çini tabaklar, kâseler, vazolar ve şamdanlar gibi hem sanatsal hem de işlevsel nitelik taşıyan eserler üretmişlerdir. Bununla birlikte, cami, türbe ve saray gibi mimari yapılarda kullanılan çiniler aracılığıyla Osmanlı estetiği, İslam sanatının en rafine örneklerini sunmuş ve bu alanda zirveye ulaşmıştır (Scribd, 2025).



Şekil 1: Büyük Selçuklu Dönemi çan biçimli gümüş kakmalı bronz şamdan (Eravşar, 2013, s. 187).

Şamdanların ilk örneklerinin 10. yüzyılda Buhara'da Karahanlılar döneminde, bakır malzeme kullanılarak üretilmiş olduğu bilinmektedir (Kadoi, 2009, s. 125). Günümüze ulaşan en eski şamdanlardan biri ise Büyük Selçuklu hükümdarı Sultan Sencer'e aittir ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde muhafaza edilmektedir (Erginsoy, 1978, s. 148-149). Selçuklu dönemine ait, 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başlarına tarihlendirilen, delikli işçilik ve kazıma süsleme teknikleriyle üretilmiş bir grup şamdan, boğumlu sütun biçiminde yükselen gövdeleri ve üç hayvan figürü üzerine oturtulmuş kaideleriyle dikkat çekmektedir (Bozkurt, 2010, s. 329). Bunun yanı sıra, daha sonraki dönemlerde üretilen büyük boyutlu şamdanların prototipi niteliğinde değerlendirilebilecek, kandillerin yerleştirildiği ve genellikle üçayaklı tabla üzerinde yükselen kaide formlarına Selçuklu döneminde rastlanmaktadır (Kayaoğlu, 1989: s. 84; Allak, 2024, s. 516). 12. yüzyılın ortalarından itibaren, altın ve gümüş gibi değerli metallerin ziynet eşyaları dışında ana malzeme olarak kullanılmamaya başlanmasıyla birlikte, yerlerini bakır alaşımı ürünler almıştır. Bu değişim, maden sanatında olduğu gibi Selçuklu dönemi şamdanlarının üretiminde de belirgin bir şekilde hissedilmiştir. Özellikle 12. yüzyılın sonlarından itibaren tunç ve pirinç alaşımı gibi dayanıklı ve işlenebilir malzemelerin tercih edildiği görülmektedir. Değerli madenler ise bu dönemden sonra genellikle yüzey süslemesi amacıyla kullanılmıştır. Selçuklu döneminde yaşanan bu malzeme ve teknik değişim, dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli bir göstergedir (Şekil 1), (Esen, 2022, s. 52). Ağırlıklı olarak metal malzemelerden üretilen Selçuklu dönemi şamdanlarının yanı sıra, az sayıda da olsa seramik şamdan örneklerine rastlanmaktadır. Bu seramik şamdan örnekleri dönemin sanatsal ve kültürel çeşitliliğini yansıtan önemli eserlerdir. Özellikle Selçuklu sanatında sıkça kullanılan turkuaz mavisi tonlarıyla süslenmiş olan seramik şamdanlar dönemin seramik üslubunu yansıtmaktadır. Bu örnekler, seramik şamdanların tarihsel süreç içerisindeki yerini anlamak ve değerlendirmek açısından önemli bir başlangıç noktası oluşturmaktadır (MET Müzesi, 2024), (Şekil 2).



Şekil 2: Şamdan, 12. yüzyıl, Nişapur, İran, Metropolitan Müzesi. (MET Müzesi, 2024).

Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun İran'dan Anadolu'ya uzanan geniş coğrafyasında, özellikle İran bölgesinde gelişen seramik sanatı; farklı teknik, desen, üslup ve formlarla İslam sanatına derin etkiler bırakmış ve yüzyıllar boyunca izlerini hissettiren yenilikler kazandırmıştır. Selçuklu seramiklerinde, Orta Asya step kültürünün izlerine rastlanmakla birlikte, İslamiyet'in kabulüne rağmen Şamanistik inançlardan gelen etkilerin de varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu durum, Selçuklu seramik sanatının çok katmanlı yapısını ortaya koymakta ve farklı kültürel geleneklerin sentezlendiği özgün bir sanatsal anlayışın varlığına işaret etmektedir (Öney, 2016, s. 61).

Selçuklu döneminde seramik şamdanlar, dönemin özgün sanatsal çizgilerini ve dekoratif anlayışını yansıtan önemli nesneler olarak değerlendirilebilir. Selçuklu sanatı, çini ve seramik alanında oldukça ileri teknik seviyelere ulaşmış ve bu teknikleri mimariden günlük eşyalara kadar geniş bir yelpazede uygulamıştır. Seramik şamdanlar da özellikle ince işçilik ve estetik detaylarla bu gelişimin önemli bir parçası olmuştur.



Şekil 3: Şamdan, 12. yüzyıl, Afganistan (Atıl, 1985, s. 95).

Selçuklu dönemine ait bir diğer şamdan örneği, Horasan'da üretilmiş ve alışılmadık bir tür olarak dikkat çekmektedir. Melikian-Chirvani'ye göre, bu şamdanın formu, Ortaçağ İran şiirlerinde sıkça bahsedilen ve ters çevrilmiş bir kâse şeklinde tasvir edilen Cennet imgelerine kasıtlı bir gönderme içermektedir. Bu tasarım, mumun güneşi veya ayı sembolize ettiği bir şamdan için oldukça uygun bir form olarak değerlendirilmiştir. İncelenen şamdanın, 12. veya 13. yüzyılın sonlarına tarihlendirildiği düşünülmektedir. Dekorasyonda yer alan koşan hayvan motifleri, aynı döneme ait metal şamdanlarda görülen motiflerle benzerlik göstermektedir. Bunun yanı sıra, şamdanın üst kısmında yer alan iç içe geçen desenler ve zengin motif, Ortaçağ Horasan'daki metal işçiliğinin estetik ve teknik özelliklerinden esinlenmiştir. Bu detaylar, şamdanın yalnızca işlevsel bir obje olmanın ötesinde, dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli bir eser olduğunu ortaya koymaktadır. Hem estetik hem de teknik açıdan Selçuklu döneminin zengin sanatsal mirasını temsil eden bu şamdan, İslam sanatının özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Watson, 2004, s. 318), (Şekil 4).



Şekil 4: Şamdan, 13. yüzyıl, İran (Watson, 2004, s. 318).



Şekil 5: Şamdan, 13. yüzyıl, İran (Watson, 2004, s. 319).



Şekil 6: Şamdan, 12-13. yüzyıl, İran, British Müzesi (British Müzesi, 2025).

Üçayaklı biçimde tasarlanmış bir diğer Selçuklu dönemi şamdan örneği, oyma süsleme detayları ve estetik yapısıyla dikkat çekmektedir (Şekil 5). Bu tür şamdanlarda en belirgin özellik, gövdeyi taşıyan tabanın üzerinde yer alan ve silindirik, süslemeli bir korkuluğa sahip olan üç stilize ayağın varlığıdır. Şamdanın ayaklarının dengeli ve sağlam bir şekilde tasarlanması, görselliğin yanı sıra işlevselliği açısından da büyük önem taşımaktadır.

Bu tip şamdanların yapım aşaması oldukça hassastır. Şamdan tek parça halinde üretilmeli, üçayak ise hem yapım hem de pişirme sürecinde dikkatle korunmalı ve desteklenmelidir. Aksi takdirde, üretim sırasında kırılma veya pişirme esnasında çökme gibi istenmeyen durumlar meydana gelebilir. Söz konusu şamdan, Selçuklu dönemine ait birçok madeni şamdanın (Şekil 6) seramikteki yansıması olarak da değerlendirilebilir. Hem yapım tekniği hem de estetik süslemeleri ile bu şamdan, döneminin sanat anlayışını

ve zanaatkârlarının yetkinliğini gözler önüne sermektedir. Bu tür eserler, Selçuklu sanatındaki zenginliği ve işçilik detaylarındaki ustalığı anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır.

Osmanlı Dönemi Seramik Şamdanlar

Osmanlı dönemi seramik sanatı, farklı dönemlerde çeşitli üretim merkezleri etrafında gelişim göstererek malzeme, teknik, bezeme ve form açısından önemli bir çeşitlilik kazanmıştır. Her üretim merkezi, kendine özgü yöresel kültürü, estetik anlayışı ve gelenekleri doğrultusunda seramik sanatına farklı katkılarda bulunmuştur. Bu nedenle, benzer bezeme teknikleriyle üretilmiş olsalar da renk, motif, kompozisyon, boyama üslubu ve form gibi unsurlar bölgesel farklılıklar göstermiştir. Bu karakteristik farklılıklar, seramiklerin üretim merkezlerinin tespitinde önemli birer gösterge olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı seramik sanatının en önemli üretim merkezi İznik olarak bilinmektedir. Aynı zamanda çini üretiminin de ana merkezidir. Bunun yanı sıra, Kütahya ve Çanakkale seramik üretiminin gerçekleştirildiği önemli merkezler arasında yer almakla birlikte, İznik'e kıyasla ikinci derecede üretim merkezleri olarak kabul edilmektedir (Özkul Fındık, 2025).

15. yüzyıldan itibaren İznik seramikleri hızlı bir gelişim göstererek yeni teknik ve üsluplarda eserler üretmeye başlamıştır. Osmanlı sanatçıları, saray çevresinin ihtişamını yansıtacak şekilde çini tabaklar, kâseler, vazolar ve şamdanlar gibi hem sanatsal hem de işlevsel nitelik taşıyan eserler üretmişlerdir. Bununla birlikte, cami, türbe ve saray gibi mimari yapılarda kullanılan çiniler aracılığıyla Osmanlı estetiği, İslam sanatının en rafine örneklerini sunmuş ve bu alanda zirveye ulaşmıştır (Scribd, 2025).



Şekil 7: Şamdan, 15. yüzyıl, İznik, Özel Koleksiyonu (Atasoy-Raby, 1989, s. 80).

Osmanlı seramik sanatında görülen şamdanların ilk örnekleri, 15. yüzyıla kadar uzanmaktadır (Soustiel, 2000, s. 30). Bu şamdanlar, genellikle İznik çinilerinin karakteristik desen ve motifleriyle süslenmiş, mavi-beyaz renk tonlarıyla dekore edilmiştir (Şekil 7).

16. yüzyılda üretilen İznik seramiklerine ait bir diğer şamdan formu, Osmanlı sanatında yaygın olarak kullanılan lale, karanfil, gül ve hatayi gibi bitkisel motifler ile geometrik desenlerin süslediği örneklerden oluşmaktadır. Bu şamdanlar, ince detay işçiliği, canlı renk paleti ve parlatılmış sır yüzeyi ile hem işlevsel hem de dekoratif nitelikleriyle ön plana çıkmaktadır (Şekil 8). Genel form itibarıyla, gövde, boyun ve bu iki bölümün birleşim noktasında yer alan tepsi/tabaka şeklindeki bir kaideden meydana gelmektedir. Tepsinin merkezinde, mumun yerleştirilmesine olanak sağlayan silindirik

bir boyun bulunmaktadır. Bu bölüm mumun sabitlenmesini sağlayan özel bir yuva ile tamamlanmaktadır (Şekil 8).



Şekil 8: Şamdan, İznik, 16. yüzyıl, Ashmolean Müzesi, (Asemolean Müzesi, 2013).



Şekil 9: Şamdan, İznik, 15-16. yüzyıl, Benaki Müzesi, (Benaki Müzesi, 2025).

Osmanlı döneminde üretilen çan formundaki şamdanların, önceki dönemlerden miras kalan biçimsel özellikleri koruyarak belirli farklılıklarla varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Özellikle metal şamdan tasarımlarında, Osmanlı dönemine özgü estetik anlayışın belirginleştiği ve önceki sanat geleneklerinden esinlenmekle birlikte özgün bir kimlik kazandığı anlaşılmaktadır (Şekil 9). Bu durum, Osmanlı metal işçiliğinin geleneksel formları yeniden yorumlayarak kendine has bir sanat anlayışı oluşturduğunu göstermektedir (Uğraşkan-Naddah, 2024, s. 319). Bu anlayış, seramik şamdanlara da yansımıştır ve metal örneklerinden esinlenildiği görülmektedir.

İznik seramiklerinden üretilmiş şamdanların, cami ve türbelerde kullanılan büyük boyutlu metal şamdanların aksine, genellikle daha küçük ölçekte tasarlandığı ve konut içi kullanım amacıyla üretildiği düşünülmektedir. Ancak, bu eserlerin yalnızca ev içi kullanım ile sınırlı kalmadığı, farklı mekânlarda da tercih edildiğine dair bulgular mevcuttur. Nitekim, 1582 yılında çini tüccarları loncasının saraya sunduğu armağanlar arasında bir şamdanın da bulunduğu bilinmektedir (Atasoy-Raby, 1989, s. 47). Osmanlı gündelik yaşamında ve sanatında önemli bir yer tutan bu tür şamdanlar hem işlevsellikleri hem de estetik nitelikleriyle dikkat çekmiş; zarif tasarımları ve kullanılan malzemelerin kalitesi, onları sanat tarihi açısından değerli eserler haline getirmiştir.

Kütahya, çevresinde bulunan zengin kil yatakları sayesinde tarih boyunca seramik üretimi açısından stratejik bir konumda yer almış ve Osmanlı seramik sanatının

gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Bilgi, 2005, s. 9). İznik seramiklerinin düşüşe geçmesiyle Kütahya çini ve seramikleri, günlük yaşamın estetik ve işlevsel inceliklerini yansıtarak dikkat çekmektedir. Bu eserlerde gözlemlenen form çeşitliliği oldukça geniştir. Özellikle 20. yüzyıl üretimi Kütahya seramikleri, bu alanda yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmiş ve usta zanaatkârlar, yeteneklerini ortaya koymak için adeta bir yarış içerisine girmiştir. Geleneksel formların yanı sıra yenilikçi denemelerin de yer aldığı bu eserler, Kütahya'nın zengin kültürel geçmişinin bir yansımasıdır. Hem estetik hem de teknik açıdan çeşitlilik sunan bu ürünler, Osmanlı seramik sanatının sürekliliğini ve dönüşümünü anlamak için önemli bir referans noktasıdır (Gök, 2015, s. 14).



Şekil 10: Şamdan, 20. yüzyıl, Pera Müzesi (Gök, 2015, s. 220).

Kütahya döneminde görülen şamdan örneğinde, beyaz veya krem renkli bünye üzerine beyaz astar uygulanmış, pişirim sonrasında süslemeleri yapılarak şeffaf sır ile kaplanmıştır. Dekorasyonunda kahverengimsi kırmızı, sarı, turkuaz ve yeşil gibi zengin renkler kullanılmıştır. Tüm detaylar, siyah renkle belirginleştirilmiş konturlarla vurgulanmıştır. Gövde üzerindeki motifler, Osmanlı devlet armasını temsil eden sancak, bayrak, kılıç, tüfek, balta ve terazi gibi simgelerden oluşmaktadır ve tekrar eden bir düzenle yerleştirilmiştir. Şamdanın alt kısmında üçlü bir bordür düzeni dikkat çekmektedir. Patlıcan moru rengindeki iki ince bordür arasında firuze renkli geniş bir bordür yer almaktadır. Bu bordür düzenlemesi, şamdanın üst kısmında, boyun geçiş alanında ve ağız kenarında tekrarlanarak tasarımda bir bütünlük sağlamaktadır (Gök, 2015, s. 220) (Şekil 10). Bu şamdan hem renk kullanımı hem de Osmanlı estetiğini yansıtan detaylı motifleriyle dönemin sanat anlayışına ışık tutan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Çanakkale seramikleri, Osmanlı döneminin son evresinde önemli bir üretim merkezi olarak öne çıkmıştır. Kullanılan renklerin çeşitliliği ve farklı formlarıyla dikkat çeken bu seramikler, 17. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. 18. yüzyılın ortalarından itibaren yoğun bir şekilde üretilmeye devam etmiştir. Bu üretim geleneği, 20. yüzyılın başlarına kadar sürmüştür. Çanakkale seramikleri, özgün desenleri, tek renkli sır kullanımı ve estetik formlarıyla Osmanlı seramik sanatının önemli bir temsilcisi olarak kabul edilmektedir (Kılıçoğlu, 2019, s. 18). Bu döneme ait şamdan örnekleri arasında yer alan, tek renk sır ile sırlanmış bir eser, Osmanlı döneminin erken dönem seramikleriyle büyük benzerlik göstermektedir (Şekil 11). Çanakkale seramiklerinin genel yapısı değerlendirildiğinde, bu eserin dönemin karakteristik özelliklerinden kısmen ayrılarak, İznik ve Kütahya seramik sanatının bir devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Kullanılan teknikler ve dekoratif unsurlar, Osmanlı seramik sanatındaki geleneklerin Çanakkale üretimlerinde de sürdüğünü göstermektedir.



Şekil 11: Şamdan, 19. yüzyıl, Ankara Etnografya Müzesi (Kılıçoğlu, 2019, s. 145).



Şekil 12: Şamdan, 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı, Çanakkale, S. Gönül Koleksiyonu (Öney, 1991, s. 137).

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısına ait Çanakkale seramiklerinde belirgin bir stil ve kalite değişimi gözlemlenmekte, hatta bu dönemde bir yozlaşmanın yaşandığı ifade edilmektedir. Batı etkisinin belirginleştiği bu süreçte, geleneksel Osmanlı formlarına ek olarak hayvan ve insan figürlü testiler, biblolar ve günlük kullanıma yönelik çanak, küp, ibrik, şekerlik, mangal, şamdan, demlik ve sirkelik gibi geniş bir ürün yelpazesi üretilmiştir (Öney, 1991, s. 107). Ancak, bu dönemde üretilen eserlerin işçiliği genellikle kaba ve hantal olarak değerlendirilmekte, estetik açıdan ise farklı üslupların etkisi göze çarpmaktadır. Bu döneme özgü dekorasyon anlayışı içerisinde, alacalı sır akıtmalarıyla süslenmiş örneklerin yanı sıra, barok tarzında barbotin ve applike teknikleriyle yapılmış rozetler, yapraklar, çiçekler, sepet örgüleri ve hayvan kabartmalarıyla bezeli, abartılı süslemelere sahip eserler dikkat çekmektedir (Şekil 12). Bu tür seramikler, dönemin sanat anlayışı ile üretim tekniklerinde meydana gelen değişimlere dair önemli ipuçları sunmakta ve Osmanlı seramik sanatında Batı etkisinin nasıl bir dönüşüm yarattığını göstermesi bakımından önem arz etmektedir (Karagöz, 2018, s. 29).

Sonuç

Selçuklu ve Osmanlı döneminde görülen seramik şamdanlar genel olarak değerlendirildiğinde her dönem kendi estetik anlayışını, sanatkarlık becerilerini ve teknik yeniliklerini yansıtan önemli sanat eserleri olarak gösterilebilir. Bu şamdanlar, sadece işlevsel objeler değil, aynı zamanda dönemin sanatsal, kültürel ve estetik ifade araçları olmuştur. Her bir dönemde görülen şamdanlar yapım tarzı, süsleme detayları gibi özellikleri ile bir sonraki döneme ışık tuttuğu, makalede yer alan görseller ile net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Selçuklu dönemi seramik şamdanlarında üç farklı formun kullanıldığı görülmektedir. İlk form, ters havan veya çan şeklini andıran tipte tasarlanmıştır. Bu tür eserler sağlam ve dengeli yapılarıyla sabit bir alanda kullanım kolaylığı sunabilir (Şekil 2). İkinci form, ters çevrilmiş bir kâse biçiminde yapılmıştır. Yalın bir görünüme sahip bu eser tek renk ile sırlanmıştır (Şekil 4). Üçüncü form ise üç stilize ayağın üzerine

oturtulmuş, ters kâse şekline benzer bir gövdeye sahip yapısıyla öne çıkmaktadır (Şekil 5). Bu üç form, dönemin sanatsal ve teknik anlayışını yansıtan nadide örnekler arasında değerlendirilebilir. Bu eserler, Selçuklu seramik sanatında şamdan üretiminin hem fonksiyonel hem de dekoratif yönleriyle nasıl şekillendiğine dair bilgiler sunmaktadır. Bu şamdanlar, genellikle saraylarda ve yüksek statülü mevkilerde dekoratif amaçlı olarak kullanılmış olabilecekleri, kullanılan malzeme ve işçilik özelliklerinin kalitesinden anlaşılmaktadır. Selçuklu sanatında nadiren görülen bu seramik eserler, dayanıklılık açısından metal şamdanlara kıyasla daha kırılğan olmalarına rağmen, yapım teknikleri ve süsleme üsluplarındaki ustalık sebebiyle seramik malzemenin ne denli başarılı kullanıldığını ortaya koymaktadır (Şekil 2, 4, 5). Ayrıca dönem içerisinde görülen metal muadillerinden esinlendikleri düşünülmektedir. Bu düşünce seramik eserlerin metal eserlere oldukça benzemesi ile birlikte detaylarda kullanılan süsleme biçimlerinin benzerliğinden de kaynaklanmaktadır. Bu dönemde üretilen seramik şamdanlar, yalnızca işlevsel objeler olmanın ötesinde, dönemin sanatsal ifade biçimlerinden biri olarak değerlendirilmiş ve Osmanlı seramik sanatına ilham kaynağı olmuştur.

Osmanlı döneminde İznik, Kütahya ve Çanakkale gibi önemli seramik üretim merkezlerinde üretilen şamdanlar, estetik ve işlevselliği bir arada sunmuştur. Bitkisel ve geometrik motiflerle süslenen bu şamdanlar, Osmanlı sanatının karakteristik özelliklerini taşımaktadır (Şekil 7-8). Saray ve soylu evlerinde dekoratif objeler olarak kullanılan bu eserler, zarif detayları ve ince işçilikleriyle dikkat çekmektedir. İznik seramik şamdanları, Osmanlı çini sanatının zarif ve sanatsal bir yansıması olarak kabul edilir, ancak kırılğanlıkları nedeniyle günümüze ulaşan örnekleri sınırlıdır. Bu dönemde iki ayrı tip şamdan formu tespit edilmiştir. Her iki örnekte de çan biçimi kullanılmıştır. Ancak ilk örnekteki çan biçiminin en boyu ile neredeyse eşit uzunluklardadır ve ikinci eserde görülen tabak formu bu eserde bulunmamaktadır. Ayrıca ilk eserde boyun daha kısa ikinci eserde daha uzun yapılmıştır. İkinci eserin süsleme biçiminde farklı örnekleri günümüze gelmiştir. Ancak ilk eserin başka muadiline rastlanmamıştır.

Kütahya seramik şamdanları, İznik seramik şamdanlarının devamı niteliğindedir ve özellikle İznik seramik şamdanları arasında ikinci form olarak sınıflandırılan özellikleri taşımaktadır (Şekil 10). Bu şamdanlar, form açısından İznik geleneğini sürdürmekle birlikte, süsleme teknikleri ve motifleri bakımından Kütahya seramik sanatının karakteristik üslubunu yansıtmaktadır. Dönemin Kütahya seramiklerinde yaygın olarak görülen bezeme anlayışı, şamdan yüzeylerinde kendini göstermektedir (Şekil 10). Renk, motif ve kompozisyon açısından Kütahya çini sanatının özgünlüğünü taşıyan bu eserler, Osmanlı seramik sanatındaki sürekliliğin ve bölgesel farklılıkların anlaşılmasında önemli birer örnek teşkil etmektedir. Ayrıca bu dönemde görülen şamdanlar form açısından tek tip olarak belirlenmiştir.

Çanakkale seramik şamdanları, form ve süsleme özellikleri açısından iki farklı tipe ayrılmaktadır. İlk grup, İznik ve Kütahya seramik şamdanlarının form özellikleriyle benzerlik göstermektedir. Ancak süsleme açısından değerlendirildiğinde, İznik ve Kütahya seramik şamdanlarında yaygın olarak görülen çok renkli bezeme anlayışından farklı olarak, bu eserlerin tek renk sır ile renklendirildiği görülmektedir (Şekil 11). Bu durum, Çanakkale seramik şamdanlarının kendine özgü bir estetik anlayış geliştirdiğini ve Osmanlı seramik sanatındaki bölgesel üslupların çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Çanakkale seramik şamdanlarının ikinci tipi, klasik şamdan geleneğinden ayrılarak yeni bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Bu tip formlarda bir kaide üzerinde simetrik iki dal bulunmakta, dalın üzerine yerleştirilmiş silindirik formlar yer almaktadır. Bu bölümlerin

üzerinde mumun konulabileceği özel yuvalar yerleştirilmiştir. Bu tür nadir örnekler, farklı renklerden oluşan alacalı sır akıtmalarıyla süslenmiş olup özgün ve dikkat çekici bir estetik sunmaktadır (Şekil 12). Ancak, bu dönemde üretilen eserlerde işçilik genellikle kaba ve hantal olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu dekoratif unsurlar, Batı estetiğinin etkilerinin Osmanlı seramik sanatına yansımaları gösterirken, aynı zamanda yerel ve geleneksel motiflerle harmanlanmış bir tasarım anlayışını da ortaya koymaktadır. Bu özellikler, Çanakkale seramiklerinin 19. ve 20. yüzyıllarda geçirdiği stil değişimini ve sanatsal çeşitliliğini anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır.

Sonuç olarak, seramik şamdanlar, Selçuklu sanatından Osmanlı sanatına, İznik, Kütahya ve Çanakkale seramiklerine kadar uzanan bir süreklilik içinde sanat ve estetik anlayışının izlerini taşımaktadır. Her dönem, kendine özgü teknikler ve motiflerle bu eserleri zenginleştirmiş, zamanla işlevsellikten estetik birer sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu bağlamda, seramik şamdanlar yalnızca geçmişin günlük yaşamını anlamak için değil, aynı zamanda dönemin sanatsal ve kültürel ifadelerini incelemek için de önemli bir araçtır. Selçuklu döneminden günümüz seramik sanatına kadar uzanan bu süreçte, seramik şamdanlar her dönemde insanlık için hem işlevsel hem de sanatsal açıdan değerli bir eser olmuştur.

Kaynakça

- Allak, F. (2024). Mardin müzesi'nde bulunan Osmanlı dönemine ait bir grup şamdan. *Kent Akademisi Dergisi*, 17(2), 514-528.
- Arslan Kalay, H. (2018). Bitlis etnografya müzesi'nde bulunan Osmanlı dönemine ait bakır mutfak kaplarından örnekler, *History Studies*, 10(3), 107-112.
- Asemolean Müzesi. Şamdan. http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/921/per_page/25/offset/675/sort_by/date/category/ceramics/object/10960 [Erişim tarihi: 07.06.2013].
- Atasoy, N.& Raby, J. (1989). *İznik seramikleri*, İstanbul: TEB Yayınları.
- Atıl, E.& William T. C. & Jeff P. (1985). *Islamic metalwork in the freer gallery of art*. Washington D.C: FSG Publications.
- Benaki Müzesi. Şamdan. https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&Itemid=540&id=117487&lang=en [Erişim tarihi: 21.01.2025].
- Bilgi, H. (2005). *Suna ve İnan Kıraç vakfı Kütahya çini ve seramikleri*. İstanbul: Pera Müzesi Yay.
- Bozkurt, N. (2010). Şamdan. *Türk Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi*, (C. 38, s. 328-330), İstanbul: TDV Yayınları.
- British Müzesi. Şamdan. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1905-1110-10 [Erişim tarihi: 17.01.2025].
- Çeken, M. (2006). Maden sanatı, *Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi uygarlıkları 2*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ceylan Erol, E. (2022). Çankırı müzesi'nde bulunan tekke şamdanları. *Hitit İlahiyat Dergisi*, 21(1), 381-428.
- Çetinaslan, M. (2016). Konya Sahip Ata vakıf müzesi'nde sergilenen vakıf şamdanlar. *Tarihin Peşinde -Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 15, 329-359.

- Eravşar, O. vd. (2013). *Büyük Selçuklu mirası: Müzeler*, C. 1. Konya: Selçuklu Belediyesi Yay.
- Esen, V. (2022). *Tokat Şehir müzesi'nde bulunan Osmanlı dönemi aydınlatma eşyaları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Eyuboğlu, İ. Z. (1988). *Şamdan, Türk dilinin etimoloji sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Gök, S. (2015). *Kütahya çini ve seramikleri 2, Suna ve İnan Kıraç vakfı Kütahya çini ve seramikleri koleksiyon kataloğu*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını 77.
- Gökçe, E. (2018). Iznik Ceramics: History and present-day. *Athens Journal of Humanities & Arts*, 5(2), 225-242.
- Kadoi, Y. (2009). The Road from China to Iran: A jade candlestick in the art institute of Chicago. *Iran*, 47(1), 23-131.
- Kılıçoğlu, E. (2019). *Ankara Etnoğrafya müzesi'nde bulunan Çanakkale seramikleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Metropolitan Müzesi. *Şamdan*.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449638> [Erişim tarihi: 02.11.2024].
- Öney, G. (1991). *Çanakkale seramikleri Sadberk Hanım Müzesi Türk çini ve seramikleri*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Yayınları.
- Öney, G. (2016). Büyük Selçuklu seramik sanatında resim programı ve gelişen figür üslubu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 13(1), 61-82.
- Özdeniz, H. H.& Çaycı, A. (2022). Gevale kalesi kazılarında bulunan seramik kandiller. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (SEMA)*, 7, 117-131.
- Özkan, N. (2016). An overview of classical Ottoman art of fabric. *Global Journal On Humanites & Social Sciences*, 648-656.
- Özkul Fındık, N. (2025). Osmanlı devri seramik sanatı. *Türkler*, (C. 12, s. 375-384), <https://www.altayli.net/osmanli-devri-seramik-sanati.html> [Erişim tarihi: 28.01.2025].
- Soustiel, L. (2000). *Osmanlı seramiklerinin görkemi, XVI.-XIX. yüzyıl, Suna İnan Kıraç ve Sadberk Hanım müzesi koleksiyonlarından*. İstanbul: Suna-İnan Kıraç Vakfı Yayınları.
- Scribd, *Osmanlı seramik şamdanlar*, <http://scribd.com/doc/88858534/Osmanl%C4%B1-%C5%9Eamdanlar%C4%B1> [Erişim tarihi: 17.01.2025].
- Tekkök Karaöz, B. (2018). Çanakkale seramikleri; 17. yüzyıl sonundan 21. yüzyıla. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, (25), 23-38.
- Tuğran Bakır, S. (1993). *İznik Çinileri ve Gülbenkian müzesi koleksiyonu*. [Doktora Tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Uğraşkan, E.& Naddah, S. (2024). İslam maden sanatında insan başlı yazılar. *İstem* 43, 311-32.
- Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic Lands*, Londra: Thames & Hudson.



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 23 (Aralık/ December 2025), s. 361-375
Geliş Tarihi-Received: 27.11.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 30.12.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.18085792

Vazo Resimlerinde Tiyatral Görünümler: Phlyaks Örneği

Theatrical Appearances in Vase Painting: The Phlyax Example

Nevin YAVUZ AZERİ*

Öz

Antik Çağ Yunan resmi, inanç sisteminin gerektirdiği farklı ifade biçimleri ve onun teknik olanaklarıyla birlikte gelişim göstermiştir. Antik Çağ Yunan vazoları da mitolojik temaların dolaylı ve doğrudan aktarımında ve anlatımında elverişli yüzeyler olmuştur. Bu nedenle vazo betimlerine yansıyan tiyatro sahne estetiğinin ve gösteriminin temsillerini incelemek ve resimsel dillerini çözümsel bir yaklaşımla değerlendirmek bu çalışmanın temel amacıdır. Özellikle Phlyaks tiyatrosu ve onun temel özelliklerinin vazo resimlerinde karşılık bulması, onların doğrudan aktarım olduğu ya da olmadığı tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Bu araştırma ile Phlyaks vazo resimlerinin doğrudan tiyatro sahnesine dair bir temsil mi yoksa ressamında anlatısının bulunduğu bir gösterim alanı mı olduğuna dair tartışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca tragedya-komedy geçişkenliğini tartışmasını özellikle Rhinton'un mezar yazıtı gibi birincil kaynaklara da başvurarak ve sahne estetiğinin betimsel bir tasarımla vazo resmine nasıl yansıdığı hususu da değerlendirilmektedir.

Phlyaks vazolarını üzerine literatür taraması sonucunda özellikle Trendall'ın bu vazolar hakkındaki saptamaları belirleyici olmuştur. Phlyaks vazolarının tiyatroyla doğrudan bağıni ikonografik açıdan olduğu kadar sanatçının yaratıcı süreçteki yorumu göz ardı etmemek gerekmiştir. Özellikle Phlyaks vazo betimlemelerinin dilini çözümlemek için öncelikle en önemli ayırt edici sembolik öğeleri, malzeme ve rengin etkisini, hareket ve jestlerdeki vurgusunu ve derinlik algısını oluşturma çabası ortaya konulmuştur. Phlyaks vazo resimleri ikonografik bir çözümlemenin yanı sıra resimsel yapılanmanın teknik sınırları ve sonuçlar üzerinden ikonolojik bir çözümlemeye de yer verilmiştir. Bu çalışmada görsel analiz yöntemi kullanılmıştır ve sonuç olarak nitel bir sanat tarihi araştırması sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Antik vazo, antik tiyatro, antik Yunan, phlyaks, vazo resmi.

Abstract

The religious and cultural context of its time, along with the advancement of technical capabilities. Ancient Greek vases also, in particular, provided suitable surfaces for both direct and indirect representations and narratives of mythological themes. The primary objective of this study is to examine representations of theatrical stage aesthetics as reflected in vase illustrations and to evaluate their pictorial languages through an analytical approach. In this context, special emphasis is placed on the Phlyax theatre and its distinctive characteristics as depicted on vases, raising discussions regarding whether these images represent direct stage performances or include the interpretive narratives of the artists. The research aims to contribute to ongoing debates about the nature of Phlyax vase paintings, specifically addressing whether they are literal depictions of theatre scenes or creative interpretations by painters.

* Doç., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: nevinavuz@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5507-3715.

Additionally, the study explores the interplay and transition between tragedy and comedy, utilizing primary sources such as Rhinton's epitaph, and considers how stage aesthetics have been visually translated into vase imagery.

The analysis draws significantly upon Trendall's foundational classifications of Phlyax vases. It argues that an examination of the direct iconographic connections between Phlyax vases and theatre should also incorporate recognition of the artists' creative processes. To decode the visual language of these vases, special attention is given to symbolic elements, the impact of material and color, emphasis on gestures and movement, as well as attempts at creating depth perception. Furthermore, alongside iconographic analysis, this study also employs iconological examination focusing on the technical limitations and outcomes of pictorial composition. Ultimately, this research, employing visual analysis methods, provides a qualitative investigation in the field of art history.

Keywords: Ancient vase, ancient theatre, ancient Greek, phlyax, vase painting.

Giriş

Günümüzde antik çağ vazo resimleri belge niteliği taşıyan önemli eserlerdir. Bu vazoların varlığı, çağdaş araştırmacıların ilgisini çekmiş ve tiyatral vazolar olarak tanımlamalarına neden olmuştur. Ancak böylesi bir tanımlama girişimi birçok soruyu da beraberinde getirmiştir. Öncelikle tiyatral sözcüğünün tiyatral bir anlatım ifadesini mi yoksa tiyatro belgeliği mi olduğu ayrımını netleştirmek gerektirmiştir. Ayrıca bir vazo resminin tiyatral olup olmamasının ölçütüne bakıldığında; bir tiyatro ozanına yazılmış bir öykünün vazo üzerine yapılan betimlemeye doğrudan mı aktarıldığı yoksa ressamın kendi kurgusal yaratıcılığıyla yeniden canlandırılması arasındaki ince ayrıma da dikkat etmek gerekmektedir.

Sahnenin doğrudan aktarımına ilişkin en iyi örnekleri ise Phlyaks vazoları oluşturmaktadır. Ancak bu vazoları sadece tiyatral olarak tanımlamak, belki de çok yüzeysel bir yaklaşım olacaktır. Çünkü Phlyaks vazo resimciliği oyunun sahnelenme süreci içindeki bir anı dondurarak, zamanda ve mekân da taşınmasıyla tiyatral bir etki yaratmaktan çok, tiyatro belgeliği yapmış gibidir. Tiyatroya ait trajik ve komik unsurlarla, bunların tiyatral anlatım biçimlerinin vazo resimciliğinde yeniden üretilmesi ya da oyunun izleyici üzerindeki komik/trajik etkinin vazo resimleri aracılığıyla yeniden yaratılması gibi yaklaşımlar belki de vazoların belgeliğinden çok, tiyatral anlatımını anlamamızda daha sağlıklı sonuçlar verebilecektir. Arkeolojik bulguların sınıflandırılmasının ardından ve belki de ondan daha çok, vazo yüzeyinde yapılan resimsel yapıların detaylı incelemelerle farklı yaklaşımlar da geliştirilebilecektir.

Bu nedenle bu çalışmanın temel amacı; antik çağ sanatının önemli ürünleri olan ve günümüze kadar gelmiş olan vazo betimlemeleri üzerinden tiyatro estetiğinin ve onu betimleme biçimlerinin vazo yüzeyleri üzerindeki temsillerini incelemek ve onların bir tiyatro sahnesinin betimlemesi mi yoksa ressamı tarafından yeniden üretilmiş bir gösterim mi olduğu tartışmasına bir katkı sunmaktır. Özellikle Güney İtalya bölgesinde gelişmiş olan Phlyaks tiyatrosunun sahne ve gösterim biçimlerinin temsili olan bazı vazolar üzerinden resimsel dillerini çözümsel bir yaklaşımla değerlendirilecek ve nitel bir sanat tarihi ve görsel analiz yöntemi uygulanacaktır. Bu bağlamda antik çağda vazo resimciliğinin gelişim evreleri ve tiyatro sahnelerinin vazo resimlerine aktarımını koşullayan nedenler ve bazı sonuçları üzerinde durulacaktır. Oyunun öyküsüne ve sahnenin doğrudan aktarımına ilişkin az sayıda örneklere ve bu örneklere ilişkin görüşlere, varsa tartışmalara yer veren ve resim dilinin çözümüne ilişkin bir araştırma olacaktır.

Antik Çağda Vazo Resim Sanatı

Antik çağ vazo resimleme serüveni, gündelik kullanımdaki pişmiş toprak ürünlerinin süslemeciliği olarak başladığı görülmektedir. Başlangıçta bu vazolarda kıvrımlı ve geometrik bezemeler, bitkiler ve deniz canlılarının betimlemeleri bulunmaktadır. Zamanla kültürel ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak insan ve hayvan figürlerinin de kullanılmaya başlanmasıyla gösterişli bir yoğunluk elde edilmiştir. Süreç içinde teknik anlamdaki gelişimlerin yanı sıra konuların seçimi ve betimlenmesi de zamana göre değişiklik göstermiştir. Önceleri, ağırlıkta cenaze törenleri olan konular, yerini mitolojik öykülere, gündelik olaylara ve özellikle güney İtalya vazolarında olmak üzere tiyatro eserlerinin resimlenmesine bırakmıştır. Betimlemelerde tek figürden, daha karmaşık kompozisyonlara ve öyküsel anlatımlara yönelmişlerdir. Geometrik dönem diyebileceğimiz bu dönemde, insan ve hayvan figürleri doğallıktan uzak, ön cepheden ve yandan görünümünün birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Betimleme anlayışı henüz iki boyutlu ve figürler gölge görüntüler halinde gösterilmiştir. Yer yer kontur çizgilere de yer verilmiştir. Dönemin en göze çarpan vazo şekli, gömüt anıtı olarak da kullanılan ve yüksekliği bir metreyi aşan amphoralardır. En çok sevilen konu ise ölüye ağıt betimlemeleridir. Bugün Atina Ulusal Müze’de korunan bir amphora dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Üst üste sıralanmış şerit bezemeler arasında bir cenaze töreni betimi yer almaktadır. Ölen kişi yüksek bir yerde yatar halde ve çevresinde ise yas tutanlar gösterilmiştir. Yine aynı tür vazolarda cenaze töreninin bir parçası olan araba yarışlarına da yer verilmiştir. Cenaze konularının yanı sıra savaş gemileri ile batan gemilere de sıklıkla yer verilmiştir. Zamanla ulaşım olanaklarının gelişmesiyle diğer ülkeler arası ilişkiler artmış, bu durumun getirdiği kültürel alışveriş vazo üretimini de etkilemiştir. Bu nedenle farklı özellikler gösteren yöresel biçimlerin ve hatta özellikle doğu bezemelerinin kullanılmasına da yol açmıştır. Geometrik formların yerine daha doğal formlar ve fantastik figürler, mitoslara dair betimlemelerin en yaratıcı örnekleri bu arkaik dönemde verilmiş ve etkisi sonraki dönemleri de etkilemiştir. Klasik dönem de ise, en güçlü ve en olgun dönem olmuştur. Helenistik dönem ise, Büyük İskender’in ölümüyle birlikte sosyal, siyasal değişimlerle birlikte Mitosları algılama ve betimleme biçiminde büyük değişiklikler başlamıştır (Carpenter, 2002, s. 8).

Genel olarak Yunan sanatının tarihsel evreleri; geometrik, arkaik, klasik ve Helenistik evreler olarak tanımlanmıştır. Bu evrelerin günümüze kadar gelen vazo formları ve resimleme biçim ve yöntemlerinde görmek mümkün olmuştur. Vazo resimleme elbette ki Yunanistan ana karasına özgü bir üretim biçimi değildir. Fakat Yunan mitoslarının aktarımında anlatımcı bir yaratım sunan önemli sanatçıların üretimler yapması; onları farklı kılmış, sağlam malzeme kullanımı, mezar odalarına konup korunmuş olması ve ticareti yapılan bölgelerde değer verilmesi gibi etkenler önemli ve kalıcı olmasını sağlamıştır. Yunan ana karasında Attika, Korinthos gibi önemli yapım yerleri yer alsa da ticari başarısıyla öne çıkan yerler ve atölyeler yoğun üretimleriyle sürekliliği sağlamışlardır.

Yunan vazolarının önemli biçimlendirme dili ve yöntemlerinden biri olan siyah figür tekniğiyle mitolojik konular ve günlük yaşamı konu alan anlatıcı biçim iyice yerleşmiştir. Figürler tamamen gölge görüntü ile verilmiş ve ayrıntılar ise kazıma yoluyla yapılmış çizgilerle sağlanmıştır. Daha önceki dönemlerde de bu yönteme ilişkin örnekler var olsa da başlangıç dönemine örnek olarak Herakles-Nessos ve Sfenksli amphoraları yapmış olan Nessos Ressamı gösterilebilir. Bu dönem ressamı arasında Gorgon Ressamı, Sophilos, Lydos, Amasis Ressamı gibi yetkin ressamlar yer alsa da en çok dikkat çeken iki ressam olarak söz edilmiştir. İlki Kleitias ve çömlekçi Ergotimos’la birlikte yetkin eserler vermiştir. Bu eserlerin en önemli olanı Floransa’da korunan Françoise vazosudur (Friedell,

2011, s. 115). Konularının sayısı iki yüzün üstünde olup betimlemeler altı şerit olarak üst üste dizilmiştir. Patroklos'un cenaze töreni, Peleus ile Thetis'in düğününe gelen tanrılar, Akhilleus'un Troilos'u öldürmesi gibi mitolojik konular yer almıştır (Richter, 1984, s. 275). Diğer bir ressam da aynı zamanda çömlekçi de olan Eksekias'tır. En dikkate değer eserleri arasında, iç yüzünde Dionysos'u Naksos'a giderken betimleyen bir Kyliks ve Aias ile Akhilleus'u dama oynarken betimleyen bir Panatheneia Amphorası sayılabilir. Vatikan müzesinde bulunan Aias ile Akhilleus vazo betiminde; hala eski yöntem kullanılarak biçimlenmiş iki figür, gerçekte nasıl göründüklerinin önceden planlanmışçasına karşılıklı oturmuş olarak yapılmıştır. Elbette siyah figürlü vazo resimciliği bu ressamlarla sınırlı değildir. Siyah dönemin sonuna doğru ressamlar kırmızı figürlü vazo resimlemeye yönelmişlerdir. Kırmızı figür dönemine geçildiğinde hem siyah figür ve hem de kırmızı figürlü vazo resimleri üreten ressamlar da olmuştur. Hatta bazı ressamlar bazı vazolarında bir yüzünü siyah figür olarak yaparken diğer yüzünü ise, kırmızı figür olarak uygulamışlardır. Bu resamlara en iyi örnek ise Andokides ressamı sayılabilir (Boardman, 2002, s. 15).

Kırmızı figür tekniğinin ya da döneminin başlaması ve genele yayılması da aslında Antik Atina'nın çok ilginç bir dönemine denk gelmektedir. Bu dönemin başlangıcı aynı zamanda Atina demokrasisinin de kendini göstermeye başladığı dönemdir. Kısa bir süre öncesinde Tiran Peisistratos döneminden kırsal olan Dionysia şenlikleri kente taşınmış ve Kent Dionysia adıyla kutlanmaya başlanmıştır. "Bunu törenlerle kutlamak; kadınlar için, ayınlar çerçevesinde ritüelleşmiş bir esrime biçimi örgütlemek; erkekler için şarap ve sarhoşluğun yarattığı komos neşesi içinde, maskelerin takıldığı ve kılık değiştirildiği, hayatın normal seyrinden koparan deneyimlerin yaşandığı oyun ve şenlikler geliştirmek; nihayet sahnede illüzyonun beden kazandığı ve canlandığı, kurgunun gerçeklik gibi seyre sunulduğu bir tiyatro kurmaktır. Dionysos'u kentle ve kentin diniyle bütünleştirerek, onu toplumsal işleyişin merkezine yerleştirmektir." (Vernant, 2022, s. 81). Ardından Kleisthenes döneminde ise daha büyük atılımlar ve refomlar yaparak Atina demokrasisi hayat bulmuştur (Mansel, 1995, s. 205). Bu çağ aslında vazo resimciliğinin kendi içindeki evriminin yanı sıra kente taşınan Dionysia festivallerinde şair Thespis ile var olmaya başlayan tragedya da büyük bir gelişim göstermiş ve düzenli olarak festivalde yer almaya, yarışmalar düzenlenmeye başlamıştır. Zamanla komedyay oyunlari da festival yarışmalarında yer almaya başlamıştır. Komedyay da tragedyay gibi Phallos şarkılarından kaynağını almıştır. Komedyay şairleriyle birlikte daha önce kişisel taşlamalardan öteye gidemeyen ve biçimini düzene sokamamış hallerini aşmış ve oyunlarını maskelerle, prologlarla ve oyuncu sayısını artırarak törenlerde yarışma hakkı kazanmıştır (Şener, 2023, s. 50). Bu iki tiyatro türü, kişilerin mevki, oyunun niteliği ve sonuçları bakımından farklı oluşmuştur. Komedyay karışık başlayıp karmaşıklık mutlu sonla çözümlenirken, tragedyay sakın başlayıp korkunç sonlandırılmıştır. Bu süreçte tragedyay ve komedyanın doğuşu, yazınsal ve görsel sanatlardaki gelişmeler adeta insan zekasının, insan yaratıcılığının sınırsızlığını kanıtlar gibi olmuştur.

Antik çağın tarihsel sürecine bakıldığında, Pers istilasıyla yakılıp yıkılan Atina, Perikles'le birlikte yeniden doğmuş, Atina Parthenon'u eşi görülmemiş bir görkemlilikle yeniden yapılmıştır. Eserleri olmasa da adı çağları aşan heykeltraş Fidias da bu yapımda önemli görevler üstlenmiştir (Mansel, 1995, s. 360). Atölyelerinde sessiz sedasız çalışan vazo yapıp resimleyen sanatçılar da en yeni bulguları eserlerine uygulamışlar ve resimsel anlatım dilini geliştirmişler, özgün eserler vermişlerdir. Yunan vazo resim sanatı de bu dönemde kendi klazizmine ulaşmıştır. Konular daha kapsamlı ve daha detaylı olarak işlenir hale gelmiştir. Çoğunlukla günlük yaşam ve mitoloji konuları ağırlıkta seçilen konular arasında yer almıştır. Vazo ressamları olan Euphronios, Euthymides, Douris,

Kleophrades, Brygos Ressamı ve daha niceleri yetkin eserler vermişlerdir. Phintias, Akhilleus Ressamı, Phiale, Grup R gibi ressamın beyaz zeminli vazolar üzerinde çok yeni teknikler uygulamışlardır. Bunlardan biri de Ressam Douris'tir ve mitolojik bir anlatıda adı geçen Eos'u, öldürülmüş oğlu Memnon'un cansız bedenini kavramış ve ağıt yakarken betimlemiştir. Bu antik çağ betiminin dramatik boyutu Hristiyanlığın Pieta'sına öncülük etmektedir (Üstünipek, 2001, s. 68). Ressam Euthymides derinlik kavramıyla ilgilenmiş, Aias-Akhilleus betimiyle sadece gördüğünü temel almaya başlayan Eksekias'ın parçaladığı o eski kuralı n altını daha da deşerek, "savaşa hazırlanan genç" betimiyle bir ayağın karşıdan görünümünü, "şölençiler" betimiyle de dans eden bir insanın bedeninin, kısaltımlar aracılığıyla, doğal ifadesini vermeye çalışmıştır (Gombrich, 2019, s. 51). Yine Gombrich'in de dile getirdiği gibi kalıplaşmış çizimler yerine ressamın gözlerini kullanmışlar, tüm yüzyıllar içinde geliştirilmiş insan biçiminin örnek imgesini yıkarak sanatta bir devrim yapmışlardır. Artık olan olmuştur, Yunan resim sanatı dönüşü olmayan bir yola girmiştir. "... Sanatçılar İ.Ö. 500 yılından az önce, tarihte ilk kez, karşıdan görünen bir ayağın resmini çizme cesaretini gösterdiklerinde, sanat tarihinde korkunç bir dönüşüm oldu... bu, sanatçının artık resimdeki her şeyi en iyi ayırdına varılan biçimiyle vermeyi amaçlamadığını, objeyi gözlemlediği açıdaki biçimini hesaba kattığı anlamına geliyor... Yunan sanatının büyük devrimi olan, doğal biçimlerin ve perspektif kısaltımının bulgulanması, insanlık tarihinin kuşkusuz en şaşırtıcı bir döneminde gerçekleşti. Bu çağ, Yunan kentlerinde yaşayan insanların tanrılarla ilgili eski gelenek ve efsaneleri sorguladığı ve cisimlerin doğası üzerinde korkusuzca durulduğu bir çağdır. Bu çağ, bugünkü anlamda bilimin, felsefenin ve Dionysos onuruna yapılan bayramlardan tiyatronun doğduğu çağdır..." (Gombrich, 2019, s. 51). Antik Yunanlılar sadece Yunan ana karasında yaşamamışlardır. Aynı zamanda Güney İtalya ve Sicilya bölgesinde de Yunan kolonileri bulunuyordu. Bu kolonilerde yer alan seramikçiler de Attika vazo üretiminin etkisinde kalarak bu üretim süreçlerini sürdürmüş olsalar da zaman içinde kendilerine has bir yapı geliştirmişlerdir. Yerel motifler ve işlemlerle zamanla Attika etkisinden sıyrılmışlardır. Attika'ya oranla çok daha anıtsal kompozisyonlara imza atmışlardır.

Tiyatro Sahnelerinin Vazo Resimlerine Aktarımı

Antik Yunan'dan günümüze tam metin olarak oyunları ulaşmış sadece üç ozan vardır ki bunlar Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'tir. Bu isimlerin de kendi dönemlerinde yazdıkları oyunlarının çok azı günümüze ulaşmıştır. Bunların dışında da sadece ismi bilinen tragedya ozanları ya da bazı oyunların fragmanları kalmıştır. Yunan resim sanatı, Sophokles'le birlikte tiyatro sahne dekorunun tamamlayıcı olarak tiyatral etkiyi artırmak amacıyla etkin bir şekilde kullanılmıştır. Duvar yüzeyi yanı sıra farklı yüzeylerde de süslemeci, anlatımcı bir yaklaşımla hem malzeme hem de biçimlendirme dili açısından gelişim göstermiştir. Dönemin önemli kullanım eşyası olan vazoları malzeme ve renk kullanımlarındaki değişimler gibi vazo yüzeylerindeki ifade biçimlerinde de değişimler yaşanmıştır. Vazo ressamı açısından güncel konuların ve beklentilerin etkisi önemli olmuştur. Onlarda diğer vatandaşlar gibi tiyatro oyunlarını izlemiş ve etkilenmişlerdir. Dolayısıyla tiyatro oyunlarını görsel olarak doğrudan aktararak zaman zaman da kendi yorum diliyle betimlemişlerdir. Bu iki farkın ayırdına yüzeysel bir yaklaşım olsa da ancak oyun türü açısından bakılabilir.

Tragedya ve komedy olarak tanımlanan tiyatro öyküleri genel olarak mitoloji kaynaklı olup ozan tarafından kurgulanmış ve yorumlanmış öykülerdir. Vazo resimlerine tragedya oyun sahneleri genel olarak doğrudan aktarılırken güldürü oyunları, ozanın yorumu olduğu gibi ressamında ayrıca yorumunu kapsamaktadır. Bu nedenle tiyatral olarak tanımlanan bir vazo resminin Brygos Ressamı tarafından yapılan "Agamemnon'un Öldürülüşü" betiminde olduğu gibi, belki de aynı konuyu işliyor olmasının dışında tiyatro

oyunuyla doğrudan hiçbir ilişkisi olmayacaktır. Ancak aynı öyküyü betimleyen ve Dokimasia Ressamı tarafından yapılmış bir vazo resmi tiyatral olarak tanımlanmakta ya da en azından tiyatral oluşu tartışılmaktadır¹. Brygos ressamına ait betim mitolojik olarak adlandırılırken, Dokimasia Ressamı'na ait betim Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nce "Oresteia'dan Sahneler" tanımlamasıyla Aiskhylos'un Agamemnon tragedyasıyla ilişkilendirilmesi buna ilişkin karşı görüşün dayanağının da oyunun ve vazonun üretim tarihleri oluşu çok kolaycı yaklaşımların seçildiğini düşündürmektedir. Çünkü her iki vazo resmi de Agamemnon tragedyası ile karşılaştırıldığında, oyunun sahnelenmesinden çok daha önce üretilmiş olmasına karşın, Brygos ressamına ait betim diğerine oranla oyunla benzerliği daha fazladır. Tiyatro eseriyle aynı konuyu ele alan bir vazo resminin üretim tarihi, oyunun sahnelenmesinden önce ise mitolojik, sonra ise tiyatral olarak tanımlamak çok yanıltıcı sonuçlara götürebileceği gibi vazo ressamlarına yönelik bir haksızlık da sayılabilir. Kaldı ki tiyatro ve resim farklı anlatım olanakları sunmaktadır. Yunan tragedyaları, eylemsel anlatımdan çok, diyaloglardan ve koro şarkılarından oluşan sözel anlatımdan yararlanmaktadır. Öykünün en can alıcı yerinin sahnedeki görünümü, bir vazo ressamı için çoğu zaman, doğal olarak çekici olamayacak ve ressam tarafından kurgulanarak yeniden üretilebilecektir. Antik Yunan tragedyalarında bir öldürme eylemi varsa bu hiçbir zaman sahnede gerçekleşmediği gibi eylem sahne dışında var olur ve eylemde bulunan kişi ya da bir ulak tarafından sahnede seyirciye aktarılmıştır. Oysa sözü edilen vazolarda doğrudan öldürme eylemini betimlenmiştir.

Güney İtalya vazoları dediğimizde en çok Apulia, Lucania, Campania, Paestum gibi bölgeler ve bu bölgelerde yer alan atölyeler kendini göstermiştir. Apulia dendiğinde ise Baltimore Ressamı ya da Darius Ressamı gibi isimleri sıralanmıştır. Aynı şekilde Lucania atölyelerinde de Pisticci Ressamı, Amykos Ressamı gibi isimlere sıklıkla rastlamıştır. Campania yöresi için de Cumae çömlek topluluğu kendini göstermiştir. Paestum ise daha çok bilinen isimlere sahip olup bunların başında da Asteas, Python gibi isimler gelmektedir (Trendall, 1992, s. 3). Güney İtalya vazolarından söz edildiğinde, tiyatro konulu vazoları da anmak gerekmektedir. Bunlara kısaca tiyatral vazolar denilmektedir. Attika vazolarında olduğu gibi mitolojik sahnelerin betimini sürdürseler de tiyatroya konu olmuş öyküleri de sıklıkla vazolarında kullanmışlardır. Tiyatro eserleriyle daha doğrudan bağ, Attika vazolarından çok Güney İtalya vazolarında daha sıklıkla görülmektedir. Atina'da önemini kaybeden tragedya daha sonraki dönemlerde Güney İtalya'da da bol miktarda sahnelenmiş ve yöre insanının ilgisini çekmiştir. Ancak o dönemin vazo ressamları bu oyunları izlemiş ve bunları sıkça vazolarını dekorlarken kompozisyonlarında kullanmışlardır. Hatta bazı vazolarda figürlerin üzerindeki kıyafetler o denli ince işlenmiştir ki kompozisyonun doğrudan tiyatro sahnesinden alındığını dahi düşündürebilmektedir. Bu vazolara en güzel örnek ise Alkmene vazosudur diyebiliriz². Kimi Güney İtalya vazoları kayıp oyunların ya da hakkında bir miktar fragmana sahip olduğumuz oyunlar hakkında da bilgi sağlamak gibi bir yönü de vardır. Sözgelimi Underworld Ressamı, Euripides'in kayıp oyunu Melanippe'den bir sahneyi volute krater üzerinden anıtsal bir kompozisyonla işlemiştir. Bol işlemeli kıyafetlerin olduğu vazolar, bu kompozisyonu bir tiyatro sahnesinden alındığını düşündürse de bu tiyatro sahnesi olmak yerine ressamın kendi hayal gücü de olabilmektedir. O nedenle bu vazoların tiyatro sahnesini yeniden ürettiğine dair kesin delillere ulaşılamamaktadır. Ancak bir başka tür var ki, bunların tiyatro sahnesinden doğrudan aktarıldığı kuşkusuzdur. Sadece öykünün kompozisyonu değil aynı zamanda sahnenin çizimi vazolara aktarılmıştır. Vazo ressamlarının ilgisini çeken bu komedi

¹ <https://collections.mfa.org/objects/153661/mixing-bowl-calyx-krater-with-the-killing-of-agamemnon?ctx=32b73d5c-42b7-4258-a31c-57fbafd3a809&idx=0> [Erişim tarihi: 20.03.2025].

² https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1890-0210-1 [Erişim tarihi: 25.03.2025].

oyunları, sahneleri ve oyuncularını Phlyaks olarak tanımlanmış ve bu oyunlarda yer alan sahnelerin aktarıldığı vazolara da phlyaks vazoları denmiştir (Trendall, 1992, s. 3).

Tiyatro Sahnesinin Doğrudan Aktarımı Olarak Phlyaks Vazoları

Phlyakslar, güney İtalya kolonilerinin kırsal bölgelerinde sahnelenen bir oyun türüdür. “Alt düzey tiyatroyu temsil ettikleri için, İtalyan Phlyax oyunları, özellikleri kendilerini grotesk tavırlar biçiminde, türlerin bir kombinasyonu olarak görülen, özgürleştirici ve kolektif kahkahada, ilkel içgüdülerin yeri olarak bedensellikte ve efsanevi kahramanlar ve tanrılar gibi büyük karakterlerin aşağılanması ve hicvedilmesinde gösteren yerli komik kültürün ifadesidir.” (Corrente, 2017, s. 3). Elbette ki vazo ressamları bu oyunları izlemişler ve bilgi sahibi olmuşlardı. Bu konuları vazolara taşımışlar fakat özellikle sahne görünümüyle birlikte betimlemişlerdir. Peki vazo ressamlarının ilgisini çeken bu oyunlar ne idi ve nasıl sahnelenirdi? Aslında bir komedi olan bu oyunlar ve sahnedeki aktör, her ikisi birden Phlyaks olarak tanımlanmıştır.

“Farstan” (ya da phlyaks oyunundan) söz eden kelimenin, genellikle Yunanca phlyarein (φλυαρεῖν) fiiliyle – yani saçmalamak, abuk sabuk konuşmak gibi günümüzdeki çılgın mizah anlayışına benzer bir anlamla – bağlantılı olduğu düşünülür. Ancak filolojik kökeni daha çok phleo (φλέω) – yani şişmek, kabarmak fiiline (φλέω - φλόος - Phlyax) dayanır. Bu da abartılı şekilde doldurulmuş göğüs, karın ve kalçalarıyla kostümlü oyuncular ve erkek kostümünün vazgeçilmezi olan fallusu – Dionysos’un doğurganlık simgesini - tanımlamak açısından son derece yerinde bir ifadedir. (Neiiendam, 1992, s. 15).

Klaus Neiiendam da sözcüğün kaynağını türlü kaynaklara dayanarak açıklamaya çalışmış ya da var olan iddiaları taşımıştır. Hesychius’un sözlüğüne³ baktığımızda Fluax (Phlyaks) sözcüğünü genellikle boş boş konuşan, zırvalayan, şaka yapan, komedyen gibi anlamlara gelen bir sözcükleri Phlyaks sözcüğü ile karşılaştırılması istenmiştir. Çünkü şişmek anlamına gelen Phleo sözcüğü de bir bakıma bu oyunları tanımlamaktadır. Sahnede aktörler göbeklerini ve kalçalarını şişkin gösterecek şekilde kostüm giyerek komik bir unsur yaratmaya çalışmışlardır. Bu yönüyle de şişmek, kabarmak fiili ile de ilişki kurulması da akla uygundur. Sözcüğün anlamından öte oyunların karakterine de bakmak gerekecektir. O dönem oynanan Phlyaks oyunlarından günümüze tam metin olarak hiç kalmamış olsa da genel kabul görmüş haliyle Rhinton ile en popüler seviyeye ulaşmıştır. Bu bağlamda Rhinton’u biraz tanımak Phlayks’lar hakkında da bilgi verebilecektir. Anthologia Graeca’da Magna Graecia’lı kadın şair Nossis’in Rhinton’un mezar yazıtı olarak geçen şiirine bakabiliriz.

Yanımdan geçip giderken,
bana dostça bir iki laf et,
şöyle hafif de bir gülümseme bırak.
Rhinton derler bana, Syrakusaydanım,
Mousaların minicik bir büllbülü.
Ama kendi sarmaşığımı kendim kazandım,
Phlyaks oyunlarımı tragedyalardan topladım.⁴

Aslında Rhinton’un bu mezar yazıtı çok şey anlatmaktadır. Phlyaks oyunlarını doğrudan tragedyadan devşirdiğini açıkça belirtmiştir.

Metropolitan Museum’da Tarporley Painter tarafından yapılmış olan Rhinton’un mezar yazıtına benzer bir düşünceyi ortaya çıkaran bir Phlyaks vazo resmi bulunmaktadır. Phlyaks formda yapılan bu vazo resminde sahnenin sağında Phlyaks vazo betiminden çok

³ <https://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=114845> [Erişim tarihi: 26.11.2025].

⁴ 08.03.2025 tarihinde Cengiz Yavuz (d. 1970) ile yapılan görüşme.

farklı betimlenmiş bir kişi durmaktadır, elbisesini omzuna atmıştır ve sahneyi izlemektedir. Vazo üzerindeki yazıtta bu karakter Tragoidos olarak tanımlanır. Rhinton'un mezar yazıtına koşut olarak, tragedya, konularını Phlyaks'a vermiş ve kendi ömrünü tamamlayarak kendi yerini devrettiği ve yükselmekte olan bir komedyä türü olan Phlyaks oyununu izlemektedir. Phlyaks oyunu, doğaçlamasına ve yerel kültürün özelliklerine rağmen, komik tiyatronun en yüksek biçimlerinden etkilenmiştir (Corrente, 2017, s. 3). Phlyaks'larla ilintili iddialara baktığımızda çoğunlukla orta ya da eski komedyä ile ilişkilendirme çabası görülmektedir (Trendall, 1992, s. 3) ve bunu da çoğunlukla sahne ve mask tasarımları üzerinden sağlamaktadırlar. Oysa Rhinton'un mezar yazıtı ve Ressam Tarporley'e ait vazo resminde de açıkça gösterildiği ve ifade edildiği gibi tragedyä üzerinde de durulmalıdır.

Phlyaks vazosu olarak Priamos'un Neopteleemos tarafından sunak üzerinde öldürülüşü, Aias'ın Athena tapınağında Kassandra'yı sürükleyişi de Phlyaks vazolarına konu olabilmışlerdir. Ancak bu sahnelerin o dönem tragedyalara konu olabileceklerini düşünmek akla gayet uygundur. Kaldı ki bugün, o dönemde yazılmış tragedyaların oldukça azından haberdarız. Tam metin olarak bugüne ulaşan tragedyalar dışında, oyunu bugüne ulaşmasa da ismi ulaşan ozanlar olduğu gibi isimleri ve oyunları hakkında hiçbir şey bilmediğimiz birçok tragedyä ozanı bulunduğunu düşünmek de akla uygun bir yaklaşım olacaktır.

Phlyaks kostümleri; genel anlamda tüm Güney İtalya bölgelerinde birbirine benzerlik göstermiştir. Genellikle de çıplaklık hissi verebilmek için tayt giymişler (Trendall, 1992, s. 11), göbek ve kalça bölgesi yastık gibi bir malzeme ile abartılı bir şekilde şişirilmiştir. Genellikle de yere bakar durumda abartılı bir phallus yer almıştır (Neiiendam, 1992, 15). Klaus Neiiendam'a göre bu Dionysos'un doğurganlığını temsil eder. Tüm bunların üzerine de tunik giyerler ya da pelerin benzeri bir giysi kullanmışlardır. Rolün gerektirdiği formda bir mask ise tamamlayıcı unsur olarak aktörün üzerinde yerini almıştır. Dönemsel olarak ressamlar maniyerist yaklaşım sunmuşlardır. Hayatın gidişatına dair sıra dışı tiyatral görünümde içinde "elbise ve jestlerdeki pozlar, sahneyi en az diğer öğeler kadar hayat dolu kılar. Elbiselerin arkaik desenleri çeşitlilik gösterir; zikzak yerine kavis ya da dalgalı hatlarla biten elbise kenarları, nadiren mantığa aykırıdır (Boardman, 2002, s. 181). Phlyaks resimlerindeki sahneye ilişkin unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, ikonografik gelenekselliğinin derecesi ve sanatçının sahnenin gerçek özelliklerini tıpatıp aktarmak yerine tiyatro sahnesini betimlemedeki özgürlüğü dikkate alınması gerekmektedir. (Corrente, 2017, s. 10).

Phlyax vazolarının belgesel nitelikte olmasını sağlayan en önemli faktör ise, oyun sahnesindeki oyuncuların ve sahneye dair elemanların yerleşme biçimine dair önemli ip uçları vermiş olmasıdır. Phlyax resimlerinde genel olarak üç farklı sahne tipi gözlemlenmiştir. İlki basit ve antik, diğerleri daha karmaşık ve çeşitlilik gösterir niteliktedir. Bir platformu destekleyen küçük sütunlar ve ortasında perde bulunur, birleştirilmiş süslü levhaları destekleyen direkler ya da merdivenle çıkılabilen ve sütunlarla desteklenen sahne şeklindedir. "Phlyax vazolarında resmedilen sahne tipi, performansın gereklilikleri ile sahne eyleminin gerçekleştiği ortamın özellikleri arasındaki güçlü bağlantı üzerine bazı değerlendirmelere yol açmaktadır. M.Ö. IV. Yüzyıl Yunan topraklarına yayılan (mim, pantomim, mimiamb, Phlyax tiyatrosu, hilarotragedyalar), dar sahne ortamları gerektiren ve taklitçi, çağrışımçı ya da saçma ve sözel üslupları nedeniyle belirli sahne mekanlarını göz ardı eden farklı performansların gelişmesine tanık olmuştur (Corrente, 2017, s. 10).

Phlyaks Vazolarının Resimsel Özellikleri ve Örnekleri

Tiyatro sahnesinin doğrudan aktarımı olarak sahnede oyuncuların performansları resimsel bir anlatıyla vazolar üzerinde yeniden canlandırılmıştır. Phlyaks vazoları denmesinin nedeni Güney İtalya'da kırsal kökenli komedi oyunlarının sahne görünümelerini betimliyor olmasıdır. Yaklaşık olarak İ.Ö. 4 yüzyıl ortalarında Paestum ve Campania'da Phlyaks vazoları görülmeye başlamıştır. Paestum örneklerinin çoğunluğu ise Asteas ve Python atölyelerinden gelmiştir. Bu vazolar üzerinde çoğunlukla Phlyaks güldürüsünün sahnedeki görünümü olduğu gibi betimlenmiştir. Sahnelerde grotesk maske takan, şişirilmiş giysiler giyen ve abartılı mimikleri ve duruşlarıyla figürler, karakteristik bir üslup sergilenmişlerdir. Bu tiyatrolarda mitolojik olaylar ve kahramanlar, toplumsal ve politik bir eleştiri diliyle mizahi bir gösterime dönüştürülmüştür. Özellikle önemli toplumsal sorunlar olan hiyerarşik ve sınıfsal yapılanma, inanç sistemi üzerinden uygulanan yaptırımlar alaysı dille eleştirilerek farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır. Sanatın ve tiyatronun bu farkındalık yaratma gücü, her zaman yapılandan daha özgürce sergilenmeye çalışılmıştır. Phlyaks tiyatro sahnelerindeki abartılı mizahi jestler ve tavırlar vazoların çizim diline de yansımış ve hatta resamlara da bunu gösterebilme özgürlüğü de sunmuştur. Dolayısıyla kimi vazolarda betimleme sahne çizimleri olmaksızın verilmiştir. Konular arasında dayak atanlar, yiyenler, kek ya da pasta için yapılan yarışmalar, köylülerin kente gelişi, kadınların kocalarını dövüşü, kölelerin cezalandırılması, yemekli şenlikler, komik aşk öyküleri yer almıştır. Antik Yunan resim sanatının önemli bir alanını oluşturan Phlyaks vazo resimlerini, resim sanatı bağlamında ele almak için resimsel kompozisyon anlayışı, tiyatral ifadenin aktarımında çizginin ve tekniğin gücü, figürlerin stilizasyonu, hareket ve derinliği yanı sıra sembolizmi ve ikonografisi açısından değerlendirmek gerekmektedir.

Phlyaks vazo resimlerinin kompozisyonları; vazonun ön ve geniş yüzeyine sahne ve sahneye dair unsurların yer aldığı bir kurgu ile yapılandırılmıştır. Bazı vazolarda sahne unsurları bulunmasa da figür ilişkileri sahne izlenimi vermektedir. Genellikle en yalın haliyle sahne alçaktır ve direklerle desteklenmiş, bazen bunların arası perdelerle örtüldüğü de olmuştur. Kimi zaman direk yerine sütun kullanılmış ve araları yine perdelerle örtülmüştür. Bazı resimlerde kapı gibi ayrıntılar kullanılarak sahne bağlantılarının olduğu hissi verilmiştir. Genel olarak Phlyaks oyun sahnelerinin en tanımlayıcı gösterimi vazolar üzerinde tek sahne olarak tanımlanmıştır. "Bu resimlemeler daha çok monoscenic narrative/tek- sahne anlatı tekniğinde resimlenmiştir. Bu türde resimlemeler tek bir olayı temsil eder ve zamanın akışını belirtmek için figürlerin ve sahnelerin bir tekrarı yoktur. "Tek- sahne anlatı, okuyucunun hikayeyi iyi bilmesini gerektirir. Çünkü gösterilen belirli anın ötesinde eylemleri belirtmek için az sayıda görsel ipucu vardır." (Gönüllü, 2017, s. 1751). Özellikle bu vazonun kulpları arasındaki alt ve üst kısımları dekorlu geniş yüzeyde toprak rengi üzerine siyah boya kullanılarak konturları ve formu belirleyen çizgi ile figürler çizilmiştir. İki boyutlu yüzeyde figürler tek düzlem halinde sıralanmıştır.

Semboller, alegorik ifade ve üslup açısından; tüm Antik Yunan vazo resimleri arasında farklılıklar açıkça gözlemlenebilir. Klasik Vazo resimlerinde olduğu gibi Phlyaks Vazo resimlerinde de genellikle mitolojik sahneler ya da kahramanlık hikayeleri olsa da Phlyaks vazolarında komedi ve hicivli anlatım, resimlerdeki biçimsel yaklaşımları da etkilemiş, üslup ve temayı da farklılaştırmıştır. Phlyaks tiyatrosunda şişkin giysiler, maskeler ve phallos en önemli ayırt edici sembolik öğeler niteliğindedir. Genel olarak komedya oyunlarında halk giysileri, alçak topuklu ayakkabılar ve göbek ve kık abartılı şişlikte ve gülünç şekildedir. Kırmızı deriden yapılmış olan gereğinden fazla büyük ve müstehcen bulunmayan phallos, hem Dionysos'u ve bereketin sembolü hem de dişil karakterlerin de aksesuarı olmuştur (Friedell, 2011, s. 208). Karakterlerin duygu ve ifadesi

adeta büyüteçle görünürcesine maskelerde biçimlenmiştir. Anonim bir karakter olmakla birlikte bazı durumlarda temsil ettiği rolün sembolü de olmuştur. Figürler genellikle abartılı mimikleri bazen maskeli halleriyle, gövdeleri özellikle tayt benzeri dar giysi ve onun üzerinde geniş gövdelerini sarmalayan draperiyi gösteren kıvrımlarıyla çizilmiştir. El kol hareketlerindeki abartı, mimiklerindeki abartıyla paralellik göstermektedir. Kadınlar genellikle kıvrımlı giysileriyle, erkekler bedenlerinin üst kısmını sarar ve bacak arasından sarkan cinsel organıyla cinsiyetleri abartılı vurgulanmıştır. Figürlerin bedenindeki deformasyon ve özellikle saçlarındaki beyazlaşma yaşıyla ilgili bilgi vermektedir. Tiyatroda kullanılan maskeler, tiyatronun doğrudan aktarımı olan Phlyaks vazoları resimlerine de hem sembolik hem de estetik bir ayrıntı olarak yansımıştır. Her ne kadar vazo resimlerinde görülen grotesk maskeler ve abartılı şekilde stilize edilmiş giysiler tiyatral bir ifadenin gereği gibi görülse de mizah ve hiciv vurgusu resimsel ifadenin biçimlenişinin de evrildiğini göstermektedir. Malzeme ve rengin etkisi açısından baktığımızda; genel olarak, “Antik çağ ressamlarının renk skalası sınırlıdır ve genellikle dört renk ile çalışmışlardır. Beyaz (melinum), sarı (Attika Sil’i, Ocker), Kırmızı (Pontus sinopis) ve siyahdır (atramentum) (Onurkan, 1994, s. 13, 145). Antik Yunan vazo resimleri başlangıcında siyah ve siyah figür tekniği ile yapılmıştır. Siyaha boyanmış figür silüetleri kazıma çizgilerle bezeniyor ve saç ve giysiler çizgiyle ifade edilmiştir. Ten tanımı kırmızı ve beyaz renk boya kullanılarak verilmeye çalışılmıştır. Bu teknik ifadeyi zorlayan ve kısıtlayan bir etkiye sahip olduğundan uzun süre kullanılır olmamıştır. Bunun yerine bu tekniğin tam tersi olarak figürler ve bezeme motifler kilin kırmızı rengi kullanılarak üzeri siyah çizgiler kullanılarak anlatı oluşturulmuştur ve bu anlatı sahnesi arkası siyaha boyanmıştır. Kırmızı figürlü vazo ressamlığı, figürleri kilin renginde bırakması, figürlerin dışındaki alanı siyaha boyaması bakımından eski geleneği ters yüz etmiş, bu sayede figürleri çok daha ince biçimde boyama imkânı doğmuştur (Friedell, 2011, s. 116). Bu yöntemle figürler fırça izi ve fırçanın kıvraklığıyla canlı bir etkiye sahip olmuşlardır. Arka planda kullanılan siyah her ne kadar derinlik algısını yok etse de figürleri konturlayıp tersine bir perspektifle önde ve net algılanmasına neden olmuştur. Phlyaks vazolarında da kırmızı figür tekniği kullanılmıştır ve figürler kilin kırmızısı üzerine çizilmiş siyah çizgilerle biçimlenmiştir. Dolayısıyla bu resimlerde de Phlyaks kahramanları parlak, canlı, net ve vurgulu bir dil ile biçimlenmiştir. Phlyaks oyunlarında anlatı vurgusunu artıran maskeler beyazla, phallus ayrı bir kırmızı boya ile dikkati çeker bir şekilde vurgulanmıştır.

Hareket ve jestlerdeki vurgu; Phlyaks oyunundaki tüm karakterlerin yerleştirilme biçimiyle tiyatral oyun teması belirgin bir şekilde öne çıkarılmıştır. Dolayısıyla Phlyaks vazolarındaki figürlerin vücut dili ile karakterlerin absürt hareketleri, abartılı yüz ifadeleri, mimik ve jestlerdeki duygu derinliği hissettirilmiştir. Kültürel açıdan kutsal sayılan mitolojik hikayeler, toplumun çok önemsendiği değerler ve kahramanlık hikayeleri Phlyaks tiyatro oyunlarında absürt ve mizahi bir dil ile içselleştirilmiş, normalleştirilmiş ve dolayısıyla onlarla baş edebilme gücü verilmiştir. Bu tiyatro oyunlarının doğrudan aktarımı olan Phlyaks vazo resimleri de günlük yaşam malzemesi olan vazolarla her daim bu mizahi anlayış yaşatmıştır. Kayıtlarda bulunan ve resimleri tanımlanabilen bazı Phlyaks vazo resimleri üzerinden bu çok bilinen mitolojik öykülerin ve Yunan kahramanlarının komik uyarlamalarını bakmak gerekmektedir.



Resim 1: "Helene'nin Doğumu", Kırmızı Figür Apulia Kalyks Krateri, MÖ 380-370, Museo Archeologico e Bastione di Santa Scolastica, İtalya

Phlyaks vazoları örneğinde (Resim 1) Helene'nin yumurtadan doğumu resmedilmiştir. Öyküye göre, Sparta kraliçesi Helene güzelliğiyle ünlü olduğu kadar Truva savaşıma neden oluşuyla da bilinmektedir. Tanrı Zeus ve Sparta kraliçesi Leda'nın kızıdır. Antik Yunan mitolojisine göre Zeus kuğu kılığına girerek Leda ile birlikte olur ve sonrasında Leda bir yumurta doğurur. Bu yumurtadan olağanüstü bir doğum gerçekleşir ve Helene doğar. Ancak kimi kaynaklara ve en yaygın düşünceye göreyse 2 yumurta doğurur. Birinin babası Tyndareos diğerinin ise Zeus'tur. Helene ise Zeus'a ait olan yumurtadan doğmuştur. Böylece Troya seferine çıkan Agamemnon'un eşi Klytimestra ile Helene ayrı baba ama aynı anne olmak üzere kardeşir.

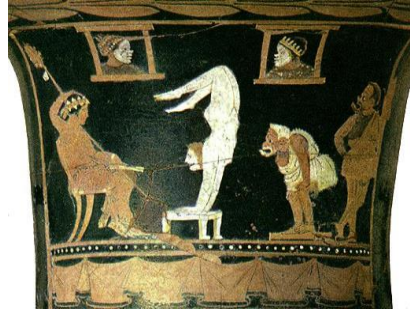
Phlyaks vazolarda mitolojik söylenceler abartılı ve mizahi bir anlatımla yeniden ele alındığı gibi Helene'nin doğum sahnesi de grotesk bir vurguyla öne çıkar. Burada siyah zemin üzerinde sahne betimlenmiştir. Diğer vazolarda olduğu gibi tiyatro sahnesinin yeniden yorumlanması olsa da sahne ifadesi için altı perde ile kapatılmış büyük bir kaidenin üzerine figürler yerleştirilmiştir. Sahnenin ortasında temanın ana eksenini işlenmiştir. Sepet içinde kırılmış yumurtadan çıkan ve ayakta kolu hareket halinde gösterilmiştir. Phlyaks karakterini canlandıran aktör elinde kocaman çapası ve henüz kırılmış ya da kırmaya devam eden edasıyla güç gösterir gibidir. Buradaki ironi küçük bir darbe ile kırılabilir yumurtanın böyle bir aletle abartılı kırılışı ve dolayısıyla yumurtanın da adeta bir mermermişçesine gösterilmesidir. Bu karakterin önünde Helene'nin arkasında duran ve olayı izleyen, abartıyı fark eden ve uyarı başka bir figürde adeta olayın abartısını durdurmak ister gibidir. Ayrıca sahnenin diğer tarafında kapı aralığından bakan kadın figürü gürültüyü duymuş ve korku ve şaşkın bir ifade ile izlemektedir.



Resim 2: Bir Cimrinin Soyuluşu, Asteas tarafından resimlenmiş Paestum Kırmızı Figür Kalyks Krater, MÖ 350 civarları, Altes Museum, Berlin, Almanya

(Resim 2) Ressam Asteas'a ait olduğu bilinen bir Phlyaks vazosudur. Öyküsü tam bilinmemekle birlikte bir Yunan komedisinden alınma olabileceği gibi günlük yaşamda anlatılan öğretici niteliğindeki bir hikâye olma olasılığı yüksektir. Çünkü o dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik dinamiklerine dair hikâyeler tiyatro gösterilerine olduğu kadar vazo

resimlerine de konu olmuştur. Cimrinin soyuluşu da toplumsal yapıda mal ve zenginlik hırsının geldiği boyut alaysı bir dille anlatılmak istenmiştir. Çünkü her ne kadar mal sahibi de olsan o malın ihtiyacından fazlasını koruyamayacağının alaysı bir dille anlatımı söz konusudur. Vazo üzerindeki resim yine bir tiyatro sahnesi olduğunun en önemli göstergesi olan sütunlar üzerinde yükseltilmiş sahne ve sahnenin merkezinde insan boyutunda büyükçe bir sandık ve üzerinde sahibi olduğu halinden anlaşılan cimri gösterilmiştir. Yaşlı cimri korku ve şaşkınlık ifadesiyle elinde bastonuna rağmen sandığını koruma çabasındadır. Her iki taraftan iki adam cimriyi çekiştirir şekildedir ve hareket gergin bir şekilde gösterilmiştir. Ayaklarından çeken adamın gözleri yukarıda bir kadın portresine bakar gibidir. Baş tarafında buluna figür karşıdan gösterilmiştir. Özellikle ayakların duruşu ve ayrıntılarının çizimi çok ikna edici iken onun arkasında duran olayı izleyen figür şaşkın bir duruş içindedir. Her iki figürün kıyafetlerinin özelliği ve rengi aynıdır. Sahnedeki dört figüründe cinsiyetlerinin ifadesi olarak organları gösterilmiş ve özellikle kırmızı giysili iki figürde giysinin devamı gibidir.



Resim 3: Dionysos, Bir Phlyaks Aktör ve Dansçı, Group of Louvre K240 (Asteias'a da atfedilir) tarafından resimlenmiş Sicilya Kalyks Krater, MÖ 325-300, Musée de Milan, İtalya.

Dionysos betimli vazolardan en ilgi çekici olanı Paestum'da yapılmış bir kraterdir. Özellikle Paestum vazolarında tiyatro oyunlarındaki gibi Dionysos vurgulanmıştır. Olasılıkla da Paestum atölyeleri arasında önde gelen Asteas'a aittir. Dionysos oturmuş, bir kadın akrobatı izlemektedir. Yanlarındaki bir Phlyaks merakla onları izlemektedir. Vazoyu süsleme amacıyla betimlenmiş iki kadın da pencereden bakmaktadır.

Kimi vazolarda ise karakterlerin adı vazo üzerine kazınmıştır. Hangi oyunla ilgili olduğuna ilişkin kazımlar da yapılmıştır. Oyun sırasındaki bir görüntünün betimi ve hem de karakterlerin isimlerinin kazındığı vazolara ilişkin örnek olabilecek bir vazo da yine Asteas tarafından yapılmıştır. Genellikle figürler Kosilos, Kharinos, Gymnilos ve Karion olarak adlandırılmıştır.



Resim 4: Olasılıkla Antigone'nin Yakalanışı ve maskesini çıkardığında beliren yaşlı adam betimi, Sophokles'in Antigone tragedyasının phlyaks versiyonu. Vazo resminin kaynağına ulaşılamamakla birlikte Corpus Vasorum Antiquorum serisinde yer aldığı düşünülmektedir.

(Resim 4) Antigone, Antik Yunan tragedya yazarı Sophokles'in yazdığı bir trajedi kahramanıdır. Ancak günümüze tam metin olarak kalmamış, fragmanlar olarak kalmış olsa da aynı isimde Euripides'in de bir oyunu bulunur. Temel olarak konu ortak olsa da süreç Euripides ve Sophokles'te farklı ilerler ve farklı sonuçlanır. Rhinton'un Sophokles'in Antigone tragedyasından alıntılacağı "Çift Maskeli Antigone" isimli komik uyarlamasıdır.

Antigone, Kral Kreon'un tarafından kardeşi Polyneikes'i gömdüğü için ölüm cezasına çarptırılmıştır. Gerçekte ölümcül ve trajik bir öykü olmasına rağmen phlyaks vazosu bitimlemesinde olayın ciddiyeti bozulmuş komediye dönüştürülmüştür. Antigone yakalanıp kral Kreon'un karşısına çıkarıldığı sahne betiminde kadın temsili maskesi kaldırıldığı anda yaşlı ve sakallı bir adam olduğu belirmiştir. Bu parodisel durum, trajik karakterlerin abartılı ve ironik şekilde gösterilerek ciddiyeti bozar ve izleyicide gülme ve rahatlama hali yaşatır. Zaten phlyaks oyunlarının ve onun aktarımı olan vazo resimlerinde, trajik karakter ve olayların abartılı bir absürtlükle komediye dönüşmesi temel özelliktir. Phlyaks oyunlarında ve vazolarında karakterler abartılı yüz ifadelerinin çizildiği maskeler kullanarak gerçek kimliklerini saklamışlardır. Erkek oyuncular özellikle kadın karakteri oynadıklarında mutlaka maske ve hareketli anı gösteren bol kıvrımları giysisiyle Phlyaks vazosunda da gösterilmiştir.



Resim 5: Herakles ve Zeus sahnesi. Herakles sunuları alırken, Zeus yıldırım fırlatmak üzere konumlanmış. Kalyks Krater, Apulia, M.Ö. 370 civarı. Sant'Agata de' Goti Müzesi.

Phlyaks vazolarında Yunan tanrıalarının ve kahramanlarının hikayeleri de yer almıştır. Bunlardan en iyi bilinen hikâye Zeus ile Herakles ve onların betimidir. Herakles yarı tanrıdır ve Zeus ile Alkmene'in oğludur. Alkmene Miken kralının kızıdır ve Amphytrion ile evlidir. Amphytrion kılığına giren Zeus, Alkmene ile birlikte olmuş ve bu beraberlik sonucunda Herakles doğmuştur.

Bu Phlyaks vazosunda Zeus ve Herakles hikayesi betimlenmiştir. Herakles Zeus'un tam önünde Phlyaks aktörlerinin kostümüyle ve tavrıyla ayakta durmakta ve elindeki yiyecek kabını Zeus'tan tutarak yemeye devam etmektedir. Zeus ise tahtında oturmuş baş edemediği çocuğuna şimşekler göndermektedir. Hemen arkasında Zeus ve Herakles'e arkası dönük ve onlarla hiç ilgilenmeyen Phlyaks aktörü tavrıyla beyaz saçlı, yaşlı bir figür, su akan çeşme oluşuna elindeki kaptan su dökmekte ve el hareketiyle mırıldanır gibidir. Burada tüm figürler, kostümleri ve tavırlarıyla Phlyaks betimi özelliklerini taşımaktadır.



Resim 6: Herakles, Hermes ve Bir Kadın. Kırmızı Figür Güney İtalya Skyphos'u, MÖ 350-325 civarı. Milano Arkeoloji Müzesi, İtalya.

(Resim 6) Rhinton'un Herakles güldürüsünü betimleyen başka bir vazo da yine Asteas'tandır. Phlyaks vazolarında Herakles elinde bir sopa ile betimlenir. Herakles bir aşıktır ve Hermes onu bir kadına götürür. Fakat kadın ortaya çıkınca Herakles ürker ve elindeki sopayı düşürür.

Sonuç

Antik Yunan resminin en yaygın kullanım alanı olan vazolar, yaşamsal temsillerin doğrudan aktarıldığı alanlardır ve çok kapsamlı araştırmalar için önemli belgelerdir. Antik çağ vazo resimleri üzerinden döneminin tiyatro estetiğini ve özellikle Phlyaks oyunlarının doğrudan aktarımı olan vazo betimleme biçimlerini incelemek bu çalışmanın temel amacı olmuştur. Bu kapsamda vazo resimciliğinin gelişim evreleri, malzeme ve dolayısıyla ifade etme biçimlerindeki gelişmeler, mitolojik temaların aktarımı ve yöntemleri incelenmiştir. Özellikle tiyatro oyunlarının doğrudan ya da dolaylı aktarımları arasındaki farklılıkların resimleme diline de yansıdığı görülmüştür. Rhinton'un mezar yazıtı ve Tarporley ressamına ait vazo ile tragedyadan komedyaya geçişin sadece sahne içeriğiyle değil, tiyatronun ideolojik ve estetik boyutuyla da bir dönüşüm içinde gerçekleştiğini görülmüştür. Güney İtalya bölgesinde gelişmiş olan Phlyaks tiyatrosunun sahne ve gösterim biçimlerinin vazo resimlerine temel özellikleriyle aktarılmış olduğu gerçeğini özellikle Trendall'ın analiz ve sınıflandırmasıyla ortaya konulmuştur.

Literatür taramalarında Phlyaks vazolarını tiyatro ile ilişkilendirilmesi genellikle ikonografik analizler üzerinden yapılmış olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca sahne estetiğinin anlatısal kurguyla hem beden estetiği hem de toplumsal hicvin resimsel anlatılara da doğrudan aktarıldığı gerçeği üzerinde de durulmuştur. Bu araştırma bağlamında yapılan görsel analizlerde de görülebildiği gibi Phlyaks vazo anlatımlarında ressamın oyun izledikleri ve temaya hâkim olduklarını ve bunun vurgusunu yapmak için biçim dili, renk, çizgi, form oluşturma ve ifadeyi güçlü kılmışlardır. Oyunun vurgusunu belirleyen öğeleri ısrarla kullanmışlardır. Bunlarda genellikle Phlyaks tiyatro sahnesinde kullanılan abartılı kostümleri maskeleri phallos ve sahne temsiline uygun sütun, merdiven, kapı, direk, örtü benzeri öğelerdir. Ressamlar yetiştirdiği ve ürettiği atölyelerle anılmışlar ve dolayısıyla birbirinden farklı kılan belirgin özellikler görülmemiştir. Kaldı ki dönemsel olarak bireysel tavır, üslup kaygısı gibi günümüz tasalarının tam oluşmadığı ve tiyatro temsilini doğrudan aktarabilme çabasının önüne geçemeyeceği rahatlıkla söylenebilir.

Phlyaks tiyatrosu tanrılar, kahramanlar ve toplumsal değerlerin rahatlıkla hicvedilerek eleştirilebildiği kurgulu ya da doğaçlama oyunların gösterimiydiler ve vazo betimlerine de doğrudan aktarılmışlardır. Bu hikayelerin aktarımında, tek kare bir anlatı olarak derin, katmanlı ve vurgulu bir dil oluşmasında önemli bir rol oynamışlardır.

Teşekkür; Araştırma sürecinde gerekli kaynak desteği ve Antik Yunan kültürü konusunda geri bildirimde bulunan Cengiz Yavuz'a minnettarım.

Kaynakça

- Anthologia, Graeca, RhintonYazıtı; Nossis (7. Kitap, bölüm:414) <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Anth.+Gr.+7.414&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0473> [Erişim tarihi: 20.03.2025].
- Boardman, J. (2002). *Kırmızı figürlü Atina vazoları*. G. Ergin (Çev.). İstanbul: Homer Yay.
- Carpenter, T. H. (2002). *Antik Yunan'da sanat ve mitoloji*. B. M. Ünlüoğlu (Çev.). İstanbul: Homer Yayınevi.
- Corrente, G. (2017). *Phlyax oyunları: Bir oyunun performatif ve 'politik' boyutları Akdeniz tiyatrosunun özgün biçimi*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvbj7grj.6> [Erişim tarihi: 15.03.2025].
- Friedell, E. (2011). *Antik Yunan'ın kültür tarihi*. N. Aça (Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi Yay.
- Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın öyküsü*. E.-Ö. Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gönüllü, A. B. (2017). Resimsel "Anlatı sanatı" yapıları üzerine. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6, 34.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (1996). *Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Mansel, A. M. (1995). *Ege ve Yunan tarihi*. Ankara: TTK Yayınları.
- Neiiendam, K. (1992). *The art of acting antiquity, iconographical studies in classical, hellenistic and byzantine theatre*. University of Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Onurkan, S. (1994). Antik çağ resminde enkaustik ve boyalar. *Anadolu Araştırmaları Dergisi*, 13, 143-151.
- Richter, G. (1984). *Yunan sanatı*. B. Madra (Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Şener, S. (2023). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Trendall, A. D. (1992). *A new early apulian phlyax vase*. Ohio: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 79, No. 1
- Trendall, A. D. (1959). *Phlyax vases*. London: University of London.
- Üstünipek, M. (2001). *Pieta ve ayrılık üzerine*. İstanbul: Türkiye'de Sanat Dergisi, S. 50.
- Vernant, J.-P. (2022). *Eski Yunan'da mit ve din*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım. <https://collections.mfa.org/objects/153661/mixing-bowl-calyx-krater-with-the-killing-of-agamemnon?ctx=32b73d5c-42b7-4258-a31c-57fbafd3a809&idx=0> [Erişim tarihi: 20.03.2025].
- https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1890-0210-1, [Erişim tarihi: 25.03.2025].
- <https://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/#eid=114845> [Erişim: 26.11.2025]

Görsel Kaynakça

- Resim 1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apulian_red-figure_bell-krater_-_RVAp_extra_-_birth_of_Helena_as_phlyax_play_-_Bari_MASS_-_01.jpg, Lisans Bilgisi: CC (Creative Commons) [Erişim tarihi: 2 Mayıs 2025].
- Resim 2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asteas_-_RFVP_2-125_robbering_the_miser_as_phlyax_play_-_Dionysos_and_satyr_-_Berlin_AS_F_3044_-_01.jpg Lisans Bilgisi: CC [Erişim tarihi: 02.05.2025].
- Resim 4. Sant Agata De Goti Museum
- Resim 5. <https://hermitagemuseum.org/woa-search?lng=en> [Erişim tarihi: 02.05.2025].
- Resim 6. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manfria_Painter_-_LCS_III_68_-_phlyax_play_on_stage_-_women_-_Milano_MA_0-9-1342_-_01.jpg Lisans: CC [Erişim tarihi: 02.05.2025].
- Kaynak Kişi: Cengiz Yavuz (d. 1970), (08.03.2025).



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 23 (Aralık/December 2025), s. 376-387

Geliş Tarihi-Received: 15.11.2025

Kabul Tarihi-Accepted: 27.12.2025

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.5281/zenodo.18085902

Yapıyla Bağlantılı Türbe Mimarisi Tasarımında Mihrap*

Mihrab in the Architectural Design of the Tomb Connected with the Structure

Gülsün EBİRİ**

Öz

Kültür tarihçileri tarafından Türklerin Anadolu'ya yerleştikleri dönemden başlayarak (11. yüzyıl) Anadolu Selçuklu Devletinin fiilen sona erdiği 1308 tarihine kadar olan süre "*Selçuklu Çağı*" olarak kabul görmektedir. Türkler Anadolu'ya geldiklerinde mevcut olan kültürler arasında yeni bir sentez oluşmuştur. Kültür ve sanatta önemli gelişmeler yaşanmış ve Anadolu'ya zengin bir sanat ortamı yansıtılmıştır. Sanatsal ortamda mimari yapılar içerisinde önemli bir grup oluşturan, bir yapıyla bağlantılı türbelerdir. Bağlantılı türbelerde yer alan mimari elemanlardan biri ise mihraptır. Mihraplar, yapıların iç mekânlarında sade olmasına rağmen bazılarında süslemeleriyle göz alıcıdır. Bağımsız türbelerde bulunan mihraplar dışında bir yapıyla bağlantılı türbelerin, bütünleştikleri yapıyla birlikte organik bağlantıları vardır. Böylece bağlantı bazen malzemesinde bazen süslemesinde vurgulanmıştır. Yapılan çalışma ile mihrapların tasarımı form, malzeme, teknik ve süsleme açısından irdelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda incelenen türbe mihraplarının çoğunluğunun yapıyla aynı süsleme malzemesini ve süsleme öğelerini kullandıkları anlaşılmıştır. Ayrıca türbe mihraplarının abidevi görünüşünde yapının bânisi de etkili olduğu düşünülmektedir. Çünkü banileri hanedan mensuplarıdır. Bu durum ise türbe mihraplarının tasarımına yön vermiştir. Mihrabı sade olanların ise ya yapıların bezemesiz oluşuyla ya da dış cephede bezemenin yoğun kullanımına rağmen mihrapta tercihe bağlı bir uygulamanın varlığını düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu çağı, türbe, mihrap, mimari tasarım, bezeme.

Abstract

Cultural historians consider the period from the time the Turks settled in Anatolia (11th century) to the de facto end of the Anatolian Seljuk State in 1308 to be the "Seljuk Era". When the Turks arrived in Anatolia, a new synthesis emerged between the existing cultures. Significant developments occurred in culture and art, and a rich artistic environment was reflected in Anatolia. Tombs connected to a structure constitute a significant group of architectural structures within the artistic landscape. One of the architectural elements found in connected tombs is the mihrab. While mihrabs are simple in the interiors of the structures, some are striking with their ornamentation. Except for the mihrabs found in independent tombs, tombs connected to a structure share an organic connection with the structure they are integrated into. Thus, this connection is emphasized sometimes in their materials and sometimes in their ornamentation. This study examined the design of mihrabs in terms of form, material, technique, and ornamentation. Research has shown that the majority of the tomb mihrabs used the same decorative materials and elements as the structure. It is also believed

* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, e-posta: gulsunebiri@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3063-4413.

** Bu makale, "Anadolu Selçuklu Çağı Mimarisinde Bir Yapı ile Bağlantılı Türbeler" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

that the monumental appearance of tomb mihrabs was influenced by the structure's benefactor, as their benefactors were often members of the dynasty. This, in turn, shaped the design of tomb mihrabs. Those with plain mihrabs are either undecorated or, despite the extensive use of decoration on the exterior, suggest an optional application of the mihrab.

Keywords: Seljuk Period, tomb, mihrab, architectural design, decoration.

Giriş

Kültür ve medeniyetleri barındıran Anadolu'da 11. yüzyıldan sonra birçok beylik kurulmasında Türkler etkili olmuştur. Bu beylikler arasında Ahlatşahlar (1110-1230), Artuklular (1102-1409), Danişmendliler (1071-1178), Mengücekliler (1080-1228) Saltuklular (1072-1202), Çaka Beyliği (1081-1098) ve dönemin en güçlü devleti olan Anadolu Selçukluları yer almaktadır. Kültür tarihçileri tarafından Türklerin Anadolu'ya yerleştikleri dönemden başlayarak (11. yüzyıl) Anadolu Selçuklu devletinin fiilen sona erdiği 1308 tarihine kadar olan süre "Selçuklu Çağı" olarak kabul görmektedir. Selçuklu çağı ifadesi Anadolu'da ilerleyen zaman içerisinde yaşayan mimari, dil, edebiyat, sanat ve zanaat vb. toplumsal faaliyetleri içeren bir olgu dâhilinde ifade edilmektedir.

Bir yapıyla bağlantılı türbeler, mimari yapılar içerisinde önemli bir grubu oluşturmaktadır. Türbelerin bağlantılı oldukları yapılar içerisinde medreseler en yoğun grubu oluşturmaktadır. Diğer yapılar sırayla cami- mescit, zaviye, hankâh ve bir yapı topluluğudur. Bu yapılarla bağlantılı türbeler sultanlara, hanedan üyelerine, devlet adamları ve yakınlarına, din adamları ile statüsü ve ismi bilinmeyen kişilere aittir. Bir yapı ile bağlantılı türbelerde bir geleneğin devam ettirildiği anlaşılmaktadır. Yapıların plan ve mekân anlayışında zorunluluklar veya tercihlerden kaynaklanan bazı farklılıklar görülmektedir. Türbelerde kare, dikdörtgen, poligonal ve baldaken plan kullanılmıştır. Bu farklılığın oluşmasında türbelerin bağlantılı oldukları yapıların da belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.

Makalede konu alınan yapılar Antalya, Kayseri, Konya, Mardin ve Sivas'ta bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu'da (Cahen, 1979; Kuban, 2002, s. 1-10; Çetin, 2015, s.152-171; Sümer, 2015, s. 71; Ebiri, 2021, s. 1) bir yapı ile bağlantılı türbelerin mimari tasarımında yer alan öğelerden biri de mihrap'tır. Mihrap; İslam sanatında cami, mescit, medrese, türbe, kervansaray mescidi, darülhüffaz, darüz zikr vb. farklı yapılarda imamın namaz kılarak cemaatin önünde durduğu bölüm ve kible olarak tanımlanan Mekke'yi gösteren oyuk, hücre veya girintili yer olarak tanımlanmaktadır (Arseven, 1967, s. 1347). İslam mimarisinde yarım daire planlı niş şeklindeki ilk mihrap Medine Cami'nde yer almıştır. Aynı şekilde mihrap, daha sonra Fustat'daki Amr Cami'nde (710-712) ve Şam'daki Emevi Cami'nde (706-715) görülmüştür (Bakırer, 1976, s. 6).

Mihraplar ana öğeleri olarak; tepelik, alınlık, köşelik, kavsara, niş, sütun ve oturtmalık gibi bölümlerden oluşmaktadır. Anadolu Selçuklu'da 12. yy. ikinci yarısından 14. yy. sonuna kadar dikdörtgen formlu, genellikle basık sivri kemerli, mukarnas kavsaralı ve köşelerde sütuncenin olduğu nişler mihrap şeması olarak kullanılmıştır. Mihrabı bulunan bir yapıyla bağlantılı türbeler, 12. yy. sonu ile 13. yy. sonlarına kadar devam etmiştir. Ancak restorasyon çalışmalarından dolayı mihrabı bulunan türbelerdeki izlerinde kaybolduğu bilinmektedir.

1. Mihraplı Türbeler

1.1. Antalya Akşebe Sultan Türbesi

Antalya ili Alanya İlçesi'nde bulunmaktadır. Akşebe Mescidi'nin bitişiğinde yer alan türbe, mescidin doğu cephesine konumlandırılmıştır. Alanya'da bulunan 1277 tarihli Andızlı Cami'nin kuzey cephesinde üç satırlık celi sülüs Arapça kitabede Akşebe'nin adı

yer aldığı için bu türbeye ait olabileceği düşünülmektedir (Önkal, 2015, s. 364; Storm, 1989, s. 67).

Türbe, kare planlı, kubbeli ve tek katlıdır. İç mekânda güney duvarda moloz taşlarla kapatılan bir niş bulunmaktadır. Günümüzde Akşebe Sultan Türbesi'nde kible yönünde kapatılan bir niş yer almaktadır. Muhtemelen kapatılan nişin mihraba ait olduğu düşünülmektedir (G-1,2). Yapıda cephelerde moloz taş, kemer yüzeylerinde, kapı ile pencere açıklıkların araları, kubbe geçişlerinde ve kubbe de tuğla inşa malzemesi olarak kullanılmıştır.



Görsel 1: Akşebe Sultan Türbesi İç Mekân ve Mihrap (Ş. Güvenç Duran- İ. İpekçioğlu, https://www.academia.edu/60870192/AK%C5%9EEBE_MESC%C4%B0D%C4%B0_VE_T%C3%9CRBES%C4%B0)



Görsel 2: Akşebe Sultan Türbesi Mihrap Detayı (G. Ebiri, 2019)

1.2. Antalya Şeyh Şücaeddin Türbesi

Antalya merkezde yer almaktadır. Türbenin etrafında bir yapı topluluğu bulunduğu ve türbenin bir tekke olarak kullanıldığı kaynaklarda belirtilmiştir (Türkiye'de Vakıf, 1983, s. 572). Günümüzde türbe müstakil durumdadır (G-3). Yapının kitabesine göre kimlikleri bilinmeyen iki kardeş tarafından 636/ 1238-1239 yılında yaptırılmış olabileceği ifade edilmiştir. Fakat türbenin kitabesi eksik okunduğu için 630/ 1232-1233 olarak da değerlendirilmiştir (Yılmaz, 2002, s. 131; Yılmaz & Tuzcu, 2010, s. 172).

Kare planlı, iki katlı ve üst örtüsü içten kubbe dıştan dört yana açılan kırma çatıyla örtülü bir türbedir. Cenazelik katı kare planlı, üzeri sivri beşik tonozla örtülüdür. Üst katta, güney cephede mihrap bulunmaktadır. Yapıda cephelerde kalker (küfeki taşı), düzgün kesme taş inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Süsleme yapıda sadece mihrapta rastlanılmıştır. Mihrap iki silme ile dikdörtgen bordür içine yerleştirilmiştir. Mukarnas

kavsaralı mihrap nişinin köşelerinde sütunceler bulunmaktadır. Sütunce başlıkları ise bitkisel bezemelerden oluşan akantlardandır.



Görsel 3: Şeyh Şücaeddin Türbesi Mihrabı (E. Koçyiğit, 2021)

1.3. Kayseri Han Cami (Emir Cemaleddin Tanrıvermiş) Türbesi

Kayseri ili merkezinde bulunmaktadır. Caminin güneybatı köşesinde türbe yer almaktadır. Kitabeye göre türbe, Davud'un oğlu Cemaleddin (Tanrıvermiş) mezarıdır veya Emir Cemaleddin tarafından 584/ 1188-1189 yılında inşa ettirilmiştir (Çayırdağ, 2011, s. 498-499; Önkol, 2015, s. 42; Özbek-Arslan, 2008, s. 391; Dursun, 2009, s. 13). Ancak kitabede adının geçtiği yer net okunamadığı için sadece yılı belirtmek mümkün olmuştur.

Kare bir kaide üzerinde sekizgen bir gövdenin oturtulmasıyla oluşturulan içten kubbe dıştan piramidal bir külahla örtülü türbe, iki katlı bir mekân düzenlemesidir (G-4). Cenazelik katı dikdörtgen planlı, beşik tonozla örtülüdür ve penceresi yoktur. Türbenin güney duvarında sivri kemerli bir mihrap nişi bulunmaktadır. Mihrap sade olarak düzenlenmiştir. Türbenin mihrabı yapılan arazi çalışmasında incelenmiştir. Ancak iç mekândan görüntü alınamamıştır. Kaynaklarda da mihrap görseline ulaşılmamıştır. Yapıda moloz taş inşa malzemesi olarak dolgulu duvarların yüzeyi ise düzgün kesme bazalt malzeme ile kaplıdır.



Görsel 4: Han Cami Türbesi Genel Görünümü (G. Ebiri, 2019)

1.4. Kayseri Lalâ Cami (Lalâ Muslihiddin) Türbesi

Kayseri ili Melikgazi İlçesi'nde Lalâ Cami ile bağlantılıdır. Türbe, yapının güneydoğu köşesinde konumlandırılmıştır (G-5). Mimari üslubu ve malzemesinden dolayı türbe, 12. yüzyılın son çeyreğinde inşa edildiği düşünülmektedir (Gabriel, 1954, s. 64; Özbek-Arslan, 2008, s. 402). 12. yüzyıl sonu veya 13. yüzyılın ilk çeyreğine ait Kayseri yapılarında da aynı düzenlemelerle karşılaşmıştır. Buna göre bu tarih aralığında türbe mekânının inşa edildiğini düşünmekteyiz.

Türbe, kare kaideli ve gövdesi sekizgendir. İçten ve dıştan piramidal bir külahla örtülüdür. İki katlı bir mekân tasarımıdır. İç mekânda kible duvarı hariç diğer yüzeylerde yuvarlak kemerli nişler bulunmaktadır. Türbenin mihrabı yuvarlak kemerli yarım daire formlu bir nişten oluşurken, onarımlar sonrasında mihrap kabartmalı bezemeleriyle batılılaşma dönemi özelliği göstermektedir. Türbenin mihrabı yapılan arazi çalışmasında incelenmiştir. Ancak iç mekândan görüntü alınamamıştır. Türbede inşa malzemesi olarak düzgün kesme andezit taş kullanılmıştır.



Görsel 5: Lalâ Cami Türbesi Genel Görünümü (G. Ebiri, 2019)

1.5. Kayseri Mahperi Hunat Medresesi Türbesi

Kayseri ili Melikgazi İlçesi'nde bulunmaktadır. Cami, medrese ve türbeden oluşan yapı kompleksinden türbe, caminin kuzeybatı köşesindedir. Ayrıca medresenin güneydoğu köşesindeki oda ile türbe bitişiktir ve bir avlu içerisinde yer almaktadır. Türbenin 1260-1270 yılları arasında yapılmış olduğu düşünülmektedir (Karamağaralı, 1976, s. 216; Özbek-Arslan, 2008, s. 411). Oktay Aslanapa, sonradan medrese yapısına birleştirildiği düşünülen türbeyi, 636/ 1238 yılına tarihlendirmiştir (Aslanapa, 2007, s. 133). Fakat Haluk Karamağaralı'nın belirttiği gibi medreseye sonradan birleştirilen türbenin 1260-1270 yılları arasında yapılmış olabileceği mantığa uygun görülmektedir.

Türbe, medresenin güneydoğu köşesindeki oda ile bağlantılıdır. Kare kaide üzerinde yükselen sekizgen gövdeli ve tek katlı olarak yapılmıştır. Yapı içten kubbe, dıştan piramidal külah ile örtülüdür. Dışarıyla doğrudan bir bağlantısı bulunmayan türbeye medresenin güneydoğu köşesindeki odadan koridorla girişi vardır. Türbeye geçişi sağlayan koridordan sekiz basamaklı merdivenle ulaşılmaktadır.

Medrese bölümünden basık kemerli bir kapıdan girilen yapı, içten sivri kemerli niş içerisinde dikdörtgen açıklıklı olarak görülmektedir. Mekânın güneyinde sivri kemerli mihrap nişi mevcuttur (G-6). Türbenin batı yönünde yer alan caminin batı duvarında dikdörtgen bir hacet penceresi yer almaktadır.

İnşa malzemesi yapıda moloz taş dolgulu duvarların yüzeyi andezit ve bazalt düzgün kesme taş malzeme ile kaplanarak kullanılmıştır. Süsleme malzemesi olarak cephelerinde, saçakta yazı kuşağında ve mihrapta taş üzerine kabartma ve oyma tekniğidir. İç mekânda mihrap, sanduka ve kubbeye geçiş bezemelidir.

Yarım sekizgen formlu mihrap nişi kırık hatların oluşturduğu sekiz köşeli yıldız kompozisyonuyla oluşturulmuştur. Beş sıradan oluşan mukarnas kavsaralıdır. Mihrap nişinin kemer köşeliklerinde altıgen geçmelerden oluşan "Y" motiflerinin oluşturduğu düzenlemeye yer verilmiştir. Bordür üç kademeli sivri kemerli, içten dışa kırık hatlardan geçmeli olarak düzenlenmiştir. Kaval silme yüzeyine işlenen zencerek motifli silme, kırık hatların oluşturduğu beş köşeli yıldız ve beşgenlerin hâkim olduğu kuşatma kemeri yer

alır. Kuşatma kemeri köşeliklerinde mevcut kabaralar bulunmaktadır. Bu kabaraların beş köşeli yıldızların ve kolları arasına beşgenlerin yerleştirilmesiyle düzenlemesi yapılmıştır. İç bordür kırıklı hatlardan kelebek ve kandil motiflerinin olduğu geometrik kompozisyonlu bir süslemedir. Dışta olan ters-düz “Y” motiflerinden oluşan geometrik düzenlemeli bordür ile mihrap sonlanmaktadır.



Görsel 6: Mahperi Hunat Medresesi Türbesi Mihrabı (G. Ebiri, 2019)

1.6. Kayseri Alaca Mescit Türbesi

Kayseri ili Melikgazi ilçesindedir. Cephe yüzeyinde bulunan izlerden türbenin bir avluya veya bir yapıya bağlı olduğu ifade edilmiştir (Akok, 1969, s. 14). Günümüzde türbe müstakil durumdadır. Mimari üslubundan dolayı yapı, 13. yüzyılın sonu ile 14. yüzyılın başına tarihlendirilebilir.

Türbe kare planlı ve tek katlıdır. Yapı, içten kubbe dıştan piramidal külahla örtülüdür (G-7). Gövdenin üst kısımlarından sekizgen kasağa geçilirken pahlanan köşeleri değişiklik içermektedir. Güneydoğu ve güneybatı köşede bulunan pahların zeminden belli bir seviyede başlanmıştır. Fakat kuzeydoğu ve kuzeybatı köşede yer alan pahlar gövdenin kasnakla birleştiği yerde dışa çıkıntı yaparak meydana gelmiştir.

Yapının taçkapısı kuzeydoğu köşede konumlandırılmıştır. İç mekânda güney duvarda sivri kemerli bir mihrap nişi yer alır. Doğu duvarda sivri kemerli derinliği az olan bir niş bulunmaktadır. Türbenin mihrabı yapılan arazi çalışmasında incelenmiştir. Ancak iç mekândan görüntü alınamamıştır. Türbede inşa malzemesi olarak andezit düzgün kesme taş kullanılmıştır.



Görsel 7: Alaca Mescit Türbesi Genel Görünümü (G. Ebiri, 2019)

1.7. Konya I. İzzettin Keykavus (Yarım Kümbet) Türbesi

Konya merkezde Alâeddin Tepesi'nde Alâeddin Cami avlusundadır. Türbenin, cami ile kuzey cepheden bitişik olduğu ifade edilmiştir (Oral, 1956, s.50). Avlu içinde yer alan türbe günümüzde müstakil durumdadır. Türbe, II. Kılıç Aslan Türbesi'nin batısında hemen yanında yer alır. Kitabesine göre, Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in oğlu I. İzzeddin Keykâvus tarafından mütevellisi ve Atabeyi Ayaz'a 616/ 1219-1220 tarihinde yapılmasını emretmiştir. Ayrıca yapının inşasına 1219 tarihinde Sultan I. İzzeddin Keykâvus'un emri ile başlandığı bilinmektedir. Sultanın vefatından sonra türbenin inşası 1220 yılında I. Alâeddin Keykubad tarafından tamamlanmıştır (Karamağaralı, 1982, s. 121-133; İpteş, 2024, s. 29).

Kare kaide üzerinde yükselen dıştan sekizgen gövdeli içten onikigen gövdeye dönüşen iki katlı bir mekân türbedir. Alt kat haçvari planlı ve çapraz tonozla örtülüdür. Yapının mihrap nişi sivri kemerle kuşatılmıştır ve yedi sıradan oluşan mukarnas kavsaralıdır (G-8). Mihrap nişi yarım altıgen formludur. Nişin içerisinde yuvarlak kemerli üç niş daha yer alır. Bu nişlerin etrafını düğüm motifli geometrik kompozisyonlardan oluşan düzenleme vardır. Nişin köşelerine yivli sütunceler yerleştirilmiş ve kuşatma kemeri düğüm motifli geometrik kompozisyonludur. Yapıda cephelerde mermer ve bazalttan düzgün kesme taş inşa malzemesi olarak kullanılmıştır.



Görsel 8: Konya I. İzzettin Keykavus Türbesi Mihrabı (G. Ebiri, 2019)

1.7. Mardin Sitti Radviyye Medresesi (Hatûniye) Türbesi

Mardin merkezde bulunmaktadır. Medrese bünyesinde ve güneydoğu köşesinde türbe yer almaktadır. Doğu yönde bulunan mescide kuzey duvarıyla bitişiktir. Artuklu hükümdarı II. Kutbeddin İlgazi'nin saltanat dönemi olan 1176-1184 yılları arasında annesi Sitti Radviyye tarafından medresenin yaptırılmış olabileceği ifade edilmiştir (Aslanapa, 2007, s. 93; Sinclair, 1989, s. 213). Yapı, 12. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilebilir. Türbenin inşa tarihi konusunda herhangi bir kayıt bulunmasa da mimari özelliklerinden dolayı muhtemelen medreseyle birlikte yapıldığı düşünülmektedir.

Türbe kare planlı, kubbeli ve tek katlı olarak yapılmıştır. Mescit olarak kullanılan ana eyvanın kuzeydoğusundaki açıklıktan türbeye geçiş bulunmaktadır. Ancak günümüzde bu kapı kapatılmış ve türbenin kuzeybatı köşesinden giriş verilmiştir. İç mekânda güneyde mihrap nişi yer almaktadır (G-9). Mihrap süslemeleriyle dikkat çekicidir. Mihrap nişi yarım daire formundan oluşmaktadır. Altıgen geçmelerin etrafından üç yönden yazı kuşağı çevrelemektedir.

Mihrap nişi ile kavsara arasında meander, testere dişi ve kademeli silmeler bulunmaktadır. Kavsarada yüzeyleri zikzak motifli sütunlar üzerine üç dilimli sivri kemerler üç kademeli olarak yapılmıştır. Kemer formunda merkezde yarım oniki köşeli yıldız yer alır. İki kademli sütuncelerin yüzeyi zikzak motifli bezelidir. Sütuncenin

ortasındaki çıkıntılı taşların yüzeyinde yazı ve sütun başlıklarında iki sıra akantlardan oluşmuştur. Mihrap kavsarasının yüksek kabartma tekniğinde at nalı kemerdir. Bu kavsarayı çevreleyen zikzak formlu kemer, at nalı kemerle kesiştirilerek iki kemer arasında eşkenar dörtgenler bulunmaktadır. Yapıda kalkerden moloz taş inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Cepheler düzgün kesme kalker taşla kaplıdır.



Görsel 9: Sitti Radviyye Medresesi Türbesi Mihrabı (G. Ebiri, 2019)

1.8. Sivas Abdü'l-Vehhâb Gazi Türbesi

Sivas merkezde Abdülvehhab Gazi Mezarlığı içerisinde yer almaktadır. Günümüzde yenilenen caminin batı cephesindeki türbe, doğu cephesinden cami ile bağlantılı bir şekilde konumlandırılmıştır. Yapının malzeme, teknik ve mütevazi boyutlarından dolayı muhtemelen türbe 12. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir.

Sekizgen planlı, kubbeli ve tek katlı (G-10) olan türbenin güney duvarında sade olan mihrap nişi mevcuttur. Fakat mihraptan görüntü alınamamıştır. Restorasyon çalışmalarının görüldüğü yapıda kalkerden kaba yonu taş inşa malzemesi olarak kullanılmıştır.



Görsel 10: Abdü'l-Vehhâb Gazi Türbesi Genel Görünümü (G. Ebiri, 2019)

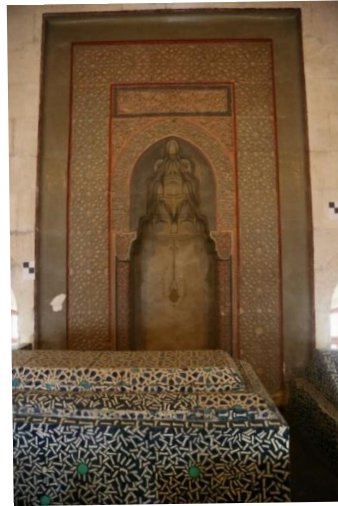
1.9. Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi

Sivas merkezde Çifte Minareli Medrese'nin karşısındadır. Türbe, I. İzzeddin Keykavus Şifahanesinin bünyesinde yer alır. Şifahanenin güneyindeki eyvanın türbeye dönüştürülmesi ile meydana gelmiştir. Kitabesine göre yapı, 4 Şevval 617/2 Aralık 1220 yılında inşa ettirilmiştir (Önkal, 2015, s. 34-35; Kaya, 2007, s. 30-32). Bundan dolayı 1217 tarihli darüşşifadaki eyvan, 1220 yılında türbeye dönüştürülerek oluşturulmuştur.

Türbe, medresenin güney eyvanında bulunan kareye yakın dikdörtgen planlı ve tek katlıdır. Ongen bir yüksek kasnak üzerinde içten kubbe dıştan piramidal külahla örtülü yapının, kuzey eyvanın kemer açıklığı duvar ile kapatılmıştır.

Türbenin mihrap nişi güneyde yer almaktadır (G-11). İç mekânda süslemeler ise mihrap ile sandukalardadır. Mihrap, iç bükey kademeli sade bir silmeyle çerçevelenmiştir. İkinci kemerde merkezde oniki ve beş kollu yıldız motiflerinin kesişmelerinden oluşan geometrik kompozisyonludur. Oniki kollu yıldızların arasına gülbezek motifli kabartmalar yer alır. Sivri kemerli beş sıra mukarnaslı kavsaralıdır. Kemer köşeliğinde palmet ve rumi motifli bitkisel süsleme yer almaktadır. Sütuncelerin dairevi yüzeyinde palmet motifinin dikey sıralanmasıyla oluşturulan bitkisel süsleme bulunmaktadır. Bu sütuncelerin kaideleri üst bölümleri dairevi ve sade bırakılmıştır. Sütunce başlıkları ise aşağıya doğru dairevi şekiller oluşturarak üzerinde rumi ve palmet motiflerine yer verilmiştir. Kavsara ise sivri kuşatma kemeriyle çevrelenmiştir. Kemerin yüzeyinde Tevbe Suresinin 18. ayeti olan bir yazı kuşağı istiflenerek oluşturulmuştur. Kemer köşelerinde rumi ve palmet motifli bitkisel süslemelidir. Kemerin üzerindeki bordür, kıvrık dal ve rumi motifli bitkisel süslemeli olarak bir panoyu çerçevelemektedir. Pano rumi, palmet ve kıvrık dallardan oluşan bitkisel süslemeli bir düzenlemedir.

Mihrabın ortasında aralarında püsküllerin yer aldığı perde motifi ile aşağıya doğru sarkan bir kandil motifi görülmektedir. Mihrapta yer alan süslemeler yeşil ve kırmızı rengin tonlarındadır. Mihrabın üzerinde her iki köşede yer alan yuvarlak kemerli pencereleri rumi ve palmet motifli bitkisel süslemeli bir bordürün çevrelediği görülmektedir. Pencerenin iç kısımları istiridye kabuğuyla oluşturulmuştur. Pencere nişinde iki tarafta iç bükey pandantif benzeri düzenlemenin ortasında rumi ve palmet motiften oluşan bir süsleme bulunmaktadır. Yapıda batı, doğu ve güney duvarlarda kalkerden düzgün kesme taş inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Diğer duvarlar ve üst örtüsü tuğla malzemedendir. Mihrapta ise batılılaşma dönemine ait kalemşi süslemelidir.



Görsel 11: Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi Mihrabı (G. Ebiri, 2019)

1.10. Sivas Burûciye Medresesi (Hoca Mesud, Hacı Maksut) Türbesi

Sivas merkezde I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi'nin yanındadır. Türbe, medrese bünyesinde ve yapının kuzeybatı köşesine konumlandırılmıştır. Yapı, Anadolu Selçuklu Sultanlarından III. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında (1266-1284) Muzaffer bin Hibetullâh el-Burûcerdi tarafından 670/ 1271-1272 tarihinde inşa ettirilmiştir (Kuran, 1969, s. 92; Aslanapa, 2007, s. 114; Turan, 2014, s. 453; Acun, 1988, s. 187).

Medresenin kuzeybatı köşesinde bulunan kare planlı, kubbeli ve tek katlı olan türbenin güney duvarda kalan izlerden burada bir mihrap nişi olduğu ifade edilmiştir (G-12), (Akok, 1976, s. 12). Yapıda cephelerde kalker ve andezit taşı inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Türbede mermer malzeme sadece pencerenin sövelerindedir. Süslemede ise malzeme olarak mozaik teknikli çiniler görülmektedir. Türbenin iç mekânında duvarlar ve kubbede turkuaz, patlıcan moru ve lacivert renkli çinilerden oluşan yoğun süslemelidir.



Görsel 12: Burûciye Medresesi Türbesi Mihrabı (G. Ebiri, 2019)

Değerlendirme ve Sonuç

Mihrap, İslam sanatında işlevsel bir zorunluluk olarak kullanıldığı yerler olsa da sembolizm açısından farklı bir öğedir. Yapılarda en kutsal alan ve Kâbe'ye yönelik noktasını simgeler. Oraya açılan bir kapı gibi beden ve kalp arasındaki benzetmeler manevi düşünceyle yorumlanır. Mihraplar, başlangıçta renkli bir çizgi ya da taş bırakılarak belirtilmiş daha sonra basit ve sade planlı bir niş olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla gelişerek dini mimaride en önemli öğe olarak yer edinmiştir.

Anadolu Selçuklu'da (12. yy. ikinci yarısından 14. yy. sonuna kadar) dikdörtgen formu, genellikle basık sivri kemerli, mukarnas kavsaralı ve köşelerde sütuncenin olduğu nişler mihrap şeması olarak kullanılmıştır. Yoğun olarak kesme taş ile çini mozaik, çok az sayıda ise alçı malzemeye yapılmıştır. Bağlantılı türbelerdeki mihraplarda ise taş malzeme kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu çağında mihrapların boyutları genellikle bulundukları yapı ile orantılı şekildedir. Ayrıca 12. yy sonunda kesme taş mihraplarda, geometrik ve bitkisel süsleme ile beraber yazınında kullanıldığı bilinmektedir (Erzincanlı, 2002, s. 30).

Mihrabın kullanıldığı yapı grupları arasında türbeler de yer almaktadır. Fakat türbeler iki gruba ayrılmaktadır. Bunlar bağımsız ve bağlantılı türbelerdir. Bir yapıyla bağlantılı türbeler, mimari yapılar içerisinde önemli bir grubu oluşturmaktadır. Bu türbelerin yapılar içindeki konumları, mimari ve süsleme özellikleri çalışmalarda değerlendirilirken mihraplarının, yapıdaki tasarımının İslam sanatındaki zarafeti üzerinde durulmamıştır. İncelenen Anadolu Selçuklu çağı bağlantılı 11 türbede mihraplarının tasarımı değerlendirilmiştir. Anadolu Selçuklu çağında bağlantılı türbelerde yer alan mihrap, en erken 12. yy son çeyreğine tarihlenen Han Cami Türbesi, Lalâ Cami Türbesi ve Sitti Radviyye Medresesi Türbesi'dir.

Türbelerin mescit katında oluşturulan mihraplar, bağımsız türbelerde olduğu gibi bir yapıyla bağlantılı türbelerde de benzerlikler ve farklılıklar içermektedir. Bağlantılı oldukları yapıların mihrapları ile türbe mihraplarının süslemelerinde kullanılan bitkisel ve

geometrik süslemeler farklı oranlarda ve farklı şekillerde düzenlenmiştir (Örneğin: Sivas Buruciye Medresesi Türbesi, Mardin Sitti Radviyye Türbesi). Türbenin kapısı kuzey yönde ise mihrapları karşı aksta oluşturulmuştur. Bu durum (mihrap-kapı ilişkisi) Selçuklu'dan başlayarak geleneğin etkisiyle çoğunlukla sürdürülmüştür. İncelediğimiz mihraplarda bu oran uyum içerisinde. Ayrıca mihraplar, beden duvarından taşıntı yapmamıştır ve çoğunluğu aynı mimari malzemeyle oluşturulmuştur.

Bağlantılı türbe mihraplarında yapılan mimari tasarımda bâninin de etkisi görülmektedir. Sitti Radviyye, Mahperi Hunat Hatun ve Sultan I. İzzettin Keykavus hanedan mensuplarıdır. Bunların türbelerindeki mihraplar bağlı bulundukları yapıda olduğu gibi süslemelidir. Kullanılan süslemelerde sembolik anlamlarda içerebilmektedir. Bunlardan biri de kandildir. Kandil, İslam sanatlarında sadece aydınlatma fonksiyonu olarak değil sembolik anlamıyla da önemli bir bezemedir (Baş, 2014, s. 468). Kuran'ı Kerim'de Nur Suresi'nin 35. ayetinde¹ "kandil ve nur" ile ilgili ifadeler İslam dünyasında kandile verilen değeri farklı bir boyuta taşımıştır. Bu motif Allah'ın nuruyla özdeşleştirilmiş ve mimariye, mezar taşları ile seccadelere yoğun bir şekilde uygulanmıştır (Kalfazade-Ertuğrul, 1989, s. 29). İslam inancına göre Allah'ın nurunun simgesi olan bu motif, genellikle mimaride mihraplar üzerinde yer almaktadır. Ayrıca taçkapı bordürlerinde, pencere ve giriş açıklığı kemerlerinin kilit taşlarında düzenlenmiştir. Yapılardan Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi'ndeki mihrapta kandil motifi bulunmaktadır.

Sonuç olarak, bu mihraplar genellikle dönem özelliklerini taşımaktadır. İncelenen 11 mihrap arasından Mardin Sitti Radviyye Medresesi Türbesi mihrabı, Mahperi Hunat Medresesi Türbesi mihrabı, Konya ve Sivas'ta yer alan I. İzzettin Keykavus Türbesi mihrabı önemli örneklerdendir. Ayrıca Antalya'da yer alan Akşebe Sultan Türbesi mihrabındaki mukarnaslı niş ve bitkisel bezemeli sütun başlıkları sade olan yapıdaki farklı bir detaydır. Mihrabı sade olanların ise ya yapıların bezemesiz oluşuyla ya da dış cephede bezemenin yoğun kullanımına rağmen mihrapta tercihe bağlı bir uygulamanın varlığını düşündürmektedir. Mihraplar bulundukları dönem içerisinde değişim ile birlikte yenilikleri de içermektedir.

Kaynakça

- Acun, H. (1988). Sivas ve çevresi tarihi eserlerinin listesi ve turistik değerleri. *Vakıflar Dergisi*, 20, 183-220.
- Akok, M. (1969). Kayseri'de Tuzhisarı, Sultan Hanı, Köşk Medrese ve Alaca Mescit diye tanıtılan üç Selçuklu mimari eserinin rölövesi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 17(2), 14.
- Akok, M. (1976). Konya Beyşehirinde Eşrefoğlu cami ve türbesi. *Türk Etnografya Dergisi*, 15, 5-34.
- Arseven, C. E. (1967). Mihrap. *Sanat ansiklopedisi*, (C.3 s. 347), İstanbul: YEM Yayınları.
- Aslanapa, O. (2007). *Anadolu'da ilk Türk mimarisi başlangıcı ve gelişmesi*. Ankara: AKM Yay.
- Baş, G. (2014). *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*. Ankara: TTK Yay.
- Bakırer, Ö. (1976). *Onüç ve ondördüncü yüzyıllarda Anadolu mihrapları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

¹ "Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciyi andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir." (Bkz. *Kur'an-ı Kerim*, Diyanet İşleri Başkanlığı).

- Cahen, C. (1979). *Osmanlılardan önce Anadolu'da Türkler*. İstanbul: E Yayınları.
- Çayırdağ, M. (1984). Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler dönemine ait bazı kitâbe ve mezar taşları. *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Dergisi*, 34, 495-532.
- Çetin, O. (2015). *Türk-İslam devletleri tarihi*. Bursa: Emin Yayınları.
- Dursun, Ş. (2009). *Anadolu Selçukluları dönemi Kayseri türbelerinde taş süslemeciliği*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Ebiri, G. (2021). *Anadolu Selçuklu Çağı Mimarisinde Bir Yapıyla Bağlantılı Türbeler*, [Doktora Tezi]. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Erzincanlı, T. (2002). Mihrap. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 30, s. 30-37), İstanbul: TDV Yay.
- Gabriel, A. (1954). *Kayseri Türk anıtları*. A. A. Tütenk (Çev.) . Ankara: Güneş Matbaası.
- Güvenç Duran, Ş. & İpekçioğlu, İ. "Alanya Akşebe Mescidi ve Türbesi". https://www.academia.edu/6961187/ALANYA_AK%C5%9EEBE_MESC%C4%B0D%C4%B0_VE_T%C3%9CRBES%C4%B0 [Erişim Tarihi: 01.11.2025].
- İpteş, Z. (2024). *Konya türbelerinde cephe (Selçuklu ve beylikler dönemi)*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Kalfazade, S. & Ertuğrul, Ö. (1989). Kandil ve kandili motif olarak Anadolu-Türk sanatındaki kullanımı üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, II-5, 29.
- Karamağaralı, H. (1976). Kayseri'deki Hunad camisinin restitüsyonu ve Hunad manzumesinin kronolojisi hakkında bazı mülahazalar. *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XXI, 216.
- Karamağaralı, H. (1982). Konya Ulu Cami. *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, IV, 121-133.
- Kaya, A. (2007). Sivas il merkezinde Türk devri türbe mimarisi. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Gazi Üniversitesi.
- Koçyiğit, E. (2021). *Antalya türbeleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Kuban, D. (2002). *Selçuklu çağında Anadolu sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuran, A. (1969). *Anadolu medreseleri 1*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi.
- Kur'an-ı Kerim. <https://kuran.diyanet.gov.tr/> [Erişim Tarihi: 06.12.2025].
- Lloyd Storm, S. (1989). *Alanya (Ala'ıyya)*. N. Sinemoğlu (Çev.). Ankara: TTK Yay.
- Oral, Z. (1956). Konya'da Alaüd-Din cami ve türbeleri I. *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 5, 45-62.
- Önkal, H. (2015). *Anadolu Selçuklu türbeleri*. Ankara: AKM Yay.
- Özbek, Y. & Arslan, C. (2008). *Kayseri taşınmaz kültür varlıkları envanteri*, I. Kayseri: Valiliği Yayınları.
- Sinclair, T. A. (1989). *Eastern Turkey: An architectural and archaeological survey 3*. London: Pindar Press.
- Sümer, F. (2015). *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri*. Ankara: TTK Yay.
- Turan, O. (2014). *Selçuklular zamanında Türkiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Türkiye'de vakıf abideler ve eski eserler I*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983.
- Yılmaz, L. (2002). *Antalya (16. yüzyılın sonuna kadar)*. Ankara: TTK Yay.
- Yılmaz, L. & Tuzcu, K. (2010). *Antalya'da Türk DÖNEMİ KİTABELERİ*. Haarlem: Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi.