

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 22 (Eylül 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 22 / EYLÜL 2025

Issue 22 / SEPTEMBER 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 22/EYLÜL 2025 Issue 22/ SEPTEMBER 2025

Editör Kurulu / Editorial Board:

Editör:

Prof. Dr. Yunus KAPLAN

(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye/Türkiye)

Editör Yardımcısı:

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*)



22. SAYININ (EYLÜL 2025) HAKEMLERİ / REFEREES of 22th ISSUES (SEPTEMBER, 2025)

Ahmet Dolunay	Bağımsız Araştırmacı
Atilla Şirin	Selçuk Üniversitesi
Aydın Efe	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Aynur Karagöl	Yıldız Teknik Üniversitesi
Bilal Tunç	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Burak Armağan	Amasya Üniversitesi
Cengiz Şahin	Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Ceyda Adıyaman	Bağımsız Araştırmacı
Derya Ulubatlı	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Eray Göç	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Fatma Şenyüz	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Gencay Zavotçu	Kocaeli Üniversitesi
Gönül Yonar Şişman	Bağımsız Araştırmacı
Gülçin Oktay	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Halil İbrahim İskender	Kırklareli Üniversitesi
Halime Güngör	Millî Eğitim Bakanlığı
Hünkar Karaca Yalçın	Bağımsız Araştırmacı
İ. Halil Yurdakul	Pamukkale Üniversitesi
İbrahim Topal	Boğaziçi Üniversitesi
M. Ali Eroğlu	Akdeniz Üniversitesi
M. Emin Gönen	Yozgat Bozok Üniversitesi
M. Fetih Yanardağ	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Mehmet Fatih Kaya	Uşak Üniversitesi
Mitat Kandemir	Selçuk Üniversitesi
Nadir Çeliköz	Yıldız Teknik Üniversitesi
Nadire Şule Atılğan	Hacettepe Üniversitesi
Naile Rengin Oyman	Süleyman Demirel Üniversitesi
Nurgül Karayazı Bal	Karabük Üniversitesi
Nursel Balcı	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Özlem Gök	Erciyes Üniversitesi
Özlem Ünalın	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Pınar Serdar Şimşek	Yozgat Bozok Üniversitesi
Sabriye Öztütüncü	Akdeniz Üniversitesi

Seçil Dumantepe
Seda Özcan Özden
Serkan İliden
Sibel Orhankazi
Songül Akboğa
Tahsin Yaprak
Yaşar Selçuk Şener
Yıldıray Çavdar
Yılmaz Bacaklı
Yusuf Cihat Zorbacı
Yusuf Çopur
Zehra Ergeç

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Kapadokya Üniversitesi
Kastamonu Üniversitesi
Kafkas Üniversitesi
Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi
Adıyaman Üniversitesi
Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Selçuk Üniversitesi
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Bağımsız Araştırmacı
Millî Eğitim Bakanlığı
Kilis 7 Aralık 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

Araştırmax (Scientific Publication Index)

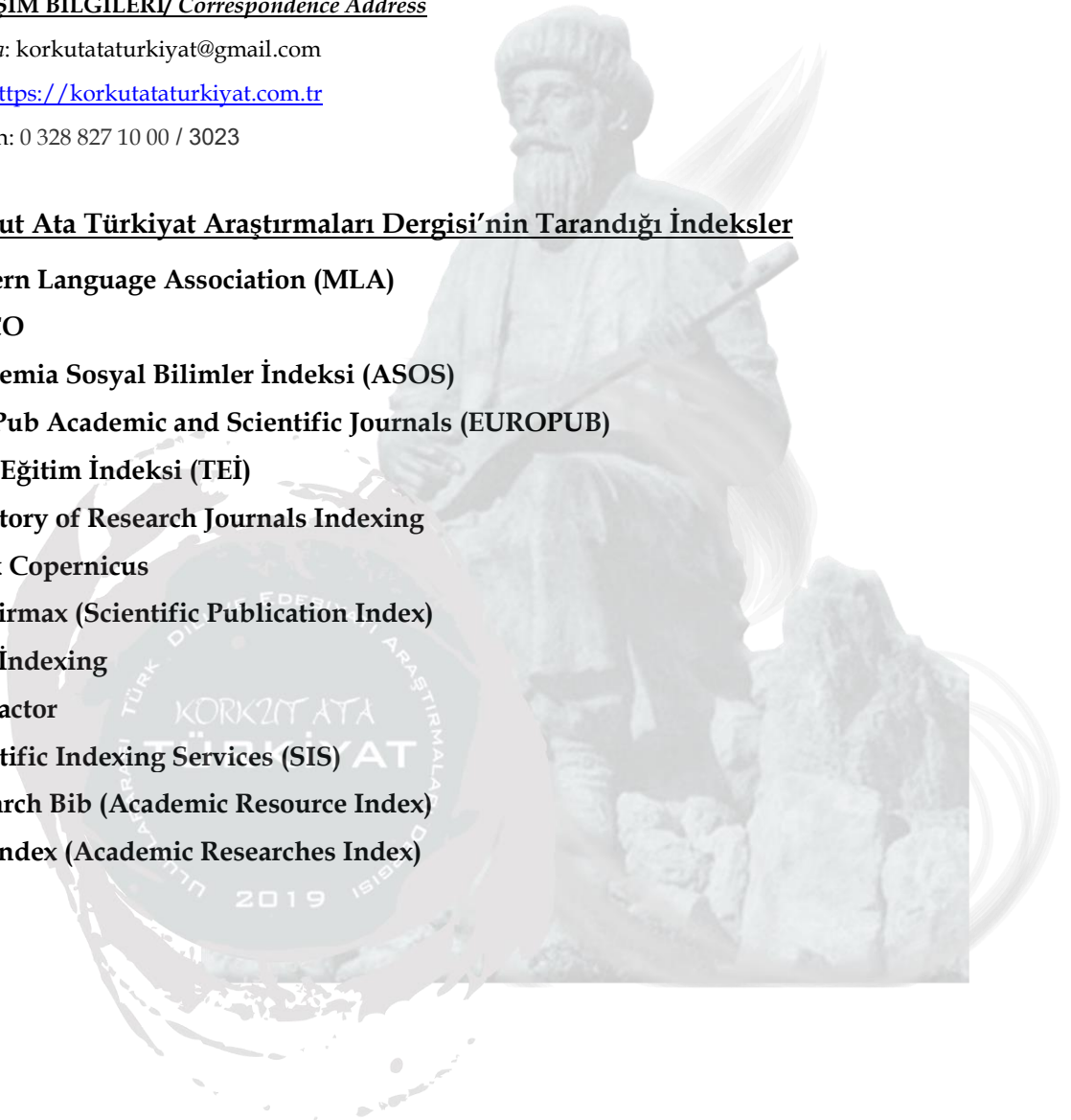
Root Indexing

CiteFactor

Scientific Indexing Services (SIS)

Research Bib (Academic Resource Index)

Acarindex (Academic Researches Index)



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Adalet Ağaoğlu Romanlarındaki Kadın Karakterlerin Geçmişle Bağları ve Hatıralar
Connections of Female Characters with the Past and Memories in the Novels of Adalet Agaoglu

Ferda ATLI
s. 1-12

Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* Adlı Romanında Küçük İnsan Meselesi
The Issue of Little People in Tahsin Yücel's Novel Mutfak Çıkmazı

Merve DEMİR & Zeliha ÖZTÜRK
s. 13-27

Enver Behnan Şapolyo'nun Öykülerinde Osmanlı/Türk İmaji
The Ottoman/Turkish Image in Enver Behnan Şapolyo's Stories

Necle DAĞ ERGEN
s. 28-44

Divan Şiirinde Gerçek ve Mecaz Anlam Arasındaki Köprü: Müşâkele
The Bridge Between Literal and Figurative Meaning in Divan Poetry: Mushakalah

Mustafa Yunus GÜMÜŞ & Kübra BATAR
s. 45-67

16. Yüzyıl Gazellerinde Epikuros Hazcılığı ve Ömer Hayyâm Çizgisi
Epicurean Hedonism and the Lineo of Omar Khayyam in the 16th Century Lyrics

Nihat BIÇAK
s. 68-82

17. Yüzyıla Ait Bir Tıp Metninin Söz Varlığı Açısından İncelemesi
Analysis of a 17th century Historical Text in Terms of Vocabulary

Mehtap ALPER
s. 80-100

Mizah Aracı Olarak Bir Korku Memoratı: Keleftar ve Elk
A Horror Memorate as a Means of Humor: Keleftar and Elk

Mustafa HASANVELİ
s. 101-108

Hatıratlarda Okula İlk Başlayış: Âmin Alayı
Commencing School in Memoirs: The Ceremony of Âmin Alayı

Bilal UYSAL & M. Gonca DÜNMEZ
s. 109-127

İstanbul Telefon Şirketi'nin Millileştirilmesi (1923-1936)
Nationalization of the İstanbul Telephone Company (1923-1936)

Ayşe ERYAMAN
s. 128-143

Medreseden Müze Mekânına: İslam Sanatı ve Estetiği Perspektifinden Yakutiye Medresesinin
Dönüşümü
*From Madrasa to Museum Space: The Transformation of the Yakutiye Madrasa from the Perspective of
Islamic Art and Aesthetics*

Hatice ENGİN
s. 144-157

Cumhuriyet Dönemi Yapılan Halk Oylamalarının Adana'ya Yansıması (1960-1990)
The Impact Of Republican Era Referendums On Adana (1960-1990)

Nesrin HANGÜL
s. 158-167

Geleceği Şekillendiren Eğitim: Öğretmen Perspektifinden Sürdürülebilir Eğitim
Education Shaping the Future: Sustainable Education from a Teacher Perspective

İsmail KARAKUŞ
s. 168-195

Çocukların Psikolojik Sağlamlığını Etkileyen Faktörlerin CHAID Analizi ile Belirlenmesi
Determination of Factors Affecting Children's Psychological Resilience Using CHAID Analysis

Rabia Şeyma GÜN & Gülümser GÜLTEKİN AKDUMAN & Arzu ÖZYÜREK
s. 196-217

Temel Tasarım Elemanlarından Nokta ve Çizgi Perspektifinde Ebru Sanatının İncelenmesi
An Analysis of the Art of Marbling from the Perspective of Basic Design Elements: Point and Line

Bilge UYAR & Ata Yakup KAPTAN
s. 218-228

Çevreci Çocuk Kitaplarının Resim-Metin İlişkisi ve Yapısal Özellikler Bağlamında İncelenmesi
*An Analysis of Environmental Children's Books in the Context of Picture-Text Relationship and Structural
Features*

Ahmet Kemal GÜNDÜZ & Cihan Şule KÜLÜK
s. 229-243

Yapay Zekâ Destekli Göstergebilimsel Bir İnceleme: Mevlevî Giysileri
Artificial Intelligence Supported Semiotic Analysis of Mevlevi Attire

Kartal Murat AYVAZ
s. 244-259

Anadolu-Türk Sanatı Örneği Olarak Kastamonu'daki Bazı Geometrik Desenli Alçı Mihraplar
Üzerine

As an Example of Anatolian-Turkish Art, Some Geometric Patterned Gypsum Mihrabs in Kastamonu

Işıl KONAĞ

s. 245-261

Margaret Keane'in Resimleri ve Oyuncak Bebek Tasarımlarına Etkileri

Margaret Keane's Paintings and Their Impact on Doll Designs

Eda UZUN & Gülşah ÖZDEMİR

s. 262-278

Maraş İşi İğne Tekniklerinin Dijital Ortamda Tasarım ve Uygulama Süreçleri

Design and Application Processes of Maraş Needlework Techniques in Digital Environment

Mitat KANDEMİR

s. 279-298

Çağdaş Resim Sanatında Anksiyete Olgusu Bağlamında Francis Bacon, Neş'e Erdok, Jenny
Saville ve Yue Minjun'un Yapıt Çözümlemeleri

*Artwork Analyses of Francis Bacon, Neş'e Erdok, Jenny Saville, and Yue Minjun in the Context of the
Phenomenon of Anxiety in Contemporary Painting*

Nagehan ATASEVEN & Ü. İlğaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

s. 299-320

Özcan Erdal, Burcu (2024). *Bir Modernleşme Öyküsü: Şapka ve Kılık Kıyafet İnkılabı*. İstanbul: Yeditepe
Yayınları. 174 s. ISBN: 978-625-6777-84-2.

Banu BERBER BABALIK

s. 321-325





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 22 (Eylül/ September 2025), s. 1-12
Geliş Tarihi-Received: 06.07.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17143214

Adalet Ağaoğlu Romanlarındaki Kadın Karakterlerin Geçmişle Bağları ve Hatıralar

Connections of Female Characters with the Past and Memories in the Novels of Adalet Ağaoğlu

Ferda ATLI*

Öz

Adalet Ağaoğlu, karakterlerini zaman içerisindeki gelişimleri ile gözler önüne sermeyi seçen bir yazardır. Romanlarında, karakterler şimdiki andan geçmişe yolculuklar yaparak aldıkları kararların ve anda taşıdıkları kişiliklerinin sebeplerini adeta okuyucuya sunarlar. Geriye dönüş ve bilinç akışı tekniğinden yararlanarak romanlarına ayrıntılar katan yazar, özellikle karakterlerin aniden aklına gelen hatıraları kullanarak bu farklı kişiliklerin travmalarını, mutluluklarını, seçmiş oldukları hayatları neden ve nasıl tercih ettiklerini genellikle kendilerini konuşturma şeklinde ortaya koyar. Zaman zaman mektuplardan, gazete kupürlerinden, diyalog ve monologlardan geçmişe dönmek için yararlanan yazar, hatıraları yoğun bir şekilde kullanmıştır. Kadın karakterlerin ortaya konuluşunda bu hatıraların ön plana çıktığı, iç monologlar eşliğinde aktarılan kesik fakat vurucu bu aktarımların büyük ölçüde travmatik olayları kapsadığı söylenebilir. Adalet Ağaoğlu'nun dokuz romanı göz önüne alındığında *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Hayır*, *Yazsonu* ve *Üç Beş Kişi* romanlarının kadın karakterlerin hatıralarının yoğunlukla işlendiği metinler olduğu görülmektedir. Bu çalışmada bahsi geçen romanlardan yola çıkarak hatıranın Adalet Ağaoğlu romanlarındaki izleri takip edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Roman, Türk romanı, Adalet Ağaoğlu, geçmiş zaman, hatıra.

Abstract

Adalet Ağaoğlu is a writer who chooses to portray her characters along with their development through time. In her novels, the characters, in a way, present the justifications for the decisions they make and their personalities in the moment to the reader by going on a journey from the present to the past. The writer, who gives detail to her novels by utilizing the flashback and stream of consciousness methods, uses the memories that are suddenly recalled by the characters to express the traumas and joys of these different personalities, as well as how and why they choose the lives they have chosen, usually by making them speak. Ağaoğlu, who occasionally utilizes letters, excerpts from newspapers, dialogues, and monologues to go back to the past, uses memories intensively. It may be argued that these memories become prominent in the portrayal of female characters, and these intermittent but potent narratives that are expressed along with inner monologues usually cover traumatic events. Considering the nine novels of Adalet Ağaoğlu, it is seen that the novels *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Hayır*, *Yazsonu*, and *Üç Beş Kişi* are texts in which the memories of

* Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: ferda.atli@inonu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2364-1356.

female characters are intensively addressed. In this study, based on the aforementioned novels, the traces of memories in the novels of Adalet Ağaoğlu are followed.

Keywords: Novel, Turkish novel, Adalet Ağaoğlu, past, memory.

Giriş

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olan Adalet Ağaoğlu, tiyatro, hikâye ve anı türünde yazmış olduğu eserlerin yanı sıra edebiyatımıza kazandırdığı dokuz romanı ardında bırakarak 2020 yılında hayat macerasının sonuna gelmiştir. *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Hayır*, *Fikrimin İnce Gülü*, *Yazsonu*, *Üç Beş Kişi*, *Ruh Üşümesi*, *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Dert Dinleme Uzmanı* başlıklarını taşıyan bu dokuz romanın bazen başkarakteri bazen başkarakter olmamalarına rağmen olayların akışına yön veren kadın karakterleri önemlidir.

Bir kadın yazarın zihninden/kaleminden çıkan bu kadın karakterler başkarakter olmadıklarında da erkek başkarakterin kaderini şekillendiren bir role layık görülmüşlerdir. “*Bir romancı, iç yaşamlarını dilediği gibi ortaya serebildiği varlıkların yaratıcısıdır.*” (Cohn, 2008, s. 14). Adalet Ağaoğlu da yaratmış olduğu canlı karakterlerin psikolojik durumlarının yanı sıra mizaçlarını da ustalıkla okuyucuya sunmuştur. Karakterleri farklı yönleriyle tanıtan yazarın hatıralardan sıklıkla faydalandığı görülmektedir.

Modern roman özellikleri baskın olmakla birlikte Ağaoğlu kimi romanlarında postmodern roman özelliklerinden de yararlanmaktan geri durmamıştır. *Hayır*, *Fikrimin İnce Gülü* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* gibi kimi metinler üst kurmacanın güzel örnekleriyle süslüdür. Bu metinlerdeki zaman ve mekân tam da bu anlatı formuna göre şekillenmiş, bilinç akışı, iç monolog teknikleri kullanılarak zamanda özetleme ve genişlemeler yapılmıştır. “*Yazar anlatacağı olaya, duruma ya da düşünceye uygun kişiler yaratıp onları kendisiyle okur arasında bir vasıta olarak kullanır.*” (Ersoy, Karadeniz, 2022, s. 791). Romanlarındaki güçlü kadın karakterlerin en önemli ortak özelliklerinden biri geçmişle gelecek arasına sıkışmışlıkları ve roman süresince geriye dönüşlerle hatıralarını hatırlayarak iç kazı yapıyor olmalarıdır. Bilinçdışından getirdikleri bu hatıralar, karakterin varlığının şekillenmesinde oldukça önemli ayrıntılar taşımaktadır. “*...bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. Aynı şekilde, çocukluk çağının tüm travmatik anıları da (ki bu anılar da doğrudan toplum tarafından kabul edilmeyen arzular ile ilişkilidir) bilinçdışının materyalleri arasındadır. Bu durumda bilinçdışına bastırma, toplumsal Ben’in ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir ‘savunma düzeneği’ olarak karşımıza çıkar.*” (Tura, 2010, s. 53). Bu noktada bilinçdışının, bilinç ve ‘ben’le olan münasebeti kavramın sınırları ve işlevselliği açısından önem arz eder. Şöyle ki ‘bilinç ve bilinçdışı’nda dikkat çeken nokta farkındalık durumudur. Eğer birey kendi ‘ben’inin farkındaysa bilinç hâlinindedir. Ancak birey, ‘ben’i ile kendisi arasında bir ilişki kuramıyorsa algı alanındaki her şey bilinçdışıdır (Evis, 2012, s. 483). Adalet Ağaoğlu romanlarının karakterleri, bilinçdışına doğru yaptıkları her kazıda daha derin travmatik bir hatırayla karşılaşarak roman süresince kabuktan öze sarsıcı, özelde kendilerinin genelde tüm insanlığın hâllerini ortaya koyan olaylar, insanlar ve durumlar yığınıyla yüzleşir. “*Ruhsal durumun sürekliliği açısından anıların sağladığı yararı günlük yaşamda çok iyi gözlemleyebiliriz. Bir yenilgiye uğrayıp da morali bozulan kişi, geçmişte yaşadığı başarısızlıkları düşünür. Melankolik bir ruh durumunu yaşıyorsa, tüm anımsamaları melankoli havası içerecektir. Neşesi yerinde olup da geleceğe güvenle bakıyorsa, buna uygun bambaşka anılar seçecektir kendisine; geçmişteki keyifli yaşantıları, iyimserliğini pekiştirecek olayları belleğine davet edecektir.*” (Adler, 2009, s. 77). Ağaoğlu romanlarındaki karakterler romanların sonunda büyük hayal kırıklıklarıyla yüzleşmek durumunda kalırlar. Hatıraları genellikle olumsuz ve kendilerini değersiz hissettikleri anların akla

gelmesinden oluşmuş anımsamalardır. Paul Ricouer, hatırayı hatırlamak eyleminden ayırmak yoluna gider. Ona göre akla geliveren yaşanmışlıklar hatıra iken hatırlama eylemi için bir çaba sarf etmek gerekir (2020, s. 34-45). “Ağaoğlu’nun bilinç akışında yer verdiği çağrışımların büyük çoğunluğu kahramanlarının bilinçaltından gelen geçmiş yaşantılara ait imge ve anı parçacıklarına dayanmaktadır.” (Odacı, 2007, s. 184). Ağaoğlu’nun romanlarındaki kadın kahramanların aklına gelen hatıraların genellikle acı veren taraflarının ağır bastığı görülmektedir. Toplumsal ve bireysel yaralar melankolik, intihara meyilli karakterlerin doğmasına yol açar, romanlar bu karakterlerin karamsar hatıraları ile derinlik kazanır ve karakterlerin travmaları hatıralar yoluyla sunulur. Romanlar nihayete erene kadar karakterin bilinçdışı yolculuğu tüm hızıyla devam eder ve okuyucu karakterin kişilik inşasının sebeplerini ve sonuçlarını en ince ayrıntısına kadar öğrenir.

Makalenin sınırlılığı açısından Adalet Ağaoğlu’nun beş romanının dikkat çekici kadın karakterleri üzerinde durulmuştur. Yazarın yarattığı roman karakterlerine kendi egosundan parçalar yüklemesi (Freud, 1999, s. 132) kabulünden yola çıkıldığında, bilinç akışı tekniğiyle kahramanların iç dünyalarına yolculuk yaparken yazar, kendi bilinç dışı kazısını da gerçekleştirmiş, bazen hayatından kesitleri olduğu gibi romanlarına aktarırken bazen semboller ve çarpıtmalar aracılığıyla başka olaylara ve formlara dönüştürerek anlatım/ifşa yoluyla ruhunu sağaltmıştır.

Dar Zamanlar’ın Kadın Başkarakterlerinin Bilinçdışı Kazısı ve Hatıralar

Adalet Ağaoğlu’nun özellikle kadın karakterleri, ne istediğini bilen/bildiğini zanneden, inatçı ve hayatı tüm yoğunluğuyla yaşayan kişilerdir. *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır* romanları üçleme şeklinde yazılmış ırmak romanlardır. “Adalet Ağaoğlu, tematik süreklilik bağlamında Cumhuriyet ideolojisiyle başlattığı hesaplaşmasını, bireyleşme ve kendini gerçekleştirme sorunsalını her üç romanda da sürdürür; üç romanda da aynı kişi kadrosu yer alır. Ancak Adalet Ağaoğlu, üç romanda da birbirinden farklı kurgulama yöntemleri kullanmıştır.” (Apaydın, 2006, s. 20). Bu üç romanın Türk edebiyatında yankı uyandıran başkarakter Aysel’in bir kasaba ilkokulunda başlayan eğitim macerası, tüm zorluklara rağmen sosyoloji profesörlüğüne uzanan bir kariyer yükselişiyle sonuçlanır. Fakat bu kariyer basamakları teker teker çıkılırken Cumhuriyetin ilk dönem okuyan kadınınu temsil eden başkarakter Aysel’in yalnızlığı ve başarılarını sorgulayışı da artar. *Ölmeye Yatmak*, 1930-1970 yılları arasında Türkiye’de yaşanan siyasi ve toplumsal olayları da içermekte hem Aysel’in hem Türkiye’nin modernleşme serüveni aynı düzleme taşınmaktadır. Ağaoğlu, kendi hayat hikâyesinden izler taşıyan kahramanı Aysel aracılığıyla taşrada yaşayan ve eğitimle birlikte modernleşen Türk kadınınu derin psikolojik ayrıntılarla ortaya koymuştur: “...toplum tarafından en çok kabul gören ‘yüceltmelerimizin’ ardında da bilinçdışına bastırılmış arzularımızın hedef aldığı nesnelere toplum tarafından kabul gören yeni nesnelerin ikâme edilmesi yatar.” (Tura, 2010, s. 53). Toplumsal baskıya maruz kalan Aysel, akademik kariyeri fazlasıyla yüceltmiş, fakat bu yüceltme kendisinden uzaklaşmasına sebebiyet vermiştir. Ataerkil kültürde kariyer sahibi olmak ve saygı görmek isteyen entelektüel kadın, eril kuralları benimsediğinin ve bu sebeple özünden uzaklaştığının farkına çok geç varır. Doçent olduktan sonra, kendisi gibi akademisyen olan eşi Ömer’i, öğrencisi Engin’le aldatması Aysel’in kendisini ve unuttuğu kadınlığını hatırlamasını sağlar.

Ağaoğlu’nun ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak*, Aysel’in bir otel odasında sembolik olarak ölmeye yatması üzerine kuruludur. İç kazısı esnasında Aysel, kasaba ilkokulundaki anılarını, ortaokul yıllarında Ankara’ya gelişini, modern bir kadın olmak için verdiği emekleri ve önce babası, abisi, sınıf arkadaşı Aydın olmak üzere neredeyse karşılaştığı her erkekten ve annesi başta olmak üzere birçok kadından gördüğü cinsiyetçi zorbalıkları tek tek hatırlar. Esnaf bir babanın kızı olan Aysel’in kasaba içindeki sınıfsal

farklılık romanın ilk bölümünde kötü hatıralar olarak Aysel'in zihnine akın eder. Kaymakamın oğlu Aydın, Aysel'in çocukluk yılları içinde onu toplum içinde en çok yaralayan kişidir. *Dar Zamanlar* üçlemesi süresince Aysel'in Aydın'la olan mücadelesinin ilk sahnesi ilkokulda düzenlenen bir gösteride Aydın'ın Aysel'i öğretmenine şikâyet etmesidir. Romanın ilk sayfalarında yer alan bu kötü hatıra, Aysel'in toplum içinde aldığı en büyük yaralardan biridir. Bu olay, Aysel'in zihninde büyük bir kırılma yaratır:

"Çocukların arasından bir parmak kalktı. Kaymakam'ın oğlu aydın, en şıkları, yüreklilikle bağırdı:

'Aysel saçlarını örmemiş öğretmenim!..'

Bütün başlar Aysel'e döndü. Kızın sarıya yakın kumral saçları ta beline kadar dökülüüyordu. Sıtmadan sarı yüzü hemen kiraz alına döndü. Belinden aşağı bir ter indi. Başöğretmen kaşlarını iyice çatı." (Ağaoğlu, 2010(b), s. 5).

Aysel'in ölmeye yattığı zaman aklına gelen bu hatıra kendisine yabancılaşmasının ilk adımı gibidir. Aysel'in bilinçdışına bastırıldığı, unuttuğunu zannettiği her kötü hatıra onu esir almıştır. Geçmişin ve hatıraların insan hayatındaki kurucu işlevi romanın üzerinde durduğu önemli mevzulardan biridir: *"Geçmiş, kamusal ya da özel kararların ötesinde, adalet ve sorumlulukların ötesinde, kolay kolay baş edilemez bir şey içerir. Bu şey, her neyse, psikoloji, entelektüel ya da ahlaki patoloji tarafından bastırılabilir yalnızca, ama hep oradadır, uzak ve yakındır; en beklenmedik anlarda boy gösteren bir anı, hatırlanamayan ya da hatırlamak istenmeyen bir olayı sarmalayan sinsi bir bulut gibi bugünün peşini bırakmaz. Karar vererek ya da aklımızı kullanarak geçmişten vazgeçemeyiz; sadece iradeyle geçmişi hatırlamak da mümkün değildir. Geçmişin geri dönüşü her zaman kurtarıcı bir hatırlama anı değildir, bugünün baş göstermesi, bugünün yakalanmasıdır."* (Sarlio, 2022, s. 9). Aysel, şimdiki zamanda yaptıklarını anlatırken kahraman bakış açısı kullanılırken geçmişe/hatıralara dönüldüğünde hâkim bakış açısı ile roman şekillenir. Bu farklı kullanım Aysel'in çocukluğuna, gençliğine ve onu otel odasına getiren olaylara ne kadar uzak ve yabancı kaldığını sembolize etmektedir. Bu yabancılaşmanın en önemli sebebi yakınlarından gördüğü kötü muamele ve bunun sonuncunda hissettiği değersizlik duygusudur. Annesinin kendisine karşı takındığı tavırlar şu cümlelerle okuyucuya sunulur: *"O yıl on yedisini sürüyor. Okumaya karşı olan deli ve anlaşılmaz tutkusuna Salim Efendi teslim olduğu sıra, karşısına annesi çıktı. Sanki kendi okumamışlığının öcünü alıyordu. Aysel'e durmadan ev işi buyuruyordu. Kızını her an bir kitabın başından kaldırmaktan neredeyse gizli bir tat alıyordu. Önüne bir de bebek bezleri oyulgamak işi çıkınca Aysel, 'Kendin yap!' deyip fırlatıverdi bezleri. Annesi önce şaşırdı. Sonra artık kızının yaşının erdiğini, onu iyi bir baskıya almak gerektiğini düşündü."* (Ağaoğlu, 2010(b), s. 195). Ataerki kültürde yetişmiş olan bir annenin kızına karşı takındığı bu tavır, kadının dolaylı yoldan kocasının erki ile kendisinden daha genç kadını kastre etme girişimi olarak okunmaya müsaittir. Lacan'ın *"annenin söyleminde geçen simgesel yasa koyucu baba"* (Tura, 2010, s. 75) tanımıyla uyusmakta, *"babanın adı babanın işlevini yarat"*maktadır (Lacan, 2012, s. 51). Annesi Aysel'i babası ve babanın adı aracılığıyla kendince *"yola getirmek"*tedir. *"Babasının hayatta olduğu süre içerisinde Aysel hem babasından hem abisinden hem de annesinden okumamasına ilişkin yoğun baskılar görür. Babası Salim Efendi ve İlhan, erkek egemen bir aile yapısı istemeleri sebebiyle özgürlüğüne düşkün Aysel'i okutmamak istemekte, gelenekle yetişmiş ve kocasına hiç karşı çıkmamış annesi Fitnat Hanım ise Aysel'in hem ev işlerinde ona yardımcı olmasını hem de artık evlenmesi gerektiğini öne sürerek kızının okuma çabasını boş bulmaktadır."* (Atlı, 2012, s. 182). Aysel bilinçdışı kazılarında babasının ve simgesel bir baba olan toplumun sert ve tehditkâr diliyle karşılaşmaktadır. Ailesi ve arkadaşları ile ilgili hatıraları cinsiyet ve toplumsal kurallar merkezindeki bir hatırlamalar yığındır. Babası, abisi ve arkadaşlarıyla ilgili hatıraları olumsuzdur. *"Bellek ve bellek anlatıları yabancılaşmaya, şeyleşmeye karşı bir 'sağaltma' olarak görülüyor."* (Sarlio, 2022, s. 34). Bu sebeple otel odasında yapmış olduğu iç kazıda

karşılaştığı kara deliklerin benliğini nasıl ele geçirdiği hakkında bu hatıralar onun yol göstericisi olmuştur.

Serinin ikinci romanı olan *Bir Düşün Gecesi*'nde, Aysel yer almamakta fakat Tezel, Ömer, Ayşen, İlhan ve Müjgan üzerinden hatıralar aracılığıyla yine Aysel'in hayattaki duruşu ve kişiliği anlatılmakta; gizli başkahraman Aysel, diğer tüm kahramanların hatıraları aracılığıyla çoklu bakış açısıyla sunulmaktadır. Tezel, bu romanın en dikkat çekici kahramanı olarak yazar anlatıcının sıklıkla söz hakkını devrettiği kişidir. Tüm aile bireylerinin çok rahat bir hayat yaşadığını ve vurdumduymaz bir insan olduğunu düşündüğü Tezel, üniversite yıllarında Ankara'dan İstanbul'a taşınır. Ressamdır. Roman süresince bir leitmotif olarak tekrar edilen "*İntihar etmeyeceksek içelim bari!*" (Ağaoğlu, 2006, s. 1) cümlesi Tezel'in kırık dökük hayatının bir özeti mahiyetindedir. "*Genç yaşta yaptığı iki evlilik de sağlam temeller üzerine oturmayan sadece yaşın getirdiği coşkuyla alınan kararların sonucunda vuku bulmuştur.*" (Atlı, 2012, s. 195). İlk kocası tarafından siyasi olarak kullanılan Tezel, kendisinden küçük ve baba parasıyla geçinen ikinci kocasının haksız tutumları sebebiyle oğlunu da bırakarak ondan ayrılır. Bu gönül yaraları ve insanlardan gördüğü ihanetler Tezel'in içkiye sığınmasına sebep olur. "*Ölümün gerçekleşmediği yerde de alkole sığınmıştır; çünkü, gerçekleri unutmamanın geçici de olsa bir diğer yolu sarhoş olmaktır.*" (Atlı, 2020, s. 71). Tezel'in erkeklerle ilgili hatıraları oldukça sevimlidir:

"Yine de üç saate yakın kaldım Park Otel'in barında. Küçük yol çantam ayaklarımın dibinde duruyordu. Dokuza çeyrek kala da içimi bitirdim, çantamı alıp çıktım. Geçerken Taksim'deki büfeden bir cep kanyağı edindim. Geceyi böylece sürdürmek... Hasan da barın öte ucunda durmuş '*Şişmanlıyorsun dikkat!*' diyordu. Otuz saniye önce Adana Cezaevi'ndekilerin sağlık durumlarıyla yakından ilgilenen bu değil mi? Şişmanlıyorsam yatağına almazsın, ne yapalım." (Ağaoğlu, 2006, s. 21).

Yeğeni Ayşen'in düğünü sebebiyle Ankara'ya gelişi ve hayatının tüm ayrıntılarının bilinç akışı ile okuyucuya sunulması yani Tezel'in iç kazısı *Bir Düşün Gecesi* romanını oluşturmaktadır. Sanatla ilgilenen özgür ruhlu kadının hem ailesi hem de toplum tarafından dışlanması, ataerkil bakış açısına sahip olan toplumun sosyoloji doçenti olan Aysel'e mecburi olarak saygı duyarken ressam Tezel'i dışlayarak buhrana sürükleyişi romanın konusunu oluşturmaktadır. Akademi eril bir hiyerarşik düzeni temsil ederken sanat doğurgan yapısıyla dişil özgürlüğü çağrıştırmaktadır ve ataerkil toplum tarafından dışlanmakla cezalandırılır. Toplumsal kuralları önemseyen Aysel, kendi duygularından uzaklaşırken toplumsal kurallara uymayan Tezel, toplum tarafından cezalandırılır. Tezel'in düşün gecesinde anımsadığı hatıralarından biri ayağı kırıldığında Aysel'in gelip onunla ilgilenişidir:

"Kuyruğum sıkıştı mı, gelsin Aysel, gelsin Ömer! İşlerim yolunda mı, keyfim tıklarında mı, unut bunları gitsin! Pek de unutmazdım yaa. Ne olsa ikisinin de çevremde iyi adları vardır. Bana, parmağımı kıpırdatmadan sık sık ilerici, devrimci kocalar bahsedecek kadar. Onların yüzü suyu hürmetine, devrimcilerimizin benden akıl sordukları da çok olmuştur haa... İkinci kocam hele. Ömer ve Aysel dedin mi, bana olan aşkı on misli depreşirdi. O konuda hâlâ da öyledir. Aysel'in alaşağı olacağı yok çünkü." (Ağaoğlu, 2006, s. 23).

Üçlemenin son romanı artık profesör olan Aysel'in kendisine de ödül verileceği bir ödül törenine hazırlanışının anlatıldığı dar bir zamanı kapsamaktadır. Ömer'den boşanan, Engin'le gönül bağı koparan ve aile bireyleriyle de hiçbir yakınlığı kalmayan Aysel artık yalnızdır. Yalnızlık, bir süre sonra Aysel'de çeşitli değişimlere ve psikolojik çöküşlere yol açacaktır: "*Fiziksel açlık nasıl bedeni ölüme götürürse, tümünden yapayalnız ve soyutlanmış hissetmek de aynı şekilde insanın zihnini parçalanmaya götürür. Bu başkalarıyla ilişkili olmak, fiziksel temasla aynı şey değildir. Bir birey, uzun yıllar boyunca fiziksel anlamda yalnız olabilir, ama gene de fikirlerle, değerlerle ya da en azından ona bir birleşme ve 'ait olma' duygusu veren*

toplumsal kalıplarla ilişkili olabilir. Öte yandan, insanlar arasında yaşayabilir ama gene de dayanılmaz bir soyutlanmışlık duygusuna kapılabilir, bu duygu, belli bir sınırı aşarsa, kişi, şizofrenik rahatsızlıkların anlatımı olan bir delilik durumu yaşamaya başlar." (Fromm, 2011, s. 31). Aysel'in Layana ve Yenins adında gerçekliği kestirilemeyen iki arkadaşı vardır. Bu arkadaşlarından Layana, yalnızlığı ve korkuyu Yenins ise umudu ve gücü sembolize etmektedir. Bu hayali arkadaşların yanı sıra Aysel'in en büyük uğraşı artık hatıralarıdır. Kendisinden uzakta yaşayan yahut hayatta olmayan sevdiklerinin hatıraları sık sık Aysel'in aklına gelir: "Nasılsa su, biraz daha güçlü akıyor şimdi; düşün deliklerinde incecik, biraz sert iplikçikler halinde fışkırıyor, teninde varlığını daha iyi duyuruyor. Belirgin değişler, okşayışlar, sırtından, göğüslerinden aşağı doğru akışlar... Ömer'in okşayışları mı, Engin'in öpüşleri mi? Tenine o kadar yakın gelmiş iki erkek. İkisi de yok artık." (Ağaoğlu, 2010(a), s. 23). Hatıralar sadece özel hayatıyla ilgili kayıpları değil mesleki hayatına yönelik kayıpları da içermektedir. "Sosyal Bilimler Onur Plaketi"ni alacağının haberi gazetede yayınlanmış ve Aysel, bu ödül törenine katılacağı günde aklına gelen hatıralarla zamanı adeta genişletmiştir. *Dar Zamanlar* üçlemesinin diğer romanlarında olduğu gibi *Hayır* romanı da geçmiş hatıralardan oluşmuştur. Gazetede gördüğü bu ödül haberi, Aysel'in kendisi hakkında çıkan geçmiş bir haberi hatırlamasına sebep olur. O gün ödül alacak olan Aysel, yıllar önce "bazı raporları çalma" suçlamasıyla üniversiteden uzaklaştırılışını hatırlamaktadır:

"Sosyal Bilim onur Plaketi, Prof. Dr. Aysel Dereli'ye Bugün Veriliyor

Haberin altında fotoğrafı. Nereden bulmuşlar, ne zamandan kalmışsa, objektife biraz kederli bir gülümseyen, orta yaşlarda hoşça bir kadın fotoğrafı.

Fotoğraftaki gülümsemeden etkilenmiş gibi, hemen hemen aynı biçimde gülümsüyor: Günün güzel bir karikatürü, ama ancak dünle bugün yan yana, iç içe çizildiğinde.

Bunu başarabilen de bellek.

Bir zamanlar komünizmi övme suçlamasıyla hakkında dava açıldığı haberini de, biri sosyal demokrat, öteki liberal görünümlü iki gazete ile bir dergi, bu fotoğraflarıyla vermişlerdi. O yıllar böyle şeyler fotoğraflı falan haber olurdu da... Daha sonraları, bu gazetelerden biri ve birkaç dedikodu düşkünü, dolayısıyla, çoksatır gazete, üstüne kocaman puntolarla:

BİR SAHTEKÂRLIK OLAYI

Prof. Dr. Aysel Dereli'nin Uzaklaştırıldığı Fakülteden Bazı Araştırma Raporlarını Kaçırdığı Öne Sürülüyor

Diye yazdıklarında ise, haberin içine fırlak gözlü, boğazına kılçık kaçmış gibi buruşuk yüzlü, sevimsiz mi sevimsiz bir fotoğrafını gömmüşlerdi. Resmi gören kimse, bu yüzün hemen hemen bir kedinin boynunu bükerek koparmaya yatkın anlamına bakıp, fotoğraftakinden her türlü melaneti bekleyebilirdi." (Ağaoğlu, 2010(a), s. 33).

Romanın sonunda Aysel'in intihar ettiğini düşündüren ayrıntılar vardır. Fakat yazar intihar olayını bilinçli olarak net bir şekilde ifade etmez. *Dar Zamanlar* adını taşıyan bu üç roman isminden de anlaşılacağı üzere Aysel'in en kırılgan üç günü üzerine kurulmuştur. Ölmeye Yatmak, eşini aldatan kendisiyle ve o yaşa kadar toplumun kendisine yüklediği sorumluluklarla hesaplaşan Aysel'in iki saatini; *Bir Düşün Gecesi*, Aysel her ne kadar bu düğünde olmasa da kardeşi Tezel ve eşi Ömer'in gözünden Aysel'in aldatma vakasını eşine anlattıktan sonraki hâlini; *Hayır* ise eşinden boşanmış, toplumsal kuralları çiğnemiş, siyasi bakımdan dışlanmış Aysel'in seneler sonra artık kadınlığından ziyade bilim insanı kimliğiyle değer gördüğü fakat bu değer uğruna çokça bedeller ödediği öğrenilen bir günü anlatır. Bu dar ve sıkışık zaman dilimlerine Ağaoğlu hem Türkiye'nin hem de modernleşme sürecinde bocalayan kadının 1930-1980 yılları

arasındaki buhranlarını semboller, mektuplar, gazete kupürleri ve yaşanmış gerçek siyasi olaylar eşliğinde zerk eder. "... Dar Zamanlar, bireyin ve toplumun hafızasında depolanmış, kimi zaman bilinçli kimi zaman ise bilinçdışı olarak bastırılmış veya silinmeye çalışılmış bir tarihi ve hafızayı geri getirmenin etik yönünü vurgulayan bir tür tarih ve hafıza yazını olarak değerlendirilmelidir." (Arıkan-Aytan, 2021, s. 545). Toplumsal tarih ve sosyal olaylar, bireysel geçmiş ve kişisel hayat macerasıyla harmanlanarak sunulmuştur. Sembollerle örülü hatıralar bu hafızayı diriltmenin başlıca anlatım yolu olmuştur.

Yazsonu ve Üç Beş Kişi Romanlarının Kırgın Kadınlarının Hatıraları

Yazsonu, yine modernleşme Türkiye'sindeki kadının yaşadıklarını anlatır. Nevin, siyasi çatışmalarda ölen bir genç olan Güney'in annesidir. Bu ölüm olayından sonra eşi Hasan'dan boşanır ve herkesten uzaklaşır. Roman, sevdikleri tarafından adeta bir anatanrıça gibi görülen Nevin'in Güney'in çocukluğunun geçtiği eski yazlık evlerinde kardeşi, eski eşi ve sevdiği arkadaşlarını toplayıp onlara sevgi dolu unutulmaz bir hafta armağan etmesi üzerine kurulmuştur. Güney'in ölümünün üzerinden birkaç yıl geçmiştir ve hatıralar oldukça tazedir. Çevresine adeta sevgi akıtan Nevin, bu grubun "Thyke" (kader, şans, bereket tanrıçası)sidir (Atlı, 2012: 188). Roman, Nevin'in zihnine akın eden hatıralar üzerine kurulmuştur. Tüm misafirlerini uğurladıktan sonra Nevin, evde tek başına kalır. Hem uzak hem yakın geçmişi hatırlamaya koyulur. Güney'e ait hatıralar evladını kaybetmiş olan bu acılı annenin odak noktasıdır. Nevin için hayatın güzelliğine dair olan ne varsa Güney ile ilgili olanda saklı kalmıştır:

"Ağlamamakta direnip, denizin dibinde, kumlarla oynayan küçük balıklara baktı. Biri çizgiliydi. Parmak kadar bir şeydi. Güney, belki sekiz on yaşlarındaydı o zaman; buraya ilk geldikleri bahar:

Anne! Pijamalı bir balık kovalıyor beni!.. Peşimi bırakmıyor!..

Böyle diyerek çılgık çılgıca koşup gelmişti suyun içinden. Çenesinde bir tutam köpüklü, tuzlu tükürük. Bol, kumral saçları alnına, şakaklarına yapışmıştı. Çok güzeldi. -Kot mavisi bir mayo değil miydi üstündeki?-

Şimdi kot mavisi bir renkteydi deniz. Yeşilini soldurmuştu." (Ağaoğlu, 2007(b), s. 71).

İnsan ölümlü olması sebebiyle nihayetinde bir başkasının hatırasında kalan bir hayalden ibaret olacaktır. Oğluna olan sevgisiyle kendisini tanrılar katına yükselmiş gibi hisseden Nevin, oğlunu kaybedince ölümlü olduğunun ayırdına varır. Güney'in hatıraları, yaşarken Nevin'e hissettirdikleri, başkalarının hayatında bıraktığı izler romanın temel dokusunu oluşturur. Ölüm ve yas, kaybedilen yakının arkasında bıraktığı hüznün ve bu acının olgunlaştırıcı gücü, *Yazsonu* romanının okuyucuya kattığı başlıca duygulardır. Yaşam dolu bahar ve yaz mevsimleri geride kalmış, ölümle karşılaşan insan yazın/hayatın sonuna gelmiştir:

"Ben Güney'i kimden doğurduğumu bir türlü bilmezdim. Çamurdan mı, nurdan mı? İşte o yitirilmiş çocuk, benim oğlum; bizim hepimizin oğlu, bir konaklama sırasında bizi hep düşündürmüştür ve hep, sırçadan, kırılmamasına çok özen gösterilmesi gereken büyümlü bir gösterge örneği, her saniyemizin içinde dolanıp durmuştur ve onun adı acıdır ve altı atlas kızı buyurmuştur ki acılar çocuk yüzlerine hiç yakışmasın ve Güney'e yakışmış olan ne varsa, o büyümlü, sırçadan dolanırları, çok uzaklardan gelen ağlamalı gülüşleri, hepsi, başka çocuklara yakışmasın ve çocuklar, diye yankılanmıştır kayalıklarda altı Atlas kızının sesleri, geceleri dalgaların karanlıklarına karışıp gitmesin.

Bize, ölümlü olduğumuzu haykıran ne varsa, hepsi Güney..." (Ağaoğlu, 2007(b), s. 95).

Özellikle Güney'in hatıralarının bir araya getirdiği insanlar Side'de Nevin'in evinde, Nevin'in davet etmesi üzerine toplanırlar. Hasan, Doğan, Meriç, Fuat ve Memet, Nevin'in hatıralarının ana kahramanlarıdır. Güney'in ölümünden sonra bağlar gevşemiş, herkes kendi acısıyla baş başa kalmak istemiştir. Nevin yas döneminden sonra hepsini topladığı evde misafirlerini uğurladıktan sonra hatıraları ile baş başa kalır. Eski eşi Hasan ile aylar sonra karşılaşması ve ona karşı hissettiği duygular zihninde şu hatıraları yaratmıştır:

"Zakkumların dibinde ona usulca sarılmıştım. Şuramda patlamaya hazır coşkulu bir çığlıkla, ama sessizce sarılmıştım. Sonra, yine dün gece işte, o yola çıkmadan önce, kendisiyle birlikte geri dönmeyi isteyip istemediğimi sormadı. Artlarına kalıp, son birkaç günümü hem tek başıma, hem pek kalabalık yaşayacağımı anlamıştı. Her yanı ıslı ıslıldı." (Ağaoğlu, 2007(b), s. 94).

Yan yana gelinen bu bir haftalık zaman diliminden Nevin, sadece Hasan'a ve Güney'e ait değil diğer dostlarına dair de bol bol hatıra biriktirmiştir. Her biri diğerinden farklı karakterlere ve yaşam şekillerine sahip olan bu insanlar, Güney'in hatırası etrafında bir araya gelerek ölümün varlığını hatırlamış ve yan yana oldukları zamanı doyasıya yaşamışlardır. Acıların üstesinden gelme ve yaraları sağaltma için başvurulmuş en önemli eylem olan gülme, bu yaşlı insanların adeta imdadına yetişmiş ve onları tekrar kenetlemiştir. Nevin, Fuat'ı, Meriç'i ve Memet'i neşeli hatıralarının arasına eklemiştir:

"Bazı geceler, yanyana, şuradaki sedirin üstüne uzanırdık. Fuat'ın o kadar güzel fıkrayı nerden bulup çıkardığına şaşardım. Salt güldürmezdi bizi. İçimize döndürür, ordan kendimize baktırırdı. Memet, anlattıklarının hepsini de Fuat'ın yaşamış olduğuna inanırdı. Meriç'se onun dışçı koltuklarının bir şaka olduğuna." (Ağaoğlu, 2007(b), s. 113).

Romanın sonunda tüm misafirlerini evlerine gönderen Nevin, sakat bir gencin tecavüzüne uğrar ve öldürülür. Nevin, eve yerleştiği andan itibaren gözetlenme hissi yaşamakta fakat gözetleyenin komşunun küçük oğlu olduğunu düşünmektedir. Halbuki köyde yaşayan bir genç Nevin'i gözetlemekte ve arkadaşlarının evi terk ettiğini görünce Nevin'e yaklaşmak için zaman kollamaktadır. Bu gencin psikolojik ve bedensel ayrıntıları üst kurmaca tekniğiyle yazar tarafından anlatılır. Romanda ara ara varlığını gösteren yazar anlatıcı, Nevin'in saldırıya uğradığı sahnede Nevin'e şöyle seslenmektedir:

"Kaçma. İtme onu Nevin! Bırak. Salt degecek sana. Komşunun bahçesindeki en olgun ağaçtan en olgun, en kızıl narı, en çekici gülü koparmak istercesine uzanıyor sana işte. İtme onu kaçma." (Ağaoğlu, 2007(b), s. 230).

Yazar anlatıcının bu satırları, tam olarak sakat genç olarak yazar anlatıcının romana dahil ettiği ve daha sonra yazar anlatıcının adını Sayha koymak istediğini belirttiği gencin tecavüz ve saldırı girişiminin sebeplerini anlatır gibidir. Dışlanmışlık, sevgisizlik şiddeti beraberinde getirmektedir: *"Çocuğun, anne-babasıyla olan ilişkisinde yeterince sıcaklık görmemesinin, kişiliğin gelişimi açısından kalıcı ve çok olumsuz etkileri vardır. Lichtenstein'in 'kötücül hayır' olarak adlandırdığı bu olgu, çocuğun bağımsızlığının bir unsuru olarak geliştirdiği, kendisinin diğer insanlardan farklı olduğunu gösteren 'hayır' ya da 'karşı çıkma' duygusundan farklıdır... Kötücül hayır çocuğun varlığının anne tarafından tanınmaması, reddedilmesi durumunda ortaya çıkmaktadır. Bu tür kötücül hayır'ın yarattığı sonuçlardan biri şiddet ve saldırganlık olaylarıdır. Varlığının inkâr edilmesine katlanamayan kişi şiddete yönelebilir ve bu durum hem cinsellikteki hem de diğer nesne ilişkilerindeki şiddet olgusunu açıklamaya yarar."* (Cebeci, 2009, s. 107-108). Umudu, barışı ve kadının sevgiyle aileyi toparlayan tarafını sergileyen doğurgan Nevin'in herkes tarafından dışlanmış bir genç tarafından tecavüze uğraması "eril tahakkümün" (Bourdieu, 2019) kadının gücü karşısındaki boyun eğdirici yönünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Kadının büyüleyici, sıcak tarafına erişemeyeceğini düşünen yıkıcı güç bu güzelliği ortadan kaldırmayı ona reva görmüştür. Yazsonu, Nevin'in hayatının sonunu ve Nevin'le birlikte beslediği tüm

güzelliklerin sonunu anlatması yönüyle, Ağaoğlu'nun hayal kırıklığıyla biten romanlarından biridir. Hem *Yazsonu*'nun Nevin'i hem *Dar Zamanlar* üçlemesinin Aysel'i romanların sonunda "vahşi doğaya" dönmüş/döndürülmüş, kendilerinden ve doğalarından haberdar "vahşi bilge kadın"lar (Estes, 2021, s. 494) olarak yazarın zihninde noktalanmışlardır. Kadın karakterler kendi içlerinde yaptıkları psikolojik kazı sonucunda özgür kadın kimliğine bedenlen olmasa da ruhen kavuşmuştur.

Üç Beş Kişi romanı ise Murat karakteri üzerinden şekilleniyormuş gibi görünse de Murat'ın hayatını yönlendiren başlıca üç kadın karakterin romanıdır, denilebilir. Ataerkil kültürde otoriter bir kadın olarak Türkân Hanım, oğlu Murat'ın silik bir karakter olmasında önemli bir rol oynar. Güçlü ve buyurgan bir erkek çocuk isterken çekingen ve içe dönük bir oğula sahip olan Türkân Hanım, eşinin erken ölümü sebebiyle hem eril hem dişil rolleri üstlenmeye çalışır fakat içinde bulunduğu toplum ve karakteri onu iyiden iyiye erilleştirir. Murat'ı değiştiren bir diğer kadın karakter, Murat'ın en az kendisi kadar silik bir karaktere sahip olan ablası Kismet'tir. Tüm ilgisini Murat'a aktaran bu kadın, kardeşine duyduğu hastalıklı bağla Murat'ı kendisine bağımlı bir kişilik hâline getirir. Murat'ın annesine karşı koymasına sebep olan ve olayları başlatan bir diğer güçlü kadın ise Selmin'dir. İstanbul'dan Eskişehir'e gelen şarkıcı Selmin'e takıntılı bir aşkla bağlanan Murat, onun peşinden İstanbul'a gidecek ve kendisini maddi manevi sömüren bu kadına bağımlı hâle gelecektir. Ağaoğlu, *Üç Beş Kişi* romanındaki insan ilişkilerini sebep sonuç ilişkisi içinde ve yine geriye dönüşlerle ayrıntılandırmış, Murat karakterinin kaderini ilmik ilmik ören kadınların tavırlarını bulundukları mekânların sosyolojisini de göz önünde bulundurarak anlatmıştır. 1950'li yıllardaki feodal toplumun erilleşmeden saygı duyulmayan kadınıyla, özgürleştiğini zannederken kendisinden fersah fersah uzaklaşan metropol kadınının toplum tarafından dışlanıp yaftalanışı Türkân ve Selmin karakterleri üzerinden örneklendirilmiştir. Silik bir karakter olarak roman süresince annesinin sözünden çıkmayan Kismet ise şaşırtıcı bir şekilde romanın sonunda başkaldırarak evi terk eder. *Üç Beş Kişi* romanı, hatıralar bağlamında incelendiğinde özellikle Murat ve Kismet'in hatıralarının ve hatırlamalarının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Hem romanın en önemli kadın karakteri olan Kismet'in hatırladığı travmatik hatıralar hem de Murat'ın Kismet'le ilgili hatıraları bu sessiz fakat derinlikli karakterin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Bu hatıralar yoluyla sadece Kismet'in değil Kaymazlı ailesinin fertlerinin de karakterleri ortaya konulmuş olur. Murat, Kismet ile ilgili hatıralarını kahraman anlatıcı olarak kendi bakış açısından anlatır. Çocuklukları bir arada geçen bu iki kardeşin ilişkisi oldukça yakındır. Eskişehir'deki evini terk edip Murat'ın yanına geleceği bilgisini bir telgrafla Murat'a bildiren Kismet, Murat'ın hatıralarında şöyle yer edinmiştir:

"'Geliyorum' diyor Kismet. Telgraf çekiyor. Üstelik de gece trenine biniyor. Ne olmuş olabilir? Belki de kocasıyla kavga etti. Artık herşeyi açığa vurdu belki. Kendini açığa vurdu. Evini bıraktı kaçıyor. Olamaz ki. Kismet bunu yapamaz. Kaçacaksa, ancak üst kata, annemiz Türkân Kaymazlı'nın yanına kaçır o. Ertesi gün de herkes elbirliği eder, Orhan'la aralarını yapıverirler ve yaşam eskisi gibi sürer gider." (Ağaoğlu, 2007(a), s. 7).

Murat ve Kismet, otoriter annelerinin gücü altında ezilen, toplumsal baskıyla yetiştirilen iki kardeş. Küçük bir mekânda yaşamının verdiği baskı da eklenince iki kardeş kırılğan bir yapıya bürünürler. Çocukluklarında birbirlerine sığınır. Özellikle kız çocuğu olması sebebiyle Kismet'in üzerinde bir de namus üzerinden baskı kurulur. Bu baskı Ufuk'u seven Kismet'in intihara kalkışmasına ve yaşadıkları yerde çok büyük dedikoduların çıkmasına sebebiyet verir. Murat'ın Kismet'le ilgili olarak hatırladığı travmatik hatıralardan biri intihar girişimi ve Ufuk ile ilgili çıkan söylentilerdir:

"Kismet benim tanıdığım ilk kadındı. Onu başka hiçbir erkeğe bırakmak istemezdim. Onun sahibi bendim. Çok çaresizdim. Eskişehir'de, Köprübaşı'nda, altmışlı yılların sonlarına doğru, daha

yirmilerindeyken adı 'evde kaldı'ya çıkmış, bir kez tentürdiyot içtiği için, gizli gizli biriyle seviştiği dilden dile söylenen Kısmet'e, bir de Ufuk gibi ne idüğü belirsiz biri göz koymuşsa!.. Ablası Ufuk'a mı âşıkta?" (Ağaoğlu, 2007(a), s. 32).

Kısmet'in bakış açısından okuyucuya sunulan hatıralar hâkim bakış açısıyla verilmiştir. Murat, hikâyesini birinci tekil şahıs diliyle anlatırken diğer kahramanlar hâkim bakış açısıyla tanıtılır. Kısmet'in anlatıldığı satırlarda da Türkân Hanım'ın kızı üzerindeki yoğun etkisi vurgulanmaktadır. Anne imgesi hem Murat'ta hem de Kısmet'te güç, otorite ve şefkatsizlik üzerine kuruludur. Türkân Hanım, her şeyi bildiğini zannetmekte ve baskı ile çocuklarına isteklerini kabul ettirmektedir. Kısmet, annesinin hatıralarını bile korku ve çekinme duygusu eşliğinde hatırlamaktadır:

"Kısmet beklenmedik bir patlamayla boşanmaya karar verdiği zaman, en çok ürküttüğü Orhan'ın tepkisi değildi, annesiydi. Ondaki gizli güç. Bağırıp çağırmaya bile gönül indirmeden, iki kaşı arasındaki dikey çizgiler, dindik bir duruşla Kısmet'i her zamanki gibi hemen etkisi altına alabilir. Kısmet hâlâ o etki altında zaten. İki gün daha geçse, kendini yine alt katla üst kat arasında uslu uslu gidip gelirken bulacak." (Ağaoğlu, 2007(a), s. 109)

Kısmet'in kendi varlığını hissettiği tek zaman dilimi, Ufuk'la geçirdiği anlardır. Ufuk, sahipsiz bir genç adam olması sebebiyle Kısmet'in annesi Türkân'ın onayını alamamıştır. Kısmet, zorla Orhan'la evlendirilmesine rağmen hatıralarında yaşattığı Ufuk'tan asla kopamaz. Aşk hatıraların en önemli yol göstericisidir:

"Ufuk, der demez belkemiğinden aşağı incecik bir sızı uç veriyor. Şu an aklına Ufuk'un gelmiş olması da çok tuhaf. En şaşırtıcı olanı da avukat yazıhanesinde, en geçerli gerekçesini söylerken bile, Ufuk diye birinin aklından geçmemiş olması. Ancak şimdi, annesinin çıplaklığına bakarken, Ufuk'un kollarında kendi çıplaklığını görmekte. Bu görüntüyü kovalamak istemesine başını çabuk çabuk iki yana sallıyor..." (Ağaoğlu, 2007(a), s. 114).

Kısmet'in eşi Orhan'ı hatırladığı sahneler olumsuz gönderimlerle ayrıntılandırılmıştır. Ufuk'la yaşadığı cinsellik ne kadar doyum sağlayan sevgi dolu bir birleşmeyle Orhan'la yaşadıkları o kadar Kısmet'i kendi benliğinden uzaklaştıran, mutsuz eden eylemlerdir. Ufuk'u hatıralarında özlemle anarken Orhan'dan kaçmak için çareler arar: *"Kısmet, Orhan duştan çıkıp yeniden yanına uzanana dek battaniyeyi kafasına çeker, sürekli yinelerdi: Çok mutsuzum, çok mutsuzum."* (Ağaoğlu, 2007(a), s. 266). Ev içerisinde bir hayat yaşayan, hayatındaki tek değişikliğin evlilik yapmak olduğunu bilen ve Ufuk'la hakkında çıkan dedikoduları önlemek için zorla evlendirilen Kısmet için evlilik ona öğretildiği gibi mutluluk verici bir ideal değildir. Öz değer duygusu eksik olan Kısmet, zihnini adeta istila eden kötü hatıraları durduramaz. *"Bellek sadece 'alışılmışın dışındaki, ilgi çekici ya da korkunç olayları' ayıklayıp dışa vurur..."* (Sarlı, 2022, s. 31). Birbiri ardı sıra dizilen bu hatıraların hepsi Kısmet'in ruhunu derinden yaralayan olaylara dairdir. Kısmet'in zihni önce hayatında çok büyük bir otorite olan annesinin geceliğine işlediği harfe, daha sonra annesinin onu zorla evlendirdiği Orhan'la olan mutsuz evliliğine oradan geçmiş beğenilerine ve nihayetinde evin içindeki bir başka otorite olan dayısının kendisi hakkındaki alaycı tavırlarına kayar. Bilinç akışı ile ilerleyen bu kötü hatıralar, Kısmet'teki aşıklık kompleksinin sebeplerini ortaya koymaktadır:

"Kısmet, başını usulca geriye, taş duvara dayıyor. Gözlerini bilmeden yumuyor: upuzun bir gece. Annemin geceliğine kocaman bir T harfi işledim. Evlenirken de kendi geceliklerime, iç çamaşırlarıma K harfi işledim. Çarşafı, yastık kılıflarına K.O. okulda böyle iyi olacağını öğretiler. Hiç iyi olmadı. Çook, çok eski zamanlarda nedense markaları severdim. Ferit Dayım, alaylı alaylı gülmüştü: ayaklarını sürüyerek yürüme. Dik dur!" (Ağaoğlu, 2007(a), s. 274).

Gerek Nevin gerek Kısmet, büyük ailevi sorunlarla uğraşan iki kadın karakterdir. Nevin, oğlu Güney'i kaybettikten sonra onun hatıraları ile dolu bir hayat yaşamaya

başlamıştır. Ruhunu sağaltmak için yine Güney'i hatırlatan ve geçmişte birlikte güzel zamanlar geçirdiği dostlarına sığınmıştır. Romanın sonunda güzel hatıralar edinememiş olan ve sevgisizlikle büyüyen bir genç tarafından öldürüldüğü ima edilen Nevin, ölümü yaşama bağlayan hatıralarla iç içe oluşuyla dikkat çeker. Kismet ise çok küçük yaşlardan itibaren annesi tarafından maruz bırakıldığı baskılar sebebiyle silik bir kimlik oluşturmuş, adeta mekanikleşmiştir. Toplumun ve annenin kuralları dışına çıkamayan bu kırgın kadın karakter, zihnine üşüşen travmatik hatıralar sebebiyle değişmesi gerektiği bilgisiyle yüzleşerek evi/annesinin hâkimiyet alanını terk etmiştir. Bu iki karakterin ortak yönleri yüzlerinin daha çok geçmişe dönük oluşu, hatıralarla örülü hayat düzenleri ve gelecek umutlu günler için adım atışlarıdır, denilebilir.

Sonuç

Adalet Ağaoğlu romanları, zaman, mekân ve kişiler düzleminde derinliği olan metinlerdir. Yazar, karakterlerine derinlik katarken özellikle geçmiş zamandan, hatırlamalar ve hatıralardan faydalanır. Geriye dönüş, özetleme teknikleriyle birlikte karakterleri şimdiden geçmişe tanıtmaya yolunu seçen yazar, geçmişle bağlarını koparmayan/koparamayan, travmatik hatıraları sebebiyle aşağılık kompleksleriyle mücadele etmek zorunda kalan, farkındalığı yüksek karakterler oluşturur. Bu karakterlerin kendileri ile yüzleştikleri şimdi, romanın da şimdisini oluştururken, romanlar olayların sebeplerinin geçtiği geçmişte şekillenir.

Adalet Ağaoğlu'nun yazmış olduğu dokuz romanın karakterleri genellikle "dar zamanlar" da kendileriyle karşılaşan kadınlardır. Özellikle *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Hayır*, *Yazsonu* ve *Üç Beş Kişi* romanlarında başkarakter yahut norm karakter olarak varlığını sürdüren Aysel, Tezel, Nevin, Kismet bu romanların travmatik hatıraları ile derinliği sağlayan karakterleridir. Toplumsal statüleri, bireysel ilişkilerdeki aksaklıkları, varoluş mücadeleleri birbirinden farklı olan bu kadınların geçmişleriyle kurdukları bağlar ve hatıraların onlara verdiği acı ortaktır. Fakat bu acı hiçbir zaman bu karakterleri güçsüzleştiren bir acı olmamış tersine travmatik hatıraların verdiği itici güçle yaşadıkları yüzleşmeler onları özgürleştirmiştir.

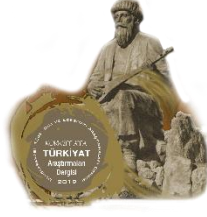
Aysel, toplumsal baskılar sebebiyle kariyer basamaklarını tırmanmış fakat kendisinden uzaklaşarak toplumun ona biçtiği "aydın" rolüne uyum sağlamak için bireysel kimliğini feda ettiğinin ayırdına varmıştır. Tezel, toplumsal baskıdan sıyrılabilme ve kendisi olabilmek için tüm kuralları yıkmaya çalıştığı fakat aidiyetini kaybettiği bir geçmişe sahiptir. Nevin, evladını kaybettikten sonra yoğun bir yas duygusu yaşamış, yaralarını oğlunun hatıraları ile sarmaya çalışmıştır. Kismet ise kendisini silikleştiren insanların geçmişte ona yaptıklarını hatırladıkça güçlenmiş ve kötü hatıraları sebebiyle öz güven kazanmıştır. *Hayır* romanının sonunda intihar ettiği düşünülen Aysel ve bir genç tarafından öldürülen Nevin, bireysel maceralarını hazin olaylarla tamamlarken, oğlu ile olan kötü ilişkisini düzeltten Tezel ve annesine karşı durarak boşanan Kismet daha olumlu bir sonuca varmıştır.

Yazar, geçmişi ve hatıraları romanlarını oluşturmada çok önemli bir ayrıntı olarak kullanmış özellikle yarattığı karakterleri travmatik hatıralar aracılığıyla okuyucuya realist bir tutumla yansıtmıştır.

Kaynakça

- Adler, A. (2009). *Yaşamın anlam ve amacı*. K. Şipal (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2007a). *Üç beş kişi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2007b). *Yazsonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Ağaoğlu, A. (2006). *Bir düğün gecesini*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2010a). *Hayır*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2010b). *Ölmeye yatmak*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arikan, S., & Aytan, T. (2021). Adalet Ağaoğlu'nun dar zamanlar üçlemesinde hafıza, tarih ve kimlik. *TUDED*, 61(2), 541-559.
- Apaydın, M. (2006). Adalet Ağaoğlu'nun dar zamanlar üçlemesinde zaman kurgusu üzerinde bazı değerlendirmeler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 17-38.
- Atlı, F. (2012). Aile kavramının Ağaoğlu romanlarındaki akisleri. *Muhafazakâr Düşünce*, 8(31), 177-198.
- Atlı, F. (2020). *Siyasal düşünceler bakımından Adalet Ağaoğlu romanları*. Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2019). *Eril tahakküm*. B. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cebeci, O. (2009). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf zihinler kurmaca eserde bilincin sunumu*. F. B. Aydar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ersoy, B., & Karadeniz, M. (2022). Sema Kaygusuz'un öykülerinde kadın karakterler. *Söylem Filoloji Dergisi*, 7(3), 789-806.
- Estes, C.P. (2021). *Kurtlarla koşan kadınlar*. H. Atalay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Evis, A. (2012). Bilge Karasu'nun uzun sürmüş bir günün akşamı öyküsünde din ve bireyleşme. *Journal of Turkish Studies*, 7(2), 481-494.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve edebiyat*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2011). *Özgürlükten kaçış*. Ş. Yeğin (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Lacan, J. (2012). *Baba'nın-adları*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Odacı, S. (2007). *Bilinç akışı tekniği bakımından James Joyce, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu ve Emine İşınsu'nun romanları*. [Doktora Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Ricoeur, P. (2020). *Hafıza, tarih, unutuş*. M. E. Özcan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarlo, B. (2022). *Geçmiş zaman bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. P. B. Charum, D. Ekinci. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 13-27
Geliş Tarihi-Received: 22.07.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.16784364

Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* Adlı Romanında Küçük İnsan Meselesi*

The Issue of Little People in Tahsin Yücel's Novel Mutfak Çıkmazı

Merve DEMİR**
Zeliha ÖZTÜRK***

Öz

Tahsin Yücel, ilk eserini 1954 yılında yayımlamış ve 1960 yılında ilk romanı olan *Mutfak Çıkmazı*'ni okuyuculara sunmuştur. Yazar, *Mutfak Çıkmazı*'ndan önceki tüm eserlerini hikâye türünde yayımlamıştır. Başlangıçta hikâye olarak tasarlanan bu eser, daha sonra genişletilerek roman şekline getirilmiştir. Batı etkisiyle edebiyatımıza giren ve 1950-1960 dönemi yazarlarını etkisi altına alan varoluşçu sanat anlayışı ile yazarlar artık toplumsal olayları eserlerinde işlemekten ziyade bireyin iç dünyasına dönük, bireyin var olma amacını aradığı eserler kaleme almaya başlamışlardır. Varoluşçu sanat anlayışı edebiyatta bunaltı, endişe, çatışma ve yabancılaşma gibi kavramların öne çıkmasına neden olmuştur. Eserlerinde aidiyet duygusunu kaybetmiş, çatışmacı, depresif ve kendi kimliğine yabancılaşmış, yeni "ben"i arayan ve küçük insanları işleyen Tahsin Yücel bu bakımdan varoluşçu sanat anlayışına yaklaşan bir yazardır. Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* adlı eseri, kendi serüveninde değişim ve dönüşüme uğramış, var olma sebebini sorgulayan ve arayan, depresif, çatışmacı, kendine ve topluma yabancılaşmış, aidiyet duygusunu yitirmiş, sıradan, toplumun her kesiminde karşılaşılabileceğimiz küçük insanın hikâyesini anlatması bakımından dikkat çeker. Bu çalışmada, Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* adlı eserinde oluşturduğu küçük insan karakteri; varoluşçu edebiyatla da ilişkilendirilebilecek toplumsal/bireysel çatışma, yabancılaşma, takıntı ve aidiyet eksikliği gibi unsurlar üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tahsin Yücel, *Mutfak Çıkmazı*, küçük insan, yabancılaşma, çatışma.

Abstract

Mutfak Çıkmazı is Tahsin Yücel's first novel, published in 1960. Initially designed as a novella, the work was expanded and transformed into a novel. Under the influence of Western existentialist thought, which permeated our literature and impacted writers during the 1950s and 1960s, authors began to produce works that emphasized the individual's inner world rather than societal themes. The existentialist interpretation of art has resulted in the prominence of themes such as despair, anxiety, conflict, alienation, and a sense of disconnection in literature. Tahsin Yücel, whose works deal with little people who have lost their sense of belonging, are conflicted, depressed, and alienated from their own identity, and

* Bu makale, "Tahsin Yücel'in Romanlarında Küçük İnsan" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, e- posta: merve342512@gmail.com, ORCID: 0009-0009-1443-5797.

*** Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, e-posta: zeliha.ozturk@bilecik.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7900-4108.

who search for a new "I", can be counted among the writers who write within the framework of the existentialist understanding of art. Yücel's *Mutfak Çıkmazı* captivates by narrating the tale of a little people who experiences change and transition in his journey, characterized by depression, inner turmoil, societal alienation, and a diminished sense of belonging. The present study analyzed Tahsin Yücel's sense of art and the little people character he created in his first novel, *Mutfak Çıkmazı*, through elements such as conflict, alienation, obsession and lack of belonging, which can also be associated with existentialist literature.

Keywords: Tahsin Yücel, *Mutfak Çıkmazı*, little people, alienation, conflict.

Giriş

1820 itibarıyla Rus edebiyatına toplumun en alt sınıfının anlatısı olarak giren küçük insan kavramı değişen dünya düzeni ve sanat akımlarının etkisiyle dönüşüme uğramış ve kavram zamanla sıradan insanın öyküsünü anlatan bir içeriğe evrilmiştir. Türk edebiyatına 1930'da Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyeleri ile dâhil olan küçük insan kavramı, 1950'deki siyasi ve sosyal değişimler ve varoluşçuluk akımının etkisiyle birey odaklı eserlerin ana malzemesi olmuştur. Edebî eserlerde küçük insan hikâyeleri toplumsal sorunların veya toplumsal değişimlerin birey üzerindeki etkisini anlatır. Küçük insanı temsil eden kahramanlar için sınıfsal bir ayrım yoktur ve küçük insanı konu alan eserlerde toplum içinde kendi anlamını arayan her statü ve rolden insan anlatılır. Kahramanlar şehirde yaşayan bir memur, küçük bir meskende yaşayan kasabalı da olabilir. Bu kahramanlar toplumda hangi konumda olursa olsun, yaşadığı toplumla çatışan, yetiştirdiği geleneğe karşı bir aidiyet hissetmeyen, sorgulayan ve varoluşuna yeni anlamlar arayan bireylerdir. Bireyin varoluşunun anlamını arayış hikâyeleri olarak tanımlanabilecek küçük insan hikâyelerinde varoluşçu edebiyattan gelen ortak izleklere rastlanabilir. Varoluşuna tanıklık edilen küçük insanı ele alan eserler; genel itibarıyla bireysel/toplumsal çatışma, yabancılaşma, aidiyet eksikliği gibi ana izlekler üzerine kurulur.

Hikâyeci kimliği ile tanınan Tahsin Yücel, 1960 yılında ilk romanı *Mutfak Çıkmazı*'ni yayımlamıştır. Başlangıçta bir hikâye olarak kurgulanan eser, daha sonra roman olarak genişletilmiştir. Yücel, eserlerinde her sınıftan insanı kahraman olarak seçmiştir. Bunların arasında çoğunlukla küçük insan kavramı ile yakınlık kurulabilecek sıradan insana yer verdiği eserleri dikkat çekmektedir. Yücel'in bu tarz eserlerindeki kahramanlarının yolculukları ve anlam arayışları metaforik olarak da oldukça iyi kurgulanmış ve işlenmiştir. Yazarın göstergebilim alanında Türkiye'de öncü araştırmacılardan biri olması bu anlamda eserlerinde de etkisini göstermiştir.

Tahsin Yücel'in edebî eserlerinde "küçük insan" olgusuna dikkate değer biçimde yer verildiği gözlemlenmekle birlikte, bu konunun literatürde yeterince ele alınmadığı görülmektedir. *Mutfak Çıkmazı* adlı yapıt, tematik olarak küçük insan anlatısının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada, 1950-1960 Türkiye'sinin ekonomik ve politik şartları ile sanat anlayışı ışığında *Mutfak Çıkmazı* romanı küçük insan kavramı çerçevesinde incelenmiş, eserde roman kahramanı üzerinden öne çıkan bireysel ve toplumsal çatışma, yabancılaşma ve aidiyet eksikliği gibi varoluşçuluk akımı ile yakınlaşan izlekler ele alınmıştır.

Küçük İnsan Kavramı

Küçük insan, öncelikle 1820 yılında Rus edebiyatında kendini göstermiş hiyerarşik olarak toplumda en alt sınıfları temsil eden insan hikâyesi olarak anlatılmaya başlanmıştır. Modern edebiyatın, hayatına odaklandığı burjuva sınıfı karşısında sosyal ve ekonomik açıdan alt tabakayı simgeleyen küçük insanlar, zamanla yazarlar tarafından toplumunun sorunlarının anlatımında kullanılan daha etkili hikâye kahramanları

olmuştur. Bu anlamda adından en çok söz ettiren eserler Nikolay Gogol'ın *Palto*, Fyodor Dostoyevski'nin *İnsancıklar* eserleri olsa da küçük insanı ilk kez Aleksandr Puşkin'in eserlerinde konu edildiği kabul edilmektedir:

“‘Küçük insan’ sorunu Rus edebiyatının önde gelen sorunlarından biridir. Daha sonra ‘küçük insan’ olarak adlandırılan ‘zavallı memur’ imgesi 17. yüzyıl edebiyatında (‘Frol Skobeev’in Öyküsü’) ortaya çıkmış, daha sonra bu tema 18. yüzyıl öyküsünde (‘Zavallı Liza’) geliştirilmiş ve ‘küçük insan’ imgesi özellikle 19. yüzyılın 40’lı yıllarında ‘doğal okul’ yazarlarının eserlerinde popüler hale gelmiştir. Bunun nedeni, ilk olarak, edebiyatın insancillaşması, toplumsal öneminden bağımsız olarak insana olan ilgisi ve ikinci olarak, Rus edebiyatında insanı toplumsal olarak koşullanmış bir olgu olarak tasvir eden gerçekçi yöntemin yerleşmesiydi. Bu sorunun Puşkin’den Dostoyevski’ye kadar diyalektiği içinde incelenmesi, sadece ‘küçük insan’ temasının değil, aynı zamanda 19. yüzyılın ilk yarısındaki Rus edebiyatının gelişimindeki ana eğilimleri ortaya çıkarma fırsatı verecektir” (Akhundlu, 2024, s. i).

Rus edebiyatının ilhamı ve modernizmin etkisi ile insanın sosyal statüsü, yaşam şekli, hayat akışı değiştikçe küçük insan kavramının anlatım alanı genişlemiştir. Küçük insan, sınıfsal açıdan alt sınıfın anlatımı olmaktan çıkmıştır. Bu kavram, toplum içinde değişen, dönüşen insan hikâyeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal dönüşüm süreçlerinden en kuvvetlisi olan Sanayi Devrimi ile kent-köy yaşamının birbiri içinde kaynaşması ile sınıfsal geçişler meydana gelmeye başlamıştır. Bu ise, bireylerin hayatında bir şok etkisi yaratarak onları kendi özlerini sorgulamaya itmiş ve bireyleri kendilerine yabancılaştırmıştır. Modernizmin getirdiği derin değişimler bireyler üzerinde farklı etkiler yaratarak onları içlerine dönmeye zorlamış, depresif, kendini toplumdan soyutlamış, yeni düzeni algılamaya çalışan kendi küçük dünyalarına çekilmiş bireyler ortaya çıkarmıştır. Yazarlar kurgularında varoluşsal hakikati düşünerek bireyin kendi öz hikâyesini işlemeye başlamıştır. Toplumsal sorunların ve değişimlerin birey üzerindeki ruhsal ve zihinsel etkileri küçük insanın kendi küçük dünyasında bazen açık ve sade bir dille, bazen derin psikolojik ve sosyolojik çözümlemeler gerektiren toplum dilinin tüm sınırlarını aşmış şekilde işlenmiştir.

Türk edebiyatında küçük insanı eserlerine konu ettiği kabul edilen ilk isim Sait Faik Abasıyanık’tır ancak bu kavram realizm akımının etkisi ile Tanzimat Dönemi roman ve hikâyelerinden itibaren görülmeye başlamıştır. Bu dönemin kimi eserlerinde kendi iç dünyasına dönerek kendini arayan küçük insanlara rastlanmaktadır. Bu küçük insanlar, içine atıldıkları dünya içinde melankoli ve depresyonlu ruh hâli ile okuyucuya resmedilmiştir:

“Tanzimat sonrası Türk edebiyatının ikinci döneminden itibaren modern manada ‘küçük adam, insan’ karakterinin izlerini görmek mümkündür. Samipaşazade Sezaî’nin 1888 tarihli *Sergüzeşt* romanındaki esir kahraman Dilber, bu anlamda önemli. Arkasından ilginçtir salon edebiyatı ortaya koymakla suçlanan Servet-i Fünûn mensuplarının realizm kaygısından hareketle özellikle hikâyelerinde ‘hayat-ı hâkikiyye’yi yansıtmak adına bu tarzda kahramanlara sıklıkla yer verdikleri görüyoruz. Yazarlar bu dönemde ‘küçük adam’a yaşadıkları zor şartlardan dolayı acıma ve merhamet penceresinden bakmışlardır” (Çoruh, 2022).

Bu değişim, 1950’de Çok Partili döneme geçişle başlayan siyasi modernleşme sürecinin toplumsal değişimleri yansıtmaları ile ilgilidir. Demokrat Parti’nin seçim zaferiyle birlikte, Tek Partili dönemden Çok Partili döneme geçilerek siyasal ve toplumsal düzen değişmiş, tarımda makineleşme artarken kırsaldan kente zorunlu göçler başlamıştır. İç siyasetteki denge değişimleri ve ekonomik kaynakların şehirlerde toplanması, yeni bir toplumsal düzen ve sınıf yaratılmasına zemin hazırlamıştır. Cemaat kültüründen cemiyet kültürüne, toplumsal yaşamdan bireysel yaşama geçiş sürecindeki toplum, bu yeni düzene uyum sağlamaya çalışmıştır. Bireyleri etkileyen bu sosyolojik değişim, sanatçılar

için önemli bir tema oluşturmuş ve göçün birey ve toplumu nasıl etkilediğine dair birçok eser kaleme alınmıştır:

“Türkiye, tek parti rejiminin sona ermesiyle ve 1950 yılında Demokrat Parti’nin yönetime gelmesiyle yeni sürece girmiş, dünya kapitalist sistemiyle bütünleşme sürecini hızlandıran adımlar atılmıştır. Bir yandan da limanlar, barajlar, köprüler kent düzenlemeleri ve Marshall yardımı sayesinde kara yollarının yapımına hız verilmesi gibi hizmetlerle başlayan hareketlilik köyden kente göçün önünü açmıştır. Görünümü değişmeye başlayan, aldığı göçlerle vatandaş profilinde değişimler yaşayan büyük kent, yapılanma süreci ve karmaşası ile yenilikçi kentli sanatçıların esin kaynağı olmuştur” (Özata Dirlikyapan, 2022, s. 173-174).

Siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan bu yeni düzen ve buna bağlı olarak bireyin değişimi, edebiyatı da etkileyerek şiir, hikâye ve romanda estetik bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönüşümün bir diğer önemli sebebi de bu yüzyıl sanatını etkisi altına alan varoluşçuluk akımıdır. Varoluşçuluk, ilk kez 19. yüzyılda Søren Kierkegaard’ın dinsel-felsefi söylemleri ve insanın dünyadaki anlamını diğer nesnelerden farklı olarak varoluş üzerinden açıklamaya çalışması ile ortaya çıkmış bir felsefi düşüncedir. Kierkegaard’a göre evrendeki her nesnenin özü vardır; ancak insanın bu evrende özden önce bir varoluşu ve varoluş amacı vardır, bu varoluş amacı her insan için ayrıdır, öznedir.

“(…) hem tanrıci hem de tanrıtanımaz olanların birleştiği nokta, yalnız insanda ‘varlık’ın özden önce geldiği fikrinin kabul edilmesidir. İnsan kendi özünü seçer. Böylelikle de öz, varoluştan sonra geliyor demektir. Çünkü seçmek için önce var olmak gereklidir. (...) Bu arada önemli diğer bir kavram ‘özgürlük’tür. Herhangi bir sınıra bağlanmamalıdır özgürlük. Söz konusu olan, gerçekte seçme özgürlüğüdür. Seçmemek özgürlük olamaz. Seçmemek bile, aslında seçmemeyi seçmektir. Ayrıca insan sorumludur. Kendini seçmesinin, özünü yaratmasının verdiği sorumluluk, doğal olarak kendine aittir” (Bender, 2009, s. 25).

20. yüzyılda Dünya savaşlarının neden olduğu büyük insan yıkımları bireye ilişkin her şeyi derinden etkilemiş, bu durum insanların dünyadaki yerini anlamlandırma gereksinimini arttırmıştır. Bu gereksinim varoluşçu düşüncenin yükselmesine zemin hazırlayarak, tüm sanat alanlarını etkilediği gibi edebiyatı da etkilemiştir. Varoluşçu felsefeden etkilenen yazarlar eserlerinde; yabancılaşma, çatışma, var olma, yani kendini arama temalarına yer vermiştir. Yazarlar bu temaları işlerken belirli bir kesimden karakterler seçmemiş, toplumun her kesiminden karakterler seçerek söz konusu temaları ele almışlardır. Varoluşçu edebiyatın önemli temsilcileri arasında, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger, Franz Kafka gelmektedir.

Varoluşçuluk akımı Türkiye’de ilk “19.05.1946’da Tercüme dergisinde, ‘Yeni Görüşler’ başlığı altında, varoluşçuluğu tanıtmak isteyen bazı çeviriler yayımlanır” (Bezirci, 1958, s. 17). Daha sonra Mavi, Büyük, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, A Dergisi, Felsefe Tercüme Dergisi, Yeniden Doğuş, Türk Düşüncesi, Pazar Postası gibi süreli yayınlarda akıma dair eleştiri, tanıtım ve çeviri amaçlı yazılar yazılmaya başlanmıştır.

Varoluşçuluk akımı, en önemli etkisini 1940-1960 yılları arasında göstermiştir. Bu dönemde yaygın bir şekilde özellikle varoluşçu yazarlardan çevrilen eserler yazarların bu akımın etkisine girmesine büyük bir katkı sağlamıştır. Camus, Sartre, Puşkin gibi yazarların bireyin zihin yapısını felsefe ile harmanlayıp sunmalarını örnek alan Türk yazarlar artık eserlerde bireyi ve bireyin iç dünyasını ele alan konuları işlemeye başlamıştır:

“Varoluşçuluğun edebiyatımızda da bazı etkileri görülür. Genç yazarlarımızdan Demir Özlü Bunaltı ve Soluma adlı hikâye kitaplarını bu etkiyle kaleme alır. Ferit Edgü’nün birkaç hikâyesi de aynı etkiyi taşır. Orhan Duru ve Bilge Karasu ile Adnan Özyalçiner ve Leylâ Erbil’de de parça parça varoluşçuluğun izlerine rastlanır. Varoluşçu olmadıkları halde, şairlerimizden

bazıları (örneğin Edip Cansever, Turgut Uyar, Ahmet Oktay) şiirlerinde yalnızlık, bunalım, yabancılaşma gibi varoluşçuluğa özgü temlere ara sıra yer verirler” (Bezirci, 1985, s. 18-19).

Türkiye’nin yaşamakta olduğu büyük siyasi ve sosyal dönüşümlerin etkisiyle toplumdan kopmuş, sıkışmış ve öz benliğini arayan sıradan küçük insanların hikâyelerine eserlerinde yer vermeye başlamışlardır. Bu yazarlar, depresif ruh hâlindeki ve toplumsal bağlarını kaybetmeye yüz tutmuş insanların yaşam öykülerini ana tema olarak işlemişlerdir.

Varoluş felsefesi, bireyin kendi varoluş nedenini sorgulamasını ve bunu bulmasını teşvik ederken varoluşçu edebiyat da kendini arayan bireyin hikâyesini anlatır. Rus edebiyatında ortaya çıkan ve kavramsal olarak kendini yenileyen küçük insan, varoluşçuluk temaları etrafında işlenen bir figürdür. Küçük insan, toplum içindeki herhangi biridir; toplumsal rolü ve statüsü önemli olmadan toplumsal baskıya ve düzene başkaldıran, kendi tercihleri doğrultusunda yaşayan ve bu süreçte toplum ve düzene yabancılaşmış bireydir. Küçük insan hikâyeleri, varoluş hikâyeleridir. Bu hikâyeler, içinde bulunduğu düzeni ve çağı sorgulayan, geçmiş ve şimdi arasında sıkışmış, ret ve kabul arasında kararsız kalmış, bazen toplumsal ve kültürel, bazen de içsel çatışmalar yaşayan insan hikâyeleridir. Bu bağlamda, küçük insan kavramının varoluş felsefesinin edebiyat alanına bir yansıması olduğu söylenebilir.

Tahsin Yücel ve Küçük İnsan Hikâyesi

Tahsin Yücel, yazın hayatı boyunca çeviri, deneme, hikâye ve roman türlerinde eserler vermiştir. Ayrıca, göstergebilim alanında Türkiye’nin yetiştirdiği ilk akademisyenlerden biri olup bu konuda birçok çalışma sunmuştur. Yazarın şiirle başlayan edebî serüveni hikâye ve romanla devam etmiş, yazar aynı zamanda pek çok eser de çevirmiştir. Hikâye ve romanlarındaki derinlik, yazarın gözlem yeteneğinin yanı sıra alanındaki bilgi birikiminin kurgu dünyasına yansımasıdır. Yücel’in farklı türlerde eserler üretmesi, onun kendi ifadesiyle parçalı kimlikli bir yazar olmasından kaynaklanmaktadır:

“Doğru, yazının değişik alanlarında etkinlikte bulundum, yazı yazdım, ancak, genel çevrem değişmediğinden olacak, bu alanlar karşıt ya da birbiriyle tümünden ilgisiz gelmedi bana, bilimsel yönelimli bir deneme yazmaktan aldığım haz bir roman yazmaktan aldığım hazdan daha eksik ya da daha fazla olmadı. Aralarında biçim, kurgu, bakış açısından bir temel birlik bulunduğunu da sık sık sezinledim. Gene de bu ‘parçalı kimlik’ deyimini benden çıktı. Geçen yıl yayımlanan Tartışmalar adlı kitabımda, çoğu kimselerin beni kişiliğimin tek bir yönüne, hatta yaptıklarımın tek bir parçasına indirgenmiş olarak, yani yalnızca bir çocuk kitabı çevirmeni, yalnızca tek bir eleştirmenin ya da tek bir öykü kitabının yazarı olarak tanımasından söz ederken başvurmuştum bu kavrama” (Yücel, 2003, s. 46).

Tahsin Yücel, eserlerinde bireyin kendisi ve toplumla olan çatışmalarını işlemiş; genellikle reddeden, kaçan, sıkışmış kahramanlar yaratmıştır. Değişen toplum düzenini anlatırken sıradan bireylerin sosyal statülerine odaklanmamıştır. Sartre, Camus, Dostoyevski, Puşkin ve Gogol gibi varoluşçuluk akımının temsilcilerinin etkisi altında kalmış ve onlarla benzer temaları işlemiştir. 1950’li yılların modernleşme hareketlerinin yarattığı sosyolojik dönüşüm, Yücel’in hikâye ve romanlarında çatışma, yabancılaşma, değişim ve başkalaşım gibi temaları kullanarak kahramanlarını inşa etmesine öncülük etmiştir:

“Toplumsal değişimin her aşamasının bir travma olarak yaşandığı Türkiye’nin yakın tarihinde bu sancılı süreçlere seyirci kalmayacakları belli olan yazarlar, değişimi ya iyi yönetilmiş dönüşüm idealiyle ya da ani, plansız, kuralsız, yatırımsız bir sıfır noktası olarak gördükleri başkalaşım tepkisiyle karşıladılar. (...) Bütün başkalaşım öykülerinin içerdiği biçimsel değişime

eşlik eden kimlik değişimi, hızlı modernleşme deneyimiyle örtüşmektedir. Bu anlamda başkalaşım, modernleşme deneyimiyle ortaya çıkan ve yüzleşilmesi gereken meselelerin yazınsal yansıması olarak görülmelidir " (Parla, 2024, s. 108).

Tahsin Yücel'in eserlerindeki karakterler, toplumun çeşitli kesimlerinden sıradan bireyleri yansıtmaktadır. Bu karakterler, toplumsal roller ve beklentiler arasında sıkışmış, kaygılı, kendi ve toplumla çatışma içinde olan kimselerdir. 1950'lerde küçük insan kavramını ele alan Sait Faik ve Orhan Kemal'in eserlerindekiyle kıyasla, Tahsin Yücel'in küçük insanları daha depresif, kaygılı, sorgulayıcı ve çatışmacı nitelikler taşır. Yazar, karakterlerini oluştururken toplumun belirli bir kesimini seçmemiş, aksine her kesimden kahramanlar seçmiştir. Yücel'in karakterleri hem köy hayatında hem de şehrin sosyoekonomik açıdan üst seviye sayılabilecek bölgelerinde yer almaktadır. Yazarın kendi yaşamından izler eserlerine yansımıştır; çocukluk ve ergenlik dönemini Kahramanmaraş'ta köyde geçirmesi, ardından İstanbul'a gelerek gençlik yıllarını ve ömrünün geri kalanını burada geçirmesi, mekân ve karakter seçimlerini etkilemiştir. Yazarın eserleri dönemine göre sade bir üslup ve duru bir Türkçe ile yazılmıştır:

"Tahsin Yücel'in araştırmacı ve yazın adamı kimliğini besleyen en önemli kaynaklardan birisi kuşkusuz doğup serpildiği çocukluk uzamı, ötegeçe olarak anılan Elbistan'dır. Doğayla iç içe bir çocukluk geçiren yazar, içinden geldiği toplumu büyük bir aile olarak betimler. (...) Öykülerinde Elbistan uzamına olan ilgisi, kökensel ve düşsel uzama, ilk eve ve ilk dile geri dönüş düşüncesi ile açıklanabilir" (Tilbe, 2008, s. 807).

Yazarın edebî birikimi hayat tecrübesi ile birleşerek toplumun her kesiminden bir kahraman yaratmasına ve bu kahramanı toplumun içinden birisiymişçesine işlemesine neden olmuştur. Tahsin Yücel'in kahramanları hayata karşı kendi seçimleri, kendi benleriyle ayakta duran, hikâyeleri derin fakat kendileri küçük insanlardır.

Mutfak Çıkmazı ve Küçük İnsan

1950 yılında yayımlanan *Mutfak Çıkmazı* yazarın ilk romanıdır. Başlangıçta hikâye formunda kaleme alınan eser daha sonra romana dönüştürülmüştür. Bu sebeple eser teknik açıdan bazı eksiklikler içermektedir. Kısa hacmiyle dikkat çeken eserde kurgu açısından istenen sonuca ulaşılmış olsa da bölümler arası geçişlerdeki aksamalar okuyucunun zaman zaman duraksayarak kurgudan kopmasına neden olabilmektedir. Sade, anlaşılır ve akıcı bir dille yazılan eserde sınırlı sayıda karakter mevcuttur. Bu durumun eserin aynı zamanda yazarın ilk roman denemesi olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Göstergebilim üzerine akademik çalışmaları bulunan Yücel varoluşçu edebiyat ile ilişkilendirilebilecek bir yaklaşımı benimser. Mekânları, nesneleri ve anlatmak istediği olayları kahramanla ustaca bütünleştirir. Bu yöntem, kahraman ile olayların birlikte okunmasını kolaylaştırırken kahramanın daha iyi analiz edilmesine de katkı sağlar. Yazar, eserlerinde yer verdiği dönemin sosyolojik özelliklerini bireyin iç dünyasına güçlü bir şekilde yansıtır. Yücel'in eserlerinin başkahramanları genellikle hayatın içinden, sıradan küçük insanlardır. Yücel kapitalizmin ve modernizmin etkilerini özümsemeye çalışan, toplum içinde kendini arayan, yaşam nedenini anlamlandırmaya çalışan, geçmişine ve anılarına karşı aidiyet duygusu giderek azalan, hayat içerisindeki yeri gitgide küçülen, sıradan insanları merkeze almaktadır. Yazar, *Mutfak Çıkmazı* adlı ilk romanında toplumsal normlar ve aile beklentileri arasında sıkışmış, topluma ve kendine yabancılaşmış bir kahraman figürü oluşturmuştur. Bu yönüyle dikkat çeken eser, küçük insan kavramı üzerinden incelenmeye değerdir.

Mutfak Çıkmazı, İlyas Divitoğlu'nun toplumsal beklentiler, geçmiş ve gelecek arasında sıkışmış hayatını konu alır. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk savcısını yetiştirmiş Divitoğlu ailesi, maddi zorluklar nedeniyle gücünü kaybetmektedir ve tüm umutlarını ailenin son güvencesi olan İlyas Divitoğlu'na bağlamıştır. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okuyan başarılı bir öğrenci olan İlyas, aile için kurtarıcı olarak görülmektedir.

İlyas, kız arkadaşı Emel'e evlenme teklif eder ancak beklemediği bir şekilde reddedilir. Bu olayın ardından İlyas'ın hayatı köklü bir değişim geçirir. İlyas, ailesinin beklentileri ve mali sıkıntılar nedeniyle bunalıma girer. Arkadaşı Murat'a gittiğinde evde yemek yapmanın tasarruflu ve zevkli olduğundan bahseden bir adamla karşılaşır. Adamın bu açıklamaları üzerine İlyas sinir krizi geçirerek adama saldırmaya çalışır. Bu olaydan sonra İlyas Murat'a kendisinin de yemek yapacağını belirtir ve zamanla yemek yapmak İlyas için bir tutkuya dönüşür.

Bir gün Murat İlyas'ı bir partiye davet eder. Partide tanıştığı bir kızın önerdiği "coq-au-vin" isimli yemeği araştırmaya başlayan İlyas, bu süreçte yaptığı yemeklerden sıkıldığını fark eder. İlyas farklı yemekler yapmak amacıyla yeşil kapaklı bir yemek kitabı seti almak için tüm okul kitaplarını satar ve bu kitapları edinir.

Bir gün İlyas'ı akrabası ziyarete gelir. Kendisi için hazırlanan sofrayı gören akrabası, İlyas'a sofrayı nasıl hazırladığını sorar. İlyas nişanlandığını, eşinin isminin Emel olduğunu ve sofrayı onun hazırladığını söyler. Yemek ve mutfakla ilgilenen İlyas, kirayı ödemekte zorlanır ve sağlık sorunları yaşar. Üniversiteden bir hocası İlyas'ı okula geri dönmesi konusunda ikna etmeye çalışır ancak İlyas okulun ve eğitimin artık onun için bir anlam ifade etmediğini belirtir. Emel ise İlyas'a geri dönerek onunla evlenmek istediğini dile getirir. Ancak İlyas, evliliğin yemek tutkusunun önüne geçeceğini düşündüğü için bu teklifi reddeder. Maddi sıkıntılar ve ruhsal bunalımlar yaşayan İlyas, şehri terk etmek ister fakat Murat buna razı olmaz ve İlyas'ın tüm ihtiyaçlarını karşılar. İlyas'ı yeniden normal hayatına döndürmeye çalışan Emel ve Murat birbirlerinden hoşlanmaya başlar ve evlenirler.

Murat ve Emel evlendikten sonra İlyas'ı bırakmak istemezler ve onu da yerleşecekleri çiftliğe aşçı olarak almak istediklerini söylerler. İlyas ilk defa yemek yapmak için başka bir mutfağa girer. Yine sürekli mutfakta zaman geçiren İlyas arada çiftliğin bahçesine çıkar ve kendisi ile sohbet eder. Kendi tercihleriyle var ettiği sıkışmış dünyasından kurtulamayan, neyin doğru neyin yanlış olduğuna da artık karar vermekten vazgeçmiş, sadece özlem ve pişmanlık hisseden İlyas mutfaktan da kurtulamaz. Bir gün çiftliğe hemşerisi Mustafa gelir, İlyas'ı yemek yaparken görünce tüm umutlarını İlyas'a bağlamış Divitoğulları'na niye bunu yaptığını anlayamaz ve İlyas'ı öldürür.

Roman, kahramanın ölümüyle başlar. Bu bölümde ailenin İlyas'tan beklentilerinin onu belirli bir kalıba soktuğu görülür. Divitoğulları'nın İlyas'a yüklediği rol, ilk çıkmaz olarak ele alınır. Yazar bu bölümde kahramanı geçmişi soylu ve oldukça güçlü bir aile içinde özellikle tasvir eder (Kolcu, 2011, s. 87) ve bu kahramanı geçmişi yüceltir. Kahramanın yüceltilmesi, Tahsin Yücel'in romanlarındaki küçük insan karakterinin bir özelliği olarak öne çıkar. Kahraman belirli bir eylem veya durum üzerinden yüceltilerek okuyucuda ideal figür konumuna getirilir ve ilerleyen süreçte bu yüksek konumdan kahramanın kademeli olarak inişi izlenir. Bu yüceltilme kahramanın değişen ve arayış içinde olduğu benliğine ulaşması için yapılır. Yazarın kahramana yüklediği bu yücelik vasıfları kahramana toplum veya aile vasıtası ile yüklenmiş vasıflardır. Kahramanın kendini arayış yolculuğunda bu yücelikler daha sonra onun için birer çatışma unsuruna dönüşür.

"İlyas büyük adam olacaktı, eski yüceliğine kavuşturacaktı ailesini. Küçücükten belli etmişti bunu. Bakışında, duruşunda, susuşunda her şeyinde atalar vardı, ataların ululuğu sinmişti her şeyine. Akıllıydı, her sınıfta birinciydi. On yaşında babasını yitirdi. Gene değişmedi. Ama kasabadaki okulu bitirince, şaşırıp kaldı. Kararını çoktan vermişti: yargıtaya üye olacaktı, sonra başkan olacak, şanlı dedesinin yerini tutacaktı" (Yücel, 2005, s. 15).

İlyas zeki başarılı sıradan bir çocuktur ancak ona sorulmadan ona giydirilen bir İlyas vardır ve onu yaşıyordur. İlyas'a hizmet edilirdi, o hizmet edemezdi. Yemek yapmak, bir mutfakta uşak olmak bunlar İlyas'ın vasıfları değildir. İlyas şimdi bu vasıfların hepsindedir. O zaman bu İlyas ölmelidir. Onların İlyas'ı Divitoğlu'dur, bir sorumluluğu ve yüceliği vardır ve İlyas o yücelikle ölmelidir ama ölen İlyas, üzerinde aşçı önlüğü ile biçare birisidir.

"Elbette suçlu Mustafa. Bir insana beş el kurşun attı, yüreğini delik deşik etti, elbette suçlu. Ancak bütün suçu o işlemedi, her şeyi yıkan o değil! Ne derlerse desinler, gerçek İlyas'ı Mustafa öldürmedi. O İlyas değildi, onların İlyas'ı değildi Mustafa'nın vurduğu, bir bedendi, bir insandı, ama o İlyas değildi" (Yücel, 2005, s. 15).

Kendini arayan birey, üzerindeki sorumluluklar ile kendi gerçeğini bulma arasında sıkışıp kalmış, özgüveni ve toplumsal statüsü zedelenmiş, kendine yabancılaşmış bir kişiye dönüşür. Bu durum, bireyi toplumdan uzaklaştırır ve hayatını anlamsız kılar. Birey bu noktada yaşadığı çevreye, insanlara ve olaylara yeni bir bakış açısıyla yaklaşmaya başlar. Önceden anlamlı olan durumlar ve olaylar, artık birey için çatışma yaratan unsurlar hâline gelir. Bu süreç kişinin içine kapanmasına neden olur. Bireyin yabancılaşma ve toplumsal çatışma temaları küçük insan figüründe sıkça görülür. Bireyin dönüşüm veya arayış sürecinde toplum içindeki konumundan kopması ve üzerine yüklenen statüden ayrılması gerekir. Yeniden inşa sürecinde reddetme ve yok sayma gerekliliği ortaya çıkar; bu da çatışma ve çatışma sonrası ikna sürecini beraberinde getirir. Birey kendisine yüklenen tüm vasıfların sahibi olan toplumla bir çatışma yaşayarak içine kapanır ve bu süreçte kendi kimliğine ulaşmayı amaçlar.

"Bir yerlerde duramıyordu. Kaçmak geliyordu hep içinden. Nereye kaçacağını bilmiyordu. Düşünmüyordu da. Bilse bile, düşünse bile kaçmazdı: güçsüzdü, zorlukla sürüklüyordu ayaklarını. Gelip geçen insanlara hışımla, sonsuz bir kinle bakıyordu. Sessiz, zararsız insanlardı hepsi de kar altında koşuyorlardı. Hiç kimseye zararları dokunmuyordu. Ama şimdi Divitoğlu her şeyden tiksiniyordu" (Yücel, 2005, s. 20-21).

İlyas belirli değerleri olan bir yaşama doğmuş, bu çevrede yetişmiş ve büyümüştür. İlyas onun için önceden planlanmış ve seçimleri yapılmış bir hayat sürerken Emel'e yaptığı evlilik teklifinin reddedilmesi İlyas için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Emel onun kendi benliği ile seçip yaşadığı tek gerçektir. Ailesi onun üzerine bir hayat kurarken o, Emel üzerine bir hayat kurmuştur.

"İlyas, dedesi İlyas Divitoğlu gibi Yargıtay üyesi olmaya, böylece ailesinin dedesinden sonra parça parça yitirdiği iktidarı, yeniden elde etmeye koşullanmış/koşullandırılmış bir bireydir. Kendisine değil, ötekine ait bir isteği gerçekleştirmeye çalışan kişi durumunda olan İlyas, evlilik teklifi ettiği Emel'in kendisine 'dost kalalım' diye ifade edebileceğimiz karşı teklifinden sonra, gerçeğe dair bilinçlenir ve peşinden koştuğu hedef nesneyle isteğinin kendisine ait olmadığını anlar" (Öcal, 2012, s. 121).

Küçük insanda görülen bir diğer izlek ise çatışmadır. Birey kendi içinde zihinsel bir mücadele verir. Bu, kahramanın kendi içinde yaşadığı ret ve kabul çatışmasıdır. Toplumsal çatışmadan farklı olarak kişinin suçlayacağı bir karşı cephe yoktur; bu süreç zihinsel ret ve kabul sürecidir. Kişi topluma olduğu gibi kendine de yabancılaşmaya başladığında bir sorgulama süreci başlar. Kişinin bir olay veya travmatik durumdan sonra

girdiği depresif ruh hâli ile suçlu veya sebep arar. Bu, aile veya aile içinden özel biri ya da toplum olabilir. Çatışma toplumdan veya aileden uzaklaşma asosyalite, tiksinti ve aidiyet eksikliği \ aidiyetsizlik olarak karşımıza çıkar:

“Dünyaya gözlerimizi açtığımız andan, kapadığımız zamana kadar aynı kişi olduğumuzu söylememiz mümkün müdür? Sanıyoruz ki değildir. Bireyler, pek çok unsura bağlı olarak değişebilirler; yaş alarak, mekân değiştirerek, inandıkları değerlerden koparak... Kişi, kendi içinde yaşadığı çatışmanın sonunda kendisini toplumdan soyutlayarak yabancılaşabileceği gibi, asıl kimliğinden uzaklaşarak yeni bir kimliğe de bürünebilir” (Tunçer, 2021, s. 157).

Emel’in İlyas’ın teklifini reddetmesi, İlyas’ın bastırdığı tüm duyguların ortaya çıkmasına neden olmuş ve onu kendi içinde bir karmaşaya sürüklemiştir. İlyas çevresine karşı farklı bir bakış açısı geliştirmiş ve önceden deneyimlemediği duygusal tepkiler vermeye başlamıştır. Bu süreçte kendisiyle yüzleşmiş, bazı içsel sorgulamalar yaşamıştır. İlyas, kendisini ait hissetmediği bir ortamda bulunuyor gibi algılamaya başlamış ve böylece hem kendisiyle hem de çevresiyle hızlı ve yoğun bir çatışma dönemine girmiş, çevresindeki herkesi ve her şeyi sorgulamaya başlamıştır:

“Sağlam bir inanç vardı içinde, iyiden iyiye duyuyordu: bunlardan, bu insanlardan değildi kendisi. Belki böndü, budalaydı, belki değersiz bir kişiydi, ama bunlardan değildi, yabancıydı hepsinin. Onlar arasında harcadığı çabaları, onlarla geçirdiği saçma sapan günleri düşündükçe kendi kendine de kızılıyordu. Şimdi eski düşlerini bile hor görmekteydi. Yargıtaya üye olacaktı da ne olacaktı sanki? Kimlere çalışacaktı? Beyinleri, yürekleri çamurlaşmış, içinden pazarlıklı insanlara mı?... ‘Deliymişim’ dedi kendi kendine. Gene kaçmak geldi içinden, başsız, sonsuz, delidolu bir istek, arkasından itti durdu. İssiz sokaklara saptı, serseriler gibi dolaştı. Bir insan gördü mü başını çevirdi, görmek istemedi. Midesi bulanıyordu” (Yücel, 2005, s. 21-22).

Kişinin toplumsal çatışması, bireysel iç çatışmasının yansımasıdır. Kendi ruhsal durumunda yaşadığı sıkıntıyı, çöküşü açıklayamayan kişi bu suçu yükleyecek bir şey arar. Bu genelde toplum, kültür, aile veya aileden biri olur. Tahsin Yücel’in eserlerinde de buna rastlanır. Kahramanın bireysel çatışmalarının sonucu bir şekilde topluma bağlanır ve kahramanlar bir süre bu arayış sancılarının suçlusunu toplumsal ve kültürel normlar olarak görür. Kişi bu sebeplerle toplumdan uzaklaşarak yabancılaşır. Kişinin toplum içinde başlayan bu aidiyet sorunu, kendini arayışının ilerleyen safhalarında öz benliğine ait bir yabancılaşma hissi ile devam eder:

“Bu farkındalıktan sonra, onun için her şeyler büyüünü yitirir ve anlamsal boşluğa düşer İlyas. Kendisiyle ötekine ait olanı birbirinden ayırt edemediği için, farkına vardığı veya sezdiği durumdan, duygusal bir çıkarım yaparak sanki kendisine ait değilmiş gibi, sorumluluğu ötekine yansıtır ve bütün insanlardan tiksindir. Hatta, duygusal çıkarımını genişleterek harcadığı için azalan parasının sorumluluğunu bile, her yeri dolduran belirsiz özne ‘onlar’a yükler. Burada şu hususa dikkat edilmelidir: Tiksinti, kendiliğini kuran, dolayısıyla kendisi gibi ötekini de bilen veya kendisini ötekenden ayıran insanın elinde, çaresizliğinin farkında olan anti-nihilist içerikli bir tepki iken kendiliğini kuramamış bireyin elindeyse, sorumluluk almamasıyla da bilinen herkes gibi olma veya ötekileşmenin bir ifadesidir” (Öcal, 2012, s. 121).

İlyas artık kendi hayatı ile bağlantısını kesmiş, zamanın geçmesi için yaşayan bir avare olmuştur. Yoksulluk da İlyas’ın hayatını iyice zorlaştırmaya başlamış, onu karanlığın içine itmiştir. Yolda yürürken arkadaşı Murat ile karşılaşır. Murat, İlyas’ı eve götürmüş, karnını doyurmuştur. Bu arada İlyas’ın tanımadığı bir adam gelmiş, evde yemek yaptığını bunun hem maddi olarak onu rahatlatıldığını ve bunun çok da kolay olduğunu anlatmaya başlamıştır. İlyas bilincini kaybetmiş gibi adama saldırmış, adam gittikten sonra artık kendisinin de yemek yapacağını söylemiştir. Belki kafası dağılır, Emel’i aklına getirmez diye düşünen Murat, İlyas’a bazı mutfak eşyaları vererek evine

uğurlamıştır. Murat'ın verdiği eşyalar ile eve gelen İlyas mutfakını ilk kez görüyormuş gibi başka bir bakış açısı ile mutfaka bakmıştır:

"Tencereyi, tabakları, kaşıkları küçük, tozlu mutfakına yerleştirdi. Soğuktu, çok üşüyordu. Yorgundu da üstelik, hemen yatması gerekirdi. Gene de ayrılamıyordu mutfaktan. Gözlerini ayırmadan tencereye, tabaklara bakıyordu. Çok güzel bir resme bakar gibi. Tencere tencere değildi sanki, tabaklar tabak değildi, ölümsüz ellerden çıkmış ölüm kalım resimleriydi. Belirsiz bir hazla, bulanık bir öç duygusuyla bakıyordu. Bir yabancı, bir sonsuz hüznün, bir tuhaf dinginlik veriyordu. Usul usul yüreğine çöküyorlardı. Ama Divitoğlu sanki büyülenmişti, bakmaya doyamıyordu" (Yücel, 2005, s. 27-28).

Eserde İlyas'ın yemek yapmaya karar vermesi, ciddi bir kriz sonrasında sorgusuz sualsiz kabul edilir. Bu durum İlyas'ın temel bir ihtiyaç olan beslenme ile hem fizyolojik hem de ruhsal doyumu karşılamaya çalıştığı şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca bu eylemin onu içinde bulunduğu düşünsel kaostan çıkaracak bir uğraş olduğunu da düşündürmektedir. Yazarın, karakterine mutfak gibi belirgin bir mekân seçmesi, kahramanı tamamen köklerinden koparmak istemediği şeklinde değerlendirilebilir. İlyas, yemek yapmaya öncelikle annesinden öğrendiği yemeklerle başlamıştır. Bu da karakterin geçmişi reddetme sürecinde olmadığını gösterebilir.

Beslenmenin yaşam için en temel gereksinimlerden biri olduğu düşünüldüğünde ve kahramanın mutfak dışında öldürüldüğü dikkate alındığında eserde mutfak doğrudan yaşam ile ilişkilendirilerek sunulduğu görülebilir. İlyas'ın mutfak ve mutfak eşyaları ile olan bağı Tanpınar'ın öykü karakteri Abdullah Efendi'nin eşyaları ile kurduğu ilişkiye benzeten Yiğitler (2018, s. 182) İlyas için mutfakın önemine dair şu yorumu yapar: *"Mutfak, içindeki yeni eşyalarla 'ev' in merkezidir artık. Sıcaklık ve güven duygusu veren bütün eşyasıyla İlyas'ı adeta 'ilk evreni' ne döndürmüştür"* (Yiğitler, 2018, s. 182).

İlyas'ın tüm zamanı artık mutfakta geçmektedir. İlyas için mutfak ve yemekler kendine ait tek şey olmuştur. Yemeklerini beğendirmek, daha iyilerini yapmak, daha fazlasını öğrenmek onun için sıradan bir yemek durumundan çıkarak saplantı ve takıntı hâline gelmiştir:

"Ama yaşamından memnun sayılırdı. Yemekleri anlatılamazdı. Anasının yemekleriyle bile karşılaştırılamazdı. Hepsi de güzel oluyordu. Başka yemeklerdi onun yemekleri, eşsiz yemeklerdi! Yemekleri yaparken de yemek yerken de bir mutluluk duyuyordu. Ya yemek yapıyor ya yemek yiyor ya yemek düşünüyor ya uyuyordu. Bu nedenle sürekliydi mutluluğu" (Yücel, 2005, s. 50).

İlyas için artık yemek yapmak hayata karşı kazandığı bir zafer gibidir, mutfak, o kendinin olmayan hayattan kaçıp kendi hayatı olduğuna inandığı yerdir. Herkes onu kendi tercihleri olmayan hayatta çok alkışlamış ve yüceltmmişti ancak İlyas artık kendine göre kendi kararları ve eylemleri ile yarattığına inandığı ve merkezine yemeği koyduğu bu hayatında da övgü istiyordu. İlyas bu övgüyü arkadaşı Selami'de buluyordu. Selami başta İlyas'ın yemek yaptığına inanmasa da şimdilerde hem karnını doyuruyor hem de yemeklerini övgü dolu sözler söylemesi İlyas'ı mutlu ediyordu.

"Divitoğlu artık coşmuş, yeryüzünden uzaklaşmış bir sanatçıydı, yaşayışı, varı yoğu sanat olmuş bir sanatçı gibiydi. Durmadan yaratıyordu, yarattıklarına hayrandı. Ama yeteneği konusunda kuşkuya düştüğü de olmuyor değildi. Şimdi fırsat ayağına gelmişken, yeteneğinin etkisini ölçmek, kuşkuyu içinden silmek istiyordu. Başkalı ne derlerdi yemeğini yiyince, neler duyarlardı, bunu bilmek istiyordu. Az sonra bilecekti de!" (Yücel, 2005, s. 53).

Bu, yazarın roman içinde çizdiği küçük insan izleğinin kendini kanıtlamak ve ispatlamak için girdiği bir döngüdür. Kahraman kendini ne kadar sosyal hayattan ve çevresinden soyutlamaya çalışsa da insan diğer insanlardan onay bekler. Başkalı

tarafından onaylandığında hem tercihlerinin doğruluğunu kendine ve çevresine ispatlamış olacak hem de kaybettiği toplumsal rolünü ve statüsünü geri kazanacaktır. Küçük insan diye tabir edilen figürün tüm hikâyelerde kazanmak istediği ve savaştığı durum toplumsal rol ve statüdür. Bu statü ve rol ona önceden giydirilmiş veya kendi kökleri ile gelmiş bir durumdan ziyade kendinin var edeceği bir rol ve statüdür. Kahraman eserin başında da görüldüğü üzere o yaşına kadar ona biçilen rol sebebiyle hep takdir edilmiş ve kabul görmüştür. İlk reddedilişte ise bulunduğu konum sarsılmış ve kahraman hemen bir reddetmeye giderek yeni bir rol ve statü arayışına girmiştir.

İlyas belki de aldığı onay duygusu ve kendine hayat içinde bir yer edinmiş olduğu düşüncesi ile Murat'ın davet ettiği partiye katılma kararı almıştır. Murat ise bunun arkadaşına iyi geleceğini, belki yeni biriyle tanışıp Emel'i tamamen unutup eski güzel günlerine döneceğini düşünmüştür. Çünkü arkadaşının ruhunu ve fikrini bir yemek yapma arzusuna bu denli kaptırdığını belki tahmin etmemiş, belki de kendine bunu kabul ettirmek istememiştir. İlyas bu partiden sonra tamamen yemeğe odaklanmış, parti boyunca da yemekten başka bir konuda sohbet etmemiştir. Partide tanıştığı birinin söylediği coq-au-vin yemeğini bulmak onun için her şeyden önemli hâle gelmiştir.

Varoluşçu yazarlar için yabancılaşmış ve kendi anlam dünyasını arayan küçük insan karakterleri fazla takıntılı veya tam tersi fazlaca vurdumduymazdır. Bu yazarların kahramanlarındaki ortak nokta nereye varacağı belli olmasa da kendi dünyalarında çizdikleri o yoldan dönmemeleridir. Küçük insan için hiçbir değer önemi yoktur, geçmişteki değerlerine karşı bir sorgulama yaşasa da kendi öz deneyimleri ve seçtikleri ile var olma mücadelesi içindedir. Bu sebeple geçmişi ile şekillenen şimdiye de yabancıdır:

“Edebî metinlerin ortaya koyduğu yeni ‘birey/özne’ belli değerlerin temsilcisi olmaktan ziyade sadece kendinin ve kendine ait değerlerin temsilcisidir. Bireyin temsil ettiği değerlerin de ille de toplum tarafından kabul edilen niteliklere sahip olması gerekmez; çünkü ‘o’ iyi ve kötünün ötesinde kendi hayatının ve deneyimlerinin bir ürünüdür. Her şeyiyle kendine özgü bir birey olan yeni roman kişinin oluşumunda varoluşçu felsefenin etkisi göz ardı edilemez. İnsanın kendi seçim ve eylemleriyle kendini kurduğunu savunan varoluş felsefesi, bunun ötesinde gerek dinî gerekse toplumsal hiçbir kabulü veya değeri benimsemez. Ne var ki bu birey oluş süreci beraberinde bazı sorunlar getirir ki bu dönem romanları da bu sorunlara ışık tutmaya ve onları anlamaya çalışır” (Kurt, 2009, s. 150).

İlyas arada bir geçmişine bakarak şimdiyi sorgulasa bile bu durum çok da uzun sürmez. O, geçmişine ve geçmişi ile var ettiği her şeye yabancılaşmıştır. Yeni beni ile kurduğu küçük dünyasında mutludur. Bu, onun seçimidir ve seçimini sonuna kadar yaşamak istemektedir.

“Yalan değil, başka şeyler de geliyordu aklına, tanıdık insanlar, eski düşünceler, eski dostlar geliyordu. Ama hepsi de bir masal gibi geliyordu, gerçek gibi gelmiyorlardı, diri diri gelmiyorlardı. Gerçeğin sınırları daralmıştı, bir odayla bir mutfığa, otururken pencereden görünen, el kadar bir gök parçasına inmişti” (Yücel, 2005, s. 50).

Zaman zaman geçmiş ile şimdi arasında bir sorgulama yaşasa da İlyas için yemek yapmak her şeyden daha önemli hâle gelmiştir. Murat ile katıldığı bir partide ismini duyduğu yemeğin Batı mutfağına ait olduğunu öğrenmesi üzerine, İlyas'ın yeni bir ilgi alanı olarak Batı yemekleri ortaya çıkmıştır. Sürekli bu yemeğin tarifini arayan İlyas, nihayet yeşil kapaklı bir yemek kitabı setinde bu yemeğin tarifine rastlamıştır. Kitap setini yüksek maliyeti nedeniyle satın almakta zorlanır. Günlerce kitapları nasıl alacağını düşünen İlyas sonunda rafta duran ve artık ihtiyacı olmadığını düşündüğü hukuk kitaplarını ve yıllardır kullandığı radyosunu satmayı planlar. Kitaplarını ve radyosunu satarak yemek kitaplarına kavuşma umudu içinde sevinirken kapısı çalınır ve

akrabalarından biri ziyaretine gelir. İlyas misafirine sofrayı hazırlamıştır. Kır saçlı adam, İlyas'a okulu ve ailesi ilgili sorular sorarken sofranın düzeni dikkatini çeker ve yemekleri kimin hazırladığını sorar. İlyas birden Emel ile nişanlandığını ve sofrayı da utangaç olduğu için odadan çıkamayan Emel'in hazırladığını söyler. Misafir gittikten sonra İlyas kendisini tekrar sorgulamaya başlar:

"Akrabası gittikten sonra, masanın başına çöktü. Boşalmış tabaklar önünde, donmuş gibi oturup kaldı. Kendinden tiksintmeye başlamıştı birden. 'Yaşamımı yıktım,' diye inledi. 'Kendi ellerimle yıktım...' Tiksintisi her dakika biraz daha büyüdü. 'Ben böyle olacak adam değildim,' diye söylendi. 'Gerçekten yargıtay üyesi olabilirdim, daha güzel şeyler bile yapabilirdim...' Korkunç bir keder çörekledi içine, açlık bastırınca kadar da kıvrılıp yattı." (Yücel, 2005, s. 109-110).

Tahsin Yücel, geçmişinden ilham alan bir yazar olsa da eserlerinde yarattığı küçük insan karakterlerini geçmişlerinden kopmak isteyen bireyler olarak tasvir etmiştir. Ancak bu karakterler her ne kadar geçmişlerini geride bırakmak isteseler de hikâyelerinde geçmişe özlem ve köklerine bağlılık duygularını okuyucuya mutlaka hissettirir. Her yazarda olduğu gibi Tahsin Yücel de yarattığı hiçbir karakteri kendi bağlamından tamamen soyutlayamaz. Kendi biyografisi ile oluşturduğu karakterler arasında daima bir bağlantı bulunur.

İlyas artık tamamen kendini kaybetmiştir; onun hayatında mutfak dışında bir mekân, yemek yapmak dışında başka bir amaç yoktur. Bu küçük insan için tamamen yabancılaşma ve kaçıştır. İlyas kendince yeniden kazanmaya çalıştığı toplumsal rol ve statüyü oluşturmamış ve kendini dibe çekmiştir. Ne eski Divitoğlu geri gelmiştir ne de o istediği Divitoğlu'nu ortaya çıkarabilmiştir. Sıkışmış ve kendini ararken daha da çok kaybetmiştir. Ulu köklerinden tamamen kopmuştur artık. Ruhun de fikren de artık bir Divitoğlu değildir. Emel ve Murat'ın onu alıp aidiyet duygusunu hissettiği mutfağından çıkarması da Divitoğlu için her şeyi anlamsızlaştırmıştır:

"Divitoğlu gene de kederleniyordu bazı bazı, özlem gibi, pişmanlık gibi, yalnızlık gibi bir duygu sarıyordu benliğini. Mutfaktan dışarıya çıktığı, bahçelerde, tarlalarda, güneşlerde, gölgelerde, karanlıklarda miskin miskin dolaştığı saatler, bu duyguyu tüm yoğunluğuyla yaşadığı saatlerdi. Alıp başını gidiyordu deli gibi. Bazı bazı adımları hızlanıyordu. Koştugu, soluk soluğa geldiği, bir köşeye yığılıp kaldığı zamanlar bile vardı. 'Beni yalnız ölüm paklar,' diyordu gene. Ölüm isteği içinde şahlanıyordu. Ama çabuk sönüyordu. Emel vardı gerisinde, bu çiftlikte Emel yaşıyordu, bir türlü kaçamaması, ölmemesi bundandı belki de. Bağdaş kurup oturuyordu. 'Beni yalnız ölüm paklar, 'diye yineliyordu. Ama kendisi de biliyordu: bunlar anlamlarını yitirmiş sözlerdi! Her şey bitirmişti anlamını, her şey değişmişti, bitmişti artık, çırpınmak, üzölmek boştu, saçmaydı" (Yücel, 2005, s. 151-152).

İlyas, Emel'in evlilik teklifini reddettiği zamanki ruh hâline geri dönmüştür. Ancak şimdi olanlara bir neden aramaktan vazgeçmiştir. Şu anki durumu ve hayat içindeki konumunu kendi seçmiş ve yaşamıştır. Bildiği tek şey, artık Divitoğlu olmadığıdır. Sadece İlyas'tı ve bu, verdiği tüm kararların bir sonucudur. Bu yüzden Mustafa geldiğinde onunla karşılaşmak istememiştir. Mustafa ise duyduklarından çok gördüklerine tepki göstermiştir. Karşısında açıcı önlüğü giymiş bir kişi vardır. Bu kişi İlyas'tır ama Divitlerin İlyas'ı değildir. Onun soylarını devam ettirecek İlyas Divitoğlu bu olamazdı. Bir yanlış düzeltmek ister gibi gördüğü ve aslında vakıf olduğu gerçeği İlyas'tan duymak ister Mustafa:

"Sana yakışır mı, bir Divit'e yakışır mı? (...) 'Divitlerden değil misin sen?' dedi.

'Hayır,' diye yanıtladı (...) 'Hayır, Divitlerden değilim' dedi" (Yücel, 2005, s. 153).

Eserin sonuna doğru daha sık tekrarlayan iç monologlar göze çarpar. İç monolog, anlatıcının aradan çekilip kahraman ile okuyucunun arasındaki sınırın kalkması olarak

tanımlanabilir. Kahramanın serüvenine birebir onunla tanık olunan bu teknikte okuyucu, kahramanın zihinsel ve ruhsal durumuna biraz daha yaklaşmış olur:

“İç monolog için, karakterin kendiyle konuşması sırasında bilinçli zihinsel süreçlerin, dil dağarcığının sınırları içerisinde, konuşma üslubuna uygun olarak aktarımıdır, denilebilir. Anlatıcının dahli olmayan durumlarda, karakter ile okur arasındaki bağ kuvvetlenir. Aracısız bir aktarım, okur ile karakterin bütünleşmesini kolaylaştırır. Dolaysız bir aktarım, karakteri tümüyle, sansüre uğratmadan anlatır, anlaşılır kılar” (Kara, 2023, s. 23-24).

Tahsin Yücel bu eserde kahramanın kendi bireysel çatışmalarını, ara ara pişmanlık belirten sorgulamalarını okuyucu ile kahramanın arasından çekilerek iç monolog biçiminde aktarır. Okuyucunun eserin dünyasına daha iyi girmesi için uygulanan bu yöntem okurun kahramanla daha sağlıklı bir bağ kurmasını da sağlar. Küçük insan anlatılarında da iç monolog önemli bir teknik olarak kullanılır. Kahramanın iç dünyasını ve düşüncelerini ondan dinlemek, okuyucu için hissedilir bir anlatı oluşturur:

“Modernizmin gitgide hâkimiyeti eline geçirdiği bir dönemin modern bireyi de kendi hâkimiyetini ilan etmiş ve kendi kişiliğiyle, kendi küçük sorunlarıyla ön plana çıkmıştır. Hem bilinç akışı hem iç monolog, bu modern bireyin hayatını, karakterini, sorunlarını, psikolojisini aktarmak bakımından vazgeçilmez teknikler hâline gelmiştir.” (Kara, 2023, s. 26).

Yücel kahramanın seçtiği yoldaki kaygı ve korkularını yine kendi ağzından *“Bunun sonu korkunç! (...) Öldürecek bu yaşam beni”* (Yücel, 2005, s. 78) cümleleriyle okuyucuya verir. Yazar kahramanın bilinçli seçimler yaparak kaygılarının üzerine gittiğini kendi sonunu kendi eliyle var ettiğini vermek ister. Kaygı ile gelen ölüm düşüncesi de varoluşçulukta ve küçük insan kavramında önemli bir izlektir. Ölüm, yaşanan hayatın bir parçası olsa da varoluşçulukta ölüm bir bitiş değil kaçış ve kurtuluş veya sonsuz bir özgürlük kazanımı olarak görülür. Var olmanın anlamını arayan birey bu anlama ulaşamama durumunda umutsuzluğa ve boşluğa düşer. Kendi bilinçli seçimleri ile dönüştürdüğü kişiliğe de yabancı olan insan için ölüm tüm yabancılıklardan, boşluktan kurtulacağı bir çıkış yoludur:

“İnsanın yakalandığı umutsuzluk hastalığı, bir bakıma özgürlüğünün bir sonucu olarak karşısına çıkar. Özgürlük ve zorunluluğun bir arada bulunduğu bu kontrast hal, varoluşçuların savunduğu hayatın absürtlüğü ilkesini akla getirir. Bu tabloda hayatın absürt geçekliği, umutsuzluğu kamçılayan temel etmenlerden biri haline dönüşür. Hayatın gerçek anlamda sona ermesi, absürdü; ben’in sahip olduğu hastalıklı halin sona ermesi demektir. Umutsuzluktaki ölüm ise kaçınılmaz olarak yeniden yaşama dönmek, bir bakıma ölememektir” (Çıraklı, 2021, s. 647).

Eser İlyas’ın ölümüyle başlar ve eserde bu ölüm aile tarafından kabul edilmeyen fiziksel bir son olarak ele alınmaktadır. Yazar romanın başında kahramanı bedensel olarak öldürerek bize eser boyunca adım adım kahramanın ruhsal ölümünü anlatır.

Tüm yaşam hevesini kaybettiği ve aradığı anlamı bulamayacağını anladığı anda İlyas’ın içinde bir ölüm isteği peyda olur. Kahraman burada ölümü bir son olarak görmemektedir; bir kurtuluş olarak görmektedir. Düşünme ve yaşama alanı o kadar daralmıştır ki ölüm onun için ferahlıktır. Yazar bu isteği yine kahramanın kendi ağzından okuyucuya aktarır. *“Beni yalnız ölüm paklar, (...) Beni yalnız ölüm paklar,”* (Yücel, 2005, s. 151).

Yücel eserin başında okuyucuya kahramanın fizyolojik ölümünü ailesinin ağıtları ile verirken İlyas Divitoğlu’nun öldüğüne ailesi inanmaz. Ölen İlyas’a benzer ama İlyas Divitoğlu değildir. *“Ne derlerse desinler, gerçek İlyas’ı Mustafa öldürmedi. O İlyas değildi, onların İlyas’ı değildi Mustafa’nın vurduğu bir bedendi, bir insandı, ama o İlyas değildi”* (Yücel, 2005, s. 15).

Eserin sonunda kahramanın ölüm isteğini bir iç monolog ile okuyucuya aktaran yazar, kahramanın ölümünü ise Divitoğullarından olduğunu reddettiği anda verir.

“Divitlerden değil misin?” diye yineledi.

‘Divitlerden değilim.’

‘Öyleyse sen kimlerdensin?’

‘Kimselerden değilim’” (Yücel, 2005, s. 153).

Bu diyalogda yazar, karakterin öz benliğine ulaştığını ancak bu benliğin yaşamın anlamını kavrayamadığını ifade etmektedir. Bu bağlamda, ölüm bir arınma süreci olarak değerlendirilir. Küçük insan, İlyas Divitoğlu kimliğiyle yaşadığı çıkmazdan, kendisine ve tüm geçmişine yabancılaşmış bir İlyas olarak çıkar.

Sonuç

Değişen dünya şartları, insanı etkileyen ve dönüştüren her şey küçük insan kavramının da anlamsal olarak genişlemesine neden olmuştur. 1950 itibarıyla Türk edebiyatını da etkileyen varoluşçu sanat anlayışı ile küçük insan kavramı edebî eserde kahramanı biçimlendiren önemli bir unsur olmuştur. Genel olarak bu kahramanlar toplumsal olayların etkisini sıradan bir insanın öyküsüne sıkıştırmak ve onun üzerinden topluma ve döneme ilişkin detayları açıklamak noktasında elverişli ve ilgi çekici kahramanlar olmuştur. Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* adlı eseri de bu tür bir kahramanın serüvenidir. İlyas Divitoğlu'nun yaşadığı bir olaydan sonra içine girdiği öz arayışı ve depresif ruh hâli eserde; topluma yabancılaşma, bireysel ve toplumsal çatışma, geçmiş reddetme ve umutsuzluk konuları üzerinden ele alınmıştır.

Eser, bir küçük insan dramıdır. Eserde kendi öz arayışı sırasında kendi özünden uzaklaşarak vazgeçen küçük insanın bireysel sorunları anlatılır. Bu sorunlar üzerinden toplum içinde farkında olmadan bireylere yüklenmiş görevlerin ağırlığının getirdiği sonuçların öne çıkarıldığı görülür. Ailesi ve toplum tarafından ona yüklenen sorumlulukları reddetmesi ile bir çıkmaza giren İlyas'ın geçmiş ve şimdi arasında sıkışmışlığı, toplumsal çatışma, bireysel çatışma, aidiyet eksikliği, yabancılaşma gibi izleklerle anlatılır.

Küçük insan hikâyesini en temel insani ihtiyaç olan beslenme üzerinden kurgulayan yazar, insanın yaşamda bir anlam bulmasının da beslenme kadar temel ihtiyaç olduğunu okuyucuya metaforik olarak vermiştir. Bu temel ihtiyaç zamanla bir saplantıya dönüşerek İlyas'ta çatışma ve yabancılaşmaya yol açmıştır. Toplumdan tamamen uzaklaşan İlyas, bir yandan geçmişi ve ona yüklenen normlar olmadan var olmaya çalışırken bir diğer yandan geçmişteki toplumsal rolünü yeniden, bu sefer kendi seçimleri ile var etmek ister. Bu isteğin oluşturduğu çatışma ile geçmişinden tamamen kopamayan ve şimdiye ait olamayan küçük insan, kendi içindeki aidiyetsizlik duygusu ile hep bir boşluktadır. Eserin sonunda döngünün en başına dönen kahraman, pişmanlık ve tükenmişlik duyguları ile o boşlukta ölümü arzulamaktadır. Ölüm hem varoluşçuluk hem de küçük insan karakteri için önemli bir izlektir. Yazar eseri bir ölümle başlatarak ölümle sonlandırır. Bedensel bir ölümle başlayan eser, geriye dönüşlerle kahramanın ruhsal ölümünün safhaları ile devam eder. Ölümü yazar burada bir yok oluş değil de metaforik olarak bir temizlenme ve arınma olarak verir. Yazar İlyas Divitoğlu olarak tanıttığı kahramanı sadece İlyas olarak öldürür. Anlam arayışını tamamlayamamış olsa da İlyas'ın ölümü tüm toplumsal yüklerden sıyrılmış şekilde gerçekleşmiştir.

Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* adlı eseri döneminin oldukça güçlü bir küçük insan kurgusudur. Eser varoluşçu edebiyatın kahraman ve temaları bakımından Türk

edebiyatı için alışlagelmişin dışında bir kurguya sahip olması, sıradan küçük insanı yaşamsal bir eylem ile kurgulaması yönünden kıymetli ve dikkate değerdir.

Kaynakça

- Akhundlu, M. (2024). Rus edebiyatında 'küçük insan' temasının evrimi [Yüksek lisans tezi]. Kars: Kafkas Üniversitesi.
- Bender, M. T. (2009). Varoluşçuluk ve Jean Paul Sartre örnekleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 23-33.
- Bezirci, A. (1985). "Önsöz" / *Varoluşçuluğun tanımı*. Varoluşçuluk içinde. A. Bezirci (Çev.). Ankara: Say Yayınları.
- Çıraklı, A. N. (2021). Feyyaz Kayacan'ın Şişedeki Adam adlı eserinde varoluşçu unsurlar. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 4(8), 631-651.
- Çoruk, A. Ş. (2022, 2 Mart). *Küçük Adam, edebiyata derinlik kattı* (S. Kılıç, Röportaj Yapan). GZT. <https://www.gzt.com/cins/kucuk-adam-edebiyata-derinlik-katti-3562627> [Erişim tarihi: 27.11.2024]
- Kara, M. C. (2023). *Oğuz Atay'ın romanlarında eylemsizlik bağlamında bilinç akışı ve iç monolog*. [Yüksek lisans tezi]. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Kurt, M. (2009). Varoluşçuluğun Türk edebiyatına girişi ve ilk etkileri. *Gazi Türkiyat Dergisi*, 1(4), 139-154.
- Kolcu, A. (2011). J. K. Huysmans'ın A Rebours (Tersine) adlı romanıyla Tahsin Yücel'in Mutfak Çıkmazı romanları arasında bir karşılaştırma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 5, 85-98.
- Öcal, O. (2012). *Tahsin Yücel'in romanlarında bireyin dramı, yapı ve ironi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özata Dirlikyapan, J. (2022). *Kabuğunu kıran hikâye Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı* (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Parla, J. (2024). *Türk romanında yazar ve başkalaşım* (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarte, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*. A. Bezirci (Çev.). Ankara: Say Yayınları.
- Tilbe, A. (2018). Çağdaş Türk yazınında bir dev: Tahsin Yücel. M. Koçak & S. Ateş (Ed.), *2. Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi* içinde (s. 805-812), Ankara: Türk Eğitim-Sen Genel Yayınları.
- Tunçer, Z. (2021). *Tahsin Yücel'in romanlarında değerler çatışması*. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Yiğitler, Ş. Ş. (2018). Mutfak Çıkmazı'nda felsefi bir eylem olarak yemek yapmak ve yemek yemek. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 18, 169-197.
- Yücel, T. (2005). *Mutfak çıkmazı* (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Yücel, T. (2003). Bir usta: Tahsin Yücel (Görüşmecisi: S. Sezer). F. Andaç (Ed.), *Sözcüklerin diliyle konuşmak Tahsin Yücel ile yüzyüze* içinde (s. 46). İstanbul: Dünya Yayıncılık.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 28-44
Geliş Tarihi-Received: 10.08.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17143137

Enver Behnan Şapolyo'nun Öykülerinde Osmanlı/Türk İmajı

The Ottoman-Turkish Image in Enver Behnan Şapolyo's Stories

Necla DAĞ ERGEN*

Öz

Enver Behnan Şapolyo; araştırmacı, gazeteci, tarihçi, yazar kimliğiyle tanınan Cumhuriyet döneminin ünlü isimlerindendir. Şapolyo, çocuk yaşta babasının yanında gazetecilik mesleğinin inceliklerini öğrenir. Bu tecrübe, onun hem edebi anlayışının şekillenmesi hem de İstanbul Sultanisinde öğrenciyken basınla yakından ilgilenmesinde önemli rol oynar. Şapolyo, Milli Mücadele'de aldığı görevle ülkenin düşman işgalinden kurtulması için mücadele ederken yazılarıyla da ulusal ve kendisini kültürel değerlerin yaşatılmasına, Türk gençlerinin milli bilince erişmesine adar. Milli Mücadeleci kimliği, yazarın daha sonra Ankara'da kurulan Cumhuriyet rejimini desteklemesine vesile olurken gazeteci kimliğiyle yapılan inkılapları yakından takip etme, düşünce ve siyasi yazılarında olduğu kadar edebi eserlerinde de tarih, milli bilinç ve Osmanlı ile ilgili konuları ele almasını sağlar. Ziya Gökalp, Ahmet Refik Altınay, Şevket Süreyya Aydemir, Yusuf Akçura, Hüseyin Namık Orkun, Fuad Köprülü gibi isimlerin etkisiyle folklor, tarih, Türk edebiyatı ve kültürüne yönelen Şapolyo, öykülerinin ana konusunu ve malzemesini Türk tarihinden seçer. Öykülerinde, Orta Asya Türk devletleri, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyete kadar olan tarihi, sözlü gelenek ürünlerini yeniden yazma yoluyla değerlendirmeye çalışır. Genç nesillere tarihi sevdirmek, geçmişlerini öğretmek ve milli bilinci güçlendirmek amacıyla eserlerinde Türk büyükleri ve padişahlarını kahraman olarak seçer. Yazarın ideolojik yönelimi nedeniyle çoğu zaman Orta Asya, Selçuklu ve Cumhuriyet dönemine karşı olumlu bir duruş sergilemesine rağmen Osmanlı dönemini olumsuz bir tutumla eleştirdiği, yapılan bütün yenilik ve düzenlemeleri taraflı bir gözle değerlendirdiği görülmektedir. Bu çalışmada Enver Behnan Şapolyo'nun öykülerinde Osmanlı imajına yönelik değerlendirmeleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Enver Behnan Şapolyo, Osmanlı imajı, ideoloji.

Abstract

Enver Behnan Şapolyo is one of the famous figures of the Republican era known for his identity as a researcher, journalist, historian, and writer. Şapolyo learned the intricacies of journalism alongside his father at a young age. This experience played a significant role in shaping his literary understanding and his close interest in the press while he was a student at Istanbul Sultani. While struggling for the country's liberation from enemy occupation with his duties in the National Struggle, Şapolyo also dedicated himself to preserving national and cultural values and helping Turkish youth attain national consciousness through his writings. His National Struggle identity led him to support the Republican regime established in Ankara later on, while his journalistic identity allowed him to closely follow the reforms,

* Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: necladag02@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7961-2960.

addressing topics related to history, national consciousness, and the Ottoman Empire in his political writings and literary works as well as his thoughts. Influenced by figures such as Ziya Gökalp, Ahmet Refik Altınay, Şevket Süreyya Aydemir, Yusuf Akçura, Hüseyin Namık Orkun, and Fuad Köprülü, Şapolyo turned towards folklore, history, Turkish literature, and culture, choosing the main subjects and materials of his stories from Turkish history. In his stories, he attempts to evaluate the history from Central Asian Turkish states, Seljuks, Ottomans, to the Republic by rewriting products of oral tradition. He chooses Turkish greats and sultans as heroes in his works to make young generations love history, teach them about their past, and strengthen national consciousness. Due to the author's ideological orientation, although he often displays a positive stance towards the Central Asian, Seljuk, and Republican periods, it is observed that he criticizes the Ottoman period with a negative attitude and evaluates all innovations and regulations with a biased view. This study examines Enver Behnan Şapolyo's evaluations of the Ottoman image in his stories.

Keywords: Enver Behnan Şapolyo, Ottoman-Turkish image, ideology.

Giriş

Latince imago kelimesinden türeyen imaj, son yıllarda Batı'da "Imagologie" adındaki bilim dalının çalışmalarıyla yeniden ele alınmakta ve konuyla ilgili çalışmaların sayısı giderek artmaktadır. "Türkçede "imaj", "imge" sözcüklerinin yanı sıra imgebilim sözcüğü de kullanılmaktadır. "Imagologie" terimi ilk kez Oliver Brachfeld tarafından 1962'de kullanılmış ve Hugo Dyserinck 1967 yılında bu terimden edebiyat metni incelemelerinde yararlanmaya başlamıştı. Kimi zaman "stereotip" de, "imaj" anlamında (ya da ki mi nüanslar içererek) kullanılır" (Millas, 2005, s. 18). İmaj veya imge, çoğu zaman farklı anlamlara gelecek şekilde Batı dillerinde ve Türkçede kullanılır. İmaj ve imge kavramlarının anlamının kesinleştirilmemiş olması çoğu zaman işaret, alegori, sembol, ikon, amblem, mit, figür gibi terimlerin yerine kullanılmasına neden olur. Kavram karmaşası yalnızca Türk edebiyatında değil Batı ve diğer kültürlerde de mevcuttur. Kavramın anlamı ve kullanımı konusunda çeşitli çalışmalarda sorunlara dikkat çekilir. Aytaç, "Edebi metinlerde imge (imaj) yoğun anlam yüküdür. Yorumla elverişlilik imgenin en önemli özelliğidir. Edebiyat bilimciler arasında "imge" teriminde tam bir anlaşma yoktur" (1999, s. 55), diyerek terimin kullanımı için araştırmacıların farklı önerilerde bulunduğunu ifade eder. Gök (2016, s. 105), "İmgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır" diyerek imgenin yorumlanmasındaki farklılıkların nedenini algıya bağlar. Aytaç (1999, s. 56)'a göre, edebi metinlerde imge (imaj) ile ilgili çalışmalarda yalnızca sembol veya metafor tespiti yeterli değildir, imgelerin sebep, motif ve dönemle ilişkisinin de ortaya konulması gerekir. René Wellek ve Austen Warren (1948, s. 190-191), *Edebiyat Kuramı* adlı kitaplarında *Image, Metaphor, Symbol, Myth* başlıklı makalelerinde konunun anlam güçlüklerini gidermenin oldukça zor olduğunu, terimlerin bağlamlarında, özellikle de zıtlıklarının nasıl kullanıldıklarına sürekli dikkat etmenin ötesinde kolay bir çözüm mümkün görünmediğini belirtirler.

Erdoğan Alkan (2005, s. 608), imgeyi, "bir varlık, bir nesne ya da bir düşün'ü çağrıştıran varlık ya da nesne" şeklinde tanımlar. İmgenin tanımlarında genellikle bir varlığa ilişkin zihindeki görüntüye işaret edilir. Orhanoğlu (2010, s. 3) imgeyi, "dış dünyadan gelen uyarıların zihinde yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümü" olarak tanımlar. Blažević'e göre (2021, s. 161) imge, "belirli bir sosyo-tarihsel bağlam içinde oluşturulan zihinsel imgelerin, metinsel ve metinsel olmayan temsillerin ve pratik kalıpların müdahaleci bir yapılandırması"dır. Araştırmalarda imge ve imajın birbirinin yerine aynı anlama gelecek şekilde kullanıldığı, bazı çalışmalarda ise imajın farklı olduğunun üzerinde durulduğu görülmektedir. Özellikle imagoloji alanında çalışma yapan araştırmacıların imaj tanımı daha çok kimlik, ırk ve ulus söylemiyle bağlantılıdır. Yani imaj, imgeden farklı olarak bir topluluğun, ırkın veya ulusun

kimliğiyle ilgili söylem olarak kabul edilir. Bu nedenle, edebiyat, siyaset ve kültürel alandaki çalışmalarda imaj, kimlik konusunda öne çıkan söylemin belirlenmesinde büyük öneme sahiptir. “İmaj çalışmalarının temelinde, dilin (ve sözcüklerin) gerçekleri “yansıtan” bir araç olmadığı ama kendi başına politik ve ideolojik bir araç olabileceği anlayışı yatmaktadır. Yani imaj temelde önyargıyı içeren bir yakıştırma değildir. Kontrol edilebilen nedenlerden kaynaklanmamakta, toplumsal bir mesaj olarak zihinlerde, davranışlarda yer etmektedir” (Millas, 2005, s. 18-19). İmajlar, bir milletin tarihi, karakteri, düşüncesi veya değer verdiği maddi-manevi yönleriyle ilgili olabilir. Bu özellikler, o grubun veya ulusun ortak tarih ve yaşam tarzından kaynaklanır ve bireylerin kolektif karakterine yansır. Millas (2005, s. 18-19), imajların kişilerin deneyimlerinden, üyesi olduğu grubun ortak algılamalarından ve iletişim araçlarından, okuldan edebiyattan vb. etkileneceklerini oluşturulduğunu zaman içinde değişebileceklerini ifade eder.

İmaj ile ilgili çalışmalarda iki önemli özellik öne çıkar. İlki, “ulusal karakter ve etnotipleme söylemlerinin özünde istisnacıya yönelik olmasıdır; çünkü farklılıkları vurgulama ve benzerlikleri küçümseme veya göz ardı etme eğilimindedirler; oysa bunlar genellikle çok daha yaygındır” (Barkhoff ve Leerssen, 2021, s. 4). Bu duruma göre edebiyat ve diğer alanlardaki imaj incelemelerinde ulusal karaktere yansıyan özelliklere oldukça önem verilir. Bir kültürün veya topluluğun ortak imgeleri üzerinden genele mal olmuş imajlara dikkat çekilir. Bir ulusu veya grubu, diğerlerinden ayıran yönler, oldukça önemsenir ve bu karakteristik özellikler o milleti var eden değerler olarak yansıtılır. İkinci özellik ise, “insanlar veya sosyal gruplar arasındaki kültürel ve mizaçsal muhalif” (Barkhoff ve Leerssen, 2021, s. 4) yönlerin topluluklar tarafından öne çıkarılmasıdır. Barkhoff ve Leerssen’a göre (2021, s. 4), “ailevi bağlılık, dürüstlük, misafirperverlik, zorluklar karşısında cesaret ve iş ahlakı güvenilirliği gibi genel insan erdemleri, herhangi bir ulusun üyelerine atfetmek, ulusu daha sempatik kılmaya hizmet edecektir”. Böylece metnin yazarı, kendi ulusunu veya yaşam tarzını yabancı olan okuyucuya aktarırken ötekiye karşı da muhalif bir çizgide söylem geliştirir.

Ben ve öteki ilişkisinden faydalananarak kendi kültürel değerlerini ve yaşam tarzını anlatma çabası, farklılıklara odaklanmayı zorunlu hale getirir. İmaj, bir milletin dünyaya kendini, yaşam tarzını, değerlerini anlatması için geliştirdiği söylemde dikkat çekici hale gelir. Dolayısıyla kendisini anlatabilmesi için ben ve öteki ilişkisinden faydalananarak farklılığını ispatlamak durumu ortaya çıkar. “Bu yolla toplumlar ya da insan grupları kendilerinin bağlı oldukları kültürel, politik, ideolojik vb. çevreyi de saptamaktadırlar. Tasarlanan çevre güçlü bir biçimde bir “ikilik” sergiler: “biz” ve “öteki”. Toplumlar bu yolla kendilerini belirlemekte ve algılamaktadırlar. Ulusal bir kimlik ancak “karşı” tarafa göre vardır” (Millas, 2005, s. 20). İmajın ötekiyle ilgisini açıklayan Prieto (2021, s. 225), kutupluluğun imajbilim ve karşılaştırmalı edebiyatta yaygın bir kavram olduğunu vurgular. Çeşitli farklılıklar üzerinden oluşturulan kutupluluk ben ve öteki ilişkisini derinleştirir. Dönemin siyasi görüşü üzerinden oluşturulan imajlar, ben ve ötekiye ait kutupluluk algısının özellikle savaş ile ilgili edebi metinlere yansımalarını etkiler.

İmaj ve kimlikle ilgili çalışmalarda, bir bireyin, ulusun veya ülkenin başka toplumlarda nasıl algılandığı ya da kendini nasıl tanımladığı ile ilgili unsurlar öne çıkar. Uluslararası imaj kavramı ise ulusal kimliğe atfedilen özelliklerle anlaşılır. “Ulusal kimliği, aynı zamanda ulusun kendi bilincinde ve başka ulusların zihninde bulunan, o ulusa ait kültürel kodlar, yani simgeler ve imgelemler tarafından oluşturulan imajlar biçimlendirir” (Yerdelen, 2017, s. 44). Bir ulusun kültürel, sosyolojik, ekonomik koşulları, vatan algısı, siyasi yönetim şekline bakışı, onun uluslararası imajını oluşturabilmektedir. “İmajın gerçeklikle ilişkisi o denli önemli değildir; önemli ve temel olan bu imajların hangi model ve proje içinde olduğu, hangi toplumsal gereksinimlere yanıt verdiği,

hangi ideolojilere, nasıl hizmet ettiğidir” (Millas, 2005, s. 21). Dolayısıyla kimlikle ilgili imajlar, tarih, dönemin ideolojisi ve kültürel unsurlarla ilişkilidir.

Çalışmada imajın tanımı ve ilgilendiği kimlik ve ulus kavramları göz önünde bulundurularak Enver Behnan Şapolyo’nun kullandığı imajlar üzerinden Türk ulusunun uluslararası kimliklerine ilişkin olumlu veya olumsuz yaklaşımı incelenmiştir. Şapolyo’nun öykülerini üç gruba ayırmak mümkündür. İlk grup, büyük bir kısmı Orta Asya’da kurulan Türk devletlerinin kurucularının hayatıyla ilgilidir. Bu öykülerde bir olay örgüsünden çok Türk hakanlarının şeceresi ve karakteri hakkında bilgiler verilmektedir. Amaç yeni nesle Türk tarihini ve hakanlarını tanıtmak ve sevdirmektir. Öykülerin ikinci grubu Selçuklu hükümdarlarını konu alır. Bu eserlerden bazıları, öykü gibi başlasa da devamında Selçuk, Tuğrul, Melikşah gibi liderlerin hangi boydan geldikleri, yaşamları, başarıları ve dönemlerine ilişkin bilgiler ağır basar. Üçüncü grubu oluşturan öyküler ise mekân, zaman, kişi ve olay örgüsü basit bir kurgu üzerinde şekillenmiş, Osmanlı’nın kuruluş ve sonraki dönemlerini ele alan eserlerdir. Birinci gruptakiler daha çok Orta Asya’daki ilk Türk devletlerinin kurucularının, ikinci gruptakiler Selçuklu hükümdarlarının, üçüncü gruptakiler ise Osmanlı padişah ve komutanlarının imajını esas alır. Öyküler şu dört açıdan incelenmiştir: 1. Osmanlı-Türk ve “öteki” hakkındaki değerlendirmeler, 2. Osman-Türk ve öteki ile ilişkili betimlemelerle kahramanların o dönemde algılanma biçimi 3. Osmanlı-Türk imajı için kutsal sayılan değerlere bakış, 4. Osmanlı Türk imajına olumsuz bakış. Bu dört ana başlıkta değerlendirilebilecek imajlar, dönemle bağlantılı olacak şekilde ele alınmıştır. Osmanlı-Türk imajının oluşturduğu ulusal kimlik kavramının taşıdığı değerleri algılama değerlendirilmiştir.

1. Enver Behnan Şapolyo’nun Kısa Biyografisi

Enver Behnan Şapolyo, küçük yaşta deneyim kazandığı gazetecilik mesleğini, öğrencilik yılları boyunca sürdürür. Mezun olduktan sonra Ankara’da öğretmenlik yaptığı dönemde de ekonomik zorluklar nedeniyle gazetecilik mesleğini sürdürmeye devam eder. Gazeteci ve öğretmen kimliği, onun halkla iç içe olmasına ve halkın sorunlarını yakından görmesine vesile olur. Şapolyo, Millî Mücadeleye fiili olarak katılmanın yanı sıra yazılarıyla da bağımsızlık uğruna verilen mücadeleyi desteklediğini gösterir. Hâkimiyet-i Milliye’de ciddi bir gazetecilik deneyiminden sonra *Öğüt* gazetesinin meclis muhabiri olarak görevine devam eder. “Ankara’da kurulmaya çalışılan yeni devleti ve devlet adamlarını genç bir muhabir olarak izlemesi, Şapolyo’nun yazılarını ve şahsiyetini, yakın dönem Türk tarihinin anlaşılmasında önemli kılmaktadır” (Yuca, 2017, s. 22). Şapolyo, *Öğüt* gazetesinden ayrıldıktan sonra Yunus Nadi’nin çıkardığı *Yeni Gün* gazetesinde meclis muhabiri, 1923’te de *Tanin* gazetesinde ise Ankara muhabiri olarak görev alır.

Şapolyo; Ziya Gökalp, Rıza Tevfik, Ömer Naci, Ahmet Refik Altınay, Veled Çelebi, Şevket Süreyya Aydemir, Yusuf Akçura, Hüseyin Namık Orkun, Fuad Köprülü, Mustafa Necati Bey, Hakkı Tarık Us, Aka Gündüz gibi aydınların sohbetlerini, konferans ve çalışmalarını yakından takip eder. “Özellikle Gökalp’in son yıllarında sürekli kendisiyle beraber olup kendisinden sosyoloji, felsefe, tarih ve halk bilimiyle ilgili dersler alır. Şapolyo’nun yakaladığı bu tarihi fırsatlar, onun ilmi karakterini, terbiyesini ve yöntemlerinin olgunlaşmasını derinden etkiler” (Yuca, 2017, s. 18). Enver Behnan Şapolyo, dönemin ünlü gazete ve dergilerinde yazılarını yayımlama fırsatı bulur. “Hem yakın tarih alanında hem de halk hikâyelerinin, destanların ve masalların tekrar yazımıyla uğraşmıştır. Orta Asya Türkleri ile ilgili küçük hikâyeler ve çocuk kitapları da yazmıştır” (Uygun, 2014, s. 30). Eserlerini Türkçülük akımı etkisiyle şekillendirirken arka planda sosyolojik ve psikolojik değerlendirmelere yer vermeyi ihmal etmez. Şapolyo,

özellikle roman ve hikâyelerinde Osmanlı tarihini, Türk kültürünü, gelenek ve yaşamını yansıtan unsurları kullanarak okurlarını bilinçlendirmeye çalışır. *Alas, Ergenekon, Tuğrul, Selçuk Bey, Melikşah, Kılıçaslan Geliyor, Estergon Kalesi, Gazi Osman Paşa Plevnede* vb. adlı öykü kitaplarında Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ışık tutacak konuları ele alır. Yazarın eserlerinde yalnızca vermeye çalıştığı mesaja odaklanması, edebi estetiğin yok olmasına, eserlerin dilinin basitleşmesine neden olur.

Enver Behnan, yazdığı roman, masal ve öyküleriyle yaşadığı dönemde en çok okunanlar arasında yer alır. Yazarın çeşitli dergilerde yayımlanan öykülerinin yanı sıra, kitap halinde yayımladığı öykü kitapları da bulunmaktadır. Ayrıca Enver Behnan'ın farklı alanları kapsayan akademik çalışmaları vardır. Şapolyo'nun Türk folklor derlemeleri, etnografya, edebiyat, basın, folklor, tarih, müzecilik, sosyoloji alanındaki akademik çalışmaları, kaynak olarak araştırmacılar tarafından sık sık başvuru alan eserlerdir. Yazarın eserlerinde zaman zaman işlediği konular ve yazım yanlışları konularında tekrara düştüğü görülmektedir. Kahramanların tasvirleri, nutuk şeklindeki söylemleri ve mekânların tasvirinde de aynı şekilde tekrarların yer aldığını söylemek mümkündür. Enver Behnan, Cumhuriyet rejimini temsil eden Halkevlerinde görev alır ve burada gençlere farklı konularda dersler verir. Tiyatro çalışmaları, şiir ve öykü yazma yarışmalarıyla gençlerin edebiyata olan ilgisini artırmaya çalışır.

2. Enver Behnan Şapolyo'nun Öykülerinde Osmanlı-Türk İmajı

2.1. Osmanlı/Türk- Öteki İmajı

Millet veya ulusal kimlik kavramının öne çıkarıldığı metinlerde, o milletin kültüründe yer edinen bölge, dönem veya kişi ile ilişkili imajlar, tarihsel olaylarla bağlantılı şekilde işlenir. Kahramanlık gösteren tarihi kişinin karakteristik özellikleri ve coğrafi şartların zorluğu, bazen abartılarak okurun gözünde ben olarak algılanan unsurlar ötekiye karşı yüceltilir. Ulusal kimlik veya etnik bir grubun karakterine atıfta bulunan imgelerle olumlu bir izlenim yaratılır. "Köken arayışları, ulusun inşası sürecinde karşıt güç olarak mutlaka bir öteki yaratır. Nefret edilesi imajlarla dolu bir düşman olarak öteki, korku ve kaygı üretme kaynağıdır. Köken arayışı, kendini her ne kadar geçmişte bir altın çağ arama eğilimiyle gösterse de günün siyasi ve toplumsal koşullarından bağımsız düşünülemez." (Pelvanoğlu, 2022, s. 226). Bu anlamda dönemin siyasi ve toplumsal düşüncesinin en çok yansıdığı edebi metinler, ulusun inşa süreci ve köken arayışında başvuru alan yöntemleri göstermesi açısından oldukça önemlidir. Çünkü edebiyat metinlerinde imajlar, yalnızca yazarın düşüncesinden değil, toplumsal ve siyasi yapının unsurları üzerinden şekillenir.

Osmanlı devleti yıkılıp Cumhuriyet kurulduktan sonra yeni bir tarih tezi ortaya konur ve Osmanlı yerine Türk kimliği ön plana çıkarılır. Yeni siyasi oluşum, Osmanlı'nın devamı olmadıklarını, yeni bir anlayış ve yönetim şekline sahip olduklarını açıklarken Osmanlıya karşı çoğu zaman olumsuz bir tavır alır. Osmanlı'nın tüm kurumları, kişileri ve yaptırımları sorunlu olarak gösterilmeye çalışılır. Cumhuriyetin inkılapları ile ancak daha düzenli bir yaşam tarzına kavuşulabileceği vurgulanır. Özellikle 1923 ve 1950 yılları arasında yazılan, öykü, roman, tiyatro ve düşünce yazılarında Osmanlı olumsuz bir imajla ele alınarak yeni devletin ilke ve inkılaplarının gerekliliği ve Cumhuriyetin önemi üzerinde durulmuştur. Osmanlı yüzyıllarca dünyaya hükmetmiş bir devlet olarak her dönem ilgi görmüştür; ancak 20. yüzyılda siyasi otoritesi sona erince Osmanlı'nın sosyal ve kültürel alandaki kurumları da ortadan kalkmış, yeni devlet ideolojisi Osmanlıya bakışı da değiştirmiştir. Güreşir, Osmanlı'ya karşı geliştirilen olumsuz eleştirilerin nedenini şu şekilde bu ifade eder:

“Erken dönem cumhuriyet yıllarında kaleme alınan tarihî romandaki olumsuz Osmanlı imajları, resmî ideolojinin ne derece etkili olduğunu gösterir niteliktedir. 600 yıllık bir devletin hemen tümüyle olumsuz bir süreç olarak işlenmesi, roman yazarlarını âdeta dönem ideolojisinin öğreticileri olarak gösterir. Tarihin de olumsuzluk attığı duraklama ve gerileme dönemleri söz konusu olduğunda yadırganmayacak bu durum, ideal tarihî süreçler olarak görülen Kanuni, Fatih gibi padişahların saltanat süreçleri söz konusu olması dikkat çekicidir. İnkıraz dönemlerinin padişahları için geçerli olan kadın, sefahat ve alkole düşkünlük gibi olumsuz vasıflar, onların da başlıca karakter özellikleri olarak öne çıkarılmıştır.” (Güreşir, 2021, s. 162).

Güreşir’in ifadelerinde olduğu gibi Enver Behnan Şapolyo da Cumhuriyetin erken dönem yıllarında, siyasi ideolojiye uygun olarak Türk Tarih tezinin etkisiyle tarihî roman ve öyküler yazar. Şapolyo, romanlarında Osmanlıya dair ne varsa olumsuz vasıflarla betimleyerek yapılan yeniliklerin gereksizliğine veya israfa neden olduklarına dair ağır bir şekilde eleştiriler yapar. Ancak öykülerinde daha farklı bir yol izler ve tarih anlatılarından faydalanarak takdir ettiği, başarıları ile övündüğü kahramanlara ve Osmanlı padişahlarına yer verir. Şapolyo, yeni rejimin ulusal kimliği benimsetme hamlesiyle bağlantılı olarak geçmişteki parlak dönemleri ele almaya başlar. Mekânları, kahramanları ve olayları, ulusal öğelerle ilişkilendirerek milli olanı yüceltir. Yazar, Türk kahramanlarının başından geçen olayları ötekileştirdiği milletlerin değerlerini de gösterecek olacak şekilde ele alır.

Şapolyo, *Alas* adlı öykü kitabında farklı birçok öyküye yer verir. Bu öykülerinde Mete, Gültekin, Kutluk Kağan, Atilla gibi hakanların dönemlerindeki olaylardan yola çıkarak Türk ve düşman imajına ilişkin değerlendirmelerde bulunur. *Mete* adlı öyküde Türk askerleri ve hakanları kadar kadınlarını da düşmana karşı yücelten bir tavrı anlatır. Türk erkekleri ve kadınlarından oluşan Türk ordularının öteki insanlara korku saldıklarını gururla ifade eder.

“Orta Asya.. Bu diyarda bir atlılar ordusu vardır. Yalnız gürbüz erkekler, yavuz delikanlılar değil, şahin bakışlı kadınlar kükreyen kısrakların üstünde dolaşıp dururlardı. Yürüyen ordu değil, medeniyet ışıkları saçan bir memleket, koca bir ilhanlık... Sonu görünmeyen bu ordudan dört bucak insanları ürkerdi.” (A, 13).

Mete’nin ordusunun karşısında öteki olarak Çin ordusu bulunur. Çinliler, Türklerin topraklarına, mallarına, kadınlarına ve hayvanlarına göz koyan açgözlüler şeklinde anılır. İstedikleri verildikçe şımaran bu millet, Mete’nin atı, eşi ve en sonunda vatanına göz koyar. Ulusal ve bireysel değerlere verilen önemi at, kadın ve vatan sembolleriyle ifade eden yazar, öteki konumundaki Çinlileri cüretkâr ve doyumsuz bir millet olarak görür. Çinlilerin fiziki tasvirlerine de yer veren Şapolyo, Mete ve ordusunun onlara karşı fiziki gücünü ve ahlaki tavrını över.

“Fakat badem gözlü, sarı insanlar, başlarında çakacak şimşeği beklesinler!... (A, 15).

Öyküde Çinliler, Türklerin düşmanı ve kötülüğün temsilcisidir. Onların kötülüğünden korunmak için ise birlik olmak ve mücadele etmek çözüm olarak görülür. Ulusçu yaklaşımın bir göstergesi olarak Türk ordusu, kutsallarını koruyan; Çinliler ise çıkar mücadelesini sürdüren taraf şeklinde tasvir edilir. Çin ordusu, güçsüz, savaş tekniğinden habersiz ve çabuk yenilen imajlarıyla algılanır. Biz ve onların mücadelesinde Türk üstünlüğü vurgulanır. Türk ordusunun ve karakterinin diğer uluslardan farklı olduğu dile getirilerek Türk büyüklerine karşı bir sempati geliştirilmeye çalışılır.

“Bir hamlede Çin ordusu buz gibi eridi. Çin ülkesi zapt edilerek bütün halk haraca bağlandı. Binlerce esir, bahası milyonlara varan mallar ellerine geçti. Türk muzaffer oldu.

Atını oynatan Türk bir daha durmadı. Bundan sonra Türk üç büyük kıtaya akın ederek yirmi altı hükümeti bayrağı altında yaşattı.” (A, 17).

Bumin adlı öyküde ise Cücenler, Türklerin düşmanı olarak ötekileştirilir. Cücen hakanı, yalnızca Türklere karşı değil, kendi milletine ve ailesine karşı da zalim olarak tasvir edilir. Halk ve ailesinin şikâyetleri üzerine biz ve onlar mücadelesini başlatmak üzere Bumin Kağan, harekete geçer. Biz ve öteki imajları, kendilerinden farklı olanla mücadele etme veya onlara karşı bir tepkisellik geliştirme üzerine şekillenir. Ötekiliği pekiştiren unsurlar da farklılıkların hissettirecek şekilde kullanılır. Bumin Kağan'ın Cücenlerle mücadelesinde de ötekinin zalimliği ve saldırganlığı ile Türklerden farklılığına vurgu yapılır. Mücadele edilmesi gereken bir unsur olarak anlatılan ötekiye karşı kazanılmış zafer hem ulusal hem de ötekinin zarar verdiği diğer ulusların kurtuluşu şeklinde benimsetilmeye çalışılır.

“Asana babasının canavarlığından bıkmıştır, babası bütün halka zulmetmekle beraber, ailesine de aynı suretle zalimdir.”

“Anakoeyin orduları Türkün kılıcı karşısında buz gibi eridi. Kaçan kaçtı. Kalanlar esir oldu.” (A, 20).

Cücenlerle olan mücadelede düşmanı zayıf ve korkak göstererek kazanılan tarihi başarılarla övünmek yazarın başvurduğu diğer bir ötekileştirme yöntemidir. Hemen bütün öykülerinde görülen bu yöntemle öteki, zalim, ahlaksız, kötü ancak savaş alanında ise yenilmesi kolay, korkak bir imaja sahip bir topluluk olarak gösterilir. Şapolyo'nun *Kuten* öyküsünde de benzer şekilde Macarlar, “kudurmuş, zalim, kindar ve verdikleri söze sadık kalmayan” (A, 30), bir millet olarak anılır.

Ulusal bilinci güçlendirmek için başvuru olan imajlar, kendi durumlarını güçlendirirken ötekiye zayıflatma veya yıpratma amacı güdebilir. Öteki'nin sergilediği davranış kalıpları ve ahlaki duruşu, çoğu zaman olumsuz bir bakış açısıyla ele alınır. İlk Türk devletleriyle ilgili konuların işlendiği öykülerde genellikle öteki Çinliler veya Çinlilerin diğer boylarıdır. *Kutluğ* adlı öyküde Çinliler; yağmacı, kadın düşkünü, fırsatçı ve açgözlü imajıyla tanıtılır.

“Sarı insanlar, bir buğday yığınının hücum eden karıncalar gibi iki sıra yerle göğün birleştiği yerden kopup geliyorlardı. Yine Türk hazineleri yağma edilecek, genç kızlar kul olacaktı. Çinliler başaklanmış tarlaya çöken çekirge sürüsü gibi Türk eline girdiler, bir şey bırakmadılar, yıktılar, yaktılar, taran ettiler.” (A, 42).

Yazarlar, klasik kurgusu olan metinleri oluştururken kişilerin yaratımına özellikle odaklanırlar. “Okur, kişilerin soyunu, sopunu, geçmişini, şeceresini ayrıntılarıyla öğrenir, onun gözünde kişiler sanki etten kemikten canlı bir varlık gibidir” (İşler & Türkyılmaz, 1974, s. 103). Şapolyo da kahramanlarını bütün özellikleriyle anlatırken geçmişleri ve soylarına da değinmeyi ihmal etmez. Şapolyo'nun Selçuklu hükümdarlarının hayatını ele aldığı *Kılıçarslan Geliyor* ve *Melikşah* öykü kitaplarında yer alan farklı öykülerde Anadolu'nun Türk ulusu için yurt haline getirilme süreci ele alınır. Kahraman olarak Türk büyüklerini seçen yazara göre ötekiye karşı mücadele eden bu liderlerin tek amacı, Türk ulusunu korumak ve İslamiyet'i yaşatmaktır. Selçuklu devlet yönetimi, kurumları ve işleyişi ideal bir yönetim şekli olarak sunulur. Ayrıca kahramanların soyağacı bir şema halinde verilerek atalarının da büyük kahramanlar olduğu hatırlatması yapılır. Kılıçarslan ve askerleri, ahlaklı, vatansever, güçlü ve cesur; kahramanların karşısında yer alan Bizanslılar ise aç insan topluluğu şeklinde sıfatlarla anılır. Avrupalılarla Türkler arasında vatanseverlik ve istiklal mücadelesi konusunda farklılıkların olduğunu belirten yazar, kahramanların söylemlerine de bu fikrini yansıtır.

“Türk tarihi şeref ve şanlarla dolu bir destandır. Bizler şeref ve istiklal fedaileriyiz. Vatan nasıl müdafaa edilir, onu Avrupalılara öğreteceğiz.” (KG, 5).

Estergon Kalesi isimli öykünün konusu, Kanuni Sultan Süleyman döneminde Estergon Kalesi’nin alınması sırasında gerçekleşen olaylardan oluşur. Öyküde iyi-kötü, zalim-merhametli imajı, Osmanlı-öteki ilişkisinin temelinde algılanır. Şapolyo, Osmanlı askerinin ve padişahlarının kahramanlıklarını anlattığı kadar savaşta dikkat ettikleri etik davranışlardan da bahseder. Böylece Türk kimliğine ait özellikleri, öteki üzerinden şekillendirir. Türk askerleri, Avrupalılara korku salan, ancak geçip gittikleri yerlere zarar vermeyen akıncılardır. Osmanlı askeri, düşman askerinin aksine kadın, yaşlı ve çocuklara da asla kılıç çekmezler. Savaşta olsalar dahi masum, zararsız ve güçsüz kimselere karşı daima merhametle yaklaşan Osmanlı askerlerinin bu davranışlarına karşılık düşman askerlerinin zalimce bir tavır sergilediği, bu zalimliğin de karşılıksız bırakılmayacağı belirtilir.

“Akıncılar, durmadan köylerden, kasabalardan bir turna sürüsü gibi bir inilti çıkararak geçiyorlardı, herkes susmuş, ruhlarda bir korku vardı. Yalnız kiliselerin çanları acı acı Türk geliyor!.. tehlikesini çalıyordu. Akıncılar, hakikaten hiçbir çocuğa ve kadınlara kılıç sallamadan geçiyorlardı. (...) Fakat Macarlar pek kabahatli idiler. Yakaladıkları Türkleri şiş kebabı yapıp ateşte pişirmişlerdi elbette Türkler bunun öcünü alacaklardı.” (EK, 44).

Millas, (2005, s. 22) bazen değişen ötekiyi algılama durumunu şu şekilde ifade eder: “Kimi zaman “öteki”, “biz”imle farklı bir ilişki içinde algılanır; “biz”, zor durumda olan “öteki”nin kurtarıcısı durumuna geçirilir, böylece yabancı düşmanlığını, “öteki”ne karşı bir sevgiye ve özdeşleşmeye dönüştürebilir.” Buna göre, öteki zor durumdaysa imaj yaratıcısı durumu değerlendirerek kurtarıcı pozisyonuna getirdiği biz ile farklılığını ortaya koyar. Böylece olumlu bir imaj etkileşimi yaratarak durumu kendi lehine çevirir. Bu duruma örnek olarak Osmanlı askerlerinin zor koşullarda mücadele etmeye çalıştığı, durumun dayanılmazacak kadar ağırlaştığı sahnelerde Plevne’deki gayrimüslim halkı, Rus ordularının eziyetlerinden kurtarması ve koruması verilebilir. Şapolyo, Gazi Osman Paşa ve ordusunun Plevne’deki gayrimüslim halkı kurtarıcı rolü üstlenmesi nedeniyle halktan sevgi ve saygı gördüklerini, kendilerini yalnız bırakmamalarını istediklerini belirtir.

Ben ve öteki imajı, çoğu zaman ulusal değerler ve ahlaki davranış farklılıklarına odaklanır. Sanatçı, odak noktasına tanımlayıcı özellikler koyarken ötekinin davranışlarını çeşitli sembol ve aidiyetler üzerinden farklılaştırır. Toprak, vatan, millet, bayrak, dil, din, üniforma vb. semboller, bir gruba aidiyeti belirlerken ötekinin bu kavramlara bakışı onun karakteristik özelliğinin tanımlanmasında kullanılır. Şapolyo, bu durumu öykülerinde sıkça kullanır. Türk askerinin kimliğinin göstergesi olan sembollere karşı saygı ve koruma içgüdüsünü ötekiyi küçük düşürmek veya değersiz kılmak için kullanır. Bazen de bu durum, ötekinin Osmanlıya karşı gizli takdir ve beğenisini gösterir. Örneğin, Gazi Osman Paşa’nın korkusuzluğu, görevine kendini adanmışlığı fetih yolunda şehitlik elde etme kararlılığı, düşmanlarını korkutur. Çetin kış şartlarında dahi yılmayan yapısı ve askerine olan bağlılığı onu yenilmez bir kahramana dönüştürür. Gazi Osman Paşa’nın savaşı kaybedip düşmana teslim olurken padişahın kendisine hediye ettiği kılıcını bırakmaması ait olduğu milletin değer verdiği sembollere sahip çıkmasıyla ilişkilendirilir. Düşman komutanları onun karakterine, kutsal gördüğü değerleri koruma mücadelesine hayranlık duyarlar. Yazar, düşmanın dahi takdir ettiği komutan imajı ile Türk kahramanını yüceltir.

“Şanlı müdafaanızdan dolayı sizi tebrik ederim. Bu harp tarihin en güzel vak’alarından birisi olmuştur. Siz cesur bir askersiniz! Sizin gibi bir kumandanın kılıncı alınamaz.” (GOP, 7).

Biz ve öteki kurgularında savaşlar ve lider olarak görülen kahramanın ötekiye karşı kazandığı başarılar çok önemsenir. Zaferler ve yenilgiler, kuşaktan kuşağa aktararak ötekiye kötü gösteren imajlardan örneklerle kolektif bir kimlik oluşturulur. Cihan hâkimiyeti ülküsü ve daha sonra ise Müslümanların temsilcisi olma misyonu da yüklenen Türkler, her dönem öteki olarak gördükleri unsurlara karşı mücadeleyi sürdürürler. Dolayısıyla Osmanlı imajının merkezinde İslam ve dinin diğer unsurları yer alır. Şapolyo, Osmanlının Türklük ve İslam temsilciliği imajını geçmişin başarılarıyla genç nesillere aktarmak ister. *Gazi Osman Paşa Plevne'de* kitabındaki kısa öykülerinde Osmanlı kahramanlarının kişiliğini ve başlarından geçen olayları ele alır. Bu öykülerde korkusuz, inançlı ve kararlı Osmanlı liderleri profili düşmana karşı ön plana çıkarılır. Bu öykülerde Osmanlının Türk-İslam kimliği, kendini tanıtmaya ve ötekiye kendini kabul ettirme amacı güdülür. Bu amaca bağlı olan bu liderler, kendilerine verilen zorlu görevleri layıkıyla yerine getiren, İslamiyet için savaşıp ölmeyi göze alan kişiler olarak tanıtılır. *Estergon Kalesi* öyküsünde Türk-İslam ülkelerinin koruyucusu Kanuni Sultan Süleyman'dır. Şapolyo, bu öyküsünde Osmanlı hükümdarı Sultan Süleyman'ı ve Türk askerlerini başarıları, güçleri, eğitim sırasında gösterdikleri dirayetli davranışları ile tanıtmaya gayret eder. Kanuni Sultan Süleyman, askerlerin seçimi, Divan-ı Hümayun'daki toplantılara başkanlık etme, savaş hazırlıklarını ve planlarını bizzat kontrol etme konularında oldukça titizdir. Seçilen askerleri tek tek görüp onlara görevlerini kendisi tebliğ eder. Şapolyo, öteki komutanlarla kıyaslama yaptığından Kanuni Sultan Süleyman'ın liderlik özelliklerine özellikle vurgu yaparak onun korkusuzluğunu ve kararlılığını yüceltir. Kanuni'nin askerlerinin de vatana ve İslam'a hizmet sevgisiyle dolu oldukları, devlet büyüklerine bağlılıkları ile örnek gösterilecek gençler oldukları ifade edilir. Ayrıca töresine, ailesine ve milletine sahip çıkmayı görev edinmiş korkusuz Türk askerlerinin bütün dünyada merak uyandırdıklarına da dikkat çekilir.

2.2. Güçlü Kahraman/Padişah/Lider/Asker İmajı

Şapolyo'nun öykülerinde Osmanlı imajını göstermeye yönelik benimsediği yöntemlerden birisi de kahramanların özelliklerini yüceltmektir. Güçlü bir lider portresi ortaya koyarak geçmişin başarılarını, gurur tablolarını ve Türk'ün yenilmez imajını yeni nesle benimsetmeye çalışır. Yapılan kahramanlıklar anlatılarak geçmişle an arasındaki bağlar güçlendirilir. Köklü bir geçmişin korkusuz ve güçlü kahramanların omuzunda şekillendiğini göstermek için Osmanlının çeşitli dönemlerinde akıllara kazınmış isimlerini, öykü kahramanı olarak yeniden kurgular. *Estergon Kalesi* öyküsünde Kastamonu'nun Çerkez kazasında serdengeçti olmak için güçlü pehlivanların geçtiği imtihanlardan bahsedilir. Kastamonu'nun çam ormanlarında büyüyen Türk gençleri, güçlü ve güzel vücutlu olmalarıyla nam salmışlardır. Yazar, Türk gençlerinin hem bedensel özellikleri hem de güçleri üzerinden yenilmez Osmanlı askeri vurgusu yapar. Bu gençlerin fiziki özelliklerinin yanı sıra savaş sırasında gösterdikleri yiğitlikle de nam salmalarından dolayı Kanuni Sultan Süleyman'ın akıncıları ve serdengeçtileri Kastamonu'dan seçtiği ifade edilir.

"Bunlar soyundukları zaman vücutları heykel kadar güzeldi. İnce bir bel, geniş omuz, kuvvetli adeleler, bilhassa bileklerindeki kuvvet demiri bükecek kudrette idi. Bu serdengeçtiler, Tuna'yı aşacaklar, Macar illerine, Alman içlerine doğru akıncılık edeceklerdi. Bunlar at üzerinde daima ok atıp kılıç sallayacak olduklarından sağlam bir vücuda malik olmaları lazımdı" (EK, 5-6).

Öyküde Gürz İlyas ve Dev Ali, tokat atma, at üstünde pala sallama gibi çeşitli eğitimlerden geçmiş, başarıları ile öne çıkan iki gençtir. Fiziki görünüşleri ve güçleriyle düşmana korku salan iki genç, eğitimden sonra daha heybetli bir vücuda kavuşurlar. Bu iki kahramanın fiziki ve karakteristik özelliklerinden örneklerle Türk imajı sağlıklı,

heybetli bir vücut ve keskin zekâya yapılan göndermelerle çizilir. Osmanlı-Türk gençlerinin diğer milletlere olan üstünlükleri övgüyle anılır.

“Türkler... Her harpte ve her millete karşı zekâları sayesinde yeni harp usulleri icad ederlerdi. Hiçbir milletin casusu Türk tabiyesine vakıf olamazdı. İşte cihana hâkim olmak bu gibi talimlerle olabilmisti, bu sıkı talimlere o devirde Avrupalıların vücutları katiyen tahammül edemiyordu.” (EK, 18).

Şapolyo’nun Mete, Bumin, Kuten, Gültekin, Buarık ve diğer öykülerinde ilk Türk devletlerinin kurucuları ve askerleri, düşmana karşı korkusuzca mücadele eden, Türk ulusuna vatanlarında huzurla yaşamalarını sağlayacak bir gelecek bırakan karakterler olarak tasvir edilir. Fedakârlıkları, devlet ve askeri alandaki dehalarının yanı sıra azimleri ve zekâlarıyla herkesi kendine hayran bırakan bu liderlerin yanı sıra, devlet ya da millete gelebilecek en ufak tehlikeye tahammülleri yoktur. Planlı ve öngörülü yaşamlarıyla düşmanlarının hamlelerini önceden tahmin eden bu kahramanlar, Şapolyo’nun ideal genç liderleridir.

Selçuklu hükümdarlarının hayatını konu alan *Melikşah* kitabındaki öykülerinde Türk komutan ve askerlerinin fiziki ve ahlaki özellikleri üzerinde durulur. Melikşah’ın göze çarpan özellikleri “iri vücutlu, güzel yüzlü, âlim, ahlaklı bir insan ve cesur bir komutan” (M, 10), olmasıdır. Ayrıca Melikşah’ın gayrimüslimlerin de koruyuculuğunu yapması nedeniyle Hristiyanlar arasında çok sevilen bir hükümdar olduğu ifade edilir. Melikşah, öyküde güçlü lider imajıyla şu sözlerle övülür:

“Ülke genişliği itibarıyla dünyaya gelen hükümdarların en büyüğü, insanların içinde en seçilmiş, hareket itibarıyla en zarıfı, tam manâsiyle iyi ve halûk, her bakımdan kusursuz ve günahsız, yağmacılığı ve adam öldürmeyi şiddetle men eden, son derece merhametli ve şefkatli, yüksek vicdanlı, tabasının babası, herkese ve bilhassa Hristiyanlara karşı çok hoşgörücü ve koruyucu idi, diye bu büyük hakanı övmüşlerdir. Devlet teşkilatını kuvvetlendirdi. İlmi korudu. Büyük bir rasathane kurup bilgileri burada topladı.” (M, 40)

Kılıçarslan Geliyor öykü kitabındaki *Tuğrul Bey* öyküsünde Selçuklu Türklerinin lideri Tuğrul Bey’in fiziki ve karakteristik özellikleri üzerinde duran Şapolyo, devleti imparatorluk haline getiren liderin her yönüyle kusursuz olduğuna işaret eder.

“Türk tarihinin tanıdığı büyük bir şahsiyet de Selçuklu İmparatorluğunun kurucularından Tuğrul beydir. Selçuk Han yüz yedi yaşında vefat edince, torunu Tuğrul Oğuz binlerce cesur yiğitlerden müteşekkil bir orduya sahipti. Ken di vücutça kuvvetli, sert bakışlı ve çok hareketli bir kuman dandı. Askerleri gönül bağlamışlardı.” (KG, 14).

Şapolyo, *Gazi Osman Paşa Plevne’de* öyküsünde hem Osmanlı hem de Rusya için önem arz eden Plevne’yle bütünleşmiş bir isim olan Gazi Osman Paşa’nın Osmanlı’da öne çıkan imajına vurgu yapar. Başkahraman Gazi Osman Paşa’nın özellikleri gerçek kimliğiyle bağlantılı olarak çizilir. Paşa, “tarihte az gelmiş bir asker, zeki, bilgili ve cesur” bir kumandan olarak tasvir edilir. Öyküde Gazi Osman Paşa ve onun emrindeki askerler; cesaretleri, inançları ve ahlaki üstünlükleriyle yüceltici bir bakışla ele alınır. Plevne’de gösterilen tavır, Osmanlı komutanı ve askerlerinin milli, manevi ve dini değerleri sahiplenişini ve saygısını göstermesi bakımından önemlidir. Şapolyo, Plevne’yi Türklerin vatan sevgisi, gazilik ve şehitlik gibi kavramlara bakışının bir simgesi olarak ele alır. Gazi Osman Paşa’nın, Plevne’de Rus ordularına karşı gösterdiği askeri başarının yanı sıra kahramanlık gösteren diğer önemli kişilerin öyküleri de aktarılır.

Osman Gazi öyküsünde Osmanlı’nın kurucusu Osman Bey, ileri görüşlülüğü, cesareti ve planlı oluşuyla anılır. Bu öyküde Osmanlı’nın kuruluş yıllarındaki yöneticilerin

daha dikkatli ve başarılı olduklarının altı çizilir. Bilecik ve Yarhisar tekfurunun hazırladığı tuzağı, Osman Gazi, ileri görüşlülüğü ve cesaretiyle atlatır. Öyküde, Türk zekâsı ve cesareti özellikle vurgulanır. Osmanlı liderlerinin askerleriyle iş birliği içindeki çalışmaları övgüyle anlatılır. Şapolyo, ayrıca Osmanlı-Türk sultanlarının ata törelerine verdikleri önemi, harp sırasında gösterdikleri davranışlarla örneklemeye çalışır. Askerlere kılıç hakkı olarak elde edilen ganimetlerden verilmesi ve onların ele geçirilen esir prenseslerle evlendirilmesi sürdürülen savaş geleneklerindendir.

Kara Ali öyküsünde Kocaeli'nin koç yiğitlerinden birisi olan Kara Ali'nin Hereke Kalesi'ni almak için Osman Gazi tarafından görevlendirilmesi ve onun gösterdiği büyük kahramanlık anlatılır. Kara Ali, kahramanlıkları ile her tarafa ün salan biri olarak dikkat çeker. Rumlar, öyküde öteki konumundadır ve onun ismini duyduklarında dahi tedirgin olurlar. Fethedilmesi en güç kalelerin Kara Ali'nin cesareti, zekâsı ve savaş alanındaki taktikleri sayesinde alındığı vurgulanır. Genelde başarısız, korkak ve zalim olarak çizilen öteki, bu öyküde başkahramanın başarısını yüceltmek amacıyla cesur kimliğiyle öne çıkarılır. Hereke Kalesi'nin tekfuru cesareti ve başarılarıyla adını duyurmuş bir komutandır. Dolayısıyla kalenin alınması, Kara Ali'yi düşman komutana karşı yücelten bir eylem olarak kabul edilir. Öyküde, Kara Ali'nin konuşması üzerinden Türk'ün cesur karakteri ön plana çıkarılır. Kara Ali'nin bu savaşta söylediği sözlerinin ve gösterdiği başarılarının gelecek nesillere bir armağan olarak kalacağı vurgulanır.

“Böyle bir acıyı çekerken, böyle yiğitçe konuşmak, ancak Türk'e yakışabilirdi. İşte Kara Ali böyle bir kahraman kumandandı. O, Hereke'yi Rumlara hiç bırakır mı idi.” (GOP, 19).

Öykülerde Osmanlı padişahlarının ve komutanlarının istişare, toplantı ve ortak karar vermeye çok önem verdikleri ifade edilir. Kanuni Sultan Süleyman, Osman Gazi, Gazi Osman Paşa vb. tarihi kişiliklerin önemli kararlar öncesinde danışma meclisinde yaptıkları çalışmalar anlatılır. Osman Gazi, bir askeri danışma meclisi kurarak Akçakoca, Samsa Çavuş, Konuralp, Abdurrahman Gazi, Kara Oğlan gibi o devrin büyük kumandanlarıyla Hereke Kalesi'nin fethedilmesi için neler yapılması gerektiği konusunda istişarede bulunur. Yapılan askeri toplantıda Türk komutanlarının siyasi dehası, başarıları ve Türklere ebedi bir yurt hazırlamak için kararlılıkla sürdürdükleri mücadele ortaya çıkar. Osman Gazi'nin komutanlarına hitabında, fetih sürecinde askerlerin ve devlet yöneticilerinin gösterdiği titizlik, göreve olan sadakat ve adanmışlık ruhu dikkat çekicidir.

“Sizler, devletimizin kuruluşunda büyük yardımlar etmiş kahraman gazilersiniz. Yüce Tanrı sizden razı olsun. Her zaman için kılıcınız keskin, yüzünüz ak olsun! Türk oğluna ebedî bir yurt hazırlıyorsunuz. Yatağınız toprak, yastığınız taş oldu. Her türlü yoksulluğa boyun eğerek, yılmadan çalışıyorsunuz, ülkeler, kaleler fethediyorsunuz. Şimdi bir de Hereke kalesinin fethine sıra geldi. Bunu da mülkümüze katmak lâzım. Bu kaleyi kim fethedebilir? (GOP, 15).

Gazi Evranos adlı öyküde Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa'yı Marmara'nın fethine tayin ettikten sonra Evranos Bey, Ece Bey, Hacı İl Bey, ve Gazi Fazıl Bey'i Marmara kıyılarını incelemek üzere görevlendirmesi ele alınır. Orhan Gazi'nin ölümü üzerine yerine geçen oğlu I. Murad Hüdavendigâr'ın fetihler konusundaki kararlılığı ve başarısı dikkat çekicidir. Öyküde Avrupalılar ve Haçlı Ordusu, öteki kimliğiyle Türklerin Balkanlardaki düşmanlarıdır. Gazi Evranos, başarılarıyla padişaktan daha çok öne çıkan bir isimdir. Şapolyo, Evranos Bey'in daha önce bulunduğu yerin halkı, coğrafyası ve sosyolojik yapısının yanı sıra askeri bilgilere sahip olmasını takdir eder. Ayrıca toplantıların yapılması, istişareye ve komutanların durumla ilgili değerlendirmelerine önem verilmesi devletin yönetimde gözettiği ilkeleri anlamak bakımından önemli

ayrıntılar olarak sunulur. Şapolyo, Gazi Evranos'un karakteri üzerinden Osmanlı-Türk devlet geleneğinin kurallarını, başarı ve başarısızlıklarını aktarır.

Ulusal kimlikle ilgili imajlar çizilirken her sanatçı kendi ulusunun üstünlüklerini ispatlamaya çalışır. "Üstün ırk ya da üstün kültür iddiası, bilimsel olarak dayanaksız olmakla birlikte kimlik çiziminde çoğu kez bilinçli yapılan bir vurgu şeklini almıştır. Bu üstünlük iddiası, milletlerin kendi millî kimlikleri dışındaki diğer kimlikleri geçersizleştirirken ötekilerin yok edilmesini de meşru sebeplere bağlamış olur" (Yıldırım, 2023, s. 37). *Gazi Musa Paşa* ve *Yavuz Selim* öykülerinde Osmanlı komutan ve padişahlarının liderlik özellikleri üzerinden milli kimlik vurgusu yapılır. Vatan sevgisi, cesaret ve zorlu şartlarda mücadele ile üstün ulus imajı yaratma bu öykülerin ortak noktasıdır.

Tiryaki Hasan Paşa adlı öyküde Türk tarihinde büyük kahramanlıklar yapmış Tiryaki Hasan Paşa'nın Kaniye kalesinde gösterdiği kahramanlık ve Avrupa kıtasındaki savaşlarda devlete yaptığı büyük hizmetler ele alınır. Türklerin Macaristan'ı ellerinde tutabilmeleri için Kaniye Kalesi'ni de ellerinde tutmak zorunda olduklarını bilen Tiryaki Hasan Paşa'nın kişiliği hakkında bilgi veren Şapolyo, seksen yaşındaki, tecrübeli ve korkusuz komutanın daha önceki savaşlarda yirmi yedi yerinden kılıç yarası aldığını yazar.

"Tiryaki Hasan Paşa kimseye kale verecek adam değildi. O bir harp kurdu idi."

Gazilik ve şehitlik askerlerin elde etmek istedikleri en üst mertebedir. Bu istek ve kendilerine verilen görevin bilinciyle komutan ve askerlerin yaptığı hazırlıklar tasvir edilir. Sayıca az olan Türk askerlerinin sürekli farklı renklerde kıyafetler giyerek düşmana çok oldukları izlenimi vermeye çalıştıkları, böylece düşman askerinin manevi gücünü kırdıkları belirtilir. Yazar, Osmanlı askerinin en kötü şartlarda daha ileri görüşlülük ve zekâlarıyla düşmanı yenmenin bir yolunu bulduklarını göstermeye çalışır.

"Tiryaki Hasan Paşa ertesi gün de iki esir tutturdu. Bunlar kalenin en güzel bir odasına hapsedildi. Bunlara her gün beyaz ekmek, tereyağı ve bal verildi. Kuzu dolmasıyla beslendi. Esirler şaşakaldılar. Esirlere kalede erzak ve askerinin pek çok olduğunu söylediler. Bir gece bu esirleri kaçırdılar. Bunlar da arkadaşlarına bu hali anlattılar. Bu hileleri hep, Paşa düşünüyordu." (GOP, 33).

2.3. Kutsal Değerler ve Osmanlı-Türk İmajı

Şapolyo, Türklerin kutsal gördükleri unsurlara, örf ve adetlerine verdikleri önemi bütün öykülerinde işler. Vatan, bayrak, millet, din, muhafaza edilmesi ve uğruna mücadele edilmesi gereken değerlerdir. Türk liderler bu bilinçle yetiştirilir ve mücadeleleri de genellikle bu kavramlarla ilgili bir tehlikenin yok edilmesine yöneliktir. *Mete* öyküsünde Türkleri savaşa sokmamak için atını ve eşini Çinlilere teslim eden Mete, vatan toprağının bir parçasını dahi teslim etmemek için büyük bir mücadele verir. Bu durum, Türklerin vatan toprağına atfettikleri kutsallıkla alakalıdır.

"Bu istenilen toprak parçası nefsim aittir. Bu atalardan kalan kutlu bir vatanın parçasıdır. Bu toprak bütün Türk'ün malıdır. Kendi atımı, kendi karımı istediğim gibi kullanırım. Lakin milletime ait olan bir malı tasarruf etmek hakkı bana aittir. Ben bir tek taşını bile yabancıya vermem." (A, 17)

Şapolyo, vatan toprağına verilen değer Türk kimliğiyle özdeşleşmesini *Bumin* adlı öyküsünde de işler. Bumin Kağan, Hun devleti yıkıldıktan sonra esir düşen Türklerin esaretten kurtulması için mücadeleye karar verdiğinde alp, yabgu ve tekinlerle işbirliği içinde ilerlemeye çalışır. Şapolyo, birçok öyküsünde vermek istediği mesajı bu öyküde en

baştan verir. Vatanın kurtuluş davası, her davadan üstündür, her Türk komutanı ve askeri bunu bildiğinden vatan davasına kadın sevdasını karıştırmamaya dikkat eder. Bu nedenle de bu uyarı eski bir başbuğun şu sözleriyle hatırlatılır:

“Ey delikanlı, seninle beraber oluruz. Fakat, memleket kurtuluş davasına, seveda karışırse beklenen gaye doğmaz!” (A, 17).

“Gün görmüş ihtiyarlar vatan ve istiklal aşkı kadın aşkından çok yüksektir. Bunu sezenlerdenim, buna emin olabilirsiniz.” (A, 18).

Yazar, aynı konuyu *Estergon Kalesi* öyküsünde Dev Ali-Magi aşkı üzerinden işler. Dev Ali'nin kendisini bu aşka kaptırıp asıl görevini unutması, Gürz İlyas'ın uyarısıyla eleştirilir. Şapolyo, verdiği mesajla Türk askerleri arasında yaygın olan bir düşünceyi ortaya koyar. Vatan sevgisi her şeyden üstündür, dolayısıyla görevi aksatmaya neden olacak her şey engel olarak kabul edilir. Gürz İlyas'ın uyarısında da bu mesajın izlerini görmek mümkündür. Askerlere aşkın yakışmadığını, düşmanın bu kızla Dev Ali'yi tuzağa düşürmek istediğini hatırlatarak Osmanlı askeri için vatan aşkının kadın aşkından her zaman daha üstün olduğunu ifade eder. Şapolyo, savaş devam ederken yabancı kadınlara duyulan aşkı, olumsuz bir tavırla karşılarsa da savaş kazanıldıktan sonra esir alınan prenses veya kadınlarla evlenmeyi doğal karşılar. Ancak *Bumin* adlı öyküsünde yabancı bir kadınla evlenmektense ata soyundan birisiyle evlenmenin daha doğru olacağı görüşünü özellikle belirtir. Şapolyo, vatan toprağının kutsallığıyla Türk kimliğinin ayrılmaz bir bütün olduğunu *Kılıçarslan Geliyor* öyküsünde de işler. Bizans işgaline karşı vatan toprağının savunulması, büyük bir kahramanlık örneği olarak sunulur. Vatan toprağı her şeyden daha kutsal sayılır.

“Kanımızla toprağımızı yoğuracağız. Kuru toprak vatan değildir. Ancak kanla yoğrulmuş toprak vatandır. Ölmesini bilmeyenlerin vatani yoktur.” (KG, 5).

Şapolyo, halk arasında Türk geleneklerinin kutsallaştırılmasına örnek olarak askerlere gazilik veya şehitlik kınasının yakılmasını ele alır. Serdengeçtiliğe kabul edilen askerlere kına yakılarak kahramanlık göstermeleri için kurban kesilmesi halkın vatan savunmasına verdiği önemi göstermesi açısından ilgi çekicidir. Osmanlı- Türk toplumunda askerlerin kına yakılarak, dualar okunarak uğurlanması çok eskiden beri yaşatılan bir gelenektir. Bu törenlerde uygulanan ritüeller, Türk halkının vatan için adanmış ruhlarını ortaya koyma açısından önemlidir. Türklerin asker uğurlama merasimleri, gazi veya şehitlik kınası yakma, erkekleri dualarla askere yollama, askere gidenlere güzel atlar hediye etme gibi örf ve adetlerin yaşatılmasına çok önem verdikleri ve bu adetlere çok saygı gösterdikleri örneklerle açıklanır. Şehitlik ve gazilik yüce bir makam olarak kabul edilir ve askerlere bu konuda bilinçlenmeleri için şehit olurlarsa peygambere komşu olacakları, Hz. Muhammed'in otağında misafir edilecekleri hatırlatılır.

Şapolyo'nun öykülerinde, kılıç, at, bayrak, vatan, asker, din ve ulus, kutsal kabul edilir. Bu değerler uğruna savaşan Türk milleti yüceltilir. *Tuğrul Bey* öyküsünde esir komutanın Bizans'a geri verilmesinin koşulu olarak İstanbul'da bir caminin yaptırılması ve burada namına hutbe okutulması sunulur. Tuğrul Bey, İslamiyet'in yayılmasına hizmet etmek amacıyla cami yaptırılmasına özellikle önem vermektedir. Ayrıca Tuğrul Bey ve askerlerinin halife, Hz. Muhammet ve *Kur'an-ı Kerim*'e karşı derin bir muhabbetlerinin olduğu vurgulanır.

“Tuğrul beyin Halifeye büyük bir saygısı vardı. Arkasında silâhsız başbuğlar olduğu halde yaya yürüdü. Sarayın muhteşem salonlarını geçerek, Halifenin taht odasına girdi. Halifenin karşısına çıktığı zaman siyah bir perde önünde kurulmuş bir tahtda

oturduğunu gördü, üzerinde siyah bir elbise, elinde ise Hazreti Muhammed'in âsası bulunuyordu. Tuğrul bey halifeye yaklaşıncaya eğilip yeri öptü." (KG, 15).

Farklı öykülerinde kılıca verilen önemi sık sık yenileyen yazar, bu öyküsünde de hediye edilen kılıçla Tuğrul Bey'in Doğu ve Batı'nın sultanı lakabını kazandığını belirtir. Kahramanlara kazandıkları başarılar neticesinde kılıç hediye edilmesi bir geleneğe dönüşerek kılıç kutsal bir nesneye dönüşmüştür. Aynı şekilde bayrak, hırka, hilat hediye edilmesi de kazanılan başarının takdir edilmesinde kullanılan sembolik eşyalardır.

Tuğrul bey yeri öpmek istedi. Halife buna razı olmadı. Bunun üzerine Halifenin iki defa elini öptü. Bu defa kendisine bir kılıç daha hediye edildi. Bu kılıçlarla, Tuğrul Doğu ve Batı Sultanı ilân edilmişti. Bu merasim tarihin en ihtişamlı bir sahnesini teşkil etmişti. (KG, 16)

2.4. Olumsuz Osmanlı/Türk İmajı

Şapolyo'nun öykülerinde olumsuz bir bakış açıyla ele aldığı dönem ve liderler de vardır. *Mete* adlı öyküsünde Teoman'ın gençliğinde başarılarıyla adından söz ettiren bir komutan olsa da yaşlandıktan sonra devlet yönetiminden elini çekip şöenlerde yeni eşiyle eğlenmesi eleştirilir. Oğlu *Mete*'nin liderliğiyle babasının son dönemde sergilediği davranışlar kıyaslanarak Teoman'ın olumsuz lider imajına dikkat çekilir.

"Mete, babası gibi saltanat sürmeğe düşkün, haris bir adam değildi. Kendisinin ölümünü isteyenlere de hiçbir kını yoktu." (A, 13).

Yavuz Selim öyküsünde Yavuz Selim'in yazdığı bir mektupla II. Bayezit'in liderliği eleştirilir. Yaşlanan padişahın devlet yönetiminde yeterince etkili olamayışı ve yanlış kişilere görev vermesinden oğlu Yavuz Selim ve halk rahatsızdır. Devlet liderinin etrafını saran kişiler, menfaatçi kimseler olması nedeniyle Yavuz Selim'in hedefindedir.

"Sebebi de babam ihtiyarladı, devlet işlerini hakkiyle göremez oldu. Etrafında ehliyetli insanlar da yok. Hepsı menfaatçi ve rüşvet alan insanlar, bilgi sahibi de değiller. Devletin başına ahlâkta ve ilimde yükselmiş insanlar getirilmelidir. Hâlbuki babam insanlarda yalnız kendine sadık olanları aramaktadır. Bu ise doğru değil." (GOP, 43).

Buarık öyküsünde yazar ülkesini savunmayan ve düşmana karşı savaşmayan ve erkekleri, çok ağır bir şekilde eleştirerek kadınlardan daha korkak erkekler şeklinde adlandırır. Persler, Sabir kabilesini kılıçtan geçirip Türk sınırlarına dayandığı halde Türk boylarındaki gençlerden herhangi bir tepkinin olmayışı eleştirilir. Düşmana karşı savaşacak erkeklerin çağrıya cevap vermemesi önce kadın gibi korkak benzetmesiyle cinsiyetçi bir ayrımın dışı vurulmasına neden olur. Kadınların erkeklerden daha cesur çıkıp düşmana karşı silahlanması üzerine yazar, bu söylemini değiştirerek kadını erkeklere karşı yücelten sözler kullanır. Şapolyo, bütün öykülerinde erkek kahramanları işlediği halde bu öyküsünde Türk kadınlarının vatanseverliğini, cesaretini ve mücadelesini işleyerek vatan savunmasından geri kalan Türk erkeklerini kınar.

"Sabir vatani için vuruşacak erkek yoksa, erkek ruhlu kadınlar vardır. Eğer düşmanı yenersek bu yurttan yine erkek olarak mı gezeceksiniz." (A, 34).

Gültekin öyküsünde başarıları ve kahramanlıklarıyla öne çıkan Kultuğ ile Muço Kağan'dan sonra yönetimde etkili olanların yanlış uygulamaları eleştirilir. Gültekin ve kardeşi Bilge Han, cesaretleri ve devlet yönetimindeki yetkinlikleriyle ön plana çıkarılır. Gültekin, devlet yönetimindeki aksaklıkları görerek isyan etmiş ve amcası Muço'nun çocuklarıyla savaşmak zorunda kalmıştır. Şapolyo, bunun nedenini kahraman bir babanın çocuklarının devletin malını kendi zevkleri için harcamaları olarak gösterir. Şapolyo, kötü yöneticilikleri, zevk ve sefaya düşkün olmaları nedeniyle Türk devletinin başına lider

olarak geçmeye layık görülmeyen kişilerin yönetimden uzaklaştırılması gerektiği fikrini savunur.

“Amcam Muçu, babam Kutluğ gibi kahramandı. Fakat çocukları ise babasının kazandığı şöhretlerden istifade ederek açgözlü birer sefih oldular. Zevke ve sefaya daldılar. Tatlı canına düşenlerden memleket istifade edemez. Eğer bunlar başa geçse idiler, vah zavallı milletin başına gelenler...” (A, 37).

Gazi Osman Paşa Plevne’de adlı öyküde Rus hücumunda Ruslara ağır kayıplar verdiren askerlere yardım gönderemeyen Osmanlı eleştirisi yapılır. Kışın bastırmasıyla yardımların Plevne’ye ulaştırılamaması nedeniyle ordunun ihtiyaçları karşılanamaz olur. Öykünün bu kısmında Osmanlı ve için olumsuz bir imaj ortaya konulduğunu söylemek mümkündür. Yiyeceği, erzak ve yakacak odunu olmayan askerler açlık ve sefalet içinde tasvir edilir. Hastanelerdeki yaralı ve ordudaki askerlerin durumu, acıklı tablo şeklinde aktarılır. Orduya zamanında gönderilemeyen yardımlar nedeniyle askerlerin düştüğü kötü duruma neden olanlar görevini yerine getirmemeleri nedeniyle eleştirilir.

“Kış gelip bastırdı. Odun kalmamıştı, askerler siperlerde titreyordu. Zamanla erzak da tükeniyordu. Hastaneler yaralılarla dolup taşmıştı. Artık açlık ve sefalet bütün şiddetini gösteriyordu. Hala Plevne’ye yardım gelmiyordu. Asker aç kalsa da Tuna Nehri akmam diyor şarkısını söylüyordu. Fakat açlık dayanılmaz bir hal almıştı.” (GOP, 5).

Topçu Kara Mehmet öyküsünde Osmanlı’nın başına geçen Avcı Mehmet’in küçük yaşta Osmanlı tahtına oturması nedeniyle devlet yönetiminde etkili olamayışı eleştirilir. Diğer öykülerde övgüyle anılan Osmanlı devlet büyükleri ve komutanlarının aksine bu öyküde Turhan Valide Sultan’ın idare etmeye çalıştığı imparatorluğun düştüğü zor durum üzerinde durulur. Bu durumdan faydalanan Venediklilerin Çanakkale Boğazı’nı ve Bozcaada ile Limni Ada’sını zapt etmeye çalıştıkları ifade edilir. Yazar, bir kadının bu durumla mücadele edecek güçte olmadığını, bu nedenle Turhan Sultan’ın çok ihtiyar, fakat tecrübeli olan Köprülü Mehmet Paşa’yı sadrazamlığa getirdiğini belirtir.

“O zamanlar memleketin hali de pek perişandı. Devleti Turhan Valde sultan idare etmeğe çalışıyor... ne mümkün. Bir kadın koca bir imparatorluğu idare edebilsin.” (GOP, 27).

Melikşah adlı öyküsünde de kadınlarla ilgili benzer bir eleştiri yapar. Melikşah çok iyi bir lider ve yönetici olsa da eşi Türkan Hatun’un etkisinde kaldığı için eleştirilir. Yazar, çok güzel ve akıllı bir kadın olan Türkan Hatun’un kendi oğlunu veliaht yapmasına engel olan Nizamü’l-Mülk gibi başarılı ve tecrübeli bir devlet adamı hakkında Melikşah’a yanlış bilgiler vererek onun sonunu getirdiğini ifade eder. Şapolyo’ya göre kadınların devlet yönetimine karışmaları, kendi istediklerini yaptırmak için entrikalar çevirmeleri nedeniyle Türk yöneticiler etki altında kalarak yanlış kişileri söz sahibi yapmışlardır. Yazar, tarihte birçok örneği olan bu durumun devlet yönetiminde liyakatsiz seçimlere neden olduğunu, devletin yanlış uygulamalar nedeniyle zarar gördüğünü ifade eder.

“O, büyük şehzade (Börkyaruk’u) yaptırmak istiyordu. Bu yüzden Türkan Hatun Nizamü’l-Mülk’e düşman kesildi. Onu durmadan kocasına çekiştiriyordu. Melikşah çok güzel ve sevimli eşinin tesirinden kurtulamıyordu.” (M, 22).

Sonuç

Şapolyo, milli bilincin oluşması için genç nesillerin tarih öğrenmesine çok önem verir. Bu nedenle tarihi romanlar ve öyküler kaleme alarak Türk tarihini sevdirmeye ve öğretmeye çalışır. Öykülerinde Türklere atfedilen özellikler üzerinden ortak bir Osmanlı-Türk imajı çizmeye çalışır. Öykülerde Türk toplumunun hassasiyetleri ve önceliklerine

dair tasvirler, imaj oluşturulurken yazarın başvurduğu kaynaklardır. Türk ve Müslüman kavramları, Osmanlı yerine kullanılarak devletin temsil ettiği değerlere vurgu yapılır. Yazarın Osmanlı ve öteki şeklinde iki tarafın mücadelesini ele aldığı öykülerinde Türk-İslam imajı ön plana çıkar. İslam ve Türklük için savaşan asker ve padişahların şehitlik ve gazilik özelemleri, korkusuzca kahramanlıklara imza atmalarını sağlar. Sapolyo, Türk asker ve padişahlarını cesaretleri, akılları ve inançlarıyla her sorunu yenen bireyler olarak tasvir eder. Osmanlıların imajı genelde olumlu ele alınsa da devlet yönetimindeki aksaklıklar, askerlerin ihtiyaçlarının karşılanmaması, savaş sırasında yardımın zamanında ulaştırılmaması, yeteneksiz veya tahta oturmaya uygun olmayan padişahların uygulamaları nedeniyle bazen olumsuz bir imaj çizildiği de olur. Osmanlı-Türk imajı, merhametli, adaletli, zeki ve öngörülü çizilirken düşman veya öteki; zalim, acımasız, vahşet kavramları ile ifade edilir. Yazarın üzerinde durduğu imajlardan birisi de Türklerin Avrupalılara saldırdığı korkudur. Öykülerde Osmanlı-Türk imajı hem korku hem de hayranlık uyandıran bir unsur olarak ele alınır. Askeri güç ve sayı olarak üstün olan Avrupalılar, çoğu zaman Türklerin zekâsı, azmi ve cesaretine yenilmişlerdir.

Kaynakça

- Alkan, E. (2005). *Şiir sanatı* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. Ankara: Papirüs.
- Barkhoff J. & Leerssen J. (2021). Introduction. (pp. 160-172). *Studia Imagologica*. (Edt. Jürgen Barkhoff and Joep Leerssen). Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Blažević, Z. (2021). The Image of the Wall The Antemurale Christianitatis Myth from an Imagological Perspective. (pp. 160-172). *Studia Imagologica*. (Edt. Jürgen Barkhoff and Joep Leerssen). Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Gök, C. (2016). Değişen imgeler ve temsiliyet. *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 101-134.
- Güreşir, K. (2021). Erken Cumhuriyet devri resmî ideolojisini Osmanlı tarihi konulu romandan okuma denemesi (1923-1938). *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 10(1):160-178.
- İşler, E. & Türkyılmaz, Ü. (1997). Geleneksel roman'dan çağdaş roman'a "kişiler" in anlatıdaki konumu. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(3), 102-105.
- Millas, H. (2005). *Türk ve Yunan romanlarında "öteki" ve kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Orhanoğlu, H. (2010). *Sanat eserinde imgecilik ve Edip Cansever'in şiirinde gerçeküstü imgeler*. [Doktora Tezi]. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pelvanoğlu, B. (2022). *Bir üretim mekânı olarak: Beyoğlu düşerse*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Prieto, R. S. (2021). "The image of Spain in the eyes of Austrian, Flemish, French, Italian, Polish and Bulgarian facebook users". (pp.221-243). *Studia Imagologica*. (Edt. Jürgen Barkhoff and Joep Leerssen). Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Şapolyo, E. B. (1934). *Alas*. Ankara: Cumhuriyet Kitab Evi.
- Şapolyo, E. B. (1955). *Estergon kalesi*. İstanbul: Tahir Yücetürk Çocuk Kitabevi.
- Şapolyo, E. B. (1963). *Gazi Osman Paşa Plevnede*. İstanbul: Tahir Yücetürk Çocuk Kitabevi.
- Şapolyo, E. B. (1964). *Selçuk Han*. Ankara: Öğretmenler Bankası Yayınları.

- Şapolyo, E. B. (1964). *Tuğrul*. Ankara: Öğretmenler Bankası Yayınları.
- Şapolyo, E. B. (1964). *Melikşah*. Ankara: Öğretmenler Bankası Yayınları.
- Şapolyo, E. B. (1966). *Kılıç Arslan geliyor*. İstanbul: Türkiye Yayınevi
- Uygun, İ. (2014). *Cumhuriyet dönemi tarihî romanları 1923-1946: "eski" kahramanların yeni söylemleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
- Wellek, R. & Warren A. (1948). *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace And Company.
- Yerdelen Karagöz, B. (2017). Uluslararası ilişkilerde imaj kavramı ve Batı nostaljisindeki bir aksaklık olarak Türk imajı. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 35(35), 43-63.
- Yıldırım, G. (2023). İsmail Bozkurt'un Kaza romanında Türk kimliği. *Uluslararası Yunus Emre Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 28- 46.
- Yuca, İ. S. (2017). *Kara günler Enver Behnan Şapolyo ve milli mücadele hatıraları*. Konya: Çizgi 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 22 (Eylül/ September 2025), s. 45-57
Geliş Tarihi-Received: 02.07.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17143236

Divan Şiirinde Gerçek ve Mecaz Anlam Arasındaki Köprü: Müşâkele

The Bridge Between Literal and Figurative Meaning in Divan Poetry: Mushakalah

Mustafa Yunus GÜMÜŞ*
Kübra BATAR**

Öz

Müşâkele, Arapça **شكل** kökünden türeyen bir sözcük olup bedî' ilmi açısından bir ifadede lafzen birbirine benzeyen iki kelimenin anlamsal farklılığını ifade eden bir terimdir. Söyleyiş biçim ve anlam açısından edebî güzellik ve ahenk katan sanatlardandır. Müşâkele, sanatlı bir söyleyiş için bir sözcüğün farklı bir kontekstte ve farklı manada kullanımıdır. Başka ifadeyle diyaloglarda tarafların birinin kullandığı bir sözü öteki tarafın farklı anlamda ya da fikre karşılık yinelemesidir. Bu sanat, ifadeye şekil ve anlam bakımından estetik bir söyleyiş getirir. İlk dönem belagatçileri müşâkele sanatının, bedî bölümünde olduğunu ileri sürmüştür. Zemahşerî, Sekkaki ve Kazvî'nin katkılarıyla tanımlanıp tasnif edilen bu sanat, sonraki dönemlerde farklı yorum ve örneklerle zenginleştirilmiştir. Ancak Türkçe belagat kitaplarında müşâkele ile ilgili bilgiler oldukça sınırlıdır. Örneğin Tahirü'l-Mevlevî'de müşâkelenin fiillerle ilgili olduğu ve bu ilgi sebebiyle sözcüğün farklı anlamlarda yinelenildiği ifade edilmiştir. Müşâkele; müşâkel, müşâkil ve alâka olmak üzere üç unsurdan oluşur. Bir ifadede önce gelen gerçek anlamdaki söz müşâkeli, aynı ifade içerisinde müşâkelle aynı lafızda ancak mecaz anlamda kullanılan söz müşâkili oluşturur. Alâka ise müşâkil ve müşâkel arasındaki anlam farkının gerekçesini ifade eder. Bu çalışmada müşâkele hakkında bilgiler verilecek ve aç-, ak-, at-, çek-, çık-, düş-, gir-, oku-, ol-, salın-, uç- fiillerinin geçtiği beyitler, müşâkele unsurları bakımından değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dîvân şiiri, müşâkele, lafız, alâka.

Abstract

Mushakalah, derived from the Arabic root "شكل" (shakl), is a term in the science of balâgha (rhetoric), specifically within the domain of badî' (literary arts), that refers to the use of two words with identical or similar forms but differing meanings within a single expression. This literary device enhances the aesthetic and rhythmic quality of speech in both form and meaning. Mushakalah involves the skillful use of a word in different contexts with distinct meanings. In other words, it manifests in dialogues when one party's word is reiterated by another with a different sense or idea. This technique imbues the expression with formal and

* Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: mygumus@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2432-2955.

** Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: kmsbatar@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1329-9219.

semantic elegance. Early rhetoricians classified Mushakalah as part of the badî' branch of rhetoric. Defined and categorized through the contributions of scholars such as Zamakhsharî, Sakkâkî, and Qazwîni, the art was later enriched with diverse interpretations and examples. However, information on Mushakalah in Turkish rhetorical texts remains limited. For instance, Tâhirü'l-Mevlevî notes that Mushakalah is associated with verbs, whereby a word is repeated with varying meanings due to this connection. Mushakalah comprises three components: Mushakal, Mushakil, and alâqa. In an expression, the word used first in its literal sense constitutes the Mushakal, while the same word, used within the same expression but in a figurative sense, forms the Mushakil. Alâqa, in turn, denotes the rationale behind the semantic distinction between Mushakal and Mushakil. This study will provide detailed insights into Mushakalah and analyze couplets containing the verbs "aç-" (open), "ak-" (flow), "at-" (throw), "çek-" (pull), "çık-" (exit), "düş-" (fall), "gir-" (enter), "oku-" (read), "ol-" (be), "salın-" (sway), and "uç-" (fly) in terms of Mushakalah's components.

Keywords: Divan poetry, rhetorical repetition, expression, semantic connection.

Giriş

Arapça bir kelime olan müşâkele, sözlükte "şekilce bir olma, benzeme" (Devellioğlu, 2001, s. 753) anlamlarında kullanılmaktadır. Saraç, bir manayı "Müşâkele kelimesi, 'bedî' ilminde 'bir söz içinde iki kelime arasındaki biçim benzeşmesi' manasında terim olarak kullanılır ve anlama güzellik katan sanatlardan sayılır." (Durmuş, 2006, s. 154). Aktaş, bir ifadede ilk kez söylenen bir sözcüğün daha sonra ayrı bir manada yinelenmesinin müşâkele sanatı olduğunu belirtir (2004, s. 115). İlk dönem belagatçileri, bedî bölümünde ele aldıkları müşâkele sanatına özgün bir yaklaşım sergilemiş ve bu sanatı, manevi sanatlar arasında değerlendirmiştir. Ancak Türkçe belagat kaynaklarında müşâkele sanatına ilişkin tanım ve tasnif oldukça sınırlıdır (Eliaçık, 2013, s. 14). Arapça belagat kitaplarında ise müşâkele sanatına ilişkin daha ayrıntılı bilgiler bulunmaktadır. İlk dönemlerden itibaren kaynaklarda geçen "müşâkele" terimi, hicri dördüncü yüzyılın başlarına kadar net bir şekilde tanımlanmamıştır. Zemahşerî, 12. yüzyılda müşâkele kavramını söz sanatı olarak kullanan ilk kişidir (Yerinde, 2018, s. 251). Müşâkele sanatının gelişimine Zemahşerî'nin yanı sıra Sekkâkî (ö. 626/1229) de önemli katkılar sağlamıştır. Sekkâkî ile birlikte müşâkele, mana sanatları arasındaki yerini almış ve hâlâ kabul gören terimsel bir tanıma kavuşmuştur (Yerinde, 2016, s. 251) Sekkâkî'nin müşâkele tanımıyla birlikte Kazzâzî'nin tanımı dikkat çekicidir. Müşâkeleyi, Sekkâkî *Miftâhu'l-'ulûm* adlı eserinde "bir şeyi, başkasının sohbetinde geçtiği için onun lafzıyla zikretmek"; Kazzâzî *Telhîsu'l-miftâh* adlı eserinde "takdirî veya hakikî bir şekilde başkasının sohbetinde bulunsun, bir şeyi onun lafzıyla zikretmektir" (Eliaçık, 2013, s. 13-14) şeklinde tanımlamıştır.

Külekçi, müşâkelenin bir fiilin kendisine eklenen yeni kelimelerle farklı anlamlarda yinelenmesi sonucu oluştuğunu belirtir (Külekçi, 2013, s. 114). Tahir Olgun, müşâkeleyi, "Bir masdarın diğer lafz ile manası değişmiş ve müştakkatının bir ibârede mükerrer olarak irâd edilmiş olmasıdır." (1936, s. 91) şeklinde açıklar. Bu yönüyle müşâkelenin fiiller üzerine kurulu bir söz sanatı olduğu söylenebilir (Selçuk vd., 2022, s. 104). Bunun yanı sıra Durmuş müşâkeleyi şöyle tanımlar: "Müşâkele, edebî bir amaç veya nükte için bir kelimenin başka bir anlam ve bağlamda tekrar edilmesi şeklinde gerçekleşir. İlk kelime genellikle gerçek manada olmasına karşılık ikinci kelime ona tâbi ve sadece şekil (lafız) yönünden ona benzer olarak getirilir." (2006, s. 154). Müşâkele sanatını Temizel ise "bir şeyi zikredilmiş bir lafzın haricinde (farklı bir şekilde) o lafız (tekrar) kullanılırken açıkça veya zımnen zikretmektir" (2002, s. 162) şeklinde tanımlamıştır. Bu ifadenin ilk ve ikinci kısımlarına Kur'ân-ı Kerim'den sırasıyla şu âyetler örnek gösterilebilir:

“Sen benim içimde (nefsimde) olanı bilirsin, ben ise senin zatında (nefsinde) olanı bilmem¹.” Burada nefis kelimesinde zat manası bulunduğu için müşâkele sebebiyle ‘nefs’ başlangıçta zikredildi.” (Temizel, 2002, s. 162).

Biz Allah’ın boyadığı renge boyandık. Allah’tan daha güzel rengi kim verebilir?² Yani Allah’ın dinine tabi oldular. (Cümlelerin) amilinin hazfı üzerine kurulmasının sebebi, ‘din’ kelimesinin takdirene sözde ‘boya’ yerine kullanılmasındandır.” (Temizel, 2002, s. 162).

Coşkun da müşâkelenin çeşitli kullanımına değinir. İlk kullanıma “Dedi ki: Söyle sana ne dikeyim? Dedim ki: Bana dudaktan gül ve şeker dik (ver).” ifadesini örnek verir (2010, s. 260). Bu örnekte “dikmek” sözcüğü öncelikle kendi anlamında kullanılmıştır, ardından kendi anlamının dışında başka bir kavram için yinelenmiştir. Bu durumda sözcüğün ilk kullanımında tahkiki mana; ikinci kullanımında ise mecazi mana yer alır. Müşâkelenin bir diğer kullanımı ise bir kavramın gramer olarak kendisine en uygun iki mefhum için farklı manalarda kullanımıyla meydana gelir (Coşkun, 2010, s. 260). Söz gelimi “Bırak da yaşarken (hayattayken) yaşayalım (mutlu olalım).” cümlesinde yaşamak sözcüğü iki farklı manada kullanılmıştır (Coşkun, 2010, s. 261).

Müşâkele, sanatlı söyleyişlerin ve ince deyişlerin ifadesi için bir sözcüğün farklı manalarda tekrarlanmasıyla oluşur. Bu sanat, bir ifadedeki ortak bir sözcüğün farklı manalara gelecek şekilde tekrarlanmasıdır. Yani müşâkelenin oluşumu, aynı lafzın farklı bir anlamla birlikte kullanılmasını gerektirir; sözcüğün ilk kullanımı genellikle gerçek anlamıyla ikinci kullanımı mecaz anlamıdır. (Yerinde, 2016, s. 251-252). Bununla birlikte müşâkeledeki tekrarın, tekrîr sanatındaki yinelemelerden farklı olduğunu belirtmekte fayda var. Çünkü müşâkeledeki tekrar, bir şeyi başkasının sözüyle ifade etmekten kaynaklanır (Eliaçık, 2013, s. 13).

Müşâkelenin; lafız ve mana ilişkisi dikkate alındığında üç unsurdan müteşekkil olduğu söylenebilir: müşâkel, müşâkil ve alâka (Yerinde, 2018, s. 18). Bu unsurlardan müşâkel, gerçek anlamı ve bir ifadede önce gelen sözdür; müşâkil ise aynı ifadede müşâkele şeklen benzer ancak mana bakımından farklı olan sözdür. Müşâkel, genellikle gerçek anlamıdır ve ifade düzeninde önde bulunur; müşâkil ise genellikle ifade düzeni içerisinde müşâkelden sonra bulunur ve müşâkelle olan alâkası neticesinde mecaz anlamıdır. Müşâkelin yani bir ifadedeki ilk sözün tekrarı alâka ile açıklanır. “Alâka ise “musâhabet”tir, yani iki lafzın aynı bağlamı paylaşmasıdır. Fakat manaları arasında mugayeret vardır; biri hakikî ya da mecazî anlamıyla kullanılırken diğeri bambaşka bir anlamda kullanılmaktadır ki bu, ancak haricî ya da zihnî karineler yardımıyla anlaşılabilir.” (Yerinde, 2016, s. 258).

Ebüssuûd’a göre عاقب fiili gibi müşâreket bildiren müfâale babı fiil yapılarıyla müşâkele terimi arasındaki anlam ilişkisine de dikkati çeken Ebüssuûd’a göre örneğin, عاقبت اللص (Hırsız cezalandırdım) türü cümle yapıları, zahiren taraflarda suç ortaklığı gibi bir ima içerir. Doğrusu ise burada cezalandırmanın asıl sebebi hırsızlık suçunun işlenmiş olmasıdır. Bu durum müşâreket içeren bir fiil ile ifade edilmek suretiyle zâhiren cezalandırma, ona sebep olan suçun yerine geçirilmiştir (sebepe-sonuç ilişkisi) (Yerinde, 2016, s. 258).

Müşâkele sanatının kendi içinde türleri vardır. Bunlar; müşâkele-i tahkikiye ve müşâkele-i takdiriye. Müşâkelenin öğelerinden müşâkelin ifadede gerçek manasıyla kullanıldığı ve ona şekilce benzeyen müşâkilin beraberinde geldiği müşâkele türü, müşâkele-i tahkikiyedir. Müşâkelenin bu türünde her iki unsur lafzen benzer olsa da mana bakımından farklıdır. İfadede önce gelen müşâkel, gerçek anlamda; sonra gelen

¹ Kur’ân-ı Kerim, 5/116.

² Kur’ân-ı Kerim, 2/138.

müşâkil ise mecaz anlamda kullanılır. Müşâkele-i takdiriye ise ifadede sadece müşâkilin bulunduğu ve kendisine eşlik edecek müşâkelin bulunmadığı müşâkele türüdür. Burada müşâkel, belirsiz olup ona aklen ulaşılır.

1. Müşâkele Sanatı ile İlgili Örnek Beyitlerin İncelenmesi

Müşâkele sanatı hakkında kaynaklarda³ bilgi birlikteliği bulunmamaktadır ya da eksik tanımlar yer almaktadır. Bu çalışma; müşâkele sanatının “Bir masdarın diğer bir lafz ile manası değişmiş ve müşakkatının bir ibarede mükerrer irad edilmiş olmasıdır.” (Olgun, 1936, s. 91) tanımından hareketle gerçekleştirilmiş nitel bir araştırma olup doküman analizi deseniyle oluşturulmuştur. Bu çalışma kapsamında müşâkele sanatıyla ilgili örnekleri tespit etmek için divanlarda “aç-, ak-, at-, çek-, çık-, düş-, gir-, oku-, ol-, salın-, uç-” fiillerine odaklanan sistematik bir tarama gerçekleştirilmiştir. Bu fiillerin müşâkele sanatı bağlamında kullanımını belirlemek için yapılan incelemeler sonucunda *Amrî, Bâkî, Emrî, Enderunlu Vâsıf, Üsküplü İshak Çelebi, Ganizâde Nâdirî, Hayâlî Beg, Hamdullah Hamdî* divânları ile *Figânî*’nin divançesinde ilgili fiillerin müşâkele unsurları (müşâkel, müşâkil, alâka) açısından örnek teşkil ettiği tespit edilmiştir. Bu fiillerin geçtiği beyitler, çalışmanın örneklem alanını oluşturmuş ve bu beyitler, müşâkele sanatının unsurları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Müşâkele sanatının görüldüğü fiiller ayrı başlıklar altında ele alınmıştır. Çalışmada önce örnek beyitler ve bu beyitlerde yer alan müşâkele unsurlarına (müşâkel, müşâkil ve alaka) ilişkin tablo verilmiş, ardından ilgili beyitlerin açıklamaları yapılmıştır.

1.1. Açmak Fiili

Götürüp perdeyi gül açdı nikâb Sen de aç râzuñı ‘ayân eyle <i>Amrî Divanı, G. 95/6</i>	
müşâkel	müşâkil
aç-: perde aç-	aç-: sırrı söylemek
alâka: “açmak” fiilinin her iki kullanımı; bir şeyin belirmesi, açığa çıkması ifadesine dayanır.	

Beyitte sevgilinin peçeyi kaldırıp açtığı gibi âşığın da artık sevgiliye sırrını açabileceği, ifade edilmiştir. Beyitte “açmak” fiili gerçek ve mecaz anlamda kullanıldığından müşâkele sanatı yapılmıştır. Birinci mısra “açmak” fiili, gülün belirmesini gerçek anlamda ifade ederken, ikinci mısra sırrın söylenmesini mecaz anlamda ifade etmiştir. Bu bağlamda, “gül açdı” ifadesinde “açmak” fiili, doğal bir olgu olarak gülün açması ve belirmesini ifade eder, bu yönüyle müşâkeldir. İkinci mısra ise “aç râzun” ifadesinde aşk, sırra teşbih edilerek mecazî bir söyleyiş oluşturulmuş ve “açmak” fiili burada müşâkildir. Böylece biçimce aynı olan “açmak” fiili, mısralarda gerçek ve mecaz olmak üzere anlamlarda kullanılmıştır. Beyitte bu fiilin iki farklı kullanımını birleştiren anlam ilgisi “bir şeyin belirmesi”dir. Beyitte “açmak” fiilleri arasındaki bu ilinti müşâkale sanatının alâka unsurunu oluşturmaktadır.

1.2. Akmak Fiili

Gönül ak dı gözüm yaşı gibi ol kadd-i dil-cûya Niçün meyl itmez ol serv-i hırâmân akar suya <i>Bâkî Dîvânı, G. 458/1</i>

³ Sekkâki: Miftâhu’l-’ulûm, Kazvinî: Telhîsü’l-Miftâh, Sa’id Paşa, Mîzânü ’l-edeb, Ahmed Cevdet Paşa: Belâgat-i Osmâniyye, Mehmed Rif’at, Mecâmîi ’l-edeb, Recâizâde M. Ekrem: Ta’lîm-i Edebiyat, Ahmed Reşid: Nazariyyât-ı Edebiyye, Tahirü’l- Mevlâ: Edebiyat Lügati.

müşâkel	müşâkil
ak-: fiziksel hareket (su)	ak-: meyletmek (gönül)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “sürekli hareket ve yönelme” ifadelerine dayanır.	

Yukarıdaki beyitte şair, âşığın gönlünün sevgilinin güzelliği karşısında kontrolü kaybedip gözyaşı gibi sevgilinin endamına doğru aktığını söyler. Ancak servi boylu sevgili, âşığın bu yaklaşımına hiçbir şekilde meyletmez. Beyitte “akmak” fiili hem gerçek hem de mecaz anlamda kullanılmak suretiyle müşâkele sanatı yapılmıştır. Birinci mısırda “akmak” fiili âşığın gönlünün sevgiliye yönelmesini mecaz anlamda, ikinci mısırda suyun fiziksel akışını gerçek anlamda ifade etmiştir. Suyun akması, somut ve gözlemlenebilir bir tabiat olgusu olup gerçek anlamdadır ve müşâkeldir. Servi boylu sevgilinin suya meyletmemesi, yani âşığın duygularını görmezden gelmesi somut bir ifade ile gösterilmiştir. “Gönül akdı gözüm yaşı gibi” ifadesinde ise “akmak” fiili gönlün sevgiliye yönelmesini vurgular. Bu durum âşığın duygusal taşkınlığını yansıtır ve mecaz anlamdadır. Bu beyitte şair, “akmak” fiilini gerçek ve mecaz anlamda kullanarak âşığın meylini ve sevgilinin kayıtsız kalışını karşıtlık içinde aktarır. “Kadd-i dil-cû” ve “serv-i hürâmân” imgeleri de ortaya çıkan iki anlam katmanını destekler.

Akar sudur meger gönlüm Figânî Ki her serve akar gönül belâdur <i>Figânî Dîvânçesi, G. 26/5</i>	
müşâkel	müşâkil
ak-: fiziksel hareket (su)	ak-: meyletmek (gönül)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “sürekli hareket ve yönelme” ifadelerine dayanır.	

“Akmak” fiilinin kullanıldığı başka bir örnekte ise Figânî, âşığın gönlünün akarsu gibi servi gibi olan her güzele meylettiğini, ancak onun bu yönelişinin gönle bela ve ıstıraptan başka bir şey getirmediğini dile getirir. “Akmak” fiili, ilk mısırda gönlün su gibi akışını gerçek anlamda bir teşbih olarak kullanmış, ikinci mısırda ise gönlün sevgiliye yönelmesini mecazi olarak yansıtmıştır. “Akar sudur” ifadesinde geçen “akmak” fiili müşâkel olarak kullanılmış ve gönlün akarsuyun akışına benzetilmesi betimlenmiştir. Âşığın duygularının hiç durmadan akan bir akarsu gibi olduğu somut bir imgeyle vurgulanmıştır. “Her serve akar” ifadesinde geçen “akmak” fiili ise müşâkil olarak kullanılmıştır. Gönlün her güzele meyletmesi mecazi olarak tasvir edilmiş ve bu yönelişin aşkın belasına neden olduğu ifade edilmiştir. “Akmak” fiilinin beyitteki iki katmanlı kullanımı âşığın tutkularının hem cazip hem de yıkıcı yönü estetik bir şekilde ortaya koymuştur. “Akar su” ve “serv” imgeleri ise gerçek ve mecaz anlam katmanlarını zenginleştirmiştir.

1.3. Atmak Fiili

Gözün tîr atdı bu câna ana cân atdı bu gönlüm Niçün atısdı ol kâfir bu bir kaç müslümân ile <i>Emrî Divanı, G. 476/3</i>	
müşâkel	müşâkil
at-: fırlatmak (ok)	at-: duygunun dışavurumu (can)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “hedefe yönelme ve etki bırakma” ifadesine dayanır.	

Yukarıdaki beyitte şair “atmak” fiili ile sevgilinin bakışlarının keskinliği ile âşığın gönlünün teslimiyeti arasında somut ve soyut bir bağ kurmuştur. Beyitte “atmak” fiili birinci mısırda “gözün tîr atdı” ifadesinde geçip gerçek anlamda kullanılmış ve müşâkeldir. Yine ilk mısırda “cân atdı” ifadesinde geçen bu fiil, âşığın sevgiliye olan duygularının dışavurumunu yansıtan mecazi bir ifadedir ve müşâkildir. Aşağıdaki

beyitte sevgilinin gözleri âşığın canını hedef alan okçuya benzetilir. Yani sevgilinin bakışları, elle tutulur bir silaha benzetilerek somut ve gözlemlenebilir bir hâle dönüşmüştür. Bu silahın âşığı yaralaması, somut bir şekilde tasvir edilmiştir. “Cân atmak” ifadesinde ise âşığın teslimiyeti, duygusal olarak vurgulanmıştır. Bu beyitte sevgilinin cazibesi ve âşığın acısı, “atmak” fiilinin iki katmanlı kullanımıyla estetik bir bütünlük içinde gösterilmiştir.

Ol meh ki bu şeb sâgar-ı gülfâmeyi atdı Keyfîyyet-i meyle soyunup câmeyi atdı <i>Enderunlu Vâsîf Divanı, Kıt'a, 45/1</i>	
müşâkel	müşâkil
at-: dökmek (şarap)	at-: çıkarmak (câme)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “bir şeyi bırakma ve serbest bırakma” ifadesine dayanır.	

Enderunlu Vâsîf'a ait beyitte “atmak” fiili, sevgilinin eğlenceye ve aşka kapılmış hâlini göstermekte kullanılmıştır. “Atmak” fiili “sâgar-ı gülfâmeyi atdı” ifadesinde, sevgilinin gül renkli şarap kadehini atmasını/yere fırlatmasını betimler. Kadeh atma, gözle görülür bir eylem olup gerçek anlamda kullanılmış ve müşâkeldir. Bu fiil, “câmeyi atdı” ifadesinde ise sevgilinin sarhoşluğun verdiği coşkuyla utanmayı bırakmasını mecazi anlamda temsil etmiş ve müşâkildir. “Sâgar-ı gülfâm” ve “câme” imgeleri ikili anlam katmanlarını destekleyerek anlatımı renklendirir. Bu beyit “atmak” fiilinin aracılığı ile sevgilinin cazibesini aşkın coşkusuyla birleştirmiş ve onun özgür ruhunu yansıtmıştır. “Atmak” fiili; ani, kararlı ve alan oluşturan yapısı sayesinde beytin ritmik düzenini ve görsel zenginliğini artırmıştır.

1.4. Çekmek Fiili

Ebrûlaruñ gamını dil-i nâtevân çeker Şol pehlevâna döndi ki iki kemân çeker <i>Bâkî Divanı, G. 154/1</i>	
müşâkel	müşâkil
çek-: ger- (yay ger-)	çek-: katlan-, kaygılan- (gam çek-)
alâka: Fiilinin her iki kullanımında üstlenmek, yapabilmek anlamları bulunur.	

Yukarıdaki beyitte şair, sevgilinin kaşları sebebiyle gönlünün güçsüzleşip gam çeken gönlünün yay geren bir pehlivana dönüştüğünü söyler. Beyitte “çekmek” fiili hem gerçek hem mecaz anlamda kullanılarak müşâkele sanatı yapılmıştır. “Çekmek” fiili; birinci mısra da “ebrûlaruñ gamını çeker” ifadesinde katlanmak anlamında mecazi olarak kullanılmış ve soyut duyguların dışı vurumundan dolayı beytin müşâkil unsurunu oluşturmuştur. İkinci mısra da “kemân çeker” ifadesinde “çekmek” fiili, yayın gerilmesi hareketi olarak gerçek anlamda kullanılmıştır. Somut ve gözlemlenebilir bir durum olması sebebiyle “kemân çeker” ifadesindeki “çekmek” fiili müşâkeldir. Beyitte âşığın dönüşümüne vurgu yapılmıştır. Bu beyitte sevgilinin derdini çekerek zayıf düşen âşığın gönlünün bir müddet sonra bu derde alışıarak aşk meydanındaki pehlivana dönüştüğü söylenmiştir. “Çekmek” fiili bu yönüyle anlamsal bir karşıtlık içerisinde yer almaktadır. “Ebrûlaruñ gamın” a katlanarak zayıf düşen gönül, dert çekmeye o kadar alışır ki en sonunda bu dert onu aşk meydanında iki yayı geren bir pehlivana dönüştürür. Beyitte “çekmek” fiili ekseninde gelişen bu tezatlık, gücü yetmek ve yapabilmek anlamlarında buluşmuştur. “Çekmek” fiilinin bu anlam ilgisi beyitteki müşâkele sanatının alâka unsurunu oluşturmuştur.

Bûse lutf eyle disem yok yere cânân çekişür Hey yazuk 'âşık-ı dil-hasteye kim cân çekişür <i>Üsküplü İshak Çelebi Divanı, G. 35/1</i>

müşâkel	müşâkil
çek-: dövüş-	çek-: tüken- (ölmek üzere ol-)
alâka: “çek” fiilinin her iki kullanımında mücadele etme anlamı bulunur.	

Yukarıdaki beytin ilk mısrasındaki “cânân çekişür” ifadesinde çekmek fiili gerçek anlamda müşâkel unsuru olarak yer almış ve sevgilinin şımarmasını, kavga çıkarmasını yansıtmıştır. İkinci beyitte yer alan “cân çekişür” ifadesindeki çekmek fiili ölümle ilişkili olup müşâkil unsurunu oluşturur. “Çekişmek” fiili beytin ilk mısrasına bakıldığında âşığın öpücük dileğini, sevgilinin reddettiği ya da bu dileği nazla karşıladığı anlamını oluşturur ki bu, somut bir anlamdır. Birinci mısrayla bağlantılı olarak sevgiliden lütuf göremeyen âşık, adeta hastadır ve can çekişir. “Cân çekişmek” fiili, ikinci mısradaki ölmek üzere olma manasında mecazi kullanılmıştır. Bu kullanım sebebiyle “çekişmek” fiili, beytin müşâkil unsurunu oluşturur. Beyit, “çekişmek” fiili üzerine bina edilmiştir. Somut anlamı sağlayan “cânânın çekişmesi” ve mecaz anlamı karşılayan âşığın cân çekişmesi; sırasıyla müşâkel ve müşâkil unsurlarını oluşturur. Müşâkel ve müşâkilin kesişim noktası ise direnmek, mücadele etmek anlamlarıdır ki bu bağlam, beyitteki müşâkele sanatının alâka unsurunu karşılar.

1.5. Çıkmak Fiili

Vâ'iz çıkarsa kürsiye her cum'a gam degül Ammâ bolayki lutf ide bayrama çıkma <i>Bâkî Divanı, G. 474/3</i>	
müşâkel	müşâkil
çık-: kürsiye çıkmak	çık-: erişmek (bayrama çıkmamak)
alâka: “çık-” fiilinin her iki kullanımında var-, eriş- anlamları bulunur.	

Bâkî'ye ait beyit çok katmanlı olup kinayeli bir söyleyiş hakimdir. Bu beyitte şair, vaizin her cuma kürsiye çıkıp vaaz vermesinin, hakikati anlatmasının alışıldık ve memnun edici bir durum olduğunu belirtir. Ancak şaire göre asıl önemli olan onun kürsiye çıkması değil bayrama çıkmamasıdır. Bu anlam özelliği ile “çıkma” fiili, ilk mısradaki vâizin kürsiye yönelmesi ve kürsüde yerini alması şeklinde somut anlamda düşünülp gözlemlenebilir. Bundan dolayı çıkmak fiili ilk mısradaki gerçek anlamda kullanılmıştır ve beytin müşâkel unsurunu oluşturmuştur. İkinci mısradaki ise “çıkma” fiili, zahitlere karşı olumsuz bakış açısına sahip şairin asıl maksadını yansıtmaktadır. Şair, asıl bayramın vaizin bayrama kavuşmadan ölmesiyle gerçekleşeceğini düşünür. Böylece “çıkma” fiili “bayrama çıkmama” ifadesinde mecazi olarak kullanılmış ve beytin müşâkil unsurunu oluşturmuştur. Beyitte “çıkma” fiillerini ortak paydada birleştiren “yükselmek, erişmek” manaları, müşâkele sanatının alâka unsurunu karşılamıştır.

Sîneden dūd- ı kebūd u âteş-i sūzân çık Şimdi mihnet nev-bahâridur gül ü reyhan çık <i>Nâdirî Divanı, G. 45/1</i>	
müşâkel	müşâkil
çık-: tomurcuklan-, çiçeklen-	çık-: gönülden ateş ve duman çık-
alâka: “çık-” fiilinin her iki kullanımında belir-, ortaya çık- anlamları bulunur.	

Nâdirî'ye ait beyitte “çıkma” fiilinin çok anlamlı kullanımı nedeniyle müşâkele sanatı bulunmaktadır. “Çıkma” fiili beyitte teşbih içerisinde yer almıştır. Şair için mihnet, ilkbahardır. İlkbaharda gül ve reyhanın ortaya çıktığı gibi mihnet baharında da âşığın göğsünde kurşunî bir duman ve yakıcı bir ateş yükselir, belirir. Bu anlam sebebiyle beyitte somut bir durumla soyut bir imaj birlikte kullanılmıştır. İlk mısradaki “dūd-ı kebūd u âteş-i sūzân **çık**” ifadesinde “çıkma” fiili, soyut bir imajla yer aldığından mecaz

anlamda kullanılmıştır. Mecaz anlamda kullanılan “çıkma” fiili, beyitteki müşâkele sanatının müşâkil unsurudur. İkinci mısırda “gül ü reyhan çıkar” ifadesiyle somut bir tabiat tasviri yapılmıştır. “Çıkma” fiili ikinci mısırda belirlemek, görünür olmak manalarında kullanıldığından gerçek anlamlıdır ve beyitteki müşâkel unsurudur. Beyitte “çıkma” fiilinin müşâkel ve müşâkilini, ortak noktada buluşturan “görünür olmak, belirlemek” ilgisidir. Beyitteki bu anlamsal ilgi müşâkele sanatının alâka unsurudur.

Dâ'im revâ mı gayra çık a tığ u hançerün Bir hisse dahi 'âşık-ı nâ-kâme çık maya <i>Bâkî Divanı, G. 474/6</i>	
müşâkel	müşâkil
çık- : görünür olmak (kılıç ve hançerin görünmesi)	çık- : pay vermemek (hisse düşmemek)
alâka : “çık-” fiilinin her iki kullanımında yöneltme anlamı bulunur.	

Şair, yukarıdaki beyitte sevgilinin hançer ve kılıca benzeyen bakışlarına başkalarının nail olduğunu ancak nasipsiz âşığın bu bakışlardan payını almadığını dile getirir. “Çıkma” fiili, “gayra **çık**a tığ u hançerün” ifadesinde hançer ve kılıcın başkalarına yöneltilmesi manasıyla somut bir tasvirde yer almıştır. Bu tasvirde “çıkma” fiili, gerçek anlamlıdır ve müşâkeldir. İkinci mısırda “çıkma” fiilinden, sevgilinin bakışından âşığa bir pay çıkmaması yönüyle bahsedilmiştir. Dolayısıyla “çıkma” fiili, “âşık-ı nâ-kâme **çık**maya” ifadesinde mecaz anlamlıdır. “Çıkma” fiilinin bu düşünce sebebiyle mecazlı kullanımı müşâkil unsurunu oluşturmuştur. Beyitteki müşâkel ve müşâkilin anlam ilgisi “yönelme, payını alma” manalarıdır ki bu manalar beyitteki alâka unsurunu oluşturmuştur.

Ayağa düş dilerseñ başa çık mak Bunuñla başa çık dı câm-ı sahbâ <i>Hayâlî Bey Divanı, G. 3/3</i>	
müşâkel	müşâkil
baş a çık -: bir düzeyden başka bir düzeye doğru yükselmek (kadehin yükselmesi)	baş a çık -: mücadele etmek
alâka : “çık-” fiilinin her iki kullanımında bir şey için çaba göstermek, bir şeye erişmek anlamları bulunur.	

Yukarıdaki beyitte, “çıkma” fiili, çok anlamlı kullanımıyla müşâkele sanatını oluşturmuştur. Bu fiilin anlamı, tezattan yararlanılarak anlam bakımından zenginleştirilmiştir. “Ayak” ve “baş” kelimeleri, beyitteki tezaadı oluşturan unsurlardır. Birinci mısırda bir durumun üstesinden gelmek isteniyorsa çok güç durumda olmak, neredeyse ayağa düşmek gerektiği ifade edilmiştir. Buna göre “çıkma” fiili, bir hayal içinde soyut bir anlam ifade eder. Ayrıca “çıkma” fiili, “baş **çık**mak” deyiminde bir şeyle mücadele etmek veya bir sorunun üstesinden gelmek manalarını ihtiva eder. Bundan dolayı “çıkma” fiili, ilk mısırda mecaz anlamda kullanılmış ve beytin müşâkil unsurunu oluşturmuştur. İkinci mısırda ise şarap kadehinin somut olarak yükseltilmesi, yani yukarı çıkarılması anlamı bulunmaktadır. Kadehin başa doğru yükselmesi somut bir durumdur ve bu durumda “çıkma” fiili, gerçek anlamlıdır ve müşâkeldir. Bir şeyin üstesinden gelmek ve çabalamak; beyitteki müşâkele sanatının alâka unsurudur.

Gözden çık arın göz göre izün tozu varken Çık armaz isem kühl-i Sıfâhânı gözümden <i>Üsküplü İshak Çelebi Divanı, G. 222/3</i>	
müşâkel	müşâkil
çık -: gözü silmek, temizle-	çık -: bir şeyin kaybını kabullenmek

	(gözden çık-)
alâka: “çık-” fiilinin her iki kullanımında bir şeyin varlığına son verme, izale etme	

Yukarıdaki beytin birinci mısrasında “çıkmaq” fiili, deyim içerisinde yer almıştır. Şair, oldukça değerli olan İsfahan sürmesine kıymet vermez. Çünkü onun gözünde İsfahan sürmesinden daha üstün olan sevgilinin izinin tozu bulunur. Bu bağlamda “çıkmaq” fiili, “gözden çıkarın” deyimini içerisinde kaybı göze almak, vazgeçmek manalarında kullanılmıştır. Söz konusu fiil, mecaz anlamı olduğu için müşâkildir. İkinci mısradaki yer alan “çıkmaq” fiili ise silmek anlamındadır. Gerçek anlamda kullanılan fiil, müşâkel unsurdur. Her iki mısradaki yer alan “çıkmaq” fiili, bir şeyin izalesi anlamında kesişmiştir. Bu kesişim de beyitteki müşâkele sanatının alâka unsurunu oluşturmuştur.

1.6. Düşmek Fiili

Her kaçan gönülme fikr-i ‘ârız-ı dilber düşer Gûyiyâ mir’âta ‘aks-i pertev-i hâver düşer <i>Bâkî Dîvânı, G. 119/1</i>	
müşâkel	müşâkil
düş-: aynaya yansı-	düş-: kalbinde yer et-
alâka: “düş-” fiilinin her iki kullanımında bir şeyin maddi ve manevi bakımdan bir yerde bulunması anlamları bulunur.	

Beytin ilk mısrasında “düşmek” fiili, “fikr-i ‘ârız-ı dilber **düşer**” ifadesinde soyut bir imge olarak kullanılmıştır. Sevgilinin yanağının fikrinin gönülde yer etmesi imajıyla kullanılan “düşmek” fiili mecaz anlamlıdır ve müşâkildir. Bu fiilin birinci mısradaki “fikr-i ‘ârız-ı dilber **düşer**” ifadesiyle oluşturduğu imajı, ikinci mısradaki “‘aks-i pertev-i hâver **düşer**” biçimindeki somut bir tasvir ile takip eder. Aynaya ışığın aksetmesi somut bir durum olduğundan “düşmek” fiili ikinci mısradaki gerçek anlamlıdır ve müşâkeldir. “Düşmek” fiili, her iki mısrayı anlamsal bir bütünlükte buluşturur. Bu bütünlük, bir şeyin somut ve soyut anlamda bir yerde bulunması tasviriyle sağlanmıştır. Bununla birlikte “düşmek” fiili, beyti ritmik açıdan etkileyip “aynaya yansıma” ve “kalbinde yer etme” anlam katmanlarını estetik bir ahenkle birleştirmiştir.

1.7. Girmek Fiili

Güneş yüzün göricek şerm idüp sehâba girür Ne vasfa sığdı cemâlün ne hod kitâba girür <i>Hamdî Dîvânı, G. 27/1</i>	
müşâkel	müşâkil
gir-: gizlenmek (güneş)	gir-: üstünlük (cemâl)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “bir sınır içine alma veya sığma” ifadesine dayanır	

“Girmek” fiili birinci mısradaki “sehâba **girür**” ifadesinde gerçek anlamda, müşâkel olarak kullanılmış ve güneşin fiziksel olarak hareketini göstermektedir. İkinci mısradaki “ne vasfa sığdı ne hod kitâba **girür**” ifadesinde ise “girmek” fiili müşâkildir ve sevgilinin güzelliğinin büyüklüğünü yansıtmak için mecazi olarak kullanılmıştır. Güneşin sehâba girmesi, somut ve gözlemlenebilir bir durumdur. Ancak “ne vasfa sığdı ne hod kitâba **girür**” ifadesi güzelliğin tarif edilmez boyutta olduğunu mecazi olarak vurgular. Böylece “sehâb” ve “kitâb” imgelerinin gerçek ve mecaz anlam katmanlarını desteklediği görülmektedir. Beyit, sevgilinin erişilmez güzelliği ve dilin bu güzelliği ifade etmedeki yetersizliğini “girmek” fiilinin ikili kullanımıyla yansıtmaktadır. Beyitteki bağlamına göre bu fiilin “içine çekme” ve “sınırı aşma” çağrışımı, beyti ritmik ve anlam açısından

etkilemiştir: Güneşin gizlenmesi ve güzelliğinin sınırsız olması, sevgilinin somut ve soyut üstünlüğünü estetik bir ahenk içinde kaynaştırır.

Okların kim tende zahm-ı hûnfeşâna girdiler Öldürüp ben hasteyi yok yire kana girdiler <i>Bâkî Dîvânı, G. 182/1</i>	
müşâkel	müşâkil
gir-: saplanmak (ok)	gir-: katil olmak (öldürmek)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “derine nüfuz etme” ifadesine dayanır.	

Bâkî divanından seçilmiş beytin birinci mısrasında “zahm-ı hûnfeşâna **girdiler**” ifadesinde geçen “girmek” fiili ise okların insan vücuduna fiziksel olarak girmesini gösterir ve müşâkel unsur olarak kullanılmıştır. Okların vücuda girmesi somut bir durumu gösterir ve gerçek anlamdadır. “Girmek” fiilinin “zahm-ı hûnfeşân” tamlaması ile birlikte kullanılması okuyucunun zihninde kan fışkıran bir imaj oluşturmuştur. İkinci mısrada “yok yire kana **girdiler**” ifadesindeki “girmek” fiili müşâkil olup mecazi anlamda kullanılmıştır ve âşığın öldürülmesi anlamındadır. Bu fiil burada âşığın maddi ve manevi çöküşünü ifade etmek için kullanılmıştır. Yani “girmek” fiili fiziksel bir hareketin ötesine geçer ve aşkın yıkıcı gücüne teslim olan bir durumu gösteren mecazi bir anlam yüklenir. “Zahm-ı hûnfeşân” ve “kan” ifadeleri bu anlam katmanlarını destekleyerek müşâkele sanatının ifade gücünü pekiştirir. Böylece beyitte sevgilinin somut özellikleri ile âşığın soyut özellikleri “girmek” fiilinin yüklendiği ikili anlam katmanı sayesinde bir bütünlük içinde gösterilmiştir. “Girmek” fiili beyitte sevgilinin üstünlüğü ve âşığın acısı arasında estetik bir gerilim oluşturmuştur.

Eline bir güzel girse girür meyhâneye çıkmaz Cihânde ol salâh u zühd ile meşhûr olan gönlüm <i>Üsküplü İshak Çelebi Divanı, G. 192/5</i>	
müşâkel	müşâkil
gir-: dâhil olmak (meyhâne)	gir-: yakalamak, sahip olmak (güzel)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “bir alana geçiş veya ele geçirme” ifadelerine dayanır.	

Yukarıdaki beyitte yine “girmek” fiili müşâkele örneği olarak kullanılmıştır. Beyitte geçen “**girür meyhâneye**” ifadesinde “girmek” fiili somut bir eylem olup gerçek anlamda kullanılmış ve müşâkeldir. Âşığın gönlü sevgiliden etkilendiği için meyhâneye girer. Aşk ve şarabın merkeze alındığı bir mekâna giriş tasvir edilir ve âşığın yaşadığı değişim somut bir imgeyle betimlenmiştir. Daha sakin ve durgun bir ortamdan daha hareketli bir ortama geçiş yansıtılır. Okuyucunun zihninde eğlenceli fakat alışılmışın dışında bir dünya imgesi oluşturulmuştur. “Eline bir güzel **girse**” ifadesinde geçen “girmek” fiili deyimleşmiş bir ifadedir. Gönlün eline bir güzelin geçmesinden maksat, âşığın bir güzele âşık olmasıdır. “Girmek” fiili, mecazi anlamda kullanılmıştır ve müşâkeldir. Köklü bir değişime neden olan “girmek” eylemi, aşkın karşı konulmaz gücünün büyüklüğünü göstermesi açısından önemlidir. “Meyhâne” ve “güzel” ifadeleri, ikili anlam katmanını desteklemektedir.

1.8. “Okumak” Fiili

Nigâr hattını gerçi ki mübtelâlar okur Birisi hâtıra itmez yüzine bakar okur <i>Üsküplü İshak Çelebi Divanı, G. 87/1</i>	
müşâkel	müşâkil
oku-: okuma eylemi (ezberden okumamak)	oku-: bağımlı olmak (âşık)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “algılama ve inceleme” ifadelerine dayanır.	

Divan şiirinde sevgilinin yüzündeki ayva tüyleri yazıya benzetilmektedir. Bu beyitte de “mübtelâlar okur” ifadesindeki “okumak” fiili ile kastedilen, âşıkların sevgilinin yüzündeki hattı/ayva tüylerini bir metin gibi okumasıdır. Yazı okumak, somut bir eylemdir ve gerçek anlamda kullanılmıştır. Bundan dolayı müşâkeldir. Müşâkil olarak değerlendirdiğimiz “Yüzüne bakar okur” ifadesindeki “okumak” fiili ise âşığın sevgilinin yüzünü hayranlıkla seyretmesi anlamına gelir ve mecaz anlamdadır. “Hatt” ve “yüz” imgeleri, çoklu anlam katmanlarını destekler ve beytin tematik gücünü artırır.

Sevâd-ı nüsha-i hattun okunmaz oldu sahîh Kimisi misk-i ter okur kimisi ‘anber okur <i>Üsküplü İshak Çelebi Divanı, G. 87/2</i>	
müşâkel	müşâkil
oku-: kitap okumak (ayva tüyleri)	oku-: koklamak (misk-amber)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “estetik ve duyuşsal algı” ifadelerine dayanır.	

Bu beyitte de “okumak” fiili ile sevgilinin yüzündeki ayva tüyleri arasında bağlamsal bir ilişki vardır. “okunmaz oldu sahîh” ifadesindeki “okumak” fiilinin olumsuzluğu, sevgilinin yüzündeki tüylerin okunamamasını göstermek için kullanılmıştır ve gerçek anlamda kullanıldığı için müşâkeldir. Çünkü bir yazıyı okumak veya okumamak somut bir eylemdir. Ancak “kimisi misk-i ter okur kimisi ‘anber okur” ifadesindeki “okumak” fiili âşıkların sevgilinin yüzünü kokusundan algılamasını temsil etmiştir. Mecaz anlamda kullanılan bu fiil müşâkildir. “Okumak” fiilinin çift katmanlı kullanımı sevgilinin herkes tarafından anlaşılmaz güzelliğinin boyutu ile âşığın hayranlığının büyüklüğünü estetik bir derinlik ile ifade etmiştir. “Sevâd”, “misk” ve “‘anber” ifadeleri, ikili anlam katmanını zenginleştiren lafızlardır.

1.9. “Olmak” Fiili

Ne hoş bîmâr olur yâ Rab ol ki nâtüvân gözler Kucağına alub ebrûlar olmuş mihribân gözler <i>Hayâlî Bey Divanı, G. 162/1</i>	
müşâkel	müşâkil
olmak: hasta (bîmâr)	olmak: hoş (mihribân)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “sarma ve etkisi altına alma” ifadelerine dayanır.	

Yukarıdaki beyitte müşâkele sanatı, “olmak” fiilinin ima ettiği durumlar üzerinde ortaya çıkmıştır. Bu fiil, gözlerin “nâtüvân” (zayıf) ve kaşların “mihribân” (şefkatli) olmasını ifade ederken kullanılmıştır. Gözlerin fiziksel zayıflığı gerçek anlamda olup müşâkel, kaşların âşığa şefkatli görünmesi mecaz anlamda olup müşâkildir. “Nâtüvân” ve “mihribân” imgeleri, müşâkele sanatındaki iki anlam katmanını destekler ve “olmak” fiili sayesinde gerçek ve mecaz unsurlarını birleştirirler.

1.10. “Salınmak/Salınmak” Fiili

Salındı yürek za‘f ile sînemde kaçan kim Gûşındaki ol gevher-i yek-dâne salındı <i>Bâkî Dîvânı, G. 510/5</i>	
müşâkel	müşâkil
salın-: hafifçe hareket etmek (küpe)	salın-: çarpmak (kalp)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “hareket, titreşim ve ritmik dalgalanma” ifadelerine dayanır.	

Yukarıdaki beyitte şair, “salınmak” fiilinin hem gerçek hem de mecaz anlamlarını birleştirerek sevgilinin küpesinin salınımı ile ortaya çıkan fiziksel cazibesinin, âşığın iç

dünyasında yarattığı duygusal salınımı çok katmanlı bir anlatımla ifade etmiştir. Sevgilinin kulağındaki küpenin salınması somut ve gözlemlenebilir bir hareket olup “müşâkel” unsurdur. Müşâkil unsur ise âşığın kalbinin salınması yani çarpmasıdır. Kalbin salınması aşktan kaynaklanır ve buradaki salınmak fiili gerçek anlamın dışındadır. Böylece fiziksel güzellik ile manevi duygular aynı fiil ile ifade edilerek estetik bir güzellik ortaya konmuştur:

Kadr ü şerefde benzer mihr ile âsumâna Her yer ki sâye salsa salınsa ol sehî-kad Üsküplü İshak Çelebi Divanı, G. 24/3	
müşâkel	müşâkil
salın-: naz ve eda ile yürümek (sehî-kad)	sal-: vermek (sâye)
alâka: Fiilin her iki kullanımı “hareket ve yayılma” ifadelerine dayanır.	

Bu beyitte de müşâkele “salınmak” fiili ile yapılmıştır. Şair “salınsa ol sehî-kad” ifadesinde sevgilinin nazlı ve edalı yürüyüşünü “salınmak” fiili ile ifade etmiştir. Sevgilinin fiziksel hareketi, somuttur ve gözlemlenebilmektedir. Bundan dolayı “salınsa ol sehî-kad” ifadesinde kullanılan “salınmak” fiili gerçek anlamında kullanılmış ve müşâkeldir. Sevgilinin salınarak yürüyüşü estetik bir cazibenin yansıması olup fiziksel hareketi doğrudan etkilemiştir. Beyitteki “sâye salsa” ifadesi ise sevgilinin cazibesinin oldukça geniş bir alana ulaştığını gösterir. Buna göre “sâye salsa” sözünde geçen “salmak” fiili mecaz anlamda kullanılmış ve müşâkildir. Sâye sözcüğü, sevgilinin etki gücünün ve üstünlüğünün büyüklüğünü ifade eder. Yani aşağıdaki beyitte müşâkel olarak “salınmak” fiili, servi boylu sevgilinin yürüyüşünün somut güzelliğini betimler; müşâkil olan “salmak” fiili ise sevgilinin bu yürüyüşten kaynaklanan cazibesinin geniş kapsamlı hâle gelmesini mecazi olarak yansıtır. “Sehî-kad” ve “sâye” imgeleri ise gerçek ve mecaz anlam katmanlarını destekleyen kelimelerdir.

1.11. “Uçmak” Fiili

İremezsın sūfî uçmağ ıla kûy-ı dil-bere Tâ'atundan şeh-ber idinüp gerekse bin yıl uç Hamdî Divanı, G. 19/4	
müşâkel	müşâkil
uçmak: fiziksel hareket (<i>kanat</i>)	uç: manevi yükselmek
Alâka: Fiilin her iki kullanımı “yükseliş ve hedefe yönelme” ifadelerine dayanır.	

Beyitte “uçmak” fiili iki farklı anlam katmanında yani gerçek ve mecaz anlamda kullanılmıştır. Birinci mısradaki “uçmak” fiili “uçmağıla” şeklinde ifade edilmiş ve fiziksel bir hareketi göstermektedir. Buradaki uçmak, kuşların veya bir varlığın havada süzülmesine benzerdir ve somut bir ifadedir. Buna göre sufinin sevgilinin mekanına uçarak ulaşmaya çalışması, gerçek anlamda bir imgedir. İkinci mısradaki ise “bin yıl uç” ifadesi manevi yükselişi temsil eder. Yapılan ibadetler sonucunda kazanılan manevi kanatlar ile sufi, manevi yükselişe geçmiştir. Böylece “uçmak” fiili mecaz anlamda kullanılmıştır. Bu mısradaki “uçmak” fiili fiziksel bir eylemden farklıdır. “Uçmak” fiilinin bu iki farklı anlam katmanındaki kullanımı, müşâkele sanatının dolaylı anlatım gücünü gösterir:

Sonuç

Müşâkele, bir fiilin aynı beyit içinde hem gerçek hem de mecaz anlamlarıyla kullanılarak anlam katmanlarını zenginleştiren bir söz sanatıdır. Bu çalışmada *Amrî, Bâkî, Emrî, Enderunlu Vâsıf, Üsküplü İshak Çelebi, Ganizâde Nâdirî, Hayâlî Beg, Hamdullah Hamdî* divânlarında ve *Figânî* divançesinde bulunan “aç-, ak-, at-, çek-, çık-, düş-, gir-, oku-, ol-,

salın-, uç-" fiilleri ekseninde tespit edilen beyitler ile müşâkele sanatının şiire kattığı estetik ve anlam derinliği ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca fiillerin gerçek ve mecaz anlamları arasındaki alâka unsurunun beyitlerin temalarını nasıl güçlendirdiği gösterilerek divan şiirinin çok katmanlı yapısı vurgulanmıştır. Müşâkelenin unsurlarından müşâkel, somut bir eylemi; müşâkil ise soyut bir duyguyu veya durumu ifade eder. Bununla birlikte "alaka" unsuru ile "müşâkel" ve "müşâkil" tematik bir bağ ile ilişkilendirilir. Müşâkele, divan şiirinde dil ve anlamın çok boyutlu kullanımını gösteren sanatlardan biridir. Bu sanat, şairin duygu ve düşüncelerini estetik bir derinlik ile ifade etmesini sağlamaktadır. Çalışmada örnek verilen beyitler müşâkele sanatının, divan şairinin imaj dünyasında anlam ve estetik arasındaki bağı güçlendiren temel araçlardan biri olduğunu göstermektedir.

Kaynakça

- Aktaş, H. (2004). *Klasik Türk şiirinde edebî sanatlar*. Edirne: Yort Savul Yayınları.
- Eliacık, M. (2013). Bazı belâgat kitaplarında müşâkele sanatının tanım ve tasnifi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 6-15.
- Gürel, R. (1999). *Enderunlu Vâsıf divanı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Karahan, A. (1966). *Kanunî Sultan Süleyman çağı şairlerinden Figânî ve divançesi*. İstanbul: İÜEF Yayınları.
- Keklik, M. (2014). *Üsküplü İshak Çelebi divan (metin-çeviri açıklamalar-dizin)*. [Doktora Tezi]. Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi.
- Koç, R. (2014). *Amrî Divan [Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin]*. [Yüksek Lisans Tezi]. Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi.
- Küçük, S. (2014). *Bâkî dîvânı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 13.06.2025].
- Külekçi, N. (1985). *Ganizade Nâdirî, hayatı, edebî kişiliği, eserleri, divanı ve Şehnamesi'nin tenkidli metni*. [Doktora Tezi]. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Olgun, T. (1936). *Edebiyat lügati*. İstanbul: Âsâr-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı.
- Özyıldırım, A. E. (1999). *Hamdullah Hamdî ve divanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10616,metinpdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 17.06.2025].
- Saraç, M. A. Yekta, *Emrî divanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10607,emridivanipdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 15.06.2025].
- Selçuk, B., Kesik, B., Şenödeyici, Ö. & Koşık, H. S. (2022). *Söz ve sihir arasında edebî sanatlar*. Kut Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1992). *Hayâlî Beg divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Temizel, A. (2002). *Ahmedî'nin Farsça eserleri: Tenkitli metin-inceleme-tercüme ve indeks* [Doktora Tezi]. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Yerinde, A. (2016). Dil ve belâgat yönünden Ebüssuûd Efendi'nin tefsiri irşâdü'l-akli's-selîm ilâ mezâyâ'l-kitâbi'l-kerîm-müşâkele sanatı örneğinde. *Usûl İslam Araştırmaları*, 26, 241-276.
- Yerinde, A. (2018). Belagat ilminde müşâkele sanatı. *Usûl İslam Araştırmaları*, 30, 7-30.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 68-82
Geliş Tarihi-Received: 23.06.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17142027

16. Yüzyıl Gazellerinde Epikuros Hazcılığı ve Ömer Hayyâm Çizgisi

Epicurean Hedonism and the Lineo of Omar Khayyam in the 16th Century Lyrics

Nihat BİÇAK*

Öz

Hazcılık ve erdem konusu, Antik Yunan felsefesinin ilk zamanlarından itibaren tartışılır. M.Ö. 5. yüzyıla kadar uzanan bu tartışma genellikle “nihâi amacın haz mı yoksa erdem mi olduğu” çerçevesinde şekillenir. Demokritos, Platon gibi filozofların değerlendirdiği bu konu, Epikuros’la birlikte ahlakî kurama dönüşür. Hatta Epikuros’a göre erdem de nihayetinde hazdır ve erdem için haz gereklidir. Doğu düşünürleri tarafından da ele alınan bu konu, Ömer Hayyâm’ın rubailerinde adeta vücut bulur. Epikurosçu hazcılığa yakın duran Hayyâm’ın düşünceleri, sonraki asırlarda İran ve Osmanlı şairleri tarafından sıklıkla işlenmiştir. Anadolu’daki Klasik Türk edebiyatının öncü isimlerinden itibaren bu hazcılığın ve Hayyâm’ın izlerini görmek mümkündür.

Haz ve erdem tartışması, klasik şiir geleneğinde daha çok “rind ile zâhid” çatışması etrafında şekillenir. Hayyâm’da sevgili ve şarapla olgunlaşan bu konu, şairler tarafından çok sevilir ve her görüşten şair tarafından işlenir. Hatta Hayyâm’ın etkisi o kadar fazladır ki asırlar sonra yazılan şiirlerde bile onun söylemine olan benzerlik hemen fark edilir. Bu çalışmada da Epikuros hazcılığına uygun olan Hayyâm rubaileri ve bu rubailere paralellik gösteren 16. yüzyıl gazellerinden örnekler sunulacaktır. Böylece Osmanlı şairlerinin erdem karşısında hazzı nasıl savundukları yansıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Epikuros, hazcılık, Ömer Hayyâm, 16. yüzyıl şiiri, rind ile zâhid.

Abstract

The issue of hedonism and virtue has been discussed since the early days of Ancient Greek philosophy. This debate, which dates back to the 5th century BC, is usually shaped around ‘whether the ultimate goal is pleasure or virtue’. This issue, which was evaluated by philosophers such as Democritus and Plato, turns into a moral theory with Epicurus. In fact, according to Epicurus, virtue is ultimately pleasure and pleasure is necessary for virtue. This subject, which was also addressed by Eastern thinkers, is embodied in the rubai of Omar Khayyam. Khayyam's ideas, which were close to Epicurean hedonism, were frequently studied by Iranian and Ottoman poets in the following centuries. It is possible to see the traces of this hedonism and Khayyam from the pioneers of Classical Turkish literature in Anatolia.

In the classical poetic tradition, the debate on pleasure and virtue is mostly shaped around the conflict between ‘rind and ascetic’. This subject, which matured in Khayyam with the beloved and wine, is much loved by poets and is treated by poets of all persuasions. In fact, Khayyam's influence is so great that even in poems written centuries later, the similarity to his

* Dr., Bağımsız araştırmacı, e-posta: nihatbicak87@gmail.com, Orcid:0000-0002-6483-3752.

discourse is immediately recognisable. In this study, examples of Khayyam's rubais and 16th-century lyrics that are in line with Epicurus' hedonism will be presented. Thus, it will be reflected how Ottoman poets defended pleasure against virtue.

Keywords: Epicurus, hedonism, Omar Khayyam, 16th century poetry, rind and ascetic.

Giriş

Haz sözcüğü, genel olarak “bedensel veya ruhsal zevk alma, hoşnut olma” şeklinde tanımlanabilir. Fakat hazzın kendisi kişiden kişiye farklılık gösterir. İnsanın içinde bulunduğu şartlar, yaşadığı çevre, inanç ve kaygı durumu gibi nedenler bu farklılığa neden olur. Haz verici eylemler için çabalamanın gayet insanî bir eğilim olduğu hem dinler hem felsefe tarafından kabul edilse de sürekli tartışılan bir konu olmuştur. Bu tartışmanın başlıca nedeni ise hazzın erdem ile olan ilişkisidir. Bazıları hazzı öncelikli ve asıl amaç olarak kabul ederken bazıları da geçici bir dünyada elde edilecek hazların da geçici olduğunu iddia ederek onu önemsemez veya daha az önemser. Başka bir hayatta gerçek ve ebedî hazza ulaşma düşüncesi ise ancak bağlı bulunulan inancın yücelttiği eylemleri yerine getirmekle ya da toplumsal normların idealize ettiği kalıplarda yaşamakla mümkün kabul edilir. Dünyevî ve uhrevî hazcılık tartışmaları genellikle haz ve erdem (güzel ahlak) çekişmesi çerçevesinde şekillenmiş ve Klasik Türk şiirine de daha çok “rind ile zâhid” çekişmesi olarak yansımıştır.

Klasik edebiyat geleneğinin başından sonuna kadar, asırlarca görülen bu çekişme, Antik Yunan filozofları tarafından da asırlarca tartışılmıştır. Yunan felsefesinde, mutluluğu hayatın amacı olarak gören hazcılık teorisi (hedonizm), Epikuros’tan önce, M.Ö. 460’ta doğan Demokritos ve yine o dönemlerde kurulan Kirene Okulu ve bu okulun önemli temsilcilerinden Aristippos gibi isimler tarafından tartışılmıştı (Arslan, 2008, s. 132; Turan, 2015, s. 250). Hazcılığı en iyi, en yüksek amaç olarak gören Epikuros, bunun nedenini insanın doğal yapısıyla açıklar. “Çünkü ona göre canlılar, doğumdan itibaren bir eğitim sürecinden bağımsız olarak hazzın peşinde koşar ve acıdan kaçınır. Epikuros’un bu düşüncelerinin erdemi, ahlakı küçülttüğü gerekçesiyle o da diğer Hedonistler gibi şiddetli eleştirilmişse de ona göre onur, erdem, ahlak gibi kavramlar hazza neden oluyorsa takdir edilmeli, olmuyorsa terk edilmelidir” (Taylor, 2020, s. 84-85). Diğer bir deyişle hazcılığı ahlaki bir kuram olarak kabul eden Epikuros, dış etkilerden bağımsız ve objektif duyguların doğal ve hatta içgüdüsel olarak acıdan kaçınıp hazzın peşinden koşacağını savunur ve bundan dolayı insan için “iyi”nin en yüksek iyi haz olduğunu söyler” (Arslan, 2008, s. 132).

Epikuros, hazları tasnif edip aralarındaki ilişkiyi açıklarken de “hazcılık” tartışmasında bulunan diğer filozoflardan ayrılır. “Epikuros, Kirene okulundan farklı olarak hazları hareketli (dinamik) ve hareketsiz (statik) olarak ikiye ayırır; çünkü Kirene okulu hareketsiz hazları hazdan saymaz. Aslında Yunan felsefesinde haz ve acıyı hareketler ve süreçler olarak değerlendiren ilk filozof Platon’dur ve o da hareketsiz hazları ve acıyı ortadan kaldırma durumunu haz olarak kabul etmez” (Arslan, 2008, s. 132). Çünkü Platon, bedensel arzuların tatmin edilmesinin tamamen hazza bağlı olmadığını ve bunun yarı haz, yarı acı verici “karışık haller” olduğunu söyler; ama acıyı tamamen ortadan kaldırmayı en yüksek “iyi” olarak gören Epikuros, acıyı ortadan kaldırmasından ötürü bedensel hazların da önemine vurgu yapar ve Platon’un “karışık haller” görüşüne karşı çıkar (Taylor, 2020, s. 86). Epikuros, ayrıca hareketli hazzın hareketsiz hazza bir aracı ve onun bir süreci olduğunu söyleyerek hareketsiz hazzı daha yüceltir. “Onun anlayışına göre karnı aç birinin yemek yeme arzusu ve bu arzuyu doyurması hareketli bir hazdır. Bu haz, süreç olarak kısadır. Ama açlık acısını ortadan kaldıran tokluk hali hareketsiz hazdır ve tokluk olduğu sürece devam eden, süreç olarak uzun süren hazdır. Yani ona göre hareketli haz, kısıtlı bir süreç olup aslında hareketsiz

hazza bir araçtır ve bu nedenle hareketli haz, gerçek haz değildir; ama hareketsiz haz, acının tamamen yok edilmesini sağladığı için en mükemmel hazdır” (Arslan, 2008, s. 132-35).

Epikuros hazcılığının bu çalışmayla ilgili diğer önemli bir noktası ise onun ruhsal hazlar hakkındaki görüşleridir. “Epikuros, ruhsal (veya zihinsel) hazları da bedensel hazlar gibi hareketli ve hareketsiz diye ayırır. Ruhsal hazları bedensel hazlara üstün tutan Epikuros’a göre bedensel haz ve acı geçiciyken ruhsal olanlar daha kalıcıdır. Bu bağlamda bedensel hazlar hareketli, ruhsal hazlar ise hareketsiz olanlardır, denilebilir. Ona göre bedensel arzuların doyurulmasıyla oluşan hazzın ruhtaki karşılığı, ölümle ilgili kaygılardan kurtulmak ve ruhsal huzuru sağlamaktır. Yani ona göre haz, bedende acının, ruhta kaygının yokluğudur; sadece sefa düşkünlüğüne dayalı duyusal hazlar değildir” (Arslan, 2008, s. 135). Hazzı öne çıkaran rind şairler, bu noktada Epikuros’tan farklı olarak onun bedensel hazlar diye tanımladığı arzulara daha fazla önem verir; çünkü rind şairlerin olmazsa olmazı şarap, sevgili ve eğlencedir. Ama Epikuros, klasik şairlerin şarap ve sevgili gibi öncelikli dileklerini doğal, ama zorunlu olmayan arzular olarak tanımlar. “Çünkü Epikuros, arzuları önce doğal ve doğal olmayan; ardından doğal arzuları da zorunlu ve zorunlu olmayan diye üçe ayırır. Birinci kategoride hem doğal hem zorunlu (yeme, içme, barınma gibi) arzular vardır ve bunların doyurulması kolay olduğu gibi tatmin durumunda en büyük hazzı da bunlar sağlar. İkinci kategoride doğal, ama zorunlu olmayan arzular (zengin sofralar, lezzetli yiyecek ve şaraplar gibi) bulunur. Üçüncü kategoride ise ne doğal ne de zorunlu olan arzular (iktidar, zenginlik, ün gibi) yer alır. Üçüncü kategorideki arzular, doyurulması en zor olanıdır ve bunlar toplumun, insanların yanlış inançlarından kaynaklanır. Hatta Epikuros’a göre ikinci kategorinin de kaynağı yanlış ve temelsiz inançlardır” (Arslan, 2008, s. 137-38).

Klasik şiirde rindliği savunan şairlerin Epikuros hazcılığı ile büyük benzerlik gösterdiği diğer bir konu ölüm korkusu ve cezalandırılma kaygısını yok saymaktır. “Epikuros’a göre hayatımızı zehirleyen en büyük “kötü” ölüm korkusudur. Bunun bir nedeni ölümden sonra cezalandırılma kaygısı, diğeri ise kaybedilecek dünyevî duygular ve hazlardır. Oysa ona göre ölüm bizim için hiçbir şeydir; çünkü biz varken ölüm yoktur; ölüm gelince de biz yokuz. Diğer bir deyişle ölüm ne yaşayanları ne de ölenleri ilgilendirir; çünkü yaşayanlar için ölüm yoktur, ölenlerin ise zaten kendileri yoktur” (Arslan, 2008, s. 136-37). Rind şairlerin ölüm korkusu ve cezalandırılma kaygısından kurtulup dünyevî ve bedensel hazları önemsemesi karşısında zâhid, rindi ahlaksız ve dine uzak olmakla suçlar. Rind ise zâhidi cahillik ve riyakârlıkla suçlar. Bu noktada da ahlak, yani erdemin hazla olan çatışması ortaya çıkar. “Aristo, mutluluğun aslında erdemli bir hayat olduğunu ve mutluluk vermesinden ötürü erdemin bir tür haz olduğunu söylemesine karşılık Epiküros ve takipçileri ise erdemi hazza bir aracı veya hazza eşdeğer olarak kabul eder” (Arslan, 2008, s. 139). Hatta Epikuros’a göre bilgelik ve kültür dâhil iyi olan her şeyin başlangıcı, kökü iştaha bağlıdır ve hazza engel olan erdem, ahlak terk edilmelidir (Taylor, 2020, s. 85 ve 89). Çünkü Epikuros’a göre haz olmadan erdem ve bilgelik olmaz; bilgelik ve erdem ise zaten hazzı sağlar (Arslan, 2008, s. 139-40). Klasik şiirde çoğunlukla rind-zâhid çekişmesi diye sembolize edilen tartışma da buna benzer. Fakat bu durum, klasik şiirdeki hazcı söylemi sadece “rind-zâhid” çekişmesine indirgemek anlamına gelmez; çünkü şairlerin bu çekişme dışında kendi arzularını, bireysel sanatlarını veya dönemin modasını yansıttığı örnekler de mevcuttur. Yani bazı şiirlerde şair, zâhide cevap yetiştirmekten ziyade kendi arzusunu veya arzu edileni dile getirir. Şairin arzu ettiği, ilgi gören şairlere eşdeğer bir sanat ortaya koymaktır. Arzu edileni söylemek ise sanatıyla erişeceği meclisler, popülerite sayesinde rahat yaşama kaygısıyladır ki neredeyse bütün şairlerin padişahlara, paşalara, beylere kaside veya eserler sunması da bu nedenledir. Bunun için gelenekten beslenen şairler, Attâr ve Sadî

gibi tasavvufî şairlerin yanı sıra haccı bir söyleme sahip olan Hayyâm, Hâfız gibi İran edebiyatı ve klasik geleneğin ustaları kabul edilen isimlerden yararlanır; onlar gibi ya da onlardan iyi söyleme çabasına girer ki genel kanıya göre bu çabaya 16. yüzyılda erişilir.

Anadolu’da tasavvufî bir edebiyatla birlikte haccı bir söylemi öne çıkaran rindâne şiirin gelişmesinde kültürel etkileşimin yanında toplumsal eğilimin payı büyüktür. Bu konuya değinen Fuad Köprülü şöyle der: “13. yüzyılı dolduran tasavvufî akımlar, halkın genel eğiliminden yararlanarak Anadolu’da sûfî şiirinin gelişimini kuvvetlendirmiş; böylece şehirlerde İran’ın büyük şairlerinin eğitici eserleri taklit edilirken halk arasında Ahmed Yesevî tarzında sade dille yazılmış ilahiler yayılmaya başlamıştı. Büyük merkezlerde rindler ve ahiler gibi fütüvvet, yani “İslam şövalyeliği” hissiyatıyla dolu zümrelerde, sınır boylarında dinî kahramanların menkıbeleri, hikâyeleri hızla çoğalıyordu. Bununla beraber Anadolu Türk cemiyetinin o zamanki toplumsal seviyesine göre İran edebiyatının din dışı “lâdinî” içerikli aşk ve şarap şiirini bilen seçkinler sınıfına hitaben aynı tarz ve mahiyette Türkçe şiirler yazılmaya başlanması artık zarurîydi. Yaratılıştan beri “zühdî” hayattan hoşlanmayan Anadolu Türklerinin, Müslüman olmayanlarla yaşadıkları bu medenî merkezlerde serbest, geniş bir zevk, sefahat hayatı gelişmişti. Bizans saray eğlencelerini bilen Selçuklu hükümdarları, emirleri daima şaraplı, çalgılı eğlence meclisleri kurardı. Moğol hâkimiyetinde güçlenen bu akım Selçuklu saraylarında, İran edebiyatından alınan ve yüksek zümreye ait din dışı şiir doğmuştu” (2016, s. 347-48). Köprülü’nün işaret ettiği bu dönem ve konularda, Anadolu’da Mevlânâ, Yûnus Emre gibi isimler dinî-tasavvufî eserler ortaya koyarken diğer taraftan Dehhânî, Ahmedî gibi isimlerle aynı zamanda haccı bir söylemi öne çıkaran rindâne aşk, şarap, bahçe muhtevalı din dışı bir edebiyat geliyordu.

Klasik Türk edebiyatının gelişiminin genel olarak Köprülü’nün tespitine uygun olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü bu edebiyat geleneği, rind meşrepli şairlerin yazdığı dinî-tasavvufî şiir örnekleri ve dinî-tasavvufî şairlerin yazdığı rindâne şiir örnekleriyle doludur. Bunun temel nedeni, Köprülü’ye göre şairlerin her alandaki yeteneğini, yetkinliğini göstermek istemesinden kaynaklanır (2016, s. 349). Anadolu’da Dehhânî gibi klasik şiirin öncülerinden kabul edilen Ahmedî’de de sıklıkla görülen bu haccı, rindâne edebiyat sonraki yüzyıllarda gelişerek ve yaygınlaşarak devam eder. Klasik şiirin kendi kimliğini ve özgünlüğünü ortaya koyduğu 15. yüzyıla gelindiğinde Şeyhî, Ahmed Paşa gibi güçlü isimlerde yer yer görülen rindâne ve haccı söylem Necâtî Bey’de daha belirginleşir. “Çünkü Necâtî Bey, Allah’ın varlığını kabul etse de kendisini ilgilendiren konu Allah’ın varlığı meselesi değil, O’nun yarattığı âlem ve özellikle dünyadır. Necâtî Bey, dünyaya bir hâkim veya mutasavvıfın değil, Epikurosçuluğa yatkın bir mizacın perspektifinden bakmıştır” (Çavuşoğlu, 1971, s. 27).

Çalışmamızın dönemini yansıtan 16. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı’nın büyümesine, güçlenmesine paralel olarak hem edebiyat hem de haccı öne çıkaran rindâne şiir daha da gelişmiştir. Yüzyılın büyük şairlerinden Zâtî, Bâkî, Yahyâ Bey, Revânî, Hayâlî, Emrî, Fazlî gibi isimlerin rindâne gazellerinde yer alan haccı söylemin revaç bulması, bu yüzyılda gelişen sâkinâme, sergüzeştname, şehrengîz, hammamiye gibi türlere de sirayet eder. Bu türlerde geleneğe ayak uydurma veya taklitten ziyade artık şairlerin bireysel söylemleri öne çıkar ve bunlarda da yer yer haccı bir söylemle karşımıza çıkar. Bununla birlikte bu yüzyıldan itibaren gazel ve kaside gibi yaygınlık kazanan mesnevîlerde de ya metnin geneline dâhil ya da metin içindeki gazel, kıt’a gibi ayrı bölümlerde haccı öne çıkaran rindâne bir söylem görülür. Ayrıca Şâh u Gedâ, Nâlân u Handân gibi yine sergüzeştname özelliği taşıyan müstakil mesnevîlerde yine haccı söylem hâkimdir. Sonraki asırlarda Sebk-i Hindî ve Nâbî’yle özdeşleşen hikemî şiirin gelişimiyle konu çeşitliliği kazanan klasik şiirde haccı söylemi öne çıkaran gazellerde de azalma

görülür. Yine de Şeyhülislam Yahyâ, Nef'î gibi isimlerle devam eden bir çizgi 18. yüzyılda hazcı söylemin ve rindliğin belki de en bilinen ismi olan Nedîm'i ortaya çıkarır. Dolayısıyla Anadolu'daki klasik edebiyat geleneğinin hem oluşum hem gelişim hem de özgünlük ve tekâmül evrelerinde hazcı bir rind şiirin varlığından ve yaygınlığından bahsetmek mümkündür. Üstelik bu tarz bir söylemin sahip olduğu entelektüel altyapı sayesinde dinî-tasavvufî çevrelerce de sevilip sembolik olarak kullanıldığı görülür. Özellikle Hayretî, Bağdatlı Rûhî gibi dervişlik ruhunu yansıtan şairlerin tasavvufî şiirlerinde bu tarz bir sembolik anlatımla sık karşılaşılır. Bu tasavvufî şiirlerde şarap, sâkî, meyhane ve cenneti istememek gibi konular sembolik olarak işlenir ve bunlar genellikle hazcı bir söylemi çağırıştırır. Hatta bu durum bazen bir beytin tek başına anlaşılmasını güçleştirir ve önünü, ardını kontrol etmeyi gerektirir.

Klasik Türk şiirinde, dinî-tasavvufî şiirler yazan şairlerin dâhil rind meşrepli görünümüne sahip olmasının entelektüel bir uğraş kabul edilen felsefeyle ilişkili temelleri vardır. Çünkü rindâne söylem hem Epikuros hazcılığı hem Platon'un evren ve Tanrı algısıyla uyumlu bir altyapıya sahiptir. Özellikle Neoplatonizm'in İslamî yorumuyla ortaya çıkan Hallâc-ı Mansûr çizgisi Anadolu ve çevresinde Muhyiddin Arabî etkisiyle yaygınlık kazanır. Bu anlayışa göre evrendeki her varlıkta Allah'ın bir imzası, bir sıfatı, bir hikmeti, hakikati gizlidir ve hiçbir şey O'ndan ayrı değildir. Böylece rindlikte, "evrendeki her şey bir hikmet, hakikat taşır ve sevmeye layıktır" düşüncesi gelişir. Üstelik rind, güzel olarak değerlendirdiği her şeyde Tanrı'nın güzel sıfatlarını, cömertliğini görür ve o cömertlik ile güzellikten faydalanıp temaşa etmek ister. İşte tam bu noktada rindâne düşünce, Epikuros hazcılığını ve tasavvufu etkisi altına alan Neoplatonik Vahdet-i Vücûdculuğu birleştirerek kendisini savunacak entelektüel altyapıyı oluşturur. Bunu yaptıktan sonra da her şeyi menfaat için yaptığını düşündüğü imama, vaize, sofuya yani genel adıyla kendisine nasihat vermeye çalışan zâhîde saldırır. "Şarap içtiğini iddia eden, bir güzele âşık olmayı din ve mezhep haline getirmiş görünen, kendisini dinî vecibelerden azade sayan, meyhaneyi mesken tutan rind tipinin temsilcisi görünen şairler, kendilerini her fırsatta rahatsız edip küfürle suçlayan sahtekâr sofulara sataşmayı âdet haline getirmişti. Cahillikle suçladığı zâhidle her fırsatta alay eden rind, onu gülünç duruma düşürmeye çalışır. Rindin bu tavrının odak noktasında ise zâhidin riyakârlığı ve riyakârlıkla yaptığı ibadetler vardır. Çünkü rindin gözünde zâhidin tavır ve eylemleri Allah için değil, insanlara iyi görünme kaygısıdır. Rindin İslam anlayışına göre bu riyakârlıktır, riyakârlık da şirke eşdeğerdir ve böyle bir posta bürünmektense ibadet etmemek daha iyidir" (Şentürk, 2011, s. 98). Bunun yanında İslam dinine uygunluk gösterme çabasında da olan rind düşüncesi, bu noktada yine Neoplatonik bir anlayışla Mevlânâ, Yûnus Emre gibi isimlerin temsil ettiği tasavvufî çizgiden yararlanır. Epikuros hazcılığında "en büyük kötü" olan ölüm korkusu, rind şairlerde, Mevlânâ'nın "şeb-i arûs" diye tanımladığı düğün gecesi, mutlak sevgiliye kavuşma gecesi olarak tanımlanır. Epikuros hazcılığında diğer "en büyük kötü" olan ölümden sonra cezalandırılma kaygısı ise Yûnusça bir düşünceyle yok edilir. Çünkü bu dünyayı cennet gibi yaşamak isteyen rind, ahirette cennet ve hûriyi değil, "bana seni gerek, seni" diyen Yûnus tavrıyla cennetten ziyade mutlak sevgili olan Allah'a kavuşma isteği görünümündedir. Zâhidin riyakârlığı yüzünden onu kibir ve şirke suçlayan rind de zâhid tarafından "kendi meşrebince bir mezhep yaratmış sapkın" diye suçlanır. Fakat hazzı öne çıkaran rind şairlerin buna da cevabı ise şiir örneklerinde görülecektir.

Gazellerde Hazcılık ve Ömer Hayyâm Çizgisi

Klasik Türk edebiyatında dünyevî mutluluğu, hazları öne çıkaran şiirlerin sayısı oldukça fazladır. Bunun temel nedeni ise saray veya zengin meclislerinde, aydın zümre

toplantılarında edebiyatın önemli bir entelektüel eğlence aracı olmasıdır. “Esasen Fetret Dönemi’nin sonlarına kadar Osmanlı padişahları savaşlar ve devleti oturtma telaşında olduğu için sarayın da edebiyatla ilgisi sınırlıydı. Fakat kendi de bir şair olan II. Murad dönemi ve sonrası saray ve çevresinde şairler daha fazla görülmüştür. Sarayın çevresinde kümelenen bu sanatçı, ulema zümresi padişahın ilgisine göre azalıp veya artmıştır” (İpekten, 1996, s. 15). 15. yüzyıldan sonraki asırlarda da birçok padişahın şiir ve şaire ilgi duyması, saraya yakın veya varlıklı kesimlerde de ilgi uyandırmıştır. Böylece şairlerin sığınabileceği geniş bir yelpaze, merkez olan İstanbul ve çevresinde oluşur. Şairler de bu vesileyle eğlence meclislerine, saray çevresine ve mümkünse saraya ulaşma çabasıdadır. İşte bu çaba ve telaş, bu edebî geleneğin genel olarak “rezm ve bezm”, yani “savaş ve meclis-eğlence” edebiyatı diye tanımlanmasının nedenlerinden biridir. Rezme ait literatürde padişah, vezir, paşa, bey veya övülecek kişinin savaşları, kahramanlıkları, çabaları anlatılırken eğlence dönemi olan bezmde ise şarap, aşk, sevgili, sevgilinin ve tabiatın güzellik unsurları gibi konular ele alınır.

Şiirler, aynı zamanda şairler için geçim, saygınlık ve mevki kapısı olduğu için onlar da sanatları aracılığıyla bu kapıdan geçmeye çalışmış; eğlence meclislerine uygun bir söylem geliştirmiştir. “İran ve Orta Asya devletlerinde, hükümdarın iyi sanatçıları sarayında, meclisinde bulundurması ve buna çaba harcaması eski bir gelenektir. Osmanlı padişahları da şehzadeliklerinden itibaren iyi eğitim aldığı için onların sanat zevkine hitap etmek de yüksek sanat zevki gerektirirdi (özellikle II. Murâd’dan itibaren gelen padişahlardan birçoğunun aynı zamanda şair olduğu düşünülürse). Bu nedenle Osmanlı saraylarında Arap ve Acem sanatçılara gösterilen ilgiden rahatsız olan sanatçılar da yüksek sanat zevki çabası göstermiş; meclise dâhil olanlar ise rahat bir hayat sürmüştü” (İnalçık, 2015, s. 346-49). Şairler de bu amaçla sarayın, meclisin, eğlencelerin aranılır ve kabul edilir isimleri olmak için meclis erkânının sanat zevkine hitap etmeye, onların haz almasını sağlamaya çabalamıştı. Çünkü bu durum, aynı zamanda şairlerin kendisine de birçok haz alanı sağlayacaktı. Bu şairlere kol kanat gerebilecek insanlar da çoğunlukla ya seferlerde ya idareyle ilgili telaşa veya her ikisini de icra etme durumunda olduğu için rahatlama dönemlerinde doğal olarak eğlenceye, eğlenceli ortama ihtiyaç duyarlardı. Şairler de bu bilinçle hem ortama haz kaynağı olmaya hem de ortamdaki haz almaya çabalamıştır.

Şairlerin rindâne gazelleri sık işlenmesinin bir diğer önemli nedeni gelenektir. Bu edebî gelenek aslında belli kural, kalıp, konu ve klişeler etrafında şekillendiği için “klasik” adını alır ve şairlerin çoğu da bu geleneksel çizgiye bağlı kalır. Oluşum ile gelişim dönemlerinde Arap ve özellikle Fars edebiyatı etkisinde kalan bu gelenekte rindâne şiirlerin başlıca konusu sevgili ve şaraptır. Rindâne şiirlerin adeta olmazsa olmazlarından olan şarap, sevgili ile birlikte şairlerin coşkunluğunu, cezbesini arttıran en önemli haz aracıdır. Bu edebî gelenekte, şiirlerinde şarabı kullanmayan şair hemen hemen yok gibidir ve gerçek ya da mecazî anlamıyla şiirlerin büyük çoğunluğunda şarap karşımıza çıkar. Anadolu’daki klasik edebiyatın oluşumunda büyük etkisi olan İran ve dolayısıyla Arap edebiyatlarında da şarap çok sevilir, sıklıkla işlenir. “Araplarda henüz Cahiliyye döneminde “mu’allaka” adıyla anılan şiirlerde şarap ve şarap övgüsüne rastlanır. İslamiyet’in ilk yıllarında gelen yasaklamalar nedeniyle bir süre kimse bu tarz şiirleri yazmasa da Emeviler döneminde “hamriyyat” diye anılan şarap şiirleri tekrar canlılık kazanmış; Abbasiler döneminde de divanlarda bu şiirlerin bulunması neredeyse moda olur. İran edebiyatında ise iddiaya göre Sasaniler döneminde görülmeye başlanan şarap şiirleri de İslamiyet’in ardından revaçtan düşer. 9. yüzyılda Rûdekî ile başlayıp 11. yüzyılda Ömer Hayyâm gibi çok tanınmış bir isim çıkaran İran şairleri, gelişmiş bir aşk ve şarap şiirinin temsilcisi sayılabilirler” (Arslan, 2003, s. 19-24). Bu isimlerden Rûdekî, birçok edebiyat tarihi ve tezkireye göre Fars edebiyatının bilinen ilk büyük şairi olup

birçok nazım şeklinin ilk örneklerini veren kişi olmasının yanı sıra iddiaya göre (kesin olmamakla birlikte) Hayyâm'la anılan rubainin de öncüsüdür (Zavotçu, 2018, s. 569).

Hayyâm'ın rubailerinde belirgin olan hazcı söylemin klasik şairler üzerindeki etkisi oldukça barizdir. Asırlarca sürecektir bu etki, öncü isimlerinden olan Hoca Dehhânî ve Ahmedî gibi şairlerin divanlarında bile görülür. Örneğin; geçici olan dünya ve dünya zevklerini önemsemeyen düşünceye karşı Hayyâm, geçici olması nedeniyle onu daha çok önemser ve ondan azamî keyif almaya çalışır:

*"Gönlümün dilediği gül yüzüne bakmak,
Elimin özlediği kadehi kavramak.
Her zerrem nasibini almalı dünyadan,
Yarın güle kavuşturmadan toprak"* (Atasoy, 2010, s. 77)

*"Bulut geldi; lalede bir renk bir renk!
Şimdi kızıl şarap içmemiz gerek.
Şu seyrettiğin serin yeşillikler,
Yarın senin toprağında bitecek"* (Atasoy, 2010, s. 43)

Hayyâm'ın bu söylemlerine karşılık Dehhânî de aşağıdaki beyitlerinde ömrün geçici olduğunu ve ölüm gelmeden önce bu gül mevsiminde şarapla hoş vakit geçirmeyi önerir:

*"Süci yerün kanıdır yir yutmadın sen iç
Bu gül deminde ki Kârûn-ı Muhteşem kanı
(...)*

*Çü ömr bâkî degüldür gül ü şarâbla hoş
Bu bâkî 'ömrünü sür tâ ki 'ömrüdür fânî"* (Zavotçu, 2014, s. 4)

"Beyitlerde Hayyâm'ın rubailerinden sirayet ettiği sanılan Epiküryen felsefenin izleri olduğu söylenebilir. Bu durum, Anadolu'da Epiküryen felsefenin izlerinin divan şiirinin kuruluş yıllarına kadar uzandığına işaret eder" (Zavotçu, 2014: 4). Dehhânî'nin bu beyitlerdeki ifadeleri, asırlar sonra da birçok şair tarafından dile getirilir. 16. yüzyılda Muhibbî mahlasıyla şiirler yazan Kanûnî Süleyman, aşağıdaki beytinde "Kim bin yıl yaşarsa sonu yine ölümdür, bari dünyada her anı rahat geçirelim" sözlerine yer verir:

*"Kim bin yaşarsa âhırı anun ölümdürür
Bârî cihânda geçirelüm her demi ferah"* g. 308-2 (Ak, 1977)

Bu örneklerden anlaşıldığı gibi Anadolu'daki edebî geleneğin henüz oluşum aşamasından itibaren şairler şarap ve sevgiliye, bahçeye, bu hayatın nimetlerine, hazlarına övgülerde bulunur. Ama şairler belli dönemlerde bu düşünce ve eylemlerinden pişmanlık duyduğu için tövbe etse de baharın canlılığı, coşkunu, güzelliği karşısında kendilerinden geçip tövbelerini unuttur veya erteler. Örneğin; Hayyâm, aşağıdaki rubailerde, kış olduğunu anladığımız bir dönemde şaraba, sefaya tövbe etmiş görünse de baharın yarattığı coşkunluk karşısında tövbesini unutmakta, hatta bir daha tövbe etmeyeceğine tövbe etmektedir:

*"Her gün tövbe eder bozarız biz,
Şanı şerefi de bozarız biz,
Kusur işlersek ayıplamayın,
Sarhoş doğduk, sarhoş yaşarız biz"* (Atasoy, 2010, s. 92)

"Her gün her gece içmek bitmeli; tövbe!"

Dolu kadehi artık itmeli; tövbe!
Tam şimdi gül zamanı, her yer gül olmuş;
Tanrım; artık tövbeye etmeli tövbe” (Atasoy, 2010, s. 91)

Hayyâm'ın bu söylemi, Anadolu'daki klasik edebî geleneğin ilk zamanlarında Dehhânî ve Ahmedî'de benzer şekilde ifade edilir. Dehânî, anlam bakımından yukarıdaki rubailere benzer olarak bahar mevsiminin eriştiğini, tövbeyi bırakıp çalgı çengi eşliğinde içme vaktinin geldiğini söyler:

“Bahâr irişdi ne tevbe ko içelüm şâhum
Çalındı çeng-ile kânûn işid rebâb bugün” g. 59-1 (Ersoy ve Ay, 2017)

Ahmedî de benzer şekilde aşağıdaki beyitlerin ilkinde, gül mevsiminde tövbeyi bırakmayı tavsiye ederken ikinci beyitte de kendisinin şaraba tövbe ettiğini veya edeceğini söyleyenlerin yanıltığını söyler:

“Gül mevsimidür ko tevbeyi kim
Bir kez dahu ola tevbe nâ-çâr” g. 274-8 (Yılmaz, 2017)

“Diye kim Ahmedî itmiş ya ider bâdeden tevbe
Ne tevbe haşa lillah kim bu halk yanlış hisâb eyler” g. 163-7 (Yılmaz, 2017)

Buna benzer örnekler, klasik Türk edebiyatının henüz başlarında bu tarz söylemlerin varlığını ve asırlarca devam ettiği fikrini verir. Edebî geleneğin devamlılığını göstermek açısından örnek vermek gerekirse 15. yüzyıl şâiri Şeyhî de yukarıdaki beyitlere benzer olarak “Akıl, bahar(da) tövbe etmeye “delilik” demiş. Bugün kabul et, ertesi gün dindar olursun” (Zavotçu, 2025, s. 208) der:

“Bahâr tevbeye Şeyhî cünûn dimiş ‘âkıl
Bugün muvâfakat it irtê pârsâ olalum” (Zavotçu, 2025, s. 208)

Nitekim 16. yüzyıla gelindiğinde bu söylem daha gelişmiş ve daha rindâne bir tavırla dile getirilmiştir. Asrın şairlerinden Fazlî de aşağıdaki beyitte; “Sofu! Többenin günleri geçti, Allah korkusunun zamanı değildir; bana dindarlık anlatma, fesat çıkarma zamanıdır” diyerek bahar mevsiminin tövbe değil, coşkunluk mevsimi olduğuna vurgu yapar:

“Ne takvâ vaktidür eyyâmı geçdi tevbenün sûfî
Bana gel pârsâlık anma fâsıklık zemâmidur” g. 95-3 (Özkat, 2005)

Fazlî, başka bir gazelinde sofuya, zâhide seslenerek “Bahar günleri, gül zamanı, şarap ve eğlence vaktidir; rüsva âşık bu zamanda tövbekâr olur mu” der:

“Bahâr eyyâmı gül vakti safâ hengâmı mül vakti
Bu demde tevbe-kâr olur mı zâhid ‘âşık-ı rüsvâ” g. 12-4 (Özkat, 2005)

Çünkü böyle bir zamanda şairin kulağı ney sesinde, gözü sevgilinin yüzündedir. Dolayısıyla bu dönemde kendisine nasihat eden sofuya “Deli olma aklın nerede? Nasihatın zamanı değildir” diyerek cevap verir:

“Ney âvâzında gûşum çihre-i dilberdedür çesmüm
Ne pendün yiridür ‘aklun kanı sûfî delü olma” g. 12-5 (Özkat, 2005)

Rind tavırlı şairlerin bu tarz şiirlerinden hareketle onların geleneksel İslamî inanca uzak olduğu düşünülebilir. Fakat bu şairlerin divanları aynı zamanda Allah'ın varlığını, birliğini, eşsizliğini, sual olunmaz hikmetini, rahmetini, adaletini, kudretini, ahiretini, peygamberini öven şiirlerle doludur. Rindâne gazellerinde bu dünyada gülistanı, gülistanda şarapla sevgiliyi ve çalgıcıyı dileyen şairin tevhitlerde Allah karşısında zerreye döndüğü, münacatlarda ise rahmet dilencisine büründüğü görülür. Yani onlar aynı zamanda Allah'ı çok metheden ve rahmeti en çok dileyen kişiler olarak da karşımıza çıkar. Dolayısıyla onları inançsızlık veya isyankârlıkla suçlamak da ayrı bir çelişki oluşturur. Fakat Köprülü, rindâne şiirin gelişiminde Dehhânî örneğiyle ve öngörüsüyle bu konuya da açıklık getirir: “Dehhânî'nin eserlerinde dikkat çeken nokta, onun tasavvuf etkisinden uzak kalıp dindışı yazmasıdır. O, faniliği anlayıp sûfiler gibi ahlakî nasihatlerde bulunmamış, bahçelerde ve aşk, şarap meclislerinde hoşça vakit geçirme gerekliliğini işlemiştir ki bu, sûfiyane yazan çağdaşlarının yanında bir yeniliktir. Onun ele geçmeyen eserlerinde, kendi zamanının yaygın modasına uyarak sûfiyane tarzda şiirleri olduğu da kolayca tahmin edilebilir. Ama bu eserler de sûfiyane hayat yaşayan bir şeyh veya dervişin hayat tarzıyla yazılmamıştır; bunlar ancak Dehhânî'nin tasavvuftaki kudretini göstermek ve dönemin modasına uymak isteyen bir sanatçının tasavvufî renkte oluşturduğu ürünlerdir” (2016, s. 149). Bugüne kadar din dışı, rind-meşrep şiirle anılan Dehhânî'nin dinî-tasavvufî şiirlerinin yanında tevhit, münacat gibi dinî muhtevalı şiirler de yazdığı görülür ve *Divan*'ında dört tane dinî-tasavvufî şiir yer alır (Ersoy ve Ay, 2017, s. 27). Dehhânî'yi edebiyat dünyasına tanıtan, ama o dönemde Dehhânî'yle ilgili elinde çok az veri bulunan Köprülü, bu öngörüsünde haklı çıkmıştır. Çünkü Dehhânî'nin daha sonra ortaya çıkan kapsamlı eserinde, onun hâkim teması olan din dışı, rindâne şiirlerinin yanında dinî-tasavvufî şiirlerinin olduğu anlaşılır ki bu nicelik ve nitelik Köprülü'yü haklı çıkarır. Belli ki Dehhânî, Köprülü'nün işaret ettiği çağın modasına uygun dinî-tasavvufî şiirler de yazabildiğini göstermek istemiştir. Dolayısıyla hazcı bir söylemi öne çıkaran rind şairler de aslında kendi dönemlerinin modasına uymak istemiş ve meclislere uygun böyle bir söylem geliştirmiş olabilir; tıpkı 16. yüzyılın önde gelen ve o dönemde “şairler sultanı” olarak anılan Bâkî gibi. Bilindiği gibi Bâkî de rindâne gazeller söyleyen bir şair olmakla birlikte yıllarca müderrislik yapmış arzu ettiği şeyhülislamlığa çok yaklaşmış ve şeyhülislamlıktan önceki son mertebe olan Rumeli kazaskerliğine kadar yükselmiştir. Bâkî'nin bu yükselişinde şairliğinin ve şiirlerinin etkisi muhakkaktır. Çünkü Bâkî, padişah ve diğer devlet büyüklerine sunduğu şiirlerle yükselmeyi başarmış bir şairdir. Rezmin yanında bir bezm şairi de olan ve dolayısıyla meclislerin sevilen ismi olan Bâkî'nin izlediği bu yol, başka şairler tarafından da benimsenmiş olabilir. Sonuçta bu şairler, yüksek meclislere dâhil ve orada kalıcı olmaya çabalamıştır. Bunun yolu da meclise neşe, güzellik katmaktan geçer. Aksi takdirde birçok dinî mevkide bulunan ve en yüksek dinî mevki olan şeyhülislamlık makamına aday birinin aşağıdaki beyti söylemesi beklenmezdi:

“Müdâm içen münâfıkdur dimiş minberde bir vâ'iz
Ne çâre hey müselmânlar münâfıklık zamânıdır” g. 181-3 (Küçük, ty)

Beyitte; “Ey müslümanlar! Minberde bir vaiz, sürekli içen münafıktır demiş; çaresi yok, münafıklık zamanıdır” sözlerine yer veren Bâkî, bahar mevsiminin veya meclisin verdiği coşku karşısında vaizin kendisini ayıplamasına, kınamasına aldırmaz ve daha önce “fesat çıkarma vaktidir” diyen Fazlî'ye benzer olarak “nifak çıkarma vaktidir”, der. Çünkü zâhid olan vaizin anlayışına göre ahiret kaygısını kenara atarak şarap ve güzellerle vakit geçiren ve üstelik bunu savunan kişi fesat, nifak çıkarma gayretindedir. Buna karşılık rind de Epikuros'un tanımlamasına uygun olarak acıyı tamamen ortadan kaldıracak haz peşinde koşmayı bilgelik sayar. Bu bağlamda Celilî; ârif kişi, güzel

sevgililerle yürüyüp ömrünü keyif ve gezintilerle hoş geçirir, derken Sehî Bey; ârif kişinin gününü gün eden kişi olduğunu belirtir:

“Ârif oldur ki salınur büt-i ra ‘nâlarla
‘Ömrini hoş geçirür zevk u temâşâlarla” g. 351-1 (Nas, 2018)

“Ârif iseñ ey gönül koma bugünü yarına
‘Ayş u nûş eyle bilürsün çünkü irmez dem deme” g. 222-3 (Yekbaş, 2020)

Çünkü zâhidin cennette erişmek istediği bütün nimetlerin bu dünyada insana sunulduğunu söyleyen rinde göre şarap, sevgili, çalgı çengi varsa ve hele bir de mevsim baharsa dünya zaten cennet olur. Bu tarz bir söylem Hayyâm’da oldukça sık görülür ve hazır bir cennet olacak dünyayı ahiretteki cennette tercih eder. Hayyâm’a göre dünyayı böyle yaşayanların ahiret kaygısından kurtulması gerekir; çünkü onlar zaten dünyada cennete erişmişlerdir:

“Cennette huriler varmış, kara gözlü,
İçkinin de oradaymış en güzeli.
Desene biz çoktan cennetlik olmuşuz,
Bak, bir yanda şarap, bir yanda sevgili” (Atasoy, 2010, s. 46)

Bâkî de benzer olarak aşağıdaki beyitte “Hûri ve Kevser’den maksat eğer şarap ve sevgili ise bütün sefa sürme sebepleri (zaten) hazır buradadır” diyerek cennet gibi bir dünya yaşamını tercih eder:

“Hûr u Kevserden mey ü mahbûb ise maksûd eger
‘Ayş u nûş esbabı hep hazır müheyâ bundadır” g. 157-2 (Küçük, ty)

Bâkî, başka bir beyitte ise “Şarap ve sevgiliden başka bu âlemden amaç nedir? Sevinç veren bu gezinti yerinden (dünyadan) amaç, sevgili ile içki âlemidir, güzel yaşantıdır” der ve bu dünyevî, bedensel hazlara vurgu yapar:

“Garaz yâr ile ‘işretdür bu nüzhât-ı hurremden
Mey ü mahbûbdan gayrı nedür maksûd bu ‘âlemden” g. 367-1 (Küçük, ty)

16. yüzyıl şairlerinden Münirî de yine benzer bir söylemle “Gül devridir; gül bahçesinde ney, çeng ve güzel söyleyen şarkıcı eşliğinde neşeli sevgili ile şarap iç” sözlerini kullanır:

“Devr-i güldür gül-sitânda bir nigâr-ı şeng ile
Bâde nûş it mutrib-i hoş-gûy u nây u çeng ile” g. 249-1 (Ersoy, 2017)

16. yüzyıl şairlerinden Emrî de şarap içip güzel severek aşk delisi olmayı ister; çünkü ona göre hûrî ve Kevser âşığı gönlünü teselli etmez:

“Kevser ü hûr eglemez ey Emrî ‘âşık gönlünü
Mey içüp dilber sevüp şeydâ olam gibi yine” g. 437-5 (Saraç, ty)

Hatta şairler daha da ileri giderek ahiretteki veresiye bir cennettense bu dünyayı cennet gibi yaşamak istediklerini açıkça söylerler. Hayyâm’ın rubailerinde çok sık rastlanan bu konu, Osmanlı şairlerinde de görülür. Bu tarz şiirlerde, bahar mevsiminin coşkusu ve güzelliği karşısında şair, dünyayı cennete, sevgiliyi oradaki hurilere, şarabı da Kevser suyuna benzetir. Böylece şairler, dünyada zaten hazır bir cennetin var olduğunu söyler ve gidip gidemeyecekleri kesin olmayan veresiye bir cennettense buradaki hazır cenneti tercih ederler. Bu şiirlerde, Epikuros hazcılığının “en büyük kötü” olarak

tanımladığı ölüm korkusu ve ahiret kaygısının bertaraf edilmesi ve “en yüksek iyi” olan acıyı tamamen ortadan kaldırma çabası vardır. Buna bağlı olarak Hayyâm’ın aşağıdaki rubailerinde ahiret kaygısı olmamakla birlikte bedensel hazlar yüceltilir:

“Derler ki: cennet var, huri ve Kevser var,
Mey ırmağı var, süt, bal ve şeker var.
Doldur bade kadehini elime,
Bin veresiyeden iyi bir peşin var” (Atasoy, 2010, s. 49).

“Bilmem Tanrım, beni yaratırken neydi niyetin,
Bana cenneti mi cehennemi mi nasip ettin,
Bir kadeh, bir güzel, bir çalgı, bir de yeşil çimen,
Bunlar benim olsun, veresiye cennet de senin” (Atasoy, 2010, s. 25).

Ömer Hayyâm’ın hem edebiyat hem tasavvuf hem de materyalist çevrelerde ün yapmasını sağlayan buna benzer söylemleri, Osmanlı şairleri tarafından da sıklıkla dile getirilir. Osmanlı’nın rindâne şairleri de gereken şartlar sağlandığında dünyanın cennet gibi olabileceğini ve dünyadayken de cennetteymiş gibi yaşamının mümkün olabileceğini savunurlar. Fakat Hayyâm’ın birçok rubaisinde başka dünyaların olmadığı düşüncesi öne çıksa da Osmanlı şairlerinde inkârdan ziyade bu dünyanın nimetlerinden faydalanma arzusunun ağır bastığını söylemek mümkündür. Hayyâm her ne kadar hitaplarının çoğunda Allah’ı muhatap alsada ona atfedilen bazı şiirlerde onun da Epikuros gibi ahireti yok saydığı görülür. Osmanlı şairleri ise böyle bir reddiyede bulunmaz; sadece kendilerine tasvir edilen cenneti bu dünyada da yaşamak isterler. Kalkandelenli Mu’idî’nin bu anlamı taşıyan aşağıdaki beytinde, şair, kendisine nasihat eden kişiye, zâhîde seslenerek “Dünya ve ahireti ikiye ayıralım; cennet senin, gönlü hoş eden şarap ve gül bahçesi de benim olsun” (Tanrıbuyurdu, 2012, s. 62) der:

“Nâsihâ dünya vü 'ukbâyı iki bahş idelüm
Sana cennet mey-i dil-cû ile gülzâr bana” g. 13-4 (Tanrıbuyurdu, 2012)

16. yüzyılın diğer bir şairi Mostarlı Ziyâ’î de sevgilinin sokağını cennete benzettiği için vaize, başka cennetleri tarif etmemesini söyler:

“Vâ’iz bana vasf itme cinânı ki cihânda
Kûyî gibi cennet mi olurmuş be hey âdem” g. 294-3 (Gürgendereli, 2017)

Çünkü şaire göre melek yüzlü sevgili, cennet hûrilerinden daha güzel olduğu için hûriler onu seyretmeye gelse yeridir ve onun boyu cennetteki Tûbâ’dan daha uzundur. İşte bu nedenle sevgilinin yanındayken âşık zaten hazır bir cennettedir:

“Gitmezem kaddün koyup cennetde Tûbâ seyrine
Sen melek-sîmânun olur gelse havrâ seyrine” g. 391-1 (Gürgendereli, 2017)

Ziyâ’î, başka bir beyitte ise güzel bir hûrî olarak tanımladığı sevgiliye seslenerek “Sokağının cennetinde âşık olan kişi, senin kırmızı dudağın var iken Kevser’i önemsemez” der ve sevgilinin yanında olmayı hazır bir cennet olarak tanımlar:

“Âşık olan cennet-i kûyunda ey hûr-ı cemîl
La l-i nâbun var iken ‘aynına almaz kevseri” g. 484-6 (Gürgendereli, 2017)

Bu tarz şiirlerde, şairler, görünmeyen ve bilinmeyen (bilinse de kimsenin gideceği kesin olmayan) bir cennettense dünyada garanti olabilecek cennet gibi bir yaşamı anlatırlar. Fakat bunu yaparken de yine kendilerine tasvir edilen cennet algısından

hareket ederler. Dolayısıyla bu tarz şiirlerde hûri ve Kevser sözcükleri sıklıkla karşımıza çıkar. Bu sözcüklerden hûri, cennet nimetlerinden bahseden Kur'an ayetlerindeki "size güzel eşler verilecektir" referansı ile söylenir. Şairler de bu dünyayı cennet gibi yaşamak için yanlarında hûri gibi güzeller olmasını dilerler. Sıklıkla kullanılan diğer sözcük Kevser ise bu şiirlerde en güzel nimetler ve şaraba karşılık olarak kullanılır. "Kur'an'da bir sureye de ad olan ve bir defa geçen Kevser ile ilgili yorumlar daha çok hadis tefsirlerine dayanır. Bu hadis tefsirlerinin bazılarına göre Hz. Muhammed'e bahşedilen cennetteki bir ırmak veya havuz iken bazılarına göreyse Peygamber'e verilen nebilik, hikmet gibi manevî nimetleri temsil eder. Yine bazı tefsirlere göre kıyamet gününde ümmet, bu suyun etrafında toplanacaktır" (Ertürk, 1997, s. 546). Fakat rind şairlerin kullandığı Kevser sözcüğü daha çok diğer hadis tefsirlerine dayanır. "Bazı hadislerde de Kevser suyunun sütten, gümüşten ya da kardan beyaz, kardan soğuk, köpükten yumuşak, miskten daha güzel kokulu, altın ve inciden kanallarının, bardaklarının bulunduğu, türlü meyveleri olan altın dallı ağacının bulunduğu belirtilir" (Ertürk, 1997, s. 547). Klasik gelenek şairleri daha çok bu ikinci hadis tefsirlerini referans alarak Kevser'i en güzel dünya nimetleri ve bu nimetlerin en güzeli olarak kabul ettikleri şaraba karşılık olarak kullanarak bu dünyada hazır olan hûri ve Kevser'i isterler. Bâkî de bu bağlamda kendisine cennet nimetlerinden bahseden zâhide seslenerek "Ey sofı! Ahirette hûri ve Kevser olduğunu işittik; ama dünyadaki şarap ve sevgiliye benzer olur mu?" der ve kendisine göre bu dünyadaki hazzın daha önemli olduğunu belirtir:

*"İşitdük âhiretde hûr u Kevser var imiş ammâ
Nazîr olur mı hey sofî mey ü mahbûba dünyâda"* g. 449-4 (Küçük, ty)

Bâkî, başka bir beyitte ise "Sevgilinin sokağı varken ahiret bahçesinin görüntüsü (cennet) buradadır; vaiz cennetin özelliklerini anlatır, asıl görüntü buradadır" der:

*"Var iken kûyun ki seyr-i bâğ-ı 'ukbâ bundadır
Cennet evsâfın kılur vâ'iz temâşâ bundadır"* g. 157-1 (Küçük, ty)

Bu edebî gelenekte sevgilinin mahallesi, kapı eşiği, tozu toprağı cennet kabul edilir. Dolayısıyla sevgiliye yakın olacak bir Bâkî, kendisini zaten cennette hissedecektir. Buna rağmen cenneti anlatan vaize karşılık Bâkî, yukarıdaki beyitte tevriye sanatından da faydalanarak vaize karşı delillerini güçlendirir. Çünkü Bâkî, vaizin söylediklerine karşılık "temâşâ bundadır" derken aslında hem "cennet buradadır" hem de "asıl izlenmesi gereken (komedi) vaizin söyledikleridir" anlamını kast ederek kendisine nasihat vermeye çalışan vaizle alay eder. Dolayısıyla Bâkî, kendisini Epikuros'un tanımladığı bilgeliğe konumlandırarak nasihate ihtiyacı olmadığını ima eder. Diğer şairlerin şahsında Bâkî'nin bu söylemlerini yorumlamak gerekirse onun şair olduğu dönemin, dönem padişahının ve patronaj sisteminin de göz önünde bulundurulması isabet olur. Örneğin; daha önce de beyit örneğini verdiğimiz Muhibbî mahlaslı şair Kanûnî Süleyman, aşağıdaki beyitte Bâkî'nin beytine benzer olarak "Ey vaiz! Cennet şarabı, Kevser ve hûri senin olsun; şimdilik sevgili ve şarapla dünyayı hoş görmek gerek" der:

*"Vâ'izâ cennet şarâbı kevser ü hûrî sana
Şimdilik mahbûb u meyle dehri hoş görmek gerek"* g. 1582-2 (Ak, 1977)

Şairlere destek olacak patronaj sisteminin en tepesinde bulunan padişahın edebî sanat zevki de aslında hazzı öne çıkaran rindâne bir şiir olduğu için onun meclisi ve meclisine dâhil olmaya çalışanların da ona uygun bir sanat zevkini yansıtmaları gerekir. Çünkü ekabirin eğlence meclislerinde şairler de şiirleriyle ve edebî sohbetleriyle ortama neşe katmalıdır ki meclisin aranan şairi olsunlar. Şiirleri sayesinde meclislere girip mevki

edinmiş şairlerden Revânî'nin dinî-tasavvufî birçok şiiri olmasına rağmen o da meclis adabına uygun rindâne şiirler söyler:

*"Zâhidâ sâkiye havrâ meye kevser didiler
Cennet esbâbı bu dünyâda müheyyâ mı degül"* g. 234-2 (Avşar, 2017)

Beyitte, "Ey Zâhid! Sâkiye ahu gözlü hûri, şaraba Kevser dediler; cennet sebepleri bu dünyada hazır değil mi" diyen Revânî'nin Hayyâm çizgisindeki söylemin etkisinde olduğu açıktır. Diğer şairler gibi o da bu dünyayı cennet gibi yaşamayı dilemektedir. Bu doğrultudaki başka bir beytinde de "Ey Zâhid! Cennet ve hûriler sana, gül yüzlülerle gül bahçesinin köşesi bana sefa âlemidir" der:

*"İyşdur gül yüzlülerle bana gülşen gûşesi
Zâhidâ hûriler ile cennetü'l-mevâ sana"* g. 12-4 (Avşar, 2017)

Bu dünyada cennet gibi yaşamayı dileyen diğer şairler gibi Revânî de daima zâhidi muhatap alarak kendisini rind olarak konumlandırır ve hazzı öne çıkarır. O da diğer şairler gibi zâhidin ayıplamasına, kınamasına aldırılmaz; çünkü o, dünyayı cennet yapacak arzularının peşindedir. Gelibolulu Mustafa Âli de bu bağlamda sevgilinin düğmesinin çözülmesini, sinesinin açılmasını ve dudağının öpülmesini zaten cennet haremine ve Kevser'e benzetir:

*"Çözilse düğme açılsa sîne öpilse lebler yiterdi câna
Harîm-i râhat-fezâ-yı cennet zülâl-i vuslat şarâb-ı Kevser"* g. 361-2 (Aksoyak, 2018)

Sevgilinin dudağını cennetle eşdeğer, hatta ondan üstün tutan Emrî de aşağıdaki beyitte "Cennet bahçesinin gülleri canıma gam yarasıdır; (çünkü) sevgilinin dudağı olmadan Kevser suyu gözüme gelmez" diyerek dünyevî bir sevgiliyi hûriye tercih edeceğini belirtir ve diğer Osmanlı şairleri gibi ahiret cennetini inkâr etmeden bu dünya cennetini diler:

*"Dâg-ı gamdur cânuma bâg-ı cinânun gülleri
Âb-ı Kevser 'aynuma gelmez leb-i dil-dârsuz"* g. 209-3 (Saraç, ty)

Rindâne söylenmiş bu tarz şiir örneklerini çoğaltmak mümkündür. Çünkü çalışmanın başlarında da belirtildiği gibi Anadolu'daki klasik edebî geleneğin öncü isimlerinden itibaren Epikuros hazcılığının izlerini ve Hayyâm çizgisini görmek mümkündür. Üstelik 16. yüzyıldan sonra da bu tarz söylemler şairler tarafından hep sevilmiş ve işlenmiştir. Nitekim 18. yüzyıla gelindiğinde bile bu edebî gelenek içinde bezm ve rind edebiyatının belki de en bilinir ismi Nedîm'in varlığı ve şiirlerinin gördüğü ilgi, bu dünyevî ve haccı söylemin çokça sevildiğinin kanıtıdır. Dinî-tasavvufî şiirlerde de bu rindâne söylemin sembolik olarak sıklıkla kullanılması, bu tarzın sevildiğinin diğer bir kanıtıdır.

Sonuç

Epikuros hazcılığının ve bu hazcılığın Doğu edebiyatındaki öncü isimlerinden olan Ömer Hayyâm çizgisinin Anadolu'daki klasik şiir geleneğine yansımaları gördüğümüz bu çalışmada, rind şiirin felsefesi ve rind şairin söylemleri incelenip değerlendirilmiştir. Haccı bir söylemi öne çıkaran rindâne şiirin Anadolu'daki klasik edebiyatın ilk devrelerinden sonuna kadar varlığını sürdürmesi bu tarzın sevildiğine kanıttır. İlk dönem eserlerinden itibaren görülen bu tarz asırlarca gelişerek devam etmiş ve hiç revaçtan düşmemiştir. Haccı bir söylemi yansıtan şiir örneklerini gördüğümüz Osmanlı dönemi klasik şairlerinin bütün şiirleri göz önüne alındığında bu tarz bir

söylemin, şairlerin dünya görüşünü yansıttığı söylenemez; oysa Epikuros ve Hayyâm'daki hazcı söylem, yaşama dair bir dünya görüşünün yansımasıdır. Buna rağmen klasik Türk edebiyatında ve özellikle aşk ile şarap konularıyla anılan gazelde hazcı bir söylemin sevilip gelişmesinin başlıca nedenleri vardır. Bunlardan biri hiç kuşkusuz gelenektir. Çünkü şairler, tasavvufta olduğu gibi rindâne şiirde de ilgi gören İran şairlerini örnek alıp kendilerini onlarla kıyaslama veya üstün gelme çabasına girişmişlerdir. Bu tarzın gelişmesinde önemli diğer bir nedense (önceki nedene de bağlı olarak) Köprülü'nün de belirttiği gibi şairlerin her alanda yetkinliğini gösterme çabasıyla açıklanabilir. Bu tarz bir söylemin revaç bulmasının diğer önemli bir nedeni de patronaj kaygısından kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü şairler, aslında her şeyden önce yüksek zümre meclisinin eğlence ortamına dâhil olup orada kalıcı olmayı isterler; özellikle saray ve eğlence meclislerinin 15. yüzyıldan itibaren şiir ve saire ilgi duymasından sonra. Birçok şair, bu kaygıyla meclise haz sağlama ve bu yoldan kendi hazlarına ulaşma arzusunda; Mostarlı Ziyâî, Hayretî gibi ulaşamayanlar ise dert yanmaktadır. Tasavvufî şiirleri veya dinî kimlikleriyle de anılan şairlerin hazcı bir söylemle rindâne şiirler veya eserler yazması da böyle bir nedenle açıklanabilir. Bunun tarihsel ve sosyolojik altyapısı ise yine Köprülü'nün işaret ettiği Anadolu'daki Türk cemiyetinin kültürel yapısıyla açıklanabilir. Çünkü şairler sadece taklit veya geleneğe uyma kaygısıyla bu edebî geleneği asırlarca sürdürmüş olamazlar; onların ayrıca bu gelenekteki söylemi sevdiği anlaşılmaktadır. Zaten bu edebiyatın dinî-tasavvufî yönünün de büyük oranda derviş ruhlu olması ve derviş ruhunun da hazcı söyleme yakın olması bu tespiti kuvvetli bir argüman sağlamaktadır. Anadolu'daki klasik edebî geleneğin hazcı söylemi öne çıkaran rindâne şiir genel olarak bu temelde oluşup gelişmiş; şairler tarafından gerçek ya da mecazî olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Kaynakça

- Ak, C. (1977). *Muhibbi divanı*. [Doktora Tezi]. Erzurum: Atatürk Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi.
- Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu mustafa âlî dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 18.01.2020].
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ felsefe tarihi 1*. <https://archive.org/details/ahmet-arslan-ilkcag-felsefe-tarihi-calismalari/Ahmet%20Arslan%20-%20%C4%B0lk%C3%A7a%C4%9F%20Felsefe%20Tarihi%201.%20Cilt%20-%20Sokrates%20%C3%96ncesi%20Yunan%20Felsefesi/>. [Erişim tarihi: 07.06.2025].
- Arslan, A. (2008). *İlkçağ felsefe tarihi 4*. <https://archive.org/details/ahmet-arslan-ilkcag-felsefe-tarihi-calismalari/Ahmet%20Arslan%20-%20%C4%B0lk%C3%A7a%C4%9F%20Felsefe%20Tarihi%204.%20Cilt%20-%20Helenistlik%20D%C3%B6nem%20Felsefesi%20Epikuros%C3%A7ular%20Stoac%C4%B1lar%20Septikler/>, [Erişim tarihi: 07.06.2025].
- Arslan, M. (2003). *Aynî – sâkînâme*, İstanbul: Kitabevi.
- Avşar, Z. (2017). *Revânî dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf?0>. [Erişim tarihi: 18.01.2020].
- Çavuşoğlu, M. (1971). *Necâtî bey dîvânı'nın tahlili*. <https://archive.org/details/cavusoglu-necati-beg-divani-tahlili>. [Erişim tarihi: 04.06.2025].
- Ersoy, E. (2017). *Münirî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56095,muniri-divanipdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 26.04.2020].

- Ersoy, İ. ve Ay, Ü. (2017). *Hoca dehhânî divanı*. <https://archive.org/details/hoca-dehhani-divani/page/1/mode/2up>, [Erişim tarihi: 08.06.2025].
- Ertürk, M. (1997). *Havz-ı Kevser*. TDV *İslam ansiklopedisi* (C.16, s.546-48), İstanbul: TDV Yayınları.
- Gürgendereli, M. (2017). *Mostarlı Hasan Ziyâ'î dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56211,mostarli-hasan-ziyai-divanipdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 17.07.2020].
- İnalcık, H. (2015). *Has-bağçede 'ayş u tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpekten, H. (1996). *Divan edebiyatında edebî muhitler*. İstanbul: MEB Yayınları.
- İsen, M. (1999). *Latîf tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kanar, M. (2011). *Osmanlı türkçesi sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2016). *Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Küçük, S. (ty). *Bâkî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 18.01.2020].
- Nas, Ş. K. (2018). *Celîlî dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59375,celili-divanipdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 18.01.2020].
- Özkat, M. (2005). *Kara fazlî'nin hayatı, eserleri, edebî kişiliği ve dîvânı (İnceleme-Tenkitli metin)*. [Yüksek lisans Tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Saraç, M. A. Y. (ty). *Emrî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10607,emridivanipdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 21.05.2021].
- Şentürk, A. A. (2011). *Osmanlı şiiri antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanrıbuyurdu, G. (2012). *Mu'îdî divanı (metin-çeviri)*. [Doktora Tezi]. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taylor, A. E. (2020). *Epikuros / madde, haz ve insan*. C. Üstünel (Çev.), Ankara: Fol Kitap.
- Turan, E. Y. (2015). İlkçağ felsefesinde faydacılığın temelleri. *Atatürk İletişim Dergisi*, 8, 249-58.
- Yekbaş, H. (2020). *Sehî bey dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/76504,sehi-bey-divanipdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 06.02.2021].
- Yılmaz, G. (2017). *Ahmedî dîvân'ında dünyevileşme*. [Yüksek lisans Tezi]. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zavotçu, G. (2014). *Dîvân şairlerinden gazeller-1*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Zavotçu, G. (2018). *Klasik türk edebiyatı sözlüğü*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Zavotçu, G. (2025). *Şeyhî-hayatı, edebî kişiliği, eserleri, bazı şiirlerinin nesre çeviri ve açıklamaları, klasik şiir şerhleri dizisi-2*. Çanakkale: Paradigma Akademik Yay.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 83-100
Geliş Tarihi-Received: 11.09.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17229057

17. Yüzyıla Ait Bir Tıp Metninin Söz Varlığı Açısından İncelemesi

Analysis of a 17th century Historical Text in Terms of Vocabulary

Mehtap ALPER*

Öz

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât, Osmanlı döneminde yazılmış bir tıp metnidir. Eser, Hicri 1108'de (M.1697) yazılmıştır. 17. yüzyıl, Osmanlı bilim anlayışında yeniliğin gerekli görüldüğü ve bu konuda birtakım tedbirler alınmaya çalışıldığı bir yüzyıldır. *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*'ta verilen bilgilerden eserin "hükemalar"dan alıntılar yapılarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. 10 yapraktan oluşan eserde genellikle 15 satır bulunmaktadır. Bu çalışma, *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*'ın tanıtımını, metnin günümüz yazısına aktarılmış biçimini ve metindeki söz varlığını içermektedir.

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât, kitapta açıklanacak devaların denenmiş olduğunun belirtilmesiyle başlar. Eserde bölüm olarak düşünülebilecek ve anlatılacak devalara geçiş yapılan kısımlarda da bu vurgu yapılmıştır. Eserin devam eden satırlarında kadim tıbbın temsilcileri olan ünlü hekimlere göre turp bitkisinin faydalarının neler olduğu aktarılmıştır. Balgam giderme ve yenilen besinleri sindirme gibi özellikleri bulunan bu bitki, kadim hekimlerin tecrübelerine göre neredeyse bütün hastalıklara deva olabileceği düşünülen şifalı bir bitkidir. 1697'de yazılmış olan *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât* adlı Türkçe tıp metninin tarihî tıp alanındaki çalışmalar ile Türkçe tıp metinleri konusundaki çalışmalara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*, 17. yüzyıl, Türkçe tıp metni, söz varlığı.

Abstract

It is a medical text written during the Ottoman period. The work was written in 1108 Hijri (1697 AD). The 17th century was a century in which innovation was deemed necessary in the Ottoman understanding of science and some measures were tried to be taken in this regard. It is understood from the information in the book that the given work was created by quoting from "philosophers" (doctors). The work consists of 10 leaves and usually has 15 lines. This study includes the introduction of the *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*, the text's modern form, and the vocabulary in the text.

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât, begins by stating that the remedies to be explained in the book have been tried. This situation is also emphasised in the sections that can be considered as chapters in the book, and in the sections where the remedies to be explained are introduced. In the following lines of the work, the benefits of the radish plant according to famous physicians who are representatives of ancient medicine are conveyed. This plant, which has properties

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, e-posta: alper.mehtap@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3024-5378.

such as removing phlegm and digesting food, is a medicinal plant that is thought to be a cure for almost all diseases, according to the experiences of ancient physicians. It is thought that the Turkish medical text called *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*, written in 1697 can contribute to studies in the field of historical medicine.

Keywords: *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*, 17th century, Turkish medical text, vocabulary.

Giriş

17. yüzyıl, Avrupa bilim dünyasında tanınmış bilim insanlarının yetiştiği ve birtakım buluşların ortaya çıktığı önemli bir dönem olarak bilinmektedir. Bu dönemde, tıp alanında da birtakım yenilikler ortaya çıkmıştır (Aydın, 2006, s. 114-115). Aynı yüzyılda Avrupa ile Osmanlı arasındaki bilim ve teknik alanlarındaki fark da belirgin bir hâl almıştır. Bilim ve teknik yönünden görülen bu farklılık, devlet tarafından da kabul edilmiş ve bu alanlarda duyulan yenilikleri gerçekleştirmeye yönelik çeşitli tedbirler alınmaya başlanmıştır (Kâhya, 1987, s. 491).

Osmanlı Türk tıbbında Batı tıbbi etkileri, ilk defa 17. yüzyılda görülmeye başlar. Batı tıbbına ait bilgiler, bu yüzyılda Latince bilen hekimlerin Türkçeye yaptıkları çeviriler yoluyla aktarılmıştır. Bu kitaplar, daha çok farmakoloji ve biyokimya alanlarına aittir (Demirhan Erdemir, 1994, s. 130). Birleşik içerikli ilaçların kullanılmasıyla ilgili kuralları konu edinen “akrabadinler” bu yüzyılda Türkçeye çevrilmiş kitaplar arasındadır (Ünver, 1983, s. 24). Osmanlı tıbbında kullanılan kimi drogların tanıtılmaya başlaması, 17. yüzyılda görülmeye başlar. Yeni Dünya’dan gelen ve eski kitaplarda bahsedilmeyen bazı bitkiler, “yeni” olarak adlandırılrsa da bu kavram; Çin, Maçin ve Hotan gibi Asya’dan getirilen ve Osmanlı’da yeni görülen bazı bitkileri de ifade etmektedir (Arıcı & Aksoy, 2023, 859-860).

Şirvanlı Şemseddin-i İtâki, Sakızlı İsa, İbn Sellum el-Halebi olarak da bilinen Sâlih bin Nasrullah, Emir Çelebi, Zeynelâbidin bin Halil 17. yüzyılın önemli hekimlerindendir. 16. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasında yaşayan Şemsettin-i İtâkî, Osmanlı tıbbında örneği az olan anatomi kitaplarından birine sahip olmasıyla bilinir (Bayat, 2010, s. 306-311). 17. yüzyılın önemli hekimlerinden biri de Sâlih bin Nasrullâh¹’tır. Sâlih bin Nasrullâh’ın “iatrokimya” adlı akım konusunda bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Bu akımın öncüsü olan isim Paracelsus’tur. Hem Batı hem de Osmanlı tıbbında görülen Tıbb-ı Cedid adı verilen yeni tıp döneminin ortaya çıkmasında Paracelsus öncülüğünde yaygınlaşan akım, etkili olmuştur (Koç Aydın, 2016, s. 110-109).

17. ve 18. yüzyıl Osmanlı tıbbında kadim tıp anlayışına tam anlamıyla bağlı olan hekimler de vardır (Arıcı ve Aksoy, 2023, s. 853). 17. yüzyılda devrinin tıp bilgilerine dayanarak telif bir eser yazmış olan Emir Çelebi, eski anlayışı yansıtan hekimlere örnek olarak verilebilir (Ünver, 1983, s. 23). Yaşadığı dönemin en önemli bilim insanlarından biri olarak kabul edilen Emir Çelebi, Latince de bilmektedir. Emir Çelebi, eserinde 14. ve 15. yüzyıl tıp kitaplarını önemli gördüğü için kullandığını belirtmiştir. Sözü edilen kitaplar arasında Orta Çağ temsil eden kitaplar da vardır. Hekimin eserini yazarken kullandığı kaynaklar, 17. yüzyılın ortalarında Batı tıbbının henüz yerleşmediğini göstermektedir (Uludağ, 2010, s. 104-105).

Bu çalışmada incelenecek *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât* adlı Türkçe tıp eseri, 17. yüzyıla ait tıp metinlerinden biridir. Osmanlı tıbbında Batı etkilerinin görülmeye başlandığı bir döneme ait olan bu eser, kadim tıp anlayışı doğrultusunda yazılan eserlerden biri olarak düşünülebilir. Çalışmada eserin niteliği hakkında bilgi verildikten

¹ Sâlih bin Nasrullâh için bk. (Bayat, 2010, s. 309-322).

sonra eserde geçen tıpla ilgili söz varlığı tasnif edilecek ve eserin günümüz yazısına aktarılmış biçimi verilecektir.

1. *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât, 10 yapraktan oluşan ve yazarı bilinmeyen kısa bir tıp metnidir. Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan eserin koleksiyon adı "Yazma Bağışlar" dır. Yazmanın koleksiyon numarası, 05564'tür. Eserde bir sayfa dışında 15 satır bulunmaktadır. Yazmanın boyutları, 200x145-170x95 mm.'dir. Yazmanın tasnif numarası 610; bibliyografik kayıt numarası ise 350701'dir.

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât'ın 1b sayfasında "ba'zı me'âcin ve hubûbât mecmû'ü'l-menâfi'-i bedeniyeler evdü'l-in'fâkû'l-basîr" ifadesi yer almaktadır. Esere denendiği belirtilen bazı ilaçların anlatıldığı kısımla giriş yapılmıştır: "ba'z-ı devâ-yı mu'âlecât ve mücerrebât zikir ve beyân olunur." (2a/1).

Eserin bu ilk kısmında, hekimlerin turp bitkisine dair bilgileri aktarılmıştır. Hekimlere göre turp bitkisi, bütün hastalıkların devasıdır. Yedi gün boyunca aç karnına turp (suyu) içen kimse, tabibe ihtiyaç duymayacaktır. Hekim Hipokrat'a göre turp, balgam giderme, yenilen besinleri sindirme gibi birtakım özelliklere sahip bir bitkidir. Eserde bahak ve temriye hastalığı, göz, kulak, diş ağrıları ile boğaz hastalıkları, basur, diş hastalıkları, boğaz şişmesi, erkek cinsel organındaki hastalıklar, insan bedenindeki kaşıntılar, kadınlarla ilgili hastalıklar, insan bedeninde bulunan solucanlar veya tatar kurdu adı verilen parazitlerin düşürülmesi, frengi hastalığı, mide (bağırsak) hastalıkları, taş düşürme, burun kanamaları, göğüs ağrısı, öksürük, nefes darlığı ve sıtma gibi hastalıkların tedavi yöntemlerine yer verilmiştir.

Eserde "elem neşrah leke" suresi göğse bağlandığında ağrının geçebileceğine ve saksagan öttüğünde besmeleyle sıtmanın tedavi edilebileceğine dair bazı inanışlara yer verilmiştir. Osmanlı dönemi tıbbını yansıtan bu metinde geçen bu inanışlar, halk hekimliğinin tarihî tıp yazmalarına yansıyan örnekleri arasında değerlendirilebilir. Gerek sözlü gelenek yoluyla aktarılmış metinlerde gerekse tarihî tıp metinlerinde geleneksel tıptaki uygulamalara yer verildiği görülmektedir (Aytaç, 2022, 57). İnanışa dayalı uygulamaların en bilinen örneklerinden biri, Hitit edebiyatında önemli bir yer bulan ve insan hastalığın duayla iyileşebileceğine olan inanışı gösteren "Veba Duası"dır. (Bayat, 2010: 77-84). Eserde sure ve besmeleyle yapılan şifa uygulamaları metinde şöyle geçmektedir:

"**veyâhûd** bir 'avratuñ gögsi ağrısı elem neşrah leke sûresin yazup gögsine bağlayalar" (7a/5-6).

"**veyâhûd** gece ile şaksagan ötdükde bi'smi'llâh ısıtmayı bağladum" (10b/10-11).

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât'ta herhangi bir bölüm adı bulunmamaktadır. Eserde hastalık veya hastalıklar verildikten sonra genellikle "*mücerrebât beyânındadır*" ifadeleriyle yeni bir bölüme geçiş yapılmıştır. Bu ifadeler, eserde verilen tedavi yöntemlerinin denenmiş olduğuna işaret etmektedir: "*göz ağrısı için olan mücerrebât beyânındadır*." 3a/9. Eserde devaları verilen hastalıklar için ele alınan tedavi yöntemleri birden fazla olduğunda diğer yöntemler, "veyâhûd" ifadesiyle açıklanmıştır.

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât, kısa bir metin olmasına karşın pek çok hastalığın tedavisine yer verilmiştir. Eserin en önemli özelliklerinden biri, yazıldığı tarihin bilinmesidir. Yazmanın sonundaki 11a sayfasında verilen tarih bilgisinden eserin Hicri 1108 'de anlaşılmaktadır. Miladi 1697'e karşılık gelen bu tarihin eserin istinsah tarihi olduğu düşünülebilir.

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât, halkın kolayca anlayabileceği bir üslupla kaleme alınmıştır. Eserde Eski Türkçe, tarihî ve günümüz Türk Lehçeleri kullanılan az sayıda arkaik unsur bulunur. Bu arkaik unsurlardan ilki “kaçan”² kelimesidir. Eski Türkçe döneminden itibaren görülen “kaçan” ve türevlerinin dilde 19. yüzyıla kadar edebî dilde kullanıldığı bilinmektedir (Üşenmez, 2014, s. 356). Eski Türkçeden beri *kızmak*, *öfkelenmek* anlamlarında kullanılan “kaşı-” fiili (Üşenmez, 2014, s. 346) fiilinin metindeki “kaş-” biçimi de arkaik bir kelime olarak düşünülebilir. “Kaş-”, metinde *vur-* anlamıyla şöyle kullanılmıştır: “*kazugı gine yerine kaşalar*” (9a/15). Kelime Kıpçak Türkçesinde *vurmak*, *kayıpı çalmak* (Üşenmez, 2014, s. 346) anlamlarında kullanılmıştır. Metinde “batuk nefes” (10a/9) ifadesinde geçen “batuk” kelimesinin Azerbaycan Türkçesinde *boğuk*, *kaybolmuş* (ses) anlamında “batığ” biçimiyle kullanılır (Altaylı, 1994, s. 104). Metinde geçen “şavul-” fiili de arkaik unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Eski Türkçeden itibaren görülen “savul-” fiili (Gülensoy, 2007, s. 743) Tarama Sözlüğü’nde, “savul-/savıl-” biçimleriyle savuşturulmak, *uzaklaşmak*, *bir tarafa çekilmek* gibi anlamlarda geçer (TS-V, 2009, s. 3345-3346). Bu fiilin metindeki anlamları *uzaklaşmak*, *kaybolmak* olarak verilebilir. Bu fiil metinde şöyle geçer: “...iki çölmek şuyı 11. şavulınca kaynadup...” (*Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*, 10a/10-11).

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât’ta geçen birkaç bitkinin anlamı, taranılan kaynaklarda bulunamamıştır. Anlamı kesin olmayan bu birkaç kelimeyi belirtmek için soru işareti (?) kullanılmıştır. Metinde tespit edilen bitki ve hastalık adları alfabetik sıralamayla verilmiştir.

2. *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*’taki söz varlığı

2. 1. Bitki adları

acı bādem: (T+Far.) Badem ağacı (Rosaceae) 5a/6.

āfyūn: < Ar. Haşhaş (Papaveraceae) 10a/5.

alma: Elma (Malus sylvestris) 9a/6.

anīson: <Ar. Anason (Pimpinella anisum) 8b/4.

arpa: Arpa (Hordeum vulgare) 2b/4.

avya: Ayva (Cydonia oblonga) 4b/14.

bādem: <Far. Badem (Amygdalus communis) 8b/4.

baḳla: <Ar. Bakla (Vicia faba) 4b/9.

bār-i ḥamdī: Bir bitki? 4b/10.

barşa: <Gr. Barsama otu? 4b/11.

beḥmen-i ebyāz³: <Ar. Ak behmen (Centaurea behen) 4b/7.

benefşe: <Far. Menekşe (Violaceae) 10b/12.

beyāz şoğan: (Ar+T) Adasoğanı (Urginea maritima) 6a/1.

biber: <Gr. Biber (Piper). 6a/14.

bögürtlen: Bögürtlen (Rubus). 8a/4.

ceviz: <Ar. Ceviz (Juglans regia) 10a/7.

² Kelimenin Eski Anadolu Türkçesi metinlerindeki anlamları için bk. (Kantar, 2018, s. 392).

³ Bitkinin başka anlamları için bk. (Aytaç, 2019, s. 311).

- cevv-i bevvā:** <Ar. Küçük hindistan cevizi (*Myristica fragrans*) 4b/6.
- çınār:** <Far. Çınar (*Platanus orientalis*) 6a/11.
- çörek otı:** Karaca otu (*Nigella sativa*) 8b/ 4.
- diş otı:** Hıltan, kılır, ban otu (*Ammi visnaga*) 4a/14.
- ebe gümecci:** Ebegümecci (*Malva sylvestris*, Malvaceae) 7a/2.
- egir:** Kasıkotu, azakeğeri (*Acorus calamus*) 9b/7.
- encir:** <Far. İncir (*Ficus carica*) 10a/14.
- erük:** Erik, icas. (*Prunus domestica*)
- esrār:** <Ar. Esrar otu, kenevir, kedene (*Cannabis sativa*); emberbaris, kadın tuzluğu. 7b/1.
- fıstık:** <Ar. Fıstık (*Pistacia vera*; yer fıstığı (*Arachis hypogaea*) 9b/6.
- firenk biberi:** Su biberi, fülfulü'l-mā⁴ (*Piper*) 9b/10.
- fulful:** <Ar. Biber; karabiber (*Piper nigrum*)
- gelincik:** Gelincik çiçeği, şakayikü'n-numan (*Papaveraceae*) 3b/1.
- gül:** <Far. Gül. (*Rosaceae*) 4a/1.
- günlük⁵:** Günlük ağacı (*Liquidambar orientalis*) 5b/1.
- hardal:** <Ar. Turpgillerden, sarı çiçekli bir bitki (*Brassica nigra*) 2b/12.
- havuç:** <Far. Havuç (*Daucus carota*) 8a/5.
- hunnāb:** <Ar. Hünnap, çiğde (*Zizyphus jujuba*⁶)10a/13.
- iki kardaş kanı:** Bir çeşit reçine, demü'l-ahaveyn (*Calamus draco*) 7b/8.
- kabili:** Helile otu türlerinden biri (*Terminalia*) 3a/15.
- kara diken⁷:** Böğürtlen (*Rubus*); cehri, ala cehri (*Rhamnaceae*) 6a/9.
- kaşni:** Yaban marulu (*Cichorium endiva*); kadıağacı (kaşni)⁸ 2b/7.
- kāt-ı hindi⁹:** Kan dindirici özelliği olan bir bitki; Kad Hindi (*Acacia catechu*) 4b/6.
- keçi boynuzu:** Harnup (*Ceratonia siliqua*) 10a/13.
- kereviz:** <Far. Kereviz (*Apium graveolens*) 8a/5.
- keşür:** <Far. Havuç (*Daucus carota*) 7a/9.
- kişniş:** <Far. Kişniş, aş otu (*Coriandrum sativum*) 4b/15.
- kozak:** Kozalak. 6a/9.
- lāden¹⁰:** <Far. Laden otu (*Cistus creticus*)

⁴ (Paçacıoğlu, 2014, s. 131).

⁵ Buhur, kündür (Şemseddin Sami, 2010, s. 402); Bu bitkinin ak günlük ve kara günlük olmak üzere iki türü vardır (Önler, 2019, s. 72).

⁶ *Zizyphus jujuba* (Tuzlacı, 2006, s. 78).

⁷ İçel'de *Rhamnus petiolaris*; Antalya'da *Rhamnus pyrellus* türleri vardır (Tuzlacı, 2006, s. 91).

⁸ (Çetin, 2020, s.176).

⁹ "İnde'l-etabbâ kât hindi diye maruftur..." (Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi,1999, s.371).

¹⁰ Reçinesi hekimlikte kullanılan bir bitki bk. (Dağlı, 2014, s. 469); Bilecik'te *Cistus salvifolius* (Tuzlacı, 2006, s. 121).

- mārūl:** <Gr. Marul (*Lactuca sativa*) 9a/11.
- maṣṭakī ṣakızı:** bk. mastakī. 6a/15.
- maṣṭakī:**¹¹ <Gr. Sakız ağacından çıkarılan bir reçine (*Pistacia lentiscus*) 8a/6.
- māzū:** <Far. Mazı ağacı (*Thuja orientalis*) 5b/4.
- mercüme:** <Far. Mercimek (*Lens culinaris*) 4a/1.
- mersin:** <Gr. Mersin bitkisi (*Myrtus communis*) 9b/11.
- meṣān:** <Far. Tatlı kök, bıyam. (*Glycyrrhiza glabra*) 10a/15.
- nār:** <Far. Nar (*Punica granatum*) 7a/13.
- noḥūd:** <Far. Baklagillerden bir bitki (*Cicer anatolicum*; *Cicer arietinum*) 2b/8.
- ‘aḳırḳarhā:** <Ar. Pire otu, nezle otu (*Anacyclus pyrethrum*) 6a/12-13.
- ‘ūd ağacı:** <Ar. Ud, Hint öd ağacı; öd ağacı. (*Aloexylon agallochum*; *Aquilaria Agallocha*). 8a/14.
- ‘ūd-ı ḥāme:**¹² <Ar. Ham öd ağacı? 8a/6.
- penbe:** <Far. Pamuk. 5b/12.
- ruzz:** <Ar. Pirinç. 9b/8.
- şarımşak:** Zambakgillerden bir bitki (*Allium Sativum*) 3a/5.
- selvi:** <Far. Servi. Kışın yaprakları dökülmeyen bir ağaç türü (*Cupressus Sempervirens*) 6a/9.
- semüz ḥatun:** Bir bitki türü. 6b/2.
- sināmekī:** <Ar. Sinameki (*Cassia acutifolia*) 8b/ 4.
- siñirlü yaprağı:** Sinir otu, bağa yaprağı (*Plantago major*) 7b/4.
- siñirlüce yaprağı:** bk. siñirlü yaprağı 6a/14.
- siyāh erük:** Kara erik (*Rosaceae*) 9b/14.
- sögüd:** Söğüt ağacı (*Salix*). 3a/1.
- şuşām:** <Ar. Susam (*Sesamum indicum*) 5a/7.
- tārçin:** <Far. Tarçın, defnegillerden bir ağaç¹³ (*Cimamomum*) 3b/10.
- turb:** <Far. Turp (*Raphanus sativus*) 2a/5.
- torak:** Dere otu (*Anethum graveolens*) 8a/5.
- ṭūt ağacı:** <Far. Dut (*Morus*) 5b/6.
- yāsemin:** <Far. Yasemin (*Jasminum officinale*) 5a/12.
- zamḳ-ı ‘arabī:** <Ar. Arap zamkı (*Gummi arabicum*) 8b/14-15.
- zencebīl:** <Ar. Zencefil (*Zingiber officinale*). 9b/8, 10a/5.
- zerdeçūb:** <Far. Hint safranı, zerdeçal (*Curcuma longa*) 4b/11.

¹¹Kıbrıs adasında yetişen beyaz ve güzel kokulu bir ağacın zamkı (Hayatizade Mustafa Feyzi Efendi, 1978, s. 322).

¹² Benzer bir kullanım için bk. “‘ūd-ı ḥām” (Önler, 1999, s. 301).

¹³ (Alkayış, 2007, s. 566).

zeyd: bk. zeyt. 5a/11.

zeyt: <Ar. Zeytin (Olea europaea L., Oleaceae). 4a/8.

zünā: Züfa otu, çördük otu ? (Hyssopus officinalis L.) 10a/9.

2.2. Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Söz Varlığı

2.2.1. Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Adlar

ağız kokuşu: Ağız kokusu. 8a/8-9.

ağızdan gelen şü: Ağızdaki tükürük bezlerinin salgıladığı sıvı. 8b/1.

ağrı: Ağrı. 3a/9.

aklık (ğ): Göze inen ak, katarakt. 4a/1.

balgam: <Ar. İnsan bünyesini oluşturan dört ana maddeden biri¹⁴. 10a/4.

baş: Yara 9a/2.

batuk nefes: Boğuk, kaybolmuş (ses). 10a/9.

bevāşıl: bk. bevāşir. 8a/11.

bevāşir: <Ar. Basur, hemoroit. 4a/12.

dārū: <Far. İlaç. 5b/7.

devā: <Ar. İlaç. 2a/1.

eczā: <Ar. İlaç yapımında kullanılan maddeler. 10a/15.

fetīl: <Ar. Genellikle makattan kullanılan bir ilaç türü, şaf. 5a/12-13.

firenk zaḥmeti: (Far+ Ar.) Frengi hastalığı. 7b/3.

gece görmez kör: Tavukkarası, gece körlüğü hastalığı olan insan. 4a/3.

gicik: Kaşıntı, uyuz hastalığı ¹⁵ 6b/5.

göğüs ağrısı: Göğüs ağrısı. 2a/11.

(göz) bulanığı: Göz bulanıklığı, bulanık görme. 3a/14.

ḥacāmat: <Ar. Bedenin bir tarafını yarıp üzerine boynuz koyarak kan çekmek. 11a/3.

ḥamīle: <Ar. Gebe olma, gebelik. 7a/1.

ḥazm: <Ar. Sindirme, midede hazm etme. 8a/10.

ıstıma: Sıtma. 10b/5.

iç ağrısı: İç organlarda görülen ağrı; dizanteri; karın ağrısı. 10b/9.

iç kanı: İç kanı, iç kanama. 8b/8.

iç: Mide, bağırsak vb. iç organlar. 9a/10-11.

irin: İrin, yara, akıntı. 5b/2.

¹⁴bk. (Çetin, 2020, s. 44).

¹⁵(Bahşayış Lügati, 2017, s. 143).

ishāl: <Ar. İshal. 8b/7.

karaluk(ğ): Karanlık; tavuk karası, gece görememe. 3b/13.

kulak ağrısı: Kulak ağrısı. 5a/4.

kulunç: <Ar. Şiddetli omuz veya sırt ağrısı. 10b/9.

kurd: Bağırsak paraziti. 5b/3.

ma' cūn: <Ar. Bir grup ilacın adı. 8b/ 5.

māye: <Ar. İçinden kan gitme. 9a/5.

mażmaza: <Ar. Ağız çalkalama. 6a/13.

melhem: <bk. merhem. 3a/7.

merhem: <Ar. Deriye sürülen ilaç. 5b/1.

mu' ālecāt: <Ar. İlaçlar, ilaçla tedaviler. 2a/1.

'ilāc: <Ar. İlaç. 2a/14.

'illet: <Ar. Hastalık. 2a/1.

ölmiş oğlan: Ana rahminde vakitsiz ölen çocuk. 7a/9.

perde: <Far. Göz perdesi, göze inen leke, katarakt¹⁶. krş. aklık. 3b/6.

perhiz: <Far. Diyet. 10a/4.

renc: <Far. Ağrı, hastalık. 2a/12.

şagır: Sağır. 6a/1.

şarılık (ğ): Sarılık hastalığı. 10b/14.

şu yolu: İdrar yolu. 8b/2.

şifā: <Ar. Hastalıktan kurtulma, sağalma. 10a/12.

şiş: Şiş, ur. 10b/12.

tatar kurdı: Sinir gerilmesi. 7b/1.

temregi: bk. temregü 2a/13, 2a/14.

temregü: Temriye hastalığı ¹⁷. 3a/2.

tılā: <Ar. Sürülerek kullanılan ilaç, merhem. 10b/13.

veremli: (Ar+T) Vereme tutulmuş; vücudunda şiş, çıban veya ur¹⁸ oluşmuş kimse 9b/13.

yakı: Yakı. 7b/2.

yara: Yara. 7b/7.

yaşaran göz: Sulanan, yaşaran göz¹⁹. 3b/11.

yel: Mide ve bağırsaklardaki gaz; romatizma ağrısı. 8b/2.

zahmet: <Ar. Ağrı, acı. 7b/3.

¹⁶ (Bayat, 1992, s. 50-51).

¹⁷ (Bahşayış Lügati, 2017, s. 132).

¹⁸ (Doğan, 2015, s. 912).

¹⁹ Göz sulanması bk. (Bayat, 1992, s. 55).

2.2.2. Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Fiiller

ak düş-(1): (Saç ve sakal) ağarmaya başlamak. 4a/10.

ak düş-(2): (Göze) ak düşmek, katarakt inmek. 3a/12.

āvāzi aç-: (Far+ T) Sesi açılmak. 9b/12-13.

çek-: Çekmek, ilaç sürmek. 3b/14.

dürt-: Merhem, ilaç vb. şeyleri sürmek. 6b/3.

gözde kan ol-: Gözü kanlanmak. 3b/6.

ḥalāṣ ol- (Ar.+T.): Kurtulmak, atlatmak, iyileşmek. 10a/3.

içinden kan git-: İç organların herhangi birinden kan akmak. 9a/4-5.

kanat-: Kanamasına yol açmak. 2b/9.

kanı dur-: Kanı dinmek, kanaması kesilmek. 9a/15.

kaş ve kirpik dökil²⁰-: Dāü'-ş-şaleb²¹ hastalağına yakalanmak. 7b/10.

kulaḳ sağır ol-: Kulağı işitmez olmak. 6a/1.

oḡlan düşür-: Düşük yapmak. 7a/3.

siḡdür-: Sindirmek, hazmetmek. 2a/9.

şifā bul-: İyi olmak. 10a/8.

şiş-: Şişmek, kabarmak. 6a/8.

ṭamşur-: bk. ṭamzur-. 5a/4, 5a/7, 5a/9, 5a/10.

ṭamzur-: Damlatmak. 6a/6.

ṭlā it (d)-: İlaç, merhem sürmek. 10b/13.

toḡurma: Doğurmak işi. 7a/7.

ur-: Vurmak, sürmek. 2b/2.

3. Hayvanlar ve Hayvanlarla İlgili Söz Varlığı

ayū: Ayı. 4a/13.

baḡa: Kaplumbağa. 3a/15.

çamūz-: <Ar. Manda, su sığırı. 5b/12.

deniz köpüḡi: Deniz köpüğü, zebedü'l-bahr, sünger. 3b/14.

deve kuşu: Uzun bacaklarıyla hızlı koşabilme özelliğine sahip bir kuş. 3b/14-15.

deve: Deve. 2b/15.

fīl-: <Ar. Fil. 6b/14.

göḡercin: Güvercin. 4a/4.

ḥanazīr-: <Ar. Domuz. 4a/7.

ḥurūs-: <Far. Horoz. 4a/2.

²⁰ Kirpik dökülmesi: Ulcerative ble-pharitis (Bayat ve Okumuş, 2004, s. 446).

²¹ Dāü'-ş-şalebeddür ki saç sakal kaş kirpik dökülmesindedür bk. (Önler, 1990, s. 168).

- kara karga:** Karga. 2a/12.
- keçi:** Keçi. 9a/10.
- kelb:** <Ar. Köpek. 10b/15.
- kırlanguç:** Kırlangıç. 3a/10.
- kırmızı uzunca böcek:** Metinde uçabilen ve kesildiğinde sarı su çıkan bir böcek. 3a/2.
- kısrağ:** Dişi at. 7a/10.
- kirpi:** Kirpi. 3b/5.
- kurd:** Bağırsak paraziti. 5b/3.
- ‘akreb:** <Ar. Zehirli bir hayvan. 7a/4.
- öd:** Safra. 3a/15.
- örümcek:** Örümcek. 8b/10.
- örümcek avı:** Örümcek ağı. 8b/11.
- şaksağan:** Saksağan kuşu. 10b/10.
- şıçan:** Fareden iri memeli bir hayvan. 2b/1.
- şoğulcan:** Solucan, tenya. 7a/11.
- şāhin:** <Far. Şahin kuşu. 5a/13.
- ters:** Hayvan dışkısı. 2b/9.
- tilki:** Tilki. 5b/9.
- yarasa:** Yarasa. 3a/12.
- yeşil kurbaga:** Yeşil renkli kurbağa. 3b/8-9.
- 2. 4.Yiyecek ve İçecek Adları**
- ayran:** Ayran. 9a/3.
- bal:** Bal. 2a/10.
- etmek (g):** Ekmek. 2b/11.
- iç sâde yağı:** (T+Far+T) Katıksız iç yağı. 6b/8.
- kız südi**²²: Kız çocuğu emziren annenin sütü; leben-i ‘azrā²³ 4a/6.
- nebāt şekeri:** <Far. Nöbet şekeri. 3b/15.
- nişeste:** <Far. Nişasta. 9b/12.
- ‘avrat südi** (Ar+T): Kadın sütü, anne sütü. 7a/10.
- şâde yağ** (Far+T): Tere yağı. 6b/6.
- sirke:** <Far. Sirke. 2b/5.

²² “Göze kız emer Öavraturun südin damzuralar”, “kız emziürür Öavraturun südiyle bileği üzerine ...” (Bayat & Okumuş, 2004, s. 213- 219).

²³ “kız südünün başka bir anlamı için bk. (Dinçer Bahadır, 2016, s. 47).

sükker: <Ar. Şeker. 10b/12.

sükker-i nebât: <Ar. Nöbet şekeri. 4a/9-10.

şeker: <Far. Şeker. 11a/1.

şerbet: <Ar. Bal veya bitkilerin karıştırılmasıyla yapılan bir içecek türü. 11a/3.

ta‘ām: <Ar. Yemek, yiyecek. 8a/10.

yumurta: Yumurta. 5b/13.

yürek yağı: Yürek yağı. 4b/15.

2. 5. Mineraller ve Maddeler

aķ sülūmen: (T+Ar.) Kimyasal bir madde, sülüğen. 6b/6.

cīve: <Far. Cıva. 6b/10.

çıra: <Far. Çerāğ. Çam vb. ağaçların yağlı ve yanmaya elverişli kısmı. 6a/9.

degirmen tozu: Değirmende öğütülen ürünlerden çıkan toz. 8b/11.

demür boķı: Cüruf. 4b/4.

enderân: Bir tuz türü, milh-i enderâni. 4b/7.

firūze: <Far. Mavi renkli değerli bir mineral, firuze. 3b/7.

göz taşı: Zâc-ı Kıbrıs; bakır sülfat. 4a/14.

ķalem-i cengār: (Ar+Far.) Bir göz taşı türü. 2b/5.

kireç: Kalsiyum oksit. 9a/7.

kiremit: <Gr. Kiremit. 5a/4.

kömür: Kömür. 6a/3.

kükürd: <Far. Sarı renkli maden; kükürt çiçeği.

mūmiyā: <Far. Mumya; bir tür ilaç. 5a/11.

örümcek avı: Örümcek ağı. 8b/11.

rāstık taşı: (Far+T.) Rastık taşı. 6b/6.

şābūn: <Ar. Sabun. 3a/7.

şāde yağ: Tere yağı. 6b/6.

şaman²⁴: Tahıl türlerinin taneleri alındıktan sonra kalan sapları. 3b/3.

şāb: <Ar. Şap. 7b/8.

şāb-ı yemenī: <Ar. Bakır sülfat, zac. 7b/8.

şeker: <Far. Şeker. 11a/1.

tuz: Tuz. 3a/5.

zāc²⁵: <Ar. Demir sülfat. 6b/7.

zamķ-ı ‘arabi: <Ar. Arap zamķı. (Gummi arabicum). 8b/14-15.

²⁴ Başka bir anlamı için bk. (Efe, 2018, s. 91).

²⁵ “Hindistan’dan gelen bir ağaçtır...” (Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi, 1999, s. 776).

zift: <Ar. Zift. 3b/11.

Metin

2a

1. **ba' z-ı devā-yı mu' ālecāt ve mücerrebāt zikir 2. ve beyān olunur** 3. devā-yı külli-i ' illet budur 4. hükemālar şöyle demişlerdür ki bir kerre yedi gün muttasıl 5. günde üç dirhem turb şuyın aç karnına içeler 6. 'ömrinde ol kimesne tabibe ihtiyāc olmaya ve cimā'a 7. gāyet kavīdūr diger bukrāt hekim eydür bir kimesne 8. turbı aç karnına yese balgāmı gidere ve her yedügi ta' āmı 9. siñdürüp āvāzın açā ve uyuduğı vaqt yese ve yutsa 10. ağız kokuşını gidere ve turbı bal ile bişürüp yese 11. göğsin ağrısın giderüp şifā bula 12. devā-yı baħaħ kara kargā kanın baħaħ dedikleri rence 13. surseler bi- ' avni' llāh şifā bula devā-yı ihrāc-ı temregi 14. eger bir yerde temregi kılup ihrācına ' ilāc olmasa 15. avyayı iki pāre idüp yara üzerine uralar bi- ' avni' llāh

2b

1. ħalāş ola diger bir kimse bir şıcanı dutup ve iki 2. yarup yaraya urursa temregi çıkara hazā devā-yı 3. temregi menkūl ' ibn-i taybār²⁶ rahmetu' llāhı ' aleyhi 4. enciri arpa şuyıyla karışdurup temregüye surseler 5. bi- ' avni' llāh gidere **veyāħūd** kalem-i cengāri sirke ile 6. saħk idüp temregüye uralar bi- ' avni' llāh şifā bula **veyāħūd** 7. kaşniyi sirke ile karışdurup temregüye uralar şifā 8. bula **veyāħūd** kara noħud şuyını içeler şifā bula **veyāħūd** 9. üzerini kazıyup kanadup ve gögercin tersin 10. bir iki def' a süreler şifā bula **veyāħūd** tāze pişmiş 11. etmegi tuzlı şuyula karışdurup yoğurup temregüye 12. uralar şifā bula **veyāħūd** ħardalı döğüp sirke ile 13. karışdurup temregüye uralar şifā bula **veyāħūd** gelincik 14. çiçegin yaş toz kabilā döğüp temregüye uralar şifā 15. bula **veyāħūd** deve kanın temregüye uralar şifā bula

3a

1. **veyāħūd** söğüd ağacı kökin döğüp sirke ile karışdurup 2. temregüye uralar şifā bula **veyāħūd** kırmuzu uzunca böcek 3. vardır ki uçar ol-böcegi dutup baş kať idüp 4. bir şarı şu çıkar ol-şuyı temregüye süreler derhāl 5. gidere **veyāħūd** kızıl kiremīt unı ve tuz ve şarımşak 6. ve beze sarup sirke ile bunları bir yere cem' idüp ve melhem 7. gibi idüp temregüye şābūn ile uyup bir kaç kerre süreler 8. şifā bula 9. **göz ağrısı-çun olan mücerrebāt beyānındadır** 10. kırlanguçun beynisin alup bal ile göze çekseler aqlığın 11. gidere **veyāħūd** kırlanguçun tersin göze çekseler 12. aħ düşmişin giderür veyāħūd yarasanuñ dimāğın 13. yakup ve bal katup göze çekeler ağın gidere **veyāħūd** 14. acı bādem yağın göze çekseler bulanıñ gidere **veyāħūd** 15. kabili bağanuñ ödine tütün görmedük bal katup

3b

1. çekeler aqlığı gidere **veyāħūd** gelincigin çiçegin döğüp 2. şuyın göze çekseler aqlığı giderür ħuşūşā oğlancıklarūñ 3. **veyāħūd** elli dirhem şamanı şuyıla kaynadup kuvveti 4. ol-şuya çıkdukdā ol-şudan göze damladalar kanın 5. gidere **veyāħūd** kirpi ödin göze çekseler aqlığı gözde 6. olan perdeyi gidere **veyāħūd** bir gözde kan olsa iki 7. talağlarına yapışdura def' ola **veyāħūd** firūzeyi 8. döğüp sürme gibi göze çekseler gidere **veyāħūd** yeşil 9. kurbağanuñ kanın alup göze çekseler artuħ kıl 10. bitürmeye **veyāħūd** tārçin döğüp çekseler yaşar- 11. masın gidere **veyāħūd** yaşaran göze zifti yandurup 12. ve gözini anuñ tütünine tuta def' ola **veyāħūd** şeker 13. göze çekseler karaluğı gidere **veyāħūd** zeyt yağın 14. göze çekseler karaluğı gidere **veyāħūd** deniz köpügi deve 15. kuşu yumurtası nebāt şekeri berāber idüp göze

4a

1. uralar aqlığı giderür **veyāħūd** mercümegi bişürüp ve gül şuyıyla 2. karışdurup üzerine ura şifā bula **veyāħūd** ħorūsuñ 3. kanını gece görmez köre çekseler görür ola **veyāħūd** gögercin kanın kurudup göze sürme gibi çekseler gözde 5. kılı ve perdeyi giderür **veyāħūd** kaçan bir göz ağrısı biraz 6. āfyūnı kız südiyle ezüp başına ve şakağlarına ve gözün 7. çevrelerine süreler **veyāħūd** ħanazirūñ zekerini kırk gün 8. güneşde kurudup ve andan-şoñra zeyt ile muħkem ħavānda

²⁶Müstensihten kaynaklanan bir yanlış olduğu veya yöresel bir söyleyişten kaynaklandığı düşünülebilir.

şahk 9. idüp ve ince dülbendden geçürüp ve ol mıkdarı sükker-i 10. nebât dahı döğüp hılt idüp ve ak düşmiş göze birkaç def'a çekeler şifâ bula 12. **bevâsîr için olan mücerrebât bunlardır** 13. bir kimse ayunun ödin bala katup yese bî-avni'llâh giderür 14. **veyâhüd** göz taşı ve diş otı götürüp yongalayup 15. ve tandıra girüp ve başını ziyâde örtüp ağzın açık

4b

1. dutmasın ve altına tütsi viresin ammâ diş otı köki 2. gerekdür **veyâhüd** söyünmedük kireci bir yeñi çanak içinde 3. şöyündürüp bir mıkdar durıldıktan şöra öldürülen şuyı 4. kadar içe ammâ aç karnına içe **veyâhüd** demür bokın 5. döğüp ve şuyı karışdurup bir kere içe **veyâhüd** bu devâyı 6. ide def'a-be-def'a sinanmışdur kât-ı hindî cevz-i bevâ (dirhem 20) 7. enderân (dirhem 20) behmen-i ebyâz (dirhem 30) 'asel (dirhem 100) ve bu eczaları döğüp 8. hılt idüp bal kıvâmı geldükde karışdurup yatacak vaktında 9. ve şabâh vaktında bakladan ziyâde isti'mâl oluna dört 10. beş def'ada bî-iznillâh halâş ola **veyâhüd** bâr-i hamdî²⁷ (dirhem 20) 11. zerdecüb (dirhem 20) topalak (dirhem 20) barşa tohumı (dirhem 10) egir (dirhem 20) ve bunları muhkem döğüp 12. çiğ bal ile ma'cün idüp kırk gün yiye şifâ bula 13. **veyâhüd** bir ak şoganı bişüreler bir dirhem fulful ve bir dirhem 14. besbâse ayvayı döğüp bir mıkdar zeyt yağıyla yedi 15. dirhem kişniş ve bir mıkdar yürek yağı bu cümleyi melhem idüp

5a

1. isti'mâl ideler **veyâhüd** siñirlü yaprağın tohumın vâfir 2. cem' idüp ve keyfiyât mıkdarı bal ile ma'cün idüp 3. aḥşam ve şabâh üçer barmağ yiye tecrîbe olunmışdur 4. **kulağ ağrısı-çun olan mücerrebât bunlardır** 5. kiremit yağın kulağa tamsurasın ağrısın gidere 6. **veyâhüd** acı badem yağın kulağa tamsurasın hoş 7. ola **veyâhüd** şüşâm yağın kulağa tamsurasın 8. hoş ola **veyâhüd** âdem kılın yandurup gül yağına karışdurup 9. kulağa tamsurasın hoş ola **veyâhüd** lâdeni gül yağıyla kulağa tamsurasın hoş ola **veyâhüd** 11. mümiyâyı bir habbe zeyd yağıyla karışdurup ezüp kulağa 12. tamladasın hoş ola **veyâhüd** yâsemin yağın fetil 13. idüp kulağa koyalar hoş ola **veyâhüd** şahin 14. ödin tûrb şuyıyla ezüp kulağa tamladasın 15. hoş ola **veyâhüd** gelincik çiçeğin şuyın alup

5b

1. günlük katup merhem gibi eyleyüp ursalar içinden 2. yaş ve iriñ gelen kulağa fâ'idedür **veyâhüd** sirkeyi ısıcak 3. idüp kulağa tamladasın içindeki kurdı kırar **veyâhüd** 4. yâsemin yağıyla mâzüyü döğüp ve karışdurup kulağa 5. kosalar kurdın kırar **veyâhüd** tût ağacının ol senede 6. biten dalını yakup külini âteş görmedük bal ile yedüreler 7. **veyâhüd** kulağı gürlese dârüyü katup birbir içine 8. koyup birkaç def'a kulağa koya halâş ola **veyâhüd** 9. kaçan kulağa iner şey' başdan inüp iriñ ve kan akşa 10. penbeden bir fetil idüp ve acı badem yağına bulayup 11. kulağ içine şokalar **veyâhüd** tilki zekerini kulağa 12. şokalar def' ola **veyâhüd** çamuz ödünü gül yağıyla 13. penbe ile kulağa tamsurular def' ola **veyâhüd** bir yumurta 14. bişirüp ve ağını gül şuyıyla yoğurup bir bez içine katup 15. ve şokup şuyı birer ikişer kulağa tamladasın def' ola

6a

1. **veyâhüd** kulağ sağır olsa bir beyâz şoganı iki pâre 2. idüp ve bir pâresinin kabuğı tarafından üç dâne alıkoyup 3. ve içine bir mıkdar zeyt yağın koyup ve küllüce kömür içine koyup âheste âheste kaynadup tamâm bişürüp 5. ba'de ol-zeyt yağı döye bildüğü kadar ısıcak kulağa 6. tamsurular bî-avni'llâh te'âlâ halâş ola 7. **diş ağrısı-çun olan mücerrebât bunlardır** 8. bir âdemün dişleri veyâ boğazı şişse ve yara olsa 9. kara diken tohumı ve selvi kozoğı ve cırâyı sirke ile muhkem 10. kaynadup def'a-be-def'a ağzında duta bî-avni'llâh şifâ 11. bula **veyâhüd** cınârün yaprağını sirke ile bişürüp 12. dahı ol sirkeyi ağızda dutsa def' ola **veyâhüd** 'akır- 13. karhâyı sirke ile maзмаza ide def' ola **veyâhüd** 14. biberi ağızda duta def' ola **veyâhüd** siñirlüce yaprağın 15. dibini bişürüp şuyını maзмаza ide ve maştakî şakızı

6b

1. şabâh bir filcân içüp isti'mâl ola ol-kadar 2. muḳavvîdür ki beyân olunmaz **veyâhüd** semüz hatun dirler bir 3. ot vardur anuñ kökini döğüp şuyını zekere dürtseleler 4. haylî yoğun ve

²⁷ Taranılan kaynaklarda bulunamamıştır.

muḳaddem ola 5. **gıcık için olan mücerrebât bunlardır** 6. aḳ sülümen (dirhem 1) rāstıḳ taşı (dirhem 2) bunları şāde yağıla 7. ḳaynadup bağlaya **veyāḥūd** zāc-ı ḳarn (dirhem 5) şaru kükürd (dirhem 10) 8. bunları dögüp ve iç sāde yağın ḳaynadup ve ḥılt idüp 9. ve gıcık olan yerlere süreler def̄ ola **veyāḥūd** bir almayı 10. oyasin daḥı bucuḳ aḳçalık cīve ḳoyup ocakda pişüresin 11. ‘azāda olan yerlere süresin def̄ ola 12. **ḥatunların ahvāllerine olan mücerrebât bunlardır** 13. deve incügin yumşak dögüp ḥatun kişiler fercine götüreler 14. eriyle cimā‘ itdükte bī-‘avni’llāḥ ḥamīle ola **veyāḥūd** 15. fıl dışın oḡlan ṭoḡurmaz ‘avrat yedi güne dek günde iki

7a

1. dirhem bal şerbetle içüp eriyle cimā‘ ide ḥamīle ḳala **veyāḥūd** 2. ebe gümecin kökiyle yaprağıyla süd ile bişürüp südsüz ‘avrata 3. içüreler bī-‘avni’llāḥ südi gele **veyāḥūd** oḡlan düşüren 4. ‘avrat bir ölmüş ‘aḳrebi boğazında götüre artuḳ düşürmeye 5. **veyāḥūd** bir ‘avratuñ gögsi aḡrısı elem neşrah leke 6. süresin yazup gögsine bağlayalar def̄ ola **veyāḥūd** 7. ‘avrat ṭoḡurmada ‘usret çekse ādem saçın yakup 8. külini güllāb ile başına uralar bī-‘avni’llāḥ vaḳ‘ ide **veyāḥūd** 9. keşür toḥmın ‘avrat altına tütisi virseler ölmüş oḡlan 10. düşüre **veyāḥūd** ‘avrat südi olmasa kısraḳ südini içe 11. **şoḡulcan için olan mücerrebât bunlardır** 12. şeftālū yapraḡın dögüp göbegine uralar düşürür **veyāḥūd** 13. nār ḳapuḡın dögüp on dirhem mıḳdārı içüreler ve üzerine 14. sıcak şı içe düşürür **veyāḥūd** şeftālū çiçeḡin yapraḡın 15. dögüp şuyın çıkarup aç ḳarına içe düşürür **veyāḥūd**

7b

1. tatar ḳurdına mu‘ālecāt esrārı şuyıyla yoḡurup daḥı 2. göbek üzerine yaḳu ideler ammā şı ılıcaḳ ola nāfi‘dür 3. **firenk zahmeti için olan mücerrebât bunlardır** 4. bir kimsenüñ zekerinde firenk zahmeti bolursa siñirlü yapraḡı 5. üzerine ḳoyasin muḥkem işledüp anı çıkarup birin daḥı 6. ḳoyasin bu minvāl üzere idesin hem işletdüre ve hem oñulda 7. **veyāḥūd** bir kimsenüñ zekerinde yara olsa bir aḳçelık iki 8. ḳardaş ḳanın alup muḥkem döge ince dülbendden geçürüp 9. bir mıḳdār şāb-ı yemenī alup muḥkem dögüp dülbendden geçürüp 10. ve yara üzerine eke ve yara muḥkem ışıcaḳ şuyıla yuya 11. şifā bula **veyāḥūd** bir kimesnenüñ ḳaşı ve kirpigi dökülse 12. yüz dirhem ḥınnāyı ısladup ayaza ḳoya üç günde içe 13. bu rıtıl bir vaḳıyye olıncaya-dek ḥalāş ola **veyāḥūd** 14. firenk zahmetine ve tuzlı balḡama kelbin beyāz necāsetinden 15. alup ve muḥkem dögüp ince dülbendden geçürüp ve tuzlı

8a

1. balḡam olan yerleri ḳanadup ve üzerine ekeler üç dörd 2. def̄ aya ḥalāş ola 3. mu‘āleceyi ma‘ide için olan eşyā bunlardır 4. böğürtlen yapraḡın dögüp za‘īf ma‘deye uralar şifā 5. bula **veyāḥūd** kereviz (dirhem 10) toḥm-ı havuḳ (10) toḥm-ı çörek (dirhem 10) toḥm-ı çörek (dirhem 10) toḥm-ı ṭoraḳ (dirhem 10) 6. maştakī (dirhem 1) ‘ūd-ı ḥāme (dirhem 1) mecmū‘ın dögüp üç aḡrı bal 7. ile ma‘cün idüp ḥācet vaḳtında iki mışḳāl mıḳdārı 8. isti‘māl ide biri ma‘deyi ḳavī ider ve balḡamı keser ve aḡız 9. ḳoḳusun giderür ve aḡzından gelen şuyı keser ve şovuklığı 10. zā‘il ider ve ḳasuḡı issi ḳılur ve ḳavuḳdan taşı giderür 11. ve ta‘āmı ḥazm itdürür ve bevāşıl yelleri ve muḥālif yelleri 12. giderür her kim yılda üç gün bu ma‘cündan yese her kez 13. ṭabibe ihtiyāc olmaya **veyāḥūd** bir pāre kereviz toḥmı 14. ve bir dirhem ‘ūd aḡacı ve bir dirhem maştakī ve üç dirhem nebāt 15. şekerıyla ma‘cün idüp günde üç dirhem yiyeler ma‘deye ḳuvvet

8b

1. virür ve balḡam ve aḡız ḳoḳusun giderür ve aḡzından gelen şuyı 2. ve şı yolından olan ḳayrı giderür ve muḥālif yelleri def̄ 3. ider ve şehveti arturur şerbet-i peygamber ‘as. 4. sināmeki (dirhem 20) zencebīl (dirhem 10) anīson (dirhem 10) çörek otı (dirhem 100) bādem dāne (dirhem 10) 5. bunları dögüp ammā sināmekiyi çöpinden ayırup ma‘cün 6. idüp birer mışḳāl isti‘māl ideler ma‘deyi şafrādan ve 7. balḡamdan ve sevdādan pāk ider ve ishāle daḥı nāfi‘dür 8. **burun ḳanına ve iç ḳanına olan mücerrebât bunlardır** 9. burun ḳanına tizcek dutmayalar ḳatı za‘īf olursa 10. örümcek avın burun deligine daḳalar durmaz ise 11. birez örümcek avın ve birez degirmen tozin mürekkeb ile 12. ḳarışdurup burnı içine ḳoyalar def̄ ola **veyāḥūd** 13. āfyūn yapışduralar **veyāḥūd** bir mazūyı yumşak dögüp 14. bir masūra ile burnına üfüreler **veyāḥūd** bir dirhem zamḳ-ı 15. ‘arabī dögüp penbenden fetīl idüp sirkeye bulayup

9a

1. andan zamka bulayup burnı içine şokalar **veyāḥūd** 2. burnı içinde baş olsa bir fetil idüp toza bulayup 3. burnına şokalar eger za'if olursa yağı alınmaduk ayran 4. içürelər kuvveti gerü gele bir kimsenün içinden kan 5. gitse ya'ni māyesi olsa iki akçelik bir pāk 6. çanağ içine şokuyup ve iki alma mıkdarı şöyinniş 7. kireç kıya bir gün bir gece dura şabāḥ aç karnına üzerine 8. gelen şudan üç kaşık içe böyle kırk güne dek ide 9. ne-kadar yaramaz kan varsa süre gide bi-'avni'llāh def' ola 10. **veyāḥūd** bir kimse keçi südin bal ile yese içinden gelen 11. kanı kat' ider **veyāḥūd** bir kimse mārūli şıķup 12. şuyın içe içerden gelen kanı ve 'illeti giderür **veyāḥūd** 13. burnının kanı durmasa bir siyāḥ at kazuğı yerden 14. çıkarup ve yerine damladup kazuğı gine yerine 15. kaşalar dura **veyāḥūd** burnının kanı durmasa bunu

9b

1. kan ile yazup yapışduralar Mekketü vaşatu't-dünyā ellezinā v'allāhu 2. ra'ūfu-n bi'l-ibād ²⁸**veyāḥūd** şovuk şuyı bir legene koyup 3. üzerine oturup taşaklarını ılıcağ şuya daldura 4. **gögüs ağrısına olan mücerrebāt bunlardır** 5. mersin şerbetin içe bi-'avni'llāh def' ola **veyāḥūd** acı 6. bādem yağın süreler şifā bula **veyāḥūd** fıstık yağın 7. süreler şifā bula **veyāḥūd** egir yiye şifā bula **veyāḥūd** 8. ruzz-i hebā ve zencebıl yiye şifā bula 9. **öksürük için olan mücerrebāt bunlardır** 10. keçi boynuzın ve firenk biberin kaynadup şuyın içe 11. ve mersin şuyın içe şifā bula **veyāḥūd** bışmış şoğanı 12. nişeste ile yiye on yıllık öksürüğü def' ider ve āvāzı 13. açar **veyāḥūd** veremli öksürük için encir ve miyān balı 14. ve ikide ve siyāḥ erük kurusu ve keçi boynuzu bunları 15. bir mıkdar cem' idüp bir tencirede kaynadup şerbetin

10a

1. alup ve şerbetin bir dögülmedük çölmekde kaynadup ammā bir mıkdar 2. bal dahı katup ve muḥkem kaynadup ve aḥşām ve şabāḥ aç 3. karnına birer fincān mıkdarı içe birkaç gün ḥalāş ola 4. ammā ekşiden ve şovuk şudan perhiz ide ve balğam def' i 5. için elli dirhem āfyūn ve beş dirhem zencebıl bunları dögüp 6. yigirmi dirhem balı kaynadup ve kıvāma getirüp ve ol eczālar 7. ile ma' cūn idüp aḥşām ve şabāḥ ceviz mıkdarı 8. ekl olına birkaç güne dek şifā bula **veyāḥūd** bir ādem 9. öksürükden batık nefes ola zūnā (?) otunu yaprağın 10. karir ²⁹ ḥunnāb ile bir çölmege koyup ve iki çölmek şuyı 11. şavulınca kaynadup üçüncü şuyı nısfına vardukda 12. indürüp şabāḥ ve aḥşām bir fincān içe şifā bula 13. **veyāḥūd** keçi boynuzu yüz dirhem ve yüz dirhem ḥunnāb ve yüz 14. dirhem encir ve yüz dirhem anisōn ve yüz 15. dirhem ve yüz dirhem anisōn yüz dirhem meyān balı bu eczāları

10b

1. bir kullanılmamış toprak tencereye toptolu şokup ve içine 2. bunları dahı koyup üç bölükde bir bölüğü kalınca ba'de ol 3. şuyı süzüp iki-yüz dirhem bal ile tekrār bir sehil dahı 4. kaynadup yatduğı vaqtın ve kalkduğı vaqtın bir fincān 5. içüp şifā bula mu'ālecāt-ı ısıtma üç dāne 6. şoğulcanı tutup ve bir kabda muḥkem ezüp ve şokup 7. dutduğı maḥalde def' ola **veyāḥūd** kerevis toḥmın 8. kaynadup şuyın şaf idüp üç dört yıllık 9. ısıtmaya nāfi' dūr ve iç ağrısın ve kulunç yelin dahı giderür 10. **veyāḥūd** gece ile şakşagan ötdükde bi'smi'llāh ısıtmayı bağladum 11. deyüp üç kerre uçkurını düğüm idüp bağlaya def' ola 12. bir ādemün taşagı şiş olsa benefşe yaprağını sükker 13. ile ḥavānda muḥkem dögüp ḥall ide ve taşagına tılā idüp 14. bağlaya def' ola bir ādemün şarılığ olsa kelbün beyāz 15. necāsetini kurudup ve iki def' a dülbennden geçürüp

11a

1. ve bir mıkdar şeker koyup ve bir kıyye kaşıkla boğazında olan 2. düğüme bir kaşık kıya bir iki def' a üzerine şu **veyāḥūd** 3. şerbet içüp ve başından dahı ḥacāmat ideler şifā bula.

Sonuç

²⁸ "... v'allāhu ra'ūfu-n bi'l-ibād." Bakara suresi, 2: 207 (2009, s. 31).

²⁹ karir kelimesinin "taze" anlamını verdiği düşünülebilir.

1697'de yazılan *Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*, Osmanlı dönemi kadim tıbbını temsil eden eserlerden biri olarak değerlendirilebilir. 17. yüzyıl, Osmanlı tıbbında Batı dünyasındaki gelişmeleri izlemek için birtakım önlemler alınmaya başlandığı bir yüzyıldır. 17. yüzyılda, Tıbb-ı Cedid adı verilen yeni tıp akımının etkileri görülmekle birlikte kadim tıbbın da devam ettiği görülmektedir.

10 yaprakтан oluşan bu kısa tıp metninde, bütün hastalıklara deva olduğu belirtilen turp bitkisinin özellikleri, cilt hastalıkları ve çeşitli organlarda görülen hastalıkların tedavi önerileri konu edinilmiştir. Eserde geçen hastalıkların tedavi yöntemleri verilirken genellikle “*mücerrebât beyanındadır*” ifadeleri kullanılmıştır. Halkın anlayabileceği bir dille yazılmış olan bu metinde *kaçan*, *kağ-*, *şavul-* gibi bazı arkaik kelimeler geçmektedir. Metindeki “batuk” kelimesi ise Azerbaycan Türkçesinde “batıg” biçimiyle görülmektedir.

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât adlı tıp metninin söz varlığı üzerine yapılan tasnifte anlamı ve kökeni bulunamayan kelimeler göz önünde bulundurularak ulaşılan sayısal veriler kısaca şöyle verilebilir:

Hayvan Adları: Türkçe %77, Farsça %7, Arapça %17.

Bitki adları: Türkçe %49, Farsça %26, Arapça %24, Grekçe %8.

Yiyecek ve içecek adları: Türkçe %35, Farsça %35, Arapça %29.

Mineral ve maddeler: Türkçe %34, Farsça %31, Arapça %31, Grekçe %4.

Metinden elde edilen bu veriler metinde özellikle hayvan adlarının Türkçe kelimelerle karşılandığını göstermektedir. Türkçe bitki adlarının sayısı Arapça ve Farsça bitkilerin sayısal toplamına neredeyse yakındır. Bu veriler ışığında metindeki Türkçe kelimelerin yabancı kelimelere oranı %48'dir.

Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât adlı tıp metninin Türkçe tıp metinleriyle ilgili çalışmalara katkı sağlayabileceği beklenmektedir. 17. yüzyılda yazılmış olan bu eser, Türk dili tarihi çalışmaları açısından da değerlendirilebilir.

Kısaltmalar

Ar. Arapça

Far. Farsça

Gr. Grekçe

T. Türkçe

TS. Tarama Sözlüğü

Kaynakça

- Alkayış, F. (2007). *Türkiye Türkçesinde bitki adları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Altaylı, S. (1994). *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü, I. Cilt. İstanbul*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Arıcı, M. & Aksoy, E. (2023). Tıbb-ı cedîd ne kadar yenidir? Osmanlı tıbbında yenilik tartışmaları ve yeninin mahiyeti (1650-1750). *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 24(2).
- Aydın, E. (2006). *Dünya ve Türk Tıp Tarihi*. İstanbul: Güneş Kitabevi.

- Aytaç, A. (2019). Kitâb-ı Ma'cûn adlı tıp metninde geçen botanik ve tıp terimleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3(4), 303-322.
- Aytaç, A. (2022). Manzum bir tıp metni örneğinde tıp ve halk hekimliği unsurlarının incelenmesi. *Milli Folklor*, 17(135), 46-61.
- Bahşayış Bin Çalıça Bahşayış Lügati (2017). F. Turan (Haz.) Ankara: TDK Yayınları.
- Bayat, A. H. (1992). Anadolu tıbbi folklorunda göz hastalıkları. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri içinde (C, 4, s. 43-57).
- Bayat, A. H. & Okumuş N. (2004). *Mürşid Muhammed bin Mahmûd-ı Şirvânî [göz hastalıkları] inceleme-metin-dizin-sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Bayat, A. H. (2010). *Tıp tarihi*. İstanbul: Merkez Efendi Geleneksel Tıp Derneği.
- Baytop, T. (2007). *Türkçe bitki adları sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Çetin, H. A. (2020). *Eski Anadolu Türkçesi eczacılık ve tıp terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yay.
- Dağlı, Y. (2014). *Historical Dictionary of Ottoman Turkish terms for gardens and gardening*. Harvard Press.
- Demirhan Erdemir, A. (1994). *Tıp tarihi ve deontoloji dersleri*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.
- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Yayınları.
- Dilçin, C. (1983). *Yeni tarama sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Diñer Bahadır, Ş. (2016). 18. yüzyıla ait bir tıp metninde terminoloji. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 37-49.
- Doğan, A. T. (2015). Kitâb-ı tıbb-ı hikmet'te geçen yabancı tıp terimlerine Türkçe karşılıklar. *Turkish Studies*, 10(8), 903-918.
- Doğan, Ş. (2012). *Ebulfeyz Mustafa Efendi, risâle-i feyziyye fî lügati'l-müfredâtı't-tıbbiye*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Efe, K. (2018). Tarihî Türk lehçelerinde alıntı bitki isimleri. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7(17), 81-106.
- Gülensoy T. (2007). Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hayatizade Mustafa Feyzi Efendi. (1978). *Yabani bitkiler sözlüğü*, C. I. H. Tuncer (Çev.), İstanbul: Atak Matbaası.
- Kâhya, E. (1987). Onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda genel çizgileriyle Osmanlılarda bilim. *Erdem*, 3(8), 491-517.
- Kanar, M. (2018). *Eski Anadolu Türkçesi sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Koç Aydın, A. (2016). Osmanlıda simyadan kimyaya geçiş süreci. *Dört Öge*, (9), 105-114.
- Kur'an-ı Kerim Meali* (2009). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Önler, Z. (1990). *Celâleddin (Hızır Paşa) müntehab-ı şifâ I. Giriş-metin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Önler, Z. (1999). *Celâleddin Hızır (Hacı Paşa) müntahab-ı şifâ II sözlük*. İstanbul: Simurg Yay.
- Önler Z. (2019). *Tarihsel tıp metinleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Paçacıoğlu, B. (2014). *İlaç ve bitki adları sözlüğü*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

- Risâle-i Devâ' ve Mu'âlecât*, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Koleksiyonu koleksiyon numarası: 05564, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Şemsettin, S. (2010). *Kâmûs-ı Türkî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi. (1999). *Lehçetü'l-lügat*. A. Kırkılıç (Haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tuzlacı, Ertan. (2006). A dictionary of Turkish plants Türkiye bitkileri sözlüğü Türkçe / Latince-Latince / Türkçe bitki adlarının özel açıklamaları. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tarama Sözlüğü-V* (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uludağ, O. Ş. (2010). *Osmanlılar Devrinde Türk hekimliği*. E. Kâhya (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ünver, S. (1983). *Tıp tarihi yıllığı II*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları.
- Üşenmez E. (2014). *Eski Anadolu Türkçesinde arkaik (eski) öğeler*. İstanbul: Akademik Kitaplar.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 101-108
|| Geliş Tarihi-Received: 24.08.2025
|| Kabul Tarihi-Accepted: 29.09.2025
|| Araştırma Makalesi-Research Article
|| ISSN: 2687-5675
|| DOI: 10.5281/zenodo.17229185

Mizah Aracı Olarak Bir Korku Memoratu: Keleftar ve Elk*

A Horror Memorata as a Means of Humor: Keleftar and Elk

Mustafa HASANVELİ**

Öz

Toplum içerisinde renkli kişilikleriyle öne çıkan mizah icracıları birçok anlatıyı hafızalarında tutarlar. Bir anlatıyı yeniden üretebilir ve mizaha yaklaştırabilirler. Mizah İracıları, bir mizah toplantısında sohbetin seyrine göre birbirinden farklı halk edebiyatı ürünlerini anlatabilme yetenekleri oldukça güçlü kimselerdir. Mizah icracılarının anlatmış oldukları anlatılarda; masal, efsane, destan ve memorat gibi birçok sözlü kültür ürünü bulunabilir. Bu anlatılardan memorat söylenceleri çok farklı işlevleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kimi zaman çocukların uyumaları için bir ninni görevi görürken kimi zaman da çocukları güldürmekle beraber, onların uslu durmalarına vasita olmaktadır. Bu anlatılardan olan “keleftar” ve “elk” memoratu da Van ve çevresinde anlatılmaktadır. Bazı yörelerde bir korku aracı hâline gelerek hafızalarda yer edinmiştir.

Bu çalışmada Van kültüründe önemli bir mizah icracısı olan Sedat Yavaş'ın anlatmış olduğu anlatılarda geçen ve memorat karakterleri olan “keleftar” ve “elk” söylencesi üzerinde durulacaktır. Anlatıyı mizahi bir dille anlatan mizah icracısı Sedat Yavaş, yörede insanları güldürmek amacıyla anlattığı “keleftar” ile “elk” anlatısının korku aracı olması yönüne dikkat çekilerek, korkunun eğlenme ve güldürme aracı olabileceği vurgulanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan gözlem ve görüşme tekniğinden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keleftar, memorat, elk, anlatı, mizah icracısı.

Abstract

Humour performers, who stand out in society with their colourful personalities, retain many stories in their memory. They can reproduce a story and adapt it to humour. Humour performers are individuals with a strong ability to recount various folk literature products according to the course of conversation at a humour gathering. The stories told by humour performers may include many products of folk culture, such as fairy tales, legends, epics, and memorates. Among these stories, memorate tales appear with many different performances. Sometimes they serve as lullabies to help children fall asleep, while at other times they make children laugh and encourage them to behave. The memorats ‘keleftar’ and ‘elk’ are also narrated in Van and its surroundings. In some regions, they have become a means of instilling fear and have secured a place in people's memories.

This study will emphasise the memorate of ‘keleftar’ and ‘elk’ which are memorat characters appearing in the stories narrated by Sedat Yavaş, an important humorist in Van culture. The

* Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SDK-2022-9817 kodlu proje ile desteklenen “Van Kültüründe Mizah İracıları ve İcraları” adlı doktora tezinden genişletilerek üretilmiştir.

** Dr., e-posta: mhasanveli@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1360-1043.

humorist Sedat Yavaş, who narrates the story in a humorous style, draws attention to the aspect of the 'keleftar' and 'elk' narrative, which he tells with the aim of making people in the region laugh, being a source of fear, emphasising that fear can be a means of entertainment and laughter. The study utilised the observation and interview techniques, which are qualitative research methods.

Keywords: Keleftar, memorate, elk, narrative, humorist.

Giriş

Memorat, olağanüstü bireysel bir tecrübeye dayalı anlatı türüdür. Bu tarzdaki anlatılar diğer anlatı türleri, özellikle efsane içerisinde kendisine yer edinmekteydi. Memoratın başlı başına bir tür olarak ele alınması yakın tarihimizde gerçekleşmiştir. "memorat" hakkında Çobanoğlu'nun *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları* adlı çalışmasında, memoratın efsane ile ilişkili olarak ele alındığını ancak bazı önemli noktalarda, sözgelimi; memoratın Sydow'un belirttiği şekilde "*şahsi ve tamamen kişisel bir tecrübe hüviyetinde*" olması açısından efsaneden ayrı bir tür olduğunu belirtilmektedir (Çobanoğlu, 2015, s. 25). Memorat kavramının tarihsel süreçte nasıl ele alındığı ve memoratın gelişip bir tür hâline gelme aşamaları ilgili olarak önemli bilgiler içeren İrfan Polat'ın *Memorat-Yapı ve Tasavvur* adlı çalışmasında (2020, s. 1-22) belirtildiğine göre; ilk başlarda memoratlar yalnızca bir "anlatı" olarak ele alınmaya başlanmış öyle ki Kroeber tarafından değerlendirilen ve savaş hatıralarını kapsayan bazı anlatılar henüz memorat olarak tasnif edilmemişti. 1934 yılına gelindiğinde "memorat" terimi ilk olarak *Carl Wilhelm von Sydow* tarafından ortaya atılarak bu tür hakkında incelemelerin başlamasına katkı sağlamıştır (Sydow, 1934, akt. Polat, 2020, s. 1). Bu doğrultuda memoratın kapsamında tabiatüstü bir yaşantının birisi tarafından aktarılması veya başkasının ondan dinlediğini anlatması olduğundan şahsa bağlı hikâye olarak düşünülmektedir (Kvideland, 1991, s. 19, akt. Çobanoğlu, 2015, s. 26). Juha'nın eleştirisine maruz kalan Sydow, efsanenin bir şekli olarak görülen memoratın aslında başlı başına bir tür olduğunu savunur (Çobanoğlu, 2015, s. 26).

Memorat içerisinde önemli bir yeri olan alkarısı ile keleftar anlatısını anlamak için başta alkarısı veya elk anlatısı üzerinde durmanın faydası olacaktır. Alkarısı genellikle "lohusa" döneminde kadınların gördüklerine inandıkları olumsuz ve korkulan bir yaratık olarak karşımıza çıkmaktadır (Şimşek, 2017, s. 100). Alptekin, *Efsane ve Motifleri Üzerine* adlı çalışmasında; alkarısı ile ilgi olan anlatıları "*Olağan Üstü Varlıklarla ilgili Efsaneler*" başlığı altında değerlendirerek, bu anlatıların inanış ve mitolojiye yakın olduğunu belirtir. "*Bu tür efsanler içerisinde şeytan, cin, peri, haftar, alkarısı, hıbilik (gıbilik) vb.*" (2018, s. 134) şeklinde ifade edildiğini belirtmiştir.¹

Oğuz, lohusa hakkında Türkiye'de 2004 yılında *Yaşayan Halk İnanışları: Nesneler ve Uygulamalar* adlı çalışmasında, alkarısının görüldüğüne inanan lohusa dönemi ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: "*Sivrihisar'da yeni doğum yapan kadına "loğusa" veya "kırklı" denir. Loğusa kadının kırk gün boyunca mezarının açık olduğuna inanılır*" (2004, s. 28). Kalafat ise; *Kızıl/Al-Kızılbaş/Alevi ve Al Ruhı/Al Karısı/Al Basması/Al Ocağı Bağlantılarına Dair* adlı çalışmasında "ak iye" ve "kara iye" mefhumları üzerinde durmakta ve al ruhunun/alkarısının "kara iye" olma özelliğini de taşıdığını belirtmektedir. Ayrıca, doğum sonrasındaki ilk günlerde "*kırk basma/basilma*" şeklinde tezahür ettiğinden halk arasında "*insanlar ve hayvanların kırkı*" olarak tanımlandığını dolayısıyla da al (kırmızı) ile ilişkilendirildiğini ifade eder (Kalafat, 2018, s. 733). Bununla beraber kadınların hamilelik dönemlerinde korktukları, alkarısına benzer anne ve çocuklarına musallat olduğuna inanan *tıbika, ıstıra ve ümmü sübyan* denilen ruhlara da inanılmaktadır. Bu ruhların,

¹ Alptekin'in bahsettiği "haftar" çalışmamızdaki keleftar/kelhaftarla benzerlik göstermektedir.

alkarısından farklı olarak doğumdan önce olduğu gibi doğumdan sonraki süreçte de etkileri olduğuna inanılır (Ünalın, 2022, s. 39).

Keleftar ve elk, Van ve çevresindeki bazı köylerde insanların korktukları ve kimi zamanda korku anlatılarıyla eğlendikleri görülmektedir. Memoratlar ilginç bir anı olmalarının yanında çoğunlukla korku temelli anlatılara dayandığı bilinmektedir. Sözelimi; kaynak kişilerin “mezarlıktan geçerken cin gibi bir şey gördüğünü veya çobanlık yaparken gece tek başına geldiğinde korkunç bir varlıkla karşılaştığını” anlatan bazı korkunç anlatılarla eğlendikleri ve bunlarla mizah ürettikleri gözlemlenmektedir. Çalışmamızda aynı anlatıların hâlen devam ettiğine ve bu doğrultuda mizah icracısı Sedat Yavaş'ın geçmişteki mizah performansı ile insanları korkuyla eğlendirme yönüne dikkat çekilmiştir. Çalışmanın amacı, korkutma ile eğlenme gibi birbirine zıt iki eylemin; eğlenme ile korku arasındaki bağlantıya işaret edilerek, iyi bir mizah icracısının performansı ile korkunun da mizah aracı olabileceğine dikkat çekmektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve görüşmeden faydalanılmıştır. Ayrıca Sedat Yavaş'ın gösterimi dışında birbirinden uzak köylerde yaşayan kaynak kişilerin keleftar ve elk anlatılarıyla desteklenmiştir.

1. Keleftar ve Elk Memoratı

Keleftar, al basması, alkarısı, haftar ve alanası anlatıları kapsamında kabul gören ve benzer işlevlere sahip anlatılardır. Van ve çevresinde bilinen bir söylence olarak karşımıza çıkmaktadır. Keleftar anlatısı yukarıda bahsedilen anlatılardaki gibi “korku” işlevi olan anlatılar kapsamındadır. Alkarısı her ne kadar kadınların doğum sonrasında gördüklerine inandıkları anlatılar olsa da sonraki zamanlarda masal gibi çocuklara anlatılır. Benzer şekilde keleftar anlatısı da ölen kişilerin etini yediğine inanılan bir anlatı olmasına rağmen; çocukların uslu durmaları, yaramazlık yapmamaları ve gece dışarıya çıkmamaları için dahası; tehlikeden uzak durmaları için adeta bir terbiye etme aracı olarak kullanılmaktadır. Aynı şekilde alkarısı anlatılarında da bir korku duygusu görülmektedir. Anlatılarda genellikle lohusa döneminde görüldüğüne inanılan alkarısı anlatısı korkunun yanında bir mizah ve eğlence aracı olarak da anlatılmakta ve insanların gülmelerine neden olduğu görülmektedir. Ayrıca “elk”in kadınların lohusa döneminde yalnız kaldıklarında onların ciğerlerini çocuklarıyla beraber pişirip yediklerine inanıldığından korkuya neden olabilmektedir. Her anlatıda korku unsuru öne çıksa da insanlar korktukları bu şeylerle gülmeyi ve eğlenmeyi başarabilmektedirler. Bu başarı insanlar içerisinde mizah ve gözlem gücü güçlü olan kimseler tarafından icra edilmektedir.

1.1. Korku ve Eğlence Aracı Olarak Keleftar ile Elk

İnsanlar eğlenmek için birçok vasıtaya başvururlar. Bunlardan bir tanesi de ilginçtir ki “korku”dur. İnsanlar hem kendileri eğlenmek hem de başkalarını güldürmek amacıyla çoğu zaman korkuyu araç olarak kullanmaktadır. İkinci, *Rekreatif Eğlenceye Yeni Bir Tür: Kaçış ve Korku Evi Oyunları* adlı çalışmada korkunun “genetik bir miras gibi” nesilden nesile aktarıldığı ifade edilmiştir (İkinci vd., 2018, s. 2). Bu doğrultuda Yıldırım ve Keskin'e ait bir çalışmada ise, Rodgers'ten aktardıklarına göre, korku folklorunun mitleri ve batıl inançları koruduğu belirtilmektedir (Yıldırım & Keskin, 2025, s. 196). Ayrıca *korku ve kaçış evlerinde* insanların eğlenmek için farklı bir deneyim olarak başvurduğu korkunun (İkinci vd., 2018, s. 3) popülerliği her geçen gün artmaktadır. Bu yönüyle korkunun insanların eğlendiren bir işlevi olduğu görülmektedir. Bazı şakalar; örneğin yaygın olan çaydanlık şakaları veya insanların korku evlerinde isteyerek korkmak istemeleri veya korku filmleri seyrederek eğlenmelerinin dışında lunaparklarda bulunan gondol, kamikaze, korku treni gibi araçlarla korkuyu eğlenceye dönüştürdükleri ve

bununla eğlendikleri görülmektedir. Korku memoratı karakterleri zamanla korku kültü² hâline gelebilmektedir. Bu noktada şu ifade manidardır. “Doğa kültü oluşumu açısından bakıldığında doğal olaylar karşısındaki merak ve şaşkınlık saygı ile birlikte korkuyu ve mistik gücün temellerini oluşturduğu söylenebilir (Abdurrezzak, 2018, s. 10). Korkuyu işlevsel hâle getirip eğlenceye dönüştüren şey ise olağanüstü güçler ve korkunç yaratıklarla ilgili anlatılardır. İnsanlar gizemli ve gözle görülmeyen ancak varlığına inanılan cin, karabasan, gulyabani, alkarısı (elk), haftar gibi birtakım memorat karakterinden de korkmaktadır. Bunlardan Anadolu’da en yaygın bilinenlerden biri olan alkarısı anlatıdır. Alkarısı lohusa döneminde kadınları korkutmak için uğraştığına inanıldığı açıktır. Alkarısında olduğu gibi mezar mefhumu keleftar anlatısında da mekân olarak geçmektedir. Ancak keleftar ve alkarısı farklı anlatı unsurları olduğu görülmektedir. Keleftar, alkarısından farklı olarak; bir eli kazma, bir eli kürek şeklinde tasavvur edilen genellikle mezarlıklarda ölüleri yediğine ve çocukları kaçırdığına inanılan bir memorat karakteri olarak kabul görür³ (K1). Keleftar, Azerbeycan ve Anadolu coğrafyasında bir anlatı olarak süregelmektedir. Ancak çoğu kez *albasması*, *alkarısı*, *elk* veya *elké* ile bir tutulmaktadır. Bunun başlıca nedeni korku yönüyle ortak bir anlatıya sahip olmalarıdır. Anlatılardan anlaşılıyor ki alkarısı: *Bu ruh bütün Türklerde dışıdır; hoppa, hilekâr ve yalancıdır* (Türker’den akt. Eruygur & Aşçı, 2024, s. 11). Bu şekilde bir karakter olarak bilinmesine karşın keleftar eril bir karakter göstermekte ve alkarısı farklı anlatıları temsil etmektedir. Her iki memorat karakterinin ortak özelliği ise elk daha çok kadınların korkuttuğuna inanılırken, keleftarın kadın ve çocukları korkuttuğuna inanılır. Çocukların uslu durmaları ve yaramazlık yapmamaları için uydurulan bir anlatı olarak da öne çıktığı görülür. Kaynak kişinin bu doğrultudaki ifadesi şu şekildedir:

Kelefdiyar/ Kelefdar, çocuklara yatın, yoksa kelefdar /kelefdiyar gelecek seni yiyecek derdiler. Bir eli kürek bir eli yaba (şişene de derler). Çocukları korkutmak için derler (K2).

Yukarıdaki ifadede kaynak kişinin yaşamış olduğu köyde keleftar anlatısını duyduğunu ve kelefdiyar/kelefdar şeklinde bahsedildiğini ifade etmektedir. Aynı zamanda asıl anlatıyı anlatan mizah icracısının yaşamış olduğu yerden çok uzak bir köyde yine keleftar anlatısının anlatıldığı görülmektedir. Burada aynı anlatı söz konusudur. Keleftarın fiziki olarak tasvirinde; yine bir elinin kürek, bir elinin şişene yani dirgen olduğu görülmektedir. Aynı şekilde başka bir yerde korku aracı hâline gelen keleftar anlatısıyla çocukları korkutmakla onların sakin olmalarını ve tehlikelerden uzak durmalarını sağlamak istenmektedir. Böylece anlatının eğlenmek maksadıyla korkuyla beraber bir eğlence unsuru olduğu görülmektedir.

Alkarısı (elk)⁴ anlatılarında çengelli iğne veya iğne önemli bir bağlama objesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Normal şartlarda elk çocuklar tarafından çok korkulan bir yaratık olmasının yanında bu memoratta yakasından çıkartamadığı iğneyi çocuklara çıkartmaya çalışır. Ancak bu tarz anlatılarda yine çocukları sahnede görürüz masallarda

² Alkarısı ve Albasması’nın korku kültü olarak kabul görmesi ile ilgili bk. Demren (2018).

³ Kaynak kişinin belirttiğine göre aynı inanış elkte de vardır. “Elk, lohusa dönemindeki kadınların ciğerlerini alıp çocuklarıyla pişirir yemiş. Bahçede de ateş yakarmış hasta olan kadın eğer o ateşin külünden yerse iyileşirmiş” (K3), Benzer bir anlatı için bk.dipnot: 4.

⁴ Anlatılarda elk, alkarısıyla aynı kabul edilmektedir: Elk” adında kocaman, dağınık saçlı bir yaratık, doğumunun 6.gününde anneannemin amcasının eşi (Nazdan) yatağında uyurken ona yaklaşmış. Elk, elini Nazdan yengenin göğsünün içine atmış. Bunlar olurken Nazdan yenge sadece bunları izlemekle kalmış. Ciğerinin söküldüğünü gören kadın bayılarak yatağından düşmüş. Yaşananları tahmin eden kocakarılar, ne olduğunu birbirlerine anlatırken, bir adam yaratığın bahçede ateş yakıldığını ve ciğerini pişirip yediğini söylemiş. Kocakarı ise bu ateşin külünün yenirse kadının iyileşeceğini söylemiş. Külü getirmişler. Yemiş ve iyileşmiş (Polat, 2020, s. 272).

olduğu gibi bu tarz memoratların dokusunda çocuklar önemli roller üstlenmektedir. Çocuklar burada çabuk kanan kimseler olarak görülür. Çünkü bu durumdan kurtulmaları için yetişkinleri ikna edemediği çocukları daha çabuk ikna ettiğine inanıldığı görülmektedir. *Parmaklarım yara olduğu için çıkartamıyorum sen çıkartiver. Çocuk da hemen çıkartır. Al karısı derhal kaybolur. Beyin adamları gelirler, çocuklara sorarlar. Çocuklar da onları anlatırlar. Suyu bakarlar ki kıpkırmızı... Meğer al karısı taifesi kendinden ayrılıp da geri dönenleri kabul etmez, öldürürlermiş* (Sakaoğlu, 2015 s. 15).

Bir başka kaynak kişi ifadesinde yine “elk”in çengelli iğneden kurtulmaya çalışması anlatıya yansımıştır. Anlatıda, çocuklar yerine kadınların “elk”e yardımcı oldukları görülür. Memoratta alkarısı olduğunu bilmedikleri ve ev işlerinde çok maharetli olduklarına inandıkları elk bir hizmetçi gibi onlara yardımcı olmaktadır. Bir süre sonra elbisesindeki iğneden bir kadının yardımıyla kurtulmaktadır:

“Eskiden dedelerimizin evinde bir elk varmış. Çok maharetli ve eli bereketliymiş. Günde yüzlerce ekmek pişirmiş tandırda. Ancak kimse bunun elk olduğunu bilmiyormuş, bilseler korkarlarmış. Bir gün yanında çalışan kadınlardan çengelli iğneyi çıkartmalarını istemiş. Kadınlardan biri çıkartınca o da kaçıp gitmiş” (K3).

Aşağıdaki anlatıda bir kadın lohusa döneminde “elk”i bir akrabası şeklinde görmüştür. Alkarısı bazen evdeki başka kadınların şeklinde görünerek lohusa döneminde olan kadınlara görüldüğü inancı başka anlatılarda da görülmektedir:

Ben, yengem şeklinde birini gördüm gözleri bir korkunç geldi bana çok korktum. Ancak yengem o sırada sirmo otu toplamak için dere kenarındaki meraya gitmişti. O olmadığını fark etmiştim. Bir saat sonra geldiğinde, o gördüğüm korkunç kadının elk olduğunu anladım (K4).

1.2. Mizah İcracısı Sedat Yavaş'ın Sanatında Keleftar ve Elk

Toplum içerisinde belli bir yeteneğe ve renkli bir kişiliğe sahip olan mizah icracıları sanatlarında herhangi bir maddi menfaat gözetmezler. Sanatlarındaki ortak nokta; insanları güldürmek, eğlendirmek ve sevindirmek gibi başlıca olumlu niyetlere dayanmaktadır. Mizah icracıları genellikle yaşamış oldukları coğrafyanın da etkisiyle mizah üretirler, bu yetenekleriyle çocukluk döneminden itibaren insanlar tarafından hemen fark edilir. Mizah icracılarının icraları genellikle söz ve hareket komiğine dayanmaktadır. İçinde bulundukları durum ve sahip oldukları karakter de mizah gösterimlerine etki etmektedir. Mizah icracılarının belli başlı bazı standart ortak noktaları bulunmaktadır: Toplum içerisinde mizahlarıyla biliniyor olmaları, bir anlatıyı yeniden üretmek mizah anlatısı hâline getirmeleri, bulundukları toplumun kültürel kodlarını iyi bilmeleri ve onunla ilgili mizah üretmeleri, nüktedan ve söz ustası olmaları, mizahlarında söz sanatlarını ustalıkla kullanabilmeleri ve taklit sanatında⁵ usta olmaları gibi belli başlı özellikleri dikkat çekmektedir. Aşağıdaki paragrafta Sedat Yavaş'ın hayatı ve sanatı ile ilgili kısaca bilgi verilmiştir.

1979 senesinde Saray ilçesinde doğmuştur. Yedi-sekiz yaşlarında iken çeşitli işlerde çalıştı. On iki yaşında evden kaçıp Antalya'ya giden Yavaş, otogarda minibüsçülere şarkı söyleyip onların verdiği harçlıkla geçimini sağlar. Bir süre sonra yeniden memleketine dönerek Özalp'ta sanayide çalışır. Bir yıl Bodrum ve İstanbul'da inşaatlarda çalıştıktan sonra vatani görevini yerine getirmek için askere gider (Hasanveli, 2024, s. 72-73). *Sedat Yavaş'ın icrası eğlenmek ve eğlendirmek, insanlara takılmak ve hoşça vakit geçirmek gibi nedenlere dayanmaktadır. Renkli bir kişiliğe sahip olan icracı, ilk icrasını Özalp ilçesinde camiye giden insanları korkutarak yapmıştır. Tabutun içine gizlice yerleşen mizahçı namaz esnasında hareket ederek camiden çıkan insanları korkutur. Sedat Yavaş'ın mizah ustası babasıdır. Çocukluğunda evlerine toplanan babasının arkadaşlarına yemek*

⁵ Her mizah icracısı taklit sanatında iyi bir performans sergileyemeyebilir.

ve çay servis etme işlerini gerçekleştirirken onların mizahî tartışmalarına katılarak babasının söz sataşmalarına eşlik ederdi. Burada kazandığı tecrübeyle mizah üretmede daha yetenekli bir hâle geldi. Gözlem gücü oldukça yüksektir. Her yaşta insanlara hitap etmektedir. Genç ve yaşlı kesime göre üslubunu değiştirmektedir. Yaşlıların ilgisini çeken mizahlar ürettiği gibi gençlerin ilgisini çekecek güncel mizahlar üretmeye yatkındır (Hasanveli, 2024, s. 73).

Mizah icracısı, babası tarafından anlatılan memoratları daha komik bir hâle getirerek yeniden üretir. Ancak buradaki bazı eklemeler mizaha yaklaştırmak, arkadaşlarını korkutarak gülmek ve güldürmenin yanında icrayı seyreden başka kimseleri güldürmek amacı gütmektedir. Anlatıda mizah icracısı, insanların sürekli gidip geldikleri bir geçiş güzergâhı seçer ve orda korkunç yaratıklar gördüğünü söyleyerek insanları buna inandırır. Mizah icracısının hayal olarak ürettiği anlatıda mekân bildirilmesi iki sebeple anlaşılmaktadır: birincisi anlatıyı inanılır kılmak, ikincisi ise bu anlatıdan sonuç almak amaçlanır. Çünkü mekân diğer insanlara seyrettirmek ve güldürmek için âdeta bir sahne olur. Ayrıca seçilen mekân korku gerilimin arttığı yer olarak belirginleştirilir. O mekâna yaklaştıkça korku artar. Hem de mizahçı yaptığı icrayı seyretmek ister. Dolayısıyla bir mekânın var olması gerekmektedir. Böylelikle İnsanların korkmaları sağlanır. Çünkü inanılmayan ve korkulmayan bu şeklideki hareket komiği durumlarında mizah sonucuna varmaz ve bir sonuç elde edilmediğinden mizah icracısı başarıya ulaşamaz. İnsanların korkmaları için başta bu anlatıya inanmaları ve mizah icracısına güvenmeleri gerekmektedir. Mizah icracısının seçmiş olduğu mekânlar genellikle kuytu, ıssız ve önceden o mekânla ilgili bazı korku hadiselerinin yaşandığı yerler olarak tercih edilir ki inandırıcılığı arttırmak amacıyla yapılmaktadır. Bu durumda anlatının gerçek olduğunu inandırmak amacıyla bazı delileri gösterilerek insanları inandırmaya çalışılır. Ayrıca mizah icracısı genellikle icrasında hareket komiğine dayalı olan mizahı icra etmektedir. Hem kendisinin bizzat insanları korkutması hem de anlattığı hikâyelerdeki hareketli maceranın sonucunda komiğin oluşmasını sağlar. Bu icranın söz ve hareket komiği kapsamında bir icra olduğu görülmektedir.

Babamın anlattığı bir hikâyesinde: Bir insan öldüğü zaman onun mezarı üzerinde bir ot yakarlardı. Eğer o ot yakılmasa elk ve keleftar denilen bir korkunç yaratık, o gelip ölüyü çıkarıp yermiş. Tabi ki bu hepsi yalan, sen bakma onlara. Ben de bilmiyorum ne kadar doğru ne kadar yalan. Ben de akşam babamın bu konuştuklarını ballandıra ballandıra sabahleyin arkadaşlarıma anlatırdım. Ellerinden birinin kazma birinin kürek şeklinde olduğu ve çocukları evlerinden kaçırdıklarını söyledim (Hasanveli, 2024, s. 152).

Anlatıda bazı inanış pratikleriyle karşılaşmak mümkündür. Ölen kişinin mezarının başında bir ot yakılması inanışı vardır. Bu uygulamanın yapılmadığı durumlarda keleftar tarafından zarar verildiğine inanılmaktadır. Ancak anlatıda keleftar beraberinde “elk”i hatıra getirmektedir. Bunun başlıca nedeni her iki memoratta korku karakteri olmaları ve zamanla korku aracı hâline gelmeleridir. Ancak anlatıcı burada bunun aslında gerçek olmadığı, uydurma bir hikâye olduğu yalnızca insanları eğlendirmek ve güldürmek maksadıyla anlatıldığını ifade eder. Kaynak kişinin “ben de bilmiyorum ne kadar doğru ne kadar yalan” ifadesinde aslında korku memoratı olan alkarısı/ keleftar⁶ anlatısının korku aracı olması ve anlatı olarak kabul görmesine inanılmakta olduğu, ancak keleftara atfedilen diğer özelliklerin ve uygulanan pratiklerin hangilerinin veya hangi kısımlarının kabul gördüğünü net olarak tasnif etmenin mümkün olmadığını ifade etmektedir. Mizah icracısı, elk ve keleftar gibi korkunç memorat karakterlerini zihninde yeniden tasarlar. Keleftar’ın iki elinden birinin kazma, diğerinin ise kürek şeklinde olduğunu kadınlara ve yaşlı olan çocukları inandırarak korkmalarını sağlar. Bu

⁶ Keleftar, elk anlatısı kadar geniş bir coğrafyada yaygın olmasa da çoğu bölgelerde “elk” ile beraber anılmakta ve korku memoratı olarak kabul görmektedir.

olay bir süre devam eder. Sonraki süreçte bunun mizah icracısının bir uydurması olduğu anlaşılır. Mizah icracısı görevini başarıyla ve sabırla yerine getirerek bir korkunun sonucunda insanları güldürmeyi ve eğlendirmeyi başarır. Burada mizah icracısının güçlü bir hafızaya sahip olduğu ve babası tarafından geceleri anlatılan bir olayı hayal gücüyle olağanüstü hâle getirdiği söylenebilir. Ayrıca mizah icracısı küçük yaşlarında anlatıdaki “*bu hepsi yalan*” ifadesiyle kendisi de anlatının gerçek olmadığı yalnızca bir anlatı olduğunun farkındadır. Ancak kendi yaşlıları olan çocuklara hatta yaşça kendinden büyükleri buna inandırıp kokutması, mizah icracısının küçüklüğünde hayatın farkında, gerçeğe hayali ayırt edebilecek zeki bir kişiliğe sahip olduğunu da göstermektedir.

Benim işim gücüm çoğunlukla milleti korkutmaktı. Özalpli Sedo olarak bilinirdim. Mahallede ne kadar çoluk çocuk ve kadın varsa korkuturdum. Falan evin kenarında cin gördüğümü söylerdim. Kadınlar o evlerin önünden bile geçemezdi”⁷ (Hasanveli, 2024, s. 73).

Kaynak kişinin ifadelerinden de anlaşılıyor ki keleftar anlatısı yörede yaşayan halk tarafından bir korku aracı hâline gelmiştir. Bu durumdan istifade eden mizahçı genellikle kadınlarla çocukları korkutmakla güldürmek ve eğlendirmek amacıyla bu tarz anlatılardan faydalandığı görülmektedir. Ayrıca mizahçı mevcut memoratı yeniden üreterek hem daha olağanüstü hâle getirmekte hem de bizzat olayı yaşadığını ifade ederek anlatıyı daha inandırıcı kılmaya çalışmaktadır.

Sonuç

Memorat söylenceleri, bireysel yaşantı sonucunda ortaya çıkan; ancak zamanla anlatı hâline gelebilen sözlü edebiyat ürünlerindendir. Zamanla bu anlatılar, en azından karakterlerin soyut varlığı herkes tarafından kabul görerek anonimleşmektedir. Mizah ve ciddiyet her zaman yanana bulunabilir. Ancak korku mizahı da kimi insanları güldürürken kimilerini korkutmaktadır. Van ve yakın çevresinde keleftar anlatısı da alkarısı gibi korku temelli bazı anlatılar gibi yaygın olarak görülmektedir. Keleftar anlatısı, alkarısı anlatısını hatırlatmakta ancak her ikisinin farklı anlatılar olduğu da görülmektedir. Mizah icracısı mevcut anlatılara kendisinden bazı eklemelerle korku gerilimini artırdığı görülmektedir.

Mizah icracısı bu tarz anlatıları anlatmasının temelinde korkutulan kişinin dışındaki kimseleri güldürme ve eğlendirme amacı yatmaktadır. Korkutulan kimse de belli bir süre sonra bu anlatıların yalnızca bir söylence olduğunu anlamakla eğlenmektedir. Bir toplumda çok yaygınlaşan ve popülerleşen bir anlatı zaman ve zemine bağlı olarak birçok işlevi bulunabilmektedir. Halk inanışlarına dayalı anlatılarda bu durum açık bir şekilde görülür. Memoratlar başta bir kişinin inanmasıyla başlar ve bu anlatı gitgide yayılır. Her bir anlatıcı âdeta olayı bizzat yaşamışçasına inanmakla, anlattıkları kişileri de inandırmaktadır. Bu da bazı inanç pratiklerinin uygulanmasına neden olmaktadır. Böylelikle yaygınlaşan bu anlatıların etkisiyle bazı inanç pratikleri uygulanabilmektedir.

Sonuç olarak; korku her zaman aynı olumsuz etkileriyle devam etmez. İnsanlar aşına oldukları bir korkuyu eğlence hâline getirebilmekte ve onunla eğlenmektedirler. Böylelikle eğlence ile zıt olan korkuyla gülmeyi sağlayabilir. Her toplumda korkuyu eğlenceye dönüştürebilen yetenekli insanlar bulunmaktadır. Bunlardan biri olan mizah icracıları da sanatsal performansları ve bireysel yetenekleriyle icra ortamlarında bu anlatıları tekrar anlatarak bir eğlence ortamı oluşturabilirler.

⁷ Kaynak kişi ifadeleri değiştirilmeden gösterilmiştir.

Kaynakça

- Abdurrezzak, A. O. (2018). Korkunun temelleri ve Türk halk kültüründe korku miti: Kara iye. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(60), 5-14.
- Alptekin, A. B. (2018). *Efsane ve motifleri üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Türk halk kültüründe memoratlar ve halk inançları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demren, Ö. (2018). Türk kültüründe bir korku kültü olarak Sivas'ta alkarısı ve albasması inanışı. *Anthropology Dergisi*, (36), 1-27.
- Ekinci, E., Parlar, F. M., Güvenman, B., Yıldız, O., vd. (2018). Rekreatif eğlencede yeni bir tür: Kaçış ve korku evi oyunları. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 1-23.
- Eruygur, A., & Aşçı, U. D. (2024). Uygur İnançlarında kadın-şeytan ilişkilendirmesi ve atasözleri, masallar ve koşuklardaki yansımaları. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, (24), 9-29.
- Hasanveli, M. (2024). *Van kültüründe mizah icracıları ve icraları*. [Doktora Tezi]. Van: Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi.
- Kalafat Y. (2018). Kızıl/Al-Kızılbaş/Alevi ve Al Ruhü/Al Karısı/Al Basması/Al Ocağı Bağlantılarına Dair. IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018) *Bildiriler Kitabı*. içinde s. 731-739. Ankara.
- Oğuz, M. Ö. & Oral, Z. (2004). *Türkiye'de 2004 yılında yaşayan halk inanışları: Nesneler ve uygulamalar*. Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER. <https://cms.hacibayram.edu.tr/> [Erişim Tarihi: 21.08.2025].
- Polat, İ. (2020). *Memorat: Yapı, tasavvur ve metinler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2015). *101 Anadolu efsanesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şimşek, E. (2017). Türk kültüründe "alkarısı" inancı ve bu inanca bağlı olarak anlatılan efsaneler. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5(12), 99-115.
- Ünalan, Ö. (2022). Türk halk inanışlarında ıstıra, tıbıka ve ümmü sübyan. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 7, 36- 51.
- Yıldırım, H. M., & Keskin, E. (2025). Ortak Balkan kültürü çocuk gecesinin korku folkloru ve korku turizmi açısından değerlendirilmesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (25), 195-225.

Kaynak Kişiler: (Kaynak kişi bilgileri yazarın arşivinde mevcuttur.)

- K1, Sedat Yavaş (Bilgileri Yukarıda verilmiştir.)
- K2, H. A. (Üniversite Mezunu, Van).
- K3, M. K. (İlkokul Mezunu, Van).
- K4, A. E. (İlkokul mezunu, Van).



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 109-127
Geliş Tarihi-Received: 15.04.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17229248

Hatıratlarda Okula İlk Başlayış: Âmin Alayı

Commencing School in Memoirs: The Ceremony of Âmin Alayı

Bilal UYSAL*
Mürüvvet Gonca DÜNMEZ**

Öz

Bu çalışma, Osmanlı'da âmin alayı geleneği ve eğitim hayatına başlama ritüellerini edebî hatırat üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Ahmet Rasim, Halit Ziya Uşaklıgil, Halide Edib Adıvar, Yahya Kemal Beyatlı, Ercüment Ekrem Talu ve Hasan Âli Yücel'in hatıratında yer alan âmin alayı ve ilk mektep deneyimleri hem bireysel izlenimler hem de toplumsal ve pedagojik unsurlar çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmada veriler, yazarların hatıratından doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. Bulgular, âmin alayının Osmanlı toplumunda eğitimin sadece akademik bilgi edinim süreci olarak görülmediğini, aynı zamanda sosyal kabul, aidiyet, dinî değerlerin aktarımı ve kültürel kimlik inşasında önemli bir ritüel olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Hatıratlarda yer alan betimlemeler, bu törenlerin çocuklarda; gurur, sevinç ve aidiyet duygusu kadar utanç, kaygı ve dışlanmışlık gibi karmaşık duygular da uyandırabildiğini göstermektedir. Pedagojik yaklaşımın dönemin sosyal yapısı, sınıfsal farklılıkları ve geleneksel değerleriyle şekillendiği; eğitici/öğretici figürünün ise kimi zaman merhametin, sıcakkanlılığın timsali, kimi zaman disiplin ve güvenin sembolü, az da olsa otoriter ve korkutucu bir karakter olarak da algılandığı tespit edilmiştir. Âmin alayı ve mektebe başlama törenleri toplumsal dayanışmayı güçlendiren, kültürel mirası aktaran, ancak kısmî de olsa yazarlarca fırsat eşitliği açısından sorgulanabilecek yönleri bulunan uygulamalardır. Bu bağlamda, geleneksel mektebe başlama törenleri günümüz çocuk merkezli eğitim anlayışına uyarlanmalı, tarihî miras ile pedagojik ilkeler arasında köprü kurulmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı'da eğitim, mahalle mektebi, âmin alayı, hatırat.

Abstract

This study seeks to explore the âmin alayı (traditional Ottoman school initiation procession) tradition in the Ottoman Empire and the rituals surrounding the commencement of formal education, as reflected in literary memoirs. The accounts of Ahmet Rasim, Halit Ziya Uşaklıgil, Halide Edib Adıvar, Yahya Kemal Beyatlı, Ercüment Ekrem Talu, and Hasan Âli Yücel are analyzed with regard to both individual experiences and the broader social and pedagogical dimensions. The data were gathered through document analysis of these authors' memoirs. The findings reveal that the âmin Alayı in Ottoman society was not only seen as a process of acquiring academic knowledge but also as an important ritual in social acceptance, belonging, transmission of religious values and construction of cultural identity. The memoirs

* Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi ABD, e-posta: buysal@aku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7198-8760.

** Yüksek Lisans öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi ABD, e-posta: mgoncadunmez@gmail.com, ORCID: 0009-0000-3645-9057.

further suggest that these ceremonies could evoke in children a wide spectrum of emotions – ranging from pride, joy, and belonging to shame, anxiety, and a sense of exclusion. The pedagogical framework of the period appears to have been shaped by prevailing social structures, class distinctions, and traditional values. Within this context, the figure of the educator was variously perceived: at times as an embodiment of compassion and warmth, at other times as a symbol of discipline and trust, and occasionally –even if rarely– as an authoritarian and intimidating presence. The âmin alayı and school initiation ceremonies thus emerge as practices that both reinforced social solidarity and facilitated the transmission of cultural heritage, while simultaneously presenting elements that, from the perspective of the memoirists, might be subject to critique in terms of educational equity. Accordingly, it is proposed that these traditional initiation rituals be reinterpreted within the framework of contemporary child-centered educational approaches, thereby forging a bridge between historical heritage and modern pedagogical principles.

Keywords: Education in the Ottoman Empire, neighborhood primary school (mahalle mektebi), âmin alayı (school commencement procession), memoirs.

Giriş

Eğitim hem bireyin kişisel gelişimini destekler hem de toplumsal kimliğin inşasına katkıda bulunur. Tarih boyunca toplumlar, eğitim aracılığıyla bireylere kendi bilgi, değer, inanç ve davranış kalıplarını aktarmış, böylece kültürel süreklilik sağlanmıştır. Akyüz, eğitimi “Kişinin zihnî, bedeni, duygusal, toplumsal yeteneklerinin geliştirilmesi, ona birtakım amaçlara dönük yeni yetenekler, davranışlar, bilgiler kazandırılması yolundaki çalışmaların tümüdür” (2021, s. 2) şeklinde tanımlar. Bu tanımdan eğitimin bireyi yalnızca bilgiyle donatmadığı; aynı zamanda sosyal aidiyet, ahlaki yönelim ve kimlik inşasında da önemli bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır.

Osmanlı Devleti’nde eğitim sistemi İslamî geleneğin, uzun tarihî tecrübenin ve coğrafyanın etkisiyle toplumun dinî ve ahlakî değerlerini temel alan bir yapı olarak uzun süre varlığını korumuştur. Eğitimdeki temel motivasyonun; sosyal düzeni koruma, ahlaki normları yerleştirme, nihayetinde bireyi iyi bir vatandaş olarak yetiştirme olduğu; bu motivasyonun, öğretim içeriklerine ve eğitimin örgütlenme biçimine de yansıdığı görülmektedir. Nitekim eğitim kurumları, bireyin hem dinî hem de toplumsal sorumluluklarını kavrayabileceği şekilde düzenlenmiştir. Eğitimin ilk basamağını oluşturan mahalle mektepleri, Osmanlı toplumunda çocukların dinî bilgilerle tanıştığı, ahlaki değerleri içselleştirdiği ve okuryazarlık yolculuğuna başladığı temel kurum niteliği taşımaktadır.

Osmanlı’da eğitimin yapısı ağırlıklı olarak yerel düzeyde örgütlenmiş ve vakıf sistemi aracılığıyla sürdürülmüştür. Kazıcı, bu durumu “Osmanlı döneminde eğitim ve öğretimin söz konusu olduğu her yer ve zamanda mutlaka bir vakıf ile karşılaşırız. Bu vakıflar sayesinde toplumun her kesim ve bölgesine bu hizmetin gittiği görülür. Gerek vakfiye gerek biyografi gerekse arşiv belgeleri bunu açıkça ortaya koymaktadırlar” (2024, s. 90) şeklinde ifade eder. Bu sistem içinde temel eğitim kurumu olan mahalle mektepleri, vakıflar aracılığıyla kurulmuş ve yürütülmüştür. Mahalle mektepleri, bireyin ilk kez sosyal çevreyle ve dinî eğitimle tanıştığı yaygın ve işlevsel bir kurumdur. Her mahallenin kendi sınırları içinde yer alan mektepler, devletin merkezi eğitim politikalarından büyük ölçüde bağımsız, ancak toplumun geleneksel değerleriyle son derece uyumlu biçimde çalışmıştır. Genellikle cami veya mescitlerin yakınında yer alan bu mektepler, mahalle halkının katkısıyla işler, eğitim faaliyetleri halkla iç içe yürütülürdü. Sakaoğlu, bu ilk basamak eğitim kurumlarını şöyle tanımlar: “Camilerin mescitlerin bitişiğindeki bu dersliklere mektep, muallimhane, darü’l-talim, mektephane deniyor; hocalar aylıklarını vakıf sandıklarından alıyorlar veya öğrenci aileleri para ve hediyeler göndererek hocanın geçimini sağlıyorlardı. Sabahtan öğleye kadar ders yapılan mektebin temizlik, ısınma, onarım giderleri de yine aynı yollardan karşılanıyordu” (2018, s. 35). Kısacası bu ilk

basamak eğitim kurumları daha çok halkın beklentilerini karşılayacak şekilde çalışmaktaydı. Mahalle mekteplerinde eğitim genellikle 4-6 yaşlarında başlar ve birkaç yıl sürerdi. Eğitim süreci belli kurallara bağlı olarak değil, yerleşik geleneklerle belirlenir, öğreticiler genellikle hoca, muallim veya mektep hocası olarak adlandırılırdı. Bu kurumlarda görev alanların büyük çoğunluğu medrese eğitimi almamış; okuma-yazma bilgisi sınırlı; ancak Kur'an-ı Kerim'i rahatlıkla okuyabilen, ilmihal bilgisine sahip yaşlı erkeklerden oluşurdu. Hatta bazı mahallelerde imamlar ya da müezzinler, ek gelir elde etmek amacıyla bu görevi üstlenirdi. "Hoca ve muallim denen kişiler, çoğu zaman yazı bilmeyen Kur'an ve ilmihal okuyabilen müezzinler, imamlar, yaşlılardı. Medrese öğrenimi görmüş mektep hocalarının sayısı azdı" (Sakaoğlu, 2018, s. 35). Eğitimde müfredat da sınırlıydı. Öğrencilere Elifba üzerinden okuma öğretilir, ardından Kur'an-ı Kerim okutulurdu. Temel ilmihal bilgileri, kısa sureler, dualar ve bazen yazı çalışmaları ders programının ana çerçevesini oluştururdu. Pozitif ilimlerden cebir, hendese, fen bilimleri gibi dersler ise yer almazdı. Kara ve Birinci, okutulan derslere ilişkin şu bilgileri aktarır: "Mahalle mekteplerinde okunan dersler, XIX. asrın ikinci çeyreğine kadar mektebin şehirde, kasabada, köylerde oluşuna göre değiştiği gibi vakfiye şartlarına, dönemlere, hocalara göre de farklılıklar gösteriyor. Yine de namaz surelerini ve dualarını düzgün okuyacak kadar bir Kur'an okuma ve tecvid bilgisi, şu veya bu düzeyde ilmihal (itikad, ibadet, ahlâk) öğretimi, namazların kılınışını fiilen öğreten bir tatbikat ve 'Şol cennetin ırmakları' tekbir, salavat başta olmak üzere bir dinî mûsiki zemini, ortak denebilecek muhtevada ve hissiyatla bütün mekteplerde öğretiliyordu" (2019, s. 2).

Mahalle mekteplerinde eğitim dili ağırlıklı olarak Arapçadır, öğretimin içeriği de buna paralel olarak dinî bilgileri kapsar. Eğitim, çoğunlukla ezbere dayalı ve kalıplaşmış kurallar çerçevesinde yürütülmekteydi. Gelişli, bu durumu şöyle açıklamıştır: "Bireysel başarının esas alındığı sıbyan mektepleri, önceden belirlenmiş yıllık sınıf sistemi esasına göre tanzim edilmediği gibi, gözleme ve tartışmaya dayalı bir öğrenmeden daha ziyade duyulan şeyleri salt ezberleme, gördüğünü tanımaya dayalı bir eğitim-öğretim yöntemini sürdürmüşlerdir" (2002, s. 39). Fizikî koşullar, öğretim yöntemi ve öğretici profili açısından bugünün anlayışıyla karşılaştırıldığında ilkel görünse de kendi dönemi içinde mahalle mektepleri çocuk için sadece okuma-yazma öğrenme ortamı değil, aynı zamanda toplumun değerlerini benimseme ortamıydı. Bu mekteplerde öğrencilerin davranışlarını disiplin altına almak için ceza yöntemlerine başvurulduğu da görülmektedir. "Dayak, eğitimin en önemli aracı olarak görülür, hoca da çocukları tokatla, değnekle, falaka ile döverdi. Falakada oğlanların ayakları sıkıştırılır ve hoca kızılık ya da fındık değneği ile tabanlarına vururdu. Kızların da ellerine vururdu" (Akyüz, 2021, s. 90). Fiziki koşulları oldukça sade, genellikle bir odadan ibaret olan mektepler, döşemeleri halı ya da hasırla kaplı, çocukların yer minderlerine oturarak ders dinlediği ortamlardı. Tahta, kalem, defter gibi araç-gereçlerin tamamı bulunmazdı. Öğrencilerin performansı, genellikle ezberlediği sayfa sayısı üzerinden değerlendirilirdi. Ancak tüm bu yetersizliklere rağmen mahalle mektepleri, Osmanlı toplumu için büyük bir işlev taşımaktaydı. Eğitim, yalnızca bilgi edinme süreci değil, çocuğun toplumsal kimliğe dâhil olmasının da başlangıcıydı. Mahalle mektepleri, çocukların hem toplumun temel dinamiği dinî değerlerle tanıştığı hem de mahalle yaşamına uyum sağladığı sosyal ortamlardı. Bu nedenle mektebe başlamak, sadece aile için değil, tüm mahalle için kutlanması gereken önemli bir dönüm noktası olarak görülürdü. İşte bu anlayış, günümüzde ilkokul ve okulöncesi eğitim kurumlarına ilk kez giden çocuklar için uygulanan oryantasyon eğitimi ile benzeşmektedir. *Âmin alayı* çocuğun sevinerek, onurlanarak, istekli bir şekilde eğitim hayatına başlamasını sağlayan önemli bir dönüm noktasıydı. Bu bağlamda, çocukların mahalle mektebine başladıkları ilk gün gerçekleştirilen *âmin alayı*, eğitime atılan ilk adımı; dinî ve toplumsal anlamda taçlandırdığı, geleneksel Osmanlı toplumunun eğitim

anlayışını yansıtan önemli bir geçiş ritüeli olduğu, bir nevi oryantasyon eğitimi olarak karşımıza çıktığı söylenebilir.

Osmanlı'da eğitim hayatına başlangıçta önemli bir aşama olan *âmin alayı*, *bed-i besmele* olarak da bilinmektedir. "Merasimlerin evde yapılanına *bed-i besmele cemiyeti*, yol boyunca gerçekleştirilenine *âmin alayı*, mektepte icra edilenine ise mektep cemiyeti denilmekle beraber her üçü de birbirinin yerine kullanılabilmiştir" (Uzun, 2022, s. 392). Âmin alayı, mahalle mektebine başlayacak çocuğun toplumsal kabulünü ve eğitime ilk adımını temsil eden törensel bir uygulamadır. Bu tören, yalnızca bireysel bir başlangıç değil; aynı zamanda Osmanlı toplumunun eğitim anlayışını, çocuk merkezli yaklaşımını ve toplumsal dayanışma biçimini yansıtan zengin bir kültürel etkinliktir. "Çocuklarda büyük bir okuma arzusu uyandıran *âmin alayı* ile *bed-i besmele*, insanların toplumdaki durumlarına göre sade, basit veya biraz şatafatlı olabilirdi" (Kazıcı, 2024, s. 94). Âmin alayı, genellikle sabah namazından sonra düzenlenir; çocuk, mektebe götürülmeden önce temiz, süslü adeta bayramlık kıyafetlerle donatılır, mahallede dualarla dolaştırılırdı. Gün olarak kandil, pazartesi ya da perşembe günleri seçilirdi. Çocuğun eline elifba verilir, boynuna muska takılır; bazen başına işlemeli fes giydirilir, önceden hazırlanmış bir arabaya ya da midilliye bindirilirdi. Alaya katılanlar arasında komşular, akrabalar, mahalle halkı, hoca ve diğer çocuklar yer alır; yürüyüş boyunca ilahiler, salavatlar ve dualar okunurdu. Alayın ismini aldığı *âmin* nidası, topluca ve ahenkle söylenerek bu dinî törene hem ritmik hem de manevî bir atmosfer kazandırılırdı. Bu törensel yürüyüş, çocuğun okul hayatına ilk adımı atmasını kutlamanın ötesinde, onu topluluk önünde görünür kılarak yeni kimliğiyle tanıtmayı da amaçlar, çocuğun eğitime yöneltilmesinin aile için bir gurur vesilesi olduğunu da gösterirdi. Akyüz, *âmin alayı*nu şu sözlerle açıklar: "Bu, *bed-i besmele cemiyeti* ya da halk arasında *âmin alayı* denen ve hocanın, mektep ve mahalle çocuklarının katıldığı, ilâhili, yürüyüşlü bir törenle olurdu. Bu törenler çocukları okumaya özendirir, ana babalarda da çocuklarının okumaları için bir arzu oluşmasına yarardı" (2021, s. 91). Âmin alayı, yalnızca dinî bir tören olarak kalmamış; aynı zamanda eğitimin sosyal ve toplumsal bir sorumluluk olarak benimsendiğini ortaya koyan bir gösterge olmuştur.

Günümüz oryantasyon eğitimi, çocuğun okula uyumunu kolaylaştırmaya, kaygılarını azaltmaya ve okul yaşamına olumlu bir başlangıç yapmasını sağlamaya yönelik yapılandırılmış bir eğitim sürecidir. Milli Eğitim Bakanlığı, *İlkokul Okula Uyum Rehberi*'nde okula uyum sürecini genel bir ifadeyle şöyle aktarmıştır: "Öğretim ortamını, öğretmenini ve arkadaşlarını tanıtan programdır. Veli, öğrenci ve öğretmenin tanışma etkinlikleri ile desteklendiği bir zaman dilimidir. Öğrencinin mutlu olmasını ve okula alışma sürecini destekleyen etkinliklerin yapıldığı bir süreçtir" (MEB, 2023, s. 3). İlköğretim çağındaki çocukların okula başlaması hem bireysel hem de toplumsal açıdan önemli bir dönüm noktasıdır. Oryantasyon programları, öğrencinin okulun fiziksel ortamına, kurallarına ve öğretmen-öğrenci ilişkilerine alışmasını hedeflerken; aynı zamanda ailelerin de sürece katılımını sağlayarak çocuğun duygusal anlamda desteklenmesini amaçlamaktadır. Günümüzün bu yaklaşımı, tarihî süreçte Osmanlı toplumunda da *âmin alayı* adıyla karşımıza çıkmaktadır. Günümüz oryantasyon eğitimi ile Osmanlıdaki *âmin alayı* geleneği, amaç bakımından benzerlik taşır. Her iki uygulama da çocuğun okul yaşamına psikolojik olarak hazırlanmasını ve bu süreci olumlu duygularla karşılamasını hedefler. Ancak biçim ve içerik açısından aralarında belirgin farklar vardır. Âmin alayı, bir yandan çocuğun eğitime ilk adımını simgelerken, diğer yandan toplumun bu sürece verdiği önemi gösteren kültürel bir törendir. Çocuğun elinden tutularak dualar eşliğinde mahalle içinde dolaştırılması, ilahiler okunması ve mektebe dualarla götürülmesi, onun hem dinî bir atmosferde eğitime başlamasını hem de sosyal çevreyle bir aidiyet kurmasını sağlamıştır. Günümüz oryantasyon eğitiminin daha

çok pedagojik temellere ve psikososyal destek anlayışına dayalı olarak okulun iç dinamikleriyle şekillendiği, âmin alayının ise toplumun ortak inançları, gelenekleri ve dinî hassasiyetleri çerçevesinde daha geniş sosyal boyutunun olduğu görülmektedir. Eğitimin yalnızca okul-aile arasına sıkışmaması, âmin alayının belirgin yönlerinden biridir, bu eğitim toplumsal bir sorumluluk olarak görülmüştür. Bugün büyük ölçüde okul ile aile arasında paylaşılan bu sorumluluk, Osmanlı'da mahalle sakinlerinin ve komşuların da aktif katılımıyla gerçekleşen bir törene dönüşmüştür. Bu da eğitimle toplum arasındaki bağın ne denli güçlü olduğunun göstergesidir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde, günümüz eğitim sisteminde uygulanan oryantasyon programları, tarihsel süreçteki geleneksel başlangıç törenlerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Âmin alayının bireylerde uyandırdığı duygular ve deneyimler, dönemin edebî - entelektüel şahsiyetlerinin hatıratında da yer bulmuştur. Bu tören ile hatırat arasındaki ilişki, eğitim tarihinde yalnızca yapısal ve kurumsal çerçeve çizmez, aynı zamanda duygusal ve toplumsal bir pencere de açar. Dönemin resmî belgelerinde bu duygusal boyut yer bulmaz, ancak hatıratlar; serbest anlatımı ile çocukluk duygularını, aile heyecanını, mahalle atmosferini ve toplumsal değerleri bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Bu nedenle simgesel, ancak bireyin hayatında önemli bir dönüm noktası teşkil eden âmin alayı, bireysel anlatılar aracılığıyla dönemin pedagojik zihniyeti ve kültürel yapısı hakkında derinlemesine bilgi sunar. Bu bağlamda, âmin alayının hatıratlarda yer alışı biçimi, hem Osmanlı'da eğitim deneyiminin sosyo-kültürel boyutlarını anlamak hem de çocuğun eğitime bakışını bireysel anlatılar yoluyla çözümlemek açısından büyük önem taşır. Eğitim tarihinin *yaşanmışlık* yönünü ortaya koyması bakımından hatıratlardaki âmin alayı, yazılı kültürün toplumsal hafızaya katkısının somut bir örneğidir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı döneminde çocukların ilk eğitim deneyimlerinde önemli bir ritüel olan *âmin alayının*, dönemin yazarlarının hatıratlarında nasıl yansıtıldığını incelemektir. Yazarların kişisel gözlemlerine dayanan anlatımlar aracılığıyla, âmin alaylarının bireysel hafızalarda nasıl yer ettiğini, dönemlere ve şahsî algılamalara göre duygusal ya da ideolojik ne tür anlamlar yüklendiğini, eğitim ve toplumsal yaşam bağlamındaki yerini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Osmanlı eğitim kültürünün unutulmuş uygulamalarından biri olan *âmin alayını*, bireysel deneyimlerin anlatıldığı hatırat metinleri üzerinden değerlendirmesi bakımından önem taşımaktadır. Zira günümüzde de çocukların eğitim öğretim hayatına adım attıkları ilk hafta, onların karşılaşılabilecekleri olumsuzluklar, deneyimler ve bu deneyimlerin ömür boyu devam edebilecek etkileri nedeniyle oryantasyon eğitimi yapılmaktadır. Bu çalışmayla oryantasyon eğitiminin öncüsü olan âmin alayı uygulamasının eğitim tarihine kültürel bir boyut kazandırması hedeflenmektedir, bireysel hatıralarda özgürce ifadelerle bu etkinliğin ne anlam ifade ettiği, aynı zamanda çocukluk, sosyal aidiyet ve eğitim ritüelleri gibi yönlerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, 19. yüzyılda doğmuş yalnızca altı yazarın (Ahmet Rasim, Halit Ziya Uşaklıgil, Halide Edib Adıvar, Yahya Kemal Beyatlı, Ercüment Ekrem Talu ve Hasan Âli Yücel) müstakil olarak yayınlanmış hatıratı ile sınırlıdır. Seçilen eserlerde yer alan âmin alayı anlatımları dönemin farklı sosyal çevrelerini temsil etmekle birlikte, tüm Osmanlı

coğrafyasını kapsayacak bir genelleme yapılmamıştır. Ayrıca çalışmada yalnızca yazılı kaynaklardan (hatırat metinlerinden) yararlanılmış; sözlü tarih yöntemine başvurulmamıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizinden faydalanılmıştır. “Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır ve bu tür araştırmalarda, araştırmacı, ihtiyacı olan veriyi, gözlem veya görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilir, dolayısıyla doküman incelemesi araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır” (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 187). Veriler, ilgili yazarların yayınlanmış hatıratından elde edilmiş ve betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Araştırmanın nesnesini Ahmet Rasim’in *Falaka*, Halit Ziya’nın *Kırk Yıl*, Halide Edib’in *Mor Salkımlı Ev*, Yahya Kemal’in *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım*,ERCÜMENT EKREM’İN *DÜNDEN HATIRALAR* ve Hasan Âli Yücel’in *Geçtiğim Günlerden* adlı müstakil olarak yayınlanmış hatıratı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda adı geçen yazarların hatıratında yer alan âmin alayı ile ilgili doğrudan veya dolaylı anlatımları incelenmiştir.

Veriler analiz edilirken nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. “Betimsel analize göre elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye dönük tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir” (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 224). Toplanan veriler tematik çözümleme ile ritüelin biçimi, sembolik anlamı, aile ve toplum üzerindeki etkisi ve çocuğun eğitim hayatına başlangıçtaki yeri ortaya konulmuştur. Elde edilen bulgular yorumlayıcı bir yaklaşımla çözümlenmiştir.

Bulgular ve Yorum

Bu kısımda 19. yüzyılda dünyaya gelmiş altı yazarın, hatıratından elde edilen âmin alayı hatıralarına ve mahalle mekteplerinin yazarların iç dünyalarındaki yansımalarına yer verilmiştir.

1. Ahmet Rasim (d. 1864) Falaka

Ahmet Rasim (2018, s. 13) hatıratında âmin alayıyla ev içinde kendisine gösterilen ilginin arttığını belirtir, giydirilip süslenerek büyüklerini ziyarete götürülmesinin süreci bir tür toplumsal kabul ve statü geçişi hâline getirdiğini ifade eder. Önceden annesi, sütannesi ve kalfasının yardımıyla yemek yediğini; elini, yüzünü onların sildiğini ancak okula başlayacağına söz vermesi ile birlikte bu işleri kendisinin yapmaya başladığını söyler. Annesi okula hazırlık olarak sandıktan giysiler çıkarır ve Ahmet Rasim’e giydirir. Giydiği elbiseleri şöyle anlatır: “Kıymetli bir Lahor şalını sağ omzumun üstünden çaprazlama geçirip belimin üstünden usulüne göre bağladı. Alındı alinalı bir bayram giydiğim fesime armudiye altınlı bir nazarlık takılmıştı; kenarı sol tarafa biraz meyilli olmak üzere başıma koydu. O vaktin modası galoş kunduramı da bembeyaz çoraplarla ayaklarıma geçirdi” (2018, s. 13). Bütün ev halkıyla birlikte sokağa çıkarlar ve annesinin efendilerinin konağına, Ahmet Rasim’in cici babası ve cici annesinin ellerini öpmeye giderler. Ahmet Rasim (2018, s. 14) büyüklerini ziyaret etmek üzere konağa götürüldüğünü; burada büyük hanımefendi tarafından sevgiyle karşılandığını, okula başlama yaşına gelmesinden dolayı büyük hanımefendinin sevinçten gözyaşı döktüğünü anlatmıştır. Konağa vardıklarında büyük hanımefendinin odasına girerler ve Ahmet

Rasim, büyük hanımefendinin kendisini gördüğünde yaşadığı sevinci şu sözlerle anlatır: “- Gel bakayım horozum! dedi, kollarını açtı. Koştum, eteğini öpmeyi unutmamakla beraber kendimi o kolların arasına bırakıverdim. Ay! Büyükhanım ağlıyor, ‘Çok şükür yetiştirene!’ diyor, gözyaşlarının içinde beni sımsıkı göğsüne bastırıyordu” (2018, s. 14).

Ahmet Rasim (2018, s. 14) eserinde Müslüman Osmanlı toplumu için ayrı bir anlam ifade eden özel günlerin âmin alayı için tercih edildiğini, aile büyüklerince bu çağa eriştiği öğrenilince kendisine büyük bir sevgi ve ilgi gösterildiğini ifade eder: “Bir aralık huzurunda ayakta duran anneme sordu: - Ne zaman? - Emir buyurulursa bu perşembe günü, mübarek recep ayının ilk kandili hürmetine! - Pek ala, pek ala! dedi, kalktı... Haremde kalfalar, selamlıkta ağalar, seven sevene...” (2018, s. 14).

Âmin alayı yapılan çocuk, mektebe ilk gün diğerleri gibi yaya gitmez, onu onurlandıracak şekilde bir binit ile götürülürdü ki, çocuklar bunu ömür boyu unutmazdı. Ahmet Rasim (2018, s. 14-15), her bayram Felek adında kambur bir sürücünün gelip onu midilliye bindirdiğini söyler. Daha önce yapılan bir âmin alayında da bir çocuğun midilliye bindirilmesine şahit olmuş ve çok beğenmiştir. Ahmet Rasim için bu durum, bir özentisi, çocukça bir kıskançlık olarak içinde kalmıştır. Konağın tek atlı arabasına binerek hanımefendi ve annesi ile birlikte çarşıya giderler. Bir şeyler alınır, bir şeyler ısmarlanır ancak o, bunların pek farkında değildir, çünkü aklı midillidedir. Okula başlayacağı gün midilliye bindirileceğini öğrenen Ahmet Rasim, büyük bir heyecana kapıldığını ve midillinin sabaha kadar hayallerini süslediğini anlatır. “Hatta Baş Ağa -ki siyahi, gayet nazik, terbiyeli bir harem ağasıydı- bana: - Ben gelip seni midilliye bindireceğim! dedi. Hakikat söylüyorum, bu müjde değdi... Zihnim geceden beri midilliyle meşgul olduğu için başka şeylerin pek farkında olamıyordum... Baş Ağa gelecek ama acaba midilliyi de beraberinde getirecek mi?” (2018, s. 14-15).

Ahmet Rasim’in (2018, s. 15) anlattığına göre kendisine yapılacak âmin alayı için perşembe günü seçilmiştir. Eğitim hayatının ilk günü için daha sabah kalkınca evdeki olağan dışı hareketlilik gözüne çarpar. O gün için ne tür özel hazırlıklar yapıldığını, annesinin kendisine ne tür eşyalar aldığını şöyle anlatmaktadır: “Gözümü açtım ki evde herkes ayakta: - Bugün ne? - Perşembe!.. koyu kahverengi elbiselerimi çıkardı. Yeni bir helali gömlek, üstüne ipekli bir mintan, yine beyaz, sakız gibi çoraplar... Yepyeni galoş potin... Fakat fes, hiç görmediğim bir fes... Tablası fırdolayı dolu. Neyle mi? Büyücek, takımıyla bir nazarlık; sağlı sollu, başları taşlı iğneler; ön yüzünde mücevher bir ay...” (2018, s. 15).

Ahmet Rasim (2018, s. 16) okul kıyafetinin kendisini oldukça motive ettiğini, etrafındakilerin iltifatlarıyla kıvanç duyduğunu, okula vardıklarında herkesin onu hoşamadılarla karşıladığını, artık toplumsal mânâda bir birey olarak algılanmasının iç dünyasında unutulmaz hazlar bıraktığını dile getirmiştir: “Boynuma yine o kıymetli Lahor geçti. Bu ihtişamla sofaya çıktım. Herkes bana bakakaldı. Şehzade misin be mübarek! Beni doğruca arabaya götürdüler. Araba da doğruca konağa gitti. Biz varır varmaz mektep de sökün etti. Meğer bizim mektep, Tezgâhçılar Mektebi’nin ilahici takımını tutmuş. Cici babam öyle istemiş. Seven, öpen, ağlayan, dua eden, maşallah diyenler arasından beni süzdüler. Konağın selamlık avlusuna inen iki taraflı merdivenlerden indirdiler ki mahşer yeri! Belki yüz kişi var. Ne dersiniz, ben bu yüz kişiden hiçbirini görmeyeyim de dizgini Baş Ağa’nın elinde duran midilliyi göreyim!” (2018, s. 16).

Âmin alayında neler söylenir, mektebe gelen misafir öğrenci nasıl karşılanır? Eğitim hayatına başlangıçta bu ritmik hava çocukta ne tür duygular yaşatır? Bunları Ahmet Rasim şöyle ifade etmiştir: “ilahiciler bir fasıl geçtiler, âminciler bir hengâme kopardılar. Cüppesinin bol yenleri kalkık bir hoca dua okudu. Bir âmin daha koptu. Akabinde kendimi midillinin, kırmızı bir kolanla bağlanmış yeşil ince altlıklı eyeri

üzerinde buldum... *Arş efendim, arş!* Alayın ta önünde, uzunca birinin başı üzerinde, yüksekte bir şey gidiyordu. Mavi atlaslı pufla bir minder takımı, rahle de beraberinde. Meğer sırmalı cüz kesemle elifbam daha öndeymiş... İlahiciler ‘Kad fetehallahü’ okudular. Her durakta âminler fırladı. Zavallı anneciğim, başörtüsüyle pencere önünü kaplarcasına oturmuş olan şişman karaannemin -o zamanlardaki çocuklarda anne çok!- kocaman omuzları arkasından bakıyordu. ‘Kad fetehallahü’ bittikten sonra alay daha gürültülü, daha âmini bol bir yürüyüşle mektebin kapısına vardı. Baş Ağa beni indirdi. Bir elimden kendisi, bir elimden de mektep kalfası tuttu; yukarıya çıkardılar. Arkamız sıra dersane doluyordu. Doğruca hocanın, hani bizim komşu Hoca Efendi’nin makamına götürdüler” (2018, s. 16-17).

Mektepteki ilk gün âmin alayı ile gelen çocuğun ailesince diğer çocuklara ve görevlilere yapılan ikramlar şu şekilde kaleme alınmış: “Bu esnada Baş Ağa’nın hocanın yanı başına kırmızı bir çıkın bıraktığını gördüm. Diğer iki ağa da derin bir sükûta dalmış olan mektebin rahleleri arasında geziniyor, kâğıtlara sarılı bir şeyler dağıtıyordu. Bunlardan biri Baş Ağa’ya son derecede pes perdeden sordu: - *İlahicilere kaç tane?* O da fısıltıyla cevapladı: - *İlahicibaşıya üç, ötekilere iki... Kalfanın çıkını bende. Buraya verin*” (2018, s. 17).

İlk ders gününü ayrıntılarıyla anlatan Ahmet Rasim (2018, s. 17), minderinin hazırlandığını, hocasının özel ve özenli kıyafetleriyle ders başında olduğunu, hocasının elini öperek mindere diz çöküp oturduğunu belirtir. Baş Ağa’nın elifba cüzünü açmasıyla ders başlar; hoca, *hilal* adı verilen kemik çubukla harfi göstererek *Elif* der ve Ahmet Rasim de tekrarlar. Dersin yalnızca bu harften ibaret olduğunu söyleyen hoca, tebessümle onu teşvik etmiş, kulağını çeker gibi yaparak “sakın unutma” uyarısında bulunmuştur. Ahmet Rasim’in *Elif* cevabına karşılık hocasının *Aferin* diyerek karşılık vermesi, yazar üzerinde kalıcı bir etki bırakmış, hocasının duasını daima hayırla anmasına vesile olmuştur: “ - *Sakın unutma ha! Söyle bakayım, dersin ne?* - *Elif.* - *Aferin!* Şimdi bile Şair Nabî’ye hak veriyorum. O gün bugündür hâlâ ‘aferin!’ Hocamın hayır duası gayet bereketliymiş! Mevlâ rahmet eylesin” (2018, s. 17). Mektepteki bu ilk konuşmalar, ilk dersin oldukça kısa, kolay oluşu ve hocanın tebessümü, bu ilk muameleler Ahmet Rasim için güzel, unutulmaz bir hatıra olarak kalmıştır.

2. Halit Ziya Uşaklıgil (d. 1866) Kırk Yıl

Halit Ziya (2017, s. 31) eserinde âmin alayını müstakil olarak değil, mektebe başlama alayı, yeni eve göç ve sünnet düğünü ile beraber ele almıştır. Onun çocukluğundan kalan, ancak ebediyen kaybedilmiş olan ve kendisinde unutulmaz tatlar bırakan, en güzel çocukluk hatıralarından birisi âmin alayıdır. Yazar, eseri kaleme aldığı altmış altı yaşında silik fotoğraflar şeklinde zihninde bıraktığı unutulmaz izleri anlatmış, bir rüya gibi geçen çocukluğunun o günlerini evlat kaybetmeye benzetmiştir. “Evvela düğün; sonra mektebe başlanmak alayı, daha sonra yeni eve göç, daha sonra sünnet düğünü... Bütün bu vukuatın arasında kendimi görüyorum; dörtle altı arasında, iki seneyi icmal eden üç beş hayal var ki silik çizgilerle her tarafını ihata eden gölgelerle beni bana gösteriyor. Bunlar hakikat ben miydim? Şimdi altmış altı senelik bir mesafenin uzaklığından bunlara bakmağa ve daha vazih olmağa çalışan bir rü’yetle onları görmeğe uğraşırken benden başka olmakla beraber bana pek yakın olan ve pek sevildikleri için müebbeden kaybedildiklerine inanılmamak istenen çocuklarımı etrafıma toplamağa cehd ediyor gibiyim” (2017, s. 31).

Halit Ziya (2017, s. 31) düğün hatırasıyla birlikte anlattığı mektebe başlama merasiminin kendi dimağında güzel izlenimler bıraktığını, bir alay ortasında kendisinin karşılanmasının verdiği kıvancı, ilk gün giydiği özel kıyafetlerin kendisinde bıraktığı

hazzı unutamamıştır: “İşte düğün günü, henüz hastalıktan pek zayıf, pek cılız, bir köşe minderinde dizinin dibine çökmüş Dilhoş dadısıyla oturan ben... İşte Sepetçiler’den Mercan’a kadar, başında elmaslarla donanmış fesi, sırmalı eğerler, haşalarla süslenmiş bir atın üstünde yanında iki lala ile, ilahi söylemek için boğazlarını yırtan bir küme mektep çocuğuyla mükellef bir alay ortasında giden ben...” (2017, s. 31).

3. Halide Edib Adıvar (d. 1882) Mor Salkımlı Ev

Halide Edip (2000, s. 68) eğitim hayatına bir an evvel başlamak istediğini, bu konuyu sık sık haminnesine dile getirdiğini söyler. Haminnesi, babasının onu, yedi yaşından önce okula göndermeyeceğini söylemiştir; ancak yazar, yedi yaşına gelen çocukların hafız bile olduklarını belirtir, okuma isteğinden vazgeçmeyen yazar, talebini haminnesine her gece usanmadan yineler, böylelikle kendisinin ısrarı ile beş yaşında eğitim hayatına başlar. “O da babamı sıkıştırmış olacak ki babam da beş yaşımı bitirince okumama muvafakat etmiş” (2000, s. 68) sözleriyle mektebe başlama arzusunun kabul edildiğini ifade etmiştir.

Halide Edip (2000, s. 69) mektebe başlama töreninin oldukça albenili görüldüğünü ve bu tören için giydirilen kıyafetlerin çocuklar arasında özendirici bir yanı olduğunu belirtir: “Kızlara ipekli, süslü esvaplar giydirirlerdi, göğüslerine sırma işlemeli içlerinde elifba cüz’ü bulunan keseler asarlar, arabaya bindirirler, ayaklarının altına ipekli bir yastık koyarlardı” (2000, s. 69). Kıyafetler, söylenen ilahiler, kalabalık gruba katılanlar, ilk ders, ikramlar hakkında şu bilgileri verir. “Başlanacak mektebin çocukları, arabanın arkasından gelirler ve öndeki büyük çocuklar ekseriyetle: *Şol cennetin ırmakları / Akar Allah deyu deyu / Cennette huri kızları / Gezer Allah deyu deyu!* diye çocukluğumuzun en meşhur ilahisini söylerler, her mısra’ın arkasından küçükler de ‘amin, amin’ diye alaya katılır ve gırtlaklarını patlatıncaya kadar bağırırlardı. Sokaklarda alay geçerken başka çocuklar da sürüye katılır, mektebe kadar giderler” (2000, s. 69).

Halide Edib (2000, s. 69) mektebe başlayan çocuğa özellikle ilk gün oldukça şefkatli davranıldığını, hediyeler ve ikramlarla çocuğun özendirildiğini belirtir: “Mektebe başlayacak çocuk, hocanın elini öperek elifbayı tekrar ederdi. Ondan sonra bütün çocuklara lokma ve çil para dağıtıldı. Artık ertesi sabahtan itibaren mektebin kalfası gelir; mahallenin mektebe giden diğer çocukları ile birlikte onu da alır mektebe götürürdü” (2000, s. 69).

Mahalle mekteplerinin halkın kurduğu vakıflar aracılığıyla finanse edilmesi ve fakir çocuklarının masraflarının bu vakıflar aracılığıyla karşılanması hakkında da bilgi vermiştir: “Bu alay, düğün merasimi kadar mühim sayılır, aileler çok para sarfeder ve Osmanlı devrinin sisteme bağlı içtimai yardım hissine uyarak, o mahallenin birkaç fakir çocuğu da mektebe verilir, masrafları görülürdü” (2000, s. 69).

Halide Edib, âmin alayının çocuklara büyük gurur verdiğini, ancak kendisinde herkesin dikkatine mazhar olmanın biraz korku oluşturduğunu, bu nedenle de babasının küçük Halide Edib’i evde okutmaya karar verdiğini, bu kararın da kendisini rahatlattığını belirtmiştir: “Bu alaylar bende büyük bir heyecan uyandırır, fakat arabanın içine oturup, üzerime dikkati çekmek beni korkuturdu. Çok şükür babam da beni evde okutmaya karar verdi” (2000, s. 69). Halide Edib (2000, s. 69-70) için evde yapılan tören sade olsa da onun hatıralarında unutulmaz izler bırakmıştır. Ayrıca Halide Edip diğer yazarlardan farklı olarak hayatta dönüm noktası ifade eden düğün, okul başlangıcı gibi törenleri erkeklerin huşu ile kadınların ise hüznün ile karşıladığını belirtir. Okula başlama merasimi için bir hoca tutulmuş, böylelikle merasim evde yapılmıştır. Mahalledeki erkek komşular ile babasının saray arkadaşlarına bir ziyafet çekilmiştir. Lacivert entari ve kısa etekli esvaplarla böyle bir mübarek merasimin olamayacağını belirten haminnesi, kıyafeti için

daha önceden verdiği sözü yerine getirerek topuklara kadar uzun, çiçekli, şampanya renkli entari ile aynı renk tül den bir örtü hazırlamıştır. Bu esnada yazar, başındaki örtü ve Saraylı Teyze'nin göğsüne taktığı elmas iğne ile kendisini aynada oldukça farklı hissetmiştir. "Fikriyar: 'inşallah gelin olduğumu da görürüm, eteğini ben tutarım' diye ağlayarak dua ediyordu... bir genç hafız Kur'an okudu, Hoca Efendi'nin önündeki rahleye diz çöktük. Odadaki kalabalık içinde elifbayı yüksek sesle tekrar etmek beni şaşırttı, ayağa kalktığım vakit Hoca'nın elini öpmeyi unutmuştum. Evlenme, bayram, hatta mektebe başlama. Hulasa başka memleketlerde coşkun bir sevinç gösterisine vesile olabilecek merasimler bizde daima hüznü yaratıyor. Kadınlar mutlak ağlıyor, erkekler huşu ifade eden bir tavır takınıyorlar. Evet, başkalarına sevinç veren şey bize hüznü veriyor" (2000, s. 69-70). Yazar için düzenlenen tören sade olsa da mektebin kalfası tarafından büyük bir sevgiyle karşılanması ve yeni arkadaşlarının da kalfayla birlikte törene gelmeleri yazarı çok mutlu etmiştir.

Halide Edib (2000, s. 75) ablası ile fakir bir çocuğun âmin alayına katılır, mektepte kendilerine aşure ikram edilir, ancak ikramı yemeye başlayınca başına gelenler duygusal anlamda yazarda ömür boyu unutulmayacak bir hüznü bırakmıştır. Zira kendisine ikram edilen aşureyi yemeye başladığını gören ablası, arkasından çekerek "sakın yeme" demiştir. Yazar, bu hareketi gören hocasının yüzündeki kırgınlığı farketmiştir, aynı ortamı paylaştığı fukara çocuklarıyla kaynaşamamışlardır, bu da kendisinde daima bir burukluk yaratmıştır: "bir gün Hoca Efendi, Uzuncaova mektebine bir çocuk başlatacağını söyledikten sonra Haminneden bizi de götürmek için izin aldı. Ablam ilahiciler, ben de âminciler arasına girdik. Fakirce bir aile olduğu için araba yoktu. Çocuk sadece alayın önünde yürüyordu. Yanımda sarışın bir kız vardı. Ben 'âmin' diye bağırımdan sıkılıyordum. Fakat bu yanımdaki kızcağız bana vazifemi ihtar ediyordu... Nihayet mektebe vardık; önümüze bir tencere sulu aşure koydular, elimize birer tahta kaşık sıkıştırdılar. Çocuklar yemeye başlayınca, ablam arkamdan beni çekti: *Sakın yeme* dedi. Hocanın yüzündeki kırgınlık, oradaki fukara çocukları ile aramızdaki manevi ayrılık bana çok fena tesir etti. O günlerde içimin hep huzursuzlukla dolu olduğunu hatırlıyorum... Hepsine karşı içimde bir sual işareti var" (2000, s. 75).

4. Yahya Kemal Beyatlı (d. 1884) Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım

Yahya Kemal'in (2023, s. 3-4), mektebe başlayışı da geleneklere uygun bir törenle yapılmıştır. Mahalle mektebinin ilk günü anısı, birinci ve ikinci muallimlerin gelip kendisini özendirerek almalarıyla başlar. Sabahın erken saatlerinde hocaları eve gelmiş, kendisine savatlı¹ bir divit ve sırmalı bir cüzdanlık hediye etmiştir. Muallim-i sani Gani Efendi kalemi hazırlayıp divite batırarak *Rabbi yessir* duasını yazmış, ardından yazının üzerine tatlı olması için şeker serpmiştir. Sonrasını Yahya Kemal, "bana o yazının mürekkebinin şekerli şekerli yalattılar" (2023, s. 3) şeklinde ifade eder. Akabinde dışarıda bekleyen bütün mektep çocuklarına şeker dağıtılmış, sonrasında topluluk, *Şol cennetin ırmakları* ilahisini hep birlikte söyleyerek mektep yoluna çıkmıştır. Eğitim hayatının başladığı bu ilk günü "Davetliler vardı, onlar şerbet içtiler, kuşaklarını ve ceplerini şeker külâhlarıyla doldurdular; o aralık zahir ürkmeyeyim diye, beni bir araba ile, ayrı bir yoldan, Saat Bayırı'ndan mektebe ilettiler... Maarif âlemine girişimin ilk günü budur" (2023, s. 4) sözleriyle aktarır.

Yahya Kemal (2023, s. 28) beş yaşında mahalle mektebine başladığını, kendisinden önce törenle mektebe götürülen çocuklara özendiğini, âmin alayı gününün önceden

¹ Savat: sim, Arapça sevâd. Gümüş üstüne çelik kalemle bir desen oyulduktan sonra oyuk yerlere kurşun doldurulmasıyla yapılan süsleme (TDK GTS).

söylenmeyerek kendisine sürpriz yapıldığını belirtir. Tören günü, kızlı erkekli mektep çocuklarının sarıklı hocaların önderliğinde ilahiler söyleyerek konağın önüne geldiklerini görür, her ilahinin ardından da topluca *âmin* sesleri yükseldiğini duyar. Selamlıkta ise komşular, eşraf, hacı ve hocalardan oluşan misafirlerin oturduğunu, onlara şerbet ve kahve ikram edildiğini belirtir. Yazar, evde toplanan âmin alayı kalabalığının kendisine biraz ürküntü ve üzüntü verdiğini, hele babasının kendisini “eti senin kemiği benim” diyerek hocaya teslim etmesinin kendisini rahatsız ettiğini belirtmiştir. “Bu kalabalık bana hem ürküntü hem de üzüntü veriyordu. Kolumdan tuttular; köşede oturan Hoca Gani Efendi’nin önünde diz çöktürdüler. Gani efendi, benim için alınan yaldızlı, eski usûl elifba kitabını açtı. Şehadet parmağımla elifbadan ilk harfleri tekrar ettirdi. Sonra Şekere bulanmış bir parça mürekkep yalattı. Dua edildi. Babam ‘Eti senin, kemiği benim!’ mukaddimesiyle beni hocaya emanet ettiğini söyledi” (2023, s. 28).

Yahya Kemal (2023, s. 28-29) hocasının hoş davranışı ile endişesinin gittiğini belirtir, fakat görenek gereği kendisini arkadaşlarının içinde kalabalık bir şekilde evine götürmeleri karşısında nedense hüznlenmiş, bunu annesi de istememiş, bu nedenle merkeple kestirmeden evine intikal etmiştir: “Evin bahçesinde ve sokaklarda ilahiler tekrar başladı. Galiba, bizim Yeni Mektep çocuklarından başka, diğer mahalle mekteplerinin çocukları da gelmişlerdi. Çünkü alay büyüktü. Bütün bu çocuklara külâhlarla şeker ve birer gün harçlığı verilmişti. Benim bu alay önünde gitmem görenek muktezasıydı. Lâkin son derece üzüntülü idim. Annem de bunu istemedi. Alay bir taraftan gitti. Beni de uşakla bir arabaya bindirdiler. Ayrı bir yoldan Saat Bayırı’ndan Yeni Mektep’e çarçabuk sevkettiler” (2023, s. 28-29).

5. Ercüment Ekrem Talu (d. 1886) Düünden Hatıralar

Ercüment Ekrem (1945, s. 32), mektebe başlama yaşının dört yaş, dört ay olduğunu, bu yaşın ise uğurlu olduğunu belirtir. Okul için yaklaşık bir yıl önceden hazırlıklara başlanıldığını, ilk günün rastgele olmadığını, Müslümanlarca değerli olan bir günün aile ve hocalarca özel bir tercihle kararlaştırıldığını belirtir. “Çocuğun annesi yahut ki, ailenin en marifetli kadını hangisi ise, çarşıdan aldığı veya sandıktan çıkardığı kadife, atlas, peluş, gezi bir kumaş parçasından müstakbel mekteplinin cüz kesesini biçer, diker, işler, hazırlar, ondan başka bir de yuvarlak, gösterişli minder yapılır, cüz kesesinin içine sahaflardan tedarik edilen bir tane, sarı kâğıtlı [Elifbayi Osmani] yerleştirilir, sonra hepsi bir tarafa konurdu. Arabi aylardan Safer uğursuz sayıldığı için, buna rastlanmamasına dikkat ederek... Hocasına haber gönderilir, gidip kendisile konuşulur, gün kararlaştırılırdı. Bugün de ya Pazartesi veyahut ki, Perşembe olurdu” (1945, s. 32).

Ercüment Ekrem (1945, s. 32) mektebe başlamadan evvel çocuğun zihninin açık, feyzinin fazla olması için İstanbul’da Eyüpsultan, Babacafer, Beşiktaş civarındaki Yahya Efendi gibi evliyaların türbelerine gidilerek dualar edildiğini, türbedara nefes ettirilerek tesbihten geçirildiğini belirtir. Bu ziyaretlerden sonra da aile büyükleri ve hatırlı kişilerin eli öpülmeye gidilirdi. Çocuğun ilk gün fayton araba veya midilli ile diğer çocukların ve görevlilerin de kalabalığa katılımıyla törensel bir hava hâlinde mektebe götürüldüğünü şöyle anlatır: “O sabah ya bir fayton araba, yahut ki, Midilli denilen ufak bir at, kapının önüne getirilerek, çocuk ona bindirilir, yeni urbalarının içinde, cüz kesesi boynunda, nazarlığı fesinin ibiğinde veya omuzuna kordele ile iştirilmiş olduğu halde, [küçük bey] içinde birer parçacık sevinç ve gurur sezilen şaşkın bakışlarını etrafına gezdire gezdire alay yola düzelirdi. En önde, başının üzerinde minderi taşıyan, yarım pabuçlu, yırtık cübbeli [kalfa, onun arkasında rahleyi hamil mahalle bekçisi, daha sonra çocuğun etrafını kuşatmış mektep arkadaşları, en arkada ailenin büyüklü, küçüklü erkân ve mensupları, ilâhiler okuyarak, ‘âmin âmin!’ bağırarak yürürlerdi” (1945, s. 32).

Ercüment Ekrem (1945, s. 32) ilk gün kurban kesildiğini, mektebe ilk kez giden öğrencinin kesilen kurbanın kanına basarak içeri girdiğini, bu yaşta ilk kez hoca karşısına çıkan çocukların korku ve heyecan karışık hallerini, ancak hocanın çocuğun ürkmemesi için iltifatla muamele ettiğini belirtir: “Kafile içeriye girer girmez, iri kavuklu, torba sakallı, kerli ferli hocafendi sınıf kapısından karşılar, herkese yer gösterir, çocuk birdenbire ürkmese diye ona da iltifat ederdi. Alaya iştirak edenler yerli yerlerine geçip oturduktan sonra, kalfa ile bekçi minderi yere, rahleyi de önüne koyarlar, hocafendi de kendi postuna çöker, heyecandan tirtir titriyen dört buçuk yaşındaki sabi de minimini ellerile kesesinden çekip çıkardığı elifbasını hocaya, ürkek ürkek uzatırdı” (1945, s. 32). Ercüment Ekrem (1945, s. 32), diğer yazarlardan farklı olarak ilk gün, ilk dersi veren hocayı “ürkütücü, itici, cellat tesiri yapan çatık kaşlı” öğrencileri de “kurbanlık” şeklinde tasvir etmektedir. Hocanın görünümü ürperticidir; ona göre hoca; iri kavuklu, torba sakallı, kerli ferlidir. Ancak yine yazar, hocanın çocukları sınıf kapısında merhametle karşıladığını, onlara yol gösterdiğini belirtir.

Hocanın karşısında *kapancaya tutulmuş zavallı bir kuş helecanı* betimlemesi ile hissedilen korkuyu ve ürpertiye dile getirir. Mektebe yeni başlayan bir çocuk için oldukça yabancı olan kitabın ilk sayfasında yer alan satırı parmağıyla göstererek gür bir sesle hitap etmesini şu sözlerle açıklar: “-Bismillahirrahmanirrahim! Bu besmeleyi, incecik, fısıltı halinde diğer bir ses, çocuğun sesi tekrarlardı. -Bismillahi.. rahmani.. rahim!- Rabbiyesir... -Rabbiyesir... - Velâtuassir... -Velâtuassir... - Rabbitemmin, bilhayır!... - Bilhayır... - Elif, be, te, se, cim... Bu beş harf de tekrar edilince artık merasim tamam sayılırdı” (1945, s. 32). Diğer yazarların hatıratlarında kısa ve yorucu görülmeyen ilk ders, Ercüment Ekrem’in gözünde oldukça ürkütücüdür, babası ilk ders sonrası hocaya para verir ve çocuğunu “eti senin kemiği benim” diyerek emanet eder. Aslında Ercüment Ekrem, ilk gün dersi ufacık kafayı fazla yormamak, küçük çocuğun gerginliğini artırmamak için hassasiyet gösterildiğinin de farkındadır. Dar ve kasvetli dershanede yükselen âmin sesleri ile akrabaların bulunduğu köşeden gelen kısıp sevinç ve gurur hıçkırıklarının ardından “mağrur baba kalkar, hocaefendinin yanına sokulur, çekingen bir tavırla onun avucuna bir iki meci diye... bir altın... kudreti neye yetiyorsa, sıkıştırırken: - Bundan sonra evlâdım, evel Allah, sonra size emanet... eti sizin, kemiği benim... Demeyi de unutmazdı” (1945, s. 32).

Ercüment Ekrem (1945, s. 32), mektebin duvarlarındaki falaka ve değneklerin, tavandaki örümcek ağlarının çocukta ürperti ve hüznün uyandırdığını, gözlerinin dolup özgür ve güzel günlerinin sona erdiğini düşünerek şimdiden onların özlemini duymaya başladığını ifade eder. Mektepten ilk kez dönen çocukları için babalarının mesut olduğunu, annelerinin ise sinir buhranına tutulduğunu belirtir: “Hocafendi bir işaret verir... talebe kapının dışında iki keçeli saf kurarlar... Bir bir uzanan ufacık avuçların içine çil kuruşlar, ikilikler bırakılır. Allah zihîn açıklığı versin! Maşallah! teberekâllah!... Diye dua eden kalfaya, bekçiye de münasip bahşişler verilir. Ve bu defa alaysız olarak dönülen evde, artık okurların, efendilerin sırasına geçmiş bulunan ciğerparesini bağrına basan anne bir sinir buhranına tutulur, ayılır, bayılır... - Yarabbim! güveyliğini de göster bana inşallah! diye haykırır” (1945, s. 32). Sonrasında mektebe başlayan çocuğun, nazardan korunması için tütsülendiğini, herkesin onu tek tek kucaklayıp öptüğünü, bundan dolayı da yüzünün tükürük içinde kaldığını anlatır.

6. Hasan Âli Yücel (d. 1897) Geçtiğim Günlerden

Hasan Âli Yücel (2024, s. 28) mektebe başlama yaşının dört yıl, dört ay, dört gün olduğunu bunun da sünneti seniye olduğunu ve haftanın gününün özenle seçildiğini, kendisine artık yetişkin bir birey muamelesi yapılarak giyindirilip kuşandırıldığını şu şekilde açıklamıştır: “Kıyafetim: Nefti kadife ceket, kısa pantolon. Başımda kırmızı fes. Kadife ceketin beyaz yakası altına geçmiş beyaz ipek kordonun ucunda bir düdük. Bu da

sol yana cebime sokulu. Sağ omuzumdan sol böğre doğru asılmış yeşil kadife üstüne sarı sırma işlemeli bir cüz kesesi” (2024, s. 28).

Yazar (2024, s. 28) gittiği ilk mektep olan Yolgeçen mektebini ayrıntılı şekilde betimlemiştir. Bu mektebin Beyazıt’tan aşağı inişte yer aldığını, iki kanadı da açık bir kapısı olduğunu, kapının iç tarafında da koca bir kazan olduğunu, içinde koyun başları kaynatıldığını, suyunun çorba, başlarınsa et yemeği olarak satıldığını belirtir. Bu yaya kaldırımının çorba içenlerle dolup boşaldığını, sabahları kaynayan başların çörek otlu taze ekmekle birbirine karıştığını, bu kokuların kendisi için iştah açıcı olduğunu, hatta hiç aç olmadığı halde bir iki defa dayanamayıp kâsesi 20, ekmeği de 5 para olan bu çorbadan içtiğini belirtir. “Kapıdan girince Yolgeçen Camisi’nin şekilleri birbirine uymayan taşlardan kaldırımlı avlusu. Solda bir tahta merdiven. Yukarı çıkınca camlı bir kapı. Gürültüsüz bir çocuk kalabalığı. Hepsi yere oturmuş. Önlerinde küçük sıralar” (2024, s. 28).

Yücel’in (2024, s. 29) ilk hocası İsmail Efendi ile karşılaşma anına dair güzel izlenimleri vardır, hocasının babasını büyük bir tazim ve hürmetle karşıladığını, kendisine de oldukça şefkatli davrandığını belirtir: “Babam önde, ben arkada hocaya doğru yöneldik. Selamdan sonra İsmail Efendi, babamı sedire buyur etti, bana karşısında mindere oturmamı söyledi. Büyük rahlenin önündeki mindere oturdum. - *Çıkar bakalım Ali Efendi cüzünü!* dedi...” (2024, s. 29). Kendisine daha önceden alınan bu cüzün ilk güne kadar açılmadığını, bunun da iç dünyasında gizem oluşturduğunu şöyle anlatmıştır: “Evdekilere içindeki şekillerin ne olduğunu soruyordum. Fakat hiçbirisi, sanki ağız birliği etmişler, bana bir şey söylemiyorlardı. Söylemiyorlardı, çünkü ağız hayırlı bir hocadan besmele demeden okumaya başlamak yövümlü² değilmiş...” (2024, s. 29).

Hasan Âli Yücel (2024, s. 29) İsmail Efendi’den aldığı ilk talimin kısa olduğunu ve kendisine büyük bir şefkatle yaptırıldığını, sonsuz ilim denizine bu güzel girişle daldığını ayrıntılı şekilde anlatır: “Hoca İsmail Efendi ‘euzü’yu çekip başladı: O - Haydi oğlum Ali Efendi, benimle beraber söyle: *Bismillahirrr... Ben - Bismillahir. O - Rahmanirrr... Ben - Rahmanir... O - Rahiümm!... Ben - Rahim... Bundan sonra uzun yıllar ne demek olduğunu öğrenemediğim ‘Rabbi yessir - ve la tuassir - Rabbi temmim - bil hayr’ı da onun gibi tekrarlardım. İsmail Efendi, - Çıkar hilalini ! dedi”* (2024, s. 29). Yücel, hocasının bu isteği üzerine anneannesinin aldığı gümüş hilali, elifbaya başlamak için çıkarır. Hocanın elinde küçük bir değnek, Yücel’de ise gümüş hilal vardır. Hocası değneğin sivri ucuyla harfleri göstermekte, kendisi de hilal ile onu takip etmektedir. “Üç kere ‘elif’den ‘lamelif ye’ye kadar okuttu. Anlamadığım kelimelerle (ilim, alim, amil gibi) dua gibi bir şeyler söyledi” (2024, s. 29).

Yücel (2024, s. 30) babasının ilk gün yüzüne bile bakmadan *Evolat sizindir efendi hazretleri!...* diyerek hocasına bırakıp gittiğini, yabancı olduğu bu ortamda kendisini yalnız hissettiğini buna karşılık hocasının güleç yüzüyle bu kasvetli havayı nasıl ortadan kaldırdığını şu şekilde anlatır: “Okumaya başlama töreni sırasında çok ciddi duran hocamın Yeşil Tulumba kahvesinde gördüğüm güleç yüzü yeniden canlandı. Beni yerimden kaldırdı, bizimkilerin evvelden gönderdiği güzel minderin üstüne oturttu. Önümde de küçük bir rahle vardı” (2024, s. 30).

Yücel’in (2024, s. 30) ilk dersi oldukça kısadır ve kolay bir ödev verilmiştir. Ödevin kendisine büyük bir sorumluluk yüklediğini, bu psikolojik hava içinde çocukları sevindiren ikramların başladığını belirtir. Zihninde oldukça karışık duygular uyandıran bu ilk dersin iç dünyasındaki yansımalarını şu şekilde ifade etmiştir: “- *Haydi bakalım, bugünkü dersine çalış!*... dedi ve dershaneden dışarı çıktı. Yıldız çerçeveli kareler içine

² TDK Derleme Sözlüğü’nde Yövüm: Hayır, uğur (Erzincan Merkez).

basılmış harflere bön bön bakıyorum. ‘Elif’, ‘be’yi ve en sondaki ‘ye’yi unutmamıştım. Fakat geri kusurunun adları hiç hatırımda kalmamıştı. Bunları nasıl öğreneceğimi düşünüp ne güç bir işe başladığımı sıkıntı ile kafamdan geçirirken sınıfta bir kııştı³ oldu. Camlı kapı ardına kadar açılmış, tepsilerle lokma geliyordu” (2024, s. 30). Kapı yanındaki şaşı gözlü molla (kalfa Hafız Recep) çocukları lokmalarını yemek üzere tepsilerin başına oturtur, Yücel’i ise onurlandırmak için kendi oturduğu tepsiye alır. Diğer çocuklar lokmaları öylesine hızlı bir şekilde kapışırlar, ancak yazar, ilk günün karmaşık duyguları nedeniyle tepeleme konmuş saray lokmasına elini uzatmayı bile başaramamıştır. “Bizim kalfa da dâhil, hiç kimse başkasına dikkat edecek halde değildi. Şaştım kaldım, kısa bir zaman içinde tepsilerde lokmadan eser kalmamıştı. Eller, ağızlar, üstler başlar vıcık vıcık tatlı içerisinde idi” (2024, s. 30).

Yücel’in (2024, s. 30-31) hatıratına göre ilk gün mektebe giden çocuğun hoca ve diğer öğrencilerce onurlandırıldığı, hoşamadilerle karşılandığı, buna mukabil çocuğun ailesince de mektepteki yeni arkadaşları ve hocalarına ikramlar ve çeşitli hediyeler gönderildiği anlaşılmaktadır: “Kalfa cebinden bir kırmızı kese çıkardı, baştan başladı, çocuklara para veriyordu. Yanımdakine sıra geldiği vakit baktım, çil bir ikilik. Beni atladi, alt tarafımdakine verdi ve devam etti. Bu da bitince kısa bir dua etti. Bunda babamın ve ölmüşlerimizin adı geçiyordu. Her laf sonunda çocuklar ‘Âmin’ diye bağırıyorlardı... Babam böyle gösterişli şeyleri sevmediği için bizimki mektep içinde yapılmıştı. Hafız Recep, ‘Haydi bugün yarım azat, dağılın çocuklar!’ diye bağırınca bu sessiz yumurcaklar topluluğu fırtınaya tutulan ağaçlar gibi birbiri üstüne yığılarak kapıdan çıkıyor, merdivenlerdeki ayak gürültüsü gök gürlemesi gibi dershaneyi inletiyordu” (2024, s. 30-31).

Yücel’in (2024, s. 31) hatıratına göre ilk gün mektebe gelen çocuk, ders bitiminde de hoca tarafından elinden tutularak evine götürülmekte, mektep yoluna alıştırılmakta, böylece çocuğa cesaret aşılarmakta, ev halkının da bu mutlu günde kendisini dört gözle beklediği şöyle anlatılmaktadır: “Ben ne yapacaktım? Hafız Recep, ‘Cüz keseni al, biz seninle beraber eve gideceğiz’ dediği zaman yüreğime su serpilmişti. Eve gelip kapıdan içeri girince bütün hane halkını taşlıkta birikmiş buldum. Annem, anneannem, dadılar, uşaklar, hizmetçiler bana sarılıp sarılıp öpüyorlar, ‘Aman maşallah, nasıl da misk gibi mektep kokuyor?’ diyorlardı” (2024, s. 31).

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışmada altı yazarın hatıratında âmin alayı ve ilk mektep hatıralarına dair izlenimler tespit edilmiştir. Yazarların bazıları tamamen olumlu, bazıları ise hem olumlu hem de olumsuz izlenimler ortaya koymuştur.

Ahmet Rasim’in hatıratında âmin alayı ile ilgili daha çok olumlu izlenimlere rastlanmaktadır. Âmin alayının bireyde bıraktığı sosyal ve duygusal etkiler açık bir şekilde ifade edilmektedir. Eğitim hayatına adım atarken gösterilen özen, toplumun çocuğa yüklediği anlam ve bu geçişin bir tür sosyal kabul ritüeline dönüştüğü görülmektedir. Ahmet Rasim’in büyüklerinin iltifatlarıyla onurlandırılması, bazı özbakım becerilerini (elini yüzünü artık kendisinin silmesine izin verilmesi gibi) gerçekleştirmesine izin verilmesi, özenle seçilmiş kıyafetler giydirilmesi, konağa götürülmesi, dualar ve ilahiler eşliğinde mektebe ulaştırılması; onun nezdinde eğitimin hem bireysel hem de kolektif bir anlam taşıdığını göstermektedir. Bu bağlamda âmin alayı çocuğun toplum içindeki konumunun yeniden tanımlandığı, aidiyet duygusunun ve öğrenmeye dair

³ TDK Tarama Sözlüğü’nde kııştı: Hıştırtı. TDK Derleme Sözlüğü’nde kııştı: Kuru yaprakların ya da sert cisimlerin birbirine değerek çıkardıkları ses.

motivasyonun pekiştirildiği sembolik bir eşik olarak değerlendirilebilir. Ahmet Rasim'in anlatımından bu törensel geçişin onun hafızasında derin ve olumlu izler bıraktığı anlaşılmaktadır. Ancak Ahmet Rasim'in hatıratında dönemin bazı sosyal ve pedagojik yapılarının bugünkü değerlerle sorgulanabilecek yönlerinin de olduğu dolaylı biçimde hissedilmektedir. Örneğin, törensel atmosferin yoğunluğu ve dışsal övgülerin çokluğu bireyin eğitim hayatına girişini daha çok gösteri odaklı bir algıya dönüştürebilmektedir, ancak dört yaş dört aylık bir çocuk için bu törenlerin daha çok olumlu izler bıraktığı görülmektedir. Özne olan çocuğun duygusal etkilenimleri törensel beklentilerin gölgesinde kalabilmektedir. Ahmet Rasim'in satır aralarında geçen *çekememezlik, şehzade gibi görünme arzusu* bu durumun çocuk üzerindeki olası etkilerini düşündürmektedir. Ayrıca çocuklar arasında kıyaslamaya yol açabilecek süslemeler, hediyeler, sembolik roller (midilliyle götürülme gibi) sınıfsal farkları da pekiştirebilecek niteliktedir. Bu yönüyle bakıldığında âmin alayı, toplumsal dayanışma ve ortak sevinç unsurlarını yansıtırken, aynı zamanda günümüz eğitim sistemi bağlamında eğitimde fırsat eşitliği ilkesine aykırılığa dair çıkarımlar yapmaya da imkân tanımaktadır.

Halit Ziya Uşaklıgil, hatıratında âmin alayını, düğün ve sünnet düğünü gibi diğer çocukluk anlarıyla birlikte ele almış; bu sosyal ortamlar, yazarın zihninde hoş ama silik hatıralar olarak yer etmiştir. Mektebe başlama merasimi, çocuk için özel ve anlamlı bir gün olarak hatırlanmakta; süslü at ve lala eşliğinde alayla çocuğun mektebe götürülmesi, toplumun dikkatini çeken bir gösteriye dönüşmüştür. Bu yönüyle çocuk, toplumun ilgi odağı olmuş, günün estetik atmosferi içinde kendisini değerli ve özel hissetmiştir. Ancak bu hatıralar zamanla yıpranmış, anlamını yitirmiş ve silikleşmiş görüntüler halinde yazarın belleğinde yer almıştır. Halit Ziya'nın *bunlar hakikat ben miydim?* sorusu, âmin alayının bireyin iç dünyasında kalıcı bir kimlik oluşumuna katkı sağlamak yerine, dışsal bir temsile ve gösteriye dayalı bir deneyim olarak yaşandığını akla getirmektedir. Bu durum, âmin alayının daha dışsal bir gösteriyle ve daha yaygın bir sosyal çevreyle icra edildiğini, günümüz oryantasyon uygulamasının ise daha çok çocuğun bireysel gelişimi ve psikolojik uyumu üzerine kurulu olduğunu göstermektedir.

Halide Edib Adıvar hatıratında eğitim hayatına erken yaşta başlama isteğini içten bir heyecanla dile getirmiş, ailesi de sonunda onun bu arzusunu kabul etmiştir. Âmin alayı geleneğinin toplumsal yaşamdaki önemini vurgulayan anlatımında; süslü kıyafetler, sırmalı elifba keseleri, çocukların söylediği ilahiler kendisini ayrıcalıklı hissettirmiştir. Bu unsurlar hem dönemin eğitim kültürünü, sıcaklığını hem de çocuklar için eğitimin ne denli özel bir başlangıç olduğunu ortaya koymaktadır. Halide Edib'in ifadeleri, bu merasimin bir çocuğun hayatında anlamlı bir dönüm noktası olarak yaşandığını göstermektedir. Aynı zamanda Halide Edib'in anlatımında fakir çocukların da bu törensel sürece dâhil edilerek mektebe başlatılması, masraflarının karşılanması gibi hususların Osmanlı toplumunda var olan eğitimde fırsat eşitliğini, eğitimde sosyal dayanışma anlayışını da göstermektedir. Ancak bu sürecin tüm çocuklar için eşit koşullarda gerçekleşmediği de anlatılmaktadır. Fakir çocukların âmin alayına araba olmadan katılması, yalnızca alay önünde yürütülmesi, sade ikramlar sunulması bu eğitsel ritüelde sınıfsal farklılıkları ve sosyal eşitsizliği düşündürmektedir. Bu yönüyle bakıldığında Osmanlı toplumundaki eğitim uygulamalarında her ne kadar eğitimde fırsat eşitliği için toplumsal hassasiyet gösterilse de mevcut sınıfsal ayrışmanın ve sosyal eşitsizliğin tam olarak giderilemediği de yer yer görülmektedir. Dolayısıyla âmin alayı, toplumun ortak değerlerini taşıyan bir gelenek olmasına rağmen, zaman zaman uygulamadaki farklılıklar nedeniyle bireyler arasında sosyoekonomik temelli ayrımların belirginleşmesine neden olmuştur. Halide Edib, âmin alayı deneyimin kendisinde şaşkınlık, heyecan ve unutkanlık yarattığından da bahseder. Kalabalık önünde dikkat çekme, törensel kıyafetlerin ağırlığı ve yüksek sesle tekrar gibi uygulamaların çocuğun duygusal gelişimi

üzerinde baskılayıcı ve tedirgin edici etkilerinin olduğu anlaşılmaktadır. Törenselle ortamda çocuğun yaşadığı utangaçlık ve kaygı, o dönemde bireysel duygular ve deneyimlere kıyasla toplumsal geleneklerin ve sosyal çevrenin daha baskın olduğunu göstermektedir. Günümüz eğitim anlayışında ise çocuğun ihtiyaçlarının ve bireysel farklılıklarının daha çok gözetildiği görülmektedir.

Yahya Kemal'in hatıratında âmin alayına ilişkin hem olumlu hem de olumsuz izlenimlere rastlanmıştır. Yazar, mektebe başlama gününün kendisine önceden bildirilmediğini ve bu durumun çocuk zihninde hem bir merak hem de yoğun bir heyecan oluşturduğunu ifade etmiştir. Muallimlerin onu evinden ilgiyle alması, dönemin öğretmen-öğrenci ilişkisinde sevgi ve yönlendirmenin belirleyici olduğunu göstermektedir. Kalem açma, *Rabbi yesir* yazımı ve üzerine şeker serpilmesi gibi ritüeller, eğitimin hem bilişsel hem de duygusal yönlerini ortaya koymaktadır. Şeker ve harçlık ikramları ise eğitimin toplumsal açıdan değerli ve kutlanmaya değer bir başlangıç olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Yahya Kemal'in alayla mektebe götürülmesi ve şilteyle karşılanması, eğitimin hem manevi hem bireysel anlamda yüceltilen bir merasim olarak algılandığını göstermektedir. Ancak Yahya Kemal'in anlatımında törenin ihtişamı kadar üzerinde baskı ve tedirginlik oluşturduğu da dikkat çekmektedir. Henüz beş yaşında olan yazar, mektebe başlama alayındaki kalabalık ortamdan ürkmüş ve dikkatlerin üzerinde toplanmasından hoşnut olmamıştır. Özellikle ilahilerle evin önüne gelen kalabalık çocuk grubunun coşkusu, onun içinde hem bir merak hem de içsel bir huzursuzluk uyandırmıştır. Yahya Kemal'in, *Bu kalabalık bana hem ürküntü hem de üzüntü veriyordu* şeklindeki ifadesi, âmin alayı gibi gösterişli ritüellerin her çocukta aynı heyecanı yaratmayabileceğine işaret etmektedir. Ayrıca *eti senin, kemiği benim* sözleriyle hocaya teslim edilmesi, dönemin eğitime yüklediği otoriter boyutun çocuklar üzerinde nasıl bir etki oluşturduğunu da düşündürmektedir.

Ercüment Ekrem Talu, hatıratında âmin alayına dair olumlu izlenimlerinin yanında olumsuz izlenimleri ile de dikkat çekmektedir. Yazarın anlatımında âmin alayı ve mahalle mektebine başlama, Osmanlı toplumunun çocuk eğitimi ve dini sembollerle şekillenen kültürel ritüelleri açısından anlamlı bir geçiş töreni olarak sunulmuştur. Bu sürecin öncesinde aylar süren özenli hazırlıkların yapıldığı görülmektedir. El işiyle hazırlanmış cüz keseleri, gösterişli minderler, çocukların dualarla türbelere götürülmesi gibi uygulamalar, mektebe başlamayı sıradan bir süreçten ziyade manevi ve sosyal anlamı olan bir merasim hâline getirmiştir. Ayrıca, çocuğun yeni kıyafetler içinde midilli ya da arabaya bindirilerek mahalleli eşliğinde mektebe götürülmesi, eğitim hayatına girişin törenselle yönünü pekiştirmiştir. Toplumun tüm kesimlerinin bu sürece dâhil olması, eğitime sadece ilim tahsil etmek olarak bakılmadığını ortaya koymaktadır. Mektebin ilk gününde hoca'nın iltifatla karşılanması, eğitimcilerin çocuk için bir aidiyet duygusu geliştirmeyi amaçladıklarını göstermektedir. Bütün bunlarla birlikte Ercüment Ekrem'in hatıratında diğer yazarlardan ayrılan belirgin özellik, ilk gün deneyimindeki olumsuz psikolojik etkilerin oldukça açık biçimde betimlenmiş olmasıdır. Mektebe girişte kurban kesilmesi ve çocuğun bu kurbanın kanına basarak içeri girmesi gibi sembolik uygulamalar, onun gözünde ürkütücü bir atmosfer yaratmıştır. Çocuğun hocayla ilk karşılaşması, yazar tarafından *bir mürebbiden ziyade cellât tesiri yaratan* bir figürle eşleştirilmiştir. Hoca figürü, çatık kaşlı, iri yapılı, tok sesli ve tehditkâr bir portre çizmekte; bu durum çocuğun korku ve kaygı içinde ilk dersi almasına neden olmaktadır. Yazar, bu süreci *kapancaya tutulmuş zavallı bir kuş* benzetmesiyle nitelendirmiştir. Dershanedeki değnekler, falaka takımı, basık tavan, örümcek ağları gibi mekânsal detaylar çocuğun gözünde mektebi kasvetli ve baskıcı bir yer olarak şekillendirmiştir. Bu anlatımlar, Osmanlı eğitiminde yer yer karşılaşılan cezaya dayalı disiplin anlayışının birey üzerindeki olumsuz etkilerini gözler önüne sermektedir. Ayrıca,

mektepten dönen çocuğun annesinin sinir buhranı geçirmesi ve törenin ardından yapılan nazar duaları, sürecin çocuk ve aile üzerindeki duygusal ağırlığını da yansıtmaktadır. Mektebin bilgi ve öğrenmeye hizmet eden bir kurum olmasına rağmen, çocuğun hafızasında yalnızca avludaki erik ağacının yer etmesi, bu sürecin onun için daha çok duygusal ve travmatik bir iz bıraktığını ortaya koymaktadır.

Hasan Âli Yücel'in mektebe başlama deneyimi, Osmanlı'da çocuğun eğitim hayatına geçişinin ne derece geleneksel ve sembolik anlamlar taşıdığını gözler önüne sermektedir. Dört yıl, dört ay, dört günlükken mektebe başlatılması, sünnet-i seniyyeye uygunluk anlayışı çerçevesinde planlı bir başlangıç olduğunu göstermektedir. Giyilen özel kıyafetler, cüz kesesi, hilal, düdük gibi simgesel unsurlar ile özellikle perşembe gününün seçilmesi, bu sürecin sıradan bir başlangıç değil, belirli ritüellerle yapılandırılmış bir tören niteliği taşıdığını hissettirmektedir. Yazar, okulun fiziki yapısını ve çevresini canlı ayrıntılarla betimleyerek o dönemin sosyal ve kültürel ortamına dair değerli bilgiler sunmaktadır. Özellikle ilk gün, hocası İsmail Efendi ile yaşadığı saygı temelli etkileşim, mahalle mekteplerinde öğretmen figürünün yalnızca bilgi veren değil, aynı zamanda çocuk üzerinde disiplin ve güven duygusu uyandıran bir otorite olduğunu ortaya koymaktadır. İlk dersin dualarla başlaması, harflerin gösterildiği *hilal* ile takibi ve sınıftaki diğer öğrencilerin sessiz, düzenli halleri mektepteki öğretim sürecinin ciddiyetini yansıtmaktadır. Ayrıca o gün için yapılan lokma ikramı ve öğrencilere para dağıtımı, bu özel günün yalnızca çocuğa değil, tüm sınıfa mâl edilmiş kolektif bir sevince dönüştüğünü göstermektedir. Yücel'in, hocasının onu eve kadar götürmesi, eve dönüştü hane halkı tarafından coşkuyla *misk gibi mektep kokuyor* şeklinde karşılanması, eğitimin toplumsal kabulünü ve aile içi değerini güçlü biçimde vurgulamaktadır. Yücel'in anlatımında mektebe başlama süreci genellikle olumlu çerçevede ele alınmış olsa da bazı duygusal ve psikolojik izler, sürecin çocuk açısından düşündürücü yönlerini de yansıtmaktadır. İlk gün, babasının onu hocaya teslim ederken yüzüne bile bakmadan ayrılması, kendisinde terk edilmişlik duygusu yaşatmıştır. İlk ders sırasında yazarın harfleri hatırlayamaması karşısında yaşadığı sıkıntı, eğitimin ilk günüyle ilgili kaygılı ve içe dönük bir düşünce sürecini başlatmıştır. Ayrıca, lokma dağıtımında diğer çocukların iştahla yemesine karşılık kendisinin hiçbir lokmaya uzanamaması, yalnızca fiziksel değil sosyal uyum açısından bir çekingenlik duygusuna işaret etmektedir. Cüz kesesiyle birlikte para dağıtımında kendisine sıra gelmemesi ve bu durumun fark edilmemesi, erken yaşta sınıf içi eşitsizliklerin ve bireysel adaletsizlik hissini ortaya çıktığını göstermektedir. Ancak bütün bunlara rağmen Yücel, hocasının ilk gün ders bitiminde "cüz keseni al, biz seninle beraber eve gideceğiz" demesiyle büyük bir yakınlaşma ve sıcaklık hissettiğini, yüreğine su serpildiğini belirtmiştir. Yine babası ilk gün yüzüne bile bakmadan *Evlât sizindir efendi hazretleri!...* diyerek gitmesi karşısında hocasının güleç yüzüyle kasvetli havayı dağıttığını ifade etmiştir. Ayrıca yazar için düzenlenen âmin alayı, babası tarafından sadeleştirilmiş, okul dışında değil mektep içinde yapılmıştır. Bu durum, diğer hatıralarda gördüğümüz sokakta büyük bir alayla gerçekleşen törensellikten mahrumiyet duygusuna yol açmış olabilir. Her ne kadar dışarıdan bakıldığında sade ama samimi bir merasim izlenimi verse de yazarın gözünden aktarılan bu küçük eksiklikler, bu anın daha az "görmekli" bir şekle büründüğünü düşündürmektedir.

Bütün yazarlara göre âmin alayı ile okula başlanılan ilk gün, hocaların öğrencileri gülyüzle karşıladıkları, onlara oldukça kolay bir ilk ders verdikleri, çocuğun mektebe ve sosyal çevreye uyumunu kolaylaştırmaya, ilk gün kaygılarını azaltmaya, mektep ve sosyal hayata olumlu bir başlangıç yapmayı sağlamaya yönelik bir eğitim süreci başlattıkları görülmektedir. Eğiticiler, bu suretle çocukları sevindirerek, onurlandırarak, gönüllü olarak eğitim hayatına başlatmışlardır. Bu durumun da yazarların hayatında son

derece önemli bir dönüm noktasını teşkil ettiği, yaşadıkları müddetçe olumlu etkisinin sürdüğü görülmektedir. Buna göre, Osmanlı eğitim sisteminde âmin alayı ile oldukça başarılı bir oryantasyon eğitimi uygulaması yapılmıştır. Ayrıca yalnızca Ercüment Ekrem'e göre her ne kadar hocalar kerli ferli, ürpertici görünse de bunun yazarca bir algılama olduğu, aslında hocaların ilk gün öğrencilerine oldukça şefkatli muamele ettikleri "herkese yer gösterir, çocuk birdenbire ürkmese diye ona da iltifat ederdi" (1945, s. 32) cümlesinden anlaşılmaktadır. Ahmet Rasim, âmin alayıyla ilgili anılarında genel olarak olumlu izlenimlere yer vermiş, sınıfsal farklılıklara ise dolaylı biçimde temas etmiştir. Halide Edib benzer şekilde olumlu duyguları yansıtırken, sınıfsal farklılıkları daha belirgin ve açıklayıcı bir biçimde ele almıştır. Halide Edib ve Yahya Kemal'in hatıralarında, âmin alayı sürecinde utanç, kaygı, tedirginlik, baskı ve heyecan gibi karmaşık duygular deneyimlenmiştir. Ercüment Ekrem, anılarında ağırlıklı olarak olumsuz izlenimlere yer vermiş, bu olumsuzlukları ayrıntılı betimlemelerle ortaya koymuştur. Onun anlatısında öğretmen, korku ve kaygı uyandıran bir figür olarak resmedilirken, Hasan Âli Yücel'in hatıralarında eğitici, yalnızca bilgi aktaran değil; aynı zamanda disiplin ve güven duygusu aşılayan ve otoriter rol üstlenen bir karakter olarak sunulmuştur.

Altı yazarın hatıratında yer alan Osmanlı eğitim sisteminin ilk basamağına dair âmin alayı ve ilk mektep anıları, bu kurumlarda yalnızca akademik bilgilerin aktarılmasıyla sınırlı kalınmadığını, aynı zamanda toplumsal aidiyet duygusunu güçlendiren, kültürel kimliği besleyen ve dinî değerleri pekiştiren çok yönlü bir yapının ortaya çıktığını göstermektedir. Bu ritüeller, eğitimin sosyal kabul gören bir merasim olarak algılandığını ortaya koyarken, törenlerdeki gösteriş, sembolik unsurlar ve sınıfsal farklılıklar, fırsat eşitliği bağlamında sorgulama yapmayı gerektirmektedir. Çocukların bu süreçte yaşadığı heyecan, gurur, aidiyet duygusu yanında az da olsa utanç, kaygı ve dışlanmışlık gibi olumsuz hisler de dönemin toplumsal değerleri ile bireysel psikolojik ihtiyaçlar arasındaki dengeyi her zaman gözetemediğini düşündürmektedir. Hatıratlarda dikkat çeken bir diğer husus, öğretmen figürünün kimi zaman disiplin ve güvenin sembolü, kimi zaman ise korku ve baskının temsilcisi olarak yer almasıdır. Bu durum, Osmanlı eğitim sisteminin uygulamalarında pedagojik yaklaşımların tekdüze olmadığını ve bireysel deneyimlere göre farklı şekillerde algılandığını göstermektedir. Bu törenlerin toplumsal dayanışmayı güçlendirdiği, çocuk eğitimi konusunda kültürel mirası aktardığı, ancak yazarlarca az da olsa fırsat eşitliği açısından sorgulanabilecek yönlerin bulunduğu görülmüştür. Günümüzde geleneksel ritüellerin kültürel hafızadaki yerini koruyarak, Osmanlıdaki âmin alayı gibi törenlerin pedagojik açıdan yeniden yorumlanması; çocuk merkezli, fırsat eşitliğini önceleyen, duygusal ihtiyaçları gözetilen ve toplumsal dayanışmayı güçlendiren eğitim uygulamalarına uyarlanması, tarihî miras ile günümüz eğitiminin ilkeleri arasında bir bağ kurulmalıdır. Geleneksel mektebe başlama törenleri günümüz çocuk merkezli eğitim anlayışına uyarlanmalı, çocuk merkeze alınırken öğretmenin otoritesi sarsılmamalı, saygınlığının korunmasına özen gösterilmeli, tarihî miras ile pedagojik ilkeler arasında köprü kurulmalıdır.

Kaynakça

- Adivar, H. E. (2000). *Mor salkımlı ev*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ahmet Rasim (2018). *Falaka*. İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akyüz, Y. (2021). *Türk eğitim tarihi*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2023). *Çocukluğum, gençliğim, siyasi ve edebi hatıralarım*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.

- Gelişli, Y. (2002). Osmanlı devleti ilköğretim kurumlarından sıbyan mektepleri (kuruluşu, gelişimi, dönüşümü). *Türkler, Yeni Türkiye Yayınları*, 15, 35-43.
- Kara, İ. & Birinci, A. (2019). *Bir eğitim tasavvuru olarak mahalle/sıbyan mektepleri hatıralar yorumlar tetkikler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kazıcı, Z. (2024). *Osmanlı'da eğitim öğretim*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- MEB, (2023). *İlkokul okula uyum rehberi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Sakaoğlu, N. (2018). *Türkiye eğitim tarihi 11-20. Yüzyıllar*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Talu, E. E. (1945). *Dünden hatıralar*. İstanbul: Yedigün Neşriyatı.
- TDK. *Güncel Türkçe sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim tarihi: 12.06.2025].
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk yıl*. İstanbul: YKY.
- Uzun, M. İ. (2022). Bed-i besmele. *Türk Maarif Ansiklopedisi*. <https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/bed-i-besmele> [Erişim tarihi: 27.07.2025].
- Yıldırım, Ş. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yücel, H. A. (2024). *Geçtiğim günlerden*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür 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 22 (Eylül/ September 2025), s. 128-143
|| Geliş Tarihi-Received: 12.08.2025
|| Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
|| Araştırma Makalesi-Research Article
|| ISSN: 2687-5675
|| DOI: 10.5281/zenodo.17144862

İstanbul Telefon Şirketi'nin Millileştirilmesi (1923-1936)

Nationalization of the İstanbul Telephone Company (1923-1936)

Ayşe ERYAMAN*

Öz

İstanbul Telefon Şirketi, Osmanlı Devleti'nde İstanbul ve çevresinde telefon şebekesi vücuda getirmek üzere, 1911 yılında imtiyaz verilerek yabancı sermaye tarafından kurulmuştur. Telefon işletme imtiyazını otuz yıl müddetle devralan şirket, İstanbul Boğazı'nın iki yakasında telefon hatları kurmuştur. Millî Mücadele'nin kazanılmasının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, bütçeye ek bir mali yükün önüne geçmek amacıyla, telefon tesisatının geliştirilmesi konusunda yabancı şirketlere imtiyaz verilmesi anlayışını benimsemiştir. Bu anlayışın ürünü olarak, 1923 yılında İstanbul Telefon Şirketi'nin imtiyazı yenilenmiştir. İstanbul Telefon Şirketi'nin faaliyet gösterdiği 1923-1935 yılları arasında, tarifelerde yüksek ücret uygulaması, yetersiz hizmet kalitesi gibi birçok usulsüz uygulamaları görülmüştür. Bu durum, iletişimin daha erişilebilir ve güvenilir hale getirilmesi ihtiyacını doğurmuştur. Bu gerekçeler, millileştirmenin asıl nedenini oluşturmuştur. Millileştirme, daha iyi planlama ve kaynak tahsisinin yapılmasını gerek İstanbul ve gerek ülkenin diğer bölgelerindeki telefon şebekesinin gelişmesini ve modernleşmesini sağlamıştır. Bu kapsamda, 1936 yılında İstanbul Telefon Şirketi'nin millileştirilmesi, Türkiye'nin ekonomik kalkınma ve modernleşme sürecinde atılan önemli bir adım olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul Telefon Şirketi, millileştirme, yabancı sermaye, millî iktisat, telefon.

Abstract

The **İstanbul Telephone Company** was established with foreign capital in 1911, granted a concession to create a telephone network in and around İstanbul. The company, which took over the privilege of operating telephone lines in and around İstanbul for 30 years, established telephone lines on both sides of the Bosphorus. In its early years, the Republic of Turkey adopted the policy of granting concessions to foreign companies for the development of telephone infrastructure to avoid additional financial burdens to the national budget. As a result of this approach, the concession of the İstanbul Telephone Company was renewed in 1923. Between 1923 and 1935, while the İstanbul Telephone Company was in operation, numerous irregularities were observed, such as high tariffs and inadequate service quality. This situation has created the need to make communication more accessible and reliable. These reasons constituted the main reason for nationalization. Nationalization enabled better planning and resource allocation and the development and modernization of the telephone network in İstanbul and other parts of the country. In this context, the nationalization of the İstanbul Telephone Company in 1936 can be considered as an important step in Turkey's economic development and modernization process.

* Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Bölümü, e-posta: eryamanayse@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5571-7776.

Keywords: Istanbul Telephone Company, nationalization, foreign capital, national economy, telephone.

Giriş

19. yüzyıl boyunca birçok bilim insanının yürüttüğü çalışmaların, Amerikalı Alexander Graham Bell tarafından sonuca ulaştırılması ile 1875'te telefon icat edilmiştir. Kısa sürede birçok bölgeye yayılan telefon, bundan sonra yeni tekniklerle daha da geliştirilerek, ticaret ve sanayi alanının başlıca araçlarından biri haline gelmiştir (Bingül, 2020, s. 295).

Kapitalist devletler tarafından telekomünikasyon ağları, özel ya da kamusal ağlar şeklinde düzenlenmişti. ABD'de ağlar büyük oranda özel girişim olarak kalırken, Avrupa'da özellikle 1860 yılından sonra, telekomünikasyon sistemleri devletleştirilmeye başlanmıştır. Özel şirketler tarafından takip edilen yüksek fiyat, düşük hizmet kalitesi gibi uygulamalar devletleştirmede etkili olmuştur. Ayrıca telekomünikasyon ağlarının özellikle savaş gibi olağanüstü durumlarda son derece önemli bir unsur olarak belirmesi ve ulusal birliği sağlayıcı unsurlar olarak görülmesi de tekel uygulamalarını kuvvetlendirmiştir (Kubilay, 2017, s. 48-49). Görüldüğü üzere telekomünikasyon sistemlerinin gelişmesi, sadece iktisadi değil, siyasi hayatın modernleşmesinde de son derece önemli yere sahiptir (Barbier & Lavenir, 2001, s. 134; Headrick, 2002, s. 223).

Diğer taraftan özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, sömürge ülkelerde telekomünikasyon ağları, sömürgeci devletlerin çıkarlarını sağlamak üzere kurulmuştur (Kubilay, 2017, s. 39-40). Örneğin İngiltere, Hindistan'ı telgraf hatlarıyla Londra'ya bağlayarak daha kolay denetim altında bulunduracağını düşündüğünden, buraya bir telgraf hattı yapmayı gerekli saymıştır. İngilizlerin Hindistan'a ulaşabilmek için seçtikleri hatlardan biri, Osmanlı Devleti üzerinden Basra Körfezi'ne ve oradan da Hindistan'a ulaşan güzergâhtı. Hindistan hattının Osmanlı Devleti topraklarında kalan kısmının inşası için İngiltere, Osmanlı Devleti ile anlaşmıştır. Başlangıçta yabancı devletlerin projelerine göre devam ettirilen Osmanlı telgraf şebekesi, işin ehemmiyeti anlaşıldıktan sonra müstakil olarak Osmanlı Telgraf İdaresi tarafından planlanmaya başlamıştır (Kaçar, 1995, s. 45; Davison, 2003, s. 347-386). Osmanlı Devleti'nde özellikle merkezi otoriteyi kuvvetlendirmek ve taşraya hâkim olmak maksadı ile telgraftan yararlanılmıştır (Koloğlu, 1995, s. 603).

Yabancı şirketler, şimendifer ve telgrafın yanında tamamlayıcı bir unsur olarak gördükleri telefonun tesisi için de Osmanlı Devleti'nden imtiyaz istemişlerse de olumlu bir cevap alamamışlardır (Üçer, 2021, s. 63). Osmanlı Devleti bünyesinde ilk telefon hattı, İstanbul'da 1881 yılında kurulmuştur ancak 1886 yılında Padişah'ın kararıyla, Kilyos Tahlisiye Servisi ile Galata Liman İdaresi arasında bulunan hat hariç olmak üzere, tüm telefonların kullanılması yasaklanmıştı (Önay, 1995, s. 123). Telefon üzerindeki baskı, İkinci Meşrutiyet ile kalkmış, Temmuz 1908'de Posta ve Telgraf İdaresi telefonu tekel altına almıştır. Posta ve Telgraf Nezareti, başlangıçta telefon işletmesinin özel şirketlere devredilmesine sıcak bakmamıştı. Bu konuda yaşanan tartışmaların ardından nihayet 6 Nisan 1911'de Fransız, İngiliz, Amerikan sermayedarlarından oluşan *Herbert Lows Webbe*, İstanbul ve çevresinin telefon işletme imtiyazının 30 yıl müddetle verilmesi kararlaştırılacaktır. Yapılan antlaşma gereğince, "*Dersaadet Telefon Anonim Şirket-i Osmaniyesi*" adı ile bir şirket kurulmuştur (Alşan, 1990, s. 410).

Antlaşmaya göre şirket, telefon şebekesine ait planların onaylanmasından sonra bir buçuk yıl içinde tesislerini tamamlayacaktı. Şirketin sermayesi 300.000 liradan ibaret olup, ihtiyaca göre bu sermaye %50'ye kadar artırılabilirdi. Ayrıca gayri safi hâsılâtın %15'lik kısmını, üç ayda bir olmak üzere hükûmet payı olarak ödeyecekti. İmtiyazın

onuncu senesinin sonundan itibaren hükûmet, her ne zaman isterse, yalnız bir sene önce bildirmek şartıyla, telefon şebekesini satın alma hakkına sahipti (Düstur, 1330, s. 315-350).¹

Bundan sonra çalışmalarına başlayan şirket, İstanbul Boğazı'nın iki yakasında telefon hatları inşa etmiştir (Önay, 1995, s. 133). Şirket çalışmalarını sürdürürken Birinci Dünya Savaşı çıkmış ve hükûmet tarafından 14 Mart 1915'te şirkete el konmuştur. Bu durum, telefon işletmesinin 1 Nisan 1919'da tekrar Telefon Anonim Şirketi'ne devredilmesine kadar sürecektir (Demir, 2014, s. 20; Tanrıku, 1984, s. 686; Demir, 2005, s. 158-159). 1923 yılına gelindiğinde, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin telefon konusunda devraldığı miras, İstanbul'daki telefon şebekesi, Samsun'da amatör bir şekilde kurulan şebeke, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Trabzon'da Ruslar tarafından kurulan küçük bir sistem, Zonguldak'ta Sarıcazadeler tarafından kurulan sistemden oluşmaktaydı (Kubilay, 2017, s. 45).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin temel amaçlarından biri de ülkede telefon şebekesini genişletmektir. Çalışmada, Cumhuriyet'in ilk yıllarında millî bir iktisadi yapı yaratılması kapsamında, İstanbul Telefon Şirketi'nin millileştirilmesinin yeri incelenmeye ve değerlendirilmeye çalışılacaktır. Arşiv kaynakları, devletin resmi ve dönemin süreli yayınlarına dayalı olarak yapılan bu çalışmada, İstanbul Telefon Şirketi'nin millileştirilmesi ile elde edilen kazanımlar açığa çıkarılarak, millî iktisat politikasının önemini ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmada, verilerin toplanması ve analiz edilmesi sürecinde "doküman analizi" yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem kapsamında, birincil ve ikincil kaynaklara dayalı detaylı bir inceleme yapılmıştır. Birincil kaynaklar arasında, döneme ait arşiv belgeleri, telekomünikasyon kurumlarına ait kayıtlar ve dönemin süreli yayınları yer almaktadır. İkincil kaynaklar ise konuyla ilgili bilimsel makaleler, istatistik yıllıkları, telif ve tetkik eserlerden oluşmaktadır. Doküman analizi yöntemi sayesinde, İstanbul Telefon Şirketi'nin millileştirilmesinin nedeni, amacı, sonucu ve önemi sistematik bir şekilde değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler, dönemsel eğilimleri ortaya koymak ve millileştirmede izlenen politikaları analiz etmek amacıyla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

1. İstanbul Telefon Şirketi İmtiyazının Yenilenmesi

Millî Mücadele'nin liderleri vatan kurtulduktan sonra, asıl mücadelenin iktisadi sahada verileceğini bilmekteydiler. O günün şartları içinde benimsenen kapitalist kalkınma yolu, iki biçimde uygulanabilirdi. Liberal politikalar, zayıf Türk burjuvazisini yeniden Avrupa kapitalizminin eline bırakmak anlamına geldiğinden, devlet eliyle kaynaklar seferber edilmeye çalışılacaktı. Devlet ekonomik girişimlerde aktif rol oynayacak, bunları ya müteşebbislere devredecek ya da kısmen kendi yapacaktı (Avcıoğlu, 1969, s. 177-178).

Yeni devletin kurucuları, ekonomik bağımsızlığı sağlayabilmek için Lozan'da büyük bir mücadele vermişlerdi. Yaşanan tecrübeler o kadar ağırdı ki, yabancı sermayedarlar ile kurulacak ilişkilerin siyasal bağımsızlığı sınırlandırmasından çekinilmekteydi. Diğer taraftan, teknik bilgi ve beceri eksikliklerinden kaynaklanan engelleri ortadan kaldırmak için yabancı sermayeden yararlanılmasını kaçınılmaz gören

¹Ayrıca şirket, imtiyazının ilk on senesi içinde yabancı personel çalıştırabilecekti. Ancak bu süre içinde Türk personelini, masrafları şirketçe karşılanmak kaydıyla, İngiltere ve Amerika'da eğitmeyi ve bu amaçla İstanbul'da bir telefon mektebi açmayı da taahhüt etmekteydi. Her sene bu suretle eğitime tabi tutulan öğrencilerin sayısı, onuncu sene sonunda, şirketin bütün kadrosunun Osmanlı tebaasından teşkilini sağlayacak şekilde olması zaruri idi. Müdür, başmühendis ve başmüfettiş ise bütün imtiyaz müddeti zarfında yabancı tebaadan olabilecekti (Düstur, 1330, s. 315-350).

güçlü bir eğilim de oluşmuştu (Tezel, 1994, s. 191-192). Bu anlayış içinde devlet liderlerinin 1920'li yıllarda iktisadi milliyetçiliğe yükledikleri anlam, yabancı sermayenin ekonomide karar verme etkisinin reddedilmesi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yargı ve maliye erkine uygun şekilde iş yapmalarının sağlanması yönünde idi (Tezel, 1994, s. 153).

Yabancı sermayeden vazgeçemeyen hükûmet, devletin egemenlik alanına müdahale etmesi tehlikesi nedeniyle yabancı sermaye üzerinde denetim kurmak istiyordu. Bunun için de yabancı sermayenin devletin egemenlik alanına müdahalesine hizmet ettiği düşünülen imtiyazlı şirketlerde çalışan yabancı ve gayrimüslimlerin tasfiyesi ilk hedef hâline gelecektir. Osmanlı ülkesinde yatırım yapan yabancı sermayeli şirketler istihdam konusunda Müslüman/Türk unsurdan ziyade yabancıları ve gayrimüslim Osmanlı tebaasını tercih ediyordu ve bu durum da Türklerin tepkisine neden oluyordu. Savaş yılları, çoğunlukla Müslüman/Türk unsurun ezilmesine, ekonomik olarak büyük sıkıntılar çekmesine neden olurken gayrimüslim azınlıkların nispeten daha müreffeh bir yaşam biçimini devam ettirmelerine, mütareke döneminde işgal güçlerinin desteği ile daha fazla zenginleşmelerine zemin hazırlamıştı. Müslüman/Türk unsur işsizlik ve yoksullukla boğuşurken yabancı ve gayrimüslimlerin sadece ticaret hayatına değil aynı zamanda işgücü piyasasına da hâkim olmaları doğal olarak tepkiyle karşılanacak ve zaferden sonra işgücü piyasasında yabancı ve gayrimüslimlerin yerine Müslüman/Türklerin tercih edilmesi konusunda baskılar başlayacaktır. Dolayısıyla yeni devleti kuranlar ve halkın önemli bir kesimine göre; azınlıklar, ülkenin ekonomik kaynaklarından ve istihdam imkânlarından faydalanma konularında Müslüman/Türk unsurdan sonra gelmeliydiler (Özkan, 2023, s. 305-306). Zaferin kazanılmasından sonra TBMM Hükûmeti ve daha sonra Cumhuriyet hükûmetleri mevcut istihdam politikasını tersine çevirecek tedbirler almayı hem iktisadi bağımsızlığı gerçekleştirmek hem de ülkenin kurtuluşunda rûştünü ispat ettiği düşünülen Müslüman/Türk unsurun işsizlik, yoksulluk problemlerini aşmak için zorunlu görecektir (Özkan, 2023, s. 309).

Bu kapsamda takip edilecek yabancı sermaye politikası, 17 Şubat 1923-4 Mart 1923 tarihlerindeki Türkiye İktisat Kongresi'nde Gazi Mustafa Kemal Paşa tarafından şu şekilde dile getirilmiştir:

“Efendiler, iktisadiyat sahasında düşünür ve konuşurken, sanılmasın ki yabancı sermayeye düşmanız. Hayır, bizim memleketimiz geniştir; çok emek ve sermayeye ihtiyacımız vardır. Kanunlarımıza riayet etmek şartıyla, yabancı sermayedarlara gerekli olan teminatı vermeye her zaman hazırız. Yabancı sermaye bizim sanayimize katılsın ve bizim ile onlar için faydalı neticeler versin. Geçmişte, Tanzimat devrinden sonra, yabancı sermaye ayrıcalıklı bir duruma sahipti. Devlet, yabancı sermayenin jandarmalığından başka bir şey yapmıyordu. Her yeni millet gibi Türkiye de buna muvafakat edemez. Burasını esir ülke yaptırmayız” (Ökçün, 1997, s. 4).

Konu telefon politikaları kapsamında değerlendirildiğinde de bu yaklaşım tarzının benimsendiği ve yasal düzenlemelere yansıdığı görülmektedir. Bilindiği üzere Cumhuriyet'in ilanından sonra, telgraf ve telefon konusunda bir düzenlemeye gidilerek, 4 Şubat 1924 tarihli 406 sayılı yasa kabul edilmiştir (TBMMZC, Dönem: 2, Cilt: 5, 04.02.1924, s. 565; *Resmî Gazete*, 21.02.1924).

Yasa ile Türkiye Cumhuriyeti Devleti sınırları dâhilinde telgraf ve telefon tesis ve işletme yetkisi hükûmetin tekeline geçmişti. Diğer taraftan, TBMM hükûmeti tarafından imtiyaz verilmiş telgraf veya telefon şirketleri, bu tekelin dışında tutulmuştur (TBMMZC, Dönem: 2, Cilt: 5, 19.01.1924, s. 202). Bunun nedeni kanunun gerekçesinde açıklanmıştır. Buna göre, ülkede telefon ihtiyacının gün geçtikçe artıyor olmasından dolayı telefon

tesisatının kurulması gerekli görülmekteydi. Ancak bu bir ihtisas ve bütçe meselesi olduğundan, tekelin kati bir şekilde uygulanmasının ülkenin zararına olacağı düşünülmekteydi. Bundan dolayı da bazı tesisatın inşası için imtiyaz verilmesi uygun görülmüştü (TBMMZC, Dönem: 2, Cilt: 5, 19.01.1924, s. 197).

Diğer taraftan söz konusu imtiyazlarla ilgili, bazı esaslar da benimsenmiştir. Bu kapsamda verilen imtiyazın süresi otuz seneyi aşmayacaktı. Bu müddetin ilk onuncu senesinin sonunda hükûmet, imtiyaz sahibi şirketin tesisatını satın alma hakkına sahip olabilecekti. Ayrıca hükûmet, imtiyaz sahibinin bütün tesisat ve işletmesi üzerinde her an mutlak surette teftiş hakkına sahip olabilecekti. İmtiyazlı telgraf ve telefon şirketlerinin, haberleşme ve konuşma ücretleri, imtiyaz antlaşmalarında açıkça belirlenecek ve hükûmetin onayı olmadıkça imtiyaz sahibi antlaşmada belirlenen ücretleri herhangi bir surette değiştiremeyecekti (TBMMZC, Dönem: 2, Cilt: 5, 19.01.1924, s. 202).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, telefon tesisatının geliştirilmesi konusunda yabancı şirketlere imtiyaz verilmesi anlayışının benimsenmesinin nedeni, günün ekonomik koşullarının gereği olarak değerlendirilebilir. Bu noktada yasanın gerekçesinde de açıklandığı üzere, imtiyaz verilmesinin temel sebebi, bütçe ve uzmanlık meselesiydi. Bütçeye ek bir mali yükün önüne geçmek amaçlanmaktaydı. Diğer taraftan imtiyaz şartlarının belirli esaslara bağlanması, devletin çıkarlarının korunmasının esas ilke olarak kabul edilmesinden kaynaklanır.

Bu anlayış içinde, 1923 yılında İstanbul'daki elektrik, su, tramvay, telefon şirketleriyle, Osmanlı Devleti'nden alınan ayrıcalıklarının devam ettiren yeni antlaşmalar imzalanacaktı (Tezel, 1994, s. 194). Ankara hükûmeti, 17 Haziran 1923'te İstanbul Telefon Şirketi imtiyazını bazı küçük değişikliklerle yenileyecektir. Yapılan yeni antlaşmaya göre, asıl antlaşmanın 20. maddesi gereğince şirketin gayri safi hâsılatından hükûmet hissesi olarak ödemesi gereken %15 oranındaki aidat, bu yeni antlaşma ile %10'a düşürülmüştür. Telefon ücretleri ise, 15. maddede belirtildiği üzere, senelik 500 kelime konuşma hakkı veren abonman ücreti 25 Türk lirası olacaktı. Mağazalar, ticari ve sanayi müesseselere ait telefonlar için senelik 550 kelime konuşma hakkı veren abonman ücreti ise 27.5 Türk lirası olarak belirlenmiştir (Düstur, 1929, s. 107-113; BCA, 30-18-1-1/7-20-12).

Diğer taraftan şirket, söz konusu tarifeler ile ihtiyaçlarını sağlayamadığı ve bunu hükûmete ispat ettiği takdirde, tarife ücretlerinin artırılmasını talep edebilecekti. Ancak şirketin bütün işletme masrafları ödendikten sonra varidatında fazlalık görülürse, ücretlerin indirilmesine şirket mecbur olacak, hükûmet bu indirimi talepte bulunabilecekti. Bunlardan ayrı olarak şirket, istihdam ettiği bütün Yunanlı memur ve işçileri derhal ihraç edeceği gibi, bir daha memur ve çalışan olarak hiçbir ecnebi alamayacaktı. Ayrıca mevcut ecnebi memur ve çalışanlardan, beşinin iki ve on altısının altı sene zarfında hizmetlerine son verilecek ve yerlerine peyderpey Türk memur ve çalışanlar ikame edilecekti. Şu suretle altı sene sonunda şirket hizmetinde, müdür, başmühendis ve başmüfettiş ile diğer beş çalışandan başka ecnebilere hiç kimse çalışan olarak bulunamayacaktı (Düstur, 1929, s. 107-113; BCA, 30-18-1-1/7-20-12).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında mevcut telefon tesisatı, İstanbul'un ihtiyacını karşılamaktan uzaktı. İstanbul Telefon Şirketi tarafından verilen istatistikî bilgiye göre, 1925 senesi zarfında İstanbul'da faaliyette bulunan bilumum telefon postalarının miktarı 10.342 idi. Bunların 4.161'i İstanbul cihetinde, 5.164'ü Beyoğlu'nda, 881'i Kadıköy'ünde, 136'sı ise Adalar'da bulunmaktaydı ("İstanbul'da Ne Kadar Telefon Var?", *Cumhuriyet*, 16 Ocak 1926, s. 4). Bu tesisat, İstanbul'un ihtiyacını karşılamakta yetersiz kaldığından, hükûmet tarafından, sistemin geliştirilmesi konusunda şirkete daima uyarılarda bulunulacaktır. Ancak hükûmetin bu yöndeki taleplerine karşı şirket, mali durumunun iyi olmadığını gerekçe göstererek, ya istenen talepleri belirli noktalarda sınırlayarak

yerine getirecek ya da yapmaktan tamamen kaçınacaktır. Örneğin şirketin, 12 Aralık 1926 tarihinde asli anlaşmada bazı değişikliklere gidilmesini istediği görülür. Bu noktada, imtiyaz süresinin 15 sene daha uzatılması, hükûmetin şirketi satın alma hakkına dair olan maddenin iptali, gayri safi hâsılatın hükûmet hissesi olarak ödenmesi gereken %10 oranındaki aidatın %5'e düşürülmesini talep etmiştir. Yine toplam memurların %5'i oranında ecnebi memur çalıştırılmasına izin verilmesi, telefon ücretlerinin İngiliz lirasının değerindeki değişikliklere göre elastiki bir tarzda tespit edilmesi ve dışarıdan getirilecek malzemenin gümrük resminden muaf tutulması gibi taleplerde de bulunmuştur (BCA, 30-18-1-1/22-76-8).

Söz konusu taleplerden, şirketin imtiyaz süresinin uzatılması, hükûmetin şirketi satın alma hakkının iptal edilmesi ve dışarıdan getirilecek malzemeye gümrük muafiyeti verilmesi yönündeki istekler reddedilmiştir. Ancak hükûmet hissesi olarak ödenmesi gereken oranın %5'e düşürülmesi, toplam memur miktarının %5'i oranında yabancı uzmanların istihdamı, elastiki tarifenin benimsenmesi gibi esasların kabul edilebileceğine karar verilmiştir (BCA, 30-18-1-1/22-76-8).

Yukarıda üzerinde durulmaya çalışılan esaslar doğrultusunda, şirketle hükûmet arasında 1929 yılında ek bir antlaşma düzenlenmiştir. Bu antlaşmaya göre şirket ayrıca, yeniden yapılması gerekli görülecek herhangi bir santrali otomatik sisteme göre yapmayı da taahhüt etmiştir. Buna göre şirket, antlaşmanın onaylanması tarihinden itibaren nihayet iki sene zarfında, İstanbul santralinde en az 1.500 abone hattını otomatik sisteme göre inşa edecekti. Söz konusu santral, aynı tarihten itibaren nihayet dört sene zarfında tamamen otomatığa çevrilmiş olacaktı. Beyoğlu ve Kadıköy santrallerinin otomatik sisteme göre değiştirilmesi ise, tasdik tarihinden itibaren nihayet altı sene zarfında tamamlanmış olacaktı. Ek antlaşmanın bir diğer hükmü de şirkette çalışacak yabancı memurlarla ilgili idi. Buna göre şirket, mevcut memur adedinin %5'i kadar yabancı memur istihdam edebilecekti. Ancak yabancı memurların adedi, genel müdür hariç olmak üzere hiçbir zaman yirmiyi aşmayacaktı (BCA, 30-18-1-2/3-29-17).

Antlaşmanın söz konusu hükümleri değerlendirildiğinde, hükûmetin telefon tesisatını geliştirme gayretleri açıkça görülmektedir. Bu noktada yukarıda üzerinde durulmaya çalışılan şirketin yeni taleplerine göre antlaşma yeniden düzenlenmiştir. Yine şirketin mevcut memur adedinin %5'i kadar yabancı memur çalıştırabileceği hükmü göz önünde tutulursa, hükûmetin şirkette Türk memurlarının istihdamına yönelik hassasiyeti ortaya çıkmaktadır. Ayrıca telefonların otomatığa çevrilmesi şartının da eklenmesi düşünüldüğünde, telefon şebekesinin modernleştirilmesi konusunda hükûmetin gayretleri ortaya çıkmaktadır.

Her ne kadar şirket, antlaşmanın onaylanması tarihinden itibaren iki sene zarfında, İstanbul santralinde en az 1.500 abone hattını otomatik sisteme göre tahsis etmeyi kabul etse de hemen ardından, iki senelik müddetin bir sene daha uzatılmasını talep etmiştir. Bunun kabul edilmesi durumunda da antlaşma gereğince tasdik tarihinden itibaren dört senede yapılacak olan geri kalan hatları, bu hat ile birlikte üç senede tamamlamayı taahhüt etmiştir. Şirketin bu taleplerinin de hükûmet tarafından kabul edildiği anlaşılmaktadır (BCA, 30-18-1-1/5-47-9). Yine hükûmetin söz konusu tutumunun İstanbul telefon şebekesini geliştirme yönündeki gayretleri noktasında değerlendirmek mümkünse de şirketin bu gibi ihmalkâr tavrı, devlet tarafından şirketin satın alınmasının başlıca nedenlerini oluşturacaktır.

2. Şirketin Usulsüz Birtakım Uygulamaları

İncelenen zaman diliminde İstanbul Telefon Şirketi'nin antlaşma ahkâmına aykırı birtakım uygulamalarının tepkilere neden olduğu anlaşılmaktadır. Bu türden

uygulamalardan birinin, telefon şirketindeki gayrimüslim kadın memurların Türkçe konuşmamaları meselesi olduğu söylenebilir.

Bilindiği üzere Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul'da henüz otomatik telefonlar faaliyete başlamadığından, telefon görüşmesini gerçekleştirmek için, ilk olarak santral aranmakta ve burada bulunan memurlar tarafından görüşme yapmak istenilen numara bağlanmaktaydı. İşte bu merkezde çalışan kadın memurların, hükûmetin bütün yerli ve yabancı şirketlerin konuşmalarında Türkçe kullanmalarını esas olarak kabul etmiş olmasına rağmen, arayan abonelere Türkçe yanıt vermedikleri gözlenmiştir. Bu türden olaylar şikâyetlere neden olmuştur. Bunun üzerine telefon şirketi, bahsi geçen kadın memurların işten çıkarılması konusunda uyarılsa da şirketin, diğer birçok uygulamasında olduğu gibi, taahhütlerine uymama konusundaki ısrarına devam ettiği görülmektedir. Şirketin söz konusu uygulamalarının *Cumhuriyet* gazetesi tarafından şu şekilde eleştirildiği görülür: "Ülkemizde halen birtakım şirketler, Türkçe kullanmaktan niye bu kadar kaçınıyorlar. Menfaatlerini diğer bir ülkede temin eden insanların, her ne sebepten dolayı olursa olsun, o ülkenin kanununu öğrenmek ve ona uygun hareket etmek mecburiyetinde olduklarını bir an bile zihinlerinden çıkarmamaları lazımdır" ("*Telefon Şirketi Mahkemedi*", *Cumhuriyet*, 17 Ağustos 1926, s. 4).

Telefon şirketine yönelik şikâyetlerden bir diğeri ise, telefon ücretleri konusunda yaşanmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, telefon ücretlerinin İngiliz lirasının değerindeki değişikliklere göre elastiki bir tarzda tespit edilmesi esası kabul edilmişti (BCA, 30-18-1-1/22-76-8). Yani fiyatlar, İngiliz lirasının değerindeki azalış ve artışa göre belirlenecekti. Bu konudaki ilk gelişme, şirketin, İngiliz lirasındaki artışı gerekçe göstererek 1926 senesi Ekim ayında hükûmete müracaat etmesi ile yaşanmıştır. Sonuçta, İngiliz lirasındaki artışa göre telefon ücretlerine %17 zam yapılmasına karar verilmiştir ("*Telefon Şirketinin Teklifatı Var Mı?*", *Cumhuriyet*, 12 Aralık 1926, s. 4).

Bundan sonra İngiliz lirasının değerinde yaşanan düşüş üzerine hükûmet, 11 Aralık 1932 (BCA, 30-18-1-2/36-38-20) ve 13 Temmuz 1934 tarihlerinde, tarifelerde indirimle gidilmesini şirketten isteyecektir. Sonuçta fiyatlarda toplamda %25 oranında bir indirim yapılacaktır ("*Telefon Ücretleri*", *Cumhuriyet*, 13 Temmuz 1934, s. 1 ve 4). Antlaşmaya dayalı olarak gerçekleştirilen hükûmetin bu tür talepleri karşısında şirketin tutumu değerlendirildiğinde, gelirinin azaldığını iddia ederek, itirazda bulunmak yönünde olduğu görülür ("*Telefon Şirketi Tenzilat İstemiyormuş*", *Vakit*, 10 Aralık 1933, s. 3).

Diğer taraftan Ankara ve İzmir'deki telefon ücretleri ile kıyaslandığında, İstanbul telefon ücretlerinin son derece pahalı olduğu da dile getirilmekteydi. İstanbul'daki abone miktarının 10 bini geçtiği, İzmir ve Ankara abonelerinin ise bu miktarın dörtte birine dahi ulaşmadığı göz önüne alındığında, İstanbul telefon ücretlerinin bu iki şehirden daha ucuz olması gerekliliği üzerinde durulmaktaydı. Bu durum, şirketin uyguladığı tarifelere yönelik algıyı yansıtmaya açısından önemlidir ("*Telefon Ücretleri*", *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1934, s. 1).

Telefon ücretleri konusunda yapılan incelemeler sırasında, şirketin başka usulsüzlükleri de tespit edilmiştir. Örneğin, şirketin, telefon ücretlerinin hesaplandığı formüldeki aşınma payı miktarını çok fazla gösterdiği anlaşılmıştır. Bu suretle tespit edilen amortismanın, ücretlerin gerekli hadde indirilmesine engel olduğu görülmüştür. Diğer taraftan şirketin, sermayesini altın lira addetmesine rağmen, vergisini kâğıt para olarak ödediği de anlaşılmıştır. Böylece şirketin, son altı sene zarfında ödediği verginin miktarının eksik olduğu ortaya çıkmıştı. Yeniden yapılan hesaplamayla birlikte, şirketin 200.000 liraya yakın bir vergi borcu doğduğu anlaşılmıştı ("*Telefon Şirketi*", *Cumhuriyet*, 9 Haziran 1934, s. 2).

Meselenin mecliste görüşüldüğü sırada İktisat Vekili Mahmut Celal Bey, şirketten alınacak bu meblağın İstanbul'da yeni bir hastane inşası için kullanılmasını veya mevcut şehir hastanelerine yeni pavyonlar yapılmak üzere paylaştırılmasını teklif etmiştir. Sonuçta Bakanlar Kurulu'nun 12.07.1934 tarih ve 1009 sayılı Kararnamesi ile söz konusu meblağ, Haseki ve Cerrahpaşa Hastaneleri'nde yeni inşaat yaptırılmak üzere İstanbul Belediyesi bütçesine tahsis kılınmıştır (BCA, 30-18-1-2/46-50-9; TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 12.06.1936, 26; *Resmî Gazete*, 22.06.1936).

İncelenen zaman diliminde bir diğer mevzuu da telefonların otomatik şekle dönüştürülmesi meselesidir. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, anlaşılmaya göre şirket, İstanbul santralindeki telefonları üç sene içinde otomatik sisteme dönüştürmeyi taahhüt etmişti. Bu hükme dayanılarak, telefonların otomatiğe dönüştürülmesi konusunda, hükûmet tarafından şirket uyarılacaktır ("Telefon Kumpanyası", *Akşam*, 23 Şubat 1928, s. 1). Bu konuda şirketin ilk tepkisi, telefon tesisatının otomatik şekle dönüştürülmesi için büyük bir sermayeye ihtiyaç olduğu şeklinde olmuştur ("Otomatik Telefon", *Akşam*, 22 Nisan 1928, s. 1). Söz konusu gelişmeler üzerine "*The International Telephone and Telegraph Cayaration*" adındaki Amerikan şirketi, İstanbul Telefon Şirketi'nin bir miktar hissesini satın almış ve durum Türk hükûmetince de onaylanmıştır ("Telefon Şirketi", *Cumhuriyet*, 25 Mart 1930, s. 4).

Neticede şirket tarafından, İstanbul'da otomatik telefon tesisatına başlamıştır. İstanbul cihetinin tesisatı tamamlandıktan sonra, Beyoğlu ve Üsküdar'da da otomatik telefon tesis edilecekti ("Yeni Telefon", *Milliyet*, 25 Nisan 1930, s. 1). İstanbul telefonunun otomatik şekle dönüştürülmesi ve modernleşmesi konusunda, hükûmetin büyük gayretleri görülmektedir. Örneğin, Beyoğlu ve Kadıköy santralleri için gümrüğe gelen ve gelecek olan toplam 110 ton otomatik telefon alet ve malzemesinin kontenjan harici olarak ithaline müsaade edilmiştir (BCA, 30-18-1-2/24-77-1). Bundan sonra şehirde mevcut makinelerin otomatik makinelerle değiştirilmesine hızla devam edilmiş ("Otomatik Telefon", *Cumhuriyet*, 21 Ağustos 1931, s. 1) ve bütün hazırlıkların tamamlanmasından sonra, İstanbul cihetinde 1931 yılı Kasım ayı başında otomatik telefonlar işlemeye başlamıştır ("Otomatik Telefon", *Son Posta*, 24 Ekim 1931, s. 2).

Şehrin İstanbul cihetinde başlanan otomatik telefon usulünün ilk uygulamalarında bazı aksaklıklar yaşandığı görülmektedir. Bu cümleden olarak, şebekenin önemli bir kısmında konuşmalar kesintiye uğramıştır. Bu duruma şirkete ait bazı hataların sebep olduğu anlaşılmıştır ("Telefon Şirketi", *Cumhuriyet*, 30 Mayıs 1932, s. 2).

Otomatik telefonların işlemeye başlaması ile şikâyetlere sebep olan bir durum da abonelerden fazla konuşma bedelinin talep edilmesi meselesidir. Bu tür şikâyetler üzerine yapılan incelemeler sonucunda, abonelerden fazla konuşma bedeli alındığı netlik kazanmıştır. Bundan dolayı da şirket hakkında bir dava açılmıştır ("Telefon Şirketi", *Cumhuriyet*, 30 Mayıs 1932, s. 2). Mahkeme esnasında konuyla ilgili olarak şirket yetkililerinden M. Anderson, abonelerden fazla para alındığının doğru olduğunu, bunun nedeninin otomatik telefonlardaki bozukluktan ileri geldiğini belirtmiştir ("Telefon Şirketi Davası Başladı", *Cumhuriyet*, 19 Haziran 1932, s. 5). Şirketin muhasebecisi B. Bonathan da telefonların otomatiğe dönüştürülmesinden sonraki aşamada, yaşanan aksaklıklar nedeniyle bazı abonelere gerçekleştirdikleri görüşmelerden daha fazla ve bazılarına da daha az konuşma kaydedildiğini kabul etmiştir ("Telefon Davası Dün Başladı", *Son Posta*, 19 Haziran 1932, s. 2). Ancak şirketin bu gibi usulsüz uygulamalarından rahatsızlık duyan halk, bunun telefonların otomatiğe dönüştürülmesinden önce de yaşandığını, yani evde olmadıkları ve dolayısıyla hiç telefon görüşmesi gerçekleştirmedikleri aylarda dahi kendilerinden konuşma bedeli alındığını ifade ederek şikâyetlerini dile getirmiştir ("Telefon Davası", *Vakit*, 19 Haziran 1932, s. 1 ve 4). Sonuçta mahkeme, "*dolandırıcılık*

filinde unsur-u tam görülmediği"nden suçluların beraatına hükmetmişse de şirketin bu tür usulsüz uygulamalarına yönelik şikâyetler devam etmiştir ("Şirket Beraat Etti", *Son Posta*, 19 Temmuz 1932, s. 2).

3. İstanbul Telefon Şirketi'nin Satın Alınması

Dünya bunalımının etkisiyle dış ticaret hadlerinin Türkiye'nin aleyhine gelişmesi, ihracat gelirlerinde yaşanan azalmalar ve ticaret açığının artması, 1930'lu yılların ekonomi politikalarında büyük değişikliklere neden olmuştur. Oluşan ticaret açığını kapatmak, satın alma gücü azalan ihraç malı tarım ürünlerini ülke içinde değerlendirmek üzere, ithal ikamesine dayanan sanayileşme politikalarının hızlandırılmasına karar verilmiştir (Avcıoğlu, 1969, s. 213).

Bu süreçte düşünülen hızlı sanayileşme için kapitalist metropollerden destek bulunamayınca, faydacı bir yaklaşımla, devlet kapitalizmine başvurulmuştur. Gelişen devletçi yaklaşım, yabancı sermaye konusunda hükûmetin görüşünü değiştirmeye başlamış ve yabancı yatırımları teşvik politikası görece olarak önemini yitirmiştir. Diğer taraftan 1930-1945 yılları arasında kapitalistlerin, çevre ülkelerde yatırım yapma eğilimi de azalmıştı (Tezel, 1994, s. 200-201).

Yabancı sermayeye yönelik olarak 1933'te Celal Bayar, "Bu ülkenin çocukları, ülkede sanayi vücuda gelsin diye büyük bir külfete katlanırken bunun nimetini ecnebilere kaptıracak değiliz" derken, bu anlayışı ifa etmekteydi (Boratav, 1998, s. 53). Söz konusu anlayışın da etkisiyle, 1930'lu yıllarda, Türkiye'deki yabancı yatırımların önemli bir bölümü millileştirilecekti (Tekeli, 2009, s. 73-74). Diğer taraftan, yukarıda da ayrıntıları ile üzerinde durulmaya çalışıldığı üzere, yabancı şirketlerin bu dönemde devletleştirilmesinin gerisinde, yeni yatırımlar yaparak sistemi geliştirmeye çalışmamaları gibi nedenler de bulunmaktaydı (Tekeli & İlkin, 2009, s. 261).

1934 yılına gelindiğinde, İstanbul Telefon Şirketi'nin antlaşma ahkâmına tamamen uymadığı net bir şekilde anlaşılmıştı. İstanbul gibi önemli ve büyük bir şehrin telefon vasıtasının hükûmetin elinde bulunması birçok yönden gerekli görüldüğünden satın alınmasına karar verilmişti (TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 10.06.1936). Konuyla ilgili gazetecilerin sorularını yanıtlayan Nafia Vekili Ali Bey, şu açıklamada bulunmuştur: "İstanbul Telefon Şirketi'nin satın alınmasına perşembe günü toplanan Vekiller Heyetince karar verilmiştir. Nafia Vekâleti bu konuda gerekli teşebbüslerde bulunulacaktır" ("İstanbul Telefon Tesisatını Satın Alıyoruz", *Hâkimiyeti Milliye*, 15 Temmuz 1934, s. 1).

Hükûmet, antlaşma ile haiz olduğu yetkiye dayanarak, İstanbul Telefon Şirketi tesisat ve şebekesini satın alma kararını, 21 Temmuz 1934'te şirkete bildirmiştir. Şirket temsilcileri ile hükûmet arasında ilk görüşmeler, Temmuz 1935 tarihi itibarı ile başlamıştır. Müzakereler için Ankara'ya gelen şirket yetkilileri, başlangıçta 20 sene müddetle senelik 46 bin İngiliz lirası ödenmesini teklif etmişlerdi. Hükûmet de bunun 34 bin İngiliz lirası olmasını istemiştir ("İstanbul Telefon Sosyete", *Ulus*, 20 Temmuz 1935, s. 1).

Bu teklife karşı şirket temsilcileri, hissedarların onayını almak üzere Londra'ya gitmişlerdir. Bunun üzerine hükûmet, ilerideki müzakerelerin alacağı şekle göre, şirketi fiili denetimi altına almaya karar vermiş ve bunun için bir komisyon teşkil ederek İstanbul'a göndermiştir (BCA, 30-18-1-2/46-50-19). İstanbul'da çalışmalarını sürdürecekt dokuz kişiden oluşan komisyon, Ankara Telefon Şirketi Komiseri Nurettin, Ankara Telefon Şirketi Müdürü Niyazi, Maliye Müfettişlerinden Celal Sait, İstanbul Nafia Komiseri Civanşir Beyler'den oluşmakta idi ("Telefon Şirketinde Yapılacak Tetkikat", *Cumhuriyet*, 7 Ağustos 1934, s. 2).

Telefon şirketinde idareyi ele alan komisyon; şirketteki memurların miktarı ve şirketin finansal durumu üzerinde incelemelerde bulunmuştur. Bu incelemeler esnasında da şirketin yeni bazı usulsüzlükleri tespit edilmişti. Örneğin komisyon, şirkette çalışan on bir ecnebi uzmanı fazla bulmuş ve bu işlerin sadece dört uzmanla idare edilebileceği kanaatine varmıştır. Yine şirketin fazla masraf yaptığı ve masraftan %40 tasarruf edilebileceği de anlaşılmıştır ("Telefon Abonelerinin Miktarı Neden Az?", *Akşam*, 2 Ağustos 1935, s. 1).

Komisyon incelemelerine devam ederken, hükûmet ile şirket yetkilileri arasında görüşmeler yeniden başlamıştır. Söz konusu görüşmeler sonucunda, İstanbul Telefon Şirketi'nin satın alınması konusunda anlaşılmıştır ("Bayındırlık Bakanımızın İstanbul Telefon Sosyetesinin Satın Alınması Hakkındaki Diyevi", *Ulus*, 23 Ağustos 1935, s. 1 ve 2).

Telefon şirketinin satın alınması esasları kararlaştırıldıktan sonra ilk etapta, Nafia Vekâleti ile şirket temsilcileri arasında, anlaşma yerine geçmek üzere bir protokol imzalanmıştır. Böylece İstanbul Telefon Şirketi ile şehirlerarası ve uluslararası telefonlar, 1 Eylül 1935 tarihi itibarı ile devlet tarafından idare edilmeye başlanmıştır. Bu önemli başarı, *Cumhuriyet* gazetesi tarafından "İstanbul Tarihinde Ünlü Bir Gün Daha!" başlığı ile yayımlanan haberle duyurulmuştur. Ayrıca şu değerlendirmelerde de bulunulmuştur: "İstanbul telefonu dünden itibaren devlet tarafından işletilmeye başlanmıştır. Bu itibarla evvelki gece yarısından itibaren, İstanbulluların yaptığı her görüşme hazine için bir gelir olmuş, yani yine ulusun cebinde ve yurdun içinde kalmaya başlamıştır" ("İstanbul Tarihinde Ünlü Bir Gün Daha!", *Cumhuriyet*, 2 Eylül 1935, s. 1).

Aynı doğrultuda olarak *Kurun* gazetesi de İstanbul Telefon Şirketi'nin çok iyi şartlarla satın alındığını sevinçle duyurmuş ve şu ifadelerle yer vermiştir: "Eğer kamutay tatil devresinde olmasaydı, hiç şüphesiz, telefon tarifesinde de gerekli olan değişiklikler yapılırdı. Hiç olmazsa, Ankara Telefon İdare'sine ait olan tarifenin, İstanbul Telefon İdaresi'nde de tatbiki çaresi bulunurdu. O vakit, yabancı ellerin idaresi ile devlet idaresi arasındaki büyük fark derhal anlaşılırdı" ("İstanbul Telefon Tarifesi", *Kurun*, 3 Eylül 1935, s. 1).

İstanbul Telefon Şirketi'nin satın alınma süreci, nihai anlaşmanın yapılması ve 10 Haziran 1936 tarihinde de TBMM tarafından onaylanması ile tamamlanacaktır. İstanbul Telefon Tesisatının Satın Alınmasına Dair Hükûmetle Şirket Arasında İmzalanan Antlaşmanın Tasdiki Hakkında Kanun Layihası, 10 Haziran 1936'da meclis gündemine sunulur. Adı geçen kanunun gerekçesinde, "telefon tesisatını hem genişletmek ve hem de teknolojik gelişmelerin son şekline uygun bir şekilde modernize etmek" satın almanın başlıca nedeni olarak gösterilmiştir. Ayrıca "mevcut telefon tesisatının ihtiyaca cevap vermekten çok uzak olması ve ıslaha muhtaç olması" ve "ıslahının ancak devletleştirilmesi ile mümkün olabileceğinin anlaşılması" gibi unsurlar da gerekçe olarak belirtilmiştir (TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 10.06.1936). Mecliste açıklama yapan Nafia Vekili Ali Çetinkaya, şirketin değerinden çok uygun olarak satın alındığını belirtmiştir. Ayrıca millileştirmenin önemini göstermesi açısından Çetinkaya'nın şu ifadelerine de yer verilebilir:

"Şirketin geliri, senelik 1.100.000 liradan aşağı değildir. Bu miktarın 350.000 lira kadarı işletme masrafıdır. Bu miktara, 250.000 liralık senelik ödemeyi de ilave edersek 600.000 lira oluyor ki, bu, yıllık 400.000-450.000 lira kadar fazla gelirimiz olacak demektir. Bundan başka önemli bir faydamız daha oldu. Şirketin vergi vesaire hususundaki yolsuzluklarına karşı, haklarında kanuni bir muamele yapmamayı kabul ettik. Buna karşı arz ettiğim yirmi senelik ödemenin, dört sene sonra başlamasını kabul ettirdik. Bu, dört yıl onlara hiç para vermeden geliri biz alacağız demektir. Yine 750.000 lira kadar paranın her sene bize kalacağı anlamına gelmektedir. Bu suretle 2,5-3 milyon lira elde etmiş olacağız. Hükûmetimiz söz konusu parayı, şehirlerarasında ve sınırlarda kurulacak

telefon hatlarına vermeyi kararlaştırmıştır. Her halde ülkenin menfaatine de uygun olduğunu zannederim" (TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 10.06.1936, s. 175-176).

Çetinkaya'nın bu ifadelerinden sonra TBMM'de, İstanbul Telefon Şirketi ile imzalanan bağlı antlaşmanın maddeleri görüşülerek onaylanmıştır. Antlaşmaya göre şirket, imtiyaz ve anlaşmalarından doğan bütün hak ve menfaatlerini hükûmete devretmiştir. Şirket imtiyazının satın alınması bedeli olmak üzere Türk hükûmeti, yirmi sene müddetle 40.000 İngiliz liralık yıllık miktarı şirkete ödeyecekti. Taksitlerin ödenmesine 21 Ocak 1940 tarihinden itibaren başlanacaktı (TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 10.06.1936, s. 175-176; *Resmî Gazete*, 17.06.1936).

İstanbul Telefon İdaresi devralındıktan sonra, Ankara Otomatik Telefon Direktörü Niyazi Bey, Bayındırlık Bakanlığı Muhabere Direktörü Kadri Bey, Telefon Mühendisi Fuat Bey'den oluşan üç kişilik bir heyet tarafından idare edilmeye başlanmıştır (BCA, 30-11-1-0/104-20-9; BCA, 30-11-1-0/116-31-7). Ayrıca idare, Posta, Telgraf ve Telefon Umum Müdürlüğü'ne bağlanmıştır. Ancak idarenin gelir ve giderleri, PTT Umum Direktörlüğü gelir ve masraflarıyla karıştırılmayacaktı (TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 12.06.1936, s. 265-266; *Resmî Gazete*, 20.06.1936).

İstanbul telefon şebekesi hükûmetin kontrolüne geçtikten sonra yeni idare tarafından, faaliyete geçmek üzere birçok hazırlıklara başlanmıştır. İlk olarak, telefon tesis, konuşma, nakil ücretlerinde indirim yapılmıştır. Bu kapsamda, 59 liralık tesisat ücreti 40 liraya, 39 liralık tesisat ücreti de 30 liraya indirilmiştir. Telefon konuşma ücretlerinden genel olarak 7,5 kuruş alınacak, fazla konuşma ücreti 5 kuruş olacaktır. Telefon nakil ücretlerinde de yüzde elli indirim yapılmıştır ("Telefon Ücretleri", *Cumhuriyet*, 17 Haziran 1936, s. 2). Konuyla ilgili olarak *Kurun* gazetesinde yazdığı bir yazıda Asım Us, Ankara ve İstanbul Telefon İdarelerinin tarifeleri arasında mevcut olan farkı muhafaza etmenin adaletsiz olacağını belirtmiştir. Bundan dolayı İstanbul Telefon İdaresi devletin eline geçtikten sonra, halk lehine büyük bir değişiklik bekleneceğini savunmuştur (Us, 3 Eylül 1935, s. 1).

Diğer taraftan, İstanbul'da mevcut olan 10.600 telefon abonesi, 800 bin nüfuslu İstanbul şehri için çok az görülmekteydi ("Telefon Ucuzluyor", *Kurun*, 5 Ocak 1936, s. 3). Bu kapsamda şehrin telefon şebekesini genişletmek için de ilk adımlar atılmıştır. Şebekenin ıslahı için İsveç'ten bir uzman getirilmesine karar verilmiştir (BCA, 30-18-1-2/64-39-1). Alınan bütün bu önlemlerle, telefon abonelerinin sayısının arttığı gözlemlenmiştir ("Telefon Aboneleri Artıyor", *Haber*, 13 Şubat 1936, s. 3).

İncelenen zaman diliminde, başlangıçta İstanbul Telefon Şirketi ve ardından İstanbul Telefon İdaresi dönemindeki hatların sayısı, abone sayısı ve konuşma sayısı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1930-1931, s.167; İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1931-1932, s. 189; İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1932-1933, s.197; İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1939-1943, s. 354-355; Küçük İstatistik Yıllığı 1937-1938, s.240; Küçük İstatistik Yıllığı 1938-1939, s. 291; Küçük İstatistik Yıllığı 1939-1940, s. 301; İstatistik Yıllığı 1940-1941, s. 511):

Tablo.1. 1925-1943 Yılları Arasında İstanbul Telefon Şirketi/İdaresi Faaliyeti

İstanbul Telefon Şirketi/İdaresi Faaliyeti			
Yıllar	Hatların Sayısı	Abone Sayısı	Konuşma Sayısı
1925	8.272	10.425	11.490
1926	8.587	10.907	12.095
1927	8.852	11.389	12.378
1928	9.251	11.927	12.661
1929	9.679	12.462	13.565

1930	9.811	12.665	12.577
1931	9.920	12.757	12.118
1932	9.859	12.583	10.834
1933	10.019	12.596	11.103
1934	10.434	13.290	12.179
1935	10.664	13.767	12.940
1936	11.152	13.980	13.996
1937	11.270	14.875	15.914
1938	11.622	15.187	16.609
1939	11.848	15.187	17.111
1940	13.212	16.826	19.376
1941	13.387	17.185	21.161
1942	13.464	17.468	23.650
1943	13.991	18.358	23.527

Tablonun değerlendirilmesinden de anlaşılacağı üzere, İstanbul telefon şebekesinin hükûmetin kontrolüne geçtikten sonra gerek hat gerek abone ve gerekse konuşma sayılarındaki artış dikkat çekmektedir. Bütün bu unsurlar göz önüne alındığında, İstanbul Telefon Şirketi'nin millileştirilmesi ile telefon şebekesinin gelişmesinin önündeki engelleyici unsurların ortadan kalktığı ve bu konuda son derece önemli bir adım atıldığı ortaya çıkmaktadır.

1938 yılında söz konusu gelişmeleri değerlendiren, Telefon İşleri Reisliği Şube Müdürü Raif F. Apaydın, satın alınan İstanbul telefonuna, eskiye oranla rağbetin çok arttığını, santralin artık talepleri karşılayamadığını belirtmiştir. Bundan dolayı Şişli'de 6.000 kapasiteli bir santral tesisine başlandığını, Kadıköy santralının 1.200 aboneliğe çıkarılması için gerekli olan teçhizatın ısmarlandığını aktarmıştır ve şu değerlendirmelerde bulunduğu görülmüştür:

"Bu servisteki gelişmelerin mahiyetini en açık bir şekilde ifade eden bu artışı göstermek için fazla rakam sırlamaya gerek yoktur. Her bakımdan büyük bir hızla yükselen şehirlerimizin hemen hepsi, telefon şebekesi tesisi için taleplerde bulunmaktadır. Büyük bir millî inşirahla göğüsleri kabartan bu rağbetin müspet bir şekilde karşılanabilmesi için bütün mali imkânlar göz önünde tutulmak suretiyle gereken projeler hazırlanmaktadır" (Apaydın, Temmuz 1938, s. 23-24).

Sonuç

Çalışma Cumhuriyet'in ilk yıllarında yabancı bir şirketin elinde bulunan İstanbul Telefon Şirketi'nin millileştirilmesinin nedenleri, sonuçları ve önemi konusunda bilgiler sunmuştur. Bu kapsamda, İstanbul Telefon Şirketi'nin birtakım usulsüz uygulamalarının ve 1930'lu yılların ekonomik şartlarının, millileştirmenin temel nedeni olduğu görülmüştür. Şirketin söz konusu usulsüz uygulamaları arasında, tarifelerin yüksek fiyatlarla belirlenmesi, altyapının geliştirilmesi için yeterli yatırımlardan kaçınılması, anlaşma ile belirlenen oranın üzerinde yabancı işçi çalıştırılması gibi unsurlar yer almıştır. Bu kapsamda şirketin, kâr odaklı ve kamu yararını gözetmeyen bir anlayış tarzı ile hareket ettiği görülmüştür. Şirketin söz konusu uygulamaları, şehrin telefon şebekesinin gelişmesini engelleyen en önemli neden olarak belirmiştir. Bu tür usulsüzlükler ve yetersizlikler, millileştirme sürecini hızlandıran unsurlar arasında yer almıştır.

İstanbul Telefon Şirketi'nin millileştirmenin temel amacı, belirtilen sorunları ortadan kaldırmak ve telefon hizmetlerini geliştirmektir. Bundan dolayı, şirketin devlet tarafından satın alınmasından sonra, telefon şebekesinin hızla gelişmesini sağlayacak adımlar atılmıştır. Takip edilen bu politikalar neticesinde, telefon hatlarının sayısı artmış, yeni santraller kurulmuş, mevcut sistemler modernize edilerek telefon hizmetlerinin daha

nitelikli hale gelmesi sağlanmıştır. Eski şirketin, telefon şebekesini masraflı gördüğünden dolayı geliştirmedeği ve yeni abone olmak isteyenlerin taleplerini reddederek ancak sınırlı sayıda başvuruları kabul ettiği düşünüldüğünde, millileştirilmenin önemi açıkça ortaya çıkmaktadır.

Diğer taraftan özel olarak İstanbul Telefon Şirketi'nin genel olarak da diğer elektrik, su vb. gibi yabancı sermayeli şirketlerin millileştirilmesi, yabancı sermayenin kontrolü altındaki şirketlerin devletin yönetimine geçmesi anlamına geliyordu. Bu da ülkenin ekonomik bağımsızlığını artırmayı amaçlıyordu. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren ekonomik bağımsızlığı hedefleyen Türkiye'nin, yabancı sermayenin kontrolündeki şirketleri millileştirmesi, ulusal ekonominin güçlenmesine katkı sağlayan önemli bir girişimdir. Bütün bu unsurlar göz önünde tutulduğunda, millileştirme hareketleri, ekonomik bağımsızlık, ulusal kalkınma ve sosyal dönüşüm hedefleri doğrultusunda atılan önemli bir adım olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

I. Arşiv Kaynakları

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA)

Fon: 30-18-1-1, Kutu: 7, Gömlek: 20, Sıra: 12, 14.06.1923.
 Fon: 30-18-1-1, Kutu: 22, Gömlek: 76, Sıra: 8, 12.12.1926.
 Fon: 30-18-1-2, Kutu: 3, Gömlek: 29, Sıra: 17, 15.05.1929.
 Fon: 30-18-1-1, Kutu: 5, Gömlek: 47, Sıra: 9, 16.09.1929.
 Fon: 30-18-1-2, Kutu: 24, Gömlek: 77, Sıra: 1, 03.12.1931.
 Fon: 30-18-1-2, Kutu: 36, Gömlek: 38, Sıra: 20, 23.05.1933.
 Fon: 30-18-1-2, Kutu: 46, Gömlek: 50, Sıra: 9, 12.07.1934.
 Fon: 30-18-1-2, Kutu: 64, Gömlek: 39, Sıra: 1, 13.05.1936.
 Fon: 30-11-1-0, Kutu: 104, Gömlek: 20, Sıra: 9, 25.06.1936.
 Fon: 30-11-1-0, Kutu: 116, Gömlek: 31, Sıra: 7, 11.09.1937.

II. Resmi Yayınlar

Resmî Gazete

Resmî Gazete, Sayı: 59, 21.02.1924.
Resmî Gazete, Sayı: 3332, 17.06.1936.
Resmî Gazete, Sayı: 3335, 20.06.1936.
Resmî Gazete, Sayı: 3336, 22.06.1936.

TBMM Zabıt Ceridesi

TBMMZC, Dönem: 2, Cilt: 5, 04.02.1924.
 TBMMZC, Dönem: 2, Cilt: 5, 19.01.1924.
 TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 10.06.1936.
 TBMMZC, Dönem: 5, Cilt: 12, 12.06.1936.

Düstur ve İstatistik Yıllıkları

Düstur (1330) Tertib-i Sani. C. 3. 12 Zilkade 1328- 21 Şevval 1329 (1 Teşrinisani 1326- 29 Teşrinievvel 1327). Dersaadet: Matbaa-i Osmaniye.

- Düstur* (1929). Üçüncü Tertip. C. 4. 8 Mart 1339- 29 Temmuz 1339. İstanbul: Milliyet Matbaası.
- İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1930-1931*. Cilt 1. Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Belediyesi İstatistik Müdürlüğü.
- İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1931-1932*. Cilt 2. Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Belediyesi İstatistik Müdürlüğü.
- İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1932-1933*. Cilt 3. Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Belediyesi İstatistik Müdürlüğü.
- İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1939-1943*. Cilt 6. Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Belediyesi İstatistik Müdürlüğü.
- Küçük İstatistik Yıllığı 1937-1938*. Cilt 1. Neşriyat No: 129, İstatistik Umum Müdürlüğü.
- Küçük İstatistik Yıllığı 1938-1939*, Cilt 2. Neşriyat No: 141, İstatistik Umum Müdürlüğü.
- Küçük İstatistik Yıllığı 1939-1940*, Cilt 3. Neşriyat No: 160, İstatistik Umum Müdürlüğü.
- İstatistik Yıllığı 1940-1941*, Cilt 12. Neşriyat No: 194, Başvekâlet İstatistik Umum Müdürlüğü.

III. Süreli Yayınlar

Akşam
Cumhuriyet
Haber
Hâkimiyeti Milliye
Kurun
Milliyet
P.T.T. Dergisi
Son Posta
Ulus
Vakit

IV. Kitap ve Makaleler

- Alşan, R. (1990). Cumhuriyetin kuruluşu ve ilk onbeş yılında PTT işletmesi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 6(17), 391-420.
- Apaydın, R. F. (Temmuz 1938). Telefonculuğumuzun bugünkü durumu. *P.T.T. Dergisi*, 2, 22-26.
- Avcıoğlu, D. (1969). *Türkiye'nin düzeni, dün-bugün-yarın*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Frederic B. & Lavenir, C. B. (2001). *Diderot'dan internete medya tarihi*. K. Eksen (Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Bingül, Ş. (2020). Osmanlı Devleti'nde iletişim araçlarının kontrolü: "Telefon tevkifleri". *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 21(2), 293-320.
- Boratav, K. (1998). *Türkiye iktisat tarihi 1908-1985*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Davison, R. H. (2003). Osmanlı İmparatorluğu'na elektrikli telgrafın girişi. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, (14), 347-386.
- Demir, T. (2005). *Türkiye'de posta telgraf ve telefon teşkilatının tarihsel gelişimi (1840-1920)*. Ankara: PTT Genel Müdürlüğü.
- Demir, T. (2014). Birinci Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı haberleşme kurumuna dair değerlendirmeler. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 13(25-26), 1-25.

- Headrick, D. R. (2002). *Enformasyon çağı, akıl ve devrim çağında bilgi teknolojileri 1700-1850*. Z. Kılıç (Çev.). İstanbul: Kitap Yayınları.
- Kaçar, M. (1995). Osmanlı telgraf işletmesi. *Çağını yakalayan Osmanlı, Osmanlı Devleti'nde modern haberleşme ve ulaştırma teknikleri*. Ekmeleddin İhsanoğlu & Mustafa Kaçar (Haz.). (45-120). İstanbul: IRCICA.
- Koloğlu, O. (1995). Yeni haberleşme ve ulaşım tekniklerinin Osmanlı toplumu etkileyişi. *Çağını yakalayan Osmanlı, Osmanlı Devleti'nde modern haberleşme ve ulaştırma teknikleri*. E. İhsanoğlu & M. Kaçar (Haz.). (597-608). İstanbul: IRCICA.
- Kubilay, Ç. (2017). 1923-1939 yılları arasında Türkiye'de telekomünikasyon politikaları. *İlef Dergisi*, 4(2), 37-66.
- Ökçün, A. G. (1997). 1920-1930 yılları arasında kurulan Türk anonim şirketlerinde yabancı sermaye. Ankara: Sermaye Piyasası Kurulu.
- Önay, A. (1995). Türkiye'de telefon teşkilatının kuruluşu. *Çağını yakalayan Osmanlı, Osmanlı Devleti'nde modern haberleşme ve ulaştırma teknikleri*. Ekmeleddin İhsanoğlu & Mustafa Kaçar (Haz.). (21-139). İstanbul: IRCICA.
- Özkan, A. (2023). Türkiye'de yabancı sermayeli şirketlerden yabancı ve gayrimüslimlerin tasfiyesinin nedenleri (1922-1923). *Belleten*, 87(308), 293-331.
- Tanrıkut, A. (1984). *Türkiye posta ve telgraf ve telefon tarihi ve teşkilat ve mevzuatı*. Ankara: Efem Matbaacılık.
- Tekeli, T. (2009). *Cumhuriyetin belediyeçilik öyküsü (1923-1990)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekeli, İ. & İlkin, S. (2009). *Uygulamaya geçerken Türkiye'de devletçiliğin oluşumu*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Tezel, Y. S. (1994). *Cumhuriyet döneminin iktisadi tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Us, A. (3 Eylül 1935). İstanbul Telefon Tarifesi. *Kurun*, s. 1.
- Üçer, E. S. (2021). İstanbul Telephone Company from concession to nationalization: A study in business history (1909-1936). *Accounting and Financial History Research Journal*, 20, 63-90.

Ekler



Ek 1 - İstanbul Telefon Şirketi Merkezi
(Cumhuriyet, 2 Ocak 1933, s. 1.)



Ek 2 - Nafia Vekili Ali Bey
(Hâkimiyeti Milliye, 15 Temmuz 1934, s. 1.)



Ek 3 - Fazla Alınan Telefon Ücretleri
(Milliyet, 2 Mart 1934, s. 1.)



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 144-157
Geliş Tarihi-Received: 13.07.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17144926

Medreseden Müze Mekânına: İslam Sanatı ve Estetiği Perspektifinden Yakutiye Medresesinin Dönüşümü*

*From Madrasa to Museum Space: The Transformation of the Yakutiye Madrasa
from the Perspective of Islamic Art and Aesthetics*

Hatice ENGİN**

Öz

Tarihî binaların müzeye dönüştürülmesi hem yapısal koruma hem de kültürel süreklilik açısından yaygın bir dönüşüm yöntemi olarak kabul edilmektedir. Avrupa’da saray ve kilise gibi anıtsal yapıların müzeye dönüştürülmesiyle başlayan bu yaklaşım, Türkiye’de medrese, han, hamam, okul ve kışla gibi farklı tipolojilere sahip tarihî binalarda da çok fazla uygulanmaktadır. Ancak yeniden işlevlendirme süreçleri, çoğu zaman özgün fonksiyon ve yeni kullanım arasında fiziksel, işlevsel ve estetik açıdan uyumsuzluklar yaratabilmektedir. Özellikle mimari ve estetik açıdan zengin ve anlamlı yapılar söz konusu olduğunda daha belirgin sorunlar yaşanmaktadır. Medreseler bu anlamda İslam sanatının özgün mekânlarıdır. Eğitim kurumu olmanın ötesinde, mimari estetik ve süsleme sanatlarının birleştiği simgesel yapılar olarak değer taşır. Müzeye dönüştürülmeleri, sadece fiziksel koruma sağlamakla kalmaz aynı zamanda İslam sanatının estetik ilkelerinin günümüz sergileme yöntemleriyle ne ölçüde temsil edilebileceğini sorgulamayı zorunlu kılar. Söz konusu çalışmada, İlhanlı Dönemi’ne ait Erzurum’daki Yakutiye Medresesi’nin müzeye dönüştürülme süreci, İslam sanatının mekânsal estetik ilkeleri ve yeniden işlevlendirme yöntemleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Medresenin mimari karakteri, süsleme repertuarı ve tarihî kimliği doğrultusunda, müze fonksiyonuna adaptasyonunun estetik ve işlevsel boyutları detaylıca incelenmiştir. Medresenin kültürel miras olarak taşıdığı estetik ve sembolik değerlerin, müzeye dönüşümünün sürdürülebilirliği ve korunması üzerine kapsamlı bir değerlendirme sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslam, sanat, estetik, dönüşüm, müze.

Abstract

The conversion of historic buildings into museums is widely accepted as a transformation method in terms of both structural preservation and cultural continuity. This approach, which began with the conversion of monumental structures such as palaces and churches into museums in Europe, is also widely applied in Turkey to historic buildings of various typologies, such as madrasas, inns, bathhouses, schools, and barracks. However, repurposing processes can often create physical, functional, and aesthetic incompatibilities between the

* Bu çalışma *Uluslararası Göbeklitepe'den Bugüne Türkiye'nin Tarihi ve Kültürel Mirası Sempozyumu* 4-6 Eylül 2021/ Samsun "Kültürel Mirasın Korunması Kapsamında Tarihi Bir Yapının Müzeye Dönüşümü: Erzurum Yakutiye Medresesi Örneği" başlığı altında sözlü olarak sunulmuştur.

** Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, e-posta: enginhatice42@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7796-1171.

original function and the new use. This is particularly evident when considering structures with rich and meaningful architectural and aesthetic qualities. In this sense, madrasas are unique spaces of Islamic art. Beyond being educational institutions, they hold value as symbolic structures where architectural aesthetics and decorative arts merge. Their conversion into a museum not only provides physical preservation but also necessitates questioning the extent to which the aesthetic principles of Islamic art can be represented through contemporary exhibition methods. This study evaluates the process of transforming the İlkhanate period Yakutiye Madrasa in Erzurum into a museum within the framework of the spatial aesthetic principles of Islamic art and refunctionalization methods. The aesthetic and functional dimensions of the madrasa's adaptation to museum function are examined in detail, in light of its architectural character, decorative repertoire, and historical identity. A comprehensive assessment is presented on the sustainability and preservation of the madrasa's cultural heritage, including its aesthetic and symbolic values, and the sustainability of its conversion into a museum.

Keywords: Islam, art, aesthetics, transformation, museum.

Giriş

İslam sanat ve mimarlığı; estetik anlayışı, sembolik dili ve işlevsel düzeniyle yüzyıllar boyunca şehirlerin kimliğini şekillendirmiştir. Camiler, medreseler, türbeler ve külliye gibi yapılar, sadece dini ibadet veya eğitim alanları olmanın ötesinde kültürel, sosyal ve sanatsal merkezler olarak toplum yaşamında önemli rol oynamıştır. Mimari eserler, aynı zamanda dönemlerinin sanat anlayışını, zanaatkârlık becerilerini ve estetik kodlarını yansıtarak kültürel hafıza mekânı haline gelmiştir. İslam coğrafyasındaki dini ve kamusal yapılar, hat sanatı, çini, taş işçiliği ve ahşap oymacılığı gibi sanat dallarının seçkin örneklerini barındıran çok katmanlı ve işlevsel mekânlar olarak tarihte önemli bir yer tutmuştur. Ancak zaman içinde siyasi dönüşümler, savaşlar, kentleşme baskısı ve sosyo-kültürel değişimlerin etkisiyle bazı tarihî yapılar asli işlevlerini yitirmiş, bir kısmı da tamamen terk edilmiştir. Ayakta kalan yapılar ise fonksiyonlarını kaybederek atıl veya harap hâle gelmiştir (İslamoğlu, 2018, s. 512). Dolayısıyla değişen yaşam koşullarıyla birlikte, yapılar yeni işlevlere adapte edilmek zorunda kalmıştır. Tarihî binaların yeniden işlevlendirilmesi, koruma çalışmalarının yanında kültürel mirasın devamlılığını sağlamak için tarih boyunca başvuru alan önemli bir yöntem haline gelmiştir (Ahunbay, 2018, s. 97).

Avrupa'da XVII. ve XVIII. yüzyılda başta saraylar olmak üzere dini yapılar ve Roma Dönemi eserleri, müzelere yoğun bir şekilde dönüştürülerek halka açılması hedeflenmiştir. Sarayların halka açılması beraberinde müzecilik anlayışının gelişmesini de sağlamıştır (Aydın & Şahin, 2018, s. 66). Türkiye'de ise benzer bir eğilim, Osmanlı Dönemi'nde gözlemlenmeye başlanmıştır. 1846 yılında dönemin sadrazamı Ahmet Fethi Paşa'nın girişimiyle, Topkapı Sarayı avlusunda yer alan Aya İrini Kilisesi müze olarak işlev kazanmıştır. Ancak burada sergilenen eserlerin sayısının zamanla artması, yeni bir müze binasına duyulan ihtiyacı beraberinde getirmiştir. 1472 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından inşa ettirilen Çinili Köşk böylece müze olarak kullanılmaya başlanmıştır (Erbay, 2011, s. 38). Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde tarihi yapıların müzeye çevrilmesi daha sistematik bir hâle gelmiştir. Bu dönemde müzeye dönüştürülen ilk örneklerden biri, işlevini yitirmiş olan Topkapı Sarayı'dır. Saray, 1924 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla müze olarak açılmasına karar verilmiştir. Bunu takiben, Konya'da yer alan Mevlana Türbesi ve Dergâhı da 1926 yılında müze olarak ziyarete açılmıştır

(Madran & Önal, 2000, s. 178). Ayrıca Ayasofya, Millî Eğitim Bakanlığı'na devredilmiş ve 1934 yılında müzeye dönüştürülmüştür. Ayasofya'ya bağlı olan Kariye Kilisesi ise 1935 yılında, "Anıt Müze" olarak dönüşümü gerçekleştirilmiştir (Alparslan & Alparslan, 2019, s. 32).

2000'li yıllardan itibaren mimari yapıların müzeye dönüştürülme oranının ülkemizde giderek daha fazla arttığı görülmektedir. Bilhassa tarihi binaların dönüşümünde ekonomik sebepler, turizm, nüfus yoğunluğu, kültürel politikalar etkili olmuştur (Engin, 2024, s. 312-313). Osmanlı Dönemi'nden kalan bazı büyük medreseler, camiler, hanlar, hamamlar mimari bütünlüğü korunarak **sanat müzesi, vakıf müzesi, hat ve tezhip müzesi** gibi tematik alanlara dönüştürülmüştür. Yeniden işlevlendirme yöntemiyle, binaların fiziksel yapısını korumanın yanı sıra içinde barındırdığı sanat eserleri ve süsleme öğelerinin toplumla buluşmasını da mümkün kılmıştır (Açııcı & Konakoğlu, 2019, s. 216). Örneğin İstanbul'daki Süleymaniye Külliyesi'ne ait bazı medreseler müze, araştırma merkezi veya kültürel etkinlik alanı olarak kullanımı sağlanmıştır. Benzer uygulamalar Bursa, Konya ve Edirne gibi tarihî şehirlerde de yaygınlaşmış; çok sayıda medrese, sanat galerisi ve etnografya müzesi olarak yeniden fonksiyon kazanmıştır. Sivas'taki Gök Medrese ile Konya'daki Karatay Medresesi, tarihi ve mimari bütünlükleri korunarak müze işleviyle günümüze taşınan önemli örneklerdir. Bu yapılar, geçmişte eğitim kurumu olarak işlev görmüş olmalarının yanı sıra İslam sanatının mekânsal estetiğini yansıtan mimari değerleriyle kültürel mirasın korunması ve yaşatılmasında merkezi bir rol üstlenmiştir. Fakat her tarihî yapı, bu tür dönüşüm süreçlerinde benzer başarıyı yakalayamamaktadır. İşlevlendirme sırasında binanın özgün mimari karakterinin ve fiziksel dokusunun yeterince dikkate alınmaması, yapının hem estetik hem de yapısal bütünlüğünün zarar görmesine neden olmaktadır. Bu durum sadece mimari unsurların kaybıyla sınırlı kalmayıp, sergi düzenlemelerinde ve müze işlevinin yerine getirilmesinde ciddi kısıtlamalara yol açmaktadır. Bunun yanı sıra müze sergileme pratiklerinin çağdaş gereksinimlere uyum sağlayamaması, mekânsal kısıtlamalar ve uygun olmayan iklimlendirme koşulları, ses, ışık gibi etmenler eserlerin korunmasını güçleştirirken ziyaretçi deneyimini olumsuz etkilemektedir. İşlevsel uyumsuzluklar ve fiziksel deformasyonlar neticesinde, yapının hem kimlik kaybına uğramasına hem de müze işlevinin etkin biçimde yerine getirilememesine sebep olmaktadır. Bu nedenle, tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesinde, mimari, estetik ve yapısal özelliklerin bütüncül olarak değerlendirilmesi; müze işlevinin gerektirdiği sergileme teknikleri ve fiziksel koruma standartlarıyla uyumlu çözümler üretilmesi zorunludur. Aksi takdirde, planlama, mimari ve süsleme özellikleriyle öne çıkan bu tarihî eserler, yalnızca kimliklerini kaybetmekle kalmayıp, işlevsellik ve sürdürülebilirlik açısından da ciddi sorunlar yaşayacaktır.

Çalışmada ele alınan Yakutiye Medresesi, Erzurum'un tarihsel kimliğini yansıtan önemli eserlerden biridir. 1310 yılında İlhanlı veziri Hoca Yakut Gazani tarafından inşa ettirilen yapı, mimarisi ve süsleme detaylarıyla Anadolu'daki İslam sanatının geç dönem örnekleri arasında özel bir konuma sahiptir. Taş işçiliği, geometrik ve bitkisel bezemeleri ile yazı sanatının ustaca birleştiği cephe düzeni, dönemin estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Zamanla özgün işlevini

kaybeden medrese, farklı dönemlerde dökümhane ve askeri depo olarak kullanılmış; günümüzde ise müze işleviyle hizmet vermektedir. Çalışmanın ilk bölümünde, tarihî binaların müzeye dönüştürülme süreci genel hatlarıyla değerlendirilmiş; ardından Yakutiye Medresesi'nin tarihî arka planı, mimarî özellikleri ve süsleme programı başlıklar altında incelenmiştir. Müze düzenlemesinin iç mekân organizasyonu üzerindeki etkileri ile sergilenen eserlerin yerleşimi, görsel malzeme ile desteklenerek analiz edilmiştir. Sonuç kısmında, kültürel miras taşıyıcısı olan yapıların yeniden işlevlendirilmesinin olumlu ve olumsuz yönleri tartışılmış; Yakutiye Medresesi örneğinden hareketle, İslam sanatının korunması ve toplumsal belleğe aktarılması açısından müze işlevinin taşıdığı anlam irdelenmiştir.

İslam Sanatı İçerisinde Yakutiye Medresesinin Yeri

Medresenin Tarihçesi

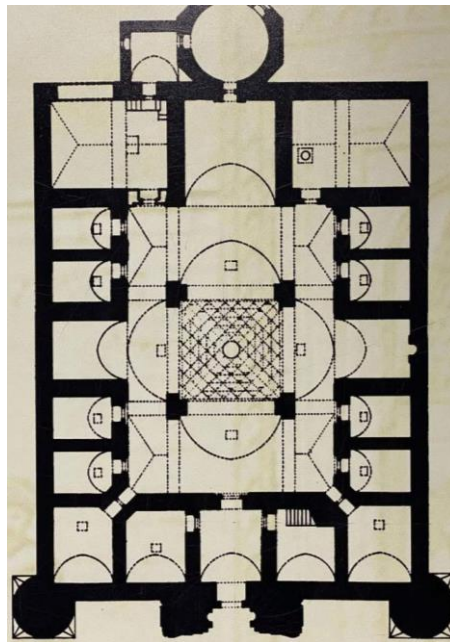
İlhanlıların Anadolu'da inşa ettikleri önemli eserler arasında yer alan Yakutiye Medresesi, taç kapsısı üzerinde yer alan Arapça kitabeye göre 710/ 1310 yılında Sultan Olcayto ve Bulgan Hatun adına Hacı Yakut tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Kuran, 1969, s. 124). Güney eyvanın yan duvarına yerleştirilmiş olan vakıf kitabesinde medreseye vakfedilen eserlerin listesi bulunmaktadır (Ünal, 1974, s. 93).

Medrese, Osmanlıdan önce kentin ilim ve eğitim görevini üstlenen önemli bir konumdaydı (Gündoğdu, 2003, s. 50). Osmanlı Dönemi'nde bir süreliğine dökümhane olarak kullanılırken, XIX. yüzyılın sonlarından Cumhuriyet Dönemi'ne kadar askeri depo niteliğindeydi (Çam, 1988, s. 290). Yapının Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze çok fazla restorasyon ve onarım geçirdiği kaynaklarda geçmektedir. Bunların en kapsamlısı 1964 ve 1973 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından diğer ikisi ise 1991 ve 2009 tarihinde yapılmıştır. Yapılan onarım ve yenilemeler neticesinde binanın taşıyıcı sisteminde değişiklik yapılmadan yalnızca zamanla yıpranmış, yok olmuş olan kaplama taşlarında ve minare gövdesinde bulunan çini ve tuğlalarda değişiklikler gözlenmiştir (Kulak Torun & İsmailoğlu, 2022, s. 10). Bununla birlikte çatı kısmında ve taç kapı üzerinde yer alan koruyucu katı bölümünde onarımlar yapılmıştır. Binanın iç mekânında yer alan kaplamalarda, odalarda küçük çaplı değişimler söz konusudur (Konak, 2022, s. 51). 1976 yılına kadar askeri yapılarla kuşatılmış olan binanın çevresi, Erzurum Lalapaşa Camii ile aynı alan içerisine alınarak çevre düzenlemesi gerçekleştirilmiştir. Yakutiye'nin çevresindeki çoğu binanın yıktırılması ise döneminde tartışmalara konu olmuştur (Karpuz, 1987, s. 176). 1984 yılından 1994 yılına kadar onarımlar devam etmiştir. Medrese, Erzurum Müze Müdürlüğü'ne bağlı olarak 1994 yılında Türk İslam Eserleri ve Etnografya Müzesi olarak hizmete açılmıştır (Önder, 1999, s. 151).

Medresenin Plan, Mimari ve Süsleme Özellikleri

Yakutiye Medresesi, Anadolu'da İlhanlı ve Selçuklu mimari anlayışlarının sentezlendiği en büyük kapalı avlulu medreselerden biridir. Yakutiye Medresesi, dikdörtgen planlı ve kapalı avlulu bir yapıdır (Kunter, 1947, s. 24). Avlu

çevresinde eyvan ve hücrelerin sıralandığı klasik medrese plan tipolojisine sahiptir. Avlunun ortasında dört sütun üzerine oturan, mukarnaslı bir kubbe yer almakta olup, bu kubbenin üst kısmı fenerle aydınlatılmaktadır. Yapının zemin katında, avlunun kuzey ve güney kanadında karşılıklı olarak dörder, doğu ve batı yönlerinde ise ikişer adet öğrenci hücresi bulunmaktadır. Odalara giriş ise küçük boyutlarda oldukça basık ahşap kapılar ile sağlanmaktadır. Giriş kapılarının üst kısımları ise lentolu ve düz hatlı, silmelerden oluşmaktadır. Silmeler üzerinde bitkisel ve geometrik bezemeli rozetler bulunmaktadır. Odalar (hücre) muhtemelen öğrenci ve hocaların sınıf ve derecelerine göre belirlendiğinden dolayı her odanın girişinde farklı bir süsleme detayı dikkat çekmektedir (Denkhalbant, 2013, s. 294). Medresenin doğu eyvanının sol tarafındaki hücrede ise eyvanın sonuna yerleştirilmiş kümbete ulaşılmaktadır. Kümbetin cenazeliği kare, gövdesi ise poligonal plana sahiptir (Ünal, 1974, s. 93).



Medresenin Planı: <https://www.gezire.com/yakutiye-medresesi/> [Erişim Tarihi 20.02.2025].

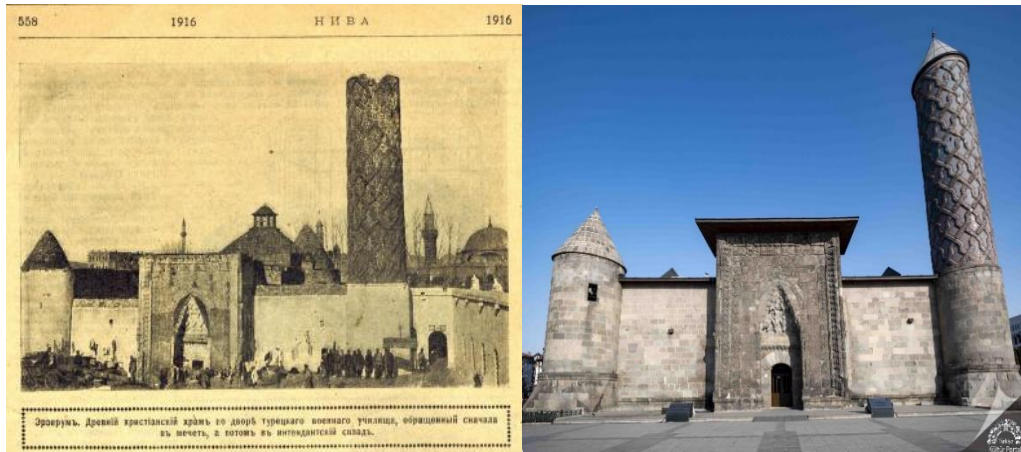
Güney eyvanında yer alan mescit, mermer üzerine sülüs hatla yazılmış vakfiye kitabesi ve mukarnas kavsaralı mihrabı ile dikkat çekerken, batı cephesindeki anıtsal taş kapı ise taş işçiliğinin ulaştığı üst düzey kompozisyonu temsil eder. Taş kapı süslemeleri derince oyulmuş palmet ve rumilerden oluşmakta ve barok bir intiba uyandırmaktadır (Erzurum İl Yıllığı, 1968, s. 332). Bununla birlikte taş kapının yan yüzlerine yerleştirilmiş olan iki panodan her birinde iki pars, çift başlı kartal ve bir palmiye figürü vardır. Medrese gerek süsleme gerekse kompozisyonu açısından Çifte Minareli Medresenin bir kopyası mahiyetindedir (Ünal, 1974, s. 93). Batı cephesinin ortasında yer alan taş kapıda ayrıca bitkisel, geometrik ve figüratif süslemelerle bezelidir. Portalın her iki yanında, üst bölümlerde geometrik kompozisyonlar, palmet ve sarmaşık motiflerinin yer aldığı süslemeli panolar bulunmaktadır. Alt kısımlarda ise kemerli nişler içerisine yerleştirilmiş hayat ağacı, iki aslan figürü ve onların üzerinde konumlandırılmış çift başlı kartal motifi dikkat çekmektedir (Doğan, 2003, s. 158). Taş kapıda yer alan çift başlı kartal, pars ve hayat ağacı gibi

semboller, yapının kozmolojik ve kültürel anlam katmanlarını ortaya koyar. Sağda yükselen tuğla minare ve doğuya bitişik konik külahlı kümbet, yapının hem anıtsallığını hem de işlevsel çeşitliliğini artırmaktadır (Aslanapa, 1989, s. 195). Bezeme açısından yapının dikkat çeken bir diğer bölümü ise minaresidir. Kesme taş malzeme ile itinalı bir işçilikle yapılan kaide, medrese duvarı boyunca yükselmekte ve bir bilezik ile sonlanmaktadır. Bunun üzerinde mozaik çini tezyinatlı tuğla bir gövde bulunmaktadır. Sırlı tuğladan örgü motifleri ile bezenmiş gövdede yer alan tuğla ve çiniler, ilk bakışta simetrik gibi görünse de detaylıca bakıldığında birbirinden farklı oldukları anlaşılmaktadır. Yakutiye medresesinin minaresini süsleyen geometrik dekorasyon, birbirine geçmiş şeritler halinde şerefeye kadar devam etmektedir (Akçay, 1965, s. 149).

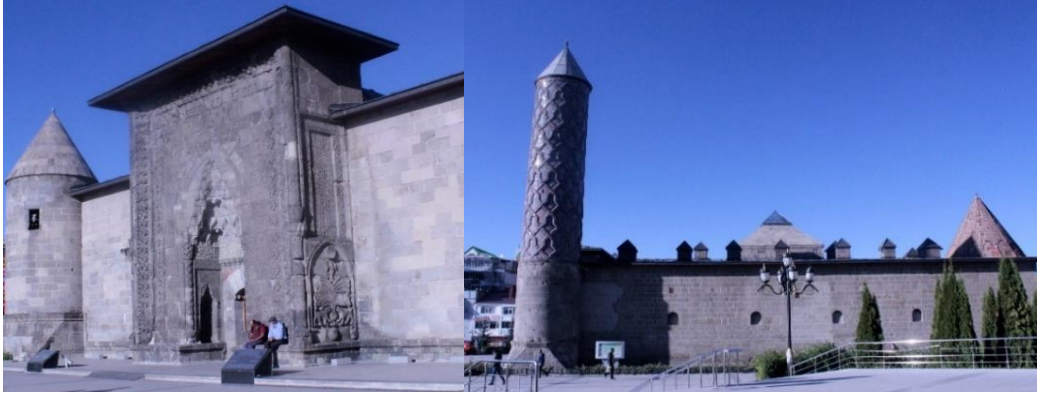


Görsel 1. Medresenin Ana Mekân Örtüsü ve Giriş Bölümü (H. Engin 2020)

Medresede kullanılan malzemeye bakıldığında ise taşıyıcı elemanlarda, minare kaidelerinde, dış cephe kaplamalarında, avlu duvarında ve ana mekânın üst örtüsünde kesme taş; hücre duvarı ve üst örtülerinde ise moloz taş malzeme kullanılmıştır. Bunun yanı sıra minare gövdesinde sırlı-sırsız tuğla ve çini, giriş portalında ise demir kenet kullanılmıştır. Yapının cephe duvarları sağır bırakılmıştır ve portalın iki yan kısmına, kare kaide üzerine oturan silindirik kuleler yerleştirilmiştir (Konak, 2022, s. 51).



Medresenin 1916 ve 2025 Yılına Ait Görüntüler <https://www.eskiturkiye.net/arama/erzurum>



Görsel 2: Medresenin Taç Kapısından ve Cephelerinden Bir Görünüm (H. Engin, 2020)

Medresenin Müzeye Dönüşümünde Estetik ve İşlevsel Uyum

Yakutiye Medresesi, süslemeleri ve özgün mimari yapısıyla Erzurum'un önemli simgelerinden biridir. 1994 yılında gerçekleştirilen bir düzenlemeyle yapı, etnografya müzesine dönüştürülmüştür. Yeniden işlevlendirme sürecinde, yapı üzerinde büyük fiziksel müdahaleler yapılmamış, medresenin mimari bütünlüğü büyük ölçüde korunarak yeni bir işlevle yaşatılması amaçlanmıştır. Özellikle iç mekânda yer alan mimari unsurlar ve taş süslemeler olduğu gibi bırakılmış; böylece hem yapı hem de içerdiği tarihsel değer koruma altına alınmıştır. Fakat tarihî bir yapının bir müze olarak kullanılmasının bazı yapısal ve işlevsel zorlukları da beraberinde getirdiği görülmektedir.

Tek katlı olarak tasarlanan medrese binasındaki hücreler, teşhir salonu olarak düzenlenmiştir. Müze işlevi verilen Medresede; Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi'ne ait çini, ahşap, maden, yazma eserler sergilenmektedir. Salonlar, oldukça dar ve küçük ebatlara sahip olduğu için eser sayısı da medresenin iç mekân yeterliliğine göre düzenlenmiştir. Toplamda 3345 esere sahip müzenin, yalnızca eserlerinden 481 adedinin teşhirde yer alması bunu açıkça göstermektedir (Engin, 2022, s. 86). Müzede etnografik eserler dışında Geleneksel medrese yaşantısı ve yörenin ev kültürü, tematik olarak canlandırılmıştır. Bunun yanı sıra ana salonda, yörede yer alan tarihi yapıların eski fotoğraflarına yer verilirken, zeminden yüksekçe kuzey ve güney eyvanlarında ise hem etnografik malzeme hem de tematik canlandırmalara yer verilmiştir. Güney eyvanı mescit iken, kuzey eyvanı ise geleneksel Erzurum ev yaşantısı ve mutfak şeklinde kurgulanmıştır. Ana eyvanın sağ ve sol tarafında yer alan salonlarda ise sırasıyla el yazma eserler, silahlar, tarikat ve tartı aletleri, Selçuklu seramikleri, İslami döneme ait sikkeler ve kadın giysileri- takıları, erkek takı ve aksesuarları teşhir edilmiştir. Sergi salonlarını sırasıyla şu şekilde sıralamak mümkündür.

Kadın Takı ve Giysileri: Salonda sergilenen kadın giysileri, Anadolu'ya özgü bindallı, üçetek ve cepken gibi geleneksel kıyafetlerden oluşmaktadır. Erzurum bölgesinde kadınların özel ve günlük yaşamda kullandığı bu kıyafetler, farklı parçalar halinde teşhir edilmektedir. Ayrıca giysileri tamamlayan takı ve aksesuarlar da sergi kapsamında yer almaktadır. Bu eserler arasında tepelikler, bilezikler ve kolyeler bulunmaktadır. Kadınların takılarını muhafaza ettikleri, çeşitli taşlarla süslenmiş takı kutuları da koleksiyonda sergilenmektedir.



Görsel 3: Kadın Takı ve Kıyafetlerden Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Erkek Takıları: Erkek takı ve aksesuarları bölümünde, erkek kıyafetlerine yer verilmemiş, yalnızca erkeklerin kullandığı takı ve aksesuarlar sergilenmiştir. Koleksiyonda özellikle kemerler, köstekli saatler, yüzükler, mühürler, saat keseleri, tütün tabakaları ve ağızlıklar ön plandadır.



Görsel 4: Erkek Takı ve Aksesuarlarından Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Madeni Eserler: Bu salonda, bakırdan üretilmiş mutfak eşyaları ve Kaçar Hanedanlığı Dönemi'ne ait objeler sergilenmektedir. Koleksiyon; fincan zarfları, şeker tutacakları, kahve değirmenleri, kahve kutuları, gümüş ve cam şekerlikler, buhurdanlık, gülabdan, semaver, şifa tasları ve ibrik gibi çeşitli mutfak araçlarını içermektedir.



Görsel 5: Madeni Eserlerden Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Savaş Aletleri: Savaş aletlerinin yer aldığı salonun dar ve küçük olması, sergilenen eser sayısını büyük oranda etkilemektedir. Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi'ne ait çeşitli silah örnekleri arasında tüfek, tabanca, kılıç, bıçak, kama, hançer, topuz (gürz), kalkan, barutluk vb. eserler yer almaktadır.



Görsel 6: Savaş Aletlerinden Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Dokumacılık: Dokuma salonu olarak düzenlenen küçük odada yöreye özgü herhangi bir dokuma örneğine yer verilmemiştir; sadece bir dokuma tezgâhı bulunmaktadır. Erzurum, halı ve kilim dokumacılığı açısından Doğu Anadolu'nun önemli merkezlerinden biri olmasına rağmen teşhirde bu alana ait eserlerin bulunmaması muhtemelen mekânın dar ve küçük olmasıyla ilişkilidir.



Görsel 7: Dokuma Tezgâhı ve Tanıtım Panosundan Bir Görünüm (H. Engin 2020)

El Yazma Eserleri: El yazmalarına ayrılmış sergi salonunda, yazı kültürüne ve günlük kullanıma ait çeşitli etnografik nesneler yer almaktadır. Bu bölümde mühürler, yüzükler, hokka ve divit takımları, mürekkep kapları, yazı takımları, kıblegah, astronomi aleti ve kolye formunda mühür örnekleri sergilenmektedir.



Görsel 8: Yazı Takımından Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Tarikat ve Tartı Aletleri: Bu salonda, tarikat kültürüne ait özel nitelikteki etnografik eserler ile geleneksel ölçüm araçları sergilenmektedir. Koleksiyonda hamayıl (muska türü), dairesel ve farklı formlarda muskalar, şifa taşı, terazi ve benzeri objeler bulunmaktadır.



Görsel 9: Tarikat ve Tartı Aletlerinden Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Selçuklu Seramikleri: Bu salonda ise Selçuklu Dönemi'ne ait seramik örnekleri sergilenmektedir. Bitkisel, hayvan figürlü ve geometrik süslemelere sahip çeşitli seramik parçaları koleksiyonda yer almaktadır. Eserler arasında çömlek, çanak, kandil ve kapak vb. örnekler de bulunmaktadır.



Görsel 10: Selçuklu Seramiklerinden Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Sikkeler: Sikkelerin yer aldığı salonda bölgede hüküm sürmüş farklı medeniyetlere ait sikkeler kronolojik sıraya göre teşhir edilmektedir. Koleksiyon içerisinde Abbasi, Artuklu, Eyyubi, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait örnekler dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Osmanlı Dönemi'ne ait kâğıt paralar ve banknotlar da vitrinlerde teşhir edilmektedir.



Görsel 11: Sikkelerden Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Medrese Eğitimi: “Medrese eğitimi” başlığı altında yer alan alanda, bir ders ortamı tematik canlandırmayla sunulmuştur. Bir hocanın ders verdiği ve öğrencilerin çevresine oturduğu sahne aracılığıyla dönemin eğitim anlayışı görselleştirilmiştir. Bu canlandırma, Yakutiye Medresesi'nin geçmişte önemli bir ilim ve eğitim kurumu olduğu fikrini izleyiciye aktarmayı amaçlamaktadır.



Görsel 12: Medrese Bölümünden Bir Görünüm (H. Engin 2020)



Görsel 13: Geleneksel Erzurum Evinden Bir Görünüm (H. Engin 2020)

Geleneksel Erzurum Evi: Kuzey eyvan, geleneksel Erzurum evi atmosferinde kurgulanmıştır. Özellikle evin en önemli mekânlarından biri olan mutfak üzerinden, dönemin gündelik yaşamına dair tematik bir sahne sunulmaktadır. Alanda sedir, ocaklık ve duvara bitişik, zeminden hafif yükseltilmiş bir ahşap dolap yer almakta; dolap içerisinde ise geleneksel mutfak gereçleri sergilenmektedir. Zeminde yöreye özgü bir halı yer örtüsü olarak kullanılmıştır. Mutfak sahnesi, yöresel giysiler içerisindeki erkek, kadın ve çocuk figürleriyle canlandırılarak geleneksel aile yapısı ve ev içi yaşam yansıtılmaya çalışılmıştır. Böylece Erzurum'un sivil mimarisi ve kültürel dokusuna gönderme yapılmıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

Tarihi binaların korunarak günümüze kadar varlığını devam ettirmesi, yalnızca fiziksel varlığın sürdürülebilirliği açısından değil aynı zamanda toplumsal belleğin canlı tutulması ve kültürel sürekliliğin sağlanması bakımından da büyük önem taşımaktadır. Bu doğrultuda yeniden işlevlendirme, korunması gereken yapılara çağdaş bir kullanım kazandırarak onları yaşatmayı amaçlayan etkili bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak yeniden işlevlendirme sürecinin başarısı, mimari esere uygun bir işlev kazandırmak kadar taşıdığı tarihsel, mimari ve sanatsal değerlerin korunmasına gösterilen özenle de yakından ilişkilidir. İslam mimarisi ve sanat anlayışı, tarih boyunca biçimsel sadeliği, sembolik derinliği ve estetik zarafeti ile kendine özgü bir ifade dili oluşturmuştur. Özellikle medreseler, sadece eğitim kurumları olarak fonksiyon görmemiştir bunun yanında dini, kültürel ve sanatsal değerlerin şekillendiği mekânlar olarak işlev görmüşlerdir.

Erzurum Yakutiye Medresesi bu anlamda İslam sanatının taş mimarideki zarafetini, süsleme anlayışını ve mekân kurgusunu yansıtan nitelikli bir örnektir. Medresenin taç kapısındaki bezemelerden hücre planlı iç düzene kadar her detay, dönemin estetik anlayışının ve kültürel kimliğinin izlerini taşımaktadır. 1994 yılında Türk İslam Eserleri ve Etnografya Müzesi olarak yeniden işlevlendirilmesi, medresenin korunmasına ve yeniden kamusal alanda yer edinmesine katkı sağlamıştır. Her ne kadar medresenin kültürel miras kimliği muhafaza edilmiş olsa da mekânın özgün planı bir müzenin gereksinimlerini karşılamada yetersiz kalmaktadır. Özellikle medresenin dar ve küçük hücreleri, çok sayıda ziyaretçinin aynı anda konforlu biçimde mekânı gezmesine imkân tanımamaktadır. Bu durum, sergileme organizasyonunda mekânsal yetersizliklere neden olmakta ve ziyaretçi deneyimini olumsuz etkilemektedir. Dahası bazı odalarda belirlenen temalar ile sergilenen eserler arasında anlam bütünlüğü kurulamamış; bu da serginin genel bağlamını zayıflatmakta ve ziyaretçilerin eserlerle kurduğu ilişkide kopukluklara yol açmaktadır. Teknik açıdan değerlendirildiğinde ise aydınlatma sisteminin yetersizliği, eserlerin etkili ve doğru biçimde sunulmasını engellemektedir. Benzer şekilde, akustik düzenlemelerin müzecilik normlarına uygun olmaması, mekân algısını ve ziyaret deneyimini sınırlamaktadır. Tüm bu unsurlar medresenin kültürel mirasın korunması ve kamusal kullanıma açılması açısından önemli kazanımlar sağlamakla birlikte, müze işlevinin sürdürülebilirliği ve etkinliği bakımından dikkate alınması gereken yapısal sorunlara işaret etmektedir. Bunun yanı sıra müzelerde bulunması gereken kafe, çocuk alanları ve dinlenme mekânları mevcut değildir. Nitekim her tarihi eserin müze işleviyle değerlendirilmesi uygun olmayabilir. Yapının fiziksel kapasitesi, iç mekân koşulları ve taşıdığı kültürel-anlamsal yük dikkate alınarak, işlev seçimi titizlikle yapılmalıdır. Medreseler gibi İslam estetiğini ve sembolik mimariyi temsil eden yapılarda, müdahaleler asgari düzeyde tutulmalı; geri dönüşü olmayan değişikliklerden kaçınılmalıdır. Aksi halde mimari yapının bütünlüğünün yanı sıra temsil ettiği manevi ve sanatsal değerler de zarar görebilir.

Yakutiye Medresesi özelinde değerlendirildiğinde, binanın mevcut fiziksel sınırları, kapsamlı bir etnografya müzesi olarak yeterlilik gösterememektedir. **Bölgenin etnografik materyallerini sergileme** açısından, medresenin iç mekân düzeni ve mimari dokusu uygun değildir. Dolayısıyla yapı, “anıt müze” statüsünde ele alınarak, özgün mimari özellikleri korunmak suretiyle gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Böylelikle hem yapı kimliğini yitirmeden korunabilir hem de İslam sanatının estetik kodları, mekân üzerinden toplumla buluşmaya devam eder. Yeniden işlevlendirme süreçlerinde işlevsel kazanımın yanı sıra tarihsel süreklilik, mekânsal bütünlük ve sanatsal özgünlük de temel ilkeler arasında yer almalıdır. Bilhassa İslam mimarlık mirasını temsil eden yapılarda, bahsi geçen değerlerin yaşatılması; fiziksel koruma kadar, estetik duyarlılığı da önceleyen bir yaklaşımla mümkün olabilir. Bu çerçevede, Yakutiye Medresesi gibi eserlerin korunması, sadece bir mimari miras olarak görülmemeli, İslam estetik anlayışının taşıyıcısı ve kültürel değerlerin geleceğe taşınmasını üstlenen mekânlar olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak yedi asırdır tarihe tanıklık etmiş bir medresenin günümüze kadar varlığını koruyarak ulaşması elbette ki önemlidir. Yeniden işlev yöntemi,

yapıyı asırlarca koruyarak ayakta tutabilmiştir. Medresenin atıl durumdan aktif hale dönüştürülmesi, bu nedenle geleceğe aktarılması büyük önem taşımaktadır. Lakin yapı her ne kadar iyi şekilde korunmuş olsa da bir müze mekânı için yeteri kadar elverişli olmadığını söyleyebiliriz. Yapıya yeni işlev yüklemek yerine, onu kendi tarihî bağlamı içinde sunacak dijital ve görsel anlatım teknikleri kullanılabilir. Böylece yapının mimari bütünlüğü bozulmadan ziyaretçilere nitelikli bir bilgi ve deneyim sunulabilir. Bu yaklaşım, kültürel mirasın korunması ile çağdaş sunum yöntemlerini birleştiren sürdürülebilir bir çözüm olacaktır.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2018). *Tarihi çevre koruma restorasyon*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Akçay, İ. (1965). Yakutiye Medresesi. *Vakıflar Dergisi*, 6, 146-152.
- Alparslan, C. & Alparslan, Ö. (2019). *Bir mirasın yönetim merkezi olarak müze*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydın, A. & Şahin, Ö. (2018). Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesi: Isparta Aya Ishotya (Yorgi) kilisesinin gül müzesine dönüşümü. *TÜBA-KED*, 17, 64-75.
- Çam, N. (1988). Erzurum'da Yakutiye medresesi ile ilgili bazı mülahazalar. *Vakıflar Dergisi*, 20, 289-310.
- Denknbant, A. (2013). Yakutiye medrese ve kümbeti. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, (C. 43, s. 293-295). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Doğan, N. (2003). Bezemeye bakış: Anadolu'da İlhanlı izleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20(1), 150-166.
- Engin, H. (2022). *Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki Etnografya müzeleri ile bu bölge müzelerindeki etnografik eser sekiyonlarının idari, sosyal ve kültürel açıdan incelenmesi*. [Doktora Tezi]. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Engin, H. (2024). Okul binasından müzeye: Koruma-yeniden işlevlendirme örneği olarak Muş müzesi. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33, 309-327.
- Erbay, M. (2011). *Müzelerde sergileme ve sunum tekniklerinin planlanması*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Erzurum İl Yıllığı 1968*. İstanbul: Çeltüt Matbaacılık
- Gündoğdu, H. (2003). Erzurum'da tarihi yapılaşma ve bazı gözlemler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 5(10), 49-55.
- İslamoğlu, Ö. (2018). Tarihi yapıların yeniden kullanılmasında yapı işlev uyumu: Rize müzesi örneği. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7(5), 510-523.
- Karpuz, H. (1987). Erzurum Şehrini tarihi dokusu ve Türk İslam yapılarının çevre düzenlemesi. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 2(171), 172-191.
- Kulak Torun, F. & İsmailoğlu, S. (2022). İnanç turizmi kapsamında Erzurum'da yer alan dini yapılar. *Journal of Academic Tourism Studies*, 3(2), 1-15.

- Kuran, A. (1969). *Anadolu medreseleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kunter, H. B. (1947). Yakutiye medresesi. *Ülkü Halkevi ve Halkodaları Dergisi*, 7(1), 23-25.
- Kurak Açıcı, F. & Konakoğlu, Z. (2019). Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesi: Trabzon mimarlar odası örneği. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28(2), 214-224.
- Konak, I. (2022). Erzurum çifte medrese ve Yakutiye medresesi çinili minarelerinin mevcut durumu ve tamamlama uygulamaları. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(12), 44-59.
- Madran, B. & Önal, Ş. (2000). Yerellikten küreselliğe uzanan çizgide tarihin çok paylaşımlı vitrinleri: Müzeler ve sunumlar. *Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme Tarih Kongresi*, İstanbul: Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Önder, M. (1999). *Türkiye müzeleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünal, R. H. (1974). Erzurum ili dâhilindeki islâmî devir anıtları üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, 6, 48-148.
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/erzurum/gezilecekyer/yakutiye-medresesi> [Eşim Tarihi: 20.02.2025].



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 158-167
Geliş Tarihi-Received: 15.04.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17229488

Cumhuriyet Dönemi Yapılan Halk Oylamalarının Adana'ya Yansıması (1960-1990)

The Impact of Republican Era Referendums on Adana (1960-1990)

Nesrin HANGÜL*

Öz

Halk oylamaları demokratik sistemde siyasal katılımın farklı biçimlerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Halk oylamasında genel itibariyle meclis tarafından hazırlanan kanunlar halkın onayına "Evet" ya da "Hayır" şeklinde sunularak sonuca göre ya kabul edilir ya da reddedilirdi. Bu bakımdan halk oylaması Anayasanın maddelerinde değişiklik yapılmak istendiğinde bir araç görevi görmüştür. Halk oylamalarında anayasanın onaylanması ya da yapılandırılması sürecinde halkın görüşü belirleyici rol oynamıştır. Bu bağlamda Türkiye'de ilk halk oylaması 1961 Anayasasının kabulü için 9 Temmuz 1961 tarihinde yapılmıştır. Sonrasında 7 Kasım 1982'de 1982 Anayasasının kabulü için ve 1982 Anayasasının bazı maddelerinin değiştirilmesi amacıyla söz konusu yıllar içinde dört defa halk oylaması yapılmıştır.

Çalışmanın amacı Cumhuriyet Döneminde söz konusu yıllarda yapılan halk oylamalarının Adana'daki sonuçlarını ve katılım düzeyini ilçeler bazında ele alarak ortaya çıkarmaktır. Çalışmanın bir diğer amacı ise halk oylamalarında Adana'da gösterilen siyasi tavrı veriler üzerinden belirlemektir. Çalışma, konusu gereğince TÜİK verileri temel alınarak hazırlanmıştır. Ayrıca yerel basından, telif ve tetik eserlerden de faydalanılmıştır. Çalışma hazırlanırken doküman analizi tekniği kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi, halk oylaması, Adana.

Abstract

Referendums are one of the different forms of political participation in a democratic system. In referendums, laws generally prepared by parliament were submitted to the people for approval or rejection, and were either accepted or rejected accordingly. In this respect, referendums served as a tool when amendments to the Constitution were desired. In referendums, the people's opinion played a decisive role in the process of approving or structuring the Constitution. In this context, the first referendum in Turkey was held on July 9, 1961, for the adoption of the 1961 Constitution. Subsequently, four referendums were held during the years in question for the adoption of the 1982 Constitution and for the amendment of some articles of the 1982 Constitution.

The aim of this study is to examine the results and participation levels of the referendums held in Adana during the Republican Era, focusing on the districts. Another objective of the study is to determine the political stance shown in Adana in the referendums based on the

* Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, e-posta: nesrin_soyer@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6019-3487.

data. The study was prepared based on TUIK data as required by the subject matter. In addition, local press, copyrighted works, and research papers were also used. Document analysis technique was used in preparing the study.

Keywords: Republican Era, referendum, Adana.

Giriş

Sosyo-ekonomik bakımdan toplumların değişikliğe uğraması demokrasinin gelişmesine katkıda bulunmuştur (Soysal, 2022, s. 979-980). Bu bağlamda egemenliğin kullanılması açısından üç çeşit demokrasi ayrımı vardır. Bunlar; doğrudan, yarı doğrudan ve temsili demokrasi (Kurşuncu & Safi, 2023, s. 205). Temsili demokraside halk egemenliğini bizzat kullanırken doğrudan demokraside egemenliğini tümüyle temsilcilere devretmektedir. Yarı doğrudan demokraside temsili demokrasideki gibi egemenlik kullanımı temsilciler ve halk arasında paylaşılmaktadır. Bu sistemde halk referandum, halk vetosu, halk teşebbüsü aracılığıyla egemenliğin kullanılmasına katılmaktadır (Kurşuncu & Safi, 2023, s. 205). Bu araçlardan referandum geri almak veya getirmek anlamına gelen “referre” kelimesinden türemiştir. Referandum kelimesi Türkçeye Fransızcadan geçmiştir. Siyasi bir konunun halk tarafından oylanması anlamına gelmektedir (Sevinç, 2021, s. 38). Oylama, yeni bir yasa ya da mevcut yasada değişiklik gibi konularda halkın “Evet” ya da hayır seçeneklerinden birini tercih ederek metnin kabulünü ya da reddini sağladığı halka başvuru yöntemidir (Kurşuncu & Safi, 2023, s. 205). Halk oylaması, demokrasinin geliştiği ülkelerde çok sık görülmektedir. Türkiye’de de halk oylamaları demokrasinin gelişimine önemli katkı sunmaktadır (Tunç, 2021, s. 654).

Cumhuriyet Döneminin ilk halk oylaması 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra hazırlanan 1961 Anayasasının kabul edilmesi amacıyla yapılmıştır (Özkul, 2023, s. 23). Halk oylamalarının ikincisi 1982 Anayasalarının kabulü için yapılmış olup diğer iki tanesi ise 1982 Anayasasının 175. maddesi gereğince 1987 ve 1988 yıllarında anayasal değişiklikleri içeren halk oylamalarıdır (Keskinsoy, 2011, s. 51).

Bu çalışmada da Adana’da gerçekleştirilen halk oylamalarının tarihsel ve siyasi bağlamda incelenerek seçmenin siyasi tutumunu ve bu tutumun halk oylaması sürecine nasıl yansıdığını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, halk oylamalarının Adana’daki uygulama biçimleri ve oy dağılımları analiz edilerek katılım sonuçları değerlendirilmiştir. Çalışma, Türkiye’nin siyasi dönüşüm süreçlerinde Adana özelinde verilen tepkiyi anlamak açısından büyük öneme sahiptir. Bu bağlamda halk oylamalarının bölgesel etkilerini anlamaya yönelik akademik boşluğu doldurmak hedeflenmiştir.

1. 9 Temmuz 1961 Anayasa Değişikliği Halk Oylaması

27 Mayıs 1960 darbesinden sonra 1961 Anayasasının kabul edilmesi amacıyla yapılan 9 Temmuz 1961 tarihli halk oylaması Cumhuriyet Dönemi’nin ilk halk oylaması olarak tarihe geçmiştir (Aydın & Taşkın, 2015, s. 81-82; Turp, 2021, s. 138). Halk oylamasının kampanyasının 22 Haziran ve 6 Temmuz tarihleri arasında yapılmasına karar verilmiştir. Bu tarihlerde anayasa konusundan başka konuların kampanyaya dahil edilmesi yasaklanmıştır (Kara, 2018, s. 717).

Milli Birlik Komitesi üyeleri tarafından yurt genelinde yoğun propaganda faaliyeti yürütülmüştür. Öncelikle 22 Haziran’dan sonra propaganda serbestliği getirilmiş bu durum bütün siyasi partilere de bildirilmiştir. Anayasayı tanıtmak amacıyla Temsilciler Meclisi’nin toplantısında üyelerin heyetler şeklinde illere gitmesine karar verilmiştir (Yeni Adana, 23 Haziran 1961, s. 1). Bu bağlamda Adana’ya gidecek heyette Hamza Eroğlu,

Suphi Baykam, Ahmet Karamüftüoğlu ve Saadettin Tokbey bulunuyordu (Yeni Adana, 23 Haziran 1961, s. 1). Anayasaya evet kampanyası kapsamında Adana'ya gelen heyet, Adana genelinde toplantılar yapmıştır. Bu toplantılar köy muhtarları, partili partisiz kalabalık vatandaş topluluğu tarafından takip edilmiş, konuşmalar dinleyenlerin onayı ve tezahüratıyla karşılanmıştır. Toplantılarda özellikle yeni anayasanın hak ve hürriyetlerle ilgili getirdiği yenilikler, sosyal adaletle ilgili fikirler üzerinde durulmuştur (Yeni Adana, 29 Haziran 1961, s. 1). Vatandaşların sordukları sorulara cevaplar verilmiş ve vatandaşlar "Evet" demeye davet edilmiştir (Yeni Adana, 5 Temmuz 1961, s. 1). Ayrıca Milli Birlik Komitesi üyeleri "Anayasa Vazife Gezisi" düzenlemiştir. Gezinin beş gün sürmesi, üyelerinin 6 Temmuz'da Ankara'ya dönmesi planlanmıştır. 11 Milli Birlik Komitesi üyesinin katıldığı bu gezide yapılan faaliyetler radyoda özet şekilde yayınlanmıştır (Yeni Adana, 1 Temmuz 1961, s. 1). Bu gezi kapsamında da Kâmil Karavelioğlu 5 Temmuz'da bir günlüğüne Adana'yı ziyaret etmiştir. Anayasayı tanıtan konuşmalar yapmıştır. Toplantıya katılan vatandaşlara afiş ve broşürler sunulmuştur (Yeni Adana, 5 Temmuz 1961).

Dört ay gibi kısa sürede hazırlanan 1961 Anayasa taslağı 9 Temmuz'da %61,74 "Evet" oylarıyla halk tarafından kabul edilmiştir. Katılım oranı %81 olarak gerçekleşmiştir. Halk oylamasına 12.735.009 kayıtlı seçmenden 10.322.169 kişi katılmıştır. Oyların 10.282.561'i geçerli sayılmıştır. Yeni Anayasaya "Evet" diyenlerin sayısı 6.348.191 iken "Hayır" diyenlerin sayısı 3.934.370'te kalmıştır. Böylece 1961 Anayasası çoğunluğun "Evet" oylarıyla kabul edilmiştir (Topçu& Akılmak Topçu, 2017, s. 66; Aydın& Taşkın, 2015, s. 87; Tuğluoğlu, 2019, s. 157). Adana'da da yoğun propagandalar neticesinde %55,2 "Evet" oyuyla 1961 Anayasası kabul edilmiştir. Oylamaya katılım %75,7 olarak gerçekleşmiştir. Hayır diyenlerin oranı ise %44,8'de kalmıştır.

Tablo 1: 1961 Anayasası Halk Oylamasının Adana'daki Sonuçları

İlçeler	Sandık Sayısı	Kayıtlı Seçmen Sayısı	Oy Kullanan Seçmen sayısı	Katılım Oranı %	Geçerli Oy Oranı	Evet Oy Oranı	Hayır Oranı
Merkez	406	104.215	76.094	73	99,7	56,4	43,6
Bahçe	58	13.479	11.697	86,8	99,4	43,7	56,3
Ceyhan	153	37.748	29.947	79,3	100	63,3	36,7
Feke	53	7.053	5.306	75,2	99,7	67,3	32,7
Kadirli	92	21.517	14.389	66,9	99,7	51,3	48,7
Karaisali	103	18.836	15.317	81,3	99,6	35,7	64,3
Karataş	81	12.594	10.330	82	99,8	67,2	32,8
Kozan	135	29.483	20.348	69	99,7	51,2	48,8
Mağara	35	7.705	6.729	87,3	100	72,3	27,7
Osmaniye	97	21.816	17.580	80,6	99,8	43,5	56,5
Pozantı	22	5.191	2.996	57,7	99,8	61,9	38,1
Saimbeyli	26	5.253	4.012	76,4	99,6	62,3	37,7
Yumurtalık	26	6.482	5.805	89,6	99,6	71,8	28,2
Toplam	1287	291.372	220.550	75,7	99,7	55,2	44,8

Kaynak: Türkiye İstatistik Kurumu, 2008, s. 197).

Tablo 1'deki bilgiler incelendiğinde oylamaya katılım oranı vilayet genelinde %75,7 olarak gerçekleşmiştir. Bu oranın altında kalan ilçeler Pozantı, Kozan, Kadirli, Feke ve Merkez kazaları olmuştur. 1961 Anayasasının oylanmasında katılım oranı en fazla %89,6 ile Yumurtalık iken %57,7 ile en az Pozantı'da gerçekleşmiştir. En fazla "Evet" oyu %72,3 ile Mağara iken en düşük "Evet" oyu veren ilçe de %35,7 ile Karaisalı olmuştur. Aynı zamanda da %64,3 ile Karaisalı en yüksek hayır oyu veren ilçe olmuştur.

Tablo genel olarak yorumlandığında Karaisalı, Bahçe ve Osmaniye ilçelerinde yeni anayasaya hayır denilmiştir. Bu durumun ortaya çıkması bu ilçelerde muhalif grubun daha baskın olduğunu göstermektedir. Mağara, Yumurtalık, Ceyhan ve Kozan gibi ilçelerde "Evet" oyunun fazla çıkması ise ekonomik beklentiler ve ideolojik yakınlıkla açıklanabilir. Katılım oranı bakımından bütün ilçelere bakıldığında ciddi farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkların siyasi ilgisizlik ya da ulaşım gibi sorunlardan kaynaklandığı ifade edilebilir.

2. 7 Kasım 1982 Anayasa Değişikliği Halk Oylaması

1961 Anayasası gibi 1982 Anayasası da askeri bir darbeden sonra halk oylaması neticesinde kabul edilmiştir. 12 Eylül 1980'de meydana gelen darbe sonucunda Danışma Meclisi kurulmuştur (Sunay, 2019, s. 84-85). Meclise yeni bir anayasa hazırlama görevi verilmiş ve meclis içerisinde seçilen 15 kişilik Anayasa Komisyonu anayasa tasarısını hazırlamıştır (Şahin, 2015, s. 52-53). 1982 Anayasa tasarısının 7 Kasım 1982'de halkın onayına sunulmasına karar verilmiştir (Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü (BDİE), 1983, s. IX). Devlet Başkanı Kenan Evren, yeni anayasayı devlet adına tanıtmak üzere yurt gezisine çıkmış ve anayasanın değişik ve önemli maddelerini halka anlatmıştır (Yurt Ansiklopedisi, 1984, s. 8301). Konuşmalarına basında geniş yer verilmiş ve Anayasayı halka tanıtan broşür ve afişler bastırılmıştır (Taşdelen& Aydoğan, 2023, s. 826-827).

24 Eylül 1982'de "Anayasanın Halkoyuna Sunulması Hakkında Kanun" çıkarılmıştır. Bu kanun hükümlerine göre oylama gerçekleştirilmiştir. Oylama işlemlerinin sağlıklı ve düzenli yürütülmesi için oylamadan Yüksek Seçim Kurulu sorumlu tutulmuştur. Yüksek Seçim Kurulunun görevleri, seçimlerin temel hükümleri, seçmen kütükleriyle ilgili gereken hususlar bu kanunda belirtilmiştir (Resmî Gazete, 25 Eylül 1982, s. 1-3).

Halk oylamasında beyaz ve mavi olmak üzere iki ayrı renkte pusula basılmıştır. Oylamada beyazın üzerinde "Kabul", mavinin üzerinde "Red" yazılı iki çeşit oy pusulası kullanılmıştır. Halk oylamasına katılmayanlar hakkında beş yıl içinde yapılacak olan hiçbir genel, yerel ve ara seçimlerde oy kullanamayıp aday olamayacaklarıyla ilgili bir kanun çıkarılmıştır (Resmî Gazete, 25 Eylül 1982, s. 2-3). Bundan dolayıdır ki halk oylamasının katılımı %91,3 oranında olmuştur. %91,4 oranında kabul oylarıyla 1982 Anayasası kabul edilmiştir. 9 Kasım 1982 tarih ve 17863 Mükerrer Sayılı Resmî Gazetede yayımlanarak yürürlüğe girmiştir (BDİE, 1983, s. VII, XI).

Tablo 2: 1982 Anayasasının Adana'daki Halk Oylaması Sonuçları

İlçeler	Sandık Sayısı	Kayıtlı Seçmen Sayısı	Oy Kullanan Seçmen sayısı	Katılım Oranı %	Geçerli Oy Oranı	Evet Oy Oranı	Hayır Oranı
Merkez	955	331.413	294.820	89	99,8	89,7	10,3
Bahçe	96	24.419	23.521	96,3	99,6	88,3	11,7
Ceyhan	213	58.150	54.171	93,2	99,8	92	8

Feke	48	9.599	9.160	95,4	99,7	88,7	11,3
Kadirli	155	40.375	38.322	94,9	99,8	94,1	5,9
Karaisalı	119	24.205	22.983	95	99,8	91,7	8,3
Karataş	93	16.756	15.831	94,5	99,9	95,3	4,7
Kozan	201	51.581	48.725	94,5	99,8	93,4	6,6
Osmaniye	173	52.527	48.473	92,3	99,8	86,4	13,6
Pozantı	29	7.245	6.746	93,1	99,7	91,2	8,8
Saimbeyli	40	8.361	7.668	91,7	99,8	90,4	9,6
Tufanbeyli	45	9.991	9.484	94,9	99,9	93,1	6,9
Yumurtalık	30	8.126	7.819	96,2	99,9	96,4	3,6
Toplam	2.197	642.708	587.722	91,4	99,8	90,6	9,4

Kaynak: (BDİE, 1983, s. 154).

Tablo 2’de Adana’ya ait veriler Türkiye sonuçlarıyla karşılaştırıldığında dikkat çekici bir farklılık sergilemektedir. İl genelinde katılım oranı %91,4 olarak gerçekleşmiş olup, bu oran %91,3 olan ülke ortalamasının üzerinde seyretmiştir. Bu durum, Adana’da anayasal sürece yüksek düzeyde katılım gösterildiğini ifade etmektedir. Fakat anayasa değişikliği için verilen “Evet” oylarında Adana, Türkiye ortalamasının altında kalmıştır. Ülke genelinde “Evet” oylarının oranı %91,4 iken, Adana’da bu oran daha düşük seviyede gerçekleşmiştir. Dahası “Hayır” oylarının oranı Adana’da %9,4 ile ülke ortalaması olan %8,6’nın üzerinde seyretmiştir. Bu veri, Adana’da anayasa değişikliğine yönelik eleştirel tutumun ülke geneline kıyasla daha belirgin olduğunu göstermektedir.

Tablo 2 ilçeler bazında incelendiğinde Yumurtalık, Karataş ve Kadirli ilçelerinde seçmenin %94 üzerinde “Evet” demesi bu ilçelerde anayasa değişikliğine yüksek oranda destek verildiğini göstermektedir. Osmaniye, Bahçe ve Merkez ilçelerinde “Hayır” oylarının %10’un üzerinde olması anayasa değişikliğine karşı güçlü muhalefetin olduğunun en önemli belirtisidir.

3. 6 Eylül 1987 Anayasa Değişikliği Halk Oylaması

12 Eylül 1980 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından gerçekleştirilen askeri müdahale sonrasında siyasi partiler Milli Güvenlik Kurulu tarafından kapatılmıştır (Ulu, 2024, s. 26). 7 Kasım 1982 tarihinde halk oylamasıyla kabul edilen yeni anayasanın “Geçici 4. Maddesi” ile kapatılan siyasi parti liderliği yapan isimlere 5-10 yıl arasında siyasi yasak getirilmiştir (Çelebi, 2021, s. 302). Bu yasaklar 1982 Anayasasıyla birlikte genişletilmiş korunur hale getirilmiştir. Süleyman Demirel bu yasakları hiçe sayarak ara seçim döneminde yaptığı mitinglerle bu yasakların tartışılır hale gelmesini sağlamıştır. Sonrasında hükümetin üzerinde bu yasakların kaldırılmasıyla ilgili kamu baskısı meydana gelmiştir (Yavaşca, 2023, s. 527). Bundan dolayı Başbakan Turgut Özal ve 199 Milletvekili, Anayasa değişikliklerinin genişletilmesi, siyasi yasakların kaldırılması amacıyla 67, 75, 175 ve geçici 4. maddelerinde değişiklik yapılması amacıyla TBMM’ye teklif sunmuştur. Bu teklif mecliste yapılan görüşmeler sonucunda 3361 Sayılı Kanun’la kabul edilmiştir (Karadeniz, 2018, s. 66).

6 Eylül 1987’de yapılan oylamada katılım %93,6 olmuştur. Seçmenin %50,2’si Anayasa değişikliğine “Evet” oyu verirken %49,8’i “Hayır” oyu vermiştir. Oylamada 75.000 farkla “Evet” oyu kazanmıştır. Böylece siyasete damga vuracak olan liderlerin siyasi yasakları kaldırılmıştır (Yavaşca, 2023, s. 527-528). Seçmen yaşı 22’den 20’ye

düşmüş, milletvekili sayısı 400'den 450'ye yükseltilmiştir. Ayrıca Anayasada değişiklik yapma usullerine kolaylık getirilmiştir (Tunç, 2024, s. 483).

1987 yılında gerçekleştirilen halk oylaması, Türkiye'nin demokratikleşme sürecinde önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Adana ili özelinde yapılan inceleme hem seçmen katılımı hem de oy tercihleri açısından dikkat çekici bulgular sunmaktadır.

Tablo 3: 1987 Halk Oylamasının Adana'daki Sonuçları

İlçeler	Sandık Sayısı	Kayıtlı Seçmen Sayısı	Oy Kullanan Seçmen sayısı	Katılım Oranı %	Geçerli Oy Oranı	Evet Oy Oranı	Hayır Oranı
Merkez	1.253	443.535	402.367	90,7	94,8	57,6	42,4
Bahçe	40	9.134	8.835	96,7	95,5	41,2	58,8
Ceyhan	250	72.488	68.006	93,8	95,5	58,3	41,7
Düziçi	91	24.997	23.519	94,1	96,9	57,1	42,9
Feke	50	12.148	11.826	97,3	95,5	58,4	41,6
Kadirli	200	52.692	50.443	95,7	96,6	46,6	53,4
Karaisali	121	28.782	27.440	95,3	96,3	44,5	55,5
Karataş	67	13.754	13.143	95,6	96,8	52,8	47,2
Kozan	253	64.686	62.466	96,6	95,6	56,2	43,8
Osmaniye	218	71.853	65.543	91,2	95,7	51,2	48,8
Pozantı	36	9.196	8.886	96,6	96,4	42,5	57,5
Saimbeyli	47	10.618	10.007	94,2	94,5	59,2	40,8
Tufanbeyli	54	12.612	12.049	95,5	97	57,9	42,1
Yumurtalık	39	11.332	10.982	96,9	96,6	41,9	58,1
Toplam	2.719	837.827	775.512	92,6	95,4	55,2	44,8

Kaynak: (BDİE, 1987, s. 112)

Tablo 3'teki veriler incelendiğinde, Adana'da şimdiye kadar gerçekleştirilen halk oylamaları arasında 1987 oylamasına katılımın son derece yüksek olduğu görülmektedir. Tüm ilçelerde katılım oranı %90'ın üzerinde gerçekleşmiş, bu durum halkın siyasal süreçte aktif biçimde dahil olma isteğini ortaya koymasından önemlidir.

Katılımın yüksek olmasına rağmen "Evet" ve "Hayır" oyları arasındaki farkın görece az olması, seçmenlerin siyasal bilinç düzeyinin arttığını ve daha sorgulayıcı bir tutum benimsediğini göstermektedir. Adana ili, katılım oranı bakımından ülke ortalamasının gerisinde kalsa da %55,2'lik "Evet" oy oranıyla ülke ortalaması olan %50,2'nin üzerinde bir destek sergilemiştir. Bu durum, anayasa değişikliğine yönelik genel eğilimin Adana'da daha olumlu karşılandığını ortaya koymaktadır.

İlçeler düzeyinde yapılan değerlendirmede, en yüksek "Evet" oy oranı %59,2 ile Saimbeyli ilçesinde görülürken; en yüksek "Hayır" oy oranı %58,8 ile Bahçe ilçesinde gerçekleşmiştir. Bahçe, Kadirli, Karaisali, Pozantı ve Yumurtalık ilçelerinde anayasa değişikliğine yönelik "Hayır" oylarının yüksek çıkması, bölgesel siyasal eğilimlerin

çeşitliliğini göstermektedir. Sonuç olarak, Adana genelinde %55,2'lik "Evet" oy oranıyla anayasa değişikliği kabul edilmiştir.

4. 25 Eylül 1988 Anayasa Değişikliği Halk Oylaması

Türk siyasi tarihinin dördüncü halk oylamasıdır. Halk oylaması, 1982 Anayasasının 127. maddesinde yer alan yerel seçimlerin beş yılda bir yapılmasını öngören hükmün değiştirilmesi için yapılmıştır (Sevinç, 2021, s. 43). 1987 genel seçimlerinde iktidarda olan Anavatan Partisi ve Başbakan Turgut Özal beklenenden düşük oy almıştır. Başbakan Turgut Özal, Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in 1989'da görev süresinin dolması ve kendisinin de Cumhurbaşkanı olmak istemesi nedeniyle kaybettiği bu siyasi prestiji toparlayabilmek adına 1989'da yapılacak olan yerel seçimleri öne almaya karar vermiştir (Güler, 2023, s. 132-133). Bu süreç Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin yerel seçimlerin öne alınmasıyla ilgili 3394 ve 3420 Sayılı Kanunları kabul etmesiyle başlamıştır. Fakat ana muhalefet partisinin Anayasa Mahkemesine yaptığı itiraz sonucunda bu iki kanun Anayasaya aykırı olduğu gerekçesiyle iptal edilince Anavatan Partisi de bu iptal kararını anayasa değişikliğiyle aşmaya karar vermiştir (Güler, 2023, s. 133). Konuyla ilgili öneri 3476 Sayılı Kanunla meclise gelmiş yapılan oylama sonucunda 283 kabul 93 ret oylarıyla kabul edilmiştir. Cumhurbaşkanı Kenan Evren, anayasa değişikliğini doğrudan onaylama yetkisine sahip olmadığından, TBMM'ye iade etmek yerine halk oylamasına sunmayı tercih etmiştir (Kurşuncu & Safi, 2023, s. 213).

25 Eylül 1988'de yapılan halk oylamasında 26.739.227 kayıtlı seçmenden 23.750.873 kişi oylamaya katılmıştır. İl ve ilçe seçim kurullarındaki hâkim ve diğer yetkililerle sandık kurullarında yaklaşık 720 bin kişi görev almıştır. Katılım oranı %88,8 olarak gerçekleşmiştir. Oyların %96,7'si geçerliken %3,3'ü geçersiz kabul edilmiştir. Oylamada %65 "Hayır", %35 "Evet" çıkmıştır. Bu sonuca göre yerel seçimler öne alınmamıştır. Türkiye'de yapılan en anlamsız halk oylaması olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca Türkiye'de halkın en yüksek oranda "Hayır" dediği halk oylaması olarak da tarihe geçmiştir (Yeni Adana, 26 Eylül 1988, s. 1; Sevinç, 2021, s. 43).

Halk oylamasının ardından Adana'daki siyasi parti il başkanlarından SHP İl Başkanı Yergök, oylamanın güven oylaması olarak algılandığını ortaya çıkan sonucun ise ANAP için güvensizlik olduğunu belirtmiştir. DYP İl Başkanı Ahmet Şanal da DYP olarak halk oylamasından istedikleri sonucu aldıklarını fakat iktidar açısından bu sonucun hezimet olduğunu ifade etmiştir. RP İl Başkanı Recep Kırış, oylama sonuçlarına göre Özal hükümetinin istifa etmesi gerektiğini söylemiştir. İktidar partisi ANAP İl Başkanı Yılmaz ise, parti olarak Adana'da %30 oranında oy aldıklarını sadece geçen seçime göre %2,5 oranında bir oy kaybının olduğunu belirtmiştir (Yeni Adana, 27 Eylül 1988, s. 1).

Tablo 4: 1988 Halk Oylamasının Adana'daki Sonuçları

İlçeler	Sandık Sayısı	Kayıtlı Seçmen Sayısı	Oy Kullanan Seçmen sayısı	Katılım Oranı %	Geçerli Oy Oranı	Evet Oy Oranı	Hayır Oranı
Seyhan	860	309.707	261.780	84,5	96,7	31,1	68,9
Yüreğir	460	152.564	134.673	88,3	96,4	26,7	73,3
Aladağ	38	9.612	8.896	92,6	97,3	32,6	67,4
Bahçe	40	9.641	8.943	92,8	96	39,1	60,9
Ceyhan	248	76.371	67.128	87,9	97,3	26,6	73,4

Düziçi	94	26.283	23.478	89,3	96,7	24,6	75,4
Feke	48	11.666	10.805	92,6	96,1	24,5	75,5
Kadirli	202	56.176	50.694	90,2	97,5	36,7	63,3
Karaisalı	83	19.269	17.615	91,4	96,4	40,9	59,1
Karataş	67	14.819	13.350	90,1	97	29,2	70,8
Kozan	263	68.564	63.489	92,6	97,2	29	71
Osmaniye	221	76.133	64.926	85,3	97	30,8	69,2
Pozantı	36	9.586	8.720	91	96,4	34,8	65,2
Saimbeyli	47	10.533	9.782	92,9	96,7	30,1	69,9
Tufanbeyli	54	12.542	11.393	90,8	96,7	28,8	71,2
Yumurtalık	32	12.125	11.090	91,5	96,5	37	63
Toplam	2.793	875.608	766.762	87,6	96,8	30,2	69,8

Kaynak: (BDİE, 1988, s. 68-69)

Adana’da yerel seçimlerin öne alınmasıyla ilgili yapılan 1988 tarihli halk oylamasında %69,8 ile “Hayır” oyu birinci çıkmıştır. Bu oran %65 olan ülke ortalamasının epey üzerinde bir değere sahipken katılım oranı bakımından %88,8 olan ülke ortalamasının altında kalmıştır. Halk oylaması ilçeler açısından incelendiğinde en yüksek katılımın Saimbeyli ilçesinde olduğu görülmektedir. En az katılım ise %84,5 ile Seyhan ilçesinde yaşanmıştır. Bu durum Seyhan ilçesinin nüfusunun ve siyasi çeşitliliğinin fazla olmasına bağlanabilir. Bütün ilçelerde oranlar farklı olsa da Adana genelinde “Hayır” oyu verilmiştir. En fazla “Hayır” oyu veren ilçe %75,5 ile Feke olurken en fazla “Evet” oyu 40,9 ile Karaisalı’dan çıkmıştır.

Sonuç

1961 oylaması Adana özelinde değerlendirildiğinde, anayasayla ilgili yapılan toplantılar halkın ilgisini çekmiş ve katılımı artırmıştır. %55,2 “Evet” oyuyla anayasanın kabul edilmesi ve %75,7 oranında katılım sağlanması, propaganda faaliyetlerinin etkili olduğunu göstermektedir. 1961 Anayasası’nın halkoylaması sürecinde Adana’ya bağlı ilçelerde ortaya çıkan oy dağılımı ve katılım oranlarında ciddi farklılıklar görülmüştür. Katılımın en düşük olduğu Pozantı (%57,7) ve en yüksek olduğu Yumurtalık (%89,6) gibi ilçeler ulaşım ve siyasi ilgisizlik gibi faktörlerin halkoylamasına katılımı doğrudan etkilediğini göstermektedir. Benzer şekilde, Karaisalı, Bahçe ve Osmaniye gibi ilçelerde “Hayır” oylarının yüksek çıkması, bu bölgelerde muhalif siyasal grupların daha etkin olduğunu ve anayasa taslağına yönelik eleştirel tutumun yaygınlaştığını düşündürmektedir.

Adana’da 1982 Anayasasının değişikliğiyle ilgili halkoylamasına ilişkin veriler, bölgesel siyasal tutumların ülke geneliyle kıyaslandığında belirgin farklılıklar sergilediğini ortaya koymaktadır. İl genelinde %91,4 gibi yüksek bir katılım oranı yakalanmış olması, anayasal sürece ilginin fazla olduğunu göstermektedir. Bu oran, Türkiye ortalamasının (%91,3) üzerinde seyretmekle birlikte, anayasa değişikliğine verilen “Evet” oylarının oranı Adana’da ülke ortalamasının altında kalmıştır. Aynı şekilde “Hayır” oylarının %9,4 ile ülke ortalamasının (%8,6) üzerinde gerçekleşmesi, Adana’da anayasa değişikliğine yönelik eleştirel yaklaşımın daha belirgin olduğunu göstermektedir. İlçeler düzeyinde yapılan analiz sonucunda Yumurtalık, Karataş ve Kadirli gibi ilçelerde %94’ün üzerinde “Evet” oyu çıkması, anayasa değişikliğine yüksek düzeyde destek

verildiğini göstermektedir. Buna karşılık Osmaniye, Bahçe ve Merkez ilçelerinde “Hayır” oylarının %10’un üzerinde olması, bu bölgelerde güçlü bir muhalefetin varlığını ve anayasa değişikliğine yönelik eleştirel tutumun daha yaygın olduğunu ortaya koymaktadır.

Adana’daki 1987 halk oylaması verileri Adana’da seçmenin daha bilinçli ve sorgulayıcı hale geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. Tüm ilçelerde %90’ın üzerinde gerçekleşen katılım, demokratik katılımın yaygınlığını ortaya koymaktadır. “Evet” oylarının %55,2 ile ülke ortalamasının (%50,2) üzerinde olması, anayasa değişikliğine yönelik olumlu yaklaşımı yansıtsa da Bahçe, Kadirli, Karaisalı gibi ilçelerde “Hayır” oylarının yüksekliği, farklı ideolojilerin varlığını açıkça göstermektedir. Bu halkoylaması, Adana’da siyasal kutuplaşmanın dengeli biçimde dağıldığını ve seçmenlerin ideolojik yönelimlerinin daha belirgin hale geldiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Türkiye’de demokratikleşme sürecinin olumlu şekilde ilerlediğine işaret etmektedir.

1988 halk oylamasıyla Adana’da katılım oranı %87,6 gibi yüksek bir düzeyde gerçekleşmiş olmasına rağmen, “Hayır” oylarının %69,8’e ulaşması, halkın anayasa değişikliğini açık biçimde reddettiğini ve siyasal manipülasyona karşı tutum benimsediğini göstermektedir. Bu oylama, Adana’da halkın siyasal bilinç düzeyinin olgunlaştığını ve anayasal süreçleri yalnızca teknik değil, siyasal bağlamda da değerlendirdiğini ortaya koymaktadır. Türkiye genelinde en yüksek “Hayır” oranına sahip referandum olması, Adana’nın bu süreçteki tutumunu daha da anlamlı kılmıştır.

Adana, dört halk oylamasında da yüksek katılım oranlarıyla dikkat çekmiş; ancak oy tercihleri bakımından çoğu zaman ülke ortalamasından sapan, daha eleştirel ve sorgulayıcı bir tutum sergilemiştir. Özellikle 1988 halk oylamasında ortaya çıkan “Hayır” oyları Adana seçmeninin siyasal manipülasyonlara karşı duyarlılığını ve demokratik bilinç düzeyini ortaya koymaktadır. İlçelerdeki sosyo-ekonomik beklentiler halkoylaması sonuçlarını doğrudan etkilemiştir. Bahçe, Karaisalı, Osmaniye gibi ilçeler muhalif eğilimleriyle öne çıkarken, Yumurtalık, Kadirli, Saimbeyli gibi ilçelerde anayasa değişikliklerine daha fazla destek verilmiştir.

Kaynakça

- Aydın, S. & Taşkın, Y. (2015). *1960’tan günümüze Türkiye tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü (BDİE) (1983). *Türkiye Cumhuriyeti anayasası halkoylaması sonuçları*, 7.11.1982. Ankara: DİE Matbaası.
- Çelebi, O. (2021). Siyasi yasakların sonu: 6 Eylül 1987 referandumunda Erdal İnönü ve Bülent Ecevit’in faaliyetleri. *History Studies*, 13(1), 301-322.
- Güler, F. (2023). Türkiye’s referendum experience. *Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi*, 6(1), 127-140.
- Kara, N. (2018). 1960 askeri müdahale öncesi Tireli demokratların çekmiş olduğu telgraflar ve 1961 halk oylamasında Tire sonuçları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, XVIII(37), 715-731.
- Karadeniz, Y. (2018). Demokratik referandum ilkeleri ışığı altında Türkiye’deki 1987 halkoylamasına yönelik bir analiz. *Uluslararası Politik Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 58-74.
- Keskinsoy, Ö. (2011). Anayasa değişikliklerine dair kanunlar bakımından “onay”, “veto” kavramlarının anlamı ve referandum sürecinde yargısal denetim sorunu. *EÜHFD*, XV(3-4), 47-68.

- Kurşuncu, T. & Safi, İ. (2023). Referandum ve plebisit kavramları doğrultusunda Türkiye'nin referandum ve plebisit tarihi. *International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries*, 7(13), 204-223.
- Özkul, F. (2023). 1961 Anayasası'nın Türk anayasacılığındaki yeri ve önemi. *HKÜHFD*, 13(25), 15-61.
- Sevinç, H. (2021). Demokrasi bağlamında referandum uygulaması: Türkiye örneği. *Alinteri Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 29-50.
- Soysal, M. (2022). 7 Kasım 1982 tarihli anayasa halkoylaması üzerine bir değerlendirme: Plebisit mi, referandum mu?. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, XXII(45), 977-1005.
- Sunay, C. (2019). Türk siyasal hayatında danışma meclisi. *İnsan & İnsan*, 6(19), 79-97.
- Şahin, E. (2015). 1982 anayasasının hazırlanış sürecinde başkanlık sistemi tartışmaları ve yürütmenin güçlendirilmesi. *Siyaset, Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 43-67.
- Taşdelen, E. & Aydoğan, E. (2023). 1982 Referandumunda yapılan evet kampanyası ve toplumu yönlendirme çabaları. E. Ünlen (Haz.), 10. *Uluslararası Atatürk Kongresi* içinde (s. 809-848). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Topçu, İ. & Akılmak Topçu, S. (2017). Adnan Menderes'in yargılanması ve idamı. *Akademik Bakış Dergisi*, 61, 59-80.
- Tuğluoğlu, F. (2019). 1961 anayasa referandumu ve DP tabanı. *Akademik Bakış*, 12(24), 135-162.
- Tunç, B. & Çelik, E. (2021). Türkiye'de yapılan halkoylamaları ve bunların Ağrı'daki yansımaları. *Karadeniz Araştırmaları*, XVIII(71), 653-670.
- Tunç, B. (2024). 1982 anayasası'ndaki ilk değişiklikler üzerine tarihi ve hukuki açıdan bir genel değerlendirme (1982-2001 dönemi). *DÜHFD*, 29(51), 477-528.
- Turp, M. (2021). Darbe sonrası siyasal gelişmeler (1961-1971). N. Koç (Ed.), *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II*, içinde (s. 135-166). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Türkiye, İl İl: Dünyü, Bugünü ve Yarını (1984). *Yurt Ansiklopedisi*. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Türkiye İstatistik Kurumu. (2008). Halk oylamaları sonuçları 2007, 1988, 1987, 1982, 1961. Ankara: TÜİK Matbaası.
- Ulu, S. (2024). 1980 askeri müdahalesinden mahalli seçimlere (1984 mahalli idareler seçimleri üzerine bir değerlendirme). *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(31), 25-35.
- Yavaşca, K. (2023). ANAP iktidarında sonun başlangıcı: 25 Eylül 1988 referandumu. *Akademik Hassasiyetler*, 10(22), 518-540.
- Yeni Adana*, 1 Temmuz 1961, s. 1.
- Yeni Adana*, 23 Haziran 1961, s. 1
- Yeni Adana*, 29 Haziran 1961, s. 1.
- Yeni Adana*, 5 Temmuz 1961, s. 1.
- Yeni Adana*, 26 Eylül 1988, s. 1.
- Yeni Adana*, 27 Eylül 1988, s. 1.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 168-195
|| Geliş Tarihi-Received: 28.06.2025
|| Kabul Tarihi-Accepted: 27.09.2025
|| Araştırma Makalesi-Research Article
|| ISSN: 2687-5675
|| DOI: 10.5281/zenodo.17143175

Geleceği şekillendiren Eğitim: Öğretmen Perspektifinden Sürdürülebilir Eğitim

Education Shaping the Future: Sustainable Education from a Teacher Perspective

İsmail KARAKUş*

Öz

Bu çalışma, öğretmenlerin eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarına ilişkin algılarını ve deneyimlerini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, öğretmenlerin sürdürülebilirlik kavramına yönelik farkındalıkları, bu kavramın eğitim süreçlerine entegrasyonu ve sınıf içi uygulamalarına yansımaları ele alınmaktadır. Araştırma nitel araştırma yaklaşımlarından biri olan fenomenoloji deseniinde olup bu desende, bireylerin bir olguyla ilgili olarak algıları, deneyimleri ve bu deneyimlerin ortaya çıkardığı ortam ve koşulların incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu yaklaşım, öğretmenlerin sürdürülebilirlik kavramına ilişkin öznel algılarını ve bireysel deneyimlerini derinlemesine anlamayı amaçladığı için tercih edilmiştir. Veriler Mersin ilindeki farklı branşlardan 20 öğretmenle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla toplanmış ve içerik analizi ile analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda, öğretmenlerin sürdürülebilirliği ağırlıklı olarak çevresel boyut üzerinden tanımladıkları; ekonomik ve sosyal boyutlara ise daha az vurgu yaptıkları görülmüştür. Öğretmenler, sürdürülebilirlik eğitimine yönelik olumlu bir farkındalığa sahip olsalar da uygulama sürecinde eğitim programı yoğunluğu, kurumsal destek eksikliği, kaynak yetersizliği ve öğrenci ilgisizliği gibi çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. Bununla birlikte, disiplinler arası öğrenme, proje tabanlı etkinlikler ve dijital araçların kullanımı gibi çeşitli çözüm önerileri sunulmuştur. Araştırma; öğretmenlerin sürdürülebilirlik eğitimine yönelik algılarını ve sınıf içi deneyimlerini ortaya koyarak sürdürülebilir kalkınma hedeflerine yönelik politika geliştirme, öğretmen eğitimi ve program düzenlemelerine katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilir eğitim, sürdürülebilir kalkınma hedefleri, sürdürülebilirlik.

Abstract

This study aims to examine teachers' perceptions and experiences of sustainability approaches in education in depth. The study focuses on teachers' awareness of the concept of sustainability, its integration into educational processes and its reflections on classroom practices. This study is based on a phenomenological design, which is one of the qualitative research approaches, and aims to examine the perceptions and experiences of individuals about a phenomenon and the environments and conditions created by these experiences. Data were collected through semi-structured interviews with 20 teachers from different

* Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakóltesi, Temel Eğitim Bölümü, e-posta: karakusismail@mersin.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8968-0011.

branches in Mersin province and analyzed through content analysis. As a result of the study, it was observed that teachers defined sustainability predominantly in terms of the environmental dimension, with less emphasis on the economic and social dimensions. Although teachers have a positive awareness of sustainability education, they face various obstacles in the implementation process such as curriculum intensity, lack of institutional support, lack of resources and student apathy. However, various solutions were offered such as interdisciplinary learning, project-based activities and the use of digital tools. The study aims to contribute to policy development, teacher training and program arrangements for sustainable development goals by revealing teachers' perceptions and classroom experiences towards sustainability education.

Keywords: Sustainable education, sustainable development goals, sustainability.

Giriş

Sürdürülebilirlik kavramı, günümüzde giderek artan biçimde çok boyutlu bir çerçevede ele alınmakta ve yalnızca çevresel değil, aynı zamanda ekonomik ve toplumsal yönleriyle birlikte değerlendirilmektedir (Axon & Darton, 2021; Sneddon vd., 2006). Bu kavram, doğal kaynakların korunması, ekonomik kalkınmanın sürdürülebilirliği ve toplumsal refahın gözetilmesi gibi birbirini tamamlayan alanları kapsayan bir anlayışa dayanmaktadır. Literatürde “sürdürülebilirlik” ve “sürdürülebilir gelecek” kavramlarına ilişkin farklı tanımlar bulunsa da genel olarak bu tanımlar; ekonomik büyüme, çevresel sorumluluk ve sosyal adalet arasında bir denge kurmayı amaçlamaktadır (Moghadam vd., 2022). Bu kapsamda sürdürülebilirlik eğitimi; bireylere hem bugünün hem de geleceğin ihtiyaçlarını gözetken, ekolojik, sosyal ve ekonomik bilinçle hareket etme becerisi kazandırmayı hedefleyen bir öğrenme süreci olarak tanımlanabilir (Talan & Tyagi, 2020). Söz konusu eğitimin yalnızca çevresel farkındalıkla sınırlı kalmaması, aynı zamanda bireylerin eleştirel düşünme becerilerini geliştirmesi, etik değerlere duyarlılık kazanması, ekonomik farkındalık edinmesi ve toplumsal sorumluluk bilinci geliştirmesi açısından da önem taşımaktadır (Barth, 2015; Hargreaves & Fink, 2012). Bu nedenle sürdürülebilirlik kavramının eğitime entegrasyonu, bilgi aktarımının ötesine geçerek bireylerin çok boyutlu sorumluluk anlayışıyla harekete geçmelerini sağlayan bir dönüşüm aracı olarak değerlendirilebilir. Sürdürülebilir kalkınma; ekonomik büyüme, toplumsal adalet ve çevresel koruma olmak üzere üç temel boyuta sahiptir (WCED, 1987). Eğitimin bu boyutlarla olan ilişkisi ise disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınabilir. Çevresel sürdürülebilirlik açısından eğitim, öğrencilerin doğa ile olan ilişkilerini anlamalarına, kaynakları bilinçli tüketmelerine ve ekolojik dengenin korunmasına yönelik sorumluluk geliştirmelerine katkı sunabilir (Sterling, 2013). Ekonomik sürdürülebilirlik bağlamında eğitim, bireylerin finansal okuryazarlıklarını artırarak kaynakların verimli kullanımına ve yeşil ekonomi modellerine uyum sağlamalarına yardımcı olabilir (Barth, 2015). Toplumsal sürdürülebilirlik açısından eğitim, eşitlikçi ve kapsayıcı öğrenme ortamları sunarak bireyler arasında sosyal dayanışma ve toplumsal adalet duygusunu pekiştirebilir (Wals & Jickling, 2002).

Sürdürülebilir kalkınma, çevresel, ekonomik ve sosyal boyutlarıyla gelecek nesillerin ihtiyaçlarını gözetken bir gelişim anlayışını ifade eder. Eğitim, bireylerin sürdürülebilir kalkınma bilincini geliştirmesi ve toplumsal dönüşümü sağlaması açısından kritik bir rol oynar (UNESCO, 2017). Özellikle sürdürülebilir kalkınma için eğitim (Education for Sustainable Development- ESD), bireylerin ekolojik farkındalık, eleştirel düşünme ve problem çözme becerilerini geliştirerek sürdürülebilir çözümler üretmelerini teşvik eder (Sterling, 2016). Bu bağlamda eğitim sistemleri sürdürülebilir kalkınma hedeflerini destekleyecek şekilde yapılandırılabilir ve öğrenciler küresel sorumluluk bilinciyle yetiştirilebilir (Guterres, 2020). Bu doğrultuda, sürdürülebilirlik eğitimi bireylerin yalnızca çevresel bilinç, ekonomik bilinç, sosyal adalet ve ekolojik dengeyi koruma bilinci kazanmalarını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda ekonomik ve

toplumsal sürdürülebilirliği destekleyen bilgi, beceri ve değerleri geliştirmelerine de yardımcı olur (Tilbury, 2011; Weiss, Barth & Timm, 2021). Ancak mevcut eğitim programları; sürdürülebilirliği genellikle çevresel boyutla sınırlandırmakta, ekonomik ve sosyal boyutlara yeterince odaklanmamaktadır. Bu eksikliğin giderilmesi, disiplinler arası eğitim modellerinin geliştirilmesi ve çok yönlü bir yaklaşımın benimsenmesi ile mümkün olabilir (Tilbury, 2011). Çünkü eğitimde sürdürülebilirlik konusu, farklı disiplinlerle iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir. Örneğin, çevre bilimleri, eğitimde doğa temelli öğrenme modellerinin geliştirilmesine katkı sağlarken (Karrow vd., 2022), sosyoloji bireylerin sürdürülebilir davranışlarını şekillendiren toplumsal faktörleri incelemektedir (Sterling, 2013). Ekonomi disiplini ise sürdürülebilir finans ve yeşil ekonomi gibi kavramları eğitim yoluyla topluma entegre etmeyi amaçlamaktadır (Hargreaves & Fink, 2012). Dolayısıyla, eğitimde sürdürülebilirlik yalnızca eğitim bilimleri ile sınırlı kalmamakta, farklı alanlardan beslenen bütüncül bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda eğitimde sürdürülebilirlik, disiplinler arası bir anlayış gerektirir ve politika yapıcılar, öğretmenler ve akademisyenler için stratejik bir alan olarak değerlendirilmektedir (UNESCO, 2012).

Eğitim, sürdürülebilir kalkınma sürecinde sadece bireylerin bilgi edinmesini değil, aynı zamanda eleştirel düşünme, problem çözme ve aktif vatandaşlık gibi beceriler kazanmalarını da hedefler (Gamage vd., 2022). Özellikle öğretmenler, sürdürülebilir eğitim politikalarının uygulanmasında anahtar aktörlerdir. Öğretmenlerin sürdürülebilirlik eğitimi konusundaki farkındalıkları ve pedagojik becerileri artırılmadıkça, sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşmak zorlaşacaktır (Weiss vd., 2021). Bu bağlamda eğitim sistemleri sürdürülebilir kalkınmanın temel yapı taşlarından biri olarak görülmeli ve eğitim programları, sürdürülebilirlik ilkelerine dayalı bir anlayışla yeniden şekillendirilmelidir (UNESCO, 2017). Disiplinler arası sürdürülebilir eğitim modelleri, öğrencilerin sürdürülebilirlik kavramını sadece teorik bilgi düzeyinde değil, uygulamalı öğrenme süreçleriyle içselleştirmelerine olanak tanır (Karrow vd., 2022). Böylelikle eğitim yoluyla bireyler, sürdürülebilir kalkınmayı destekleyen bilinçli tüketim, sosyal sorumluluk ve ekolojik dengeyi koruma gibi davranışları yaşamlarının bir parçası haline getirebilirler. Eğitimde sürdürülebilirlik, yalnızca bireysel öğrenme süreçlerini değil, aynı zamanda toplumsal kalkınmayı da etkileyen çok boyutlu bir süreçtir. Çevresel sürdürülebilirlik, doğal kaynakların korunması ve ekolojik dengenin sağlanması açısından kritik öneme sahipken (Sterling, 2013), ekonomik sürdürülebilirlik eğitimde finansal okuryazarlık, kaynak yönetimi ve ekonomik kalkınma ile ilişkilidir (Tilbury, 2011). Sosyal sürdürülebilirlik ise kapsayıcı eğitim politikaları ve toplumsal eşitliği sağlamaya yönelik stratejileri içermektedir (Wals & Jickling, 2002).

Eğitim, bireylerin sürdürülebilir kalkınma bilincini geliştirmesi ve toplumsal dönüşümü sağlaması açısından kritik bir rol oynar (UNESCO, 2017). Bu doğrultuda, eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımları, ulusal ve uluslararası politikalar çerçevesinde şekillenmektedir. Avrupa Birliği, UNESCO ve OECD gibi kurumlar, sürdürülebilir eğitim politikalarını destekleyen çeşitli raporlar ve rehberler yayımlamakta ve özellikle öğretmenlerin mesleki gelişimine yönelik stratejiler sunmaktadır (Gamage vd., 2022). Sürdürülebilir eğitim politikalarının etkili bir şekilde uygulanabilmesi, öğretmenlerin bu kavramı nasıl algıladığı ve öğretim süreçlerinde nasıl ele aldığıyla ilişkili olabilir. Öğretmenlerin sürdürülebilir eğitim politikalarını benimsemeleri ve sınıf içi uygulamalara dönüştürmeleri, bireysel algı ve deneyimlerine bağlı olarak değişiklik gösterebilir (Weiss vd., 2021). Bu süreçte, öğretmenlerin pedagojik yaklaşımlarının sürdürülebilirlik bilinci oluşturmadaki rolü önemlidir. Öğrencilerin çevresel, ekonomik ve toplumsal sürdürülebilirlik farkındalığının artırılmasında öğretmenlerin eğitsel yöntemleri belirleyici olabilir (Yalçın & Şemin, 2024). Ancak öğretmenlerin sürdürülebilirlik kavramına yönelik farkındalık düzeylerini, bu kavramı sınıf içi

etkinliklere nasıl entegre ettiklerini ve karşılaştıkları engelleri inceleyen çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Ayrıca, öğretmenlerin öznel deneyimlerini merkeze alan fenomenolojik araştırmaların literatürde nadir olduğu görülmektedir (Gürler, 2023). Türkiye bağlamında, öğretmenlerin sürdürülebilirlik pedagojisine yönelik yaklaşımlarını ele alan araştırmaların yetersizliği, eğitimde sürdürülebilirlik anlayışının yaygınlaşmasını engelleyen faktörlerden biri olarak öne çıkabilir (Yalçın & Şemin, 2024). Bu bağlamda, bu çalışmanın öğretmenlerin sürdürülebilirlik konusundaki algılarını ve sınıf içi uygulamalarını detaylı bir şekilde incelemesinin; eğitim fakültelerinin sürdürülebilir eğitim anlayışını benimsemesine katkı sağlayarak eğitim politikalarının geliştirilmesine ve sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşılmasına destek olabilir (Yalçın & Şemin, 2024; Gürler, 2023).

Son yıllarda yapılan çalışmalar, sürdürülebilirlik eğitiminin yalnızca çevresel bilinçle sınırlı kalmaması gerektiğini; ekonomik okuryazarlık, dijital yeterlik ve toplumsal adalet gibi çok boyutlu alanları da içermesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Makrakis & Kostoulas-Makrakis, 2023; Khazen vd., 2025). Bu nedenle öğretmenlerin bu bütüncül anlayışı nasıl yorumladığı ve uygulamalara nasıl yansıttığı güncel bir araştırma ihtiyacı doğurmaktadır. Literatürde sürdürülebilir eğitim konusunda yapılan birçok araştırma, genellikle öğrenci merkezli uygulamaları, sürdürülebilirlik programlarının etkililiğini ya da öğretmen adaylarının tutumlarını incelemektedir (Yalçın & Şemin, 2024; Gürler, 2023). Ancak, halen öğretmenlerin sürdürülebilirliğe ilişkin algı ve uygulamalarını derinlemesine ele alan, özellikle öğretmen deneyimlerine odaklanan nitel çalışmaların sınırlı olduğu dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, mevcut çalışma bu eksikliği gidermeyi ve sürdürülebilir eğitime yönelik öğretmen perspektifini daha net biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı, öğretmenlerin eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarına ilişkin algılarını ve sınıf içi deneyimlerini derinlemesine incelemektir.

Araştırmanın bu temel amacı doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara yanıt aranmıştır:

1. Öğretmenler, eğitimde sürdürülebilirlik kavramını nasıl algılamakta ve bu kavrama ilişkin ne tür deneyimler yaşamaktadır?
2. Öğretmenlerin sürdürülebilirlik uygulamalarına yönelik eğitim süreçlerinde edindikleri algılar ve deneyimler nasıldır?
3. Öğretmenlerin sürdürülebilirliğe ilişkin kişisel algıları ve bu doğrultuda yaşadıkları deneyimler nasıl şekillenmektedir?
4. Öğretmenlerin eğitim fakültelerinde aldıkları eğitim ile sürdürülebilirlik kavramı arasındaki ilişkiye dair algıları ve deneyimleri nasıldır?
5. Öğretmenlerin, gelecekte eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarının uygulanmasına yönelik beklenti ve önerileri nasıldır?

Bu doğrultuda yapılan çalışmanın, öğretmenlerin sürdürülebilir eğitim anlayışına dair algılarını ve deneyimlerini ortaya koyarak, ilgili literatüre, eğitimciler ve politika yapımcılar başta olmak üzere tüm paydaşlara katkı sunması hedeflenmektedir. Çalışmada, öğretmenlerin sürdürülebilirlik kavramına yönelik farkındalıkları, bu kavramın eğitim süreçlerine entegrasyonu ve sınıf içi uygulamalarına yansımaları ele alınmaktadır. Ayrıca, öğretmenlerin sürdürülebilir eğitim politikalarına ilişkin görüşleri ve karşılaştıkları zorluklar da değerlendirilerek, sürdürülebilir eğitim anlayışının nasıl daha etkin bir şekilde uygulanabileceğine dair çıkarımlar yapılabilir. Eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarının benimsenmesi, uzun vadede öğrencilerin ve toplumun çevresel,

ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik konularında bilinçlenmesini sağlayacak temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, öğretmenlerin sürdürülebilir eğitim anlayışına yönelik algılarının ve deneyimlerinin incelenmesinin literatüre, akademisyenlere, eğitimcilere, kurumlara ve politika yapıcılara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Yöntem

Araştırmanın Deseni

Öğretmenlerin eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarına ilişkin algılarını ve deneyimlerini derinlemesine incelemeyi amaçlayan bu çalışma, nitel araştırma türünde tasarlanmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2018) nitel araştırmaları “Algıların veya olayların doğal ortamlarında gerçekçi ve bütüncül bir şekilde açıklamaya çalışan araştırmalar.” şeklinde tanımlamıştır. Bu araştırma nitel araştırma yaklaşımlarından biri olan fenomenoloji deseni olup bu desende, bireylerin bir olguyla ilgili olarak algıları, deneyimleri ve bu deneyimlerin ortaya çıkardığı ortam ve koşulların incelenmesi amaçlanmaktadır (Creswell, 2013). Patton (2014) fenomenolojik araştırmanın temelinde insanların yaşantılarını veya fenomeni nasıl yorumladıklarını, algıladıklarını ve bunları anlama çabası olduğunu belirtmiştir. Araştırmada elde edilen veriler öğretmenlerin sürdürülebilir eğitim bağlamında öğrenme ortamlarına, yaşadıkları deneyimlere ve algılara ilişkindir. Böylece öğretmenlerin sürdürülebilir eğitime yönelik algıları ve deneyimleri çeşitli yönlerden ele alınarak farklı ve derin anlayışların ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Araştırma Grubu

Fenomenoloji çalışmalarında deneyimler önemli olduğu için çalışma grubunun belirlenmesinde genellikle amaçlı örnekleme kullanılmaktadır (Baş & Akturan, 2017). Bu araştırmanın çalışma grubunu Mersin ilinde yaşayan 20 öğretmen oluşturmaktadır. Çalışma grubu amaçlı örnekleme türlerinden tipik durum örnekleme tekniği ile belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, anlamak ve keşfetmek için araştırmacının derinlemesine veri elde edeceği bir örneklem seçimidir (Merriam, 2018). Amaçlı örneklem yöntemlerinden tipik durum örnekleme yöntemi, araştırmaya ilişkin ortalama durumlar üzerindeki belirli bir konu, alan ve uygulama için derinlemesine veri elde edilmesini sağlar. Tipik durum örnekleme, belirli bir grubun (bu çalışmada öğretmenlerin) genel özelliklerini ve ortak deneyimlerini anlamaya yönelik katılımcı seçimini ifade eder. Araştırma, farklı yaş gruplarından, branşlardan ve mesleki deneyime sahip ya da deneyimsiz öğretmenleri kapsadığı için öğretmenlerin sürdürülebilir eğitim bağlamındaki algı ve deneyimlerini geniş bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır. Katılımcılara ait betimleyici bilgiler Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1: Katılımcılara ait betimleyici bilgiler

Katılımcı No	Yaş	Bölüm/Branş	Mesleki Deneyim	Sürdürülebilirlik Proje Deneyimi
1	33	Sınıf Öğretmenliği	Var	Yok
2	32	Türkçe Öğretmenliği	Var	Var
3	30	Türkçe Öğretmenliği	Var	Var
4	23	Sınıf Öğretmenliği	Yok	Yok
5	22	Sınıf Öğretmenliği	Yok	Yok
6	29	Okul Öncesi Öğretmenliği	Var	Yok

7	25	Okul Öncesi Öğretmenliği	Var	Yok
8	28	Okul Öncesi Öğretmenliği	Var	Yok
9	22	Sınıf Öğretmenliği	Yok	Yok
10	24	Sınıf Öğretmenliği	Yok	Yok
11	28	Sınıf Öğretmenliği	Var	Yok
12	28	Sınıf Öğretmenliği	Var	Yok
13	25	Sınıf Öğretmenliği	Yok	Yok
14	24	Sınıf Öğretmenliği	Yok	Yok
15	30	Okul Öncesi Öğretmenliği	Var	Yok
16	27	Türkçe Öğretmenliği	Var	Var
17	26	Sınıf Öğretmenliği	Var	Var
18	29	Türkçe Öğretmenliği	Var	Var
19	23	Sınıf Öğretmenliği	Yok	Yok
20	34	Türkçe Öğretmenliği	Var	Var

Katılımcıların yaş profiline ilişkin dağılımı incelendiğinde, 22-25 yaş aralığında yedi katılımcı (%35), 26-29 yaş aralığında yedi katılımcı (%35) ve 30-34 yaş aralığında altı katılımcı (%30) olduğu görülmektedir. Bu dağılım, araştırmanın farklı yaş gruplarını kapsayarak çeşitli perspektifleri yansıttığını göstermektedir. Katılımcıların bölümlerine bakıldığında, 11 katılımcı (%55) Sınıf Öğretmenliği, beş katılımcı (%25) Türkçe Öğretmenliği ve dört katılımcı (%20) Okul Öncesi Öğretmenliği alanlarında yer almaktadır. Bu çeşitlilik, öğretmenlerin farklı eğitim alanlarından gelerek sürdürülebilir eğitim bağlamında farklı deneyimlere sahip olmalarını sağlamaktadır. Mesleki deneyim açısından değerlendirildiğinde, katılımcıların 12'si (%60) hâlen öğretmenlik mesleğini sürdürmekte ve farklı düzeylerde mesleki deneyime sahiptir. Geriye kalan sekiz katılımcı (%40) ise şu anda aktif olarak öğretmenlik yapmamakta; bu kişilerin bir kısmı mesleğe yeni başlamış, bir kısmı ise henüz öğretmenlik deneyimi edinmemiştir. Sürdürülebilirlik proje deneyimi açısından incelendiğinde ise, altı katılımcı (%30) sürdürülebilirlik projelerine katılmışken, 14 katılımcının (%70) herhangi bir sürdürülebilirlik proje deneyimi bulunmamaktadır. Bu sonuç, öğretmenlerin sürdürülebilirlik ile ilgili projelere katılımının sınırlı olduğunu ve bu alanda daha fazla uygulamalı çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Betimleyici veriler, araştırmanın çok boyutlu katılımcı profiline dayandığını ve sürdürülebilirlik alanında uygulamalı deneyimlerin genel olarak sınırlı kaldığını göstermektedir.

Veri Toplama Aracı

Çalışmada veri toplama yöntemi olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşme formunun hazırlanma sürecinde öncelikle ulusal ve uluslararası literatür kapsamlı şekilde taranmış ve sürdürülebilirlik eğitimiyle ilgili temalar belirlenmiştir. Bu temalar doğrultusunda 5 ana başlık altında toplam 10 açık uçlu görüşme sorusu oluşturulmuştur. Bu başlıklar sırasıyla: (1) sürdürülebilirlik kavramına ilişkin algılar, (2) sürdürülebilirlik uygulamalarına ilişkin deneyimler, (3) bireysel algılar ve tutumlar, (4) öğretmen yetiştirme süreci ve fakülte eğitimi ile ilişkili değerlendirmeler ve (5) sürdürülebilirliğe yönelik geleceğe dair beklentiler şeklindedir.

Hazırlanan soruların çalışmanın amacına uygunluğunu ve ölçme-değerlendirme açısından yeterliliğini değerlendirmek amacıyla, biri Eğitim Bilimleri uzmanı, biri Türkçe

Eğitimi, biri ise Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme alanında olmak üzere toplam üç uzman görüşüne başvurulmuştur. Uzmanlar, soruların amaca uygun ve geçerli olduğunu belirtmişlerdir. Görüşme formunun anlaşılabilirliğini ve uygulanabilirliğini test etmek amacıyla, farklı branşlardan iki öğretmenle pilot uygulama gerçekleştirilmiş; pilot uygulama sonrasında 1 Eğitim Bilimleri ve 1 Türkçe Eğitimi alan uzmanı ile birlikte yapılan değerlendirme sonucunda, soruların genel olarak açık ve anlaşılır olduğu belirlenmiştir.

Görüşme formunda yer alan örnek sorulardan bazıları şunlardır:

- “Sürdürülebilirlik kavramı sizin için ne ifade ediyor?”
- “Sınıf içi uygulamalarınızda sürdürülebilirliğe yönelik örnek verebileceğiniz bir etkinliğiniz oldu mu?”
- “Eğitim fakültesinde aldığınız eğitim sürdürülebilirlik bilinci açısından yeterli miydi?”
- “Gelecekte eğitimde sürdürülebilirliğe yönelik ne tür uygulamaların yaygınlaşmasını beklersiniz?”

Görüşme sürecinde katılımcının yanıtları yetersiz kaldığında ya da daha derinlemesine açıklama gerektiğinde, “Bu görüşünüzü biraz daha açabilir misiniz?”, “Bu deneyimi biraz daha ayrıntılandırabilir misiniz?” gibi sonda sorular da yöneltilmiştir (Yıldırım & Şimşek, 2018).

Veri Toplama Süreci

Katılımcılar görüşme öncesinde araştırmanın amacı hakkında bilgilendirilerek araştırmaya katılım konusunda onların onamları alınmıştır. Katılımcılara; herhangi bir sorumluluk olmaksızın çalışmayı yarıda bırakabilecekleri, araştırma sonuçlarında kimlik bilgilerinin gizli tutulacağı ve sonuçların yalnız bilimsel amaçla kullanılacağı açıklanmıştır. Görüşmeler araştırmacılar tarafından bireysel ve yüz yüze yapılmış olup ortalama 20-30 dakika sürmüştür. Ayrıca yapılan görüşmeler katılımcıların izniyle kayıt altına alınmıştır.

Verilerin Analizi

Bu çalışmadan elde edilen verilerin analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle görüşme kayıtları yazıya geçirilerek veriler analize hazır hale getirilmiştir. Verilerin kodlanmasında tümevarımcı analiz kullanılmıştır. Tümevarımcı analizde; verilerden çıkarılan kavramlara göre kodlama yapıp ilişkili kodlar belirlenerek temalar oluşturulmaktadır (Sharan, 2013). Birbirine benzer veriler belirli kodlar ve temalar çerçevesinde birleştirilmekte, düzenlenmekte ve yorumlanmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2018). Bu çalışmanın analiz sürecinde de eş zamanlı olarak iki araştırmacı tarafından ayrı kod listesi oluşturulmuştur. Elde edilen kodlar araştırmacılar tarafından karşılaştırılmış ve sonuçlar bütünleştirilerek temalar belirlenmiştir. Araştırmacıların bazı kodlamalarda ayrıştıkları noktalar tartışılıp ortak noktalarda görüş birliğine varılarak kod ve temalara son hali verilmiştir. Verilerin analiz sürecinde birden fazla araştırmacı yer aldığı için aynı veriler üzerinde yapılan kodlamaların güvenilirliğinin belirlenmesi gereklidir. Yıldırım & Şimşek (2018) araştırmalarda kodlayıcılar arası güvenilirliğin en az %70 düzeyinde olması gerektiğini belirtmektedir. Bu araştırmada da kodlayıcılar arası güvenilirlik, Miles ve Huberman’ın (1994) güvenilirlik hesaplama formülünden (Güvenirlik = Uzlaşma Sayısı / Uzlaşma + Uzlaşmama Sayısı X 100) yararlanılarak hesaplanmıştır. İki araştırmacı arasındaki kodlayıcı güvenilirliği %92 olarak hesaplanmıştır.

Nitel araştırmaların niteliğini arttırabilmek için Yıldırım ve Şimşek (2018) tarafından belli stratejiler önerilmektedir. Araştırma süreci ve sonuçlarının tutarlı, teyit edilebilir ve açık olması, çalışmanın inandırıcılığı açısından önemli görülmektedir. Bu çalışmanın inandırıcılığını sağlamak için yarı-yapılandırılmış görüşme formunun hazırlanmasında uzman görüşleri alınmış, bulgulara doğrudan alıntılara yer verilmiş ve sonda sorular kullanılarak katılımcılardan elde edilen veriler teyit edilmeye çalışılmıştır (Miles & Huberman, 1994). Nitel araştırma sonuçlarının benzer ortamlara transfer edilebilmesi çalışmanın aktarılabilirliği ile mümkündür. Böylece araştırma, benzer olgu ve süreçlerle ilgili bir anlayış oluşturabilmektedir. Bu çalışmada aktarılabilirliği sağlamak için araştırmanın yöntemi ayrıntılı bir şekilde açıklanmış, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmış ve veriler ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Nitel araştırmaya objektif bakılabilmesi ve araştırmacının araştırma süreci boyunca tutarlı davranabilmesi çalışmanın tutarlılığı ile ilgilidir. Bu çalışmada tutarlılığı sağlamak için katılımcılarla yapılan görüşmeler başta olmak üzere araştırma süreci boyunca objektif ve tutarlı davranılmaya çalışılmış ve analiz sürecinde kodlayıcılar arası güvenirlik hesaplanmıştır. Ulaşılan sonuçların toplanan verilerle sürekli olarak teyit edilebilmesi ve okuyucuya bu çerçevede anlamlı açıklamaların sunulabilmesi çalışmanın teyit edilebilirliği ile açıklanabilir. Bu çalışmanın da teyit edilebilirliğini sağlayabilmek için görüşme kayıtları yazıya geçirilmiş ve analiz aşamasında kodlayıcıların yaptığı kodlamalar, raporlamada oluşturulan notlar ve çıkarımlar araştırmacılar tarafından saklanmıştır.

Bulgular

Bu bölümde öğretmenlerin eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarına ilişkin algılarına ve deneyimlerine yer verilmiştir. Her soruya ait tema, kod ve frekans bilgileri tablolar şeklinde sunulmuştur. Ayrıca katılımcıların bazı görüşleri doğrudan aktarılmıştır.

1. Öğretmenlerin Eğitimde Sürdürülebilirlik Kavramına İlişkin Algıları ve Deneyimleri

1.1. Öğretmenlerin Sürdürülebilirlik Kavramına Dair Akademik Bilgileri ve Öğrenme-Öğretme Süreçlerindeki Uygulamalara Yönelik Görüşleri

Bu bölümde, öğretmenlerin sürdürülebilirlik kavramına dair akademik bilgileri ve bu kavramı öğrenme-öğretme süreçlerinde nasıl deneyimledikleri ele alınmıştır. Bulgular, Tablo 2’de temalar ve kodlar şeklinde özetlenmiştir. Ancak analiz, sadece frekanslara dayalı olarak değil, öğretmenlerin ifadelerinden çıkan anlam ve deneyim temelli yorumlara dayanılarak yapılmıştır.

Tablo 2: Öğretmenlerin sürdürülebilirlik kavramına dair akademik bilgileri ve öğrenme-öğretme süreçlerine yönelik görüşleri

Tema	Kod	Frekans
Sürdürülebilirlik Tanımı	Eğitimde sürdürülebilirlik	10
	Çevresel boyut	9
	Sürdürülebilir kalkınma	7
	Kaynakların verimli kullanımı	6
	Sosyal boyut	5
	Ekonomik boyut	4
	Teknoloji ve dijitalleşme	3

Eğitimde Sürdürülebilirlik Uygulamaları	Çevresel farkındalık	8
	Eğitimde devamlılık	7
	Toplumsal katkı	6
	Sosyal sorumluluk	5
	Eğitim Programı entegrasyonu	4
	Yenilikçi yaklaşımlar	3
	Bireysel farkındalık	6
Bireysel ve Kurumsal Perspektifler	Toplum temelli projeler	5
	Kurumsal politikalar	4
	Disiplinlerarası yaklaşım	3
	Eğitimde dijital dönüşüm	2

Katılımcı öğretmenler, sürdürülebilirlik kavramını çoğunlukla çevresel bağlamda tanımlamış olmakla birlikte, bu kavramın eğitim süreçleriyle ilişkisine dair farkındalık geliştirmeye başladıklarını ifade etmişlerdir. Bazı öğretmenler sürdürülebilirliği doğrudan geri dönüşüm, enerji tasarrufu ve çevre temizliği gibi somut uygulamalarla özdeşleştirirken, diğerleri kavramı daha geniş bir perspektiften değerlendirmiştir. Özellikle öğretmen adaylarının bu konuda yeterli düzeyde eğitilmediği, kavramsal bilgilerin uygulamaya dönüşümünde zorluklar yaşandığı ifade edilmiştir. Katılımcıların bir kısmı ise sürdürülebilirlik temasını sınıf içi uygulamalara entegre etmekte istekli olduklarını ancak bu sürecin destekleyici materyaller ve okul politikaları ile güçlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Bir öğretmen (K1), 'Sürdürülebilirliği genelde çevreyle özdeşleştiriyoruz ama öğrencilerle ilişkilendirince, davranış kazandırmak daha önemli hale geliyor.' şeklinde ifade ederek, kavramın sadece bilgi olarak değil, davranışsal bir dönüşüm olarak anlaşılması gerektiğine dikkat çekmiştir. Başka bir öğretmen (K3) ise 'Geri dönüşüm projelerine öğrencileri dâhil ettiğimde konunun ne olduğunu daha iyi kavıyorlar.' diyerek, deneyimsel öğrenmenin sürdürülebilirlik algısını pekiştirdiğini belirtmiştir.

Bu bağlamda öğretmenlerin sürdürülebilirliğe dair algılarının, sahip oldukları deneyimlere ve kurumsal ortama göre şekillendiği görülmektedir. Deneyim yaşamamış öğretmenlerde farkındalık düşük olmasa da uygulamaya dönük yaklaşım sınırlı kalmaktadır. Bu da deneyimin yalnızca bir önkoşul değil, aynı zamanda algının niteliğini etkileyen bir unsur olduğunu göstermektedir.

1.2. Öğretmenlerin Sürdürülebilirlik Eğitimine Yükladıkları Anlamlar ve Bu Süreçte Edindikleri Deneyimler

Bu bölümde öğretmenlerin eğitimde sürdürülebilirlik kavramının neden önemli olduğunu düşündüklerine ilişkin algı ve deneyimleri ele alınmıştır. Veriler, Tablo 3'te temalar ve kodlar hâlinde sunulmuştur. Ancak bu temalar yalnızca frekans değerleri ile değil, öğretmenlerin bu kavramlara yükladıkları anlamlar üzerinden yorumlanmıştır.

Tablo 3: Öğretmenlerin sürdürülebilirlik eğitimine yükladıkları anlamlar ve bu süreçte edindikleri deneyimler

Tema	Kod	Frekans
Sürdürülebilirlik Eğitimi	Öğrenci farkındalığı	9

ve Farkındalık	Çevre bilinci	8
	Öğretmen eğitimi	7
	Sosyal sorumluluk	6
	Eğitim politikaları	5
	Eğitim programı entegrasyonu	7
Sürdürülebilirlik Stratejileri	Kaynak yönetimi	6
	Toplumsal katılım	5
	Dijital dönüşüm	4
	Disiplinlerarası iş birlikleri	3
Karşılaşılan Zorluklar	Maddi yetersizlikler	8
	Yönetim desteği eksikliği	7
	Öğrenci ilgisizliği	6
	Uygulama sorunları	5
	Politika eksiklikleri	4

Katılımcı öğretmenlerin büyük çoğunluğu, sürdürülebilirlik eğitiminin temel hedeflerinden birinin öğrenci farkındalığını artırmak olduğunu vurgulamaktadır. Bu farkındalık, çevre bilincinin gelişmesiyle doğrudan ilişkili görülmekte; öğrencilerin sadece bilgi değil, aynı zamanda sorumluluk ve davranış geliştirmeleri gerektiği ifade edilmektedir. Katılımcı 3'ün 'Öğrencilere çevre bilinci kazandırmak önemli ama bunu yalnızca teorik anlatımlarla değil, uygulamalarla desteklemeliyiz.' ifadesi, uygulama temelli eğitimin önemine dikkat çekmektedir.

Sürdürülebilirlik stratejileri kapsamında öğretmenler, eğitim programı entegrasyonunu ve kaynak yönetimini öncelikli unsurlar olarak görmektedir. Ancak disiplinler arası iş birlikleri ve dijital dönüşüm gibi yenilikçi yaklaşımlar henüz sınıf uygulamalarında yeterince yer bulamamaktadır. Katılımcılar, bu stratejilerin uygulanabilirliğinin daha fazla destekle mümkün olabileceğini belirtmiştir. Katılımcı 4'ün 'Gelecek nesillerin sürdürülebilirlik konusunda farkındalık kazanması için öğretmenler olarak bizim rolümüz büyük.' ifadesi, bu sorumluluğun hem içerik hem strateji düzeyinde hissedildiğini ortaya koymaktadır.

Katılımcılar, sürdürülebilirlik uygulamalarının önündeki en büyük engellerin maddi yetersizlikler ve yönetim desteği eksikliği olduğunu dile getirmiştir. Bu yapısal sınırlamaların yanı sıra öğrenci ilgisizliği de öğretmenlerin sürdürülebilirlik konularını sınıf içinde etkin biçimde işlemelerini zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte bazı öğretmenler, bu engelleri kendi çabalarıyla aşmaya çalıştıklarını; geri dönüşüm projeleri ve toplumsal katılım faaliyetleriyle öğrencilerin ilgisini çekmeye çalıştıklarını belirtmişlerdir.

2. Öğretmenlerin Eğitimde Sürdürülebilirlik Uygulamaları Üzerine Algıları ve Deneyimleri

2.1. Öğretmenlerin Sürdürülebilirlik Uygulamalarına Yönelik Algıları ve Uygulama Deneyimleri

Bu bölümde öğretmenlerin sürdürülebilirlik uygulamalarını öğrenme-öğretme süreçlerine nasıl entegre ettikleri ve bu süreçte hangi deneyimleri yaşadıkları ele alınmıştır. Veriler Tablo 4'te temalar ve kodlar hâlinde özetlenmiş olup, bu bulgular aşağıda nitel araştırma ilkelerine uygun biçimde, katılımcı görüşlerine dayalı olarak yorumlanmıştır.

Tablo 4: Öğretmenlerin Sürdürülebilirlik Uygulamalarına Yönelik Algıları ve Uygulama Deneyimleri

Tema	Kod	Frekans
Eğitimde Sürdürülebilirlik Deneyimleri	Sürdürülebilirlik temalı ders içerikleri	9
	Çevre dostu projeler	8
	Sosyal sorumluluk etkinlikleri	7
	Sıfır atık uygulamaları	6
	Yeşil okul uygulamaları	5
Eğitimsel Kazanımlar ve Etkiler	Çevre bilinci	9
	Bireysel farkındalık	7
	Toplumsal katkı	6
	Öğrencilere rol model olma	5
	Yenilikçi öğretim yöntemleri	4
Karşılaşılan Engeller	Teorik eğitimle sınırlı kalma	7
	Uygulama eksikliği	6
	Kaynak yetersizliği	5
	Kurumsal destek eksikliği	4
	Öğrenci ilgisizliği	3

Katılımcıların sürdürülebilirliği öğrenme-öğretme süreçlerine entegre etme deneyimleri farklı düzeylerde gerçekleşmiştir. Bazı öğretmenler bu süreci ders içeriklerine doğrudan sürdürülebilirlik temaları ekleyerek yürütmekteyken, bazıları ise okul bazlı projeler ve toplumsal etkinlikler aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Katılımcı 6'nın 'Sınıf içi aktivitelerde sürdürülebilirlik temalı etkinlikler yapıyorum, ancak bu konuda daha fazla kaynağa ihtiyacımız var.' ifadesi, uygulama isteğinin olduğu ancak kaynakların sınırlı kaldığını göstermektedir. Öğretmenlerin çevre dostu projeler ve sosyal sorumluluk etkinlikleri ile öğrencileri sürece katma çabası, sürdürülebilirlik bilincinin davranışsal düzeye taşınması açısından önemlidir.

Katılımcıların deneyimleri, sürdürülebilirlik uygulamalarının öğrenciler üzerinde çevre bilinci, toplumsal katkı, bireysel farkındalık ve öğretmenlerin rol model olma gibi olumlu etkiler oluşturduğunu göstermektedir. Katılımcılar, bu uygulamaların geleneksel öğretim yöntemlerinden farklı olarak öğrencilerde kalıcı etkiler yarattığını ifade etmiştir. Bir öğretmen bu durumu şöyle ifade etmiştir: 'Öğrencilere yalnızca bilgi vermek yetmiyor, örnek olmalıyız ki bu kavram davranışa dönüşsün.' Bu yaklaşım, sürdürülebilirlik eğitiminin sadece bilişsel değil, aynı zamanda duyuşsal ve davranışsal boyutları olduğunu vurgulamaktadır.

Öğretmenlerin ifadeleri, sürdürülebilirlik uygulamalarını sınıf içinde hayata geçirme konusunda çeşitli engellerle karşılaştığını ortaya koymaktadır. Teorik eğitimin pratiğe dönüştürülmesindeki zorluklar, kaynak eksikliği, yönetsel destek yetersizliği ve öğrenci ilgisizliği en sık dile getirilen sorunlardır. Katılımcı 5'in 'Okulda geri dönüşüm projeleri yapıyoruz ama öğrencilerin ilgisini çekmek bazen zor olabiliyor.' ifadesi, motivasyonun sürdürülebilirlik uygulamaları üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum, sürdürülebilirlik uygulamalarının başarılı biçimde hayata geçirilmesi için sadece öğretmen çabalarının yeterli olmadığını, yapısal destek mekanizmalarının da geliştirilmesi gerektiğini göstermektedir.

2.2. Sürdürülebilirlik İlkelerinin Programlara Yansıtılmasına Dair Öğretmen Görüşleri

Bu bölümde öğretmenlerin sürdürülebilirlik ilkelerini öğrenme-öğretme sürecine nasıl entegre ettiklerine ve bu sürecin öğrenme üzerindeki etkilerine dair deneyimleri yer almaktadır. Veriler Tablo 5'te temalar ve kodlar hâlinde sunulmuş, ardından bu temalar nitel araştırma ilkelerine uygun biçimde yorumlanmıştır.

Tablo 5: Sürdürülebilirlik İlkelerinin Programlara Yansıtılmasına Dair Öğretmen Görüşleri

Tema	Kod	Frekans
Eğitimde Sürdürülebilirliğin Faydaları	Bilinçli birey yetiştirme	9
	Çevre bilinci kazandırma	8
	Toplumsal farkındalık	7
	Ekonomik sürdürülebilirlik	6
	Küresel sorunlara çözüm üretme	5
	Öğretmen eğitimi eksikliği	8
Karşılaşılan Zorluklar	Eğitim programı yoğunluğu	7
	Kaynak yetersizliği	6
	Toplumsal direnç	5
	Kurumsal destek eksikliği	4
	Öğretmen eğitimleri	7
	Eğitim programı entegrasyonu	6
Zorlukları Aşma Stratejileri	Toplum iş birlikleri	6
	Finansal destek sağlama	5
	Uygulamalı projeler	4

Öğretmenler, sürdürülebilirliğin eğitim yoluyla öğrencilere aktarılmasının başlıca hedefinin 'bilinçli birey yetiştirme' olduğunu belirtmiştir. Katılımcılar, bu bireylerin çevreye duyarlı, toplumsal sorunlara karşı farkındalığı yüksek ve küresel perspektif geliştirebilecek nitelikte olması gerektiğini vurgulamaktadır. Katılımcı 9'un 'Sürdürülebilirlik sadece çevre değil, çocukların sosyal sorumluluklarını da geliştirmeli.' ifadesi bu bütüncül yaklaşımı özetlemektedir.

Öğretmenlerin sürdürülebilirlik ilkelerini derslerine entegre etme sürecinde karşılaştıkları temel zorluklar arasında eğitim programının yoğunluğu ve yeterli öğretmen eğitiminin olmayışı öne çıkmaktadır. Bazı katılımcılar ise kurumsal destek

eksikliği ve toplumsal direnç gibi yapısal sorunların etkili entegrasyonu zorlaştırdığını belirtmiştir. Katılımcı 7'nin 'Eğitim programında sürdürülebilirlik konuları var ama derslerin yoğunluğu nedeniyle yeterince işlenmiyor.' ifadesi, bu yapısal sorunun öğretmen motivasyonunu nasıl etkilediğini göstermektedir.

Katılımcılar, sürdürülebilirlik eğitiminde karşılaşılan zorlukların üstesinden gelmek için en etkili stratejilerden birinin sürekli mesleki gelişim ve öğretmen eğitimleri olduğunu vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, eğitim programı entegrasyonu ve toplumla iş birliği temelli çalışmaların sürdürülebilirlik kavramını daha görünür ve uygulanabilir kılabileceği belirtilmiştir. Katılımcı 8'in 'Derslerde öğrencilerle birlikte sürdürülebilir projeler geliştirmeye çalışıyoruz, bu onların ilgisini çekiyor.' sözü, öğrencilerin sürece aktif katılımının önemine işaret etmektedir.

3. Öğretmenlerin Eğitimde Sürdürülebilirlik ile İlgili Kişisel Algıları ve Deneyimleri

3.1. Öğretmenlerin Kişisel Deneyimlerinin Sürdürülebilirlik Algılarına ve Eğitim Uygulamalarına Yansıması

Bu bölümde "Öğretmenlerin kişisel deneyimleri, sürdürülebilirlik algılarını nasıl şekillendirmektedir?" sorusu kapsamında elde edilen veriler analiz edilmiştir. Tablo 6'da temalar ve kodlar yer almakta; ardından bu veriler nitel araştırma yöntemine uygun biçimde katılımcı görüşleriyle birlikte yorumlanmıştır.

Tablo 6: Öğretmenlerin kişisel deneyimlerinin sürdürülebilirlik algılarına ve eğitim uygulamalarına yansıması

Tema	Kod	Frekans
Sürdürülebilirlik Deneyimleri	Geri dönüşüm projeleri	6
	Toplumsal farkındalık projeleri	5
	Çevre temizliği	4
	Atık malzemelerin eğitime kazandırılması	3
	Kompost yapımı	2
	Çevre bilinci kazanma	7
Etkileri ve Kazanımlar	Bireysel sorumluluk	6
	Toplumsal fayda sağlama	5
	Sürdürülebilir yaşam alışkanlıkları	4
	Eğitimde sürdürülebilir materyaller kullanma	3
Deneyim Eksiklikleri	Deneyim yaşanmaması	6
	Farkındalık olmaması	5
	Eğitim sisteminde yeterli yer verilmemesi	4

Katılımcıların kişisel yaşamlarında sürdürülebilirliğe ilişkin gerçekleştirdikleri uygulamaların, bu kavrama dair algılarını büyük ölçüde etkilediği görülmektedir. Özellikle doğayla iç içe büyüyen bireylerin çevresel farkındalıklarının daha yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Katılımcı 9'un "Çocukken doğa ile iç içe büyüdüğüm için sürdürülebilirlik konusunda daha duyarlıyım." ifadesi, yaşam deneyimlerinin bireysel algılar üzerindeki belirleyiciliğini göstermektedir. Benzer şekilde, günlük yaşamında geri dönüşüm ve enerji tasarrufu gibi uygulamaları benimseyen öğretmenlerin, bu konuları öğrencileriyle daha istekli paylaştıkları görülmüştür. Katılımcı 18'in "Kendi hayatımda

geri dönüşüm ve enerji tasarrufu yapıyorum, bunu öğrencilerime de anlatıyorum.” sözü bu tutumu örneklemektedir.

Kişisel sürdürülebilirlik uygulamalarının eğitime doğrudan yansıdığı görülmektedir. Özellikle toplumsal farkındalık projeleri ve atık malzeme kullanımı gibi deneyimler, öğretmenlerin sürdürülebilirlik konularını daha somut ve uygulanabilir hâle getirmelerine yardımcı olmaktadır. Bu durum, öğrencilerin sürdürülebilirlik kavramını yalnızca teorik düzeyde değil, günlük yaşamla ilişkilendirerek öğrenmesini kolaylaştırmaktadır.

Bazı katılımcıların sürdürülebilirlik konularına dair doğrudan bir deneyime sahip olmadıkları görülmektedir. Ancak bu durum, algılarının zayıf olduğu anlamına gelmemektedir. Bazı öğretmenler, deneyim eksikliğine rağmen kavramsal bilgi düzeyinde güçlü bir farkındalığa sahiptir. Bu bulgu, sürdürülebilirlik algısının yalnızca yaşantıya değil; bireyin değerlerine, eğitimi aldığı ortama ve mesleki ilgilerine de bağlı olarak geliştiğini gösterebilir. Dolayısıyla deneyimin varlığı önemli bir faktör olsa da tek başına algıyı belirleyen bir unsur olmayabilir.

3.2. Öğretmenlerin Sürdürülebilirlik Algısını Biçimlendiren Kişisel, Eğitsel ve Toplumsal Etkenlere İlişkin Algıları ve Deneyimleri

Bu bölümde, öğretmenlerin sürdürülebilirlik algısını etkileyen faktörler incelenmiştir. Bulgular Tablo 7’de temalar ve kodlar hâlinde sunulmakta, ardından bu temalar nitel analiz yaklaşımıyla derinlemesine yorumlanmıştır.

Tablo 7: Öğretmenlerin sürdürülebilirlik algısını biçimlendiren kişisel, eğitsel ve toplumsal etkenlere ilişkin algıları ve deneyimleri

Tema	Kod	Frekans
Sürdürülebilirlik Algısını Şekillendiren Faktörler	Kişisel deneyimler	8
	Eğitim süreci	7
	Toplumsal olaylar	6
	Doğayla etkileşim	5
	Medya ve iletişim	4
	Çevre eğitimi	7
Öğrenme Kaynakları ve Bilinç Gelişimi	Sosyal sorumluluk projeleri	6
	Araştırmalar ve belgeseller	5
	Okul projeleri	4
	Kültürel faktörler	3
	Çevre dostu alışkanlıklar	8
Bireysel ve Toplumsal Etkiler	Toplumsal farkındalık	7
	Geri dönüşüm bilinci	6
	Kaynak tasarrufu	5
	Sürdürülebilir yaşam tarzı	4

Katılımcılar, bireysel yaşam deneyimlerinin sürdürülebilirlik algısı üzerinde önemli bir rol oynadığını belirtmiştir. Özellikle çocukluktan itibaren doğayla kurulan ilişki ve bireysel çevre bilinci, bu algının şekillenmesini desteklemektedir. Katılımcı 13’ün ‘Kendi hayatımda sürdürülebilir yaşam ilkelerine dikkat ediyorum ve bunu sınıfta

örneklerle anlatıyorum.’ ifadesi, öğretmenlerin kişisel uygulamalarının hem algı hem de eğitim pratiği üzerindeki etkisini yansıtmaktadır.

Katılımcılar, öğretmenlik eğitimi sürecinde edindikleri çevre bilgisi ve sosyal sorumluluk projelerinin, sürdürülebilirlik farkındalıklarını artırdığını vurgulamıştır. Çevre eğitimi, belgeseller ve okul projeleri gibi öğrenme kaynaklarının, sürdürülebilir yaşam tarzlarına yönelimde etkili olduğu belirtilmiştir. Katılımcı 20’nin ‘Öğrencilerim benim geri dönüşüm alışkanlıklarımdan etkilenerek daha bilinçli hale geliyorlar.’ ifadesi, öğrenme sürecinin davranış değişimi üzerindeki gücünü göstermektedir.

Toplumsal olaylar, medya ve iletişim kanallarının bireylerin sürdürülebilirliğe bakış açısını etkilediği gözlemlenmiştir. Öğretmenler, özellikle çevreyle ilgili toplumsal gündemlerin farkındalık oluşturduğunu ve öğrenciler üzerinde etki yarattığını ifade etmiştir. Ayrıca kültürel normlar ve sosyal çevre de sürdürülebilir davranışların şekillenmesinde önemli bulunmuştur. Bu bulgular, sürdürülebilirlik eğitiminde kültürel bağlamın dikkate alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

4. Öğretmenlerin Eğitim Fakülteleri ve Sürdürülebilirlik ile İlgili Algıları ve Deneyimleri

4.1. Öğretmenlerin Eğitim Fakültelerinde Sürdürülebilirlik Eğitimiyle İlgili Deneyimleri ve Bu Eğitime Yönelik Algıları

Bu bölümde “Öğretmenlik mesleki eğitim sürecinizde sürdürülebilirlik eğitimi almış mıydınız? Eğer aldıysanız bu eğitimi nasıl değerlendirmektesiniz?” sorusu kapsamında elde edilen bulgular yer almaktadır. Tablo 8’de temalar ve kodlar sunulmuş, ardından bu bulgular nitel analiz yaklaşımı çerçevesinde katılımcı görüşleriyle yorumlanmıştır.

Tablo 8: Öğretmenlerin eğitim fakültelerinde sürdürülebilirlik eğitimiyle ilgili deneyimleri ve bu eğitime yönelik algıları

Tema	Kod	Frekans
Sürdürülebilirlik Deneyimleri	Sürdürülebilirlik dersi almayanlar	10
	Sürdürülebilirlik dersi alanlar	7
	Teorik ağırlıklı dersler	4
	Uygulama odaklı eğitim önerisi	3
	Çevre bilinci ve ekoloji	6
Ders İçeriği ve Etkinliği	Yerel ve küresel örnekler	5
	Kaynakların verimli kullanımı	4
	Eğitim politikaları	3
	Projeler ve uygulamalar	3
	Sürdürülebilirlik temalı derslerin yaygınlaştırılması	7
Geliştirme Önerileri	Daha fazla uygulamalı eğitim	6
	Yerel projelere odaklanma	4
	Etkileşimli öğrenme yöntemleri	3

Katılımcıların büyük bir kısmı öğretmenlik eğitimi sürecinde sürdürülebilirlik temalı herhangi bir ders almadıklarını ifade etmiştir. Bu durum, mesleki bilgi altyapısında

sürdürülebilirlik konusunun yeterince yer bulmadığını göstermektedir. Ders alan katılımcılar ise genellikle derslerin teorik ağırlıklı olduğunu ve gerçek yaşamla bağlantı kurmanın zor olduğunu vurgulamıştır. Katılımcı 15'in 'Üniversitede sürdürülebilirlik ile ilgili çok az içerik gördük, bu yüzden kendimizi geliştirmekte zorlanıyoruz.' ifadesi, eğitimin yetersizliğini ortaya koymaktadır.

Katılımcılar, çevre bilinci, ekoloji ve kaynakların verimli kullanımı gibi konulara değinildiğini ancak bu içeriklerin çoğunlukla bilgi aktarımı düzeyinde kaldığını belirtmiştir. Uygulama ve projeye dayalı etkinliklerin sınırlı olması, bilgilerin kalıcılığı ve davranışa dönüşmesini zorlaştırmaktadır. Katılımcı 16'nın 'Eğitim fakültelerinde sürdürülebilirlik konusunun daha fazla vurgulanması gerekiyor.' sözü, bu ihtiyaca dikkat çekmektedir.

Katılımcılar, sürdürülebilirlik konularının öğretmen yetiştirme programlarında daha görünür olması gerektiğini ve bu derslerin zorunlu hâle getirilmesini önermektedir. Uygulamalı eğitimlerin artırılması, yerel projelerle iş birliği yapılması ve etkileşimli öğrenme yöntemlerinin kullanılması gerektiği vurgulanmıştır. Bu öneriler, sürdürülebilirlik eğitiminin yalnızca teorik düzeyde değil, aynı zamanda öğrencilerin katılımını teşvik edecek şekilde yapılandırılmasına olan ihtiyacı göstermektedir.

4.2. Öğretmenlerin Öğretmen Yetiştirme Programlarında Sürdürülebilirlik Yaklaşımlarının Uygulanmasına Yönelik Algıları ve Deneyimleri

Bu bölümde, öğretmen yetiştirme programlarında sürdürülebilirlik yaklaşımlarının daha etkili uygulanabilirliğine ilişkin öğretmen görüşleri ele alınmaktadır. Katılımcı ifadeleri doğrultusunda elde edilen bulgular Tablo 9'da temalar ve kodlar hâlinde sunulmuş, ardından her tema nitel analiz yaklaşımı ile yorumlanmıştır.

Tablo 9: Öğretmenlerin öğretmen yetiştirme programlarında sürdürülebilirlik yaklaşımlarının uygulanmasına yönelik algıları ve deneyimleri

Tema	Kod	Frekans
Eğitim Programı ve Eğitim İçeriği	Eğitim programında sürdürülebilirlik entegrasyonu	8
	Değerler eğitimi ve farkındalık artırma	6
	Disiplinler arası sürdürülebilirlik dersleri	5
	Yerel ve küresel sürdürülebilirlik konuları	4
Öğretmen Eğitimi ve Öğretmen Yöntemleri	Uygulamalı ve proje tabanlı eğitim	9
	Öğretmen adaylarının bilinçlendirilmesi	7
	Sosyal sorumluluk projeleri	6
	Teknolojinin etkin kullanımı	5
Değerlendirme ve İş Birlikleri	Öğretmen eğitiminde inovasyon	6
	Sivil toplum kuruluşları ve yerel yönetimlerle iş birlikleri	5
	Toplumsal farkındalık çalışmaları	4
	Öğretmen adaylarının değerlendirilmesi	3

Katılımcılar, sürdürülebilirlik temalarının öğretmen yetiştirme programlarına sistematik biçimde entegre edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Disiplinler arası ders içerikleri ve değerler eğitimi yoluyla sürdürülebilirlik farkındalığının artırılması gerektiği

ifade edilmiştir. Katılımcı 14'ün 'Sürdürülebilirlik konusunda daha fazla uygulamalı eğitim almalıyız ki sınıfta öğrencilere daha iyi aktarabilelim.' ifadesi, bu eğitimin sahaya aktarılabilirliği açısından içeriğin önemini göstermektedir.

Katılımcılar, uygulamalı ve proje tabanlı öğretim yöntemlerinin sürdürülebilirlik eğitiminin etkisini artırdığını belirtmektedir. Sosyal sorumluluk projelerine aktif katılımın ve teknolojinin bilinçli kullanımının, sürdürülebilirlik anlayışını pekiştirdiği vurgulanmaktadır. Katılımcı 10'un 'Öğretmen olarak öğrencilerimize sürdürülebilirlik bilinci kazandırmak bizim sorumluluğumuz.' ifadesi, öğretmen adaylarının bu konudaki bilinç düzeyinin önemini ortaya koymaktadır.

Katılımcılar, sürdürülebilirlik eğitiminin etkili olabilmesi için değerlendirme kriterlerinin yeniden yapılandırılması ve yerel yönetimler ile sivil toplum kuruluşlarıyla güçlü iş birlikleri kurulması gerektiğini ifade etmiştir. İnovatif yaklaşımların teşvik edilmesi, toplumsal farkındalık yaratmaya yönelik çalışmalarla desteklenmelidir. Bu bulgular, sürdürülebilirlik eğitiminin çok paydaşlı, etkileşimli ve toplumsal düzeyde sahiplenilen bir yapıya dönüşmesi gerektiğine işaret etmektedir.

5. Öğretmenlerin Eğitimde Sürdürülebilirlik ile İlgili Geleceğe Yönelik Beklentileri

5.1. Öğretmenlerin Sürdürülebilirlik Temelli Uygulamalara Yönelik Gelecek Planları ve Öngörülleri

Bu bölümde, öğretmenlerin gelecek dönemlerde sürdürülebilirlik temelli yaklaşımları sınıf ve okul ortamlarında nasıl hayata geçirmeyi planladıklarına ilişkin algıları ve deneyimleri ele alınmaktadır. Katılımcıların bu konudaki görüşleri Tablo 10'da temalar ve kodlar hâlinde sunulmuş, ardından her bir tema nitel veri analizi ilkelerine uygun biçimde derinlemesine yorumlanmıştır.

Tablo 10: Öğretmenlerin sürdürülebilirlik temelli uygulamalara yönelik gelecek planları ve öngörülleri

Tema	Kod	Frekans
Sınıf İçi Uygulamalar	Geri dönüşüm projeleri	6
	Enerji ve su tasarrufu	5
	Öğrencilere rol model olma	5
	Sürdürülebilirlik temalı etkinlikler	4
	Dijital araçlarla sürdürülebilirlik eğitimi	3
Okul ve Toplumsal İş Birlikleri	Okul yönetimi ve velilerle iş birliği	4
	Yeşil alanları artırma	4
	Toplum temelli sürdürülebilirlik çalışmaları	3
	Çevre dostu okul projeleri	3
Öğrenci Katılımı ve Bilinçlendirme	Projelerle öğrenme	7
	Sınıf kültürü oluşturma	6
	Oyun ve simülasyonlar	5
	Etkileşimli öğretim yöntemleri	4
	Disiplinler arası sürdürülebilirlik eğitimi	3

Katılımcılar, sürdürülebilirlik konularını öğrencilerine kazandırmak için sınıf içinde doğrudan uygulamalar planlamaktadır. Özellikle geri dönüşüm projeleri, enerji ve su tasarrufu uygulamaları ve dijital araçlarla yürütülen sürdürülebilirlik etkinlikleri, öğrencilerin hem bireysel sorumluluklarını artırmakta hem de çevresel farkındalıklarını pekiştirmektedir. Katılımcı 11'in 'Daha fazla uygulamalı etkinlik düzenlemeyi düşünüyorum, öğrencilerin bu şekilde daha fazla motive olduklarını görüyorum.' ifadesi, bu yaklaşımın etkisini açıkça ortaya koymaktadır.

Öğretmenler, sürdürülebilirlik yaklaşımlarının sadece sınıf düzeyinde değil, okul yönetimi ve toplumla iş birliği içerisinde yürütülmesi gerektiğini vurgulamıştır. Yeşil alanların artırılması, çevre dostu okul projeleri ve toplum temelli uygulamalar bu çerçevede öne çıkmaktadır. Bu iş birliklerinin öğrencilerde toplumsal sorumluluk duygusunu geliştirdiği ve yerel farkındalık yarattığı ifade edilmiştir.

Katılımcılar, öğrencilerin aktif katılımını sağlamanın sürdürülebilirlik eğitiminin başarısı açısından kritik olduğuna inanmaktadır. Projelerle öğrenme, sınıf kültürü oluşturma, oyunlar ve simülasyonlarla öğrenmeyi destekleme gibi yöntemler aracılığıyla öğrencilerin hem eğlenmeleri hem de bilinçlenmeleri hedeflenmektedir. Katılımcı 12'nin 'Teknolojiyi sürdürülebilirlik eğitiminde daha fazla kullanmayı hedefliyorum, interaktif ders içerikleri geliştirilebilir.' ifadesi, dijital araçların bu süreçte nasıl kullanılabileceğine dair bir örnek sunmaktadır.

5.2. Öğretmenlerin Eğitimde Sürdürülebilirlik Politikalarına İlişkin Görüşleri ve Önerileri

Bu bölümde, öğretmenlerin sürdürülebilirlik politikalarının ulusal ve uluslararası düzeyde daha uyumlu ve uygulanabilir hâle gelmesine yönelik algı ve deneyimleri tematik olarak ele alınmıştır. Tablo 11'de sunulan temalar doğrultusunda bulgular, katılımcı görüşleriyle birlikte analiz edilmiştir.

Tablo 11: Öğretmenlerin eğitimde sürdürülebilirlik politikalarına ilişkin görüşleri ve önerileri

Tema	Kod	Frekans
Eğitim Programı ve İçeriği	Sürdürülebilirlik konularının eğitim programına entegrasyonu	7
	Zorunlu sürdürülebilirlik eğitimi	6
	Çevresel ve sosyal sürdürülebilirlik dersleri	5
	Disiplinler arası sürdürülebilirlik eğitimi	4
Ulusal ve Uluslararası İş Birlikleri	Uluslararası kuruluşlarla iş birliği	6
	Kültürel farklılıklara duyarlı eğitim politikaları	5
	Öğretmen eğitimi ve değişim programları	4
	Ekonomik teşvikler ve fonlar	3
Politikalar ve Uygulamalar	Hükümetlerin sürdürülebilirlik odaklı politikalar geliştirmesi	6
	Dijital dönüşüm ve sürdürülebilir eğitim	5
	Çevre dostu okul projeleri	4
	Toplumsal farkındalık kampanyaları	4

Katılımcılar, sürdürülebilirlik konularının eğitim sisteminde etkili biçimde yer alabilmesi için eğitim programının yeniden yapılandırılması gerektiğini vurgulamıştır. Zorunlu sürdürülebilirlik eğitiminin verilmesi, çevresel ve sosyal sürdürülebilirlik derslerinin artırılması ve bu derslerin disiplinler arası şekilde sunulması gerektiği öne çıkmıştır. Katılımcı 5'in 'Sürdürülebilirlik eğitimi daha erken yaşlarda başlamalı ve sadece çevreyle sınırlı kalmamalı.' ifadesi, bu ihtiyacı net şekilde ortaya koymaktadır.

Katılımcılar, sürdürülebilirliğin sadece ulusal değil, küresel bir sorumluluk olduğunu vurgulamış ve uluslararası kuruluşlarla iş birliğinin artırılmasını önermiştir. Kültürel farklılıklara duyarlı politikaların benimsenmesi ve öğretmen değişim programları ile farklı ülkelerdeki uygulamaların deneyimlenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Katılımcı 19'un 'Öğretmenler için sürdürülebilirlik konusunda sürekli mesleki gelişim programları düzenlenmeli.' ifadesi, bu iş birliklerinin öğretmen yeterliklerini artırmadaki rolünü vurgulamaktadır.

Katılımcılar, hükümetlerin uzun vadeli ve sürdürülebilirlik odaklı eğitim politikaları üretmesinin önemini dile getirmiştir. Dijital dönüşümle birlikte eğitimde çevre dostu yaklaşımların benimsenmesi, okullarda sürdürülebilirlik temelli projelere öncelik verilmesi ve toplumsal farkındalık kampanyalarının artırılması önerilmiştir. Katılımcı 7'nin 'Okullarda sürdürülebilirlik kulüpleri kurularak öğrenciler aktif olarak sürece dahil edilebilir.' ifadesi, bu uygulamaların etkili olabileceğine işaret etmektedir.

Tartışma ve Sonuç

Öğretmenlerin sürdürülebilirlik kavramını farklı boyutlarıyla ele aldıkları görülmektedir. En sık vurgulanan tema olan "eğitimde sürdürülebilirlik", katılımcıların bu kavramı doğrudan öğretim süreçleriyle ilişkilendirdiklerini göstermektedir. Bununla birlikte, çevresel boyut ve çevresel farkındalık temalarının ön planda olması, sürdürülebilirliğin daha çok ekolojik yönüyle ele alındığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık dijitalleşme ve disiplinler arası yaklaşımlar gibi temaların daha az vurgulanması, öğretmenlerin sürdürülebilirliği sınırlı bir perspektiften değerlendirdiklerini göstermektedir. Sterling (2013) bu tür dar perspektiflerin, sürdürülebilirlik eğitiminin etkisini sınırlandırabileceğine dikkat çekmektedir. Benzer şekilde, ekonomik sürdürülebilirliğe ilişkin farkındalığın düşük olması, bu boyutun öğrenme-öğretme süreçlerine yeterince entegre edilmemesiyle ilişkili olabilir (Gamage vd., 2022). Bu noktada Daly'nin (1997) sürdürülebilir gelişme anlayışı dikkat çekicidir; Daly, sınırlı bir ekosistem içerisinde sürdürülebilir ekonomik büyümenin mümkün olmadığını vurgulayarak, niceliksel büyüme yerine niteliksel gelişmeye odaklanılmasını savunmaktadır. Eğitim bağlamında da ekonomik sürdürülebilirliğin yalnızca kalkınma ile değil, kaynakların sınırlılığı ve etik kullanım ilkeleri çerçevesinde ele alınması gerektiği söylenebilir.

Nitekim Üzel vd. (2024), okul yöneticilerinin sürdürülebilirliği yalnızca çevresel bir mesele olarak değil; stratejik planlama, kurumsal kimlik ve öğrenci liderliği gibi yönetsel boyutlarla ilişkilendirdiklerini ortaya koymuştur. Bu durum, öğretmen ve yönetici bakışlarının sürdürülebilirliğe dair farklı düzlemlerde şekillenebileceğine işaret etmektedir. Öte yandan, Yalçın ve Köybaşı Şemin'in (2024) çalışması, öğrencilerin yalnızca çevresel değil; adalet, eşitlik ve toplumsal duyarlılık gibi sosyal boyutlara da önem verdiklerini göstermektedir. Bu sonuç, sürdürülebilirlik algısının bireylerin yaşı, rolü ve deneyimlerine bağlı olarak farklılaşabileceğini ve özellikle sosyal boyutun eğitimde daha güçlü biçimde vurgulanması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Öğretmenler, sürdürülebilirlik eğitiminde özellikle öğrenci farkındalığını artırma ve çevre bilincini geliştirme konularına vurgu yapmaktadır. Bunun yanı sıra, öğretmen

yetistirme süreçleri ve eğitim programı ile bütünleştirme çabaları da öne çıkan stratejiler arasındadır. Moghadam (2022), eğitimin niteliğini belirleyen temel unsurların “içerik” ve “öğrenme ortamı” olduğunu belirtmekte; bu bileşenlerin etkili biçimde düzenlenmesinin sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşmada belirleyici rol oynadığını ifade etmektedir. Araştırmada, öğretmenlerin dijital dönüşüm ve disiplinler arası yaklaşımlara sınırlı düzeyde değindikleri görülmüştür. Oysa Gamage ve arkadaşları (2022), özellikle STEM alanlarında etkili bir sürdürülebilirlik eğitimi için disiplinler arası ve öğrenci merkezli öğretim yöntemlerinin benimsenmesini önermektedir. Probleme dayalı öğrenme, proje temelli etkinlikler, vaka analizleri, gerçek yaşam sorunlarına dayalı uygulamalar ve iş birlikli öğretim gibi yöntemlerin, öğrencilerin hem bilişsel hem de duyuşsal becerilerini geliştirdiği vurgulanmaktadır. Yalçın ve Köybaşı Şemin’in (2024) çalışması da öğrencilerin sürdürülemez uygulamalara karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirdiklerini, sorumluluk bilinci kazandıklarını ve etik değerlere duyarlılık gösterdiklerini ortaya koymuştur. Bu sonuçlar, sürdürülebilirlik eğitime yalnızca bilgi aktarımı açısından değil; değer, tutum ve davranış boyutlarıyla da yaklaşılması gerektiğini göstermektedir. Nitekim Khazen ve arkadaşları (2025), öğretmen adaylarının etik karar alma becerileri, fen eğitimi motivasyonları ve sınıf içi algılarında sürdürülebilirlik temelli eğitim yaklaşımlarıyla olumlu gelişmeler yaşandığını ortaya koymuştur. Tüm bu veriler, sürdürülebilirlik eğitiminde eleştirel düşünme, etik sorumluluk ve toplumsal duyarlılık gibi üst düzey becerilerin desteklenmesinin gerekliliğine işaret etmektedir.

Öğretmenlerin sürdürülebilirlik uygulamalarında en çok karşılaştıkları engeller arasında maddi yetersizlikler, yönetim desteği eksikliği ve öğrenci ilgisizliği yer almaktadır. Bu durum, yapısal ve motivasyonel engellerin sürdürülebilir eğitimde belirleyici olduğunu göstermektedir. Şişman (2024), sürdürülebilir liderliğin yalnızca değişimi başlatmakla değil, aynı zamanda bu değişimin devamlılığını sağlayacak stratejileri geliştirmekle ilişkili olduğunu belirtmektedir. Eğitim liderlerinin uzun vadeli düşünme, yenilikçiliği destekleme ve sürdürülebilirlik değerlerini kurumsal kültüre entegre etme becerileri bu bağlamda hayati önemdedir. Bucea-Manea-Tonis vd. (2024) de uzun vadeli sürdürülebilir stratejilerin hem öğrencilerin sağlıklı alışkanlıklar edinmesinde hem de dijital teknolojilerle desteklenen öğretim yöntemlerinin gelişiminde olumlu etkiler yarattığını ortaya koymuştur. Pandemi sürecinde öğretmenlerin deneyimlerini inceleyen Kandemir ve Akdemir (2025), özellikle kırsal bölgelerde dijital erişim ve altyapı sorunlarının sürdürülebilir eğitimi sekteye uğrattığını belirtmiştir. Bu süreçte öğrencilerde sosyo-duygusal sorunlar artmış, dijital eşitsizlikler öğrenmeyi kısıtlayan temel engellerden biri haline gelmiştir. Benzer biçimde Dünder ve Biçer (2024), Türkiye’deki lisansüstü çalışmaların genellikle öğretmenlerin tutum, değer ve farkındalıklarını incelediğini; ancak müfredat entegrasyonunun sınırlı kaldığını vurgulamıştır. Bu bağlamda öğretmenler sürdürülebilirliği eğitim sürecine entegre etmeye istekli olsa da uygulamada yapısal ve işlevsel engellerle karşı karşıya kalmaktadırlar. Etkili uygulamalar için kurumsal destek mekanizmalarının güçlendirilmesi ve öğrenci katılımının artırılması gerekmektedir. Çaptır vd. (2024), okul yöneticilerinin çevresel duyarlılığa dayalı liderlik rollerinin sürdürülebilir eğitim ortamlarının oluşturulmasında belirleyici olduğunu ifade etmektedir. Benzer şekilde Üzel vd. (2024), yöneticilerin disiplinler arası dersler, proje temelli öğrenme ve günlük davranış alışkanlıklarını teşvik eden stratejiler benimsediklerini rapor etmiştir. Ayrıca, öğrenci, öğretmen ve velileri kapsayan çok paydaşlı platformların oluşturulması, bilgilendirme toplantılarının düzenlenmesi ve atölye uygulamalarının yaygınlaştırılması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu öneriler, sürdürülebilir eğitimde yapısal eksikliklerin giderilmesi için iş birliği temelli çözüm yollarının önemine dikkat çekmektedir.

Yalçın ve Köybaşı Şemin (2024), uyguladıkları sürdürülebilir eğitim programında, öğrencilerin animasyon, şiir ve görsellerle desteklenen etkinlikler aracılığıyla derinlemesine düşünme ve farkındalık geliştirdiklerini gözlemlemişlerdir. Bu bulgu, sürdürülebilirlik eğitiminde yaratıcı, duyuşsal ve katılımcı yöntemlerin etkili olduğunu göstermektedir. Hamutoğlu vd. (2022) ise, eğitimde açıklık felsefesinin yaşam boyu öğrenme kültürüyle birleştiğinde sürdürülebilir eğitim ekosistemlerinin oluşumuna katkı sunduğunu belirtmektedir. Drljić vd. (2025), öğretmen adaylarının dijital eşitlik ve sürdürülebilirlik arasındaki ilişkilere dair algılarını incelemiş ve dijital araçlara erişimin yalnızca teknik değil, aynı zamanda pedagojik ve sosyal sürdürülebilirlik açısından da belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Bu sonuç, öğretmenlerin dijital yeterliklerinin artırılmasının sürdürülebilir eğitimde kritik bir unsur olduğunu göstermektedir. Makrakis ve Kostoulas-Makrakis (2023), yükseköğretimde sürdürülebilirliğin müfredat entegrasyonunda katılımcı ve disiplinler arası yaklaşımların önemine dikkat çekmektedir. Bir proje kapsamında geliştirilen modelde, öğretim elemanları, öğrenciler, toplum üyeleri ve yöneticilerden oluşan çok paydaşlı yapılar aracılığıyla müfredat yeniden yapılandırılmıştır. Toplum temelli projeler ve dijital öğrenme araçları sayesinde öğrencilerin yerel sorunlara çözüm üretme becerilerinin geliştiği belirtilmiştir. Bu sonuçlar, sürdürülebilirlik eğitiminin yalnızca kuramsal değil; toplumsal bağlamda etkili ve dönüştürücü bir süreç olarak yapılandırılması gerektiğini göstermektedir. UNESCO (2017), sürdürülebilir eğitimdeki yapısal eksiklikler ve politika yetersizliklerinin altını çizmektedir. Benzer şekilde, Hamutoğlu vd. (2022), sürdürülebilirliğin yalnızca pedagojik değil; stratejik planlama, açıklık ve ekosistem yaklaşımıyla birlikte ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Eğitim sistemlerinin kapsayıcı ve esnek yapılarla yeniden tasarlanması, sürdürülebilirliğin kurumsal düzeyde içselleştirilmesi açısından kritik bir adım olarak değerlendirilmektedir.

Öğretmenler, sürdürülebilirliği destekleyen çeşitli uygulamalarla eğitim süreçlerini zenginleştirdiklerini belirtmiştir. Sürdürülebilirlik temalı ders içerikleri, çevre bilinci çalışmaları, çevre dostu projeler ve bireysel farkındalık geliştirme etkinlikleri, öğretmenlerin bu alana verdiği önemi yansıtmaktadır. Bu durum, öğretmenlerin bilinçli bireyler yetiştirme yönündeki motivasyonunu göstermektedir. Ancak teorik bilginin uygulamaya dönüştürülmesinde çeşitli engellerle karşılaşıldığı da ifade edilmiştir. Özellikle uygulama eksikliği, kurumsal destek yetersizliği ve öğrenci ilgisizliği gibi unsurlar, sürdürülebilirlik çalışmalarının eğitim ortamlarında yaygınlaştırılmasını zorlaştırmaktadır. Bu sonuçlar, eğitimde sürdürülebilirlik uygulamalarının hayata geçirilmesinde kurumsal altyapı eksikliklerinin ve politika düzeyindeki yetersizliklerin belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır (Hargreaves & Fink, 2012).

Öğretmenler, sürdürülebilirlik ilkelerinin öğrenme-öğretme süreçlerine entegrasyonu ile birlikte, öğrencilerde çevre bilinci geliştirme ve bilinçli bireyler yetiştirme amacının en temel kazanımlar arasında yer aldığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, toplumsal farkındalık ve ekonomik sürdürülebilirlik gibi unsurlar da öğretmenler tarafından eğitsel çıktılar açısından önemli görülmektedir. Ancak bu kazanımların hayata geçirilmesinde çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. Özellikle öğretmen eğitimi eksikliği ve yoğun eğitim programı yapısı, en çok dile getirilen zorluklar arasında yer alırken; kaynak yetersizliği ve toplumsal direnç gibi faktörler de sürecin etkinliğini sınırlayan diğer unsurlar arasında gösterilmektedir. Bu sorunları aşmak için öğretmenlerin en çok önerdiği stratejiler arasında hizmet içi eğitim programları ve eğitim programlarının sürdürülebilirlik ilkelerine göre yeniden yapılandırılması öne çıkmaktadır. Ayrıca, toplumla iş birliklerinin artırılması ve finansal kaynak desteğinin sağlanması da sürecin başarısını destekleyecek diğer önemli faktörler olarak değerlendirilmektedir. Sürdürülebilirlik uygulamalarının öğrenme-öğretme süreçlerine entegrasyonu her ne

kadar önemli faydalar sunsa da uygulamada etkili sonuçlar elde edebilmek için öğretmen eğitimi, içerik düzenlemeleri ve kurumsal destek gibi alanlarda kapsamlı iyileştirmeler yapılması gerekmektedir. Bu sonuçlar, Weiss vd. (2021) tarafından gerçekleştirilen ve 133 vakayı içeren kapsamlı bir meta-analiz çalışmasının sonuçlarıyla da örtüşmektedir. Söz konusu çalışmada, sürdürülebilirlik müfredatlarının etkili bir şekilde uygulanmasının yalnızca bireysel çabalara değil; kurumsal liderlik, profesyonel gelişim olanakları, disiplinler arası etkileşim, paydaş katılımı ve kampüs operasyonlarına entegrasyon gibi çok yönlü faktörlerin eş zamanlı olarak işletilmesine bağlı olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, bütüncül ve kurumsallaşmış stratejilerin sürdürülebilirlik eğitiminde belirleyici olduğu söylenebilir.

Katılımcılar arasında en sık karşılaşılan sürdürülebilirlik deneyimleri, geri dönüşüm projeleri ve çevre temizliği etkinlikleri olmuştur. Bu uygulamaların etkileri arasında çevre bilinci kazanımı ve bireysel sorumluluk geliştirme en çok vurgulanan kazanımlardır. Öte yandan, bazı katılımcıların sürdürülebilirliğe dair doğrudan bir deneyim yaşamadığı, bu durumun farkındalık eksikliği ve uygulama yetersizliğiyle ilişkili olduğu görülmektedir. Bu sonuç, sürdürülebilirlik uygulamalarının eğitim sistemine daha yaygın ve sistematik biçimde entegre edilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Katılımcıların sürdürülebilirlik algılarını şekillendiren başlıca etkenler arasında kişisel deneyimler ve eğitim süreci ön plana çıkmaktadır. Ayrıca toplumsal olaylar, doğayla etkileşim ve medya da bu algının oluşumunda önemli rol oynamaktadır. Öğrenme kaynakları arasında çevre eğitimi ve sosyal sorumluluk projeleri sıkça belirtilmiştir. Velepini (2025), çevresel eğitimin bireylerin ekolojik sorunlara ilişkin bilgi ve farkındalık düzeylerini artırarak sorumlu davranış geliştirmelerine ve sürdürülebilir yaşam biçimlerini benimsemelerine katkı sunduğunu ifade etmektedir. Bu doğrultuda, sürdürülebilirlik algısının gelişiminde hem bireysel hem de toplumsal deneyimlerin etkili olduğu; eğitim ve farkındalık temelli projelerin yaygınlaştırılmasının ise sürdürülebilir yaşam tarzlarının benimsenmesine katkı sağlayabileceği söylenebilir.

Katılımcıların büyük çoğunluğu sürdürülebilirlik temalı bir eğitim almadıklarını belirtmiştir. Bu dersi alan öğretmenler ise içeriklerin ağırlıklı olarak teorik olduğunu ve uygulama odaklı eğitimlerin yetersiz kaldığını ifade etmiştir. Ders içeriklerinde en sık ele alınan konular çevre bilinci ve ekolojik farkındalık olurken; kaynakların verimli kullanımı ve yerel-küresel örnekler gibi konular da vurgulanmıştır. Ancak proje tabanlı çalışmalar ve uygulamalı etkinliklerin derslerde yeterince yer almadığı görülmektedir. Gökmen vd.nin (2017) araştırmasında da benzer şekilde öğretmen adaylarının sürdürülebilir kalkınma konusundaki bilgi düzeylerinin düşük olduğu, buna karşın tutumlarının olumlu olduğu belirlenmiştir. Bu durum, sürdürülebilirlik eğitiminde karşılaşılan sorunların yalnızca yapısal değil, aynı zamanda pedagojik ve bilişsel düzeyde de yaşandığını göstermektedir. Bilgi temelli eksiklikler, olumlu tutumların davranışa dönüşmesini engellemekte ve bu alanda daha güçlü öğretmen eğitime olan ihtiyacı ortaya koymaktadır.

Katılımcılar, sürdürülebilirlik eğitimi daha etkili kılmak için uygulamalı etkinliklerin yaygınlaştırılması gerektiğini vurgulamıştır. Sürdürülebilirlik temalı derslerin artırılması, öğretmen yetiştirme programlarının yeniden yapılandırılması ve farkındalık odaklı projelerin teşvik edilmesi önerilen başlıca stratejiler arasındadır. Bu bağlamda, Kaynak vd. (2023), sürdürülebilir kalkınmanın ancak eşitlik, kapsayıcılık ve yaşam boyu öğrenme ilkeleri temelinde şekillenen bütüncül bir eğitim sistemiyle mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Eğitimin her yaştan bireyi kapsayacak biçimde yeniden tasarlanması gerektiği ifade edilmektedir. Sürdürülebilir kalkınma için nitelikli eğitimin yalnızca merkezi kurumlar eliyle değil; yerel yönetimler, üniversiteler, okullar ve

sivil toplum kuruluşlarının iş birliğiyle yürütülmesi gerektiği belirtilmektedir. Bu yaklaşım, eğitim politikalarının hem yukarıdan aşağıya hem de aşağıdan yukarıya bir uyum içinde yürütülmesini gerektirmektedir (Kaynak vd., 2023). Öğretmenler, sürdürülebilirliği sınıf içinde daha etkili kılmak için sürdürülebilir kulüpler kurma, geri dönüşüm projeleri yürütme ve disiplinler arası etkinlikler geliştirme gibi yöntemler önermektedir. Bu öneriler, öğretmenlerin yalnızca farkındalık düzeyinde değil, uygulamaya dönük bir vizyon geliştirdiklerini göstermektedir.

Eğitim fakültelerinde sürdürülebilirlik konusunun daha geniş kapsamda ele alınması ve teorik bilgilerin uygulamalı projelerle desteklenmesi gerektiği sonuçlarla ortaya konmuştur. Katılımcılar, öğretmen yetiştirme programlarında sürdürülebilirliğin sistematik biçimde yer alması gerektiğini vurgulamaktadır. Disiplinler arası sürdürülebilirlik dersleri, değer eğitimi ve sosyal sorumluluk projeleri öğretmen adayları için önerilen temel içerikler arasında yer almaktadır. Dünder ve Biçer (2024), öğretmen eğitiminde sürdürülebilir kalkınma yaklaşımının hâlen güçlü bir yapıya kavuşmadığını belirtmektedir. Bu eksikliğin giderilmesi için politika düzeyinde yapısal reformlara ihtiyaç duyulmaktadır. Nitekim öğretmenler, proje tabanlı ve uygulama odaklı öğretim yöntemlerinin yaygınlaştırılmasını öncelikli bir ihtiyaç olarak dile getirmiştir. Sürdürülebilirlik eğitiminin dijital dönüşümle uyumlu hale getirilmesi, öğretim sürecinde verimliliği artıracak önemli bir strateji olarak öne çıkmaktadır. Tosun'un (2023) yapay zekâ temelli değerlendirmesi, özellikle ekonomik sürdürülebilirlik ve bireyselleştirilmiş öğrenme bağlamında dikkat çekmektedir. Yapay zekânın hata oranını azaltması, kaynak kullanımını optimize etmesi ve kişiselleştirilmiş öğrenme yolları sunması gibi katkılar, eğitimde sürdürülebilirliğin dijital boyutunu güçlendirmektedir. Benzer biçimde, Liçen ve Prosen (2024), geliştirdikleri dijital yeterlik ölçeği ile öğretim elemanlarının dijital okuryazarlık, etkileşim ve teknoloji entegrasyonu gibi alanlardaki becerilerinin sürdürülebilir öğretim uygulamalarıyla doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu nedenle öğretmen eğitiminde dijital yeterliklerin sürdürülebilirlik anlayışıyla bütüncül bir biçimde ele alınması önem arz etmektedir.

Çaptır vd. (2024) tarafından yürütülen çalışmada çevre duyarlılığına dayalı programların, öğrenciler üzerinde yalnızca kısa vadeli değil, mezuniyet sonrası dönemde de kalıcı etkiler yarattığı tespit edilmiştir. Bu sonuç, sürdürülebilir eğitimin uzun vadeli dönüşüm gücünü vurgulamaktadır. Sürdürülebilir kalkınma için eğitim politikalarının yalnızca merkezi düzeyde değil; yerel yönetimler, üniversiteler, okullar ve sivil toplum kuruluşlarının iş birliğine dayalı olarak planlanması gerektiği vurgulanmaktadır (Kaynak vd., 2023). Eğitim sisteminde yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya yönlü politikaların birbirini desteklemesi, kurumsal bütünlüğü sağlamada kritik öneme sahiptir. Veres vd. (2025) ise yükseköğretimde sürdürülebilirliğin yalnızca çevresel değil; dijital teknolojiler, paydaş katılımı ve değerlendirme ölçütleriyle desteklenmiş çok boyutlu bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, kurumsal düzeyde sürdürülebilirliğin etkili biçimde uygulanabilmesi açısından yol gösterici bir çerçeve sunmaktadır. Karrow vd. (2022) de disiplinler arası sürdürülebilirlik eğitiminin, öğrencilerin farklı perspektifler geliştirmelerine katkı sağladığını belirtmektedir. Bu açıdan öğretmenlerin sürdürülebilirliği yalnızca çevre bilinciyle sınırlı tutmayarak, sosyal ve ekonomik boyutlarıyla birlikte ele almaları, sürdürülebilir eğitim anlayışının derinlemesine yerleşmesini kolaylaştıracaktır.

Katılımcılar, sınıf ortamında sürdürülebilirliği teşvik etmek amacıyla geri dönüşüm projeleri, enerji ve su tasarrufuna yönelik uygulamalar ve sürdürülebilirlik temalı etkinlikler planladıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca, dijital araçlar kullanılarak sürdürülebilirlik konularının teknoloji destekli yöntemlerle işlenmesi önerilmektedir.

Okul ölçeğinde ise okul yönetimi ve velilerle iş birliği içinde çevre dostu okul projeleri yürütülmesi, yeşil alanların artırılması ve toplum temelli sürdürülebilirlik çalışmalarının yaygınlaştırılması hedeflenmektedir. Öğrenci katılımını artırmaya yönelik en çok önerilen yaklaşım proje temelli öğrenme olmuştur. Ayrıca oyunlaştırma, simülasyonlar ve etkileşimli öğretim yöntemleri gibi eğlenceli öğrenme stratejilerinin sürdürülebilirlik eğitimine entegre edilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Sınıf içinde sürdürülebilirliğe yönelik olumlu bir kültür oluşturulmasının önemi vurgulanmış ve bu süreçte iş birlikçi, katılımcı ve değer temelli öğrenme ortamlarının teşvik edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Katılımcılar, sürdürülebilirliğin yalnızca teorik bilgiyle sınırlı kalmaması; uygulamalar, projeler ve çok paydaşlı iş birlikleriyle desteklenen bütüncül bir eğitim modeli hâline getirilmesi gerektiği görüşündedir. Katılımcı görüşleri, sürdürülebilirlik eğitiminin etkili biçimde uygulanabilmesi için yalnızca öğretmen düzeyinde değil, kurumsal düzeyde bir vizyon ve iş birliği kültürü oluşturulması gerektiğine işaret etmektedir. Bu noktada, Şişman (2024), sürdürülebilirliğin ancak eğitim liderlerinin paylaşılan bir vizyon geliştirmesi ve tüm paydaşların sürece aktif katılımını sağlamasıyla kurumsallaşabileceğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda liderliğin yalnızca yönetsel bir işlev değil, aynı zamanda kültürel dönüşümü ve değer temelli değişimi destekleyen bir süreç olduğu ifade edilmektedir.

Katılımcılar, eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarının ulusal ve uluslararası politikalarla uyumlu hale getirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu kapsamda, sürdürülebilirlik konularının eğitim programına entegrasyonu ve zorunlu sürdürülebilirlik derslerinin uygulanması önerilmiştir. Kaynak vd. (2023), Millî Eğitim Bakanlığı'nın bu yönde çeşitli faaliyetler başlattığını ancak bu girişimlerin genişletilerek yaygınlaştırılması gerektiğini ifade etmektedir. Disiplinler arası sürdürülebilirlik derslerinin artırılması ve farklı ders içeriklerine entegrasyonunun sağlanması, eğitim programı düzeyinde öne çıkan öneriler arasındadır. Uluslararası düzeyde, kültürel farklılıklara duyarlı eğitim politikalarının benimsenmesi ve uluslararası kuruluşlarla daha etkin iş birliklerinin geliştirilmesi gerektiği belirtilmiştir. Bu bağlamda öğretmen eğitimi, değişim programları ve çok paydaşlı iş birlikleri, sürdürülebilirlik bilincinin geliştirilmesinde önemli araçlar olarak değerlendirilmiştir. UNESCO (2012) ve Avrupa Birliği gibi kuruluşlar, öğretmenlerin yalnızca uygulayıcı değil, politika yapımcılarla etkileşimde bulunan aktif paydaşlar olması gerektiğini savunmaktadır. Buna karşın, bu çalışmanın sonuçları, öğretmenlerin sürdürülebilirlik eğitimini genellikle bireysel çabalarla yürüttüklerini ve kurumsal düzeyde yeterli desteği alamadıklarını göstermektedir. Velepini (2025) de benzer şekilde, çevresel eğitim alanında kurulan uluslararası iş birliklerinin çoğunlukla fikir alışverişi düzeyinde kaldığını ve somut eylemlere dönüşemediğini belirtmektedir. Bu durum, politika yapımcıların ölçülebilir hedefler belirlemesi ve uygulamaya dönük, somut adımlar atması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Pasara (2021), sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşmada eğitim kurumlarının yalnızca pedagojik değil; ekonomik büyüme, yönetim kalitesi ve kamu yatırımlarıyla da yakından ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Araştırma, kişi başına düşen gelir düzeyi ve yükseköğretim harcamalarının, yönetim yapıları üzerinde kısa vadeli nedensel etkiler yarattığını; dolaylı olarak ekonomik sürdürülebilirliği desteklediğini ortaya koymuştur. Bu sonuçlar, sürdürülebilirlik eğitiminin yalnızca içerik geliştirme veya pedagojik stratejilerle sınırlı kalmaması gerektiğini göstermektedir. Etkili bir sürdürülebilir eğitim politikası, aynı zamanda yönetsel şeffaflık, politik istikrar ve eğitim yatırımlarında süreklilik gibi yapısal faktörlerle de desteklenmelidir. Uzun vadeli planlama, kurumsal kapasite inşası ve dijital dönüşüm gibi stratejik hedefler, bu sürecin vazgeçilmez bileşenleri olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışmanın sonuçları, öğretmenlerin eğitimde sürdürülebilirliğe yönelik algılarının genel olarak olumlu olduğunu, ancak bu algıların uygulamaya dönüşmesinde kurumsal ve yapısal engellerle karşılaşıldığını ortaya koymuştur. Sürdürülebilirlik eğitimi uygulamalarında çevresel boyutun ön planda olduğu, buna karşın sosyal ve ekonomik boyutların sınırlı düzeyde yer bulduğu gözlemlenmiştir. Bu durum, sürdürülebilirliğin eğitim sistemine bütüncül bir yaklaşımla entegre edilmesi gerektiğini göstermektedir. Özellikle öğretmen eğitiminin güçlendirilmesi, disiplinler arası eğitim programı tasarımları, çok paydaşlı iş birlikleri ve uygulama temelli öğretim yaklaşımları, sürdürülebilirlik hedeflerinin eğitim yoluyla gerçekleştirilmesinde temel belirleyiciler olarak öne çıkmaktadır.

Öneriler

Bu çalışmanın bulgularına dayalı olarak, eğitimde sürdürülebilirlik yaklaşımlarının daha etkili biçimde uygulanmasına ve bu alandaki araştırmaların geliştirilmesine yönelik öneriler iki başlık altında sunulmuştur.

1. Uygulayıcılara ve Politika Yapıcılara Yönelik Öneriler

Araştırma bulguları, öğretmenlerin sürdürülebilirlik konusuna dair farkındalıklarının genellikle çevresel boyutla sınırlı kaldığını; deneyim eksikliği, kurumsal destek yetersizliği ve öğrenci ilgisizliği gibi etmenlerin uygulamaları sınırladığını ortaya koymuştur. Bu doğrultuda aşağıdaki uygulamaya dönük öneriler geliştirilmiştir:

- Öğretmen Yetiştirme Süreçlerinde sürdürülebilirlik içerikleri zorunlu dersler olarak yapılandırılabilir, disiplinler arası ve uygulama temelli öğrenme yöntemleri öne çıkarılabilir.
- Hizmet içi eğitimlerde, sürdürülebilirlik pedagojisine yönelik güncel modüller sunulabilir ve öğretmenlerin dijital yeterlikleri bu bağlamda bütüncül biçimde geliştirilebilir.
- Okul düzeyinde, sürdürülebilirlik kültürünü destekleyen öğrenci kulüpleri, toplumsal projeler, oyunlaştırma, simülasyon ve sanat temelli etkinlikler teşvik edilebilir.
- Eğitim liderleri, sürdürülebilirliği okul vizyonuna entegre edebilir ve öğretmenler bu süreçte destekleyici bir rol üstlenebilir.
- Kurumlar ve yerel yönetimler, uzun vadeli sürdürülebilirlik politikaları oluşturarak, okulların yerel ve ulusal düzeyde projeler geliştirmesini kolaylaştırabilir.
- Uluslararası iş birlikleri, sadece fikir paylaşımıyla sınırlı kalmamalı; somut hedefler ve ölçülebilir çıktılarla desteklenen uygulamalarla yapılandırılabilir.

2. Araştırmacılara Yönelik Öneriler

Bu çalışmada öğretmenlerin algı ve deneyimleri fenomenolojik desende ele alınmıştır. Ancak sürdürülebilir eğitim yaklaşımının çok boyutlu yapısı, daha geniş kapsamlı araştırmalara duyulan ihtiyacı ortaya koymaktadır. Aşağıdaki öneriler, alandaki literatürün gelişmesine katkı sunmayı amaçlamaktadır:

- Farklı öğretmen grupları (branş, kıdem, bölge farkları) arasında sürdürülebilirlik algılarını karşılaştıran karma yöntemli araştırmalar yapılabilir.
- Öğrenci perspektifine odaklanan çalışmalarla, öğretmen uygulamalarının öğrenci üzerindeki etkileri araştırılabilir.

- Uygulama temelli eylem araştırmaları, sürdürülebilirlik projelerinin eğitim ortamlarına entegrasyon sürecini daha ayrıntılı biçimde inceleyebilir.
- Uzun süreli çalışmalar ile öğretmenlerin sürdürülebilirliğe yönelik algılarının zaman içindeki dönüşümü gözlemlenebilir.
- Dijital yeterlik ve sürdürülebilirlik pedagojisi ilişkisini irdeleyen araştırmalarla, öğretmenlerin teknoloji destekli sürdürülebilirlik uygulamaları derinlemesine incelenebilir.
- Eğitim fakültelerinde sürdürülebilirlik eğitiminin yapısal durumu, program içerikleri ve akademisyen görüşleri çerçevesinde ayrıca araştırılabilir.

Kaynakça

- Axon, S. & Darton, R. (2021). Sustainability education: A framework for the future. *Journal of Environmental Education*, 52(1), 1-15.
- Barth, M. (2015). *Implementing sustainability in higher education: Learning in an age of transformation*. New York: Springer.
- Baş, T. & Akturan, U. (2017). *Sosyal bilimlerde bilgisayar destekli nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Biçer, R. & Bulut, B. (2023). Öğretmen eğitiminde sürdürülebilir kalkınma eğitiminin yeri ve önemi (Türkiye Örneği). *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 215-252.
- Bucea-Manea-Țoniș, R., Păun, D. G., Martins, O. M., Santos, A. J. & Urdeș, L. (2024). Education for sustainable development: what matters? *Sustainability*, 16(21), 9493.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün Ö., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2020). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma deseni*. M. Bütün ve S. B. Demir (Çev.). Ankara: Siyasal Yayın Dağıtım.
- Çaptır, A. S., Aslanbaş, S., Arslan, A. & Mert, D. (2024). Eğitimde sürdürülebilirlik: okul yöneticilerinin çevre duyarlılığı ve eğitim programlarına entegrasyonu üzerine bir araştırma. *Turan: Stratejik Araştırmalar Merkezi*, 16, 211-216.
- Daly, H. E. (1997). *Beyond growth: the economics of sustainable development*. Boston: Beacon Press.
- Drljić, K., Cotar Konrad, S., Rutar, S. & Štemberger, T. (2025). Digital equity and sustainability in higher education. *Sustainability*, 17, 2011.
- Dündar, R. & Biçer, R. (2024). Türkiye’de sürdürülebilir kalkınma ile ilgili eğitim öğretim alanında yapılan lisansüstü çalışmaların incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(4), 1917-1940.
- Gamage, K.A.A., Ekanayake, S.Y. & Dehideniya, S.C.P. (2022). Embedding sustainability in learning and teaching: lessons learned and moving forward—approaches in stem higher education programmes. *Educ. Sci.* 12, 225.
- Gamage, D. T., Adams, D. & McCormack, A. (2022). Teacher professional development for sustainable education: A global perspective. *International Journal of Sustainability in Higher Education*, 23(2), 178-195.

- Gökmen, A., Solak, K. & Ekici, G. (2017). Sürdürülebilir kalkınma için eğitim: öğretmen adaylarının tutumları ile ilişkili olan faktörler. *Kesit Akademi Dergisi*, (12), 462-480.
- Guterres, A. (2020). The sustainable development goals report 2020. *United Nations publication issued by the Department of Economic and Social Affairs*, 1-64.
- Gürler, S. A. (2023). Sınıf öğretmeni adaylarının sürdürülebilir kalkınma farkındalıkları ve 'doğal kaynaklar' kavramına yönelik metaforik algıları. *Yaşadıkça Eğitim*, 37(2), 364-387.
- Hamutoğlu, N., Bozkurt, A. & Erdoğan, B. (2022). Sürdürülebilir eğitim ekolojisi olarak açık ve uzaktan öğrenme.
- Hargreaves, A. & Fink, D. (2012). *Sustainable leadership*. John Wiley & Sons.
- Kandemir, İ. & Akdemir, E. (2025). Ensuring sustainability in preschool education in rural areas during the pandemic lockdown period: teachers' experiences. *Sustainability* 17, 352.
- Karrow, D., Fazio, X. & Zandvliet, D. B. (2022). Teachers' perspectives on environmental sustainability education. *Canadian Journal of Environmental Education*, 27(3), 55-73.
- Kaynak, N. E., Altan, A. E., Abbak, Y., Alp, Z. A., Yavuz, E. & Toprak, E. (2023). Sürdürülebilir kalkınma açısından nitelikli eğitime teorik bir bakış. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 592-609.
- Khazen, M., Asli, S., Hofstein, A. & Hugerat, M. (2025). Effect of an educational initiative for sustainability on pre-service teachers' ethical decision-making skills, motivation to learn science, and learning atmosphere in the classroom. *Sustainability* 17(3), 992.
- Li'cen, S. & Prosen, M. (2024). Strengthening sustainable higher education with digital technologies: development and validation of a digital competence scale for university teachers (DCS-UT). *Sustainability*, 16, 9937.
- Makrakis, V. & Kostoulas-Makrakis, N.A. (2023). Participatory curriculum approach to ict-enabled education for sustainability in higher education. *Sustainability* 15, 3967.
- Merriam, S. B. (2018). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber*. S. Turan (Çev.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Rafiee Moghadam, N., Haddad Narafshan, M. & Anjomshoa, L. (2022). Education for sustainable development: Effects of sustainability education on English language learners' empathy and reading comprehension. *The Journal of Environmental Education*, 53(5), 280-289.
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- OECD. (2021). *OECD learning compass 2030: A framework for future-ready education*. OECD Publishing.
- Öztürk Demirbaş, Ç. (2015). Sürdürülebilir kalkınma eğitimi: Öğretmen adaylarının farkındalığı. *Eğitim Bilimleri Dergisi*, 40(2), 205-223.
- Pasara, M.T. (2021). Economic growth, governance and educational sustainability: a var analysis. *Educ. Sci.* 11, 343.
- Patton, M. Q. (2014). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi

- Sharan, B. M. (2013). *Nitel araştırma desen ve uygulamalar için bir rehber*. S. Turan (Çev.). Nobel.
- Sneddon, C., Howarth, R. B. & Norgaard, R. B. (2006). Sustainable development in a post-Brundtland world. *Ecological Economics*, 57(2), 253-268.
- Sterling, S. (2013). Learning for resilience, or the resilient learner? Towards a necessary reconciliation in a paradigm of sustainable education. In *Resilience in social-ecological systems* (pp. 45-62). Routledge.
- Şişman, S. (2024). Eğitimde değişim sürecinde sürdürülebilir liderlik. *Journal of Sustainable Educational Studies (JSES)*, 5(4), 178-189.
- Talan, A. & Tyagi, R. D. (2020). Education and human resource development for sustainability. R. Y. Surampalli, T. C. Zhang, M. K. Goyal, S. K. Brar, & R. D. Tyagi (Eds.), *Sustainability: Fundamentals and applications* içinde (s. 413-438). Wiley.
- Tilbury, D. (2011). *Education for sustainable development: An expert review of processes and learning*. UNESCO.
- Tosun, A. (2023). Sürdürülebilir eğitim için yapay zekâ modellemesi ile inovasyona teorik bir bakış. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal* 9(78), 5408-5411.
- UNESCO. (2012). *Education for sustainable development: A roadmap for the future*. UNESCO.
- UNESCO. (2017). *Guidelines for integrating sustainability into teacher education*. UNESCO.
- Üzel, H., Atasever, S., İdem, U. & Çelik, T. (2024). Eğitimde sürdürülebilirlik konusuna okul yöneticilerinin bakışı. *Ulusal Eğitim Dergisi*, 4(1), 127-146.
- Velepini, K. (2025). Assessing the role of environmental education practices towards the attainment of the 2030 sustainable development goals. *Sustainability* 17, 2043.
- Veres, C., Tănase, M., Bacos, I. B. & Kardos, M. (2025). Sustainable universities: A bibliometric and thematic analysis in higher education. *Sustainability*, 17(5), 1817.
- Wals, A. E. & Jickling, B. (2002). Sustainability in higher education: From doublethink and newspeak to critical thinking and meaningful learning. *Higher Education Policy*, 15(2), 121-131.
- WCED, S. W. S. (1987). World commission on environment and development. *Our common future*, 17(1), 1-91.
- Weiss, M., Barth, M. & Timm, J. (2021). The role of education in achieving sustainability: A review. *Sustainability*, 13(4), 1897.
- Weiss, M., Barth, M., Wiek, A. & Von Wehrden, H. (2021). Drivers and barriers of implementing sustainability curricula in higher education--assumptions and evidence. *Higher Education Studies*, 11(2), 42-64.
- Yalçın, K. & Şemin, F. K. (2024). Sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir eğitim programına ilişkin öğrenci algıları. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 43(1), 21-40.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 196-217
|| Geliş Tarihi-Received: 19.06.2025
|| Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
|| Araştırma Makalesi-Research Article
|| ISSN: 2687-5675
|| DOI: 10.5281/zenodo.17142106

Çocukların Psikolojik Sağlamlığını Etkileyen Faktörlerin CHAID Analizi ile Belirlenmesi*

Determination of Factors Affecting Children's Psychological Resilience Using CHAID Analysis

Rabia Şeyma GÜN**
Gülümser GÜLTEKİN AKDUMAN***
Arzu ÖZYÜREK****

Öz

Bu çalışmanın amacı, okul öncesi dönem çocuklarının psikolojik sağlamlığını etkileyen faktörlerin önem sırasının ortaya konulmasıdır. Bu amaç doğrultusunda çalışma, nicel araştırma yöntemlerinden ilişkisel araştırma modeli kapsamında yürütülmüştür. Çalışmanın örneklemini, Ankara ili Yenimahalle ilçesinde 2020-2021 eğitim-öğretim yılında okul öncesi eğitim kurumlarına devam eden, 60 ay ve üzeri 366 çocuk oluşturmaktadır. Veri toplama aracı olarak "Genel Bilgi Formu" ve "Okul Öncesi Çocuklar İçin Sosyal Duygusal İyi Oluş ve Psikolojik Sağlamlık Ölçeği-PERİK" kullanılmıştır. Verilerin analizinde sınıflandırma analiz yöntemlerinden CHAID analizi tercih edilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre, çocukların cinsiyeti ve yaşı başta olmak üzere kardeş sayısı, devam ettikleri okul türü ve devam süresi çocukların psikolojik sağlamlıklarını etkileyen önemli faktörler olarak belirlenmiştir. Ayrıca, psikolojik sağlamlıkla ilgili alt boyutlar dikkate alındığında çocukların iletişim, öz kontrol, duygusal istikrar ve görev yönelimi puanlarını etkileyen en önemli faktörün cinsiyet olduğu, özellikle kız çocukları lehine sonuç verdiği saptanmıştır. Atılganlık ve keşfetmekten hoşlanma puanlarını etkileyen en önemli faktörün yaş olduğu, yaşça büyük çocukların bu boyutlarda daha yüksek puan aldığı tespit edilmiştir. Araştırma sonuçları, psikolojik sağlamlığın güçlendirilmesi için çocukların çevresel destek sistemleri, aile yapıları ve eğitim süreçlerinde dikkat edilmesi gereken önemli faktörleri ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Okul öncesi dönem, psikolojik sağlamlık, CHAID analizi.

Abstract

The aim of this study is to reveal the order of importance of the factors that affect the psychological resilience of preschool children. To this end, the study was conducted within the scope of the correlational research model, one of the quantitative research methods. The

* Bu çalışma, birinci yazar tarafından ikinci yazarın danışmanlığında yürütülen yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Öğr. Gör., Yalova Üniversitesi, Çocuk Gelişimi Bölümü, e-posta: rabia.gun@yalova.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5744-6917.

*** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Okul Öncesi Eğitimi, e-posta: gulumser@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2965-7017.

**** Prof. Dr., Karabük Üniversitesi, Çocuk Gelişimi, e-posta: a.ozyurek@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3083-7202.

study sample consists of 366 children aged 60 months and over who attended preschool education institutions in the Yenimahalle district of Ankara province during the 2020-2021 academic year. The "General Information Form" and the "Social Emotional Well-being and Psychological Resilience Scale for Preschool Children-PERIK" were used as data collection tools. CHAID analysis, a classification analysis method, was preferred in the data analysis. According to the research results, children's gender and age, number of siblings, type of school they attend, and duration of attendance were identified as important factors affecting children's psychological resilience. In addition, when considering the sub-dimensions related to psychological resilience, gender was found to be the most important factor affecting children's communication, self-control, emotional stability, and task orientation scores, with results particularly in favor of girls. Age was found to be the most significant factor influencing assertiveness and enjoyment of exploration scores, with older children scoring higher on these dimensions. The research results highlight important factors to consider in children's environmental support systems, family structures, and educational processes to strengthen psychological resilience.

Keywords: Preschool period, psychological resilience, CHAID analysis.

Giriş

Doğumdan altı yaşın sonuna kadar olan okul öncesi dönem, çocukların tüm gelişim alanlarının temellerinin atıldığı en kritik yılları kapsamaktadır (Turaşlı, 2008). Bu dönemde, çocukların kişilikleri şekillenmeye başlar ve bilişsel, fiziksel, dil, duygusal ve sosyal becerilerinde önemli ilerlemeler kaydedilir. Bu gelişmeler, çocukların ilerleyen yaşamlarında sağlıklı bir birey olarak toplumda yer edinmeleri açısından büyük önem taşımaktadır (Aktan & Önder, 2018, s. 20). Bu dönem, çocukların gelişimlerinin temellerinin atıldığı kritik bir evre olmasının yanı sıra psikolojik sağlamlıklarının da şekillendiği önemli bir süreçtir (Çiftçi & Duran, 2020; Gülay Ogelman & Önder, 2020). Bireylerin yaşam kalitesinin belirleyicilerinden olan olumsuz yaşantılarla karşılaşıldığında uyum sağlayabilme ve güçlü kalabilmeleri olarak tanımlanan psikolojik sağlamlık, okul öncesi dönemde üstünde durulması gereken önemli konulardan biridir (Yaman Yüksel, 2020, s. 128). Psikolojik sağlamlık, doğuştan gelen bir özellik olmayıp, dinamik ve geliştirilebilir bir beceridir. Yapılan araştırmalar, psikolojik sağlamlığın doğuştan ya da yalnızca içsel bir özellik değil; çocuğun çevresiyle kurduğu sürekli iletişim ve etkileşimler sonucunda gelişen aktif bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır (Luthar & Zelazo, 2003). Bu nedenle yaşamın en az ilk beş yılı, psikolojik sağlamlık açısından kritik öneme sahiptir (Özbey, 2019; Selçuk, 2023; Seçkin & Hasanoğlu, 2022). Psikolojik sağlamlık, çocuklara yaşam boyu süren bir direnç ve güç kaynağı sunarken öğrenmeye açık olmalarını, kendilerini keşfetmelerini ve tam bir iyilik hâline ulaşmalarını da desteklemektedir (Yeşilaltun, 2024). Günlük yaşamın kaçınılmaz bir parçası olan stres, zorluklar ve krizler, bireylerin yaşam yolculuğunda farklı şekillerde karşılımlarına çıkar. Bu durumlar karşısında bazı bireyler kolayca yıpranırken, bazıları ise uyum sağlayarak hatta güçlenerek yollarına devam edebilir. İşte bu noktada devreye giren psikolojik sağlamlık, bireyin yaşadığı stres, sıkıntı, zorluk, travma, aile ve sosyal ilişkilerdeki sorunlar, yoksulluk ya da sağlık problemleri gibi olumsuzluklara rağmen yaşamını sağlıklı bir şekilde sürdürebilmesi ve geleceğe umutla bakabilmesi olarak tanımlanmaktadır (Masten, Best, & Garmezy, 1990, s. 426; Luthar, Cicchetti & Becker, 2000, s. 543; Thomas & Revell, 2016, s. 459).

Psikolojik sağlamlıktan bahsedilebilmesi için travma ve örseleyici bir yaşam olayı gibi risk faktörlerine maruz kalınması, sonrasında koruyucu faktörlerin etkisiyle gelişime devam edilmesi gerekmektedir (Gizir, 2007, s. 114; Masten, 2001, s. 229). Psikolojik sağlamlığı olumsuz etkileyen deneyimler, stresli durumlar ve karşılaşılan zorluklar, risk faktörleri olarak tanımlanmakta ve bireylerin ruh sağlığı sorunları ile davranışsal problemler yaşamalarına neden olabilmektedir (Armstrong & Galligan, 2011, s. 333;

Kararımak, 2006, s. 132). Risk faktörleri bireysel, ailesel ve çevresel olmak üzere gruplandırılarak incelenmektedir (Gizir, 2007, s. 114; Ülker Tümlü, 2012, s. 13). Psikolojik sağlamlık ile ilgili bireysel risk faktörleri arasında düşük zekâ düzeyi, yetersiz problem çözme yeteneği, zayıf öz denetim, antisosyal davranışlar ve sosyal beceri eksiklikleri bulunmaktadır (Gizir, 2007, s. 116; Kararımak, 2006, s. 132; Rutter, 1987, s. 319; Terzi, 2008 s. 298). Aileye ait risk faktörleri ise ailenin düşük sosyoekonomik statüde olması, aile içi çatışma ve şiddet, ihmal ve istismar gibi durumları içerir (Gizir, 2007, s. 117; Öz & Bahadır Yılmaz, 2009, s. 84; Ülker Tümlü, 2012, s. 14). Eğitim olanaklarının kısıtlılığı, akran zorbalığı, aile dışında istismar, yaygın madde kullanımı, işsizlik, doğal afetler, savaş ve göç gibi etkenler ise çevresel risk faktörleri arasında sayılmaktadır (Gizir, 2007, s. 117; Terzi, 2008, s. 298; Ülker Tümlü, 2012, s. 14). Bireyin uyumunu artıran, başa çıkma ve problem çözme gibi becerilerini güçlendiren ve risklerin olumsuz etkilerini azaltan ya da ortadan kaldıran koşullar ise koruyucu faktörler olarak tanımlanır (Wright & Masten, 2006, s. 19; Rutter, 1987, s. 317). Bireysel koruyucu faktörler kişisel özellikleri, ailesel koruyucu faktörler ailede olumlu ilişkileri, çevresel koruyucu faktörler ise çevreden gelen destek sistemlerinin varlığını içerir (Zimmerman, 2013, s. 382).

Gelişimsel zorluklar, risk faktörleri ve hayatı olumsuz etkileyen çeşitli sıkıntılara rağmen bazı bireylerin hayatta kalma, uyum sağlama ve olumlu gelişim gösterme becerilerini ifade eden psikolojik sağlamlık kavramı, sağlıklı ve başarılı nesiller yetiştirmek açısından büyük önem taşımaktadır (Barankin & Khanlou, 2007, s. 15). Psikolojik sağlamlık üzerine yapılan araştırmalar, bu bireylerin yüksek benlik saygısına sahip olduklarını, günlük zorluklar karşısında problem çözme odaklı stratejiler kullanmada daha başarılı olduklarını ve öz yeterlilik düzeylerinin de yüksek olduğunu ortaya koymaktadır (Ertek Eroğlu, 2025, s. 21).

Okul öncesi dönemde psikolojik sağlamlığın incelenmesi ve bu konuya ilişkin bilimsel araştırmaların yürütülmesi, çocukların gelişimsel özelliklerinin anlaşılması ve desteklenmesi açısından gerekli görülmektedir. Bu dönemde yürütülen çalışmalar, çocukların sosyal-duygusal becerilerinin, başa çıkma mekanizmalarının ve çevresel faktörlere uyumlarının daha iyi kavranmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda “okul öncesi dönem” ve “psikolojik sağlamlık” anahtar kelimeleriyle veri tabanlarında yapılan tarama sonucunda, okul öncesi çocuklarının psikolojik sağlamlıklarını etkileyen faktörleri ele alan çeşitli çalışmalar tespit edilmiştir. Bu çalışmalarda psikolojik sağlamlıkta yaş (Erata ve Özbey, 2020; Grotberg, 1997; Mayr ve Ulich, 2009; Özdemir, 2021; Yeşilaltun, 2024); cinsiyet (Balaban Dağal ve Bayındır, 2018; Erdem, 2017; Garmez, 1991; Kumpfer, 1999; Mayr ve Ulich, 2009; Tok, 2020; Uslu, 2019); kardeş sayısı (Deckard, Dunn & Lussier, 2002; Gülay Ogelman ve Önder, 2020; Öztürk, 2022; Yeşilaltun, 2024); anne-çocuk arasındaki ilişki (Malmberg & Flouri, 2011); anne çalışma durumu (Yıldırım, 2023); anne ve baba yaşı (Balci, 2020; Kishalı, 2022; Yeşilaltun, 2024); okula devam süresi ve okul türü (Erata ve Özbey, 2020; Uslu, 2019); ebeveyn tutum ve davranışları (Bardak, 2023; Cengiz, 2025) gibi faktörlerin okul öncesi çocukların psikolojik sağlamlıklarında etkili olduğu belirlenmiştir. Veri tabanlarında yapılan bu taramada çocukların psikolojik sağlamlıklarını yordayan değişkenlerin CHAID analizi ile incelendiği herhangi bir araştırma tespit edilmemiştir. CHAID Analizi, bağımlı ve bağımsız değişkenler arasındaki ortak etkiyi araştıran, detaylı ve anlaşılır sınıflandırma sunan bir karar ağacı algoritmasıdır (Şata, 2015). CHAID analizi, psikolojik sağlamlık üzerinde etkisi olan faktörlerin belirlenip bunların önem sırasının ortaya konmasına fırsat verecektir. Okul öncesi dönem çocuğunun psikolojik sağlamlığını etkileyen faktörleri ve bu faktörlerin önem sırasını ortaya koyması bakımından araştırmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda yapılan araştırmanın amacı, okul öncesi dönem

çocukların psikolojik sağlamlıklarını etkileyen faktörleri tespit etmektir. Bu amaca yönelik daha ayrıntılı verilere ulaşabilmek için “Okul öncesi dönem çocukların, iletişim kurma, öz kontrol, atılganlık, duygusal istikrar, görev yönelimi ve keşfetmekten hoşlanma düzeylerini etkileyen faktörler nelerdir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Yöntem

Bu çalışmada nicel araştırma yöntemi kullanılmış olup, değişkenler arasındaki ilişkinin incelenmesine yönelik olarak ilişkisel araştırma deseni tercih edilmiştir. Nicel araştırma, olguların sistematik bir şekilde incelenmesi için sayısal verilerin toplanması ve bu verilere istatistiksel, matematiksel ya da hesaplama tekniklerinin uygulanması esasına dayanır (Büyüköztürk vd., 2018, s. 98). İlişkisel araştırma deseni ise iki veya daha fazla değişken arasındaki birlikte değişim ilişkisini ve bu ilişkinin derecesini belirlemeyi amaçlayan bir yaklaşımdır (Karasar, 2012, s. 77).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini 2020-2021 eğitim-öğretim yılında, Ankara ili Yenimahalle ilçesindeki Millî Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda okul öncesi eğitime devam eden 60 ay ve üzeri çocuklar oluşturmuştur. Evreni 6506 çocuk kapsamakta olup, bu evrenden basit seçkisiz kotalı örnekleme yöntemi ile seçilen 366 çocuk araştırmanın örneklem grubunu oluşturmuştur. Örnekleme dair demografik bilgiler Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Örneklem Grubuna İlişkin Demografik Değişkenlerin Frekans ve Yüzdeleri

Yaş	f	%	Cinsiyet	f	%
.60-64 ayy	194	53,0	Kız	186	50,8
.65-69 ayy	121	33,1	Erkek	180	49,2
.70 ay ve üzeriy	51	13,9			
Okula Devam	f	%	Okul Türü	f	%
İlk yılı	182	49,7	Anasınıfı	195	53,3
2.yılı	151	41,3	Bağımsız anaokulu	135	36,9
3.yılı	33	9,0	Uygulama Anaokulu	36	3,0
Kardeş Sayısı	f	%	Aile Yapısı	f	%
. Kardeşi yok	100	27,3	Çekirdek aile	333	91,0
Kardeşi var	266	72,7	Geniş aile	22	6,0
			Parçalanmış aile	11	3,0
Anne Öğrenim	f	%	Baba Öğrenim	f	%
Lise ve altı	159	43,4	Lise ve altı	142	38,8
Üniversite ve üstü	207	56,6	Üniversite ve üstü	224	56,6
Anne Çalışma	f	%	Baba Çalışma	f	%
Çalışıyor	187	51,1	Çalışıyor	354	96,7
Çalışmıyor	179	48,9	Çalışmıyor	12	3,3
Anne Meslek	f	%	Baba Meslek	f	%
Çalışmıyor	179	48,9	Çalışmıyor	12	12
Serbest meslek	23	6,3	Serbest meslek	118	118
İşçi	11	3,0	İşçi	45	45
Memur	12	3,3	Memur	38	38
Profosyonel	141	38,5	Profosyonel	135	135

Tablo 1’de yer alan çocukların demografik özellikleri incelendiğinde, yaş dağılımında çocukların %53,0’ü 60-64 ay, %33,1’i 65-69 ay ve %13,9’u 70 ay ve üzeri yaş grubundadır. Cinsiyet dağılımı incelendiğinde, kız çocuklarının oranı %50,8, erkek

çocuklarının oranı ise %49,2'dir. Okula devam durumuna bakıldığında, çocukların %49,7'si okul öncesi eğitimde ilk yılında, %41,3'ü ikinci yılında, %9,0'ı ise üçüncü yılında eğitimine devam etmektedir. Okul türü açısından bakıldığında, çocukların %53,3'ü anasınıfına, %36,9'u bağımsız anaokuluna, %9,8'i ise uygulama anaokuluna gitmektedir. Kardeş sayısı değişkeninde çocukların %27,3'ü tek çocuk olup, %72,7'sinin ise kardeşi vardır. Aile yapısı incelendiğinde, çocukların %91,0'ı çekirdek ailede, %6,0'ı geniş ailede, %3,0'ı ise parçalanmış ailede yaşamaktadır. Anne öğrenim durumu, analizlerde anlamlı karşılaştırmalar yapabilmek amacıyla iki ana kategoriye ayrılmıştır: Lise ve altı (ilkokul ve lise) ile Üniversite ve üstü (önlisans, lisans, lisansüstü). Bu birleştirme, eğitim seviyeleri arasındaki sıralı artış dikkate alınarak, iki uç eğitim düzeyinin (ör. ilkokul ile lisansüstü) aynı grupta yer almasının değişkenin etkisini doğru yansıtmayabileceği göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Bu bağlamda, tabloda annelerin %43,4'ü lise ve altı, %56,6'sı üniversite ve üstü eğitim düzeyindedir. Benzer şekilde baba öğrenim durumu da aynı mantıkla iki kategoriye ayrılmıştır. Babaların %38,8'i lise ve altı, %61,2'si ise üniversite ve üstü eğitim düzeyindedir. Annelerin %51,1'i çalışmakta, %48,9'u çalışmamaktadır. Meslek dağılımında annelerin %48,9'u çalışmamakta, %38,5'i profesyonel mesleklerde, %6,3'ü serbest mesleklerde, %3,3'ü memur ve %3,0'ı işçi olarak çalışmaktadır. Babaların %96,7'si çalışmakta, %3,3'ü çalışmamaktadır. Baba meslek dağılımına bakıldığında %3,3'ü çalışmamakta, %32,2'si serbest mesleklerde, %2,7'si işçi, %41,8'i memur ve %22,3'ü profesyonel mesleklerde yer almaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada "Genel Bilgi Formu", "Okul Öncesi Çocuklar İçin Sosyal Duygusal İyi Oluş ve Psikolojik Sağlamlık Ölçeği" kullanılmıştır.

Genel Bilgi Formu

Çocukların psikolojik sağlamlıklarında etkili olabilecek faktörleri belirlemek amacıyla araştırmacılar tarafından "Genel Bilgi Formu" hazırlanmış ve öğretmenler tarafından doldurulmuştur. Form, örneklemedeki çocukların demografik özelliklerini ortaya koymaya yönelik olarak yaş, cinsiyet, aile yapısı, kardeş sayısı, anne-baba öğrenim düzeyi ve meslek durumu, okul öncesi eğitime devam süresi ile okul türü gibi bilgileri içermektedir.

Okul Öncesi Çocuklar İçin Sosyal Duygusal İyi Oluş ve Psikolojik Sağlamlık Ölçeği

Okul öncesi çocuklarının sosyal duygusal iyi oluşları ve psikolojik sağlamlıklarının belirlenebilmesi amacıyla ölçek Mayr ve Ulich (2009) tarafından geliştirilmiştir. Geliştirilen ölçek öğretmenlerin çocukları gözlemlerine dayanan bir ölçme aracıdır. Ölçeğin Türkçe çocuklarına uyarlama çalışması Özbey (2019) tarafından, okul öncesi eğitime devam eden 36-72 ay arası 342 çocuk ile gerçekleştirilmiştir. Ölçek, 6 alt ölçek ve her bir alt ölçekte 6'şar madde olup toplamda 36 maddeden oluşmaktadır. Öğretmenin her bir madde için gözlemlediği çocuğa en uygun olan "Her Zaman", "Genellikle", "Kısmen", "Nadiren" ve "Asla" seçeneklerinden birini işaretlemeleri gerekmektedir. Cevaplar Her Zaman için (5), Genellikle için (4), Kısmen için (3), Nadiren için (2) ve Asla için (1) olarak puanlanmaktadır. Ölçekte ters puanlanması gereken 3 madde bulunmaktadır. Alt ölçeklerin her birinden alınacak maksimum puan 30, minimum puan birdir. Ölçeğin faktör yapısını doğrulamak amacıyla Doğrulamalı Faktör Analizi (DFA) yapılmış ve analiz sonucunda, ölçeğin orijinalindeki altı faktörlü yapının doğrulandığı belirlenmiştir. Uyum indeksleri incelendiğinde, model-veri uyumunun sağlandığı görülmüştür. Ölçek faktörleri arasındaki ilişkileri belirlemek üzere yapılan

Pearson Korelasyon testi sonuçları, faktörler arasında orta ile yüksek düzeyde ve anlamlı ilişkiler olduğunu ortaya koymuştur. Güvenirlik analizleri kapsamında, Cronbach's Alpha katsayıları .86 ile .95 arasında, Sperman-Brown iki yarı test güvenirlik katsayıları ise .74 ile .94 arasında bulunmuştur. Yaş gruplarına göre Alpha katsayıları; 36-48 ay grubunda .72 ile .96, 49-60 ay grubunda .88 ile .95 ve 61-72 ay grubunda .87 ile .96 aralığındadır. Bu değerler, ölçeğin oldukça yüksek düzeyde güvenirliliğe sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca, test-tekrar test güvenirlik katsayıları .94 ile .99 arasında değişmekte olup, ölçeğin zaman içinde tutarlı ölçümler yaptığını ortaya koymaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, ölçeğin geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Verilerin Toplanması

Verileri toplanmasına başlanmadan önce "Gazi Üniversitesi Etik Kurulu 14.02.2020 tarihli ve E.23679 sayılı" kararına göre etik kurul onayı alınmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı'ndan çalışmanın yürütülmesi için gerekli izin alınmasının ardından örneklem grubunu oluşturan çocukların devam ettiği okul öncesi kurumların yöneticileriyle iletişime geçilerek gerekli bilgilendirilme yapılmıştır. Okul öncesi öğretmenlerinden kendi sınıfında bulunan her bir çocuk için ölçüm araçlarını doldurması istenmiştir. Tüm bilgilerin yer aldığı 366 adet veri değerlendirilmeye alınmıştır.

Verilerin Analizi

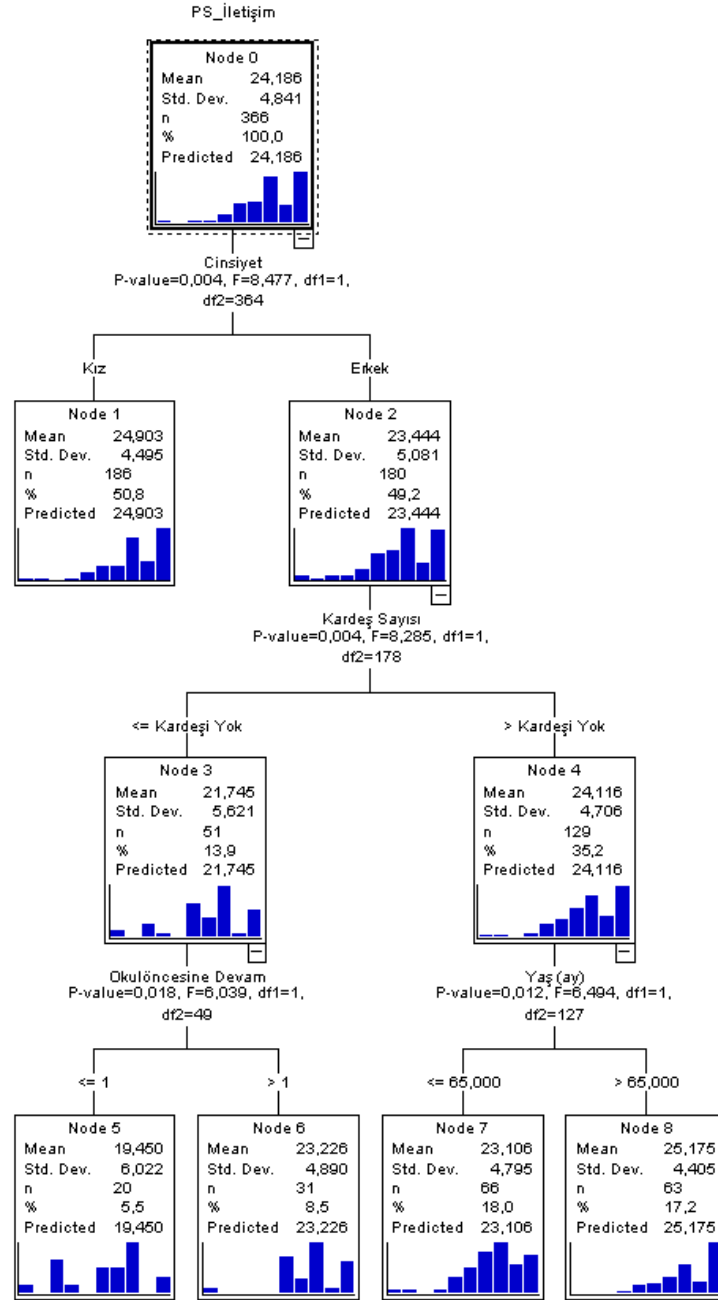
Verilerin analizi, IBM SPSS Statistics programı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte öncelikle veri seti eksik veriler ve aykırı değerler açısından incelenmiştir. Ardından sınıflandırma tekniklerinden biri olan CHAID (Chi-squared Automatic Interaction Detector) analizi uygulanmıştır. CHAID, veriyi daha anlaşılır ve kullanışlı bir yapıya dönüştürmeyi amaçlayan veri madenciliği tekniklerinden karar ağaçlarının bir türüdür. Karar ağaçları, çok sayıda kaydı içeren veri kümelerini, belirli karar kuralları aracılığıyla daha küçük ve yönetilebilir gruplara ayırır (Ulgen, 2017). CHAID analizi, çoklu kategorik değişkenlerin yer aldığı büyük veri kümelerinin özetlenmesini sağlamaktadır (Pehlivan, 2006). Büyük veri setlerinde dahi kullanılan CHAID algoritmasıyla oluşturulan hiyerarşik yapılar, anlaşılır ve yorumlanabilir hale gelirken, değişkenler arasındaki karmaşık ilişkiler ile değişkenlerin önem sıraları ortaya konulabilmekte; şansa bağlı olmaksızın başarılı sonuçlar elde edilebilmektedir. CHAID analizi, bağımlı değişkenlerdeki değişimi manidar düzeyde etkileyen faktörleri irdelemektedir. Oldukça güvenilir tahminler sunarken değişkenlerdeki kayıp gözlemleri tahmin edebilir ve kayıp verilerin modeldeki etkilerini ortaya koyabilir (Şata, 2015). Çocukların psikolojik sağlamlıklarını etkileyen faktörlerin belirlenebilmesi için CHAID analizinin kullanılmasında bağımlı ve bağımsız değişkenler arasındaki ortak etkiyi araştırması, detaylı ve daha anlaşılır sonuçlar sunması gibi avantajlar etkili olmuştur.

Bu çalışmada, CHAID analizi için PERİK alt boyutlarından alınan puanlar bağımlı değişken, etkisi araştırılmak istenen çocuğun yaş (ay olarak), cinsiyet, kardeş sayısı, anne-baba öğrenim ve meslek durumu, okul öncesi eğitime devam etme süresi ve okul türü bağımsız değişkenler olarak atanmıştır. İstatistiksel analizlerde anlamlılık düzeyi 0,05 olarak belirlenmiştir.

Bulgular

Çocukların iletişim kurma düzeylerini etkileyen faktörlerin belirlenmesine yönelik yapılan CHAID analizinde maksimum ağaç derinliği 2, hata payı dikkate alınarak üst düğümdeki minimum örneklem sayısı 20 ve alt düğümdeki minimum örneklem sayısı 10

olarak belirlenmiştir. Analiz sonucunda ortaya çıkan üç düzeyli ve 8 düğümden oluşan ağaç yapısı Şekil 1’de görülmektedir.



Şekil 1. Çocukların İletişim Kurma Düzeyini Etkileyen Demografik Değişkenlere İlişkin Karar Ağacı Yapısı

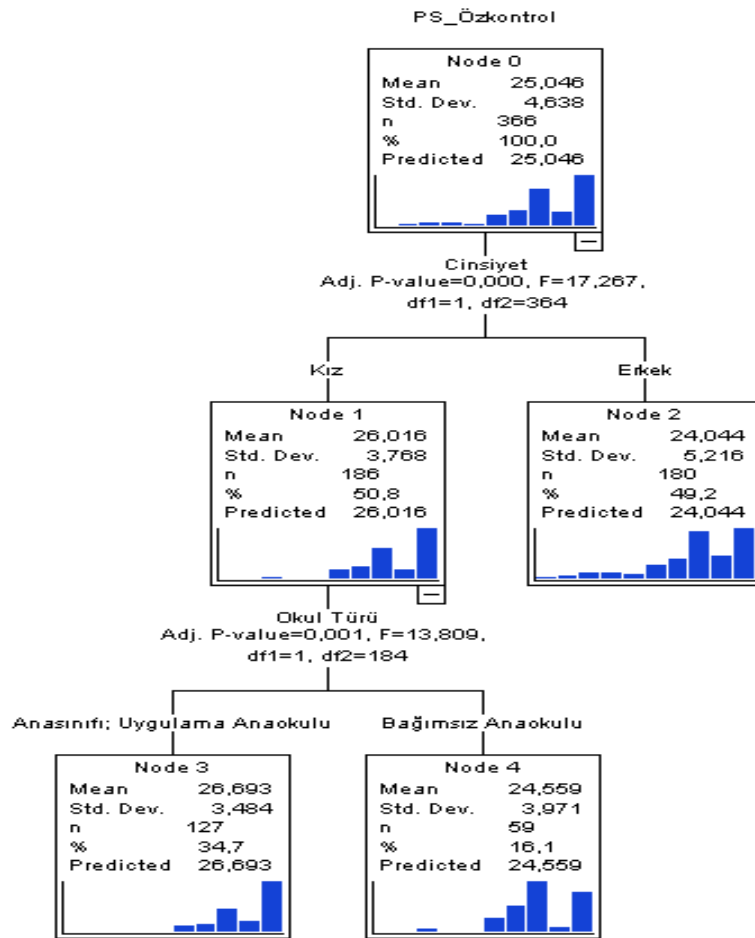
Şekil 1’de görüldüğü gibi çocukların iletişim kurma düzeyini etkileyen en önemli değişken cinsiyettir ve iletişim kurma düzeyi cinsiyet değişkenine göre manidar düzeyde farklılık göstermektedir ($F=8,477$; $p=0,004$). Kız çocuklarının iletişim kurma puanı 24,903 iken, erkek çocukların puanı 23,444’tür. Bu bulguya göre kız çocuklarının iletişim kurma düzeyi erkek çocuklardan yüksektir.

Erkek çocukların iletişim düzeylerini etkileyen ikinci önemli değişken ise kardeş sayısıdır. CHAID analizi sonucunda erkek çocuklar “kardeşi olmayan” ve “kardeşi olan” şeklinde iki kümeye ayrılmıştır. Kardeşi olmayan erkek çocukların iletişim puanı 21,745 iken, kardeşi olanların puanı 24,116’dır.

Kardeşi olan erkek çocuklarda iletişim düzeyini etkileyen bir diğer değişken yaş grubudur. 65 ay ve altındaki erkek çocukların iletişim puanı 23,106, 65 ay üzerindeki erkek çocukların puanı ise 25,175 olarak bulunmuştur. Buna göre kardeşi olan ve 65 ay üzeri erkek çocukların iletişim düzeyi daha yüksek çıkmıştır.

Kardeşi olmayan erkek çocukların iletişim düzeyini etkileyen farklı bir değişken ise okul öncesine devam süresidir. Okul öncesinde ilk yılı olan erkek çocukların iletişim puanı 19,450, ikinci yıl ve üzerinde olanların puanı ise 23,226'dır. Sonuç olarak okul öncesine devam süresi arttıkça erkek çocukların iletişim kurma düzeyinin de yükseldiği görülmektedir.

Çocukların öz kontrol düzeylerini etkileyen faktörlerin belirlenmesine yönelik yapılan CHAID analizinde maksimum ağaç derinliği 3, üst düğümdeki minimum değer 100 ve alt düğümdeki minimum değer 50 olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak üç düzeyli ve 5 düğümden oluşan ağaç yapısı Şekil 2'de verilmiştir.



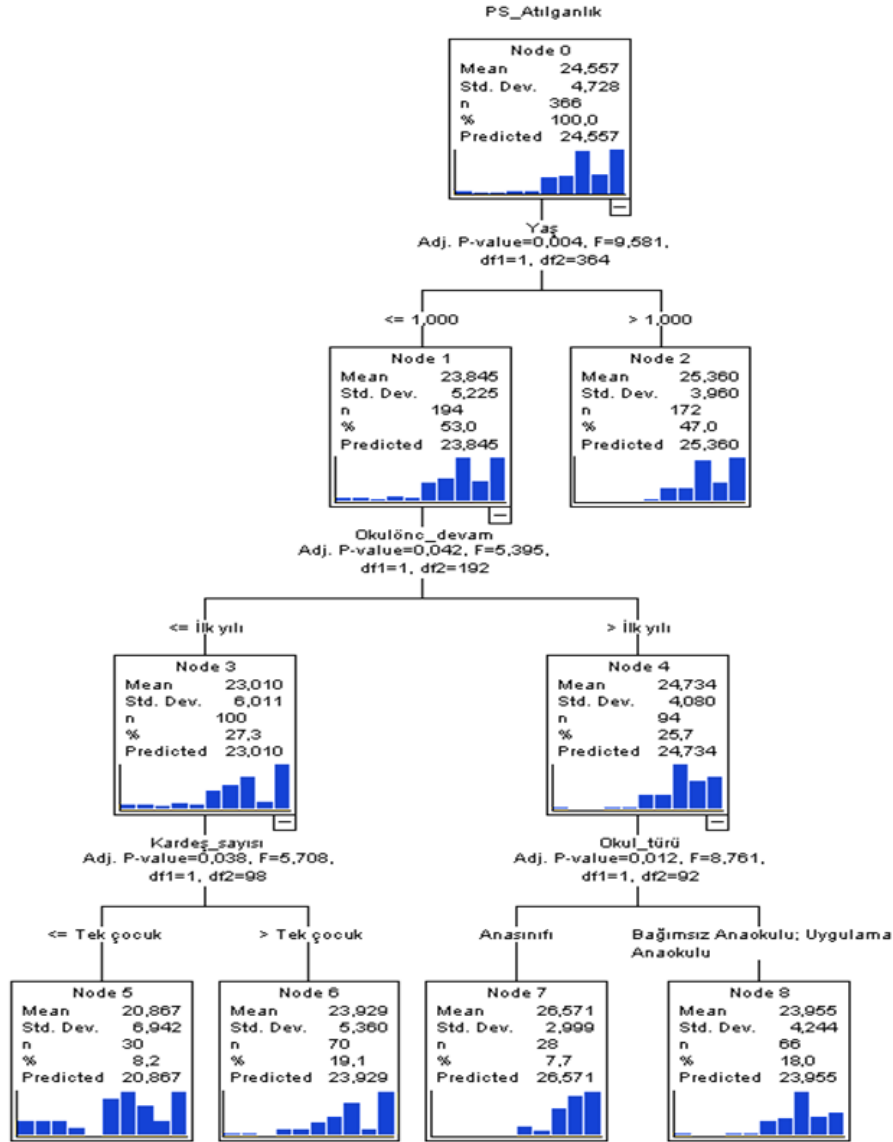
Şekil 2. Çocukların Öz Kontrol Düzeyini Etkileyen Demografik Değişkenlere İlişkin Karar Ağacı Yapısı

Şekil 2'de görüldüğü gibi çocukların öz kontrol düzeyini etkileyen en önemli değişken cinsiyetleridir ve öz kontrol düzeyleri cinsiyetlerine göre manidar farklılaşmaktadır ($F=17,267$; $p=0,000$). Kız çocukların öz kontrol puanı 26,016, erkek çocukların puanı ise 24,044'tür. Kız çocukların öz kontrolü erkeklerden yüksektir.

Kız çocukların öz kontrollerini etkileyen en önemli değişken devam ettikleri okul türüdür ve öz kontrolleri devam ettikleri okul türüne göre manidar düzeyde farklılık göstermektedir ($F=13,809$; $p=0,001$). CHAID analizi çocukları devam ettikleri okul türüne

göre anasınıfı-uygulama anaokulu ve anasınıfı olarak iki kümeye ayırmıştır. Anasınıfı-uygulama anaokuluna devam eden çocukların öz kontrol puanı (26,693), bağımsız anaokuluna giden çocukların puanından (24,559) daha yüksektir. Sonuç olarak anasınıfı veya uygulama anaokuluna giden kız çocuklarının öz kontrolü yüksektir.

Çocukların atılgnlık düzeylerini etkileyen faktörlerin belirlenmesine yönelik yapılan CHAID analizinde maksimum ağaç derinliği 3, üst düğümdeki minimum değer 50 ve alt düğümdeki minimum değer 25 olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak dört düzeyli ve 9 düğümünden oluşan ağaç yapısı Şekil 3'te verilmiştir.



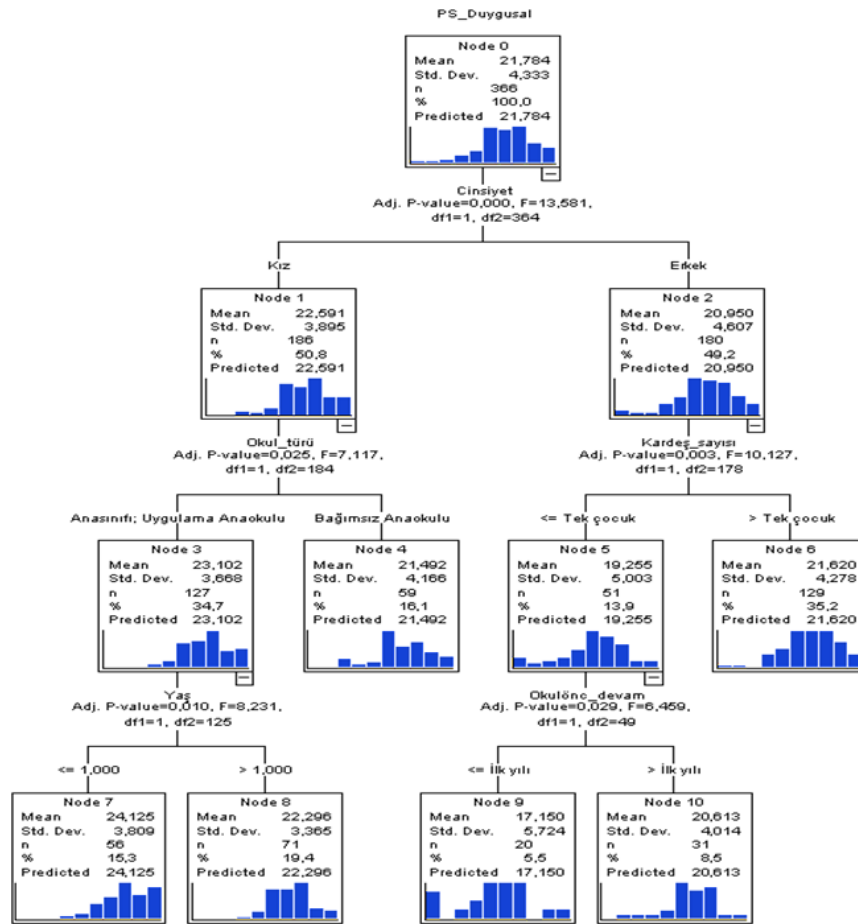
Şekil 3. Çocukların Atılgnlık Düzeyini Etkileyen Demografik Değişkenlere İlişkin Karar Ağacı Yapısı

Şekil 3'te görüldüğü gibi çocukların atılgnlık düzeyini etkileyen en önemli değişken yaşlarıdır ve atılgnlıkları yaşlarına göre manidar düzeyde farklılaşmaktadır (F=9,581; p=0,004). CHAID analizi çocukları yaşlarına göre 60-64 ay ve 64 aydan daha büyük olarak iki kümeye ayırmıştır. Yaşı 60-64 ay olan çocukların atılgnlık puanı 23,845, 64 aydan daha büyük çocukların puanı ise 25,360'tır. Yaşı küçük olan çocukların atılgnlık düzeyi de düşüktür.

Yaşı 60-64 ay olan çocukların atılğanlıklarını etkileyen en önemli değişken okul öncesi eğitim kurumlarına devam süresidir. Çocuklar okul öncesi eğitime devam süresine göre manidar farklılaşmıştır ($F=5,395$; $p=0,042$). CHAID analizi çocukları okulda ilk yılı ve 2.ve 3. yılı olmak üzere iki kümeye ayırmıştır. Okulda ilk yılı olan çocukların atılğanlık puanı (23,010), okula daha uzun süre devam eden çocukların puanından (24,734) daha düşüktür. Okulda ilk yılı olan çocukların atılğanlık düzeyini etkileyen en önemli değişken ise çocukların kardeş sayısıdır. Çocuklar kardeş sayısına göre manidar farklılaşmıştır ($F=5,708$; $p=0,038$). CHAID analizi çocukları tek çocuk veya kardeşi olan şeklinde iki kümeye ayırmıştır. Tek çocukların atılğanlık puanı (20,867) kardeşi olanların puanından (23,929) daha düşüktür. Sonuç olarak tek çocuk olup okul öncesi eğitimde ilk yılı olan 60-64 aylık çocukların atılğanlık düzeyleri düşüktür.

Okul öncesi eğitimde 2. ve 3.yılı olan çocukların atılğanlık puanını etkileyen en önemli değişken ise devam ettikleri okul türüdür. Çocuklar okul türüne göre manidar farklılaşmıştır ($F=8,761$; $p=0,012$). CHAID analizi çocukları anasınıfı ve bağımsız anaokulu-uygulama anaokuluna devam edenler olarak iki kümeye ayırmıştır. Anasınıfına devam eden çocukların atılğanlık puanı (26,571), anaokullarına devam eden çocukların puanından (23,955) daha yüksektir. Sonuç olarak anasınıfına giden, okulda 2.ve 3.yılı olan çocukların atılğanlık puanı yüksektir.

Çocukların duygusal istikrar düzeylerini etkileyen faktörlerin belirlenmesine yönelik yapılan CHAID analizinde maksimum ağaç derinliği 3, üst düğümdeki minimum değer 30 ve alt düğümdeki minimum değer 15 olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak dört düzeyli ve 11 düğümden oluşan ağaç yapısı Şekil 4'te verilmiştir.



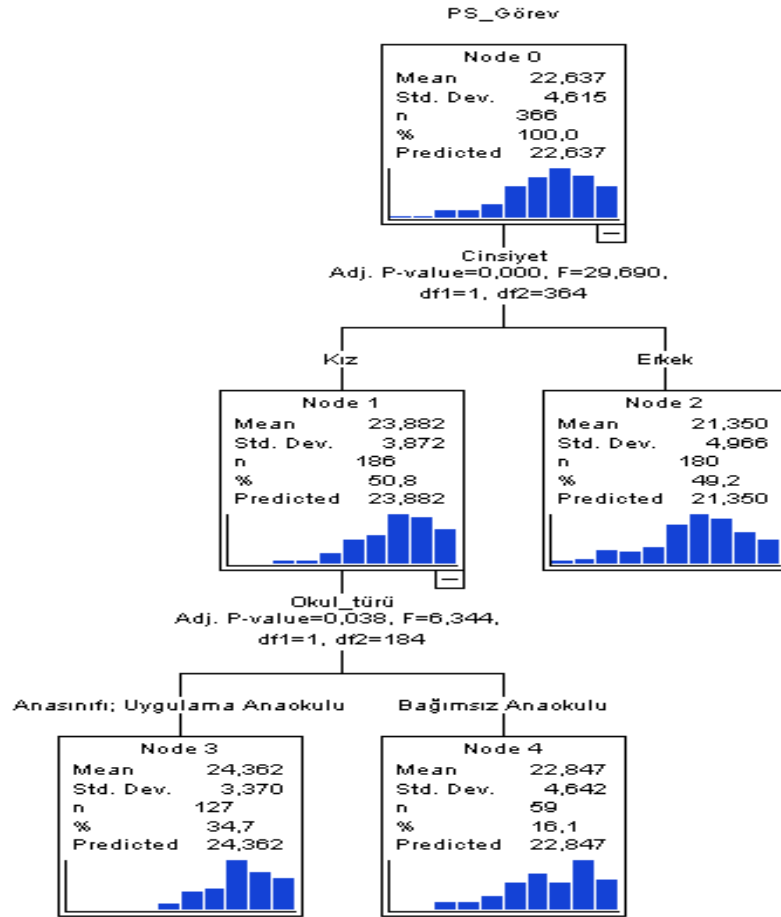
Şekil 4. Çocukların Duygusal İstikrar Düzeyini Etkileyen Demografik Değişkenlere İlişkin Karar Ağacı Yapısı

Şekil 4 incelendiğinde çocukların duygusal istikrar düzeyini etkileyen en önemli değişkenin cinsiyetleri olduğu görülmektedir. Çocukların duygusal istikrar düzeyler cinsiyetlerine göre manidar düzeyde farklılaşmaktadır ($F=13,581$; $p=0,000$). Kız çocukların duygusal istikrar puanı 22,591, erkek çocukların puanı ise 20,950'dir. Kızların duygusal istikrar düzeyi erkek çocuklardan daha yüksektir.

Kız çocukların duygusal istikrarını etkileyen en önemli değişken devam ettikleri okul türüdür. Çocukların duygusal istikrarı okul türüne göre manidar düzeyde farklılaşmaktadır ($F=7,117$; $p=0,025$). CHAID analizi çocukları anasınıfı-uygulama anaokulu ve bağımsız anaokuluna devam edenler olarak iki kümeye ayırmıştır. Anasınıfı-uygulama anaokuluna devam eden çocukların duygusal istikrar puanı (23,102), bağımsız anaokullarına devam eden çocukların puanından (21,492) daha yüksektir. Anasınıfı-Uygulama anaokuluna giden çocukların duygusal istikrarını etkileyen en önemli değişken yaşlarıdır. Çocukların duygusal istikrarı yaşlarına göre manidar farklılaşmıştır ($F=8,231$, $p=0,010$). CHAID analizi çocukları yaşlarına göre 60-64 ay ve 64 aydan daha büyük olarak iki kümeye ayırmıştır. Yaşı 60-64 ay olan çocukların duygusal istikrar puanı 24,125, 64 aydan daha büyük çocukların puanı ise 22,296'dır. Yaşı büyük olan çocukların duygusal istikrar düzeyi daha düşüktür. Sonuç olarak 60-64 aylık ve anasınıfı-uygulama anaokuluna giden kız çocuklarının duygusal istikrarı yüksektir.

Erkek çocukların duygusal istikrar düzeyini etkileyen en önemli değişken ise kardeş sayısıdır. Çocukların duygusal istikrar düzeyi kardeş sayısına göre manidar farklılaşmıştır ($F=10,127$; $p=0,003$). CHAID analizi çocukları tek çocuk veya kardeşi olan şeklinde iki kümeye ayırmıştır. Tek çocukların duygusal istikrar puanı (19,255) kardeşi olanların puanından (21,620) daha düşüktür. Tek çocukların duygusal istikrar düzeyini etkileyen en önemli değişken okul öncesi eğitim kurumuna devam süresidir. Çocuklar okul öncesi eğitime devam süresine göre manidar farklılaşmıştır ($F=6,459$; $p=0,029$). CHAID analizi çocukları okulda ilk yılı ve 2.ve 3. yılı olmak üzere iki kümeye ayırmıştır. Okulda ilk yılı olan çocukların duygusal istikrar puanı (17,150), okulda 2.veya 3.yılı olan çocukların puanından (20,613) daha düşüktür. Sonuç olarak okul öncesi eğitimde ilk yılı olup tek çocuk olan erkek çocukların duygusal istikrar düzeyi düşüktür.

Çocukların görev yönelimi düzeylerini etkileyen faktörlerin belirlenmesine yönelik yapılan CHAID analizinde maksimum ağaç derinliği 3, üst düğümdeki minimum değer 100 ve alt düğümdeki minimum değer 50 olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak üç düzeyli ve 5 düğümden oluşan ağaç yapısı Şekil 5'te verilmiştir.

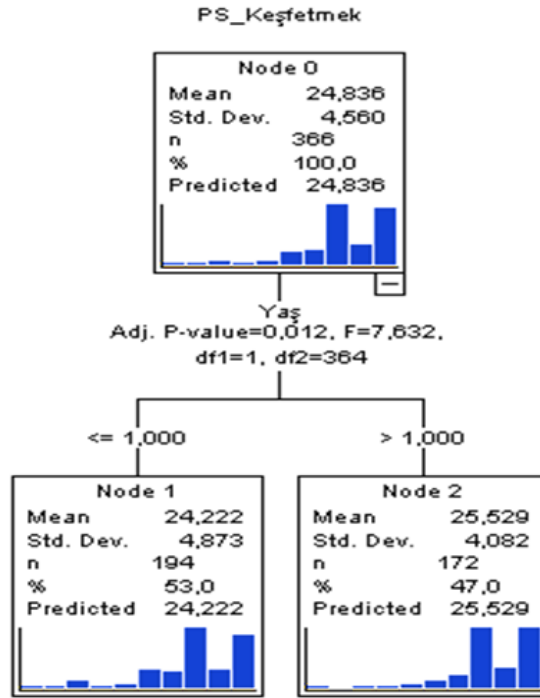


Şekil 5. Çocukların Görev Yönelimi Düzeyini Etkileyen Demografik Değişkenlere İlişkin Karar Ağacı Yapısı

Şekil 5 incelendiğinde çocukların görev yönelimi düzeyini etkileyen en önemli değişkenin cinsiyetleri olduğu görülmektedir. Çocukların görev yönelimi cinsiyetlerine göre manidar düzeyde farklılaşmaktadır ($F=29,690$; $p=0,000$). Kız çocukların görev yönelimi puanı 23,882, erkek çocukların puanı ise 21,350'dir. Kızların görev yönelimi düzeyi erkeklerden daha yüksektir.

Kız çocukların görev yönelimini etkileyen en önemli değişken devam ettikleri okul türüdür. Çocukların görev yönelimi okul türüne göre manidar düzeyde farklılaşmaktadır ($F=6,344$; $p=0,038$). CHAID analizi çocukları anasınıfı-uygulama anaokulu ve bağımsız anaokuluna devam edenler olarak iki kümeye ayırmıştır. Anasınıfı-uygulama anaokuluna devam eden çocukların görev yönelimi puanı (24,362), bağımsız anaokullarına devam eden çocukların puanından (22,847) daha yüksektir. Sonuç olarak anasınıfı-uygulama anaokuluna giden kız çocuklarının görev yönelimi puanı yüksektir.

Çocukların keşfetmekten hoşlanma düzeylerini etkileyen faktörlerin belirlenmesine yönelik yapılan CHAID analizinde maksimum ağaç derinliği 3, üst düğümdeki minimum değer 100 ve alt düğümdeki minimum değer 50 olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak iki düzeyli ve 3 düğümden oluşan ağaç yapısı Şekil 6'da verilmiştir.



Şekil 6. Çocukların Keşfetmekten Hoşlanma Düzeyini Etkileyen Demografik Değişkenlere İlişkin Karar Ağacı Yapısı

Şekil 6'ya göre keşfetmekten hoşlanma düzeyini etkileyen en önemli değişken yaşlarıdır. Çocukların keşfetmekten hoşlanma yaşlarına göre manidar düzeyde farklılaşmaktadır ($F=29,690$; $p=0,000$). CHAID analizi çocukları yaşlarına göre 60-64 ay ve 64 aydan daha büyük olarak iki kümeye ayırmıştır. Yaşı 60-64 ay olan çocukların keşfetmekten hoşlanma puanı 24,222, 64 aydan daha büyük çocukların puanı ise 25,529'dur. Sonuç olarak yaşı 65 ay ve daha büyük olan çocukların keşfetmekten hoşlanma düzeyi yaşı 60-64 ay olan çocuklardan daha yüksektir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Okul öncesi dönem çocuklarının psikolojik sağlamlığını etkileyen faktörleri ve bu faktörlerin önem sırasını ortaya koymak amacıyla yapılan bu araştırma, PERİK ölçeğinin alt boyutları ele alınarak incelenmiştir. İletişim kurma/sosyal performans boyutu çocukların sosyal etkileşimlerde bulunma, ilişki kurma ve sürdürebilme yeteneğini kapsar. Bu boyut, çocuğun yaşlıları ve yetişkinlerle nasıl etkileşimde bulunduğu odaklanır (Mayr & Ulich, 2009, s. 49). Çocukların iletişim kurma/sosyal performans düzeyini etkileyen en önemli değişken cinsiyetleridir. Kız çocukların iletişim kurma düzeyi erkek çocuklardan daha yüksektir. Kız çocuğunun yetiştirilmesiyle ilgili aile içi uygulamalar, arkadaş ilişkileri ve toplumsal tutumlar, kızların duygularını ifade etme bakımından daha fazla fırsata sahip olmalarının (Durmuşoğlu Saltalı, 2020; Koç, Haskan Avcı & Bayar, 2019) kız çocuklarının daha iyi iletişim kurmalarına neden olabileceği söylenebilir. Benzer şekilde Gönültaş Yücekaya (2024) çalışmasında, cinsiyet değişkenine göre kız çocuklarının iletişim kurma alt boyut puanlarının erkek çocuklarından daha yüksek olduğu sonucuna ulaşmıştır. Altan (2023), kentte yaşayan çocukların psikolojik sağlamlık düzeylerini incelediği çalışmasında, iletişim kurma alt boyutunda kızların erkeklerden daha yüksek ortalamaya sahip olduğunu belirtmiştir. Kız çocukları, erkek çocuklarına göre iletişim, empati, yardımlaşma ve özerklik deneyimi gibi beceriler açısından daha olumlu bir seviyeye sahiptirler (Altan, 2023). Erkek çocukların iletişim kurmalarını etkileyen en önemli değişkenin kardeş sayısı olduğu bulgulanmıştır. Kardeş

olan erkek çocukların iletişim puanları, tek çocuk olan erkek çocuklardan daha yüksektir. Tek çocuk olanların, kardeşleri olan çocuklara kıyasla daha az sosyal etkileşim yaşadıkları ve bu durumun iletişim becerilerini olumsuz yönde etkileyebileceği öne sürülmektedir (Downey & Condrón, 2004). Bununla birlikte, kardeşi olan erkek çocuklarda iletişim düzeyini etkileyen bir diğer faktör yaş grubudur. Bulgular, 65 ay ve üzerindeki erkek çocukların iletişim kurma puanlarının, 65 ay ve altındakilere göre daha yüksek olduğunu göstermektedir. Çocuğun yaşının artmasına paralel olarak edindiği kazanımlar ve sosyal deneyimler, onların çevrelerindeki bireylerle daha sağlıklı sosyal ilişkiler kurmalarına olanak sağlamaktadır (Altan, 2023). Yaşla birlikte çocukların sağlıklı sosyal ilişkiler kurmaları, iletişim becerilerini de olumlu yönde etkilemektedir. Çocukların yaşlarının ilerlemesiyle birlikte bilgi, deneyim ve sosyal etkileşim fırsatlarının artması, psikolojik sağlamlık kapsamında iletişim becerilerinin güçlenmesine katkı sağlamış olabilir. Benzer şekilde, Gönültaş Yücekaya (2024) tarafından yapılan araştırmada da yaş değişkenine göre 6 yaşındaki çocukların iletişim kurma/sosyal performans alt boyut puanlarının, 3 ve 4 yaşındaki çocuklardan anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kardeşi olmayan erkek çocukların iletişim düzeylerini belirleyen en önemli faktör ise okul öncesi eğitim kurumlarına devam süresi olmuştur. Okul öncesi eğitime ilk yılında devam eden çocukların iletişim kurma puanları, ikinci yıl ve üzerinde eğitim alan çocukların puanlarından daha düşüktür. Bu bulgu, okul öncesi eğitimin ilk yılında çocukların henüz sosyal becerilerini geliştirme aşamasında olmaları nedeniyle iletişim becerilerinin daha düşük olabileceğini göstermektedir (Pianta vd., 2007). Benzer şekilde Gönültaş Yücekaya (2024), çocuğun okul öncesi eğitim alma durumu değişkenine göre; okul öncesi eğitim alan çocukların iletişim kurma ve sosyal performans alt boyut puanlarının, okul öncesi eğitim almayan çocukların puanlarından yüksek olduğunu belirtmiştir.

Öz kontrol, bireylerin amaçlarına ulaşmak için kendi duygu, düşünce ve davranışlarını yönetme, kontrol etme yeteneğidir (Mayr & Ulich, 2009, s. 49). Çevreye, kişilere, şartlara, kurallara ve düzenlemelere göre gerektiğinde, duyguları ile davranışlarını kontrol etmelerini, isteklerini geciktirmeyi ve arzularını ertelemeyi sağlar (Durmuşoğlu Saltalı vd., 2018, s. 526). Bu çalışmada çocukların öz kontrol düzeyini etkileyen en önemli değişken cinsiyetleridir. Kız çocukların öz kontrol puanları erkek çocukların puanlarından daha yüksektir. Kız çocukların öz kontrol düzeylerinin erkek çocuklardan yüksek olması kültürel faktörler ve çocuk yetiştirme tutumlarından kaynaklanabilir (Tutkun, Tezel Şahin & Işıktekiner, 2016; Eroğlu, 2018). Türk toplumunda, kız çocuklarının daha sakin ve uyumlu olmaları beklenirken, erkek çocukların daha enerjik ve uyumsuz davranışları doğal karşılanmaktadır. Kız çocuklarına ebeveynleri tarafından öz kontrol konusunda örnek olunması, buna karşın erkek çocuklara daha fazla hareket serbestisi tanınması, öz kontrol becerilerinde cinsiyet farkına yol açabilir. Cinsiyet faktörünün çocukların öz kontrol üzerinde etkisini araştıran birçok çalışmada da bu bulguya benzer şekilde erkek çocukların öz kontrol becerilerinin kız çocuklarıkinden düşük olduğu dikkat çekmektedir (Eroğlu, 2018; Gönültaş Yücekaya, 2024; Kurbet, 2010; Matthews, Ponitz & Morrison, 2009; Öztürk, 2017; Şepitci, 2018;). Kız çocukların öz kontrollerini etkileyen en önemli değişken devam ettikleri okul türüdür. Anasınıfı-uygulama anaokuluna devam eden çocukların öz kontrol puanı bağımsız anaokuluna giden çocukların puanından daha yüksektir. Anasınıfı-uygulama anaokulları genellikle daha yapılandırılmış ve müfredat odaklı programlar sunarken, bağımsız anaokulları daha esnek ve serbest oyun temelli programlar sunabilirler (Montie, Xiang, & Schweinhart, 2006). Yapılandırılmış programlar, çocuklara belirli rutinler ve kurallar dahilinde öz-kontrol becerilerini geliştirme fırsatı sağlar (Bierman et al., 2008).

Atılganlık, kişilerin haklarını koruma sürecinde, inançlarını, düşüncelerini ve

duygularını, uygun ve dürüst şekilde ifade etme becerisini ifade etmektedir. Bu beceri, başkalarının haklarını gözeterek ortaya konulmaktadır. Atılğan bir kişi, etkili ve aktif bir biçimde iletişim kurabilmekte; iş birliğinde bulunabilmekte ve çatışmaları yöneterek herhangi bir durumda olumlu etki oluşturabilmektedir (Yeşilaltun, 2024, s. 51). Atılğan kişilerin özellikleri arasında hayır diyebilme, ricada bulunabilme, ihtiyacı olduğu zaman açık bir şekilde yardım isteyebilme, olumlu veya olumsuz duygularını ifade edebilme, kendisine yardım edebilecek yetişkin kişiyi seçebilme, bir davranışı başlatabilme, sürdürme ve sona erdirmeye kabiliyeti gibi özellikler bulunmaktadır (Güneş, Arslan & Eliüşük, 2014, s. 457; Seçkin & Hasanoglu, 2020, s. 83). Bu çalışmada çocukların atılğanlık düzeyini etkileyen en önemli değişken yaşlarıdır. Yaşı 60-64 ay olan çocukların atılğanlık puanı 64 aydan daha büyük çocukların puanından daha düşüktür. Yaşı 60-64 ay olan çocukların atılğanlıklarını etkileyen en önemli değişken okul öncesi eğitim kurumlarına devam süresidir. Okulda ilk yılı olan çocukların atılğanlık puanı okula daha uzun süre devam eden çocukların puanından daha düşüktür. Okul öncesi eğitimde ilk yılı olan çocuklar, yeni bir ortama alışma sürecinde oldukları için sosyal olarak daha çekingen olabilirler (Ladd & Price, 1987). Buna karşılık, anasınıfına devam edip okulda 2. ve 3. yılı olan çocuklar, okul ortamına daha fazla alışmış ve akranlarıyla daha fazla etkileşim kurmuş olduklarından, atılğanlık düzeyleri daha yüksek olabilir (Fabes, Martin, & Hanish, 2003). Bu çocuklar, sosyal ilişkilerde daha deneyimli olduklarından, hayır diyebilme, ricada bulunabilme ve duygularını açıkça ifade edebilme gibi atılğanlık becerilerini daha etkin bir şekilde geliştirebilirler (Rubin, Bukowski, & Parker, 2006). Bu tür beceriler, tekrarlayan sosyal etkileşimler ve destekleyici eğitim ortamları sayesinde pekiştirilir (Denham et al., 2003). Okulda ilk yılı olan çocukların atılğanlık düzeyini etkileyen en önemli değişken ise çocukların kardeş sayısıdır. Tek çocukların atılğanlık puanı kardeşi olanların puanından daha düşüktür. Okul öncesi eğitimde 2. ve 3.yılı olan çocukların atılğanlık puanını etkileyen en önemli değişken ise devam ettikleri okul türüdür. Anasınıfına devam eden çocukların atılğanlık puanı anaokullarına devam eden çocukların puanından daha yüksektir.

Duygusal istikrar, çocukların duyguların ardındaki nedenleri analiz etmelerini, düşüncelerinin, inançlarının ve isteklerinin kendi davranışı üzerinde etkisi hakkında farkındalık göstermelerini sağlar. Duygusal olarak istikrarlı olan kişiler stresten daha az etkilenir. Bu beceriye sahip olan kişiler stresli bir olayla karşılaştığında durumu bilişsel olarak değerlendirmeye çalışır ve ani tepkiler yerine uygun davranışlar sergiler (Aslan & Güzel, 2018, s. 61; Mayr & Ulich, 2009, s. 51). Bu çalışmada çocukların duygusal istikrar düzeyini etkileyen en önemli değişkenin cinsiyetleri olduğu görülmektedir. Kız çocukların duygusal istikrar puanı erkek çocukların puanı daha yüksektir. Kız çocukları, yetiştirilme tutumlarından kaynaklı olarak daha erken yaşlarda duygusal farkındalık ve ifade becerileri geliştirmelerinden kaynaklanmış olabilir (Brody & Hall, 2008). Kız çocukların duygusal istikrarını etkileyen en önemli değişken devam ettikleri okul türüdür. Anasınıfı-uygulama anaokuluna devam eden çocukların duygusal istikrar puanı bağımsız anaokullarına devam eden çocukların puanından daha yüksektir. Anasınıfı-uygulama anaokulları, çocuklara daha yapılandırılmış ve destekleyici bir öğrenme ortamı sunar. Bu tür ortamlarda, çocuklar sosyal becerilerini ve duygusal regülasyon yeteneklerini geliştirme fırsatı bulurlar (Burchinal vd., 1996). Anasınıfı-Uygulama anaokuluna giden çocukların duygusal istikrarını etkileyen en önemli değişken yaşlarıdır. Yaşı 60-64 ay olan çocukların duygusal istikrar puanı 64 aydan daha büyük çocukların puanı daha düşüktür. Sonuç olarak 60-64 aylık ve anasınıfı-uygulama anaokuluna giden kız çocuklarının duygusal istikrar yüksektir. Erkek çocukların duygusal istikrar düzeyini etkileyen en önemli değişken ise kardeş sayısıdır. Tek çocukların duygusal istikrar puanı kardeşi olanların puanından daha düşüktür. Tek

çocuk olan erkek çocuklar, genellikle evde kardeşleriyle etkileşim eksikliği nedeniyle sosyal ve duygusal becerilerini yeterince geliştiremeyebilirler (Vandell, 2000). Ayrıca, erkek çocukların genellikle duygusal ifadelerini kontrol etme ve düzenleme konusunda daha fazla zorluk yaşadıkları, bu durumun da duygusal istikrarlarını olumsuz etkileyebileceği çeşitli araştırmalarla ortaya konmuştur (Chaplin & Aldao, 2013). Tek çocukların duygusal istikrar düzeyini etkileyen en önemli değişken okul öncesi eğitim kurumuna devam süresidir. Okulda ilk yılı olan çocukların duygusal istikrar puanı okulda 2.veya 3.yılı olan çocukların puanından daha düşüktür.

Görev yönelimi, çocukların bir göreve başlamaları ve görev üzerinde kendi başlarına nasıl çalıştıkları, verilen görev ve sorumluluklarda tek başına iş yapabilme, yaptıkları işlere tüm dikkatlerini yoğunlaştırabilme becerilerini içermektedir. Verilen görevde çocukların bağımsız hareket edebilme, planlama yapabilme ve bu planlarını uygulayabilmeleri beklenir. Çocukların görevlerde nasıl davrandıkları, görevleri yerine getirmede bağımsız bir şekilde deneme yapabilmeleri, sabır gösterip göstermeme, cesaretlendirmeye ihtiyaç duyup duymama gibi özellikleri kapsamaktadır (Mayr & Ulich, 2009, s. 50; Phillips vd., 2019, s. 118). Bu çalışmada çocukların görev yönelimi düzeyini etkileyen en önemli değişken cinsiyetleridir. Kızların görev yönelimi düzeyi erkeklerden daha yüksektir. Kız çocukları, genellikle erken yaşlarda sorumluluk alma ve detaylara dikkat etme konusunda daha becerikli olduklarından, bu yapılandırılmış ortamlarda görev yönelimlerini daha iyi geliştirebilirler (Matthews, Ponitz, & Morrison, 2009). Ayrıca, kız çocuklarının genellikle daha yüksek düzeyde öz-düzenleme becerilerine sahip oldukları ve bu becerilerin görev yönelimlerini olumlu yönde etkileyebilmektedir (Blair & Razza, 2007). Buna ek olarak, kız çocuklarının sosyal destek arayışında daha başarılı oldukları ve öğretmenlerinin geri bildirimlerine daha duyarlı oldukları bilinmektedir, bu da onların görev yönelimlerini geliştirmelerine yardımcı olabilir (Hamre & Pianta, 2001). Altan, 2023 tarafından yapılan araştırmada görev yönelimi boyutunda kızların erkeklere göre daha yüksek ortalamalara sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kız çocukların görev yönelimini etkileyen en önemli değişken devam ettikleri okul türüdür. Anasınıfı-uygulama anaokuluna devam eden çocukların görev yönelimi puanı bağımsız anaokullarına devam eden çocukların puanından daha yüksektir. Sonuç olarak anasınıfı-uygulama anaokuluna giden kız çocuklarının görev yönelimi puanı yüksektir.

Çocuklar, gördüğü her nesnenin özelliklerini sorarak keşfetmekte olup, merak ettikleri ve hoşuna giden şeyler hakkında çokça sorular sormaktadır (Phillips vd., 2019, s. 118). Keşif, çocukların çevresi hakkında bilgi edinmesine, nesnelerin özelliklerini öğrenmesine ve farklı nesneler arasındaki ilişkileri kavramasına yardımcı olur. Çevresindeki nesnelerin özelliklerini öğrenmede istekli olan, keşfetmekten hoşlanan çocuklar merak ettikleri hakkında sorular sorarlar, yeni bir göreve başlarken ve bilmediği bir nesne gördüklerinde genellikle mutlu ve iyimserdirler, bilmediklerine dokunarak, hareket ettirerek ve inceleyerek keşfetmeye çalışır (Durmuşoğlu Saltalı vd., 2018, s. 527; Mayr & Ulich, 2009, s. 50). Bu çalışmada, keşfetmekten hoşlanma düzeyini etkileyen en önemli değişken yaşlarıdır. Yaşı 65 ay ve daha büyük olan çocukların keşfetmekten hoşlanma düzeyi yaşı 60-64 ay olan çocuklardan daha yüksektir. Yaşla birlikte çocukların bilişsel yetenekleri ve merak düzeyleri artabilmektedir. Yaşça daha büyük çocuklar, çevrelerini daha derinlemesine keşfetme becerilerine sahip olurlar ve yeni şeyler öğrenmeye daha istekli hale gelirler (Gopnik, 2020). Bu durum, onların keşfetme davranışlarını destekleyen daha gelişmiş bir bilgi birikimine sahip olmalarıyla ilişkilidir (Chouinard, 2007). Ayrıca, daha büyük çocuklar sosyal etkileşimlerde daha deneyimli olup, bu etkileşimler sırasında edindikleri bilgileri keşif süreçlerinde kullanabilirler (Harris, 2012). Keşfetme arzusu, çocukların özgüvenini ve kendini ifade etme yeteneğini de artırabilir, bu da onların yeni durumlara daha cesurca yaklaşmalarını sağlar (Bonawitz

vd., 2011). Yaşı büyük çocukların bu avantajları, onların keşfetmekten daha fazla hoşlanmalarına ve bu tür aktivitelerde daha başarılı olmalarına yol açabilir.

Araştırma bulguları incelendiğinde çocukların psikolojik sağlamlıklarını etkileyebilecek faktörler arasında cinsiyet, yaş, kardeş sayısı, okul türü ve okula devam süresi yer almaktadır. Cinsiyetin çocukların stresle başa çıkma stratejilerini ve dayanıklılık düzeylerini etkilediği bilinmektedir. Araştırmalar, kız çocuklarının genellikle duygusal destek arama eğiliminde olduklarını, erkek çocukların ise problem çözmeye yönelik stratejiler geliştirdiklerini göstermektedir (Masten ve Wright, 2010). Yaş da önemli bir faktördür; daha büyük çocuklar, bilişsel gelişim süreçlerinin ilerlemesiyle birlikte stresle daha etkili başa çıkma becerileri geliştirebilirler (Garmezy, 1991). Kardeş sayısı da psikolojik sağlamlık üzerinde etkili olabilir; çok sayıda kardeşe sahip çocuklar, erken yaşta sosyal beceriler geliştirerek daha dirençli hale gelebilirler (Luthar, 2006). Ayrıca, çocuğun gittiği okul türü ve okula devam süresi de psikolojik sağlamlığı etkileyebilir. Kaliteli eğitim veren bir okulda uzun süre eğitim alan çocukların, sağlıklı bir sosyal çevre ve akademik destek sayesinde daha dayanıklı olma olasılıkları yüksektir (Rutter, 1985). Bu faktörlerin her biri, çocukların zorluklarla başa çıkma yeteneklerini şekillendirerek, psikolojik sağlamlıklarını önemli ölçüde etkileyebilir. Bu çalışma doğrultusunda, okul öncesi dönemde çocukların psikolojik sağlamlığını güçlendirmek amacıyla şu öneriler sunulmuştur:

- Okul öncesi eğitim kurumlarında ebeveyn desteğini artıracak bilgilendirme toplantıları ve rehberlik hizmetleri sağlanabilir. Bu destekler, ebeveynlerin çocuk gelişimindeki rollerini daha etkin bir şekilde yerine getirmelerine yardımcı olarak, çocukların psikolojik sağlamlıklarına katkı sunabilir.
- Çocukların psikolojik sağlamlık becerilerini artırmak için psikolojik sağlamlık eğitimlerine erken yaşlarda başlanması önerilmektedir. Özellikle yaşça daha büyük çocukların keşfetme, atılganlık ve duygusal istikrar becerilerini desteklemek amacıyla, stresle başa çıkma ve dayanıklılık eğitimleri düzenlenebilir. Bu eğitimler, çocukların erken yaşta karşılaşacakları zorluklarla baş etme kapasitelerini geliştirecektir.
- Özellikle çocukların iletişim ve öz kontrol becerilerinde cinsiyet farklılıkları bulunduğu göz önünde bulundurularak, ebeveynlere çocuk yetiştirme tarzları, duygu yönetimi ve etkili iletişim becerileri konusunda rehberlik edici eğitimler düzenlenmelidir. Bu eğitimlerde ebeveynlerin çocuklarına model oluşturma süreçlerine katkı sağlanabilir.
- Çalışma bulgularında, kardeş sayısının çocukların iletişim becerileri üzerinde etkili olduğu görülmüştür. Tek çocukların sosyal becerilerinin gelişimini desteklemek için okul öncesi eğitim kurumlarında akran etkileşimine dayalı etkinliklerin artırılması önem arz etmektedir. Böylece, tek çocukların sosyal etkileşim eksikliğinden kaynaklanan olumsuz etkiler azaltılabilir.

Kaynakça

- Aktan, Ş. & Önder, A. (2018). Okul öncesi dönemlerde dayanıklılık. *Eğitim Kuram ve Uygulama Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 20-30.
- Altan, S. (2023). *Farklı sosyokültürel çevrede yaşayan 5-6 yaş çocukların benlik algıları ile psikolojik sağlamlıklarının incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul: Maltepe Üniversitesi.
- Armstrong, A. & Galligan, R. (2011). EQ and psychological resilience to negative life events. *Personality and Individual Differences*, 51, 331-336.

- Aslan, Ş. & Güzel, Ş. (2018). Duygusal zekâ, problem odaklı stresle başa çıkma, iyileşme ve duygusal tükenme ilişkileri. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 16(31), 59-82.
- Balaban Dağal, A. & Bayındır, D. (2018). Okul öncesi dönem çocuklarının ego sağlamlık düzeylerinin incelenmesi. *Erken Çocukluk Çalışmaları Dergisi*, 2(1), 132- 150.
- Balci, Ş. (2020). *Annelerin evlilikte ve ebeveynlikte bilinçli farkındalık düzeyi ile okul öncesi dönem çocukların psikolojik sağlamlık düzeyleri ilişkisi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Barankin, T. & Khanlou, N. (2007). Growing up resilient: Ways to build resilience in children and youth. CAMH.
- Bardak, M. (2023). *Çocuk oyun tercihi ölçeği'nin geliştirilmesi, ebeveyn ve çocuk oyun tercihlerinin çocuğun psikolojik dayanıklılık ve iyi oluşlarına etkisi*. [Doktora tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Bierman, K. L., Domitrovich, C. E., Nix, R. L., Gest, S. D., Welsh, J. A., Greenberg, M. T. & Gill, S. (2008). Promoting academic and social-emotional school readiness: The Head Start REDI program. *Child Development*, 79(6), 1802-1817.
- Blair, C. & Razza, R. P. (2007). Relating effortful control, executive function, and false belief understanding to emerging math and literacy ability in kindergarten. *Child Development*, 78(2), 647-663.
- Bonawitz, E., Shafto, P., Gweon, H., Goodman, N. D., Spelke, E. & Schulz, L. (2011). The double-edged sword of pedagogy: Instruction limits spontaneous exploration and discovery. *Cognition*, 120(3), 322-330.
- Brody, L. R. & Hall, J. A. (2008). Gender and emotion in context. In M. Lewis, J. M. Haviland Jones, & L. F. Barrett (Eds.), *Handbook of emotions* (3rd ed., pp. 395-408). Guilford Press.
- Burchinal, M. R., Roberts, J. E., Nabors, L. A. & Bryant, D. M. (1996). Quality of center child care and infant cognitive and language development. *Child Development*, 67(2), 606-620.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. İstanbul: Pegem Akademi.
- Cengiz, D. (2025). *Okul öncesi dönem kekemeliği olan ve olmayan çocukların psikolojik sağlamlıklarının ve ebeveyn tutumlarının incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Chaplin, T. M. & Aldao, A. (2013). Gender differences in emotion expression in children: A meta-analytic review. *Psychological Bulletin*, 139(4), 735-765.
- Chouinard, M. M. (2007). Children's questions: A mechanism for cognitive development. *Monographs of the Society for Research in Child Development*, 72(1), 1-129.
- Çiftçi, H. A., Duran, A. (2020). Psikolojik Dayanıklılığın Geliştirilmesi. H. Gülay Ogelman ve A. Önder (Ed.). *Çocuk ve Psikolojik Dayanıklılık içinde*. İstanbul: Nobel Yayınları, 133-139.
- Deckard, K., Dunn, J. & Lussier, G. (2002). Sibling relationships and social-emotional adjustment in different family contexts. *Social Development*, 11(4), 571-590.
- Denham, S. A., Blair, K. A., DeMulder, E., Levitas, J., Sawyer, K., Auerbach-Major, S. & Queenan, P. (2003). Preschool emotional competence: Pathway to social competence? *Child Development*, 74(1), 238-256.

- Downey, D. B. & Condron, D. J. (2004). Playing well with others in kindergarten: The benefit of siblings at home. *Journal of Marriage and Family*, 66(2), 333-350.
- Durmuşoğlu Saltalı, N. (2020). Çocuk gelişimini etkileyen koruyucu faktörler ve risk faktörleri. İçinde G. Ogelman (Edt.), *Dezavantajlı çocuklar* (s. 1-25). Eğitim Kitap.
- Durmuşoğlu Saltalı, N., Erbay, F., Işık, E. & İmir, H. M. (2018). Turkish validation of the social emotional well-being and resilience scale (PERIK). *International Electronic Journal of Elementary Education*, 10(5), 525-533.
- Erata, F. & Özbey, S. (2020). Okul öncesi eğitim kurumuna devam eden çocukların psikolojik sağlamlık düzeylerinin bazı demografik değişkenlere göre incelenmesi. *Pearson Journal*, 5(9), 125-151.
- Erdem, E. (2017). *Okul öncesi eğitime devam eden 4-5 yaşındaki çocukların yılmazlık özellikleri ve yılmazlığı destekleyici faktörlerin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Eroğlu, E. (2018). *Çocukların öz düzenleme becerileri ile ebeveynlerin olumsuz disiplin uygulamaları arasındaki ilişki*. [Doktora tezi]. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Ertek Eroğlu, B. (2025). *Okul öncesi öğretmenlerinin bilişsel esneklik ve psikolojik sağlamlık düzeylerinin öğretme motivasyonu üzerine etkisi*. [Yüksek lisans tezi]. Zonguldak: Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi.
- Fabes, R. A., Martin, C. L. & Hanish, L. D. (2003). Young children's negative emotionality and social isolation: A latent growth curve analysis. *Merrill-Palmer Quarterly*, 49(4), 399-425.
- Garnezy, N. (1991). Resilience in children's adaptation to negative life events and stressed environments. *Pediatric Annals*, 20(9), 459-466.
- Gizir, C. A. (2007). Psikolojik sağlamlık, risk faktörleri ve koruyucu faktörler üzerine bir derleme çalışması. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 3(28), 113-128.
- Gopnik, A. (2020). Childhood as a solution to explore-exploit tensions. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 375(1803), 20190502.
- Gönültaş Yücekaya, S. (2024). *3-6 yaş okul öncesi çocukların sosyal duygusal iyi oluş ve psikolojik sağlamlıkları ile annelerinin kapsayıcı işlevleri arasındaki ilişkinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi.
- Grotberg, E. (1997). The International Resilience Project: Findings from the research and the effectiveness of interventions. In B. Bain et al. (Eds.), *Psychology and education in the 21st century: Proceedings of the 54th annual convention* (pp. 118-128). Edmonton: ICP Press.
- Gülay Ogelman, H. & Önder, A. (Ed.). (2020). *Çocuk ve psikolojik dayanıklılık*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Güneş, F., Arslan, C. & Eliüşük, A. (2014). Atılganlık eğitiminin üniversite öğrencilerinin kişiler arası problem çözme, algılanan sosyal destek ve atılganlık düzeyleri üzerine etkisi. *Bartın University Journal of Faculty of Education*, 3(1), 456-474.
- Hamre, B. K. & Pianta, R. C. (2001). Early teacher-child relationships and the trajectory of children's school outcomes through eighth grade. *Child Development*, 72(2), 625-638.
- Harris, P. L. (2012). *Trusting what you're told: How children learn from others*. Harvard University Press.

- Kararımak, Ö. (2006). Psikolojik sağlamlık, risk faktörleri ve koruyucu faktörler. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 3(26), 129-139.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yay.
- Kishalı, Z. (2022). *Annelerin duygu sosyalleştirme davranışları ile okul öncesi dönem çocuklarının 21. yüzyıl becerileri ve psikolojik sağlamlık düzeyleri arasındaki ilişki*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Koç, M., Haskan Avcı, Ö. & Bayar, Ö. (2017). Kadın toplumsal cinsiyet rolü stresi ölçeği'nin (KTCRSÖ) geliştirilmesi: Geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(41), 284-297.
- Kumpfer, K. L. (1999). Factors and processes contributing to resilience: the resilience framework. (Ed. M. D. Glantz ve J. L. Johnson) *Resilience and development: Positive life adaptations*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers.
- Kurbet, H. (2010). *Anaokuluna devam eden çocukların duygusal düzenleme becerileriyle annelerinin empatik eğilim ve tutumlarının incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Ladd, G. W. & Price, J. M. (1987). Predicting childrens social and school adjustment following the transition from preschool to kindergarten. *Child Development*, 58(5), 1168-1189.
- Luthar, S. S. (2006). Resilience in development: A synthesis of research across five decades. In D. Cicchetti & D. J. Cohen (Eds.), *Developmental psychopathology: Risk, disorder, and adaptation* (pp. 739-795). John Wiley & Sons, Inc.
- Luthar, S. S., Cicchetti, D. & Becker, B. (2000). The construct of resilience: A critical evaluation and guidelines for future work. *Child Development*, 71(3), 543-562.
- Luthar, S. S. & Zelazo, L. B. (2003). Research on resilience: An integrative review. In S. S. Luthar (Ed.), *Resilience and vulnerability: Adaptation in the context of childhood adversities* (pp. 510-549). Cambridge University Press.
- Malmberg, L.E. & Flouri, E. (2011). The comparison and interdependence of maternal and paternal influences on young children's behavior and resilience. *Journal of Clinical Child and Adolescent Psychology*, 40(3), 434-444.
- Masten, A. S. & Wright, M. O. (2010). Resilience over the lifespan: Developmental perspectives on resistance, recovery, and transformation. In J. W. Reich, A. J. Zautra & J. S. Hall (Eds.), *Handbook of adult resilience* (pp. 213-237). The Guilford Press.
- Masten, A. S. (2001). Ordinary magic: Resilience processes in development. *American Psychologist*, 56(3), 227-238.
- Masten, A. S., Best, K. M. & Garmezy, N. (1990). Resilience and development: Contributions from the study of children who overcome adversity. *Development and Psychopathology*, 2(4), 425-444.
- Matthews, J. S., Ponitz, C. C. & Morrison, F. J. (2009). Early gender differences in self regulation and academic achievement. *Journal of Educational Psychology*, 101(3), 689-704.
- Mayr, T. & Ulich, M. (2009). Social-emotional well-being and resilience of children in early childhood settings: PERIK-An empirically based observation scale for practitioners. *International Research Journal*, 29(1), 45-57.

- Montie, J. E., Xiang, Z. & Schweinhart, L. J. (2006). Preschool experience in 10 countries: Cognitive and language performance at age 7. *Early Childhood Research Quarterly*, 21(3), 313-331.
- Öz, F. & Bahadır Yılmaz, E. (2009). Ruh sağlığının korunmasında önemli bir kavram: Psikolojik sağlamlık. *Hacettepe Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Dergisi*, 16(3), 82-89.
- Özbey, S. (2019). Okul öncesi çocuklar için sosyal duygusal iyi oluş ve psikolojik sağlamlık ölçeğinin (PERİK) geçerlik güvenirlik çalışması. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 10(17), 756-786.
- Özdemir, M. (2021). *Okul öncesi dönem çocuklarında iyi oluşun yordayıcıları olarak anne ebeveynlik tutumları ve kaygı*. [Yüksek lisans tezi]. Tokat: Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi.
- Öztabak, A. Ö. (2017). *Okul öncesi dönem çocuklarının öz düzenleme becerileri ile annesinin tutumları arasındaki ilişkinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Karabük: Karabük Üniversitesi.
- Öztürk, E. (2022). *Okul öncesi çocukların psikolojik sağlamlık düzeyleri ile anne ilgi düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Pehlivan, G. (2006). *CHAID analizi ve bir uygulama*. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Phillips, S. P., Jiang, M., Lakkadghatwala, R. & Wang, S. (2019). Assessing wellness in the well-child check: What about social and emotional development? *Canadian Family Physician*, 65(3), 113-120.
- Pianta, R. C., La Paro, K. M. & Hamre, B. K. (2007). *Classroom Assessment Scoring System (CLASS)*. Paul H Brookes Publishing.
- Rubin, K. H., Bukowski, W. M. & Parker, J. G. (2006). Peer interactions, relationships, and groups. In N. Eisenberg (Ed.), *Handbook of child psychology* (6th ed., Vol. 3, pp.571-645). John Wiley & Sons.
- Rutter, M. (1985). Resilience in the face of adversity: Protective factors and resistance to psychiatric disorder. *British Journal of Psychiatry*, 147(6), 598-611.
- Rutter, M. (1987). Psychosocial resilience and protective mechanisms. *American Journal of Orthopsychiatry*, 57(3), 316-331.
- Seçkin, Ş., Hasanoğlu, A. (2022). *Çocukta rezilyans*. 8. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Selçuk, A. B. (2023). *Çocuktan Yetişkinliğe Her Yaşta Psikolojik Sağlamlık*. İstanbul: Kronik Yayıncılık.
- Şata, M. (2015). *Lise öğrencilerinin fizik dersi tutumlarının CHAID analizi ve lojistik regresyon analizi ile karşılaştırmalı olarak incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Terzi, Ş. (2008). Üniversite öğrencilerinde kendini toparlama gücünün içsel koruyucu faktörlerle ilişkisi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 35, 297-306.
- Thomas, L. J. & Revell, S. H. (2016). Resilience in nursing students: An integrative review. *Nurse Education Today*, 36, 457-462.
- Tok, Y. (2020). *Okul öncesi eğitime devam eden 5 yaş grubu çocukların yılmazlık düzeyleri ile matematik ve bilimsel süreç becerileri arasındaki ilişkinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Malatya: İnönü Üniversitesi.

- Turaşlı, N. K. (2008). Okul öncesi eğitimin tanımı, kapsamı ve önemi. In G. Haktanır (Ed.), *Okul öncesi eğitime giriş* (ss. 3-5).
- Tutkun, C., Tezel, Ş. F. & Işıktekiner, S. (2016). Dört-beş yaş çocuklarının öz düzenleme becerilerinin incelenmesi. İçinde Ö. Demirel & S. Dinçer (Edt.), *Eğitim bilimlerinde yenilikler ve nitelik arayışı* (ss. 459-474). Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Ulgen, E. K. (2017). *Makine Öğrenimi Bölüm-5 (Karar Ağaçları)*. <https://medium.com/@k.ulgen90/makine%C3%B6%C4%9Frenimib%C3%B6l%C3%BCm-5-karar-a%C4%9Fa%C3%A7lar%C4%B1-c90bd7593010> [Erişim tarihi: 04.03.2025].
- Uslu, Ş. S. (2019). *Okul öncesi dönem çocukların yılmazlıkları ile sosyal değerleri kazanımları ve ailelerin yılmazlıkları arasındaki ilişkinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Ülker Tümlü, G. (2012). *Psikolojik dayanıklılık düzeyleri farklı üniversite öğrencilerinin temas engellerinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Vandell, D. L. (2000). Parents, peer groups and other socializing influences. *Developmental Psychology*, 36(6), 699-710.
- Wright, M. O. D. & Masten, A. S. (2006). Resilience processes in development. In S. Goldstein & R. B. Brooks (Eds.), *Handbook of resilience in children* (pp. 17-37). Springer Science + Business Media.
- Yaman N. & Yüksel M. (2020). Psikolojik dayanıklılığın okulda desteklenmesi. Önder A. & Gülay Ogelman, H. (Ed.), *Çocuk ve psikolojik dayanıklılık içinde* (s. 115-129). Ankara: Nobel Yayınevi.
- Yeşilaltun, H. (2024). *Okul öncesi dönem çocuklarının 21. yüzyıl becerileri ile sosyal duygusal iyi oluş ve psikolojik sağlamlıkları arasındaki ilişkinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Yıldırım, S. (2023). *0-6 yaş döneminde annesi çalışan ve annesi çalışmayan bireylerin anne babaya bağlanma, psikolojik dayanıklılık ve sosyal becerilerinin incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Kıbrıs: Yakın Doğu Üniversitesi.
- Zimmerman, M. A. (2013). Resiliency theory: A strengths-based approach to research and practice for adolescent health. *Health Education & Behavior: The Official Publication of the Society for Public Health Education*, 40(4), 381-383.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 218-228
Geliş Tarihi-Received: 23.08.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17232575

Temel Tasarım Elemanlarından Nokta ve Çizgi Perspektifinde Ebru Sanatının İncelenmesi*

An Analysis of the Art of Marbling from the Perspective of Basic Design Elements: Point and Line

Bilge UYAR**
Ata Yakup KAPTAN***

Öz

Temel tasarım elemanları plastik sanatlarla ilişkili disiplinlerde görsel kompozisyon kurulumunda yararlanılmakta olup bunlar; nokta, çizgi, doku, renk, ton, şekil, form gibi başlıklardadır. Ebru sanatı ise su yüzeyinde yapılan nadide sanatlarımızdan biridir. Ebru, su yüzeyine bırakılan ya da fırçayla atılan bir boya damlasıyla kompozisyonuna başlar. Bu boya damlaları su yüzeyinde farklı büyüklüklerde ve etkilerde nokta ve nokta etkisi oluşturduğu söylenilebilir. Tarak, biz gibi ebru sanatında biçim vermek için kullanılan araç gereçlerle su yüzeyinde oluşan bu noktalara çeşitli işlemler uygulanır. Bu işlemlerle birlikte su yüzeyindeki noktalar ince, kalın, uzun, kısa, düz, dalgalı, zikzaklı, kavisli, dikey, yatay, diyagonal, dairesel, yumuşak, sert, koyu, açık gibi çizgilere evrilmektedir.

Bu araştırma; battal ebru, gel-git ebru, taraklı ebru, şal ebru, tavus kanadı ebru, hatip ve koltuk ebru, bülbül yuvası ebru gibi ebru sanatı çeşitlerini temel tasarım elemanlarından olan nokta ve çizgi bağlamında ilişkisini incelemeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda araştırma, belirtilen ebru sanatı çeşitlerindeki görsellerin temel tasarım elemanlarından nokta ve çizgi ekseninde incelenmesi ile sınırlıdır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak doküman incelemeyi kullanılmıştır.

Çalışma neticesinde ebru sanatında nokta ve nokta etkisine; battal ebru ve battal ebru türevlerinde, kaplan gözü ya da kedi gözü ebrusunda, hatip ebru, koltuk ebru gibi ebru çeşitlerine rastlandığı görülmektedir. Ebru sanatında çizgi ve çizgi etkisine ise; taraklı ebru, gel-git ebru, şal ebru, bülbül yuvası ebru, tavus kanadı ebru gibi ebru sanatı çeşitlerinde rastlandığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ebru sanatı, temel tasarım, ebru sanatında nokta, ebru sanatında çizgi.

Abstract

The basic design elements are used in visual composition in disciplines related to plastic arts, and these include points, lines, textures, colors, tones, shapes, and forms. Marbling art is one of Turkish arts unique arts performed on the surface of water. Marbling begins with a drop of

* Bu araştırma, 20-28.04.2024 tarihleri arasında Uluslararası Balkan Üniversitesinde gerçekleşen IX. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı ve Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Doktora Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı, e-posta: bilge.uyar@amasya.edu.tr, ORCID: 0009-0000-7725-6635.

*** Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: aykaptan@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0891-3977.

paint placed on the water surface or applied with a brush. These paint drops create points and point effects of varying sizes and effects on the water surface. Using tools like combs, which are used in marbling art to shape the design, various techniques are applied to these point that form on the water surface. Through these various processes, the points on the water surface morph into lines that are thin, thick, long, short, straight, wavy, zigzag, curved, vertical, horizontal, diagonal, circular, soft, hard, dark, or light.

This research aims to examine the relationship between the basic design elements of point and line in various types of marbling art, such as large marbling, tide marbling, combed marbling, shawl marbling, peacock wing marbling, preacher and armed marbling, and nightingale's nest marbling. In this context, the research is limited to examining the visuals of the specified types of marbling art in terms of the basic design elements of points and lines. A qualitative research method was used in the study. Document analysis was used as a data collection tool.

As a result of the study, it was observed that points and point effects are encountered in marbling art in large marbling and large marbling derivatives, tiger-eye or cat-eye marbling, preacher marbling, armed marbling, and other types of marbling. In marbling art, the line and line effect were observed in marbling art varieties such as combed marbling, tide marbling, shawl marbling, nightingale's nest marbling and peacock wing marbling.

Keywords: Marbling art, basic design, point in marbling art, line in marbling art.

Giriş

Sanat birçok farklı unsuru bünyesinde barındıran devasa büyüklükte bir ekosistemdir. Sanat ekosistemi; müzikten, tiyatroya, edebiyattan, dansa, sinemadan, resme zengin cins ve türe ev sahipliği yapmaktadır. Bu ekosistemde; galeriler, müzeler, sergiler vb. ekosistemin mekânını oluşturur iken sanatçılar eserleriyle üretim basamağında, izleyicilerde bu üretilenleri deneyimleyerek tüketim basamağındadır. Sanatçılar, izleyiciler, sponsorlar ve daha birçok unsur sanatın gelişimine ve yayılmasına katkıda bulunmaktadır. Kültürel ve toplumsal faktörlerde bu gelişim ve yayılımda etkin rol oynamaktadır. Bu bileşenler sanatın sürdürülebilirliğini, gelişimini ve yayılımını sağlar. Tüm bu unsurlar ve daha fazlası etkileşim haline girerek sanatın canlı ve dinamik doğasını oluşturmaktadır.

Sanat ekosisteminin dinamik doğasındaki türlerden biri de ebru sanatıdır. Ebru sanatı yakın bir geçmişte bir tür olarak nitelendirilmiştir. Öncesinde cilt ve hat sanatının sadece beslenme zincirinde olduğu söylenilebilir. Sanat ekosistemi içinde bir başka unsurda temel tasarım eleman ve ilkeleridir. Bunlar pek çok sanat türünün ve cinsinin oluşumunda ya da beslenme zincirinde görev almaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada pek çok görsel sanat disiplininin beslenme zincirinde ya da oluşumunda yer alan temel tasarım elemanlarından nokta ve çizgi ile ebru sanatının ilişkisini incelemeyi amaçlamıştır.

Yöntem

Bu çalışmada temel tasarım elemanlarından nokta, çizgi ve bunların etkileri ile ebru sanatı arasındaki ilişkiyi inceleme bağlamında yöntem olarak nitel araştırma belirlenmiştir. Nitel araştırmalar, varlık ya da durumlar arasındaki ilişkiyi ortaya koyma ve betimleme gibi amaçlar doğrultusunda tercih edilmektedir (Malterud, 2001). Bu bağlamda araştırmada ebru sanatında, temel tasarım elemanlarından nokta ve çizgi ilişkisini incelemek ve bu ilişkiyi betimlemek için yöntem olarak nitel araştırma seçilmiştir. Veri toplama aracı olarak ise belgesel tarama yapılmıştır. Belgesel tarama çoğu araştırmalarda kullanılan veri toplama tekniği olup araştırmacı ihtiyacı olan verileri, gözlem, görüşme gibi yollara başvurmada elde edebilir (Yıldırım & Şimşek, 1999, s. 140-141). Bu araştırmada da gözlem, görüşme gibi veri toplama araçlarına başvurmada var olan belgeler ve ebru sanatı eserleri incelenmiştir.

Temel Tasarım Elemanlarından Nokta ve Çizgi

Temel tasarım eleman ve ilkeleri; mimariden, moda, grafikten, peyzaja, resimden, tekstile bünyesinde sanat ve tasarım barındıran pek çok disiplinin başvurduğu araç ve gereçlerdir. Tasarım eleman ve ilkelerinin kuramsal kimlik kazanmasını incelediğimizde temelleri, Arthur Wesley Dow'un 1899 yılında yazdığı Kompozisyon adlı kitabında atılmıştır. Temel tasarım eleman ve ilkelerinin kuramsal bağlamda atılan bu temelleri, 1919 yılında Almanya'nın Weimer kentinde kurulan Bauhaus Güzel Sanatlar Okulu'nda daha da sistematik hale getirilerek kuramsal zemine oturtulmuştur (Özsoy & Ayaydın, 2016, s. 4-5).

Temel tasarım eleman ve ilkeleri literatürde farklı sınıflamalarda karşımıza çıkmaktadır. Bu sınıflandırmalarda genel olarak temel tasarım elemanları; nokta, çizgi, doku, leke, renk, ton, valör, şekil, form, boşluk iken temel tasarım ilkeleri ise; ritim, hareket, denge, vurgu, zıtlık, armoni, bütünlük, oran, çeşitlilik, süreklilik başlıklarında olduğu görülmektedir.

Bu çalışma ebru sanatının sadece temel tasarım elemanlarından nokta ve çizgi bağlamında incelenmesi ile sınırlıdır. Bu bağlamda bu başlıkta yalnızca sanat ve tasarımda nokta ve çizgi unsurlarına genel olarak değinilmiştir.

Çellek ve Sağocak'a göre nokta, görsel ifadenin en basit ve en temel elemanı olup başlangıcı anlatır. Nokta kavramsal olarak şekilsiz, biçimsiz, boyutsuz olmasına rağmen etrafındaki elemanları düzenler. Ayrıca nokta geometrik olarak çeşitli büyüklüklerde, boş, dolu ve yuvarlak olarak ele alınabilir (2014, s. 29). Özöl'a göre ise sanatsal alanda görsel tanıma göre bir alanı oluşturan birimler izleyicide nokta çağrışımı etkisi oluşturuyorsa o sanatsal işin noktasal karakteristik özelliğe sahip olduğu söylenilebilir (2012, s. 18).

Özsoy, Ayaydın'a göre noktanın bazı özellikleri; en küçük yapı taşı, boyutu olmaması, sadeliğin sembolü, ilk düzenleme elemanı, tasarımı başlatan, dinamik, yer belirleyicisi, renksiz, merkezi, soyut bir kavram ayrıca odaksal ve orantısaldır (2016, s. 20-23).

Temel tasarım elemanlarından çizgi ise noktanın başlangıç noktasından bitiş noktasına kadar aldığı yolun zihindeki görsel etkisidir (Özsoy & Ayaydın, 2016, s. 38). Görsel kompozisyonda kullanılan çizginin niteliğini; farklı ton değerlerinde ya da kalınlıklarda kullanılması sanatsal işe öncelikli olarak dinamizm ve hareket olmak üzere pek çok ifade kazandırmaktadır (Yazıcıoğlu, 2017, s. 117). Sanat yapıtlarında çizgi, tasarım ilkelerini itina ile uygulayabilmek adına görev üstlenen başat bir elemandır (Sengir & Yücel, 2016, s. 480). Çizgilerin kalınlıklarını, aralıklarını, yönlerini azaltarak ya da artırarak, gerektiği zaman eğik, kırık, kesik, dalgalı, yatay, dikey, yuvarlak çizgiler kullanarak farklı görsel kompozisyon kurulumları yapılabilmektedir (Özkartal, 2009, s. 63).

Özsoy ve Ayaydın çizgiyi; ekseni, şekli ve etkisi olmak üzere üç ana başlıkta ve bunları da kendi içinde çeşitli alt başlıklarda sınıflandırmışlardır. Bu sınıflandırma şu şekildedir. Ekseni açısından çizgiler; yatay, dikey ve çapraz, şekli açısından çizgiler; kesik, sarmal, düz, zikzaklı, kavisli, titreşimli, dalgalı, kırık, noktalı ve dairesel, etkisi açısından çizgiler ise sert, yumuşak, korkak, akıcı, açık ve koyudur (2016, s. 42-43).

Ebru Sanatı

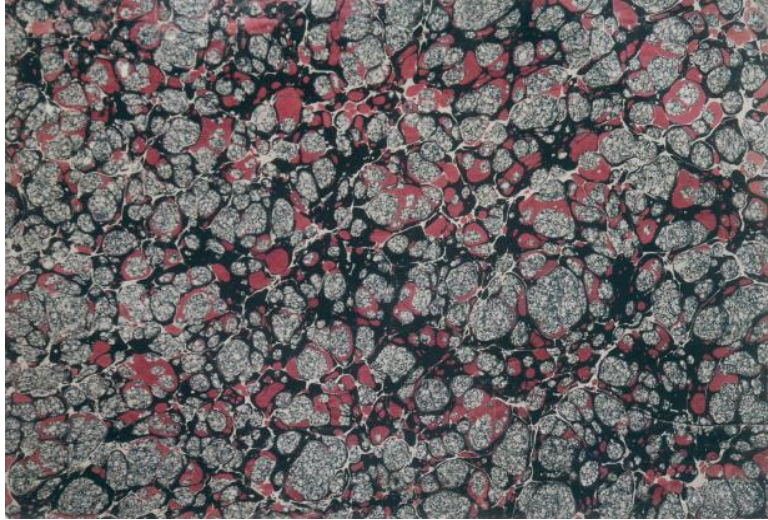
Ebru sanatı, kıvamı artırılmış su yüzeyinde genelde toprak boyalar ve araç gereçlerle görsel kompozisyonlar oluşturularak, bu su yüzeyinde oluşturulan kompozisyonun çoğunlukla kâğıt yüzeyine aktarıldığı bir sanattır.

Derman'a göre, ebru sanatının hangi tarihten itibaren yapıldığını söylemek zordur. Ebru, çok eski tarihli kitap ciltlerinde yan kâğıdı olarak kullanılmıştır. Ayrıca eski bir murakka ya da albüm içindeki yazının pervazlarında ebru örneklerine rastlanmaktadır. Ancak, bu eserlerin yazıldıkları tarih bilinse de ebrunun tarihi hakkında bu yapıtlar net bilgi içermez. Çünkü eski yazmalar, zaman içerisinde yenilenmektedir. Yazma eserlerdeki bu ebruların yenilenme sürecinde, yazma eserlere eklenmiş olma ihtimali vardır. Yani bu ebruların, kitabın tarihinden çok sonraya ait olabileceği gibi bir ihtimal söz konusudur. Ancak üzerinde yapıldığı tarih belirtilmiş olan ebru üzerindeki hat bize ebrunun tarihi hakkında bilgi verebilir. Ulaşılabilenler arasında tarihi belirtilmiş olan en eski ebru kâğıdı 1554 yılına ait olan Malik-i Deylemi yazısıdır (Derman, 1977, s. 6-7). Mehmet Ali Kağıtçı'nın İsviçre'de çıkan Palette isimli bir dergiye yazdığı makalede 1447 tarihli ebrulu bir kâğıdı Topkapı Sarayı'nda gördüğünü aktarmıştır. Lakin makalede ebrunun kayıt numarası verilmediği için bu ebruya ulaşılmamaktadır (Elhan, 2004), s. 7). Özetle ebrunun tarihi hakkında ne yazık ki elimizde net bir bilgi bulunmamaktadır.

Ebrunun geçmişi tam bilinmez iken, yakın tarihe kadar ebru Eriş'in de bahsettiği gibi, el yazması kitapların ciltlerinde kapak ile kâğıdı birbirine entegre eden yan kâğıt ve cilt kapağı olarak, hat yazılarında zemin kâğıdı olarak ve hat yazı levhalarının etrafına dış ve iç pervaz olarak kullanılmıştır (Eriş, 2007, s. 4). Dolayısıyla geçmişte ebru sanatı, ciltçilikte ve hat sanatında yardımcı bir araç olarak kullanılmış olup ebru sanatının bir kimlik kazanması yakın geçmişe dayanmaktadır. Kısacası bu sanatın, sanat ekosisteminde bir tür olarak varoluşu çok yenidir.

Ebru Sanatında Nokta

Nokta; büyüyeabilen, küçülebilen, çeşitlenebilen, enerjisi olan ve görsel kompozisyonda kullanılan en temel eleman olup nokta başlangıcı vurgulamaktadır (Ertok Atmaca, 2014, s. 17). Ebru sanatı da nokta ile başlamakta olup battal ebru, hatip ebru, kaplan gözü ebru, neftli ebru, çiçekli ebru gibi ebru çeşitlerinde nokta ve nokta etkileriyle oluşan ebru sanatının kendi karakteristik kimliğine özgü kompozisyonlar görülmektedir.



Şekil 1: Neftli Battal Ebru, Hazerfen İbrahim Edhem Efendi

Ebru sanatında nokta, özellikle battal ebru ve türevlerinde; düzenli ve sistematik olarak, seyrekleşerek ya da sıklaşarak, farklı büyüklükler, farklı renk değerleri gibi geniş yelpazede kullanılmakta olduğu söylenilebilir. Bu durum Şekil 1'de Hazerfen İbrahim Edhem Efendi'nin bir eseri olan neftli battal ebruda nokta ve nokta etkisi farklı büyüklüklerde, farklı sıklıklarda ve seyrekliklerde, farklı çeşitlerde, farklı enerjilerde

özellikle gri renkte uygulanmış neft ile neftli ebrunun kendine has dokusuyla, ebru sanatının kendi karakteristik kimliğine göre var olduğu görülmektedir.

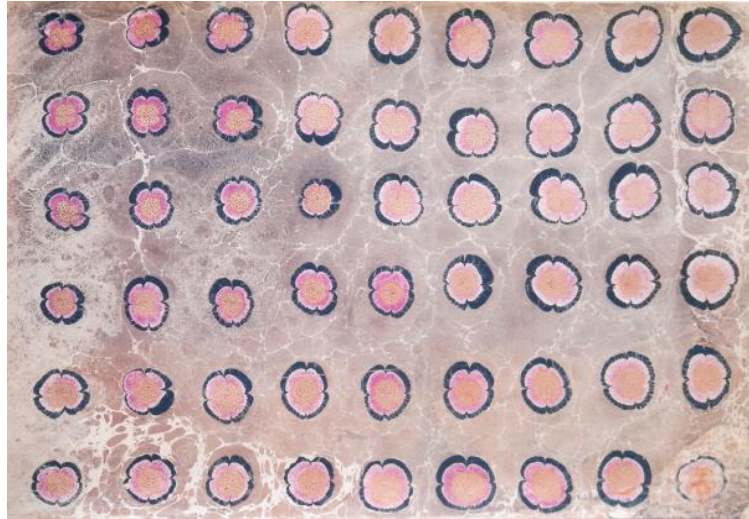
Hazerfen İbrahim Edhem Efendi 1829 yılında doğmuş ve 1904 yılında vefat etmiştir. Ebru sanatı dışında hat, marangozluk, oymacılık, mühürçülük, matbaacılık, dokumacılık gibi pek çok sanat dallarında ihtisas sahibidir (Dere, 2011, s. 31-32).



Şekil 2: Hatip Ebru, Hatip Mehmet Efendi

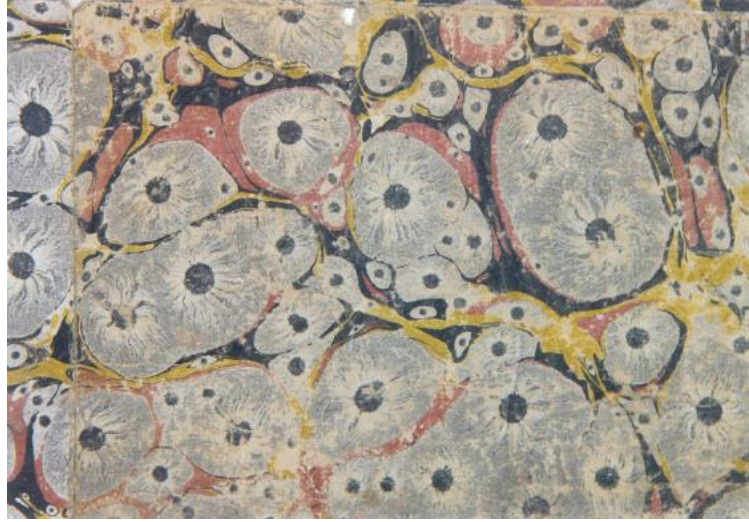
Hatip Mehmet Efendi'nin bir eseri olan Şekil 2'deki hatip ebruda nokta ya da etkisi göre benzer büyüklüklerde, benzer sıklıklarda aynı zamanda benzer renklerdeki hatip şekilleri kendi içinde benzer çeşitlerde ve yine benzer renklerdeki hatip şekilleri kendi içinde benzer enerjilerde ebrunun kendine has dokusuyla var olduğu görülmektedir.

Hatip Mehmet Efendi'nin, doğum tarihi tam olarak bilinmez iken 1773 tarihinde evinde çıkan yangın da ebrularını kurtarmak isterken vefat etmiştir. Teknesinde hafif zemin ebrusu üzerine iç içe oluşturduğu farklı renkteki boya damlalarına şekil vererek kendi adıyla anılan hatip ebru çeşidini ebru sanatına kazandırmıştır (Dere, 2011, s. 29).



Şekil 3: Hatip Ebru, Hazerfen İbrahim Edhem Efendi

Hazerfen İbrahim Edhem Efendi'ye ait olan Şekil 3'deki başka bir hatip ebruda ise nokta ve noktanın etkisi yine hatip ebrunun biçimsel yapısına uygun sıralı şekilde, aynı büyüklüklerde, aynı aralıklarda, aynı çeşitlerde var olduğu görülmektedir.



Şekil 4: Kaplan Gözü Ebru, Eski Ebrulardan Numuneler, Fuat Başar Koleksiyonu

Yaşayan İnsan Hazinesi Fuat Başar'ın koleksiyonundan eski ebru numunelerinden biri olan Şekil 4'deki kaplan gözü ebruda; nokta ve nokta etkisi farklı büyüklüklerde, farklı sıklıklarda ve seyrekliklerde, farklı enerjilerde, aynı zamanda benzer dokularda var olduğu görülmektedir.



Şekil 5: Koltuk Ebru, Necmeddin Okyay

Necmeddin Okyay'a ait olan Şekil 5'deki koltuk ebruda, hatip ebruda olduğu gibi nokta ya da nokta etkisi aynı büyüklükte, aynı sıklıklarda ve seyrekliklerde, aynı enerjilerde ve benzer dokularda var olduğu söylenilebilir.

Necmeddin Okyay, 1883 tarihinde doğup 1976 tarihinde vefat etmiştir. Ebru ile ilgilenmesinin yanında mürekkepçilik, hattatlık, gülcülük, okçuluk gibi pek çok meziyete sahip olmasından dolayı hezârfen olarak anıldığı bilinmektedir (Derman, 1977, s. 40).



Şekil 6: Battal Ebru, Mustafa Esat Düzgünman

Mustafa Esat Düzgünman'a ait olan Şekil 6'deki battal ebruda; nokta ve nokta etkisi mavi renkte battal ebruda farklı büyüklükte, farklı sıklıklarda ve seyrekliklerde, farklı enerjilerde olduğu söylenilebilir. Aynı şekilde sarı renkte uygulanan, serpmeye battal ebruda nokta ve nokta etkisi benzer büyüklüklerde, farklı aralıklarda yine ebru sanatının kendi karakteristik yapısı çerçevesinde var olduğu görülmektedir.

Mustafa Esat Düzgünman, 1920 tarihinde doğup 1990 tarihinde vefat etmiştir. Mustafa Esat Düzgünman pek çok sanat dalına ilgisi olmakla birlikte en çok emek verdiği sanat klasik Türk ebrusudur (Eriş, 2007).

Ebru Sanatında Çizgi

Ebru sanatında çizgi; dikey, yatay, diyagonal, düz, zikzaklı, kavisli, dalgalı, ince, kalın, dairesel yumuşak, sert, koyu, açık gibi birçok çeşitte kullanılmaktadır. Ebru sanatında çizginin, noktada olduğu gibi geniş yelpazede kullanıldığı görülmektedir. Özellikle çizgi üzerine kurulu; gel-git ebru, taraklı ebru, şal ebru, tavus kanadı ebru gibi çeşitlerde çizgi kendini; dikey, yatay, diyagonal, düz, zikzaklı, kavisli, dalgalı, ince, kalın, dairesel yumuşak, sert, gibi birçok haliyle göstermektedir.

Bu çalışmadaki ebru sanatı eserlerinin temel tasarım elemanlarından çizgi ve çizgi etkisi, araştırmadaki "Temel Tasarım Elemanlarından Nokta ve Çizgi" başlığında açıklanan Özsoy ve Ayaydın'ın sınıflandırdıkları; ekseni, şekli ve etkisi açısından çizgi (Özsoy & Ayaydın, 2016, s. 43) bağlamında incelenmeye ve betimlenmeye çalışılmıştır.



Şekil 7: Necmeddin Okyay Ebrusu

Necmeddin Okyay'a ait olan Şekil 7'deki ebruda teknenin kısa kenarından gel-git ebru uygulanmıştır. Necmeddin Okyay'a ait olan bu ebruda çizgi ve çizgi etkisi; yatay eksenle birlikte daha çok dikey ve diyagonal eksenlerde, yumuşak, akıcı etkilerde, kavisli, zikzaklı, kesik ve farklı kalınlıklarda olduğu görülmektedir.



Şekil 8: Tavus Kanadı Ebru, Mustafa Esat Düzgünman, Fuat Başar Koleksiyonu

Şekil 8'de Mustafa Esat Düzgünman'a ait olan tavus kanadı ebrusunda çizgi ve çizgi etkisi; yatay, dikey eksenlerde, açık, koyu, yumuşak, akıcı etkilerde, kesik, kırık, dalgah, kavisli, zikzaklı şekillerde var olduğu söylenilebilir.



Şekil 9: Bülbül Yuvası Ebrusu, Mustafa Esat Düzgünman

Mustafa Esat Düzgünman'a ait olan Şekil 9'daki bülbül yuvası ebrusunda çizgi ve çizgi etkisi; yatay, dikey, diyagonal eksenlerde, yumuşak, akıcı, açık, koyu etkilerde ve daha çok dairesel şekillerde görülmektedir. Öte yandan bülbül yuvası şeklindeki sarmallar aynı zamanda nokta ya da nokta etkisi oluşturduğu da söylenilebilir.



Şekil 10: Mustafa Esat Düzgünman Ebrusu

Mustafa Esat Düzgünman'a ait olan Şekil 10'da tarak ebru üzerine gel-git ebru formu uygulanmış eserde çizgi ve çizgi etkisi; yatay, dikey ve diyagonal eksenlerde, yumuşak, akıcı, açık, koyu etkilerde, dalgalı, kavisli, zikzaklı, titreşimli, kesik şekillerde kullanıldığı söylenilebilir.



Şekil 11: Taraklı Şal Ebru, Mustafa Esat Düzgünman, Mehmet Çebi Koleksiyonu

Mehmet Çebi'nin koleksiyonundan Mustafa Esat Düzgünman'a ait olan Şekil 11'deki taraklı şal ebrusunda çizgi ve çizgi etkisi; yatay, dikey, diyagonal eksenlerde, bazen yumuşak, bazen de sert olarak, açık ve koyu etkilerde, sarmal, dalgalı, düz, kavisli, zikzaklı, kesik şekillerde ve farklı boyutlarda kullanıldığı görülmektedir.

Sonuç

Temel tasarım eleman ve ilkelerinin ilk kuramsal bağlamda temelleri, Arthur Wesley Dow'un 1899 yılında yazdığı Kompozisyon adlı kitabında atılmıştır. Temel tasarım eleman ve ilkelerinin kuramsal bağlamda atılan bu temelleri, 1919 yılında Almanya'nın Weimer kentinde kurulan Bauhaus Güzel Sanatlar Okulu'nda daha da sistemleştirilmiş ve kuramsal bir kimlik kazanmıştır (Özsoy & Ayaydın, 2016, s. 4-5). Temel tasarım eleman ve ilkeleri günümüze kadar ise gelişerek birçok sanat ve tasarımla ilişkili disiplinlerin görsel işlerinde ya da görsel kompozisyon kurulumlarında başvurdukları bir sanat dili olmuştur. Temel tasarım eleman ve ilkeleri literatürde farklı

sınıflandırmalarda karşımıza çıkmaktadır. Bu sınıflandırmalarda genel olarak temel tasarım elemanları; nokta, çizgi, doku, leke, renk, ton, valör, şekil, form, boşluk iken temel tasarım ilkeleri ise; ritim, hareket, denge, vurgu, zıtlık, armoni, bütünlük, oran, çeşitlilik, süreklilik başlıklarında olduğu görülmektedir.

Bu araştırmada, ebru sanatında temel tasarım elemanlarından nokta ve çizginin ilişkisi incelenmiştir. Çalışma neticesinde, ebru sanatında nokta ve çizgi temel tasarım elemanı olarak değil, ebru sanatının kendi karakteristik kimliğine göre özünde var olduğu söylenilebilir. Bu araştırma ile ebru sanatının kendi özünde bulunan nokta ve nokta etkisinin; battal ebru ve battal ebru türevlerinde, kaplan gözü ya da kedi gözü ebrusunda, hatip ebru, koltuk ebru gibi ebru çeşitlerinde var olduğu görülmektedir. Yine ebru sanatının kendi özünde bulunan çizgi ve çizgi etkisine ise taraklı ebru, gel-git ebru, şal ebru, bülbül yuvası ebru, tavus kanadı ebru gibi ebru sanatı çeşitlerinde rastlandığı görülmektedir.

Çalışma neticesinde, ebru sanatında nokta, çizgi ve bunların etkileri daha çok biçimsel ifade bağlamında kullanıldığı görülmektedir. Yani ne grafik sanatında olduğu gibi nokta ve çizgi tüketiciyi ya da izleyiciyi yönlendirmek, bilgilendirmek, verilecek mesajı iletmek ve yaymak gibi bir amacı vardır ne de mimaride kullanılan çizgi gibi daha işlevsel yönü düşünülerek kullanılma amacı vardır. Ebru sanatında nokta ve çizgi ile yapılan ebrular Atan, Uçan ve Bilsel'in metaforuyla "retinal hazza" (Atan vd., 2015, s. 2) odaklı olup, dolayısıyla gözü besleme ve ruha iyi gelme gibi daha çok duyuşsal ve duygusal işlevlere sahiptir.

Ebru sanatında nokta ve çizgi; temel tasarım eleman ve ilkeleri kuramsal kimlik kazanmadan çok önce yapılmaya başlanan ebru sanatı çeşitlerinde kullanılmakta olduğu görülmektedir. Hatta tamamen noktadan oluşan ebrular olduğu gibi tamamen çizgiden oluşan ebrular da olup bunlar başlı başına bir ebru çeşidi olarak isimlendirilmişlerdir. Tamamen noktalardan oluşan ebru çeşitleri; battal ebru ve türevleri iken, sadece çizgiden oluşan ebru çeşitleri; gel-git ebru, taraklı ebru, şal ebru, tavus kanadı ebru olduğu söylenilebilir.

Sonuç olarak ebru sanatında temel tasarım elemanlarından nokta, çizgi ve bunların etkileri; temel tasarım elemanları ve ilkeleri kuramsal kimlik kazanmadan önce de geniş bir yelpazede kullanılmakta olduğu söylenilebilir. Nokta ve çizgi ebru sanatında kendi hüviyetine ve ruhuna göre varoluşunu sergilemektedir. Kısacası ebru sanatında nokta ve çizgi, ebru sanatının karakteristik özelliği bağlamında sıkça kullanıldığı söylenilebilir.

Özetle ebru sanatında nokta ve nokta etkisi; düzenli ve sistematik olarak, seyrekleşerek ya da sıklaşarak, farklı büyüklükler, farklı renk değerleri gibi geniş yelpazede kullanıldığı görülmektedir. Özellikle battal ebru ve battal ebru türevleri gibi ebru çeşitlerinde nokta ve nokta etkisi örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Ebru sanatında çizgi ya da çizgi etkisine ise dikey, yatay, diyagonal, düz, zikzaklı, kavisli, dalgalı, ince, kalın, dairesel yumuşak, sert, koyu, açık olmak üzere ebru sanatının birçok çeşidinde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle gel-git ebru, taraklı ebru, şal ebru, tavus kanadı gibi ebru çeşitlerinde çizgi ve çizgi etkisi örneklerine sıkça rastlanmaktadır.

Yapılan bu çalışmanın, temel tasarım eleman ve ilkeleri ile ebru sanatı ilişkisine yeni bir perspektif kazandıracağı umulmaktadır. Ayrıca gelecekte yapılacak sanat ve tasarımla ilişkili uygulamalı ve teorik çalışmalara rehberlik edeceği umulmaktadır.

Kaynakça

- Atan, A., Uçan, B. & Bilsel, Ç. (2015). Dijital sanat uygulamaları üzerine bir inceleme. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 7(26), 1-14.
- Çellek, T., & Sağocak, A. M. (2014). *Temel tasarım sürecinde yaratıcılık*. İstanbul: Grafik Tasarım Yayıncılık.
- Dere, Ö. F. (2011). *Devlet-i Aliyye'den günümüze ebrû sanatı*. İstanbul: İnkılâb Basım Yayım.
- Derman, M. U. (1977). *Türk sanatında ebru*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Elhan, S. (2004). *Yapım yöntemleriyle ebru sanatı*. Ankara: Murat Kitabevi.
- Eriş, M. N. (2007). *Mustafa Esat Düzgünman ve ebru geleneksel sanatlar serisi IV*. İstanbul: İBB Kültür AŞ Yayınları
- Ertok Atmaca, A. (2014). *Temel tasarım*. Nobel Akademi Yayıncılık.
- Malterud, K. (2001). Qualitative research: standards, challenges, and guidelines. *The Lancet*, 358(9280), 483-488.
- Özkartal, M. (2009). Resim sanatında çizgi ve çizgi ritmi üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 55-72.
- Özol, A. (2012). *Sanat eğitimi ve tasarımda temel değerler*. İstanbul: Pastel Yayıncılık.
- Özsoy, V. & Ayaydın, A. (2016). *Görsel tasarım: öge ve ilkeleri*. Ankara: Pegem.
- Sengir, S. & Yücel, A. (2016). Temel tasarımda çizgi üzerine. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(15), 478-487.
- Yazıcıoğlu, Y. (2017). *Temel tasarım*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Simsek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.

Şekiller Kaynakçası

- Şekil 1-3-6-7-9-10: Ümraniye Belediyesi (2016). *Uluslararası ebru kongresi İstanbul, Eski ustalara saygı sergisi*.
- Şekil 2: <https://www.wikiart.org/en/hatip-mehmed-efendi/ebru-3medya> [Erişim Tarihi: 12.03.2024].
- Şekil 4-5-8-11: Nursen, E. M. (2007). *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. 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 22 (Eylül/ September 2025), s. 229-243
Geliş Tarihi-Received: 20.08.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17144836

Çevreci Çocuk Kitaplarının Resim-Metin İlişkisi ve Yapısal Özellikler Bağlamında İncelenmesi

An Analysis of Environmental Children's Books in the Context of Picture-Text Relationship and Structural Features

Ahmet Kemal GÜNDÜZ **
Cihan Şule KÜLÜK***

Öz

Bu araştırma, Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ve Kızılcahamam Belediyesi tarafından basılıp dağıtılan, çocuklara yönelik içerisinde beş adet çocuk kitabı içeren Çevreci Çocuk Eğitimi Seti - Sıfır Atık Projesi Eğitim Seti'ndeki çocuk kitaplarının çocuk edebiyatı nitelikleri kapsamında analiz edilmesini içermektedir. Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları'nın kitapları araştırma için belirlenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada Karaköse'nin geliştirdiği "Çocuk Kitapları İç ve Dış Yapı Özellikleri Değerlendirme Formu" ile "Resim-Metin İlişkisi Değerlendirme Formu" kullanılmıştır. İki Görsel Sanatlar Eğitimi, ikisi Türkçe Eğitimi alanında olmak üzere toplam dört uzman tarafından değerlendirilmiştir. Araştırmanın sonucunda elde edilen veriler, incelenen kitapların çevre temalı eğitici mesajlar sunmasının yanı sıra, çocuk edebiyatı nitelikleri açısından bazı eksiklikler barındırdığı tespit edilmiştir. Dış yapı özelliklerinde, kitapların genel olarak dayanıksız cilt, düşük kâğıt kalitesi ve çocukların ilgisini çekmekten uzak kapak tasarımlarına sahip olduğu görülmüştür. İç yapı açısından, metinlerde olay örgüsü ve karakter gelişiminde yer yer tutarsızlıklar bulunduğu belirlenmiştir. En dikkat çekici eksiklik ise resim-metin ilişkisi inceleme alanında ortaya çıkmıştır; görsellerin büyük oranda metni desteklemekten uzak olduğu, anlamsal bütünlüğü desteklemekte eksik ve estetik açıdan çocuk kitaplarında renk kullanımı, karakter tasarımı, görsellerin sayfa içerisine yerleştirilmesi, dikkat çekicilik açısından zayıf olduğu ve zaman mekân anlatımı, karakter duygu ve ifadelerinin yansıtılmasının geliştirilmesi gerektiği sonucuna varılmış.

Anahtar Kelimeler: Çevre eğitimi, çocuk edebiyatı, resimli çocuk kitapları, iç ve dış yapı, resim-metin ilişkisi.

Abstract

This study involves the analysis of children's books within the *Environmental Children's Education Set - Zero Waste Project Educational Set*, which contains five children's books published by Environmental Children's Education Publications and printed and distributed by the Kızılcahamam Municipality, in terms of their children's literature qualities. The books

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: ahmet.kemal.tc@gmail.com, ORCID: 0009-0001-7024-3839.

*** Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: csule82@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-8088-746X.

of Environmental Children's Education Publications were selected for the study. The study employed the document analysis method, which is a qualitative research approach. For the research, Karaköse's "Evaluation Form for Internal and External Features of Children's Books" and "Picture-Text Relationship Evaluation Form" were used. A total of four experts evaluated the books: two from the field of Visual Arts Education and two from Turkish Education. The findings of the study indicate that, while the examined books deliver educational messages with an environmental theme, they also exhibit certain deficiencies in terms of children's literature qualities. Regarding external features, the books generally had fragile bindings, low-quality paper, and cover designs that were not engaging for children. In terms of internal structure, inconsistencies were observed in plot development and character progression. The most notable deficiencies emerged in the analysis of the picture-text relationship; the illustrations largely failed to support the text, lacked semantic coherence, and were weak in terms of aesthetic aspects such as color usage, character design, placement of visuals on the page, and overall visual appeal. Additionally, improvements are needed in conveying time and space, as well as in representing characters' emotions and expressions.

Keywords: Environmental education, children's literature, picture books, internal and external structure, picture-text relationship.

Giriş

Çocuk kitapları, çocukların gelişim sürecinde önemli bir yer tutmakta, onların dil, düşünme ve estetik becerilerini destekleyen güçlü araçlar olarak öne çıkmaktadır. Nitelikli çocuk kitapları, yalnızca eğlendirici değil, aynı zamanda eğitici bir işlevlerde üstlenmektedir. Şirin'e (1994) göre, bu tür kitaplar çocuğun kendisini daha iyi tanımasına, gerektiğinde davranışlarını değiştirmesine ve kişilik gelişimini desteklemesine katkı sağlar. Ayrıca çocuğa yaşamın farklı yönlerini keşfetme, farklı insan karakterlerini tanıma ve farklı toplumlar hakkında bilgi edinme fırsatı da sunmaktadır.

Bu noktada, dil gelişimiyle ilişkili katkılara daha yakından bakıldığında Gönen'in (1986, s. 85-89) özellikle resimli çocuk kitaplarının, çocuğun kavram ve sözcük dağarcığını geliştirdiğini, dil bilgisi, anlama, dinleme ve anlatım becerilerini artırdığını vurguladığı görülmektedir. Bu kitaplar, aynı zamanda çocuklarda dilin zenginliğine dair bir farkındalık yaratarak, kitap ve okuma eylemine karşı ilgi uyandırmaktadır. Ayrıca çocukta dilin zenginliğine yönelik bir farkındalık yaratır, kitap ile okuma eylemine karşı ilgi ve zevk uyandırabileceği ifade edilmektedir. Bu yönüyle resimli kitaplar, yalnızca dil gelişimi değil, aynı zamanda bilişsel gelişim üzerinde de önemli etkilere sahiptir. Bu bağlamda Yörükoğlu'nun (2011) vurguladığı gibi, görme duyusuna hitap eden iletişim araçları olarak resimli kitaplar, çocuğun görsel öğrenmesini desteklerken çevreye karşı merak uyandırır. Hayal gücünün gelişimini teşvik eden görseller, çocuğun somut düşünceden soyut düşünceye geçişini kolaylaştırır. Soyut kavramların görsel öğelerle desteklenerek sunulması, öğrenmenin kalıcılığını artırabilmektedir.

Görsellerin çocukların öğrenme süreçlerine olan katkısı farklı açılardan da ele alınmaktadır. Bu çerçevede görsellerin dinamik yapısına dikkat çeken Çer (2019), canlı renkler ve sevimli ayrıntılarla donatılmış resimli kitapların, çocuğun çevresindeki nesne ve varlıkları tanımasını kolaylaştırdığı yönünde görüşler ortaya koymaktadır. Görsel öğelerin, henüz kavramsal düşünme becerileri tam gelişmemiş olan çocuklar için önemli bir öğrenme aracı olduğunu vurgulamaktadır. Aynı şekilde Sever (2013), çocuk edebiyatının çocuğun okuma kültürü kazanmasındaki rolüne dikkat çekerken, bu tür kitapların çocuğa işitme, düşünme, hayal etme ve duygusal deneyimler yaşama olanağı sunduğunu belirtmektedir. Renklerin, çizgilerin ve sözcüklerin anlamla buluştuğu bu kitaplar, çocuğu sanatçının duyarlılığıyla buluşturarak estetik gelişimine de katkı sağladığını ifade etmektedir. Lukens, Smith ve Coffel'a (2021, s. 71) göre ise resimli çocuk kitapları metin ve görsel bütünlüğü ile dikkat çeker. Kitabın kapağından başlık sayfasına kadar tüm tasarım öğeleri, anlam oluşumunu desteklediğini belirtmektedir. Görseller,

metni güçlendirirken anlatımı daha etkili kılar; olay örgüsü, karakterler ve temalar ise görsellerle desteklenen metin yapısıyla şekillendiği ifade edilmektedir.

Bu görüşleri destekler nitelikte olarak çocuk edebiyatı alanındaki uluslararası çalışmalar da resimli kitapların çocuğun gelişimi açısından çok yönlü faydalar sunduğunu göstermektedir. Örneğin, resimli çocuk kitaplarında görsellerin yalnızca metni açıklayıcı değil, aynı zamanda çocuğun dünyayı algılayış biçimini şekillendiren estetik bir işlev taşıdığını belirtmektedir. Bu görseller çocuğun görsel okuryazarlığını geliştirirken, anlatıya duygusal ve kültürel bir derinlik kazandırmaktadır (Nodelman, 1988, s. 3-4).

Tüm bu görüşler dikkate alındığında, çocukların erken yaşlarda nitelikli çocuk edebiyatı ürünleriyle buluşturulması, onların bilişsel, duyuşsal ve sosyal gelişimleri açısından büyük önem taşımaktadır. Ayrıca “çevre eğitimi”, Millî Eğitim Bakanlığı öğretim programlarında özellikle hayat bilgisi, sosyal bilgiler, Türkçe ve görsel sanatlar derslerinde çevre bilincine yönelik kazanımlar çerçevesinde önemle vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, çevre eğitimi merkeze alan Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanmış, belediyeler başta olmak üzere çeşitli kurum ve kuruluşlar aracılığıyla basılarak geniş ölçekte dağıtımı sağlanan ve milyonlarca çocuğa ulaştırılan kitapların araştırma kapsamında ele alınması, çalışmanın hem kuramsal hem de uygulamalı açıdan gerekçesini oluşturmaktadır. Bu çalışma, çevre temalı çocuk kitaplarının çocuk kitap resimleri ölçütleri çerçevesinde değerlendirilmesini sağlayarak, ilgili alan yazına katkı sunmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından hazırlanan eserlerin iç ve dış yapı özellikleri ile resim-metin ilişkilerinin incelenmesi, söz konusu kitapların gelişimsel ve eğitsel değerini ortaya koymak ve gelecekte üretilcek eserlere yol gösterici olabilecek bilimsel veriler sunmak açısından dikkate değerdir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, ilköğretim düzeyindeki çocuklara yönelik hazırlanmış çocuk kitaplarını çocuk edebiyatı ölçütleri doğrultusunda incelemektir. Bu doğrultuda, söz konusu kitapların “dış yapı özellikleri”, “iç yapı özellikleri” ve “resim-metin ilişkisi” bağlamında değerlendirilmesidir. Araştırma, çocuk edebiyatı ürünlerinin niteliklerini belirlemeye ve bu alanda daha bilinçli yayın üretimine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Bu temel amaç doğrultusunda, aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

1. Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ilköğretim düzeyindeki öğrencilere yönelik çocuk kitaplarının dış yapı özellikleri nasıldır?
2. Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ilköğretim düzeyindeki öğrencilere yönelik çocuk kitaplarının iç yapı özellikleri nasıldır?
3. Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ilköğretim düzeyindeki öğrencilere için hazırlanan çocuk kitaplarında metin ve resim arasındaki ilişkisi nasıldır?

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden, doküman incelemesi desenine göre tasarlanmıştır. Doküman analizi, mevcut belgelerin sistematik bir şekilde incelenmesiyle gerçekleştirilen nitel bir veri toplama yöntemidir (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 187). Bu yöntemle, çocuk kitaplarının içerik ve görsel özellikleri Karaköse’nin geliştirdiği “Çocuk Kitapları İç ve Dış Yapı Özellikleri Değerlendirme Formu” ile “Resim-Metin İlişkisi Değerlendirme Formu” kullanılarak incelenmiştir. Dış yapı özellikleri” (kitap kapağı sağlamlığı, ciltlemesi, kağıt kalitesi, sayfa boşlukları, yazı puntosu, cümle ve satır uzunlukları vb.) ve “iç yapı özellikleri” (kitap senaryosu, kitabın konusu, yaşanan

olayların tutarlılığı, olumsuz örnek teşkil edecek durumlar, evrensel değerler, kitap adı ve konu uyumu vb.) ile “resim-metin ilişkisi” (resimler canlılığı, ilgi çekiciliği, netliği, devingenliği, resim ve metin oranı, çocukların gelişim dönemine uygunluğu, resim başlık uyumu, zaman ve mekan ilişkisi, ana fikir ve ana duygu ilişkisi, metni tahmin etme vb.) değerlendirilmiştir.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, ilköğretim düzeyindeki çocuklara yönelik olarak hazırlanmış resimli hikâye kitapları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi, Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan, Kızılcahamam Belediyesi tarafından basılıp dağıtılan ve bu set içerisinde amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen beş adet çocuk kitabından oluşan “Çevreci Çocuk Eğitimi Seti – Sıfır Atık Projesi Eğitim Seti” oluşturmaktadır. Söz konusu kitaplar şunlardır: “Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği”, “Küresel Isınma ve İklim Değişikliği”, “Ekosistem”, “Çevre Bilinci”, “Geri Dönüşüm”.

Veri Toplama Süreci

Araştırmada veri toplama süreci, Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan, Kızılcahamam Belediyesi tarafından basılarak dağıtılan ve bu set içerisinde seçilen ilköğretim düzeyine hitap eden beş adet resimli çocuk kitabının belirlenmesiyle başlatılmıştır. Bu süreçte, kitapların değerlendirilmesi için Karaköse tarafından 2021 yılında, yüksek lisans tezi kapsamında geliştirdiği, iki ölçme aracının kullanılması için gerekli izinler alınmıştır.

İlk form olan “Çocuk Kitapları İç ve Dış Yapı Özellikleri Değerlendirme Formu”, kitapların fiziksel (kapak tasarımı, kâğıt kalitesi, ciltleme, yazı puntosu vb.) ve dilsel/anlatımsal niteliklerini değerlendirmeye yöneliktir ve toplam 46 maddeden oluşmaktadır. Her madde “Uygun”, “Kısmen” ve “Uygun Değil” seçenekleriyle değerlendirilmektedir.

İkinci form olan “Resim-Metin İlişkisi Değerlendirme Formu”, çocuk kitaplarında yer alan görsellerin metinle olan uyumunu, görsel estetik değerini, canlılık düzeyini ve çocuklar üzerindeki dikkat çekiciliğini ölçmeyi hedeflemektedir. Form, toplam 26 maddeden oluşmakta olup her madde “Uygun”, “Kısmen” ve “Uygun Değil” seçenekleriyle değerlendirilmektedir.

Veri toplama sürecine, alanında uzman dört kişi (görsel sanatlar eğitimi alanında iki ve Türkçe eğitimi alanında iki uzman) katılmıştır. Uzmanlara değerlendirme formları gönderilmeden önce etik kurul onayı alınmıştır. Ardından, her kitap ve değerlendirme formları uzmanlara iletilmiş ve formları doldurmaları istenmiştir. Google Forms platformu üzerinden oluşturulan formlar çevrim içi ortamda uzmanlara ulaştırılmış, ardından veriler dijital olarak toplanmıştır. Elde edilen yanıtlar Microsoft Excel’e aktarılmış ve analiz süreci için düzenlenmiştir. Sonuçta, her bir kitap için dört uzman tarafından doldurulan iki ayrı değerlendirme formuna dayalı veri seti oluşturulmuştur.

Veri Toplama Araçları

Literatür doğrultusunda, çocuk kitaplarının niteliğini değerlendirmeye yönelik ulusal ve uluslararası çalışmalar, makaleler, tezler ve kitaplar incelenmiş; çocuk edebiyatı alanındaki bilimsel araştırmalar gözden geçirilmiştir.

Kitapların sistematik biçimde değerlendirilmesi amacıyla, “Çocuk Kitapları İç ve Dış Yapı Özellikleri Değerlendirme Formu” ile “Resim-Metin İlişkisi Değerlendirme

Formu" kullanılmıştır. Bu formlar, Google Forms üzerinde hazırlanarak dört uzmana sunulmuş ve veriler bu uzmanların görüşleri doğrultusunda yapılandırılmıştır. Böylece, sistematik ve güvenilir veri elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Uzmanlar tarafından doldurulan formlardan elde edilen yanıtlar öncelikle Google Forms platformundan Microsoft Excel formatına aktarılmış ve analiz için uygun hâle getirilmiştir. Her bir kitap ve formda yer alan maddelere verilen "Uygun", "Kısmen" ve "Uygun Değil" yanıtlarının yüzdelik oranları hesaplanmıştır. Bu sayede, her maddenin hangi düzeyde değerlendirildiği tespit edilmiş; kitapların güçlü yönleri ile geliştirilmeye açık alanları ortaya konulmuştur.

Çözümleme aşamasında her kitap kodlanarak ayrı tablolar hâlinde sunulmuştur. "Resim-Metin İlişkisi Değerlendirme Formu" ve "İç ve Dış Yapı Özellikleri Değerlendirme Formu" ile elde edilen veriler, her kitap için bağımsız biçimde değerlendirilmiştir. Elde edilen yüzde değerleri temel alınarak kitapların genel durumu analiz edilmiş, bu kapsamlı analizler sonucunda elde edilen bulgular, literatür ışığında yorumlanarak ortaya konulmuştur.

Bulgular

1. Çocuk Kitapları Dış Yapı Özelliklerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemine yönelik olarak, "Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ilköğretim düzeyindeki çocuk kitaplarının dış yapı özellikleri nasıldır?" sorusu kapsamında elde edilen veriler, "Çocuk Kitapları İç Yapı ve Dış Yapı Özellikleri Değerlendirme Formu" aracılığıyla analiz edilmiştir.

İnceleme kapsamında çocuk kitapları, çocuk edebiyatına özgü dış yapı unsurları açısından değerlendirilmiş ve bu değerlendirme sonuçları Tablo 1'de sunulmuştur. K1: Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği, K2: Küresel Isınma ve İklim Değişikliği, K3: Ekosistem, K4: Çevre Bilinci ve K5: Geri Dönüşüm kitaplarına ilişkin yüzdelik dağılımlar aşağıda belirtilmiştir.

Tablo 1. Çocuk Kitapları Dış Yapı Özelliklerine İlişkin Yüzdelik Dağılımları

Kitabın Kodu	Yüzde	Uygun	Kısmen	Uygun Değil
K1	%	32,5	40,0	27,5
K2	%	7,5	42,5	50,0
K3	%	0,0	45,0	55,0
K4	%	2,5	57,5	40,0
K5	%	0,0	55,0	45,0

K1: Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği Kitabına İlişkin Bulgular

K1 kodlu "Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği" kitabı, çocuk edebiyatı dış yapı özelliklerini taşıma açısından %32,5 oranında "Uygun", %40,0 oranında "Kısmen" ve %27,5 oranında "Uygun Değil" şeklinde değerlendirilmiştir. Kitap kapağında kullanılan renklerin bir kısmı dikkat çekici olmakla birlikte, çocuklara hitap eden özgünlükten uzak tasarım unsurları öne çıkmaktadır. Ciltleme işlemi dayanıksız kalitede yapılmış olup uzun ömürlülüğü destekleyici bir nitelik taşımamaktadır. Sayfa düzenlemesinde kenar boşlukları ve satır aralıkları belirli ölçüde yaş grubuna uygun olsa da yazı puntosunun bazı bölümlerde okunabilirliği zorlaştırdığı gözlemlenmiştir. Kâğıt kalitesinin düşük düzeyde olduğu, yazı ile zemin arasında yeterli kontrastın sağlanamadığı durumların bulunduğu da tespit edilmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, kitap dış yapı özellikleri açısından geliştirilmesi gereken yönler barındırmaktadır. Özellikle kapak tasarımının özgünlükten uzak olması ve yazı puntosunun okunabilirliği olumsuz etkilemesi, dikkat çeken önemli sorunlardandır. Nitelikli bir çocuk kitabında kapak, “çocuğun kitaba yönelmesi, onu incelemesi ve okuması için bir davetiye” görevi görmelidir (Şimşek, 2011, s. 90). Ayrıca yazı tipi ve puntosu, çocuğun gelişim düzeyine uygun biçimde seçilmelidir; çünkü yanlış punto seçimi gözü yorar ve okuma sürecini güçleştirir (Şimşek, 2011, s. 92).

K2: Küresel Isınma ve İklim Değişikliği Kitabına İlişkin Bulgular

K2 kodlu “Küresel Isınma ve İklim Değişikliği” kitabı, %7,5 oranında “Uygun”, %42,5 oranında “Kısmen” ve %50,0 oranında “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kitabın kapağı yalın bir biçimde tasarlanmış olup renk kullanımı açısından sınırlıdır; bu nedenle hedef yaş grubunun ilgisini çekme potansiyeli düşüktür. Ciltleme işleminin dayanıksız olduğu tespit edilmiştir. Kâğıt türü ve kalitesi düşük, yazı puntosu ile sayfa düzenlemeleri çocuk okuyucular için yeterince uygun değildir. Ayrıca, yazı ile arka plan rengi arasında yeterli kontrast sağlanamadığı için metinler kolaylıkla ayırt edilememektedir.

Bu kitap, dış yapı özellikleri açısından kısmen uygundur. Kapağın yalın ve ilgi çekmekten uzak olması, dayanıksız ciltleme ve düşük kâğıt kalitesi, kitabın temel işlevlerini yerine getirmesini engellemektedir. Oysa Şimşek’in (2011, s. 90) belirttiği gibi, çocuk kitapları, çocukları okumaya isteklendirecek bir tasarım anlayışını yansıtmalı ve çocuk, kendisine verilen önemi kitabın dış yapı özelliklerindeki özenden anlayabilmelidir. Yazı ve zemin arasındaki kontrast eksikliği de metnin okunmasını zorlaştıran önemli bir tasarım hatasıdır (Şimşek, 2011, s. 88).

K3: Ekosistem Kitabına İlişkin Bulgular

K3 kodlu “Ekosistem” kitabı, dış yapı özellikleri bakımından, “Uygun” seçeneği uzmanlar tarafından işaretlenmemiş, %45,0 “Kısmen” ve %55,0 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kitap kapağında kullanılan görseller oldukça yalın bir biçimde tasarlanmış olup dikkat çekicilikten uzaktır. Ciltleme işlemi zayıf yapılmış, kitap yapısal olarak kolayca yıpranabilir durumdadır. Kâğıt kalitesinin düşük olduğu, sayfa tasarımı ve yazı fontlarının ise çocukların yaş grubuna uygun olmadığı tespit edilmiştir. Sayfa düzenlemesinde kenar boşluklarının darlığı ve satır aralıklarının yetersizliği, okunabilirliği olumsuz etkilemektedir. Ayrıca, yazı ile fon rengi arasında yeterli zıtlık sağlanamaması görsel okuma sürecini zorlaştırmıştır.

Kitap, dış yapı açısından uygun değildir ve geliştirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Zayıf ciltleme, düşük kâğıt kalitesi ve yaş grubuna uygun olmayan sayfa tasarımı, kitabın hem çekiciliğini hem de işlevselliğini ortadan kaldırmaktadır. Şimşek’e (2011, s. 90-91) göre çocuk kitaplarının boyutları ve cildi, çocuğun kitabı rahatça taşıyabilmesini ve uzun süre kullanabilmesini sağlayacak şekilde dayanıklı ve işlevsel olmalıdır.

K4: Çevre Bilinci Kitabına İlişkin Bulgular

K4 kodlu “Çevre Bilinci” kitabı, %2,5 “Uygun”, %57,5 “Kısmen” ve %40,0 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kapak tasarımında çevresel temalara uygun simgeler yer alsa da genel görsel düzenleme, çocukların ilgisini çekme düzeyinde yeterli bulunmamıştır. Ciltleme kalitesi zayıf seviyede olup koruyuculuğu sınırlıdır. Kâğıt türü dayanıksız ve baskı kalitesi temel düzeyde değerlendirilmiş; yazı puntosu büyük oranda okunabilir olsa da satır aralıkları ve kenar boşlukları homojen değildir. Yazı rengi ile

zemin arasındaki kontrastın bazı sayfalarda yeterli seviyede olmaması, okuma sürecini olumsuz etkilemiştir.

Bu kitap, dış yapı açısından kısmen uygunluk sergilemekte olup, bazı yapısal geliştirmelere ihtiyaç duymaktadır. Özellikle yazı puntosu, satır aralıkları ve kenar boşluklarındaki tutarsızlıklar, okuma akıcılığını bozan unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Sayfa tasarımı, “metin ve resimlerin sayfa üzerine konumlandırılırken sayfanın alt-üst, sol-sağ kenar ve satırlar arası boşlukları, kitabın kolay okunabilir” olmasını sağlayacak şekilde düzenlenmelidir (Şimşek, 2011, s. 91).

K5: Geri Dönüşüm Kitabına İlişkin Bulgular

K5 kodlu “Geri Dönüşüm” kitabı, dış yapı açısından “Uygun” seçeneği uzmanlar tarafından işaretlenmemiş, %55,0 “Kısmen” ve %45,0 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kitap kapağı genel olarak yalın tasarlanmış, renk seçimi ve görsel kullanımı yetersiz bulunmuştur. Ciltleme işlemi zayıf olup kitap kısa süreli kullanımda deformasyon gösterebilecek niteliktedir. Sayfa yapısı ince kâğıttan oluşmakta, yazı puntosu ve kenar boşlukları bazı sayfalarda standartlara uygunluk göstermemektedir. Yazı zemin kontrastı ise yer yer yetersiz kalmaktadır. Bu durum, çocukların kitabı okuma sürecinde görsel anlamda zorluk yaşamalarına neden olabilmektedir. Kitap, dış yapı özellikleri açısından kısmen uygun bulunmuştur.

2. Çocuk Kitapları İç Yapı Özelliklerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemine yönelik olarak, “Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ilköğretim düzeyindeki çocuk kitaplarının iç yapı özellikleri nasıldır?” sorusu kapsamında elde edilen veriler, “Çocuk Kitapları İç Yapı ve Dış Yapı Özellikleri Değerlendirme Formu” aracılığıyla analiz edilmiştir.

İnceleme kapsamında çocuk kitapları, çocuk edebiyatına özgü iç yapı unsurları açısından değerlendirilmiş ve bu değerlendirme sonuçları Tablo 2’de sunulmuştur. K1: Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği, K2: Küresel Isınma ve İklim Değişikliği, K3: Ekosistem, K4: Çevre Bilinci ve K5: Geri Dönüşüm kitaplarına ilişkin yüzdelik dağılımlar aşağıda belirtilmiştir.

Tablo 2. Çocuk Kitapları İç Yapı Özelliklerine İlişkin Yüzdelik Dağılımları

Kitabın Kodu	Yüzde	Uygun	Kısmen	Uygun Değil
K1	%	64,19	21,62	14,19
K2	%	69,59	16,89	13,52
K3	%	51,35	32,43	16,22
K4	%	56,08	29,05	14,87
K5	%	50,00	31,08	18,92

K1: Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği Kitabına İlişkin Bulgular

K1 kodlu “Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği” kitabı, çocuk edebiyatına özgü iç yapı özellikleri bakımından %64,19 oranında “Uygun”, %21,62 oranında “Kısmen” ve %14,19 oranında “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Bu oranlar, kitabın iç yapı unsurlarının belirli açılardan yeterli olduğunu ancak genel anlamda kısmi bir yeterlilik sergilediğini göstermektedir.

Kitabın konusu, çevresel farkındalık oluşturmak amacıyla yapılandırılmış ve olaylar mantıklı bir sıra içinde sunulmuştur. Karakterler genel olarak yaş grubuna uygun davranışlar sergilemektedir. Çocuk kitaplarındaki karakterler, “çocukların yeni yaşantılar kazanmalarına olanak sağlayan en temel öğelerden biridir” ve onların davranışları,

çocukları “kahraman gibi duymaya, düşünmeye ve hareket etmeye istekli kılar” (Şimşek, 2011, s. 101). Bununla birlikte, bazı bölümlerde karakter gelişimi ve olaylar arasındaki bağ zayıf kalmakta; anlatımda yer yer tutarlılık sorunları gözlenmektedir. Dil sade ve anlaşılır olmakla birlikte, soyut kavramların açıklanması bazı yerlerde yetersizdir. Yazım ve noktalama kurallarına dikkat edilmeye çalışılmış; ancak bazı teknik eksiklikler tespit edilmiştir.

Genel değerlendirme itibarıyla, kitap iç yapı açısından uygun bulunmuş; ancak bazı unsurların geliştirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

K2: Küresel Isınma ve İklim Değişikliği Kitabına İlişkin Bulgular

K2 kodlu “Küresel Isınma ve İklim Değişikliği” kitabı, iç yapı bakımından %69,59 “Uygun”, %16,89 “Kısmen” ve %13,52 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kitap, çevre sorunları bağlamında güçlü bir temaya sahiptir ve konu bütünlüğü korunarak aktarılmıştır. Ana karakterin doğaya duyarlı tutumu, çocuklara çevre bilinci kazandırmayı hedefleyen niteliktedir. Metin, sade ve anlaşılır bir dille yazılmış, anlatımda çocukların gelişim düzeyine uygun ifadeler tercih edilmiştir. Hikâyede kahramanların davranışları olumlu örnekler sunmakta ve yaş grubuna hitap etmektedir. Ancak bazı bölümlerde olaylar arasında geçişlerin yeterince net olmaması dikkat çekmiştir. Bununla birlikte, yazım ve noktalama kurallarına uyulmuş; metinde yabancı kelime kullanımının sınırlı tutulduğu görülmüştür. Kitap, genel hatlarıyla iç yapı özellikleri açısından uygundur.

K3: Ekosistem Kitabına İlişkin Bulgular

K3 kodlu “Ekosistem” kitabı, iç yapı özellikleri açısından %51,35 “Uygun”, %32,43 “Kısmen” ve %16,22 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kitapta verilen mesajlar doğaya duyarlılığı desteklemektedir; ancak olayların kurgusal bütünlüğü zaman zaman zayıf kalmakta, bazı karakterlerin davranışları ile temalar arasında bağlantı kurulmasında güçlük yaşanmaktadır. Özellikle soyut kalan ifadeler ve karakter betimlemelerindeki sınırlılık, metnin etkisini azaltmaktadır. İyi bir çocuk kitabında konu, “okuyucu için kabul edilebilir, inanılır olmalıdır” ve olay örgüsü, okuma eyleminin kesintiye uğramasını engellemelidir (Şimşek, 2011, s. 95).

Dil, genel olarak anlaşılır olsa da bazı ifadeler yaş grubu için soyut kalmıştır. Az kullanılan sözcüklerin bağlam içinde yeterince açıklanmadığı bölümler bulunmaktadır. Karakterlerin fiziksel ve kişilik özellikleri sınırlı düzeyde betimlenmiştir. Bununla birlikte, kitabın amacı doğrultusunda verilen bilgilerin çocuklara yeni kavramlar kazandırma açısından katkı sağladığı söylenebilir. İç yapı özellikleri bakımından geliştirilmesi gereken yönler bulunmaktadır.

K4: Çevre Bilinci Kitabına İlişkin Bulgular

K4 kodlu “Çevre Bilinci” kitabı, iç yapı nitelikleri açısından %56,08 “Uygun”, %29,05 “Kısmen” ve %14,87 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kitapta çevreye karşı duyarlılığı teşvik eden temalar başarıyla işlenmiş, olaylar belirli bir mantık ile aktarılmıştır. Çünkü çocuk kitaplarında, çevre bilinci gibi toplumsal değerler açık, tutarlı ve yaşantıya aktarılabilir bir bütünlükle sunulmalıdır (Sever, 2007, s. 49).

Karakterler çocuklara olumlu davranış modeli olacak şekilde yapılandırılmıştır. Anlatım dili sade ve anlaşılır olmakla birlikte bazı kavramlar yaş grubu açısından daha somut şekilde verilmiştir. Çocuk kitaplarında kullanılan dilin yalın, yaşa uygun ve anlam kurmayı kolaylaştırıcı nitelikte olması gerektiği vurgulanmaktadır (Sever, 2007, s. 45).

Kitap genel itibarıyla iç yapı açısından orta düzeyde bir uygunluk göstermektedir. Kahramanların kişilik özellikleri açık bir şekilde tanıtılmıştır. Hikâyede zaman ve mekân tasviri yeterli düzeyde yapılmıştır. Deyim ve atasözlerinin kullanımı gözlemlenememiştir. Yazım kurallarına çoğunlukla uyulmuş; ancak yer yer noktalama hataları dikkat çekmektedir. Karaköse ve Kodan'ın (2021, s. 107) da belirttiği gibi; tüm kitap ve yayınlarda olduğu gibi, çocuk kitaplarında da yazım ve imla kurallarına titizlikle uyulmalıdır. Özellikle çocuk edebiyatı eserleri, yüksek düzeyde bir denetim sürecinden geçirilmelidir. Çocuklar yazım ve imla kurallarını öğrenme aşamasındayken, nitelikli ve kurallara uygun kitaplarla karşılaşmaları, konunun doğru anlaşılmasına katkı sağlayacak ve kavram yanlışları ile yanlış öğrenmelerin önlenmesine yardımcı olacaktır.

K5: Geri Dönüşüm Kitabına İlişkin Bulgular

K5 kodlu "Geri Dönüşüm" kitabı, iç yapı bakımından %50,00 "Uygun", %31,08 "Kısmen" ve %18,92 "Uygun Değil" olarak değerlendirilmiştir. Kitabın genel mesajı geri dönüşüm ve atık yönetimi üzerine kurulmuştur; ancak bu mesaj, yer yer yeterince açık biçimde verilememektedir. Oysa çocuk edebiyatı ürünleri, vermek istedikleri mesajı örtük değil, açık ve anlaşılır biçimde sunmalıdır (Sever, 2007, s. 74). Hem yapısal özellikleri hem de temel eğitim ilkeleri açısından çocuğa uygun şekilde hazırlanan kitaplar, çocukların okuma alışkanlığı geliştirmelerinde ve zamanla okuma kültürü edinmelerinde en önemli araçlardır (Canlı & Aslan, 2018, s. 830).

Karakterlerin gelişimi ve olayların akışı kimi bölümlerde yüzeysel kalmakta, okuyucunun metinle kuracağı bağ zayıflamaktadır. Bazı karakter davranışları yeterince gerçekçi sunulmamıştır. Karakter gelişimi, olayların inandırıcılığını artıran ve çocukların içsel dünyasında iz bırakan bir özelliktir (Sever, 2007, s. 57).

Dil kullanımı zaman zaman karmaşıklaşmakta, özellikle az bilinen sözcüklerin açıklamaları yetersiz kalmaktadır. Yazım kurallarına kısmen dikkat edilmiştir; deyim ve atasözü kullanımına yer verilmemiştir. Yine de çocuklara temel çevre bilinci kazandırma açısından olumlu örnekler sunulmaktadır. Kitap, iç yapı özellikleri açısından gözden geçirilerek geliştirilmeye açık yönler taşımaktadır.

3. Çocuk Kitapları Resim-Metin İlişkisi Üzerine Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemine yönelik olarak, "Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ilköğretim düzeyindeki çocuk kitaplarında resim-metin ilişkisi nasıldır?" sorusu kapsamında elde edilen veriler, "Çocuk Kitapları Resim-Metin İlişki Formu" aracılığıyla analiz edilmiştir.

İnceleme kapsamında çocuk kitapları, çocuk edebiyatına özgü resim-metin ilişkisi unsurları açısından değerlendirilmiş ve bu değerlendirme sonuçları Tablo 3'te sunulmuştur. K1: Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği, K2: Küresel Isınma ve İklim Değişikliği, K3: Ekosistem, K4: Çevre Bilinci ve K5: Geri Dönüşüm kitaplarına ilişkin yüzdelik dağılımlar aşağıda belirtilmiştir.

Tablo 3. Çocuk Kitapları Resim- Metin İlişkisi Üzerine Yüzdelik Dağılımları

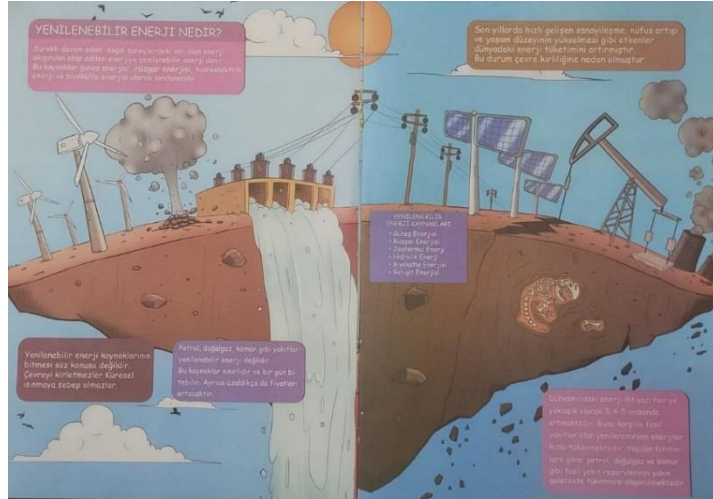
Kitabın Kodu	Yüzde	Uygun	Kısmen	Uygun Değil
K1	%	54,6	30,6	14,8
K2	%	50,0	26,9	23,1
K3	%	38,0	36,1	25,9
K4	%	28,7	44,4	26,9
K5	%	39,8	28,7	31,5

K1: Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği Kitabına İlişkin Bulgular

K1 kodlu “Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği” kitabı, resim-metin ilişkisi açısından %54,6 “Uygun”, %30,6 “Kısmen” ve %14,8 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Kitaptaki görseller genel olarak metinle anlam bakımından uyumlu olmakla birlikte, bazı sayfalarda açıklayıcılık düzeyi zayıf kalmıştır. Bazı bölümlerde de metnin anlatımını destekleyen görseller bulunmaktayken, yer yer kitap içeriğinde metin ve resim orantısı bozulmuştur. K1 kitabı yaş düzeyine uygundur; resimde ve metinde yaşanan olay ilişkisi de çocuğun gelişim özellikleriyle örtüşmektedir. Ancak K1 kitabında aşağıda yer verilen resim 1’de de görüldüğü gibi, görsellerde canlılık sağlanamamış, zaman ve mekân unsurları yeterince yansıtılamamış, kahramanların ve karakterlerin duyguları yeterince aktarılmamıştır. Ayrıca resimlerin sayfa içerisindeki konumu, metnin okunabilirliğini zorlaştırmaktadır. Figürler çocukların ilgisini çekebilecek düzeyde olsa da renkler aynı ilgi çekiciliği sağlayamamaktadır. Bazı resimlerin detay düzeyi yetersiz olup, metindeki olayları tam olarak yansıtmamaktadır.

Bu durum, çocuk kitaplarında resimlerin sadece metni betimlemekle kalmayıp, çocukların anlam geliştirme süreçlerine aktif katkı sağlaması gerektiği görüşünü doğrulamaktadır. Ayrıca, resimlerin metinle olan uyumunun ve akıcı konumlandırılmasının, çocukların okuma deneyimini destekleyen önemli bir unsur olduğu vurgulanmıştır (Nodelman, 1988, s. 15). Bununla birlikte, resimlerin detay eksiklikleri ve duygusal bütünlükteki boşlukların, anlatımın etkisini azaltabileceği belirtilmiştir (Sipe, 2008, s. 74).

Bu bağlamda, resimler metnin anlamını desteklemekle birlikte okuma akışını kesmeyen bir düzende konumlandırılmıştır. Görsellerin konu ve başlıklarla olan bütünlüğü yer yer güçlü olsa da bazı bölümlerde ana duyguların yansıtılmasında eksiklikler gözlemlenmiştir. Kitap, genel itibarıyla resim-metin ilişkisi bakımından orta düzeyde uygunluk göstermektedir. K1 kitabına ait resim-metin ilişkisi özelliklerini yansıtan görsel aşağıda verilmiştir.



Resim 1. Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği Kitabına İlişkin Görsel Örneği (Çevreci Çocuk Eğitim Yayınları. (t.y.). s. 2-3)

K2: Küresel Isınma ve İklim Değişikliği Kitabına İlişkin Bulgular

K2 kodlu “Küresel Isınma ve İklim Değişikliği” kitabı, resim-metin uyumu açısından %50,0 “Uygun”, %26,9 “Kısmen” ve %23,1 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Bu oranlar, kitabın resim-metin uyumu bakımından kısıtlı bir yeterlilik sergilediğini göstermektedir. Görseller, bazı sahnelerde metni doğrudan

desteklemekle birlikte, olay örgüsünün anlatımıyla tam olarak örtüşmemektedir. Renk ve kompozisyon açısından bazı resimler etkileyici olsa da görsel bütünlük her sayfada sağlanamamıştır. Metindeki ana fikir ve karakterlerin duyguları her zaman görsellere yansıtılamamış; mekân ve zaman kavramları bazı çizimlerde net biçimde sunulamamıştır. Resimler ile metinler arasındaki açıklayıcı ve tamamlayıcı etkileşim sınırlıdır. K2 kitabı yaş grubuna uygun olarak tasarlanmış olup, çocukların dikkatini çekebilecek renkli ve figüratif öğeler barındırmaktadır. Ancak K2 kitabında aşağıda yer verilen resim 2’de de görüldüğü gibi, sayfa içi görsel yerleşimi metnin akıcı okunmasını engellemekte, resimlerin detay seviyesi olayların ve karakterlerin özelliklerini yeterince aktarmamaktadır. Ayrıca karakterlerin duygu ifadeleri ve olayların zaman-mekân ilişkisi bazı sahnelerde eksik veya belirsiz kalmaktadır.

Çocuk kitaplarında resim-metin ilişkisinin, çocukların karmaşık kavramları anlamasını ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri olduğu düşünüldüğünde, bu eksiklikler kitabın potansiyelini zayıflatmaktadır (Çetin, 2021, s. 534). Bu nedenle, kitabın çocuklara hitap etme gücünü artırmak amacıyla görsel dilinin daha güçlü bir şekilde kurgulanması gerekmektedir. K2 kitabına ait resim-metin ilişkisi özelliklerini yansıtan görsel aşağıda verilmiştir.



Resim 2. Küresel Isınma ve İklim Değişikliği Kitabına İlişkin Görsel Örneği (Çevreci Çocuk Eğitim Yayınları. (t.y.). s. 6-7)

K3: Ekosistem Kitabına İlişkin Bulgular

K3 kodlu “Ekosistem” kitabı, resim-metin ilişkisi yönünden %38,0 “Uygun”, %36,1 “Kısmen” ve %25,9 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Görsellerin önemli bir bölümü metindeki içerikleri yansıtmakta yetersiz kalmıştır. Bazı resimler betimlemeleri doğrudan desteklemek yerine yalnızca süsleyici işlev görmüştür. Renkler çoğunlukla pastel ve soluk tonlarda tercih edilmiştir, bu da çocukların dikkatini çekme açısından sınırlı bir etki yaratmıştır. Görseller, anlatılan olayın gelişimini takip etmeyi zorlaştırmakta; zaman-mekân bütünlüğü sınırlı ölçüde sağlanmaktadır. Karakterlerin yüz ifadeleri ve duygusal durumları yeterince belirgin şekilde aktarılmamış, bu da metnin anlamını kavrama sürecini zorlaştırmıştır. Kitap, resim-metin ilişkisi açısından uygun değildir.

K3 kitabı, hareketli, devingen ve çocukların ilgisini çekebilecek figüratif öğeler içermektedir; ancak K3 kitabında aşağıda yer verilen resim 3’te de görüldüğü gibi, sayfa içi görsel yerleşimi, metnin okunabilirliğini zaman zaman zorlaştırmakta, resimlerin detay seviyesi olayların ve karakterlerin özelliklerini tam olarak aktarmamaktadır. Ayrıca karakterlerin duygu ifadeleri ve mekân-zaman ilişkisi bazı sahnelerde eksik veya belirsiz kalmaktadır. Bunun yanı sıra, görseller estetik açıdan çocuğun sanatsal zevkini

geliştirecek nitelikte ve görsel-artistik değer açısından sınırlı bir yapı sergilemektedir. K3 kitabına ait resim-metin ilişkisi özelliklerini yansıtan görsel aşağıda verilmiştir.



Resim 3. Ekosistem Kitabına İlişkin Görsel Örneği (Çevreci Çocuk Eğitim Yayınları. (t.y.) s. 12-13)

K4: Çevre Bilinci Kitabına İlişkin Bulgular

K4 kodlu “Çevre Bilinci” kitabı, resim-metin ilişkisi açısından %28,7 “Uygun”, %44,4 “Kısmen” ve %26,9 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Bu bulgular, K4 kitabının resim-metin ilişkisi bağlamında geliştirilmeye açık olduğunu göstermektedir. Kitaptaki resimlerin önemli bir kısmının metindeki olaylarla doğrudan bağlantı kurmadığı; bazı görsellerin ise anlatımı desteklemekten uzak olduğu görülmektedir. Görsel kompozisyonların devingen olup, çocukların dikkatini çekmekte zayıf olduğu görülmektedir. Kompozisyonlar ve temayla tutarsız görseller, kitabın görsel dilini zayıflatmakta ve okuma deneyimini sınırlamaktadır. K4 kitabında aşağıda yer verilen resim 4’te de görüldüğü gibi, resimlerin sayfa içindeki konumu ve detay seviyesi metnin anlatımını yeterince tamamlamamakta, karakterlerin duygu ifadeleri ve olayların zaman-mekân ilişkisi eksik kalmaktadır.

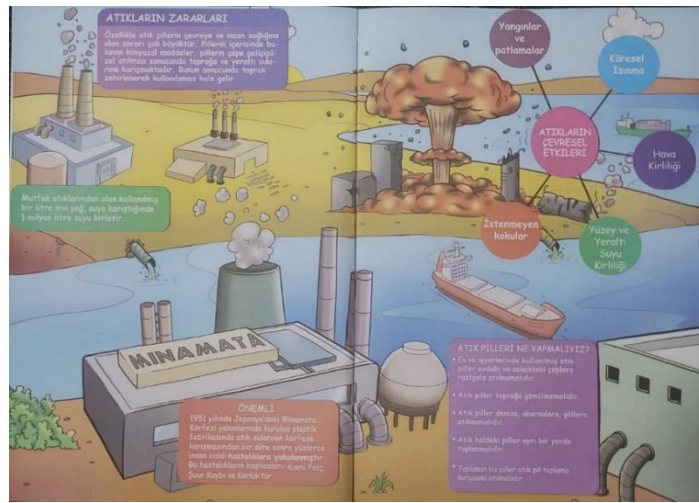
Resimli kitaplar, “sözcükler, resimler ve bunların birleşiminden” oluşan en az üç öyküyü barındırır ve bu unsurların etkileşimi, parçaların toplamından daha büyük bir anlam sunar (Lukens, Smith & Coffel, 2021, s. 49). Öte yandan, metnin başlıklarıyla veya ana temalarıyla görseller arasında tutarlılık sağlanamamıştır. Karakterlerin duygu durumları ve olayların geçmekte olduğu çevresel unsurlar resimlerde yeterince belirgin değildir. Bu nedenle, görsellerin metne açıklık kazandırma işlevi zayıf kalmaktadır. K4 kitabına ait resim-metin ilişkisi özelliklerini yansıtan görsel aşağıda verilmiştir.



Resim 4. Çevre Bilinci Kitabına İlişkin Görsel Örneği (Çevreci Çocuk Eğitim Yayınları. (t.y.) s. 12-13)

K5: Geri Dönüşüm Kitabına İlişkin Bulgular

K5 kodlu “Geri Dönüşüm” kitabı, resim-metin ilişkisi bakımından %39,8 “Uygun”, %28,7 “Kısmen” ve %31,5 “Uygun Değil” olarak değerlendirilmiştir. Uygun olmayan oran oldukça dikkat çekici düzeydedir. K5 kitabındaki görseller, metindeki olay örgüsünü yansıtmaya açısından yeterince açıklayıcı değildir. Bazı resimler içerikle ilişkisiz bir şekilde konumlandırılmış; metnin ana fikirlerini tamamlayıcı nitelikte olmayıp, yalnızca dekoratif bir işlev taşımaktadır. Renk kullanımı bazı sahnelerde dikkat çekici olsa da görsellerin genel çizim dili sade ve sınırlı kalmaktadır. Zaman ve mekân aktarımı görseller aracılığıyla yeterince sağlanamamaktadır. Bu bağlamda, K5 kitabı resim-metin bütünlüğü açısından yetersizdir ve görsel anlatım yönünden geliştirmeye açıktır. K5 kitabında, aşağıda yer verilen resim 5’te de görüldüğü gibi, sayfa içi yerleşim ve çizim detayları metnin anlatımını desteklememekte, karakterlerin duygusal durumları ve olayların mekân-zaman ilişkisi yeterince aktarılmamaktadır. K5 kitabına ait resim-metin ilişkisi özelliklerini yansıtan görsel aşağıda verilmiştir.



Resim 5. Geri Dönüşüm Kitabına İlişkin Görsel Örneği (Çevreci Çocuk Eğitim Yayınları. (t.y.). s. 12-13)

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, Çevreci Çocuk Eğitimi Yayınları tarafından yayımlanan ve ilköğretim düzeyine hitap eden beş çocuk kitabı; dış yapı, iç yapı ve resim-metin ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, kitapların genel anlamda çevre temalı eğitici materyaller sunduğunu ancak bazı yönlerden geliştirilmesi gereken içerik ve tasarım unsurları barındırdığını göstermektedir.

Dış yapı özelliklerine ilişkin bulgular incelendiğinde, kitapların dayanıklılık, kapak tasarımı ve sayfa düzeni gibi unsurlar bakımından kısmen yeterli denilebilecek düzeyde olduğu görülmüştür. Ancak kitapların uygunluk oranlarının düşük olması, fiziksel tasarım açısından ciddi iyileştirmelere ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Özellikle kâğıt kalitesi, yazı puntosu ve görsel çekicilik açısından bazı kitaplarda çocuklara kısmen uygun olduğu değerlendirilmiştir.

İç yapı özellikleri açısından yapılan değerlendirmeler, kitapların çoğunun çocukların bilişsel ve ahlaki gelişimini destekleyici nitelikte içerik sunduğunu ortaya koymuştur. K1 kodlu “Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği” ve K2 kodlu “Küresel Isınma ve İklim Değişikliği” kitaplarında %60’ın üzerindeki uygunluk oranları dikkat çekerken, K5 kodlu “Geri Dönüşüm” kitabında içeriğin %50 oranla, bu beş kitap arasında en düşük uygun bulunma yüzdesi, içerik bütünlüğü, karakterlerin işlenişi ve anlatım dili

açısından eksikliklerin bulunduğu işaret etmektedir. Metinlerde kullanılan dilin sade olması ve olumsuz davranış modellerinden kaçınılması olumlu bulunmakla birlikte, bazı kitaplarda karakter gelişimi ve olay örgüsünün daha yapılandırılmış hâle getirilmesi gerekmektedir.

Resim-metin ilişkisine yönelik bulgular, incelenen kitapların görseller açısından en çok geliştirilmesi gereken alan olduğunu ortaya koymaktadır. K1 kodlu “Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği” kitabı dışında, diğer kitaplarda uygunluk oranlarının %40-50 aralığında kalması, metni destekleyen görsellerin kısmen işlevsel olduğunu göstermektedir. Özellikle K3 kodlu “Ekosistem”, K4 kodlu “Çevre Bilinci” ve K5 kodlu “Geri Dönüşüm” kitaplarında görsellerin metinle örtüşmemesi, olayların duygusal boyutlarının yeterince yansıtılamaması ve zaman-mekân ilişkilerinin resimlerle tam olarak kurulamayışı, çocukların metni anlamlandırma sürecini zorlaştırabilir. Bu durum, çocukların hem metni takip etme hem de görsel unsurları yorumlama becerilerini sınırlandırarak öğrenme deneyimini olumsuz etkileyebilir. Bu açıdan, kitapların görselleri tasarlanırken metindeki olayları ve karakterlerin duygusal durumlarını doğrudan yansıtacak şekilde planlanması, zaman ve mekân unsurlarının daha net biçimde gösterilmesi ve sayfa içi yerleşimin, metnin akıcılığını destekleyecek biçimde düzenlenmesi gerekmektedir. Ayrıca, görsellerin yalnızca dekoratif olmaktan çıkarılarak metni açıklayıcı ve tamamlayıcı bir işlev üstlenmesi, renk ve kompozisyonun hem dikkat çekici hem de çocukların estetik zevklerini geliştirecek şekilde tasarlanması, resim-metin bütünlüğünü güçlendirecek ve çocukların öğrenme sürecine katkı sağlayacaktır. İncelenen kitap setinde tespit edilen temel eksiklikler dikkate alındığında, kitapların fiziksel özellikleri (kapak tasarımı, kâğıt kalitesi ve ciltleme) sağlam bir yapıda, çocukların ilgisini çekecek sanatsal bir yaklaşımla hazırlanmalıdır. Ayrıca metinlerin kurgusal bütünlüğü güçlendirilmeli, karakterler daha derinlemesine işlenmeli ve soyut kavramlar, çocuğun dünyasına uygun somut örneklerle desteklenmelidir.

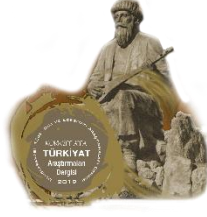
Bu araştırmada değerlendirilen kitapların gerek içerik gerekse görsel boyut açısından; renk kullanımı, kompozisyon, yerleşim düzeni ve metinle bütünleşme düzeylerinde yetersizlikler taşıdığı belirlenmiştir. Bu durum, gelecekteki çalışmalar için daha kapsamlı ve disiplinler arası bir yaklaşımın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Özellikle bazı görsellerin yalnızca dekoratif amaç taşıması, olay örgüsünü yeterince desteklememesi, zaman ve mekân aktarımında zayıf kalması ile karakterlerin duygularını yansıtamaması, resim-metin bütünlüğünü olumsuz etkilemektedir. Bu tür eksiklikler, çocukların okuma sürecinde metni anlamlandırma, karakterlerle özdeşim kurma ve olayların bağlamını kavrama becerilerini sınırlandırabilmektedir. Dolayısıyla, ileride hazırlanacak eserlerde çocuk edebiyatı uzmanlarının, yazarların ve illüstratörlerin sürece aktif biçimde dâhil edilmesi; kitapların hem edebî içerik hem de görsel estetik yönünden daha nitelikli ve işlevsel bir yapıya ulaşmasına katkı sağlayacaktır.

Araştırma kapsamında incelenen Çevreci Çocuk Eğitim Yayınları’na ait kitapların künyelerinde çeşitli eksiklikler bulunmaktadır. Basım yılı, editör, illüstratör adı, yazar adı, basım yeri ve basım tarihi gibi temel bilgilere yer verilmemiştir. Bu tür eksikliklerin, ileride yapılacak basımlarda giderilmesi, yayınların niteliksel açıdan daha güçlü ve akademik olarak daha güvenilir olmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca, Milli Eğitim Bakanlığı müfredatlarıyla uyumlu, çevre bilincini destekleyici içerikler sunan çocuk kitaplarının hazırlanmasında, Milli Eğitim Bakanlığı ve Çevre ve Şehircilik Bakanlığı yetkililerinin iş birliğinin de katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bununla birlikte, çocuk kitaplarının geliştirilmesi sürecinde pedagoji uzmanlarının görüşlerinden yararlanılması, farklı yaş gruplarına uygun içeriklerin hazırlanmasına yardımcı olacaktır. Böylelikle çocuk edebiyatı ürünleri hem eğitici hem de estetik açıdan doyurucu bir yapıya

kavuşacak ve uzun vadede çocukların çevreye duyarlı, bilinçli ve yaratıcı bireyler olarak gelişimlerine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Canlı, S. & Aslan, C. (2018). Çetin Öner'in "Gülibik" adlı çocuk romanının yapısal ve eğitsel ilkeler açısından incelenmesi. *Elementary Education Online*, 17(2), 812-833.
- Çer, E. (2019). *Çocuk edebiyatı: 0-6 yaş çocuk kitaplarında çocuk gerçekliği ve çocuğa görelilik*. İstanbul: Eğiten Kitap Yayınları.
- Çetin, H. (2021). Resimli çocuk kitaplarında resim-metin ilişkileri ve bazı sınıflandırmaların değerlendirilmesi: Bir meta-sentez çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(2), 533-545.
- Çevreci Çocuk Eğitim Yayınları. (t.y.). *Yenilenebilir Enerji ve Enerji Verimliliği, Küresel Isınma ve İklim Değişikliği, Ekosistem, Çevre Bilinci, Geri Dönüşüm*. Kızılcahamam Belediyesi. <https://www.cevrecicocuk.net/> [Erişim tarihi: 15.07.2025].
- Gönen, M. (1986). *Okulöncesi çocuk kitaplarının özellikleri*. 4. YA-PA Okul Öncesi Eğitimi ve Yaygınlaştırılması Semineri (s. 85-89). İstanbul: Yapa Yayınları.
- Karaköse, M. V. (2021). *İlkokul öğrencilerine yönelik çocuk kitaplarının incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Bayburt: Bayburt Üniversitesi.
- Karaköse, M. V., & Kodan, H. (2021). İlkokul öğrencilerine yönelik çocuk kitaplarının incelenmesi. *Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları*, 9(2), 96-109.
- Lukens, R. J. - vd. (2021). *Çocuk edebiyatına eleştirel bir bakış*. C. Pamay (Çev.). İstanbul: Erdem Yayınları.
- Nodelman, P. (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Atina: University of Georgia Press.
- Sever, S. (2007). *Çocuk edebiyatı ve öğretimi*. İstanbul: Nobel Yayın Dağıtım.
- Sever, S. (2013). *Çocuk edebiyatı ve okuma kültürü*. İstanbul: Tudem Yayıncılık.
- Şimşek, T. (2011). *Kuramdan uygulamaya çocuk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Şirin, M. R. (1994). *99 soruda çocuk edebiyatı*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Sipe, L. R. (2008). *Storytime: Young children's literary understanding in the classroom*. New York: Teachers College Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yörükoğlu, A. (2011). *Çocuk ruh sağlığı* (31. baskı.). İstanbul: Özgür 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 22 (Eylül/ September 2025), s. 244-259
Geliş Tarihi-Received: 15.08.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 29.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17232867

Yapay Zekâ Destekli Göstergebilimsel Bir İnceleme: Mevlevî Giysileri

Artificial Intelligence-Supported Semiotic Analysis of Mevlevi Attire

Kartal Murat AYVAZ*

Öz

Toplumun temel yapı taşı kültürdür. Kültür, nesilden nesile aktarılan ve topluma millet olma şuurunu aşlayan en mühim anlam dünyasıdır. Türk kültürü yüzyıllardır farklı coğrafyalarda var olmuş ve İslamla bütünleşerek Anadolu'da özgün bir kimlik kazanmıştır. Türk İslam medeniyetinin önemli kurumlarından tasavvufun, en etkili çıktılarından olan Mevlevilik, Anadolu'da İslam tasavvufunun somut bir meyvesi olarak ortaya çıkmıştır. Her inanç sisteminde olduğu gibi Mevleviliğin de kendine özgü ritüelleri ve giysileri vardır. Bu giysiler, somut ve soyut kültürel miras öğelerini barındırır ve çeşitli anlam katmanları ile semboller içerir. Günümüzde kültürel unsurların yapay zekâ gibi teknolojilerle analiz edilmesi ve yeniden inşa edilmesi farklı disiplinlerce çalışılmaktadır. Bu çalışmada ChatGPT, Grok ve DeepSeek adlı yapay zekâ araçlarının desteğiyle Roland Barthes'in üç düzeyli (gösteren, gösterilen, mit) göstergebilimsel yöntemine dayanarak Mevlevî giysilerinin analizi yapılmıştır. Analiz sonuçlarının kültürel ve terminolojik uygunluğu, çeşitli yapay zekâ modelleriyle test edilmiştir. Çalışma, Mevlevî giysilerinin yalnızca giyim unsuru olmadığını, kültürel ve inanç temelli semboller içerdiğini ve yapay zekâ ile dijital analiz yapılabileceğini gösteren disiplinlerarası bir yaklaşım sunmaktadır. Çalışma yapay zekanın kültürel analizlere entegrasyonuna örnek teşkil etmesi ve bu anlamda daha önce yapılmış disiplinlerarası bir çalışmanın olmaması gibi sebeplerle oldukça önemlidir ve alana katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, kültürel sembolizm, Mevlevi giysisi, yapay zekâ.

Abstract

Culture is the fundamental building block of society, encompassing elements transmitted across generations and instilling a sense of nationhood. Turkish culture has persisted across diverse geographies for centuries, integrating with Islam to form a distinctive identity in Anatolia. Among the key institutions of Turkish-Islamic civilization, Sufism produced one of its most influential manifestations, Mevlevism, which emerged as a concrete expression of Islamic mysticism in Anatolia. Like other belief systems, Mevlevism possesses unique rituals and attire, embodying tangible and intangible elements of cultural heritage and conveying multiple layers of symbolic meaning. Contemporary research increasingly explores how emerging technologies, such as artificial intelligence, can analyze, interpret, and reconstruct cultural phenomena. This study employs ChatGPT, Grok, and DeepSeek to conduct a semiotic analysis of Mevlevi attire using Roland Barthes' three-level framework (signifier, signified, myth). To verify the cultural and terminological accuracy of the findings, additional AI tools Google Gemini, Le Chat Mistral AI, Microsoft Copilot, Perplexity, and Claude were used. The

* Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, e-posta: kmuratayvaz.munzur.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8914-098X.

results show that Mevlevi garments are not merely clothing items but carry profound cultural and religious symbolism. Moreover, this study demonstrates the feasibility of applying AI-assisted digital methods to cultural artifacts, presenting an interdisciplinary approach bridging traditional semiotics with modern technological tools. The study is very important and contributes to the field because it sets an example for the integration of artificial intelligence into cultural analysis and because there is no interdisciplinary study done before in this sense.

Keywords: Semiotic, Mevlevi attire, artificial intelligence.

Giriş

Sembol terimi, Yunanca *ballein* (atmak, fırlatmak) kökünden ve *syn* (birlikte) önden türemektedir (Deacon, 2011, s. 393). Sembol; “duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne, işaret, remiz, timsal, simge” olarak tanımlanabilir (TDK, 2025). Merriam-Webster Sözlüğünün çevrimiçi versiyonuna göre, sembol teriminin bazı anlamları şunlardır:

- a. ilişki, çağrışım, gelenek veya tesadüfi benzerlik nedeniyle başka bir şeyi temsil eden veya ima eden şey, özellikle görünmeyen bir şeyin görünür işareti.
- b. işlemleri, nicelikleri, unsurları, ilişkileri veya nitelikleri temsil etmek için belirli bir alanla ilgili olarak yazıda veya baskıda kullanılan keyfi veya geleneksel bir işaret.
- c. bilinçaltında bastırılmış bir şeyi temsil eden bir nesne veya eylem
- d. kültürel öneme sahip ve bir tepkiyi uyandırma veya nesnelleştirme kapasitesine sahip bir eylem, ses veya nesne (Merriam-Webster, 2025).

Sembol, işaret, simge, alegori, metafor ve istiare minvalindeki tüm bu terimler manzumesinin arka planında ya da ortaya çıkışında, belli bir düzeyde de olsa mecazın, teşbihin hatta dolaylı anlatımın etkisinin olduğu bilinmelidir. Çünkü her bir terimin ne olduğu açıklanmaya çalışılırken, ister istemez bunların bir yönüyle mecaz, bir yönüyle de teşbih ile ilgili oldukları ve aralarındaki benzerliklerin farklılıklardan daha fazla olduğu dikkat çekmektedir (Şener, 2012, s. 916).

İlgili literatür taranırken sembol, alegori, metafor ve istiare (eğretileme) gibi kelime ve kavramların birbirleriyle olan zıtlık ya da benzerliklerinin üzerinde durulduğu görülmektedir:

1. Metafor, istiare ve eğretileme gibi terimlerin ortak paydası, teşbih ve mecazdır. Özellikle teşbih sanatının iki temel unsuru olan müşebbeh (benzeyen) ile müşebbehün (benzetilen) arasındaki ilişki, benzetilenin doğrudan söylenmemesi suretiyle meydana gelen edebî sanatı bir istiare (açık) çeşidini karşılamaktadır. Bu anlamda, metafor ile istiare arasında belirgin bir benzerlik oluşmuştur.
2. Bazı şerhlerde, şârihler açık bir şekilde “istiare tarikiyle” veya yalnızca “istiare” ifadelerini kullanarak istiareye atıfta bulunmuşlardır. Bu tespit, istiareye Batı retoriğinde karşılık gelen metaforun kullanıldığı birçok sözlükte de belirtilmektedir. Gerçekte, şârihlerin bu yorumu yerindedir ve neyin ne olduğu konusunda bizler için önemli bir ipucu sunmaktadır (Şener, 2012, s. 920).

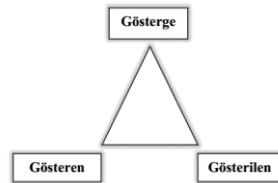
İnsanoğlunun en etkili iletişim araçlarından olan ve farklı özelliklere sahip olan semboller bireysel ve toplumsal olarak farklı işlevler görmektedir. Sembollere devamlılık sağlayan, onların bireysel ve toplumsal olarak üstlendikleri işlevleridir. İşlevini devam ettiren canlı bir sembol hem birey hem de toplum üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir (Kızıl, 2018, s. 31).

Semiyotik(göstergebilim) ise işaretlerin incelenmesidir. Göstergebilimin temelinde, işaretin özünde herhangi bir içsel anlam taşımadığı; yalnızca kendisine atfedilen anlam aracılığıyla anlam kazandığı görüşü yer almaktadır. Eco’ya göre işaret, ‘başka bir şeyin yerine anlamlı bir şekilde geçebilen her şey’ iken Chandler (1999) işaretlerin kelimeler, imgeler, sesler, kokular, tatlar, eylemler veya nesneler biçiminde olabileceğini, fakat onların yalnızca kendilerine yüklenen anlamla işaret niteliği kazandığını vurgulamaktadır. Bu nedenle, bir öğretmen bölüm sekreterine sınıfta tebeşir olmadığını bildirdiğinde, sekreterin hemen küçük, beyaz, silindir şeklinde bir yazma aracının zihinsel resmini oluşturmasının nedeni, birisinin bir yerlerde bunu atfetmiş olmasıdır (Sharp, 2011, s. 2).

Göstergebilime adını veren kişi İngiliz filozof John Locke olmuştur. Locke, ilk kez “semeiotike” terimini kullanarak “göstergeler öğretisi” olarak nitelediği semiyotiğin, bilimin üç temel branşından biri olması gerektiğini öne sürdü. Locke’dan sonraki pek çok düşünür eserlerinde dilsel ve dil dışı göstergelerin incelenmesini ele almış, bu anlamda Locke’yi takip etmişlerdir (Çeken & Arslan, 2016, s. 509). Çağdaş göstergebilimin kuruluşu, 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce ile İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure, birbirlerinden habersiz olarak neredeyse eşzamanlı şekilde çağdaş göstergebilimin temellerini atmışlardır (Rıfat, 2009, s. 30).

Saussure, semiyolojisini işaretleri neyin oluşturduğunu, onları hangi yasaların yönettiğini gösterecek bir disiplin olarak tanımlamıştır. Ayrıca bu disiplini toplum içindeki işaretlerin yaşamını inceleyen bir bilim olarak adlandırmıştır. Özetle semiyotik; işaretlerle yürütülen anlam etkinliklerinin incelenmesi, anlamın incelenmesi ya da işaretlerin incelenmesi olarak tanımlanabilir (Zhao, 2023, s. 55). Peirce’e göre; işaret, bir nesneyi temsil eden ve bu temsil yoluyla bir kişide bir etki yaratan şeydir. Bu etkinin adı yorumlayıcıdır ve yorumlayıcı da işaretin kendisi tarafından belirlenir (Islam, 2013, s. 51).

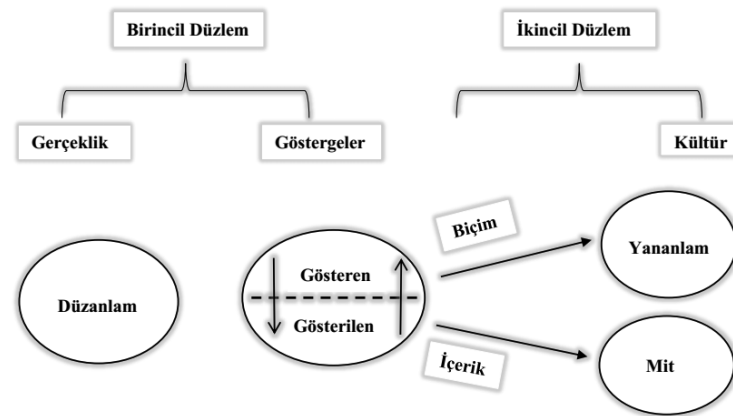
Barthes (1997), moda dergilerindeki giysi sunumlarını incelerken bunların iki farklı biçimde aktarıldığını belirtir. İlk biçim, fotoğraf veya çizim gibi görsel temsiller aracılığıyla sunulan giysi görüntüsüdür. İkinci biçim ise giysinin sözcüklerle betimlenmesi, yani yazıya dönüştürülmüş halidir. Her iki sunum da aynı giysiyi konu edinmekle birlikte, aynı yapısal düzlemde yer almaz. Görsel temsilde form, çizgi, yüzey ve renk malzeme olarak kullanılır ve bağıntılar uzamsal düzeydedir. Sözel temsilde ise malzeme sözcüklerdir; bağıntılar mantıksal olmasa bile en azından sözdizimsel düzlemde kurulur. Bunun yanında, görsel ve sözel temsillerden farklı olarak, doğrudan giyilen ve üretilen gerçek giysi de vardır. Bu gerçek giysi, diğer temsillere model olan üçüncü bir yapıyı oluşturur. Barthes bu çerçevede giysinin üç temel yapısından söz eder: yoğrumsal (plastic), sözel (verbal) ve teknolojik (technological). Fotoğraf veya çizim giysinin yoğrumsal yapısını, yazılı betimleme sözel yapısını, bizzat üretilen ve giyilen giysi ise teknolojik yapısını temsil eder. Buradaki ayrım, anlamın yorumuna değil, giysinin farklı malzemeler aracılığıyla nasıl dönüştüğüne ve hangi yapılar içinde varlık kazandığına işaret etmektedir (Koca & Koç, 2015, s. 76).



Şekil 1: Barthes’in Gösterge Şeması

Barthes'in gül örneği göstergeyi açık bir şekilde örneklendirir. Buna göre gül canlı bir nesnedir. Fakat onu sevdiğim birine hediye edersem gülü bir gösterilen ile yani romantik aşk gösterileniyle bezemiş olurum. Dolayısıyla gül bir gösteren durumuna taşınır. Hediye edilen gül ise bir gösterge olur (Bircan, 2015, s. 23).

Barthes'in verdiği gül örneği, gösterenin işleyişini somut biçimde ortaya koyar. Gül, kendi başına canlı bir bitki olarak doğal varlığıyla bir nesnedir. Ancak bu gül, sevilen bir kişiye armağan edildiğinde artık yalnızca bir bitki olmaktan çıkar; romantik aşkı temsil eden bir anlamla yüklenir. Bu durumda gül, bir gösteren işlevi kazanır. Onunla ilişkilendirilen "romantik aşk" ise gösterilendir. Gösteren ile gösterilen arasındaki bu birliktelik, gülün artık yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda kültürel ve duygusal bir anlam taşıyan bir gösterge olarak işlev görmesini sağlar.



Şekil 2. Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Fiske, 2003, s. 120).

Birincil düzlem; gerçeklik ve göstergeler arasındaki ilişkiyi kapsar. Burada düz anlam, nesnelerin veya olguların kendisi, gösteren ve gösterilen ise bu nesnelerin anlam kazandığı ikili yapıyı ifade eder. Gösteren, bir nesneyi temsil eden işaret ya da sembol iken; gösterilen, onun işaret ettiği anlam veya içeriktir. İkincil düzlem ise kültürel düzlem olarak da adlandırılır. Burada birincil düzlemin göstergeleri kültürel bağlam içinde yeniden anlam kazanır. Bu süreçte biçim, göstergenin yan anlamını oluşturur; içerik ise kültürel kodlar aracılığıyla mite dönüşür.

Semboller, insanın kendi başına erişemeyeceği gerçeklik katmanlarını açığa çıkararak ruhsal boyutların görünür hâle gelmesini sağlar ve bireyin aşkın düzeylere yönelmesine aracılık eder. Dinî semboller, görünen (profan) ve işaret ettikleri görünmeyen (kutsal) olmak üzere iki boyutludur; kutsalı sembolize ettiklerinde kendi başlarına da anlam kazanırlar. Tarih boyunca ibadetlerin merkezinde yer alan bu semboller, kutsalı hatırlatmış ve dindarın onunla bağ kurmasına imkân tanımıştır (Kızıl, 2018, s. 31-34).

İslam tasavvufu; insanın varlık, bilgi ve ahlak boyutlarını kuşatan çok yönlü bir dini yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle hem sosyal örgütlenme biçimi olarak tarikatlarda hem de bilgi ve ahlak sistemi olarak dini ilimler geleneğinde anlam bulur. Türkler arasında tasavvufun kökeni Horasan'a uzanır; burada yetişen sufiler Anadolu'daki tarikatların temelini atmıştır. Ahmed Yesevi ve halifeleri, Türklerin tasavvuf yoluyla İslâm'ı benimsemelerinde belirleyici olmuş; süreç içinde Nakşibendilik, Kadirilik, Halvetilik, Kübrevîlik, Mevlevîlik ve Bektaşîlik gibi birçok tarikat teşekkül etmiştir (Bölükbaşı, 2011, s. 8-11).

Araştırma konusu olan, 13. yüzyılın sonlarında Konya merkezli olarak Sultan Veled ve Çelebi Hüsameddin tarafından kurulan Mevlevîlik, 14. yüzyılda Batı

Anadolu’da ortaya çıkan Anadolu Beylikleri arasında da etkili olmuştur. Mevlevilik ve Semâ Âyini, günümüzde hem Türkiye hem de dünya toplumları açısından önemli bir kültürel miras olarak değerlendirilmekte ve Türkiye’nin Somut Olmayan Kültürel Miras Listeleri’ne kayıtlıdır (Ceylan & Karatay, 2023, s. 3052).

Mevlevilik, Mevlana’nın tasavvufi düşüncelerinin ölümünden sonra takipçileri tarafından kurumsallaştırılmasıyla ortaya çıkan bir tarikattır. Mevlana’nın, yaşamı boyunca bir tekke veya tarikat teşkil etmemesine rağmen tarikat zamanla kendine özgü sembolik ritüeller ve giyim (sema ve derviş kıyafetleri) biçimleri geliştirmiştir. Öğreti, Allah ile evrenin birliği anlayışına dayanır (Gökgül, 2023, s. 20-21).



Görsel 1. Mevlevi sema töreninde semazenler (URL 1)

Mevlânâ Celâleddin Rumî, 6 Rebiülevvel 604 (30 Eylül 1207) tarihinde Belh’te doğdu. Hint ve Fars kültürlerinin yoğun etkisi altında bir şehir olan Belh aynı zamanda doğu ile batı arasında geçiş noktasında bulunan önemli bir ticaret merkeziydi. Bu özelliği ile Belh’te devrin önemli inanç ve kültürlerinin etkisi görülmektedir (Haykıran, 2022, s. 464).

Mevlânâ zamanında tören yoktur. Kendisine bağlanmak isteyenleri din, dil, ırk gözetmeden kabul eden Mevlânâ, sadece kendisine intisap etmek isteyenleri tıraş ettirmiştir. O da saç, sakal ve bıyıktan veya kaşlarının ortalarında birkaç kıl kesmek suretiyle yapmıştır (Gölpınarlı 2006, s. 179).

Mevlevîhanelerde, musiki, semâ, edebiyat, ebru, ney ve Mesnevî dersleri de verilmekteydi. Çile çıkarmaya gelen müridler, görevlerini tamamladıktan sonra ilgilendikleri alanlarda eğitim almak üzere Dede’lerin hücrelerine giderek, o konuda uzman olan dedelerle çalışma imkânı bulmuşlardır (Uzun, 2012, s. 30).

Mevlevî kaynaklara göre Mevlâna, yaşamı boyunca belirli bir giyim tarzına sahip olmamış, dönemin kıyafet anlayışının dışına çıkmamıştır. Genellikle keçeden yapılmış külâh üzerine âlimlerin kullandığı sarığı sarmış, elbiselerde dönemin kabul edilen kıyafetlerini tercih etmiş; Şems Tebriz’in vefatına kadar beyaz sarık kullanmış, ölümünün ardından ise yas göstergesi olarak siyaha yakın koyu mor destar giymiştir (Uysal, 2016, s. 21).

Mevlana’nın, yaşadığı yüzyılda Selçuklu Dönemi giyim tarzıyla resmedildiği görülürken, Osmanlı dönemine ait minyatürlerde dervişlerin giysilerinin belirli bir kurala uyduğu görülür; başlarına Sikke, Arakiyye; vücutlarına Tennure, bel ve üzerine Elfi Nemed, Kuşak, Deste-Gül; ayrıca hırka, önü açık gömlek, şalvar ve ayakkabılar giymişlerdir (Gökgül, 2023, s. 23-24).



Görsel 2. Mevlevi giysileri/ Semazen (URL 1)



Görsel 3. Sikke, arakiyye, destarlı sikke, elif-i named (URL 2)

Yöntem

Barthes (1997)'e göre giysi yalnızca somut bir nesne değil, farklı temsil biçimleriyle çok katmanlı bir göstergeler dizgesidir. Fotoğraf veya çizim yoluyla görsel düzeyde, yazılı betimlemeler aracılığıyla sözel düzeyde, somut haliyle ise teknolojik (kumaş, dikiş vb.) düzeyde anlam kazanır. Bu yapılar aynı giysiye gönderme yapsa da her biri farklı malzeme ve bağıntılarla işlediği için giysi, basit bir nesne olmaktan çıkarak kültürel ve sembolik anlamların taşıyıcısı hâline gelir. Giysi yalnızca işlevsel bir nesne değil görsel, sözel ve teknolojik düzeylerde çoklu anlam üretim mekanizmasına sahip bir göstergedir.

Çalışmanın evreni Mevlevi giysileri örneklemini ise (tarihi süreç içinde şekillenen ve kurumsallaşan) Mevlevi derviş giysileri olarak belirlenmiştir. Mevlevi derviş giysilerinden daha derin mit (kültürel, ideolojik) anlamı olduğu düşünülen sikke, arakiyye, hırka, tennure, elif-i nemed ve destegül ise analiz sürecinde tercih edilmiştir.

Bu çalışmada, Mevlevî giysilerinin sembolik unsurlarını çözümlemek amacıyla keşifsel ve yorumlayıcı bir nitel yaklaşım benimsenmiştir. Veriler görsel kaynaklardan toplanmış; analiz süreci yapay zekâ destekli olarak yürütülmüş ve Roland Barthes'in üç aşamalı göstergebilimsel yöntemi referans alınmıştır. Araştırma, giysilerin hem somut özelliklerini hem de toplumsal ve kültürel anlamlarını yapay zekâ destekli olarak ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmada ChatGPT, Grok ve Deepseek adlı yapay zekâ araçlarından yararlanılarak Roland Barthes'in üç düzeyli (gösteren, gösterilen, mit) göstergebilimsel çözümleme yöntemi doğrultusunda Mevlevî giysileri incelenmiştir. Analizler, OpenAI tarafından geliştirilen GPT-5 mini modeli, xAI tarafından geliştirilen Grok modeli ve DeepSeek tarafından geliştirilen DeepSeek-R1 modelinin 2025 Temmuz-Eylül ayındaki sürümleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Buna ek olarak analiz sonuçlarının uygunluğunu (Mevlevi kültürüne ve terminolojiye uygunluk) test etmek için Google Gemini, Le Chat Mistral AI, Microsoft Copilot, Perplexity, Claude adlı 5 yapay zekâ aracı kullanılmıştır.

Yapay zekâ modellerinin işleyiş prensibi, kullanıcı tarafından oluşturulan metin tabanlı komutlar olan prompt'lar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu çalışma kapsamında, Mevlevî giysilerinin göstergebilimsel analizinin yapılması amacıyla özgün bir prompt tasarlanmış ve ilgili yapay zekâ aracına iletilmiştir. Söz konusu **"Prompt 1"** şu şekilde formüle edilmiştir: *"Roland Barthes'in gösteren, gösterilen ve mit düzeylerinden oluşan üçlü göstergebilimsel çözümleme yöntemini temel alarak örnek olarak yüklediğim Mevlevî giysilerini akademik üslubu koruyarak özgün bir biçimde analiz et ve bu analizi örnekte sunmuş olduğum tablo formatına uygun şekilde yerleştir"*.

Ayrıca Mevlevî Giysilerinin Mit Anlamlarının Karşılaştırılması adlı tablo farklı yapay zekâ araçlarına iletilmiş ve belirlenen prompt doğrultusunda değerlendirme yapmaları istenmiştir. Kullanılan **"Prompt 2"** şu şekildedir: *"Tabloyu incele, karşılaştıır ve hangi yorumun Mevlevîlik kültürüne ve terminolojisine daha uygun olduğunu tespit et"*.

Çalışmada kullanılan promptlar araştırmacı tarafından; araştırma problemine, yöntemine ve amacına en uygun olacak şekilde çeşitli denemeler sonucunda tasarlanmıştır. Prompt 1 toplamda 3, prompt 2 ise toplamda 5 farklı yapay zekâ aracına iletilmiştir. Bulgular kısmında görüleceği üzere tüm yapay araçları küçük farklarla çok benzer/yakın sonuçlara ulaşmıştır. Diğer taraftan bu promptlar farklı zamanlarda ve farklı kullanıcı hesaplarıyla bu yapay zekâ araçlarına iletildiğinde de benzeri sonuçlara ulaşılmıştır. Yapay zekâ araçlarından elde edilen analizler, yorumlar, sonuçlar tamamen bilimsel nesnellik ve etik ilkelere uygun olacak şekilde hiç değiştirilmeden metne dahil edilmiştir.

İşlem prosesi şu şekilde özetlenebilir: Çalışmada kullanılacak giysi görselleri seçilmiş ve çeşitli denemeler sonucunda belirlenen promptlar, araştırmacı tarafından hazırlanan tablolar ve giysi görselleri üç farklı yapay zekâ modeline iletilmiştir. Daha sonra elde edilen çıktılar tabloya aktarılmış ve Roland Barthes'in düz anlam/yan anlam yaklaşımı temelinde kodlanmıştır. Çıktılar, literatürde yer alan analiz ya da yorumlarla karşılaştırılmış ve ortaya çıkan benzerlikler ile farklılıklar akademik çerçevede gözden geçirilerek Mevlevî kültürüne uygun olmayan bir yorumun bulunmadığına karar verilmiştir. Araştırmacı, literatürü ölçü alarak test ettiği bu yapay zekâ analizlerini ikinci bir test mekanizması olarak beş farklı yapay zekâ aracıyla da değerlendirmiştir. Aynı şekilde yine Mevlevî kültürüne uygun olmayan bir yorumun olmadığı görülmüştür.

Yapay zekâ modellerinin çalışma prensipleri göz önünde bulundurulduğunda, bu modellerin zaman içinde farklı kaynaklarla beslenmesi sonucunda verdikleri yanıtların ve yapacakları analizlerin değişkenlik gösterebileceği söylenebilir. Bu durum yalnızca yapay zekâ modellerine özgü olmayıp, insanlar için de geçerlidir. Örneğin; Türk-İslam kültürü, Tasavvuf, Mevlevî giysileri, Mevlevî kültürü gibi konularda herhangi bir bilgi ve deneyime sahip olmayan bir birey, bu alanlarda uygun bir eğitim ve öğretim ya da tecrübi süreçlerden geçtikten sonra öncekine nispeten daha farklı yanıtlar verecektir.



Görsel 4. Analiz için YZ araçlarına iletilen Mevlevi Derviş Giysileri görseli (URL 3)

Prompt 1 ilgili yapay zekâ araçlarına iletilmiş ve aşağıdaki tabloya uygun olarak yerleştirilmesi istenmiştir:

Tablo 1: YZ araçlarına analizleri yerleştirmeleri için iletilmiş örnek tablo

Anlam Düzeyi	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Malzeme / Renk / Biçim)
Düz Anlam			
Yan Anlam	Gösterge	Gösteren (Çağrışım)	Gösterilen / Mit (kültürel-ideolojik)

Bulgular

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak incelenen Mevlevi giysi öğeleri; sikke, arakiyye, hırka, tennure, elif-i nemed ve destegül olmuştur.

Roland Barthes'in 3 düzeyli (gösteren, gösterilen, mit) göstergebilim yöntemini kullanarak **ChatGPT** destekli yapılan analiz aşağıda tablo halinde verilmiştir.

Tablo 2: ChatGPT'e yaptırılan analiz

Anlam Düzeyi	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Malzeme / Renk / Biçim)
Düz Anlam	Mevlevi Derviş Kıyafeti Görseli	- Sikke - Hırka	Sikke: Keçe, kahverengi tonları, alttan yukarı daralan konik başlık

		• Tennure • Elif-i Nemed • Destegül • Arakiyye	Hırka: Kalın kumaş, koyu renk (genellikle siyah veya kahverengi), geniş ve uzun Tennure (beyaz): Hafif kumaş, geniş etek Elif-i Nemed (kuşak): Keçe ve kumaş, sağdan sola üç kez dolanan kuşak Destegül: İnce kumaş, çiçek desenli, belden bağlanan Arakiyye: Çile sürecinde kullanılan ince kumaş
Yan Anlam	Gösterge	Gösteren (Çağrışım)	Gösterilen / Mit (Kültürel)
	Mevlevî Derviş Kıyafeti Görseli	Sikke: Nefsin ölümü, dünyevi bağlardan arınma	Sikke: Nefsin ölümü ve ruhsal yükselişin kültürel sembolü
		Hırka: Manevi koruma ve tevazu	Hırka: Dünyevi bağlardan arınma ve tevazu ideolojisi
		Tennure: Ruhsal saflık ve yeniden doğuş	Tennure: Manevi saflık ve yeniden doğuş mitolojisi
		Elif-i Nemed: Disiplin ve manevi bağlılık	Elif-i Nemed: Düzen, disiplin ve tasavvufi bağlılık ideali
		Destegül: İlahi aşk ve estetik zarafet	Destegül: İlahi aşk ve estetik zarafet miti
		Arakiyye: Çile ve özveri süreci	Arakiyye: Çile ve özveri yolculuğu kültürel-manevi göstergesi

Bu tablo, Mevlevî derviş kıyafetlerinin hem maddi hem de manevi boyutlarını Barthes'in üç aşamalı göstergebilimsel yöntemi çerçevesinde ortaya koymaktadır. Düz anlam düzeyi, kıyafetlerin malzeme, renk ve biçim özelliklerini somut olarak betimlerken, yan anlam düzeyi, her giysi öğesinin tasavvufi çağrışımlarını ve kültürel-manevi ideolojisini açığa çıkarmaktadır. Örneğin, sikke yalnızca bir başlık olmanın ötesinde, nefsin ölümü ve dünyevi bağlardan arınma sürecini sembolize eder; tennure ise beyazlığıyla manevi saflığı ve ruhsal yeniden doğuşu temsil eder. Bu yaklaşım, Mevlevî kıyafetlerin estetik bir bütün olmasının yanı sıra, tasavvufi disiplin ve manevi yolculuk açısından birer gösterge işlevi gördüğünü göstermektedir. Böylece kıyafetler hem fiziksel hem de ideolojik olarak Mevlevî geleneğin sembolik dilini taşıyan birer araç hâline gelmektedir.

Roland Barthes'in 3 düzeyli (gösteren, gösterilen, mit) göstergebilim yöntemini kullanarak **Grok** destekli yapılan analiz aşağıda tablo halinde verilmiştir.

Tablo 3: Grok'a yaptırılan analiz

Anlam Düzeyi	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Malzeme / Renk / Biçim)
Düz Anlam	Mevlevî Derviş Kıyafeti Görseli	• Sikke • Hırka • Tennure • Elif-i Nemed • Destegül	Sikke: Keçe, kahverengi tonları, alttan yukarı daralan konik başlık
			Hırka: Kalın yünlü kumaş, koyu renk (siyah/kahverengi), geniş ve uzun pelerin

		Arakiyye	Tennure: Hafif pamuklu kumaş, geniş etek, saf beyaz renk Elif-i Nemed: Keçe ve kumaş karışımı, sağdan sola üç kez dolanan kuşak Destegül: İnce ipekli kumaş, gül/çiçek desenli şerit, belden bağlanan dar kuşak Arakiyye: İnce pamuklu kumaş, silindirik başlık, çile dönemine özgü sade form
Yan Anlam	Mevlevî Derviş Kıyafeti Görseli	Gösterge (Çağrışım)	Gösterilen / Mit (Kültürel)
		Sikke (konik daralma ve kahverengi tonlar, ego'nun zirvede erimesini ve topraktan doğuşu çağrıştırır)	Sikke: Mezar taşı sembolü; nefsin ölümü ve manevi diriliş (ego'nun terk edilmesiyle tevhide yükseliş)
		Hırka (geniş pelerin ve koyu renk, dünyevi yükleri saran tabut örtüsünü ve karanlıkta gizlenmeyi çağrıştırır)	Hırka: Dünyadan kopuşun örtüsü; dünyevi hayatın mezarı (manevi olgunluk ve Sufi aidiyeti)
		Tennure (geniş etek ve beyaz renk, kefen gibi akıcı dönüşü ve ruhun özgür uçuşunu çağrıştırır)	Tennure: Kefen ve yeniden doğuşun akıcı formu; ölmeden önce ölme (fena fillâh ile ilahi birleşme)
		Elif-i Nemed (üç kez dolanan kuşak ve düz form, zincir gibi nefis terbiyesini ve ilahi dikeyliği çağrıştırır)	Elif-i Nemed: Manevi disiplin kuşağı; tevhid ve nefis terbiyesi (Allah'ın birliğinin dikey sembolü)
		Destegül (çiçek desenli şerit ve ince ipek, gül bahçesinde sadakati ve ruhani inceliği çağrıştırır)	Destegül: Gül demeti ile ilahi aşk; tasavvufi sadakat (ruhsal yolun güzelliği ve topluluk bağlılığı)
		Arakiyye (ince katman ve silindirik form, çile odasındaki sade örtüyü ve başı koruyan kalkanı çağrıştırır)	Arakiyye: Çile ve tevazu erdeminin sade katmanı; manevi yolculuk (alçakgönüllülük ve hizmet ideali)

Roland Barthes'in üçlü göstergebilimsel paradigması (gösteren, gösterilen, mit) ışığında tasarlanan bu tablo, Mevlevî derviş kıyafetini (sikke, hırka, tennure, elif-i nemed, destegül, arakiyye) semiyotik bir mercekle inceler. Düz anlam katmanı, giysilerin denotatif fizikselliğini (malzeme, renk, biçim) betimlerken, yan anlam katmanı konnotatif çağrışımları (örneğin, sikke' nin konik daralması ego erimesini imleyen metaforik bir yükseliş) mitik ideolojiye (nefsin ölümü, fena fillâh) dönüştürür. Özgün olarak, çağrışımlar Mevlânâ'nın tasavvufi hermenitiğini bütünleştirerek giysileri manevi haritaya evirir: Sadelik tevazuyu, akıcılık ilahi birleşimi idealleştirir.

Roland Barthes'in 3 düzeyli (gösteren, gösterilen, mit) göstergebilim yöntemini kullanarak **Deepseek** destekli yapılan analiz aşağıda tablo halinde verilmiştir.

Tablo 4: Deepseek'e yaptırılan analiz

Anlam Düzeyi	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Malzeme / Renk / Biçim)
Düz Anlam	Mevlevî Derviş Kıyafeti Görseli	- Sikke - Hırka - Tennure - Elif-i Nemed - Destegül - Arakiyye	Sikke: Keçe, kahverengi tonları, alttan yukarı daralan konik başlık
			Hırka: Kalın kumaş, koyu renk (genellikle siyah veya kahverengi), geniş ve uzun
			Tennure (beyaz): Hafif kumaş, geniş etek, beyaz

			Elif-i Nemed (kuşak): Keçe ve kumaş, sağdan sola üç kez dolanan kuşak
			Desteğül: İnce kumaş, çiçek desenli, belden bağlanan
			Arakiyye: Çile sürecinde kullanılan ince kumaş
Yan Anlam	Gösterge	Gösteren (Çağrışım)	Gösterilen / Mit (Kültürel)
	Mevlevi Derviş Kıyafeti Görseli	Sikke: Mezar taşı formu, dervişin ölmeden önce ölümü	Sikke: Nefsin ölümünü ve tevazuu temsil eden mezar taşı sembolü
		Hırka: Kabir örtüsü, dünyevi hayatın sembolik mezarı	Hırka: Dünyevi benliğin kabri ve masivadan sıyrılma
		Tennure: Saf beyazlık ve kefen benzeri biçim	Tennure: Ölmeden önce ölme (fena fillâh) ve ilahi huzura çıkış
		Elif-i Nemed: Dikey "Elif" harfi formu, tevhid ve manevi yükseliş	Elif-i Nemed: Nefis terbiyesi ve tasavvufi disiplin
		Desteğül: Gül demeti formu, ilahi aşk ve manevi destek	Desteğül: Manevi destek ve ilahi aşkın sembolü
		Arakiyye: Sadelik ve tevazu, henüz tamamlanmamış çile	Arakiyye: Çile süreci ve manevi olgunlaşma yolculuğu

Roland Barthes'in göstergebilimsel modeli çerçevesinde Mevlevî giysileri, iki anlam katmanıyla analiz edilebilir. Düz anlam düzeyinde, bu giysiler maddi özellikleriyle tanımlanır: sikke keçeden konik bir başlık, hırka koyu renkli bir dış giysi, tennure beyaz ve bol bir giysidir. Yan anlam düzeyinde ise bu nesneler derin kültürel ve ideolojik anlamlar kazanır. Sikke nefsin ölümünü ve tevazuu, hırka dünyevi benliğin terk edilmesini, tennure fena fillâh (Allah'ta yok oluş) felsefesini temsil eder. Bu dönüşüm, giysileri sıradan nesneler olmaktan çıkarıp Mevlevî kültürünün ve tasavvufi düşüncenin taşıyıcıları haline getirir. Barthes'in mit kavramına uygun olarak, bu giysiler artık fiziksel varlıklarının ötesinde anlamlar yüklü, toplumsal olarak inşa edilmiş göstergelerdir.

Farklı yapay zekâ araçlarından, aynı prompt ve görsel temelinde talep edilen analizlerin "mit anlam" düzeyindeki benzerlik ve farklılıklarını belirleyebilmek amacıyla aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Tablo 5: Mevlevi giysilerinin mit anlamlarının karşılaştırması

Giyisi Parçası	ChatGPT'nin Yorumu (Mit)	Grok'un Yorumu (Mit)	DeepSeek'in Yorumu (Mit)	Literatür
Sikke	Nefsin ölümü ve ruhsal yükselişin kültürel sembolü	Mezar taşı sembolü; nefsin ölümü ve manevi diriliş (ego'nun terk edilmesiyle tevhide yükseliş)	Nefsin ölümünü ve tevazuu temsil eden mezar taşı sembolü	Hamdım, piştim, yandım, olgunlaşma, mezar taşı, ölmeden evvel ölümün temsidir.

Hırka	Dünyevi bağlardan arınma ve tevazu ideolojisi	Dünyadan kopuşun örtüsü; dünyevi hayatın mezarı (manevi olgunluk ve Sufi aidiyeti)	Dünyevi benliğin kabri ve masivadan sıyrılma	Kefen, masivadan sıyrılarak yükselmek, örnek ve önder kişidir.
Tennure	Manevi saflık ve yeniden doğuş mitolojisi	Kefen ve yeniden doğuşun akıcı formu; ölmeden önce ölme (fena fillâh ile ilahi birleşme)	Ölmeden önce ölme (fena fillâh) ve ilahi huzura çıkış	Ölmeden evvel ölmek
Elif-i Nemed	Düzen, disiplin ve tasavvufi bağlılık ideali	Manevi disiplin kuşağı; tevhid ve nefis terbiyesi (Allah'ın birliğinin dikey sembolü)	Nefis terbiyesi ve tasavvufi disiplin	Eline, diline, beline hâkim olmak, bağlamak, tahammül etmek, sabır, birlik
Destegül	İlahi aşk ve estetik zarafet miti	Gül demeti ile ilahi aşk; tasavvufi sadakat (ruhsal yolun güzelliği ve topluluk bağlılığı)	Manevi destek ve ilahi aşkın sembolü	Gül demeti, ilahi aşk
Arakiyye	Çile ve özveri yolculuğu kültürel-manevi göstergesi	Çile ve tevazu erdeminin sade katmanı; manevi yolculuk (alçakgönüllülük ve hizmet ideali)	Çile süreci ve manevi olgunlaşma yolculuğu	Olgunluğa erişene kadar geçen süre, çile süreci

Mevlevi giysilerinin mit anlamlarının karşılaştırıldığı yukarıdaki tabloda hem yapay zekâ araçları tarafından yapılan analizler hem de literatürde yaygın olarak kabul gören sembolik anlamlar bulunmaktadır. Tabloda görüleceği üzere *literatürde yer alan sembolik anlamlar ile yapay zekâ araçları tarafından yapılan analiz sonuçları* arasında ciddi bir uyumluluk bulunmaktadır.

Buna ek olarak araştırmacı *ikinci bir test* mekanizması oluşturmuştur.

Yukarıda bulunan Mevlevi Giysilerinin Mit Anlamlarının Karşılaştırılması adlı tablo farklı yapay zekâ araçlarına (Google Gemini, Le Chat Mistral AI, Microsoft Copilot, Perplexity, Claude) iletilmiş ve belirlenen prompt doğrultusunda değerlendirme yapılmaları istenmiştir. Değerlendirmelerin en yüksek düzeyde nesnellik içermesini temin etmek amacıyla, göstergebilimsel analiz gerçekleştiren üç yapay zekâ modelinin adları *hem örtük (marka rekabeti vb.) hem de açık biçimde teste tâbi tutulmuş* ve tutarlı biçimde aynı sonuçlara ulaşılmıştır.

Kullanılan “**Prompt 2**” şu şekildedir: “Tabloyu incele, karşılaştıır ve hangi yorumun Mevlevilik kültürüne ve terminolojisine daha uygun olduğunu tespit et”.

Değerlendirmeler:

1. Google Gemini (Grok tercih edildi)

Tablodaki yorumları karşılaştırdığımızda, **Grok'un** yorumları Mevlevilik kültürüne ve terminolojisine en uygun olanıdır. Grok, her bir giysi parçasının sembolizmini açıklarken, "tevhid, ölmeden önce ölme, fena fillâh, tasavvufi sadakat" gibi

Mevlevilik felsefesine ait terimleri kullanarak daha derin ve isabetli açıklamalar yapıyor. Diğer yorumlar genel olarak doğru olmakla birlikte, Grok'un yorumları konunun ruhuna ve terminolojisine çok daha yakın görünmektedir (Google Gemini, 2025).

2. Le Chat, Mistral AI (DeepSeek tercih edildi)

Bu tabloda Mevlevi kültürüne ait giysi parçalarının üç farklı yapay zekâ modeli (ChatGPT, Grok, DeepSeek) tarafından yapılan mitolojik/manevî yorumları karşılaştırılmaktadır. Her bir giysi parçası ve yorumu, Mevleviliğin terminolojisi, sembolizmi ve felsefesi açısından değerlendirildiğinde, **DeepSeek'in** yorumlarının genel olarak Mevlevi kültürüne ve terminolojisine en uygun olduğunu söyleyebiliriz (Le Chat, Mistral AI, 2025).

3. Microsoft Copilot (Grok ve DeepSeek tercih edildi)

Mevlevîlik kültürüne ve terminolojisine en uygun yorumlar genelde **Grok ve DeepSeek** arasında paylaşılıyor. Grok, sembolik derinlik ve aşkınlık vurgusu; DeepSeek ise ritüel, çile ve hizmet bağlamında teknik uygunluk sağlıyor (Copilot, 2025).

4. Perplexity (Grok ve DeepSeek tercih edildi)

Mevlevilik, tasavvufun bir kolu olup derin manevi ve sembolik anlamlar içerir. Bu bağlamda, Mevlevi terminolojisine en uygun olan yorumlar, genellikle manevi olgunluk, nefsin ölümü, safiyet, tevazu, ilahi aşk ve bağlılık gibi kavramları içermelidir. Tablodaki yorumlar arasında, **Grok ve DeepSeek'in** yorumları daha çok bu kavramları içeriyor (Perplexity, 2025).

5. Claude (DeepSeek tercih edildi)

Bu tabloyu incelediğimde, Mevlevi kültürü ve terminolojisine en uygun yorumun **DeepSeek'in** yorumu olduğunu görüyorum (Claude, 2025).

İlgili yapay zekâ araçlarından alınan değerlendirme sonuçları aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Tablo 6: Değerlendirme sonuçları

Değerlendirme Aracı	Olumlu Bulunan Model(ler)	Tercih sayısı
Google Gemini	Grok	1
Le Chat (Mistral AI)	DeepSeek	1
Microsoft Copilot	Grok (+0,5), DeepSeek (+0,5)	(+0,5), (+0,5)
Perplexity	Grok (+0,5), DeepSeek (+0,5)	(+0,5), (+0,5)
Claude	DeepSeek	1

Yapılan değerlendirmelere göre, farklı yapay zekâ modellerinin Mevlevî giysi sembolleri üzerine yaptığı yorumlar karşılaştırılmıştır. Google Gemini'de **Grok** yorumları en uygun biçimde öne çıkarken, Le Chat (Mistral AI) ve Claude'da **DeepSeek** en tutarlı yorumları sunmuştur. Microsoft Copilot ve Perplexity ise parçalı değerlendirmelerde **Grok ve DeepSeek'in** eşit düzeyde ön plana çıkarmıştır. Dolayısıyla parçalı değerlendirmelerde her iki modele yarım puan eklenmiştir.

Beş farklı yapay zekâ aracından elde edilen değerlendirmeler sonucunda, Grok 2 (iki) kez DeepSeek ise 3 (üç) kez tercih edilirken ChatGPT hiç tercih edilmemiştir. Bu bulgular, Mevlî terminolojisi ve kültürüne en uygun yorumların genel olarak **DeepSeek (%60) ve Grok (%40)** tarafından üretildiğini göstermektedir.

Tartışma ve Sonuç

Dünyanın farklı coğrafya ve kültürlerinde yüzyıllardır kurumsallaşmış bir nitelikte var olmaya devam eden tarikatlar, İslam tasavvufu şemsiyesinde değerlendirildiğinde, Anadolu coğrafyasında neşet etmiş Mevlevilik oldukça dikkat çekici bulunmaktadır. Mevlânâ döneminde herhangi bir kurumsallık alameti göstermeyen Mevlevilik, daha sonraki yıllarda çeşitli ritüeller ve giysilerle anılır olmuştur. Bilhassa Mevlevi dervişlerinin kullandıkları sema giysileri çeşitli sembolik anlamlar taşımaktadır. Giysilerin her bir ögesi belirli çağrışımlar ve mitlerle ilişkilendirilir.

Fizik dünya içerisinde duyularla algılanabilen somut nesneleri, yalnızca işlevsel ya da gösterge boyutunda değerlendirmek maddeyi görüp manayı ıskalamaya sebep olur. Bilhassa insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olan giysiler yalnızca dış etkilerden korunmak, örtünmek ya da utanmak gibi ilkel çağlarda üstlendiği vazifelerle tanımlanamayacak kadar geniş işlevler, görevler, anlamlar kazanmıştır. Zaman içerisinde giysiye yüklenen anlamlar genişlemiş ve giysi artık adeta bir sembol haline gelmiştir. Bir giysi, bir kişi ya da toplumun şahsiyet ve kültürünü yansıtabilir. Bir giysi parçası o kişi ya da toplumun değer ve anlam dünyası hakkında fikir verebilir. Göstergebilim ise bu ve benzeri, görünenin ötesinde var olan örtük anlamları analiz etmek noktasında önemli bir yöntem konumundadır.

Çalışma da Mevlevi giysilerinin mit anlamlarının karşılaştırıldığı kısımda, hem yapay zekâ araçları tarafından yapılan analizler hem de literatürde yaygın olarak kabul gören sembolik anlamlar karşılaştırılmış ve literatürde yer alan sembolik anlamlar ile yapay zekâ araçları tarafından yapılan analizler arasında ciddi bir uyumluluk bulunduğu görülmüştür. Üstelik bu durumun güvenilirliğini test etmek için farklı zamanlarda, farklı kullanıcı hesaplarıyla, farklı yapay zekâ araçları denenmiş ve her seferinde olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Buna ek olarak bu analiz sonuçları, göstergebilimsel analizlerde kullanılmayan 5 farklı yeni yapay zekâ aracıyla test edilmiş ve Mevlevi kültürüne uygunluk konusunda herhangi bir problem olmadığı da tespit edilmiştir. Bu durum yapay zekâ modellerinin kültürel sembolizm çalışmalarında kullanılabileceğine bir kanıt oluşturabilir.

Bu çalışmada *yapay zekanın insan merkezli analizlere yaptığı katkı* açıkça görülmektedir. İnsan makine iş birliği **zaman tasarrufu** açısından oldukça verimli sonuçlar doğurmaktadır. Yapay zekâ desteğiyle yapılan göstergebilimsel giysi analizleri literatürdeki bilgilerle karşılaştırılmış ve çok küçük farklarla aynı nitelikteki sonuçlara ulaşıldığı görülmüştür. *Üstelik Mevleviliğin sahip olduğu hassasiyetler ve anlam dünyası açısından baktığımızda; yapay zekanın zedeleyici, aykırı, incitici, alakasız bir çıkarımının olmadığı da görülmüştür.*

Çalışma daha önce Mevlevi giysilerinin göstergebilimsel açıdan analiz edilmemiş olması ve ek olarak bu analizlerin yapay zekâ desteğiyle yapılmış olması sebebiyle özgün ve alana katkı sunar niteliktedir. Sonuç olarak bu çalışma; Mevlî giysilerinin sadece bir giyim unsuru olmadığı, kültürel ve inanç temelli sembolleri barındırdığı ve yapay zekâ ile dijital bir görsel analiz yapılabileceğini ortaya koymaktadır. Çalışma, kültürel öğelerin yapay zekâ gibi dijital analiz yöntemleriyle bütünleşmesini örnekleyen disiplinlerarası bir yaklaşımdır.

Gelecek araştırmalar için öneriler:

- Sahada Mevlevî uzmanları ile gerçekleştirilecek derinlemesine mülakatların, yapay zekâ temelli analiz sonuçlarıyla karşılaştırılması,
- Farklı yapay zekâ modelleri, özellikle görsel odaklı modeller kullanılarak giysi ve sembol ilişkilerinin çok boyutlu olarak incelenmesi,
- Önerilen yöntemin diğer tarikat giysilerine veya farklı kültürel sembollere uyarlanarak uygulanmasının araştırılması.

Kaynakça

- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Bölükbaşı, A. (2011). *Türkiye’de bir popüler kültür alanı olarak tasavvuf: Mevlana ve Mevlevilik örneği*. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi,
- Ceylan, M., & Kılıç Karatay, S. (2023). Postnişin Fahri Özçakıl anlatımı ile kültür değerlerimizden Mevlevilik ve Mevlevi semâ âyini. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 10(101), 3051-3071.
- Cox, J. L. (2004). *Kutsalı ifade etmek: din fenomenolojisine giriş*. F. Aydın (Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Çeken, B., & Arslan, A. A. (2016). İmgelerin göstergebilimsel çözümlenmesi: film afişi örneği. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(2), 507-517.
- Deacon, T. W. (2011). *The symbol concept*. University of California, Berkeley.
- Demirel, Ş. (2012). Sembol, sembolik dil ve bu bağlamda Mesnevi’nin ilk 18 beytindeki sembolik unsurlar. *Turkish Studies*, 7(3), 915-947.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. S. İrvan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlânâ’dan sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Haykıran, K. R. (2022). Gül ve diken: XIII. ve XVII. Yüzyıllarda Ahi-Mevlevi ilişkileri üzerine bir değerlendirme. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 9(25), 463-483.
- Islam, M. N. (2013). A systematic literature review of semiotics perception in user interfaces. *Journal of Systems and Information Technology*, 15(1), 45-77.
- Sharp, J. H. (2011). Semiotics as a theoretical foundation of information design. *Conference for Information Systems Applied Research (CONISAR) Proceedings*, 1-5.
- Demirel, Ş. (2012). Sembol, sembolik dil ve bu bağlamda Mesnevi’nin ilk 18 beytindeki sembolik unsurlar. *Turkish Studies*, 7(3), 915-947.
- Koç, F., & Koca, E. (2015). Kütahya’nın entarili geleneksel kadın giysilerinin göstergebilimsel çözümlemesi. *Millî Folklor*, 27(106), 70-87.
- Kızıl, H. (2018). İşlevleri açısından dini sembol. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(21), 30-42.
- Merriam-Webster. (2025). *Symbol*. In *merriam-webster.com dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/symbol> [Erişim tarihi: 08.06.2025].
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.

- Türk Dil Kurumu. (2025). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim tarihi: 05.06.2025]
- Uysal, G. (2016). *Mevlevîlik geleneğindeki sema töreni hareketlerinin seramik formlara yansması*. [Sanatta yeterlik Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Uzun, H. (2012). *İslami uyanış, çoklu modernlik ve popüler kültür bağlamında Mevlevî semasının dönüşümü: Afyonkarahisar örnek olayı*. [Doktora tezi]. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Zhao, Y. (2023). Redefining 'sign'/'symbol' and semiotics. *Signs and Media*, 2(1-2), 55-70.

Görsel Kaynakları

- URL 1: Bir Aşk Leyla ve Mecnun. (2025). *Sema ayınının İslam tasavvufu felsefesi ve törensel tiyatro açısından incelenmesi ve bir uygulama modeli: Fuzuli'nin 'leyla ve mecnun' eserinin sahnelenmesi* [Tiyatro oyunu]. <https://leylavemecnun.org.tr/> [Erişim tarihi: 2 Ağustos 2025].
- URL 2: Tekstil Bilgi. (2025). *Mevlevîlik tarikatında kıyafetler ve anlamları*. <https://tekstilbilgi.net/mevlevilik-tarikatinda-kiyafetler-ve-anlamlari.html> [Erişim tarihi: 5 Temmuz 2025].
- URL 3: Semazen.net. (2025). *Mevlevî Kıyafetleri*. <https://www.semazen.net/mevlevi-kiyafetleri/> [Erişim tarihi: 5 Temmuz].

Çalışmada Kullanılan Yapay zekâ Araçları

- Claude. (2025). [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. Anthropic. [Erişim tarihi: 11 Eylül 2025].
- DeepSeek. (2025). DeepSeek-V3 [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. <https://www.deepseek.com> [Erişim tarihi: 1 Eylül 2025].
- Google. (2025). Gemini [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. <https://gemini.google.com> [Erişim tarihi: 11 Eylül 2025].
- Grok. (2025). [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. xAI. [Erişim tarihi: 1 Eylül 2025]
- Le Chat. (2025). [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. Mistral AI. [Erişim tarihi: 11 Eylül 2025].
- Microsoft Copilot. (2025). [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. <https://copilot.microsoft.com> [Erişim tarihi: 11 Eylül 2025]
- OpenAI. (2025). ChatGPT (GPT-5) [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. <https://chat.openai.com/> [Erişim tarihi: 1 Eylül 2025].
- Perplexity. (2025). [Yapay zekâ tarafından üretilmiş yanıt]. <https://www.perplexity.ai> [Erişim tarihi: 11 Eylül 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 22 (Eylül/ September 2025), s. 245-261
Geliş Tarihi-Received: 11.09.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 30.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17233402

Anadolu-Türk Sanatı Örneği Olarak Kastamonu'daki Bazı Geometrik Desenli Alçı Mihraplar Üzerine

As an Example of Anatolian-Turkish Art, Some Geometric Patterned Gypsum Mihrabs in Kastamonu

Işıl KONAK*

Öz

Türk-İslam sanat eseri kimliği taşıyan ve kültür varlığı olarak tescil edilmiş tarihi Anadolu camileri, yapıya doğrudan bağlı bulunan (kubbe, kubbe kasnağı, mihrap, pencere alınlık-köşelik vb.) veya yapıda harici yer alan (minber, vaaz kürsüsü, kandil, halı-kilim, el yazmaları vb.) pek çok tezyini unsurun sergilendiği asli müzeler niteliğindedir. Bu kimlikli ve sanatsal unsurların en dikkat çekici öğelerinden biri ise alçı mihraplardır. Alçı mihraplar, Anadolu'nun kadim şehirlerinden olan Kastamonu'daki camilerde de çokça kullanılmıştır. İbadet yönünü belirleyen, simgesel anlam taşıyan ve kültür varlığı niteliğinde olan bu mimari ve sanatsal unsurların, sahip olduğu değerlerini koruyarak gelecek kuşaklara aktarılması oldukça önemlidir. Çalışma kapsamında, Kastamonu merkezde bulunan ve kültür varlığı olarak tescillenmiş camilerde yer alan geometrik süslemeli altı adet alçı mihrap örnek olarak belirlenmiştir. Bu örnekler ait oldukları camilerin tarihi geçmişi ve yapısal planı, mihrabın yapı içindeki konumu ve tezyini desen analizi bakımından değerlendirilmiştir. Ayrıca günümüzdeki korunma durumları bakımından da belgelenmiştir. Söz konusu değerlendirme ve belgeleme ile incelenen mihrapların mevcut korunma durumları ve Türk-İslam süsleme sanatı bağlamında korunmasına ve belgelenmesine katkı sunulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kastamonu, alçı mihrap, geometrik tezyinat, Türk İslam sanatı, kültür varlığı koruma.

Abstract

Historical Anatolian mosques bearing the identity of Turkish-Islamic artworks and registered as cultural assets include numerous decorative elements either directly attached to the structure (dome, dome drum, mihrab, window lintels and corners, etc.) or external to the structure (minbar, pulpit, oil lamp, carpet-rug, manuscripts, etc.). One of the most striking elements of this identity and artistic expression is gypsum mihrabs. Gypsum mihrabs have also been widely used in mosques in Kastamonu, one of Anatolia's ancient cities. It is crucial to preserve the value of these architectural and artistic elements, which determine the direction of worship, carry symbolic meaning, and constitute cultural assets, and to pass them on to future generations. Within the scope of this study, six examples of gypsum mihrabs with geometric decorations located in the centre of Kastamonu were selected. These examples were evaluated in terms of the historical background and structural plan of the mosques to which they belong, the position of the mihrab within the structure, and the analysis of the decorative patterns. Their state of preservation was documented. Thus, it was aimed to contribute to the preservation and documentation of the mihrabs.

* Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, e-posta: isilay.konak@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1443-243X.

Keywords: Kastamonu, gypsum mihrab, geometric design, Turkish-Islamic art, cultural heritage preservation.

1. Giriş

Anadolu, Türklerin gelişiyle birlikte Türk-İslam sanatının nitelikli örnekleriyle tanışmış ve tarihî seyir içinde önemli sanat eserlerine yurt olmuştur. Bölgede, Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Osmanlı Dönemi etkisiyle oluşan sanat geleneği, yerel uygarlık geçmişi ile harmanlanarak Türk-İslam sanatı bağlamında üretilen eserlerde kendini göstermiştir. Bu sayede, günümüzde, bu sanat eserleri kültür varlığı olarak değer taşımaktadır. Anadolu'daki bu eserlerin önemli bir kısmını camiler oluşturmaktadır. İslamiyet'in bir getirisi olarak ortaya çıkmış ve tasarlanmış olan camiler hem mimari özellikleri hem de bünyesinde yer alan yapısal unsurlarıyla Türk-İslam sanatı eserlerinin asli müzesi niteliğindedir. Zira cami mimarisine ait taç kapılar, minareler, mihraplar, pencere ve kapı alınlıkları, kubbe kasnak ve göbekleri, Türk üçgenleri, duvar yüzeyleri gibi mimariye bağlı yapısal unsurlar, tezyinatın sergilendiği alanlar olarak kullanılmıştır. Ayrıca aydınlatmalar, yer döşemeleri, levhalar, el yazmaları gibi unsurlar da Türk-İslam sanatı bağlamında farklı malzeme ve üsluplarda tezyin edilmiş ve cami kullanımına hizmet etmiş diğer unsurlardır. Yani, tüm bu tezyini unsurlar, asli olarak cami mimarisinde sergilenme alanı bulmuşlardır.

Anadolu'da cami mimarisine bağlı olarak üretilen mihraplar, önemli tezyini unsurlardan birisidir. Mihraplar¹, bilindiği üzere ibadet mekânı olan harimde ibadet yönünü işaret eden belirteçler konumundadır. Taşdığı bu simgesel özellik nedeniyle mihrapların tezyinatına azami özen gösterilmiş, farklı malzemeler kullanılarak farklı düzenlemelerde tasarlanmıştır. Mihraplarda kullanılan malzeme ve tasarımındaki çeşitlilikler, ait olduğu dönemin ve bölgenin işaretlerini de yansıtmaktadır. Zira bulunan coğrafyanın sunduğu imkânlar ve yaklaşımlar doğrultusunda üretimler şekillenmektedir. Bu bağlamda Anadolu'da üretilen mihraplarda, tasarım olarak yıldız ve çokgen motifler ile oluşturulan farklı geometrik düzenlemeler ve malzeme olarak kolay ulaşılan, sağlam ve rahat işlenebilen, aynı zamanda estetik bütünlük sağlayan özellikleri nedeniyle alçı² kullanımı oldukça yoğundur. Ortaya çıkan alçı malzemeli ve geometrik tasarımlı anıtsal mihraplar³, Anadolu'da yaygın biçimde üretilmiş ve kullanılmıştır. Kastamonu ile ve ilçeleri, bu sanat eserlerinin yoğun olarak bulunduğu bölgelerdendir. Buna rağmen Kastamonu alçı mihrapları, alana ilişkin yapılan yayınlarda ve araştırmalarda doğrudan ele alınmamış, yalnızca tarihsel bağlamda mimari eserlerin veya yapı elemanlarının incelendiği bazı yayınlarda ve arşiv belgelerini içeren çalışmalarda kısıtlı içerikle değinmiştir. Ayrıca, Kastamonu'da bulunan alçı mihrapların tamamını ele alan bütüncül bir yayına da rastlanmamıştır. Bu ihtiyaca katkı sunmak amacıyla Kastamonu'da yer alan alçı mihrapları tespit edebilmek için il merkezi ve ilçelerde yerinde incelemeler yapılmış, din görevlileri, cemaat ve halk ile görüşülmüştür. Konuya ilişkin yayın tarama araştırmaları yürütülmüş, Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden Kastamonu alçı mihraplı camilerine ilişkin çalışma izni ve arşiv kayıtları talep edilmiştir.

¹ Mihraba ilişkin detaylı bilgi için bkz. (Eskici, 2006; Kara, 2022).

² Alçı malzemenin yapısal özelliklerine ilişkin detaylı bilgi için bkz. (Gürdal, 2010; Gürdal & Acun, 2003).

³ Alçı mihraplara ilişkin detaylı bilgi için bkz. (Yetkin, 1986; Yetkin, 1959; Yetkin, 1981; Shani, 1994; Öney, 1973; Öney, 1976; Öney, 1989; Öney, 1990; Öney, 1992; Önge, 1971; Önge, 1992; Ödekan, 1997; Eskici, 2006; Eskici, 2001; Türkmenoğlu ve Eskici, 2002; Aybek, 2011).

Alınan izin doğrultusunda Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden (K.V.K.M.) mevcut alçı mihraplara ait arşiv kayıtları ve ilgili kaynaklar incelenmiştir.

Yapılan bu çalışmalar sonucunda, Kastamonu'daki bazı alçı mihrapların zamanla yok olduğu, bazı örneklerin ise varlığını günümüze kadar koruduğu belirlenmiştir. Yapılan incelemede, Kastamonu il merkezi ve ilçelerinde yer alan ve günümüze ulaşan toplam 64 alçı mihrap tespit edilmiştir. Bunlardan 29'u şehir merkezinde yer almakta olup tezyini açıdan 19'u süslemeli, 10'u ise süslemesizdir. Süslemeli örnekler geometrik, bitkisel ve yazı süslemeli olarak gruplandırılmıştır. Bu sınıflandırmaya göre, 13 mihrap geometrik, 5 mihrap bitkisel, 1 mihrap yazı süslemeli ve 10 mihrap ise süslemesizdir. Çalışma kapsamında, bu 13 alçı mihraptan, Kastamonu merkezde yer alan ve benzer geometrik süslemeye sahip olan 6 alçı mihrap seçilmiştir. Bu sayede çalışmanın daha verimli ve detaylı incelenebilmesi amaçlanmıştır. Diğer örnekler ise başka çalışmaların konusu olmak üzere ayrıca ele alınmaktadır.

2. Yöntem

Çalışma konumuz kapsamında, Kastamonu merkezde bulunan geometrik süslemeli altı alçı mihrap incelenmiştir. Bu mihraplar, bağlı bulundukları camilerin konumu, tescil bilgileri, genel tarihi, banisi, planı, mihrabın yapıdaki konumu, malzemesi, tekniği ve mevcut korunma durumu açısından değerlendirilmiştir.

2.1. Abdülcabbar Camii

Abdülcabbar Camii, Kastamonu İli, Merkez İlçesi, Kırkçeşme Mahallesi, 28 pafta, 148 ada, 1 parselde yer almaktadır. Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait olan yapı, 14.05.1990 gün ve 1223 sayılı karar ile 467 envanter numarasıyla tescillenmiştir (K.V.B.M. Abdülcabbar Camii Restorasyon Raporu). Yapıya ilişkin kaynaklarda Osmanlı Devri yapısı olduğu belirtilmekle birlikte, net yapım tarihi aktarılmamaktadır. Batı duvarında bulunan ve sıva-boya altında kaldığı bilinen, tamir kitabesi olduğu düşünülen bir belgede 1162/1748 tarihinin yer aldığı bildirilmektedir. Bu tarihin onarım tarihi olduğu kabul edildiğinde, caminin daha önceden yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, banisinin Abdülcabbar isimli bir hayırsever olduğu belirtilmektedir (Gökoğlu, 1952, s. 217; Çiftci, 1995, s. 111).

Cami, mihrap duvarına dik uzanan, kareye yakın dikdörtgen planlı ve tek mekânlıdır. Tek katlı yapının girişin olduğu kuzey kenarında son cemaat yeri bulunmaktadır. Yapı dıştan kiremit kaplı çatı ile örtülüdür. Tek mekânlı caminin harim kısmına geçiş, kuzey cephede bulunan iki kanatlı ahşap kapıdan sağlanmaktadır. Kapıyı üstten yine ahşaptan yapılmış, hafif sivri bir kemer kuşatmaktadır. Kemer kuşağının üstündeki alınlık ve köşelikler de ahşaptan olup süslemesizdir. Kapının özgün olmadığı anlaşılmaktadır. Harim mekânı, ahşap kırkangıç tavan şeklindedir. Harim girişinin sağ ve solunda, üzerinde bulunan mahfil ile hizalanmış ve ahşap korkuluklarla sınırlandırılmış iki alan yer almaktadır. Sağdaki alan açık mahfil şeklinde, soldaki alan ise oda olarak kapatılmıştır. Kapalı odadan üst kat mahfile çıkışı sağlayan merdivenler bulunmaktadır. Giriş cephesinde iki pencere açıklığı olmak üzere, diğer üç cephede de ikisi altta, ikisi üstte olmak üzere toplam dört pencere açıklığı mevcuttur. Yapım tekniği olarak camide, kagir duvar tekniği (taş duvar) ile ahşap taşıyıcı sistem birlikte kullanılmış olup, bu karma yapı düzeni bölgenin geleneksel mimari kültürünü yansıtmaktadır. Mihrap, girişin tam karşısındaki güney cephe duvarının ortasında konumlanmaktadır. Mihrabın sol

köşesinde ahşap vaaz kürsüsü, sağ yanında ise ahşaptan yapılmış minber bulunmaktadır. Mihrap tamamen alçı malzemeden üretilmiştir. Birim levhaların üretiminde kalıplama tekniği kullanılmıştır. Süsleme, bordür ve kavsara alanları olmak üzere iki kademeli tasarlanmış; tasarımda kullanılan motifler yüksek kabartma olarak işlenmiş, geri kalan zemin ise alçak kabartma ile tamamlanmıştır.

Cami en son K.V.B.M. tarafından 2020 yılında restorasyona alınmış ve restorasyon 2021 yılında tamamlanmıştır. Güncel durumu itibariyle mihrap, özgün durumunu hem yapısal hem de süsleme açısından korumaktadır. Birim malzeme türünden herhangi bir eksiklik görülmemektedir. Ancak alçı plakalar arasında ve bazı muhtelif alanlarda parça kayıplarına bağlı boşalmalar meydana gelmiştir. Bu eksikliklerin giderilmesi amacıyla özensiz tamamlamaların yapıldığı da tespit edilmiştir. Tüm yüzey, özgün alçı renginin görünmeyeceği şekilde boyanmıştır. Altta, zeminden kaynaklanan neme bağlı olarak, zeminden orta seviyeye kadar olan kısımda boya dökülmesi, tuzlanma ve çiçeklenmeye bağlı boya kabarmaları ile sert bir sürtünmeye bağlı bozulmalar gözlemlenmiştir. Boya dökülmesi ve aşınma türündeki bozulmalar orta niş boşluğunda, çiçeklenme ve tuzlanmaya bağlı kabarmalar ile boya dökülmeleri ise sağ ve sol bordür alt sınırlarında görülmektedir.



Foto 1. Merkez Abdülcabbar Camii Mihrabı Mevcut Bozulmaları (Yazar Arşivi)

Mihrap dikdörtgen planlı, 3,50 m yükseklikte ve 2,25 m genişliktedir. Tepeliği bulunmamaktadır. Mihrabın ilk süsleme kademesini üç sıra bordür oluşturmaktadır; bu bordürlerin genişlikleri ve kompozisyon düzenlemeleri birbirinden farklıdır. Bordürler arasında sınırları belirlemek amacıyla üç sıra sade ince silme kullanılmıştır. İlk ve en dıştaki bordür düzenlemesinde mukarnasa benzer küçük ölçülü geometrik form tekrarları görülmektedir. Bu kuşak, mihrabı üç yönden kuşatmaktadır ve bitişiğindeki ince ve sade bir silme ile birinci bordür ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın en geniş ve ana kuşağı olan üçüncü bordür, geometrik karakter taşımaktadır. Kompozisyonda, merkezde yüksek kabartmalı bir on altıgen yer almakta ve bu on altıgen, kesintisiz olarak devam eden sekiz adet üçgen ile çevrelenmektedir. Üçgenler, kollarından çıkan doğrular ile merkezi çevreleyen ve içlerinde altıgen boşlukların olduğu sekiz kollu yıldız ile tamamlanmaktadır. Sekiz kollu yıldızların içindeki altıgen boşluklar, dalı olmayan lale, hata-i, penç, gonca ve tırnaklı yaprak motifleri ile doldurulmuştur. Bitkisel motiflerin yer aldığı bu yıldızlar, ortada tam, yanlarda ise yarım olacak şekilde kesintisiz olarak birbirini takip etmekte ve tüm mihrabı üç yönden kuşatmaktadır. Bu bordürün bitişiğindeki ince ve sade silme ile üçüncü bordür ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın son bordürü, tepelik motiflerinden çıkan rumilerin iki iplik düzeni ile kesintisiz devamından oluşmaktadır ve kavsara alınlığındaki yazılı panoyu da çevrelemektedir. Alınlıkta, Bakara Suresi'nin "namaz kılarken yüzünü Mescid-i Harâm'a doğru çevir" mealindeki 149. ayeti yer almaktadır. Pano, siyah zemin üzerine altın varak ile işlenmiştir.



Foto 2. Merkez Abdülcabbar Camii Mihrabı (Yazar Arşivi)

Köşelikler sade ve süslemesizdir. Üçüncü ana bordür içinde farklı iki büyüklükte, helezoni yivli, dilimli ya da gül goncası formunda kabartmalar bulunmaktadır; bu kabartmalar, sonsuzluk prensibinde yerleştirilmiştir. Niş kemeri sivri kemer formunda olup kavsara sade şekildedir ve sütuncesi bulunmamaktadır. Niş alt kısmı sade ve boyasızdır; çok hafif köşelendirilmiştir.

2.2. Şeyh Şaban-i Veli (Şucauddin) Camii

(Şucauddin) Şeyh Şaban-i Veli Camii, Kastamonu İli, Merkez İlçesi, Hisarardı Mahallesi, 657 ada, 7 parsel de yer almaktadır. Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait olan yapı, 359-A envanter numarası ile tescillenmiştir (K.V.B.M. (Şucauddin) Şeyh Şaban-i Veli Camii Restorasyon Raporu). Yapıya ilişkin kaynaklarda, Osmanlı Devri yapısı olduğu, bugünkü Cami'nin III. Muratın hocası olan Şuca Efendi tarafından, H.588/M.1580 tarihinde yapıldığı aktarılmaktadır (Behçet, 1925, s. 92-93; Gökoğlu, 1952, s. 213; Ozanoğlu, 1966, s 20-34; Çiftçi, 1995, s. 35-48).

Cami, özgününde türbe, kütüphane, matbah, şadırvan ve iki dergâh evinin de bulunduğu bir külliyein parçasıdır. Tek mekânlı cami, mihrap duvarına dik uzanan dikdörtgen planlıdır. Tek katlı yapının, giriş dış kısmında son onarımlarda camekânla kapatılan son cemaat yeri bulunmaktadır. Yapı dıştan kiremit kaplı çatı ile örtüdür. Caminin harim kısmına geçiş, doğu cephede bulunan kapıdan sağlanmaktadır. Harim mekânı, ahşap kırılmalı tavanlıdır. Caminin kuzey duvarında iki katlı mahfil ve her katta ahşap halvet hücreleri yer almaktadır. Batı cephesinde altı adet, güney ve doğu cephelerde de dörder adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Yapım tekniği olarak kâğıt duvar tekniği (taş duvar) ile ahşap taşıyıcı sistemin birlikte kullanıldığı karma bir yapı düzenine sahip yapı, bölgenin geleneksel mimari kültürünü yansıtmaktadır. Mihrap, harim kısmında, güney cephe duvarının ortasında bulunmaktadır. Mihrabın solundaki köşede ahşap vaaz kürsüsü ve sağ yanında ise ahşaptan minber yer almaktadır. Mihrap tamamı ile alçı malzemeden yapılmıştır. Birim levhaların üretiminde kalıplama tekniği kullanılmıştır. Süsleme bordür ve kavsara alanları olmak üzere iki kademeli tasarlanmış, tasarımda kullanılan motifler yüksek kabartma, geri kalan zemin ise alçak seviyede işlenmiştir.

Cami en son K.V.B.M. tarafından 2020 yılında restorasyona alınmış ve restorasyon 2022 yılında tamamlanmıştır. Mevcut durumu itibarıyla mihrap hem yapısal hem de

süsleme açısından özgün durumunu korumaktadır. Birim malzeme türünden herhangi bir eksiklik görülmemektedir. Ancak son onarımlardan önce, lambri döşeme altında kaldığı eski tarihli resimlerden anlaşılabildiği üzere, mihrap bordürlerinin sağ ve sol alt köşelerinde küçük ölçekli parça kayıpları tespit edilmiştir. Ayrıca, tüm mihrapta birim malzemede yenilemeye gidildiğini gösterecek kadar yeni bir görünüm hâkimdir. Tüm yüzey özgün alçı rengindedir. Alt zeminden kaynaklanan neme bağlı olarak, niş alt kısmında lekelenme şeklinde bozulmalar gözlemlenmektedir.



Foto 3. (Şucauddin) Şeyh Şaban-i Veli Camii Mihrabı Mevcut Bozulmaları (Yazar Arşivi)

Mihrap dikdörtgen planlı, 4,75 m yükseklikte ve 3,25 m genişlikte. Düz, yatay şeritler hâlinde yivlendirilen, taç görünümünde ve dışa taşkın bir tepelik mevcuttur. Mihrabın ilk süsleme kademesini üç sıra bordür oluşturmaktadır; bu bordürlerin genişlikleri ve kompozisyon düzenlemeleri birbirinden farklıdır. Bordürler arasında sınırları belirlemek amacıyla üç sıra sade ince silme kullanılmıştır. İlk ve en dıştaki bordür düzenlemesinde, mukarnasa benzer büyük ölçülü çokgen geometrik form tekrarları görülmektedir. Bu kuşak mihrabı üç yönden kuşatmaktadır. Bordürün bitişiğindeki alçak zemin ise ince ve sade bir silme ile birinci bordürden ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın en geniş ölçülü ve ana kuşağı olan üçüncü bordürün düzenlemesi geometriktir. Birim kompozisyonda, merkezde yüksek kabartmalı bir on altıgen yer almaktadır. Bu on altıgen, kesintisiz olarak devam eden sekiz adet üçgen ile çevrelenmiştir. Üçgenler, kollarından çıkan doğrular ile merkezi çevreleyen ve içlerinde altıgen boşlukların olduğu sekiz kollu yıldız ile tamamlanmaktadır. Sekiz kollu yıldızların içindeki altıgen boşluklar, dalı olmayan lale, penç ve gonca motifleri ile doldurulmuştur. Motifler fazla stilize edilmiş olup özgün motiflere benzerliğini kaybetmiştir. Bitkisel motiflerin yer aldığı bu yıldızlar, ortada tam, yanlarda ise yarım olacak şekilde kesintisiz biçimde kullanılmıştır. Bordürün bitişiğindeki alçak zemin, ince ve sade bir silme ile üçüncü bordürden ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın son bordürü ise, ilk kuşakta olduğu gibi mukarnasa benzer ancak daha küçük ölçülü çokgen geometrik form tekrarlarından oluşmaktadır. Bu kuşak, mihrabı üç yönden kuşatmaktadır. Alınlık için özel bir alan ayrılmamış, köşeliklerle birlikte aynı alan içinde tasarlanmıştır. Alınlık ve köşelik alanın tamamı, birim motifte merkezde sekiz sivri yapraklı bir pencin bulunduğu sekizgen ile başlamaktadır. Sekizgenin kesintisiz devam eden uçları arasında çokgenler meydana gelmektedir. Tüm motifler, iki kademe zemine ulaşacak şekilde kabartmalı olarak işlenmiştir. Sekizgen ve çokgen motifler kesintisiz biçimde devam ederek tüm yüzeyi doldurmaktadır. Üçüncü ana bordürde, farklı iki büyüklükte, dilimli veya düz formda kabartmalar, sonsuzluk prensibinde kaydırmalı olarak yerleştirilmiştir. Niş kemeri sivri kemer formundadır. Sivri kemerin en üst hizasına doğru daralarak şekillenen ve yedi paftaya ayrılan kavsara, sade ve süslemesiz olarak açık yeşil renkte boyanmıştır. Tüm paftaların kenar sınırları koyu yeşil renkte şeritlerle belirlenmiştir. Sütüncesi

bulunmamaktadır. Niş alt kısmı, kavsaradaki düzenin devamı olarak yedi eşit paftaya ayrılmıştır; paftaların içleri açık yeşil renkte boyanmış, çevresi ise koyu yeşil renkte şeritlerle sınırlandırılmıştır.

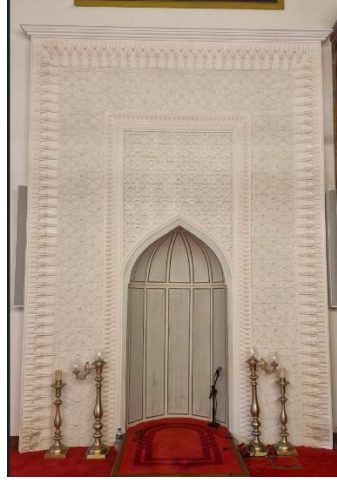


Foto 4. (Şucauddin) Şeyh Şaban-i Veli Camii Mihrabı (Yazar Arşivi)

2.3. Musa Fakih (Zeynizade, Zihnizade) Camii

Musa Fakih (Zeynizade, Zihnizade) Camii, Kastamonu İli, merkez İlçesi, Hisarardı mahallesi, 511 ada, 2 parsel de yer almaktadır. Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait olan yapı, 14.05.1990 gün, 1223 sayılı karar ile tescillenmiştir (K.V.B.M. Merkez Musa Fakih (Zeynizade, Zihnizade) Camii Restorasyon Raporu). Yapıya ilişkin kaynaklarda, Candaroğulları Beyliği Dönemine ait olduğu aktarılmakta ancak net yapım tarihi hakkında bilgi verilmemektedir. Banisi olarak bilinen Musa Fakih'in Candaroğulları Beyliği döneminde, İsmail Bey zamanının uleması olduğu bilinmekte ve Cami'nin bu bakımdan M. 1460 yıllarından önceki bir tarihte yapılmış olduğu bildirilmektedir (Gökoğlu, 1952, s. 214; Çiftçi, 1995, s. 109).

Cami, mihrap duvarına dik uzanan dikdörtgen planlı olup, tek mekânlıdır. Tek katlı olan yapının kuzeyinde tamamen camekânla kapatılmış son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yeri solundaki alan kapatılarak odaya çevrilmiştir, sağ tarafında ise minareye çıkış merdivenleri yer almaktadır. Yapı dıştan kiremit kaplı çatı ile örtüdür. Camide harim kısmına geçiş kuzey cephede bulunan iki kanatlı ahşap bir kapıdan sağlanmaktadır. Kapıyı üstten, kesme taş malzemeden inşa edilmiş yarım daire formu bir kemer kuşatmaktadır. Harim mekânı ahşap tavanlıdır. Tavan düzenlemesi ince çıtalarla oluşturulmuş ızgara biçimindedir. Tavanın merkezinde, kenarları kalemşi süslemeli kare bir göbek yer almakta; bu göbeğin içinde ise sekizgen formu ve yüzeyi tamamen kalemşi bezemelerle süslü ikinci bir göbek bulunmaktadır. Harim girişinin sağ ve solunda, üzerinde taşkın mahfilin bulunduğu ve hizalanmış şekilde konumlandırılan, ahşap korkuluklarla sınırlandırılmış iki alan yer almaktadır. Giriş cephesinde iki, mihrap duvarında üç, batı ve doğu cephelerinde ise üçü alt sırada, üçü üst sırada olmak üzere altışar pencere açıklığı bulunmaktadır. Camide, kagir duvar (taş duvar) tekniği ile ahşap taşıyıcı sistemin birlikte kullanıldığı karma bir yapı düzeni görülmektedir. Bu sistem, bölgenin geleneksel mimari kültürünü yansıtmaktadır. Mihrap, girişin tam karşısındaki güney cephe duvarının ortasında yer almaktadır. Mihrabın sol köşesinde ahşap vaaz kürsüsü, sağında ise ahşap minber bulunmaktadır. Mihrap tamamen alçı malzemeden yapılmıştır. Birim levhaların üretiminde kalıplama tekniği kullanılmıştır. Süsleme, bordür

ve kavsara alanları olmak üzere iki kademeli tasarlanmış; motifler yüksek kabartma olarak işlenmiş, geri kalan zemin ise alçak bırakılmıştır.

Cami en son K.V.B.M. tarafından 2016 yılında restore edilmiştir. Mevcut durumu itibariyle mihrap, yapısal ve süsleme özellikleri bakımından özgün durumunu korumaktadır. Önceki onarımlarda tamamen yağlı boya ve yaldız ile boyalı olduğu eski tarihli resimlerden anlaşılan mihrap, raspa edilerek özgün alçı yüzeyine kavuşturulmuştur. Mevcut haliyle mihrapta, birim malzeme veya parça kaybı açısından herhangi bir eksiklik bulunmamaktadır. Tüm yüzeyde, yakın dönemde yapılmış izlenimi veren eksiksiz bir görünüm dikkati çekmektedir.



Foto 5. Musa Fakih (Zeynizade, Zihnizade) Camii Mihrabı Mevcut Bozulmaları (Yazar Arşivi)

Mihrap dikdörtgen planlı olup, 3,80 m yüksekliğe ve 3,10 m genişliğe sahiptir. Tepeliği bulunmamaktadır. Mihrabın ilk süsleme kademesini dört sıra bordür oluşturmaktadır. Bordürlerin genişlikleri ve kompozisyon düzenlemeleri birbirinden farklıdır. Bu bordürlerin arasında sınırları belirlemek amacıyla dört sıra sade, ince silme kullanılmıştır. İlk ve en dıştaki bordür düzenlemesinde, iç bükey formda bitkisel motifli bir kompozisyon görülmektedir. Bordürün dış kenarını tek iplik sistemli, sağa ve sola yönelmiş rumi motifli kıvrık dal kesintisiz olarak kuşatmaktadır. Aynı bordürün iç bükey yüzeyinde ise, iki iplik sistemli kıvrık rumi dalları arasına yerleştirilen pençlerden oluşan düzenleme, bütün yüzey boyunca devam etmektedir. Bu bordür, bitişindeki ince ve sade bir silme ile ayrıştırılmıştır. Üçüncü bordür düzenlemesi, tepelik motiflerinden çıkan rumilerin iki iplikli düzenle kesintisiz devam etmesi şeklindedir. Bu bordür de ince ve sade bir silme ile sınırlandırılarak ayrıştırılmıştır. Mihrabın en geniş ölçülü ve ana kuşağı konumundaki beşinci bordür geometrik bir düzenlemeye sahiptir. Birim kompozisyonun merkezinde, yüksek kabara ile vurgulanmış bir on altıgen yer almaktadır. Bu on altıgen, kesintisiz devam eden sekiz adet üçgenle çevrelenmiştir. Üçgenlerin kollarından çıkan doğrular, merkezi çevreleyerek içlerinde altıgen boşlukların meydana geldiği sekiz kollu yıldız formunu tamamlamaktadır. Sekiz kollu yıldızların içindeki altıgen boşluklar, dalı olmayan bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Ortada tam, yanlarda ise yarım olarak düzenlenmiş bu yıldızlar, kesintisiz şekilde devam ederek tüm mihrabı üç yönden kuşatmaktadır.

Bu bordür, bitişindeki ince ve sade bir silme ile beşinci bordürden ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın desenli bordürü, üçüncü bordür düzeniyle benzerlik göstermekte olup, tepelik motiflerinden çıkan rumilerin iki iplikli düzenle kesintisiz devam etmesiyle oluşturulmuştur. Bu bordür, kavsara alınlığındaki yazılı panoyu da kuşatmaktadır. Sınırlandırma amacıyla kullanılan ince ve sade bir silme ile yedinci bordür ayrıştırılmıştır. Alınlık kısmında, dilimli dikdörtgen bir madalyon içerisinde ajur tekniğinde yazılmış, ancak günümüzde tam olarak okunamayan bir yazı istifi yer almaktadır. Köşeliklerde, ortası helezonik yivli olarak işlenmiş ve çevresine yaprak motiflerinin eklendiği, gül motifini anımsatan kabaralar bulunmaktadır. Ayrıca, üçüncü

ana bordür içinde de farklı iki ölçekte, helezonik yivli, dilimli ya da gül goncası formunu çağrıştıran kabartmalar görülmektedir. Niş kemeri sivri kemer formundadır. Sivri kemer, üst hizasına doğru daralarak şekillenmiş olup üstte dokuz, devamında ise sekiz paftaya ayrılmıştır. Bu paftaların sınırları alçak kabartma ile belirlenmiştir. Kavsara, sade ve süslemesizdir. Tüm paftaların birleştiği sivri kemerin en üst noktasında bir sarkıt formu yer almaktadır. Ayrıca, nişin iki yanında burgu formu, alt ve üst kısımları boğumlu başlıklarla sınırlandırılmış sütunceler bulunmaktadır. Kavsara bitiminde, yani orta niş üst hizasında tek sıra mukarnas dizisi yer almaktadır. Bunun altındaki alan sekiz paftaya ayrılmış olup herhangi bir süsleme içermemektedir.



Foto 6. Musa Fakih (Zeynizade, Zihnizade) Camii Mihrabı (Yazar Arşivi)

2.4. Duruçay Köyü Halil Bey Camii

Duruçay Köyü Halil Bey Camii Kastamonu İli, Merkez İlçesi, Duruçay Köy'ünde yer almaktadır. Mülkiyeti köy tüzel kişiliğine ait olan yapı, gayri Menkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından "6.2.1982/3312" karar tarih ve numarasıyla tescillenmiştir (Gökgöz Gedik vd., 2025, s. 139). Yapıya ilişkin kaynaklarda, Candaroğulları Beyliği Devri yapısı olduğu, 1363 tarihinde Emir-ü'l Kebir Halil Bey tarafından yaptırıldığı aktarılmaktadır. Ayrıca Cami son cemaat yeri revaklarında kullanılan devşirme sütun, arşitrav ve diğer parçaların bakımından dikkat çekicidir (Çiftçi, 1995, s. 96; Gökgöz Gedik vd., 2025, s. 139; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü [KVMGM], 2022: 16).

Cami, mihrap duvarına dik uzanan dikdörtgen planlı ve tek mekânlı bir yapıdır. Tek katlı olan yapının kuzeyinde, camekân ile kapatılan son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerinin sağ ve solunda, bir basamak yüksekliğinde kare planlı iki ayrı bölüm yer almaktadır. Yapı, dıştan kiremit kaplı çatı ile örtülüdür. Harim kısmına geçiş, kuzey cephede yer alan ahşap malzemeden yapılmış muhdes çift kanatlı kapı ile sağlanmaktadır. Kapı, düzgün kesme taş malzemeden inşa edilen basık kemer ile kuşatılmıştır. Cami içten ahşap tavanlıdır. Tavan düzenlemesi ince çıtalarla ızgara formunda kurgulanmış, ortasında ise özgün, ahşaptan yapılmış ve kalemişi süslemelerle bezeli bir göbek yerleştirilmiştir. Harim girişinin sağ ve solunda, üzerlerinde taşkın mahfilin bulunduğu ve hizalanmış şekilde konumlanan, ahşap korkuluklarla sınırlandırılmış iki alan bulunmaktadır. Sağdaki alanda üst mahfile çıkışı sağlayan merdivenler ile biraz ilerisinde müezzin mahfili yer almaktadır. Güney (kible) duvarında iki, doğu ve batı cephelerinde ise birer adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Camide, kâgir duvar tekniği (taş duvar) ile ahşap taşıyıcı sistemin birlikte kullanıldığı karma bir yapı düzeni uygulanmıştır. Bu sistem, bölgenin geleneksel mimari kültürünü

yansıtmaktadır. Mihrap, harim kısmında güney cephe duvarının ortasında yer almaktadır. Mihrabın sol köşesinde ahşap vaaz kürsüsü, sağında ise ahşap minber bulunmaktadır. Mihrap tamamen alçı malzemeden yapılmıştır. Birim levhaların üretiminde kalıplama tekniği kullanılmıştır. Süsleme, bordür ve kavsara bölümleri olmak üzere iki kademeli tasarlanmıştır. Tasarımda kullanılan motifler yüksek kabartma, geri kalan zemin ise alçak kabartma tekniğiyle işlenmiştir.

Mevcut korunma durumu incelendiğinde; camiye ilişkin restorasyon dosyalarında yer alan fotoğraflardan, yapının en son 2005 yılından önce onarım gördüğü anlaşılmakta, ancak bu onarıma dair ayrıntılı bilgilere ulaşılamamaktadır. Günümüzde alçı mihrap, özgün yapısal özelliklerini ve süsleme düzenini büyük ölçüde korumaktadır. Birim malzeme türünde herhangi bir eksiklik bulunmamaktadır. Mihrap bordürlerinin sağ ve sol alt kısımları, önlerinde yer alan ahşap yükselti nedeniyle incelenememiştir. Kavsara nişinin alt bölümlerinde ise parça kayıpları tespit edilmiştir. Mihrap bordürlerinin sağ ve sol orta alanlarına aydınlatma aplikleri, sağ apliğin altına bir duvar saati; kavsara köşelik sınırlarına üç yönden floresan ampuller ve alınlık hizasına yatay bir levha monte edilmiştir. Ayrıca, nişin sağ ve sol yanlarına tesbihlerin asılması için askı aparatları yerleştirilmiştir. Bu monte işlemleri sırasında kullanılan elektrik kabloları da mihrap yüzeyinde görülmektedir. Tüm yüzey, özgün alçı rengini tamamen örtecek biçimde beyaz renge boyanmıştır.



Foto 7. Duruçay Köyü Halil Bey Camii Mihrabı Mevcut Bozulmaları (Yazar Arşivi)

Mihrap, dikdörtgen planlı 3,60 m yükseklikte ve 2,56 m genişliktedir. On bir dilimli tepelik, rumi ve kıvrık dal motiflerinin kesintisiz tekrarıyla oluşturulmuş bir süslemeye sahiptir. Mihrabın ilk süsleme kademesini dört sıra bordür oluşturmaktadır. Bu bordürlerin genişlikleri ve kompozisyon düzenlemeleri birbirinden farklıdır. Bordürler arasında sınırları belirlemek için dört sıra sade ve yivli ince silme kullanılmıştır. İlk ve en dıştaki bordür düzenlemesini, farklı kalınlıklardaki mukarnasa benzer çokgen geometrik form tekrarları oluşturmaktadır. Bu kuşak mihrabı üç yönden çevrelemektedir. Bu bordür, bitişindeki ince ve yivli bir silme ile ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. İkinci bordürde, merkezde büyük ve dilimli; dört yanında ise küçük ve düz kabaraların tekrarından oluşan bir düzenleme yer almaktadır. Bu bordür de ince ve yivli bir silme ile ayrıştırılmıştır. Üçüncü ve en geniş bordürün düzenlemesi geometriktir. Birim kompozisyonunda, merkezde çok yapraklı bir penç motifinin yer aldığı sekizgen bulunmaktadır. Bu sekizgenler, dört yönde beş kollu yıldızlarla çevrelenmiştir. Yıldızların merkezlerinde kabaralar bulunmakta, kollarından çıkan doğrularla altıgen boşluklar oluşmaktadır. Bu boşluklar bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Birim düzenleme kesintisiz olarak birbirini takip etmekte ve mihrabı üç yönden kuşatmaktadır. Bu bordür, bitişindeki ince ve sade bir silme ile ayrıştırılmıştır. Dördüncü bordürde de merkezde büyük ve dilimli; dört yanında küçük ve düz kabaraların tekrarından oluşan bir

düzenleme vardır. Bu bordür de ince ve sade bir silme ile sınırlandırılmıştır. Beşinci ve son bordür düzenlemesini, mukarnasa benzer çokgen geometrik form tekrarları oluşturmaktadır. Bu kuşak mihrabı üç yönden çevrelemektedir.

Alınlığı bulunmayan mihrabın köşelik alanlarının sağında ve solunda, kare formlar içine yerleştirilmiş üç katmanlı penç motifleri ve ortalarında dilimli kabaralar görülmektedir. Bu pençlerin dört köşesine de küçük boyutlu pençler yerleştirilmiştir. Geri kalan alan süslemesizdir. Ayrıca, ikinci ve dördüncü bordürlerde farklı iki büyüklükte dilimli ya da düz formda şekillendirilmiş kabaralar, sonsuzluk prensibine uygun biçimde kaydırmalı olarak yerleştirilmiştir. Niş kemeri dört dilimli ve sivri kemer formundadır. Kavsara alanı dört sıra mukarnas ile doldurulmuştur. Sütunce bulunmamaktadır. Nişin ortasında küçük ve alçak zeminli bir mihrap yer almakta olup yüzey tamamen sade ve süslemesizdir.



Foto 8. Duruçay Köyü Halil Bey Camii Mihrabı (Yazar Arşivi)

2.5. Hepkebirler Camii

Hepkebirler Camii, Kastamonu İli, Merkez İlçesi, Yavuzselim Mahallesi, 247 ada, 2 parsel de yer almaktadır. Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait olan yapı, 14.05.1990 gün, 1223 sayılı karar ve ile tescillenmiştir (K.V.B.M Hepkebirler Camii Restorasyon Raporu). Yapıya ilişkin kaynaklarda, Osmanlı Devri yapısı olduğu aktarılmakta ancak yapım tarihi hakkında bilgi verilmemektedir. Çiftci'nin yayınında, H. 1086 tarihli şer'îye sicillerinde yapının adı geçtiğini aktarmaktadır ancak banisine ilişkin bilgiye ulaşılamamıştır (Çiftci, 1995, s. 123).

Cami, mihrap duvarına dik uzanan dikdörtgen planlı, tek mekânlı ve tek katlıdır. Kuzeyinde ve batısında türbeler bulunmaktadır. Yapıya geçişi sağlayan kapısı kuzey cephede yer almakta olup iki adettir. Bunlardan biri tek kanatlı, diğeri çift kanatlı ahşap kapıdır. Bu kapılar, sağda mahfil merdivenlerinin, solda ise ayakkabılıkların bulunduğu basamaklarla inilen son cemaat yerine açılmaktadır. Cami harim kısmına geçiş, aynı cephedeki çift kanatlı diğeri bir ahşap kapıdan sağlanmaktadır. Kapı açıklığı, üstte yarım daire formlu ve düzgün kesme taş malzemeden bir kemerle çevrelenmiştir. Yapı dıştan kiremit kaplı çatı ile örtülüdür. Harim mekânı ahşap tavanlıdır, tavan düzenlemesinde merkezde kare bir tavan göbeği bulunmaktadır. Harim girişinin sağında, üzerinde mahfil bulunan ve mahfil hizasında ahşap korkuluklarla sınırlandırılmış tek bir alan yer almaktadır. Sağdaki alan açık olup harimin devamını oluşturmaktadır. Yapım tekniği olarak camide, kâgir duvar (taş duvar) ile ahşap taşıyıcı sistemin birlikte kullanıldığı

karma bir yapı düzeni görülmektedir. Bu sistem, bölgenin geleneksel mimari kültürünü yansıtmaktadır. Batı ve doğu cephelerinde dörder, güney mihrap cephesinde ise beş adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Mihrap, girişin tam karşısındaki güney cephe duvarının ortasında yer almaktadır. Mihrabın sol köşesinde ahşap vaaz kürsüsü, sağında ise ahşap minber bulunmaktadır. Mihrap tamamen alçı malzemeden yapılmıştır. Birim levhaların üretiminde kalıplama tekniği kullanılmıştır. Süsleme, bordür ve kavsara alanları olmak üzere iki kademeli tasarlanmıştır. Tasarımda kullanılan motifler yüksek kabartma, zemin ise alçak seviyede işlenmiştir.

Cami, en son K.V.B.M tarafından 2012 yılında restorasyona alınmış ve 2014 yılında restorasyonu tamamlanmıştır. Mevcut durumu itibariyle mihrap, özgün durumunu yapısal ve süsleme bazında korumaktadır. Alçı mihrapta birim malzeme türünden eksiklik görülmemektedir. Ancak bordürlerin sağ ve sol üst köşelerinde yine orta alt kısımlarında ciddi miktarda parça kayıpları yaşanmış ve bu eksikliklerin giderilmesi için özensiz tamamlamaların yapıldığı tespit edilmiştir. Tüm yüzey özgün alçı renginin görünmeyeceği şekilde tamamıyla beyaz renge boyanmış durumdadır.



Foto 9. Hepkebirler Camii Mihrabı Mevcut Bozulmaları (Yazar Arşivi)

Mihrap, dikdörtgen planlı 3,00 m yükseklikte ve 2,15 m genişliktedir. Tepelik kısmında on yedi adet rumili tepelik ve kıvrık dal motiflerinin kesintisiz tekrarıyla oluşturulmuş bir süsleme mevcuttur. Mihrabın ilk süsleme kademesini bir sıra geniş bordür oluşturmaktadır. Bu bordürün sınırlarını belirlemek amacıyla dışta tek sıra, içte ise iki sıra sade ince silme kullanılmıştır. En dışta yer alan ince ve sade bir silme ile ana bordür ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın en geniş ölçüdeki ve ana kuşağını oluşturan bordürü, geometrik karakterlidir. Kompozisyonda, merkezde altı kollu yıldızın içinde sivri uçlu altı yapraklı bir penç yer almaktadır. Altı kollu yıldızın kollarından çıkan doğrular ile merkezi çevreleyen ve içlerinde altıgen boşlukların meydana geldiği kompozisyon tamamlanmaktadır. Bu altıgen boşluklar, dalı olmayan bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Ancak söz konusu motifler, yoğun boya ve badana tabakaları altında kaldığından özgün halleri net olarak anlaşılamamaktadır. Altı kollu yıldızlar, ortada tam, yanlarda ise yarım olarak kesintisiz bir şekilde birbirini takip etmekte ve mihrabı üç yönden kuşatmaktadır. Bu bordürün bitişiğinde, eşit kalınlıkta fakat dıştaki, içteğine göre daha yüksek zeminde olmak üzere ince ve sade iki silme ile ana bordür sınırlandırılmıştır. Alınlığı bulunmayan mihrabın köşelikleri süslemesiz ve sadedir. Kabara yer almamaktadır. Niş kemeri sivri kemer formundadır. Kavsara sade düzenlenmiştir. Sütunce bulunmamaktadır. Nişin alt kısmı da süslemesizdir.



Foto 10. Hepkebirler Camii Mihrabı (Yazar Arşivi)

2.6. Yukarıpazar (Hamzaoğlu, Hamza Ağa) Camii

Yukarıpazar (Hamzaoğlu-Hamza Ağa) Camii, Kastamonu İli, Merkez İlçesi, Akmesit Mahallesi, 484 ada, 1 parselde yer almaktadır. Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait olan yapı 14.09.1990 tarihinde tescillenmiştir (K.V.B.M. Merkez Yukarıpazar (Hamzaoğlu Hamza Ağa) Camii Restorasyon Raporu). Yapıya ilişkin kaynaklarda, Candaroğulları Beyliği Dönemine ait olduğu aktarılmaktadır. Çiftçi yayınında, "Evkaf sicillinin 157. sayfasında yazılı olan vakfiyeye göre 850/1446 tarihinde, İsmail Bey Döneminde, Abdullah oğlu Hamza Ağa isimli bir hayırsever tarafından yaptırılmış olduğu" bildirmektedir (Çiftçi, 1995, s. 95).

Cami, mihrap duvarına dik uzanan dikdörtgen planlı olup, tek mekânlıdır. Tek katlı yapının kuzeyinde son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerinin sağındaki alan kapatılarak odaya çevrilmiş, sol taraf ise kapı ile ayrılarak son cemaat yeri olarak kullanılmaktadır. Yapı dıştan kiremit kaplı çatı ile örtülüdür. Tek mekânlı caminin harim kısmına geçiş, kuzey cephedeki iki kanatlı ahşap kapıdan sağlanmaktadır. Kapıyı üstten yarım daire formlu, kesme taş malzemeden bir kemer kuşatmaktadır. Harim mekânı, ahşap tavanlı olup tavan düzenlemesi ince çıtalarla sade şekilde süslenmiştir. Harim girişinin sağ ve solunda, ortada taşkın mahfilin gerisinde hizalanmış ve ahşap korkuluklarla sınırlandırılmış iki alan bulunmaktadır. Giriş cephesinde bir adet, mihrap duvarında beş adet, sol duvarda beş adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Eğimli arazi nedeniyle sağ duvarda pencere açıklığı bulunmamaktadır.

Camide, kagir duvar tekniği (taş duvar) ile ahşap taşıyıcı sistemin birlikte kullanıldığı karma bir yapı düzeni görülmektedir. Mihrap, girişin tam karşısındaki güney cephe duvarın ortasında yer almaktadır. Mihrabın sağında ahşaptan minber bulunmaktadır. Mihrap tamamen alçı malzemeden yapılmıştır ve birim levhaların üretiminde kalıplama tekniği kullanılmıştır. Süsleme bordür ve kavsara alanları olmak üzere iki kademeli tasarlanmış, motifler yüksek kabartma, geri kalan zemin ise alçak işlenmiştir.

Cami en son K.V.B.M. tarafından 2006 yılında restorasyona alınmış ve 2008 yılında restorasyonu tamamlanmıştır. Mevcut durumu itibarıyla mihrap, özgün yapısal ve süsleme özelliklerini büyük ölçüde korumaktadır. Birim malzeme türünden kayıp görülmemektedir. Önceki onarımlarda mihrap ayakları ahşap bir yükselti altında bırakıldığı için bu bölümlerin mevcut durumu tespit edilememiştir. Mihrabın üst

kuşaklarında, kılcal ve belirgin olmak üzere farklı derinliklerde çatlaklar tespit edilmektedir. Alınlık bordüründe meydana gelen parça kaybına yönelik özensiz bir tamamlama gözlemlenmiştir. Mihrap nişinin zemine yakın alt kısımlarında neme bağlı olarak yüzeyde lekelenme ve boya dökülmeleri görülmektedir. Tüm alçı yüzey, özgün rengini tamamen kapatacak şekilde beyaz renge boyanmıştır.



Foto 11. Yukarıpazar (Hamzaoğlu Hamza Ağa) Camii Mihrabı Mevcut Bozulmaları (Yazar Arşivi).

Mihrap, dikdörtgen planlı, 3,45 m yükseklikte ve 2,45 m genişliktedir. Tepelik kısmında, yirmi üç adet rumili tepelik ve uç gonca motiflerinin kıvrık dallar üzerinde kesintisiz tekrarıyla oluşturulan bir süsleme mevcuttur. Mihrabın ilk süsleme kademesini üç sıra bordür oluşturmaktadır. Bordürlerin genişlikleri ve kompozisyon düzenlemeleri birbirinden farklıdır. Bordürler arasında sınırları belirlemek için dört sıra sade ve yivli ince silme kullanılmıştır. Dıştaki ilk ince ve sade silme ile birinci bordür ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. İlk bordürde bitkisel motifli bir düzenleme görülmektedir. Bu bordürün iç bükey yüzeyinde, iki iplik sistemli kıvrık rumi dalları arasında yerleştirilen pençlerden oluşan düzenleme kesintisiz devam etmektedir. Bordürün bitişiğindeki ince ve sade silme ile birinci bordür ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın en geniş ölçülü ve ana kuşağı olan üçüncü bordürünün düzenlemesi geometrik karakter taşımaktadır. Birim kompozisyonda, merkezde altı kollu yıldızın içinde sivri ve altı yapraklı bir penç bulunmaktadır. Altı kollu yıldızın kollarından çıkan doğrular ile merkezi çevreleyen ve içlerinde altıgen boşluklar oluşan altı kollu yıldız tamamlanmaktadır. Altı kollu yıldızların içindeki altıgen boşluklar ise dalı olmayan bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Ancak motifler fazla sayıda ve yoğun boya-badana tabakası altında kaldığı için özgün hâli net olarak anlaşılamamaktadır. Altı kollu yıldızlar, ortada tam ve yanlarda yarım olacak şekilde kesintisiz olarak birbirini takip etmekte ve tüm mihrabı üç yönden kuşatmaktadır. Bu bordürün bitişiğindeki ince ve sade silme ile dördüncü bordür ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Mihrabın üçüncü bordürü ise tepelik motiflerinden çıkan rumilerin iki iplik düzeni ile kesintisiz devamından oluşmaktadır. Bu bordür aynı zamanda mihrap alınlığını dört cepheden kuşatmaktadır. Bordürün bitişiğindeki ince ve sade silme ile üçüncü bordür ayrıştırılarak sınırlandırılmıştır. Düzgün dikdörtgen alınlık alanı, merkezde yer alan altıgenin içine yerleştirilmiş üçü kabaralı, ikisi penç motifi ile doldurulan motiflerle başlamaktadır. Bu altıgenlerin uçlarından çıkan doğrular devam ederek beş kollu yıldızları oluşturmakta ve düzen tüm alan içinde kesintisiz olarak sürdürülmektedir. Çokgen ve yıldızların aralarında oluşan boşluklar ise dalı olmayan bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Ancak motifler yoğun boya-badana tabakası altında kaldığı için özgün hâli net olarak anlaşılamamaktadır. Köşelikleri süslemesizdir. Alınlık alanında, ikisi sağ ve solda, birisi de ortadaki geometrik formların merkezinde olmak üzere eş büyüklükte kabaralar kullanılmıştır. Niş kemeri sivri kemer formundadır. Kavsara süslemesizdir. Sütünce bulunmamaktadır. Niş alt kısmı süslemesizdir.



Foto 12. Yukarıpazar (Hamzaoğlu Hamza Ağa) Camii Mihrabı (Yazar Arşivi)

3. Değerlendirme ve Sonuç

Çalışma kapsamında, Kastamonu İl Merkezinde yer alan geometrik desenli alçı mihrap örneklerinden altı tanesi ele alınarak incelenmiştir. Örnekler 14., 15. ve 16. yüzyıla ait olup, 1., 2. ve 4. örnekler Osmanlı Dönemine; 3., 5. ve 6. örnekler ise Candaroğulları Beyliği dönemine tarihlendirilmektedir. Bu geniş tarihsel süreçte ele alınan örnekler, malzeme ve üretim tekniği bakımından benzer özellikler taşımakta, tezyini düzenlemeleri açısından da oldukça yakındır.

Cumhuriyet döneminde, bu camilerin tamamı 1982-1990 yılları arasında tescillenmiş ve ardından birbirine yakın tarihlerde restorasyona alınmıştır. Mihrapların mevcut durumları değerlendirildiğinde; restorasyonlar veya daha önce yapılan niteliksiz onarımlar sırasında parça kayıplarından kaynaklanan eksikliklerin tamamlanmasına yönelik müdahaleler tespit edilmektedir. Bu müdahalelerin, 5. ve 6. örneklerde görüldüğü gibi özensiz tamamlamalar olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, 5. ve 6. mihraplarda gözlenen derin çatlaklar ve nem sorunları, diğer örneklerle kıyasla sorunların devam ettiğini göstermektedir. Ayrıca benzer şekilde; 1., 2., 4. ve 6. örnekler yakın zamanda onarım görmüş olmalarına rağmen camilerde devam eden su problemlerini işaret etmektedir. Alçı mihraplarda görülen neme bağlı lekeler izlerinden yapıdaki su emilim probleminin mihrapları tehdit ettiği anlaşılmaktadır.

Camiler, bölgede geleneksel olarak benimsenen biçimle kareye yakın dikdörtgen planlı, sade, tek katlı, tek mekânlı, mahfilli ve düz ahşap çatılıdır. Tüm alçı mihraplar, harim kible duvarının ortasında yer alır ve kalıplama tekniği ile üretilmiştir. İncelenen alçı mihraplar, zaman içinde çeşitli etkenlerle bozulmalara uğramış olsa da günümüze yapısal bütünlüklerini koruyarak ulaşmıştır. İncelenen örneklerden 5. ve 6. örneklerin daha çok özgün malzeme özelliklerini koruduğu, 1., 2., 3. ve 4. örneklerde ise yakın tarihlerde gerçekleştirilen restorasyonlar sonrası malzeme bakımından daha fazla yenilenmiş durumda olduğu anlaşılmaktadır. Bu örneklerin benzer müdahalelerle onarılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Mihrapların boyutları, en küçüğü 2,15 × 3,00 m (5. örnek), en büyüğü 4,75 × 3,25 m (2. örnek) olup dikdörtgen formdadır. 1., 2. ve 3. örnekler ile 4., 5. ve 6. örnekler kendi aralarında tasarımları açısından oldukça benzerdir. 2. örnek sade, düz taç formu iken; 4., 5. ve 6. örneklerde dilimli tepelikler kullanılmıştır. Bordür düzenlemelerinde en geniş ölçülü ana bordür, onu kuşatan daha ince kenar bordürler ve aralarda sınırları belirleyen

ince silmeler mevcuttur. 1., 2. ve 4. örneklerde ince bordürlerde mukarnas benzeri geometrik formlar; 1., 3. ve 6. örneklerde ise iki iplik sistemli kıvrık dallar, çiçek ve rumi motiflerinden oluşan düzenlemeler görülmektedir. Tüm örneklerin ana bordürlerinde merkezde bir çokgen ve buna bağlı yıldız motifleri bulunmaktadır. Yıldız ve çokgen motiflerinin aralarındaki boşluklar çiçek motifleri ile doldurulmuştur. Ayrıca 1., 2. ve 3. örneklerde merkez çokgenlere kabaralar yerleştirilmiştir. Bordür düzenlemeleri açısından tüm örnekler birbirine oldukça benzerdir.

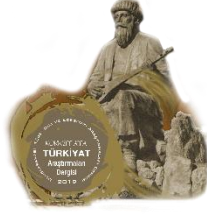
Alınlık ve köşeliklerde farklı uygulamalar gözlenmektedir. 2. örnekte alınlık ve köşelik alanları birleştirilmiş ve geometrik düzende tasarlanmışken, 1., 3. ve 6. örneklerde ayrı tasarlanmıştır. 3. ve 4. örneklerde köşelikler kabartma motif ve kabaralarla süslenmiş, diğer örneklerde sade bırakılmıştır. Sadece 3. örnekte sütünce kullanılmış olup, tüm örneklerin orta niş alanı sade bırakılmıştır. 3. ve 4. örneklerde kavsara mukarnasıdır. Kavsaralarda kullanılan kemer, yalnızca 6. örnekte yuvarlak; diğer örneklerde sivri kemerlidir. 4. örnekte orta niş alanının ortasında küçük bir mihrap yer almaktadır.

Kastamonu İli Merkez İlçesinde incelenen altı alçı mihrap; malzeme, teknik, plan, form, kompozisyon ve motif bakımından benzer özellikler taşımaktadır. Ancak bu benzerliğe rağmen her mihrap, kendi kimliğini ortaya koyan farklılıklara sahiptir. Bu durum, aynı sanatsal ifadenin özgün tasarımları olarak üretildiklerini göstermektedir. Bu örneklerde ortaya konulan geometrik karakterli sanatsal ifade, Anadolu Türk-İslam sanatlarına ilişkin bölgenin ve dönemin izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda, incelenen mihraplar son derece önemli sanatsal ve kültürel değere sahiptir. Kültür varlıkları, üretildikleri dönemin, coğrafyanın ve uygarlığın sanatsal, tarihsel, teknolojik, dini, siyasi, kültürel ve ekonomik verilerini taşıyan hafızaları ve imzalarıdır. Bu özellikleriyle ulaşan kuşaklara ışık tutmakta ve bilgi sunmakta; kültürel sürekliliği sağlamaktadırlar. Bu önemden ötürü, korunarak gelecek nesillere aktarılması asli bir gerekliliktir. Çalışmada bu gerekliliğe örnek olarak belirlenen geometrik desenli alçı mihraplar incelenmiş, sanatsal ve mevcut korunma durumuna dikkat çekilmiştir.

Kaynakça

- Aybek, E. (2011). *Erken dönem Osmanlı camilerinde alçı süsleme*. [Yüksek Lisans Tezi]. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Behçet, M. (1925). *Kastamonu asar-ı kadimesi*. İstanbul: Matbaa-ı Amire.
- Çıfci, F. (1995). *Kastamonu camileri-türebeleri ve diğer tarihi eserleri*. Ankara: TDV Yayınları.
- Eskici, B. (2001). *Ankara mihrabları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınevi.
- Eskici, B. (2006). Anadolu Selçuklu ve beylikler dönemlerinde alçı mihrablar. *Sanat Tarihi Dergisi*, 15(1), 57-75.
- Gökoğlu, A. (1952). *Paphlagonia -paflagonya-: Gayri menkul eski eserleri ve arkeolojisi*. Kastamonu: Doğrusöz matbaası.
- Gökgöz Gedik, G., Kışalı E. & Kuban Orcan N. (2025). Kastamonu beylikler dönemi kırsal camilerinin mimari koruma bağlamında incelenmesi. *Art-Sanat*, 23, 125-155.
- Gürdal, E. Acun, S. (2003). Alçı malzemenin taşıyıcılık özellikleri. *Türkiye Mühendislik Haberleri Dergisi*, 427, 63-70.
- Gürdal, E. (2010). Bir yapı malzemesi olarak alçı. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 4, 37-43.

- Kara, D. (2022). Eskişehir Sivrihisar İlçe merkezindeki cami ve mescitlerin alçı mihrapları. *İstem Dergisi*, 20(40), 355-378.
- Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü. (2024). *Merkez Abdülcabbar Cami Restorasyon Raporu*.
- Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü. (2024). *Merkez (Şucauddin) Şeyh Şaban-i Veli Cami Restorasyon Raporu*.
- Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü. (2024). *Merkez Musa Fakih (Zeynizade, Zihnizade) Cami Restorasyon Raporu*.
- Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü. (2024). *Merkez Duruçay Köyü Halil Bey Cami Restorasyon Raporu*.
- Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü. (2024). *Merkez Hepkebirler Cami Restorasyon Raporu*.
- Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü. (2024). *Merkez Yukarıpazar (Hamzaoglu Hamza Ağa) Cami Restorasyon Raporu*.
- Ozanoğlu, İ. (1966). *Türk büyüklerinden ünlü bilgin ve mutasavvıf Şaban-ı Veli: hayatı, eserleri ve külliyesi*. Kastamonu: Yenises Matbaası.
- Ödekan, A. (1997). Alçı bezeme. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, 56-58.
- Öney, G. (1973). İran'da erken İslam devri alçı işçiliğinin Anadolu Selçuk sanatında akisleri. *Belleken*, 37(147), 257-277.
- Öney, G. (1976). *Türk çini sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öney, G. (1989). *Beylikler devri sanatı, XIV.-XV. Yüzyıl*. Ankara: TTK Yayınları.
- Öney, G. (1990). *Ankara Arslanhane camii*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Önge, Y. (1971). Malatya Ulu Camiinde bulunan alçı tezyinat. *Önasya Mecmuası*, 6(69), 4-5.
- Önge, Y. (1992). Konya'da yeni bulunan alçı süsleme. IX. *Vakıf Haftası Kitabı, Seminerler* (2-4 Aralık 1991, Ankara), 187-195.
- Shani, R. (1994). Gypsum decoration in the gunbad-ı alawian at Hamadan. *In the Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia*, edited by R. Hillenbrand. California, 71-76.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (2022). *Anadolu'nun Ortaçağ dönemi ahşap direkli ve kirişli camileri: Kastamonu Mahmut Bey cami yönetim planı (2022-2026)*. <https://kvmgm.ktb.gov.tr/Eklenti/93112,uyp-kastamonu-mahmut-bey-Cami-yonetim-planipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi 07.07.2025)
- Türkmenoğlu, A. & Eskici B. (2002). Hasankeyf Koç Cami mihrablarının alçıları üzerine arkeometrik çalışmalar. 17. *Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 28 Mayıs - 1 Haziran 2001, Ankara, 81-88.
- Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniv. Yay.
- Yetkin, S. K. (1959). *İslam Mimarisi*. Ankara: İlahiyat Fak. Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1981). Konya'da yeni bulunmuş figürlü stuko süslemeler ve Anadolu Türk mimarisindeki devamı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X (1979 -1980), 353-357.



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 262-278
Geliş Tarihi-Received: 22.08.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17175552

Margaret Keane'in Resimleri ve Oyuncak Bebek Tasarımlarına Etkileri

Margaret Keane's Paintings and Their Impact on Doll Designs

Eda UZUN*
Gülşah ÖZDEMİR**

Öz

Margaret Keane, geçen yüzyılın ortalarında yaptığı büyük gözlü çocuk resimleri ile sanat tarihine konu olmuştur. O zamandan beri, yapıtlarından çok evliliği ve uğradığı haksızlık ile gündeme gelmiş bir ressamdır. Özellikle 2014 yılında Tim Burton tarafından çekilen filmi *Big Eyes* bu durumu perçinlemiştir. Oysa sanatçı yaptığı çalışmalar ile birçok tasarım alanında büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Keane'in yaptığı resimler döneminin eleştirmenleri tarafından oldukça eleştirilse de halk tarafından çok sevilmiş ve benimsenmiş hatta iri gözlü figürleri tabaklara, kupalara basılmış ve neredeyse birçok eve bu şekilde girmiştir. Diğer yandan çizgi film sektörünü de etkileyen Keane tarzının etkilediği en can alıcı alan oyuncak bebek piyasası olmuştur. Kitsch'in Kraliçesi olarak anılan Margaret Keane'in büyük gözlü figürlerinin *Little Miss No Name*, *Blythe*, *Susie Sad Eyes* isimli birçok bebeğin tasarımında etkisi olduğu bilinmektedir. Yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinde piyasaya sürülen bu bu bebekler bugün dünyanın birçok çevrimiçi alışveriş ve açık artırma platformlarında hala satışa sunulmakta ve birçok koleksiyoner tarafından yüksek fiyatlarla satın alınmaktadır. Tarihsele araştırma tekniği ile bulunan belgelerin incelendiği bu çalışmada, 1950'lerin ünlü ressamı Margaret Keane'in büyük gözlü figürlerinin 1960 ve 1975 yılları arasında oyuncak tasarımlarındaki etkilerinin araştırılması, sanat ile tasarım alanlarının bütünlüğünün gözlemlenmesi ve alan yazındaki boşluğun giderilmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada ayrıca sanatçının biyografisinin eserlerini nasıl etkilediğine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat ve tasarım, Margaret Keane, pop sürrealizm, oyuncak bebek, büyük gözler.

Abstract

Margaret Keane, whose paintings of large-eyed children in the middle of the last century have made her a household name for art history, has since become more famous for her marriage and the injustice she suffered than for her work. Tim Burton's 2014 film *Big Eyes*, in particular, reinforced this reputation. Yet, the artist has become a significant source of inspiration for many design fields through her work. While Keane's paintings were heavily criticized by critics of the time, they were deeply loved and embraced by the public, and her large-eyed figures were even printed on plates and mugs, effectively entering many homes. On the other hand, the doll market was the most crucial area affected by the Keane style,

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, e-posta: edauzun@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0767-9154.

** Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, e-posta: gulsahtontu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3768-9230.

which also influenced the cartoon industry. The large-eyed figures of Margaret Keane, known as the Queen of Kitsch, are known to have influenced the designs of many dolls, including Little Miss No Name, Blythe, and Susie Sad Eyes. These dolls, released in the third quarter of the 20th century, are still offered for sale on numerous online shopping and auction platforms worldwide today and are purchased at high prices by many collectors. Using historical research techniques, this study aims to investigate the influence of the large-eyed figures of Margaret Keane, the renowned 1950s painter, on toy design and to observe the integration of the fields of art and design.

Keywords: Art and design, Margaret Keane, pop surrealism, doll, big eyes.

Giriş

Sanatın etkisi bazen çağları aşabilmekte ve bir sanat eseri kendisinden yüzyıllar sonraki başka bir sanat ya da tasarım ürününe ilham olabilmektedir. Söz konusu zaman dilimi asırlar olmasa da Margaret Keane resimlerinin bu ilham verici özelliği taşıdığı düşünülmektedir. “Big Eyes” olarak tanımlanan ve büyük hüznünlü gözleri ile Margaret Keane’in imzası haline gelen eserler 1950’lerde ün kazanmaya başlamıştır. Popüler kültürün yoğun bir şekilde ilgisini çeken büyük gözlü kadın, çocuk ve hayvan betimlemeleri sadece resim sanatının değil grafik tasarım, animasyon ve oyuncak dünyasında ilgi odağı haline gelmiştir. Bugün Kitsch’in kraliçesi olarak anılan Margaret Keane’in “Big Eyes” resimleri tasarım dünyasında masumiyetin ve büyük göz estetiğinin en büyük temsilcisi olarak kabul edilmektedir.

Keane’in melankolik büyük gözlü imgeleri sanat tarihinin özgün ve etkileyici bir türünü yansıtırken toplum tarafından da oldukça sevilmiştir. Eserlerindeki figürlerin gözlerini normalden çok daha büyük yapan Keane, bunu fiziksel değil duygusal bir imge olarak kullanmıştır. Keane’in erken dönem resimlerinde genellikle kompozisyonun merkezine yerleştirilen büyük gözlü figürün, bazen yalnızlık ve hüznü, bazen de çaresizlik ve merak gibi duyguları aktardığı görülmektedir. Sanatçı gözlerle birlikte duyguları öne çıkararak seyircinin dikkatini bu yöne çekmiş ve resmin diğer ayrıntılarını arka plana atmıştır. Böylelikle resimlerini estetik bir obje olmaktan çıkaran Keane seyirci ile duygusal bir bağ kurmaya niyetlenmiştir. Esasen sanatçının resimleri bu sebeple popüler kültür tarafından benimsenmiştir.

1960’lar itibariyle “Big Eyes” resimleriyle tasarım dünyasını cezbetmeye başlayan Margaret Keane tarzı; afişlerde, reklamlarda, oyuncularda, tabaklarda, bardaklarda, ev eşyalarında vs. kendini göstermeye başlamıştır. Sanat seyircisiyle güçlü bir bağ kuran Keane’in tavrını benimseyen tasarımcılar bu duygusal yaklaşımı ticari bir unsura dönüştürmekten kendilerini alamamışlardır.

Özellikle anlatmak istediğini sade kompozisyonlarında birkaç unsurla betimlemesi, ön plana büyük gözleri yerleştirmesi ve genellikle arka planları boş bırakması; grafik tasarım ve illüstrasyon alanlarında dikkate alınmış olmalıdır. Anlatılmak isteneni tek bir unsur ile ortaya koyup dikkati çeldiren her şeyi ortadan kaldırma fikri Keane resimleri ile popülerleşmiş bir anlatım biçimine dönüşmüştür.

Yirminci yüzyıl genel olarak savaşların, salgınların, ekonomik buhranların ve kitlesel kayıpların yaşandığı bir asır olmuştur. 20. yüzyılın insanı acı duygusunu benliğiyle özdeşleştirmiş ve modernleşme yolunda verdiği büyük kayıplar için bir asır yas tutmuştur. Kitleler, Keane’in resimlerindeki masumiyet ve melankolinin kendilerine kendi yaşantılarını ve acılarını hatırlatması nedeniyle bu görselleri yaşam alanlarına almışlardır; bu durum sıra dışı olmamalıdır. Bugünün penceresinden geçmişe

bakıldığında Keane tarzını estetik bir varlık olarak değil de sanat, tasarım ve kültürün etkileşimi olarak ifade etmek daha da yerinde olacaktır.

Margaret Keane'in resimlerini incelerken bir sanatçının kişisel başarısından ziyade onun estetik algısının tüm sanat, tasarım ve kültür alanını nasıl derinden etkilediğini ortaya koymak ve görsel kültürün evrimleşme sürecini gözler önüne sermek önemli bir konudur. Keane'in büyük göz estetiğinin özellikle 1960-1975 yılları arasında oyuncak bebek tasarımına olan etkisini inceleyen bir akademik çalışma alan yazında bulunmamaktadır. Bu açıdan alan yazında ulusal ve uluslararası araştırmalar incelenmiş ve araştırmacılara kaynak sağlaması amaçlanmıştır.

1960 ve 1975 yılları arasında Amerika Birleşik Devletlerinde üretilen oyuncak bebekler bu araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Margaret Keane'in büyük göz estetiğiyle ilişkilendirilen bebekler, çalışmaya dahil etme kriterlerindendir. Bu anlamda Susie Sad Eyes, Little Miss No Name ve Blythe oyuncak bebekleri örnek olarak seçilmiştir. hem görsel özellikleri hem de dönem kaynaklarında yer alan üretici bilgileri aracılığıyla doğrudan Keane'in hüznü büyük göz estetiğiyle ilişkilendirilmeleri bu bebeklerin seçilmesinin nedenidir. Barbie oyuncak bebekler gibi aynı dönemde üretilen ama farklı çizgide tasarlanmış bebekler bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırma, Margaret Keane'in hayatı, çalışmaları ve sanatçının tarzının oyuncak tasarımı alanına olan etkileri ile sınırlı tutulmuştur. Keane'in resimleri ile 1960-1975 yılları arasında üretilen bazı oyuncak bebek tasarımları arasındaki görsel ve estetik benzerlikleri ortaya koymak amacıyla tarihsel araştırma tekniği ve karşılaştırmalı görsel analiz yöntemlerinden yararlanılarak yürütülmüştür. Araştırmada öncelikle Keane'in büyük göz estetiğini temsil eden resimleri incelenmiştir. Ardından dönemin öne çıkan oyuncak bebekleri olan Susie Sad Eyes, Little Miss No Name ve Blythe, üretici firma bilgileri, tasarımcı adları, ambalaj görselleri ve müzayede katalogları aracılığıyla değerlendirilmiştir. Her bir vaka için bebeklerin göz oranı, yüz ifadesi, duygusal aktarım biçimi ve görsel sunumu sistematik biçimde çözümlenmiş; elde edilen bulgular Keane'in resimleriyle karşılaştırılarak sanat-tasarım etkileşimi ortaya konulmuştur. Ayrıca, çalışmanın kapsamını genişletmek üzere Keane estetiğinin çizgi film karakterlerine (ör. Powerpuff Girls) etkisi de incelenmiş, böylece büyük göz ikonografisinin farklı tasarım alanlarına nasıl aktarıldığı bütüncül bir şekilde tartışılmıştır.

Margaret Keane ve Melankolik Büyük Gözlerin Doğuşu

Hüznü büyük gözlerin ressamı Margaret Keane yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Amerika'da dünyaya gelmiştir. Asıl adı Peggy Doris Hawkins olan Margaret Keane, Tennessee'de muhafazakar Metodistlerden oluşan orta sınıf bir ailede dünyaya gelmiştir. Sanatçının geçmişi hakkında çeşitli nedenlerle az ve sınırlı bilgi bulunmaktadır (Kırpalov, 2024). Sanatçının çocukluk yıllarında başına gelen bir hastalık tüm hayatını ve sanat anlayışını şekillendirmiştir. Geçirdiği bir kulak enfeksiyonu yüzünden kalıcı olarak işitme kaybı yaşamış olan sanatçı insanları anlayabilmek için gözlerine derin bir şekilde bakmaya başlamıştır. Darz Art Magazine yazarlarından biri olan Safoora Seyed, Margaret Keane'in resimlerindeki büyük gözlerinin kişisel bir hikayeyi anlattığını yazmıştır. Küçüklüğünden beri işitme kaybı çeken Keane'in insanlarla iletişim kurmak için insanların gözlerine baktığını belirtmiştir. Sanatçının büyük gözlerle olan takıntısının, ileriki yıllarda sanat eserlerine ilham kaynağı olduğunu belirtmiştir (Görsel 1). İzleyicilerine duygu iletmek için kompozisyonlarındaki figürlerin gözlerini çok büyük

yapan Keane, hayatının ilerleyen dönemlerinde bu sanatsal iletişim biçiminden faydalanmıştır (Parra, 2023).



Görsel 1. Margaret Keane (1927-2022). Fotoğraf: Robert Gumpert/The Guardian (Lee, 2022).

Çok küçük yaşlarda iletişim becerilerini resim dili ile geliştirmeye çalışan sanatçı bol bol resim yapmış, eskizler çizmeye başlamıştır. Sanatçı ilk yağlıboya tablosunu on yaşında yaptığını söylemiştir. Biri ağlayan, diğeri gülen iki kız çocuğunu tasvir eden resminin gelecekteki tarzına dair ipuçları verdiği düşünülmektedir. Sanatçı, ergenlik yıllarında sanat tarihi okumuş ve resim derslerine katılarak becerilerini daha da geliştirmiştir (Kırpalov, 2024). Kardeşi ile devlet okuluna gitmiş ve 18 yaşına geldiği zaman New York'taki Traphagen Tasarım Okulu'na gitmiştir. 1950'lerde portre çalışmaları yapmaya başlamadan öncesinde giysiler ve bebek karyolaları çizmeye başlamıştır. Küçük yaşlardan itibaren kitsch'le ilgilenmeye başlayan Keane, yağlı boya ve akrilik boyalarla resimler yapmış ve resimlerindeki konular; çocuklar, kadınlar ve köpekler, kediler ve atlar gibi sıradan hayvanlarla sınırlı kalmıştır. Margaret Keane'in etkilendiği sanatçılar arasında ilk sırada Amadeo Modigliani yer almıştır. Özellikle Modigliani'nin çalışmalarındaki gözlere odaklanılan kadın resimleri, Keane üzerinde oldukça büyük bir etki bırakmıştır. Ek olarak Gustav Klimt, Vincent van Gogh ve Pablo Picasso gibi ressamlar da renk, derinlik ve kompozisyon açısından Keane'i etkileyen diğer ressamlar arasında sayılmaktadır (Meyer, 2024).

Margaret Keane, 1940'ların sonlarında Kaliforniyalı Frank Ulbrich ile evlenmiştir. Evli kaldığı süreç boyunca ev hanımlığına odaklanan Keane resim yapmaya hobi olarak devam etmiştir. Kendine özgü tarzı, kızı Jane'in doğumuyla gelişmeye başlamıştır. Bebeğinin yüz hatlarının, özellikle de gözlerinin yetişkinlerden ne kadar farklı olduğunu fark eden sanatçı gözleri daha da vurgulamaya karar vermiş ve eskizlerinde Jane'in gözlerini büyütmüştür (Kırpalov, 2024). Bu dönem Margaret için şöhret ve maddiyat açısından çok verimli olmasa da evinde sanatını geliştirecek zaman bulması ve küçük kızının portrelerini çizerek ileride imzası haline gelecek olan büyük göz teması üzerinde uzmanlaşmasını sağlayacak kadar kendini geliştirme imkanı yakalaması önemlidir. Evlilikleri uzun sürmeyen Margaret ve Frank 1955 yılına kadar birlikte devam ettikten sonra boşanmışlardır. Sanatçı bu olayın üzerine kızını da alarak San Francisco'ya taşınmıştır (Parra, 2023). Bu noktaya kadar sanat hayatında büyük bir ivme yakalayamayan Keane henüz resim satamamaktadır ve küçük kızını sağlıklı bir şekilde büyütebilmesi için para kazanması gerekmektedir.

Bu süreçten sonra yaptığı bir diğer evlilik, sanat hayatında ciddi bir dönemeç noktası olmuştur. Sanatçı, evlendiği kişi tarafından terörize edilmiş, resimlerinin hakları elinden alınmış ancak aynı zamanda eserleri şöhret kazanmış ve günde 16 saat çalışmak zorunda kaldığı bir döneme girmiştir. Bu dönemde hüznü ve büyük gözlü çocuk resimleri yapmaya adanmıştır kendini. Resimlerinin kopyalarının bardaklara, tabaklara, ev eşyalarına basılması onu daha ünlü hale getirmiştir. Resimleri artık her yerdedir. Eserleri halk tarafından çok sevilen Keane içinde bulunduğu mutsuz dönemi resimlerine aktararak halkın büyük gözlere olan sevgisini daha da perçinlemiştir. Margaret Keane'in resim tarzı, banliyölerde yaşayan yeni ortaya çıkan Amerikan orta sınıfı arasında oldukça popüler hale gelmiştir. Bu insanlar, evlerini dekore etmek için basit, anlaşılır ve özgün sanat eserleri aramaktadırlar ve soyut dışavurumculuk veya minimalizm gibi aşırı entelektüel sanat biçimlerine pek ilgi duymamışlardır. Keane'in eserleri ise halkın seveceği türden; dokunaklı, estetik açıdan hoş ve duygusal resimlerden oluşmaktadır (Kirpalov, 2024).



Görsel 2. Margaret Keane, The Stray, Tuval üzerine yağlıboya, 1962 (<https://www.keane-eyes.com/product/the-stray-2/>)

“Stray” (Başiboş) Keane'in en ünlü çalışmalarından biridir. Sanatçı bu tarz çalışmaları defalarca resmetmiştir. Kompozisyonun merkezinde büyük gözleri ile hüznü bakan küçük bir çocuk ve kucağına alıp sıkı sıkı sarıldığı bir köpek yer almaktadır. Arka plan boş bırakılmış ressam sadece vermek istediği mesaja odaklanmıştır. Dikkat dağıtabilecek her türlü görselden kaçınan Keane'in tarzının en belirgin ve etkileyici örneklerinden biridir (Görsel 2). Mavi beyaz ve gri tonların hakim olduğu resimde yalnızlık, korunmasızlık ve hüznü duyguları hissedilmektedir. Diğer yandan büyük gözlü tablolar, sanat dünyası profesyonellerinin ve müze küratörlerinin çoğunluğu tarafından küçümsenmiştir. Evcil hayvanlarına sarılarak ağlayan çocukların oluşturduğu duygusal kitsch kompozisyonlar daha karmaşık ve sofistike sanat formlarına aşına olanların zihninde pek bir etki bırakmamıştır (Kirpalov, 2024).



Görsel 3. Margaret Keane, Eski Hawaii Çiçekleri, Tuval üzerine yağlıboya, 58,4 × 72,4 cm, 1968
(<https://www.keane-eyes.com/product/flowers-old-hawaii/>)

1960'ların ortalarında, Margaret Keane Kızıyla birlikte Hawaii'ye taşınmış ve resim yapmaya devam etmiştir. Bu dönemde eserleri daha neşeli bir hal alan Keane genellikle Hawaii bitki ve hayvanlarından öğeleri kompozisyonlarına dahil etmiştir (Kırpalov, 2024). Sanatçının bu dönem çalışmaları sıcak tropik ortam kompozisyonlarından etkilenmiştir. Bu resimler daha renkli ve mutlu görünen çocuklarla dolmuştur. Margaret'in Hawaii'de yaşadığı sırada ortaya çıkan gelişmelerden biri de resimlerinde hayvanları cömertçe betimlemesidir. 1960'lı yıllarda sanatçının eserlerindeki belki bir kedi ya da bir köpek bu zamanlarda sadece hayvanlardan ya da tek bir figürden oluşmaktadır (Brown, 2014, 84). 1970'lere geldiğinde ise Keane'in resimleri yavaş yavaş gözden düşmeye başlamış ve büyük gözler etkisini yitirmeye başlamıştır.

Çalkantılı Bir Evlilik ve Bir Başarı Öyküsü

1950'lerde Margaret Keane, boşanmış, çocuklu ve işsiz bir kadındır. O dönemlerde ayakta kalmaya çalışan bir sanatçı olarak geçimini mobilya dekorasyonu ve sokaklarda portreler çizerek sağlamaya çalışmıştır. San Francisco Sanat Festivali sırasında sanatçı olduğunu iddia eden biriyle tanışmıştır. Bu kişi Walter Keane'dir. Walter Keane, palet bıçağının cesur darbeleriyle çizilmiş Avrupa sokaklarının resimlerini satan, çekici ve konuşkan bir insandır ve daha sonra ortaya çıktığı üzere resimleri de kendisi yapmamıştır (Kırpalov, 2024). Walter Keane, 1915 yılında Nebraska'da doğmuştur ve o zamana kadar hayatının büyük kısmında satış temsilciliği yapmıştır; ancak Margaret'e kendisini ressam olarak tanıtmıştır. 1955 yılında evlenmişlerdir. Margaret, Walter'a hem âşık olmuş hem de onu sanatına destek veren bir eş (Görsel 4) ve özellikle beş yaşındaki kızına karşı koruyucu bir baba figürü olarak görmüştür (Fernandes, 2020, 42).

Geçmişte kadının sanatla olan ilişkisi eril tahakkümün altında belirli bir mesafe içinde ve toplumsal cinsiyet normlarının yörüngesinde biçimlenmiştir (Özyonar Çırak, 2021, s.81). Keane'in de yaşadığı bu durum, eserlerini ön plana çıkarmaya çalıştığı bir dönemde onu Walter Keane'e mahkûm etmiştir. Sanat piyasasında yer edinmesinin zor olacağını öne süren Walter, Margaret'i eserlerinin tüm haklarını gizlice ona devretmeye ikna etmiştir. Margaret her ne kadar çocukluğundan beri resim yapsa da bir kadın sanatçının erkekler kadar iyi satış yapamayacağına inanmıştır (Fernandes, 2020, 42).



Görsel 4. Atölyede birlikte çalışan Walter ve Margaret Keane, 1961 Fotoğraf: Bettmann/Corbis (Ronson, 2014).

Bir satış elemanı olarak Walter, Margaret'in sanat eserlerinin tanıtımını yapmıştır. Başlangıçta bu, Margaret'in adını yaymak için harika bir yol gibi görünse de tüm resimlerini "Keane" adıyla imzalamıştır. Walter bundan faydalanarak Margaret'in tüm resimlerinin sorumluluğunu üstlenmiştir (Parra, 2023). Keane, UPI ile yaptığı özel röportajda, kendi çalışmalarını Walter'a aitmiş gibi satmaya başladıktan sonra kendisi için pek bir fark oluşmadığını sadece daha büyük bir evde çalışmalarına devam ettiğini belirtmiştir (Schaefer, 2014). Walter ise karısının resimlerini kendi eseriymiş gibi göstermiş ve karısının sıradan bir amatör olduğunu, hatta en iyi ihtimalle iyi bir asistan olduğunu iddia etmiştir. Margaret ise o sırada kitsch düşkünü Amerika için evinin bodrumunda her gün eser üreten yalnız bir sanat fabrikasına dönüşmüştür (Escalante-De Mattei, 2022). Bu noktada sanatçı, eşi tarafından, Bourdieu'nun bahsettiği, sembolik şiddete maruz kalmıştır. Bourdieu, sembolik şiddeti açıklarken hükmedilenin egemen olana onay vermesiyle gerçekleşen bir sistem olduğundan bahsetmektedir. Yani sembolik şiddet zorla gerçekleştirilen bir eylem değil, hükmedilenin bu zorbalığı içsel olarak kabul etmesi, ona boyun eğmesi ve bağlılık göstermesi ile ortaya çıkmaktadır. Toplumun ürettiği ve normal olarak algılanan bu durum hükmedilen için bir boyun eğme biçimine dönüşmektedir (Bourdieu, 2002, 34). Bu sebepten eşine resimlerini öylece devrettiği için Margaret'i doğrudan suçlamak hakkaniyetli bir yaklaşım oluşturmamaktadır.

Öte yandan Walter'ın resim satışlarını üstlenmesinin ardından Keane'in resimleri, halk arasında inanılmaz bir başarı yakalamış, halk sadece resimlerini değil, aynı zamanda küçük bir hayvana sarılmış, büyük, koyu, hüzünlü gözlerle bakan çocuklar ve kimsesizlerden oluşan kompozisyonlarıyla dekore edilmiş tabaklarını, baskılarını ve bayilik yöntemiyle pazarlanan ev eşyalarını da satın almaya başlamıştır (Escalante-De Mattei, 2022). 1960'lara gelindiğinde, resimler her yerde mevcut hale gelmiştir. Dean Martin ve Joan Crawford gibi yıldızlar resimlerin orijinallerini satın almışlardır. Andy Warhol o dönemde şöyle demiştir: "Keane'in yaptığı şeyin harika olduğunu düşünüyorum. İyi olmalı. Kötü olsaydı, pek çok kişi beğenmezdi" (Lee, 2022). Resimlerin getirdiği büyük başarı ve şöhret, Walter'ın saldırgan bir dolandırıcı olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Margaret içine kapanık bir kadın olarak bilinse de pes etmemiş ve bir başkasının eserinin itibarını ele geçirmesini asla kabul etmemiştir (Parra, 2023).

1965 Dünya Fuarı için büyük bir sanat eseri sipariş edilmiştir ve çalışma, ufukta yürüyen ve bir merdivende sıraya giren büyük gözlü kimsesiz çocukların geçit törenini tasvir etmektedir. Sanat eleştirmeni John Canaday, Keane'i: gözleri kocaman açılmış bebeklerin sürekli tekrar eden çizimlerini aşırı yapmacık bir şefkatle üreten, eserleri eleştirmenler arasında nahoş ve basit eserlerle ilişkilendirilen ünlü bir ressam olarak tanımlamıştır. "Eserde yaklaşık 100 çocuk yer alıyor ve bu nedenle sıradan bir Keane resminden yaklaşık 100 kat daha korkunç" demiştir. Bu eleştirilerden rahatsız olan Robert Moses, eserin Fuar'da sergilenmesini engellemiştir (Meyer, 2024). Sanatçı "Tomorrow Forever" (Görsel 5) adlı eseriyle belirgin tarzını izleyiciye yüz çocukla göstermiştir.



Görsel 5. Margaret Keane, Tomorrow Forever, Tuval üzerine yağlıboya, 1990-1991
(<https://www.keane-eyes.com/product/tomorrow-forever/>)

Walter'ın, sanatçının emeği üzerinden yüksek düzeyde ekonomik kazanç elde ederken Margaret'in tanınmadığını hayal etmek zor görünmektedir. Margaret, 1965'te Walter'dan boşandığında ise her şey değişmiştir (Mobbs, 2022). Margaret, Walter'dan boşanmasına rağmen onun için resim yapmaya ve gerçekleri gizlemeye devam etmiştir. Margaret, Walter'a gizlice resim yapmaya devam edeceğine söz vermiştir ve 20-30 tane resim verdikten sonra aniden "Artık yalan yok. Bundan sonra sadece gerçeği söyleyeceğim" diyerek harekete geçmiştir (Ronson, 2014). Margaret Keane, onlarca yıl sır sakladıktan sonra, 1970 yılında Honolulu merkezli bir radyo istasyonuna verdiği röportajda nihayet gerçekleri açıklamıştır. Margaret, New York Daily News'e verdiği demeçte, "Ölesiye korkmuştum, 'Muhtemelen bana inanmazlar' diye düşündüm" demiştir. Ancak üçüncü eşi Dan McGuire'in da desteğiyle Margaret, bunu yapacak cesareti bulmuştur (Schaefer, 2014). "Birine bir şey söylersem beni öldüreceğini söylediği için ondan korkuyordum," diye anlatmıştır. Hatta onu alenen ressam olarak kabul etmiş, ancak daha sonra bunun kendisi için "acı verici" olduğunu belirtmiştir (Meyer, 2024). 1986 yılında ise Margaret Keane eski eşi Walter Keane'e dava açmıştır. Oldukça olaylı geçen davada hâkim, üç haftalık bir duruşmanın ardından küçük bir resim yarışması yapılmasını istemiştir. Margaret 53 dakika içerisinde resim yaparken Walter kolunun ağrıdığını söyleyerek çekilmiştir. Sonuç olarak resimlerin Margaret'a ait olduğuna ve sanatçıya 4 milyon dolar tazminat ödenmesine karar verilmiştir (Meyer, 2024). 2000 yılında eski eşi Walter'ın hayatını kaybetmesi üzerine verdiği bir röportajda, "o ölene kadar gerçekten ortadan kaldırılacağımı hissettim, insanların öldüğünü duymak hoşuma gitmiyor ama artık o korkuyu duymadığım için rahatladım" demiştir (Schaefer, 2014). Margaret Keane, 2014 yılında Times'a verdiği bir röportajda ise, eşine karşı koyacak akıl

ve cesaret'ten yoksun olduğunu itiraf etmiş, ancak ondan korkmak için geçerli sebepleri olduğunu, eğer mahkemede gerçeği söylerse, Walter'ın, kendisinin ve kızının hayatını tehdit ettiğini söylemiştir (Escalante-De Mattei, 2022). Bu sırada iyice gözden düşen ve unutulmaya yüz tutan eserleri 2014 yılında Tim Burton'ın Margaret Keane'in hayatını anlattığı Big Eyes isimli filmi ile tekrar piyasaya çıkmıştır. Filmin ortak yazarı Larry Karaszewski, sosyal medya üzerinden sanatçıya övgüler yazmış ve sanatçının güzel ruhunu tanımak için fırsat bulduğundan dolayı minnettar olduğunu belirtmiştir. Büyük Gözler'i beyazperdeye aktarmak on yıl sürmüştür.

Big Eyes filminde de Keane'in resimlerinde olduğu gibi göz teması öne plana çıkmaktadır. Mevzu gözler ve görmek ile ilgili olunca filmde ciddi bir tezatlık oluşmaktadır. Kocaman açılmış büyük gözlerin resmi yapılırken gerçekleri gören sadece ressamın kendisidir. Her şeyi görse de susmakta, diğer taraftan gerçeklik gözler üzerinden manipüle edilmektedir. Göz hem gerçek açıdan hem de manipülatif açıdan algının merkezidir ama büyük bir yanılgıya sebep olmaktadır. Sinemada göz üzerinden bu tarz manipülasyonlar yapılmaktadır. Benzer bir durum Black Mirror dizisinin "Men Against Fire" bölümünde de yer almaktadır. Orada da askerlerin görme duyularına yerleştirilen implantlar sayesinde algıları manipüle edilmekte, düşman olarak gösterilen insanlar birer canavar gibi tasvir edilerek öldürülmektedir (Doğaner, 2023, s. 822). Gerçek insanların canavara dönüşmesi gerçek ressamın asistana dönüşmesinden farklı değildir. Big Eyes filmi beyaz perdeye girdiği zaman milyonlarca dolarlık gişe geliri elde etmiştir. Margaret Keane yaşamının son evrelerinde böyle bir yapımla tüm dünyaya haklılığını kanıtlamış ve gerçekleri açıklayarak tüm dikkatleri yeniden üzerine çekmiş, adeta ikinci bir rönesans yaşamıştır.

2018'de Los Angeles Sanat Fuarı, eserlerinin retrospektifinde kendisine yaşam boyu başarı ödülü verilmiştir. Sanatçı ise bunu gerçek bir lütuf olarak nitelendirmiştir (Lee, 2022). Resimleri, Bruges, Madrid, Hawaii, Mexico City, Tennessee, Tokyo, Kaliforniya ve New York gibi dünyanın dört bir yanındaki ulusal ve çağdaş sanat müzelerinde sergilenen sanatçı 2022 yılında, 94 yaşında, kalp yetmezliği sonucu hayatını kaybetmiştir.

Büyük Gözler ve Tasarım Dünyasına Etkileri

Margaret Keane'in büyük gözlü çocuklarının hem sanat dünyasına hem de tasarım dünyasına ilham olduğu bilinmektedir. Sanatçının yakaladığı ticari başarı ve popülerlik, yaratılacak olan birçok karakter tasarımını ve oyuncakları etkilemiştir. Bu oyuncakların bazıları döneminde popüler olamasa da taşıdığı sanat değeriyle yeniden öne çıkmıştır. Sanatçı ayrıca döneminde fazlasıyla popüler olmuş çizgi film serilerine esin kaynağı olmuş ve bazı pop sürrealist sanatçılar tarafından da benimsenmiştir.

Keane'in ilham olduğu önemli oyuncak bebekler arasında "Susie Sad Eyes" (Üzgün Gözlü Susie) ve "Little Miss No Name" (Küçük İsimsiz Hanım) bulunmaktadır (Meyer, 2024; Parra, 2023). Margaret Keane'in büyük gözlü öksüzlerinin popüleritesinden ve estetik eğiliminden nasibini alan Susie Sad Eyes (Görsel 6) adlı oyuncak bebek 1960 yıllarında plastik seri üretim olarak piyasaya sürülmüştür. 20 cm boyutlarında ve kaba bir kalıba sahip olan bu bebeğin gözaltı morluklarıyla çevrelenmiş büyük gözleri ve hüzünlü bir yüzü vardır. Zamanla bu bebek niş bir takipçi kitlesi oluşturmuş ve koleksiyon değeri taşımaya başlamıştır. Hatta bazıları tarafından yapılan saç, kıyafet ve boyama müdahaleleriyle özelleştirilmiştir. Gina Garan tarafından "Susie Says" adlı bir kitapta

bebeğe özel bir yer verilmiştir. Bebek, döneminin ucuz maliyetli plastik oyuncacı olmasına rağmen Keane'in hüznünlü çocuk temasına duyulan ilgiyle ortaya çıkmış ve zaman içinde koleksiyon dünyasında, özellikle kişisel ve sanatsal yeniden yorumlamalar yoluyla kültürel bir figüre dönüşmüştür (Horsenettle, 2013).



Görsel 6. Susie Sad Eyes Oyuncak Bebeği, 1960

(<https://www.baksales.shop/?path=page/ggitem&ggpid=572532>)

Little Miss No Name" (Görsel 7) oyuncak bebeği ise Deet D'Andrade tarafından tasarlanmıştır. Tasarımcı bu bebeğin ortaya çıkma amacının arkadaş canlısı veya neşeli olması değil, dünyanın neden bu kadar hüznünlü olduğunu merak eden, hüznünlü bakışlı çocukları ortaya çıkarmak olduğunu ifade etmektedir. Bu oyuncacı 1960'larda piyasaya süren Hasbro oyuncak firması ise bu oyuncacın başarılı olacağına inanmıştır. Zamanının kültürel ikliminden faydalanmak umuduyla güzel kıyafetler, saçlar ve makyajlı bir bebek yerine, yamalı bir çuval giyinen ve ayakkabıları olmayan yoksul bir çocuk gibi görünen bu bebek piyasaya sürülmüştür. Şefkat gösterilmesi gereken bir oyuncak bebekle, çocukları başkalarının zorlukları konusunda eğitmek ve kendilerinden daha az şanslı olanlara şefkat göstermelerinin teşvik edilmesi amaçlanmıştır (Giles, 2022).



Görsel 7. Little Miss No Name Oyuncak Bebeği ve Ambalajı, 1965 (<https://toytale.ca/little-miss-no-name-hasbro-1965/>)

Oyuncak bebek ambalajında sert bir kar fırtınasında, sırtında sadece acınası bir çuval beziyle dışarıda duruyormuş gibi görülmektedir. Kutunun üzerinde Little Miss No Name'in kendisinden geliyormuş gibi yazılmış kişiselleştirilmiş bir not eklenmiştir: "Beni sevecek birine ihtiyacım var. Oynamayı öğrenmek istiyorum. Lütfen beni eve götür ve gözyaşlarımı sil". Kutunun üzerinde oyuncak bebeğin tam ismi "Little Miss No Name: Gözyaşlı Bebek" olarak yazılmış ve oyuncağın imajını daha da belirgin hale getirmiştir. Oyuncak hüznü gözleri, gözlerinden akan bir damla yaşı, dağınık saçları ve mutsuz ağzıyla hatta kolunu sonuna kadar uzattığında yalvarıyormuş gibi görünecek şekilde tasarlanmıştır. Bu kutu tasarımıyla "Little Miss No Name" ile "Barbie" bebek arasındaki fark daha da belirginleştirilmiştir. Aynı dönemde yine bir Amerikan oyuncak firması Mattel tarafından piyasaya sürülen ve yetişkin güzel kadınlara benzeyen Barbie oyuncak bebeği Little Miss No Name'in aksine büyük başarı elde etmiştir. Hasbro'nun, sıcak çikolata karışımları üzerindeki reklamlar da dahil olmak üzere onu mümkün olan her şekilde tanıtmaya çalışmasına rağmen piyasada sadece birkaç yıl kalmıştır. Şimdi ise Little Miss No Name, yalnızca sıra dışı vintage oyuncaklar toplayanlar tarafından rağbet görmektedir (Giles, 2022).

Keane'in ilham olduğu diğer bir oyuncak ise Kenner oyuncak firması tarafından piyasaya sürülen Blythe (Görsel 8) oyuncak bebeklerdir. Blythe'in benzersiz görünümü, oyuncak tasarımcısı ve Chicago Sanat Enstitüsü mezunu Allison Katzman'ın 1970'lerin başında Marvin Glass and Associates'te oyuncak tasarımcısı olarak çalışırken uyguladığı tasarımlardan esinlenerek ortaya çıkmıştır. Margaret Keane ve Allison Katzman'ın birbirine bağlı mirasları olan ve zamanlarının ötesinde olan bebekler çocuk oyuncakları kadar çekici olmasalar da yetişkin koleksiyoncular için kolayca sanatsal bebeklere dönüşmüşlerdir. Blythe bebekleri günümüzde gerçekten küresel bir hayran kitlesine sahip ve bu akım, doğası gereği moda, sanat ve film dünyalarıyla bağlantılı hale gelmiş ve sanat ve yaratıcılık dünyasının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Blythe'lar milyonlarca kişiye ilham kaynağı olmakta ve koleksiyoncular, eserleri için büyük rakamlar toplamaya devam etmektedir (Anderson, 2023).



Görsel 8. Blythe Oyuncak Bebekleri, 1972 (<https://toytale.ca/blythe-from-kenner-1972/>)

Blythe bebeklerin pop sürrealist sanatçılara da ilham olduğu bilinmektedir. Lanier'e göre (2020), Pop Sürrealist sanatçılar açık bir şekilde büyük gözlü küçük kızlara takıntılıdır ve bazıları Margaret Keane'i taklit etmiştir. Ancak Keane her iki cinsiyeti ve çeşitli ırkları resmetmiş ve figürleri genellikle yardıma muhtaç kimsesizler olarak tasvir etmiştir. Pop Sürrealizm'in kızları genellikle yetişkin gibi giyinmekte ve genellikle tekinsiz ortamlara yerleştirilmektedirler. Her zaman beyaz tenli olan bu kızların

görünüşleri fetişistçe hissettirmekte ve bazen sanki pin-up kızları gibi nesneleştirmektedir.



Görsel 9: Solda: Emma Mount, Carnaby Cutie, Tuval üzerine yağlı boya, 2019

<https://www.emmamount.com/gallery/blythe>,

Görsel 10. Sağda: Zelyss, Blythe Frida, Tuval üzerine yağlı boya, 2018,

<https://zelyss.com/art/product-category/prints/>

Bu bebeklerin kocaman ifade dolu gözlere sahip olması ve diğer oyuncaklara oranla daha sevimli olması 2000'li yıllarda sanatçıların ilgisini yeniden uyandırmıştır. Özellikle pop sürrealist sanatçıların anlatı, nostalji ve popüler kültür öğelerini birleştirme çabaları bu bebeklerin tercih edilme nedenleri arasındadır. Eserlerinde doğrudan bu bebekleri kullanan pop sürrealist sanatçı Emma Mount dikkat çekmektedir. Sanatçı düz arka planlar kullanarak öne çıkardığı bu bebekleri kompozisyonlarının odağına yerleştirmektedir. Bu bebeklerin hepsi farklı karakter ve kıyafetlerde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının arka planı sade ve grafiksel tutması Keane'in sanatsal anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında sanatçı hem Keane'in ilham olduğu bir oyuncağı yine Keane'in sanatsal anlayışıyla resmetmektedir. 2019 yılında ürettiği Carnaby Cutie (Carnaby Tatlıları) eserinde bu anlayış açıkça görülmektedir.

Portekiz kökenli pop sürrealist sanatçı Zelyss, eserlerinde özellikle Blythe bebekleri odağına almıştır. Frida Kahlo (Görsel 10), Harley Quinn, İnci Küpeli Kız ve Wednesday Addams gibi birçok popüler kültür öğesini Blythe bebeklere dönüştürmekte ve kompozisyonlarının odağına yerleştirmektedir. Eserlerinde figürleri ön planda tutan ve genellikle sade arka planları tercih eden sanatçı yine bu anlamda Margaret Keane ile aynı sanatsal anlayışı paylaşmaktadır. İki sanatçı arasındaki bu ifadesel benzerlik özellikle figürleri ön plana çıkarma motivasyonu ile ilişkilendirilebilir.

Günümüzde Blythe bebekler sanatçılar tarafından özelleştirilmiş (customize) eserlere çevirilmektedir. Sanatçılar oyuncak bebeğin iskelet yapısı üzerine kendi stillerini inşa etmektedir. Sanatçıların kendi hayal dünyalarına göre şekil verdiği bu bebekler bazen fantastik bir periye, bazen tanınmış bir figüre, bazen de bir hikâyenin kahramanına dönüşmektedir. Sanatçıya sınırsız ifade olanağı tanıyan bu bebekler onlar için adeta boş bir sayfaya dönüşmüştür. Bu sayede her sanatçının kendi heykeline dönüştürdüğü bu oyuncaklar yüksek fiyatlarla satışa sunulmaktadır. Pop sürrealist sanatçılar arasında bulunan Meb Graves, bu bebekleri hem yağlıboya tablolarına taşımış hem de kendi anlayışına göre özelleştirmiştir. Meb Graves'in özellikle Candy Land (Şeker Diyarı) adlı kişisel sergisinde sunduğu bebekler (Görsel 11) sanatçının kişisel tarzının yansımaları

haline gelmiştir. İllüstrasyonlarıyla bir arada sunduğu bu kişiselleştirilmiş heykeller, sanat ve tasarımın kesiştiği bu melez alanda dönüştürücü bir etki yaratmıştır.



Görsel 11. Mab Graves, Özelleştirilmiş Blythe Oyuncak Bebekleri, 2012
(<https://blytheponytailparades.wordpress.com/tag/blythe-doll-mab-graves/>)

Araştırmada incelenen oyuncak bebek vakaları bir tabloya dönüştürülmüştür. Tablodaki veriler, 1960'lardan 1970'lere uzanan dönemde üretilen ve günümüzde koleksiyon değeri taşıyan üç farklı bebeğin tarihsel konumunu göstermektedir. Susie Sad Eyes, Topper Toys tarafından 1960'larda piyasaya sürülmüş, ancak belirli bir tasarımcıya atfedilmemiştir; bu durum dönemin seri üretim anlayışını ve tasarımcının gölgede kalışını yansıtır. Little Miss No Name, 1965'te Hasbro tarafından üretilmiş ve tasarımcısı Deet D'Andrade olarak belgelenmiştir; ambalaj ve patent kayıtları, bu bebeğin tasarım sürecinin bireysel bir yaratıcının izlerini taşıdığını kanıtlar. Blythe ise 1972'de Kenner (Hasbro'ya bağlı) tarafından üretilmiş, tasarımcısı Allison Katzman'dır; müzayede katalogları ve üretici kayıtları, Blythe'ın hem estetik farklılığı hem de koleksiyon piyasasındaki değerini ortaya koymaktadır.

Tablo 1. İncelenen Oyuncak Bebek Vakaları

Bebek Adı	Üretici Firma	Yıl	Tasarımcı	Kaynak / Belge Türü
Susie Sad Eyes	Topper Toys	1960'lar	Belirtilmemiş	Reklam katalogları, koleksiyon siteleri, Horsenettle (2013)
Little Miss No Name	Hasbro	1965	Deet D'Andrade	Ambalaj görselleri, patent bilgileri, Giles (2022)
Blythe	Kenner (Hasbro'ya bağlı)	1972	Allison Katzman	Üretici katalogları, müzayede kayıtları, Anderson (2023)

Tüm bu oyuncak bebekler, Keane'in resimlerindeki büyük göz estetiği ile oyuncak bebek tasarımlarındaki yansımaları göstermektedir. Keane'in resimlerinde masumiyet ve melankoli vurgusu abartılı göz oranlarıyla öne çıkarken, Susie Sad Eyes, Little Miss No Name ve Blythe gibi bebeklerde bu estetik üç boyutlu forma taşınmıştır.

Mobbs'a göre (2022), 1999'da yayınlanan ve anormal derecede büyük gözlere sahip üç kızı içeren Powerpuff Girls (Görsel 12) çizgi film serisi Margaret Keane'in çizimlerinden esinlenmiştir. Parra (2023), Cartoon Network'te yayınlanan bu serideki öğretmeninin adının "Bayan Keane" olmasının sanatçı Margaret Keane'i onurlandırmak amaçlı olduğunu ifade etmektedir.



Görsel 12. Powerpuff Girls Çizgi Film, Bubbles, Blossom, Buttercup karakterleri, 1999
(<https://www.britannica.com/topic/Powerpuff-Girls>)

Powerpuff Girls karakterlerinin tasarımcısı Craig McCracken 1995 yılında verdiği bir röportajda bu karakterleri tasarlarken; “Bilinçli bir şey yapmadım, sadece ‘Ah, şu Keane resimleri ne kadar komik’ diye düşündüm ve oturup kocaman gözlü kızlar çizdim,” ifadelerini kullanmıştır (Animation Obsessive, 2022). Sanatçı her biri farklı kişilik özelliğine sahip kocaman gözlü Blossom, Bubbles ve Buttercup karakterleri sade ve stilize vektörel tarzda çizmiştir.



Görsel 13. Marjia Tiurina, Powerpuff Girls
(<https://marijatiurina.com/the-powerpuff-girls-re-imagined>)

Blythe bebeklerde olduğu gibi Powerpuff Girls de birçok sanatçıya ve illüstratöre ilham olmuştur. Özellikle popüler kültür öğelerini benimseyen sanatçılar arasında bu durum daha çok görülmektedir. Londra merkezli çalışan bir illüstratör olan Marija Tiurina, Blossom, Bubbles ve Buttercup karakterleri (Görsel 13) kendi tarzına göre yeniden yorumlamıştır. Tiurina (t.y.), çocukluğunda izlediği bu çizgi filmle duygusal bir bağ kurduğunu ve karakterleri pop sürrealist estetikle bu sebeple yorumladığını dile getirmiştir.

Sonuç

Margaret Keane, yirminci yüzyılın ikinci yarısında kendine özgü büyük gözlere sahip figürleriyle popülerlik kazanmış bir sanatçıdır. Çalkantılı evliliği ve sonrasında eşi tarafından kendisine mal edilen eserlerini geri alma çabası da sanatçının popülerliğinde

etkili olmuştur. 20. yüzyılın savaşlar ve kayıplarla dolu olması sanatçının bu hüzünlü figürlerini içinde bulunduğu toplumla buluşturmuştur. Ayrıca sanatçının hayatını konu alan ve Tim Burton tarafından yönetilen "Big Eyes" sanatçının bu popülerliğine katkı sağlamıştır.

Keane'in özel hayatında yaşadığı dönüm noktaları, deneyimler ve duygusal zorluklar, sanatçının resimlerinde tercih ettiği konuları ve biçimsel özellikleri de bir nevi şekillendirmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde sanatçının biyografisi ve sanatı arasındaki ilişki öne çıkmaktadır. Sanatçının hayatındaki bu izler ve yaşadığı dönemde var olan toplumsal olaylar onun resimlerindeki tercihleri şekillendirmiştir. Keane'in resimlerindeki büyük göz estetiği ve bu sayede izleyiciyle kurduğu duygusal yoğunluk ve yaşam öyküsü arasındaki bağlantı öne çıkmaktadır.

Keane'in hüzünlü ve masum çocukları genellikle ön planda ve düz bir fonda resimlemektedir. Böylece diğer tüm ayrıntılardan arınmış şekilde sadece figürleri göstermeye çalışmaktadır. Margaret Keane'in büyük gözlü figürleri oyuncaklara ve çizgi filmlere ilham olmuştur. Oyuncak bebekler arasında Susie Sad Eyes, Little Miss No Name ve Blythe en önemlileridir. Ayrıca Powerpuff Girls çizgi film karakterleri de yine sanatçının izlerini taşımaktadır. Tüm bu karakterlerin en önemli özelliği hepsinin orantısız büyük gözlere sahip olmalarıdır. Keane'in resimlerinden türeyen bu oyuncaklar (Blythe, Little Miss No Name, Susie Sad Eyes) zamanla koleksiyon nesnelere dönüşmüş ve sanat-tasarım-kültür arasında dolaşarak kült değer kazanmıştır. Sonuç olarak, Keane'in estetik anlayışı sadece resim sanatıyla sınırlı kalmamış, 1960-1975 dönemi Amerikan oyuncak endüstrisini doğrudan etkilemiştir.

Bu araştırmada elde edilen bulgular iki temel araştırma sorusu etrafında şekillenmiştir. İlk olarak, Margaret Keane'in büyük göz estetiğinin doğrudan etkilediği oyuncak bebekler belirlenmiş ve Susie Sad Eyes, Little Miss No Name ile Blythe örneklerinde bu etkinin açık biçimde görüldüğü tespit edilmiştir. İkinci olarak, söz konusu estetik öğelerin hangi biçimlerde aktarıldığı incelenmiştir. Yapılan görsel analizler sonucunda bebeklerin yüz oranlarında özellikle gözlerin başa göre büyütülerek duygusal bir ifade kazandırıldığı, masumiyet ve hüznün temalarının pazarlama stratejilerinde öne çıkarıldığı belirlenmiştir.

Diğer taraftan Keane'in eserlerindeki duygusal yoğunluğun bir oyuncığa aktarılması bu oyuncığın duygusal ve estetik bir anlatı taşıyan bir tasarım nesnesine dönüştürmüştür. Birer popüler kültür objesine dönüşen bu karakterler ve oyuncaklar, özellikle pop sürrealist sanatçılar tarafından benimsenmiş ve bu sayede görsel kültürde kalıcı bir iz bırakılmıştır. Özellikle Blythe bebeklerin hala üretiliyor olması ve çağdaş sanatçılar ve illüstratörler tarafından konu edilmesi bu durumun kanıtı olarak görülmektedir.

Sanatçılar ve özellikle illüstratörler arasında bilhassa Blythe bebekler daha çok konu edilmiş ve özelleştirilmiş üç boyutlu eserlere dönüştürülmüştür. Sanatçı bebeği kendi kişisel üslubuyla, heykel, illüstrasyon, tekstil tasarımı gibi alanları kullanarak yeniden kurgulamakta ve onu tekil bir sanat eserine dönüştürmektedir. Blythe bebeklerin özelleştirilmiş versiyonları onları bir seri üretim, tüketim ürünü ya da koleksiyon niteliğinden çıkarak birer sanat yapıtına ve kültürel belleği taşıyan objelere dönüşmüştür. Sanat ve endüstriyel tasarım arasındaki sınırların bulanıklaştığını ortaya koyan bu durum tasarım nesnesinin değerinin sadece işlevinden değil, özgünlüğünden geldiğini

göstermektedir. Böylece endüstriyel tasarımın sınırlarının aşarak sanatçıların bireysel tarzlarıyla bütünleşen kolektif belleğe yön vermiştir.

Sonuç olarak sanat ve tasarım birbirinden ayrılmayan ve birbirinden beslenen bir döngü oluşturmaktadır. Keane'in eserleri bu döngüye güçlü bir örnek olarak gösterilebilir. Bireysel bir tarzın tasarım ürünlerine ve kültürel belleğe aktarılabilmesiyle da sanat ve tasarımın arasındaki saydamlığın hem estetik hem de kültürel boyutlarını ortaya çıkartmaktadır.

Kaynakça

- Anderson, J. (2023). Blythe's big eyes inspiration. *This is Blythe*. <https://www.thisisblythe.com/blythes-big-eyes-inspiration/?srsltid=AfmBOorIrvgtQAmxTAowb1RGCOpehSPP1g4olXTaXs7pZlblCGYPJgl7> [Erişim tarihi: 20.08.2025].
- Animation Obsessive. (2022, 22 Temmuz). How they designed the Powerpuff Girls. *Substack*. <https://animationobsessive.substack.com/p/designing-the-powerpuff-girls> [Erişim tarihi: 20.08.2025].
- Bourdieu, P. (2002). *La domination masculine* (Édition augmentée d'une préface). Paris: Éditions du Seuil.
- Doğaner, S. K. (2023). Dijital çağda göçmenlere yönelik çoğulculuk karşıtı yansımalar: Black Mirror: Men Against Fire. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 817-831.
- Escalante-De Mattei, S. (2022, 29 Haziran). Margaret Keane, 'Big Eyes' painter, dies at 94. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/news/margaret-keane-big-eyes-painter-dies-1234633039/> [Erişim tarihi: 18.08.2025].
- Fernandes, M. B. M. (2020). Big eyes: Vida e obra de Margaret Keane pelos olhos de Tim Burton. *AVANCA | CINEMA 2020*, 42-49.
- Giles, R. (2022, 19 Ağustos). Little Miss No Name dolls: The 1960s Barbie alternative with 'Big Eyes'. *The Vintage News*. <https://www.thevintagenews.com/2022/08/19/little-miss-no-name/> [Erişim tarihi: 21.08.2025].
- Horsenettle. (2013, 29 Nisan). Uh oh... Susie Sad Eyes. *Horsenettle*. <https://horsenettle.com/?p=5> [Erişim tarihi: 01.09.2025].
- Kirpalov, A. (2024). 7 works by Margaret Keane you should know. *The Collector*. <https://www.thecollector.com/works-margaret-keane-should-know/> [Erişim tarihi: 30.08.2025].
- Lanier, L. (2020). What is up with pop surrealism? *Medium*. <https://medium.com/@leelanierpaints/what-is-up-with-pop-surrealism-2a508b52a78a> [Erişim tarihi: 20.08.2025].
- Lee, B. (2022, 29 Haziran). Margaret Keane, 'big eyes' artist, dies aged 94. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/29/margaret-keane-big-eyes-artist-dies> [Erişim tarihi: 18.08.2025].

- Meyer, I. (2024). Margaret Keane – The painter behind the big-eyed portraits. *Art in Context*. <https://artincontext.org/margaret-keane/> [Erişim tarihi: 18.08.2025].
- Mobbs, D. (2022). Eyes are the window: A quick intro to Margaret Keane. *Invaluable*. <https://www.invaluable.com/blog/quick-intro-to-margaret-keane/?srslid=AfmBOoohN2EDnyVCGy1gOgbL8gTjwXuxdf4ezQ8ZnVA4p9Jhdv-ZUsbB> [Erişim tarihi: 19.08.2025].
- Özyonar Çırak, B. (2021). Kadın sanatçıların toplumsal cinsiyet kodlarına karşı sanatsal ifadelerindeki dönüşüme yönelik bir değerlendirme. *Sanat Dergisi*, (38), 81-95.
- Parra, P. (2023). The woman behind the big-eyed paintings: Margaret Keane. *Artrkl*. <https://artrkl.com/blogs/news/the-woman-behind-the-big-eyed-paintings-margaret-keane> [Erişim tarihi: 19.08.2025].
- Ronson, J. (2014, 26 Ekim). The big-eyed children: The extraordinary story of an epic art fraud. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/26/art-fraud-margaret-walter-keane-tim-burton-biopic> [Erişim tarihi: 30.08.2025].
- Schaefer, M. (2014, 26 Aralık). Who is Margaret Keane? 11 things to know about the real-life artist after 'Big Eyes' release. *International Business Times*. <https://www.ibtimes.com/who-margaret-keane-11-things-know-about-real-life-artist-after-big-eyes-release-1767624> [Erişim tarihi: 30.08.2025].
- Tiurina, M. (t.y.). The Powerpuff Girls (re-imagined). *Marija Tiurina Portfolio*. <https://marijatiurina.com/the-powerpuff-girls-re-imagined> [Erişim tarihi: 20.08.2025].



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 22 (Eylül/ September 2025), s. 279-298

Geliş Tarihi-Received: 11.08.2025

Kabul Tarihi-Accepted: 25.09.2025

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.5281/zenodo.17234652

Maraş İşi İğne Tekniklerinin Dijital Ortamda Tasarım ve Uygulama Süreçleri

Design and Application Processes of Maraş Needlework Techniques in Digital Environment

Mitat KANDEMİR*

Öz

Geleneksel el sanatlarımız arasında önemli bir yere sahip olan işlemelerimizin eşsiz bir türü olan Maraş (Dival) işi; tarihsel gelişimleri incelenmiş, Konya Etnografya Müzesindeki Maraş İşi örnekler alınarak bilgisayar destekli nakış makinesi için Accurate4 desen sisteminde uygulanmıştır. Günümüzdeki teknolojilerin gelişimi nakış alanını da etkilemiş, geliştirilen bilgisayar destekli nakış makinelerinin kullanımı yoğunlaşmıştır. Kendine özgü estetik çizgisi ve teknik özellikleri bulunan Maraş (Dival) İşi tekniğinin günümüzde Nakış Programları ile özüne bağlı kalınmadan uygulandığı gözlenmektedir. Bunun çözümü Türk nakışlarının özelliklerini bilen, bunları bilgisayar destekli nakış programlarında uygulayabilmek için gerekli bilgisayar eğitimi almış, bilgisayarda desen tasarımı ve üretim yapabilecek elemanlarla sağlanabilir. Değişen teknolojiye paralel sanayinin gelişen gereksinimlerine cevap verebilen nitelikli işgücünü yetiştirebilmek, eğitim programlarının teknolojiye gelişmelere göre sürekli olarak güncellenmesi gereklidir. Araştırmada, Maraş (Dival) İşinin aslına uygun olarak günümüze kazandırılması, bilgisayarlı nakış makinelerinde uygulanması için desen tasarımlarını hazırlama, tüm aşamaları içeren öğretim programı önerisi hazırlama ve benzer çalışmalara örnek oluşturması amaçlanmıştır. Konya etnografya müzesindeki 20 adet Maraş (Dival) İşi ürünün fotoğrafları çekilmiştir. İncelenen ürünlerden örnek desenler çizilmiştir. Hazırlanan desenlerin Accurate4 Desen programında Maraş (Dival) İşi iğne teknikleri kullanılarak desen tasarımları yapılmıştır. Kalıpları bilgisayarlı nakış makinelerinde denenerek kalıp üzerinde düzeltmeler yapılmış ürüne dönüştürülmüş ve bu programla bilgisayarlı nakış makinelerinde Maraş (Dival) işi uygulanabileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, el sanatları, işleme, Maraş işi.

Abstract

Maraş (Dival) embroidery, a unique form of embroidery that holds a significant place among our traditional handicrafts, has been studied historically, and examples from Maraş embroidery at the Konya Ethnography Museum have been used to implement it on the Accurate4 design system for a computer-aided embroidery machine. The advancement of modern technology has also impacted the field of embroidery, and the use of developed

* Dr., Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, Konya/Türkiye, e-posta: mitatkandemir@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6602-4895.

computer-aided embroidery machines has intensified. It is observed that the Maraş (Dival) embroidery technique, with its unique aesthetic and technical features, is currently being applied with embroidery programs without adhering to its original essence. The solution to this problem can be achieved by employing personnel who are familiar with the characteristics of Turkish embroidery, have the necessary computer training to apply these techniques to computer-aided embroidery programs, and are capable of computer-aided pattern design and production. To cultivate a qualified workforce capable of responding to the evolving needs of the industry in parallel with changing technology, training programs must be continuously updated in line with technological advancements.

The research aimed to bring Maraş (Dival) Work to life in its original form, prepare pattern designs for application on computerized embroidery machines, prepare a curriculum proposal covering all stages, and serve as an example for similar studies. Photographs were taken of 20 Maraş (Dival) Work products at the Konya Ethnography Museum. Sample patterns were drawn from the examined products. The prepared patterns were designed using Maraş (Dival) Work needlework techniques in the Accurate4 Design program. The patterns were tested on computerized embroidery machines, and corrections were made to the pattern, resulting in the product. It was concluded that Maraş (Dival) Work can be applied on computerized embroidery machines using this program.

Keywords: Art, crafts, processing, Marash business.

Giriş

Geleneksel Türk el sanatları; malzeme, teknik, biçim, süsleme ve işlev unsurlarının süreklilik sağlayarak kültürel bir misyon haline geldiği değerler birikimidir. Oluşmuş, olgunlaşmış kültürünün donatılmış yansımasıdır. Toplum yaşam tarzının, gelenek ve göreneklerinin aktarılmasında ve geliştirilerek devam ettirilmesinde önemli yer tutar. Çeşitli uygarlıkların hüküm sürdüğü, zengin kültürel yapıya sahip ülkemiz, geçirdiği tarihsel evrim içerisinde üzerinde yaşayan kültürlerin özelliğini taşıyan el sanatlarına sahiptir (Onuk, 1998, s. 7).

Geleneksel özellikler Türk el Sanatlarında tekstil, metal, toprak, taş, cam işlerinde bölgesel popüleriteye sahip zanaatlar olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Zamanla yerel düzeyden ulusal, ulusal düzeyden uluslararası platforma taşınan el sanatları farklı beğeniler doğrultusunda ödün vermeye başlamış, çağdaş yaşama biçimi, teknolojinin gelişmesi, hızlı iletişim araçları, geleneksel el sanatlarının yerel kişilik niteliklerinin kaybolmasına neden olmuş, yeni makineler, el sanatı dallarının bir grubunda gerilemeye yol açmış ve 20. yüzyılda insan gücü yerine elektrikle hız kazanan seri üretimin ön plana çıktığı endüstriyel üretimlere geçiş başlamıştır.

Günümüzdeki teknolojik gelişmelerin sürekliliği ve etki alanları düşünüldüğünde özellikle el nakışları bünyesinde yaşanan üretim teknolojileri önemli ölçüde belirginlik taşımaktadır. Özellikle 21. yüzyılda geliştirilen ve teknolojik olarak endüstriyel alanda önemli katkı sağlayan bilgisayar destekli nakış makinelerinin kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır. İnsan kontrollü olmak şartı ve yazılım yönetimi ile; minimum enerji, optimum maliyet, hız ve sistem güvenilirliği sayesinde yüksek şekilde verimin artırıldığı, kaliteli ürün elde etmek için uygulanan akıllı üretim süreçleri el sanatlarına alanlarına her geçen gün dahil olmaktadır. Bu değişen üretim teknolojilerine paralel olarak sanayide gelişen gereksinimlere cevap verebilen nitelikli işgücünün yetişmesi ve eğitim programlarının teknolojilere uyumlu hale getirilmesi zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Bu kapsamda çalışmada, geleneksel el sanatlarından önemli bir yüzey süsleme tekniği olan Maraş (Dival) işinin aslına uygun olarak günümüz endüstriyel üretimlerinde kullanılabilmesinin yaygınlaştırılması temel amaç olarak saptanmıştır. Özellikle bilgisayar destekli nakış makinelerindeki uygulamalar için ilgili dijital yazılım (Accurate4) ile desen

tasarımlarını hazırlama ve uygulama aşamalarını içeren örnek bir iş planı önerisi geliştirerek benzer güncel çalışmalara örnek oluşturmaları da amaçlar arasındadır.

Bu farklı iğne tekniği gerek uygulama teknikleri gerekse malzemeleri ile göz dolduran maddi kültür eserlerinde yer almıştır. Maraş ilinde yoğun bir şekilde uygulandığından genellikle Maraş işi adı ile bilinen Dival işi tekniği; ‘mukavva işi’, ‘sim sırma’, ‘bastırma’ ve ‘mıhlama’ isimleri ile de tanınmaktadır.

Maraş (Dival) işi tersi ile yüzü farklı görüntüde olan tek yüzü bir işleme tekniğidir. Desen kartonu, işleme kartonu ve kabartma kartonu çiriş yardımı ile yapıştırılarak hazırlanmakta, hazırlanan desen ve işleme kartonu birbirine teyelledikten sonra desen möhlüğe yardımı ile oyulmakta, oyulan desenin arkasındaki çirişli kısım ıslatılarak kumaş üzerine yapıştırılmakta, kumaş kartona teyellenerek gerilmekte, daha sonra ise cüldeye sıkıştırılarak işlemeye hazır hale getirilmektedir (Köklü, 2003, s. 211). Maraş (Dival) işinin, düz sarma, görünümünü veren türü yanı sıra balıksırtı ve hasır iğne vb. gibi çeşitlemeleri de bulunmaktadır (Barışta, 1999, s. 204).

Çalışmada, Konya Etnografya Müzesinde bulunan 20 adet Maraş İşi işlemeli eser fotoğrafları çekilmiştir. Örneklemi kasti olarak seçilen bir adet Maraş işi eser oluşturmaktadır. Seçilen eserin motif tasarımı -orijinal üsluba bağlı kalınarak- Accurate4 Nakış Desen programında Maraş İşi iğne teknikleri kullanılarak dijital ortama aktarılmıştır. Hazırlanan desen kalıpları çok başlı-bilgisayar destekli nakış makinesinde uygulanmıştır. Bu uygulama ile günümüz teknolojilerinde geleneksel üslup ve tekniklerin uygulanabilirliği ve aslına uygun sonuçlara ulaşılabilirlik sağlanmaya çalışılmıştır.

Yöntem

Gelişen teknoloji ve hemen her alanda bilgisayar kullanımı, emek yoğun üretimden otomasyona geçişin hızlanması, birçok alanda uzmanlaşmanın öneminin artması ve insan ihtiyaç ve beklentilerindeki değişim, yeni bazı işlerin ve meslek alanlarının doğmasına yol açmakta bu da işlerin yeniden tasarlanmasını zorunlu kılmaktadır (Seri, 2010, s. 1).

Araştırmada, deneysel bir yöntem ile bilinen bir konuyu yeniden ele alınarak farklı seçili bir alan üzerinde uygulamalı, keşfedici, tanımlayıcı, açıklayıcı amaçlar doğrultusunda bir yönerge/kılavuz hazırlanmaya çalışılmıştır. Uygulamayı gerçekleştirmek için yapılması gereken işlemler sıralı talimatlar doğrultusunda iş akış planı halinde tasarlanmış olup, ilgili alanda yenilik getirme amacı geleneksel ve özgün bir konuyu kavramak, araştırmak, uygulamak ve katkıda bulunmak için sürecin test edilmesine ve öğrenmeye yönelik bir *prototip* geliştirilmiştir.

Accurate 4 Nakış Desen Sistemi

Accurate4 Windows işletim sistemleri üzerinde çalışan scanner tabanlı bir nakış desen sistemidir. Bir CAD/CAM programı olan Accurate4 tamamen vektör tabanlı çalıştığı için evrensel tasarım standartlarına tam uyumludur. Vektörel çizimler üzerindeki hazır hatları kullanarak “snap” ve “paralel” yardımıyla sargı ve dikiş oluşturulur. Tarayıcıdan alınan resimler üzerindeki hazır hatları kullanarak sargı ve dikiş oluşturulur. Sargının hattı boyunca dönüşlere bağlı olarak ortaya çıkan daralmalarda yoğunluğu değiştirerek nakış kalitesini korur. Dikişlerin dönme yarıçapı küçük bölümlerde otomatik olarak daha ufak adıma dönüşerek çizime sadık kalır. Sargı bölgesinin başlama ve bitiş bölgelerinde, ani sargı sıkışmalarını ya da seyreilmelerini engellemek için hat boyunca tüm vektörleri eşit dağıtır. Düzgün bir sargı görüntüsü oluşturur. Çin iğnesi uygulamalarında farklı görüntüler elde etmek için çeşitli şablonlar içine yerleştirilir.

Ayrıca çin iğnesinde eğrisel alan doldurma da mümkündür. Tüm pul ölçülerini tanır. Pulda alan doldurma, otomatik pul ve çok renkli pul desenleri yapar.

Sanayi Tipi Nakış Makineleri ve Çeşitleri

Teknolojinin hızla ilerlediği ve zamanın değerli olduğu günümüzde, kısa zamanda çok kaliteli işlemelerin üretilmesini sağlayan bilgisayarlı nakış makineleri, insanların bu alandaki taleplerini kısa sürede karşılamaktadır. Piyasada pek çok marka ve modeli olan bu makineler, sürekli olarak geliştirilmekte ve hizmete sunulmaktadır (Çırakoğlu, 2003, s. 12-13).

“Tek kafadan 44 kafa sayısına ulaşabilen muhtelif ölçülerde olmaları, 15 iğne sayısı ve 1200 devir/dk hıza kadar çalışabilmeleri, bilgi aktarımının diskette yapılması genel özelliklerini oluşturmaktadır” (Gülşen, 1997, s. 19).

Bulgular

Türk işlemlerinde kullanılan bazı teknikler; düz iğne, verev iğne, kesme, suzeni, muşabak, balık sırtı, çin iğnesi, dival işleri, iğne ardı, susma işleri, civankaşı, tel kırma, pesent, mürver, hasır iğne, sarma, ciğerdeldi, sıra iğne, antep işi, kasnak-zinciri işi, aplike, pulat (boncuk işi) şeklinde adlandırılabilir (Sürür, 1976 & Pala Yavuziğit, 2022c).

İşleme yapım tekniklerine göre farklı sınıflandırmalarda ele alınmış bu gruplar genellikle kullanılan tekniklerin uygulanma biçimlerine göre belirlenmiştir. Yapım tekniğinde kullanılan araçlara göre: “El işlemleri Makine işlemleri” (Sain, 1987) olarak iki grupta ele alınır. Uygulanan tekniklerin tekstil üzerindeki yüz ve ters görüntülerine göre; “Aynı olan tek yüzlü işlemler, Ayrı olan çift yüzlü işlemler” (Özbel, 1949) olarak iki grupta ele alınır. Dokumanın atkı ve çözgü iplikleri üzerinde oluşan iğne tekniklerinin uygulanma biçimlerine göre beş temel grupta kümelenebilir.

Bunlar: “Dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğneler Serbest stil iğneler: Gözeme sarma, iğne boyası (Çin iğnesi), balıksırtı, Romanya iğnesi, Girit iğnesi, Fransız düğümü (tohum), zincir ve Bulonya iğnesi. İplik sayılarak yapılan iğneler: Hesap iğnesi, kum iğnesi, yüzeysel pesent, pesent, muşabak, mürver, sayılı sarma iğneleri, ciğerdeldi, tel kırma, tel sarma” (Barışta, 1997).

Dokumanın iplikleri kapatılarak yapılan iğneler Atma iğneleri: Kordon işi, Romanya atması, Buhara atması, Jakobean atması ve dival işi. Kapama iğneleri: Aplike, boncuk işi, pul işi ve metal plaka kapama (Barışta, 1997).

Dokumanın iplikleri çekilerek yapılan iğneler. Tek yönde iplik çekilerek yapılan iğneler: Antika, kesme ajur. Çift yönde iplik çekilerek yapılan iğneler: Delik işi (Antep işi-Hardanger işi) (Barışta, 1997).

Dokumanın iplikleri kesilerek yapılan iğneler. Kenar süsleme iğneleri: Fisto. Kumaş süsleme iğneleri: Delinerek yapılan ciğerdeldi (Barışta, 1997).

Dokumanın veya dokumaların iplikleri bağlanılarak yapılan iğneler Bağlama iğneleri: Yamama ve kumru gözü iğneleri. Geçme iğneleri: Türk sanatının ahşap geçme işçiliğine çok benzeyen bu teknik bez mozaigi olarak da isimlendirilebilir.” (Barışta, 1997).

Maraş (Dival) İşi İğne Teknikleri

Bilgisayarlı nakış makinesinde, elde ve makinede yapılan Maraş işi iğne tekniklerini aynı şekilde uygulayabilmek için desen programının iyi tanınması ve iğne tekniklerine uygun olarak desenin hazırlanması gerekir. Çalışmada endüstriyel üretim teknolojisi uygulama aşamasında belirlenen Maraş (Dival) İşi deseni dijital ortama

aktarılarak el göz koordinasyonu ile *birebir* kopyalanarak çizilmiştir. Hazırlanan desen Dival işlemede uygulanan düz sarma, verev sarma, yarmalı sarma, delikli sarma ve hasır iğne tekniklerine uygun Accurate4 Desen Çizim programında tasarlanmıştır.

Accurate4 Desen Çizim programında Maraş (Dival) işi yapım aşamaları yapılacak iş ve işlem basamakları sırası ile aşağıdaki gibidir.

Desen alanını belirlemek için Düz Dikiş menüsüne giriniz.

Kenar dikişlerini veriniz (2,5 – 3,00 mm adım boyutu)

Eva Tutturma dikişini giriniz. (2,5 – 3,00 mm adım boyutu)

Accurate4 Nakış Desen Sisteminden Sargı metodunu seçiniz.

Farenizin okunu sargı menüsü simgesine getirip sağ tıklayınız. 

Farenin sol tuşu ile başla komutu veriniz. Ve birinci koordinatı veriniz. (Şekil: 1)

İlk koordinat verilip orta tuşa basıldıktan sonra sargı tuşu 2nolu kısma geçer ve kullanıcıdan sargının yapılacağı ikinci koordinatı ister. (Şekil: 2)

İkinci koordinat verildikten sonra tarama yönüne geçilir

Son tarama yönü verildikten sonra mouse'un orta tuşu ile onaylanır ve çıkış noktasına geçilir. (Şekil: 3)

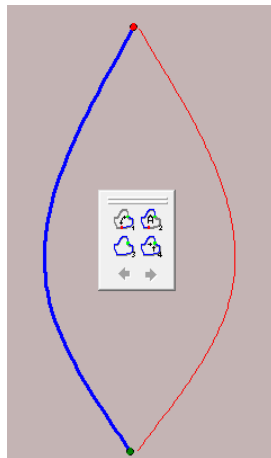
Kullanıcı sargı programına girişi klavyeden <1> tuşu ile verebildiği gibi yine klavyeden <2> tuşu ile de çıkış noktasını verebilir.

Çıkış noktası verildikten sonra bu işlemler mouse'un orta tuşuna basınız düz sargıyı bitiriniz. (Şekil: 4)

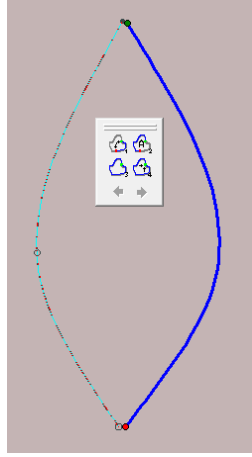
Parametre menüsüne giriniz.

- Sıklık ayarını 0,30 mm veya 0,40 mm olarak veriniz.
- Çekme payını %5 veriniz.
- Geçiş dikişlerini (3,00) veriniz

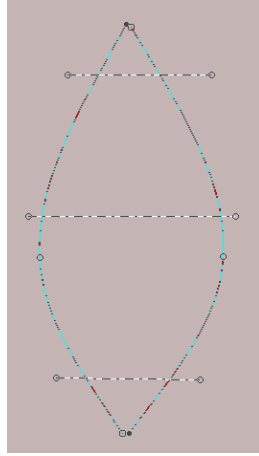
Sistem, oluşturduğunuz koridorun içini batışlarla doldurulacaktır. (Şekil: 4)



Şekil 1: Sargı parametrelerinde düz sarma tekniğinin birinci koordinatı

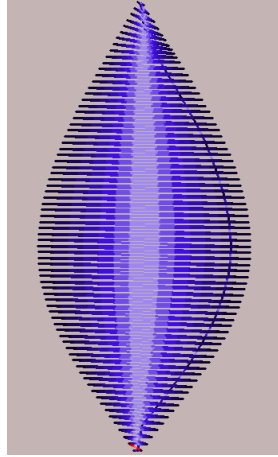


Şekil 2: Sargı parametrelerinde düz sarma tekniğinin ikinci koordinatı



Şekil 3: Sargı parametrelerinde düz sarma tekniğinde yön belirleme

Not: Sistem, alanı dikey olarak sarma tekniği ile dolduracaktır (Çizim yapılan desene göre).



Şekil 4: Sargı parametrelerinde düz sarma tekniğinin bitmiş hali



Şekil 5: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan düz sarma tekniğinin bilgisayar destekli işleme makinesinde işlenmiş görüntüsü.

Verev Sarma Yapma

- Farenizin okunu sargı menüsü simgesine getirip sağ tıklayınız. 
- Farenin sol tuşu ile başla komutu veriniz. Ve birinci koordinatı veriniz. (Şekil: 6)
- İlk koordinat verilip orta tuşa basıldıktan sonra sargı tuşu 2nolu kısma geçer ve kullanıcıdan sargının yapılacağı ikinci koordinatı ister. (Şekil: 7)
- İkinci koordinat verildikten sonra tarama yönüne geçilir
- Son tarama yönü verev verildikten sonra mouse'un orta tuşu ile onaylanır ve çıkış noktasına geçilir. (Şekil: 8)
- Kullanıcı sargı programına girişi klavyeden <1> tuşu ile verebildiği gibi yine klavyeden <2> tuşu ile de çıkış noktasını verebilir.
- Çıkış noktası verildikten sonra bu işlemler mouse'un orta tuşuna basınız düz sargıyı bitiriniz. (Şekil: 9)
- Parametre menüsüne giriniz.
- Sıklık ayarını 0,30mm veya 0,40mm olarak veriniz.
- Çekme payını %5 veriniz.
- Geçiş dikişlerini (3,00) veriniz
- İşlemenizi sistem, sarma (sargı) olarak dolduracaktır (Şekil 9).
-



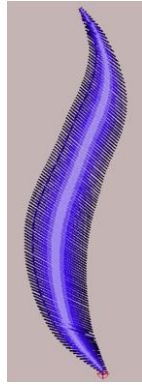
Şekil 6: Sargı parametrelerinde verev sarma tekniğinin birinci koordinatı



Şekil 7: Sargı parametrelerinde verev sarma tekniğinin ikinci koordinatı



Şekil 8: Sargı parametrelerinde verev sarma tekniğinde yön belirleme



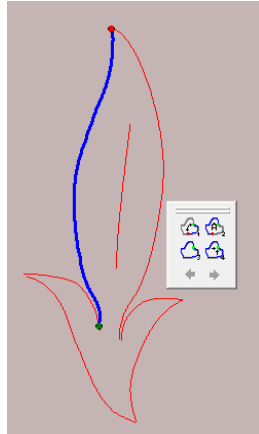
Şekil 9: Sargı parametrelerinde verev sarma tekniğinin bitmiş hali



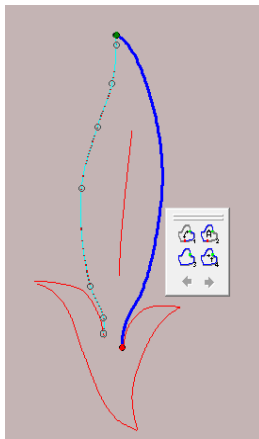
Şekil 10: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan verev sarma tekniğinin bilgisayar destekli işleme makinesinde işlenmiş görüntüsü.

Yarmalı Sarma Yapma

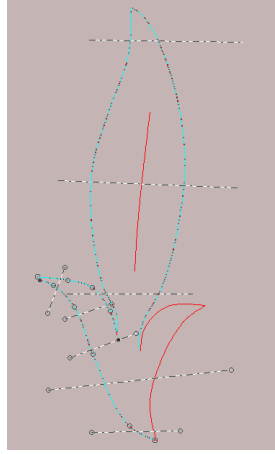
- Farenizin okunu sargı menüsü simgesine getirip sağ tıklayınız. 
- Farenin sol tuşu ile başla komutu veriniz. Ve birinci koordinatı veriniz. (Şekil 11)
- İlk koordinat verilip orta tuşa basıldıktan sonra sargı tuşu 2nolu kısma geçer ve kullanıcıdan sargının yapılacağı ikinci koordinatı ister. (Şekil 12)
- İkinci koordinat verildikten sonra tarama yönüne geçilir
- Son tarama yönü verildikten sonra mouse'un orta tuşu ile onaylanır ve çıkış noktasına geçilir. (Şekil 13)
- Dal ekle menüsünü tıklayın 
- Eklemek istediğimiz dalın birinci koordinatını giriniz. (Şekil 14)
- Eklemek istediğimiz dalın ikinci koordinatını giriniz. (Şekil 15)
- Eklemek istediğimiz dalın tarama koordinatını giriniz. (Şekil 16)
- Kullanıcı sargı programına girişi klavyeden <1> tuşu ile verebildiği gibi yine klavyeden <2> tuşu ile de çıkış noktasını verebilir.
- Çıkış noktası verildikten sonra bu işlemler mouse'un orta tuşuna basınız düz sargıyı bitiriniz. (Şekil 17)
- Parametre menüsüne giriniz.
- Sıklık ayarını 0,30 mm veya 0,40 mm olarak veriniz.
- Çekme payını %5 veriniz.
- Geçiş dikişlerini (3,00) veriniz
- İşlemenizi sistem, sarma (sargı) olarak dolduracaktır (Şekil 17).



Şekil 11: Sargı parametrelerinde yarma sarma tekniğinin birinci koordinatı

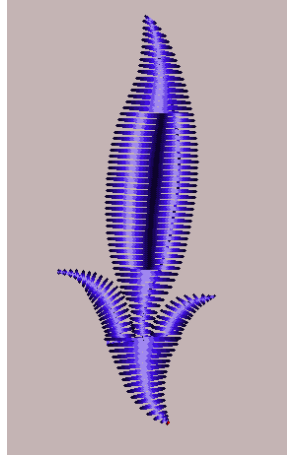


Şekil 12: Sargı parametrelerinde yarma sarma tekniğinin ikinci koordinatı



Şekil 16: Sargı parametrelerinde yarma sarma tekniğinde eklenen dalların yönlerini belirleme

Not: Sistem, alanı dikey olarak sarma tekniği ile dolduracaktır (Çizim yapılan desene göre)



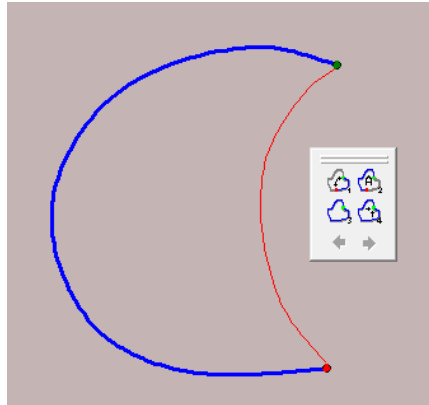
Şekil 17: Sargı parametrelerinde yarma sarma tekniğinin bitmiş hali



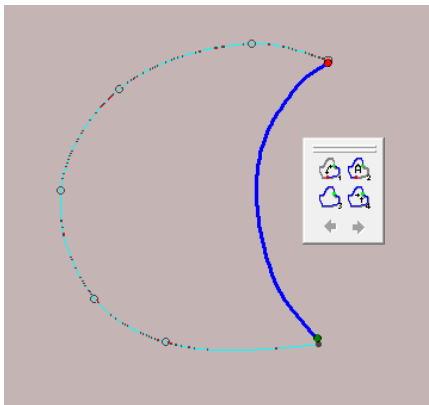
Şekil 18: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan yarma sarma tekniğinin bilgisayar destekli işleme makinesinde işlenmiş görüntüsü.

Delikli Sarma Yapma

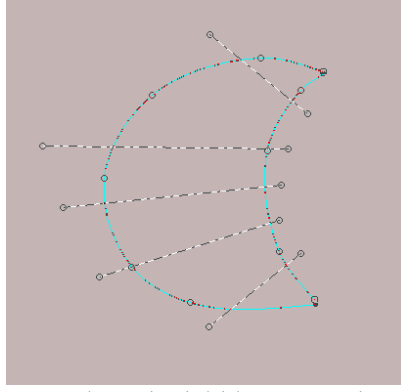
- Farenizin okunu sargı menüsü simgesine getirip sağ tıklayınız. 
- Farenin sol tuşu ile başla komutu veriniz. Ve birinci koordinatı veriniz. (Şekil 19)
- İlk koordinat verilip orta tuşa basıldıktan sonra sargı tuşu 2 nolu kısma geçer ve kullanıcıdan sargının yapılacağı ikinci koordinatı ister. (Şekil 20)
- İkinci koordinat verildikten sonra tarama yönüne geçilir
- Son tarama yönü verildikten sonra mouse'un orta tuşu ile onaylanır ve çıkış noktasına geçilir. (Şekil 21)
- Kullanıcı sargı programına girişi klavyeden <1> tuşu ile verebildiği gibi yine klavyeden <2> tuşu ile de çıkış noktasını verebilir.
- Dal ekle menüsünü tıklayın 
- Sargı Üzerinde nerde delik istiyorsanız orayı tıklayın (Şekil 22)
- Çıkış noktası verildikten sonra bu işlemler mouse'un orta tuşuna basınız düz sargıyı bitiriniz. (Şekil 22)
- Parametre menüsüne giriniz.
- Sıklık ayarını 0,30 mm veya 0,40 mm olarak veriniz.
- Çekme payını %5 veriniz.
- Geçiş dikişlerini (3,00) veriniz
- Düz sargı tekniği ile devam ediniz. 
- Desenin hatlarına bağlı olarak aynı işlemleri tekrar ediniz (Şekil 23).



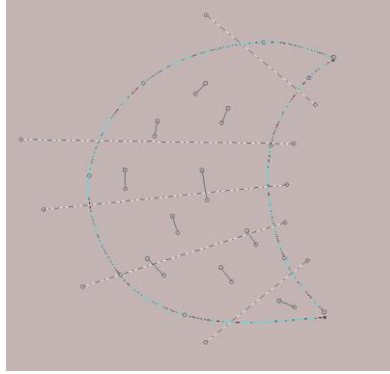
Şekil 19: Sargı parametrelerinde delikli sarma tekniğinin birinci koordinatı



Şekil 20: Sargı parametrelerinde delikli sarma tekniğinin ikinci koordinatı

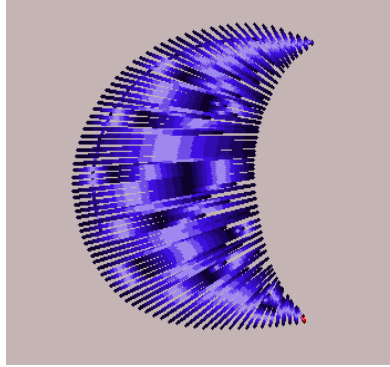


Şekil 21: Sargı parametrelerinde delikli sarma tekniğinde yön belirleme



Şekil 22: Sargı parametrelerinde delikli sarma tekniğinde dönüş yapılacağı delikleri belirleme

Not: Sistem, alanı dikey olarak sarma tekniği ile dolduracaktır (Çizim yapılan şekle göre).



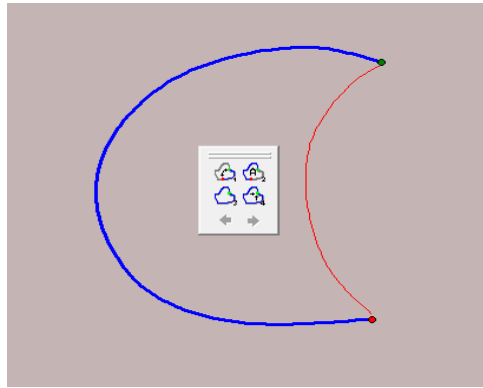
Şekil 23: Sargı parametrelerinde delikli sarma tekniğinin bitmiş hali



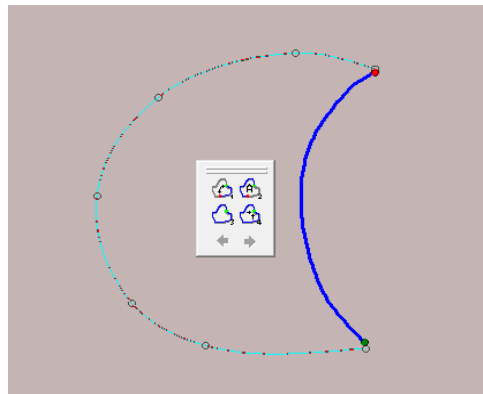
Şekil 24: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan delikli sarma tekniğinin bilgisayar destekli işleme makinesinde işlenmiş görüntüsü.

Hasır İğne Yapma

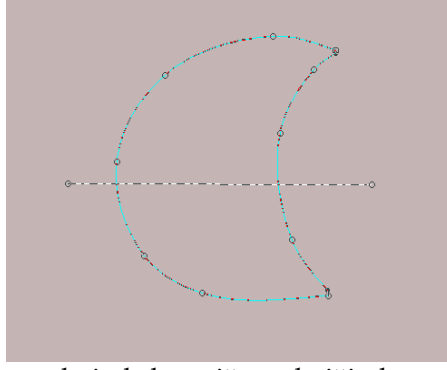
- Izgara menüsüne tıklayınız. 
- Farenizin okunu sargı menüsü simgesine getirip sağ tıklayınız. 
- Farenin sol tuşu ile başla komutu veriniz. Ve birinci koordinatı ızgara üzerinden veriniz. (Şekil 25)
- İlk koordinat verilip orta tuşa basıldıktan sonra sargı tuşu 2 nolu kısma geçer ve kullanıcıdan sargının yapılacağı ikinci koordinatı ister. (Şekil 26)
- İkinci koordinat verildikten sonra tarama yönüne geçilir
- Son tarama yönü verildikten sonra mouse'un orta tuşu ile onaylanır ve çıkış noktasına geçilir. (Şekil 27)
- Kullanıcı sargı programına girişi klavyeden <1> tuşu ile verebildiği gibi yine klavyeden <2> tuşu ile de çıkış noktasını verebilir.
- Çıkış noktası verildikten sonra bu işlemler mouse'un orta tuşuna basınız düz sargıyı bitiriniz. (Şekil 28)
- Parametre menüsüne giriniz.
- Sıklık ayarını 0,30 mm veya 0,40 mm olarak veriniz.
- Çekme payını %5 veriniz.
- Geçiş dikişlerini (3,00) veriniz



Şekil 25: Sargı parametrelerinde hasır iğne tekniğinin birinci koordinatı

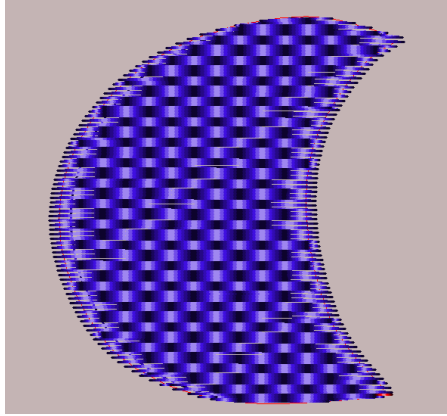


Şekil 26: Sargı parametrelerinde hasır iğne tekniğinin ikinci koordinatı



Şekil 27: Sargı parametrelerinde hasır iğne tekniğinde yön belirleme koordinatı

Not: Sistem, alanı dikey olarak sarma tekniği ile dolduracaktır (Çizim yapılan desene göre).



Şekil 28: Sargı parametrelerinde hasır iğne tekniğinin bitmiş hali



Şekil 29: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan hasır iğne tekniğinin bilgisayar destekli işleme makinesinde işlenmiş görüntüsü.



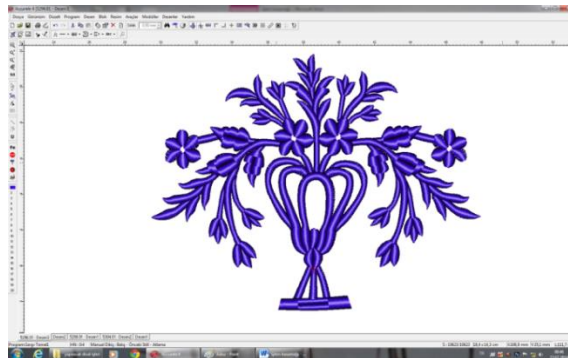
Şekil 30: Envanter No: 1018 Konya Mevlânâ Müzesinde bulunan seccadenin genel fotoğrafı.



Şekil 31: Envanter No: 1018 Konya Mevlânâ Müzesinde bulunan seccadenin detay fotoğrafı



Şekil: 32 Envanter No: 1018 Konya Mevlânâ Müzesinde bulunan seccadenin detay görseli



Şekil: 33 Envanter No: 1018 Konya Mevlânâ Müzesinde bulunan seccadenin detay Accurate4 Desen Çizim sisteminde çizilmiş görseli



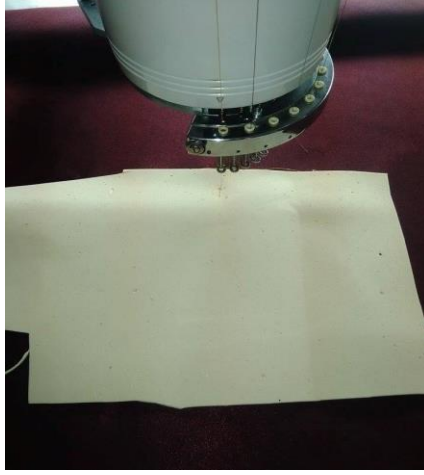
Şekil 34: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan Maraş (Dival)ışı tekniğinin işleneceği kumaşın bilgisayar destekli nakış makinesine yerleştirilmiş görüntüsü.



Şekil 35: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan Maraş (Dival)ışı tekniğinin işleneceği kumaşın bilgisayar destekli nakış makinesinde kumaşın telaya sabitlemesi için atılan tutturma dikişlerin görüntüsü.



Şekil 36: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan Maraş (Dival)ışı tekniğinin işleneceği modelin bilgisayar destekli nakış makinesinde yapılan dekoratif dikişlerin görüntüsü.



Şekil 37: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan Maraş (Dival) işi tekniğinin kabarık durması için işlemenin altına konulan evanın bilgisayar destekli nakış makinesine yerleştirilmiş görüntüsü.



Şekil 38: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan Maraş (Dival) işi tekniğinin kabarık durması için işlemenin altına konulan evanın üzerine bilgisayar destekli nakış makinesinde yapılan işlemenin görüntüsü.



Şekil 39: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan Maraş (Dival) işi tekniğinin kabarık durması için işlemenin altına konulan evanın üzerine bilgisayar destekli nakış makinesinde yapılan işlemenin bitmiş görüntüsü.



Şekil 40: Sargı parametreleri kullanılarak dijital ortamda tasarlanan Maraş (Dival) işi tekniğinin bilgisayar destekli nakış makinesinde yapılan işlemenin bitmiş görüntüsü.

Değerlendirme ve Sonuç

Artan ekonomik faaliyetler ve teknolojik gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkan küreselleşme kavramı, kompleks bir yapıda dünya ülkelerini sosyal ve kültürel açıdan etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Yaşam biçimlerindeki farklılıklar ve kültürel özellikler ile ortaya çıkan geleneksel üsluplar giderek ortak zevkler, alışkanlıklar, paylaşımlar ve değerleri de beraberinde getirmiştir.

Sanayileşme hareketinin başlamasıyla her alanda ortaya çıkan yeniliklerin geleneksel sanatlar ile karşılaşması uzun sürmüştür. Bu süreç içinde geleneksel yöntemlerde özgün özellikler korunmaya çalışılmış el sanatları atölyeleri yetiştirecek çırak ihtiyacı başta olmak üzere malzeme sürekliliği, maliyet ve emek faktörlerine karşın ciddi bir duruş sergilemeye çalışmışlardır.

Teknolojik gelişmeler değişimleri de beraberinde getirmiş bazı el sanatları alanları bu değişen imkânlar ve farklılıklara uyumlanma sürecine girmiş, sanatçı ya da zanaatkar teknolojiyi, “ürününü oluşturabilmek için gerekli her türlü araç kullanımı” olarak görmüştür. Bu gelişmeler doğrultusunda gerekli olan mesleki yeterlilikler kazanılmış ve ilgili alanlarda nitelikli meslek elemanları yetiştirmeye başlamıştır. Ancak geleneksel çerçevede önemli üslup özellikleri barındıran bazı el sanatı türleri bu sürece dâhil olmamıştır. Klasik geleneğin temsile dayalı yansıtmacı üslubu deformasyona uğramamış “biricik” olma ilkesi geleneksel sanatlarda korunmuştur. Dolayısı ile, çağın gereksinimleri el sanatları alanlarındaki bazı geleneksel özelliklerde aktif role sahip olamamış, yaşanan sosyal değişimler ve ekonomik gelişmelerle birlikte mevcut kazanımların kültürel erozyonla yok olmaması için büyük çaba sarf etmek zorunda kalmışlardır.

Bu çerçevede, geleneksel bir Türk işleme tekniği olan Maraş (Dival) işi gerek hammadde gerekse teknik kapsamında özel kurallar ve geleneksel hususlara bağlı bünyesinde güncel gelişmelere uyum sağlamakta zorlanmıştır. Çalışmada bölgesel özellikleri ile önemli kültürel ve sanatsal değer taşıyan Maraş (Dival) işi tekniği “teknoloji ve sanat ilişkisi” çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır. *Geleneksel sanat anlayışı ile dijital teknolojinin etkili olduğu sanat anlayışının* aynı noktada buluşması sağlanmış ve teknoloji ile etkileşim içerisinde olan sanat dalının kendini yenileyerek, deneyimlemesi ve katılım olanakları model bir uygulama ile sunulmuştur. Çalışma ile geleneksel bir sanat olan Maraş (Dival) işi “teknik” ve “teknoloji” kavramları bakımından ortak bir paydada buluşarak, özgün teknik kalitesi ve estetik özelliklerin niteliği mekanik üretimde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Süsleme özellikleri bakımından desenin dijital ortama aktarımında geleneksel motif karakterinin bozulmadığı görülmüştür. Hazırlanan desenin endüstriyel-çok başlı nakış makinasındaki uygulama aşamasında ise teknik iş /işlem basamakları kontrollü olarak sırası ile belirlenmiş, takip edilmiş ve tamamlanmıştır.

Teknolojik ekipmanlar yardımıyla oluşturulmuş bu deneysel çalışmada ortaya çıkan ürün gerek teknik gerekse estetik özellikleri ile değerlendirildiğinde; teknik uygulamada el işçiliğine kıyasla kullanılan malzemenin ve ipliğin özellikleri de düşünüldüğünde iğne tekniğinin daha sert bir ve kalın bir doku ortaya çıkardığı görülmüştür. Bu durum estetik olarak da geleneksel motif özelliklerine yansımakta ve uygulamanın direkt olarak mekanik yöntemler ile yapıldığı hissiyatı uyandırmaktadır. Ancak, malzemede ve kullanılan iğne tekniğinin parametre ayarlarında her türlü değişiklik yapılabileceğinden Maraş (Dival) işi geleneksel özelliği olan motiflerdeki kabarık-dolgun-yumuşak görünümün sürekliliği olan uygulamalar ile sağlanması mümkündür. Genel olarak incelendiğinde mevcutta var olan geleneksel sanat özellikleri ile büyük ölçüde uyumlu olduğu gözlenmekle birlikte teknoloji ve makine estetiği çerçevesinde geleneksel üslup özelliklerinin minimum ölçüde farklılıklar sergilediği belirlenmiştir. Yapılan çalışma ile geleneksel el sanatı tekniklerinden Maraş (Dival) işi tekniğinin mekanik ve dijital teknoloji kapsamında birebir uygulanabilirliğini söylemek mümkündür. Teknolojinin sanatı etkileme boyutunda, çalışma temelindeki yöntemin ilgili uygulamalı sanat eğitimi ve mesleki eğitim için faydalı katkılar sunacağı ve dijital tasarım ve teknik uygulama aşamalarını içeren örnek iş planının küresel dünya günceline uyumlanma sürecine bir yaklaşım önerisi olabileceği düşünülmektedir.

Sonuç olarak; sanatın düşünsel ve malzeme anlamında teknolojiden faydalanması düşünüldüğünde; hem *gelenekğin geleceğe taşınması* hem de *kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması* çerçevesinde teknolojinin getirdiği yeniliklere alışmak, uyum sağlamak, yeni bakış ve yaklaşımlar geliştirmek Türk sanatlarının korunmasında önemli bir gerekliliktir.

Kaynakça

- Barışta, H. Ö. (1997). *Türk işlemlerinden teknikler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (1999). *Türk İşleme Sanatı Tarihi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Çırakoğlu, H. (2003). *Dünden bugüne nakış makineleri. Nakışçının dünyası*. Ankara: Gazi Üniv. Yay.
- Gülşen, N. (1997). *Ankara'daki kız meslek liselerinde nakış alanında yeni teknolojinin kullanılma sorunları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Köklü, H. (2003). *El İşlemleri*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Onuk, T. (1998). *İçel el sanatları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbel, K. (1949). *El sanatları: kasnak işleri*. Ankara: Ankara: Ulus Basımevi.
- Pala Yavuziğit, Z. (2022). Osmanlı dönemine ait bir ipek halının tasarım ilkeleri bakımından incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(40), 1287-1303.
- Pala Yavuziğit, Z. (2022). Konya geleneksel giysilerinden cepkenler ve süsleme özellikleri. *Pearson Journal*, 7(22), 1-10.
- Pala Yavuziğit, Z. (2022). A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesi'ne kayıtlı geleneksel peşkir örneklerinin sanatsal açıdan incelenmesi. *SSD Journal*, 7(34), 346-360.
- Sain, B. (1987). *Geleneksel Türk işlemleri, Antep işleri-hesap işleri*. Ankara: El İşlemleri Danışma Servisi Yayınları.
- Seri, K. (2010). *Zaman etüdüünün uzun vadeli verimliliğe etkisi bir gıda firmasında ampirik bir değerlendirme*. [Yüksek Lisans Tezi]. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi.
- Sürür, A. (1976). *Türk işleme sanatı*. İstanbul: Akbank 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 22 (Eylül/ September 2025), s. 299-320
Geliş Tarihi-Received: 01.08.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 30.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17175569

Çağdaş Resim Sanatında Anksiyete Olgusu Bağlamında Francis Bacon, Neş'e Erdok, Jenny Saville ve Yue Minjun'un Yapıt Çözümlemeleri*

*Artwork Analyses of Francis Bacon, Neş'e Erdok, Jenny Saville, and Yue
Minjun in the Context of the Phenomenon of Anxiety in Contemporary
Painting*

Nagehan ATASEVEN**
Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU***

Öz

Anksiyete olgusu, gelecekte oluşabilecek olumsuz durumların endişe ve huzursuzlukla beklenmesi olarak deneyimlenen yoğun bir duygusal durumdur. Bu çalışma, çağdaş resim sanatında anksiyetenin bireysel ve toplumsal yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, sanatçıların yaratıcı süreçlerinde karşılaştıkları travmatik deneyimler ve dönemin toplumsal koşullarının yapıtlarına nasıl yansıdığı sistematik olarak analiz edilmiştir. Veri toplama, seçilen sanatçıların (Francis Bacon, Jenny Saville, Yue Minjun ve Neş'e Erdok) yapıtlarına yönelik görsel içerik analizi ve ilgili literatür taraması aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Analiz sürecinde, figür deformasyonları, renk kullanımı, kompozisyon, ifade biçimleri ve toplumsal göndermeler tematik bir çerçevede incelenmiş; bulgular ulusal ve uluslararası literatürle karşılaştırılarak yorumlanmıştır. İnceleme sonucunda, sanatçıların yapıtlarında anksiyete, figür deformasyonları, renk tercihleri ve toplumsal göndermeler aracılığıyla görünür kılınmıştır. Bulgular, çağdaş resim sanatının hem bireysel hem de toplumsal kaygı deneyimlerini evrensel bir ifade diline dönüştürdüğünü göstermektedir. Sonuç olarak, anksiyete olgusu çağdaş resim sanatında yalnızca estetik bir tema değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal kırılganlıkları ile toplumsal gerçeklikleri arasında köprü kuran güçlü bir ifade alanı olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anksiyete, çağdaş resim sanatı, psikoloji, sanatçı, yabancılaşma.

* Bu çalışma 2024 yılında Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU danışmanlığında tamamlanan “Çağdaş Resim Sanatında Resimsel İfade Biçimi Olarak Anksiyete Olgusu” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. (Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur).

** Yüksek Lisans Mezununu, Antalya Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, e-posta: nagehanataseven@gmail.com, ORCID: 0009-0005-8729-5685.

*** Doç., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: ilgazt@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9638-2255.

Abstract

The phenomenon of anxiety is experienced as an intense emotional state characterized by apprehension and unease in anticipation of potential adverse events. This study aims to examine how anxiety manifests in contemporary visual art, both at individual and societal levels. The research focuses on selected artists—Francis Bacon, Jenny Saville, Yue Minjun, and Neş'e Erdok—whose works reflect the interplay between personal traumatic experiences and the socio-historical context of their time. Data were collected through visual content analysis of the selected artworks, complemented by a comprehensive literature review. The analysis addressed formal elements such as figure deformation, color usage, composition, expressive techniques, and socio-political references, while findings were compared with national and international studies to ensure contextual accuracy. The results indicate that anxiety is made visible in the artworks through distorted figures, color contrasts, and symbolic references, highlighting both individual vulnerability and collective tensions. Contemporary painting thus serves as a conduit for translating complex emotional experiences into a universal visual language. In conclusion, the phenomenon of anxiety in contemporary art transcends mere aesthetic representation, emerging as a powerful medium that bridges personal existential fragility and broader social realities, offering viewers an immersive insight into both individual and communal emotional landscapes.

Keywords: Anxiety, contemporary painting art, psychology, artist, alienation.

Giriş

Anksiyete olgusu, belirgin bir nedeni olmadan içsel huzursuzluk duygusu ile ortaya çıkabilen ruhsal ve fiziksel gerilimler olarak ifade edilebilir. Sürekli değişen ve gelişen bir çağda, yaşadığı olaylardan etkilenen sanatçı, kendisini kaygı durumu içerisinde bulabilmektedir. Bu kaygı, aynı zamanda derin bir sorgulama sürecini de beraberinde getirmektedir. Süreç ile birlikte sanatçı, yeni şeyler yaratma ve kendini ifade etme çabası içine girmişlerdir. Özellikle 19. yüzyıldan sonra, dünya genelinde önemli gelişimler ve değişimler, ilerlemeler toplumların yaşam biçimlerinde de büyük farklılıklar ortaya koymuştur. Savaş, göç, hastalık gibi toplumu etkileyen olaylar ve Sanayi Devrimi'nin yaratmış olduğu makineleşme süreci, teknolojinin hızla sosyal yaşamı etkilemesine neden olmuştur. Bununla birlikte birey üzerinde, kendine ve çevresine yabancılaşma durumu ortaya çıkmıştır. Böylece bir birey olarak sanatçının da kendisine ve çevresine yabancılaşma durumu, yaşamış olduğu kaygıların sanatsal kimliğe dönüşmesi ve sanatsal yaratım sürecindeki etkilerini ifade etmede çok önemli bir etken olmuştur.

Anksiyete, içinde yaşanan çağ ve dönemle birlikte, çağdaş sanatçıyı fazlasıyla etkilemiştir. Resim sanatında anksiyete olgusu, sanatçının iç dünyasının psikolojik alt yapısını somut bir biçimde yapıtlarına aktardığı bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireysel ve toplumsal boyutlarda aktarılan anksiyete teması, sanatsal ifade biçimine dönüşmüştür. Anksiyete yalnızca bireysel bir ruhsal durum değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve sanatsal üretim süreçlerinde etkili olan bir olgudur. Özellikle çağdaş resim sanatında, teknolojinin ilerlemesi, tek tip insan modelinin artması ve izole hayat motifleri, yabancılaşma ile endişe duygusu, anksiyete olgusunun önemini vurgulamaktadır. Çalışmanın önemi, sanat ve psikoloji disiplinleri arasındaki kuramsal bağları ortaya koymasının yanı sıra, anksiyetenin bireysel ve toplumsal düzeydeki etkilerini, sanatçılar üzerinden görünür kılmasıdır. Bu araştırma, çağdaş resim sanatında anksiyetenin ifade biçimlerini hem tarihsel hem de tematik perspektifle değerlendirmekte ve böylece literatüre özgün, bütüncül bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın yanı sıra, toplumsal ve psikolojik gerçekliklerle bağlantısını temsil ettiği sonucuna varmamıza olanak tanımaktadır. Çalışmada elde edilen bulgular,

araştırmanın temel amacı olan anksiyetenin çağdaş resim sanatındaki temsillerini ortaya koyma perspektifiyle sistematik biçimde sunulmuştur. Sanatçıların yapıtları, önceden belirlenmiş tematik ve görsel ölçütler doğrultusunda incelenmiş ve her bulgu, araştırma problemi ve alt problemlerle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bu yaklaşım, analizlerin yalnızca betimleyici düzeyde kalmamasını sağlayarak, bulguların araştırma amacıyla tutarlı ve güvenilir biçimde yorumlanmasını mümkün kılmaktadır

Çalışmanın temel problemi, çağdaş resim sanatında anksiyete olgusunun hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, içinde yaşadıkları çağ ve dönemin etkisiyle birlikte nasıl temsil edildiğini ve sanatsal ifade biçimine dönüştüğünü incelemektir. Araştırma, kuramsal bilgilerle doğrudan bağlantı kurarken, problem ile literatür arasındaki ilişkiyi güçlendirmeyi ve çağdaş resim sanatında anksiyete olgusunun sanatsal ifade biçimlerine dönüşümü konusunda hem kuramsal hem de görsel bağlamda özgün ve bütüncül bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Araştırmanın alana katkısı, incelenen yapıtların görsel ve tematik analizi ile güncel ulusal ve uluslararası literatürün karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi yoluyla belirginleşmektedir. Bu yaklaşım, aynı zamanda sanatın bireysel ve toplumsal yaşanmışlıkları, yerine göre kaygıları yansıtmaya biçimlerine dair bilgi birikimine de katkıda bulunmasını sağlamaya çalışmaktadır.

Araştırmada anksiyete olgusunun ele alınmasının nedeni, söz konusu duygunun hem bireysel hem de toplumsal düzeyde çağımızın en belirleyici ruhsal deneyimlerinden biri olmasıdır. Günümüz dünyasında savaşlar, göçler, salgınlar ve hızlı teknolojik dönüşümler bireylerde yoğun kaygı ve yabancılaşma süreçlerini tetiklemekte, bu durum sanatçılar için güçlü bir ifade alanına dönüşmektedir. Sanat ile anksiyete arasındaki ilişkinin incelenmesi, yalnızca psikolojik bir olgunun sanatsal dile aktarılma biçimlerini ortaya koymakla kalmayıp, aynı zamanda çağdaş resim sanatının estetik, sosyolojik ve varoluşsal boyutlarını anlamaya da imkân tanımaktadır. Bununla birlikte, çağdaş resim sanatı aynı zamanda estetik algının dışında, içinde yaşanan çağ ve dönem bağlamında ruhsal gerilimleri ve toplumsal kırılmaları görünür kılan bir alan olması nedeniyle, bu konunun seçilmesinde belirleyici olmuştur. Dolayısıyla çalışma, hem literatüre kuramsal bir katkı sunma hem de bireysel gözlemlerle desteklenen sanatsal deneyimlerle bir farkındalık kazandırma amacı da taşımaktadır.

Sanatın, estetik bir deneyimin ötesinde, terapötik bir güç olarak resimsel ifade biçimine dönüşebilme kapasitesi, anksiyete olgusunu anlamada ve çözümlemede önemli bir etki sağlamaktadır. Anksiyete yalnızca psikolojinin temel kavramlarından biri değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal normların da merkezinde yer alan bir olgu olarak çağdaş resim sanatında ön plana çıkan bir duruma gelmiştir. Bu bağlamda yaşanan çağ ve dönemde toplumsal olayların çağdaş resim sanatı üzerindeki etkilerinin araştırılması ve analiz edilmesi, sanatın psikolojik ve sosyal gerçekliklerle olan etkileşimini derinlemesine kavramak adına da önemlidir.

Bu çalışma, çağdaş resim sanatında anksiyete olgusunun tarihsel ve tematik bağlamda nasıl temsil edildiğini incelemeyi amaçlayan betimleyici ve çözümlemeli bir araştırma olarak ele alınmıştır. Çalışma konusuyla ilgili olarak ele alınan sanatçılar (Francis Bacon, Neş'e Erdok, Yue Minjun, Jenny Saville), anksiyete olgusunun dönemler arası değişim ve farklı sanatsal ifade biçimlerinin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Francis Bacon'dan Neş'e Erdok'a, Yue Minjun'dan Jenny Saville'e uzanan örnekler, bireysel deneyim, toplumsal bağlam ve psikolojik gerilimi birlikte ele almayı sağlamaktadır. Francis Bacon, insan figürünü deforme ederek ve dramatik renk

kullanımıyla varoluşsal kaygıyı yansıtırken; Neşe Erdok, bedensel gerçekliği ve bireysel anksiyeteyi figüratif bir dil ile ortaya koymaktadır. Yue Minjun, postmodern mizah ve ironiyi kullanarak bireysel ve toplumsal kaygıyı görünür hâle getirirken, Jenny Saville ise yoğun renk katmanları ve bedensel temsille duygusal deneyimleri somutlaştırmaktadır.

Çalışmada veri, sanatçıların seçilmiş yapıt üzerinden doküman inceleme yöntemi ile toplanmıştır. Yapıtlar, renk kullanımı, figüratif unsurlar, kompozisyon ve boya katmanları temel ölçütlerle tematik analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilmiş; görsel özellikler ve akademik kaynaklar ışığında yorumlanmıştır. Felsefi ve psikanalitik perspektifler (Heidegger, Sartre, Freud, Kristeva, Foster) ile çağdaş sanat yorumları, anksiyete olgusunun hem estetik hem de toplumsal boyutlarını anlamada bütüncül bir çerçeve sunduğu düşünülmektedir. Çalışmada, anksiyetenin çağdaş resim sanatındaki yeri, etkisi ve sanatsal önemi, farklı sanatçı örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir.

1. Anksiyete Olgusunun Tanımı ve İnsan Psikolojisindeki Yeri

Anksiyete, nedensiz bir şekilde kendisini gösteren, belirsiz, kaygı ve korku ile birlikte karakterize olarak her an kötü bir şeyin olabileceğini tehlike olarak algılama halidir. Anksiyete terimi köken olarak Latince “anxios” kelimesinden almıştır. Anxios kelimesinin kökeni, Latince “angere” sözcüğünden türeyen “aux” ifadesine dayanmaktadır. Bu ifadenin karşılığı da nefesi kesilmek ve boğulmak anlamlarını taşımaktadır. Anxios terimi, anksiyöz bireylerin çeşitli durumlar ve faktörler doğrultusunda deneyimlediği boğulma hissini ifade etmektedir (Beck & Emery, 2021, s. 47-48).

Anksiyete olgusu, insan psikolojisi bağlamında ele alındığında, somut bir tehlikenin yokluğunda ortaya çıkabilen tedirginlik ve endişe hali olarak tanımlanabilir. Bireyin ruhen ve bedensel anlamda kendini tehdit altında hissetmesi, yoğun bir huzursuzluk, korku ve kaygı hali yaşamasına neden olmaktadır. Anksiyete ve korku durumları, birbirini ile karıştırılsa da üç temel açıdan birbirinden farklılık göstermektedir. İlk olarak, korkunun kaynağı belirli iken anksiyetenin çoğunlukla belirsizdir. Korkunun belirli bir nesnesi varken, anksiyetenin kaynağı öznel özellik taşır. Dolayısıyla, belirli bir unsur bağlamında tehdit algısı açıkça net iken, anksiyete durumunda belirsizlik durumu rahatsızlık hissini de arttırmaktadır. Diğer bir etki ise süresidir. Anksiyete korkuya oranla daha uzun sürebilmektedir. Korku genellikle kısa süreli bir deneyimken, anksiyete uzun süren bir durum olarak devam edebilmektedir (Manav, 2011, s. 201-202).

Martin Heidegger’in (1962) *Being and Time* adlı yapıtında “kaygı” (Angst), gündelik korkulardan farklı olarak bireyin kendi varoluşunu anlamasında temel bir deneyim olarak ele alınır. Kaygı, sıradan nesnelere yönelen korkudan ayrılarak, bireyin kendi ölümlülüğü ve hiçlikle yüzleşmesini sağlamaktadır (s. 186-196). Bu durum, Dasein’in kendi “en-yakın imkânı” olan ölüme yönelmesini mümkün kılar ve bireyin otantik varoluşuna açılmasında belirleyici bir rol oynamaktadır (Heidegger, 1962, s. 233-235). Ayrıca kaygı, zamansallıkla ilişkilendirilerek, bireyin geçmiş, şimdi ve gelecekle kurduğu varoluşsal bağın özgün bir biçimde açığa çıkmasına aracılık etmektedir (Heidegger, 1962, s. 395). Bu bağlamda kaygı, sanatın özellikle modern ve çağdaş figüratif örneklerinde görülen yüz ifadeleri, beden duruşları ve mekânsal izolasyon gibi unsurlardaki varoluşsal gerilimi ve içsel huzursuzluğu anlamlandırmada yol gösterici bir felsefi çerçeve sunmaktadır.

Jean Paul Sartre (2001), *Being and Nothingness* adlı çalışmasında kaygıyı bireyin radikal özgürlüğüyle doğrudan bağlantılı bir deneyim olarak tanımlar. Ona göre, insan seçim yapmak zorunda kaldığında özgürlüğün yükü kaygı olarak hissedilir; bu durum yalnızca bireyin kendi eylemlerinden değil, aynı zamanda toplumsal normlar ve roller

karşısındaki sorumluluklarından da kaynaklanır (s. 79-85, 145-150). Sanat bağlamında, bu varoluşsal kaygı, figürlerin yalnızlaşması, duruşlarındaki gerginlik ve izleyiciyle kurulan gerilimli bakışlar üzerinden yorumlanabilir. Bu çerçevede, Sartre'ın yaklaşımı bireysel kaygıyı toplumsal bağlam ve özgürlük ilişkisiyle bütünleştiren bir perspektif sunar (Sartre, 2001, s. 79-85, 145-150).

Sigmund Freud (1959/1926), *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* adlı çalışmasında psikanalitik perspektifte kaygıyı bilinçdışı çatışmaların bir dışavurumu olarak tanımlamaktadır. Bastırılmış arzular ve çözülmemiş içsel çatışmalar, kaygıyı bedensel ve psikolojik semptomlar aracılığıyla ifade etmektedir (s. 75-85). Sanat yapıtlarında bu durum, figürlerin gergin duruşları, abartılı yüz ifadeleri veya deformasyonlar aracılığıyla gözlemlenebilir. Freud'un yaklaşımı, sanatçının bilinçli veya bilinçdışı olarak kendi iç dünyasındaki gerilimi resim aracılığıyla dışa vurmasını açıklamada güçlü bir kuramsal temel sunar (Freud, 1959/1926, s. 75-85).

Julia Kristeva (1982), *Powers of Horror* adlı yapıtında kaygıyı tiksinti ve yabancılaşma deneyimleriyle ilişkilendirir. "Abject" kavramı üzerinden, bireyin benlik sınırlarını tehdit eden öğelerin kaygı üretici etkisine dikkat çeker (s. 5-10). Sanat bağlamında, rahatsız edici veya alışılmadık dışında imgeler, izleyicide hem kaygı hem de farkındalık yaratır; figüratif resimlerdeki deformasyon, tuhaflaştırma ve yüz ifadelerinin izleyicide yarattığı duygusal tepkiyi yorumlamayı kolaylaştırır (s. 12-15). Kristeva'nın yaklaşımı, kaygıyı sadece bireysel değil, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla da değerlendirmeye olanak tanır (Kristeva, 1982, s. 5-15).

Hal Foster (1996), *The Return of the Real* adlı çalışmasında modern ve çağdaş sanatta kaygı ve travma ilişkisini ele alır. Ona göre, sanatçılar şiddet, kırılma ve deformasyon imgeleri aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif kaygıyı görünür kılar (s. 25-35). Bu bağlamda, çağdaş figüratif yapıtlardaki yoğun duygu ve gerilim, yalnızca sanatçının içsel deneyimini değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel koşullarının etkilerini de yansıtır. Foster'ın yaklaşımı, sanat yapıtlarını psikolojik çözümlemeler ile tarihsel ve toplumsal bağlam arasında köprü kuracak şekilde yorumlamayı mümkün kılmaktadır (Foster, 1996, s. 25-35).

1.1. Psikanalitik Perspektiften Anksiyete: Kavram ve Türleri

Anksiyete, psikanalitik teorinin ilerlemesinde önemli bir konuma sahiptir. Sigmund Freud, psikanalitik kuram çerçevesinde anksiyetenin farklı türlerini ve bu durumun altında yatan nedenleri ele almıştır. Freud'a göre anksiyete, bireyin bilinçaltında yer alan/biriken endişe ve kaygıların dışavurumu ve ifadesi olarak kendisini göstermektedir. Anksiyetenin üç çeşit türünden bahsedilmektedir. Objektif, nörotik/nevrotik ve ahlaki anksiyete olmak üzere çeşitlenmektedir. Bu anksiyete tiplerinde görülen ortak özellik, birey üzerinde rahatsız edici bir etki oluşturmaktır. Kaynak olarak ise birbirinden farklılık göstermektedir. Anksiyete olgusunun zemininde, bireyin farkında olarak veya olmadan deneyimlediği travmatik olay ve olguların geçmiş yaşantılardan kaynaklanan etkiler önemli bir yol oynamaktadır (Hall, 2016, s. 62-63).

Objektif anksiyete, beklenen hal durumunda, yaklaşmakta olan dışsal bir tehlike durumunun acı haline evrilen duygusal anlamdaki tepkimesidir. Bu tepkime, tehlike halinin etkisi ile orantısız hal alarak, tehdit edici durumun ortadan kalkmasıyla sona eren bir süreçtir (Karagüven, 1999, s. 205). Gerçeklik anksiyetesi, bireyin doğuştan sahip olduğu ya da yaşamına dair olan deneyimleri sonucunda edinmiş olduğu durum olarak değerlendirilebilir. Bu tür anksiyetenin, bilinçdışında yer alan belirli bir durumdan

kaynaklanan endişe ve kaygı duygularına dayandığı kabul edilmektedir. Objektif anksiyete, tehdit olarak algılanabilecek durumların ortadan kalkmasıyla birlikte azalmakta veya tamamen sona ermektedir. Freud'a göre, nevrotik anksiyete, bireyin içsel bir tehlikeyi algılaması sonucunda ortaya çıkan bir durumdur (Hall, 2016, s. 65-66).

Nevrotik anksiyete, bireyin içgüdüsel sezgilerden kaynaklanan bir sezi doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Bu tür anksiyete, bilinçaltında yer alan güdülerin bilinç düzeyine ulaşma çabasıyla tetiklenen duygusal bir reaksiyon olarak tanımlanabilir. Savunma mekanizmalarının yetersiz kaldığı durumlarda ve bireyin içgüdüsel arzularının etkisiyle İd'in yönlendirdiği davranışlara yönelmesi sonucunda meydana gelmektedir. Bu durum, olası sonuçların yarattığı korku ile bağlantılıdır (Beck & Gary, 2021, s. 52).

Hall'e göre, ahlaki anksiyete, vicdan ile ilişkili olarak suçluluk ve utanç duygularının yaşanması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu tür anksiyete, cezalandırma yöntemine başvuran ebeveynlerin etkisiyle bireyde gelişen korku durumundan kaynaklanmaktadır. Nevrotik anksiyetede olduğu gibi, ahlaki anksiyetede de temel kaynak bireyin kendisidir. Bu bağlamda, kişi suçluluk duygusundan kurtulamaz ve kendi standartlarının dışında bir davranış sergilemekten ya da bu tür düşünceler geliştirmekten dolayı vicdanının kendisini cezalandıracağına dair bir korku taşır (Hall, 2016, s. 70).

1.2. Semptomlar Üzerine: İşlev/Fonksiyonları ve Anlamları

Anksiyete bozukluğunu işaret eden semptomlar, tehlike durumlarına uyum sağlamak amacıyla bilişsel, duygusal, davranışsal ve fizyolojik olmak üzere dört temel sistematik yapıya ayrılmaktadır. Oluşan semptomlar, belirli bir sistemin işleyişine yapılan müdahalelere karşı ortaya çıkan tepkilerdir. Bu bağlamda, gözlemlenen psiko-biyolojik reaksiyonlar, bireyin kontrolü dışında gerçekleşmekte ve etkileri azalana kadar istemsiz bir şekilde birey üzerinde baskı oluşturmaktadır. Bireyin yaşamında ortaya çıkan bu olumsuzluklar, öznel yaşantısını ve psikolojik durumunu da olumsuz yönde etkileyerek rahatsız edici bir etki yaratmaktadır. Anksiyete olgusu, huzursuzluk ve gerginlik hissinden panik düzeyine kadar farklı yoğunluklarda deneyimlenebilir. Organizmanın sistematik işleyişi belirli bir düzen içerisinde devam etmektedir ve algısal ile bilişsel süreçler doğrultusunda işlev göstermektedir. Bu bağlamda, birey, kendisini iki farklı seçenek üzerinden değerlendirme eğilimindedir. Tehlikeden kaçınma veya karşı durma halinde bir başarı elde etme durumunu kendi benliğinde çözümlemeye çalışmaktadır. Tetiklenme durumunda ortaya çıkabilen temel sistemlerin kendinden şüphe etme durumu bilişsel, ket vurma veya ses kısıklığı gibi davranışsal olarak oluşan durum, bulunduğu ortamı terk etme dürtüsü motivasyonel, yoğun kalp çarpıntısı gibi fizyolojik durumlar gözlenebilmektedir. Tüm bu durumlar, bireyin bilişsel süreçlerinin yansımasıdır (Beck & Gary, 2021, s. 65-68).

2. Çağdaş Resim Sanatına Anksiyetenin Yansımaları: Sanatçılar ve Görsel İfade Biçimleri

Kişisel ve toplumsal düzeyde deneyimlenen psikolojik ve sosyolojik – sosyokültürel olay, anksiyete olgusunun, resimsel bir ifade biçimi olarak önemli olduğu düşünülmektedir. Toplumsal olayların, özellikle çeşitli dönemlerdeki savaşların etkisi, Sanayi Devrimi ile birlikte yaşanan teknolojik dönüşüm ve insanın kendi varoluşundan yabancılaşma durumu, çağdaş resim sanatında anksiyetenin görsel bir temsiline dönüşmesinde önemli belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır. İnsan psikolojisi üzerindeki toplumsal ve bireysel etkiler, resim sanatında güçlü bir şekilde temsil edilmektedir. Anksiyetenin soyut ve sembolik temsilleri, sanatçılar tarafından duygusal bir derinlik ve anlam katmanı yaratmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu ifade biçimi, izleyicinin

görsel algısına hitap etmenin ötesine geçerek, sanatsal yapıtlar vasıtasıyla bireylerin iç dünyalarındaki karmaşık duygusal ve düşünsel derinliklerine nüfuz etmesini sağlamaktadır. Bu etkileşim, izleyicinin hem yapıtı hem de kendi varoluşunu yeniden düşünmesine ve daha önce farkında olmadığı duygusal katmanları keşfetmesine öncülük etmektedir.

Kapsamlı ve hızlı değişimler, bireyin öz kimliklerini ve çevrelerini anlamlandırma süreçlerinde birtakım zorluklara yol açmaktadır. Bu hızlı değişimlere uyumlanmaya çalışan bireylerin, toplumsal olaylar karşısında geliştirdiği tepkileri doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda, bireyin içsel bir sorgulama sürecine girdiği ve varoluşsal endişelere odaklanarak anlam arayışının daha belirgin hale geldiği gözlemlenmektedir. Zamanımızın toplumsal değişimleri, bireysel varoluşsal yalnızlığını ve çevreye karşı oluşan yabancılaşma duygusunu derinleştirmektedir. Bu yabancılaşma olgusu, kaygılı bireylerin ve giderek artan bir kaygı toplumunun temelini oluşturmaktadır. Değişen sosyo-kültürel dinamikler ve bireyin içsel çatışmaları anksiyeteyi deneyimlemesine neden olmaktadır. Teknolojinin hızla ilerlemesi ile ekonomik, toplumsal ve siyasal dinamiklerin sürekli değişim içinde olması, günümüz bireyinin yaşamını doğrudan etkilemektedir. Bu kapsamlı dönüşümler, bireyin hem kendi özünü hem de çevresini anlamlandırmasını güçleştirmektedir. Aynı zamanda, bireylerin toplumsal olaylara verdikleri tepkiler, bu hızlı değişim sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, birey kendisini izole hissetmekte ve hem varoluşsal kaygılarına hem de bireysel sorgulamalarına odaklanmaktadır. Güncel toplumsal dönüşümler, bireyin kendisine ve çevresine karşı hissettiği yabancılaşma duygusunu artırmakta; bu durum hem bireysel hem de toplumsal kaygı oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Bireyler, değişen koşullar ve içsel karmaşıklıklar karşısında kaygı deneyimlemekte ve sanatçılar, bu duyguları hem bireysel hem de toplumsal bağlamda ifade etme gerekliliği hissetmektedir. Sanatçılar, tanımlaması güç içsel durumları ve duyguları yapıtlar aracılığıyla dışa vurarak anlamlandırmaya çalışmakta ve böylece sanat, güçlü bir ifade aracı olarak önem kazanmaktadır.

20. yüzyıl, endüstri ve sanayi alanlarındaki hızlı gelişmelerin yanı sıra bilim ve sanatın yeni kavramlar kazandığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Fransız Devrimi sonrası tek uluslu toplum anlayışına geçiş, sanayileşme, Sanayi Devrimi ile kentleşme ve oluşan yeni yaşam biçimleri, toplumun benimsemiş olduğu kural bütünü derinden etkilemiştir. I. ve II. Dünya Savaşları sonrasında teknoloji ve bilim alanındaki ilerlemeler de insanlık tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. Sanayileşme ve teknolojik gelişmeler, kültürel normları, ahlaki değerleri ve bireyin kendisine dair algılarını dönüştürerek toplum üzerinde kaçınılmaz etkiler yaratmıştır. Bu süreç, sanat alanını da derinden etkilemiş ve sanatın döneme verdiği yanıtlar, yapıtların incelenmesi yoluyla anlaşılabilir (Yazıcı, 2021, s. 87).

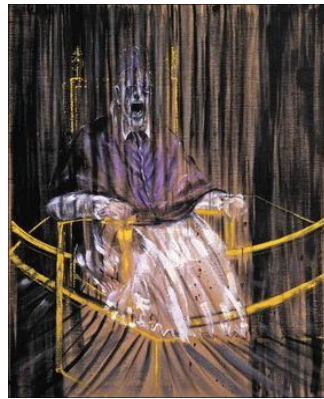
21. yüzyıldaki bu geniş kapsamlı dönüşümler, toplumsal düzenin farklılaşması ve alışlagelen yaşam biçimlerinin bozulması, bireylerin psikolojik altyapısında kaygılı yaşam deneyimlerini tetiklemiş ve sanat yapıtlarına yansımıştır. Endüstri Devrimi, resim sanatında tematik, anlatım ve teknik boyutlarda önemli değişimlere yol açmıştır. Sanayileşmenin getirdiği hız, üretim artışı, sosyal eşitsizlikler ve kent yaşamının getirdiği stres faktörleri, insan-doğa ilişkilerini dönüştürmüş; kapitalizmin yükselişi ve hızla değişen yaşam standartları, sosyolojik ve psikolojik baskıları artırmıştır. Bu bağlamda, tarihsel süreç boyunca süregelen anksiyete olgusu, çağdaş sanat anlayışı içinde belirgin bir tema hâline gelmiştir (Tunçel, 2022, s. 700).

Sanat ve psikoloji disiplinleri bütüncül bir perspektiften ele alındığında, anksiyete olgusuna ilişkin çeşitli araştırmaların yapıldığı görülmektedir. Sanatçı, içsel dünyasındaki kaygısal sezgileri ve ruhsal durumları çalışmalarında içselleştirerek ifade etmektedir. Bu süreç aracılığıyla, kendi psikolojik deneyimlerini izleyiciye aktararak, onları bu duygusal ve zihinsel deneyime katılmaya davet etmektedir. Duygusal durumların resimsel anlatımı için kendi deneyimlerinden beslenen sanatçı, izleyicinin benzer bir perspektifle olayları deneyimlemesini amaçlamaktadır. Anksiyete, yalnızca psikolojik bir olgu olarak değil; aynı zamanda sanatçının kaygısal dünyasını, benlik kırılmalarını estetik bir biçimde dışa vurmasına olanak sağlayan bir temsiliyet alanı olarak da değerlendirilmektedir. Anksiyete, ruhsal sarsıntıları beraberinde sorgulamayı getirir ve hayatın farklı alanlarında yapılan bu sorgulamalar, sanatı besleyen önemli bir kaynak oluşturur. Sorgulama süreci, yeni yaratımlar üretme, kendini ifade etme ve estetik bir dil geliştirme dürtüsünü tetikler. Tarihsel olarak, sanatçıların ruhsal bunalımları, içsel huzursuzlukları ve kaygıları yapıtlarına yansımış; bu kaygısal dürtüler, iç dünyasında sıkışmış benliklerini dışa aktarabilme aracı olarak resimsel biçim kazanmıştır.

Toplumsal bunalımların yoğun olarak yaşandığı dönemlerde, sanatçılar sanatsal üretim kapasitelerini ortaya koyma amacıyla içsel bir huzur arayışına yönelmiş ve yaratıcı süreçlerinde, gerçeküstücü bir çaba ile kendilerini ifade etme girişiminde bulunmuşlardır (Kozlu, 2009, s. 5). Sanatçının deneyimlediği yabancılaşma, kaygı duygusunun estetik bir form kazanmasını, kimlik inşası sürecinde nasıl şekillendiğini ve yaratıcı üretim üzerindeki etkilerini anlamada kritik bir öneme sahiptir. Anksiyete olgusunun resimsel düzlemde ortaya çıkışını incelemek ve bunun çağdaş resim sanatına etkilerini değerlendirmek amacıyla, sanatçının bu duyguyu ele alış biçimi üzerinde odaklanmak gereklidir. Bu bağlamda, sanatçının kaygı deneyimine ilişkin perspektifi ve bu deneyimi estetik bir yapıya dönüştürme süreci, araştırmanın temel kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

Günümüzde anksiyete olgusu, tarihsel dönemlerde olduğu gibi çağdaş resim sanatında da merkezi bir konum taşımaktadır. Özellikle pandemi koşulları ve teknolojik ilerlemelerin tetiklediği toplumsal yabancılaşma, bireylerin içsel dünyasında belirsizlik ve kaygı duygularını derinleştirmiştir. Bu psikolojik durumlar, sanatçılar için resimsel anlatımın temel motivasyon kaynaklarından biri hâline gelmiş ve anksiyete, çağdaş resim pratiğinde belirgin bir tematik unsur olarak kendini göstermiştir. Dolayısıyla, anksiyetenin çağdaş resim sanatındaki bu belirgin rolü, sanatın yalnızca estetik bir ifade aracı olmadığını; aynı zamanda toplumsal ve psikolojik gerçeklikleri derinlemesine yorumlayan bir iletişim ve düşünsel araç olduğunu ortaya koymaktadır.

2.1. Francis Bacon (1909-1992)

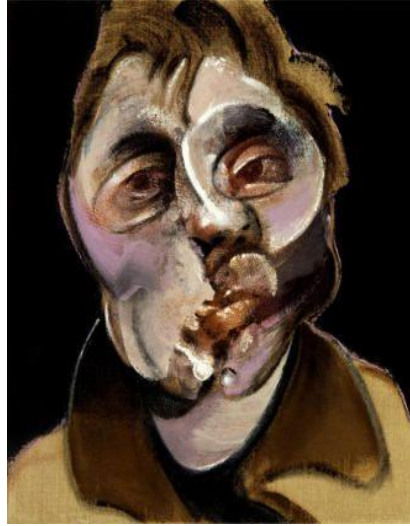


Görsel 1. Francis Bacon, "Velázquez'in Papa X. Innocentius'un Portresi'nden Eskiz", 1953, tuval üzerine yağlı boya, 153 x 118 cm, ABD (URL-1).

Görsel 2. Diego Velázquez, “Papa X. Innocent Portresi”, 1650, tuval üzerine yağlı boya, 141 x 119 cm, Roma-İtalya (URL-2).

Sanatçı Francis Bacon’ın doğumu, Avrupa ve dünyayı etkisi altına alan savaşların yaşandığı tarihsel bir sürece denk gelmektedir. Bu tarihi bağlam, sanatçının estetik anlayışının ve sanatsal kişiliğinin oluşmasında belirleyici bir etken olmuş, aynı zamanda Ekspresyonizm akımına olan katkılarının anlaşılması açısından önemli bir zemin oluşturmuştur. Francis Bacon’un yaşamı, onu derinden etkileyen çeşitli faktörlerin etkisi altında şekillenmiştir. Bunlardan ilki, kendisi ve ailesi arasında geçen özel bir durumun ailesi tarafından fark edilmesi sonucunda, babası tarafından evden uzaklaştırılmasıdır. Bu durum, sanatçının erken yaşlarda bağımsız bir yaşam sürmesine ve yalnızlığa maruz kalmasına neden olmuştur. Bir diğer önemli faktör ise kronik astım hastalığıdır. Bu sağlık sorunu, sanatçının eğitim hayatını engellemiş ve toplumsal etkileşimlerini sınırlayarak izole yaşam sürmesine yol açmıştır. Sanatçının evden ayrıldığı süreçte Pablo Picasso ve gerçeküstü sanatçılar başta olmak üzere çeşitli sanat akımlarının temsilcilerinden etkilenmesi, sanatsal kimliğinin şekillenmesinde belirleyici bir etki oluşturmuştur. II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte cepheye katılma arzusu rağmen, sanatçı, kronik astım rahatsızlığı sebebiyle askeri hizmetten muaf tutulmuştur. Bu durumun, sanatçının bireysel anlamda eksiklik ve yetersizlik duygusunu daha da derinden hissetmesine neden olmuştur. Francis Bacon’ın sanatı, savaşın etkileriyle birlikte kendi özgün çizgisini bulmuştur (Kolektif, 2018, s. 330).

Sanatçı Francis Bacon’ın sanatı savaşın yıkıcı etkileri ile kişisel travmaların birleşiminden doğan karanlık ve rahatsız edici bir atmosferi yansıtmaktadır. Bu atmosfer, sanatçının içsel dünyasının yanı sıra dönemsel koşulların da yapıtlarına nasıl yansıdığını göstermektedir. Bacon’ın çalışmalarındaki figürleri, yoğun acıyı görünür kılacak biçimde deformasyona uğratılmış, sıkışmış, yalıtılmış ve sert çizgilerle betimlenmiştir. Böylelikle sanatçı Bacon’ın yapıtları, yalnızca bireysel bir ifade değil, aynı zamanda dönemin psikolojisinin sanatsal bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Francis Bacon’ın 1953 tarihinde yaptığı “Velázquez’in Papa X. Innocentius’un Portresi’nden Eskiz” adlı yapıtında, Diego Velázquez’in 1650 tarihli ünlü “Papa X. Innocent Portresi”’ne doğrudan gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Sanatçı, Velázquez’in orijinal portresinde yansıttığı papa figürünün görkemli ve güçlü otoritesini, dramatik ve çarpıcı bir biçimde yeniden yorumlamış ve kendi sanatsal ifade biçimine dönüştürmüştür. Tarihsel gücün ve kutsal otoritenin simgesi olmaktan çıkarak, içsel gerilimin karmaşasını ve kaygı deneyimini ifadeselliğine yansıtmıştır. Figürün çığlık atma eylemi ve deforme edilmiş yüz formunu, çaresiz halini izleyiciye aktarmaktadır. Bacon’un fırça darbelerinin şiddetli, parçalı ve bulanık etkisi, figürdeki bedensel bütünlüğü bozarak, kaygının yarattığı parçalanmış benlik algısını görsel düzeyde somutlaştırmaktadır. Resmin arka planında yer alan koyu tonlar ve karanlığı kesen etkilerle ön plana çıkan dikey çizgiler, figürün adeta bir kafesin içinde hapsolmuş şekilde konumlandırmıştır. Papa’nın oturduğu taht, gücün ve iktidarın simgesi olması gerekirken, Bacon’un yorumunda varoluşsal yalnızlığın ve çaresizliğin sahnesine dönüştüğü görülmektedir. Burada figür hem tarihsel hem de dinsel otoritenin sembolü iken, aynı zamanda kaygı ve anksiyetenin kuşatıcı ağına sıkışmış bir insan olarak ele alınmıştır.



Görsel 3. Francis Bacon, “Otoportre”, 1969, tuval üzerine yağlı boya, 35,5x 30,5 cm, Londra-İngiltere (URL-3).

Francis Bacon 1969 tarihinde yaptığı “Otoportre” adlı yapıtında, öncelikli olarak görsel ve estetik öğeler yerine yüzünü ve anatomisini deforme ederek, kendi duygu ve düşüncelerini ön plana çıkarmıştır. Bu yapıtta en çok dikkat çeken ve izleyiciyi de etkileyen, hatta sorgulayan önemli bir öğe ise, kendisini, bir bakıma maskenin altında hapsedilmiş izlenimi vermiş olmasıdır. Bu izlenimin oluşmasında otoportredeki deformasyonun yanı sıra sanatçı Bacon’ın kullandığı yapıtın en belirgin görsel unsurlarından biri, otoportresinin bakışlarıdır. Göz yuvalarının kızışmış hali ile figür, bedensel olarak çaresiz bir pozisyonda bulunmasına karşın, izleyici ile doğrudan göz teması kurmaktan imtina ederek bilinçli bir mesafe yaratmaktadır. Kompozisyonun arka planındaki koyu renk tonlarında ele alınması, yüzünde kontrast bir etki yaratan açık-koyu beyaz değerleriyle birlikte otoportrenin kompozisyon içindeki belirginliğini artırarak onu, görsel odakta konumlandırmaktadır. Sanatçı Bacon’ın yoğun boya dokusu kullanımı, içsel huzursuzluğun resimsel bir karşılığı olarak işlev görmek ve kendisinin travmatik yaşam deneyimlerinin sanrısız izdüşümlerini yansıtan plastik bir unsur niteliği taşımaktadır. Bacon, dışavurumcu bir anlayışla doğrudan resimsel dili aracılığıyla, bir bakıma kendi iç dünyasına doğrudan bir erişim olanağı yaratmıştır. Kompozisyonda yer alan otoportrenin, kenarlarından basınç altında bırakılarak sıkıştırılması ve yüz hatlarının deformasyonu, kendindeki anksiyete olgusunun otoportreye yansımaları, izleyicide belirgin bir rahatsızlık duygusu uyandırmaktadır. Söz konusu yapıttaki tüm plastik öğeler, bir bakıma dar bir mekâna hapsedilmiş otoportrenin yarattığı klostrifik etki aracılığıyla anksiyete olgusunu tetiklemekte ve böylece izleyici ile arasında güçlü bir ilişkisel bağ kurmasına ve izleyici de bir bakıma sorgulamasına sebep olduğu düşünülmektedir.

Sanatçı Francis Bacon’ın yapıtında görülen deformasyon ve çılgın figürleri, bu çalışmada da vurgulandığı gibi sanatçının bireysel travmalarıyla birlikte savaş sonrası dönemin yarattığı varoluşsal kaygıyı görünür kılmaktadır. Pinnington (2025), Bacon’ın parçalanmış beden imgelerini insanın kırılabilirliğini ve çağın karanlık atmosferini yansıtan semboller olarak değerlendirmektedir. Schjeldahl (2009, s. 80-82) ise, özellikle *Papa Innocent X* portresi yorumlarını, otorite ve baba figürü üzerinden anksiyete ve iktidar eleştirisinin güçlü bir yansıması olarak görmektedir. Buna karşılık Ishizu ve Zeki (2013 “A Visual Shock” bölümü), Bacon’ın ele aldığı figürlerdeki deformasyonlarını nörolojik bir perspektifle açıklayarak, yapıtlardaki görsel çarpıtmaları olası algısal bozukluklarla

ilişkilendirmiştir. Bu yaklaşım Bacon'ın "duyguları doğrudan resme aktarma" amacından farklı bir bakış açısı olsa da onun sanatındaki çok katmanlı anksiyete olgusunu anlamaya katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla literatürdeki farklı okumalar, Bacon'ın yapıtlarında bireysel deneyim, tarihsel bağlam ve psikolojik yorumların birlikte düşünüldüğünü ortaya koymaktadır.

2.2. Jenny Saville (1970-...)

Sanatçı Jenny Saville, 1970 yılında İngiltere'nin Cambridge kentinde dünyaya gelmiştir. Çağdaş sanatın genç kuşak temsilcileri arasında önde gelen isimlerden biri olan Saville, özgün resim dili aracılığıyla modern beden kavramını çarpıcı bir biçimde ortaya koymuştur. Tüketim toplumunun bireyler üzerindeki baskınlığını ve ötekileştirilen kimlikleri beden imgesi üzerinden açık biçimde görünür kılan sanatçılar arasında yer almaktadır (Chatzoudas Ç. M., 2021, s. 60).

Sanatçı Saville, yapıtlarını oluştururken farklı fikir ve düşüncelerden, tıbbi literatürden, dergilerden, filmlerden ve gündelik yaşamın çeşitli unsurlarından beslenerek bunları sanatsal bir ifade biçimine dönüştürmektedir. Yaşamın kendisini acı çeken bedenler üzerinden ilişkilendirme amacını gözeterek, bu temayı yapıtlarının ana içeriği olarak benimsemiştir. Cerrahi operasyon süreçlerini gözlemlemiş ve incelemiş; ayrıca tıp literatüründeki görsel taramalar aracılığıyla konuya ilişkin çeşitli araştırmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı Saville, yerleşik figür anlayışını sorgulayarak; yaralı bedenleri, hastalıklı figürleri, kilolu vücutları ve cerrahi müdahale sahnelerini kendi resim dili çerçevesinde yeniden yorumlamıştır. Çağdaş yaşamın bir sonucu olarak yaygınlaşan cerrahi müdahaleler, komaya girmiş ya da bilinçsiz durumdaki figürleri içeren resimsel kurguda; duyguların ve düşüncelerin eşzamanlı biçimde bir travma alanına dönüşmesine aracılık ettiği değerlendirilmektedir (Renkçi, 2014, s. 141). Sanatçının pek çok yapıtında belirsizlik, kaygı ve gerilim duygusu yoğun biçimde hissedilmektedir. Sanatçının resimlerindeki kadın figürleri, 'öteki' ve 'ötekileştirilen' kavramlarının somut görsel temsilleri niteliğindedir. Yapaylaşmış ve acı çeken bedenleri, et ve ten bağlamında farklı bir perspektiften değerlendirmemizi amaçladığı ileri sürülmektedir (Chatzoudas, 2021, s. 61).

Sanatçı Jenny Saville'nin kadın temsilleri, toplumun güzellik ve kusursuzluk normlarını sorgulayıcı bir tavırla tersine çevirmektedir. Onun figürleri, katmanlı yağ dokularına sahip, idealize edilmemiş ve gündelik yaşamın sıradan bedenlerinden oluşmaktadır. Feminist sanat yaklaşımı çerçevesinde ürettiği bu çalışmalar, toplumsal normların şekillendirdiği ideal kadın bedeni anlayışına bir itiraz niteliği taşır. Çağdaş sanat bağlamında figür resmine yönelen ve figürün yeniden yorumlanmasını hedefleyen sanatçı, üretimleriyle günümüzün öne çıkan kadın sanatçıları arasında değerlendirilmektedir (Özel & İlden, 2022, s. 1298).

Sanatsal üretimleri, toplumsal ve cinsiyet temelli eleştiri bağlamında, erkek egemen bakışın çözülmesine ve sanat tarihinde kadın bedeninin nesneleştirilmesine karşı geliştirdiği eleştirel tutum nedeniyle dikkate değerdir. Sanatçı, kadın bedenini çoğu zaman hipergerçekçi betimlemeler ve güçlü mecazlarla sunarak, sanat tarihinde kadın formunu kuşatan klasik güzellik ideallerine, nesneleştirici yaklaşımlara ve görünmez kılma pratiklerine karşı çıkmaktadır. Kimlik, cinsiyet ve beden politikaları üzerine yoğunlaşan figüratif sanatçı, özellikle kadın bedenini ele alırken, geleneksel temsil biçimlerini kırarak onu alışılmışın dışında, kimi zaman rahatsız edici derecede çarpıcı bir biçimde yeniden yorumlamaktadır. Sanatçının yapıtlarında sıklıkla yara bere içinde betimlenmiş kadın figürleri görülmektedir. Bu bedenleri vurgulamasındaki asıl amacı, kadın bedeninin nasıl

görünmesi ve nasıl davranması gerektiğine ilişkin kültürel ve toplumsal normlara karşı koyan kadınların direncinin ve içsel gücünün bir göstergesi niteliğindedir (Cebeci & Gökova, 2024, s. 50-51). Jenny Saville, bedensel temsilin estetik idealinden uzaklaşarak, anksiyete olgusunu görünür kılmayı tercih etmiş; kadın bedenini meta konumundan çıkarması ve toplumsal beklentilere karşı sergilediği direniş, bu vurguyu güçlendiren temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Sanatçı Saville'nin yapıtlarındaki, kadın bedeninin abartılı ve grotesk temsilleri, toplumsal güzellik normlarına karşı bir eleştiri olarak okunmaktadır. Sanatçı Saville'nin bu temsilleriyle, kadın bedeninin kültürel olarak inşa edilmiş "iğrençlik" algısını sorguladığını ve bu yolla kadınların bedenleri üzerindeki toplumsal baskıları görünür kıldığını savunmaktadır. Bununla birlikte, yapıtlarında görülen bedensel deformasyonlar ve "iğrençlik" temaları, sadece toplumsal eleştirinin bir aracı değil, aynı zamanda bireysel bir deneyimin yansımasıdır (Meagher, 2003, s. 24-25). Saville, toplumsal normların dayattığı beden algılarına karşı bir eleştiri sunmakta ve kompozisyonlarındaki figürler aracılığıyla, bireysel bakış açısını ve toplumsal beklentilere karşı duruşunu ifade etmektedir (Armstrong, 2001, s. 28). Bu yaklaşım, Saville'in sanatının çok katmanlı yapısını ve toplumsal eleştiriyi bireysel deneyimle harmanlayışını göstermektedir. Saville'in yapıtlarını, feminist bir bakış açısıyla, kadın bedeninin toplumsal olarak inşa edilmiş algılarını sorgulamakta ve bireysel deneyimle bu algıları yeniden şekillendirmektedir. Yapılan bu çalışmada, anksiyete temelli gerilimler açısından analiz edilen yapıtlar, güncel kaynakçalarda da benzer şekilde, bireysel deneyimlerin ve toplumsal baskıların görselleştirilmesi olarak ele alınmıştır.



Görsel 4. Jenny Saville, "Pause", 120 x 84 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2002-03 (URL-4).

Jenny Saville'nin "Pause" adlı yapıtında, kadın bedeninin, neredeyse kompozisyonun büyük çoğunluğunu kaplayarak ön plana çıktığı görülmektedir. Bedene ait anatomik detaylar, abartılı ve dikkat çekici bir biçimde ele alınmıştır. Bu detaylandırma, sadece fiziksel formu vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda beden üzerinden bireyin psikolojik ve duygusal durumunu da ifade ettiği düşünülmektedir. Bu kompozisyonadaki figür, bir anlık duraklama ya da bekleyiş halinde betimlenmiştir. Saville, figürün duruşunu ve beden dilini kullanarak, izleyicide gerginlik, belirsizlik ve içsel kaygı gibi duyguları uyandırmaktadır. Bedenin savunmasız bölgelerinde yoğunlaşan kırmızı leke değerleri, kırılganlık ve acının beden üzerinden sahnelendiğini düşündürmektedir. Böylelikle Saville, figürün salt fiziksel varlığını değil, aynı zamanda ruhsal ve duygusal yüklerini de izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçının cerrahi operasyon süreçleri üzerine gözlemleri ve tıp literatüründe yer alan görsel araştırmalar ışığında kendi resim dilini oluşturduğu,

yapıtlarında açıkça gözlemlenmektedir. Bu yaklaşım, figürün yüzeyinde belirginleşen yoğun renk katmanları ile lekesele dağılımların oluşturduğu plastik gerilim üzerinden somutlaşmaktadır. Arka planın kontrast değerler oluşturması derinliği arttırmıştır. Özellikle yüz, eller ve karın bölgesinde yoğunlaşan bu görsel vurgular, bedeni salt biyolojik bir varlık olmaktan öteye taşıyarak, onu varoluşsal kırılganlığın ve anksiyete temelli içsel gerilimin görsel bir temsiline dönüştürdüğü düşünülmektedir. “Pause” adlı yapıt da, sanatçının kadın bedenine dair yerleşik algıları ters yüz eden yaklaşımının önemli bir örneğidir. Bu çalışmada sanatçı, bedeni estetik kaygılardan arındırarak, kusursuzluk beklentilerine meydan okuyan ham ve gerçekçi bir temsil sunar. Böylece Saville, kadın bedenini idealize edilmiş bir formdan çıkarıp, algısal sınırları zorlayan ve izleyiciyi bedenselliğin çok katmanlı gerçekliğiyle yüzleştiren bir düzleme taşır.



Görsel 5. Jenny Saville, “Figür 11.23”, 152,5 x 152,5 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1997 (URL-5).

Sanatçı Saville, yalnızca bedensel temsilde değil, portrede de ifadeselliğin özünü önemseyerek, duyguları bir bakıma bireyin göz odaklarına dışavurumcu bir anlayışla ele alır ve bu yolla dışavurumunu gerçekleştirir. 1997 tarihli “Figür 11.23” adlı yapıtın kompozisyona hâkim olan kırmızı ton, sanatçının yararlandığı cerrahi operasyon görsellerinden kaynaklı kan imgesinden esinlenmiş olabileceği gibi; aynı zamanda çarpıcılığı artırmak ve duygusal yoğunluğu pekiştirmek amacıyla da tercih edilmiş olabilir. Burada, izleyici ile portre arasında bir bakıma izleyiciyi sorgulayan ve sorgulatan doğrudan bir bakış hattı kurulduğu gözlemlenmektedir. Portrenin göz temasından kaçınıyor gibi görünmesi, izleyiciyi daha derin bir şekilde içine çekerken, aynı zamanda arada bilinçli bir mesafe oluşturmaktadır. Bu durum, portrenin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal bir izolasyon içinde olduğu izlenimini yaratarak, modern toplumun hızla dönüşen ve yabancılaştırıcı doğasına göndermede bulunur. Kompozisyondaki kadının yüzünde, eşzamanlı olarak birden fazla duygunun izleri gözlemlenmektedir. Bu çok katmanlı duygusal atmosfer, Jenny Saville’nin yapıtına derinlik kazandırırken, yüzündeki ifadelerin karmaşıklığı ve detay zenginliği ile pekişir. Kırmızıya bürünmüş göz yuvalarındaki endişe ifadesi, tedirginlikle birleşerek izleyicide belirsizlik ve kaygı duygularını tetiklemektedir. Mekânın belirsizliği, bu kaygıyı pekiştirerek yaklaşan bir tehlike algısını yoğunlaştırmakta ve anksiyete düzeyini artırmaktadır. Saville’nin bu kompozisyonundaki portrenin yapaylaşmış ve bütünüyle ifadesiz görünümü, içinde yaşadığımız çağda bireyin duyarsızlaşma sürecini ve tüketim nesnesine indirgenişini yansıtır olabilir. Sanatçı Saville, bir bakıma çağımızda giderek tek tipleşen standart insan modeline atıfta bulunmuştur. Dolayısıyla, bu yapıttaki belirsizlik ve yapaylık unsurları, izleyicide anksiyetik bir atmosfer yaratarak çağdaş toplumun çok katmanlı gerçeklikleriyle yüzleşmeye davet etmektedir. Çağdaş yaşamın hızla değişen dinamikleri, bireyin duygusal izolasyonu ve tüketim kültürünün etkisiyle birleşerek, Saville’nin bu yapıtı çağımızın

anksiyete yüklü atmosferine izleyiciyi daldıran ve düşündürmeye devam eden bir duruma dönüştürmektedir.

2.3. Neş'e ERDOK (1940-...)

Sanatçı Neş'e Erdok, çağdaş Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik anlayışının öncü temsilcilerinden biri olarak sanat tarihi literatüründe önemli bir konuma sahiptir. Uzun süreli sanatsal üretimi ve özgün üslubuyla tanınan Erdok, yapıtlarında bireysel dışavurum biçimlerini ve kimlik temelli sorunları derinlemesine irdemiştir. Sanatçı Erdok'un kompozisyonlarında kadın figürü çoğunlukla merkezî konumda yer almakta, figürlerin yüz ifadeleri ve bedensel duruşları plastik doygunluk içinde vurgulanarak yüceltilmektedir. Sanatçının yapıtlarında soyutlamaya yönelen bir üslup eğilimi dikkat çekerken, renk paletinde solgun ve yumuşak tonların belirgin bir hâkimiyeti görülmektedir. Erdok'un kompozisyonlarında, figürler aynı mekânsal düzlem içinde konumlanmalarına karşın, her biri ayrı bir kişilik, duygusal durum ve düşünce evreni sergilemektedir. Bu yaklaşım, izleyicide kalabalık içinde yalnızlık duygusunu tetikleyebilir; ayrıca, sanatçının yapıtlarındaki çeşitlilik ve tematik zenginlik, modern yaşamın çok katmanlı karmaşıklığını yansıtmaktadır (Chatzoudas & Günaydın, 2020, s. 389).

Sanatçı Erdok, kompozisyonlarında kişisel yaşam deneyimlerini ve dış dünyaya ilişkin gözlemlerini, adeta yarı saydam bir perdenin gerisinden izleyiciye aktarıyormuş izlenimi uyandıracak biçimde betimlemektedir. Yapıtlarının her biri, izleyiciyi düşünsel sorgulamaya yönlendirirken; zihinsel gerçeklik olgusu, Erdok'un sanatsal üretiminde öncelikli ifade alanı olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının yapıtlarında metaforik öğelere yoğun biçimde yer verilirken, kompozisyon içindeki nesneler çoğul anlam katmanlarına olanak tanıyacak şekilde betimlenmektedir. Mekânsal kurgudaki gerilim unsurları, izleyiciyi rahatsız edici bir atmosferle yüzleştirir; ayrıca resim yüzeyinde yer alan mat boşluklar, sanatçının mekân inşasına dair duyduğu kaygı ve huzursuzluğu görsel olarak somutlaştırmaktadır (Uysal, 2023, s. 739).



Görsel 6. Neş'e Erdok, “Bir Vapur Masalı”, tuval üzerine yağlı boya, 165 x 187 cm, 2006 (URL-6).

Neş'e Erdok'un, 2006 tarihli “Bir Vapur Masalı” adlı yapıtı, figüratif anlatım tarzını sürdürürken, bireyin iç dünyasını, toplumsal gerçekliği ve gündelik hayatın psikolojik boyutlarını aynı düzlemde yansıtan serilerinden birisidir. Kompozisyonda, bir vapur sahnesi üzerinde kurgulanmış olarak izleyiciye verilen figürler, yalnızca bir ulaşım

aracında bulunan yolcular olarak değil; modern kent yaşamının kendisine ve çevresine olan yabancılaşmayı temsil eden metaforik varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Figürlerin yüz ifadeleri, bedensel duruşları dikkat çekicidir. Arka planda yer alan dalgalı deniz betimlemesi, mekânsal atmosferi yoğunlaştırarak figürlerde hissedilen kaygı ve sıkışmışlık algısını güçlendirmektedir. Yolcuların çoğunda, içe kapanık, huzursuz ve birbiriyle iletişimsiz bir hâl göze çarpmaktadır. Vapur gibi toplumsal birlikteliği temsil eden bir mekânda dahi, bireylerin birbirine karşı mesafeli ve kopuk görünmesi, çağdaş insanın varoluşsal kaygılarını ve toplumsal yabancılaşmasını yansıtır. Aynı zamanda kompozisyonun bütününde figürlerin bir bekleyiş halinde olmaları, belirsizlik ve yönsüzlük hâlinin de destekleyici ifadesini güçlendirmektedir. Yapıttaki figürlerde gözlemlenen yalnızlık, iletişimsizlik ve içsel sıkışmışlık durumları, modern kent insanının toplumsal yabancılaşma ve varoluşsal kaygı bağlamında yaşadığı anksiyete deneyimlerinin, sanat aracılığıyla görsel bir dile dönüştürülmüş ifadesi olarak değerlendirilebilir.



Görsel 7. Neş'e Erdok, "Dibe Batmak", tuval üzerine yağlı boya, 150 x 150 cm, 1996, Özel Koleksiyon (URL-7).

Neş'e Erdok'un, 1996 tarihli "Dibe Batmak" adlı yapıtında, bir kadın figürünün yüzüstü konumunda suyun içinde yer aldığı gözlemlenmektedir. Kompozisyonundaki kadın bedeninin bir bölümü suyun içinde, diğer bölümü ise dışarıdadır. Bu durum, kadın figürünün yaşam ve ölüm arasındaki geçişsel bir noktada olduğunu hissettirmektedir. Suyun yüzeyinde kalan beden canlı bir görünümdeyken, kadın figürünün tek kolu suyun dışına çıkarak havada durmaktadır. Kadın figürünün durma biçimi, yaşam ve umudu temsil edebileceği gibi, aynı zamanda figürün yardım çağrısı içinde olduğuna dair bir anlam da taşıyabilir. Suyun alt kısmında yer alan beden, renk bakımından koyulaşmış ve cansız bir izlenim vermektedir. Yapıtta su, oldukça sakin ve durağan bir biçimde betimlenmiştir. Suyun içindeki bitkiler, kompozisyona hareketli bir dinamizm kazandırmaktadır. Bu durum, resmin genel durağan atmosferiyle tezat oluşturan bir etki yaratmaktadır. Kompozisyonundaki kadın figürünün su seviyesini kaplayan konumu, izleyicide huzursuzluk duygusu uyandırmaktadır. Gökyüzü, bulutlarla çevrelenmiş biçimde tasvir edilmiş olup, yapıta karamsar bir atmosfer kazandırmaktadır. Bu atmosfer, figürün deneyimlediği belirsizlik ve kaotik durumları yoğunlaştırırken, izleyiciye kaygı ve endişe duygularını deneyimleme imkânı sunmaktadır. Yapıtta öne çıkan unsurlardan biri, figürün nefes alamaz hâlde ve hareketsiz bir şekilde durmasıdır. Anksiyete durumunda da benzer fizyolojik ve davranışsal semptomlar ortaya çıkmaktadır. Anksiyeteye bağlı olarak, bedene yeterli oksijen ulaşmadığı düşüncesi ve buna bağlı olarak gelişen endişe gibi

belirtiler sıkça gözlemlenmektedir. Bu nedenle, figürün suyun altında nefes alamaz şekilde konumlanması, izleyicide benzer fizyolojik tepkileri çağrıştırabilir. Anksiyete yaşayan birey, nefes alma güçlüğü çekebilir ve ani olarak hareketsiz ve tepkisiz bir duruma geçebilir. Beynin “savaş ya da kaç” tepkisi, bedensel fizyolojik etkiler aracılığıyla gözlemlenebilmektedir. Yapıtta, figürün hareketsiz ve nefes alamaz hâli, izleyicide benzer fizyolojik ve psikolojik tepkileri uyandırmaktadır. Yapıt, izleyiciye insan psikolojisi ve duygusal deneyimler hakkında kapsamlı bir bakış açısı sunarken, anksiyetenin hem fizyolojik hem de duygusal etkilerini sanatsal bir anlatımla görselleştirmektedir.

Sanatçı Neş'e Erdok'un yapıtlarında görülen deformasyon ve içe dönük figürler, bu çalışmada da vurgulandığı gibi sanatçının bireysel gözlemleriyle birlikte toplumsal yaşamın yarattığı kaygıları görünür kılmaktadır. Ataseven (2020, ss.269-270), Erdok'un figürlerini toplumsal gerçekçilik bağlamında değerlendirerek, özellikle el, yüz ve ayaklarda yoğunlaşan deformasyonları gündelik hayatın sıradan bireylerini yansıtan semboller olarak yorumlamaktadır. Ertan (2025) ise, sanatçının yapıtlarında sevinç ve kederin bir arada var olduğunu, figürlerin bakışlarında ve duruşlarında taşınan görünmez yüklerin, modern toplumun krizlerinden kaynaklanan derin bir ruh halini yansıttığını belirtmektedir. Buna karşılık Şener ve Göksu (2017, s.89), Erdok'un anne-çocuk temsillerine odaklanarak, bu figürlerde sevgi ve koruma duygularının yanı sıra aile içi bağların sürdürülmesi ve bireysel sorumlulukların duygusal etkileri bağlamında, çok katmanlı bir duygusal perspektifle ele almaktadır. Bu yaklaşım, Erdok'un sanatındaki çok katmanlı psikolojik ve toplumsal gerilimleri açığa çıkararak, yapıtlarında anksiyete olgusunun farklı yorumlarla desteklenmesine katkı sağlamaktadır. Bu nedenle de sanatçı Erdok'un yapıtlarında bireysel deneyimle birlikte toplumsal bağlam ve psikolojik yorumların birlikte ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

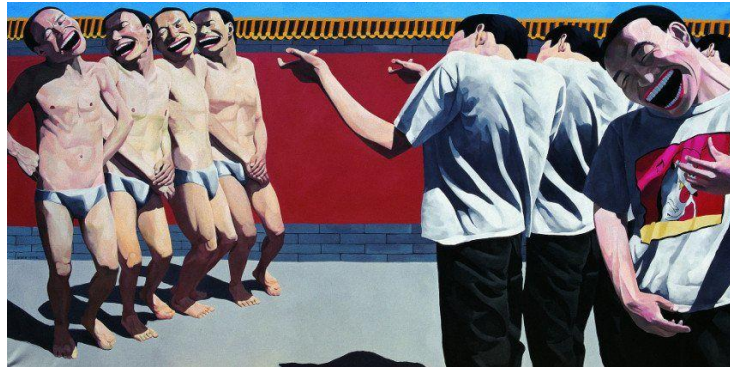
2.4. Yue Minjun (1962-...)

Çin kökenli sanatçı Yue Minjun, çağdaş resim sanatında özellikle sürekli yapay bir şekilde gülümseyen ve kahkaha hâlindeki figürleriyle ve kompozisyonlarında sadece kendisinden hareketle tek tipleşmeye de gönderme yaptığı figürleriyle, tanınmaktadır. Nietzsche ve Kierkegaard'ın mizah anlayışını acı temasıyla ilişkilendiren Minjun, mizahi üslubunda konularını yaşamın derinliklerinden ve bireysel özelliklerden türetmektedir. Mizahi anlatım aracılığıyla maske ve gülümseme kavramlarını sanatsal bağlamda ele alırken, aynı zamanda dramatik öğeler ve metaforik anlatımları da irdelemektedir (Batur & Başdoğan, 2022, s. 46).

Çağdaş Çin sanatının gelişim sürecine bakıldığında, “Cynical Realizm” olarak adlandırılan sanat akımının 1990'ların başında ortaya çıktığı görülmektedir. “Cynical” terimi Türkçeye çevrildiğinde, “alaycı, eğlence amaçlı küçümseyen” gibi anlamlarla ifade edilmektedir (Cançat, 2015, s. 67). Günümüzde, sanayileşme ve modernleşme süreçleri ile Çin toplumunun sosyolojik yapısı, esprili ve post-ironik bir bakış açısıyla incelenmektedir. Sanatçıların odak noktası, 1911 Çin Devrimi'nin toplumsal etkilerini derinlemesine incelemek olmuştur. Zaman içerisinde, sanatçılar bireysel ifade yollarını keşfetmeye yönelmişlerdir. Sanatçı Yue Minjun ve çağdaşları, post-ironik ve realist yaklaşımlar çerçevesinde yapıtlarında belirli bir olay örgüsü kurmuşlardır. Yue Minjun, tek tipleşen çağdaş dünyanın sanal ve tüketim odaklı yapısını, alaycı bir üslupla ve eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır (Özgen Topcuoğlu, 2018, s. 257). Sanatçı Minjun'un yapıtları çoğunlukla otobiyografik nitelik taşır ve genel olarak Çin toplumunun neden olduğu anksiyete ile yabancılaşma duygularını ironik bağlamda sanatsal ifade biçimine dönüştürür ve ön plana çıkarır. Tüm çalışmalarında figür olarak yalnızca kendi imgesini

kullanarak, çağdaş bireyin yalnızlık ve yabancılaşma duygularını kapalı gözler ve yapay bir gülümseme aracılığıyla görselleştirmektedir. Yapıtlarındaki figürün gülüşü, başlangıçta neşeli bir izlenim verse de yakından ve dikkatle incelendiğinde endişe ve gerginlik duygularını ortaya koymaktadır. Bu gülümsemeler, çağdaş yaşamın getirdiği stres ve belirsizlikler karşısında hissedilen çaresizlik ve umutsuzluğu temsil ediyor olabilir (Özeskici, 2021b, s. 1468).

Sanatçı Yue Minjun'un yapıtlarında tekrar eden kahrkahalı yüzler, bu çalışmada da vurgulandığı gibi bireysel kaygılarla birlikte ironik bir bakış açısıyla modern Çin toplumunun tarihsel travmalarını görünür kılmaktadır. Liu ve Simatrang (2024, s.7), sanatçının "foolish laughter" olarak adlandırdığı figürleri toplumsal yüzeysellik, sıradanlık ve bastırılmış anksiyetenin sembolleri olarak değerlendirmektedir. (Dai, 2018, ss. 3-4) ise, Minjun'un kahrkaha maskelerini Kültür Devrimi ve Tiananmen sonrası travmatik hafıza bağlamında ele almakta ve bu tekrarların, toplumsal bellek ve bastırılmış politik korkuların görsel yansıması olduğunu ileri sürmektedir. Buna karşılık Moldan (2022), sanatçının son dönem çalışmalarında kahrkahanın yanı sıra çiçek motifleri gibi sembolleri öne çıkararak, bireyin kimlik arayışı ve toplumsal çatışmalarla ilişkili örtük anksiyeteleri vurguladığını belirtmektedir. Bu yaklaşım, kahrkahanın yalnızca ironik bir yaklaşımın dışında, aynı zamanda çok katmanlı psikolojik ve kültürel gerilimleri de barındırdığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla literatürdeki farklı okumalar, Yue Minjun'un yapıtlarında bireysel deneyim, toplumsal bellek ve sembolik anlatımların bir arada düşünülmesi gerektiğini göstermektedir.



Görsel 8. Yue Minjun, "İdam", 150 x 300 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1995 (URL-8).

Yue Minjun'un 1995 tarihli "İdam" adlı yapıtı, sanatçının önemli politik ve psikolojik göndermeler içeren yapıtlarından birisidir. Kompozisyonda, duvarın önünde yanyana dizilmiş dört figür yalnızca iç çamaşırlarıyla ayakta durmaktadır; bu durum, bireylerin savunmasızlığını göstermektedir. İnfazı simgeleyen, ellerinde silah tutuyormuş gibi poz veren ve asker oldukları düşünülen figürler, karşılarındaki gülmekte olan kurbanlara nişan almakta, bu durum dramatik bir gerilim ve rahatsızlık hissi yaratmaktadır. Arka plandaki duvara dikkatle bakıldığında, olayın Tiananmen Meydanı bağlamında gerçekleştiği gözlemlenmektedir; taraflar belirgin olmasına rağmen figürlerin rahat ve aldırılmaz tavırları, ironik bir biçimde, gerçek endişe ve kaygı duygusunu maskeleymektedir. 1989 Tiananmen Meydanı olayları, sanatçı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu resim, sanat tarihinin önemli yapıtlarından biri olan Francisco Goya'nın "3 Mayıs 1808: Asilerin Kurşuna Dizilişi" adlı yapıtlarından hareketle, post prodüksiyon bağlamında yaptığı yapıtlardan birisidir. Kompozisyondaki figürler, Goya'nın masum insanların kıyımını betimlediği dizilimleri andırsa da, Minjun'un figürlerinde gözlenen

alaycı duruşlar ve yüzlerdeki gülücükler, trajik içeriğe karşı dramatik vve ironik bir kontrast oluşturmaktadır (Cançat, 2015, s. 70). Bu sahne, izleyicide hem politik hem de bireysel düzeyde bir anksiyete algısı yaratmaktadır.



Görsel 9. Yue Minjun, “Beyin Denizi”, 140 x 120 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2008 (URL-9).

Minjun’un 2008’de yaptığı “Beyin Denizi” adlı otoportresi, kompozisyonun tamamına egemen bir biçimde konumlanarak izleyicinin görüş alanını tamamen doldurmaktadır. Otoportre, gözleri kapalı şekilde ele alınmış olup, yüz ifadesinde de aşırıya varan ve yapay olarak değerlendirebileceğimiz bir gülümseme dikkat çekmektedir. Otoportrenin teni, yüksek doygunlukta ve parlak pembe tonlarda betimlenirken, arka plan mat ve açık mavi tonla verilmiştir. Renkler arasında keskin bir karşıtlık yaratılmıştır. Ten rengine getirilen farklı yorum, natüralist olmayan bir etki yaratmaktadır. Bu yapıtın, çağdaş toplumun standartlaştırıcı ve bireyselliği yok edici yapısını eleştiren bir anlam barındırdığı söylenebilir. Mavi arka plan hem boşluk etkisi hem de semavi bir atmosfer yaratma potansiyeli taşımaktadır. Normalin ötesindeki dış sayısı, izleyici üzerinde rahatsız edici bir etki bırakmaktadır. Sanatçı Minjun, norm dışı unsurlara sahip bu otoportresiyle, dönüşüm geçirmiş ve insani kimliğini yitirmiş bir karakter tasvir etmektedir. Başın üst tarafında, havuz veya deniz çağrışımı yapan bir su alanı, beynin yerine konumlandırılmıştır. Küçük ölçekli figür, ana figürün aksine, huzursuz ve kaygılı bir ifade taşımaktadır. Coşkulu gülümseme izlenimi, aslında yapay ve yüzeysel bir duygulanımı yansıtmaktadır. Beynin suyla doldurulmuş bir alan olarak betimlenmesi, düşünsel ve bilinçsel derinliğe işaret etmektedir. Su metaforu, bilinçaltının karmaşık ve derin yapısını sembolize etmektedir. Söz konusu yapıt aynı zamanda, insan zihninin paradoksal ve çok katmanlı yapısına yönelik bir görsel yorum olarak da değerlendirilebilir. Kompozisyon, zıt kavramların bilinç ile bilinçaltı, rasyonel düşünce ile duygu, sevinç ile melankoli arasındaki çatışmayı simgelemektedir. Kompozisyonundaki plastik öğeler, aynı zamanda karşıt kavramların yarattığı psikolojik gerilimi de yansıtmaktadır. Yüzdeki gülümseme, çağdaş toplumun yapay mutluluk anlayışına ve tüketime dayalı yaşam biçimine karşı ironik bir duruş ve bakış sergilemektedir. Otoportre, günümüzün tüketim merkezli sahte mutluluk kültürünü sorgulayan bir sanatsal ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı Minjun, genel olarak tüm çalışmalarında toplumsal baskı ve endişelere karşı gülme eylemini ironik bir bakışla, çağdaş yaşamın stres ve kaygılarına karşı ön plana çıkarmış, tüketim toplumuna ve tüketim nesnelere de da gönderme yaparak, gözleri kapalı, tek tipleştirilmiş figürler kullanmıştır.

Sonuç

Anksiyete olgusu, insan varoluşunun ayrılmaz bir parçası olarak, tarih boyunca toplumsal, kültürel ve teknolojik değişimlerle doğrudan etkileşim içinde olmuştur. 19. ve 20. yüzyıllarda yaşanan endüstrileşme, politik dönüşümler, savaşlar ve modernleşme süreçleri, bireyin yaşam biçimini olduğu kadar sanatın ifade alanlarını da dönüştürmüştür. Bu süreçte, toplumsal bunalımlar, savaş sonrası travmalar, hızlı kentleşme ve teknolojik ilerlemeler, sanatçıların hem bireysel hem de kolektif düzeyde kaygı temalarını yapıtlarına yansıtmalarına zemin hazırlamıştır. Fransız Devrimi sonrasında hâkimiyet kazanan tek uluslu toplum ideolojisine karşı gelişen yönelimler, Sanayi Devrimi'nin beraberinde getirdiği makineleşmenin artışı, kentleşmenin hız kazanması ve bireyin doğa ile geleneksel değerlerden uzaklaşması süreciyle birleşmiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın ardından bilim ve teknolojiye ileri adımlar da toplumsal yaşamın temel dinamikleri üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Tarih boyunca yaşanan bu dönüşümler, bireyde öznel deneyimlerini dışavurumcu bir biçimde ifade etme arzusunu doğurmuştur.

Anksiyete durumu, nedeni tam olarak belirlenemeyen, içsel huzursuzluk ve gerginlik ile karakterize edilen bir duygu emosyonudur. Gelecekte oluşabileceği düşünülen olumsuz bir olayın, tedirgin bir hazır oluştaki bekleme halidir. Bu hal, tarih boyunca birçok insanın ve sanatçının başa çıkmaya çalıştığı temel ruhsal deneyimlerden biri olmuştur. Toplumsal koşulların değişimi ve yaşanan travmatik olaylar, anksiyeteyi tetikleyen önemli etkenler arasında yer alır. Sanatçılar için ise kaygı, sorgulama ve ifade arayışını besleyen yaratıcı bir dürtüye dönüşebilmektedir.

Sanat, yalnızca estetik bir nesne üretme süreci değil; aynı zamanda bireyin ruhsal durumunu, toplumsal deneyimlerini ve psikolojik gerilimlerini ifade etme biçimidir. Anksiyete, bu bağlamda hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşanan endişe, yabancılaşma ve belirsizlik duygularının görsel sanatlarda önemli bir tema olarak varlık göstermesini sağlamıştır. Sanatçılar, figüratif deformasyonlar, renk tercihleri, simgesel öğeler ve kompozisyon düzenleri aracılığıyla, içinde bulundukları huzursuzluk halini izleyiciye aktarmış, böylece sanat yapıtını yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda psikolojik bir tanıklık aracı haline getirmişlerdir.

Farklı dönemlerde yaşanan toplumsal olayların sanatçılar üzerindeki etkilerinin, yapıtlarında işledikleri anksiyete olgusu bağlamında incelenmesi; duyguların sanatsal ifade biçimine dönüşüm süreçlerinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu bağlamda, günümüzde de anksiyete teması, çağdaş resim sanatının merkezinde yer almaya devam etmektedir. Pandemi süreci ve teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği yabancılaşma, izolasyon, toplumsal belirsizlik durumların, bireysel olduğu kadar kolektif düzeyde de kaygı atmosferini derinleştirmiştir. Anksiyetenin çağdaş resim sanatındaki belirgin varlığı, sanatın yalnızca estetik bir anlatım aracı olmadığını; aynı zamanda toplumsal ve psikolojik gerçekliklerle derin bir etkileşim kurduğunu göstermektedir. Bu durum, sanatçıların iç dünyalarını, toplumsal değişimleri ve psikolojik kırılmaları sanatsal bir ifade biçimi yeniden yorumlamalarına yol açmıştır. Bu çalışmada anksiyete olgusundan hareketle örnek olarak incelenen sanatçıların yapıtlarında görüldüğü gibi kompozisyonlardaki figürler ve portrelerin tedirgin bakışları, kasvetli renk paletleri, biçimsel deformasyonlar ve simgesel boşluklar, çağdaş sanatın bu evrensel kaygı temasını görselleştirme biçimleri arasında öne çıkmaktadır.

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular, anksiyete olgusunun sanatta yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal bir bellek ve eleştirel bir söylem üreten bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, sanatçının psikolojik

deneyimleri ile toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşim, çağdaş resim sanatının tematik ve biçimsel çeşitliliğini derinleştirmektedir. Çalışmanın önemi, çağdaş resim sanatında anksiyete olgusunun sanatsal üretim sürecinde üstlendiği rolün, bireysel gözlemler ve deneyimler aracılığıyla daha yakından kavranmasına ve bu doğrultuda alana kuramsal ve eleştirel katkılar sunmasına olanak tanınmasıdır. Çağdaş resim sanatının yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda psikolojik bir deneyim ve toplumsal bir bellek alanı olduğuna dair farkındalık, bu çalışmayı yönlendiren temel etkenlerden birisidir. Dolayısıyla bu çalışma hem kuramsal hem de sanatsal açıdan anksiyete olgusuna ilişkin bütüncül bir değerlendirme olarak değerlendirilebilir. Elde edilen bulgular, araştırmanın amacı doğrultusunda yorumlanmış olsa da ulusal ve uluslararası literatürle karşılaştırmalı analizler sınırlı kalmıştır. Güncel çalışmaların entegrasyonu, bulguların bağlamını güçlendirmekte ve önerilerin daha doğrudan bulgulara dayandırılmasını mümkün kılmaktadır. Bu yaklaşım, tartışma ve sonuç bölümünün hem kuramsal hem de uygulamalı perspektiflerde daha bütüncül, analitik ve eleştirel bir biçimde sunulmasını desteklemektedir.

Sonuç olarak, anksiyetenin çağdaş resim sanatındaki belirgin varlığı, sanatın salt estetik bir üretim sürecinin ötesinde; aynı zamanda bireyin, sanatçının içsel dünyası, toplumsal olaylar ve psikolojik gerçeklikler arasındaki karmaşık ilişkinin yansıması olduğunu göstermektedir. Bu durum, sanatın, birey ve toplum arasındaki duygusal köprü işlevini güçlendirirken, izleyiciyi de kendi içsel kaygılarıyla ve yaşadığı çağın ruhuyla yüzleşmeye davet eden bir alan yaratmaktadır. Anksiyete olgusu, günümüz çağdaş resim sanatında evrensel bir tema haline gelerek, sanatçıları ve izleyicileri yeni bir estetik evrene doğru sürüklemiştir. İncelenen araştırma konusu bağlamında plastik çözümlemeleri yapılan örnek yapıtlarda görüldüğü gibi, anksiyete olgusu çağdaş resim sanatını çok etkilemiş ve sanatsal ifade biçimlerinin bir parçası olmuştur. Sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, içinde bulunulan çağ ve dönemin etkileriyle de şekillenen bireyin, sanatçının içsel dünyası ile toplumsal ve psikolojik gerçeklikler arasındaki karmaşık ve çok katmanlı etkileşimi yansıttığını açıkça göstermektedir.

Kaynakça

- Armstrong, B. (2001). Jenny Saville: The 'Other' body: Feminist perspectives on flesh. (s. 28) Retrieved September 15, 2025, from https://www.academia.edu/12290365/Jenny_Saville_The_Other_Body_Feminist_Perspectives_on_Flesh [Erişim tarihi: 17.07.2025].
- Ataseven, S. Y. (2020). Toplumsal gerçekçi sanat anlayışı içinde Neşe Erdok'un resimlerinde figür olgusu. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 13(83), 265-280.
- Batur, M., & Başdoğan, A. (2022). Resim sanatında grotesk imgelerin kullanımı üzerine bir inceleme. *Sanat Dergisi*, 7(14), 38-50.
- Beck, A. T., & Emery, G. (2021). *Anksiyete bozuklukları ve fobiler*. V. Öztürk (Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Cançat, A. K. (2015). Güncel Çin sanat ortamı: "Cynical Realizm". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (17), 65-75.
- Karagüvan, M. H. (1999). Açık kaygı ölçeğinin geçerlik ve güvenilirliği ile ilgili bir çalışma. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 11, 203-207.

- Kolektif. (2018). *Ressamlar: Yaşamları ve eserleri*. A. F. Yıldırım, (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kozlu, D. (2009). Teknolojik gelişmelerin toplum ve sanata yansımaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 2(3), 1-14.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press. Retrieved from <https://www.thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/Powers%20of%20Horror.pdf> [Erişim tarihi: 15.09.2025].
- Liu, Y., & Simatrang. (2024). The image rhetoric and narrative aesthetics of “Teasing ...”. *Manusya: Journal of Humanities*, 27(1). 1-7 Retrieved September 15, 2025, from https://brill.com/view/journals/mnya/27/1/article-p1_019.xml [Erişim tarihi: 17.09.2025].
- Manav, F. (2011, Haziran). Kaygı kavramı. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 5(9), 201-209.
- Meagher, M. (2003). *Jenny Saville and a feminist aesthetics of disgust* (ss. 24-25). <https://faculty.winthrop.edu/stockk/Women%20in%20art/Meagher%20saville%20disgust.pdf> [Erişim tarihi: 12.09.2025].
- Moldan, T. (2022, April 6). Yue Minjun’s cynical realism incorporates new symbolism. *Ocula*. Retrieved September 15, 2025, from <https://ocula.com/magazine/spotlights/yue-minjun-returns-after-decade-long-hiatus/?utm> [Erişim tarihi: 11.09.2025].
- Özel, A. K., & İliden, S. (2022). 2000’lerden günümüze sanatta feminizm ve kadın çalışmaları. *Kastamonu International Academic Social Resources Journal*, 7(43), 1283-1292.
- Özeskici, E. (2021a). George Grosz ve Otto Dix’in resimlerinde anti-sempatik ve karşıt yaklaşımlar. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7(14), 111-120.
- Özgen Topcuoğlu, Ü. İ. (2018). Nur Koçak ve Yue Minjun yapıtlarında toplumsal cinsiyet bağlamında erkek imgesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (27), 251-263.
- Pinnington, M. (2025). Francis Bacon kimdir? *Tate*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/francis-bacon-682/who-is-francis-bacon> [Erişim tarihi: 15.09.2025].
- Renkçi, T. (2014). Çağdaş bedenin sanatçısı: Jenny Saville. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 137-147.
- Sartre, J. P. (2001). *Being and nothingness*. H. E. Barnes (Trans.). Routledge. (Original work published 1943). Retrieved from <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/being-and-nothingness.pdf> [Erişim tarihi: 15.09.2025].
- Schjeldahl, P. (2013, December 10). Francis Bacon: Rough stuff. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/01/francis-bacon-rough-stuff-peter-schjeldahl> [Erişim tarihi: 16.09.2025].
- Şener, N., & Göksu, B. (2017). Yerel temaları işleyen ve toplumsal gerçekçi ressamların eserlerinde ana ve çocuk teması. *The Journal of Academic Social Science*, 61, 80-91.

Tunçel, O. (2022). Endüstri çağında grafik tasarım. *İdil Dergisi*, 11(93), 699-710.

Yazıcı, S. (2021). 20. yüzyıl Almanya'sında toplumsal gerçeklik bağlamında: Max Beckmann. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (10), 87-98.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquez-portrait-pope-innocent-x>, [Erişim Tarihi: 26.08.2025].

URL-2: <https://www.britannica.com/art/Portrait-of-Pope-Innocent-X> [Erişim Tarihi: 26.08.2025].

URL-3: https://www.researchgate.net/figure/Francis-Bacon-Self-Portrait-1969-an-example-of-a-mis-aligned-face-C-The-Estate-of_fig2_259337346, [Erişim Tarihi: 13.05.2025].

URL-4: <https://gagosian.com/exhibitions/2003/jenny-saville-migrants/>, [Erişim Tarihi: 09.06.2025].

URL-5: <https://www.christies.com/zh/lot/lot-3918151>, [Erişim Tarihi: 02.07.2025].

URL-6: <https://i.pining.com/originals/c0/b2/9f/c0b29f520b84510579ea7e298c04b308.jpg>, [Erişim Tarihi: 13.02.2024].

URL-7: <https://www.artxist.com/Sergiler/ShContemporary09/106#>, [Erişim Tarihi: 11.07.2025].

URL-8: <https://avantarte.com/artists/yue-minjun> [Erişim Tarihi: 10.07.2025].

URL-9: <https://www.mutualart.com/Artwork/Sea-of-the-Brain/2A72D2299E237489> [Erişim Tarihi: 14.02.2024].



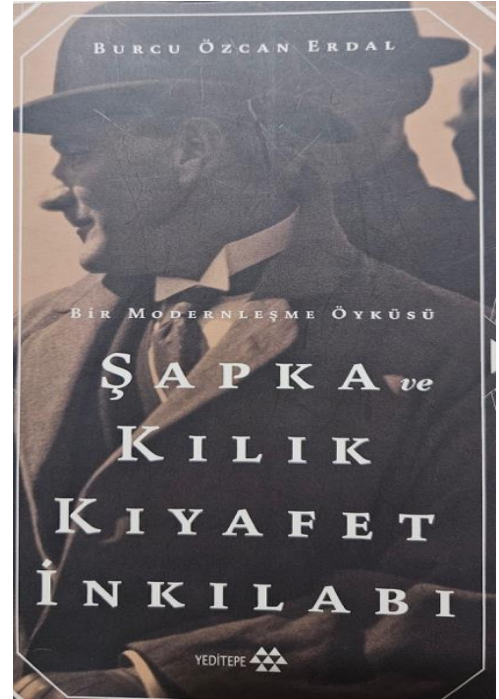
KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/ Issue 22 (Eylül/ September 2025), s. 321-325
Geliş Tarihi-Received: 15.08.2025
Kabul Tarihi-Accepted: 28.09.2025
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.5281/zenodo.17175476

Özcan Erdal, Burcu (2024). Bir Modernleşme Öyküsü: Şapka ve Kılık Kıyafet İnkılabı. İstanbul: Yeditepe Yayınları. 174 s. ISBN: 978-625-6777-84-2.

Banu BERBER BABALIK*

Burcu Özcan Erdal'ın **Bir Modernleşme Öyküsü Şapka ve Kılık Kıyafet İnkılabı** isimli çalışması yüksek lisans tez konusu olan *Basına Göre Şapka ve Kılık Kıyafet İnkılabı* çalışmasının genişletilmiş halidir (Özcan, 2008). Erdal, çalışmasına giyim kuşamın genel özellikleri ve eski Türklerde giyimin genel özelliklerini anlattığı giriş kısmı ile başlamıştır. *Osmanlı Devleti Döneminde Başlık ve Kıyafet* isimli ilk bölümde Osmanlı Devleti'nin kurulduğu dönemde Selçuklular gibi sade ve az çeşitte kıyafetleri tercih ederken zamanla devletin büyümesi, güçlenmesi ve ekonomik olarak daha zengin olmasına bağlı olarak kılık kıyafetin çeşitlilik gösterdiğini aktarmıştır. Öyle ki bu çeşitlilik çok uluslu bir imparatorluk özelliğinde olan Osmanlı Devleti'nin himayesindeki toplulukları birbirinden ayıracak kadar çok olmuştur. 1839'da ilân edilen Tanzimat Fermanı'nın amaçlarından biri toplumsal hayatta inançlara yönelik ayrışmayı kaldırmak ve farklı inanca sahip olanların sosyal alanda eşitliğini sağlamak olmuştur. Bu amaçla Müslüman olmayanların başlarına ve ayaklarına giydiklerinin Müslümanlardan farklı görünmeleri geleneğine son verilmiştir. İlk bölümde Osmanlı'da kılık kıyafetle ilgili II. Mahmut'un esaslı ıslahatları ve yapılan diğer kıyafet değişiklikleri anlatılmıştır.



* Dr. Öğr. Gör. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, Aydın/Türkiye, e-posta: banubabalik@adu.edu.tr, ORCID: 0000-000198637189.

İkinci bölüm *Şapka İnkılabı* başlığıyla yazılmıştır. Millî Mücadele sonrası Mustafa Kemal Atatürk öncülüğünde başlayan gelişmeler sadece isimleriyle verildikten sonra esas konu olan şapka meselesinin ortaya çıkışına geçilmiştir. Bu bölümde okuyucuya 1925'te Şapka İnkılabı'nın kabulünden önce Mustafa Kemal'in bazı anıları aktarılmıştır. Bu anıların ortak noktası fes ve diğer başlıkların değer görmemesi olmuştur. Şapka kanunu çıkmadan önce kamuoyunda şapkaya muhalif olanlar, dönemi yaşayanlar tarafından yazılan kaynaklar aracılığıyla sunulmuştur. Okuyucu *Mustafa Kemal Kastamonu'ya nasıl davet edildi? Şapka İnkılabı için neden Kastamonu'yu tercih etti? Kamuoyu şapkaya hemen alıştı mı? Kimler destekledi? Kimler tepki gösterdi? Karşı çıkanlara ne oldu?* sorularının yanıtını bu bölümde bulacaktır. Üçüncü bölümün başlığı Kılık Kıyafet İnkılabı'dır. Kıyafet Kanunu 1934 yılında yürürlüğe girmiştir. Cumhuriyet ilân edileli 11 yıl olmuş, siyasi, sosyal, eğitim, hukuk vb. birçok alanda yapılan değişikliklerle çağdaş Türk toplumunun temelleri atılmıştır. Bu bölümde okuyucu *Kıyafet Kanunu öncesinde kimler bu kanunu destekledi? Kimler karşı çıktı? Kanunun içeriği nasıl? Kanun yurt dışında nasıl karşılandı?* sorularına dönemin gazeteleriyle desteklenen açıklayıcı anlatımla yanıt bulmuş olacaktır. Sonuç kısmında yazar tüm çalışma boyunca ele aldığı bölümleri toplayarak okuyucuya sunmuştur. Burada Osmanlı öncesinde giyim kuşamı etkileyen faktörler, Osmanlı'daki ıslahatların kıyafete etkisi, Cumhuriyet'le birlikte hız kazanan modernleşme çalışmalarında 1925 *Şapka Kanunu* ve 1934 *Bazı Kişilerin Dilemeyeceğine Dair Kanun'un* hazırlıkları uygulanma süreci ve sonrasında yaşananlar paylaşılmıştır.

Toplumsal ya da ulusal kültürü yansıtan en belirgin ölçütlerden biri giyim olmuştur. Bu açıklama günümüzde var olan modanın etkisi ile biraz önemini kaybetmiş olsa da tamamen yok olmamıştır. Kültür pek çok alanında olduğu gibi, giyim de toplumsallığı şekillendiren ve değişimlere yol açan etkenlerden biridir. Bu etkenlerde kişinin zevki, inancı, ekonomik koşulları, psikolojisi belirleyici olmakla beraber bazen yasal değişimlerin yaşanmasıyla düzenlemeler yapılmıştır. Burcu Özcan Erdal'ın incelenen çalışmasında ele alınan şapka ve kılık kıyafet inkılapları halkın günlük yaşamını birebir ilgilendirmesi özelliğinden dolayı "sosyal alanda yapılan yenilik hareketlerinin en önemli olanları" sözüyle ifade edilmiştir. Yazar, konu ile ilgili ayrıntı isteyen okuyucusu için dipnot yöntemini kullanmıştır. Hazırlanan bibliyografyada çalışmayı kapsayan süreç ve konular hakkında arşiv belgeleri, resmi yayınlar, gazeteler, basılı eserler ve tezler yer almıştır. İçerik analizi yöntemi kullanılarak elde edilen verilerin kronolojik bir yaklaşımla oluş sırası takip edilmiştir. Bu yöntem okuyucuya olayların gelişimini izleme imkânı sağlamıştır. Çalışma konu itibari ile öznesi insan olan bir yaklaşımla ele alınmıştır. Ekler bölümünde çeşitli şapka ve kılık kıyafet örnekleri gösterilmesi ve bazı kararların arşivde yer alan orijinal belgeleri ile eklenmesi hem okuyucunun merakını gidermiş hem de çalışmanın zenginleşmesine büyük katkı sağlamıştır. Dizin kısmının hazırlanması özellikle akademik çalışmalarda araştırmacılara büyük kolaylık sağlayacaktır.

Yazar, giyimin sadece insanın vücudunu dış etkenlerden koruma ve saklama içgüdüsünden ibaret olmadığını ilk sayfadan itibaren okuyucuya hissettirmiştir. Bu durumu açıklarken okuyucuyu zaman içinde bir yolculuğa çıkarmıştır. Kitapta sayfalar ilerledikçe Türklerin ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki kıyafetleri, neden bu kıyafetleri tercih ettikleri, kıyafetlerindeki sembollerin anlamları hakkında akademik verilerle desteklenen bir yolculuk yapılmıştır. Cumhuriyet dönemine geçmeden önce Osmanlı Devleti'ndeki başlıklar, kılık kıyafetler ve bunların devletin kuruluşundan itibaren

geçirdiği değişimler anlatılmıştır. Osmanlı Devleti'nde başlık ve kılık kıyafetler çok uluslu yapı içinde bir arada yaşayan farklı inançlara sahip toplulukların ayırıcı sosyal ve dini etiketi özelliği görmüştür. Örneğin kavuk, ilmiye ve ordu mensuplarının görev ve rütbelerini belirten bir simge olmuştur. Hatta ölen kişilerin mezar taşlarına yaşarken giydikleri başlıklar işlenmiştir.

Şapka Osmanlı devleti için Batının ve Batılılaşmanın sembolü olmuştur. 1900'lü yılların başında gayrimüslimler arasında şapka kullanımı oldukça yaygındır. Devletin 19. yüzyıl sonunda hızlanan modernleşme çabaları giyim alanına yansımıştır. Osmanlı'nın Batı topraklarında örneğin Selanik'te şapka kullanımı 1908'lerde oldukça çoğalmıştır. Ancak bu dönemde Osmanlı'da erkekler arasında en önemli başlık kuşkusuz II. Mahmut'un girişimleri ile ülkeye getirilen fes olmuştur. II. Mahmut'un askeri ve idari düzende yaptığı kılık kıyafet değişimleri II. Abdülhamit zamanında da kendini göstermiştir. Ancak 20. yüzyılda yaşanan büyük savaşlar nedeniyle öncelik ülkenin kurtarılması olmuştur. Osmanlı Devleti'nin 30 Ekim 1918'de Mondros Ateşkes Anlaşması'nı imzalamasının ardından ülkede işgaller başlamıştır. 19 Mayıs 1919'da başlayan Millî Mücadele 1922'de düşmana yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Mustafa Kemal önderliğinde siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel çok sayıda yenilik yapılmıştır. Bu dönemde 1925 ve 1934'te şapka ve kılık kıyafete ait yapılan düzenlemeler ile Türk milletine çağdaş bir görünüm kazandırılmıştır (Kili, 2014; Turan, 2013).

Yazarın, Mustafa Kemal'in Cumhuriyet öncesinde başa takılan fes ve diğer başlıklarla ilgili anılarını derli toplu bir şekilde okuyucuya sunması okuyucunun Mustafa Kemal'de şapka ile ilgili fikirlerin çok önceden belirlediğini görmesi bakımından önemli bir detay olmuştur. 1919 yılında Mazhar Müfit Kansu'nun tuttuğu defterlerde fes yerine şapkanın giyileceği notunun yer alması Mustafa Kemal'in yenilik ve değişim için doğru zamanı beklediğine dair güzel bir örnek özelliği göstermiştir. Mustafa Kemal şapka ile ilk görüntüsünü Kastamonu'da vermiştir. Kastamonu, Millî Mücadele döneminde orduya olan desteği ve hizmetlerinin etkisi ile yapılacak inkılabın duyurulması için en elverişli yerlerden biri olarak görülmüştür. Mustafa Kemal'in daha önce buraya gitmemiş olması da tercih edilmesinde etkili olmuştur. Mustafa Kemal, bu durumu Saffet Arıkan'a şöyle anlatmıştır: *Niçin Kastamonu'yu seçtiğimi bilmezsin. Dur, anlatayım. Bütün vilayetler beni tanır; ya üniformayla veya fesli, kalpaklı sivil elbiseyle görmüşlerdir. Yalnız Kastamonu'ya gidemedim. İlk önce nasıl görürlerse öyle alışırlar, yadırgamazlar. Bunun için şapkayı orada giyeceğim* (Özcan, 2024, s. 61). Atatürk bundan sonra gezilerinde şapkayı başından hiç eksik etmemiştir. 25 Kasım 1925'te Şapka Kanunu'nun (Resmî Gazete, 28 Kasım 1925, S. 230) çıkmasının ardından şapka giyenlerin sayısı hızlı bir artış göstermiştir. Bununla birlikte kanuna tepki gösterenler çok olmuş, bu tepkiler bazen mahkemelere taşınmıştır. Öyle ki yargılamalar sonrası idam edilenler dahi olmuştur. Türkiye'de yapılan bu inkılâbın yankıları sadece yurtiçinde değil yurtdışında da tartışma yaratmıştır. Kısa süre içinde fes yerini şapkaya bırakmıştır. Şapka çağdaş devletler arasında yer almak isteyen Türkiye için özel bir değere sahiptir. Şapkadan sonra giyimle ilgili beklenen değişim kılık kıyafet ile ilgili yapılmıştır. Mustafa Kemal çağdaş giyim ile ilgili olarak yasal bir düzenlemeden daha çok zaman içinde kabul gören değişimi tercih ettiğini söylemiştir. Kendisi de modern kılık kıyafeti ile halkına öncü olmuştur. Sadece erkeklerin değil kadınların giyim tarzının da modern toplumları uygun olması gerekliliğini her fırsatta ifade etmiştir. Mustafa Kemal'in eşi Latife Hanım evlilikleri boyunca çağdaş görünümüyle Mustafa Kemal'in yanında yer almış ve Türk kadınına rol model olmuştur.

TBMM, 3 Aralık 1934'te *Bazı Kisvelerin Giyilemeyeceğine Dair Kanun'u* kabul etmiştir (Resmî Gazete, 13 Aralık 1934, S.2879). Buna göre *herhangi din ve mezhebe mensup olurlarsa olsunlar ruhanilerin mabet ve ayin haricinde ruhani kisve taşımaları yasaktır* hükmü onaylanmıştır. Bu kanunla din görevlilerinin bu görevlerini suistimal etmelerinin önüne geçilmek istenmiştir. Bununla birlikte her dinin en büyük temsilcisinin dini kıyafetle dolaşabilme hakkı saklı tutulmuştur. Kılık kıyafet ile ilgili düzenlemeler Cumhuriyet öncesinde yapılmış olmakla birlikte Türk toplumunun çağdaş bir dış görünüme kavuşması Cumhuriyet döneminde 1925 ve 1934'te kabul edilen kanunlarla hayata geçirilmiştir. Bu yönüyle Cumhuriyet modernleşmesi toplumsal ve siyasal anlamda çok yönlü bir değişimi içermesi bakımından daha önce gerçekleşmiş düzenlemelerden ayrı bir özellik göstermiştir.

Kılık kıyafet sadece bir biçimsel görünüm meselesi değildir. Çağdaş ve sağlıklı bir toplum için gerekli bir ön koşuldur. Bireyin özü ve biçiminin tutarlı ve uyumlu olması çağdaşlaşmanın ön koşullarından biri kabul edilmiştir. Bu yönüyle öz ve biçim birbirini tamamlayan iki önemli özelliği göstermiştir. Kılık kıyafet ile ilgili yapılan yeniliklerde özellikle kadınlarla ilgili bağlayıcı hükümlerinin bulunmaması yeniliklerin halka mal edilmesi ve halk tarafından kabulünün sağlanması isteği ile ilişkilendirilebilir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleşen bu yenilikler Türkiye'nin çağdaşlaşmasını öngören inkılap yasaları arasında yer almıştır. 1961 Anayasasında koruma altına alındığı görülmüştür. Bu korumanın sebebi yapılan yeniliklerin Türk halkının çağdaş uygarlık seviyesine ulaşması noktasında destekleyici olarak gösterilmiştir. Aynı hüküm 1982 anayasasında 174. madde ile korunmuştur (Aksoy, 2020, s. 39-85).

Modernleşme hareketlerinin incelenmesi bireylerin ve toplumların yaşadığı dönüşümlerde etkili olan dinamiklerinin irdelenmesini gerektirmiştir. Şapka ve kılık kıyafet inkılabı bu dönüşümlerin görsel ve sembolik ifadesi olmakla birlikte aslında sosyal yapıdaki birikimlerin ve modern yaşam tarzının yeniden inşa sürecine vurgu yapmıştır. Geleneksel kıyafetlerin yerini alan modern kıyafetler bireylerin toplumsal rollerini ve sahip oldukları kimlikleri yeniden şekillendirmiştir. Yenilikler Cumhuriyet'in kurucu kadrosu tarafından oluşturulmak istenen ulus devlet anlayışında bir fırsat olarak görülmüştür. Şapka ve kıyafetteki değişiklikler Türkiye'nin modernleşmesinde simge haline gelmiştir. Bu değişiklik beraberinde modern yaşam pratiklerinin toplum tarafından kabulüne katkı sunmuştur. Ayrıca toplumun yarısını oluşturan kadınların toplum içindeki rollerini yeniden tanımlanmasında bu yeniliklerin büyük etkisi olmuştur. Bu gelişme hedeflenen toplumsal eşitlik anlayışına katkı sağlamıştır.

Sonuç olarak Burcu Özcan Erdal Bir Modernleşme Öyküsü Şapka ve Kılık Kıyafet İnkılabı isimli çalışması ile şapka ve kılık kıyafet inkılabının bir dış görünüm dönüşümü değil toplumsal dönüşümün habercisi olduğunu okuyucusuna hissettirmiştir. Çalışmada yer alan bilgiler modernleşme sürecinin derinlemesine anlaşılması bakımından önemli bir köprü vazifesi görmüştür. Bu değişimler Türk toplumunun modernleşme ile beraber kültürel kimliklerini yeniden inşası bağlamında anlam kazanmıştır.

Kaynakça

- Aksoy, B. (2020). İnkılap kanunlarının hukuki statüsü, normatif değeri ve anayasal balam üzerine bir inceleme. *Yasama Dergisi*, S.41, 39-85.
- Kili, S. (2014). *Türk devrim tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özcan, B. (2008). *Basına göre şapka ve kılık kıyafet inkılâbı*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Özcan Erdal, B. (2024). *Bir modernleşme öyküsü şapka ve kılık kıyafet inkılâbı*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Resmî Gazete*, 28 Kasım 1925, S.230.
- Resmî Gazete*, 13 Aralık 1934, S.2879
- Turan, Ş. (2013). *Türk devrim tarihi yeni Türkiye'nin oluşumu (1923-1938)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.